

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

*...ως όνομα φίλον*

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

Κατερίνα Κωστίου: ...ως όνομα φίλον. Η συγκρότηση και η λειτουργία του προσωπείου στην ποίηση του Κ. Π. Καβάφη

1η έκδοση, Νοέμβριος 2022

Στο εξώφυλλο: «Προσωπεία», χαρακτηριστικό του Γιάννη Ευθυμιάδη  
Σχεδιασμός βιβλίου: Περικλής Δουβίτσας

Φιλολογική επιμέλεια: Μαρία Γαργαρώνη  
Τυπογραφική διόρθωση: Δημήτρης Αλεξάκης

ISBN: 978-960-504-313-1

© Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ και Κατερίνα Κωστίου

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80  
τηλ.: 210 3639962 — fax: 210 3623093

[www.nefelibooks.com](http://www.nefelibooks.com)

Κατερίνα Κωστίου

*...ως όνομα φίλόν*

Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ  
ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟΥ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ  
ΤΟΥ Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

ΑΘΗΝΑ 2022

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

Στους δασκάλους μου,  
στους φοιτητές μου,  
στην ενδιάμεση διαδρομή...

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ .....	13
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	17
Οι ενδογενείς προϋποθέσεις της καβαφικής ποιητικής .....	17
Θεωρητική παρέκβαση: από την ηθοποιία στο προσωπείο .....	33
Ζητήματα ορολογίας .....	38
Ζητήματα μεθόδου .....	45
Τα όρια της έρευνας και η δομή της .....	51

### ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

*Τα τόσο γρήγορα χαμένα...*

Ερωτικά προσωπεία 61

I. Η «Φρόνησις» και η «Πάθησις»: πρώιμες καταθέσεις .....	77
II. Η μνήμη και η φαντασία: η ανάκληση και η επινώηση της ερωτικής εμπειρίας .....	81
III. Μεταξύ εγκράτειας και ένδοσης .....	86
IV. Ερωτική ταυτότητα και ποιητική οικονομία .....	103
V. Η δραματοποίηση του κάλλους .....	113
VI. Η δραματοποίηση της ερωτικής ιδιοπροσωπίας .....	123
VII. Η ερωτική επιθυμία και η ποιητική της μετάβασης .....	135
VIII. Ερωτική επιθυμία και ετερότητα .....	143

### ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

*Και μες στην τέχνη πάλι...*

Ποητές, καλλιτέχνες, φιλότεχνοι 173

I. Ζωγραφική .....	178
α. Η αναπαράσταση του κάλλους .....	179
β. Η αποτύπωση του ήθους .....	194
γ. Η τόλμη της γραφής .....	200

II. Γλυπτική .....	208
α. Η τέχνη στην υπηρεσία της αγοράς .....	209
β. Η αγορά στην υπηρεσία της τέχνης .....	217
γ. Αισθητικό ιδεώδες και αγορά .....	226
δ. Η τέχνη στην υπηρεσία της ιδεολογίας .....	231
III. Ποίηση .....	237
α. Η φήμη ως κίνητρο της ποιητικής γραφής .....	238
β. Ηδονική εμπειρία και ποιητική γραφή .....	263
γ. Ποιητική γραφή και ελεύθερη έκφραση .....	286

### ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

... θα μπορούσα να γράψω Ιστορίαν

Ιστορικά προσωπεία

307

I. Έλληνες και Βάρβαροι: μίμηση και αυτοσυνειδησία .....	325
II. Η ποιητική ενορχήστρωση της ήττας .....	348
α. Η ιδιοπροσωπία της Σπάρτης .....	349
β. Φυλετική έπαρση και πολιτική οξυδέρκεια .....	355
γ. Φυλετική συνείδηση και ασταθείς συμμαχίες .....	363
δ. Τα πολλά πρόσωπα της εξουσίας: πρωταγωνιστές, δευτεραγωνιστές, κομπάρσοι .....	370
ε. Εθνική ομοφυχία και διασπορική συνείδηση .....	389
στ. Το κενό ρήμα της εξουσίας .....	394
III. Πολιτικός εφησυχασμός και έλλειψη διαίσθησης .....	404
IV. Υποκριτική τέχνη και εξουσία .....	412
V. Η ετυμηγορία της Ιστορίας και η δικαιοσύνη της ποίησης .....	424
VI. Αντινομικές ταυτότητες .....	480

ΕΠΙΛΟΓΟΣ .....	497
----------------	-----

### ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

501

ΠΙΝΑΚΑΣ I: Προσωπεία των 154 ποιημάτων και γραμματικά πρόσωπα εκφοράς του λόγου τους .....	502
ΠΙΝΑΚΑΣ II: Κατηγορίες προσωπειών στα 154 ποιήματα .....	515

ΠΙΝΑΚΑΣ Α1: Θεματικές ενότητες των ποιημάτων με ερωτικά προσωπεία . .	526
ΠΙΝΑΚΑΣ Α2: Χρονολογικός πίνακας γραφής και δημοσίευσης των ποιημάτων με ερωτικά προσωπεία .....	533
ΠΙΝΑΚΑΣ Β1: Ποιήματα με προσωπεία καλλιτεχνών και φιλότεχνων ...	539
ΠΙΝΑΚΑΣ Β2: Χρονολογικός πίνακας γραφής και δημοσίευσης των ποιημάτων με προσωπεία καλλιτεχνών και φιλότεχνων .....	542
ΠΙΝΑΚΑΣ Γ1: Ιστορικά ποιήματα με ιστορικοφανή και ιστοριογενή προσωπεία .....	546
ΠΙΝΑΚΑΣ Γ2: Χρονολογικός πίνακας γραφής και δημοσίευσης των ποιημάτων με ιστορικοφανή και ιστοριογενή προσωπεία .....	549
ΠΡΩΤΕΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ .....	553
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	555
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΙΤΛΩΝ ΚΑΒΑΦΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ .....	585
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ .....	594

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το βιβλίο αυτό είναι καρπός αφενός της σαγήνης που ο Καβάφης άσκησε και στη δική μου γενιά, και αφετέρου της συστηματικής ενασχόλησής μου με την ειρωνεία, η οποία αναπόφευκτα με έφερε στον Αλεξανδρινό, τον πιο ευρηματικό και απολύτως συνειδητό θιασώτη της στην ελληνική ποίηση, όπως φανερώνει άλλωστε και η «ειρωνική» εκτίμηση του ίδιου για τη «*légère ironie*» του «*ultramoderne*» έργου του. Έχοντας αφιερώσει σαράντα χρόνια στη μελέτη της λογοτεχνίας με άξονα την ειρωνεία, εύλογα προσέλαβα μέσα από την ιδιαίτερη οπτική της όχι μόνον τα ποιήματα αλλά και τις θεωρητικές θέσεις του Καβάφη για την ποιητική δημιουργία, έτσι όπως αποτυπώνονται στα πεζά του κείμενα. Η διασταύρωση της θεωρίας της ειρωνείας με το καβαφικό έργο με οδήγησε στη συνειδητοποίηση πως ενδεχομένως το πιο κρίσιμο ζήτημα του καβαφικού εργαστηρίου αφορά τη σύνθετη και ενίοτε αινιγματική δραματικότητα της ποιητικής του γλώσσας. Η αδιάλειπτη συναναστροφή μου με το έργο του Καβάφη —χάρη και στην υπερευαίσθητη διδακτική δραστηριότητα— με έφερε αντιμέτωπη με την καβαφική διαλεκτική —τη θέση και την άρση—, την πολυφωνία και την ενορχήστρωση διαφορετικών φωνών, που κατορθώνονται μέσω ενός δομικού μηχανισμού (και) της ειρωνείας: του προσωπείου. Διερευνώντας τη διαχείρισή του πέρα από τα καβαφικά κείμενα και στην καβαφική βιβλιογραφία, ωφελήθηκα από σημαντικές ερευνητικές καταθέσεις, αλλά και συνειδητοποίησα ότι ο πιο ασφαλής δρόμος οδηγούσε και πάλι πίσω στα καβαφικά κείμενα· όχι μόνον τα ποιήματα, αλλά και τα πεζά και οι σημειώσεις του Καβάφη απαιτούσαν να αφουγκραστώ τη ρηματική φύση των κατοίκων της ιδιαίτερης επικράτειάς του, προκειμένου να συγκροτήσω τη γενεαλογία τους. Η συστηματική διερεύνησή της επιβεβαίωσε την ανεξάντλητη δραματική φαντασία και τη γλωσσική οξύνοια του Καβάφη, ο οποίος είχε συλλάβει τις δυνατότητες που διανοίγονται για τον ποιητικό λόγο μέσω της υποκριτικής, πολύ πριν δημιουργηθεί από διάφορα θεωρητικά σχήματα η σχετική εργαλειοθήκη (όπως, π.χ., η επιτελεστικότητα του Austin, 1962, ή η σκηνοθετική-οργανωτική λειτουργία του Genette, 1972/1983).

Στην καβαφική διαδρομή μου αξιόθηκα τη φιλία δύο ερευνητών στους οποίους χρωστώ ευγνωμοσύνη. Η θερμή ανταπόκριση της Diana Haas στις δύο πρώτες

καβαφικές «δοκιμές» που δημοσίευσα το 2005 υπήρξε καταλυτική για τη μέτεπειτα πορεία μου στις καβαφικές σπουδές. Η βαθιά γνώση της του καβαφικού έργου και της καβαφικής βιβλιογραφίας υπήρξε πολύτιμος οδηγός μου σε αρκετά στάδια αυτής της μελέτης. Την ευχαριστώ για την καβαφική μας συναναστροφή. Εξίσου μεγάλη είναι η οφειλή μου στον Χρήστο Παπάζογλου, του οποίου επίσης η ενθάρρυνση υπήρξε εξαρχής κομβική για τη συνέχιση αυτής της όχι πάντα απρόσκοπτης και ενίοτε επίπονης διαδρομής. Η ερμηνευτική του ευαισθησία και η εξαιρετική του γνώση του καβαφικού έργου συχνά αποτέλεσαν κίνητρο για περαιτέρω εμβάθυνση.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω σε φίλους και συναδέλφους που μου συμπαράσταθηκαν στα δύσβατα σημεία αυτής της πορείας: στον Χ. Α. Καράογλου, που με προθυμία δέχτηκε να διαβάσει το κεφάλαιο για τα ιστορικά προσώπια· στην Άννα Κατσιγιάννη, στην Ελένη Κόλλια και στον Νίκο Φαλαγκά για την καρτερικότητα με την οποία αντιμετώπισαν τις συνήθως περιττές αλλά και καθλωτικές αμχανίες μου· σε συναδέλφους, μελετητές ή αναγνώστες του Καβάφη για τη βιβλιογραφική συνδρομή τους· στη διδάκτορα Ματίνα Παρασκευά, που πρόθυμα ανέλαβε, εκτός από τη σύνταξη των ευρημάτων, τον έλεγχο των οκτώ απαραίτητων και δυναμει χρησιμοποιημένων (αλλά και «αχάριστων») Πινάκων του Παραρτήματος. Είναι αυτονόητο ότι τυχόν λάθη ή παραλείψεις βαραίνουν αποκλειστικά εμένα. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στον συνάδελφο, ποιητή και εικαστικό Γιάννη Ευθυμιάδη, που σχεδίασε το χαρακτηριστικό του εξωφύλλου, απόρροια της ιδιαίτερης προσέγγισής του σε ζητήματα που αφορούν τον πυρήνα της ανθρώπινης συνθήκης.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω και στις εκδόσεις Νεφέλη, που εδώ και τριάντα χρόνια περιβάλλουν με αγάπη και φροντίζουν με την καλαισθησία και τη σοβαρότητα που τις διακρίνουν κάθε νέο μου πόνημα, στον Δημήτρη Αλεξάκη για την τυπογραφική διόρθωση και στη Μαρία Γαργαρόνη για την προσεκτική της ανάγνωση. Ας σημειωθεί πως αν μπορούσα να επιλέξω θα επέλεγα το πολυτονικό για τα κείμενα του Καβάφη.

Πριν περατώσω τον σύντομο αυτόν πρόλογο, θέλω να εκφράσω και από εδώ την εκ βαθέων ευγνωμοσύνη μου στον σύντροφό μου Αχιλλέα Τακαρώνη για την αδιάλειπτη μεγαλοθυμία, την υπομονή και το χιούμορ του, που πάντα με εγκαρδιώνει ώστε να υπερβαίνω τις αναπόφευκτες στιγμές δυστοκίας.

Αίγινα, Αύγουστος 2020

*Perhaps Shakespeare had never been jealous in his life, so he ought not to have written Othello; perhaps he was never seriously melancholy, so he ought not to have written Hamlet; he never murdered, so he ought not to have written Macbeth!!!*

(Καβάφης 2003, 259)

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### Οι ενδογενείς προϋποθέσεις της καβαφικής ποιητικής

Τον Ιανουάριο του 1925 ο Καβάφης τυπώνει σε μονόφυλλο το ιστορικοφανές ποίημα «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.». Πρόκειται για ποίημα υψηλής αυτοαναφορικότητας, καθώς μέσα από την ενορχήστρωση διαφορετικών φωνών και ρόλων ο Καβάφης, με μια επιδέξια αναδίπλωση, παρουσιάζει ένα σημαντικό τέχνασμα της ποιητικής του: το προσωπείο. Φτασμένος στην πλήρη του ωριμότητα, έχοντας τελειοποιήσει την ποιητική του μέθοδο, ο ποιητής εμπλουτίζει την ήδη πλούσια πινακοθήκη του ποιητικών πορτραίτων με τον Τέμεθο, έναν ομότεχνό του του μεταβατικού 4ου μ.Χ. αιώνα, αριστοτέχνη στον χειρισμό προσωπειών. Το ποίημα αυτό —θραύσμα του οποίου συνιστά ο τίτλος του βιβλίου μου— οριακό ως προς τη σύνθεση φωνών και ρόλων, όπως θα φανεί στο σχετικό κεφάλαιο, σχετίζεται άμεσα με την ποιητική πραγμάτωση ενός σημαντικού μηχανισμού της καβαφικής ποιητικής, της «υποθετικής εμπειρίας», που περιγράφεται διεξοδικά και με σαφήνεια από τον ίδιο τον Καβάφη στο θεωρητικό του κείμενο για τον φιλοσοφικό έλεγχο των ποιημάτων του («[Philosophical Scrutiny]», 1903). Στο σύνθετο και πυκνό αυτό κείμενο ο ποιητής, ανάμεσα σε άλλα, στοχάζεται πάνω στο μείζον θέμα της ειλικρίνειας στην τέχνη:

The principle of personal experience is undoubtedly a sound one; but were it strictly observed it would limit tremendously literary production and even philosophical production. If one ought to wait for old age to risk a word about it, if one ought to wait for the experience of a violent disease in order to mention it, if one ought to experience every sorrow or perturbed state of mind in order to speak of it — one would find that what is left to write of is very little, and indeed many things might not be written at all about as the person who experienced them might not be the person talented to analyse and express them.

Guess work therefore is not to be avoided by any means in a wholesale manner; but of course it must be used cautiously. Guess work

indeed —when intelligently directed— loses much of its riskiness, if the user transforms it into a sort of hypothetical experience. This is easier in the description of a battle, of a state of society, of a scenery. By the imagination (and by the help of incidents experienced and remotely or nearly connected) the user can transport himself into the midst of the circumstances and can thus create an experience. The same remark holds good —though it presents more difficulty— in matters of feeling. [...]

Moreover the poet in writing of states of mind can also have the sort of experience furnished by his knowledge of himself and has therefore very reliable gauging of what he would feel were he placed in the imagined conditions.

Also care should be taken not to lose from sight that a state of feeling is true and false, possible and impossible at the same time, or rather by turns. And the poet —who, even when he works the most philosophically, remains an artist— gives one side: which does not mean that he denies the obverse, or even —though perhaps this is stretching the point— that he wishes to imply that the side he treats is the truest, or the one oftener true. [...]

It may also very well happen that the guess work or rather the intellectual insight into the feelings of others may result in the delineating of more interesting intellectual facts or conditions than the mere relation of the personal experience of one individual.<sup>1</sup>

Στο παραπάνω απόσπασμα ο Καβάφης σχολιάζει τον βασικό μηχανισμό της «υποθετικής εμπειρίας»: την «εικασία», δηλαδή τη «νοητική διείσδυση στα συναισθήματα τρίτων». Προϋποθέσεις αποτελεσματικής χρήσης της εικασίας, ώστε να μετατραπεί από αβέβαιη φανταστική άσκηση σε υποθετική εμπειρία, θεωρούνται από τον Καβάφη η «σύνεση» και η «ευφυΐα»: όχημα για την επίτευξη της υποθετικής εμπειρίας η «φαντασία», επικουρούμενη από την «αυτογνωσία». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση της λέξης «χρήστης» («user»), αναφορικά με τη «φαντασία», γεγονός που υποδηλώνει μια συνειδητά εργαλειακή αντιμετώπισή της από τον ποιητή. Το θέμα της ειλικρίνειας στην τέχνη απασχολεί ιδιαίτερα τον Καβάφη κατά το διάστημα 1902-1910, όπως προκύπτει από «Σημειώματα» και σχόλια γραμμένα αυτήν την εποχή, που θα εξεταστούν διεξοδικά στη συνέχεια.<sup>2</sup> Στο πρώτο από αυτά, με χρονο-

1. Καβάφης 2003, 256, 257, 258.

2. Πρόκειται για τα ακόλουθα: «Σημειώματα» Α', Γ', ΙΑ', ΙΔ', γ' και δ' στο Καβάφης 2009, 21, 24, 37, 44. Σχόλιο-σημείωμα για το ποίημα «Τείχη», στο Σαββίδης

λογία 5.7.1902, δηλαδή γραμμένο έναν χρόνο πριν να γράψει το θεωρητικό του κείμενο, συνδέει το θέμα της ειλικρίνειας στην τέχνη με το μείζον ζήτημα της φαντασίας:

Ποτέ μου δεν έζησα στην εξοχή. Ουδ' επεσκέφθην εξοχάς καν διά σύντομα διαστήματα, ως άλλοι. Εν τωσούτω έγραψα ένα ποίημα εις το οποίον υμνώ την εξοχήν, και γράφω ότι εις αυτήν οφείλονται οι στίχοι μου. Το ποίημα είναι μικρού λόγου άξιον. Είναι δε το πιο ανειλικρινές πράγμα που γίνεται· σωστή ψευτιά.

Αλλά με περνά απ' τον νου τώρα, —αυτό είναι αληθής ανειλικρίνεια; Η τέχνη δεν ψεύδεται πάντα; Ή μάλλον όταν η τέχνη ψεύδεται το περισσότερο, δεν είναι τότε που δημιουργεί και το περισσότερο; Όταν έγραφα εκείνους τους στίχους, δεν ήτο κατόρθωμα της τέχνης; (ότι οι στίχοι δεν έγιναν τέλειοι ίσως δεν είναι συνέπεια της ελλείψεως ειλικρινείας· διότι πόσαι φοραίς αποτυγχάνει κανείς έχων ειλικρινεστάτην εντύπωσιν ως εφόδιον). Την στιγμήν που έκαμνα τους στίχους δεν είχα τεχνητήν ειλικρίνειαν; Δεν εμφανταζόμην με τέτοιον τρόπον, που να ήταν σαν τώνοντι να έζησα στην εξοχή;

Παρόμοια με το θεωρητικό του κείμενο, και στο παραπάνω σημείωμα η φαντασία παρουσιάζεται ως η κατεξοχήν μέθοδος για την επίτευξη «τεχνητής ειλικρίνειας». Η πίστη του ποιητή στον καθοριστικό ρόλο της φαντασίας, που θα εξελιχθεί σε βασική συνισταμένη της ποιητικής του, είχε αποτυπωθεί πρώτη φορά στα «Σχόλια στον Ράσκιν», που γράφτηκαν ανάμεσα στις 23 Σεπτεμβρίου του 1893 και τον Ιούλιο του 1896.<sup>3</sup> Σχολιάζοντας την αντίληψη του Ράσκιν για την αυτογνωσία, ο Καβάφης εξαίρει τη μεγάλη σημασία της φαντασίας, όχι μόνο στην τέχνη αλλά γενικότερα: «Εκείνο που φανταζόμεθα, όχι εκείνο που είναι, αποτελεί την βάση της ζωής μας».<sup>4</sup> Την ίδια εποχή συνδέει τον μηχανισμό της φαντασίας με την ευάλωτη φύση της, και συγκεκριμένα με την εφήμερη διάρκεια των προϊόντων της, αναφορικά με την τέχνη, στο πεζό του ποίημα «Τα Πλοία», συνθεμένο λίγο πριν από το 1896: «Αι αγοραί της Φαντασίας

1994, 18 και 75, σημ. 20. Επιστολή προς την εξαδέλφη του Μαρίκα Τζαλίχη (βλ. Haas 2015, 114, 117-118).

3. Καβάφης 1963γ, 582. Η μόνη προηγούμενη αναφορά του Καβάφη στη φαντασία γίνεται εμμέσως στο κείμενό του «Λάμιαν», γραμμένο το 1891, όπου παρατηρεί ότι «Ωραίαν γυναίκα, ηδονικήν, ερασιμίαν —ως την περιγράφει— την θέλομεν την Λάμιαν, αλλά πού και πού θα προσετίθετο μυστική, φανταστική χροιά, εάν εισέδυε σιαά του φοβερού φάσματος του οποίου ο Ελληνικός μύθος διηγήθη τον αιμοβόρον έρωτα» [η υπογράμμιση δική μου]. Καβάφης 2003, 78.

4. Καβάφης 1963γ, 603.

έχουν καταστήματα μεγάλα και πολυτελή, αλλ' όχι μακροχρονίου διαρκείας. Αι συναλλαγαί των είναι βραχείαι, εκποιούν τα εμπορεύματά των ταχέως, και διαλύουν αμέσως».<sup>5</sup>

Το 1902, σε σημείωμά του γραμμένο στις 16 Σεπτεμβρίου, θα επανέλθει στο ζήτημα της ειλικρίνειας, συνδέοντάς το αυτήν τη φορά με την εφήμερη φύση της αλήθειας και το ευμετάβολο του συναισθήματος, σχετικά με τα οποία θα αναρωτηθεί: «Υπάρχουν Αλήθεια και Ψεύδος άρα γε; ή υπάρχουν μόνον Νέον και Παλαιόν — και το Ψεύδος είναι απλώς το γήρας της αληθείας;».<sup>6</sup> Ο προβληματισμός του θα κρυσταλλωθεί συστηματικότερα, ως μέρος των αισθητικών του αρχών πια, στο θεωρητικό του κείμενο για τον φιλοσοφικό έλεγχο, όπου η λέξη «αλήθεια» και τα παράγωγά της απαντούν 14 φορές,<sup>7</sup> και όπου αναλύει τον ποιητικό μηχανισμό, μέσω του οποίου γράφει για καταστάσεις που δεν έχει βιώσει ο ίδιος, αλλά έχει επινοήσει εξ εικασίας:

On Sunday (16 August 1903) I wrote some lines beginning «Σαν έρχεται καμμιά ημέρα ή μια ώρα». I was absolutely sincere at the time. In fact the lines as they now stand are not good, because they have not been worked: it was throwing on paper an impression. In the evening of the very same day I was ill, and the lines seemed to me flat. Yet they *were* sincere: they had the necessary truthfulness for art. So is every sincerity to be laid aside, on account of the short duration of the feeling which prompts its expression? But then art is at a standstill; and speech is condemned — because what is always lasting? And things cannot and should not be lasting, for man would then be «all of a piece» and stagnate in sentimental inactivity, in want of change.

If a thought has been really true for a day, its becoming false the next day does not deprive it of its claim to verity. It may have been only a passing or a short lived truth, but if intelligent and serious it is worthy to be received, both artistically and philosophically.<sup>8</sup>

5. Καβάφης 1993, 115.

6. Καβάφης 2009, 24. Το θέμα της ειλικρίνειας απασχολεί τον Καβάφη σε όλη τη διάρκεια της ζωής του, όπως συνάγεται από το ατελές ποίημα «Μηδέν περί Λακεδαιμονίων», το οποίο έχει ως θέμα τη σχέση «αλήθειας» και «αισθήματος» (Καβάφης 2006, 273-275). Σύμφωνα με τη Lavagnini, το ποίημα, το οποίο φέρει χρονολογία «Ιούλιος '30», «μας θυμίζει τον γνωμικό Καβάφη της πρώτης περιόδου» και «δίνει μαθήματα ηθικής ή μάλλον συμπεριφοράς» (Καβάφης 2006, 52).

7. Haas 2015, 117.

8. Καβάφης 2003, 259.

Είναι φανερό ότι στην αντίληψη του Καβάφη η αλήθεια της τέχνης αποκτά οντολογική διάσταση, καθώς συναρτάται με τον βιωμένο χρόνο. Ο προβληματισμός του δεν είναι καινούργιος· απαντά και στα «Σχόλια στον Ράσκιν»: «Όταν λέγομεν “ο Καιρός” εννοούμε ημάς αυτούς. Αι πλείστοι των abstractions είναι απλά ψευδώνυμά μας. [...] Ο Καιρός είμεθα ημείς».<sup>9</sup> Η αντίληψή του για το ευμετάβολο της αλήθειας, η οποία, ουσιαστικά, αντικατοπτρίζει τις διαδοχικές καταστάσεις της ύπαρξης και του εαυτού μέσα στον χρόνο, προοικονομεί τις μεταγενέστερες θέσεις διαφορετικών επιστημών (κοινωνιολογίας, ψυχολογίας, θεωρίας της λογοτεχνίας κ.ά.) για τη δυναμική φύση της ταυτότητας. Το ζήτημα της μερικής και της εφήμερης ισχύος της αλήθειας, σημαντικής παραμέτρου της ειλικρίνειας της τέχνης, δεν έπαψε να απασχολεί τον ποιητή τα χρόνια της διαμόρφωσης.<sup>10</sup> Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι την ίδια χρονιά που γράφει το κείμενο «Philosophical Scrutiny» και διερευνά τη φύση της αλήθειας στην τέχνη, θησαυρίζει για το Λεξικό του τη λέξη «αναληθινά», από κριτική του πρόωρα χαμένου ποιητή και δημοσιογράφου Πέτρου Ζητουσιάτη<sup>11</sup> για τα *Ποιήματα* του Σ. Σκίπτη, που είχαν εκδοθεί την ίδια χρονιά. Το ζήτημα αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επειδή η λέξη αυτή, στο παράθεμα του Λεξικού, χρησιμοποιείται σε συμφραζόμενα που διασταυρώνονται με την προβληματική του Καβάφη στο θεωρητικό του κείμενο: «Στοχάζεται... αναληθινά για την πραγματική Τέχνη».<sup>12</sup> Πιθανότατα η φράση αυτή τράβηξε την προσοχή του όχι μόνο λόγω της «ασυνήθιστης» λέξης «αναληθινά», αλλά και λόγω της σύνδεσής της με την έννοια της «πραγματικής Τέχνης» και τον γενικότερο προβληματισμό του αυτών των χρόνων για την αλήθεια στην τέχνη.<sup>13</sup> Στα παραπάνω τεκμήρια του θεωρητικού

9. Καβάφης 1963γ, 607. Η απολύτως συνειδητή διάκριση και διερεύνηση των λεπτών αποχρώσεων των λέξεων που σημαίνουν χρόνο αποτυπώνεται και στο αυτοσχόλιο του Καβάφη για το ποίημα «Φωνές», όταν στοχάζεται πάνω στον ορισμό της λέξης «στιγμή» και τη σχέση της με τη διάρκεια ενός ή πολλών ήχων. Βλ. Haas 2015, 108-110.

10. Στα σημειώματα γ' και δ' ο Καβάφης θα σχολιάσει την «αλήθεια» των ποιημάτων «Η Σατραπεία» και «Ένας Γέρος». Στην πρώτη περίπτωση, η αλήθεια συνάγεται μέσω της εις άτοπον απαγωγής, στη δεύτερη περίπτωση μέσω επαγωγικού συλλογισμού (Καβάφης 2009, 59 και 60).

11. Για τον Πέτρο Ζητουσιάτη βλ. <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?page=NODE&cnode=461&ct=471> (ανακτήθηκε στις 7.3.2019).

12. Καβάφης 2015, 68 και 278. Το πλήρες κείμενο από το οποίο ο Καβάφης αποσπά τη φράση όπου απαντά η συγκεκριμένη λέξη αφορά τον τρόπο σκέψης του ποιητή: «Δυστυχώς όμως ο ποιητής, είτε πολύ νέος για τέτοια φιλολογήματα κι' όσον ώριμα κι' αν στοχάζεται για την ηλικία του τόσο και αναληθινά για την πραγματική Τέχνη, που απαιτεί μερικές θυσίες ζ' τις οποίες φαίνεται ξένος ο ποιητής».

13. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Καβάφης, τουλάχιστον στα αναγνωρισμένα του ποιήματα,

προβληματισμού του Καβάφη πρέπει να προστεθεί η φράση «αισθητική αλήθεια», «άπαξ λεγόμενον του θεωρητικού και κριτικού λεξιλογίου του Καβάφη», όπως επισημαίνει η Diana Haas, προερχόμενο από αχρονολόγητο σχέδιο επιστολής του προς τη δεύτερη εξαδέλφη του Μαρίκα Τζαλίκη, γραμμένο πριν από τον Απρίλιο του 1905, σχετικά με την εκ νέου επεξεργασία του ποιήματος «Φωναί Γλυκείαι». <sup>14</sup> Τον επόμενο χρόνο, σε σημείωμα που φέρει χρονολογία γραφής 1906, θα επανέλθει στο θέμα της ειλικρίνειας στην τέχνη σε σχέση με την εικασία: «Τι απατηλό πράγμα που είναι η Τέχνη όταν θέλεις να εφαρμόσης ειλικρίνεια. Κάθεσαι και γράφεις —εξ εικασίας /πολλάκις/— διά αισθήσεις, και έπειτα αμφιβάλλεις με τον καιρό αν δεν επλανήθης». <sup>15</sup> Ωστόσο, στη συνείδηση του Καβάφη, η αλήθεια της Τέχνης, όσο κι αν είναι εφήμερη, άλλο τόσο είναι και «απαραίτητη». Ας επισημανθεί εδώ ότι ο ποιητής αναφέρεται για δεύτερη φορά στη «σοβαρότητα», ως προϋπόθεση για τη μεταστοιχείωση της αλήθειας σε τέχνη.

Το τρίτο θέμα που απασχολεί τον Καβάφη στο θεωρητικό του κείμενο, σε σχέση με την αλήθεια στην τέχνη, είναι η μερικότητά της, θέμα άμεσα συναρτημένο με την υποκειμενική πρόσληψη του κόσμου αλλά και της τέχνης. <sup>16</sup> Την

---

δεν έχει χρησιμοποιήσει, εύλογα, το «ασυνήθιστο» επίρρημα «αναληθινά», αλλά ούτε και το επίθετο «αναληθής».

14. Βλ. Haas 2015, 114, 117-118. Η φράση του Καβάφη αναφορικά με το ποίημα «Φωναί Γλυκείαι» έχει ως εξής: «Είν[αι] καιρός όπου εσχ[εδίαζα] / να διορ[θώσω] / το ποί[ημα] αυτό, ή μάλλον να το ξαν[α]γρ[άψω]. Η ιδ[έα] του με άρεζε· έχει την αισθητική αλήθειαν που αγαπώ. Αλλά η έκφρασίς της, ως είχε, δεν με ευχαριστούσε» (ό.π., 114).

15. Καβάφης 2009, 37.

16. Ένα ακόμη σημαντικό ζήτημα που τίθεται στο θεωρητικό κείμενο του Καβάφη αφορά την καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με «τη φιλοσοφία της απόλυτης ματαιότητας της προσπάθειας και της εγγενούς αντίφασης της κάθε ανθρώπινης έκφρασης» («philosophy of the absolute worthlessness of effort and of the inherent contradiction in every human utterance»), την οποία πρέπει να «αποφεύγει» ο ποιητής, παράγοντας έργα με την επίγνωση ότι πρόκειται για «παιχνίδια» («toys»), τα οποία όμως υπερβαίνουν τον θάνατο (Καβάφης 2003, 331-332 και 257-258). Οι απόψεις του αυτές, των οποίων η εξέταση υπερβαίνει τους στόχους της εργασίας μου, αξίζει να μελετηθούν σε σχέση με βασικά στοιχεία της ποιητικής του που παραπέμπουν σε θεμελιώδεις θέσεις της ρομαντικής ειρωνείας, όπως αναπτύχθηκαν από τον Friedrich Schlegel και άλλους εκπροσώπους της. Για παράδειγμα, η καβαφική διαλεκτική αντιστοιχεί στον ορισμό της ειρωνείας από τον Schlegel ως ανάλυσης της θέσης και της άρσης, δηλαδή ως αποστασιοποιημένης και ουδέτερης αποτύπωσης και των δύο θέσεων· η εκτίμηση του παράδοξου από τον Καβάφη παραπέμπει στην άποψη του Schlegel ότι το παράδοξο είναι όρος εκ των ων ουκ άνευ της ειρωνείας και προϋπόθεση για την έκφραση της αντιφατικής ολότητας του κόσμου· η αγάπη του Καβάφη για τις μεικτές ταυτότητες, τις μεταιχμιακές

αντίθεσή του προς κάθε είδους δογματικότητα ο Καβάφης είχε εκφράσει ήδη από το 1891, σχολιάζοντας τη συγγραφική ιδιοπροσωπία του Σαίξπηρ:

[...] δεν έχω πολλήν πεποίθησιν περί της απολύτου αξίας ενός συμπεράσματος. Από τα αυτά διδόμενα εγώ σχηματίζω τοιαύτην κρίσιν και άλλος άλλην· είναι δε δυνατόν να ήναι αμφότεραι εναντίαι και αμφότεραι ορθαί καθ' όσον αφορά έκαστον άτομον, διότι υπαγορεύονται υπό των ιδιαιτέρων μας περιστάσεων και ιδιοσυγκρασιών ή συμμορφούνται προς αυτάς.

Δεν εννοώ με αυτά να καταστήσω τους συγγραφείς αναποφασίστους όλως διόλου. Το τοιούτο θα ήτο υπερβολή. Θέλω μόνον να είπω ότι δεν αγαπώ την υπερβολικήν δογματικότητα.<sup>17</sup>

Λίγο αργότερα θα επανέλθει στο θέμα της υποκειμενικότητας, αυτήν τη φορά σε σχέση με το λογοτεχνικό γούστο. Σχολιάζοντας τις απόψεις του Ράσκιν «Περί βιβλίων και διαβάσματος», σημειώνει: «Αμφιβάλλω αν υπάρχει βιβλίον το οποίον όλοι να χρειαζώμεθα».<sup>18</sup> Αιτία αυτής της ετερότητας είναι η διαφορετική εννοιολόγηση της αλήθειας, σε σχέση με την εμπειρία. Όταν ο Ράσκιν, γράφοντας για τον σκοπό της τέχνης, αναφέρεται στις «πιο αγνές αλήθειες», ο Καβάφης παρατηρεί: «Αλλά ποίαι είναι αι αλήθειαι αύται; Με την αλήθειαν υπονοείται το Καλόν; Αλλά το Καλόν είναι κάποτε αντιφατικόν (την αλήθειαν την θέλουν θετικήν και καταφατικήν) και είναι πολλάκις το αποτέλεσμα απόψεων και έξεων, και πολύ συχνά το αποτέλεσμα νοσούσης και ψευδομένης ψυχής».<sup>19</sup>

καταστάσεις και τις ιδεολογικές μεταστροφές παραπέμπει στην απέχθεια του γερμανικού ρομαντισμού για τη στατικότητα και τις συμπαγείς ταυτότητες· η άποψη του Καβάφη για το έργο τέχνης ως παιχνίδι και η εκτίμησή του για τη φαντασία ανασύρουν την ιδέα του παιχνιδιού του Schiller, τη θεωρία του Fichte για τον υποκειμενικό ιδεαλισμό και τις απόψεις του Novalis για τη φαντασία· η αντίληψή του για την απόλυτη ματαιότητα παραπέμπει στη γενική ειρωνεία του κόσμου, από την οποία εκκινεί η άποψη του Hegel για τη συνύπαρξη των αντιφάσεων που αλληλοσυμπληρώνονται (για τις παραπάνω έννοιες στο πλαίσιο της ρομαντικής ειρωνείας βλ. Κωστίου 2005, 133-144, όπου συνοψίζονται θέσεις της διεθνούς βιβλιογραφίας).

17. Καβάφης 2003, 47.

18. Καβάφης 1963γ, 602. Της ίδιας εποχής (1903-1905;) ο Σαββίδης πιθανολογεί πως είναι και αχρονολόγητο σημείωμα όπου ο Καβάφης, με αφορμή ενθουσιώδη επιστολή του Γρηγορίου Ξενόπουλου για το ποίημα «Τείχη», σχολιάζει την αλήθεια του ποιήματος, το οποίο κρίνει «αληθινό τουλάχιστον σε μια περίπτωση» (Σαββίδης 1994β, 18 και 75, σημ. 20). Στην περίοδο 1903-1911 τοποθετείται και η συγγραφή του σχολίου στο ποίημα «Μονοτονία», που αφορά το θέμα της ειλικρίνειας στην τέχνη σε σχέση με τις «μεταβολές» του βίου (Haas 1983, 94).

19. Καβάφης 1963γ, 592.

Στο θεωρητικό του κείμενο ο προβληματισμός του για τη μερικότητα της αλήθειας αφορά όχι μόνο τον συγγραφέα αλλά και τον αναγνώστη, εφόσον συναρτάται με την «επαλήθευση» του ποιήματος από την εμπειρία του αναγνώστη:

Besides, one lives, one hears, and one understands; and the poems one writes, though not true to one's actual life, are true to other lives («Το πρώτο φως των», «Τείχη», «Παράθυρα», «Θερμοπύλαι») —not generally of course, but specially— and the reader to whose life the poem fits admires and feels the poem: which is proved by Xenopoulos' liking («Τείχη», «Κεριά»), and Pap.'s («Κεριά») and Tsocopoulos' («Φωναί Γλυκεΐαι»). And when one lives, hears, and searches intelligently and tries to write wisely his work is bound, one may say, to fit some life.<sup>20</sup>

Δύο χρόνια αργότερα θα επανέλθει στο θέμα της μερικότητας της αλήθειας, αυτήν τη φορά μόνο σε σχέση με την πρόσληψη της ποίησής του από τον αναγνώστη. Σε σημειώμά του που φέρει ημερομηνία 9.7.1905, η «αλήθεια» του ποιήματος γίνεται υπόθεση του αναγνώστη:

Σαν τον /καλό/ ράπτη που κάμνει μια φορεσιά που πάει λαμπρά σ' έναν άνθρωπο (ίσως σε δυο)· κ' ένα επανωφόρι που μπορεί να πάει σε δυο τρεις — έτσι κ' εγώ, τα ποιήματά μου μπορούν να εφαρμοσθούν, «to fit», σ' ένα κάζο (ίσως σε δυο, τρία). Η σύγκρισις είναι κομμάτι (κατ' επιφάνειαν μόνον) ταπεινωτική· αλλά είναι νομίζω επιτυχής και παρηγορητική. Αν δεν έχουν τα ποιήματά /μου/ γενική εφαρμογή, έχουν μερική. Αυτό δεν είναι λίγο. Έχουν ηγγυημένη την αλήθειά των έτσι.<sup>21</sup>

Από τη διάδραση των παραπάνω κειμένων και από τη ρητορική τους είναι φανερό πως ο Καβάφης διαμορφώνει τις αισθητικές του αρχές για την αλήθεια της τέχνης με όλο και μεγαλύτερη βεβαιότητα· στο μείζον θεωρητικό του κείμενο, καθώς και στο τελευταίο σημείωμα, δεν αμφιβάλλει, δεν αναρωτιέται όπως στα σημειώματα του 1902, αλλά διατυπώνει την αντίληψή του με κατασταλαγμένη νηφαλιότητα. Το ζήτημα της αλήθειας, εξάλλου, φαίνεται να συστηματοποιείται πρωτίστως μέσα του ως συλλογισμός, σταδιακά, αφού ξεκινά

20. Καβάφης 2003, 258-259.

21. Καβάφης 2009, 34. Στο παραπάνω σημείωμα το θέμα της ποιητικής αλήθειας συνδέεται άμεσα με τη «μερικότητα» της εμπειρίας η οποία απασχόλησε τον Καβάφη σε αρκετά ποιήματα γραμμένα έως το 1911. Πβ. και το σχόλιο για το ποίημα «Τελειωμένα» (Haas 1983, 99).



από την καλλιτεχνική αγωνία της ποιητικής σύλληψης για να περιλάβει λίγο αργότερα και την εμπειρία της ανάγνωσης.

Εδώ αξίζει να επισημανθεί το πρώιμο ενδιαφέρον του Καβάφη για τη θεατρική μάσκα, όπως αποτυπώθηκε στο κείμενό του «Μάσκες» (1882-1884;), όπου περιγράφει «δύο ή τρία παράδοξα στοιχεία σχετικά με τις μάσκες, τα οποία ίσως δεν είναι ευρύτερα γνωστά». Το παραπάνω σχόλιο φανερώνει, αν όχι συστηματική ενασχόληση, τουλάχιστον σοβαρή έρευνα, για να προσκομιστούν στοιχεία πέρα από τον μέσο όρο της κοινής γνώσης. Ένα από αυτά ενδιαφέρει ιδιαίτερα την οπτική της εργασίας μου. Σχολιάζοντας τη χρήση της μάσκας στο ελληνικό θέατρο, ο Καβάφης παρατηρεί σχετικά με τις κωμικές μάσκες ότι «συχνά ήσαν κατασκευασμένες ώστε να μοιάζουν με τα πρόσωπα τα οποία γελοιοποιούσαν δημόσια. Έτσι στις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη ο ηθοποιός που έπαιζε τον ρόλο του Σωκράτη φορούσε μάσκα που αναπαριστούσε πιστά τα χαρακτηριστικά του μεγάλου φιλοσόφου. Ο Μολιέρος έκανε χρήση αναλόγου τεχνάσματος στην κωμωδία *L'amour médecin* όπου οι μάσκες των ηθοποιών έμοιαζαν με τους μεγαλογιατρούς των Παρισίων».<sup>22</sup> Ενδεχομένως, στην παραπάνω επισήμανση του Καβάφη, που χρονικά συμπίπτει με την εκκίνηση της ποιητικής διαμόρφωσής του, πολύ πριν συγκροτήσει τις αισθητικές του αρχές, να προοικονομείται η μέθοδός του να κατασκευάζει προσωπεία όχι μόνο για ανώνυμα, πλασματικά, αλλά και για επώνυμα ιστορικά πρόσωπα.<sup>23</sup>

Μέρος διαρκούς αυτοελέγχου τα πρώτα χρόνια «της δεύτερης κρίσιμης δεκαετίας της δημιουργικής του ωρίμανσης»,<sup>24</sup> ο θεωρητικός προβληματισμός του Καβάφη στρέφεται με επιμονή γύρω από ποικίλες όψεις του κομβικού ζητήματος της ειλικρίνειας στην τέχνη. Ιδιαίτερα σημαντικό για την οπτική της παρούσας εργασίας είναι το γεγονός ότι ο Καβάφης, όπως διαπιστώσαμε, ρητά προκρίνει την υποθετική εμπειρία έναντι της πραγματικής, αφού η πρώτη, εμπλουτισμένη από τη φαντασία, μπορεί να καταλήξει σε πιο ενδιαφέροντα νοητικά στοιχεία ή καταστάσεις απ' ό,τι η αναφορά της ατομικής εμπειρίας. Αυτή του η προτίμηση, καθώς και η συνειδητοποίηση της εφήμερης φύσης της αλήθειας και της μερικότητάς της θα τον οδηγήσουν να δημιουργήσει σταδιακά, με τη βοήθεια της «ηδονικής "agitation" της φαντασίας»,<sup>25</sup> ένα πολυφωνικό σύμπαν όπου το κάθε θέμα τίθεται ξανά και ξανά, φωτισμένο κάθε φορά από διαφορετική οπτική γωνία, προσαρμοσμένη στην «αλήθεια» του συγκεκριμένου βλέμματος: ένα διαλογικό σύστημα όπου η αλήθεια διατυπώνεται μέσα

22. Καβάφης 2003, 329.

23. Για τα χρόνια της διαμόρφωσης 1882-1905 βλ. Haas 1996.

24. Καβάφης 2009, 13.

25. Ό.π., 23.

από το σχήμα της θέσης και της άρσης. Σε αυτήν τη συστηματική μέθοδο οφείλεται η περίφημη οργανική ενότητα του καβαφικού έργου, η οποία επισημάνθηκε επανειλημμένως από την παλαιότερη κριτική, για να κρυσταλλωθεί από την κριτική οξύνουσα του Σεφέρη στη φράση «έργο εν προοδω»<sup>26</sup> και να αναδειχθεί από τη διδακτορική διατριβή του Γ. Π. Σαββίδη.<sup>27</sup>

Την εποχή αυτή, που ο Καβάφης «ξεκαθαρίζει βαθμιαία την ποιητική του»,<sup>28</sup> μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι ισχύει ακόμα η συνθήκη ασυμβατότητας θεωρίας και πράξης, που επισήμανε ο Στρατής Τσίρκας για το διάστημα έως το 1893.<sup>29</sup> Έως το 1903, που δημοσιεύει το μείζον θεωρητικό του κείμενο, τα αναγνωρισμένα ποιήματά του δεν φανερώνουν τίποτε από τη δραματικότητα της ώριμης φάσης του έργου του: χρησιμοποιεί είτε αποστασιοποιημένο αφηγηματικό προσωπείο που εκθέτει τις απόψεις του ή σχολιάζει σε γ' πρόσωπο (π.χ. «Θερμοπύλες», 1903) είτε αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο που εξομολογείται ή στοχάζεται σε α' πρόσωπο (π.χ. «Τα Παράθυρα», 1903), ενώ σ' ένα ποίημα όπου διαπλέκονται τρεις διαφορετικές φωνές («Το Πρώτο Σκαλί», 1899) η διάδρασή τους είναι πρωτοβάθμια. Το μόνο αναγνωρισμένο ποίημα αυτής της περιόδου που αντανακλά την ποιητική του ανησυχία και προοιωνίζεται την τάση του να «πειραματιστεί» με την εννοχήστρωση διαφορετικών φωνών και την εκφορά του λόγου είναι το ποίημα «Περιμένοντας τους Βαρβάρους» (1904), ενώ δύο χρόνια αργότερα θα δημοσιεύσει το ποίημα «Ο Βασιλεύς Δημήτριος» (1906), που προοικονομεί τη σύνθετη δομή και την αξιοποίηση των ιστορικών πηγών, χαρακτη-

26. «Η προσωπική μου ιδέα είναι ότι από μια ορισμένη στιγμή και πέρα — τη στιγμή αυτή την τοποθετώ στα 1910 περίπου— το καβαφικό έργο πρέπει να διαβάζεται και να κρίνεται όχι σαν μια σειρά από χωριστά ποιήματα, αλλά σαν ένα και μόνο ποίημα εν προοδω —ένα “work in progress”, όπως θα 'λεγε ο James Joyce— που τερματίζει ο θάνατος. Ο Καβάφης είναι, νομίζω, ο “δυσκολότερος” ποιητής της σύγχρονης ελληνικής γραμματείας και τον καταλαβαίνουμε πολύ καλύτερα όταν τον διαβάζουμε με το συναισθημα της παρουσίας του συνολικού του έργου» (Σεφέρης 1981, 328).

27. Σαββίδης 1992.

28. Καβάφης 2009, 15.

29. Ο Τσίρκας επισημαίνει ότι «στα τριάντα του χρόνια ο ποιητής έχει ήδη συγκροτημένη μια αισθητική και ηθική θεωρία, πολύ πιο κατασταλαγμένη απ' όσο φανερώνουν τα ποιήματά του της αντίστοιχης περιόδου» (Καβάφης 1963γ, 584). Όσον αφορά την υποθετική εμπειρία, ίσως δεν είναι άνευ σημασίας να σημειωθεί ότι ο Καβάφης την είχε εφαρμόσει αρκετά πρόωμα στην ποίησή του, ίσως όχι ακόμη συνειδητά και σίγουρα όχι με τον σύνθετο τρόπο της ώριμης φάσης του έργου του: για παράδειγμα, το ποίημα «Ένας Γέρος» είναι καρπός του 1897, όταν ο ίδιος ήταν τριάντα τεσσάρων ετών.

ριστικά που απαντούν σε ποιήματά του της ωριμότητας. Εκεί θα χρησιμοποιήσει πρώτη φορά σε ποιήματα του κανόνα ένα σχετικά σύνθετο ιστοριογενές δραματικό προσωπείο, διαμεσολαβημένο από ιστορική πηγή, προκαλώντας τους συγκαίριους του λογοτέχνες και κριτικούς.<sup>30</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι το ποίημα αυτό γράφεται το 1900 και δημοσιεύεται το 1906, «έτος κατά το οποίο», όπως επισημαίνει η Haas, «παρατηρείται στον ποιητή μια διάθεση για ασυνήθιστα δριμεία αυτοκριτική, όπως παράλληλα και για απολογισμό και ξεκαθάρισμα σε ό,τι αφορά το προγενέστερο έργο του».<sup>31</sup> Έκτοτε θα δημιουργήσει εξ εικασίας πολλές φανταστικές καταστάσεις και θα αποτυπώσει ένα μεγάλο φάσμα απόψεων για ζητήματα του Έρωτα, της Τέχνης και της Ιστορίας με τρόπο δραματοποιημένο, δηλαδή επινοώντας και αναθέτοντας ρόλους.

Όπως προκύπτει από την εξέλιξη της ποιητικής του, το έτος 1918, του οποίου η σπουδαιότητα αποτελεί κοινό κριτικό τόπο στην καβαφική βιβλιογραφία, συνιστά έτος σταθμό και όσον αφορά τη μέθοδο της «υποθετικής εμπειρίας» και, επομένως, τη διαχείριση του προσωπείου. Ικανό τεκμήριο αυτής της συνθήκης αποτελούν οι διαδοχικές παραλλαγές των στίχων 21-22 («Η τέχνη μου στο πρόσωπό σου δίνει / μια ονειρώδη συμπαθητική ομορφιά») του ποιήματος «Καισαρίων» (1918), κατά τα στάδια της επίμονης επεξεργασίας του από το 1914 που είχε γραφεί με τίτλο «Πτολεμαίου Καίσαρος». Όπως έδειξε η Renata Lavagnini το 1984, οι παραλλαγές αυτές απασχόλησαν πολύ τον ποιητή, αλλά καμία δεν εγκρίθηκε κατά τον «Φιλοσοφικό Έλεγχο», ώστε να περάσει στη δημοσιευμένη μορφή του ποιήματος.<sup>32</sup> Η επεξεργασία του, ωστόσο, δείχνει πώς ακριβώς συγκροτείται ένα ιστοριογενές δραματικό προσωπείο, με σεβασμό στην Ιστορία, αλλά και με προσθήκη προσωπικού βιωματικού υλικού που ενεργοποιείται εντατικά, με την αρωγή της φαντασίας, για να συμπληρώσει τα κενά των ιστορικών πηγών. Αλλά εκτός από το ποίημα «Καισαρίων», όπου ο Καβάφης «μας δίνει αναλυτικά την τεχνική της έμπνευσής του», την

30. Για την πρόσληψη του ποιήματος και την ποιητική μεταγραφή της πηγής βλ. Καράογλου 1980, 272-284.

31. Haas 2015, 123· για τα τεκμήρια αυτής της διαδικασίας βλ. 123-129.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την οπτική του βιβλίου μου παρουσιάζει η «δοκιμογραφική άσκηση», όπως χαρακτηρίζει ο Σαββίδης το κείμενο «Αι σκέψεις ενός γέροντος καλλιτέχνη», του οποίου τη συγγραφή τοποθετεί ανάμεσα στο 1894 και το 1906, και ενδεχομένως και πριν από το 1900. Εκεί ο Καβάφης, σε ηλικία μεταξύ τριάντα ενός και σαράντα τριών ετών, δημιουργεί, σύμφωνα με την αρχή της «υποθετικής εμπειρίας», το προσωπείο ενός ογδοντάχρονου αναγνωρισμένου συγγραφέα, ο οποίος στοχάζεται πάνω στο θέμα της διαδοχής των αισθητικών θεωριών και των υφολογικών χαρακτηριστικών κάθε εποχής (Σαββίδης 1987, 149-152).

32. Lavagnini 2017, 137.

«τεχνική του οραματισμού»,<sup>33</sup> σταθμός όσον αφορά την ποιητική αξιοποίηση του θεωρητικού του προβληματισμού μπορεί να θεωρηθεί το ποίημα «Το Διπλανό Τραπέζι» (1919), όπου η καβαφική ειρωνεία βρίσκεται σε μια από τις πιο περίτεχνες στιγμές της, μέσω της τεχνικής της υποκριτικής άγνοιας, που αναλαμβάνεται από ένα αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο.<sup>34</sup> Ο μηχανισμός της ψευδαισθητικής εμπειρίας, που είναι κεντρικό θέμα του ποιήματος, είχε ήδη καταταθεί δύο χρόνια πριν, μαζί με άλλα ζητήματα, στο ανέκδοτο ποίημα «Μισή ώρα» (1917).<sup>35</sup> Το 1925, ώριμος κάτοχος πια της τεχνικής της απόκρυψης/αποκάλυψης και δεινός χειριστής της ειρωνείας, δημοσιεύει το ποίημα «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.», όπου με άλλοθι ένα υποθετικό ποιητικό κείμενο, που ο αναγνώστης δεν θα διαβάσει ποτέ, το κατορθωμένο ποιητικό κείμενο, μέσω των ειρωνικών του αντικατοπτρισμών, υποστασιώνει, εκθέτει και συγχρόνως σχολιάζει τη συγκρότησή του. Θεωρητικοποιεί έτσι με τα μέσα της ποίησης, εκτός από τη μέθοδο της ιστορικής αντιστοιχίας, και μια θεμελιώδη αρχή της καβαφικής ποιητικής, την πολυφωνία, η οποία πραγματώνεται με την ενορχήστρωση ποικίλων φωνών και ρόλων, ανειλημμένων από προσωπεία, που καθένα τους εκφράζει τη δική του «αλήθεια». Δύο χρόνια αργότερα θα συνθέσει και θα δημοσιεύσει το ποίημα ποιητικής «Άννα Δαλασσηνή» (1927), όπου με άλλοθι ένα ιστορικό προσωπείο και χρησιμοποιώντας ένα παράθεμα ιστορικής πηγής, καθιστά την ίδια τη γραφή κεντρικό θέμα του ποιήματος, αποκαλύπτοντας τη διαδικασία γένεσής του και, συγχρόνως, τον καθοριστικό ρόλο «του προσωπικού παράγοντα», όπως χαρακτηρίζει η Haas, με αφορμή το αυτοσχόλιο του ποιήματος «Καισαρίων», την κριτική διαχείριση των ιστορικών πηγών.<sup>36</sup>

Εν τω μεταξύ, η «Διορθωτική Εργασία» και ο «Φιλοσοφικός Έλεγχος», εκφάνσεις και οι δύο της προσωπικής του ποιητικής μεθόδου και του «βαθύτερου “αισθητικού” του εμπειρισμού»<sup>37</sup> και, συγχρόνως, πυρηνικά στοιχεία της ψυχικής του ιδιοσυστασίας,<sup>38</sup> τον έχουν οδηγήσει σε επεξεργασία και επαναγραφές

33. Δημαράς 1992, 119, 120.

34. Muecke 1980, 70.

35. Βλ. Alexiou 1983, 53.

36. Haas 2018, 111. Περισσότερα για το ζήτημα αυτό βλ. στο τρίτο μέρος του βιβλίου.

37. Με την εύστοχη φράση «“αισθητικός” εμπειρισμός» περιγράφει ο Γιώργος Κεχαγιόγλου «την αυξημένη και πάντοτε εγρήγορη μέριμνά του [του Καβάφη] για κριτική αμεροληψία και αποφυγή της υπερβολής» (Κεχαγιόγλου 1977-1978, 382).

38. Στην εξαιρετική μελέτη της για τη φθορά στο έργο του Καβάφη η Τσιριμώκου συνδέει τη «Διορθωτική Εργασία» και τον «Φιλοσοφικό Έλεγχο» με τη «διάχυτη αίσθηση μιας νεωτεριότητας συναισθηματικής», καταγωγικά συνυφασμένης με τη «δια-

ποιημάτων αποκαλυπτικών, κοντά σε άλλα, και της σημασίας που αποκτούν σταδιακά τα προσωπεία για την ποιητική του. Η διαδρομή που προηγείται της δημοσίευσης του ποιήματος «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.» (1925) παρέχει σημαντικά πειστήρια για τη συνειδητή αναγωγή του προσωπείου σε θεμελιώδες εργαλείο της ποιητικής του μεθόδου. Ακόμη και αν κανείς δεν συνυπολογίσει, ελλείψει τεκμηρίων, το ποίημα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρείας, 628-655 μ.Χ.» (1918),<sup>39</sup> η τεκμηριωμένη επεξεργασία δύο άλλων ποιημάτων συνιστά πειστική απόδειξη για τη σπουδαιότητα του προσωπείου ως βασικού εργαλείου της ποιητικής του μεθόδου. Το πρώτο είναι το ποίημα «Είγε ετελεύτα» (1920), το οποίο είχε γραφτεί το 1897 με τίτλο «Απουσία» σε μια πρώτη μορφή, η οποία «διορθώθηκε» το 1910, αλλά αυτή η ενδιάμεση επεξεργασία δεν σώζεται. Όπως έδειξε ο Γιάννης Δάλλας, ο οποίος δημοσίευσε την πρώτη μορφή του ποιήματος και μελέτησε τις διαφορές της πρώτης από τη δημοσιευμένη εκδοχή, οι δύο διαφορετικές μορφές του ποιήματος σημαίνουν «δύο εξελικτικές βαθμίδες προβληματισμού και της θεωρίας και της πρακτικής του ποιητή».<sup>40</sup> Από τη σκοπιά της παρούσας μελέτης η πιο σημαντική διαφορά είναι η προσθήκη της δεύτερης στιχικής ενότητας,<sup>41</sup> η οποία μετατοπίζει τη στόχευση του ποιήματος από το υπερφυσικό στο ρεαλιστικό/ιδεολογικό και, παράλληλα, τοποθετεί το ποίημα σε μια ιστορι-

χείριση της ήττας» και την «ειρωνική αμφισβήτηση». Χρησιμοποιώντας τον όρο του Blanchot «άνεσο μηρύκασμα» («ressassement éternel»), «το σήμα κατατεθέν της νεωτερικότητας», η Τσιριμώκου προτείνει τον όρο «επανόρθωσις» παρατηρώντας: «Ρητορικός όρος με απόλυτη ισχύ στην περίπτωση του νεωτερικού Καβάφη, που είχε κάνει το σπίτι του εκδοτικό εργαστήρι, αναμόχλευε συνεχώς τα γραπτά του, τα ταίριαζε και τα αναδιέτασσε διαρκώς, αγωνιούσε για την παραμικρή παύλα ή παρένθεση, προσπαθώντας να καθηλώσει τη διαφεύγουσα αίσθηση — συνήθως μνημονική. Η μηρυκαστική-επανορθωτική αυτή διαδικασία θα μπορούσε να παραπέμψει σε ό,τι αποκαλούμε ανακύκλωση, αν δεν διέκρινε κανείς ότι κάθε φορά η επανάληψη μετατοπίζει ελαφρά μεν, αλλά αισθητά τα σημεία: δεν ολοκληρώνεται ένας κύκλος, αλλά ανοίγει μια σπείρα· η τροχιά μέσα στο χρόνο είναι σπειροειδής» (Τσιριμώκου 2015, 133-134).

39. Το ποίημα αναλύεται στο πρώτο κεφάλαιο (σ. 95-99). Αν πράγματι η δεύτερη στροφή του ποιήματος αποτελεί ύστερη προσθήκη, όπως το οξυμένο καθαφικό αισθητήριο του Σαββίδη υποστήριξε, τότε προστίθεται άλλο ένα τεκμήριο ότι η χρήση προσωπείων διαμορφώνεται σταδιακά και τελειοποιείται στη φάση της ποιητικής ωριμότητας του Καβάφη. Για την «εικασία» του Σαββίδη βλ. Σαββίδη 1994α, 242.

40. Δάλλας 1984, 136· για τις διαφορές των δύο μορφών, για τη σχέση με την ιστορική πηγή και τη σχέση με άλλα ποιήματα του Καβάφη βλ. 124-135. Για τη θέση του Απολλωνίου στην ποίηση του Καβάφη βλ. Bowersock 1983, 180-189.

41. Υιοθετώ τον όρο «στιχική ενότητα» έναντι του όρου «στροφή» στις περιπτώσεις ασύμμετρης κατανομής των στίχων (βλ. Παπάζογλου 2012, 63-64).

κή προοπτική μέσω της δραματοποίησης.<sup>42</sup> Η προσθήκη ενός ανώνυμου ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου, ενός «ιστορικού και αναγνωστικού διάμεσου», κατά τον εύστοχο χαρακτηρισμό του Δάλλα, μεταμορφώνει το υπερφυσικό στοιχείο, το εμπνευσμένο από την πηγή *Τα ες τον Τυανέα Απολλώνιον* του Φιλόστρατου, σε σχόλιο ενός αναγνώστη της πηγής, ενός κρυπτοεθνικού που ζει το δράμα του εσωτερικού διχασμού και το πρόβλημα της κοινωνικής εκβολής αυτού του δράματος, στην αυστηρή Αλεξάνδρεια του χριστιανικού βου αιώνα. Επιπλέον, το σχόλιο του Καβάφη για το ποίημα αυτό δείχνει ότι η συγκρότηση του προσωπείου είναι ένα σημαντικό στάδιο της επεξεργασίας του ποιήματος. Στο «“φιλοσοφικό” χαρακτήρα» σχόλιο «το πρόβλημα της ιστορικής ακρίβειας», που, σύμφωνα με τη Haas, απασχολεί τον ποιητή, συνδέεται άμεσα με τη συγκρότηση της ταυτότητας του ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου.<sup>43</sup>

Δεύτερο παράδειγμα της συστημικής λειτουργίας των προσωπείων στην ποίηση του Καβάφη συνιστά το ψευδοϊστορικό ποίημα «Ίμενος» (1919), το οποίο είχε γραφτεί σε μια πρώτη μορφή τον Οκτώβριο του 1915, με τίτλο «Αγάπησέ την πιότερο».<sup>44</sup> Στη δεύτερη και οριστική μορφή του ποιήματος ο Καβάφης αναθέτει τον λόγο στο ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο του Ίμενου και προσθέτει μια δεύτερη στιχική ενότητα, όπου τον λόγο αναλαμβάνει ένα αφηγηματικό προσωπείο. Όπως και στο ποίημα «Είγε ετελεύτα», η δραματοποίηση, μέσω της προσθήκης προσωπείων, μετατοπίζει την ποιητική στόχευση από το φιλοσοφικό/ερωτικό στο κοινωνικό/ιστορικό πεδίο.

42. Τις επιπτώσεις της «μεταμόρφωσης που έκανε η προσθήκη αυτού του ιστορικού και αναγνωστικού διάμεσου στο ποίημα» εξετάζει εμπειριστικώς ο Δάλλας (1984, 140-144). Το ποίημα αυτό, μολονότι είναι κομβικό για την οπτική της παρούσας μελέτης, αναφέρεται όταν χρειάζεται, αλλά δεν αναλύεται, διότι η προσέγγιση του Δάλλα καλύπτει και τη συγκρότηση του προσωπείου. Εξάλλου, πρόκειται για ένα ποίημα που έχει απασχολήσει πολύ τους μελετητές. Εκτός από τη μελέτη του Δάλλα, βλ. και τις διαφορετικής αφετηρίας και στόχευσης μελέτες του Bowersock (1983, 180-189), του Jusdanis (1987, 125-128) και της Haas (1996, 328-333). Πβ. και Haas 2000β, 53-55.

43. Haas 1983, 104-105. Εκτός από τον δραματικό χωροχρόνο του ποιήματος και τις συνθήκες του, που ο Καβάφης επισκοπεί για λόγους «ιστορικής ακρίβειας», το ζήτημα που τον απασχολεί σχετίζεται με το προσωπείο του «αναγνώστη» σε σχέση με το συλλογικό προσωπείο των εθνικών:

«Ο αναγν[ώστης] γίν[εται] συμπαθητικότερος. Πτωχός, δειλός, και —εάν έδειχνε την γν[ώμη] του— αντικείμενον αποστροφής.

»Το δε “άθλιος” δεν αναφέρε[ται] εις αυτόν, τον κ[α]τ[ά] πρόσχημα Χριστιανό], αλλά εις άλλους που το κηρύττουν που είν[αι] εθν[ικοί] και π[ο]λλ[υ]λάκις ευπορούν».

44. Το ποίημα αναλύεται στο πρώτο κεφάλαιο (εδώ, 123-133).

Η ταυτότητα του Ίμενου, συγκροτημένη σε δύο επίπεδα, ατομικό και συλλογικό, ανάγει την υποκειμενική εξομολόγηση σε σχόλιο ενταγμένο σε μια ιστορική και κοινωνική προοπτική και, παράλληλα, προσδίδει αισθητική αρτιότητα σε ένα «κακό ποίημα».<sup>45</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι και τα δύο ποιήματα υποβάλλονται σε διορθωτική εργασία και φιλοσοφικό έλεγχο το 1919 και το 1920, το έτος της «τελευταίας εσωτερικής τομής του έργου του».<sup>46</sup> Έκτοτε, ο Καβάφης θα δημοσιεύσει άλλα εξήντα ποιήματα, όπου οι φωνές και οι ρόλοι, ενσαρκωμένα σε προσωπεία, συλλειτουργούν με αξιοθαύμαστη ευρηματικότητα, και μόνον τρία ποιήματα με πρωτοβάθμιο αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο που εκφράζεται σε α' ενικό πρόσωπο: ένα ποίημα ανεπιτήδευτης εξομολογητικής αμεσότητας («Στον ίδιο χώρο», 1929) και δύο ποιήματα ποιητικής όπου σχολιάζεται η διαδικασία του «οραματισμού» («Για νά 'ρθουν—», 1920) και η συμπληρωματική/συνδυαστική λειτουργία της Τέχνης αναφορικά με τη μνήμη («Εκόμισα εις την Τέχνη», 1921).<sup>47</sup> Σ' αυτήν την τελευταία φάση της ποιητικής του δημιουργίας η μοντέρνα ειρωνική του γλώσσα θα φτάσει στο απόγειο της τελειοποίησής της, χάρη στη σύνθετη διαλεκτική του που συγκροτείται μέσα από προσωπεία, ιστοριογενή, όπως ο Δημάρατος, ο Ιουλιανός, η Άννα Κομνηνή, και ιστορικοφανή, όπως ο Τέμεθος και ο μνημένος αναγνώστης του, ο Μύρης και ο αποξενωμένος εραστής του, ο ανώνυμος αφηγητής που περηφανεύεται για «τις εκτεταμένες επικράτειες» και «την ποικίλη δράση των στοχαστικών προσαρμογών», πίσω από τις οποίες προβάλλει το ειρωνικό μειδίαμα των Λακεδαιμονίων.

Την ειρωνική διάσταση της ποιητικής του, που σήμερα αποτελεί κοινό κριτικό τόπο της καβαφικής βιβλιογραφίας,<sup>48</sup> είχε επισημάνει πρώτος ο ίδιος. «Ca-

45. Σχολιάζοντας ο Σαββίδης την ταύτιση της ατομικής με την ιστορική αίσθηση στον Καβάφη γράφει για το ποίημα «Αγάπησέ την πιότερο»: «Είναι, προφανώς, μια ειλικρινής εξομολόγηση· αλλά τολμώ να πω πως είναι ασφαλώς και ένα κακό ποίημα. [...] ο Καβάφης θα αφήσει τούτο το έκκριμα να διυλιστεί επί τέσσερα χρόνια μέσα από την ιστορική συνείδηση του τεχνίτη. Και όταν το δημοσιεύει, μας παρουσιάζει ένα άρτιο ποίημα, που δεν μπορούμε σίγουρα να το χαρακτηρίσουμε ως πολιτικό, ούτε καλά-καλά ως ιστορικό ποίημα, αλλά όπου η υποκειμενική εξομολόγηση, χωρίς να χάνει τη γνησιότητά της, κατακυρώνεται μέσα σε μιαν αντικειμενική ιστορικοπολιτική προοπτική» (Σαββίδης 1985, 110).

46. Δάλλας 1984, 138.

47. Βλ. εδώ, Πίνακα Ι.

48. Η πορεία της κριτικής αναφορικά με το ζήτημα της καβαφικής ειρωνείας και η σχετική βιβλιογραφία έως το 2000 συνοψίζονται στο Κωστίου 2000, 227-244. Σε αυτήν πρέπει να προστεθούν τα άρθρα του Νικόλαου Μηλιώνη (1983) και του Γιώργου Τζουρντού (1983).

vafy selon mon avis est un poète ultra-moderne, un poète des générations futures», είχε αποφανθεί ο ποιητής το 1930, μέσω οριακής ειρωνικής αποστασιοποίησης, υποδεικνύοντας έμμεσα ως κλειδί ανάγνωσης του έργου του «sa légère ironie»,<sup>49</sup> πολύ πριν από τη θεωρητική έξαρση και τη συστηματοποίηση της ειρωνείας ως εργαλείου της λογοτεχνικής κριτικής.<sup>50</sup> Πράγματι, όπως ο ίδιος επισήμανε στην πρωτοποριακή αισθητική του διακήρυξη, χάρη στην ειρωνεία, το καβαφικό έργο αποτελεί ένα πυκνό δίκτυο συστηματικά δομημένων θεμάτων, ιδεών, σκέψεων, αντιλήψεων, στάσεων ζωής, συμπεριφορών, αισθημάτων και αισθήσεων, που λειτουργεί καλειδοσκοπικά: η ελάχιστη μετατόπιση της οπτικής γωνίας είναι αρκετή για να αλλάξουν οι συσχετισμοί, να γεννηθεί ένα άλλο σχήμα ή να αναδειχθεί μια διαφορετική απόχρωση του χρωματικού/ιδεολογικού φάσματος. Ο ίδιος, άλλωστε, είχε επισημάνει εμφατικά, σε σημείωμά του στο περιοδικό *Αλεξανδρινή Τέχνη*, το 1927, ένα χαρακτηριστικό του έργου του, το οποίο αφορά όχι μόνο τη μερικότητα της αλήθειας και την εφήμερη φύση της, αλλά και μια καίρια λειτουργία της ειρωνικής του γλώσσας — την ανασηματοδότηση γνωστού υλικού, μέσω της επανάληψης:

Επανάληψη στον Καβάφη δεν βρίσκεται ποτέ. Το κάθε ποίημά του, χωρίς εξαίρεση, έχει κάτι διαφορετικό από τα άλλα του. Αυτό, ως γνωστόν, είναι 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.<sup>51</sup>

Ο συλλογισμός που καταθέτει ο ποιητής στο παραπάνω κείμενο προϋποθέτει την αντίληψή του για τη μερική ισχύ της αλήθειας και την εφήμερη φύση της, αλλά και προοικονομεί την πολυφωνία με την οποία μπόλιασε ένα κατεξοχήν μονολογικό είδος, την ποίηση.<sup>52</sup> Για να πετύχει αυτήν την πολυφωνία, θα δη-

49. Καβάφης 2003, 313.

50. Muecke 1980, 10. Για τη διεύρυνση και την επικράτηση του όρου βλ. Κωστίου 2005, 128-131, όπου και ανασκόπηση της ξένης βιβλιογραφίας.

51. Σαββίδης 1992, 209. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο φάκελος στο Αρχείο Καβάφη F84, φ3 με τίτλο «Συμπτώσεις Ομοιοτήτων εν Φιλολογικούς έργους», Σαββίδης/Πιερής 2015, 293. Πβ. και την παρατήρηση της Haas για τη σχέση του παραπάνω σημειώματος με τη «σχολαστικότητα με την οποία εξέταζε τυχόν ομοιότητες ανάμεσα σε ποιήματά του» (Haas 2018, 128-129, σημ. 59).

52. Το πόσο συνειδητή είναι η φροντίδα του Καβάφη για την αποφυγή επαναλήψεων στα ποιήματά του μαρτυρείται από τα σχόλια για τα ομόλογα ποιήματα «Η Συνο-



μιουργήσει «μια οικουμένη ηγεμόνων, υπαλλήλων, εφήβων όλων των φυλών και των τάξεων»,<sup>53</sup> ένα ευρύτατο φάσμα προσωπείων με ποικίλες ταυτότητες, μέσα από τα οποία θα φωτίσει διαφορετικές όψεις του κάθε θέματος που απασχολεί την ποίησή του.

### Θεωρητική παρέκβαση: από την ηθοποιία στο προσωπείο

Η καβαφική βιβλιογραφία έχει να επιδείξει μεγάλο εύρος ορολογίας για τις φωνές και τους ρόλους που ενοικούν στην ποίηση του Καβάφη: «χαρακτήρας», «αφηγητής», «ήρωας», «πρόσωπο», «πρωταγωνιστής», «μάσκα», «φωνή», «υποκείμενο», «εγώ», «ομιλητής», «τόνος», «μορφή», «φιγούρα», «περσόνα», «αυτός», «εκείνος», «ψυχή» και άλλες λέξεις, πολλές από τις οποίες δεν είναι πολιτογραφημένες στην ορολογία που χρησιμοποιεί η σύγχρονη λογοτεχνική θεωρία και κριτική. Είναι, επίσης, γνωστό ότι συχνά η κριτική υπερερμήνευσε το πρώτο πρόσωπο των ποιημάτων του Καβάφη, ταυτίζοντάς το με τη βιογραφία του ποιητή, παραβλέποντας τις θεμελιώδεις αρχές περί ειλικρίνειας στην τέχνη, όπως τις όρισε ο ίδιος στα θεωρητικά του κείμενα, αλλά και επισημάνσεις της πρώιμης κριτικής, συχνά ορθότερες και οπωσδήποτε πιο κοντά στα κείμενα από τη μεταγενέστερη και ιδίως την πρόσφατη βιβλιογραφία. Αρκεί να θυμίσω την κρίσιμη επισήμανση του Γ. Πιερίδη, ήδη από το 1943, σχετικά με την ταύτιση πρώτου προσώπου και βιογραφίας του ποιητή, «μέθοδο παραπλανητική για έναν ποιητή που χρησιμοποιούσε μάσκες».<sup>54</sup> Η ταύτιση, άλλωστε, του πρώτου προσώπου με τον ποιητή, ιδίως στα ερωτικά ποιήματα, οδήγησε σε παρερμηνείες και σε κριτικές ευκολίες που αύξησαν την καβαφική βιβλιογραφία χωρίς να διασαφηνίσουν ζητήματα της καβαφικής ποιητικής.<sup>55</sup> Και αυτό,

δεία του Διονύσου» και «Τυανεύς Γλύπτης», καθώς και «Η Δυσaréσκεια του Σελευκίδου» και «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)» (βλ. εδώ, 209-226 και 371-384, αντιστοίχως). Η φροντίδα του αποτυπώνεται και σε φάκελο, με τίτλο «Συμπτώσεις Ομοιοτήτων εν Φιλολογικούς έργους» (Φ84, φ3-7), που απόκειται στο Αρχείο του, όπου συγκέντρωνε στοιχεία ομοιότητας ανάμεσα σε ποιήματα δικά του και ποιήματα άλλων (βλ. Haas 2018, 128, σημ. 59).

53. Δάλλας 1974, 80.

54. Πιερίδης 1943, 27. Εδώ έχει τη θέση του και ένα σχόλιο-μαρτυρία του Σαρεγιάννη: «Ο Καβάφης δεν ήθελε τα ποιήματά του να φαίνονται δεμένα με μια συγκεκριμένη πραγματικότητα, γι' αυτό προσπαθούσε με κάθε τρόπο να τα αποκόβει από τις φαινομενικές αφορμές της γέννησής τους» (Σαρεγιάννης 2005, 121).

55. Ήδη από το 1983, η Margaret Alexiou είχε επισημάνει ότι «η σύγχυση της αφηγηματικής και της συγγραφικής φωνής όχι μόνο αντιβαίνει σε θεμελιακούς κανόνες της

παρά το γεγονός ότι η δραματοποίηση της καβαφικής σκέψης είχε ήδη επισημανθεί στην εποχή του από τους συγκαίρινούς του: για παράδειγμα, ο Ι. Α. Σαρεγιάννης παρατηρεί ότι ο Καβάφης αντιμετωπίζει την ιστορία «σα μια ανθολογία από ζωές αγνώστων ή μισοαγνώστων ανθρώπων» και ότι «τη μυθολογική του μανία» την εξασκεί «όχι μονάχα στο πραγματικό πλήθος αλλά και στο ιστορικό»· επιπλέον, επισημαίνει το «σύστημα της Καβαφικής ποιητικής να μας σταματά μπροστά σε αγνώστους», ακόμα και όταν αντλεί από γνωστά πρόσωπα της ιστορίας.<sup>56</sup> Η παραπάνω επισήμανση, όπως ελπίζω να φανεί παρακάτω, σχετίζεται με το γεγονός ότι η ταυτότητα των προσωπείων, ακόμη και όταν έχει ως βάση της ιστορικά πρόσωπα, συγκροτείται επιλεκτικά και με αυστηρή οικονομία από ευάριθμα χαρακτηριστικά τους ή από εφήμερες αλλά καίριες «χειρονομίες» τους σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή.<sup>57</sup> Αλλά και ο Γιώργος Βρισιμιτζάκης είχε επισημάνει από το 1927 τη δραματικότητα της καβαφικής ποίησης, χαρακτηρίζοντας τον Καβάφη «θαυμάσιο πορτραίτιστα», ιδίως «στα πορτραίτα λόγου».<sup>58</sup> Η άποψη του Βρισιμιτζάκη υπήρξε η αφετηρία της εμβληματικής μελέτης του Κ.Θ. Δημαρά, ο οποίος το 1933 έκανε λόγο για «ηθοποιία», προσεγγίζοντας ψυχαναλυτικά την καβαφική μέθοδο. «Δεν κοροϊδεύει ο ποιητής· συμπληρώνει με υπόκριση, με ηθοποιία, το πορτραίτο που κάνει», παρατηρεί ο Δημαράς για τα ποιήματα «τύπου μεικτού», όπως ο ίδιος τα αποκαλεί, δηλαδή τα ποιήματα όπου ακούγονται δύο φωνές. «Παίρνοντας ξαφνικά την ψυχή των ηρώων του, τους δανείζει για μια στιγμή τη φωνή του· ενώνει σε μια ιδεατή γραμμή την αφήγηση στο πρώτο και στο τρίτο πρόσωπο. Κι εδώ οι ήρωες μιλούν, και όχι ο Καβάφης· και τα ποιήματα αυτά πορτραίτα είναι, δίχως κανένα γελοιογραφικό χαρακτήρα. Αυτή είναι η ηθοποιία του Καβάφη».<sup>59</sup> Το 1933 ήταν, βέβαια, πολύ νωρίς για να συσχετιστούν οι ρόλοι που ενοικούν στην καβαφική επικράτεια με την ειρωνεία. Θα περάσουν σχεδόν τέσσερις δεκαετίες ώσπου η κριτική να κάνει λόγο για «αποστασιοποίηση», πυρηνική έννοια σε όλες τις εκφάνσεις της ειρωνείας. Το ζήτημα έθεσε ο Σαββίδης

---

λογοτεχνικότητας όπως τέθηκαν από τον Genette το 1981, αλλά και ανατρέπει τις διαστάσεις της ειρωνείας και της φαντασίας» (Alexiou 1983, 58).

56. Σαρεγιάννης 2005, 86, 88.

57. Για «χειρονομία» κάνει λόγο και ο Μιχάλης Μερακλής, μελετώντας την αποξένωση στο έργο του Καβάφη και του Μπρεχτ (Μερακλής 1985, 31-49). Πβ. και την παρατήρηση του Δρακόπουλου ότι η «στιγμή συνιστά ένα χρονότοπο διασταύρωσης και διάδρασης φυγόκεντρων και κεντρομόλων νοηματώσεων που επενεργούν στο ίδιο σημείο: φωνών που απλώνονται από το δεδομένο σημείο σε άλλους τόπους και χρόνους, αλλά και φωνών που επιστρέφουν από διαφορετικά σημεία στον συγκεκριμένο χρονότοπο» (Δρακόπουλος 2007, 557).

58. Βρισιμιτζάκης 1984, 57.

59. Δημαράς 1992, 64.

το 1971, σχολιάζοντας τη σχέση Μπρεχτ και Καβάφη,<sup>60</sup> η οποία στη συνέχεια μελετήθηκε συστηματικά.<sup>61</sup> λίγα χρόνια αργότερα, το 1979, η ειρωνεία αναδείχθηκε κομβικό χαρακτηριστικό της ποιητικής του Καβάφη, χάρη στη μελέτη του Νάσου Βαγενά για την ειρωνική γλώσσα.<sup>62</sup>

Έκτοτε, η καβαφική βιβλιογραφία εμπλουτίστηκε με ευρύτερες μελέτες που διερευνούν διάφορες όψεις της σχέσης του Καβάφη με το θέατρο και συνεχίζει να εμπλουτίζεται. Μίμηση, ηθοποιία, ειρωνεία, περσόνα, επιτελεστικότητα: όροι που έχουν προκύψει από την ανάδυση νέων θεωρητικών σχημάτων· μια εργαλειοθήκη για επαναπροσεγγίσεις της καβαφικής ποιητικής, που στην ουσία επιβεβαιώνουν την ανεξάντλητη δραματική φαντασία και τη γλωσσική οξύνοια του Καβάφη, ο οποίος είχε συλλάβει τις δυνατότητες που διανοίγονται για τον ποιητικό λόγο, μέσω της υποκριτικής, πολύ πριν συστηματοποιηθούν από τη θεωρία.<sup>63</sup> Από αυτές θα συνοψίσω στη συνέχεια ό,τι αφορά τον κεντρικό άξονα του βιβλίου μου, το προσωποειό.

Η συμβολή της ηθοποιίας στην επίτευξη της ιδιότυπης καβαφικής ειρωνείας, η οποία συνιστά θεμελιακό χαρακτηριστικό της καβαφικής ιδιοπροσωπίας, παρούσα σε όλη τη διαδρομή της καβαφικής βιβλιογραφίας, από το 1933 που την επισήμανε ο Δημαράς, αναδείχθηκε ακόμη περισσότερο το επετειακό έτος 1983. Συζητώντας την πρόταση του Βαγενά για την ειρωνική γλώσσα του Καβάφη, ο Edmund Keeley θέτει κρίσιμα ζητήματα της καβαφικής ποιητικής, «τη φωνή», «την οπτική γωνία» και «τα συμφραζόμενα», επαναφέροντας τη φράση «τόνος φωνής», που είχε χρησιμοποιήσει το 1976 ο Auden για να εντοπίσει την ποιητική ιδιοπροσωπία του Καβάφη. Παράλληλα, ο Auden είχε επισημάνει ότι «ένας μοναδικός τόνος φωνής δεν μπορεί να περιγραφεί·

60. Σαββίδης 1985, 125-133.

61. Βελουδής 1981, 11-22 και 163-164, Κολακλίδης 1974, 115, Μερακλής 1985, 31-49, όπου και σχολιασμός των αναφορών του Δάλλα (1984) στη σχέση Καβάφη και Μπρεχτ.

62. Vagenas 1979, 43-56.

63. Μια ανθολογία ποικίλων μελετών για τη σχέση του Καβάφη με το θέατρο, με τίτλο *Νερά της Κύπρου, της Συρίας και της Αιγύπτου. Σπουδή στον «θεατρικό» Καβάφη*, εξέδωσε το Θεατρικό Εργαστήρι Πανεπιστημίου Κύπρου, με αφορμή το «έτος Καβάφη» 2013, για τα 150 χρόνια από τη γέννησή του. Εδώ πρέπει να συνηγορηθούν η διατριβή της Κωσταρά (2014) και η μονογραφία της Μαρίας Αθανασοπούλου (2014). Από την παλαιότερη βιβλιογραφία, επιπλέον όσων αναφέρονται στο κυρίως σώμα της Εισαγωγής, βλ. τη Βιβλιογραφία που παραθέτουν ο Βελουδής (1981, 164) και ο Μερακλής (1985, 84). Τη θεατρικότητα ενός αριθμού αναγνωρισμένων ποιημάτων αναδεικνύει και η πρόσφατη προσέγγιση της Μαρίας Μπολέτση μέσα από την οπτική της θεωρίας του επιτελεστικού (Boletsi 2016).

μπορεί μόνο να γίνει αντικείμενο μίμησης, που σημαίνει είτε να παρωδηθεί είτε να παρατεθεί». <sup>64</sup> Στο πλαίσιο αυτό ο Keeley χρησιμοποιεί τον όρο «προσωπείο» [«persona»] για να διακρίνει τη φωνή του ποιητικού υποκειμένου από τον ποιητή: «Χρησιμοποιώ τον όρο “τόνος” εδώ», γράφει ο μελετητής, «για την άποψη του ομιλητή στο ποίημα, η οποία συχνά είναι στους αντίποδες της άποψης του ποιητή και συνήθως διακρίνεται από αυτήν τουλάχιστον μέσω της απόστασης που ο όρος “προσωπείο” καταστατικά δηλώνει». <sup>65</sup>

Το ζήτημα των διαφορετικών φωνών σε συνδυασμό με την ηθοποιία θα τεθεί την ίδια χρονιά σε σχέση με τον τρόπο χειρισμού της Ιστορίας από τον Καβάφη. Εκκινώντας από τα ιστορικά ποιήματα, η Helen Catsaouni επισημαίνει ότι ο ποιητής επιδιώκει να δώσει διαφορετικές οπτικές γωνίες για το ίδιο ιστορικό γεγονός, πιστός στην αντίληψή του για «τη σχετικότητα της Αλήθειας», όπως αναδύεται μέσα από το θεωρητικό του κείμενο «Φιλοσοφικός Έλεγχος». Η μελετήτρια επισημαίνει ότι η «λογοτεχνική αναπαράσταση της ιστορίας» προεξαγγέλλεται με το ανέκδοτο ποίημα «Οι μιμιάμβοι του Ηρώδου» (1892), το οποίο υποδηλώνει την αγάπη του Καβάφη για το θέατρο, αλλά και του δείχνει τις δυνατότητες της μιμητικής τέχνης. Στη συνέχεια διακρίνει τέσσερις τεχνικές που επανέρχονται συστηματικά στα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη: α) τη χρήση «μιμητικών» μορφών λόγου [«“mimetic” forms of speech»], σύμφωνα με τη νεοπαγή τότε τυπολογία του Genette, <sup>66</sup> β) το προσεκτικά στημένο σκηνικό [«careful arrangement of settings»], γ) την ανέλιξη της δραματικής πλοκής [«evolution of a dramatic plot»], δ) τη λεπτομερειακή και προσεγμένη «χαρακτηρολογία» [«detailed and careful “characterization”»]. <sup>67</sup> Η Catsaouni δείχνει μέσα από την προσέγγιση συγκεκριμένων ποιημάτων πώς οι παραπάνω τεχνικές διασφαλίζουν την πολυφωνική ανασυγκρότηση του παρελθόντος, υπονομεύοντας κάθε ιστορική ερμηνεία που διεκδικεί τη μία και μοναδική αλήθεια. Την ίδια χρονιά η Margaret Alexiou μεταθέτει τον προβληματισμό στα ερωτικά ποιήματα, επισημαίνοντας τη χρησιμότητα μιας ανάλυσης των ερωτικών ποιημάτων «με άξονα τη γλώσσα, τα ρητορικά σχήματα και τα προσωπεία», και προβαίνει σε μια ιδιαίτερα σημαίνουσα για την οπτική μας παρατήρηση: «Τα προσωπεία των ερωτικών ποιημάτων είναι εξίσου μυθοπλαστικά και υπαινικτικά με τα ιστορικά ποιήματα». <sup>68</sup> Το σύνολο του καβαφικού έργου έχει υπόψη του ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος όταν, μελετώντας τη θεατρικό-

64. Cavafy 1976, ix.

65. Keeley 1983, 6.

66. Genette 1981.

67. Catsaouni 1983, 116.

68. Alexiou 1983, 48, 58.

τητα της καβαφικής ποίησης, επιχειρεί την ίδια χρονιά έναν πολύ καιρίο διαχωρισμό της «περσόνας» του ποιήματος από το «εγώ» του ποιητή, συνδέοντας έτσι τη δραματοποίηση με την ειρωνεία. «Τα περισσότερα ποιήματα του Καβάφη», γράφει ο Φραγκόπουλος, «είναι κομμάτια από έναν μονόλογο ή κορυφώσεις θεατρικών συμπυκνώσεων, καμιά φορά και απερίφραστα διαλογικά αποσπάσματα. Η “περσόνα” του ποιήματος είναι πάντως πάντα εκεί, τα ποιήματα του Καβάφη έχουν “ήρωες”, δηλαδή πρόσωπα του θεατρικού γίγνεσθαι, έχουν ανάγκη να τα υποδυθούν ηθοποιοί, είναι σκηνικά πρόσωπα. Όχι πως η “περσόνα” είναι εξομοιωμένη με το “εγώ” του ποιητή, κάθε άλλο· αυτό δεν θα το επέτρεπε η ειρωνεία του, άλλωστε, ποτέ. Αλλά τα ποιήματα του Καβάφη διαπλάθουν πάντα έναν συγκεκριμένο ρόλο, ίσως και περισσότερους (καμιά φορά εμφανής είναι και η παρουσία πέρα από τους “ηθοποιούς” και του “σκηνοθέτη”) απόλυτα υποταγμένους στη θεατρικότητα και στις σκηνικές ανάγκες της στιγμής».<sup>69</sup> Μερικά χρόνια αργότερα, μελετώντας τις «εκφράσεις» στο ποιητικό έργο του Καβάφη, ο Γιάννης Ρηγόπουλος θα συνδέσει την ποιητική μέθοδο του Καβάφη με τα *Προγυμνάσματα* του Ερμογένη και θα διερευνήσει τον όρο «ηθοποιία ή προσωποποιία» σε σχέση με το έργο του Καβάφη.<sup>70</sup> Στους ρητορικούς κανόνες θα επανέλθει η κριτική το 1997, αυτήν τη φορά στο πλαίσιο της Δεύτερης Σοφιστικής: η Renata Lavagnini προσεγγίζει ορισμένα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη, «ιδίως αυτά που γράφτηκαν στην τελευταία δεκαετία της ζωής του» σαν «ηθοποιίες». Ανάγοντας και εκείνη το καταγωγικό σχήμα της ηθοποιίας στη διάκριση του Ερμογένη, ο οποίος την όρισε ως «μίμηση ήθους υποκειμένου προσώπου», η μελετήτρια θεωρεί ότι κάποια από τα ποιήματα του Καβάφη μπορούν να θεωρηθούν «ηθοποιίες», σαν αυτές που άνθισαν τον 12ο αιώνα, οι οποίες εκκινούν από πραγματικά γεγονότα. Αξιοποιώντας παρατηρήσεις του Δάλλα για τη σχέση του Καβάφη με τη Δεύτερη Σοφιστική και εξετάζοντας τις σημασιολογικές μετατοπίσεις της λέξης «ηθοποιός» —λόγιας εφεύρεσης του 19ου αιώνα— και τη διαδρομή της, η Lavagnini συναντά τη μελέτη του Δημαρά από άλλον δρόμο και παρατηρεί ότι ο Καβάφης, «στην καλλιτεχνική του πρακτική, επανέφερε την ολότητα των σημασιολογικών περιεχομένων σε μια λέξη, που, κατά τη διάρκεια των αιώνων, είχε λάβει διαφορετικές σημασίες». Παράλληλα, επισημαίνει ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί τον τρόπο των αρχαίων ρητόρων, «όταν παρουσιάζει πρόσωπα ιστορικά ή φανταστικά να μιλούν και να δρουν και ταυτόχρονα δημιουργεί δραματικές καταστάσεις, στις οποίες τα πρόσωπα που μιλούν με τη φωνή του κινούνται ως ηθοποιοί. Εάν ο Καβάφης φτάνει στο συγκεκριμένο αποτέλεσμα, αυτό οφείλεται στο γεγονός

69. Φραγκόπουλος 1983, 227.

70. Ρηγόπουλος 1991, 13-35.

ότι, παρόλο που έζησε τα λογοτεχνικά κινήματα της εποχής του, έμεινε πιστός σε μια τέχνη ρεαλιστική, που συνδέεται με την αρχαία ιδέα της μίμησης».<sup>71</sup>

Η σχέση του Καβάφη με το θέατρο εκβάλλει στην Ιστορία και μέσα από έναν άλλο δρόμο: όπως έχει δείξει η έρευνα, ο Καβάφης έχει επηρεαστεί από το έργο του Πλουτάρχου, το οποίο γνώριζε πολύ καλά, και στο οποίο οφείλεται εν μέρει η δραματική σύλληψη της Ιστορίας στο δικό του έργο.<sup>72</sup> Η ιστοριογραφική πρακτική του Πλουτάρχου συχνά στηρίζεται σε μεταφορές από τον χώρο του θεάτρου για να αναπαραστήσει την Ιστορία.<sup>73</sup> Τη σχέση αυτή είχε ήδη υποδείξει από το 1985 ο Μιχάλης Μερακλής: «όπως ο Πλούταρχος, έτσι και ο Καβάφης», παρατηρεί ο μελετητής, «χρησιμοποιεί κύρια τον ποιητικό κώδικα των δραματικών χειρονομιών· όχι των λυρικών εικόνων».<sup>74</sup> Αυτός ο κώδικας σχετίζεται άμεσα με την πρόσληψη της ζωής, άρα και της Ιστορίας, ως θεατρικής παράστασης. Παρόμοια αντίληψη υπόκειται και στον εκφραστικό κώδικα του Καβάφη, του οποίου η δραματικότητα είχε αναδειχθεί σε κοινό τόπο της κριτικής ήδη από τους σύγχρονους του Καβάφη μελετητές.<sup>75</sup> Η δραματοποίηση της Ιστορίας και κάθε ιστορίας από τον Καβάφη, μέσω ποικίλων προσωπειών, στοχεύει στη με αισθητικούς όρους πραγμάτωση της διαλεκτικής ποιητικής του, συνυφασμένης με την ειρωνεία, η οποία εξαρχής έθεσε στο κέντρο της φιλοσοφικής της θεώρησης «τη δυνατότητα μιας συνεχούς διαλεκτικής διαδικασίας από την ειρωνική κατάφαση στην ειρωνική άρνηση και τανάπαλιν».<sup>76</sup>

### Ζητήματα ορολογίας

Στόχος μου στην παρούσα εργασία είναι να διερευνήσω τη συγκρότηση και τη λειτουργία των προσωπειών στην ποίηση του Καβάφη, έτσι όπως εξελίσσονται μαζί με την ποιητική του στα ποιήματα του λεγόμενου «κανόνα». Πριν περάσω σε ζητήματα μεθόδου και δομής του βιβλίου μου, είναι απαραίτητο να διασαφηνίσω ζητήματα ορολογίας. Ασφαλώς, η θεωρητική διερεύνηση της ορολογίας υπερβαίνει τη στόχευση της παρούσας εργασίας. Ωστόσο είναι απα-

71. Lavagnini 1997, 561-570.

72. Βλ. Παναγιωτόπουλος 1982, 136-138· Ιλίνσκαγια 1983α, 137-141, 179-182· Μερακλής 1985, 70-79.

73. Τη θεατρικότητα των ιστορικών αφηγήσεων του Πλουτάρχου εξετάζει συνοπτικά η Κωσταρά στο πλαίσιο της διατριβής της για τη σχέση του Καβάφη με το αρχαίο θέατρο. Βλ. Κωσταρά 2014, 241-244, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

74. Μερακλής 1985, 74.

75. Βλ. ενδεικτικά: Σαρεγιάννης 1964, 51-79, Άγρας 1980, 115.

76. Muecke 1980, 201.

ραίτητο να αποσαφηνιστούν θεωρητικά ζητήματα που αφορούν τη μέθοδο που επέλεξα να εφαρμόσω. Θεωρώντας αυτονόητο ότι τα εργαλεία που χρησιμοποιεί κανείς υπαγορεύονται από το ίδιο το προς μελέτη λογοτεχνικό έργο και τους στόχους της έρευνας, στη συνέχεια θα διευκρινίσω γιατί προκρίνω τον όρο «προσωπείο» έναντι των όρων «χαρακτήρας» και «αφηγητής», οι οποίοι είναι όροι πολιτογραφημένοι στη θεωρία της λογοτεχνίας και εύλογα επανέρχονται και στην καβαφική βιβλιογραφία. Παράλληλα θα διασαφηνίσω τους όρους και τα όρια της χρήσης της ορολογίας στην παρούσα εργασία. Οι όροι «προσωπείο» και «χαρακτήρας» συνδέονται αναπόφευκτα με τις έννοιες του υποκειμένου και της ταυτότητας, οι οποίες δεν έχουν σταθερό περιεχόμενο και έχουν αποτελέσει, ιδίως μέσα στον 20ό αιώνα, πεδίο θεωρητικών αντεγκλήσεων. Οι οπτικές γωνίες θεωρητικών διαφορετικής προέλευσης έχουν δημιουργήσει ένα δίκτυο πρόσληψης της υποκειμενικότητας και της ταυτότητας, το οποίο αναπόφευκτα συνδέεται με τη γλώσσα και τη λογοτεχνία, και άρα με τη σχέση συγγραφέα και χαρακτήρων ή/και με τη σχέση συγγραφέα και αφηγητή. Και οι δύο όροι έχουν μακρά ιστορία στην εξέλιξη της κριτικής και της θεωρίας της λογοτεχνίας, και έχουν αποτελέσει πεδίο διαφωνιών.

Το ζήτημα των χαρακτήρων, του οποίου η πρώτη θεωρητική αντιμετώπιση ανάγεται στον Αριστοτέλη, αποτελεί έναν κριτικό τόπο για τον οποίο έχουν διατυπωθεί ποικίλες θεωρητικές απόψεις, καθώς έχει απασχολήσει διαφορετικά επιστημονικά πεδία (φιλοσοφία, ψυχολογία, κοινωνιολογία, αισθητική, κριτική λογοτεχνίας, σπουδές φύλου κτλ.). Από τον 17ο αιώνα, όταν ο René Descartes έθεσε τις βάσεις της αυτοσυνείδησης, έως την αποδομητική οπτική του Jacques Derrida και την ανασκευή της στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης από τον Fredric Jameson, έχουν μεσολαβήσει ποικίλες εννοιολογήσεις του όρου «χαρακτήρας» και άλλων συναφών με αυτόν. Αλλά και στο πλαίσιο της αφηγηματολογίας έχουν διατυπωθεί διαφορετικές απόψεις, καθώς τα κριτήρια, σύμφωνα με τα οποία μελετώνται οι χαρακτήρες στα λογοτεχνικά έργα, ποικίλλουν (αληθοφάνεια, ιδεολογία, ψυχολογία, λειτουργία, φύλο, γλωσσική πραγματώση κτλ.). Οι περισσότεροι θεωρητικοί της λογοτεχνίας επισημαίνουν ότι η έννοια του χαρακτήρα είναι ίσως από τις πιο προβληματικές κατηγορίες της αφηγηματολογίας.<sup>77</sup> Εύλογα η βιβλιογραφία για τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες αυξήθηκε στο πλαίσιο του μοντερνισμού, ακολουθώντας τη διαφοροποίηση των απόψεων για τον μηχανισμό της αφήγησης. Η μεγάλη ποικιλία των διακρίσεων και της ορολογίας δείχνει πως δεν υπάρχει ομοφωνία ούτε για τον ορισμό ούτε για την υπόσταση της έννοιας, πράγμα αναπόφευκτο, αφού η οπτική γωνία καθορίζει την εκάστοτε εννοιολόγηση του όρου. Επιπλέον, η

77. Βλ. ενδεικτικά Frow 1980, 227.

συγγραφική ευρηματικότητα υπερβαίνει τις σχηματοποιήσεις της ταξινομικής στόχευσης της θεωρίας και της κριτικής.<sup>78</sup>

Πέρα από την ορολογία και τα επιμέρους ζητήματα που συζητά η βιβλιογραφία, οι διαφωνίες των κριτικών περιστρέφονται γύρω από το βασικό ζήτημα της φύσης των χαρακτήρων, το οποίο κυρίως ενδιαφέρει την παρούσα μελέτη:<sup>79</sup> Είναι δημιουργήματα του συγγραφέα και άρα έκφραση του υποσυνειδήτου του, όπως διακηρύσσει η αναλυτική ψυχολογία,<sup>80</sup> ή μήπως δεν υπάρχουν καν αντικειμενικοί χαρακτήρες στη λογοτεχνία, όπως διατείνεται η γαλλική Νέα Κριτική;<sup>81</sup> Είναι λειτουργίες του κειμένου, δημιουργήματα των συμφραζομένων τους και «ενσάρκωνουν» ιδέες,<sup>82</sup> Είναι τέχνασμα, «εργαλείο ρηματικής οργάνωσης και πηγή ρηματικής ενέργειας»<sup>83</sup> ή μήπως είναι δημιούργημα του αναγνώστη, ο οποίος συνδημιουργεί τον χαρακτήρα μαζί με τον συγγραφέα, όπως επισημαίνουν κυρίως Άγγλοι κριτικοί;<sup>84</sup> Το εύλογο ερώτημα της φύσης τους και των κανόνων που διέπουν την κατασκευή τους, παρά την εκτενή βιβλιογραφία, παραμένουν ζητήματα μισοφωτισμένα, εφόσον οι προσπάθειες για τη δημιουργία μιας τυπολογίας συνήθως αποτυγχάνουν, καθώς η συγγραφική φαντασία είναι ανεξάντλητη.

Ο όρος «προσωπείο» συνδέεται με ένα μεγάλο φάσμα ορολογίας, ενώ συχνά χρησιμοποιήθηκε εναλλακτικά με τον όρο «χαρακτήρας», ο οποίος κυριάρχησε στην κριτική του 20ού αιώνα.<sup>85</sup> Έλκει την καταγωγή του από το κλασικό δράμα: η λατινική φράση «*dramatis personae*» δήλωνε και εξακολουθεί να δηλώνει τους ρόλους που υποδύονταν οι ηθοποιοί στην αρχαιότητα. Ο όρος φαίνεται πως αρχικά χρησιμοποιήθηκε από την κριτική για τη διάκριση των μερών ενός ποιήματος που δεν εκφέρονται από το συγγραφικό εγώ αλλά από τους χαρακτήρες που ο συγγραφέας δημιούργησε. Η αρχική αυτή διάκριση αναπτύχθηκε ποικιλοτρόπως στην ιστορία της κριτικής, και το προσωπείο εξελίχθηκε σε σημαντική συγγραφική σύμβαση και σε κρίσιμο οδηγό ερμηνείας των λογοτεχνικών έργων. Στο πλαίσιο της λογοτεχνικής κριτικής του 20ού αιώνα, η λέξη «προσωπείο» εξελίχθηκε σε πολύσημο όρο. Το ενδιαφέρον για

78. Για τη διάκριση των όρων βλ. Porty 1975, 301-323. Για τη σχέση των όρων «προσωπείο», «φωνή», «έμμεσος συγγραφέας», «ήθος» βλ. τη σύνοψη του Abrams στο λήμμα «*Persona, Tone and Voice*» (Abrams 1999, 217-219).

79. Το ζήτημα συνοψίζει ο Rawdon Wilson 1979, 725-749.

80. Η άποψη αυτή είναι εξαιρετικά διαδεδομένη και ενδυναμώθηκε από τη συμβολή της αναλυτικής ψυχολογίας. Βλ. Kermode 1963, 63-64.

81. Βλ. Josipovici 1971 (παρατίθεται στο Wilson 1979, 731).

82. Price 1968, 279-298 (παρατίθεται στο Wilson, ό.π., 733).

83. Gass 1978, 44 (παρατίθεται στο Wilson, ό.π., 733).

84. Barley 1974, 225-235.

85. Για το φάσμα της ορολογίας βλ. Ehrenpreis 1975, 309.



το προσωπείο κορυφώθηκε τη δεκαετία του 1950, λόγω της ανάδειξης από τη Νέα Κριτική της ειρωνείας σε μηχανισμό της λογοτεχνικής παραγωγής. Η ανάδυση ζητημάτων που αφορούσαν τη συγγραφική ειλικρίνεια και αναπόφευκτα την πρωτοπρόσωπη αφηγηματική φωνή έφεραν τον όρο προσωπείο στο κέντρο του ενδιαφέροντος της λογοτεχνικής κριτικής. Σημαντική για την ανάδειξη του όρου σε εργαλείο της κριτικής υπήρξε η συμβολή τριών συγγραφέων οι οποίοι με διαφορετική αφετηρία συναντήθηκαν στον ίδιο κριτικό τόπο: ο Ezra Pound, εξηγώντας πού μπορεί να βρίσκεται η αλήθεια σε ένα βιβλίο με τίτλο *Personae* (1919), θεώρησε το προσωπείο «μάσκες του εαυτού». Την ίδια εποχή ο William Butler Yeats χρησιμοποίησε τον όρο συνδέοντάς τον με τη συγγραφική δημιουργικότητα, ενώ ο Carl Jung ανέδειξε τους όρους «προσωπείο» και «μάσκα» σε βασικούς όρους των ψυχαναλυτικών του θεωριών.<sup>86</sup> Όπως επισημαίνει ένας από τους συστηματικότερους μελετητές του λογοτεχνικού προσωπείου, ο Robert C. Elliott, ο όρος βρίσκεται στο κέντρο του μοντερνισμού, ιδίως «στη φάση εκείνη κατά την οποία έγινε συνείδηση πως το ποιητικό εγώ είναι πάντα δραματοποιημένο, χάρη στον Pound που έκανε τον όρο δημοφιλή, στον Yeats που του έδωσε ώθηση και τον Eliot που τον εγκαθίδρυσε μέσω της ποιήσής του και της κριτικής του».<sup>87</sup> Η συνηθέστερη χρήση του όρου αφορά τον αφηγητή ενός λογοτεχνικού έργου, δραματοποιημένο ή μη. Στο πλαίσιο του μοντερνισμού η έννοια συνδέθηκε με το ζήτημα της συγγραφικής ειλικρίνειας και των προθέσεων του συγγραφέα, και έγινε σαφές ότι το ποιητικό υποκείμενο που μιλά σε ένα ποίημα, ακόμη και αν εκφέρει πρωτοπρόσωπο λόγο, δεν πρέπει να ταυτίζεται με τον συγγραφέα ως πραγματικό πρόσωπο, ακόμη και σε ένα λυρικό ποίημα, ακόμη και αν είναι προφανές ότι αυτό μπορεί να αντανακλά τη σκέψη και τα συναισθήματα του συγγραφικού εγώ. Αλλά και όταν ο συγγραφέας ανασύρει μια φιγούρα από τη μυθολογία ή την ιστορία και αναθέτει τον λόγο σ' αυτήν, δημιουργεί ένα προσωπείο. Βαθμιαία, το προσωπείο αναγνωρίστηκε ως ένα εξαιρετικά ευέλικτο συγγραφικό εργαλείο, που απελευθερώνει τον συγγραφέα, αφού μέσω αυτού μπορεί να εκφράσει όσα για διάφορους λόγους δεν θα μπορούσε να αποκαλύψει ως φυσικό πρόσωπο. Ακόμη και σε περιπτώσεις που δεν τίθεται ζήτημα αυτολογοκρισίας ή παράκαμψης της λογοκρισίας, το προσωπείο συνιστά απαραίτητη προϋπόθεση της καλλιτεχνικής αποστασιοποίησης. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Fabian Gudas, «το προσωπείο βοηθά τον δημιουργό του να εξερευνήσει ποικίλες οπτικές γωνίες χωρίς τις αναστολές της άμεσης συμμετοχής, τον προφυλάσσει από την κοινωνική έκθεση ή τον εγκλωβισμό στη δική του περιορισμένη και άρα περιοριστική οπτι-

86. Για λεπτομερή επισκόπηση της ιστορίας του όρου βλ. Elliott 1982.

87. Elliott 1982, 16.

κή: ακόμη, είναι ένας τρόπος έκφρασης των ανησυχιών, των αναστολών, των φόβων του ή και αντιλήψεων που αποτελούν συστατικά του δίχως να το έχει συνειδητοποιήσει». <sup>88</sup> Επικαλούμενος τον όρο «ετερογλωσσία», που επινόησε ο Μπαχτίν για να αναφερθεί στην πολλαπλότητα των γλωσσών που «ακούγονται» στα λογοτεχνικά έργα, ο μελετητής παρατηρεί ότι «είναι ασυνήθιστο ένα ποίημα να είναι έκφραση ενός μόνο αφηγητή» και ότι το προσωπείο μπορεί να προέρχεται από το ατομικό ή το συλλογικό ασυνείδητο, να είναι μια φωνή από το παρελθόν, μια ηχώ ή ένας απόηχος της συγγραφικής ψευδαίσθησης ή, ακόμη, ένα παράθεμα, <sup>89</sup> απομακρύνοντας ακόμη περισσότερο τον όρο από την οντότητα του ποιητή.

Παρά το γεγονός ότι ο όρος «προσωπείο» δεν είναι απαλλαγμένος από τη σύγχυση που συνήθως συνοδεύει τις θεωρητικές διαμάχες και πολλοί κριτικοί τον θεωρούν ανεπαρκή, ή τον απορρίπτουν εντελώς, <sup>90</sup> θεωρώ τον όρο αυτόν καταλληλότερο από τον όρο «χαρακτήρας» για την προσέγγιση της ποίησης του Καβάφη, για λόγους που διευκρινίζω στη συνέχεια. Όπως εύστοχα επισημαίνει η Barbara Smith, ο μιμητικός λόγος, δηλαδή η πλασματική αναπαράσταση της ομιλίας, αφορά όλη τη λογοτεχνία. <sup>91</sup> Η ποίηση, όπως και το δράμα, αναπαριστά πράξεις και γεγονότα, όλα ρηματικά. Επομένως, και ένα ποίημα, ως λεκτική σύνθεση, είναι όχι μια φυσική έκφραση αλλά η αναπαράστασή της, αφού «αυτοί που μιλούν, απευθύνονται, εκφράζονται, υπαινίσσονται, σε ένα ποίημα, είναι οι ίδιοι πλασματικά ρηματικά γεγονότα». <sup>92</sup> Μέσω των δυνατοτήτων της γλώσσας, επίσης, ο ποιητής δημιουργεί «συμφραζόμενα εκτός της ανεξάρτητης πραγματικότητας — αλλά και εμπειρίες, αντιλήψεις και συναισθήματα — και πραγματικά την ταυτότητα ενός αφηγητή που δεν υπάρχει εκτός του ποιήματος και για τον οποίο ο αναγνώστης δεν διαθέτει την παραμικρή γνώση». <sup>93</sup> Παράλληλα, η εξέλιξη της κριτικής αναφορικά με τους χαρακτήρες έχει βασιστεί στη μελέτη του μυθιστορήματος και, επομένως, όλη η προβληματική και οι επιμέρους διακρίσεις αφορούν ένα άλλο είδος, με αποτέλεσμα τα ταξινομικά σχήματα και οι όροι που προκρίνονται συχνά να μην μπορούν να εφαρμοστούν στη μελέτη της ποίησης. Οι βασικές παράμετροι, «πο-

88. Gudas 1993, 901.

89. Ό.π.

90. Ο θεωρητικός που πολέμησε περισσότερο από όλους τον όρο προσωπείο είναι ο Rawdon Wilson 1979, 749. Την πολεμική του είχε συνοψίσει και παλαιότερα στο άρθρο του «Persona: The Empty Mask» το 1975. Τις απόψεις του ανασκευάζει ο Elliott 1982.

91. Smith 1971, 267.

92. Ό.π., 271.

93. Ό.π., 278.

λυπλοκότητα», «εξέλιξη», «εσωτερική ζωή», που συνήθως προτείνονται από τους θεωρητικούς ως άξονες καθοριστικοί για τη μελέτη των χαρακτήρων, δεν είναι δυνατόν να εφαρμοστούν σε ένα εκ προοιμίου ελλειπτικό είδος όπως η ποίηση —ίσως με εξαίρεση το έπος— και πάντως όχι στην ποίηση του Καβάφη, για λόγους που φωτίζονται στη συνέχεια. Αντιθέτως, η μελέτη του όρου «προσωπείο» ξεκίνησε από τη διάκριση «ποιητικό εγώ» / «εμπειρικό εγώ», και η εξέλιξή του ως όρου της κριτικής βασίστηκε κυρίως στην ποίηση για να συμπεριλάβει στη συνέχεια και τα δύο είδη.<sup>94</sup> Το προσωπείο, από τον μοντερνισμό και εξής, έπαψε να είναι το «εγώ» ενός ποιήματος σε πρώτο πρόσωπο ή το «alter ego» του συγγραφέα, μετατράπηκε σε ένα «θραύσμα» του κατακεραματισμένου σύγχρονου ανθρώπου και, επομένως, και του συγγραφικού εγώ, που εύλογα αντιστοιχεί σε ένα στιγμιότυπο ή ένα συμβάν, γεγονός που το καθιστά εργαλείο συμβατό με την οικονομία της ποίησης και ιδίως με την ποίηση του Καβάφη. Τα καβαφικά ποιήματα εστιάζονται σε κρίσιμα στιγμιότυπα της ατομικής ή της συλλογικής ιστορίας και εμπειρίας, στην «περίσταση», όπως εύστοχα είχε επισημάνει ο Σαρεγιάννης.<sup>95</sup> Ο ποιητής, ακόμη και όταν αντλεί τα πρόσωπά του από την Ιστορία και τα εγκαθιστά στα ποιήματά του, αναδεικνύει μια σκέψη τους (π.χ. «Η Διορία του Νέρωνος»), μια στάση τους απέναντι σε ένα συγκεκριμένο γεγονός (π.χ. «Η Δυσaréσκεια του Σελευκίδου»), μια πράξη τους (π.χ. «Η Μάχη της Μαγνησίας») και ποτέ την ολότητά τους.<sup>96</sup> Παρόμοια διαχειρίζεται και τα ποιήματα στα οποία ενσωματώνει σπαράγματα των ιστορικών πηγών: επικεντρώνεται σε μια συγκεκριμένη στιγμή του ιστορικού προσώπου, επιλέγει ένα ή περισσότερα αποσπάσματα του λόγου του και δημιουργεί μια γλωσσική δομή που αναπαριστά μια λεκτική πράξη (π.χ. «Άννα Κομνηνή»). Εξάλλου, η αντίληψή του για τη μερική ισχύ μιας αλήθειας και για τη σχετικότητα της αλήθειας ως αυτοέκφρασης, όπως παρουσιάστηκαν παραπάνω, απηχεί θεωρητικές θέσεις για τη δυναμική διάσταση της ταυτότητας και το ευμετάβλητο του εαυτού, όπως συστηματοποιήθηκαν αργότερα από τη θεωρία και την κριτική.<sup>97</sup> Συναφές προς τα παραπάνω είναι και το

94. Elliott 1982, 4-5.

95. Σαρεγιάννης 2005, 113. Πβ. και την παρατήρηση του Άγγελου Χανιώτη ότι ο Καβάφης έχει την ικανότητα να συμπυκνώνει σε μια εικόνα πολύπλοκα ιστορικά φαινόμενα (Χανιώτης 2018, 3).

96. Πβ. Keeley 2004, 132.

97. Η άρνηση της ενότητας της ταυτότητας, που πρωτοεκφράστηκε τον 18ο αι. από τον David Hume, έγινε κομβικό θέμα στο πλαίσιο τόσο της κοινωνιολογίας όσο και της κριτικής της λογοτεχνίας. Όπως επισημαίνει ο Elliott, «ο Barthes, ο Lévi-Strauss, ο Lacan, ο Foucault, ο Derrida συνέβαλαν με ποικίλους τρόπους στην αποδόμηση του υποκειμένου» (Elliott 1982, 95). Για την εξέλιξη του ζητήματος στη λογοτεχνία βλ.

γεγονός ότι οι χαρακτήρες συνδέονται, τουλάχιστον από μια μερίδα της κριτικής, με οντολογικά ζητήματα,<sup>98</sup> τα οποία στην ποίηση του Καβάφη, όταν προκύπτουν, αναδύονται μέσα από τη διάδραση αντιλήψεων, ή στάσεων ζωής, που ενσαρκώνονται μέσα από ρόλους και όχι από ένα «πρόσωπο». Οι ρόλοι αυτοί αντιστοιχούν σε στιγμιότυπα ή θέσεις, ή και «πράξεις διά της ομιλίας»,<sup>99</sup> οι οποίες αναλαμβάνονται από προσωπεία συνθεμένα ad hoc, μέσω της γλώσσας, με απόλυτη οικονομία. Επιπλέον, τα οντολογικά ζητήματα που αναδύονται από την καβαφική μυθολογία είναι η συνισταμένη της διάδρασης των μελών μιας ιδιότυπης ανθρωπογεωγραφίας, η οποία, όπως ελπίζω να φανεί στη συνέχεια, διέπεται από την αρχή της «αλληλουχίας χωρίς επανάληψη»,<sup>100</sup> που, όπως ήδη αναφέρθηκε, σύμφωνα με τον ίδιο τον ποιητή προσδιορίζει τη θεματική του.

Ένα άλλος κοινός κριτικός τόπος της καβαφικής βιβλιογραφίας, που συνδέεται με τη θεωρητική συζήτηση γύρω από το προσωπείο, είναι το ζήτημα της απόκρυψης και της αποκάλυψης. Ο όρος «προσωπείο» έχει συνδεθεί από την ψυχολογία και από την κριτική της λογοτεχνίας με το θέμα της παραπλάνησης. Η θεωρητική συζήτηση για το θέμα είναι εκτενής, αφού άλλοι κριτικοί υποστηρίζουν ότι το προσωπείο αποκαλύπτει και άλλοι ότι, αντιθέτως, αποκρύπτει ή παραπλανά. Όπως υποστηρίζει ο Irvin Ehrenpreis, «κανείς δεν μπορεί να αποκαλύψει όλη την αλήθεια για τον εαυτό του, ακόμη και αν την ξέρει. Αν μπορούσε, το αποτέλεσμα θα ήταν ένα χάος, διότι το να αποκαλύψεις τα πάντα σημαίνει να κρύψεις τα πάντα. Κανείς δεν μπορεί να αποκαλύψει παρά επιλέγοντας».<sup>101</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι ο όρος «προσωπείο» συνιστά πυρηνικό ζήτημα στις θεωρητικές προσεγγίσεις της υποκειμενικότητας, της σχέσης λογοτεχνικού έργου και αλήθειας, και αποτέλεσε πεδίο διαμάχης στη θεωρία της σάτιρας, της οποίας μια βασική ιδιότητα είναι ο «πλάγιος τρόπος» («indirection») που συνδέεται με την απόκρυψη.<sup>102</sup> Αλλά ακόμη πιο σημαντικό είναι το γεγονός ότι το ζήτημα του προσωπείου συνδέεται άμεσα όχι μόνο με τη ρευστότητα της ταυτότητας αλλά και με μια βασική διάσταση της καβαφικής

Langbaum 1977.

98. Βλ. ενδεικτικά Margolin 1990, 843-871.

99. Έτσι μεταφράζει η Νατάσα Σιουζούλη τον όρο «speech act» του J. L. Austin, όρο κομβικό στη θεωρία της επιτελεστικότητας, έτσι όπως παρουσιάζεται στο βιβλίο του *How to Do Things with Words* (1962). (Βλ. Fischer-Lichte 2013, 48, σημ. 29.)

100. Έτσι χαρακτηρίσε, κατ' οικονομίαν, ο Σαββίδης την επανάληψη στην ποίηση του Καβάφη των ίδιων θεμάτων, ιδωμένων από διαφορετική οπτική γωνία κάθε φορά (Σαββίδης 1987, 463).

101. Ehrenpreis 1975, 310.

102. Feinberg 1967, 91-93.

ποιητικής, την ειρωνεία. Το «ειρωνικό προσωπείο» είναι ένας κρίσιμος μηχανισμός πραγμάτωσης της λεκτικής ειρωνείας, η οποία μπορεί να συγκροτηθεί μέσα από ποικίλες τεχνικές<sup>103</sup> διότι, μεταξύ άλλων, όπως επισημαίνει ο E. M. Forster, «Homo fictus is more elusive than his cousin homo sapiens».<sup>104</sup>

Στη συζήτηση για τους όρους «χαρακτήρας» και «προσωπείο» επανέρχεται ένας άλλος πολυσυζητημένος όρος για τον οποίο υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία, ο όρος «αφηγητής», ο οποίος επίσης έχει μελετηθεί κυρίως σε σχέση με την πεζογραφία. Για τον λόγο αυτό στην παρούσα μελέτη υιοθετείται και για τον αφηγητή ο ευέλικτος όρος προσωπείο, ο οποίος μπορεί να συμπεριλάβει όλη την ποικιλία των αφηγηματικών δυνατοτήτων σε ένα ποίημα. Θεωρώντας τα προσωπεία λειτουργίες του ποιήματος —φορείς ιδεών, δείκτες θεμάτων ή μηχανισμούς της αφήγησης, που συχνά συνυπάρχουν—, χρησιμοποιώ τον όρο προσωπείο για όλους τους ρόλους που αποτυπώνονται στα καθαφικά ποίηματα (είτε πρόκειται για φανταστικά είτε για ιστορικά πρόσωπα) και για όλες τις ρηματικές λειτουργίες (είτε πρόκειται για αφήγηση είτε για δραματοποίηση), αφού όλα τα προσωπεία που κατοικούν στην ποίηση δεν είναι παρά γλωσσικές κατασκευές.

Είναι αυτονόητο, αλλά οφείλω και να διευκρινίσω ότι, παρά το γεγονός πως τα προσωπεία αναλύονται σύμφωνα με τον μηχανισμό της λεκτικής συγκρότησής τους, δεν πρέπει να παραβλέπεται η συμβολή τους στη δημιουργία της καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης. Ενώ οι, παρά την πλασματικότητά τους, τα προσωπεία πρέπει να αντιμετωπίζονται κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης σαν να είναι πραγματικά πρόσωπα, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για την ανταπόκριση του επαρκούς αναγνώστη (συναισθηματική ανταπόκριση, αισθητική πρόσληψη κτλ.).

## Ζητήματα μεθόδου

Ασφαλώς, η μελέτη των προσωπειών είναι σύνθετη διαδικασία. Προς αποφυγή σύγχυσης, που, συνήθως, προκύπτει από την υιοθέτηση πολλών κριτηρίων, και για χάρη μιας λειτουργικής εφαρμογής του σχήματος που προτείνω στη συνέχεια, η στηριγμένη στην κατηγορία και τη λειτουργία των καθαφικών προσωπειών μελέτη μου δομείται γύρω από τρεις άξονες, οι οποίοι άλλοτε τέμνο-

103. Βλ. Ehrenpreis 1975, 317. Πβ. Κωστίου 2005, 156-187· ειδικά για το προσωπείο βλ. 93-100, καθώς στο πλαίσιο της εξέτασης του σατιρικού προσωπειού τίθενται ζητήματα που αφορούν εν γένει το προσωπείο· ειδικά για τις τεχνικές της λεκτικής ειρωνείας βλ. 156-190. Για την καθαφική ειρωνεία και τη σχετική βιβλιογραφία βλ. Κωστίου 2000, 227-244.

104. Forster 1972, 87.

νται σε διάφορους συνδυασμούς, άλλοτε όχι: α) εκφορά του λόγου σε α', β' ή γ' πρόσωπο ενικού ή πληθυντικού αριθμού, β) εστίαση (εσωτερική, εξωτερική ή μεικτή) και γ) ύπαρξη ή μη στοιχείων ταυτότητας των φορέων του λόγου ή των σκέψεων μέσα στο ποίημα. Από τον συνδυασμό των παραπάνω τριών αξόνων προκύπτουν οι ακόλουθες κατηγορίες:

α) *Αφηγηματικό προσωπείο*: ο φορέας του λόγου (π.χ. ο αφηγητής στο ποίημα «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα»). Είναι το απλούστερο ως προς τη λειτουργία του προσωπείο, αλλά παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία ανάλογα με τον ρηματικό τύπο εκφοράς, τη συμμετοχή, την αποστασιοποίηση κτλ.

β) *Δραματικό προσωπείο*: προσωπείο που δρα (παίζει έναν ρόλο) χωρίς να αποτυπώνεται η σκέψη του ή ο λόγος του (π.χ. ο Ιουλιανός στο ποίημα «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία»). Είναι αυτονόητο ότι αυτός ο τύπος προσωπείου δεν μπορεί να υπάρξει μόνος του σε ένα ποίημα, αφού είτε είναι απαραίτητη η ύπαρξη ενός αφηγηματικού προσωπείου που να τον παρουσιάζει, είτε αυτοπαρουσιάζεται, οπότε σε αυτήν την περίπτωση μετατρέπεται σε αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο.

γ) *Αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο*: φορέας του λόγου ή της σκέψης, ο οποίος συγχρόνως έχει έναν ρόλο (π.χ. «Τυανεύς Γλύπτης») ή συμμετοχή σε όσα εκθέτει (π.χ. «Στον ίδιο χώρο»).

Όπως ήδη αναφέρθηκε, πρώτος άξονας, όσον αφορά τη μελέτη των προσωπειών, είναι το πρόσωπο εκφοράς του λόγου. Η επιλογή του Καβάφη να συντάξει το ποίημα σε α', β', γ' πρόσωπο ενικού ή πληθυντικού αριθμού ή σε συνδυασμό τους είναι σημαντική για την ερμηνεία των ποιημάτων. Ήδη από το 1970 ο Δημήτρης Μαρωνίτης, στο πλαίσιο της εμβληματικής μελέτης του για το ποίημα «Ο Δαρείος», επισήμανε την έλλειψη ενός πίνακα «που να χωρίζει τα καβαφικά ποιήματα ανάλογα με τον ρηματικό τους τύπο».<sup>105</sup> Ο ρηματικός

105. Ο Μαρωνίτης θέτει, ανάμεσα σε άλλα, ερωτήματα που σχετίζονται με τη συγκρότηση των προσωπειών: π.χ. «πόσα και ποια ποιήματα προβάλλουν το πρώτο ενικό πρόσωπο, αυθεντικό ή πλασματικό», «τι σημαίνει η προτίμηση για το δεύτερο ενικό πρόσωπο και σε τι ποσοστό συμβαίνει αυτό στην καβαφική ποίηση», «ποια ποιήματα οικειοποιούνται το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο και ποια το χρησιμοποιούν ως άλλοθι (με το ρήμα ή με τον αντωνυμικό τύπο “μας”), καθιστώντας έτσι και τον ποιητή και τον αναγνώστη, με έναν διαφορούμενο τρόπο, συνένοχο της σκηνοθεσίας του ποιήματος;» (Μαρωνίτης 2007, 25).

Προς επίρρωση της επισήμανσης του Μαρωνίτη, αναφέρω την εργασία του Γιάννη Πατίλη, όπου με άξονα το γραμματικό πρόσωπο αναδεικνύεται πειστικά η αμηχανία,

τύπος παίζει καθοριστικό ρόλο όχι μόνο στην ερμηνεία του ποιήματος αλλά και στη συγκρότηση του προσωπείου. Ακόμη και στις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις ο ρηματικός τύπος είναι σημαντικός. Για παράδειγμα, σε ορισμένα ποιήματα του Καβάφη η πρωτοπρόσωπη αφήγηση που χρησιμοποιεί γ' αντί α' πρόσωπο μπορεί να εκφράζει ειρωνική αποστασιοποίηση,<sup>106</sup> που επιτρέπει όχι μόνο την αντίθεση αλλά και τη μερική ή προσωρινή ταύτιση με το προσωπείο, πρακτική που εναρμονίζεται με τις απόψεις του Καβάφη περί ειλικρίνειας στην τέχνη, όπως εκφράζονται στο κείμενό του «Φιλοσοφικός Έλεγχος». Ιδίως σε συνδυασμό με τη χρήση αορίστου χρόνου η χρήση του γ' προσώπου μπορεί να φανερώνει την αποξένωση του προσωπείου από παλαιότερες φάσεις του εαυτού του.<sup>107</sup> Εξίσου σημαντικό ρόλο παίζει και ο δεύτερος άξονας: η εστίαση, συνήθως αλλά όχι πάντοτε, συμπίπτει με τον φορέα του λόγου/της σκέψης. Η εστίαση μπορεί να

σε επίπεδο αισθητικής λειτουργίας, που διέπει τον χειρισμό ενός εξαιρετικού ως προς τον συμβολισμό του προσωπείου, του Θεόδοτου, στο ομώνυμο ποίημα (Πατίλης 1983). Παρά το μέγεθος και την έκταση της καβαφικής βιβλιογραφίας, εξακολουθεί να υπάρχει η ανάγκη εκπόνησης εργασιών για τη μορφολογία της καβαφικής ποίησης, όπως η εργασία της Βασιλικής Τσάκνη για τις χρήσεις και τους ρόλους της προσωπικής αντωνυμίας γ' προσώπου στην ποίηση του Καβάφη (Τσάκνη 2004). Βλ., επίσης, τις εργασίες του Ερατοσθένη Καψωμένου για τη χρήση του άμεσου και του ελεύθερου πλάγιου λόγου στην ποίηση του Καβάφη (Καψωμένος 2008 και 2014, αντιστοίχως).

Εδώ πρέπει να αναφερθεί η πρόταση του Παύλου Καλλιγιά σχετικά με τις κατηγορίες των καβαφικών ποιημάτων με βάση την ποιητική ύλη και οι επισημάνσεις του για τις τεχνικές της αφήγησης. Ο μελετητής διακρίνει δύο βασικές κατηγορίες ποιημάτων, τα «αφηγηματικά» και τα «βιωματικά», αλλά δέχεται ότι υπάρχουν και προβληματικά ως προς την ένταξή τους ποιήματα που τον οδηγούν να προτείνει και μια «σαφώς μεγαλύτερη και σημαντικότερη “ενδιάμεση” ομάδα». Παράλληλα προβαίνει σε επί μέρους διακρίσεις των ποιημάτων, ανάλογα με το «αν ο ποιητής αφηγείται απευθείας σε τρίτο πρόσωπο ή μέσω κάποιας παρέμβλητης και ανώνυμης, κατά κανόνα, λογοτεχνικής persona», ή, ακόμη, αν «ο ποιητής εκφράζει in propria persona τις εντυπώσεις του» και επισημαίνει τη σπουδαιότητα του προσώπου εκφοράς του λόγου (Καλλιγιάς 2004, 116-118· για περισσότερες παρατηρήσεις σχετικά με την εκφορά του λόγου βλ. 116-120).

106. Πβ. την παρατήρηση του Βελουδή: «Ο ειρωνικός συγγραφέας δεν ταυτίζεται με το θέμα του, τους ήρωές του ή το καλλιτεχνικό λειτούργημά του. Η απόσταση αυτή του συγγραφέα απ' το θέμα του, τόσο αυτονόητη στο επικό ειδος, εκφράζεται στο ειρωνικό έργο με τους ποικιλοτέρους τρόπους. Η αυτοπαρουσίαση κ' η αυτοαναφορά του συγγραφέα σε τρίτο πρόσωπο μέσα στο ίδιο του το έργο είναι η πιο παλιά κ' η πιο κοινή μορφή ειρωνικής αποστασιοποίησης. [...] Η υπείσδυση του ειρωνικού συγγραφέα στο έργο του μπορεί εξάλλου να πραγματοποιείται με τη χρησιμοποίηση μιας —ιστορικής ή φανταστικής— μάσκας, της ολικής ή χοντρικής δηλαδή ταύτισης του συγγραφέα μ' ένα βασικό πρόσωπο του έργου του» (Βελουδής 1981, 76-77).

107. Margolin 1990, 859.

είναι εσωτερική, όταν τον λόγο αναλαμβάνει ένα αφηγηματικό-δραματικό προσωπίο, εξωτερική, όταν τον λόγο αναλαμβάνει ένα αφηγηματικό προσωπίο, ή μεικτή, όταν υπάρχει συνδυασμός προσωπίων. Ο τρίτος άξονας αφορά τη διαίρεση των ποιημάτων ανάλογα με τα στοιχεία ταυτότητας των φορέων του λόγου ή των σκέψεων, είτε αυτά είναι ληξιαρχικού τύπου στοιχεία είτε συμφραζόμενα είτε συνάγονται από τον λόγο τους. Ο άξονας αυτός είναι εξαιρετικά κρίσιμος για την ερμηνεία του ποιήματος, διότι, όπως εύστοχα επισημαίνει η Smith, «παρόλο που το ποίημα είναι μια πλασματική έκφραση χωρίς πραγματικά και ιστορικά συμφραζόμενα, το αποτέλεσμα που το χαρακτηρίζει είναι ότι δημιουργεί τα συμφραζόμενά του ή, για την ακρίβεια, προσκαλεί τον αναγνώστη και του δίνει τη δυνατότητα να δημιουργήσει συμφραζόμενα για το συγκεκριμένο ποίημα. Και αυτό που στ' αλήθεια εννοούμε όταν μιλάμε για ερμηνεία ενός ποιήματος είναι σε μεγάλο βαθμό η διαδικασία της τεκμηρίωσης, της εικασίας και στην πραγματικότητα η δημιουργία συμφραζομένων».<sup>108</sup> Προκειμένου για την ποίηση του Καβάφη, η συμβολή των συμφραζομένων στην ερμηνεία του ποιήματος είναι ιδιαίτερα κρίσιμη, καθώς η επιλογή των στοιχείων που στεγάζονται σε ένα ποίημα, ιδίως ιστορικό, συχνά κατευθύνει την ερμηνεία (π.χ. «Άννα Κομνηνή»). Άλλωστε, συχνά είναι εμφανής σε αυτοσχόλια του Καβάφη η «επιλεκτική και αφαιρετική χρήση που ο ίδιος έκανε της αρχαίας πηγής, τονίζοντας τον ρόλο του προσωπικού παράγοντα στην ερμηνεία της ιστορικής σκηνής».<sup>109</sup> Ανάμεσα στους όρους που έχουν χρησιμοποιήσει οι μελετητές για τη διάκριση των ιστορικών ποιημάτων του Καβάφη με κριτήριο τον τρόπο χρήσης του ιστορικού υλικού είναι οι όροι «ιστοριογενή» και «ιστοριοφανή».<sup>110</sup> Τηρουμένων των αναλογιών, οι δύο παραπάνω όροι μπορούν να χρησιμοποιηθούν και για τα προσωπία με κριτήριο τα στοιχεία ταυτότητας ή τα συμφραζόμενα μέσα στα οποία στεγάζεται ένα προσωπίο. Ένα προσωπίο είναι ιστοριογενές όταν τα στοιχεία ταυτότητάς του (όνομα, ιδιότητα, λόγος κ.ά.) αντιστοιχούν σε ένα φυσικό πρόσωπο (π.χ. «Ηρώδης Αττικός»)· αντιστοίχως, είναι ιστοριοφανές όταν τα στοιχεία της ταυτότητάς του είναι πλασματικά, άρα μη ταυτοποιήσιμα στον ιστορικό χωροχρόνο, αλλά, ωστόσο, δυνάμει πραγματικά, υπηρετώντας τη δραματοποίηση του θέματος και την ιστορική αίσθηση του Καβάφη. Για παρά-

108. Smith 1971, 275.

109. Η παρατήρηση είναι της Haas (2018, 111) με αφορμή το αυτοσχόλιο του Καβάφη στο ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς».

110. Στο ζήτημα αυτό εμπλέκεται άμεσα το θέμα του πλασματικού και του πραγματικού. Τη χρήση της ορολογίας, εντοπισμένη στα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη, συζητά συστηματικά ο Μιχάλης Πιερής (1984, 373-388). Αναλυτικότερα βλ. στο τρίτο μέρος αυτού του βιβλίου (εδώ, 316).



δειγμα, το αφηγηματικό προσωπείο στο ποίημα «Στα 200 π.Χ.» είναι πλασματικό, αλλά στο ποίημα εγγράφεται μια δύναμη πραγματική ταυτότητα: ένας πολίτης του «Ελληνικού, καινούργιου, μεγάλου κόσμου», που προέκυψε από τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Όπως ελπίζω να φανεί στο σχετικό κεφάλαιο, η ταυτότητα του συγκεκριμένου προσωπείου είναι εξαιρετικά δραστηική για την ερμηνεία του ποιήματος. Αντιθέτως, το αφηγηματικό προσωπείο που αναλαμβάνει τον λόγο στη δεύτερη στιχική ενότητα του ποιήματος «Ιμενος» δεν έχει στοιχεία ταυτότητας ώστε να μπορεί να τοποθετηθεί σε συγκεκριμένο χωροχρόνο, γεγονός που επηρεάζει την ερμηνεία του ποιήματος. Από τον συνδυασμό του τριαδικού σχήματος (αφηγηματικό / δραματικό / αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο) και τη διάκριση ιστορικοφανές / ιστοριογενές προσωπείο προκύπτουν, επιπλέον, οι εξής έξι κατηγορίες προσωπείων:

α) *Ιστορικοφανές αφηγηματικό προσωπείο.* Αφηγηματικό προσωπείο ιστορικά μη ταυτοποιήσιμο αλλά με στοιχεία ταυτότητας που το τοποθετούν σε ιστορικό χρόνο, έστω και με οριακή οικονομία (π.χ. το αφηγηματικό προσωπείο στο ποίημα «Ηρώδης Αττικός»).

β) *Ιστοριογενές αφηγηματικό προσωπείο.* Αφηγηματικό προσωπείο που συγκροτείται με βάση κάποιο φυσικό πρόσωπο ιστορικά ταυτοποιήσιμο και είτε αναλαμβάνει τον λόγο (π.χ. ο Απολλώνιος ο Τυανεύς στο ποίημα «Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω») είτε «παρίσταται» μέσω της σκέψης του (π.χ. ο Νέρων στο ποίημα «Η Διορία του Νέρωνος») ή του λόγου του (π.χ. ο Λουκιανός στο ποίημα «Ούτος Εκείνος»).

γ) *Ιστορικοφανές δραματικό προσωπείο.* Δραματικό προσωπείο του οποίου εγγράφονται στο ποίημα πλασματικά στοιχεία ταυτότητας, που το τοποθετούν σε παρελθοντικό χρόνο, έστω και με οριακή οικονομία (π.χ. ο Εμονίδης στο ποίημα «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.»).

δ) *Ιστοριογενές δραματικό προσωπείο.* Δραματικό προσωπείο που συγκροτείται με βάση ένα φυσικό πρόσωπο ιστορικά ταυτοποιήσιμο (π.χ. το προσωπείο του Οροφέρνη στο ποίημα «Οροφέρνης»).

ε) *Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο.* Αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο του οποίου πλασματικά στοιχεία ταυτότητας εγγράφονται στο ποίημα και το τοποθετούν σε παρελθοντικό χρόνο. Αναλαμβάνει κάποιο ρόλο αλλά και, επιπλέον, είτε είναι φορέας λόγου είτε οι σκέψεις του αποτυπώνονται στο ποίημα (π.χ. ο ποιητής Φερνάζης στο ποίημα «Ο Δαρείος»).

στ) *Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο*. Είναι πιο σύνθετο από τα προηγούμενα προσωπεία, αφού συγκροτείται με βάση ένα ιστορικά ταυτοποιήσιμο φυσικό πρόσωπο, και στο ποίημα αποτυπώνονται και η δράση και ο λόγος ή η σκέψη του, διαμεσολαβημένα από τις ιστορικές πηγές (π.χ. ο Δημάρατος στο ποίημα «Ο Δημάρατος»). Κάποτε στο ποίημα εγκιβωτίζεται αυτούσιος ο γραπτός λόγος του (π.χ. η Άννα Κομνηνή μέσω της Αλεξιάδος στο ποίημα «Άννα Κομνηνή»).

Στις παραπάνω κατηγορίες πρέπει να προστεθούν και τα συλλογικά προσωπεία με συγκεκριμένη ταυτότητα που καθορίζεται άλλοτε από τη λειτουργία τους (π.χ. οι δούλοι στο ποίημα «Η Μάχη της Μαγνησίας», που λειτουργούν σαν «ένα *accompagnamento*»<sup>111</sup>) και άλλοτε από το σημασιολογικό/ιδεολογικό τους φορτίο (π.χ. οι «μυημένοι», οι Αλεξανδρινοί, οι Έλληνες κ.ά.). Κάποια συλλογικά προσωπεία απαντούν αυτοτελώς σε ένα ποίημα (π.χ. οι «μυημένοι» στο ποίημα «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.», 1925), ενώ άλλα συγκροτούνται με τρόπο παραπληρωματικό μέσα από περισσότερα του ενός ποιήματα· για παράδειγμα, το προσωπείο των Αλεξανδρινών απαντά στα ποιήματα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» (1912), «Ιασή Τάφος» (1917), «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης» (1928) κ.ά.<sup>112</sup> Τα συλλογικά προσωπεία δεν έχουν περιληφθεί στο ταξινομικό μου σχήμα, αλλά εξετάζονται στα ποιήματα όταν επηρεάζουν την ερμηνεία.

Το παραπάνω σχήμα έχει στόχο τη συστηματοποίηση της ανάγνωσης, ώστε να αποφευχθεί ο κίνδυνος της περιπτωσιολογίας· συγκροτείται με επίγνωση του κοινού τόπου ότι καμιά επιστημονική προσέγγιση δεν μπορεί να αποτυπώσει τον πλούτο και την ευρηματικότητα της καβαφικής ποιητικής στο σύνολό της, εφόσον από τη φύση της η επιστήμη είναι αναγκασμένη να περιορίζει την οπτική της σε έναν άξονα. Στα περισσότερα ποιήματα στεγάζονται περισσότερα του ενός προσωπεία, συνήθως αφηγηματικό και δραματικό, σε ποικίλους συνδυασμούς. Η δυναμική διάδρασή τους είναι καθοριστική για την ερμηνεία του ποιήματος. Ουσιαστικά, η ερμηνεία ισοδυναμεί με την αποκωδικοποίηση ενός σχήματος του οποίου οι τρεις ή περισσότερες κορυφές είναι το αφηγηματικό προσωπείο, το δραματικό προσωπείο, σε διάφορες παραλλαγές, και ο αναγνώστης. Το σχήμα γίνεται ιδιαίτερα περίπλοκο όταν υπάρχουν περισσότερα των δύο προσωπεία.

111. Σαρεγιάννης 2005, 114.

112. Παρόμοια, σε διάφορα ποιήματα επανέρχεται το προσωπείο των Ελλήνων («Ηρώδης Αττικός», 1912, «Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες», 1922, «Ο Ιουλιανός, ορών ολιγωρίαν», 1923). Ως συλλογικά προσωπεία λειτουργούν, επίσης, οι Εθνικοί, οι Χριστιανοί, οι Αντιοχείς κ.ο.κ.

## Τα όρια της έρευνας και η δομή της

Το πεδίο μελέτης μου περιορίστηκε στα ποιήματα του καβαφικού κανόνα, όχι μόνο γιατί η μελέτη όλων των ποιημάτων του Καβάφη σε μία εργασία θα ήταν ιδιαίτερα πολύπλοκη διαδικασία, αλλά, κυρίως, διότι η χρήση του προσωπείου στην ποίησή του είναι συνυφασμένη με το στάδιο εκείνο κατά το οποίο το ποίημα έχει περάσει τη «Διορθωτική Εργασία» [*«Emendatory Work»*]<sup>113</sup> και είναι έτοιμο να εκτεθεί στον αναγνώστη. Με άλλα λόγια, το προσωπείο ανήκει στα στοιχεία που «μένουν στον σκληρό πυρήνα της τελικής ποιητικής πρότασης μετά τα αλλεπάλληλα φίλτρα, τις αναθεωρητικές κινήσεις [...] τους κριτικούς ελέγχους που σηματοδοτούν τη μετάβαση από τη στιχοποιία στην ποίηση, στην κατάκτηση ενός ιδιότυπου ρεαλισμού και ενός αυστηρά προσωπικού, διακριτού και αναγνωρίσιμου ύφους».<sup>114</sup> Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν ποιήματα που περιέχουν εξαρχής προσωπεία, αλλά η συγκρότηση και η λειτουργία τους έως το 1906 είναι μονοσήμαντες και έκτοτε εξελίσσονται σταδιακά μαζί με την ποιητική του, γεγονός που αποδεικνύει τη συνειδητή χρήση του προσωπείου από τον Καβάφη ως βασικού εργαλείου της ποιητικής του μεθόδου. Αυτό άλλωστε αποδεικνύεται από τα ποιήματα στα οποία το προσωπείο προστέθηκε σε μεταγενέστερο της πρώτης γραφής στάδιο, κατά τη «Διορθωτική Εργασία» πριν από τη δημοσίευση. Εξάλλου, η σημαντική θέση του προσωπείου στην ποίηση του Καβάφη επιβεβαιώνεται και από τη διερεύνηση και μελέτη προγενέστερων γραφών ορισμένων ποιημάτων, που περιλαμβάνονται στο Αρχείο Καβάφη.<sup>115</sup>

Στο πλαίσιο της έρευνάς μου κρίθηκε αναγκαίο να συνταχθούν οκτώ πίνακες (βλ. Παράρτημα), οι οποίοι υπαγόρευαν σε μεγάλο βαθμό τη δομή της

113. Καβάφης 2003, 256. Προκαταρκτικά οφείλω να δηλώσω ότι οι παραπομπές στα ποιήματα του Καβάφη γίνονται στη «νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη», *Ποιήματα Α'* (1897-1918) και *Ποιήματα Β'* (1919-1933), Ίκαρος, 1995. Σε όλα τα κείμενα ακολουθώ την ορθογραφία που έχουν στην έκδοση/πηγή από όπου αντλούνται. Μόνη εξαίρεση αποτελεί η προσθήκη της υπογεγραμμένης στη δοτική ενικού στα ποιήματα του Καβάφη.

114. Τσιριμώκου 2015, 133.

115. Η μελέτη των διαφορών ανάμεσα στην προγενέστερη και την τελική γραφή ορίζεται και οριοθετείται από τον στόχο της εργασίας μου, δηλαδή τη διερεύνηση της συγκρότησης και της λειτουργίας του προσωπείου σε ποιήματα του κανόνα. Επομένως, δεν αποβλέπει στη συστηματική μεταγραφή και δημοσίευση προγενέστερων γραφών των ποιημάτων, αλλά μόνον σε ό,τι αφορά το εκάστοτε μελετώμενο προσωπείο.

Τις διαφορές αυτές έχω διερευνήσει και μελετήσει στα χειρόγραφα των ποιημάτων στην ψηφιακή συλλογή του Αρχείου Καβάφη, που απόκειται στο Ίδρυμα Ωνάση (<https://cavafy.onassis.org/el/>).

παρούσας μελέτης. Ο Πίνακας I είναι ο βασικότερος όλων και περιλαμβάνει τις κατηγορίες προσωπείων και το γραμματικό πρόσωπο εκφοράς του λόγου τους στα 154 ποιήματα. Ο Πίνακας II περιλαμβάνει τα ποιήματα ομαδοποιημένα με άξονα τις πενήντα μία κατηγορίες προσωπείων και των συνδυασμών τους, που απαντούν στα αναγνωρισμένα ποιήματα. Λεπτομερής σχολιασμός των δύο Πινάκων γίνεται στο Παράρτημα. Εδώ θα αρκεστώ σε όσα σχόλια θεωρώ απαραίτητα, ώστε να διασαφηνιστούν οι λόγοι που οδήγησαν στη συγκεκριμένη δομή της εργασίας και την οριοθέτηση του ερευνητικού μου πεδίου. Από τη μελέτη των Πινάκων I και II καθίσταται προφανές ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί όλο και περισσότερα προσωπεία, με ολοένα και πιο ευρηματικούς συνδυασμούς, καθώς όλο και συχνότερα αντλεί από την Ιστορία για να φωτίσει την αντιφατικότητα της ανθρώπινης συνθήκης και να αναδείξει την πολυπλοκότητα των ανθρώπινων σχέσεων στη διαχρονία. Αρκετά ποιήματα της ώριμης φάσης του έργου του και τα περισσότερα όψιμα ποιήματα (π.χ. «Ο Δαρείος», 1920, «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία», 1924, «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.», 1925, «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)», 1928, «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας», 1935) αποτελούν περιπτώσεις άπαξ, όσον αφορά τη συγκρότηση ή τη λειτουργία των προσωπείων. Προς αποφυγήν απλουστεύσεων οφείλω να επισημάνω ότι η εξέλιξη της ποιητικής του Καβάφη δεν αποτυπώνεται τόσο στον αριθμό των προσωπείων που χρησιμοποιούνται σε ένα ποίημα όσο στη συγκρότηση της ταυτότητάς τους και στη μεταξύ τους διάδραση. Για παράδειγμα, όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, η χρήση τριών προσωπείων στο ποίημα «Το Πρώτο Σκαλί» (1899) είναι πρωτοβάθμια, σε αντίθεση με τα ποιήματα της ωριμότητας, όπου η χρήση, αντίστοιχα, τριών προσωπείων είναι σύνθετη (π.χ. «Προς τον Αντίοχον Επιφανή», 1922) ή και αιγιματική (π.χ. «Ο Δαρείος», 1920). Παρομοίως, όταν ο Καβάφης χρησιμοποιεί μόνο ένα προσωπείο σε ποιήματα της όψιμης φάσης του έργου του, πρόκειται για προσωπείο με σύνθετη ταυτότητα, μέσω του οποίου θέλει να αναδείξει μια ιδιαίτερη πτυχή ενός θέματος που ολοκληρώνεται από ποίημα σε ποίημα (π.χ. «Τεχνουργός κρατήρων», 1921).<sup>116</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι στην όψιμη φάση του αναγνωρισμένου έργου του ο Καβάφης δεν συνθέτει ούτε ένα ποίημα αδιαμεσολάβητα εξομολογητικό, με εξαίρεση, όπως ήδη αναφέρθηκε, το εμβληματικό για την ποιητική του αντίληψη ποίημα «Στον ίδιο χώρο» (1929) και τα ποιήματα ποιητικής «Για νά 'ρθουν—» (1920) και «Εκόμισα εις την Τέχνη» (1921).

<sup>116</sup> Η μόνη εξαίρεση είναι το ποίημα «Ο καθρέπτης στην είσοδο» (1930), που βασίζεται στην προσωποποίηση. Για τη λειτουργία της προσωποποίησης στο συγκεκριμένο ποίημα βλ. Roilos 2010, 152.

Η ευρηματικότητα του Καβάφη είναι τόση ώστε κάθε ποίημα να είναι μοναδικό, ακόμη και στις σπάνιες περιπτώσεις που στεγάζει παρόμοιας λειτουργίας προσωπεία. Προϊόντος του χρόνου ο ποιητής εμπνέεται όλο και περισσότερο από την Ιστορία για να κατασκευάσει τα προσωπεία του. Αλλά και όσον αφορά τα ερωτικά του ποιήματα είναι ενδιαφέρον ότι το 1911 δημοσιεύει το πρώτο αναγνωρισμένο ποίημα όπου τίθεται συγκρατημένα αλλά με σύνθετο τρόπο το θέμα της ένδοξης στην τολμηρή ηδονή («Τα Επικίνδυνα»), ενώ μέχρι τότε γράφει ερωτικά ποιήματα με μονοπρόσωπη δομή, είτε εξομολογητικά είτε αποστασιοποιημένα (βλ. Πίνακα Β1), από τα οποία θα δημοσιεύσει μόνο ένα («Επιθυμίες», 1904). Εξάλλου, στην πρώιμη φάση του έργου του ο Καβάφης αρκείται σε προσωπεία αφηγηματικά ή αφηγηματικά-δραματικά που, μέσα από την εξομολογητική λειτουργία του α' προσώπου, την παραινετική ή επικλητική του β' προσώπου ή την περιγραφική, αφηγηματική του γ' προσώπου, εκφράζουν την αισθησιακή διάσταση του έρωτα. Η δραματική του φύση τον οδηγεί σταδιακά σε πιο σύνθετες συλλήψεις, όπου τα ίδια θέματα τίθενται με τόλμη, δραματοποιημένα μέσα από ρόλους που αναλαμβάνονται από ποικίλων λειτουργιών προσωπεία. Παράλληλα, στην όψιμη φάση τα προσωπεία αναδεικνύουν την πολιτική διάσταση του έρωτα (τη σύγκρουση ατόμου και κοινωνίας, τη δραστικότητα της ετερότητας, ιδεολογικής, οικονομικής, σεξουαλικής κ.ο.κ.), ενώ ο αισθησιασμός δίνει τη θέση του στην πολιτικά σημαίνουσα ερωτική ιδιοπροσωπεία. Όπως εύστοχα έχει παρατηρηθεί, η ανάδειξη της σεξουαλικότητας από τον Καβάφη εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο παρουσίας της ρευστότητας και της αβεβαιότητας που διέπουν την ανθρώπινη συνθήκη. Σ' αυτόν τον τόπο συναντώνται το «προσωπικό» με το «πολιτικό» και από αυτόν αρδεύεται εν μέρει η επικέντρωσή του στην ομοφυλοφιλία.<sup>117</sup>

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει για τα αφηγηματικά προσωπεία του Καβάφη, τα οποία κι αυτά παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία λειτουργιών, ώστε να καθίσταται αδύνατη η δημιουργία μιας τυπολογίας τους. Είναι ευνόητο ότι η χρήση του ρηματικού τύπου (α', β', γ' πρόσωπο, ενικός ή πληθυντικός αριθμός, ενεστωτικός τύπος, αόριστος ή μέλλον) ή της αντωνυμίας «μας», που δίνει ταυτότητα στο αφηγηματικό προσωπείο, ακόμη και ερήμην άλλων στοιχείων, είναι ιδιαίτερα κρίσιμη για τη λειτουργία του και άρα για την ερμηνεία του ποιήματος. Ανάμεσα στην πρωτοβάθμια χρήση του εξομολογητικού α' προσώπου στο ποίημα «Τείχη» (1897) και στην υπονόμηση του αφηγητή στο ποίημα «Στα 200 π.Χ.» (1931), όπου η χρήση της αντωνυμίας «μας» καθιστά τον αναγνώστη «συνένοχο της σκηνοθεσίας του ποιήματος»,<sup>118</sup> έχει μεσολαβή-

117. Robinson 1988, 7-8.

118. Μαρωνίτης 2007, 25.

σει μια εξελικτική πορεία που αποτυπώνεται, ανάμεσα σε άλλα, και στη χρήση των αφηγηματικών προσωπειών και, φυσικά, στον ρηματικό τύπο του κάθε ποιήματος: η εξομολογητική χρήση του αυθεντικού α' προσώπου («Τα Παράθυρα», 1903), η παραινετική του αυθεντικού β' προσώπου («Το Πρώτο Σκαλί», 1899) και η αποστασιοποιημένη του γ' προσώπου («Θερμοπύλες», 1903) θα γίνουν βαθμηδόν πιο σύνθετες είτε μέσω της διάθλασής τους σε α' πρόσωπο (π.χ. «Η Σατραπεία», 1910, «Η Μάχη της Μαγνησίας», 1915) είτε μέσω της «μεταστροφής» της στάσης του αφηγηματικού προσωπειού μέσα στο ίδιο ποίημα (π.χ. «Ομύνει», 1915) ή μέσω της μείξης των φωνών και των χρονικών επιπέδων («Ο Δαρείος», 1920, «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.», 1929).

Η χρήση των προσωπειών από τον Καβάφη εναρμονίζεται όχι μόνο με τις θεωρητικές του θέσεις για την ποίηση, όπως παρουσιάστηκαν παραπάνω, αλλά και με την ολοένα και πιο σύνθετη ποιητική του, χάρη στην οποία προκύπτουν τόσες παραλλαγές, ώστε κάθε ποίημα, ακόμη και όταν εντάσσεται σε μια κατηγορία (βλ. Πίνακα II), συγχρόνως να αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση. Αυτή η ιδιαιτερότητα υπαγόρευσε και τη διάρθρωση της παρούσας εργασίας. Για λόγους επιστημονικής οικονομίας επικεντρώθηκα σε ποιήματα των οποίων η προσέγγιση με άξονα τη συγκρότηση και τη διάδραση των προσωπειών ρίχνει φως σε καίρια ζητήματα της καβαφικής ποιητικής. Οι τρεις θεματικές κατηγορίες τις οποίες διερευνώ είναι α) οι ερωτικοί νέοι, β) οι ποιητές, οι καλλιτέχνες και οι φιλότεχνοι και γ) τα ιστορικά προσωπεία, που υπαγόρευσαν την τριμερή δομή του βιβλίου. Τα φιλοσοφικά ποιήματα της πρώιμης φάσης του καβαφικού έργου δεν εμπίπτουν στο ερευνητικό μου πεδίο, καθώς τα προσωπεία μέσω των οποίων συγκροτούνται είναι μονοσήμαντα. Παρομοίως, έχουν μείνει εκτός της έρευνάς μου τα μυθολογικά ποιήματα, καθώς σ' αυτά ο Καβάφης χρησιμοποιεί ένα δοσμένο σχήμα, το οποίο διαχειρίζεται μέσα από ένα αφηγηματικό προσωπείο.<sup>119</sup> Προκειμένου να αναδειχθεί ο ρόλος και η λειτουργία των προσωπειών στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη αλλά και η συμβολή τους στην οργανική ενότητα του ποιητικού του έργου, μελετώ τη λειτουργία των προσωπειών στο πλαίσιο μιας μακροδομής (π.χ. ποιήματα που αφορούν τη σχέση ποίησης και ζωγραφικής), ακόμη και όταν εξετάζω τη λειτουργία μεμονωμένων

119. Για τα μυθολογικά ποιήματα του Καβάφη βλ. Μαρωνίτης 2007, 63-154, Ricks 1989, 85-172, Paschalis 2010, 153-172.

Εδώ θα ήθελα να διευκρινίσω ότι όταν για ένα ποίημα υπάρχει επαρκής σχετική βιβλιογραφία, που καλύπτει τους στόχους μου, αναφέρομαι σ' αυτό, στον βαθμό που είναι απαραίτητο, αλλά δεν το προσεγγίζω διεξοδικά.

προσωπείων των οποίων η συγκρότηση ή η λειτουργία είναι μοναδική (π.χ. «Ο Δαρείος»). Στόχος μου είναι να δείξω πως, είτε διερευνά την ερωτική συμπεριφορά στις διάφορες εκφάνσεις της είτε θέτει ζητήματα ποιητικής ή, ακόμη, συνομιλεί με την Ιστορία είτε στοχάζεται πάνω στην πολιτική εκβολή όλων των παραπάνω, ο Καβάφης χρησιμοποιεί προσωπεία που συγκροτούν μια μοναδική αναγνωρίσιμη και διαχρονική πινακοθήκη. Καλλιτέχνες αυθεντικοί ή μη, εραστές αφοσιωμένοι ή άπιστοι, ηγεμόνες και απλοί πολίτες, πρωταγωνιστές και κομπάρσοι, επώνυμοι και ανώνυμοι, αφηγητές αξιόπιστοι ή απατηλοί, συνθέτουν μια τοιχογραφία από την οποία κανένας δεν μπορεί να λείψει χωρίς να γίνει αισθητό το κενό στη θέση του και χωρίς να διαταραχθεί η αισθητική λειτουργία της ποίησης.

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου



*Ο πιο ασφαλής τρόπος για να γνωρίσουμε τις ιδέες και την ποιητική του Καβάφη είναι να ακούσουμε, όσο μπορούμε καλύτερα, τι μας λένε τα ποιήματά του.*

(Σεφέρης 1981)

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

## **ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ**

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

*Τα τόσο γρήγορα χαμένα...  
Ερωτικά προσωπεία*

*Η ηθοποιία αποτελεί άριστο τρόπο κρυψίματος·  
και το κρύψιμο αποτελεί το χαρακτηριστικό ταίρι  
του καβαφικού ηδονισμού.*

(Δημαράς 1933)

**Δ**ΙΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ το ζήτημα της σχέσης συγγραφέα, λογοτεχνικού κειμένου και πρόσληψής τους, ο Άγγλος θεωρητικός Andrew Bennett επισημαίνει ότι «το ενδιαφέρον της κριτικής για τη λογοτεχνία προκαλείται από μια αβεβαιότητα για τον συγγραφέα, για τη συγγραφική υπόσταση, για την πραγματική υπόσταση αυτού του συγγραφέα (του συγγραφέα που διαβάζουμε αυτήν τη στιγμή και που είναι ένα βιβλίο στα χέρια μας)». Στην πραγματικότητα, σύμφωνα με τον μελετητή, αυτό το ενδιαφέρον είναι απόρροια «της ακαταμάχητης παραβίασης από τον συγγραφέα των ορίων της κειμενικότητας, του νοήματος, της πρόθεσης».<sup>1</sup> Αν και στόχος του Bennett είναι να απαντήσει στο ερώτημα «τι είναι ο συγγραφέας ως οντότητα» και όχι να υπερασπιστεί τη βιογραφική κριτική, ωστόσο ο παραπάνω συλλογισμός αφορά και τον τρόπο με τον οποίο αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε μεγάλο μέρος της καβαφικής κριτικής, και ιδίως της κριτικής που στήριξε τα επιχειρήματά της στην ερωτική ταυτότητα του ποιητή, από τα πρώτα χρόνια της μεσοπολεμικής ψυχαναλυτικής φρενίτιδας<sup>2</sup> έως την εποχή των γκέι και λεσβιακών σπουδών και της Queer θεωρίας, με σταθμό το βιβλιογραφικώς γόνιμο έτος 1983.

Η ερωτική συμπεριφορά του ποιητή, ο οποίος κράτησε στο ημίφως τη ζωή του και σμίλεψε με το έργο του μια τολμηρή για την εποχή της και μοναδική ποιητική, δεν έπαψε να απασχολεί τους μελετητές και να τροφοδοτεί γόνιμα τη φαντασία των αναγνωστών όλων των εποχών. «Ανώμαλη» και «νοσηρή» για αρκετούς κριτικούς των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα,<sup>3</sup> η ερωτική ποίηση του Καβάφη έχει εδώ και χρόνια συνδεθεί με το θέμα της ρευστότητας της έμφυλης ταυτότητας, ανακηρύσσοντας τον Καβάφη εμβληματικό ποιητή των γκέι κοινοτήτων παγκοσμίως. Την κατεύθυνση αυτή της κριτικής πυροδότησε το επετειακό έτος 1983, τρία χρόνια μετά τη θεμελιακή διερεύνηση του καβαφικού ερωτισμού από τον Keeley, ο οποίος τον προσέγγισε μέσα από τον μύθο του νεκρού Άδωνη και τη δημιουργία μιας οικουμενικής προοπτικής του ελληνικής καταγωγής αισθησιασμού του.<sup>4</sup> Το 1983 η σύνταξη του περιοδικού *Journal*

---

1. Bennett 2005, 127.

2. Για τις ποικίλες ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις της καβαφικής ποίησης, που κυριάρχησαν στην κριτική για περίπου δύο δεκαετίες από το 1930 και εξής, και για τη σχέση «ιστορισμού» και ερωτισμού βλ. Παπαθεοδώρου 2004.

3. Καράογλου 2000, 13-42.

4. Keeley 2004, 69-106.

of the Hellenic Diaspora, στο αφιερωμένο στον Καβάφη τεύχος, σχολιάζοντας την υπονομευτική, αντιθετική, εικονοκλαστική φύση της ερωτικής του ποίησης, έγραφε ανάμεσα σε άλλα ότι ο Καβάφης δεν ήταν ούτε «διεστραμμένος» ούτε «πρόστυχος» ούτε καν «ερωτικός», αλλά «gay», και ότι «αν ο Καβάφης δεν ήταν gay, δεν θα ήταν Καβάφης».<sup>5</sup> Πέντε χρόνια αργότερα, ο Christopher Robinson, χωρίς να απορρίπτει την ελληνική διάσταση και την καταγωγή της ερωτικής ποίησης του Καβάφη από τον ευρωπαϊκό αισθητισμό και τους ποιητές της παρακμής, υποστήριξε ότι η παρουσίαση της σεξουαλικότητας είναι μέρος μιας ευρύτερης μεταβλητότητας και αστάθειας, όπου συναντώνται τα «προσωπικά» με τα «πολιτικά» ποιήματα. Ο Robinson δεν αμφισβητεί το γεγονός ότι η «ιδιοσυγκρασία» («temperament») του Καβάφη έπαιξε ρόλο στην επιλογή του ομοφυλοφιλικού έρωτα ως ποιητικού πεδίου, αλλά κυρίως αποδίδει την επιλογή του Καβάφη στο γεγονός ότι «ο ομοφυλοφιλικός έρωτας ρίχνει πιο σκληρό φως σε προβλήματα των ανθρωπίνων σχέσεων που ενυπάρχουν και στην ετεροφυλοφιλία, διότι δεν υποστηρίζεται από τους τεχνητούς σταθεροποιητικούς παράγοντες που του παρέχουν κοινωνικοί θεσμοί όπως ο γάμος. Ο έρωτας στον Καβάφη βρίσκεται στο έλεος της φτώχειας, της απληστίας, της τύχης και, πάνω απ' όλα, του θανάτου».<sup>6</sup> Δύο χρόνια αργότερα, η κριτική επανήλθε στο θέμα της παρακμής, μέσα από την άποψη του Peter Bien ότι ο ομοφυλοφιλικός έρωτας αποτελεί για τον Καβάφη ένα επιτυχημένο σύμβολο της απώλειας, λόγω της αγωνίας που τον χαρακτηρίζει, ενώ, παράλληλα, δίνει τη δυνατότητα στον ποιητή να αναπτύξει τη στρατηγική του με στόχο να υπηρετήσει την καθολικής εγκυρότητας αντίληψη ότι η διαδικασία και η συχνά απαξιωμένη προσπάθεια είναι πιο σημαντικές από το αποτέλεσμα.<sup>7</sup>

Από τη δεκαετία του 1980 και εξής, η καβαφική βιβλιογραφία εμπλουτίστηκε με εργασίες οι οποίες εστιάζουν σε συγκεκριμένες όψεις της ερωτικής ποίησης του Καβάφη, όπως η άντληση ερωτικών θεμάτων από τα αλεξανδρινά επιγράμματα (Caires), η φιλοσοφική αφετηρία του καβαφικού ηδονισμού και η μεταλλαγή του σε αισθητική στάση (Δάλλας), η σχέση έρωτα και εξουσίας (Πιερής), η σχέση έρωτα, τέχνης και αγοράς (Mackridge), η σχέση του καβαφικού ηδονισμού με την εποχή και η ηθική διάσταση των ερωτικών σχέσεων (Καράογλου), η νεότερη χρήση του χρόνου με άξονα το δίπολο Ιστορία-ηδονή (Χρυσανθόπουλος), η καταγωγή του καβαφικού έρωτα από την αρχαία Ελλάδα (Ροϊλός), η διερεύνηση του ηδονισμού του υπό το πρίσμα του γαλλικού αισθητισμού (Βασιλειάδη), για να μείνω μόνο σε μερικά βασικά ζητούμενα της

5. *Journal of the Hellenic Diaspora* 1983, 6.

6. Robinson 1988, 7-8.

7. Bien 1990, 207.

πλούσιας σχετικής βιβλιογραφίας. Η επισήμανση του Bennett ότι πίσω από την ακατάλυτη δύναμη των λογοτεχνικών κειμένων βρίσκεται η «επιθυμία για τον συγγραφέα» και η ταύτιση του αναγνώστη όχι μόνον με τους χαρακτήρες αλλά και με αυτόν τον άγνωστο Άλλο, τον συγγραφέα,<sup>8</sup> φαίνεται να δικαιώνεται από τη σχετικά πρόσφατη ανάγνωση του καβαφικού ερωτισμού (Παπανικολάου 2014). Το 2003 ο Δημήτρης Τζιόβας, σχολιάζοντας την ομοφυλοφιλική, κοντά στη διασπορική ή συγκρητική, προσέγγιση του Καβάφη, που υπερτερούν τα τελευταία χρόνια εκτός Ελλάδος, κάνει λόγο για «βιωματική μέθεξη» του αναγνώστη, αφού «η ποίηση του Καβάφη προβάλλει τη διαθεσιμότητά της ως πεδίο ταύτισης και αυτογνωσίας στον αναγνώστη».<sup>9</sup> Πράγματι, η πολλαπλότητα των προσεγγίσεων της ερωτικής καβαφικής ποίησης είναι συμβατή με τις ταυτοτικές ανησυχίες της εποχής μας· ωστόσο, αυτή καθαυτή η πολλαπλότητα δείχνει πως η «βιωματική μέθεξη» λειτουργεί ανεξάρτητα από τις «αμφιδρομήσεις της ερμηνευτικής του αναγνώστη»<sup>10</sup> ιδίως του αναγνώστη του 21ου αιώνα, στον ορίζοντα προσδοκιών του οποίου εγγράφεται ένα διευρυμένο φάσμα φύλου και ταυτότητας, καθώς η πρόσληψη της ερωτικής επιθυμίας, άμεσα συναρτημένης με το δίκτυο της κοινωνικοπολιτικής οργάνωσης, δεν εξαρτάται πλέον από το πρόσημο του φύλου ή, έστω, όχι αποκλειστικά από το πρόσημο του φύλου των εραστών.<sup>11</sup> Πολύ πιο σημαντικό από το φύλο των εραστών είναι το ήθος της σχέσης και, όπως έχει επισημανθεί, δεν αρκεί η παράμετρος της ομοφυλοφιλίας για να χρίσει μια ερωτική σχέση άξια ποιητικής αξιοποίησης.<sup>12</sup> Εξάλλου, στη δεκαετία του 1980 και εξής, η *Ιστορία της σεξουαλικότητας* του Michel Foucault (1976) πυροδότησε μελέτες από θεωρητικούς όπως η Judith Butler (1987), ο Jonathan Katz (1995) κ.ά., που όχι μόνον ανέδειξαν το πολιτικό πρόσημο της ερωτικής ιδιοπροσωπίας, αλλά και απάλλαξαν την ερμηνευτική από διπολικές καθηλώσεις του παρελθόντος.

Από το 1935, όταν γράφτηκε η πρώτη κριτική προσέγγιση του καβαφικού έργου με όρους ψυχιατρικούς,<sup>13</sup> και «την ερμηνευτική παράκρουση στην οποία μας έχει συνηθίσει η μετα-φροϋδική εποχή»<sup>14</sup> με «την ιδεοληπτική επανάληψη

8. Bien 1990, 127.

9. Τζιόβας 2003. Όσον αφορά τη «διασπορική» ή την «ελληνική» ταυτότητα του Καβάφη βλ. Δασκαλόπουλος 2003, 556-559, και Haas 2003, 560-563.

10. Ο εύστοχος χαρακτηρισμός είναι του Βρασίδα Καραλή (2000, 12).

11. Για μια ιστορική και ανθρωπολογική επισκόπηση των σπουδών φύλου βλ. Herdt, 1996.

12. Πβ. Nehamas 1989, 132.

13. Σκούρας 1949 (παρατίθεται από τον Καραόγλου 2000, 63).

14. Γιουρσενάρ 1981, 54.



της “σεξουαλικής γνώσης” που παρήγαγε αυτή η ποίηση»,<sup>15</sup> έως τις προσεγγίσεις της τελευταίας τριακονταετίας, που εκκινούν από θεωρίες της ανάγνωσής<sup>16</sup> ή την «τεχνολογία του (ομοφυλόφιλου) εαυτού»,<sup>17</sup> το πρωτεύιο καβαφικό έργο έχει αποτελέσει πεδίο εφαρμογής ποικίλων μεθόδων της κριτικής και της θεωρίας, αποδεικνύοντας την ασπείρουσα ανθεκτικότητά του. Παρά τις άλλοτε περισσότερο άλλοτε λιγότερο διαφωτιστικές προσεγγίσεις, η ερωτική ποίηση του Καβάφη εξακολουθεί να παραμένει αλώβητη από τη θεωρητική άλωση που την περιβάλλει ασφυκτικά εδώ και αρκετές δεκαετίες. Η δύναμη του καβαφικού αισθησιασμού, αντικείμενο διαφορετικών, συχνά ασύμβατων ή αντιθετικών κριτικών προσεγγίσεων, ανάλογων με τη διαφορετική πρόσληψη και μεταβαλλόμενη εννοιολόγηση του «ερωτικού», εδώ και περίπου έναν αιώνα, εξακολουθεί να αποτελεί ένα αινιγματικό πεδίο, ανοιχτό για κάθε καινούργια γενιά. Και όσο πιο «βιογραφική» είναι η οπτική του κριτικού λόγου, κυρίως όσων χρησιμοποιούν ξανά από νέους δρόμους τη βιογραφία του ποιητή ως σημείο εκκίνησης για την κριτική των ερωτικών του ποιημάτων, ή, αντίστροφα, όσων εικάζουν τη ζωή του ποιητή από τα ερωτικά του ποιήματα, τόσο περισσότερο οι λόγοι της δραστηριότητας της ερωτικής του ποίησης διολισθαίνουν.

Οι προσεγγίσεις του καβαφικού έργου από ένα μέρος της παλαιότερης κριτικής που προσπαθούσε να το αποκαθλώσει εν ονόματι της ηγεμονικής σεξουαλικής «κανονικότητας», έως πιο πρόσφατες μελέτες που υποτάσσουν την καβαφική ποιητική αποκλειστικά στην οπτική της ομοφυλοφιλίας αποκαλύπτουν περισσότερο την κατεύθυνση προς την οποία εξελίχθηκε η καβαφική κριτική, παρά αναδεικνύουν μισοφωτισμένες ή σκοτεινές πτυχές του πολυσυζητημένου αυτού έργου. Ιδιαίτερα γόνιμη, το εμβληματικό για την καβαφική βιβλιογραφία έτος 1983, η κριτική ανασκόπηση της πρόσληψης του ερωτικού Καβάφη από τη Margaret Alexiou είχε ήδη ανατρέψει αρκετούς κοινούς τόπους της έως τότε κριτικής, όπως την απόφαση ότι τα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη είναι περισσότερα ή και σημαντικότερα των ερωτικών ή ότι τα πιο τολμηρά ποιήματά του αφορούν την όψιμη περίοδο του έργου του, όταν ο Καβάφης «απέβαλε τις αναστολές του» (Μαλάνος) ή «συμφιλίωθηκε με την ομοφυλοφιλία του» (Capri-

15. Παπαθεοδώρου 2004, 255.

16. Βλ. Prinzing 1993, 105-125, όπου η μελετήτρια χρησιμοποιεί ως μεθοδολογικά εργαλεία τις θεωρίες της ανάγνωσης και τη φεμινιστική κριτική για να διερευνήσει την κειμενική σύσταση του γένους των καβαφικών προσωπείων.

17. Βλ. Papanikolaou 2005, 235-260, όπου διερευνάται, μέσα από την οπτική των Queer Studies, ο τρόπος με τον οποίο το καβαφικό κείμενο παράγει την έμφυλη ταυτότητά του και τον ερωτισμό του.

Karka).<sup>18</sup> Εστιάζοντας στο ποίημα «Μέρες του 1903», γραμμένο το 1909 και δημοσιευμένο το 1917, και στα τρία ανέκδοτα ποιήματα που γράφτηκαν το 1904 («Ο Σεπτέμβρης του 1903», «Ο Δεκέμβρης του 1903» και «Ο Γενάρης του 1904»), τα μόνα, κατά τη μελετήτρια, που είναι συνδεδεμένα με πρόσφατα βιώματα του ποιητή, η Alexiou ανέδειξε τη σχέση φαντασίας και πραγματικότητας, την ειρωνεία της «ψευδαίσθησης και της μη πλήρωσης» («Illusion and Non-fulfillment») και, το σημαντικότερο, για την οπτική της δικής μου εργασίας, τον χειρισμό «της φωνής και του χρόνου» («Voice and Time») από τον ποιητή. Όσον αφορά τις μεθόδους προσέγγισης του καβαφικού έργου, η Alexiou εύστοχα επισήμανε ένα συνηθισμένο φαινόμενο, το οποίο, όπως ήδη αναφέρθηκε στην Εισαγωγή, πολύ συχνά έχει οδηγήσει σε παρανοήσεις και υπερερμηνείες: «η κριτική» γράφει, «(παρ)ερμήνευσε το πρώτο πρόσωπο των ερωτικών ποιημάτων του Καβάφη σαν να επρόκειτο για ένα είδος ημερολογίου της σεξουαλικής διαστροφής του ποιητή ή για αντανάκλαση μιας νοσηρής φαντασίας που γεννήθηκε σε ένα δημόσιο αγγλικό σχολείο και αναπτύχθηκε στους παρακμιακούς κύκλους της Κωνσταντινούπολης και της Αλεξάνδρειας ή σαν μια ιδιωτική εξομολόγηση μιας διαστροφής».<sup>19</sup> Τέλος, αφού διατυπώσει μια πρόταση ερμηνείας των ταφικών ποιημάτων διαφορετική από αυτή που στηρίχθηκε στον μύθο του «νεκρού Άδωνη», που εισηγήθηκε ο Σεφέρης και διέυρνε ο Keeley, καταλήγει ότι ο ερωτισμός του Καβάφη δεν προσφέρει στον αναγνώστη μια εύκολη παρακμιακή απόδραση, αλλά μια ανατρεπτική δύναμη, που θα αλλάζει με κάθε καινούργια γενιά.<sup>20</sup> Ο ρυθμός αύξησης της καβαφικής βιβλιογραφίας από το 1983 και εξής επιβεβαιώνει την παρατήρησή της.<sup>21</sup>

Όπως επισημάνθηκε παραπάνω, η κριτική συχνά περιόρισε την εμβέλεια της ερωτικής ποίησης του Καβάφη, συρρικνώνοντας την πρόσληψη μιας δυναμικής ποιητικής που περιλαμβάνει ποικίλες εκφάνσεις του έρωτα, από την ανιδιοτελή ένδοση στην ερωτική επιθυμία έως την ωφελιμιστική διαχείρισή της, και από την αισθησιακή πρόσληψη του ερωτικού Άλλου έως την υποταγή στην ανεξέλεγκτη σαρκική επιθυμία και την εξουθενωτική «αυτοανάλωση».<sup>22</sup> Πολύ

18. Alexiou 1983, 45-65. Ειδικότερα βλ. την κριτική ανασκόπηση, 45-47.

19. Ό.π., 58.

20. Ό.π., 65.

21. Είναι απολύτως απαραίτητο και θα ήταν ευχής έργο να επικαιροποιηθεί ο *Βιβλιογραφικός Οδηγός για τα 154 ποιήματα του Καβάφη* των Diana Haas και Μιχάλη Πιερός (Haas/Πιερός 1984).

22. Τον όρο «αυτοανάλωση» χρησιμοποιεί ο Ροϊλός ως «προϋπόθεση της αισθησιακής τελείωσης», εξηγώντας την αρχική του προέλευση από τον χώρο της οικονομίας (Ροϊλός 2016, 134).

Εξετάζοντας τη θεματική συλλογή του Καβάφη, με τίτλο «Πάθη», ο Μιχάλης Πιερός

πριν ο Foucault αναδείξει τη σχέση σεξουαλικότητας και «βιοεξουσίας», και οι ποικίλες θεωρίες περί ταυτότητας δείξουν πως η γνώση του Εαυτού δεν μπορεί να επιτευχθεί παρά μόνον σε δυναμική διάδραση με τον Άλλο, ιδίως τον ερωτικό Άλλο, ο Καβάφης τοποθέτησε τα ερωτικά προσωπεία του μέσα στην κοινωνία, είτε τη σύγχρονή του είτε σε ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο του παρελθόντος, και ανέδειξε τον κεντρικό ρόλο της σωματικότητας στην αυτοπραγμάτωση του υποκειμένου πίσω από τις κυρίαρχες αφηγήσεις της κοινωνικής τάξης, της ιδεολογίας, της εθνότητας ή της θρησκείας.<sup>23</sup> Έτσι, μελέτησε την ερωτική επιθυμία στη διαχρονία και, συγκεκριμένα, πώς αυτή εγγράφεται στο ψυχολογικό, στο κοινωνικό, στο ηθικό, στο αισθητικό, δηλαδή στο πολιτικό γίγνεσθαι,<sup>24</sup> επικαθορίζοντας σε μεγάλο βαθμό τη «σεξουαλική ερμηνευτική» της ιδιάζουσας ιστορικότητας της ποίησής του, που κυριάρχησε στην καβαφική κριτική για δύο δεκαετίες έως την καταλυτική κριτική παρέμβαση του Σεφέρη.<sup>25</sup> Διερευνώντας την κοινωνική πρόσληψη της ερωτικής ταυτότητας και τις δομές ετερότητας που την ορίζουν, ο Καβάφης ενέταξε τη σεξουαλικότητα στο πολιτικό σύστημα αξιών που συνέχει την κοσμοθεωρία του, υπερβαίνοντας τις συνήθεις κοινωνικές ταυτοποιήσεις του φύλου, και αντιμετώπισε τον έρωτα ως διαδικασία αυτογνωσίας και ετερογνωσίας, και άρα ως κώδικα ηθικής.<sup>26</sup>

επισημαίνει ότι «το σημαντικότερο συμπέρασμα [που απορρέει από τη σύνθεση αυτής της συλλογής] είναι ότι η ποιητική έκφραση του ερωτισμού στον Καβάφη είναι πολύ πιο σύνθετη υπόθεση απ' ό,τι ενδεχομένως θεωρούν κάποιοι, ιδίως όσοι προσπάθησαν να ανθολογήσουν τον Καβάφη, ρίχνοντας το βάρος μόνο σε μία διάσταση, αυτή του ομοφυλοφιλικού έρωτα» (Πιερός 2009, 96).

23. Karalis 2003, 163. Πβ. και την επισήμανση του Dellamora για τον τρόπο με τον οποίο η ιδιοπροσωπία, «που καταξιώνει την ύπαρξή μας ως μελών του ανθρωπίνου είδους», αντιμετωπίζεται από τον Καβάφη «ως σύνθετο δίκτυο πολιτισμικών και ιστορικών συνάψεων που συνιστούν τη μοντέρνα κοσμοπολίτικη κουλτούρα», τον κατεξοχήν πολιτισμό, «στους αντίποδες των ωμών πολιτικών του στρατιωτικοποιημένου, ιμπεριαλιστικού έθνους-κράτους» (Dellamora 2010, 122).

Θυμίζω, επίσης, την παρατήρηση του Βύρωνα Λεοντάρη ότι «ο Καβάφης είναι ο πρώτος Έλληνας ποιητής που ο λόγος του είναι σωματικός. [...] Με τον Καβάφη, η ελληνική ποίηση περνάει από το “τραύλισμα της ψυχής” στο “τραύλισμα του σώματος”» (Λεοντάρης 1983, 14-15).

24. Πβ. την παρατήρηση της Yourcenar ότι «το ποίημα χαρακτηρών συνταυτίζεται σχεδόν πάντα με το πολιτικό ποίημα» (Γιουρσενάρ 1981, 38).

25. Σαββίδης 1984, 273-283.

Για τα διάφορα στάδια της «σεξουαλικής ερμηνευτικής» του καβαφικού «ιστορισμού» βλ. Παπαθεοδώρου 2004.

26. Βλ. και την παρατήρηση του Καραόγλου ότι «πέρα και πάνω από τις όποιες διακρίσεις της ηδονής σε φυσιολογική ή ανώμαλη κτλ., η ερωτική ηθική κρίνεται από την

Ενδεχομένως εκεί εδράζεται και το γεγονός ότι «κάθε ανάγνωση του Καβάφη είναι μια ισορροπία ανάμεσα σε αμφιθυμίες του ποιητή και στις αμφιδρομήσεις της ερμηνευτικής του αναγνώστη».<sup>27</sup> Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Καραλής, «μια απλουστευτική ερμηνεία θα απέδιδε τις πρώτες στις συνήθεις κοινοτοπίες σχετικά με τους δισταγμούς του για την ερωτική του συμπεριφορά, τις φοβίες, τις αποκρύψεις και τις αναστολές του. Φυσικά η ποίηση του Καβάφη δεν ταλανίζεται πουθενά από κανέναν φόβο προς τα αισθήματά του· αντίθετα ο Καβάφης, γνωρίζοντας τις φοβίες των αναγνωστών του, σκηνοθετεί μια αρνητική παρουσίαση του ερωτισμού του, παρεμβάλλοντας ένα αντιστραμμένο είδωλο για τη συμβατικότητα των αναγνωστών του».<sup>28</sup> Βασικό όχημα αυτής της ιδιότυπης ποιητικής αποτύπωσης της ερωτικής συνθήκης συνιστούν τα προσωπεία που κατοχυρώνουν την πολυφωνία της πολύτροπης, δαιδαλώδους, μαπαρόκ ειρωνείας του,<sup>29</sup> στην οποία όχι μόνον οφείλεται η μοντέρνα του υπόσταση, αλλά και η οποία, με τον πολύπλοκο και συχνά εσκεμμένα παραπλανητικό μηχανισμό της, έχει τροφοδοτήσει τις διαφορετικές οπτικές των μελετητών του. Η ειρωνεία προσέφερε στον Καβάφη τον μηχανισμό για να προβάλλει στην ερωτική ταυτότητα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της ανθρώπινης υπόστασης, με τα οποία συνυφαίνεται: την τόλμη ή τη δειλία, τη γνησιότητα ή την υποκρισία, την ανιδιοτέλεια ή τον ωφελιμισμό, την ελευθερία ή την υποταγή στις κοινωνικές νόρμες κ.ο.κ. Τα περισσότερα ερωτικά ποιήματά του είναι ποιήματα που απαθανατίζουν «στιγμιότυπα» ερωτικών συμπεριφορών ή φαντασιώσεων, οι οποίες λειτουργούν ως μετωνυμίες του ήθους το οποίο συνέχει τη μυθολογία του· είναι φυγόκεντρες ή κεντρομόλες ποιητικές πρακτικές διερεύνησης της πολύσημης, αντινομικής και πολυεπίπεδης εαυτότητας.<sup>30</sup> Οι ερωτικοί κάτοικοι της καβαφικής πολιτείας ενσαρκώνονται από ποικίλα προσωπεία, καθένα από τα οποία έχει μοναδική ταυτότητα, και τα οποία είναι αναγνωρίσιμα και καταλυτικά παρόντα κατά τον χρόνο της ανάγνωσης, ακόμα και όταν τοποθετούνται

---

ποιότητα και την αρμονία της ερωτικής σχέσης. Είναι η ποιότητα μιας σχέσης ισότιμης, αμοιβαίας αγάπης και αφοσίωσης, χωρίς ίχνος εξουσιαστικής συμπεριφοράς ή ιδιοτέλειας» (Καράογλου 2000, 78).

27. Καραλής 2000, 12.

28. Ό.π.

29. Ο όρος ανήκει στον Roland Barthes και σημαίνει τον τύπο της ειρωνείας που εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις αμφισημίες της γλώσσας και αφήνει στον αναγνώστη την ελευθερία της ερμηνείας της (Barthes 1966, 74).

30. Τη διαλεκτική της αμφισημίας και τις τεχνικές της σχάσης του υποκειμένου και του ποιητικού λόγου εξετάζει η Βασιλειάδη (2014, 34-53).

στο μακρινό παρελθόν.<sup>31</sup> Η εξέλιξή τους δείχνει από άλλο δρόμο «την ολοένα και μεγαλύτερη συνειδητοποίηση, από τη μεριά του Καβάφη, της δύναμης της γραφής να μετασχηματίζει, την ικανότητά της να δημιουργεί χαρακτήρες από ανθρώπους και ιστορίες από γεγονότα», σύμφωνα με την εύστοχη παρατήρηση του Nehamas.<sup>32</sup> Μέσα από αυτήν την οπτική, στην καθαφική μυθολογία η ερωτική διάσταση της ταυτότητας βρίσκεται σε συνάρτηση με την ιστορική, την ιδεολογική, την καλλιτεχνική ή τη φιλοσοφική υπόστασή της. Συνιστά μέρος μιας συνολικής γλώσσας που ο Καβάφης σμιλεύει σταδιακά, εστιάζοντας στη συγκρότηση του προσωπείου, αυτής της μοναδικής σε κάθε ποίημα ενσαρκωμένης φωνής, οπτικής ή συμπεριφοράς, που συνιστά τον πυρήνα της ποιητικής του ιδιοπροσωπίας. Όπως εύστοχα έχει παρατηρηθεί, «αυτή η διαδικασία διάρθρωσης του ποιητικού του Εγώ, ως μοναδικής ματιάς πάνω στην πραγματικότητα, είναι πιθανώς το βαθύτερο στοιχείο ήθους στο έργο του Καβάφη».<sup>33</sup> Η ώσμωση έρωτα, γνώσης και τέχνης αποτυπώνεται και σε ποιήματα που δεν θα ταξινομούσαμε στα ερωτικά· π.χ. στο σύμπλεγμα της «εκλεκτής συγκινήσεως», που πρέπει «να αγγίζει το σώμα και το πνεύμα», και της «υψηλής σκέψεως», που χαλυβδώνει την ανθρώπινη ψυχή, ώστε να έχει τη δυνατότητα να συλλέξει «όσο μπορεί πιο άφθονα ηδονικά μυρωδικά» στον δρόμο της προς τη σοφία («Ιθάκη», 1911)· ή στο θάρρος και την προνοητικότητα του Αντωνίου, ο οποίος οφείλει να αποχαιρετήσει την «Αλεξάνδρεια» που «αξιώθηκε», κέντρο ενός οικουμενικού ελληνικού τρόπου ζωής, που βασιίζεται στην Παιδεία, την Τέχνη και τον Έρωτα.

Η πολιτική διάσταση του έρωτα διαποτίζει τα περισσότερα ερωτικά ποιήματα του κανόνα, ενώ η στόχευση των ποιημάτων καθορίζει τη συγκρότηση των ερωτικών προσωπείων. Γίνεται έτσι η «σεξουαλικότητα το νήμα για την περιήγηση στον υπαρξιακό λαβύρινθο της ρευστής ταυτότητας του εγώ και στις ρωγμές της κοινωνικής ένταξης».<sup>34</sup> Παρά την υπερβολικά αφοριστική εκτίμηση της Alexiou ότι «σε κανένα ποίημα του Καβάφη δεν είναι δυνατόν να ξέρουμε οριστικά ποιος μιλάει»,<sup>35</sup> δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η εξαιρετική οικονομία που διέπει τη συγκρότηση της ταυτότητας των προσωπείων, καθώς και η ρητή αναφορά, η υπόρρητη ή άρρητη υπόδειξη της έμφυλης ταυτότητας αυτών των προσωπείων συνιστούν μέρος της ειρωνικής γλώσσας του Καβάφη, η οποία αποκαλύπτει αποσιωπώντας, υπαινίσσεται, υποβάλλει, παρά διατυπώνει, κάνοντας

31. Για τη δραστηκότητα του παρόντος στην ποίηση του Καβάφη βλ. Karalis 2003, 152-153.

32. Nehamas 1983, 318.

33. Karalis 2003, 153.

34. Ό.π., 160.

35. Alexiou 1983, 64.

τον αναγνώστη μέτοχο «μιας μυστικιστικής εμπειρίας μισο-ειπωμένης».<sup>36</sup> Έτσι, στα ερωτικά ποιήματα που εστιάζουν στον ηδονικό αισθησιασμό δεν υπάρχει αναφορά, είτε ρητή είτε υπόρρητη, στο φύλο των εραστών, ούτε άλλοι εκφραστικοί δείκτες από τους οποίους να συνάγεται το φύλο (π.χ. «Θυμήσου, Σώμα...», «Όταν Διεγείρονται», «Ο ήλιος του απογεύματος» κ.ά.). αντιθέτως, στα ερωτικά ποιήματα όπου υπάρχει ρητή αναφορά στο φύλο των εραστών, ο ηδονικός αισθησιασμός υποχωρεί σε δεύτερο επίπεδο,<sup>37</sup> και η εστίαση αφορά κάποια τρίτη παράμετρο, είτε αισθητικής κατηγορίας είτε, συνηθέστερα, πολιτικής, οπωσδήποτε πάντως πυρηνικής για την καβαφική κοσμοθεωρία.<sup>38</sup> Έτσι, η ερωτική σχέση συναρτάται: με τις δομές εξουσίας, είτε πολιτικής («Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα») είτε οικονομικής («Μέσα στα καπηλειά—», «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ», «Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών»)· την ετερότητα, είτε θρησκευτική («Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.») είτε σεξουαλική («Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του», «Έν απογνώσει»)· την ανδρική πορνεία («Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας»)· τη σχέση κάλλους και τέχνης με άξονα την απώλεια («Λάνη Τάφος, «Τεχνουργός κρατήρων», «Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων»)· την ηθική διάσταση της διεκδίκησης («Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)»)· την ίδια την ποιητική μέθοδο σε συνάρτηση με την παράκαμψη της λογοκρισίας («Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.»). Η πρώτη κατηγορία ποιημάτων λειτουργεί μέσω της βιωματικής μέθεξης, ενώ η δεύτερη μέσω της μπρεχτικής αποστασιοποίησης. Ας σημειωθεί ότι ρητή αναφορά στο φύλο των εραστών γίνεται μόνο σε έντεκα από τα εξήντα πέντε ερωτικά ποιήματα.<sup>39</sup> «Λάνη Τάφος» (1913/1917 ή 1918), «Τεχνουργός κρατήρων» (1903/1921), «Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα» (1916/1921), «Τέμεθος Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.» (1925), «Μέσα στα καπηλειά—» (1926), «Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών» (1927), «Κίμων Λεάρχ-

36. Γιουρσενάρ 1981, 57.

37. Βλ. και τις σχετικές παρατηρήσεις του Keeley (1979, 70), καθώς και την κριτική παρουσίαση των απόψεων του Μαλάνου για το θέμα (Keeley 1979, 229-230).

38. Για το θέμα της σχέσης έρωτα και εξουσίας βλ. Πιερής 1998/9, 37-57· Πιερής 2000α, 56-61· Πιερής 2008, 197-211.

39. Όπως παρατηρούσε στα 1958 η Yourcenar, «Η αναμφισβήτητη χρήση του “εγώ”, συνδυασμένη με γραμματικές ακριβολογίες που δεν αφήνουν καμιάν αμφιβολία για το γένος του αγαπημένου προσώπου, απαντούν μάλλον σπάνια στο έργο του, και μόνον ύστερα από το 1917, δηλ. οπωσδήποτε πριν από την στιγμή που οι εκφραστικές αυτές τολμηρότητες θα γίνονταν σχετικά τρεχούμενες στην ποίηση και στην πεζογραφία της Δύσης» (Γιουρσενάρ 1981, 47-48).

Για τη συγκάλυψη ή αποκάλυψη του φύλου στα ελληνόγλωσσα ποιήματα του Καβάφη μέσα από συγκεκριμένες γλωσσικές και υφολογικές επιλογές βλ. Τσάκη 2016.

χου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)» (1913/1928), «Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του» (1928), «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.» (1929), «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» (1929), «Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων» (1931). Η διαχείριση της έμφυλης ταυτότητας των ερωτικών προσωπειών δεν εξελίσσεται γραμμικά, γεγονός που υπονομεύει εκ προοιμίου κάθε απόπειρα βιογραφικής ερμηνείας των ποιημάτων αυτών. Έτσι, το 1918 ο Καβάφης δημοσιεύει το ποίημα «Λάνη Τάφος», όπου αναφέρεται ρητά στην έμφυλη ταυτότητα των εραστών, γεγονός που δεν επηρεάζει την ερμηνεία, καθώς το σημείο εστίασης είναι η αποτύπωση του ήθους σε σχέση με το κάλλος<sup>40</sup> το επόμενο έτος, στο αισθησιακό ποίημα «Να μείνει» (1919), το φύλο του ερωτικού άλλου συνάγεται από τον χώρο, καθώς το καπηλειό είναι χώρος όπου συχνάζουν άντρες<sup>41</sup> παρόμοια, στο επίσης αισθησιακό ποίημα «Το 25ον έτος του βίου του» (1925), η έμφυλη ταυτότητα του ερωτικού άλλου μένει στο σκοτάδι, αφού η αναφορά είναι ουδέτερη («ένα όλως άγνωστο υποκειμένο», «μια νεανική μορφή»), και συνάγεται και εδώ από την αναφορά στον χώρο (ταβέρνα). Το 1930, και ενώ έχουν μεσολαβήσει εννέα ποιήματα όπου, όπως αναφέρθηκε αμέσως παραπάνω, δηλώνεται ρητά το φύλο των εραστών, στο αισθησιακό ποίημα «Ρωτούσε για την ποιότητα—», το φύλο του ερωτικού αντικειμένου καλύπτεται από την ουδετερότητα των ουσιαστικών «ένα πρόσωπο» ή «μια μορφή». Δημοσιευμένα μετά το 1918 και τα τρία παραπάνω ποιήματα έχουν ως σκηνή δράσης έναν άκρως κοινωνικοποιημένο χώρο, ενώ ο ερωτισμός τους δομείται μέσω της υπονόησης και της αντίθεσης, δύο βασικών τεχνικών της ειρωνείας. Ο αισθησιασμός, εξάλλου, είναι ευθέως ανάλογος του κρυφού, του παραβατικού, του μη αποδεκτού κοινωνικά. Συχνά, άλλωστε, στα ερωτικά ποιήματα του Καβάφη η έμφυλη ταυτότητα των ερωτικών προσωπειών συνάγεται από την *ομοκειμενική* δυναμική του λόγου, δηλαδή από εκφραστικούς τρόπους που παραπέμπουν στην ομοερωτική επιθυμία ή από μετωνυμικές αποτυπώσεις του ανδρικού κάλλους, που έλκουν την καταγωγή τους από τον ευρωπαϊκό αισθητισμό.<sup>42</sup>

40. Βλ. εδώ, 194-198.

41. Για την ποιητική της απόκρυψης πβ. και Παπανικολάου 2014, 159-214.

42. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Ροϊλός, «παραπέμποντας στη διαλεκτική της αποκάλυψης και της απόκρυψης, η “ομοκειμενικότητα” προσφέρει τη δυνατότητα μιας ευέλικτης και περιεκτικής προσέγγισης κειμένων και έργων τέχνης που δεν απευθύνονται αναγκαστικά, κυρίως ή εμφανώς, σε ομοφυλοφιλικό κοινό, αλλά μάλλον παραμένουν ανοικτά σε αμφίσημες αναγνώσεις» (Ροϊλός 2016, 143, σημ. 96). Ο μελετητής υποστηρίζει ότι πριν από το ποίημα «Νόησις» «η ομοερωτική επιθυμία είτε εγγραφώταν κρυπτικά στον καθαφικό ποιητικό λόγο, κυρίως μέσω μετωνυμικών τροπικοτήτων, είτε, διαφορετικά, μετετίθετο σε άλλες, κυρίως εικαστικές, ρηματικές περιοχές, που νομιμο-

Ασφαλώς η μελέτη της πρόσληψης της ερωτικής ποίησης του Καβάφη είναι έξω από τα όρια της μελέτης μου. Οι λιγοστές παρατηρήσεις που διατυπώνω εδώ σχετίζονται με τη συγκρότηση της ταυτότητας των ερωτικών προσωπείων. Η γνωσιολογία του καβαφικού έρωτα, ο οποίος δομείται πάνω στις τρεις βασικές παραμέτρους της ελληνικής καταγωγής του, κάλλος, γνώση, τέχνη, με κοινό παρονομαστή την ηδονή, συνιστά συνεκτικό στοιχείο του πολιτισμού και της βιοθεωρίας του ποιητή, και φέρει τη σφραγίδα μιας διαχρονικής εννοιολόγησης του ελληνικού, ανεξάρτητης από το εθνικό του πρόσημο, καθώς αυτό επικαθορίζεται από την πολυπολιτισμική και διασπορική ταυτότητά του.<sup>43</sup> Βασικός μηχανισμός της είναι η ανάπλαση ή η επιπόηση της ερωτικής επιθυμίας μέσω της μνήμης ή της φαντασίας, αντίστοιχα. Στόχος μου σ' αυτό το κεφάλαιο είναι να μελετήσω τον τρόπο με τον οποίο η ερωτική ποίηση του Καβάφη λειτουργεί άλλοτε μέσω της βιωματικής μέθεξης και άλλοτε μέσω της μπρεχτικής αποστασιοποίησης, ανάλογα με τη συγκρότηση των ερωτικών προσωπείων. Η δραστικότητα της ερωτικής ποίησης του Καβάφη είναι απόρροια του αντισημιακού ποιητικού του ιδιώματος, που αντιμετωπίζει με ελευθεροφροσύνη την ερωτική επιθυμία, όπως άλλωστε και την ανθρώπινη φύση γενικότερα, και την Ιστορία. Η ελευθεροφροσύνη του έγκειται στο γεγονός ότι ανάγει την αυθεντικότητα της ερωτικής επιθυμίας και την «πολλαπλή πολυσημία της προσωπικής εμπειρίας»,<sup>44</sup> έξω από τις κοινωνικές συμβάσεις που συνήθως την καταπιέζουν ή τη μορφοποιούν ως την ακύρωσή της, σε μέτρο ηθικής, σύμφωνα με το οποίο κρίνεται η ανθρωπογεωγραφία του και η (εκάστοτε) κοινωνία. Τα ποιήματα, άλλωστε, που προκαλούν περισσότερο «την τρεχάμενη ηθική» είναι αυτά στα οποία εγγράφεται ρητά η παραβατικότητα με στόχο όχι την κριτική της αλλά την κριτική της κυρίαρχης ιδεολογίας και της συμβατικής/κανονιστικής αντίληψης της για τον έρωτα.<sup>45</sup> Η απόκρυψη ή η αποκάλυψη (η οποία αφορά γενι-

ποιούνται συχνά μέσω παραπομπών σε καθιερωμένα και κοινώς αποδεκτά αισθητικά και ιδεολογικά πρότυπα» (Ροϊλός 2016, 159).

43. Πβ. και Καραλής 2000, 24.

44. Η φράση είναι του Καραλή. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επισήμανση του μελετητή για τη διάσταση της «αθωότητας», που προκύπτει από τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης παρεμβάλλει την «πολλαπλή πολυσημία της προσωπικής εμπειρίας που δεν μπορεί να συρρικνωθεί με την αναγωγή της σε οποιοδήποτε έτοιμο σχήμα κατανόησης και ερμηνείας», στην κυρίαρχη αντίληψη για την αρρενωπότητα, την πατριαρχία, τη σεξουαλικότητα, την ιστορία (Karalis 2003, 162).

45. Βλ. τα ποιήματα «Εν απογνώσει»: «στιγματισμένη», «νοσηρά», «του αίσχους ηδονή»: «Το 25ον έτος του βίου του»: «Δεν είν' απίθανον η ζωή του αυτή / σε σκάνδαλον ολέθριο να τον φέρει»: «Σ' ένα βιβλίο παληό—»: «την εμορφιά των ανωμάτων έλξεων»: «Ιμενος»: «η ηδονή που νοσηρώς και με φθορά αποκτάται»: «Ήλθε για να



κότερα την ποιητική του Καβάφη, αλλά περισσότερο τα ερωτικά του ποιήματα, και κυρίως τα ερωτικά ποιήματα ποιητικής) είναι συνάρτηση της ειρωνικής γλώσσας του. Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι τα ερωτικά προσώπεια της καβαφικής ποίησης εγγράφονται εξ αρχής σε μια ειρωνική συνθήκη, που δεν διέπει αναγκαστικά τα άλλα προσώπεια της ποίησής του: την αντίθεση ιδιωτικού/δημόσιου, από την οποία εκπορεύονται διάφορες ειρωνικές πολώσεις (ατομικό/συλλογικό, νόρμα/απόκλιση, προσωπική ηθική/κυρίαρχη ηθική κ.ο.κ.). Γι' αυτό και στα ερωτικά ποιήματα, περισσότερο απ' όσο στα άλλα ποιήματα, η ρητορική των προσωπειών δεν αποκαλύπτει αλλά υπαινίσσεται, δεν διατυπώνει αλλά υποδεικνύει μέσα από μετωνυμικές αποτυπώσεις, χάσματα και σιωπές. Η απόκρυψη, συνήθως, πραγματώνεται μέσω της αποσιώπησης και λειτουργεί όχι μόνο σε επίπεδο πολιτικό, δηλαδή ως παράκαμψη της λογοκρισίας και του κοινωνικού ελέγχου, αλλά και σε επίπεδο αισθησιακό. Αυτό κατορθώνεται μέσα από τεχνικές όπως ο υπαινιγμός, η αμφισημία, η αναλογία, η μετωνυμία κ.ά., που συγκροτούν τη ρητορική των προσωπειών και επιβάλλουν το αποσιωπούμενο με μεγαλύτερη ένταση απ' ό,τι η ρητή αναφορά. Η αποσιώπηση αφορά όχι μόνο τον λόγο των προσωπειών, αλλά και τον τρόπο συγκρότησής τους: με την παράλειψη κάποιων κρίσιμων στοιχείων της ταυτότητάς τους, ο Καβάφης κατορθώνει τα ποιήματά του να «εφαρμοσθούν, “to fit”, σ' ένα κάζο (ίσως σε δυο, τρία)». Όπως ο ίδιος έγραφε το 1908, «ευτυχώς που τα ποιήματα είναι πολλές φορές κρυπτικά· κ' έτσι επιδέχονται προσάρμοσις εις αυτά άλλων —συναφών— αισθημάτων ή αισθηματικής καταστάσεως».<sup>46</sup>

Η καλειδοσκοπική διάσταση της ποιητικής του Καβάφη καθιστά την ταξινόμηση των ποιημάτων του εξαιρετικά δύσκολη και επισφαλής υπόθεση, καθώς, ανάλογα με την οπτική του μελετητή και τα κριτήρια που εφαρμόζει, μπορούν να προκύψουν διαφορετικές κατατάξεις. Ιδίως τα ερωτικά ποιήματα είναι δύσκολο να κατηγοριοποιηθούν, καθώς ο έρωτας, μια έννοια εξαιρετικά σύνθετη στην ποίηση του Αλεξανδρινού, διαποτίζει όλους τους θεματικούς κύκλους

διαβάσει—»: «χωρίς αστεϊάν αιδώ για την μορφή της απολαύσεως...»: «Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου»: «ανώμαλη ηδονή». Πβ. και την παρατήρηση του Jusdanis ότι «τα ερωτικά ποιήματα αναφέρονται σχεδόν εμμονικά στον έρωτα, ιδίως στον αποκλινόντα έρωτα, σαν να στοχεύουν, μέσω της υπερβολής, στην υπέρβαση των ηθικών νόμων, στην παραβίαση των απαγορεύσεων, στον θρίαμβο της παράβασης» (Jusdanis 1987, 97).

46. Καβάφης 2009, 34 και 44, αντιστοίχως. Πβ. και την αντίληψή του ότι το έργο του «σηκώνει εξηγήσεις διάφορες» (ό.π., 48).

της.<sup>47</sup> Στον Πίνακα Α1 (βλ. Παράρτημα) περιλήφθηκαν ποιήματα όπου ο έρωτας συνιστά κεντρικό θέμα ή ένα από τα κεντρικά θέματα, ενώ δεν περιλαμβάνονται: α) ποιήματα μη ερωτικά που εμπεριέχουν και αναφορές στην ηδονή είτε άμεσες (π.χ. το ποίημα «Ιθάκη», 1911) είτε έμμεσες (π.χ. το ποίημα «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον», 1911, «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.», 1918, «Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου», 1921)· β) ποιήματα που αφορούν ιστορικά πρόσωπα τα οποία ο Καβάφης συνδέει με την ηδονή, και εξετάζονται στο τρίτο μέρος της μελέτης μου («Οροφέρνης», 1915, «Η Διορία του Νέρωνος», 1918, «Καισαρίων», 1918). Ασφαλώς θα μπορούσαν να γίνουν ποικίλες ταξινομήσεις των ερωτικών ποιημάτων. Στον Πίνακα Α1 η ταξινόμηση έγινε με κριτήριο τον κεντρικό θεματικό άξονα. Έτσι δημιουργήθηκαν έξι άνισες αριθμητικά ομάδες με εξήντα έξι ποιήματα δημοσιευμένα από το 1904 έως το 1932, σε χρονολογική σειρά ανά κατηγορία.<sup>48</sup> Όπως συμβαίνει με όλα τα ποιήματα του Καβάφη, οι ομάδες αυτές έχουν διαλεκτική σχέση μεταξύ τους. Μια πρώτη ομάδα περιλαμβάνει τρία πρώιμα ποιήματα με θεωρητικές θέσεις και σχόλια για την ηδονή. Μια δεύτερη ομάδα συναποτελούν δεκαπέντε ποιήματα, όπου ένα προσωπείο είτε αναπλάθει ή επινοεί, μέσω της μνήμης και της φαντασίας αντίστοιχα, και ξαναζεί/ζει με ένταση μια ερωτική εμπειρία, είτε εξομολογείται τη στάση του απέναντι στο κάλλος και την ηδονή. Εδώ περιλαμβάνονται ποιήματα δημοσιευμένα ανάμεσα στο 1912 και το 1920, με εξαίρεση το όψιμο ποίημα «Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων» (1931), του οποίου η δομή είναι, εύλογα, πιο σύνθετη. Η τρίτη ομάδα αποτελείται από οκτώ ποιήματα δημοσιευμένα ανάμεσα στο 1911 και το 1927, και θεματοποιεί το θέμα της ένδοξης στην τολμηρή ηδονή. Η τέταρτη ομάδα περιλαμβάνει επτά ποιήματα για το ανδρικό κάλλος, ενώ το ανδρικό κάλλος σε συνάρτηση με την τέχνη αφορά η πέμπτη, η μεγαλύτερη ομάδα ποιημάτων — είκοσι δύο ποιήματα δημοσιευμένα ανάμεσα στο 1915 και το 1928. Η έκτη και τελευταία ομάδα στεγάζει έντεκα ποιήματα που παρουσιάζουν ή σχολιάζουν μια ερωτική σχέση, συνάντηση ή αποχωρισμό και δημοσιεύονται από το 1917 έως το 1930. Ο ρυθμός της ποιητικής παραγωγής και

47. Π.χ. πβ. δύο εκ διαμέτρου αντίθετες παρατηρήσεις για την ένταξη του ποιήματος «Έν τω Μηνί Αθύρ» σε μία θεματική κατηγορία: «το αριστουργηματικό «Έν τω Μηνί Αθύρ» δεν είναι δυνατόν “επ’ ουδενί” να θεωρηθεί ερωτικό» (Δασκαλόπουλος 2014, 31)· «ενώ τα ποιήματα που πραγματεύονται επιγραφές της αρχαιότητας από μια πρώτη επιπόλαιη ματιά μοιάζουν να ανήκουν στην κατηγορία των ιστορικών ποιημάτων, στην πραγματικότητα έχουν στενή σχέση με την ερωτική του ποίηση» (Χανιώτης 2018, 3).

48. Εξαίρεση αποτελεί το δημοσιευμένο το 1897 ποίημα «Ένας Γέρος», που καταχρηστικά ταξινομήθηκε σ’ αυτήν την κατηγορία για λόγους που εξηγούνται κατά την προσέγγιση του ποιήματος.

τα διαστήματα σιωπής ή εξωστρέφειας του ποιητή αποτυπώνονται στον Πίνακα Α2 (βλ. Παράρτημα), όπου τα εξήντα έξι ερωτικά ποιήματα ταξινομούνται ανά έτος. Η ταυτότητα των προσωπείων συνδέεται εύλογα με τη στόχευση των ερωτικών ποιημάτων. Με κριτήρια την ταυτότητα του προσωπείου ή των προσωπείων και τον βασικό θεματικό άξονα των ποιημάτων, τα ίδια τα ερωτικά ποιήματα υποβάλλουν τη διάκρισή τους σε δύο μεγάλες κατηγορίες: Α) ερωτικά αισθησιακά, όπου αποτυπώνεται και προβάλλεται η ερωτική επιθυμία, και Β) ερωτικά μη αισθησιακά, τα οποία παρουσιάζουν μεγαλύτερο θεματικό εύρος σε σχέση με την πρώτη κατηγορία (βλ. Παράρτημα, Α1).

Όπως προκύπτει από τη μελέτη των Πινάκων, η ποιητική γραμματική του Καβάφη ακολουθεί μια ολοένα εντονότερη δραματοποίηση της ποιητικής ύλης. Είναι φανερό ότι το έτος 1921 είναι σημείο τομής όσον αφορά τα προσωπεία των ερωτικών ποιημάτων που κατασκευάζει ο Καβάφης: έως τότε κυριαρχεί η πρωτοπρόσωπη αφήγηση και το εξομολογητικό αφηγηματικό ή αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο. Ωστόσο δεν λείπουν και περιπτώσεις ιδιαίτερης λειτουργίας του α' προσώπου: στα ποιήματα «Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος» (1916) και «Ιασή Τάφος» (1917), αλλά και σε τρία ποιήματα δημοσιευμένα μετά το 1921 («Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα», 1921, «Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)», 1923, «Μέσα στα καπνηλιά—», 1926), τα ιστορικοφανή προσωπεία τοποθετούνται στο μακρινό παρελθόν, οπότε η χρονική απόσταση επηρεάζει την πρόσληψη του γραμματικού προσώπου και η εξομολόγηση διολισθαίνει από το εγώ της γραμματικής στο «εκείνος» του προσωπείου. Το ίδιο διάστημα ο Καβάφης θα δημοσιεύσει και τέσσερα ποιήματα σε β' πρόσωπο, το οποίο όμως συνιστά αποστροφή εις εαυτόν («Επέστρεφε», 1912, «Όταν Διεγείρονται», 1916, «Θυμήσου, Σώμα...», 1918, «Λάνη Τάφος», 1918), ενώ δεν υπάρχει ούτε ένα ποίημα σε αυθεντικό β' πρόσωπο. Όπως παρατηρεί η Marguerite Yourcenar, «η παράδοξη απουσία του “εσύ” από ένα έργο όπου το “εγώ” και το “εκείνος” διεκδικούν την πρώτη θέση, πιθανότατα να οφείλεται και στην βραδεία κρυστάλλωση του καβαφικού ποιήματος, η οποία τείνει να απομακρύνει επ' άπειρον τον ποιητή από την άμεση κρούση, να τον κάνει να μην ξαναβρίσκει την παρουσία παρά με την μορφή της ανάμνησης — σε μιαν απόσταση, ας πούμε, όπου η φωνή δεν ακούγεται πια».<sup>49</sup> Η παραπάνω παρατήρηση της Yourcenar επιβεβαιώνεται από την επισήμανση του ίδιου του Καβάφη σχετικά με την «αποκρυστάλλωση» των εντυπώσεων σε «γραπτές λέξεις»: «...η καλλιτεχνικές εντυπώσεις κάποτε μένουν καιρόν αχρησιμοποίητες, παράγουν άλλες σκέψεις, μεταπλάσσονται από νέες επιρροές, και όταν αποκρυσταλλούνται εις γραπτές λέξεις, δεν είναι εύκολο να ενθυμη-

49. Γιουρσενάρ 1981, 56.

θούμε ποια ήταν η ώρα της πρώτης αφορμής, από πού η γραπτές λέξεις αλήθεια πηγάζουν». <sup>50</sup> Από το 1921 και εξής κυριαρχεί η τριτοπρόσωπη αφήγηση, η οποία απαντά και σε κάποια ποιήματα δημοσιευμένα πριν από το 1921, αλλά παρουσιάζει μεγαλύτερη πύκνωση στα όψιμα ποιήματα και εκτείνεται έως το 1932. Τα ποιήματα με περισσότερα του ενός προσώπια και άρα με ποικίλη εκφορά λόγου πυκνώνουν από το 1919 και εξής και δημοσιεύονται έως το 1931.

Όσον αφορά τα ποιήματα που δημοσιεύονται πριν από το 1917, εκεί τα προσώπια αναλαμβάνουν έναν ρόλο: να διακηρύξουν την πίστη στην εκλεκτή ηδονή, να διερευνήσουν τη συμπεριφορά και την ψυχολογία του «επίορκου» που ενδίδει στην τολμηρή ηδονή, να ενσαρκώσουν τον περικαλλή νέο που έφυγε αδόκητα ή τον ποιητή που μιλάει για την τέχνη του. Ας σημειωθεί ότι τα ερωτικά ποιήματα ποιητικής είναι η μεγαλύτερη κατηγορία, καθώς συχνά τα ποιήματα του Καβάφη δεν αποτυπώνουν μόνο την ανθρώπινη περιπέτεια αλλά και, παράλληλα, την περιπέτεια της ποιητικής γραφής. Για όλους τους παραπάνω ρόλους αρκεί η αφήγηση σε α' πρόσωπο ή η αποστροφή εις εαυτόν σε β' πρόσωπο, παρόλο που και σε αυτά τα ποιήματα η αφήγηση συχνά ανατίθεται σε ένα αφηγηματικό προσώπιο, αποκτώντας ένα «νόημα εξίσου γυμνό, εξίσου αμέτοχο, όσο και το "εκείνος" των απρόσωπων ποιημάτων, καθώς και ένα είδος θαυμαστής ετεροδικίας». <sup>51</sup> Από το 1917 και εξής, η αφήγηση απεκδύεται την αμεσότητα της εξομολόγησης και ανατίθεται σε ένα δίκτυο προσωπειών τα οποία αναλαμβάνουν να «δείξουν» μέσα από τον δικό τους λόγο ή/και τη δράση τους τη βασική ιδέα του ποιήματος, ενσαρκώνοντας συγκεκριμένους ρόλους. Ακόμη και όταν η βασική αφήγηση αναλαμβάνεται από ένα αφηγηματικό προσώπιο, στον λόγο του στεγάζεται, με ή χωρίς εισαγωγικά, ο λόγος ή η σκέψη αφηγηματικών-δραμα-

50. Καβάφης 2009, 47. Πβ. και την άποψη του Καβάφη για τη σχέση ενθουσιασμού και δημιουργίας: «Χωρίς τον ενθουσιασμό —μέσα στον ενθουσιασμό βάζω και την οργή— δεν μπορεί να δουλέψει η ανθρωπότητα. Επάνω στον ενθουσιασμό όμως δεν δουλέβει καλά. Πρέπει να περάσει ο ενθουσιασμός, διά να εργασθεί αποτελεσματικά, αλλά και τότε —στην νηφάλια κατάστασι— κάμνει έργα που πηγάζουν από την περίοδο του ενθουσιασμού. Όποιος ενθουσιάζεται πάρα πολύ, δεν μπορεί να κάμει καλή εργασία· όποιος δεν ενθουσιάζεται ποτέ, μήτε» (ό.π., 39).

51. Πλήρης ο συλλογισμός της Yourcenar έχει ως εξής: «το "εγώ" ενδέχεται να ξεπηδήσει από μιαν ασυλλόγιστη αυθορμησία, αλλά η χρήση του "εκείνος" προϋποθέτει ένα στάδιο στοχασμού που περιορίζει το ποσοστό του τυχαίου και μειώνει τον κίνδυνο της υπερβολής ή του λάθους. Αφ' ετέρου, το "εγώ" κάποιων σοφά οριοθετημένων εκμυστηρεύσεων (π.χ. στο "Μακρυνά") αποκτά εν τέλει στον Καβάφη ένα νόημα εξίσου γυμνό, εξίσου αμέτοχο, όσο και το "εκείνος" των απρόσωπων ποιημάτων, καθώς και ένα είδος θαυμαστής ετεροδικίας» (Γιουρσενάρ 1981, 49).

τικών προσωπειών που συνιστούν μετωνυμικές και δομικές λειτουργίες του ποιητικού κειμένου, ώστε να καταδειχθούν η σύγκρουση, η ανάταση, ο διχασμός, η ένταση, η αποξένωση, η απώλεια, η φθορά, η πτώση και, φυσικά, η μέσω της τέχνης μνημειώσή τους και ό,τι συνδέεται με την ερωτική επιθυμία και το πολιτικό πλαίσιο που την περιβάλλει, τη διαμορφώνει ή την οριοθετεί. Η όλο και πιο σύνθετη δραματοποίηση της ποιητικής ύλης γίνεται μέσω προσωπειών, μοναδικών στην παγκόσμια λογοτεχνία, τα οποία συνιστούν φορείς μιας ιδέας ή ενός συγκεκριμένου ήθους.

### I. Η «Φρόνησις» και η «Πάθησις»: πρώιμες καταθέσεις

Το πρώτο από τα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη όπου εμφανίζονται δύο προσωπεία είναι το ποίημα «Ένας Γέρος», που γράφτηκε τον Οκτώβριο του 1894 και δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1897. Πρόκειται για ένα πολυσυζητημένο ποίημα που σηματοδοτεί την εγκατάλειψη της φαναριώτικης στιχοποιίας και την πορεία προς την κατάκτηση της προσωπικής φωνής του ποιητή,<sup>52</sup> και συνδέεται με το κομβικό για την καβαφική ποίηση θέμα του γήρατος,<sup>53</sup> αλλά και της «μοναξιάς μέσα στο πλήθος».<sup>54</sup> Το ποίημα ανήκει στην ομάδα των πρώιμων ποιημάτων, όπου συγκαταλέγονται και τα ποιήματα «Το Πρώτο Σκαλί», «Τα Άλογα του Αχιλλέως» και «Δέησις», «στα οποία διαγράφονται ποιητικές μέθοδοι και δομές τυπικές της ώριμης καβαφικής παραγωγής, όπως η χρήση της αφηγηματικής φόρμας σε τρίτο πρόσωπο».<sup>55</sup> Στο ποίημα ενοικούν δύο προσωπεία: ένα αφηγηματικό προσωπείο διακριτικό, ωστόσο όχι ουδέτερο, το οποίο στην αρχή περιγράφει και ακολούθως σχολιάζει τη συμπεριφορά του αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου στο πρώτο και το τελευταίο τρίστιχο αντίστοιχα· και ένα αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο του οποίου εκτίθενται οι σκέψεις, μέσω ελεύθερου πλάγιου λόγου, από το δεύτερο έως και το τέταρτο τρίστιχο. Το βασικό θέμα του ποιήματος είναι ένας κοινός θεματικός τόπος της ποίησης,<sup>56</sup> το πέρασμα του χρόνου που απογυμνώνει τον άνθρωπο από «δύναμι, λόγο κ' εμορφιά», θέμα που ενδιαφέρει

52. Τσίρκας 1971, 225, και Πιερής 1992, 79 και 101.

53. Δασκαλόπουλος 2013, 79-84.

54. Τσιριμώκου 2015, 139.

55. Minucci 1987, 31.

56. Ο Σαββίδης ανιχνεύει τη θεματική συγγένεια του ποιήματος «Ένας Γέρος» με στίχους του σαιξπηρικού έργου *Measure for Measure*, από το οποίο ο Καβάφης μετέφρασε δύο περικοπές (Σαββίδης 1987, 24).

ιδιαίτερα τον Καβάφη, όπως προκύπτει και από το γεγονός ότι το εκτενέστατο σχόλιο του ποιητή για το ποίημα «Ένας Γέρος» διαφέρει από όλα τα υπόλοιπα σχόλια «με το να ασχολείται πολύ περισσότερο με το θέμα του ποιήματος —το θέμα της γηρατειάς— παρά με το ίδιο το ποίημα».<sup>57</sup> Το θέμα των γηρατειών στο έργο του Καβάφη, έπειτα από μια αλληγορική επεξεργασία του το 1899 («Κεριά»), και μια τριτοπρόσωπη θυμοσοφική εκδοχή του το 1901 («Η Ψυχές των Γερόντων»), θα συνδεθεί στην ώριμη φάση του έργου του με την τέχνη («Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού, εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.») το 1921 και θα πραγματωθεί μέσω ενός πολύ πιο σύνθετου προσωπίου στο ποίημα «Πολύ Σπανίως» (1913), του οποίου η δομή και η λειτουργία θα μελετηθούν στο επόμενο κεφάλαιο. Τα προσωπεία στο ποίημα «Ένας Γέρος» είναι πρωτοβάθμια· ωστόσο, όπως έχει επισημανθεί, από άποψη στιχουργική το ποίημα παρουσιάζει ενδιαφέρον χάρη στους διασκελισμούς, την ομοιοκαταληξία και τον ρυθμό.<sup>58</sup> Εδώ θα περιοριστώ σε λίγα σχόλια που αφορούν την οπτική της εργασίας μου. Στο πέμπτο τρίστιχο τίθεται το θέμα της θυσίας «των ορμών» στον βωμό της «Φρονήσεως», θέμα που ο Καβάφης θα επεξεργαστεί ξανά, ανεξάρτητα από το θέμα των γηρατειών, στα ποιήματα «Ομνύει» (1915) και «Νόησις» (1918). Αξίζει να παρατηρηθεί η δυναμική παρουσίαση της «Φρονήσεως» ως ρυθμιστικού παράγοντα όχι μόνον της ζωής του αφηγηματικού-δραματικού προσωπίου αλλά και της ανάμνησης και άρα της αφήγησης. Η μνήμη στο ποίημα αυτό δεν καταλήγει στην ανάπλαση των «ινδαλμάτων της ηδονής», αλλά στην κατευναστική επενέργεια του ύπνου, πράγμα φυσικό, αφού το προσωπείο δεν είναι «ένας γέροντας» ποιητής, αλλά «Ένας Γέρος». Μια σύγκριση των δύο λέξεων ως στοιχείων ταυτότητας των προσωπίων στα ποιήματα «Ένας Γέρος» και «Πολύ Σπανίως» (1913) επιβεβαιώνει όχι μόνο τη «βασιανιστική» σχέση του Καβάφη με τη γλώσσα, αλλά και την εξαντλητική επεξεργασία των προσωπίων του. Στο ποίημα ποιητικής «Πολύ Σπανίως» το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο «είναι ένας γέροντας» (στ. 1) και όχι «ένας γέρος», όπως το προσωπείο του ποιήματος που μας απασχολεί. Η λέξη «γέροντας» δεν είναι δηλωτική μόνο της ηλικίας αλλά και του σεβασμού, απόρροια ίσως του γεγονότος ότι ήδη από τα χρόνια του Ομήρου η έννοια της ηλικίας είχε υποχωρήσει για να επικρατήσει η έννοια του αξιώματος, πολιτικού και αργότερα θρησκευτικού.<sup>59</sup> Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Καβάφης είχε συνείδηση της διαφοράς των δύο λέξεων. Αξίζει, άλλωστε,

57. Haas 1983α, 91.

58. Για πλήρη ρυθμικομετρική ανάλυση του ποιήματος βλ. Παπάζογλου 2012, 482-485. Βλ. και τα σχόλια του Καβάφη (Haas 1983α, 91-94, και Καβάφης 1983, 37).

59. Liddell-Scott, s.v.

εδώ να αναφερθεί το ενδιαφέρον του για τη λέξη «γραολόγημα», την οποία θησαυρίζει στο *Λεξικό* του.<sup>60</sup> Η χρήση της λέξης «γέρος» για τη συγκρότηση της ταυτότητας του προσώπειου στο ποίημα που μελετάμε είναι απολύτως συμβατή όχι μόνο με τη διαχείριση της ερωτικής μνήμης αλλά και της «φρονήσεως»: η επικράτησή της στα χρόνια της νεότητας του προσώπειου συνδέεται άμεσα με το γεγονός ότι ο «γέρος» δεν είχε σχέση με την τέχνη και, επομένως, δεν είχε το κίνητρο της ένδοσης. Έτσι, όμως, μοιάζει διπλά χαμένος: στη νεότητά του δεν γνώρισε τη χαρά της ένδοσης· στα γηρατειά του χάνει την παραμυθία της τέχνης. Ο Nehamas συνδέει το ποίημα αυτό με το ποίημα «Τείχη» (1897) και παρατηρεί ότι η «Φρόνησις» αποκτά «ανεξάρτητη υπόσταση», ενώ η παθητική παρουσία του «γέρου» και η έλλειψη κτητικών αντωνυμιών δημιουργούν την αίσθηση ενός ακυρωμένου δρώντος υποκειμένου.<sup>61</sup> Επιπλέον, αξίζει ίσως να σημειωθεί ότι το αφηγηματικό προσώπειο δεν είναι μια ουδέτερη φωνή που απλώς περιγράφει, αλλά παρουσιάζει τη συμπεριφορά του δραματικού προσώπειου με ελαφρώς ειρωνική αποστασιοποίηση: «... Μα απ' το πολύ να σκέπτεται και να θυμάται / ο γέρος εξαλίσθηκε. Κι αποκοιμάται / στου καφενείου ακουμπισμένος το τραπέζι» (στ. 16-18). Ο ρυθμός, άλλωστε, και η πλούσια ομοιοκαταληξία δημιουργούν έναν τόνο τραγουδιστό που συνοδεύει (ειρωνικά), σαν νανούρισμα, τη διολίσθηση του προσώπειου από τη μνήμη στον ύπνο.

Το θέμα της φρόνησης θα απασχολήσει έμμεσα τον Καβάφη στο ποίημα «Επιθυμίες», που γράφτηκε και δημοσιεύτηκε το 1904. Στο ποίημα αυτό απαντά η πρώτη ρητή αναφορά στην ερωτική επιθυμία,<sup>62</sup> ενώ την εκφορά του λόγου αναλαμβάνει ένα αποστασιοποιημένο αφηγηματικό προσώπειο. Παρόμοια λειτουργεί το προσώπειο και στο παραπληρωματικό ποίημα «Πολυέλαιος», που συνιστά την πρωιμότερη θεωρητική κατάθεση μη συμβατικής ηδονής στα ποιήματα του κανόνα. Το ποίημα γράφτηκε τον Απρίλιο του 1895 και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1914, προφανώς εξαιτίας της αναφοράς στη ζέστη της ηδονής, που «γι' άτολμα σώματα δεν είναι καμωμένη».<sup>63</sup> Το ποίημα αυτό, το οποίο έχει

60. Τη λέξη «γραολόγηματα» χρησιμοποιεί ο Δραγούμης στη Βουλή, με την έννοια της φλυαρίας, για να χαρακτηρίσει τα επιχειρήματα της αντιπολίτευσης. Ο Καβάφης τη θησαυρίζει από την εφημερίδα *Νέον Άστυ* το 1906. Βλ. Καβάφης 2015, 102.

61. Nehamas 1983, 300. Βλ. και Mendelsohn 2003, 8-9.

62. Keeley 2004, 69.

63. Για τη θέση του ποιήματος στη θεματική συλλογή 1905-1915 και για τον συμβολισμό της «άδειας κάμαρης» βλ. Haas 1996, 193. Βλ. Keeley 2004 74· Minucci 1987,

σχολιαστεί εκτενώς από την κριτική, είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικό για την καβαφική γνωσιολογία του έρωτα. Επιπλέον ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση της λέξης «πάθης», η οποία απαντά δύο φορές στην καβαφική ποίηση, αποκαλύπτοντας την ιδιοπροσωπία του καβαφικού ερωτισμού.<sup>64</sup> Μετεωριζόμενη ανάμεσα στην έννοια του παθαίνομαι (κυριεύομαι από ερωτικό πάθος) και παθαίνω (υφίσταμαι βλάβη), η λέξη «πάθης» είναι αμφίσημη, με κυρίαρχη την έννοια του πάθους. Ωστόσο, όπως προκύπτει από τρία παρεμφερή σχετικά σχόλια του ίδιου του ποιητή,<sup>65</sup> οι επιπτώσεις του ακραίου ερωτικού πάθους είναι το τίμημα που κάποτε καλούνται να πληρώσουν οι περικαλλείς ερωτικοί ή και ερωτοπαθείς νέοι της καβαφικής μυθολογίας. «Έτσι αντιλαμβάνεται ο ποιητής τον βίο τον οποίον κυριεύει ένα δυνατό πάθος ηδονικών — “Μια λάγνη πάθης, μια λάγνη ορμή”», παρατηρεί ο Σεγκόπουλος.

«Ολίγον κατ’ ολίγον αι απασχολήσεις της ζωής, τα ενδιαφέροντα, τα καθήκοντα υποχωρούν ενώπιον του πάθους παραμερίζονται και επιτέλους σβίνονται. Και κυριεύει το πάθος θριαμβικό και αποκλειστικό. “Κάμαρη άδεια”, μη περιέχουσα πλέον παρά τον πολυέλαιο. Πού είναι η ευμορφιά [[και πού]] μπορεί να ρωτήση κανείς μέσα σ’ αυτή την κάμαρη που άδισε, “μέσα σ’ αυτόν τον βίο που έχασε τόσα πράγματα;” Είναι στον Πολυέλαιο, κατά τον ποιητή. “Ένας Πολυέλαιος ωραίος”.

»Η κάμαρη στην οποία μάς οδηγεί το ποίημα, οτιδήποτε ήταν πριν [[είναι τώρα]] μόνο “για να λάμπει από του πολυελαίου τη δυνατή φωτιά”.

»Η έκφρασις, η διατύπωσις σ’ αυτό το ποίημα είναι τόσο κατηγορηματική, σχεδόν [[δια]] βίαιη ώστε μόλις μας δίδει κερών να σκεφθούμε τι φρικτό πράγμα είναι αυτή η άδεια και μικρή κάμαρα. Τι θυσίες θα έγειναν, τι αδικίες ίσως για να [[β]] διωχθούν από μέσα της τόσα πράγματα που θα είχε ίσως και πράγματα ιερά. Κατηγορηματικό, σαφές, βίαιο το ποίημα [[που δεν τ’ άξιζε]] αποφαίνεται.

»Για άτολμα κτλ».<sup>66</sup>

68· και Haas 2000α, 120. Βλ. και τα σχόλια του ίδιου του ποιητή που παραδίδουν ο Λεωνάντης (1977, 29) και ο Σεγκόπουλος (Σαββίδης 1987, 271-272). Για τη σχέση αυτού του ποιήματος με δύο άλλα κείμενα του Καβάφη, γραμμένα ακριβώς πριν από το ποίημα «Πολυέλαιος» («Λάμια», 1892, και «Το Βουνό», 1893), βλ. Lavagnini 1974, 541-542. Για την «περίφρακτη» μορφή του ποιήματος βλ. Παπάζογλου 2012, 529-530.

64. Βλ. και το ποίημα «Του πλοίου», εδώ, 183-193. Πβ. και Κωστίου 2016, 534-546.

65. Το σχόλιο του Καβάφη και τα δύο σχόλια που παραδίδουν ο Σεγκόπουλος και ο Λεωνάντης σχολιάζει αναλυτικά η Haas (1996, 192-196).

66. Σαββίδης 1987, 271-272. Σε παρόμοια αξιολόγηση προβαίνει και το σχόλιο που



Η παραπάνω αντίληψη του ποιητή για τις επιπτώσεις της απόλυτης παράδοσης στην τολμηρή ηδονή, όπως αποτυπώνεται και στα τρία σχόλια για το ποίημα «Πολυέλαιος», απηχείται, όπως θα δούμε παρακάτω, σε αρκετά ερωτικά ποιήματα με σχετικό θέμα.

Σ' αυτές τις πρώιμες ποιητικές καταθέσεις του Καβάφη, τα αφηγηματικά προσωπεία είναι πρωτοβάθμια, όπως και στα περισσότερα ποιήματα της επόμενης ομάδας ποιημάτων.

## II. Η μνήμη και η φαντασία: η ανάκληση και η επινόηση της ερωτικής εμπειρίας

Είναι κοινός τόπος της κριτικής ότι η απώλεια και η απουσία συνέχουν την καβαφική μυθολογία και στους τρεις θεματικούς κύκλους.<sup>67</sup> Η ποιητική της απώλειας στα ερωτικά ποιήματα εύλογα συνδέεται με τη μνήμη και τη φαντασία, καθώς και με τους ομόλογους μηχανισμούς της ρέμβης και της αναπόλησης. Κοινό νήμα των δεκαπέντε ποιημάτων που ταξινομήθηκαν κάτω από τον τίτλο «Ανάπλαση μέσω της μνήμης ή επινόηση της ερωτικής έντασης μέσω της φαντασίας» είναι το γεγονός ότι ένα αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο αγωνίζεται, μέσω της μνήμης και της φαντασίας, να αναστήσει την ηδονή και να τη μνημειώσει μέσω του λόγου. Δέκα από αυτά τα ποιήματα εκφέρονται σε α' πρόσωπο. Τα έξι έχουν εξομολογητικό ή καταδηλωτικό χαρακτήρα, επισημαίνοντας μια κατάσταση ερωτικής ένδοσης, απώλειας ή κατάκτησης, την οποία, ανάλογα, δοξάζει ή λυτρώνει ο ποιητικός λόγος («Επήγα», 1913, «Μακρυά», 1914, «Ηδονή», 1917, «Έτσι πολύ ατένισα—», 1917, «Γκρίζα», 1917, «Μέρες του 1903», 1917)· άλλα τέσσερα έχουν χαρακτήρα αφηγηματικό και αναφέρονται στο θέμα της ερωτικής απώλειας μέσα από μετωνυμίες της ηδονής (το κρεβάτι, η κάμαρη), οι οποίες εντάσσονται με σκηνοθετικό τρόπο σε μια καθημερινότητα που αναβιώνει και πάλι χάρη στη μνήμη και τη φαντασία («Εν Εσπέρα», 1917, «Απ' τες εννιά—», 1918, «Κάτω απ' το Σπίτι», 1919, «Ο ήλιος του απογεύματος», 1919).<sup>68</sup> Τέλος, άλλα δύο εκφέρονται σε β' πρόσωπο που ισοδυναμεί με

παραδίδει ο Λεωνόντης (1977, 29-30). Σχετικά με την αναφορά στο πράσινο χρώμα (στ. 2) βλ. Μαλάνος 1957, 310.

67. Το θέμα της απώλειας όσον αφορά τον έρωτα εξετάζει ο Mendelsohn με άξονα την ελληνική κληρονομιά (Mendelsohn 2003).

68. Για τη σημασία των κλειστών χώρων, των αντικειμένων και του φωτισμού που χρησιμοποιεί ο ποιητής για την κατάλληλη σκηνοθεσία μέσα στην οποία γίνεται η ανάκληση ή η επινόηση της ερωτικής εμπειρίας ή του ερωτικού προσώπου βλ. Πιερής 1992,

ά' και συνιστούν το ένα επίκληση της ηδονής («Επέστρεφε», 1912) και το άλλο παραίνεση προς το σώμα («Θυμήσου, Σώμα...», 1918).<sup>69</sup> Τα προσωπεία αυτών των «εξομολογητικών» ποιημάτων λειτουργούν ως τεχνική διαχείρισης του μνημονικού ή επινοημένου υλικού το οποίο αντιστέκεται, καθώς δεν υποστασιώνεται από συγκεκριμένο περιεχόμενο σε καθορισμένο χρονότοπο, αλλά από άοριστες ή ανολοκλήρωτες αναφορές. Η ερωτική επιθυμία, ωστόσο, αναδεικνύεται σε μηχανισμό συγκρότησης των προσωπειών και της ίδιας της αφήγησης.<sup>70</sup>

Σε κάθε περίπτωση η μνήμη της ηδονής, ηδονή παροντική και ενσαρκωμένη, πυροδοτεί τον ποιητικό μηχανισμό.<sup>71</sup> Εξίσου σημαντική η φαντασία συμπληρώνει τη λειψή πραγματικότητα, δίνει διέξοδο στο εμποδισμένο πάθος, επινοεί, ακόμη, την ερωτική εμπειρία, για χάρη του ποιητικού λόγου, της μόνης αθανασίας που μπορεί να ελπίζει η φθαρτή, θνητή φύση ποιητή και αναγνώστη. Καταλυτικός σ' αυτά τα ποιήματα είναι ο ρόλος του προσωπείου του Αλεξανδρινού νέου που, αφοσιωμένος στην ηδονή και την τέχνη, αναλαμβάνει διάφορους ρόλους: άλλοτε αναδύεται μέσα από τα σπαράγματα της μνήμης για να μνημειωθεί στο ποίημα, άλλοτε διεκδικεί την ταυτότητά του από την ανωνυμία του θανάτου, μέσω του επιτύμβιου λόγου, και άλλοτε συνιστά τέχνασμα

---

passim, και Χαραλαμπίδου-Σολωμή 2000, 213-225. Βλ., επίσης, Rosenmeyer 2003, 111-127, όπου μελετάται η λειτουργία του χώρου στην ερωτική ποίηση του Καβάφη, με άξονα την καταγωγή της από την αρχαία ελληνική παράδοση. Για μια προσέγγιση των εσωτερικών χώρων μέσα από την «τοποανάλυση» της φαινομενολογίας του Gaston Bachelard βλ. Doty 2010, 143-151.

69. Το ποίημα «Για νά 'ρθουν—», που δημοσιεύτηκε τον Αύγουστο του 1920, συνιστά έμμεσα ποίημα ποιητικής, εφόσον «η Σκιές της Αγάπης» που επικαλείται ο ποιητής, αντικείμενο «ρέμβης» και «οραματισμού», στο μεταίχμιο πραγματικότητας και φαντασίας, αποτελούν, αντίστοιχα, υλικό και μηχανισμό της καβαφικής ποιητικής. Εξάλλου, η λέξη «ρέμβη» επαναλαμβάνεται έναν χρόνο αργότερα στο κομβικό ποίημα ποιητικής «Εκόμισα εις την Τέχνη» (1921) (στ. 1: «Κάθομαι και ρεμβάζω»). Βλ. Minucci 1987, 81· Πιερής 1992, 285.

70. Πβ. και Nehamas 1983, 304-308: μελετώντας «τη γραμματική του εαυτού» στα ποιήματα «Επήγα» και «Επέστρεφε», ανάμεσα σε άλλα, ο Nehamas εξετάζει πώς σ' αυτά τα ποιήματα, χάρη στην εκφορά του λόγου, ο εαυτός ακυρώνεται ή εξαφανίζεται.

71. Πβ. και την άποψη του Θέμελη ότι «η ποίηση του Καβάφη είναι ποίηση μνήμης, όχι ποίηση της ίδιας της εμπειρίας. Λείπει λοιπόν η αμεσότητα και στη θέση της υπάρχει ένα υποκατάστατο: η μνήμη μιας άλλοτε ποτε αμεσότητας, το ίνδαγμα, όχι το ίδιο το πράγμα: μια άλλη πραγματικότητα δημιουργημένη με την διεργασία και εσωτερικήυση του βεβιωμένου. Είναι όχι το βιωθέν, αλλά το βεβιωμένο, αν εννοήσουμε ότι το πρώτο έχει ακόμα πολύ από την ύλη της αμεσότητας, ενώ το βεβιωμένο είναι το αφομοιωμένο πια πνευματικό κατάλοιπο. Το "ίνδαγμα", λοιπόν, που είναι αυτό το βεβαιωμένο φωτισμένο από τη μνήμη και τον ανακλητικό οραματισμό, αποτελεί τον πυρήνα της ποιητικής ύλης του Καβάφη» (Θέμελης 1970, 99-100).

που ρίχνει φως στο ποιητικό εργαστήρι. Η επινοημένη ερωτική εμπειρία παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον από την πραγματική, όχι μόνον διότι, όπως είδαμε στην Εισαγωγή, την προέκρινε και ο ίδιος ο ποιητής, αλλά και διότι αφορά κατεξοχήν τη δραματοποίηση της ποιητικής ύλης. Την ισότιμη προβολή της φανταστικής και της πραγματικής ερωτικής εμπειρίας υποστηρίζει άλλωστε και το σχόλιο του ίδιου του Καβάφη στις 20.6.1910 σε ένα από τα «Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής»: «Η ζωή μου περνά μέσα σε διακυμάνσεις ηδονικές, μέσα σε συλλήψεις —πραγματοποιημένες ενίοτε— ερωτικές. Το έργο μου πάει προς στην σκέψη».<sup>72</sup>

Οκτώ χρόνια αργότερα, η επινόηση της ερωτικής εμπειρίας θα αποτελέσει το θέμα του ποιήματος ποιητικής «Το Διπλανό Τραπέζι», που γράφηκε τον Ιανουάριο του 1918 και δημοσιεύτηκε ίσως τον Ιανουάριο του 1919. Στο ποίημα αυτό, που σχολιάστηκε και στην Εισαγωγή λόγω της ιδιαίτερης σχέσης του με την «υποθετική εμπειρία», ανοικούν δύο προσωπεία: ένα αφηγηματικό-δραματικό που εκφέρει τον λόγο και ένα δραματικό το οποίο συνιστά το αντικείμενο του πόθου και εγγράφεται στο ποίημα συνεκδοχικά μέσω της άφυλης και απρόσωπης σωματικότητάς του. Χώρος δράσης είναι ένας δημόσιος χώρος, όπως εικάζεται από τον τίτλο και συγκεκριμενοποιείται στον στίχο 5 («καζίνο»). Το ποίημα ξεκινά με πιθανολόγηση εκ μέρους του αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου της ηλικίας του δραματικού προσωπείου και με έναν ισχυρισμό που συνιστά σχήμα αδυνάτου, πολύ σημαντικό για την ερμηνεία του ποιήματος ως ποιήματος ποιητικής: «Θα 'ναι μόλις είκοσι δυο ετών. / Κι όμως εγώ είμαι βέβαιος που, σχεδόν τα ίσα / χρόνια προτύτερα, το ίδιο σώμα αυτό το απήλαυσα». Ο διασκελισμός τονίζει ακριβώς τον λόγο που ακυρώνει τον ισχυρισμό του αφηγηματικού προσωπείου: το εκ προοιμίου ανέφικτο της πραγμάτωσης λόγω του χρονικού «μηδενισμού». Το ποιητικό υποκείμενο επιμένει στη θέση του και στη δεύτερη στιχική ενότητα (στ. 7: «Το ίδιο σώμα εγώ το απήλαυσα»), εδραιώνοντας τον δήθεν ρεαλισμό της δήλωσής του μέσω της ειρωνικής παρείσφρησης λογικών επιχειρημάτων: «Δεν είναι διόλου έξαψις ερωτισμού. / Και μοναχά προ ολίγου μπήκα στο καζίνο· δεν είχα ούτε ώρα για να πιω πολύ» (στ. 4-6). Οι ολοκληρωμένοι στίχοι σε συνδυασμό με τη στίξη τονίζουν τη βεβαιότητα του ισχυρισμού του προσωπείου, που επανέρχεται εμφατικά. Και όσο πιο πολύ επιστρατεύονται λογικά επιχειρήματα για να υποστασιώσουν μια ανορθολογική σύλληψη, τόσο η ειρωνεία εντείνεται, εξουδετερώνοντας την πρώτη και ισχυρότερη ένσταση: ασφαλώς και είναι «έξαψις ερωτισμού». Όπως παρατηρεί ο Μπελεζίνης, που έχει προσεγγίσει το ποίημα

72. Καβάφης 2009, 48.

με άξονα τη σχέση ερωτισμού και χρονικότητας, «η έντεχνη “εν φαντασία και λόγω” αντιμετώπιση και εξουδετέρωση των λογικών ή και “μεφιστοφελικών” εντάσεων, που προέρχονται από τον αντικειμενικό “μηδενισμό” της ηλικίας του “ερωμένου”, όσο και, παραταύτα, η επανεισαγωγή των ενστάσεων αυτών στη συνείδηση του “ερώντος” αποτελεί την ουσία του ποιήματος».<sup>73</sup>

Η επόμενη στιχική ενότητα που αποτελείται από έναν στίχο κορυφώνει την ειρωνεία μέσω της τεχνικής της υποκριτικής άγνοιας:<sup>74</sup> «Κι αν δεν θυμούμαι, πού — ένα ξέχασμά μου δεν σημαίνει». Η ψευδαισθητική εμπειρία, που είχε κατατεθεί πριν από έναν χρόνο και στο ανέκδοτο ποίημα «Μισή ώρα» (1917),<sup>75</sup> γίνεται έτσι το κεντρικό θέμα του ποιήματος. Είναι προφανές ότι το ερωτικό αντικείμενο ενεργοποιεί τη φαντασία, η οποία επινοεί το περιεχόμενο της εμπειρίας. Η τελευταία στιχική ενότητα, διολισθαίνοντας από τον αόριστο στον ενεστώτα, παραιτείται από την, ούτως ή άλλως, ανέφικτη ανασύσταση του παρελθόντος. Το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο, μέσω των αυτοαναφορικών ρημάτων «γνωρίζω» και «ξαναβλέπω», αναδιπλώνεται στον εαυτό του, συρρικνώνοντας (ή μάλλον «διαμελίζοντας») το ερωτικό αντικείμενο του πόθου, το οποίο εξάλλου δεν αποκτά πραγματική υπόσταση ούτε στον δραματικό ούτε στον αφηγηματικό χρόνο του ποιήματος. Η έξοδος του ποιήματος συμπίπτει με την κορύφωση του ερωτισμού, αποδεικνύοντας ψευδή την πρώτη, τη μόνη υποκειμενική και αναπόδεικτη ένσταση του αφηγηματικού προσωπείου (στ. 4: «Δεν είναι διόλου έξαψις ερωτισμού»). Η επιλογή του κομβικού για την ποιητική του Καβάφη ρήματος «ξαναβλέπω», ως καταληκτικής λέξης του ποιήματος, μεταθέτει το κέντρο βάρους από το αντικείμενο-σώμα στη διαδικασία της παροντικής «οραματικής» ηδονής και του ποιητικού μηχανισμού. Ο τίτλος επιστέφει ειρωνικά το ποίημα, μέσω του μοναδικού απτού και ρεαλιστικού στοιχείου της σκηνοθεσίας του: το «Διπλανό Τραπέζι» υπογραμμίζει με το υλικό του βάρους την τελικά ανυπόστατη και φασματική παρουσία του δραματικού προσωπείου-σώματος. Το ποίημα αποτυπώνει τη διαδικασία της διέγερσης, της ρέμβης, της μνήμης, της φαντασίας, ένα θέμα που επανέρχεται σε ποιήματα ποιητικής· παράλληλα, συνομιλώντας μ' ένα δίκτυο σχετικών αναφορών σε ποιήματα ποιητικής — «τες φαντασίες, τες αναμνήσεις, τα ινδάγματα της ηδονής» («Θάλασσα του Πρωϊού»), «τα οράματα του ερωτισμού» («Όταν Διεγείρονται»), «τα μισοειδωμένα πρόσωπα ή γραμμές» και τις «αβέβαιες μήμες ερώτων ατελών» («Εκόμισα εις την Τέχνη») —, το ποίημα «Το Διπλανό Τραπέζι» γίνεται ένα είδος αντηχείου της ποιητικής του Καβάφη, όπου θεμα-

73. Μπελεζίνης 1991, 11.

74. Muecke 1980, 70.

75. Βλ. και Alexiou 1983, 53.

τοποιείται και εκτίθεται η διαδικασία της «υποθετικής εμπειρίας», που σχολιάστηκε στην Εισαγωγή.

Το τελευταίο ποίημα αυτής της ομάδας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την οπτική της μελέτης μου. Το ποίημα «Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσούρων μάγων» (1931) αποτυπώνει το θέμα της απώλειας της νεότητας και συνακόλουθα της ηδονής. Στο ποίημα στεγάζονται το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο ενός αισθητή και ο λόγος του, ο οποίος εισάγεται από ένα αφηγηματικό προσωπείο (στ. 2: «είπε ένας αισθητής»). Το ποίημα αποτελείται από τον λόγο του αισθητή, ο οποίος μεταφέρεται επακριβώς μέσα σε εισαγωγικά. Πρόκειται για ένα ποίημα της όψιμης φάσης του ποιητικού έργου του Καβάφη, όπου προβάλλεται η (ομοερωτική) επιθυμία σε συνάρτηση με μια γενικότερη συνθήκη, η οποία φέρνει αντιμέτωπο τον αναγνώστη με την ανθρώπινη μοίρα: το πέρασμα του χρόνου με όλες τις απώλειες που συνεπάγεται. Ό,τι υπερισχύει είναι η (απελπισμένη) καταφυγή του αισθητή στη μαγεία της αρχαιότητας για να επιτευχθεί το ακατόρθωτο: η επαναφορά της νεότητας και του έρωτα, που εδώ εισάγονται μέσω της μετωνυμίας «της εμορφιάς και της αγάπης» του εικοσιδυάχρονου φίλου του. Η δύναμη της επιθυμίας και το ακατόρθωτο της ικανοποίησής της αποτυπώνονται στην εμφατική επίκληση της μαγείας τρεις φορές, μέσω της φράσης «Ποιο απόσταγμα να βρίσκεται» τη μία φορά «από βότανα» (στ. 1), τις άλλες δύο «κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσούρων μάγων καμωμένο» (στ. 3-4, 10-11), και αν συνυπολογίσουμε και το σπάρραγμα της φράσης στον τίτλο, για τέταρτη φορά. Το ποίημα τελειώνει με κορύφωση της ερωτικής επιθυμίας, η οποία αποτυπώνεται μέσω της μετωνυμίας «την μικρή μας κάμαρη» (στ. 13).<sup>76</sup>

Με εξαίρεση το παραπάνω ποίημα, σε κανένα από τα υπόλοιπα ποιήματα αυτής της ομάδας δεν υπάρχει αναφορά στο φύλο των εραστών, αν αυτό έχει κάποια σημασία. Υπάρχει όμως στα ποιήματα αυτά, όπως και σε άλλα ποιήματα που θα εξεταστούν παρακάτω, ή σε ομόλογα ποιήματα που σχετίζονται με την τέχνη και εξετάζονται στο επόμενο κεφάλαιο, ένα κοινό χαρακτηριστικό που συνδέει τα προσωπεία: η επίκληση πραγματικών ή πλασματικών ερωτικών επιθυμιών και οι αναφορές σε μια ηδονή που αντιπαράθεται στους «έρωτες της ρουτίνας» («Ηδονή»), η οποία συνδέεται με «κρυφές» συναντήσεις, «κλειστές αρωματισμένες κάμαρες», «απόκεντρα» σπίτια, «εξάισιες κλίνες»

76. Βλ. την παρατήρηση του Πιερή ότι στο ποίημα «συνδυάζονται και εξισώνονται τρία κεντρικά θέματα της ποιήσής του: η χαμένη νιότη, ο χαμένος ερωτικός σύντροφος και η χαμένη κάμαρη. Δηλαδή, ο χρόνος, ο χώρος και ο έρωτας» (Πιερής 1992, 252).

και κάποτε έχει πρόσημα που θα προκαλούσαν την τρεχάμενη ηθική: «τολμηρή» («Απ' τες εννιά—»), «άνομη» («Εν τη Οδώ»), «έκνομη ερωτική μέθη» («Πέρασμα»), «δυνατά κρασιά» για τους ανδρείους της ηδονής («Επήγα»). Η τόλμη της ερωτικής καβαφικής ρητορικής είχε ήδη εκφραστεί από το 1894, με το πομπώδες και γι' αυτό διόλου πειστικό για την ειλικρίνειά του «κρυμμένο» κείμενο «Το Σύνταγμα της Ηδονής», όπου το αφηγηματικό προσωπείο προτρέπει στην ερωτική ένδοση και «επί την κατάκτησιν των απολαύσεων και των παθών». <sup>77</sup> Πρόκειται για μια ρητορική και για μια θεματική που κατάγονται από τον συμβολισμό και τον αισθητισμό. <sup>78</sup> η υπερβολή αυτού του ανώριμου κειμένου ηχεί σαν παρωδία, διάσταση που είναι συμβατή με την αίσθηση του Σαββίδη, ο οποίος θεωρεί «πιθανή πραγματική του αφετηρία, κάποια παρέλαση βρετανικού συντάγματος στην Αλεξάνδρεια». <sup>79</sup>

### III. Μεταξύ εγκράτειας και ένδοσης

Οι μεγαλύτερες ομάδες ερωτικών ποιημάτων είναι αυτές που αναφέρονται στη σχέση του ανδρικού κάλλους και της εκλεκτής ηδονής, πολύ συχνά σε συνάρτηση με την τέχνη. Το θέμα αυτό έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τον Καβάφη, πράγμα εύλογο για έναν ποιητή που θεωρούσε τον εαυτό του «ελληνικό» και διαμόρφωσε την κλίμακα των αξιών του σύμφωνα με τις αρχαιοελληνικές αξίες, μέσα από τις οποίες φιλτράρησε και τις εμπειρίες του ευρωπαϊκού αισθητισμού. Τα ποιήματα που αναφέρονται στην τέχνη σε σχέση με την ερωτική επιθυμία συνιστούν τη μεγαλύτερη ομάδα ερωτικών ποιημάτων. Πρόκειται για ποιήματα ποιητικής που εξερευνούν ποικίλες όψεις της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και της ποιητικής δημιουργίας σε σχέση με την αναπαράσταση του κάλλους και της ηδονής ως πηγών έμπνευσης. Δημοσιεύονται από το 1916 έως το 1928 και, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, τα περισσότερα δραματοποιούν ποικίλα θέματα που σχετίζονται με την καλλιτεχνική και ποιητική δημιουργία, μέσω των προσωπείων του καλλιτέχνη και/ή του μοντέλου του. Τα ποιήματα αυτά κρίθηκε σκόπιμο να εξεταστούν στο κεφάλαιο που διερευνά τη συγκρότηση των καλλιτεχνικών προσωπείων, καθώς αφορούν βασικά θέματα της καβαφικής ποιητικής.

Η ομάδα των ποιημάτων που θέτει ζητήματα σχετικά με το κάλλος και την ηδονή, ανεξάρτητα από την τέχνη, παρουσιάζει εξίσου μεγάλο ενδιαφέ-

77. Καβάφης 2003, 168.

78. Haas 2000α, 120.

79. Σαββίδης 1987, 282.

ρον με τα ποιήματα ποιητικής, καθώς στεγάζει κάποια από τα πιο ενδιαφέροντα προσώπια της καβαφικής πινακοθήκης σε ποιήματα δημοσιευμένα από το 1911 έως το 1932. Η εξέταση αυτών των ποιημάτων θα γίνει με άξονα τη μακροδομή της οποίας αποτελούν μέρος, και σύμφωνα με τη συγκρότηση και τη λειτουργία του προσώπιου ή των προσωπειών μέσω των οποίων αυτή πραγματώνεται. Ένα από τα βασικά θέματα της ερωτικής ποίησης του Καβάφη αφορά τον διχασμό του πρωταγωνιστή ανάμεσα στην ερωτική εγκράτεια που η κοινωνία απαιτεί και στην ένδοση, όπου οδηγεί η ανθρώπινη φύση, αλλά και η ελληνική (ή η αλεξανδρινή) ηθική, σύμφωνα με την οποία η ηδονή συνιστά πηγή γνώσης και σοφίας. Το ζήτημα της ερωτικής ένδοσης εξετάζεται σε αρκετά ποιήματα που σχετίζονται με την τέχνη, αφού η ηδονή αποτελεί καταλύτη της ποιητικής δημιουργίας, αλλά τίθεται και ανεξάρτητα από αυτήν. Τέσσερα ποιήματα αποτυπώνουν αυτό το θέμα, φωτίζοντάς το κάθε φορά από άλλη οπτική: «Τα Επικίνδυνα» (1911), «Ομνύει» (1915), «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.» (1918) και «Μέρες του 1896» (1927).

Σύμφωνα με τον Σαββίδη, από τα ποιήματα του Καβάφη το ποίημα «Τα Επικίνδυνα» (1911) είναι «το πρώτο από τα σχετικώς “τολμηρά” του ποιήματα [παρ’ όλο το ιστορικοφανές του άλλοθι], που βλέπει το φως της δημοσιότητας».<sup>80</sup> Ο χρόνος της πρώτης γραφής του δεν είναι γνωστός, ενώ, όπως ο ίδιος επισημαίνει, το ποίημα «αρχικά, ίσως να περιοριζόταν στους στίχους 5-15 (πβ. το ποίημα “Ιμενος”), αλλά τούτο δεν αποδεικνύεται από το τυχαίο εύρημα πλαστού χειρογράφου, το οποίο ανακοίνωσε ο Γιάννης Παπακώστας (βλ. *Το Βήμα*, 20 Οκτωβρίου 1991)».<sup>81</sup> Αν πράγματι ισχύει αυτή η υπόθεση, αποδεικνύεται για άλλη μια φορά πόσο ιδιαίτερη σημασία είχε για τον Καβάφη η συγκρότηση των προσωπειών και πόσο σχετίζεται με την εξέλιξη της ποιητικής του. Με τη μορφή με την οποία δημοσιεύτηκε, στο ποίημα στεγάζονται δύο προσώπια: ένα ανώνυμο αφηγηματικό και ένα επώνυμο ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπίο, ο Μυρτιάς, νέος σπουδαστής από τη Συρία, με μεικτή ταυτότητα, ο οποίος ζει στην Αλεξάνδρεια του μεταβατικού 4ου αιώνα μ.Χ. Ο Μυρτιάς παρουσιάζεται εξαρχής από ένα αφηγηματικό προ-

80. Σαββίδης 1987, 95.

81. Καβάφης 1995, Α 145. Η Haas, με κριτήριο το θέμα του ποιήματος, έχει προτείνει την ταύτιση της πρώτης γραφής του με τον τίτλο «Θάρρος», που εγγράφεται στους χρονολογικούς καταλόγους σύνθεσης το 1903 (Haas 1996, 418-419). Ο Παπακώστας τοποθετεί την πρώτη γραφή στα 1896-1898/99, στηριγμένος στο χειρόγραφο που ο Σαββίδης έχει θεωρήσει πλαστό.

σωπείο, το οποίο παραθέτει, πρώτα, εντός παρενθέσεων, με ληξιαρχική αντικειμενικότητα, τα στοιχεία της ταυτότητας του ήρωα —τα οποία δίνουν ιστορική προοπτική στο ποίημα και τα οποία, όπως και ο τίτλος, έχουν σχολιαστεί επαρκώς από την κριτική και, επομένως, δεν θα μας απασχολήσουν— και κατόπιν, σε ευθύ λόγο, και με φιλολογική σχολαστικότητα, τις προγραμματικές δηλώσεις του νεαρού Μυρτιά.

Το αφηγηματικό προσωπείο παραθέτει αποστασιοποιημένα αυτούσιες τις δηλώσεις του Μυρτία εντός εισαγωγικών. Ο Μυρτίας δηλώνει προκλητικά και 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 αρχαιοελληνικής του διάστασης. Ήδη από το 1918, ο Σεγκόπουλος, παρουσιάζοντας το ποίημα στην Αλεξάνδρεια, παρατηρεί όχι μόνο τη σαγήνη που ασκεί η στάση του Μυρτία στον Καβάφη, αλλά και την «επιφύλαξι» που «γένεται στον τίτλο», «ο οποίος καταντάει να είναι περίπου η μισή έννοια του ποιήματος».<sup>82</sup> Πράγματι, η καβαφική ειρωνεία επιβάλλει την ύπαρξη ενός αντισταθμίσιματος στην απόλυτη θέση του Μυρτία, το οποίο εισάγεται στο ποίημα μέσω του αφηγηματικού προσωπείου· η στάση του απέναντι στα λεγόμενα του Μυρτία προκύπτει κυρίως από το μοναδικό σχόλιο που ενδεχομένως διατυπώνει: «Τα Επικίνδυνα», επίθετο 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 αφηγηματικό προσωπείο παρουσιάζει μικρό βαθμό παρεμβατικότητας σε σχέση με τα προσωπεία των άλλων καβαφικών ποιημάτων που εξετάζονται εδώ. Ωστόσο, έξω από τον τίτλο —που πιθανότατα είναι σχόλιο του αφηγηματικού προσωπείου—,<sup>83</sup> υπάρχουν ενδείξεις ότι το αφηγηματικό

82. Σεγκόπουλος 1963, 617. Ο Bien κάνει λόγο για «αμφιθυμία» απέναντι στον Μυρτία (Bien 1983, 129).

83. Ο Σεγκόπουλος στη διάλεξή του σχολιάζει ότι ο τίτλος «είναι σχόλιο πάνω στο ποίημα, το οποίον ή δεν μπόρεσε ο Καβάφης, ή δε θεώρησε σωστό να το βάνη μέσα στο ποίημα. Αν και μιλεί κατ' ευθείαν ο τεχνίτης, αλλά διά μέσου άλλου προσώπου, πάλι χωρίς καμμιάν επιφύλαξι θα βρίσκονταν εκτεθειμένος στο να υποθέσει ο αναγνώστης ότι εγκρίνει το βίο που παρουσιάζει το ποίημα, ότι πιστεύει στην πραγμάτωσή του» (ό.π.). Στο ίδιο θέμα επανέρχεται ο Σεγκόπουλος στο σχόλιο για το ποίημα «Πολύ Σπανίως», όπου γίνεται ένας παραλληλισμός αναφορικά με την τιτλοφόρηση των δύο ποιη-



προσωπείο είναι ειρωνικό απέναντι στον Μυρτιά: 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 αφηγηματικού προσωπείου και στις δηλώσεις του Μυρτιά, αντίστοιχα: ακόμη, η αποφαντική διάσταση αυτής της φράσης (στ. 1: «Είπε ο Μυρτίας») εντείνει την ειρωνεία, ιδίως επειδή τα στοιχεία της ταυτότητας του συγκεκριμένου προσωπείου, που ακολουθούν, δεν σκιαγραφούν ένα πρόσωπο αναγνωρισμένης ή έστω προδιαγεγραμμένης εγκυρότητας. Οι δηλώσεις του Μυρτιά παρατίθενται μεν, όπως αναφέρθηκε, εντός εισαγωγικών, αλλά δίχως τυπογραφική απόσταση από τον λόγο του αφηγηματικού προσωπείου 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 προσωπείου του Μυρτιά — που εν μέρει συντίθεται από τον λόγο του αφηγηματικού προσωπείου, εν μέρει από τον δικό του λόγο —, 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 Μυρτιά να θεωρηθούν ένα ακόμη στοιχείο της ταυτότητάς του, στοιχείο που, παρά τον απόλυτο τόνο του λόγου του, συνάδει με τη λογική του μεικτού και μεταίχμιακού που διέπει τη λοιπή ταυτότητά του.<sup>84</sup>

Όσον αφορά την ειρωνεία του ποιήματος, αυτή λειτουργεί μέσω της μεγαλύτερης δυνατής αφαίρεσης, εφόσον ο αφηγητής δεν χρειάζεται να σχολιάσει τα λόγια του Μυρτιά: αρκεί να τα παραθέσει αυτούσια. Μέσα στην απόλυτη καβαφική οικονομία ο τίτλος του ποιήματος αποτελεί τον πιο εύγλωττο σχολιασμό και δημιουργεί έναν ειρωνικό θύλακα στον οποίο στεγάζεται ο λόγος του Μυρτιά. Το πρώτο ειρωνικό χάσμα προκύπτει από τη διάσταση ανάμεσα στη μεικτή ταυτότητά του και στην απόλυτη στάση του, καθώς η συμμετοχή σε δύο εθνικά ή ιδεολογικά συστήματα εκ προοιμίου αποκλείει οποιαδήποτε συμπαγή πίστη και άρα απόλυτη στάση. Στη συνέχεια, η ειρωνεία υπηρετείται με διάφορα μέσα: από τον αυτοϊπονομευτικά απόλυτο τρόπο με τον οποίο εκφράζεται ο νεαρός και άρα άπειρος Μυρτίας για μείζονα ζητήματα που δεν έχει βιώσει και για τα οποία δύσκολα κανείς μπορεί να μιλά με βεβαιότητα: από

μάτων: «Στον τίτλο του ποιήματος κάμνει —για δεύτερα φορά— ο Καβάφης ένα ποιητικό σχόλιο. Έκαμε το ίδιο προηγουμένως στα “Επικίνδυνα”. Οι αυτοί τεχνικοί λόγοι τους οποίους εξέθεσα στα “Επικίνδυνα”, οι οποίοι εμπόδιζαν να μπει το σχόλιο μέσα στο ποίημα, και στο “Πολύ Σπανίως” εμπόδισαν επίσης» (Σαββίδης 1987, 269).

84. Πβ. την παρατήρηση του Jeffreys για «σχεδόν σχιζοφρενική αλληλεπίδραση παγανιστικού ηδονισμού και χριστιανικού ασκητισμού» (Jeffreys 2015, 108).

την επηρμένη στάση του η οποία υπογραμμίζεται από τη νοηματικά περιττή, ρητή αναφορά του α' γραμματικού προσώπου της προσωπικής αντωνυμίας (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 Μυρτιά. 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, η οποία αναφέρεται δύο φορές (στ. 5 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 απραγματοποιήτου και άρα του μη εφικτού. Την περιπόθητη θωράκιση του Μυρτία απέναντι στο ερωτικό πάθος υπονομεύει επιπλέον και η εμφατική — λόγω της άνω τελείας και της συνακόλουθης παύσης στο μέσον του δεύτερου στίχου— παρουσία της Αλεξάνδρειας, πόλης της «υπερτάτης ηδονής».<sup>85</sup>

Επιπροσθέτως, ο ιαμβικός ρυθμός στο ποίημα «Τα Επικίνδυνα», αποτυπωμένος με κανονικότητα σε όλο το ποίημα και, φυσικά, στους στίχους που αναφέρονται στην ερωτική ένδοση και ορμητικότερος στον στίχο 10, όπου κορυφώνεται η νοερή ηδυπάθεια του Μυρτία, διαταράσσεται στον στίχο 11 (τροχαϊκή

85. Πβ. το ποίημα «Ιασή Τάφος» (1917).

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 και 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 επιτονιστεί 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 σώματός 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 και 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 Μυρτιά, καθώς η χρήση του μέλλοντα χρόνου εκεί όπου θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ενεστώτας, χωρίς να ενοχλεί μετρικά ή ρυθμικά («θα φοβούμαι»), δημιουργεί σχεδόν αντανακλαστικά την υπόνοια ότι τώρα ο Μυρτιάς φοβάται τα πάθη του. Αρκεί να σκεφτεί κανείς πόσο δραματικά αλλάζει το νόημα του επίμαχου στίχου 6, αλλά και πώς επηρεάζεται το ήθος του προσωπίου, 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 δυνατότητα 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 εφικτή απάντηση όσον αφορά το εγχείρημα του Μυρτιά: 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

Μυρτιάς.<sup>86</sup> Εξάλλου, κι αυτή ακόμα η υπόσταση του Μυρτία, έτσι όπως αντανακλά στο όνομά του, δεν φαίνεται να είναι ευνοϊκή όσον αφορά τις προγραμματικές του δηλώσεις, αφού αυτές υπονομεύονται από τις ερωτικές συνδηλώσεις του ονόματός του.<sup>87</sup> Πρόκειται για ένα προσωπίο όπου όχι μόνον απηχείται η δισυπόστατη ιδεολογία του Ιουλιανού,<sup>88</sup> αλλά και συνοφίζεται η αντίληψη του Καβάφη περί μερικότητας.

Οι δηλώσεις του Μυρτία ανακαλούν το ανώνυμο δραματικό προσωπίο του συμπληρωματικού προς το ποίημα «Τα Επικίνδυνα», συγγενικού θεματικά και επίσης ειρωνικού ποιήματος «Ομνύει», το οποίο γράφτηκε τον Δεκέμβριο του 1905, με τίτλο «Λαγυνεία», και δημοσιεύτηκε το 1915.<sup>89</sup> Το ποίημα αποτελεί σχόλιο σε γ' ενικό πρόσωπο της συμπεριφοράς ενός ανώνυμου δραματικού προσώπου που κυριαρχείται τυραννικά από το ερωτικό του πάθος. Το αφηγηματικό προσωπίο ξεκινά σχολιάζοντας ειρωνικά το δραματικό προσωπίο που αδυνατεί να ζήσει σύμφωνα με την κοινώς αποδεκτή αντίληψη περί ορθού. Οι τεχνικές ειρωνείας που χρησιμοποιούνται εδώ είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικές: η ειρωνεία που προκύπτει από την άμεση γειτνίαση των αντίθετων εννοιών «ομνύει» – «κάθε τόσο», ιδίως μετά την ιεροπρεπή αυτονόμησή της στον τίτλο και την επιβολή της μέσω της επανάληψής της στην αρχή του πρώτου στίχου, εντείνεται από τη μείξη των δύο γλωσσικών επιπέδων όπου ανήκουν οι παραπάνω λέξεις. Η ατελέσφορη προσπάθεια του δραματικού προσώπου 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.

86. Για τη μετρικορυθμική κίνηση των στίχων 10-11 και την εμφατική υπογράμμιση του «χωρίς» στον καθαφικό κανόνα βλ. Παπάζογλου 2012, 186 κ.εξ., και 471, σημ. 160, αντιστοίχως.

87. 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 (Σεφέρης 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 «σκωπτικόν όνομα θηλυδρίου» στον Λουκιανό, η λέξη «μύρτινος (λατ. myrteus) = μύρρινον» απαντά στον Αριστοφάνη με τη σημασία: «το κατώτερον μέρος του ανδρικού αιδοίου» (Liddell-Scott, s.v.).

88. Πβ. την παρατήρηση του Τσίρχα ότι ο Ιουλιανός αποτελεί «σωσία του Μυρτία» (Τσίρχας 1958, 312).

89. Σαββίδης 1987, 56.

Η ειρωνεία κορυφώνεται σταδιακά στους επόμενους στίχους, οι οποίοι στη μάταιη αποφασιστικότητα του πρώτου στίχου («Ομνύει κάθε τόσο / ν' αρχίσει πιο καλή ζωή»), αποφασιστικότητα που ειρωνικά υπογραμμίζει η στίξη, καθώς η τελεία στο τέλος του στίχου αποτυπώνει το τελεσίδικο του όρκου και της απόφασης, τα οποία ωστόσο κάθε τόσο αθετούνται, αντιτείνουν την απόλυτη κυριαρχία του πάθους και τη συνακόλουθη αδυναμία ελάχιστου έστω 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>90</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 αφηγηματικού προσώπου, 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 (στ. 3 και 7: «αλλ' όταν έλθ' η νύχτα»), αλλά κυρίως «οι συμβιβασμοί της» (στ. 5), που υποδηλώνουν την ένδοση.<sup>91</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 («ξαναπηνάει»), που αποτυπώνει την ορμή του ερωτικού πάθους. Την επικράτηση της λαγνείας επικουρούν και η απροσδόκητη στίξη στον στίχο 6 («και με τες υποσχέσεις της») και δύο δραστηκότατοι διασκελισμοί (στ. 8 και 9). Ο διασκελισμός στον στίχο 8 («με την δική της δύναμι / του σώματος») αποτελεί έναν από τους πιο παραπλανητικούς και συνάμα δραστηκούς διασκελισμούς του Καβάφη: καθώς το νόημα ολοκληρώνεται μέσα στα όρια των στίχων 7-8, ο διασκελισμός αποκαλύπτεται μετά την ανάγνωση του επόμενου στίχου (στ. 9: «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 9-10 («στην ίδια / μοιραία χαρά») σε συνδυασμό με τη στίξη του στίχου 10 απομονώνουν τη φράση «μοιραία χαρά» ανάμεσα σε δύο παύσεις και πυκνώνουν την ένταση στη λέξη «μοιραία», δημιουργώντας άλλη μια ειρωνική

90. Βλ. τα σχετικά σχόλια του Σαββίδη (Καβάφης 1995, Α 150-151). Πβ. επίσης: Δεληγιαννάκη 1990, 53-54· Mackridge 1990, 135· Παπάζογλου 2012, 637-639.

91. Βλ. τις παρατηρήσεις του Πιερή για την ειρωνεία που εκλύεται από το δομικό σχήμα «μέσα-έξω» στο συγκεκριμένο ποίημα (Πιερής 1992, 421).

πόλωση (ομνύει» vs «μοιραία χαρά» = ανθρώπινη βούληση vs αναπόφευκτη κατάσταση). Επιπλέον, η γειννίαση 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 αφηγηματικού προσώπου, η οποία κορυφώνεται στους στίχους 9 και 10. Οι απανωτοί διασκελισμοί και ο απρόσκοπτος ρυθμός στους παραπάνω στίχους διογκώνουν την ερωτική ένταση. Ο διασκελισμός στον στίχο 9 («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 «ξαναπηγαίνει», 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 10η συλλαβή του κανονικού ιαμβικού 13σύλλαβου ένατου 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. 8: «με την δική της δύναμη»). Η φράση αυτή συμπαρασύρει το αφηγηματικό πρόσωπο (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 9 («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 με τον *accelerando* ρυθμό την ορμή του ερωτικού πάθους. Έτσι, η ειρωνεία του πρώτου στίχου μεταστρέφεται βαθμιαία 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 το δραματικό πρόσωπο σωφροσύνη του δεύτερου στίχου («ν' αρχίσει πιο καλή ζωή») φορτίζεται όλο και πιο ειρωνικά.

Από τους δέκα στίχους του ποιήματος μόνον οι δύο πρώτοι και ο τελευταίος αναφέρονται στο δραματικό πρόσωπο, ενώ οι στίχοι 3 έως 9 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.

Συγγενικό θεματικά προς τα δύο παραπάνω ποιήματα είναι το ποίημα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.», γραμμένο σε μια πρώτη μορφή πιθανώς τον Νοέμβριο του 1898, με τίτλο «Προφυλα(γ)μένος», και δημοσιευμένο πρώτη φορά τον Δεκέμβριο του 1918 με τον τίτλο που μας έγινε γνωστό. Σχολιάζοντας το ποίημα ο 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 [sic] χρόνια αργότερα, έγινε δημοσιεύσιμο, ως ψευδοϊστορικό, με την αλλαγή του τίτλου, και με την προσθήκη μιας τελευταίας ακυρωτικής στροφής».<sup>92</sup> Αν πράγματι η δεύτερη στροφή αποτελεί ύστερη προσθήκη, όπως το οξυμμένο καβαφικό αισθητήριο του Σαββίδη υποστήριξε, τότε προστίθεται άλλο ένα τεκμήριο ότι η χρήση προσωπείων συναρτάται με την πορεία του Καβάφη προς την ποιητική ωριμότητα. Αντίθετα απ’ ό,τι στα δύο παραπάνω ποιήματα, στο ποίημα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.» ο λόγος είναι στην αρχή πρωτοπρόσωπος και δίνεται στο αφηγηματικό προσωπείο μόνον στο τέλος του ποιήματος. Στις δύο πρώτες στιχικές ενότητες, το ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο 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 «Αλεξανδρέυς» του τίτλου υποδηλώνει.<sup>93</sup> Η περιττή άνω τελεία στο τέλος του δεύτερου στίχου επιτονίζει την αποφασιστικότητα του πρωταγωνιστή, η οποία προβάλλει ακόμη πιο εμφαντικά 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 εμφαντικά την

92. Σαββίδης 1994α, 242.

93. Για μια ερμηνεία του ποιήματος προσανατολισμένη στο ερωτικό τραύμα βλ. Θέμελης 1963, 1566-1575.

πίστη του πρωταγωνιστή στην αποτελεσματικότητα της πανοπλίας του, προετοιμάζοντας την ειρωνική έκβαση.

Όπως ο Μυρτιάς έτσι και ο Αιμιλιανός Μονάη είναι ένα τυπικό καβαφικό προσωπίο με μεικτή ταυτότητα, καθώς ο τίτλος του ποιήματος αποκαλύπτει: όνομα μισό ρωμαϊκό, μισό ελληνοαιγυπτιακό,<sup>94</sup> σε μια μεταιχμιακή εποχή, εφόσον το 642 επισυμβαίνει η αραβική κατάκτηση.<sup>95</sup> Στο ποίημα ανοικεί και ένα άλλο προσωπίο, το οποίο, όπως ήδη αναφέρθηκε, ίσως να αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη του ποιητή: ένα αφηγηματικό προσωπίο άγνωστων στοιχείων, 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 απ' ό,τι συμβαίνει στο ποίημα «Τα Επικίνδυνα», ο λόγος του αφηγηματικού-δραματικού προσωπίου μεταφέρεται εδώ δίχως εισαγωγικά και χωρίζεται από το σχόλιο του αφηγηματικού προσωπίου με διάκενο διπλάσιο από εκείνο που χωρίζει τις δύο πρώτες στροφές μεταξύ τους. Η τρίτη στροφή αποτελεί σχόλιο όσων λέγονται στις δύο προηγούμενες. Ένα βασικό ερώτημα που προκύπτει αφορά τη στάση του αφηγηματικού προσωπίου που διατυπώνει αυτούς τους τέσσερις στίχους απέναντι στο αφηγηματικό-δραματικό προσωπίο. Ο πρώτος στίχος της τρίτης στροφής (στ. 9: «Ρήματα της καυχήσεως του Αιμιλιανού Μονάη») δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την ειρωνική διάθεση του αφηγηματικού προσωπίου. Παράλληλα, η χρήση τύπων της καθαρεύουσας δημιουργεί αυστηρότητα και στόμφο ανάλογο με τον στόμφο του Αιμιλιανού, ενώ η τελεία στο τέλος του στίχου ματαιώνει ακόμη και την ελάχιστη προσδοκία για μετριοασμό του αυστηρού τόνου. Γι' αυτόν τον λόγο η απροσδόκητη έγνοια και η οικειότητα που διαφαίνονται στη ρητορική ερώτηση του επόμενου στίχου (στ. 10: «Άραγε να 'καμε ποτέ την πανοπλία αυτή;») υπονομεύουν δραστικά την αυστηρή κρίση που προηγείται. 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, κι αν την έκανε, δεν σάθηκε 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 και του αφηγηματικού προσωπίου, το οποίο αντιμετωπίζει στοχαστικά (δηλαδή ειρωνικά αλλά και με αυξανόμενη συμπάθεια) την αθώα, σε

94. Χανιώτης 2018, 11.

95. Βλ. και «Του έκτου ή του εβδόμου αιώνας» (Καβάφης 2006, 251-255). Πβ. και «Για τον Αιμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610» (1917).



τελική ανάλυση, και, όπως αποδεικνύεται, μάταιη άμυνα του Αιμιλιανού. Η ρητορική ερώτηση αποτελεί δυνάμει 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 απ' ό,τι στο ποίημα «Ομνύει», όπου η ειρωνεία, όπως είδαμε, σφραγίζεται από την εγκυρότητα του εξακολουθητικού ενεστώτα, εδώ ο μέλλων των δύο πρώτων στροφών, όπου κατατίθενται οι δηλώσεις του Αιμιλιανού, αντιπαρατίθεται στον τελεσίδικο αόριστο της τελευταίας στροφής. 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. Ο Αιμιλιανός δεν είναι μόνον θύμα της ειρωνείας της μοίρας, αλλά και θύμα της ειρωνείας του αφηγηματικού προσωπείου. Περισσότερο όμως κι απ' τον Αιμιλιανό, θύμα της ειρωνείας του είναι ο αναγνώστης που πείθεται για την ειλικρίνεια της ερώτησης (στ. 10) ή, ακόμη περισσότερο, ο αναγνώστης που ψάχνει 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 που —αντιστρέφοντας τη σύνταξη— εκκινεί από την αμεριμνησία της αθανασίας των είκοσι επτά χρόνων, για να καταλήξει στην αδυσώπητη συντέλεια του ρήματος «πέθανε». Η αναφορά στη Σικελία, που προβάλλει ίσως τη μοναξιά του Αιμιλιανού μακριά από την πατρίδα του, καθυστερεί ακόμη περισσότερο την καίρια πληροφορία, 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 και ιδίως η τελεσίδικη πληροφορία του θανάτου.

Η κλιμάκωση των ανατροπών στην τελευταία στροφή δεν εντείνει μόνον την ειρωνεία, αλλά και φωτίζει τη σχέση των δύο προσωπείων, του ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού και του αφηγηματικού προσωπείου. Η αρνητική κατ' αρχάς στάση του αφηγηματικού προσωπείου απέναντι στον Αιμιλιανό μετατρέπεται σε συμπάθεια ή τουλάχιστον σε στωική συγκατάβαση. Ούτως ή άλλως η ανώδυνη για τους άλλους πόζα και τα ψεύδη τα οποία επιζητεί να επιστρατεύ-

σει ο Αιμιλιανός για την προστασία του νομιμοποιούνται ή τουλάχιστον δεν ενοχλούν, αφού αποτελούν άμυνά του ενάντια στους «κακούς ανθρώπους».<sup>96</sup> Από τη διάδραση των δύο προσωπείων προκύπτουν κάποια ερωτήματα παρά την ειρωνική ανατροπή του τέλους: 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 Πιερρή,<sup>97</sup> που υποκριτικά επιστρατεύει ο ποιητής μέσω του προσωπείου ενός «αφελούς» αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου, σε συνδυασμό με τη στοχαστική στάση του αφηγηματικού προσωπείου απέναντι σ' αυτό, δημιουργούν αλληλέπληλλα επίπεδα ανατροπών. Η 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 υποθέσει βάσιμα ότι τα τρία ποιήματα που εξετάζονται εδώ 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. Η άποψη του ποιητή για το θέμα της ελεύθερης έκφρασης του ερωτισμού κατατίθεται στα ποιήματα διαμεσολαβημένα, μέσω ενός αφηγηματικού προσωπείου, που αν και αρχικά παρουσιάζεται αποστασιοποιημένο και ειρωνικό απέναντι στο αφηγηματικό-δραματικό ή στο δραματικό προσωπείο 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 αμφιβολίες του ποιήματος «Τα Επικίνδυνα», όσον αφορά τη χαλιναγώγηση των ερωτικών παθών μέσω

96. Το ματαιωμένο σχέδιο του Αιμιλιανού να κατασκευάσει μια μεταφορική πανοπλία θα πραγματωθεί ο επίσης φανταστικός Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης στο ομώνυμο ποίημα, που θα δημοσιευτεί δέκα χρόνια αργότερα: μια πανοπλία καμωμένη «από ψεύδη» η οποία τον προστατεύει από τους «καπαίσιους Αλεξανδρινούς», ενδεχομένως επειδή καλύπτει αδυναμίες που σχετίζονται με τον πολιτικό ρόλο και όχι με την αλήθεια του σώματος.

97. Βλ. την ερμηνεία του παραπάνω ποιήματος από τον Μιχάλη Πιερρή ως «έντεχνης, προωθημένης μορφής ειρωνικού αυτοσχολιασμού» και «διπλής σκηνοθετικά υποκρισίας», καθώς και το σχόλιο του ίδιου για την εκτίμηση του Σαββίδη ότι πρόκειται για «υψηλή τέχνη της εσκεμμένης “μερικής” απόκρυψης που μας φέρνει στο χώρο του αισθητισμού» (Πιερής 1992, 363-364).

της πνευματικής άσκησης, και στη συνειδητοποίηση που απορρέει από το ποίημα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέως, 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 ένταση του αυθεντικού ερωτισμού, δηλαδή η ένδοση, που κυριαρχεί στο ποίημα «Ομύει».

Η κατάκτηση της αυθεντικότητας, που έδωσε έως τα 1918 ποιήματα όπως τα «Επήγα», «Ήδονή», «Πολυέλιος», σε συνδυασμό με την απαλλαγή του ποιητή από την παράλληλη έγνοια του κοινωνικού ελέγχου, εύλογα θα οδηγήσει στη δημιουργία του ομόθεμου και ομόλογου με τα τρία ποιήματα που εξετάσαμε παραπάνω ποιήματος «Μέρες του 1896» (1927). Η εξέλιξη του προσώπου σ' αυτό το κατά περίπου μία δεκαετία μεταγενέστερο ποίημα αξίζει να μας απασχολήσει στη συνέχεια.

Το ποίημα αποτελείται από τρεις στιχικές ενότητες όπου το αφηγηματικό προσώπειο σχολιάζει τη συμπεριφορά του δραματικού προσώπειου ενός νέου που έχει ενδώσει τελείως στο ερωτικό πάθος, προκαλώντας την κοινωνική καταδίκη του. Στην πρώτη στιχική ενότητα το αφηγηματικό προσώπειο εκθέτει τις συνέπειες «της λίαν απαγορευμένης ερωτικής ροπής» του δραματικού προσώπειου, δίχως όμως να μετατρέπεται σε φερέφωνο του κοινωνικού σώματος, καθώς συγχρόνως αποστασιοποιείται, όπως δηλώνουν οι δύο δικές του απόψεις που εκφέρονται η πρώτη παρενθετικά στον στίχο 5 («έμφυτη μολοντούτο») και η άλλη στους στίχους 7-8 («ήταν η κοινωνία / σεμνότυφη πολύ»).<sup>98</sup> 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 το αφηγηματικό προσώπειο φαίνεται κατ' αρχάς να δικαιολογεί το δραματικό προσώπειο που ακολουθεί μια φυσική ερωτική ροπή του. Αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι οι στίχοι 3-4 δεν χαρακτηρίζουν —και πολύ περισσότερο δεν απαξιώνουν— την «ερωτική ροπή» του δραματικού προσώπειου αυτή καθαυτή, αλλά μέσω παθητικών μετοχών που την προσδιορίζουν περιγράφουν τη στάση της κοινωνίας απέναντί της («απαγορευμένη», «περιφρονημένη»). ο χαρακτηρισμός της ίδιας της ερωτικής ροπής γίνεται στον επόμενο στίχο (στ. 5: «(έμφυτη μολοντούτο)'), όπου η «φυσικότητα» αυτής της ροπής επισημαίνεται παρενθετικά και άρα εμφαντικά ως σχόλιο του ίδιου του αφηγηματικού προσώπειου, αντιστιχτικά προς την καταδικαστική στάση της κοινωνίας.

98. Πβ. την αντίληψη του Καβάφη που το 1905 έγραφε: «Οι άθλιοι νόμοι της κοινωνίας —μήτε της υγιεινής, μήτε της κρίσεως απόρροια— με μίκραιναν το έργον μου» (Καβάφης 2009, 36).

Εξαρχής η ρητορική του προσωπείου 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 τρίτο στίχο με τη χρήση της λέξης «λίαν», επιτονίζουν υπονομευτικά την αυστηρότητα της κοινωνίας: η μετοχική σύνταξη αυτή καθαυτή στους στίχους 3-4 («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» δημιουργεί έναν παιγνιώδη αντίλαλο που υπονομεύει τη στάση της κοινωνίας και προετοιμάζει τον αποκάλυπτα αρνητικό χαρακτηρισμό της στον στίχο 8: «σεμνότυφη πολύ». Στη συνέχεια, το αφηγηματικό προσωπείο υπενθυμίζει το γεγονός ότι οι διαπιστώσεις που διατυπώνονται δεν είναι δικές του κρίσεις αλλά του κοινωνικού περιγυρου, καθώς το ρήμα «θεωρούνται» στον στίχο 20 δηλώνει εμφατικά την απόσταση που χωρίζει την αντίληψη του αφηγηματικού προσωπείου από την αντίληψη του κοινωνικού σώματος σχετικά με τα ερωτικά θέματα. Άλλωστε, ο βίαιος διασκελισμός στους στίχους 18-19 («τα κέρδιζεν από / μεσολαβήσεις»), και το σπάσιμο του στίχου 19 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 αφηγηματικού προσωπείου 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 3 και 23 αποτυπώνουν τη σύγκρουση κοινωνίας και φύσης, και συνακόλουθα των δύο κωδίκων που αυτές συνεπάγονται: στην πρώτη περίπτωση (στ. 3: «λίαν απαγορευμένη») η συνίζηση που επιβάλλει το μέτρο αντιμάχεται την ακουστική απόδοση της λέξης με την εμφατική χασμωδία: το ίδιο συμβαίνει και στη δεύτερη περίπτωση (στ. 23: «συχνά, ήταν πιθανόν»), πολύ εντονότερα λόγω της ήρεμης παύσης στους στίχους 22-23 («που αν σ' έβλεπαν μαζί του / συχνά») και της στίξης που επιβάλλει παύση και άρα χασμωδία εκεί όπου το μέτρο απαιτεί συνίζηση.

Στη συνέχεια, η αμφισημία των στίχων 25-26 της δεύτερης στιχικής ενότητας («Αλλ' όχι μόνον τούτα· / δεν θα 'τανε σωστό») καθυστερεί την περαιτέρω αποσαφήνιση της στάσης του αφηγηματικού απέναντι στο δραματικό προσωπείο, καθώς οι στίχοι αυτοί με την ουδετερότητά τους κρύβουν την αρνητική ή τη θετική διάσταση εκείνων που πρέπει να προστεθούν στα προηγούμενα. Η εκκρεμούσα αποσαφήνιση θα γίνει εμφατικά στους αμέσως επόμενους στίχους (στ. 27-28) όπου κατατίθεται αξιωματικά η διαφοροποίηση του αφηγηματικού προσώπου από την κυρίαρχη κοινωνικά άποψη: «Αξίζει παραπάνω / της εμορφιάς του η

μνήμη». Έτσι, η αμφισημία των στίχων 25-26 λύνεται θριαμβικά υπέρ του δραματικού προσωπείου, καθώς προτείνεται ένα άλλο κριτήριο αξιολόγησης, «μια άποψις άλλη», που προφανώς για το αφηγηματικό προσωπείο και τους ομοϊδέατες του βαρύνει περισσότερο από την ηθική της κοινωνίας: «της εμορφιάς του η μνήμη». Η κατηγορηματικότητα του αφηγηματικού προσωπείου ως προς το νέο αυτό κριτήριο που εισάγεται στο ποίημα και το οποίο αναπτύσσεται στη δεύτερη στιχική ενότητα αποτυπώνεται στους στίχους 30-38 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 στιχική ενότητα η ρητορική αναδεικνύει την ηθική του έρωτα: ο διασκελισμός στον στίχο 32 («γνήσιο / του έρωτος») επιτονίζει τη γνησιότητα του έρωτα· η επανάληψη της λέξης «φαντάζει» στους στίχους 31-32 («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 31: με την ανορθόδοξη χρήση του κόμματος που χωρίζει το ρήμα από το κατηγορήμα και την άνω τελεία στο μέσον του στίχου δημιουργούνται έντονες παύσεις, ιδίως μετά το διάκενο· έτσι το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον ερωτισμό με τη χρήση της ερωτικά φορτισμένης λέξης «συμπαθής» —που χρησιμοποιείται άλλη μία φορά στα ποιήματα του κανόνα με ερωτικές συνδηλώσεις (στο ποίημα «Για νά 'ρθουν—») — και της λέξης «φαντάζει», που έχει, όπως γνωρίζουμε, ερωτικές συνδηλώσεις στην καβαφική ποίηση. Η θετική παρουσίαση του δραματικού από το αφηγηματικό προσωπείο ακολουθεί ανιούσα πορεία, καθώς η κλίμακα των χαρακτηρισμών ξεκινάει από τον χαρακτηρισμό «συμπαθής» για να καταλήξει στον απροκάλυπτο έπαινο της ανιδιοτέλειας και της αυθεντικότητάς του. Η εμφατική 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, στους στίχους 37-38 («της καθαρής σαρκός του / την καθαρή ηδονή»), δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την ηθική αποκατάσταση, ακόμη και τον εξαγνισμό του ήρωα.

Η τρίτη στιχική 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. 39). Η εμφατική απάντηση δικαιώνει το δραματικό προσωπείο, καταδικάζοντας απροκάλυπτα την κοινωνία. Έτσι η απαξιωτική διαπίστωση στον πρώτο στίχο («Εξευτελίσθη πλήρως»), της οποίας, όπως αναφέρθηκε, η κατηγορηματική ετυμηγορία ενισχύεται από την ισχυρή στίξη και τη χρήση ρηματικού τύπου της καθαρεύουσας, ανατρέπεται ρητά στον ισοδύναμο προς τον πρώτο αλλά αντίρροπο νοηματι-

κά τελευταίο στίχο, και άρα ακυρώνεται: ο εξευτελισμός δεν μπορεί να ισχύει εφόσον αποτελεί προϊόν κουταμάρας (στ. 42: «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 χωρίζει στα δύο όλους τους στίχους.<sup>99</sup>

Το 1927 το αφηγηματικό προσωπείο δεν είναι στοχαστικό απέναντι στο πρόσωπο που κρίνει, δεν παλινδρομεί, δεν αμφιβάλλει· εξακολουθεί να είναι ειρωνικό· αυτήν τη φορά όμως τα βέλη της ειρωνείας του δεν στρέφονται ούτε στιγμή εναντίον του δραματικού προσωπείου, αλλά εναντίον της κοινωνίας· η ένδοξη στο ερωτικό πάθος αποτελεί εκδήλωση αυθεντικότητας και γνησιότητας· η καταδίκη του νέου ανασκευάζεται τεχνηέντως από το αφηγηματικό προσωπείο και ως προϊόν της κουτής και σεμνότυφης κοινωνίας στρέφεται εναντίον της ίδιας. Το μόνο άλλοθι που επιστρατεύεται είναι ο τίτλος «Μέρες του 1896», ο οποίος σε συνδυασμό με τη χρήση της λέξης «μνήμη» στον στίχο 28 και παρελθοντικού χρόνου στον στίχο 40 («Μα η κοινωνία που ήταν») τοποθετεί τη —χαρακτηρισμένη εμφατικά μέσω του διασκελισμού— «σεμνότυφη» κοινωνία που βάλλεται στο ποίημα μαζί και το δραματικό προσωπείο (το οποίο όμως έχει χαρακτηριστικά διαχρονικής εγκυρότητας) τουλάχιστον τριάντα χρόνια πίσω στον χρόνο, αποπλίζοντας τη σύγχρονή του κοινωνική κριτική, η οποία προφανώς δεν έχει αλλάξει.

Η συγκρότηση και η λειτουργία του αφηγηματικού προσωπείου και η διάδρασή του με το δραματικό ή το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο, όπως προκύπτει απ' όσα εκτέθηκαν παραπάνω, συνδέεται άμεσα με τη διαμόρφωση της ποιητικής του Καβάφη και την πορεία προς την ώριμη φάση της ποίησής του. Μαρτυρία αυτής της εξέλιξης αποτελεί και η πιθανολογούμενη προσθήκη του κρίσιμου ακυρωτικού τρίστιχου στο ποίημα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.», που σχολιάστηκε παραπάνω, καθώς και η βέβαιη αλλαγή του τίτλου «Λαγνεία» στο ποίημα «Ομνύει», που μεταθέτει το κέντρο βάρους από μια ιδιότητα της ανθρώπινης φύσης στην (κοινωνική) συμπεριφορά, και μάλιστα ιδωμένη από τη σκοπιά ενός τρίτου, όπως δηλώνει η τριτοπρόσωπη σύνταξη. Η ποιητική αποτύπωση της αντίληψης του ποιητή για τη σχέση ηδονικού βίου και κοινωνίας γίνεται μέσω προσωπειών, χάρη στα οποία ο Καβάφης από ποίημα σε ποίημα αυξομειώνει τις αποστάσεις από 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.

99. Πβ. και Παπάζογλου 2012, 654.

Είναι φανερό ότι ο προβληματισμός του Καβάφη για την αυθεντικότητα του ερωτισμού και την τόλμη της έκφρασής του τίθεται με όλο και πιο σύνθετα προσωπεία που σταδιακά απαλλάσσονται όλο και περισσότερο από το δίλημμα εγκράτεια-ένδοση και ασκούν ολοένα πιο ευθαρσώς κριτική στις ιδεοληψίες και τις αγκυλώσεις της κοινωνίας. Στο θέμα αυτό ο Καβάφης δεν θα πάψει να επανέρχεται με αυξανόμενη δραματοποίηση, δηλαδή με την κατασκευή σύνθετων αφηγηματικών και δραματικών προσωπειών. Τα προσωπεία αυτά, είτε τοποθετούνται σε συγκεκριμένο παρελθόν είτε σ' ένα άχρονο παρόν, είναι σύγχρονα του εκάστοτε αναγνώστη, καθώς συντίθενται από τα διαχρονικά υλικά της ανθρώπινης φύσης. Για παράδειγμα: τόσο ο ανώνυμος εικοσιπεντάχρονος νέος που βαδίζει «σαν υπνωτισμένος απ' την άνομη ηδονή, / από την πολύ άνομη ηδονή που απέκτησε» στο ποίημα «Εν τη Οδῷ» (1916), όσο και ο επίσης ανώνυμος νέος ο δοσμένος «πλήρως στα βιβλία», στο ποίημα «Ἦλθε για να διαβάσει—» (1924), διαφορετικοί ως προς τη λοιπή τους συγκρότηση, είναι νέοι της ερωτικής ένδοσης, δίχως διλήμματα ή παλινδρομήσεις, όπως και ο ανώνυμος μαθητής του 3ου αιώνα μ.Χ., «Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου» (1921). Αλλά και το ανώνυμο δραματικό προσωπείο του ποιήματος «Ομνύει» (1915) είναι εξίσου διαχρονικό με τα προσωπεία άλλων νέων που τοποθετούνται σε εποχές ιδεολογικών συγκρούσεων ή με μεικτή ταυτότητα, όπως, π.χ., ο Μυρτιάς, που συναντήσαμε αμέσως παραπάνω, ή ο Ιάνθης Αντωνίου, που θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο. Ας προστεθεί ακόμη εδώ ότι η δραστικότητα των προσωπειών που είναι ενταγμένα σε ένα χωροχρονικό και άρα και ιδεολογικό πλαίσιο οφείλεται κατά πολύ στη δραματικότητα που δίνει η ιστορική προοπτική. Επιπλέον, ας σημειωθεί ότι οι αναφορές στον χρόνο και στον τόπο ή σε άλλα στοιχεία της ταυτότητας των προσωπειών δεν παρεμποδίζουν τη μέθεξη του αναγνώστη, αλλά μεταθέτουν το πρόβλημα και την εσωτερική σύγκρουση από το ατομικό στο συλλογικό, μετατρέποντας την προσωπική προοπτική σε πανανθρώπινη συνθήκη.

#### IV. Ερωτική ταυτότητα και ποιητική οικονομία

Απαραίτητη προϋπόθεση της δραστικότητας ενός δραματικού προσωπείου είναι η συγκρότηση μιας πειστικής ταυτότητας, δηλαδή μιας ταυτότητας με τόσα χαρακτηριστικά όσα είναι απαραίτητα για μια ολοκληρωμένη ερμηνεία του ποιήματος. Και ολοκληρωμένη είναι μια ερμηνεία όταν απορρέει από τη δυναμική διάδραση όλων των στοιχείων του ποιήματος, συμπεριλαμβανομένων και των στοιχείων ταυτότητας των προσωπειών, με τρόπο ώστε να δικαιώνεται η ύπαρξή τους στο ποίημα. Με άλλα λόγια, η οικονομία δομής της ταυτότητας είναι προϋπόθεση της λειτουργικότητας των προσωπειών, κάτι που ελπίζω να φανεί

από τη συνεξέταση των ποιημάτων «*Εν τη Οδῶ*» (1916), «*Ἦλθε για να διαβάσει—*» (1924) και «*Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου*» (1921).

Όπως παρατηρεί η Haas στο ποίημα «*Εν τη Οδῶ*», που γράφηκε τον Ιούλιο του 1913, με τίτλο «*Μισομεθυσμένος*», και τυπώθηκε το 1916, θίγεται για πρώτη φορά σε δημοσιευμένο ποίημα το θέμα της υγείας σε συμφραζόμενα ερωτικά. Ο τρόπος με τον οποίο συγκροτείται το δραματικό προσωπείο αυτού του νέου με το «*κομάτι ωχρό*» πρόσωπο συνάδει με την ερμηνεία που προτείνει η μελετήτρια ότι «το ποίημα εκφράζει ποιητικά τους προβληματισμούς του Καβάφη που εκτίθενται στα σχόλια και στα σημειώματα αυτά [σχόλιο για το ποίημα «*Πολυέλαιος*» και «*σημείωμα ηθικής*» του 1911], προβληματισμούς που σαφώς ανατρέπουν το δίδαγμα του “*Συντάγματος της Ἠδονῆς*”, ενώ ταυτόχρονα τεκμηριώνουν, από μια άλλη σκοπιά, τη συμφιλίωση του Καβάφη με το ιδανικό της κοινωνικής προόδου».<sup>100</sup> Το ποίημα εκφέρεται σε τρίτο πρόσωπο από ένα αφηγηματικό προσωπείο που επιλέγει να παρουσιάσει το δραματικό προσωπείο, εστιάζοντας εξαρχής σε αισθητικής κατηγορίας σημαίνοντα χαρακτηριστικά, την ωχρότητα του προσώπου και την κούραση (στ. 1-2: «*Το συμπαθητικό του πρόσωπο, κομάτι ωχρό· / τα καστανά του μάτια, σαν κομένα*»). Η επόμενη πληροφορία, απόφαση του αφηγηματικού προσωπείου (στ. 3: «*είκοσι πέντ’ ετών, πλην μοιάζει μάλλον είκοσι*»), μοιάζει καταρχάς αινιγματική, αλλά ανασημασιοδοτείται καθώς προχωρά η συγκρότηση της ταυτότητας: «*με κάτι καλλιτεχνικό στο ντύσιμό του / — τίποτε χρώμα της κραβάτας, σχήμα του κολλάρου— ασκόπως περπατεί μες στην οδό, / ακόμη σαν υπνωτισμένος απ’ την άνομη ἠδονή*» (στ. 4-7). Όπως έχει δείξει η Haas μελετώντας τα επίθετα «*παράνομος*», «*άνομος*» και «*έκνομος*» σε τέσσερα ποιήματα που γράφτηκαν ανάμεσα στο 1907 και το 1915 («*Η Προθήκη του Καπνοπωλείου*», «*Εν τη Οδῶ*», «*Πέρασμα*», «*Η αρχή των*»), «*το ζήτημα του νόμου και της ἠδονῆς στη σκέψη του Καβάφη, κατά τη συγκεκριμένη εποχή, αφορά σε τρεις διαφορετικές λειτουργίες της ερωτικής εμπειρίας. Η πρώτη, στην οποία παραπέμπει το “παράνομος”, αφορά στον τρόπο με τον οποίο εκλαμβάνει την ερωτική εμπειρία ο κοινωνικός περίγυρος (όταν ένας νόμος παραβιάζεται). Η δεύτερη, στην οποία παραπέμπει το “άνομος”, αφορά στις συνέπειες της ερωτικής εμπειρίας για το άτομο που τη γνωρίζει (όταν δεν υπάρχει κανονισμός ή έλεγχος). Η τρίτη, στην οποία παραπέμπει το “έκνομος”, αφορά στη σχέση ανάμεσα στους συμμετέχοντες στην ερωτική εμπειρία (όταν δεν υπάρχει ισοτιμία ούτε επικοινωνία μεταξύ τους)*».<sup>101</sup> Η ερμηνεία που προτείνει η μελετήτρια για το

100. Haas 2000α, 125.

101. Ό.π., 130. Η Haas συζητά τις απόψεις της σχετικής βιβλιογραφίας, ξεκινώντας από τις οξυδερκείς παρατηρήσεις του Νικόλαου Κάλας ήδη από το 1932. Πβ. και



ποίημα «*Ἐν τῇ Οὐδῳ*», στηριγμένη στον άξονα «άνομος-ασκόπως», υποστηρίζεται, όπως θα δούμε, και από τα λοιπά στοιχεία της ταυτότητας του ανώνυμου νέου. Με την ολοκλήρωση της ανάγνωσης αποκαλύπτεται ότι η χλωμότητα και η κούραση του προσώπου είναι απόρροια της ερωτικής δραστηριότητας (της «άνομης ηδονής»), η οποία στην προκειμένη περίπτωση αφορά έναν άνθρωπο δίχως τα στοιχεία εκείνα που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν προστατευτικά ή εξαγνιστικά απέναντι στην ενίοτε εξολοθρευτική δύναμη της ηδονής, κάλλος-τέχνη-παιδεία, τα στοιχεία δηλαδή που συνδέονται με τον «ωραίο και σκληρό Ελληνισμό», στον οποίο ενδίδουν οι Αλεξανδρινοί νέοι, π.χ. ο Εβραίος «ζωγράφος και ποιητής, δρομέυς και δισκοβόλος» Ιάνθης Αντωνίου. Η έλλειψη ιδιαίτερου κάλλους προκύπτει από το γεγονός ότι η μόνη σχετική αναφορά σ' αυτό γίνεται υποτονικά μέσω του επιθέτου «συμπαθητικός», ως προσδιοριστικού του προσώπου του νέου.<sup>102</sup> Οι στίχοι «με κάτι καλλιτεχνικό στο ντύσιμό του / — τίποτε χρώμα της κραβάτας, σχήμα του κολλάρου—» υπαινίσσονται μια τελείως επιφανειακή σχέση με την τέχνη, όχι μόνον διότι αυτή περιορίζεται στο ντύσιμο αλλά και γιατί η σχέση αυτή παραμένει απροσδιόριστη, όπως η χρήση των δύο καίριων αόριστων αντωνυμιών «κάτι» και «τίποτε» εισηγούνται. Η χρήση του επιρρημάτος «ασκόπως» ενδεχομένως υπαινίσσεται την έλλειψη επαγγέλματος που μπορεί να είναι ένας «σκοπός». Έτσι φωτίζεται και η φαινομενικά «αθώα» πληροφορία «είκοσι πέντ' ετών, πλην μοιάζει μάλλον είκοσι» (στ. 3), η οποία ίσως υπονοεί πως ο «ωχρός» νέος δεν «έχει φθαρεί» «απ' την επίπονη δουλειά», όπως ο Αιγαιοπελαγίτης «υιός του πτωχοτάτου, τυραννισμένου ναυτικού» στο ποίημα «Μέρες του 1909, '10, και '11». Σε συνδυασμό με το γεγονός ότι δεν γίνεται καμιά αναφορά στην παιδεία του νέου, εύλογα εικάζει κανείς ότι πρόκειται για έναν αργόσχολο νέο παραδομένο στην «άνομη ηδονή», δίχως τις προϋποθέσεις εκείνες που μετουσιώνουν την ηδονή σε αισθητική απόλαυση και γνώση. Η χρήση μάλιστα της λέξης «απέκτησε», που κλείνει το

Alexiou 1985, 172-173.

Για την ειρωνική αντίστιξη στα «σχετλιαστικά επίθετα» βλ. την άποψη του Σαββίδη (1993, 59-60), την οποία επίσης σχολιάζει η Haas (2000α, 120).

102. Ο Καβάφης χρησιμοποιεί άλλες δύο φορές στα αναγνωρισμένα του ποιήματα το επίθετο «συμπαθητικός». Η πρώτη, στο ποίημα «Καισαρίων», προσδιορίζει την «εμορφιά» που «δίνει η τέχνη» του ποιητή στο πρόσωπο του «χλωμού και κουρασμένου» Καισαρίωνα, λίγο πριν από το επικείμενο τέλος του. Η άλλη βρίσκεται στο ποίημα «Η αρρώστια του Κλείτου» και αφορά την προσωπικότητα του άρρωστου Κλείτου και όχι το κάλλος του. Και στις δύο περιπτώσεις το κοινό νήμα είναι ο επικείμενος θάνατος, όχι λόγω της φθοράς που προκαλεί η ένδοση στην τολμηρή ηδονή, όπως π.χ. στην περίπτωση του Ιασή, αλλά λόγω δυνάμεων έξω από τον έλεγχο του δραματικού προσώπου. Ωστόσο, σε όλες τις περιπτώσεις ενυπάρχει στη χρήση της λέξης η ερωτική συνδήλωση.

ποίημα, ίσως υπονοεί αγοραία συναλλαγή. Αλλά ακόμη και αν αυτή η υπόθεση θεωρηθεί υπερβολική, η λέξη «απέκτησε» υποβιβάζει την ηδονή σε «προϊόν» που μπορεί κανείς να αποκτήσει· λείπει δηλαδή η διάσταση της απόλαυσης και ανάταξης που μπορεί να χαριστεί μέσω μιας αμοιβαίας ερωτικής ανταπόκρισης.

Εδώ θεωρώ ότι αξίζει να σχολιαστούν κάποιες διαφορές του ποιήματος «Εν τη Οδῷ» από την προγενέστερη μορφή του, καθώς και κάποια στοιχεία της επεξεργασίας που μεσολάβησε, στον βαθμό που αφορούν τη συγκρότηση και τη λειτουργία των προσωπείων:

Προγενέστερη γραφή	Τελική γραφή
ΜΙΣΟΜΕΘΥΣΜΕΝΟΣ	ΕΝ Τῆ ΟΔῶ
<p>Με λόγια λιγοστά και συγκινητικά, με ντύσιμο έμορφο και εκλεκτικό, διαβαίνει ακόμη μισομεθυσμένος μ' εξαντλημένο πια το σώμα του απ' την λαγνεία που απέκτησε 5 κρυφά με τόσην έντασι, με τόσο φόβο.</p>	<p>Το συμπαθητικό του πρόσωπο, κομάτι χωρό· τα καστανά του μάτια, σαν κομένα· είκοσι πέντ' ετών, πλην μοιάζει μάλλον είκοσι· με κάτι καλλιτεχνικό στο ντύσιμό του —τίποτε χρώμα της κραβάτας, σχήμα του κολλάρου— 5 ασκόπως περπατεί μες στην οδό, ακόμη σαν υπνωτισμένος απ' την άνομη ηδονή, από την πολύ άνομη ηδονή που απέκτησε.</p>

Ο τρόπος με τον οποίο ο Καβάφης επεξεργάζεται το ποίημα «Μισομεθυσμένος», δηλαδή το υποβάλλει σε «διορθωτική εργασία» και «φιλοσοφικό έλεγχο», αφορά κυρίως τη συγκρότηση του προσωπείου. Από την επεξεργασία του ποιήματος γίνεται φανερό πώς εννοεί ο Καβάφης την «ανασκευή» «κατάφωρων αντιφάσεων, παράλογων πιθανοτήτων, γελοίων υπερβολών» (“flagrant inconsistencies, illogical possibilities, ridiculous exaggeration”) της «διορθωτικής εργασίας». <sup>103</sup> Οι διορθώσεις που επιφέρει ο Καβάφης υπακούουν στην παραπάνω λογική και αφορούν την παραστατικότητα, την οικονομία και την αληθοφάνεια με την οποία συγκροτείται το δραματικό προσωπείο: α) Απαλείφει τον πρώτο στίχο «Με λόγια λιγοστά και συγκινητικά», καθώς η κοινωνικότητα που υποδηλώνει, αντιφάσκει με τους χαρακτηρισμούς «μισομεθυσμένος» και «εξαντλημένο», των στίχων 3 και 4 αντιστοίχως, αλλά και με την «άνομη ηδονή», που προϋποθέτει απόκρυψη. β) Απαλείφει τον τέταρτο στίχο («μ' εξαντλημένο πια το σώμα του») και δηλώνει την κάμψη από την ερωτική δραστηριότη-

103. Καβάφης 2003, 330 (256).

τα με όρους αισθητικούς και υπαινικτικά με τα επίθετα «ωχρό» και «κομένα» στους δύο πρώτους στίχους (στ. 1-2: «Το συμπαθητικό του πρόσωπο, κομάτι ωχρό· / τα καστανά του μάτια, σαν κομένα»)· παράλληλα, η γενική αναφορά στο σώμα αντικαθίσταται από αναφορά σε χαρακτηριστικά του προσώπου, δηλαδή όχι απρόσωπα αλλά συγκεκριμένα ταυτοτικά χαρακτηριστικά.<sup>104</sup> γ) Ο γενικός χαρακτηρισμός του ντύσιματος στον δεύτερο στίχο («με ντύσιμο έμορφο και εκλεκτικό») δίνει τη θέση του σε μια εξατομικευμένη και παραστατική περιγραφή (στ. 3-4: «με κάτι καλλιτεχνικό στο ντύσιμό του / —τίποτε χρώμα της κραβάτας, σχήμα του κολλάρου—»), που εξεικονίζει το «καλλιτεχνικό ντύσιμο», αλλά και, παράλληλα, προσθέτει στοιχεία ταυτότητας. δ) Ο μηχανισμός της δραματικής φαντασίας του Καβάφη αποτυπώνεται στον τρόπο με τον οποίο κτίζει το προσωπίο του ηδονικού νέου, διορθώνοντας σαν πορτραίτιστας τις λεπτομέρειες, τις τόσο καίριες για την αισθητική λειτουργία της τέχνης. Έτσι, αφού περιγράψει το πρόσωπο και ντύσει το προσωπίο, στη συνέχεια, κατά την πάγια συνήθειά του, θα του δώσει ένα καίριο στοιχείο ταυτότητας: ηλικία (στ. 3: «είκοσι πέντ' ετών, πλην μοιάζει μάλλον είκοσι»). ε) Ακόμη πιο καίρια αλλαγή είναι η απάλειψη από τον τελευταίο στίχο πρώτα της μυστικότητας και μετά του φόβου, που συνόδευαν την ερωτική δραστηριότητα στην προγενέστερη μορφή —θέματα που αναπτύσσει σε άλλα του ποιήματα— και, παράλληλα, η υπογράμμιση της «άνομης ηδονής» με την εμφατική επανάληψή της στον τελευταίο στίχο. στ) Με τις αλλαγές που επιφέρει, ο Καβάφης προβάλλει τις συνέπειες της ανεξέλεγκτης ένδοσης στην ηδονή, όπου δεν έχει θέση ο φόβος. Υπακούοντας σ' αυτήν τη λογική, ο αυτονόητος και αδρανής τίτλος «Μισομεθυσμένος» δίνει τη θέση του σ' έναν τίτλο που εναρμονίζεται με την ταυτότητα του προσωπίου, υπογραμμίζοντας την καίρια για την ερμηνεία του ποιήματος «άσκοπη» περιπλάνηση (στ. 6), όπως σχολιάστηκε παραπάνω. Με τις παραπάνω αλλαγές ο Καβάφης δίνει συγκεκριμένη ταυτότητα στο ασαφώς συγκροτημένο δραματικό προσωπίο της προγενέστερης μορφής του ποιήματος. Η εξεικόνισή του μέσα από εξατομικευμένα στοιχεία ταυτότητας, όπως η περιγραφή του προσώπου, του ντύσιματος και η ηλικία, έχει ως συνέπεια τη μετατροπή μιας αδρανούς πρώτης ύλης σε δραστικό ερωτικό ποίημα.

Αντίθετα απ' ό,τι στο ποίημα «Εν τη Οδώ», στο ποίημα «Ήλθε για να διαβάσει—» ο ανώνυμος νέος που πρωταγωνιστεί, κι αυτός προφανώς κουρασμένος από την ερωτική του δραστηριότητα, «μισοκοιμάται» στον καναπέ, ανήμπορος να διαβάσει πάνω από «δέκα λεπτά». Όμως η ταυτότητα του δραματικού προ-

104. Αντίθετη επεξεργασία ακολουθεί ο ποιητής στο ποίημα «Η αρχή των» (βλ. εδώ, 273-274).

σωπείου, έτσι όπως συγκροτείται μέσα από την τριτοπρόσωπη αφήγηση, θέτει τις προϋποθέσεις για μια τελείως διαφορετική λειτουργία της ερωτικής ένδοσης. Η διαφορά ανάμεσα στα δύο προσώπια έγκειται σε δύο βασικά στοιχεία της ταυτότητάς τους, την παιδεία και το κάλλος. Το πρώτο στοιχείο της ταυτότητας του νέου είναι η σχέση του με τα βιβλία, τα οποία προσδιορίζονται επακριβώς στον δεύτερο στίχο («ιστορικοί και ποιηταί»). Η υπονομευτική ομοιοκαταληξία «ποιηταί-καναπέ»,<sup>105</sup> που υποβάλλει την αίσθηση μιας αναμέτρησης, καθώς ο «καναπές» έχει συνδηλώσεις ερωτικές, συνάδει με την ειρωνεία που εκλύεται από την εμφανικά διατυπωμένη —χάρη στην ισχυρή στίξη στον πέμπτο στίχο— διαβεβαίωση: «Ανήκει πλήρως στα βιβλία—». Την ίδια λειτουργία επιτελεί η παύλα του τίτλου όπου αποτυπώνεται η αποφασιστικότητα του νέου. Δεν υπάρχει αμφιβολία, επομένως, ότι όντως «ήλθε για να διαβάσει», αλλά ούτε διάβασε ούτε «ανήκει πλήρως» στα βιβλία. Ο έκτος στίχος («αλλ' είναι είκοσι τριών ετών, κ' είν' έμορφος πολύ») εμπεριέχει δύο πολύ σημαντικά στοιχεία της ταυτότητας του δραματικού προσώπείου, τα οποία όχι απλώς εξηγούν τη συμπεριφορά του, αλλά και δημιουργούν τη σωστή θερμοκρασία για την ερωτική περιγραφή που ακολουθεί. Η νεότης και το κάλλος αντιπαρατίθενται όχι στα «βιβλία» αλλά στην αποκλειστική ενασχόληση του νέου με αυτά. Το δραματικό προσώπείο είναι άξιο για το ότι «πέρασ' ο έρωσ / στην ιδεώδη σάρκα του, στα χείλη» (στ. 7-8). Το ρήμα «πέρασε» συνανασύρει τον άλλον έκδοτο στις ηδονές νέο, το «απλό παιδί» που με την πλήρη υποταγή του στον έρωτα γίνεται άξιο να το δούμε να περνά, μια στιγμή, «απ' τον Ύψηλό της Ποιήσεως κόσμο». Στο ποίημα «Πέρασμα» (1917) η φορά είναι αντίστροφη: από τον Έρωτα προς την Ποίηση, ενώ στο ποίημα «Ήλθε για να διαβάσει—» η διαδρομή γίνεται από την Ποίηση και την Παιδεία προς τον Έρωτα. Είναι φανερό ότι τα δύο ποιήματα συνδιαλέγονται —και όχι μόνο λόγω της χρήσης του ίδιου ρήματος («περνά», «πέρασε»), που δηλώνει μια μυητική διαδικασία και συνάμα ένα όριο—, επιβεβαιώνοντας την άρρηκτη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον Έρωτα και την Ποίηση, σχέση που συνιστά μια εκδοχή της καβαφικής ισοτοπίας Έρωτας-Τέχνη. Η επιμονή στην ερωτική περιγραφή και στο κάλλος του νέου, και η κλιμάκωση του αισθησιασμού από τη γενικότερη έννοια «σάρκα» στο συγκεκριμένο ερωτικό κέντρο («χείλη») υπαινίσσονται ότι το αφηγηματικό-δραματικό προσώπείο όχι απλώς εγκρίνει αλλά και υπερθεματίζει όσον αφορά την ερωτική ένδοση του δραματικού προσώπείου. Η χρήση του λόγιου τύπου «έρως» αλλά και η σπάνια για τον Καβάφη λυρική των στίχων 7 και 10 («σήμερα το απόγευμα πέρασ' ο έρωσ» και «η θέρμη πέρασε η ερωτική») παραπέμπει σε πνευματικής κατηγορίας διαδικασία συμβατή με την ταυτότητα του δραματικού προσώπείου.

105. Πβ. Παπάζογλου 2012, 172.

Αρκεί να συγκρίνει κανείς τον παλμό των παραπάνω φράσεων (που επιτείνεται και από την παρήχηση του ρ) με την αποστασιοποιημένη ψυχρότητα της φράσης «από την πολύ άνομη ηδονή που απέκτησε» του ποιήματος «*Εν τη Οδῷ*». Επιπλέον, στο ποίημα «*Ἦλθε για να διαβάσει—*», η δραματικότητα εντείνεται καθώς στηρίζεται σε ειρωνικές πολώσεις. Η εμφατική χρήση της λέξης «πέρασε» (δύο φορές: στ. 7 και 10) σε σχέση με τον Έρωτα<sup>106</sup> υπαινίσσεται λόγω της αμφισημίας της (άγγιξε αλλά και έφυγε) το εφήμερο του Έρωτα, καθώς και των μετωνυμικών του αναφορών, της νεότητας και του κάλλους, γεγονός που αντιπαράθεται στο μόνιμο κέρδος της παιδείας. Ο τελευταίος στίχος αποκαλύπτει υπαινικτικά ότι πρόκειται για απόλαυση όχι ερώτων της ρουτίνας αλλά για εκλεκτή ηδονή, την οποία συνειδητά έχει επιλέξει ο νέος, όπως ενδεχομένως υπονοεί η φράση «χωρίς αστείαν αιδῶ» και ιδίως η λέξη «αστεία». Το ποίημα αυτό συνδιαλέγεται όχι μόνον με το ποίημα «*Εν τη Οδῷ*», αλλά και με το ποίημα «*Τα Επικίνδυνα*», χάρη στην κοινή θεματική και στα εντελώς διακριτά, δραματικά προσωπεία που λειτουργούν συμπληρωματικά.

Τη σχέση ερωτικής συμπεριφοράς, παιδείας και ήθους έχει φωτίσει ο Καβάφης από εντελώς άλλη οπτική στο ιστορικοφανές ποίημα «*Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου*», που γράφτηκε και δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1921. Το ποίημα δεν είναι ερωτικό, αλλά στη συγκρότηση της ταυτότητας του προσωπείου εμπλέκεται και η ερωτική συμπεριφορά.<sup>107</sup> Ο λόγος εκφέρεται σε χρόνο αόριστο και σε γ' πρόσωπο, που ισοδυναμεί με α', αφού μέσω του ελεύθερου πλάγιου λόγου αποκαλύπτονται οι σχέψεις και τα συναισθήματα του ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου. Ό,τι προέχει κατά τη συγκρότηση της ταυτότητάς του είναι η σταδιακή αποκάλυψη του ήθους του. Ήδη η πρώτη στιχική ενότητα είναι ένας πυκνός πυρήνας πληροφοριών αναφορικά με την ταυτότητα του δραματικού προσωπείου: «*Ἐμεινε μαθητής του Ἀμμωνίου Σακκά δυο χρόνια / αλλά βαρέθηκε και την φιλοσοφία και τον Σακκά*» (στ. 1-2). Οι πληροφορίες κατ' αρχάς τοποθετούν το προσωπείο στο πρώτο μισό του 3ου αιώνα μ.Χ., πριν από το έτος 242, έτος θανάτου του «*χριστιανοθρεμμένου*»<sup>108</sup> Αλεξανδρινού νεοπλατωνικού φιλοσόφου. Η φράση «*βαρέθηκε και την φιλοσοφία και τον Σακκά*» έμμεσα μεταθέτει την ευθύνη για την έλλειψη ενδιαφέροντος απο-

106. Για την υποβλητική υπογράμμιση της λέξης «πέρασε» κατά την ανάγνωση πβ. Παπάζογλου 2012, 301, σμμ. 87.

107. Το ποίημα έχει προσεγγίσει η Haas μέσα από τον βασικό άξονα της θρησκευτικής ταυτότητας και της κοινωνικής τάξης του προσωπείου (Haas 2000β, 55-57).

108. Βλ. τις πληροφορίες του Σαββίδη (Καβάφης 1995, Β 117).

κλειστικά στο προσωπείο, υπονοώντας ότι ο ανώνυμος νέος δεν έχει τις προϋποθέσεις που θα τον οδηγούσαν στη φιλοσοφία. Η επόμενη επιλογή του και η παραίτησή του από αυτήν (στ. 3-4: «Κατόπι μπήκε στα πολιτικά. / Μα τα παραιτήσεν») δείχνει άνθρωπο είτε απαιτητικό είτε ανίκανο να αφοσιωθεί σε κάτι. Οι σύντομες προτάσεις και ο κοφτός τόνος συνάδουν με την ταχύτητα των αποφάσεων του πρωταγωνιστή. Αντίθετα απ' ό,τι στην περίπτωση του φιλοσόφου, οι ευθύνες μετατίθενται στους άλλους: «Ήταν ο Έπαρχος μωρός· / κ' οι πέριξ του ξόανα επίσημα και σοβαροφανή·» (στ. 4-5). Η κριτική οξύτητα που δείχνει ο πρωταγωνιστής προκειμένου για ανθρώπους της πολιτικής συμπληρώνεται από τον στίχο 6, ο οποίος επιθέτει, κοντά στη διαύγεια της κρίσης, ένα ιδιαίτερα θετικό πρόσημο στην ταυτότητά του: την εκτίμηση της ελληνικής γλώσσας (στ. 6: «τρισβάβαρα τα ελληνικά των, οι άθλιοι»). Στην τρίτη στιχική ενότητα προστίθενται νέα στοιχεία στην ταυτότητα του πρωταγωνιστή, η οποία για την ώρα κινείται σε μια γκριζα ζώνη, αφού συγκροτείται από αμφίσημα, αρνητικά και θετικά στοιχεία. Οι στίχοι 7-9 («Την περιέργειάν του είλκυσε / κομάτ' η Εκκλησία· να βαπτισθεί / και να περάσει Χριστιανός») αποκαλύπτουν ότι δεν είναι ούτε εθνικός ούτε χριστιανός. Η επιλογή του δεν υπαγορεύεται από κάποια εσωτερική ανάγκη αλλά από λόγους κοινωνικούς, αφού ό,τι τον ενδιαφέρει είναι η εικόνα του προς τα έξω («να περάσει»). Έτσι ίσως εξηγείται και η ανάρμοστη για την περίπτωση εντυπωσιοκρατική επιλογή της βάπτισης, της «ύψιστης και υποτίθεται δεσμευτικής πράξης της χριστιανικής μύησης», όπως παρατηρεί η Haas, η οποία επισημαίνει και την ειρωνεία της αναφοράς —μοναδικής στην αναγνωρισμένη ποίηση του Καβάφη— στην περίπτωση του συγκεκριμένου ευμετάβολου προσώπου.<sup>109</sup> Το «ευμετάβολο» επιτονίζεται από τη γρήγορη αλλαγή απόφασης (στ. 9-10: «Μα γρήγορα / την γνώμη του άλλαξε»). Οι επόμενοι στίχοι εντάσσουν το προσωπείο σε ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο και είναι πολύ σημαντικοί για την ταυτότητά του, αφού δίνουν στοιχεία για την οικογένειά του και τη σχέση του μαζί της, την κοινωνική της τάξη και την οικονομική της κατάσταση. Ο ανώνυμος πρώην μαθητής του Σακκά προέρχεται από εύπορη και σημαίνουσα οικογένεια εθνικών, η οποία του παρέχει μεγάλη οικονομική άνεση. Η σχέση του μαζί τους είναι υστερόβουλη, όπως δείχνει η επιτονισμένη ανάμεσα σε παύλες φράση «—πράγμα φρικτόν—», η οποία λειτουργεί «σχεδόν σαν εξορκισμός»,<sup>110</sup> αφού αφορά όχι το γεγονός ότι «θα κάκιωνε ασφαλώς με τους γονείς του», αλλά τη συνέπεια που κυνικά αποκαλύπτεται μέσω του ελεύθερου πλάγιου λόγου: «θα του έπαυαν [...] / ευθύς τα λίαν γενναία δοσίματα». Η συνήθης κοινωνική συνθήκη που εκφράζει ο στίχος 14 «Έπρεπεν όμως και να κάμει κάτι» καλύπτεται

109. Haas 2000β, 56.

110. Ό.π., 57.

από την πιο εύκολη και «αντικοινωνική» επιλογή: «Έγινε ο θαμών / των διεφθαρμένων οίκων της Αλεξανδρείας, / κάθε κρυφού καταγωγίου κραιπάλης» (στ. 14-16). Η επόμενη στιχική ενότητα εισάγει το κρίσιμο θέμα του κάλλους, ως «θείας δωρεάς», το μόνο αδιαμφισβήτητα θετικό στοιχείο και για τον ίδιο. Το συναφές θέμα της φθοράς του κάλλους τίθεται υπόρρητα στους στίχους 20-21: «Τουλάχιστον για δέκα χρόνια ακόμη / η καλλονή του θα διαρκούσεν». Επομένως η «ευμένεια της τύχης» δεν αρκεί να του παράσχει μόνιμη λύση. Πρέπει κι ο ίδιος «να κάνει κάτι». Ωστόσο, ο κοινωνικός ορίζοντας της δεκαετίας φαίνεται καθυστερημένος. Η παύλα στον στίχο 21 σηματοδοτεί τη στιγμή πέρα από την οποία η φθορά του κάλλους θα τον αναγκάσει να στραφεί σε άλλες επιλογές.

Η έλλειψη αρχών φανερώνεται πιο καθαρά στους στίχους 22-25. Η υποτιμητική αναφορά στον Σακκά (στ. 23: «ο γέρος») και στους δυνάμει δασκάλους του (στ. 25: «πάντοτε βρίσκεται κατάλληλος κανείς») αποκαλύπτει όχι μόνο τον κυνισμό του αλλά και την έλλειψη ουσιαστικής παιδείας του ίδιου και τη συμβατή με μια τελματωμένη εποχή απόρριψη της παιδείας. Η τελευταία στιχική ενότητα ολοκληρώνει την ταυτότητα του προσώπου με έντονη ειρωνεία που λειτουργεί προς διάφορες κατευθύνσεις. Οι στίχοι 27-29 («αξιεπαίνως ενθυμούμενος / τες οικογενειακές του παραδόσεις, / το χρέος προς την πατρίδα, κι άλλα ηχηρά παρόμοια») επιθέτουν άλλο ένα στοιχείο ταυτότητας: προέρχεται από οικογένεια πολιτικών, όπως δείχνει η σύνδεση των «πολιτικών» με «τις οικογενειακές του παραδόσεις». Η λέξη «αξιεπαίνως» είναι ένας πυκνός πυρήνας ειρωνείας προς την οικογένεια του προσώπου αλλά και προς τον ίδιο. Η λέξη «ενθυμούμενος» αποκαλύπτει τη διάσταση της σχέσης του νέου προς τις οικογενειακές του παραδόσεις. Ο τελευταίος στίχος κορυφώνει την ειρωνεία της οποίας θύμα είναι ο ίδιος ο νέος, αλλά και οι οικογενειακές παραδόσεις, και το πολιτικό σύστημα που προφανώς η ίδια «η πατρίδα» τροφοδοτεί, καθώς και το πνευματικό κλίμα της εποχής. Η παρήχηση του ρ στον τελευταίο στίχο επιτείνει την ειρωνεία της τελευταίας απαξιωτικής φράσης. Η ειρωνεία εδώ είναι ιδιαίτερα σύνθετη, καθώς οι οικογενειακές παραδόσεις που απαξιώνει ο νέος είναι αυτές που δημιούργησαν έναν ανικανοποίητο, κυνικό άνθρωπο δίχως αξίες.

Η ταυτότητα του προσώπου συντίθεται από ποικίλα στοιχεία, όλα απαραίτητα για την ερμηνεία του ποιήματος. Από τα ρητά διατυπωμένα ή υπόρρητα στοιχεία, άλλα τον αφορούν άμεσα («ευειδής», νέος, έξυπνος, με κρίση), άλλα έμμεσα, καθώς δίνουν πληροφορίες για την οικογένειά του (εθνικοί, πολιτευόμενοι, εύποροι, κοινωνικά επιφανείς, άνθρωποι του φαίνεσθαι)· τέλος, κάποια άλλα αναφέρονται στην εποχή και τον χώρο (ζει σε μια πόλη πολυπολιτισμική, ελεύθερη αλλά και δύσκολη όσον αφορά τις επιλογές ενός νέου ανθρώπου, ιδίως σε μια μεταβατική εποχή ιδεολογικών συγκρούσεων όπως ήταν ο 3ος αιώνας μ.Χ.). Ο ανώνυμος νέος, του οποίου η ταυτότητα διαγράφεται με ακρίβεια

και οικονομία, παρουσιάζεται ως θύμα της κοινωνικής τάξης όπου ανήκει και του πλέγματος των οικογενειακών σχέσεων που αυτή δημιουργεί. Η «εις άκρον ευειδής μορφή» είναι αποτέλεσμα ευμένειας της τύχης. Ο στίχος «Η τύχη τού εφάν' εις τούτο ευμενής» συναρτάται με τη διέξοδο που βρίσκει ο νέος και ίσως υπονοεί ότι όσον αφορά το αμέσως προηγούμενο θέμα, την οικογένεια, η τύχη δεν του «εφάνη ευμενής». Εξάλλου, η χρήση των φράσεων «θαμών», «διεφθαρμένων οίκων», «κρυφού καταγωγίου κραιπάλης» δεν συναρτάται με τη συνειδητή αναζήτηση της ηδονής, αλλά με μια τυχαία —χάρη στην εύνοια της τύχης— έξοδο από την πλήξη και την ανία όπου τον οδηγεί η κοινωνική του τάξη και η ανεργία στην εποχή στην οποία ζει. Ο τίτλος «Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου» είναι ειρωνικός όχι προς τον φιλόσοφο αλλά προς τον κοινωνικό ρόλο του φιλοσόφου στη συγκεκριμένη εποχή και κοινωνία και προς το δραματικό προσωπείο, το οποίο, έχοντας μαθητεύσει στη σχολή του, απαξιώνει κάθε συμβατή με αυτήν αξία, παγιδευμένο καθώς είναι το ίδιο στο διπλό, πνευματικό και συναισθηματικό, έλλειμμα: έλλειψη ουσιαστικής παιδείας και ταυτόχρονα έλλειμμα ουσιαστικών οικογενειακών και κοινωνικών σχέσεων.

Το θέμα του κάλλους φωτίζεται στο ποίημα αυτό από τελείως άλλη οπτική, καθώς στόχος εδώ είναι η διερεύνηση της κοινωνικής υπόστασης του ατόμου και του τρόπου με τον οποίο αυτή συμβάλλει στη διαμόρφωση της ταυτότητάς του. Ο ανώνυμος νέος δεν στερείται φυσικών προσόντων (κάλλος, ευφυΐα, κρίση) ούτε επίκτητων (καλά ελληνικά, αφού μπορεί και κρίνει τα ελληνικά των πολιτικών), αλλά δεν μπορεί να τα αξιοποιήσει, αφού αυτά δεν ανταποκρίνονται στις κατεστημένες κοινωνικές αξίες, όπως τις καθορίζουν στη συγκεκριμένη μεταβατική εποχή η παιδεία, η θρησκεία, η οικογένεια, με αποτέλεσμα να συνθλίβεται ανάμεσα σε επιλογές που εκ προοιμίου έχει απορρίψει, και να οδηγείται όχι στην ηδονή και τον έρωτα, αλλά στη διαφθορά και την κραιπάλη. Έχοντας διερευνήσει διάφορες όψεις του θέματος της σχέσης παιδείας/τέχνης και κάλλους/ηδονής σε προηγούμενα ποιήματά του, ο Καβάφης φωτίζει εδώ το θέμα του από τελείως άλλη οπτική, την οπτική ενός νέου ανθρώπου που αναζητά την ταυτότητά του σε απρόσφορες οικογενειακές και πολιτικοκοινωνικές συνθήκες. Ολοκληρώνει έτσι τη σπουδή του τρίπτυχου αυτού θέματος με ένα ποίημα που ίσως είχε έτοιμο μέσα του από καιρό, αφού δεν τον βασάνισε για πολύ, όπως φαίνεται από τη μικρή χρονική απόσταση ανάμεσα στη γραφή και τη δημοσίευσή του.

Στην έσχατη αγοραία σεξουαλική έκπτωση οδηγείται στην Αλεξάνδρεια των αρχών του 20ού αιώνα και ο «περικαλλής» «κuiός πτωχοτάτου ναυτικού», αλλά για τελείως άλλους λόγους, άμεσα συναρτημένους με την κοινωνία της εποχής του, στο ποίημα «Μέρες του 1909, '10, και '11» (1928). Αυτός δεν έχει δυνατότητα πολλαπλών επιλογών, όπως ο μαθητής του Αμμωνίου Σακκά στην Αλε-



ξάνδρεια του 3ου αιώνα μ.Χ., ούτε καν το περιθώριο της πλήξης· εργάζεται σ' ένα σιδεράδικο και η οικονομική ανέχεια τον οδηγεί στην επίπονη χειρωνακτική δουλειά και στη «λαϊκή κραιπάλη», που φθείρουν το κάλλος του και, τελικά, «πάει χαμένος». Ο ταξικός και ο οικονομικός παράγοντας παίζουν καθοριστικό ρόλο ως στοιχεία της ταυτότητας των δύο παραπάνω προσωπείων, καθώς δείχνουν τη στενή σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο κάλλος, την παιδεία και την ηδονή, αλλά και ανάμεσα στο κάλλος, την κοινωνία και την εποχή, θέμα που θα αναπτυχθεί περισσότερο σε ποιήματα που εξετάζονται αμέσως παρακάτω.

## V. Η δραματοποίηση του κάλλους

Το κάλλος ως απόλυτη διαχρονική αξία συνιστά κομβικό θέμα στο επιτύμβιο ποίημα «Ευρίωνος Τάφος». Το ιστορικοφανές αυτό ποίημα, που γράφτηκε τον Απρίλιο του 1912 και δημοσιεύτηκε τον Μάρτιο του 1914, στεγάζει το ιστορικοφανές δραματικό προσωπείο του Ευρίωνος, ενός νέου με σύνθετη ταυτότητα, «επιτομή των αλεξανδρινών αντιθέσεων».<sup>111</sup> Η πρώτη πληροφορία που δίνεται ήδη από τον τίτλο είναι πως πρόκειται για επιτύμβιο. Όπως παρατηρεί ο Χανιώτης, «η επιγραφή που υποτίθεται ότι εμπνέει το ποίημα δεν υπήρξε ποτέ, αν και τα επιμέρους στοιχεία της ανήκουν στον χώρο του δυνατού. Και τα τρία ονόματα που αναφέρονται, Ευρίων, Αριστόκλειτος και Πάρος, μαρτυρούνται στην αρχαιότητα, αλλά είναι εξαιρετικά σπάνια, με μαρτυρίες μόνο σε τόμους των *Inscriptiones Graecae* που είχαν κυκλοφορήσει λίγα χρόνια πριν».<sup>112</sup> Η αμέσως επόμενη πληροφορία αφορά το κάλλος «του ωραίου Ευρίωνος», στο οποίο αρμόζει «το περίτεχνον μνημείον», όπου έχει ταφεί. Η ταυτότητά του συμπληρώνεται σταδιακά: «Παιδί αλεξανδρινό», είκοσι πέντε χρόνων, με καταγωγή μισή από παλιά οικογένεια της Μακεδονίας, μισή από επιφανείς Εβραίους, με καλή ελληνική παιδεία (στ. 8-10). Το σημαντικότερο στοιχείο της ταυτότητάς του είναι η ελληνική του παιδεία, η οποία, ενταγμένη στο ήδη διευρυμένο φάσμα εθνοτικής και πολιτισμικής ώσμωσης, λόγω καταγωγής και χρονότοπου, αναδεικνύει τον Ευρίωνα σε «κατεξοχήν ελληνικό ιδεώδες».<sup>113</sup> Η ανάμειξη πολιτισμών σε συνδυασμό με το κάλλος του και την ερωτική του δραστηριότητα που υπαινίσσεται η φράση «παιδί αλεξανδρινό», την παιδεία του και τη συγγραφική του ιδιότητα καθιστούν το προσωπείο του Ευρίωνος μο-

111. Χανιώτης 2018, 10. Κατά τον Λεχωνίτη, πρόκειται για μια «παράξενη διασταύρωση φυλών» (Λεχωνίτης 1977, 29).

112. Χανιώτης, ό.π.

113. Καλαμίτσης 2003, 15.

ναδικό. Ενδεχομένως εδώ να χρωστάει και την επιλογή του ονόματός του από τον Καβάφη, καθώς το όνομα Ευρίων ανασύρει τη λέξη «εύρος», ιδιότητα που χαρακτηρίζει την ταυτότητα του προσώπειου σε όλα τα επίπεδα. Ακόμη και η επιλογή του «Αρσινοΐτου νομού» ως θέματος (στ. 10-11: «Του Αρσινοΐτου / νομού συνέγραψε ιστορίαν») είναι συμβατή με την ταυτότητά του, χάρη στην πολιτισμική και εθνοτική σύσταση της περιοχής την εποχή αυτή.<sup>114</sup> Όπως ο «συνήθης λίθος» του μνημείου αντιπαρατίθεται στη φθορά και τον θάνατο, έτσι και η (συγ)γραφική και άρα η τέχνη αντιπαρατίθεται στο εφήμερο του κάλλους που επανέρχεται εμφαντικά: «Αυτό τουλάχιστον θα μείνει. / Χάσαμεν όμως το πιο τίμιο — την μορφή του, / που ήτανε σαν μια απολλώνια οπτασία».

Έως τον στίχο 10, η ταυτότητα του άλλου προσώπειου, του αφηγηματικού, που εκφέρει τον λόγο σε γ' πρόσωπο, είναι απροσδιόριστη. Στον δέκατο στίχο, το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο υποστασιώνει την ταυτότητά του, μετατρέποντάς το σε ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσώπειο: είναι προφανές ότι αυτός που εκφέρει τον λόγο ανήκει σε εκείνους που πλήττονται από την απώλεια του Ευρίωνος, εκείνους που εκτίμησαν (και ίσως αγάπησαν) «τη μορφή του», η οποία παρουσιάζεται με διαστάσεις θεϊκές («απολλώνια οπτασία»)<sup>115</sup> Παράλληλα, η ειρωνεία του ποιήματος γίνεται πιο σύνθετη στους τέσσερις τελευταίους στίχους. Η ιστορία του Αρσινοΐτου νομού «θα μείνει», σύμφωνα με την εκτίμηση του αφηγηματικού προσώπειου, όχι για τη σπουδαιότητα του θέματος αλλά ως δραστηριότητα του συγκεκριμένου προσώπου, όπως υποδηλώνει η αντωνυμία «αυτό» (στη θέση της αντωνυμίας «αυτή», που θα περιέμενε κανείς). Ειρωνικό είναι και το γεγονός ότι θα μείνει μια δραστηριότητα που αφορά λίγους αποδέκτες (πόσους άραγε θα μπορούσε να ενδιαφέρει η ιστορία του αιγυπτιακού τοπωνυμίου, του Αρσινοΐτου νομού;). Αλλά και «το πιο τίμιο, η μορφή του» αφορά σε προσωπικό επίπεδο μόνον όσους τον γνώρισαν. Εδώ όμως έρχεται η ποίηση, η οποία αναλαμβάνει να μνημειώσει το κάλλος του Ευρίωνος και, όπως στην περίπτωση του «περικαλλούς» αιγαιοπε-

114. Η περιοχή αυτή κατανεμόταν σε τρεις μεγάλες μερίδες, Αιγύπτιοι, Ιουδαίοι και Έλληνες (Καλαμίτσης 2003, 16, σημ. 22). Αλλά και η υπόμνηση των φαγιούμ, μέσω της αναφοράς του Αρσινοΐτου νομού, συναρτά τρεις μεγάλους πολιτισμούς της αρχαιότητας, την Αρχαία Ελλάδα, τη Ρώμη και την Αίγυπτο, και, επιπλέον, την τέχνη με τον θάνατο.

115. Το θέμα του θεϊκού κάλλους και της ταύτισης εφήβου και θεού, που είναι θεμελιώδης για τον μύθο του Ενδυμίωνος, επανέρχεται στο ποίημα «Ένας Θεός των», που γράφτηκε πρώτη φορά τον Ιούνιο του 1899, με τίτλο «Εις εξ αυτών», και δημοσιεύτηκε το 1917. Το ζήτημα διερευνά η Haas και στις δύο εκδοχές του ποιήματος, καθώς και σε άλλα ποιήματα που σχετίζονται με την τέχνη (Haas 1996, 217-225· για το συγκεκριμένο ποίημα βλ. ό.π., 217-218).

λαγίτη εργάτη («Μέρες του 1909, '10, και '11»), να διασφαλίσει την αθανασία του μέσω της ποίησης. Αν και η με αισθητικούς όρους περιγραφή του ταφικού μνημείου και το προσωπικό στοιχείο στην περιγραφή του Ευρίωνος δεν παραπέμπουν σε επιτύμβιο λόγο,<sup>116</sup> το ποίημα διαβάζεται σαν επιτύμβιο, όπως και ο τίτλος του παροτρύνει. Μέσω του μοναδικού προσωπείου του Ευρίωνος ο Καβάφης αναδεικνύει το θεϊκό κάλλος ενός «ελληνικού» νέου ως υπέρτατη ιδιότητα που αξίζει να μνημειωθεί από τον ποιητικό λόγο.

Η έννοια του κάλλους προσλαμβάνεται με ποικίλους τρόπους και συνδέεται με διαφορετικά θέματα της ποίησης του Καβάφη. Στο ποίημα που μόλις εξετάσαμε, το κάλλος αποκτά θεϊκή διάσταση («απολλώνια οπτασία»). Στο ποίημα «Στου Καφενείου την Είσοδο», που γράφτηκε τον Ιούλιο του 1904, με τίτλο «Απ' τα χέρια του έρωτος», και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1915, το κάλλος του «ωραίου σώματος» που συναντά το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο «στου καφενείου την είσοδο» περιγράφεται ως έργο του Έρωτος στον οποίο ανατίθεται ο ρόλος του γλύπτη, όπως δηλώνει και η λέξη «πλάττοντας» που χρησιμοποιείται δύο φορές (στ. 5 και 7).<sup>117</sup> Η προσωποποίηση αυτή είναι καθοριστική για την ποιότητα του κάλλους το οποίο παρουσιάζεται σαν έργο τέχνης.<sup>118</sup> Η συνεκδοχική παρουσία του ωραίου νέου υπογραμμίζει εξαρχής την ερωτική πρόσληψη. Οι ενεργητικές αντωνυμίες επιτείνουν την αίσθηση ότι ο αναγνώστης παρακολουθεί εν τη γενέσει της τη δραστηριότητα ενός καλλιτέ-

116. Για τη «λεπτομερή περιγραφή του τάφου όπου αφθονούν στοιχεία ρομαντικής και μεταρομαντικής αισθητικής» κάνει λόγο η Βασιλειάδη, η οποία συνδέει τη δομή του ποιήματος με τη «δομή της αβύσσου», που συναρμολογεί τον γλύπτη, τον ποιητή και τον νεκρό (Βασιλειάδη 2018, 22-23).

117. Βλ. Haas 1996, 221, όπου και σύνδεση με τον Τυανέα γλύπτη. Βλ., ακόμη, Giannakopoulou 2000, 87-88, και Gutzwiller 2003, 76, όπου ανιχνεύεται η καταγωγή του μοτίβου «έρωτας-γλύπτης ενός ωραίου αγοριού» από τον Μελέαγρο.

118. Μια άλλη προσωποποίηση, που καθίσταται δυνατή χάρη στην επενέργεια της «άρτιας εμορφιάς», είναι αυτή που στεγάζεται στο ποίημα «Ο καθρέπτης στην είσοδο», που δημοσιεύτηκε τον Φεβρουάριο του 1930. Το θέμα του χρόνου διατρέχει όλο το ποίημα μέσω της παλαιότητας του καθρέφτη, η οποία έρχεται σε αντίθεση με τα πέντε λεπτά αναμονής του υπαλλήλου-αθλητή και αισθητικής απόλαυσης από τη μεριά του καθρέφτη. Το θέμα δεν είναι άσχετο με την εφήμερη διάσταση του κάλλους. Για εμπεριστατωμένη και ευρηματική ανάλυση της δομής του ποιήματος βλ. Robinson 1988, 60-63. Βλ. ακόμη Mendelsohn 2003, 16-17, σύμφωνα με τον οποίο ο «παλαιός καθρέπτης» λειτουργεί ως σύμβολο της ίδιας της ποίησης. Για τη λειτουργία του καθρέφτη ως μετωνυμίας του εραστή ή ως «εμβλήματος του ποιητή που γερνά» βλ. Gutzwiller 2003, 82-83.

χνη που δημιουργεί το συγκεκριμένο σώμα «πλάττοντας τα συμμετρικά του μέλη με χαρά· / υψώνοντας γλυπτό το ανάστημα· / πλάττοντας με συγκίνηση το πρόσωπο / κι αφίνοντας απ' των χεριών του το άγγιγμα / ένα αίσθημα στο μέτωπο, στα μάτια, και στα χείλη» (στ. 5-9). Η αίσθηση αυτή επιτείνεται καθώς η παρουσία του ωραίου νέου δηλώνεται με όρους της γλυπτικής, ενώ δεν υπάρχει η παραμικρή ένδειξη από τη μεριά του ότι έχει συνείδηση της ερωτικής του επενέργειας. Οι λέξεις «χαρά», «συγκίνηση», «άγγιγμα», «αίσθημα» ξεκινούν από το δραματικό προσώπειο του Έρωτα-καλλιτέχνη του συγκεκριμένου έργου για να περάσουν στο αφηγηματικό προσώπειο. Οι λέξεις αυτές αποδίδουν την ιδανική ποιότητα της αισθητικής συγκίνησης που διαποτίζει την ερωτική αφήγηση που ξεκινά από τα μέλη, το ανάστημα, περνά στο πρόσωπο όπου καθυστερεί με λεπτομερείς αναφορές, για να φτάσει στην καταληκτική λέξη του ποιήματος, τη λέξη «χείλη», ερωτικό κέντρο σε αρκετά ερωτικά ποιήματα του Καβάφη.

Τον επόμενο χρόνο ο Καβάφης θα επανέλθει στη σύνδεση του κάλλους, αυτήν τη φορά όχι μόνο με την τέχνη αλλά και με το ήθος του προσώπου και την εθνική ταυτότητα, στο ιστορικοφανές ποίημα «Εν Πόλει της Οσροηνής», που γράφτηκε τον Αύγουστο του 1916 με τίτλο «Χαρμίδης» και δημοσιεύτηκε το 1917 με τον τίτλο με τον οποίο το γνωρίσαμε. Η δραματοποίηση του κάλλους αυτήν τη φορά θα γίνει μέσω του φανταστικού Ρέμωνος, ο οποίος ζει στο απομακρυσμένο βασίλειο της Μεσοποταμίας, άγνωστο ακριβώς πότε, όπως μας πληροφορεί ο Σαββίδης, αλλά ασφαλώς ανάμεσα στο 137 π.Χ. και το 216 μ.Χ. Τα μόνα στοιχεία που συγκροτούν την ταυτότητα του ιστορικοφανούς δραματικού προσώπου, έξω από το χωροχρονικό πλαίσιο και το όνομα, είναι η δράση του (στ. 1: «Απ' της ταβέρνας τον καυγά μάς φέραν πληγωμένο») και το κάλλος του (στ. 3-4: «Απ' τα παράθυρα που αφίσαμεν ολάνοιχτα, / τ' ωραίο του σώμα στο κρεβάτι φώτιζε η σελήνη»). Περισσότερα στοιχεία για την ταυτότητά του δίνονται μέσω της συλλογικής ταυτότητας —που είναι ταυτότητα και του ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσώπου—, η οποία αποκαλύπτεται στον πέμπτο στίχο: «Είμεθα ένα κράμα εδώ· Σύροι, Γραικοί, Αρμένιοι, Μήδοι». Ήδη από τον πρώτο στίχο η χρήση της λέξης «μάς» δημιουργεί την αίσθηση μιας συντροφιάς, αίσθηση που γίνεται βεβαιότητα στον δεύτερο στίχο με τον χαρακτηρισμό «τον φίλον Ρέμωνα» και στον στίχο 3 με τη χρήση της λέξης «αφίσαμεν», χωρίς ωστόσο να υπάρχει δυνατότητα ταύτισης της φωνής που έχει αναλάβει την αφήγηση σε α' πληθυντικό πρόσωπο. Η αποκάλυψη της πολυεθνικής ταυτότητας στον πέμπτο στίχο αφορά προφανώς όλη τη συντροφιά των φίλων του Ρέμωνος, στο βασίλειο της Οσροηνής, και τον ίδιο, όπως μας πληροφορεί ο στίχος 6 («Τέτοιος κι ο Ρέμων είναι»), δηλαδή ένας πολίτης του απέραντου ελληνιστι-

κού κόσμου, με μεικτή ταυτότητα και ελληνική παιδεία). Η σύνδεση του Ρέμωνος με τον «πλατωνικό Χαρμίδη» του 5ου αιώνα π.Χ. γίνεται με την επενέργεια του φωτός της σελήνης στο «ερωτικό του πρόσωπο», αναφορά της οποίας η σπουδαιότητα τονίζεται με την επανάληψη (στ. 4 και 7).<sup>119</sup> Είναι ενδιαφέρον ότι η σύνδεση αυτή γίνεται από όλη τη συντροφιά (στ. 8: «ο νους μας πήγε στον πλατωνικό Χαρμίδη»), αποκαλύπτοντας την ελληνική παιδεία των νέων και συνδέοντας το κάλλος με τη γνώση του καλού και του κακού, όπως στο πλατωνικό έργο. Αποκτά έτσι το κάλλος τη διάσταση του κώδικα ηθικής, γεγονός που ενδεχομένως συνδέεται με «τον καυγά», όπου ο Ρέμων δεν δίστασε να εμπλακεί και να πληγωθεί, ανακαλώντας μαζί με «τις νύχτιες ρήξεις στες οδούς», όπου «ρίχνονταν» και ο Μύρης, και τα συνοδά «ωραία και άσεμνα ξενύχτια» της παρέας, καυγάδες και ξενύχτια που σηματοδοτούν τον γνωστό ελληνικό τρόπο ζωής. Ο λογοτεχνικός τόπος που συνδέει παρελθόν και παρόν,<sup>120</sup> η ηθική διάσταση του κάλλους, εντείνεται από τη λειτουργία του φωτός της σελήνης που περιβάλλει σαν φωτιστέφανο το σώμα και το πρόσωπο του πληγωμένου Ρέμωνος.

Η εξαγνιστική λειτουργία του κάλλους παραπέμπει σε ένα μεταγενέστερο ποίημα του Καβάφη, όπου ο εικοσιεννιάχρονος ανώνυμος πρωταγωνιστής του 20ού αιώνα παρ' «όλην του την έκλυσι / και την πολλήν του πείραν έρωτος» (στ. 2-3) «ετύχαιναν στιγμές», «που την εντύπωσιν έδιδε σάρκας σχεδόν άθικτης» (στ. 7-8). Το ποίημα «Μέρες του 1901» γράφτηκε πριν από τις 15 Οκτωβρίου 1927, με τίτλο «Μέρες του 1900», ο οποίος προσωρινά διορθώθηκε σε «Μέρες του 1898» και δημοσιεύτηκε, με τον τίτλο που το γνωρίσαμε, στις 28 Οκτωβρίου 1927. Η φράση «—πλην βέβαια / σπανιότατες—», εμφατικά διατυπωμένη ανάμεσα σε παύλες και με διασκελισμό (στ. 6-7), σε συνδυασμό με την επίσης διασκελισμένη φράση «την εντύπωσιν / έδιδε» (στ. 7-8), υπονοεί ότι η ερωτική έκλυση σημαδεύει οπωσδήποτε τη συμπεριφορά και το σώμα, επιφέροντας

119. Βλ. τις σχετικές με το φως παρατηρήσεις του Πιερή και τις αναγωγές που ψευδαισθητικά προκαλεί η σύντομη επενέργειά του (Πιερής 1992, 253-256). Βλ., επίσης, Haas 1996, 118.

120. Πβ. την επισήμανση του Πιερή για τη δραστική αναλογία παρελθόντος-παρόντος στο ποίημα: «Το ποίημα αυτό, εκτός των άλλων, επιχειρεί την κειμενική κατοχύρωση του σύγχρονου μεικτού χαρακτήρα ως αξίας ισότιμης προς το κλασικό ιδεώδες. Την κατοχύρωση του παρόντος όχι ως στείρου μιμητισμού του παρελθόντος, αλλά ως δυνατότητα ανάλογης λειτουργίας. Με τους ίδιους όρους της κλασικής σκηνοθεσίας: την ίδια ερωτοπάθεια, τον ίδιο ερωτισμό, αλλά υπό σαφώς διαφορετικές (ιστορικές, γεωγραφικές, πολιτισμικές) συνθήκες» (Πιερής 2000β, 306).

«στάσεως και ηλικίας εναρμόνισιν» (στ. 5).<sup>121</sup> Η φράση αυτή είναι οπωσδήποτε αμφίσημη, αλλά εδώ μάλλον κλίνει προς το μέρος της φθοράς, αν υπολογίσει κανείς τη σχετικά ώριμη ηλικία του δραματικού προσωπείου. Η ίδια άποψη επανέρχεται εμφαντικά στη δεύτερη στιχική ενότητα με τη φράση «ήταν στιγμές που θύμιζε παράδοξα / έφηβο που — κάπως αδέξια — στην αγάπη / πρώτη φορά το αγνό του σώμα παραδίδει» (στ. 11-13). Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι το συγκεκριμένο δραματικό προσωπείο σφραγίζεται, χάρη στο κάλλος του, από «το ξεχωριστό» στοιχείο της εξαίρεσης, η φράση «θύμιζε παράδοξα» επαναφέρει την άποψη ότι η έκλυση σημαδεύει σώμα και συμπεριφορά, σαν να πρόκειται για κακή διαχείριση του κάλλους, στους αντίποδες «της άθικτης σάρκας», και συνανασύρει τα σχόλια του ποιητή για το ποίημα «Πολυέλαιος» σχετικά με τις επιπτώσεις τής απόλυτης επικράτησης της λαγνείας στη ζωή ενός ανθρώπου.<sup>122</sup>

Από άλλη σκοπιά τίθεται το θέμα του κάλλους στο ποίημα «Μέρες του 1908», που πιθανώς πρωτογράφηκε τον Ιούλιο του 1921, με τίτλο «Το καλοκαίρι του 1895», και δημοσιεύτηκε στις 17 Νοεμβρίου 1932. Στο ποίημα αυτό, το τελευταίο δημοσιευμένο ποίημα του κανόνα, που αναφέρεται στο κάλλος, στεγάζονται δύο προσωπεία: ένα αφηγηματικό προσωπείο παρουσιάζει το δραματικό προσωπείο ενός ωραίου νέου, άνεργου και χαρτοπαίκτη. Ό,τι ενδιαφέρει εδώ περισσότερο είναι η σχέση ανάμεσα στα δύο προσωπεία, η οποία είναι καθοριστική για την ερμηνεία του ποιήματος. Ο τρόπος με τον οποίο δομείται η ταυτότητα του δραματικού προσωπείου φιλτράρεται μέσα από την κρίση (άρα και το ήθος) του αφηγηματικού προσωπείου. Ήδη από την πρώτη στιχική ενότητα διαφαίνεται η εύνοια του αφηγηματικού προσωπείου προς τον νέο, καθώς η αντικειμενική πληροφορία που δίνει ο πρώτος στίχος «Τον χρόνο εκείνον βρέθηκε χωρίς δουλειά» ακολουθείται από το υποκειμενικό συμπέρασμα «και συνεπώς ζούσεν απ' τα χαρτιά, / από το τάβλι, και τα δανεικά» (στ. 2-3). «Τα χαρτιά, το τάβλι και τα δανεικά» παρουσιάζονται όχι μόνο ως συνέπεια της ανεργίας αλλά και ως μόνη επιλογή. Γι' αυτόν τον λόγο στη δεύτερη στιχική ενότητα το αφηγηματικό προσωπείο σπείδει να προλάβει τυχόν ερωτηματικά του αναγνώστη: «Μια θέσις, τριώ λιρών τον μήνα, σε μικρό / χαρτοπωλείον τού είχε προσφερθεί. / Μα την αρνήθηκε, χωρίς κανένα δισταγμό» (στ. 4-6). Ο διασκελισμός προβάλλει, ως επιπλέον δικαιολογία, το γεγονός ότι η πρόταση έγινε από μια μικρή επιχείρηση. Αλλά η βασική δικαιολογία για τη δίχως δισταγμό άρνηση της πρότασης είναι δύο στοιχεία της ταυτότητας του νέου: τα «αρκετά γράμματα» και η

121. Βλ. και Haas 1996, 367.

122. Βλ. τα σχόλια σχετικά με το ποίημα «Πολυέλαιος» (εδώ, 79-80).

νεότητα, τα οποία προφανώς ο νέος κοστολόγησε διαφορετικά: «Δεν έκανε. Δεν ήτανε μισθός γι' αυτόν, / νέον με γράμματ' αρκετά, και είκοσι πέντ' ετών» (στ. 7-8). Έως εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι η στάση του αφηγηματικού προσώπου είναι αμφίσημη, εφόσον δεν διαφαίνεται από την αφήγηση εάν προσλαμβάνει θετικά ή αρνητικά τις επιλογές του νέου. Ιδίως οι στίχοι 7-8 διαποτίζονται, δυνάμει, από ειρωνεία, αφού δεν είναι σαφές αν πρόκειται για ελεύθερο πλάγιο λόγο (οπότε μεταφέρεται αυτούσια η οπτική του δραματικού προσώπου) ή για τριτοπρόσωπη αφήγηση (οπότε οι κρίσεις είναι του αφηγηματικού προσώπου).

Η επόμενη στιχική ενότητα παρουσιάζει την ανέχεια του νέου μέσα από μια «ανοίκεια» για την κοινή αντίληψη οπτική, αφού μεταστρέφει τα μειονεκτήματα σε πλεονεκτήματα: «Δυο, τρία σελίνια την ημέρα κέρδιζε, δεν κέρδιζε. / Από χαρτιά και τάβλι τι να βγάλει το παιδί, / στα καφενεία της σειράς του, τα λαϊκά, / όσο κι αν έπαιζ' έξυπνα, όσο κι αν διάλεγε κουτούς. / Τα δανεικά, αυτά δα ήσαν κ' ήσαν. / Σπάνια το τάλληρο εύρισκε, το πιο συχνά μισό, / κάποτε ξέπεφτε και στο σελίνι» (στ. 9-15). Όπως και στις δύο προηγούμενες στιχικές ενότητες, το αφηγηματικό πρόσωπο ξεκινά με μια αντικειμενική πληροφορία. Στον στίχο 10, όμως, η επιχειρηματολογία του αποκαλύπτει τη μεροληπτική στάση του υπέρ του δραματικού προσώπου, χωρίς ωστόσο να είναι ξεκάθαρο αν αυτή η στάση εγγράφεται σ' ένα ειρωνικό πλαίσιο ή όχι. Η ευνοϊκή του στάση απέναντι στο δραματικό πρόσωπο εικάζεται από την τρυφερή αναφορά σ' αυτόν στον δέκατο στίχο («το παιδί») και από το γεγονός ότι μεταθέτει την αιτία της ανέχειας του νέου στους άλλους. Έτσι, παρά τη γνώση του και την εξυπνάδα του στον τζόγο, και παρά την ικανότητά του να διαλέγει κουτούς συμπαίκτες, το δραματικό πρόσωπο δεν κερδίζει αρκετά χρήματα για την επιβίωσή του, γεγονός για το οποίο, κατά το αφηγηματικό πρόσωπο, ευθύνεται η κοινωνία, εξαιτίας της οποίας αναγκάζεται να κινείται σε «καφενεία της σειράς του, λαϊκά» (όπου, όπως ενδεχομένως υπονοείται, δεν διακινούνται μεγάλα ποσά). Η ίδια οπτική συνεχίζεται και στους επόμενους τρεις στίχους (13-15), όπου αποτυπώνεται η δυσκολία του νέου να βρει αρκετά δανεικά.

Οι δύο επόμενες στιχικές ενότητες λειτουργούν ως γέφυρα για να περάσει η αφήγηση από την (κοινωνική) ανέχεια του νέου στο (φυσικό) κάλλος του, που συνιστά τον καταλύτη της αφήγησης και, όπως ελπίζω να φανεί, και της λανθάνουσας ειρωνείας. Η προσπάθεια του νέου να βγάλει τα προς το ζην, αντίθετα από τον εργάτη του ποιήματος «Μέρες του 1909, '10, και '11», που φθίρεται στο σιδεράδικο, αλλά και με τη λαϊκή πορνεία, συνδέεται με το «φρικτό ξενύχτι» από το οποίο, όταν «γλύτωνεν», «δροσίζονταν στα μπάνια, στο κολύμβι το πρωί» (στ. 17-18).<sup>123</sup> Τα ρούχα του (κοινωνικής κατηγορίας στοι-

123. Για τη σχέση των δύο ποιημάτων βλ. Haas 1996, 226-228.

χείο) είναι συμβατά με την οικονομική του κατάσταση: «τα ρούχα του είχαν ένα χάλι τρομερό. / Μια φορεσιά την ίδια πάντοτ' έβαζε, μια φορεσιά / πολύ ξεθωριασμένη κανελιά» (στ. 19-21).

Στις δύο τελευταίες στιχικές ενότητες η αφήγηση επικεντρώνεται στο κάλλος του νέου, με τρόπο που μαρτυρεί την αισθητική/αισθησιακή συμμετοχή του αφηγηματικού προσώπειου και απομακρύνει την πιθανότητα ύπαρξης ειρωνείας στη στάση του απέναντι στο δραματικό πρόσωπειο. Το αρκτικό επιφώνημα στον στίχο 22 («Α μέρες του καλοκαιριού του εννιακόσια οκτώ») καθώς και ο ερωτισμός της περιγραφής του νέου που ξεντυνόταν για να κολυμπήσει, δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία για την ερωτική ανταπόκριση του αφηγηματικού προσώπειου. Η τοποθέτηση των δρώμενων στο άμεσο παρελθόν και η χρήση των παρελθοντικών χρόνων ίσως υπαινίσσονται κάποια σχέση που έχει τελειώσει. Ο ακριβής προσδιορισμός του χρόνου, του χώρου και της δραστηριότητας συντελεί στην πιο πειστική διαγραφή του δραματικού προσώπειου αλλά και του κάλλους. Η αποβολή της «κανελιάς ξεθωριασμένης φορεσιάς», που επανέρχεται ως σύμβολο της ανέχειας και της περιθωριοποίησης του νέου, σημαίνει και την «αναγέννησή του» καθώς «ολόγυμνος» μεταμορφώνεται. Και αφού αποβάλλει «τα ανάξια ρούχα και τα μπαλωμένα εσώρουχα», δηλαδή ένα εξωτερικό στοιχείο της ταυτότητάς του, μένει με το εγγενές και σημαντικότερο χαρακτηριστικό της: «άψογα ωραίος· ένα θαύμα» (στ. 28).<sup>124</sup> Η λέξη αυτή σφραγίζει την ταυτότητα όχι μόνο του δραματικού αλλά και του αφηγηματικού προσώπειου, καθώς αποκαλύπτει τη σχέση του με το κάλλος, το οποίο και εδώ, υπόρρητα, θεωρείται θεικής προέλευσης, ανακαλώντας τη «θεία δωρεά», δηλαδή το κάλλος του κυνικού μαθητή του Αμμωνίου Σακκά, όπου λειτουργεί, όπως και εδώ, ως αντίβαρο άλλων ελλείψεων, διαφορετικών στα δύο ποιήματα. Η περιγραφή του νέου επικεντρώνεται σε δύο ποιητικούς τόπους του κάλλους: τα μαλλιά και τα μέλη του, ανακαλώντας τους στίχους «Μέλη ηδονικά. / Μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα· πάντα έμορφα, κι αχτένιστα σαν είναι», του δοξαστικού του κάλλους ποιήματος ποιητικής «Έτσι πολύ ατένισα—» (1917).<sup>125</sup> Αξίζει να επισημανθεί ότι από την ταυτότητα του νέου απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά στον ερωτισμό του. Ακόμη και ο ερωτισμός που αποπνέει η περιγραφή του κάλλους του στην τελευταία στροφή είναι διακριτικός, παρά την έμφαση στο γυμνό σώμα (δύο φορές, στ. 28 και 31: «ολόγυμνος», «γύμνια»), και οπωσδήποτε αφορά την οπτι-

124. Όπως έχει επισημάνει ο Σαββίδης, «η λέξη “θαύμα” δεν εμφανίζεται προηγουμένως στον Καβάφη παρά μόνο μία φορά, σε σχέση με το παγανιστικό του ίνδαλμα, τον Απολλώνιο» (Σαββίδης 1985, 241).

125. Πβ. το σχόλιο της Haas για «γλυπτικές συνδηλώσεις» στο ποίημα «Έτσι πολύ ατένισα—» (Haas 2019, 103).



κή του αφηγηματικού προσωπείου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι σκέψεις του ίδιου του νέου παραμένουν στο σκοτάδι. Το αφηγηματικό προσωπείο αντιμετωπίζει το αφηγηματικό του υλικό σαν να πρόκειται για ένα έργο τέχνης εξαρχής δικαιωμένο. Η «ανοίκεια» για τις κοινώς αποδεκτές αξίες οπτική του αφηγηματικού προσωπείου παρουσιάζει δικαιολογημένες τις επιλογές του νέου (ο οποίος, πάντως, δεν έχει καταφύγει σε δικαστικά κολάσιμες πράξεις, όπως η πορνεία ή η κλεψιά: μόνο κάτι μικροκλεψίματα στα χαρτιά και το «φρικτό ξενύχτι»), εξαίρει την αυτοεκτίμησή του (δεν δέχεται μια θέση κατώτερη της παιδείας του), την ευφυΐα του (επιλέγει «κουτούς» για να παίξει), ενώ μεταφέροντάς τον εκτός κοινωνίας, στη θάλασσα,<sup>126</sup> και απεκδύοντάς τον από τα σημάδια της κοινωνικά επιβεβλημένης ταυτότητάς του («τ' ανάξια ρούχα»), αναδεικνύει το «θαύμα»: το απαράμιλλο κάλλος του. Μέσα από την ευφυή συγκρότηση του αφηγηματικού προσωπείου, τα βέλη στρέφονται εναντίον της κοινωνίας που αδυνατεί να εκτιμήσει και ενδεχομένως να ανταμείψει το κάλλος.

Αντίθετα, στον ελληνιστικό κόσμο το κάλλος θεωρείται ύψιστη αξία και αμείβεται με τη μνημειώσή του στην τέχνη, και όχι μόνον, από όσους ζουν με αγορασμένη ηδονή. Στο ιστορικοφανές ποίημα «Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας», που δημοσιεύτηκε στις 15 Νοεμβρίου 1926, η ταυτότητα του ιστορικοφανούς δραματικού προσωπείου, του Μέβη, συγκροτείται μέσω της αφήγησης την οποία αναλαμβάνει ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό προσωπείο που ανήκει προφανώς στους θαυμαστές του «εράσμιου Μέβη». Με πρόσχημα την αναχώρηση του δεύτερου ιστορικοφανούς δραματικού προσωπείου, του αναγνωρισμένου σοφιστή που «απέρχεται εκ Συρίας», σκοπεύοντας να συγγράψει γι' αυτήν, το αφηγηματικό προσωπείο ζητάει να αναφερθεί στο πόνημα και ο «φημισμένος» Μέβης. Μεταφερόμενο στην Αντιόχεια των ελληνιστικών χρόνων, το θέμα της εκτίμησης του κάλλους από την κοινωνία δίνεται και εδώ μέσα από την οπτική του αφηγηματικού προσωπείου, ενός Αντιοχέως. Ό,τι προέχει είναι η ανάδειξη του κάλλους του Μέβη, του οποίου η ταυτότητα μένει στο σκοτάδι ή δεν ενδιαφέρει, αφού το μόνο κριτήριο της φήμης του είναι η τιμή του κάλλους του στην ερωτική αγορά της Αντιόχειας. Οι μόνες πληροφορίες, επομένως, που δίνονται γι' αυτόν αφορούν το κάλλος του και τον έρωτα που πουλάει και ίσως και εμπνέει (στ. 7-11: «Τον φημισμένο Μέβη / που αναντιρρήτως είναι / ο νέος ο πιο ευειδής, / κι ο πιο αγαπηθείς / σ' όλην την Αντιόχεια»). Η φράση «του ιδίου βίου νέους» και η αναφορά στην «πληρωμή» και στα χρήματα προσθέτουν ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό της ταυτότητας του Μέβη, αλλά με στόχο όχι να φωτιστεί η δική

126. Βλ. και Pieris 1989, 282-283.

του ιδιοπροσωπία, που δεν ενδιαφέρει, αλλά να δειχθεί η εκτίμηση/αποτίμηση του κάλλους από τους Αντιοχείς (στ. 16-19: «Για να ἔχουνε τον Μέβη / μονάχα δυο, τρεις μέρες, / πολύ συχνά τον δίνουν / ως εκατό στατήρας.—»).

Η κλιμάκωση της περιγραφής από το κάλλος του Μέβη στον έρωτα που εμπνέει και από εκεί στην με όρους οικονομικούς αποτίμηση αυτού του κάλλους ενδεχομένως δεν ικανοποιεί πλήρως το αφηγηματικό προσωπείο το οποίο, όπως φαίνεται από τη λόγια γλώσσα που χρησιμοποιεί, δεν στερείται παιδείας. Γι' αυτόν τον λόγο επιστρατεύει το τελευταίο και προφανώς θεωρούμενο από τον ίδιο πιο αποτελεσματικό του επιχείρημα για να πείσει τον «δόκιμο σοφιστή» να αναφέρει τον Μέβη στο πόνημά του: «Είπα, Στην Αντιόχεια· / μα και στην Αλεξάνδρεια, / μα και στην Ρώμη ακόμη, / δεν βρίσκειτ' ένας νέος / εράσμιος σαν τον Μέβη» (στ. 20-24). Το χάσμα στη μέση των στίχων ενδεχομένως αποτυπώνει δύο διαφορετικά αξιολογικά συστήματα, της «πανελλήνιας κορυφής», της Αλεξάνδρειας, και της περιφερειακής Αντιόχειας στις οποίες τις προδιαγραφές αντιστοιχεί η ταυτότητα του Μέβη.<sup>127</sup> Στο ποίημα αποτυπώνεται μια ιστορική πρόσληψη του έρωτα που αφορά πολλά ποιήματα του Καβάφη, τα οποία ανήκουν σε μια μεικτή κατηγορία (ερωτικά-ιστορικά). Ο χώρος και ο χρόνος, όπως είδαμε, παίζει καταλυτικό ρόλο τόσο στη διαμόρφωση της ερωτικής ταυτότητας όσο και στην πρόσληψη του κάλλους και του ερωτισμού. Η ανάμειξη τόπων και χρόνων με την αντιπαράθεση των διαφορετικών αξιολογικών τους συστημάτων στηρίζει την ειρωνική γλώσσα του Καβάφη. Όπως παρατηρεί η Alexiou, στο ποίημα που εξετάζουμε η ειρωνεία έγκειται στον τρόπο με τον οποίο μπορεί η Συρία να απθανατιστεί στην ιστορία, μέσω της αγοραστικής αξίας του εφήμερου κάλλους του Μέβη και όχι για το όποιο μεγαλείο του παρελθόντος της.<sup>128</sup>

Η υπέρτατη ηδονή ως κοινός παρονομαστής της γνώσης και της τέχνης βρίσκει το πιο κατάλληλο έδαφος για να ανθίσει στην Αλεξάνδρεια της αρχαιότητας. Η αντιπαράβολή με το σύγχρονο εκφυλισμένο παρόν (των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα και το σημερινό) ή με άλλους χώρους λιγότερο δεκτικούς της εκλεκτής ηδονής πετυχαίνεται μέσα από την ταυτότητα των προσωπείων που αναλαμβάνουν τους ποικίλους ρόλους όπως τους προσδιόρισε ο δημιουργός/σκηνοθέτης τους. Μερικές φορές αρκούν ορισμένα χαρακτηριστικά για να συγκροτηθεί το προσωπείο και ακόμη λιγότερα για να προσδιοριστεί ο ρόλος του. Ένα καλό παράδειγμα συνιστά το γραμμένο και δημοσιευμένο στα 1925 ποίημα «Στο πληκτι-

127. Πβ. και Keeley 2004, 158-159. Πβ. και την ερμηνεία του χάσματος ως οπτικοποίηση του κενού που δημιουργεί η απουσία του Μέβη από τον Παπάζογλου (2012, 651).

128. Alexiou 1985, 165.

κό χωριό» όπου «εργάζεται — / υπάλληλος σ' ένα κατάστημα / εμπορικό» «ο νεότατος» και «ερωτοπαθής» πρωταγωνιστής. Με τον μιμιμαλισμό που διακρίνει όλη την ποιητική του, ο Καβάφης αποτυπώνει στο ποίημα αυτό περισσότερα θέματα από ό,τι φαίνεται με μια πρώτη ανάγνωση: την άρρηκτη σχέση νεότητας και ερωτισμού, τους περιορισμούς που θέτει ο χώρος (το χωριό κι η πόλις) στην ερωτική συμπεριφορά, την επίδραση των κοινωνικών ή και ταξικών παραμέτρων και τη λυτρωτική επενέργεια της ερωτικής φαντασίωσης.

## VI. Η δραματοποίηση της ερωτικής ιδιοπροσωπίας

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της συστημικής λειτουργίας των προσωπείων στην ποίηση του Καβάφη συνιστά το ψευδοϊστορικό ποίημα «Ίμενος», το οποίο, στη μορφή που το γνωρίζουμε, γράφτηκε τον Φεβρουάριο του 1919 και τυπώθηκε πιθανότατα πριν από τον Απρίλιο της ίδιας χρονιάς. Ωστόσο, το ποίημα είχε γραφτεί σε μια πρώτη μορφή τον Οκτώβριο του 1915, με τίτλο «Αγάπησέ την πιότερο», η οποία πρωτοδημοσιεύτηκε το 1968.<sup>129</sup> Στην πρώτη αυτή μορφή του το ποίημα είχε μόνο μία στροφή, η οποία, ξαναδουλεμένη, αποτέλεσε την πρώτη στιχική ενότητα της δεύτερης και οριστικής μορφής, στην οποία προστέθηκε μια δεύτερη τετράστιχη ενότητα. Αντίθετα προς την ερμηνεία που έχει κατατεθεί για την προσθήκη της δεύτερης στροφής στην τελική εκδοχή του ποιήματος,<sup>130</sup>

129. Καβάφης 1968, ι'.

130. Πρόκειται για τη μελέτη του Gregory Jusdanis, «The Modes of Reading; Or Why Interpret? A Search for the Meaning of 'Imenos'» (Jusdanis 1983, 137-148). Εκκινώντας από τη ζωή του ποιητή (διαδικασία που τη θεωρεί εγγύηση μιας «αδιαμφισβήτητης ερμηνείας» («indisputable interpretation»), ο μελετητής επιχειρεί να ερμηνεύσει «τις προθέσεις» του ποιητή (ό.π., 139). Κατά τον Jusdanis, το ποίημα είναι «αρνητικά διδακτικό αφού ο Καβάφης στιγματίζει αυτή την κατεξοχήν αισθησιακή ηδονή ως ανήθικη και δείχνει τους κινδύνους που συνεπάγεται για την κοινωνία». Για να ερμηνεύσει την, κατά την εκτίμησή του, «ιδιαίτερα προβληματική» («acutely problematical») προσθήκη ενός «φαναταστικού χαρακτήρα» στη δεύτερη εκδοχή του ποιήματος, ο μελετητής επικεντρώνεται στη σεξουαλική ταυτότητα του Καβάφη, «ο οποίος υποσυνείδητα, χωρίς να εκθέτει επικίνδυνα τον εαυτό του, μεταφέρει τη σεξουαλική του ανωμαλία σε ένα άλλο πρόσωπο, χρόνο και τόπο» (ό.π., 140). Ακολούθως, ο Jusdanis εξετάζει λεπτομερώς τις ιστορικές αναφορές που προστέθηκαν στη δεύτερη γραφή του ποιήματος και εξηγεί την «αμήχανη ασυμβατότητα» («uneasy discrepancy») ανάμεσα στις δύο στροφές του ως αντιπαράθεση ανάμεσα στην ιδιωτική ζωή και τα ιστορικά συμφραζόμενα, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι ο Καβάφης «παραλληλίζει την παρακμή των Συρακουσών του 9ου αιώνα με τη διαφθορά του σύγχρονου του πολιτισμού» και ότι «μέσα σε δύο στροφές έχει επιτυχώς συλλάβει την πτώση όχι μόνο της δικής του ιδιαίτερης κατάστασης αλλά και της ευρωπαϊκής καπιταλι-

σκοπεύω να δείξω πως η αλλαγή που επιφέρει ο ποιητής υπακούει στους αυστηρούς όρους της ποιητικής των προσωπειών. Άλλωστε, χάρη στις διαλεκτικές σχέσεις που προκύπτουν από τη διάδραση των προσωπειών, συχνά, συγκροτείται μια συνεκτική ποιητική και μυθολογία, όπως συμβαίνει με τα ποιήματα «Ίμενος», «Ομνύει» (1915), «Ηδονή» (1917), «Όταν Διεγείρονται» (1916), «Ιασή Τάφος» (1917) και «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρεύς, 628-655 μ.Χ.» (1918). Τα παραπάνω ποιήματα συνιστούν δομικά υλικά ενός πλέγματος που υφάινεται γύρω από το θέμα του ερωτισμού και της κοινωνικής εκβολής του, στα χρόνια που μεσολαβούν ανάμεσα στο 1915 και το 1919, έτη που αντιστοιχούν στις δύο επεξεργασίες του ποιήματος «Ίμενος». Παράλληλα, θα προσπαθήσω να δείξω πώς οι ιστορικές αναφορές που προστίθενται στο ποίημα (ο χρόνος, ο τόπος και η αναφορά στην πολιτική ηγεσία) συνυφαίνονται με τις προσωπικές αναφορές (την καταγωγή και άρα την κοινωνική και οικονομική τάξη του Ίμενου) για να υποστασιώσουν την ταυτότητα και το ήθος των προσωπειών, χάρη στα οποία, κυρίως, πραγματώνεται ένα αισθητικά άρτιο ποίημα, στο οποίο, όπως παρατηρεί ο Σαββίδης, «η υποκειμενική εξομολόγηση, χωρίς να χάνει τη γνησιότητά της, κατακυρώνεται μέσα σε μιαν αντικειμενική ιστορικοπολιτική προοπτική».<sup>131</sup>

Για τις ανάγκες της εργασίας μου θα προσεγγίσω αυτό το ποίημα όπως εξελίσσεται από το 1915, που πρωτογράφηκε, έως το 1919, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Γράμματα* της Αλεξάνδρειας επεξεργασμένο ξανά, εστιάζοντας κυρίως στις διαφορές των δύο μορφών του· παράλληλα θα εξετάσω αυτές τις διαφορές σε σχέση με συγκεκριμένα, ομολογα θεματικά, ποιήματα, με τα οποία θεωρώ πως έχει γενετική σχέση, και τα οποία γράφονται ή ξαναγράφονται και δημοσιεύονται κατά το διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στις δύο γραφές του. Είναι φανερό πως η ταυτότητα και ο χειρισμός των φωνών εκ μέρους του ποιητή συναρτώνται άμεσα με την εξέλιξη της ποιητικής του και την περίφημη «εικασία» που οδηγεί στην «υποθετική εμπειρία», η οποία παρουσιάστηκε αναλυτικά στην Εισαγωγή.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η βασικότερη διαφορά του «κακού ποιήματος» «Αγάπησέ την πιότερο», κατά την εκτίμηση του Σαββίδη, από το «άρτιο» ποίημα «Ίμενος» είναι, εκτός από τον τίτλο, η προσθήκη μιας δεύτερης στιχικής ενότητας, πολύ σημαντικής για την ερμηνεία του ποιήματος και την ποιη-

στικής κοινωνίας γενικότερα» (ό.π., 143).

131. Για τον πλήρη συλλογισμό του Γ. Π. Σαββίδη βλ. σ. 31, σημ. 45. Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι ο πρώτος που παρατήρησε τη σημασία της ιστορικοποίησης του ποιήματος και άρα το ιδιαίτερο βάρος που έχουν για την ερμηνεία του οι ιστορικές και οι κοινωνικές συνθήκες που προσθέτει ο Καβάφης στην τελική γραφή είναι ο Τσίρκας, του οποίου την επισήμανση ότι η παρενθεση έχει ιδιαίτερη βαρύτητα διασώζει ο Σαββίδης (1994, 243).

τική του Καβάφη. Αλλά και η μοναδική στροφή της πρώτης μορφής του 1915 παρουσιάζει ουσιαστικές διαφορές στην εκδοχή του 1919:

Προγενέστερη γραφή	Τελική γραφή
ΑΓΑΠΗΣΕ ΤΗΝ ΠΙΟΤΕΡΟ	ΙΜΕΝΟΣ
<p>Αγάπησέ την πιότερο αν μ' αγωνιά την αποκτάς. Σκέψου τι χαλαρή και τι κατώτερη είν' η ευκολοαπόκτητη ηδονή. Η ηδονή η δική σου, που την φθάνεις πότε με ψεύδη, πάντοτε κρυφά, ζητώντας την με ανησυχία κ' εμμονή, σπάνια το σώμα βρίσκοντας που αισθάνεται όπως θέλεις, που με την φαντασία την συμπληροίς, μην την συγκρίνεις με άλλωνών εύκολες απολαύσεις.</p>	<p>«...Ν' αγαπηθεί ακόμη περισσότερο η ηδονή που νοσηρώς και με φθορά αποκτάται· σπάνια το σώμα βρίσκοντας που αισθάνεται όπως θέλει αυτή — που νοσηρώς και με φθορά, παρέχει μιαν έντασιν ερωτική, που δεν γνωρίζει η υγεία...»</p> <p>Απόσπασμα από μιαν επιστολή του νέου Ιμένου (ex πατρικίων) διαβοήτου εν Συρακούσαις επί ασωτία, στους άσωτους καιρούς του τρίτου Μιχαήλ.</p>

Στο εξομολογητικό ποίημα «Αγάπησέ την πιότερο», το ποιητικό εγώ, σε μια αποστροφή σε β' πρόσωπο, που ισοδυναμεί με αποστροφή εις εαυτόν, αποθεώνει ως υπέρτατη μορφή ηδονής «τη δική του ηδονή», προφανώς παραβατική ή απαγορευμένη, αφού «την φθάνει / πότε με ψεύδη, πάντοτε κρυφά», τη σπάνια ηδονή που ζητά «με ανησυχία κ' εμμονή»: την ηδονή που αντιπαρατίθεται στη «χαλαρή, κατώτερη, ευκολοαπόκτητη» ηδονή των άλλων. Η επανάληψη της προστακτικής και του συγκριτικού βαθμού του ποσοτικού επιρρήματος στον τίτλο και στην εναρκτήρια φράση («αγάπησέ την πιότερο») υποβάλλει την ιδέα ενός κάποιου δισταγμού ή την ανάγκη μιας επιβεβαίωσης, εξ ου και η προτροπή για ακόμη μεγαλύτερη συναισθηματική αποδοχή της παραβατικής ηδονής. Στην πρώτη αυτή μορφή του 1915 το ποίημα αποτελείται από εννέα συνολικά στίχους. Στη δεύτερη γραφή ο συνολικός αριθμός των στίχων δεν αλλάζει, αλλά η πρώτη ενότητα περιορίζεται σε πέντε στίχους και προστίθεται μια δεύτερη τετράστιχη ενότητα, ενώ ο στόχος του ποιήματος γίνεται κεντρικός στίχος της πρώτης ενότητας (στ. 3: «σπάνια το σώμα βρίσκοντας που αισθάνεται όπως θέλει αυτή—»). Πέρα από την πύκνωση του λόγου, οι αλλαγές που επιφέρει ο Καβάφης αφορούν τη μετατόπιση της εστίασης από τη συμπεριφορά του ποιητικού υποκειμένου στη δραστικότητα της ηδονής και την απάλειψη της αναφοράς στη λειτουργία της φαντασίας. Πιο συγκεκριμένα:

α) Η μετατροπή της σύνταξης και της εκφοράς του λόγου από β' πρόσωπο προστακτικής ενεργητικής φωνής («Αγάπησέ την») σε γ' πρόσωπο προστακτικής παθητικής φωνής («Ν' αγαπηθεί») στους δύο πρώτους στίχους διευρύνει την παροίηση εις εαυτόν ή στον συγκεκριμένο Άλλο (αποδέκτη της επιστολής ή αναγνωστή), μεταθέτοντας το ατομικό στο συλλογικό και προβάλλοντας την αυτοδυναμία της συγκεκριμένης ηδονής. Η αυτοδυναμία αυτή εδραιώνεται στη συνέχεια, αφού, ως υποκείμενο των ενεργητικών ρημάτων («θέλει», «βρίσκοντας» «παρέχει»), η προσωποποιημένη πια ηδονή παρουσιάζεται ως αυθύπαρκτη οντότητα με δική της βούληση και αίρεται πάνω από τη δράση, τις προθέσεις ή τα συναισθήματα του ενεργούντος υποκειμένου της πρώτης γραφής.<sup>132</sup> Οι λέξεις «ψεύδη», «κρυφά», «ανησυχία», «εμμονή» στην πρώτη γραφή υποστασιώνουν τον τρόπο απόκτησης της ιδιαίτερης ηδονής όπως κατατίθεται στον πρώτο στίχο («αν μ' αγωνία την αποκτάς»). Συγχρόνως, οι συγκεκριμένες λέξεις υποβάλλουν το θέμα της αντιπαράθεσης με την κοινωνία. Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί και ο αναστοχασμός του υποκειμένου («σκέψου», «συγκρίνεις»), αναφορικά με την τρέχουσα ηδονή που συνδέεται με την «υγεία». Το υποκείμενο των ρημάτων («αγάπησε», «φθάνεις», «ζητώντας», «βρίσκοντας», «θέλεις», «συμπληροίς») έχει εξαφανιστεί στη δεύτερη γραφή του ποιήματος και στη θέση του, όπως ήδη αναφέρθηκε, εμφανίζεται κυρίαρχη η ηδονή, η οποία από αντικείμενο των ρημάτων στην πρώτη γραφή μετατρέπεται σε υποκείμενο στη δεύτερη γραφή («αγαπηθεί», «αποκτάται», «βρίσκοντας», «θέλει», «παρέχει»). Παράλληλα, η εμφανική αλλαγή υποκειμένου στον τρίτο στίχο της δεύτερης γραφής («θέλει αυτή») —έβδομο της πρώτης γραφής («θέλεις») — έχει ως αποτέλεσμα αφενός την κατηγορηματική οξύτονη βεβαιότητα αναφορικά με το είδος της ηδονής, αφετέρου την επίταση του ηδονικού κυματισμού του στίχου, χάρη στην προσθήκη μιας τέταρτης συνίζησης (σπάνια το σώμα βρίσκοντας που αισθάνεται όπως θέλεις· καί μετά: σπάνια το σώμα βρίσκοντας που αισθάνεται όπως θέλει αυτή —).

β) Η προσθήκη του στίχου 2 («η ηδονή που νοσηρώς και με φθορά αποκτάται») εισάγει στο ποίημα το πολύ σημαντικό μοτίβο της νοσηρότητας και της φθοράς που σχετίζεται με την ιδιαιτερότητα της «ερωτικής έντασης», σε αντίθεση με

132. Η παντοδυναμία και η προσωποποίηση της ηδονής αποτυπώνεται και σε άλλα ποιήματα που γράφονται ή τυπώνονται το διάστημα που μας απασχολεί. Όπως παρατηρεί ο Alexander Nehamas, η δυναμική της ηδονής είναι τέτοια ώστε ο ήρωας μετατρέπεται σε ενεργούμενο της ερωτικής πράξης και όχι σε δημιουργό της στο ποίημα «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου» (1917), καταλαμβάνει το σώμα του πρωταγωνιστή στο ποίημα «Κάτω απ' το Σπίτι» (1919), νικά το σώμα του πρωταγωνιστή στο ποίημα «Πέρασμα» (1917) (Nehamas 1983, 311).

το μοτίβο της υγείας στον στίχο 5, η οποία συνδέεται με «τις εύκολες απολαύσεις».<sup>133</sup> Η επανάληψη του ίδιου μοτίβου στον στίχο 4 («που νοσηρώς και με φθορά, παρέχει») αφενός αναδεικνύει το θέμα της φθοράς και της νοσηρότητας ως το πιο σημαντικό στοιχείο της ιδιαίτερης ηδονής, η οποία κυριαρχεί (αφού «αποκτάται» και στη συνέχεια έχει τη δύναμη να «παρέχει»), αφετέρου αποκλιμακώνει τη βούληση του υποκειμένου. Η χρήση του κόμματος στον στίχο 4, σε συνδυασμό με την παύλα που προηγείται, προβάλλει ακόμη πιο εμφατικά το μοτίβο. Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι το επίρρημα «νοσηρώς» και το ουσιαστικό «φθορά» αποτελούν άπαξ λεγόμενα στα αναγνωρισμένα ποιήματα και ότι η λέξη «υγεία» (στ. 5), στην οποία αντιπαράτίθενται, χρησιμοποιείται εδώ για πρώτη φορά.<sup>134</sup>

γ) Ιδιαίτερα σημαντική διαφορά ανάμεσα στις δύο γραφές είναι η απάλειψη του αυτοαναφορικού σχολίου (στ. 8: «που με την φαντασία την συμπληροίς») από τη δεύτερη γραφή.

δ) Η προσθήκη των αποσιωπητικών στην αρχή του πρώτου στίχου υπογραμμίζει την αποσπασματικότητα και υποδηλώνει ότι το αφηγηματικό προσωπείο επιλέγει να παραθέσει από όλη την επιστολή του Ίμενου μόνο αυτό το απόσπασμα, είτε επειδή μόνον αυτό θεωρεί άξιο ιδιαίτερης προσοχής είτε γιατί συμφωνεί με το νόημά του. Συγχρόνως, τα εισαγωγικά φανερώνουν πως πρόκειται για παράθεμα. Σε κάθε περίπτωση, η «νοσηρά ηδονή» παύει να αφορά μόνον το ατομικό παρόν και αποκτά ιστορική προοπτική.

133. Το θέμα της υγείας σε ερωτικά συμφραζόμενα, που απασχολεί τον Καβάφη ήδη από το 1905 και θίγεται πρώτη φορά σε δημοσιευμένο ποίημα το 1916, στο γραμμένο το 1913 ποίημα «Εν τη Οδῷ», εξετάζει συστηματικά η Haas (2000α, 125-126). Όπως εύστοχα έχει επισημανθεί (ό.π., 141, σημ. 16) το θέμα της υγείας σε σχέση με την ερωτική επιθυμία είναι ιδιαίτερα περίπλοκο στην ποίηση του Καβάφη και η μελέτη του πρέπει να λάβει υπόψη τις γνωστές εξομολογητικές σημειώσεις του ίδιου του ποιητή πάνω στο θέμα αυτό, που μετέφρασε και δημοσίευσε αποσπασματικά ο Μιχάλης Περίδης· και ασφαλώς όλες τις ιδιαίτερες αποχρώσεις και τα συμφραζόμενα των λέξεων «υγιεινά», άπαξ λεγόμενο στο ποίημα «Σ' ένα βιβλίο παληό—» (1922), και «υγιής», άπαξ λεγόμενο στο ποίημα «Πολύ Σπανίως» (1913), αλλά και τη χρήση της λέξης «υγεία» στο ποίημα «As φρόντιζαν» (1930), όπου τα συμφραζόμενα δεν είναι ερωτικά, σε σχέση με το ήθος του προσωπείου.

134. Τις διαδοχικές επεξεργασίες του ποιήματος αυτού καθώς και την πολύ σημαντική για την οπτική της παρούσας εργασίας χρήση της έννοιας «ηθική» εξετάζει η Haas (2010, 245-262).

Πριν εξετάσουμε τη λειτουργία της δεύτερης στιχικής ενότητας που ο Καβάφης πρόσθεσε στο ποίημα «Ίμενος», ας παρακολουθήσουμε τη διαδρομή των παραπάνω μοτίβων που απαλείφθηκαν από τη δεύτερη γραφή του ποιήματος, σε ποιήματα γραμμένα ή δημοσιευμένα στο χρονικό διάστημα μεταξύ πρώτης γραφής και πρώτης δημοσίευσης του ποιήματος που μας απασχολεί. Η ιδέα της ιδιαίτερης ηδονής («η ηδονή η δική σου»), που αναπτύσσεται στην πρώτη εκδοχή του ποιήματος «Ίμενος», παραπέμπει κατ' αρχάς στο εντελέστερο αισθητικά ποίημα «Ηδονή» (1917), γραμμένο τον Σεπτέμβριο του 1913 και τυπωμένο πρώτη φορά το 1915 με την εξής μορφή:

#### ΗΔΟΝΗ

Χαρά και μύρο της ζωής μου η μνήμη των ωρών  
που ηύρα και που κράτηξα την ηδονή ως την ήθελα.  
Χαρά και μύρο της ζωής μου εμένα,  
που αρνήθηκα και που αποστράφηκα  
την κάθε απόλαυσιν ερώτων της ρουτίνας.

Στο παραπάνω ποίημα εκφράζεται —και μάλιστα εμφατικότερα σ' αυτή την εκδοχή του απ' ό,τι στην τετράστιχη εκδοχή με την οποία μας είναι σήμερα γνωστό και η οποία τυπώθηκε το 1917— η πίστη του ποιητικού υποκειμένου στην ερωτική ιδιοπροσωπία και, συνακόλουθα, η χαρά και η αίσθηση ανωτερότητας χάρη στην αποχή του από την απόλαυση «ερώτων της ρουτίνας».<sup>135</sup> Όπως και στην περίπτωση του ποιήματος «Ίμενος», και από εδώ απουσιάζει ο προβληματισμός του ποιητικού υποκειμένου για τη διαδικασία κατάκτησης της τολμηρής «νοσηράς» ηδονής σε σχέση με την κοινωνία· αντιθέτως, προβάλλεται ανεπιφύλακτα η χαρά του ερωτικού βιώματος.<sup>136</sup> Ο προβληματισμός για τη συγκρουσιακή σχέση ιδιαίτερης ηδονής και κοινωνίας είχε ήδη κατατεθεί στο ποίημα «Ομνύει» — γραμμένο στα 1905, με τίτλο «Λαγνεία», και τυπωμένο στην τελική του μορφή που γνωρίζουμε στα 1915—, όπου το αφηγηματικό προσώπειο αρχικά κατειρωνεύεται το ανώνυμο δραματικό προσώπειο για την αδυναμία του να «αρχίσει πιο καλή ζωή», για να υποταχθεί στη συνέχεια και εκείνο, νοερά, στη «δύναμη της σάρκας που θέλει και ζητεί» (βλ. εδώ, 92-95). Η τόσο σημαντική για την

135. Σαββίδης 1966, 339. Για τη διαδρομή του ποιήματος από την πρώτη στη δεύτερη εκδοχή βλ. Βαρελάς 2012, 23-26.

136. Όπως παρατηρεί η Alexiou, «η χρήση των τριών μεταβατικών ρημάτων (“ήυρα”... “κράτηξα”... “ήθελα”) και του αμετάβατου μέσου (“αποστράφηκα”) δείχνουν τον έλεγχο του εγώ πάνω στη ζωή» (Alexiou 1985, 173). Για το θέμα της ιδιαίτερης ηδονής βλ. Πιερίης 1992, 200.



καβαφική ποιητική αναφορά στη φαντασία βρήκε τη θέση της, και μάλιστα για πρώτη φορά στα αναγνωρισμένα ποιήματα, στο ποίημα ποιητικής «Θάλασσα του Πρωϊού», που δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1915.<sup>137</sup> Ας σημειωθεί ότι την ίδια χρονιά ο Καβάφης δημοσιεύει, πιθανώς πριν από τον Νοέμβριο, και το γραμμένο τον Ιούλιο του 1913 ποίημα ποιητικής «Όταν Διεγείρονται», όπου συναρμολοζονται η τέχνη και η ηδονή.<sup>138</sup> Η παραίτηση του ποιητικού υποκειμένου αυτήν τη φορά δεν αφορά τις σπάνιες εκπληρώσεις της ιδιαίτερης ηδονής, στις οποίες αναφέρεται η πρώτη μορφή του ποιήματος «Ίμενος», αλλά τα —λίγα κι αυτά— οράματα του ερωτισμού του ποιητή, μεταθέτοντας τον προβληματισμό στο επίπεδο της ποιητικής δημιουργίας.

Εδώ είναι απαραίτητο να σημειωθεί πως, το διάστημα που μας απασχολεί, ο Καβάφης γράφει ή επεξεργάζεται ξανά προς δημοσίευση σαράντα πέντε (αναγνωρισμένα) ποιήματα, από τα οποία τα είκοσι επτά αφορούν διάφορες όψεις της ηδονικής εμπειρίας.<sup>139</sup> Όταν το 1919 ο όλο και πιο απαιτητικός τεχνίτης επεξεργάζεται το ποίημα «Ίμενος», δεν θα επαναλάβει φυσικά απαραίλλακτα την ίδια ιδέα, αφού «επανάληψη στον Καβάφη δεν βρίσκεται ποτέ», αλλά θα δημιουργήσει ένα νέο ποίημα, αισθητικά αρτιότερο του πρώτου, το οποίο όχι μόνον συνδιαλέγεται με τα ομολογιά του ποιήματα, που μόλις αναφέρθηκαν παραπάνω, αλλά «προσθέτει στην περιοχή του κάτι» πολύ σημα-

137. Αξίζει να σημειωθεί πως η λέξη «φαντασία» θα χρησιμοποιηθεί σε σχέση με την ποιητική τέχνη άλλη μια φορά, στο ποίημα ποιητικής «Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.», που δημοσιεύτηκε το 1921. Η λέξη χρησιμοποιείται στα αναγνωρισμένα ποιήματα άλλες δύο φορές σε σχέση είτε με το κάλλος («Αριστόβουλος», 1918) είτε με την ηδονή («Εν απογνώσει», 1923).

138. Τα ποιήματα «Όταν Διεγείρονται» και «Ηδονή» περιλαμβάνονται διαδοχικά στη θεματική συλλογή Γ8 (Σαββίδης 1966, 339).

139. Την αισθησιακή εμπειρία αυτή καθαυτή είτε πραγματωμένη είτε φανταστική («Στου Καφεναίου την Είσοδο» 1915, «Εν τη Οδώ», 1916, «Ηδονή», 1917, «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου», 1917, «Το Διπλανό Τραπέζι» 1919)· την ηδονή ή το κάλλος ως πηγή δημιουργίας ή αισθητικής απόλαυσης («Μια νύχτα», 1915, «Όταν Διεγείρονται», 1916, «Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος», 1916, «Έτσι πολύ ατένισα—», 1917, «Πέρασμα», 1917, «Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610», 1917, «Νόησις», 1918, «Λάνη Τάφος», 1918, «Να μέινει», 1919, «Του πλοίου», 1919)· την ηδονή σε σχέση με τη μνήμη και το συναφές θέμα του χρόνου («Γκρίζα», 1917, «Μέρες του 1903», 1917, «Εν Εσπέρα», 1917, «Θυμήσου, Σώμα...», 1918, «Απ' τες εννιά—», 1918, «Κάτω απ' το Σπίτι», 1919, «Ο ήλιος του απογεύματος», 1919)· τη διάσταση ανάμεσα στην εγχρότια που επιβάλλει η θρησκευτική ταυτότητα ή η «τρεχάμενη ηθική» και την ένδοξη που προκαλούν η αισθησιακή ροπή ή η ερωτική ιδιοπροσωπία («Ομνύει», 1915, «Γων Εβραίων (50 μ.Χ.)», 1919, «Ίμενος», 1919)· την ηδονή σε σχέση με το θέμα της φθοράς και του θανάτου («Ιασή Τάφος», 1917, «Εν τῷ Μηνί Αθύρ», 1917).

ντικό: αναθέτοντας τον λόγο σε δύο προσωπεία, ένα επώνυμο ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό, με ιστορικά και κοινωνικά προσδιορίσιμα χαρακτηριστικά, και ένα ανώνυμο αφηγηματικό, ο Καβάφης αναπτύσσει το αγαπημένο του θέμα της ερωτικής ιδιοπροσωπίας, αυτήν τη φορά πολιτικοποιώντας το. Η δομική αλλαγή που επιφέρει στη δεύτερη εκδοχή του ποιήματος έχει πολύ σημαντικές συνέπειες τόσο στην αισθητική του ποιήματος όσο και στην ερμηνεία του. Η υπεράσπιση «της ηδονής που νοσηρώς και με φθορά, αποκτάται» —αυτολεξεί μεταφερόμενη στον αναγνώστη, μέσα σε εισαγωγικά ως απόσπασμα επιστολής— αποδίδεται στον νεαρό, από ανώτερη κοινωνική τάξη και «διαβόητο επί ασωτία» Ίμενο, κάτοικο της μεγάλης Ελλάδας του 9ου αιώνα, σ' ένα από τα τελευταία προπύργια του Ελληνισμού, τις Συρακούσες, επί αυτοκράτορος Μιχαήλ Γ', του επονομαζόμενου «Μεθύσου».<sup>140</sup> Οι πληροφορίες για την ταυτότητα του «άσωτου υιού», του οποίου το όνομα είναι ο τίτλος του ποιήματος, καθιστώντας τό δραματικό προσωπείο κέντρο της ποιητικής σύνθεσης, αποτυπώνονται στη δεύτερη στιχική ενότητα —σε διπλή τυπογραφική απόσταση από την πρώτη— από ένα ανώνυμο και αγνώστων λοιπών στοιχείων αφηγηματικό προσωπείο, με αποστασιοποιημένη γραμματική ουδετερότητα. Ωστόσο, η έμφαση μέσω της επανάληψης, και μάλιστα μετά από μακρά λόγω διασκελισμού και στίξης παύση (στ. 8-9), της ήπια υποτιμητικής λέξης «ασωτία», «άσωτος», την πρώτη φορά για τον Ίμενο και τη δεύτερη για την εποχή, δημιουργεί μια καίρια ισοτοπία ατόμου-εποχής, που απενοχοποιεί εν μέρει τον «κατηγορούμενο». Προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και η ανάγνωση στον στίχο 7: «του νέου Ιμένου», με χασμωδία των δύο πρώτων και συνίτηση των δύο δεύτερων συναντώμενων φωνηέντων, που δίνει έμφαση στη νεότητα του πρωταγωνιστή.<sup>141</sup> Παράλληλα, η χρήση της λέξης «διαβόητος» (στ. 7), αρνητικής σημασίας για το ήθος «του νέου Ιμένου», δηλώνει ως φορέα του χαρακτηρισμού την κοινωνία, εδραιώνοντας την ουδετερότητα της στάσης του αφηγηματικού απέναντι στο δραματικό προσωπείο, ή, ακόμη περισσότερο, και δημιουργώντας την υπόνοια μιας έστω υπόρρητης αποδοχής, εφόσον το αφηγηματικό προσωπείο σπεύδει στον τελευταίο στίχο να μοιράσει την «επί ασωτία» κατηγορία ανάμεσα στο

140. Όπως προκύπτει από σημειώσεις του ποιητή σε ένα αντίτυπο της πρώτης έκδοσης της *Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους* (1865-74) του Παπαρρηγόπουλου, που βρέθηκε στη Βιβλιοθήκη του, ο Καβάφης είχε δείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη συμπεριφορά του Μιχαήλ Γ'. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Παπαρρηγόπουλος χαρακτηρίζει τον Μιχαήλ «άσωτο». Πβ. και Ροϊλός 2016, 135. Πβ. και την ερμηνεία του ποιήματος από τον Jeffreys, ο οποίος τονίζει τη σύνδεση του ποιήματος, στην τελική εκδοχή του, με το Βυζάντιο και «τον σαγηνευτικό παρακμιακό αισθησιασμό του» (Jeffreys 2015, 135-136).

141. Παπάζογλου 2012, 342.

δραματικό προσωπείο και την εποχή. Άλλωστε, όπως εύστοχα έχει επισημανθεί, «η ποιητική “παράδοση” της επιστολής του Ίμενου υποδηλώνει επιδοκιμασία των ανατρεπτικών συνεπειών της ηθικής του».<sup>142</sup> Το όνομα «Ίμενος», όνομα εξεζητημένο κατά τον Σαββίδη,<sup>143</sup> ενδεχομένως συνανασύρει, όπως έχει επισημανθεί, τη λέξη «ίμερος».<sup>144</sup> Η αναγωγή της λαγνείας σε «διαμορφωτικό παράγοντα της σύλληψης και της σύνθεσης λογοτεχνικών έργων» προεξαγγέλλεται από τον ίδιο τον ποιητή σε σημειώματά του ήδη από το 1902.<sup>145</sup> Το καίριο ερώτημα το οποίο καλείται να απαντήσει ο εκάστοτε αποδέκτης του αποσπάσματος της επιστολής, δηλαδή ο εκάστοτε αναγνώστης, επικεντρώνεται στην ταυτότητα του ιστορικοφανούς αφηγηματικού και δραματικού προσωπείου: Είναι ο Ίμενος ένας νέος καλής οικογένειας, «(εκ πατρικίων)», αδιάφορος για όλα και υποταγμένος τυφλά στην ηδονή, όπως ο παρόμοιος καταγωγής πρωταγωνιστής του ποιήματος «Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου»; Ή μήπως είναι άλλος ένας καβαφικός νέος, αυτήν τη φορά μιας μακρινής εποχής, που «έβαζε πάνω απ’ την τιμή και την υπόληψή του της καθαρής σαρκός του την καθαρή ηδονή», όπως ο ανώνυμος νέος του ποιήματος «Μέρες του 1896»; Πολίτης μιας ελληνικής πόλης που πολύ σύντομα θα κατακτηθεί από τους Άραβες και θύμα της εποχής ή δικαιωμένος ες αεί, χάρη στη διπλή μνημείωση —τότε μέσω του επιστολικού λόγου και τώρα μέσω της ποίησης— της αυθεντικότητας του βιώματος; Όποια απάντηση και αν δώσει κανείς στα παραπάνω ερωτήματα, το βέβαιο είναι ότι η μετατροπή μιας πρωτοβάθμιας παραίτησης αναφορικά με τις ερωτικές επιλογές σε ψευδοϊστορικό ποίημα, μέσω της

142. Ροϊλός 2016, 136.

143. Σαββίδης 1994α, 242-244.

144. Ροϊλός 2016, 136.

145. Στις δύο αυτές εγγραφές ο Καβάφης κάνει λόγο για «τας ιδέας λαγνείας» που «προΐστανται εις την σύνθεσιν των περισσοτέρων φιλολογικών έργων» και στη «διαστροφή» η οποία, κατά την άποψή του, «είναι βέβαιον ότι είναι η πηγή μεγαλείου» (Καβάφης 2009, 28, 29). Όσον αφορά την πρόσληψη του συγκεκριμένου ζητήματος από την κριτική, αξίζει να σημειωθεί ότι ήδη από το 1944 ο Σαρεγιάννης επισήμανε ένα «βασικό στοιχείο της καβαφικής αισθητικής, τη θεληματική κι’ απότομη αντίθεση του αποκρουστικά πρόστυχου με το ωραίο» (Σαρεγιάννης 2005, 46).

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες αναφορικά με την άμεσα σχετιζόμενη με το θέμα μας εννοιολόγηση από τον Καβάφη της «ηθικής» είναι οι παρατηρήσεις της Haas (2010, 251-253). Βλ. ακόμη την επισήμανση της ίδιας για το πρώιμο πεζό ποίημα «Το Σύνταγμα της Ηδονής» της περιόδου 1894-97, αναφορικά με «μια ολική απόρριψη των νόμων της ηθικής» και «την επακόλουθη προτροπή του ποιητή για την πλήρη και αποκλειστική “υπηρεσία της ηδονής”», άποψη που ο ίδιος θα αναθεωρήσει στη συνέχεια (Haas 2000α, 121, 125-126). Βλ. και Ροϊλός 2016, 137.

αποστασιοποίησης και της ιστορικής προοπτικής που κατορθώνεται με τη χρήση προσωπείων, προσδίδει στο ποίημα δραματικότητα και, παράλληλα, την εγκυρότητα του αντικειμενικού.<sup>146</sup>

Η διφωνική ενορχήστρωση του ποιήματος παραπέμπει στο ποίημα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρείς, 628-655 μ.Χ.», που τυπώθηκε έναν χρόνο πριν (1918) και το οποίο είχε γραφτεί πρώτη φορά πιθανώς τον Νοέμβριο του 1898, με τίτλο «Προφυλα(γ)μένος». Σ' αυτήν την πρώτη του μορφή το ποίημα πιθανότατα, σύμφωνα με παρατήρηση του Σαββίδη, περιλάμβανε μόνο τις πρώτες δύο στροφές, όπου ένα ανώνυμο αφηγηματικό προσωπείο καταθέτει με αφέλεια την πρόθεσή του να προφυλαχθεί από την κοινωνία μέσω μιας μεταφορικής πανοπλίας. Στη δεύτερη εκδοχή του ποιήματος ο Καβάφης, όπως είδαμε παραπάνω (σ. 95-98), δίνει, μέσω του τίτλου, ταυτότητα ιστορικά προσδιορισμένη στην αρχικά ανώνυμη ποιητική φωνή, προσθέτει το πολύ σημαντικό για το ποίημα θέμα του θανάτου, καθώς και μια τρίτη στιχική ενότητα —κι εδώ, όπως στο ποίημα «Ίμενος», σε διπλή τυπογραφική απόσταση από την προηγούμενη—, όπου ένα ανώνυμο αφηγηματικό προσωπείο σχολιάζει τις δηλώσεις του ιστορικοφανούς πια αφηγηματικού προσωπείου. Καρπός της ίδιας ώριμης ποιητικά εποχής οι τελικές μορφές των δύο παραπληρωματικών ποιημάτων συναντώνται όχι μόνον εντός του καιρίου θεματικού κύκλου που αφορά την αυθεντικότητα της ερωτικής ταυτότητας σε σχέση με τις κοινωνικές νόρμες, αλλά πιθανότατα και στο επίπεδο της τεχνικής: ο ποιητής επεξεργάζεται ξανά τα δύο ποιήματα με πανομοιότυπο τρόπο, δείχνοντας πόσο συστηματική και ενσυνείδητη εκ μέρους του είναι η δημιουργία ενός δικτύου προσωπείων, τα οποία συνέχονται από ένα πλέγμα διαλεκτικών σχέσεων για το οποίο έγινε λόγος παραπάνω ή δημιουργούν μια «αντιστικτική αρμονία».<sup>147</sup>

Συμπληρωματικά προς το επίπεδο των διαλεκτικών σχέσεων με άλλα ποιήματα, το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του ποιήματος «Ίμενος» επεκτείνεται και στο επίπεδο των προσωπείων, αφού η λειτουργία του Ίμενου είναι παραπληρωματική με άλλα προσωπεία που συγκροτεί ο Καβάφης για να επεξεργαστεί το θέμα της ιδιαίτερης ηδονής. Στο ποίημα «Ίμενος» η «νοσηρά ηδονή» δεν βιώνεται «άφοβα και ελληνικά» («Οροφέρνης»), όπως συνήθως στην Ιωνία ή, κυρίως στην Αλεξάνδρεια («Ιασή Τάφος»), στο πλαίσιο του «σκληρού ελληνισμού» («Των Εβραίων (50 μ.Χ.)»), όπου η έντονα βιωμένη ερωτική στιγμή ξαναζωντανεύει χρόνια πολλά μετά και μνημειώνεται σ' ένα ποίημα («Νόησις»,

146. Βλ. και την παρατήρηση της Haas ότι το ποίημα «Ίμενος» αποτελεί το καλύτερο παράδειγμα της μεθόδου του Καβάφη (την οποία είχε περιγράψει ο Κ. Θ. Δημαράς) να εκφράζει προσωπικές απόψεις πίσω από μια μάσκα (Haas 1996, 153).

147. Kapsalis 1983, 67.

«Πέρασμα»). Ο Ίμενος ζει τον 9ο αιώνα στις Συρακούσες, στη βυζαντινή και χριστιανική Σικελία, λίγο πριν από την αραβική κατάκτηση (878 μ.Χ.), δύο αιώνες μετά τον Αιμιλιανό Μονάη (628-655 μ.Χ.) που πέθανε κι αυτός εκεί, προσπαθώντας να κρυφτεί από «τους κακούς». Ούτε εξάλλου είναι φανερό στο ποίημα αν το τετράστιχο σχόλιο είναι σύγχρονο (δηλαδή των ίδιων άσωτων καιρών) ή μεταγενέστερο του επιστολικού αποσπάσματος. Χωρίς ίχνος φόβου θρησκευτικής ή κοινωνικής κατακραυγής, χωρίς ίχνος μεταφυσικής αγωνίας, η «νοσηρά ηδονή» που συστήνει στο γράμμα του ο Ίμενος δεν έχει ούτε το άλλοθι της Αλεξάνδρειας ούτε την παρηγοριά της μνημειώσής της σε κάτι περισσότερο από μια κοινή επιστολή, η οποία, ωστόσο, χάρη στη διαχρονική δύναμη της νοσηράς ηδονής, μνημειώνεται τελικά στο ποίημα.

Τα ίδια θέματα, με ελάχιστη καλειδοσκοπική μετατόπιση, χάρη στην οποία αναδεικνύονται το κάλλος και η λόγω της απόλυτης ερωτικής ένδοξης ή και κατάχρησης φθορά του, απαντούν και στο ιστορικοφανές ταφικό ποίημα «Ιασή Τάφος», που γράφηκε τον Απρίλιο του 1917 και δημοσιεύτηκε τον Μάιο της ίδιας χρονιάς. Και εδώ, όπως και στο ποίημα «Ίμενος», ο γραπτός λόγος —αυτήν τη φορά ένα ταφικό επίγραμμα— αποδίδεται σ' ένα δραματικό και αφηγηματικό προσωπείο, μέσω του οποίου ενσαρκώνεται αυτήν τη φορά η αλεξανδρινή ταυτότητα, της οποίας βασικό χαρακτηριστικό είναι η «υπερτάτη ηδονή»: αλλά εδώ «κάτι κανούργιο έχει προστεθεί»:<sup>148</sup> ο Ιασής πληρώνει με τίμημα τη ζωή του το θεϊκό κάλλος και τη χάρη σ' αυτό ταύτισή του από «τον κόσμο» με τον Ερμή.<sup>149</sup> παράλληλα, η ερωτική κατάχρηση εξαγνίζεται χάρη στο ιδεώδες κάλλος που κυριαρχεί σε επίπεδο νοήματος και στιχουργίας: σ' ένα ποίημα όπου οι παύσεις και η στιχουργία υπηρετούν τη διαλεκτική της απόκρυψης ή, ακόμη, μαρτυρούν ένα υπόκωφο πένθος που δημιουργεί ρωγμές στο συμπαγές του εξημμένου τόνου του προσωπείου, ο μόνος στίχος με αυτοτελές και ολοκληρωμένο νόημα είναι ο δεύτερος («ο έφηβος ο φημισμένος για εμορφιά»),<sup>150</sup> όπου εξάιρεται το κάλλος ως δεύτερο βασικό διακριτικό γνώρι-

148. Για τα διαφορετικά αλλά και παραπληρωματικά πορτραίτα των νέων που κατοικούν στα ταφικά ποιήματα του Καβάφη, περιλαμβανομένου και του «Ιασή Τάφος», βλ. τα σχόλια του Σαββίδη (1987, 463-464).

149. Για το θέμα της ταύτισης ενός ωραίου εφήβου με θεό βλ. Haas 1996, 217-220, και ειδικότερα για το συγκεκριμένο ποίημα, 220. Για τη σχέση κάλλους, νόσου και θανάτου βλ. Βασιλειάδη 2010, όπου γίνεται και αναφορά στο συγκεκριμένο ποίημα: [https://www.eens.org/EENS\\_congresses/2010/Vassiliadi\\_Martha.pdf](https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Vassiliadi_Martha.pdf).

150. Για την αυτοτέλεια του συγκεκριμένου στίχου αλλά και για άλλα σημαντικά για την οπτική μας χαρακτηριστικά της μετρικής και ρυθμικής οργάνωσης του ποιήματος βλ.

σμα του Ιασή, μετά την πληροφορία ότι πρόκειται για έναν νεκρό, όπως σημαίνεται ήδη από τον τίτλο. Ακόμη, χάρη στις παύσεις και τη στιχουργία, στον τέταρτο στίχο διατυπώνεται εμφατικά η χαρά («χαίρομουν») του Ιασή για την αναγνώριση του κάλλους του από όλους. Είναι σημαντικό, για τη σκοπιά αυτής της εργασίας, ότι στο συγκεκριμένο ποίημα το κάλλος και η συνακόλουθη ηδονή υπερβαίνουν την ταξική διαφορά ή την ανισότητα του πνευματικού επιπέδου. Πιστός κάτοικος της αισθησιακής πόλης,<sup>151</sup> λυτρωμένος ή/και λυτρωτικός σύμφωνα με το όνομά του,<sup>152</sup> δεν ζητεί τον οίκτο των Αλεξανδρινών για τον «δίκαιο» και δικαιωμένο θάνατό του, αλλά την κατανόησή τους<sup>153</sup> και τη θετική τους ανταπόκριση στην «υπερτάτη ηδονή» που ανάγεται σε ενοποιητικό στοιχείο και σε συμπαντική ύψιστη αξία,<sup>154</sup> καθώς επιβάλλεται όχι μόνο σε επίπεδο νοήματος αλλά και στιχουργίας.

Καρποί της πολύ γόνιμης για την ερωτική ποίηση του Καβάφη εποχής 1915-1919, τα ποιήματα που μόλις προσεγγίσαμε αποτυπώνουν τη λειτουργία του «βασικού κανόνα της καβαφικής σύνθεσης», «της επανάληψης με διαφορά», που ο ίδιος ο ποιητής είχε ορίσει, όπως σχολιάζεται στην Εισαγωγή του βιβλίου μου. Στην ουσία, αυτή η λειτουργία βρίσκεται στον πυρήνα της ειρωνικής του γλώσσας της οποίας βασικός μηχανισμός είναι η συγκρότηση προσωπείων. Σημαντικό κόμβο αυτού του ποιητικού δικτύου αποτελεί η επεξεργασία του ποιήματος «Ίμενος», καθώς, ως ενσυνείδητη επιλογή του Καβάφη, αποκαλύπτει την εξέλιξη της ποιητικής του και της μυθολογίας του αναφορικά με τη σχέση ατόμου και κοινωνίας, ατομικότητας και Ιστορίας.

τη συστηματική ανάλυση του ποιήματος, Παπάζογλου 2012, 544-550.

151. Βλ. Keeley 2004, 114.

152. Το όνομα Ιασής, «όνομα ανύπαρκτο που ηχεί ελληνικά και αιγυπτιακά», σύμφωνα με τον Χανιώτη (2018, 11), ανακαλεί το ουσιαστικό «ιασις»=θεραπεία (Liddell-Scott, s.v.).

153. Ο Daniel Mendelsohn θεωρεί το ποίημα «Ιασή Τάφος» ποίημα σταθμό όσον αφορά την αισθητικοποίηση της απώλειας που απασχόλησε τον Καβάφη σε καλαιότερα ποιήματά του, καθώς τα ερωτικά αντικείμενα μεταμορφώνονται σε υποκείμενα: στο συγκεκριμένο ποίημα το ωραίο αγόρι έχει όχι μόνο σώμα, όπως π.χ. ο πρωταγωνιστής στο ποίημα «Η Κηδεία του Σαρπηδόνας», αλλά και νου που του επιτρέπει να «μιλά με αξιοσημείωτη ψυχραιμία» (Mendelsohn 2003, 12-13).

154. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Βασιλειάδη, «ενώ ο θάνατος παραμένει πάντα για τους ζωντανούς ασύλληπτο μυστήριο, ο έρωτας μπορεί να συνοψίσει —στη σκηνοθεσία αυτή του αρχαίου τάφου— την ουσία μιας ζωής που έχει χαθεί» (Βασιλειάδη 2018, 261).

## VII. Η ερωτική επιθυμία και η ποιητική της μετάβασης

Είναι κοινός τόπος της καβαφικής βιβλιογραφίας ότι η καβαφική ανθρωπογεωγραφία περιλαμβάνει προσωπεία με αντινομικές ταυτότητες, οι οποίες δεν προσδιορίζονται από συμπαγή εθνικά, κοινωνικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά, αλλά διαμορφώνονται από αντιφατικά έως αντικρουόμενα στοιχεία, τα οποία αναπτύσσονται σε χρόνους και χώρους μεταιχμιακούς, που ευνοούν ποικίλες ωσμώσεις. Οι πολυπολιτισμικές συνθήκες μέσα στις οποίες οι ταυτότητες των καβαφικών προσωπειών συγκρούονται, αμφισβητούνται, υπονομεύονται, διεκδικούνται ή επιβεβαιώνονται, είτε αφορούν τον αχανή ελληνιστικό κόσμο είτε τη σύγχρονη Αλεξάνδρεια, υπαγορεύουν μια διαλεκτική σύλληψη της ταυτότητας μέσα σ' έναν μεταβατικό χώρο με πορώδη όρια ανάμεσα στο αποδεκτό και το απαγορευμένο. Η ανάδειξη μιας τέτοιας αντίληψης για την ταυτότητα ευνοείται από την ελληνιστική εποχή και το «μέγα πανελλήνιον», ακόμη και την Αλεξάνδρεια, που επιλέγονται ως χωροχρονικό πλαίσιο πολλών ποιημάτων του Καβάφη,<sup>155</sup> αλλά και από την τοποθέτηση πολλών προσωπειών του σε χώρους δημόσιους ή ημιδημόσιους, οπωσδήποτε μεταβατικούς, συμβατούς με τα ρευστά όρια της ταυτότητας, οι οποίοι υπονομεύουν την όποια κανονικοποίησή της. Αυτή η μεταβατικότητα ως στοιχείο μιας ευρύτερης ποιητικής που αποκηρύσσει τα συμπαγή περιγράμματα και τις κλειστές ιδεολογίες φαίνεται πολύ καθαρά στα ερωτικά ποιήματα του Καβάφη, όπου ο χώρος, ακόμη και στα ποιήματα που δεν τοποθετούνται σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό παρελθόν, όταν δεν προσδιορίζεται από την ασάφεια μιας γενικής αναφοράς (είσοδος, κάμαρα, καναπές, καταγώγιο, κρεβάτι, σπίτι της διαφθοράς, στρώμα), επιλέγεται με τρόπο που αντανακλά είτε το φευγαλέο και το μεταβατικό της ερωτικής επιθυμίας, είτε το δημόσιο ως ειρωνική αντίστιξη στον ιδιωτικό χαρακτήρα της ερωτικής δραστηριότητας.

Σ' αυτήν την τελευταία κατηγορία μπορούν να υπαχθούν αρκετά ερωτικά ποιήματα του κανόνα, κάποια από τα οποία είναι ποιήματα ποιητικής και θα εξεταστούν στο επόμενο κεφάλαιο (π.χ. «Να μείνει», 1919, βλ. εδώ, 269-273). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την άποψη της συγκρότησης του προσωπειού σε σχέση με τον χώρο παρουσιάζουν τα ποιήματα «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου» (1917), «Το 25ον έτος του βίου του» (1925) και «Ρωτούσε για την ποιότη-

155. Η φράση «μέγα πανελλήνιον» προέρχεται από το ποίημα «Εις το Επίνειον» (1918), όπου αναδεικνύεται «το δράμα της απουσίας ταυτότητας» (Haas 2000β, 48).

τα—» (1930). Και στα τρία αυτά ποιήματα, ο χώρος της ερωτικής συνάντησης είναι δημόσιος. Στο ποίημα «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου», που πρωτογράφηκε το 1907, με τίτλο «Το Κλεισμένο Αμάξι», και δημοσιεύτηκε το οριακό έτος 1917, ένα αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο αγνώστων στοιχείων περιγράφει μια ερωτική συνάντηση δύο άγνωστων μεταξύ τους ανθρώπων σε δημόσιο χώρο. Ό,τι προέχει είναι η τυπολογία έκφρασης «της παράνομης επιθυμίας της σαρκός», η οποία από τον πρώτο στίχο γεννιέται, συγχρόνως με την αφήγηση, υπό το άπλετο φως της «κατάφωτης προθήκης / καπνοπωλείου», μέσα στο πλήθος των «πολλών άλλων», ανάμεσα στους οποίους «εστέκονταν» τα δύο ανώνυμα, αγνώστου ταυτότητας, δραματικά προσωπεία. Τα προσωπεία συγκροτούνται με οριακή οικονομία, ως ενεργήματα (στ. 5 και 7: «εξέφρασαν», «εμειδίασαν», «ένευσαν»), υπογραμμίζοντας τη δύναμη της παράνομης, δηλαδή κοινωνικά μη αποδεκτής,<sup>156</sup> ερωτικής επιθυμίας. Χάρη στην ενεργητική φωνή των παραπάνω ρημάτων η ερωτική ενέργεια αποκτά επιπλέον ένταση, καθώς αντιτίθεται στην παθητική, «τυχαία» συνάντηση των βλέμμάτων (στ. 3: «Τυχαίως τα βλέμματά των συναντήθηκαν»). Η ένταση αυτή κλιμακώνεται χάρη στην όλο και πιο ενεργητική συμπεριφορά των υποκειμένων, αλλά και χάρη στο σταδιακό εννοιολογικό «άνοιγμα» των τροπικών επιρρημάτων «δειλά», «διστακτικά», «ανήσυχα» (στ. 5, 6). Η περιγραφή περιορίζεται στην ενέργεια των προσωπειών και είναι ουδέτερη σαν φωτογραφικός φακός που καταγράφει εστιάζοντας σε ό,τι αποτελεί κρίσιμο στοιχείο για την εξέλιξη της αφήγησης. Η ένταση της ερωτικής επιθυμίας κορυφώνεται καθώς έρχεται σε αντίθεση με ό,τι την εμποδίζει: τον δημόσιο φωτισμένο χώρο, την παρουσία των άλλων, συνθήκες που συνοψίζονται στον τίτλο «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου», που επιστέφει ειρωνικά το ποίημα, καθώς και οι δύο λέξεις επιτονίζουν την έκθεση στο βλέμμα του Άλλου. Η οριακή στιγμή της υπέρβασης των εμποδίων και της σαρωτικής κυριαρχίας της ερωτικής επιθυμίας, που αποτυπώνεται με μια παύλα, σημαίνει και την έναρξη ικανοποίησης της ερωτικής επιθυμίας, η οποία συντελείται στην επόμενη στιχική ενότητα που εύλογα ξεκινά με την πυκνή σε υπονοήσεις φράση «Και τότε πια το αμάξι το κλεισμένο....» (στ. 8). Η μετάβαση από το αποδεκτό στο απαγορευμένο και από την απαγόρευση στην παραβίαση δηλώνεται με τη μετάβαση από τον δημόσιο στον ημι-ιδιωτικό χώρο. Το φευγαλέο της ερωτικής επιθυμίας αποτυπώνεται και στον χώρο όχι πια της γέννησής της αλλά της ικανοποίησής της, δηλαδή του θανάτου της. Η ηδονοβλεπτική περιγραφή της ερωτικής συνεύρεσης, αφού αφήσει διά της αποσιώπησης τη φαντασία του εκάστοτε αναγνώστη να συνθέσει, θα αποδώσει τη σκηνή αφαιρετικά μέσα από μια τυπική

156. Haas 2000α,130.



εικόνα σταδιακής ερωτικής ένωσης (σωμάτων, χεριών, χειλιών). Αξίζει να σημειωθεί ότι το ουσιαστικό (στ. 9: «πλησίασμα») και κυρίως η μετοχή που επαναλαμβάνεται δύο φορές (στ. 10: «τα ενωμένα») και διαβάζεται με συνίζηση<sup>157</sup> αποδίδουν και γραμματικά την κατίσχυση του ερωτικού πάθους που ενεργεί ακυρώνοντας τα ξέπνοα πια λόγω του ερωτικού πάθους δρώντα υποκείμενα, σε επίπεδο νοήματος αλλά και γραφής. Η λειτουργία του χώρου όπου κινούνται τα σχεδόν προσχηματικά δραματικά προσώπεια αποβαίνει δραστικό ρητορικό τέχνασμα για τη σπουδή της παράνομης ερωτικής επιθυμίας.

Αν κανείς συγκρίνει το δημοσιευμένο ποίημα με προγενέστερη μορφή του, διαπιστώνει ότι οι αλλαγές αφορούν την εκφορά του λόγου και τη λειτουργία των προσωπείων:

Προγενέστερη γραφή	Τελική γραφή
<p>ΤΟ ΚΛΕΙΣΜΕΝΟ ΑΜΑΞΙ</p> <p>Εμπρός στου διαμαντάδικου την υαλοθήκη εστάθηκε κι εστάθηκα κοντά. Τα βλέμματά μας συναντήθηκαν εκφράζοντας δειλά την ηδονή που έτρεπε στα σώματά μας και στην σκέψη. 5 Κατόπι ένα άσκοπο περπάτημα κι ανήσυχο· ως που μειδίασε κ' ένευσε με τα ωραία βλέφαρα — και τότε πια το αμάξι το κλεισμένο τα ενωμένα χείλη, τα ενωμένα χέρια 10 της διαφθοράς η εμορφιά κ' η αγάπη.</p>	<p>Η ΠΡΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΚΑΠΝΟΠΩΛΕΙΟΥ</p> <p>Κοντά σε μια κατάφωτη προθήκη καπνοπωλείου εστέκονταν, ανάμεσα σ' άλλους πολλούς. Τυχαίως τα βλέμματά των συναντήθηκαν, και την παράνομη επιθυμία της σαρκός των εξέφρασαν δειλά, διστακτικά. 5 Έπειτα, ολίγα βήματα στο πεζοδρόμιο ανήσυχα — ως που μειδίασαν, κ' ένευσαν ελαφρώς.  Και τότε πια το αμάξι το κλεισμένο... το αισθητικό πλησίασμα των σωμάτων· 10 τα ενωμένα χέρια, τα ενωμένα χείλη.</p>

Από τις καίριες αλλαγές που επιφέρει ο Καβάφης στην προγενέστερη γραφή του ποιήματος θα επικεντρωθώ σε όσες επηρεάζουν τη λειτουργία των προσωπείων:

Α) Στην προγενέστερη μορφή του ποιήματος η αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη και αναλαμβάνεται από ένα αφηγηματικό-δραματικό προσώπείο, ενώ στο ποίημα στεγάζεται και ένα δραματικό προσώπείο. Στην τελική γραφή ένα αφηγη-

157. Για «παρηχητικό πέρασμα από τα “χέρια” στα “χείλη”» και «(σαν σε τελετή μυστηρίου) προοδευτική ένταση της ένωσης των σωμάτων και της δύναμης των επαναλαμβανόμενων λέξεων και ήχων» κάνει λόγο ο Παπάζογλου (2012, 635).

ματικό προσωπείο περιγράφει την ερωτική προσέγγιση δύο δραματικών προσωπείων. Η πρωτοπρόσωπη εξομολογητική αφήγηση με τη ρητή αποτύπωση του συναισθήματος και της επιθυμίας στην προγενέστερη γραφή ακυρώνει την ένταση που προκαλείται από την υπαινικτική και αποστασιοποιημένη παρουσίαση στη δημοσιευμένη μορφή του ποιήματος.

Β) Παρόμοια, στην προγενέστερη γραφή η μετοχική σύνταξη στον στίχο 4 («εκφράζοντας») και η αναφορική πρόταση που ακολουθεί (στ. 5: «που έτρεμε στα σώματά μας και στην σκέψη») αποκλιμακώνουν την ένταση της ερωτικής επιθυμίας.

Γ) Η κορύφωση της έντασης στην τελική γραφή πετυχαίνεται στην έξοδο του ποιήματος με την αφαίρεση του τελευταίου στίχου (στ. 11: «της διαφθοράς η εμορφιά κ' η αγάπη»). Εξάλλου αυτός ο στίχος μπορεί να εκφράζει το συμμετοχο αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο της προγενέστερης γραφής, αλλά δεν είναι δυνατόν να εκφέρεται από ένα αποστασιοποιημένο αφηγηματικό προσωπείο.

Οι παρακάτω επίσης καίριες αλλαγές αφορούν κυρίως τη σκηνοθεσία, τα μοτίβα και τη στιχουργία, αλλά εύλογα επηρεάζουν και τη λειτουργία των προσωπείων: α) η αλλαγή στη σκηνοθεσία του ποιήματος με τη μετατροπή του «διαμαντάδικου» σε «καπνοπωλείο» (χώρο απαλλαγμένο από ταξικές συνδηλώσεις και χώρο όπου συχνάζουν άντρες)· β) η προσθήκη των τόσο καίριων για τη λειτουργία της ερωτικής έντασης «άλλων» (στ. 3)· γ) η εισαγωγή της έννοιας της τυχαιότητας (στ. 3: «Τυχαίως»)· δ) ο χωρισμός του ποιήματος σε δύο στιχικές ενότητες με διακριτές λειτουργίες που σηματοδοτούν η πρώτη τη γέννηση της ερωτικής επιθυμίας και η δεύτερη την εκπλήρωση, δηλαδή τον θάνατό της· ε) παρόμοια, η αλλαγή του τίτλου από «Το Κλεισμένο Αμάξι» σε «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου» ρίχνει το βάρος στη γέννηση της ερωτικής επιθυμίας και, παράλληλα, δεν αποκαλύπτει την έκβαση της ιστορίας, όπως ο πρώτος τίτλος που ακυρώνει το στοιχείο της έκπληξης.

Οι αλλαγές που επέφερε ο Καβάφης από την προγενέστερη στην τελική γραφή του ποιήματος ακολουθούν την εξέλιξη της ποιητικής του: στα 1907 δεν έχει ακόμη συστηματοποιήσει τη δραματοποίηση της ποιητικής ύλης μέσω των προσωπείων. Όπως ήδη έχει αναφερθεί, η πρώτη δυναμική διάδραση δύο προσωπείων πραγματώνεται το 1911 στο ποίημα «Τα Επικίνδυνα». Θα χρειαστεί εξαντλητική εργασία δέκα χρόνων για να μετατραπεί η αδιάφορη πρωτοπρόσωπη εξομολόγηση του 1907 σε τριτοπρόσωπη δραστική αφήγηση το 1917 και να πάρει το ποίημα τον δρόμο της δημοσίευσης.

Με παρόμοιο τρόπο λειτουργεί ο χώρος στο ποίημα «Το 25ον έτος του βίου του», που πιθανότατα γράφτηκε τον Ιούνιο του 1918, με τίτλο «Το 23ον έτος του βίου μου τον χειμώνα», και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1925. Και εδώ, το πέρασμα από το α' σε γ' πρόσωπο που ισοδυναμεί με α', μέσω του ελεύθερου πλάγιου λόγου, ασφαλώς δεν είναι άμοιρο της συνειδητής επιλογής του Καβάφη να εκφράσει την προσωπική του μυθολογία μέσα από προσωπεία, τα οποία του δίνουν τη δυνατότητα του ελέγχου της συμμετοχής, και άρα και της αποστασιοποίησης και ασφαλώς της πολυφωνίας. Και αυτό το ποίημα αποτελεί σπουδή της ερωτικής επιθυμίας. Θα έλεγε κανείς ότι αν το προηγούμενο ποίημα αποτυπώνει μια τυχαία ερωτική συνάντηση, το ποίημα που εξετάζουμε εστιάζει στη δραστηκότητα της ανάμνησής της. Και εδώ η ταυτότητα του αφηγηματικού-δραματικού προσωπίου συγκροτείται οριακά, τόσο όσο χρειάζεται για να δοθούν οι πληροφορίες που σχετίζονται με την ερωτική εμπειρία: πρόκειται για έναν εικοσιπεντάχρονο που έχει καταληφθεί από ερωτικό πάθος για «ένα όλως άγνωστο υποκείμενον / μια απ' τες πολλές άγνωστες κ' ύποπτες / νεανικές μορφές που απ' εκεί περνούσαν» (στ. 5-7). Ο χώρος, όπως και στο προηγούμενο ποίημα, είναι δημόσιος («ταβέρνα»), ενώ η τριτοπρόσωπη αφήγηση ισοδυναμεί με μη διατυπωμένο λόγο που αποκαλύπτει τα συναισθηματά και τις σκέψεις του ανώνυμου εικοσιπεντάχρονου. Στην πρώτη στιχική ενότητα δηλώνεται εμφανικά, με τη χρήση του ενεστώτα διαρκείας «πηγαίνει», «κάθεται», «βλέπει», η ερωτική επιθυμία και η παραβατικότητά της, αφού ο εραστής είναι «άγνωστος» (όπως τονίζεται δύο φορές, στ. 5 και 6) και «ύποπτος» (στ. 6). Η έμφαση πετυχαίνεται μέσα από τις εξής επαναλήψεις: α) «Πηγαινεί στην ταβέρνα τακτικά» (στ. 1 και 8), όπου τη δεύτερη φορά προστίθεται η κρίσιμη για την ερωτική ατμόσφαιρα πληροφορία «την νύχτα»· β) «βλέπει προς την είσοδο» (στ. 9 και 10)· γ) της λέξης «ίσως» που υπογραμμίζει το τυχαίο (στ. 11). Το πλαίσιο της αφήγησης και το συναισθηματικό φορτίο του ποιήματος σφραγίζονται απ' ό,τι ενέχεται στην ποιητική της μετάβασης: τον δημόσιο χώρο, τις ανολοκλήρωτες ταυτότητες και τη χρήση λέξεων και φράσεων που αποτυπώνουν την αβεβαιότητα του ενδεχόμενου, το παροδικό και φευγαλέο: «περνούσαν», «πηγαίνει τακτικά», «βλέπει προς την είσοδο», «μέχρι κοπώσεως βλέπει προς την είσοδο», «ίσως να μπει», «απόψ' ίσως να 'ρθει».

Στην επόμενη στιχική ενότητα αποτυπώνεται η σχέση πάθους και παθήσεως, ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον εννοιολογικό ζεύγος στην ποίηση του Καβάφη, το οποίο αποτυπώνει την καταστροφική επίδραση της απόλυτης κατίσχυσης της λαγνείας. Το ποίημα συνανασύρει «την ηδονή που νοσηρώς και με φθορά αποκτάται» («Ίμενος»), την «υπερτάτη ηδονή» που «σκοτώνει» («Ιασή Γάφος»), το «χομμάτ' ωχρό» συμπαθητικό πρόσωπο του άγνωστου που περπα-

τάει «ασκόπως» «Εν τη Οδῷ», και βέβαια τα σχόλια του Καβάφη με αφορμή το ποίημα «Πολυέλαιος», που αναφέρθηκαν παραπάνω.<sup>158</sup> Στη δυναμική χρήση των ρημάτων «αρρώστησεν», «παθαίνεται», «θέλει» στην αρχή των προτάσεων, αποτυπώνεται η άρρηκτη σχέση πάθους και παθήσεως.<sup>159</sup> Η κλιμάκωση της επίδρασης της λαγνείας από τον νου στο στόμα, στη σάρκα, στο σώμα οδηγεί στην έκρηξη της ερωτικής επιθυμίας με δραστική λιτότητα στον στίχο 17: «Θέλει την ένωση μαζί του πάλι». Σημαντική επίσης για την οπτική μας είναι και η αποτύπωση του χρόνου στον στίχο 12: «Κοντά τρεις εβδομάδες έτσι κάμνει», η οποία αφορά τον χρόνο της επίμονης επενέργειας του πόθου και της ερωτικής προσμονής. Στην τρίτη στιχική ενότητα η εστίαση μετατοπίζεται από το ατομικό στο συλλογικό επίπεδο, από τη λαγνεία στις κοινωνικές επιπτώσεις της. Ό,τι αντιπαρατίθεται εδώ είναι η ερωτική επιθυμία για ένα κοινωνικά μη αποδεκτό πρόσωπο και το ενδεχόμενο σκάνδαλο, η κοινωνική κατακραυγή. Η δύναμη της ερωτικής επιθυμίας εξάιρεται ακόμη περισσότερο από την επιμονή και την αποφασιστικότητα του εικοσιπεντάχρονου. Η μεταβατικότητα αποτυπώνεται στη συγκρότηση των προσωπειών, στον χώρο και τον χρόνο της δράσης τους, στη ρητορική του ποιήματος και, φυσικά, και στον τίτλο ο οποίος επίσης αναφέρεται σ' ένα μόνο έτος της ζωής του προσωπείου, το οποίο προφανώς σφραγίστηκε από το συγκεκριμένο πάθος, υπόρρητο σχόλιο για το φυγαλέο της ερωτικής επιθυμίας.

Σπουδή της ερωτικής επιθυμίας είναι και το ποίημα «Ρωτούσε για την ποιότητα—», που δημοσιεύτηκε στις 15 Μαΐου 1930. Στην πρώτη στιχική ενότητα κατασκευάζεται η ταυτότητα του δραματικού προσωπείου, με όσα στοιχεία είναι απαραίτητα για την ερμηνεία του ποιήματος: κοινωνική τάξη, οικονομική κατάσταση, ηλικία και κάλλος. Αν στο ποίημα «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου» η εστίαση αφορά την ένταση μιας τυχαίας ερωτικής συνεύρεσης και στο ποίημα «Το 25ον έτος του βίου του» την κατίσχυση της κοινωνικά μη αποδεκτής ερωτικής επιθυμίας, στο ποίημα «Ρωτούσε για την ποιότητα—» προστίθεται ο παράγοντας της υπαλληλικής συνθήκης. Η ερωτική επιθυμία γεννιέται σ' έναν δημόσιο χώρο, «ένα μαγαζί μικρό / όπου πουλιούνταν κάτι πράγματα / ψεύτικα και φθηνά για εργατικούς» (στ. 13-15)· αφορά έναν νέο υπάλληλο γραφείου όπου «είχε προσληφθεί / σε θέσι ασήμαντη και φθηνοπληρωμένη / (ως οκτώ λίρες το μηνιάτικό του: με τα τυχερά)» (στ. 1-3)· το

158. Βλ. αναλυτικότερα εδώ, 79-80.

159. Η ίδια έννοια εκφράζεται με οριακή λιτότητα και πυκνότητα και στον στίχο «Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός» στο ποίημα «Του πλοίου» (Κωστίου 2016, 534-539).

άλλο «πρόσωπο» επίσης εργάζεται υπάλληλος στο παραπάνω μικρομάγαζο. Αξίζει να σημειωθεί ότι το στοιχείο του κάλλους, στοιχείο που απουσιάζει από τα δύο προηγούμενα ποιήματα, συνιστά βασικό χαρακτηριστικό τής ταυτότητας του προσώπου στην πρώτη στιχική ενότητα: «Έμορφος / κ' ενδιαφέρων: έτσι που έδειχνε φθασμένους / στην πλήρη του αισθησιακή απόδοσι. / Τα είκοσι εννιά, τον περασμένο μήνα τα είχε κλείσει». Η μετάβαση από το καθεστώς της ανελευθερίας που συμπυκνώνεται στους στίχους 4 και 5 («η έρημη δουλειά / που όλο το απόγευμα ήταν σκυμένος») στο καθεστώς της ελευθερίας που εκφράζεται στους στίχους 6-7 («περπατούσε αργά / και χάζευε στον δρόμο») γίνεται μέσω της εμφατικής, χάρη στην παύση που δημιουργείται από τη στίξη και την αλλαγή στίχου, χρήσης του ρήματος «βγήκεν» που δηλώνει την έξοδο από τον καταναγκασμό (που εξεικονίζεται με τη στάση του σώματος: «σκυμένος») στο έξω της αυτοδιάθεσης που δηλώνεται μέσα από τη σχέση του με τον χρόνο (στ. 6-7: «περπατούσε αργά / και χάζευε στον δρόμο»). Η επόμενη στιχική ενότητα ολοκληρώνει την ταυτότητα του προσώπου μέσω του διασκελισμού («πτωχικές / παρόδους») που προβάλλει την οικονομική του κατάσταση και μέσω της επανάληψης του στίχου 7 στον στίχο 11 («Εχάζευε στον δρόμο»), που τονίζει τη μοναξιά του νέου και την ερωτική διαθεσιμότητά του.

Στο πλαίσιο της ελευθερίας και της διαθεσιμότητας εντάσσεται και η τυχαία συνάντηση με «το πρόσωπο» και «τη μορφή» που τον «έσπρωξαν και εισήλθε» (στ. 17) στο μικρό μαγαζί. Αξίζει εδώ να επισημανθεί η διπλή λειτουργία του ρήματος «έσπρωξαν», λέξης άπαξ στα ποιήματα του κανόνα: σε μεταφορικό επίπεδο δηλώνει την αναπόδραστη σαγήνη που προκαλείται στο δραματικό πρόσωπο από το υποκείμενο του ρήματος («πρόσωπο», «μορφή»): σε κυριολεκτικό επίπεδο έχει σεξουαλικές συνδηλώσεις. Ο ερωτισμός εντείνεται με διάφορους τρόπους: α) Με την εμφατική προβολή στον στίχο 16 του ρήματος «είδε», με την επανάληψη και τον τονισμό του τη δεύτερη φορά, όπου υπάρχει τολμηρή συνίζηση («πρόσωπο, είδε»), στη δέκατη συλλαβή του ιαμβικού δεκατετρασύλλαβου, η οποία μάλιστα χωρίζεται με στίξη.<sup>160</sup> Αξίζει να σημειωθεί πως η ερωτική επιθυμία συνδέεται και στα τρία ποιήματα με το βλέμμα το οποίο επικαθορίζει τη συμπεριφορά. β) Με τη χρήση της λόγιας λέξης «εισήλθε», που περισσότερο από την είσοδο στον χώρο σημαίνει την είσοδο σε μια ερωτική τελετουργία. Το ίδιο ρήμα, άλλωστε, χρησιμοποιείται μόνο άλλη μία φορά στα ποιήματα του κανόνα, πάλι σε σχέση με μια τελετουργία, αυτήν τη φορά σε σχέση με τον θάνατο (στο ποίημα «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.»). γ) Με τη χρήση του παρατατικού χρόνου («ζητούσε», στ. 17), η

160. Βλ. Παπάζογλου 2012, 440 και, επίσης, για τους στ. 25-28, σ. 258-260.

οποία δηλώνει τη διάρκεια της διερευνητικής ερωτικής διαδικασίας. Η δράση λαμβάνει χώρα στον περίκλειστο χώρο των κοινωνικών συμβάσεων, ο οποίος επιβάλλει έναν κώδικα υποκριτικής συμπεριφοράς. Αυτή ακριβώς η κοινωνική επίφαση («ζητούσε / τάχα να δει χρωματιστά μαντήλια», στ. 18) αντιπαράθεται στη γνησιότητα της ερωτικής επιθυμίας που πασχίζει να κρύψει τη μουσική της εκφορά με τους «πνιγμένους», «σβυσμένους» και «χαμηλωμένους» ένρινους και υγρούς ήχους των στίχων 20-24, πίσω από τη σκληρή παρήχηση του τ στους στίχους 19-20. Σαν μουσική συμφωνία, αντίστοιχη της «υπολανθάνουσας συναίνεσης», η ερωτική επιθυμία γίνεται ο καταλύτης της αφήγησης στην ενότητα αυτή, καθώς το υποκείμενο έχει εξουδετερωθεί και κάθε βούληση για δράση έχει υποχωρήσει πίσω από τις παθητικές μετοχές «πνιγμένη», «σβυσμένη», «αφηρημένες», «χαμηλωμένη», απόρροια της ερωτικής έντασης.

Η αντιπαράθεση ερωτικής επιθυμίας και κοινωνικά αποδεκτού κώδικα συμπεριφοράς συνεχίζεται και στην πέμπτη στιχική ενότητα, όπου η λέξη «πραγματεία» του στίχου 25, που συνοψίζει την κοινωνία, την υποκρισία, τις σχέσεις συναλλαγής, τις ανταλλάξιμες αξίες, αντιπαράθεται στον «μόνο σκοπό» (στ. 26): την έκφραση της ερωτικής επιθυμίας, που βρίσκεται στους αντίποδες της πραγματείας και υποχρεωτικά αναπτύσσεται μέσα σ' ένα «εχθρικό» περιβάλλον. Οι δύο διαφορετικοί κώδικες σηματοδοτούνται από την παύλα στο τέλος του εικοστού πέμπτου στίχου. Αν οι στίχοι 20 έως 24 αποτυπώνουν με τη μουσική τους διάσταση τη συμφωνία των δύο επίδοξων εραστών, οι στίχοι 26-29 παραπέμπουν σε κινήσεις χορευτικές, φευγαλέες: «τα χέρια των ν' αγγίζουν / επάνω απ' τα μαντήλια· να πλησιάζουν / τα πρόσωπα, τα χείλη σαν τυχαίως· μια στιγμιαία στα μέλη επαφή». Οι παύσεις και οι παρηγήσεις συνιστούν τη μουσική υπόκρουση της διακριτικής ερωτικής χορογραφίας, όπου πρωταγωνιστούν «τα χέρια», «τα πρόσωπα», «τα χείλη», «τα μέλη». Τα τρία πρώτα ουσιαστικά, άλλωστε, είναι και τα δρώντα υποκείμενα των ρημάτων «αγγίζουν» και «πλησιάζουν», που μοιάζουν σαν σκηνοθετικές οδηγίες μιας πολύ σύντομης χορευτικής σκηνής.<sup>161</sup>

Το δίστιχο «Γρήγορα και κρυφά, για να μη νοιώσει / ο καταστηματοάρχης που στο βάθος κάθονταν» (στ. 30-31) αποτελεί την καταληκτική στιχική ενότητα και συνανασύρει τη μετωνυμική παρουσία του κοινωνικού ελέγχου σε μια παρόμοια ερωτική συνάντηση σε μεταβατικό χώρο στο ποίημα ποιητικής «Να μείνει» (1919). Η ποιητική της μετάβασης, εκφρασμένη μέσα από ένα σχεδόν θεατρικό δρώμενο, συντίθεται από το υλικό της αφήγησης (μια τυχαία συνάντηση που πυροδοτεί την ερωτική επιθυμία), τον χώρο (ένα εμπο-

161. Ο Σαββίδης θεωρεί ότι υποκείμενο του ρήματος «αγγίζουν» είναι η εννοούμενη λέξη «εκείνοι» (Καβάφης 1995, Β 150).

ρικό κατάστημα), τον χρόνο (όσο διαρκεί μια επίσκεψη σε κατάστημα) και σφραγίζεται από τις ειρωνικές δομές του ποιήματος: η ελευθερία του ατόμου καταστρατηγείται από την αναγκαστική δουλειά, το ιδιωτικό περιφρουρείται ελεγκτικά από το δημόσιο, η έκφραση της ερωτικής επιθυμίας κινδυνεύει να ακυρωθεί από την κοινωνική νόρμα (της οποίας μετωνυμία είναι ο καταστηματοάρχης). Χάρη όμως στην τεχνική της απόκρυψης, η ερωτική επιθυμία, γνήσια και πανίσχυρη, βρίσκει τον τρόπο να εκφραστεί και σ' ένα μη ευνοϊκό περιβάλλον, «γρήγορα και κρυφά», αλλά γι' αυτό ίσως πιο δραστικά, κατειρωνευόμενη με τη σειρά της τον θεματοφύλακα της καθεστηκυίας τάξης που «κάθονταν στο βάθος», εκπρόσωπο της τάξης του και «των ερώτων της ρουτίνας».<sup>162</sup> Όπως ήδη αναφέρθηκε, η παρουσία του ανακαλεί «τον αγρυπνισμένο υπηρέτη» του ποιήματος «Να μείνει», που παραλίγο να γίνει μάρτυρας της ικανοποίησης μιας άλλης ερωτικής επιθυμίας που βρήκε τον τρόπο να εκφραστεί επίσης «γρήγορα και κρυφά» σε δημόσιο χώρο, «σε μια γωνιά του καπηλείου». Όμως, σύμφωνα με την καλειδοσκοπική ανάπτυξη των θεμάτων, εκεί η εστίαση αφορά την ποιητική αξιοποίηση και μνημείωση της φευγαλέας ερωτικής εμπειρίας, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

### VIII. Ερωτική επιθυμία και ετερότητα

Η ποιητική της μετάβασης, η οποία πραγματώνεται μέσα από τα προσώπεια, τον χρόνο και τον χώρο όπου αυτά δρουν, αφορά μεγάλο αριθμό ερωτικών ποιημάτων και σχετίζεται με την ποιότητα του πάθους και τη φθαρτότητα του κάλλους. Όπως έχει παρατηρηθεί, οι ερωτικές σχέσεις στην καβαφική ανθρωπογεωγραφία δεν διαρκούν πάνω από δύο χρόνια.<sup>163</sup> Οι ερωτικές συναντήσεις στην καβαφική μυθολογία, όταν δεν είναι στιγμιαίες, και εξελίσσονται σε ερωτική σχέση διαρκείας, τελειώνουν συνήθως πρόωρα,<sup>164</sup> για διάφορους λόγους που μπορούν να συνοψισθούν σε δύο κατηγορίες: θάνατος και ετερότητα. Αυτές οι δύο κατηγορίες κάποτε συνδυάζονται, οπότε εντείνεται η δραματικότητα του κειμένου. Η ετερότητα αφορά ευρύ φάσμα στοιχείων της ταυτότητας των προσωπείων, εξασφαλίζοντας τις προϋποθέσεις για την πολυφωνική έκφραση του κόσμου που διέπει την καβαφική ποιητική. Είτε αφορά την οικονομία είτε τη θρησκευτική

162. Πβ. την εκτίμηση του Σαββίδη ότι «η αληθινή πραγματεία είναι οι ίδιοι οι λαθραίοι εραστές, έτσι ή αλλιώς θύματα του καταστηματοάρχη τον οποίον νομίζουν ότι εξαπατούν» (Σαββίδης 1985, 240).

163. Καραόγλου 2000, 79.

164. Ό.π., 80.

αντίληψη είτε την ερωτική ιδιοπροσωπία, η ετερότητα δημιουργεί ασυμβατότητες και δομές εξουσίας οι οποίες ανοίγουν ρήγματα στη μονοσήμαντη πρόσληψη του κόσμου και τις βεβαιότητες των προσωπειών και του αναγνώστη.<sup>165</sup>

Η πιο ιστορικά φορτισμένη αιτία ερωτικού αποχωρισμού, δίχως όμως στοιχεία ετερότητας, απαντά στο ποίημα «Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος», γραμμένο και δημοσιευμένο τον Ιανουάριο του 1924. Στο ποίημα αυτό, που δομείται σε 13 σπασμένους στίχους, μ' ένα ρήγμα που ενδεχομένως αποτυπώνει και τυπογραφικά τον αποχωρισμό,<sup>166</sup> ένα αφηγηματικό προσωπείο άγνωστης ταυτότητας σχολιάζει τον αποχωρισμό δύο εραστών, εστιάζοντας στο θέμα της φθοράς της σχέσης και του κάλλους. Όπως συχνά συμβαίνει στην ποίηση του Καβάφη, θα μπορούσε η εκφορά του λόγου να εκληφθεί ως πλαγιασμένος εσωτερικός μονόλογος του ενός από τους δύο εραστές. Όμως το γεγονός ότι δεν προσδιορίζεται επακριβώς ο τόπος, αλλά διαζευτικά («Νέα Υόρκη ή Καναδά», στ. 8), απομακρύνει ένα τέτοιο ενδεχόμενο. Όπως και να 'χει, ο «αποχωρισμός» αποτελεί άλλοθι για να φωτισθεί το θέμα της φθοράς της ερωτικής σχέσης και της νεότητας από τον χρόνο. Γι' αυτόν τον στόχο η πρωτοβάθμια συγκρότηση των προσωπειών είναι επαρκής. Το ποίημα ξεκινάει με την έκφραση των συναισθημάτων που προκάλεσε ο αποχωρισμός: «Λυπήθηκαν μεγάλως / στον αποχωρισμό των» (στ. 1-2), αλλά και με μια ασάφεια (στ. 3-4: «Δεν το 'θελαν αυτοί / ήταν η περιστάσεις») η οποία αίρεται στους επόμενους τρεις στίχους που συγκεκριμενοποιούν τη γενικού περιεχομένου λέξη «περιστάσεις», αποδίδοντας την αιτία του αποχωρισμού στη μετανάστευση (στ. 5-8: «Βιοτικές ανάγκες / εκάμνανε τον ένα / να φύγει μακριά— / Νέα Υόρκη ή Καναδά»). Οι αμέσως επόμενοι στίχοι 9 έως 14 υποβαθμίζουν το βάρος των «περιστάσεων», αναδεικνύοντας τη φθορά της ερωτικής έλξης, η οποία προβάλλεται εμφαντικά μέσω της επανάληψης και των παύσεων (στ. 11-14: «είχεν ελαττωθεί / η έλξις βαθμηδόν, / είχαν ελαττωθεί / η έλξις της πολύ»), που τονίζουν τη φθοροποιό επενέργεια του χρόνου και τη μετάλλαξη της αγάπης (στ. 9-10: «Η αγάπη των βεβαίως / δεν ήταν ίδια ως πριν»). Η χρήση των δύο επιρρημάτων «βαθμηδόν» και «πολύ» σε σχέση με το θέμα της έλξης, και μάλιστα με την ίδια ακριβώς ρητορική, προβάλλει τη συντελεσμένη φθορά, υπονοώντας ότι ο χωρισμός θα ήταν αναπόφευκτος ούτως ή άλλως.<sup>167</sup> Η επανάληψη στους στίχους 15-17 («Όμως να χωρισθούν, / δεν το

165. Πβ. Πιερής 1998/9, 37-57.

166. Παπάζογλου 2012, 646.

167. Βλ. και την άποψη του Πιερή ότι «η σύντομη εκείνη σχέση θα παραμείνει οριστικά ως η δυνατή μνήμη ενός ιδανικού αλλά άτυχου έρωτα, που διακόπτεται στην ακμή



ἔθελαν αυτοί. / Ἦταν η περιστάσεις.—») επανέρχεται στην αιτία του χωρισμού, στις «περιστάσεις». Η παύλα σηματοδοτεί την αλλαγή επιπέδου στην αφήγηση, καθώς την έκθεση του πραγματολογικού υλικού ακολουθεί ο σχολιασμός του βασιικού θέματος. Η Τύχη εδώ προσωποποιείται αναλαμβάνοντας τον ρόλο της «καλλιτέχνιδος» η οποία δίνει προτεραιότητα όχι στη ζωή αλλά στην τέχνη και γι' αυτό προστατεύει, διά του αποχωρισμού, «το αίσθημα» και «το κάλλος». Η απορηματική διατύπωση δημιουργεί έναν τόνο ελαφράς ειρωνείας, καθώς δεν υπάρχει αμφιβολία για τη φθορά που επιφέρει ο παντοδύναμος Χρόνος (με κεφαλαίο Χ) του οποίου η κυριαρχία αποτυπώνεται μετωνυμικά: «τώρα», «πριν» (δς), «πάντα», «είκοσι τεσσάρων ετών» (στ. 20-26). Το ποίημα ανακαλεί όχι μόνον το ποίημα «Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.» αλλά και το σχόλιο του Καβάφη, με αφορμή τις απόψεις του Ruskin: «όταν λέγομεν “ο Καιρός” [και εδώ με κεφαλαίο Κ] εννοούμεν ημάς αυτούς. Αι πλείσται των abstractions είναι απλά ψευδώνυμά μας».<sup>168</sup> Με τη λειτουργία του Χρόνου συνδέεται φυσικά η λειτουργία της μνήμης, η οποία υπόκειται στους τέσσερις τελευταίους στίχους 23-26, του μόνου μηχανισμού μνημείωσης του κάλλους και της ηδονής, και άρα υπέρβασης της φθαρτής τους φύσης («ο ένας για τον άλλον / θα είναι ως να μένει πάντα / των είκοσι τεσσάρων / ετών τ' ωραίο παιδί»). Με πρόσχημα τον αποχωρισμό δύο εραστών, στο ποίημα αυτό αναπτύσσεται το μείζον θέμα της φθοράς του νεανικού κάλλους και της ερωτικής έλξης. Η καταλυτική λειτουργία του χρόνου δεν επηρεάζει μόνο την ηδονή και το κάλλος της νεότητας αλλά και τις ερμηνευτικές πιθανότητες: οι αρνητικά φορτισμένες στο παρόν «περιστάσεις» που καταλύουν την ερωτική σχέση, ενταγμένες στην προοπτική του χρόνου, αποκτούν θετικό πρόσημο· με άλλα λόγια, η ερμηνεία των «περιστάσεων» είναι συνάρτηση της προοπτικής.

Το θέμα της ετερότητας ως καθοριστικού παράγοντα της ερωτικής επιθυμίας θα απασχολήσει τον ποιητή ιδιαίτερα στην όψιμη φάση του έργου του. Δύο ποιήματα όπου το παραπάνω θέμα τίθεται με ομόλογο τρόπο, αλλά μέσα από διαφορετικής ταυτότητας προσωπεία, είναι τα «Μέσα στα καπηλεία—» (1926) και «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» (1929). Και στα δύο ποιήματα υπεισέρχεται ένας παράγοντας που επηρεάζει την ερωτική επιθυμία: το χρήμα, το οποίο, όπως έχει δείξει ο Μιχάλης Πιερής, μπαίνει στην καβαφική ποίηση ήδη με το αποκηρυγμένο ποίημα «Ένας έρωσ» (1896).<sup>169</sup>

του αισθήματος» (Πιερής 1998/9, 43).

168. Καβάφης 1963γ, 607.

169. Πιερής 1998/9, 41-42.

Το ποίημα «Μέσα στα καπηλειά—» αποτελεί έναν μονόλογο του ανώνυμου αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου, το οποίο εκθέτει σε α' πρόσωπο την ήρεμη και εμπεδωμένη πια απελπισία του για την εγκατάλειψή του από τον εραστή του. Το ιστορικοφανές αυτό ποίημα έχει μελετηθεί επαρκώς όσον αφορά τη δομή του και τη στιχουργία του σε σχέση με το κεντρικό θέμα, καθώς και σε σχέση με τις αναφορές του στον χώρο.<sup>170</sup> Στην ανάλυσή μου θα επικεντρωθώ στον τρόπο με τον οποίο συγκροτούνται και λειτουργούν τα δύο ιστορικοφανή προσωπεία που ενοικούν στο ποίημα καθορίζοντας την ερμηνεία. Η αφήγηση ξεκινάει με αναφορά σε έναν μεταβατικό χώρο, δηλωτικό της ψυχολογικής και κοινωνικής εξαθλίωσης του ανώνυμου αφηγηματικού προσωπείου, το οποίο εκθέτει την κατάστασή του με αξιοθαύμαστη αυτογνωσία: «Μέσα στα καπηλειά / και τα χαμαιτυπεία / της Βηρυτού κυλιέμαι. / Δεν ήθελα να μένω / στην Αλεξάνδρεια εγώ» (στ. 1-5). Οι αναφορές στη «Βηρυτό», την «Αλεξάνδρεια» και τον «Έπαρχο» (στ. 3, 5, 7, αντιστοίχως) φανερώνουν ότι η σκηνή αφορά ένα μακρινό αλλά όχι σαφώς προσδιορισμένο παρόν. Οι στίχοι 6-10 όχι μόνο εξηγούν με αμεσότητα την αιτία της εξαθλίωσης αλλά και εισάγουν στην αφήγηση το δεύτερο, επώνυμο αυτήν τη φορά, ιστορικοφανές δραματικό προσωπείο μαζί με τα σημαντικότερα στοιχεία της ταυτότητάς του (στ. 6-10: «Μ' άφισεν ο Ταμίδης· / κ' επήγε με του Επάρχου / τον υιό για ν' αποκτήσει / μια έπαυλι στον Νείλο, / ένα μέγαρον στην πόλιν»)<sup>171</sup> Η χρήση του ρήματος «επήγε» υπαινίσσεται την έλλειψη συναισθήματος, ενώ ο διασκελισμός των στίχων 8-9 επιτονίζει το ρήμα «αποκτήσει» που παραπέμπει σε αγοραπωλησία. Παράλληλα, σ' αυτούς τους στίχους δίνονται υπόρρητα και κάποια στοιχεία της ταυτότητας του ανώνυμου προσωπείου: η χρήση της φράσης «μ' άφισεν» υπαινίσσεται την απόλυτη ερωτική αφοσίωσή του και την έντονη αίσθηση εγκατάλειψης που ένιωσε. Ακόμη πιο σημαντικό είναι το γεγονός ότι, παρά τη «διαρκή αναστάτωση» («endless restlessness») που αποτυπώνεται και στους διασκελισμούς,<sup>172</sup> η έκθεση των γεγονότων γίνεται με νηφαλιότητα και δίχως την παραμικρή διατύπωση ηθικής κρίσης από τη μεριά του αφηγηματικού προσωπείου, παρόλο που δεν υπάρχει αμφιβολία για τη χυδαιότητα του Ταμίδη. Η φράση «Δεν ήθελα να μένω / στην Αλεξάνδρεια εγώ» (στ. 4-5) επαναλαμβάνεται με μια μικρή, αλλά σημαίνουσα αλλαγή στους στίχους 11-12: «Δεν έκανε να μένω / στην Αλεξάνδρεια εγώ.—». Την πρώτη φορά το βάρος πέφτει στη βούληση του ίδιου και ενδεχομένως η

170. Βλ. τις παρατηρήσεις του Robinson για τον τόπο και την προσωπικότητα του πρωταγωνιστή, καθώς και τη συνολική προσέγγιση του ποιήματος (Robinson 1988, 70-74).

171. Βλ. Δεληγιαννάκη 1991, 62· Σαββίδης 1991, 296.

172. Robinson 1988, 73.

αναφορά στον τόπο σχετίζεται με τις ψυχολογικές επιπτώσεις που έχει πάνω του. Τη δεύτερη φορά το βάρος μετατίθεται έξω από εκείνον, ίσως στην κοινωνία και τον ηθικό της κώδικα, που είναι συνάρτηση του χώρου, που του επιβάλλει να «αποχαιρετήσει την Αλεξάνδρεια». Ο επιτοπισμός του «εγώ» σ' αυτόν τον στίχο φανερώνει άνθρωπο που δεν έχει χάσει την αυτοεκτίμησή του αλλά, αντιθέτως, μέσα στην απελπισία του διατηρεί την ευθυκρισία και την αυτογνωσία του. Η επανάληψη σε συνεργασία με την παύλα στο τέλος του δωδέκατου στίχου όχι μόνο σηματοδοτεί την ολική «επανεκκίνηση» του ποιήματος και την «απόδραση» του ανώνυμου προσώπου «στη μνήμη», όπως έχει επισημάνει ο Robinson,<sup>173</sup> αλλά και σημαίνει τη μετάβαση από την προδοσία στην αφοσίωση, από την ποταπότητα στην αυθεντικότητα, από το εφήμερο της ερωτικής σχέσης στη διάρκεια της μνημονικής της ανάκλησης. Η επανάληψη των πρώτων τριών στίχων, απαράλλακτων στους στίχους 13-15, υπογραμμίζει την αυτοσυνειδησία του «δήθεν ξεπεσμένου αυτοεξόριστου»,<sup>174</sup> η οποία εντείνεται ακόμη περισσότερο με τη νηφάλια αποδοχή της εμφανικά διατυπωμένης εξαθλίωσής του: «Μεσ σ' ευτελή κραϊπάλη / διάγω ποταπώς» (στ. 16-17). Από τον στίχο 18 κ.ε. ολοκληρώνεται η ταυτότητα του ανώνυμου προσώπου και αναδεικνύεται ένα βασικό θέμα της καβαφικής αντίληψης για την ερωτική επιθυμία: η αυθεντικότητα. Η δύναμη του αισθήματος σε συνδυασμό με την ιδιοπροσωπία του, έτσι όπως αντανακλάται στην ταυτότητα του αφηγηματικού-δραματικού προσώπου, τον οδηγούν μεν κοινωνικά στην εξαθλίωση αλλά δεν μολύνουν το αίσθημά του ούτε θίγουν το ήθος του. Μέσα στην κοινωνική και ψυχολογική έκπτωσή του, η ακεραιότητα και η αξιοπρέπείά του παραμένουν αλώβητες: «Το μόνο που με σώζει / σαν εμορφιά διαρκής, / σαν άρωμα που επάνω / στην σάρκα μου έχει μείνει, / είναι που είχα δυο χρόνια / δικό μου τον Ταμίδη, / τον πιο εξαίσιο νέο, / δικό μου όχι για σπίτι / ή για έπαυλι στον Νείλο» (στ. 18-26). Η χρήση του ρήματος «σώζει», το οποίο ο Καβάφης έχει χρησιμοποιήσει στα ποιήματα του κανόνα άλλη μία φορά σε σχέση με τον θάνατο,<sup>175</sup> αναδεικνύει τον βαθμό της συναισθηματικής συμμετοχής και αφοσίωσης.

Η δεξιοτεχνία του Καβάφη σ' αυτό το ποιητικό κομψοτέχνημα βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο συγκροτεί τα δύο προσώπια που το κατοικούν: το αφηγηματικό προσώπιο συγκροτείται μέσω της ρητορικής του, ενώ το δραματικό προσώπιο μέσω των πράξεών του. Το αφηγηματικό προσώπιο εκτίθεται και εκ-

173. Ό.π., 72.

174. Πιερός 1998/9, 50.

175. Στο ποίημα «Αριστόβουλος» (στ. 28: «θα 'βρισκε τρόπο το αδέρφι της να σώσει»). Εδώ ας σημειωθεί και η ιδιωματική χρήση του ρήματος στο ποίημα «Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει» στη φράση «που να μην έσωνε».

θέτει δίχως να εκφέρει κρίση, φωτίζοντας το ήθος και των δύο προσωπείων που εμπλέκονται στην αφήγηση. Η ακατάβλητη αφοσίωση του ανώνυμου προσωπείου, η μνήμη που ευλαβικά διαφυλάσσει δυο χρόνια ερωτικής ζωής «σαν άρωμα που επάνω / στην σάρκα μου έχει μείνει» — «χαρά και μύρο της ζωής μου» («Ηδονή», 1917)— εξαγνίζει το ευτελές του παρόν, σαν τίμημα που πρέπει να πληρώσει γι' αυτό που «αξιώθηκε». Οι παρομοιώσεις «σαν μορφοιά διαρκής» και «σαν άρωμα επάνω στη σάρκα», προκειμένου για τη σωτήρια ανάμνηση της γνήσιας ερωτικής σχέσης, εκτός του ότι συνυποδηλώνουν τον ερωτισμό της σχέσης, αντιπαραθέτουν ειρωνικά το εφήμερο και ασταθές της ερωτικής σχέσης στη συντελεσμένη βεβαιότητα του παρελθόντος. Ειρωνικά αντιπαρατίθεται και η χρήση της λέξης «σπίτι» (στ. 25) στις λέξεις «έπαυλι» και «μέγαρο» (στ. 9 και 10), που αποτυπώνουν την αγοραστική αξία του Ταμίδη. Η απουσία ανταλλάγματος τονίζεται εμφατικά από την επανάληψη της φράσης «δικό μου» (στ. 23 και 25), η οποία υποδηλώνει την ερωτική ένταση και τη γνησιότητα της σχέσης. Ασφαλώς ο χαρακτηρισμός του ευτελούς Ταμίδη ως «του πιο εξάισιου νέου» δείχνει με έναν ακόμη τρόπο τις διαστάσεις και την ποιότητα του εξαγνιστικού αισθήματος του ανώνυμου προσωπείου, στου οποίου την ταυτότητα εγγράφεται ο εκ μέρους του θετικός χαρακτηρισμός του κυνικού εραστή του ως ακόμη ένα θετικό πρόσημο του δικού του ήθους. Έτσι, ο ίδιος βγαίνει ηθικά αλώβητος από «τα χαμαιτυπεία» και την «ευτελή κραιπάλη», καθώς η ευτέλεια και η ποταπότητα στην πραγματικότητα είναι ιδιότητες του Ταμίδη. Τη μεγάλη απόσταση ανάμεσα στα δύο προσωπεία του ποιήματος, κυριολεκτικά και μεταφορικά, δηλαδή ως απόσταση ερωτική και ηθική, δηλώνει ενδεχομένως το χάσμα στη μέση των στίχων.<sup>176</sup> Ο τίτλος, αντλημένος από το βάθος του ποιήματος, δεν δηλώνει την ευτέλεια του χώρου όπου «διάγει ποταπώς» ο πρωταγωνιστής, αλλά σηματοδοτεί, εκ του αντιθέτου, την ιερότητα μιας ακραίας ερωτικής αφοσίωσης, που δεν μπορεί να θίξει ούτε ο ευτελής «άλλος» ούτε «τα καπηλεία» ενός εξαθλιωμένου παρόντος. Συγχρόνως, τα «καπηλεία» σηματοδοτούν την κοινωνική και ψυχολογική έκπτωση, αλλά και την αυτοανάλωση στον βωμό της εφήμερης ερωτικής επιθυμίας.

Παρόμοια δημόσιος και μεταβατικός, αλλά περισσότερο συναισθηματικά και λιγότερο ηθικά φορτισμένος είναι ο χώρος στο ομόλογο ποίημα «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ», που δημοσιεύτηκε τον Οκτώβριο του 1929 και αποτυπώνει μια ερωτική ιστορία όπου υπεισέρχεται ο οικονομικός παράγοντας. Στο ποίημα ανοικούν δύο αφηγηματικά-δραματικά προσωπεία. Η εκφορά

176. Πβ. και Παπάζογλου 2012, 649.

του λόγου σε γ' πρόσωπο που ισοδυναμεί με α' αναλαμβάνεται από το ένα αφηγηματικό-δραματικό προσώπειο.<sup>177</sup> Ο παρελθοντικός χρόνος υποδηλώνει εξαρχής το πένθος του χωρισμού: «Μπήκε στο καφενείο / όπου επήγαιναν μαζί.—» (στ. 1-2). Η παύλα σηματοδοτεί την αναληπτική μετάβαση στην κρίσιμη στιγμή, «προ τριών μηνών», της εμφάνισης του οικονομικά ισχυρού «άλλου» που απειλεί την ερωτική σχέση. Η ταυτότητα του δεύτερου αφηγηματικού-δραματικού προσώπειου συγκροτείται μέσα από τον λόγο του που εγκιβωτίζεται στην αφήγηση αυτούσια μέσα σε εισαγωγικά: «Δεν έχουμε πεντάρα. / Δυο πάμπτωχα παιδιά / είμεθα — ξεπεσμένοι / στα κέντρα τα φθηνά. / Σ' το λέγω φανερά, / με σένα δεν μπορώ / να περπατώ. Ένας άλλος, / μάθε το, με ζητεί» (στ. 5-12). Οι παύσεις που προκύπτουν από τη στίξη και τον διασκελισμό αποτυπώνουν τη δυσκολία του άπιστου εραστή να διατυπώσει τον κυνικό του λόγο.<sup>178</sup> Η εγκιβωτισμένη αφήγηση δίνει την πληροφορία ότι πρόκειται για μια σχέση «δυο πάμπτωχων παιδιών», άρα οικονομικά ισότιμη, αλλά ανισότιμη συναισθηματικά, αφού ο ένας ετοιμάζεται να πουληθεί και μάλιστα φθηνά, όπως μας πληροφορούν οι στίχοι 13-15: «Ο άλλος τού είχε τάξει / δυο φορεσιές, και κάτι / μεταξωτά μαντήλια.—». Η παύλα σηματοδοτεί τη μετάθεση της εστίασης από τον άπιστο εραστή στην ερωτική απόγνωση που οδηγεί το αφηγηματικό-δραματικό προσώπειο σε συμπεριφορές καθοριστικές για την ταυτότητα και του ίδιου αλλά και, κυρίως, του κυνικού συντρόφου του (στ. 16-18: «Για να τον ξαναπάρει / εχάλασε τον κόσμο, / και βρήκε είκοσι λίρες»). Το ρήμα «ξαναπάρει» ήδη θέτει τους όρους μιας οικονομικής συναλλαγής και αποτυπώνει την έκπτωση της σχέσης που πλέον αποτιμάται με όρους οικονομικούς. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει από τον στίχο 20 και εξής η λειτουργία του αφηγηματικού προσώπειου το οποίο περιγράφει μέσω ειρωνικής ρητορικής: «Ήλθε ξανά μαζί του / για τες είκοσι λίρες». Η εμφατική, λόγω της στίξης, επανάληψη της φράσης «είκοσι λίρες» καθιστά το χρήμα κομβικό στοιχείο του ποιήματος, που σφραγίζει οριστικά την ποιότητα της σχέσης και την ταυτότητα του άπιστου εραστή· συγχρόνως, υπονομεύει την ειλικρίνεια όσων ακολουθούν ως δήθεν πρόσθετοι λόγοι της επιστροφής του πουλημένου εραστή: «μα και, κοντά σ' αυτές, / για την παληά φίλια, / για την παληάν αγάπη, / για το βαθύ αίσθημά των.—» (στ. 21-24). Η ήδη ειρωνική κλιμάκωση —αφού οι βασικοί λόγοι που θα 'πρεπε να καθορίζουν την ερωτική συμπεριφορά («η φίλια», «η αγάπη», «το αίσθημα») παρουσιάζονται ως δευτερεύοντες— επιτείνεται από την επανάληψη της λέξης «παληά», που υπονοεί

177. Πβ. την παρατήρηση του Πιερή για «διασάλευση των ορίων του λόγου ανάμεσα στον αφηγητή και τον ήρωα» (Πιερής 1998/9, 52). Για μια ανάλυση του ποιήματος με βάση τον μηχανισμό εξουσίας βλ. ό.π., 51-53. Βλ. και Σαββίδης 1987, 219.

178. Βλ. και Παπάζογλου 2012, 587, 614.

ότι ήδη η ερωτική σχέση είναι παρελθόν και επιβεβαιώνει ότι το «βαθύ αίσθημά των» δεν είναι πια παρά μια οικονομική συναλλαγή για τον έναν από τους δύο. Οι λόγοι της επανασύνδεσης υπονομεύονται ολοκληρωτικά από όσα ακολουθούν (στ. 25-30), όπου αποκαλύπτεται ότι ο «άλλος» είχε εξαπατήσει τον κυνικό εραστή («μια φορεσιά μονάχα / του είχε κάμει, και / με το στανιό και τούτην, / με χίλια παρακάλια»). Ακόμη, στους στίχους 27-30 ολοκληρώνεται η συγκρότηση της ταυτότητας του ανέντιμου, κυνικού, συμφεροντολόγου εραστή, ο οποίος, επιπλέον, είναι εύπιστος και χαμερπής.<sup>179</sup>

Στην επόμενη στιχική ενότητα η αφήγηση επανέρχεται στο παρόν, εστιάζοντας στον άπιστο εραστή: «Μα τώρα πια δεν θέλει / μήτε τες φορεσιές, / και μήτε διόλου τα / μεταξωτά μαντήλια, / και μήτε είκοσι λίρες, / και μήτε είκοσι γρόσια». Η εναρκτήρια φράση «Μα τώρα πια» και οι απανωτές αρνήσεις («δεν θέλει», «μήτε», «μήτε διόλου», «μήτε, «μήτε») δημιουργούν ένα θρηνητικό, ελεγειακό ιντερμέδιο που προοικονομεί την είδηση του θανάτου. Η μινιμαλιστικά διατυπωμένη είδηση της ταφής (στ. 38-40: «Την Κυριακή τον θάψαν, / στες δέκα το πρωί. / Την Κυριακή τον θάψαν: / πάει εβδομάς σχεδόν»), απογυμνωμένη από κάθε άλλη πληροφορία, μεταθέτει την εστίαση από το απρόσμενο γεγονός του θανάτου ενός νέου 22 χρονών, στην απώλεια αυτή καθεαυτήν. Κάτω από την ήρεμη συμβολική κίνηση του εραστή, στην επόμενη στιχική ενότητα, αναδύεται το απαρηγόρητο βάθος ενός υπόκωφου θρήνου. Ο άπιστος φίλος, απαλλαγμένος από τη χοϊκότητά του, θα εξαγινωθεί μέσα από τη συμβολική χειρονομία του εραστή του, ο οποίος «στην πτωχική του κάσα / του έβαλε λουλούδια, / ωραία λουλούδια κι άσπρα / ως ταίριαζαν πολύ / στην μορφιά του και / στα είκοσι δυο του χρόνια» (στ. 41-46), ενδεχομένως σε μια προσπάθεια να «ακυρώσει» τους τρεις μήνες εκφυλισμού της εικόνας του συντρόφου του και της σχέσης τους.<sup>180</sup>

Ο θάνατος, ο μεγάλος είρων της ανθρώπινης συνθήκης, θα δώσει τη λύση του κεντρικού δράματος, βάζοντας τέλος σε μια ανισότιμη, ψεύτικη σχέση, αλλά

179. Και μόνο η ρητορική αυτής της στροφικής ενότητας είναι αρκετή για να αποκλείσει κάθε στοιχείο αισθησιασμού, καθώς ό,τι υπερτερεί είναι η συναισθηματική ανισοτιμία και η παρεμβολή του υλικού παράγοντα ως ρυθμιστή των ερωτικών σχέσεων. Διαφορετική άποψη διατυπώνει ο Nehamas, ο οποίος θεωρεί ότι «όπως όλα τα ερωτικά ποιήματα του Καβάφη και αυτό το ποίημα εκφράζει βαθύ αισθησιασμό, αλλά αυτό δεν αποκλείει ούτε τη συγκίνηση και την πραγματική αγάπη ούτε την υποβαθμίζει σε απλή έλξη». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρησή του ότι η αμηχανία κάποιων κριτικών οφείλεται σε δύο βασικά χαρακτηριστικά της ερωτικής ποίησης του Καβάφη: την απουσία ενός ολοκληρωμένου υποκειμένου που «να μπορεί να εκφράσει έναν έρωτα πραγματικά δικό του και το γεγονός ότι πολλά από τα ποιήματά του αναφέρονται σε ένα χαμένο παρελθόν, σε σχέσεις που τέλειωσαν ακούσια, συχνά λόγω θανάτου ή φυγής» (Nehamas 1983, 312).

180. Πβ. και Γαραντούδης 1996, 164.

και σε όλα τα επιμέρους δράματα: ο πιστός εραστής δεν θα καταφύγει πια σε λύσεις ασύμβατες με την καθαρότητα των συναισθημάτων του· ο κυνικός και κάλπικος σύντροφος, «αποδεδειγμένος από την μάταιη ενδυματολογική ανάγκη»,<sup>181</sup> δεν θα ξαναπουληθεί για μια φορεσιά. Όπως παρατηρεί ο Μιχάλης Πιερίης, «η λύση, προκειμένου για τον καβαφικό κώδικα ερωτικής ηθικής, δεν είναι η βίωση μιας τέτοιας εκφυλισμένης σχέσης».<sup>182</sup> Το ποίημα κλείνει, μαζί με την ερωτική ιστορία, όπως ξεκίνησε, με την αναφορά στον χώρο, «στο καφενείο όπου επήγαιναν μαζί», το οποίο είναι η σκηνή σε όλες τις φάσεις του δράματος. Η φράση «μαχαίρι στην καρδιά του / το μαύρο καφενείο / όπου επήγαιναν μαζί» εκφράζει την οδύνη και το πένθος για τη διπλή απώλεια: την απώλεια του προσώπου, λόγω του θανάτου, και την απώλεια της ερωτικής σχέσης, που ουσιαστικά είχε προηγηθεί του θανάτου. Το καφενείο από χώρος «όπου επήγαιναν μαζί.—» (στ. 2) μετατρέπεται σε χώρο της «προ τριώ μηνών» κυνικής εξομολόγησης του φίλου του (στ. 3-4), που σήμανε και τον εκφυλισμό της σχέσης, για να μετατραπεί στην έξοδο του ποιήματος σε «μαύρο καφενείο» (στ. 53), χώρος της διπλής απώλειας και θύλακας της επώδυνης μνήμης. Ο θάνατος, ακυρώνοντας κάθε προοπτική και προσδοκία, λειτουργεί καταλυτικά για τη συνειδητοποίηση και την αυτογνωσία του ήρωα.<sup>183</sup>

Το χάσμα στη μέση των στίχων ενδεχομένως αποτυπώνει την ανισοτιμία της σχέσης· οι απρόσμενοι διασκελισμοί και η ενίοτε ανοικεία στίξη (π.χ. στ. 14, 28, 33) δημιουργούν έναν σπαρακτικό τόνο. Ο σπαρακτικός τόνος εντείνεται από τις αντιθετικές πολώσεις που διατρέχουν όλο το ποίημα σε επίπεδο νοήματος και ρητορικής: τη λεπτομερή αποτύπωση του χρόνου («προ τριώ μηνών», «στες δέκα το πρωί», «πάει εβδομάς σχεδόν», «το βράδυ») σε αντίθεση με το άχρονο του θανάτου· την εξάρτηση της σχέσης από μάταιες (και διά του θανάτου οριστικά ματαιωμένες) υλικές ανάγκες· την επαπειλούμενη απώλεια από την κατίσχυση της οικονομικής εξουσίας και την ακύρωσή της από την οριστική και συνάμα λυτρωτική απώλεια, με την επέλαση του θανάτου· το σπαρακτικό βάθος του προσωπικού δράματος πίσω από τη δήθεν αδιάφορη επιφάνεια της τριτοπρόσωπης αφήγησης.

181. Σαββίδης 1985, 239.

182. Πιερίης 1998/9, 52.

183. Βλ. την εύστοχη παρατήρηση του Πιερίη για «ουσιαστική μύηση στην αυτογνωσία» και για επανάκτηση «της αυτοτέλειας και της ενότητας» του ήρωα (Πιερίης 1998/9, 53). Πβ. και το σχόλιο του Γιώργου Θέμελη, ο οποίος από άλλη αφετηρία και από άλλον δρόμο είχε παρατηρήσει ότι «ακεραιότητα της ανθρώπινης μορφής είναι το πνευματικό περιεχόμενο της καβαφικής Ανθρωπολογίας» (Θέμελης 1970, 52).

Η πολυφωνική ποιητική του Καβάφη είχε ήδη διερευνήσει τον μηχανισμό της επίδρασης της οικονομικής εξουσίας στην ερωτική επιθυμία και στο ποίημα «Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών», δημοσιευμένο τον Ιούνιο του 1927. Όπως τα περισσότερα ποιήματα που αφορούν την ερωτική επιθυμία, κι αυτό το ποίημα ξεκινά με αναφορά στον μεταβατικό τόπο της ερωτικής συνάντησης: «Απ' τες δεκάμισυ ήτανε στο καφενείο, / και τον περίμενε σε λίγο να φανεί». Η τριτοπρόσωπη αφήγηση αναλαμβάνεται από ένα αφηγηματικό προσώπειο, ενώ μέσω του ελεύθερου πλάγιου λόγου αποτυπώνονται αδιαμεσολάβητα τα αισθήματα και οι σκέψεις του αφηγηματικού-δραματικού προσωπίου. Οι πρώτες πληροφορίες αφορούν την ηλικία των δύο νέων του τίτλου, που ενσαρκώνονται στο ποίημα από δύο προσωπεία: ένα αφηγηματικό-δραματικό, που ήδη αναφέρθηκε, και ένα δραματικό σχεδόν ίδιας ηλικίας.<sup>184</sup> Τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας του δραματικού προσωπίου ολοκληρώνονται σταδιακά στον βαθμό που χρειάζονται για την ανάδειξη του βασικού θέματος: της σχέσης ερωτικής επιθυμίας και οικονομικής κατάστασης. Στην πρώτη στιχική ενότητα, παράλληλα με την άκαρπη αναμονή στο καφενείο, ξετυλίγονται τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας του δραματικού προσωπίου: είναι φτωχός («Απ' τα έρημα, τα τρία σελίνια του / έμεινε μόνον ένα», στ. 7-8), παραστρατημένος («άρχισαν / να τον καταλαμβάνουν σκέψεις οχληρές / της παραστρατημένης του ζωής», στ. 12-14), συναισθηματικά εξαρτημένος από τον άλλο συνομήλικό νέο. Η αίσθηση της αναμονής επιτείνεται από τη διαρκή υπόμνηση της ροής του χρόνου («απ' τες δεκάμισυ», «πήγαν μεσάνυχτα», «πήγεν η ώρα μιάμισυ») και από τη χρήση ενεργητικής φωνής «στατικών» ρημάτων («περίμενε» τρις, «βαρέθηκεν», «ξόδιασε», «κάπνισεν»).

Η ερωτική αδημονία αποτυπώνεται όχι μόνο στην πολύωρη («για ώρες», στ. 12) αναμονή, αλλά και στη συμπεριφορά του («διαβάζει / μηχανικώς», στ. 6-7, «πίνει», «καπνίζει», «εξαντλείται», στ. 11). Η καταλυτική επίδραση που ασκεί ο ερωτικός άλλος πάνω του εκφράζεται στην επόμενη στιχική ενότητα που συνιστά σημείο τομής της άκαρπης αναμονής αλλά και της αφήγησης, καθώς επιβεβαιώνεται η δύναμη της ερωτικής επιθυμίας: «Μα σαν είδε τον φίλο του να μπαίνει — ευθύς / η κούρασις, η ανία, η σκέψεις φύγανε» (στ. 15-16). Ο διασκελισμός των στίχων 15-16 τονίζει τη δραστικότητα της ερωτικής επιθυμίας.<sup>185</sup>

Η «ανέλπιστη είδηση» ότι ο φίλος του «είχε κερδίσει στο χαρτοπαικτείο εννιά λίρες» (στ. 17-18), πέρα από την καταδηλωτική της σημασία, υποδηλώνει δύο στοιχεία της ταυτότητας των δραματικών προσωπίων: την κακή

184. Για την ηλικιακή ισοτιμία των εραστών βλ. Bellingeri 2000, 283-284.

185. Για τον διασκελισμό και τη λαχτάρα της ερωτικής αγωνίας που κρύβεται στο «ευθύς» βλ. Παπάζογλου 2012, 228-229.



οικονομική τους κατάσταση και τη χαρτοπαιξία, χαρακτηριστικά τα οποία, μαζί με την ομοερωτική επιθυμία, φωτίζουν τη φράση «παραστρατημένης του ζωής» (στ. 14). Όπως συμβαίνει συχνά στην ποίηση του Καβάφη, η επόμενη στιχική ενότητα είναι αντιστικτική, αφού οι αναφορές στο κάλλος, στη νεότητα και την «αισθητική αγάπη» τους λειτουργούν ως κάθαρση της πολύωρης αναμονής και κυρίως των «οχληρών σκέψεων». Η παράταξη των ρημάτων «δροσίστηκαν, ζωντάνεψαν, τονώθηκαν» στον στίχο 21 υπαινίσσεται μια σχέση η οποία δεν βρίσκεται στην πρώτη της ακμή, αφού έχει ανάγκη ενός εξωτερικού παράγοντα για να «ζωντανέψει» και να «τονωθεί». Αλλά κυρίως τονίζει τη δραστική επενέργεια της οικονομικής εξουσίας σε μια ερωτική σχέση, η οποία είναι αναγκασμένη να βιώνεται σε χώρους μεταβατικών, όπου την εξορίζουν οι μηχανισμοί της οικογενειακής/κοινωνικής εξουσίας: από το καφενείο στο κοινωνικά προσδιορισμένο «γνωστό τους, και λίαν ειδικό, / σπίτι της διαφθοράς» (στ. 26-27) και στο «δωμάτιον ύπνου» (στ. 28), τα οποία αντιτίθενται «στα σπίτια των τιμίων οικογενειών τους» (στ. 24). Αλλά εδώ πρέπει να παρατηρηθεί η κρίσιμη λειτουργία της παρενθετικής φράσης «(όπου, άλλωστε, μήτε τους θέλαν πια)» (στ. 25): η φράση αυτή, σχόλιο του αφηγηματικού προσωπείου, υπονοεί έναν αυστηρό, αρραγή κώδικα κοινωνικής ηθικής, αλλά και συνυποδηλώνει ένα πλαίσιο επιφανειακών, χαλαρών συναισθηματικών δεσμών· συγχρόνως, υπαινίσσεται την κριτική στάση του αφηγηματικού προσωπείου απέναντι στην κοινωνία, αντισταθμίζοντας τις κοινωνικά επιλήψιμες παραμέτρους που προβάλλει η αφήγηση («παραστρατημένη ζωή», «λίαν ειδικό, / σπίτι της διαφθοράς», «ξαναήπιαν»). Οι παράμετροι αυτές, εξάλλου, μέσα στο πλαίσιο του καβαφικού κώδικα ερωτικής ηθικής, όπου το κριτήριο είναι η αυθεντικότητα που οδηγεί στην προσωπική πραγμάτωση, υπονομεύονται από την έμφαση στο αίσθημα και στο κάλλος της ερωτικής επιθυμίας (στ. 23: «Κι όλο χαρά και δύναμεις, αίσθημα κι ωραιότης»). Όμως η σύνθετη καβαφική ειρωνεία δεν σταματά εδώ· ό,τι υπερισχύει και κατειρωνεύεται τους δύο νέους που «στον έρωτα δοθήκαν ευτυχείς» (στ. 31) είναι η «μεταβατικότητα» της ερωτικής επιθυμίας, η οποία αποτυπώνεται στη βραχύβια τόνωση που μπορεί να φέρει μια παροδική και «ανέλπιστη» εύνοια της οικονομικής εξουσίας. Αυτή η μεταβατικότητα, σε επίπεδο ρητορικής, όπως διαπιστώσαμε, πραγματώνεται μέσα από την κατάλληλη διαχείριση του χώρου και του χρόνου.

Είτε ως απειλή της ερωτικής επιθυμίας είτε ως ελιξίριό της, οι μηχανισμοί της εξουσίας μεταμορφώνονται με πολλούς τρόπους στην καβαφική ανθρωπογεωγραφία και απασχολούν τον Καβάφη σε όλη του την ποιητική πορεία. Μια σύνθετη εκβολή του θέματος είχε ήδη καταθέσει στο ποίημα «Εύνοια του Αλε-

ξάνδρου Βάλα», το οποίο πιθανότατα πρωτογράφηκε τον Ιούνιο του 1916, με τίτλο «Η ρόδα του αμαξιού», και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1921. Ο ιστορικοφανής αυτός μονόλογος τοποθετείται ήδη από τον τίτλο του ανάμεσα στο 150 π.Χ., όταν στον θρόνο των Σελευκιδών ανέβηκε, με τη βοήθεια της Ρώμης και του Πτολεμαίου Φιλομήτορας, ο «Σμυρνιός τυχοδιώκτης ταπεινής καταγωγής», σύμφωνα με τα σχόλια του Σαββίδη,<sup>186</sup> Αλέξανδρος Βάλας, και το 146 π.Χ., όταν νικήθηκε, βουτηγμένος στις καταχρήσεις, από τον νόμιμο διάδοχο του θρόνου Δημήτριο Νικάτορα, γιο του Δημητρίου Α΄ Σωτήρος.

Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση γίνεται από ένα ανώνυμο ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο του οποίου η ταυτότητα συγκροτείται από τον λόγο του.<sup>187</sup> Η αφήγηση ξεκινά *in medias res* και αφορά τη συμμετοχή σε αρματοδρομίες και την ήττα του προσωπείου επειδή έσπασε μια ρόδα του αμαξιού του. Σημασία δεν έχει το περιστατικό αλλά η διαχείρισή του και η, με αφορμή αυτό, αποτύπωση ενός κυκλώματος εξουσίας όπου συνυπάρχουν η πολιτική διαφθορά, ο τυχοδιωκτισμός, η λαγνεία. Εξαρχής, το προσωπείο διαγράφεται ειρωνικά, καθώς φαίνεται να συμμετέχει σ' έναν αγώνα στον οποίο δεν πιστεύει: «Α δεν συγχίζομαι που έσπασε μια ρόδα / του αμαξιού, και που έχασα μια αστεία νίκη» (στ. 1-2). Το εναρκτήριο επιφώνημα («Α») σε συνδυασμό με το «υποθερμικό» ρήμα «συγχίζομαι» υπαινίσσονται μίαν ελαφρότητα η οποία επιβεβαιώνεται στη συνέχεια. Τα «καλά κρασιά» και τα «ωραία ρόδα», σε συνδυασμό με τη νύχτα, λειτουργούν ως μετωνυμίες της λαγνείας σ' ένα περιβάλλον ευμάρειας και πολυτέλειας. Η φράση «Η Αντιόχεια με ανήκει», με την υπερφίαλη κενότητά της, λειτουργεί ως αρνητικό πρόσημο του προσωπείου, το οποίο, όσο προχωρά η αφήγηση, διαγράφεται με όλο και πιο μελανά χρώματα.<sup>188</sup> Αυτό το προσωπείο φέρνει ως παράδειγμα ο Nehamas για να υποστηρίξει ότι στην ποίηση του Καβάφη το κριτήριο της ποιότητας είναι το ίδιο για τις ομοφυλοφιλικές και τις ετεροφυλοφιλικές σχέσεις. «Οι ομοφυλοφιλικές σχέσεις», παρατηρεί, παραπέμποντας στο «κεραμεούν και φαύλον» του ποιήματος «Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω», «μπορεί να είναι εξίσου ρυπαρές και φτηνές με τις ετεροφυλοφιλικές σχέσεις, “από κοινό τηλό”». Η βίαιη καυχησιολογία του χυδαίου και απεχθή ήρωα του “Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα” (1921) δείχνει ότι ο Καβάφης είχε απόλυτη συνείδηση του πράγματος. Δεν αρκεί να

186. Καβάφης 1995, Β 114.

187. Για τις απόπειρες προσδιορισμού της ιστορικής ταυτότητας του προσωπείου βλ. Μαλάνος 1957, 278-281, όπου ανασκευάζεται η πρόταση του Περίδη πως πρόκειται για τον εραστή του Βάλα, τον Ηρακλείδη. Για τις πιθανές ιστορικές πηγές του ποιήματος αναφορικά με την εποχή βλ. Pontani 1991, 64.

188. Βλ. και Πλίνσκαγια 1983α, 192.

είναι κάτι σπάνιο για να είναι πολύτιμο».<sup>189</sup> Ο λόγος της υπερφίαλης συμπεριφοράς του αποκαλύπτεται σταδιακά στους στίχους 5 και 6: την αλαζονική δήλωση «Είμαι ο νέος ο πιο δοξαστός» ακολουθεί η αφελής επεξήγηση: «Του Βάλα είμ' εγώ η αδυναμία, ο λατρευτός». Η πλεονεκτική θέση για την οποία επαίρεται το προσωπείο και η οποία του δίνει την αίσθηση του απόλυτου κυρίαρχου είναι απόρροια της ωφελιμιστικής ερωτικής του σχέσης με τον ηγεμόνα. Ο στίχος 7 και οι παρενθετικοί στίχοι 8-9 ολοκληρώνουν την ταυτότητα του προσωπείου αλλά και αποκαλύπτουν τη διαφθορά των μηχανισμών εξουσίας στους οποίους υπόκειται και η ερωτική επιθυμία (είτε στην αυθεντική εκδοχή της είτε ως τρόπος διαχείρισης των άλλων). Η έλλειψη αυτογνωσίας του προσωπείου αποτυπώνεται μέσω μιας από τις αρχαιότερες τεχνικές ειρωνείας, της κατηγορίας μέσω επαίνου (*praising in order to blame*)<sup>190</sup> — στην προκειμένη περίπτωση αυτοεπαίνου: «(Μα αν ήμουν ακαλαίσθητος, κι αν μυστικά το είχα προστάξει — / θα 'βγαζαν πρώτο, οι κόλακες, και το κουτσό μου αμάξι)». Στην προκειμένη περίπτωση η δραστικότητα της ειρωνείας είναι ακόμη μεγαλύτερη εφόσον πρόκειται για σύνθετη χρήση της τεχνικής: για αυτοέπαινο και άρα ασύνειδη αυτοέκθεση στα βέλη της ειρωνείας. Η χρήση της λέξης «ακαλαίσθητος», λέξης άπαξ στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη, εκεί όπου θα ταίριαζε μια λέξη που θα δήλωνε τη διαφθορά, αποκαλύπτει έναν χαλαρό κώδικα ηθικής από τη μεριά του προσωπείου αλλά και όλης της εξουσίας στα γρανάξια της οποίας είναι εκουσίως μπλεγμένοι: κόλακες, υποκρισία, εκμετάλλευση, έπαρση, νοθεία, ένας κόσμος στους αντίποδες της άδολης ερωτικής επιθυμίας που παλεύει να μη μολυνθεί και κάποτε κυριαρχεί, ακόμη και όταν συνθλίβεται από την ανέχεια, στις τάξεις των φτωχών ανθρώπων. Στη διαφθορά του συστήματος παραπέμπει και ο τίτλος του ποιήματος, ο οποίος αναδεικνύει τη γενεσιουργό αιτία της: την εξουσία. Όπως συχνά συμβαίνει στα ποιήματα του Καβάφη, στη ρητορική της ειρωνείας του ποιήματος προστίθεται ακόμη ένα επίπεδο ειρωνείας, απόρροια της χρονικής απόστασης και της ιστορικής γνώσης: ο παντοδύναμος τότε Βάλας, όχι πολύ αργότερα, νικήθηκε και δολοφονήθηκε. Η πολιτικοκοινωνική διάσταση της ερωτικής επιθυμίας, που είναι κομβική για το ποίημα «Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα», αποτυπώνεται και στο γεγονός ότι οι πιο αδιάφθοροι ερωτικοί κάτοικοι της καβαφικής επικράτειας είναι συνήθως νέοι των λαϊκών τάξεων, ενώ οι διεφθαρμένοι, θύματα των επιλογών τους ή του περιβάλλοντος, είναι γόννοι επιφανών οικογενειών. Η συνθήκη αυτή αποδεικνύει την «προωθημένη ταξική οπτική γωνία»<sup>191</sup> του

189. Nehamas 1989, 132.

190. Αναλυτικότερα βλ. Muecke 1980, 63.

191. Πιερής 1998/9, 53.

Καβάφης, έτσι όπως συνοψίζεται σε ένα από τα *Ανέκδοτα σημειώματα ποιητικής και ηθικής*:

Με αρέσει και με συγκινεί η εμορφιά του λαού, των πτωχών / νέων/. Δούλοι, εργάται, μικροϋπάλληλοι του εμπορίου, υπάλληλοι των μαγαζιών. Είναι η αμοιβή, θαρρείς, για τες υστερήσεις των. Η πολλή δουλειά και η πολλή κίνησις τους κάμνουν λεπτά και [[έμορ]] συμμετρικά τα σώματα. Είναι [[πάντα]] σχεδόν πάντα λιγνοί. Τα πρόσωπά τους, ή άσπρα όταν η εργασία τους είναι μες σε μαγαζιά, ή ηλιοκαμένα όταν είναι έξω, έχουν [[πάντα]] ένα συμπαθητικό/, ποιητικό/, χρώμα. Είναι μια αντίθεσις στους πλουσίους νέους που είναι ή αρρωστιάρηδες και /φυσιολογικώς/ βρώμικοι, ή [[τότε]] με πάχητα /και/ με λίγδες απ' τα πολλά φαγιά και τα πιστά/, και τα παπλώματα/· θαρρείς που στα πρησμένα ή στα ζουρωμένα μούτρα τους φανερώνεται η ασχημία της κλεφιάς και της ληστείας [[—]] / [[αυτών και των πατέρων των]] των κληρονομιών και των τόκων των.<sup>192</sup>

Οι διάφορες θεωρίες της ταυτότητας συγκλίνουν ότι η ταυτότητα, όντας δυναμική και πάντα εν εξελίξει, είναι συνάρτηση της διάδρασης με τον Άλλο.<sup>193</sup> Η ερωτική επιθυμία συνιστά πράξη αυτογνωσίας αφού η γνώση του εαυτού περνά μέσα από τη γνώση του Άλλου. Η λειτουργία της ερωτικής επιθυμίας συναρτάται με την έννοια του ορίου και της ετερότητας. Όπως ήδη έχει αναφερθεί, στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφης κατατίθενται διαφορετικές όψεις της ετερότητας, οι οποίες άλλοτε συναρτώνται με την πολιτική του σκέψη κι άλλοτε με το ερωτικό του όραμα, δημιουργώντας μια εξαιρετικά σύνθετη προσωπική μυθολογία.

Ένα από τα κορυφαία ποιητικά επιτεύγματα της καβαφικής ποίησης, όπου η ετερότητα διαμορφώνει την αφήγηση, μέσα από τη σταδιακή αποκάλυψη και γνώση των ορίων (του Άλλου αλλά και του Εαυτού), συνιστά το ποίημα «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.». Το ιστορικοφανές αυτό ποίημα, το εκτενέστερο αναγνωρισμένο ποίημα που έγραψε ο Καβάφης, δημοσιεύτηκε τον Απρίλιο του 1929 και έχει απασχολήσει επανειλημμένως την καβαφική βιβλιογραφία, ακονίζοντας την κριτική ευαισθησία πολλών μελετητών, με τη σύνθετη δομή του και την αριστοτεχνική σκηνοθεσία του. Από τους παλαιότερους

192. Καβάφης 2009, 43.

193. Για τη δυναμική φύση της ταυτότητας βλ. Bakhtin 1984, 284.

μελετητές, ο Σαρεγιάννης έχει σχολιάσει αναλυτικά το ποίημα,<sup>194</sup> ενώ το 1976 ο Keeley μελέτησε τον αποτελεσματικό τρόπο εφαρμογής της «μυθικής μεθόδου» και έδειξε την «ξεχωριστή ποιότητα του ποιήματος και τη ζωντάνια της μεθόδου του» μέσα από τη συνανάγνωσή του με το ποίημα «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως τσίριαζαν πολύ».<sup>195</sup> Στον Robinson χρωστάμε μια λεπτομερή ανάλυση της δομής του ποιήματος ως διπλού δράματος: του βιώματος της αποξένωσης και της αναβίωσής του κατά την αναδιήγησή του.<sup>196</sup> Ο σημαντικός ρόλος που παίζουν οι άξονες του χώρου και του χρόνου σ' αυτό το αριστουργηματικό ποίημα έχουν αναλυθεί συστηματικά από τον Πιερή.<sup>197</sup> Ως σύνθετη και μοναδική περίπτωση ποιήματος δυνάμει θρησκευτικής μεταστροφής, η οποία τελικά δεν συντελείται, εξετάζει το ποίημα η Haas, θεωρώντας ότι το βασικό του θέμα είναι η υπερίσχυση της ουσιαστικής έναντι της τυπικής ταυτότητας, το οποίο προαναγγέλλεται από το ποίημα «Εν τῷ Μηνί Αθύρ» (1917).<sup>198</sup>

Στόχος μου εδώ είναι να αναδείξω τη συγκρότηση και τη λειτουργία των δύο ιστορικοφανών προσωπειών που στεγάζονται στο ποίημα: του ανώνυμου αφηγηματικού-δραματικού προσωπίου και του αφηγηματικού-δραματικού προσωπίου του Μύρη. Το πρώτο προσωπίο που αναλαμβάνει την πρωτοπρόσωπη αφήγηση συγκροτείται μέσα από τον λόγο και τη δράση του. Ήδη από την πρώτη στιχική ενότητα δίνονται δύο βασικά χαρακτηριστικά της ασύμβατης ταυτότητας των δύο εραστών: το ανώνυμο αφηγηματικό-δραματικό προσωπίο είναι εθνικός, και ο εκλιπών Μύρης χριστιανός. Σε συνδυασμό με τον τίτλο όπου σημαίνεται το ιστορικό πλαίσιο (Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.), εποχή μεγάλης πολιτικής και θρησκευτικής αναταραχής τις οποίες περιγράφει ο Σαββίδης,<sup>199</sup> τίθεται η συνθήκη ετερότητας που θα καθορίσει την αφήγηση. Ο τρόπος με τον οποίο το αφηγηματικό προσωπίο περιγράφει αναδρομικά την τελετή της κηδείας σφραγίζεται από «το ανοίκειο», το οποίο προκύπτει από τις αντιθετικές ταυτότητες των προσωπειών. Ο μεταβατικός χώρος όπου στέκεται ο ανώνυμος εραστής και παρατηρεί (στ. 5: «Στάθηκα σε διάδρομο», στ. 13: «Στέκομουν κ' έκλαια σε μια άκρη του διαδρόμου») είναι ο χώρος όπου τον απωθεί η ετερότητα η οποία δραματοποιείται στο ποίημα με κεντρομόλο φορά από το

194. Σαρεγιάννης 2005, 99-103.

195. Keeley 2004, 180-185.

196. Robinson 1988, 101-109.

197. Βλ. Πιερός 1992, 163-190, όπου παρατίθενται και παλαιότερες αναγνώσεις του ποιήματος. Για μια αντίθετη ανάγνωση από αυτήν του Πιερή βλ. Peri 1986, 119-140. Βλ. και την ανασκευαστική κριτική απάντηση του Πιερή (Pieris 1992, 221-230). Βλ. ακόμη Πιερός 1992, 372-374.

198. Haas 2000β, 59-60, 65.

199. Καβάφης 1995, Β 146.

εξωτερικό/συλλογικό στο εσωτερικό/ατομικό επίπεδο.<sup>200</sup> Στις δύο πρώτες στιχικές ενότητες περιγράφεται το ανοίκειο σκηνικό και τίθενται οι προϋποθέσεις της ετερότητας. Ο νεκρός Μύρης εισάγεται στο ποίημα στην τρίτη στιχική ενότητα ως μέρος του ανοίκειου σκηνικού. Η μετατροπή του από υποκείμενο του ρήματος (στ. 1: «ο Μύρης πέθανε») σε αντικείμενο (στ. 9: «Τον είχανε»), αν και νοηματικά εύλογη, προοικονομεί τη διεκδίκηση ταυτότητας που θα ακολουθήσει. Η αίσθηση αυτή επιτείνεται από την περιγραφή του χώρου με όρους τελετουργικού (στ. 9: «μια μεγάλη κάμαρη», στ. 11-12: «τάπητες πολύτιμοι, / και σκεύη εξ αργύρου και χρυσού»). Η διεκδίκηση θα τεθεί δραστικά στην πέμπτη στιχική ενότητα και θα συνεχιστεί έως το τέλος του ποιήματος μέσα από το συλλογικό προσωπείο των Χριστιανών (είτε συγγενών του Μύρη είτε ιερέων), το οποίο συνιστά φέροντα άξονα της αφήγησης (στ. 3-4, 5-8, 23-30, 54-59, 63-64, 68-70) με διπλό ρόλο: α) περιφρουρεί τη χριστιανική ταυτότητα του Μύρη λειτουργώντας αντιστικτικά, κάθε φορά που τα (χριστιανικά) όρια υπερβαίνονται μέσα από την αφήγηση του εθνικού του φίλου· β) απομακρύνει κάθε έτερο στοιχείο, συμβάλλοντας στο αίσθημα της αποξένωσης του εθνικού εραστή. Το συλλογικό προσωπείο των Χριστιανών είναι βασικό στοιχείο της δραματοποίησης και καθορίζει την έκβαση της αφήγησης: η πρώτη του εμφάνιση θέτει το πλαίσιο της ετερότητας (στ. 2-4: «πήγα στο σπίτι του, μ' όλο που το αποφεύγω / να εισέρχομαι στων Χριστιανών τα σπίτια, / προ πάντων όταν έχουν θλίψεις ή γιορτές»). Η επανεμφάνισή του στη δεύτερη στιχική ενότητα λειτουργεί απωθώντας το ξένο στοιχείο στο περιθώριο και απομακρύνοντάς το από τον νεκρό (στ. 5-8: «Δεν θέλησα / να προχωρήσω πιο εντός, γιατί αντελήφθην / που οι συγγενείς του πεθαμένου μ' έβλεπαν / με προφανή απορία και με δυσάρεσκεια»). Η αποξενωτική λειτουργία αντανακλάται στη συναισθηματικά αποστασιοποιημένη αναφορά στον Μύρη (στ. 7: «του πεθαμένου»). Θα χρειαστεί να μπει μπροστά ο καταλυτικός μηχανισμός της μνήμης για να αποκαλυφθεί η στενή σχέση του εθνικού με τον Μύρη και η μη χριστιανική διαγωγή του, δηλαδή τα κοινά στοιχεία της ταυτότητας των δύο προσωπείων, τα οποία αποκαθιστούν και τη συναισθηματική θερμοκρασία στο επίπεδο του πρώτου στίχου («Την συμφορά όταν έμαθα»). Στην πέμπτη στιχική ενότητα η αφήγηση των «γρηών» για τη χριστιανική συμπεριφορά του Μύρη και «οι προσευχές των τεσσάρων Χριστιανών ιερέων», σαν χορός αρχαίας τραγωδίας, παρεμβαίνουν ως ομοιογενές, αδιαχώριστο σύνολο για να «εξισοροπήσουν» την αποκαλυπτική αφήγηση του εθνικού και να αποκαταστήσουν την ταυτότητα του Μύρη. Η καταλυτική επενέργειά τους στη συνείδηση του εθνικού φίλου του Μύρη αποτυ-

200. Βλ. και το σχόλιο του Σαρεγιάννη για την αντιπαράθεση του Μέσα με το Έξω (Σαρεγιάννης 2005, 101).

πώνεται στην επόμενη στιχική ενότητα, όπου η αναδρομή στο κοινό παρελθόν τους προβάλλει στοιχεία της ταυτότητας του Μύρη ασύμβατα με τη χριστιανική ηθική (στ. 34-40), αλλά και σκιάζεται από την αμφιβολία, παρόλο που ο Μύρης ήταν το πιο ενεργό μέλος της «συντροφιάς» ή «παρέας», ενός άλλου συλλογικού προσώπου, δηλωτικού μιας συγκεκριμένης ταυτότητας, του οποίου η δράση αφορά το παρελθόν. Η επόμενη δραστική παρέμβαση του συλλογικού προσώπου των Χριστιανών στην επόμενη στιχική ενότητα διαβρώνει τελείως την αφήγηση και απειλεί τη μνήμη του Μύρη, η οποία υπερκαλύπτεται από τη χριστιανική τελετουργία. Η κλιμάκωση της αντίδρασης του συλλογικού προσώπου από το ατομικό (στ. 7-8, 23-24) στο συλλογικό (στ. 27-30, 54-59) και από το στατικό (στ. 3, 5, 11-12) στο δραστικό-τελετουργικό (στ. 54-55, 59) ρυθμίζει όχι μόνο τη συγκρότηση της ταυτότητας του Μύρη, αλλά και τα όρια της γνώσης και της αυτογνωσίας του εθνικού φίλου του.

Η ταυτότητα του Μύρη, η οποία ως μεικτή και αντιφατική είναι εξαιρετικά σύνθετη, διαμορφώνεται μέσα από την αφήγηση του ανώνυμου προσώπου, και αναδύεται σταδιακά με δύο τρόπους: α) μέσα από την αφήγηση —επομένως διαμεσολαβημένα— με άξονα τον βιωμένο χρόνο (στ. 14-22: «η συγκεντρώσεις μας κ' η εκδρομές», «τα ωραία κι άσεμνα ξενύχτια», η απαγγελία «με την τελεία του αίσθησι του ελληνικού ρυθμού», «η εμορφιά»)<sup>201</sup> β) διπλά διαμεσολαβημένη μέσα από τον λόγο των άλλων, που αναδιηγείται το προσώπειο (στ. 23: «Κάτι γρηές, κοντά μου, χαμηλά μιλούσαν για / την τελευταία μέρα που έζησε— / στα χείλη του διαρκώς τ' όνομα του Χριστού, / στα χέρια του βαστούς' έναν σταυρό.—»). Η αποκάλυψη της αθέατης πλευράς του Μύρη, σε συνδυασμό με το τελετουργικό της χριστιανικής θρησκείας που σαν «ένδυμα» καλύπτει τον Μύρη, έτσι όπως τον γνώρισε ο εραστής του και οι φίλοι τους, γίνεται ο καταλύτης της αφήγησης, καθώς πυροδοτεί τον μηχανισμό της αναδρομικής διερεύνησης της ταυτότητάς του από τον εθνικό φίλο του που τον «λάτρευε παράφορα». Η ταυτότητα του Μύρη είναι η συνισταμένη των δύο οπτικών, του παρελθόντος και του παρόντος, που κατατίθενται στο ποίημα με τρόπο δυναμικό και ανταγωνιστικό, καθώς συγκροτείται μέσα από την ανάκληση στιγμών του παρελθόντος, που αναδύονται για να συνθέσουν την αφήγηση αρχικά της ταυτότητάς του ως εθνικού (στ. 35-40: «έκδοτος στες ηδονές», «σκορπώντας αφειδώς το χρήμα του στες διασκεδάσεις», «Για την υπόληψι του κόσμου ξένοιαστος, / ρίχνονταν πρόθυμα σε νύχτιες ρήξεις στες οδούς / όταν ετύχαινε η παρέα μας / να συναντήσει αντίθετη παρέα»). Έως τον στίχο 22 ο βιωμέ-

201. Η αναδρομική αφήγηση του φίλου του Μύρη είναι απολύτως απαραίτητη για τη διαμόρφωση της ταυτότητας και των δύο, αφού η ταυτότητα της ιστορίας είναι που διαμορφώνει την ταυτότητα της φιγούρας (Ricoeur 2008, 198).

νος χρόνος αποκαλύπτει εκείνα τα στοιχεία της ταυτότητας του Μύρη που τον συνδέουν με τον εθνικό φίλο του, παρά την επίγνωση της θρησκευτικής ετερότητας που εμφανικά, χάρη στην επανάληψη της λέξης «γνωρίζαμε», αποτυπώνεται στους στίχους 31 και 32, θέτοντας την προϋπόθεση της ερωτικής αυθεντικότητας: την ειλικρίνεια. Η αθέατη (και για τον εθνικό εραστή και για τον αναγνώστη) όψη της ταυτότητας του νεκρού Μύρη, που λόγω θανάτου περνάει οριστικά στη σιωπή που τον περιέβαλλε και όσο ζούσε (στ. 41: «Ποτέ για την θρησκεία του δεν μιλούσε»), παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ταυτότητας και του ανώνυμου προσώπου και καθορίζει τη λυτρωτική εκβολή του ποιήματος, μετά την πρώτη δραστική παρέμβαση του συλλογικού προσώπου (στ. 23-30). Μαζί με τις συνήθειες του ζωντανού Μύρη ως εθνικού αναδύονται από τη μνήμη συμπεριφορές που φωτίζουν την αθέατη έως τότε πλευρά του, συμβατές με την περιγραφή της τελευταίας μέρας του από τους άλλους και με το τελετουργικό της χριστιανικής θρησκείας (στ. 42-53: «δυσχερστάθηκα με τον αστεϊσμό», «τραβήχθηκε απ' τον κύκλο μας, κ' έστρεψε αλλού το βλέμμα», «ψιθύρισεν ο Μύρης / (οι άλλοι δεν άκουσαν) “τη εξαίρεσει εμού”»). Η εικόνα της θρησκευτικής ετερότητας σφραγίζεται από τον λόγο του Μύρη «τη εξαίρεσει εμού», ο οποίος ακούγεται για μοναδική φορά στο ποίημα, αυτούσιος, μεταφεριμένος μέσα σε εισαγωγικά, και μάλιστα ως τελευταία φράση της έκτης στιχικής ενότητας, η οποία εμπεριέχει την τελευταία και εκτενέστερη παρουσία του ζωντανού Μύρη στο ποίημα. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Haas, είναι η στιγμή της ματαιωμένης «εν δυνάμει μεταστροφής» του Μύρη, που αντιστοιχεί στη σχεδόν ανεξέλεγκτη επενέργεια της χριστιανικής τελετουργίας στον εθνικό φίλο του.<sup>202</sup> Σ' αυτήν την πολύστιχη ενότητα ολοκληρώνεται η πραγματική, διχασμένη, ταυτότητα του δραματικού προσώπου. Όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Αγγελάτος, «το δηλητήριο-φάρμακο του Μύρη θα προσγειώσει τον αγαπημένο του φίλο στην πραγματικότητα του Διαφορετικού, ιστορικοποιώντας τη δυναμική διαπλοκή του ίδιου και του ξένου και όχι τη (διαλεκτική) σύνθεσή τους, ιστορικοποιώντας στην ωριμότερη στιγμή της τους όρους ύπαρξης μιας ποιητικής τέχνης, η οποία θεματοποιεί σε όλα τα επίπεδα οργάνωσης την ειρωνική αποστασιοποίησή της από τη βεβαιότητα που προσπορίζουν τα στέρεα περιγράμματα και η ενική συνείδηση».<sup>203</sup>

Η τελευταία στιχική ενότητα συνιστά μια από τις κορυφαίες χρήσεις ειρωνείας στην ποίηση του Καβάφη. Καθώς το άλλοτε πολυπόθητο και οικείο

202. Haas 2000β, 60. Βλ. και Ροζάνης 1976.

203. Αγγελάτος 2000, 101. Πβ. και την προσέγγιση του ποιήματος από τον Αντώνη Δρακόπουλο, με άξονα την αφηγηματική του τεχνική, καθοριστική για την πρόσληψη του ποιήματος από τον αναγνώστη (Dracopoulos 2003, 134-145 και Δρακόπουλος 2013, 65-81).



ερωτικό σώμα του νεκρού Μύρη καλύπτεται ξανά από το ανοίκειο ένδυμα της χριστιανικής τελετουργίας, εισβάλλει η αμφιβολία που προκύπτει από την αντίθεση/αναμέτρηση/σύγκρουση των ταυτοτήτων που η ετερότητα έχει διαμορφώσει· και απειλεί όχι με την κατάργηση της ήδη ακυρωμένης από τον θάνατο ερωτικής επιθυμίας, αλλά με την υπονόμηση της βιωμένης αυθεντικότητάς της.<sup>204</sup> Η εμφανικά διατυπωμένη (με τριπλή επανάληψη και αραιογράφηση της κρίσιμης λέξης «ξένος», στ. 65, 67) αποξένωση που ενέχεται στην αλλοίωση της ταυτότητας του προσωπείου αποδεικνύεται πιο οριστική και οδυνηρή απώλεια από τη συντελεσμένη απώλεια του θανάτου.<sup>205</sup> Η αφηγηματική (ανα)κατασκευή της ταυτότητας εξορκίζει την ετερότητα, της οποίας μετωνυμία αποτελεί το τελετουργικό της χριστιανικής θρησκείας, που παντοδύναμη και αφηγηματικά ως ποιητικό αίτιο των παθητικών ρημάτων «αρπαχθεί» και «αλλοιωθεί», απειλεί τη μνήμη και άρα μέλλον και παρελθόν· η γνησιότητα του πάθους και το κάλλος του Μύρη, ωστόσο, διασώζονται και μνημειώνονται από την ποίηση, παρόλο που απειλήθηκαν προσωρινά από την εισβολή της θρησκευτικής και κοινωνικής ετερότητας του Άλλου που ήταν ταυτόχρονα και οικείος, αλλά οριακά, όπως δείχνει η ακαριαία κίνηση του εθνικού φίλου του (στ. 68: «Πετάχθηκα έξω απ' το φρικτό τους σπίτι»).

Μελέτη της ταυτότητας ως συλλογικότητας και, παράλληλα, ως βιωμένης προσωπικής συνθήκης, το «αριστουργηματικό ρετσιτατίβο»<sup>206</sup> «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.» συνιστά μοναδικό επίτευγμα της παγκόσμιας ποίησης, δημιουργώντας ένα προσωπείο όπου συνοψίζεται η διαχρονικά δραστική σχέση ερωτικής επιθυμίας και θρησκευτικής ετερότητας, με τον πιο σύνθετο και δραματικό τρόπο.

Μια άλλη εκδοχή ετερότητας απορρέει από την ερωτική ιδιοπροσωπία, ένα θέμα που ο Καβάφης πραγματεύεται με τόλμη στο ποίημα «Εν απογνώσει», γραμμένο και δημοσιευμένο τον Μάιο του 1923. Το ποίημα εκφέρεται σε γ' πρόσωπο που ισοδυναμεί με α', ενώ στη δεύτερη στροφή μεταφέρονται πάλι σε γ' πρόσωπο δίχως εισαγωγικά, με ελεύθερο πλάγιο λόγο, τα λόγια του πρώην ερωτικού συντρόφου. Στο ποίημα ενοικούν δύο αφηγηματικά-δραματικά προσωπεία. Η εναρκτήρια φράση φωτίζει τον έντονα φορτισμένο τίτλο «Εν

204. Για τη δύναμη της θρησκείας να αλλοιώνει τη μνήμη και συνακόλουθα την καλλιτεχνική δημιουργία βλ. Σπιέρος 1932, 125.

205. Για τους τρόπους υπογράμμισης της ακουστικά κρίσιμης λέξης «ξένος» βλ. Παπάζογλου 2012, 131.

206. Σαββίδης 1985, 117.

απογνώσει»: «Τον έχασ' εντελώς». Η φράση επαναλαμβάνεται στην αρχή και των τριών διπλών στροφών, επιτονίζοντας τη δυναμική της απώλειας. Η συνύπαρξη αορίστου και ενεστώτα ήδη από την αρχή επιτείνει την αντίθεση παρελθόντος-παρόντος και δηλώνει την οριστική μετάβαση σε μια νέα κατάσταση. Το μέγεθος της απόγνωσης του ανώνυμου προσώπειου δηλώνει στη συνέχεια η ξέφρενη αναζήτηση του χαμένου του έρωτα σε κάθε καινούργιο εραστή του. Η επανάληψη της αόριστης αντωνυμίας και η μέσω των διασκευισμών έμφαση (στ. 3-4: «καθενός / καινούριου εραστή» και στ. 6-7: «κάθε / καινούριον εραστή») υπογραμμίζουν την ένταση της εξάρτησης, αφού καταφεύγει σε υποκατάστατα για την επούλωση του τραύματος της απώλειας. Καταλυτική για τη συγκρότηση της ταυτότητας του απεγνωσμένου νέου είναι η χρήση της λέξης «πλανηθεί», άπαξ λεγόμενη στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη, σε συνδυασμό με τη λέξη «ζητεί»: το παράδοξο της φράσης, όπου ο ένας όρος αναιρεί τον άλλον, αποτυπώνει όχι μόνο την ένταση της απόγνωσης αλλά και την ολοκληρωτική του εξάρτηση από τον ερωτικό του σύντροφο.

Ο στίχος 12 «σαν να μη υπήρχε καν» δηλώνει το αμετάκλητο του χωρισμού και αναδεικνύει κυρίαρχο στο παρόν το ανεπούλωτο ψυχικό τραύμα. Στους στίχους 13-20 εκτίθενται οι λόγοι του χωρισμού, όπως τους μεταφέρει (σε πλάγιο λόγο) ο απελπισμένος εραστής, διαμορφώνοντας, παράλληλα, και την ετερότητα των ερωτικών ταυτοτήτων. Είναι φανερό ότι ο ερωτικός σύντροφος ήταν διχασμένος ανάμεσα στην ομοερωτική επιθυμία και τον φόβο του κοινωνικού στίγματος. Η επανάληψη του ρήματος «ήθελε», και μάλιστα με έμφαση, λόγω των παύσεων, δείχνει την έντονη επιθυμία του να συμμορφωθεί στην κοινωνική ηθική και όχι να θέσει ανεξετάστως άνω απ' την τιμή, και την υπόληψή του της καθαρής σαρκός του την καθαρή ηδονή («Μέρες του 1896», 1927). Η φράση «Ήταν καιρός» λειτουργεί αμφίσημα: από τη μια μεριά δηλώνει την κοινωνική έκθεση και από την άλλη τη ρευστότητα της σεξουαλικής του ταυτότητας. Αξίζει να επισημανθεί η χρήση δύο διαφορετικών βουλητικών ρημάτων: στην πρώτη διπλή στροφή, η σφοδρότητα της ερωτικής επιθυμίας δηλώνεται με το ρήμα «ζητεί» (δισ), που συνδηλώνει την απέλπιδα αναζήτηση του ερωτικού υποκατάστατου· στη δεύτερη διπλή στροφή, η απόφαση του ερωτικού συντρόφου του να «ξεκόψει» δηλώνεται με το ρήμα «θέλω» που συνδηλώνει τη λογική διεργασία. Την κοινωνική οπτική απηχούν οι εμφατικά διατυπωμένοι, λόγω της επανάληψης και των παύσεων, χαρακτηρισμοί «στιγματισμένη», «νοσηρά» και «του αίσχους» ηδονή. Η κατ' επανάληψιν διευκρίνιση «είπ' εκείνος» (στ. 13) και «ως είπε» (στ. 20), που υπενθυμίζει την πατρότητα των λόγων, δείχνει τη διαφοροποίηση της άποψης του απεγνωσμένου νέου και τον απομακρύνει από τη δανεισμένη από την κοινωνία οπτική του

συντρόφου του.<sup>207</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το σχόλιο του ίδιου του Καβάφη για το ποίημα, γραμμένο «το νωρίτερο τον Μάιο του 1923»:

«Αυτός για να φθάσει στο σημείον “να μη υπάρχει καν” είναι μισός h[omosexual] μό[νο]. (Και τέλ[ος] η έλξις της γυναικός είναι σύ[νηθες] φαι[νόμενο] στον κόσμo). “Του αίσχους” δεν το λέ[γω] εγώ. Το λέ[γει] στην έξαψί του αυτός. Άμα πει “σωθεί”, μπορεί να πει “του αίσχους”. Έπειτα είναι εις νευρική κατάστασι, Θέ[λει] να ξεκάνει. Θέ[λει] να λυτρωθεί. Γυρεύει και arguments για τον εαυτό του. Η δριμύτης των λόγ[ων] του, εξηγεί την απόγν[ωσι] του άλλου. Έπειτα λέγει “του αίσχους” στην έννοια των πολλών, οι π[ο]λ[λοί] έτσι το θε[ωρούν]· π[...] και τα λ...].

»Τι σκληρό —όπως συχνά συμβαίνει— όταν ο ερ[αστής] πει όχι γυν[αίκα] θέ[λω] τώ[ρα]· και τι συχνά συμβαίνει.

»Ή όταν είναι ένα δειλό π[αι]δ[ί] που έχει ένα penchant στις γυν[αίκες]· που βλ[έπει] που κυριεύεται εντελώς από το άλλο το οπ[οίο] έχει να το κρύβει με αγωνία σαν ντροπή απ’ τον κόσμo· και γι’ αυτό πια το ον[ομάζει] “του αίσχους” στην exasperation του». <sup>208</sup>

Το παραπάνω σχόλιο στο οποίο, όπως επισημαίνει η Haas, απαντά για πρώτη φορά ρητά σε πεζό κείμενο του Καβάφη η λέξη «h[omosexual]» και υπονοείται η αμφιφυλοφιλία,<sup>209</sup> δείχνει όχι μόνον τα όρια της ελευθερίας και της έλ-λειψης προκατάληψης του Καβάφη όσον αφορά τον έρωτα, αλλά και το πόσο εξαντλητικά εργάζεται πάνω στη συγκρότηση των προσωπειών του μέσα από την υποθετική εμπειρία, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί με τη δέουσα περίσκεψη και για ζητήματα συναισθηματικά.<sup>210</sup> Ας σημειωθεί ότι στο ποίημα που μελετάμε το φύλο του αφηγηματικού-δραματικού προσωπειού δεν δηλώνεται ρητά· αποτυπώνεται όμως εμφιατικά η «στιγματισμένη», «του αίσχους», «νοσηρά» ηδονή που λειτουργεί ως μετωνυμία της ομοερωτικής επιθυμίας.

Τα βασικά θέματα του ποιήματος, η απελπισία και η απώλεια ελέγχου ως συνέπειες της ακύρωσης της ερωτικής επιθυμίας, αναπτύσσονται στο ποίημα από ένα θρυμματισμένο αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο, του οποίου ο σπασμένος, σπασμωδικός και εμμονικός λόγος ανακυκλώνει την απόγνωση, η οποία με την αμφισημία της δηλώνει από τη μια μεριά την απελπισία και από την άλλη την απώλεια της γνώσης του εαυτού, δηλαδή την απώλεια ταυτότη-

207. Haas 2010, 253-254.

208. Haas 1983α, 105.

209. Haas 2010, 259.

210. Καβάφης 2003, 256 (330).

τας. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Robinson, στο ποίημα δεν δίνονται κανενός είδους χαρακτηριστικά (φυσικά, κοινωνικά ή της προσωπικότητας) για κανένα από τα δύο προσώπια.<sup>211</sup> Ο εγκαταλειμμένος εραστής μάταια αναζητεί τα χαρακτηριστικά της ταυτότητάς του, που χάθηκαν με τον τραυματικό χωρισμό του. Η επανάληψη λέξεων, ήχων, δομών παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στο ποίημα, δημιουργώντας ένα «υπνωτικό αποτέλεσμα»: «Τίποτε στο ποίημα δεν είναι ηχητικός καινούριος, αλλά ούτε και εντελώς όμοιος, ακριβώς όπως επανέρχεται σε κάθε δυνατό συνδυασμό το λεξιλόγιο της ερωτικής επιθυμίας, του αισθησιασμού και της πλάνης. [...] Και όσο μεγαλύτερη έμφαση δίνει ο Καβάφης σε λέξεις που δηλώνουν την ταυτότητα, τόσο πιο πολύ συσκοτίζεται ή θρυμματίζεται η ταυτότητα».<sup>212</sup> Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα από αυτή την άποψη είναι η αμφισημία του στίχου 9 («πως είναι ο ίδιος νέος»), όπου ενδεχομένως απηχείται η απώλεια ταυτότητας, καθώς δεν είναι άμεσα σαφές ποιος είναι το υποκείμενο του ρήματος «είναι». Πρόκειται, επομένως, για ένα ποίημα όπου ο τρόπος χειρισμού των προσωπείων και της ρητορικής που τα συγκροτεί αποτυπώνει την ταραχή και την απώλεια της ταυτότητας που προκαλεί η ερωτική ετερότητα, η οποία αποτυπώνεται και στο χάσμα των στίχων.

Οι επιπτώσεις της ανισότιμης σχέσης ανακαλούν το δημοσιευμένο πέντε χρόνια αργότερα ποίημα «Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου — στο 24ο έτος του» (1928), το πρώτο δημοσιευμένο ποίημα του Καβάφη στο οποίο απαντά η λέξη «ανώμαλος», όπου αποτυπώνονται οι διαλυτικές επιπτώσεις της μη ισότιμης ανταπόκρισης του άλλου σε έναν καλλιτέχνη, ενδεχομένως ποιητή. Στο ποίημα αυτό η ανισοτιμία των εραστών, που καταβάλλει πνευματικά τον νέο της Τέχνης του Λόγου, προκύπτει όχι από τον φόβο του κοινωνικού ελέγχου αλλά από τη σεξουαλική ταυτότητα του εραστή του. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Βασιλειάδη, «αντιμέτωπο με την ίδια του την αμφισημία, το ποιητικό υποκείμενο αναγνωρίζει και κατονομάζει την ερωτική επιθυμία ως κατασκευή του εαυτού».<sup>213</sup> Η αποστασιοποιημένη διερεύνηση της ερωτικής ταυτότητας στις διάφορες εκφάνσεις της αποτυπώνει τη διευρυμένη αντίληψη του Καβάφη για το θέμα της ερωτικής ταυτότητας και τον σύνθετο τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την ποιητική πραγμάτωση της ερωτικής επιθυμίας.

Με όποιον τρόπο και αν (εκ)δηλώνεται η ετερότητα, πάντα επηρεάζει την ψυχολογία ή την κοινωνική συμπεριφορά τουλάχιστον του ενός από τους δύο ή περισ-

211. Robinson 1988, 65.

212. Ό.π., 69.

213. Βασιλειάδη 2014, 50.

σότερους εραστές, όπως στο ιστορικοφανές ποίημα «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)» το οποίο ίσως πρωτογράφηκε τον Δεκέμβριο του 1913, με τίτλο «Μαρικού Τάφος», και δημοσιεύτηκε τον Αύγουστο του 1928. Όπως παρατηρεί ο Μιχάλης Πιερής, ο οποίος έχει αναλύσει το ποίημα από την οπτική της αυθεντικότητας του συναισθήματος, στο ποίημα «εμφανίζεται ένα ιδιαζόντως πολύπλοκο σχήμα τριγωνικών σχέσεων, που συντίθεται και αποσυντίθεται από την εναλλαγή του ρόλου και των αισθημάτων τριών κατά βάση προσώπων».<sup>214</sup> Ιδιαίτερα σύνθετο είναι το ποίημα και αναφορικά με τα τέσσερα προσωπεία που στεγάζει. Σκοπός μου εδώ είναι να δείξω τη σύνθετη δομή<sup>215</sup> και τα ερωτήματα που θέτει αυτό το ποίημα με άξονα την ταυτότητα και τη διάδραση των προσωπειών: του αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου (του εκλιπόντος Μαρύλου Αριστοδήμου), του αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου (του Κίμωνος), του δραματικού προσωπείου (του Ερμοτέλη) και του αφηγηματικού προσωπείου του ποιητή που συνέθεσε το επιτύμβιο επίγραμμα. Όλα τα προσωπεία είναι ιστορικοφανή εφόσον το ποίημα τοποθετείται στα ελληνιστικά χρόνια, σε προχριστιανικό περιβάλλον, όταν η Κυρήνη, η σημερινή Λιβύη, ήταν ακόμη κέντρο ελληνικών σπουδών. Το προσωπείο του Ερμοτέλη διαγράφεται ελάχιστα ως υποκείμενο, τόσο όσο χρειάζεται για να αποτυπωθεί η αγάπη του για τον Μαρύλο. Ο σημαντικότερος ρόλος του είναι αυτός του αντικειμένου της ερωτικής επιθυμίας. Το προσωπείο του ποιητή του επιγράμματος παίζει σημαντικό διαμεσολαβητικό ρόλο όσον αφορά τον επιτύμβιο λόγο του Μαρύλου, αλλά και συμβάλλει στη συγκρότηση της ταυτότητας του προσωπείου του Κίμωνος. Το μόνο προσωπείο που συγκροτείται αδιαμεσολάβητα είναι του Κίμωνος, καθώς το προσωπείο του Μαρύλου συγκροτείται μέσα από την οπτική είτε του ποιητή του επιγράμματος είτε του Κίμωνος, ενώ το προσωπείο του Ερμοτέλη μέσα από την οπτική του ποιητή του επιγράμματος.

Το ποίημα ξεκινά με το εγκιβωτισμένο και εντός εισαγωγικών επιτύμβιο ποίημα, το οποίο καταλαμβάνει όλη την πρώτη διπλή στιχική ενότητα, και όπου ο εκλιπών Μαρύλος εκθειάζει την «αμέριστο αγάπη» που τον έκανε με τον Ερμοτέλη: «Το τέλος μου επήλθε / ότε ήμουν ευτυχής». Ό,τι ακολουθεί αποτυπώνει τη γνησιότητα του αισθήματος των δύο συνομήλικων νέων που χώρισε ο θάνατος στα 23 τους χρόνια. Ο στίχος 17 («Προδότις είναι η Μοίρα») μπορεί να ερμηνευτεί είτε σε σχέση με τον πολύ πρόωρο θάνατο του Μαρύλου είτε σε σχέση με τη βεβαιότητα για το ευμετάβολο της ερωτικής επιθυμίας, που εκφράζεται στους αμέσως επόμενους στίχους 18-20 («Ίσως κανένα πάθος / άλλο

214. Πιερής 1998/9, 47.

215. Για τη δομή του επιτύμβιου βλ. την ανάλυση του ποιήματος από τον Peri (1977, 112-115 και 158-160).

τον Ερμοτέλη / να 'παιρνεν από μένα»). Απόρροια αυτής της βεβαιότητας είναι η παραμυθία της δήλωσης του Μαρύλου «Τελείωσα καλώς· / εν τη αμερίστω αγάπη—» (στ. 21-22). Η χρήση του επιθέτου «αμερίστος», άπαξ λεγόμενο στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη, η οποία σημαίνει «αδιαίρετος, μη δυνάμενος να διαιρεθῆ, άτομος»,<sup>216</sup> όχι μόνο φορτίζεται ειρωνικά όλο και περισσότερο, αλλά και φωτίζει, όπως θα δούμε, τον ρόλο του ποιητή του επιγράμματος. Ο διασκελισμός στους στίχους 18-19 («πάθος» / «άλλο») προβάλλει το ευμετάβολο των ερωτικών συναισθημάτων. Οι απανωτοί διασκελισμοί στους στίχους 8-16 αποτυπώνουν την ανησυχία και άρα τα συναισθήματα του Ερμοτέλη για τον άρρωστο Μαρύλο, διαμεσολαβημένα από τον ποιητή του επιγράμματος.

Στην επόμενη στιχική ενότητα τον λόγο αναλαμβάνει ο παραλήπτης του επιτυμβίου επιγράμματος του Μαρύλου, ο «πενθών, / ο εξάδελφός του Κίμων» και εξηγεί πως το επιτύμβιο αυτό έφτασε στα χέρια του ένα μήνα μετά τον θάνατο του ξαδέλφου του στην Αλεξάνδρεια, σταλμένο από τον ποιητή που το έγραψε και που έτυχε να είναι γνωστός του και να ξέρει τη συγγένειά του με τον Μαρύλο. Η εξήγηση του Κίμωνος αναφορικά με τον λόγο της αποστολής του επιτυμβίου στον ίδιο δεν δημιουργεί ερωτηματικά παρά μόνον όταν διαβάζεται σε συνδυασμό με το σχόλιο που ακολουθεί αμέσως μετά, ότι ο ποιητής του επιγράμματος «δεν ήξερε άλλο τι» (στ. 34). Ο στίχος αυτός δημιουργεί ένα ερώτημα, και την προσδοκία της απάντησής του: τι «δεν ήξερε» ο ποιητής του επιγράμματος;

Στους στίχους 35-39 ο Κίμων εκφράζει τη λύπη του για τον θάνατο του Μαρύλου: «Είν' η ψυχή μου πλήρης / λύπης για τον Μαρύλο. / Είχαμε μεγαλώσει / μαζύ, σαν αδελφοί. / Βαθιά μελαγχολώ». Ωστόσο, ο λόγος του Κίμωνος δεν είναι πειστικός: η ισχυρή παύση στο τέλος του στίχου 35 δίνει τη δυνατότητα η φράση «Είν' η ψυχή μου πλήρης» να διαβαστεί αυτοτελώς μεταλλάσσοντας τη λύπη σε «πληρότητα ψυχής». Αλλά ακόμη και όταν στη συνέχεια ο αναγνώστης διαβάσει τη γενική αντικειμενική «λύπης» ως νοηματικό της συμπλήρωμα («πλήρης / λύπης»), το μέγεθος της λύπης έχει ήδη υπονομευτεί, γεγονός που εντείνεται από τη χρήση του αδύναμου για την περίπτωση ρήματος «μελαγχολώ», ιδίως ύστερα από την πληροφορία (στ. 37-38) της οιονεί αδελφικής σχέσης με τον εκλιπόντα. Εξάλλου, οι συνεχείς παύσεις που επιβάλλουν οι απρόσμενοι διασκελισμοί και το χάσμα που χωρίζει στα δύο τα ζεύγη των στίχων δημιουργούν μια σπασμωδικότητα που αποτυπώνει την ταραχή του Κίμωνος, η οποία δεν δικαιολογείται επαρκώς ως πένθος για τον προ μηνός θάνατο του εξαδέλφου του Μαρύλου.<sup>217</sup> Η απάντηση στο ερώτημα που εκκρεμεί δίνεται τους στί-

216. Liddell-Scott, s.v.

217. Για έναν συστηματικό σχολιασμό της στιχουργίας του ποιήματος και τη συμβολή

χους 40-46, που ακολουθούν: «Ο πρόωρος θάνατός του / κάθε μνησικακίαν / μου έσβυσ' εντελώς.... / κάθε μνησικακίαν / για τον Μαρύλο — μ' όλο / που με είχε κλέψει την / αγάπη του Ερμοτέλη». Έτσι εξηγείται το αμφίθυμο πένθος του Κίμωνος για τον εξάδελφό του. Τα αποσιωπητικά στο τέλος του στίχου 42 υπονομεύουν τη λέξη «εντελώς», αφήνοντας την υπόνοια ότι η μνησικακία του Κίμωνος δεν έχει σβήσει, αφού ενδεχομένως χρειάζεται να επανεκτιμήσει και να αποτιμήσει πριν συνεχίσει τη σκέψη του, την οποία οπωσδήποτε δεν διατυπώνει με βεβαιότητα. Γι' αυτό και επαναλαμβάνει τη φράση «κάθε μνησικακίαν» (στ. 41, 43), στην προσπάθειά του να πείσει τον εαυτό του (και τον αναγνώστη).<sup>218</sup> Η υπόνοια γίνεται βεβαιότητα από όσα ακολουθούν μετά την παύλα στον στίχο 44: η «μνησικακία» όχι μόνο δεν έχει σβήσει αλλά και ξεχειλίζει, καταλαμβάνοντας δεκαέξι στίχους έναντι των πέντε που αφορούν το πένθος. Η κλοπή «της αγάπης του Ερμοτέλη» είναι συντελεσμένη και αυτό δεν αλλάζει. Η ερωτική επιθυμία, ιδίως για έναν «ευπαθή χαρακτήρα» σαν τον δικό του, όπως αυτάρεσκα δηλώνει, είναι εξαιρετικά εύθραυστη. Η πιθανότητα της επιστροφής του Ερμοτέλη μπορεί να χαροποιεί τον Κίμωνα, αλλά δεν επουλώνει το τραύμα της απώλειας. Ενδεχομένως, ο επιγραμματοποιός να είναι πιο υποψιασμένος απ' ό,τι πιστεύει ο Κίμων (στ. 34: «δεν ήξερε άλλο τι»), γεγονός που αποτυπώνεται στην κίνησή του να στείλει το επιτύμβιο στον Κίμωνα. Η διαχρονικής εγκυρότητας φράση «Προδοτίς είναι η Μοίρα», που στην προκειμένη περίπτωση, όπως είδαμε, λειτουργεί αμφίσημα, δηλώνοντας είτε το τέλος της ζωής είτε το ευμετάβλητο του ερωτικού πάθους, λειτουργεί καταλυτικά, όπως φαίνεται από τη δήλωση που ακολουθεί: «Ίσως κανένα πάθος / άλλο τον Ερμοτέλη να 'παιρνεν από μένα». Οι στίχοι αυτοί (18-20) με την έμφαση —λόγω της παύσης— στο κεντρικό θέμα του ποιήματος («πάθος / άλλο»), την προδοσία, εκφράζουν ακριβώς το τραύμα που βίωσε ο Κίμων (στ. 44-46: «μ' όλο / που με είχε κλέψει την / αγάπη του Ερμοτέλη») και από το οποίο γλίτωσε ο Μαρύλος, χάρη στον έγκαιρο θάνατό του. Με άλλα λόγια, το επιτύμβιο καθρεφτίζει με ειρωνική αντιστροφή και μνημειώνει ες αεί μέσω της τέχνης το τραύμα του Κίμωνα, αναζωπυρώνοντας τη «μνησικακία». Εξάλλου, ο Κίμων, με λόγια που δυνάμει

της στην κατανόηση του ποιήματος βλ. τη διαφοροποιημένη ερμηνεία του Παπάζογλου 2012, 605-609, 674.

218. Αντίθετη είναι η ερμηνεία που προτείνει ο Πιερός αναφορικά με τη συγκρότηση της ταυτότητας των προσώπων, ο οποίος δέχεται ότι το πένθος του Κίμωνα για τον Μαρύλο είναι υποκριτικό, αλλά θεωρεί ότι «ο Κίμων ελευθερώνεται από τα αισθήματα του φθόνου και της μνησικακίας. Στην αποκαλυπτική αυτή στιγμή, όπου η δυνατότητα επανάκτησης του αντικειμένου του έρωτος είναι πιο ορατή από ποτέ, ο θρυμματισμένος Κίμωνας ξαναβρίσκει την ενότητά του» (Πιερός 1998/9, 49).

αποδίδονται στο ίνδαλμα του Μαρούλου, εξομολογείται ότι δεν έπαψε στιγμή να διεκδικεί τον Ερμοτέλη διαβάλλοντας τον Μαρούλο. Έτσι, η εμφανικά διατυπωμένη από τον Κίμωννα πληροφορία ότι ο «πρόωρος θάνατος έσβυσε κάθε μνησικαχίαν» για τον Μαρούλο ηχεί όλο και λιγότερο πειστική: ο Μαρούλος τού έκλεψε τον Ερμοτέλη όχι μόνο όσο ζούσε αλλά και μετά θάνατον, αφού ακόμη και αν τον «ξαναπάρει» «δεν θα 'ναι διόλου το ίδιο». Έτσι, ενώ συμπληρώνεται με εσωτερικά χαρακτηριστικά η ταυτότητα του Κίμωννος, της οποίας κάποια εξωτερικά χαρακτηριστικά έχουν δοθεί ήδη με τον τίτλο, παράλληλα αναδεικνύεται το κεντρικό θέμα του ποιήματος, η προδοτική φύση της Μοίρας και του συνακόλουθου τραύματος που καιροφυλακτεί στις ερωτικές σχέσεις. Η χρήση από τον ποιητή της λέξης «αμέριστος» για να προσδιορίσει μια ιστορία αγάπης που προέκυψε από «κλοπή» και «μερισμό» δεν είναι άμοιρη ειρωνείας.

Οι στίχοι 17-20 εκφράζουν τη μεταβλητότητα της ερωτικής επιθυμίας και συνιστούν έναν πυκνό πυρήνα ειρωνείας της ανθρώπινης συνθήκης. Θύμα της είναι ο Κίμων, αφού το επιτύμβιο μνημειώνει την ερωτική προδοσία που βίωσε ο ίδιος· αλλά, παράλληλα, θύμα ειρωνείας είναι και ο Μαρούλος, ο οποίος κέρδισε τον Ερμοτέλη για να τον χάσει οριστικά. Παράλληλα, και οι τρεις είναι εκ προοιμίου παγιδευμένοι στην ειρωνεία της προδοτικής Μοίρας που σφραγίζει την ανθρώπινη συνθήκη με την απώλεια.<sup>219</sup> Η προσωποποίηση της Μοίρας συνανασύρει την επίσης προσωποποιημένη Τύχη στο ποίημα «Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος» (1924), όπου ως «καλλιτέχνις» επεμβαίνει στη σχέση των εραστών, χωρίζοντάς τους «πριν τους αλλάξει ο Χρόνος» και πριν φθαρεί τελείως το αίσθημά τους. Όπως και σε εκείνο το ποίημα έτσι κι εδώ εμφανίζεται το χάσμα στη μέση των στίχων, ενδεχομένως για να αποτυπώσει το παλίμψηστο των ποικίλων χωρισμών που αποτυπώνονται ή υπονοούνται στο ποίημα. Το θέμα του θανάτου στις ποικίλες μεταφορικές ή μετωνυμικές αποτυπώσεις του (βιολογικός θάνατος, χωρισμός, προδοσία, εγκατάλειψη κτλ.) σε σχέση με την ερωτική επιθυμία έχει δραματοποιήσει ο Καβάφης από διαφορετικές οπτικές γωνίες σε διάφορα ποιήματα, όπου το κέντρο εστίασης είναι η αυθεντικότητα του συναισθήματος και το ήθος των εραστών, ανεξάρτητα από το πρόσημο της σεξουαλικής ταυτότητας.



Ο ερωτισμός της καβαφικής ανθρωπογεωγραφίας διέπεται από την αντισυμβατική, υπονομευτική καβαφική ιδεολογία της οποίας η ταυτότητα είναι συ-

219. Κωστίου 2005, 187.



νάρτηση της πολυπολιτισμικότητας και της ιστορικότητας που βιώνει Καβάφης ως ποιητής της διασποράς στην Αλεξάνδρεια, στο γύρισμα του 20ού αιώνα. Με την ελληνική του πνευματική σκευή και τη θητεία του στον αισθητισμό ο ποιητής υπερβαίνει τις πηγές του και τις όποιες επιρροές του και δημιουργεί ένα προσωπικό ερωτικό ποιητικό ιδίωμα μέσα από το οποίο αναδεικνύει και εξιδανικεύει το ανδρικό κάλλος, αποθεώνει τον αισθησιασμό, καυτηριάζει την οικονομική συναλλαγή και την άσκηση εξουσίας ως κριτηρίων ερωτικής επιλογής, εξυμνεί την αυθεντικότητα της ερωτικής έλξης και την αλήθεια του σώματος, στοχάζεται πάνω στην ταξική διάσταση της ερωτικής συμπεριφοράς, διερευνά τις επιπτώσεις κάθε μορφής ετερότητας στην ερωτική σχέση, στηλιτεύει τα κοινωνικά στερεότυπα, την υποκρισία, τους συμβατικούς ρόλους, τον πολιτικό αριβισμό, υπονομεύει τις κοινωνικά προσδιορισμένες ερωτικές ταυτότητες. Όπως πολύ εύστοχα επισημαίνει ο Καραλής, «ο “Ελληνισμός” στον Καβάφη είναι μια δήλωση της ερωτικής του στάσης, ο χώρος όπου η εαυτότητα δεν μπορεί να διακριθεί από τον ερωτισμό και εκείνος από την ιστορία. Η ταύτιση ερωτικού εγώ και ιστορικού υποκειμένου, ιδιωτικής σφαίρας και κοινωνικής παρέμβασης, είναι ίσως μια από τις σημαντικότερες λειτουργίες του καβαφικού λόγου».<sup>220</sup> Το κυριότερο όχημα αυτής της δυναμικής ποιητικής είναι η πολύτροπη ειρωνεία, που μέσω της οικονομίας των μέσων διαστέλλει το νόημα των ερωτικών ποιημάτων, καθιστώντας την αυθεντικότητα του ερωτικού βιώματος καθοριστικό στοιχείο του τολμηρού πολιτικού οράματος του Καβάφη.

Ο έρωτας αποτελεί για την καβαφική κοσμοθεωρία μια «κατάφαση κάθε αισθησιακής ελευθερίας, όποια και αν είναι η μορφή της»<sup>221</sup> ένα αξιακό σύστημα που αγκαλιάζει όλα τα ανθρώπινα όντα και την ιστορία τους· έναν καθοριστικό παράγοντα διαμόρφωσης του κοινωνικού ιστού στη διαχρονία, που συνέχει και εκθέτει, δοκιμάζεται και δοκιμάζει, διασώζει ή αφανίζει. Μέσα στο πυκνό, πολυφασματικό δίκτυο στάσεων, ιδεών, απόψεων, επιλογών, που αγκαλιάζει όλες τις κοινωνικές τάξεις, αλλά και εκτείνεται πάνω στον άξονα της διαχρονίας, ο Καβάφης με τη δαιδαλώδη ειρωνική γλώσσα του κτίζει ένα πολυφωνικό σύμπαν· η αναγνωρίσιμη ανθρωπογεωγραφία του συγκροτείται εντός κοινωνίας, αλλά υπερβαίνει την περιορισμένη και περιοριστική κυρίαρχη ηθική, αναζητώντας την αλήθεια του βιώματος και τα πορώδη όρια της ταυτότητας, εις πείσμα των στερεοτύπων μέσω των οποίων μια συντηρητική και ενοχική κοινωνία —ενίοτε μαζί της και η κριτική— αγωνιά και αγωνίζεται για την «κανονικοποίηση» της ατομικότητας στην προσπάθειά της να διατηρήσει την ψευδαίσθηση του ελέγχου και της εξουσίας.

220. Καραλής 2000, 25.

221. Γιουρσενάρ 1981, 54.

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

*Και μες στην τέχνη πάλι...*  
Ποιητές, καλλιτέχνες, φιλότεχνοι

*Ο Καβάφης είτε ως ζωγράφος (είτε περί φύσεως πρόκειται, είτε περί προσώπου) βλέπει σε μεγάλο (voit en grand). Οι περιγραφές του, οι απεικονίσεις του, σύντομες, συνθετικές, παραλείπουν τις λεπτομέρειες, εκτός αν η λεπτομέρεια είναι διαλεγμένη γι' αυτόν ως το ουσιώδες, όπου παραλείπει εσκεμμένα, ό,τι θα ήτο ουσιώδες για άλλους, για να ασχοληθή αυτός με τη λεπτομέρεια, που έτσι [τη] φέρνει στο πρώτο επίπεδο.*

(Γ. Βρισιμιτζάκης, 1928)

**Τ**Ο ΖΗΤΗΜΑ της ώσμωσης μεταξύ της ποίησης και των εικαστικών τεχνών στην ποίηση του Καβάφη έχει απασχολήσει επανειλημμένως αλλά όχι συστηματικά τις καβαφικές σπουδές, ενώ «το θέμα των εικαστικών (ζωγραφικών, γλυπτικών, φωτογραφικών κι ίσως κινηματογραφικών) εμπειριών του Καβάφη» είχε επισημανθεί ως ζητούμενο ήδη από το 1985.<sup>1</sup> Της ίδιας περιόδου εποχής γέννημα είναι και η συζήτηση για τους «καλλιτεχνημένους και μνημειακούς νέους στον Καβάφη» ανάμεσα στον Δ. Ν. Μαρωνίτη και σπουδα-

---

1. Ο Σαββίδης «σημειώνει πρόχειρα», όπως ο ίδιος γράφει, «τους τίτλους όσων από τα 154 ποιήματα έχουν άμεση είτε έμμεση σχέση με τη ζωγραφική και τη γλυπτική» (Σαββίδης 1985, 277-278). Πρέπει να σημειωθεί ότι κάποια από τα ποιήματα που προτείνει δεν εξετάζονται εδώ λεπτομερώς ή δεν εξετάζονται καν, διότι είτε δεν περιλαμβάνουν κάποιο προσωπίο καλλιτέχνη, είτε οι αναφορές τους στη ζωγραφική ή τη γλυπτική είναι περιφερειακές. Πρόκειται για τα ποιήματα: «Δέσις» (1898), «Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος» (1895/1916), «Ιωνικόν» (1911), «Φιλέλλην» (1912), «Στου Καφενείου την Είσοδο» (1915), «Οροφέρνης» (1915), «Αριστόβουλος» (1918), «Η αρρώστια του Κλείτου» (1926) και «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας» (1935). Κάποια από τα παραπάνω ποιήματα εξετάζονται στο κεφάλαιο για τα ιστορικά προσωπία. Επιπλέον, τα ποιήματα που ο Σαββίδης περιλαμβάνει στα ποιήματα ποιητικής (1985, 285 και 308-311) είναι πολύ περισσότερα από αυτά που επιλέγονται εδώ, καθώς τα κριτήριά του είναι πιο διευρυμένα και αφορούν και ποιήματα με απλές ή και έμμεσες αναφορές σε κάποιο αντικείμενο τέχνης (π.χ. «Δέσις», «Φιλέλλην»).

Επίσης, δεν εξετάζεται εδώ το ποίημα «Νέοι της Σιδώνος (400 μ.Χ.)» (1920) (αν και περιλαμβάνεται στους Πίνακες Β1 και Β2), που θέτει το δίλημμα «τέχνη ή δράση;» με σημείο αναφοράς τον Αισχύλο, το οποίο έχει μελετηθεί επανειλημμένως και συστηματικά, από τον Σαρεγιάννη έως τις μέρες μας. Η τελευταία κατάθεση για το ποίημα αυτό βρίσκεται, απ' όσο γνωρίζω, στη διατριβή της Ευφροσύνης Κωσταρά, όπου και γίνεται διεξοδική ανασκόπηση όλης της σχετικής βιβλιογραφίας (Κωσταρά 2014, 406-414)· παρομοίως βλ. και Αραμπατζίδου 2013, 300-302. Ακόμη, το ποίημα «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)» (1928), παρόλο που περιλαμβάνεται στον κατάλογο των ποιημάτων με αναφορά στην τέχνη, εξετάζεται στο κεφάλαιο των ερωτικών προσωπίων, καθώς το βασικό θέμα του ποιήματος είναι ερωτικό και η αναφορά σε καλλιτεχνικό προσωπίο (ποιητή) είναι περιφερειακή. Παρόμοια, με απασχόλησε η περίπτωση του ποιήματος «Τα Επικίνδυνα», καθώς το προσωπίο του Μυρτιά είναι άνθρωπος του πνεύματος και θα μπορούσε να είναι ένας ποιητής ο οποίος προβληματίζεται μεταξύ ένδοξης και εγκράτειας. Καθώς όμως το κεντρικό θέμα του ποιήματος αφορά την ερωτική συμπεριφορά, το ποίημα εξετάζεται στο κεφάλαιο για τη συγκρότηση και τη λειτουργία των ερωτικών προσωπίων.

στές του, όπου διατυπώνονται ενδιαφέρουσες θεωρητικές παρατηρήσεις για το θέμα, οι οποίες αγγίζουν κομβικά σημεία της ποιητικής του Καβάφη, όπως ο αναδιπλασιασμός του καλλιτέχνη και του καλλιτεχνικού αντικειμένου, η μνήμη και η καλλιτεχνική της έκφραση και το ιδανικό της ομορφιάς.<sup>2</sup> Έκτοτε, η έρευνα έχει σχολιάσει επιμέρους όψεις του ζητήματος στο πλαίσιο άλλων μελετών για συγκεκριμένα ποιήματα.<sup>3</sup>

Όπως παρατηρεί ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «τα περισσότερα πρόσωπα που δρουν και πάσχουν στην καβαφική ποίηση προέρχονται από τους χώρους του Λόγου και της Τέχνης. Κάποτε και το σκηνικό όπου εκτυλίσσονται τα γεγονότα τοποθετείται στο αρμόζον περιβάλλον: θέατρα, αγορά, βιβλιοθήκες, εργαστήρια καλλιτεχνών».<sup>4</sup> Στους κατοίκους της καβαφικής πολιτείας περιλαμβάνονται ποικίλοι φανταστικοί καλλιτέχνες (ποιητές, ζωγράφοι, γλύπτες) και φιλότεχνοι. Πρόκειται για δραματικά ή/και αφηγηματικά προσώπεια τα οποία μιλούν για την τέχνη τους ή για αφηγηματικά προσώπεια με μεικτή ή απροσδιόριστη ταυτότητα, τα οποία θεματοποιούν ζητήματα που αφορούν τη ζωγραφική, τη γλυπτική και ιδίως την ποίηση.<sup>5</sup> Η μελέτη αυτών των προσωπείων και της λειτουργίας τους, τόσο στη συγχρονία όσο και στη διαχρονία, επιβεβαιώνει την απόλυτη συνέπεια που υπάρχει ανάμεσα στις θεωρητικές απόψεις του Καβάφη, έτσι όπως εκτίθενται σε ποικίλα πεζά κείμενά του, και στην ποίησή του, και κυρίως φωτίζει με ευκρίνεια τον τρόπο με τον οποίο εξελίχθηκε η ποιητική του. Τα τριάντα πέντε ποιήματα που προσεγγίζονται σ' αυτό το κεφάλαιο μέσα από την οπτική του προσωπείου συνδέονται με ένα κοινό νήμα: αποκαλύπτουν το ποιητικό εργαστήριο ή ρίχνουν φως στην εξέλιξη των απόψεων του Καβάφη για ζητήματα που σχετίζονται με την τέχνη και τον δημιουργό: τη σχέση ποίησης και ζωγραφικής με άξονα τη δυνατότητα ανα-

2. Μαρωνίτης 1984, 51-61.

3. Η συστηματικότερη σχετική μελέτη για το θέμα, αλλά μέσα από την οπτική της ιστορίας της τέχνης, είναι το βιβλίο του Γιάννη Ρηγόπουλου (Ρηγόπουλος 1991), όπου εξετάζονται τα ποιήματα «Λάνη Τάφος», «Στην Εκκλησία», «Ο Οιδίπους», «Πλησίον παραθύρου ανοικτού», με αφορμή θεωρητικά ζητήματα της τέχνης. Η πιο πρόσφατη συνεισφορά στο θέμα της σχέσης λογοτεχνίας και ζωγραφικής είναι το βιβλίο του Δημήτρη Αγγελάτου *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης* (2017), όπου διερμηνεύεται η σύγκλιση των δύο ιδιωμάτων υπό το πρίσμα της εννοιολογικής, αισθητικής και καλλιτεχνικής κατηγορίας της αναπαράστασης. Αναφορικά με το έργο του Καβάφη, ο Αγγελάτος επικεντρώνεται στο ποίημα «Θάλασσα του Πρωϊού» (Αγγελάτος 2017, 642-644).

4. Δασκαλόπουλος 2013, 86.

5. Βλ. και τις παρατηρήσεις της Alexiou για τον ποιητή-τεχνίτη και τη λειτουργία της σχετικής μεταφοράς στην ποίηση του Καβάφη (Alexiou 1985, 169).

παράστασης του κάλλους, το ήθος του καλλιτέχνη, τη σχέση του καλλιτέχνη με την τέχνη του, τη σχέση προσωπικής έμπνευσης και νόμων της αγοράς, τη σχέση καλλιτεχνικής εντιμότητας και κοινωνικής ηθικής, τη σχέση τέχνης και ηδονής, την «αθανασία» ως κίνητρο δημιουργίας και άλλα δομικά ζητήματα που θα εξεταστούν διεξοδικά σ' αυτό το κεφάλαιο.

Τα προσωπεία των καλλιτεχνών, που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια, ενώ σχετίζονται μεταξύ τους με διάφορους τρόπους, έτσι ώστε το ένα να συνανασύρει αυτόματα ένα ή περισσότερα από τα υπόλοιπα,<sup>6</sup> συγχρόνως διαφέρουν ως προς τη λειτουργία τους, καθώς ο τρόπος με τον οποίο συγκροτείται η ταυτότητά τους ποικίλλει: ανάλογα με την ποιητική στόχευση, η εστίαση άλλοτε αφορά τη δράση τους, άλλοτε τον λόγο τους, άλλοτε τον λόγο του αφηγηματικού προσωπείου, με το οποίο αναπτύσσονται διάφορες σχέσεις. Ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζονται τα ποιήματα που σχετίζονται με την τέχνη, στο κεφάλαιο αυτό, καθορίζεται από την ταυτότητα του προσωπείου και τη λειτουργία του μέσα στο ευρύτερο δίκτυο αντιλήψεων για την τέχνη, των σχέσεων ανάμεσα στις διάφορες εκφάνσεις της τέχνης ή ανάμεσα στην τέχνη και σε άλλα βασικά θέματα της καβαφικής μυθολογίας: ένα δίκτυο που, όπως ήδη αναφέρθηκε, υφαίνει ο ποιητής με ολοένα και πιο σύνθετο τρόπο. Το στημόνι που διατρέχει όλα τα ποιήματα για την τέχνη είναι η ποίηση, καθώς είτε ρητά είτε υπόρητα, μέσω της μεταφοράς ή της αλληγορίας, τα ζητήματα που τίγονται σε όλα τα σχετικά ποιήματα εκβάλλουν πάντα στο ποιητικό εργαστήριο, επιβεβαιώνοντας την παρατήρηση ενός νεότερου ομοτέχνου του και μυημένου στη γλώσσα της ποίησης, του Βύρωνα Λεοντάρη, ο οποίος, παρά το γεγονός ότι παραβλέπει τα πεζά κείμενα του Καβάφη, εύστοχα παρατηρεί ότι «ο Καβάφης είναι θεωρητικός της ποίησης με την πιο καίρια σημασία του όρου και μάλιστα είναι ο πιο θεωρητικός από όλους τους Έλληνες ποιητές, όχι όμως με θεωρητικά κείμενα αλλά με τα ίδια του τα ποιήματα».<sup>7</sup> Συγκεκριμένα, τα ποιήματα που αναφέρονται στη ζωγραφική και αφορούν τη σχέση ζωγραφικής και ποίησης θέτουν βασικά θέματα της ποιητικής του Καβάφη, τα οποία

6. Αυτό το χαρακτηριστικό της καβαφικής ποίησης, ανεξάρτητα από τα προσωπεία, επισημάνθηκε εύστοχα από τον Θέμελη, ο οποίος κάνει λόγο για «αντίλαλους» απ' όλα τα ποιήματα του Καβάφη μέσα στο κάθε ποίημά του (Θέμελης 1970, 26).

7. Λεοντάρης 1983, 21. Ανάλογη άποψη διατυπώνει και ο Gregory Jusdanis αναφορικά με τη γλώσσα, όταν υποστηρίζει ότι στο καβαφικό ποίημα συχνά τα πραγματικά ερωτήματα προσωρινά εκκρεμούν και ο κόσμος κειμενοποιείται ("becomes textualized"): η τέχνη αναδύεται χάριν της γλώσσας. [...] Παρόλο που ο Καβάφης δεν έγραψε συγκεκριμένα θεωρητικά κείμενα γι' αυτό το θέμα [τη γλώσσα], είναι φανερό ότι η γλώσσα τον απασχόλησε πολύ. Όπως συμβαίνει συχνά στον Καβάφη, δεν συζητά αυτά τα ζητήματα άμεσα στα πεζά του κείμενα, αλλά μάλλον μέσω της ποίησής του» (Jusdanis 1987, 135).



απαντούν, όπως θα δούμε, και στα ποιήματα που αφορούν την ποίηση, άλλοτε μέσα από την αφήγηση ενός προσώπου, άλλοτε μέσα από μια αποστασιοποιημένη ρεαλιστική σκηνοθεσία που προϋποθέτει περισσότερα πρόσωπα. Ιδιαίτερα, η δυνατότητα της τέχνης να αναπαράσχει το κάλλος και την «τολμηρή» ηδονή απασχόλησε πολύ τον ποιητή, όπως προκύπτει από τα ποιήματα για τη ζωγραφική και την ποίηση, που φωτίζουν καθένα και άλλη όψη αυτού του πολυπρισματικού θέματος. Από τη συνανάγνωση αυτών των ποιημάτων, με άξονα τη λειτουργία των προσώπων, φωτίζονται ποικίλες όψεις της καβαφικής ποιητικής: π.χ. δεν είναι τυχαίο ότι το ποίημα «Του πλοίου», όπου τίθεται η δυνατότητα αναπαράστασης του κάλλους από τη ζωγραφική (και έμμεσα από την ποίηση), γράφεται και δημοσιεύεται το 1919, δηλαδή γεννιέται δίχως να «βασάνισει» για πολύ χρόνο τον ποιητή, δύο χρόνια μετά το οριακό για την καλλιτεχνική του συνείδηση έτος 1917,<sup>8</sup> καθώς τη βασική ιδέα του ποιήματος την έχει επεξεργαστεί ήδη στα ποιήματα «Έτσι πολύ ατένισα—» (που πρωτογράφηκε το 1911 και δημοσιεύτηκε το 1917) και «Όταν Διεγείρονται» (που γράφηκε το 1913 και δημοσιεύτηκε το 1916). Ούτε είναι ανεξάρτητο από τον σταδιακά αυξανόμενο ρεαλισμό των ερωτικών του προσώπων το γεγονός ότι το ποίημα «Σ' ένα βιβλίο παληό—» βασάνισε πολύ τον ποιητή από το 1892, που ίσως πρωτογράφηκε, έως το 1922, που πρωτοδημοσιεύτηκε, αλλά και σε μεταγενέστερο χρόνο, καθώς ο Καβάφης το επεξεργάστηκε ξανά έως το 1927-1929, ώσπου δηλαδή να τολμήσει να διατυπώσει ρητά «την ομορφιά των ανωμάτων έλξεων».<sup>9</sup> Και βέβαια, το γεγονός ότι το 1921 δημοσιεύει οκτώ ποιήματα από τα οποία τα πέντε αφορούν την τέχνη<sup>10</sup> δεν είναι άσχετο από το γεγονός ότι την ίδια χρονιά γράφει και δημοσιεύει, προφανώς δίχως να χρειαστεί να υποβάλει σε «διορθωτικό έλεγχο», το βασικό ποίημα ποιητικής «Εκόμισα εις την Τέχνη», όπου ένας ενδεχομένως ομοτέχνός του προβαίνει σε έναν μετριοπαθή απολογισμό της ποιητικής του προσφοράς και «ομολογεί» την πίστη του στη μνήμη και στη φαντασία αναφορικά με την ανασύσταση της «καλλονής». Αλλά και τα θέματα που αναπτύσσονται στα αριθμητικά λιγότερα ποιήματα που αφορούν τη γλυπτική, τα οποία επικεντρώνονται στην πολύπτυχη σχέση του δημιουργού με το έργο του, τίθενται από διαφορετικές οπτι-

8. Καβάφης 1968, 169-178. Θυμίζω ακόμη ότι τον Οκτώβριο του 1917 κυκλοφορεί η πρώτη θεματική συλλογή (Σαββίδης 1966, 81-82, 204-207). Βλ. και Πιερός 1992, 111-132.

9. Βλ. εδώ, 200-202.

10. Πρόκειται για τα ποιήματα «Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών», «Η αρχή των», «Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.», «Εκόμισα εις την Τέχνη», «Τεχνουργός κρατήρων» (βλ. Πίνακα Β2).

κές γωνίες και στα ποιήματα που αφορούν την ποίηση. Με άλλα λόγια, τα ποιήματα για την ποίηση είναι η μήτρα που περιλαμβάνει, μαζί με τα ιδιαίτερα θέματα για την ποίηση, όλα τα ζητήματα τα οποία τίθενται στα ποιήματα για τις εικαστικές τέχνες, ενώ η τεχνική τους, αναφορικά με τη συγκρότηση του προσωπείου, σε ορισμένες περιπτώσεις γίνεται εξαιρετικά σύνθετη. Στόχος μου είναι να μελετήσω, με άξονα τη συγκρότηση και τη λειτουργία των προσωπείων, το κάθε επιμέρους θέμα στην εξέλιξή του, αλλά συγχρόνως και να αναδείξω την εμβέλειά του, στις ποικίλες μεταμορφώσεις του, κατά τη χρονική περίοδο που απασχολεί τον ποιητή. Για την αποτελεσματικότερη παρακολούθηση του κάθε θέματος κρίθηκε σκόπιμο να συνταχθούν δύο πίνακες με κριτήριο την ταυτότητα των προσωπείων των καλλιτεχνών και των φιλότεχνων: ένας θεματικός και ένας χρονολογικός (βλ. Παράρτημα, Πίνακες Β1 και Β2).

## I. Ζωγραφική

«Πόσες φορές μες στην δουλειά μου  
μ' έρχεται μια ωραία ιδέα, μια σπάνια εικόνα,  
σαν ετοιμοκαμωμένοι αιφνίδιοι στίχοι...»<sup>11</sup>

Τα οκτώ ποιήματα που σχετίζονται με τη ζωγραφική δημοσιεύονται από το 1916 έως το 1928. Από αυτά, τα τέσσερα, που αφορούν ζητήματα ποιητικής, δημοσιεύονται ανάμεσα στο 1915 και στο 1921, διάστημα ιδιαίτερα γόνιμο για τα ποιήματα που θεματοποιούν την τέχνη και ιδίως την ποίηση: από τα υπόλοιπα, τα δύο αναφέρονται έμμεσα στη ζωγραφική, αλλά η αναφορά τους είναι καίρια, ενώ ένα από αυτά περιέχει σημαντικό σχόλιο για τη σχέση κάλλους, ζωγραφικής και ποίησης. Τα τρία ποιήματα όπου υπάρχει άμεση και σημαίνουσα αναφορά στη ζωγραφική είναι τα «Ζωγραφισμένα» (1915), «Λάνη Τάφος» (1918) και «Του πλοίου» (1919).<sup>12</sup> Σ' αυτά πρέπει να συνυπολογιστεί και το θεμελιώδες ποίημα ποιητικής «Εκόμισα εις την Τέχνη» (1921). Στα ποιήματα «Σ' ένα βιβλίο παληό—» (1922) και «Εικόν εικοσιτριετούς νέου

11. Σαββίδη 1983, 299.

12. Από τα τρία ποιήματα όπου η ζωγραφική συναρτάται με θέματα ποιητικής, τα δύο έχουν σχολιαστεί εκτενώς. Πρόκειται για τα ποιήματα «Λάνη Τάφος», το οποίο προσεγγίζει με κεντρικό άξονα την αναπαράσταση ο Ρηγόπουλος (1991, 62-83), και «Εικόν εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνη», το οποίο έχει μελετηθεί από τη σκοπιά του υπαινιγμού (Καστρινάκη 2003, 624-634) και της συμβολής της στιχουργίας του στην ερμηνεία του ποιήματος (Παπάζογλου 2012, 610-614 και 655-658).

καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνη» (1928) η σχέση ποίησης και ζωγραφικής τίθεται υπόρρητα· στο ποίημα «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)» (1919) ο πρωταγωνιστής είναι ζωγράφος και ποιητής, και θέμα του ποιήματος είναι η σύγκρουση του ερωτισμού με την αυστηρή εβραϊκή κοσμοαντίληψη (θέμα που εκβάλλει στην τέχνη), ενώ στο ποίημα «Μέρες του 1909, '10, και '11» (1928) η μνημείωση του κάλλους από τις εικαστικές τέχνες αντιμετωπίζεται από τη σκοπιά της ταξικής της διάστασης. Προκαταρκτικά πρέπει να διευκρινιστεί ότι το ερευνητικό πεδίο του προβληματισμού μου ορίζεται από τα ποιήματα που σχετίζονται άμεσα με τη ζωγραφική και τη γλυπτική, και όχι γενικότερα από τους εικονογραφικούς τρόπους της καβαφικής ποιητικής.<sup>13</sup>

### α. Η αναπαράσταση του κάλλους

Το θέμα της σχέσης ποίησης και ζωγραφικής τίθεται για πρώτη φορά στα ποιήματα του κανόνα, με ρητό τρόπο, στο ποίημα «Ζωγραφισμένα», που γράφηκε τον Αύγουστο του 1914 και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1915. Το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο, ένας άνθρωπος του λόγου, ενδεχομένως ποιητής, σ' ένα πρώτο επίπεδο θέτει το ζήτημα της καλλιτεχνικής δυστοκίας και της υπέρβασής της μέσω μιας άλλης μορφής τέχνης. Σ' ένα δεύτερο επίπεδο, όπως έχει δείξει ο Παύλος Καλλιγάς, το ποίημα αναδιπλώνεται στην ίδια τη διαδικασία της ποιητικής ενδοσκοπησης και άρα γίνεται ποίημα ποιητικής. Εκκινώντας από την παρατήρηση του Nehamas για το παράδοξο που προκύπτει από το γεγονός ότι «το μοναδικό “εγώ” του ποιήματος παρατηρεί τη ζωγραφιά αντί να γράφει και γράφει για το ό,τι παρατηρεί»,<sup>14</sup> ο Καλλιγάς ερμηνεύει το ποίημα με βάση τον μύθο του Ναρκίσσου, επισημαίνοντας πως το ποίημα αυτό συνιστά ποίημα-κλειδί για την ποιητική του Καβάφη: «όπως η ονειροπόληση του νεαρού Νάρκισσου συνίσταται στην ερωτική θέαση του ίδιου του του ειδώλου,

13. Το θέμα της εικαστικής διάστασης της καβαφικής ποίησης τέθηκε από τον Βρισμιτζάκη και έκτοτε έχει μελετηθεί στο πλαίσιο μελετών με διαφορετική στόχευση. Το θέμα συνοψίζει με οικονομία και σαφήνεια ο Δασκαλόπουλος: «Ο Καβάφης είναι ένας εικαστικός. Ένας τέτοιος ισχυρισμός βασίζεται κυρίως στα στοιχεία που παρέχουν τα ίδια τα ποιήματά του: ο τρόπος, δηλαδή, με τον οποίο αποδίδονται οι μορφές των προσώπων, η σκηνοθετική δεξιοσύνη, η αίσθηση οικονομίας του χώρου όπου εκτυλίσσονται τα μικρά και μεγάλα ανθρώπινα πάθη, το χρωματικό λεξιλόγιο, η απομόνωση και ο ιδιαίτερος φωτισμός που προσλαμβάνουν τα καιρία γεγονότα της σημαντικής ή της ασήμαντης ιστορικής στιγμής, η συνολική εικονοποιία των στίχων του, όπως την εισπράττει ακόμη και ο αμήντος αναγνώστης» (Δασκαλόπουλος 2013, 87).

14. Nehamas 2002, 98-99.

έτσι και η στοχαστική παρατήρηση της ζωγραφιάς από τον ποιητή αποτελεί ουσιαστικά ενδοσκόπηση: το ωραίο αγόρι που ως πρώτον κινούν ενεργοποιεί τη φαντασία του και παράγει —σχεδόν αυτόματα, και οπωσδήποτε αβίαστα και ανεπαίσθητα— το ποιητικό έργο δεν είναι παρά το εξιδανικευμένο είδωλό του, όπως καθρεφτίζεται πάνω στην επιφάνεια της μυθολογικής αφήγησης». <sup>15</sup> Το ποίημα αρχίζει με μια εξομολογητική δήλωση του αφηγηματικού-δραματικού προσώπου, σε ενεστώτα διαρκείας, που δίνει διαχρονική ισχύ στα λεγόμενά του για τη σχέση του με την τέχνη του: «στ. 1: Την εργασία μου την προσέχω και την αγαπώ». Όπως έχει δείξει ο Robinson, η δομή αυτού του ποιήματος αποτυπώνεται στο σπάνιο σχήμα της ομοιοκαταληξίας του (ΑΒΒΓΑΔΕΓΓΕΔΒ) που δηλώνει τους νοηματικούς άξονες: Οι στίχοι 1-5 και 12 δίνουν «το πλαίσιο», «το πριν και το μετά της εικαστικής εμπειρίας». Οι στίχοι 6 και 11 ανήκουν στην εικαστική εμπειρία και οι στίχοι 7-10 αναπαράγουν ποιητικά τη «ζωγραφιά». Δηλαδή, «η ομοιοκαταληξία ΔΕΓΓΕΔ προβάλλει το κέντρο του ποιήματος, το έργο τέχνης». <sup>16</sup>

Η πρόταξη της λέξης «εργασία» στον πρώτο στίχο, εκτός του ότι δίνει έναν τόνο επιστημότητας, δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την αφοσίωση του προσώπου στην τέχνη του, ιδίως καθώς η τελεία στο τέλος του στίχου δημιουργεί την αίσθηση της απόλυτης βεβαιότητας. Η δήλωση αυτή είναι απαραίτητη και προφυλάσσει το υποκείμενο από τυχόν λαθεμένη πρόσληψή του, καθώς στη συνέχεια (στ. 2) εκφράζει την ποιητική δυστοκία του. Η αιτία της πρόσκαιρης δυστοκίας εντοπίζεται (σε ενεστώτα στιγμιαίο αυτήν τη φορά) στη φύση που επηρεάζει τη διάθεση και τη διαθεσιμότητά του απέναντι στην τέχνη (στ. 3-4). Η φύση, πηγή έμπνευσης για πολλούς καλλιτέχνες, γίνεται εδώ τροχοπέδη της ποιητικής έκφρασης. <sup>17</sup> Πρέπει να επισημανθεί ότι τη χρονιά που δημοσιεύει το ποίημα «Ζωγραφισμένα», ο Καβάφης δημοσιεύει και το ποίημα «Θάλασσα του Πρωϊού» (1915), όπου ο τίτλος επιστέφει ειρωνικά ένα ποίημα που προβάλλει ως πηγές έμπνευσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας «τες φαντασίες», «τες αναμνήσεις», «τα ινδάλματα της ηδονής» (που αποτυπώνονται παρενθετικά) και, αντιστρόφως, ακυρώνει, στη δεύτερη στροφή, ως θέμα προς

15. Καλλιγιάς 2004, 129.

16. Robinson 1988, 39-40. Πβ. και Καλλιγιάς 2004, 120-122.

17. Για τη θέση του θέματος φύση-τέχνη στο συγκεκριμένο ποίημα αλλά και σε άλλα τρία ποιήματα του Καβάφη («Θάλασσα του Πρωϊού», «Του Μαγαζιού», «Πολύ Σπανίως») βλ. Haas 1996, 230-232. Για τη σχέση του Καβάφη με τη φύση βλ. και Σαββίδης 1987, 97 και για τη σχέση φύσης-τέχνης στο έργο του βλ. Σαββίδης 1993, 17-38. Την κριτική για τη σχέση της ποίησης του Καβάφη με τη φύση συνοψίζει η Λένα Αραμπατζίδου, με αφορμή το ποίημα ποιητικής «Θάλασσα του Πρωϊού» (Αραμπατζίδου 2013, 366-377).

καλλιτεχνική εκμετάλλευση, τη φύση, η οποία είχε τεθεί στην πρώτη στιχική ενότητα με όρους εικαστικούς.

Στον στίχο 5 του ποιήματος «Ζωγραφισμένα» το προσωπείο δηλώνει την επιθυμία του «να δει παρά να πει», προετοιμάζοντας τον αναγνώστη για την εγκιβωτισμένη περιγραφή της ζωγραφιάς, που ακολουθεί (στ. 6-10), και για την οραματική της πρόσληψη. Η σχεδόν βουκολική εικόνα στους στίχους 7 και 8 «ένα ωραίο αγόρι που σιμά στη βρύση / επλάγιασεν», και ο τρόπος περιγραφής της ώρας («τι θείο μεσημέρι το έχει / παρμένο πια για να το αποκοιμίσει.—») παραπέμπουν, επιφανειακά και κατά ειρωνική αντιστροφή, στη φύση, εστιάζοντας όμως σε μια βασική πηγή έμπνευσης του αισθητισμού, το ανδρικό κάλλος. Εξάλλου, η περιγραφή αυτή γίνεται με όρους όχι μόνο εικαστικούς αλλά και ποιητικούς αφού εισβάλλει επιτατικά («τι ωραίο», «τι θείο») και επιβάλλεται η μεταποιητική φαντασία («αφού θ' απέκαμε να τρέχει»), υποδηλώνοντας έναν βασικό μηχανισμό της ποιητικής διεργασίας. Το χρονικό επίρρημα «πια» εισάγει υπαινικτικά το θέμα του θανάτου, άμεσα σχετιζόμενο με τη μνημείωση του κάλλους.<sup>18</sup> Ό,τι προβάλλει ως κεντρικό θέμα είναι «ένα ωραίο αγόρι», «ένα ωραίο παιδί», δηλαδή ένα θέμα που κατεξοχήν διατρέχει την καβαφική ποίηση, ενώ η λοιπή φύση υποχωρεί στο φόντο της ζωγραφιάς.<sup>19</sup> Ο γνωστός μύθος της αρχαιότητας, ο μύθος του Ναρκίσσου, που υποστασιώνει το ποίημα, όπως πειστικά πιθανολογεί ο Καλλιγιάς, είναι ιδιαίτερα προσφιλής στον Καβάφη.<sup>20</sup> Ενδεχομένως ο ποιητής γνώριζε τον μύθο αυτόν από τις *Εικόνες* του Φιλοστράτου ή τις *Εκφράσεις* του Καλλιστράτου, των οποίων εκδόσεις βρίσκονταν στη βιβλιοθήκη του,<sup>21</sup> και από αυτές να εμπνεύστηκε το ποίημα. Στην περίπτωση αυτή το ποίημα «Ζωγραφισμένα» αποκτά ακόμη περισσότερο ενδιαφέρον ως ποίημα ποιητικής, χάρη στη σύνθετη ειρωνεία του. Γιατί τότε η «ζωγραφιά», που αποτελεί τον καταλύτη της ποιητικής έμπνευσης, δεν συνιστά ένα έργο ζωγραφικής αλλά μια λογοτεχνική περιγραφή του πραγματικού ή φανταστικού πίνακα ζωγραφικής, δηλαδή ένα έργο λόγου.<sup>22</sup> Παράλληλα, το εμφατικά, χάρη στην επανάληψη (στ. 5, 6 και 11), διατυπωμένο ρήμα «κυττάζω» (και «να δω») απο-

18. Η παρατήρηση αυτή προέρχεται από τον φοιτητή μου κ. Σωτήρη Ντελλή, τον οποίο και ευχαριστώ.

19. Βλ. την προσέγγιση του ποιήματος με άξονα την οπτική του «φωτιστικού παράγοντα» από τον Πιερή (1992, 301-304).

20. Καλλιγιάς 2004, 126-129.

21. Καραμπίνη-Ιατρού 2003, 51-52.

22. Για τις «Εικόνες» ή «Εκφράσεις», την καταγωγή τους και για την ποιητική αξιοποίησή τους από τον Καβάφη, βλ. Δάλλας 1984, 346-350. Πβ. και το αποκηρυγμένο ποίημα «Ο Οιδίπους», που είναι εμπνευσμένο από τον πίνακα του Gustave Moreau, «Σφίγγα και Οιδίποδας» (1864). Βλ. και Ρηγόπουλος 1991, 50-61.

κτά τη συνδήλωση της φανταστικής αναπαράστασης, θεμελιακό μηχανισμό της ποιητικής έμπνευσης.<sup>23</sup> Αναδεικνύεται έτσι, μέσω του εσκεμμένου ψεύδους της τέχνης, κυρίαρχος ο λόγος, του οποίου η υπονόμηση υποτίθεται ότι υπήρξε η γενεσιουργός αιτία του ποιήματος.<sup>24</sup>

Η παύλα στο τέλος του δέκατου στίχου σηματοδοτεί τη μετάβαση από το άχρονο της «ζωγραφιάς» στον χρόνο της αφήγησης, στο τώρα της ποιητικής δημιουργίας. Μέσα από το αυτοσχόλιο του προσώπειου, το οποίο δηλώνει πως η ίδια η τέχνη συνιστά έναν τρόπο υπέρβασης του καλλιτεχνικού καμάτου, υποδηλώνεται από άλλον δρόμο η σχέση του με τον αισθητισμό. Αλλά και ανεξάρτητα από τον μύθο του Ναρκίσσου και την πηγή έμπνευσης του Καβάφη, το ποίημα σφραγίζεται από ένα σύνθετο καλλιτεχνικό παράδοξο, αποκαλύπτοντας τη δεξιοτεχνία του ποιητή να υπηρετεί μία από τις πιο απαιτητικές εκδοχές ειρωνείας: Το προσωπείο ενός τεχνίτη του λόγου περιγράφει την προσωρινή δυστοκία του και την κούρασή του, την οποία αποπειράται να εξορκίσει με την καταφυγή του σε μια άλλη μορφή τέχνης. Παράλληλα, όμως, ενώ το προσωπείο δηλώνει ανήμπορο να «πει», και «εξεικονίζει» αυτή την αδυναμία του εστιάζοντας σε μια «ζωγραφιά» ή σε μια περιγραφή της, ο Καβάφης, κατά ειρωνική αντιστροφή, κατορθώνει να γράψει το δικό του ποίημα: η ποιητική γραφή πραγματώνεται θεματοποιώντας την αναίρεσή της. Ο αντικατοπτρισμός του προσωπείου μέσα στο ποίημα συνδέεται άμεσα με την «υποθετική εμπειρία», στην οποία καταφεύγει ο ποιητής.<sup>25</sup>

Μέσα στο δαιδαλώδες πλέγμα της καβαφικής ειρωνείας εντάσσεται και ο τίτλος, ο οποίος εστιάζει στα «ζωγραφισμένα» (όχι στη συγκεκριμένη ζωγραφιά), που αποτελούν το πρόσχημα για την υποστασιοποίηση και συνάμα την υπέρβαση της ποιητικής δυστοκίας και, παράλληλα, την ανάδειξη του ποιητικού μηχανισμού.<sup>26</sup> Είναι αυτονόητο ότι στην περίπτωση που το ποίημα έχει την αφορμή του σε μια Έκφραση ή Εικόνα του μύθου του Νάρκισσου, τότε η ειρωνεία του τίτλου γίνεται ακόμη πιο σύνθετη, καθώς παραπέμπει στο «είδος», δηλαδή στη λογοτεχνική περιγραφή και όχι στη «ζωγραφιά» που, ούτως ή

23. Το ρήμα «εικονίζω», με την έννοια της αναπαράστασης, χρησιμοποιεί ο Καβάφης και στο ανέκδοτο ποίημα «Στο θέατρο» (1904).

24. Την έκφραση «εσκεμμένο ψεύδος» χρησιμοποιεί ο Μιχάλης Πιερής (1992, 364) για να χαρακτηρίσει τη δήλωση του Αιμιλιανού Μονάη, στο ομώνυμο ποίημα, σε σχέση με τις προθέσεις του Καβάφη. Εδώ χρησιμοποιώ τη φράση αυτή με την έννοια της εμπρόθετης πλάνης που συνιστά εκ προοιμίου η τέχνη. Πβ. και το σχόλιο του Καβάφη «Η τέχνη δεν ψεύδεται πάντα; Ή μάλλον όταν η τέχνη ψεύδεται το περισσότερο, δεν είναι τότε που δημιουργεί το περισσότερο;» (Σαββίδης 1987, 97).

25. Πβ. και Καλλιγιάς 2004, 136-137.

26. Βλ. και Nehamas 2002, 98-99.

άλλως, υποστασιοποιείται μέσω του λόγου. Το παραπάνω ποίημα ποιητικής αποτελεί την αρχή του στημονιού πάνω στο οποίο υφάινεται ένα πυκνό δίκτυο ποιημάτων που αφορούν την καλλιτεχνική δημιουργία και το οποίο, όπως θα φανεί παραπάνω, εκτείνεται έως το όψιμο καβαφικό έργο, με ποίημα-σταθμό το απολογιστικό ποίημα ποιητικής «Εκόμισα εις την Τέχνη» (1921), το οποίο συνήθως προσεγγίζεται σαν να αφορά την ποίηση λόγω της αναγνωστικής ετοιμότητας του αναγνώστη να ταυτίζει το προσωπείο με τον ποιητή, δίχως όμως αυτή η ταύτιση να υποστηρίζεται από τη ρητορική του ποιήματος.

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

Ο Καβάφης είτε ως ζωγράφος (είτε περί φύσεως πρόκειται,<sup>27</sup> είτε περί προσώπου) βλέπει σε μεγάλο (voit en grand). Οι περιγραφές του, οι απεικονίσεις του, σύντομες, συνθετικές, παραλείπουν τες λεπτομέρειες, εκτός αν η λεπτομέρεια είναι διαλεγμένη γι' αυτόν ως το ουσιώδες, όπου παραλείπει εσκεμμένα, ό,τι θα ήτο ουσιώδες για άλλους, για να ασχοληθή αυτός με τη λεπτομέρεια, που έτσι [τη] φέρνει στο πρώτο επίπεδο. Χάνει θεληματικά σε πλούτο χρωμάτων, αποχρώσεων, σκιών, για να κερδίση ακριβώς σε δύναμη γραμμής, σε έκφραση, σε ένταση αποδόσεως και υποβολής.<sup>28</sup>

Τη σημασία της μνήμης «εις βάρος της πραγματικότητας» είχε επισημάνει ήδη από το 1932 ο Κ. Θ. Δημαράς.<sup>29</sup> Αρνητική είναι η πρόσληψη του ποιήματος από τη Yourcenar, η οποία το θεωρεί σημαδεμένο «από αδυναμία ή από αυταρέσκεια», αφού «ο ποιητής-εραστής μιλάει για δικό του λογαριασμό, προ-

27. Εδώ περιλαμβάνει σε υποσημείωση τα ποιήματα «Αλεξανδρινό Βασιλείς», «Θάλασσα του Πρωϊού», «Του πλοίου».

28. Βρισμιτζάκης 1984, 62. Η υπογράμμιση δική μου.

29. Δημαράς 1992, 42.

βάλλοντας το εγώ του».<sup>30</sup> Παρόμοια με τον Βρισιμιτζάκη, ο Filippo Maria Pontani επισημαίνει μια από «τις σπάνιες και φειδωλές» περιγραφές της φύσης, που όμως «αποκαλύπτουν μια ανυποψίαστη θέα».<sup>31</sup> Παράλληλα, το συγκαταλέγει μαζί με άλλα, κυρίως ερωτικά ποιήματα («Φωνές», «Επέστρεφε», «Γκρίζα», «Θυμήσου, Σώμα...», «Το Διπλανό Τραπέζι», «Κάτω απ' το Σπίτι», «Μέρες του 1903»), στα ποιήματα εκείνα «όπου το πάθος, μέσα από τις μεταμορφώσεις της μνήμης δεν χάνει μα εξαγνίζει τη θέρμη του, και η κρυστάλλωση της λέξης δεν παγώνει τη συναισθηματική άλω».<sup>32</sup> Από τις παραπάνω αντιπροσωπευτικές παρατηρήσεις της κριτικής γίνεται φανερό ότι τα σχόλια των μελετητών θίγουν ζητήματα ποιητικής, τα οποία σχετίζονται άμεσα με το ποίημα: το ύφος και συγκεκριμένα τη δύναμη υποβολής, τη σημασία της μνήμης, το προσωπείο του αφηγητή-ποιητή και τη φύση ως χώρο.

Στόχος μας είναι να μελετήσουμε, ανάμεσα σε άλλα, και τα παραπάνω ζητούμενα της κριτικής, μέσα από τον άξονα της σχέσης ποίησης και ζωγραφικής, εστιάζοντας κυρίως στη ρητορική του προσωπείου. Η ανάγνωση του ποιήματος θα γίνει παράλληλα με τα σχόλια του Καβάφη, σε μια εποχή διαμόρφωσης της ποιητικής του, ανάμεσα στο 1893 και στο 1896, πάνω στις αισθητικές αρχές του Άγγλου θεωρητικού της τέχνης, συγγραφέα και ζωγράφου του 19ου αιώνα John Ruskin (1819-1900).<sup>33</sup> Τα σχόλια αυτά φωτίζουν σημαντικές όψεις της δικής του ποιητικής, που συνδέονται με τη λειτουργία της μορφής στην τέχνη, τον ρόλο της φαντασίας και τη λειτουργία του χρόνου στην ποίηση.<sup>34</sup>

Το ποίημα αποτελείται από δώδεκα στίχους, κατανομημένους σε τέσσερις στιχικές ενότητες. Η εκφορά του λόγου γίνεται σε α' πρόσωπο από ένα αφηγηματικό προσωπείο ασαφούς ταυτότητας (δεν γνωστοποιείται το φύλο ούτε η ιδιότητα — ζωγράφος, ποιητής ή και τα δύο), που σχολιάζει ένα πορτραίτο με μολύβι. Όπως συχνά συμβαίνει στα καβαφικά ποιήματα, το αφηγηματικό προσωπείο αφορμάται από μια εικόνα ή ένα έργο τέχνης το οποίο πυροδοτεί τη μνήμη και τη φαντασία.<sup>35</sup> Με την πρόταξη της φράσης «τον μοιάζει», η έμφαση, ήδη με την εκκίνηση του ποιήματος, δίνεται στο βασικό θέμα: το καλ-

30. Γιουρσενάρ 1981, 48.

31. Pontani 1991, 213.

32. Ό.π., 224.

33. Πολλά από τα σχόλια του Καβάφη στον Ruskin έχουν επισχολιαστεί από τη Haas (1996, 270-272, 289-290, 325-326).

34. Καβάφης 1963γ, 582-611.

35. Η Gutzwiller θεωρεί πως «το σκίτσο αποτελεί τη γέφυρα ανάμεσα στην απώλεια και την ανάκτηση, η οποία μπορεί να αποκτήσει διάρκεια μόνο μέσα από τη μετατροπή της σε τέχνη του λόγου» (Gutzwiller 2003, 82).



λιτεχνικό αντικείμενο και την αναπαραστατική δυνατότητα της ζωγραφικής — επί του προκειμένου, της σκιτσογραφίας. Το επίρρημα «βέβαια» αποτελεί ένα υπαινικτικό αλλά εύγλωττο κριτικό σχόλιο για το εικαστικό αποτέλεσμα, καθώς εκφράζει ήδη από τον πρώτο στίχο μια αίσθηση ελλείμματος, το οποίο, ακολουθώντας, αναλαμβάνει να εντοπίσει και να αναπληρώσει η μνήμη. Η διευκρίνιση «με το μολύβι» —που είναι κοινόχρηστο και κοινό μέσο γραφής και ζωγραφικής—<sup>36</sup> ενδεχομένως υπαινίσσεται το αυθόρμητο της ενέργειας: το κάλλος προκαλεί την επιθυμία της αποτύπωσής του με όποιο μέσο είναι διαθέσιμο εκείνη τη στιγμή.

Έτσι, στην επόμενη στιχική ενότητα ανακαλείται με ακρίβεια ο χώρος και η ατμόσφαιρά του (στ. 3-5), δημιουργώντας ένα σκηνικό ευδαιμονίας και αναπόλησης. Ανακαλείται επίσης η συγκεκριμένη εικαστική διαδικασία —πρόχειρη και βιαστική, ώστε να αποτυπώσει το θέμα και τη στιγμή— και ο χώρος της (στ. 3: «Γρήγορα καμωμένη, στο κατάστρωμα του πλοίου»). Παράλληλα, δηλώνεται η παρουσία του αφηγηματικού προσώπειου κατά την απεικονιστική διαδικασία, υποβάλλοντας μια εικασία που παραμένει αναπόδεικτη έως το τέλος του ποιήματος: την ταύτιση του σκιτσογράφου με το αφηγηματικό πρόσωπειο. Αντίθετα προς τον χώρο που ορίζεται με σαφήνεια (στ. 3: «στο κατάστρωμα του πλοίου», στ. 5: «Το Ιόνιον πέλαγος ολόγυρά μας»), ο χρόνος παραμένει ασαφής και αόριστος (στ. 4: «ένα μαγευτικό απόγευμα»). Επιπλέον, η αυτονόμηση του τέταρτου στίχου («ένα μαγευτικό απόγευμα») ανάμεσα σε δύο παύσεις, και η συμπερίληψή του ανάμεσα στον στίχο 3, που δηλώνει τη στιγμή της απεικόνισης, και στον ευδαιμονικό και αισθησιακό —χάρη στην πρωτοπρόσωπη προσωπική αντωνυμία «μας»— στίχο 5, δημιουργεί ένα δεύτερο ερμηνευτικό επίπεδο: «μαγευτικό» απόγευμα χάρη στην ομορφιά του τοπίου ή χάρη στη συμβατή με το τοπίο ερωτική ευδαιμονία;<sup>37</sup>

Η τρίτη στιχική ενότητα αρχίζει με μια επανάληψη κομβική για την ερμηνεία του ποιήματος. Η επανάληψη της εναρκτήριας φράσης «Τον μοιάζει» επαναφέρει το θέμα της αναπαραστατικής δυνατότητας της ζωγραφικής. Η αυτονό-

36. Φαίνεται ότι ο Καβάφης αγαπούσε το σκιτσάρισμα. Κατά το ταξίδι του στην Πάτρα, στις 31.7.1901 σημειώνει: «I can't find a plan of Patras; I think none exists. On next page I shall trace a rough (a very rough and incomplete) sketch of some of the streets». Το ίδιο το σκίτσο φέρει μερικές σημειώσεις δικές του (Καβάφης 1963β, 296).

37. Θυμίζω πως το κάλλος για τον Καβάφη δεν σχετίζεται μόνο με την τέχνη, αλλά είναι μια ποιότητα που πρέπει να διαπερνά διάφορες «αναγκαίες» εκφάνσεις της ζωής: όπως ο ίδιος παρατηρεί στο μείζον θεωρητικό του κείμενο, «όπως η ανθρώπινη φύση [ο ποιητής] έχει μια δίψα για ομορφιά που εκδηλώνεται με πολλές μορφές (έρωτα, τάξη στο χώρο του ανθρώπου, στο περιβάλλον), καλύπτει μιαν ανάγκη» (Καβάφης 2003, 257-258/331).

μησή της, μάλιστα, χάρη στην παύση που δημιουργεί το ισχυρό σημείο στίξης, όχι μόνο επιτονίζει την έννοια της δυνατότητας αναπαράστασης, αλλά, επιπλέον, αποτελεί κριτική απόφαση για τη ζωγραφική, επιβεβαιώνοντας, όπως προκύπτει από τον αντιθετικό σύνδεσμο που ακολουθεί («όμως»), το έλλειμμα της απεικόνισης, που είχε τεθεί ήδη από τον πρώτο στίχο. Ακολούθως εισάγεται μια ποιοτική παράμετρος η οποία εντοπίζει το έλλειμμα στη σχέση δυνατότητας αναπαράστασης και έννοιας του κάλλους. Υποβάλλεται έτσι η αδυναμία της ζωγραφικής να αποτυπώσει τη λάμψη του κάλλους, την οποία προσπαθεί να ανακαλέσει η μνήμη στον στίχο 6 («τον θυμούμαι σαν πιο έμορφο»). Η διαδικασία της μνήμης υποβάλλει τον χαρακτηρισμό «σαν πιο έμορφο», φράση που με την αβεβαιότητά της τονίζει τη δυσκολία να καθοριστεί επακριβώς η ποιότητα του κάλλους. Η αβεβαιότητα όμως αυτή, καθώς προχωρά η ποιητική διεργασία, αίρεται στους δύο επόμενους στίχους (στ. 7 και 8: «Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός, / κι αυτό εφώτιζε την έκφρασί του»), όπου εντοπίζεται τελικώς η πηγή λάμψης του απεικονιζομένου προσώπου: ο αισθησιασμός. Οι επόμενοι δύο στίχοι που κλείνουν τη στιχική ενότητα (9 και 10: «Πιο έμορφος με φανερόνεται / τώρα που η ψυχή μου τον ανακαλεί, απ' τον Καιρό») προσθέτουν δύο σημαντικές διαστάσεις στην έννοια του κάλλους και της αναπαραστάσής του: την πνευματικότητα, που μόνο «η ψυχή» μπορεί να ανακαλέσει, και την ηδονική «agitation» της φαντασίας, κατά την έκφραση του Καβάφη,<sup>38</sup> που μόνο η ποιητική διαδικασία μπορεί να προσπορίσει, συμπληρώνοντας την εμπειρία. Αυτό προφανώς υπονοεί η επανάληψη της φράσης «Πιο έμορφος», με άρση, όμως, της αβεβαιότητας που σφραγίζει τη φράση στον έκτο στίχο («σαν πιο έμορφο»). Παράλληλα, στον στίχο 10 («τώρα που η ψυχή μου τον ανακαλεί, απ' τον Καιρό») το βάρος μετατίθεται από τη σαφήνεια του χώρου, όπου έλαβε χώρα η εικαστική διεργασία, στην αφηρημένη διάσταση του χρόνου που μεσολάβησε. Εδώ ανακαλείται αυτόματα μια φράση του Καβάφη, που παραδίδει ο Τσίρκας, και στην οποία εντοπίζεται η καταστατική διαφορά της ζωγραφικής από την ποίηση: «Η ποίησης λεληθότως δημιουργεί».<sup>39</sup> Η μόνη διάσταση του χρόνου, που ορίζεται με ακρίβεια στο ποίημα, είναι το παρόν, το «τώρα» της ολοκλήρωσης της ποιητικής δημιουργίας, που, ως εντελέστερη μορφή τέχνης, κατορθώνει,

38. Καβάφης 2009, 23.

39. Τσίρκας 1971, 231. Πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι σε μεταγενέστερο σχόλιο του ο Τσίρκας δηλώνει πως δεν θυμάται αν ο Καβάφης είπε «η ποίησης» ή «η μνήμη λεληθότως δημιουργεί» (Πεχλιβάνος 2008, 240). Το σχόλιο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, διότι αφορά τον ποιητικό μηχανισμό της καβαφικής ποίησης, αλλά είναι προφανές ότι η δεύτερη εκδοχή δημιουργεί ένα παράδοξο που μπορεί να αρθεί μόνον με την παρεμβολή της φαντασίας.

μέσα από την αναπόληση της αισθησιακής εμπειρίας, να κατακτήσει αυτό που η Yourcenar ονόμασε «θεωρία της αθανασίας».<sup>40</sup>

Γίνεται έτσι η διάσταση, όσον αφορά την αποτύπωση του κάλλους, ανάμεσα στη ζωγραφική και την ποίηση, το βασικό θέμα του ποιήματος. Η ζωγραφική, δέσμια του χώρου, αλλά και του χρόνου («γρήγορα καμωμένη»), στην προσπάθειά της να αναπαραστήσει ό,τι εμπίπτει στο βλέμμα, δεν είναι σε θέση να αποδώσει την ιδιοπροσωπία του κάλλους. Η ποίηση, μέσα από τη διεργασία της μνήμης και της φαντασίας, που δεν περιορίζονται από τη στιγμή αλλά εκτείνονται στον χρόνο, μπορεί να συλλάβει με τρόπο σχεδόν ενορατικό το κάλλος. Έτσι τουλάχιστον εισηγείται ο στίχος 10 («τώρα που η ψυχή μου τον ανακαλεί, απ' τον Καιρό»), όπου το «τώρα» αφορά την κορύφωση της ποιητικής διεργασίας σε συνδυασμό με το ρήμα «φανερώνεται» στον ένατο στίχο, το οποίο επιτονίζει με έμφαση, χάρη στον διασκελισμό, την αποκαλυπτική λειτουργία της ποίησης. Η διάσταση του χρόνου, που αφορά, όπως αναφέρθηκε, την ποιητική λειτουργία, ιδιαίτερα σημαντική για την ερμηνεία του ποιήματος, αποτυπώνεται με την επανάληψη της φράσης «Απ' τον Καιρό», στον στίχο 11, και μάλιστα με κεφαλαίο Κ και ανάμεσα σε δύο ισχυρές παύσεις, έτσι ώστε να κυριαρχεί και να ακούγεται σαν αντίστιξη στο επίρρημα «γρήγορα» που αφορά τη ζωγραφική και σαν ηχώ της πανομοιότυπης καταληκτικής φράσης «απ' τον Καιρό» του στίχου 10, όπου ολοκληρώνεται η ποιητική διαδικασία, μέσω της μνήμης και της φαντασίας, χάρη στις οποίες κατορθώνεται η αναπόληση και η ποιητική αποτύπωση της αισθησιακής εμπειρίας.<sup>41</sup> Επομένως, «στη δύσκολη μάχη ανάμεσα στον χρόνο, τη μνήμη και την τέχνη» δεν έχει νικήσει ο χρόνος, όπως επισημαίνει ο Robinson, αλλά η τέχνη και ιδίως η ποίηση.<sup>42</sup> Θυμίζω εδώ ένα άλλο καίριο σχόλιο του ίδιου του ποιητή, με αφορμή τις απόψεις του Ruskin, που σχετίζεται άμεσα με το συγκεκριμένο ποίημα, ακόμη και φραστικά, και η οποία προσδίδει στον χρόνο οντολογική διάσταση: «όταν λέγομεν “ο Καιρός” [και εδώ με κεφαλαίο Κ] εννοούμε ημάς αυτούς. Αι πλείσται των abstractions είναι απλά ψευδώνυμά μας».<sup>43</sup> Ο Καβάφης δίνει ρητά στον χρόνο διάσταση οντολογική και εντέλει βιωματική, όμοια με αυτήν που υπόκειται στο ποίημα «Του πλοίου»: η μεταβατική φύση του ανθρώπου και του κάλλους, καθώς και η ανάκλησή τους, συνδέονται με την αναπαραστατική δύναμη της τέχνης και αποβαίνουν σημαντικές για την ερμηνεία του ποιήματος. Στον υπόλοιπο στίχο 11 η έμφαση εξακολουθεί να αφορά τον χρόνο («Είν'

40. Γιουρσενάρ 1981, 63.

41. Βλ. και Pieris 1989, 282.

42. Robinson 1988, 34.

43. Καβάφης 1963γ, 607.

όλ' αυτά τα πράγματα πολύ παληά—»), ενώ η παύλα στο τέλος του στίχου χωρίζει τα δύο χρονικά επίπεδα: το τώρα της ολοκλήρωσης της ποιητικής δημιουργίας από το τότε της εικαστικής αποτύπωσης που συνοψίζεται στον στίχο 12 («το σκίτσο, και το πλοίο, και το απόγευμα»). Επιπλέον, η παρατακτική σύνδεση (με κόμματα πριν από τον σύνδεσμο «και», άρα με καθαρές παύσεις κατά την ανάγνωση) των όρων «σκίτσο», «πλοίο» και «απόγευμα», που συνδέονται με τη δέσμια του χώρου, εντέλει ατελή, εικαστική απεικόνιση, σε συνδυασμό με τη συνοπτική συνάθροισή τους στη φράση «όλ' αυτά τα πράγματα» στον στίχο 11, εκφράζει υπόρρητα μια υποτιμητική στάση του προσωπείου απέναντι στη ζωγραφική, έναντι της ποίησης που κατισχύει, εφόσον μόνον αυτή είναι σε θέση να διασώσει τη λάμψη του κάλλους.

Όσον αφορά τον πρώτο τίτλο του ποιήματος «Το Ιόνιον Πέλαγος»,<sup>44</sup> ειρωνικό αλλά όχι καιρία ειρωνικό για ένα ποίημα που δεν αφορά τη φύση αλλά τη σχέση ζωγραφικής και ποίησης, ο Καβάφης προσφυώς τον άλλαξε, διατηρώντας τον τοπικό προσδιορισμό, αλλά μεταθέτοντας το κέντρο βάρους από τη φύση στον συγκεκριμένο τόπο όπου έλαβε χώρα η εικαστική απεικόνιση και, προφανώς, η αισθησιακή εμπειρία.<sup>45</sup> Εξίσου προσφυώς για την ειρωνική διάσταση του τίτλου, ο τίτλος μπήκε στη γενική πτώση, μετατρέποντας τον τόπο σε κυψέλη όπου θησαυρίστηκε ο χρόνος της εμπειρίας. Επιπλέον, ο τίτλος, με την αυτοαναφορική του αναδίπλωση, υπογραμμίζει την ποιητική λειτουργία, αφού παραπέμπει στο πεζό ποίημα ποιητικής «Τα Πλοία», το οποίο έχει δημοσιευτεί από τον Γ. Π. Σαββίδη και έχει εύστοχα σχολιαστεί από την κριτική.<sup>46</sup> Χρησιμοποιώντας με εξαιρετική ευρηματικότητα τη μεταφορά του θαλάσσιου πλου των εμπορικών πλοίων, ο Καβάφης αποτυπώνει την ποιητική διαδικασία, τη μετουσίωση των δεδομένων της Φαντασίας σε ποιητικό λόγο:

Από την Φαντασίαν έως εις το Χαρτί. Είναι δύσκολον πέρασμα, είναι επικίνδυνος θάλασσα. Η απόστασις φαίνεται μικρά κατά πρώτην όψιν, και εν τοσούτω πόσον μακρόν ταξίδι είναι, και πόσον επιζήμιον ενίοτε διά τα πλοία τα οποία το επιχειρούν.

44. Για τον τίτλο βλ. Haas 1996, 205.

45. Για το ταξίδι του Καβάφη που έδωσε το ερέθισμα για το ποίημα βλ. Καραμπίνη-Ιατρού 2011, 289-294.

46. Καβάφης 1993, 115-117· ο πρώτος θεμελιώδης σχολιασμός του ποιήματος έγινε από την Κατσιγιάννη το 1998 (Κατσιγιάννη 1998, 92-109)· βλ. και Haas 2000α, 139, σημ. 5. Για μια ανάγνωση του ποιήματος σε σχέση με το πεζό κείμενο του Καβάφη “Philosophical Scrutiny”, βλ. Μαυρέλος 2016. Για τη λειτουργία της θάλασσας βλ. Pieris 1989, 278. Για το συγκεκριμένο απόσπασμα βλ. Καβάφης 2003, 171.

Η πρώτη ζημία προέρχεται εκ της λίαν ευθραύστου φύσεως των εμπορευμάτων τα οποία μεταφέρουν τα πλοία. Εις τας αγοράς της Φαντασίας, τα πλείστα και τα καλύτερα πράγματα είναι κατασκευασμένα από λεπτές υάλους και κεράμους διαφανείς, και με όλην την προσοχήν του κόσμου πολλά σπάνουν εις τον δρόμον, και πολλά σπάνουν όταν τα αποβιβάζουν εις την ξηράν. Πάσα δε τοιαύτη ζημία είναι ανεπανόρθωτος, διότι είναι έξω λόγου να γυρίση οπίσω το πλοίον και να παραλάβη πράγματα ομοιόμορφα. Δεν υπάρχει πιθανότης να ευρεθή το ίδιον κατάστημα το οποίον τα επώλει. Αι αγοραί της Φαντασίας έχουν καταστήματα μεγάλα και πολυτελή αλλ' όχι μακροχρονίου διαρκείας. Αι συναλλαγαι των είναι βραχείαι, εκποιούν τα εμπορεύματά των ταχέως, και διαλύουν αμέσως. Είναι πολύ σπάνιον εν πλοίοις επανερχόμενον να εύρη τους αυτούς εξαγωγείς με τα αυτά είδη.

Γραμμένα τα χρόνια της διαμόρφωσης, λίγο πριν από το 1896, περίπου δηλαδή την ίδια εποχή που γράφονται και τα σχόλια στον Ruskin, τα μπωντλαϊρικής ίσως προέλευσης αλληγορικά «πλοία» αποτυπώνουν ποιητικά τα διάφορα στάδια της ποιητικής διεργασίας αλλά και της πρόσληψης της ποίησης. Εικοσιτρία χρόνια αργότερα περνούν για λίγο από το «Ιόνιον Πέλαγος», υποστασιώνοντας με τη δισημία τους την αλληγορική και ειρωνική υφή του τίτλου: από τη μια ο τίτλος σημαίνει πως ό,τι ακολουθεί αφορά τον χώρο της αισθητικής εμπειρίας και της εικαστικής της αποτύπωσης, από την άλλη υπονοεί πως στην πραγματικότητα ό,τι ακολουθεί αφορά την ποιητική διαδικασία.

Ασφαλώς το θέμα της σχέσης ποίησης και ζωγραφικής, που αποτυπώνεται στις ποικίλες μεταμορφώσεις της διάσημης ρήσης «*Ut pictura, poesis*» του Ορατίου,<sup>47</sup> από την αρχαιότητα έως σήμερα, ενδιέφερε ιδιαίτερα τον Καβάφη που, όπως είδαμε, είχε μελετήσει και είχε σχολιάσει τις απόψεις του Ruskin, ο οποίος στο βιβλίο του *New Painters* (1843) επαναπροσδιόρισε τη σχέση της τέχνης με την πραγματικότητα, προτάσσοντας την έννοια της έκφρασης στη θέση της μίμησης. Η πρωτοποριακή αισθητική θεωρία του άσκησε τεράστια επιρροή στην τέχνη και τη θεωρία της στην Αγγλία κατά τον 19ο αλλά και κατά

47. Η διάσημη αυτή φράση πέρασε στη δυτική φιλολογία μέσω της *Ποιητικής τέχνης* του Ορατίου και αποτελεί το έμβλημα μιας από τις πιο σημαντικές και διαχρονικές διαμάχες στον χώρο της αισθητικής. Ουσιαστικά η έννοιά της προέρχεται από τη φράση του Σιμωνίδη του Κείου, ο οποίος «τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν». Τη φράση αυτή του Σιμωνίδη διέσωσε ο Πλούταρχος, απ' όπου την παρέλαβε ο Οράτιος. Για την εξέλιξη της εμβληματικής φράσης «*Ut pictura, poesis*» βλ. Rensselaer 1967· Park 1969, 155-164.

τον 20ό αιώνα.<sup>48</sup> Ο Ruskin θεώρησε τη ζωγραφική και την ποίηση δύο μορφές «γλώσσας» μέσα από τις οποίες η ψυχή του καλλιτέχνη εκφράζει τα οράματά της. Δεν υπερασπίστηκε τη ζωγραφική στη βάση της μίμησης της φύσης, αλλά, εκκινώντας από τη θεωρία της ποίησης, που τη συνέδεσε με τις εικαστικές τέχνες, αντικατέστησε την προηγούμενη έννοια της μίμησης με την έκφραση της ευγενούς συγκίνησης. Το ενδιαφέρον του Καβάφη, ο οποίος μελέτησε μια επιλογή από το έργο του Ruskin, που εκδόθηκε στα 1893, εντοπίστηκε κυρίως σε θέματα όπως η μορφή και το περιεχόμενο στην τέχνη, το υψηλό και το «χυδαίο», η προσέγγιση του Καλού, τα όρια της καλλιτεχνίας, η έννοια «πολιτισμός» κ.ά.<sup>49</sup> Αλλά είναι πολύ πιθανό να γνώριζε και τις απόψεις του Ruskin για τους Προραφαηλίτες, των οποίων ο αισθησιασμός απηχείται στο ποίημα «Του πλοίου», ιδίως μέσω της αναφοράς στον αισθησιασμό και στο φως, στους κρίσιμους στίχους 7 και 8 («Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός, / κι αυτό εφώτιζε την έκφρασί του»)<sup>50</sup> Στο ποίημα αυτό η ζωγραφική διαδικασία, όπως

48. Για την αισθητική θεωρία του Ruskin βλ. Landow 1967, 521-528.

49. Ο Καβάφης μελέτησε τον Α' τόμο μιας επιλογής από το έργο του Ruskin: George Allen (ed.), *Selections from the Writings of John Ruskin*, first series, 1843-1860, London 1893, σελ. 524 (παρατίθεται στο Καβάφης 1963γ, 587). Αυτές οι πολύ σημαντικές παρατηρήσεις —που σχολιάζουν απόψεις τις οποίες ο Ruskin εξέφρασε στο βιβλίο του *Modern Painters* (1843)— φωτίζουν την αισθητική και την ποιητική του Καβάφη από αυτές συνοψίζω, για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, μόνο όσες αφορούν τη ζωγραφική και την ποίηση: α) Την πίστη του Καβάφη ότι «η Μορφή [...] εμπορεί να έχη καλλονήν ανεξάρτητον από την Ιδέαν, και ούτω ελευθερωθείσα χορηγεί αφορμάς υποθέσεων και φαντασίας εις τον θεατήν ή τον αναγνώστην. Μη έχουσα ιδίας και ωρισμένας ιδέας, υποβάλλει ιδέας» (588). β) Την πίστη του στην αναγκαία για την ποιητική δημιουργία μεσολάβηση του Χρόνου ανάμεσα στην εμπειρία και την ποιητική της αποτύπωση: «Η ποίησις λεληθότως δημιουργεί» (589). γ) Τον προβληματισμό του σχετικά με «τις αλήθειες» που εκφράζει η τέχνη: «Αλλά ποίαι είναι αι αλήθειαι αύται; Με αλήθειαν υπονοείται το Καλόν; Αλλά το Καλόν είναι κάποτε αντιφατικόν (την αλήθεια την θέλουν θετικήν και καταφατικήν) και είναι πολλάκις το αποτέλεσμα απόψεων και έξεων, και πολύ συχνά το αποτέλεσμα νοσούσης και ψευδομένης ψυχής» (592). δ) Την παράθεση στίχων του Paul Verlaine (1844-1896) για να υπερασπιστεί όχι μόνον την Αρετή αλλά και την Κακία ως πηγή έμπνευσης του αληθινού καλλιτέχνη. ε) Την πίστη του στη φαντασία τόσο στην τέχνη όσο και στη ζωή (603). στ) Τη διευρυμένη του αντίληψη περί της «αγρότητας καρδιάς» —«ήτις συγχωρεί, και δικαιολογεί, και περιέχει, διότι εννοεί»—, την οποία ο Ruskin θεωρούσε απαραίτητη για τη θέα του Καλού (611).

Ορθά ο Ρηγόπουλος επισημαίνει την ανάγκη να αξιολογηθούν ξανά τα σχόλια του Καβάφη στον Ruskin, αλλά και του Τσίρκα στον Καβάφη (Ρηγόπουλος 1991, 12).

50. Για τη σχέση του Καβάφη με την προραφαηλική τέχνη του Burne-Jones και τον αγγλικό αισθητισμό βλ. Jeffreys 2015, 1-25.

είδαμε, εξελίσσεται πάνω στον άξονα του χώρου, όπως δηλώνουν οι τοπικοί προσδιορισμοί που την ορίζουν («στο κατάστρωμα του πλοίου», «Το Ιόνιον Πέλαγος ολόγυρά μας»), ενώ ο χρόνος ορίζεται ως ένα ελάχιστο διάστημα («γρήγορα καμωμένη»). Αντίθετα, η ποιητική διεργασία αναπτύσσεται στον άξονα του χρόνου, όπως φανερώνει η χρονική διάσταση των εννοιών που την αφορούν («ανακαλεί», «Απ' τον Καιρό» [δεις], «πολύ παληά—»). Η κατανομή αυτή ανασύρει την αισθητική θεωρία του Γερμανού θεωρητικού της τέχνης του κλασικισμού Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) —που προηγήθηκε του Ruskin—, ο οποίος στο έργο του *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766)<sup>51</sup> προσπάθησε να χαράξει τα όρια της ζωγραφικής και της ποίησης, ορίζοντας την ποίηση ως τέχνη του χρόνου και τη ζωγραφική ως τέχνη του χώρου. Φυσικά δεν είναι δυνατόν να αποδειχτεί ότι ο Καβάφης γνώριζε την αισθητική θεωρία του Lessing ή τις άλλες μεταμορφώσεις της αναλογίας «*Ut pictura, poesis*», που προηγήθηκαν.<sup>52</sup> Δεδομένου του ενδιαφέροντός του για το θέμα, πιθανότατα τη γνώριζε έστω και διαμεσολαβημένα. Αλλά, ακόμη και αν πρόκειται για σύμπτωση, έξω από τη λογική των γραμματολογικών συμφραζομένων, ο τρόπος με τον οποίο ο Καβάφης χειρίζεται το ζήτημα του χωροχρόνου στο ποίημα «Του πλοίου», σε σχέση με την ποίηση και τη ζωγραφική, συνείρει τη θεωρία του Lessing.

Και βέβαια, όπως έχει δείξει η έρευνα, είναι πολλά τα νήματα που τον συνδέουν με έναν δημιουργό-σταθμό στην ιστορία των μεταμορφώσεων της ρήσης «*Ut pictura, poesis*», τον Charles Baudelaire, ο οποίος διερεύνησε όχι αν οι δύο τέχνες μπορούσαν να εκφράσουν συγκρίσιμες ιδέες, όπως εν πολλοίς

51. Μεταφράστηκε στα αγγλικά το 1836: *Laocoön or The limits of Poetry and Painting*, translated by William Ross, Ridgeway, London.

52. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι ο 7ος αιώνας ακολούθησε με ζήλο την ανθρωπιστική θεωρία για τη σχέση ζωγραφικής και ποίησης και πλειοδότησε σε σχέση με το παρελθόν. Απόρροια αυτής της πλειοδοσίας ήταν η αντιστοιχισή των «αδελφών» τεχνών στο επίπεδο της μορφής: το σχέδιο εξισώθηκε με την πλοκή και το χρώμα με τις λέξεις. Η υπερβολική επιμονή σε αυτές τις τεχνητές αντιστοιχίσεις οδήγησε πράξη και θεωρία σε σύγχυση, που κατέληξε στη θεωρία του Lessing, ο οποίος θέλησε να επαναπροσδιορίσει τα όρια των τεχνών (βλ. Rensselaer 1967, 6-9).

Όσον αφορά τη σχέση του πορτραίτου με τη λογοτεχνία, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Richard Wendorf, ο οποίος μεταφέρει τη σχέση ποίησης και ζωγραφικής στο πιο εξειδικευμένο πεδίο πορτραίτου και βιογραφίας. Αναγνωρίζοντας τη διαφοροποίηση του Lessing ανάμεσα στον χρόνο και τον χώρο στη λογοτεχνική και την εικαστική διαδικασία, ο Wendorf υποστηρίζει ότι το πορτραίτο συνδέεται με την κίνηση στον χώρο, δεσμεύοντας ωστόσο «τη στιγμή της παρατήρησης» («time of contemplation»), «τον εσωτερικό χρόνο» («intrinsic time») (Wendorf 1983, 115).

όσοι θεωρητικοί προηγήθηκαν, αλλά εάν η ποίηση μπορούσε να είναι ζωγραφική.<sup>53</sup> Γι' αυτό ζητούσε από την ποίηση όχι μια λειτουργική αντιστοιχία προς τη ζωγραφική, αλλά να είναι μια μεταφορά ή εικόνα του εικαστικού έργου. Στην Έκθεση του 1846 ο Baudelaire διερευνά, ανάμεσα σε άλλα, τη φύση του μοντερνισμού, τη σχέση της ζωγραφικής με την ποίηση, τη σχέση της φύσης με τον άνθρωπο και την αλήθεια, την έννοια του κάλλους· στην Έκθεση του 1859 διατυπώνει την άποψη ότι η ζωγραφική είναι ανώτερη της φωτογραφίας διότι προσθέτει τη φαντασία σε κάτι που διαφορετικά είναι ένα απλό αντίγραφο, και αποθεώνει τη φαντασία την οποία θεωρεί «υπέρτατη δικαιοσύνη».<sup>54</sup> Οι απόψεις του αυτές περιλήφθηκαν στο βιβλίο του *Curiosités Esthétiques* (1868), το οποίο ο Καβάφης γνώριζε, αφού το είχε στη βιβλιοθήκη του, μαζί με άλλα βιβλία του Baudelaire, «μερικά κομμένο».<sup>55</sup> Η τόσο εμφατικά διατυπωμένη απέχθεια του Baudelaire για τη φωτογραφία απηχεί την αντίστοιχη θέση του Καβάφη: «Η περιγραφική ποίησης —ιστορικά γεγονότα, φωτογράφησις (τι άσχημη λέξις!) της φύσεως— ίσως είναι ασφαλής. Αλλά είναι μικρό και σαν ολιγόβιο πράγμα».<sup>56</sup> Η απέχθεια του Γάλλου μοντερνιστή για τη φωτογραφία

53. Για τη σχέση του Καβάφη με το κίνημα του εσωτερισμού βλ. Haas 1984, 209-244, και Haas 1996, 241-261. Για τη σχέση του Καβάφη με τον Baudelaire βλ. Παντελοδήμος 1983, 1499-1505· Haas 1996, 263-268, 281-282, 284-285, 288-289, 299-300, και Τσιριμώκου 2000, 307, και 2015, 134, 135· Tsoutsoura 2000. Πβ. και Σαββίδης 1992, 199. Πβ. και Anton 2000, 117.

54. Για τις απόψεις του Baudelaire για τη φαντασία και τη ζωγραφική βλ. Baudelaire 1956, 220-305.

55. Baudelaire 1885. Βλ. Καραμπίνη-Ιατρού 1983, 78-79.

56. Βλ. Καβάφης 2009, 37.

Ο Baudelaire θεωρούσε τη φαντασία «υπέρτατη δικαιοσύνη», γιατί μόνο αυτή μπορεί να αποκαλύψει όσα δεν υπάρχουν κι όμως μπορεί να γίνουν, συνθήκη που αίρει τη φοβερή απαγόρευση όσων δεν μπορούμε να έχουμε. Ιδιαίτερα για τη σχέση της με την τέχνη πίστευε ότι «το ορατό σύμπαν δεν είναι παρά ένα μαγαζί, γεμάτο εικόνες και σημεία, στα οποία η φαντασία θα δώσει μια θέση, μιαν αξία σχετική· είναι ένα είδος τροφής που η φαντασία πρέπει να χωνέψει και να μεταπλάσει. Όλες οι ιδιότητες της ανθρώπινης ψυχής πρέπει να είναι υποταγμένες στη φαντασία, η οποία μπορεί να τις επιτάξει όλες μαζί συγχρόνως» (Baudelaire 2005, 130-131). Όσον αφορά τη φωτογραφία, σε σχέση με τη ζωγραφική και τη γλυπτική, γράφει πως το σύγχρονο πιστεύω των ανθρώπων στη Γαλλία είναι το εξής: «Πιστεύω στη φύση και δεν πιστεύω παρά μόνο στη φύση [υπάρχουν καλές δικαιολογίες γι' αυτό]. Πιστεύω ότι η τέχνη είναι και δεν μπορεί παρά να είναι η ακριβής αναπαραγωγή της φύσης [μια δειλή, σχισματική αίρεση υπαγορεύει ώστε τα αηδιαστικά φυσικά αντικείμενα να αγνοούνται, για παράδειγμα, ένα ουροδοχείο ή ένας σκελετός]. Έτσι, η τέχνη που θα μας έδινε το πιστό αντίγραφο της φύσης θα ήταν η απόλυτη τέχνη". Ένας Θεός εκδικητικός εισάκουσε τις ευχές αυτού του όχλου. Ο Ντα-



και η λατρεία του για τη φαντασία απηχούν τις αντίστοιχες θέσεις του Καβάφη, οι οποίες παρουσιάστηκαν στην Εισαγωγή.<sup>57</sup> Ανάλογη εκτίμηση για τη φαντασία έτρεφε ο Απολλώνιος ο Τυανεύς, για τον οποίο ο Φιλόστρατος γράφει στο προσφιλέσ ανάγνωσμα του Καβάφη *Τα ες τον Τυανέα Απολλώνιον*: «φαντασία, ἔφη, ταῦτα εἰργάσατο σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός· μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει, ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν, ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος».<sup>58</sup>

Στο πλαίσιο του μοντερνισμού, για τον οποίο οι αισθητικές απόψεις του Baudelaire είχαν θεμελιώδη σημασία, «η έννοια της μίμησης ανεξαρτητοποιείται από την αναπαράσταση του κόσμου. Το αντικείμενο μίμησης στη ζωγραφική δεν είναι τίποτε περισσότερο από ένα πρόσχημα για τη διερεύνηση της ίδιας της φύσης της, όπως και στην ποίηση το αντικείμενο για το οποίο μιλάει είναι απλώς το πρόσχημα για να επικεντρωθεί στα προβλήματα που ενέχονται στη διαδικασία, δηλαδή τα προβλήματα της ποίησης».<sup>59</sup> Η σχέση ποίησης και ζωγραφικής στα ποιήματα του Καβάφη αναπτύσσεται στο πλαίσιο του μοντερνισμού, όπου ο στόχος κάθε τέχνης αφορά την ίδια τη λειτουργία και τα όριά της. Αυτός είναι και ο βασικός στόχος της συνύπαρξης ποίησης και ζωγραφικής στο ποίημα ποιητικής «Του πλοίου», που μας απασχόλησε παραπάνω, οπτική που μπορεί να φωτίσει από άλλο δρόμο και τα υπόλοιπα ποιήματα του Καβάφη που σχετίζονται με τη ζωγραφική.

---

γκέρ υπήρξε ο μεσσίας του. Και τότε ο όχλος είπε: “Αφού η φωτογραφία μάς δίνει όλες τις επιθυμητές εγγυήσεις της ακρίβειας [το πιστεύουν αυτό οι ανόητοι!], η τέχνη είναι η φωτογραφία”. Από εκείνη τη στιγμή η ακάθαρτη κοινωνία όρμησε, σαν ένας μοναδικός Νάρκισσος, για να θαυμάσει τη χυδαία της εικόνα αποτυπωμένη στο μέταλλο. Μια τρέλα, ένας παράξενος φανατισμός κυρίευσε όλους αυτούς τους καινούριους λάτρεις του Φοίβου. [...] Αν επιτραπεί στη φωτογραφία να αντικαταστήσει την τέχνη σε κάποιες λειτουργίες της, γρήγορα θα την παραγκωνίσει ή θα τη διαφθείρει ολότελα, χάρη στη φυσική συμμαχία της ανοησίας του όχλου. Πρέπει λοιπόν να επιστρέψει στο πραγματικό της καθήκον, αυτό δηλαδή της υπηρέτριας των επιστημών και των τεχνών, αλλά μιας πολύ ταπεινής υπηρέτριας, όπως η τυπογραφία και η στενογραφία, οι οποίες ούτε δημιούργησαν, ούτε αντικατέστησαν τη λογοτεχνία [...]. Από μέρα σε μέρα η τέχνη χάνει τον αυτοσεβασμό της, γονυπετεί μπροστά στην εξωτερική πραγματικότητα, και ο ζωγράφος τείνει όλο και περισσότερο να ζωγραφίζει όχι πια αυτό που ονειρεύεται, αλλά αυτό που βλέπει» (ό.π., 120, 122, 123).

57. Πβ. Σαββίδης 1987, 98-99.

58. Φιλόστρατος 1870, 6.19. Βλ. και Ρηγόπουλος 1991, 24, και Alexiou 1985, 191.

59. Melville και Readings 1995, 10.

## β. Η αποτύπωση του ήθους

Περίπου έναν χρόνο πριν από τη δημοσίευση του ποιήματος «Του πλοίου», ο Καβάφης είχε δημοσιεύσει το ποίημα «Λάνη Τάφος», που γράφηκε τον Δεκέμβριο του 1916 και δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1917 ή τον Ιανουάριο του 1918. Το ποίημα, το οποίο συγκαταλέγεται καταχρηστικά στα ταφικά ποιήματα,<sup>60</sup> συνιστά εξαιρετικό δείγμα της καβαφικής ειρωνείας όσον αφορά τη διάδραση των προσωπείων, αρκούντως σύνθετο και παραπλανητικό, όπως προκύπτει από την αμηχανία της κριτικής όσον αφορά την ταυτότητα του ομιλούντος. Η κριτική οξύνουσα του Σαββίδη είχε παρατηρήσει ήδη από το 1974 την περίτεχνη συγκρότηση του ποιήματος, που θεώρησε «σκελετό ενός αναμνηστικού διηγήματος με τέσσερα πρόσωπα, ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί προάγγελος της ανυπέβλητης πένθιμης αφήγησης του “Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.”». Επίσης, είχε παρατηρήσει ότι το ποίημα «μπορεί να διαβαστεί ως μονόλογος του Μάρκου»,<sup>61</sup> ενώ λίγο αργότερα το χαρακτήρισε ως «το σημαντικότερο ποίημα της σειράς των Τάφων», το οποίο «δύσκολα κρατιέται στα όρια του επιτυμβίου», κάνοντας λόγο για «αφηγηματική τεχνική στενευμένη από τις συμβάσεις του επιτυμβίου», η οποία χρησιμοποιεί «δεύτερο πρόσωπο ενικού “εις εαυτόν” για να εξάρει με τρυφερό καμάρι την αισθητικήν αυτεπίγνωση του Λάνη».<sup>62</sup> Η επικρατέστερη άποψη της καβαφικής βιβλιογραφίας, ωστόσο, σχετικά με το πρόσωπο που εκφέρει τον λόγο είναι ότι στο ποίημα μιλάει ο νεκρός Λάνης, μέσω της επιτύμβιας στήλης του.<sup>63</sup> Συμβατή με το οριζικά ευρύ ερμηνευτικό πλαίσιο είναι και η αμηχανία της Alexiou, η οποία, αν και θεωρεί πως «το αδιευκρίνιστο εγώ (ο ίδιος ο Λάνης;) απευθύνεται στον διαβάτη», λίγο πιο κάτω αναρωτιέται «ποιος μιλάει; Ο Λάνης ή ο Υάκινθος ή κάποιος άλλος;», επισημαίνοντας ότι «δεν θα γνωρίσουμε ποτέ την ταυτότητα του ομιλούντος».<sup>64</sup> Σύμφωνα με μια άλλη εκδοχή της κριτικής, τον λόγο αναλαμβάνει ένα «ποιητικό υποκείμενο», αφού «αντί να ακολουθήσει τις στερεό-

60. Για την τεχνική, τον χαρακτήρα και τις πηγές των καβαφικών επιτύμβιων επιγραμμάτων βλ. Γεωργιάδου 2003.

61. Σαββίδης 1985, 292.

62. Σαββίδης 1987, 464.

63. Για παράδειγμα: ο Mendelsohn παρατηρεί ότι το νεκρό αγόρι, ο Λάνης, επιπλήττει τον φίλο του Μάρκο γιατί θρηνεί στον τάφο του, ενώ, αντίθετα, μπορεί να βρει την ομορφιά του στο πορτραίτο (Mendelsohn 2003, 13). Η Βασιλειάδη κάνει λόγο για «ομιλούντα τάφο» (Βασιλειάδη 2018, 245). Στα ποιήματα στα οποία παρατίθεται επιτύμβια επιγραφή εντάσσει το ποίημα και ο Χανιώτης (2018, 4).

64. Alexiou 1983, 62.

τυπες συμβάσεις των επιτύμβιων επιγραμμάτων, το κείμενο αυτό έχει γραφτεί ως μία ευθεία αποστροφή του ποιητικού υποκειμένου προς τον νεκρό εραστή του νεαρού άντρα». <sup>65</sup>

Πράγματι πρόκειται για ένα ποίημα μοναδικό και αρκετά πιο σύνθετο από τα άλλα της σειράς των ταφικών ποιημάτων του Καβάφη. <sup>66</sup> Κατ' αρχήν το ποίημα χαρακτηρίζεται στον τίτλο «ταφικό», αλλά τίποτε δεν δεσμεύει τον αναγνώστη να διαβάσει το ποίημα σαν επιτύμβιο (όπως, άλλωστε, και τα ποιήματα «Ευρίωνος Τάφος» και «Λυσίου Γραμματικού Τάφος»). Αντιθέτως, η μεγάλη του έκταση απομακρύνει την εκδοχή του επιτυμβίου. <sup>67</sup> Η εύστοχη παρατήρηση του Daniel Mendelsohn ότι την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα ο Καβάφης χρησιμοποιεί τα ωραία σώματα των νεκρών στα ταφικά ποιήματα ως αντικείμενα ερωτικού θαυμασμού, ενώ τη δεύτερη δεκαετία, στην οποία ανήκει το ποίημα, ο Καβάφης «κάνει κάτι πιο τολμηρό: στην πραγματικότητα τα ταφικά ποιήματα μετατρέπουν τα αντικείμενα σε υποκείμενα, δίνοντας θετική φωνή στα νεκρά σώματα» <sup>68</sup> δεν μπορεί να ισχύσει για το συγκεκριμένο ποίημα για λόγους που εξηγώ αμέσως παρακάτω. Στα άλλα δύο από τα τέσσερα ταφικά ποιήματα του Καβάφη, που έχουν στον τίτλο τους τη λέξη «τάφος», επιτύμβια είναι τα ποιήματα «Ιγνατίου Τάφος» <sup>69</sup> και «Ιασή Τάφος», όπου το ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο αναλαμβάνει τον λόγο σε πρώτο πρόσωπο. Στο πρώτο ποίημα ο εκλιπών Ιγνάτιος εκθέτει τη θρησκευτική μεταστροφή του. Στο δεύτερο, ο Ιασής απευθύνεται στους Αλεξανδρινούς, εκθέτοντας την πίστη του στην «υπέρατη ηδονή» που τον αφάνισε. Στο ποίημα «Λάνη Τάφος» η επικοινωνία είναι διαπροσωπική. Εξάλλου, η «αισθητικοποίηση της απώλειας» κατατίθεται στο ποίημα διαμεσολαβημένη μέσω της ζωγραφικής, γεγονός καθοριστικό για την ερμηνεία του ποιήματος. <sup>70</sup> Επιπλέον, τα στάδια μέσα από τα οποία ξετυλίγεται το θέμα της ανάκλησης του αγαπημένου νεκρού είναι πιο πολύπλοκο απ' ό,τι στα άλλα ταφικά ποιήματα, αφού με το πρόσχημα του θρήνου και της αναίρεσης της απουσίας μέσω της αναπόλησης του αγαπημένου εκλιπόντος ξετυλίγεται το θέμα της ιδιοπρο-

65. Ροϊλός 2016, 64.

66. Τα ταφικά ποιήματα του Καβάφη, με άξονα την «αισθητική των ερειπίων», στο πλαίσιο της αναβίωσης του κλασικότροπου επιτυμβίου στην Ευρώπη των νεότερων χρόνων, μελετά η Τσιριμώκου (2000, 303-322).

67. Για την έκταση των επιτύμβιων επιγραμμάτων βλ. Montandon 1992, 15-18.

68. Mendelsohn 2003, 12.

69. Βλ. την προσέγγιση του ποιήματος από τον Μπελεζίνη 1991, 22-29.

70. Πβ. την παρατήρηση του Σαββίδη ότι σε αυτό το ποίημα «το θέμα της καλλιτεχνικής επιβίωσης μετατοπίζεται από την ποίηση στη ζωγραφική σύμφωνα με το "ut pictura, poesis" του Ορατίου» (Σαββίδης 1985, 292).

σωπίας του κάλλους. Επιπρόσθετα, σε ένα δεύτερο επίπεδο αναπτύσσεται διακριτικά το θέμα της σχέσης ποίησης και ζωγραφικής.

Με βάση τα παραπάνω, θα ήθελα να προτείνω μια άλλη ερμηνεία: τίποτε δεν αποκλείει ο λόγος να εκφέρεται εσωτερικευμένος σε β' πρόσωπο «εις εαυτόν», όχι από τον Λάνη αλλά από το ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο του Μάρκου, όπως είχε πιθανολογήσει ο Σαββίδης. Στο ποίημα διαπλέκονται επίσης τα ιστορικοφανή αφηγηματικά-δραματικά προσωπεία του ζωγράφου και του Λάνη, εγκιβωτισμένα στον μονόλογο του Μάρκου. Η σκηνή διαδραματίζεται στον τάφο του Λάνη, όπου ο Μάρκος καταφεύγει για να θρηνησει την απώλεια του αγαπημένου του. Η ανάκληση του αγαπημένου προσώπου κλιμακώνεται σε τρία στάδια που σχετίζονται με το μέσο ανάκλησής του: α) Στους δύο πρώτους στίχους («Ο Λάνης που αγάπησες εδώ δεν είναι, Μάρκε, / στον τάφο που έρχεσαι και κλαις, και μένεις ώρες και ώρες») η παρουσία του Λάνη είναι μηδενική. Ο επιτάφιος θρήνος αποδεικνύεται ατελέσφορος, επειδή ο Λάνης, έτσι όπως τον γνώρισε και τον αγάπησε ο Μάρκος, δεν βρίσκεται εκεί. β) Στους στίχους 3 και 4 πετυχαίνεται η μερική ανάκλησή του μέσω του πορτραίτου του, δηλαδή της ζωγραφικής («Τον Λάνη που αγάπησες τον έχεις πιο κοντά σου / στο σπίτι σου όταν κλείεσαι και βλέπεις την εικόνα»). γ) Στην τελευταία στροφή ο Λάνης επικρατεί ολοκληρωτικά, καθώς και οι τέσσερις στίχοι αφορούν εκείνον, και συγκεκριμένα το ήθος του. Μέσω του ποιητικού μηχανισμού, της μνήμης και της αναπόλησης, επιτυγχάνεται η ανάκλησή του, ενώ η έξοδος του ποιήματος σφραγίζεται από την πυκνή παρουσία του («τον Λάνη, υιό του Ραμετίχου, Αλεξανδρέα»). Ό,τι επιτονίζεται από τα στοιχεία της ταυτότητάς του είναι όχι η ελληνοαιγυπτιακή του καταγωγή,<sup>71</sup> που τον διαφοροποιεί από τον Μάρκο, όσο η αλεξανδρινή ιδιότητα που τους ενώνει.

Ιδιαίτερα σημαντικοί για την οπτική μας είναι οι στίχοι 5 και 6, που αναφέρονται στην εικόνα «που αυτή κάπως διατήρησεν ό,τ' είχε που ν' αξίζει, / που αυτή κάπως διατήρησεν ό,τ' είχες αγαπήσει». Ο Σαββίδης θεωρεί ότι εδώ ο Καβάφης «υπονομεύει διακριτικά, ήδη από το τέλος της πρώτης στροφής (κάπως... κάπως...) την φρεναπάτη της αφθαρσίας των εικαστικών απεικονισμών».<sup>72</sup> Η επανάληψη της φράσης «που αυτή κάπως διατήρησεν», σε σχέση με τα αντικείμενα του ρήματος («ό,τ' είχε που ν' αξίζει» και «ό,τ' είχες αγαπήσει»), ενδεχομένως αναφέρεται στην αναπαραστατική δύναμη της ζωγραφικής η οποία παρουσιάζεται μειωμένη, όπως δηλώνει η εμφατική χρήση, μέσω της επανάληψης και της πρόταξης του επιρρήματος «κάπως». Οι δύο αυτοί κομβικοί

71. Το όνομα Ραμετίχος είναι ένα από τα ανύπαρκτα ονόματα στην ποίηση του Καβάφη, «που ηχούν ελληνικά και αιγυπτιακά», σύμφωνα με τον Χανιώτη (2018, 11).

72. Σαββίδης 1987, 464.

για την ερμηνεία του ποιήματος στίχοι υποβάλλουν εμφατικά το ερώτημα που υποφώσκει ήδη με την εκκίνηση του ποιήματος και στον τρίτο στίχο επίμονα, μέσω της επανάληψης του ημιστιχίου, και αναφέρεται στην ιδιοπροσωπία του Λάνη («Ο Λάνης που αγάπησες», «Τον Λάνη που αγάπησες»): Ποια είναι η ταυτότητα του Λάνη και πού οφείλονται τα συναισθήματα αγάπης που ενέπνευσε; Το αναφορικό «ό,τι», αινιγματικό και επίμονο, ζητά να υποστασιωθεί με συγκεκριμένη αναφορά. Το έλλειμμα της αναπαραστατικής ικανότητας της ζωγραφικής αναλαμβάνει αμέσως να το αναπληρώσει η μνήμη, βασικός μηχανισμός της ποιητικής διεργασίας, ήδη με την εναρκτήρια λέξη «Θυμάσαι» της δεύτερης στροφής. Στη δεύτερη στροφή (στ. 7 έως 12) αναπτύσσονται τρία θέματα που θα δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις για να απαντηθεί το ερώτημα που τέθηκε εξ αρχής αναφορικά με την αξία του Λάνη. Το πρώτο θέμα είναι η αναμφισβήτητη ειλικρίνεια των αισθημάτων του Μάρκου, ο οποίος φέρνει «από του ανθυπάτου / το μέγαρον τον Κυρηναίο περίφημο ζωγράφο»: το δεύτερο θέμα υπονοείται: είναι το κάλλος του Λάνη, το οποίο προφανώς καλείται να αποτυπώσει ο περίφημος ζωγράφος· το τρίτο θέμα είναι η καλλιτεχνική «πανουργία» του ζωγράφου,<sup>73</sup> που προσπαθεί πιεστικά να πείσει τους δύο νέους να αποτυπωθεί ο Λάνης μέσω του Υάκινθου, ζωγραφικού στερεότυπου του κάλλους. Το τρίτο αυτό θέμα είναι εκείνο πάνω στο οποίο οικοδομείται η τρίτη στροφή και δίνεται η απάντηση στο ερώτημα που εξ αρχής τίθεται και εκκρεμεί. Οι στίχοι 13 έως 16 εννοηματώνουν το λανθάνον ερώτημα που υποβάλλεται στους στίχους 1, 3, 4 και 5 σε διάφορες παραλλαγές: Ποιος είναι ο Λάνης; Τι άξιζε πάνω του; Γιατί είχε αγαπηθεί τόσο πολύ από τον Μάρκο;

Στην τρίτη στροφή ολοκληρώνεται η ταυτότητα του προσώπου του Λάνη, καθώς αποκαλύπτεται και επιβάλλεται το ήθος του: είναι περήφανος αλλά όχι ματαιόδοξος, αφού δεν παρασύρεται από την πανουργία του ζωγράφου και την υπόσχεση της εξασφαλισμένης φήμης, όπως τίθεται παρενθετικά και άρα και-ρια στον στίχο 12 («μ' αυτόν τον τρόπο πιο πολύ θ' ακούονταν η εικών του»)· είναι σταθερός στην απόφασή του, όπως προκύπτει από τις φράσεις «σταθερά εναντιωθείς», «όχι διόλου τον Υάκινθον, όχι κανέναν άλλον»· είναι άνθρωπος της ουσίας, αφού στην επιφανειακή προσέγγιση του εξωτερικού κάλλους από τον ζωγράφο, που προτείνει ένα μυθολογικό στερεότυπο, ο Λάνης αντιτάσσει την ιδιοπροσωπία του κάλλους του, που δεν μπορεί να διαχωριστεί από το ήθος του, συνάρτηση της ιδιαίτερης ταυτότητάς του, βασικό στοιχείο της οποίας είναι κυρίως η αλεξανδρινή του υπόσταση.<sup>74</sup> Η τελευταία λέξη του ποιήματος (στ. 16:

73. Ρηγόπουλος 1991, 66-76.

74. Βλ. Haas 2000β, 47. Για την άρνηση του Λάνη να συνεργασθεί σε μια καλλιτεχνική «πανουργία» βλ. Χατζοπούλου 2003, 138.

«Αλεξανδρέα») σφραγίζει την ιδιοπροσωπία του Λάνη με τρόπο εμφαντικό, χάρη στη θέση της στο ποίημα, τη χασμωδία των δύο τελευταίων συλλαβών και την απομόνωσή της ανάμεσα σε δύο παύσεις. Η καταληκτική στροφή φωτίζει εκ νέου τις λανθάνουσες απορίες της πρώτης στροφής:<sup>75</sup> ο Λάνης για τον οποίον ο Μάρκος θρηνεί δεν είναι ασφαλώς το ενταφιασμένο άψυχο σώμα· ούτε αυτός που τον νιώθει πιο κοντά του όταν κλείνεται στο σπίτι και κοιτά την εικόνα του, αφού η εικόνα έχει αποτυπώσει μόνο τη μορφή του. Αυτό το «ό,τι» των στίχων 5 και 6 και η ερώτηση «τι;» που συνανασύρει και στους δύο στίχους δεν επιδέχεται μια εύκολη απάντηση που ενδεχομένως θα ήταν «το κάλλος του Λάνη». Διότι το κάλλος του Λάνη δεν αντιστοιχεί σε ένα στερεότυπο του κάλλους, όπως ο Υάκινθος, στην απεικόνιση του οποίου θα ήταν ασκημένος ο «περίφημος Κυρηναίος ζωγράφος», αλλά είναι συνάρτηση της μοναδικής αλεξανδρινής ιδιότητάς του, η οποία μόνο μέσω της ποιητικής διαδικασίας μπορεί να ανακληθεί και να μετουσιωθεί σε ποιητικό λόγο. Αλλά και πέρα από το κατεστημένο στερεότυπο, η ζωγραφική κατόρθωσε να την αποτυπώσει λειψά· τόσο όσο χρειάζεται για να πάρει μπρος ο μηχανισμός της ποίησης, δηλαδή η μνήμη και η αναπόληση.

Παρόμοια αιώρηση, όσον αφορά τον ερωτισμό του εκλιπόντος, έχει εντοπίσει η κριτική και στο από κάθε άποψη μοναδικό ποίημα «Εν τῷ Μηνί Αθύρ», που γράφηκε τον Μάρτιο του 1917 και δημοσιεύτηκε τον Μάιο της ίδιας χρονιάς.<sup>76</sup> Ο πρόωρα χαμένος χριστιανός και «Αλεξανδρέας» Λεύκιος συνιστά ίσως το πιο μινιμαλιστικό ιστορικοφανές δραματικό προσωπείο της ώριμης καβαφικής ποίησης, αφού τα μόνα στοιχεία που γνωρίζουμε είναι το μικρό του όνομα, ότι ήταν χριστιανός και, κατά τον Σαββίδη, «προσκολλημένος στην ντόπια ειδωλολατρική παράδοση που κάθε Οκτώβριο τιμούσε σιωπηρά την Αιγυπτιακή θεά Αθύρ εν είδει Εκάτης, δηλαδή ως θεότητα των νεκροταφείων και του σωματικού έρωτα».<sup>77</sup> Όπως έχει δείξει ο Άγγελος Χανιώτης, τα στοιχεία της φανταστικής αυτής επιγραφής είναι όχι μόνο δυνατά αλλά και «απαντούν μόνο ή κυρίως σε επιγραφές

75. Πβ. τις παρατηρήσεις του Peri για την κυκλική δομή του ποιήματος (Peri 1977, 149-156).

76. Βλ. την παρατήρηση του Δασκαλόπουλου για τα κριτήρια ταξινόμησης ενός ποιήματος στα ερωτικά, και συγκεκριμένα την παρατήρησή του ότι «το αριστουργηματικό “Εν τῷ Μηνί Αθύρ” δεν είναι δυνατόν “επ’ ουδενί” να θεωρηθεί ερωτικό» (Δασκαλόπουλος 2014, 31).

77. Σαββίδης 1993, 65. Παρόλο που ο υπαινιγμός είναι συμβατός με τον χαρακτηρισμό του ως «Αλεξανδρέας», εν τούτοις όσα αναφέρονται στο επιτύμβιο συνιστούν επιλογή του αρχαίου ποιητή και όχι οπωσδήποτε του Λεύκιου.

της Αιγύπτου».<sup>78</sup> Το αφηγηματικό προσωπείο ταυτίζεται με τον εκάστοτε αναγνώστη, καθώς αποτυπώνει τις δυσκολίες της ανάγνωσης, άρα και της ερμηνείας. Το τελικό κείμενο-ποίημα ανασυγκροτείται από σπαράγματα του αρχικού κειμένου που βρίσκεται χαραγμένο στην αρχαία πέτρα.<sup>79</sup> Ανάγνωση και γραφή ταυτίζονται στο επίπεδο της ποιητικής πραγμάτωσης αφού το ποιητικό κείμενο είναι προϊόν της αναγνωστικής διαδικασίας.

Αντίθετα απ' ό,τι στο ποίημα «Λάνη Τάφος», η παράμετρος του κάλλους και του ήθους απουσιάζουν, τουλάχιστον στο επίπεδο του ρητού. Ό,τι υπερτερεί είναι η «οδύνη» και το «πένθος» που προκάλεσε ο θάνατος του σχεδόν φασματικού Λεύκιου.<sup>80</sup> Ωστόσο, ό,τι αναδύεται ανάμεσα από τα χάσματα, τις αποσιωπήσεις, τις αναγνωστικές δυσκολίες και τη φθορά της γραφής είναι η επιθυμία της συγκρότησης του θραυσματικού δραματικού προσώπου. Η επιθυμία αυτή απορρέει κατ' αρχάς από την ίδια τη φύση της αποσιώπησης που ενδυναμώνει το ενδιαφέρον γι' αυτό που αποσιωπάται· και έπειτα, όπως έδειξε ο Mendelsohn,<sup>81</sup> από την παραλληλία κειμένου και σώματος, αφού και τα δύο υπόκεινται στη φθορά, όπως προκύπτει από τη χρήση της λέξης «φθαρμένα» (στ. 11), την οποία συνήθως χρησιμοποιεί ο ποιητής για το ερωτικό σώμα, και «ακρωτηριασμένες», λέξη άπαξ στα ποιήματα του κανόνα, η οποία επίσης παραπέμπει στα μέλη του σώματος. Οι λέξεις αυτές, σε συνδυασμό με την εμφατικά διατυπωμένη «αλεξανδρινή» ταυτότητα του Λεύκιου, δημιουργούν μιαν ερωτική αύρα στους στίχους 19-20 του ποιήματος («Με φαίνεται που ο Λεύκιος / μεγάλως θ' αγαπήθη»).

Ποίημα ποιητικής το ποίημα «Εν τῷ Μηνί Αθύρ» μνημειώνει με την αυτοαναφορική του δομή τη μνημονική ποιητική του Καβάφη και θεματοποιεί

78. Χανιώτης 2018, 9. Ο ίδιος (ό.π.) πιθανολογεί ότι η έμπνευση του Καβάφη μπορεί να ήρθε από μια επιγραφή στη συλλογή του Alexander Yule στην Αλεξάνδρεια, που είναι η μόνη που συνδυάζει πολλές από αυτές τις εκφράσεις και ήταν δημοσιευμένη ήδη εκείνη την εποχή.

79. Βλ. Μαρωνίτης 2007, 42. Για μια κριτική του ποιήματος ως «παραστατικής ερμηνείας» βλ. Λαμπρόπουλος 1983, 660-668. Για τη «διττή φύση» του ερειπίου, ως μνημείου αλλά και «συμβόλου φθοράς» βλ. Χρυσανθόπουλος 2000, 101. Για τη συγκρότηση του ποιήματος και τη λειτουργία της «Μνημοσύνης» βλ. Πολυχρονάκης 2010, 427-463. Για τις παύσεις, τους διασκελισμούς και την ιδιοτυπία της μορφής του ποιήματος βλ. Παπάζογλου 2012, 639-640.

80. Για την ταυτότητα του Λεύκιου βλ. Mahaira-Odoni 2012. Πβ. και Καραμπίνη-Ιατρού 2013, 65-68. Πρόσφατα η έρευνα έδειξε ότι πηγή του ποιήματος είναι το ποίημα «De nomine cuiusdam Lucii» του ελληνικής καταγωγής Λατίνου ποιητή Decimus Magnus Ausonius (310-394), τον οποίο ο Καβάφης πρέπει να γνώριζε, καθώς τον αναφέρει απαξιωτικά ο Gibbon στον 7' τόμο της *Ιστορίας* του (Frampton 2016, 171-172).

81. Mendelsohn 2003, 14-15.

τις δυσκολίες της ανάγνωσης, οι οποίες αφορούν καταρχάς την κυριολεκτική λειτουργία του λόγου, αλλά δεν αφήνουν αλώβητη και τη μεταφορική του διάσταση. Όπως παρατηρεί ο Mendelsohn, στο ποίημα αυτό η ποιητική αλχημεία μετατρέπει τη φωνή του περικαλλούς νεκρού σε φωνή της ποίησης.<sup>82</sup> Το ποίημα «Εν τῷ Μηνί Αθύρ», που συνιστά ένα οριακό ποίημα όσον αφορά την ποιητική της απόκρυψης,<sup>83</sup> εξεικονίζοντας την προσπάθεια ανασύστασης της μνήμης να περισώσει μέσα από τα χάσματα της λήθης ό,τι αξίζει να μνημειωθεί, ανακαλεί την περιφημη φράση του ποιητή στα σχόλια στον Ruskin: «Η ποίησης λεληθότως δημιουργεί».<sup>84</sup> Συγχρόνως συνιστά μεταφορά της ποιητικής του Καβάφη, που μέσα από τα χάσματα και τη φθορά, τις σιωπές και τις αποσιωπήσεις, τα «μισοειπωμένα» και τα «μισοϊδωμένα» ινδάγματα του παρελθόντος, ενσαρκωμένα από μοναδικά κάθε φορά προσώπεια, κατορθώνει μέσω του ελάχιστου να διατυπώσει το μέγιστο.

### γ. Η τόλμη της γραφής

Άλλου είδους έλλειμμα, όσον αφορά τη ζωγραφική, αυτήν τη φορά την υδατογραφία, εντοπίζεται στο ερωτικό ποίημα «Σ' ένα βιβλίο παληό —», το οποίο ίσως πρωτογράφηκε τον Σεπτέμβριο του 1892, με τίτλο «Το Βιβ[λίον]», και έπειτα από δύο επεξεργασίες δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1922.<sup>85</sup> Με αφορμή την ανάγνωση ενός παλιού βιβλίου, το αφηγηματικό προσώπείο περιγράφει σχολιάζοντας μια ανυπόγραφη υδατογραφία «καλλιτέχνου λίαν δυνατού». Το ποίημα αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για την πορεία του Καβάφη προς ολοένα και λιγότερη απόκρυψη αναφορικά με την ερωτική ταυτότητα των προσωπείων του.<sup>86</sup> Βρισκόμαστε στο πολλαπλώς σημαντικό έτος 1922, κατά το οποίο, κοντά στα άλλα, η παραίτηση του Καβάφη από την αγγλική εταιρεία

82. Mendelsohn 2003, 13 (πλήρης ερμηνευτική προσέγγιση του ποιήματος στις σελίδες 13-16).

83. Πβ. και Ekdawi 1996, 40.

84. Βλ. εδώ, 190, σημ. 49.

85. Τις διαδοχικές μορφές έχει μελετήσει και δημοσιεύσει η Haas (Haas 2010, 245-262).

86. Ο Σαββίδης παρατήρησε ότι στο ποίημα αυτό γίνεται για πρώτη φορά ρητά λόγος για το φύλο του ερωτικού αντικειμένου του πόθου στην ποίηση του Καβάφη (Σαββίδης 1993, 54-55), ενώ με άλλη αφορμή παρατηρεί ότι «ως το 1921 ο Καβάφης ακόμα δεν αισθάνεται αρκετά ασφαλής, κοινωνικά είτε καλλιτεχνικά, για να γυμνώσει ολότιστα ερωτικά του πρόσωπα ή και να δηλώσει ρητά το φύλο του ερωτικού αντικειμένου» (Σαββίδης 1985, 236).



ύδρευσης όπου εργαζόταν σηματοδοτεί την απελευθέρωσή του από τη «σεμνό-τυφη κοινωνία» και τη συνακόλουθη ανασχετική της επίδραση στην ελευθερία της έκφρασης. Ωστόσο, όπως έχει δείξει η Haas, η χρήση της φράσης «ανώμαλος έλξις», ως προσδιοριστικό της ερωτικής επιθυμίας, εμφανίζεται στην τρίτη επεξεργασία του ποιήματος, ανάμεσα στο 1927 και το 1929, ενώ στην εκδοχή του 1922/1923 η εστίαση γίνεται μέσα από την οπτική γωνία της κοινωνίας: «δοσμένη στις λαγνείας την πιο αμαρτωλήν / επιθυμία».<sup>87</sup>

Όσον αφορά τη σχέση ποίησης και ζωγραφικής, που συνδέεται στενά με την ταυτότητα των προσωπείων, το έλλειμμα αυτήν τη φορά αφορά όχι την αναπαραστατική δύναμη της ζωγραφικής αλλά την τόλμη του καλλιτέχνη, θέμα που υποστασιώνει, σε ένα πρώτο επίπεδο, το ποίημα. Ο «λίαν δυνατός καλλιτέχνης» δεν τολμά να τιτλοφορήσει το έργο του «Παρουσίασις του έρωτος των άκρως αισθητών», αλλά αρκείται στον σύμφωνο με την κοινωνική ηθική ουδέτερο τίτλο «Παρουσίασις του Έρωτος». Το έλλειμμα, δηλαδή ο τίτλος που «ήρμοξε», αποκαθίσταται από την ποίηση που αναλαμβάνει με τόλμη όχι μόνο να τιτλοφορήσει ακριβέστερα το έργο, εις πείσμα της κοινωνικής ηθικής, αλλά και, επιπλέον, να σχολιάσει όσα ο καλλιτέχνης κατόρθωσε να αποτυπώσει, εφόσον, όπως παρενθετικά αλλά καιρία σχολιάζεται στον στίχο 8, «(εύκολα νοιώθονταν η ιδέα του καλλιτέχνου)», η οποία συνιστά και το βασικό θέμα του ποιήματος. Το δραματικό προσωπίο, «ο έφηβος της ζωγραφιάς», το άλλοθι του ποιήματος, εμφαιτικά αποτυπωμένος χάρη στον διασκελισμό των στίχων 11 και 12,<sup>88</sup> περιγράφεται με άξονα το ιδεώδες κάλλος, «την εκλεκτή εμορφιά», η οποία δεν αφορά «όσους αγαπούνε κάπως υγιεινά, / μες στ' οπωσδήποτε επιτετραμμένον μένοντες». Οι στίχοι 9 και 10 προεξαγγέλλουν τον στίχο 14 («την εμορφιά των ανωμάτων έλξεων»). Περιγράφοντας με ερωτισμό που σταδιακά κλιμακώνεται, από «τα καστανά, βαθύχρα μάτια», και «του προσώπου του την εκλεκτή εμορφιά», στα «ιδεώδη χείλη» και τα «ιδεώδη μέλη του πλασμένα για κρεββάτια / που αναίσχυντα τ' αποκαλεί η τρεχάμενη ηθική», το αφηγηματικό προσωπίο προκρίνει «τον έρωτα των άκρως αισθητών», δείχνοντας πώς η «εκλεκτή ομορφιά», που περισσότερο συνάγεται από την ανταπόκρισή του σ' αυτήν παρά περιγράφεται, συνιστά έναν κώδικα αναγνώρισης της ομοφυλοφιλικής επιθυμίας. Οι αποστασιοποιημένες αναφορές του αφηγηματικού προσωπίου στις απόψεις της κοινωνίας για την ερωτική συμπεριφορά (στ. 9, 10 και 17/18) έρχονται σε αντίθεση με την εντεινόμενη «φυσική ανταπόκρισή» του στην «εκλεκτή εμορφιά» του εικονιζόμενου, ο

87. Η Haas σχολιάζει τη σχέση του ποιήματος με το σύνολο του έργου του Καβάφη (Haas 2010, 245-262).

88. Βλ. Παπάζογλου 2012, 163.

οποίος είναι φανερό πως δεν είναι απλώς μια «αισθητική παρουσία», αλλά ένα «σύμβολο της ομοφυλοφιλικής επιθυμίας».<sup>89</sup>

Με πρόσχημα την έλλειψη ακριβολογίας ή την ατολμία του ζωγράφου, ο Καβάφης συνθέτει ένα από τα πιο σημαντικά για την εξέλιξη της ποιητικής του ποίημα, όπου ο ποιητικός λόγος προσδιορίζει ρεαλιστικά και επακριβώς την ποιότητα της «εκλεκτής ομορφιάς»: οι σαφώς ευρύτεροι νοηματικά επιθετικοί προσδιορισμοί της ηδονής, που έως τότε είχαν συνδεθεί με την παρανομία και τη φθορά — «άνομη ηδονή» («Εν τη Οδώ»), «παράνομη επιθυμία της σαρκός» («Η Προθήκη του Καπνοπωλείου»), «έκνομη ερωτική μέθη» («Πέρασμα»), «ηδονή που νοσηρώς και με φθορά αποκτάται» («Ίμενος»), «έκνομη ηδονή» («Η αρχή των») — δίνουν τη θέση τους σε ένα επίθετο («ανωμάλων») που υπογραμμίζει την ερωτική απόκλιση από την κοινωνικά προσδιορισμένη νόρμα.<sup>90</sup> Η τοποθέτηση του θέματος στο παρελθόν, «Σ' ένα βιβλίο παλιό — περίπου εκατό ετών —», ενδυναμώνει τη νομιμοποίηση αυτής της απόκλισης ως μιας φυσικής διαχρονικής κατάστασης της ανθρωπίνης συνθήκης, η οποία αντιπαρατίθεται στην εκάστοτε «τρεχάμενη ηθική». Την ίδια εποχή περίπου, στο ποίημα «Μέρες του 1896» (1927), ο ποιητής θα ορίσει ρητά την «λίαν απαγορευμένη και περιφρονημένη» αποκλίνουσα «ερωτική ροπή» ως «έμφυτη», δίνοντας προφανώς απάντηση σε έναν ζωτικό προβληματισμό του.

Στον «εκλεκτό ερωτισμό» αναφέρεται και το συνθεμένο έξι χρόνια αργότερα ποίημα «Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνη», που τυπώθηκε τον Απρίλιο του 1928. Οι ομοιότητες που παρουσιάζουν τα δύο ποιήματα είναι προφανείς: και στα δύο ο αφηγητής περιγράφει ή σχολιάζει μια υδατογραφία στο πρώτο, μια εικόνα στο δεύτερο· και στα δύο περιγράφεται λεπτομερώς η ομορφιά ενός εφήβου στο πρώτο, ενός εικοσιτριετούς νέου στο δεύτερο· και στα δύο επισημαίνεται ο ηδονιστικός στόχος του καλλιτέχνη, στο πρώτο απροκάλυπτα, στο δεύτερο καλυμμένα. Ωστόσο υπάρχουν και κάποιες διαφορές, πολύ σημαντικές για την καβαφική ποιητική. Σχολιάζοντας το ποίημα, ο Παπάζογλου θεωρεί ότι «ορισμένες λεπτομέρειες, αυτές που συμπιπτουν με τις φραστικές επαναλήψεις της περιγραφής του εικονιζόμενου, μοιάζουν να αναφέρονται σε κάποιον όχι μόνο φίλο του ζωγράφου, αλλά και ιδιαίτερα οικείο στον ίδιο τον αφηγητή — είτε πρόκειται για τον ίδιο τον εικονιζόμενο

89. Robinson 1988, 24.

90. Για τις νοηματικές αποχρώσεις των επιθέτων που ορίζουν τη «μη νόμιμη» ερωτική εμπειρία στην ερωτική ποίηση του Καβάφη από το 1907 έως το 1915 αλλά και για τη σχέση νόμου και έρωτα στη μεταγενέστερη ποίησή του βλ. Haas 2000α, 146-156.

είτε για κάποιον τρίτο που του τον θυμίζει η εικόνα».<sup>91</sup> Στην ερμηνευτική του πρόταση, που υποστηρίζεται και από τα μορφικά στοιχεία του ποιήματος, καταλήγει ότι με την ενεργοποίηση της εικονικής μνήμης και της απότοκης συγκίνησης του αφηγητή διαφοροποιείται η σχετικά αντικειμενική περιγραφή ενός πορτραίτου από τις αναπαραστατικές αναμνήσεις της ερωτικής εμπειρίας και πως ό,τι προέχει είναι η συγκίνηση που προξενούν ορισμένες λεπτομέρειες, ανεξάρτητα από την ποιότητα της ζωγραφιάς.<sup>92</sup> Αντιθέτως, στον άξονα της ποιότητας της τέχνης κινείται η εκτίμηση του Σαββίδη, ο οποίος υποστηρίζει ότι «πρόκειται για περιγραφή έργου μέτριας τέχνης πιθανότατα φανταστικού»,<sup>93</sup> και η παρατήρηση της Αγγέλας Καστρινάκη ότι ο ερασιτεχνισμός του πορτραίτου αποτυπώνεται στην ευθεία και καθόλου υπαινικτική απεικόνιση του ερωτισμού, που αποτελεί ηθελημένη επιλογή του ποιητή για να δείξει «τα μειονεκτήματα και τους κινδύνους του ερασιτεχνισμού σε θέματα εκλεκτού ερωτισμού».<sup>94</sup>

Η ανάγνωση του ποιήματος μέσα από την οπτική της σχέσης ποίησης και ζωγραφικής μπορεί να καταλήξει σε κάποια ερμηνευτική πρόταση συμβατή με τον προβληματισμό που ενέχεται σε ομόλογα ποιήματα του Καβάφη, τα οποία εξετάστηκαν παραπάνω. Ιδιαίτερα κρίσιμοι για τον προσδιορισμό της «φωνής» του ποιήματος, που σχολιάζουν οι παραπάνω ερμηνείες, είναι οι στίχοι 1 και 2: «Τελείωσε την εικόνα / χθες μεσημέρι. Τώρα / λεπτομερώς την βλέπει». Στη φράση αυτή όχι μόνο αντιπαρατίθενται δύο χρονικά επίπεδα, το «χθες» της εικόνας και το «τώρα» του ποιήματος, αλλά εισάγονται υπόρρητα και δύο κώδικες αξιολόγησης: της ζωγραφικής («την εικόνα») και του λόγου («λεπτομερώς την βλέπει» και την «περιγράφει»), και άρα της ποίησης. Το αφηγηματικό προσωπείο ενδέχεται να είναι ξεχωριστό από τον ζωγράφο, όπως προτείνει ο Παπάζογλου· δεν αποκλείεται, όμως, να είναι το ίδιο αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο του ζωγράφου, ο οποίος «τελείωσε την εικόνα χθες μεσημέρι» και «τώρα λεπτομερώς την βλέπει».<sup>95</sup> Δεν αποκλείεται δηλαδή να πρόκειται για έναν από εκείνους τους πλαγιασμένους μονολόγους που συνηθίζει ο Καβάφης, όπως, για παράδειγμα, στα ποιήματα «Του Μαγαζιού», «Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει», «Η Μάχη της Μαγνησίας» κ.ά., όπου εκφράζονται οι σχέψεις του δραματικού προσωπείου σε γ' πρόσωπο για λόγους είτε ειρωνικής αποστασιοποίησης είτε δραματικής έντασης. Η τεχνική αυτή ανακαλεί την περιγραφή της «υποθετικής εμπειρίας», που παρουσιάστηκε

91. Παπάζογλου 2012, 656.

92. Ό.π., 655-658.

93. Σαββίδης 1985, 237.

94. Καστρινάκη 2003.

95. Βλ. και Minucci 1987, 91· Ροϊλός 2016, 148.

στην Εισαγωγή. Προς αυτήν την εκδοχή συνηγορούν οι στίχοι 20 και 21, 22 («Υπάρχει ο τόνος πλήρως / ο ηδονιστικός / που θέλησε να βάλει»), ο οποίος αναφέρεται στην καλλιτεχνική βούληση, την οποία μόνον ο ζωγράφος μπορεί να γνωρίζει από πρώτο χέρι. Στο ίδιο κλίμα κινείται και ο επιτονισμός της εικαστικής διαδικασίας που εκφράζεται εμφαιτικά λόγω της επανάληψης στους στίχους 4, 22 και 23 («Τον έκαμε με γκρίζο», «σαν έκανε τα μάτια, / σαν έκανε τα χείλη...»). Ό,τι εξάλλου ακολουθεί ύστερα από την κρίσιμη φράση «Τώρα / λεπτομερώς την βλέπει» είναι η περιγραφή της εικόνας με όρους εικαστικούς, αλλά και με ερωτικές υποδηλώσεις, όπως προκύπτει από τις λέξεις «ξεκουμπωμένο», «γκρίζο» και «τριανταφυλλί». Η πρώτη λέξη δεν χρειάζεται ιδιαίτερο σχολιασμό όσον αφορά τις ερωτικές της συνυποδηλώσεις.<sup>96</sup> Για τις άλλες δύο αξίζει να σημειωθεί ότι στα ποιήματα του κανόνα απαντούν από μία φορά η καθεμία, εκτός από το ποίημα που εξετάζουμε, και τις δύο με ερωτική απόχρωση: η λέξη «γκρίζο» στο ποίημα «Γκρίζα» (1917) και η λέξη «τριανταφυλλί» στο ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» (στ. 13) σε σχέση με την ενδυμασία του Καισαρίωνα (1912).<sup>97</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ήδη από τον στίχο 5-6 δημιουργείται σταδιακά ένα είδος διπλής εικόνας, καθώς πίσω από την εικόνα που προκύπτει από την περιγραφή του εικονιζόμενου προσώπου προβάλλει μια άλλη εικόνα του, που δημιουργείται μέσω της μνήμης του καλλιτέχνη και αποτυπώνεται στο ποίημα. Ο ερασιτέχνης ζωγράφος, όπως δηλώνει ο τίτλος, αποτυπώνει το ερωτικό πρόσωπο του φίλου του. Η εικαστική του απεικόνιση προβάλλεται πάνω σε μια άλλη εικόνα του εικονιζόμενου, καρπό της ποιητικής φαντασίας και της μνήμης. Έτσι, η εικόνα του νέου «με γκρίζο / ρούχο ξεκουμπωμένο» αντιπαρατίθεται στη μάλλον συνήθη περιβολή του με «γελέκι και κραβάτα». Ο καίριος διασκελισμός στους στίχους 9-12 («για να φανεί και κάτι / από την εμορφιά / του στήθους, του λαιμού») επιτονίζει τη γνώση μιας «συνολικής» ομορφιάς που δεν ήταν δυνατόν να αποτυπώσει η ζωγραφική, είτε λόγω της αναπαραστατικής της ανεπάρκειας όσον αφορά το κάλλος, είτε λόγω του ερασιτεχνισμού του καλλιτέχνη, και την οποία μνημειώνει μόνο

96. Βλ. και την παρατήρηση του Σαββίδη για την απαλλαγή, ως έναν βαθμό, του ερωτικού αντικειμένου «από τις κοινωνικές ενδυματολογικές συμβάσεις» (Σαββίδης 1985, 237).

97. Πβ. τις παρατηρήσεις της Λαουμτζή σχετικά με τα «τρία συνώνυμα ενός χρώματος (“τριανταφυλλί”, “ροδόχροα”, “ρόδινα”) τα οποία δίνουν μια αισθησιακή φόρτιση στο προσδιοριζόμενο ουσιαστικό», καθώς και το γεγονός που επισημαίνει ότι «το ζεύγος χρωμάτων (“γκρι-τριανταφυλλί”) με την αντιθετική τους σχέση εμφανίζεται επίσης σε αιγυπτιακά δημοτικά τραγούδια» (Λαουμτζή 2012, 353).

η ποίηση. Προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και ο παρενθετικός στίχος 17-18 «(ως είναι η χτενισιά / που προτιμά εφέτος)», που προσθέτει μια πληροφορία η οποία δείχνει τη στενή γνωριμία αλλά και που θα ήταν αδύνατον να παρασταθεί εικαστικά. Την περιγραφή της εικόνας ακολουθεί στους στίχους 19-20 ένα ερμηνευτικό σχόλιο («Υπάρχει ο τόνος πλήρως / ο ηδονιστικός»), το οποίο προφανώς για να αναδειχθεί χρειάζεται τη συνδρομή του λόγου. Αυτό πετυχαίνεται με την επίμονη και επαναληπτική αναφορά σε ένα βασικό ερωτικό κέντρο στον στίχο 23-24, «τα χείλη... Το στόμα του, τα χείλη», προφανώς μέσω της συνδρομής της μνήμης, όπως υπονοούν τα αποσιωπητικά στον στίχο 23. Άλλωστε, στην επικράτεια της ποίησης ανήκει και το σχόλιο του καταληκτικού στίχου («που για εκπληρώσεις είναι / ερωτισμού εκλεκτού»), ο οποίος, όπως και στο ποίημα «Σ' ένα βιβλίο παληό —», συμπληρώνει, με ένα καιρίο σχόλιο, το έλλειμμα της ζωγραφικής. Με αυτόν τον τρόπο η ερασιτεχνική απόπειρα του ζωγράφου αντιπαρατίθεται στην ποιητική έμπνευση· και οι δύο καλλιτεχνικές διαδικασίες συντίθενται σε ένα ποίημα το οποίο ενδεχομένως εξεικονίζει και τυπογραφικά, μέσω του χάσματος, τη διαφορά τους.

Τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς (1928) ο Καβάφης θα τυπώσει το ποίημα «Μέρες του 1909, '10, και '11», το οποίο αφορά την ομορφιά ενός λαϊκού νέου, «ενός χαραμισμένου Αιγαιοπελαγίτη, παραγιού ενός σιδερά», ο οποίος πουλάει φτηνά όχι μόνο τον εργάσιμο χρόνο του αλλά και το ίδιο το κορμί του, και φθίρεται για να στολιστεί με κάποιο συμβατικά ακριβό και περιττό ενδυματολογικό εξάρτημα<sup>98</sup> («Εργάζονταν σε σιδερά» και ντυμένος με «παληόρουχα» και «ποδήματα ελεεινά», «το σώμα του για ένα τάλληρο ή δυο πουλούσε» για να αποκτήσει «καμιά κραβάτα κάπως ακριβή» ή «κανένα ωραίο πουκάμισο μαβί»). Το προσφιές στον ποιητή θέμα του ανδρικού κάλλους συνδέεται εδώ με το θέμα της πορνείας αλλά και της κοινωνικής σειράς και της φθοράς που επιφέρει η σκληρή εργασία και ταλαιπωρία στις λαϊκές τάξεις. Ό,τι ενδιαφέρει από την οπτική της εργασίας μου είναι η τελευταία στροφή που συνιστά σχόλιο του αφηγηματικού προσώπου, σχετικά με τη μνημείωση του κάλλους του δραματικού προσώπου μέσω της τέχνης:

Διερωτώμαι αν στους αρχαίους καιρούς  
είχεν η ένδοξη Αλεξάνδρεια νέον πιο περικαλλή,  
πιο τέλειο αγόρι από αυτόν — που πήε χαμένος:  
δεν έγινε, εννοείται, άγαλμά του ή ζωγραφιά·

98. Σαββίδης 1985, 238.

στο παληομάγαζο ενός σιδερά ριχμένος,  
 γρήγορ' απ' την επίπονη δουλειά,  
 κι από λαϊκή κραιπάλη, ταλαιπωρημένη, είχε φθαρεί.

Η παραπάνω στροφή αποτελεί ένα πυκνό, χάρη στην υπαινικτική του διατύπωση, σχόλιο για τη σχέση κάλλους, καλών τεχνών και φθοράς. Κατ' αρχήν η αναφορά στην «ένδοξη Αλεξάνδρεια» των «αρχαίων χρόνων» για ένα πρόσωπο που τοποθετείται στα χρόνια 1900 έως 1911 γίνεται για να δοθεί το μέτρο της τελειότητας του κάλλους και να αντιπαρατεθεί η πρόσληψη του κάλλους (και της δουλειάς) από την αλεξανδρινή κοινωνία του τότε και του τώρα.<sup>99</sup> Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Robinson, η σύνδεση ανάμεσα στην αρχαία εποχή και στον σύγχρονο κόσμο γίνεται και μέσω της γλώσσας, αφού ο σύγχρονος Αλεξανδρινός, «το τέλειο αγόρι», προσδιορίζεται με ένα αρχαϊκό επίθετο («περικαλλής»)<sup>100</sup> Συγχρόνως, μπορεί να υποστηριχθεί ότι η μείξη λόγιων και προφορικών τύπων της γλώσσας ανοίγει ένα ειρωνικό χάσμα ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν. Η αιτιακή σύνδεση των φράσεων «πήγε χαμένος:» και «δεν έγινε, εννοείται, άγαλμά του ή ζωγραφιά» υπαινίσσεται ότι το ούτως ή άλλως εφήμερο κάλλος καταξιώνεται μόνο από τη μνημειώση του μέσω της τέχνης, ενώ δικαιώνεται μέσω της υποταγής του στην εκλεκτή ηδονή και είναι ευάλωτο από την «επίπονη δουλειά» και τη «λαϊκή, ταλαιπωρημένη κραιπάλη». Το εφήμερο κάλλος που στην «ένδοξη Αλεξάνδρεια», «όπου δεν υπήρχαν προλήψεις», μπορούσε να αναδειχθεί με «άγαλμα ή

99. Η αντίληψη ότι το κάλλος, μνημειωμένο μέσω της τέχνης, έχει τη δύναμη να ανακαλεί την «ηδονή αρχαίων χρόνων» αναπτύσσεται και νωρίτερα στην ποίηση του Καβάφη στο ποίημα «Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος», γραμμένο στα 1895, με τίτλο «Προ του αγάλματος του Ενδυμίωνος», και δημοσιευμένο στα 1916, με τον τίτλο με τον οποίο μας έγινε γνωστό, μέσω του ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσώπου ενός πλούσιου αρχαιολάτρη αισθητή, που έρχεται στον τάφο του Ενδυμίωνος, συμβόλου του θνητού κάλλους, για να τελέσει «θυσίας και σπονδάς». Για το ποίημα αυτό, που δεν θα μας απασχολήσει διεξοδικά, αξίζει να αναφερθεί η παρατήρηση της Gutzwiller για τη μείξη ερωτικού και ιερού μέσω της λατρείας (Gutzwiller 2003, 77).

Βλ. και το σχόλιο του Σαββίδη ότι αν ο πρωταγωνιστής του ποιήματος ζούσε στην αρχαία Αλεξάνδρεια είτε θα ζούσε με πανάκριβη πορνεία, «όπως ο Μέβης στην Αντιόχεια» είτε θα είχε περάσει στην αθανασία μέσω των εικαστικών τεχνών, «όπως ο Λάνης». Στην ουσία «η αντίθεση είναι εξίσου ζοφερή, αφού η αρχαιότητα δεν είναι δα κανένας χαμένος παράδεισος (ας θυμηθούμε την “ευτελή κραιπάλη” του εραστή του Ταμίδα), ενώ το παρόν διαθέτει ως καλλιτεχνικό αντισήκωμα έναν ποιητή σαν τον Καβάφη. Τελικά, ίσως η μόνη διαφορά είναι πως οι σύγχρονοι εραστές μένουν όλοι ανώνυμοι ή αποκτούν ψευδοϊστορικές ταυτότητες» (Σαββίδης 1985, 238).

100. Robinson 1988, 58.

ζωγραφιά», επισημαίνει ο Καβάφης και στο σχόλιό του για το ποίημα:<sup>101</sup>

Στην έ[νδοξη] Α[λεξάνδρεια] δηλαδή, δεν θα πο[υλιούνταν] για 1 τ[άλληρο] ή δυο. Εκεί όπου δεν υπήρχαν προλήψεις, όπου δε θεωρούνται φρικτή και δυσφημιστική μια τέτοια σχέση, θα είχε την ικ[ανοποίησι] να λαμβάνει τάλαντα χρυσά, να έχει ένα λαμπρό σπίτι. Θα είχε την ικανοποίησι ότι άγαλμα ή ζωγραφιά θα έδειχνε την τελ[ειότητα] της κα[λλονής] του στον κόσμο. Θα χαίρονταν μερικά χρόνια την κ[αλλονή] του. Δεν θα την έχανεν ευθύς φθαρμένη από δουλειά σ[κληρή] κι από ταλαιπωρημένη φτωχική κραιπάλη όπου όχι κάθε χρόνος, αλλά κάθε της εβδομάς χαλνά το χρώμα, σπάνει δόντια, ρυτιδιάζει το πρόσωπο, λιγοστεύει το éclat από τα μάτια. Θα σημειώνονταν από τους φίλους του ωραίου, θα γνωρίζονταν. Φανερά υπό τον ήλιο θα ένιωθε ότι η κα[λλονή] του φέρνει το ρίγος της ηδονής.

Στο συγκεκριμένο ποίημα ο έρωτας αποτελεί αγοραία συναλλαγή, ενώ δεν υπάρχει η παραμικρή αναφορά σε μια σημαντική παράμετρο η οποία μπορεί να δικαιώσει τη φθορά, ακόμη και τον ίδιο τον θάνατο, όπως, για παράδειγμα, στο ποίημα «Ιασή Τάφος»: την ηδονή. Το εύγλωττο μονολεκτικό σχόλιο «εννοείται» (στ. 16), εξάλλου, υπονοεί ότι η αποτύπωση της ομορφιάς μέσω των καλών τεχνών είναι υπόθεση είτε των οικονομικά εύρωστων τάξεων (π.χ. «Λάνη Τάφος») είτε προκύπτει ως απόρροια μιας σχέσης ή έστω μιας αισθητικής εμπειρίας (π.χ. «Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνη», «Του πλοίου»). Ωστόσο, την τελειότητα της ομορφιάς, για την οποία η ζωγραφική και η γλυπτική της σύγχρονης Αλεξάνδρειας αδιαφόρησαν, μνημειώνει η ποίηση, παραδίδοντάς τη στην αιωνιότητα και εξορκίζοντας το άδοξο τέλος του νέου για τον οποίο η φθορά, που ούτως ή άλλως караδοκεί, ήρθε «γρήγορα απ' την επίπονη δουλειά, κι από λαϊκή κραιπάλη, ταλαιπωρημένη».<sup>102</sup> Εδώ η ποίηση έρχεται να συμπληρώσει όχι το εγγενές έλλειμμα αλλά την ολιγωρία των καλών τεχνών· να αποκαταστήσει όχι την αισθητική αλλά την ηθική τους. Παράλληλα, υπογραμμίζει τις διαφορετικές κοινωνικές αξίες από εποχή σε εποχή.<sup>103</sup>

101. Haas 1983α, 106.

102. Βλ. και τα σχόλια του Keeley, ο οποίος θεωρεί το ποίημα ένα σύγχρονο επίτιμβιο (Keeley 2004, 106).

103. Πβ. και το σχόλιο του Σεφέρη για την ιστορική αίσθηση του Καβάφη: «Δεν ξέρει κανείς διαβάζοντάς τον αν ένας νέος που δουλεύει σε ένα φτωχικό σιδεράδικο της σημερινής Αλεξάνδρειας δεν πρόκειται να πάει το βράδυ στα χαμαιτυπεία όπου διασκε-

## II. Γλυπτική

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.<sup>104</sup> Στόχος μου 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 φιλοτέχνου, 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 της «αλληλουχίας δίχως επανάληψη», κατά την ορολογία του Σαββίδη, όπως την όρισε ο ίδιος ο Καβάφης. Από την αρχή αυτή εύλογα συνάγεται ότι η σχέση ανάμεσα στα ποιήματα του Καβάφη είναι συμπληρωματική. Η συμπληρωματικότητα ξεκινάει από την ταυτότητα των προσωπείων που ενοικούν στα ποιήματά του, καθώς και αυτά συγκροτούνται με τρόπο συμπληρωματικό.<sup>105</sup>

δάζουν οι υπήκοοι του Πτολεμαίου Λαθύρου» (Σεφέρης 1981, 16).

104. Πρώτοι επισήμαναν το θέμα ο Μαρανίτης (1984, 51-61) και ο Σαββίδης (1985, 277-278). Ειδικότερη μελέτη για το θέμα περιλαμβάνεται στο βιβλίο της Λιάνας Γιαννακοπούλου (Giannakopoulou 2007, 97-154), όπου αφιερώνεται ένα κεφάλαιο στη σχέση αρχαιοελληνικής γλυπτικής και καβαφικής ποίησης και προσεγγίζονται τα ποιήματα «Η Κηδεία του Σαρπηδόνα», «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 —».

105. Αυτή η συμπληρωματικότητα είναι εμφανής στα σχόλια του ίδιου του ποιητή, τα οποία έχει δημοσιεύσει η Haas (2019, 63-121). Βλ. και παλαιότερο επισχόλιο της Haas: «Υπάρχουν επίσης δύο σχόλια της ίδιας περιόδου που αποτελούν συγκρίσεις μεταξύ ποιημάτων: στο πρώτο συγκρίνονται τα “Η Δυσσάρεσκεια του Σελευκίδου” και “Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)” και στο δεύτερο τα “Τα Επικίνδυνα” και “Των Εβραίων (50



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, όπως προκύπτει από τα αυτόγραφα σχόλιά του εις εαυτόν για τα δύο αυτά ποιήματα, που αφορούν σημαντικά ζητήματα της ποιητικής του αναφορικά με την ιστορική δυνατότητα, τη γλώσσα και τη μετρική.<sup>106</sup> Η παράλληλη πορεία των δύο ποιημάτων αποτυπώνεται κυρίως στο σχόλιο «Rep[ort] on Resemblance» το οποίο θα επισχολιαστεί παρακάτω. Η σταδιακή συγκρότηση του ήθους των δύο καλλιτεχνών, οι οποίοι παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες, εκβάλλει σε μια βασική διαφορά: τη σχέση του δημιουργού με την τέχνη.

### α. Η τέχνη στην υπηρεσία της αγοράς

«Η Συνοδεία του Διονύσου» γράφεται τον Ιούλιο του 1903 και δημοσιεύεται τον Απρίλιο του 1907. «Ο Δάμων ο τεχνίτης», ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο που πρωταγωνιστεί στο ποίημα «Η Συνοδεία του Διονύσου», παρουσιάζεται σε γ' πρόσωπο από ένα αφηγηματικό προσωπείο το οποίο 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 έδων, δηλαδή αποκαλύπτοντας τη σκέψη και το θυμικό του. Ουσιαστικά, δηλαδή, ό,τι ενδιαφέρει το αφηγηματικό προσωπείο είναι αυτό που ενδιαφέρει και τον νέο σο-

μ.Χ.)» (Haas 1983α, 90). Βλ. ακόμη την πληροφορία της ίδιας περί αδημοσίετου σχολίου του Καβάφη «για το πρόβλημα της ομοιότητας ανάμεσα στο ποίημα που σχολιάζεται [“Τυανεύς Γλύπτης”] και στο “Η Συνοδεία του Διονύσου”», το οποίο δημοσιεύτηκε το 2019 (Haas 2019, 97-109). 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 (Σαββίδης 1987, 257-263).

106. Ο εξαιρετικά εμπειριστατωμένος επισχολιασμός των σχολίων από τη Haas περιλαμβάνει και εξέταση της σχέσης τους με τον «φιλοσοφικό έλεγχο» και την «υποθετική εμπειρία», καθώς και αναφορές σε άλλα ποιήματα του Καβάφη, που εξετάζουν παρόμοιους θεματικούς άξονες (Haas 2019, 63-121). Για το ποίημα «Η Συνοδεία του Διονύσου» είχε δημοσιευτεί παλαιότερα ένα σχόλιο του Καβάφη που αφορά προγενέστερη μορφή του ποιήματος (Haas 1983α, 94-96). Από τα τρία σχόλια για το ποίημα «Τυανεύς Γλύπτης», το 1983 είχαν δημοσιευτεί δύο σχόλια: ένα από την ίδια για τον ρόλο της συγκίνησης στην καλλιτεχνική δημιουργία (Haas 1983α, 101), ενώ το τμήμα «Report on Emotional matter» είχε πρωτοδημοσιευτεί το 1983 (Dimaras 1983, 143-156)· βλ. και Haas 1996, 222.

φιστή στο ποίημα «Ο Δημάρατος»: ο «Χαρακτήρ» του Δάμωνα.<sup>107</sup> Το ποίημα χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο (στ. 1-14) περιγράφεται το έργο του Δάμωνα, η ανάγλυφη παράσταση της συνοδείας του Διονύσου, το οποίο συνιστά μια «εικόνα» ή «έκφραση»<sup>108</sup> και δίνει και τον τίτλο στο ποίημα. Στο δεύτερο αποκαλύπτονται η σχέση του γλύπτη με την τέχνη του και βασικές αξίες του όσον αφορά τους στόχους της ζωής του. Το ποίημα ξεκινά συστήνοντας με οικονομία, χάρη στο παρενθετικό σχόλιο, τον «πιο ικανό τεχνίτη της Πελοποννήσου»,<sup>109</sup> 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».<sup>110</sup> 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

107. Η δομή του ποιήματος είναι συγγενική με τη δομή του ποιήματος «Ο Δημάρατος». Ο Δάλλας κατατάσσει το ποίημα στις «Εικόνες» ή «Εκφράσεις» (Δάλλας 1984, 346). Βλ. και Ρηγόπουλος 1991, 32-33, σημ. 37.

108. Βλ. Δάλλας 1984, 346 και Ρηγόπουλος 1991, 32-33, σημ. 37. Βλ. το σχετικό σχόλιο του Σεγκόπουλου στο Σαββίδης 1987, 261. Πρέπει να παρατηρηθεί πως η σύσταση του Δάμωνα 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 Τυανέα 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 1987, 257-258). Η λέξη «τεχνίτης» χρησιμοποιείται άλλες δύο φορές στην ποίηση του Καβάφη: την πρώτη στο ποίημα «Η Δυσαρέσκεια 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 2007, 120. Βλ. τις παρατηρήσεις του Nehamas σχετικά με τη σημασία της χρήσης πολύτιμων υλικών από τους καλλιτέχνες του Καβάφη, γεγονός που δεν σημαίνει απαραίτητα υψηλή τέχνη (Nehamas 1989, 132).

109. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την οπτική της εργασίας μου παρουσιάζει η μαρτυρία της Haas από τις σημειώσεις της μαθήματός του Σαββίδη ότι η παρενθετική φράση «άλλον πιο ικανό / στην Πελοπόννησο δεν έχει» περιέχει, κατά τον Σαββίδη, ειρωνεία καθώς «δεν ξέρουμε κανένα γλύπτη από εκεί» (Haas 2019, 109).

110. Nehamas 1989, 130.

καταλήξει στην επιλογή χρήσης παριανού μαρμάρου από τον Δάμωνα. Τούτο μαρτυρεί την επίμονη διερεύνηση του θέματος από τον Καβάφη, η οποία βασίζεται στην «ιστορική δυνατότητα».<sup>111</sup> Τα στοιχεία αυτά συνδέονται και με την ταυτότητα των προσωπείων που κατασκευάζει ο ποιητής, καθώς τα συμφραζόμενα πρέπει να είναι ρεαλιστικά και ιστορικά προσδιορισίμα, για να είναι τα προσωπεία γειωμένα 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 ύφους της αμοιβής του. Η μέθοδος του Καβάφη προσιδιάζει σε ιστορικό που τεκμηριώνει τα δεδομένα του. Ως τον στίχο 14 παρυσιάζεται μια «στατική περιγραφή του ανάγλυφου Βακχικού θιάσου», που «μυρίζει ακόμη Παρνασσό»,<sup>112</sup> γνωστή από την αρχαιότητα εικαστική σύνθεση όπου, προεξάρχοντας του Διονύσου, περιγράφονται οι προσωποποιημένες θεϊκές, ημιθεϊκές ή συμβολικές μορφές της συνοδείας του.<sup>113</sup> Η πλούσια ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία σε συνδυασμό με τον ιαμβικό ρυθμό συνάδουν με την κανονικότητα της κλασικής σύνθεσης, ενώ το πλήθος των διασκελισμών υπηρετεί τις

111. Βλ. Haas 2019, 68-69, 70-73 και 76-77: «Η θέσ[ις] είν[αι] η εξής. Για το ότι μάρμ[αρον] της Πάρου εξήγητο εις μεγ[άλας] ποσότητας έχω ρητή δήλ[ωσι] του Λεξι[κίου] των αρχ[αιοτήτων] του Σιπιέ, που λέγ[ει] πως εισήγητο στην Ρ[ώμη], και δήλ[ωσι] της Ιστ[ορίας] της Τέχνης του ιδ[ίου] που λέγει (σελ. 165) ότι σ' όλην την Ελλ[άδα] το εξήγαγαν και μάλιστα τόφερναν και το χρησιμοποιούσαν και σε μέρη —σαν για αρκ[ετόν] καιρό στην Αττική— που είχαν μάρμ[αρον] δικό τους.

Τώρα για το στιλπνό οι Λίδ[δε]λ και Σκωτ λένε “glittering, glistening”, και φέρουν 3 παρομ[οιώσεις] αρχ[αίων] συγγρ[αφέων] (Αριστοτέλους, Λουκ[ιανού] και Διοσκουρίδου) εις οφθαλμούς, μαργαρίτας, και κοσμητικά.

Κατά που ο Chipiez περ[ι]γ[ράφει] το μάρμ[αρον] της Πάρου, γεμάτο από κρύσταλλα, με το φως μπαίνουντας 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 γλ[ύπτης] κατά προτίμησι δουλεύει στο αγυάλιστο μάρμ[αρον].

Μπορώ αν θέλω να ζητήσω να δω δείγματα μαρμ[άρου] απαρασκευού.

Ο Σμιθ στο Λεξι[κίο] του των αρχ[αιοτήτων] λέγει ότι οι αρχ[αίοι] γλ[ύπται] τα γυάλιζαν φοβερά τα μαρμ[άρινα] αγάλματά των. Αλλ' αυτό βέβαια αφού τέλεβαν πια τη δουλειά».

112. Σαββίδης 1985, 290.

113. Για την πηγή έμπνευσης του έργου βλ. Σαββίδης 1985, 189, και για αντίθετη άποψη Ρηγόπουλος 1991, 30, σημ. 32. Βλ. και Giannakopoulou 2007, 121. Για τη σεπτή τελετή ο Pontani θεωρεί ότι ο Καβάφης αντλεί από τον Παιουσάνια IX.30.4 (Pontani 1991, 54).

ανάγκες της αυστηρής ομοιοκαταληξίας.<sup>114</sup> 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.<sup>115</sup> 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» / «αγορά», που σφραγίζει το τέλος του ποιήματος (στ. 21-22).<sup>116</sup> 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 αποτυπωθεί η στενή σχέση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας με τον στόχο του συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Το πρώτο ημιστίχιο 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.<sup>117</sup> Το δεύτερο μέρος του ποιήματος δεν έχει την παραμικρή σχέση με την καλλιτεχνική βάση του Δά-

114. Για τη «συμφωνία του ήχου με το θέμα» βλ. το σχόλιο του Σεγκόπουλου: «στο υλικότερο μέρος της ποιήσεώς του, την μετρικήν, η ιδέα που κυβερνά το έργον 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» (Σαββίδης 1987, 262). Για την παρουσία του Διονύσου στο ποίημα βλ. Κωσταρά 2014, 40-42.

Εδώ πρέπει να επισημανθεί η παρατήρηση της Haas για το σχόλιο που αφορά τη στιχουργία του ποιήματος «Η Συνοδεία του Διονύσου» ότι αποτελεί «το μοναδικό αυτοσχόλιο του corpus των πενήντα αυτόγραφων σχολίων εις εαυτόν, αντικείμενο του οποίου αποτελεί ένα στιχουργικό πρόβλημα» (Haas 2019, 87· για το σχόλιο και τον σχολιασμό του από τη Haas βλ. ό.π., 82-96).

115. Βλ. Giannakopoulou 2007, 123.

116. Βλ. και την παρατήρηση του Robinson για το επαναλαμβανόμενο μουσικό μοτίβο του θέματος της σύνθεσης, που είναι και τίτλος του ποιήματος («συνοδεία», «Διονύσου») (Robinson 1988, 43-44).

117. Παπάζογλου 2012, 181.

μωνος, 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 ιαμβικών 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».<sup>118</sup> 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).<sup>119</sup> 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 αντιπαράθετε 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 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 παραιμιική χαραμάδα για να παρεισφρήσει έστω η ελάχιστη καλλιτεχνική αναζή-

118. Ό.π. 505, 508.

119. Παρόμοια με τη διερεύνηση του παριανού μαρμάρου, ο Καβάφης εξετάζει δύο θέματα: τις σημασίες και τη χρήση του ρήματος «επεξεργάζεται», καθώς και «την αναλογ[ίαν] των χρ[ημάτων], τα τρία τάλαντα», που «κατά τους υπολογισμούς του Παπ[αρηγοπούλου] — θα κά[μουν] σή[μερα] 100000 δρ[αχμάς]». Βλ. Haas 2019, 69-70, 73-75, 78-82.

τηση. 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 του συνδέσμου «κι» και της αντωνυμίας «αυτός» — υποτίμηση που ενέχεται στον καταληκτικό στ. 22: κι αυτός μες στη βουλή, κι αυτός στην αγορά.<sup>120</sup> 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.<sup>121</sup> Η ειρωνεία διατρέχει το ποίημα από την αρχή έως το τέλος και λειτουργεί σε διάφορα επίπεδα.<sup>122</sup> Συνήθως, δημιουργεί ζεύγη αντιθέτων ή υπαινιγμούς, τα οποία συμβάλλουν στη συγκρότηση της ταυτότητας του δραματικού προσώπου και, κυρίως, αντιπαράθετε τη θεϊκή και αιώνια διάσταση της τέχνης με την επιδίωξη του τεχνίτη να ασχοληθεί με την πιο αγοραία εκδοχή του εφήμερου, την πολιτική.<sup>123</sup> Ειρωνική είναι και η αντίθεση 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 καθεαυτήν ειρωνική, καθώς φωτίζει από άλλο δρόμο τη σχέση της αιώνιας τέχνης με την εφήμερη πολιτι-

120. «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» (Mackridge 1998-1999, 59).

121. 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» Σαββίδης (1994α, 241).

122. Βλ. και Giannakopoulou 2007, 122, 125, 126.

123. Βλ. και το σχόλιο της Alexiou για την ειρωνεία που υπάρχει ανάμεσα στην «εφήμερη πολιτική» και την «αιωνιότητα του αγάλματος» (Alexiou 1983, 65).

κή, 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, ομολογολογής 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 ιδίον του Καβάφη το παράξενο να τον ελκύει, και γι' αυτό 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 ξέρουμε τι είδους πολιτευτής θα γείνη όταν πάρη τα τρία τάλαντα. Ίσως και αυτή η πρόθεσις 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 μεταφέρη 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 τώνοντι χαρακτήρ υπερβολικά έξω του συνήθους. Είναι όμως πλεονέκτημα του ποιήματος που μας παρουσιάζει έναν τέτοιον χαρακτήρα, με την δυνατότητα να τον δούμε υπό άλλην έποψιν.<sup>124</sup>

Αυτή η «άλλη έποψις» διευρύνει τον αρχικά μονοδιάστατο τίτλο του ποιήματος, ο οποίος αναφέρεται μόνο 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 μόνο συνοψίζει τη σχέση του τεχνίτη με τη γλυπτική, αλλά και φορτίζεται με έναν άλλο συμβολισμό, που λειτουργεί ειρωνικά: στην ουσία η ανάγλυφη παράσταση αποτελεί όχημα της σχέσης του καλλιτέχνη με την εξουσία και των κρυφών του ελπίδων για χρήμα και πολι-

124. Σαββίδης 1987, 261-262.

τική 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 είχε δημοσιευτεί στο τεύχος της 15ης 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.<sup>125</sup> 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 κάπως 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»). Ωστόσο, όπως εύστοχα έχει επισημανθεί, «η ικανότητά του ως τεχνίτη δεν φαίνεται να αποτελεί το κριτήριο βάσει του οποίου κρίνεται εντέλει ο Δάμων όταν ο Καβάφης σχολιάζει το ποίημα γύρω στα 1930».<sup>126</sup> Αυτό τουλάχιστον δείχνει το σχόλιο του Λεωνίτη όπου ο Δάμων είναι «τεχνίτης καλός», αλλά «ως μόνον σκοπόν της ζωής του έχει να κατορθώσει να γίνει οικονομικώς ανεξάρτητος, ώστε να δυναθεί, διάγων ευπόρως, να καταγίνεται με την πολιτικήν».<sup>127</sup> Ο σκοπός του Δάμωνος σε συνδυασμό με την απουσία καλλιτεχνικής ανησυχίας είναι ικανά χαρακτηριστικά ώστε να μη δημιουργείται «πρόβλημα ομοιότητας» ανάμεσα στα δύο ποιήματα. Η σχέση του Δάμωνος με την τέχνη του μπορεί να πει κανείς ότι συνανασύρει εκ του αντιθέτου τους προβληματισμούς του ανώνυμου αφηγηματικού-δραματικού 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»).

125. Η αλλαγή περιλαμβάνεται στο γραμμένο στα 1918 σχόλιο του Σεγκόπουλου για το ποίημα «Η Συνοδεία του Διονύσου» (Σαββίδης 1987, 261-262). Ο Σαββίδης ταυτίζει «των Συρακουσών τον βασιλέα», «μάλλον», με «τον μεγαλοπρεπή τύραννον Ιέρωνα Β', που έλαβε αυτόν τον τίτλο στα 270 π.Χ.» (Σαββίδης 1994α, 341).

126. Haas 2019, 109.

127. Λεωνίτης 1977, 22.



## β. Η αγορά στην υπηρεσία της τέχνης

Στους αντίποδες του Δάμωνος ο Καβάφης είχε ήδη συλλάβει έναν άλλο γλύπτη, τον ανώνυμο Τυανέα γλύπτη στο ομώνυμο ποίημα το οποίο γράφεται για πρώτη φορά τον Ιούνιο του 1893 με τίτλο «Γλύπτου Εργαστήριο», ξαναγράφεται τον Νοέμβριο του 1903 και δημοσιεύεται τον Μάρτιο του 1911 με τον τίτλο που μας έγινε γνωστό. Το ποίημα συνιστά έναν δραματικό μονόλογο σε α' πρόσωπο ενός φανταστικού ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσώπειου, το οποίο αυτοσυστήνεται στην πρώτη στιχική ενότητα.<sup>128</sup> 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.<sup>129</sup> 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»).<sup>130</sup> 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 στιχική ενότητα ο γλύπτης ξαναγεί 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 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.

128. Για τις εκδοχές του δραματικού μονολόγου βλ. Καρατάσου 2014, 205-222.

129. Για «σκηνή» που εκτυλίσσεται στη Ρώμη κάνει λόγο και ο Λεωνίτης (Λεωνίτης 1977, 25). Βλ. και την παρατήρηση του Σεγκόπουλου για έναν «καλλιτέχνη μεταίοδοξο, που επιζητάει τη ρεκλάμα, και που αυτοπαινιέται, διόλου ανεξάρτητος από την έγκριση των πολλών» (Σαββίδης 1987, 257).

130. Giannakopoulou 2000, 94 και 2007, 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.

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» μετριάξει κάπως τον υπερφίαλο τόνο της πρώτης στιχικής ενότητας, αλλά συγχρόνως δείχνει πως, σε μια καλλιτεχνική δουλειά που είναι προϊόν παραγγελίας και όχι έμπνευσης, ο στόχος είναι η ομοιότητα προς το μοντέλο και αυτήν επιδίωξε ως ευσυνειδητος τεχνίτης.<sup>131</sup> 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»).<sup>132</sup> 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 στιχικής ενότητας.<sup>133</sup> Σύμφωνα με την εύστοχη παρατήρηση του Δημαρά, ο Τυανεύς γλύ-

131. Βλ. και το σχόλιο του Γ. Λεωνίτη ότι «μολονότι φαίνεται οηματίας και όχι μετρίοφρων, εννοούμεν ότι πρόκειται περί τεχνίτου προικισμένου και με δεξιotechνίαν (άλογα να τρέχουν στα νερά) και με φαντασίαν δημιουργικήν (τον νέον Ερμήν)» (Λεωνίτης 1977, 25). Βλ. ακόμη το σχόλιο του ίδιου για το ποίημα «Ούτος Εκείνος», όπου «ο άγνωστος Εδεσσηνός φαίνεται ένας κακός ποιητής» «κατ' αντίθεσιν προς τον Τυανέα γλύπτην» (Λεωνίτης 1977, 22). Ο Γιώργος Σεφέρης (1981, 411) αμφισβητεί την εκτίμηση του Λεωνίτη και φαίνεται να απεχθάνεται την οίηση και τη ρητορεία του «Καπαδόκη αρτίστα» (Σεφέρης 1981, 417-418).

132. Δαλμάτη 1963, 1627-1629. Βλ. και Σαββίδης 1987, 290.

133. 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 Lavagnini 1984, 359-376.

Σύμφωνα με τη Haas, τα ποιήματα «Τυανεύς Γλύπτης» και «Στου Καφενείου την Είσοδο» σηματοδοτούν το πέρασμα από το άγαλμα στη σχέση του με τον δημιουργό, όσον αφορά το πεδίο εστίασης του Καβάφη (Haas 1996, 222). Η Haas μελετά, ανάμεσα σε άλλα, 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 (Haas 1996, 222-226).

πτης 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».<sup>134</sup> Πράγματι, ο καλλιτεχνικός προβληματισμός του Τυανέως γλύπτου εντείνεται στην επόμενη στιχική 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, η οποία συνιστά εξαιρετικά δύσκολο εγχείρημα και για την οποία προφανώς δεν υπάρχει δοσμένος τύπος. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Σοφία Σκοπετέα, πρόκειται για την πραγμάτωση «του ονείρου των απανταχού της γης ποιητών, να μνημειώσουν το ρευστό, εξίσου δύσκολο όσο ο τετραγωνισμός του κύκλου στα μαθηματικά».<sup>135</sup> Άλλωστε, η διαφορά δυσκολίας ανάμεσα στην απόδοση του Ποσειδώνα και των αλόγων του επισημαίνεται και σε σχόλιο του ποιητή, που παρ'αδίδει ο Σεγκόπουλος:

Οι έξη αυτοί στίχοι δείχνουν τον Τυανέα Γλύπτη γερό τεχνίτη. Γιατί προκειμένου να κάμει 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 σκοντάψουν και πέσουν 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.<sup>136</sup>

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 καλλιτεχνι-

134. Δημαράς 1992, 95, 97.

135. Σκοπετέα Σοφία 1983, 721. Βλ. και την παρατήρηση του Μαρωνίτη για τα «ποσειδώνια άλογα» και την προέλευσή τους (Μαρωνίτης 2013).

136. Σαββίδης 1987, 258.

κού 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 συμπερασματικό σύνδεσμο από την πρόταση που εισάγει, αποτυπώνει και στιχουργικά τη συγκεκριμένη δυσκολία της τεχνικής κατά την καλλιτεχνική πραγμάτωση.<sup>137</sup> Η καθ' υπερβολήν χρήση του επιρρήματος «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, αποτυπώνει 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 προσωπειών: το ίδιο ρήμα («μελετώ»), που στο ποίημα «Η Συνοδεία του Διονύσου» εκφράζει την προσήλωση του Δάμωνος στα χρήματά, εδώ φανερώνει την αφοσίωση του Τυανέως γλύπτου στην τέχνη.

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».<sup>138</sup> Στην πραγματικότητα το ήθος του προσωπείου ολοκληρώνεται στην τέταρτη στιχική 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.<sup>139</sup> Το «έργον του το πιο

137. 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 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 έναν 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 επιτονισμός 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 2012, 178-179, 701-703.

138. Σαββίδης 1987, 258.

139. Βλ. την παρατήρηση του Γιάννη Δάλλα, «για την ιστορική προέκταση», «τον καημό του γλύπτη για τα ελληνικά πρότυπα» (Δάλλας 1986, 91).

αγαπητό», προϊόν καλλιτεχνικής έμπνευσης, αφού το «δούλεψε συγκινημένα και το πιο προσεκτικά»,<sup>140</sup> 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 («ανέβαινε», «ονειρεύομουν»). Μόνο μέσα από τη σύνθετη αυτή προσέγγιση φτάνει στη συγκίνηση ο αυθεντικός καλλιτέχνης. Το αφηγηματικό ύφος των προηγούμενων στιχικών ενοτήτων και η κανονικότητα του ιαμβικού ρυθμού δίνουν τη θέση τους σε συγκαταημένες λυρικές εξάρσεις («Μα να»), που επιτονίζουν την οραματική διαδικασία και εξαίρουν την πηγή της έμπνευσης («αυτόν» «αυτόν εδώ [...] τον νέον Ερμή»)<sup>141</sup> Ο Ερμής αναδεικνύεται σε κέντρο της τελευταίας στιχικής 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. Επιπλέον, η επανάληψη της αντωνυμίας «αυτός» ως προσδιοριστικό του συγκεκριμένου Ερμή ενδεχομένως υπαινίσσεται ότι για τη δημιουργία του δεν ακολουθήθηκε ένας δοσμένος γλυπτικός τύπος, αλλά ότι η σύλληψη και η εκτέλεση είναι προσωπικό έργο του γλύπτη.<sup>142</sup> Το ποίημα τελειώνει ακριβώς πάνω στην ένταση της αισθητικής συγκίνησης, η οποία αποτυπώνεται με την πολύσημη λέξη «ονειρεύομουν». Η ερωτική έξοδος 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. Η σπουδαιότητα αυτών των τελευταίων στίχων επικυρώνεται και από το σχόλιο του ίδιου του ποιητή:

140. Για τα δύο αυτά επιρρήματα βλ. Κολακλίδης 1984, 140.

141. Για τη λυρική απογείωση της έμπνευσης, τη φράση «Μα να», καθώς και για τον αισθησιασμό της «θερμής καλοκαιρινής μέρας» βλ. Haas 1996, 117.

142. Πβ. τα σχόλια της Haas για τα αντιγραμμένα αποσπάσματα που συνοδεύουν το αυτοσχόλιο, από άρθρο του Γεράσιμου Βώκου δημοσιευμένο στο περιοδικό *Καλλιτέχνης* (τχ. 11, Φεβρουάριος 1911) σχετικά με την εντύπωση που προξένησε η επίσκεψη στην Ελλάδα του εικοσεπτάχρονου Αμερικανού ζωγράφου, γλύπτη και ποιητή Paul Swan, γνωστού για το έργο του και για το κάλλος του. Ο νεαρός καλλιτέχνης, του οποίου προτομή είχε φιλοτεχνηθεί από τον γλύπτη Θωμά Θωμόπουλο, παρομοιάζεται από τον Βώκο με τον Ερμή («δύναται να πλαστοπροσωποποιήσει τον Ερμή του Πραξιτέλους...») (Haas 2019, 116-121). Η Haas εύλογα χαρακτηρίζει «παράτολμη» την υπόθεση «ότι ο “νέος Ερμής” του καβαφικού ποιήματος οφείλει κάτι στην περίπτωση του Swan»: ωστόσο, οι κειμενικές ενδείξεις οδηγούν αβίαστα στην «υποθετική εμπειρία», όπως και η ίδια επισημαίνει, και σε οραματική σύλληψη του κάλλους, όπως στην περίπτωση του Καισαρίωνα.

Μπορεί να εκληφθεί έτσι:

Ο νους, που ανέβαινε στα ιδ[ανικά], ονειρεύονταν τον Ερμή. Το ότι ον[ειρεύονταν] τον Ερμή είν[αι] η απόδειξις ή η απόρροια του ότι α[νέβαινε] στα ιδανικά. Ο νους του για να ονειρεύεται τον Ερμή καθιστά δήλον ότι α[νέβαινε] στα ιδ[ανικά].

Μπορεί δε και τα δύο να έγι[ναν] την ίδια μέρα.

Ο νους την ημ[έρα] εκείνην αν[έβαινε] στα ιδ[ανικά]. Κατά διαλείμμα-  
τα της ημ[έρας] αυτός ο νους, προσηλωμένος σε ή φανταζόμενος διάφορες  
μορφές, ον[ειρεύονταν] τον Ερμή.

Διότι τέλος και το ονειρεύθηκα, τι πάει να πει. Ότι έγινε διακοπή του  
«ανέβαινε» κατά την οπ[οίαν] «ονειρεύθηκα» (μ[ια] και κα[λή], τετελε-  
σμένα) τον Ερμή.

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

(Ίσως και όχι δυσάρεστον το να μην ειπωθεί (ως πιο συντελεσμένον  
τάχα, το νοερό σχεδιάσμα) «ονειρεύθηκα». Ί[σως] το «ονειρεύομαι» είν[αι]  
πιο αόριστο, το νοερό σχεδιάσμα δειγμένο πιο εν τω γίγνεσθαι.)

Επεξηγητική τού 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 κατ[α]στ[άσεως].<sup>143</sup>

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 καθαφικής ποιητικής, που αποτυπώνεται στο «Rep[ort] on Emot[ional] mat[ter]» του Καβάφη για το ποίημα:

Alm[ost] all w[or]k of art is d[one] w[ith] emo[tion]. I was in emo[tion] in all my po[etry]'s m[a]k[ing].

Perh[aps] —& is it so, there ev[en]?— t[he] polishing up is unaccompanied by emo[tion]. But t[he] «και το π[ιο] π[ροσεκτικά]» implies, or p[retends]/p[oint]s to, this pa[rt] of t[he] w[or]k.<sup>144</sup>

143. Haas 2019, 110-111.

144. Ό.π., 96-97.

Χάρη σ' αυτήν την τελευταία στιχική ενότητα το ποίημα «Τυανεύς Γλύπτης» αποβαίνει εμβληματικό 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 με τίτλο «Γλύπτου Εργαστήριο», όπου για πρώτη φορά απαντά άγαλμα σε καβαφικό έργο,<sup>145</sup> 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. Γενικότερα, η πρώτη μορφή του ποιήματος διαφέρει από το ποίημα «Τυανεύς Γλύπτης» από πολλές απόψεις, τόσο ώστε να μην έχει νόημα η παράλληλη παράθεσή τους:

### Γλύπτου Εργαστήριο

Εγώ ο Έλληνας 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 Διόνυσος ενθουσιών.

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 προσωπείου, έξω

145. Βλ. αναλυτικότερα Haas 1996, 216-218.

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 «Έλληνας» 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 Τυανέως 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»,<sup>146</sup> διαθέτουν μεγάλη αυτοεκτίμηση, δημιουργούν έργα επί παραγγελία, και μάλιστα για την πολιτική ηγεσία της εποχής τους. Όσον αφορά τη θεματική τους, διασταυρώνεται μόνο 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.<sup>147</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον 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

146. Σαββίδης 1987, 258, 261.

147. 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 2014, 45-46.



και των αλόγων που προσπαθεί να πλάσει, αλλά κομपाστικής αυτοπροβολής του καλλιτέχνη. Η εξεζητημένη ομοιοκαταληξία, άλλωστε (Πάριος-καλλιπάριος), η οποία γίνεται ομόχη 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 προσωπειών, 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 τμήμα του σχολίου του Καβάφη, με τίτλο «Rep[ort] on Resemblance», παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι, από τη μια μεριά, δείχνει την κοινή καταγωγή των δύο προσωπειών και την παραπληρωματική τους σχέση και, από την άλλη, την εμπράγματη εφαρμογή της καβαφικής αρχής της επανάληψης με διαφορά. Τα κοινά ταυτοτικά χαρακτηριστικά των δύο προσωπειών (η καλλιτεχνική τους ικανότητα ή φήμη, η διαβίωση και καλλιτεχνική δραστηριότητα σε ξένο τόπο και η καλλιτεχνική εργασία κατά παραγγελία από πολιτικά ισχυρό πρόσωπο), όπως έχει δείξει η Haas, αναγκάζουν τον ποιητή να προβεί σε διορθωτική εργασία. Από τη διεξοδική παρουσίαση και τον σχολιασμό της Haas<sup>148</sup> δύο σημεία καταδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης αντιμετώπιζε τα προσωπεία των ποιημάτων του: α) Η αλλαγή δύο φορές του τόπου καταγωγής του Δάμωνος από «Ρήγιον», στην πρώτη γραφή, σε «Σικελία» και, τελικά, σε «Πελοπόννησο», ώστε να μην παρουσιάζει παραλληλίες με τον Τυανέα Γλύπτη, που επίσης ζει σε ξένο τόπο· β) ο τρόπος αντιμετώπισης της ομοιότητας αναφορικά με την εμπειρία και τη φήμη των δύο καλλιτεχνών, που, παράλληλα, αποκαλύπτει ότι η εκφορά του λόγου συνιστούσε για τον Καβάφη πολύ σημαντικό παράγοντα της ποιητικής σύνθεσης. Προκειμένου να διαφοροποιήσει ένα όμοιο χαρακτηριστικό ταυτότητας, ο Καβάφης καταφεύγει στην αφηγηματική τεχνική την οποία θεωρεί ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στα δύο ποιήματα:

Και μάλιστα μπορεί να εκληφθεί πως ναι, έτσι, επίτηδες. Μια νοστιμάδα. Τον ένα τον βεβ[αίωνα] για τον πιο ικ[ανό]. Τον άλλο τον κά[μνω] μό[νος]του να λέ[γει] που δεν είν[αι] αρχ[άριος].<sup>149</sup>

148. Haas 2019, 97-109.

149. Ό.π., 98.

Από τη διορθωτική εργασία που ακολουθεί το «Rep[ort] on Resemblance» γίνεται φανερός ο τρόπος με τον οποίο ο Καβάφης δίνει πραγματική υπόσταση στα φανταστικά προσώπια του, συγκροτώντας με ρεαλιστικούς όρους την ταυτότητά τους και γειώνοντάς τα στην πραγματικότητα.

### γ. Αισθητικό ιδεώδες και αγορά

Η ίδια αυθεντικότητα χαρακτηρίζει και τη σχέση ενός άλλου δημιουργού με το έργο του στο ποίημα «Του Μαγαζιού».<sup>150</sup> Γραμμένο έναν χρόνο αργότερα (Δεκέμβριο του 1912) και δημοσιευμένο τον Οκτώβριο του 1913, το ποίημα αυτό συνιστά τολμηρή μεταφορά του ποιητικού εργαστηρίου. Σύμφωνα με το σχόλιο του Σεργόπουλου, ο καλλιτέχνης αυτός είναι «της αυτής αξίας ως εις τον “Τυανέα γλύπτην”, και εις τη “Συνοδεία του Διονύσου”· και ίσως μάλιστα και ανώτερος».<sup>151</sup> Πρόκειται για έναν από τους πλαγιασμένους καβαφικούς εσωτερικούς μονολόγους, όπου αφηγηματικό και δραματικό προσώπιο συμπύκνουν, ενώ η τριτοπρόσωπη εκφορά του λόγου υπηρετεί τη νηφαλιότητα και την αποστασιοποίηση της αφήγησης, προσδίδοντας έναν τόνο βεβαιότητας και μια αίσθηση κατασταλαγμένης αντίληψης για την τέχνη. Η προσεγμένη στιχουργία (πέντε δίστιχα αποτελούμενα από ισοσύλλαβους στίχους, ομόηχες και πλούσιες φωνητικά ομοιοκαταληξίες) ενδεχομένως να εκφράζει την υπεροχή της Τέχνης έναντι της Φύσης και συνάμα να αντιπαραθέτει την «τέχνη-μαστοριά» στην «τέχνη-πραμάτεια».<sup>152</sup> Στο πρώτο δίστιχο περιγράφεται η τελετουργική «φύλαξη» των προσωπικών έργων του καλλιτέχνη «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 καλλι-

150. Σαρεγιάννης 2005, 44.

151. Σαββίδης 1987, 266.

152. Ό.π., 291. Πβ. και τον στίχο του Ερωτόκριτου: «πολλές φορές η μαστοριά ενίκησε τη φύση» (Σαββίδης 1993, 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 (Παπαζογλου 2012, 527).

Ο Peter Mackridge (1998-1999, 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» (στ. 2-4: «Μια ερωτική ροπή του / λίαν απαγορευμένη / και περιφρονημένη / (έμφυτη μολοντούτο)).

τέχνης «επεμβαίνει στο σχήμα, όχι στα χρώματα».<sup>153</sup> Ασφαλώς εδώ εντοπίζεται ο απόηχος του ανέκδοτου μπωντλαιρικής υψής 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.<sup>154</sup> Από το δεύτερο τμήμα του στίχου 4 έως και το πρώτο τμήμα του στίχου 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», που προφανώς αφορούν μια διαδικασία μαθητείας που βρίσκεται στο παρελθόν, και πιστοποιούν τη γνώση και την επάρκεια του καλλιτέχνη.<sup>155</sup> Αξίζει εδώ να ανακαλέσει κανείς ξανά το σχόλιο του Καβάφη για την πιστή αναπαραγωγή του προτύπου: «Η περιγραφική ποίησης —ιστορικά γεγονότα, φωτογράφησης (τι άσχημη λέξις!) της φύσεως— ίσως είναι ασφαλής. Αλλά είναι μικρό και σαν ολιγόβιο πράγμα».<sup>156</sup> Εδώ δεν μπορεί κανείς να μη σκεφτεί πως, αντίθετα με τα έργα της «πιστής αναπαραγωγής», τα έργα του που βασίζονται 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 πολυτίμους λίθους τεχνητά άνθη, που υπακούουν στην προσωπική έμπνευση του χρυσοχόου, είναι έργα προορισμένα για μελλοντικές γενιές, που θα είναι σε θέση να τα αποτιμήσουν ως δείγμα της «τολμηρής δουλειάς του και ικανής».<sup>157</sup>

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

153. Σαββίδης 1987, 326.

154. Για την ένταξη του ποιήματος στον ευρωπαϊκό αισθητισμό και τη σχέση του με άλλα ποιήματα του Καβάφη και άλλων ποιητών βλ. Haas 1996, 277-282.

155. Για μια λεπτομερή ανάλυση της στιχουργίας και για τη συμβολή της στην κατανόηση του ποιήματος βλ. Παπαζογλου 2012, 525-528.

156. Καβάφης 2009, 37.

157. Για τη σημαίνουσα χρήση των πολυτίμων λίθων στην ποίηση του Καβάφη βλ. Haas 1996, 273-274, όπου και κατάλογος των ποιημάτων στα οποία μνημονεύονται πολυτίμοι λίθοι. Βλ. και την επισήμανση του Δάλλα ότι το ποίημα «Του Μαγαζιού» ίσως αποτελεί απόηχο της μνήμης «του διαμαντά παππού του Φωτιάδη» (Δάλλας 1986, 111).

κόσμο που θα σκέφτεται πολύ περισσότερο παρά σήμερα».<sup>158</sup> 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 της λέξης «δείγμα», η οποία υπαινίσσεται την αποκάλυψη της ιδιοπροσωπίας του καλλιτέχνη.<sup>159</sup>

Αν στους στίχους 4-7 εκτίθενται οι προσωπικοί όροι του δημιουργού για την τέχνη του, στους στίχους 8-10 περιγράφεται η δημόσια πρόσληψη του έργου του. Οι συμβατοί με την αγορά όροι απαιτούν προφανώς «αγοραίο» λεξιλόγιο: «μαγαζί», «αγοραστής», «πουλεί».<sup>160</sup> 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 κοσμημάτων (στ. 3-4). Παρόμοια υποτίμηση λανθάνει και στο σοφά διατυπωμένο μέσα σε παύλες σχόλιο στον στίχο 9 («—περίφημα στολίδια—»), η οποία σφραγίζει, τελικά, το ήθος του δραματικού προσώπου με την αυτοειρωνεία και την αμειλικτη 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, καθώς δεν συνιστά χαρακτηρισμό που αφορά τον καλλιτέχνη, όπως τα επίθετα «τολμηρή» και «ικανή», αλλά την πρόσληψη της εργα-

158. Καβάφης 2003, 334.

159. Με αυτή την προοπτική συμφωνεί και το σχόλιο του Σεγκόπουλου: «Λέγει ακόμη ότι είναι δείγμα τολμηρής δουλειάς και ικανής. Αλλά συνάμα μάς λέγει ότι τα εκπολυτίμων 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, καλήν— 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 βγη το δείγμα της ικανής δουλειάς από το ταμείον και θα επιδειχθή ως κάυχημα και ίσως προς διδασκαλίαν». Σαββίδης 2007, 267. Βλ. και τη σύνδεση του ποιήματος με το ποίημα «Πολύ Σπανίως», που δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά (Haas 1996, 128).

160. Βλ. Haas 1996, 127. Πβ. και την παρατήρηση του Χρυσανθόπουλου για την κομβική σημασία του κοινωνικού στοιχείου στο ποίημα αυτό (Χρυσανθόπουλος 2007, 69).

σίας 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 προσδιάζουν 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 χρυσοχόου<sup>161</sup> 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 αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο 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».<sup>162</sup> Μ' αυτήν την έννοια, ο τίτλος «Του Μαγαζιού» επιστέφει ειρωνικά ένα ποίημα που προβάλλει (κρύβοντας) το προσωπικό αισθητικό ιδεώδες του δημιουργού, μακριά από τους νόμους της αγοράς και στους αντίποδες της μετωνυμικής αποτύπωσής τους στον τίτλο.

Μια άλλη έκφανση της σχέσης αισθητικής αντίληψης και αγοράς, αυτήν 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 καθαφική ποίηση, ο οποίος απασχόλησε τον Καβάφη από το 1892 έως το 1925 και εμφανίζε-

161. Βλ. και την παρατήρηση του Δάλλα 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 ομόλογης, δηλαδή καλλιτεχνικής, εμπειρίας», παρατήρηση που επεκτείνεται και στα ποιήματα «Η Συνοδεία του Διονύσου», «Τεχνουργός κρατήρων» και «Τυανεύς Γλύπτης» (Δάλλας 1986, 109). Βλ. και τις παρατηρήσεις του Nehamas για τη σχέση ομοιοκαταληξίας και απομόνωσης του καλλιτέχνη (Nehamas 1989, 130-131).

162. Δημαράς 1992, 131.

ται σε τρία ποιήματα του κανόνα (τα άλλα δύο είναι: «Σοφοί δε Προσιόντων», 1915 και «Είγε ετελεύτα», 1920) και ένα ατελές («Αθανάσιος»)<sup>163</sup>.

Το ποίημα δομείται πάνω στην αντιπαράθεση δύο προσωπειών, του ιστοριογενούς αφηγηματικού-δραματικού προσώπου του Απολλωνίου, ο οποίος εκπροσωπεί τον κόσμο της παιδείας και της αισθητικής καλλιέργειας, και του ιστορικοφανούς δραματικού προσώπου «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 προσώπου είναι προσχηματική για να εκφράσει ο Απολλώνιος την άποψή του «για την αρμόζουσα παιδείουσι κι αγωγή». Η τριτοπρόσωπη αφήγηση γίνεται από ένα αφηγηματικό πρόσωπο, ενδεχομένως γνώστη και θαυμαστή του Απολλωνίου, το οποίο υπογραμμίζει, μέσω των διασκελισμών στους στίχους 2-4 («έναν / νέον», «πολυτελή / οικίαν»), δύο στοιχεία: α) ότι δεν ενδιαφέρει ο ίδιος ο νέος αυτός καθ'αυτόν, αλλά ως ένας απλός άνθρωπος, εκπρόσωπος μιας νοοτροπίας ή κατάστασης και β) ότι είναι πλούσιος. 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.<sup>164</sup> Αξίζει να παρατηρηθεί ο τρόπος με τον οποίο αναπαράγεται αυτούσιο το απόσπασμα του Φιλοστράτου μέσα σε εισαγωγικά. Η φράση «είπεν ο Τυανεύς στο τέλος "παρελθών"» (στ. 5) δηλώνει ότι έχει προηγηθεί αρκετή συζήτηση «για την αρμόζουσα παιδείουσι κι αγωγή», υπονοώντας ενδεχομένως την περιορισμένη δυνατότητα πρόσληψης των λόγων του σοφιστή από το «απαίδευτον και νεόπλουτον μειράκιον», όπως το αποκαλεί ο Φιλόστρατος,<sup>165</sup> χαρακτηρισμούς που δεν αναπαράγει ο Καβάφης, αλλά τους υπαινίσσεται. 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 τη συγκεκριμένη περίπτωση, στη γενικότερη συνθήκη της σχέσης οικονομικής ευμάρειας και αισθητικού ιδεώδους.

Η δεύτερη στιχική ενότητα αυτονομείται νοηματικά και αποτελεί μια γνωμική κατάθεση του αφηγηματικού προσώπου για την ευτέλεια στην τέχνη, που συνοφίζεται στις λέξεις «κεραμεούν» και «φαύλον», οι οποίες επαναλαμ-

163. Για τη θέση του Απολλωνίου στην καβαφική ποίηση βλ. Bowersock 1983, 180-189.

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

165. Φιλόστρατος, V 22: «ἐτύγχανέ τι μειράκιον νεόπλουτον καὶ ἀπαίδευτον» (Pontani 1991, 66). Για τη μετρικορυθμική ενσωμάτωση του παραθέματος του Απολλωνίου βλ. Παπάζογλου 2012, 718-723.

βάνονται. Ο χαρακτηρισμός «το σιχαμερό», ανάμεσα σε δύο ισχυρές παύσεις ώστε να υπογραμμίζεται, εκφράζει την απέχθεια του αφηγηματικού προσώπιδου 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 εμφανικά, 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, υπερισχόντας και κλείνοντας ομοιότροπα τη δεύτερη στιχική ενότητα και το ποίημα. Το παραπάνω αξιακό τρίπτυχο ενέχεται και στη μόνη τριπλή ομοιοκαταληξία του ποιήματος στους στίχους 1, 3 και 10 («αγωγή», «οικία πολυτελή», «προπόνησι αρκετή»). Αξίζει να σημειωθεί ότι η λέξη «αγυρτικώς» 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 αγαπημένη του τεχνική της εγκλιβωτισμένης αφήγησης, ο Καβάφης γράφει «την τελευταία αισθητική του απολογία»,<sup>166</sup> ένα ποίημα για τη σχέση παιδείας-τέχνης-ευμάρειας,<sup>167</sup> θέμα που θίγεται υπόρρητα και στο ποίημα «Τεχνουργός κρατήρων», όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω.

#### δ. Η τέχνη στην υπηρεσία της ιδεολογίας

Τη χρονιά που ο Καβάφης συλλαμβάνει το προσωπίο ενός ικανού τεχνίτη, αλλά όχι αφοσιωμένου καλλιτέχνη, στο ποίημα «Η Συνοδεία του Διονύσου», τότε φαίνεται πως σχεδιάζει και το ιστοριοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπίο τού επίσης δεξιότηχην αργυροχόου του ποιήματος «Τεχνουργός κρατήρων», το οποίο πρωτογράφηκε 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.

Ο ιστοριοφανής αυτός μονόλογος, όπου ένας ανώνυμος αργυροχός παρουσιάζει στον θεατή/αναγνώστη ή ενδεχομένως αναλογίζεται ένα έργο του, αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο (στ. 1-13) το ιστοριοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπίο του καλλιτέχνη περιγράφει λεπτομερώς τον κρατήρα που έφτιαξε για το σπίτι του Ηρακλείδη, ισχυρού θησαυροφύλακα του Αντιόχου Δ' του Επιφανούς (215-164 π.Χ.). Η παύλα στο τέλος του στίχου 13 σηματοδοτεί

166. Δάλλας 1974, 100.

167. Βλ. και Nehamas 1989, 129-130.

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.<sup>168</sup> Οι παύλες στο τέλος του δεύτερου και του έκτου στίχου δηλώνουν την αλλαγή θέματος, καθώς στους στίχους 3-4 δίνεται η σημαντική πληροφορία ότι ο κρατήρας ήταν παραγγελία του επιφανούς Ηρακλείδη.<sup>169</sup> Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την εμφατική, λόγω της παύσης που δημιουργεί το κάθετο τυπογραφικό κενό που χωρίζει τα ζεύγη των στίχων, τριτοπρόσωπη 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 επιτηδευμένες 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 πλούτου παρά φιλοτεχνίας. Ακολούθως στους στίχους 7-11 περιγράφεται η θεματική της διακόσμησης, ξεκινώντας από κοινόχρηστα μοτίβα («άνθη κομψά», «και ρύακες, και θύμοι») προς το κέντρο της διακόσμησης, προφανώς προσωπική επιλογή του καλλιτέχνη, όπως δείχνει η πρωτοπρόσωπη σύνταξη («έθεσα»): «έναν ωραίον νέον, / γυμνόν, ερωτικόν». Η παύση πριν από τη λέξη «γυμνόν», καθώς και η σειρά των επιθέτων τονίζουν την ερωτική διάσταση του νέου, ο οποίος ωστόσο παρουσιάζεται αποστασιοποιημένα, όχι μόνον δίχως καν την υπόνοια προσωπικής σχέσης του καλλιτέχνη μαζί του, αλλά και χωρίς καν την πληροφορία αν πρόκειται για υπαρκτό ή φανταστικό πρόσωπο. Στους στίχους 6-7/12-13 η περιγραφή γίνεται πιο συγκεκριμένη, παραπέμποντας στην ευδαιμονική σκηνή ενός λουόμενου (γυμνού με την κνήμη μέσα στο νερό) και πιο συγκεκριμένα στον μύθο του Νάρκισσου, όπως πιθανολογεί ο Γιάννης Δάλλας.<sup>170</sup>

168. Βλ. και τις παρατηρήσεις του Δάλλα για τον ταξικό χαρακτήρα έργων που απεικονίζονται στην ποίηση του Καβάφη (Δάλλας 1986, 347). Ομοίως βλ. την κατάταξη του έργου αυτού στις «Εικόνες» ή «Εκφράσεις» (ό.π., 346).

169. Αξίζει να παρατηρηθεί εδώ πως, με εξαίρεση τον ανώνυμο χρυσοχόο στο ποίημα «Του Μαγαζιού», τα άλλα τρία προσώπεια καλλιτεχνών (ο Δάμων, ο Τυανεύς γλύπτης και ο τεχνουργός κρατήρων) έχουν πλούσια και πολιτικά σημαίνουσα πελατεία. Στα ποιήματα «Η Συνοδεία του Διονύσου» και «Τυανεύς 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 Ηρακλείδη, πανίσχυρου θησαυροφύλακα του Αντιόχου Δ' του Επιφανούς.

170. Βλ. Δάλλας 1984, 349, σημ. 30. Βλ. και Καλλιγιάς 2004, 130. Βλ. ακόμη και



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, ωραίων 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 με τον οποίο γίνεται συνήθως η επίκληση της μούσας, προφανώς διότι η μνήμη κινεί την καλλιτεχνική διαδικασία για τον αργυροχόο, όπως και για τον ποιητή. Αξίζει να επισημανθεί ότι η μόνη «ζευγαρωτή» (στη δεξιά στήλη) σχεδόν ομόσηχη ομοιοκαταληξία του ποιήματος βρίσκεται εδώ, στο μέσον του, συνοφίζοντας τα δύο βασικά θέματα: το έργο και τη διαδικασία παραγωγής του («κνήμη»-«μνήμη»).<sup>171</sup> 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 στίχους 14 και 15 («ω μνήμη / να σ' εύρω»), καθώς και ο οριζόντιος διασκελισμός του 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 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.<sup>172</sup> Η δυσκολία γίνεται ακόμη μεγαλύ-

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 1987, 122).

171. Βλ. και την παρατήρηση του Robinson ότι «οι λέξεις ωραίων, νέον, ερωτικόν, και νερό δημιουργούν μια μουσική ομάδα, γυμνόν, κνήμη, ακόμη, ικέτευσα και μνήμη μια άλλη, ενώ το “ν” ενώνει τις δύο ομάδες. Και, συγχρόνως τα φωνήεντα στην πρώτη γραμμή δημιουργούν το σχήμα ε, α, ο, ενώ στη δεύτερη το σχήμα ε, ι, ο. Το τελικό αποτέλεσμα είναι απαλά μελωδικό» (Robinson 1988, 42-43).

172. 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 Ερμογόνη: «Ερεΐς γάρ περὶ τοῦ σώματος ὅτι καλός, ὅτι μέγας, ὅτι ταχύς, ὅτι ἰσχυρός· περὶ δὲ τῆς ψυχῆς ὅτι δίκαιος, ὅτι σώφρων, ὅτι σοφός, ὅτι ἀνδρείος». Walz, *Rhetores Graeci*, τ. I, 7, 38· παρατίθεται από τον Ρηγόπουλο (1991, 70).

τερη 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 αφηγηματικού-δραματικού 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 νέον», «κνήμη» «του νέου που αγαπούσα», «πρόσωπον»), δημιουργεί σταδιακά την κατάλληλη θερμοκρασία ώστε να οδηγηθεί ο αναγνώστης στην οριακή συγκίνηση των δύο τελευταίων στίχων. Η ανάκληση του ερωτικού προσώπου, του ιστορικοφανούς δραματικού 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. 10-12) αποτελεί και την πρώτη ρητή αναφορά στο φύλο των εραστών (ή δυνάμει εραστών) στην ποίηση του Καβάφη.<sup>173</sup>

Όπως συμβαίνει και σε μεταγενέστερα ποιήματα του Καβάφη, στο ερωτικό ποίημα «Για νά 'ρθουν—», που δημοσιεύτηκε τον Αύγουστο του 1920, και στο ποίημα ποιητικής «Εκόμισα εις την Τέχνη», που γράφηκε και δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβριο του 1921, το χάσμα αποτυπώνει τη δυσκολία της μνήμης να ανακαλέσει επακριβώς το αντικείμενο του πόθου ή της τέχνης· συγχρόνως, όμως, εδώ υπηρετεί και έναν δεύτερο 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.<sup>174</sup> Την ίδια λειτουργία

173. Έναν χρόνο αργότερα, ο Καβάφης θα αναφερθεί «στον έρωτα των άκρως αισθητών», στο ποίημα «Σ' ένα βιβλίο παλιό —», αναφορά πρώτη φορά ρητή σε σύγχρονα συμφραζόμενα, όπως έχει παρατηρήσει ο Σαββίδης (1993, 54-55). Πβ. και Capri-Karka 1982, 82. Πβ. και την άποψη του Σαββίδη ότι «η δήλωση του φύλου πραγματοποιείται πλαγίως» στο ποίημα «Τεχνουργός κρατήρων» (Σαββίδης 1987, 236).

174. 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 τώσων παλικαριών στους Βαλκανικούς Πολέμους και στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο» (Σαββίδης 1985, 349). Διαφορετική ερμηνεία προτείνει ο Mackridge, 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 μολατάυτα την καλλιτεχνική του ανεξαρτησία και να την επιβάλλει στο έργο του, υπερβαίνοντας με αυτόν τον τρόπο τις πιέσεις της αγοράς» (Mackridge 1998-1999, 61).

επιτελεί και η απρόσμενη αιώρηση του αιτιολογικού συνδέσμου στους στίχους 20-21 («επειδή / ως δέκα πέντε χρόνια»), η οποία δίνει έμφαση στην αιτιολόγηση της μνημονικής δυσκολίας.<sup>175</sup> Η φόρτιση που προκαλεί το 175 π.Χ. στον Αντιοχέα αρχυροχόο η σχετικά νωπή και πάντως ανοιχτή, λόγω της προϊούσας παρακμής, πληγή της ήττας στη Μαγνησία (190 π.Χ.) δυσχεραίνει την ερωτική αναπόληση. Το πένθος για το τέλος του αγαπημένου νέου, αλλά και όλων των νέων που χάθηκαν μαζί του σε μια σημαδιακή για τα ελληνιστικά βασίλεια ήττα, αποτυπώνεται στην ταραχή και τη σπασμωδικότητα που προκαλούν οι παύσεις, η στίξη και το χάσμα ανάμεσα στα ζεύγη των στίχων. Παρόμοια λειτουργεί και η σειρά των λέξεων στους τελευταίους στίχους, όπου διατυπώνεται η κομβική για το ποίημα πληροφορία ότι ο νέος έπεσε «στης Μαγνησίας την ήτταν», η οποία λειτουργεί ως αφορμή, αλλά και τροχοπέδη συνάμα, της καλλιτεχνικής έμπνευσης. 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 μοιραία για τα μακεδονικά βασίλεια μάχη. 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 με τα ποιήματα «Μακρυά», «Γκρίζα», «Το Διπλανό Τραπέζι», «Του πλοίου», εφόσον την ερωτική μνήμη ανταγωνίζεται η συγκίνηση για την πανωλεθρία του Αντιόχου Γ' στη Μαγνησία της Λυδίας.<sup>176</sup>

Με απόλυτη συνέπεια ως προς τη δήλωσή του περί επανάληψης (βλ. Εισαγωγή, σ. 32-33), 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. Αυτή την ποιητική μέθοδο ακολουθεί και στα ποιήματα που αφορούν τη γλυπτική: κατασκευάζει διαφορετικά αφηγηματικά ή δραματικά ή αφηγη-

175. Για τη λειτουργία του διασκελισμού και της ομοιοκαταληξίας σε σχέση με τα αφηγηματικά συμφραζόμενα βλ. Σαββίδης 1985, 294, και Παπάζογλου 2012, 606-607 και 642.

176. Διαφορετική ανάγνωση προτείνει η Gutzwiller, η οποία παρατηρεί ότι, παρά το γεγονός πως 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» (Gutzwiller 2003, 78-79).

ματικά-δραματικά 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»,<sup>177</sup> 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 επηρμένο 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 μυημένους ή τις επερχόμενες γενιές, εκθέτοντας μόνον ό,τι ζητάει ή μπορεί να «αντέξει» η αγορά, έργα καλοφτιαγμένα αλλά συμβατά με το κοινό γούστο· και τον αργυροχόο, ο οποίος, παρά το γεγονός ότι το έργο του είναι 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 υποταγή των μακεδονικών βασιλείων. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, οι τέσσερις αυτοί καλλιτέχνες ενσαρκώνουν διαχρονικά χαρακτηριστικά της ανθρώπινης συνθήκης και θέτουν ερωτήματα 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 στην 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 αναφορικά με την τόλμη της καλλιτεχνικής του ιδιοπροσωπίας; Και ποια είναι τα όρια της ελευθερίας ενός καλλιτέχνη; Η προσωπική ερωτική μήμη 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 τελείως διαφορετική οπτική γωνία, αυτή του αποδέκτη του έργου, του δυνάμει αγοραστή,

177. Καβάφης 2003, 256-260 (329-333).

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

Yeste[r]d[ay] I vaguely conci[dered], it crossed my th[ought]s, t[he] possi[bility] of lite[rary] f[ailure], & I f[e]l[t] suddenly as if all charm would h[a]v[e] left my l[i]f[e], I f[e]l[t] an acute pang at t[he] ve[ry] id[ea]. I at once im[agined] my hav[ing] t[he] enj[oyment] of l[o]v[e] — as I und[er]st[and] & want it— & ev[en] this seemed —& ve[ry] cl[ear]-l[y] s[eemed]— as if it would not h[a]v[e] been suff[icient] to console [me] of t[he] gr[eat] deception.

This pr[o]v[es] t[he] verity of «Η Σατρ[απεία].»

29 Nov<sup>r</sup> 1903 <sup>178</sup>

### III. Ποίηση

Το θέμα της ποιητικής δημιουργίας έχει διαχρονική παρουσία στην ποίηση του Καβάφη από το 1895 έως το 1928, ενώ γνωρίζει αξιοσημείωτη κορύφωση από το 1916 και εξής, με μεγαλύτερη πύκνωση το 1921.<sup>179</sup> Τα προσωπία ποιητών υπερτερούν αριθμητικά σε σχέση με τα προσωπία άλλων δημιουργών στα ποιήματα του καβαφικού κανόνα: από τα τριάντα εννέα ποιήματα που σχετίζονται με την τέχνη, τα είκοσι εννέα αναφέρονται στην ποίηση.<sup>180</sup> Η πρώτη αναφορά στην ποίηση στα ποιήματα του καβαφικού κανόνα<sup>181</sup> γίνεται στο ποίημα «Το Πρώτο Σκαλί», που πρωτογράφηκε τον Φεβρουάριο του 1895, με τίτ-

178. Καβάφης 2009, 59.

179. Σαββίδης 1985, 281.

180. Πρέπει να σημειωθεί ότι η πρώτη εμφάνιση προσωπίου φανταστικού καλλιτέχνη, ενός μουσικού, απαντά στο αποκηρυγμένο ποίημα «Τιμόλαος ο Συρακούσιος», που δημοσιεύτηκε το 1984. Βλ. Haas 1996, 101-103.

181. Ο σχετικός προβληματισμός έχει ξεκινήσει το 1886 με τον τυπικό ρομαντικό διάλογο Ποιητή και Μούσας στο ομώνυμο ποίημα, με επόμενο σταθμό το έτος 1892 και το ποίημα «Αοιδός», μετά την προσχώρηση του Καβάφη στον Συμβολισμό.

λο «Το Τελευταίο Σκαλί», και δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1899, με τον τίτλο με τον οποίο το γνωρίζουμε. Στο ποίημα αυτό ο Καβάφης κατασκευάζει τρία προσώπεια: ένα ανώνυμο αφηγηματικό πρόσωπείο, που απλώς εισάγει τον αναγνώστη στο θέμα, στους στίχους 1 και 2, και επανεμφανίζεται στον στίχο 10 για να δηλώσει την αλλαγή του φορέα του λόγου· το ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό πρόσωπείο του Ευμένη, ενός νέου ποιητή, πιθανότατα φανταστικού, και το ιστοριογενές αφηγηματικό πρόσωπείο του Συρακούσιου ποιητή Θεόκριτου, που άκμασε γύρω στα 270 π.Χ. και επινόησε το ειδύλλιο. Πρόκειται για το πρώτο ποίημα όπου συνεργάζονται τρία προσώπεια στα ποιήματα του κανόνα, αλλά η δομή του ποιήματος, όπως έχει ήδη επισημανθεί, είναι μονοσήμαντη. Έκτοτε ο Καβάφης θα δημιουργήσει σύνθετα προσώπεια ποιητών και θα τα εγκαταστήσει μόνα τους ή με ποικίλους συνδυασμούς στην ποίησή του, φωτίζοντας ένα ευρύτατο φάσμα ζητημάτων που αφορούν την ποιητική δημιουργία.

#### α. Η φήμη ως κίνητρο της ποιητικής γραφής

Έναν χρόνο πριν από τη δημοσίευση του παραπάνω ποιήματος ο Καβάφης έχει συλλάβει την ιδέα ενός άλλου προσώπειου ποιητή, στους αντίποδες του Ευμένη. Γραμμένο πρώτη φορά τον Αύγουστο του 1898 και δημοσιευμένο τον Μάρτιο του 1909, το ποίημα «Ούτος Εκείνος» αξιοποιεί ένα θέμα που σχετίζεται με την ποίηση και γενικότερα με την Τέχνη: το θέμα της φήμης του καλλιτέχνη ως κινήτρου για δημιουργία. Το ποίημα εκφέρεται σε γ' πρόσωπο, το οποίο πιθανότατα είναι πλαγιασμένο α' πρόσωπο: το ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό πρόσωπείο του φανταστικού, πολυγραφοτάτου «άγνωστου Έδεσσηνού» ποιητή συγκροτείται από τις σκέψεις του και το θυμικό του.<sup>182</sup> Η ειρωνεία του ποιήματος προοικονομείται από τον τίτλο: αν η φράση «ούτος εκείνος», σπάραγμα από το *Ενύπνιον* του Λουκιανού, προσληφθεί ως διακειμενικός δείκτης, τότε το ποίημα εγγράφεται εξαρχής σε μια ειρωνική αντίθεση ανάμεσα στη φήμη, όπου παραπέμπει ο τίτλος, και την έλλειψή της, που δηλώνει η εναρκτήρια λέξη «άγνωστος». Ωστόσο, αν ο τίτλος αναγνωστεί δίχως το διακειμενικό της φορτίο, το οποίο εξάλλου προστίθεται στην έξοδο του ποιήματος, η αιχμή της φράσης («είναι εκείνος») κατευθύνεται προς τον «άγνωστο», «ξένο», «πολυγράφο» και

182. Ακόμη και εάν θεωρήσει κανείς, όπως συνήθως συμβαίνει στην καβαφική βιβλιογραφία, ότι υπάρχει και ένα αφηγηματικό πρόσωπείο το οποίο σύντομα αποσύρεται για να αποκαλυφθούν οι σκέψεις του ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσώπειου, δεν αλλάζει η ερμηνεία του ποιήματος.

«άθυμο», κουρασμένο «ποιητή», ο οποίος προφανώς δεν παίρνει αρκετή ικανοποίηση από την ίδια την ποιητική διαδικασία. Ακολούθως, η ειρωνεία αίρεται μερικώς από το γεγονός ότι ο Εδεσσηνός ελληνομαθής ποιητής είναι «ξένος μες στην Αντιόχεια», για να επανακαάμψει εντονότερη με την πληροφορία —εμφατικά διατυπωμένη, χάρη στις παύσεις που την περιβάλλουν— ότι «γράφει πολλά».<sup>183</sup> Η φράση «τέλος πάντων» (στ. 2) εκφράζει αδιαφορία ασύμβατη με την παραγωγικότητα του Εδεσσηνού, δημιουργώντας μια εκκρεμότητα στο νόημα.

Η ειρωνεία διαποτίζει και τη δεύτερη στροφή, επιτονισμένη, χάρη στην επιλογή των λέξεων και τη στιχουργία: Πρώτα ο ισχυρός, λόγω της αλλαγής στροφής, διασκελισμός «ογδόντα τρία / ποιήματα» (στ. 3-4), ο οποίος διευκρινίζει το επίθετο «πολλά» (στ. 2), ρίχνει το βάρος στην ποσότητα των ποιημάτων. Αυτή η πληροφορία, σε συνδυασμό με την τριπλή επανάληψη της ποσοτικής αντωνυμίας «τόσος» στους στίχους 5-6, δείχνει μια συστηματική πρόσληψη της ποίησης με όρους ποσοτικούς, ενώ λείπει οποιαδήποτε αναφορά στην ποιότητά της. Η απαξίωσή της επιτείνεται με τη χρήση της λέξης «στιχοποιία».<sup>184</sup> Η ειρωνεία εντείνεται από τον παιγνιώδη τόνο της εσωτερικής ομοιοκαταληξίας «πολλά-να» στον στ. 2, από τη χρήση καθαρεύουσας στον στίχο 4 («εν όλω», «πλην») και από την τροχαϊκή μεταλλαγή του ρυθμού στον στίχο 4, ενώ οι χασμωδίες («ποιητή», «στιχοποιία», «φρασιολογία») προσδίδουν περιπαικτική διάσταση.<sup>185</sup> Στον πέμπτο στίχο διατυπώνεται εμφατικά, χάρη στον διασκελισμό, η «κούραση» του Εδεσσηνού. Έτσι λύνεται και η εκκρεμότητα του δεύτερου στίχου: η φράση «τέλος πάντων» προοικονομεί την κούραση και την αθυμία. Ασφαλώς, το γεγονός ότι ο ξενόγλωσσος δημιουργός γράφει στα ελληνικά αποτελεί, κοντά στην «έντασι» του ποιητικού λόγου,<sup>186</sup> ένα ισχυρό ελαφρυντικό που λειτουργεί εξισοροπητικά προς την ειρωνεία που εκλύεται από τη μοναδική ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία του ποιήματος («στιχοποιία-φρασιολογία») (στ. 5-6).<sup>187</sup> Το κομβικό αυτό εννοιολογικό ζεύγος, χάρη στην

183. Πβ. και το σχόλιο του Καβάφη σχετικά με τον τόπο καταγωγής του προσωπίου στο «Rep[ort] on Resemblance», για τα ποιήματα «Τυανεύς Γλύπτης» και «Η Συνοδεία του Διονύσου», όπου φαίνεται πόσο συνειδητή είναι η επιλογή των ταυτοτικών χαρακτηριστικών των προσωπίων του (Haas 2019, 97).

Για τη χρήση των λέξεων «άγνωστος ξένος» βλ. Κολακλίδης 1984, 124.

184. Για τη χρήση της λέξης και γενικότερα για την ταυτότητα του καλλιτέχνη βλ. το σχόλιο του Σεγκόπουλου (Σαββίδης 1987, 264-265).

185. Για μια πλήρη ρυθμικομετρική ανάλυση του ποιήματος βλ. Παπάζογλου 2012, 511-517, και ειδικά για τους στίχους 4 και 9, βλ. 318 και 519 αντιστοίχως.

186. Πβ. Κολακλίδης 1984, 123-124.

187. Βλ. και τις παρατηρήσεις του McKinsey για τη σχέση του πρωταγωνιστή με τη γλώσσα, όπου σχολιάζεται η άποψη του Σαρεγιάννη για το θέμα (McKinsey 2010, 120).

ομοιοκαταληξία και τη διάταξη των στίχων, που δημιουργούν μια εξαιρετική συμμετρία, «ένα σχήμα αντίστοιχο της στιχοποιίας του»,<sup>188</sup> αναδεικνύεται σε κέντρο του ποιήματος: ανάμεσα στην έλλειψη της εσωτερικής ικανοποίησης που διακρίνει τον αυθεντικό δημιουργό, η οποία συνάγεται από το πρώτο τρίστιχο και την προσδοκία της φήμης στο τελευταίο τρίστιχο, παρεμβάλλεται ένα τετράστιχο όπου, ανάμεσα στην κούραση και στο βάρος που προκαλεί στον Εδεσηνό η ποιητική διαδικασία, αναδεικνύεται η φράση «στιχοποιία σε ελληνική φρασιολογία». Η υπενθύμιση ότι η γλώσσα στην οποία γράφει ο άγνωστος Εδεσηνός είναι η ελληνική να λειτουργεί, άραγε, ως ελαφρυντικό για την κούρασή του ή ως ειρωνικό σχόλιο για τη σχέση του με τη γλώσσα; Η ρητορική του προσωπείου και άρα η ταυτότητά του συνάδει με το σχόλιο του ίδιου του Καβάφη για προγενέστερη μορφή του ποιήματος:

«Στιχοποιία» σημαίνει «verse-making». Επίτηδες μετεχειρίστην την λέξη στιχοποιία διά να δείξω ότι δεν πρόκειται περί κανενός μεγάλου ποιητού (έναν μεγάλο ποιητή ποτέ δεν μπορείς να τον πεις Στιχοποιόν). Γι' αυτό έγραφα και «άγνωστος Αλεξανδρινός» και «ξένος στο Μουσείον». Θέλω να περιγράψω ένα φιλόδοξο στιχουργόν, χωρίς όμως εξ άλλου pointendly να αναφέρω περί αυτού τίποτε εξευτελιστικόν.<sup>189</sup>

Η ιδιαίτερα έντονη λέξη «αθυμία» που περιγράφει την ψυχολογική κατάσταση του ποιητή, δημιουργώντας ερωτηματικά για την αυθεντικότητα της σχέσης του με την ποίηση, διατυπώνεται εμφιατικά χάρη στον διασκελισμό («αθυμία» / «τον βγάζει»). Εξίσου εμφιατικά διατυπώνεται και η άμεση («παρευθύς») απομάκρυνση του στιχοποιού από αυτή την κατάσταση, χάρη σε μια σκέψη: την υπόσχεση της φήμης, «το εξάισιον Ούτος Εκείνος, / που άλλοτε στον ύπνο του άκουσε ο Λουκιανός». Η τροχαϊκή μεταλλαγή του μετρικού Ι3σύλλαβου στίχου 9, ο παρατονισμός της 9ης συλλαβής (Ούτος), καθώς και η χρήση της παύλας, που σφραγίζει την αλλαγή επιπέδου λόγου, αλλά και ήθους, σε συνδυασμό με το επίθετο «εξάισιον» υπογραμμίζουν εμφιατικά το παράθεμα του Λουκιανού. Η λειτουργία του παραθέματος που ανοίγει και κλείνει το ποίημα είναι ειρωνική: τα νέα συμφραζόμενα όπου ενσωματώνεται η εμβληματική φράση του Λουκιανού, που προϋποθέτει ιδιότητες οι οποίες απουσιάζουν από την ταυτότητα του άγνωστου Εδεσηνού, υπογραμμίζουν το ανέφικτο των προσδοκιών του.

188. Παπάζογλου 2012, 511.

189. Haas 1983α, 85.



Το προσωπίο του «άθμου» και ματαιόδοξου Εδεσηνού ανασύρει εκ του αντιθέτου και για διαφορετικούς λόγους δύο ακόμη προσωπίες: το προσωπίο του διάσημου στην εποχή του σοφιστή και πολιτικού Ηρώδη του Αττικού, στο ομώνυμο ιστοριογενές ποίημα που γράφηκε το 1900 και δημοσιεύτηκε το 1912, και το προσωπίο ενός άλλου, μεταγενέστερου, γνήσιου καλλιτέχνη, στο ποίημα «Ζωγραφισμένα», 1915.<sup>190</sup> Όσον αφορά το πρώτο ποίημα, πρόκειται εν μέρει για την ποιητική ανάπλαση ενός επεισοδίου που περιγράφει ο Φιλόστρατος.<sup>191</sup> Το συγκεκριμένο επεισόδιο μεταγράφει ο Καβάφης στο πεζό του κείμενο «Ολίγαι σελίδες περί των σοφιστών».<sup>192</sup> Η ποιητική του ανάπλαση γίνεται μέσω ενός ιστοριοφανούς αφηγηματικού προσωπίου και δύο ιστοριογενών αφηγηματικών-δραματικών προσωπίων, του Αλέξανδρου της Σελευκείας και του Ηρώδη του Αττικού, ρητοροδιδασκάλων της δεύτερης σοφιστικής. Τον τρόπο της ανάπλασης έχει μελετήσει συστηματικά ο Γιάννης Δάλλας,<sup>193</sup> ο οποίος, επιπλέον, έχει δημοσιεύσει και αναλύσει και το νεανικό κείμενο του Καβάφη «Ολίγαι σελίδες περί των Σοφιστών», γραμμένο μεταξύ 1893 και 1897.<sup>194</sup> Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Δάλλας, τόσο ο Ηρώδης ο Αττικός όσο και το ποίημα είναι μια «χαρακτηριστική τομή» αναφορικά με την εμβέλεια της σοφιστικής, «που υπογραμμίζεται απ' το θέμα και βαθύτερα απ' το νόημα, που είναι η έξαρση και εξιδανίκευση των σοφιστών και της σοφιστικής σε ένα κλίμα ελληνολατρείας».<sup>195</sup> Εδώ θα αρκεστώ να σχολιάσω τον τρόπο με τον οποίο η συγκρότηση των προσωπίων συμβάλλει στη στόχευση του ποιήματος. Για την ανάδειξη του παραπάνω κλίματος, κομβικά δεν είναι τόσο τα δύο ιστοριογενή προσωπία που συγκροτούνται με τρόπο συμβατό προς την ιστορική πηγή, όσο το αφηγηματικό προσωπίο και δευτερευόντως το συλλογικό προσωπίο των «παιδιών» (στ. 12), των αυριανών ρητόρων που ετοιμάζει ο ελληνισμός (στ. 14). Για να πετύχει τη δραστική σκιαγράφηση της απήχησης της δεύτερης σοφιστικής, ο Καβάφης επιλέγει όχι ένα προσωπίο τοποθετημένο σε μεταγενέστερο χρόνο, π.χ. έναν αναγνώστη του Φιλοστράτου, όπως στην περίπτωση άλλων ποιημάτων (π.χ. «Είγε ετελεύτα»), αλλά έναν σύγχρονο του Ηρώδη του Αττικού, θαυμαστή του, ο οποίος προφανώς δεν ανήκει σ' αυτούς που τον ακολουθούν, αλλά

190. Βλ. και το σχόλιο του Σαρεγιάννη για τη σχέση των ποιημάτων «Ούτος Εκείνος» και «Του Μαγαζιού», «τα μόνα ποιήματα που ανέλυσε ποτέ μπροστά του ο Καβάφης» (Σαρεγιάννης 2005, 43-45).

191. Μαλάνος 305-307· Pontani 1991, 56.

192. Καβάφης 2003, 238-242.

193. Δάλλας 1984, 74-76.

194. Ό.π., 19-47.

195. Ό.π., 76.

γνωρίζει τα δρώμενα από κοντά και σχολιάζει.<sup>196</sup> Έτσι πετυχαίνει να αποτυπώσει τη σύγχρονη των γεγονότων ατμόσφαιρα και όχι τη μεταγενέστερη αποτίμηση της Ιστορίας που τους καταδίκασε στη σιωπή, όπως ο ίδιος σχολιάζει στο πεζό του κείμενο. Εξάλλου, αυτή η μεταστροφή από τον θαυμασμό στη χλιαρή αποδοχή αφορά τον ίδιο τον Καβάφη, αν συγκρίνει κανείς τον θαυμασμό που εκφράζει στο παραπάνω πεζό με το μεταγενέστερο σχόλιο για το ποίημα, που παραδίδει ο Λεχωνίτης.<sup>197</sup> Το ποίημα φαίνεται πως απασχόλησε πολύ τον Καβάφη, αφού το πρωτόγραψε τον Απρίλιο του 1900, το ξανάγραψε τον Δεκέμβριο του 1911 και το δημοσίευσε τον Ιούνιο του 1912.

Το ποίημα δομείται σε τρεις άνισες στιχικές ενότητες. Η πρώτη αποτελείται από έναν στίχο όπου το ιστορικοφανές αφηγηματικό προσωπείο εκφράζει τον θαυμασμό του για τη «δόξα του Ηρώδη του Αττικού». Η αυτονομία του στίχου αναδεικνύει τη δόξα του Ηρώδη του Αττικού σε θεματικό άξονα του ποιήματος. Το γεγονός ότι το θαυμαστικό επιφώνημα «Α» απολήγει σε τελεία και όχι σε θαυμαστικό ενδεχομένως υποδεικνύει ότι η υποκειμενική εκτίμηση του αφηγηματικού προσωπείου είναι αντικειμενική και αδιαμφισβήτητη (στ. 1: «Α του Ηρώδη του Αττικού τι δόξα είν' αυτή»). Στη δεύτερη στιχική ενότητα αναπλάθεται το επεισόδιο που παραδίδει ο Φιλόστρατος. Το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο στον δεύτερο στίχο («απ' τους καλούς μας σοφιστάς») και το επίρρημα «τώρα» στον στίχο 12 («Πόσα παιδιά στην Αλεξάνδρεια τώρα») είναι δείκτες δύο σημαντικών στοιχείων της ταυτότητας του αφηγηματικού προσωπείου: πρόκειται, όπως ήδη αναφέρθηκε, για έναν σύγχρονο του Ηρώδη του Αττικού θαυμαστή του, ενδεχομένως έναν «διανοούμενο της εποχής του», κατά τον χαρακτηρισμό του Λεχωνίτη.<sup>198</sup> Η τρίτη στιχική ενότητα όπου το

196. Όπως επισημαίνει ο Clay, «η γλώσσα του ποιήματος είναι ενός μορφωμένου σοφιστή και πιθανότατα αναγνώστη» (Clay 1987, 72).

197. «Αφού έκαμαν τόσον κρότον, αφού ωμίλησαν τόσον πολύ, αφού έζησαν τόσον μεγάλα, κακή τύχη συνεπήρε τα έργα των και τα ονόματά των, και ελησημονήθησαν.

Τοις ήρμοζε καλλιτέρα τύχη. Διά τούτο νομίζω ότι εκτός των διαφόρων των προσόντων, εκτός της λατρείας των διά την Τέχνην ήτις πρέπει να τους συστήνη πολύ εις ημάς τους την σήμερον καταγινόμενους περί τον Λόγον, αυτή ταύτη η ατυχία των, αυτή η σιωπή την οποίαν τοις επέβαλλεν η Μοίρα —πόσον αφόρητος θα ήναι εις τας σκιάς των— οφείλει να μας καθιστά επιεικείς και συμπαθείς» (Καβάφης 2003, 242). Πβ. επίσης «τόσον ο Ηρώδης και ολιγώτερον ο Αλέξανδρος της Σελευκείας είναι ανάξιοι και του μικροτέρου μας θαυμασμού. Αλλά την εποχήν εκείνην όλοι οι διανοούμενοι ζηλεύουν τον Ηρώδη, που απέκτησε τον θαυμασμόν των Ελλήνων!» (Λεχωνίτης 1977, 27).

198. Πβ. και το σχόλιο του Λεχωνίτη «Ο ποιητής ως σύγχρονος της εποχής εκείνης αναφωνεί με τον πρώτον στίχον» (Λεχωνίτης 1977, 27). Το υπόλοιπο σχόλιο επικεντρώνεται στην αίγλη του ελληνισμού εκείνη την εποχή.

αφηγηματικό προσωπείο σχολιάζει το επεισόδιο που έχει κατατεθεί στην πρώτη στιχική ενότητα αποτυπώνει την εμβέλεια της δεύτερης σοφιστικής,<sup>199</sup> κυρίως μέσω της περιγραφής των αντιδράσεων του συλλογικού προσωπείου των αυριανών ρητόρων που ετοιμάζει ο ελληνισμός (στ. 14) και της αναφοράς των γεωγραφικών συντεταγμένων τους (στ. 12-13: «Αλεξάνδρεια», «Αντιόχεια», «Βηρυτός»). Το συλλογικό προσωπείο των μαθητών συγκροτείται με χαρακτηριστικά που ο Καβάφης έχει αναφέρει στο κείμενό του «Ολίγαι σελίδες περί των σοφιστών». Ο τρόπος με τον οποίο περιγράφονται οι εκκολλαπτόμενοι σοφιστές (στ. 15: «Όταν μαζεύονται στα εκλεκτά τραπέζια», στ. 16: «πότε η ομιλία είναι για τα ωραία σοφιστικά») απηχεί δύο χαρακτηρισμούς που απαντούν στο παραπάνω κείμενο: «ανθρώπους κατεχομένους υπό καλλιτεχνικής εξάψεως», «λάτρεις του Ωραίου εν τη σφαίρα των ιδεών — αλλά εκτιμούσαν και τα καλά πράγματα του καθημερινού βίου».<sup>200</sup> Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι και το επίθετο «λεπτός», που χαρακτηρίζει τον Ηρώδη στον στίχο 10 («Ο δε λεπτός Ηρώδης απαντά ευθύς»), απαντά στο πεζό κείμενο, αναφορικά με την κριτική δεινότητα των σοφιστών, ενώ δεν απαντά στην ιστορική πηγή ούτε στην πεζή μεταγραφή της.<sup>201</sup> Ακόμη, η χρήση της λέξης «παιδιών», προκειμένου όχι για όλη τη «νεολαία» (στ. 5) αλλά για τους «Έλληνας», αγαπημένης λέξης του Καβάφη με ερωτικές συνδηλώσεις, απηχεί ενδεχομένως τις φράσεις της ιστορικής πηγής «επήγγειλε τοις Αθηναίοις αυτοσχεδίους λόγους ερώσιν αυτού της ακροάσεως» και «οι κατ' έρωτα των εκείνου λόγων εφοίτων Αθήναζε».<sup>202</sup> Ό,τι προβάλλεται περισσότερο στο ποίημα αυτό είναι η αντίδραση των μαθητών, όπου αποτυπώνονται «η κοσμική επιρροή του σοφιστή» αλλά και «η μυστική λατρεία του σοφού»,<sup>203</sup> δηλαδή μια εξαιρετική περίπτωση δόξας. Ωστόσο, το ποίημα είναι κυρίως πολιτικό.<sup>204</sup> Η χρήση ενός αφηγηματικού προσωπείου σύγχρονου του Ηρώδη του Αττικού και του επίσης σύγχρονου συλ-

199. Πβ. και το σχόλιο του Δάλλα «ο ρεαλισμός και η κριτική αντίστιξη του» (Δάλλας 1984, 75).

200. Καβάφης 2003, 238, 240.

201. «Από το εξής ανέκδοτον ειμπορούμεν να ιδώμεν ότι ήσαν λεπτοί κριτικοί της παραστάσεως» (Καβάφης 2003, 239). Αξίζει να σημειωθεί ότι το επίθετο αυτό χρησιμοποιείται στα ποιήματα του κανόνα άλλες δύο φορές, αλλά σε σχέση με την ομορφιά. Ο Καβάφης χρησιμοποιεί το επίθετο «λεπτός» σε σχέση με το ύφος στο ανέκδοτο ποίημα «Οι Μιμιάμβοι του Ηρώδου» (στ. 31: «ίαμβος λεπτός και είρων»). Όπως παρατηρεί ο Kutzko, το επίθετο «λεπτός» χαρακτηρίζει την υψηλή αισθητική των στίχων των Αλεξανδρινών ποιητών (Kutzko 2003, 105-106· παρατίθεται από την Κωσταρά 2014, 139).

202. Μαλάνος 1957, 306.

203. Δάλλας 1984, 76.

204. Στα πολιτικά ποιήματα έχει περιλάβει το ποίημα και ο Σαββίδης (1985, 330).

λογικού προσωπείου των μαθητών δίνει, επιπλέον, τη δυνατότητα για δραστη-  
κή χρήση ειρωνείας που προκύπτει από τη γνώση της Ιστορίας. Όπως εύστοχα  
παρατηρεί ο Σαββίδης, ο παρενθετικός στίχος (στ. 14: «(οι ρήτορες του οι αυ-  
ριανοί που ετοιμάζει ο ελληνισμός)») αποτελεί «ειρωνική αναφορά στην αχρή-  
στευση της πολιτικής ρητορικής επί Ρωμαιοκρατίας — πβ. τους στ. 23-25».<sup>205</sup>  
Ειρωνική είναι και η τέταρτη αναφορά στους Έλληνες, μέσα σε παρένθεση και  
με θαυμαστικό που δηλώνει θαυμασμό αλλά και απορία, στον στίχο 23, δη-  
μιουργώντας ισχυρή αντίθεση στο κλίμα «ελληνολατρίας» που προκύπτει από  
τις άλλες τρεις αναφορές στους «Έλληνες» (στ. 9, 11, 23). Μέσω της επιδέ-  
ξιας χρήσης των προσωπείων και κυρίως μέσω της συγκρότησης του κατάλλη-  
λου αφηγηματικού προσωπείου, ο Καβάφης συνθέτει ένα πολιτικό ποίημα με  
άξονα τη ρητορική τέχνη και βασικό θέμα το εφήμερο της δόξας. Τα βέλη του  
κυρίως στρέφονται κατά της νεολαίας και όχι κατά του Ηρώδη του Αττικού.<sup>206</sup>  
Δεν αποκλείεται να προβαίνει και σε μια πράξη ποιητικής παραμυθίας με τη  
μνημείωση του Ηρώδη Αττικού, ο οποίος, παρά τη μεγάλη δόξα που γνώρισε,  
πέρασε στη λήθη. Αυτή η ερμηνεία, αν και είναι ασύμβατη με τη μεταγενέστε-  
ρη μεταστροφή της άποψής του για τον Ηρώδη Αττικό, σύμφωνα με το σχόλιο  
του Λεχωνίτη, εναρμονίζεται με την εκτίμησή του στο πεζό του κείμενο, το  
οποίο κλείνει με την εξής φράση: «αυτή η σιωπή την οποίαν τοις επέβαλλεν η  
Μοίρα — πόσον αφόρητος θα ήναι εις τας σκιάς των— οφείλει να μας καθιστά  
επιεικείς και συμπαθείς».<sup>207</sup>

Η δόξα που μπορεί να φέρει η τέχνη είναι κομβική σκέψη ενός άλλου προσω-  
πείου, φιλόδοξου αλλά και αφοσιωμένου ποιητή, του Φερνάζη, που πρωταγω-  
νιστεί σε ένα από τα διασημότερα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη. Το  
ποίημα «Ο Δαρειός», για το οποίο ο Μαρωνίτης κατέθεσε πριν από σαράντα  
επτά χρόνια την εμβληματική του μελέτη «Υπεροψία και μέθη, ο ποιητής και  
η ιστορία»,<sup>208</sup> είναι ένα εξαιρετικά σύνθετο ποίημα, κυρίως λόγω της πολυσή-  
μαντης και πολύπλοκης σχέσης του Καβάφη με την Ιστορία.

205. Καβάφης 1995, Α 141. Πβ. και την παρατήρηση του ίδιου ότι το ποίημα «Ηρώδης Αττικός» είναι ένα από τα ποιήματα που υποβάλλουν πλαγίως το «δυνα-  
μικό και κρίσιμο» νόημα της Ρώμης σε ποιήματα της συλλογής 1905-1915 (Σαββίδης  
1985, 323).

206. Πβ. και την παρατήρηση της Haas για «μαζική και άκριτη αφοσίωση της νεο-  
λαίας στον διάσημο σοφιστή» (Haas 2019, 107).

207. Καβάφης 2003, 242. Πβ. και σημ. 197.

208. Μαρωνίτης 2007, 15-38.

Γραμμένο τον Μάιο του 1917 και δημοσιευμένο τον Οκτώβριο του 1920, το ποίημα «Ο Δαρείος» ενδεχομένως να είχε πρωτογραφηθεί πριν από το 1897, όπως πιθανολογεί ο Σαββίδης,<sup>209</sup> δηλαδή πολύ κοντά στον χρόνο που ο Καβάφης έγραψε την πρώτη εκδοχή του ποιήματος «Ούτος Εκείνος» και το ανέκδοτο ποίημα «Η Ναυμαχία» (1899), το οποίο επίσης αφορά τους Πέρσες και τη σχέση Ιστορίας και Ποίησης.<sup>210</sup> Η βιβλιογραφία έχει συζητήσει διεξοδικά ζητήματα που αφορούν το ιστορικό υπόβαθρο του ποιήματος, τις ιστορικές πηγές του, τη σχέση του με την εποχή της συγγραφής του, το κίνητρο του Φερνάτζη, καθώς και τον τρόπο εκφοράς του λόγου.<sup>211</sup> Στην παρούσα μελέτη θα διερευνηθούν οι σύνθετες, μεταβατικές ταυτότητες των προσωπείων που συνεργάζονται στο ποίημα, με έμφαση στην πολιτική τους διάσταση, και, κυρίως, ο τρόπος συγκρότησης και η μεταξύ τους διάδραση.

Ο «ελληνόγλωσσος Καππαδόκης ποιητής ονόματι Φερνάτζης»<sup>212</sup> γράφει, φαινομενικά, όπως και ο Καβάφης, σύμφωνα με τον τίτλο του ποιήματος, ένα ποίημα για τον Δαρείο. Και οι δύο χρησιμοποιούν την ίδια μέθοδο: τη «νοητική διείσδυση στα συναισθήματα τρίτων», όπως την ορίζει θεωρητικά ο Καβάφης στο γνωστό του κείμενο «Φιλοσοφικός Έλεγχος» (1903).<sup>213</sup> Στην ουσία, με αφορμή την ποιητική απόπειρα του Φερνάτζη, αποτυπώνονται οι απόψεις τους για την ηθική της εξουσίας και τις σχέσεις Ποίησης και Ιστορίας. Η ταυτότητα του ποιητή Φερνάτζη είναι συνάρτηση της ρητορικής του<sup>214</sup> και άρα της εκφοράς του λόγου, την οποία κυρίως αφορά το αυτοσχόλιο του ίδιου του ποιητή, που κατά την εκτίμηση της Haas γράφτηκε «το νωρίτερο τον Μάιο 1917».<sup>215</sup>

209. Καβάφης 1995, Β 111. Ιδιαίτερα διαφωτιστικό για τη σχέση Ιστορίας και Ποίησης είναι το αυτοσχόλιο του Καβάφη για το ποίημα «Η Ναυμαχία» και ο σχολιασμός του από την Diana Haas (2012, 200-215).

210. Μαρωνίτης 2007, 149-154.

211. Δάλλας 1974, 99· Βελουδής 1981, 155-161· Χουλιάρης 1983, 572· Σουλιώτης 1982, 244-250· Πίνσαγια 1983α, 249-251· Beaton 1983, 40-43· Σκοπετέα 1983, 669-676· González 2000, 245-258· Καρατάσου 2000, 259-271.

212. Σαββίδης 1985, 352.

213. Καβάφης 2003, 258 (332).

214. Για τη σχέση ταυτότητας και ιδιολέκτου βλ. το λήμμα «Dialect» στο οποίο η συντάκτρια Jacqueline Imani Bryant υποστηρίζει πως η γλωσσική ποικιλία (variety of language), μέρος της οποίας είναι η διάλεκτος (dialect) και το ιδιόλεκτο (idiolect), αποτελεί κεντρικό σημείο της ταυτότητας (Bryant 2010, 219).

215. Για το αυτοσχόλιο βλ. Haas 1983α, 103-104:

«Υπάρχει ανάμιξις χρόνων και προσώπων στους στίχους 5 και 6 — και 17 και 18· και στους στίχους 27-33.

Ο Καβάφης χρησιμοποιεί ένα ανώνυμο αφηγηματικό προσώπειο που εκφέρει τον λόγο στους στίχους 1-4, 11-13, 16 (έως την τελεία, 8η συλλαβή), 21 (έως την τελεία, 8η συλλαβή), 34-35. Οι φράσεις στην παρένθεση είναι πιθανότατα σκέψεις του Φερνάζη, καθώς στους στίχους αυτούς (5-6) υπάρχει, σύμφωνα με τον ίδιο τον ποιητή, «ανάμιξις χρόνων και προσώπων». Εξάλλου, ένα μεγάλο και καίριο απόσπασμα αυτών των φράσεων επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα ως σκέψη του Φερνάζη στην τρίτη στιχική ενότητα (στ. 17-18). Οι φράσεις αυτές είναι ιδιαίτερα σημαίνουσες για τη συγκρότηση της ταυτότητας του ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσώπειου του φανταστικού Φερνάζη αλλά και του ιστοριογενούς δραματικού προσώπειου του Μιθριδάτη. Ο λόγος του ανώνυμου αφηγηματικού προσώπειου εναλλάσσεται με τις σκέψεις του Φερνάζη, ένα είδος πλαγιασμένου εσωτερικού μονολόγου (στ. 4 από την παρένθεση κ.ε. έως 10, 16 μετά την τελεία, 8η συλλαβή, 21 μετά την τελεία, 8η συλλαβή έως 33, 36-37), ενώ σε ευθύ λόγο αλλά χωρίς εισαγωγικά μεταφέρεται ο λόγος του υπηρέτη (στ. 14-15). Η «ανάμιξις προσώπων» υπηρετεί τη δυνατότητα της «ενάργειας», όπως επισημαίνει ο ίδιος ο ποιητής (βλ. αυτοσχόλιο, εδώ, 245-246, σημ. 215), αλλά και στηρίζει τη σύνθετη καβαφική ειρωνεία, καθώς μ' αυτόν τον τρόπο συνυφαινονται διαφορετικές οπτικές μέσα στο ίδιο ποίημα και πετυχαίνεται η αντικειμενική απόδοση των αισθημάτων του Φερνάζη.

Η αφήγηση εκκινεί με την πληροφορία ότι «Ο ποιητής Φερνάζης το σπουδαίον μέρος / του επικού ποιήματός του κάμνει». Το εμφατικά παρουσιασμέ-

[...]

Είναι ίσως τολμηρόν· αλλά είναι κα[λό] για να δείξει κατ' ευθείαν πώς δουλεύει το μυαλό του Φ[ερνάζη]: και να δώσει και μια κάποια ενάργεια στο ποίημα.

Κάτι όμοιον υπάρχει σ' ένα δημ[οτικόν] άσμα, όπου από το αφηγητικόν στο πρώτο μέρος περνά σε μονόλογον στο δεύτερο.

Κάτι ελαφρώς τοιούτο έχει και ο Hugo. “Sommés-nous assiégés? Allons-nous en croisade? Sommés-nous donc en paix?”

Του υπηρέτου το “του στρατού μας” δεν είναι τοι[ού]τ[ο]· είναι αναπαράστασις της λαλιάς αυτού.

Κάτι τέτοιο σ' έναν απ' τούς δυο ύμνους ο Σολ[ωμός].

Κάτι ο Αθάνας, σελ. 44.

“Κι ακούς εκεί να πέσουνε πέντ' έξι\* στο πηγάδι.

Νάτα —νεράκι πίνουν. Τρέξε, μπαμπά, να ιδής!”.

Μέσα στο αφηγητικόν, είναι τώρα τα παιδιά του χωριού που μιλούν».

\* αστέρια

Πβ. και Haas 2019, 86, σημ. 53, όπου δίνεται η πληροφορία ότι «πρόκειται για το ποίημα του Αθάνα «“Σωμάχος”, δημοσιευμένο στη συλλογή *Πρωινό ξεκίνημα* το 1919».

νο «σπουδαίον μέρος» επεξηγείται στη συνέχεια: «Το πώς την βασιλεία των Περσών / παρέλαβε ο Δαρείος Υστάσπου». Ο διασκελισμός εδώ επιτονίζει ειρωνικά, με ένα ρήμα που προσιδιάζει σε περιπτώσεις κανονικής διαδοχής στον θρόνο («παρέλαβε»), αυτό που η Ιστορία γνωρίζει αλλά ο ποιητής Φερνάξης «οφείλει» να αγνοήσει: τις ύποπτες συνθήκες ανόδου του Πέρση βασιλιά Δαρείου (521-486 π.Χ.) στον θρόνο.<sup>216</sup> Ο λόγος της αποσιώπησης φανερώνεται στη συνέχεια, καθώς μέσα σε παρένθεση δίνεται άλλο ένα στοιχείο της ταυτότητας του δημιουργού και οι υπονοούμενες δεσμεύσεις του: «(Από αυτόν / κατάγεται ο ένδοξός μας βασιλεύς, / ο Μιθριδάτης, Διόνυσος κ' Ευπάτωρ)». Ο Φερνάξης εστιάζει όχι στην ιστορική αλήθεια<sup>217</sup> αλλά στα αισθήματα του Δαρείου όταν «παρέλαβε» τη βασιλεία, έννοια που υπογραμμίζεται από τον διασκελισμό των στίχων 7-8. Η εμφατική διατύπωση των πρώτων στίχων φορτίζεται ειρωνικά αφού το «επικόν ποίημα» αποδεικνύεται στη συνέχεια λυρικό, καθώς η σκέψη του Φερνάξη, σε αντίθεση με τις αρχές του έπους, επικεντρώνεται στα συναισθήματα του Δαρείου. Ασφαλώς ο 1ος αιώνας π.Χ. δεν είναι ηρωική εποχή,<sup>218</sup> αλλά, επιπλέον, ένα λυρικό ποίημα υπηρετεί καλύτερα μια υποκειμενική εκδοχή του ήθους του Δαρείου, αφού τα γεγονότα, δηλαδή οι γνωστές από την Ιστορία αντικειμενικές συνθήκες ανάληψης της εξουσίας, δεν του περιποιούν τιμή. Ο διασκελισμένος στίχος 6-7 («Αλλ' εδώ / χρειάζεται φιλοσοφία») και η χρήση του δυνητικού τύπου («θα είχε») υπαινίσσονται ότι ο Φερνάξης επιλέγει εξ αρχής να αναγάγει σε κεντρικό θέμα του ποιήματός του τα αισθήματα του Δαρείου, όταν παρέλαβε την εξουσία. Η χρήση της λέξης «φιλοσοφία» στο ποίημα που μας απασχολεί υπερβαίνει το σύνθετο νόημα της λέξης, αφού ταυ-

216. Πβ. και Σκοπετέα Έλλη 1983, 670. Τα σχετικά με την άνοδο στον θρόνο του Πέρση βασιλιά Δαρείου (522-486 π.Χ.) εξιστορεί ο Ηρόδοτος (III, 61-87). Ο Καβάφης είχε στη βιβλιοθήκη του την έκδοση Hérodote, *Histoire*. (Classiques grecs). Μετ. [Pierre Henri] Larcher, επιμ. Émile Pessoneaux. Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur, x.x. Σύμφωνα με την πληροφορία της Μιχαήλας Καραμπίνη-Ιατρού, το βιβλίο βρέθηκε «μερικά κομμένα» (Καραμπίνη-Ιατρού 2003, 91).

Το ιστορικό πλαίσιο του ποιήματος διαγράφει ο Μαρωνίτης μέσα από τις πηγές: Τον Ηρόδοτο (III, 61-87) για τα σχετικά με τη βασιλεία του Δαρείου, τη *Ρωμαϊκή Ιστορία* του Αππιανού (XII) και τον *Πομπήιο* του Πλουτάρχου για τον Μιθριδάτη ΣΤ' Ευπάτορα (126-63 π.Χ.) (Μαρωνίτης 2007, 26-29). Επιπλέον, βασισμένος σε κειμενικές ενδείξεις, εικάζει ότι ο Καβάφης στηρίχθηκε στον Αππιανό (ό.π., 28).

217. Σαββίδης 1985, 352.

218. Για τις ριζικές διαφορές ανάμεσα στην πόλη και στους πολίτες του 5ου-4ου αιώνα π.Χ. αφ' ενός και την πόλη και τους πολίτες των ελληνοιστικών και ρωμαϊκών χρόνων αφ' ετέρου βλ. το κεφάλαιο «Sujétion des cités grecques dans les monarchies hellénistiques» (Festugière 1997, 13-20).

τίζεται με την «ψυχολογική διείσδυση» την οποία, όπως γνωρίζουμε, ο Καβάφης περιγράφει στο κείμενό του «Φιλοσοφικός Έλεγχος». Όπως επισημαίνει η Haas αναφερόμενη σ' αυτόν τον στίχο, «Η ταύτιση ψυχολογικής διείσδυσης και “φιλοσοφίας” ίσως επιτρέπει, αναδρομικά, να εκτιμηθεί πληρέστερα η πολυσημία του “Φιλοσοφικού Ελέγχου”».<sup>219</sup> Ο Φερνάτζης, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, εργάζεται σύμφωνα με τις αρχές της «νοητικής διείσδυσης στα συναισθήματα τρίτων», την οποία προτείνει ως μέθοδο ανίχνευσης των προθέσεων ή των συναισθημάτων των άλλων ο Καβάφης, προκειμένου να κατακτήσει ο ποιητής την «υποθετική εμπειρία». Η «φιλοσοφική» ανάλυση οδηγεί τον Φερνάτζη σε δύο αντιθετικές, ιστορικές αμάρτυρες και αλληλοαποκλειόμενες εκδοχές, όσον αφορά τα αισθήματα του Δαρείου: «υπεροψίαν και μέθην», από τη μια μεριά, «σαν κατανόησι της ματαιότητας των μεγαλείων», από την άλλη. Η αμφιταλάντευση του Φερνάτζη ανάμεσα στις δύο εκδοχές και η αδυναμία του να αποφασίσει αποτυπώνεται στην έμφαση που δίνεται στις λέξεις «ίσως», «όχι όμως», «μάλλον» λόγω της τροχαϊκής μεταλλαγής του μέτρου, της στίξης (άνω τελεία και παύλα) και του διασκελισμού του στίχου 9 που, χάρη στην παύση που δημιουργείται, υπογραμμίζει τις λέξεις «μάλλον» και «σαν». Οι λέξεις αυτές υπονομεύουν την εκδοχή την οποία προτείνει αρχικά ο ποιητής. Ούτως ή άλλως, η λέξη «σαν» σχετικοποιεί το νόημα της φράσης «κατανόησι της ματαιότητας των μεγαλείων», που διατυπώνεται με επιτηδευμένο τρόπο χάρη στη συνεργασία των απανωτών χασμωδίων («κατανόησι», «ματαιότητας», «μεγαλείων»), που δημιουργούν έναν στομφώδη, ειρωνικό τόνο, με την παρήχηση του «τ» («κατανόησι», «της», «ματαιότητος», «των»). Ο ειρωνικός τόνος συνεχίζεται στον επόμενο στίχο (στ. 11: «Βαθέως σκέπτεται το πράγμα ο ποιητής») καθώς τροφοδοτείται από αντιθέσεις σε επίπεδο τόσο στιχουργίας όσο και νοήματος: την αντίστιξη ανάμεσα στη χασμωδία («Βαθέως») και στην παρήχηση του «π» και του «τ» («σκέπτεται το πράγμα ο ποιητής»): τη βεβαιότητα που εκφράζει ο στίχος για τον διχασμό, δηλαδή την αβεβαιότητα, του Φερνάτζη ανάμεσα στις δύο εκδοχές. Επιπλέον, ο στίχος 11 είναι ο μόνος αυτοτελής εννοιολογικά στίχος αυτής της στιχικής ενότητας, της οποίας οι συνεχείς διασκελισμοί, η στίξη και οι συνακόλουθες παύσεις στους στίχους 1-10 αποτυπώνουν ενδεχομένως, εκτός από τις αμφιταλαντεύσεις του Φερνάτζη, και άλλες ειρωνικές πολώσεις: α) την αντίφαση ανάμεσα στη δήλωση ότι πρόκειται για «επικό ποίημα» και στη μέθοδο γραφής η οποία προσιδιάζει σε λυρικό ποίημα («ν' αναλύσει / τα αισθήματα») και β) την αναντιστοιχία ανάμεσα στην ιστορική αναγκαιότητα, που πιέζει τον

219. Haas 2012, 213, σημ. 27. Βλ. και την επισήμανση της ίδιας ότι η Lavagnini, στηριγμένη στην «ανάλυση αισθημάτων», συσχετίζει τον Φερνάτζη με τον αυλικό ποιητή του ατελούς ποιήματος «Πτολεμαίος Ευεργέτης (ή Κακεργέτης)» (ό.π.).



Φερνάζη να εξάγει το ήθος του Μιθριδάτη μέσα από τον έπαινο του ήθους του προγόνου του Δαρείου, και την ποιητική αλήθεια, σύμφωνα με την οποία ο Δαρείος, όπως και ο Μιθριδάτης, διακρινόταν από υπεροψία και μέθη, όπως δείχνουν οι εγκληματικές πράξεις που οδήγησαν τελικά στην τιμωρία τους.

Επομένως, στην πρώτη στιχική ενότητα, η οποία ανοίγει και κλείνει ομοιότροπα με τη λέξη «ποιητής» και, όπως ελπίζω να φανεί παρακάτω, τονίζοντας αμφίθυμα και αμφισβητώντας την ποιητική ιδιότητα του Φερνάζη,<sup>220</sup> δίνονται επαρκείς πληροφορίες ώστε να στοιχειοθετηθεί εν μέρει το προσωπίο του φανταστικού ποιητή: Είναι ελληνομαθής Πέρσης (όπως το όνομά του δηλώνει)<sup>221</sup> του Ιου αιώνα π.Χ., υπήκοος του βασιλέως Μιθριδάτη ΣΤ΄ (±126-63 π.Χ.), ενός βασιλιά με παιδεία εν μέρει ελληνική εν μέρει περσική, γνωστού για την προσπάθεια εξελληνισμού της επικράτειάς του, ενδεχομένως αυλικός ποιητής που ζει στην Αμισό,<sup>222</sup> δηλαδή στα παράλια του Εύξεινου Πόντου, και ετοιμάζεται να γράψει ένα ποίημα για τον Δαρείο, με στόχο να τιμήσει τον απόγονο, όπως δηλώνει η επαινετική διατύπωση «ο ένδοξός μας βασιλεύς».<sup>223</sup> Η χρήση της πρωτοπρόσωπης αντωνυμίας φανερώνει φιλικά αισθήματα προς την εξουσία. Αποφεύγοντας το σκοτεινό θέμα της ανόδου του Δαρείου στον θρόνο, ο Φερνάζης ασχολείται με τα αισθήματα του Δαρείου, θέμα πρόσφορο για ποίηση, ασφαλές, αφού αποτελεί αποτέλεσμα «φιλοσοφικής ανάλυσης» και «βαθείας σκέψης», και επίσης διαχρονικό, αφού θέτει το θέμα της στάσης απέναντι στην εξουσία. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί ότι, όπως και ο Καβάφης, ο Φερνάζης επικεντρώνεται στο ιστορικό πρόσωπο και όχι στα γεγονότα, και ότι μεριμνά για την ποιητική αξιοποίηση της ιστορικής αλήθειας. Τα παραπάνω στοιχεία της ταυτότητας του Φερνάζη, καθώς και όσα ακολουθούν, απορρέουν κατά κύριο λόγο από τη ρητορική του. Ωστόσο, δύο ερωτήματα αναδύονται δίχως να διαφαίνεται, έως εδώ, κάποια δυνατότητα απάντησης: Τι σημαίνουν οι δύο επινοημένες από τον Φερνάζη εκδοχές των αισθημάτων του Δαρείου για την εξουσία; Και αν ο Φερνάζης θέλει να τιμήσει την περσική καταγωγή του

220. Για τη λέξη «ποιητής» στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη —και στο ποίημα «Ο Δαρείος»— και τις δυνατότητες ανάγνωσής της είτε με χασμαδία είτε με συνίτηση, οι οποίες επηρεάζουν τις αποχρώσεις των νοηματικών συμφοραζομένων, βλ. Παπάζογλου 2012, 316-320.

221. Το όνομα Μιθριδάτης μαρτυρεί την περσική του καταγωγή: Mithra date (δοσμένος από τον Μίθρα, του οποίου η μυστηριακή λατρεία, ιρανικής προέλευσης, πρωτοφάνηκε στην Περσία τον 2ο αιώνα π.Χ.) (Mayor 2009, 1).

222. Ο Μιθριδάτης είχε ανάκτορα και στην Αμισό (σημερινή Σαμφούντα), και συγκεκριμένα στην Ευπατορία, συνοικία που έκτισε και ονομάτισε με το δικό του όνομα ο ίδιος (Appianus 1939, 340.1-342.1).

223. Σαββίδης 1985, 352.

Μιθριδάτη, συνθέτοντας ένα «επικό ποίημα» για τον πρόγονό του, γιατί επιμένει στα ελληνικά του προσωνύμια «Διόνυσος κ' Ευπάτωρ»;<sup>224</sup>

Όπως στην αρχαία τραγωδία, η ισοροπία των καταστάσεων ανατρέπεται με την παρέμβαση του αγγελιαφόρου που ανανεώνει τη δράση. Στη δεύτερη στιχική ενότητα ο υπηρέτης «μπαίνει / τρέχοντας» και φέρνει την «βαρυσήμαντην είδησι» πως «Ἄρχισε ο πόλεμος με τους Ρωμαίους». Η παύση που δημιουργείται στο τέλος του δωδέκατου στίχου επιτονίζει την ξαφνική είσοδο του υπηρέτη και άρα τον «επείγοντα χαρακτήρα» της αγγελίας.<sup>225</sup> Η ένταση της εξωτερικής και της εσωτερικής δράσης πραγματώνεται με τη χρήση έξι ενεργητικών ρημάτων τα οποία εκφράζουν κίνηση ή δράση. Ιδίως στον στίχο 14 («Ἄρχισε ο πόλεμος με τους Ρωμαίους») η αρχική τροχαϊκή ανάκρουση και η δεύτερη χασμωδία («Ρωμαίους») συμβάλλουν στον επιτονισμό της «βαρυσήμαντης ειδήσεως», ενώ οι παρηγήσεις των συμφώνων του «π» και του «τ» στον στίχο 15 («το πλείστον του στρατού μας πέρασε τα σύνορα»), σε συνεργασία με την κανονικότητα του ιαμβικού μέτρου, δημιουργούν έναν εμβατηριακό ρυθμό, αποτυπώνοντας τη στρατιωτική προέλαση. Έτσι, με την παρεμβολή της Ιστορίας που αδιαφορεί για τα «αισθήματα» ηγετών και ποιητών, το ποίημα του Καβάφη τείνει προσωρινά να αποκτήσει (μέσω ενός αυλικού υπηρέτη) επική διάσταση, σχολιάζοντας έτσι ειρωνικά την ατελέσφορη πρόθεση του Φερνάζη να κάνει ένα «επικό ποίημα», όπως προανήγγειλε το αφηγηματικό προσωπίο στους πρώτους δύο στίχους. Από τη ρητορική του υπηρέτη είναι φανερό πως πρόκειται για έναν από καιρό σχεδιαζόμενο πόλεμο: η χρήση του άρθρου «ο» σε συνδυασμό με το ρήμα «άρχισε», καθώς και η πληροφορία ότι ο στρατός προέλασε σε εχθρικό έδαφος, είναι ενδεχομένως ενδείξεις ότι πρόκειται για τον Γ' Μιθριδατικό Πόλεμο (74-65 π.Χ.), όταν ο στρατός του Μιθριδάτη εισέβαλε στη Βιθυνία.<sup>226</sup> Στο *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* του

224. Ο Μιθριδάτης ΣΤ', γεννημένος στη Σινώπη (περ. 131 π.Χ.), γιος του Μιθριδάτη Ε', συμμάχου των Ρωμαίων κατά τον Γ' Καρχηδονιακό Πόλεμο, μισοεξελληνισμένος, με παιδεία μισή ελληνική, μισή περσική, έγινε μονάρχης του Βασιλείου του Πόντου το 112 π.Χ., αφού προηγουμένως σκότωσε τον αδελφό του και ίσως και τη μητέρα του που την είχε προηγουμένως φυλακίσει. Ανήγε την καταγωγή του κατ' ευθείαν στον Δαρείο από την πλευρά του πατέρα του, ενώ θεωρούσε τον εαυτό του Σελευκίδη από τη μεριά της μητέρας του. Για την καταγωγή του Μιθριδάτη από το «βασιλείον περσικόν γένος» και τις προγονικές σχέσεις με τους Ρωμαίους βλ. Appianus 1939, 27.11-33.4. Για τις πρώτες παλιές φιλίες του με τους Ρωμαίους βλ. Appianus 1939, 38.1-5. Βλ. και το σχόλιο του Δάλλα περί «θεοκρασιών» (Δάλλας 1986, 77-78).

225. Βλ. Παπάζογλου 2012, 195.

226. Ο Μαρωνίτης επισημαίνει ότι «το πράγμα δεν έχει ιδιαίτερη σημασία για το ποίημα». Ωστόσο πρόκειται για έναν ποιητή ο οποίος ερευνούσε εξονυχιστικά την ιστο-

William Smith, που ο Καβάφης είχε στη Βιβλιοθήκη του,<sup>227</sup> ο Γ' Μιθριδατικός Πόλεμος περιγράφεται ως «ζήτημα ζωής και θανάτου», αφού «και τα δύο αντίπαλα μέρη είχαν συνειδητοποιήσει ότι επιτέλους έπρεπε είτε ο Μιθριδάτης να κατατροπωθεί τελειωτικά ή να εδραιωθεί οριστικά». Ενδεχομένως το γεγονός ότι ο Μιθριδάτης, ο οποίος στα πενήντα επτά χρόνια της παραμονής του στην εξουσία τα είκοσι πέντε πολέμους εναντίον των Ρωμαίων, «είχε φτάσει σε ένα όριο δύναμης και συνακόλουθα έπαρσης» και «είχε εγκαταλείψει κάθε σκέψη για ειρήνη»<sup>228</sup> πριν από τον Γ' Μιθριδατικό Πόλεμο να ώθησε τον Καβάφη να τοποθετήσει τα πρόσωπά του σ' αυτή την κρίσιμη φάση του πολέμου, σε ένα ποίημα για την υπεροψία και μέθη της εξουσίας.

Ό,τι ακολουθεί στις επόμενες δύο στιχικές ενότητες αφορά τα αισθήματα του Φερνάξη τη στιγμή της αναγγελίας του πολέμου, καθώς στην τρίτη στιχική ενότητα η έγνοια του μετατίθεται από την ανάλυση των αισθημάτων του Δαρείου στο γεγονός ότι μέσα σε συνθήκες πολέμου δεν υπάρχει καμιά ελπίδα να ασχοληθεί ο Μιθριδάτης με το ποίημα. Επιβεβαιώνεται έτσι ότι «Ο Δαρείος» του Φερνάξη είναι ποίημα πολιτικής σκοπιμότητας και ότι ο κύριος αποδέκτης του είναι ο Μιθριδάτης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο στίχος 16 «Ο ποιητής μένει ενεός. Τι συμφορά!»: η ισχυρή παύση λόγω στίξης στην όγδοη συλλαβή και η δεύτερη, επίσης ισχυρή παύση, χάρη στο θαυμαστικό, στο τέλος του στίχου αποτυπώνουν με τον στακάτο ρυθμό τους τον συγκλονισμό του ποιητή.<sup>229</sup> Επιπλέον, ο στίχος αυτός λειτουργεί ειρωνικά, καθώς η συναισθηματική φόρτιση που εκφράζει ερμηνεύεται, στην αρχή και προσωρινά, και γι' αυτό με ένταση, ως απόρροια της είδησης του πολέμου.<sup>230</sup> Όμως στους αμέσως επόμε-

ρική δυνατότητα (Μαρωνίτης 2007, 28). Ο αναγνώστης μπορεί να βρει πληροφορίες για τον Γ' Μιθριδατικό Πόλεμο στο Appianus 1939, 291.1 κ.ε.

227. Ο Καβάφης είχε στη βιβλιοθήκη του και τους τρεις τόμους του Λεξικού (Καραμπίνη-Ιατρού 2003, 121).

228. Βλ. λήμμα «Mithridates» στον δεύτερο τόμο του Λεξικού του William Smith 1880, 1100. Ηλεκτρονική πηγή: <http://quod.lib.umich.edu/m/moa/ACL3129.0002.001/1113?rgn=full+text;view=image;q1=Mithridates> (ανακτήθηκε στις 15.4.2015 και 13.3.2019).

229. Παπάζογλου 2012, 706.

230. Πρόκειται για ειρωνεία της περιορισμένης εξαπάτησης. Ο όρος ανήκει στον Norman Knox, ο οποίος επισημαίνει ότι η ειρωνεία της περιορισμένης εξαπάτησης είναι παροδική και διαχωρίζεται από την κανονική εξαπάτηση, διότι η πρώτη διαρκεί ώσπου ο είρωνας να φέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα, που είναι η αποκάλυψη της αλήθειας. Μια μορφή που μπορεί να πάρει είναι η διαφορούμενη γλώσσα που κρύβει μέρος της αλήθειας. Τη διακρίνει, μάλιστα, από τη λεκτική ειρωνεία διότι το αποτέλεσμα προκύπτει από την ίδια την απάτη και όχι από την οπτική που αποκτά κανείς μέσω της απάτης (Knox 1961, 42-45).

νους στίχους 17-20 γίνεται φανερό ότι η αναστάτωση του ποιητή οφείλεται στο γεγονός ότι ο εμφατικά προβεβλημένος για δεύτερη φορά (στ. 17-18) με πανομοιότυπο τρόπο (με τον επιθετικό προσδιορισμό, τον τίτλο του και τα ελληνικά προσωνύμιά του) Μιθριδάτης δεν θα ασχοληθεί με το ποίημά του. Η ειρωνεία επιτείνεται από την αντίθεση που δημιουργείται ανάμεσα στην καθαρευουσιάνικη μεγαλοπρέπεια των αναφορών στον Μιθριδάτη και στην προφορική της φράσης «Πού τώρα» και κλιμακώνεται από την αναστοχαστική διάθεση του Φερνάζη, στον στίχο 20 («Μέσα σε πόλεμο — φαντάσου, ελληνικά ποιήματα») ως τον στίχο 25 («Τι αναβολή, τι αναβολή στα σχέδιά του»). Η σκόπιμα αόριστη χρήση του επιθέτου «ελληνικά» (ποιήματα σε ελληνική γλώσσα / ποιήματα ελληνικής έμπνευσης / ποιήματα «ξένα»;) συνδέεται με τα ελληνικά προσωνύμια του Μιθριδάτη, φωτίζοντας και τις προσδοκίες του Φερνάζη, τις οποίες ανακόπτει ο πόλεμος: συνθέτοντας ένα «ελληνικό ποίημα» για την περσική καταγωγή του ελληνίζοντος μονάρχη, συνδέει την εθνική καταγωγή του Μιθριδάτη με την πολιτισμική του επιλογή, προβάλλοντας έτσι την πολιτική του εξελληνισμού που είχε χαράξει. Η ειρωνεία και αυτοειρωνεία του στίχου 20 («Μέσα σε πόλεμο — φαντάσου, ελληνικά ποιήματα») δημιουργεί ρωγμή στην ελληνική ταυτότητα του Μιθριδάτη, αφού υπαινίσσεται ότι το ενδιαφέρον του είναι απόρροια όχι ουσιαστικής ελληνικής παιδείας, αλλά πολιτικής σκοπιμότητας. Ενδεχομένως, εδώ απηχείται η περιγραφή του Μιθριδάτη στο Λεξικό του Smith, όπου ο βασιλιάς παρουσιάζεται σαν «αυθεντικός μονάρχης της Ανατολής» παρά την ελληνική του παιδεία.<sup>231</sup> Συγχρόνως, και εδώ εύλογα κανείς αναρωτιέται: αν ο Φερνάζης θέλει, για πολιτικούς λόγους, να προβάλει μέσω ενός ποιήματος σε ελληνική γλώσσα την ελληνική πολιτισμική ταυτότητα του Μιθριδάτη, όπως δείχνει η επανάληψη των δύο ελληνικών του προσωνυμίων «Διόνυσος κ' Ευπάτωρ», γιατί επιλέγει τον Πέρση πρόγονό του;

231. Στο Λεξικό του Smith, η περιγραφή της προσωπικότητας του Μιθριδάτη έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εφόσον αναδεικνύει τις αντιφάσεις του. Περιγράφεται ως πολύ άξιος στρατηγός, και ως καλύτερη απόδειξη των μεγάλων ικανοτήτων του θεωρείται «η εκτίμησή του από τους αντιπάλους του». Αλλά όσον αφορά τον χαρακτήρα του η περιγραφή δεν είναι θετική, αφού τα ειδηχθή του εγκλήματα (η θανάτωση των γιων του, των συζύγων του, των αδελφών του, η τιμωρία των κατοίκων της Χίου και η σφαγή των Ρωμαίων πολιτών που βρισκόνταν στην Ασία) «είναι επαρκής απόδειξη ότι ούτε οι μεγάλες του ικανότητες ούτε η ανώτερη μόρφωσή του δημιούργησαν μέσα του καμία τάση για ουσιαστική διαφώτιση και ανθρωπισμό [any tendency to real enlightenment and humanity]. Παρ' όλα αυτά, ενδιαφερόταν για τις Καλές Τέχνες, ενώ είχε πάρει εξαιρετικά καλή παιδεία». Βλ. λήμμα «Mithridates» στον δεύτερο τόμο του *Βιογραφικού Λεξικού* του Smith 1880, 1103.

Ηλεκτρονική πηγή: <http://quod.lib.umich.edu/m/moa/ACL3129.0002.001/1113?rgn=full+text;view=image;q1=Mithridates> (ανακτήθηκε στις 15.4.2015).

Στην τέταρτη στιχική ενότητα η απογοήτευση του Φερνάζη επεκτείνεται από τη «συμφορά» ότι ο Μιθριδάτης δεν θα ασχοληθεί με το ποίημά του στην «ατυχία» που θα ακολουθήσει: ότι θα αναβληθεί ο στόχος του «να αποστομώσει τελειωτικά» με το ποίημά του «τους επικριτάς του, τους φθονερούς». Η εκτίμησή του ότι «Ο Δαρείος» του θα ήταν τελειωτικό κτύπημα για τους επικριτές του δείχνει ότι ο ποιητής ζει σε ανταγωνιστικό περιβάλλον.

Η πέμπτη στιχική ενότητα μεταθέτει την εστίαση από τον ποιητή στον πολίτη και από την ατομική ποιητική φιλοδοξία του στον συλλογικό φόβο του πολέμου. Ο στίχος «Και να 'ταν μόνο αναβολή, πάλι καλά» υπαινίσσεται τον φόβο της οριστικής συντριβής και της απώλειας, και άρα προβάλλει την κρισιμότητα της κατάστασης. Οι κοφτές προτάσεις και οι απανωτές ερωτήσεις αποτυπώνουν την ανασφάλεια και την ψυχική αναστάτωση η οποία κορυφώνεται με την επίκληση των Θεών (στ. 33: «Θεοί μεγάλοι, της Ασίας προστάται, βοηθήστε μας.—»), της οποίας ο τόνος ηχεί όχι μόνο επίσημα, χάρη στην καθαρεύουσα, αλλά και σπαρακτικά, λόγω των χασμωδιών που προσδίνουν στις λέξεις έναν ιερατικό και συνάμα θρηνητικό χαρακτήρα. Ιδιαίτερα οι ισχυρές παύσεις στους στίχους 30-31 αποτυπώνουν την ανησυχία του Φερνάζη για τη στρατιωτική δύναμη της Καππαδοκίας. Ιδίως το «παραπειστικό», όπως το χαρακτηρίζει ο Παπάζογλου,<sup>232</sup> κόμμα, στο τέλος του στίχου 30 («Μπορούμε να τα βγάλουμε μ' αυτούς, / οι Καππαδόκες;») και η αυτονόμηση της λέξης «Καππαδόκες» επιτείνουν την υποτιμητική γι' αυτούς σύγκριση, η οποία κορυφώνεται με την ερώτηση «Γένηται ποτέ;» που ακυρώνει κάθε ελπίδα σωτηρίας. Η σταδιακή αυτή κορύφωση της συναισθηματικής έντασης εύλογα καταλήγει στην απεγνωσμένη επίκληση των θεών. Στο σημείο αυτό κυριαρχεί η περσική καταγωγή του Φερνάζη, αφού σε στιγμές αυθόρμητης έκφρασης των συναισθημάτων του επικαλείται την προστασία των μεγάλων θεών της Ασίας.

Ιδιαίτερα σημαντική για τη συγκρότηση της ταυτότητας του προσωπείου του Φερνάζη είναι η υφολογική διαφορά ανάμεσα στην πρώτη και την πέμπτη στιχική ενότητα. Η πρώτη αφορά την ποιητική ταυτότητα του προσωπείου και τη σύνθεση ενός ποιήματος για την εξουσία σε γλώσσα ψυχρή και δίχως τη θέρμη της ψυχικής συμμετοχής. Η πέμπτη ενότητα αφορά τη φυλετική ταυτότητα του προσωπείου και την έκφραση έντονων συναισθημάτων που αποτυπώνονται με γλώσσα οικεία και θερμή. Ωστόσο μπορούμε να ανιχνεύσουμε και άλλο ένα συνδεδειγμένο νήμα το οποίο αφορά την ιδεολογική ταυτότητα του προσωπείου και φωτίζει τα ερωτήματα που τέθηκαν στην αρχή. Η πρώτη στιχική ενότητα σφραγίζεται από την ελληνική ταυτότητα του Φερνάζη: είναι Πέρσης, συγκεκριμένα Καππαδόκης, γνωρίζει ελληνικά και άρα μετέχει της ελληνικής

232. Παπάζογλου 2012, 245.

παιδείας. Η πέμπτη εκφράζει την ασιατική του καταγωγή, όχι μόνον λόγω της έντονης έκφρασης των συναισθημάτων του αλλά, κυρίως, διότι η ανάθεση του προβλήματος σε θεϊκές δυνάμεις, όταν πια έχει απελπιστεί για την επίγεια λύση του, γίνεται μέσω της ασιατικής του ταυτότητας (στ. 33). Η διπλή αυτή ταυτότητα του προσωπείου τον κάνει να συγγενεύει με τον Μιθριδάτη, ο οποίος επίσης είναι Πέρσης, ελληνικής καταγωγής από την πλευρά της μητέρας του και με πολιτικό πρόγραμμα εξελληνισμού της επικράτειάς του. Άρα ανάμεσά τους υπάρχει μια κοινή πολιτισμική βάση. Επομένως, είτε ο Φερνάζης είναι αυλικός ποιητής και το ποίημα αποτελεί παραγγελία του βασιλιά είτε όχι, η επιλογή ενός τόσο σπουδαίου θέματος, για έναν εμβληματικό βασιλιά των Περσών, τον Δαρείο, ιδρυτή μιας νέας δυναστείας και του μοναρχικού πολιτεύματος, συνάδει με τα φιλόδοξα σχέδια του ποιητή να κατακτήσει την πνευματική Καππαδοκία, πετυχαίνοντας την εύνοια του βασιλιά Μιθριδάτη. Παράλληλα, η επιλογή αυτή αποκαλύπτει και την πολιτική ευφυΐα του Φερνάζη, αφού, δυνάμει, ένα ποίημα που προβάλλει τη διπλή ταυτότητα του Μιθριδάτη (ασιατική και ελληνική) θα έβρισκε ανταπόκριση και στους Έλληνες και στους Καππαδόκες, και άρα θα εδραίωνε και την πολιτική επιλογή του Μιθριδάτη και τη φήμη του Φερνάζη.

Αλλά γιατί η επιλογή του Φερνάζη να αναφερθεί στον Δαρείο μπορεί να βοηθήσει τα σχέδιά του; Γιατί, όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Μιθριδάτης ανήγε την καταγωγή του στον Δαρείο, ο οποίος υπήρξε «μέγας βασιλεύς» που, πριν από τη συντριβή του στον Μαραθώνα, έκτισε μια αυτοκρατορία. Επιπλέον, ο Δαρείος εκφράζει την ενότητα της Ασίας, όπως ήταν τον 5ο αιώνα π.Χ., ενότητα που αποτελεί επιδίωξη του Μιθριδάτη, βασιλιά του αυτόνομου μικρού βασιλείου της Καππαδοκίας, καθώς η κατακερματισμένη Ασία του 1ου αιώνα π.Χ., αυτό το μωσαϊκό των λαών, φυλών και γλωσσών, είναι προβληματική και ευάλωτη. Το όραμα μιας ενωμένης Ασίας με ελληνικό πολιτισμό και ελληνική γλώσσα είναι ο πολιτικός στόχος του Μιθριδάτη και ενδεχομένως, υπόρρητα, αποτελεί τη βάση της ποιητικής σύλληψης του Φερνάζη.

Η παύλα στο τέλος της πέμπτης στιχικής ενότητας σηματοδοτεί την αλλαγή επιπέδου νοήματος, καθώς η σκέψη του Φερνάζη μετατίθεται και πάλι στην «ποιητική ιδέα», στο δίλημμα αναφορικά με τα αισθήματα του Δαρείου, που είχε τεθεί στην πρώτη στιχική ενότητα. Το ερώτημα αν ο Φερνάζης, παρά την κοινωνική φιλοδοξία του, διαθέτει γνήσια καλλιτεχνική στόφα αποτελεί ψευδοδίλημμα. Παρά τις αντιξοές συνθήκες, επίμονη «η ποιητική ιδέα πάει κι έρχεται»: αλλά και ο πόλεμος, ως υπέρτατη έκφραση «υπεροφίας και μέθης», τον επαναφέρει από άλλον δρόμο στη δεύτερη εκδοχή της «φιλοσοφικής ανάλυσης»: την «υπεροφίαν και μέθην», που υπερβαίνει τον Δαρείο και διευρύνοντας το σημασιολογικό της πλαίσιο περιλαμβάνει τώρα και την «υπεροφίαν

και μέθην» του Μιθριδάτη που επέλεξε να εκστρατεύσει εναντίον των Ρωμαίων, αλλά και του ίδιου του Φερνάζη που προέκρινε προς στιγμήν τα προσωπικά του «σχέδια» έναντι της συλλογικής δυσοίωνης μοίρας. Παρά τη φιλοδοξία και την πολιτική σκοπιμότητα, ο Φερνάζης είναι αυθεντικός ποιητής, αφού ήδη από την αρχή συναισθάνεται πως υπάρχει ασυμβατότητα ανάμεσα στην αρχαιοελληνικής καταγωγής έννοια του μέτρου που υπόκειται στην «κατανόηση της ματαιότητας των μεγαλείων» και στο ήθος ενός μονάρχη που ανέβηκε στον θρόνο με συνωμοσία και φόνο· γι' αυτό και, αδυνατώντας ήδη από την αρχή της ποιητικής διεργασίας να αφήφήσει την ιστορική αλήθεια, μετριάζει τον απόλυτο τόνο με την πρόταξη του συνδέσμου «σαν» (στ. 10). Αλλά μετά το ξέσπασμα του πολέμου, μην έχοντας να αντιμετωπίσει στο άμεσο μέλλον ούτε τη γνώμη του Μιθριδάτη ούτε την υποδοχή του από «τους επικριτάς του, τους φθονερούς», «γίνεται τώρα περισσότερο παρά ποτέ ποιητής»,<sup>233</sup> καθώς απελευθερώνεται από ιδεολογικές δεσμεύσεις και πολιτικές σκοπιμότητες, και μεταστρέφεται ως προς την εκδοχή που είχε αρχικά προκρίνει. Η επιμονή της ποιητικής ιδέας επιτείνεται και από την παρήχηση του «π», η οποία, σε συνεργασία με την κανονικότητα του ιαμβικού ρυθμού στον στίχο 35 («επίμονα κ' η ποιητική ιδέα πάει κ' έρχεται»), αποτυπώνει την αδιάκοπη παλινδρόμησή της.<sup>234</sup> Μέσα στην «ταραχή και το κακό», με την απειλή των «φρικτότατων εχθρών», και την αίσθηση ματαιότητας που αυτήν τη φορά νιώθει στ' αλήθεια ότι φέρνει ο πόλεμος, διαλύοντας και τη δική του «υπεροψίαν και μέθην», ο Φερνάζης καταλήγει, όχι δίχως σπασμωδικότητα —απόρροια «της ταραχής και του κακού»— αλλά οριστικά, όπως δείχνει η επανάληψη στον τελευταίο στίχο, ότι «το πιθανότερο είναι, βέβαια, υπερψίαν και μέθην· / υπερψίαν και μέθην θα είχεν ο Δαρειός». Η βεβαιότητα επιτονίζεται από την αυτονόμηση μέσω της στίξης και άρα την εμφανική προβολή της λέξης «βέβαια» στη μέση του στίχου 36.

Η διάκριση των ταυτοτήτων λειτουργεί δραστικά και σε ένα άλλο επίπεδο που αφορά τη σχέση της ποίησης με την Ιστορία. Ο Φερνάζης, διορατικότερος πολιτικά από τον Μιθριδάτη, όχι μόνον φοβάται, όπως είδαμε, τις συνέπειες

233. Nehamas 1989, 140.

Πρβλ. και την αντίληψη του Καβάφη για τις «θυσίες» ενός συγγραφέα, ανάλογα με το γούστο του αναγνωστικού κοινού: «Και δεν υπάρχει πράγμα πιο ολέθριο για την Τέχνη (μόνο που το βάζει ο νους μου, και φρίττω) παρά να λέγεται τούτο κομμάτι αλλέως και να παραλείπεται εκείνο» (Καβάφης 2003, 273).

234. Βλ. και την παρατήρηση του Παπάζογλου για «το στακάτο πήγαιν' έλα της ποιητικής ιδέας — κάτι σαν ένας επίμονος χτύπος ρολογιού μες στο μυαλό», που δημιουργείται χάρη στις αλληπάλληλες χασμωδίες (Παπάζογλου 2012, 322, σημ. 103).

του ασύνετου πολέμου εναντίον των Ρωμαίων, αλλά και, παρά την πρόθεσή του να γράψει ένα ποίημα επικό για να κολακεύσει τον βασιλιά, δεν προκρίνει την εύκολη λύση να εκμεταλλευτεί ποιητικά τις προσωρινές νίκες του Μιθριδάτη, οι οποίες, ούτως ή άλλως, ενθουσίαζαν τους Έλληνες. Παρασυρμένος από την προσωπική του φιλοδοξία και συνεπής στη δική του μεικτή ταυτότητα, προσπαθεί να εξυπηρετήσει το πολιτικό όραμα του Μιθριδάτη και να προβάλλει τα ασιατικά στοιχεία της ταυτότητάς του μέσω του Δαρείου και τα ελληνικά στοιχεία, που, ούτως ή άλλως, αποτυπώνονται στα προσωινύμιά του, μέσω της γλώσσας του ποιήματος. Όμως, σε αντίθεση με τον βασιλιά του, ο Φερνάζης ως ποιητής βλέπει καθαρά το παρελθόν, το παρόν και «τη μυστική βοή των πλησιαζόντων γεγονότων». Ο Δαρείος, όσο και ο απόγονός του ο Μιθριδάτης, οι οποίοι σφετερίστηκαν τον θρόνο με αιματηρές ραδιουργίες, δεν θα ήταν δυνατόν να διακρίνουν την ύβρη των επιλογών τους και άρα να κατανοήσουν τη ματαιότητα των μεγαλείων. Ο πρώτος, αφού έχτισε μια αυτοκρατορία, έπεσε θύμα της υβριστικής φιλοδοξίας του πολεμώντας τους Έλληνες. Ο δεύτερος, παρά τις πρώτες νίκες του εναντίον των Ρωμαίων, ηττήθηκε και βρήκε άδοξο τέλος. Ο Δαρείος, ως ποιητική σύλληψη του Φερνάζη, προοιωνίζεται το τέλος του Μιθριδάτη, ο οποίος, ως βασιλιάς του 1ου π.Χ. αιώνα, στην καλύτερη περίπτωση θα μπορούσε να φιλοδοξεί την έστω προσωρινή απομάκρυνση των Ρωμαίων (που στον 1ο αιώνα είχαν καθυποτάξει όλα τα ελληνιστικά βασίλεια πλην της Αιγύπτου) και όχι τη θεμελίωση μιας αυτοκρατορίας.<sup>235</sup>

Το ποίημα του Καβάφη μέσα από τον εγκλιβωτισμό της αποτυχημένης ποιητικής απόπειρας του Φερνάζη, και κυρίως μέσα από τις ρωγμές του λόγου του και παλινδρομήσεις του, αποβαίνει ένα ιστορικό και ποιητικό παλίμψηστο. Τον 5ο αιώνα π.Χ. ο μαραθωνομάχος Αισχύλος εξυμνεί τον Δαρείο και το έργο του για να αναδείξει τον ηρωισμό των Ελλήνων. Τον 1ο αιώνα π.Χ. ο Φερνάζης, πολίτης μιας επικράτειας μωσαϊκού, δίχως την ασφάλεια της πόλης-κράτους, βιώνοντας την Ιστορία ως παιχνίδι πολιτικής σκοπιμότητας και αναζητώντας τρόπο να εξασφαλίσει στον Μιθριδάτη λίγη από τη δόξα του Δαρείου, αποτυχαίνει τόσο ως επικός όσο και ως λυρικός ποιητής. Αντιθέτως, ο Καβάφης, έχοντας ίσως πρωτογράψει τον «Δαρείο» πριν ξεσπάσει η υπεροφία και μέθη του πολέμου του 1897, και (ξανα)γράφοντάς τον σε μια στιγμή

235. Στο *Βιογραφικό Λεξικό* του Smith γίνεται λόγος για την έπαρση του Μιθριδάτη, ο οποίος έπειτα από κάποιες στρατηγικής σημασίας κινήσεις με τα γειτονικά πολεμικά έθνη είχε αποκτήσει μεγάλη δύναμη και θεωρούσε τον εαυτό του ισοδύναμο των Ρωμαίων, γεγονός που προκαλούσε τη ζήλια τους (Smith 1880, 1097). Ηλεκτρονική πηγή: <http://quod.lib.umich.edu/m/moa/ACL3129.0002.001/1113?rgn=full+text;view=image;q1=Mithridates> (ανακτήθηκε στις 15.4.2015).



οριακής υπεροφίας και μέθης της εξουσίας με την έκρηξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, κατορθώνει το δικό του ομώνυμο ποίημα, προβάλλοντας τη δύναμη της ποιητικής αλήθειας. Ως προϊόν σκοπιμότητας ο «Δαρείος» του Φερνάτζη δεν γράφεται ποτέ· όμως η αποτύπωση της ποιητικής διαδικασίας που οδήγησε στη ματαιώσή του ήταν απολύτως απαραίτητη για να γραφτεί ο καβαφικός «Δαρείος», όπου θεματοποιείται η σχέση ποιητή και ποίησης μέσα σε ένα κρίσιμο ιστορικό πλαίσιο και αναδεικνύεται η ποιητική αλήθεια σε ύψιστη αξία. Μια παραπληρωματική εκδοχή ποιητικής αλήθειας, άλλωστε, είχε καταθέσει ο Καβάφης δυο χρόνια μετά την ήττα του 1897 στο ποίημα «Η Ναυμαχία», όπου ο αισχυλικός χορός των γερόντων έχει δώσει τη θέση του στους ηττημένους στρατιώτες, οι οποίοι, αντιστρέφοντας ειρωνικά το ηρωικό φρόνημα του Αισχύλου, προκρίνουν μian αντιπολεμική, αντιηρωική αντίληψη ζωής.<sup>236</sup> Εάν το ποίημα «Ο Δαρείος» είχε πράγματι πρωτογραφτεί πριν από το 1897, η σύνδεση των δύο ποιημάτων δεν αφορά μόνο το επίπεδο της θεματικής τους, αλλά και τον ποιητικό προβληματισμό από τον οποίο προέκυψαν.

Στο ποίημα «Ο Δαρείος» του Καβάφη, του οποίου η αφήγηση αφορά ένα μικρό χρονικό διάστημα, λίγο πριν και λίγο μετά την κρίσιμη ώρα της αναγγελίας του πολέμου, εγκιβωτίζεται ένα παλίμψηστο χρονικών επιπέδων και προσωπειών σε σχέση αντικατοπτρισμού, όπως την έχει πρώτος αναδείξει ο Μαρωνίτης: ο 5ος αιώνας π.Χ., χρόνος του εν εξελίξει ποιήματος του Φερνάτζη «Ο Δαρείος», ο 1ος αιώνας π.Χ., χρόνος του αφηγητή, του «ποιητή Φερνάτζη» και του Μιθριδάτη, και το 1917, χρόνος γραφής του ποιήματος «Ο Δαρείος» του Καβάφη και ο χρόνος του Καβάφη.<sup>237</sup> Ο Μιθριδάτης καθρεφτίζεται στον Δαρείο, ο

236. Haas 2012, 211, σημ. 21, όπου παρατίθεται η άποψη του Μαρωνίτη για τον χωροχρόνο του ποιήματος (Μαρωνίτης 2007, 151). Ο Σαββίδης θεωρεί το ποίημα «παρωδία χορικού από τους Πέρσας του Αισχύλου» (Καβάφης 1993, 170). Ήδη από το 1985 ο Σαββίδης είχε χαρακτηρίσει το ποίημα «αντι-μπεριαλιστικό», παρατηρώντας ότι «ο Καβάφης, κάπως παράτολμα, ακολουθεί το παράδειγμα του Αισχύλου» «εν είδει χορικού των Περσών». Και παρατηρεί ότι «εκεί όπου επαναλαμβάνει τα αρχαία επιφωνήματα της τραγωδίας του Αισχύλου, το αποτέλεσμα είναι σχεδόν κωμικό — άραγε ηθελημένα;» (Σαββίδης 1985, 344). Η πρόταση του Σαββίδη αξίζει να ερευνηθεί συστηματικά.

Για τη σχέση του Καβάφη με τον Αισχύλο και αναλυτικά για το ποίημα «Η Ναυμαχία» βλ. Κωσταρά 2014, 254-281.

237. Πρβλ. την παρατήρηση του Μαρωνίτη για τα «πολλά προοπτικά επίπεδα»: «Στο βάθος της σκηνης στέκει ο Δαρείος, ο υποθετικός πρόγονος του Μιθριδάτη· αρκετά πιο μπρος κινείται ο ποιητής Φερνάτζης με τα σύγχρονά του πρόσωπα και γεγονότα (τον Μιθριδάτη, τον αποσιωπημένο αγγελιαφόρο, τους μόλις ορατούς αλλά απειλητικούς λεγεωνάριους της Ρώμης)· και ένα τρίτο επίπεδο μέσα στο ποίημα ορίζει ο αφηγητής Καβάφης κρατώντας στα

Καβάφης στον Φερνάτζη, ο εκάστοτε αναγνώστης (και η ιστορικότητά του) στον αναγνώστη του 1920 (και την ιστορική του συνείδηση). Χάρη σ' αυτήν την ιστορικότητα και κυρίως χάρη στην καβαφική ποιητική της ειρωνείας που διαστέλλει το ποιητικό ρήμα και ό,τι αυτό περιέχει, δημιουργείται μια παλίμψηστη προοπτική, καθώς στο βάθος του καθρέφτη ενδεχομένως περνάει και η σκιά του Αισχύλου και το φάσμα του Δαρείου. Το ποίημα «Ο Δαρείος» του Καβάφη, που ο Γιώργος Βελουδής έχει χαρακτηρίσει ποίημα που εκφράζει «κρίση της καλλιτεχνικής συνείδησης» και έχει συνδέσει με τα πολιτικά γεγονότα της εποχής,<sup>238</sup> κατορθώνεται μέσω της διάδρασης των δύο ιστοριογενών δραματικών προσωπείων και του ιστοριοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσωπίου του φανταστικού ποιητή, η οποία από την προοπτική του Καβάφη ή του αναγνώστη δεν μπορεί παρά να προσλαμβάνεται με την πρόσθετη ειρωνεία που απορρέει από τη γνώση της Ιστορίας. Τόσα σχέδια εξελληνισμού, τόση ανάλωση σε πολιτικά οράματα και μικροπολιτικές, τόση επένδυση σε ιδεολογικούς στόχους, τόση «αδημονία» και αγωνία, τόση «ταραχή και κακό», όλα ματαιώθηκαν ή αποδείχτηκαν μάταια, καθώς το 71 π.Χ. η Αμισός έπεσε στα χέρια των Ρωμαίων.<sup>239</sup>

Όσον αφορά την ποιητική μέθοδο, ο Καβάφης δεν υιοθετεί μόνον αλλά και αποτυπώνει τη διαδικασία κατάκτησης της «υποθετικής εμπειρίας». Το ποίημα τελειώνει με το όνομα του Δαρείου με το οποίο ξεκινάει, δηλαδή με το πρόσχημα γύρω από το οποίο κατορθώνεται το ποίημα του Καβάφη. Ο τίτλος επιστέφει ειρωνικά το καβαφικό ποίημα, εφόσον παραπέμπει σε ένα ποίημα που δεν θα γραφτεί ποτέ· λειτουργεί μόνον σαν άλλοθι για να αναδειχθεί το θέμα της σχέσης ποιητικής δημιουργίας και εξουσίας μέσα από μια μοναδική σύνθεση προσωπείων. Ειδικότερα ο φανταστικός Φερνάτζης, χάρη στις παλινδρομήσεις του και τα αινιγματικά χάσματά του, ενσαρκώνει έναν από τους πιο αντιφατικούς και γι' αυτό ρεαλιστικούς καβαφικούς χαρακτήρες.

Το 1921 είναι οριακό έτος όσον αφορά τη δημοσίευση ποιημάτων που αφορούν την τέχνη. Είναι η χρονιά κατά την οποία θα δημοσιευτούν, εκτός από το ποίημα «Η αρχή των» και το δομικό ποίημα ποιητικής «Εκόμισα εις την Τέχνη»,

χέρια του τη χρονολογία της σύνθεσης: 1917· τέλος, μπροστά σ' αυτή την τέλεια σκηνοθεσία στέκει, και εν μέρει συμμετέχει στα δρώμενα, ο ακροατής του ποιήματος, εναλλασσόμενο πρόσωπο αυτός, με διάφορη κάθε φορά χρονολογική ταυτότητα» (Μαρωνίτης 2007, 34).

238. Βελουδής 1981, 159.

239. Για την πολιορκία της Αμισού από τον Λούκουλλο βλ. Appianus 1939, 345.1-346.1. Πληροφορίες για τα ίδια γεγονότα δίνει και ο Πλούταρχος (Plutarchus 1969, 18.1.1-18.3.4). Βλ. και Reinach 1890, 247, 349.

που θα εξεταστούν παρακάτω, ποιήματα στα οποία στεγάζονται δύο από τα δημοφιλέστερα προσωπεία ποιητών στην καβαφική τέχνη: «Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών» και «Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.».

Γραμμένο και τυπωμένο τον Μάρτιο της ίδιας χρονιάς (1921), το ιστορικοφανές ποίημα «Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών» συνιστά τον δραματικό μονόλογο ενός ανώνυμου εξόριστου άρχοντα του Βυζαντίου, προφανώς πολιτικού αντιπάλου της συζύγου του Αλεξίου Κομνηνού Ειρήνης Δούκαινας (1066-1123). Η ιστορική αναφορά των στίχων 6-8 τοποθετεί τον μονόλογο αυτόν ανάμεσα στη βασιλεία του Νικηφόρου Γ΄ Βοτανειάτου (1078-1081) και του Αλέξιου Α΄ Κομνηνού (1081-1118). Η ταυτότητα του εξόριστου άρχοντα κτίζεται σταδιακά μέσα από τον λόγο του. Το ποίημα ξεκινά με μια υπονομευτική αναφορά στην προφανώς αρνητική πρόσληψη του ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου από τον περίγυρο: «Οι ελαφροί ας με λένουν ελαφρόν»· αναφορά δήθεν αδιάφορη, όπως φανερώνει η σπουδή του να αποκαταστήσει την υπόληψή του στους επόμενους στίχους: «Στα σοβαρά πράγματα ήμουν πάντοτε / επιμελέστατος». Ο υπερθετικός βαθμός σε συνδυασμό με την έμφαση που δημιουργείται λόγω του διασκελισμού υπονομεύει την πειστικότητα των λόγων του. Τα «σοβαρά πράγματα» επεξηγούνται στους επόμενους στίχους: «Πατέρας ή Γραφάς, ή τους Κανόνες των Συνόδων». Ο τρόπος με τον οποίο ο πρωταγωνιστής αυτοσυστήνεται μαρτυρεί τουλάχιστον έπαρση (στ. 3-4: «Και θα επιμείνω, / ότι κανείς καλλίτερά μου δεν γνωρίζει»). Η αμέσως επόμενη πληροφορία (στ. 6-8) προσθέτει στην ταυτότητά του την ιδιότητα του πολιτικού συμβούλου του Βοτανειάτη «στα εκκλησιαστικά», ιδιότητα με μεγάλη δύναμη στο Βυζάντιο, η οποία προφανώς δικαιολογεί την εξορία του από την «κακεντρεχή / Ειρήνη Δούκαινα», όπως εμφανικά τη χαρακτηρίζει ο ίδιος (στ. 9-10).

Στους επόμενους στίχους αλλάζει το χωροχρονικό επίπεδο του ποιήματος, καθώς μεταφέρεται στο παρόν: «Αλλά εξόριστος εδώ». Σταδιακά αποκαλύπτεται η επιπόλαιη σχέση του Βυζαντινού άρχοντα με την ποίηση: δεν πρόκειται για σοβαρή ενασχόληση αλλά για έναν τρόπο να διασκεδάσει τη μεγάλη του ανία. Η σποραδική αλλά καιρίαια ομοιοκαταληξία «ελαφρόν-ανιών-ποιών» ακολουθεί τον βασικό νοηματικό άξονα του ποιήματος: πρόκειται για έναν έκπτωτο άρχοντα, που κατασκευάζει στίχους για να διασκεδάσει την πλήξη του. Αυτό άλλωστε μαρτυρεί και η χρήση της λέξης «διασκεδάζω» (επαναλαμβάνεται δις: στ. 11 και 13), της φράσης «εξάστιχα κι οκτάστιχα ποιών—» (στ. 12), και της λέξης «στιχουργών» στον τίτλο, αλλά και η αποκλειστικά αρχαιοπρεπής/παγανιστική θεματολογία του («μυθολογήματα / Ερμού, και Απόλλωνος, και Διονύσου, / ή ηρώων της Θεσσαλίας και της Πελοποννήσου»), δηλαδή «έτομο» υλικό, παρου-

σιασμένο με πομπώδη τρόπο, όπως δηλώνουν οι απαντωτές χασμωνδιές του στίχου 15, που δεν φανερώνει ιδιαίτερες καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Σχολαστικό είναι και το κριτήριο του ίδιου για την αξιολόγηση της τέχνης του: η ορθότητα των ιάμβων του. Η φράση ανάμεσα σε παύλες στον στίχο 18 «—θα μ' επιτρέψετε να πω—» συνιστά ένα κλασικό ρητορικό σχήμα επιτηδευμένης δήθεν μετριοπάθειας ώστε να λειτουργήσει πειστικά η υπερβολή που ακολουθεί· στην προκειμένη περίπτωση το γεγονός ότι «οι λόγιοι / της Κωνσταντινουπόλεως» —προφανώς ειρωνική αναφορά σε ένα δήθεν ανυπέβλητο όριο αίγλης και γνώσης, όπως ο διασκελισμός υπονοεί— δεν ξέρουν να συνθέσουν τους «ορθοτάτους» ιάμβους που εκείνος συνθέτει. Υπονομευτικά όσον αφορά τον λόγο του, αλλά και ειρωνικά καθώς αντανακλά «τους λογίους της Κωνσταντινουπόλεως», λειτουργεί η λόγια γλώσσα (στ. 10, 11: «δρινώς ανιών», «ουδόλωσ άτοπον»), ιδίως σε συνδυασμό με την προφορική έκφραση «να όφεται» (στ. 9), καθώς και ο υπερθετικός βαθμός, ο οποίος χρησιμοποιείται εμφατικά (στ. 16: «ορθοτάτους»). Ο καταληκτικός στίχος 19 μεταθέτει την «αιτία της μομφής», με την οποία ξεκινά το ποίημα, στον φθόνο του περίγυρου λόγω της «ορθότητας» των ιάμβων του.

Το ποίημα αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον χάρη στην αμφισημία που διέπει τη συγκρότηση του προσωπείου: από τη μια μεριά ο Βυζαντινός Άρχων αυτοπαρουσιάζεται ως άριστος «στιχοποιός» αλλά δίχως την αυτοσυνειδησία ενός αυθεντικού ποιητή, ενώ από την άλλη το ποίημα αποτυπώνει απολύτως τη στιχουργική δεινότητά του. Αυτό μαρτυρούν όχι μόνον οι «ορθότατοι ιάμβοί» του, αλλά και οι υπονομευτικοί τού νοήματος παρατοπισμοί στους στίχους 1 και 11: στην πρώτη περίπτωση υπογραμμίζεται η πλασματική αδιαφορία του προσωπείου για τη φήμη του, στη δεύτερη η νομιμοποίηση της ποίησης ως μέσου διασκέδασης. Όπως έχει επισημανθεί, μέσω αυτού του προσωπείου, ο Καβάφης ενδεχομένως ειρωνεύεται την αθηναϊκή κριτική που δεν κατάλαβε την αυστηρή συγκρότηση της καβαφικής ποίησης και τον κατηγορήσε για «πεζολογία».<sup>240</sup> Όπως και να 'χει, ο «Βυζαντινός Άρχων», πρώην μυστικοσύμβουλος, δεν είναι παρά «στιχοποιός» ο οποίος διασκεδάει την ανία του και δεν μπαίνει καν στη διαδικασία της αυτοκριτικής, επιβεβαιώνοντας την κενότητα και τη ματαιοδοξία του, ιδιότητες που μοιράζεται προφανώς και ο ίδιος με τους ομοίους του «ελαφρούς» στιχοποιούς λογίους. Εξάλλου, η επιπολαιότητα του Βυζαντινού άρχοντος και η ανικανότητά του να σώσει την εικόνα του μέσα από την αυτοειρωνεία αποτυπώνεται και στην αναφορά «στα σοβαρά πράγματα» (στ. 2) προς τα οποία αντιπαραβάλλεται η στιχοποιία, υπονοώντας ότι δεν πρόκειται για σοβαρή ενασχόληση με την ποίηση αλλά για φορμαλιστική και σχολαστική άσκηση, άξια ίσως θαυμασμού όταν συνοδεύεται από καλλιτεχνική αυτοσυνειδησία,

240. Βλ. Γεωργίου 1963, 656.

αλλά άνευ σημασίας όταν συνιστά παιγνιώδη ενασχόληση. Ασφαλώς και εδώ η καβαφική δεξιοτεχνία υπερβαίνει «την ιδιοτέλεια της παρωδίας, τη φτειασιδωμένη σαν αναπλήρωση τάχα της “δεινής ανίας” του»,<sup>241</sup> ιδίως καθώς, μέσα από τη ρητορική που διαμορφώνει σταδιακά την ταυτότητα του προσωπείου, η σχέση του με την ποίηση υπονομεύεται παρά τους άψογους λάμβους του ποιήματος και τους σημαίνοντες παρατονισμούς (στους στίχους 1 και 11) και παρά την ενδεχόμενη αντανάκλαση του κατεστημένου της Αθήνας στους «λογίους της Κωνσταντινουπόλεως».<sup>242</sup> Μέσω ενός αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου, με σωστή δόση αποστασιοποίησης, η σύνθετη καβαφική ειρωνεία λειτουργεί αμφίδρομα: ο δεξιότηχνης στιχουργός κατειρωνεύεται τους επικριτές του του συντηρητικού Κέντρου και της παροικίας, αλλά τα βέλη της ειρωνείας εναντίον του είναι ακόμη πιο δραστικά: ένας πρώην πολιτικάντης του Βυζαντίου (σύμβουλος της εξουσίας), εξόριστος πια και από ανία ερασιτέχνης στιχοπλόκος, χρησιμοποιεί σαν άλλοθι την ποίηση για να εκφράσει την πικρία του, για να επιτεθεί, για να επιβεβαιωθεί ο ίδιος. Ποίημα ποιητικής και συνάμα καρπός της ώριμης ποιητικής ιδιοπροσωπίας του ποιητή, το ποίημα «Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών» πρόσθεσε στην καβαφική πινακοθήκη ένα προσωπείο το οποίο όχι μόνο θέτει με παιγνιώδη τρόπο το προσφιλές στον Καβάφη θέμα της σχέσης του καλλιτέχνη με το έργο του, αλλά και το ζήτημα της πρόσληψής του από τους αναγνώστες.

Τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς (1921) τυπώνεται το ποίημα «Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμανηγή· 595 μ.Χ.», γραμμένο πιθανότατα τον Αύγουστο του 1918, με τίτλο «Μαχαίρι». Πρόκειται για τον δραματικό μονόλογο που εκφέρει σε α΄ πρόσωπο το ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο ενός ποιητή. Θέμα του ποιήματος η παρηγορητική λειτουργία της ποίησης όσον αφορά την οδύνη των γηρατειών και της συνακόλουθης φθοράς. Είναι αλήθεια πως ο Καβάφης υπήρξε σκληρός με τα γηρατειά,<sup>243</sup> ενώ ο θάνατος τον απασχολεί ποιητικά ήδη από το 1893 («Κεριά»)<sup>244</sup> Ο σοφά σμιλεμένος τίτλος δημιουργεί την ταυτότητα ενός ιστορικοφανούς αφηγηματι-

241. Δάλλας 1986, 109. Πβ. τον χαρακτηρισμό του ποιήματος ως «ψευδοπαρνασιακή σάτιρα» [«mock-Parnassian satire»] (Jeffreys 2015, 146).

242. Για την ορθότητα των λάμβων και τη συσχέτιση μετρικής μορφής και συμφραζομένων βλ. και Παπάζογλου 2012, 316, 392-393 και 681-682.

243. Για τα ποιήματα του κανόνα με θέμα τα γηρατειά βλ. Δασκαλόπουλος 2013, 79-84. Για το συγκεκριμένο ποίημα βλ. και Τσιριμώκου 2015, 141-142.

244. Βλ. και το σχόλιο του Καβάφη περί γηρατειών (Haas 1983α, 91-94) και περί αποτύπωσής τους στην ποίησή του (Σαββίδης 1987, 112).

κού-δραματικού προσωπείου, ομοτέχνου του Καβάφη, στο απομακρυσμένο και εφήμερο —όπως άλλωστε η νεότητα— κρατίδιο της Κομμαγηνής, ο οποίος, δεκατέσσερις αιώνες πριν, καταθέτει μέσω του μονολόγου του την απελπισία του για το «γήρασμα του σώματος και της μορφής του».<sup>245</sup> Η δραματοποίηση που επιφέρει ο ποιητής μέσω της αλλαγής του τίτλου είναι πολύ σημαντική για την οπτική της εργασίας μου, καθώς αποδεικνύει για άλλη μια φορά πόσο συνειδητά χρησιμοποιεί το προσωπείο ως εργαλείο της ποιητικής του. Αντικαθιστώντας τον αδρανή τίτλο «Μαχαίρι» και αποδίδοντας τον μονόλογο σε έναν φανταστικό ομότεχνό του, που έζησε σε έναν χώρο και χρόνο με πολλές αναλογίες προς τη σύγχρονή του Αλεξάνδρεια, ο Καβάφης αποστασιοποιείται και εντείνει τη δραματικότητα, επιτονίζοντας τη διαχρονικότητα και τον συμπαντικό χαρακτήρα του θέματός του. Επιπλέον, η επιλογή ενός βασικού στοιχείου ταυτότητας του προσωπείου, του ονόματος, πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες της ειρωνείας: το κλέος του ανδρός που εγγράφεται στο όνομα «Κλεάνδρος» υπονομεύεται από την αποδυνάμωση που επιφέρει το γήρας.

Ο κατηγορηματικός τόνος των δύο πρώτων στίχων δεν αφήνει το παραμικρό περιθώριο ελπίδας, παρομοιάζοντας τα γηρατειά με «πληγή από φρικτό μαχαίρι». Ο απόλυτος τόνος της απελπισίας στον στ. 3 υπηρετείται από τις παύσεις που επιβάλλει η στίξη και την οξύτονη πτώση που αποτυπώνει τη συναισθηματική κατάσταση του προσωπείου: «Δεν έχω εγκαρτέρησι καμιά». Οι επόμενοι τρεις στίχοι με την ιερατική επίκληση της Τέχνης της Ποιήσεως (με κεφαλαία Τ και Π) λειτουργούν λυτρωτικά, αν και το επίρρημα «κάπως» (στ. 5) προοικονομεί την περιορισμένη επενέργειά της. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Yourcenar, η «εξέγερση τοποθετείται στο εσωτερικό της παραδοχής».<sup>246</sup> Ο στίχος 6 προσδιορίζει επακριβώς το περιεχόμενο της λέξης «φάρμακα»: «νάρκης του άλγους δοκιμές, εν Φαντασία και Λόγω». Η σειρά των λέξεων και η σύνταξη αυτού του στίχου εστιάζουν στην εφήμερη αποτελεσματικότητα των φαρμάκων, εφόσον πρόκειται για «νάρκης του άλγους δοκιμές», μέσα από τον βασικό μηχανισμό της ποίησης («φαντασία») και το κατεξοχήν εργαλείο της («λόγω»).

245. Σχετικά με τον τίτλο βλ. την παρατήρηση του Στέφανου Διαλησιμά: «Έτσι ο ποιητής στα τέλη του βου μ.Χ. αιώνα στην Κομμαγηνή —τόπος και εποχή ανακατατάξεων και αλλαγών, όπως και του Καβάφη όταν γράφει (1918;) και δημοσιεύει (1921) το ποίημα— μελαγχολεί όχι για τα όσα αλλάζουν γύρω του, όχι για την υποχώρηση της ελληνικής λαλιάς —η Κομμαγηνή τότε βρισκόταν περίπου στα όρια της ελληνικής γλώσσας, όπως και η Αλεξάνδρεια του Καβάφη—, όχι λοιπόν γι' αυτά ή ίσως και γι' αυτά, αλλά κυρίως για κάτι εντελώς προσωπικό και —όπως ο Καβάφης— ο Ιάσων Κλεάνδρου βρίσκει —για λίγο— ανακούφιση στα φάρμακα της ποιητικής γραφής» (Διαλησιμάς 1998, 284).

246. Γιουρσενάρ 1981, 67.

Η βραχύβια επενέργεια της ποίησης αποτυπώνεται και στο γεγονός ότι η δεύτερη στιχική ενότητα (στ. 7-9) ξεκινά με ακόμη πιο κατηγορηματικό τόνο, επαναλαμβάνοντας (με τελεία και παύλα στο τέλος του στίχου 7) τον καίριο στίχο 2, ο οποίος είναι και η γενεσιουργός αιτία του ποιήματος: «Είναι πληγή από φρικτό μαχαίρι.—». Η επαναληπτική αναφορά στην «Τέχνη της Ποίησης», που προφανώς αποτελεί το αντίπαλον δέος των γηρατειών, μετατρέπεται σε προστακτική επίκλησή της: «Τα φάρμακά σου φέρε, Τέχνη της Ποίησης, / που κάμνουνε —για λίγο— να μη νοιώθεται η πληγή». Η φράση «για λίγο», εμφατικά διατυπωμένη ανάμεσα στις δύο ισχυρές παύσεις που δημιουργούν οι παύλες, απολύτως συμβατές με τη φράση «νάρκης του άλγους δοκιμές», υπονομεύουν τη λυτρωτική λειτουργία της ποίησης, αφήνοντας το προσωπείο εκτεθειμένο στην αγωνία της φθοράς που επιφέρει ο χρόνος.

Αξίζει εδώ να επισημανθεί ότι, δέκα χρόνια πριν (1911), ο Καβάφης είχε συλλάβει μέσω της «υποθετικής εμπειρίας» τη δημιουργία ενός ομόλογου προσωπείου, ενός καταβεβλημένου από τη φθορά των γηρατειών ποιητή, ο οποίος προοικονομούσε την εξόχως λυτρωτική και διαχρονική παραμυθία της ποίησης, μέσω της ανταπόκρισης των νέων στη «δική του έκφανση του ωραίου» («Πολύ Σπανίως», 1913).

## β. Ηδονική εμπειρία και ποιητική γραφή

Ένας δομικός άξονας πάνω στον οποίο συγκροτούνται διαφορετικά ποιήματα για την ποίηση είναι η σχέση ερωτικής επιθυμίας και ποιητικής δημιουργίας, υποσύνολο της πολυσυζητημένης σχέσης επιθυμίας και γραφής. Το πρώτο ποίημα όπου απαντά αυτή η καίρια σύζευξη είναι το ποίημα «Πολύ Σπανίως», γραμμένο τον Δεκέμβριο του 1911 και δημοσιευμένο τον Ιανουάριο του 1913· το τελευταίο είναι το ποίημα «Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του», δημοσιευμένο τον Ιανουάριο του 1928. Έξι από τα ποιήματα για τη σχέση ποιητικής γραφής και ηδονικής εμπειρίας πραγματώνονται μέσω ενός αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου και θα τα συνεξετάσουμε αμέσως παρακάτω με άξονα την ταυτότητα του προσωπείου. Τα υπόλοιπα ποιήματα συγκροτούνται με περισσότερα του ενός προσωπεία, άλλοτε δραματοποιημένα άλλοτε όχι, και θα τα μελετήσουμε διεξοδικότερα στη συνέχεια, ανάλογα με την ιδιαιτερότητα της ταυτότητας των προσωπείων μέσω των οποίων συντίθενται.<sup>247</sup>

247. Το τελευταίο ποίημα για την ποίηση όπου απαντά μόνο ένα, αλλά ιδιαίτερα ενδιαφέρον αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο, αυτήν τη φορά ιστορικοφανές, είναι το ποίημα «Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)» (1923), το οποίο εξετάστηκε στο πλαίσιο της

Στο πρώτο ποίημα της πρώτης ομάδας πρωταγωνιστεί το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο ενός γέροντα ποιητή, ο οποίος σε γ' πρόσωπο που ισοδυναμεί με α' εκφράζει την ύστατη ικανοποίηση του βίου του: η προσωπική του αισθητική («δική του έκφανσι του ωραίου») συγκινεί το «ηδονικό μυαλό» και την «εύγραμμη, σφιχτοδεμένη σάρκα» των εφήβων, σκέψη που υποδηλώνει ότι πρόκειται για ερωτική ποίηση.<sup>248</sup> Το προσωπείο του γέροντα ποιητή ανακαλεί τον ανώνυμο χρυσοχόο του ποιήματος «Του Μαγαζιού», που κρατά τα τεχνητά άνθη, «δείγμα της τολμηρής και ικανής» δουλειάς του γι' αυτούς που είναι σε θέση να την προσλάβουν.<sup>249</sup> Σύμφωνα με το σχόλιο του Σεγκόπουλου «και από τον Τυανέα Γλύπτην, και από τον Δάμωνα, και από τον χρυσικό του ποιήματος “Του Μαγαζιού”, μεγαλύτερος τεχνίτης είναι ο παρουσιαζόμενος στο “Πολύ Σπανίως”».<sup>250</sup> Πράγματι, ο «σακατεμένος από τις καταχρήσεις» «γέροντας»<sup>251</sup> ποιητής έχει ουσιαστικούς προβληματισμούς για το έργο του, καθώς ενδιαφέρεται για την επικοινωνία του με τον αναγνώστη και συγκεκριμένα για την πρόσληψη των ερωτικών ποιημάτων του από τους έφηβους αναγνώστες, και όχι για τη φήμη του όπως ο «άγνωστος» Εδεσσηνός στο ποίημα «Ούτος Εκείνος». Επίσης, αντίθετα από εκείνον που «γράφει πολλά», ο ποιητής του ποιήματος «Πολύ Σπανίως» έχει συνείδηση της σπάνιας ιδιαίτερης συνθήκης, όπως σχολιάζει ο τίτλος, κατά την οποία κατορθώνεται η επικοινωνία με τον αναγνώστη, συνθήκη ακόμη πιο δύσκολη όταν πρόκειται για τους απαιτητικούς έφηβους αναγνώστες μιας επόμενης γενιάς. Αυτή η ερμηνεία του τίτλου, άλλωστε, υποστηρίζεται και από το σχόλιο του Σεγκόπουλου, ο οποίος παρατηρεί ότι «πρόκειται περί εξαιρέσεως· περί περιστάσεως πολύ σπανίας, όπως ο τίτλος το δηλοί».<sup>252</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Κα-

σχέσης ερωτικής ποίησης και λογοκρισίας. Άλλα δύο ποιήματα («Ζωγραφισμένα», 1915 και «Του πλοίου», 1919), που έχουν ήδη μελετηθεί μέσα από τον κεντρικό τους άξονα, τη σχέση ποίησης και ζωγραφικής, μόνο εμμέσως μπορούν να θεωρηθούν ερωτικά, αφού θέτουν το θέμα της αναπαράστασης του ερωτικού κάλλους.

248. Ο Σαββίδης παρατηρεί ότι «το ποίημα πρέπει να διαβαστεί ως υποθετική περίπτωση, ως προβολή των καλλιτεχνικών του ελπίδων και προσδοκιών, οι οποίες άρχισαν να επαληθεύονται πέντε χρόνια αργότερα από την εφηβική παρέα του Πόλυ Μοδινού και του Αλέκου Σεγκόπουλου» (Σαββίδης 1987, 290-291).

249. Για τη σχέση των δύο ποιημάτων και για τη θέση τους στις θεματικές συλλογές του Καβάφη βλ. Haas 1996, 127-128.

250. Σαββίδης 1987, 269.

251. Για τη χρήση της λέξης «γέροντας» σε αντιδιαστολή με τη λέξη «γέρος», που χρησιμοποιεί ο Καβάφης, βλ. στο προηγούμενο κεφάλαιο την προσέγγιση του ποιήματος «Ένας Γέρος» (εδώ, 77-79).

252. Σαββίδης 1987, 269.



βάφης στα 1913 δεν τολμά ακόμη να συνδέσει ρητά το θέμα των καταχρήσεων με την ποιητική δημιουργία.<sup>253</sup> Θυμίζω ότι δύο χρόνια πριν είχε δημοσιεύσει το εμβληματικό, όσον αφορά την άποψή του για τη σχέση παιδείας και ερωτικής ένδοσης, ποίημα «Τα Επικίνδυνα» (1911), ενώ χρειάστηκαν άλλα πέντε χρόνια από τη δημοσίευση του ποιήματος «Πολύ Σπανίως» για να αποτυπώσει ποιητικά το θέμα της αυτοανάλωσης στον βωμό της τέχνης («Πέρασμα», 1917).<sup>254</sup>

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Καβάφης στα πενήντα του χρόνια χρησιμοποιεί προφανώς μέσω «υποθετικής εμπειρίας» το προσωπείο ενός γέροντα ποιητή σε ένα στοχαστικό ποίημα, με το συλλογικό προσωπείο των νέων να δορυφορεί νοερά το προσωπείο του ποιητή· ενώ δεκαπέντε χρόνια αργότερα, στα εξήντα πέντε του χρόνια, θα απωθήσει το προσωπείο του ποιητή πίσω από το επιτύμβιο, και ο φακός του θα στραφεί στον εικοσιδυάχρονο νέο αποδέκτη του ποιήματος («Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)», 1928). Το γεγονός αυτό ενδεχομένως συνδέεται, ανάμεσα σε άλλα, και με την πρόσληψη του βιώματος του γήρατος σε σχέση με την ποιητική γραφή, ζήτημα το οποίο φαίνεται πως απασχολεί τον Καβάφη από τη νεότητά του, όπως δείχνει η «δοκιμιογραφική άσκηση», όπως χαρακτηρίζει ο Σαββίδης το κείμενο «Αι σκέψεις ενός γέροντος καλλιτέχνη», του οποίου τη συγγραφή τοποθετεί ανάμεσα στο 1894 και το 1906 και ενδεχομένως πριν από το 1900.<sup>255</sup> Το κείμενο αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία για την οπτική αυτού του βιβλίου, καθώς ο ακόμα νέος Καβάφης δημιουργεί το προσωπείο ενός ογδο-

253. Σύμφωνα με το σχόλιο του Σεγκόπουλου, «η θεωρία εκείνη [για το ποίημα «Επήγα»] αρκείτο στο να λέγη ότι ο τεχνίτης δεν οφείλει να επιχειρήσει διακυβέρνησι του βίου του. Όχι όμως ότι οι καταχρήσεις χρειάζονται απολύτως. Και στο “Πολύ Σπανίως” όπως πρωτοφάνηκε στη *Νέα Ζωή* (και κατόπι στα *Παναθήναια*, στη συλλογή του Καβάφη και στου Βρισμιτζάκη τη μελέτη) δεν λέγεται ότι οι καταχρήσεις ήταν αναγκαίες. Λέγεται απλώς ότι υπήρξαν.

»Έχω ακούση από τον Κ. ότι το ποίημα είχε ένα στίχο, τον οποίο την τελευταία ώρα της δημοσιεύσεως αφαίρεσε. Ο στίχος αυτός ήταν ο εξής (ερχόμενος ευθύς μετά τον δεύτερο)

*Που ήσαν η αναπόφευκτη και βαρυτάτη πληρωμή*

»Ο Κ. μου είπε ότι πολλές φορές έκτοτε εσκέφθη να τον προσθέσει τον στίχο. Όταν έδωκε το ποίημα προς δημοσίευση δεν ετόλμησε να προβή μέχρι του σημείου που θα τον έφερε ο ρητώς δυατυπομένους στίχος.

*Που ήταν κτλ.*

»Διότι οι ιδέες του απάνω στο ζήτημα δεν ήσαν θετικές ακόμα. Και τώρα λείει ενίοτε έχει ενδοιασμούς, αλλά με φαίνεται ότι οι ενδοιασμοί του είναι λιγότεροι και ότι δεν θα αργήση να θέση τον στίχο εκ νέου στο ποίημα.—» (Σαββίδης 1987, 269-270).

254. Για το θέμα αυτό βλ. Haas 2000α, 129-130.

255. Σαββίδης 1987, 149-152.

ντάχρονου αναγνωρισμένου συγγραφέα ο οποίος στοχάζεται πάνω στο θέμα της διαδοχής των αισθητικών θεωριών και των υφολογικών χαρακτηριστικών κάθε εποχής. Αξίζει επίσης να επισημανθεί ότι το κείμενο αυτό γράφεται περίπου την ίδια εποχή που ο Καβάφης κρυσταλλώνει τις σκέψεις του περί υποθετικής εμπειρίας στο θεμελιακό του κείμενο «Φιλοσοφικός Έλεγχος» (1903).

Στα άλλα πέντε ποιήματα που αφορούν τη σχέση ποιητικής γραφής και ηδονικής εμπειρίας πρωταγωνιστεί το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο ενός ποιητή ο οποίος φωτίζει το κομβικό για την καβαφική ποιητική ζήτημα της ανάκλησης της ερωτικής εμπειρίας για χάρη της ποίησης, είτε σε α' πρόσωπο,<sup>256</sup> είτε σε β' πρόσωπο που ισοδυναμεί με α'.<sup>257</sup> Η διαφορετική κάθε φορά εστίαση αποκαλύπτει και άλλη όψη του θέματος: την ερωτική ένταση της ανάμνησης κατά τη διαδικασία της γραφής, τη «συμπληρωματική» λειτουργία της φαντασίας που θεραπεύει την αβεβαιότητα της μνήμης, τη σπανιότητα των ερωτικών οραμάτων που μπορούν να μετουσιωθούν σε τέχνη.<sup>258</sup> Άλλοτε ως προτροπή για το μέλλον, άλλοτε ως απολογισμός του παρελθόντος, άλλοτε στο μέσον της διαδικασίας γραφής, τα θέματα που τίθενται συνδέονται άμεσα με την «υποθετική εμπειρία», καθώς υποβάλλουν το ζήτημα της πλασματικής εμπειρίας, μέσα από τις «αβέβαιες μνήμες» και τη συμπληρωματική λειτουργία της φαντασίας και του οραματισμού. Όπως εύστοχα έχει επισημάνει η Alexiou, το νήμα που συνδέει, στην αντίληψη του Καβάφη, την Τέχνη και τον Έρωτα είναι η τόλμη.<sup>259</sup> Η αντίληψη ότι ο «έκλυτος ηδονικός βίος» της νεότητας τροφοδοτεί την ποιητική τέχνη είναι το βασικό θέμα του ποιήματος «Νόησις» (γραμμένου τον Φεβρουάριο του 1915 και δημοσιευμένου τον Δεκέμβριο του 1917 ή τον Ιανουάριο του 1918), το οποίο αναδεικνύει, μέσα στα συμφραζόμενα της σχέσης ποίησης και ερωτισμού, ένα άλλο θέμα που τρία χρόνια πριν είχε αποτελέσει βασικό θέμα του ποιήματος «Ομνύει» (1915), αλλά όχι σε σχέση με την τέχνη: τη μεταμέλεια. Με τη διαφορά ότι το δραματικό προσωπείο εκείνου

256. Πρόκειται για τα ποιήματα «Μια νύχτα», που πρωτογράφηκε τον Ιούλιο του 1907 με τίτλο «Ένα βράδυ μου» και αργότερα με τίτλο «Μια νύχτα μου» και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1916 με τον τίτλο με τον οποίο το γνωρίσαμε, «Έτσι πολύ ατένισα—», πρωτογραμμένο τον Οκτώβριο του 1911 με τίτλο «Για τα ωραία» και δημοσιευμένο τον Μάιο του 1917, και «Εκόμισα εις την Τέχνη» (1921).

257. Πρόκειται για το ποίημα «Όταν Διεγείρονται», γραμμένο τον Ιούλιο του 1913 και δημοσιευμένο πιθανώς πριν από τον Νοέμβριο του 1916.

258. Για το «παράδοξο της μετατροπής του οπτικού υλικού σε λόγο» βλ. Gutzwiller 2003, 84.

259. Alexiou 1985, 172.

του ποιήματος δεν είχε συνειδητοποιήσει, όπως το προσωπείο του ποιήματος «Νόησις», ότι οι μεταμέλειες αυτές ήταν «περιττές» και «μάταιες», πράγμα φυσικό, αφού στη δεύτερη περίπτωση η συνειδητοποίηση γίνεται από την αναδρομική οπτική ενός ώριμου πια ποιητή. Η άρρηκτη σχέση τέχνης και ηδονής αποτυπώνεται στην προτελευταία στιχική ενότητα, ενώ στην τελευταία τίθεται το θέμα της συνεχούς ερωτικής ένδοσης και της ατελέσφορης μεταμέλειας. Το ενδιαφέρον εδώ έγκειται στο γεγονός ότι οι δύο αυτές στιχικές ενότητες έχουν σχέση αιτίας και αποτελέσματος.<sup>260</sup> Οι «μεταμέλειες» δεν ήταν ποτέ «σταθερές», διότι ο προορισμός τους ήταν να συμβάλουν στη διαμόρφωση της τέχνης. Το προσωπείο του ποιητή μέσα από μια αναληπτική θεώρηση του ηδονικού του βίου αξιολογεί τον «έκλυτο βίο» όχι σε σχέση με τη δύναμη του ερωτισμού —ο οποίος απουσιάζει παντελώς από το ποίημα— αλλά σε σχέση με την ποιητική του αξιοποίηση. Η δύναμη της τέχνης και η αυτοτέλειά της αποτυπώνονται με τη μέση φωνή των ρημάτων «μορφώνονταν» και «σχεδιάζονταν».<sup>261</sup> Με την αποστασιοποιημένη νηφαλιότητα της αναδρομικής θεώρησης, ο «ηδονικός βίος» και η ένδοση προβάλλονται σαν αποστολή του ποιητή, αφού αποτελούν μορφοποιητικό παράγοντα της ταυτότητάς του.

Με τελείως διαφορετική εστίαση η σύζευξη τέχνης και ηδονής επανέρχεται στο ποίημα «Πέρασμα», γραμμένο τον Ιανουάριο του 1914 και δημοσιευμένο το 1917. Εδώ ο Καβάφης κατασκευάζει δύο προσωπεία, ένα αφηγηματικό-δραματικό και ένα δραματικό. Το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο ενός ποιητή, όπως προκύπτει από την καιρία παρενθετική φράση «(για την τέχνη μας)» στον τρίτο στίχο, σχολιάζει την ερωτική συμπεριφορά ενός νέου<sup>262</sup> παραδομένου στην ηδονή και τη συνεπαγόμενη πολιτογράφησης του στον «Υψηλό της Ποίησης Κόσμο». Οι αλληπάλληλοι διασκελισμοί στην πρώτη στιχική ενότητα υπογραμμίζουν την ένδοση στην ηδονή (στ. 2-3), την κατίσχυση της ερωτικής μέθης (στ. 5-6), την ορθότητα αυτής της επιλογής προκειμένου για

260. Για τη συσχέτιση του τίτλου «Νόησις» με τη λέξη «νόημα» του τέταρτου στίχου βλ. Κολακλίδης 1984, 125.

261. Βλ. τη σχετική παρατήρηση του Nehamas ότι αυτό που δίνει περιεχόμενο στο Εγώ του ποιήματος και το συγκροτεί ως υποκείμενο είναι η ικανότητά του να γράφει για την «αισθησιακή του ζωή» (Nehamas 1983, 314). Για τη σημασία αυτού του ποιήματος όσον αφορά την καθαφική ποιητική της επιθυμίας βλ. Ροϊλός 2016, 159.

262. Σχετικά με την ηλικία του νέου βλ. Μαρωνίτης 1984, 2, Σουλιώτης 1993, 70-74, και Haas 2000α, 127. Γενικότερα για την ηλικία των «ερωτικών εντολοδόχων» του Καβάφη βλ. Δάλλας 1974, 76. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι ο νέος δεν είναι πια μαθητής. Η αναφορά στη μαθητική ηλικία αφορά το παρελθόν του. Βλ. και τη συνανάγνωση των ποιημάτων «Πέρασμα» και «Η αρχή των», που προτείνει η Haas, με άξονα το επίθετο «έκνομος» (Haas 2000α, 126-130).

την ποιητική τέχνη (στ. 3-4), τη σημασία της νεότητας ως προϋπόθεσης της ένδοξης (στ. 6-7). Η τροχαϊκή μεταλλαγή του ιαμβικού ρυθμού στο μέσον του δεύτερου στίχου επιτονίζει το προσφιλές στην καβαφική ποίηση θέμα της σχέσης ηδονής και τέχνης, η οποία αποτελεί και τον βασικό άξονα της επόμενης στιχικής ενότητας. Παρόμοια, η τροχαϊκή ανάκρουση με την οποία εισάγεται ο έκτος στίχος τονίζει την «έκνομη ερωτική μέθη».<sup>263</sup> Όπως έχει παρατηρήσει η Haas, «όλα τα ρήματα στην περιγραφή της ερωτικής εμπειρίας (“παρασύρεται”, “η ηδονή το χαίρεται”, “το σώμα του νικά”, “τα νεανικά μέλη ενδίδουνε”) συντρέχουν στο να προβάλλεται η εικόνα ενός προσώπου που παθητικά “ενδίδει”, σε σημείο που, αν δεν υπήρχε η παρενθετική διευκρίνιση “Κι ως είναι (για την τέχνη μας) σωστό”, θα νόμιζε κανείς ότι πρόκειται για απλή εκτέλεση της εντολής του πρώιμου *Συντάγματος της Ηδονής* (“Το χρέος σου είναι να ενδίδης, να ενδίδης πάντοτε εις τας Επιθυμίας”).<sup>264</sup> Πράγματι, το παρενθετικό αυτό σχόλιο προκαλεί σχεδόν αντανάκλαστικά το ερώτημα που θέτει ακολούθως η Haas σχετικά με «την ιδέα της θυσίας στο βωμό της τέχνης ενός συμμετέχοντος στην ηδονή», η οποία αποτελεί κοινό τόπο ανάμεσα σε δύο ποιήματα («Πέρασμα» και «Η αρχή των»), καθώς και το εξίσου σημαντικό θέμα της «ανισοτιμίας» της σχέσης.<sup>265</sup> Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η σύνδεση του ποιήματος με το ποίημα «Τα Επικίνδυνα» από τον Σεγκόπουλο.<sup>266</sup> Κοινό στοιχείο ανάμεσα στα δύο ποιήματα είναι «η σκέψις» που εδώ υποδηλώνεται στην παρενθετική φράση του τρίτου στίχου («για την τέχνη μας»), ανακόπτοντας την (ερωτική) ενέργεια των τριών ρημάτων που προηγούνται (στ. 2-3: «Και γυρνά, και ξενυχτά, / και παρασύρεται») και τίθεται με τη «σοβαρότητα πορίσματος» στο δεύτερο ποίημα. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το κέρδος ανήκει στην ποίηση που έχει τη δυνατότητα να αξιοποιεί την ερωτική εμπειρία (πραγματική ή φανταστική), εξαγνίζοντας και μνημειώνοντας την «έκνομη ερωτική μέθη». Επίσης πρέπει να επισημανθεί ότι η χρήση της πολύσημης λέξης «πέραςμα» στον τίτλο καθώς και η εννοιολογική κλιμάκωση «γυρνά, ξενυχτά, παρασύρεται», «νικά», «ενδίδουνε» σε συνδυασμό με τη διπλή αναφορά στο «αίμα του καινούριου και ζεστό» (στ. 4 και 10) παραπέμπουν σε μια μυητική τελετουργία η οποία αφορά την ενηλικίωση ενός «απλού παιδιού», προορισμένου να περάσει έστω για «μια στιγμή» από τον κόσμο της ποίησης, ενός νέου βορά στον «βαμπερισμό» του ποιητή, που τον μετατρέπει από υποκείμε-

263. Βλ. Παπάζογλου 2012, 703-704.

264. Haas 2000α, 128, όπου και το σχετικό απόσπασμα από τη διάλεξη του Σεγκόπουλου (Σεγκόπουλος 1963, 618).

265. Haas 2000α, 129-130.

266. Σεγκόπουλος 1963, 618.

νο σε «αισθητικό αντικείμενο».<sup>267</sup> Στους στίχους 8-9 κατατίθεται η αντίληψη ότι η απόλυτη ερωτική ένδοση συνιστά το διαβατήριο για να πολιτογραφηθεί ένα «απλό» παιδί στον «Υψηλό / της Ποίησης Κόσμο». Ο διασκελισμός δίνει έμφαση στο «υψηλόν» της ποίησης και υπογραμμίζει τη δυσκολία του «πέρασματος», στο οποίο αναφέρεται ο τίτλος, από τον κοινό κόσμο στον κόσμο της ποίησης.<sup>268</sup> Το πέρασμα αυτό σφραγίζεται από τη μεταλλαγή του «απλού παιδιού σε «αισθητικό παιδί» (στ. 10).<sup>269</sup> Εδώ συνανασύρεται η πολιτογράφηση ενός άλλου νέου, του Ευμένη, «στην πόλι των ιδεών», δηλαδή στον κόσμο της ποίησης, ιδωμένο όμως χρόνια πριν («Το Πρώτο Σκαλί», 1899) από την πλευρά της ποιητικής αυτοσυνειδησίας, ανεξάρτητα από το μεταγενέστερο θέμα της ηδονής.

Συνεπής προς τον κανόνα της αλληλουχίας χωρίς επανάληψη, που ο ίδιος προσδιόρισε, ο Καβάφης θα επανέλθει στο θέμα της ερωτικής ένδοσης ως πηγής της ποιητικής δημιουργίας, αλλά αυτήν τη φορά μέσω δραματοποίησης. Στο ποίημα «Να μείνει», γραμμένο τον Μάρτιο του 1918, και τυπωμένο την επόμενη χρονιά (1919), ο ποιητής θα αποκαλύψει στον αναγνώστη το ποιητικό του εργαστήριο, αυτήν τη φορά όχι εκθέτοντας τις αντιλήψεις του ή σχολιάζοντας, αλλά στήνοντας ένα θεατρικό δρώμενο και δείχνοντας με ρεαλισμό πώς η τολμηρή ερωτική εμπειρία μετουσιώνεται σε ποίηση. Στο ποίημα ανοικεί το αφηγηματικό-δραματικό προσώπειο ενός ποιητή που εκθέτει τη διαδικασία της ποιητικής μετάπλασης ενός ερωτικού βιώματος. Στην πρώτη στιχική ενότητα δίνεται ο χρόνος, διατυπωμένος κατά προσέγγιση («θα 'τανε»). Στη δεύτερη στιχική ενότητα (στ. 2-6) περιγράφεται λεπτομερώς ο χώρος και δηλώνονται τα πρόσωπα, με λιτότητα και οικονομία, που προσδιάζουν σε σκηνοθετικές οδηγίες.<sup>270</sup> Οι σύντομες ολοκληρωμένες προτάσεις με τις ισχυρές παύσεις λόγω στίξης στο τέλος του κάθε στίχου, οι οποίες προβάλλουν το σκηνικό (κρυμ-

267. Οι χαρακτηρισμοί «βαμπέρ» προκειμένου για τον ποιητή και «αισθητικό αντικείμενο» προκειμένου για τον νέο προέρχονται από τον Διονύση Καψάλη (Kapsalis 1983, 84).

268. Βλ. και Haas 2012, 218-219. Σχετικά με το πέρασμα που συντελείται στον στίχο 7 από το ιστορικό της φθοράς στην κατάκτηση της αιωνιότητας βλ. Παπάζογλου 2012, 119-121.

269. Ο Σαββίδης προτείνει να διαβαστεί το επίθετο «αισθητικός» ως «αισθησιακός» (Καβάφης 1993, 164). Διαφορετική γνώμη διατυπώνει ο Roilos (2016, 280-281), ο οποίος θεωρεί ότι η λέξη «αισθησιακός» περιλαμβάνει και αισθητικές συνδηλώσεις. Για την αλληλεξάρτηση των όρων «αισθητής» και «αισθητικός» βλ. Δάλλας 1984, 151-161.

270. Για τον ρεαλισμό της σκηνοθεσίας βλ. Δασκαλόπουλος 2013, 228. Για τη λειτουργικότητα του κομμένου στίχου 2 βλ. Παπάζογλου 2012, 124.

μένος χώρος, δύο άνθρωποι μόνοι, αισθησιακός φωτισμός), σε συνδυασμό με την έλλειψη ενεργητικών ρημάτων καθυστερούν και κλιμακώνουν την ένταση της ερωτικής επιθυμίας. Στην επόμενη στιχική ενότητα η χρήση δυνητικής/πιθανολογικής οριστικής («Δεν θα μας έβλεπε κανείς») για μια συντελεσμένη πράξη στο παρελθόν δημιουργεί μια αιώρηση ανάμεσα στο πραγματικό και το δυνάμει πραγματικό. Ό,τι κυριαρχεί είναι η ηδυπάθεια της «γυμνής» αφήγησης, που κορυφώνεται από τη σειρά των πληροφοριών (συνθήκες απομόνωσης και ερωτική διέγερση) και τον διασκελισμό στους στίχους 7-8 («Μα κιόλας / είχαμεν εξαφθεί τόσο πολύ»), που αποτυπώνει την ερωτική ένταση. Στην τέταρτη στιχική ενότητα, η χρήση μέσου ρηματικού τύπου στον στίχο 10 («τα ενδύματα μισοανοίχθηκαν») υποβάλλει την εντύπωση ότι πρωταγωνιστής της σκηνής και υποκείμενο της ενέργειας είναι η ερωτική επιθυμία και όχι τα πρόσωπα. Στη συνέχεια, η ελλειπτική περιγραφή αναδεικνύει την προσπάθεια της μνήμης να επικεντρωθεί στο καίριο που αφυπνίζει «την ηδονική agitation της φαντασίας», ξεκινώντας από έξω προς τα μέσα, από τα «ενδύματα» προς τη «σάρκα», και ολοκληρώνεται στο μέσον του στίχου 14, στο «γρήγορο σάρκας γύμνωμα», όπου και σταματά οριστικά με μια παύλα που σηματοδοτεί το πέρας σε ένα άλλο επίπεδο χρόνου.<sup>271</sup> Αντίθετα με την αισθησιακή άπνοια και την ειδυλλιακή ηρεμία της πρώτης και δεύτερης στιχικής ενότητας, ο ρυθμός στη συνέχεια εντείνεται, ακολουθώντας την ερωτική διέγερση. Στον αισθησιασμό συμβάλλει και το σχόλιο «πολλά δεν ήσαν», προκειμένου για τα ρούχα, αλλά κυρίως η αναφορά στη θερμοκρασία της εποχής («επύρωνε θεός Ιούλιος μήνας»), η οποία αντανακλά τη θερμοκρασία των εραστών. Παρόμοια, το επίθετο «θείος», που προσδιορίζει τον Ιούλιο, υπαινίσσεται ενδεχομένως την ιερότητα της γνήσιας ερωτικής επιθυμίας. Η ελλειπτικότητα της περιγραφής των ερωτικών σκηνών (στ. 12-14) σε συνδυασμό με τον καίριο διασκελισμό των στίχων 12-13 («ανάμεσα / στα μισοανοιγμένα»), η επανάληψη της λέξης «σάρκας» στους στίχους 12 και 14, και οι τροχαϊκές ανακρούσεις των στίχων 12 («Σάρκας απόλαυσις») και 14 («γρήγορο σάρκας γύμνωμα») όχι μόνον εντείνουν τον ερωτισμό αλλά με τη σχετική επιτάχυνση υποβάλλουν την αίσθηση του

271. Πβ. το σχόλιο του Καβάφη σχετικά με «τας ιδέας λαγνείας» που «πρόϊστανται εις την σύνθεσιν των περισσοτέρων φιλολογικών έργων»: «Η [[εντύ]] αίσθησις αυτή είναι τόσο δυνατή —και κάποτε τι ποιητική, τι περικαλλής!— όπου δέεται μαζί με τον λόγον του οποίου εσυνώδευσε την γέννησιν. Και ο συγγραφεύς και μετά μηνών ανάγνωσιν δεν δύναται να διορθώση ή να αλλάξῃ τι, διότι μαζί με την ανάγνωσιν του λόγου ξαναέρχεται [[η]] το είδωλον της παλαιάς εντυπώσεως, και γίνεται ούτω ως “colour-blind” δι’ ένα μέρος του έργου του» (Καβάφης 2009, 28).

απαγορευμένου και επικίνδυνου.<sup>272</sup> Επιπλέον, η επιμονή στα «μισοανοιγμένα ενδύματα» (δς: στ. 10 και 13), που παραπέμπει στα «μισοειδωμένα» του ποιήματος ποιητικής «Εκόμισα εις την Τέχνη» (1921), σε συνδυασμό με το σταμάτημα ακριβώς πάνω στο «γύμνωμα» της σάρκας, υποβάλλουν την αίσθηση μιας ερωτικής φαντασίωσης της οποίας στόχος είναι να αρδεύσει την ποιητική πραγματώση που έπεται.

Η παύλα στον στίχο 14 αποτυπώνει το πέρασμα από το τότε της ερωτικής εμπειρίας στο τώρα της ποιητικής της εκμετάλλευσης, «είκοσι έξι χρόνους» μετά, διάστημα εμφανικά διατυπωμένο χάρη στον διασκελισμό. Το «ίνδαλαμα» του «γυμνώματος» μέσα από την τεχνική της ερωτικής αναπόλησης και της μνημονικής ανάκλησης ή της «υποθετικής εμπειρίας» «ήλθε / να μείνει», δηλαδή να μνημειωθεί ες αεί «μες στην ποίησιν αυτή». Τη στερέωση της ανάμνησης αποτυπώνει η αριστοτεχνική παράταξη των ρημάτων στους στίχους 15-16: η κίνηση που δηλώνουν τα ρήματα «διάβηκε» και «ήλθε» ανακόπτεται από την παύση που επιβάλλει η στιχουργία για να σταματήσει οριστικά από το επόμενο ρήμα που δηλώνει το τέλος ή τον προορισμό της διαδρομής («να μείνει»).<sup>273</sup> Στην εκβολή του ποιήματος κυριαρχεί όχι γενικώς η ποίηση, αλλά η «ποίηση αυτή», με την οποία εμφανικά και οξύτονα τελειώνει το ποίημα, και η οποία απαθανάτισε όχι τόσο το εφήμερο της ηδονής όσο τη διαδικασία ανάκλησης ή επινώσής της. Το σημείο κορύφωσης του ποιήματος δεν είναι η κορύφωση της ερωτικής εμπειρίας αλλά η ανατροπή του ορίζοντα προσδοκιών της αναγνωστικής εμπειρίας: στις τέσσερις πρώτες στιχικές ενότητες ο αναγνώστης γίνεται ηδονοβλεψίας μιας εν εξελίξει ερωτικής σκηνής, για να ανακαλύψει στην τελευταία στιχική ενότητα ότι βρίσκεται στο ποιητικό εργαστήριο, όπου τόση ώρα παρακολουθεί τον τρόπο με τον οποίο η ηδονή μετατρέπεται στο «ίνδαλά» της. Θέμα του ποιήματος γίνεται έτσι η λειτουργία της ανάκλησης/επινώσης της ηδονικής εμπειρίας ως μηχανισμού της ποίησης, όπως άλλωστε εισηγείται με τη ρηματική του εκφορά, επιτακτικά/ευχετικά, ο τίτλος «Να μείνει», αποκομμένος από το τότε της εμπειρίας και ίσως και από το τώρα της ποιητικής της μετάπλασης αφού, αποκομμένη από τα συμφραζόμενά της, διολισθαίνει στο «άχρονο» της ποιητικής μεθόδου. Προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και η χρήση της λέξης «ίνδαλαμα», που έχει χρησιμοποιηθεί πριν από τέσσερα χρόνια στο ποίημα ποιητικής «Θάλασσα του Πρωϊού»

272. Πβ. το σχόλιο της Βασιλειάδη ότι «ο ασθμαίνων τόνος της αφήγησης αποκάμα απόχρωση θριάμβου, καθώς για μια στιγμή μέσα από τα μισοανοιγμένα ενδύματα το αβέβαιο όριο της εμπειρίας μετουσιώνεται σε καθαρή ποίηση» (Βασιλειάδη 2014, 47).

273. Ευχαριστώ τον φοιτητή μου κ. Αντώνη Σολάκο για την εύστοχη παρατήρηση σχετικά με τη λειτουργία του ρήματος «να μείνει».

(1915), υποδεικνύοντας ότι πρόκειται για τον σύνθετο καβαφικό ποιητικό μηχανισμό της αναπόλησης και της φαντασίας.<sup>274</sup>

Στο Αρχείο Καβάφη απόκειται χειρόγραφο με προγενέστερη μορφή του ποιήματος. Από τις διαφορές ανάμεσα στις δύο μορφές θα παρουσιάσω και θα σχολιάσω στη συνέχεια όσες σχετίζονται με τη συγκρότηση των προσωπειών.<sup>275</sup> Οι πιο σημαντικές για την οπτική της εργασίας μου είναι οι διαφορές της τρίτης στιχικής ενότητας:

Προγενέστερη γραφή [τρίτη στιχική ενότητα]		Τελική γραφή [τρίτη στιχική ενότητα]	
Δεν θα μας έβλεπε κανείς. Κ' εξ άλλου είχαμε πει τόσο πολύ κονιάκ που γίναμε ακατάλληλοι για προφυλάξεις. Κ' ημεθαν πολύ νέοι, παιδιά σχεδόν...	7    10	Δεν θα μας έβλεπε κανείς. Μα κιόλας είχαμεν εξαφθεί τόσο πολύ, που γίναμε ακατάλληλοι για προφυλάξεις.	7

Κατά τη διορθωτική εργασία ο Καβάφης απαλείφει από την τρίτη στιχική ενότητα τον όγδοο και τον δέκατο στίχο, που περιέχουν δύο σημαντικά για τη συγκρότηση των προσωπειών χαρακτηριστικά: α) Η αναφορά στο αλκοόλ (στ. 8: «είχαμε πει τόσο πολύ κονιάκ») λειτουργεί ως άλλοθι για την ένδοξη στην ερωτική επιθυμία. Με την απάλειψή του και την αντικατάστασή του από τον στίχο «είχαμε εξαφθεί τόσο πολύ» στη δημοσιευμένη μορφή προβάλλεται, δίχως το άλλοθι του αλκοόλ, πανίσχυρη η ερωτική επιθυμία, συνθήκη ευεργετική για τη μετάπλασή της, στο μέλλον, σε ποιητική ύλη.<sup>276</sup> β) Η αναφορά στην

274. Η λέξη «ίνδαλμα» απαντά στα ποιήματα του κανόνα άλλες δύο φορές: την πρώτη φορά στο ποίημα ποιητικής «Θάλασσα του Πρωϊού» (1915) «τα ινδάλματα της ηδονής» συναριθμούνται μαζί με τις «φαντασίες» και τις «αναμνήσεις». Τη δεύτερη φορά χρησιμοποιείται στο ποίημα «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)» (1928) για το φάσμα του νεκρού εραστή.

275. Η πρώτη διαφορά εντοπίζεται στον πρώτο στίχο και δεν επηρεάζει τη συγκρότηση των προσωπειών αλλά, εκτός από τον ρυθμό, την ποιητική διαδικασία (στ. 1: «Τουλάχιστον μια μετά τα μεσάνυχτα / ήταν»), καθώς στην προγενέστερη μορφή δεν αποτυπώνεται η προσπάθεια της μνήμης να ανακαλέσει την εμπειρία, όπως συμβαίνει στη δημοσιευμένη μορφή, μέσω της πιθανολογικής οριστικής, «θα 'τανε».

276. Εδώ είναι σκόπιμο να θυμίσω τη φράση του Καβάφης «η ποίησις λεληθότως δημιουργεί», από τα σχόλια στον Ruskin (βλ. εδώ, 190, σημ. 49), και «σημείωμά» του, χρονολογημένο στις 24 Ιανουαρίου 1907, όπου κάνει λόγο για τον ενθουσιασμό: «η καλλιτεχνικές εντυπώσεις κάποτε μένουν καιρόν αχρησιμοποίητες, παράγουν άλλες σκέψεις, μεταλλάσσονται από νέες επιρροές, και όταν αποκραυαλλούνται εις γραπτές λέξεις, δεν



ηλικία των προσωπειών στον δέκατο στίχο «Κ' ημεθαν πολύ νέοι, παιδιά σχεδόν...» απαλείφεται, καθώς δεν είναι απαραίτητη για την οικονομία της αφήγησης. Αντιθέτως, η μόνη απαραίτητη αναφορά στον χρόνο είναι η επισήμανση της χρονοβόρας διαδρομής που προϋποθέτει η ποιητική μετάπλαση της ερωτικής εμπειρίας (στ. 15: «είκοσι έξι χρόνους διάβηκε»). Οι παραπάνω διορθώσεις αφορούν κυρίως την οικονομία, όσον αφορά τη συγκρότηση της ταυτότητας των προσωπειών, και την προβολή του βασικού θεματικού άξονα του ποιήματος, που είναι η σχέση ηδονής και ποιητικής γραφής.

Το θέμα της ηδονής ως πηγής της ποιητικής έμπνευσης θα επανέλθει, με διαφορετική σκηνοθεσία, στο γραμμένο τον Ιούνιο του 1915 και δημοσιευμένο τον Μάρτιο του 1921 ποίημα «Η αρχή των». Αυτήν τη φορά η εστίαση γίνεται απ' έξω προς τα μέσα, από ένα αφηγηματικό προσωπείο προς δύο δραματικά προσωπεία, και ο χρόνος λειτουργεί όχι αναληπτικά, όπως στο προηγούμενο ποίημα, αλλά προληπτικά, από τη μόλις συντελεσμένη ερωτική συνεύρεση προς το μέλλον της ποιητικής της αξιοποίησης. Το ποίημα αποτελείται από δύο στιχικές ενότητες. Στην πρώτη το αφηγηματικό προσωπείο περιγράφει μια τυπικά ενοχική συμπεριφορά παράνομων εραστών που βγαίνουν από το σπίτι όπου «Η εκπλήρωσις της έκνομής των ηδονής / έγινεν». Ο διασκελισμός και η εμφατική, χάρη στις παύσεις, προβολή του ρήματος «έγινεν» υπογραμμίζουν τη δύναμη της ηδονής ως ρυθμιστικού παράγοντα του τρόπου ζωής. Αντίθετα απ' ό,τι στο ποίημα «Να μέινει», όπου αποτυπώνεται η διαδικασία της ερωτικής έξαψης σε έναν δημόσιο χώρο («καπηλειό»), το ποίημα «Η αρχή των» ξεκινάει από το τέλος, από τη μόλις συντελεσμένη ερωτική συνεύρεση σ' έναν ιδιωτικό χώρο («σπίτι»). Παρόμοιο στα δύο ποιήματα είναι το τέλος, το οποίο σφραγίζεται από την εμφατική παρουσία της ποιητικής γραφής, στο πρώτο ως παρόντος, στο δεύτερο ως μέλλοντος. Η περιγραφή της επιστροφής του καθενός από τους δύο εραστές στην καθημερινή ζωή του ολοκληρώνει την περιγραφή με όρους παράνομης ερωτικής συνεύρεσης («βιαστικά ντύνονται χωρίς να μιλούν. / Βγαίνουνε χωριστά, κρυφά απ' το σπίτι», «βαδίζουνε κάπως ανήσυχα στον δρόμο», «υποφιάζονται που κάτι επάνω των προδίδει»).<sup>277</sup> Οι συνεχείς διασκελισμοί και ο ρυθμός αποτυπώνουν τη φοβική συμπεριφορά που περιγράφεται στους στίχους 3-7.

είναι εύκολο να ενθυμηθούμε ποια ήταν η ώρα της πρώτης αφορμής, από πού η γραπτές λέξεις αλήθεια πηγάζουν» (Σαββίδης 1987, 121).

277. Βλ. και την παρατήρηση του Σαββίδη για το ντύσιμο το οποίο «δηλώνει την αναγκαστική επιστροφή στις σιωπηρές αναστολές της κοινωνικής εθιμοφορούσης» (Σαββίδης 1985, 236).

Ο διασκελισμός στους στίχους 6-7 («προδίδει / σε τι είδους κλίνη») υπογραμμίζει το «έκνομο» της δραστηριότητας, εστιάζοντας στον εύγλωττο υπαινιγμό «τι είδους». Η δεύτερη στιχική ενότητα μεταθέτει το κέντρο βάρους του ποιήματος στην ποιητική δημιουργία: «Πλην του τεχνίτου πώς εκέρδισε η ζωή» δηλώνει το αφηγηματικό προσώπειο με βεβαιότητα η οποία αποτυπώνεται στη νοηματική ολοκλήρωση στο πλαίσιο του στίχου και στη νηφάλια παύση που επιβάλλει η στίξη (στ. 8).<sup>278</sup> Η εμφατική χρήση της λέξης «Πλην», με την αντίθεση που εκφράζει, υπονοεί πως άξιζε όλη αυτή η αγωνία και η ενοχική συμπεριφορά ακριβώς χάρη στο γεγονός ότι «Αύριο, μεθαύριο, ή με τα χρόνια θα γραφούν / οι στίχ' οι δυνατοί που εδώ ήταν η αρχή των». Ο διασκελισμός στους στίχους 9-10 («θα γραφούν / οι στίχοι») δίνει έμφαση ακριβώς σε ό,τι δικαιώνει την ανησυχία και την ενοχή, αφού περισσότερο από «την εκπλήρωσιν της έκνομής των ηδονής», με την οποία ξεκινά το ποίημα, είναι η ποιητική της μετουσίωση που καταξιώνει την εφήμερη τολμηρή ερωτική εμπειρία. Όπως εύστοχα επισημαίνει η Haas σχολιάζοντας τη λέξη «Πλην» στον όγδοο στίχο, «εξυπακούεται ότι για να κέρδισε του τεχνίτου η ζωή, η ζωή κάποιου άλλου θα πρέπει να έχασε».<sup>279</sup> Ο τίτλος με την έξοχη οικονομία του παγιώνει την κρίσιμη διπολική σχέση ηδονής και ποιήσης. Το ποίημα αρχίζει και τελειώνει με τη λέξη «η αρχή των», που υπογραμμίζει το βασικό θέμα, τη γέννηση «των δυνατών στίχων». Ό,τι ενδιαφέρει από την οπτική της εργασίας μου είναι το γεγονός ότι, σε αντίθεση με τη θέρμη που εκπέμπει η περιγραφή της ερωτικής συνάντησης στο ποίημα «Να μείνει», εδώ το αφηγηματικό προσώπειο παρουσιάζει την ερωτική συνεύρεση με τρόπο ψυχρό, ελλειπτικό και απρόσωπο: ό,τι προβάλλεται είναι το τυπικό τελετουργικό μιας έκνομης ερωτικής συνάντησης, στα όρια της επιπόνησης, η οποία δεν ενδιαφέρει αυτή καθαυτήν ως πραγματική εμπειρία αλλά ως «αρχή» (με τη διπλή σημασία: έναυσμα και κανόνας) της ποιητικής γραφής.<sup>280</sup>

278. Για τη μετρική του ποιήματος βλ. Peri 1977, 105· Pontani, 1991, 123· Παπά-Ζογλου 2012, 255-258.

279. Haas 2000α, 129.

280. Στο Αρχείο Καβάφη απόκειται χειρόγραφο με προγενέστερη μορφή του ποιήματος με μικρές διαφορές από τη δημοσιευμένη μορφή. Αξίζει να σημειωθούν ένας επιπλέον στίχος με αναφορά «στο πρόσωπο» και «στα μάτια» και κάποιες μικρές διαφορές στους στίχους 5 έως 8: «Κ' έτσι ύποπτα στον δρόμο περπατούν, που μοιάζει / σαν να θαρρούν που έχουν κάτι επάνω των / στο πρόσωπο, στα μάτια των που να προδίδει / σε τι είδους έπεσαν κρεββάτι προ μιας ώρας». Ας μου επιτραπεί μια υπόθεση: Καθώς τα δύο προσώπια παρουσιάζονται ως «ενεργούμενα» της ηδονής, η αναφορά σε χαρακτηριστικά ιδιοπροσωπίας («πρόσωπο» και «μάτια») απαλείφεται ως περιττή. Αντίστροφη επεξεργασία ακολουθεί ο ποιητής στο ποίημα «Εν τη Οδώ», όπου η γενική αναφορά στο σώμα αντικαθίσταται από αναφορά σε χαρακτηριστικά του προσώπου (βλ. εδώ, 106-107).

Το ίδιο έτος (1921) ο Καβάφης δημοσιεύει το ποίημα ποιητικής «Εκόμισα εις την Τέχνη», το οποίο απομονώνει το θέμα του ποιητικού εργαστηρίου, που τέθηκε στην τελευταία στιχική ενότητα των δύο ποιημάτων τα οποία εξετάστηκαν αμέσως πιο πάνω. Το ποίημα αυτό δεν τον «βασάνισε» καθόλου, καθώς ήταν προφανώς έτοιμος να το γράψει και να το δημοσιεύσει μέσα στην ίδια χρονιά, τον Σεπτέμβριο αυτού του ιδιαίτερα πλούσιου ποιητικά έτους. Εδώ, το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο ενός καλλιτέχνη —ποιητή ή ζωγράφου δεν διευκρινίζεται— κάνει έναν απολογισμό της καλλιτεχνικής του προσφοράς. Εξ αρχής δηλώνεται σε πρώτο πρόσωπο η αναστοχαστική διαδικασία: «Κάθομαι και ρεμβάζω». Ακολούθως δίνεται εμφατικά, χάρη στις παύσεις που δημιουργούνται από τη στίξη και τη στιχουργία, η απάντηση στο ερώτημα (τι «εκόμισα εις την Τέχνη»;) που λανθάνει ήδη από τον τίτλο, ο οποίος επαναλαμβάνεται στον τρίτο στίχο: «Επιθυμίες κ' αισθήσεις / εκόμισα εις την Τέχνη». Η παύλα ανάμεσα στους στίχους 3 και 4 (που λειτουργεί ως διπλή τελεία) δηλώνει πως ό,τι ακολουθεί επεξηγεί τη φράση «Επιθυμίες κ' αισθήσεις»: «κάτι μισοειδωμένα, / πρόσωπα ή γραμμές· / ερώτων ατελών / κάτι αβέβαιες μνήμες». Οι παύσεις που επιβάλλονται από τη στίξη και το τυπογραφικό χάσμα που χωρίζει τα ζεύγη των στίχων τονίζουν τις φράσεις «μισοειδωμένα, / πρόσωπα», «ερώτων ατελών», «αβέβαιες μνήμες». Η αοριστία που δημιουργούν τα τρία επίθετα και ιδίως η φράση «μισοειδωμένα πρόσωπα» υπονομεύουν τη ρεαλιστική διάσταση της εμπειρίας, ανακαλώντας τη θεωρία του ποιητή περί «υποθετικής εμπειρίας» και «εικασίας» στο θεωρητικό του κείμενο «Φιλοσοφικός Έλεγχος».<sup>281</sup> Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και το δεύτερο μέρος του ποιήματος το οποίο υπογραμμίζει την αυτοτέλεια της Τέχνης του, που «Ξέρει να σχηματίσει / Μορφήν της Καλλονής· / σχεδόν ανεπαίσθητως / τον βίον συμπληρούσα, / συνδυάζουσα εντυπώσεις, / συνδυάζουσα τες μέρες».<sup>282</sup> Ό,τι υπογραμμίζεται με τις μετοχές «συμπληρούσα» και «συνδυάζουσα» (δics) είναι η ικανότητα της Τέχνης να αναμειγνύει τη φαντασία με το βιωματικό υλικό, το μνημονικό υλικό με τις εντυπώσεις. Επιπλέον, η χρήση των ρηματικών τύπων με υποκείμενο την Τέχνη σε συνδυασμό με την εμφατικά διατυπωμένη υποταγή του ποιητή σ' αυτήν (στ. 8: «Ας αφεθώ σ' αυτήν») προβάλλει την αυτενέργεια της Τέχνης, σε σχέση με την ηδονή, αλλά και τη

281. Καβάφης 2003, 256 (330).

282. Εδώ αξίζει να επισημανθεί η παρατήρηση του Σαρεγιάννη: «Η “Μορφή της Καλλονής” του απαρίζεται από “μισοειδωμένα”, από “έρωτες ατελείς”, από “αβέβαιες μνήμες”. Ο Αλεξανδρινός μας ποιητής, ακριβώς όπως ο Baudelaire, απαιτεί από το ωραίο του να είναι “...quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture”» (Σαρεγιάννης 2005, 90).

συνδέει με το μείζον στην καβαφική ποίηση θέμα της ένδοσης.<sup>283</sup> Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι η χρήση της λέξης «τες μέρες», η οποία όχι μόνο παραπέμπει στα πέντε ποιήματα του Καβάφη, που περιλαμβάνουν στον τίτλο τους τη λέξη «μέρες» αλλά και υποστηρίζει με ποιητικά μέσα όσα εκτέθηκαν στην Εισαγωγή σχετικά με την οντολογική αντίληψη του ποιητή για τον χρόνο. Η λέξη «μέρες» λειτουργεί ως μετωνυμία της ερωτικής εμπειρίας η οποία συσπειρώνεται γύρω από την κυρίαρχη «Μορφή της Καλλονής» (με κεφαλαία αρχικά γράμματα, για να τονιστεί η συμβολική της διάσταση). Ό,τι υπερτερεί και σ' αυτό το κομβικό για την ποιητική του Καβάφη ποίημα δεν είναι η πραγματικότητα αλλά η ποιητική της εκμετάλλευση μέσω της ώσμωσης εντύπωσης, μνήμης και φαντασίας.

Τρία χρόνια πριν ο Καβάφης είχε δείξει μια ιδιαίτερη έκφανση της λειτουργίας αυτού το ποιητικού μηχανισμού στο ιστοριογενές ποίημα «Καισαρίων», που πρωτογράφηκε τον Δεκέμβριο του 1914 με τίτλο «Πτολεμαίου Καίσαρος» και δημοσιεύτηκε το 1918 με τον τίτλο με τον οποίο το γνωρίσαμε. Πρόκειται για ένα από τα πιο συζητημένα ποιήματα του Καβάφη, κομβικό για την κατανόηση της έμπνευσης του ποιητή από την ιστορία, όπως έχει επανειλημμένως υπογραμμιστεί στην καβαφική βιβλιογραφία ήδη από την εποχή του Καβάφη. Το ποίημα αυτό συνιστά την πρώτη ποιητική αναδίπλωση του Καβάφη στην ποιητική του. Όπως έχει επισημανθεί στην Εισαγωγή, το ποίημα «Καισαρίων» (1918) είναι το ένα από τρία ποιήματα —μαζί με τα «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.» (1925) και «Άννα Δαλασσηνή» (1927)— που θεματοποιούν και αναδεικνύουν με τα μέσα της ποίησης τρεις βασικές όψεις της ποιητικής μεθόδου του Καβάφη: τον τρόπο έμπνευσης από τις ιστορικές μορφές,<sup>284</sup> τη σπουδαιότητα της συγκρότησης και της λειτουργίας των προσωπείων, τον ρόλο του υποκειμενικού

283. Το ρήμα «αφίνομαι» χρησιμοποιείται στα ποιήματα του κανόνα άλλες δύο φορές: την πρώτη στο ποίημα «Η Σατραπεία» (1910), ο στίχος «(η μέρα που αφήθηκες κι ενδίδεις)», που «αποτελεί την βάση ολοκλήρου του ποιήματος» (Λεχωνίτης 1977, 23, βλ. και Haas 1983α, 100-101) και συνδέεται με την έλλειψη αντίστασης, και τη δεύτερη στο ποίημα «Επήγα» (1913), σε σχέση με την ερωτική ένδοση.

284. Η πιο πρόσφατη μελέτη για το θέμα είναι του Τάκη Καγιαλή, ο οποίος εξετάζει τον τρόπο έμπνευσης του Καβάφη αναφορικά με το ποίημα «Καισαρίων» από το βιβλίο του Ιρλανδού κλασικού μελετητή, παπυρολόγου και καθηγητή αρχαίας Ιστορίας John Pentland Mahaffy, *The Empire of Ptolemies* (1895)· παράλληλα, ο μελετητής ανιχνεύει τη συγκρότηση του καβαφικού Καισαρίωνα στην πλούσια ευρωπαϊκή γενεολογία του Καισαρίωνα κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα (Καγιαλής 2019, 117-147).

παράγοντα στην αξιοποίηση της ιστορικής πληροφορίας έτσι ώστε να υπηρετεί την ποιητική στόχευση, ανάγοντας συστηματικά το κενό της Ιστορίας σε στοιχείο της ποιητικής του.<sup>285</sup> Το ποίημα αυτό είναι επιπλέον σημαντικό διότι, όπως έδειξε η Lavagnini, μελετώντας τα διαδοχικά στάδια επεξεργασίας του από το 1914 έως το 1918 που δημοσιεύτηκε, φανερώνει στην πράξη τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο «φιλοσοφικός έλεγχος» στην ποίηση του Καβάφη.<sup>286</sup> Στη συνέχεια θα αρκестώ σε κάποιες παρατηρήσεις που αφορούν τη συγκρότηση και τη διάδραση του αφηγηματικού-δραματικού και του ιστοριογενούς δραματικού προσώπου. Ο πρώτος είναι ένας τεχνίτης του λόγου, ενδεχομένως ποιητής, ένας ποιητής-αναγνώστης, κατά την καιρία ορολογία του Μαρωνίτη,<sup>287</sup> ο οποίος με αφορμή «μια μνεία μικρή, κι ασήμαντη, του βασιλέως Καισαρίωνος» εμπνέεται από τον εύλωτο, παγιδευμένο στην ιστορία, μικρό γιο της Κλεοπάτρας και γράφει ένα ποίημα υψηλής αυτοαναφορικότητας.<sup>288</sup> Στο ποίημα αναπτύσσεται το θέμα αλλά και εγκιβωτίζεται η διαδικασία της έμπνευσης του ποιητή.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αλλαγή από το πρώτο στο δεύτερο πρόσωπο, καθώς η φαντασία του αφηγηματικού-δραματικού προσώπου «πλάθει μες στον νου του» τη μορφή του Καισαρίωνα και του απευθύνει τον λόγο. Οι στίχοι 16-18 («Στην ιστορία λίγες / γραμμές μονάχα βρίσκονται για σένα, / κ' έτσι πιο ελεύθερα σ' έπλασα μες στον νου μου») φωτίζουν τη σχέση του Καβάφη με την Ιστορία και συγκεκριμένα τον τρόπο της έμπνευσής του από την Ιστορία.<sup>289</sup> Όπως έχει επισημανθεί, η επίμονη παρουσία της μορφής του Καισαρίωνα στην ποίηση του Καβάφη («Τυανεύς Γλύπτης», «Καισαρίων», «Αλεξανδρινοί Βασιλείς»), ιδίως η ερωτική εκτροπή ενός ιστορικού θέματος, όπως ξετυλίγεται, όχι δίχως ειρωνική αποστασιοποίηση στην πρώτη στιχική ενότητα, αποδεικνύει για άλλη μια φορά πόσο σύνθετη είναι η αντίληψη του Καβάφη για την ηδονή.<sup>290</sup> Στην πρώτη στιχική ενότητα η ειρωνεία εκκινεί από τη μετωνυμική αποτύπωση της εξουσίας —τις «επιγραφές των Πτολεμαίων»—, για να συμπεριλάβει τις «Βερενίκες» και τις «Κλεοπάτρες», έτσι όπως τις εξισώνουν οι ιστορικοί συγγραφείς, αποπροσωποποιώντας τες και συμβολοποιώ-

285. Haas 2018, 111.

286. Lavagnini 2017, 123-148.

287. Μαρωνίτης 2007, 39-62. Συγκεκριμένα, ο Μαρωνίτης παρατηρεί ότι δεν πρόκειται απλώς για έμπνευση από κάποια λογοτεχνική ή γραμματειακή πηγή αλλά ότι «το καθαφικό ποίημα στηρίζεται ολόκληρο στην ανάγνωση της αφορμής του, συχνά μρφώνεται το ίδιο σε ανάγνωσμα». Πβ. και Clay 1987, 65-83.

288. Βλ. Δάλλας 1987, 73-97· Jusdanis 1987, 10-12.

289. Βλ. και την προσέγγιση του ποιήματος μέσα από την οπτική του αντικειμενικού, ιστορικού και του βιωμένου, προσωπικού χρόνου (Beaton 1983, 32-35).

290. Βλ. και Lavagnini 2017, 136. Πβ. και Alexiou 1985, 184.

ντας τες.<sup>291</sup> Αυτή η ειρωνική αποστασιοποίηση, προϊόν διανοητικής επεξεργασίας, εντείνεται και γίνεται ακόμη πιο σύνθετη στη δεύτερη στιχική ενότητα, όπου η χρήση του ρήματος «εξακριβώσω» στον στίχο 11 αφορά γενικόλογους χαρακτηρισμούς της Ιστορίας, που παραποιούν ή συγκαλύπτουν την αλήθεια (στ. 6: «Όλοι είναι λαμπροί», στ. 8: «κάθ' επιχειρήσις των σοφοτάτη», στ. 10 «όλες η Βερενίκες κ' η Κλεοπάτρες»). Η ειρωνεία κορυφώνεται στο γεγονός ότι «μια μνεία μικρή, / κι ασήμαντη» (στ. 12-13) είναι αρκετή για να «σβήσει» τους επώνυμους της Ιστορίας και να φέρει στο προσκήνιο του ποιήματος τον βασιλέα Καισαρίωνα «αμέσως». Η χρήση του επιρρημάτος «αμέσως» στον στίχο 14, ακολουθούμενου από αποσιωπητικά που αντιστοιχούν στην αναπλαστική δύναμη της φαντασίας, είναι ένα σημείο τομής του ποιήματος, αφού στην επόμενη στιχική ενότητα, την εκτενέστερη του ποιήματος, όχι μόνον κυριαρχεί ο Καισαρίων και η μεταποιητική δύναμη της ποίησης, αλλά αλλάζουν η γραμματική εκφορά και το ήθος του λόγου. Σε αντίθεση με τις αδιάφορες ιστορικές αναφορές των πολεμαϊκών επιγραφών, η «μικρή και ασήμαντη μνεία» του Καισαρίωνος φέρνει στον νου «αμέσως» όσα το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο έχει διαβάσει στον Πλούταρχο για τον άδικα και πρόωρα χαμένο δεκαεπτάχρονο γιο της Κλεοπάτρας. Και η σκέψη αυτή τον συγκινεί «αμέσως», καθώς καταργείται η απόσταση της ιστορικής αναφοράς, η οποία γίνεται αφορμή της αναπόλησης, της φαντασίας, της αισθηματοποίησης του ιστορικού προσώπου και της εικονοπλαστικής αναβίωσης της «ιδεώδους», «αόριστης γοητείας του» στο ημίφως της κάμαρας. Αυτή η διαδικασία αποτυπώνεται στα αποσιωπητικά τα οποία μεταστρέφουν την ειρωνεία σε συγκινησιακή φόρτιση. Παράλληλα, ο λόγος της Ιστορίας αποδεικνύεται αντιστρόφως ανάλογος του ποιητικού φορτίου που δυνάμει εμπεριέχει μια ιστορική μορφή.

Όσον αφορά τη σχέση τέχνης και κάλλους, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η καλλιτεχνική αυτοσυνειδησία του Καβάφη σε σχέση με το προσωπείο (στ. 20-21 «Η τέχνη μου στο πρόσωπό σου δίνει / μίαν ονειρώδη συμπαθητική εμορφιά»), που εξαίρει τη δύναμη της ποίησης να συνθέτει το κάλλος μέσω της φαντασίας. Πρόκειται για τη «διανοητική λαγνεία» του Καβάφη, η οποία «δυναμωμένη από τη φαντασία και από κάποιο μαγικό στοιχείο (το αμυδρό φως ενός κεριού, το ημίφως, τον σπλαχνικό αλκοολισμό, το φως της σελήνης, ένα θείο μεσημέρι, ένα μαγευτικό απόγευμα, έναν θείο Ιούλιο μήνα, μια φωτισμένη νύχτα κτλ.) μπορεί στ' αλήθεια να μετουσιωθεί, έστω και "μόνο για λίγην

291. Πβ. την άποψη του Κεχαγιόγλου που παραθέτει ως προφορικό σχόλιο η Haas ότι σε αυτούς τους στίχους τα βέλη της ειρωνείας κατευθύνονται προς τους ιστοριογράφους και όχι προς τις βασιλίσσες των Πτολεμαίων (Haas 1982, 33, σημ. 32).

ώρα”, σε υλική ηδονή».<sup>292</sup> Όπως παρατηρεί ο Nehamas, σχετικά με τη σχέση ερωτισμού και ποίησης στο έργο του Καβάφη, «η δύναμη της γραφής έγκειται στη σταθερή της υπόσχεση να δημιουργεί ένα συνεκτικό όλον, έναν χαρακτήρα, από σπαράγματα της πραγματικότητας».<sup>293</sup> Αυτό το σημείο έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τον Καβάφη, όπως μαρτυρούν οι διάφορες παραλλαγές που εν τέλει απορρίφθηκαν από τη δημοσιευμένη μορφή του ποιήματος. Όπως έχει δείξει η Lavagnini, οι διαδοχικές γραφές που κατέληξαν στους στίχους 20-22 της δημοσιευμένης μορφής αφορούν τα εξής θέματα: α) τον διανοητικό παράγοντα που ενυπάρχει στον οραματισμό και τη σχέση του με τη φαντασία («Και με μια τέτοια ένταση της διανοίας / σ’ αγάπησα» → «Κ’ έτσι πολύ σε σκέφθηκα και σε φαντάστηκα» → «Και τόσο πλήρως σε φαντάστηκα»). β) τη σημασία που έχουν οι βιωμένες καταστάσεις για τη συγκρότηση ακόμη και ενός ιστορικού προσωπίου («Η τέχνη μου στο πρόσωπό σου δίνει / ότι εγνώρισεν από εμορφιά» → «παιρνοντας από ειδωμένην εμορφιά» ή «από ειδωμένην εις τον βίο μου εμορφιά»)<sup>294</sup> Το εξαιρετικά πυκνό δίκτυο ποικίλων διαδοχικών παραλλαγών, σε διαφορετικά στάδια επεξεργασίας του ποιήματος, που παρουσιάζονται και σχολιάζονται εμπειριστατωμένα από τη Lavagnini, αποβλέπει, «αφενός, στην απόλυτη ανάγκη εννοιολογικής και λεξικολογικής ακρίβειας, και, αφετέρου, σε μια εξίσου μεγάλη προσοχή στην ποιότητα της μορφής του κειμένου».<sup>295</sup> Παράλληλα, δείχνει την «αισθησιακή διάσταση της ιστορικής φαντασίας»<sup>296</sup> και τη σύζευξη αισθητικού/ερωτικού προσωπικού βιώματος και ιστορικής πληροφορίας, προκειμένου να συγκροτηθεί ένα ιστοριογενές προσωπίο.

292. Πιερής 2009, 99.

293. Nehamas 1983, 317.

294. Lavagnini 2017, 137, 142-147. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παραλλαγή που αντιστοιχεί στους στίχους 26-30, με την εμφάνιση του Καισαρίωνα στη λαμπρή τελετή στο Γυμνάσιο, που είχε ήδη περιγραφεί στο ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», η οποία, προφανώς γι’ αυτό, δεν πέρασε στη δημοσιευμένη μορφή του ποιήματος («καθώς / που σε εικόνισα άλλοτε— όταν σε πήγαν / πρώτη φορά (της Αλεξανδρινής μου γης / βασιλικό παιδί) στο ξακουστό Γυμνάσιο, / για να σε δει και να χαρεί ο λαός») (βλ. ό.π., 138). Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι και η απόλειψη των χαρακτηρισμών «κτηνώδη» ή «κτηνωδέστατου σοφιστή» ή «κτηνωδέστατου Άρειου», ο οποίος, σύμφωνα με τον Πλούταρχο, είχε εκφωνήσει τη λέξη «πολυκαισαρήν», και η αντικατάστασή του από το συλλογικό προσωπίο των «φάυλων» που, όπως επισημαίνει η Lavagnini, είναι «το ίδιο εκείνο πλήθος της Αλεξάνδρειας από το οποίο ο Καισαρίων θα μπορούσε να περιμένει συμπόνια και που σε άλλες εποχές είχε σπεύσει να τον επευφημήσει στο Γυμνάσιο» (ό.π., 139-140).

295. Ό.π., 136.

296. Ό.π., 137.

Ένας σημαντικός άξονας της σχέσης τέχνης και ηδονής τέμνεται με το μείζον καβαφικό θέμα του διχασμού του πρωταγωνιστή ανάμεσα στην ερωτική ένδοση και τη βούλησή του για εγκράτεια. Η καβαφική πινακοθήκη έχει να επιδείξει αρχετούς διάσημους για το κάλλος τους και την αφοσίωσή τους στην «εκλεκτή ηδονή» Αλεξανδρινούς νέους. Δύο από αυτούς είναι ποιητές. Πρόκειται για τον Αμμώνη, ο οποίος συνιστά ένα προσχηματικό προσωπίο, όπως θα δούμε παρακάτω, και τον Ιάνθη Αντωνίου, έναν φανταστικό καλλιτέχνη με σύνθετη ταυτότητα, όχι μόνο ως προς τις ασχολίες του («ζωγράφος και ποιητής, δρομεύς και δισκοβόλος») αλλά και ως προς τη λοιπή σύστασή του, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Το ποίημα «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)», όπου πρωταγωνιστεί, γράφηκε τον Οκτώβριο του 1912 και τυπώθηκε πιθανώς πριν από τον Ιούνιο του 1919. Ο ιδιαίτερα πολυπράγμων και ανήσυχος Ιάνθης Αντωνίου με τη μεικτή ταυτότητα (ελληνορωμαϊκό όνομα, Αλεξανδρινός Εβραίος, στα πρώτα χριστιανικά χρόνια) και τη μυθική ομορφιά (στ. 2: «σαν Ενδυμίων έμορφος») συνιστά ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπίο, ιδανικό για να ενσαρκώσει τον διχασμό ανάμεσα στην αυστηρή ηθική «των ιερών Εβραίων» και στον «Ηδονισμό» και την «Τέχνη της Αλεξανδρείας».<sup>297</sup>

Παράλληλα, στο ποίημα στεγάζεται και το ανώνυμο αφηγηματικό προσωπίο που παρουσιάζει τον Ιάνθη. Στην πρώτη στιχική ενότητα δίνονται τα βασικά χαρακτηριστικά της ταυτότητας του Ιάνθη, έτσι όπως περιγράφηκαν παραπάνω, τα οποία θέτουν τις προϋποθέσεις της αντίθεσης που εκφράζεται στην επόμενη στιχική ενότητα, στην εγκιβωτισμένη αφήγηση. Ο Ιάνθης χαρακτηρίζει «τιμιότερες» τις μέρες που ζει ως «υιός των ιερών Εβραίων» και εγκαταλείπει «την αισθητική αναζήτησιν» και «τον ωραίο και σκληρόν ελληνισμό, / με την κυρίαρχη προσήλωσι / σε τέλεια καμωμένα και φθαρτά άσπρα μέλη». Η επανάληψη στον δέκατο στίχο δεν αφήνει αμφιβολία για την ειλικρίνεια του Ιάνθη ως προς τη βούλησή του «να μένει πάντα» «των Εβραίων, των ιερών Εβραίων, ο υιός». Η λέξη «υιός» (στ. 10) αντιστοιχεί στον τρίτο στίχο («Από οικογένειαν φίλην της Συναγωγής») και όχι μόνον φανερώνει τη νεαρή ηλικία του Ιάνθη αλλά και υπονοεί ότι η αντίληψή του περί «τιμιότητας» επηρεάζεται από την εβραϊκή του καταγωγή και κυρίως από το οικογενειακό πλαίσιο· η αντίληψη όμως αυτή εξαρτάται και από άλλα χαρακτηριστικά της ταυτότητάς του, τα οποία στη συνέχεια αποδεικνύονται πιο ισχυρά. Εξάλλου, η ίδια η ρητορική του προδίδει ότι, παρά τις προσπάθειές του να εγκαταλείψει «τον ωραίο και σκληρό ελληνισμό», είναι προσηλωμένος «στα τέλεια και φθαρτά άσπρα μέλη». Ήδη στον στίχο 4 ο χρόνος της «αποχής» από τον «ελληνισμό» μετριέται σε «μέ-

297. Ειδικότερα για την αιώρηση καβαφικών προσωπίων όσον αφορά τη θρησκευτική τους ταυτότητα βλ. Haas 2000β. Βλ. και Αμπατζοπούλου 2000.



ρες», υπονοώντας ότι τον υπόλοιπο χρόνο ενδίδει σ' αυτόν, ανακαλώντας τις ματαιωμένες προσπάθειες του επίσης διχασμένου ανώνυμου πρωταγωνιστή του ποιήματος «Ομνύει» (1915). Με τη διαφορά ότι, στο πιο σύνθετο ποίημα που μας απασχολεί, ο τρόπος ζωής και οι αντιλήψεις του Ιάνθη είναι απόρροια της προσεκτικά δομημένης ταυτότητάς του: έχει έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα, άρα δεν μπορεί να «αφίσει» για πολύ «την αισθητική αναζήτησιν» (στ. 5), η οποία συνδέεται με την «εκλεκτή ηδονή», στην οποία είναι ιδιαίτερα εκτεθειμένος εφόσον είναι «σαν Ενδυμίων έμορφος»: επιπλέον, το γεγονός ότι αθλείται φανερώνει αυτοσυνειδησία της σωματικότητάς του. Εξάλλου, η μεικτή του ταυτότητα υπονοεί πως έχει και όλες τις προϋποθέσεις του ιδεολογικού διχασμού και της διπλής στάσης ζωής. Διότι μπορεί να πιστεύει στην ιερότητα των Εβραίων, αλλά εξίσου φαίνεται να πιστεύει και «στον ωραίο και σκληρόν ελληνισμό», στον οποίο αφιερώνονται τέσσερις στίχοι, έναντι των δύο που αφορούν την εβραϊκή του ταυτότητα, και στον οποίο αναφέρεται με τρόπο που φανερώνει την επίδραση που έχει πάνω του: είναι «σκληρός», άρα δεν αφήνει εύκολα τους θιασώτες του να απομακρυνθούν· η προσήλωση σ' αυτόν είναι «κυρίαρχη», άρα η απομάκρυνση, ακόμη και αν επιτευχθεί, θα είναι προσωρινή και σύντομη· «τα τέλεια καμωμένα και φθαρτά άσπρα μέλη» δεν μπορεί παρά να αποτελούν πόλο μεγάλης έλξης για την καλλιτεχνική του φύση,<sup>298</sup> η οποία μέσα από την αισθητική αναζήτηση προφανώς επιζητεί την αποτύπωση του εφήμερου κάλλους, όπως συμβαίνει μέσα από άλλου είδους προσωπεία και διαφορετική εστίαση στα ποιήματα «Μια Νύχτα» (1915) και «Έτσι πολύ ατένισα—» (1917). Ο διασκελισμός στους στίχους 7-8 υπογραμμίζει ακριβώς αυτήν την «κυρίαρχη προσήλωσι / σε τέλεια καμωμένα και φθαρτά άσπρα μέλη». Ας σημειωθεί ότι η εμφατικά προβεβλημένη λέξη «προσήλωσι» είναι λέξη άπαξ στα ποιήματα του κανόνα. Η επιλογή των ρημάτων «γένομαι» και «μένω», που ενέχουν την έννοια μιας διαρκούς ή επανερχόμενης διαδικασίας και άρα ανακαλούν εκ του αντιθέτου τη σταθερότητα του ρήματος «είμαι», υπαινίσσεται τον προσωρινό χαρακτήρα της αποχής και αντιτίθεται στο επίρρημα «πάντα»· αυτή η αντίθεση σε συνδυασμό με τη χρήση του γραμματικού τύπου «θα ήθελα» και τον καίριο διασκελισμό στους στίχους 9-10 («θα ήθελα / πάντα να μένω») θέτει υπαινικτικά το ζήτημα της ταυτότητας του Ιάνθη: «θα ήθελε», ενδεχομένως, εάν δεν είχε τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που συνθέτουν την ταυτότητά του στην πρώτη στιχική ενότητα. Αυτή η ταυτότητα ορίζει εκ προοιμίου τα δύο επίπεδα όπου κινείται η συμπεριφορά του, και τον βασικό αντιθετικό άξονα πάνω στον οποίο δομείται το ποίημα (βούληση και πράξη, εγκράτεια και

298. Πβ. και Giannakopoulou 2000, 89-90.

ένδοση, αισθητική αναζήτηση και θρησκευτική οριοθέτηση κ.ο.κ.).<sup>299</sup> Επιπλέον, η τροχιακή ανάκρουση του μέτρου σε συνδυασμό με τις τέσσερις απανωτές χασμαδικές στον δέκατο στίχο<sup>300</sup> προσδίδουν τόνο μεγαλοπρέπειας στον λόγο του Ιάνθη, συμβατό με την εκτίμησή του για την εβραϊκή του καταγωγή, ο οποίος λειτουργεί ειρωνικά.

Στην τρίτη στιχική ενότητα το αφηγηματικό προσωπείο σχολιάζει την εγκιβωτισμένη αφήγηση του Ιάνθη («Ένθερμη λίαν η δήλωσίς του. “Πάντα / να μένω των Εβραίων, των ιερών Εβραίων—”») και ακολούθως στην τέταρτη στιχική ενότητα αποκαλύπτει ρητά την αφοσίωση του Ιάνθη στον «Ήδονισμό και την Τέχνη της Αλεξανδρείας», αποδεικνύοντας ότι όσα είχε εκθέσει στην δεύτερη στιχική ενότητα μένουν στο επίπεδο της βούλησης. Η ειρωνεία του αφηγηματικού προσωπείου απέναντι στον Ιάνθη υπηρετείται με διάφορα μέσα και είναι συμβατή με την εξαρχής διπολική, δηλαδή ειρωνική, ταυτότητα του Ιάνθη. Πρώτα η πρόταξη του επιθέτου «ένθερμη» και η ανοίκεια επίταξη του ποσοτικού επιρρήματος «λίαν» στον στίχο 11 δίνει έμφαση στην ισχυρή βούληση του Ιάνθη, η οποία, ωστόσο, στη συνέχεια ακυρώνεται. Έπειτα, επαναλαμβάνοντας μερικώς την καίρια φράση «Πάντα / να μένω των Εβραίων, των ιερών Εβραίων—», αλλά χωρίς την καταληκτική λέξη («ο υιός»), εστιάζει στην εβραϊκή ταυτότητα, ανεξάρτητα από το οικογενειακό πλαίσιο. Η έμφαση επιτείνεται από την παύλα, η οποία σηματοδοτεί τη μετάθεση από τον λόγο του Ιάνθη στις πράξεις του, αλλά κυρίως σχολιάζει ειρωνικά το τελεσίδικο της δήλωσής του, το οποίο επίσης σχολιάζεται ειρωνικά και με τον διασκελισμό των στίχων 11-12 («Πάντα / να μένω»). Αξίζει να επισημανθεί η διαφορά ανάμεσα στη λόγια λέξη «ο υιός», που χρησιμοποιεί ο Ιάνθης και η οποία υπογραμμίζει τη συγγένεια αλλά και την απόσταση, και στη λέξη «παιδί», που χρησιμοποιεί το αφηγηματικό προσωπείο, η οποία έχει ερωτικές συνδηλώσεις και παραπέμπει στο «απλό και γνήσιο του έρωτος παιδί» του ποιήματος «Μέρες του 1896» (1927).<sup>301</sup> Επιπλέον, πρέπει να επισημανθεί ότι ο καταληκτικός

299. Από αυτήν την άποψη ο Ιάνθης Αντωνίου συγγενεύει με τον Μυρτιά του ποιήματος «Τα Επικίνδυνα». Τα δύο αυτά ποιήματα συγκρίνει ο Καβάφης σε αυτόγραφο σχόλιό του (Haas 1983a, 90, 106). Πβ. και την παρατήρηση της Haas για τη σχέση των δύο ποιημάτων όσον αφορά το θέμα της θρησκευτικής μεταστροφής των πρωταγωνιστών (Haas 2000β, 49).

300. Για τη δυνατότητα εναλλακτικών μετρήσεων των στίχων 10 και 12 και τα εικάστοτε πλεονεκτήματα ή μειονεκτήματα που απορρέουν από τον επιτονισμό των αφηγηματικών συμφραζομένων βλ. Παπάζογλου 2012, 365-369.

301. Βλ. και τις σχετικές παρατηρήσεις της Haas σχετικά με τη διαφορά των λέξεων «υιός» και «παιδί», και το πλαίσιο στο οποίο χρησιμοποιούνται (Haas 2000β, 51). Βλ. και Keeley 2004, 113-114.

στίχος 15 («αφοσιωμένο τους παιδί τον είχαν»), με υποκείμενο τα προσωποποιημένα ουσιαστικά («Ο Ηδονισμός κ' η Τέχνη της Αλεξανδρείας»), υπαινίσσεται την υποκατάσταση της βιολογικής καταγωγής («υιός Εβραίων») από την αλεξανδρινή ταυτότητα της οποίας τα χαρακτηριστικά (ηδονισμός, τέχνη, παιδεία, τιμή στον ελληνισμό — ιδίως στην ελληνική γλώσσα) ασκούν πάνω του καταλυτική επιρροή, ώστε να ακυρώνουν τους συνήθως δυνατούς δεσμούς της καταγωγής, της οικογένειας και της θρησκείας.<sup>302</sup>

Η αλληλεπίδραση που υπάρχει ανάμεσα σε αυτές τις δύο κοσμοθεωρίες, με άξονα την ερωτική επιθυμία, ορίζει και τη ζωή ενός άλλου αφηγηματικού-δραματικού προσώπου που πρωταγωνιστεί στο ποίημα «Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του», το οποίο τυπώθηκε τον Ιανουάριο του 1928. Η ερωτική εμπειρία της «εκλεκτής ηδονής», παράνομης, έκνομης ή άνομης, όπως είδαμε παραπάνω, συνήθως παρουσιάζεται ως καταλύτης της ποιητικής δημιουργίας.<sup>303</sup> Ωστόσο, στο ποίημα αυτό η ερωτική επιθυμία λειτουργεί ως τροχοπέδη της ποιητικής και της νοητικής λειτουργίας, λόγω της ερωτικής ετερότητας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η κυκλική δομή του ποιήματος: Το ποίημα περιλαμβάνει τρεις στιχικές ενότητες, ενώ ανοίγει και κλείνει με τον ίδιο στίχο, όπου το αφηγηματικό-δραματικό πρόσωπο σε μια αποστροφή εις εαυτόν εκφράζει την απελπισία του για την πνευματική του διάλυση (στ. 1 και στ. 23: «Όσο μπορείς πια δούλεψε, μυαλό»). Ο στίχος αυτός, σε συνδυασμό με την ταυτότητα του νέου, που δίνεται στον τίτλο («νέος της Τέχνης του Λόγου»), ενδεχομένως υπονοεί ότι ο δραματικός χρόνος του ποιήματος αφορά τη διαδικασία της γραφής του. Στην πρώτη ενότητα, αμέσως μετά την παύλα του πρώτου στίχου, που σηματοδοτεί το πέρασμα σε άλλο αφηγηματικό επίπεδο, το αφηγηματικό πρόσωπο, σε γ' πρόσωπο που ισοδυναμεί με α', εκφράζει τη φθορά που επιφέρει η μονομερής ένταση του ερωτικού πάθους. Στην τρίτη ενότητα αποτυπώνεται η ψυχική και κοινωνική κατάπτωση του νέου που βιώνει το ανισότιμο ερωτικό πάθος. Ανάμεσά τους, στη δεύτερη στιχική ενότητα, στο κέντρο του ποιήματος, σε παρένθεση, αποκαλύπτεται ο λόγος αυτής της ανισοτιμίας: «(Δεν είν' ομοίως δοσμένοι στην ανώμαλη ηδονή κ' οι δυο. / Μονάχ' αυτόν κυρίεψε απολύτως)» (στ. 10-11). Με τη δομή αυτή αποτυπώνεται και στιχουργικά ο εγκλωβισμός του νέου σε μια αναπόδραστη συνθήκη που υπερβαίνει

302. Πβ. την παρατήρηση του Keeley ότι «ακόμα κι οι δεσμοί της καταγωγής, της οικογένειας και της θρησκείας δεν φτάνουν ν' αντισταθμίσουν την έλξη του αλεξανδρινού αισθησιασμού» (Keeley 2004, 113).

303. Πβ. Robinson 1988, 75-80.

τον έλεγχο του. Η «εκνευριστική» κατάσταση που περιγράφεται στην πρώτη στιχική ενότητα εντείνεται από την προβολή της έντονης και συχνής ερωτικής δραστηριότητας (στ. 4-5: «Φιλεί το πρόσωπο το αγαπημένο κάθε μέρα, / τα χέρια του είναι πάνω στα πιο εξάισια μέλη»). Ο διασκελισμός των στίχων 6-7 («μέγα / πάθος») επιτονίζει την ερωτική ένταση. Στον στίχο 2 προβάλλεται όχι μόνον η φθορά (με την πρόταξη του ρήματος «Τον φθείρει»), αλλά και τονίζεται μέσω της αντωνυμίας «αυτόν» ότι η φθορά αφορά μόνον τον ίδιο. Η «μισή απόλαυσις» αντικατοπτρίζεται και στο γεγονός ότι η παρουσία του άλλου στην πρώτη ενότητα περιορίζεται στον ρόλο του αντικειμένου του πόθου. Η φράση «ανώμαλη ηδονή» διατυπώνεται ρητά για πρώτη φορά εδώ σε τυπωμένο ποίημα.<sup>304</sup> Στην τρίτη στιχική ενότητα επαναλαμβάνονται και άρα προβάλλονται εμφατικά τα μοτίβα της φθοράς (στ. 12: «Και φθείρεται, και νεύριασε εντελώς») και η ένταση της ερωτικής δραστηριότητας (στ. 17-18: «Φιλεί τα λατρεμένα χείλη· πάνω / στο εξάισιο σώμα [...] ηδονίζεται»). Η μόνη συμμετοχή του άλλου στην ερωτική συνεύρεση περιορίζεται στη φράση «στέργει μόνον», η οποία πραγματώνεται σε συμφραζόμενα που προβάλλουν την απελπισία μιας μονομερούς απόλαυσης: η εμφατική λόγω της αλλαγής στίχου αποτύπωση της εικόνας μιας ερωτικής συνεύρεσης (στ. 17-18: «πάνω / στο εξάισιο σώμα [...] ηδονίζεται») διακόπτεται για να προβληθεί με έμφαση, ανάμεσα σε παύλες, η χλιαρή ανταπόκριση του άλλου, αλλά και συγχρόνως για να τονιστεί ότι πρόκειται για τον χρόνο αναστοχασμού της ερωτικής πράξης (στ. 18: «που όμως τώρα νοιώθει»), μέσω του οποίου καταλήγει στην εκτίμηση ότι πρόκειται για σχεδόν ερήμην του άλλου μονόπλευρη απόλαυση. Ας σημειωθεί η χρήση άπαξ στα αναγνωρισμένα ποιήματα του ρήματος «ηδονίζεται». Αξίζει εδώ να επισημανθεί ότι παράλληλα με τον ερωτισμό τονίζεται και η συναισθηματική παράμετρος (στ. 6: «αγάπησε» και στ. 17: «λατρεμένα»). Τα νέα μοτίβα που προστίθενται στην ενότητα αυτή είναι η αεργία και ο οικονομικός και κοινωνικός ξεπεσμός (στ. 13-16: «Εξ άλλου είναι κι άεργος· κι αυτό πολύ συντείνει. / Κάτι μικρά χρηματικά ποσά / με δυσκολία δανείζεται (σχεδόν / τα ζητιανεύει κάποτε) και ψευτοσυντηρείται») και η αυτοκαταστροφική συμπεριφορά του νέου (στ. 20-21: Κ' έπειτα πίνει και καπνίζει· / πίνει και καπνίζει· / και σέρνεται στα καφενεία ολημερίς»). Παράλληλα, ολοκληρώνεται η εικόνα της ψυχολογικής του κατάπτωσης (στ. 22: «σέρνει με ανία της εμορφιάς του το μαράζι.—»)<sup>305</sup>

Όπως και στο ποίημα «Εν απογνώσει» (1923), η αμφιφυλοφιλία του ενός από τους δύο εραστές γίνεται αιτία της δυστυχίας του άλλου, ο οποίος είναι απολύτως

304. Haas 2010, 259.

305. Πβ. και το σχόλιο του Κολακλίδη περί «μεταμορφισμού» στον στίχο αυτό (Κολακλίδης 1983, 138).

δοσμένος «στην ανώμαλη ηδονή».<sup>306</sup> Ωστόσο βασικές αποκλίσεις επιβεβαιώνουν την αρχή της αλληλουχίας με διαφορά που ο Καβάφης υποστηρίζει σε θεωρητικό και εμπράγματο επίπεδο: α) Στο ποίημα «Εν απογνώσει» η αιτία της ανισοτιμίας έγκειται στην επιθυμία του ενός να «σωθεί» από το κοινωνικό στίγμα της ομοφυλοφιλίας, ενώ στο ποίημα που μας απασχολεί προφανώς πρόκειται για ερωτική ετερότητα, όπως φανερώνει, επιμένοντας στο «ομοίως», η διαπίστωση «Δεν είν' ομοίως δοσμένοι στην ανώμαλη ηδονή» (στ. 10). Επιπλέον, στο ποίημα «Εν απογνώσει» δεν υπάρχει ψυχολογική και κοινωνική έκπτωση του νέου, αλλά μόνον ερωτική υπερδραστηριότητα. β) Στο ποίημα «Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του» πρόκειται προφανώς για έναν ποιητή. Αυτό το στοιχείο της ταυτότητας του ανώνυμου φανταστικού προσώπου μετατοπίζει το βασικό θέμα, την έλλειψη ισότιμης ερωτικής ανταπόκρισης σε μια ομοφυλοφιλική σχέση, από το στερητικό σύνδρομο και την ψυχολογική ή σωματική φθορά στην πνευματική διάλυση που υπονοεί η εναρκτήρια και συνάμα καταληκτική φράση του ποιήματος: «Όπως μπορείς πια δούλεψε, μυαλό». Το στοιχείο ταυτότητας του προσώπου, που σχετίζεται με την τέχνη του λόγου όπως δίνεται στον τίτλο του ποιήματος, επιβεβαιώνεται από τη συμβατή με την ταυτότητα του προσώπου αποστροφή εις εαυτόν σε β' πρόσωπο, όπου επαναλαμβάνεται με έμφαση ως καταληκτικός ο πρώτος στίχος που επιμένει, όπως ήδη αναφέρθηκε, στη νοητική λειτουργία και πιθανότατα αφορά το παρόν της γραφής του ποιήματος. Αν πράγματι ισχύει αυτό, τότε πρόκειται για νέο εξαιρετικής ικανότητας, όπως αποδεικνύει η παρά τη διάλυση αξιοσημείωτη συμμετρία του ποιήματος στη δομή, τη στιχουργία, την εικονοποιία, που αντανακλά την ποιητική δεξιότητά του. Ό,τι παρεμβάλλεται ανάμεσα στον πρώτο και τον τελευταίο στίχο, που εγκλωβίζουν τον νέο στην «υπόκωφη» απελπισία τους, είναι η ερωτική απόγνωση στην πρώτη στιχική ενότητα και τα αποτελέσματά της, σε προσωπικό και κοινωνικό επίπεδο, στην τρίτη στιχική ενότητα. Στη δεύτερη οριακής οικονομίας στιχική ενότητα διασαφηνίζεται ο λόγος της απόγνωσης. Ό,τι κυριαρχεί είναι η απελπισμένη αγωνία του προσώπου για την πνευματική του κατάσταση, που έχει διαταραχθεί. Χάρη στην ταυτότητα του αφηγηματικού-δραματικού προσώπου, σ' αυτό το ποίημα ο Καβάφης συναρμολογεί με τον μινιμαλισμό που διακρίνει την ποιητική του το θέμα της ανισότιμης ερωτικής σχέσης λόγω της αμφιφυλοφιλίας του ενός από τους δύο εραστές — θέμα που τον είχε απασχολήσει και πριν από πέντε χρόνια — σε σχέση με την πνευματική ευεξία, η οποία παραπέμπει, ενδεχομένως, στην ποιητική δημιουργία. Στην περιφέρεια αυτού του θέματος θέτει και άλλα ζητήματα της προσωπικής

306. Haas 1983α, 105, και Haas 2010, 259. Βλ. και Πιερής 2008, 1095-1096 (παρατίθεται από τη Haas 2010, 259).

μυθολογίας του: την καλλιτεχνική δυστοκία, τη φθορά και τον οικονομικό ξεπεσμό, τα οποία σε άλλα ποιήματα αποτελούν κομβικά θέματα.

### γ. Ποιητική γραφή και ελεύθερη έκφραση

Το θέμα της τόλμης της τέχνης όταν αποτυπώνει το αισθητικό ιδεώδες «του έρωτος των άκρως αισθητών» απαντά για πρώτη φορά, όπως είδαμε, στο ποίημα «Σ' ένα βιβλίο παληό—», που ίσως πρωτογράφηκε τον Σεπτέμβριο του 1892, με τίτλο «Το Βιβ[λίον]», και τυπώθηκε τον Δεκέμβριο του 1922. Οι διαδοχικές επεξεργασίες αυτού του ποιήματος αποτυπώνουν την πορεία του Καβάφη προς τον ρεαλισμό και η δημοσίευση της οριστικής του μορφής, το 1922, σηματοδοτεί την εστίαση της αντικαβαφικής κριτικής στην ηθική του ποιητή.

Η Haas συνδέει το παραπάνω γεγονός με τη δημοσίευση, τον Νοέμβριο του 1923, του ποιήματος «Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)»,<sup>307</sup> που αφορά τη λογοκρισία της εποχής. Ο τίτλος παραπέμπει στο ομόλογο ποίημα «Νέοι της Σιδώνος (400 μ.Χ.)», γραμμένο και τυπωμένο δύο χρόνια νωρίτερα, τον Ιούνιο του 1920, με το οποίο έχει πολλές αναλογίες αλλά διαφορετική στόχευση.<sup>308</sup> Η αναφορά στη Σιδώνα του 4ου/5ου μ.Χ. αιώνα δηλώνει την επικράτηση μιας αυστηρής χριστιανικής ηθικής και αντίστοιχες κοινωνικές συνθήκες, τις οποίες πρέπει να αντιμετωπίσει το ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο του ανώνυμου νέου.<sup>309</sup> Παράλληλα, παρέχει στον ποιητή το «ιστορικό άλλοθι» για να σαρκάσει όλους τους «περί ηθικής λαλούντες».<sup>310</sup> Το «Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)» εκφέρεται σε α' πρόσωπο. Ο ανώνυμος ποιητής εξομολογείται ότι γράφει τολμηρούς ερωτικούς στίχους τους οποίους κυκλοφορεί με άκρα μυστικότητα για να αποφύγει τη λογοκρισία που ασκεί η συμβατική ηθική. Ιδιαιτέρω ενδιαφέρον έχει η αυστηρή οικονομία του τρόπου με τον οποίο εξαρχής συγκροτείται η ταυτότητα του προσωπείου μέσα από τη ρητορική του, παραπέμποντας σε δύο αξιολογικά συστήματα τα οποία αποτυπώνονται με ευκρίνεια στη συνέχεια. Στον πρώτο στίχο το προσωπείο επιλέγει να αρχίσει την αυτοπαρουσίασή του με πληροφορίες σχετικές με την καταγωγή του, με τρόπο ειρωνικό, προετοιμάζοντας έτσι τον αναγνώστη για την επικείμενη αντίθεση ανάμεσα

307. Haas 2010, 246-247.

308. Ekdawi 1996, 39· Scodel 2003, 141.

309. Για τα πραγματολογικά στοιχεία του ποιήματος και εμπεριστατωμένη βιβλιογραφία σχετικά με το ποίημα βλ. Κωσταρά 2014, 406-414. Για τη χρονολογία του τίτλου βλ. Δίνσχαγια 1983α, 254. Για τον τίτλο βλ. Ekdawi 1996, 39.

310. Haas 2010, 252.

στα δύο ηθικά συστήματα που διατρέχουν το ποίημα. Ο πρώτος στίχος «Πολίτου εντίμου υιός—» είναι μια πληροφορία πιο πυκνή απ' ό,τι φαίνεται αρχικά, κυρίως λόγω της στιχουργίας και της τυπογραφικής διάταξης. Πρώτα πρώτα αναφέρεται στον πατέρα του, σε άνθρωπο της κατεστημένης ηθικής και άρα, υπόρρητα, άνθρωπο που συντάσσεται με τους «περί ηθικής λαλούντες», δηλαδή με τους «εχθρούς» του τολμηρού ποιητή.<sup>311</sup> Επιπλέον, ο τρόπος εκφοράς αυτής της πληροφορίας δίνει στοιχεία και για την ταυτότητα του προσωπείου. Η παύλα στο τέλος του ημιστιχίου δηλώνει και τυπογραφικά την αντίθεση ανάμεσα σε αυτήν την πληροφορία και σε ό,τι ακολουθεί. Πράγματι τα χαρακτηριστικά που συγκροτούν την ταυτότητα του προσωπείου δεν είναι συμβατά με τις αυτονόητες προδιαγραφές της καταγωγής του, έτσι όπως δίνονται από τον ίδιο στη συνέχεια και έως τον τέταρτο στίχο («ευειδής / έφηβος του θεάτρου, / ποικίλως αρεστός, / ενίοτε συνθέτω / εν γλώσση ελληνική / λίαν ευτόλμους στίχους, / που τους κυκλοφορώ»). Ό,τι υπονοείται πίσω από τη σκοπίμως ασαφή, ως προς τη σχέση του με το θέατρο, έκφραση «έφηβος του θεάτρου» είναι η ερωτική ελευθεριότητα<sup>312</sup> και η καλλιτεχνική έφεση του προσωπείου, η οποία σε συνδυασμό με τον υπαινιγμό «ποικίλως αρεστός» σταδιακά συγκροτεί την ταυτότητα ενός θιασώτη της «εκλεκτής ηδονής», της οποίας η ρητή, εμφαντική λόγω της παύσης που χωρίζει το επίθετο από το προσδιοριζόμενο ουσιαστικό, αναφορά στους στίχους 13-14 έρχεται να επικυρώσει ακριβώς αυτό το στοιχείο που ασαφώς και υπαινικτικά τέθηκε στον τέταρτο στίχο. Άφησα σκοπίμως ασχολίαστο έως τώρα το επίρρημα «προ πάντων», διότι η αυτονόμησή του, μέσω του κόμματος, από τη λέξη «ευειδής», την οποία φαινομενικά προσδιορίζει, μας αναγκάζει να το συναρτήσουμε και με τον πρώτο στίχο και έτσι να προσλάβουμε ακόμη πιο ειρωνικά την αναφορά του «εφήβου» στην καταγωγή του και άρα να θεωρήσουμε ακόμη πιο έντονη την αντίθεσή του με ό,τι αυτή αντιπροσωπεύει. Οι επόμενοι στίχοι προσθέτουν άλλες δύο σημαντικές πληροφορίες όσον αφορά την ταυτότητα του προσωπείου η οποία ολοκληρώνεται έως τον τελευταίο στίχο: νέος ανώτερης κοινωνικά και οικονομικά τάξης, όμορφος και με ικανή ελληνομάθεια, αν κρίνει κανείς από την ποιητική χρήση των ελληνικών, ο οποίος δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά στον χώρο του θεάτρου είτε ως φιλότεχνος είτε ως ερασιτέχνης ηθοποιός, ποιητής «ενίοτε» τολμηρός ερωτικής ποίησης σε ελληνική γλώσσα, την οποία «κυκλοφορ[εί] / πολύ κρυφά», λόγω του ότι, όπως αποκαλύπτει, είναι θιασώτης «της εκλεκτής ηδονής». Αντίθετα από τον επίσης

311. Για την εξουσία των ανθρώπων της τρεχάμενης ηθικής και τον έλεγχο που ασκούν βλ. Πιερής 1992, 220-221.

312. Βλ. Robinson 1988, 20. Πβ. και το ποίημα «Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς» (1926), όπου το θέατρο συνδέεται με την ηδονή.

ανώνυμο και φανταστικό γόνο καλής οικογένειας, στο ποίημα «Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου» (1921), που πλήττει αναζητώντας κάτι να τον ενδιαφέρει στην Αλεξάνδρεια του 3ου αιώνα μ.Χ., ο νέος του ποιήματος που μας απασχολεί φαίνεται ικανοποιημένος από τη ζωή του και τις δραστηριότητές του, κρυφές και φανερές. Οι στίχοι 10-16, εκτός του ότι προσθέτουν άλλα δύο στοιχεία στην ταυτότητα του προσωπείου, επιπλέον θέτουν ρητά τα δύο αξιολογικά συστήματα που συνθέτουν το ποίημα και των οποίων η αντίθεση αποτυπώνεται στο χάσμα που χωρίζει τα ζεύγη των στίχων.<sup>313</sup> Πρόκειται για έναν εθνικό, όπως προκύπτει από την αναφώνηση «θεοί!» στον δέκατο στίχο, εκπρόσωπο, όχι μόνον σε επίπεδο ερωτικής συμπεριφοράς αλλά και καλλιτεχνικής πραγμάτωσης, της «ηδονής / της εκλεκτής, που πηγαίνει / προς άγονη αγάπη / κι αποδοκιμασμένη». Απέναντί του στέκονται αμείλικτοι κριτές οι «τα φαιά φορούντες, / περί ηθικής λαλούντες—», οι οποίοι συνοψίζουν τη συμβατική ηθική της κοινωνίας.<sup>314</sup>

Όπως επισημαίνει η Haas, η χρήση του επιθέτου «άγονη» σ' αυτό το ποίημα συνιστά «άπαξ λεγόμενο» στην ποίηση του Καβάφη, ο οποίος, «τα επόμενα περίπου πέντε χρόνια συνεχίζοντας να συνθέτει και να κυκλοφορεί ιδιωτικά τους δικούς του “λίαν ευτόλμους” στίχους, αναθεωρούσε το ποίημα “Σ’ ένα βιβλίο παληό—”»,<sup>315</sup> όπου απαντά επίσης ο διχασμός ανάμεσα στην «εκλεκτή ομορφιά» και την «τρεχάμενη ηθική». Έκτοτε, αυτός ο διχασμός θα αποβεί σταθερός τόπος της καβαφικής ποίησης, κυρίως της ερωτικής. Στο ποίημα που μας απασχολεί, το θέμα αυτό συναρμολογείται με την τέχνη, καθώς καθορίζει όχι τη συμπεριφορά του ανώνυμου ερασιτέχνη ποιητή, αλλά τον τρόπο δημοσιοποίησης της ποίησής του. Στην εμφατικά —χάρη στον διασκελισμό και το τυπογραφικό ενδιάμεσο χάσμα— διατυπωμένη φράση «που τους κυκλοφορώ / πολύ κρυφά, εννοείται—», τονίζεται η μυστικότητα αλλά και λανθάνει η συνηγορία του αναγνώστη πίσω από τη λέξη «εννοείται», που υπονοεί ότι το προσωπείο εξαιρεί τον αποδέκτη του ποιήματος από τους «τα φαιά φορούντες, / περί ηθικής λαλούντες—». Η καίρια για το ποίημα λέξη «ηθική» χρησιμοποιείται εδώ πρώτη φορά στα ποιήματα του κανόνα.<sup>316</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ηθελμένη έλλειψη ακρίβειας που ενέχεται στη χρήση του γενικής σημασίας ρήματος

313. Βλ. και Παπάζογλου 2012, 652.

314. Σχετικά με την ταυτότητα των «τα φαιά φορούντων» βλ. Λεωνίτης 1977, 42, όπου και σχόλιο του Καβάφη που αναφέρει ως πηγή της φράσης τον Ευάπιο. Βλ. και Σαββίδης 1985, 236-237. Βλ. και Κωσταρά 2014, 410, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

315. Haas 1010, 246-247.

316. Ό.π., 252.



«να μην τους δουν», το οποίο ενισχύει την αίσθηση του λαθραίου, αλλά και ενδεχομένως υπαινίσσεται ότι οι «τα φαιά φορούντες, / περί ηθικής λαλούντες—» αντιμετωπίζουν την ποίηση όχι ως Τέχνη αλλά ηθικολογικά. Αξίζει να σημειωθεί ο τρόπος αναφοράς σ' αυτούς που εκπροσωπούν την «τρεχάμενη ηθική» της εποχής και μέσω των ρούχων που φορούν και που συνιστούν ένα εξωτερικό σημάδι εξουσίας και αδιαφοροποίητης κατάταξης σε μια ομάδα, και μέσω του δημόσιου λόγου τους — όπως υπονοεί η χρήση της λέξης «λαλώ». Ας σημειωθεί ότι η λέξη «φαιός» είναι άπαξ λεγόμενη στα ποιήματα του κανόνα.<sup>317</sup> Η ειρωνεία που ενέχεται στην παραπάνω αναφορά εντείνεται από την επανάληψη της κατάληξης «-ούντες» των μετοχών και τις περιπαικτικές παρηχήσεις του φ και του λ. Ακόμη, πρέπει να σημειωθεί ότι οι παύσεις στους δύο τελευταίους στίχους τονίζουν τις έννοιες «ηδονή εκλεκτή» και «αγάπη αποδοκιμασμένη», που είναι η αιτία «της περιπέτειας του λόγου»<sup>318</sup> στο ποίημα. Το ποίημα σχετίζεται με το θέμα της απόκρυψης όχι σε επίπεδο ποιητικής πραγμάτωσης αλλά σε επίπεδο δημοσιοποίησης του ποιητικού λόγου,<sup>319</sup> θέμα με το οποίο σχετίζεται και το εμβληματικό ποίημα «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.», για το οποίο έγινε λόγος στην Εισαγωγή, και από φράση του οποίου προέρχεται ο τίτλος αυτού του βιβλίου για λόγους που ελπίζω ότι διασαφηνίζονται στη συνέχεια.

Το ποίημα «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.» τοποθετείται στο ίδιο ιστορικό πλαίσιο και, επίσης, αφορά το δίπολο «εκλεκτή ηδονή» / ελεύθερη έκφραση. Όμως εδώ η ποιητική στόχευση είναι πιο σύνθετη: σε ένα πρώτο επίπεδο εκτίθεται το θέμα της σχέσης ερωτικής γραφής και λογοκρισίας, επιμέρους θέμα της σχέσης κοινωνικής και ατομικής ηθικής, ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο ο Καβάφης εκθέτει την ποιητική του μέθοδο μέσω προσωπείων, θεματοποιώντας τη συγκρότησή τους και τη λειτουργία τους. Το ποίημα τυπώθηκε τον Ιανουάριο του 1925. Η σύνθεσή του στηρίζεται σε διπολικές αντιθέσεις οι οποίες δημιουργούν ένα πυκνό πλέγμα ειρωνείας πάνω στο οποίο υφαίνεται το βασικό θέμα: η διάσταση μεταξύ ηθικής της κοινωνίας και ηθικής του έρωτα και συνακόλουθα το θέμα της ελεύθερης έκφρασης της ερωτικής ιδιοπροσωπίας.

Στο έξοχο αυτό δείγμα αριστοτεχνικής χρήσης τριών προσωπείων συναντώνται στην Αντιόχεια του 400 μ.Χ. το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο ενός «μυημένου» αναγνώστη, το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο του φανταστικού νέου ποιητή «Τεμέθου του ερωτοπαθούς» και το δραματικό προσωπείο του

317. Λεωνίτης 1977, 42.

318. Πιερής 1992, 363, 371.

319. Ό.π., 363.

Εμονίδη. Όλα τα προσώπεία είναι ιστορικοφανή, αφού τοποθετούνται σε συγκεκριμένο ιστορικό χωροχρόνο. Το αφηγηματικό προσώπείο του «μυημένου» αναγνώστη αποκαλύπτει σε γ' πρόσωπο την ποιητική μέθοδο του Τεμέθου: προκειμένου ο νέος ποιητής να εκφράσει τον έρωτά του δίχως να δημοσιοποιήσει την ερωτική του ζωή προκαλώντας την κοινωνική ηθική, χρησιμοποιεί το προσώπείο του φανταστικού Εμονίδη, διάσημου για την ομορφιά του εραστή του Αντιόχου Δ' Επιφανούς, ο οποίος είχε ζήσει έξι αιώνες πριν από τον Τέμεθο.

Το ανώνυμο αφηγηματικό προσώπείο του αναγνώστη ξεκινά δήθεν *in medias res* μιας αναγνωστικής διαδικασίας την οποία διακόπτει για να εξηγήσει ότι οι στίχοι, που προφανώς διαβάσει, είναι «του νέου Τεμέθου του ερωτοπαθούς» από την Αντιόχεια. Δηλαδή, ο πρώτος στίχος, όπως και όλο το ποίημα, προϋποθέτει ένα άλλο φανταστικό ποίημα που σχολιάζεται από το αφηγηματικό προσώπείο με τρόπο ώστε να φωτίζεται η ταυτότητα του επίσης φανταστικού ποιητή του. Σταδιακά κτίζεται η ταυτότητα του Τεμέθου: είναι νέος, ζει στην Αντιόχεια, στα 400 μ.Χ., δηλαδή σε μια εποχή με αυστηρές θρησκευτικές και κοινωνικές συνθήκες, και είναι «ερωτοπαθής».<sup>320</sup> Ο χαρακτηρισμός αυτός αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς είναι η μόνη ιδιότητα που του αποδίδεται μαζί με τις αντικειμενικές πληροφορίες που δίνονται στον τίτλο και στον πρώτο στίχο. Ας σημειωθεί ότι το επίθετο αυτό χρησιμοποιείται στα ποιήματα του κανόνα άλλη μία φορά για να δηλώσει την ερωτική διέγερση στο ποίημα «Στο πληκτικό χωριό», που δημοσιεύτηκε το ίδιο έτος. Έτσι τίθεται εξ αρχής μια βασική αντίθεση, που απαντά συχνά στα ποιήματα του Καβάφη, ανάμεσα στην αυστηρότητα που επιβάλλει το ιστορικό πλαίσιο, στην προκειμένη περίπτωση η χριστιανική ηθική του 4ου μ.Χ. αιώνα, και στην «ερωτοπαθή» φύση του Τεμέθου, αλλά και ανάμεσα στους ανίδεους Αντιοχείς και στους «μυημένους» (δηλαδή στους θιασώτες του «ερωτοπαθούς» βίου). Η σκηνοθεσία του ποιήματος και η ρητορική του φανταστικού αναγνώστη συνεργάζονται έτσι ώστε ό,τι γράφεται να αποτελεί σχόλιο για έναν ποιητή που ο πραγματικός σύγχρονος του Τεμέθου αναγνώστης του 400 μ.Χ. δεν θα γνωρίσει ποτέ. Το μόνο που θα γνωρίσει από αυτό το ποιητικό κείμενο (στ. 2-4) είναι ο τίτλος («Ο Εμονίδης») και τα δήθεν *realia* (μιας και πρόκειται για φανταστικό πρόσωπο) ότι καταγόταν από τα Σαμόσατα, ήταν διάσημος για την ομορφιά του και «προσφιλής εταίρος» του Αντιόχου Δ' Επιφανούς (175-164 π.Χ.). Η επόμενη πληροφορία (στ. 9-10, 16-18) συνιστά «κριτική» των στίχων του Τεμέθου από τον φανταστικό μυημένο αναγνώστη του: πρόκειται για στίχους «θερμούς, συγκι-

320. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί τον χαρακτηρισμό «ερωτοπαθής» για τον Τέμεθο αλλά και για τους «αρχαίους» και για τον εαυτό του (Καβάφης 2009, 48).

νημένους», κι αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο Εμονίδης «στο ποίημα ετέθη / ως όνομα φιλόν· / ευάρμοστον εν τούτοις». Ας σημειωθεί ότι οι δύο αυτές καίριες για την ταυτότητα του δραματικού προσωπείου λέξεις απαντούν άπαξ στα ποιήματα του κανόνα. Η μεγάλη χρονική απόσταση που χωρίζει τον Εμονίδα από το παρόν του Τεμέθου και των αναγνωστών του του αφαιρεί την πραγματική υπόσταση, καθιστώντας τον ένα όνομα «φιλόν» και «ευάρμοστον», δηλαδή όνομα απλό και ευέλικτο, που δεν αντιστοιχεί σε συγκεκριμένο πρόσωπο· τηρουμένων των αναλογιών, σημαίνουν με «ανοικτό» σημαινόμο. <sup>321</sup> Η παρένθεση που μεταφέρει το θέμα του ποιήματος του Τεμέθου στον 2ο αιώνα π.Χ. (στ. 11-15), τονίζοντας τη φράση «από την παλαιάν / εκείνην εποχή», επιτελεί ποικίλες λειτουργίες. Ασφαλώς, τα τρία χρονικά επίπεδα που συνυπάρχουν στο ποίημα, ο δεύτερος προχριστιανικός αιώνας, ο τέταρτος μεταχριστιανικός αιώνας και η εποχή του Καβάφη (όπου μπορεί να προστεθεί και ένα τέταρτο επίπεδο, αυτό του εκάστοτε αναγνώστη), αντιστοιχούν σε διαφορετικά κοινωνικά συμφραζόμενα και επομένως, δυνάμει, σε διαφορετικούς κώδικες ηθικής όσον αφορά την ερωτική ιδιοπροσωπία, την ελεύθερή της έκφραση αλλά και την πρόσληψη της ποίησης. Η χρήση προσωπείου υποδηλώνει ότι, παρά τις διαφορετικές εποχές, η αντιμετώπιση της ερωτικής ιδιοπροσωπίας από την κοινωνία δεν έχει αλλάξει και πολύ (μέχρι το 1925 που δημοσιεύτηκε το ποίημα). Επιπλέον, η χρονική μετάθεση του θέματος λειτουργεί με τουλάχιστον δύο τρόπους ακόμη: από τη μια μεριά δημιουργεί αντίθεση ανάμεσα στη «θερμοκρασία και την συγκίνηση» που κατόρθωσε ο Τέμεθος γράφοντας τους στίχους του και στην αποστασιοποίηση που απορρέει από τη χρονική απόσταση του αφηγηματικού προσωπείου, αντίθεση που υπαινίσσεται την ιδιαίτερη ποιητική ικανότητα του Τεμέθου· από την άλλη μεριά η μετάθεση του θέματος σε προχριστιανική εποχή, έξι αιώνες πριν, προδίδει την ιδιαίτερη έγνοια του Τεμέθου να βρει ένα ασφαλές τέχνασμα, ώστε να μην υπάρξει υπόνοια ταύτισης ή συσχετισμού από τους «ανίδεους» Αντιοχείς, κάτι που επιτυγχάνεται με τη χρήση ενός προσωπείου χρονικά απομακρυσμένου και ενταγμένου σε μια ρεαλιστική σκηνοθεσία. <sup>322</sup> Ο τρόπος με τον οποίο το προσωπείο του φανταστικού «μυημένου»

321. Την ερμηνεία «απλό, χωρίς πραγματική υπόσταση» όνομα δίνει ο Σαββίδης (Καβάφης 1995 Β, 128), ενδεχομένως κατ' αναλογία προς το λήμμα «φιλός λόγος»: «άπλος λόγος, άπλος ισχυρισμός μη στηριζόμενος επί άποδείξεων» (Liddell-Scott, s.v.).

322. Βλ. και τον σχολιασμό από τον Πιερή της σύνδεσης του ποιήματος αυτού από τον Μαλάνο με τα ποιήματα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.» και «Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)» (Πιερής 1992, 362-363).

Ο Anthony Hirst θεωρεί το ποίημα αυτό κλειδί για την ανάγνωση του ποιήματος «Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει», που δημοσιεύτηκε αμέσως πριν από το ποίημα που εξετάζουμε. Ο Άγγλος μελετητής θεωρεί ότι το ποίημα αυτό μας παρωθεί να δούμε

αναγνώστη αποκαλύπτει το μυστικό του Τεμέθου, δηλαδή την προσχηματική χρήση του προσωπίου του Εμονίδη, είναι συμβατή με τον χαρακτηρισμό που του αποδόθηκε εξ αρχής («ερωτοπαθής»): «Μια αγάπη του Τεμέθου / το ποίημα εκφράζει, / ωραίαν κι αξίαν αυτού», παρατήρηση που υπαινίσσεται ότι ο Τέμεθος είχε πλούσια ερωτική ζωή. Στη συνέχεια το αφηγηματικό προσωπίο του αναγνώστη αποκαλύπτει εμφατικά (μέσω της επανάληψης) και τη δική του ταυτότητα (στ. 22-24: «Εμείς οι μνημένοι / οι φίλοι του οι στενοί· / εμείς οι μνημένοι»). Η απροσδόκητη χρήση της άνω τελείας στον στίχο 23 επιτονίζει την συνεκτικότητα της «παρέας» των «μνημένων», λέξη άπαξ στα ποιήματα του καβαφικού κανόνα. Η πρόταξη της αντωνυμίας «εμείς» δείχνει την αυτοσυνειδησία του αφηγηματικού προσωπίου όσον αφορά την «επιτυχημένη μύηση, μοναδική στην αναγνωρισμένη ποίηση του Καβάφη»:<sup>323</sup> εκείνος, αυτός και ο Τέμεθος ανήκουν σε μια ιδιαίτερη κατηγορία «μνημένων», προφανώς «ερωτοπαθών» νέων, που αγαπούν την ποίηση και ζουν με τρόπο μη αποδεκτό από την κοινωνία της Αντιόχειας του 400 μ.Χ. Το γεγονός αυτό αναγκάζει τον Τέμεθο να παρακάμψει τη λογοκρισία, επινοώντας το προσωπίο του φανταστικού Εμονίδη. Το λανθάνον πρόσωπο του πραγματικού εραστή του Τεμέθου αποτυπώνεται με τον καταφατικό χαρακτηρισμό «μια αγάπη», «ωραίαν κι αξίαν αυτού» (στ. 20, 22), ενώ επανέρχεται όχι για να αποκαλύψει την ταυτότητά της αλλά για να διατηρήσει την ανωνυμία της και μάλιστα εμφατικά, χάρη στις παύσεις, μέσω της αόριστης/ερωτηματικής αντωνυμίας «ποιόνα» (στ. 25). Μ' αυτόν τον τρόπο όχι μόνον το κρυμμένο και υπαινικτικό ανάγεται σε αρχή της κοινότητας των μνημένων, αλλά και, επιπλέον, το κείμενο προβάλλει ως κεντρικό θέμα του όχι την ταυτότητα του λανθάνοντος προσώπου αλλά την προσχηματική ταυτότητα, δηλαδή όχι το ποιος σημαίνεται αλλά το πώς σημαίνεται. Η έμφαση με την οποία προβάλλονται οι «μνημένοι» δημιουργεί ένα συλλογικό προσωπίο που αντιπαρατίθεται στο επίσης συλλογικό προσωπίο των Αντιοχέων στον τελευταίο στίχο: «Οι ανίδεοι Αντιοχείς / διαβάζουν, Εμονίδη». Το αφηγηματικό προσωπίο εκφράζει την απαξίωσή του προς τους ανθρώπους της συμβατικής ηθικής, μέσω της λέξης «ανίδεος», λέξης άπαξ στα ποιήματα του κανόνα, η οποία αναφέρεται στην άγνοιά τους όσον αφορά το τέχνασμα του Τεμέθου, με τρόπο περιπαικτικό χάρη στην παρήχηση του «α» και μία χασμωδία η οποία, εκεί που βρίσκεται («ανίδεοι Αντιοχείς»), υπογραμμίζει τον βαθμό άγνοιας των Αντιοχέων. Η απαξίωση αυτή επεκτείνεται από το

πίσω από τον Καντακουζηνό τον Ελευθέριο Βενιζέλο και πίσω από τον χαμένο ψηφοφόρο τους Έλληνες που κατά τη Μικρασιατική Καταστροφή έχασαν τις περιουσίες τους (Hirst 2003, 61-65).

323. Haas 2000β, 60.

τέχνασμα και σε ό,τι υπονοεί η σκοπίμως ασαφής έκφραση «εμείς οι μυημένοι»,<sup>324</sup> η οποία αφορά κατ' αρχήν την ερωτική ταυτότητα, αλλά επεκτείνεται και στην αναγνωστική προσληπτικότητα της ερωτικής ποίησης του Τεμέθου και κατ' επέκταση της ερωτικής ποίησης του Καβάφη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο προτάσεις που έχουν κατατεθεί στην καβαφική βιβλιογραφία αναφορικά με το «ψιλόν όνομα» «Εμονίδης», το οποίο συνιστά βασικό στοιχείο της ταυτότητας του προσωπείου. Το όνομα και το κρυπτογραφημένο νόημά του, καθώς και τον άξονα των αντιθέσεων πάνω στον οποίο αναπτύσσεται το ποίημα μελέτησε ο Peri, προβαίνοντας σε μια ευρηματική αλλά όχι εν τέλει πειστική πρόταση, η οποία, ωστόσο, οδήγησε τον Παπάζογλου να προτείνει μια άλλη πειστική εκδοχή, πυρηνική για την ερμηνεία του ποιήματος. Στη μελέτη του ο Peri θεωρεί πως η αντιστικτική δομή του ποιήματος (σύμφωνα με την οποία ο 4ος αιώνας μ.Χ. αντιπαράκειται στον 2ο αιώνα π.Χ., και άρα ο χριστιανισμός στον ελληνισμό, ο βαθμός γνώσης όσων «γνωρίζουμε» σε όσα οι άλλοι «διαβάζουν», ο «προσφιλής εταίρος του Αντιόχου του Επιφανούς» με το «ψιλόν όνομα» «Εμονίδης» στον ανώνυμο εραστή του Τεμέθου) οδηγεί στην «καρκινική» ανάγνωση του «ευάρμοστου» ονόματος ΕΜΟΝΙΔΗΣ, στο οποίο υποκρύπτεται η ερωτική ανταπόκριση ΣΟΙΔΙΝΟΜΑΙ.<sup>325</sup> Την ανάγνωση αυτή σχολιάζει ο Παπάζογλου και προβαίνει σε μιαν άλλη πρόταση, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα από τη σκοπιά της εργασίας μου, τη «μάλλον προσφορότερη κρυμμένη δυνατότητα να διαβάσουμε την τελευταία λέξη του αφηγητή: “ΕΜΟΝΙΔΗΝ” όχι όπως “οι ανίδεοι Αντιοχείς”, αλλά ΕΜΟΝ ΙΔΕΙΝ (εμόν ιδείν)».<sup>326</sup> Σύμφωνα με αυτήν την τελευταία πρόταση, το όνομα του δραματικού προσωπείου συνιστά, επιπλέον, ένα *clin d'œil* προς τον μυημένο αναγνώστη, μια προτροπή να διαβάσει το ποίημα ως ποιητικό αυτοσχόλιο του ίδιου του Καβάφη.

Πράγματι πρόκειται για αριστοτεχνικό παιχνίδι κατόπτρων· για ποίημα υψηλής αυτοαναφορικότητας, καθώς μέσα από τη διαλεκτική των προσωπειών και το παιχνίδι των αντικατοπτρισμών ο Καβάφης παρουσιάζει τη δική του ποιητική μέθοδο «με μια διαφάνεια σχεδόν λυτρωτική».<sup>327</sup> Ο φανταστικός Τέμεθος μοιάζει σαν να μαθήτευσε στον ανώνυμο ομότεχνό του, ο οποίος στο ποίημα

324. Για την «υπόκριση του λόγου» στο ποίημα βλ. Πιερής 1992, 312.

325. Peri 1977, 170-175.

326. Ο Παπάζογλου εύλογα επισημαίνει πως η ανάγνωση του Peri «έχει εναντίον της όχι μόνο τις συγχωρούμενες στον προφορικό λόγο ανορθογραφίες, αλλά και τη μορφολογία, αφού δίπλα στη δοτική της προσωπικής αντωνυμίας ο τύπος “δίνομαι” (αντί “δίδομαι”) δύσκολα δικαιολογείται» (Παπάζογλου 2012, 653, σημ. 263). Ως διάκριση ανάμεσα στους «ανίδεους» και τους «μυημένους» ερμηνεύει το χάσμα, προτείνοντας την κάθετη ανάγνωση των πρώτων στίχων των πρώτων ζευγών (ό.π., 653-654).

327. Καραλής 2000, 12.

«Όταν Διεγείρονται» (1916), σε μια αποστροφή εις εαυτόν, συμβούλευε: «Του ερωτισμού σου τα οράματα. / Βάλ' τα, μισοκρυμμένα, μες στες φράσεις σου». Επομένως: ο Καβάφης γράφει ένα ποίημα για έναν αναγνώστη ενός ποιητή του 4ου αιώνα μ.Χ., ο οποίος γράφει ένα ποίημα για «μια ωραία και αξία αυτού αγάπη», και ο οποίος, για να παρακάμψει την κοινωνική λογοκρισία, υποκαθιστά αυτήν «την αγάπη» με το προσωπείο ενός φανταστικού διάσημου εραστή του Αντιόχου Δ', που έζησε έξι αιώνες πριν. Παράλληλα, μέσω του αφηγηματικού προσωπείου ενός φανταστικού «μυημένου» αναγνώστη και φίλου του Τεμέθου, αποκαλύπτει στον μυημένο δικό του αναγνώστη το κατεξοχήν τέχνασμα της δικής του ποιητικής, με βάση το οποίο συγκροτούνται τα περισσότερα ποιήματά του, τουλάχιστον της ωριμότητάς του, μέσα στα οποία περιλαμβάνονται εκείνα τα εξήντα εννέα ποιήματα που δημοσίευσε από το 1919 έως το 1932, για τα οποία ο Σαββίδης έγραψε πως «δεν είναι τα πιο δημοφιλή, αλλά με αυτά στερεώνεται το ανάστημά του ως μείζονα ποιητή».<sup>328</sup> Αλλά «ψιλόν» και «ευάρμοστον» δεν είναι μόνο το όνομα του Εμονίδη, μα και το όνομα του επίσης φανταστικού και εμφατικά προβεβλημένου Τεμέθου, στοιχεία της ταυτότητας του οποίου δίνουν τον τίτλο στο ποίημα· έτσι, πίσω από τους στίχους, ίσως και από το ανάμεσά τους τυπογραφικό χάσμα, η «φωνή και ο αντίλαλος αναμειγνύονται αξεδιάλυτα μεταξύ τους» και «η μεταμφίεση γίνεται μια όψη του γυμνού»,<sup>329</sup> ενώ «Οι ανίδεοι Αντιοχείς / διαβάζουν», Τέμεθον. Οι διπολικές αντιθέσεις που συγκροτούν το ποίημα τόσο σε επίπεδο νοήματος (προχριστιανική/μεταχριστιανική εποχή, κοινωνική/προσωπική ηθική, λογοκρισία/ελευθερία έκφρασης, υποκρισία/αυθεντικότητα, φαντασία/πραγματικότητα), όσο και σε επίπεδο προσωπείων (φανταστικός ποιητής/πραγματικός ποιητής, φανταστικός αναγνώστης/πραγματικός αναγνώστης, φανταστικός εραστής/πραγματικός εραστής) αποτυπώνονται στο τυπογραφικό χάσμα και δημιουργούν ένα σύνθετο πλέγμα ειρωνείας. Η ειρωνεία αυτή αποκτά ένα ακόμη ιδιαίτερα ενδιαφέρον επίπεδο αν δεχτούμε την ευρηματική ανάγνωση του ονόματος «Εμονίδη» από τον Παπάζογλου, που παρουσιάστηκε παραπάνω.

328. Σαββίδης 1985, 234.

329. Οι φράσεις προέρχονται από την παρακάτω εύστοχη παρατήρηση της Yourcenar: «Η έκτακτη πολλαπλότητα προθέσεων και μέσων καταλήγει έτσι να αποτελεί, στον Καβάφη, ένα είδος λαβυρίνθου κλειστού κυκλώματος, όπου η σιωπή και το σχόλιο, η συγκίνηση και η ειρωνεία, η φωνή και ο αντίλαλος αναμειγνύονται αξεδιάλυτα μεταξύ τους, και όπου η μεταμφίεση γίνεται μια όψη του γυμνού. Από την περίπλοκη αυτή σειρά παρένθετων προσωπείων προβάλλει τελικά μια νέα οντότητα, ο “εαυτός”, είδος προσώπου άφθαρτου. Είπαμε παραπάνω πως όλα τα ποιήματα του Καβάφη είναι ιστορικά ποιήματα· το “Τέμεθος, Αντιοχείς” μας επιτρέπει να ισχυριστούμε ότι, σε τελική ανάλυση, στον Καβάφη, δεν υπάρχουν παρά ποιήματα προσωπικά» (Γιουρσενάρ 1981, 82-83).

Εξάλλου και το όνομα «Τέμεθος» προ(σ)καλεί τον αναγνώστη σε μια «μυημένη» ανάγνωση. Αν λάβουμε υπόψη την αγάπη του Καβάφη για τις συντομογραφίες και τις κρυπτογραφήσεις —όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει από τα μεταγραμμένα σχόλια του ποιητή ή με μια περιδιάβαση σε χειρογράφα του— το όνομα Τέμεθος συνιστά ένα είδος κρυπτόλεξου της φράσης «Το ἐμόν ἔθος». Συντομογραφώντας τη φράση και μετατρέποντάς την σε όνομα προσωπείου ομοτέχνου του, ο Καβάφης μνημειώνει ποιητικά «τη δική του συνήθεια», την ποιητική της απόκρυψης/αποκάλυψης.<sup>330</sup> Το εύλογο ερώτημα που

330. Ένα ερώτημα που εύλογα ανακύπτει είναι αν η φράση που υποκρύπτεται στο όνομα Τέμεθος είναι του Καβάφη, όπως στην περίπτωση του «Εμονίδη», ή αν πρόκειται για φράση που αντλεί από κάποια πηγή. Την υπόδειξη μιας πιθανής πηγής χρωστώ στον ποιητή και φιλόλογο Γιάννη Πατίλη, τον οποίο ευχαριστώ για τη γόνιμη συνάντησή μας σε καβαφικό έδαφος.

Αν και δεν πρόκειται για εμβληματική φράση, τα συμφραζόμενα μέσα στα οποία απαντά μια παραλλαγή αυτής της φράσης σε αρχαίο κείμενο παρουσιάζουν εκπληκτική λειτουργικότητα για το ποίημα που μας απασχολεί. Ο Έλληνας ρητοροδιδάσκαλος Διονύσιος Αλικαρνασσεύς στο έργο του *Ρωμαϊκή Αρχαιολογία* σχολιάζει τα περί ντυμένων και γυμνών σωμάτων των αθλητών κατά τη συμμετοχή τους σε αγώνες οι οποίοι διεξάγονταν σύμφωνα με ελληνικούς νόμους. Περιγράφοντας την περιβολή των αθλητών, επισημαίνει την αρχαιοελληνική συνήθεια να μην αγωνίζονται «οἱ τῶν ἀθλημάτων ἀγωνισταὶ» τελείως γυμνοί, αλλά να καλύπτουν τα «περὶ τὴν αἰδῶ», συνήθεια που συνέχισε να ισχύει στη Ρώμη στα χρόνια του (του Διονυσίου), και η οποία μαρτυρείται από τον Όμηρο στην *Ιλιάδα*, στην περιγραφή της πάλης του Αίαντα με τον Οδυσσέα στην κηδεΐα του Πατρόκλου. Αυτήν τη συνήθεια κατέλυσαν οι Λακεδαιμόνιοι, προς αισχύνη όλων των Ελλήνων, όταν, στη 15η Ολυμπιάδα (720 π.Χ.), ο Άκανθος ο Λακεδαιμόνιος επέλεξε να εμφανιστεί στο αγώνισμα του δολίχου, στο οποίο αναδείχτηκε νικητής, τελείως γυμνός. Το σχετικό κείμενο έχει ως εξής: «μεθ' οὗς οἱ τῶν ἀθλημάτων ἀγωνισταὶ τῶν τε κούφων καὶ τῶν βαρέων τὸ μὲν ἄλλο σῶμα γυμνοί, τὸ δὲ περὶ τὴν αἰδῶ καλυπτόμενοι. τοῦτο καὶ εἰς ἐμὲ τὸ ἔθος ἐν Ῥώμῃ διέμενεν, ὡς ἐξ ἀρχῆς ἐγένετο παρ' Ἑλλήσιν· ἐν δὲ τῇ Ἑλλάδι καταλέλυται Λακεδαιμονίων αὐτὸ καταλυσάντων. [3] ὁ δὲ πρῶτος ἐπιχειρήσας ἀποδυθῆναι τὸ σῶμα καὶ γυμνὸς Ὀλυμπίασι δραμῶν ἐπὶ τῆς πεντεκαίδεκάτης ὀλυμπιάδος Ἄκανθος ὁ Λακεδαιμόνιος ἦν. τὰ δὲ πρὸ τούτων δι' αἰσχύνης εἶχον ἅπαντες Ἑλλήνες ὄλα γυμνὰ φαίνειν ἐν ταῖς ἀγωνίαις τὰ σώματα, ὡς Ὀμηρος τεκμηριοῖ, μαρτύρων ἀξιοπιστότατός τε καὶ ἀρχαιότατος ὧν ζωννυμένους τοὺς ἥρωας ποιῶν. τὴν γοῦν Αἴαντος καὶ Ὀδυσσέως πάλην ἐπὶ τῇ Πατρόκλου ταφῇ γενομένην ἀφηγούμενός φησι» (*Ρωμαϊκή Αρχαιολογία*, VII, 72.2-3). Το κείμενο του ρητοροδιδασκάλου για το γυμνό και το ντυμένο σώμα είναι προφανές ότι μπορεί να αναγνωσθεῖ ως μεταφορά της ποιητικής της απόκρυψης/αποκάλυψης, η οποία αφορά τόσο τον Τέμεθο όσο και τον Καβάφη.

Το επιβεβλημένο ερώτημα το οποίο οφείλουμε να διερευνήσουμε είναι αν ο Καβάφης είχε ή μπορούσε να έχει υπόψη του τη *Ρωμαϊκή Αρχαιολογία* του Διονυσίου Αλικαρνασσεύς, παρόλο που στη Βιβλιοθήκη του δεν περιλαμβάνεται κάποια έκδοση του ρητορι-

προκύπτει, όπως και στην περίπτωση των προτάσεων του Peri και του Παπά-ζογλου, αφορά τη συγγραφική πρόθεση: άραγε οι παραπάνω ερμηνευτικές προτάσεις συναντούν τη συγγραφική πρόθεση ή συνιστούν μια συγκυρία και άρα λήψη του ζητουμένου; Όπως και να 'χει, το ερώτημα θα παραμείνει αναπάντητο και ίσως δεν χρειάζεται καν να απαντηθεί, αφού η ερμηνεία ενός ποιήματος είναι σε μεγάλο βαθμό η διαδικασία της τεκμηρίωσης της εικασίας και η δημιουργία συμφραζομένων.<sup>331</sup>

κού ή του ιστορικού έργου του· π.χ., θα μπορούσε να έχει υπόψη του την έκδοση της Λειψίας, Dionysii Halicarnasei, *Antiquitatum Romanarum quae supersunt*, Vol I-IV. Karl Jacoby, In Aedibus B.G. Teubneri Leipzig 1885· ή και κάποια από τις παλαιότερες εκδόσεις που θησαυρίζει το λήμμα για τον Διονύσιο Αλικαρνασσέα στο Λεξικό του Smith (William Smith 1870, I, 1059-1060). Νομίζω πως δεν χρειάζεται να επιχειρηματολογήσει κανείς υπέρ της άποψης ότι ο Καβάφης πιθανότατα γνώριζε τη *Ρωμαϊκή Αρχαιολογία* ή και το ρητορικό έργο του Έλληνα ρητοροδιδασκάλου και ιστορικού, «του πιο διάσημου από όλους τους αρχαίους συγγραφείς με το όνομα Διονύσιος» (ό.π., 1058) —από τα εκατό πρόσωπα που έχουν καταγραφεί με αυτό το όνομα στην ελληνική βιβλιογραφία—, σύμφωνα με το Λεξικό του Smith (ό.π., 1055), το οποίο αφιερώνει στο λήμμα “Dionysius of Halicarnassus” πέντε στήλες (ό.π., 1058-1060). Ο Διονύσιος Αλικαρνασσέας γεννήθηκε ανάμεσα στο 78 και το 54 π.Χ. και πέθανε λίγο μετά το 7 π.Χ. — δηλαδή έζησε στη Ρώμη την εποχή του πρώτου αυτοκράτορα της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, του Αυγούστου Οκταβιανού, εποχή που ενδιέφερε ιδιαίτερα τον Καβάφη και που συνιστά τον δραματικό χρόνο πολλών ποιημάτων του.

Εξάλλου, το θέμα της γυμνότητας κατά τους αγώνες ή/και το όνομα του νικητή στους αγώνες του 750 π.Χ. Ακάνθου του Λακεδαιμονίου μαρτυρούν και άλλοι ιστορικοί, το έργο των οποίων ο Καβάφης γνώριζε καλά. Ο Θουκυδίδης σχολιάζει ότι πρώτοι οι Λακεδαιμόνιοι εμφανίστηκαν γυμνοί στους αγώνες, χωρίς να κατονομάσει τον νικητή Άκανθο τον Λακεδαιμόνιο: «μετρία δ' αὖ ἐσθῆτι καὶ ἐς τὸν νῦν τρόπον πρώτοι Λακεδαιμόνιοι ἐχρήσαντο καὶ ἐς τὰ ἄλλα πρὸς τοὺς πολλοὺς οἱ τὰ μείζω κεκτημένοι ἰσοδίαιτοι μάλιστα κατέστησαν. [1.6.5] ἐγυμνώθησάν τε πρώτοι καὶ ἐς τὸ φανερόν ἀποδύντες λίπα μετὰ τοῦ γυμνάζεσθαι ἠλείψαντο· τὸ δὲ πάλαι καὶ ἐν τῷ Ὀλυμπικῷ ἀγῶνι διαζώματα ἔχοντες περὶ τὰ αἰδοῖα οἱ ἀθληταὶ ἡγωνίζοντο, καὶ οὐ πολλὰ ἔτη ἐπειδὴ πέπαυται» (Θουκυδίδης, *Ιστορίαι*, 1.6.4-5). Ο Πausανίας δεν αναφέρεται στο θέμα της γυμνότητας, αλλά καταγράφει στα «Ηλεικά» το όνομα του νικητή στο αγώνισμα του δολίχου, Ακάνθου του Λακεδαιμονίου: «εἰκὼν μὲν δὴ οὐκ ἔστιν ἐν Ὀλυμπίᾳ τοῦ Κοροΐβου, τάφος δὲ ἐπὶ τοῖς πέρασι τῆς Ἡλείας. Ὀλυμπιάδι δὲ ὕστερον τετάρτη καὶ δεκάτῃ προσετέθη σφίσι διάλογος: Ὑπηνος δὲ ἀνὴρ Πισαῖος ἀνείλετο ἐπὶ τῷ διαύλῳ τὸν κότινον, τῇ δὲ ἐξῆς ἐπὶ τῷ δολίχῳ Ἄκανθος Λακεδαιμόνιος» (Pausanίου, *Ελλάδος περιήγησις*, 5-8.6). Επίσης, ο Ευσέβιος της Καισαρείας αναφέρεται στο θέμα της γυμνότητας και καταγράφει το όνομα του Ακάνθου ως νικητή στο αγώνισμα του δολίχου, που πρώτη φορά προστέθηκε στη 15η Ολυμπιάδα (Ευσέβιος, *Παντοδαπή Ιστορία*, 1, 195).

331. Smith 1971, 275.



Το ποίημα έχει χαρακτηριστεί ως «ένα αναληπτικό μεταποιητικό μανιφέστο του Καβάφη, το οποίο υποδηλώνει μία ερμηνεία των “ιστορικών” —πραγματικών ή φανταστικών— νεαρών αντρών της ποίησής του από την άποψη παρόμοιων ρηματικών μεταθέσεων».<sup>332</sup> Αλλά καθώς το ποίημα δεν αφορά αποκλειστικά τα ιστορικά προσωπεία, θεωρώ ότι συνιστά κάτι περισσότερο: μια μεταποιητική διακήρυξη αισθητικών αρχών, που στερεώνει το προσωπείο ως το κατεξοχήν εργαλείο της καβαφικής ποιητικής.

Το οριακό έτος 1917 ο Καβάφης τυπώνει το ποίημα «Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610», ιστορικοφανές ποίημα που πρωτόγραψε τον Σεπτέμβριο του 1915 με τίτλο «Επιτύμβιον για τον Ποιητήν Αμμώνη». Στο ποίημα αυτό συναρμολογούνται τρία προσωπεία και τίθενται ρητά τα εξής θέματα: η ελληνική γλώσσα, ιδωμένη από την οπτική του Άλλου —στην προκειμένη περίπτωση των Αιγυπτίων του 7ου μ.Χ. αιώνα— και η δυνατότητά της να αποτυπώσει ποιητικά το ανδρικό κάλλος· η δυνατότητα ποιητικής έκφρασης «του αισθήματος» σε ξένη γλώσσα.<sup>333</sup> η ιδιαιτερότητα της αλεξανδρινής ταυτότητας, η οποία, όπως είναι γνωστό από άλλα ποιήματα του Καβάφη, συνδέεται με την «υπέρτατη ηδονή». Το ποίημα εκφέρεται σε β' πρόσωπο από ένα ανώνυμο ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο το οποίο απευθύνεται στο ιστορικοφανές δραματικό προσωπείο του φανταστικού ποιητή Ραφαήλ, προφανώς εκπροσωπώντας μια ομάδα ανθρώπων που «του ζητούν» να συνθέσει «ολίγους στίχους», «για επιτύμβιον του ποιητού Αμμώνη» (ιστορικοφανούς δραματικού προσωπείου) που, όπως δηλώνει ο τίτλος, «πέθανε 29 ετών». Εξαρχής δηλώνεται η απαίτηση για καλαισθησία (στ. 3: «Κάτι πολύ καλαισθητον και λείον») και υπογραμμίζεται η «καταλληλότητα» του Ραφαήλ, χωρίς ωστόσο να διευκρινίζονται η ταυτότητα αυτών που παραγγέλλουν στον Ραφαήλ το επιτύμβιο, ούτε και οι λόγοι που καθιστούν τον Ραφαήλ «κατάλληλο, να γράψει ως αρμόζει / για τον ποιητήν Αμμώνη». Το πρώτο σήμα της ιδιοπροσωπίας που συνδέει τα προσωπεία νεκρών και ζωντανών στο ποίημα προέρχεται από την προφανώς μεταφορική χρήση της λέξης «λείον» —άπαξ λεγόμενης στα ποιήματα του κανόνα—, η οποία σημαίνει «ομαλό». Ενδέχεται ο Καβάφης πράγματι να χρησιμοποιεί τη λέξη με συνδηλώσεις αισθητικές, εφόσον τη χρησιμοποιεί κοντά στη λέξη «καλαισθητο», όπως έχει επισημανθεί.<sup>334</sup> Όμως στα συμφραζόμενα που ακολουθούν, ενδεχομέ-

332. Ροιλός 2016, 166.

333. Πβ. τα σχετικά σχόλια του Martin McKinsey για το ποίημα (McKinsey 2010β, 123).

334. Σαρεγιάννης 2005, 45· Ρηγόπουλος 1991, 43.

νωσ η λέξη αυτή μπορεί να αναγνωσθεί και στο πλαίσιο της «εξομάλυνσης» της αλήθειας, στην οποία πρέπει να προβεί ο Ραφαήλ.<sup>335</sup> Ο επιτοπισμός της αμέσως επόμενης λέξης «Συ» στον στίχο 3, χάρη στην ανοίκεια παύση που επιβάλλει η προηγούμενη στίξη και η συνακόλουθη τροχαϊκή ανάκρουση,<sup>336</sup> καθώς και η αιώρηση του νοήματος στις φράσεις «είσαι ο κατάλληλος», «ως αρμόζει», «τον δικό μας» υποβάλλουν ερωτήματα που σχετίζονται με την ταυτότητα των προσωπείων: γιατί ο Ραφαήλ «είναι ο κατάλληλος να γράψει ως αρμόζει;», πώς «αρμόζει;», πού οφείλεται η αίσθηση ότι ο Αμμώνης είναι «δικός τους»; Και ποιοι είναι αυτοί που τον θεωρούν «δικό τους»; Κάποιες πρώτες απαντήσεις, έτσι όπως απορρέουν από την πρώτη στιχική ενότητα, θα μπορούσαν να είναι: Ο Ραφαήλ θεωρείται «κατάλληλος να γράψει ως αρμόζει» επειδή είναι καλός ποιητής ή επειδή πρόκειται να γράψει για ομότεχνό του ή γιατί, όπως προκύπτει από τα ονόματα, ο Ραφαήλ και ο Αμμώνης<sup>337</sup> είναι «ξένοι» μες στην Αλεξάνδρεια. Και όσον αφορά το ερώτημα «πώς αρμόζει» η απάντηση μπορεί να είναι κάλλιστα: όπως αρμόζει σε έναν ποιητή και ο χαρακτηρισμός «δικός μας» ενδεχομένως να είναι απόρροια της κοινής αλεξανδρινής ταυτότητας και η παραγγελία να δίνεται είτε από την οικογένεια είτε από μια κοινότητα Αιγυπτίων της Αλεξάνδρειας, φίλων της ποίησης και της ελληνικής γλώσσας, τη χρονιά «που αρχίζει η προφητική σταδιοδρομία του Μωάμεθ».<sup>338</sup>

Στη δεύτερη στιχική ενότητα, αν και ο πρώτος στίχος δεν ανατρέπει τις παραπάνω πιθανότητες, η εναρκτήρια λέξη «Βέβαια» δημιουργεί κάποια εκκρεμότητα η οποία γίνεται αινιγματική από τη χρήση της παύλας στο τέλος του στίχου 6, που προδιαθέτει για ανατροπή. Πράγματι, στη συνέχεια προστίθενται δύο νέοι νοηματικοί άξονες: «η λεπτή εμορφιά του» (του Αμμώνη) και τα συναισθήματα αγάπης που ενέπνευσε. Η παύλα στο τέλος του έκτου στίχου («Βέβαια θα πεις για τα ποιήματά του —) επιβεβαιώνει την εκτίμηση που απολαμβάνει η ποίησή του και την αυτονόητη μεία της στο ποίημα, αλλά, παράλληλα, επεκτείνει τα στοιχεία ιδιοπροσωπίας του Αμμώνη: τόσο ο Αμμώνης

335. Είναι πολύ πιθανόν ο Καβάφης να είχε διερευνήσει το σημασιολογικό εύρος της λέξης, καθώς την είχε σημειώσει μαζί με άλλες, όπως μας πληροφορεί ο Πιερός στο περιθώριο των *Ποιημάτων* (1881) του Αχιλλέα Παράσχου —αντίτυπο των οποίων υπάρχει στη βιβλιοθήκη του—, είτε γιατί «δεν γνώριζε τη σημασία της, είτε γιατί τον προβλημάτιζε η συγκεκριμένη στο κείμενο χρήση» της (Πιερός 1992, 26).

336. Για τη μετρικορυθμική μορφή των στ. 3-4 βλ. λεπτομερέστερα Παπάζογλου 2012, 421-422.

337. Το όνομα Ραφαήλ από το εβραϊκό όνομα *Rafa'el* (רַפָּאֵל) = ο Κύριος ίαται. Το όνομα Αμμώνης είναι «όνομα ανύπαρκτο που ηχεί ελληνικά και αιγυπτιακά», σύμφωνα με τον Χανιώτη (2018, 11).

338. Καβάφης 1995, Α 161.

όσο και τα άλλα προσωπεία αποκτούν ερωτικές συνδηλώσεις, καθώς η ουσία του αιτήματος μετατίθεται από «τα ποιήματά του» στην «εμορφιά του» που μνημονεύεται δύο φορές, τη δεύτερη φορά με τον επιθετικό προσδιορισμό «λεπτή»,<sup>339</sup> και τα συναισθήματα που προκάλεσε (στ. 7-8: «αλλά να πεις και για την εμορφιά του, / για την λεπτή εμορφιά του που αγαπήσαμε»).

Η τρίτη στιχική ενότητα συνεισφέρει μια νέα παράμετρο στο θέμα των δυνατοτήτων της ποιητικής γραφής: την αποτύπωση «του αισθήματος» σε ξένη γλώσσα. Στον στίχο 9 δίνεται ένα σημαντικό στοιχείο της ταυτότητας του Ραφαήλ, που εξηγεί και τον λόγο της «καταλληλότητάς» του: «Πάντοτε ωραία και μουσικά τα ελληνικά σου είναι». Ο επόμενος δεκαπεντασύλλαβος στίχος, διαβασμένος σε δύο ρυθμικές ενότητες, μια πρώτη επτασύλλαβη ιαμβική και μια δεύτερη οκτασύλλαβη τροχαϊκή, υπογραμμίζει, χάρη στην τροχαϊκή μεταλλαγή και άρα τον επιτονισμό της όγδοης συλλαβής, την απαίτηση για καλό αποτέλεσμα: «Όμως την μαστοριά σου όληνα τη θέμε τώρα».<sup>340</sup> Η επιμονή του αφηγηματικού προσωπείου οφείλεται στο γεγονός ότι ο Ραφαήλ καλείται, όπως ο μακρινός εκείνος Φερνάζης και ο ανώνυμος Εδεσσηνός του ποιήματος «Ούτος Εκείνος», να γράψει και κυρίως να εκφράσει συναισθήματα σε ξένη γλώσσα, εγχείρημα εξαιρετικά δύσκολο, παρά το γεγονός ότι τα ελληνικά του είναι «ωραία και μουσικά» (στ. 11-12: «Σε ξένη γλώσσα η λύπη μας κ' η αγάπη μας περνούν. / Το αιγυπτιακό σου αίσθημα χύσε στην ξένη γλώσσα»). Η χρήση της λέξης «χύσε» υπονοεί ότι ο Ραφαήλ πρέπει να εργαστεί όπως εργάζεται ένας λεπτοουργός τεχνίτης του μετάλλου, ενδεχομένως όπως ο ανώνυμος «Τεχνουργός κρατήρων» ή ο επίσης ανώνυμος χρυσοχός στο ποίημα «Του Μαγαζιού».<sup>341</sup>

Ωστόσο, η απάντηση στο ερώτημα γιατί ο Αμμώνης αποκαλείται «δικός μας» από το αφηγηματικό προσωπείο εξακολουθεί να εκκρεμεί, εφόσον όλες οι απαντήσεις που έχουν δοθεί στο μεταξύ παραμένουν εξ ίσου πιθανές αλλά και αδιευκρίνιστες (είναι δικός μας λόγω κοινής εθνικής ταυτότητας ή λόγω του γεγονότος ότι είναι καλός ποιητής, ή επειδή είναι αγαπημένος χάρη στην

339. Το επίθετο «λεπτός» χρησιμοποιείται στα ποιήματα του κανόνα άλλες δύο φορές, τη μία σε σχέση με το κάλλος του Οροφέρη και την άλλη σε σχέση με τους χειρισμούς του Ηρώδη Αττικού. Για το επίθετο «λεπτός» βλ. και εδώ, 243, σημ. 201.

340. Για τις μετρικές δυνατότητες ανάγνωσης του στ. 10, καθώς και για την ενδεχόμενη σχέση μετρικής μορφής και ξενικής (αιγυπτιακής) προφοράς βλ. Παπάζογλου 2012, 102-103.

341. Η Alexiou προτείνει οι λέξεις «περνούν» (στ. 11) και «χύσε» (στ. 12) να διαβαστούν με ερωτικές συνδηλώσεις, θεωρώντας ότι δεν είναι η ιδιότητα του Αλεξανδρινού που αναδεικνύεται στο ποίημα, όπως προτείνει ο Keeley, αλλά η ανθεκτικότητα του ελληνικού «λόγου» και «έρωτος», ακόμη και μετά τον εκχριστιανισμό της Αιγύπτου και παρά την αραβική κατάκτηση (Alexiou 1985, 188).

ομορφιά του). Την οριστική απάντηση σε όλα τα ερωτήματα έρχεται να δώσει η τέταρτη στιχική ενότητα, καθώς η εκ νέου ονομαστική αποστροφή του αφηγηματικού προσωπίου προς στον Ραφαήλ —ενδεχομένως σημάδι οικειότητας— και οι οδηγίες που ακολουθούν εννοηματώνουν εκ νέου τις τρεις ασφαιές φράσεις της πρώτης στιχικής ενότητας («είσαι ο κατάλληλος», «ως αρμόζει», «τον δικό μας»). Παράλληλα, στην ενότητα αυτή αποκαλύπτεται ότι ο βασικός λόγος της επιλογής του Ραφαήλ δεν είναι τόσο η μαστοριά του ή δεν είναι μόνο η μαστοριά του, αλλά η «συγγένειά» του με τον Αμμώνη και το ανώνυμο αφηγηματικό προσώπιο. Το νήμα που συνδέει τα τρία προσώπια αποκαλύπτεται στον τελευταίο στίχο («που γι' Αλεξανδρινό γράφει Αλεξανδρινός»):<sup>342</sup> Η «αλεξανδρινή» τους υπόσταση, δηλαδή η κοινή τους αντίληψη για τις κοινωνικές αξίες και τον έρωτα ή, όπως το έθεσε ο επίσης πρόωρα χαμένος Ιασής, στο ποίημα «Ιασή Τάφος» που δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά (1917), η «υπερτάτη ηδονή» και η καλλιτεχνική της μνημείωση. Επομένως, ο συνεκτικός κρίκος ανάμεσα στους τρεις δεν είναι μόνον η καταγωγή αλλά κυρίως η ερωτική ιδιοπροσωπία, ένα θέμα που μεταμορφώνεται με πολλούς τρόπους στην ποίηση του Καβάφη, καθώς συνδέεται με διάφορες παραμέτρους που εξετάζονται στο κεφάλαιο για τα ερωτικά προσώπια της καβαφικής πολιτείας. Χάρη στη σταδιακή συγκρότηση της ταυτότητας των προσωπίων και τη δυναμική διάδρασή τους με απόλυτη οικονομία, στο θέμα της σχέσης τόλμης και ποιητικής γραφής προστίθεται μια νέα παράμετρος που φωτίζει το ποιητικό εργαστήριο από μια άλλη πλευρά, κάνοντας το ποίημα εξαιρετικά σύνθετο: η αποτύπωση του αισθήματος σε ξένη γλώσσα. Παράλληλα, στην περιφέρεια του βασικού θέματος τίθενται και άλλα ζητήματα που αφορούν την ποιητική δημιουργία: η «λείανση», δηλαδή η αριστοτεχνική συγκάλυψη της αλήθειας, η εκτίμηση της ελληνικής γλώσσας, η ερωτική ιδιοπροσωπία ως κώδικας επικοινωνίας των Αλεξανδρινών, θέματα κεντρικά άλλων ποιημάτων.<sup>343</sup>

342. Πβ. και Αραμπατζίδου 2016, 347 για τη σχέση υπαινιγμού και αλεξανδρινής ταυτότητας σε σύγχρονα του Καβάφη κριτικά κείμενα.

343. Η Alexiou πιθανολογεί κρυμμένη αναφορά του Καβάφη στο όνομα Άμμων, που σημαίνει «κρυμμένος», εξηγώντας ότι αυτό είναι το άλλο όνομα του αρχαίου αιγυπτιακού θεού της γραφής Τροθ, που πέθανε μεταφορικά την εποχή της αραβικής κατάκτησης (Alexiou 1985, 188). Όμως το όνομα Αμμώνιος ήταν πολύ διαδεδομένο κατά την αρχαιότητα, ιδίως κατά την ελληνιστική περίοδο, και σημαίνει τον ανήκοντα εις τον Άμμωνα Δία, αλλά και γενικότερα τον προερχόμενο από την περιοχή της Αμμωνίας, όπως ονομαζόταν η Λιβύη (Σούδα s.v.).

Επίσης, το όνομα αυτό έφερε και ο γραμματικός και λεξικογράφος Αμμώνιος, ο οποίος έζησε, σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, τον 1ο μ.Χ. αιώνα στην Αλεξάνδρεια, τον τόπο συγκεντρώσεως όλων των Ελλήνων σοφών εκείνη την ιστορική περίοδο. Πβ. και

Η παραγγελία ενός άλλου επιτύμβιου, αυτήν τη φορά για έναν βασιλιά της διασποράς του Ελληνισμού, είναι το θέμα του ποιήματος «Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής», που τυπώθηκε τον Νοέμβριο του 1923. Στην καβαφική βιβλιογραφία πιθανολογείται ότι ίσως πρόκειται για τον Αντίοχο Α' (69-30; π.Χ.), τον επιλεγόμενο Δίκαιο και Φιλορωμαίο και Φιλέλληνα, ή ενδεχομένως για έναν αντιπροσωπευτικό βασιλιά της ελληνίζουσας δυναστείας, ο οποίος δεν ταυτίζεται με ένα συγκεκριμένο ιστορικό πρόσωπο.<sup>344</sup>

Στο ποίημα ενοικούν τέσσερα προσωπεία: ένα αφηγηματικό, δύο ιστοριογενή δραματικά<sup>345</sup> και ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό. Αποτελείται από δυο στιχικές ενότητες: η πρώτη εκφέρεται σε γ' πρόσωπο από το αφηγηματικό προσωπείο και η δεύτερη, σε εισαγωγικά, παραθέτει το επιτύμβιο, το οποίο έγραψε το ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο. Η διάδραση του λόγου των δύο προσωπειών είναι σημαντική για την ερμηνεία του ποιήματος. Ήδη στον τίτλο προοικονομείται το είδος (επιτύμβιο ποίημα) και προσδιορίζεται ο χώρος και ο χρόνος: πρόκειται για έναν από τους τέσσερις βασιλείς της Κομμαγηνής στις παρυφές του ελληνικού κόσμου. Στην πρώτη στιχική ενότητα το αφηγηματικό προσωπείο πληροφορεί τον αναγνώστη για τον θάνατο του Αντιόχου και για την παραγγελία που έδωσε η συναισθηματικά φορτισμένη αδελφή του μόλις επέστρεψε «περίλυπη» από την κηδεία (στ. 4: «ήθελ' ένα επιτύμβιον γι' αυτόν»). Στον Αντίοχο αποδίδονται από το αφηγηματικό προσωπείο ή από την αδελφή του οι αρετές της εγκράτειας, της πραότητας και της μεγάλης εγγραμματοσύνης με γλώσσα επίσημη, συμβατή με την ιδιότητα του βασιλιά. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο συγκροτείται στη συνέχεια το προσωπείο του παραγγελιοδόχου, του φανταστικού σοφιστή Καλλίστρατου από την Έφεσο, μέσα από δύο σημαντικές πληροφορίες που δίνει το αφηγηματικό προσωπείο γι' αυτόν. Η πληροφορία που δίνεται ανάμεσα σε παύλες και με καίριους διασκελισμούς (στ. 5-8: «—ο κατοικίων / συχνά εν τω κρατι-

τον Αλεξανδρινό φιλόσοφο Αμμώνιο Σακκά του 3ου αιώνα μ.Χ. που απαντά στο ποίημα «Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου» (1921).

Επιπλέον, το όνομα Αμμων μαρτυρείται και για τον Κύπριο άγιο, μαθητή του Οριγένους, που μαρτύρησε στην Κύπρο για την πίστη του Χριστού, ίσως κατά την περίοδο των διωγμών του αυτοκράτορα Δεκίου (248-251 μ.Χ.).

344. Ο Μαλάνος, αφού εξετάσει αντικρουόμενες ιστορικές πληροφορίες, δεν καταλήγει σε κάποιον συγκεκριμένο Αντίοχο, αλλά πιθανολογεί ότι ο Καβάφης είχε ως πρότυπο τον Α', πήρε όμως την ελευθερία να επινοήσει «αδελφή» (Μαλάνος 1957, 263-265)· παρόμοια ο Keeley κάνει λόγο για «αόριστο Αντίοχο» (Keeley 2004, 151).

345. Ο χαρακτηρισμός των δύο δραματικών προσωπειών ως «ιστοριογενών» είναι καταχρηστικός, καθώς δεν είναι ξεκάθαρο στην καβαφική βιβλιογραφία αν συγκροτούνται με βάση συγκεκριμένα ιστορικά πρόσωπα.

δίω της Κομμαγηνής, / κι από τον οίκον τον βασιλικόν / ασμένως κ' επανειλημμένως φιλοξενηθείς—») παρουσιάζει τον Καλλίστρατο να συχνάζει (αυτός από την Έφεσο) στην αυλή του βασιλιά της μακρινής Κομμαγηνής υπό τον κυριαρχικό έλεγχο της Συρίας. Η επόμενη πληροφορία ότι έγραψε το επιτύμβιο «τη υποδείξει Σύρων αυλικών» είναι ιδιαίτερα κρίσιμη για την ταυτότητά του, καθώς υπαινίσσεται ότι είναι άνθρωπος της εξουσίας, που ενδιαφέρεται περισσότερο να κρατήσει τις ισορροπίες, παρά να εκφράσει την άποψή του για τον βασιλιά.<sup>346</sup> Είναι προφανές ότι διατηρεί σχέσεις και με αυλικούς του γειτονικού κράτους, και ασκεί τη μικροπολιτική του προς όλες τις κατευθύνσεις (και με τη «γραία δέσποινα» και με τους «Σύρους αυλικούς»). Επομένως, το επιτύμβιο που συνθέτει δεν είναι προϊόν γνήσιας ποιητικής συνείδησης, απόρροια της σχέσης που είχε με τον Αντίοχο, τον οποίο προφανώς γνώριζε καλά εφόσον σύχναζε στην αυλή του, αλλά αποτέλεσμα κολακείας και πολιτικών ισορροπιών. Άνθρωπος της αυλής του Αντιόχου, αλλά και της αυλής των Σελευκιδών, ο Εφέσιος σοφιστής γνωρίζει φαίνεται καλά τον δρόμο του συμφέροντός του, όπως ειρωνικά το όνομά του (Καλλίστρατος) υποδηλώνει (δηλαδή να συνεχίσει να παρασιτεί στη βασιλική αυλή και μετά τον θάνατο του προστάτη του).

Στην επόμενη στιχική ενότητα εγκιβωτίζεται το επιτύμβιο που ο Καλλίστρατος έγραψε και έστειλε «εις την γραίαν δέσποιναν». Η ταυτότητα του προσωπίου του σοφιστή ολοκληρώνεται μέσα από τη ρητορική του. Το επιτύμβιο αποκαλύπτει περισσότερα στοιχεία γι' αυτόν που το συνέθεσε παρά για τον Αντίοχο. Η απολύτως θετική ταυτότητα του βασιλιά, όπως είδαμε, είχε αποτυπωθεί με επισημότητα, αλλά και με ουσιαστικό τρόπο στην πρώτη στιχική ενότητα, όπου αντανακλώνται ενδεχομένως τα συναισθήματα της αδελφής. Αντιθέτως, η ρητορική του επιτυμβίου λειτουργεί ως ειρωνική αντίστιξη στη ρητορική του αφηγηματικού προσωπίου, αφού ο έπαινος του Αντιόχου υπονομεύεται μέσω της επιτήδευσης και της υπερβολής, τεχνικές της ειρωνείας που πραγματώνονται με διάφορα μέσα: την ομοιοκαταληξία, κυρίως τη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία «βασιλέως-κλέος», όπου πρέπει να προστεθεί και η λέξη «γενναίος» (στ. 11-12, 14), η οποία προσδίδει, εν μέρει λόγω της τριπλής χασμωδίας, έναν παιγνιώδη τόνο ανάρμοστο με ένα επιτύμβιο· το πομπώδες ύφος («ω Κομμαγηνοί»)· τη συσσώρευση στερεότυπων και υπερβολικών επαίνων, σε αντίθεση με τον προσωπικό έπαινο που κατατέθηκε στην πρώτη στιχική ενότητα και που τον διαφοροποιεί από άλλους βασιλιάδες. Στον δέκατο πέμπτο στίχο ο Καλλίστρατος αποδίδει στον Αντίοχο τον ύψιστο έπαινο, ο οποίος εναρμονίζεται με τον έπαινό του περί εγγραμματοσύνης στην πρώτη στιχική ενότητα (στ. 15: «Υπήρξεν έτι το άριστον εκείνο, Ελληνικός—»). Ωστόσο, ο έπαινος δεν είναι απαλλαγ-

346. Beaton 1981, 524-525.

μένος από μια διάχυτη ειρωνική αύρα, καθώς η παύλα σηματοδοτεί τη μετάθεση της εστίασης από τον Αντίοχο στο εκτόπισμα της ελληνικής ταυτότητας αυτής καθ'αυτήν.<sup>347</sup> Η υπερβολή με την οποία παρουσιάζεται η «ιδιότητα» αυτή (ένα σκαλοπάτι κάτω από τους θεούς) και η περίτεχνη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία («τιμιότεραν»-«πέραν») λειτουργούν ειρωνικά: ο σοφιστής τη διαχειρίζεται σαν διαφημιστικό σλόγκαν, παρόμοια με τον τρόπο που ο βασιλίσκος ενός άλλου κρατιδίου στην άκρη του απέραντου ελληνιστικού κόσμου χρησιμοποιούσε τη λέξη «φιλέλλην». Θυμίζω ότι εκείνος παραπονιόταν για τους «σοφιστάς και άλλους ματαιόσπουδους» που έρχονταν από τη Συρία να τους εκπολιτίσουν. Με αυτόν τον τρόπο υπονομεύεται όχι βέβαια η «τιμιότερα ιδιότης της ανθρωπότητος», αλλά η γνησιότητα της σχέσης του Εφέσιου σοφιστή και των βασιλιάδων μαζί της, σ' αυτό το ελάχιστο κρατίδιο του αχανούς κόσμου της ελληνιστικής εποχής. Τα πρόσωπα μπορεί να μην είναι άξια της «τιμιότερας ιδιότητας», αλλά η ιδιότητα παραμένει η τιμιότερα της ανθρωπότητας και όχι του εκάστοτε συγκεκριμένου βασιλικού προσώπου. Ως σοφιστής ο Καλλίστρατος καταφέρνει να μετατρέψει μια προσωπική συμφεροντολογική κολακεία σε αντικειμενική διαχρονική ευφημία της ελληνικής ιδιότητας, χαραγμένη εσαεί στην επιτύμβια πλάκα. Ασφαλώς, η ειρωνεία που απορρέει από τη ρητορική του επιτυμβίου υπονομεύει το ήθος του σοφιστή, αλλά και αναδεικνύει τη σοφιστική του τέχνη, δίχως να θίγει τον (οποιοδήποτε) Αντίοχο, του οποίου το πορτραίτο διαγράφεται από την αρχή έως το τέλος με τρόπο θετικό.<sup>348</sup>

Στο προηγούμενο ποίημα η παραγγελία επιτυμβίου για τον ποιητή Αμμώνη ανατίθεται στον ποιητή Ραφαήλ, όπου με δεδομένη την ποιητική αξιολόγηση, το κέντρο εστίασης είναι η ποιητική αξιοποίηση σε ξένη γλώσσα του αισθήματος και της αλεξανδρινής ταυτότητας που συνέχει τα προσώπια (με βασικά χαρακτηριστικά τον ηδονισμό, την τέχνη, την παιδεία). Αντιθέτως, η παραγγελία επιτυμβίου για έναν βασιλιά, ακόμη και για έναν ενάρετο βασιλιά σαν τον Αντίοχο, ανατίθεται σε έναν σοφιστή και όχι σε έναν ποιητή: ό,τι προέχει δεν είναι η αποτύπωση του αισθήματος, αλλά να τιμηθεί η μνήμη του βασιλιά δίχως να διαταραχθούν οι ασταθείς δομές της εξουσίας.



347. Για τη λειτουργία της παύλας και την αποσύνδεση χάρη σε αυτήν του χαρακτηρισμού «Ελληνικός» από το πρόσωπο του Αντίοχου βλ. Παπάζογλου 2012, 111-113.

348. Βλ. και Keeley 2004, 151-152· Ιλίνσκαγια 1983α, 227.

Στα ποιήματα για την τέχνη, που εξετάστηκαν σε αυτό το κεφάλαιο, ο Καβάφης εκφράζει τον καλλιτεχνικό του προβληματισμό και πραγματεύεται ποικίλα θέματα που αφορούν την ποιητική του, το καλλιτεχνικό ήθος, την αισθητική καλλιέργεια, τη σχέση ερωτισμού και καλλιτεχνικής έκφρασης, τέχνης και κοινωνίας, καλλιτέχνη και έργου. Το προσωπείο γίνεται σταδιακά το βασικότερο εργαλείο το οποίο συνέχει την ειρωνική του γλώσσα και την πολυφωνία της μυθολογίας του, αφού μέσα από τη ρητορική και τη δράση των προσωπείων του ο Καβάφης αναπτύσσει μεγάλη κλίμακα τεχνικών. Η συγκρότηση των προσωπείων ποιητών, ζωγράφων, γλυπτών και φιλότεχνων και η μεταξύ τους διάδραση αποτυπώνουν την ποιητική διαδρομή του ίδιου του Καβάφη προς ολόένα και μεγαλύτερη δραματοποίηση της ποιητικής ύλης. Έτσι, ανάμεσα στα πρωτοβάθμια προσωπεία του ποιήματος «Το Πρώτο Σκαλί» (1899) και τα σύνθετα προσωπεία του ποιήματος «Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην» (1928) χαρτογραφείται η προσωπική του ποιητική περιπέτεια. Σε αυτήν την περιπέτεια που «αφηγούνται» τα ποιήματα ποιητικής, τα προσωπεία λειτουργούν σαν τα κομμάτια ενός ψηφιδωτού: μικρά ή μεγάλα, στο κέντρο ή στην περιφέρεια του θέματος, όλα διακριτά και αναγνωρίσιμα, είναι εξίσου απαραίτητα για την ολοκλήρωση της αφήγησης που αφορά, σε τελική ανάλυση, την ίδια την ποίηση. Παράλληλα, μέσω αυτών των προσωπείων, μνημειώνεται το εφήμερο, καθαγιαάζεται το παραβατικό και εξορκίζεται ο φόβος της φθοράς και της απώλειας.



## ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

*... θα μπορούσα να γράψω Ιστορίαν  
Ιστορικά προσωπεία*

*Μεγάλη μέρα για τον Καβάφη θα ήταν εκεί-  
νη που θα ανακάλυψε ότι η ιστορία μπορεί να  
αντιμετωπισθεί και σα μια ανθολογία από ζώες  
αγνώστων ή μισοαγνώστων ανθρώπων.*

(Ι. Α. Σαρεγιάννης, 1949)

**Η** ΙΔΙΑΖΟΥΣΑ ΚΑΙ ΜΟΝΑΔΙΚΗ σχέση του Καβάφη με την Ιστορία είναι ενδεχομένως ο πιο πολυσυζητημένος τόπος της καβαφικής κριτικής, μια εκτεταμένη κοίτη όπου εκβάλλουν ποικίλες προσεγγίσεις και μελέτες με διαφορετική στόχευση και ποικίλο εκτόπισμα. Η βάση δημιουργήθηκε σταδιακά από την εποχή του Καβάφη έως το οριακό για την καβαφική βιβλιογραφία έτος 1983 από μελέτες με διαφορετικό προσανατολισμό, οι οποίες αναμφισβήτητα αποτελούν έκτοτε το εφαλτήριο κάθε νέας ανάγνωσης: η ψυχολογική προσέγγιση (Σαρεγιάννης 1931, 1933 και 1957)· η σχέση ηθιοποιίας και ιστορισμού (Δημαράς 1933)· η επικεντρωμένη στη σχέση Ιστορίας και ψυχολογίας του ποιητή (Μαλάνος 1933)· η διερεύνηση των ιστορικών πηγών (Pontani 1940)· η μοντερνιστική «μυθιστορία» (Σεφέρης 1946)· η μυθοποιητική πρόθεση και λειτουργία (Bowra 1949)· η ιστορική/μαρξιστική προσέγγιση (Τσίρκας 1958 και 1971)· η προσέγγιση του ρεαλισμού (Μαρωνίτης 1970, Ιλίνσκαγια 1983α)· η μεταποιητική διάσταση και η χαρτογράφηση της ιστορικής εμπειρίας (Δάλλας 1974)· οι ελληνικές καταβολές της διασπορικής ταυτότητας και η οικουμενική προοπτική (Keeley 1976)· η πρόσληψη του Ιουλιανού του Παραβάτη σε σχέση με την αντίθεση ελληνισμού και χριστιανισμού (Bowersock 1981)· η πρώιμη φάση της σχέσης του με την ιστορία των «Αρχών του Χριστιανισμού» (Haas 1983β)· η πρόσληψη του ιστορικού ως βιωμένου χρόνου (Beaton 1983)· η θεατρική αναπαράσταση της Ιστορίας (Catsaouni 1983), και πολλές ακόμη θεωρήσεις, συνολικές ή επιμέρους, τις οποίες έχει συνοψίσει ο Μιχάλης Πιερής.<sup>1</sup> Σταθμός στην καβαφική βιβλιογραφία υπήρξε η δημοσίευση από την Diana Haas, το 1982, των καβαφικών σχολίων στο έργο του Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, καθώς και, από το 1983 και εξής, των αυτόγραφων σχολίων του Καβάφη σε ποιήματά του, που διευρύνουν τη γνώση μας για τον τρόπο διαχείρισης των ιστορικών πηγών και την αντίληψή του γύρω από φιλοσοφικά και ιστορικά θέματα συνδεδεμένα άμεσα με το έργο του. Έκτοτε, η βιβλιογραφία έχει εμπλουτιστεί με μελέτες καίριων ζητημάτων που αφορούν τη σχέση του με την Ιστορία ή την ιστοριογραφία, καθώς και μετακριτικές θεωρήσεις της πρόσληψης της ιδιάζουσας ιστορικότητάς του, και, ακόμα, γόνιμες αναγνώσεις μεμονωμένων ποιημάτων.<sup>2</sup> Το αδιάλειπτο ενδια-

1. Πιερής 1984, 374-376.

2. Η πλούσια συγκομιδή που φωτίζει τον πολυσχιδή ιστορισμό του Καβάφη εμπεριέχεται στη βιβλιογραφία του Δασκαλόπουλου (2000) και στο συμπλήρωμά της (2010).

φέρον των μελετητών για το πολύπλοκο δίκτυο του καβαφικού ιστορισμού αποτυπώνεται και στη βιβλιογραφία για το συναφές αλλά όχι ταυτόσημο ζήτημα της πολιτικής διάστασης της ποίησής του, που διατρέχει την έρευνα από τις θεμελιακές μελέτες του Βρισμιτζάκη («Η πολιτική του Καβάφη», 1926) και του Σαββίδη («Η πολιτική αίσθηση του Καβάφη», 1967) έως τη θεώρηση του Martin McKinsey μέσα από τον φακό της μετααποικιακής θεωρίας (*Hellenism and the Postcolonial Imagination*, 2010) ή και πρόσφατες μελέτες που επαναθεωρούν παλαιότερες εκτιμήσεις ή ζητήματα ορολογίας με σύγχρονα θεωρητικά εργαλεία. Όπως επισημαίνει ο Χρυσανθόπουλος, ο οποίος προσεγγίζει τα «Ιουλιανά» ποιήματα του Καβάφη με άξονα το «ζήτημα της κυριαρχίας» και θέτει ξανά το ζήτημα της πολιτικής διάστασης, «ο Καβάφης γράφει συστηματικά και πολιτική ποίηση, και για τον λόγο αυτό είναι σημαντικό να συνεχίζουμε να τον διαβάζουμε σε σχέση με το σήμερα και την πολιτική».<sup>3</sup> Αυτή η διάσταση της ποίησής του, που αφορά σχεδόν όλα του τα ποιήματα, είναι ένας από τους βασικούς λόγους της αδιάλειπτης ανανέωσης της καβαφικής βιβλιογραφίας από γενιά σε γενιά.

Είναι κοινός τόπος της καβαφικής κριτικής, παλαιότερης και νεότερης, πως η ιστορία διαποτίζει όλες τις κατηγορίες ποιημάτων του Καβάφη, αφού η προσωπική μυθολογία του συγκροτείται από το τρίπτυχο αξιακό σύστημα Γνώση-Ηδονή-Τέχνη παρουσιασμένο στη διαχρονία, μέσα από όλο και μεγαλύτερη δραματοποίηση, καθώς εξελίσσεται η ποιητική του. Γι' αυτόν τον λόγο οι ταξινομήσεις και οι ομαδοποιήσεις των ιστορικών του ποιημάτων, που έχουν γίνει κατά καιρούς, δεν συμφωνούν μεταξύ τους, καθώς ο άξονας της ιστορίας μετατοπίζεται ανάλογα με την προοπτική του μελετητή και τα κριτήρια ταξινόμησης που έχει επιλέξει.<sup>4</sup> Ό,τι ενώνει όλες αυτές τις προσεγγίσεις είναι η πα-

---

Για τον τρόπο με τον οποίο ο Σεφέρης ανακαίνισε μέσα στο πλαίσιο του μοντερνισμού την πρόσληψη του καβαφικού ιστορισμού βλ. Σαββίδη 1993, 273-275· Βαγενάς 1994, 243-273· Καγιαλής 1998, 77-120. Το πολύπλοκο πεδίο της «σεξουαλικής ερμηνευτικής» του καβαφικού ιστορισμού που επικράτησε έως τη σφαιρική τομή διερευνά εμπειριστατωμένα ο Παπαθεοδώρου (2004, 156-215). Για τη σχέση του Καβάφη με την ιστοριογραφία κατά την πρώιμη φάση του έργου του (1891-1903) βλ. Χρυσανθόπουλος 2013β.

3. Χρυσανθόπουλος 2016, 446. Την ανάγκη επαναθεώρησης του πολιτικού Καβάφη είχε επισημάνει ο Χρυσανθόπουλος και σε παλαιότερη μελέτη του (Χρυσανθόπουλος 2013α). Πβ. και Χρυσανθόπουλος 2013β και 2013γ. Πβ. και τη μελέτη του για τη σχέση Ιστορίας και ηδονής πάνω στον άξονα του χρόνου (Χρυσανθόπουλος 2010).

4. Για τα διαφορετικά κριτήρια ταξινόμησης των ιστορικών ποιημάτων που έχουν χρησιμοποιηθεί βλ. Πιερής 1984, 400-401. Δύο παραδείγματα: Εκτός από την εύλογα χρονολογική ταξινόμηση των ποιημάτων, οι μελετητές έχουν χρησιμοποιήσει διάφορα κριτήρια. Π.χ.: Η Yourcenar, η οποία θεωρεί όλα τα ποιήματα του Καβάφη, και τα

σίγνωστη δήλωση του ίδιου του Καβάφη για τη σχέση του με την Ιστορία και η λόγια ιστορική του κατάρτιση και συνείδηση, που προβάλλουν μέσα από τα σχόλια του έργου του Gibbon, από τα σχόλια του ίδιου σε ποιήματά του και από τις «Παρατηρήσεις πάνω σε μεταφράσεις ποιημάτων του» από τον αδελφό του Τζων.<sup>5</sup> Στα αυτόγραφα σχόλια για ποιήματά του και στις παρατηρήσεις του για τις μεταφράσεις αποτυπώνεται η ιστορική του αίσθηση όχι μόνο σε σχέση με τις ιστορικές πληροφορίες, ώστε κάθε ιστορικό στοιχείο που στεγάζεται στα ποιήματά του να είναι μέσα στην «ιστορική δυνατότητα», αλλά και σε σχέση με τη γλώσσα.<sup>6</sup> Άλλωστε, οι εναλλακτικοί χαρακτηρισμοί ποιη-

---

ιστορικά, προσωπικά, επιχειρεί μια θεματική κατάταξη των ιστορικών ποιημάτων, όπου περιλαμβάνει και ποιήματα για την τέχνη (π.χ. «Λάνη Τάφος») ή ποιήματα ερωτικά (π.χ. «Ίμενος») ή «ποιήματα πεπρωμένου», όπως τα ονομάζει, όπου περιλαμβάνει και ποιήματα φιλοσοφικά (π.χ. «Διακοπή») και ιστορικά (π.χ. «Η Διορία του Νέρωνος») (Γιουρσενάρ 1981, 33-46)· ο Δάλλας προσεγγίζει τα ιστορικά ποιήματα με κριτήριο «την αρχή της αυτονομίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας» και «τις αισθητικές λειτουργίες» (Δάλλας 1974, 13).

5. Καβάφης 1963β, 235-249. Οι παρατηρήσεις του δείχνουν και τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης εργάζεται όταν εμπνέεται από συγκεκριμένη ιστορική πηγή. Για παράδειγμα, στα κείμενά του «Εκθεσις επί της Μεταφράσεως του ποιήματος “Απουσία”» και «[Πάνω σε μετάφραση του ίδιου ποιήματος]» εξετάζει με επιστημονικό τρόπο α) τα πραγματολογικά στοιχεία ώστε να μην παραβιάζεται η αξιοπιστία της ιστορικής πληροφορίας (π.χ. ψάχνει τα Τύανα στον χάρτη και ελέγχει την πληροφορία στο Λεξικό του Smith)· β) τις λέξεις σε σχέση με το πρωτότυπο ώστε να αποδίδονται οι λεπτές αποχρώσεις του πρωτοτύπου (π.χ. τη λέξη «σπουδαστής» και «σοφιστής», σε σχέση με τη λέξη «μειράκιον» που χρησιμοποιεί ο Φιλόστρατος)· γ) την ποιητική οικονομία σε σχέση με την ισορροπία διατύπωσης-υπονόησης (ό.π., 241-246).

6. Τα αυτόγραφα σχόλια του Καβάφη για ποιήματά του συνδέονται άμεσα με τη «διορθωτική εργασία» και τη μέθοδο εργασίας που ο ίδιος περιγράφει στο κείμενο «Φιλοσοφικός Έλεγχος». Από τα σχόλια αυτά είναι φανερό ότι ο Καβάφης εργάζεται με μέθοδο ιστορικού: συγκρίνει τις πηγές του, κάποτε παραθέτει αποσπάσματα, κρίνει και μετά περιγράφει με ποιο τρόπο χρησιμοποιεί ο ίδιος τις πηγές. Η μέθοδος αυτή αποτυπώνεται καθαρά στα δημοσιευμένα αυτοσχόλια και έχει επισημανθεί επανειλημμένως από τη Haas. Βλ. ενδεικτικά τα σχόλια για τα ποιήματα «Η Δυσάρεσκεια του Σελευκίδου» και «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)» (Haas 2018, 97-140). Πβ. και τα σχόλια της ίδιας, με αφορμή το ποίημα «Η Ναυμαχία», για τον τρόπο εργασίας του Καβάφη στα ιστορικά ποιήματα με στόχο την ιστορική ακρίβεια και τις επιδιώξεις του που ο ίδιος εκθέτει στο κείμενό του «Φιλοσοφικός Έλεγχος» (Haas 2012, 208-213). Πβ. και τον σχολιασμό της επεξεργασίας του ποιήματος «Καισαριών» από τη Lavagnini, η οποία αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης δεσμεύεται από τις ιστορικές πηγές αλλά και αξιοποιεί τα κενά της Ιστορίας (Lavagnini 2017, 123-148, και ειδικότερα για την παρατήρηση της μελετήτριας, 147).

μάτων που αναφέρονται σε ιστορικά πρόσωπα από τον ίδιο τον ποιητή άλλοτε ως «ιστορικών» («Ηρώδης Αττικός», «Οροφέρνης») ή «καθαρώς ιστορικών» («Η Δόξα των Πτολεμαίων», «Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου») ή «εντελώς ιστορικών» («Μανουήλ Κομνηνός»), άλλοτε ως «έργων φαντασίας» («Αλεξανδρινοί Βασιλείς») ή «συμβολικών» («Ο Θεόδοτος»),<sup>7</sup> αποδεικνύουν πόσο στέρεα αγκυρώνονται στην Ιστορία το σύμβολο και η φαντασία.

Η προτίμηση του Καβάφη για τα ελληνιστικά, τα ρωμαϊκά και τα βυζαντινά χρόνια συνδέθηκε, ανάμεσα σε άλλα, και με τα προσωπεία που ενοικούν στα ποιήματά του: η ελευθερία διαχείρισης των ιστορικών προσώπων και ο οργανικός δεσμός τους με τον ίδιο και με την εποχή του είναι οι δύο πόλοι ανάμεσα στους οποίους κινήθηκε η κριτική, για να φωτίσει τις επιλογές του ποιητή από τα χρόνια των ψυχαναλυτικών προσεγγίσεων έως σήμερα.<sup>8</sup> Ασφαλώς, ακόμη και η συ-

---

Η ιστορική αίσθηση διέπει τη μέθοδο του Καβάφη και όταν ερευνά την ακριβή σημασία μιας λέξης, ανιχνεύοντας όχι μόνον το εύρος αλλά και τη σημασιακή διαστρωμάτωση της μέσα στον χρόνο, καταφεύγοντας στις πηγές. Ένα καλό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο διερευνά τη σημασία και την ιστορικότητα των λέξεων, όταν αντλεί από μια ιστορική πηγή, είναι τα σχόλιά του προς τον αδελφό του Τζων για τη μετάφραση του ποιήματος «Απουσία» («Έκθεσις επί της Μεταφράσεως του ποιήματος “Απουσία”»): βλ. π.χ. τις λεπτές παρατηρήσεις του για τις φράσεις «μειράκιόν τι θρασύ περί τας έριδας» που χρησιμοποιεί ο Φιλόστρατος, «εις νέος σπουδαστής» που χρησιμοποιεί ο Καβάφης, τη λέξη «sophist» που χρησιμοποιεί ο Τζων και τη λέξη «student» ως πιθανή μεταφραστική επιλογή (Καβάφης 1963β, 241-242).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη σύνδεση επιστημονικής μεθόδου και λογοτεχνικότητας παρουσιάζει το σχόλιο του Καβάφη για το βιβλίο του ιστορικού Αθανασίου Γ. Πολίτη *Ο Ελληνισμός και η νεωτέρα Αίγυπτος*: «[Ο Πολίτης] έχει του ιστορικού το επιστημονικό προσόν μεγάλης προσοχής στην εκλογή των πηγών και στην εξακρίβωση των πληροφοριών. Έχει του ιστορικού το λογοτεχνικό προσόν καταλλήλου τρόπου παρουσιάσεως των γεγονότων κ' ευχάριστης αφηγήσεως» (Καβάφης 2003, 151).

7. Λεωνίτης 1977, 27, 31, 32, 25, 32, 28, 30, αντιστοίχως.

8. Οι δύο παραπάνω συνιστώσες, που είχαν τεθεί από τους πρώτους μελετητές της καβαφικής ποίησης, τον Βρισμιτζάκη και τον Σαρεγιάννη, συστηματοποιήθηκαν από τον Σεφέρη με την παρακάτω παρατήρησή του: «η τέχνη του Καβάφη έχει ανάγκη από πρόσωπα που να εκφράζονται με μεγάλη ελευθερία κινήσεων —χρησιμοποιώ το δικό του λόγο— όπως στο “Δημητρίου Σωτήρος”, στο “Μύρως” ή στο “Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας” λ.χ. — που εκφράζονται με τη χειρονομία και με τους τρόπους περισσότερο παρά με το ρήμα, μια που το ρήμα δεν τον βοηθούσε, όπως παρατήρησα στα προηγούμενα. Και το κυριότερο, καθώς νομίζω, χρειάζεται χαρακτήρες που να είναι όχι μόνο αφορμές, αλλά που να έχουν ένα στενό οργανικό δεσμό με τον εαυτό του, με την εμπειρία του, με την εμπειρία της γενιάς του» (Σεφέρης 1981, 409). Έκτοτε οι δύο αυτές παράμετροι αποτέλεσαν εφαλτήριο της κριτικής. Από τις νεότερες απόψεις για το θέμα βλ. τη σύνδεσή του από τον Βαγενά με το θέμα της διχασμένης ταυτότητας: «η μεταβατικότητα ήταν

νόψιση του πολύπλοκου αυτού πεδίου υπερβαίνει την κειμενοκεντρική στόχευση της εργασίας μου. Από το εξαιρετικά σύνθετο βιβλιογραφικό δίκτυο την οπτική μου αφορά ένας γνωστός κριτικός τόπος: η δραματική σύλληψη της Ιστορίας, η οποία πραγματώνεται με βάση τις ιστορικές πηγές και την ιστορική βιβλιογραφία,<sup>9</sup> αλλά και με τη συνδρομή της φαντασίας, η οποία καλείται να συμπληρώσει το ιστορικό κενό ή να διεισδύσει στον ψυχισμό και στη σκέψη των ιστορικών προσώπων. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Lavagnini, ο Καβάφης, «χρησιμοποιώντας κατεξοχήν μια τεχνική ανάμεσα στη θεατρική δραματοποίηση και στη ρητορική άσκηση, παρουσιάζει πρόσωπα μυθικά, κυρίως από τον Όμηρο, και, συχνότερα, άτομα από την ελληνική και τη ρωμαϊκή ιστορία, περισσότερο ή λιγότερο γνωστά, διευρύνοντας το παράδειγμα που ενσαρκώνουν τόσο ώστε να αναχθούν σε σύγχρονα υπαρκτά πρότυπα».<sup>10</sup> Η παραπάνω παρατήρηση ανακαλεί παλαιότερες απόψεις της κριτικής για τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης χρησιμοποιεί τις ιστορικές πηγές, όχι για τις βασικές ιστορικές πληροφορίες αλλά για τις «περιθωριακές» κρίσεις της Ιστορίας. Ενδεικτική προς αυτή την κατεύθυνση είναι η παρατήρηση της Yourcenar ότι «ο Καβάφης περιφρονεί εσκεμμένα τις μεγάλες προοπτικές, τα μεγάλα κινήματα της ιστορίας· δεν προσπαθεί να συλλάβει ξανά έναν άνθρωπο στα βάθη της εμπειρίας του, στις μεταλλάξεις και τη διάρκειά του. Δεν ζωγραφίζει τον Καίσαρα· δεν ανασταίνει τον σωρό της ύλης και των παθών

έναν από τους λόγους της γοητείας που άσκησαν τα ελληνιστικά, τα βυζαντινά και τα ρωμαϊκά χρόνια στον Καβάφη, καθώς οι ριζοσπαστικές αλλαγές που συντελέστηκαν προκαλούσαν διχασμό της ταυτότητας σε επίπεδο κοινωνικό και ατομικό, γεγονός ανάλογο με τα βιώματα του ποιητή στην αποικιοκρατούμενη Αίγυπτο» (Βαγενάς 2013, xiv).

Η οργανική σχέση των προσωπείων της καβαφικής ποίησης με τον ίδιο τον ποιητή, που υπόκειται ενίοτε αλλά όχι πάντα στη χρήση της ιστορικής μάσκας, τροφοδότησε πολλές παρερμηνείες και υπερερμηνείες της παλαιότερης κριτικής. Αναλυτικά για το θέμα βλ. Παπαθεοδώρου 2004.

Ενδιαφέρουσα είναι η σύνδεση που προτείνει ο Μιχαήλ Πασχάλης ανάμεσα στη μέθοδο του Καβάφη και στη θέση που διατυπώνει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του για τη σχέση ποίησης και Ιστορίας, την οποία πιθανότατα γνώριζε ο Καβάφης (Πασχάλης 2015, 74-75).

9. Βρισμιτζάκης 1984, 30. Σαρεγιάννης 2005, 36.

10. Lavagnini 1987, 1. Η μετάφραση είναι της Ρένας Παπαδάκη στον τόμο μελετών της Lavagnini για τον Καβάφη (ευχαριστώ και τις δύο συναδέλφους που τον έθεσαν υπόψη μου πριν από τη δημοσίευσή του). Πβ. και την παρατήρηση του Liddell: «Στα καλύτερα ιστορικά ποιήματά του θα βρούμε γενικά την αναδημιουργία μιας ατμόσφαιρας, ή την ποιητική ανάπτυξη ενός χαρακτήρα από μια ή δυο σειρές ενός αρχαίου κειμένου, ή την εξαγωγή ενός συμπεράσματος με βάση ένα πρόσωπο πάνω σ' ένα νόμισμα. Πολλοί από τους χαρακτήρες μέσω των οποίων μας αποκαλύπτει το προσωπικό του όραμα του αρχαίου κόσμου είναι επινοήματα της φαντασίας του και δεν είναι καθόλου γι' αυτό οι λιγότερο πετυχημένοι: ο Καβάφης έγραψε ιστορικό μυθιστόρημα με το δικό του τρόπο» (Liddell 1980, 160).



που υπήρξε ο Αντώνιος· μας δίνει μια στιγμή από τη ζωή του Καίσαρα, στοχάζεται πάνω σε μια στροφή της μοίρας του Αντωνίου. Η ιστορική του μέθοδος συγγενεύει με εκείνη του Μονταίνιου: αντλεί απ' τον Ηρόδοτο, από τον Πολύβιο, από τον Πλούταρχο, από αφανείς χρονικογράφους της ύστερης Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας ή του Βυζαντίου, παραδείγματα, συμβουλές, κάποτε και ακριβέστατα αφοροδισιακά»,<sup>11</sup> δηλαδή ακριβή στοιχεία για ερωτικά ζητήματα.<sup>12</sup> Η τεχνική της έμπνευσης στα ποιήματα του Καβάφη και ο τρόπος με τον οποίο συνδέεται ο ερωτικός οραματισμός του με την Ιστορία έχουν επισημανθεί ήδη από την εποχή του Καβάφη και έχουν παρουσιαστεί αναλυτικότερα από τον Δημαρά,<sup>13</sup> για να επιβεβαιωθούν στη συνέχεια από αυτόγραφα σχόλια του ποιητή για ποιήματά του,<sup>14</sup> ή από την αποκαλυπτική επεξεργασία του ποιήματος «Καισαρίων», που παρουσίασε με υποδειγματικό τρόπο η Lavagnini.<sup>15</sup> Η σύνθετη σχέση της Ιστορίας με την ερωτική επιθυμία και τη διαχείρισή της αποτελούν πολυσύχναστο τόπο της καβαφικής βιβλιογραφίας, ο οποίος εμπλουτίζεται και διευρύνεται με κάθε νέα γενιά μελετητών.

Εντάσσοντας το παρελθόν στο εκάστοτε παρόν,<sup>16</sup> ο Καβάφης αντλεί από την Ιστορία με καλοζυγισμένη οικονομία όσα χαρακτηριστικά χρειάζεται για να πλάσει τα ιστορικά προσώπια του, μέσω των οποίων αποτυπώνει ήθη, ιδεολογίες, ψυχολογικές καταστάσεις, ατομικές ή συλλογικές ταυτότητες, διαχρονικά ζητήματα της ανθρώπινης ιστορίας. Οι «χειρονομίες» των ιστορικών προσώπων, η συμπεριφορά τους όταν δοκιμάζονται, φαίνεται ότι πυροδοτούν

11. Γιουρσενάρ 1981, 26-27.

12. Η φράση στο πρωτότυπο έχει ως εξής: «parfois de très précis excitants amoureux» (Yourcenar 1958, 18).

13. Δημαράς 1992, 127-139. Ιδιαίτερα βαρύνουσα για το θέμα της σχέσης Ιστορίας και ερωτισμού στην ποίηση του Καβάφη αλλά και για τη διαδικασία της έμπνευσης είναι η παρατήρηση του Δημαρά, ο οποίος, σχολιάζοντας το ποίημα «Καισαρίων», παρατηρεί: «Ο ποιητής, λοιπόν, οραματίζεται, και η ποίησή του πηγάζει από τους οραματισμούς του. Κατέχει την τεχνική του οραματισμού, του ερωτικού βασικά, χωρίς ωστόσο να μας είναι εύκολο να ξεχωρίσουμε τον τελευταίο αυτόν από τον ιστορικό οραματισμό. Έτσι φτάνει στην ιδιότυπη υποβολή του, που δεν είναι καμωμένη από αφαίρεση ή ασάφεια, αλλά από ένα πλήθος πολύ συγκεκριμένες λεπτομέρειες» (Δημαράς 1992, 120).

14. Βλ. το δίκτυο στοχασμών, που υφάινεται γύρω από τη λέξη «ονειρεύομαι», κατά τον σχολιασμό του αυτόγραφοι σχολίου του ποιητή για το ποίημα «Τυανεύς Γλύπτης» (Haas 2019, 110-121).

15. Lavagnini 2017, 123-148.

16. Πβ. την παρατήρηση του Frier: «Το παρελθόν δεν είναι εξωγήινο, δεν είναι μια άγνωστη χώρα· είναι ο εαυτός μας, ιδωμένος μέσα από διαφορετικά μάτια. Η Ιστορία δεν βρίσκεται πίσω μας, αλλά μπροστά μας και δίπλα μας, φωτίζοντας την πορεία μας και καθοδηγώντας τα βήματά μας» (Frier 2010, 32).

τη διαδικασία της «εικασίας»: μια επιμέρους ιστορική πληροφορία συχνά είναι αρκετή για τη «νοητική διείσδυση στα συναισθήματα τρίτων», μέσω της οποίας ο Καβάφης πλάθει εξ αρχής ένα ιστορικοφανές προσωπίο ή εικάζει το ψυχολογικό αποτύπωμα ενός γεγονότος σε ένα ιστορικό πρόσωπο πλάθοντας ένα ιστοριογενές προσωπίο.<sup>17</sup> Η συνήθως αποστασιοποιημένη ιστορική πληροφορία συμπληρώνεται με τη φαντασία, η οποία, δίχως να παραβιάζει ή να ακυρώνει την ιστορική αίσθηση,<sup>18</sup> διερμηνεύει την ψυχολογία και τα συναισθήματα των ιστορικών προσώπων, παράμετρο για την οποία η Ιστορία είτε αδιαφορεί είτε ενδιαφέρεται ελάχιστα. Αυτή την παράμετρο έχει προφανώς κατά νου ο Σεφέρης όταν κάνει λόγο για «συναισθηματικές ή συγκινησιακές» και όχι «εγκυκλοπαιδικές ιστορικές αναφορές» και όταν παρατηρεί ότι «για να νιώσεις [τα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη] πρέπει να γνωρίσεις κάπως τα αισθήματα, που εκφράζουν τα ιστορικά κείμενα όπου σε παραπέμπουν».<sup>19</sup> Λειτουργώντας συμπληρωματικά προς την Ιστορία και ανασκευάζοντας τη συχνά μικρόψυχη οπτική της, η μέθοδος του Καβάφη στα ιστορικά του ποιήματα υιοθετεί μια «οπτική μικροανάλυσης» που «διασώζει από την ιστορική αφάνεια την ατομικότητα», προεξαγγέλλοντας τη «μικροϊστορία» πολύ πριν αποτελέσει συνειδητά μέθοδο της ιστοριογραφίας,<sup>20</sup> και την ανα-θεώρηση της ρηματικής υπόστασης της Ιστορίας στο τέλος του 20ού αιώνα.<sup>21</sup>

Παρόμοια με τα προσωπία των καλλιτεχνών ή τα ερωτικά προσωπία, τα ιστορικά προσωπία συγκροτούνται με τους εξής τρόπους: α) Μέσα από τον (προφορικό ή γραπτό) λόγο τους που εκφέρεται είτε σε α' ή γ' πρόσωπο είτε σε ελεύθερο πλάγιο λόγο υποταγμένο στον λόγο του αφηγηματικού προσωπίου· β) Μέσα από τον λόγο του αφηγηματικού προσωπίου, το οποίο περιγράφει ή σχολιάζει ή, ακόμη, εγκατεστημένο στη συνείδηση του ιστοριογενούς προσωπίου, μεταφέρει τις απόψεις του δίχως σχόλια, αναδεικνύοντας τις ενεχόμενες ιδεολογικές ή ψυχολογικές συγκρούσεις. Ωστόσο, τα ιστορικά προσωπία είναι ιδιαίτερα σύνθετα, αφού διέπονται από μια αρχή που δεν αφορά αναγκαστικά τις άλλες κατηγορίες προσωπίων: η συγκρότησή τους είναι συνάρτηση μίας ή περισσότερων ιστορικών πηγών ή/και της σχετικής βιβλιογραφίας. Με άλλα

17. Το θέμα αυτό καθώς και η συναφής σχέση ιστορίας και θεάτρου παρουσιάστηκε στην Εισαγωγή (βλ. εδώ, 36-38).

18. Πβ. και Χρυσανθόπουλος 2013γ, 7.27 κ.ε., καθώς και Πασχάλης 2015, 74.

19. Σαββίδης 1984, 209, 204, αντιστοίχως. Πβ. την παρατήρηση του Frier για την «απρόσκοπτη συγχώνευση των αναμνήσεων ή ψευδοαναμνήσεων της ποιητικής περσόνας με τα τεκμήρια ή ψευδοτεκμήρια των ιστορικών μορφών» (Frier 2010, 32).

20. Βλ. Καραβίδας 2013, 206.

21. Βλ. ενδεικτικά White 1999.

λόγια ο Καβάφης έχει ως αφετηρία τουλάχιστον μία δεδομένη πληροφορία ή μία γραπτή πηγή. Η διαχείριση αυτής της πληροφορίας ή της πηγής ποικίλλει και εξαρτάται από τη στόχευση του ποιήματος. Επομένως, η ερμηνεία των ποιημάτων στα οποία ενοικούν ιστορικά προσωπεία προϋποθέτει τη διερεύνηση του «καλίμψηστου» χαρακτήρα τους, ιδίως όταν συγκροτούνται διαμεσολαβημένα από περισσότερες της μίας ιστορικές πληροφορίες ή πηγές. Μια συνθήκη που διέπει τα περισσότερα προσωπεία των ιστορικών ποιημάτων (και όχι αναγκαστικά τα προσωπεία των άλλων κατηγοριών) είναι η συγγενική προς την τραγική ειρωνεία<sup>22</sup> ειρωνεία της Ιστορίας, δηλαδή εκείνο το επίπεδο της ειρωνείας που δημιουργείται από το γεγονός ότι ο αναγνώστης γνωρίζει την τελική έκβαση την οποία τα προσωπεία αγνοούν. Αυτή η εκδοχή ειρωνείας, όπως ελπίζω να φανεί κατά την προσέγγιση των ποιημάτων, είναι κρίσιμη όχι μόνο για την ερμηνεία του ποιήματος, αλλά και για τη συγκρότηση της ταυτότητας των προσωπειών.

Έχοντας συνείδηση των δυσκολιών που γεννά η φύση των ιστορικών ποιημάτων, τα οποία, σύμφωνα και με την παρατήρηση του ίδιου του ποιητή, συχνά βρίσκονται σε κατάσταση ώσμωσης με τα ηδονικά του ποιήματα,<sup>23</sup> θα προσπαθήσω να δείξω πώς συγκροτούνται τα προσωπεία και πώς λειτουργούν ερμηνευτικά είτε μεμονωμένα είτε στη δυναμική διάδρασή τους. Συγκεκριμένα, σκοπός μου είναι να ερευνήσω το εύρος των τρόπων με τους οποίους ο Καβάφης αξιοποιεί τα ιστορικά στοιχεία, προκειμένου να συγκροτήσει τα προσωπεία τα οποία στεγάζονται στα ιστορικά του ποιήματα και πραγματώνουν την ποιητική μυθολογία του. Χρησιμοποιώ τον όρο «ιστορικά» ποιήματα με συμβατικό τρόπο, εννοώντας όχι όλα τα ποιήματα που τοποθετούνται σε έναν ιστορικό χρόνο ή έχουν ιστορική προοπτική, αλλά τα ποιήματα που είτε αφορούν ένα συγκεκριμένο ιστορικό πρόσωπο ή γεγονός είτε σχολιάζουν μέσω ενός προσωπείου μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή ή πράξη. Ο παραπάνω περιορισμός είναι απαραίτητος για λόγους μεθοδολογικούς και δεν σημαίνει πως παραγνωρίζεται η ιστορική διάσταση των ποιημάτων που αναφέρονται στην τέχνη ή την ηδονή ή, ακόμη, σε ιδεολογικές συγκρούσεις του παρελθόντος. Εξάλλου, όπως θα φανεί παρακάτω, συχνά καταφεύγω, για τις ανάγκες της ερμηνείας, σε ποιήματα που δεν έχω περιλάβει στον Πίνακα Γ1 των ιστορικών ποιημάτων (βλ. Παράρτημα), αφού αυτά εξετάζονται στα δύο πρώτα κεφάλαια και άρα έχουν περιληφθεί στους αντίστοιχους πίνακες.

22. Κωστίου 2005, 87-89, 187.

23. Σαββίδης 1966, 209.

Εκτός από τη βασική διάκριση των προσωπειών με κριτήριο τη λειτουργία τους σε αφηγηματικά, δραματικά, αφηγηματικά-δραματικά, η σχέση των προσωπειών με την Ιστορία τα καθιστά παράλληλα ιστορικοφανή ή ιστοριογενή. Αναλυτικά οι κατηγορίες που προκύπτουν από τον συνδυασμό των δύο κριτηρίων έχουν περιγραφεί στην Εισαγωγή (σ. 45-51). Ειδικά για τα ιστορικά ποιήματα πρέπει να επισημανθεί ότι ιστορικοφανή είναι τα προσώπια που ενσαρκώνουν ρόλους οι οποίοι υποστασιώνουν ένα συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός ή φανταστικό επεισόδιο ενός ιστορικού γεγονότος. Αυτά τα προσώπια είναι φορείς μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας ή συμπεριφοράς και είτε δημιουργούν έναν διαχρονικό ανθρώπινο τύπο, είτε είναι παράγωγα μιας ιστορικής στιγμής την οποία φωτίζουν ή και σχολιάζουν.<sup>24</sup> Ιστοριογενή είναι τα προσώπια που συγκροτούνται με βάση πραγματικά ιστορικά πρόσωπα ή ιστορικά δεδομένα τα οποία ο Καβάφης αντλεί είτε από μια συγκεκριμένη λόγια πηγή την οποία παραθέτει είτε από βιβλιογραφία που ενδεχομένως γνώριζε και που δεν παραθέτει (συχνά μας είναι γνωστή είτε από σχόλια του ίδιου είτε από τον Κατάλογο της βιβλιοθήκης του).<sup>25</sup>

Ιδιαίτερα κρίσιμος για την ερμηνεία είναι και ο ρόλος των αφηγηματικών προσωπειών τα οποία, είτε έχουν συγκεκριμένη και προσδιορίσιμη ταυτότητα είτε όχι, λειτουργούν ως διαμεσολαβητές της ιστορικής πληροφορίας ή του ιστορικού σχολίου. Η ποικιλία αυτών των προσωπειών, που συχνά λειτουργούν ως «καθρέφτες της πραγματικότητας»,<sup>26</sup> είναι αξιοθαύμαστη σε όλα τα ποιήματα του Καβάφη. Εξυπακούεται ότι, ακόμη και σε ποιήματα όπου ο ρόλος του αφηγηματικού προσώπειου περιορίζεται στον σχολιασμό, είναι απαραίτητη η διε-

24. Στο άρθρο του «Καβάφης και Ιστορία. Θέματα ορολογίας» ο Πιερής θέτει και συζητάει ζητήματα ορολογίας σχετικά με τα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη και, συγχρόνως, καταλήγει ότι είναι απαραίτητο να γίνουν κάποιες επιπλέον «διακρίσεις» στην ορολογία και να δημιουργηθούν «εσωτερικές ενότητες», κυρίως στην τρίτη από τις τρεις κατηγορίες που προτείνει («ψευδοϊστορικά», «ιστοριογενή», «ιστορικοφανή»). Κάποιες από τις διακρίσεις αυτές εμπνέονται στην οπτική της εργασίας μου και αφορούν: α) «το θέμα του “πλαστού υποκειμένου”, το οποίο πρέπει να διακρίνεται από το ανώνυμο ιστορικό πρόσωπο», β) «τα ποιήματα που το στόχαστρό τους είναι προσηλωμένο στο πλαστό επεισόδιο και στα πλαστά υποκείμενα τα οποία και προβάλλονται στο προσκήνιο του ποιήματος, ενώ το ιστορικό υλικό λειτουργεί μόνο ως φόντο (όπως συμβαίνει, λ.χ. στον “Μύρη”), από εκείνα όπου το στόχαστρο του ποιήματος είναι ισότιμα στραμμένο τόσο στο πλαστό επεισόδιο όσο και στα ιστορικά δρώμενα (όπως, λ.χ., στον “Δαρείο”)» (Πιερής 1984, 406-407). Εκκινώντας από τις παραπάνω γόνιμες επισημάνσεις προβαίνω σε ανάλογες διακρίσεις και στη συνέχεια και κατά την ανάγνωση των ιστορικών ποιημάτων.

25. Καραμπίνη-Ιατρού 2003.

26. Η παρατήρηση είναι του Σαρεγιάννη, ο οποίος παρατηρεί ότι «οι ψυχές που διαλέγει ο Καβάφης για καθρέφτες της πραγματικότητας ή για σκηνές των δραμάτων του είναι συνήθως άνθρωποι άγνωστοι, απλοί διαβάτες» (Σαρεγιάννης 2005, 87).

ρεύνηση της ιστορικής πηγής ή της ιστορικής πληροφορίας, προκειμένου να τεκμηριωθεί η ερμηνεία. Αξίζει να σημειωθεί ότι το επίπεδο ειρωνείας που μερικές φορές ενεργοποιείται χάρη στην αναδρομική προοπτική της αφήγησης καθιστά πιο σύνθετη τη σχέση του αφηγηματικού με το δραματικό προσωπείο. Ακόμη πιο σύνθετη σχέση προκύπτει από την *κυλιόμενη ειρωνεία*,<sup>27</sup> δηλαδή τη μετάθεση του ειρωνικού στόχου μετά την αποκάλυψη της ταυτότητας των προσωπείων και την ολοκλήρωση της ανάγνωσης του ποιήματος (π.χ. «Στα 200 π.Χ.», 1931 — βλ. εδώ, 355-360). Όπως ήδη έχει επισημανθεί στην Εισαγωγή, σημαντικός είναι και ο ρόλος των συλλογικών προσωπείων, που σε ορισμένες περιπτώσεις αναδεικνύονται σε βασικό άξονα του ποιήματος (π.χ. το προσωπείο των Αλεξανδρινών στο ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», 1912, το προσωπείο των Λακεδαιμονίων στο ποίημα «Στα 200 π.Χ.», 1931, ή τα προσωπεία των εθνικών και των χριστιανών στα ποιήματα του «κύκλου του Ιουλιανού»).

Η καταστατική αρχή της μη επανάληψης, που ο ίδιος ο ποιητής προσδιόρισε για τη θεματική των ποιημάτων του (βλ. Εισαγωγή, 32-33), διέπει και τη συγκρότηση των ιστορικών προσωπείων. Το εύρος της ιστορικής κατάρτισης του Καβάφη και η ποιητική του φαντασία εκβάλλουν σε μια τόσο ευρηματική διαχείριση των ιστορικών πληροφοριών και των πηγών, ώστε κάθε προσπάθεια συστηματικής κατηγοριοποίησης να μένει ατελέσφορη. Ωστόσο, πέρα από τις κατηγορίες που προκύπτουν από τον συνδυασμό των τριών βασικών κατηγοριών (αφηγηματικά, αφηγηματικά-δραματικά, δραματικά προσωπεία) και της επιπλέον διάκρισης που αναφέρθηκε αμέσως παραπάνω (ιστορικοφανή και ιστοριογενή προσωπεία),<sup>28</sup> προκύπτουν κάποιες ειδικότερες διακρίσεις με κριτήριο τη διαχείριση των ιστορικών πληροφοριών ή των πηγών. Οι διακρίσεις αφορούν τα ιστοριογενή προσωπεία των οποίων η συγκρότηση μπορεί να είναι εξαιρετικά σύνθετη. Τα προσωπεία αυτά είναι εκ προοιμίου δραματικά λόγω της ιστορικής τους προέλευσης. Όταν αναλαμβάνουν τον λόγο ή αποτυπώνεται η σκέψη τους στο ποίημα, είναι αφηγηματικά-δραματικά. Με κριτήριο, λοιπόν, τη διαχείριση της ιστορικής πηγής ή πληροφορίας τα προσωπεία αυτά μπορούν να ταξινομηθούν στις εξής κατηγορίες:

27. Ονομάζω *κυλιόμενη* την ειρωνεία κατά την οποία το αφηγηματικό προσωπείο ειρωνεύεται το δραματικό/αφηγηματικό προσωπείο αλλά, στη συνέχεια, γίνεται και το ίδιο θύμα ειρωνείας είτε λόγω της καταφοράς της τύχης είτε λόγω του ότι ο λόγος του αυτοϋπονομεύεται.

28. Για λόγους οικονομίας δεν επαναλαμβάνω τις έξι κατηγορίες που εύλογα προκύπτουν από τον συνδυασμό των δύο κριτηρίων. Τη διάκριση σε ιστοριογενή και ιστορικοφανή προσωπεία, που αφορά όλα τα ιστορικά ποιήματα, έχουμε συναντήσει και στις άλλες δύο ομάδες ποιημάτων που αφορούν τον έρωτα και την τέχνη, όταν τα δράματα του ποιήματος τοποθετούνται σε ιστορικά προσδιορισμένο χρόνο του παρελθόντος.

Α. Προσωπεία που συμμετέχουν σε ένα φανταστικό επεισόδιο εμπνευσμένο από τα ιστορικά γεγονότα ή την πολιτική κατάσταση μιας εποχής (π.χ. το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο του Αντιόχου Επιφανούς στο ποίημα «Προς τον Αντίοχον Επιφανή», 1922 — βλ. εδώ, 368-370· το δραματικό προσωπείο του Ιουλιανού στο ποίημα «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία», 1924 — βλ. εδώ, 483-495).

Β. Προσωπεία που συγκροτούνται μέσω δραματοποίησης μιας ιστορικής πληροφορίας, ή περισσότερων, οι οποίες διασκευάζονται και συμπληρώνονται από τη δραματική φαντασία του Καβάφη (π.χ. τα αφηγηματικά-δραματικά προσωπεία του Σελευκίδη και του Πτολεμαίου στο ποίημα «Η Δυσάρεσκεια του Σελευκίδου», 1915 — βλ. εδώ, 370-378· το δραματικό προσωπείο του Οροφέρνη στο ποίημα «Οροφέρνης», 1915 — βλ. εδώ, 440-445).

Γ. Προσωπεία τα οποία συγκροτούνται μέσω δραματοποίησης μιας ιστορικής πληροφορίας, διαθλασμένης από ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό προσωπείο (π.χ., το αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο του Δημάρατου, στο ποίημα «Ο Δημάρατος», 1921 — βλ. εδώ, 425-438· το δραματικό προσωπείο του Ιωάννη Καντακουζηνού στο ποίημα «Από υαλί χρωματιστό», 1925 — βλ. εδώ, 472-480).

Δ. Προσωπεία που συγκροτούνται μέσω δραματοποίησης μιας ιστορικής στιγμής ή ενός ιστορικού προσώπου, με ενσωμάτωση παραθεμάτων της ιστορικής πηγής στο ποίημα, είτε σε συνδυασμό και με άλλες ιστορικές πηγές ή πληροφορίες είτε όχι.<sup>29</sup> Οι τρόποι της ενσωμάτωσης ποικίλλουν, από απλή παράθεση, συμβατή με την ταυτότητα του ιστορικού προσώπου, έως υπονομευτική αποτύπωση, όταν ο ποιητής μεταποιεί ένα σπάραγμα ιστορικής πηγής, κατά το εύσχημο δίπολο ποιητής-αναγνώστης, που εισήγαγε ο Μαρωνίτης, εστιάζοντας σε μια συμπεριφορά/χειρονομία του ιστοριογενούς προσωπείου, που υποβάλλεται από τη λόγια πηγή και αναπαράγεται στο ποίημα μεταπλασμένο ή/και υπονομευμένο (π.χ. «Ο Βασιλεύς Δημήτριος», 1906 — βλ. εδώ, 438-440). Ο συγκεκριμένος τρόπος συγκρότησης μπορεί να είναι εξαιρετικά σύνθετος, εφόσον για την ταυτότητα των προσωπειών κρίσιμα δεν είναι μόνον τα παραθέματα που επιλέγονται αλλά και οι βιβλιογραφικές πληροφορίες με τις οποίες συνυφαινούνται (π.χ. στο ποίημα «Άννα Κομνηνή», 1920, το ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο της Άννας Κομνηνής συγκροτείται από θραύσματα του γραπτού λόγου της, που επιλέγονται από τον πρόλογο της Αλεξιάδας, από παρατηρήσεις του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου και από πληροφορίες του Charles Diehl, όλα μεταποιημένα σύμφωνα με την οπτική γωνία και τη ρητορική του αφηγηματικού προσωπείου — βλ. εδώ, 449-459).

29. Για την τεχνική αυτή του Καβάφη βλ. Δάλλας 1984, 333-339· Δάλλας 2000β, 79-80· Δημηρούλης 1983, 580-583· Βασιλειάδη 2018, 127.

Στη συνέχεια καταγράφονται τα ιστορικά ποιήματα τα οποία μελετώνται σε αυτό το κεφάλαιο, ταξινομημένα με κριτήριο την κατηγορία ή τις κατηγορίες των ιστορικοφανών και ιστοριογενών προσωπειών που ενοικούν σε αυτά.<sup>30</sup> Όταν ένα ποίημα εμφανίζεται σε περισσότερες της μιας κατηγορίες σημαίνει ότι περιλαμβάνει περισσότερα του ενός προσώπια διαφορετικών κατηγοριών.<sup>31</sup> Η σειρά αναγραφής ακολουθεί τον χρόνο δημοσίευσης.

#### **I.A. Ιστορικοφανή αφηγηματικά προσώπια**

Αλεξανδρινοί Βασιλείς	1912
Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια	1918
Αριστόβουλος	1918
Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες	1922
Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία	1924
Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια	1924
Από υαλί χρωματιστό	1925
Εις Ιταλικήν παραλίαν	1925
Εν δήμω της Μικράς Ασίας	1926
Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης	1928
Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.	1928
Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα	1929
Στα 200 π.Χ.	1931

#### **I.B. Ιστορικοφανή δραματικά προσώπια**

Φιλέλλην	1912
Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες	1922
Εις Ιταλικήν παραλίαν	1925

#### **I.Γ. Ιστορικοφανή αφηγηματικά-δραματικά προσώπια**

Φιλέλλην	1912
Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια	1918
Ο Δημάρατος	1921
Προς τον Αντίοχον Επιφανή	1922

30. Τα ιστοριογενή προσώπια κρίθηκε σκόπιμο να κατηγοριοποιηθούν με κριτήριο τη διαχείριση των ιστορικών πηγών, δεδομένου ότι είναι εκ προοιμίου δραματικά προσώπια, ενώ η ενδεχόμενη πρόσθετη αφηγηματική λειτουργία τους αποτυπώνεται στον Πίνακα I (Παράρτημα).

31. Το σύνολο των προσωπειών που ενοικούν σε κάθε ποίημα αποτυπώνεται στο Παράρτημα (Πίνακας I).

Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια	1924
Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει	1924
Εις Ιταλικήν παραλίαν	1925
Εν δήμῳ της Μικράς Ασίας	1926
Ἄννα Δαλασσηνή	1927
Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης	1928
Εν πορείᾳ προς την Σινώπην	1928
Ας φρόντιζαν	1930

**Π.Α. Ιστοριογενή προσωπεία — φανταστικό δρώμενο**

Η Δόξα των Πτολεμαίων <sup>32</sup>	1911
Η Μάχη της Μαγνησίας	1915
Υπέρ της Αχαιϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες	1922
Προς τον Αντίοχον Επιφανή	1922
Ο Ιουλιανός εν Νικομηδείᾳ	1924
Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει	1924
Εν δήμῳ της Μικράς Ασίας	1926
Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα	1929

**Π.Β. Ιστοριογενή προσωπεία — ιστορική πληροφορία**

Τα Βήματα	1909
Αλεξανδρινοί Βασιλείς	1912
Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου	1915
Οροφέρνης	1915
Αριστόβουλος	1918
Η Διορία του Νέρωνος	1918
Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)	1919
Από υαλί χρωματιστό	1925
Εν Σπάρτη	1928

**Π.Γ. Ιστοριογενή προσωπεία — διάθλαση μέσω**

**ιστορικοφανούς προσωπείου**

Είγε ετελεύτα <sup>33</sup>	1920
Ο Δημάρατος	1921
Από υαλί χρωματιστό	1925
Στα 200 π.Χ.	1931

32. Το ποίημα ταξινομήθηκε συμβατικά στα ιστοριογενή προσωπεία, παρόλο που δεν έχει προσδιοριστεί επακριβώς η ιστορική ταυτότητα του Λαγίδη (πβ. σ. 326, σημ. 49).

33. Για το ποίημα αυτό βλ. Εισαγωγή, σ. 29-30.



**Π.Δ. Ιστοριογενή προσωπεία — ενσωμάτωση****αποσπασμάτων ιστορικής πηγής**

Ο Βασιλεύς Δημήτριος	1906
Άννα Κομνηνή	1920
Άννα Δαλασσηνή	1927
Εν πορείᾳ προς την Σινώπην	1928
Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων	1929

Είναι ευνόητο ότι όταν σε ένα ποίημα ενοικούν περισσότερα του ενός προσωπεία η ερμηνεία καθορίζεται από τη δυναμική διάδρασή τους. Σε κάθε περίπτωση, η καλή γνώση της ιστορίας και των πηγών είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση της ταυτότητας των προσωπειών, σε σχέση με την ταυτότητα των ιστορικών προσώπων. Όπως παρατηρεί ο Roderick Beaton, ο Καβάφης συχνά «υπονομεύει την ιστορία από μέσα». Δηλαδή, ενώ «συχνά γίνεται η ηχώ της φωνής του ιστορικού», χρησιμοποιώντας με σεβασμό τις πηγές και με ακρίβεια τα ιστορικά τεκμήρια, «σπάει το εννοιολογικό συνεχές της τεκμηριωμένης ιστορίας στις καταστατικές στιγμές του της προσωπικής εμπειρίας». Και αυτό γίνεται μέσω επιλογής κάποιων στοιχείων και δραματοποίησής τους, με στόχο να αναδειχθεί η αντίφαση προς «το όλον της τεκμηριωμένης ιστορίας».<sup>34</sup> Η μέθοδος αυτή του Καβάφη βρίσκει εφαρμογή ιδίως σε ποιήματα για πρόσωπα που η ιστορία έχει αποτιμήσει αρνητικά (π.χ. «Οροφέρνης», 1915, «Ο Δημάρατος», 1921). Η ποίηση του Καβάφη συχνά «διεκδικεί αναθεωρητική λειτουργία ως προς τον ιστοριογραφικό λόγο και επαναπροσδιορίζει τους όρους βάσει των οποίων αποσιωπώνται, επιλέγονται, προσεγγίζονται και ερμηνεύονται τα συμβάντα του παρελθόντος».<sup>35</sup> Αυτή η αναθεωρητική λειτουργία συνήθως πραγματώνεται μέσω της χρήσης ενός ενδιάμεσου αφηγηματικού προσώπου, το οποίο περιγράφει, παραθέτει, σχολιάζει, δημιουργώντας ρωγμές στην ιστορική ετυμηγορία. Το ζήτημα της αναίρεσης της ιστορικής εκτίμησης σχετίζεται με την άποψη του ποιητή για την αλήθεια και το ψεύδος, που παρουσιάστηκε στην Εισαγωγή.<sup>36</sup> Αλλά ακόμη και στις λιγοστές περιπτώσεις, που η ταυτότητα ενός ιστοριογενούς προσώπου είναι συμβατή με την ταυτότητα του ιστορικού προσώπου έτσι όπως καταγράφεται από τις πηγές (π.χ. το ιστοριογενές προσωπείο του Νέρωνα στο ποίημα «Η Διορία του Νέρωνος», 1918 — βλ. εδώ, 407, 410-412), η ποίηση γίνεται το φιλοσοφικό αποστακτήριο της ιστορικής εμπειρίας σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο.

34. Beaton 1983, 43-44.

35. Χρυσανθόπουλος 2013γ, 7.27 κ.ε.

36. Βλ. εδώ, 17-26. Πβ. και Catsaouni 1983, 105-106.

Στον Πίνακα Γ1 περιλαμβάνονται σαράντα τρία ποιήματα με ιστοριογενή και ιστορικοφανή προσωπεία.<sup>37</sup> Όπως προκύπτει από τον Πίνακα Γ2 (Παράρτημα), με ελάχιστες εξαιρέσεις, τα περισσότερα ιστορικά προσωπεία είναι καρπός της όψιμης φάσης της ποίησης του Καβάφη. Το ιστορικό πρόσωπο που πρωτοαπασχολεί τον Καβάφη είναι πιθανώς ο Ιουλιανός («Ο Σταυρός», 1892, ενδεχομένως η πρώτη μορφή του «Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών»), ενώ το ιστορικό πρόσωπο για το οποίο πρωτοδημοσιεύει ποίημα είναι ο βασιλεύς Δημήτριος [Δημήτριος Πολιορκητής] (1906). Ακόμη, ο ποιητής δημοσιεύει αδιαλείπτως από το 1918 έως το 1931 ιστορικά ποιήματα, από τα οποία τα περισσότερα δεν τα υποβάλλει σε «διορθωτική εργασία». Όπως συμβαίνει και με τις άλλες δύο κατηγορίες, η συγκρότηση και των ιστορικών προσωπειών υποτάσσεται στην όλο και πιο σύνθετη «ρεαλιστική» ποιητική του Καβάφη, με κυρίαρχο χαρακτηριστικό την *ετερογλωσσία*,<sup>38</sup> απόρροια της «ανοιχτής» ιδεολογίας του και της αντισυμβατικής του σκέψης.

Ο τρόπος με τον οποίο εξετάζονται τα ιστορικά προσωπεία ακολουθεί δύο άξονες: τον θεματικό και τον χρονολογικό. Ο εκάστοτε θεματικός άξονας ορίζεται με βάση την ταυτότητα των προσωπειών και τη συμβολή τους στην ολοκλήρωση μιας θεματικής ενότητας. Ο χρονολογικός αφορά τον δραματικό χρόνο του ποιήματος. Οι δύο παραπάνω άξονες άλλοτε συνδυάζονται, άλλοτε όχι, ανάλογα με τον ερευνητικό στόχο που είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε, διττός: από τη μια μεριά η μελέτη του τρόπου συγκρότησης των ιστορικών προσωπειών, από την άλλη η ανάδειξη της συμβολής τους στην πραγμάτωση της ποιητικής μυθολογίας του Καβάφη. Γι' αυτόν τον λόγο τα ιστορικά ποιήματα μελετώνται ως μικροδομές αλλά και ως μέρη μιας μακροδομής, στον βαθμό που συνδέονται θεματικά μεταξύ τους. Με άλλα λόγια, τα προσωπεία εξετάζονται ως ποιητικές λειτουργίες μιας μικροδομής, είτε ανεξάρτητα (π.χ. «Ο Δημάρατος», 1921) είτε σε συνδυασμό με κάποιο ή κάποια άλλα ποιήματα με τα οποία συνδέονται (π.χ. «Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει», 1924, «Από υαλί χρωματιστό», 1925). Έτσι, ορισμένα ποιήματα που συνιστούν διαδραστικές ψηφίδες μιας ιστορικής τοιογραφίας εξετάζονται ενταγμένα στη μακροδομή μιας αφήγησης, χωρίς ωστόσο να θίγεται ή να υποβαθμίζεται η ποιητική τους αυτοτέλεια (π.χ. τα ποιήματα που αφορούν την υποταγή των ελληνιστικών βασιλείων στους Ρωμαίους, βλ. παρακάτω, ομάδα β).

37. Στα ποιήματα με ιστοριογενή προσωπεία περιλαμβάνω καταχρηστικά και τα ποιήματα «Παλαιόθεν Ελληνίς», όπου προσωποποιείται η Αντιόχεια, και «Η Δόξα των Πτολεμαίων», όπου πρωταγωνιστεί ένας αρχετυπικός Πτολεμαίος βασιλιάς.

38. Για τον «εργαλειακό» μπαχτινικό όρο *ετερογλωσσία* βλ. Holquist 2002.

Πιο συγκεκριμένα, σε αυτό το κεφάλαιο εξετάζονται οι παρακάτω ομάδες ποιημάτων:<sup>39</sup>

α) Τρία ποιήματα που πραγματεύονται το θέμα της ελληνικής/ελληνίζουσας ταυτότητας σε μια εποχή που ο ελληνισμός αποτελούσε αδιαπραγμάτευτη αξία του τεράστιου ελληνιστικού κόσμου:

Η Δόξα των Πτολεμαίων, 1911

Φιλέλλην, 1912

Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης, 1928

β) Δεκαπέντε ποιήματα που αφορούν την ιστορία της υποταγής των ελληνιστικών βασιλείων στη Ρώμη, τα οποία, με προοίμιο τη μεταβατική περίοδο της κάμψης, αρθρώνονται γύρω από τρεις μάχες που καθόρισαν την τύχη τους και την τελευταία πράξη του δράματος: τη μάχη της Μαγνησίας το 190 π.Χ., τη μάχη της Πύδνας το 168 π.Χ., την κατάλυση της Αχαϊκής Συμπολιτείας το 146 π.Χ. και τη ναυμαχία στο Άκτιο το 31 π.Χ.:<sup>40</sup>

Εν Σπάρτη, 1928

Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων, 1929

Στα 200 π.Χ., 1931

Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ., 1928

39. Πρέπει να διευκρινιστεί ότι δεν εξετάζω, παρόλο που τα έχω περιλάβει στον Πίνακα ιστορικών ποιημάτων, ποιήματα που είτε δεν προσφέρονται για ανάγνωση με άξονα τη συγκρότηση των προσωπειών τους, είτε η εξέτασή τους μέσα από αυτόν τον άξονα δεν εμπλουτίζει την ήδη εμπεριστατωμένη προσέγγισή τους από προηγούμενους μελετητές. Ενδεικτικά αναφέρω: α) Το ποίημα «Μανουήλ Κομνηνός», που έχει προσεγγιστεί συστηματικά (Haas 1996, 418-441)· β) Τα πέντε από τα έξι αναγνωρισμένα ποιήματα που αφορούν στον Ιουλιανό, την τρίτη σε συχνότητα μορφή στην καβαφική ποίηση, η οποία δεν έπαψε να απασχολεί τον Καβάφη σε όλη τη διάρκεια της ποιητικής του δημιουργίας. Από τα δώδεκα ποιήματα του κύκλου του Ιουλιανού, στον καβαφικό κανόνα ανήκουν τα έξι και έχουν εξετασθεί συστηματικά ή έχουν συζητηθεί εκτενώς από προηγούμενους μελετητές (βλ. Bowersock 1981, Haas 1982, 44-54 (κυρίως), Haas 1983β, 589-608, Syrimis 2010, Χρυσανθόπουλος 2012, Κωσταρά 2014, 420-447, Βασιλειάδη 2018, 111-179). Από αυτά τα ποιήματα στην εργασία μου προσεγγίζω διεξοδικά το ποίημα «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία», για λόγους που εξηγώ στο οικείο κεφάλαιο.

40. Τα ποιήματα «Τεχνουργός κρατήρων» και «Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα», αν και ανήκουν στη συγκεκριμένη ιστορική φάση του Ελληνισμού, εξετάζονται σε προηγούμενα κεφάλαια, καθώς ο κεντρικός τους άξονας δεν είναι ιστορικός, με την έννοια που προσδιορίστηκε παραπάνω (σ. 315). Για παρόμοιους λόγους το ποίημα «Καισαρίων», αν και ανήκει ιστορικά σε αυτήν την ομάδα, εξετάζεται στο δεύτερο κεφάλαιο, ως ποίημα ποιητικής.

Η Μάχη της Μαγνησίας, 1915  
 Προς τον Αντίοχον Επιφανή, 1922  
 Η Δυσαρρέσκεια του Σελευκίδου, 1915  
 Δημητρίου Σωτήρος 162-150 π.Χ., 1919

Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια, 1918  
 Ας φρόντιζαν, 1930

Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες, 1922  
 Εις Ιταλικήν παραλιάν, 1925

Αλεξανδρινοί Βασιλείς, 1912  
 Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια, 1924  
 Εν δήμω της Μικράς Ασίας, 1926

γ) Τρία ποιήματα που αφορούν το θέμα της προειδοποίησης ή της σωστής ανάγνωσης των «σημείων»:<sup>41</sup>

Εν πορείᾳ προς την Σινώπην, 1928  
 Τα Βήματα, 1909  
 Η Διορία του Νέρωνος, 1918

δ) Δύο ποιήματα που αφορούν το κρατίδιο της Ιουδαίας, του οποίου η ιστορία εξελίσσεται παράλληλα με την ιστορία των ελληνιστικών βασιλείων:<sup>42</sup>

Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα, 1929  
 Αριστόβουλος, 1918

ε) Οκτώ ποιήματα για ιστοριογενή προσωπεία από διαφορετικά χρονικά σημεία του ιστορικού φάσματος από το οποίο άντλησε ο Καβάφης, όπου είτε ανακατασκευάζεται ο βίος και η πολιτεία τους είτε αποτυπώνεται μια κρίσιμη στιγμή της ιστορίας τους, σπανίως προς επίρρωση της ιστορικής ετυμηγορίας, συνήθως επιβάλλοντας στην Ιστορία την ιδιαίτερη δικαιοσύνη της ποίησης:

Ο Δημάρατος, 1921  
 Ο Βασιλεύς Δημήτριος, 1906  
 Οροφέρνης, 1915  
 Άννα Κομνηνή, 1920

41. Το θέμα αυτό απασχολεί τον Καβάφη και σε άλλα ποιήματα που δεν θα εξεταστούν αναλυτικά, αλλά θα αναφερθούν μαζί με τα παραπάνω ποιήματα.

42. Το ποίημα «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)» εξετάζεται στο πρώτο κεφάλαιο.

Άννα Δαλασσηνή, 1927  
 Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει, 1924  
 Από υαλί χρωματιστό, 1925  
 Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία, 1924

Πρέπει να επισημανθεί ότι η παραπάνω κατηγοριοποίηση των ιστορικών ποιημάτων έχει γίνει με άξονα τον σκοπό της μελέτης μου. Είναι αυτονόητο ότι ένας άλλος άξονας θα οδηγούσε σε διαφορετικές κατηγοριοποιήσεις: για παράδειγμα το ποίημα «Άννα Δαλασσηνή», ένα εξαιρετικά σύνθετο ποίημα, θα μπορούσε να προσεγγιστεί και να συνεξεταστεί με τα ποιήματα ποιητικής «Καισαρίων» και «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.»· τα τρία αυτά ποιήματα συνιστούν ένα μεταποιητικό τρίπτυχο, όπου τα προσώπια αποσύρονται στο βάθος της σκηνής για να έρθει στο προσκήνιο μέσω του προσωπίου ενός ποιητή η ίδια η ποιητική πράξη τη στιγμή της τέλεσής της. Επέλεξα να συνεξετάσω το πρώτο από αυτά στο παρόν κεφάλαιο ως ομόλογο με το ποίημα «Άννα Κομνηνή» όχι μόνο λόγω της θεματικής συγγένειας ούτε, ακόμη, λόγω του γεγονότος ότι και στα δύο ποιήματα τα προσώπια συγχροτούνται εν μέρει με βάση την ίδια ιστορική πηγή, την Αλεξιάδα, της οποίας παραθέματα συνυφαίνονται με τη ρητορική τους, αλλά κυρίως λόγω της ιδιαίτερης —μοναδικής στα αναγνωρισμένα ποιήματα— διαχείρισης του ιστορικού παραθέματος (βλ. εδώ, 459-467).

## I. Έλληνες και Βάρβαροι: μίμηση και αυτοσυνειδησία

Η ιδιότυπη και σύνθετη σχέση του Καβάφη με τον ελληνισμό και τις μετωνυμικές του αποτυπώσεις έχει χαρτογραφηθεί από τον Δάλλα όσον αφορά τόσο την καταγωγή της όσο και τις ποικίλες διαστρωματώσεις της, από την έκπτωσή του στη Δύση έως την ξανακερδισμένη διασπορική εμπειρία του στην Ανατολή.<sup>43</sup> Αδιαμφισβήτητες αξίες στην καθαφική ποίηση η ελληνική γλώσσα στη διαχρονία της, «ο ελληνικός λόγος», «πού είν' ο φορέας της φήμης» («Εν δήμω της Μικράς Ασίας») και η «ελληνικότητα», οικουμενική ιδιότητα και συνάμα όριο γνώσης και υψηλής αισθητικής («Υπήρξεν έτι το άριστον εκείνο, Ελληνικός — / ιδιότητα δεν έχ' η ανθρωπότης τιμιότεραν», στο «Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής»). Ο Δάλλας έχει καταγράψει τις μεταμορφώσεις των σχετικών ποιητικών μοτίβων, τα οποία «γίνονται συγχρόνως και κριτήρια, πίσω από τις συντεταγμένες μιας ιστορικής σταυροφορίας: της επιβολής ή της διείδυσης από μέρους του πομπού και εντολέα (Έλληνα) και της έλξης ή της αφομοίωσης

43. Δάλλας 1986, 27-49.

από την πλευρά του δέκτη και εντολοδόχου (ελληνίζοντος Ασσανού)». <sup>44</sup> Το θέμα της ελληνικής ταυτότητας επανέρχεται σε αρκετά ποιήματα του κανόνα. Όπως έχουν δείξει μελέτες της τελευταίας δεκαετίας, η έννοια των λέξεων «Έλλην» και «βάρβαρος» και των ομολόγων τους ή συγγενικών δεν είναι ούτε αδιαφοροποίητη ούτε αυτονόητη, καθώς η σημασία τους είναι ανάλογη της μεταβαλλόμενης εννοιολόγησης του «έθνους». <sup>45</sup> Αλλά και στα ποιήματα του Καβάφη, οι παραπάνω έννοιες δεν χρησιμοποιούνται πάντα με το ίδιο ειδικό βάρος ούτε από την ίδια οπτική γωνία. <sup>46</sup> Σε τέσσερα από αυτά η ελληνική ταυτότητα συνιστά το κυρίως θέμα: πρόκειται για δύο ιστορικοφανείς δραματικούς μονολόγους δημοσιευμένους το 1911 («Η Δόξα των Πτολεμαίων») και το 1912 («Φιλέλλην»), και δύο τριτοπρόσωπες αφηγήσεις, μία ιστοριογενή του 1927 («Παλαιόθεν Ελληνίς») και μία ιστορικοφανή του 1928 («Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης»). Όπως ελπίζω να φανεί στη συνέχεια, η συγκρότηση της ταυτότητας των προσώπων — της οποίας βασικό στοιχείο είναι η ελληνικότητα — και η λειτουργία τους είναι καθοριστικές για την ερμηνεία των παραπάνω ποιημάτων.

Το ποίημα «Η Δόξα των Πτολεμαίων», με το οποίο, κατά τον Keeley, αρχίζει «ο λεπτομερειακός χαρακτηρισμός της μυθικής πόλης», <sup>47</sup> πρωτογράφηκε τον Αύγουστο του 1896 και κατατάχθηκε στο θεματικό κεφάλαιο «Αρχαία Ημέραι». Όπως παρατηρεί η Haas, το ποίημα έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τον ποιητή τόσο σε επίπεδο «φιλοσοφικού ελέγχου» όσο και σε γλωσσικό επίπεδο: το ποίημα περίμενε δεκαπέντε χρόνια από την πρώτη του γραφή, ξαναγράφηκε τον Μάιο του 1911 και δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς, ενώ έγινε αφορμή για τέσσερα σχόλια, γλωσσικά και ιστορικά, από τα οποία έχουν δημοσιευτεί τα δύο. <sup>48</sup> Το ποίημα εκφέρεται σε πρώτο πρόσωπο και συνιστά δραματικό μονόλογο ενός ιστοριογενούς αφηγηματικού-δραματικού προσώπου, <sup>49</sup> ενός από τους πρώτους Λαγίδες βασιλείς, όπως σχολιάζει ο Σαρεγιάννης, τυ-

44. Ό.π., 35.

45. Βλ. Ρασιδάκη 2013, 689-712· Sifaki 2013, 29-48.

46. Για τη λέξη «βάρβαρος» στην καβαφική ποίηση βλ. Κωσταρά 2014, 148-151. Για τη χρήση του πλέγματος εννοιών που σχετίζονται με το κομβικό στην ποίηση του Καβάφη επίθετο «ελληνικός» βλ. Χρυσανθόπουλος 2016, 437-447.

47. Keeley 2004, 111.

48. Haas 1983α, 96-98.

49. Το προσώπειο καταχρηστικά ονομάστηκε ιστοριογενές, διότι, αν και δεν έχει ταυτιστεί με κάποιον συγκεκριμένο Λαγίδα, εν τούτοις πρόκειται για έναν Λαγίδα μονάρχη. Βλ. και εδώ, 320, σημ. 32 και Παράρτημα, Πίνακα Ι.

πικού Λαγίδη μονάρχη.<sup>50</sup> Κατά τον Keeley, το ποίημα είναι τυπικό της «ηδονιστικής προκατάληψης» του Καβάφη, εφόσον ο Λαγίδης σπεύδει να δηλώσει ότι «ο άμεσος καρπός της “ισχύος” και του “πλούτου” είναι η τέλεια “κατοχή” της ηδονής», η οποία με τη σειρά της «γίνεται κριτήριο για να διεκδικήσει την ανωτερότητά του σε σχέση με ό,τι καλύτερο έχουν να επιδείξουν Έλληνες και βάρβαροι, αλλά ιδιαίτερα σε σύγκριση με τις “αγοραίες” τρυφές των Σελευκιδών, αιώνιων αντίπαλων των Πτολεμαίων».<sup>51</sup> Στον πρώτο στίχο ο Λαγίδης αυτοσυστήνεται με το όνομα της γενιάς του και εμφατικά, χάρη στις παύσεις, με τη βασιλική του ιδιότητα: «Είμ’ ο Λαγίδης, βασιλεύς». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το δεύτερο ημιστίχιο και ο δεύτερος στίχος, όπου ο Λαγίδης παρουσιάζει το πιο σημαντικό, κατά την εκτίμησή του, στοιχείο της ταυτότητάς του: την ενήδονη ζωή του: «Ο κάτοχος τελείως / (με την ισχύ μου και τον πλούτο μου) της ηδονής». Όπως επισημαίνει ο Keeley, ο «Λαγίδης είναι ο αρχετυπικός βασιλιάς της Αλεξάνδρειας· η πόλη του, η δόξα των Πτολεμαίων, είναι η ουσιαστική αρχαία Αλεξάνδρεια, κέντρο εκείνων των ενασχολήσεων που ορίζουν καλύτερα την αντίληψη του Καβάφη για “την ζωή μας”, όπως λέει ο ομιλητής στο “Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610” του ηδονισμού, της τέχνης, της παιδείας και της τιμής στον ελληνισμό — κυρίως στην ελληνική γλώσσα. Αυτά τα στοιχεία διαμορφώνουν, σταδιακά, με την επανάληψη, την ιδανική Αλεξάνδρεια των καθαφικών ποιημάτων».<sup>52</sup> «Επιφώνημα για την Αλεξάνδρεια» έχει χαρακτηρίσει το ποίημα ο Σεφέρης, επισημαίνοντας πως ο Καβάφης παρόλο που συνήθως «βλέπει καθαρά τις ρυτίδες της ματαιοδοξίας», εδώ δεν ειρωνεύεται τον Λαγίδη· αντιθέτως «θαρρείς πως τον χαίρεται», ενώ «ξεσπά» εναντίον του Σελευκίδη.<sup>53</sup>

Ωστόσο, όπως ελπίζω να φανεί παρακάτω, η ρητορική του προσωπείου, μέσα από την οποία συγκροτείται η ταυτότητά του, ενδέχεται να υπονομεύει και τον Λαγίδη. Ήδη στους δύο πρώτους στίχους τίθεται το ειρωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα σκιαγραφηθεί στη συνέχεια το πορτραίτο του Λαγίδη: η κομπαστική αυτοπαρουσίαση μέσω του ονόματος της δυναστείας και ο επιτονισμός της βασιλικής εξουσίας με την ισχυρή παύση στο μέσον του στίχου δημιουργούν τον πρώτο πόλο ειρωνείας, η οποία εντείνεται στη συνέχεια με τον διασκελισμό στον πρώτο στίχο, την παρένθεση και το υπερβατό σχήμα, που υπογραμμίζουν εμφατικά την αιτιακή σχέση εξουσίας και ηδονής.<sup>54</sup> Ο πιο

50. Σαρεγιάννης 2005, 88· Keeley 2004, 112.

51. Keeley 2004, 111.

52. Ό.π., 112.

53. Σεφέρης 1946, 428.

54. Πβ. την παρατήρηση του Πιερή για «κυνική προβολή της πολιτικής ισχύος και

έντονος ειρωνικός πυρήνας δημιουργείται από τη χρήση της λέξης «κάτοχος», προκειμένου για την ηδονή — λέξη που προσιδιάζει σε υλικά αγαθά ή, έστω, υποδηλώνει σχέση συναλλαγής σε συνδυασμό με το επίρρημα «τελείως». Ο «κάτοχος τελείως της ηδονής» βρίσκεται στους αντίποδες της φράσης «ο κάτοχος της τέλειως ηδονής», που εύλογα συνανασύρεται, κατά την ανάγνωση, καθώς το επίρρημα αναφέρεται στην «κατοχή» και όχι στην «ηδονή», και άρα αφορά την κατοχή της με όρους ποσοτικούς και όχι ποιοτικούς. Η χρήση του επιρρηματος «τελείως», άλλωστε, απασχόλησε ιδιαίτερος τον Καβάφη, όπως φαίνεται από την επίμονη διερεύνηση της σημασίας του.<sup>55</sup>

του πλούτου ή της συνθήκης της συναλλαγής με την εξουσία, οπότε η σχέση στερείται εκείνο το άρωμα που αφήνει στα σώματα των εραστών η γνήσια αισθηματική και ισότιμη σχέση» (Πιερής 1998/9, 51).

55. Βλ. Haas 1983a, 97-98:

«1ο μέρος:

“Τέτοια απόλυτη έννοια δεν έχει η συνήθης χρ[ήσις] της λέξ[εως].

Άλλως δεν θα υπήρχε στην γλ[ώσσα].

Αφού τίποτε σ’ εκείνην την έννοια, το γνωρίσιμο δεν είν[αι] τέλ[ειο], η λέξ[ις] θα ήτον περιττή σχ[εδόν].

“Τέλ[ειο]” εννοούμε το όσον δυν[ατόν], α[ν]θρ[ωπίνως], πλήρες.

Το όσον ένα άτομον (δεδομένων του χαρακτήρος και των περιστάσεων) μπορεί να απολαύσει και να απ[ο]κτ[ήσει] ένα πράγμα το περισσότερο. Αυτό διά το άτομον τούτο είναι η τελ[εία] κατάστ[ασις]. Κι είν[αι] τελ[εία]. Διότι είναι το πλήρες μέτ[ρον], το ανώτατον μέτ[ρον] το εφικτόν δι’ αυτό. Περισσότερο δεν θα ήτο τέλ[ειο] αλλά καταστρεπτικόν, και θα ήτο ως εκ τούτου ένα είδος ατέλ[ειας].”

2ο μέρος, χρονολογημένο 20.5.1911:

“Ανθρωπίνως, όταν φάγει κανείς καλ[ά] και χορτάσει, με πλήρη] ορθότητα μπορεί να πει ότι είν[αι] ‘τελ[είως]’ χορτασμένος.

Όταν χρ[ειά]ζεται σπ[ί]τι με 6 κάμ[αρες] και για κάθε ενδεχ[όμενο] αποκτά ένα με 9, μπορεί να πει ορθότατα ότι είν[αι] τελ[είως] ικανοποιημένος από την ευρυχωρία του οίκ[ου] του”.

3ο μέρος:

“Δηλ[αδή] εννοεί πως έχει όσο μπορεί να χαρεί σωμ[ατικώς], έχει όσα μπορεί να επιθυμήσει εφικτά, κατορθώσιμα.

Ενώ οι άλλοι έχουν λιγότερα που μπορού[ν] να χαρούν σωμ[ατικώς], έχουν λιγότερα από όσα μπορού[ν] να επιθυμήσουν εφικτά και κατορθώσιμα.

4ο μέρος, στα αγγλικά:

“I th[ink] ‘Τελ[είως]’ as expound[e]d by me in Fr[ench], as sh[own] in t[he] Fr[ench] meaning mark[ed] XX, is qui[te] satis[factory], and t[he] po[em] can s[and] as it is, and be gi[ven] out for public[ation] as it is. 20.5.11”»



Η έπαρση του Λαγίδη κορυφώνεται στους στίχους 3-4, όπου εκθέτει την ανωτερότητά του σε σχέση τόσο με τους βαρβάρους όσο και με τους Μακεδόνες (στ. 3-4: «Ἡ Μακεδών, ἢ βάρβαρος δεν βρίσκεται κανείς / ἴσος μου, ἢ να με πλησιάζει καν»). Η τροχαϊκή εισαγωγή του ιαμβικού στίχου («ἴσος μου, ἢ να με πλησιάζει καν») και η έμφαση που δίνεται στην ανωτερότητα του Λαγίδη λόγω της παύσης («κανείς / ἴσος μου») επιτονίζουν τη μεγαλορρημοσύνη του, ενώ η επανάληψη του «εἰς / ἰς» εισάγει έναν περιπαικτικό τόνο.<sup>56</sup> Ακολουθώντας, στους στίχους 4-5 («Εἶναι γελοίος / ο Σελευκίδης με την αγοραία του τρυφή») η σύγκριση με τον Σελευκίδα περιορίζεται στο επίπεδο των υλικών απολαύσεων,<sup>57</sup> ενώ ο διασκελισμός στους στίχους 4-5 («γελοίος / ο Σελευκίδης») τονίζει τη γελοιότητα του Σελευκίδα (κατά την άποψη του Λαγίδη). Ὅ,τι ακολουθεῖ ως κατακλείδα όχι μόνο προβάλλει ως απόλυτο μέτρο αξίας την πνευματική ζωή της Αλεξάνδρειας, αλλά και συμβάλλει στη συγκρότηση της ταυτότητας του προσώπου: «Ἄν όμως σεις ἄλλα ζητεῖτε, ἰδοὺ κι αὐτὰ σαφῆ. / Ἡ πόλις ἡ διδάσκαλος, ἡ πανελλήνια κορυφή, / εἰς κάθε λόγο, εἰς κάθε τέχνη ἡ πιο σοφῆ» (στ. 6-8). Ο τρόπος με τον οποίο εισάγεται η πρόταση («Ἄν όμως») υπαινίσσεται ὅτι τα στοιχεία που ἔχουν προβληθεῖ ως πειστήρια της ανωτερότητας του Λαγίδη (ἡ κατοχή «τελείως» της ἡδονῆς ως ἀπόρροια της βασιλικῆς ιδιότητος) εἶναι ἐπαρκῆ για τον ἴδιο. Αὐτό τουλάχιστον δηλώνει ο επιτονισμός των λέξεων «σεις» και «ἄλλα», σε σχέση με το «εγώ» το οποίο κυριαρχεῖ στη μεγαλαυχία του Λαγίδη, στους τέσσερις πρώτους στίχους, και ἡ ἐμφατικὰ διατυπωμένη ἡδονή. Η εἰρωνικὴ πόλωση παραπέμπει ρητὰ σε δύο φορεῖς κρίσης και δύο αξιολογικά συστήματα: ἓνα συγκεκριμένο παντοδύναμο, ρητὰ ἀνώτερο «εγώ» και ἓνα ἀπροσδιόριστο και μεταβλητὸ «σεις» και, ἀκόμη, ἡ «τέλεια» κατοχή της ἡδονῆς ἀπὸ τη μια και κάποια ἀπαξιωτικὰ διατυπωμένα και ἐπίσης ἀπροσδιόριστα «ἄλλα» ἀπὸ την ἄλλη, τα οποία σαφῶς υπολείπονται ως κριτήριο ἀνωτερότητας, ἀφοῦ ἀναφέρονται μόνον ἐπικουρικὰ και ὑποστασιώνονται τελευταία. Το ποίημα ἰσορροπεῖ μὲσω της εἰρωνικῆς του ἰδιοσυστασίας: ἀσφαλῶς ἡ ἀναφορά στην «πανελλήνια κορυφή» εἶναι ἀπολύτως θετικῆ, ὅπως ἄλλωστε προκύπτει και ἀπὸ τη διασταύρωσή της με το σχόλιο του ἴδιου του ποιητῆ.<sup>58</sup> Ἀσφαλῶς, ἡ σπουδαιότητα

56. Για το μέτρο και τον ρυθμό του ποιήματος βλ. Παπαζογλου 2012, 253-255.

57. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι οἱ λέξεις «τρυφή» και «αγοραία» εἶναι ἀπαξ λεγόμενες στα ποιήματα του κανόνα.

58. Στο σχόλιο αὐτὸ ο Καβάφης, ἀφοῦ διερευνήσῃ την κυριολεκτικὴ και μεταφορικὴ ἔννοια της λέξης «κορυφή», καταλήγει: «Ἡ κορυφή κάθε τι ἐλληνικὸ βαλμένου μαζί (κάθε τι ἐλληνικὸ που ἀξίζει, ἐννοεῖται), ὅλων των ἐλληνικῶν συγκεντρωμένων» (Haas 1983α, 97).

της σοφής Αλεξάνδρειας δεν μειώνεται από το γεγονός ότι άρχεται από έναν επηρμένο βασιλιά· αλλά και ο κομπασμός του Λαγίδα δεν δικαιώνεται από το γεγονός ότι είναι βασιλεύς της Αλεξάνδρειας. Ήδη η προβολή της ηδονής — την οποία «κατέχει» χάρη στην «ισχύ» και τον «πλούτο» του—, ως στοιχείου ξεχωριστού και ανώτερου από την πνευματικότητα της Αλεξάνδρειας, την οποία επικαλείται μόνο για να προλάβει «άλλες» απαιτήσεις, και όχι γιατί ανήκει στον δικό του αξιολογικό κώδικα ισότιμα με την ηδονή, είναι αρκετή για να δημιουργήσει ερωτηματικά κατά πόσο είναι ο σωστός βασιλιάς για την ένδοξη Αλεξάνδρεια, κέντρο ηδονής αλλά και τέχνης και σοφίας.<sup>59</sup> Εξάλλου, πέρα από τη συνήθη ειρωνεία των ιστορικών ποιημάτων του Καβάφη, όπου η ιστορική προοπτική της αφήγησης (και, ασφαλώς, της ανάγνωσης) εκ προοιμίου ειρωνεύεται κάθε κομπασμό για την παντοδυναμία της εφήμερης εξουσίας, ο τρόπος με τον οποίο συγκροτείται η ταυτότητα του Λαγίδα μέσα από τον λόγο του είναι ειρωνικός: στην αρχική υπονόμηση του τρόπου απόκτησης της ηδονής στους δύο πρώτους στίχους έρχεται να προστεθεί η μειωτική αναφορά στον Σελευκίδη, η οποία, ως μετωνυμία της διαχρονικής αντιπαλότητας Πτολεμαίων και Σελευκιδών, που συνέβαλε στην πορεία των ελληνιστικών βασιλείων, είναι μειωτική και για το ήθος του Λαγίδα, αφού τον παρουσιάζει απαξιωτικό και ανταγωνιστικό. Επιπλέον, ειρωνικοί υπαινιγμοί προκύπτουν και από τη σταυρωτή ομοιοκαταληξία των στίχων 1-4: τα δύο ζεύγη εννοιών που δημιουργούνται ηχούν όχι μόνον ως προσδιορισμοί του πεδίου αναφοράς τους, αλλά και ως επισχόλια της ταυτότητας του Λαγίδα: το ζεύγος «τελείως-γελίοις» μιιάζει να απηχεί την έπαρσή του· παρόμοια, το ζεύγος «κανείς-ηδονής» φαίνεται να σχολιάζει τον τρόπο απόκτησης της ηδονής. Μέσα σε αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο ο τίτλος του ποιήματος είναι ένας πυκνός πυρήνας ειρωνείας, αφού μπορεί να αναφέρεται είτε στην Αλεξάνδρεια είτε στη σαφώς υποδεέστερη της Αλεξάνδρειας αντίληψη του Λαγίδα περί του τι συνιστά «δόξα των Πτολεμαίων» ή ακόμη στον ίδιο τον Λαγίδα.

Στη συνέχεια θεωρώ χρήσιμο να παρουσιάσω τις διαφορές ανάμεσα στη δημοσιευμένη και σε προηγούμενη γραφή του ποιήματος,<sup>60</sup> στον βαθμό που αφορούν την ταυτότητα του προσώπειου του Λαγίδα:

59. Πβ. την παρατήρηση του Keeley ότι «οι μόνες “ηθικές” αξίες που πλησιάζουν το απόλυτο στον ελληνιστικό κόσμο του Καβάφη, είναι η ειλικρινής ανταπόκριση του ατόμου στις συγκινήσεις που προσφέρει η ζωή του πάθους, και η αρετή της ηδονής που παίρνεται και δίνεται μόνο για την καθαρή απόλαυση» (Keeley 2004, 159).

60. Βλ. το σχόλιο του Σαββίδη «στην άλλη όψη η αρχική μορφή του “Η Δόξα των Πτολεμαίων” στο πλαίσιο των σημειώσεών του για το χφ του ποιήματος “Η ναυμαχία” που προοριζόταν για μεταφραστική χρήση του Τζων Καβάφη» (Καβάφης 1968, 233).

Προγενέστερη γραφή	Τελική γραφή
<p data-bbox="166 306 479 331">Η ΔΟΞΑ ΤΩΝ ΠΤΟΛΕΜΑΙΩΝ</p> <p data-bbox="121 372 522 587">Είμ' ο Λαγίδης βασιλεύς. Κάτοχος τέλειος της μόνης τελειότητος, της ηδονής. Έλλην ή βάρβαρος άλλος δεν είδον εις να ήναι ίσος ή πλησίον μου. Παγγέλοιος είναι του Σελευκίδου η μικρά τρυφή.— 5 Αν δε ζητήτε άλλα, και αυτά σαφή· η πόλις αύτη, η μεγάλη και σοφή.</p>	<p data-bbox="615 306 928 331">Η ΔΟΞΑ ΤΩΝ ΠΤΟΛΕΜΑΙΩΝ</p> <p data-bbox="539 372 1004 619">Είμ' ο Λαγίδης, βασιλεύς. Ο κάτοχος τελείως (με την ισχύ μου και τον πλούτο μου) της ηδονής. Ή Μακεδών, ή βάρβαρος δεν βρίσκεται κανείς ίσος μου, ή να με πλησιάζει καν. Είναι γελοίος ο Σελευκίδης με την αγοραία του τρυφή. 5 Αν όμως σεις άλλα ζητείτε, ιδού κι αυτά σαφή. Η πόλις η διδάσκαλος, η πανελλήνια κορυφή, εις κάθε λόγο, εις κάθε τέχνη η πιο σοφή.</p>

Όπως θα φανεί στη συνέχεια, ορισμένες από τις αλλαγές που επιφέρει ο Καβάφης στη δημοσιευμένη μορφή του ποιήματος σχετίζονται άμεσα με τα αυτόγραφα σχόλιά του που περιγράφει η Haas: «το γλωσσικό αλλά και φιλοσοφικό πρόβλημα της χρήσης της λέξης “τελείως”» στον στίχο 1, «τη χρήση του όρου “Μακεδών”» στον στίχο 3 «και τη χρήση της έκφρασης “η πανελλήνια κορυφή”» στον στίχο 7.<sup>61</sup>

Στ. 1: Η προσθήκη κόμματος μετά τη λέξη «Λαγίδης» στη δημοσιευμένη μορφή επιτονίζει την έπαρση του Λαγίδη και προβάλλει εμφατικότερα το αξίωμα του βασιλέως. Επίσης, ενώ εξαρχής τονίζεται η κατοχή της ηδονής, καθώς και η εκτίμηση του Λαγίδη για «την μόνη τελειότητα, την ηδονή», η αντικατάσταση του επιθέτου «τέλειος» από το επίρρημα «τελείως» αναδεικνύει εντελέστερα την έννοια της «κατοχής».

Στ. 2: Η προσθήκη στον δεύτερο στίχο της παρενθετικής φράσης «(με την ισχύ μου και τον πλούτο μου)» προσθέτει το κρίσιμο σχόλιο για τον τρόπο της κατοχής, προβάλλοντας ακόμη περισσότερο τον κυνισμό του Λαγίδη και το αγοραίο είδος της ηδονής.

Στ. 3: Η αντικατάσταση της λέξης «Έλλην» από τη λέξη «Μακεδών» ενδεχομένως γίνεται όχι μόνον λόγω του ειδικού βάρους της Μακεδονίας ως μητρόπολης, αλλά και για να αναδειχθεί ο ανταγωνισμός του Πτολεμαίου με τον Σελευκίδη.<sup>62</sup>

61. Haas 1983α, 96.

62. Βλ. το σχόλιο του Βρισμιτζάκη: «πρόκειται για τους πρώτους Πτολεμαίους — χωρίς να ορίζεται ποιος— πούχαν τα μάτια τους στραμμένα προς τους Σελευκίδες, την

Στ. 4-5: Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση, στην προγενέστερη γραφή, του υπερθετικού σύνθετου επιθέτου «παγγέλοιος»<sup>63</sup> που προσδιορίζει τη «μικρά τρυφή» του Σελευκίδου. Στην τελική γραφή η ιδιότητα του επιθέτου μετακυλιέται, μετριασμένη στο θετικό βαθμό, για να προσδιορίσει τον ίδιο τον Σελευκίδα, ενώ, παράλληλα, η «μικρά τρυφή» μετατρέπεται σε «αγοραία», αιτιολογώντας τη «γελοιότητα» του Σελευκίδα και επιθέτοντάς του ακόμη μία αρνητική ιδιότητα.

Στ. 6-8: Η παρουσία της Αλεξάνδρειας στην προγενέστερη γραφή είναι κατά έναν στίχο συντομότερη (όπως και συνολικά η προγενέστερη γραφή του ποιήματος) και ο έπαινός της πιο υποτονικός και γενικός. Με την υπογράμμιση της αξίας της Αλεξάνδρειας (στ. 7: «η πόλις η διδάσκαλος, η πανελλήνια κορυφή» — χαρακτηρισμός που απασχόλησε εξαντλητικά τον Καβάφη ως προς τη «μεταφορική» και την «αλληγορική» σημασία της έννοιας της «κορυφής» στο ένα από τα τέσσερα σχόλια για το ποίημα),<sup>64</sup> στην τελική γραφή προβάλλεται αντιστικτικά ακόμη περισσότερο η έλλειψη γνήσιου ενδιαφέροντος του

---

αυλή τους, τον τρόπο τους· ιδίως συγκληρονόμους, σαν κι αυτούς, της μακεδονικής αυτοκρατορίας» (Βρισμιτζάκης 1984, 57).

63. «Παγγέλοιος: όλως διόλου γελοιός»: Η λέξη μαρτυρείται στον Πλάτωνα (*Φαίδρος*, *Πολιτεία*). Liddell-Scott, s.v.

64. Η «μεταφορική» και η «αλληγορική» έννοια διατυπώνονται ρητά από τον ίδιο τον ποιητή στο ένα από τα δύο δημοσιευμένα σχόλια:

«Ας φαντασθούμε ένα κτίριο.

Φέρνουν πέτρες οι Έλληνες] της Πελοποννήσου, κι άλλες οι Έλληνες] της Στερεάς, κι άλλοι της Μ[ακεδονίας], κι άλλοι των Νήσων, και κάμνουν ένα πανελλήνιο] οικοδόμημα. Η κορυφή του είν[αι] η Αλεξ[άνδρεια]. Δικ[αίως] μπορεί κανείς να την πει πανελλ[ήνια] κορυφή.

Κορυφή, μεταφορικώς.

Σ' αυτήν προστρέχουν για φώτα οι Έλληνες απ' την Πελ[οπόννησο], από την Σικ[ελία], από την Κ[άτω] Ιτα[λία], από τες Νήσους, απ' την Μ[ικρά] Ασία, απ' αλλού.

Είναι όθεν η κορυφή —αλληγορικώς— του έθν[ους].

Αφού την θεωρούν έτσι, ως κο[ρυφή], όλ[οι] οι Έλληνες (οι Πανέλληνες), είν[αι] η πανελλήνια κο[ρυφή].

Δεν είναι μερικώς η κορυφή.

Ως θα ήταν εάν, αίφνης, εχρ[ησίμειε] ως κέντρον των φώτων διά τους Έλλ[ληνας] της νοτιανατολικής Μεσογείου. Τότε δεν θα ήτο πανελλήνιον κέντρον, ή πανελλήνια κορυφή.

Αλλ' αφού την θεωρούν κ[ορυφή] των όλ[οι] οι Έλληνες, είν[αι] λογ[ικώς] πανελλήνια.

Λέγ[ονται] π[ο]λ[ύ] κ[α]λ[ά]: Πανελλήνια ελπίς, πανελλήνιος πόθος, πανελλήνια δράσις.

Η κορυφή κάθε τι ελληνικού βαλμένου μαζί (κάθε τι ελληνικού που αξίζει, εννοείται), όλων των ελληνικών συγκεντρωμένων» (Haas 1983α, 97).

Λαγίδη για τη γνώση και την τέχνη, αφού τις συγκαταλέγει στα «άλλα» (στ. 6). Προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και η προσθήκη στον ίδιο στίχο της αντωνυμίας «σεις», η οποία προβάλλει την αντίθεση ανάμεσα στο προσώπειο και σε όσους προκρίνουν τη γνώση και την τέχνη. Είναι φανερό ότι η εκ νέου επεξεργασία του ποιήματος επικεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό στον ακριβέστερο προσδιορισμό της ταυτότητας του προσώπειου του Λαγίδη, η οποία συγκροτείται μέσα από τη ρητορική του.

Η ελληνική ταυτότητα συνιστά κριτήριο ανωτερότητας όχι μόνον για την «πανελλήνια κορυφή», την Αλεξάνδρεια, αλλά και για την Αντιόχεια, που, όπως παρατηρεί ο Keeley σχολιάζοντας το ποίημα «Παλαιόθεν Ελληνίς», «με το σωστό της όνομα, θα μπορούσε ν' αντιπροσωπεύει από πολλές απόψεις τη Δόξα των Πτολεμαίων».<sup>65</sup> Στο ποίημα αυτό ένα αφηγηματικό προσώπειο εκθέτει τους λόγους για τους οποίους η προσωποποιημένη Αντιόχεια «καυχιέται»: για σημαντικά αλλά εφήμερα υλικά αγαθά («λαμπρά κτίρια», «ωραίους δρόμους», «θαυμάσιαν εξοχήν») και για τους ιδιαίτερους αλλά επίσης εφήμερους κατοίκους της («το μέγα πλήθος / των εν αυτή κατοίκων», «ενδόξους βασιλείς», «καλλιτέχνες», «βαθυπλούτους και γνωστικούς εμπόρους»). Και τις δύο φορές το ρήμα «καυχιέται» προβάλλεται εμφατικά: την πρώτη φορά (στ. 1) ανοίγει το ποίημα και προηγείται του υποκειμένου («η Αντιόχεια»): τη δεύτερη φορά (στ. 8) είναι η εναρκτήρια λέξη της πρότασης, ενώ η Αντιόχεια δεν αναφέρεται ρητώς, αλλά εννοείται. Μόνο την τρίτη φορά η Αντιόχεια προηγείται, και μάλιστα κι αυτή και η καυχησιολογία της προβάλλονται εμφατικά λόγω του διασκελισμού στους στίχους 15-16 («η Αντιόχεια / καυχιέται»). Έχει ήδη προηγηθεί ο διασκελισμός στον στίχο 14 που προβάλλει επίσης εμφατικά τον «ασυγκρίτως / απ' όλα» πιο σημαντικό λόγο για την ανωτερότητά της, την ελληνική της καταγωγή.<sup>66</sup> Αυτή είναι και η μόνη φορά που η «παλαιόθεν Ελληνίς» πόλη διαφεύγει από την ειρωνική υπόκρουση που προκαλείται χάρη στην τριπλή επανάληψη του ρήματος «καυχιέται» (στ. 1, 8, 16). Τα χαρακτηριστικά που έχουν διασωθεί μέσα στον χρόνο, σφραγίζο-

65. Keeley 2004, 157.

66. Βλ. και το σχετικό σχόλιο του Bowersock, ο οποίος συνδέει το ποίημα με τα ποιήματα του «κύκλου του Ιουλιανού» (Bowersock 1981, 102). Ο Μαλάνος θεωρεί πως στο ποίημα απηχούνται οι πληροφορίες του Σύρου χρονογράφου του 6ου αιώνα Ιωάννη Μαλάλα (491-578 μ.Χ.) για την ελληνική καταγωγή της Αντιόχειας (Μαλάνος 1957, 382-384). Ο Pontani θεωρεί πηγή του ποιήματος το λήμμα «Ιώνη» του γεωγραφικού λεξικού του Στέφανου Βυζάντιου (5ος αι.) (Pontani 1991, 66-67).

Είναι κοινός τόπος της καβαφικής βιβλιογραφίας πως ένα θέμα που πολύ ενδιέφερε τον Καβάφη αναφορικά με την Αντιόχεια είναι η συμβίωση εθνικών και χριστιανών σ' αυτήν την πόλη, όπως ο ίδιος επισημαίνει (Καβάφης 2003, 138).

ντας ανεξίτηλα την ταυτότητα της Αντιόχειας, είναι εκείνα που διατυπώνονται στους τελευταίους στίχους (στ. 18-22: «του Άργους συγγενής: / απ' την Ιώνη που / ιδρύθη υπό Αργείων / αποίκων προς τιμήν / της κόρης του Ινάχου»<sup>67</sup>). Αυτά τα διαχρονικά χαρακτηριστικά που αφορούν την ελληνική καταγωγή της Αντιόχειας, επώνυμα και μνημειωμένα ήδη στη μυθολογία, μνημειώνονται ες αεί και στο ποίημα, σε αντίθεση με όλους τους προηγούμενους λόγους της κωμωδίας της, που έχουν καταποντιστεί στο χωνευτήρι του χρόνου.

Η σχέση με τον ελληνισμό είναι ο άξονας πάνω στον οποίο συγκροτείται και η ταυτότητα δύο ηγεμονίσκων στην περιφέρεια του ελληνιστικού κόσμου, στα ποιήματα «Φιλέλλην» και «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης». Γραμμένο τον Ιούλιο του 1906 και δημοσιευμένο το 1912, το ποίημα «Φιλέλλην» έχει απασχολήσει και εξακολουθεί να απασχολεί την κριτική από την εποχή του Καβάφη έως τις μέρες μας. Οι περισσότεροι μελετητές, με κλειδί την έννοια «φιλέλληνας» στον αχανή κόσμο της ελληνιστικής περιόδου, συμφωνούν πως ο «φιλέλλην» ενσαρκώνει το κακέκτυπο του Έλληνα: «snob ηγεμονίσκος της Ασίας» για τον Βρισμιτζάκη, «ένα παχύδερμο που περιφρονεί τον ελληνισμό και τον φιλελληνισμό»,<sup>68</sup> «ένας βάρβαρος» που «δεν θέλει να περάσει για καθυστερημένος ή ασύγχρονος» για τον Τέλλο Άγρα,<sup>69</sup> «εκφραστής της νόθης πολιτισμικής διάστασης του φιλελληνισμού» για τον Γ. Π. Σαββίδη,<sup>70</sup> «βασιλιάς-ανδρείκελο» και «παρωδία του Έλληνα που φιλοδοξεί να γίνει» για τον Edmund Keeley,<sup>71</sup> «εκφυλισμός του ίδιου του ελληνιστικού πολιτισμού» για τη Σόνια Ιλίνσκαγια.<sup>72</sup> Ο τόσο υποτιμημένος από την παλαιότερη κριτική ηγεμόνας μέσα από την οπτική της μεταποικιακής και μετανεωτερικής κριτικής γίνεται παράδειγμα διαπολιτισμικού κράματος, το οποίο ο Καβάφης προτείνει ως «μέσο επιβίωσης μιας τοπικής κουλτούρας»,<sup>73</sup> ενώ δύο άλλες προσεγγίσεις του ποιήματος διερευνούν

67. Πβ. την παρατήρηση του Keeley ότι στο ποίημα αυτό «βλέπουμε πολλές από τις ίδιες ιδιότητες που έκαναν την Αλεξάνδρεια “πανελλήνια κορυφή”: λαμπρά κτίρια, ένδοξοι βασιλείς, καλλιτέχνες, σοφούς γνωστικούς εμπόρους. Αλλά σύμφωνα με την έμφαση που δίνει ο ποιητής αυτά τα χρόνια, το μεγαλύτερο καύχημα της Αντιόχειας ανήκει σε μια κατηγορία που χαρακτηρίζει τον ευρύτερο κόσμο του ελληνισμού» (Keeley 2004, 157-158).

68. Βρισμιτζάκης 1985, 25, 36.

69. Άγρας 1980, 63.

70. Σαββίδης 1985, 204.

71. Keeley 2004, 57, 144.

72. Ιλίνσκαγια 1983α, 195.

73. McKinsey 2010α, 51, και 2010β, 26. Βλ. και την αντίχρηση από τον ίδιο μελετητή των τριών πιθανών λόγων συμπάθειας του Καβάφη προς τον Φιλέλληνα (2010β, 44-45).

τη διαμόρφωση της ταυτότητας του φιλέλληνας μέσα από μια εκ νέου εννοιολόγηση των χαρακτηρισμών «Έλληνα», «φιλέλληνα», «βάρβαρος» κ.ο.κ., παράλληλα με τις δυνατότητες που προσφέρει η τεχνική του δραματικού μονολόγου.<sup>74</sup>

Δημοσιευμένο δεκαέξι χρόνια αργότερα, το ποίημα «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης», αν και συνθετότερο του προηγούμενου ποιήματος, έχει απασχολήσει εμφανώς λιγότερο την κριτική. Το νήμα που συνδέει τα δύο ποιήματα είναι το κεντρικό τους θέμα: η συγκρότηση της ελληνοιστικής (ελληνίζουσας) ταυτότητας στο μωσαικό της περιφέρειας των ελληνοιστικών βασιλείων. Και τα δύο ποιήματα συνιστούν αυτό που ο Βρισμιτζάκης αποκαλεί «πορτραίτο γενικό» και, συνάμα, «πορτραίτο λόγου».<sup>75</sup> Το πρώτο ποίημα συνιστά έναν δραματικό μονόλογο. Ο λόγος εκφέρεται από ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό πρόσωπο. Η έννοια «ελληνοισμός» είναι βασικός άξονας του ποιήματος. Η ταυτότητα του προσώπου συγκροτείται αποκλειστικά μέσω της ιδεολέκτου του, εφόσον ο δραματικός μονόλογος είναι ο μόνος τρόπος εκφοράς του ποιήματος. Ο αναγνώστης καλείται να αποκωδικοποιήσει την ταυτότητα του ηγεμόνα, αναφορικά με τη στάση του απέναντι στον ελληνοισμό (και συνακόλουθα στις έννοιες που σχετίζονται με αυτόν), αφού προβάλει τον λόγο του σε συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτικά δεδομένα. Ο λόγος του ηγεμόνα, προκειμένου να λειτουργήσει ως σήμα ταυτότητας, πρέπει να ενταχθεί στην ιστορική στιγμή στην οποία ανήκει. Έτσι μπορεί να αναδειχθεί αυτό που ο Paul Ricœur, διερευνώντας τη συνάφεια προσωπικής και αφηγηματικής ταυτότητας, αποκαλεί «αμφισημαντότητα των καθορισμών που προτάσσει η χαρακτηρολογία και που την κάνει να μετέχει ταυτοχρόνως δύο βασιλείων, της αντικειμενικότητας και της ύπαρξης». «Μια προσωπογραφία έξωθεν ζωγραφισμένη;», αναρωτιέται ο Γάλλος φιλόσοφος, για να απαντήσει αντιστικτικά: «Μα και ένας προσίδιος τρόπος να είμαστε. Μια συνδυαστική μόνιμων γνωρισμάτων; Μα και ένα αδιαίρετο ύφος. Ένας τύπος; Μα και μια μοναδικότητα μη υποκαταστάσιμη. Ένας εξαναγκασμός; Μα και ένα πεπωμένο που είμαι, δηλαδή εκείνο στο οποίο οφείλω να συναινέσω».<sup>76</sup> Ο ηγεμόνας του ποιήματος, όπως και ο ομολόγός του Ηγεμών εκ Δυτικής Λι-

74. Ρασιδάκη 2013, 692-694· Sifaki 2013, 39-44· πβ. και McKinsey 2010β, 173.

75. «Κατά τον Le Dantec ο λόγος συμπεριλαμβάνεται στο geste. Ο Καβάφης λοιπόν είναι λαμπρός ζωγράφος λόγου, πορτραίτιστας λόγου». Και αλλού: «Το πρόσωπο — ιστορικό ή φαντασιώδες — που θέλει να μας παραστήσει ή αναπαραστήσει, μας σχεδιάζεται σιγά-σιγά, με την ομιλία του, με τα λόγια που λέγει. Τα πορτραίτα αυτά μπορούμε να τα διαιρέσουμε σε δύο τάξεις: α) πορτραίτα γενικά (génériques composites) και β) πορτραίτα ατομικά»: Βρισμιτζάκης 1985, 25 και 57. Το ποίημα από την άποψη της εκφοράς του λόγου και της τεχνικής εξετάζει ο Δάλλας, ο οποίος το συνδέει και με άλλα ποιήματα του Καβάφη (Δάλλας 2000α, 41-61).

76. Ricœur 2008, 163.

βύης «αντανακλούν τις προτιμήσεις και την ηθική της εποχής τους», «γίνονται μεταφορικές εκφράσεις μιας αιώνιας ανθρώπινης στάσης»,<sup>77</sup> αλλά συγχρόνως συ- νιστούν δύο διαφορετικά προσωπεία, καθένα με ιδιαίτερη, μοναδική ταυτότητα.

Στο ποίημα «Φιλέλλην», κάποιος φανταστικός ηγεμόνας στην περιφέρεια του ελληνιστικού κόσμου, ανατολικά της Μεσοποταμίας, σε μια εποχή παρακ- μής των ελληνιστικών βασιλείων, κατά πάσα πιθανότητα για λόγους πολιτικής σκοπιμότητας,<sup>78</sup> δίνει οδηγίες για τη χάραξη του νομίσματός του σε έναν εξίσου φανταστικό αυλικό του, τον Σιθάσπη.<sup>79</sup> Το ποίημα αποτελείται από είκοσι τέσσε- ρις στίχους σε μία στιχική ενότητα. Ωστόσο θεωρώ ότι μπορούμε να διακρίνουμε δύο θεματικές ενότητες: η πρώτη έως τον στίχο 15 αφορά κυρίως την αισθητική του νομίσματος, ενώ το υπόλοιπο ποίημα (στ. 16-24) διερευνά την ιδεολογία που υπόκειται σ' αυτή την αισθητική. Παρακάτω ελπίζω να φανεί πώς η γλωσσική σύσταση, η γραμματική, η σύνταξη και η στιχουργία αποτυπώνουν την ταυτότη- τα του προσωπείου και άρα την ιδιοπροσωπία του ηγεμόνα.

Η εκφορά του λόγου είναι εξαρχής προστακτική, κλιμακώνοντας την ανά- πτυξη του θέματος από έξω προς μέσα, από την επιφάνεια στην ουσία. Ο λό- γος ήδη από τον πρώτο στίχο επικεντρώνεται εμφαντικά στην πράξη την οποία αφορούν οι οδηγίες: τη χάραξη του νομίσματος.<sup>80</sup> Εξαρχής (στ. 2-4) ο ηγεμό- νας ενδιαφέρεται για την εμφάνιση τόσο του νομίσματός του όσο και της δικής του μορφής πάνω στο νόμισμα. Τα δύο επίθετα που συντάσσονται παρατακτι- κά στον δεύτερο στίχο (στ. 2: «Έκφρασις σοβαρή και μεγαλοπρεπής»), αν και όχι ομόλογα, καθώς το πρώτο αποτυπώνει μια ψυχική διάθεση, ενώ το δεύ- τερο παραπέμπει σε έναν στερεότυπο τρόπο πρόσληψης της εξουσίας από έξω, αφορούν το φαίνεσθαι.

Από τον 3ο στίχο και εξής, το ποίημα αρχίζει να κινείται σε ολισθηρό έδα- φος, καθώς η καβαφική ειρωνεία δημιουργεί ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης

77. Keeley 2004, 55.

78. Δάλλας 1992, 20.

79. Ο Χανιώτης αναφέρει ότι «το όνομα Σιθάσπης ακούγεται μεν περσικό (η ελ- ληνική κατάληξη -άσπης αποδίδει την περσική λέξη *asp*, άλογο), είναι όμως αμάρτυρο — ο Καβάφης ίσως το εμπνεύστηκε από τον Ναύαρχο του Δαρείου Σατάσπη, που τον αναφέρει ο Ηρόδοτος» (Χανιώτης 2018, 4). Για τα λοιπά *realia* του ποιήματος αναφέρει (ό.π.) ότι «ο διακοβόλος στον οπισθότυπο όντως κοσμεί νομίσματα, αλλά της Κω· οι τι- μητικοί τίτλοι είναι όλοι γνωστοί αλλά ποτέ σε αυτό τον συνδυασμό» και ότι «το φαρδύ διάδημα των Πάρθων βασιλέων —σε αντίθεση προς αυτό των ελληνιστικών μοναρχών— το βλέπουμε όντως στα νομίσματά τους».

80. Για τη συγγένεια του νομίσματος, έτσι όπως περιγράφεται από τον ηγεμόνα, με τα νομίσματα των Πάρθων βλ. Pontani 1991, 56-57. Για το παράλληλο του ποιήματος του Καβάφη ποίημα του Browning βλ. Ricks 2003, 131-152.



σε βασικά σημεία του ποιήματος. Ο πρώτος ειρωνικός πυρήνας βρίσκεται στους στίχους 3 και 4 («Το διάδημα καλλίτερα μάλλον στενό / εκείνα τα φαρδιά των Πάρθων δε με αρέσουν»), οι οποίοι αποδεικνύονται ουσιαστικότεροι απ' όσο φαίνεται με την πρώτη ανάγνωση. Σε ένα πρώτο επίπεδο στο δίστιχο αυτό διατυπώνεται μια μάλλον περιθωριακή, αισθητικής κατηγορίας, παραίνεση του ηγεμόνα προς τον αυλικό. Ασφαλώς λειτουργεί υπονομευτικά για τον ίδιο και τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνει το αξίωμά του, καθώς αναφέρεται στο διάδημα, διακριτικό της εξουσίας του, ευτελίζοντας το συμβολικό του βάρος και αντιμετωπίζοντάς το με όρους που προσιδιάζουν σε οποιοδήποτε ενδυματολογικό εξάρτημα: σε ένα δεύτερο επίπεδο, όμως, το δίστιχο αυτό λειτουργεί σαν «κλείσιμο του ματιού» του ηγεμόνα στον αυλικό ή του ποιητή στον αναγνώστη, καθώς στην αισθητικής κατηγορίας αντίθεση (στενό / φαρδύ), που τίθεται με όρους αβεβαιότητας, όπως δείχνει η αοριστία των λέξεων «καλλίτερα», «μάλλον», «εκείνα», υπόκειται το πολιτισμικό δίπολο βάρβαρος/Έλληνας, και ταυτόχρονα τίθεται ο άξονας πάνω στον οποίο κτίζεται ολόκληρο το ποίημα και χειραγωγείται η ερμηνεία του. Όπως μας πληροφορεί ο ιστορικός των ελληνιστικών χρόνων Edwin Robert Bevan (1870-1943), το διάδημα των Ανατολιτών βασιλέων ήταν ένας «επεξεργασμένος κεφαλόδεσμος»· ενώ των Ελλήνων ήταν «μια στενή λινή ταινία». Το βιβλίο του *The House of Seleucus* κυκλοφόρησε, ο πρώτος τόμος το 1873 και ο δεύτερος, όπου περιλαμβάνεται η πληροφορία, το 1902· επομένως, ο Καβάφης γνώριζε και αυτή καθώς και άλλες ιστορικές πληροφορίες, ακόμη και λεπτομέρειες, πολλές από τις οποίες έχει εντοπίσει ο Τίμος Μαλάνος.<sup>81</sup> Αυτή η δήθεν περιφερειακή και ασήμαντη οδηγία που εκθέτει τον ηγεμόνισκο, αν ιδωθεί υπό το φως της ιστορικής συγκρότησης του Καβάφη, συνέχει και συμπυκνώνει τον βασικό άξονα του ποιήματος. Επιπλέον, καθώς αφορά το κατεξοχήν σύμβολο της εξουσίας, το διάδημα, θέτει εξαρχής την επιφανειακή, μιμητική, σχέση του ηγεμόνα με το στενό διάδημα του οποίου τον συμβολισμό προφανώς αγνοεί (δεν πρόκειται για σημάδι της βασιλείας, αλλά νίκης σε αγώνες).

Οι στίχοι 5 έως 9 («Η επιγραφή, ως σύνθητες, ελληνικά» [...] «αλλ' όμως βέβαια τιμητική») συστηματοποιούν τη μιμητική συμπεριφορά του ηγεμόνα και αποτυπώνουν τον φόβο του για τους Ρωμαίους. Ακολουθώντας τον συρμό της εποχής επιζητεί να αξιοποιήσει την αίγλη των ελληνικών, αλλά με τρόπο ώστε να μη διαταραχθούν οι ισορροπίες με τους Ρωμαίους, των οποίων η ανάμειξη στα ελληνιστικά βασίλεια έχει ήδη γίνει καθεστώς. Η διαδεδομένη πρακτική της εποχής να γράφονται οι επιγραφές στα ελληνικά επιτονίζεται από την εμφανικά διατυπωμένη, ανάμεσα σε δύο παύσεις, φράση «ως σύνθητες». Οι αισθητικής κατηγορίας παραινέσεις του στίχου 6 αναφορικά με τη ρητορική της επιγραφής

81. Μαλάνος 1957, 308. Βλ. και Pontani 1991, 232.

(«όχ' υπερβολική, όχι πομπώδης—») δεν είναι απόρροια της αισθητικής καλλιέργειας του ηγεμόνα ή της επιθυμίας του να ακολουθήσει το ελληνικό μέτρο, όπως ίσως φαίνεται με μια πρώτη ανάγνωση, αλλά του φόβου του για τους Ρωμαίους. Αλλά και ανεξάρτητα από την επιγραφή, όσο περισσότερο περιγράφει το ιδεατό νόμισμά του τόσο περισσότερο εκθέτει την ανεπάρκεια της αισθητικής του.

Ο εξαρχής αυτοϋπονομευτικός τρόπος με τον οποίο διαμορφώνεται μέσω του λόγου του η ταυτότητα του ηγεμόνα πυκνώνει σε ένα άλλο κομβικό σημείο του ποιήματος, στους στίχους 10 και 11 («Κάτι πολύ εκλεκτό απ' το άλλο μέρος / κανένας δισκοβόλος έφηβος ωραίος»), καθώς αποκαλύπτεται όλο το εύρος και το βάθος του ελλείμματος έστω και στοιχειώδους ελληνικής παιδείας. Η αμηχανία του προδίδεται από την πληθωριστική χρήση των αόριστων αντωνυμιών («Κάτι», «κανένας») και των ουσιαστικά ανενεργών επιθέτων («εκλεκτό», «ωραίος»), και επιτείνεται από την καθ' υπερβολήν χρήση του επιρρήματος «πολύ» πριν από το επίθετο «εκλεκτό». Το ενδιαφέρον του για την αισθητική, ιδίως για την εκλεπτυσμένη ελληνική εκδοχή της, είναι αναμφισβήτητο αλλά όχι ουσιαστικό, καθώς η έλλειψη ελληνικής πνευματικής εξάρτυσης τον οδηγεί σε γενική και αόριστη περιγραφή της παραγγελίας του. Ένας έστω και στοιχειώδης μέτοχος της ελληνικής παιδείας θα είχε συγκεκριμένη πρόταση για το κόσμημα του νομίσματός του. Θα γνώριζε τουλάχιστον τον περίφημο δισκοβόλο του Μύρωνα και δεν θα πρότεινε αορίστως ούτε «κάτι πολύ εκλεκτό» ούτε «κανένα δισκοβόλο». Ασφαλώς η επιλογή της αναφοράς στον «δισκοβόλο», που παραπέμπει σε ένα από τα πιο διάσημα αγάλματα της αρχαιότητας, δεν είναι τυχαία.<sup>82</sup>

Από τον στίχο 12 και εξής ο λόγος πυκνώνει και επικεντρώνεται στο βασικό θέμα του ποιήματος, τον φιλελληνισμό, που προσδίδει στον ηγεμόνα την προσίδια ταυτότητά του. Αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι ο λόγος του ηγεμόνα απογυμνώνεται όλο και περισσότερο από επίθετα. Στους πρώτους δεκαπέντε στίχους απαντούν δέκα επίθετα από τα οποία έξι είναι αισθητικής κατηγορίας («σοβαρή», «μεγαλοπρεπής», «στενό», «φαρδιά», «ωραίος», «κομψά»), και τέσσερα ορίζουν την αξιολογική κλίμακα του λόγου και της εικόνας («υπερβολική», «πομπώδης», «τιμητική», «εκλεκτό»). Ας σημειωθεί ότι, σε αντίθεση με το πρώτο μέρος, στους επόμενους εννέα στίχους απαντούν μόνον τρία επίθετα τα οποία κρατούν το βάρος της ερμηνείας, καθώς και τα τρία σχετίζονται με την επίμαχη ιδιότητα του φιλέλληνα: «βαρβαρότεροι», «ματαιόσπουδοι», «ανελλήνιστοι». Η λέξη «Φιλέλληνη» και οι συγγενικές της «Έλληνες», «Ελληνικά», που διατρέχουν το δεύτερο μέρος του ποιήματος,

82. Πβ. και τη διαφορετική εκτίμηση του Ricks για την «αισθητική οξυδέρκεια» του Φιλέλληνα, αναφορικά με το σχέδιο του νομίσματος (Ricks 2003, 143). Πβ. και McKinsey 2010α, 44.

προβάλλονται εμφατικά μέσω των αλληπάλληλων προστακτικών στον στίχο 12 («σε συστήνω να κυττάξεις») και εμφατικότερα μέσω της παρένθετης εναγώγιας υπόμνησης στον στίχο 13 («Σιθάσπη, προς θεού, να μη λησμονηθεί»). Το γνωστό στερεότυπο για τους ηγεμόνες της εποχής «Βασιλεύς» και «Σωτήρ» συμπληρώνεται με το απαραίτητο για τους Ασιάτες ηγεμονίσκους σιλβωτικό επίχρισμα «Φιλέλλην», στους στίχους 14 και 15. Αξίζει να σημειωθεί η έντονη παύση που δημιουργείται στο τέλος του 15ου στίχου: η τομή στη δέκατη συλλαβή σε συνεργασία με τη στίξη επιβάλλουν έντονη παύση πριν από τη λέξη «Φιλέλλην». Έτσι, η λέξη που αποτελεί και τίτλο του ποιήματος κυριαρχεί και προβάλλεται, ενώ φωτίζεται όλο και πιο ειρωνικά: πρώτα από τη χρήση τριών λέξεων της τυπολατρικής επίσημης γλώσσας («Βασιλεύς», «Σωτήρ», «Φιλέλλην») σε ένα κειμενικό περιβάλλον όπου κυριαρχεί όχι μόνον η δημοτική αλλά και ο προφορικός τόνος.<sup>83</sup> έπειτα, από το γεγονός ότι η μεγαλοπρέπεια της επίμαχης λέξης («Φιλέλλην») έρχεται σε αντίθεση με την αμεσότητα και τον «εξυπνακίστικο» τόνο του στίχου 16 («Και τώρα μη με αρχίζεις ευφυολογίες»). Η «κατειρώνευση» του ηγεμόνα έχει ολοκληρωθεί.<sup>84</sup>

Ωστόσο, η σύνθετη καβαφική ειρωνεία θα αλλάξει σε λίγο κατεύθυνση και στόχο. Οι ρητορικές ερωτήσεις που ακολουθούν, θίγουν όχι μόνον τα πεπρωμένα του ελληνίζοντος πολιτισμού<sup>85</sup> στις απομακρυσμένες ανατολικές περιοχές, αλλά και αποκαλύπτουν έναν ηγεμόνα συνειδητοποιημένο, ο οποίος «τιμά» τον ρόλο που του επιφύλαξε η ιστορία, χωρίς να χάνει την ιδιοπροσωπία του.<sup>86</sup>

83. Ο Τέλλος Άγρας θεωρεί ότι στο ποίημα «Φιλέλλην» θα έπρεπε να υπάρχει «η επίσημη, πομπική γλώσσα», η καθαρεύουσα, καθώς θεωρεί ότι είναι ένα από τα ελάχιστα ειρωνικά ποιήματα του Καβάφη (Άγρας 1980, 91). Ο τρόπος με τον οποίο ο Άγρας ερμηνεύει την ειρωνεία και άρα το ποίημα, όπου ο πρωταγωνιστής εμφανίζεται, κατά τον μελετητή, ως θύμα της καβαφικής ειρωνείας, δείχνει μια περιορισμένη αντίληψη περί ειρωνικής λειτουργίας, συμβατή με την αντίληψη της εποχής του. Εξάλλου, στο ποίημα υπάρχουν ελάχιστες λέξεις της καθαρεύουσας με στόχο την ειρωνεία. Η παρατήρηση του Άγρα (ό.π., 90-91) ότι ο Καβάφης ειρωνεύεται εκείνους, μόνο εκείνους που έρχονται μόνοι τους αντίθετοι προς την κοινή συνείδηση, που κομπάζουν μόνοι τους για την υπεροχή τους, επί τέλους εκείνους που ακριβώς είναι έτοιμοι να ειρωνευθούν τους άλλους και ότι ο «Φιλέλλην» εκπληρώνει αυτόν τον όρο, θεωρώ ότι ισχύει κατά το πρώτο μόνο σκέλος της. Ο Φιλέλλην δεν κομπάζει για την υπεροχή του, αλλά εκθέτει μέσω της αυτοειρωνείας την επιθυμία του να φαίνεται Έλληνας, δηλαδή τη «βαρβαρότητά του». Η μόνη έπαρσή του έγκειται στο γεγονός ότι θεωρεί το κρατίδιό του «φιλελληνικότερο», δηλαδή λιγότερο βάρβαρο από τα άλλα, όχι, προφανώς, λόγω της ευρύτερης διάδοσης της ελληνικής παιδείας, αλλά λόγω της συνείδησης του ηγεμόνα για τη μιμητική σχέση του με τον ελληνισμό.

84. Βελουδής 1983, 53.

85. Πίνσκαγια 1983α, 195-196.

86. Πβ. την παρατήρηση της Σηφάκη ότι «αντίθετα από τον ηγεμόνα εκ Δυτικής Λι-

Η ειρωνεία επιτείνεται μέσω της χασμωδίας στη λέξη «Φράατα» και της παρήχησης του α, που ηχεί «βαρβαρικά», δηλαδή περιπαικτικά. Αξίζει να σημειωθεί ότι η βεβαιότητα του ηγεμόνα για τη μηδενική σχέση του κρατιδίου του με την ελληνική γλώσσα αποτυπώνεται και στο γεγονός ότι η δεύτερη ερωτηματική πρόταση («Πού τα Ελληνικά [...] πέρα») δεν τελειώνει με ερωτηματικό, όπως εύλογα θα περίμενε κανείς, αλλά με τελεία. Επομένως, ο ψευδοαπορηματικός τόνος των στίχων σφραγίζει τελεσίδικα τη βεβαιότητα που εισηγούνται εμφατικά οι στίχοι 17 και 18 («Πού τα Ελληνικά / πίσω απ' τον Ζάγρο εδώ, από τα Φράατα πέρα»), καθώς η γεωγραφική απόσταση του ελληνισμού από το απομακρυσμένο κρατίδιο του ηγεμόνα μετατρέπεται από πραγματικό σε μεταφορικό πολιτισμικό μέγεθος.

Οι στίχοι 19 και 20 εντείνουν την ειρωνεία και συμπληρώνουν τη ρευστή και διολισθαίνουσα ταυτότητα ενός ανθρώπου που προσαρμόζεται πιστά στον ρόλο που η εποχή και οι περιστάσεις τού επιβάλλουν, χωρίς να χάνει την ιδιοπροσωπία του. Οι ρητορικές ερωτήσεις του ηγεμόνα αποκαλύπτουν πειστικά όχι μόνον τη διαφορά του από το πολιτισμικό στερεότυπο, αλλά και τη συνειδητοποίηση της κατάστασής του. Η αυτοειρωνεία των στίχων 19 και 20 διασώζει την αξιοπρέπεια του ηγεμόνα, και από θύμα της ειρωνείας τον μεταβάλλει σε συμπαθητικό θύμα της Ιστορίας: στο απομακρυσμένο βασίλειό του η ιστορική συγκυρία επιβάλλει τη βαρβαρότητα. Επομένως, η μόνη διάκριση που μπορεί να διεκδικεί είναι, κοντά στη συνειδητοποίηση της θέσης του και του ρόλου του, ο μικρότερος βαθμός βαρβαρότητας, δηλαδή η όσο το δυνατόν καλύτερη μίμηση όσων, κατά κοινή παραδοχή, θεωρούνται «πολιτισμός».

Κατά τη συνηθισμένη τακτική του Καβάφη η ειρωνεία πυκνώνει προς την έξοδο του ποιήματος, καθώς το νόημα προχωρά μέσα από ανατροπές. Οι στίχοι 21 έως 23, σε ένα πρώτο επίπεδο, αποκαλύπτουν την έλλειψη εκτίμησης εκ μέρους του ηγεμόνα προς τους εκπροσώπους του ελληνικού πολιτισμού, που φτάνουν ως το απομακρυσμένο κρατίδιό του, τα «περιτρίμματα», όπως ο ίδιος ο ποιητής τούς αποκαλεί:<sup>87</sup> η ειρωνεία που εκλύεται από τη χρήση καθαρεύουσας («σοφισταί») εκρήγνυται σε απροκάλυπτη απαξίωσή τους («στιχοπλόκοι», «άλλοι ματαιόσπουδοι»). Ωστόσο, η παύση που δημιουργείται λόγω του δια-

βύης, ο Φιλέλλην μιλά για λογαριασμό του, που σημαίνει ότι ο Καβάφης τον έχει προίσει με φωνή και υποκειμενικότητα» (Sifaki 2013, 40).

87. Ας υπενθυμιστεί εδώ το σχόλιο του Λεωνίτη: «Κάποιος βασιλιάς προς Ανατολάς της Μεσοποταμίας, είναι ματαιόδοξος αλλ' όχι βλαξ, διότι εννοεί μεν ότι οι Έλληνες που έρχονται στην αυλήν του είναι περιτρίμματα, εν τούτοις θέλει να εκμεταλλευτεί το γεγονός διά να αποδείξει ότι ευρίσκειται εις επικοινωνίαν με τον ελληνικόν κόσμον» (Λεωνίτης 1977, 27-28).

σκελισμού των στίχων 21-22 («ενίοτε / μας έρχοντ'») υπογραμμίζει το επίρρημα, υποδηλώνοντας ίσως (μέσω του επιρρήματος) την ουσιαστική αδιαφορία των δήθεν πνευματικών ανθρώπων της Συρίας για τον εξελληνισμό των απομακρυσμένων βαρβάρων, αλλά και επιτείνει την απαξίωση (μέσω της έμμεσης μεταβατικής χρήσης του αμετάβατου ρήματος «μας έρχοντ'») όσων νομίζουν πως «ελληνίζουν» απλώς και μόνον επειδή έρχονται από τη Συρία, ενώ, στην πραγματικότητα, κι εκείνοι, σ' αυτά τα χρόνια της ρωμαϊκής υπεροχής, μοιράζονται μαζί με τους βαρβάρους την ίδια μοίρα: μιμούνται επιφανειακά τους Έλληνες και φοβούνται τους Ρωμαίους.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο τελευταίος στίχος (στ. 24: «Ωστε ανελλήνιστοι δεν είμεθα, θαρρώ») απογειώνει την αυτοειρωνεία του ηγεμόνα. Ασφαλώς δεν μπορεί να μην προσέξει κανείς τη μετριοπαθή διατύπωση,<sup>88</sup> που συνιστά μια γνωστή τεχνική ειρωνείας. Ο ηγεμόνας, αν και Ασιάτης, άρα άνθρωπος του πάθους και της υπερβολής, επιλέγει τον χαμηλό τόνο των δύο αρνήσεων («ανελλήνιστοι δεν είμεθα»), επιβεβαιώνοντας την αυτοσυνειδησία του. Αλλά ό,τι παρωθεί τον αναγνώστη να εκτιμήσει ακόμη περισσότερο τη μιμητική πλην όμως συνειδητοποιημένη και μετρημένη στάση του ηγεμόνα, είναι η λέξη «θαρρώ», η τελευταία του στίχου και όλου του ποιήματος, η οποία εισάγει μια συμπαθητική νότα αβεβαιότητας του ίδιου για τα λεγόμενά του, δηλαδή για τον βαθμό εξελληνισμού τους. Ιδίως η παύση που επιβάλλεται πριν από την ανάγνωση αυτής της λέξης λόγω του κόμματος, την καθιστά καίρια για το νόημα του στίχου, καθώς είναι η τελευταία λέξη που ακούγεται εμφατικά και λόγω των παύσεων αυτονομείται. Επίσης, η λέξη αυτή επιτείνει ακόμη περισσότερο την ειρωνεία που προκύπτει από τις δύο αρνήσεις του στίχου, χάρη στην αμφισημία της, καθώς η αρχική ετυμολογική σημασία της είναι «έχω θάρρος» και η δεύτερη αρχαιοελληνική και νεοελληνική «νομίζω, πιστεύω». Επομένως, μέσω της λέξης «θάρρος», που ενδεχομένως συνανασύρεται, τουλάχιστον για τον λόγιο αναγνώστη του 1912 αλλά και του σήμερα, θα μπορούσε κανείς να προτείνει μια εναλλακτική ανάγνωση της κατακλείδας του ποιήματος: «είμεθα ανελλήνιστοι, αλλά όχι τόσο βάρβαροι όσο οι υπόλοιποι ηγεμόνες και έχουμε το θάρρος (θαρρούμε) να το δεχόμαστε, αλλά πρέπει να παίξουμε σωστά το ρόλο μας». Έτσι, ο όρος «φιλέλλην» από μεταφορά που δηλώνει την προσποίηση των φιλόδοξων βαρβάρων κοινωνιών και την πολιτιστική επιτήδευση και μίμηση,<sup>89</sup> αποβαίνει ένας τρόπος διαχείρισης

88. Muecke 1980, 80.

89. Ο Keeley προβαίνει σε έναν ενδιαφέροντα συσχετισμό του τρόπου δόμησης του ποιήματος με τον τρόπο του Browning και δίνει το ιστορικό πλαίσιο σύμφωνα με πληροφορίες που αντλεί από τον Bevan (Keeley 2004, 57).

της προσίδιας ταυτότητας του ηγεμόνα, ο οποίος εξισορροπεί «δύο ασύμβατες οντότητες»,<sup>90</sup> Έλληνες και βάρβαρους, διασώζοντας την υπόληψή του την οποία διέσυρε κυρίως η παλαιότερη κριτική.<sup>91</sup>

Ακόμη και αν δεν συμμερίζεται κανείς τον ενθουσιασμό του Βρισμιτζάκη ότι το ποίημα «Φιλέλλην» συνιστά «το αριστουργηματικότερο των ιστορικών ποιημάτων του Καβάφη και ίσως και όλων του των ποιημάτων»,<sup>92</sup> δεν μπορεί να αμφισβητήσει το γεγονός ότι η ηθοποιία του Αλεξανδρινού βρίσκεται σε μια από τις καλύτερες ώρες της, χάρη στο έξοχο προσωπίο που κατορθώνει να δημιουργήσει: ένα προσωπίο που συγκροτείται αποκλειστικά από τον λόγο του, ο οποίος παλινδρομεί μεταξύ μίμησης και αυτοσυνειδησίας, και δικαιώνει τον φορέα του μέσω της λυτρωτικής αυτοειρωνείας του και της εκ του αντιθέτου αλλά εξίσου συνειδητής υπεράσπισης της ελληνικής παιδείας.

Την «ψυχολογική» συγγένεια των ποιημάτων «Φιλέλλην» και «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης» είχε επισημάνει ο Άγρας ήδη από το 1930.<sup>93</sup> Έκτοτε η κριτική συχνά συνέδεσε τα δύο ποιήματα λόγω της θεματικής τους συγγένειας και με κοινό άξονα την ειρωνική στάση του ποιητή απέναντι στα δύο δραματικά προσωπία.<sup>94</sup> Το δεύτερο ποίημα, ομολογώ θεματικά προς το πρώτο, συνιστά κι αυτό

90. Πβ. Sifaki 2013, 44.

91. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι και σύμφωνα με το σχόλιο του Σεγκόπουλου τον ηγεμόνα αυτόν «μοιάζει σαν να τον συμπαθεί ο ποιητής» (Σαββίδης 1987, 265).

92. Βρισμιτζάκης 1984, 29.

93. Άγρας 1980, 198.

94. Ο Άγρας θεωρεί το νόημα «εκ προθέσεως ειρωνικό», αν και το ποίημα είναι «αναλυτικό» και όχι συνθετικό όπως το ποίημα «Φιλέλλην» (ό.π., 91). Ο Βελουδής θεωρεί τον ηγεμόνα «απεικασμα» του Φιλέλληνα (Βελουδής 1983, 53). Ο Δάλλας θεωρεί πως και στα δύο ποιήματα έχουμε ένα «πλέγμα ελληνομανίας», το οποίο ο Καβάφης «κατειρωνεύεται» στο ποίημα που μας απασχολεί (Δάλλας 1974, 91-92). Ο Keeley θεωρεί τους δύο ήρωες συγγενικούς, εφόσον ο φιλελληνισμός τους «δεν είναι πολιτική στρατηγική, αλλά μάλλον πολιτισμική επιτήδευση και μίμηση», «βάρβαρους αριστοκράτες που η μικρόπρεπη ξιπασία τους —συνδυασμένη με το φόβο και την άξεστη φιλοδοξία τους ν' ανήκουν στον ελληνικό πολιτισμό— δραματοποιεί απλά την απόσταση που πρέπει να διανύσει ο βάρβαρος υποκριτής, για να φτάσει το άριστον εκείνο, την ελληνική ιδιότητα» (Keeley 2004, 57). Ειρωνική θεωρεί τη στάση του Καβάφη απέναντι στον ηγεμόνα και ο Pontani (1991, 201). Ο Robinson εξετάζει τη διαλεκτική της ειρωνείας, εστιάζοντας στην «τυραννία του γλωσσικού κομπορμιισμού», της οποίας ο Καβάφης είχε αρκετή εμπειρία ως ποιητής της Διασποράς, για να καταλήξει στο κράμα ειρωνείας και συμπάθειας με τις οποίες αντιμετωπίζει ο ποιητής τον ηγεμόνα (Robinson 1988, 16-18). Ο Σαββίδης παρατηρεί ότι ο Καβάφης «ξεσκεπάζει» τον ηγεμόνα «με κάποια συμπάθεια» (Σαββίδης 1985, 237).

ένα πορτραίτο, όπου ενοικούν δύο προσωπεία: ένα αφηγηματικό και ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό. Και σ' αυτό το ποίημα ο Καβάφης διερευνά τη συγκρότηση της ελληνικής ταυτότητας στην απομακρυσμένη περιφέρεια του ελληνιστικού κόσμου, αυτήν τη φορά ως «δείκτη τόσο της επιθυμίας για εξελληνισμό όσο και της δυναμικής της ελληνικής γλώσσας μετά την επικράτηση των Ρωμαίων».<sup>95</sup> Πιο συγκεκριμένα, θέμα του ποιήματος συνιστά η αντίληψη των Αλεξανδρινών για τον ηγεμόνα εκ Δυτικής Λιβύης και η διαμόρφωση της ψυχολογίας του ίδιου, αναφορικά με τον άξονα της έννοιας «ελληνισμός».

Το ποίημα αποτελείται από τρεις στιχικές ενότητες και η εκφορά του λόγου είναι τριτοπρόσωπη. Μελετώντας το ποίημα με άξονα τη σιωπή, ο Μιχάλης Πιερός θεωρεί το ποίημα ένα από τα καλύτερα δείγματα της ειρωνικής γλώσσας του Καβάφη, όπου ο ποιητής αναπτύσσει το διμερές σχήμα της διαλεκτικής ποιητικής. Επιπλέον, εντοπίζει τρεις ενότητες του ποιήματος: τη θέση (στ. 1-12), την άρση (στ. 13-21) και την coda ή επεξηγηματική ουρά (στ. 22-25).<sup>96</sup> Τη διπλή ειρωνεία του ποιήματος είχε επισημάνει ο E. M. Forster ήδη από το 1951, ο οποίος επίσης ερμηνεύει τους στίχους 24-25 ως επεξήγηση της σιωπής του ηγεμόνου.<sup>97</sup>

Η ταυτότητα του ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου δομείται μέσα από την περιγραφή του από το αφηγηματικό προσωπείο και μέσα από τις σκέψεις του ίδιου. Στην πρώτη ενότητα η πρόθεση του αφηγηματικού προσωπείου να μεταφέρει τον κοινωνικό αντίκτυπο της παρουσίας του ηγεμόνου στην Αλεξάνδρεια διαφαίνεται ήδη από τον πρώτο στίχο («Άρεσε γενικώς στην Αλεξάνδρεια») που εισάγει όχι στην περιγραφή του προσώπου που ο τίτλος εισηγείται, διαμορφώνοντας τον αντίστοιχο ορίζοντα προσδοκιών, αλλά στην κοινή γνώμη της Αλεξάνδρειας γι' αυτό. Το επίρρημα «γενικώς» φορτίζει εξ αρχής ειρωνικά το νόημα του ρήματος, καθώς το αντίθετό του επίρρημα «ειδικώς», που ανακλαστικά συνανασύρεται, προκαλεί υποψία για επικείμενη ανατροπή του νοήματος. Έως τον στίχο 4 η ταυτότητα του ηγεμόνου, αναφορικά με την καταγωγή του, έχει ολοκληρωθεί, μέσα από τεχνικές που δημιουργούν γύρω του ένα πλέγμα ειρωνείας: πρώτα μέσω του υπερβατού σχήματος που δημιουργείται, καθώς το υποκείμενο της εναρκτήριας λέξης στον πρώτο στίχο του ποιήματος («Άρεσε») διατυπώνεται στον τρίτο στίχο («ο ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης»), αφού μεσολαβήσει η πληροφορία για τη χρονική διάρκεια της επίσκεψής του, στον δεύτερο στίχο («τες δέκα μέρες που διέμει-

95. Χρυσανθόπουλος 2016, 446.

96. Πιερός 1992, 321, 323, 373. «Πολιτική σάτιρα» θεωρεί το ποίημα η Ιλίνσκαγια, όπου «το πρόβλημα της ελληνικής παράδοσης παρουσιάζεται σαν ένα είδος “λυδίας λίθου” που αποκαλύπτει πράγματα κοινωνικά» (Ιλίνσκαγια 1983α, 228).

97. Βλ. Πιερός 1992, 372.

νεν αυτού»), η οποία υπαινίσσεται ότι δεν θα προλάβαινε να αποκαλυφθεί και να μην «αρέσει»· καθυστερεί έτσι, και άρα ηχεί εμφατικά, η ουσιώδης πληροφορία που εκκρεμεί ως απάντηση ήδη από τον πρώτο στίχο («ποιος άρεσε;»): έπειτα, μέσω της επίσημης γλώσσας στην οποία διατυπώνονται τα στοιχεία της ταυτότητας του ηγεμόνος στους στίχους 3 και 4, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι πρώτα δίνεται το αξίωμα («ηγεμών»), το οποίο ακολούθως υπονομεύεται από την ασημαντότητα του κρατιδίου το οποίο διοικεί ο ηγεμών («Δυτικής Λιβύης»). Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η πιο δραστηκή τεχνική ειρωνείας συνίσταται στον διασκελισμό των στίχων 3 και 4, καθώς η βαρβαρική Δυτική Λιβύη έρχεται σε τέλεια αντίθεση με το κατεξοχήν ελληνικό όνομα «Αριστομένης» και την ελληνική καταγωγή του («υιός του Μενελάου»). Ήδη οι ειρωνικές προϋποθέσεις για τη διαμόρφωση της μεικτής ταυτότητας του προσώπου έχουν τεθεί.

Στον πέμπτο στίχο («Ως τ' όνομά του, κ' η περιβολή, κοσμίως, ελληνική») που διατυπώνεται με έμφαση, καθώς συνιστά αυτόνομη πρόταση, η ειρωνεία εντείνεται, κυρίως χάρη στο επίρρημα «κοσμίως» το οποίο κυριαρχεί, έτσι διατυπωμένο ανάμεσα σε δύο κόμματα. Το επίρρημα αυτό συνιστά από μόνο του έναν πυκνό νοηματικό πυρήνα ο οποίος σε συνδυασμό με άλλους όρους της πρότασης εξακτινώνει την ειρωνεία προς διάφορες κατευθύνσεις: α) Η ύπαρξή του και μόνον υποβάλλει την ιδέα μιας επιτήδευσης ή έστω μιας ασυμβατότητας ανάμεσα στο φαίνεσθαι και το είναι, ιδίως σε συνδυασμό με τη φράση «Ως τ' όνομά του», το οποίο, όπως αναφέρθηκε, είναι φορέας αναντιστοιχίας· β) σε συνεργασία με τη σοφά επιλεγμένη λέξη «περιβολή» δημιουργεί την αίσθηση ότι η εμφάνιση συνιστά μια πανοπλία που περιβάλλει, κρύβει και αναδεικνύει σημάδια ελληνικότητας, τα οποία κοσμούν αυτόν που τα έχει χωρίς να αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο του.<sup>98</sup> γ) η λέξη «κοσμίως» ενδεχομένως υπαινίσσεται την κατάσταση του μαθητευόμενου και άρα της διαρκούς αξιολόγησης, στην οποία υπόκειται ο Αριστομένης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι η λέξη «κόσμιον» απαντά και στο ατελές ποίημα «Του έκτου ή του εβδόμου αιώνας», σε σχέση με την ελληνική γλώσσα που «ως κόσμιον», «ακόμη ομιλεί» η Αλεξάνδρεια στην εποχή της παρακμής της πριν από την αραβική κατάκτηση.<sup>99</sup> Όπως και να 'χει, η λέξη αυτή συνδέεται με το ελληνικό μέρος της

98. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση του Σουηδού ιστορικού Jacob Burckhardt, που παραθέτει ο Βαρθαλίτης ως τεκμήριο της «ιστορικής φαντασίας» αλλά και της ιστορικής γνώσης που εμποτίζει το έργο του Καβάφη, ότι «στα περίχωρα της Κυρρήνης ζούσαν Ελληνολίβυες, δηλαδή έγχρωμοι με ελληνική αμφίση, παραστάσεις των οποίων βρέθηκαν στις τοιχογραφίες των εκεί τάφων» (Βαρθαλίτης 2016, 24-25).

99. Καβάφης 2006, 251-255. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η παρατήρηση του Bowersock



ταυτότητας του Αριστομένη. Η περιγραφή του ηγεμόνος περνά από την εμφάνισή του στη συμπεριφορά του, στον έκτο και έβδομο στίχο («Δέχονταν ευχαρίστως τες τιμές, αλλά / δεν τες επιζητούσεν· ήταν μετριόφρων»). Ο ανοίκειος διασκελισμός, εδώ, θέτει, μέσω της χρήσης του αντιθετικού συνδέσμου «αλλά», έναν γρίφο ή έναν «λανθάνοντα λόγο» που χρήζει ερμηνείας, στην οποία προβαίνει αμέσως ο αφηγητής («ήταν μετριόφρων»), μεταφέροντας την άποψη της κοινής γνώμης και μάλιστα εμφατικά λόγω της άνω τελείας στη μέση του έβδομου στίχου και της τελείας στο τέλος του. Οι στίχοι αυτοί φωτίζονται ειρωνικά ύστερα από την ολοκλήρωση της ανάγνωσης του ποιήματος, καθώς η απόφαση περί μετριοφροσύνης του ηγεμόνος ανατρέπεται.

Ο αφηγητής σαν κάμερα ακολουθεί τον ηγεμόνα, και στους στίχους 8 έως 10 προσθέτει δύο ακόμη στοιχεία της ταυτότητάς του: «Αγόραζε βιβλία ελληνικά, / ιδίως ιστορικά και φιλοσοφικά», άρα μετείχε δύο θεμελιωδών επιστημονικών πεδίων της ελληνικής γραμματείας· και «Προ πάντων δε άνθρωπος λιγομίλητος», άρα άνθρωπος σοβαρός και συμβατός με το ελληνικό μέτρο. Αξίζει να επισημάνει κανείς ότι το αφηγηματικό προσωπίο, και άρα η ρητορική που το συγκροτεί, κινείται, σ' αυτήν την ενότητα, από την περιγραφή δημόσιων πράξεων ή συμπεριφορών του ηγεμόνος προς την ερμηνεία τους. Επομένως, εύλογα η ταυτότητα του ηγεμόνος ολοκληρώνεται, αναφορικά με την κοινή γνώμη, με την ερμηνεία της τελευταίας παρατήρησης, στους στίχους 11 και 12: «Θα 'ταν βαθύς στες σκέψεις, διεδίδετο, / κ' οι τέτοιοι το 'χουν φυσικό να μη μιλούν πολλά». Η ρητή αναδιατύπωση της φήμης, η οποία προβάλλεται εμφατικά λόγω της στίξης (η λέξη «διεδίδετο» βρίσκεται ανάμεσα σε δύο κόμματα), γίνεται μέσω ενός λόγου προφορικού, στους αντίποδες της επίσημης γλώσσας των πρώτων πέντε στίχων όπου δίνονται τα βιογραφικά στοιχεία του ηγεμόνος με ληξιαρχική ακρίβεια. Ιδίως στους στίχους 10 έως 12 ο λόγος αποκτά έναν φυσικό ρυθμό, όπως αρμόζει στις «διαδόσεις».<sup>100</sup> Επιπλέον, η αντωνυμία «οι τέτοιοι», ενώ αποτελεί ειρωνική αναφορά της κοινής γνώμης για τον ηγεμόνα, εκθέτει ειρωνικά την ίδια την κοινωνία που κρίνει επιπόλαια και μέσα από στερεότυπα.

ότι ο Καβάφης έχει την αίσθηση ότι είναι κληρονόμος της ελληνικής παράδοσης, καθώς σε μια αυτοαναφορική παραλλαγή του ατελούς ποιήματος σχολιάζει την ταυτότητά του ως «Έλληνας ποιητή που έκαμε το έργο του στο έδαφός της». Ο Bowersock συνδέει το ατελές ποίημα με το ποίημα «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης» στη βάση της «ξενότητας» (Bowersock 1996, 355-356).

100. Ο Pontani κάνει λόγο για «ενδεκασύλλαβους χωλούς, ελαττωματικούς, αδέξιους, άηχους ή εντελώς εσφαλμένους», που καμιά φορά ο ποιητής εσκεμμένα χρησιμοποιεί αναζητώντας τη φυσικότητα και την προφορικότητα, και φέρνει ως παράδειγμα και τον στίχο 10 (Pontani 1991, 133).

Η επόμενη στιχική ενότητα ξεκινά με μια εμφαντικά διατυπωμένη από το αφηγηματικό προσωπείο απαξιωτική κριτική του ηγεμόνος (στ. 13: «Μήτε βαθύς στες σκέψεις ήταν, μήτε τίποτε»): η στίξη (το κόμμα και η τελεία στο τέλος του στίχου) επιτονίζει τη λέξη «τίποτε», ενώ η παρήχηση του «τ» επιβάλλει τον σκληρό της ήχο, συμβατό με τη σκληρότητα και τη βεβαιότητα της κρίσης που διατυπώνεται. Επιπλέον, η τομή στην ένατη συλλαβή του στίχου 13 σε συνδυασμό με την επανάληψη της άρνησης («μήτε») τονίζουν ακόμη πιο εμφαντικά τη λέξη «τίποτε». Η απαξίωση συνεχίζεται στον επόμενο στίχο (στ. 14: «Ένας τυχαίος, αστείος άνθρωπος»). Και εδώ η στίξη λειτουργεί καταλυτικά όσον αφορά τη βεβαιότητα και την ένταση της απαξίωσης. Οι στίχοι 15 και 16 («Πήρε όνομα ελληνικό, ντύθηκε σαν τους Έλληνες, / έμαθ' επάνω, κάτω σαν τους Έλληνες να φέρεται») αντιστοιχούν στους στίχους 4 και 5 της πρώτης ενότητας, αφού αναφέρονται στο όνομα, την ενδυμασία και τη συμπεριφορά του ηγεμόνος. Η τριπλή αναφορά στους Έλληνες μέσα σε δύο στίχους τους καθιστά μέτρο σύγκρισης και σημείο αναφοράς. Ακολούθως, ο στίχος 17 («κ' έτρεμεν η ψυχή του μη τυχόν») συνιστά καίριο σημείο του ποιήματος, αφού από αυτόν τον στίχο και εξής η ειρωνεία αλλάζει κατεύθυνση και στόχο, καθώς ο αναγνώστης συνειδητοποιεί ότι η απαξίωση του ηγεμόνος δεν συνιστά γνώμη του αφηγηματικού προσωπείου αλλά αυτοκριτική του ίδιου. Ο φόβος του ηγεμόνος διατυπώνεται με ένταση. Ο διασκελισμός των στίχων 17-18 τονίζει τη λέξη «τυχόν», η οποία σε συνεργασία με τη λέξη «τυχαίος» του στίχου 14 συνιστά ενδεχομένως σχόλιο για τον ρόλο του προσωπείου, που ο τίτλος του ποιήματος εξαρχής προβάλλει. Η επιλογή της λέξης «καλούτσικη» και η επίγνωση ότι «μιλά με βαρβαρισμούς δεινούς τα ελληνικά» φανερώνουν έναν άνθρωπο μετριόφρονα που έχει συνείδηση της κατάστασής του. Οι στίχοι 20 και 21 («κ' οι Αλεξανδρινοί τον πάρουν στο φιλό, / ως είναι το συνήθειο τους, οι απαίσιοι») εκφράζουν φόβο ή και οργή απέναντι στους Αλεξανδρινούς και μάλιστα με τρόπο εμφαντικό, καθώς η λέξη «απαίσιοι» επιβάλλει το νόημά της όχι μόνο λόγω του ότι είναι η τελευταία λέξη της ενότητας, αλλά κυρίως λόγω του υπερβατού και του κόμματος που προηγείται.

Έως τον στίχο 21 το ποίημα ολοκληρώνεται, αφού όσα τέθηκαν στην πρώτη ενότητα ως άποψη της κοινής γνώμης για τον ηγεμόνα και πιθανή εξήγηση της συμπεριφοράς του αίρονται ένα προς ένα στη δεύτερη ενότητα και αποκαθίσταται η αλήθεια. Ο ηγεμόνας αντιμετωπίζεται με συμπαθητικό χιούμορ, καθώς κι αυτός είναι παγιδευμένος στον ρόλο που του επιφύλαξε η Ιστορία και πρέπει να τον υπομείνει με αξιοπρέπεια, την οποία και επιτυγχάνει με τη μετρημένη συμπεριφορά του. Η μίμηση του ελληνικού πολιτισμού γίνεται στον βαθμό και στο μέτρο που δεν τον εκθέτει στα μάτια των ελληνιζόντων της Αλεξάνδρειας. Τίθεται τότε το ερώτημα: γιατί ο Καβάφης προσθέτει και μια

τρίτη ενότητα; Τι προσθέτουν οι τέσσερις στίχοι που ακολουθούν; Λειτουργούν πράγματι ως επεξηγήση; Και τι επεξηγούν; Θεωρώ ότι οι στίχοι 22-24 αποκαθιστούν τον Αριστομένη (ο οποίος παραμένει «άριστος»), τονίζοντας δύο σημαντικά στοιχεία της ταυτότητάς του: 1) Ο στίχος 23 («προσέχοντας με δέος τες κλίσεις και την προφορά») φανερώνει έναν άνθρωπο που σέβεται την ελληνική γλώσσα. Η έντρομη προσοχή του ηγεμόνος για τη γραμματική και την προφορά, εμφιασμένα διατυπωμένη λόγω του διασκελισμού των στίχων 22-23, επιτείνεται ακόμη περισσότερο και εμπλουτίζεται με το στοιχείο του σεβασμού, εφόσον η λέξη δέος σημαίνει «φόβος» αλλά και «σεβασμός». 2) Οι δύο τελευταίοι στίχοι (στ. 24-25: «κ' έπληττεν ουκ ολίγον έχοντας / κουβέντες στοιβαγμένες μέσα του») προσθέτουν στο κωμικό πορτραίτο του ηγεμόνα τραγική διάσταση, καθώς η σιωπή του δεν οφείλεται στην κενότητά του, αλλά στη δυσκολία να εκφραστεί εμβραθύνοντας (στ. 13), προφανώς λόγω της έλλειψης ελληνικής παιδείας που προσποιείται πως κατέχει. Ο διασκελισμός αυτών των στίχων τονίζει το γεγονός ότι ο ηγεμόνας έχει πολλά να πει, ενώ η εικόνα του τελευταίου στίχου σηματοδοτεί τη δύσκολη και επώδυνη κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Επομένως, η καβαφική ειρωνεία αντιπαραθέτει την ακρισία και την επιπολαιότητα της κοινής γνώμης στην αυτοσυνειδησία και τη μετρημένη συμπεριφορά του ηγεμόνος, ο οποίος διατηρεί την αξιοπρέπεια του και υπομένει τον ρόλο του. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Martin McKinsey, «η διχοτομία της οπτικής λειτουργεί έτσι ώστε ο ηγεμόνας να είναι θύμα της σάτιρας αλλά και συγχρόνως συμπαθής».<sup>101</sup>

Ομόλογα ως προς τη θεματική τους και διαφορετικά ως προς τη λειτουργία των προσωπειών τους, τα ποιήματα που εξετάσαμε παραπάνω συνιστούν έξοχα δείγματα της ειρωνικής τεχνικής του Καβάφη, δύο της αρχόμενης ωριμότητάς του και ένα της προχωρημένης της φάσης. Χάρη στην όλο και πιο σύνθετη ποιητική του ο ποιητής δημιουργεί πειστικά και αναγνωρίσιμα προσωπεία, τα οποία ενσαρκώνουν ρόλους-παραλλαγές πάνω στο ίδιο θέμα: την ανωτερότητα της ελληνικής ταυτότητας και την τύχη της είτε στο κέντρο είτε στην περιφέρεια των ελληνιστικών βασιλείων.

101. McKinsey 2010β, 119.

## II. Η ποιητική ενορχήστρωση της ήττας

Η κριτική ευφυΐα του Σεφέρη ήδη από το 1946 επισήμανε «το σύμπλεγμα: Μαγνησία - Λευκόπετρα - Λεία της Κορίνθου» στην καβαφική ποίηση ως παράλληλο «του ψυχολογικού κόμπου Άλωση της Πόλης - Κούρσος της Αδριανούπολης» μέσα από τον οποίο εκφράζεται, όπως στη δημοτική παράδοση, «ο καημός για τον αφανισμό της παλιάς δόξας».<sup>102</sup> Η ιστορία της πτώσης των ελληνοιστικών βασιλείων και της υποταγής στους Ρωμαίους συνιστά βασικό κεφάλαιο της καβαφικής ποίησης,<sup>103</sup> όπου η ανακατασκευή της ιστορίας συντελείται μέσα από μια μεγάλη πολυεστιακή αφήγηση, της οποίας θεμελιώδες χαρακτηριστικό είναι η πολυφωνία. Η πολυφωνία αυτή πραγματώνεται μέσω της ενορχήστρωσης ενός δραματικού «θιάσου», όπου τους κρίσιμους ρόλους αναλαμβάνουν όχι μόνο επώνυμοι πρωταγωνιστές της ιστορίας, με ενεργό ρόλο στα γεγονότα, αλλά και ανώνυμοι δευτεραγωνιστές ή και κομπάρσοι, που υπέστησαν τους κραδασμούς των πολιτικών αλλαγών, ανύποπτοι πολίτες ή υποφιασμένοι σχολιαστές των γεγονότων. Η οπτική της αφήγησης ποικίλλει, καθώς άλλοτε αυτός που «βλέπει» συμπίπτει με αυτόν που αφηγείται, άλλοτε όχι, ενώ τα αφηγηματικά προσώπεια άλλοτε ταυτίζονται με τα δραματικά προσώπεια, άλλοτε δημιουργούν με αυτά σχέσεις ποικίλων αποστάσεων και διαφορετικής θερμοκρασίας. Ο Καβάφης κατασκευάζει ποιητικά μια αφήγηση η οποία καλύπτει όλο το φάσμα της πολιτικής, κοινωνικής και ψυχολογικής ιστορίας της υποταγής των ελληνοιστικών βασιλείων στη Ρώμη, με ποιήματα-ψηφίδες που συνθέτουν την τοιχογραφία μιας πορείας περίπου εκατόν εβδομήντα χρόνων: με αφετηρία τον δεύτερο αιώνα π.Χ., όταν «ο Ελληνισμός έμπαινε όχι στην εποχή του Ορθού Λόγου, παρά σε μια περίοδο βαθμιαίας διανοητικής παρακμής»,<sup>104</sup> και ο ρόλος της Ρώμης στα εσωτερικά των ελληνοιστικών βασιλείων γινόταν όλο και

102. Σεφέρης 1981, 511.

103. Ο Σαββίδης συνδέει το μεγάλο ενδιαφέρον που έδειξε ο Καβάφης για την απειλή της Ρώμης με το γεγονός ότι «στην εποχή του η Βρετανική Αυτοκρατορία, υποτελής της οποίας ήταν ο ίδιος ο Καβάφης, παρομοιάζοταν από πολλούς με την Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία» (Σαββίδης 1985, 346). Για «πραγματεία των πτώσεων από την εξουσία» κάνει λόγο ο Δάλλας, εξετάζοντας ποικίλες εκδοχές πτώσεων (Δάλλας 1974, 142-154). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η «ακραία δειγματοληψία συνηχήσεων», όπως την αποκαλεί, όπου ο μελετητής υποτάσσει τα ποιήματα «Αλεξανδρινού Βασιλείς», «Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου», «Αριστόβουλος», «Άννα Κομνηνή», «Εν Σπάρτη», «Προς τον Αντίοχον Επιφανή», «Στα 200 π.Χ.», «Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες», αντιστοιχώντας τα με συγχεκριμένα δρώμενα της σύγχρονης του Καβάφη ιστορίας (ό.π., 153-154).

104. Η εκτίμηση είναι του E. R. Dodds και παρατίθεται από τον Σαββίδη (1985, 326).

πιο ενεργός, έως τη ναυμαχία στο Άκτιο το 31 π.Χ. Οι ήττες του ελληνισμού, στη Μαγνησία το 190 π.Χ., στην Πύδνα το 168 π.Χ., στη Λευκόπετρα το 146 π.Χ. και στο Άκτιο το 31 π.Χ. συνιστούν τα γεγονότα γύρω από τα οποία ο Καβάφης θα συνθέσει τις φανταστικές ή πραγματικές ιστορίες του, μεταποιώντας ποιητικά την Ιστορία της εποχής. Ό,τι τον ενδιαφέρει δεν είναι τα γεγονότα αυτά καθαυτά, αλλά οι ανθρώπινες συμπεριφορές και οι ψυχικές διεργασίες που σχετίζονται με την άσκηση εξουσίας και τις συνέπειές της. Ό,τι προβάλλει είναι η ασταθής ισορροπία και η αμοιβαία καχυποψία των διαφόρων ελληνικών πόλεων μεταξύ τους, γεγονός που οδήγησε «ειρηνικά» τη Ρώμη στο εσωτερικό των ελληνικών πραγμάτων πριν από τη στρατιωτική της επέμβαση.<sup>105</sup>

Εκκινώντας από το έτος 200 π.Χ., που θα αποτελέσει τον δραματικό χρόνο δύο ποιημάτων («Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.», «Στα 200 π.Χ.»), ο Καβάφης θα ενορχηστρώσει σε δεκαπέντε ποιήματα, δημοσιευμένα από το 1912 έως το 1931, την ιστορία της επικράτησης της Ρώμης, συρρικνώνοντας στο βάθος της σκηνής τα ιστορικά γεγονότα και προβάλλοντας συμπεριφορές ηγεμόνων, πολιτικών, καλλιτεχνών, ανώνυμων πολιτών, που κινούνται στον δραματικό χρόνο από το 200 έως το 31 π.Χ. Ο σκηνικός χώρος δράσης εκτείνεται από τη Μακεδονία και τη Σπάρτη έως την Αντιόχεια, την Αλεξάνδρεια και τη Σικελία, αλλά και τη Ρώμη, ανάλογα με το γεωγραφικό στίγμα των προσωπείων του.

#### α. Η ιδιοπροσωπία της Σπάρτης

Τα δύο ποιήματα που θα μας απασχολήσουν παρακάτω αφορούν το φρόνημα της Σπάρτης και είναι καρπός της όψιμης φάσης του καβαφικού έργου, αφού το πρώτο, «Εν Σπάρτη», δημοσιεύτηκε τον Απρίλιο του 1928 και το δεύτερο, «Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων», τον Οκτώβριο του 1929. Και τα δύο αναπαριστούν, με όρους ψυχολογικούς, δυο διαδοχικά επεισόδια του ίδιου ιστορικού γεγονότος που παραδίδει ο Πλούταρχος, το έργο του οποίου συνιστά πηγή των δύο ποιημάτων:<sup>106</sup> Ο Κλεομένης, βασιλιάς της Σπάρτης, προκειμένου στον

105. Ενδεικτικό από την άποψη αυτή είναι το ποίημα «Αγέλαος», που δημοσιοποίησε ο Σαββίδης το 1983, όπου ενοχοποιούνται για την ήττα των Ελλήνων από τους Ρωμαίους οι έριδες μεταξύ των Ελλήνων (Σαββίδης 1985, 347-348).

106. Πλούταρχος, *Άγις και Κλεομένης*, 43.4.1 – 43.9.1. Πβ. και Pontani 1991, 67-68. Το κείμενο του Πλουτάρχου (*Κλεομένης*, 22) έχει ως εξής: «Ἐπει δὲ Πτολεμαῖος ὁ τῆς Αἰγύπτου βασιλεὺς ἐπαγγελόμενος αὐτῷ βοήθειαν ἤξιον λαβεῖν ὄμνηρα τοὺς παῖδας καὶ τὴν μητέρα, χρόνον μὲν συχνὸν ἤσχυνετο φράσαι τῇ μητρὶ, καὶ πολλάκις εἰσελθὼν

αγώνα του εναντίον των Μακεδόνων να έχει τη βοήθεια του Πτολεμαίου Γ', αποδέχεται την απαίτησή του να στείλει ομήρους στην Αλεξάνδρεια τη μητέρα του Κρατησίκλεια και τα παιδιά του. Το πρώτο ποίημα αφορά τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίστηκαν ο Κλεομένης και κυρίως η Κρατησίκλεια την απαίτηση του Πτολεμαίου· το δεύτερο αφορά την αναχώρηση της Κρατησίκλειας για την Αλεξάνδρεια. Και τα δύο ποιήματα συνιστούν λεπτομερή ψυχολογική ανάλυση του αντίκτυπου που είχε η συγκεκριμένη πολιτική απαίτηση στον Κλεομένη και ιδίως στη μητέρα του. Το ποίημα έχει αναλυθεί συστηματικά όσον αφορά τη δομή, τη γλώσσα, την ειρωνική του υπόσταση, καθώς και τις τεχνικές της αποσιώπησης και της υπόκρισης του λόγου.<sup>107</sup> Στη συνέχεια θα ερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο συγκροτούνται οι ταυτότητες του αφηγηματικού προσώπου και των τριών ιστοριογενών αφηγηματικών-δραματικών προσώπων (του Κλεομένη, της Κρατησίκλειας και του Πτολεμαίου).

Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη αλλά το αφηγηματικό πρόσωπο εγκαθίσταται στο εσωτερικό των δύο τελευταίων προσώπων, καθώς μέσω αυτού αποτυπώνονται η σκέψη τους και τα συναισθήματά τους. Το ποίημα δομείται πάνω σε ισχυρές αντιθέσεις. Η ταυτότητα του Κλεομένη συγκροτείται κυρίως από τις σκέψεις του που προκαλούν αναστολή του λόγου του, έτσι όπως καταγράφονται από τον Πλούταρχο, ενώ της Κρατησίκλειας από τον αβίαστο λόγο της, έτσι όπως παραδίδεται από τον Πλούταρχο, αλλά και από πρόσθετα στοιχεία επινοημένα από τη δραματική φαντασία του Καβάφη. Τα στοιχεία για τη συγκρότηση του προσώπου του Πτολεμαίου ο Καβάφης τα αντλεί από τη σχετική αντικειμενική πληροφορία που παραδίδει η Ιστορία· τα στοιχεία αυτά αναπαράγονται στην πρώτη στιχική ενότητα και στη συνέχεια επιτονίζονται μέσω του λόγου της Κρατησίκλειας.

καὶ πρὸς αὐτῶ γενόμενος τῷ λόγῳ κατεσιώπησεν, ὥστε κάκεινην ὑπονοεῖν καὶ παρὰ τῶν φίλων αὐτοῦ διαπυθάνεσθαι, [5] μή τι κατοκνεῖ βουλόμενος ἐντυχεῖν αὐτῇ. Τέλος δὲ τοῦ Κλεομένου ἀποτολήσαντος εἰπεῖν, ἐξεγέλασέ τε μέγα καὶ “τοῦτ’ ἦν” εἶπεν “ὁ πολλάκις ὀρμήσας λέγειν ἀπεδειλίασας; οὐ θάττον ἡμᾶς ἐνθήμενος εἰς πλοῖον ἀποστελεῖς, ὅπου ποτὲ τῇ Σπάρτῃ νομίζεις τὸ σῶμα τοῦτο χρησιμώτατον ἔσεσθαι, πρὶν ὑπὸ γήρωσ αὐτοῦ καθήμε[6]νον διαλυθῆναι;” Πάντων οὖν ἐτοίμων γενομένων, ἀφίκοντο μὲν εἰς Ταίναρον πεζῇ, καὶ προὔπεμπεν ἡ δύναμις αὐτοῦ ἐν τοῖς ὅπλοις· μέλλουσα δὲ τῆς νεῶς ἐπιβαίνειν ἡ Κρατησίκλεια τὸν Κλεομένη μόνον εἰς τὸν νεὼν τοῦ Ποσειδῶνος ἀπήγαγε, καὶ περιβαλοῦσα καὶ [7] κατασπασαμένη διαλγοῦντα καὶ συντεταραγμένον “ἄγε” εἶπεν “ὦ βασιλεῦ Λακεδαιμονίων, ὅπως ἐπὶν ἕξω γενώμεθα μηδεὶς ἴδη δακρύνοντας ἡμᾶς μηδ’ ἀνάξιόν τι τῆς Σπάρτης ποιοῦντας. Τοῦτο γὰρ ἐφ’ ἡμῖν μόνον· αἱ [8] τύχαι δ’ ὅπως ἂν ὁ δαίμων διδῶ πάρεισι”. Ταῦτα δ’ εἰποῦσα καὶ καταστήσασα τὸ πρόσωπον ἐπὶ τὴν ναῦν ἐχώρει τὸ παιδίον ἔχουσα, καὶ διὰ τάχους ἐκέλευσεν ἀπαί[9]ρειν τὸν κυβερνήτην».

107. Robinson 1988, 88-91· Πιερχής 1992, 387-389.

Όπως ελπίζω να φανεί στη συνέχεια, ο Καβάφης χρησιμοποιεί από το ιστορικό κείμενο μόνο ένα επεισόδιο (την ενημέρωση της Κρατησίλειας από τον Κλεομένη σχετικά με την ομηρία), το οποίο δραματοποιεί με τέτοιο τρόπο ώστε να αναδειχθεί το ήθος των ιστορικών προσώπων. Στην πρώτη στιχική ενότητα, από το κείμενο του Πλουτάρχου ο Καβάφης αντλεί το περιεχόμενο της «απαίτησης» του Πτολεμαίου, και τον δισταγμό που αποτυπώνεται στις φράσεις «χρόνον μὲν συχνὸν ἤσχύνετο φράσαι τῇ μητρί, καὶ πολλάκις εἰσελθὼν καὶ πρὸς αὐτῷ γενόμενος τῷ λόγῳ κατεσιώπησεν». Είναι φανερό ότι ο τρόπος δραματοποίησης της ιστορικής πληροφορίας επιμένει εμφαντικά στον δισταγμό του Κλεομένη περισσότερο απ' ό,τι το ιστορικό κείμενο.

Ό,τι κυριαρχεί στη σκιαγράφηση του ήθους του Κλεομένη είναι η αντίθεση ανάμεσα στη βασιλική του ιδιότητα και την αδυναμία του «να πει», όπως προκύπτει από την επανάληψη του «δεν» και του ρήματος «ήξερε» στους δύο πρώτους στίχους, και μάλιστα με παύλα στο τέλος του δεύτερου στίχου, ώστε να υπογραμμιστεί η εξαιρετική δυσκολία, απόρροια της «ανοίκειας» ταπεινωτικής κατάστασης.<sup>108</sup> Η δυσκολία του απηχεί την ανθρώπινη διάσταση του χαρακτήρα του, σε αντιθετική σχέση με τη βασιλική του ιδιότητα. Το δεύτερο στοιχείο που αφορά το ήθος του αποτυπώνεται στην έμφαση που δίνεται στον δισταγμό του με τη διαρκέστερη παύση λόγω του διασκελισμού (στ. 2-3: «να πει / προς την μητέρα του»): τη δυσκολία του «να πει» επιτείνει ο σεβασμός προς τη μητέρα του. Η «απορία» του —με την κυριολεκτική σημασία του όρου— εξεικονίζεται, πέρα από τη ρητή της διατύπωση, και στη σπασμωδικότητα του ρυθμού στους στίχους 7-8, η οποία πραγματώνεται με τη στίξη και χάρη στην εναλλαγή από ημιστίχιο σε ημιστίχιο ιαμβικού και τροχαϊκού ρυθμού με την επανάληψη της φράσης «κι όλο».<sup>109</sup> Η χρήση του έντονου ρήματος «απαιτούσε» (στ. 3), το οποίο προτάσσεται του υποκειμένου, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στη σκληρή πολιτική διαπραγμάτευση του Πτολεμαίου. Εκεί άλλωστε στοχεύει και ο στίχος 6 («λίαν ταπεινωτικόν, ανοίκειον πράγμα») που είναι επινοημένος· εκφέρεται ως κρίση του αφηγηματικού προσώπου και όχι μόνον αφορά την απαίτηση του Πτολεμαίου αλλά και ίσως συνιστά σχόλιο για την ταπείνωση της Σπάρτης: το «ταπεινωτικόν πράγμα», που ζητά ο Πτολεμαίος, είναι ανοίκειον γενικώς ως πολιτική, αλλά και ειδικώς ως πολιτική της Σπάρτης.<sup>110</sup>

108. Πβ. και Κολακλίδης 1984, 125-126.

109. Βλ. Παπάζογλου 2012, 100.

110. Για μια διαφορετική ανάγνωση του ποιήματος βλ. την άποψη του Robinson, σύμφωνα με την οποία το ποίημα δεν μπορεί να θεωρηθεί ως επιδοκιμασία της σπαρτιατικής αρετής, εφόσον υπάρχει ειρωνεία στην αναποφασιστικότητα του Κλεομένη

Αντίθετα προς την πρώτη, στη δεύτερη στιχική ενότητα κυριαρχεί ο λόγος της «υπέροχης γυναίκας» (ο χαρακτηρισμός εκφέρεται από το αφηγηματικό προσώπειο), της Κρατησίκλειας, της οποίας η ταυτότητα συγκροτείται όχι μόνο από τον ρητό χαρακτηρισμό της ως υπέροχης (που δεν υπάρχει στο κείμενο του Πλουτάρχου), αλλά και από τη ρητορική της αφήγησης. Η φράση «τον κατάλαβε», καθώς και η παρενθετική πρόταση του στίχου 10 αποτυπώνουν την ευφυΐα της και την πολιτική της εγρήγορση, και, επίσης, την ουσιαστική σχέση της με τον γιο της. Η πυκνότητα των ρημάτων στους στίχους 11-12 αποτυπώνει την αποφασιστικότητά της και την έλλειψη του παραμικρού δισταγμού, που συνοψίζονται στη φράση «βεβαίως πηαίνει», όπου η χασμωδία («βεβαί-ως») και η συνίζηση («πηαίνει») κάνουν ώστε ο λόγος να εκφέρεται με έντονα επιτονισμένο το «βεβαίως» και με γρήγορο ρυθμό το «πηαίνει». Επιπλέον, ο διασκελισμός και η χρήση της λέξης «ακόμη» —που προβάλλει το γήρας— στους στίχους 13-14 δίνουν έμφαση στο σπαρτιατικό φρόνημα της Κρατησίκλειας. Αξίζει επίσης να επισημανθεί η σημασία του παρατονισμού στην πέμπτη συλλαβή των ιαμβικών στίχων 12 και 13, καθώς και η στίξη του στίχου 12 μετά την τέταρτη συλλαβή, που επιβάλλουν την ανάγνωση των στίχων αυτών σε δύο ρυθμικές ενότητες.<sup>111</sup> Η ανάσχεση του ρυθμού αποτυπώνει την εσωτερική ταραχή της Κρατησίκλειας, σε αντίθεση με τη δήθεν ψύχραιμη στάση της που καταγράφει αποστασιοποιημένα ο Πλούταρχος.

Η ταυτότητα του προσώπειου της Κρατησίκλειας ολοκληρώνεται στην τελευταία στιχική ενότητα, όπου προστίθεται η σημαντικότερη και πιο χαρακτηριστική της ιδιότητα: η περηφάνια της ως απόρροια της σπαρτιατικής καταγωγής της. Αξίζει να σημειωθεί ότι κανένα στοιχείο της τελευταίας στιχικής ενότητας δεν υπάρχει στο κείμενο του Πλουτάρχου. Ο τρόπος σκέψης της Κρατησίκλειας και η ψυχολογία της αποκαλύπτονται σταδιακά με τους εξής τρόπους: α) με την πρόταξη αυτού που προέχει: «Το φρόνημα της Σπάρτης»· β) με τη χρήση του επιτακτικού επιρρήματος «ασφαλώς», που δείχνει βεβαιότητα· γ) με τη μοναδική ομοιοκαταληξία της στιχικής ενότητας «ικανός/χθεσινός» που αντιπαραθέτει την ιστορία της Σπάρτης στην πρόσφατη πολιτική ύπαρξη της Αλεξάνδρειας (η δυναστεία των Λαγιδών ιδρύθηκε το 304 π.Χ.). Το ήθος της Κρατησίκλειας αποτυπώνεται και στην εμφοτική προβολή της λόγω της χρήσης του επιρρήματος «πραγματικώς» στον στίχο 19, καθώς και του διασκελισμού (στ. 19-20: «Δέσποιναν / Επιφανή»), χάρη στον οποίο η μεγαλύτερης διάρκειας παύση που δημιουργείται στο τέλος του στίχου 19 επιτονίζει και το «Δέσποιναν» (με τελικό ν) και το «Επιφανή» (με κεφαλαίο Ε), με απο-

(Robinson 1988, 88-89).

111. Πβ. Παπάζογλου 2012, 94.



τέλεσμα να προβάλλεται η Κρατησίκλεια ως γυναίκα με συνείδηση της θέσης και του ρόλου της, ως «Σπαρτιάτου Βασιλέως μητέρα». Με τον τελευταίο αυτόν στίχο ολοκληρώνεται η ταυτότητα της Κρατησίκλειας και αναδεικνύεται το φρόνημα της Σπάρτης. Η επιτονισμένη, χάρη στη στίξη, φράση «Σπαρτιάτου βασιλέως μητέρα» αποκαλύπτει την αξιολογική κλίμακα της Κρατησίκλειας: προηγείται η Σπάρτη, έπεται η ιδιότητα του βασιλιά και ακολουθεί η συγγένεια αίματος, η οποία από τον τρίτο στίχο παρουσιάστηκε ως άξια σεβασμού. Ακόμη, στη φράση αυτή επιτονίζεται η αναγωγή του ατομικού σε συλλογικό, εφόσον η Κρατησίκλεια υπάρχει ως άτομο μόνο μέσα από τις ιδιότητές της που την εντάσσουν στη συλλογική ιστορία. Με αυτές, άλλωστε, υποστασιώνεται μέσα στο ποίημα («μητέρα», «υπέροχη γυναίκα», «Σπαρτιάτου βασιλέως μητέρα»), ενώ με το όνομά της δεν ανεφέρεται ούτε μία φορά. Ο τίτλος του ποιήματος, «Εν Σπάρτη», δεν προσδιορίζει τη σκηνή του επεισοδίου μόνο γεωγραφικά αλλά και αξιολογικά: αυτή η στάση, αυτός ο τρόπος σκέψης επιχωριάζουν μόνον «εν Σπάρτη» και συνιστούν την ιδιοπροσωπία της. Το ποίημα ισορροπεί πάνω στις αντιθέσεις του (λόγος/σιωπή, είναι/φαίνεσθαι, ταπείνωση/περηφάνια, βάθος/επιφάνεια, ατομικό/συλλογικό, παρελθόν/παρόν)<sup>112</sup> και αναπτύσσεται πάνω σε μια ιστορική πληροφορία η οποία διαμορφώνεται από τη δραματική φαντασία του Καβάφη, έτσι ώστε μέσα από τη διάδραση των προσώπων του να αναδεικνύεται μετωνομικά το υψηλό και ιδιαίτερο φρόνημα της Σπάρτης.

Παρόμοια λειτουργούν τα προσωπεία και στο ποίημα «Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων». Το ποίημα αφορά τη στιγμή που η Κρατησίκλεια αποχαιρετά τον γιο της για να μπει στο πλοίο που θα την οδηγήσει όμηρο στη Αλεξάνδρεια. Στο ποίημα στεγάζονται ένα αφηγηματικό προσωπείο, ένα ιστοριογενές αφηγηματικό (Πλούταρχος), το ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο της Κρατησίκλειας και το ιστοριογενές δραματικό προσωπείο του Κλεομένη. Καταλύτης για τη συγκρότηση της ταυτότητας της Κρατησίκλειας είναι το αρνητικό μόριο «δεν», με το οποίο εκκινεί και αυτό το ποίημα και το οποίο επαναλαμβάνεται τρεις φορές, κάθε φορά σε συνάρτηση με μια διαφορετική ιδιότητά της: την πρώτη φορά («Δεν καταδέχονταν η Κρατησίκλεια / ο κόσμος να την δει να κλαίει και να θρηνεί») η αρνητική εκφορά αφορά την κοινωνική περηφάνια της· τη δεύτερη φορά («Τίποτε δεν απόδειχνε η ατάραχη μορφή

112. Βλ. και την παρατήρηση του Robinson για τα στοιχεία εκείνα, δραματικά και λυρικά, χάρη στα οποία το ποίημα συγγενεύει με ορισμένα ποιήματα του Browning (Robinson 1988, 91).

της / απ' τον καϋμό και τα τυράννια της») συναρτάται με τον δυνατό χαρακτήρα της και την ικανότητά της να στέκεται στο ύψος των περιστάσεων· την τρίτη φορά («Μα όσο και να 'ναι, μια στιγμή δεν βάσταξε») φανερώνει την ανθρώπινη, ευάλωτη φύση της. Στην ανάδειξη αυτής της συναισθηματικά ευάλωτης —έστω για μια στιγμή— φύσης της Κρατησίκλειας συμβάλλει και η διαφορά θερμοκρασίας που προκύπτει από την αντίθεση ανάμεσα στην παλλόμενη δημοτική γλώσσα του Καβάφη και στη λόγια γλώσσα του Πλουτάρχου στους στίχους 9-11. Το απόσπασμα μέσα σε εισαγωγικά στους στίχους 14 έως και 19 αναπαράγει αυτολεξεί το ιστορικό κείμενο. Ό,τι αφορά τη συναισθηματική κατάσταση της Κρατησίκλειας και τον χαρακτήρα της, η οποία «σαν τη Ρέα» ανάγεται σε σύμβολο «καρτερίας μπροστά στη μοίρα και το θάνατο»,<sup>113</sup> είναι κρίσεις του αφηγηματικού προσώπου, δηλαδή προσθήκη του Καβάφη στο ποίημα. Το ίδιο και ο χαρακτηρισμός του πλοίου («στο άθλιο πλοίο»), ενδεχομένως μετωνυμία της πολιτικής του Πτολεμαίου. Και σ' αυτό το ποίημα τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχει η Κρατησίκλεια της οποίας εξαιρείται το ήθος (βλ. στον στίχο 13 τον χαρακτηρισμό «θαυμασία γυναίκα», παράλληλο του χαρακτηρισμού της ως «υπέροχης γυναίκας» στο ποίημα «Εν Σπάρτη»). Οι διασκελισμοί των στίχων 14-15 («βασιλεύ / Λακεδαιμονίων») και 17-18 («ανάξιόν τι της Σπάρτης / ποιούντας») δείχνουν την προτεραιότητα της Σπάρτης στην αξιολογική κλίμακα της Κρατησίκλειας. Επίσης, ο διασκελισμός στους στίχους 16-17 («δακρύνοντας / ημάς») υπογραμμίζει την αξιοπρέπεια των Σπαρτιατών. Ο τρόπος με τον οποίο ο Καβάφης διευθετεί μέσα στον ποιητικό του λόγο το κείμενο του Πλουτάρχου αναδεικνύει, με τις τροχαϊκές μεταλλαγές του ρυθμού, τρία στοιχεία: τη σπαρτιατική καταγωγή («Λακεδαιμονίων»), την αξιοπρέπεια («μόνον») και την υποταγή στη θεϊκή θέληση («όπως αν ο δαίμων διδώ»).<sup>114</sup> Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επανάληψη και συγχρόνως αυτονόμηση του ρηματικού τύπου «διδώ» στον στίχο 20 («Και μες στο πλοίο μπήκε, πηαίνοντας προς το “διδώ”»). Ενταγμένος μέσα στο κείμενο του Πλουτάρχου, στην πρόταση «όπως αν ο δαίμων διδώ», ο τύπος «διδώ» είναι το ρήμα της δευτερεύουσας πρότασης. Στον στίχο 20 η λέξη «διδώ» επαναλαμβάνεται μέσα σε διαφορετικά συμφραζόμενα και λειτουργεί προς άλλη κατεύθυνση: στη φράση «πηαίνοντας προς το “διδώ”» η λέξη ουσιαστικοποιείται, ενώ από τη μια λειτουργεί ως ηχώ της θεϊκής βούλησης του στίχου 19 και από την άλλη υποβάλλει την έννοια της προσφοράς και της αυτοθυσίας ως ανθρώπινης επιλογής από τη μεριά της Κρατησίκλειας. Αν στο ποίημα «Εν

113. Δαλμάτη 1963, 128.

114. Για τη μετάπλαση του ιστορικού κειμένου σε ποιητικό βλ. Μερακλής 1985, 70, και Παπάζογλου 2012, 724-726· για τη λειτουργία της αιωπής βλ. Πιερός 1992, 389-395.

Σπάρτη» στόχος είναι η αποτύπωση του σπαρτιατικού φρονήματος, στο ποίημα «Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων» αποκαλύπτεται η ευάλωτη ανθρώπινη φύση της Κρατησίκλειας, την οποία κρατά η ίδια καλά κρυμμένη. Αξίζει να σημειωθεί ότι το ιστορικό κείμενο καταγράφει τα γεγονότα και αποτυπώνει τη συμπεριφορά του πρωταγωνιστή της ιστορίας, του Κλεομένη. Ο Καβάφης εστιάζει στα συναισθήματα της Κρατησίκλειας.<sup>115</sup> Για να κατορθώσει την αποτύπωση των λεπτών ψυχολογικών μεταπτώσεων και του ήθους της επιλέγει από την αφήγηση του Πλουτάρχου ένα κρίσιμο στιγμιότυπο του παρελθόντος, όπως ακριβώς κάνει και στα πιο προσωπικά του ποιήματα, όπου επίσης επιλέγει «a snapshot of the past», σύμφωνα με τον Bowersock.<sup>116</sup> Εφαρμόζοντας τη «νοητική διεύδυση στα συναισθήματα τρίτων», ο ποιητής, με αφορμή το γεγονός που καταγράφεται από τον ιστορικό και μεταποιώντας την ιστορική πληροφορία σε δραματική ποιητική αφήγηση, κατορθώνει την ανασύσταση των εσωτερικών διεργασιών που προκύπτουν όταν δοκιμάζονται τα όρια του ανθρώπου.

## β. Φυλετική έπαρση και πολιτική οξυδέρκεια

Στο φρόνημα της Σπάρτης εστιάζει και το ποίημα «Στα 200 π.Χ.», αλλά μέσα από διαφορετική προοπτική. Όπως ελπίζω να φανεί στη συνέχεια, η ερμηνεία του ποιήματος είναι συνάρτηση του ιδιότυπου ιστορικοφανούς αφηγηματικού προσωπείου το οποίο αναλαμβάνει την τριτοπρόσωπη αφήγηση και συνοψίζει τα ιστορικά γεγονότα από τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου έως την καμπή της ελληνιστικής εποχής, με αφορμή την αποχή των Σπαρτιατών από την εκστρατεία. Στο βάθος της σκηνής λειτουργούν και τα συλλογικά προσωπεία των Σπαρτιατών και των άλλων Ελλήνων που ακολούθησαν τον Μέγα Αλέξανδρο στην εκστρατεία του. Το ποίημα πιθανώς είχε πρωτογραφεί το 1916 με τίτλο «Πλην Λακεδαιμονίων» και δημοσιεύτηκε με τον τίτλο που το γνωρίζουμε το 1931.<sup>117</sup> Ο πρώτος στίχος αποτελείται από σπάραγμα της επι-

115. Για τη στίξη σε σχέση με την ψυχολογία των ηρώων βλ. Δαλμάτη 1963, 129· για τη λειτουργία της σιωπής βλ. Πιερός 1992, 389-395.

116. Bowersock 1981, 253.

117. Ο τίτλος «Πλην Λακεδαιμονίων» εμφανίζεται και ως προηγούμενη γραφή του ατελούς ποιήματος «Μηδέν περί Λακεδαιμονίων», που απασχόλησε τον ποιητή τον Ιούλιο του 1930. Πρόκειται για ποίημα που αφορά το θέμα της ειλικρίνειας, αλλά και στο οποίο τίθενται παράλληλα τα θέματα της «μετριοφροσύνης» και της «ξίπασιάς», που έχουν προφανή σχέση με το ποίημα «Στα 200 π.Χ.» και την ιδιοπροσωπία της Σπάρτης (βλ. Καβάφης 2006, 273-276). Ο Bowersock θεωρεί ότι το ποίημα συνομιλεί με την επιγραφή του Μεγάλου Αλεξάνδρου, που παρατίθεται αυτούσια στο ποίημα «Στα

γραφής που συνόδευε τις τριακόςιες αναθηματικές πανοπλίες τις οποίες έστειλε ο Μέγας Αλέξανδρος, προς τιμήν της θεάς Αθηνάς, στην Ακρόπολη των Αθηνών μετά τη μάχη στον Γρανικό. Πηγή και αυτού του ποιήματος είναι ο Πλούταρχος.<sup>118</sup> Ο στίχος αυτόνομος και σε εισαγωγικά ακολουθείται από πάλυλα που σηματοδοτεί τη μετάβαση σε άλλο αφηγηματικό επίπεδο. Πράγματι, στην επόμενη στιχική ενότητα το προσωπείο (του οποίου την ταυτότητα ακόμη δεν γνωρίζουμε) σχολιάζει τη στάση της Σπάρτης, καταβάλλοντας εμφανώς προσπάθεια να αποστασιοποιηθεί, να κρίνει αλλά και να εξηγήσει. Και μόνο το γεγονός ότι το αφηγηματικό προσωπείο μπαίνει εξαρχής στη διαδικασία να εξηγήσει την οπτική της Σπάρτης δείχνει θετική προδιάθεση. Όπως παρατηρεί ο Σαββίδης, «ο ποιητής μας εμφανίζεται κάπως επιεικέστερος από τον στρατηλάτη», δείχνοντας «κάποια κατανόηση για την κοντόφθαλμη, απροσάρμοστη ψωροπερηφάνια των Σπαρτιατών».<sup>119</sup> Αυτή η επιείκεια είναι εμφανής στη ρητορική του αφηγηματικού προσωπείου, η οποία κινείται σαν εκκρεμές ανάμεσα στον φόγο των Σπαρτιατών, που δεν δέχτηκαν να συμμετάσχουν σε πανελλήνια εκστρατεία «χωρίς / Σπαρτιάτη βασιλέα γι' αρχηγό», και στην «κατανόηση» (και ίσως αποδοχή;) της ετερότητάς τους. Ο αναγνώστης παλινδρομεί κι αυτός με τη σειρά του ακολουθώντας τις μεταπτώσεις του αφηγητή: η ειρωνεία που αναβλύζει από τη ρητορική του στίχου 11 («Α βεβαιότατα “πλην Λακεδαιμονίων”») αντισταθμίζεται από τη νηφάλια «κατανόηση» που δείχνει ο αφηγητής στον αμέσως επόμενο στίχο (στ. 12: «Είναι κι αυτή μια στάσις. Νοιώθεται»): η εντός εισαγωγικών φράση «πλην Λακεδαιμονίων», ενώ είναι αυστηρά προσδιορισμένη στον στίχο 1, μέσα στα συμπραζόμενα της «δικαιολογημένα πολιτικά μνησίκακας» επιγραφής του Αλεξάνδρου,<sup>120</sup> όταν επανέρ-

200 π.Χ.»: «Όπως ο αφηγητής το 200 π.Χ., και ο νέος αφηγητής εκτιμά ότι οι αρχές των Σπαρτιατών τούς χρησίμεψαν μόνο και μόνο για να τους αποκόψουν από τη δράση. Αλλά κι αυτός αγνοεί την επερχόμενη υποταγή των Ελλήνων σε μια ξένη δύναμη» (Bowersock 1996, 248).

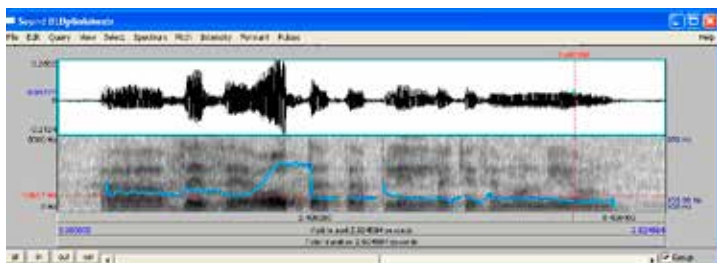
118. Pontani, 1996, 68. Το πλήρες κείμενο του Πλουτάρχου (Αλέξανδρος, 16.17.1) έχει ως εξής: «Κοινοῦμενος δὲ τὴν νίκην τοῖς Ἑλλησιν, ἰδίᾳ μὲν τοῖς Ἀθηναίοις ἔπεμψε τῶν αἰχμαλώτων τριακοσίας ἀσπίδας, κοινῇ δὲ τοῖς ἄλλοις λαφύροις ἐκέλευσεν ἐπιγράψαι φιλοτιμοτάτην ἐπιγραφὴν· “Ἀλέξανδρος [ὁ] Φιλίππου καὶ οἱ Ἕλληνες πλὴν Λακεδαιμονίων ἀπὸ τῶν βαρβάρων τῶν τὴν Ἀσίαν κατοικούντων”».

Ο Δημήτριος Παπανικολάου επισημαίνει ότι το βιβλίο του P. Gardner *The Coins of the Greek and Skythic Kings of Bactria and India in the British Museum*, edited by Reginald Stuart Poole, Printed by Order of the Trustees, Λονδίνο 1886, ενέπνευσε στον Καβάφη το ποίημα, καθώς το είχε στη βιβλιοθήκη του (Παπανικολάου 2019, 877, σημ. 1).

119. Σαββίδης 1985, 345.

120. Ό.π.

χεται αποκομμένη από το περιβάλλον της στους στίχους 4 και 11, λειτουργεί αμφίσημα: «πλην Λακεδαιμονίων» όχι μόνον η επιγραφή αλλά και η εκστρατεία. Επιπλέον, το αφηγηματικό προσωπείο σχολιάζει θετικά την παντελή αδιαφορία των Σπαρτιατών για την εικόνα τους μέσα στην Ιστορία και άρα την υστεροφημία τους (στ. 2-4: «Μπορούμε κάλλιστα να φανταστούμε / πως θ' αδιαφόρησαν παντάπασι στην Σπάρτη / για την επιγραφήν αυτή»). Όπως αναφέρθηκε, μέσα στο νέο της γλωσσικό περιβάλλον του τέταρτου στίχου, η φράση «Πλην Λακεδαιμονίων» προβάλλεται εμφατικά, χάρη στην ισχυρή στίξη που προηγείται και την αλλαγή στίχου, ενώ το βάρος μετατίθεται από την επιγραφή του Αλεξάνδρου στην απόφαση της Σπάρτης να μη συμμετάσχει στην εκστρατεία, απόφαση με θετικό πρόσημο χάρη στις εξηγήσεις που ακολουθούν. Οι στίχοι 8-10 προβάλλουν εμφατικά την υπεροψία αλλά και την αυτοεκτίμηση της Σπάρτης, ιδίως χάρη στον διασκελισμό των στίχων 8-9 («χωρίς / Σπαρτιάτη»). Η ειρωνεία εντείνεται στον ενδέκατο στίχο μαζί με την αμφιθυμία του αφηγηματικού προσωπείου. Ο αναγνώστης μένει μετέωρος ανάμεσα σε δύο ερμηνευτικές εκδοχές: ο στίχος αυτός μεταφέρει, μέσω του αφηγηματικού προσωπείου, ένα αυτοσχόλιο των Σπαρτιατών για την απόφασή τους ή αποτελεί δικό του σχόλιο; Εξυπακούεται ότι η διαφορετική ερμηνεία διαμορφώνει ανάλογα και την επιτονική καμπύλη. Στην πρώτη περίπτωση η εστίαση περιορίζεται στη λέξη «βεβαιότατα» (*narrow focus*), δίνοντας έμφαση στην απόφαση της Σπάρτης και άρα στο φρόνημά της:

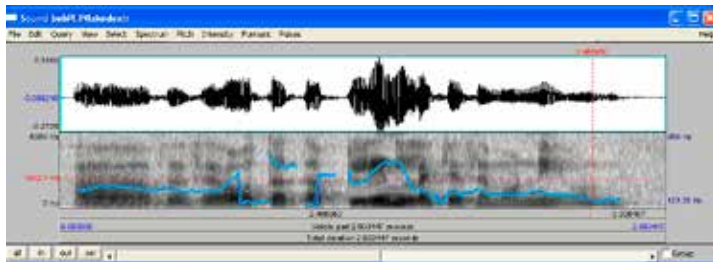


Α ΒΕΒΑΙΟΤΑΤΑ πλην Λακεδαιμονίων

Στη δεύτερη περίπτωση επιτονίζεται η αποκομμένη από τα συμφραζόμενά της φράση «πλην Λακεδαιμονίων» και ιδίως η λέξη «πλην» (*contrastive stress*), δίνοντας έμφαση στον αποκλεισμό των Λακεδαιμονίων όχι μόνον από τις πολεμικές επιχειρήσεις αλλά και από τη δόξα της εκστρατείας.<sup>121</sup> Στην κυματομορφή του παλμού των φωνητικών χορδών που ακολουθεί, φαίνονται και τα

121. Ladd 1998, 198.

δύο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του contrastive stress, η παύση που προηγείται του ισχυρού τόνου και η μεγάλη ένταση του τόνου στη λέξη «πλην»:



Α β ε β α ι ό τ α τ α Π Λ Η Ν Λακεδαιμονίων

Τουλάχιστον στις τρεις πρώτες στιχικές ενότητες το αφηγηματικό προσωπείο παρουσιάζεται αμφίθυμο απέναντι στους Σπαρτιάτες. Στην τέταρτη στιχική ενότητα η αμφιθυμία υποχωρεί, καθώς έρχονται στο προσκήνιο οι νίκες του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Στην πέμπτη στιχική ενότητα προστίθεται ένα βασικό στοιχείο της ταυτότητας του αφηγηματικού προσωπείου: πρόκειται για έναν πολίτη του αχανούς ελληνιστικού βασιλείου, ο οποίος στην επόμενη στιχική ενότητα παρασύρεται σε μια αλαζονική εξύμνηση της «θαυμάσιας πανελληνίας εκστρατείας». Ο Edmund Keeley έχει δείξει πώς η ιστορική προοπτική δημιουργεί δύο επίπεδα ανάγνωσης του τελευταίου στίχου. Από τη μια, σαρκασμός για τους Λακεδαιμόνιους που δεν καταδέχτηκαν να ακολουθήσουν την εκστρατεία του Αλεξάνδρου· από την άλλη, σαρκασμός του Καβάφη προς το αφηγηματικό προσωπείο, καθώς η ιστορική προοπτική του ποιητή τού δίνει το πλεονέκτημα να γνωρίζει αυτό που η αφηγηματική περσόνα του αγνοεί: ότι μέσα στον ρου της ιστορίας το μεγαλείο των κατακτήσεων του Αλεξάνδρου θα ακολουθήσει τη μοίρα της Σπάρτης. Σωστά ο μελετητής παρατηρεί ότι κάποιες από τις αξίες για τις οποίες επάίρεται ο αφηγητής διασώζονται από την καβαφική ειρωνεία: πρόκειται για την περίφημη «ποικίλη δράσι των στοχαστικών προσαρμογών» και την «Κοινήν Ελληνικήν Λαλιά» (που η απόλυτη αξία της αποτυπώνεται στα κεφαλαία αρχιγράμματα).<sup>122</sup> Και φυσικά η διαχρονικότητά τους ενισχύεται ακόμη περισσότερο, αν τις σκεφθούμε από την οπτική της δημοσίευσης του ποιήματος, εννιά χρόνια μετά τον οριστικό καταποντισμό της Μεγάλης Ιδέας. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Χρυσανθόπουλος, το ποίημα αυτό «διαμορφώνει το νέο παράδειγμα για το σημασιολογικό εύρος της λέξης “Έλληνες” και των μεταλλαγών της από την κλασική εποχή έως την περίοδο του Μεσοπολέμου».<sup>123</sup>

122. Keeley 2004, 192-196.

123. Χρυσανθόπουλος 2016, 446.

Ασφαλώς, η προοπτική που δίνει στον αναγνώστη η γνώση της Ιστορίας είναι ένα επίπεδο ειρωνείας που αφορά τα περισσότερα ιστορικά ποιήματα του βαβαφικού κανόνα. Στο ποίημα «Στα 200 π.Χ.» η ειρωνεία είναι εξαιρετικά σύνθετη όχι μόνον χάρη στην ιδιαίτερη ταυτότητα του αφηγηματικού προσώπου αλλά και χάρη στον τίτλο του ποιήματος. Όπως είδαμε, η ειρωνεία αφορά αρχικά τους Λακεδαιμόνιους. Στη συνέχεια, ο «πανηγυρικός»<sup>124</sup> τόνος που εκφράζεται μέσω της συσσώρευσης επιθέτων και των υπερβολών της ρητορικής του αφηγηματικού προσώπου καθιστά τον αναγνώστη καχύποπτο απέναντί του. Γιατί καθώς το πομπώδες ύφος του —συμβατό με την ανατολίτικη ιδιοσυγκρασία του— είναι ασύμβατο προς το ελληνικό μέτρο, αυτό που προβάλλεται μέσω της ρητορικής του είναι η επιφανειακότητα της ελληνικότητάς του. Η αφηγηματική συμπεριφορά ενός Έλληνα της Σπάρτης —και όχι ενός πολίτη του νεότευκτου ελληνισμού— θα ήταν τελείως διαφορετική, στο πλαίσιο της βαβαφικής οπτικής. Επιπλέον, ο τίτλος τοποθετεί την αφήγηση τρία χρόνια πριν από τη μάχη στις Κυνός Κεφαλές, όπου νικήθηκε από τους Ρωμαίους ο τελευταίος Μακεδόνας Φίλιππος. Άρα το αφηγηματικό πρόσωπο θα έπρεπε να έχει ήδη νιώσει την ολοένα και απειλητικότερη παρουσία της Ρώμης στην πολιτική σκηνή και άρα να είναι μετριοπαθέστερος ως προς τις νίκες των Ελλήνων. Επομένως, παρουσιάζεται δίχως πολιτική οξυδέρκεια.

Αν συνυπολογίσει κανείς στην ταυτότητα του αφηγηματικού προσώπου και τον ευφυώς προκλητικό διασκελισμό των στίχων 24 και 25 της έκτης στιχικής ενότητας, με την έντονη υποτίμηση των «πολυάριθμων / επίλοιπων Ελλήνων», τότε στη σύνθετη βαβαφική ειρωνεία, που έχει σχολιαστεί από την έρευνα, πρέπει να προστεθεί μια διόλου ευκαταφρόνητη ειρωνική πόλωση που λειτουργεί πολύσημα μέσα από την ιστορική προοπτική του ποιητή (και φυσικά του αναγνώστη): «Λακεδαιμόνιοι» vs «πολυάριθμοι/επίλοιποι Έλληνες». Από τη μια μεριά ένα όνομα —ταυτόσημο του συντηρητισμού αλλά και της αξιοπρέπειας, της αυστηρότητας αλλά και της αυθεντικότητας, της υπεροψίας αλλά και του ηρωισμού—, που επέζησε του τέλους της δόξας του και έγινε σύμβολο από την άλλη μεριά ένας ανώνυμος συρφετός αμφίβολης ελληνικότητας, που αφανίστηκε στο χωνευτήρι του χρόνου. Έτσι, στην εκβολή του ποιήματος δημιουργείται ακόμη ένα επίπεδο ανάγνωσης όπου κυριαρχεί η ειρωνική διάσταση αναγνώστη-αφηγηματικού προσώπου, καθώς η απαξίωση του καταληκτικού στίχου «Για Λακεδαιμόνιους να μιλούμε τώρα!» αυτοαναιρείται. Το θαυμαστικό του τέλους είναι η ειρωνική αντίστιξη στην παύλα του πρώτου στίχου και ταυτόχρονα η αναίρεσή της: εκτός του ότι όση ώρα διαρκεί το ποίημα και η ανάγνωσή του δεν κάνουμε τίποτε άλλο από το να «μιλούμε για Λακεδαιμονί-

124. Βλ. McKinsey 2010β, 117.

ους», οι Λακεδαιμόνιοι αποτελούν τη γενεσιουργό αιτία του ποιήματος. Οι δύο εκτός στροφικού συστήματος στίχοι που ανοίγουν και κλείνουν το ποίημα (στ. 1: «Ἀλέξανδρος Φιλίππου και οἱ Ἕλληνες πλὴν Λακεδαιμονίων»—» και στ. 32: «Για Λακεδαιμονίους να μιλούμε τώρα!») συνδιαλέγονται, αφού στην καταδίκη των Λακεδαιμονίων, στον πρώτο στίχο, αντιπαρατίθεται η δικαίωσή τους, όπως αναδύεται στον τελευταίο στίχο: οι πολιτικά και ιστορικά καταδικασμένοι για την έλλειψη ιστορικής διορατικότητας και την αδυναμία προσαρμογής τους Λακεδαιμόνιοι σώζονται ηθικά και συναισθηματικά χάρη στην αξιοπρέπεια και την ηρωική αδιαλλαξία τους. Επιπλέον, στην εφημερη δόξα του ιστορικά προσδιορισμένου και θνησιγενούς «ελληνικού καινούργιου, μεγάλου, κόσμου» αντιτάσσουν τη μόνιμη δόξα της ες αεί ποιητικής τους μετουσίωσης. Εκθέτοντας την κοντόφθαλμη πολιτική συνείδηση του ανυποψίαστου πολίτη, στην κρίσιμη καμπή της ελληνιστικής προοπτικής, στα 200 π.Χ., όπως δηλώνει ο τίτλος, ο Καβάφης προβάλλει τη διαχρονική σπαρτιατική ιδιοπροσωπία όχι ως σύμπτωμα μιας επηρμένης μονολιθικής πολιτικής, όπως την παρουσιάζει το αφηγηματικό προσωπείο, αλλά ως απόρροια του ιδιαίτερου φρονήματός της που την ξεχωρίζει από το συνονθύλευμα των κρατιδίων τα οποία από τα 200 π.Χ. θα αρχίσουν να φυλλοροούν.

Στους αντίποδες της ταυτότητας του ανυποψίαστου πολίτη του ποιήματος «Στα 200 π.Χ.», συγκροτείται η ταυτότητα ενός άλλου αφηγηματικού προσωπείου της ίδιας εποχής. Το 200 π.Χ. είναι η χρονιά στην οποία ο Καβάφης θα τοποθετήσει έναν συνειδητοποιημένο πολίτη της τεράστιας ελληνιστικής επικράτειας να σχολιάζει τον ρόλο των «πολιτικών αναμορφωτών», στο πλαίσιο της ιμπεριαλιστικής πολιτικής που τρέφεται από την αδράνεια και την ηττοπάθεια μιας «Μεγάλης Ελληνικής αποικίας» η οποία δεν κατονομάζεται. Το ποίημα «Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.» δημοσιεύτηκε τον Απρίλιο του 1928, περίπου ενάμιση χρόνο πριν ξεσπάσει η παγκόσμια οικονομική κρίση.<sup>125</sup> Το εντυπωσιακό στοιχείο του ποιήματος είναι η διαχρονική επικαιρότητα της ιμπεριαλιστικής πολιτικής (με ή χωρίς αποικίες), τόσο το 1928 όσο και σήμερα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ιστορικοφανές αφηγηματικό προσωπείο, ένας πολιτικά εγρήγορος πολίτης του εκτεταμένου ελληνισμού, στα 200 π.Χ., με απόλυτη συνείδηση της κρίσης την οποία διέρχεται η αποικία και της ανάγκης εξωτερικής βοήθειας, η οποία συνοψίζεται στον ρόλο του Πολιτικού Αναμορφωτή. Με αυτή την πληροφορία ξεκινάει το ποίημα με μεικτή αφήγηση (πρωτοπρόσωπη και τριτοπρόσωπη), ένας στοχαστικός μονόλογος όπου

125. Σαββίδης 1985, 327.



εγκιβωτίζεται ο πλασματικός λόγος των Πολιτικών Αναμορφωτών. Η φράση «καθώς νομίζουν ουκ ολίγοι» στον στίχο 4 φανερώνει κλίμα διχογνωμίας και οπωσδήποτε όχι ομόφωνη απόφαση για τη χρεία Πολιτικού Αναμορφωτή. Όσον αφορά το αφηγηματικό προσώπείο, μάλλον βρίσκεται σε κατάσταση αμφιθυμίας, όπως δείχνει η συγκρατημένη του αντίρρηση «μ' όλο που οπωσούν τραβούμ' εμπρός» (στ. 3) σε συνδυασμό με την αποστασιοποιημένη εκφορά της πολιτικής πρότασης (στ. 4-5).

Η επόμενη στιχική ενότητα επικεντρώνεται στις δυσκολίες που προκύπτουν από την ανάμειξη των Πολιτικών Αναμορφωτών, τις «ριζικές μεταρρυθμίσεις» και την απαίτησή τους «να εκτελεσθούν άνευ αναβολής». Κατ' αρχήν η μετονομασία των όρων που επιβάλλει η ιμπεριαλιστική πολιτική σε «μεταρρυθμίσεις» είναι ειρωνική. Η παρενθετική πρόταση «(Ευτύχημα θα ήταν αν ποτέ / δεν τους χρειάζονταν κανείς)», με την τετριμμένη απλοϊκότητά της αποτελεί ειρωνικό σχόλιο από τη μεριά του αφηγηματικού προσώπείου. Ο διασκελισμός στους στίχους 7-8 («ιστορία / μεγάλη») επιτονίζει τον εξονυχιστικό έλεγχο που κάνουν «οι Αναμορφωταί / αυτοί» — διατύπωση που κρύβει την εγγενή σχέση υποτέλειας. Έως εδώ η ειρωνεία προκύπτει κυρίως από την κατά κανόνα πλούσια ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία και την εσωτερική ομοιοκαταληξία (στ. 10-13: «κανείς»-«ευθύς»-«αναβολής»), που δημιουργούν ένα παιγνιώδες ύφος, αντίθετο προς τη δύσκολη κατάσταση στην οποία βρίσκεται η αποικία. Τα ζεύγη των λέξεων που ομοιοκαταληκτούν συνδέουν μεταξύ τους έννοιες που υποστασιώνουν το ποίημα, με κρισιμότερο το ζεύγος «Αναμορφωταί»-«ποτέ» (στ. 8-9). Η ειρωνεία κορυφώνεται στον στίχο 14, με τον οποίο ξεκινά η τρίτη στιχική ενότητα («Έχουνε και μια κλίση στες θυσίες»), η οποία προκύπτει από την αοριστία της σύνταξης και την αμφισημία της διατύπωσης. Στους στίχους 15-22 αναπαράγονται αυτούσιες, με πλάγια στοιχεία, και σε ευθύ λόγο, οι στερεοτυπικές πολιτικές οδηγίες των Πολιτικών Αναμορφωτών, οι οποίες συνοψίζονται, με πομπώδες ύφος που υποστηρίζεται από το μέτρο και την ομοιοκαταληξία, στη λέξη «Παραιτηθείτε», που κυριαρχεί, καθώς επαναλαμβάνεται δύο φορές (στ. 15 και 18) και υπονοείται άλλες δύο (στ. 19-20). Έτσι αποκαθίσταται η αμφισημία του στίχου 14, αλλά ενδυναμώνεται η ειρωνεία η οποία υπερβαίνει την αμφισημία και δεν αίρεται με τη λύση της, καθώς ο στίχος «Έχουνε και μια κλίση στες θυσίες» μπορεί να διαβαστεί με δύο τρόπους: α) ζητούν από τους άλλους να κάνουν θυσίες, όπως φαίνεται και από τη ρητά διατυπωμένη απαίτησή τους για «παραιτήσεις», αλλά και β) θυσιάζουν τους άλλους για την αύξηση της δύναμής τους. Η ειρωνεία επιτείνεται από το γεγονός ότι η πολιτική τους παρουσιάζεται ως εγγενές χαρακτηριστικό («Έχουνε και μια κλίση στες θυσίες»), ενδεχομένως υπαινιγμός για τη διεφθαρμένη τους φύση.

Η επόμενη σύντομη στιχική ενότητα επαναφέρει την αφήγηση στο επίπεδο του πολιτικού σχολιασμού, όπου κυριαρχούν οι μεγάλες απαιτήσεις των Πολιτικών Αναμορφωτών και η δυσκολία της ικανοποίησής τους. Η ειρωνεία κορυφώνεται ξανά στην πέμπτη στιχική ενότητα ήδη από τον στίχο 26 με τον σαρκασμό της φράσης «με το καλό» και επεκτείνεται σε ένα πυκνό πλέγμα υπαινιγμών: τη λέξη «εργασία», που υπαινίσσεται ότι οι Πολιτικοί Αναμορφωτές είναι εκτελεστικά όργανα ενός προφανώς παντοδύναμου πολιτικού μορφώματος, τη φράση «δικαία μισθοδοσία,» του στίχου 28, που υπαινίσσεται το κίνητρο της εντεταλμένης άσκησης εξουσίας. Η μεταφορά της «χειρουργικής δεινότητας» υπογραμμίζει δραστικά την έκταση των περικοπών, αλλά και υπονοεί την ασθένεια της αποικίας και τη νοσηρότητα της κατάστασης. Η παύλα στο τέλος του στίχου 30 σηματοδοτεί το τέλος της περιγραφής του αρχετυπικού ρόλου των Πολιτικών Αναμορφωτών και το πέρασμα στην αναστοχαστική διαδικασία, μέσω της οποίας το αφηγηματικό προσωπείο εκφράζει μια πολιτική πρόταση στους αντίποδες αυτής που διατύπωσε στην πρώτη στιχική ενότητα (στ. 4: «ίσως, καθώς νομίζουν ουκ ολίγοι, να έφθασε ο καιρός / να φέρουμε Πολιτικό Αναμορφωτή»), μια πρόταση που εκφράζεται όμως με αβεβαιότητα και αθυμία: «Ίσως δεν έφθασεν ακόμη ο καιρός». Η τελευταία στιχική ενότητα αποτελεί αντίστιξη στην πρώτη και συγχρόνως εκφράζει μέσα από μια κοινότητα και ρηχή θυμοσοφία (στ. 32: «είν' επικίνδυνον πράγμα η βία», στ. 33: «Τα πρόωρα μέτρα φέρνουν μεταμέλεια», στ. 35: «Όμως υπάρχει τι το ανθρώπινον χωρίς ατέλεια;») την πολιτική της αδράνειας και της αβουλίας που ακολουθεί η αποικία. Επιπλέον, ειρωνεία εκλύεται και από την αντίθεση ανάμεσα στην ξύλινη, υπεροπτικά γραφειοκρατική γλώσσα των αναμορφωτών και τη στοχαστική και εν μέρει λαϊκότροπα διανθισμένη καθαρεύουσα του αφηγηματικού προσωπείου («τραβούμ' εμπρός», «κάμουνε μια ιστορία», «με το καλό»<sup>126</sup>). Η ειρωνεία και η αυτοειρωνεία που διαπερνούν τον λόγο του αφηγηματικού προσωπείου συγκροτούν την ταυτότητα ενός συνειδητοποιημένου πολίτη ο οποίος έχει τη δυνατότητα της καίριας πολιτικής ανάλυσης, αλλά όχι και της πολιτικής δράσης, δηλαδή ενός πολίτη υποταγμένου στο πολιτικό σύστημα, κλασικού τύπου της «αναλλοίωτης κωμωδίας του Κράτους»<sup>127</sup>.

Μέσα από δύο προσωπεία, ένα συλλογικό, που ενσαρκώνει μια ιμπεριαλιστική πολιτική, και ένα αφηγηματικό, που με τη φωνή του και την οπτική του

126. Σχολιάζοντας τη χασμαδιά στις λέξεις «ατέλεια», «μεταμέλεια», ο Παπάζογλου επισημαίνει ότι «σε συνδυασμό με τα καθαρεύοντα “επικίνδυνον πράγμα”, “τι το ανθρώπινον”, ο λόγος χρωματίζεται με τον κυνικό αισθητισμό μιας ανώτερης μόρφωσης» (Παπάζογλου 2012, 386).

127. Γιουρσενάρ 1981, 42.

υποστασιώνει την πολιτική της παρακμής, ο Καβάφης δημιουργεί ένα ποίημα οδυνηρά επίκαιρο για κάθε εποχή κρίσης του Δυτικού Πολιτισμού, που υπογραμμίζει τις σχέσεις εξουσίας, εξάρτησης και υποτέλειας.

### γ. Φυλετική συνείδηση και ασταθείς συμμαχίες

Τα δύο πρώτα γεγονότα σταθμοί της πτώσης του ελληνισμού (η ήττα του Φιλίππου από τους Ρωμαίους στις Κυνός Κεφαλές το 197 π.Χ. και η ήττα του Αντιόχου στη Μαγνησία το 190 π.Χ.) αποτελούν το πλαίσιο που καθορίζει τη συμπεριφορά και προσδιορίζει την ταυτότητα του ιστοριογενούς αφηγηματικού-δραματικού προσώπου του Φιλίππου Ε΄ της Μακεδονίας στο ποίημα «Η Μάχη της Μαγνησίας», το οποίο γράφηκε τον Νοέμβριο του 1913 και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1915. Στην πρώτη εμπεριστατωμένη ανάλυση του ποιήματος, ο Σαρεγιάννης παρουσιάζει τον χαρακτήρα του Φιλίππου, σύμφωνα με τις πληροφορίες του Πολυβίου και του Πλουτάρχου, καθώς και τη σχέση των ιστορικών γεγονότων με τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του Φιλίππου στίχο προς στίχο και, παράλληλα, επισημαίνει ότι «η ιστορία δεν μνημονεύει πουθενά πώς ο Φίλιππος υποδέχτηκε την είδηση της μάχης της Μαγνησίας».<sup>128</sup> Η φανταστική σκηνή, που είναι επομένως εξ ολοκλήρου επινοημένη από τον Καβάφη αλλά φυσικά εντός της «ιστορικής δυνατότητας»,<sup>129</sup> τοποθετείται στη Μακεδονία και περιγράφει τις θυμικές μεταπτώσεις του Φιλίππου όταν έμαθε την ήττα του Αντιόχου Γ΄ της Συρίας από τους Ρωμαίους στη Μαγνησία της Λυδίας. Τη σχέση του Φιλίππου Ε΄ με τον Αντίοχο σχολιάζει ο Bevan.<sup>130</sup> Ο Σαββίδης κατατάσσει το ποίημα «σε όσα ρητώς αναφέρονται σε καίριες ήττες των Ελλήνων, οφειλόμενες σε έλλειψη εθνικής αλληλεγγύης και ομοψυχίας».<sup>131</sup> Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη αλλά παρά την εμφανή παρουσία ενός αφηγηματικού προσώπου στους στίχους 1-6 και 11-17 («Αυτά ο Φίλιππος / τουλάχιστον διατείνεται») στην ουσία πρόκειται για πλαγιασμένο ή αφηγημένο μονόλογο, καθώς εκτίθενται οι ανομολόγητες σκέψεις και τα συναισθήματα του Φιλίππου ο οποίος παλινδρομεί τότε στη λύπη,

128. Σαρεγιάννης 2005, 113· για το σύνολο της ανάλυσης βλ. ό.π., 111-118.

129. Για την «ιστορική δυνατότητα» βλ. την επιστολή του Καβάφη προς τον Σαρεγιάννη, με την οποία απαντά στην ερώτηση του Σαρεγιάννη σχετικά με τη δυνατότητα ή όχι να υπάρξουν τριαντάφυλλα τον Δεκέμβριο που έγινε η μάχη της Μαγνησίας (Καβάφης 1995, Α 136). Πβ. και Σαββίδης 1985, 346-348.

130. Haas 2018, 115, σημ. 34.

131. Σαββίδης 1985, 346. Πβ. και το ποίημα «Τεχνουργός κρατήρων» καθώς και το ατελές ποίημα «Αγέλαος» (Καβάφης 1994, 296). Βλ. και Haas 2018, 115, σημ. 33.

που η μακεδονική φυλετική του συνείδηση του προκαλεί, και τότε στη μνησικακία, όταν σκέφτεται ότι ο Αντίοχος είχε αρνηθεί να τον συνδράμει επτά χρόνια πριν, όταν συγκρούστηκε με τους Ρωμαίους, από τους οποίους και νικήθηκε στις Κυνός Κεφαλές το 197 π.Χ. Το ποίημα είναι δομημένο σε δίστιχα με πλούσια ή και ομόηχη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία και ανοίξεις παύσεις που δημιουργούνται από τη στίξη και τους διασκελισμούς, έτσι ώστε να αναδεικνύεται το πραγματικό νόημα του μονολόγου του Φιλίππου. Η ιδιαιτερότητα της στιχουργίας, χάρη στην οποία αναδεικνύονται ο διχασμός και η ταραχή του Φιλίππου, έχει μελετηθεί συστηματικά.<sup>132</sup>

Ο μονόλογος ξεκινά με τη διαπίστωση του Φιλίππου ότι αποδυναμώθηκε («Έχασε την παλιά του ορμή, το θάρρος του. / Του κουρασμένου σώματός του, του άρρωστου // σχεδόν, θα 'χει κυρίως την φροντίδα»). Ωστόσο, τα λεγόμενα του Φιλίππου υπονομεύονται, καθώς ο ισχυρός διασκελισμός στους στίχους 2-3 επιβάλλει την ανάγνωση της λέξης «σχεδόν» όχι τόσο με τη λέξη «άρρωστου», που προσδιορίζει, αλλά με τη φράση «θα 'χει κυρίως τη φροντίδα», γεγονός που υπονοεί ότι ο Φίλιππος έχει και άλλες «φροντίδες». Αυτό άλλωστε επιβεβαιώνεται από τον επόμενο διασκελισμό στους στίχους 4-5 («Αυτά ο Φίλιππος // τουλάχιστον διατείνεται») ο οποίος υπονομεύει τη δήλωση του Φιλίππου ότι δήθεν κουράστηκε και αποσύρεται από την πολιτική, ενώ σύμφωνα με προφορικό σχόλιο του Καβάφη προς τον Λεωνίτη, «τουναντίον, ως γνωστόν, προητοιμάζετο κρυφίως διά νέον αγώνα κατά των Ρωμαίων».<sup>133</sup> Η σκηνοθετική επιλογή του Καβάφη να παρουσιάσει τον Φίλιππο να «παίζει κύβους» υπογραμμίζει την ταραχή του Φιλίππου ο οποίος προσπαθεί μάταια να συγκεντρωθεί στο παιχνίδι για να ξεφύγει από τις σκέψεις του. Ο στίχος 5 μας μεταφέρει στον δραματικό χρόνο του ποιήματος ο οποίος δομείται με δραματικούς όρους, όπου περιλαμβάνονται προσταγές του Φιλίππου (στ. 6-7: «Στο τραπέζι // βάλτε πολλά τριαντάφυλλα», στ. 18: «Ν' αρχίσει το τραπέζι. Δούλοι· τους αυλούς, τη φωταφία») που ηχούν σαν σκηνικές οδηγίες, αλλά, καθώς είναι οι μόνες που τον βγάζουν από την ενδοσκόπησή του, μοιάζουν περισσότερο με απελπισμένες προσπάθειες κατευνασμού της ταραχής του, όπως άλλωστε και το παιχνίδι. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Robinson, η δραματικότητα έγκειται στο γεγονός ότι πρώτα παρουσιάζεται η ψυχική διάθεση του Φιλίππου και έπειτα ο λόγος που την προκαλεί. Η είδηση για την καταστροφή του Αντιόχου είναι ήδη γνωστή και η «όρεξι»

132. Για τους τολμηρούς διασκελισμούς και τις συγκρούσεις των συγκινήσεων βλ. Mackridge 1990, 135. Για τη συμμετρική δομή του ποιήματος βλ. Peri 1977, 109-112. Για τη δεξιοτεχνία της ομοιοκαταληξίας βλ. Pontani 1991, 111. Για μια εμπεριστατωμένη ανάλυση της στιχουργίας βλ. Παπάζογλου 2012, 536-544.

133. Λεωνίτης 1977, 32.

του Φιλίππου «να διασκεδάσει», όπως και η «κούρασί του» είναι ένα εξαιρετικό ποιητικό εύρημα ώστε να αναδειχθεί η *περίσταση*, χάρη στην οποία θα συγκροτηθεί το ψυχολογικό πορτραίτο του και «θα αποκτήσει σάρκα και οστά η μέρα» που θα φανεί «πιο πραγματική από τις άχρωμες και αόριστες γενικότητες της ιστορίας», όπως επισημαίνει ο Σαρεγιάννης.<sup>134</sup> Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο ο Φίλιππος επεξεργάζεται την είδηση για το μέγεθος της ήττας του Αντιόχου (στ. 8-9: «Λένε πανωλεθρία // έπεσ' επάνω στου λαμπρού στρατεύματος τα πλήθια») αποκαλύπτει την ουσιαστική συναισθηματική/συνειδησιακή συμμετοχή του: πρώτα η αντανακλαστική ελπίδα πως οι φήμες διόγκωσαν την αλήθεια και ότι δεν πρόκειται για «πανωλεθρία» (στ. 10: «Μπορεί να τα μεγάλωσαν· όλα δεν θα 'ναι αλήθεια»): έπειτα η ευχή που η συνείδηση της κοινής φυλής αβίαστα ανακαλεί και επιτονισμένα η ρητορική του Φιλίππου προβάλλει (στ. 11: «Είθε. Γιατί αγκαλά κ' εχθρός, ήσανε μια φυλή»): και στη συνέχεια η μνησικακία, η οποία σταδιακά διαμορφώνει τη συμπεριφορά του Φιλίππου, οδηγώντας τον, δήθεν, στην ειρωνική έξοδο από τη συναισθηματική εμπλοκή του (στ. 16: «Θυμάται πόσο στην Συρία θρήνησαν, τι είδος λύπη // είχαν, σαν έγινε σκουπίδι η μάνα των Μακεδονία.—»). Αξίζει να σημειωθεί ότι η αντίθεση ανάμεσα στις έννοιες «πανωλεθρία» και «λαμπρό στράτευμα» τονίζει το μέγεθος της καταστροφής, που υποστασιώνεται εικονογραφικά και ηχητικά από τις επαναλήψεις/παρηχήσεις στους στίχους 8-9 («Λένε πανωλεθρία // έπεσ' επάνω στου λαμπρού στρατεύματος τα πλήθια»). Η ρητορική του Φιλίππου στους στίχους 11-12 φανερώνει την εσωτερική του πάλη, καθώς προσπαθεί να πείσει τον εαυτό του ότι δεν λυπάται: «Όμως ένα "είθε" είν' αρκετό. Ίσως κιόλας πολύ. // Ο Φίλιππος την εορτή βέβαια δεν θ' αναβάλει»). Ο τελευταίος στίχος συνιστά ουσιαστικά μια δραματική χειρονομία μέσω της οποίας ο Φίλιππος προσπαθεί να (απο)δείξει, πρωτίστως στον εαυτό του, την αδιαφορία του για την πανωλεθρία του Αντιόχου και να σκεπάσει τη λύπη του για άλλη μία ήττα του ελληνισμού. Η επιτηδευμένη, παιγνιώδης ομοιοκαταληξία έρχεται σε ειρωνική αντίθεση με το τραγικό περιεχόμενο της είδησης και παραπέμπει στην απελτισμένη αντίδραση του Φιλίππου. Η αμφιθυμική ρητορική του προσωπείου αποτυπώνει την παγίδευσή του ανάμεσα στη συνείδησή του και στις επισφαλείς πολιτικές ισορροπίες της εποχής του.<sup>135</sup> Όπως επισημαίνει ο Robinson, ο Καβάφης δείχνει την αμφίσημη σχέ-

134. Σαρεγιάννης 2005, 113.

135. Η αποτύπωση των ψυχολογικών μεταπτώσεων ανακαλεί έναν άλλο πρωταγωνιστή της Ιστορίας, που έζησε τρεις αιώνες πριν από τον Φίλιππο και υπήρξε κι αυτός παγιδευμένος ανάμεσα στη συνείδησή του και στις ιστορικές συνθήκες, τον Δημόκριτο του ομώνυμου ποιήματος, που απασχόλησε πολύ τον Καβάφη ανάμεσα στο 1904 που πρωτογράφηκε και το 1921 που δημοσιεύτηκε.

ση ανάμεσα στο δημόσιο προσωπείο («τον ανέμελο γλεντζέ») και το ιδιωτικό («νευρική αντίδραση στα γεγονότα και τη σημασία τους»).<sup>136</sup> Ο τίτλος του ποιήματος συνιστά σχόλιο της πραγματικής ψυχολογικής κατάστασης του Φιλίππου για τον οποίον βαραίνει περισσότερο η μάχη της Μαγνησίας, δηλαδή το γεγονός της ήττας του ελληνισμού, παρά η άρνηση του Αντίοχου Γ' να τον βοηθήσει.

Όπως προκύπτει από χειρόγραφο προγενέστερης γραφής του ποιήματος, που απόκειται στο Αρχείο Καβάφη, η δημοσιευμένη γραφή διαφέρει σε κάποια σημεία:

Προγενέστερη γραφή		Τελική γραφή
Η ΜΑΧΗ ΤΗΣ ΜΑΓΝΗΣΙΑΣ		Η ΜΑΧΗ ΤΗΣ ΜΑΓΝΗΣΙΑΣ
Έχασε ολοτελώς την θέλησι, το θάρρος του. Του κουρασμένου σώματός του, του άρρωστου		Έχασε την παληά του ορμή, το θάρρος του. Του κουρασμένου σώματός του, του άρρωστου
σχεδόν, μονάχα θα 'χει την φροντίδα, κι ο επίλοιπος βίος του θα διέλθει ασήμαντος. Έτσι ο Φίλιππος		σχεδόν, θα 'χει κυρίως την φροντίδα. Κι ο επίλοιπος βίος του θα διέλθει αμέριμνος. Αυτά ο Φίλιππος
το αποφάσισεν. Απόψι κύβους παίζει· έχει όρεξι να διασκεδάσει. Στο τραπέζι	5	τουλάχιστον διατείνεται. Απόψι κύβους παίζει· έχει όρεξι να διασκεδάσει. Στο τραπέζι
βάλτε λουλούδια σπάνια. Τι αν στην Μαγνησία νικήθηκε ο Αντίοχος. Λένε πανωλεθρία		βάλτε πολλά τριαντάφυλλα. Τι αν στην Μαγνησία ο Αντίοχος κατεστράφηκε. Λένε πανωλεθρία
έπεσ' επάνω στου λαμπρού στρατεύματος τα πλήθια. Ίσως να τα μεγάλωσαν· ίσως δεν είν' αλήθεια.	10	έπεσ' επάνω στου λαμπρού στρατεύματος τα πλήθια. Μπορεί να τα μεγάλωσαν· όλα δεν θα 'ναι αλήθεια.
Ο Φίλιππος την εορτή δεν θ' αναβάλει. Όσο κι αν είν' η αδυναμία του μεγάλη,		Είθε. Γιατί αγχαλά κ' εχθρός, ήσανε μια φυλή. Όμως ένα «είθε» είν' αρκετό. Ίσως κιόλας πολύ.
ένα καλό διατήρησεν, η μνήμη δεν του λείπει. Θυμάται πόσο στην Συρία θρήνησαν, τι λύπη		Ο Φίλιππος την εορτή βέβαια δεν θ' αναβάλει. Όσο κι αν στάθηκε του βίου του η κόπωση μεγάλη,
είχαν σαν έγινε σκουπίδι η μάνα των Μακεδονία.— 15 Θα κάτσει στο τραπέζι.— Υπομονή πια για την Μαγνησία.	15	ένα καλό διατήρησεν, η μνήμη διόλου δεν του λείπει. 15 Θυμάται πόσο στην Συρία θρήνησαν, τι ειδος λύπη
		είχαν, σαν έγινε σκουπίδι η μάνα των Μακεδονία.— Ν' αρχίσει το τραπέζι. Δούλοι· τους αυλους, τη φωταψία.

Από τις αλλαγές που επιφέρει ο Καβάφης στην τελική γραφή του ποιήματος

136. Robinson 1988, 96.

θεωρώ ότι είναι απαραίτητη η παρουσίαση και ο σχολιασμός εκείνων που φωτίζουν τον τρόπο συγκρότησης του προσώπιου.

Α) Στ. 1: απαλείφει τη λέξη «ολοτελώς» και αντικαθιστά τη λέξη «θέλησι» με τη φράση «παληά του ορμή»: στ. 3: απαλείφει τη λέξη «μονάχα»: στ. 4: αντικαθιστά τη λέξη «ασήμαντος» με τη λέξη «αμέριμος»: στ. 5: αντικαθιστά τη φράση «το αποφάσισεν» με τη φράση «τουλάχιστον διατείνεται». Με τις αλλαγές αυτές υπονομεύεται η υποκείμενη στην προγενέστερη γραφή βεβαιότητα της απόφασης, δίχως να ακυρώνεται η μαχητικότητα του γνωστού για τη φιλόδοξη φύση του Φιλίππου.<sup>137</sup> Παράλληλα, εισάγεται η δέουσα αμβολία για την αλήθεια των λόγων του Φιλίππου.

Β) Στ. 8: αντικαθιστά τη λέξη «νικήθηκε» με την πολύ πιο έντονη λέξη «καταστράφηκε». Έτσι αποκτά μεγαλύτερο βάρος «η ολοκληρωτική και υποσυνείδητη άρνηση του Φιλίππου να δεχτεί τη συμφορά».<sup>138</sup>

Γ) Στ. 11-12 της τελικής γραφής: προσθέτει τους στίχους «Είθε. Γιατί αγκαλά κ' εχθρός, ήσανε μια φυλή. / Όμως ένα "είθε" είν' αρκετό. Ίσως κίόλας πολύ». Αυτή είναι η πιο σημαντική αλλαγή, διότι διατυπώνεται ρητά η αιτία της εσωτερικής πάλης του Φιλίππου, η οποία και προβάλλεται εμφαντικά χάρη στη σπασμωδικότητα της σκέψης του, που αποτυπώνεται με τις απανωτές παύσεις.

Δ) Στ. 11/13:<sup>139</sup> μετά τη λέξη «εορτή» προσθέτει τη λέξη «βέβαια», επιτείνοντας την αντιφατικότητα της αντίδρασης του Φιλίππου.

Ε) Στ. 12/14: αντικαθιστά τη φράση «είν' η αδυναμία του» με τη φράση «στάθηκε του βίου του η κόπωσης». Μετατρέπει έτσι την ασαφή και αυτοαναφορική κατάσταση σε συγκεκριμένη και με διευρυμένο πεδίο αναφοράς συνθήκη, όπου υπονοείται πως στις αιτίες που οδήγησαν τον Φίλιππο σ' αυτήν την κατάσταση περιλαμβάνεται και η πολιτική κατάσταση και άρα και η συμπεριφορά του Αντιόχου. Παράλληλα, μεταθέτει αυτήν τη συνθήκη από το παρόν στο παρελθόν, υπονομεύοντας ακόμη περισσότερο την αρχική του δήλωση περί κούρασης.

ΣΤ) Στ. 13/15: προσθέτει τη λέξη «διόλου» μετά τη λέξη «μνήμη», εντείνοντας τη θρυλούμενη «μνησιακία» του Φιλίππου.

Ζ) Στ. 14/16: προσθέτει τη λέξη «είδος» μετά τη λέξη «τι», υπογραμμίζοντας τον θυμό του Φιλίππου και εντείνοντας την ειρωνεία, καθώς παραπέμπει στην εχθρική συμπεριφορά του Αντιόχου όταν νικήθηκε ο Φίλιππος από τους

137. Ο Σαρεγγιάνης χαρακτηρίζει τον Φίλιππο «απεριμάζευτο», βασισμένος σε πληροφορίες του Πολυβίου (Σαρεγγιάνης 2005, 111-112).

138. Ό.π., 116.

139. Ο πρώτος αριθμός παραπέμπει στον στίχο της προγενέστερης γραφής και ο δεύτερος στον στίχο της δημοσιευμένης γραφής.

Ρωμαίους στις Κυνός Κεφαλές (197 π.Χ.).<sup>140</sup>

Η) Στ. 16/18: Αντικαθιστά τον στίχο «Θα κάτσει στο τραπέζι.—Υπομονή πια για την Μαγνησία» με τον στίχο «Ν' αρχίσει το τραπέζι. Δούλοι· τους αλούς, τη φωταφία», μετατρέποντας τη συγκατάβαση της σκέψης του Φιλίππου σε ταραχή που εκτονώνεται στη συμπεριφορά και στα λόγια του. Επιπλέον, διευρύνει το ψυχολογικό του αδιέξοδο για να περιλάβει και τη δημόσια εικόνα του, σύμφωνα με την οποία η αναμενόμενη αντίδρασή του για την ήττα του Αντιόχου πρέπει να είναι αδιάφορη.

Το ποίημα «Η Μάχη της Μαγνησίας» είναι αποκαλυπτικό του τρόπου με τον οποίο η δραματική φαντασία του ποιητή συνδυάζει την Ιστορία με το θέατρο. Όπως φανερώνει και η επεξεργασία του ποιήματος, ο Καβάφης εργάζεται σαν διασκευαστής θεατρικού έργου, προσέχοντας κυρίως να αποδώσει τις λεπτομέρειες που αποτυπώνουν το ψυχολογικό αδιέξοδο του Φιλίππου.

Παρόμοια παγιδευμένος ανάμεσα στη φυλετική του συνείδηση και την ουδετερότητα που επιβάλλουν οι πολιτικές ισορροπίες θα βρεθεί ο γιος του Αντιόχου Γ', ο Αντίοχος Δ' Επιφανής (175-164 π.Χ.), περίπου είκοσι χρόνια αργότερα, στο ποίημα «Προς τον Αντίοχον Επιφανή», που πρωτογράφηκε πιθανώς τον Νοέμβριο του 1911 με τίτλο «Αντίοχος Επιφανής» και ξαναγράφηκε και δημοσιεύτηκε τον Φεβρουάριο του 1922. Το ποίημα έχει θεωρηθεί «καθαρώς πολιτικό» από τον Βρισμιτζάκη<sup>141</sup> και έχει μελετηθεί τόσο σε σχέση με τα σύγχρονα γεγονότα που ενδεχομένως σχολιάζει,<sup>142</sup> όσο και σε σχέση με τη μορφολογία του και την «περίτεχνη μετρική και ρυθμική αλχημεία του».<sup>143</sup> Η φανταστική σκηνή τοποθετείται το 169 π.Χ. λίγο πριν από την ήττα του Περσέα, του τελευταίου βασιλιά των Μακεδόνων, στην Πύδνα, το 168 π.Χ., και η αφήγησή της λίγο μετά την ήττα. Στο ποίημα συνυπάρχουν τρία προσώπια: ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό, ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό και ένα ιστοριογενές δραματικό. Η εκφορά του λόγου είναι τριτοπρόσωπη και μέσα στη βασική αφήγηση εγκιβωτίζεται μια μεικτή αφήγηση σε α' και β' πρόσωπο. Το αφηγηματικό προσώπειο μεταφέρει κατά λέξη το σχόλιο-ευχή ενός ανώνυμου νέου Αντιοχέως, προφανώς ευνοούμενου του Αντιόχου Δ'

140. Βλ. Σαρεγιάννης 2005, 117-118.

141. Βρισμιτζάκης 1975, 34.

142. Δάλλας 1974, 153-154· Πιερής 1992, 379.

143. Η φράση είναι του Πιερή, που σχολιάζει διεξοδικά το ποίημα (Πιερής 1992, 378-382· για τη φράση βλ. ό.π., 381). Πβ. και: Δεληγιαννάκη 1990, 58· Παπάζογλου 2012, 580.



Επιφανούς, να νικήσουν οι Μακεδόνες οι οποίοι προσπαθούν να διατηρήσουν το Βασίλειό τους. Δεν αποκλείεται το αφηγηματικό προσωπείο να είναι ένας «ωτακουστής», όπως φοβάται ο Αντίοχος (στ. 22), και γι' αυτό δεν «απεκρίθη»· γιατί ποιος άλλος θα μπορούσε να ακούσει τι «είπε στον βασιλέα» ο ευνοούμενός του; Η αραιογράφηση της φράσης «Ας ήταν» αποτυπώνει την ένταση της ευχής, όχι δίχως ειρωνεία, αφού η διατύπωσή της σε παρελθοντικό χρόνο εκφράζει απραγματοποίητη ευχή.

Το πρώτο ζεύγος στίχων (1-2) εισάγει τον λόγο του νεαρού Αντιοχέως. Σε μια υπερβολική συναισθηματική πατριωτική έκρηξη «ο νέος Αντιοχέως» δηλώνει πρόθυμος να χαρίσει τα δώρα που περιγράφει και «όσα άλλα» του έχει δώσει ο Αντίοχος, αρκεί να νικούσαν οι Μακεδόνες. Ωστόσο, η ρητορική του στους στίχους 5-16 υπονομεύει την πίστη του στη θετική έκβαση της νέας αντιπαράθεσης των Μακεδόνων με τη Ρώμη. Η υπονόμηση προκύπτει από τα παρακάτω στοιχεία: α) η επανάληψη καθώς και η χρήση της λέξης «πάλι» («οι Μακεδόνες πάλι», «οι Μακεδόνες είναι / μες στην μεγάλη πάλη») ανακαλούν την ήττα τους το 197 π.Χ. από τους Ρωμαίους στις Κυνός Κεφαλές· β) η παιγνιώδης ομοηχία «πάλλει», «πάλι», «πάλη» προσδίδει έναν τόνο ελαφρότητας στον λόγο του νέου, που δεν εναρμονίζεται με τη σοβαρότητα της κατάστασης, αφού αντί να πολεμά («πάλι», «πάλη») αρκείται σε «ρομαντικές» εξάρσεις («στην καρδιά μου πάλλει»)· γ) ο παρελθοντικός χρόνος με τον οποίο εκφράζεται η ευχή («Ας ήταν») φανερώνει έλλειψη πίστης στο ενδεχόμενο να νικήσουν (το αντίθετο θα διατυπωνόταν με ενεστωτικό χρόνο). Η ταυτότητα του νέου Αντιοχέως συγκροτείται από τον λόγο του: πρόκειται για εκ του ασφαλούς μεγαλοθυμία και μεγαλορρημοσύνη ενός άπειρου περί τα πολιτικά νέου που ζει προσκολλημένος στην εξουσία, προφανώς μέσα στη χλιδή και την πολυτέλεια, όπως δείχνουν οι παροχές του Αντιόχου προς αυτόν (στ. 11-14: «τον λέοντα και τους ίππους, / τον Πάνα από κοράλλι, / και το κομφό παλάτι, / και τους εν Τύρω κήπους»). Ο κούφιος και «ηχηρός»<sup>144</sup> λόγος του, καθώς και η δήθεν γενναιοδωρία του φανερώνουν ρηχότητα και έλλειψη πολιτικής σκέψης και ήθους. Η «κομποέπεια ψευτικών ελπίδων και μάταιων ευχών ενός αυλικού αισθητή» αντιπαρατίθεται στην πολιτική οξυδέρκεια ενός «ρεαλιστή και καχύποπτου μονάρχη».<sup>145</sup> Η μουσικότητα και η καλαισθησία που δημιουργούν η ομοιοκαταληξία και οι παρηχήσεις είναι η ειρωνική αντίστιξη στην αδήριτη ιστορική αναγκαιότητα και στην πραγματικότητα ενός κόσμου υπό διάλυση.

Στη δεύτερη στιχική ενότητα το αφηγηματικό προσωπείο παρουσιάζει, ερμηνεύει και σχολιάζει την αντίδραση του Αντιόχου. Η στάση του Αντιόχου, ο

144. Η εύστοχη λέξη «ηχηρότητα» χρησιμοποιήθηκε από τον Πιερή (1992, 380).

145. Παπάζογλου 2012, 643.

οποίος είχε μείνει ως όμηρος επί δεκατρία χρόνια στη Ρώμη,<sup>146</sup> βρίσκεται στους αντίποδες της στάσης του νέου Αντιοχέως, γεγονός που ενδεχομένως αποτυπώνεται και στο ρήγμα των στίχων: η ήττα του πατέρα του από τους Ρωμαίους στη μάχη της Μαγνησίας το 190 π.Χ. και η δολοφονία του αδελφού του Σέλευκου Δ΄ από τον αξιωματούχο του Ηλιόδωρο τον έχουν διδάξει ότι στην πολιτική δεν χωράει συναισθηματισμός, ούτε μπορεί κανείς να εκφράζεται ελεύθερα, πολύ περισσότερο να αποκαλύπτει τη συγκίνησή του, διότι πάντα υπάρχει ο φόβος του «ωτακουστή» και, φυσικά, ο κίνδυνος της Ρώμης. Μέσα σε αυτά τα συμφραζόμενα ο στίχος 17-18 («Ίσως να συγκινήθη / κομάτι ο βασιλεύς») ηχεί ειρωνικά.<sup>147</sup>

Η παύλα στο τέλος του εικοστού τρίτου στίχου (στ. 23) δηλώνει αλλαγή επιπέδου στην αφήγηση, καθώς παύει η λιτή περιγραφή της σιωπής του Αντιόχου και ο λόγος αφορά την ήττα των Μακεδόνων στην Πύδνα. Η ρητορική του αφηγηματικού προσωπείου συνιστά ειρωνικό σχόλιο της ανώδυνης έως επιδεικτικής αισθηματολογίας του νέου Αντιοχέως: αποκορύφωμα της ειρωνείας είναι η φράση «ως φυσικόν», emphaticά διατυπωμένη ανάμεσα σε δύο παύσεις, η οποία προβάλλει τη γεμάτη εγκαρτέρηση αλλά και απαραίτητη σοφία του αφηγηματικού προσωπείου: η «απαισία λήξις» ήταν αναμενόμενη και μάλιστα «ταχέως». Μέσα από την ενορχήστρωση τριών προσωπείων, του ανώριμου και (εκ του ασφαλούς) ρομαντικού νέου Αντιοχέως, του ώριμου πολιτικά και ρεαλιστή βασιλέως Αντιόχου, και ενός σύγχρονου με εκείνους πολιτικά εγρήγορου αφηγηματικού προσωπείου μνημειώνονται στο ποίημα δύο διαφορετικές στάσεις απέναντι στην επαπειλούμενη αρνητική έκβαση: η αφελής συναισθηματολογία, emphaticά προβεβλημένη λόγω της στέρεας γνώσης της ιστορίας από τη μεριά του αφηγηματικού προσωπείου, και η σιωπηλή αποστασιοποίηση του έμπειρου πολιτικού.

#### δ. Τα πολλά πρόσωπα της εξουσίας: πρωταγωνιστές, δευτεραγωνιστές, κομπάρσοι

Πρόκειται για μια εποχή (2ος αι. π.Χ.) όπου όχι μόνον οι πολιτικές συμμαχίες είναι επισφαλείς αλλά και οι δεσμοί αίματος συχνά αποδεικνύονται ανί-

146. Μαλάνος 1957, 353. Βλ. και τις πληροφορίες από τον Bouché-Leclercq, που παραθέτει ο Μαλάνος (ό.π., 355-356) σχετικά με «τα αισθήματα του Επιφανή τις δύσκολες εκείνες ημέρες» πριν από την «απαισίαν λήξιν».

147. Για τις δεσμεύσεις του Αντιόχου σύμφωνα με τις ιστορικές πηγές βλ. Frier 2010, 34-37.

σχυροί μπροστά στην εξουσία, όπως συμβαίνει στο ιστοριογενές ποίημα «Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου», που γράφηκε τον Φεβρουάριο του 1910 και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1915. Η σκηνή αυτήν τη φορά μεταφέρεται στη Ρώμη, όπου καταφθάνει, το 164 π.Χ., ο Πτολεμαίος ΣΤ΄ Φιλομήτωρ, «πτωχοντυμένος και πεζός», «Με τρεις ή τέσσαρες δούλους μονάχα», διωγμένος από τον συμβασιλέα αδελφό του Πτολεμαίο Η΄ Ευεργέτη, για να ζητήσει τη βοήθεια της Ρώμης, προκειμένου να ανέβει ξανά στον θρόνο της Αιγύπτου. Εκεί βρίσκεται όμηρος από το 178 π.Χ. ο γιος του Σελεύκου Δ΄, ο Δημήτριος, ο επονομαζόμενος Σωτήρ, ο οποίος σχεδιάζει να δραπετεύσει για να ανακτήσει τον θρόνο του πατέρα του στη Συρία. Στο ποίημα αντιπαρατίθενται δύο στάσεις ζωής, που ενσαρκώνονται από δύο ιστοριογενή αφηγηματικά-δραματικά προσωπεία. Η ταυτότητά τους συγκροτείται μέσα από τις σκέψεις και τις πράξεις τους, οι περισσότερες από τις οποίες διαμεσολαβούνται από τα ιστορικά κείμενα. Πηγή του ποιήματος είναι ο Διόδωρος,<sup>148</sup> ενώ, σύμφωνα με τις επισημάνσεις του Μαλάνου, ο Καβάφης πρέπει να είχε υπόψη του και τα ιστορικά κείμενα του Bouché-Leclercq και του Πολυβίου.<sup>149</sup> Η μορφή του Δημητρίου, του οποίου

148. Pontani 1991, 59-60, 71. Το απόσπασμα του Διοδώρου από όπου αντλεί ο Καβάφης (Διόδωρος Σικελιώτης, Ιστ. Βιβλ., XXXI, 18.1-3) έχει ως εξής: «Ὅτι τοῦ Πτολεμαίου τοῦ βασιλέως ἐκπεσόντος καὶ πεζῆ ἀπερχομένου εἰς Ῥώμην, ἐγνώρισεν αὐτὸν ὁ Δημήτριος ὁ τοῦ Σελεύκου, καὶ θαυμάσας τὸ παράδοξον ἐποίησέ τι βασιλικὸν καὶ μεγαλοπρεπὲς δεῖγμα τῆς ἑαυτοῦ προαιρέσεως. Παραχρῆμα γὰρ προχειρισάμενος βασιλικὴν ἐσθῆτα καὶ διάδημα, πρὸς δὲ τούτοις καὶ ἵππον πολυτελῆ χρυσοφάλαρον, μετὰ τῶν ἰδίων παιδῶν ἀπῆντησε τῷ Πτολεμαίῳ. Συμμίξας δὲ αὐτῷ τῆς πόλεως ἀπὸ διακοσίων σταδίων καὶ φιλοφρόνως ἀσπασάμενος παρεκάλει κοσμηθέντα τοῖς τῆς βασιλείας παρασήμοις ἄξιαν ἑαυτοῦ ποιήσασθαι τὴν εἰς τὴν Ῥώμην εἴσοδον, ἵνα μὴ τελείως εὐκαταφρόνητος εἶναι δόξῃ. Ὁ δὲ Πτολεμαῖος τὴν μὲν προθυμίαν ἀπεδέξατο, τοσοῦτον δὲ ἀπέσχε τοῦ δέξασθαι τι τῶν διδομένων ὥστε καὶ τὸν Δημήτριον ἤξιωσεν ἕν τινι τῶν κατὰ τὴν ὁδὸν πόλεων καταμεῖναι καὶ τοὺς περὶ τὸν Ἀρχίαν μετ' αὐτοῦ. [2] Ὅτι ὁ Πτολεμαῖος ὁ βασιλεὺς Αἰγύπτου, ἐκπεσὼν τῆς βασιλείας παρὰ τοῦ ἰδίου ἀδελφοῦ, ἐν ἰδιώτου σχήματι οἰκτρῶ κατήντησεν εἰς τὴν Ῥώμην μετὰ σπάδωνος ἑνὸς καὶ τριῶν παιδῶν. Πεπυσμένος δὲ κατὰ τὴν πορείαν τὸ κατάλυμα τὸ τοῦ Δημητρίου τοῦ τοπογράφου, πρὸς τοῦτον ζητήσας κατέλυσε πεφιλοξηνημένον ὑπ' αὐτοῦ πλεονάκις ἐν τῇ κατὰ τὴν Ἀλεξάνδρειαν ἐπιδημίᾳ. ὥκει δὲ ἐν ὑπερώῳ στενωῦ καὶ παντελῶς εὐτελεῖ διὰ τὸ μέγεθος τῶν ἐν τῇ Ῥώμῃ μισθῶν. [3] Ὅστε τίς ἂν πιστεύσειεν τοῖς ὑπὸ τῶν πολλῶν νομιζομένοις ἀγαθοῖς ἢ τοὺς ὑπὲρ τὸ μέτριον εὐτυχῶντας μακαριστοὺς ἡγήσαιτο; Ὁξυτέραν γὰρ καὶ μείζονα μεταβολὴν τύχης καὶ περιπέτειαν οὕτως ἀνέλπιστον οὐκ ἂν τις ἑτέραν ῥαδίως εὔροι. Οὐδεμίᾳ γὰρ αἰτίας ἀξιολόγου γενομένης, τὸ τηλικαῦτο τῆς βασιλείας ἀξίωμα πρὸς ἰδιωτικὴν ταπεινότητα τύχης ἐπεπτώκει, καὶ ὁ τοσαύταις μυριάσιν ἐλευθέρων ἐπιτάττων ἄφνω τρεῖς οἰκέτας ἔσχε μόνον περιλειπημένους ἀπὸ τῶν τῆς ἰδίας τύχης ναυαγίων».

149. Μαλάνος 1957, 318-320.

μια πρώτη περιθωριακή αναφορά απαντά στο ποίημα «Οροφέρνης», απασχολεί ιδιαίτερα τον Καβάφη, αφού τη χρονιά που δημοσίευσε το παραπάνω ποίημα (1915) γράφει άλλο ένα ποίημα με πρωταγωνιστή τον Δημήτριο («Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)»), το οποίο θα δημοσιεύσει το 1919.

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Καβάφη για τον Δημήτριο αποτυπώνεται και στα δύο αυτοσχόλια που δημοσίευσε η Haas το 1983 και παρουσίασε με αναλυτικό υπομνηματισμό και σχολιασμό το 2018, αναδεικνύοντας το παλίμψηστο των αλλαγών που επέφερε ο Καβάφης στο δεύτερο ποίημα.<sup>150</sup> Τα αυτοσχόλια αυτά είναι πολύ σημαντικά όχι μόνον για την ερμηνεία των δύο ποιημάτων αλλά και γιατί φωτίζουν θεμελιώδη ζητήματα του ποιητικού εργαστηρίου και συγκεκριμένα τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης διαχειρίζεται τις ιστορικές του πηγές, προβαίνει σε διορθωτική εργασία και συγκρίνει ομόλογα ποιήματα ώστε να «μην επαναλαμβάνεται ποτέ». Ο στέρεος και τεκμηριωμένος σχολιασμός της Haas δείχνει, επιπλέον, πως το έργο του Καβάφη είναι ένα συνθετικό κύκλωμα, του οποίου τα επιμέρους στοιχεία (ιστορικές πηγές, θέματα, μοτίβα, πρόσωπα, τεχνικές) συνδέονται πολλαπλώς, γεγονός που σχετίζεται και με την ειρωνική υπόσταση της ποίησής του. Τα δύο αυτοσχόλια και οι διανοητικές αλλαγές που επιφέρει ο Καβάφης στο δεύτερο ποίημα επικεντρώνονται, ανάμεσα σε άλλα, και στον τρόπο με τον οποίο μεταγράφεται ποιητικά η συμπεριφορά και το ήθος του Δημητρίου, με βάση τις ιστορικές πηγές, αλλά και διυλίζονται οι ιστορικές πληροφορίες των οποίων τα κενά συμπληρώνονται μέσα από τη δική του ιστορική αίσθηση.

Στο ποίημα «Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου» η εκφορά του λόγου είναι τριτοπρόσωπη από ένα αφηγηματικό προσώπειο που, έχοντας διαβάσει το κείμενο του Διοδώρου, εγκαθίσταται στη σκέψη των δραματικών προσωπείων. Το εναρκτήριο ρήμα «Δυσαρεστήθηκεν» υπογραμμίζει την ένταση των συναισθημάτων του Δημητρίου. Επιπλέον, σε αντίθεση με το ιστορικό κείμενο, όπου η παρουσίαση του Δημητρίου είναι η αναμενόμενη («ὁ Δημήτριος ὁ τοῦ Σελεύκου»), στο ποίημα προτάσσεται και μάλιστα emphaticά, λόγω της αλλαγής στίχου, η γενιά και έπεται το όνομα («ὁ Σελευκίδης / Δημήτριος»). Η επιλογή αυτή, όπως ελπίζω να φανεί στη συνέχεια, είναι ιδιαίτερα σημαντική για την ταυτότητα του καβαφικού Δημητρίου. Οι διασκελισμοί και ο ρυθμός στην πρώτη στιχική ενότητα τονίζουν τη δύναμη της Ρώμης και τη δύσκολη θέση των Μακεδόνων: στ. 5-6: «Ἐτσι μια ειρωνία / θα καταντήσουν πια», στ. 6-7: «και παίγνιο μες στην Ρώμη / τα γένη των», στ. 7-8: «Που κατά βάθος έγιναν / σαν ένα είδος υπηρέται των Ρωμαίων», στ. 9-11: «που αυτοί τους δίδουν / κι αυτοί τους παίρνουνε τους θρόνους των / αυθαίρετα, ως επιθυμούν,

150. Βλ. Haas 1983, 101-103, 106-107· Haas 2018, 97-140.

το ξέρει». Ας σημειωθεί ότι η λέξη «ειρωνία» δεν απαντά σε άλλο ποίημα του κανόνα. Η επανάληψη της ρηματικής φράσης «το ξέρει» (στ. 9 και 11) υπογραμμίζει ότι ο Σελευκίδης έχει γνώση της κατάστασης. Όμως η αντίδρασή του απέναντι στο «χάλι» του Πτολεμαίου εκπορεύεται από τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται το κοινωνικό εκτόπισμα του «γένους των»: και η αντίληψη αυτή δεν τροφοδοτείται από την πολιτική πραγματικότητα, στην οποία, ζώντας μακριά και προστατευμένος, δεν συμμετέχει ενεργά, αλλά από το φαντασιακό — το οποίο θεματοποιείται, όπως θα δούμε, στο ποίημα «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)». Γι' αυτό και δεν μπορεί να δει την πολιτική σκοπιμότητα της συμπεριφοράς του Πτολεμαίου: μένει στην επιφάνεια, στο «παρουσιαστικό των» και τη «μεγαλοπρέπεια» που θεωρεί ότι επιβάλλει η βασιλική τους ιδιότητα (στ. 14: «να μη ξεχνούν που είναι βασιλείς ακόμη»). Η κλιμάκωση της υπονόμησης της βασιλικής ιδιότητας στους στίχους 14 και 15, μέσω των ρημάτων «ξεχνούν» και «λέγονται» και ιδίως του παρενθετικού σχολίου «(αλλοίμονον!)», δημιουργεί μια σημαίνουσα ειρωνική πόλωση μεταξύ του είναι και του φαίνεσθαι, η οποία αποτελεί βασική συνιστώσα του ποιήματος.

Η δραματική φαντασία του Καβάφη αξιοποιεί τις φράσεις «παρεκάλει κοσμηθέντα τοῖς τῆς βασιλείας παρασήμοις ἄξιαν ἑαυτοῦ ποιήσασθαι τὴν εἰς τὴν Ῥώμην εἴσοδον, ἵνα μὴ τελείως εὐκαταφρόνητος εἶναι δόξη» από το κείμενο του Διοδώρου (βλ. σημ. 148). Η εσωτερίκευση όμως της ιστορικής πληροφορίας και η αναγωγή του συλλογικού σε ατομικό, ώστε να συγκροτηθεί πειστικά το προσωπείο του Δημητρίου, είναι προϊόν της καβαφικής δεξιοτεχνίας. Ο Καβάφης εστιάζει σε μια παροδική συναισθηματική κατάσταση του Δημητρίου, αφήνοντας όμως να διαφανούν και κάποια διαχρονικά στοιχεία του χαρακτήρα του μέσα από τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει μια δεδομένη κατάσταση.<sup>151</sup> η αποστασιοποιημένη πληροφορία «θαυμάσας το παράδοξον» (θαυμάζω

151. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον από αυτήν την άποψη παρουσιάζει το αυτοσχόλιο του Καβάφη για το ποίημα, όπου, ανάμεσα σε άλλα, τονίζεται ο «στιγμαίος και αιφνίδιος χαρακτήρας της περίπτωσης»:

«Η διαφορά είν[αι] που στην “Δ[υσαρέσκεια] του Σ[ελευκίδου]” ευρίσκεται dans un moment d’irritation, de soulèvement submit. Αν οι ίδ[ιοι] ξευτελίζονται τι θα γί[νουν] πια. Αν διατηρούν όμως μια κάποια μεγ[αλο]πρέπειαν θα φυλάξουν τουλάχιστον τα προσήματα. Το ότι έχασαν την ισχύ των, αν αυτοί φέρονται αξ[ιο]πρ[επώς] και σοβ[αρώς], στην τιμήν τους τουλάχιστον δεν θα τους βαρύνει. Un moment d’irritation, de soulèvement submit. Παραδέχεται δε ότι αν ήταν ν’ ακολουθήσει τες οδ[ηγίες] του ο Αγ[ιδης] θα παρ[ουσιάζονταν] “καθώς πρ[έπει], σαν Αλεξ[ανδρινός] Γρα[μικός] μον[άρχης]”.

Στο “Δ[ημητρίου] Σ[ωτήρος]” έχει να κά[νει] όχι με τον λαό εν γέ[νει] της Ρ[ώμης], αλλά με τους φίλους τους νέ[ους] μεγ[άλων] οίκων, και αυτοί τον φέρ[ονται]

= εκπλήττομαι) μεταποιείται στο ήπιο ρήμα «δυσαρεστήθηκεν» για να αποκτήσει στη συνέχεια εντονότερη συναισθηματική φόρτιση με το ρήμα «συγχίσθηκεν».<sup>152</sup> Από τη φράση του Διοδώρου «έποίησέ τι βασιλικὸν καὶ μεγαλοπρεπὲς δαῖγμα τῆς ἑαυτοῦ προαιρέσεως», ο Καβάφης, όμοια με διασκευαστὴ θεατρικὸ ἔργου, «εικάζει» τον τρόπο σκέψης και τα συναισθήματα του Δημητρίου και επινοεί σκέψεις συμβατές με την ανάγκη για «βασιλική μεγαλοπρέπεια», που επισημαίνει ο ιστορικός. Παράλληλα, μετατρέπει τον αόριστο χρόνο του ιστορικού κειμένου σε μέλλοντα, ώστε το γεγονός που ανασύρεται από το ιστορικό παρελθόν να μετατραπεί σε παρόν του ποιήματος. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η αρχαιοελληνική λέξη «κατήνησεν»<sup>153</sup> από τη φράση του Διοδώρου («[ο Πτολεμαίος] ἐν ἰδιώτου σχήματι οἰκτρῶ κατήνησεν εἰς τὴν Ῥώμην»), μεταφέρεται στο ποίημα —ασφαλώς με τη νεοελληνική σημασία— σε μέλλοντα χρόνο, μετατρέποντας συγχρόνως το συντελεσμένο γεγονός σε επαπειλούμενο κίνδυνο. Ας σημειωθεί ότι η αναφορά στον Δημήτριο γίνεται όχι μέσω του ονόματός του αλλά μέσω του γένους του (στ. 9: «Σελευκίδης»).

Η δεύτερη στιχική ενότητα ξεκινά ομοίωτροπα με την πρώτη, δηλαδή με αναφορά στα συναισθήματα του Σελευκίδη, των οποίων η ένταση κλιμακώνεται («στ. 1: «Δυσαρεστήθηκεν», στ. 16: «συγχίσθηκεν»). Παράλληλα εντείνεται και η ειρωνεία, καθώς τα συναισθήματα που αντιστοιχούν στη δεινή θέση των ελληνιστικών βασιλείων απέναντι στη Ρώμη, όπως ο ίδιος ο Δημήτριος την έχει περιγράψει, κάνουν τη «δυσάρεσκεια» ή ακόμη και τη «σύγχυση» του Σελευκίδη να ηχούν κωμικοτραγικά. Διότι παρά το γεγονός ότι ο Δημήτριος γνωρίζει την κατάσταση, βαυκαλίζεται ή εθελουφλεί, αφού ζει και συμπεριφέρεται σαν γιος βασιλιά, προφανώς ελπίζοντας πως η ομηρία του είναι προσωρινή και ότι μόλις επιστρέψει στη Συρία «έργα θα κάμει ξακουστά». Έντονη ειρωνεία εκλύει ιδίως η επανάληψη με διασκελισμό του ονόματος «ο Σελευκίδης / Δημήτριος» (στ. 16-17), ύστερα από την έκθεση της δεινής κατάστασης του ελληνιστικού κόσμου και το σχετλιαστικό επιφώνημα «αλλοίμονον!» στην προηγούμενη στιχική ενότητα. Η ειρωνεία εντείνεται ακόμη περισσότερο αν συνυπολογίσει κανείς ότι ο Δημήτριος βρίσκεται όμηρος στην αυλή της Ρώμης. Η περιγραφή της προσφοράς του Σελευκίδη στον Πτολεμαίο, μιας προσφοράς που παραπέμπει σε δύναμη και πλούτο, κορυφώνει ακόμη περισσότερο την ειρωνεία. Εν-

β[ε]β[αίως] με λ[επτότητα] και μ' ε[υ]γέν[ειαν], για βας[ιλέα] όπως είν[αι]. Αλλά και σ' αυτούς μέσα —υπερήφανος, και sourçonneux ως είν[αι]— διακρίνει μια κρυφή ολιγωρία».

(Haas 2018, 102-103· για τον σχολιασμό του σχετικού χωρίου βλ. 130-134.)

152. Πβ. Haas 2018, 133.

153. «Καταντάω» = κατέρχομαι εις τι, φθάνω, συμβαίνω, επέρχομαι (Liddell-Scott, s.v.).

δεικτικό της δραματικής φαντασίας του Καβάφη, μέσω της οποίας συμπληρώνονται οι ρωγμές της Ιστορίας, είναι το γεγονός ότι τα επίθετα με υπερθετικό περιεχόμενο που προσδιορίζουν την προσφορά του Σελευκίδη δεν υπάρχουν στο ιστορικό κείμενο, αφού οι στ. 18-20 («ενδύματα ολοπόρφυρα, διάδημα λαμπρό, / βαρύτιμα διαμαντικά, πολλούς / θεράποντας και συνοδούς, τα πιο ακριβά του άλογα») αντιστοιχούν στην εμφανώς πιο λιτή φράση του Διοδώρου «βασιλικήν ἔσθητα καὶ διάδημα, πρὸς δὲ τούτοις καὶ ἵππον πολυτελεῖ χρυσοφάλαρρον, μετὰ τῶν ἰδίων παίδων». Αξίζει επίσης να παρατηρηθεί η χρήση της λέξης «θεράποντας» (λέξη άπαξ στα ποιήματα του κανόνα) —η οποία αντιστοιχεί στη λέξη «παίδιας» του ιστορικού κειμένου—, σε αντιδιαστολή με τους «δούλους» που έφερε μαζί του ο Πτολεμαίος. Η χρήση της λόγιας λέξης είναι συμβατή με την αντίληψη του Σελευκίδη περί μεγαλοπρέπειας. Παράλληλα, οι δύο αυτές λέξεις μαζί με τη συναφή λέξη «υπηρέται» στη φράση «ένα είδος υπηρέται των Ρωμαίων», που αναφέρεται στα δραματικά προσώπεία, δημιουργούν ένα δικτυο σχέσεων υποτέλειας, πραγματικών και πλασματικών, καθώς το ποίημα παρουσιάζει και θεματοποιεί την άσκηση εξουσίας τόσο ως πραγματικότητα (η παρέμβαση της Ρώμης στα εσωτερικά της Αιγύπτου είναι πραγματική), όσο και ως θεατρική παράσταση, όπου σημασία έχει ο ρόλος, το ένδυμα, το ύφος και γενικότερα το φαίνεσθαι και όχι το είναι. Ο ρόλος που κατά την αντίληψη του Σελευκίδη πρέπει να παίξει ο Πτολεμαίος είναι αυτός που προσδιορίζεται στον στίχο 22: «σαν Αλεξανδρινός Γραικός μονάρχης». Η ειρωνεία εδώ εντείνεται από την αμφισημία της φράσης «καθώς πρέπει», η οποία αναφέρεται όχι στην ουσία αλλά μόνο στο «παρουσιαστικό των»,<sup>154</sup> και από τη χρήση της λέξης «σαν» η οποία παραπέμπει σε έναν ρόλο δίχως πραγματικό αντίκρισμα. Η ίδια ειρωνική ένταση ενυπάρχει και στη συνείδηση του γεγονότος ότι πρόκειται για «υποκριτική» (με την έννοια που έχει η λέξη στο θέατρο) χειρονομία. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ιεραρχική κλίμακα του Σελευκίδη είναι συμβατή με τον ανεδαφικό «ρομαντισμό» του: προτάσσεται η αλεξανδρινή καταγωγή («Αλεξανδρινός»), έπεται το ευρύτερο πλαίσιο όπου αυτή ανήκει («Γραικός») και τελευταία αναφέρεται η πολιτική εξουσία του («μονάρχης»). Επιπλέον, η σειρά των ιδιοτήτων είναι ανάλογη της υπονόμησης: η μόνη στέρεη ιδιότητα είναι αυτή του «Αλεξανδρινού», που αναφέρεται πρώτη· ο όρος «Γραικός», που αναφέρεται δεύτερος, «ηχεί ως μια μάταια εν τέλει υπενθύμιση μιας κοινής ιστορίας και μοίρας».<sup>155</sup> τελευταίος αναφέρεται ο όρος «μονάρχης», ο οποίος είναι τελείως ανυπόστατος, όχι μόνο λόγω των όσων εκτέθηκαν προηγουμένως αλλά και διότι ο Πτολεμαίος έχει παραγκωνιστεί από τον θρόνο της Αιγύπτου.

154. Για τον ρόλο του ενδύματος βλ. Haas 1996, 434-435.

155. Haas 2018, 134.

Η τελευταία στιχική ενότητα αφορά την ταυτότητα του προσωπείου του Πτολεμαίου, ο οποίος προηγουμένως έχει αναφερθεί μόνον στους στίχους 3 έως 5, όπου δραματοποιούνται οι ιστορικές πληροφορίες του Διοδώρου «πεζῆ ἀπερχομένου εἰς Ῥώμην» και «ἐν ἰδιώτου σχήματι οἰκτρῶ καθήνησεν εἰς τὴν Ῥώμην μετὰ σπάδωνος ἐνὸς καὶ τριῶν παιδῶν». Η συμπεριφορά και η αντίληψη του Λαγίδη βρίσκεται στους αντίποδες της στάσης του Σελευκίδη: «Ἄλλ' ὁ Λαγίδης, που ἤλθε για την επαιτεία, / ἤξερε την δουλειά του και τ' ἀρνήθηκε ὅλα· διόλου δεν του χρειάζονταν αὐτές η πολυτέλειες» (στ. 23-25).<sup>156</sup> Ἰδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το πέρασμα ἀπὸ τὸ ὄνομα του βασιλέως Πτολεμαῖος στο ὄνομα της δυναστείας («Λαγίδης») για τὸ ἴδιο ιστορικό πρόσωπο: στην πρώτη και δεύτερη στιχική ενότητα κυριαρχεί η «ρομαντική» οπτική του Δημητρίου για τὸν ὁποῖο ὑπάρχει ἀκόμη ἐλπίδα να σωθεῖ η Συρία και ἄρα, εὐλόγως, χρησιμοποιεῖται τὸ ὄνομα της γενιάς: στην τρίτη στιχική ενότητα, η οπτική του ρεαλισμοῦ ὁδηγεῖ στη χρήση του προσωνυμίου Λαγίδης, τὸ ὁποῖο ἠγεῖ εἰρωνικά.<sup>157</sup> Ἀξίζει να ἐπισημανθεῖ η ἀντίθεση ἀνάμεσα στη λόγια λέξη «επαιτεία» και στη λαϊκή λέξη «ζητιανέψι»: η πρώτη εἶναι συμβατή με τὸ ὕφος του Σελευκίδη, ἐνῶ η δεύτερη σχολιάζει ὑπόρρητα τὸ γεγονός ὅτι ὁ Λαγίδης συνειδητὰ ἀναλαμβάνει ἕναν ρόλο, αὐτὸν του ὑποτελοῦς, και ἐπιλέγει τὴν κατάλληλη γι' αὐτὸν ἐμφάνιση.<sup>158</sup> Ἐπιπλέον, οἱ δύο αὐτές λέξεις δεν ἀναφέρονται μόνον στην ἐμφάνιση του Λαγίδη, ὅπως οἱ λέξεις «παληοντυμένος», «ταπεινός», «κακομοίρης», «πτωχάνθρωπος», ἀλλὰ και χαρακτηρίζουν τὴν πολιτική σχέση του με τὴν Ῥώμη. Σε αὐτὴν τὴν στιχική ενότητα δραματοποιεῖται η παρακάτω, διαμεσολαβημένη ἀπὸ τὸν Bouché-Leclercq, ιστορική πληροφορία του Διοδώρου: «Mais Ptolémée n'avait pas le même souci de l'étiquette: il aimait mieux inspirer la pitié. S'il pouvait ainsi avancer ses affaires... se présenter... dans l'attitude qui convenait à son malheur».<sup>159</sup> Ἄν ὁ Σελευκίδης θεωρεῖ ὅτι η ἐμφάνιση πρέπει να εἶναι διακριτικό του ἀξιώματος, ἔστω και ἂν αὐτὸ εἶναι δίχως ἀντίκρισμα, ἀντίστοιχα ὁ Λαγίδης θεωρεῖ τὴν ἐμφάνιση ὡς μέσο για να πετύχει τὸν στόχο του. Δηλαδή, και ἀπὸ τὴν μεριά του Λαγίδη η ἐξουσία ἀντιμετωπίζεται σαν θεατρικός ρόλος, ἀφῶ κι αὐτὸς πιστεύει πως πρέπει να ὑποδυθεῖ τὸν κακομοίρη (η λέξη «σαν», που χρησι-

156. Για «πικρὸ σχολιασμό ἐκ μέρους του ἀφηγητῆ της υπολογισμένης βασιλικῆς ἐκπτώσης» κάνει λόγο ὁ Παπάζογλου, προτείνοντας η λέξη «πολυτέλειες» να διαβαστεῖ με συνίτηση (Παπάζογλου 2012, 385).

157. Πβ. και Haas 2018, 134.

158. Βλ. και Robinson 1988, 57.

159. Bouché-Leclercq 1904, II, 30-31 (Pontani 1991, 71). Ὁ Frier θεωρεῖ ὅτι τὴν πληροφορία ὁ Καβάφης ἀντλεῖ ἀπὸ τὸν Bevan, ὁ ὁποῖος κάνει λόγο για συνειδητὴ ἀνάληψη ρόλου ἀπὸ τὸν Πτολεμαῖο («calculated stage effect») (Frier 2010, 10, σημ. 32).



μποιείται δύο φορές, υπονοεί ότι δεν είναι ή δεν νιώθει έτσι) και να εμφανιστεί φτωχός και ταπεινός για να έχει αποτέλεσμα· και η δική του στάση είναι υποκριτική (με την έννοια που έχει ο όρος στο θέατρο), αν κρίνει κανείς από τις σχετικές επαναλήψεις (στ. 5: «πτωχοντυμένος», 26: «παληγοντυμένος», 29: «πτωχάνθρωπος»). Αλλά πιο αξιοθρήνητο από την εμφάνισή του καθιστά τον Λαγίδη το γεγονός ότι καταφεύγει στους Ρωμαίους (αυτούς που «τους δίδουν και τους παίρνουνε τους θρόνους»), για να τους ζητήσει να πάρουνε τον θρόνο από τον αδελφό του και να τον δώσουνε σ' αυτόν. Αυτός είναι ο πραγματικός λόγος για τον οποίο «μια ειρωνία / θα καταντήσουν πια, και παίγνιο μες στην Ρώμη / τα γένη των» (στ. 5-6): κι ως πιστεύει ο Σελευκίδης ότι γι' αυτό ευθύνεται η φτωχική εμφάνιση, το «παρουσιαστικό» του Πτολεμαίου. Από αυτή την άποψη ο Σελευκίδης είναι θύμα δραματικής ειρωνείας «*double entendre*», η οποία εντείνεται λόγω της αμφισημίας, αφού αυτό το οποίο επισημαίνει αληθεύει, αλλά για άλλους λόγους από αυτούς για τους οποίους εκείνος πιστεύει.<sup>160</sup> Αλλά και ο Πτολεμαίος είναι «κακομοίρης» για τον ίδιο λόγο και θύμα ειρωνείας, γιατί πιστεύει ότι αν εμφανιστεί «σαν κακομοίρης» θα πετύχει τον στόχο του. Ασφαλώς στην πολλαπλή ειρωνεία του ποιήματος μπορεί να συνυπολογίσει κανείς την ειρωνεία που δημιουργείται από την ιστορική γνώση του Καβάφη και του αναγνώστη, την οποία δεν είναι δυνατόν να διαθέτουν τα προσώπεια: Η Ρώμη θα βοηθήσει τα σχέδια του Πτολεμαίου ο οποίος θα αναλάβει πάλι τον θρόνο της Αιγύπτου, όπου από το 169 π.Χ. και έως το 164 π.Χ. συμβασίλευε με τον αδελφό του που τον εκδίωξε· αλλά λίγα χρόνια αργότερα η Ρώμη θα βοηθήσει τον αδελφό του, που θα καταφύγει με τη σειρά του στη Ρώμη για τον ίδιο λόγο.

Στο ποίημα αναδεικνύονται δύο εκ διαμέτρου αντίθετες στάσεις: ανεδαφική αξιοπρέπεια, που αφορά μόνον το φαίνεσθαι, και αναξιοπρεπής ρεαλισμός, όπως επιβάλλει το παιχνίδι της εξουσίας, όπου η ουσιαστική έννοια λέξεων όπως αξιοπρέπεια, περηφάνια, εντιμότητα, πίστη και πολλές άλλες έχουν συρρικνωθεί στο «παρουσιαστικό» των ανθρώπων και μόνο. Ο Σαββίδης θεωρεί πως «ο Καβάφης τυπικά αρνείται να πάρει θέση —άσχετο αν ξέρουμε πως συμπαθούσε τον Σελευκίδη—, αλλά ουσιαστικά, στο πρακτικό επίπεδο, μάλλον επιδοκιμάζει αφ' υψηλού την υποκριτική ταπεινοφροσύνη του Λαγίδη».<sup>161</sup> Είναι αλήθεια ότι ο Πτολεμαίος παρουσιάζεται στο ποίημα ως η ενσάρκωση της αναξιοπρέπειας· και δεν γνωρίζουμε καν αν ο Καβάφης συμμερίζεται την καλή γνώμη του Πολυβίου για τον Πτολεμαίο ΣΤ' ως τον πιο μεγαλόθυμο και φιλόανθρω-

160. Για την πραγμάτωση αυτής της ειδικής κατηγορίας δραματικής ειρωνείας με διπλό νόημα βλ. Muecke 1980, 106.

161. Βλ. Σαββίδης 1985, 231.

πο βασιλιά της δυναστείας.<sup>162</sup> Συγχρόνως, το μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος (στ. 1-22) αφορά τις απόψεις και τις ενέργειες του Σελευκίδη, ο οποίος γενικότερα αντιμετωπίζεται από τον Καβάφη ως σύμβολο ανεδαφικού πολιτικού οραματισμού και λανθασμένης πολιτικής εκτίμησης, αλλά, παράλληλα, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, και ως σύμβολο ανδρείας και περηφάνιας. Πρόκειται για άλλο ένα ποίημα που ισορροπεί πάνω στη ζυγαριά της καβαφικής ειρωνείας, όπως άλλωστε και ο τίτλος «Η Δυσaréσκεια του Σελευκίδου», ο οποίος με το έλασσον («δυσaréσκεια του Σελευκίδου») προβάλλει ειρωνικά το μείζον (την υποταγή στη Ρώμη)· δηλαδή, η ρητή αναφορά στα συναισθήματα του Σελευκίδου επιστέφει ειρωνικά ένα ποίημα το οποίο εκθέτει ρητά και συγχρόνως δραματοποιεί μέσα από ένα δρώμενο την ηθική έκπτωση της ηγεσίας των μακεδονικών βασιλείων. Ακολουθώντας την ερμηνευτική ορίζουσα του ποιήματος, την ειρωνεία, τα δραματικά προσώπεια συγκροτούνται πάνω στον άξονα της αντίθεσης που είναι μια από τις πιο σύνθετες και ευρηματικές ειρωνικές τεχνικές της καβαφικής ποίησης.

Στο ποίημα «Η Δυσaréσκεια του Σελευκίδου» ο Σελευκίδης είναι πολλαπλώς θύμα ειρωνείας: θύμα λεκτικής ειρωνείας, όπως ήδη αναφέρθηκε, αλλά και θύμα της ειρωνείας των καταστάσεων, διότι ο ίδιος είναι υποταγμένος και ταπεινωμένος, αφού βρίσκεται όμηρος στην αυλή της Ρώμης ήδη από το 178 π.Χ. Για την προοπτική του ποιητή και του αναγνώστη ο Σελευκίδης είναι και θύμα τραγικής ειρωνείας, όπως συνήθως γίνεται στα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη, αφού σε δύο χρόνια ο Δημήτριος θα καταφέρει να δραπετεύσει και να ανέβει στον θρόνο της Συρίας, αλλά απογοητεύεται οικτρά (ηττάται μερικά χρόνια αργότερα από έναν ευνοούμενο της Ρώμης) και χάνει όχι μόνο τον θρόνο αλλά και τη ζωή του. Ο Καβάφης εμπνέεται από την προσωπικότητα και την τύχη του Δημητρίου και, όπως ήδη αναφέρθηκε, γράφει τον Μάρτιο του 1915 το ποίημα «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)», το οποίο θα δημοσιεύσει τον Σεπτέμβριο του 1919. Όπως επισημαίνει ο Pontani, το ποίημα συνιστά «ελεύθερη διασκευή πληροφοριών» από τον Πολύβιο (XXXI, 2, 1 κ.ε., 11, 4-15,

162. Ας σημειωθεί ότι εκτός από τη θετική γνώμη του Πολυβίου για τον Πτολεμαίο (Polybius, XXXIX, 18) και ο Bevan στο έργο του *The House of Ptolemy*, με αφορμή τη γνώμη του Πολυβίου, σημειώνει: «That character, by the testimony of the contemporary Polybius, of later historians, and of recorded facts, was the best and most attractive exhibited by any king of the house. In an age when violence and cruelty were fearfully rife, Ptolemy Philometor was marked out by his gentleness and humanity» (Bevan 1927, 288).

7) και τον Φλάβιο Ιώσηπο (*Ιουδαϊκή Αρχαιολογία*, XIII, 4).<sup>163</sup> Στην *Ιουδαϊκή Αρχαιολογία* μαζί με ένα από τα ιστορικά λεξικά του William Smith και το έργο *The House of Seleucus* του Edward Robert Bevan επικεντρώνεται και το ένα από τα δύο αυτοσχόλια του Καβάφη για το ποίημα «Δημητρίου Σωτήρος 162-150 π.Χ.».<sup>164</sup> Το ποίημα εκφέρεται σε γ' πρόσωπο που ισοδυναμεί με α'· ένας πλαγιασμένος μονόλογος, όπου μέσα από αναδρομική αφήγηση το ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό προσώπειο εκφράζει την απελπισία του για την αναπόφευκτη πτώση του, κάνοντας έναν απολογισμό της πορείας του. Ο Καβάφης τοποθετεί το προσώπειο του Δημητρίου Σωτήρος λίγο πριν ηττηθεί από τον Αλέξανδρο Βάλα, το 150 π.Χ. Το ποίημα δομείται σε οκτώ στιχικές ενότητες, και θεματικά σε δύο μέρη χωρισμένα τυπογραφικά με τετραπλό διάστιχο. Το πρώτο μέρος (στιχικές ενότητες 2-5) αναφέρεται στην ομηρία του Δημητρίου στη Ρώμη και στον πολιτικό του οραματισμό, και το δεύτερο μέρος (στιχικές ενότητες 1, 6-8) στη βασιλεία του στη Συρία και στην απογοήτευσή του από την πολιτική πραγματικότητα.<sup>165</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι στην περίοδο των προσδοκιών αφιερώνονται 31 στίχοι, ενώ στην περίοδο της απογοήτευσης 14. Πρόκειται για ένα χρονικό του πολιτικού οραματισμού, της αυταπάτης, της αποτυχίας του Δημητρίου και της απελπισμένης συνειδητοποίησης που δικαιώνει «τα παιδιά στην Ρώμη»: «Δεν είναι δυνατόν να βασταχθούν η δυναστείες / που έβγαλε η Κατάκτησις των Μακεδόνων» (στ. 37-38).

Εύλογα τα δύο μέρη λειτουργούν αντιστικτικά: η πραγματικότητα αντιπαράτιθεται στον οραματισμό, η απογοήτευση στις προσδοκίες, το τώρα στο τότε.<sup>166</sup> Παρόμοια, ο μέλλων χρόνος των στίχων 18-26, που εκφράζει σκέψεις λίγο πριν από την απόδραση του Δημητρίου από τη Ρώμη το 162 π.Χ., δίνει τη θέση του στον ενεστώτα που αποτυπώνει το παρόν στη Συρία, γύρω στο 150 π.Χ. Το ποίημα «Η Δυσάρεσκεια του Σελευκίδου» εγγράφεται χωροχρονικά στο πρώτο μέρος του ποιήματος «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)», εφόσον αναφέρεται σε επεισόδιο που έλαβε χώρα όταν ο Σελευκίδης ήταν στη Ρώμη και ακόμη ήλπιζε στην ανόρθωση της Συρίας. Και σ' αυτό το ποίημα προβάλλεται εμφαντικά η περηφάνια του Δημητρίου (στ. 41-44: «Και μες στην μαύρη απογοήτευσί του, / ένα μονάχα λογαριάζει πια / με υπερηφάνειαν· που, κ' εν τη αποτυχία του, / την ίδια ακατάβλητην ανδρεία στον κόσμο δει-

163. Pontani 1991, 63.

164. Haas 1983α, 102. Τώρα βλ. Haas 2018, 111-112, ιδίως σημ. 28 και 29.

165. Για τη δομή του ποιήματος και τη σχέση στιχουργίας και νοήματος βλ. Παπά-ζογλου 2012, 117-119.

166. Για το χρονικό επίρρημα «τώρα» του Δημητρίου βλ. Haas 2018, 119 σημ. 43.

χει»),<sup>167</sup> ενώ η σπαρακτική συνειδητοποίηση περνάει αναπόφευκτα μέσα από τον ξεπεσμό της Συρίας και τους συνωμοτικούς πολιτικούς ελιγμούς που ο πατριωτικός ιδεαλισμός του δεν είχε λογαριάσει.<sup>168</sup> Ό,τι τον συνδέει με «αυτή» τη Συρία είναι ο ρόλος του, τον οποίο εξακολουθεί να τιμά, ακόμη «κ' εν τη αποτυχία του», δείχνοντας στον κόσμο «την ίδιαν ακατάβλητην ανδρεία»: και ένα «σχεδόν» όπου χωράει η προσωπική ευθύνη του ανεδαφικού πολιτικού του οραματισμού. Παράλληλα προβάλλονται η τόλμη και η αξιοπρέπεια του Δημητρίου, όπως προκύπτει και από το αυτοσχόλιο του Καβάφη όπου περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίστηκε τις πληροφορίες που άντλησε από τις τρεις ιστορικές πηγές.<sup>169</sup>

167. Για τα μόνιμα χαρακτηριστικά του Δημητρίου «υπερήφανος, και *sourronneux*» στο αυτόγραφο σχόλιο του Καβάφη για το ποίημα «Η Δυσσρέσκεια του Σελευκίδου», βλ. Haas 2018, 135, 137.

Για την εμφατική υπογράμμιση της περηφάνιας του Δημητρίου βλ. Παπάζογλου 2012, 191-192.

168. Η τόλμη και η ορμή του Δημητρίου προκάλεσαν την ανησυχία των γειτονικών λαών, ακόμη και αυτού του Πτολεμαίου ΣΤ' Φιλομήτορα, τον οποίο δύο χρόνια πριν είχε προσφερθεί να βοηθήσει στη Ρώμη. Ένας από τους καχύποπτους γείτονες του Δημητρίου, ο Άτταλος Β', βασιλιάς της Περγάμου, προώθησε για τον θρόνο της Συρίας τον Αλέξανδρο Α' Βάλα, δήτην γιο του Αντιόχου Δ', τον οποίο επίσης υποστήριξε ο Ηρακλείδης, αδελφός του νικημένου από τον Δημήτριο Σατράπη της Μηδίας Τιμάρχου, από την τυραννία του οποίου είχε ελευθερώσει τους Βαβυλώνιους (εξ ου και το προσωνύμιο «Σωτήρ»). Από τον συνασπισμό τους ξέσπασε επανάσταση εναντίον του Δημητρίου, ο οποίος νικήθηκε και σκοτώθηκε στην Αντιόχεια από τον Αλέξανδρο Βάλα το 150 π.Χ. (Bevan, *The House of Seleucus*, vol. II, 1902, XXVII, 188-211).

169. Ο Καβάφης επικεντρώνεται α) στην πληροφορία του Bevan τη σχετική με το τέλος του Δημητρίου («έπεσε πλήρης πληγών, μη παραδοθείς, αποθνήσκων επαξίως της γενιάς των πολεμιστών από την οποίαν έβγαينه»)· β) στο σχόλιο του Ιωσήπου ότι «επολέμησε ανδρείως» και γ) στο σχόλιο του Smith για την ανδρεία του πριν από την ήττα του («he is said to have displayed the utmost personal valour, but was ultimately defeated, and slain»). Και καταλήγει:

«Εγώ κά[νω] το πόρ[ισμα] ότι απελπισθείς από τα σχέδιά του ηθέλησε τουλάχιστον την αξιοπρέπεία του, της γενιάς του να δείξει στην ήττα του. Εγώ πραγματεύομαι για κατάστασιν πριν από την μάχην, γι' απόφασιν ληφθείσαν βασιζόμενος στον Ιωσήπου και στον Σμιθ και εγκρίνων την γνώμην του Μπ[έβαν] ότι το τέλος του ήτον άξιο της γενιάς του.

SUPERSEDED

ακατάβλητη.

Η δράσις του εξεμηδ[εν]ίσθη· ενικήθη· αλλά δεν δειλίασε—no sign of surrender; utmost personal valour· όθεν η ανδρεία του, η ανδρεία του ατόμου, δεν κατεβλήθη υπό της ήττης» (Haas 1983α, 102-103).

Από ένα μεγάλο φάσμα ιστορικών πληροφοριών ο Καβάφης κρατά το ιστορικό πλαίσιο και επινοεί ένα ιστοριογενές προσωπίο του οποίου η ταυτότητα συντίθεται από τις ψυχολογικές και ιδεολογικές συγκρούσεις του τη στιγμή της διάφευσης. Με την αναδρομική αφήγηση πλέκει τον ιστορικό καμβά του ανεδαφικού πολιτικού ιδεαλισμού πάνω στον οποίο θα υφάνει τον πολιτικό ρεαλισμό της δράσης. Αποσπάζοντας από την ιστορική πληροφορία τη διαχρονική διάσταση της ανθρώπινης συνθήκης, ο Καβάφης με την πολιτική του αίσθηση δεν ανασυνθέτει τον βίο και την πολιτεία του Δημητρίου, αλλά την οριακή στιγμή της συνειδητοποίησης της πτώσης. Γι' αυτό άλλωστε και στον τίτλο, ύστερα από το όνομα του Δημητρίου —σε γενική πτώση ώστε το ποίημα να διαβαστεί ενδεχομένως σαν γενική υποκειμενική ή γενική της τιμής— θέτει δυο χρονολογίες, τα χρονικά όρια της ανόδου και της πτώσης.<sup>170</sup> Όπως επισημαίνει ο Σαββίδης, πρόκειται για ένα ποίημα «που αγγίζει την καρδιά της πολιτικής εμπειρίας των Ελλήνων», «του Ελληνισμού κάθε τόπου και χρόνου».<sup>171</sup> Η σχέση των δύο ποιημάτων αναφορικά με τη συγκρότηση του προσωπίου του Δημητρίου είναι παραπληρωματική. Στο ποίημα «Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου» άξονας της ταυτότητάς του είναι η συναίσθηση του ανήκειν σε ένα γένος, ενώ στο ποίημα «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)» αυτή η συναίσθηση υπάρχει μόνο στο πρώτο μέρος του ποιήματος, από όπου διολισθαίνει, στο δεύτερο μέρος, στην αυτοσυνειδησία της ατομικότητας. Αυτή η διαφορά αποτυπώνεται και στους τίτλους των ποιημάτων: στο πρώτο ποίημα ο Δημήτριος ονομάζεται μέσω της καταγωγής του («Σελευκίδης»), ενώ στο δεύτερο με το όνομά του και την επωνυμία «Σωτήρ» —που απέκτησε το 162 π.Χ., όταν απελευθέρωσε τη Βαβυλωνία από τον τύραννο Τίμαρχο—, η οποία ηχεί ειρωνικά, καθώς έρχεται σε αντίθεση με την απογοήτευση και τη διάφευση των προσδοκιών του. Στο πρώτο ποίημα ο Δημήτριος δεν είναι παρά ένας κρίκος στην αλυσίδα της δυναστείας των Σελευκιδών, μέσω της οποίας αυτοπροσδιορίζεται στο ποίημα. Ατομική ταυτότητα αποκτά ο Δημήτριος στο δεύτερο ποίημα, όπου μέσα από τον απολογισμό των προσδοκιών και της δράσης του αποτυπώνεται το ήθος του. Η συγκρότηση της ταυτότητάς του είναι συνάρτηση του ιστορικού χωροχρόνου που εγγράφεται στα δύο ποιήματα. Η Ρώμη είναι ο χώρος της ομηρίας αλλά και της «ρομαντικής» αναπόλησης, ενώ η Συρία από «οπτασία» και «όραμα» μεταμορφώνεται σε χώρο έκπτωσης και αποτυχίας.

170. Για τα χρονικά όρια των έντεκα χρόνων («162-150 π.Χ.») που αντιστοιχούν στην περίοδο της βασιλείας του Δημητρίου και στον προβληματισμό του Καβάφη για το χρονικό πλαίσιο του ποιήματος βλ. Haas 2018, 119 σημ. 43, όπου παρατίθεται και παλαιότερο σχόλιο της Jane Lagoudis Pinchin σχετικό με τον δραματικό χρόνο του ποιήματος.

171. Σαββίδης 1985, 107.

Στο πρώτο ποίημα παρουσιάζεται μια θυμική αντίδραση του Δημητρίου, ενώ βρίσκεται εκτός της ενεργού πολιτικής, στο δεύτερο ένας στοχαστικός απολογισμός, όταν έχει αναλάβει πολιτική δράση και συνειδητοποιήσει την αποτυχία του. Συνεπώς προς αυτή την αντίστιξη είναι και η ρητορική του ποιήματος «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)»: στο πρώτο μέρος (στ. 2-33) τα ρήματα που αφορούν το παρόν εκφράζουν τα συναισθήματα του Δημητρίου σε σχέση με μια Συρία που έχει εγγραφεί στο φανταστικό του με όρους ερωτικών, όπως δείχνει το επιφώνημα «Α» —το οποίο τις περισσότερες φορές στα ποιήματα του κανόνα χρησιμοποιείται σε ερωτικά συμφραζόμενα—<sup>172</sup> και η αισθησιακή μνημονική ανάκλησή της «αμυδρώς», ως «μορφής», ως «οπτασίας», ως «οράματος ελληνικών πόλεων». Εύλογα τα ρήματα που εμφιατικά εκφράζουν δράση διατυπώνονται σε χρόνο μέλλοντα (στ. 21: «θ' αγωνισθεί, θα κάμει, θ' ανυψώσει») και μάλιστα τα δύο από αυτά, ενώ είναι μεταβατικά, χρησιμοποιούνται ως αμετάβατα, ενδεχομένως επειδή το σχέδιο δράσης του Δημητρίου δεν έχει ακόμη προσδιοριστεί με ακρίβεια, εφόσον προέχει να βρει τρόπο να δραπετεύσει. Αξιοσημείωτη είναι η χρήση του λόγιου ρήματος «όμνυε», που αποτυπώνει τη σοβαρότητα της πρόθεσης του Δημητρίου, αλλά και συνάμα την ανεδάφικη του προσέγγιση, εφόσον ορίζεται για κάτι που δεν εξαρτάται μόνον από τον ίδιο.<sup>173</sup>

Το φρόνημα του Σελευκίδη φαίνεται πως είχε απασχολήσει ιδιαίτερα τον Καβάφη, όπως προκύπτει από τη διαχείριση των ιστορικών πηγών και, συνακόλουθα, την επεξεργασία του ποιήματος.<sup>174</sup> Στο ποίημα «Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου», όπως είδαμε, κυρίαρχο στοιχείο της ταυτότητας του Δημητρίου είναι η καταγωγή του. Αυτό το χαρακτηριστικό της ταυτότητάς του, η σύνδε-

172. Βλ. τα ποιήματα «Μακρυνά», «Οροφέρνης», «Καισαρίων», «Η Διορία του Νέρωνος», «Το Διπλανό Τραπέζι», «Ο ήλιος του απογεύματος», «Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων», «Μέρες του 1908».

173. Αξίζει να υπενθυμιστεί ότι το ρήμα «ομνύω» ο Καβάφης χρησιμοποιεί άλλη μία φορά στα ποιήματα του κανόνα με ειρωνικό τρόπο σε ερωτικά συμφραζόμενα, στο ποίημα «Ομνύει», που δημοσιεύεται τη χρονιά που γράφεται το ποίημα «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)» (βλ. εδώ, 92-95). Για διάσταση λόγου και πράξης κάνει λόγο και η Haas (2018, 136). Η διάσταση λόγου και πράξης ανακαλεί όχι μόνο το ποίημα «Ομνύει» αλλά και το ποίημα «Τα Επικίνδυνα» (1911), όπου τίθεται σε συμφραζόμενα ερωτικά (βλ. εδώ, 87-92).

174. Ιδιαίτερα διαφωτιστική για τη διαχείριση των πηγών είναι η διερεύνηση από τη Haas του διαλόγου του ποιητή με τον Bevan, αναφορικά με την καταγωγή του Δημητρίου «από γενιά πολεμιστών» και τη συμπεριφορά του· η μελετήτρια επισημαίνει ότι «ο καθαφικός Δημήτριος μετατρέπεται από πολεμιστής σε πολιτικό, καθώς δεν ηττάται στο πεδίο της μάχης αλλά στον πολιτικό στίβο» (Haas 2018, 116-117· για όλη τη σχετική συλλογιστική βλ. 113-117).

ση με τη γενιά του, υποστασιώνει και την ταυτότητά του στο πρώτο μέρος του ποιήματος «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 μ.Χ.)» κατά την επεξεργασία του ποιήματος.<sup>175</sup> Αντιθέτως, στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, από το παλίμψηστο των διορθώσεων γίνεται φανερή η μετάθεση του κέντρου βάρους από τη σύνδεση του Δημητρίου με τη γενιά του στη δική του οντότητα και η αναδίπλωση στον εαυτό του.<sup>176</sup> Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Frier «σ' αυτή την εσωτερική αξία», την αξιοπιστία απέναντι στον εαυτό και τους άλλους», έγκειται «η λυδία λίθος της ιδιαίτερης ιστορικής προοπτικής του Καβάφη».<sup>177</sup>

Τα δύο ποιήματα αποτυπώνουν δύο διαδοχικές φάσεις ζωής του Δημητρίου, που αν και δεν απέχουν πολύ χρονικά μεταξύ τους, σηματοδοτούν δύο τελείως διαφορετικούς τρόπους σκέψης και πολιτικής αντίληψης του ίδιου προσώπου, που αντιστοιχούν σε δύο διαφοροποιημένα προσώπια. Ο τρόπος διαχείρισης των ιστορικών πληροφοριών για τον Δημήτριο αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης εκμεταλλεύεται «το κενό της Ιστορίας»<sup>178</sup> για να πλά-

175. Η προσθήκη στη δημοσιευμένη μορφή του ποιήματος, στους στίχους 12-13, της φράσης «του βασιλέως Σελεύκου Φιλοπάτορος τον υιό», ως προσδιορισμό της αντωνυμίας «αυτόν», ουσιαστικά ακυρώνει την ιδιοπροσωπία της αντωνυμίας, μεταθέτοντας το νοηματικό της κέντρο στην ιδιότητα της βασιλικής καταγωγής (Haas 2018, 127-128).

176. Στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, ο Καβάφης καταλήγει στη διατύπωση «την ιδιαν ακατάβλητην ανδρεία στον κόσμο δείχνει» (στ. 44), η οποία επικεντρώνεται αποκλειστικά στον ίδιο τον Δημήτριο και την εικόνα του, έπειτα από σειρά αλλαγών που αφορούν προγενέστερη γραφή των δύο στίχων, όπου κυριαρχούσε η γενιά («την αξιοπρέπεια της αρχαίας του γενιάς / τουλάχιστον —και νικημένος— Σελευκίδης να φαντάζει»). Για τις διαδοχικές επιλογές του Καβάφη βλ. Haas ό.π., 120-124. Πβ. και την παρατήρηση της Haas για «μετακίνηση της έμφασης [στους στίχους 43-44] από το φυλετικό στο ατομικό στοιχείο» ως «σημείο επαφής με το αυτοσχόλιο Β'» (βλ. ό.π., 126). Για τη διαχείριση των ιστορικών πηγών αναφορικά με την πολιτική ταυτότητα του Δημητρίου σε σχέση με την καταγωγή του βλ. 125-126.

177. Frier 2010, 11.

178. Τη φράση, όπως ήδη αναφέρθηκε (βλ. εδώ, 277), χρησιμοποιεί η Lavagnini, αναφορικά με το ποίημα «Καισαρίων» για να σηματοδοτήσει την τάση του Καβάφη να «συμπληρώνει με τη φαντασία» την ιστορία όταν λείπουν οι σχετικές πληροφορίες (Lavagnini 2017, 147). Για τις ιστορικές πληροφορίες αναφορικά με τον Δημήτριο πβ. την παρατήρηση της Haas σχετικά με το σχόλιο του Bevan αναφορικά με τις «ζωντανές» και «αυθεντικές» πληροφορίες που δίνει ο Πολύβιος για τον Δημήτριο πριν τη δραπέτευσή του από την Ιταλία, σε σχέση με τα «αποσπασματικά τεκμήρια» που σώζονται για τη μετέπειτα δράση του: «Είναι μάλλον χάρη ακριβώς στο “αμφίβολο” πρόσωπο του Βασιλέως Δημητρίου που αφήνουν οι ιστορικές πηγές, που ο ποιητής κατορθώνει αυτό για το οποίο ο ιστορικός δηλώνει ότι δεν διαθέτει τα απαραίτητα εφόδια: να “διακρίνει ποια καρδιά κουβαλάει”, κάτω από τη “δημόσια δράση” του» (Haas 2018, 118).

σει πάνω στον άξονα του χώρου και του χρόνου το προσωπείο ενός ιστορικού προσώπου.

Η δαιτησία της Ρώμης και οι έκρυθμες καταστάσεις που δημιουργήθηκαν με τις συνακόλουθες επιδράσεις στις συμπεριφορές των ανθρώπων, αδιάφορο αν είναι ηγεμόνες, κρατικοί λειτουργοί ή απλοί πολίτες, θα γονιμοποιήσει τη φαντασία του Καβάφη, ο οποίος θα επινοήσει ένα «ιστορικό» επεισόδιο, όμοιο με πολιτική φάρσα, με αφορμή τη συμπεριφορά του Πτολεμαίου ΣΤ΄ Φιλομήτορα και του αντίζηλου αδελφού του, οι οποίοι, ενώ περιμένουν την απόφαση της Ρώμης που θα ορίσει ποιος θα αναλάβει τον θρόνο της Αιγύπτου, στέλνουν πρέσβεις στο μαντείο των Δελφών να ζητήσουν χρησμό. Στο ποίημα «Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια», που γράφηκε τον Ιούνιο του 1915 και δημοσιεύτηκε το 1918, η Ρώμη, της οποίας το νόημα «υποβαλλόταν πλαγίως σε ποιήματα όπως το “Φιλέλλην”, “Ηρώδης Αττικός”, “Η Μάχη της Μαγνησίας”», φαίνεται πως έχει πια αποκτήσει για τον ποιητή «νόημα δυναμικό και κρίσιμο».<sup>179</sup> Το ποίημα ιστορικά συγγενεύει με το ποίημα «Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου», αλλά εδώ τα ιστοριογενή δραματικά προσωπεία των Πτολεμαίων αποσύρονται στο βάθος της σκηνής, η οποία μεταφέρεται στους Δελφούς, και πρωταγωνιστές της ιστορίας είναι το συλλογικό ιστορικοφανές προσωπείο των ιερέων του μαντείου και το ιδιαίτερα σημαντικό για την ερμηνεία του ποιήματος ιστορικοφανές αφηγηματικό προσωπείο. Ο δραματικός χρόνος του ποιήματος είναι το 157 π.Χ., όταν η Ρώμη παλινόρθωσε στον θρόνο της Αιγύπτου, ως μοναδικό βασιλιά, τον Πτολεμαίο Η' Ευεργέτη ή Φύσκωνα ή Κακεργέτη. Η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη και ξεκινά με αναφορά στη συμβατή με την εξουσία πράξη δωροδοκίας. Αυτό που τονίζεται στον στίχο 1 είναι η μοναδικότητα των εξαιρετικά πλούσιων δώρων που έστειλαν στους Δελφούς οι δύο αδελφοί, οι «αντίζηλοι Πτολεμαίοι βασιλείς». Στον στίχο 2 επιτονίζεται η συγγένεια των δύο Πτολεμαίων («τους δυο τους αδελφούς») για να προβληθεί στη συνέχεια ακόμη πιο εμφατικά η αντιπαλότητά τους, καθώς η σειρά των λέξεων στον τρίτο στίχο προβάλλει ως πρωτεύον στοιχείο της σχέσης τους την αντίζηλία, η οποία προκαλείται από τη διεκδίκηση του θρόνου. Στον στίχο 3 εισάγονται στο ποίημα οι ιερείς με τρόπο δραστικό, αφού παρουσιάζονται εξαρχής ως άρπαγες και στη συνέχεια ως υποκριτές και αγύρτες, και η χρησιμοδοσία σαν επικερδής επιχείρηση: «Αφού τα πήραν / όμως, ανησυχήσαν οι ιερείς για τον χρησμό. Την πείραν / όλην των θα χρειασθούν το πώς με οξύνοναν να συνταχθεί, / ποιος απ' τους δυο, ποιος από τέτοιους δυο να δυσαρεστηθεί» (στ. 3-6). Οι παύσεις συντελούν στην εμφατική παρουσίαση στοιχείων της ταυ-

179. Σαββίδης 1985, 323.



τότητας των ιερέων: στους στίχους 3-4 υπογραμμίζεται η αρπακτικότητα τους, ενώ στους στίχους 4-5 τονίζεται μέσω της παύσης λόγω αλλαγής στίχου («την πείραν / όλην») η εμπειρία τους στην εξαπάτηση όσων ζητούν χρησμό. Ιδίως η μοναδική στο ποίημα ομόηχη ομοιοκαταληξία των στίχων 3-4 «πήραν»-«πείραν» δημιουργεί ένα εννοιολογικό ζεύγος καίριο για τη βασική ιδέα του ποιήματος, που υποδηλώνει την έμπειρη απληστία των ιερέων. Αλλά και σε όλο το ποίημα η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία λειτουργεί ως παιγνιώδες ηχητικό σχόλιο για τα παιχνίδια της εξουσίας. Όλη η έγνοια των ιερέων είναι όχι το «τι» αλλά το «πώς» θα χρησιμοδοτήσουν ώστε να μη δυσαρεστηθεί κανείς από τους δύο εκλεκτούς «πιστούς». Η ταυτότητα των ιερέων, αλλά μαζί και του πολιτικοθρησκευτικού συστήματος, ολοκληρώνεται στους στίχους 7-8 όπου παρουσιάζονται να «συνεδριάζουσε τη νύχτα μυστικά» και να «συζητούν των Λαγιδών τα οικογενειακά».

Και αυτό το ποίημα, όπως το συγγενικό του ποίημα «Η Δυσάρεσκεια του Σελευκίδου», παρουσιάζει την άσκηση εξουσίας άμεσα συνδεδεμένη με την υποκριτική (με την έννοια που έχει η λέξη στο θέατρο). Στη δεύτερη στροφή, στους στίχους 9-11, η αφήγηση προχωρά με τον τρόπο της δραματικής τέχνης. Το αφηγηματικό προσώπιο περιγράφει τις κινήσεις και τη συμπεριφορά των προσώπων, αναδιηγείται τα λόγια τους, σαν όλα να γίνονται πάνω σε μια σκηνή: «Αλλά ιδού οι πρέσβεις επανήλθαν. Χαιρετούν. / Στην Αλεξάνδρεια επιστρέφουν, λεν. Και δεν ζητούν / χρησμό κανένα. Κ' οι ιερείς τ' ακούνε με χαρά». Ο παρενθετικός στίχος 12 συνιστά έμμεσο επικριτικό σχόλιο του αφηγηματικού προσώπιου για το ήθος των ιερέων: «(εννοείται, που κρατούν τα δώρα τα λαμπρά)». Η ρητορική του εκλύει έντονη ειρωνεία, καθώς το ρήμα «εννοείται» υπονοεί συναίνεση που απορρέει από προηγούμενη, κοινώς αποδεκτή, γνώση για το θέμα. Η ειρωνεία κορυφώνεται στους επόμενους στίχους μέσω μιας στερεοτυπικής τεχνικής: οι ιερείς απορούν και ερμηνεύουν ως αδιάφορη τη συμπεριφορά των πρέσβων, ενώ οι πρέσβεις, όπως και το σύγχρονό τους αφηγηματικό προσώπιο, γνωρίζουν ότι η απόφαση έχει παρθεί στη Ρώμη και, επομένως, δεν χρειάζονται πια κανένα χρησμό. Η σύνθετη ειρωνεία του ποιήματος πραγματώνεται χάρη στην ταυτότητα του αφηγηματικού προσώπιου, το οποίο γνωρίζει ως εγρήγορος πολίτης της εποχής, δίχως αυταπάτες, το ήθος της πολιτικής και της ιερατικής εξουσίας, και αποκαλύπτει τόσα όσα είναι απαραίτητα για να προχωρήσει η αφήγηση, προβάλλοντας το ήθος των ιερέων και την ηθική έκπτωση των ανθρώπων της εξουσίας. Η αντιστροφή των ρόλων γίνεται πηγή ειρωνείας: η παντοδύναμη Ρώμη «δίνει τον χρησμό» που περιμένουν οι Πτολεμαίοι από τους Δελφούς· οι ιερείς των Δελφών, οι εντεταλμένοι των θεών να ενημερώνουν τους κοινούς θνητούς για το μέλλον, είναι «στο έπακρον απορημένοι»· οι προσδοκίες των πρέσβων υπερβαίνονται από

τα γεγονότα και ο ρόλος τους ακυρώνεται· το ποίημα τελειώνει δίχως να λυθεί η απορία των ιερέων, αφού οι πρέσβεις αποχωρούν δίχως να ενημερώσουν για «τα βαριά νέα» και για «τη μοιρασιά» που αποφασίστηκε στη Ρώμη. Φεύγουν ανέκφραστοι, όπως υποδηλώνει η απορία των ιερέων για την «ξαφνική αδιαφορία» τους.<sup>180</sup> Η ομοιοκαταληξία δημιουργεί ζεύγη εννοιών, τα οποία σχολιάζουν επιμέρους θεματικά μοτίβα με ιδιαίτερη σημασία για την ερμηνεία του ποιήματος: την απληστία, την εξαπάτηση, την αυθαιρεσία της εξουσίας. Ο τίτλος επιστέφει ειρωνικά το ποίημα, καθώς παραπέμπει σε έναν ρόλο προ πολλού ακυρωμένο, αφού το κέντρο των αποφάσεων έχει μεταφερθεί στη Ρώμη, και άρα περισσότερο η Αλεξάνδρεια και οι πρέσβεις της και λιγότερο οι Δελφοί δεν είναι παρά επιβιώματα του ένδοξου παρελθόντος, ρόλοι που δεν χρειάζονται πια, και γι' αυτό δεν ολοκληρώνονται παρά μόνο στον βαθμό που χρειάζεται για να παρουσιαστεί πειστικά ένα φαρσικό επεισόδιο της ιστορίας.

Την ηθική έκπτωση αρχόντων και αρχομένων λίγο πριν από την τελική υποταγή των μακεδονικών βασιλείων στους Ρωμαίους θα αποτυπώσει ο Καβάφης σε δύο ακόμη ποιήματα: στο ποίημα «Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα», δημοσιευμένο το 1921, και στο ποίημα «Ας φρόντιζαν», δημοσιευμένο τον Ιούλιο του 1930. Το πρώτο ποίημα, το οποίο μελετήθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, συνιστά μονόλογο ενός ανώνυμου ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσώπου, ενός ευνοούμενου του Αλεξάνδρου Βάλα, ο οποίος επαίρεται για τη δύναμή του και τη δήθεν εντιμότητά του. Το πολιτικό ήθος της εποχής, αυτήν τη φορά όχι από την πλευρά ενός ηγεμόνα, ούτε ενός ευνοούμενου του ηγεμόνα, αλλά ενός ανώνυμου πολίτη, εκφράζει ο δραματικός μονόλογος του ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσώπου που αναλαμβάνει τον λόγο στο δεύτερο ποίημα. Ο δραματικός χρόνος του ποιήματος είναι κάποια στιγμή ανάμεσα στο 128 και το 123 π.Χ., όπου επικρατεί, όπως και λίγο πριν, στα χρόνια του Δημητρίου Σωτήρος, πολιτικό χάος, ραδιουργίες και αγριότητα σε όλον τον ελληνιστικό κόσμο.<sup>181</sup> Για να αποτιμηθεί το ήθος αυτού του ανώνυμου προσώπου θυμίζω το πολιτικό πλαίσιο της εποχής: Στην Αλεξάνδρεια ο αίκοι των Πτολεμαίων σπαράσσεται από εμφύλιες-οικογενειακές ταραχές, ενώ στην Αντιόχεια, όπου ζει ο ανώνυμος φανταστικός πρωταγωνιστής, τον θρόνο διεκδικούν τρεις επίδοξοι σφετεριστές: α) ο αμφισβητούμενος υιοθετημένος γιος

180. Πβ. και την παρατήρηση του Παπάζογλου για τη «μορφική επισήμανση της πολυπράγμονος έκπληξης των ιερέων των Δελφών», μέσω της υπογράμμισης του απορηματικού τόνου στον τελευταίο στίχο (Παπάζογλου 2012, 557).

181. Bevan 1927, 307-325.

του Αλέξανδρου Βάλα, ο Αλέξανδρος Β΄ ο Ζαβίνας (= αγορασμένος, δούλος), τον οποίο υποστήριζε ο Πτολεμαίος Η΄, ο Φύσκων (= Φούσκας), με σκοπό να αποσπάσει τον θρόνο της Συρίας από τον αντίπαλό του Δημήτριο Β΄ Νικάτορα, τον γιο του Δημητρίου Σωτήρος. Ο Αλέξανδρος Ζαβίνας νίκησε τον Δημήτριο Β΄ και ανέβηκε στον θρόνο κατά την περίοδο 128-123 π.Χ.· β) Ο Αντίοχος Η΄ ο Γρυπός (= αυτός που έχει γαμψή μύτη), γιος του Δημητρίου Β΄, διεκδίκησε τον θρόνο, νίκησε τον Αλέξανδρο Ζαβίνα, όταν έπαψε η υποστήριξη της Αιγύπτου, και ανέβηκε στον θρόνο από το 125 έως το 96 π.Χ.· γ) παράλληλα, ο Ιωάννης Υρκανός Α΄, γιος του Σίμωνος Μακκαβαίου, βασιλιάς των Ιουδαίων, επωφελείται από τις εσωτερικές διαμάχες της Συρίας για να αυξήσει τη δύναμή του.<sup>182</sup>

Το ποίημα εκφέρεται σε α΄ πρόσωπο και αφορά τις ανησυχίες του προσωπείου για το παρόν και το μέλλον του. Η ταυτότητα του προσωπείου συγκροτείται σταδιακά μέσα από τα βιογραφικά στοιχεία που δίνει ο ίδιος για τον εαυτό του, τις απόψεις που εκφράζει και, φυσικά, τη ρητορική του. Το ποίημα ξεκινά με μια διαπίστωση του προσωπείου που εκθέτει την κοινωνική και οικονομική κατάσταση του και την εξηγεί, στοιχείο καθοριστικό για τον τρόπο σκέψης του και το ήθος του: «Κατήντησα σχεδόν ανέστιος και πένης». Η εξήγηση της «κατάντιας» μεταθέτει την ευθύνη στη «μοιραία πόλιν», την Αντιόχεια, η οποία του «έφαγε τα χρήματά του». Η επανάληψη της λέξης «μοιραία» σε σχέση με «τον δαπανηρό της βίου» υπαινίσσεται άσωτο βίο, γεγονός από το οποίο συνάγεται η προσωπική του ευθύνη. Η επόμενη στιχική ενότητα προσθέτει τρία σημαντικά στοιχεία στην ταυτότητα του «ανέστιου και πένητος», δύο αντικειμενικά («νέος», «με υγείαν αρίστην») και ένα υποκειμενικό («Κάτοχος της ελληνικής θαυμάσιος»). Στη συνέχεια, όμως, αυτό το τρίτο και σημαντικό στοιχείο υπονομεύεται στους στίχους 7-8, μέσα στην παρένθεση, καθώς η ελληνομάθειά του παρουσιάζεται με ελαφρότητα «(ξέρω και παραξέρω Αριστοτέλη, Πλάτωνα)» και με απλουστευτικές γενικεύσεις «(τι ρήτορας, τι ποιητάς, τι ό,τι κι αν πεις)». Ιδίως, η αλαζονική κενότητα της φράσης «τι ό,τι κι αν πεις» κορυφώνει την ειρωνεία. Ακολούθως, η δήλωση «Από στρατιωτικά έχω μιαν ιδέα», σε συνδυασμό με την πληροφορία ότι έχει «φιλίες με αρχηγούς των μισθοφόρων», μάλλον υπαινίσσεται ύποπτες δολοηφίες, που επιβεβαιώνονται από τους στίχους 11-14. Ιδίως ο στίχος 14 («του Κακεργέτη βλέψεις, και παληανθρωπιές, και τα λοιπά») σε συνδυασμό με την παρένθετη πρόταση στον στίχο 13, «κάπως γνωρίζω (κ' είναι τούτο χρήσιμον) τα εκεί», υπονοεί δυνατότητα εκβιασμού. Η λεκτική ειρωνεία εδώ υπηρετείται από τη χρήση αγοραίας γλώσσας («είμαι μπασμένος κάμποσο») της οποίας η χρήση πυκνώνει στην επόμενη στιχική ενότητα (στ. 15-18): «Όθεν φρονώ

182. Καβάφης 1995, Β 151.

πως είμαι στα γεμάτα / ενδεδειγμένος για να υπηρετήσω αυτήν την χώρα, / την προσφιλή πατρίδα μου Συρία». Εδώ μάλιστα, η μείξη λόγιας («Όθεν», «φρονώ», «ενδεδειγμένος») και αγοραίας γλώσσας («είμαι στα γεμάτα») εντείνει την ειρωνεία.<sup>183</sup> Συγχρόνως, η αυτοειρωνεία που υπόκειται στον στίχο 16 αποτελεί σημαντικό στοιχείο της ταυτότητας του προσωπείου: Έχοντας εκθέσει τα προσόντα του, όπου ό,τι βραβαίνει δεν είναι η γενικώς και αορίστως παρουσιασμένη (σε τρεις στίχους: 6-8) ελληνομάθειά του αλλά η λεπτομερώς εκτεθειμένη (σε έξι στίχους: 9-14) δυνατότητά του να κινείται αποτελεσματικά στον διεφθαρμένο χώρο της εξουσίας, η λέξη «ενδεδειγμένος» ηχεί αμφίσημα· το ίδιο και η οριστική αντωνυμία «αυτήν» που νοηματοδοτείται από τον στίχο 14, ο οποίος αποτυπώνει το πολιτικό ήθος της εποχής (ο στίχος αφορά την πολιτική κατάσταση της Αλεξάνδρειας, που όμως δεν είναι καλύτερη από αυτήν της Συρίας).

Η αυτοσυνειδησία του προσωπείου επιβεβαιώνεται στην επόμενη στιχική ενότητα: από τη μια μεριά δηλώνει την «πρόθεσίν του» «να είναι στη χώρα ωφέλιμος», πρόθεση για την οποία είναι διατεθειμένος να «πασχίσει», όπως επισημαίνει emphaticά, χάρη στον διασκελισμό των στίχων 18-19 και στις παύσεις που δημιουργούνται λόγω της ισχυρής στίξης στον στίχο 19· αλλά από την άλλη μεριά είναι σίγουρος ότι «θα τον εμποδίσουν με τα συστήματά τους», όπως emphaticά, μέσω της επανάληψης στους στίχους 20 και 22, επισημαίνει. Αξίζει να σημειωθεί ότι και εδώ εμφανίζεται να έχει απόλυτη συνείδηση του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί το σύστημα. Η φράση «Σ' ό,τι δουλεύει με βάλουν» ολοκληρώνει την ταυτότητα ενός αναρριχητικού τού συστήματος. Η χρήση τελείας στο τέλος του στίχου 22, όπου η κύρια ερωτηματική πρόταση απαιτεί ερωτηματικό, τονίζει την έλλειψη και της ελάχιστης αυταπάτης εκ μέρους του για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η εξουσία: «τα συστήματά τους» υπερβαίνουν την πρόθεσή του να είναι «στη χώρα ωφέλιμος», άρα «θα τον εμποδίσουν», αλλά ασφαλώς δεν «φταίνει αυτός».

Η συλλήβδην απαξίωση όλων των υπηρετούντων το σύστημα στον στίχο 21 («τους ξέρουμε τους προκομένους: να τα λέμε τώρα;») προεξαγγέλλει την επόμενη στιχική ενότητα, όπου το ανώνυμο προσωπείο δηλώνει με αποπλιστική ειλικρίνεια ότι θα απευθυνθεί διαδοχικά στους τρεις διεφθαρμένους αρχηγούς των αντίπαλων παρατάξεων για να πετύχει μια θέση αντάξια των προσόντων του. Και είναι σίγουρος ότι θα τον «θελήσει πάντως ένας απ' τους τρεις», ο «μωρός Ζαβίνας», ο «ηλίθιος Γρυπός» ή ο Υρκανός. Είναι προφανές από την πορεία

183. Πβ. την άποψη του Κολακλίδη ότι «η μείξη των διαλέκτων είναι τόσο έκδηλη ώστε να μπορεί κανείς να τη θεωρήσει σκοπό του ποιήματος» (Κολακλίδης 1984, 144). Για τη συγκεκριμένη τεχνική ειρωνείας, την τεχνική της «υφολογικής τοποθέτησης», βλ. Κωστίου 2005, 171-172.

της σκέψης του πως η λέξη «πάντως» υπαινίσσεται ότι η επιλογή του βασιζέται στη σωστή πολιτική συνδιαλλαγή και όχι σε μια ανύπαρκτη αξιοκρατία. Ο κυνισμός και η ειρωνεία του προσωπείου κορυφώνονται στην επόμενη στιχική ενότητα όπου προβάλλεται με τρόπο αδιαμφισβήτητο η βαθιά ηθική διαφθορά της εποχής, η οποία δεν έχει τίποτε να περιμένει από τους τρεις διεκδικητές της εξουσίας, αφού «βλάπτουν κι οι τρεις τους την Συρία το ίδιο», οδηγώντας τους πολίτες με «ήσυχη συνείδησι» στο «αψήφιστο της εκλογής». Το ποίημα θα ολοκληρωθεί με την οριακή ειρωνική εκβολή του συλλογισμού του προσωπείου, ο οποίος, μέσω της τεχνικής της αυτοϋποτιμητικής παρουσίασης,<sup>184</sup> θα αποδώσει ευθύνες έως και στους άκρως ειρωνικά «κραταιούς θεούς» μιας διαλυμένης χώρας: «Ας φρόντιζαν οι κραταιοί θεοί / να δημιουργήσουν έναν τέταρτο καλό. / Μετά χαράς θα πήγαινα μ' αυτόν» (στ. 34-36).

Το ποίημα τελειώνει με την ολοκλήρωση της ταυτότητας του προσωπείου, αναδεικνύοντας και υπογραμμίζοντας την ευφυΐα και την αυτοσυνείδησία ενός κυνικού θύματος του πολιτικού περιβάλλοντος στη «χώρα του Ηρακλείδη και του Βάλα» (που έριξε σε «απελπισία και καϊμό» τον Δημήτριο Σωτήρα λίγα χρόνια πριν), μιας εποχής απόλυτης διαφθοράς και διάλυσης, μιας εποχής της οποίας η εγγενής παθολογία (εμφύλιες διαμάχες, πολιτική διαφθορά, πολιτικός αριβισμός) οδηγεί ιστορικά και μοιραία σε διάλυση. Χάρη στη δραματική φαντασία του ο Καβάφης έπλασε ένα διαχρονικό πολιτικό πορτραίτο συμβιβασμού και ενσυνείδητης υποταγής στις διαλυτικές συνθήκες της κοινωνικής και πολιτικής διαφθοράς.

#### ε. Εθνική ομοφυχία και διασπορική συνείδηση

Σημαντικός σταθμός στην ποιητική αποτύπωση της ήττας των ελληνιστικών χρόνων, έτσι όπως τη συνέλαβε και τη συνέθεσε ο Καβάφης, μεταρσιώνοντας τα ιστορικά γεγονότα σε ψυχικές περιπέτειες, είναι η αποτυχία της τελευταίας ομόφυχης προσπάθειας για τη διατήρηση της ανεξαρτησίας της Αχαιικής Συμπολιτείας. Το ποίημα «Υπέρ της Αχαιικής Συμπολιτείας πολεμήσαντες», γραμμένο και δημοσιευμένο τον Φεβρουάριο του 1922, έχει μελετηθεί πολλαπλώς: με σημείο εκκίνησης τις καίριες παρατηρήσεις του Σαρεγιάννη, ήδη από το 1928, για τη «δωρική αρχιτεκτονική» της ρητορικής του Καβάφη,<sup>185</sup> αποτέλεσε κομβικό ποίημα για την πρόσληψη της καβαφικής ποιητικής από τον Σεφέ-

184. Κωστίου 2005, 180-181.

185. Σαρεγιάννης 2005, 92.

ρη,<sup>186</sup> και έκτοτε προσείλκυσε το ενδιαφέρον των ερευνητών λόγω της ιδιότητας τεχνικής, της περιφνημής «αντικειμενικής συστοιχίας», της άψογης, ιδιότυπης γλώσσας του, και, κυρίως, λόγω της πολυσυζητημένης πολιτικής του διάστασης και της σύνδεσής του με το 1922.<sup>187</sup> Στο ποίημα ενοικούν τρία προσώπια: ένα αφηγηματικό, που διαβάζει το επίγραμμα στην πρώτη στιχική ενότητα και κατόπιν παραθέτει τα στοιχεία της σύνθεσής του στη δεύτερη στιχική ενότητα· το ανώνυμο ιστορικοφανές προσώπιο του επιγραμματοποιού· και ένα συλλογικό ιστορικοφανές δραματικό προσώπιο, ένα «εσείς», στο οποίο απευθύνεται το επίγραμμα.<sup>188</sup> Ακολουθώντας την προσφιλή στον Καβάφη τεχνική του εγκιβωτισμού, το διμερές αυτό ποίημα στεγάζει ένα λιτό επίγραμμα το οποίο ισορροπεί ανάμεσα στον έπαινο των ανώνυμων αγωνιστών και τον φόγο των επώνυμων διεφθαρμένων αρχηγών τους, σχολιάζοντας ένα διαχρονικό χαρακτηριστικό στην ιστορία του ελληνισμού, η οποία ορίζεται εδώ από την αντίθεση αυταπάρησης/προδοσίας. Το επίγραμμα εγκιβωτίζει την επίσης ανώνυμη, πλασματική, συλλογική φωνή που ανάγει τη θυσία σε σύμβολο ανδρείας αλλά και στερεότυπο καυχησιολογίας. Η αντίθεση είναι δομική αρχή του ποιήματος, καθώς αφορά όχι μόνο τον βασικό θεματικό άξονα και τα επιμέρους μοτίβα, αλλά και τη γλώσσα: οι πρώτοι τρεις στίχοι καταθέτουν με τόνο επίσημο, σχεδόν ιερατικό, και με οριακή οικονομία, σε λόγια γλώσσα και σε χρόνο άριστο, τον έπαινο των αγωνιστών που έπεσαν το 146 π.Χ. στη Σκάρφεια της Λοκρίδας και στη Λευκόπετρα της Κορίνθου, αλλά και τον φόγο των ανάξιων στρατηγών Δίαιου και Κριτόλαου.<sup>189</sup> Ασφαλώς, η γλώσσα του επιγράμματος δεν είναι η γλώσσα του 109 π.Χ. Το ερώτημα που προκύπτει —και το οποίο δεν είναι δυνατόν να απαντηθεί— είναι το εξής: Πρόκειται άραγε για μετάφραση αρχαίου επιγράμ-

186. Σεφέρης 1981, 328-331. Πβ. και τη σύγχρονη του Καβάφη μαρτυρία του Bryn Davies, που παραδίδει ο Robert Liddell, ότι ο Καβάφης αγανακτούσε «όταν άκουε να του λένε ότι το ποίημα “Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες” του το είχε εμπνεύσει η Μικρασιατική Καταστροφή» (Liddell 1980, 250). Τις εκτιμήσεις της κριτικής για τη σχέση του ποιήματος με τη Μικρασιατική Καταστροφή εξετάζει ο Καράογλου, επιχειρώντας μια ανανεωμένη «σεφερική» ανάγνωση του ποιήματος (Καράογλου 2014, 58-67).

187. Ο Κάλας πρώτος είχε θεωρήσει το ποίημα ως απόδειξη της εθνικής απαισιοδοξίας του Καβάφη, μεταφράζοντας τον τελευταίο στίχο που δηλώνει τον χρόνο γραφής ως τέχνασμα του Καβάφη για να δείξει το χάσμα ανάμεσα στο αρχαιοελληνικό και το νεοελληνικό παρελθόν (Κάλας 1982, 55). Για τη σύνδεση του ποιήματος με τα σύγχρονα της δημοσίευσής του γεγονόςτα βλ. Σαββίδης 1985, 350. Για την αντίθετη άποψη βλ. Beaton 1983, 26.

188. Σχετικά με το επίγραμμα βλ. Κολακλίδης 1982, 861-874.

189. Για τα ονόματα των δύο στρατηγών και τη σημασία τους στο ποίημα βλ. Παπάζογλου 2012, 283, σημ. 126.

ματος, ενδεχομένως από το αφηγηματικό προσωπίο, στο ζωντανό γλωσσικό ιδίωμα μεταγενέστερης εποχής, έστω και χωρίς εισαγωγικά; Ή είναι το αφηγηματικό προσωπίο ο ποιητής του επιγράμματος και αποδίδει το επίγραμμα σε έναν Αχαιό ποιητή του 109 π.Χ. για λόγους αποστασιοποίησης; Με άλλα λόγια: πρόκειται και εδώ, όπως στην περίπτωση του ποιήματος «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.», για ακόμη ένα κλείσιμο του ματιού εκ μέρους του Καβάφη, αυτήν τη φορά μέσω της γλώσσας, αναφορικά με τη χρήση του προσωπίου;

Στους επόμενους τρεις στίχους τίθεται σε υποθετικό μέλλοντα χρόνο το θέμα της αναγνώρισης του μεγαλείου των «πесόντων» από τους Έλληνες, ενδεχομένως με κάποια ειρωνική υπόκρουση πίσω από το ρήμα «καυχηθεί», το οποίο τονίζει την αντίθεση της έμπρακτης θυσίας των αγωνιστών και της ανώδυνης καυχησιολογίας κάποιων μελλοντικών πολιτών.<sup>190</sup> Η παύση λόγω αλλαγής στίχου (στ. 5-6: «θα λένε / για σας») επαυξάνει την ειρωνεία, υπογραμμίζοντας το ρήμα «καυχηθού», το οποίο έχει προηγηθεί, προοικονομώντας την καπηλεία της θυσίας. Η αντίθεση ανάμεσα στο αόριστο πλήθος των μελλοντικών Ελλήνων και της ιστορικά προσδιορισμένης ομάδας των Ελλήνων που θυσιάστηκαν εντείνεται από την αυτονόμηση της φράσης «για σας», μέσω αλλαγής στίχου και ισχυρής στίξης· έτσι οι «υπέρ της Αχαικής Συμπολιτείας πολεμήσαντες» παύουν να είναι πλήθος και αποκτούν ταυτότητα, ενώ το ήθος τους αντιπαράθεται στο ήθος των στρατηγών.<sup>191</sup> Η παύλα στο τέλος της πρώτης στιχικής ενότητας και η διπλή τυπογραφική απόσταση εξεικονίζουν τυπογραφικά την αλλαγή χρονικού και αφηγηματικού επιπέδου: στους δύο τελευταίους στίχους το αφηγηματικό προσωπίο αποδίδει το επίγραμμα που προηγήθηκε σε έναν ανώνυμο Αχαιό ποιητή, ο οποίος το συνέθεσε τριάντα πέντε χρόνια μετά τα γεγονότα στην Αλεξάνδρεια, επί Πτολεμαίου Θ' Σωτήρος, κοινώς Λαθύρου, που βασίλευσε με διαλείμματα από το 116 π.Χ. έως το 80 π.Χ., εποχή γεμάτη ραδιουργίες και ταραχές.<sup>192</sup> Η πολλαπλώς σημαντική αυτή στιχική ενότητα, της οποίας η σπουδαιότητα έχει μελετηθεί, μεταθέτει την πατρότητα των λόγων που προηγήθηκαν από το αόριστο αφηγηματικό προσωπίο σε

190. Ο Καβάφης χρησιμοποιεί το ρήμα αυτό σε ένα ακόμη ποίημα («Παλαιόθεν Ελληνίς», 1927) τρεις φορές. Και σ' αυτό το ποίημα, πίσω από την τριπλή επανάληψη της λέξης «καυχίεται» ακούγεται η ειρωνική υπόκρουση της Ιστορίας που αντιδιαστέλλει το παρόν της καυχησιολογίας με το μέλλον της «βεβαίας» πτώσης.

191. Πβ. Παπάζογλου 2012, 218-219.

192. Από άλλη οπτική ερμηνεύει τη λειτουργία του προσωπίου η Πλίνσκαγια, η οποία θεωρεί ότι η σύνθεση του επιγράμματος στα 109 π.Χ. «ηχεί σαν όρκος», «έκκληση στους ομογενείς να θυμούνται τους άθλους των προγόνων, να κρατήσουν τη μνήμη των φιλελεύθερων παραδόσεων και να μη χάσουν την εθνική τους οντότητα» (Πλίνσκαγια 1983α, 224).

ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό προσωπίο, ανώνυμο αλλά με συγκεκριμένα στοιχεία ταυτότητας. Επιπλέον, προσδιορίζει την ακριβή υπόσταση της πρώτης στιχικής ενότητας: πρόκειται για γραπτό κείμενο που εγκιβωτίζεται στο ποίημα. Η ταυτότητα του ανώνυμου ποιητή μέσω του οποίου το ποίημα «αποκτά έναν διαχρονικό υπόκωφο σπαραγμό»<sup>193</sup> συντίθεται με τη μέγιστη δυνατή οικονομία (τόπος, χρόνος, ιδιότητα). Επιπλέον, η αναφορά στην ελληνική καταγωγή («Αχαιού»), παράλληλα με τον τόπο σύνθεσης του επιγράμματος («εν Αλεξανδρείᾳ»), υποδηλώνει τη διασπορική διάσταση της ελληνικής ταυτότητας τα χρόνια του Πτολεμαίου Θ'. Σε αυτήν τη δεύτερη στιχική ενότητα ο λόγος ξαναβρίσκει τον επίσημο τόνο και το στακάτο, που χαρακτηρίζουν τους τρεις πρώτους στίχους, ενώ η λανθάνουσα ειρωνεία της ρητορικής στους στίχους 4-6 γίνεται πλέον στοιχείο της ταυτότητας του ιστορικοφανούς αφηγηματικού προσώπου. Η χρήση της αντικειμενικής συστοιχίας καθιστά το ποίημα «Υπέρ της Αχαιικής Συμπολιτείας πολεμήσαντες» ποίημα ποιητικής.<sup>194</sup>

Στον ίδιο δραματικό χρόνο, το 146 π.Χ., τοποθετούνται τα δράματα του ποιήματος «Εἰς Ἰταλικὴν παραλίαν», που δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1925. Στο ποίημα αυτό ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό προσωπίο περιγράφει την αντίδραση του ιστορικοφανούς δραματικού προσώπου, του Ιταλιώτη Κήμου Μενεδώρου, όταν μαθαίνει την καταστροφή των Ελλήνων στη Λευκόπετρα της Κορίνθου (για τους οποίους γράφτηκε το επίγραμμα του ποιήματος «Υπέρ της Αχαιικής Συμπολιτείας πολεμήσαντες») και ό,τι επακολούθησε: τη σφαγή των ανδρών, τον εξανδραποδισμό του άμαχου πληθυσμού και το πλιάτσικο της Κορίνθου από τον Ρωμαίο ύπατο Μόμμιο.<sup>195</sup> Ἦδη στην πρώτη στροφή δίνονται σημαντικά στοιχεία της ταυτότητας του Μενεδώρου: πρόκειται για ελληνικής καταγωγής, με όνομα που δεν μαρτυρείται<sup>196</sup> και ελληνικό πατρώνυμο, κάτοικο της Μεγάλης Ελλάδας, γόνο εύρωστης οικονομικά οικογένειας, που ζει τρυφή ζωή. Η λέξη «τούτοι» και η ομοιοκαταληξία «τούτοι»-«πλούτη» (στ. 5-7) φανερώνει την αποστασι-

193. Σαββίδης 1985, 301.

194. Αξίζει να επισημανθεί ότι έναν χρόνο πριν ο Καβάφης είχε δημοσιεύσει ένα άλλο ποίημα ποιητικής, το ποίημα «Τεχνουργός κρατήρων», όπου, μέσω του ανώνυμου ιστορικοφανούς αφηγηματικού-δραματικού προσώπου ενός άλλου καλλιτέχνη, ενός αργυροχόου, αποτίνει φόρο τιμής σε όσους έπεσαν μαχόμενοι σε μια άλλη μεγάλη μάχη του ελληνισμού, τη μάχη της Μαγνησίας (βλ. εδώ, 231-235).

195. Καβάφης 1995, Β 130.

196. «Κήμος» κατά το Liddell-Scott (s.v.) είναι το φυτό «λεοντοπόδιον», ενώ μαρτυρείται και η λέξη «κημός», που σημαίνει «φίμωτρο», και το ρήμα «κημώω»: «βάλλω περί το στόμα του ίππου τον κημόν» και «κλείω πληγήν».



ποίηση του αφηγηματικού προσωπείου, αλλά και επεκτείνει ένα κρίσιμο στοιχείο της ταυτότητας του δραματικού προσωπείου από το ατομικό στο συλλογικό, αφού η κρίσιμη για την οικονομία του ποιήματος πληροφορία ότι ο πλούσιος Ιταλιώτης νέος περνά τη ζωή του διασκεδάζοντας, παρουσιάζεται ως συνθήκη της τάξης του. Η δεύτερη στροφή εστιάζεται στο παρόν και στην κατήφεια του δραματικού προσωπείου, η οποία δεν συνάδει ούτε με τη φύση του ούτε με τον τρόπο ζωής του. Η αιτία της κατήφειας του αυτήν τη συγκεκριμένη μέρα δίνεται στους στίχους 14-16: «βλέπει που εκφορτώνουν / τα πλοία με την λείαν / εκ της Πελοποννήσου». Η ειρωνεία της ενότητας αυτής προκύπτει από τη ρητορική του αφηγηματικού προσωπείου, το οποίο τονίζει την απόμακρη συμμετοχή του δραματικού προσωπείου σε ένα πένθος που δεν τον θίγει άμεσα. Βασικό όχημα της ειρωνείας είναι η κάθετη και η οριζόντια ομοιοκαταληξία («λίαν» «παραλίαν», «μελαγχολίαν», «λείαν») και η παρήχηση του ν και του λ, που δημιουργούν έναν τραγουδιστό ρυθμό ο οποίος έρχεται σε ειρωνική αντίθεση με την τραγική είδηση που δίνεται τελευταία και επιτονίζεται στην επόμενη στροφή (στ. 17-18: «Λάφυρα ελληνικά· η λεία της Κορίνθου»). Η εμβληματική αυτή φράση, που επιβάλλεται χάρη στη λιτότητά της και στη διαφορετική τυπογραφική αποτύπωσή της (με αραιογράφηση) και συμπυκνώνει το μέγεθος της καταστροφής, μοιάζει σαν να «ακούγεται» στη συνείδηση του Κήμου ή να διατυπώνεται από ένα συλλογικό προσωπείο, π.χ. έναν χορό αρχαίας τραγωδίας, της τραγωδίας της καταστροφής της Κορίνθου.<sup>197</sup> Ωστόσο, η φράση αυτή που ρίχνει την πένθιμη σκιά της στο ποίημα έχει δυσανάλογο εκτόπισμα στο θυμικό του Κήμου.<sup>198</sup> Ήδη από τη δεύτερη στροφή οι ήπιες δραστηκότητας λέξεις «σύννους», «κατηφής» και «μελαγχολίαν», που συνιστούν δείκτες της συναισθηματικής κατάστασης του Κήμου, δεν αντιστοιχούν στο μέγεθος της καταστροφής. Η ειρωνεία κορυφώνεται στην τελευταία στροφή, καθώς ο αντίκτυπος της καταστροφής της Κορίνθου για έναν νέο της Μεγάλης Ελλάδας μετριέται με μιας μέρας αποχή από τις διασκεδάσεις και μάλιστα όχι λόγω εσωτερικής αθυμίας αλλά για λόγους κοινωνικής ευπρέπειας. Η επανάληψη του χρονικού δείκτη «σήμερα» στην αρχή της δεύτερης και της τέταρτης στροφής υπαινίσσεται ότι άυριο η διάθεσή του θα έχει αλλάξει και ότι η «μελαγχολία» που του προκάλεσε το γεγονός είναι παροδική. Το επιφώνημα «Α» και το επίρρημα «βεβαίως» στον δέκατο ένατο στίχο ενδυναμώνουν μέσω της υπερβολικής συναίνεσης την ειρωνεία του αφηγηματικού

197. Για τη φράση αυτή βλ. Κολακλίδης 1984, 134.

198. Πβ. τη διαφορετική εκτίμηση του Χρυσανθόπουλου για «τη διάσταση του τραύματος» που αποκτά το επίθετο «ελληνικά» στο συγκεκριμένο ποίημα (Χρυσανθόπουλος 2016, 446).

προσωπείου, το οποίο αποδέχεται υποκριτικά τη θέση του Κήμου.<sup>199</sup> Η χρήση της λέξης «θεμιτόν», που σημαίνει επιτρεπτό, νόμιμο, έχει στόχο την ειρωνεία, καθώς αποτιμά και προσδιορίζει με όρους κοινωνικούς, δηλαδή εξωτερικούς, ένα γεγονός που αφορά τη συνείδηση, ατομική και συλλογική, εφόσον η εθνική ταυτότητα είναι ένας τρόπος αυτοπροσδιορισμού. Προς την κατεύθυνση της ειρωνείας λειτουργούν η ομοιοκαταληξία και η παρήχηση στους στίχους 20 και 21 («θεμιτόν», «δυνατόν»). Στην ειρωνική διάσταση του ποιήματος συμβάλλει και η ποιητική του μορφή: πρόκειται για έναν τύπο (μη κλασικού) σονέτου, μιας παραδοσιακά λυρικής ποιητικής μορφής με δραματικά κομμένους στη μέση στίχους και θέμα την καταστροφή.

Η επανάληψη της λέξης «Ιταλιώτης» τονίζει την ελληνική καταγωγή του δραματικού προσώπου αλλά και τη διασπορική του ταυτότητα και την αντιπαραβάλλει με τη λέξη «ελληνικά» στον στίχο 17, που αφορά την καταστροφή των μακρινών Ελλήνων συμπατριωτών του, δείχνοντας πόσο αμβλυμένη είναι η σχέση των νέων της Μεγάλης Ελλάδας με την κυρίως Ελλάδα και σε ποιο βαθμό τούς συγκινεί η μοίρα των υποταγμένων στους Ρωμαίους Ελλήνων. Αυτή την απόσταση ενδεχομένως αποτυπώνει και το χάσμα ανάμεσα στους στίχους,<sup>200</sup> καθώς και ο τίτλος «Εις Ιταλικήν παραλίαν», ο οποίος υπαινίσσεται τη μεικτή εθνική ταυτότητα του νέου και κατ' επέκτασιν των νέων της Μεγάλης Ελλάδας.<sup>201</sup>

#### στ. Το κενό ρήμα της εξουσίας

Η τελευταία σκηνή του δράματος που συντίθεται γύρω από την πτώση των μακεδονικών βασιλείων παίχτηκε στην Αίγυπτο, με την ήττα του Αντωνίου και της Κλεοπάτρας από τον Οκτώβιο και την οριστική επικράτηση των Ρωμαίων στην Αίγυπτο. Ο Καβάφης θα συνθέσει από το 1910 έως το 1917 πέντε ποιήματα εμπνευσμένα είτε άμεσα είτε έμμεσα από αυτό το γεγονός, τα οποία θα δημοσιεύσει ανάμεσα στο 1911 και το 1926 («Απολείπειν ο θεός Αντώνιον», 1911, «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», 1912, «Καισαρίων», 1918, «Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια», 1924, «Εν δήμῳ της Μικράς Ασίας», 1926). Όπως επισημαίνει ο Σαρεγιάννης, «από το 1911 έως το τέλος σχεδόν της ζωής του φαίνεται να είχε

199. Για την τεχνική της «υποκριτικής υποστήριξης του θύματος» της ειρωνείας βλ. Muecke 1980, 73.

200. Πβ. και Παπάζογλου 2012, 643.

201. Για τη σχέση του ποιήματος με τα γεγονότα του χρόνου δημοσίευσής του βλ. Σαββίδης 1985, 350.

στο νου του το 31 π.Χ. και τη ναυμαχία στο Άκτιο, που κόντευε να αλλάξει τη φυσιογνωμία του πολιτισμού μας και να μεταφέρει το κέντρο του κόσμου έξω από την Ευρώπη».<sup>202</sup> Με εξαίρεση το ποίημα «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον», τα άλλα τέσσερα ποιήματα δομούνται πάνω στον άξονα της αντίθεσης ανάμεσα στα φαινόμενα και στην πραγματικότητα,<sup>203</sup> ο οποίος υποστασιώνει μια από τις βασικές τεχνικές της ειρωνικής του γλώσσας σε ποιήματα ποικίλης θεματικής. Έχουμε ήδη μελετήσει πώς σ' αυτήν την αντίθεση, εντοπισμένη στον χώρο της πολιτικής, επενδύονται δύο διαφορετικές στάσεις ζωής, οι οποίες ενσαρκώνονται σε δύο ιστοριογενή προσώπεια στο ποίημα «Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου». Η ίδια ουσιαστικά αντίθεση φτάνει στα όρια της παρωδίας στο ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», που γράφηκε τον Μάιο του 1912 και δημοσιεύτηκε τον Ιούλιο της ίδιας χρονιάς. Το σύνθετο αυτό ποίημα, που έχει μελετηθεί συστηματικά από ποικίλες όψεις,<sup>204</sup> συνιστά ουσιαστικά μια θεατρική παράσταση εκτός «θεάτρου», μια πολιτική χειρονομία δίχως αντίκρισμα, για την οποία ο Καβάφης αντλεί από τον Πλούταρχο, τον Δίωνα Κάσσιο και τον Α. Bouché-Leclercq.<sup>205</sup> Πρόκειται για την τελετή διανομής<sup>206</sup> των «δωρεών» στο Αλεξανδρινό Γυμνάσιο, όπου το 34 π.Χ. ο Αντώνιος μοίρασε εικονικά χώρες της επικράτειας του Μεγάλου Αλεξάνδρου στην Κλεοπάτρα και στα τέσσερα ανήλικα παιδιά της: τον Πτολεμαίο ΙΕ', Καίσαρα ή Καισαρίωνα, 14 ετών, τον Αλέξανδρο-Ήλιο και την Κλεοπάτρα-Σελήνη, δίδυμα 7 ετών, και τον Πτολεμαίο Φιλάδελφο, 2 ετών.<sup>207</sup> Ό,τι ενδιαφέρει από την οπτική της παρούσας μελέτης δεν είναι η περιγραφή του Καισαρίωνα με όρους αισθητικούς, η οποία προεξαγγέλλει τη σημαίνουσα για την ποιητική του Καβάφη λειτουργία του στο ομώνυμο ποίημα («Καισαρίων», 1918), ούτε η σημαντική θέση της περιγραφής της εν-

202. Σαρεγιάννης 2005, 86.

203. Πβ. Σαββίδης 1985, 207.

204. Δημαράς 1956, 97-102, Μαλάνος 1957, 308· Σαββίδης 1985, 199-202, 205-207, 229-230. Σε μια σχετικά πρόσφατη μελέτη για το ποίημα εξετάζεται η σχέση του με το δημοτικό τραγούδι και, επιπλέον, συζητιέται η προγενέστερη βιβλιογραφία σχετικά με την αξιοποίηση των πηγών, τις καβαφικές προσθήκες, το λεξιλόγιο, τη στιχουργία (Λαουμτζή 2012, 343-360).

205. Ο Pontani αναφέρει ως πηγές του ποιήματος τον Πλούταρχο (*Βίος Αντωνίου*, 54.5.1 εξ.) και τον Δίωνα Κάσσιο, 49.41.1 εξ. (Pontani 1991, 57)· ο Μαλάνος παραπέμπει επιπλέον στον δεύτερο τόμο του Α. Bouché-Leclercq *Ιστορία των Λαγιδών* (Μαλάνος 1957, 308-309), ενώ ο Λεωνίτης στον Πλούταρχο και στον Α. Bouché-Leclercq (Λεωνίτης 1977, 28).

206. Ο Πλούταρχος χρησιμοποιεί τη λέξη «διανέμησις» (βλ. εδώ, 396, σημ. 210) και ο Κάσσιος τη λέξη «διανομή».

207. Σαββίδης 1985, 200.

δυναμίας ή ο δημοτικός τόνος του ποιήματος και η ειρωνεία του, τα οποία άλλωστε η έρευνα έχει μελετήσει επαρκώς, αλλά η λειτουργία του αφηγηματικού προσωπίου που περιγράφει σε τρίτο πρόσωπο την τελετή, τα ιστοριογενή δραματικά προσωπεία και το συλλογικό προσωπείο των Αλεξανδρινών. Πέρα από τη συνήθη στα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη ειρωνεία της Ιστορίας, την οποία έχει μελετήσει ενδελεχώς στο συγκεκριμένο ποίημα ο Σαββίδης, παράλληλα με τη σχέση του ποιήματος με τις ιστορικές του πηγές, η ειρωνεία είναι διάχυτη στη ρητορική του αφηγηματικού προσωπίου, του οποίου η ταυτότητα είναι αινιγματική. Πρόκειται για ένα ιστορικοφανές προσωπείο, δηλαδή έναν Αλεξανδρινό, αποστασιοποιημένο από τον όχλο, ο οποίος περιγράφει την τελετή που παρακολούθησε, ή για έναν αναγνώστη της ιστορίας του Πλούταρχου —του οποίου το κείμενο βρίσκεται πιο κοντά στο ποίημα από όσο το κείμενο του Δίωνα Κάσιου—<sup>208</sup> που, όπως ο Καβάφης, συμπληρώνει με τη φαντασία του το ιστορικό κείμενο; Το γεγονός ότι σχεδόν το μισό ποίημα αφορά τη συμπεριφορά των Αλεξανδρινών, η οποία δεν αναφέρεται σε καμία ιστορική πηγή, ενώ στο ποίημα αποκτά «πρωτεύοντα ρόλο»,<sup>209</sup> συνάδει με την πρώτη εκδοχή. Ενδεχομένως η πληροφορία του Πλούταρχου, στο ίδιο εδάφιο και αμέσως πριν από την περιγραφή της τελετής, που παραθέτει ο Pontani, ότι ο αιγυπτιακός λαός είχε μισήσει τον Αντώνιο για την άδικη συμπεριφορά του απέναντι στην Οκταβία και για τη «θεατρική» διανομή της επικράτειας στα τέκνα του («τραγικήν και υπερέφανον και μισορρώμαιον φανεῖσαν»<sup>210</sup>), να οδήγησε τον Καβάφη όχι μόνον σε ένα ποίημα με κεντρικό άξονα την ανάπλαση της σκοτεινής ψυχολογίας

208. Πβ. Λαουμτζή 2012, 346.

209. Σαββίδης 1985, 201-202.

210. Πλούταρχος, *Αντώνιος*, 54.5.1 εξ.: «ἐμισεῖτο γὰρ ἀδικῶν γυναικᾶ τοιαύτην. Ἐμισήθη δὲ καὶ διὰ τὴν διανέμησιν ἣν ἐποιήσατο τοῖς τέκνοις ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, τραγικὴν καὶ [54.6] υπερέφανον καὶ μισορρώμαιον φανεῖσαν. Ἐμπλήσας γὰρ ὄχλου τὸ γυμνάσιον, καὶ θέμενος ἐπὶ βήματος ἀργυροῦ δύο θρόνους χρυσοῦς, τὸν μὲν ἑαυτῷ, τὸν δὲ Κλεοπάτρα, καὶ τοῖς παισὶν ἑτέρους ταπεινοτέρους, πρῶτον μὲν ἀπέφηνε Κλεοπάτραν βασιλίσσαν Αἰγύπτου καὶ Κύπρου καὶ Λιβύης καὶ Κοίλης Συρίας, συμβασιλεύοντος αὐτῆ Καισαρίωνος, ὃς ἐκ Καίσαρος ἐδόκει τοῦ προτέρου [54.7] γεγονέναι, Κλεοπάτραν ἔγκυον καταλιπόντος· δεύτερον δὲ τοὺς ἐξ αὐτοῦ καὶ Κλεοπάτρας υἱοὺς βασιλεῖς βασιλέων ἀναγορεύσας, Ἀλεξάνδρῳ μὲν Ἀρμενίαν ἀπένειμε καὶ Μηδίαν καὶ τὰ Πάρθων ὅταν ὑπαγάγηται, Πτολεμαίῳ [54.8] δὲ Φοινίκην καὶ Συρίαν καὶ Κιλικίαν. Ἄμα δὲ καὶ προήγαγε τῶν παίδων Ἀλέξανδρον μὲν ἐσθῆτι [τε] Μηδικῆ τιάραν καὶ κίταριν ὀρθὴν ἐχούσῃ, Πτολεμαῖον δὲ κρηπίτι καὶ χλαμῦδι καὶ καυσία διαδηματοφόρῳ κεκοσμημένον· αὕτη γὰρ ἦν σκευὴ τῶν ἀπ' Ἀλεξάνδρου βασιλέων, ἐκείνη δὲ [54.9] Μήδων καὶ Ἀρμενίων. Ἀσπασμένων δὲ τῶν παίδων τοὺς γονεῖς, τὸν μὲν Ἀρμενίων φυλακὴν περίστατο, τὸν δὲ Μακεδόνων. Κλεοπάτρα μὲν γὰρ καὶ τότε καὶ τὸν ἄλλον χρόνον εἰς πλῆθος ἐξιοῦσα στολὴν [ἑτέραν] ἱερὰν Ἴσιδος ἐλάμβανε καὶ νέα Ἴσις ἐχρημάτιζε».

και της αντιφατικής συμπεριφοράς του «όχλου», αλλά και στη σύλληψη ενός ιστορικοφανούς προσωπείου που να «μεταφέρει» με την πειστικότητα του αυτόπτη μάρτυρα τη θεατρικότητα της τελετής, στην ατμόσφαιρα της οποίας κατά πολύ συνέβαλε «το Αλεξανδρινόν κοινόν, το οποίο ενεθουσιάζετο και επευφημούσεν ως εις θέατρον», παρόλο που «οι έξυπνοι Αλεξανδρινοί δεν έπαιρναν στα σοβαρά τους τίτλους που έδιδε στους μικρούς βασιλόπαιδας», σύμφωνα με προφορικό σχόλιο του Καβάφη προς τον Λεχωνίτη.<sup>211</sup> Όπως και να 'χει, εξαρχής η περιγραφή γίνεται εμφατικά, χάρη στην παύση, με όρους θεατρικούς: πρόκειται για μια συγκέντρωση με σκοπό το θέαμα (στ. 1-2: «Μαζεύθησαν οι Αλεξανδρινοί / να δουν»). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μετάθεση της εστίασης του φακού από τον Αντώνιο στους Αλεξανδρινούς.<sup>212</sup> Στα ιστορικά κείμενα υποκείμενο της δράσης είναι ο Αντώνιος (Πλούταρχος: «έμπλήσας [ο Αντώνιος] ὄχλου τὸ γυμνάσιον»· Δίων Κάσσιος: «ὁ Ἄντωνιος τούς τε Ἄλεξανδρέας εἰστίασε»). Αντίθετα, ο Καβάφης όχι μόνον «δίνει πρωτεύοντα ρόλο στον “όχλο” των Αλεξανδρινών (στ. 1, 20-21, 29-34), οι οποίοι ουσιαστικά αποτελούν τη ραχοκοκαλιά του ποιήματος»,<sup>213</sup> αλλά και τους καθιστά εξαρχής υποκείμενο του θεάματος («Μαζεύθησαν», «να δουν»), ενώ ταυτόχρονα αφήνει δίχως υποκείμενο τα ρήματα «τα κηρύξουν» και «τον είπαν» (και τις τέσσερις φορές), προβάλλοντας εμφατικά το ανυπόστατο της τελετής, αλλά και της εξουσίας. Ακόμη και η «παράταξη των στρατιωτών» αποκαλείται «λαμπρή» όχι χωρίς ειρωνεία, αφού το επίθετο χαρακτηρίζει την παράταξή τους ως μέρος ενός σκηνικού. Αρκεί κανείς να αναλογιστεί πόσο διαφορετικά λειτουργεί το ίδιο επίθετο για τον χαρακτηρισμό ενός στρατεύματος που καταστράφηκε κατά τη μάχη —και όχι για την παράταξή του— στο ποίημα «Η Μάχη της Μαγνησίας» (στ. 8-9: «Λένε πανωλεθρία / έπεσ' επάνω στου λαμπρού στρατεύματος τα πλήθια»).

211. Λεχωνίτης 1977, 28.

212. Πβ. την παρατήρηση του Σαββίδη ότι ο Καβάφης «αποσιωπά ολότελα τον ένα από τους πρωταγωνιστές-σκηνοθέτες της τελετής, τον Αντώνιο — πιθανόν γιατί τον ρόλο του σκηνοθέτη τον αναλαμβάνει τώρα ο ίδιος ο ποιητής» (Σαββίδης 1985, 201). Βλ. και το αυτοσχόλιο του ίδιου του ποιητή, που παραθέτει ο Σαββίδης, όπου επισημαίνει τι «παρалаίπει» και τι περιγράφει (αυτό που σύμφωνα με εκείνον «έσπευδαν να δουν οι Αλεξανδρινοί», ό.π., 201). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση της Μαρίας Αθανασοπούλου ότι «έχουμε δείγμα του τύπου θεάτρου που οι σύγχρονοι μελετητές θα ονομάσουν περιβαλλοντικό θέατρο, δηλαδή ένα δρώμενο ανοιχτού, και όχι ειδικά θεατρικού, χώρου· ημισκηνοθετημένο, καθότι δεν εμφανίζεται ως αισθητική δραματουργία, αλλά βρίσκεται σε ένα σημειωτικό συνεχές με την καθημερινή “λειτουργική” τελετουργία» (Αθανασοπούλου 2014, 91).

213. Σαββίδης 1985, 201-202.

Στη δεύτερη στιχική ενότητα η τελετή περιγράφεται με όρους θαύματος,<sup>214</sup> ενώ τα ιστοριογενή δραματικά προσώπεια παρουσιάζονται ως μέρος του σκηνηκού, άβουλα και ανενεργά, όπως δηλώνουν και τα ρήματα των οποίων είναι αντικείμενα (στ. 6: «να τα κηρύξουν», στ. 8, 10, 18, 19: «τον είπαν»). Η αντίθεση του είναι και του φαίνεσθαι δεν αφορά μόνο την παρωδιακή διάσταση μιας τελετής δίχως αντίκρισμα, αλλά και επιμέρους άξονες, όπως τη διάσταση ανάμεσα στα λόγια και τις πράξεις,<sup>215</sup> την πολυτέλεια και την υποτέλεια, την αλήθεια και το ψεύδος, και, επιπλέον, το ύφος με τη μείξη λόγιων λέξεων με προφορικό λόγο, λυρικών περιγραφών με χαμηλό ρεαλισμό. Η ειρωνεία επιτείνεται από την επανάληψη του ρήματος «τον είπαν» (στ. 8, 10, 18, 19) και της λέξης «βασιλεύς» (στ. 6, 8, 10, 19, 34), που κυριαρχεί σαν μετωνυμία του κενού ρήματος της εξουσίας η οποία ούτε καν κατονομάζεται στο ποίημα. Το αφηγηματικό προσώπειο περιγράφει τη συμπεριφορά των Αλεξανδρινών στους οποίους υπάρχει τριπλή ρητή αναφορά (στ. 1, 20 και 29), και οι οποίοι έχουν συνείδηση του θεάτρου που παίζεται εκείνη τη μέρα, όπως διατυπώνεται στην τρίτη στιχική ενότητα: «Οι Αλεξανδρινοί ένοιωθαν βέβαια / που ήσαν λόγια αυτά και θεατρικά». Η αυτονόμηση αυτών των δύο στίχων σε μία ενότητα επιβεβαιώνει πως η ανάδειξη της συμπεριφοράς των Αλεξανδρινών, τους οποίους ο Πλούταρχος ονομάζει «όχλο», είναι ο κυρίως στόχος του ποιήματος. Ο διασκελισμός, μάλιστα, υπογραμμίζει το γεγονός ότι οι Αλεξανδρινοί έχουν συνείδηση της κατάστασης που σε τρία χρόνια θα οδηγήσει στην ολοκληρωτική καταστροφή των πρωταγωνιστών της ιστορίας. Και η συνείδηση αυτή απορρέει όχι από την ιστορική τους διαίσθηση που πρέπει να τους ψιθυρίζει ότι είναι θέμα λίγου χρόνου η ολοκληρωτική επικράτηση των Ρωμαίων, αλλά κυρίως από το γεγονός ότι αυτοί που

214. Πβ. την παρατήρηση του Σαββίδη ότι ο Καβάφης παραλείπει από την περικοπή του Πλούταρχου «το σκηνηκό του αργυρού βήματος και των χρυσών θρόνων, καθώς και τα κοστούμια του Αλεξάνδρου και του Πτολεμαίου, μα προσθέτει με δημιουργική απόλαυση το κοστούμι του Καισαρίωνος» (στ. 13-17) (ό.π., 201). Πβ. και την παρατήρηση της Λαουμτζή: «Ο Πλούταρχος, ενώ αναφέρεται ιδιαίτερος στον τρόπο ενδυμασίας των άλλων δύο διαδόχων, αποσιωπά πλήρως την περιγραφή της στολής του Καισαρίωνα. Είναι αυτή η απουσία στην περιγραφή που έδωσε την αφορμή στον Καβάφη να τη συμπληρώσει με τρόπο ευφυή και με τρόπους αντλημένους, όπως πιστεύω, από δύο παραδόσεις: α) από την ελληνική δημοτική παράδοση, και β) από τα αιγυπτιακά δημοτικά τραγούδια» (Λαουμτζή 2012, 346).

215. Πβ. την παρατήρηση του Σαββίδη για την «αντίθεση ανάμεσα στα λόγια και στην αλήθεια» ή άλλως «τη διαλεκτική του [Καβάφη] στάση απέναντι στο φαινόμενο και την πραγματικότητα», της οποίας επιφανέστερο παράδειγμα θεωρεί το ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» (Σαββίδης 1985, 207). Για το «εμφατικότερο λεκτικό θέμα του ποιήματος», που υποστασιώνεται με τα ρήματα που σχετίζονται με τον λόγο, βλ. ό.π., 208. Για «φάρσα αυτοεξαπάτησης» κάνει λόγο ο Bien (1983, 129).

μόλις πήραν το χρίσμα του βασιλέως είναι παιδιά ή σχεδόν παιδιά.<sup>216</sup> Η αναμφισβήτητη ειρωνεία του ποιήματος, απόρροια της αντίθεσης ανάμεσα στα φαινόμενα και την πραγματικότητα, όπως ήδη αναφέρθηκε, διατρέχει όλο το ποίημα με άξονα όχι μόνο τη συμπεριφορά των Αλεξανδρινών αλλά και την εξουσία: έτσι συνυπάρχουν η «λαμπρή παράταξι» των στρατιωτών και οι ήττες που η παρουσία τους συνανασύρει, με τη φαινομενική παντοδυναμία μιας άοριστης εξουσίας που μπορεί δήθεν να μοιράζει τον αχανή κόσμο του Μεγάλου Αλεξάνδρου και την αδυναμία των ανήλικων βασιλέων να πράξουν (την οποία αναδεικνύει η συντακτική τους θέση: «να τα κηρύξουν», «τον είπαν» κτλ.). Αυτή η αντίθεση συνοψίζεται στη μεταφορά της τέχνης η οποία εκ προοιμίου ψεύδεται, και μάλιστα της κατεξοχήν «υποκριτικής» τέχνης, του θεάτρου, καθώς ένα πολιτικό συμβάν παρουσιάζεται με όρους θεατρικούς σε ένα ποίημα, το οποίο, όπως παρατηρεί ο Μερακλής, «διδάσκει την μπρεχτική θεωρία και τεχνική»:<sup>217</sup> ήδη εξ αρχής, κοινό, πρωταγωνιστές και σκηνοθέτης βρίσκονται σε μια σκηνή, όπου μοιράζονται οι ρόλοι, περιγράφονται τα κοστούμια, καθώς και η ατμόσφαιρα. Κάποια από αυτά τα στοιχεία υπάρχουν στο ιστορικό κείμενο του Πλουτάρχου —ο οποίος, όπως έχει παρατηρηθεί, συχνά χρησιμοποιεί μεταφορές από τον χώρο του θεάτρου—<sup>218</sup> όπου τονίζεται η σκηνοθεσία του Αντωνίου και η ηθοποιία της Κλεοπάτρας, καθώς και τα κοστούμια.<sup>219</sup> Δεν είναι η πρώτη φορά που στην ποίηση του Καβάφη η τέχνη υπερβαίνει την ιστορία ή τη χρησιμοποιεί απλώς ως εφάπτηρο. Η μεταφορά της θεατρικής παράστασης λειτουργεί και προς μια άλλη κατεύθυνση που σχετίζεται με το διπολικό ζεύγος τέχνη-ιστορία, καθώς δείχνει τη σαγήνη της τελετουργίας και τον, έστω προσωρινό, ενοποιητικό της ρόλο. Οι Αλεξανδρινοί, των οποίων η κοσμοπολίτικη ταυτότητα υπογραμμίζεται στον στίχο 31 με την αναφορά στην πολυγλωσσία τους («ελληνικά κ' αιγυπτιακά, και ποιοι εβραϊκά»), μέσα στο χάος της πανσπερμίας των ελληνιστικών βασιλείων, ενώνονται υπό την επενέργεια της τέχνης η οποία κυριαρχεί και στη ρητορική του ποιήματος μέσω ρητών σχετικών αναφορών: στ. 22: «Αλλά η μέρα ήτανε ζεστή και ποιητική», στ. 24-25: «το Αλεξανδρινό Γυμνάσιον ένα / θριαμβικό κατόρθωμα της τέχνης», στ. 27: «ο Καισαρίων όλο χάρις κ' εμορφιά», στ. 32: «γοητευμένοι με τ' ωραίο θέαμα—».<sup>220</sup> Και όλα αυτά εις πείσμα της ιστορίας

216. Σαββίδης 1985, 200. Το θέμα της ηλικίας, ιδίως του Καισαρίωνα, εξετάζει η Λαουμτζή, η οποία παραθέτει και το λήμμα «πρόσηβος», που ο Καβάφης είχε συμπεριλάβει στο *Λεξικό παραθεμάτων* του (Λαουμτζή 2012, 344-345).

217. Μερακλής 1985, 42.

218. Βλ. Κωσταρά 2014, 241-244.

219. Βλ. εδώ, 398, σημ. 214.

220. Πβ. την επισήμανση του Γιώργου Βαρθαλίτη για τη «ρεαλιστική τεχνική» του

της οποίας την ευτυχηγορία δεν αγνοούν (στ. 33-34: «μ' όλο που βέβαια ήξευραν τι άξιζαν αυτά, / τι κούφια λόγια ήσανε αυτές η βασιλείες»). Η υποτίμηση εντείνεται από τη χρήση πληθυντικού αριθμού. Άλλωστε, και η γραμματική του ποιήματος υπακούει στη λογική της θεατρικής παράστασης: οι Αλεξανδρινοί Βασίλεις περιγράφονται σαν ένα στατικό σκηνικό και το μόνο ενεργητικό ρήμα με υποκείμενο τον Καισαρίωνα είναι το ρήμα «στέκονταν» (στ. 12) που υπογραμμίζει τη λειτουργία του σαν μέρος αυτού του σκηνικού· αντιθέτως, οι Αλεξανδρινοί παρουσιάζονται με την «κινητική» συμπεριφορά ενός θεατρικού κοινού («μαζεύθηκαν», «έτρεχαν», «ενθουσιάζονταν», «επευφημούσαν»). Ο τελευταίος στίχος λειτουργεί ως ειρωνική αντίστιξη στον τίτλο «Αλεξανδρινοί Βασίλεις», ο οποίος συνιστά από μόνος του πυκνό πυρήνα ειρωνείας και ηχεί, μετά το τέλος του ποιήματος, σαν τίτλος θεατρικού έργου που παρακολουθούν οι Αλεξανδρινοί, εφόσον όχι μόνον ό,τι προηγήθηκε εμπίπτει κυρίως στη δικαιοδοσία του βλέμματος και της ακοής, αλλά και υποτάσσεται στην κατηγορία του «θεάματος» που εμφανικά —χάρη στην παύλα— προβάλλεται. Αυτή η δίχως αντίκρισμα τελετή-θεατρική παράσταση αναδεικνύει σε τραγικά πρόσωπα τους δήθεν πρωταγωνιστές της, τους οποίους περίμενε σύντομα άσχημο τέλος.<sup>221</sup>

Είναι φανερό ότι το μείζον πολιτικό συμβάν, η νίκη του Οκταβιανού, υπονοείται και στα πέντε ποιήματα αυτού του κύκλου. Σε κανένα όμως δεν αποτελεί κεντρικό θέμα. Ακόμη και στο εμβληματικό ποίημα «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον» (1911) το θέμα της ήττας θα απομακρυνθεί από το ιστορικό γεγονός με το οποίο συνδέεται και θα αναπτυχθεί με όρους φιλοσοφικούς. Από τους επώνυμους πρωταγωνιστές της ναυμαχίας στο Άκτιο, το 31 π.Χ., μόνο η μορφή του Καισαρίωνα θα στοιχειώσει την ποιητική συνείδηση του Καβάφη, ο οποίος το 1914 θα γράψει το ποίημα «Καισαρίων» (1918) το οποίο ενώνει, όπως ήδη έχει αναφερθεί σε άλλο κεφάλαιο, τα ιστορικά ποιήματα με τα ερωτικά.<sup>222</sup> Ο φακός του Καβάφη για άλλη μια φορά θα εστιάσει περισσότερο στους ανώνυμους πολίτες, παρακολουθώντας την αντανάκλαση της ιστορίας στη ζωή τους, τη συμπεριφο-

Καβάφη που δίνει «ενάργεια» και «ένταση» στις περιγραφές του. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η επισήμανση της «οπτικής μεθόδου» του Καβάφη, την οποία ο μελετητής συνδέει με την πνευματική άσκηση (meditatio ή contemplatio) του Ignacio de Loyola (Βαρθαλίτης 2016, 11-16).

221. Ο Καβάφης δεν κάνει καμιά νύξη για το τέλος των πρωταγωνιστών, καθώς τον ενδιαφέρει μόνο η συγκεκριμένη «περίσταση» της τελετής. Πβ. Σαββίδης 1985, 200-201.

222. Βλ. εδώ, 313, σμμ. 13.



ρά τους, τη σκέψη τους, σε μια μεταβατική στιγμή.<sup>223</sup> Με άλλα λόγια ό,τι τον ενδιαφέρει είναι το ψυχολογικό αποτύπωμα του συλλογικού στο ατομικό. Ένα καλό δείγμα αυτής της στόχευσης αποτελεί το ποίημα «Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια», που γράφηκε το 1917 και δημοσιεύτηκε το 1924. Στο ποίημα αυτό ενοικούν δύο προσωπεία: ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό προσωπείο και το ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο ενός ανώνυμουπραματευτή. Και εδώ η παρουσία του συλλογικού προσωπείου, του «όχλου» που πρωταγωνιστεί και στο ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», είναι σημαντική: το ίδιο πλήθος που «χαίρονταν κι επευφημούσε» με «τα κούφια λόγια» στο προηγούμενο ποίημα, κι εδώ πανηγυρίζει για μια ανύπαρκτη νίκη, την οποία αυτήν τη φορά πιστεύει αληθινή. Το ποίημα αποτυπώνει μια στιγμή της ιστορίας, αμέσως μετά τη ναυμαχία στο Άκτιο το 31 π.Χ., όπου ο Αντώνιος νικήθηκε οριστικά από τον Οκτάβιο, όταν η Κλεοπάτρα, σπεύδοντας να επιστρέψει στην Αλεξάνδρεια και γνωρίζοντας την έκβαση της ναυμαχίας, διέδωσε ψευδώς ότι ο Αντώνιος νικά ώστε να μη διασαλευθεί η κυριαρχία της. Το δραματικό προσωπείο συγκροτείται στοιχειωδώς από τον λόγο του αφηγηματικού προσωπείου, αφού αποτελεί πρόσχημα για να αναδειχθεί το κέντρο του ποιήματος: η υποκρισία της εξουσίας και η παραπλάνηση του όχλου. Η αφήγηση γίνεται σε γ' πρόσωπο από έναν γνώστη της πολιτικής κατάστασης, όπως φαίνεται από τους στίχους 9-10. Τα μόνα στοιχεία ταυτότητας του δραματικού προσωπείου είναι η βασική του ιδιότητα εμφατικά παρουσιασμένη λόγω της ισχυρής στίξης (στ. 3: «έφθασεν ο πραγματευτής») με τα στερεότυπα που τη συνοδεύουν (στ. 1-2: «Απ' την μικρή του, στα περίχωρα πλησίον, κώμη / και σκονισμένος από το ταξίδι ακόμη»). Την ταυτότητά του συμπληρώνει η διαφήμιση του εμπορεύματός του, που στο ποίημα μεταφέρεται αυτούσια μέσα σε εισαγωγικά και με κωμική έμφαση χάρη στην κρίσιμη για την ερμηνεία του ποιήματος ομόηχη ομοιοκαταληξία («κώμη»-«ακόμη»-«κόμμι»-«κόμη») και στις παρηχήσεις του μ και του λ, καθώς αγωνίζεται να «ακουσθεί» μέσα στον δραματικό χωροχρόνο του ποιήματος (στ. 3-4: «Και “Λίβανον!” και “Κόμμι!” / “Άριστον Έλαιον!”, “Άρωμα για την κόμη!”»). Στην πραγματικότητα, ο λόγος τουπραματευτή, το «από αντίθεση κωμικοτραγικό τραγούδι του»,<sup>224</sup> δεν είναι παρά ένα στοιχείο της ταυτότητάς του, η οποία είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε, προσχηματική, μέρος της σκηνοθεσίας του ποιήματος: η ιδιότητα τουπραματευτή καθώς και ο παράταιρος προς τα γεγονότα λόγος του λειτουργούν ως μετωνυμία της κανονικότητας η οποία έχει ανατραπεί και ως συγκαλύπτεται από την «οχλοβοή» που προκαλεί η «γιγαντιαία φευτιά / του παλατιού—». Όπως έχει δείξει ο Δάλλας, και αυτό το ποίημα,

223. Πβ. Σαρεγιάννης 2005, 86-87.

224. Ό.π., 87.

όπως το προηγούμενο, δομείται πάνω σε αντιθέσεις νοηματικές, μορφικές, στιχουργικές, που στηρίζουν την ειρωνεία.<sup>225</sup> Η παιγνιώδης ζευγαρωτή πλούσια ή και ομόηχη ομοιοκαταληξία σχολιάζει ειρωνικά την κατασκευή της αλήθειας από την εξουσία και την εμφιατικά λόγω της πάυσης προβεβλημένη εξαπάτηση στους δύο τελευταίους στίχους («ένας του ρίχνει κι αυτουνού την γιγαντιαία φευτιά / του παλατιού — που στην Ελλάδα ο Αντώνιος νικά»). Ο Καβάφης έχει τον φακό στραμμένο και πάλι στο παραπλανημένο πλήθος, του οποίου η ακρισία και η αβουλία αποτυπώνονται στην ακούσια βία που ασκεί (στ. 7: «Το πλήθος τον σκουντά, τον σέρνει, τον βροντά»). Μέρος του πλήθους είναι και ο «τέλεια σασιτισμένος»πραματευτής, ο οποίος διαγράφεται τόσο όσο χρειάζεται για να αποτυπωθεί η περιρέουσα ατμόσφαιρα,<sup>226</sup> ένα ηχοτοπίο, μέρος του οποίου γίνεται και οπραματευτής. Στόχος του Καβάφη είναι να δείξει από μια άλλη οπτική γωνία τη χειραγώγηση του λαού από την ηγεσία και την κάλπικη συμπεριφορά της εξουσίας, με ένα ακόμη ποίημα για τη διάσταση είναι και φαίνεσθαι.

Και ενώ αυτά συμβαίνουν στην Αλεξάνδρεια, σε έναν ελληνικό δήμο της Μικράς Ασίας η καθαφική «ιλαροτραγωδία» της εξουσίας ολοκληρώνεται με μια φανταστική σκηνή: στο ποίημα «Εν δήμω της Μικράς Ασίας», το οποίο δημοσιεύτηκε τον Μάρτιο του 1926, παρουσιάζεται ο αντίκτυπος του ίδιου ιστορικού συμβάντος σε έναν ανώνυμο δήμο του ρωμαϊκού αυτοκρατορικού imperium, με ελληνική τοπική διοίκηση. Η συγκρότηση του ιστορικοφανούς προσώπειου που αναλαμβάνει τον λόγο είναι το καθοριστικό για την ερμηνεία του ποιήματος εύρημα του Καβάφη: προφανώς πρόκειται για έναν γραφειοκράτη, ο οποίος αναπαράγει σχολιάζοντάς το, αυτούσιο, σε εισαγωγικά, το πλασματικό κείμενο ενός επίσημου εγγράφου, ενδεχομένως κάποιου ψηφίσματος, το οποίο είχε συνταχθεί κατά προσδοκίαν, αλλά τώρα, έπειτα από την ήττα του Αντωνίου στο Άκτιο από τον Οκτάβιο το 31 π.Χ., πρέπει να αλλαχθεί. Παρά το γεγονός ότι το προσωπείο ξεκινά δηλώνοντας ότι «Η ειδήσεις για την έκβασι της ναυμαχίας, στο Άκτιον, / ήσαν βεβαίως απροσδόκητες», το αποτέλεσμα προσλαμβάνεται σαν απλή γραφειοκρατική διαδικασία: «Αλλά δεν είναι ανάγκη να συντάξουμε νέον έγγραφον. / Τ' όνομα μόνον ν' αλλαχθεί». Το τυποποιημένο κείμενο επαναλαμβάνεται στους στίχους 5-6 και 8-9 με αλλαγή μόνο του ονόματος, ενώ ό,τι προβάλλει είναι ο στίχος 7: «τον δίκην παρωδίας Καίσαρα» για να υπογραμμίσει αυτό που ο Σαβ-

225. Για τις «παραφωνίες», στιχουργικές και θεματικές, του ποιήματος βλ. Δάλλας 1974, 103-116, passim.

226. Βλ. και την παρατήρηση του Δασκαλόπουλου για την «εικόνα της συγκεκριμένης στιγμής» (Δασκαλόπουλος 2013, 230).

βίδης αποκαλεί «το εναλλάξιμο των εκάστοτε κρατούντων»<sup>227</sup> σε προαποφασισμένους ρόλους που επαναλαμβάνονται μέσα στον ρου της ιστορίας σαν παρωδίες. Ο στίχος 10 («Όλο το κείμενον ταιριάζει ωραία») προεξαγγέλλει την ειρωνεία η οποία κορυφώνεται στην επόμενη στιχική ενότητα όπου αναπαράγεται αυτούσιο μέσα σε εισαγωγικά το κείμενο του εγγράφου (στ. 11-24), με μια μικρή παρεμβολή οδηγίας (στ. 16: «εδώ, όπως είπαμεν, η αλλαγή»), η οποία καθιστά και το ίδιο το έγγραφο παρωδία.<sup>228</sup> Στο ποίημα αυτό συνεργάζονται για την επίτευξη ειρωνείας διάφορες τεχνικές:<sup>229</sup> α) *Υφολογική τοποθέτηση* η οποία στηρίζεται στη χρήση καθαρεύουσας και θριαμβευτικού τόνου, που δημιουργούν αντίθεση με τον προφορικό λόγο του προσωπείου· β) *Υπερβολή* που εκφράζεται μέσω επιθέτων υπερθετικού βαθμού (στ. 11: «ενδοξότατον», στ. 17: «κάλιστον») ή λέξεων με υπερθετική σημασία (στ. 12: «ανυτέρβλητον», στ. 13: «θαυμαστόν επί μεγαλουργία πολιτική», στ. 18: «κραταιό»)· γ) *Τετριμμένες ή στερεότυπες λέξεις ή φράσεις* με τις οποίες συνήθως προσδιορίζονται αδιακρίτως όλοι οι ηγέτες («ενδοξότατος», «ανυτέρβλητος», «κραταιός προστάτης», «προσφιλής» κτλ.)· δ) *Εσωτερική αντίφαση*: ενώ έχει αναφερθεί στους στίχους 1-2 ότι η έκβαση της ναυμαχίας ήταν απροσδόκητη και το έγγραφο επαινούσε αρχικά τον Αντώνιο, τώρα επαινείται ο παρά προσδοκίαν νικητής Οκτάβιος.

Η λέξη «Έλλην», ή τα παράγωγά της, επαναλαμβάνεται πέντε φορές ως προσδιοριστικό του νικητή (στ. 18-28). Ο έπαινός του κορυφώνεται με την αναφορά στην ελληνική γλώσσα, η οποία είναι η γλώσσα του «περιφανούς επαινού» και της επικής αφήγησης, καθώς και «ο φορέας της φήμης». Η αναφορά του ελληνικού λόγου μέσα σε συμφραζόμενα ήττας, ψεύδους και απαξίωσης —όπως εισηγείται ο στίχος 25 («και τα λοιπά, και τα λοιπά») — είναι ειρωνική όχι βέβαια για τον ελληνικό λόγο αλλά για τους φορείς του. Η τελική φράση «Λαμπρά ταιριάζουν όλα», η οποία επαναλαμβάνει, διευρύνοντάς την, την τελική φράση της πρώτης στιχικής ενότητας («Όλο το κείμενον ταιριάζει ωραία»), θα επισφραγίσει την ειρωνεία ενός «ψευδόμενου» πολιτικού εγγράφου, παραπέμποντας έμμεσα, μέσω της επανάληψης της λέξης «ταιριάζει/ταιριάζουν», «στην ποικίλη δράσι των στοχαστικών προσαρμογών», το χάρισμα της ελληνικής φυλής.<sup>230</sup> Αξίζει να επισημανθεί ότι η λέξη «λαμπρά» ανασύρει

227. Καβάφης 1995, Β 132.

228. Για το λεξιλόγιο, τη σύνταξη και τη στίξη της γλώσσας του εγγράφου, καθώς και την αυτοαναφορική αναδίπλωσή της βλ. Jusdanis 1987, 132. Ο μελετητής συνδέει το παραπάνω ποίημα με το ποίημα «Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής» στη βάση της «ρητορικής στρατηγικής» (ό.π., 132, σημ. 8).

229. Για τις τεχνικές βλ. Κωστίου 2005, 79, 108, 170-171, αντιστοίχως.

230. Πβ. Σαββίδης 1985, 353, και Παπάζογλου 2012, 717.

μια άλλη περίπτωση ειρωνικής χρήσης της ίδιας λέξης στο ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», που ανήκει στον ίδιο θεματικό κύκλο.

Φωτίζοντας από διαφορετικές οπτικές γωνίες την υποταγή των ελληνοιστικών βασιλείων στους Ρωμαίους και μεταλλάσσοντας μέσω του μηχανισμού της «εικασίας» την ιστορική γνώση σε συλλογική ή ατομική εμπειρία, ο Καβάφης συνθέτει το ποιητικό αποτύπωμα της πτώσης των ελληνοιστικών βασιλείων. Δραματοποιώντας την Ιστορία μέσω ιστορικοφανών και ιστοριογενών προσωπείων που αναδεικνύουν καλειδοσκοπικά άλλοτε τις ποικίλες λειτουργίες της φυλετικής συνείδησης και του πολιτικού οραματισμού και άλλοτε τη φθίνουσα δυναμική της εξουσίας στην καμπή του ελληνοιστικού κόσμου, προσεγγίζει ένα μείζον κεφάλαιο της Ιστορίας με τρόπο πολυφωνικό.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Καβάφης ενορχήστρωσε την ιστορία της πτώσης των ελληνοιστικών βασιλείων δείχνει ότι η ποίησή του συνιστά σπουδή της ταυτότητας του ανθρώπου και των διαχρονικών στοιχείων της, αφού από το παρελθόν αξιοποιεί το αναγνωρίσιμο και εντάξιμο στη σύγχρονή του πραγματικότητα και προσλαμβάνει το συλλογικό μέσα από τις διαθλάσεις του στην ατομική συνείδηση. Βασική του φροντίδα φαίνεται να είναι η πολυφωνική αποτύπωση της ανθρωπογεωγραφίας του, αφού το αρμονικό αποτέλεσμα υποστασιώνεται από ποικίλες επιμέρους φωνές, είτε πρόκειται για την κοντόφθαλμη οπτική ενός ανώνυμου πολίτη του αχανούς ελληνοιστικού κόσμου στη δύση του («Στα 200 π.Χ.»), είτε πρόκειται για τις νόμιμες αλλά ανεδαφικές φιλοδοξίες ενός ηγεμόνα «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)», είτε, ακόμη, για την ανώδυνη και ρηχή συναισθηματική αντίδραση ενός νέου της διασποράς για την καταστροφή της Κορίνθου («Εις Ιταλικήν παραλίαν»). Με σεβασμό στις ιστορικές πηγές ο Καβάφης μεταφέρεται στο παρόν της υποταγής του ελληνοισμού στη Ρώμη και μεταγράφει ποιητικά την ιστορία της, μνημειώνοντας το αποτύπωμά της στη συνείδηση των ιστοριογενών και των ιστορικοφανών προσωπείων του, πρωταγωνιστών, δευτεραγωνιστών ή κομπάρσων της Ιστορίας.

### III. Πολιτικός εφησυχασμός και έλλειψη διαίσθησης

Το θέμα της έλλειψης διαίσθησης ενόψει επικείμενης απειλής ο Καβάφης το έχει αναπτύξει με διαφορετικούς τρόπους: εκτός από την πρώιμη κατάθεσή του σε ένα από τα *Σημειώματα ηθικής και ποιητικής*,<sup>231</sup> το θέμα της «ακοής» και

231. Στο Η' «Σημειώμα» του ο Καβάφης συνδέει το θέμα της εσωτερικής όρασης που έχουν οι μοναχοί οι οποίοι «λεπτύνουν την ψυχήν διά της μον[ώσεως] και της

της διαίσθησης αναπτύσσεται στο ποίημα «Σοφοί δε Προσιόντων» (1915), που πρωτογράφηκε το 1896 με τίτλο «Επικείμενα»: το ίδιο θέμα σε σχέση με την ανθρώπινη μοίρα πραγματεύεται και στο συγγενικό θεματικά ποίημα «Τελειωμένα» που γράφηκε το 1910 και δημοσιεύτηκε το 1911· συνδεδεμένο με την πολιτική και την πιθανότητα επικείμενης απειλής το θέμα αυτό ο Καβάφης θα το επεξεργαστεί στα ομόλογα ποιήματα «Μάρτιαι Ειδοί» που πρωτογράφεται με τίτλο «Ειδοί Μαρτίου» το 1906 και δημοσιεύεται το 1910, και στο ποίημα «Ο Θεόδοτος» που πρωτογράφηκε πριν από το 1911, ίσως με τίτλο «Νίκη», και δημοσιεύτηκε το 1915.<sup>232</sup> Τα δύο τελευταία ποιήματα πραγματεύονται το θέμα της πολιτικής εγρήγορσης και οξύνοιας σε περίπτωση συνωμοσίας, στη Ρώμη του Ιου αιώνα π.Χ., αλλά και σε άχρονο, συμβολικό επίπεδο.

Περίπου την ίδια εποχή (1914), ο Καβάφης σε κείμενό του για την ανθολογία του Ν. Γ. Πολίτη *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, που δημοσιεύτηκε στο αλεξανδρινό περιοδικό *Νέα Ζωή*, θα ξεχωρίσει ένα επεισόδιο από την Αλεξιάδα της Άννας Κομνηνής, που αφορά την προειδοποίηση του Αλεξίου Κομνηνού από τον μάγιστρο του παλατιού για τον κίνδυνο που διέτρεχε από τους εχθρούς του και την αντιμετώπιση αυτού του κινδύνου.<sup>233</sup> Όπως θα δούμε παρακάτω, ο ποιητής ξεχώρισε από την Αλεξιάδα ένα απόσπασμα το οποίο αφορά την πολιτική εγρήγορση και οξύνοια του Κομνηνού, χάρη στις οποίες σώθηκε από την παγίδα που του είχαν στήσει οι πολιτικοί του αντίπαλοι (βλ. εδώ, 447-448). Το θέμα αυτό δεν έπαψε να απασχολεί τον Καβάφη σε όλη την ποιητική του διαδρομή, όπως φανερώνουν άλλα τρία ποιήματα για τα θέματα της έλλειψης πολιτικής διαίσθησης και του εφησυχασμού: «Τα Βήματα» (1909) και «Η Διορία του Νέρωνος» (1918), που αφορούν την αναλγησία του Ρωμαίου αυτοκράτορα, και «Εν πορείᾳ προς την Σινώπην» (1928), για τον βασιλιά του Πόντου Μιθριδάτη Ε΄ Ευεργέτη, τα οποία εξετάζονται στη συνέχεια με τη σειρά που υπαγορεύει ο δραματικός τους χρόνος. Αντίθετα προς τον Αλέξιο, ο βασιλιάς του Πόντου Μιθριδάτης Ε΄, αιώνες πριν, τον 2ο αιώνα π.Χ., δεν έδωσε την απαιτούμενη προσοχή στα λόγια του μάντη και άρα δεν πήρε κανένα μέτρο για τη σωτηρία του, οδεύοντας προς τον χαμό του, αφού,

σκ[έψεως] και της ε[γ]κρ[ατειας]» σε αντίθεση με εμάς που «την αμβλύνομεν διά της συναναστροφής, της απ[ουσίας] της σκ[έψεως], και της απολαύσεως» (Καβάφης 2009, 30).

232. Για το ποίημα «Θεόδοτος» βλ. τα σχόλια του Πασχάλη με κριτήριο τη σειρά που έχει το ποίημα στη θεματική συλλογή Γ10 (Paschalis 1999, 403-412). Για το ποίημα «Μάρτιαι Ειδοί» βλ. την ανάγνωση της Haas (2012), με άξονα την πολιτική της σύγχρονης του Καβάφη εποχής (Haas: <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4879>, ανακτήθηκε στις 19.12.2019).

233. Καβάφης 2003, 123-124.

φτάνοντας στη Σινώπη, «δολοφονήθηκε [...] από την γυναίκα του, η οποία διαφωνούσε με την εξωτερική, επεκτατική και κυρίως αντιρωμαϊκή πολιτική του».<sup>234</sup> Η πηγή του ποιήματος εντοπίζεται στον Πλούταρχο.<sup>235</sup> Το ενδιαφέρον είναι ότι στο ποίημα αυτό δεν εγκιβωτίζεται χρησμός ή προειδοποίηση, αλλά υπόμνηση προειδοποίησης που καταγράφει ο Πλούταρχος, η οποία αφορά τον πρόγονο του Μιθριδάτη Ε΄, τον Μιθριδάτη Α΄: το 301 π.Χ. ο Δημήτριος, που αργότερα ονομάστηκε Πολιορκητής, έμαθε ότι ο πατέρας του Αντίγονος σκόπευε να σκοτώσει τον Μιθριδάτη. Έχοντας πάρει όρκο σιωπής, προειδοποίησε τον φίλο του Μιθριδάτη Α΄ για τον κίνδυνο που διέτρεχε, γράφοντας στο έδαφος με τη λόγχη του «Φεύγε Μιθριδάτα», και έτσι ο Μιθριδάτης σώθηκε. Στο ποίημα ανοικούν τρία προσώπεια: ένα αφηγηματικό προσώπείο, το ιστορικοφανές αφηγηματικό προσώπείο του μάντη και το ιστοριογενές δραματικό προσώπείο του Μιθριδάτη Ε΄. Στην πρώτη στιχική ενότητα παρουσιάζονται ο Μιθριδάτης μέσα από το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της δύναμής του, η πορεία του προς τη Σινώπη και το «πέρασμά» του από «δρόμον / εξοχικόν, πολύ απόκεντρον». Στη δεύτερη στιχική ενότητα ο Μιθριδάτης θέτει μέσω του αξιωματικού του στον μάντη το κρίσιμο ερώτημα που αποκαλύπτει την απληστία και την αφροσύνη του. Το ενδιαφέρον είναι ότι η αποτελούμενη από δύο στίχους τρίτη ενότητα ενδυναμώνει τα στοιχεία της σιγουριάς και της απρονοησίας που κυριαρχούν στην ταυτότητα του προσώπείου του Μιθριδάτη: είναι τόσο σίγουρος για τη θετική απάντηση ώστε όχι μόνο δεν πάει ο ίδιος να ρωτήσει τον μάντη, αλλά ούτε καν περιμένει να επιστρέψει ο αξιωματικός του. Το ποίημα λειτουργεί παραπληρωματικά προς το ποίημα «Μάρτιαι Ειδοί». Και εκεί πηγή είναι ο Πλούταρχος.<sup>236</sup> Πρόκειται για παράλληλη λειτουργία της προειδοποίησης: στο επεισόδιο από όπου αρδεύεται το ποίημα, ο σοφιστής Αρτεμίδωρος μάταια είχε προειδοποιήσει τον Ιούλιο Καίσαρα την ημέρα των Μαρτίων Ειδών (15 Μαρτίου) του 44 π.Χ. για τη φονική συνωμοσία του Βρούτου και του Κάσσιου. Η παραίνεση για σύνεση και προσοχή («μη λείψεις να σταθείς») βρίσκεται στους αντίποδες της συμπεριφοράς του Μιθριδάτη, ο οποίος «Έστειλεν αξιωματικό του, και μετά / προς την Σινώπην την πορεία του ξακολούθησε» (στ. 10-11). Στην τέταρτη στιχική ενότητα εγκιβωτίζεται ο λόγος του μάντη, ο οποίος «περίφροντις» ενημερώνει τον αξιωματικό για τα «σκιώδη πράγματα» που είδε, χωρίς όμως να αναφερθεί σε συγκεκριμένο κίνδυνο. Η λέξη «σκιώδη», λέξη άπαξ στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη, θα ήταν αρκετή για να προ-

234. Καβάφης 1995, Β 145.

235. Μαλάνος 1957, 386-387, και Pontani 1991, 67.

236. Μαλάνος ό.π., 302-303. Pontani ό.π., 55, όπου αναφέρεται ως δεύτερη πηγή του ποιήματος ο Δίων Κάσσιος.

βληματίζει έναν ευαίσθητο δέκτη του μαντικού λόγου. Ενδιαφέρον έχει η μέτρι αυτοακύρωση μετριοφροσύνη και επιφυλακτικότητα του μάντη που προφασίζεται ότι «δεν κατάλαβε καλά» και συστήνει φρόνηση, στηριγμένος στην κοινή λογική που λέει ότι η απληστία φέρνει κινδύνους και ότι η τύχη είναι απρόβλεπτη. Ιδιαίτερα βαρύνουσα για την ταυτότητα του μάντη είναι η χρήση του ρήματος «φρονώ», το οποίο κυριαρχεί ανάμεσα σε δύο κόμματα (στ. 18), αναδεικνύοντας ακόμη περισσότερο την αφροσύνη του Μιθριδάτη. Το τέλος του ποιήματος σφραγίζεται από ειρωνεία, καθώς η παραίνεση του μάντη διαμεσολαβείται από την Ιστορία, βάζοντας τον Μιθριδάτη στη θέση του προγόνου του και τον ίδιο στη θέση του «ευγενούς εταίρου». Έτσι τονίζεται ακόμη περισσότερο η έλλειψη διαίσθησης αλλά και οξύνοιας του Μιθριδάτη. Όπως ήδη έχει αναφερθεί, στα ποιήματα «Μάρτιαι Ειδοί» και «Ο Θεόδοτος» η χρήση των ιστοριογενών προσωπειών είναι συμβολική, ενταγμένη στη δευτεροπρόσωπη παραινετική αφήγηση. Αντίθετα, στο ποίημα «Εν πορεία προς την Σινώπη» το θέμα τίθεται με ειρωνικό τρόπο μέσω της δραματοποίησης, η οποία πραγματώνεται χάρη στα δύο προσωπεία και τα δύο χρονικά επίπεδα. Η ειρωνεία της Ιστορίας μετατρέπει τον τίτλο «Εν πορεία προς την Σινώπη» σε τελετουργικό θανάτου, προσδίδοντας συμβολική διάσταση στη Σινώπη.

Το θέμα της έλλειψης πολιτικής διαίσθησης σε συνδυασμό με το θέμα της τρυφλής ζωής, σε μια ακραία έκφανση, είχε θέσει ο ποιητής σε δύο ομόλογα ποιήματα με πρωταγωνιστή τον Νέρωνα («Τα Βήματα», 1909, και «Η Διορία του Νέρωνος», 1918). Σε αυτά τα ποιήματα η ταυτότητα του ιστοριογενούς δραματικού προσωπείου του αδίσταχτου και παρανοϊκού αυτοκράτορα Νέρωνα (37-68 μ.Χ.), του τελευταίου αυτοκράτορα της Ιουλιο-Κλαυδιανής Δυναστείας, που βασιλέψε από το 54 έως το 68 μ.Χ., είναι συμβατή με την εκτίμηση του Σουητώνιου και του Δίωνα Κάσσιου, που αποτέλεσαν τις ιστορικές πηγές αυτών των ποιημάτων.<sup>237</sup> Και τα δύο ποιήματα έχουν μελετηθεί όσον αφορά τις πηγές τους, την τεχνική τους, τη σχέση τους με το έργο του Αισχύλου και τη σχέση τους με το αρχαίο θέατρο.<sup>238</sup> Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας θα σταθώ μόνο στα στοιχεία της ρητορικής που σχετίζονται με τη συγκρότηση του ιστοριογενούς προσωπείου του Νέρωνα και στα δύο ποιήματα.<sup>239</sup> Το πρώτο ποίημα, «Τα Βήματα», που εντάσσεται στην αντιρωμαϊκή φάση του Καβά-

237. Μαλάνος 1957, 298 και 327-328· Pontani 1991, 53 και 62.

238. Βλ. Κωσταρά 2014, 179-187, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

239. Τα δύο ποιήματα σε σχέση με το θέμα της διαίσθησης μελετά η Haas (1996, 388-390). Βλ. και τη συστηματική ανάγνωση των δύο ποιημάτων που αφορούν τον Νέρωνα ως αυτοκράτορα της Παρακμής από τη Βασιλειάδη (2018, 98-110).

φη,<sup>240</sup> γράφηκε σε μια πρώτη μορφή τον Αύγουστο του 1893 με τίτλο «Τα Βήματα των Ευμενίδων» και δημοσιεύτηκε το 1897,<sup>241</sup> αλλά τον Δεκέμβριο του 1908 ξαναγράφηκε με τίτλο «Τα Βήματα» και δημοσιεύτηκε το 1909. Όπως έχει δείξει η Κωσταρά, που συνεξετάζει συστηματικά τις διαφορές της β' από την α' γραφή, καθώς αφορούν τη σχέση του Καβάφη με το αρχαίο θέατρο, ο ποιητής φρόντισε να απομακρυνθεί στη δεύτερη εκδοχή του ποιήματος από την αισχυλική εκδοχή του μύθου, καθώς ο μητροκτόνος Νέρων είχε τελείως διαφορετικά κίνητρα από τον επίσης μητροκτόνο Ορέστη, ενώ η σχέση τους με τις Ευμενίδες διαμορφώθηκε με αντιθετικό τρόπο.<sup>242</sup> Το προσωπίο του καβαφικού Νέρωνος συγκροτείται με άξονα το εννοιολογικό ζεύγος δύναμη/αδυναμία: πρώτα δηλώνεται η μεταφορική δύναμη του Νέρωνα, σε επίπεδο εξουσίας, με «τους δύο κοραλλένιους αετούς» που στολίζουν το κρεβάτι του. Στη συνέχεια, στην πρώτη στροφή, τονίζεται η ζωική ορμή του, η οποία παρουσιάζεται μέσα από λέξεις που εκφράζουν τη δύναμη του σώματος («ευρωστία», «σφρίγος»). Αντιθέτως, η δύναμη του πνεύματος είναι ανύπαρκτη, όπως προκύπτει από τα σχόλια του αφηγηματικού προσωπίου. Τα επίθετα «ασυνείδητος, ήσυχος, κ' ευτυχής» στον στίχο 3 κλιμακώνουν την παρουσίαση της πνευματικής κατάστασης του Νέρωνος από το ηθικό επίπεδο προς το θυμικό, καθώς η έλλειψη συνείδησης υπαινίσσεται έλλειψη αυτογνωσίας, με αποτέλεσμα την «ησυχία», δηλαδή την «ευτυχία», η οποία είναι συμβατή τόσο με ό,τι προηγείται (την εξουσία, αλλά και την υπνώττουσα κατάστασή του: «βαθυά κοιμάται») όσο και με ό,τι ακολουθεί («την ευρωστία της σαρκός»)<sup>243</sup> Ασφαλώς ο διασκελισμός στους στίχους 2-3 («κοιμάται / ο Νέρων—») τονίζει τον ύπνο του, ο οποίος υπερβαίνει τη συνήθη βιολογική λειτουργία, καθώς στη συνέχεια αναπροσδιορίζεται από τα τρία επίθετα και ό,τι ακολουθεί στη δεύτερη στιχική ενότητα.

Όπως έχει επισημάνει ο Pontani<sup>244</sup> και έχει εκτενώς σχολιάσει η Κωσταρά,<sup>245</sup> στο συγκεκριμένο ποίημα η συμπεριφορά των Λαρήτων, των εφέστιων θεών των Ρωμαίων, αποτελεί επινόηση του Καβάφη, ο οποίος δεν ακολουθεί την εκδοχή του Σουητώνιου. Ο ιστορικός περιγράφει ότι την ημέρα των Κα-

240. Haas 1992, 93, σημ. 175.

241. Η πρώτη μορφή του ποιήματος δεν περιέχει αλλαγές που επηρεάζουν τη συγκρότηση των προσωπίων. Τις διαφορές σχολιάζει ο Μαλάνος (1957, 214-215). Βλ. και Haas 1996, 388-389.

242. Κωσταρά 2014, 181-182.

243. Για τη σημασία της λέξης «ασυνείδητος» βλ. Μαλάνος 1957, 215, Άγρας 1980, 106. Για τη μετρικορυθμική αποτύπωση της αταραξίας του Νέρωνος βλ. Παπάζογλου 2012, 135.

244. Pontani 1991, 53.

245. Κωσταρά 2014, 181.



λενδών, τη στιγμή που τους στόλιζαν με ιερές προσφορές, οι Λάρητες έπεσαν από τη θέση τους.<sup>246</sup> Ο Καβάφης περιγράφει τους Λάρητες και τη συμπεριφορά τους με τρόπο ειρωνικό. Οι Λάρητες (*lares familiares*) που λατρεύονταν σε μία κόγχη, το *lararium*, που βρισκόταν στο προαύλιο ή κοντά στην εστία, ήταν προορισμένοι να προστατεύουν την οικία.<sup>247</sup> Στο ποίημα του Καβάφη οι Λάρητες διατηρούν την αντιληπτικότητά τους όσον αφορά τη συμφορά που πλησιάζει. Στην αρχή περιγράφονται ως «ανήσυχοι» (στ. 8) και αμέσως μετά φοβισμένοι. Η ασυμβατότητα ανάμεσα στις αντιδράσεις τους και τη θεϊκή τους υπόσταση προκαλεί κωμικό αποτέλεσμα στα όρια της καρικατούρας και του μπουρλέσκου<sup>248</sup> (στ. 9-10: «Τρέμουν οι σπιτικοί μικροί θεοί, / και προσπαθούν τ' ασήμαντά των σώματα να κρύψουν». Και παρακάτω: «Και λιγοθυμισμένοι τώρα οι άθλιοι Λάρητες, / μέσα στο βάθος του λαράριου χώνονται, / ο ένας τον άλλονα σκουντά και σκουντουφλά, / ο ένας μικρός θεός πάνω στον άλλον πέφτει» (στ. 14-17). Το αφηγηματικό προσωπείο, τονίζοντας, μέσω της επανάληψης, την αντίθεση ανάμεσα στο μέγεθος των Λαρήτων σε συνδυασμό με τη θεϊκή τους ιδιότητα (στ. 9, 17: «μικροί θεοί»), έχει ήδη δημιουργήσει τον έναν πόλο της ειρωνείας η οποία θα ολοκληρωθεί με την κωμική περιγραφή της συμπεριφοράς τους. Και ναι μεν οι μικροί θεοί «άκουσαν», «κατάλαβαν», «ένιωσαν»,<sup>249</sup> σε αντίθεση με τον ασυνείδητο και υπνώττοντα Νέρωνα, αλλά δεν μπορούν να δράσουν με τον συνήθη τρόπο, δηλαδή να είναι «εριννυώδεις και ποίνιμοι» για τους εκτός του οίκου και «επίσκοποι βίων και οίκων», όπως αναφέρει ο Πλούταρχος, που ενδεχομένως απηχείται εδώ, αφού, κατά ειρωνική αντιστροφή, αυτός που πρέπει να τιμωρηθεί είναι ο Νέρων τον οποίο έχουν ταχθεί να προστατεύουν.<sup>250</sup> Η κωμική και αναπόδραστη συμπεριφορά των πα-

246. Σουητώσιος, *Nero*, 6.46 (παρατίθεται από την Κωσταρά 2014, 180).

247. Πβ. και τη διάκριση του Μίμη Σουλιώτη ανάμεσα σε «μεγάλους» και «μικρούς» θεούς (Σουλιώτης 1993, 27).

248. Για την καρικατούρα και το μπουρλέσκο (*burlesque*) ως τεχνικές της ειρωνείας βλ. Κωστίου 2005, 76-78, και 174-175, αντιστοίχως.

249. Για τη σχέση μεταξύ «αισθήσεως» και «γνώσεως» βλ. Haas 1996, 389.

250. Πλουτάρχου *Ρωμαϊκά και ελληνικά αίτια*, 276 F6 εξ.: «Διὰ τί τῶν Λαρητῶν, οὓς ἰδίως “πραισιτίεις” καλοῦσι, τούτοις κύων παρέστηκεν, αὐτοὶ δὲ κυνῶν διφθέραις ἀμπέχονται; ἢ πραισιτίεις μὲν οἱ προσετώτές εἰσι, τοὺς δὲ προσετώτας οἴκου φυλακτικὸς εἶναι προσήκει, καὶ φοβεροὺς μὲν τοῖς ἄλλοτρίοις, ὥσπερ ὁ κύων ἐστίν, ἡπίους δὲ καὶ πράους τοῖς συνοικοῦσιν; ἢ μᾶλλον, ὃ λέγουσιν ἔνιοι Ῥωμαίων, ἀληθές ἐστι καὶ, καθάπερ οἱ περὶ Χρῦσιππον οἴονται φιλόσοφοι φαῦλα δαιμόνια περινοστεῖν, οἷς οἱ θεοὶ δημίους χρῶνται <καὶ> κολασταῖς ἐπὶ τοὺς ἀνοσίους καὶ ἀδίκους ἀνθρώπους, οὕτως οἱ Λάρητες ἐριννυώδεις τινές εἰσι καὶ ποίνιμοι δαίμονες, ἐπίσκοποι βίων καὶ οἴκων· διὸ καὶ κυνῶν δέρμασιν ἀμπέχονται, καὶ κύων πάρεδρός ἐστιν, ὡς δεινοῖς οὖσιν ἐξιχνεῦσαι καὶ μετελ-

γιδευμένων Λαρήτων που προσπαθούν να κρυφτούν «στο βάθος του λαράριου» αντιπαρατίθεται στη «θανάσιμη» έλευση των Ερινύων που πλησιάζουν με «βήματα σιδερένια», δημιουργώντας γκροτέσκα ατμόσφαιρα, η οποία επιτείνεται από τη σκηνή του ασυνείδητου αυτοκράτορα που «βαθιά κοιμάται». Η χρήση της μετωνυμίας σε συνδυασμό με την προσωποποίηση («θανάσιμη βοή την σκάλα ν' ανεβαίνει», «βήματα σιδερένια που τραντάζουν τα σκαλιά»), καθώς και η επανάληψη της λέξης «βοή» σε συνδυασμό με τις ευρηματικές παρηχήσεις («βοή», «βήματα», «σκουντά», «σκουντουφλά») αισθητοποιούν την προσδοκία μιας αποκάλυψης η οποία συντελείται με την τελευταία κομβική για το νόημα του ποιήματος λέξη («Ερινύων»). Ο τίτλος προαναγγέλλει τα βήματα των Ερινύων και ειρωνικά σηματοδοτεί την πορεία προς τη συνειδητοποίηση, το πέρασμα από την άγνοια στη γνώση, από την ησυχία στην ανησυχία, και αναπόφευκτα από τη μακαριότητα στη δυστυχία· δηλαδή μια διαδικασία ακατόρθωτη για τον ασυνείδητο Νέρωνα τον οποίο τίποτε δεν μπορεί να βγάλει από τον βαθύ, κυριολεκτικό και μεταφορικό, ύπνο του, κάτι που ταράζει μέχρι αυτοακύρωσης τους «σπιτικούς μικρούς θεούς» του.

Η χρήση της λέξης «βοή» και το ζήτημα της αντίληψης των επικείμενων γεγονότων, ζήτημα κομβικό για την καβαφική ιδεολογία, όπως ήδη αναφέρθηκε, γίνεται κεντρικό θέμα σε άλλα δύο ποιήματα: στο ποίημα «Σοφοί δε Προσιόντων» (1915), που πρωτογράφηκε με τίτλο «Επικείμενα» το 1896, τρία χρόνια μετά τη γραφή της πρώτης εκδοχής του ποιήματος που μελετάμε, και στο ποίημα «Τελειωμένα» (1911) που γράφηκε το 1910 και τοποθετείται ανάμεσα στο «Μάρτιαι Ειδοί» (1911) και το «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον» (1911), με τα οποία επίσης σχετίζεται.<sup>251</sup> Όπως οι «μικροί σπιτικοί θεοί», έτσι και «οι σοφοί» στο ποίημα «Σοφοί δε Προσιόντων» αντιλαμβάνονται «τη μυστική βοή των πλησιαζόντων γεγονότων» και «ταράττεται η ακοή των», ενώ έξω «ουδέν ακούουν οι λαοί», όπως ακριβώς και ο υπνώτων Νέρων που «ουδέν ακούει», και όπως ακόμη το συλλογικό ανώνυμο υποκείμενο στο ποίημα «Τελειωμένα»: «ψεύτικα ήσαν τα μηνύματα / (ή δεν τ' ακούσαμε ή δεν τα νοιώσαμε καλά)». Το ζήτημα της αντίληψης των γεγονότων θεματοποιείται στο ιστοριογενές ποίημα «Η Διορία του Νέρωνος», που πρωτογράφηκε τον Δεκέμβριο του 1915 με τίτλο «Προς την Πτώσι» και δημοσιεύτηκε τον Μάιο του 1918 με τον τίτλο με τον οποίο το γνωρίζουμε. Το ποίημα έχει με-

θεῖν τοὺς πονηροὺς;» (η υπογράμμιση δική μου).

251. Το θέμα της ικανότητας ή μη του ανθρώπου να αντιληφθεί τα επικείμενα συμβάντα στον χρόνο ή τον χώρο αναπτύσσεται ή θίγεται ποικιλοτρόπως σε πολλά καβαφικά ποιήματα τα οποία μελετά διεξοδικά η Haas (1996, 281-296). Για το θέμα της «βοής» βλ. και Paschalis 1999, 406.

λητηθεί όσον αφορά τις πηγές του,<sup>252</sup> την ποικίλη ειρωνεία του, που βασίζεται στην ειρωνική διάσταση της αμφισημίας που διέπει τον λόγο του χρησμού,<sup>253</sup> τη σχέση του με το θέατρο και τη ρητορική του.<sup>254</sup> Δραματοποιώντας πληροφορία του Σουητώνιου,<sup>255</sup> ο Καβάφης αναθέτει σε ένα αφηγηματικό προσώπειο την παρουσίαση του Νέρωνα το έτος 67 μ.Χ., όταν κατά την περιοδεία του στην Ελλάδα ζήτησε χρησμό από το μαντείο των Δελφών για το μέλλον του. Μέσα από τον λόγο του αφηγηματικού προσώπειου αναδύεται, με τη χρήση ελεύθερου πλάγιου λόγου, η απατηλή εκ μέρους του Νέρωνα ερμηνεία του δελφικού χρησμού. Καταλύτης της ερμηνείας είναι ο «ψευδαισθητικός χρόνος της νεότητας».<sup>256</sup> Το αφηγηματικό προσώπειο παραθέτει την πληροφορία δίχως να σχολιάζει.<sup>257</sup> Ο τρόπος με τον οποίο αποκαλύπτεται το δεύτερο επίπεδο ερμηνείας τού θέσει αμφίσημου χρησμού υπηρετεί τη λεκτική ειρωνεία του ποιήματος, η οποία, ωστόσο, είναι και ειρωνεία των γεγονότων.<sup>258</sup> Και οι δύο αυτές μορφές ειρωνείας συνεργάζονται με τη συνήθη στα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη ειρωνεία της Ιστορίας.

Ο τρόπος με τον οποίο συγκροτείται το προσώπειο του Νέρωνα στις δύο πρώτες στιχικές ενότητες είναι συμβατή με την ταυτότητά του, όπως αυτή παρουσιάζεται ολοκληρωμένη στην πρώτη στιχική ενότητα του ποιήματος «Τα Βήματα». Η εναρκτήρια φράση του ποιήματος «Δεν ανησύχησεν ο Νέρων» αντιστοιχεί στο επίθετο «ήσυχος» («Τα Βήματα», στ. 3). Ο εγκιβωτισμένος χρησμός (στ. 3) και η ερμηνεία του (στ. 4-7) αντιστοιχούν στο μεταφορικό νόημα της φράσης «βαθιά κοιμάται» («Τα Βήματα», στ. 2). Στη δεύτερη στιχική ενότητα παρουσιάζεται εμφατικά μέσα από τις σκέψεις και τις αναμνήσεις του Νέρωνα η επιδίωξη και η απόλαυση της ηδονής. Η ελλειπτικότητα του λόγου, η ασύνδετη παράθεση των ημερών και των τόπων της απόλαυσης και τα αποσιωπητικά δημιουργούν υποβλητική ατμόσφαιρα, η οποία κορυφώνεται

252. Μαλάνος 1957, 327-328· Μερακλής 1985, 76-77· Κωσταρά 2014, 357-358, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

253. Παναγιωτόπουλος 1982, 191· Robinson 1988, 33· Πιερός 1992, 397, 400· Mendelsohn 2009, 406.

254. Το ποίημα προσεγγίζει εμπεριστατωμένα η Κωσταρά (2014, 357-361).

255. Ο Μαλάνος παραθέτει το σχετικό χωρίο του Σουητώνιου από το 6ο βιβλίο της σειράς *De vitis Caesarum* (Μαλάνος 1957, 327-328).

256. Μαρωνίτης 1984, 42. Για τις ηλικίες των καβαφικών προσώπων βλ. Σουλιώτης 1993, 70-75.

257. Βλ. και Robinson 1988, 12, καθώς και Πιερός 1992, 293.

258. Βλ. Κωστίου 2000, 232-233· για την τραγική ειρωνεία στο ποίημα αυτό βλ. Βελουδής 1983, 49-50. Για τη δραματική ένταση βλ. Δασκαλόπουλος 1988, 95· Bowra 2006, 50.

στον επιφωνηματικό θαυμαστικό τόνο των στίχων 11-13: «στα θέατρα, στους κήπους, στα γυμνάσια... / Των πόλεων της Αχαΐας εσπέρες... / Α των γυμνών σωμάτων η ηδονή προ πάντων...»<sup>259</sup> Η ηδονική αυτή αναπόληση αντιστοιχεί στους στίχους 4-5 του ποιήματος «Τα Βήματα». Αλλά και η δομή των δύο ποιημάτων ακολουθεί στην ουσία τη διαλεκτική δομή της θέσης και της άρσης. Με το τελευταίο τρίστιχο στο ποίημα «Η Διορία του Νέρωνος» υπονομεύεται η «μακαριότητα» του Νέρωνα και κορυφώνεται η ειρωνεία του χρησμού με την αποκάλυψη της κρίσιμης πληροφορίας (τι σημαίνουν «τα εβδομήντα τρία χρόνια»). Το επικείμενο τέλος του Νέρωνα, που προετοιμάζει «κρυφά» ο εβδομηντατριάχρονος Γάλβας, όπως τονίζεται από το αφηγηματικό προσωπείο, αντιστοιχεί στην επικείμενη επέμβαση των Ερινύων («Τα Βήματα», στ. 13, 19). Και εδώ οι παρηγήσεις παίζουν σημαντικό ρόλο αισθητοποιώντας τον επικείμενο κίνδυνο, όπως είχε παρατηρήσει πρώτος ο Σαρεγιάννης.<sup>260</sup>

Το προσωπείο του Νέρωνα συγκροτείται με απόλυτη αντιστοιχία και συνέπεια και στα δύο ποιήματα, με κυρίαρχο στοιχείο της ταυτότητας του αυτοκράτορα την ασυνειδησία· στο ποίημα «Τα Βήματα» αυτή εξεικονίζεται με τον «βαθύ ύπνο» του και στο ποίημα «Η Διορία του Νέρωνος» με την αδυναμία του να αντιληφθεί όσα συμβαίνουν, και άρα με την ανικανότητα αυτού του κατά τα άλλα «ακμαίου» Ρωμαίου να ερμηνεύσει σωστά τον χρησμό του ελληνικού μαντείου. Κοινό νήμα που συνδέει τα δύο ποιήματα, με τα οποία κλείνει ο κύκλος των ποιημάτων με ρωμαϊκό θέμα, είναι η ύπαρξη μιας θεϊκής προειδοποιητικής δύναμης —στο ένα οι Λάρητες, στο άλλο ο λόγος του ελληνικού θρησκευτικού κέντρου των Δελφών—, η οποία, όπως είδαμε, αποδεικνύεται, για διαφορετικούς λόγους, ατελέσφορη.

#### IV. Υποκριτική τέχνη και εξουσία

Το θέμα της διάστασης του είναι και του φαίνεσθαι αναφορικά τόσο με την ιστορία όσο και με την ατομική συμπεριφορά αποτελεί κομβικό θέμα σε δύο ποιήματα του ιουδαϊκού κύκλου «Αριστόβουλος» (1918) και «Αλέξανδρος Ιαν-

259. Για τη λειτουργία του χώρου βλ. Πιερής 1992, 159· για τους χωροχρονικούς δείκτες βλ. Κωσταρά 2014, 361. Για την ηδονική διάσταση του καβαφικού Νέρωνα βλ. Βασιλειάδη 2018, 108-109.

260. Πβ. και την παρατήρηση του Σαρεγιάννη για την παρήχηση του «ι» στον στίχο 15, σε αντίθεση με την κυριαρχία του «α» στη δεύτερη στιχική ενότητα (Σαρεγιάννης 2005, 65).

ναίος, και Αλεξάνδρα» (1929).<sup>261</sup> Το ποίημα «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα», ομόλογο στη σύλληψη και στη δομή με το ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» (1912), πραγματεύεται το θέμα της πολιτικής υποκρισίας των ηγετών και της διάστασης ανάμεσα στη δημόσια εικόνα τους και την πραγματική τους ταυτότητα, ενώ και εδώ πρωταγωνιστής είναι η Ιστορία, της οποίας η πολύ καλή γνώση αποτελεί προϋπόθεση για την κατανόηση του ποιήματος. Συνδέοντας το ποίημα αυτό με τους «διδασκτικούς μονολόγους» «Μάρτιαι Ειδοί» και «Θεόδοτος», που πραγματεύονται το θέμα της πτώσης, ο Keeley επισημαίνει ότι «το τραγικό νόημα της ζωής εκδηλώνεται στον λεπτό υπαινιγμό του ποιητή, ότι η επιτυχία οποιασδήποτε μεμονωμένης φυσιογνωμίας και οποιασδήποτε συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής βρίσκεται στα χέρια των θεών και επομένως υπόκειται στην τελική ανατροπή — ουσιαστικά, είναι αναπόδραστα καταδικασμένη ν' ανατραπεί. Η σοφία βρίσκεται ακριβώς στην κατανόηση αυτού του ορίου των ανθρώπινων φιλοδοξιών· η αλαζονεία στην υπερτίμηση κάθε επιμέρους επιτυχίας».<sup>262</sup> Το ποίημα «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα» έχει μελετηθεί ως προς το ιστορικό του πλαίσιο, την ειρωνεία της ιστορίας και της ρητορικής του.<sup>263</sup> Τα βασικά νήματα που συνδέουν το ποίημα αυτό με το ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», που μελετήθηκε παραπάνω, είναι η κοινή σκηνοθεσία (δημόσια βασιλική γιορτή), η ταυτότητα του ιστορικοφανούς αφηγηματικού προσωπίου και η λειτουργία των ιστοριογενών δραματικών προσωπίων. Η βασική τους διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι από το ποίημα που μελετάμε εδώ απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά στον λαό, που πρωταγωνιστεί στο προηγούμενο ποίημα, γεγονός που οφείλεται στον διαφορετικό στόχο των δύο ομολόγων ποιημάτων. Ο τρόπος με τον οποίο το αφηγηματικό προσωπείο παρουσιάζει την εορταστική πομπή μάς οδηγεί να υποθέσουμε πως πιθανότατα είναι ένας πολίτης που παρακολουθεί τη γιορτή. Αυτό τουλάχιστον δείχνει η χρήση του ενεστώτα χρόνου («περνούν») και η περιγραφή της πομπής στους πρώτους έξι στίχους. Ωστόσο, η ρητορική του προσω-

261. Το ποίημα «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)», που αφορά τον διχασμό του προσωπίου ανάμεσα στον ελληνισμό και τον χριστιανισμό με άξονα τον έρωτα, έχει μελετηθεί στο πρώτο κεφάλαιο (βλ. εδώ, 280-283).

262. Keeley 2004, 188.

263. Σεφέρης 1981, 350-351· Keeley 2004, 188-190· Ιλίνσκαγια 1983α, 188-190. Όσον αφορά τις πηγές του, ο Μαλάνος παραθέτει αποσπάσματα από το βιβλίο του E. Ρενάν *Ιστορία του Λαού του Ισραήλ* (1889), σχετικά με τον Αλέξανδρο Ιανναίο και την Αλεξάνδρα (Μαλάνος 1957, 387-389). Από τα βιβλία του Ernest Renan για την ιστορία του χριστιανισμού γνωρίζουμε ότι ο Καβάφης είχε στη βιβλιοθήκη του το *Vie de Jésus. Histoire des origines du christianisme. (Oeuvres complètes d'Ernest Renan)*, Paris, Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, 1863 (Καραμπίνη-Ιατρού 2003, 105).

πείου από τον στίχο 7 έως το τέλος, όπου σχολιάζεται η πολιτική κατάσταση και ιδίως η πορεία προς την εβραϊκή αυτονομία, σημαδεύεται από έντονη ειρωνεία, η οποία, κάτω από τη φαινομενική ηρεμία της αφήγησης, αναδεικνύει το ταραγμένο βάθος της πραγματικότητας. Το ποίημα αυτό χρησιμοποίησε ο Σεφέρης ως παράδειγμα της ιδιότυπης ειρωνείας του Καβάφη, επισημαίνοντας ότι «το άγαλμα που λείπει» από το βάθρο που συνιστούν οι «επιτυχείς και πλήρως ικανοποιημένοι» βασιλείς είναι «η καταστροφή».<sup>264</sup> Η αφήγηση ξεκινάει με την παρουσίαση της τελετής που οργάνωσαν ο βασιλεύς Αλέξανδρος Ιανναίος και η βασίλισσα Αλεξάνδρα για να γιορτάσουν την εβραϊκή αυτονομία από τους Σελευκίδες, υπό την ηγεσία των οποίων βρίσκονταν οι Εβραίοι, και οι οποίοι, ιδίως επί Αντιόχου Δ', προσπάθησαν να τους εξελληνίσουν. Ο Αλέξανδρος Ιανναίος υπήρξε ο πιο σημαντικός αλλά και αδίστακτος βασιλιάς των Ιουδαίων. Βασίλεψε στο διάστημα 103-76 π.Χ., δηλαδή μέσα στην ογδοντάχρονη περίοδο της εβραϊκής αυτονομίας που αρχίζει το 142 π.Χ. Γυναίκα του ήταν η Αλεξάνδρα-Σαλώμη, χήρα του αδελφού του Αριστοβούλου Α' (104-103 π.Χ.), ιδρυτή της κοσμικής δυναστείας των Ασαμωναίων (Ασμοναίων), και μητέρα του πρόωρα δολοφονημένου Αριστοβούλου Γ'. Η επέκταση των Πάρθων και τα πολλαπλά προβλήματα του βασιλείου των Σελευκιδών βοήθησαν τον Αλέξανδρο να διατηρήσει την αυτονομία του ιουδαϊκού κράτους στην τριαντάχρονη βασιλεία του. Όμως, η εξαιρετικά επεκτατική του πολιτική, η ανάμιξή του στις εσωτερικές διαμάχες των Πτολεμαίων και η σύγκρουσή του με τους συντηρητικούς Φαρισαίους που αντιδρούσαν στο σύμφωνο με τα ελληνιστικά πρότυπα ανανεωτικό του πρόγραμμα θα σημαδέψουν τη βασιλεία του με διαρκή πολεμική δραστηριότητα και αιματηρές συγκρούσεις.<sup>265</sup>

Το ποίημα αποτελείται από μία ενιαία στιχική ενότητα, η οποία χωρίζεται σε τέσσερις θεματικές ενότητες. Στους πρώτους έξι στίχους το αφηγηματικό προσωπείο παρουσιάζει σε γ' πρόσωπο την τελετή, δίνοντας έμφαση εξαρχής, εκτός από το βασιλικό αξίωμα, στην αίσθηση επιτυχίας των βασιλέων Αλεξάνδρου Ιανναίου και Αλεξάνδρας. Αξίζει να σημειωθεί ότι το επίθετο «Επιτυχείς» αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη του Καβάφη στο ποίημα, καθώς σε προγενέστερη άτιτλη μορφή του ο πρώτος στίχος ήταν «Πληρέστατα ικανοποιημένοι». Με την προσθήκη αυτή η θετική αποτίμηση υπερβαίνει το προσωπικό επίπεδο των συναισθημάτων των βασιλέων και το σχόλιο αποκτά πολιτική διάσταση, εντείνοντας την ειρωνική οπτική της αφήγησης. Η ειρωνεία του αφηγηματικού προσωπείου προδίδεται εξαρχής από κάποια στοιχεία της ρητορικής

264. Σεφέρης 1981, 350-351.

265. Καβάφης 1995, Β 147. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το ιστορικό πλαίσιο του ποιήματος βλ. Keeley 2004, 190.

και της στιχουργίας, και ενδεχομένως προεξαγγέλλεται από την υπερβολή που ενέχεται στη χρήση του επιρρήματος «πλήρως» (στ. 1: «Επιτυχείς και πλήρως ικανοποιημένοι»): α) η παρουσίαση της επιτυχίας και της ικανοποίησης που συνεπάγεται η ιστορική κατάκτηση της εβραϊκής αυτονομίας με τρόπο προσωπικό, δηλαδή με τρόπο που να αφορά μόνον τους βασιλείς· β) η ομοιοκαταληξία σε συνδυασμό με την «καμπανιστή» παρήχηση του τελικού ν στους στίχους 4-5 («περνούν με προπορευομένη μουσική / και με παντοίαν μεγαλοπρέπειαν και χλιδήν»), που δημιουργούν περιπαικτικό τόνο· γ) η επανάληψη της λέξης «περνούν» (στ. 4 και 6), η οποία συνδηλώνει το εφήμερο της εξουσίας (τους). Αξίζει να σημειωθεί ότι τα ιστοριογενή δραματικά προσώπια του Αλέξανδρου Ιανναίου και της Αλεξάνδρας δεν έχουν άλλο ρόλο στο ποίημα έξω από το να συνιστούν μέρος της γιορτής που αποτελεί αφορμή για να ξετυλιχθεί ο πολιτικός σχολιασμός και ένα επεισόδιο από την ιστορία της αυτονομίας των Ιουδαίων, με την οποία συνεχίζει το αφηγηματικό προσωπείο στη δεύτερη θεματική ενότητα (στ. 7-11). Η ιστορία αυτή ξεκινά από τον Ιερέα του οίκου των Ασαμωναίων, τον Ιούδα Μακκαβαίο, ο οποίος πρωτοστάτησε το 167 π.Χ. στη λαϊκή εξέγερση των ορθόδοξων Εβραίων εναντίον του Αντιόχου Δ' Επιφανούς και της ελληνίζουσας αριστοκρατίας του ιουδαϊκού κλήρου. Ο Αντίοχος απέτυχε να καταστείλει την επανάσταση και, τελικά, αναγκάστηκε να ανακαλέσει κάποια μέτρα. Ο Ιούδας όμως αποφάσισε να συνεχίσει, και έπειτα από πολλούς αγώνες αποκαταστάθηκε ο Μωσαϊκός Νόμος και η πατροπαράδοτη θρησκεία. Μετά τον θάνατο του Ιούδα (160 π.Χ.), ο αγώνας των Μακκαβαίων συνεχίστηκε από τους τέσσερις αδελφούς και συμπολεμιστές του: Ιωάννη, Σίμωνα, Ελεάζαρ και Ιωνάθαν. Από αυτούς, ιδιαίτερα αξιοσημείωτοι είναι ο Ιωνάθαν (πέθανε το 143 π.Χ.), τον οποίο ο Αλέξανδρος Βάλας διόρισε αρχιερέα (152 π.Χ.) και κυβερνήτη της Ιουδαίας (150 π.Χ.), και ο Σίμων (πέθανε το 134 π.Χ.), ο οποίος έδιωξε από τα Ιεροσόλυμα τη φρουρά των Σελευκιδών (142 π.Χ.) και ορίστηκε αρχιερέας από την εθνοσυνέλευση. Έκτοτε, η οικογένεια των Ασαμωναίων κράτησε ως κληρονομικό προνόμιο τη θρησκευτική και πολιτική εξουσία, αλλά με τίμημα τη φθίνουσα λαϊκή υποστήριξη και τον πολιτισμικό εξελληνισμό, ώσπου η Ιουδαία υποτάχθηκε ολότελα στη Ρώμη (37 π.Χ.).<sup>266</sup>

Ο τρόπος με τον οποίο το αφηγηματικό προσωπείο παρουσιάζει το έργο των Μακκαβαίων ηχεί θετικός, όμως υπονομεύεται από την Ιστορία. Η φράση «Ετελεσφόρησε λαμπρώς» είναι έντονα ειρωνική, καθώς τίποτε δεν «ετελεσφόρησε», ενώ η «λαμπρότητα» αφορά μόνο τη γιορτή: τον Ιούδα και τους αδελφούς του, που αγωνίστηκαν να διατηρήσουν την ιουδαϊκή ταυτότητα και να ανακόψουν τον εξελληνισμό στον οποίο στόχευαν οι Σελευκίδες, διαδέχθηκε

266. Καβάφης 1995, Β 147.

ο εξελληνισμένος Αλέξανδρος, ο οποίος, στην πορεία, αποδείχθηκε ιδιαίτερα βίαιος όχι μόνον απέναντι στους εχθρούς αλλά και απέναντι σε όποιον αμφισβητούσε τις πεποιθήσεις του. Για τον ίδιο λόγο ειρωνικά λειτουργούν και οι στίχοι 10 και 11 όπου αποτυπώνεται εμφατικά χάρη στον διασκελισμό η «αυταπάρηση» των Μακκαβαίων και οι «κίνδυνοι», χωρίς ωστόσο να δηλώνεται από τη γραμματική του ποιήματος ποιος διέτρεξε κίνδυνο, οι βασιλείς ή ο λαός; («και που μετά ανενδότως συνεχίσθη εν μέσῳ / πολλῶν κινδύνων και πολλῶν δυσχερειῶν»)<sup>267</sup>

Η επόμενη θεματική ενότητα (στ. 12-22), η εκτενέστερη του ποιήματος, επαναφέρει το ποίημα στο παρόν, όπου από την κυριαρχία των Σελευκιδών «δεν έμεινε τίποτε το ανοίκειον». Ο στίχος 12, χάρη στη γενικότητα και την αοριστία της διατύπωσης, είναι ένας πυκνός πυρήνας ειρωνείας που φορτίζεται όλο και πιο ειρωνικά από όσα ακολουθούν, αφού τα σχόλια αφορούν το φαίνεσθαι των πραγμάτων και όχι την πραγματικότητα. Οι στίχοι 13-14 αποτυπώνουν εμφατικά, λόγω του διασκελισμού, την αλαζονεία των Σελευκιδών, η οποία όμως μετακυλιέται και στους Ασσυριακούς: η πανομοιότυπη επανάληψη των στίχων 2-3 (στ. 15-16) που τονίζει εμφατικά, χάρη στη λέξη «Ιδού», τη βασιλική ιδιότητα του ζεύγους, στην πρώτη περίπτωση ως μέρος ενός θεάματος, στη δεύτερη περίπτωση σε σχέση με ιδιότητες που δεν υφίστανται. Στη συνέχεια, η ειρωνεία κλιμακώνεται καθώς το αφηγηματικό προσώπειο με επίσημο ύφος επισημαίνει την επίτευξη του στόχου: την αυτονομία των Ιουδαίων και την ισότητα με τους Σελευκίδες. Όμως σε λίγα χρόνια η Ιουδαία θα καταληφθεί από τους Ρωμαίους, ενώ οι Σελευκίδες βρίσκονταν ήδη σε φάση παρακμής πριν από τον δραματικό χρόνο του ποιήματος (142 π.Χ.). Η ειρωνεία κορυφώνεται στον στίχο 18 («Ιουδαίοι καλοί, Ιουδαίοι αγνοί, Ιουδαίοι πιστοί — προ πάντων») μέσω της τριπλής εμφατικής επανάληψης του εθωνυμίου «Ιουδαίοι» και των επιθέτων «καλοί», «αγνοί», «πιστοί», που το προσδιορίζουν. Από τη στιγμή που ο βασιλεύς Αλέξανδρος, προκειμένου να εδραιώσει τη βασιλεία του, δεν δίστασε να εξολοθρεύσει χιλιάδες αντιφρονούντες Εβραίους, δεν μπορεί να είναι «καλός», «αγνός» και «πιστός Ιουδαίος». Οι στίχοι 19-22 διευρύνουν την ειρωνεία, καθώς τονίζουν την επίπλαστη «ελληνικότητα» του Ιανναίου, ιδιότητα εξαιτίας της οποίας μια μερίδα του ιουδαϊκού λαού εξολοθρεύτηκε. Ο Αλέξανδρος και η Αλεξάνδρα ήταν γνώστες της ελληνικής γλώσσ-

267. Ο Keeley αναφέρει τις ιστορικές πληροφορίες του F.E. Peters στο βιβλίο του *The Harvest of Hellenism: A History of the Near East from Alexander the Great to the Triumph of Christianity* (1971) για τη θηριωδία του Ιανναίου απέναντι στους επαναστάτες και το αιματοκύλισμα, όπως τα παραθέτει ο John Mavrogordato στη μετάφραση του ποιήματος (Keeley 2004, 238).



σας, κι αυτό τους επέτρεπε να συσχετίζονται με Έλληνες και με ελληνίζοντες μονάρχες, αλλά η επιθυμία του Αλεξάνδρου να θεωρείται ίσος με τους άλλους μονάρχες των ελληνιστικών βασιλείων ήταν ανέφικτο να πραγματοποιηθεί, αφού οι «ελληνικοί» νεωτερισμοί του δεν εξέφραζαν το σύνολο του εβραϊκού λαού. Η χρήση των λέξεων «ειδήμονες» και «σχετισμένοι» είναι ειρωνική: η πρώτη επειδή ο λόγιος τύπος έρχεται σε ειρωνική αντίθεση με τη λέξη «λαλιά»· η δεύτερη επειδή παραπέμπει σε πολιτικές διαχείρισης παρά σε απόκτηση ελληνικής ταυτότητας. Άλλωστε, ο διασκελισμός των στίχων 21-22 («και μ' Έλληνας και μ' ελληνίζοντας / μονάρχας») αναδεικνύει emphatically την έννοια της μίμησης και από τους ελληνίζοντες και από τους Ιουδαίους. Η επανάληψη της αναφοράς στην ισότητα και ιδίως η φράση «και ν' ακούεται» (στ. 22) επιβεβαιώνει ότι στόχος του βασιλικού ζεύγους ήταν το γόητρο της εξουσίας και η δημόσια εικόνα τους, χάριν της οποίας άλλωστε γίνεται και η γιορτή.

Οι τελευταίοι στίχοι (23-26) αποτελούν επανάληψη των στίχων 7 έως 9, με κάποιες πολύ καίριες προσθήκες: «Τwόντι ετελεσφόρησε λαμπρώς, / ετελεσφόρησε περιφανώς / το έργον που άρχισαν ο μέγας Ιούδας Μακκαβαίος / κ' οι τέσσαρες περιώνυμοι αδελφοί του». Η προσθήκη της επιρρηματικής φράσης «Τwόντι» είναι ειρωνική όχι μόνο λόγω της διπλής χασμωδίας («Τwόντι ετελεσφόρησε»), αλλά και γιατί επιβεβαιώνει emphatically τις ανυπόστατες αλήθειες που διατυπώνουν οι προηγούμενοι στίχοι. Η καίρια για την ειρωνεία και την ερμηνεία του ποιήματος επιρρηματική φράση «Τwόντι» αποτελεί, άλλωστε, μεταγενέστερη προσθήκη στο ποίημα, είναι δηλαδή απόρροια του διορθωτικού ελέγχου, καθώς δεν υπάρχει στο χειρόγραφο που απόκειται στο Αρχείο του ποιητή.<sup>268</sup> Επίσης, στην προγενέστερη γραφή του ποιήματος οι στίχοι 23-24 συναποτελούν έναν στίχο, αποδυναμώνοντας την ειρωνεία του ρήματος «ετελεσφόρησε». Η ειρωνεία εξάλλου επιτείνεται από τη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία των δύο υπερθετικών επιρρημάτων «λαμπρώς»-«περιφανώς», τη δεύτερη ομοιοκαταληξία στο ποίημα (μετά την επίσης ειρωνική ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία των στίχων 4-5). Οι δύο τελευταίοι στίχοι 25 και 26 επαναλαμβάνουν τους στίχους 8-9. Η ειρωνεία εντείνεται από τη διαχείριση των χρονικών επιπέδων του ποιήματος: το ποίημα σταματάει μνημονεύοντας ξανά την αρχή του έργου των Μακκαβαίων, ενώ έχει προηγηθεί η επανάληψη τρεις φορές της λέξης «ετελεσφόρησε» (στ. 7, 23 και 24), λέξης που εμφανίζεται μόνο σε αυτό από τα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη, και μάλιστα ακολουθούμενης και τις τρεις φορές από ένα επίρρημα που προσδιορίζει τη φαινομενική όψη και όχι την ουσιαστική υπόσταση των πραγμάτων («λαμπρώς», «περιφανώς»).

268. Στην προγενέστερη γραφή το ποίημα έχει έναν στίχο λιγότερο. Οι στίχοι 23-24 αποτελούν τον στίχο 23 («Ετελεσφόρησε λαμπρώς, ετελεσφόρησε περιφανώς»).

Δραματοποιώντας και εδώ ένα στιγμιότυπο όπου η Ιστορία συναντά το θέατρο, τόσο ως θέαμα όσο και ως υποκρισία, και αναθέτοντας σ' ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό προσώπειο τον σχολιασμό της, ο Καβάφης παρουσιάζει τη ματαιότητα των κοσμικών ψευδεπίγραφων μεγαλείων της εξουσίας: η ιστορική νομοτέλεια θα οδηγήσει εξουσιαστές και εξουσιαζόμενους (Σελευκίδες και Ιουδαίους) στην ίδια μοίρα, στην υποταγή τους στους Ρωμαίους. Έτσι όχι μόνον η υποτέλεια και η αυτονομία αποδεικνύονται έννοιες πολύ σχετικές στον χώρο της πολιτικής εξουσίας, αλλά πολλές φορές είναι πολιτικά παιχνίδια που αφορούν το γόητρο των ανθρώπων της εξουσίας ερήμην του λαού (ο οποίος, διόλου τυχαία, με δεδομένη τη «φθίνουσα λαϊκή υποστήριξη των Ασαμωναίων», για την οποία έγινε λόγος παραπάνω, απουσιάζει και από το ποίημα).

Μερικά χρόνια αργότερα, η «επιτυχής και πλήρως ικανοποιημένη» Αλεξάνδρα θα βιώσει μεγάλη οδύνη, καθώς ο δεκαεπτάχρονος γιος της, ο Αριστόβουλος, θα πέσει θύμα των πολιτικών παιχνιδιών του γαμπρού της, του Ηρώδη του Μέγα, ο οποίος, με τη βοήθεια της μητέρας του Κύπρου και της αδελφής του Σαλώμης, θέλοντας να εξαλείψει την οικογένεια των Ασαμωναίων, θα σκηνοθετήσει τον δήθεν τυχαίο πνιγμό του εφήβου. Ο άδικος θάνατος του ωραίου εφήβου, καθώς και η θηριωδία και η υποκρισία του πολιτικού παρασκηνίου θα εμπνεύσουν στον Καβάφη το ποίημα «Αριστόβουλος», που γράφτηκε τον Οκτώβριο του 1916 και δημοσιεύτηκε τον Ιούλιο του 1918. Πηγή του ποιήματος είναι, κατά τον Μαλάνο, η *Ιστορία του Λαού του Ισραήλ* του Ernest Renan, ενώ κατά τον Pontani ο 15ος τόμος του έργου *Ιουδαϊκή Αρχαιολογία* του Ιουδαίου ιστορικού Φλάβιου Ιώσηπου. Πράγματι, όπως θα δούμε, πίσω από τους στίχους του ποιήματος συχνά «ηχούν» ιστορικές πληροφορίες που παραθέτει ο Ιώσηπος.<sup>269</sup> Το ποίημα συνιστά έξοχο δείγμα της δραματικής φαντασίας του Καβάφη, ο οποίος αντλεί από το συγκεκριμένο ιστορικό επεισόδιο όχι μόνον τις βασικές πληροφορίες σχετικά με τα γεγονότα, αλλά και σημαντικά στοιχεία για τη συμπεριφορά των προσώπων, τα οποία προσαρμόζει στην ποιητική του για τη συγκρότηση των ιστοριογενών προσωπείων που ανοικούν στο ποίημα: του Αριστόβουλου, του Ηρώδη και της Αλεξάνδρας. Σημαντική είναι η λειτουργία του ιστορικοφανούς αφηγηματικού προσώπειο το οποίο αφηγείται σε γ' πρόσωπο τις αντιδράσεις του Ηρώδη, της πολιτείας και της Αλεξάνδρας,

269. Ο Μαλάνος μάλιστα θεωρεί τον Renan ως «μόνη πηγή του καβαφικού ποιήματος» (Μαλάνος 1957, 332). Για τον Φλάβιο Ιώσηπο ως πηγή του ποιήματος βλ. Pontani 1991, 62-63. Πβ. και Haas 2018, 112, σημ. 27, σχετικά με την παράθεση αποσπάσματος από την *Ιουδαϊκή Αρχαιολογία* σε ιστορική σημείωση στο «Αριστόβουλος».

όταν μαθεύτηκε ο «πνιγμός» του Αριστόβουλου. Δραματικός χρόνος είναι μια μέρα του 35 π.Χ., όταν ανακοινώνεται το «ατύχημα». Στο ποίημα αναπτύσσεται έντονη ειρωνεία από τη διάσταση είναι και φαίνεσθαι, η οποία εγγράφεται στη διττή λειτουργία του ιστορικοφανούς αφηγηματικού προσωπείου το οποίο στην πρώτη θεματική ενότητα, έως τον στίχο 14, παρουσιάζει τη δημόσια εκδοχή του φονικού και στη δεύτερη, από τον στίχο 18 και εξής, την ιδιωτική αποκάλυψη του παρασκηνίου, μέσω του ελεύθερου πλάγιου λόγου. Η πρώτη ενότητα δομείται πάνω σε δύο άξονες: τον θρήνο για τον χαμό του Αριστόβουλου και το κάλλος του. Η αφήγηση εξαρχής προβάλλει εμφαντικά τον θρήνο, μέσω του ρήματος «Κλαίει» —που επαναλαμβάνεται τρεις φορές, ως πρώτη λέξη των δύο πρώτων προτάσεων—, του επιθέτου «απαρηγόρητος» και του ρήματος «θρηνεί» (στ. 1-2: «Κλαίει το παλάτι, κλαίει ο βασιλεύς, / απαρηγόρητος θρηνεί ο βασιλεύς Ηρώδης»). Η επιμονή στον θρήνο του βασιλέως με κλιμάκωση από το ρήμα «κλαίει» στη φράση «απαρηγόρητος θρηνεί» και η επανάληψη του αξιωματός του («βασιλεύς») είναι ειρωνική για όποιον γνωρίζει την ιστορία.<sup>270</sup> Ο θρήνος εξαπλώνεται από τον ιδιωτικό χώρο του παλατιού στην πολιτεία, όταν διαδίδεται η επίσημη ψευδής εκδοχή του «πνιγμού» (στ. 3-5: «η πολιτεία ολόκληρη κλαίει για τον Αριστόβουλο / που έτσι άδικα, τυχαίως πνίχθηκε / παίζοντας με τους φίλους του μες στο νερό»). Πίσω από τους στίχους «ακούγονται» οι ιστορικές πληροφορίες του Ιώσηπου: «... Ἡρώδης... καὶ δάκρυσι χρώμενος καὶ σύγχυσι τῆς ψυχῆς ἐμφαίνων ἀληθινὴν» και «Ἐξαγγελθέντος δὲ τοῦ πάθους ταῖς γυναιξίν εὐθὺς μὲν ἐκ μεταβολῆς θρῆνος ἦν ἐπὶ προκειμένῳ τῷ νεκρῷ καὶ πένθος ἄσχετον, ἢ τε πόλις τοῦ λόγου διαδοθέντος ὑπερήλγει πάσης ἐστίας οἰκειομένης τὴν συμφορὰν ὡς οὐκ ἐπ' ἄλλοτρίῳ γενομένην».<sup>271</sup>

Η επόμενη στιχική ενότητα (στ. 6-14) αφορά το κάλλος του Αριστόβουλου, το οποίο αναφέρεται και από τον Ιώσηπο.<sup>272</sup> Ο Καβάφης αφιερώνει στο κάλ-

270. Ενδεχομένως γι' αυτόν τον λόγο δεν υιοθετήθηκαν προηγούμενες παραλλαγές του στίχου 2, όπως προκύπτει από χειρόγραφο που απόκειται στο Αρχείο Καβάφης: σε προγενέστερη γραφή, ο στίχος ήταν «θρηνεί σαν νάχασε τον υιό του, ο βασιλεύς Ηρώδης», και σε μεταγενέστερη «μέρα ως νύχτα οδύρεται, ο βασιλεύς Ηρώδης». Στην πρώτη η κοινότοπη παρομοίωση και στη δεύτερη η εξίσου κοινότοπη αναφορά στον χρόνο αποδυναμώνουν την ένταση. Εξάλλου, το πιο έντονο ρήμα «οδύρεται» χρησιμοποιείται στη δημοσιευμένη μορφή πιο κάτω (στ. 15 και 17) για τη μητέρα του Αριστόβουλου.

271. Pontani, 62. Φλάβιος Ιώσηπος, *Ιουδαϊκή Αρχαιολογία*, 15.57.1, 15.60.1.

272. Το κάλλος αναφέρεται τουλάχιστον τέσσερις φορές από τον ιστορικό της *Ιουδαϊκής Αρχαιολογίας*: α) 15.23.1: «... τὸν μὲν ὄρα κάλλιστον Ἀριστόβουλον»· β) 15.25.1: «... ὁ φίλος αὐτοῦ Δέλλιος εἰς Ἰουδαίαν ἐλθὼν ἐπὶ τινας χρείας ὡς εἶδεν τὸν Ἀριστόβουλον, ἠγάσθη τε τῆς ὥρας καὶ τὸ μέγεθος καὶ κάλλος τοῦ παιδὸς ἐθαύμασεν»· γ) 15.29.1:

λος του εφήβου εννέα στίχους, συνδέοντας έτσι μέσα σε ένα κατεξοχήν ιστορικό ποίημα τρία μοτίβα που απαντούν στα ταφικά του ποιήματα: πένθος, κάλλος, τέχνη. Μάλιστα η αναφορά στη γλυπτική γίνεται δύο φορές, τη δεύτερη φορά σε σχέση με το θεϊκό κάλλος (στ. 9-14: «όσοι ποιηταὶ και γλύπται θα πενήθουν, / γιατί' είχεν ακουσθεὶ σ' αυτούς ο Αριστόβουλος, / και ποια τους φαντασία για εφήβο ποτέ / έφθασε τέτοιαν εμορφιά σαν του παιδιού αυτού· / ποιο άγαλμα θεοῦ αξιώθηκεν η Αντιόχεια / σαν το παιδί αυτό του Ισραήλ»). Ο επιτονισμός του θεϊκού κάλλους του αδικοχαμένου Αριστόβουλου εντείνει ακόμη περισσότερο τον θρηνητικό τόνο της δεύτερης στιχικής ενότητας.<sup>273</sup> Πρέπει να επισημανθεί ότι η θεϊκή διάσταση του κάλλους του Αριστόβουλου υπάρχει και στο κείμενο του Ιώσηπου: «... οὐκ ἔξ ἀνθρώπων αὐτῷ δοκεῖν, ἀλλὰ τινος θεοῦ γενέσθαι τοὺς παῖδας».<sup>274</sup> Ο διασκελισμός των στίχων 11-12 («ποτέ / έφθασε») δίνει έμφαση στη μοναδικότητα του κάλλους του εφήβου, του οποίου η νεαρή ηλικία προβάλλεται εμφαιτικά, ενώ το κλείσιμο της ενότητας με αναφορά στην καταγωγή του επιτονίζει την ιουδαϊκή ταυτότητά του. Τη μοναδικότητα του δραματικού προσωπείου, καθώς και τη δραματική ένταση του θρήνου προβάλλει εμφαιτικά ο ψευδοαπορηματικός τόνος των στίχων 11 και 13.<sup>275</sup>

Η δυσανάλογα εκτενής τρίτη στιχική ενότητα αποκαλύπτει πως όσα εκτέθηκαν στην πρώτη στιχική ενότητα σχετικά με τον θρήνο του βασιλέως και την είδηση του «άδικου, τυχαίου πνιγμού» του Αριστόβουλου είναι ψεύδος της εξουσίας και πως ο εκπάγλου κάλλους εφήβος είναι αθώο θύμα πολιτικής ίντριγκας, όπως ο άλλος δολοφονημένος καβαφικός έφηβος της Ιστορίας, ο Καισαρίων.

«... τούτων άπενεχθέντων πρὸς Ἡρώδη οὐκ άσφαλές ἔκρινεν ὡρα τε κάλλιστον ὄντα τὸν Ἀριστόβουλον»· δ) 15.51.5: «... κάλλιε τε κάλλιστος καὶ μεγέθει πλέον ἢ πρὸς τὴν ἡλικίαν ὑπεράγων, τοῦ γε μὴν περὶ τὸ γένος ἀξιώματος πλείστον ἐν τῇ μορφῇ διαφαίνων...». Βλ. και εδώ παρακάτω, σημ. 274.

273. Αξίζει να σημειωθεί πως η λέξη «φαντασία» χρησιμοποιείται στα αναγνωρισμένα ποιήματα σε σχέση με την ποιητική τέχνη στα ποιήματα ποιητικής «Θάλασσα του Πρωϊού», που δημοσιεύτηκε το 1915, και «Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.», που δημοσιεύτηκε το 1921. Η λέξη χρησιμοποιείται στα αναγνωρισμένα ποιήματα άλλες δύο φορές σε σχέση είτε με το κάλλος («Αριστόβουλος», 1916/1918) είτε με την ηδονή («Εν απογνώσει», 1923).

274. Φλάβιος Ιώσηπος, *Ιουδαϊκή Αρχαιολογία*, 15.27.1.

275. Η επιμονή του Καβάφη στην προβολή του κάλλους ενός ιστορικού προσώπου, σε ένα ιστοριογενές ποίημα όπως «Ο Αριστόβουλος», θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο αντλεί την έμπνευσή του από την ελληνιστική ταφική ποίηση. Όπως έχει δείξει η Valerie A. Caires, η έμφαση που δίνει ο Καβάφης στο κάλλος ως αυθύπαρκτη αξία δεν είναι μέρος της παράδοσης των ελληνιστικών ταφικών ποιημάτων αλλά των ερωτικών (Caires 1980, 137-139). Θυμίζω πως άλλα δύο ιστοριογενή προσωπεία, ο Καισαρίων και ο Οροφέρνης στα ομώνυμα ποιήματα, αναφέρονται σε σχέση και με το κάλλος τους.

Η αφήγηση ξεκινάει με έμφαση στον θρήνο της Αλεξάνδρας, πληροφορία που υπάρχει και στον Ιώσηπο.<sup>276</sup> Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο ο Καβάφης διαχειρίζεται την ιστορική πληροφορία μεταθέτει το κέντρο βάρους από τον θρήνο για την απώλεια του γιου της στην αγανάκτηση για την εξαπάτησή της από τον βασιλιά. Η αναφορά στην Αλεξάνδρα όχι μέσω της μητρικής της ιδιότητας (ούτε καν του ονόματός της, όπως στο ιστορικό κείμενο), αλλά μέσω του αξιώματος και της καταγωγής, στους στίχους 15 και 16 («η Πρώτη Πριγκηπέσσα», «η πιο μεγάλη Εβρέσσα»), και μάλιστα με κεφαλαία αρκτικά γράμματα και ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία —στη μία από τις δύο ομοιοκαταληξίες του ποιήματος— είναι πολλαπλώς ειρωνική: η παντοδύναμη «Πριγκηπέσσα» στάθηκε ανίκανη να προστατεύσει τον δεκαεπτάχρονο γιο της· αλλά το κυριότερο είναι ότι ο θρήνος της για τον χαμό του γιου της αφορά περισσότερο τη δημόσια εικόνα της που σχετίζεται με τις παραπάνω ιδιότητες, παρά τη μητρική της ιδιότητα, όπως θα φανεί στη συνέχεια. Η αναφορά, άλλωστε, στην απώλεια του γιου της μέσω της γενικόλογης λέξης «συμφορά» δεν είναι τυχαία, καθώς ό,τι ακολουθεί αποδεικνύει πως περισσότερο από τον χαμό του γιου της είναι η εξαπάτησή της από τον Ηρώδη και την οικογένειά του που την κάνει να «φρενιάζει».<sup>277</sup> Η παύλα στο τέλος του στίχου 17 σηματοδοτεί τη μετάβαση από τον δημόσιο χώρο στον ιδιωτικό, από την επιφάνεια της απατηλής πραγματικότητας στην αθέατη όψη της, από το ψεύδος στην αλήθεια, όπως δηλώνει και ο αντιθετικός σύνδεσμος με τον οποίο εισάγεται ο στίχος 18 («Μα σαν βρεθεί μονάχη της αλλάζει ο καϊμός της. / Βογγά· φρενιάζει· βρίζει· καταριέται»). Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η χρήση της λέξης «καϊμός», της οποίας η εγγενής απροσδιοριστία προετοιμάζει τη μετάθεση του κέντρου βάρους από την οδύνη του πένθους στην οργή για την εξαπάτηση.<sup>278</sup> Η παράθεση με ισχυρές παύσεις των τεσσάρων ρημάτων

276. Ιώσηπος, *Ιουδαϊκή Αρχαιολογία*, 15.58.1-60.1: «Ἀλεξάνδρα δὲ καὶ μᾶλλον ἐκπαθῆς ἦν συνέσει τῆς ἀπωλείας, τὸ μὲν ἀλγοῦν ἐκ τοῦ γινώσκειν ὅπως ἐπράχθη πλεῖον ἔχουσα, τὸ δ' ἐγκαρτερεῖν ἀναγκαῖον ἐπὶ μείζονος κακοῦ προσδοκία ποιουμένη. Καὶ πολλάκις μὲν ἦλθεν αὐτοχειρὶα περιγράψασθαι τὸν βίον, ἐπέστη δ' ὅμως, εἰ δύναιτο ζῶσα προσαρκέσαι τῷ κατ' ἐπιβουλὰς ἀνόμως διεφθαρμένῳ, τό τε πλεον ἐντεῦθεν αὐτῇ παρεκρότει τὸν βίον, καὶ τὸ μηδεμίαν ὑποψίαν ἐνδοῦναι τοῦ κατὰ πρόνοιαν ἀπολέσθαι τὸν υἱὸν ἱκανὸν εἰς εὐκαιρίαν ἀμύνης ἐνόμιζε. Κακείνη μὲν ἐγκρατῶς ἔφερε τὴν ὑποψίαν».

277. Με αυτή την ερμηνεία είναι συμβατές οι παραλλαγές των στίχων 17-18 της προγενέστερης γραφής του ποιήματος, όπου η διάσταση δημόσιας και ιδιωτικής εικόνας διατυπώνεται απροκάλυπτα: «Στα φανερά κλαίει η Αλεξάνδρα και θρηνεί. / Μα σα βρεθεί μονάχη της τα δάκρυα παύουν.—» (βλ. εδώ, 419, σημ. 270).

278. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί τη λέξη «καϊμός» σε πέντε ποιήματα του κανόνα, πάντα σε σχέση με κάποιας μορφής εξαπάτηση ή αυταπάτη (τα άλλα τέσσερα ποιήματα είναι τα εξής: «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)», «Αννα

—λέξεων άπαξ στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη— υποδηλώνουν ότι η εσωτερική ταραχή της Αλεξάνδρας δεν οφείλεται σε ψυχικό άλγος αλλά σε οργή, όπως επιβεβαιώνεται στη συνέχεια με τρεις κοφτές προτάσεις που εισάγονται ομοιότροπα (στ. 20-21: «Πώς την εγέλασαν! Πώς την φενάκισαν! / Πώς επί τέλους έ γ ι ν ε ο σκοπός των!»). Η ψευδοαπορηματική εκφορά και το θαυμαστικό στο τέλος των προτάσεων αποτυπώνει την ένταση της οργής. Η επιρρηματική έκφραση «επί τέλους» σε συνδυασμό με την αραιογράφηση του ρήματος «έ γ ι ν ε» υπαινίσσεται ότι υπήρχε γνωστό πολιτικό παρασκήνιο. Ο στόχος του παρασκηνίου αποκαλύπτεται στον στίχο 22 («Το ρήμαξαν το σπίτι των Ασαμωναίων»), ενώ η αοριστία του πληθυντικού αριθμού αίρεται στον επόμενο στίχο όπου συγκεκριμενοποιείται η αντιπαλότητα της Αλεξάνδρας με τον «κακούργο βασιλέα». Η οργή της αποτυπώνεται και στην παράταξη των επιθέτων «ο δόλιος, ο φαύλος, ο αλιθής» (στ. 24).<sup>279</sup> Ας σημειωθεί ότι τα επίθετα «κακούργος», «δόλιος», «αλιθής» αποτελούν λέξεις άπαξ στα ποιήματα του κανόνα, ενώ η λέξη «φαύλος» χρησιμοποιείται άλλες δύο φορές, τη μία όπως στο ποίημα «Αριστόβουλος», στο ποίημα «Καισαρίων» για να χαρακτηρίσει τους «συμβούλους» του Οκτάβιου που τον συμβούλευσαν να θανατώσει τον Καισαρίωνα.<sup>280</sup> Η επανάληψη του ρήματος «κατόρθωσε» (στ. 23 και 25) υπαινίσσεται παρατεταμένη προσπάθεια, εξ ου και η απορία «Τι καταχθόνιο σχέδιο / που να μη νοιώσει κ' η Μαριάμμη τίποτε». Στην *Ιστορία του Λαού του Ισραήλ*, ο Renan, αφού επισημάνει τις άσχημες σχέσεις των γυναικών του παλατιού, παρατηρεί ότι «οι σκηνές ήταν εξακολουθητικές. Τις τραγωδίες θα έπρεπε κανείς να τις προβλέπει».<sup>281</sup> αλλά και ο Ιώσηπος αναφέρεται στις ραδιουργίες της Κύπρου και της Σαλώμης.<sup>282</sup> Η επαναληπτική χρήση του ρήματος «νοιώθω» (στ. 26, 27) που ο Καβάφης όπως είδαμε χρησιμοποιεί για να αναφερθεί στη διορατικότητα, την πρόβλεψη των δεινών του μέλλοντος (βλ. το ποίημα «Σοφοί δε Προσιόντων» ή το αποκηρυγμένο «Τα Βήματα των Ευμενίδων»), αφορά εδώ την αδελφή του θύματος Μαριάμμη που, αν και βασίλισσα, δηλαδή άνθρωπος με κάποια δύναμη, δεν κατάφερε να σταματήσει το κακό που μεθοδεύτηκε με τόση μυστικότητα ώστε δεν «ένοιωσε τίποτε». Οι στίχοι 30-32 αποτελούν την

Κομνηνή», «Η αρρώστια του Κλείτου», «Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων».

279. Οι χαρακτηρισμοί «πονηρή», «ραδιούργα» και «φαύλη» χρησιμοποιούνται για να χαρακτηριστεί η Αλεξάνδρα στη μετάφραση του αποσπάσματος του Renan που παραθέτει ο Μαλάνος (Μαλάνος 1957, 331).

280. Την άλλη φορά χρησιμοποιείται τρεις φορές στο ποίημα «Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω» σε σχέση με την Τέχνη, αλλά πάλι σε σχέση με την εξαπάτηση.

281. Μαλάνος 1957, 331.

282. Pontani 1991, 63.

πιο αποκάλυπτη αρνητική αναφορά του Καβάφη σε γυναικεία ιστορικά πρόσωπα: «Πώς θα θριαμβεύουν τώρα και θα χαίρονται κρυφά / η μοχθηρές εκείνες, Κύπρος και Σαλώμη· η πρόστυχες γυναίκες, Κύπρος και Σαλώμη.—». Η επανάληψη των ονομάτων και μάλιστα με ισχυρή στίξη και έμφαση στη λέξη «Σαλώμη», το όνομα της οποίας κυριαρχεί ως τελευταία λέξη δύο συνεχόμενων στίχων, υπαινίσσεται ότι ο ρόλος της μητέρας και της αδελφής του Ηρώδη στον φόνο του Αριστόβουλου υπήρξε κομβικός. Η παύλα στο τέλος του στίχου 32 σηματοδοτεί τη μετάβαση από τον αόριστο στον ενεστώτα και στο παρόν, στο οποίο η Αλεξάνδρα συνθλίβεται ανάμεσα στην αλήθεια και στο ψεύδος, ανάμεσα στο σκοτεινό παρασκήνιο της εξουσίας και στη δημόσια απατηλή σκηνή της. Αυτή η δεινή θέση της αποτυπώνεται στους επόμενους στίχους (στ. 33-37: «Και να 'ναι ανίσχυρη, κι αναγκασμένη / να κάνει που πιστεύει τες ψευτιές των· / να μη μπορεί προς τον λαό να πάγει, / να βγει και να φωνάξει στους Εβραίους, / να πει, να πει πώς έγινε το φονικό»). Όπως παρατηρεί ο Πιερής, σ' αυτούς τους στίχους βρίσκεται το κέντρο βάρους του ποιήματος, όπου «θεματοποιείται η κατάπνιξη του λόγου κάτω από αδήριτες ανάγκες πολιτικού χαρακτήρα. Ένας λόγος δηλαδή της αλήθειας, αποσιωπημένος για λόγους πολιτικούς. Παράλληλα κι ένας ακόμη καίριος εμπαιγμός: η εξαπάτηση του λαού που, στην προκειμένη περίπτωση, αγνοεί τα πραγματικά γεγονότα».<sup>283</sup> Τον στόχο αυτό υπηρετεί και η δομή του ποιήματος, εφόσον μέρος του ποιήματος καταλαμβάνει «ο σεσημασμένος λόγος του θρήνου»,<sup>284</sup> αλλά η δομή του αντιστοιχεί στην κλασική χωροταξική διχοτομία του θεάτρου, σκηνή και παρασκήνιο· με τη διαφορά ότι η έκθεση του παρασκηνίου στα μάτια του θεατή είναι μέρος της παράστασης ακριβώς γιατί στόχος είναι να προβληθεί η υποκρισία της εξουσίας.

Από τα στοιχεία που αντλεί από τις ιστορικές πηγές, ο Καβάφης προβάλλει εμφατικά το κάλλος του Αριστόβουλου, το δημόσιο υποκριτικό πένθος του Ηρώδη και το ειλικρινές δημόσιο πένθος του λαού, ο οποίος είχε εντυπωσιαστεί από τη δημόσια εμφάνιση του Αριστόβουλου κατά την εορτή της Σκηνοπηγίας· παράλληλα υποβαθμίζει την οδύνη της Αλεξάνδρας η οποία, κατά τις πηγές, θεώρησε απαραίτητο να κρύψει την αλήθεια από τον πολιτικό φόβο μεγαλύτε-

283. Πιερής 1992, 276. Η αναφορά στον λαό είναι απόρροια του διορθωτικού ελέγχου, αφού συνιστά μεταγενέστερη προσθήκη στο ποίημα. Η προηγούμενη παραλλαγή των στίχων 33-36 («Και να μην έχει μέσον για να εκδικηθεί, / μέσον να δραπετεύσει, να βρεθεί στην Αίγυπτο, / στα πόδια της Κλεοπάτρας να ριχθεί») αναφέρεται στη γνωστή από την Ιστορία σχέση της Αλεξάνδρας με την Κλεοπάτρα και ανακαλεί την αποτυχημένη της απόπειρα να δραπετεύσει με τον Αριστόβουλο στην Αίγυπτο (Ιώσηπος, *Ιουδαϊκή Αρχαιολογία*, 15.45-49).

284. Βασιλειάδη 2013, 727.

ρου κακού, αλλά, σύμφωνα με τον Ιώσηπο, συχνά σκέφτηκε την αυτοκτονία, επιλέγοντας τελικά να ζήσει για να εκδικηθεί (βλ. 420, σμ. 276). Επιπλέον, ο Καβάφης αφιερώνει δυσανάλογα μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος στην οργή της Αλεξάνδρας για την εξαπάτησή της (στ. 18-37) σε σχέση με τους στίχους όπου εκφράζεται ο δημόσιος θρήνος για την απώλεια του γιου της (15-17). Το γεγονός αυτό συνιστά ειρωνικό υπαινιγμό για τη διαφθορά της εξουσίας που έχει τη δύναμη να επιβάλλεται ακόμη και στα μητρικά αισθήματα.

Το ποίημα «Αριστόβουλος» συνιστά κορυφαίο παράδειγμα της ικανότητας του Καβάφης να δραματοποιεί την Ιστορία, επιλέγοντας από τα «φιλά γράμματα» στιγμιότυπα και πρόσωπα, και δίνοντάς τους ζωή μέσω της «νοητικής διείσδυσης στα συναισθήματά» τους, όπως την περιγράφει στο θεωρητικό του κείμενο «Φιλοσοφικός Έλεγχος». Έτσι αποκτούν άλλη υπόσταση και μια δεύτερη ζωή πρόσωπα ασήμαντα για την Ιστορία, αλλά με μεγάλο τραγικό βάθος για την ποίηση που ενδιαφέρεται να αποτυπώσει την ανθρώπινη συνθήκη. Η Ιστορία κλείνει γρήγορα το, ούτως ή άλλως, σύντομο κεφάλαιο για τον Αριστόβουλο. Όπως γράφει ο Ιώσηπος, «... και διεφθάρη μὲν οὕτως Ἀριστόβουλος, ὀκτωκαίδεκα μὲν οὐ πάντα βιοῦς ἔτη, τὴν δ' ἱερωσύνην κατασχῶν ἐνιαυτόν». <sup>285</sup> Εμπνευσμένος από το κάλλος και την τραγική μοίρα του Αριστόβουλου, ο Καβάφης απαθανατίζει μέσω της ποίησης το σύντομο πέρασμά του από την Ιστορία, καταγγέλλοντας συγχρόνως την υποκρισία και την αναλγησία των ανθρώπων της εξουσίας, ιδιότητες οι οποίες αποτυπώνονται αποστασιοποιημένα και στις ιστορικές πηγές. Το ποίημα «Αριστόβουλος» συνιστά έξοχο δείγμα της καβαφικής ειρωνείας και κορυφαίο επίτευγμα αναφορικά με τη συγκρότηση της ταυτότητας των ιστοριογενών προσωπειών. Επιπλέον, η συνανάγνωσή του με το ομόλογο ποίημα «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα» προβάλλει ακόμη περισσότερο την ειρωνεία του δέκατου ὄγδου στίχου («Ιουδαίοι καλοί, Ιουδαίοι αγνοί, Ιουδαίοι πιστοί — προ πάντων»), στίχου κομβικού για την ερμηνεία εκείνου του ποιήματος. Όπως έχει επισημανθεί, η καβαφική ειρωνεία συχνά προκύπτει από τη συνανάγνωση των ποιημάτων και σχετίζεται με την επισήμανση του ίδιου του ποιητή ότι «επανάληψη στον Καβάφη δεν υπάρχει ποτέ», αρχή που άλλωστε διέπει και τη συγκρότηση των προσωπειών του.

## V. Η ετυμηγορία της Ιστορίας και η δικαιοσύνη της ποίησης

Όπως επισημάνθηκε στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, τα ιστοριογενή προσωπεία που συγκροτεί ο Καβάφης είναι η πιο σύνθετη κατηγορία προσωπειών, η

285. Φλάβιος Ιώσηπος, *Ιουδαϊκή Αρχαιολογία*, 15.56.



οποία προϋποθέτει έναν πολύ ιδιαίτερο τρόπο εργασίας, λόγω του γεγονότος ότι αφετηρία του ποιήματος είναι κάποιο ιστορικό κείμενο. Ιδίως όταν σπάραγμα του κειμένου ενσωματώνεται στο ποίημα<sup>286</sup> ή όταν στη συγκρότηση του ιστοριογενούς προσωπείου συμβάλλει, εκτός από την ιστορική πηγή, και ένα αφηγηματικό προσωπείο, τότε η διαδικασία της ερμηνείας πρέπει να ανιχνεύσει την πολλαπλή διάθλαση της ταυτότητας του προσωπείου. Κάποια από τα ιστορικά ποιήματα όπου στεγάζονται ιστοριογενή προσωπεία έχουν μελετηθεί παραπάνω ως μέρη μιας μακροδομής (π.χ. «*Εν Σπάρτη*», «*Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων*»). Στη συνέχεια θα εξεταστεί η συγκρότηση των ιστοριογενών προσωπείων σε οκτώ ποιήματα από διάφορες ιστορικές περιόδους: ένα από την αρχαιότητα («*Ο Δημάρατος*»), δύο από τους ελληνοιστικούς χρόνους («*Ο Βασιλεύς Δημήτριος*», «*Οροφέρνης*»), ένα από τον κύκλο του Ιουλιανού («*Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία*») και τέσσερα από τους βυζαντινούς χρόνους («*Άννα Δαλασσηνή*», «*Άννα Κομνηνή*», «*Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει*», «*Από υαλί χρωματιστό*»). Η εξέταση αυτών των προσωπείων γίνεται αυτοτελώς, είτε διότι αποτελούν μοναδικές περιπτώσεις ως προς τον τρόπο συγκρότησής τους, είτε διότι η λειτουργία τους είναι παραπληρωματική, γεγονός που αναδεικνύεται πληρέστερα μέσω της συνεξέτασής του.

Ένα εξαιρετικά σύνθετο ως προς τη συγκρότησή του προσωπείο στεγάζεται στο ποίημα «*Ο Δημάρατος*». Γραμμένο τον Αύγουστο του 1904, ξανά επεξεργασμένο τον Νοέμβριο του 1911, και δημοσιευμένο τον Σεπτέμβριο του 1921, το ποίημα αυτό συνιστά κορυφαίο δείγμα της ιδιότυπης καβαφικής ειρωνείας και, κατά κοινή παραδοχή, ένα από τα καβαφικά αριστουργήματα.<sup>287</sup> Η δεκαεπτάχρονη διαδρομή του, ώσπου να δει το φως της δημοσιότητας, δείχνει, με σχετική ασφάλεια, ότι απασχόλησε πολύ τον δημιουργό του.

Το ποίημα συνιστά το ψυχολογικό πορτραίτο του βασιλιά Δημαράτου, ο οποίος βασίλευσε στη Σπάρτη από το 510 έως το 491 π.Χ., και συναριθμείται στους διάσημους αυτόμολους της Ιστορίας. Θυμίζω ότι ο Δημάρατος εξέπεσε του θρόνου έπειτα από συνωμοσία του συμβασιλέα του Κλεομένη Α' και του

286. Η τεχνική της ενσωμάτωσης σπαραγμάτων κειμένων στα ποιήματά του αφορά ποικίλα ποιήματα όχι μόνον ιστορικά. Βλ. Δάλλας 1984, 333-339· Δημηρούλης 1983, 578-583· Lambropoulos 2002, 207.

287. «Τέλειο δείγμα της καβαφικής ειρωνείας, ειρωνείας εντελώς δικής του, που δεν μοιάζει με την ειρωνεία κανενός άλλου» θεωρεί ο Βρισμιτζάκης το ποίημα αυτό «που την αξία του και οι εχθροί ακόμη του Καβάφη, ακόμη και οι πιο πείσμονες, αναγνωρίζουν και το καταλογίζουν μέσα στα αριστουργήματά του» (Βρισμιτζάκης 1984, 35).

διαδόχου του στον θρόνο Λεωτυχίδη, οι οποίοι δωροδόκησαν το Μαντείο των Δελφών για να κατηγορήσουν τον Δημάρατο ότι δεν ήταν γνήσιος βασιλικός απόγονος. Ο Δημάρατος αποφάσισε να αποτραβηχτεί και να ιδιωτεύσει, αλλά όταν ο Λεωτυχίδης τον πρόσβαλε δημοσίως, κατέφυγε στην αυλή του βασιλιά Δαρείου και έπειτα του Ξέρξη, με στόχο την ανάκτηση του θρόνου της Σπάρτης και την τιμωρία των συνωμοτών.<sup>288</sup>

Η παρουσίαση αυτού του πορτραίτου γίνεται εν είδει ρητορικού γυμνάσματος —από τα πιο σημαντικά είδη της σοφιστικής—, το οποίο προτείνει ο Σύρος νεοπλατωνικός φιλόσοφος Πορφύριος σε έναν μαθητή του για άσκηση. Το ανώνυμο γύμνασμα του ανώνυμου νεαρού σοφιστή συντίθεται πριν από το 305 μ.Χ., χρονιά θανάτου του Πορφυρίου. Το θέμα του ποιήματος μεταφέρει τον χρόνο της ιστορίας οκτώ αιώνες πριν, στις αρχές του 480 π.Χ. Ασφαλώς, η επιλογή της συγκεκριμένης μορφής του ποιήματος<sup>289</sup> είναι απόρροια της βαθιάς και διαχρονικής συνάφειας της καβαφικής σκέψης με τη Δεύτερη Σοφιστική, η οποία έχει μελετηθεί συστηματικά από τον Δάλλα.<sup>290</sup> Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η αναθεωρητική δύναμη της Δεύτερης Σοφιστικής αποτελεί ίσως το καταλληλότερο εργαλείο στα χέρια ενός κατεξοχήν ειρωνικού ποιητή ώστε, παίρνοντας απόσταση από μια ιστορική ετυμηγορία, όχι μόνο να προτείνει έναν σύγχρονο τρόπο ανάγνωσης του παρελθόντος αλλά και να δείξει τη σχετικότητα της (ιστορικής) αλήθειας.<sup>291</sup> Επιλέγοντας τη μορφή ενός ρητορικού γυμνάσματος του 3ου μ.Χ. αιώνα, με θέμα προερχόμενο από τον 5ο π.Χ. αιώνα, ο Καβάφης εξασφαλίζει την απαραίτητη απόσταση, προϋπόθεση της αμεροληψίας και της αντικειμενικότητας, που απαιτεί η αναζήτηση της αλήθειας ιδίως σε ζητήματα ηθικής αποκατάστασης.<sup>292</sup> Δημιουργούνται έτσι διαφορετικά χρονικά επίπεδα και η υπόρρητη

288. Smith 1870, 958-959. Βλ. και Ηροδότου *Ιστορίες*, 7, 101-105· Παισανίας, III, 4.

289. Για τη δομή του ποιήματος και τα δύο χρονικά επίπεδα που συναρμολογούνται βλ. Haas 1996, 157, σημ. 35.

290. Δάλλας 1984. Για τη Σοφιστική Κίνηση βλ. τη μελέτη του Kerferd, 1999. Για τη Δεύτερη Σοφιστική βλ. Χριστόπουλος 2002.

291. Θυμίζω τους προβληματισμούς του Καβάφη για την αλήθεια, το ψεύδος, τη μερική ισχύ αξιωματικών κρίσεων κ.ο.κ., που, διατυπωμένοι αφοριστικά, περιλαμβάνονται στα *Πεζά* του ή στα *Σημειώματα ποιητικής και ηθικής* και έχουν παρουσιαστεί διεξοδικά στην Εισαγωγή του βιβλίου. Πβ. και Δάλλας 1984, 223-224.

292. Πβ. την παρατήρηση του Σαρεγιάννη για το «δράμα φαντασίας» και το «ενδιάμεσο πρόσωπο» που παρεμβάλλει ο Καβάφης «μεταξύ του αναγνώστη και της πραγματικότητας» (Σαρεγιάννης 2005, 87). Όπως παρατηρεί ο Σαββίδης, «τη χρονική αυτή απόσταση ο Καβάφης, στα ποιήματα της ωριμότητάς του, την χρησιμοποιεί συχνά, ως μέσο αντικειμενικότερης προοπτικής των ιστορικών γεγονότων — ως θάλαμο αποπείσεως, αν θέλετε, από την ατμόσφαιρα του παρελθόντος, και ως προετοιμασία του εκάστοτε σημερινού ανα-

υπόθεση ότι ο τρόπος με τον οποίο προσλάμβαναν την αυτομολία του Δημαράτου ύστερα από 800 χρόνια μπορεί να είναι ίδιος και 2.500 χρόνια αργότερα, δηλαδή και το 1904 που γράφεται το ποίημα ή το 1921 που πρωτοδημοσιεύεται και κατά τον οποιοδήποτε χρόνο της ανάγνωσής του στο μέλλον. Θα μπορούσε κανείς να αντιτάξει ότι η αναζήτηση της αλήθειας αποτελεί αναγκαίο στόχο του ιστορικού και του βιογράφου και όχι του ρήτορα, ο οποίος θέλει περισσότερο να πραγματευτεί με πειθώ και πρωτοτυπία ένα γνωστό θέμα, παρά να βρει την ιστορική αλήθεια. Ωστόσο, η επιλογή ενός αφηγηματικού προσώπου με σύνθετη ταυτότητα, με θητεία στη ρητορική αλλά με προσανατολισμό κυρίως στη φιλοσοφία, άρα μια ταυτότητα φτιαγμένη στα ανθρώπινα μέτρα (εφόσον, όπως ελπίζω να φανεί, η πλάστιγγα γέρνει προς το μέρος της φιλοσοφίας), που σημαίνει δεκτική σε αναθεώρηση και ανοικτή σε νέες ερμηνείες, δείχνει ότι ο στόχος είναι η επανεξέταση ενός δεδομένου λόγου και αποκαλύπτει για άλλη μια φορά την εξαιρετική δεξιότητα του Καβάφη στην κατασκευή προσώπων.

Η ανάπτυξη του ποιήματος, που αποτυπώνει την περίπλοκη ψυχολογική κατάσταση του Δημαράτου παραμονές της μάχης των Θερμοπυλών και της ναυμαχίας της Σαλαμίνας, ακολουθεί πιστά τρία από τα τέσσερα μέρη της ρητορικής δομής: «προοίμιον» (στ. 1-4), «διήγησις» (υπόθεση/ανάπτυξη) (στ. 5-25) και «πίστις» (απόδειξη) (στ. 26-34).<sup>293</sup> Αυτό που λείπει είναι ο «επίλογος», ενδεχομένως επειδή πρόκειται για προσχέδιο και όχι για τελική ρητορική μορφή. Τις ψυχολογικές μεταπτώσεις του πρωταγωνιστή περιέγραψε πρώτος αναλυτικά ο Νικόλας Κάλας στο καβαφικό αφιέρωμα του περιοδικού *Κύκλος*, ήδη τον Νοέμβριο του 1931, παρατηρώντας ότι «κανένας Έλληνας συγγραφέας —του πεζού ή του ποιητικού λόγου— δεν έχει σαν τον Καβάφη την ικανότητα να αντιλαμβάνεται τα κρίσιμα στάδια ενός ψυχολογικού δράματος».<sup>294</sup> Τη διαφορούμενη φύση των αισθημάτων του ήρωα, αυτό το «σάστισμα» μεταξύ χαράς και δυστυχίας, έχει περιγράψει με εμπειριστατωμένο τρόπο ο Σαρεγιάννης, ήδη από το 1947, σε μελέτη του για το δράμα στην ποίηση του Καβάφη.<sup>295</sup> Έκτοτε, όλες οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις του ποιήματος ου-

---

γνώστη για την προσαρμογή του ποιήματος σε σύγχρονα, ανάλογα δεδομένα. Έτσι, λ.χ., το ποίημα “Ο Δημάρατος” τυπώνεται τον Σεπτέμβριο 1921, ένα χρόνο μετά την εκλογική αποτυχία του Βενιζέλου και την συνακόλουθη παλινόρθωση του Κωνσταντίνου — σχεδόν την επαύριο της μάχης του Σαγγάριου» (Σαββίδης 1985, 343). Πβ. και την ερμηνευτική πρόταση της Καρατάσου με άξονα τον «αφηγημένο μονόλογο» και την «ηθοποιία ή προσωποποιία» που συνθέτει ο νέος σοφιστής (Καρατάσου 1997, 25-28).

293. Kennedy 2001, 53-54, και Kennedy 1963, 11.

294. Σπιέρος 1983, 122.

295. Ο Σαρεγιάννης θεωρεί ότι τα ποιήματα «Η Σατραπεία» (1910) και «Ο Δημάρατος» (1921), τα οποία αφορούν το θέμα της προδοσίας, γεννήθηκαν «για να φωτιστεί η

σιαστικά αναπαράγουν την πρόταση του Σαρεγιάννη.<sup>296</sup> Άλλωστε, η μαρτυρία του ίδιου του ποιητή, σύμφωνα με τον Λεχωνίτη, σχετικά με το θέμα της προδοσίας του Δημαράτου δεν αφήνει περιθώριο για παρερμηνείες: «Το ποίημα δεικνύει ότι ο Δημάρατος δεν είναι προδότης. Βαθιά στη συνείδησή του χαίρει όταν μαθαίνει ότι οι Έλληνες νικούν», διευκρινίζει ο Καβάφης.<sup>297</sup> Για «σκοτεινή ψυχολογία [του Δημαράτου], στους τελευταίους εννέα στίχους», επισημαίνοντας πως «η σκοτεινάδα αυτή ίσως να είναι, ως ένα σημείο, θελητή, αφού, κατά βάθος, σκοτεινό και συγκεχυμένο ήταν κι αυτό που αισθανόταν εκείνην τη στιγμή ο Δημάρατος».<sup>298</sup>

Η παραπάνω παρατήρηση περί σκοτεινότητας, αυτό το «τόσο πρωτότυπο flow που χαρακτηρίζει» το ποίημα, σύμφωνα με την ευαίσθητη επισήμανση του Βρισμιτζάκη,<sup>299</sup> είναι απόρροια της έξοχης καβαφικής ειρωνείας, σμιλεμένης με τα πιο λεπτεπίλεπτα εργαλεία της ρητορικής, όπως ελπίζω να φανεί παρακάτω. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για διχασμό του δραματικού προσωπείου ανάμεσα στα πραγματικά του αισθήματα και σ' αυτά που θα περίμενε κανείς από έναν προσβεβλημένο άνθρωπο, και, συγχρόνως, απαξιωμένο βασιλιά.

Στο ποίημα εγγράφονται ένα αφηγηματικό προσωπείο που εισάγει το θέμα στην πρώτη στιχική ενότητα, το ιστοριοφανές αφηγηματικό προσωπείο του νέου σοφιστή που προτείνει τη ρητορική άσκηση η οποία παρατίθεται αυτούσια σε εισαγωγικά και το ιστοριογενές αφηγηματικό και δραματικό προσωπείο του Δημαράτου, του οποίου οι σκέψεις και τα συναισθήματα ξετυλίγονται στην άσκηση μέσω του ελεύθερου πλάγιου λόγου. Ιδιαίτερα σημαντική για την αποτίμηση του δραματικού προσωπείου είναι η ταυτότητα του αφηγηματικού προσωπείου που

---

έκφραση “πεποίθησή του” του ποιήματος “Che fece... il gran rifiuto”» (1901), και επισημαίνει ότι αυτό που διαφοροποιεί το ποίημα «Ο Δημάρατος» είναι ότι το δράμα του ήρωα πηγάζει «όχι από τον χαρακτήρα του, αλλά από τις περιστάσεις, που τον σπρώχνουν σε μια θέση, όπου ποτέ εκείνος μόνος του δεν ήταν δυνατόν να πάγει». Από εδώ εξάλλου προκύπτει και η έντονη τραγικότητα της περίπτωσης του (Σαρεγιάννης 1964, 70-72).

296. Βλ. Πίνσκαγια 1983α, 247-249, όπου, επιπλέον, γίνεται αναφορά στην έντεχνη ρητορική του ποιήματος και επιτονίζεται η αινιγματική του φύση.

297. Λεχωνίτης 1977, 41.

298. Μαλάνος 1957, 351. Εδώ ας σημειωθεί ότι για «σκοτεινότητα» κάνει λόγο και η Yourcenar, παρατηρώντας ότι αυτό «δεν είναι το μικρότερο ελάττωμα του Καβάφη» και ότι «οφείλεται λιγότερο στα θέματα παρά σε κάποιους αυτοματισμούς του ύφους. Η μετάβαση από τον ευθύ λόγο στον πλάγιο, μέσα στο ίδιο σύντομο ποίημα, συχνά παρουσιάζει έκτακτα εμπόδια στον αναγνώστη και στον μεταφραστή» (Γιουρσενάρ 1981, 80-81). Η καθ' υπερβολήν απόδοση σκοτεινότητας στο συγκεκριμένο ποίημα του Καβάφη οφείλεται κατά πολύ στη δαιδαλώδη, μπαρόκ ειρωνεία του.

299. Βρισμιτζάκης 1984, 35.

αναλαμβάνει να παρουσιάσει το ήθος του Δημαράτου. Εκκινώντας από την ταυτότητα του αφηγηματικού προσώπειου, θα προσπαθήσω να δείξω πώς η επιλογή της θέτει εξ αρχής τους όρους προσέγγισης του ποιήματος, γεγονός που επιβεβαιώνεται στη συνέχεια από τη ρητορική του. Όπως έχει επισημανθεί, η ταυτότητα των αφηγηματικών προσωπειών συχνά συνιστά ερμηνευτικό δείκτη στο ολισθηρό έδαφος της καβαφικής ανθρωπογεωγραφίας. Το ερώτημα το οποίο τίθεται εξ αρχής στο συγκεκριμένο ποίημα και στο οποίο επιχειρείται να δοθεί απάντηση είναι γιατί ο Καβάφης επιλέγει έναν μαθητή του Πορφυρίου για να παρουσιάσει τη συμπεριφορά και τις σκέψεις του Δημαράτου και όχι, π.χ., έναν αναγνώστη του Ηροδότου ή έναν σύγχρονό του βιογράφο ή ιστορικό.

Προκαταρκτικά αξίζει να σημειωθεί πως έναν χρόνο πριν συλλάβει και καταθέσει την πρώτη γραφή του ποιήματος που μας απασχολεί, ο Καβάφης γράφει το σημαντικό θεωρητικό του κείμενο με τίτλο «Philosophical Scrutiny»,<sup>300</sup> περί συμβολής στην ποιητική σύνθεση της «εικασίας» (δηλαδή της φαντασίας σε αντίθεση με την προσωπική εμπειρία). Η μέθοδος αυτή συνιστά μέθοδο σύνθεσης και του ποιήματος «Ο Δημάρατος». Στο προοίμιο του ποιήματος, το ανώνυμο αφηγηματικό πρόσωπειο (ενδεχομένως ενός τακτικού ακροατή των μαθημάτων του Πορφύριου) μας πληροφορεί πως ένας νέος σοφιστής «εξέφρασε» σε μια πρώτη γραφή «(σκοπεύοντας, μετά, ρητορικώς να το αναπτύξει)» το θέμα «ο Χαρακτήρ του Δημαράτου», που του έδωσε να πραγματευθεί ως άσκηση ρητορικής ο Πορφύριος σε μια προφορική συνομιλία μαζί του. Η παρένθετη πρόταση στον στίχο 4 «(σκοπεύοντας, μετά, ρητορικώς να το αναπτύξει)» αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίον συνέθεταν οι μαθητές ρητορικής τους λόγους τους, δίνοντας έμφαση στο πρώτο και στο δεύτερο στάδιο της σύνθεσης του γυμνάσματος: πρώτα «εύρεις» και μετά «τάξεις» και «λέξεις», δηλαδή πρώτα αναζήτηση της βασικής θέσης που θα υποστηρίξει ο ρήτορας στον λόγο του και ανάπτυξη, με μια συγκεκριμένη σειρά, των επιχειρημάτων και γλωσσική διατύπωσή τους.<sup>301</sup> Σχολιάζοντας τον παρένθετο στίχο «(σκοπεύοντας, μετά, ρητορικώς να το αναπτύξει)» ο Βρισιμιτζάκης τον χαρακτηρίζει «τέλειο δείγμα της καβαφικής ειρωνείας», όπου «σαν να προκαλή ειρωνικά ο ποιητής, άλλους, να αναπτύξουν αυτό το ποίημα με τη ρητορική τους, να πάρουν αυτό το θέμα και να το εκμεταλλευτούν, να το απλώσουν, να το εκτείνουν στο τέλος

300. Καβάφης 2003, 256-257.

301. Στη ρητορική ορολογία τα μέρη της ρητορικής είναι πέντε: *εύρεις* (διερεύνηση από τον ρήτορα της βασικής θέσης που πρόκειται να υποστηρίξει στον λόγο του), *τάξις* (η σειρά των επιμέρους επιχειρημάτων), *λέξις* (η γλωσσική διατύπωση), *μνήμη* (η απομνημόνευση του λόγου) και *υπόκρισις* (η προφορική και δίχως χειρόγραφο απαγγελία του) (Kennedy 1963, 10-12).

απλούστατα με τες πρόσθετες γραμμές που θα του βάλουν [...] Αφαιρέσετε ένα κόμμα από τον Δημάρατο», παρατηρεί, «προσθέσατε μίαν τελείαν, παύει να είναι αριστούργημα».<sup>302</sup>

Ασφαλώς, η παρατήρηση του Βρισιμιτζάκη δεν αποκλείει και μια άλλη λειτουργία του τέταρτου στίχου, η οποία σχετίζεται με τη διδασκαλία του Πορφύριου. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο παρένθετος στίχος μετατοπίζει το κέντρο βάρους από την πειθώ στην ανθρωπογνωσία, υποβαθμίζοντας την «επιδεικτική» διάσταση του γυμνάσματος. Ιδίως με την επιβαλλόμενη από τη στίξη παύση, που απομονώνει και άρα προβάλλει τη λέξη «μετά», τα πρωτεία δίνονται εμφατικά στην εύρεση του ζητούμενου, σε σχέση με την καλλιτέπεια. Ενδεχομένως, η ταυτότητα του Πορφύριου να σχετίζεται με τον παραπάνω στόχο: παρά την καλλιτέπεια και τη ρητορική δεινότητα των συγγραμμάτων του, ο Πορφύριος, μαθητής του Λογγίνου αρχικά, έμαθε γραμματική και ρητορική, για να τις εγκαταλείψει χάριν της φιλοσοφίας που διδάχτηκε στη Ρώμη από τον Πλωτίνο.<sup>303</sup>

Η ιδιαίτερη και μακρόχρονη σχέση του Καβάφη με τον Πορφύριο προκύπτει από το γεγονός ότι τον απασχόλησε από πολύ νωρίς, αφού τον Σεπτέμβριο του 1892, δηλαδή πέντε χρόνια πριν από τη σύνθεση του δοκιμίου του «Ολίγαι σελίδες περί των σοφιστών»,<sup>304</sup> έγραψε ποίημα με τίτλο «Πορφύριος», το οποίο δεν σώζεται, αλλά μαρτυρεί το πρώιμο ενδιαφέρον του για τον σοφιστή.<sup>305</sup> Είναι προφανές ότι ο Καβάφης γνώριζε το κείμενο «Βίος Πορφύριου» του Ευναπίου, αφού στη βιβλιοθήκη του βρίσκεται το βιβλίο *Βίοι Φιλοσόφων και Σοφιστών*, στην έκδοση Boissonade του 1878, ενώ μνεία αυτού του έργου από τον ποιητή γίνεται το 1896 στο δοκίμιό του «Έλληνες λόγιοι εν Ρωμαϊκαίς οικίαις», καθώς και σε ένα σχόλιό του για τον Γίββωνα.<sup>306</sup> Όπως σωστά παρατηρεί η Haas, «η πλευρά της προσωπικότητας του Πορφύριου που είλκυε τον Καβάφη, παραμένει θέμα εικασίας». Οι λόγοι τους οποίους η μελετήτρια αναφέρει ως πιθανούς πόλους έλξης του Καβάφη προς τον Πορφύριο συνάδουν με την πνευματική συγκρότηση του Καβάφη: η ενδιαμέση θέση του Πορφύριου ανάμεσα στον ορθολογισμό του Πλωτίνου και στους πειρασμούς των καινούρ-

302. Βρισιμιτζάκης 1975, 54 και 56.

303. Ευναπίος, *Hist., Soph., Vitae sophistarum*, 3.1.1.1-4.2.2.5. (Οι παραπομπές γίνονται στην έκδοση *Eunapii vitae sophistarum*, Ed. Giangrande, J., Rome: Polygraphica, 1956.)

304. Δάλλας 1984, 20-30.

305. Haas 1983β, 594-595.

306. Haas 1982, 72-73. Για το βιβλίο του Ευναπίου βλ. Καραμπίνη-Ιατρού 2003, 51-52.

γιων τάσεων των διαδόχων του προς τη θεωργία· ο ρόλος του ενάντια στον χριστιανισμό· ή, αντίθετα, η κοινή με τους χριστιανούς ροπή του προς τον μυστικισμό και τον ασκητισμό. Όπως εύλογα επισημαίνει η ίδια, η ένταξη του ποιήματος στο κεφάλαιο «Αι Αρχαί του Χριστιανισμού» αποτελεί ένδειξη ότι το θέμα μάλλον αφορούσε τη σχέση μεταξύ νεοπλατωνισμού και χριστιανισμού. Το ενδιαφέρον είναι ότι, ενώ ο Καβάφης σε σημείωμά του το 1906 έγραφε ότι αυτό το ποίημα «would disgrace me now», παράλληλα γράφει το ποίημα που μας απασχολεί, όπου κάνει ξανά την εμφάνισή του ο Πορφύριος, μέσα σε τελείως διαφορετικό πλαίσιο.<sup>307</sup>

Ακολουθώντας τα ίχνη της καβαφικής διαδρομής στην περιοχή της δεύτερης σοφιστικής, μπορεί κανείς να πιθανολογήσει ότι υπάρχει ένας λόγος που ενδεχομένως να φωτίζει την επιλογή ενός μαθητή του Πορφυρίου εκ μέρους του Καβάφη ως αφηγηματικού προσώπου στο συγκεκριμένο ποίημα. Ο Πορφύριος ως ρητοροδιδάσκαλος είχε ασχοληθεί, ανάμεσα σε άλλα, με τον τρόπο υπεράσπισης ενός κατηγορουμένου. Από τα ευάριθμα αποσπάσματα που σώζονται από τα περί ρητορικής έργα του Πορφυρίου θα σταθώ σε ένα απόσπασμα από το έργο του «Συναγωγή τῶν ρητορικῶν ζητημάτων», το οποίο συνοψίζει τη στάση του Πορφυρίου σε θέματα ενοχής και μπορεί να σχετιστεί με τη θέση του ποιήματος απέναντι στον Δημάρατο. «Τρία εἰσὶν τὰ γενικώτατα ζητήματα· εἰ ἔστιν, τί ἔστιν, ὁποῖόν τι ἔστιν. Καὶ τὸ μὲν εἰ ἔστιν ἐν τῷ στοχασμῷ, τὸ δὲ τί ἔστιν ἐν τῷ ὄρω, τὸ δὲ ὁποῖόν τι ἔστιν ἐν ταῖς ἄλλαις».<sup>308</sup> Η οργάνωση της θεωρίας

307. Haas 1983β, 594-595.

308. Ο πολυγραφότατος Πορφύριος έγραψε, ανάμεσα σε άλλα, τρία βιβλία περί ρητορικής, από τα οποία σώζονται ελάχιστα αποσπάσματα (Andrew Smith, ed., *Porphyrus philosophi fragmenta*, Stuttgartiae & Lipsiae: Teubner 1993, 487-489): α) «Εἰς τὴν Μινουκιανοῦ τέχνην» (Σούδα ε.λ. Πορφύριος, Ν, 178, 29 = 2T Smith). β) «Περὶ τῶν στάσεων τέχνη», από όπου σώζεται το εξής απόσπασμα: «τοῦ γὰρ λόγου ψυχὴν δοκούντος ἔχειν καὶ σῶμα, ἢ μὲν τῶν νοημάτων εὐρεσις δικαίως ἂν ψυχὴ τοῦ λόγου νομίζοιτο, ἢ δὲ ἐρμηνεῖα σώμα» (416 F Smith = Συριαν. Υπόμν. Εἰς Ερμολογ. Περὶ στάσεων II, 14 Rabe). γ) «Συναγωγή τῶν ρητορικῶν ζητημάτων», από όπου προέρχεται το απόσπασμα με το οποίο ασχολούμαι διεξοδικά στο κείμενο: «τρία εἰσὶν τὰ γενικώτατα ζητήματα· εἰ ἔστιν, τί ἔστιν, ὁποῖόν τι ἔστιν. Καὶ τὸ μὲν εἰ ἔστιν ἐν τῷ στοχασμῷ, τὸ δὲ τί ἔστιν ἐν τῷ ὄρω, τὸ δὲ ὁποῖόν τι ἔστιν ἐν ταῖς ἄλλαις». Στο άρθρο του «Porphyrus's Rhetoric», ο Malcolm Heath εξετάζει τη συμβολή του Πορφυρίου στη ρητορική και σχολιάζει τα αποσπάσματα που σώζονται από τα ρητορικά έργα του σε σχέση με τις επιδράσεις που δέχτηκε, τις καινοτομίες που εισήγαγε και τις πιθανές επιδράσεις που άσκησε στους μεταγενέστερους σοφιστές. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέμα μας παρουσιάζει η άποψη του μελετητή ότι ο Πορφύριος ως φιλόσοφος ασχολήθηκε με θέματα που σχετίζονται ως «υποδομή» με τη θεωρία των στάσεων (Heath 2003, 141).

«τῶν στάσεων» στο παραπάνω τριαδικό σχήμα είναι βέβαια παραδοσιακή,<sup>309</sup> αλλά ο Πορφύριος, διαφοροποιώντας τη στάση του από τον ρητοροδιδάσκαλο Μινοικιανό, του οποίου το έργο έχει σχολιάσει, ρίχνει το βάρος στην «ποιότητα» της πράξης.<sup>310</sup> «Τρία είναι τα πιο γενικά θέματα», γράφει ο Πορφύριος. «Αν συνέβη [το έγκλημα], τι [έγκλημα] συνέβη και ποια ιδιαίτερη ποιότητα είχε αυτό που συνέβη», δηλαδή σε τι είδους συνθήκες συνέβη το έγκλημα κτλ. «Και το μεν πρώτο, δηλαδή το αν συνέβη, το πραγματεύεται ο “στοχασμός”, το δε δεύτερο, δηλαδή το τι συνέβη, το πραγματεύεται ο “ὄρος”, ενώ το τρίτο, δηλαδή το σε ποιες συνθήκες συνέβη το έγκλημα και ποια είναι η ιδιαίτερη ποιότητά του, το αντιμετωπίζουν οι υπόλοιπες στάσεις». Ο «στοχασμός» και ο «ὄρος» αποτελούν τεχνικούς ὀρους για δύο στάσεις. Η πρώτη αποσκοπεί στην αμφισβήτηση του ίδιου του γεγονότος για το οποίο κατηγορείται ο κατηγορούμενος και η δεύτερη στον επανακαθορισμό, μέσα στο πλαίσιο μιας ορισμένης νομικής οριοθέτησης των εγκλημάτων, του τύπου εγκλήματος που όντως διέπραξε εκείνος. Ενώ λοιπόν με τον «στοχασμόν» ο ρήτορας θα αρνηθεί οποιαδήποτε ανάμειξη του κατηγορούμενου στις υποθέσεις για τις οποίες κατηγορείται, με τον «ὄρον» θα αποδεχτεί μεν την ανάμειξη του πελάτη του, αλλά θα προσπαθήσει να αποδείξει ότι εκείνος πρέπει να κατηγορηθεί για ένα άλλο έγκλημα και όχι για αυτό για το οποίο κατηγορείται. Με τη φράση «ἐν ταῖς ἄλλαις» ο Πορφύριος εννοεί τις άλλες περιπτώσεις «στάσεων», όπου ο συνήγορος αποδέχεται την κατηγορία, όπως έχει διατυπωθεί από το επίσημο κατηγορητήριο, και προσπαθεί να αθωώσει τον κατηγορούμενο βρίσκοντας κάθε είδους ελαφρυντικά.

Όσον αφορά τη συγκεκριμένη περίπτωση του εγκλήματος του Δημαράτου, ο «στοχασμός» και ο «ὄρος» δεν αποτελούν στάσεις που μπορούν να εφαρμοστούν: ο Δημάρατος βρίσκεται στην αυλή του Πέρση βασιλιά και δεν μπορεί να υπάρξει αμφιβολία ότι η αυτομόληση στον χώρο του εχθρού συνιστά προδοσία. Η ετυμηγορία της Ιστορίας, αν και αναγνωρίζοντας ότι ήταν πληγωμένος από τη συμπεριφορά των αντιπάλων του, έχει τελεσίδικα καταδικάσει τον Δημάρατο ως αυτόμολο. Επομένως, μόνο την τρίτη περίπτωση («ὅποῖόν τι ἔστιν») μπορεί να ακολουθήσει ένας πραγματικός ή φανταστικός υπερασπιστής του, και η περίπτωση αυτή διανοίγει το πεδίο των άλλων στάσεων σύμφωνα με τις οποίες ο συνήγορος προσπαθεί να βρει ελαφρυντικά. Ο νέος σοφιστής που μαθητεύει στον Πορφύριο πρέπει να βρει ποια «στάσιν» να ακολουθήσει. Το ρητορικό ζήτημα που του έχει ανατεθεί, «ο Χαρακτήρ του Δημαράτου», είναι

309. Για το θέμα των «στάσεων» βλ. Ράγκος 2004, 57, τον οποίο και ευχαριστώ για τη βιβλιογραφική συνδρομή και τις διαφωτιστικές πληροφορίες του σχετικά με τον Πορφύριο και τη θεωρία των «στάσεων».

310. F 5 (417 F. Smith) anon. Par. Gr. 3032 fol. 137r.



ιδιαίτερα απαιτητικό γιατί δεν είναι δυνατόν να αμφισβητήσει ούτε τα γεγονότα ούτε την ετυμηγορία της Ιστορίας που έχει προσάψει στον Δημάρατο το έγκλημα της προδοσίας.

Ενδεχομένως, το άλλο σωζόμενο απόσπασμα ενδυναμώνει την άποψη ότι ο μαθητής του Πορφυρίου λειτουργεί κυρίως ως συνήγορος του Δημαράτου. Στο απόσπασμα αυτό είναι φανερό ότι ο Πορφύριος θεωρεί ότι η επιλογή της βασικής υπερασπιστικής γραμμής σε έναν δικανικό λόγο, της βασικής πρότασης (προτροπής ή αποφυγής) σε έναν συμβουλευτικό λόγο και της κυρίαρχης θέσης σε έναν επιδεικτικό λόγο εξαρτάται από τις συνθήκες. Όταν γράφει «του γὰρ λόγου ψυχὴν δοκοῦντος ἔχειν καὶ σῶμα, ἢ μὲν τῶν νοημάτων εὔρεσις δικαίως ἂν ψυχὴ τοῦ λόγου νομίζοιτο, ἢ δὲ ἔρμηνεία σῶμα»,<sup>311</sup> ο λόγος παρουσιάζεται, με τη γνωστή μεταφορά, σαν ένας ζωντανός οργανισμός που διαθέτει ψυχή και σώμα. Και το μεν σώμα του λόγου είναι η λεκτική εκφορά των νοημάτων, ενώ η ψυχή του τα ίδια τα νοήματα και η συγκεκριμένη επιλογή τους από τον λέγοντα («τῶν νοημάτων εὔρεσις»). Το παράθεμα παραδίδεται αυτολεξεί από τον Συριανό στο πλαίσιο μιας συζήτησης για τη διαφορά ανάμεσα στην ταξινόμηση («διαίρεσιν») των στάσεων, που είναι πάντα δεδομένη και ίδια, από τη μια μεριά, και την «εὔρεσιν», από την άλλη, δηλαδή την επιλογή της βασικής άποψης που πρόκειται να υποστηριχθεί σε κάθε δεδομένη περίπτωση, η οποία δεν επιδέχεται κανόνες αφού διαφοροποιούνται οι συνθήκες. Ο Συριανός θέλει να τονίσει πόσο σημαντική είναι η «εὔρεσις τῶν νοημάτων», που δεν επιδέχεται θεωρητικοποίηση, και χρησιμοποιεί τον Πορφύριο ως αυθεντία για την άποψη ότι η ψυχή του λόγου (το πιο σημαντικό του κομμάτι) είναι η «εὔρεσις».

Ο Καβάφης πιθανότατα γνώριζε την ύπαρξη των έργων «Εἰς τὴν Μινουκιανοῦ τέχνην» και «Περὶ τῶν στάσεων τέχνη», εφόσον το ενδιαφέρον του για τον Πορφύριο, άρα και η συναναστροφή με το έργο του χρονολογείται, όπως ήδη αναφέρθηκε, από το 1892, και εφόσον είναι γνωστό ότι συμβουλευόταν το *Λεξικό του Σουίδα*. Είναι πολύ πιθανό ο Καβάφης να είχε υπόψη του τη σχέση του Πορφυρίου με τη ρητορική, από την εννεάτομη έκδοση του Chr. Walz, *Rhetores Graeci*, 1832-1836, ή και τη νεότερη έκδοση από τον L. Spengel (Λειψία 1853-1856), δηλαδή πολύ πριν να εκδώσει ο Hugo Rabe στο *Rheinisches Museum* τα αποσπάσματα από τα τρία βιβλία του Πορφυρίου (βλ. εδώ παραπάνω, σημ. 308).<sup>312</sup> Να είναι άραγε σύμπτωση ότι η χρονιά συγγραφής του ποιήματος «Πορφύριος» (1892) συμπίπτει με την έκδοση από τον Rabe του πρώτου τόμου του *Υπομνήματος του Συριανού* εις το *Περὶ τῶν Ἰδεῶν του*

311. 416 F Smith=Συριαν. Υπόμν. Εἰς Ερμολ. *Περὶ Στάσεων* II. 14 Rabe 1892.

312. Rabe 1907, 561 σημ. 2.

Ερμολογούμενος;<sup>313</sup> Τα παραπάνω στοιχεία, είτε αποτελούν αποδείξεις είτε απλώς ενδείξεις, νομίζω ότι όχι μόνο νομιμοποιούν το ερώτημα που τέθηκε εξ αρχής αλλά και στοιχειοθετούν μια πρώτη απάντηση: η επιλογή από τον ποιητή του συγκεκριμένου, ιστορικά και ιδεολογικά προσδιορισμένου, αφηγηματικού προσώπου εγγράφεται εξ αρχής σε ένα πλαίσιο αναθεώρησης (με την κυριολεκτική σημασία του όρου) της ταυτότητας του Δημαράτου, ανεξάρτητα από την ετυμολογία της Ιστορίας ή ίσως εξαιτίας της. Δεν θα με εξέπληττε αν από το λοιπό έργο του Πορφυρίου στοιχειοθετείται κάποιος ιδεολογικός ή άλλο πλαίσιο το οποίο είναι δυνατόν να σχετίζεται με την περίπτωση του Δημαράτου.<sup>314</sup> Αλλά αυτό το θέμα απαιτεί συστηματική μελέτη του έργου του Πορφυρίου, κάτι που εκ των πραγμάτων είναι έξω από το πλαίσιο της παρούσας μελέτης.

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε αναλυτικά τη ρητορική του αφηγηματικού προσώπου και τη στιχουργία του ποιήματος, στοιχεία καθοριστικά για την ταυτότητά του. Ήδη στην πρώτη στροφική ενότητα, όπως ήδη αναφέρθηκε, έχουν τεθεί οι προϋποθέσεις πρόσληψης της διατριβής: α) η αναζήτηση της πραγματικής φύσης του Χαρακτήρα του Δημαράτου θα προχωρήσει πέρα από την ετυμολογία της Ιστορίας και β) το κείμενο που ακολουθεί αυτολεξεί, εντός εισαγωγικών, αποτελεί, δήθεν, ένα «πρόχειρο» κείμενο που αναζητεί και άρα καταγράφει την ουσία· και ναι μεν δεν ενδιαφέρεται να γοητεύσει, αφού δεν έχει ακόμη «αναπτυχθεί ρητορικά», ωστόσο ήδη το προσχέδιό του, δηλαδή «η εύρεσις της στάσεως» που θα ακολουθηθεί, αποσκοπεί στο να πείσει τον ακροατή ότι ο κατηγορούμενος είναι όντως αθώος. Η δεύτερη στιχική ενότητα (στ. 5-8) μας μεταφέρει στην παραμονή της μάχης στις Θερμοπύλες και της ναυμαχίας στη Σαλαμίνα και περιγράφει με τρόπο σχεδόν αποστασιοποιημένο την κατάσταση του Δημαράτου, ο οποίος, περνώντας από την αυλή του Δαρείου στην αυλή του Ξέρξη, πλησιάζει τον στόχο του, δηλαδή «τη δικαίωσή του». Η φράση «επιτέλους», που δείχνει αδημονία και άρα, αν όχι τη συναισθηματική συμμετοχή του νέου σοφιστή, οπωσδήποτε τη συμπάθειά του, υπονομεύει την αρχική αποστασιοποίηση, αφού λειτουργεί ως ένδειξη ότι ο σοφιστής θα αποτολμήσει μια εκ των ένδον ψυχολογική αποτίμηση του Δημαράτου, ένα είδος «πνευματικής βιογραφίας» (“intellectual biography”),<sup>315</sup> και όχι μια ψυχρή καταγραφή των πράξεών του ή και αποστασιοποιημένη βιογραφία του.

Στην επόμενη στιχική ενότητα (στ. 9-16) ο αφηγητής, ακολουθώντας προφανώς τον Ηρόδοτο, κάνει αναδρομή στην πορεία του Δημαράτου και εξηγεί

313. Rabe, 1892. Ο δεύτερος τόμος εκδίδεται το 1893 και περιλαμβάνει τη μείνα του αποσπάσματος από το «Περὶ στάσεων τέχνη», που σχολιάζεται παραπάνω.

314. Βλ. Heath 2002, ιδίως F6a Anon. RG 7.921.2-4.

315. Βλ. αναλυτικά Kaposy 2010.

τους λόγους που έφεραν τον Σπαρτιάτη βασιλιά στην αυλή του Ξέρξη. Ο τρόπος με τον οποίο περιγράφονται τα γεγονότα αφήνει να διαφανεί η συμπάθεια του νέου σοφιστή προς τον Δημάρτο, καθώς η παρουσίαση της συμπεριφοράς των αντιπάλων του γίνεται με πολύ αρνητικό τρόπο. Ήδη ο στίχος 9 («Μεγάλη αδικία τον έγινε») ακαριαία, λόγω της συντομίας του και αδιαμφισβήτητα λόγω της κατηγορηματικότητάς του (ιδίως χάρη στην εναρκτήρια λέξη «μεγάλη») και της ισχυρής στίξης, καταθέτει το μέγεθος της αδικίας που υπέστη ο Δημάρτος. Οι δύο επόμενοι στίχοι επεξηγούν την αδικία (στ. 10-11: «Ήταν του Αρίστωνος ο υιός. Ανάισχυντα / εδωροδόκησαν οι εχθροί του το μαντείο»). Εδώ η στιχουργία και η τυπογραφική διάταξη επιστρατεύονται για να επιτομισθεί η αισχρότητα των αντιπάλων και συγχρόνως η ακεραιότητα του Δημάρτου. Η πρόταση «Ήταν του Αρίστωνος ο υιός» στον στίχο 10 θέτει υπεράνω υποψίας τη γνησιότητα της καταγωγής του Δημάρτου, όχι μόνον λόγω αραιογράφησης του ρήματος, αλλά και λόγω της ισχυρής στίξης (τελεία) μέσα στον στίχο. Ο εύγλωττος και διόλου απαραίτητος μετρικά διασκελισμός που ακολουθεί («Ανάισχυντα / εδωροδόκησαν»), με την έμφαση που δίνει στις δύο παραπάνω λέξεις που χωρίζει και ιδίως στο επίρρημα «ανάισχυντα», αθρώνει δραστικά τον Δημάρτο, αφού τον παρουσιάζει ως θύμα πλεκτάνης και μάλιστα μέσω μιας όχι μόνον αισχρής αλλά και βέβηλης πράξης, της δωροδοκίας του μαντείου, προκειμένου να εξασφαλιστεί η συμμετοχή με το κύρος του στην κατασκευή της Ιστορίας. Στους λοιπούς στίχους της στιχικής ενότητας αξίζει να παρατηρήσει κανείς ότι ρητά ή υπόρρητα προκύπτουν τουλάχιστον τέσσερις θετικές ιδιότητες του Δημάρτου: αγωνιστικότητα (στ. 13: «όταν πια υπέκυψε»: η λέξη «πια» δείχνει ότι αντιστάθηκε πριν υποκύψει), αποφασιστικότητα, πατριωτισμό και σωφροσύνη, που τον οδηγούν στην παραίτηση και την καρτερικότητα (στ. 13-14: «και το απεφάσισε / να ζήσει μ' εγκαρτέρησιν ως ιδιώτης»). Αντίθετα, οι εχθροί του εμφανίζονται αδίστακτοι, με στόχο όχι απλώς να του πάρουν τη βασιλεία αλλά να τον συντρίψουν (στ. 12, 15, 16: «Και δεν τους έφθασε που τον εστέρησαν την βασιλεία» / [...] / «έπρεπ' εμπρός και στον λαό να τον προσβάλουν, / έπρεπε δημοσία να τον ταπεινώσουν στην γιορτή»). Η επανάληψη του ρήματος «έπρεπε» στους στίχους 15 και 16 τονίζει τη σκληρότητα και την αισχρότητα των εχθρών του, οι οποίοι παρουσιάζονται να λειτουργούν με βάση προκαθορισμένο σχέδιο εξόντωσης, το οποίο «έπρεπε» να εφαρμόσουν ανεξάρτητα από τη συμπεριφορά του θύματος.

Η επόμενη στιχική ενότητα (στ. 17-22) μεταφέρει τον αναγνώστη ξανά στο περσικό παρόν του Δημάρτου. Η πρώτη φράση που εκτείνεται σε έναν στίχο (στ. 17: «Όθεν τον Ξέρξη με πολύν ζήλον υπηρετεί») αναπαράγει ένα αντικειμενικό ιστορικό γεγονός: την αυτομόληση του Δημάρτου στην περσική αυλή· η έμφαση δίνεται κυρίως στα επηρεασμένα από τα μελλοντικά σχέδια εκδίκησης

σης συναισθημάτων του. Ο συμπερασματικός τρόπος με τον οποίο εισάγεται η πρόταση («Όθεν») παρουσιάζει την ενέργεια της αυτομόλησης του έκπτωτου και συντριμμένου Σπαρτιάτη ως φυσικό επακόλουθο όσων είχαν προηγηθεί. Ο δίκαιος θυμός κλιμακώνεται καθώς το σχέδιο της παλινόρθωσής του γίνεται πιο συγκεκριμένο. Οι έντονοι διασκελισμοί στους στίχους 20-21 («πώς θα τον διώξει / αμέσως») και 21-22 («εξευτελίσει / εκείνον») αποτυπώνουν την ένταση της σκέψης του Δημαράτου, η οποία περιστρέφεται στην τιμωρία του ενόχου.<sup>316</sup> Η συνακόλουθη αλλαγή του ρυθμού στα ημιστίχια που διαμορφώνει εκατέρωθεν ο διασκελισμός εστιάζει εμφατικά στον στόχο του («τον ραδιούργο Λεωτυχίδη») και αποτυπώνει την εσωτερική ταραχή. Ακόμη, ο τρόπος με τον οποίο ο ανώνυμος σοφιστής περιγράφει την επιθυμία του Δημαράτου να ξαναγυρίσει στη Σπάρτη, να αναλάβει τον θρόνο και να τιμωρήσει τον ένοχο φανερώνει την απροκάλυπτη πια συμμετοχή του στη συναισθηματική ένταση του δραματικού προσωπείου. Ωστόσο, η αποκατάσταση του ομαλού ιαμβικού ρυθμού και η αποστασιοποιημένη περιγραφή του παρόντος του Δημαράτου, στην επόμενη στιχική ενότητα, τη συντομότερη του ποιήματος (στ. 23-25), απομακρύνουν οποιαδήποτε υπόνοια μεροληψίας.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στην έκτη και τελευταία στιχική ενότητα η ένταση πυκνώνει και η καθαφική ειρωνεία βρίσκεται σε μια από τις καλύτερες στιγμές της. Ήδη η εσωτερική αντίφαση που δημιουργείται από τους στίχους 26 και 27 («Πολλές φροντίδες, πολλή σκέψις και για τούτο / είν' έτσι ανιαρές του Δημαράτου οι μέρες») προειδοποιεί τον αναγνώστη για το εσωτερικό δράμα του έκπτωτου βασιλιά. Ένας άνθρωπος με «πολλές φροντίδες» και «πολλήν σκέψιν» για κάτι που σταθερά επιδιώκει δεν είναι δυνατόν να περνά «ανιαρές μέρες», επομένως, οι φροντίδες του και η σκέψη του αφορούν κάτι που δεν επιθυμεί πραγματικά. Η ήδη υπονομευμένη φύση των «πολλών φροντίδων» και της «πολλής σκέψεως» καθίσταται ύποπτη από την επανάληψη στον στίχο 28 αυτούσιου του στίχου 26 και τη διαπίστωση στον στίχο 29 πως στην ανία έρχεται να προστεθεί και η δυσθυμία (στ. 28-29: «πολλές φροντίδες, πολλή σκέψις και για τούτο / καμιά στιγμή χαράς δεν έχει ο Δημάρατος»). Επιπλέον, ο στρωτός ιαμβικός ρυθμός σ' αυτούς τους δύο στίχους δημιουργεί ειρωνική αντίθεση ανάμεσα στην ηρεμία του αφηγηματικού προσωπείου και την ιδιαίτερα ταραγμένη συναισθηματική κατάσταση του δραματικού προσωπείου. Πρόκειται για κομβικό σημείο του ποιήματος, όπου ο ρυθμός, σύντονος και εναρμονισμένος προς το υπόρρητο νόημα, αποτυπώνει την ικανοποίηση του νεαρού σοφιστή που, έχοντας

316. Για την εμφατική υπογράμμιση του «ανείσχυντα» (στ. 10), «πολὺν ζήλον» (στ. 17) και «αμέσως» (στ. 21) πβ. Παπάζογλου 2012, 162, 683 (σημ. 272) και 205-206, αντιστοίχως.

πετύχει να αποδώσει τον διχασμό του Δημαράτου, έχει φέρει σε πέρας την άσκηση που του ανατέθηκε. Γιατί εύλογα αυτό προέχει στη συνείδηση του μαθητή του Πορφυρίου και όχι η προ πολλών αιώνων ταραχή του Δημαράτου. Εξάλλου, η ηρεμία του αφηγηματικού προσωπείου βρίσκεται σε ειρωνική αντίθεση με την ταραχή του δραματικού προσωπείου και ο ρυθμός ακολουθεί, καθώς είναι αρμονικά συνταιριασμένος με την κατάσταση του σοφιστή και αντιθετικά ανακόλουθος με την κατάσταση του Δημαράτου.

Οι στίχοι 30, 33-34 («γιατί χαρά δεν είν' αυτό που αισθάνεται / [...] / όταν τα πράγματα τον δείχνουν φανερά / που οι Έλληνες θα βγούνε νικηταί») έρχονται να απαντήσουν και να αιτιολογήσουν τη δήθεν έλλειψη χαράς: τα πράγματα δείχνουν φανερά πως οι Έλληνες θα νικήσουν. Αυτή όμως η εξήγηση αφορά τα συναισθήματά του με κριτήριο όχι τον Χαρακτήρα του, αλλά την προσδοκώμενη με βάση τον ρόλο του στάση του: ο Δημάρτος, ως αυτομόλος, οφείλει να μη νιώθει χαρά. Οι στίχοι 31 και 32 που παρεμβάλλονται σε παρένθεση αποκαλύπτουν, δήθεν κρύβοντας, τα πραγματικά αισθήματά του, κορυφώνοντας τη δραματική ένταση του ποιήματος (στ. 31-32: «(δεν είναι· δεν το παραδέχεται / πώς να το πει χαρά; εκορυφώθ' η δυστυχία του)»). Η ασθματική δομή που πετυχαίνεται με τη λιτή ρηματική σύνταξη και την ισχυρή στίξη (με τις δύο άνω τελείες και το ερωτηματικό στη μέση του στίχου) ασφαλώς αποτυπώνουν την ταραχή του Δημαράτου. Αλλά το πιο δραστικό τέχνασμα είναι η σοφή κλιμάκωση του νοήματος σ' αυτούς τους στίχους, έτσι όπως προκύπτει από τη συνεργασία των αρνητικών τύπων των δύο ρημάτων «δεν είναι», «δεν το παραδέχεται»: το πέρασμα από την πεισματική άρνηση με την επανάληψη ενός ρήματος αντικειμενικής εγκυρότητας («χαρά δεν είναι», «δεν είναι») στην υποκειμενική και άρα αποδυναμωμένη ισχύ του ρήματος «παραδέχεται» ανατρέπει τον ισχυρισμό του Δημαράτου, αφού παρωθεί τον αναγνώστη να διαβάσει ανάμεσα στις γραμμές «[είναι χαρά αλλά] δεν το παραδέχεται». Στον επόμενο στίχο, η εξακολουθητικά ταραγμένη απορηματική διατύπωση «πώς να το πει χαρά;» και η για τρίτη φορά επανάληψη και, σε τελική ανάλυση, κατίσχυση της λέξης «χαρά» έχουν υπονομεύσει εκ των προτέρων τη δήλωση που ακολουθεί («εκορυφώθ' η δυστυχία του»), η οποία ηχεί δραματικά, δείχνοντας τον διχασμό του Δημαράτου ανάμεσα στον ρόλο που του επιφύλαξε η καταφορά των πραγμάτων και στον πραγματικό του «Χαρακτήρα». Εξάλλου, η έγνοια του Δημαράτου δεν είναι, εν τέλει, πώς να νιώσει ή να μη νιώσει χαρά αλλά «πώς να το πει χαρά αυτό που αισθάνεται», πώς να το «παραδεχθεί» ότι νιώθει χαρά, έτσι παγιδευμένος που βρίσκεται στο δόκανο της μοίρας. Ο πλάγιος λόγος, επιπλέον, αποκαλύπτει την έντονη συναισθηματική συμμετοχή του αφηγηματικού προσωπείου στο δράμα του δραματικού προσωπείου. Η αναγωγή του Δημαράτου από προδότη σε τραγικό ήρωα ολοκληρώνεται στη δραματική έξοδο του ποιήματος.

Χάρη στην έξοχη καβαφική ποιητική, της οποίας εδώ βασικό όχημα είναι ένα μοναδικό αφηγηματικό προσωπείο με σύνθετη ταυτότητα, ο Δημάρατος αθλώνεται στην επικράτεια της ποίησης, αλλά και στη συνείδηση του σύγχρονου αναγνώστη, όπως και του ανθρώπου του 3ου αιώνα μ.Χ., ενώ το ομώνυμο καβαφικό ποίημα αναδεικνύεται σε ένα έξοχα και με απόλυτη συνέπεια συγκροτημένο δείγμα της πολύτροπης καβαφικής ειρωνείας.

Στα περισσότερα ιστορικά ποιήματα ο Καβάφης χρησιμοποιεί αφηγηματικά προσωπεία τα οποία σχολιάζουν ένα ιστορικό πρόσωπο εκκινώντας από την Ιστορία, είτε για να προτείνει μια άλλη πρόσληψη του ιστορικού προσώπου είτε για να προβάλλει μια άλλη ερμηνεία μιας συγκεκριμένης συμπεριφοράς. Κάποιες φορές ο ποιητής παραθέτει την ιστορική πηγή από την οποία εμπνέεται το ποίημα. Όπως ήδη αναφέρθηκε, το πρώτο ιστορικό ποίημα όπου ο Καβάφης ανασκευάζει την ετυμηγορία της Ιστορίας, παραθέτοντας συγχρόνως το απόσπασμα του ιστορικού κειμένου από όπου αφορμάται, είναι το ποίημα «Ο Βασιλεύς Δημήτριος», που γράφηκε τον Αύγουστο του 1900 και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1906. Ο Πλούταρχος στον «Βίο Δημητρίου», απόσπασμα του οποίου χρησιμεύει ως επιγραφή του ποιήματος, αναφέρεται σε μια πολύ συγκεκριμένη στιγμή όταν οι στρατιώτες του βασιλιά της Μακεδονίας Δημητρίου (337-283 π.Χ.), κουρασμένοι να πολεμούν για να αυξάνουν την επικράτειά του, αυτομόλησαν στο αντίπαλο στρατόπεδο του Ηπειρώτη βασιλιά Πύρρου.<sup>317</sup> Τότε ο Δημήτριος, «όχι σαν βασιλιάς, αλλά σαν ηθοποιός, άλλαξε τη βασιλική του φορεσιά με μια σκούρα χλαμύδα, και έφυγε κρυφά». Στο ποίημα αυτό, αντίθετα από τον Πλούταρχο, που επικρίνει τη συμπεριφορά του Δημητρίου, ο Καβάφης επικεντρώνεται στην πράξη της μεταμφίεσης, ως αποβολής των διακριτικών ενός ρόλου που τέλειωσε, και αποτιμιά θετικά τη ρεαλιστική πολιτική στάση του Δημητρίου. Το ποίημα εντάσσεται σε μια «ομάδα καβαφικών ποιημάτων με θέμα την ιστορική συνείδηση της ματαιότητας των κοσμικών μεγαλείων»,<sup>318</sup> όπου η ένδυση παίζει σημαντικό ρόλο. Όπως εύστοχα επισήμανε ο Σαββίδης, πρόκειται για «ποίημα ψυχής μάλλον παρά πολιτικό, μεταμόρφωσης μάλλον παρά απόκρυψης, με φόντο την στωική παρομοίωση της ζωής ως θεατρικής σκηνής — παρομοίωση που ενδιάμεσα θα αθανατίσει ο Σαίξπηρ».<sup>319</sup> Το ποίημα έχει αναλυθεί συστηματικά από τον Χ. Α. Καράογλου, όσον αφορά τη σχέση του με την πηγή που αξιοποιεί, την πρόσληψή του από την κριτική κατά τη δημοσίευσή του, τη ρητορική του καθώς

317. Καβάφης 1995, Α 133.

318. Σαββίδης 1985, 228.

319. Σαββίδης ό.π., 228-229.

και το πολιτικό πλαίσιο της εποχής κατά την οποία δημοσιεύτηκε.<sup>320</sup> Στην παρούσα εργασία θα περιοριστώ να σχολιάσω τον τρόπο με τον οποίο διαφοροποιείται η οπτική του Καβάφη σε σχέση με την ιστορική πηγή, χάρη στη ρητορική του αφηγηματικού προσώπου που επικεντρώνεται σε διαφορετικά στοιχεία από αυτά του ιστορικού κειμένου. Κομβικό σημείο του ποιήματος είναι οι στίχοι 3-5, οι οποίοι με την κατακεραματισμένη διατύπωση, τους διασκελισμούς, την πυκνή στίξη και τις απρόσμενες παύσεις δημιουργούν ένα επίπεδο ειρωνείας καθοριστικό για τη διαφορετική πρόσληψη του ήθους του Δημητρίου από την ποίηση σε σχέση με την Ιστορία. Στους στίχους αυτούς κωδικοποιούνται δύο μηνύματα: το ένα ακολουθεί τη σύνταξη και τη στίξη και εκφράζει την άποψη ότι «ο βασιλεύς Δημήτριος καθόλου δεν φέρθηκε σαν βασιλεύς» και ας είχε «μεγάλην ψυχή». Η φράση ανάμεσα σε παύλες «—έτσι είπαν—» αναφέρεται στον Πλούταρχο στον οποίο πράγματι ανήκουν και οι δύο παραπάνω απόψεις.<sup>321</sup> Το άλλο νόημα προκύπτει από τις παύσεις και τις συνακόλουθες εμφάσεις και συνάψεις λέξεων που δημιουργούν οι διασκελισμοί: ο διασκελισμός της παρένθετης πρότασης («μεγάλην / είχε ψυχή») δίνει έμφαση στη μεγαλοψυχία του Δημητρίου. Η συμπαρατάξη σε έναν στίχο της φράσης «είχε ψυχή» με τη λέξη «καθόλου» και τη φράση ανάμεσα σε παύλες «—έτσι είπαν—» εκφράζει την άποψη ότι είπαν πως ο Δημήτριος δεν είχε καθόλου ψυχή, προφανώς λόγω της φυγής του. Επομένως στους στίχους αυτούς ο Καβάφης κωδικοποιεί χάρη στο σπάσιμο της σύνταξης, μέσω της στιχουργίας και της στίξης, και τις δύο ερμηνείες: και την επικριτική του Πλουτάρχου και την επιδοκιμαστική του ποιήματος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση του ρήματος «ξέφυγε», το οποίο δημιουργεί άλλες συνδηλώσεις από τη φράση «διαλαθών υπεχώρησεν» του Πλουτάρχου, καθώς υπαινίσσεται ότι ο Δημήτριος ήταν παγιδευμένος στο δόκανο της Ιστορίας. Όπως έχει δείξει η Φρύνη Κωσταρά, η στάση του Καβάφη απέναντι στον Πλούταρχο είναι κριτική, καθώς αντίθετα από εκείνον που θεωρεί ότι ο Δημήτριος λιποτάκτησε, προσλαμβάνει τη θεατρική χειρονομία του Δημητρίου ως «κίνηση προσαρμογής»,<sup>322</sup> κίνηση ενός «σοφού» τραγικού ήρωα που έχει συνείδηση τόσο του

320. Καράογλου 1980, 272-284. Βλ. και τη διεισδυτική εξέταση του ποιήματος σε σχέση με την πηγή του και το αρχαίο θέατρο (Κωσταρά 2014, 244-253).

321. Καράογλου 1980, 278.

322. Κωσταρά 2014, 241-253, όπου γίνεται διάλογος με τις προγενέστερες προσεγγίσεις του ποιήματος. Πβ. και την παρατήρηση της Μαρίας Αθανασοπούλου ότι «ο Καβάφης πραγματοποιεί με τη μελετημένη του λεξιλογική αντικατάσταση μια συνειδητή νοηματική ανασηματοδότηση και στοχαστική επανεγγραφή της αρχαίας πηγής, με βάση το ανανεωμένο ενδιαφέρον για την υποκριτική και το θέατρο που του κληροδότησε ο ευρωπαϊκός και ο ελληνικός 19ος αιώνας. Κι αν για την αρχαία πηγή, στο περιβάλλον ανάγνωσής της του ύστερου 19ου αιώνα, ο Δημήτριος υπήρξε “υποκριτής” με τη διττή σημα-

ρόλου του στην Ιστορία όσο και των ατομικών του ορίων. Χάρη στη διάδραση ιστοριογενούς δραματικού προσώπου και αφηγηματικού προσώπου, ο βασιλεύς Δημήτριος απαλλάσσεται από τη σκοτεινή ματιά του ιστορικού και καθαίρεται από το λυτρωτικό φως της ποίησης. Όπως άλλωστε μας βεβαιώνει ο τίτλος του ποιήματος, ο Δημήτριος ναι μεν «δεν φέρθηκε σαν», αλλά πέτυχε και παρέμεινε «Βασιλεύς».

Η αναίρεση της ιστορικής ετυμολογίας από την ποίηση, αν και συχνή στα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη, δεν είναι ο μόνος στόχος του, αναφορικά με τα ιστορικά πρόσωπα. Όπως είδαμε, η ιστορική πηγή μπορεί να χρησιμοποιηθεί έτσι ώστε να φωτίσει ένα μισοφωτισμένο ιστορικό πρόσωπο (π.χ. «Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων»). Εντελώς ιδιαίτερη είναι η περίπτωση του Οροφέρνη στο ομώνυμο ποίημα που γράφηκε τον Φεβρουάριο του 1904 και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1915. Όπως έχει επισημάνει η καθαφική βιβλιογραφία, στο ποίημα «Οροφέρνης» υπάρχουν δύο αντικρουόμενα αξιολογικά συστήματα: η ιστορία και η τέχνη (άρα, συνακόλουθα, η ποίηση).<sup>323</sup> Το αφηγηματικό πρόσωπο εξιστορεί σε γ' πρόσωπο τον βίο και την πολιτεία ενός ιστορικού προσώπου, του Οροφέρνη, αμφισβητούμενου γιου του Αριαράθου Δ' της Καππαδοκίας και της κόρης του Αντιόχου Γ', με αφορμή την προσωπογραφία του σε ένα νόμισμα.<sup>324</sup> Στόχος μου είναι να δείξω πως μέσα από τη διάδραση των προσώπων ο Καβάφης δεν αναίρει την ετυμολογία της ιστορίας για τον ασήμαντο, ραδιούργο και ανίκανο βασιλιά Οροφέρνη, αλλά στο ζοφερό ιστορικό του πορτραίτο, με βάση την πολιτική του δράση και τον αρπακτικό χαρακτήρα του,<sup>325</sup> επιθέτει ένα άλλο, φι-

σία του όρου, για τον Καβάφη υπήρξε, απλώς, ένας δεξιότηχης της πολιτικής ρητορείας, ένας “ηθοποιός” με την ετυμολογική έννοια του όρου» (Αθανασοπούλου 2014, 115).

323. Σαββίδης 1987, 268· Λεωνίτης 1977, 31· Δάλλας 1987, 51-72. Πβ. και τον συσχετισμό με το ποίημα «Φιλέλλην» (Δάλλας 2000β, 43).

324. Καβάφης 1995, Α 137.

325. Τις πηγές του ποιήματος ο Pontani (1991, 58-59) εντοπίζει στον Διόδωρο (XXXI 19, 7 και 32, στ. 22 κ.ε.), τον Πολύβιο (fr. XXXII, 25 και XXXIII, 12), τον Ιουστίνο (XXXV, I κ.ε.), αλλά και τον Bouché-Leclercq (*Les Séleucides*, Παρίσι 1913, τόμ. I, σ. 330) και τον Pauly-Wissowa (λήμμα Orophernes), ενώ σχετικά με το νόμισμα από το οποίο εκκινεί το ποίημα αναφέρει τον κατάλογο του Wroth (*Catalogue of the Greek Coins of Galatia, Cappadocia and Syria*, Λονδίνο 1899, σ. XXVIII-XXXIX), σ. 34, και Πίνακας VI, 5. Ο Pontani παραθέτει, επίσης, σχόλιο του [Edward Lee] Hicks για την απεικόνιση του Οροφέρνη στο νόμισμά του, στο *Journal of Hellenic Studies* 6 (1885) 271 κ.ε., «για την καταπληκτική συμφωνία του με το καθαφικό κείμενο». Ο Μαλάνος παραθέτει ως πηγή κυρίως τον πρώτο τόμο του βιβλίου του Bouché-Leclercq αλλά και τον Πολύ-



λοτεχνημένο με βάση τις ιστορικές μαρτυρίες που αναφέρονται στο κάλλος του. Τους λόγους για τους οποίους ο «μισοβάρβαρος αυτός πρίγκιπας» είλκυσε το ενδιαφέρον του Καβάφη σχολιάζει ο Μαλάνος.<sup>326</sup> Στο ποίημα ενοικούν ένα αφηγηματικό προσωπείο και το ιστοριογενές δραματικό προσωπείο του Οροφέρνη. Το αφηγηματικό προσωπείο μεταποιεί τα ιστορικά δεδομένα και, παράλληλα, σχολιάζει τόσο το δραματικό προσωπείο όσο και τη στάση της Ιστορίας απέναντί του. Ο τρόπος με τον οποίο το προσωπείο αφηγείται ή σχολιάζει, συμμετέχει ή αποστασιοποιείται, διακρίνεται από αμφιθυμία που αποδεικνύεται καθοριστική για το νόημα του ποιήματος (και για την ακουστική του εκφορά).

Ήδη από την πρώτη στιχική ενότητα συμπλέκονται η ιστορία και η τέχνη, καθώς με αφορμή ένα ιστορικό ντοκουμέντο, ένα νόμισμα, ο αφηγητής διατυπώνει μια κρίση αισθητικής κατηγορίας, την οποία ξαναβρίσκουμε στο τέλος του ποιήματος, μια κρίση δηλαδή που αφορά όχι την ιστορία αλλά την τέχνη (στ. 3: «το έμορφο, λεπτό του πρόσωπο»). Ο στίχος αυτός παραπέμπει στο σχόλιο του Hicks, που παραδίδει ο Pontani, όπου γίνεται λόγος για «handsome man, young in years», «forehead lined with care», «fine profile» και «nostril delicately moulded».<sup>327</sup> Στη συνέχεια (στ. 5-8, 18-44), με εξαίρεση την τρίτη στιχική ενότητα (στ. 9-17), όπου σχολιάζεται η αισθητική-ερωτική διάσταση του δραματικού προσωπείου, το αφηγηματικό προσωπείο παρουσιάζει την αποτυχημένη ιστορική πορεία του Οροφέρνη και την αμφιλεγόμενη ηθική του υπόσταση.

Το ιστορικό πορτραίτο που συνθέτει το αφηγηματικό προσωπείο είναι αρνητικό, έτσι όπως παραδίδεται από τις ιστορικές πηγές, δικαιώνοντας τη θέση της Ιστορίας, η οποία «με το δίκιο της» προσπέρασε το ασήμαντο τέλος του αποτυχημένου ραδιούργου ηγεμονίσκου. Η ασημαντότητά του υπογραμμίζεται από τη σοφή επιλογή των συγκεκριμένων λέξεων και από την αποτελεσματική χρήση διασκελισμού στους στίχους 43-44 («τέτοιο ασήμαντο / πράγμα»): το ήδη επιτονισμένο, από τη χρήση της αντωνυμίας «τέτοιο», νόημα του επιθέτου «ασήμαντο» εντείνεται από τον διασκελισμό αλλά και την αοριστία —και την υποτιμητική αμφισημία— της λέξης «πράγμα». Το αφηγηματικό προσωπείο δικαιώνει την ιστορία που «με το δίκιο της» (στ. 43) αγνόησε τον Οροφέρνη, του οποίου η ταυτότητα διαγράφεται με μελανά χρώματα.<sup>328</sup> Οι λέξεις που χρησιμοποιεί

βιο. Επίσης, παραθέτει σχόλιο του Théodore Reinach για τον Οροφέρνη από το βιβλίο του *Mithridates Eupator. Roi de Pont*, Librairie de Firmin-Didot, Παρίσι 1890. Ο Δάλλας αναφέρει ως συμπληρωματική πηγή σχετικά με τη «δεινή οινοποσία» του Οροφέρνη τον Αλιανό, καθώς είναι ο μόνος που αναφέρεται στο θέμα αυτό (Δάλλας 1984, 29).

326. Μαλάνος 1957, 313.

327. Pontani 1991, 58.

328. Ο Μαλάνος (1957) παραθέτει τις ιστορικές μαρτυρίες τις οποίες ακολουθεί το ποι-

το αφηγηματικό προσωπείο, όταν αναφέρεται στον Οροφέρνη, είναι φορτισμένες αρνητικά έως πολύ αρνητικά: «αρπαχτικά», «κομπάζει», «οκνεύει», «μισοζαλισμένος», «ραδιουργήσει», «απέτυχεν οικτρά», «εξουδενώθη», για να περιοριστώ στις πιο προφανείς κρίσεις του. Επίσης, στην ιστορική ταυτότητα του προσώπου αφιερώνεται δυσανάλογα μικρότερο μέρος του ποιήματος (18 στίχοι) σε σχέση με την ερωτική-αισθητική υπόσταση του Οροφέρνη (31 στίχοι): με εξαίρεση την εναρκτήρια (στ. 1-4) και την καταληκτική στιχική ενότητα (στ. 45-49) του ποιήματος, καθώς και την τρίτη στιχική ενότητα (στ. 9-17) στις οποίες θα επανέλθω, το υπόλοιπο ποίημα (στ. 5-9, 18-44) αποτελεί αφήγηση και σχολιασμό της πολιτικής δράσης και του ήθους του Οροφέρνη.

Μέσα στα ιστορικά συμφραζόμενα, ωστόσο, το αφηγηματικό προσωπείο ξαναπιάνει στην τρίτη στιχική ενότητα το νήμα της ερωτικής ταυτότητας του δραματικού προσωπείου, την οποία είχε αρχίσει να σχολιάζει θετικά, όπως είδαμε, ήδη από την πρώτη στιχική ενότητα. Η ανάπλαση του ερωτισμού του Οροφέρνη συνανασύρει την οραματική ανάπλαση του Καισαρίωνα στο ομώνυμο ποίημα. Διαφορετικά ως προς τη σύλληψη και τη λειτουργία τα δύο προσωπεία συνδέονται με διάφορα κοινά νήματα: τις λίγες διαθέσιμες ιστορικές πληροφορίες, την ανάπλάσή τους μέσω της εικασίας, την ερωτική πρόσληψη του ιστορικού προσώπου. Σε αντίθεση με τον Καισαρίωνα, για του οποίου το κάλλος δεν υπάρχει καμιά μαρτυρία,<sup>329</sup> για τον Οροφέρνη, όπως ήδη αναφέρθηκε, υπάρχουν τα σχόλια του Hicks αναφορικά με το κάλλος του στο πορτραίτο του νομίσματος, καθώς και για τον ερωτισμό του («a nature sensitive to pleasure» και «the lower lip has a sensual expression»)<sup>330</sup> Επιπλέον, υπάρχει η μαρτυρία του Reinach για την «Ιωνική ηδυπάθεια» του Οροφέρνη και «την κλίση των παρατεταμένων οργίων και του ακολάστου θεάτρου».<sup>331</sup> Με βάση αυτές τις πληροφορίες και τη μέθοδο της «εικασίας» πλάθει ο Καβάφης την ερωτική ταυτότητα του Οροφέρνη στην τρίτη στιχική ενότητα, η οποία αποδεικνύεται καταλυτική για την ερμηνεία του ποιήματος και καθοριστική για την κυκλική του δομή. Το αφηγηματικό προσωπείο μετά την αναφορά στο κάλλος του Οροφέρνη μοιάζει να ενδίδει στη γοητεία του αινιγματικού του χαμόγελου στην τρίτη στιχική ενότητα, η οποία ανοίγει με έναν στίχο έντονα ερωτικό (στ. 9: «Α εξαισίες της Ιωνίας νύχτες»). Το αρκτικό ηδονικά φορτισμένο επιφώνημα, η χρήση λέξεων ή φράσεων με ερω-

ημα αναφορικά με την καταγωγή, την εξορία (336), την αναρρίχηση στον θρόνο (337), τη ληστρική συμπεριφορά (338), τις ραδιουργίες και το τέλος του Οροφέρνη (340).

329. Για την ανάπλαση της μορφής του Καισαρίωνα μέσω του οραματισμού βλ. Lavagnini 2017, 135-138.

330. Pontani 1991, 58.

331. Μαλάνος 1957, 314.

τικές συνδηλώσεις («Ιωνίας», «ελληνικά», «σώμα», «μύρον ιασημίου», «ιδανικός») και η κατά τόπους συσσώρευση υγρών συμφώνων αποτυπώνουν την αισθησιακή συγκίνηση του αφηγηματικού προσώπειου.

Το ποίημα ανοίγει και κλείνει με δύο ομόλογες αλλά όχι ισοδύναμες στιχικές ενότητες, αποτελούμενες από 4 και 5 στίχους, αντιστοιχώς. Ο πρώτος και ο τελευταίος στίχος τους είναι κοινός και αφορά τη διττή ταυτότητα του δραματικού προσώπειου, αφού αναφέρεται στην απεικόνισή του πάνω στο νόμισμα, που εξ αντικειμένου μετέχει και της ιστορίας και της τέχνης. Οι στίχοι που παρεμβάλλονται (στ. 2, 3, 46-48) αντιστοιχούν στην ερωτική ταυτότητα του Οροφέρνη, ο οποίος εξ αρχής εμφανίζεται με ένα αινιγματικό χαμόγελο ή τουλάχιστον έτσι προσλαμβάνεται η έκφρασή του από το αφηγηματικό προσώπειο (στ. 2: «μοιάζει σαν να χαμογελά το πρόσωπό του»). Το χαμόγελο αυτό παραμένει αινιγματικό για τον αναγνώστη μέχρι την τελευταία στιχική ενότητα. Στην προτελευταία στιχική ενότητα μάλιστα (στ. 41-44) η αινιγματικότητα αυτή επιτείνεται, καθώς η κριτική που του ασκεί η Ιστορία παρουσιάζεται αμείλικτη. Στην τελευταία όμως στιχική ενότητα (στ. 45-49) όλα φωτίζονται εκ νέου, καθώς το αφηγηματικό προσώπειο προβάλλει τη θέση της τέχνης, η οποία, αντίθετα με την ιστορία, διασώζει «το φως της ποιητικής μορφής» του Οροφέρνη, «την αισθητική του μνήμη». Μεγαλύτερη η τελευταία στιχική ενότητα κατά έναν στίχο, που φωτίζει ολοκλήρως το είδος του ερωτισμού του Οροφέρνη (στ. 48: «μια μνήμη αισθητική αγοριού της Ιωνίας»), συνιστά τον αντίλογο της τέχνης στην ετυμηγορία της Ιστορίας. Έτσι λύνεται και το αίνιγμα του αμφίβολου χαμόγελου του Οροφέρνη: για τον υποφιασμένο θεατή-αναγνώστη το χαμόγελο αυτό ενσαρκώνει την ειρωνικά φορτισμένη απάντηση της Τέχνης στην Ιστορία.<sup>332</sup>

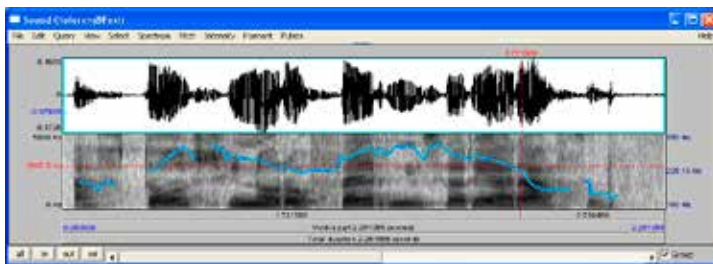
Αξίζει ακόμη να επισημανθεί η σοφά δομημένη ειρωνεία που κρύβεται στη σχέση της καταγωγής του Οροφέρνη με τη διττή του ταυτότητα στο ποίημα (στ. 12-13: «Μες στην καρδιά του, πάντοτε Ασινός / αλλά στους τρόπους του και στην λαλιά του Έλλην»)<sup>333</sup> Η μη ολοκληρωμένη ιστορική ταυτότητα του Οροφέρνη (στ. 35: «Σελευκίδης ήτανε σχεδόν») προσδιορίζεται από τη σχέση του με τις ιστορικά αδρανείς μητέρα του και γιαγιά του (κόρες του Αντιόχου Β' και του Αντιόχου Γ' της Συρίας, αντίστοιχα), ενώ η εγκυρότερη, μέσα στην

332. Δάλλας 1983, 104-113.

333. Πβ. και την άποψη του Χρυσανθόπουλου ότι στο ποίημα «Οροφέρνης» φαίνεται καθαρά «οι δύο τύποι του “ελληνισμού” ή της “ελληνικότητας”»: «Ο ομώνυμος κεντρικός ήρωας αποδέχεται τη σύνθεση ελληνικών και μη ελληνικών στοιχείων για όσο διάστημα δεν διεκδικεί την εξουσία», ενώ όταν μπαίνει στο παιχνίδι της διεκδίκησης «αναζητεί τη μακεδονική του καταγωγή και η ελληνικότητά του προσδιορίζεται φυλετικά, από το αίμα των προγόνων του» (Χρυσανθόπουλος 2016, 444).

επικράτεια του ποιήματος, αισθητική του ταυτότητα προσδιορίζεται από τον ιστορικά επιφανή πατέρα του, ηγεμόνα της Καππαδοκίας (στ. 4 και 49: «αυτός είν' ο Οροφέρνης Αριαράθου»).<sup>334</sup> Αν στην παραπάνω ειρωνική αντιστροφή ο αναγνώστης συνυπολογίσει το γεγονός ότι η ιστορία έχει αμφισβητήσει την πατρότητα του ηγεμόνα της Καππαδοκίας, όσον αφορά τον Οροφέρνη, δημιουργείται ένα ακόμη επίπεδο ειρωνείας. Το ποίημα αυτό είναι ένα καλό παράδειγμα της συνήθους επισήμανσης ότι ο βαθμός αναγνώρισης της πολυεπίπεδης και σύνθετης καβαφικής ειρωνείας στα ιστορικά ποιήματα είναι ανάλογος της ιστορικής παιδείας του αναγνώστη.

Με βάση, λοιπόν, όσα εκθέσαμε παραπάνω, και εφόσον η ανάγνωση ενός ποιήματος εμπεριέχει και την ερμηνεία του, ο κοινός στίχος («αυτός είν' ο Οροφέρνης Αριαράθου») της πρώτης και της τελευταίας στιχικής ενότητας που ανοίγουν και κλείνουν το ποίημα και οι οποίες, ευλόγως, απέχουν δύο τυπογραφικά διαστήματα από το κυρίως ποίημα, θα πρέπει να διαβαστεί με διαφορετικό επιτονισμό. Στην πρώτη περίπτωση, επειδή γνωρίζουμε ότι το ποίημα αφορά ένα ιστορικό πρόσωπο, όπως άλλωστε ο τίτλος εισηγείται, ολόκληρος ο στίχος 4 είναι νέα πληροφορία και επομένως η εστίαση είναι διευρυμένη (broad focus):



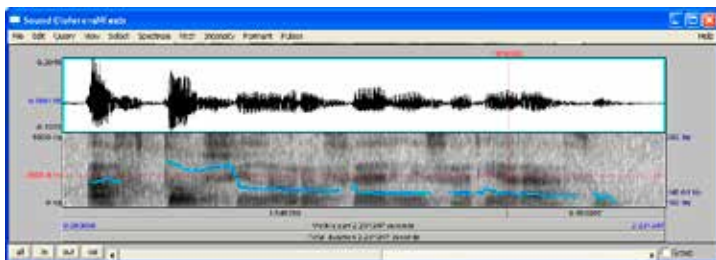
#### Αυτός ΕΙΝ' Ο ΟΡΟΦΕΡΝΗΣ ΑΡΙΑΡΑΘΟΥ

Στη δεύτερη περίπτωση, η εστίαση είναι περιορισμένη (narrow focus), καθώς μόνον μία πληροφορία από όλο το εκφώνημα είναι εστιασμένη:<sup>335</sup> η λέξη «αυτός», που ανασημασιοδοτείται, καθώς παραπέμπει στους αισθητικής τάξης προσδιορισμούς που προηγούνται, επιθέτοντας στο ιστορικό πρόσωπο ιδιότητες που αφορούν την τέχνη και την ποίηση, αλλά όχι την Ιστορία:<sup>336</sup>

334. Βλ. ακόμη την παρατήρηση της Haas για την ειρωνεία που ενέχεται στη χρήση του ρήματος «θυμήθηκε» (Haas 1996, 426).

335. Σχετικά με τους όρους «broad focus» και «narrow focus» βλ. Ladd 1998, 160-163 και Tench 1996, 57-61.

336. Πβ. Καράογλου 1978, 304.



ΑΥΤΟΣ είν' ο Οροφέρνης Αριαράθου

Ασφαλώς το ερώτημα «ποιος διατυπώνει την αλήθεια, η ιστορία ή η τέχνη;» εξακολουθεί να αιωρείται. Ωστόσο, στη μονομέρεια της ιστορικής μνήμης που προβάλλει έναν ραδιούργο σφετεριστή του θρόνου και ανίκανο ηγεμόνα, η ποίηση αντιπαράβλλει έναν ερωτικό, αισθησιακό νέο, έτσι όπως αποτυπώνεται στο νόμισμά του, αναδεικνύοντας το κάλλος του Οροφέρνη — «το πιο τίμιο τη μορφή του». Την ανυπέβλητη παραμυθητική δύναμη της ποίησης είχε άλλωστε επισημάνει ο Καβάφης ήδη από το 1893, με αφορμή στίχο του Γεωργίου Στρατήγη: «Μεγάλη δύναμεις, “η ποίησις που συγχωρεί”! Η ποίησις ήτις δίδει μόνη την αθανασίαν — αθανασίαν αληθή, ευρείαν, ακλόνητον— και κατανοεί ορθότερον την αλήθειαν διότι σκέπτεται —εάν μοι επιτρέπεται η έκφρασις— διά της καρδιάς».<sup>337</sup> Σ' αυτή την «απροσδιοριστία» της ταυτότητας του Οροφέρνη, της οποίας μετωνυμική εκβολή ίσως να είναι το ειρωνικό χαμόγελό του στο πορτραίτο του νομίσματος, συμβάλλει και η χρήση του ονόματός του στον τίτλο δίχως το οριστικό άρθρο, που θα αγκύρωνε με ασφάλεια την ταυτότητά του στην Ιστορία.

Είναι κοινός τόπος της κριτικής ότι το Βυζάντιο δεν παύει να απασχολεί τον Καβάφη από τα πρώτα χρόνια της διαμόρφωσης έως την όψιμη φάση της ποιήσής του, ενώ η οπτική του εξελίσσεται παράλληλα με την ποιητική του. Όπως επισημαίνει η Lavagnini σχολιάζοντας τον φάκελο «Βυζαντινά Ημέραι», σε σχέση με την οριστικοποίηση της ρομαντικής στάσης του ποιητή απέναντι στο Βυζάντιο, «είναι ιδιαίτερα σημαντικό το γεγονός ότι τα ποιήματα της συλλογής “Βυζαντινά Ημέραι” έχουν ως θέμα στιγμές στις οποίες το Βυζάντιο βρίσκεται σε σύγκρουση με τη Δύση, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει με τα βυζαντινά ποιήματα της πιο ώριμης περιόδου, όπου το Βυζάντιο θεωρείται εκ των ένδον, είτε πρόκειται για την εποχή του Ιουστινιανού είτε για τη δυναστεία των Κομνηνών ή για τον Ιωάννη Καντακουζηνό».<sup>338</sup> Μέσα από αυτή την προ-

337. Καβάφης 2003, 88.

338. Lavagnini 2010, 458. (Η μετάφραση της υπό δημοσίευση μελέτης είναι της Ρέ-

οπτική της προϊούσας εξοικείωσης του Καβάφη με το Βυζάντιο, η ποιητική μέθοδος σύνθεσης των ποιημάτων του βυζαντινού κύκλου αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Πολύ σημαντικά για την οπτική της παρούσας εργασίας είναι τα ποιήματα που ενσωματώνουν στο δομικό τους υλικό σπαράγματα ιστορικών κειμένων. Η συνάντηση ποίησης και ιστορίας σ' αυτά τα ποιήματα φωτίζει ποικίλες όψεις της σύνθετης μεθόδου του ποιητή-αναγνώστη,<sup>339</sup> ένας σημαντικός μηχανισμός της οποίας είναι η συγκρότηση των ιστοριογενών προσωπειών.

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης επιλέγει και επεξεργάζεται θραύσματα ενός ιστορικού κειμένου με λογοτεχνικές αξιώσεις, της Αλεξιάδος,<sup>340</sup> κατά τη σύνθεση των ποιημάτων «Άννα Κομνηνή» και «Άννα Δαλασσηνή», για να υπηρετήσει δύο διαφορετικούς στόχους: στο πρώτο, με όχημα την ειρωνεία, ανακατασκευάζει ποιητικά την ταυτότητα της Κομνηνής<sup>341</sup> και εμμέσως σχολιάζει τη μεγάλη αφήγηση του Βυζαντίου, την

νας Παπαδάκη. Ευχαριστώ τις δύο συναδέλφους που μου επέτρεψαν να τη χρησιμοποιήσω.)  
339. Μαρωνίτης 2007, 39-62.

340. Για τις αξιώσεις αυτές βλ. Ljubarskij 2000, 169-185.

341. Πβ. και το σχόλιο του Μαλάνου περί «υποκειμενικής αυτοπροσωπογραφίας στους επτά πρώτους στίχους» και, αντιθετικά, «προσωπογραφίας της με τα στοιχεία που μας άφισε γι' αυτήν η Ιστορία στους επτά δεύτερους» (Μαλάνος 1957, 344).

Η Άννα Κομνηνή —και διαμεσολαβημένα, μέσω της Αλεξιάδος, η Άννα Δαλασσηνή— έχουν, ως ιστορικά πρόσωπα, αποτελέσει αντικείμενο αντικρουόμενων μελετών, για πολλούς λόγους. Πιθανόν η σύνθετη φύση της Κομνηνής και το ιστοριογραφικό της έργο να είλκυσαν τον Καβάφη, όπως και η αντιφατική φύση της Δαλασσηνής (ισχυρή πολιτικά, με ό,τι αυτό συνεπάγεται, αφοσιωμένη στον μοναστικό βίο και παντοδύναμη μητρική φιγούρα). Ωστόσο, ο δρόμος που τον οδηγεί στις δύο αινιγματικές φιγούρες είναι η Αλεξιάς. Πβ. και την επισήμανση του Jeffreys ότι ένας από τους λόγους της έλξης που ασκεί η συγκεκριμένη περίοδος στον Καβάφη είναι και η άνθηση των Γραμμάτων, την οποία υπογραμμίζει ο Diehl (Jeffreys 2015, 140· για τους λόγους που οδηγούν τον Καβάφη στην Άννα Κομνηνή, βλ. ό.π., 140-141 και στην Άννα Δαλασσηνή, ό.π., 142, 145).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη της Αγγελικής Λαΐου, η οποία, αφού εκθέσει τους προφανείς λόγους για τους οποίους η πρώτη γυναίκα ιστοριογράφος παρουσιάζει τόσο μεγάλο ενδιαφέρον για τους μελετητές, αναρωτιέται μήπως ο κυριότερος λόγος βρίσκεται στο γεγονός ότι «ήταν μη τυπική περίπτωση, μια εξαίρεση, μια μορφή η οποία με τη μοναδικότητά της υπερβαίνει την εποχή της και αποκτά διαχρονικό ενδιαφέρον», για να καταλήξει ότι το ενδιαφέρον βρίσκεται στους αντιφατικούς ρόλους που έπαιξε η Κομνηνή, στη σχέση των ρόλων με την έμφυλη ταυτότητά της, αφού, σύμφωνα με τη μελετήτρια που χαρακτηρίζει την Αλεξιάδα «έπος» και «κορυφαίο έργο της βυζαντινής λογοτεχνίας», η Κομνηνή ήταν μία από τις πρώτες φεμινίστριες, αλλά και γυναίκα πολιτικός με μια ανδρική πλευρά (Laiou 2000, 1, 8 και 13, αντιστοιχώς).

Για τη συγκρότηση του θηλυκού γένους των προσωπειών στην ποίηση του Καβάφη μέσα από τη φεμινιστική κριτική και τη θεωρία της ανάγνωσης βλ. Prinzing 1993, 105-125.

ιστοριογραφία, και συγκεκριμένα την *Αλεξιάδα*: στο δεύτερο, με πρόσχημα την προσωπογραφία της Δαλασσηνής, θεματοποιεί και αποκαλύπτει την ποιητική μέθοδο του ποιητή-αναγνώστη της Ιστορίας. Και τα δύο ποιήματα έχουν μελετηθεί, χωρίς να υπάρχει πάντα ομοφωνία μεταξύ των μελετητών, σε σχέση με τις πηγές τους, τη ρητορική τους και τον στόχο του Καβάφη.<sup>342</sup>

Ο ποιητής εκτιμούσε ιδιαίτερα την *Αλεξιάδα*, την οποία γνώριζε τουλάχιστον από το 1914, δηλαδή τρία χρόνια πριν από τη σύνθεση του ποιήματος «Άννα Κομνηνή».<sup>343</sup> Στο «πρώτο, πολύ σημαντικό κείμενο του Καβάφη», που δείχνει «τη βαθιά εξοικειωσή του με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι»,<sup>344</sup> ο ποιητής παραθέτει ένα δημώδες άσμα, ένα τετράστιχο που «τραγουδούσαν οι Κωνσταντινοπολίται όταν ο Αλέξιος Κομνηνός —όχι αυτοκράτωρ ακόμη: εβασίλευε ο Νικηφόρος Βοτανειάτης— εσώθη από τους φοβερούς εχθρούς του Βορίλο και Γερμανό, φεύγοντας κρυφά απ' την Κωνσταντινούπολι την νύχτα του Σαββάτου προς την Κυριακή της Τυρινής (13 Φεβρουαρίου 1081)».<sup>345</sup> Ο Καβάφης παρατηρεί πως «οι στίχοι βρίσκονται στην *Αλεξιάδα* (II, 4) της Άννας Κομνηνής» και σχολιάζει το ύφος της, παραθέτοντας ένα απόσπασμα από το ίδιο κεφάλαιο: «Πώς πάλλουν με συγκίνηση και ταραχή η σελίδες της ιστορίας της στες οποίες γράφει για τον μεγάλο κίνδυνο του σπιτιού των Κομνηνών, από την στιγμήν εκείνην όπου ο καλός Αλανός “μάγιστρος τήν άξίαν, έκ πολλού προσωκειωμένος τῷ βασιλεῖ κὰν τοῖς οἰκειοῖς διατελῶν... .. μέσης

342. Για να περιοριστώ στις νεότερες μελέτες: Ο Beaton επισημαίνει ότι το ποίημα «Άννα Κομνηνή» αποτελεί σχόλιο για τον τρόπο με τον οποίο γράφεται η Ιστορία (Beaton 1983, 23-44): ο Παναγιώτης Αγαπητός προσεγγίζει, ανάμεσα σε άλλα, το ποίημα «Άννα Κομνηνή», διερευνώντας την επιρροή του Βυζαντίου στον Παλαμά και τον Καβάφη (Agapitos 1994, 1-20: 17-18): ο Hirst αναδεικνύει την ειρωνική στόχευση του ποιητή, αναφορικά με την *Αλεξιάδα*, εντοπίζοντας στη ρητορική των πηγών τα συγκεκριμένα χωρία που άρδευσαν τα δύο ποιήματα (Hirst 2000, 45-74). Η σχετικά πρόσφατη εργασία της Βασιλειάδη για τα δύο ποιήματα προσεγγίζει τις δύο γυναικείες φιγούρες ως μορφές εξουσίας αλλά και ετερότητας, όπως εγγράφονται στα ποιητικά κείμενα που συνδέονται με την τάση αποκατάστασης του Βυζαντίου στο τέλος του 19ου αιώνα (Βασιλειάδη 2013, 713-727).

343. Καβάφης 2003, 124.

Βλ. επίσης το σχόλιο 39 του Καβάφη για την άποψη του Gibbon αναφορικά με το προσωπικό «Καλοϊωάννης» (Haas 1982, 75-76).

344. Καβάφης 2003, 357-358. Για τη σχέση του Καβάφη με το δημοτικό τραγούδι βλ. τη διατριβή της Σταματίας Ν. Λαουμιτζή, *Καβάφης και δημοτικό τραγούδι* (2010) <https://gnosis.library.ucy.ac.cy/handle/7/38943>, της οποίας αναμένεται η έκδοση.

345. Καβάφης 2003, 123-124. Το δημώδες άσμα: *Το Σάββατον της Τυρινής, / χαιρείς, Αλέξιε, εννόησές το, / και την Δευτέραν το πρωί / ύπα καλώς, γεράκι μου!* (ό.π., 123, σμ. 18).

έξελθών φυλακῆς τῆς νυκτὸς ἐκτρέχει πρὸς τοὺς Κομνηνοὺς ἀπαγγελοῦν ἅπαντα τῷ μεγάλῳ δομestικῷ”. Τι ωραίο θέμα για ποίημα». <sup>346</sup>

Οι σελίδες που «πάλλουν από συγκίνηση και ταραχήν» και οι οποίες μεσολαβούν «από την στιγμήν εκείνην» —της προειδοποίησης του Αλέξιου από τον μάγιστρο για την εναντίον του συνωμοσία— έως τη φυγή του αποτυπώνουν την εγρήγορση, την πολιτική οξύνοια και την τόλμη του κατοπινού αυτοκράτορα αναφορικά με τη μεθόδευση της σωτηρίας του. Χάρη σ’ αυτές τις ιδιότητές του, άλλωστε, όπως επισημαίνει η Κομνηνή, ο λαός είχε συνθέσει το τραγούδι που παραθέτει ο Καβάφης στο πεζό του κείμενο. Πέρα από την πολύ καλή γνώση του της ιστορίας των Κομνηνών και της Αλεξιάδος, ο θαυμασμός του ποιητή για το ύφος της Κομνηνής και η επισήμανση ότι το συγκεκριμένο επεισόδιο συνιστά «ωραίο θέμα για ποίημα», είναι στοιχεία σημαντικά για την ερμηνεία των ποιημάτων που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια. <sup>347</sup>

346. Ό.π., 124. «Ο καλός Αλανός», «μάγιστρος στο αξίωμα, που βρισκόταν από καιρό στην υπηρεσία του βασιλιά κι ήταν πολύ συνδεδεμένος μαζί του [...] βγαίνει μεσάνυχτα και τρέχει στους Κομνηνοὺς για να αναγγείλει τα πάντα στον μέγα δομestικό» (Κομνηνή 1992, 96· οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων του πρωτοτύπου αντλούνται από αυτή την έκδοση). Το χωρίο της Αλεξιάδος όπου περιέχεται το δημοτικό τραγούδι βρίσκεται δύο σελίδες πιο κάτω: «Ἐνθεν τοι καὶ τὸ πλῆθος ἀποδεξάμενον τῆς ὁρμῆς τὸν Ἀλέξιον καὶ τῆς ἀγγινοίας ἐξ αὐτῶν πραγμάτων ἁσμάτιον αὐτῷ ἀνεπλέξαντο, ἐξ ἰδιωτίδος μὲν συγκείμενον γλώττης, αὐτὴν δὲ τὴν τοῦ πράγματος ἐπίνοιαν ἐμμελέστατά πως ἀνακρουόμενον καὶ κατεμφαῖνον τὴν τε προαίσθησιν τῆς κατ’ ἐκείνου ἐπιβουλῆς καὶ τὰ παρ’ αὐτοῦ μεμηχανημένα. Τὸ δὲ ἁσμάτιον αὐταῖς λέξεσιν εἶχεν οὕτως: “τὸ σάββατον τῆς τυρινῆς χαρὰ ’στ’ Ἀλέξιε ἐνόησές το καὶ τὴν δευτέραν τὸ πρῶτ’ ὑπα καλῶς γεράκι μου.” Εἶχε δὲ ὠδὲ πως ἐνόησας τὸ διαφημιζόμενον ἐκεῖνο ἁσμάτιον, ὡς ἄρα “κατὰ μὲν τὸ τυρώνυμον σάββατον ὑπέρευγέ σοι τῆς ἀγγινοίας, Ἀλέξιε, τὴν δὲ μετὰ τὴν κυριακὴν δευτέραν ἡμέραν καθάπερ τις ὑψιπέτης ἰέραξ ἀφίπτασο τῶν ἐπιβουλεύοντων βαρβάρων”» (PG, 131, 2.4.9). «Για τον λόγο αυτό κι ο λαός, που καμάρωνε την τόλμη και την εξυπνάδα του Αλέξιου, του έβγαλε τραγουδάκι σε δημόδη γλώσσα που παρίστανε μελωδικότατα τη σύλληψη του πράγματος κι έδειχνε πώς εκείνος προαισθάνθηκε τα σχέδια των εχθρών του και τι μηχανεύτηκε ο ίδιος. Το τραγουδάκι ήταν αυτολεξεί το εξής: “Το σάββατον της τυρινῆς χαρὰ ’στ’ Αλέξιε ἐνόησές το και την δευτέραν τὸ πρῶτ’ ὑπα καλῶς γεράκι μου”. Το τραγουδάκι κυκλοφορούσε τότε από στόμα σε στόμα κι είχε το εξής περίπου νόημα: “Το Σάββατο της Τυροφάγου, χίλια εύγε για την οξύνοιά σου, Αλέξιε, και τη Δευτέρα μετά την Κυριακή σαν γεράκι που πετάει στα ύψη, πέταξες μακριά από τις παγίδες των βαρβάρων”» (Κομνηνή 1992, 97-98).

347. Το επεισόδιο της προειδοποίησης του Αλέξιου από τον μάγιστρο για τον κίνδυνο που διέτρεχε και η αντιμετώπιση αυτού του κινδύνου παραπέμπουν σε ένα θέμα που φαίνεται πως ενδιέφερε ιδιαίτερα τον Καβάφη. Θυμίζω πως τον Μάρτιο του 1906 ο Καβάφης είχε γράψει το ποίημα «Ειδοί Μαρτίου», που δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1910 με τίτλο «Μάρτια Ειδοί», ενώ τον Οκτώβριο του επόμενου χρόνου έγραψε το ποίημα



Τρία χρόνια μετά το παραπάνω σχόλιο, τον Αύγουστο του 1917, ο Καβάφης θα συνθέσει το ποίημα «Άννα Κομνηνή», που δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1920. Στο ποίημα αυτό ο Καβάφης (ανα)συγκροτεί το προσωπείο της Κομνηνής με τρεις τρόπους: α) μέσα από τον λόγο του αφηγηματικού προσωπείου, β) μέσα από τον δικό της λόγο και γ) μέσω ενός λόγου κατασκευασμένου από κρίσεις που έχουν διατυπώσει άλλοι ιστορικοί, σύγχρονοί της και μεταγενέστεροι. Όπως επισήμανε πρώτος ο Μαλάνος, ιστορική πηγή του ποιήματος, εκτός από την Αλεξιάδα, αποτελούν η *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* του Παπαρρηγόπουλου, η ιστορική μονογραφία του Diehl *Figures Byzantines* και η *Ιστορία του Νικήτα Χωνιάτη*.<sup>348</sup> Έκτοτε, η σύνθεση, στην τρίτη στιχική ενότητα, της οπτικής του Diehl με λέξεις από τον Παπαρρηγόπουλο και τον Χωνιάτη έχει μελετηθεί εξαντλητικά από τους βυζαντινολόγους.<sup>349</sup> Στην εργασία μου θα επικεντρωθώ κυρίως στην ειρωνική λειτουργία της δεύτερης στιχικής ενότητας, της οποίας η στιχουργία και η υφολογική ιδιοτυπία αξίζουν διεξοδικότερη μελέτη, καθώς σχετίζονται άμεσα με το προσωπείο της Κομνηνής. Η ενότητα αυτή αποτελείται σχεδόν εξ ολοκλήρου από σπαράγματα του Προλόγου της Αλεξιάδος.

«Ο Θεόδοτος», που δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1915. Και τα δύο ποιήματα πραγματεύονται το θέμα της πολιτικής εγρήγορσης και οξύνοιας σε περίπτωση συνωμοσίας, στη Ρώμη του Ιου αιώνα π.Χ., αλλά και σε άχρονο, συμβολικό επίπεδο, θέμα που αποτυπώνεται και στις σελίδες της Αλεξιάδος τις οποίες ο Καβάφης ξεχωρίζει για τον «παλμό» τους, το 1914, με αφορμή το δημοτικό τραγούδι για τον Αλέξιο Κομνηνό.

348. Μαλάνος 1957, 342-345.

Στη μονογραφία του Diehl (1913), που περιλαμβάνεται στη βιβλιοθήκη του Καβάφη (Καραμπίνη-Ιατρού 2003, 85), ο Γάλλος μελετητής παρουσιάζει συνοπτικά την ιστορία και την προσωπικότητα της Άννας Κομνηνής ως γυναίκας των γραμμάτων και ως πολιτικού. Ηλεκτρονική πηγή: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/diehl1908bd1>. Ο Καβάφης μάλλον θα είχε υπόψη του το κείμενο της Αλεξιάδος από την έκδοση του August Reifferscheid, *Annae Comnenae Porphyrogenitae, Alexias*, Λειψία, Teubner, 1884.

Αναφορικά με το ενδιαφέρον του Καβάφη για τον Αλέξιο Κομνηνό, εκτός από το κείμενο του Καβάφη που αναφέρθηκε παραπάνω («[Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού]»), βλ. και Haas 1996, 68, σημ. 98.

349. Ο Αγαπητός διευκρίνισε ότι η λέξη «προπετής», που παραδίδεται από τον Χωνιάτη, αποτελεί «σοκοφαντικό χαρακτηρισμό του Ιωάννη από τη μητέρα του». Επίσης, βασιαιμένος στην «τριαδική σχέση ποιητή/μεσαιωνικού συγγραφέα/μοντέρνου ιστορικού», επισημαίνει πως «ο Καβάφης έχει δημιουργήσει μια σύνθεση όπου το κείμενο της Άννας ερμηνεύεται και διορθώνεται από τον μοντέρνο ιστορικό» (Agapitos 1994, 18). Με την παραπάνω άποψη συμφωνεί και ο Hirst (2000, 61). Για το επίθετο «προπετής» στον Χωνιάτη βλ. Χωνιάτης 1975, 5.92-3. Η έκδοση είναι διαθέσιμη και ηλεκτρονικά: [http://users.uoa.gr/~nektar/history/tributes/byzantine\\_historians/nicetas\\_choniates\\_historia.htm](http://users.uoa.gr/~nektar/history/tributes/byzantine_historians/nicetas_choniates_historia.htm).

Στον Πρόλογο η Άννα Κομνηνή, αντίθετα από τις λιτές και συνήθως τριτοπρόσωπες αφηγήσεις των κλασικών ιστοριογράφων,<sup>350</sup> παρουσιάζει με υπερθετικά εγκώμια και περίτεχνο ύφος τον εαυτό της και τον σύζυγό της, εκφράζοντας την οδύνη της για τον θάνατό του, ενώ, συγχρόνως, τονίζει την αντικειμενικότητά της όσον αφορά την αποτύπωση των προσώπων και την εκτίμηση των γεγονότων που θα αφηγηθεί. Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι η Αλεξιάς εντάσσεται στην κυρίαρχη από τον 10ο αιώνα και εξής παράδοση της βυζαντινής ιστοριογραφίας που εστιάζει στα πρόσωπα, η υπερβολική προβολή της αντικειμενικότητας εκ μέρους της Κομνηνής δεν συνάδει με τον προσωπικό, εγκωμιαστικό τόνο της Αλεξιάδος, ούτε με το γεγονός ότι αποσιωπάται ό,τι δεν περιποιεί τιμή στην οικογένειά της.<sup>351</sup>

Ο Πρόλογος της Αλεξιάδος, απ' όπου προέρχονται τα σπαράγματα λόγου που χρησιμοποιεί ο ποιητής ως δομικό υλικό της δεύτερης στιχικής ενότητας, του «κέντρου» δηλαδή του ποιήματος,<sup>352</sup> αποτελείται από τέσσερις ενότητες. Στην πρώτη, η Κομνηνή παρουσιάζει την αντίληψή της για την Ιστορία ως «ἔρυμα καρτερώτατον [...] τῶ τοῦ χρόνου ρεύματι»,<sup>353</sup> τις πνευματικές της αποσκευές και την πρόθεσή της να εξιστορήσει τα έργα του πατέρα της. Στη δεύτερη ενότητα καταθέτει την πίστη της στην ανάγκη της αντικειμενικότητας του ιστοριογράφου και επισημαίνει την πρόθεσή της να είναι αντικειμενική. Η τρίτη ενότητα είναι αφιερωμένη στο συγγραφικό έργο του συζύγου της Νικηφόρου Βρουεννίου,<sup>354</sup> το οποίο, όπως και η ίδια μας πληροφορεί, σταμάτησε λόγω της ασθένειας και του θανάτου του, πριν αυτός προλάβει να εξιστορήσει τα έργα και τις ημέρες του πατέρα της, του αυτοκράτορα Αλεξίου Κομνηνού. Η τέταρτη ενότητα του Προλόγου είναι το πιο λυρικό μέρος του, αφού σ' αυτό η Κομνηνή εξιστορεί την οδύνη της για τον χαμό του συζύγου της, του οποίου εκθειάζει τις αρετές. Συγχρόνως παρουσιάζει τον θάνατό του ως τη μεγαλύτερη από όλες τις συμφορές του βίου της, που ξεκίνησαν «ἐκ μέσων τῶν πορ-

350. Για τη γλώσσα της Αλεξιάδος βλ. Horrocks 1997, 175-178. Για τις ιδιαιτερότητες της Κομνηνής ως ιστοριογράφου σε σχέση με τους άλλους ιστοριογράφους της εποχής βλ. Macrides, 1996, 205-224.

351. Macrides 1996, 217.

352. Agapitos 1994, 17.

353. PG, 131, 1.1· «φράγμα πανίσχυρο για το ρεύμα του χρόνου» (Κομνηνή 1992, 31).

354. Για την προβληματική των μελετητών σχετικά με την οφειλή της Κομνηνής στην ημιτελή *Ἱστορίαν* του Βρουεννίου, που της προσπόρισε μεγάλο μέρος αρχαιακού υλικού, όπως το κείμενο του χρυσόβουλου του Αλέξιου Κομνηνού, με το οποίο παραχωρεί την εξουσία του Κράτους στη μητέρα του και το οποίο ο Καβάφης αξιοποιεί στο ποίημα «Άννα Δαλασσηνή», βλ. Macrides 2000, 63-81.

φυρόθεν σπαργάνων».<sup>355</sup> Ο Πρόλογος κλείνει με τη μνεία του πατέρα της και επαναφορά στο κυρίως θέμα της διήγησης που ακολουθεί: τα έργα του.

Για να φανεί η θέση και η λειτουργία των θραυσμάτων αυτών στο καβαφικό ποίημα είναι απαραίτητο να τα εντοπίσουμε στο κείμενο από το οποίο προέρχονται και να εξετάσουμε τη λειτουργία τους μέσα στα αρχικά τους συμφραζόμενα:

*Ἐγὼ δ' ἐνταῦθα γενομένη σκοτοδίνης ἐμπίπλαμαι τὴν ψυχὴν καὶ ρεῖθροις  
δακρῶν περιτέγγω τοὺς ὀφθαλμούς. Ὡ οἶον ἢ Ῥωμαίων ἀπόλωλε βούλευ-  
μα· ὦ πείρας μὲν ἀκριβεστάτης περὶ τὰ πράγματα καὶ ὄσην ἐκεῖνος συ-  
νείλοχε· λόγων δὲ ἐπιστήμης, ποικίλης δὲ σοφίας, λέγω δὴ τῆς θυραίας καὶ  
τῆς ἡμετέρας αὐλῆς· ὦ καὶ χάριτος ἐπιτρεχούσης τοῖς μέλεσι καὶ εἶδους  
οὐκ ἀξίου τυραννίδος, ὡς τινες λέγουσιν, ἀλλὰ καὶ θειοτέρας καὶ κρείττο-  
νος. Ἐγὼ γ' οὖν καὶ πολλοῖς ἄλλοις προσωμιλήκειν δεινοῖς ἐκ μέσων τῶν  
πορφυρόθεν σπαργάνων, ὡς οὕτως εἶπεῖν, καὶ τύχαις ἐχρησάμην οὐκ ἀγα-  
θαῖς, εἰ μὴ τις θεῖτο τύχην οὐκ ἀγαθὴν καὶ προσμειδιῶσάν μοι τὴν τε γει-  
ναμένην αὐτὴν καὶ τὸν τεκόντα τοὺς αὐτοκράτορας καὶ τὴν πορφύραν ἐφ' ἧς  
ἐβλάστησα· τὰ γὰρ ἄλλα φεῦ τῶν κυμάτων, φεῦ τῶν ἐπαναστάσεων. Ὅρφεὺς  
μὲν οὖν ἄδων καὶ λίθους ἐκίνει καὶ ξύλα καὶ τὴν ἄψυχον ἀπλῶς φύσιν,  
Τιμόθεος δὲ ὁ αὐλητὴς τὸν ὄρθιον ποτε Ἀλεξάνδρῳ αὐλήσας εἰς τὰ ὄπλα  
παραχρῆμα καὶ τὸ ξίφος ἐκίνει τὸν Μακεδόνα· τὰ δέ γε κατ' ἐμὲ διηγήμα-  
τα οὐ τοπικὴν τινα κίνησιν οὐδὲ πρὸς ὄπλα καὶ μάχην, ἀλλ' ἐς δάκρυα τὸν  
ἀκροατὴν συγκινήσειε καὶ οὐκ αἰσθητικὴν μόνον, ἀλλὰ καὶ ἄψυχον φύσιν  
εἰς πάθος καταναγκάσειε. Τὸ μέντοι πάθος τὸ περὶ τὸν Καῖσαρα καὶ ὁ κατ'  
αὐτὸν ἀνέλπιστος θάνατος αὐτῆς μου καθίκετο τῆς ψυχῆς καὶ ἐς βάθος τὸ  
τραῦμα εἰργάσατο. Καὶ ἠγοῦμαι τὰς προειληφύιας συμφορὰς πρὸς ταύτην  
τὴν ἀπληστον συμφορὰν ψεκάδα ὡς ὄντως πρὸς ὄλον Ἀτλαντικὸν πέλαγος ἢ  
τοῦ Ἀδριαντικοῦ πελάγους τὰ κύματα. Μᾶλλον δέ, ὡς ἔοικεν, ἦσαν ἐκεῖνα  
τούτων προοίμια καὶ με προκατελάμβανεν ὁ καπνὸς τοῦ καμινιαίου τούτου  
πυρὸς καὶ ὁ καύσων ἐκεῖνος τῆς ἀρρήτου ταύτης φλογώσεως καὶ τὰ καθ'  
ἡμέραν πυρὰ τῆς ἀφάτου πυρκαϊᾶς. Ὡ πυρὸς ἄνευ ὕλης ἀποτεφροῦντος,  
πυρὸς ἐν ἀπορρήτοις δαδουχομένου καὶ καίοντος μὲν, μὴ καταφλέγοντος  
δέ, καὶ τὴν καρδίαν μὲν περιφύγοντος, δόξαν δὲ παρέχοντος, ὅτι οὐ συ-  
νεφρύγημεν, καίτοι μέχρις ὄστέων καὶ μυελῶν καὶ μερισμοῦ ψυχῆς τὰς  
πυρακτώσεις δεξάμενοι. Ἀλλὰ γὰρ ἐμαυτῆς αἰσθάνομαι διὰ ταῦτα παρε-  
νηνεγμένης τοῦ προκειμένου, καὶ ὁ Καῖσάρ μοι ἐπιστάς καὶ τὸ τοῦ Καῖσα-*

355. PG, 131, 1.4: «απ' τον καιρό που ἡμουν ακόμα μέσα στα πορφυρά μου σπάρ-  
γανα» (Κομνηνή 1992, 35).

ρος πένθος πένθος μοι ἐπέσταξε διωλύγιον. Ἀποψήσασα οὖν τὸ δάκρυον τῶν ὀμμάτων καὶ ἑμαυτὴν ἀναλεξαμένη τοῦ πάθους τῶν ἐξῆς ἔξομαι διπλᾶ κατὰ τὴν τραγωδίαν κερδαίνουσα δάκρυα, οἷον ἐπὶ τῇ συμφορᾷ συμφορᾶς μεμνημένη. Τὸ γὰρ εἰς μέσον προθεῖναι τοιοῦτου βασιλέως ὑπόθεσιν καὶ τοσοῦτου πρὸς ἀρετὴν ἀνάμνησις ἐστὶ καὶ τῶν κατ' ἐκείνον θαυμάτων, ἅπερ καμὲ πρὸς δάκρυα θερμότερα καταφέρει μετὰ πάσης τῆς οἰκουμένης δακρῦουσαν. Τὸ γὰρ ἐκείνου μεμνησθαι καὶ τὴν αὐτοῦ βασιλείαν εἰς μέσον ἄγειν ἐμοὶ μὲν θρήνων ὑπόθεσις, τοῖς ἄλλοις δὲ ζημίας ἀνάμνησις. Ἀρκτέον τοίνυν ἐνθένδε τῆς ἱστορίας τοῦμοῦ πατρός, ὅθεν καὶ ἄρχεσθαι ἄμεινον· ἄμεινον δὲ ὅθεν σαφέστερός τε καὶ ἱστορικώτερος ὁ λόγος γενήσεται.<sup>356</sup>

Στη δεύτερη στιχική ενότητα του καβαφικού ποιήματος συντίθενται τα χωρία που σημειώνονται με πλάγια στοιχεία. Η δομή αυτή της στιχικής ενότητας είναι σύνθετη και η ερμηνεία της καθορίζεται όχι μόνο από τις φράσεις της Κομνηνής που επιλέγονται —άρα και από τη σχέση τους με το πρωτογενές κειμενικό τους περιβάλλον— αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο αυτές αναπαράγονται στο ποίημα. Η ανασύνθεση της ταυτότητας της Κομνηνής σχετίζεται άμεσα με την ανασυγκρότηση του λόγου της, που εγκιβωτίζεται κατακερματισμένος στην ενότητα αυτή. Ο Καβάφης επιλέγει τρεις θρηνητικές κορυφώσεις<sup>357</sup> της Κομνηνής και τις αναπαράγει μέσω του αφηγηματικού προσώπου:

α. Την πρώτη, κατά το ήμισυ παραφρασμένη, σε τρίτο πρόσωπο και, ως εκ τούτου, δίχως εισαγωγικά («Εἰς ἰλιγγον εἶν' ἡ ψυχὴ τῆς», που αντιστοιχεί στη φράση «σκοτοδίνης ἐπίπλαμαι τὴν ψυχὴν»), και κατά το ήμισυ αυτούσια, σε πρώτο πρόσωπο και άρα εντός εισαγωγικών: «καὶ ρεῖθροις δακρῶν περιτέγγω τοὺς ὀφθαλμούς».<sup>358</sup>

β. Τη δεύτερη αυτοούσια εντός εισαγωγικών: «Φεῦ τῶν κυμάτων, φεῦ τῶν ἐπαναστάσεων», αλλά στιχουργικά θρυμματισμένη και συνθεμένη έτσι ώστε η πρωτοπρόσωπη αφήγηση να μετατρέπεται σε ελεύθερο πλάγιο λόγο: «“Φεῦ τῶν κυμάτων” τῆς ζωῆς τῆς, / “φεῦ τῶν ἐπαναστάσεων”».<sup>359</sup>

γ. Την τρίτη θρηνητική κορυφή της Κομνηνής αυτοούσια και εντός εισα-

356. PG, 131, 4.1-3 (η υπογράμμιση δική μου).

357. Στη βιβλιογραφία επισημαίνεται η έλλειψη χιούμορ της Κομνηνής, η οποία «πιο εύκολα είχε τα δάκρυα παρά το γέλιο». Βλ. την Εισαγωγή του E. R. A. Sewter (Κομνηνή 1992, 20).

358. «Σχοτάδι γεμίζει την ψυχή μου και ποταμοί δακρῶν κυλάνε από τα μάτια μου» (ό.π., 35).

359. «Αλίμονο, τι κύματα, τι θύελλες!» (ό.π.).

γωγικών: «μέχρις ὁστέων καὶ μυελῶν καὶ μερισμοῦ ψυχῆς».<sup>360</sup>

Πριν μελετήσουμε διεξοδικότερα τον τρόπο ενσωμάτωσης των παραπάνω φράσεων στο καβαφικό κείμενο, ας εξετάσουμε τη θέση τους στο πρωτότυπο. Η τέταρτη ενότητα ξεκινάει με τη φράση «Ἐγὼ δ' ἐνταῦθα γενομένη σκοτοδίνης ἐμπίπλαμαι τὴν ψυχὴν καὶ ρείθροις δακρύων περιτέγγω τοὺς ὀφθαλμούς». Το «σημείο» στο οποίο αναφέρεται η Κομνηνή είναι η αρρώστια του Βρυέννιου, με την οποία κλείνει η τρίτη ενότητα («Καίπερ δὲ οὕτως ἔχων ἀσθενείας καὶ θέλων τὰ συμπεσόντα οἷ ἐκτραγωδεῖν τὸ μὲν τι νοσῶν οὐκ ἠδύνατο, τὸ δέ τι καὶ παρ' ἡμῶν ἐκωλύετο, ὡς μὴ τὸ τραῦμα ἀνοίξοι διηγούμενος»).<sup>361</sup> Ὁ,τι μεσολαβεῖ στο κείμενο της Κομνηνῆς μέχρι το ἐπόμενο θραύσμα του λόγου της, που επιλέγει ο Καβάφης, αφορά δύο θέματα: α) τις αρετές του Βρυέννιου, παρουσιασμένες με υψηλό ύφος και περίτεχνα σχήματα λόγου· β) την κακοτυχία της Κομνηνῆς ἀπὸ τη γέννησή της. Η δεύτερη φράση που επιλέγει ο Καβάφης χρησιμοποιεῖται στο κείμενο ως ἀντίστιξη στη μόνη —σύμφωνα με την ἴδια— καλοτυχία της ζωῆς της, δηλαδή το γεγονός ὅτι η τύχη τῆς χάρισε «τὴν τε γειναμένην αὐτὴν καὶ τὸν τεκόντα τοὺς αὐτοκράτορας καὶ τὴν πορφύραν ἐφ' ἧς ἐβλάστησα»,<sup>362</sup> ἐνῶ «τὰ γὰρ ἄλλα φεῦ τῶν κυμάτων, φεῦ τῶν ἐπαναστάσεων». Τα «ἄλλα», τα οποία «ἐς δάκρυα τὸν ἀκροατὴν συγκινησε καὶ οὐκ αἰσθητικὴν μόνον, ἀλλὰ καὶ ἄψυχον φύσιν εἰς πάθος καταναγκάσειε»,<sup>363</sup> ἐκτίθενται στη συνέχεια: ἐνῶ θεωροῦσε ὅτι εἶχε ἤδη πονέσει αρκετά, ἀποδείχτηκε πῶς ὅλα ὅσα εἶχε ζήσει μέχρι τότε δεν ἦταν παρὰ το προοίμιο του μεγαλύτερου πόνου που ἐπρόκειτο νὰ βιώσει ἐξαιτίας του θανάτου του συζύγου της. Ἀπὸ τη λυρική ἐξάρση που ἀκολουθεῖ («Ἵπυρὸς ἄνευ ὕλης ἀποτεφεροῦντος, πυρὸς ἐν ἀπορρήτοις δαδουχομένου καὶ καίοντος μὲν, μὴ καταφλέγοντος δὲ καὶ τὴν καρδίαν μὲν περιφύγοντος, δόξαν δὲ παρέχοντος, ὅτι οὐ συνεφύγημεν, καίτοι μέχρις ὁστέων καὶ μυελῶν καὶ μερισμοῦ ψυχῆς τὰς πυρακτώσεις δεξάμενοι») <sup>364</sup> προέρχεται το τρίτο θραύσμα λόγου.

360. «Ὡς τα κόκαλα κι ὡς το μεδούλι τους κι ὡς το τελευταίο μόριο της ψυχῆς μας» (ὁ.π., σ. 36). Ο Σαββίδης μεταφράζει το χωρίο ὡς ἐξῆς: «μέχρι τα κόκαλα και τα μεδούλια και ἴσαμε σίσιμο της ψυχῆς» (Καβάφης 1995, Β 112).

361. PG, 131, 1.1· «Κι ἐνῶ ἦταν τόσο βαριά ἀρρωστος, ἤθελε νὰ διεκτραγωδήσει ὅσα πέρασε, η αρρώστια ὁμως δεν τον ἀφηνε, ἀλλὰ κι εμεῖς τον ἐμποδιζαμε για νὰ μην ἀνοίξει με τη διήγηση η πληγὴ του» (Κομνηνή 1992, 34).

362. «Χαρίζοντάς μου ἕναν αὐτοκράτορα για πατέρα και μια αὐτοκράτειρα για μητέρα και την πορφύρα για νὰ γεννηθῶ» (ὁ.π., 35).

363. «Ἡ δική μου ὁμως ἀφήγηση [...] θα κάμει τους ἀκροατές νὰ κλάψουν μαζί μου και θα γεμίσει με πόνο ὄχι μόνο τα ἐμφυχα, ἀλλὰ και την ἀψυχη φύση» (ὁ.π.).

364. «Ἀχ φωτιά που χωρὶς ξύλα ἀποτεφρώνεις, φωτιά που τρέφεσαι μυστικά και καις χωρὶς ν' ἀφανίζεις μες στις φλόγες και καψαλίζεις γύρω γύρω την καρδιά και φαίνεται πῶς τάχα δεν καήκαμε κι εμεῖς μαζί της κι ας νιώσαμε την πύρα ὡς τα κόκαλα κι

Ακολουθεί αναφορά στον Καίσαρα σύζυγό της και στο πένθος γι' αυτόν, και η ενότητα κλείνει με τη δήλωση της πρόθεσης της ιστορικού να διηγηθεί τα έργα του πατέρα της. Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι η αιτία του θρήνου της Κομνηνής στο κείμενό της οφείλεται ρητά στον πόνο που της προκάλεσε η απώλεια του συζύγου της Καίσαρα.<sup>365</sup>

Ας εξετάσουμε στη συνέχεια τον τρόπο διαχείρισης των θραυσμάτων του λόγου της Κομνηνής μέσα στη δεύτερη στιχική ενότητα και τη σχέση αυτής με την πρώτη και την τρίτη, τις άλλες δύο ενότητες του καβαφικού ποιήματος. Στην πρώτη το αφηγηματικό προσωπείο αποφαίνεται για το περιεχόμενο του Προλόγου («Στον πρόλογο της Αλεξιάδος της θρηνεί, / για την χρεία της η Άννα Κομνηνή»). Εξαρχής, η ρητορική και η στίξη υποβάλλουν μιαν υπόρρητη δυσπιστία, καθώς ο θρήνος για την απώλεια του Καίσαρα, του συζύγου της Κομνηνής, για τον οποίο γίνεται λόγος στον Πρόλογο, δεν είναι ταυτόσημος με τον θρήνο «για την χρεία της», η οποία προβάλλεται στο ποίημα. Η πυκνή συναισθηματική άλως που περιβάλλει την απώλεια του Καίσαρα στον Πρόλογο μετατρέπεται στο καβαφικό ποίημα σε κοινωνική και (εφόσον πρόκειται για πολιτικό πρόσωπο) πολιτική συνθήκη, μεταθέτοντας την εστίαση από τον Βρυένιο στην Κομνηνή. Επιπλέον, η έντονη παύση που δημιουργείται ανάμεσα στο ρήμα «θρηνεί» και στην αιτία που προκαλεί τον θρήνο («για την χρεία της»), λόγω της αλλαγής στίχου και της στίξης εκεί όπου δεν χρειάζεται, επιτείνει τη δυσπιστία, καθώς χωρίζεται νοηματικά και τυπογραφικά ο θρήνος από την αιτία του.<sup>366</sup> Παράλληλα, η πλούσια ομοιοκαταληξία του δίστιχου («θρηνεί»-«Κομνηνή») —μοναδική ομοιοκαταληξία του ποιήματος— με την ταυτόχρονη παρήχηση του ι εισάγει ένα τονικό ύψος που λειτουργεί σαν ειρωνικό σχόλιο του θρήνου.

Στη δεύτερη στιχική ενότητα εγχιβωτίζονται τα θραύσματα του θρήνου της Κομνηνής, που επισημάνθηκαν παραπάνω, στεγασμένα στον λόγο του αφηγηματικού προσωπείου. Η τεχνική που χρησιμοποιεί ο Καβάφης είναι ειρωνική, δηλαδή παραπλανητική, με την έννοια ότι ανάμεσα στον θρήνο, όπως συντίθεται στον Πρόλογο, και στον θρήνο, όπως εγγράφεται στο ποίημα, δημιουργείται ειρωνική διχοστασία, η οποία υπηρετείται με δύο τρόπους: α) με την ενσωμάτωση των αποσπασματικών φράσεων της Αλεξιάδος στο νέο κειμενικό τους περιβάλλον, έτσι ώστε να εννοηματοώνονται εκ νέου, και β) με την αποσιώπηση των συμφραζομένων αυτών των φράσεων. Πρέπει να επισημανθεί ότι

ώς το μεδούλι τους κι ως το τελευταίο μόριο της ψυχής» (ό.π., 35-36).

365. Για τη συγκρότηση του θηλυκού υποκειμένου σε σχέση με τον θρήνο βλ. Βασιλειάδη 2013, 723, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

366. Για την παύση αυτή σε σχέση με τη μετρική βλ. αναλυτικά Παπάζογλου 2012, 245-246.

οι θρηνητικές κορυφώσεις που επιλέγει ο Καβάφης έχουν αιτιακή σχέση με τα συμφραζόμενά τους στον Πρόλογο: η πρώτη («σκοτοδίνης ἐμπίπλαμαι τὴν ψυχὴν καὶ βεῖθροις δακρῶν περιτέγγω τοὺς ὀφθαλμούς») οφείλεται, ὅπως ἤδη αναφέρθηκε, στην αναδρομὴ της Κομνηνῆς στην ασθένεια του Βρυέννιου και, εὐλόγα, ακολουθεῖται ἀπὸ τὴν προβολὴ της σοφίας του, της χάρης του και του κάλλους του· ἡ δεύτερη («φεῦ τῶν κυμάτων, φεῦ τῶν ἐπαναστάσεων») ἀφορὰ τις κακοτυχίες της Κομνηνῆς, που ἀναφέρονται περιληπτικά, γιὰ νὰ καταλήξουν στὴν προβολὴ «τῆς ἀπλήστου συμφορᾶς»,<sup>367</sup> τῆς ἀπώλειας του Βρυέννιου· ἡ τρίτη («μέχρις ὄστέων καὶ μυελῶν καὶ μερισμοῦ ψυχῆς») θεματοποιεῖ τὴ φωτιά της οδύνης, με ἀφορμὴ τὴν οδύνη της γιὰ τὴν ἀπώλεια του Καίσαρα συζύγου της. Αποκόπτοντας τὶς παραπάνω θρηνητικὲς φράσεις ἀπὸ τὴν κοινὴ σε ὅλες αἰτίαι που τὶς προκάλεσε καὶ στεγαζόντάς τες σε ἓνα νέο κειμενικὸ περιβάλλον, ὁ Καβάφης δημιουργεῖ ἓνα μετακείμενο, ὅπου οἱ θρηνητικὲς κορυφώσεις της Κομνηνῆς ὄχι μόνον συμπυκνώνονται δημιουργώντας ἓνα θρηνητικὸ διαπασών, ἀλλὰ καὶ σημασιοδοτοῦνται με τρόπο διαφορετικὸ ἀπὸ ἐκεῖνον του πρωτοτύπου. Ἡ διαφορὰ ἐγκτεῖται τόσο στὶς ἐπιλογές καὶ ἀρα στὶς παραλείψεις του Καβάφη, ὅσο καὶ στὸν τρόπο ἀνασύνθεσης των θραυσμάτων λόγου της Κομνηνῆς. Πιο συγκεκριμένα: ὁ ποιητὴς ἐπιλέγει φράσεις που δηλώνουν υπερθετικὰ τὴν οδύνη της Κομνηνῆς καὶ τὶς ἀνασυνθέτει με ἰδιότυπο, ὅπως θα δούμε, τρόπο. Παράλληλα, ὄχι μόνον παραλείπει ὅ,τι προβάλλεται στὸ ἀρχικὸ κείμενο ὡς αἰτία του θρήνου, δηλαδή τὸν Βρυέννιο, ἀλλὰ καὶ ἀποτυπώνει τὴν εσκεμμένη αὐτὴ παράλειψη με ἀποσιωπητικά, τὰ ὁποῖα, ἐφόσον βρίσκονται ἐντὸς των εἰσαγωγικῶν, ἀντιστοιχοῦν σε ὅ,τι παραλείπεται, δηλαδή στὶς ἐγκωμιαστικὲς καὶ σε ὑψηλὸ ὕφος ἀναφορές στὸν Βρυέννιο, που μεσολαβοῦν ἀνάμεσα στα δύο σπαράγματα λόγου («Ὡ οἶον ἡ Ῥωμαίων ἀπόλωλε βούλευμα· ὦ πείρας μὲν ἀκριβεστάτης περὶ τὰ πράγματα καὶ ὄσσην ἐκεῖνος συνείλοχε· λόγων δὲ ἐπιστήμης, ποικίλης δὲ σοφίας, λέγω δὴ τῆς θυραίας καὶ τῆς ἡμετέρας αὐλῆς· ὦ καὶ χάριτος ἐπιτρεχούσης τοῖς μέλεσι καὶ εἶδους οὐκ ἀξίου τυραννίδος, ὡς τινες λέγουσιν, ἀλλὰ καὶ θειοτέρας καὶ κρείττονος»)<sup>368</sup>. Σε ἀντίθεση με τὸν Πρόλογο, ὅπου ὁ Βρυέννιος προβάλλεται ἐμφατικὰ καὶ κυριαρχεῖ, στὸ καβαφικὸ ποίημα δὲν ὑπάρχει οὔτε τὸ ελάχιστο ἴχνος του. Ἡ μόνη «παρουσία» του στὸ ποίημα εἶναι τὰ ἀποσιωπητικά του πέμπτου στίχου, τὰ

367. «Αδυσώπητη συμφορὰ» (Κομνηνὴ 1992, 35).

368. «Ἀχ τι πνεῦμα ὑψηλὸ ἔχασαν οἱ Ῥωμαῖοι· ἀχ με πόση ἀκρίβεια ἀντιλαμβανόταν ἐκεῖνος κάθε κατάσταση· πόσο βαθιὰ ἦταν ἡ γνώση του τῆς φιλολογίας καὶ των ἄλλων ἐπιστημῶν, σοφία κάθε λογῆς, δική μας καὶ των ξένων· ἀχ καὶ με τὴ χάρη ἦταν περιχυμένος σ' ὅλο τὸ σῶμα του, τὴ ὁμορφία ὄχι ἀπλῶς βασιλική, καθὼς λένε μερικοί, ἀλλὰ καὶ θεϊκή κι ἀνώτερη ἀκόμα» (ὁ.π.).

οποία σημαίνουν ταυτόχρονα την απουσία του από το ποίημα και την παρουσία του στον Πρόλογο της Αλεξιάδος. Αποσιωπώντας κυριολεκτικά (και επιδεικτικά) τον Βρυννίο, ο Καβάφης μεταθέτει την αιτία του θρήνου της Κομνηνής από την απώλειά του στη «χηρεία» της, δηλαδή στην απώλεια κάθε ελπίδας για αναρρίχηση στον θρόνο,<sup>369</sup> όπως είχε υπαινιχθεί το αφηγηματικό προσωπείο μέσω της αναφοράς στη «χηρεία», στην πρώτη στιχική ενότητα.

Επιπλέον, ο τρόπος με τον οποίο ο λόγος της Κομνηνής θρυμματίζεται και ανασυγκροτείται στο καβαφικό ποίημα προβάλλει μια φύση εγωκεντρική, αφού λειτουργεί ως πυρήνας πυκνής αυτοαναφορικότητας, σε αντίθεση με τον Πρόλογο, όπου παρεμβάλλονται οι αναφορές στον Βρυννίο. Η αίσθηση αυτή επιτείνεται από την επανάληψη της κτητικής αντωνυμίας «της» τέσσερις φορές στους πέντε πρώτους στίχους (στ. 1: «Αλεξιάδος της», στ. 2: «χηρεία της», στ. 3: «ψυχή της», στ. 5: «ζωής της»). Ειρωνικό απόηχο αυτής της αυτοαναφορικότητας αποτελεί η στερεοτυπική φράση, στον τελευταίο στίχο, «μέσ' απ' τα χέρια της», που εικονογραφεί την απώλεια. Ο Καβάφης στη δεύτερη στιχική ενότητα δημιουργεί στην ουσία μια μεθιστορία που σχολιάζει υπόρρητα, με τα μέσα της ποίησης, το ιστορικό κείμενο. Οι διασκελισμοί στους στ. 3-4 («Καὶ / ρείθροις») και 4-5 («περιτέγγω / τους οφθαλμούς»)<sup>370</sup> λειτουργούν με δύο τρόπους που αντιστοιχούν στη διπλή ανάγνωση: από τη μια μεριά αποτυπώνουν με έμφαση την οδύνη και τον θρήνο που εκφράζονται στο ιστορικό κείμενο, από την άλλη δημιουργούν παύσεις που εμποδίζουν την απρόσκοπτη εκφορά του. Στη συνέχεια, με την παρεμβολή της φράσης «μας λέγει», ο ελεγειακός τόνος του ιστορικού κειμένου «σκοντάφτει». Η φράση αυτή όχι μόνον δεν είναι νοηματικά απαραίτητη, αφού οι φράσεις της Κομνηνής αναπαράγονται μέσα σε εισαγωγικά, αλλά με την παρεμβολή της ανακόπτεται ο θρήνος και υπονομεύεται η αυθεντικότητά του («μας λέγει»: είναι όμως έτσι;).<sup>371</sup> Εξάλλου, υπονομευτικά λειτουργεί και η σπασμωδική κλιμάκωση της δομής με τη σταδιακή μετάβαση από τον πλάγιο λόγο («Εἰς ἰλιγγον εἶν' ἡ

369. Όπως σχολιάζει ο Σαββίδης, η απώλεια του Νικηφόρου εστέρησε την Άννα «από κάθε κοσμικήν ἐλπίδα» (Καβάφης 1995, Β 112).

370. Για μια συστηματική μετρική ανάλυση του ποιήματος βλ. Παπάζογλου 2012, 349-350, 424-425, 719-720.

371. Ο Καβάφης χρησιμοποιεί και σε άλλα ποιήματα το ρήμα «λέγω» ή παράγωγά του, με τη συνδήλωση του ψεύδους και της αντίθεσης λόγων και πράξεων. Π.χ. στο ποίημα «Τα Επικίνδυνα» τίθεται αντιθετικά η διάσταση λόγων και έργων: στο ποίημα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρεύς, 628-655 μ.Χ.» το δραματικό προσωπείο εξαγγέλλει την πρόθεσή του να φτιάξει μια μεταφορική πανοπλία που θα τον προστατεύει από τους κακούς ανθρώπους «με λόγια, με φυσιογνωμία και με τρόπους», τα οποία εξισώνει «με ψεύδη» κ.ο.κ. Βλ. εδw, 95-99.



ψυχή της») στον ευθύ πρωτοπρόσωπο λόγο («περιτέγγω») και από εκεί στον ελεύθερο πλάγιο λόγο (στ. 4: «Φεῦ τῶν κυμάτων» της ζωής της») και ακολούθως στη μείξη πλάγιου λόγου («Την καίει η οδύνη»), που συνοψίζει την πρωτοπρόσωπη δήλωση της Κομνηνής («σκοτοδίνης ἐμπίπλαμαι τὴν ψυχὴν») και την ενταγμένη σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση στο πρωτότυπο φράση (στ. 7: «μέχρις ὁστέων καὶ μυελῶν καὶ μερισμοῦ ψυχῆς»). Η υπονόμηση συντελείται με δύο τρόπους: από τη μια μεριά, παρεμποδίζεται η χειμαρρώδης στο πρωτότυπο ροή του θρήνου· από την άλλη, η σπασμωδικότητα που δημιουργείται λειτουργεί ως μεταγλωσσικό σχόλιο για το υψηλό και περίτεχνο ύφος της Αλεξιάδος, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με την αναμενόμενη αυθορμησία της θρηνητικής εξομολόγησης. Επιπροσθέτως, η μετατροπή του πρωτοπρόσωπου ευθέως λόγου σε τριτοπρόσωπο ή ελεύθερο πλάγιο λόγο υπονομεύει την ειλικρίνεια του θρήνου, αφού η συνάρθρωση των δύο φωνών προκαλεί αλλεπάλληλες αυτοξομειώσεις της απόστασης και της θερμοκρασίας του κειμένου.

Όπως έχει επισημανθεί, στην τρίτη στιχική ενότητα προβάλλεται η ετυμηγορία της μεταγενέστερης Ιστορίας, ότι η μεγαλύτερη λύπη της Κομνηνής υπήρξε η αποτυχία του «μοναδικού και επίμονου ονείρου της»<sup>372</sup> να αναλάβει την εξουσία. Η χρήση της λέξης «μοιάζει», διατυπωμένη από το αφηγηματικό προσώπειο, φαίνεται να προβάλλει την ελευθερία ή και μεγαλοθυμία της ποίησης έναντι του επικριτικού λόγου της Ιστορίας, που αντιπροσωπεύεται από τις γεμάτες βεβαιότητα κρίσεις («φίλαρχη», «προπετής»), οι οποίες, όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι δάνειες από την Ιστορία (από τον Diehl, τον Χωνιάτη και τον Παπαρρηγόπουλο). Ο Καβάφης δεν διαφωνεί με την αποτίμηση των ιστορικών για την αγάπη της Κομνηνής προς την εξουσία, αλλά, ως ποιητής, έχει τη δυνατότητα να υπαινίσσεται, να υποβάλλει και να χειρίζεται με διακριτικότητα τον λόγο του άλλου. Συνεπώς προς αυτήν τη διαχείριση των λόγων της Κομνηνής είναι και ο διασκελισμός των στ. 8-9 («μόνην / καιρίαν»): δίνοντας έμφαση στις δύο λέξεις ο Καβάφης δεν αντικρούει τη δήλωση της Κομνηνής στον Πρόλογο της Αλεξιάδος ότι γνώρισε και άλλες λύπες, αλλά υποβαθμίζει την υπερβολικά προβεβλη-

372. Βλ. Ντιλ 1969, 385-411. Ο Diehl συνθέτει ένα εγκωμιαστικό πορτραίτο της Κομνηνής, αλλά δείχνει καχύποπτος απέναντι στον θρήνο της για την απώλεια του συζύγου της, τονίζοντας την αγάπη της για την εξουσία: «Αν την πιστέψουμε, ο θάνατος του Βруένιου στάθηκε η μεγαλύτερη συμφορά της ζωής της», «χάνοντάς τον έχασε και την ύστατη πιθανότητα που της απόμεινε, για να πάρει την αποζημίωσή της από τη μοίρα» (ό.π., 395). Επίσης, την παρουσιάζει «άπληστη για την υπέρτατη εξουσία» (ό.π., 396) και εξηγεί το μίσος της για τον αδελφό της και την αγάπη της για τον Βруένιου με σημείο αναφοράς την αγάπη της για την εξουσία, για να καταλήξει πως «αυτή η εξουσία ήταν το μόνιμο αντικείμενο των φιλόδοξων πόθων της, η αιτία και το κίνητρο της κάθε πράξεώς της, κι αυτό το μοναδικό και επίμονο όνειρο γεμίζει — και εξηγεί — όλη της τη ζωή» (ό.π., 398).

μένη στον Πρόλογο λύπη της για την απώλεια του Βρυέννιου, συντάσσοντάς τη με τις άλλες μη «καίριες» λύπες. Και αφού μετατρέψει την περίτεχνα διατυπωμένη στον Πρόλογο ψυχική οδύνη σε «καίρια λύπη», κατονομάζει emphaticά την αιτία της: την απώλεια της εξουσίας. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ο στ. 10 («έναν καϊμό βαθύ μονάχα είχε») με την πρόταξη του αριθμητικού «έναν», που αντιστοιχεί στο αριθμητικό «μια» του στ. 8, και τη χρήση του επιρρημάτος «μονάχα» (στ. 10), που επαναλαμβάνει το επίθετο «μόνη» (στ. 8), κορυφώνοντας την έμφαση στη λύπη για την απώλεια της εξουσίας. Με αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνεται η υπονόμηση της δήλωσης της Κομνηνής ότι ο καημός της για τον Καίσαρα και ο απροσδόκητος θάνατός του υπήρξε η μεγαλύτερη λύπη της ζωής της («Τὸ μέντοι πάθος τὸ περὶ τὸν Καίσαρα καὶ ὁ κατ' αὐτὸν ἀνέλπιστος θάνατος αὐτῆς μου καθίκετο τῆς ψυχῆς καὶ ἐς βάθος τὸ τραῦμα εἰργάσατο. Καὶ ἡγοῦμαι τὰς προειληφείας συμφορὰς πρὸς ταύτην τὴν ἄπληστον συμφορὰν φεικάδα ὡς ὄντως πρὸς ὄλον Ἀτλαντικὸν πέλαγος ἢ τοῦ Ἀδριαντικοῦ πελάγους τὰ κύματα. Μᾶλλον δέ, ὡς ἔοικεν, ἦσαν ἐκεῖνα τούτων προοίμια καὶ με προκατελάμβανεν ὁ καπνὸς τοῦ καμινιαίου τούτου πυρὸς καὶ ὁ καύσων ἐκεῖνος τῆς ἀρρήτου ταύτης φλογώσεως καὶ τὰ καθ' ἡμέραν πυρσὰ τῆς ἀφάτου πυρκαϊᾶς»).<sup>373</sup> Η παρενθετική φράση στον στ. 11: («κι ας μην τ' ομολογί») σχολιάζει ὅτι συγκαλύπτει ο θρήνος «της αγέρωχης Γραικιιάς»,<sup>374</sup> το οποίο ρητά κατονομάζεται στη συνέχεια: «που δεν κατάφερε, μ' ὅλην την δεξιότητά της, / την Βασιλείαν ν' αποκτήσει· μα την πήρε / σχεδόν μέσ' απ' τα χέρια της ο προπετής Ιωάννης» (στ. 11-14). Η αλλαγή γλωσσικού επιπέδου υπηρετεί το νόημα: η λόγια γλώσσα και ο υπερβολικά φροντισμένος λόγος της δεύτερης στιχικής ενότητας αντιστοιχούν στη συγκαλύψη της πραγματικότητας που επιχειρείται στο πρωτότυπο· αντιθέτως, η αποκάλυψη του ψεύδους συνοδεύεται και από την απογύμνωση του λόγου, ο οποίος αποτυπώνεται ανεπιτήδευτος, στα όρια της προφορικότητας. Επιπλέον, ο ρεαλισμός και η οικειότητα που δημιουργούνται στην

373. «Ο καημός μου λοιπόν για τον Καίσαρα και ο απροσδόκητος θάνατός του άγγιξαν την ίδια την ψυχή μου και χάραξαν βαθιά το τραύμα. Τις προηγούμενες συμφορές μου, μπροστά σ' αυτήν την αδυσώπητη συμφορά, τις βλέπω σ' αλήθεια σαν σταγόνες μπροστά σ' ολόκληρη την Ατλαντική θάλασσα και στα κύματα του Αδριαντικού πελάγους. Καθώς φαίνεται, εκείνες δεν ήταν παρά το προμήνυμα της μεγάλης συμφοράς, κι έφτανε σε μένα από πριν ο καπνός της φωτιάς που θ' άναβε σε τούτο το καμίνι, και η λάυρα εκείνη του άρρητου καύματος και οι καθημερινοί πυρσοί της απερίγραπτης πυρκαγιάς» (Κομνηνή 1992, 35).

374. Ο Μαλάνος υποστηρίζει ότι η παρενθετική φράση ουσιαστικά αναπαράγει το παρακάτω απόσπασμα του Diehl: «Δεν υπάρχει ούτε μια λέξη σ' αυτήν ὅλην την ωραία διήγηση, που να μας κάνει να υποπτευθούμε τις ραδιουργίες και τις φιλοδοξίες που δέρονταν σ' αυτή μέσα την κάμαρη του αρρώστου» (Μαλάνος 1957, 343).

τρίτη ενότητα έρχονται σε αντίθεση με τον ελεγειακό τόνο της δεύτερης, υπονομεύοντας τις υπερβολές και την περίτεχνη ρητορική της Αλεξιάδος, η οποία έχει «ξηλωθεί», κυριολεκτικά και μεταφορικά, με τον κατακερματισμό και την ειρωνική ανασύνθεση των επιλεγμένων φράσεων στη δεύτερη ενότητα. Η πρόταξη της λέξης «Βασιλείαν», και μάλιστα με κεφαλαίο Β, επιτονίζει την προτεραιότητα της εξουσίας στην αξιολογική κλίμακα της Κομνηνής. Η διατάραξη του ρυθμού στους στ. 11-12 αποτυπώνει τη ματαίωση των σχεδίων της. Η ήπια λέξη «πήρε», σε συνδυασμό με τη φράση «σχεδόν μέσ' απ' τα χέρια της», ενδεχομένως αποτελεί υπαινιγμό στη διόλου μαχητική στάση του Βρυέννιου, ο οποίος δεν συναίνεσε στα συνωμοτικά σχέδια της Άννας.<sup>375</sup>

Στο ποίημα συμπλέκονται διάφορα χρονικά επίπεδα: ο χρόνος της Αλεξιάδος, η οποία ως ιστορικό κείμενο συνιστά κυψέλη θησαυρισμένου χρόνου, οι χρόνοι των μεταγενέστερων ιστορικών αποτιμήσεων που αναφέρθηκαν παραπάνω, ο χρόνος του ποιήματος. Μέσω του εγκιβωτισμού αυτούσιων φράσεων της Κομνηνής και απόψεων μεταγενέστερων ιστορικών για εκείνη, το ποίημα «Άννα Κομνηνή» μετατρέπεται σε κάτοπτρο πολλαπλών αντανακλάσεων της ιστοριογραφίας, μια ενορχήστρωση διαφορετικών φωνών, όπου δραματοποιείται και κυριαρχεί ο λόγος της Αλεξιάδος.<sup>376</sup>

Η Αλεξιάς άλλωστε είναι ο δρόμος που οδηγεί τον Καβάφη και στην άλλη ισχυρή γυναικεία φιγούρα της δυναστείας των Κομνηνών, την Άννα Δαλασσηνή. Το απλούστερο από άποψη τεχνικής αλλά επίσης πολυεπίπεδο ποίημα «Άννα Δαλασσηνή» στεγάζει κι αυτό μια φράση της Αλεξιάδος. Δημοσιευμένο τον Ιανουάριο του 1927, το ποίημα αυτό, σε ένα πρώτο επίπεδο, αποτυπώνει το ήθος της μητέρας του αυτοκράτορα Αλέξιου Α΄ Κομνηνού (1081-1118), ο οποίος, φεύγοντας στα 1081 για να πολεμήσει, εμπιστεύτηκε εν λευκώ όλες τις αυτοκρατορικές εξουσίες στη μητέρα του Άννα Δαλασσηνή, χήρα του Ιωάννη, αδελφού του αυτοκράτορα Ισαάκιου Α΄ Κομνηνού.<sup>377</sup> Σε ένα δεύτερο επίπεδο, κι αυτό το ποίημα, το οποίο εύστοχα έχει χαρακτηριστεί ως ένα από «τα απροσδόκητα “τυφλά σημεία” της νεότερης καβαφολογικής κριτικής»,<sup>378</sup> σχολιάζει υπόρρητα την Αλεξιάδα, καθώς πλέκεται γύρω από μια καιρία φράση του χρυσόβουλου, του αυτοκρατορικού εγγράφου με το οποίο ο Αλέξιος ανέθεσε στη μητέ-

375. Βλ. ενδεικτικά: Laiou 2000, 3· Hill 2000, 53· Magdalino 2000, 18.

376. Θυμίζω το σχόλιο του Καβάφη το οποίο διασώζει ο Σαρεγιάννης, σύμφωνα με το οποίο ο Καβάφης εκτιμούσε τους Βυζαντινούς ιστορικούς γιατί έγραφαν «δραματικά την ιστορία» (Σαρεγιάννης 2005, 36).

377. Καβάφης 1995, Β 137.

378. Κεχαγιόγλου 2009, 14.

ρα του τη διακυβέρνηση της αυτοκρατορίας: «Οὐ τὸ ἐμὸν ἢ τὸ σόν, τὸ ψυχρὸν τοῦτο ρῆμα, ἐρρήθη». Η φράση περιέχεται στην *Αλεξιάδα*, η οποία διασώζει ὅλο το ἔγγραφο.<sup>379</sup> Ο Μαλάνος πιθανολογεί ὅτι η μονογραφία του Diehl *Figures Byzantines*, ἔδωσε την ιδέα του ποιήματος αὐτοῦ στον Καβάφη. Επίσης, επισημαίνει την παρατήρηση του Παπαρηγόπουλου για τὴ σύνεση τῆς Δαλασσηνῆς και τὴν αγάπη των γιων τῆς, και παραθέτει τὸ χωρίο του χρυσόβουλου ἀπὸ ὅπου προέρχεται ὁ στίχος: «Μία ψυχὴ ἐν διηρημένοις σώμασι διεγνώσθη, καὶ χάριτι Χριστοῦ καλῶς διετηρήθη μέχρι τῶν νῦν, οὐ τὸ ἐμὸν ἢ τὸ σόν, τὸ ψυχρὸν τοῦτο ρῆμα, ἐρρήθη».<sup>380</sup> Τὸ ποίημα ἔχει ἀποτελέσει ἀντικείμενο ἀντικρουόμε-

379. Η φράση προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐναρκτήρια παράγραφο του χρυσόβουλου: «Ἐχει δὲ οὕτως· οὐδὲν ἰσοστάσιον μητρὸς συμπαθοῦς καὶ φιλόπαιδος οὔτε ταύτης ἰσχυρότερον φυλακτήριον, κἂν κίνδυνος προορᾶται κἂν ἄλλο τι τῶν ἀπεικταίων ἐλπίζοιτο. Εἰ γὰρ βουλεύσεται αὕτη, πάγιον ἔσται τὸ βούλευμα, εἰ ἐπεύξεται, στήριγμα ἔσονται αἱ εὐχαὶ καὶ φύλακες ἀκαταγώνιστοι. Τοιαυτὴ γοῦν καὶ τῇ βασιλείᾳ μου ἐφάνη ἐξ αὐτῆς τῆς ἀτελοῦς ἡλικίας πρακτικῶς ἡ ἡγιασμένη μήτηρ αὐτῆς καὶ δέσποινα τὰ πάντα μοι γεγνουῖα καὶ τροφὸς καὶ ἀναγωγός. Καὶ γὰρ τῷ συγκλητικῷ καταλόγῳ αὐτῆς συνούσης μητρὸς πόθος προέδραμε καὶ υἱοῦ πίστις ἀκεραία συνετηρήθη. Μία ψυχὴ ἐν διηρημένοις σώμασι διεγνώσθη καὶ χάριτι Χριστοῦ καλῶς διετηρήθη μέχρι τοῦ νῦν. Οὐ τὸ ἐμὸν ἢ τὸ σόν, τὸ ψυχρὸν τοῦτο ρῆμα, ἐρρήθη, καὶ τὸ δὴ μεῖζον, ὅτι αἱ αὐτῆς εὐχαὶ τὸν πάντα χρόνον πληθυνόμεναι εἰς τὰ ὄτα Κυρίου εἰσέδυσαν καὶ εἰς τὸδε τὸ ὕψος τῆς βασιλείας ἡμᾶς ἀνήγαγον» (PG, 131, 3.6.3). «Τίποτε δὲν εἶναι ἰσάξιο με τὴ στοργὴ μίας μητέρας που συμπάσχει με τὸ παιδί τῆς καὶ δὲν ὑπάρχει στὸν κόσμον ἀσφαλῆστερο καταφύγιο ὅταν προβλέπεται δύσκολη μάχη ἢ ἀναμένεται οἰοιοδήποτε ἄλλο ἀπεικταίο. Ἀν αὐτὴ συμβουλεύει, ἡ συμβουλὴ θα εἶναι ἀσφαλῶς γιὰ τὸ καλὸ, ἀν εὐχηθεῖ, στήριγμα θα εἶναι ἡ εὐχὴ τῆς καὶ φύλακας ἀκαταμάχητος. Τέτοια πράγματι ἀποδείχτηκε στὴν πράξη γιὰ μένα τὸν αὐτοκράτορα ἡ πανσέβαστη μητέρα μου καὶ δέσποινα που, ἀπὸ τὴν παιδικὴ μου ἡλικία, στάθηκε τροφὸς καὶ παιδαγωγός μου. Καθὼς ἡ ἴδια ἦταν γραμμὴ στὸν κατάλογο των συγκλητικῶν, πρυτάνευε σ' αὐτὴν ἡ μητρικὴ στοργὴ καὶ παρέμεινε ἀθικτὴ ἡ ἐμπιστοσύνη τοῦ γιου τῆς σ' ἐκείνην. Μία ψυχὴ σὲ δυὸ σώματα ἀποδείχτηκε πὼς ἡμαστέ καὶ, χάριτι θεῖα, αὐτὸ διατηρήθηκε χωρὶς καμιά σκιά ὡς σήμερον. Τὸ “δικό μου” καὶ “δικό σου” — οἱ ψυχρὲς αὐτὲς λέξεις— δὲν εἰπώθηκαν ποτέ καὶ, τὸ κυριότερον, οἱ προσευχὲς που ἔκανε, με ὅλο καὶ μεγαλύτερη ζέση, εἰσακούστηκαν ἀπὸ τὸν Θεὸ καὶ με ἀνύψωσαν στὴν κορυφὴ τῆς ἐξουσίας» (Κομνηνῆ 1992, 138-139).

Γιὰ τὴν Ἄννα Δαλασσηνὴ καὶ τὴ θέση τῆς στὴν *Αλεξιάδα* βλ. Reinsch 2000, 88-90.

380. Μαλάνος 1957, 381-382. Προφανῶς ἐννοεῖ τὸν Β' τόμον τῆς μονογραφίας που καὶ αὐτὸς περιλαμβάνεται στὴ βιβλιοθήκη τοῦ ποιητῆ (Καραμπίνη-Ιατροῦ 2003, 85). Πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι ἡ βυζαντινὴ ἱστοριογραφία συνεισφέρει μιὰ ἄλλη ὀπτική ἀπὸ αὐτὴν τῆς *Αλεξιάδος*, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀνάθεση τῆς ἐξουσίας ἀπὸ τὸν Ἀλέξιο Κομνηνὸ στὴν Ἄννα Δαλασσηνὴ. Ὁ Ἰωάννης Ζωναράς, ὁ ὁποῖος υπηρέτησε ὡς δικαστὴς τὸν Ἀλέξιο Κομνηνὸ καὶ ἐνδεχομένως ἀντλήσε υλικὸ καὶ ἀπὸ τὴν *Αλεξιάδα*, διαφοροποιεῖται στὸ ἱστορικὸ τοῦ ἐργοῦ ἀπὸ τὴν *Αλεξιάδα* σὲ διάφορα σημεῖα. Σχολιάζοντας τὸν πολιτικὸ ρόλο των γυναι-

νων εκτιμήσεων, ενώ έχει μελετηθεί διεξοδικά όσον αφορά τη σχέση του με την Αλεξιάδα.<sup>381</sup> Εδώ θα σχολιάσω περαιτέρω την ειρωνική λειτουργία του ποιήματος και κυρίως θα επιχειρήσω να δείξω πώς, τελικά, το ποίημα υπερβαίνει τους παραπάνω στόχους. Στο ποίημα αυτό η προσωπογραφία της Δαλασσηνής και ο διάλογος με την Αλεξιάδα δεν είναι ο στόχος αλλά το μέσον για να αναδειχθεί το βασικό θέμα: ο τρόπος συγκρότησης ενός ποιήματος που αντλεί το υλικό του από την Ιστορία. Το υψηλής αυτοαναφορικότητας ποίημα «Άννα Δαλασσηνή», που ο Σαββίδης είχε περιλάβει ήδη από το 1983 στα ποιήματα ποιητικής του Καβάφη,<sup>382</sup> θεματοποιεί και συγχρόνως αποτυπώνει τη συγκεκριμένη ποιητική μέθοδο του Καβάφη. Στην πλήρη ωριμότητά του, το 1927, ο Καβάφης στρέφει τον φακό του από τα ιστορικά κείμενα σε ζητήματα ποιητικής που σχετίζονται με την Ιστορία.

Ο πρώτος πυρήνας ειρωνείας εντοπίζεται στον πρώτο στίχο: κατά την αναφορά στον Αλέξιο Κομνηνό παραλείπεται η συνήθης βυζαντινή τιμητική προσφώνηση «Κυρ»,<sup>383</sup> την οποία ο Καβάφης προτάσσει κατά κανόνα στα ονόματα των Βυζαντινών αυτοκρατόρων, όπως γίνεται κι εδώ στην περίπτωση της «Κυ-

κών της δυναστείας των Κομνηνών, επισημαίνει ότι οι γυναίκες αυτές ενδιαφέρονταν να αποκτήσουν οι ίδιες δύναμη. Και ενώ η Κομνηνή παρουσιάζει τη Δαλασσηνή να αναλαμβάνει απρόθυμα τη διοίκηση της αυτοκρατορίας, ο Ζωναράς την παρουσιάζει να έχει τόσο μεγάλο έλεγχο και για τόσον καιρό, ώστε ο αυτοκράτορας στενοχωριόταν γιατί ήταν μόνον κατ' όνομα αυτοκράτορας (Ζωναράς 1897, 747.12-18 και 746.4-6, αντιστοίχως· παρατίθεται από τη Macrides 2000, 74). Επίσης, αξιολογεί τον εγκλεισμό της Δαλασσηνής σε γυναικείο μοναστήρι όχι ως αποτέλεσμα επιθυμίας αλλά ως μέτρο αυτοπροστασίας από τον ίδιο τον γιο της, ο οποίος είχε κουραστεί να την υπακούει και ήθελε να την αποδυναμώσει (ό.π., 746.4-10· παρατίθεται από τον Reinsch 2000, 90). Ο Καβάφης ήταν εξοικειωμένος με το έργο του Ζωναρά, όπως προκύπτει από το πεζό του κείμενο «[Εκκλησία και Θέατρον]» (Καβάφης 2003, 136-143), το οποίο δημοσιεύτηκε περίπου όταν γράφεται το ποίημα «Άννα Κομνηνή».

381. Hirst 2000, 62-72, όπου παρατίθενται και σχολιάζονται κρίσεις παλαιότερων μελετητών για το ποίημα, από τον Β.Φ. Χρηστίδη έως τον Νάσο Βαγενά. Από τις πιο πρόσφατες προσεγγίσεις του ποιήματος ιδιαίτερα γόνιμη θεωρώ τη μελέτη του Κεχαγιόγλου, ο οποίος εξετάζει τη γενεαλογία της εμβληματικής φράσης που πλέκεται γύρω από τις έννοιες «τὸ ἔμὸν ἢ τὸ σόν», σχολιάζει την αδικαιολόγητα αρνητική πρόσληψη του ποιήματος από την κριτική και διερευνά τη σχέση του Αλέξιου με τη μητέρα του ως αντανάκλαση της σχέσης του ποιητή με τη μητέρα του (Κεχαγιόγλου 2009, 6-17)· επίσης, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η μελέτη της Βασιλειάδη που μελετά το ποίημα με άξονα τη σχέση φύλου και εξουσίας (Βασιλειάδη 2013, 713-727).

382. Σαββίδης 1985, 311.

383. Για την ιστορία και τη σημασία των προσηγορικών βλ. Κοντογιαννοπούλου 2012, 209-226. Ευχαριστώ τον συνάδελφο κ. Αθανάσιο Σέμογλου για τη βιβλιογραφική συνδρομή.

ρίας Άννας Δαλασσηνής» (στ. 3).<sup>384</sup> Με τον τρόπο αυτό ο Καβάφης ακολουθεί την αφήγηση της Κομνηνής στην Αλεξιάδα,<sup>385</sup> αφού φαίνεται να «αναθέτει» στη Δαλασσηνή τον πρώτο ρόλο, όσον αφορά τη διοίκηση του βυζαντινού κράτους, και μέσα στην επικράτεια του ποιήματος. Η εναρκτήρια ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία του ποιήματος, «Κομνηνός»-«επιφανώς», ανάλογη με την επίσης εναρκτήρια ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία του ποιήματος «Άννα Κομνηνή», «θρηναί»-«Κομνηνή», δημιουργεί ειρωνική προδιάθεση προς την οποία συνάδει και η χρήση του ρήματος «τιμήσει», αφού η συνήθης σκοπιμότητα του χρυσόβουλου ως εγγράφου δεν είναι η απόδοση τιμής αλλά η κατανομή της εξουσίας.<sup>386</sup> Η ειρωνεία ενισχύεται μετά την ολοκλήρωση της ανάγνωσης του ποιήματος, καθώς η λέξη «επιφανώς» έρχεται σε αντίθεση με την αυστηρότητα και τη λιτότητα του πατερικού καταληκτικού στίχου. Το αφηγηματικό προσωπείο θα αρκестεί να συνοψίσει σε δύο επίθετα τις αρετές της Δαλασσηνής, με δωρική λιτότητα, η οποία λειτουργεί αντιστικτικά στην περίτεχνη ρητορική του πρωτοτύπου, τόσο του χρυσόβουλου όσο και της Αλεξιάδος: «λίαν νοήμονα» (στ. 3), «αξιόλογη στα έργα της, στα ήθη—» (στ. 4). Ο στ. 4 στο κέντρο του ποιήματος τίθεται μέσα σε παύλες, σαν να συνιστά εκτίμηση του αφηγηματικού προσωπείου, που διατρανώνει την αξία της Δαλασσηνής και, συγχρόνως, αντιπαρατίθεται υφολογικά τόσο στην επίσημη γλώσσα των δύο προηγούμενων στίχων («επιφανώς», «λίαν νοήμονα»), όσο και στα «διάφορα εγκωμιαστικά» του επόμενου στίχου.

384. Βλ. τα ποιήματα «Μανουήλ Κομνηνός», «Από υαλί χρωματιστό», «Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει», «Θεόφιλος Παλαιολόγος».

385. Η Κομνηνή επανέρχεται διαρκώς στην παντοδυναμία της Δαλασσηνής και στην υποταγή του αυτοκράτορα στη θέληση της μητέρας του. Παραθέτω ενδεικτικά: «Άλλ', ὅπερ ἔλεγον, ὁ ἐμὸς πατήρ τῆς βασιλείας ἐπιδραξάμενος τοὺς μὲν ἀγῶνας καὶ τοὺς ἰδρώτας ἑαυτῷ τεταμίευκε θεωρὸν τῶν ἀγῶνων τὴν μητέρα ποιούμενος, ἐκείνην δὲ δεσπότην καταστησάμενος τὸ παρ' ἐκείνης κελεύομενον καθάπερ δούλος ἔλεγέ τε καὶ ἔπραττεν. [...] Καὶ ἦν τὸ πρᾶγμα ὅλως τοιοῦτον. Ἐκεῖνος μὲν γὰρ σχῆμα βασιλείας εἶχεν, ἡ δὲ τὴν βασιλείαν αὐτὴν· καὶ ἡ μὲν ἔθεσμοθέτει, δίδωκει τὸ πᾶν, ἐπρυτάνευεν, ὁ δὲ τὰς διοικήσεις ἐκείνης καὶ τὰς ἐγγράφους καὶ τὰς ἀγράφους, τὰς μὲν χειρὶ, τὰς δὲ φωναῖς ἐπεσφράγιζε, καὶ ὡς, οὕτω γε φάναι, ὄργανον ἦν αὐτῆ βασιλείας, οὐ βασιλεύς» (PG, 131, 3.7. 4 και 5). «Ὅπως ἔλεγα λοιπόν, ο πατέρας μου, όταν κατέκτησε τη βασιλική εξουσία, κράτησε για τον εαυτό του τις μάχες και τους κόπους κάνοντας τη μητέρα του θεωρό των πολέμων· εγκαθιστώντας εκείνην στη θέση του κυρίου του, ἔλεγε και ἔπραττε σαν δούλος ὅσα εκείνη τον πρόσταζε. [...] Μ' ένα λόγο, η κατάσταση ήταν η εξής: εκείνος μεν είχε τον τίτλο του αυτοκράτορα, εκείνη δε την αυτοκρατορική εξουσία· εκείνη θεσμοθετούσε, διοικούσε τα πάντα, πρυτάνευε, κι εκείνος επικύρωνε τις διοικητικές ρυθμίσεις της, τόσο τις έγγραφες όσο και τις προφορικές, με την υπογραφή ή με το λόγο του» (Κομνηνή 1992, 141 και 142). Σχετικά με τις απόψεις του Ζωναρά για το θέμα βλ. εδῶ, σημ. 380.

386. Hirst 2000, 70.

Η λέξη «διάφορα», εξάλλου, καθώς και η αντωνυμία «αυτά», που προσδιορίζουν το ουσιαστικοποιημένο επίθετο «εγκωμιαστικά» (στ. 5), επιτείνουν την ειρωνεία, η οποία αφορά το συναισθηματικά φορτισμένο κείμενο του χρυσόβουλου και τους περίτεχνους επαίνους της Κομνηνής για τη γιαγιά της.<sup>387</sup> Ειρωνικά λειτουργεί και η δεύτερη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία του ποιήματος, «εγκωμιαστικά»-«αυτά».

Στον επόμενο στίχο (στ. 6: «εδώ ας μεταφέρουμε από αυτά») βρίσκεται το ερμηνευτικό κλειδί του ποιήματος: το αφηγηματικό προσωπείο, μέσα από την αυτοαναφορική του αναδίπλωση, μετατοπίζεται από το αρχικό θέμα του (Άννα Δαλασσηνή) στη διαδικασία σύνθεσης του ποιήματος: Το «εδώ», δηλαδή το ποίημα, αντιπαρατίθεται στο «αυτά», δηλαδή στην Ιστορία, ενώ στη

387. Το χρυσόβουλο ξεκινά με εκτενή και συναισθηματικά φορτισμένο σχολιασμό της σχέσης μητέρας και παιδιού (βλ. σημ. 45). Η Κομνηνή αναφέρεται στη Δαλασσηνή στο έβδομο και στο όγδοο κεφάλαιο του τρίτου βιβλίου της *Αλεξιάδος*. Την παρουσιάζει με υπερθετικό τρόπο, προβαίνοντας σε χαρακτηρισμούς όπως: «τοσαύτη γὰρ ἡ ἐμὴ μάμμη περὶ τὰ πράγματα δεξιωτάτη καὶ τάξει καὶ καταστήσασθαι πολιτείαν εὐμήχανος, ὥστε μὴ μόνον τὴν Ῥωμαίων ἀρχὴν διοικεῖν δύνασθαι, ἀλλὰ καὶ πᾶσαν τὴν ὀπουδήποτε βασιλείαν, ὀπόσσην ἡλιος ἐφορᾷ» (PG, 3.7.2). «Τόσο ἐπιδέξια ἦταν ἡ γιαγιά μου στὸν χειρισμὸ τῶν υποθέσεων, τόσο ἐφευρετικὴ στὴν οργάνωση καὶ στὴ διακυβέρνηση τοῦ κράτους, ὥστε θὰ μπορούσε νὰ διοικήσει ὄχι μόνον τὴ Ῥωμαϊκὴ Αυτοκρατορία ἀλλὰ καὶ κάθε βασιλεῖο σ' ὄποιο μέρος κι ἀν βρισκόταν ἀπ' ὅσα φωτίζει ὁ ἥλιος» (Κομνηνὴ 1992, 141). «ὁ δὲ κατόπιν χρόνος καὶ ὀπότεν ἐκεῖνη ταῖς νεωτέραις συνεξετάζετο γυναιξί, θαύμα ἀντικρὺς ἦν πολὺ ἐν νεαρᾷ ἡλικίᾳ ἐπιδεικνυμένη φρόνημα. Καὶ παρεῖχεν ἐξ αὐτῆς ὕψους τῷ βουλομένῳ καταθρεῖν τὴν ἐνοῦσαν αὐτῇ ἀρετὴν ὁμοῦ καὶ ἐμβρίθειαν» (PG, 3.7.3). «Ἀλλὰ καὶ τὰ προηγούμενα χρόνια, τότε που συγκρινόταν με τις νέες γυναίκες, φαινόταν σαν θαύμα πρωτοφανές: σε νεανικὴ ἡλικία εἶχε κρίση γέρου με ἄσπρα μαλλιά. Ἡ ἴδια ἡ ὄψη τῆς εἶδειχνε σ' ὄποιον ἤθελε νὰ τὴν παρατηρήσει τὴν ἀρετὴ που τὴ διέκρινε καὶ τὴν ἐμβρίθεια μαζί» (Κομνηνὴ, ὁ.π.). «ἵνα γὰρ πρὸς ἐκεῖνην ἐπαναδραμοῦμαι καὶ αὖθις, ἀξίωμα μὲν οὖν μέγιστον αὐτὴν οὐ γυναικῶν μόνον, ἀλλὰ καὶ ἀρρένων καθίστατο καὶ κόσμος τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως» (PG, 3.8.2). «Για νὰ ανατρέξω λοιπὸν καὶ πάλι σ' ἐκείνη, ὄχι μόνον τιμούσε ὅσο καμιὰ ἄλλη τὸ γυναικεῖο φύλο, ἀλλὰ καὶ στὸ ἀνδρικό θὰ ξεχώριζε καὶ γενικὰ ἦταν ἓνα στολίδι τῆς ἀνθρωπίνης φύσης» (Κομνηνὴ, ὁ.π., σ. 142). «τοιαύτη τίς ἦν ἡ ὑπερφυῆς ὄντως καὶ ἱερὰ ἐκείνη γυνή. Σωφροσύνη μὲν γὰρ τοσοῦτον ὑπερῆρε καὶ τὰς πάλαι ὑμνουμένας, περὶ ὧν ὁ πολὺς λόγος, ὀπόσον ἄστρας ἡλιος» (PG 3.8.3). «Τόσο πολλὰ ἦταν ὄντως τὰ χαρίσματα τῆς ἁγίας ἐκείνης γυναικίνας. Υἰάρχουν πολλές φημισμένες γυναίκες που τ' ὀνομά τους δοξάζεται ἀπὸ τὰ παλιὰ χρόνια, μα ἐκείνη τις ξεπερνοῦσε τόσο ὅσο ὁ ἥλιος τ' ἄστρα» (Κομνηνὴ, ὁ.π., 143). «ἡ δὲ ἔξωθεν ἐπιφανομένη τοῦ ἥθους κατάστασις καὶ ἀγγέλους αἰδέσιμος καὶ αὐτοῖς δὲ τοῖς δαίμοσι φοβερὰ» (PG, 3.8.3). «Ἡ ἐξωτερικὴ τῆς ἐμφάνιση —αντικαθρέφτισμα τοῦ ἥθους τῆς— ἐπέβαλλε τὸ σεβασμὸ ἀκόμα καὶ στους ἀγγέλους καὶ ἐνέπνεε φόβο στους ἴδιους τους δαίμονες» (Κομνηνὴ, ὁ.π.).

χρήση του α' πληθυντικού προσώπου εγγράφεται είτε η ποιητική αυτοσυνειδησία του αφηγηματικού προσώπου, το οποίο προφανώς είναι ποιητής, είτε μια συνείδηση συλλογικότητας του ίδιου, που περιλαμβάνει και τον αναγνώστη του ποιήματος. Σε κάθε περίπτωση, το ποίημα συγκροτείται μέσω της ανάγνωσης ενός άλλου κειμένου, αλλά και, συγχρόνως, αναδεικνύει αυτήν τη διαδικασία σε κεντρικό του θέμα, επιζητώντας ίσως τη συμμετοχή ή και συνυπόθεση του αναγνώστη. Στην πληθυντική, αόριστη αναφορικότητα της Ιστορίας («διάφορα εγκωμιαστικά», «αυτά») το ποιητικό υποκείμενο αντιπαραθέτει την οικονομία και την ακρίβεια της ποίησης («μια φράσιν»), ενώ συγχρόνως προβάλλει τη λειτουργία του ως ποιητή-αναγνώστη της Ιστορίας μέσω της «μεταφοράς» μιας φράσης του ιστορικού κειμένου, που καταξιώνει τη συγκρότηση του ποιήματος. Η ακολουθία των ρηματικών χρόνων, και άρα ο συσχετισμός των χρονικών επιπέδων, δημιουργεί στον αναγνώστη την αίσθηση ότι παρακολουθεί τον ποιητή επί το έργον και ότι το ποίημα γράφεται παράλληλα με την ανάγνωσή του: από το παρελθόν της Ιστορίας και το συντελεσμένο κείμενο του χρυσόβουλου και της Αλεξιάδος, που αποτυπώνονται με τη χρήση του αορίστου («έβγαλε») και του ενεστώτα διαρκείας («υπάρχουν»), ο αναγνώστης μετατοπίζεται, μέσω του προτροπικού στιγμαίου ενεστώτα («ας μεταφέρουμε»), στο παρόν του ποιήματος και μάλιστα *in medias res*, λίγο πριν ολοκληρωθεί η συγγραφή του με τη «μεταφορά» της επιλεγμένης φράσης.

Η πυρηνική για το ποίημα φράση επιλέγεται για δύο λόγους: την αισθητική της ποιότητα («έμορφη») και την ηθική της διάσταση («ευγενική»). Ως καλλιεπής περιποιεί τιμή στον συγγραφέα της και ως «ευγενική» συνδέεται κυρίως με τη Δαλασσηνή, με την οποία ομοιοκαταληκτεί. Το ήθος της «ευγενικής» φράσης, εξάλλου, προσγράφεται κυρίως στη Δαλασσηνή, με την οποία συνδέεται για δεύτερη φορά μέσω της ομοιοκαταληξίας («ήθη»-«ερρήθη»). Για άλλη μια φορά ποίηση και Ιστορία βρίσκονται σε δημιουργική αντιπαραθεση: για την πρώτη αρκεί «μια φράση» για να αποδοθούν όσα η δεύτερη εκφράζει διατυπώνοντας εμφαιτικά (ή και επινοώντας) «διάφορα εγκωμιαστικά». Η κριτική του πρωτοτύπου γίνεται με ρητό τρόπο μέσα από τη φράση «διάφορα εγκωμιαστικά», αλλά και υπόρρητα μέσα από την κυριολεκτική μεταφορά της «μίας» και μοναδικής φράσης που αξίζει να μνημειωθεί στο ποίημα.

Η ειρωνεία που διαστέλλει το νόημα αυτού του μιμημαλιστικού ποιήματος ενδυναμώνεται από το γεγονός ότι η «έμορφη και ευγενική φράση», που παρατίθεται αυτούσια σε εισαγωγικά στον τελευταίο στίχο,<sup>388</sup> διατυπώνεται βέβαια από τον Αλέξιο Κομνηνό, αλλά είναι δάνειο από τον άγιο Ιωάννη τον

388. Για τον τρόπο ενσωμάτωσης του παραθέματος στο ποίημα βλ. Παπάζογλου 2012, 726.



Χρυσόστομο,<sup>389</sup> όπως άλλωστε και όλο το χωρίο από το οποίο προέρχεται. Ως κοινός τόπος της χριστιανικής διδασκαλίας ήταν πιθανότατα γνωστός στον Καβάφη.<sup>390</sup> Επομένως, η ειρωνεία, ξεκινώντας από την ομοιοκαταληξία των δύο πρώτων στίχων, ολοκληρώνεται στον τελευταίο στίχο, καθώς το λιτό και καλαισθητό σπάραγμα του πατερικού λόγου, στεγασμένο στο χρυσόβουλο που εγκιβωτίζεται στην Αλεξιάδα, μεταστεγάζεται εκ νέου σε νέο κειμενικό περιβάλλον, πιο συμβατό, ως προς την οικονομία και την αυστηρότητα της ρητορικής, με το αρχικείμενο. Η σχεδόν αποφθεγματική φράση, με την αυστηρότητά της, την οικονομία της και τη μουσικότητά της, που προκύπτει από τις πολλαπλές παρηχήσεις των συμφώνων και τις οριζόντιες ομοιοκαταληξίες,<sup>391</sup> σε συνεργασία με τη λιτή ρητορική των νέων συμφραζομένων, αντιπαρατίθεται στο ύφος της Αλεξιάδος και τον ανοικονόμητο, «εγκωμιαστικό» τόνο με τον

389. «Περί Ακαταλήπτου», PG, 48, 749a (παρατίθεται από τον Hirst 2000, 64). Βλ. και την ηλεκτρονική πηγή: [http://tertios.com/books/pg48chryso2/pg48chryso2\\_00017.html](http://tertios.com/books/pg48chryso2/pg48chryso2_00017.html) (21.12.2015). Απαντά επίσης και στην Α' «Προς Τιμόθεον» Ομιλία του Χρυσόστομου (PG, 62, 575, 34). Παρατίθεται από τον Reinsch στον σχολιασμό της Αλεξιάδος (Comnenae 2001, 101, σημ. 48). Πβ. και Κεχαγιόγλου 2009, 8-13.

390. Όπως έχει δείξει η Haas, ο Καβάφης ήταν εξοικειωμένος με κείμενα του αγίου Ιωάννου του Χρυσόστομου (Haas, 1982, 48, κυρίως σημ. 70 και 73). Βλ. και το σχετικό σχόλιο της Δαλαμάτη (1964, 30-31).

Η ιδέα της ένωσης των σωμάτων, που εκφράζεται στο παράθεμα από όπου αντλεί ο Αλέξιος τη φράση («Μία ψυχή ἐν διηρημένοις σώμασι διεγνώσθη καὶ χάριτι Χριστοῦ καλῶς διετηρήθη μέχρι τοῦ νῦν»), είναι κοινός τόπος της χριστιανικής διδασκαλίας και απαντά σε πολλά κείμενα. Χρησιμοποιείται με την ίδια ακριβώς ρητορική από τον Μέγα Βασίλειο: «Ἡμῖν δὲ οὐχ ἓνα πρόκειται θαυμάζειν, οὐδὲ δύο μόνους, οὐδὲ μέχρι δεκάδος ὁ ἀριθμὸς πρόεισι τῶν μακαριζομένων· ἀλλὰ τεσσαράκοντα ἄνδρες, ὡς μίαν ψυχήν ἐν διηρημένοις σώμασιν ἔχοντες, ἐν μιᾷ συμπνοίᾳ καὶ ὁμονοίᾳ τῆς πίστεως, μίαν καὶ τὴν πρὸς τὰ δεινὰ καρτερίαν, καὶ τὴν ὑπὲρ τῆς ἀληθείας ἔνστασιν ἐπεδείξαντο» (Βασιλείου Θεολόγου, Ομιλία ΙΘ' «Εἰς τοὺς Ἀγίους τεσσαράκοντα μάρτυρας», PG, 31, 508, 25). Ο Καβάφης ήταν εξοικειωμένος με τα κείμενα του αγίου Βασιλείου, όπως προκύπτει από δύο πεζά του κείμενα γραμμένα στο διάστημα 1892-1897 το πρώτο και 1893-1897 το δεύτερο: Καβάφης, «[Απόσπασμα περί των Σοφιστών]», 2003, 234-235, και «Ολίγαι σελίδαι περί των Σοφιστών», στο ίδιο, 242.

Η ίδια ιδέα επανέρχεται στον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο: «Ἡ ἀγάπη ἐν σώμα τοὺς πολλοὺς ἀπεργάζεται, καὶ Πνεύματος ἁγίου δοχεῖα τὰς τούτων κατασκευάζει ψυχὰς· οὐ γὰρ διηρημένοις ἀλλήλων, ἠνωμένοις δὲ κατὰ ψυχήν τὸ τῆς εἰρήνης ἐπαναπαύσεται Πνεῦμα» (Ιωάννου Χρυσόστομου «Περί τελείας ἀγάπης», PG, 56, 281, 20). Επίσης, απαντά στον Μάξιμο τον Απολογητή, τον Γρηγόριο τον Ναζιανζηνό κ.ά. Βλ. και Reinsch 2001, 101, σημ. 48. Για τον θαυμασμό του Καβάφη προς τον Γρηγόριο τον Ναζιανζηνό βλ. Καβάφης 2003, 59 και 62. Πβ. Haas 1982, 50-51.

391. Αναλυτικότερα βλ. Peri 1977, 140.

οποίο παρουσιάζει η Κομνηνή τη Δαλασσηνή. Άλλωστε, δεκατρία χρόνια πριν, ο Καβάφης είχε στηλιτεύσει μέσω της ειρωνείας του «τους άφθονους επαίνους και τις κολακειές» της ιστοριογραφίας απέναντι σε μίαν άλλη λαμπρή γενιά βασιλέων, τους Πτολεμαίους, στο ποίημα «Καισαρίων». <sup>392</sup> Η φράση «διάφορα εγκωμιαστικά», μάλιστα, ανασύρει τους στ. 9-10 που αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο η ιστοριογραφία διαχειρίζεται τις γυναίκες της γενιάς: «Αν πεις για τες γυναίκες της γενιάς, κι αυτές, / όλες η Βερενίκες κ' η Κλεοπάτρες θαυμαστές».

Ο Καβάφης αναδεικνύει «το παλιό σπαρτιατικό φρόνημα», <sup>393</sup> που αποτυπώνεται στη δυναμική μητρική και πολιτική φιγούρα της Άννας Δαλασσηνής, αντιστικτικά προς τις υπερβολές της Αλεξιάδος, οι οποίες προφανώς τον οδήγησαν να συνθέσει το ποίημα. Μέσω της ειρωνικής αποστασιοποίησης που η τέχνη, και ιδιαίτερα η καβαφική τέχνη, γνωρίζει να δημιουργεί, <sup>394</sup> ο Καβάφης συνδιαλέγεται με ένα κείμενο που αποδεδειγμένα θαύμαζε και συγχρόνως θεματοποιεί, αλλά και εκθέτει την ποιητική του μέθοδο, αναφορικά με την αξιοποίηση του συγκεκριμένου ιστορικού κειμένου. Όπως ήδη έχει αναφερθεί και στην Εισαγωγή, το ποίημα «Άννα Δαλασσηνή» αποτελεί το ένα από τρία ποιήματα (μαζί με το «Καισαρίων» και το «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.») μέσω του οποίου εγγράφεται στην ποίηση του Καβάφη η ποιητική του μέθοδος και αποτυπώνονται με τα μέσα της ποίησης οι θεωρητικές του θέσεις, όπως είχαν διατυπωθεί το 1903 στο πεζό του κείμενο «Φιλοσοφικός Έλεγχος».

Και στα δύο ποιήματα ο τίτλος κινείται σαν εκκρεμές ανάμεσα στην πρόθεση του ποιητή να συγκροτήσει το πορτραίτο ενός ιστορικού προσώπου με τα μέσα της ποίησης και στο ιστοριογραφικό κείμενο από το οποίο αντλεί, δηλαδή ανάμεσα στην ποίηση και την Ιστορία. Αυτός είναι ακόμη ένας συνδυαστικός ιστός ανάμεσα σ' αυτά τα δύο πορτραίτα-«μινιατούρες», <sup>395</sup> τα οποία, ωστόσο, παρουσιάζουν μια βασική διαφορά: το πρώτο ποίημα αναπτύσσεται εστιάζοντας πάντα στην Άννα Κομνηνή, ακόμη και όταν απομακρύνεται από το κείμενό της. Στο δεύτερο ποίημα ο φακός, ενώ αρχικά εστιάζει στην Άννα Δαλασσηνή, την υπερβαίνει για να στραφεί στο ίδιο το ποιητικό σώμα του τη στιγμή της γένεσής του. Ο τίτλος

392. Βλ. και Hirst 2000, 68-69.

393. Keeley 2004, 172.

394. Στις περιπτώσεις αυτές η ειρωνεία δεν συνεπάγεται πλήρη αντίθεση αλλά διαφοροποίηση του νοήματος ή αποστασιοποίηση του είρωνα από το εκφώνημα, το οποίο αποδίδεται μέσω άλλου πραγματικού ή δυνητικού ομιλητή, στην προκειμένη περίπτωση του αφηγηματικού προσώπου. Για τον μηχανισμό λειτουργίας αυτού του τύπου ειρωνείας βλ. Dan Sperber & Wilson 1978, 319-412.

395. Ο ευστοχος χαρακτηρισμός πορτραίτο-«μινιατούρα» έχει χρησιμοποιηθεί πρώτη φορά από τη Μαργαρίτα Δαλμάτη για το ποίημα «Άννα Κομνηνή» (Δαλμάτη 1964, 67).

επιστέφει ειρωνικά ένα ποίημα για την Άννα Δαλασσηνή, το οποίο μετατρέπεται σε ποίημα για το ποίημα «Άννα Δαλασσηνή». Αυτός είναι προφανώς ο λόγος που είχε οδηγήσει τη φιλολογική οξυδέρχεια του Σαββίδη να εντάξει το ποίημα «Άννα Δαλασσηνή», αλλά όχι και το ποίημα «Άννα Κομνηνή», στα ποιήματα ποιητικής, δηλαδή στα «ποιήματα που εκφράζουν αμεσότερα τις απόψεις του Καβάφη για την τέχνη, είτε εικονογραφούν διάφορες όψεις της τεχνικής του».<sup>396</sup>

Ένα από τα πρόσωπα του Βυζαντίου που απασχόλησαν ιδιαίτερα τον Καβάφη είναι ο αυτοκράτορας και ιστορικός συγγραφέας Ιωάννης Καντακουζηνός (1292-1383). Δύο αναγνωρισμένα ποιήματα και δύο ατελή εμπνέονται από τον ίδιο ή από το περιβάλλον του, καταδεικνύοντας τη σημαντική θέση που κατέχει η βυζαντινή εποχή ανάμεσα στα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη.<sup>397</sup> Και τα τέσσερα ποιήματα αφορούν την περίοδο 1341-1347, όταν μετά τον ξαφνικό θάνατο του Ανδρονίκου Γ' ξέσπασε εμφύλιος πόλεμος για τη διαδοχή στον θρόνο, ανάμεσα στον Καντακουζηνό —που ήταν εξάδελφος και Μέγας Δομέστικος του Ανδρονίκου και εκπροσωπούσε τα δικαιώματα του ανήλικου γιου του θανόντος Ιωάννη Ε'— και στην αυτοκράτειρα, χήρα του Ανδρονίκου, Άννα της Σαβοΐας, με την οποία συντάχθηκαν ο Πατριάρχης Ιωάννης ΙΔ' ο Καλέκας και ο στρατηγός Αλέξιος Απόκαυχος.<sup>398</sup> Τα δύο ατελή ποιήματα, «Ο Πατριάρχης» και «Στα φώτα», αφορούν την πρώτη φάση αυτής της περιόδου 1341-1344,<sup>399</sup> ενώ τα δύο αναγνωρισμένα τοποθετούνται στο εμβληματικό για την ιστορία του Καντακουζηνού έτος 1347.<sup>400</sup> Τα δύο ατελή ποιήματα φέρουν χρονολογία 1925 και τα δύο αναγνωρισμένα δημοσιεύονται τον Δεκέμβριο του 1924 και τον Φεβρουάριο του 1925, αντιστοίχως, δηλαδή τα χρόνια της μοιραίας κατάληξης του εθνικού

396. Σαββίδης 1985, 286.

397. Βλ. αναλυτικότερα τις απόψεις της Lavagnini (Καβάφης 2006, 45).

398. Παπαρηγόπουλος, Ε', 259-262. Την ιστορία αυτού του εμφυλίου σπαραγμού περιγράφει και ο Diehl (Ντιλ 1969, 605-630).

399. Καβάφης 2006, 193-208 και 209-214. Τις διαδοχικές γραφές των ποιημάτων αυτών καθώς και τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης αντλεί από τις ιστορικές πηγές μελετά η Lavagnini (Καβάφης 2006, 195-208 και 209-214).

400. Την άποψη του Καβάφη για τον Καντακουζηνό, με βάση τη σχέση των τεσσάρων ποιημάτων —και ιδίως του αναγνωρισμένου ποιήματος «Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει» και του ατελούς ποιήματος «Ο Πατριάρχης»— με τις ιστορικές πηγές που αξιοποιεί ο Καβάφης, καθώς και τα σύγχρονα πρόσωπα και γεγονότα στα οποία αναφέρεται, διερευνά ο Hirst στη μελέτη του «Cavafy and Cantacuzenus: allies or enemies?» (Hirst 2003, 51-81).

διχασμού.<sup>401</sup> Τα δύο αναγνωρισμένα ποιήματα παρακολουθούν δύο διαδοχικά στάδια της ίδιας ιστορικής στιγμής: την πολιτική κατίσχυση του Καντακουζηνού και την αυτοκρατορική του στέψη. Το πρώτο αποτυπώνει την οπτική ενός διαφευσμένου στις συμφεροντολογικές του βλέψεις οπαδού του αντίπαλου του Καντακουζηνού κόμματος, το δεύτερο την οπτική ενός Βυζαντινού πολίτη.

Το πρώτο, «Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει», είναι μια πολιτική σάτιρα που ελέγχει τις ίντριγκες του εμφυλίου πολέμου (1341-1347) και το πολιτικό κλίμα της εποχής. Το ποίημα έχει μελετηθεί όσον αφορά τη σχέση του με τις ιστορικές πηγές και τα σύγχρονα της δημοσίευσής του πολιτικά γεγονότα.<sup>402</sup> Στο ποίημα συγκροτείται το ιστορικοφανές αφηγηματικό και δραματικό προσωπείο ενός ανώνυμου προνοιαρίου του 14ου αιώνα μ.Χ., που είχε αναμειχθεί, μολοντί μεγάλος γαιοκτήμονας, στο αντίπαλο του Καντακουζηνού κόμμα, όταν αυτός, με την υποστήριξη των πλούσιων γαιοκτημόνων της Θράκης και της Θεσσαλίας, το 1347, υπερίσχυσε της Άννας της Σαβοΐας.<sup>403</sup> Ξεκινώντας από τις ιστορικές πληροφορίες για τον εμφύλιο πόλεμο, ο Καβάφης συγκροτεί την ταυτότητα ενός προσωπείου το οποίο αναλαμβάνει την αφήγηση σε τρίτο πρόσωπο που ισοδυναμεί με πρώτο, για να εκθέσει τις σκέψεις και τα συναισθήματά του την κρίσιμη στιγμή της ανακοίνωσης των αποτελεσμάτων της παραπάνω πολιτικής αναμέτρησης. Ο Καβάφης, μέσω της μεθόδου της «νοητικής διείσδυσης στα συναισθήματα τρίτων», που περιγράφει στο θεωρητικό του κείμενο «Φιλοσοφικός Έλεγχος» (1903), αναδεικνύει το ήθος της πολιτικής ηγεσίας της αυτοκρατορίας, προσθέτοντας, παράλληλα, στην πινακοθήκη του έναν

401. Σαββίδης 1985, 325. Βλ. και Hirst 2003, 51-81.

402. Ο Hirst παρατηρεί ότι ο Βυζαντινός γαιοκτήμονας είτε δεν έχει επαρκείς πληροφορίες για την επείκεια του Καντακουζηνού είτε βιώνει την αγωνία των πρώτων ημερών της νίκης του πριν φανεί ο τρόπος διακυβέρνησης του κράτους και η αντιμετώπιση φίλων και εχθρών από τον Καντακουζηνό. Και παραθέτει την πληροφορία του Gibbon, σύμφωνα με τον οποίο ο Καντακουζηνός επέδειξε μεγάλη επείκεια στους πολιτικούς του αντιπάλους κατά την αναδιανομή των περιουσιών, ενώ οι περιουσίες των οπαδών του καταπατήθηκαν και λεηλατήθηκαν. Επομένως, οι φόβοι του γαιοκτήμονα αποδείχτηκαν αβάσιμοι σύμφωνα με όσα παραδίδουν οι ιστορικές πηγές. Ο μελετητής θεωρεί ότι αυτή η ανακολουθία ποιήματος και ιστορικών πηγών οφείλεται στο γεγονός ότι ο Καβάφης θέλησε μέσω αυτού του ποιήματος να προβάλει στον Καντακουζηνό τον Ελευθέριο Βενιζέλο και στον ανώνυμο Βυζαντινό άρχοντα τους Έλληνες που εκδιώχθηκαν από τον τόπο τους κατά τη Μικρασιατική Καταστροφή και, αντίθετα με εκείνον, έχασαν τις περιουσίες τους. Κλειδί αυτής της ανάγνωσης ο μελετητής θεωρεί το γεγονός ότι το ποίημα «Τέμεθος, Αντισοχεύς· 400 μ.Χ.» βρίσκεται ανάμεσα στα ποιήματα «Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει» και «Από υαλί χρωματιστό», με βάση τον χρόνο δημοσίευσης (Hirst 2003, 58-62).

403. Μαλάνος 1957, 365-366.

διαχρονικό τύπο ευκατάστατου καιροσκόπου. Στο βάθος της σκηνης κινούνται και τρία ιστοριογενή δραματικά προσώπεια: του Καντακουζηνού, της Άννας και του Πατριάρχη. Ο δραματικός χρόνος του ποιήματος είναι η στιγμή κατά την οποία ανακοινώνεται το σχεδόν τελικό αποτέλεσμα της αναμέτρησης των δύο πολιτικών αντίπαλων παρατάξεων. Αυτό τουλάχιστον δείχνει η χρήση του ρήματος «υπερισχύει» σε χρόνο ενεστώτα στον τίτλο, ο οποίος μεταφέρει μαζί με το αποτέλεσμα και το κλίμα της αναμέτρησης, που σφραγίζει όλο το ποίημα. Έτσι, το ενδεχόμενο ο τίτλος να παραπέμπει στη φράση «he triumphed and reigned» του κειμένου του Gibbon<sup>404</sup> μάλλον δεν φαίνεται πιθανό, όχι μόνο λόγω του ενεστωτικού χρόνου, αλλά κυρίως γιατί το κλίμα της αναμέτρησης βρίσκεται μακριά από την κατασταλαγμένη ιστορική απόφαση του Gibbon. Ο τίτλος έρχεται «απέξω» σαν είδηση που προκαλεί τον εκ των έσω χειμαρρώδη δραματικό μονόλογο του προσωπίου. Ο άξονας της αντίθεσης (του μέσα και του έξω, του ιδιωτικού και του δημόσιου, του φανερού και του κρυφού) αποδεικνύεται σημαντικός για τη συγκρότηση του προσωπίου.

Το ποίημα χωρίζεται σε πέντε στιχικές ενότητες, όπου εκφράζεται η ταραχή, και συγχρόνως συγκροτείται η ταυτότητα του προνοιαρίου, τη στιγμή που πληροφορείται (σύμφωνα με τον τίτλο του ποιήματος) την έκβαση της εμφύλιας διαμάχης και συνειδητοποιεί ότι βρίσκεται στη μεριά των πολιτικά χαμένων. Η ταυτότητά του συγκροτείται αποκλειστικά μέσω της ρητορικής του που φανερώνει τον τρόπο σκέψης του και τους υπολογισμούς των μέχρι εκείνη τη χρονική στιγμή ενεργειών του. Στην πρώτη στιχική ενότητα αποτυπώνονται τα στοιχεία που ορίζουν την οικονομική και κοινωνική του ταυτότητα: πρόκειται για έναν προνοιαρίο, μεγάλο άρχοντα, δηλαδή έναν άνθρωπο της τάξης που υποστήριξε τον Καντακουζηνό.<sup>405</sup> Το επίρρημα «ακόμη» προσδιορίζει ήδη από τον πρώτο στίχο («Τους κάμπους βλέπει που ακόμη ορίζει») τη μεταβατική χρονική στιγμή, αλλά και υπανίσσεται τα μέσα που χρησιμοποίησε ο «μεγάλος άρχοντας» για να προστατέψει την περιουσία του μέσα σε επτά χρόνια εμφύλιων ταραχών και εναλλαγής των μαχόμενων αρχών εξουσίας. Η δεύτερη στιχική ενότητα είναι ιδιαίτερα δραστική για τη συγκρότηση του προσωπίου, καθώς δείχνει έλλειψη ψυχραιμίας και εντοπίζει εξαρχής τον λόγο της ταραχής στον φόβο της απώλειας όχι της ζωής του αλλά της περιουσίας του: «Θα του τα πάρουν —Ιησού Χριστέ!— θα του τα πάρουν τώρα». Η θεϊκή επίκληση σε συνδυασμό με τη σπασμωδική επανάληψη της φράσης «θα του τα πάρουν» προοικονομεί την κλιμάκωση της

404. Gibbon 1909-1912, VI, 526. Πβλ. Hirst 2003, 59.

405. Ο Pontani έχει υποδείξει την *Ιστορία* του Ιωάννη Καντακουζηνού ως πηγή αυτών των πρώτων τεσσάρων στίχων (Pontani 1991, 65). Πβ. και τα σχόλια της Lavagnini στο Καβάφης 2006, 206.

απελπισίας, αλλά και της ειρωνείας, στις επόμενες τρεις στιχικές ενότητες. Η εμφατική προβολή της επιείκειας (στ. 7 και 8) ως γνωστού χαρακτηριστικού του Καντακουζηνού ενδεχομένως να αναπαράγει πληροφορία του ίδιου του Καντακουζηνού στην Ιστορία του.<sup>406</sup> Η τρίτη στιχική ενότητα προβάλλει την καθοδηγούμενη από το συμφέρον του αναξιοπρεπή στάση, μέσα από στερεοτυπικές εικόνες αυτοταπεινώσης («στα πόδια του να πέσει», «να προσπέσει, να κλαυθεί»), τον πολιτικό τυχοδιωκτισμό και τον πανικό του μηχανορράφου καιροσκόπου, όπως δείχνουν τα απανωτά αμήχανα και αγωνιώδη ερωτηματικά του (στ. 6-9).

Από την επόμενη στιχική ενότητα αποκαλύπεται το πολιτικό παρασκήνιο. Ύστερα από μια παροδική έκρηξη αυτοκριτικής (στ. 10: «Κουτός! στο κόμμα να μπλεχθεί της Άννας—»), το προσωπείο ασκεί κριτική στην Άννα πάντοτε με γνώμονα το συμφέρον του. Ο στίχος 14 υπαινίσσεται την καταγωγή της Άννας από την Ιταλία.<sup>407</sup> Οι υπόλοιποι στίχοι αναφέρονται στη διπλωματική εμφυλιοπολεμική «ετοιμασία» της Άννας. Η επανάληψη της φράσης «τους ρήμαξεν» προβάλλει τη συντριπτική νίκη του Καντακουζηνού. Η μετάβαση από την αποστασιοποίηση που δηλώνει η χρήση του επωνύμου στην οικειότητα που εκφράζει η χρήση του χριστιανικού ονόματος στη δημόδη μορφή του, και μάλιστα με πρόταξη του προσαγορευτικού «κυρ», είτε φανερώνει σεβασμό είτε κολακεία εκ μέρους του προνοιαρίου του 14ου αιώνα, λειτουργεί ειρωνικά, αφού μεταφέρει μεν στο ποίημα τον τρόπο προσαγόρευσης του Καντακουζηνού από τον λαό της Κωνσταντινούπολης, αλλά για τον αναγνώστη του 1924 (και τον σημερινό) λειτουργεί ως λαϊκότροπη έκφραση υποτιμητικής ασέβειας. Ο ωφελμιστικός πολιτικός καιροσκοπισμός του «μεγάλου άρχοντα» επιβεβαιώνεται στην τελευταία στιχική ενότητα. Η επιλογή της λέξης «στεριωμένος» (στ. 20), λέξης άπαξ στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη, όχι μόνον υπαινίσσεται τη διαχείριση φίλων και εχθρών από τον Καντακουζηνό, αλλά και προβάλλει εμφιατικά τη σχέση προσωπικής επιτυχίας και πολιτικής ηγεσίας: η σιγουριά εξαρτάται από την ασταθή και εναλλασσόμενη πολιτική ηγεσία. Η μετάθεση των ευθυνών στον πατριάρχη που «τον έπεισε την τελευταία στιγμή», ολοκληρώνει την αποκάλυψη του πολιτικού παρασκηπίου, αλλά και την ταυτότητα του προσωπείου μέσα από την κλιμάκωση του συλλογισμού του από «την ιερατική επιβολή» του δεσπότη στις «από άκρου εις άκρον εσφαλμένες του πληροφορίες» και από κει στις «υποσχέσεις του και τες βλακείες». Ιδίως ο τελευταίος στίχος («και με τες υποσχέσεις του, και τες βλακείες») συνοψίζει το βρόμικο πολιτικό παιχνίδι

406. Cantacuzenus 3.100 (CSHB, vol. II, 611). Παρατίθεται από τον Hirst 2000, 76. Είναι γνωστό ότι ο αυτοκράτορας χορήγησε στους αντιπάλους του γενική αμνηστία, με εξαίρεση τον Καλέκα που καθαιρέθηκε και εξορίστηκε.

407. Μαλάνος 1957, 367.

της Εκκλησίας («υποσχέσεις») και το διάτρητο ήθος πολιτικών και κοινωνίας.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η συγκρότηση του προσωπείου γίνεται πάνω στον άξονα της αντίθεσης. Στο επίπεδο της γλώσσας, η χρήση αγοραίων λέξεων και φράσεων από το αφηγηματικό προσωπείο έρχεται σε αντίθεση με τους βασικούς άξονες του ποιήματος, την πολιτική και θρησκευτική ηγεσία.<sup>408</sup> Ο Καβάφης σε αυτό το ποίημα χρησιμοποιεί συστηματικά μία από τις πιο δημοφιλείς τεχνικές ειρωνείας, την τεχνική της *επικής μεταμφίεσης*, μια υποκατηγορία της υφολογικά *σηματοδοτημένης ειρωνείας* (*stylistically signaled irony*), κατά την οποία υιοθετείται ευτελές ύφος για ένα υψηλό θύμα:<sup>409</sup> η επίκληση του «Ιησού Χριστού» από έναν συμφεροντολόγο του ποιμνίου των πιστών, καθώς και η χρήση της λέξης «βλακείες», λέξης άπαξ στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη, αντιπαράτιθενται στην «ιερατική επιβολή» του «δεσπότη»· η αγοραία φράση «να μην έσωνε» έρχεται σε αντίθεση με το «υψηλό» πεδίο αναφοράς της (τον αυτοκράτορα Ανδρόνικο)· παρομοίως, η λαϊκή λέξη «ρήμαξε» χρησιμοποιείται εμφατικά (δύο φορές) για τον αυτοκράτορα Καντακουζηνό —την πρώτη φορά με ένα ευφωνικό «ν» που ηχεί περιπαικτικά—, ο οποίος μάλιστα έχει χαρακτηριστεί λίγο παραπάνω «επεικής» και, λογιότερα, «λίαν επικεικής» (στ. 7, 8). Την ειρωνεία υπηρετεί και η ομοιοκαταληξία, καθώς δημιουργεί ζεύγη ειρωνικών πολώσεων: η λέξη «καρποφόρα» (στ. 2) —λέξη άπαξ στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη— ομοιοκαταληκτεί με τη λέξη «τώρα» (στ. 5), δημιουργώντας ένα ειρωνικό δίπολο που παραπέμπει στην τελικά διόλου «καρποφόρα» επιλογή του «μεγάλου άρχοντα»· η ομοιοκαταληξία της ευγενικής λέξης «πατρικό» (στ. 3) με τη λαϊκίστικη λέξη «ασημικό» (στ. 4) —λέξη άπαξ στα αναγνωρισμένα ποιήματα— ενδεχομένως συνιστά υπαινιγμό για την ταξική διάσταση του προσωπείου (πλούσιος αλλά δίχως ιδιαίτερη παιδεία, ιδίως καθώς δεν γίνεται λόγος παρά μόνο για «ρούχα», «έπιπλα» κι «ασημικό»)· η ομοιοκαταληξία του ονόματος «Καντακουζηνός» (στ. 6) με τη λέξη «στρατός» (στ. 8) ίσως υπαινίσσεται τον τρόπο κατίσχυσής του. Παρόμοια ειρωνικά ηχούν οι εσωτερικές αντηχήσεις «γελοία» / «προετοιμασία» και η παρήχηση του «ν» στον στίχο 16.<sup>410</sup>

Πολιτικός καιροσκοπισμός, νομή της εξουσίας, εκτίμηση των πολιτικών προσώπων αναλόγως του βαθμού εξουσίας τους και της πελατειακής χρησιμότητάς τους, πρόταξη του ατομικού συμφέροντος, πολιτικά παιχνίδια, συνωμοσίες πολιτικής ηγεσίας και Εκκλησίας: καταστάσεις διαχρονικές ενός διεφθαρμέ-

408. Για τη μείξη καθαρεύουσας και δημοτικής στο ποίημα αυτό βλ. Κολακλίδης 1984, 144.

409. Βλ. Muecke 1980, 75· βλ. και Κωστίου 2005, 174-175.

410. Πβ. και το σχόλιο του Παπάζογλου για την εσωτερική αντήχηση των λέξεων «γελοία / ετοιμασία» και τη διολίσθηση του νοήματος στον στίχο 15 (Παπάζογλου 2012, 363).

νου πολιτικού συστήματος, τις οποίες ο Καβάφης εκφράζει μέσα από το επίσης διαχρονικό προσωπείο ενός μηχανογράφου καιροσκόπου, «μεγάλου άρχοντα» και γαιοκτήμονα, που με μόνο γνώμονα το ατομικό του συμφέρον προσπαθεί να είναι πάντα με το μέρος των ισχυρών. Ο τρόπος συγκρότησης της ταυτότητας του προσωπείου μαρτυρεί την εξαιρετική ικανότητα του ποιητή να διεισδύει στις πιο λεπτές πτυχές της ανθρώπινης φύσης και να τις αποτυπώνει με δραστικό τρόπο. Η δημιουργία συμβατών με την ψυχολογία του προσωπείου, ιστορικά προσδιορισμένων, συμπραζομένων φανερώνει ακόμη μια φορά την εξύτατη αίσθηση της Ιστορίας που είχε ο Καβάφης.

Ομόλογο προς το προηγούμενο, το ποίημα «Από υαλί χρωματιστό» σχολιάζει την επιλογή του Ιωάννη Καντακουζηνού και της συζύγου του Ειρήνης Ασάν να φορέσουν κοσμήματα «από υαλί χρωματιστό», κατά την αυτοκρατορική στέψη τους το 1347 στην εκκλησία των Βλαχερνών, αφού η Αγία Σοφία είχε μισοερειπωθεί και τα κοσμήματα του θρόνου είχαν αποθεθεί έναντι ευτελούς τιμήματος σε ενεχυροδανειστήριο της Βενετίας, όπου και παρέμειναν. Τόσο ο Μαλάνος όσο και ο Pontani επισημαίνουν ότι πηγή του ποιήματος είναι η *Ρωμαϊκή Ιστορία* του Νικηφόρου Γρηγορά, από την οποία παραθέτουν το απόσπασμα που ενέπνευσε τον Καβάφη.<sup>411</sup> Ο Μαλάνος πιθανολογεί ότι την πρώτη σχετική νύξη βρήκε ο Καβάφης στον δεύτερο τόμο του έργου του Diehl *Figures Byzantines*, και από εκεί οδηγήθηκε στον Γρηγορά. Στο ζήτημα των πηγών αναφέρεται και ο Β.Φ. Χρηστίδης, ο οποίος παραθέτει τα κείμενα του Γρηγορά και συνοψίζει τις απόψεις του Diehl και του Παπαρρηγόπουλου, επισημαίνοντας ότι όλοι αναγνωρίζουν τις αρετές του Καντακουζηνού, και, παρά το γεγονός ότι θεωρούν εκείνον συνυπεύθυνο για την κατάντια του κράτους, είναι η Άννα που κατηγορείται περισσότερο, η οποία μαζί με τον Απόκαυκο προέβη σε εγκληματικές πράξεις· καταλήγει πως ο Καβάφης βλέπει με σεβασμό το γκρέμισμα του Βυζαντίου, και ενώ σε περιπτώσεις όπως οι Αλεξανδρινοί βασιλείς ή ο αξιοθρήνητος Λαγίδης μεταχειρίζεται την ειρωνεία, στην περίπτωση των Βυζαντινών αρχόντων «η αξιοπρέπεια υψώνεται μεγαλόπρεπη και καλύπτει όλη την φτώχεια».<sup>412</sup> Στους αντίποδες της παραπάνω ανάγνωσης, ο Αγαπητός ερμηνεύει το ποίημα πάνω στο τριμερές σχήμα ποιητής / μεσαιωνικός συγγραφέας / σύγχρονος ιστορικός. Ο μελετητής θεωρεί ότι ο Καβάφης οδηγήθηκε από τον Gibbon στον Γρηγορά και αντέταξε στη δική τους οπτική τη μετατροπή

411. Nicephorus Gregoras, *Byz. Hist.* 25.50-32.12 (CSHB, III, 56-200). Pontani 1991, 65-66. Μαλάνος 1957, 369.

412. Χρηστίδης 1958, 76.



«του ίδιου του αντικειμένου της θεατρικής ψευδαίσθησης σε σύμβολο της αλήθειας αντί του ψεύδους»· επίσης σημειώνει ότι το ποίημα εκφράζει την ελληνική ιδεολογία της ματαιότητας του οικουμενικού οράματος.<sup>413</sup> Με την παραπάνω ερμηνεία διαφωνεί ο Hirst, ο οποίος παρατηρεί ότι η επικρατούσα «αθώα ανάγνωση», σύμφωνα με την οποία τα τεχνητά κοσμήματα είναι σύμβολα των αληθινών, παραείναι προφανής. Επομένως προτείνει μια άλλη ανάγνωση, με την προϋπόθεση ότι ο Καβάφης συμμερίζεται την άποψη του Gibbon για τη ματαιοδοξία και την υποκρισία του Καντακουζηνού, καθώς και την καταστροφική του συμβολή στην πτώση της αυτοκρατορίας λόγω της συμμαχίας του με τους Τούρκους. Σύμφωνα με τη δική του ανάγνωση, η λέξη «σύμβολα» λειτουργεί αμφίσημα: δεν αναφέρεται στα αληθινά κοσμήματα αλλά στα ψεύτικα που αρμόζουν στο αυτοκρατορικό ζεύγος, καταλήγοντας, πιο μετριοπαθώς απ' ό,τι στην αρχή, στην αποδοχή και των δύο αναγνώσεων: «Αλλά είναι μέσω της χρήσης της λέξης “σύμβολα” που ο Καβάφης κατορθώνει να διατηρήσει την αμφισημία, επιτρέποντας και τις δύο αναγνώσεις, την αθώα και την “υποψιασμένη” [“informed”]».<sup>414</sup> Διπλή ανάγνωση προτείνει ο μελετητής και για τους στίχους 10-12 λόγω της αμφισημίας της λέξης «κακομοιριά».

Παρακάτω θα επιχειρήσω διαβάζοντας εκ του σύνεγγυς το ποίημα, παράλληλα με τις πηγές από όπου αντλεί ο Καβάφης, να απαντήσω στο ερώτημα ποιοι είναι οι λόγοι που οδήγησαν τον Καβάφη να συνθέσει αυτό το ποίημα και, επομένως, να ρίξω λίγο ακόμη φως στην ερμηνεία του. Το ποίημα, όπου ενοικούν ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο και δύο ιστοριογενή δραματικά προσωπεία, αποτελείται από μία στιχική ενότητα. Το αφηγηματικό προσωπείο σχολιάζει σε α' και γ' πρόσωπο μια «λεπτομέρεια» από την τελετή της στέψης του αυτοκρατορικού ζεύγους: τους τεχνητούς λίθους που φόρεσαν κατά την τελετή, αφού λόγω της φτώχειας του κράτους δεν είχαν μείνει παρά «λίγοι πολύτιμοι λίθοι». Ήδη με την εκκίνηση της αφήγησης υπογραμμίζεται το μέγεθος της συναισθηματικής συμμετοχής του αφηγηματικού προσωπείου στο γεγονός («Πολύ με συγκινεί μια λεπτομέρεια») και άρα δίνεται εξ αρχής ένα βασικό στοιχείο της ταυτότητάς του, αν και ακόμη όχι συγκεκριμένο: πρόκειται για αφηγητή που συμμετέχει συναισθηματικά στην ιστορία του βασιλικού βυζαντινού γάμου. Η εμφατική υπογράμμιση (χάρη στην απομονωμένη ανάμεσα σε δύο κόμματα και τις συνακόλουθες παύσεις εκφορά κατά την ανάγνωση) του τόπου του γάμου («εν Βλαχέρναις») στον δεύτερο στίχο λειτουργεί ως υπαινικτική υπόμνηση της ιστορικής μαρτυρίας για την οικτρή κατάσταση τα χρόνια αυτά του

413. Agapitos 1994, 1-20: 19-20. Πβ. και τα σχόλια της Lavagnini στο Καβάφης 2006, 206.

414. Hirst 1998, 116.

μισοερειπωμένου ναού της Αγίας Σοφίας. Η αναγραφή ολόκληρων των ονομάτων των αυτοκρατόρων στους στίχους 2 και 3 φανερώνει σεβασμό απέναντί τους εκ μέρους του προσώπειου. Ακολούθως, στους στίχους 4 και 6 δίνεται η πληροφορία που υποστασιώνει όλο το ποίημα: ότι κατά τη στέψη του αυτοκρατορικού ζεύγος φόρεσε τεχνητούς λίθους, «κομάτια από ναλί, / κόκκινα, πράσινα ή γαλάζια», αφού «δεν είχαν παρά λίγους πολυτίμους λίθους». Ανάμεσα στην έλλειψη πολύτιμων λίθων και στους τεχνητούς λίθους παρεμβάλλεται μια παρενθετική πρόταση που αποκαλύπτει την αιτία αυτής της επιλογής (στ. 5: «του ταλαιπώρου κράτους μας ήταν μεγάλ' η πτώχεια») και συγχρόνως δίνει ένα σημαντικό στοιχείο της ταυτότητας του αφηγηματικού προσώπειου: πρόκειται για έναν πολίτη της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας ο οποίος δεν τοποθετείται χρονικά, αλλά οπωσδήποτε σχολιάζει σε έναν οποιοδήποτε μεταγενέστερο χρόνο τη στέψη. Ενδεχομένως να πρόκειται για έναν αναγνώστη της ιστορίας του Γρηγορά ή του Gibbon (ή μιας έκφρασης ή για έναν θεατή μιας εικόνας της στέψης). Αυτός ο παρενθετικός στίχος είναι κομβικός για τη σκηνοθεσία του ποιήματος και, παρόλο που διατυπώνεται σαν σχόλιο του αφηγηματικού προσώπειου, ουσιαστικά μεταφέρει την εκτίμηση της Ιστορίας, αφού απαντά ως πληροφορία στα έργα του Gibbon και του Γρηγορά (στον οποίο παραπέμπει ο Gibbon). Ωστόσο, η πληροφορία μεταφέρεται με μια προσθήκη πολύ σημαντική για την ερμηνεία του ποιήματος: η αποστασιοποιημένη ιστορική πληροφορία εδώ υποκειμενοποιείται μέσω της φράσης «του ταλαιπώρου κράτους μας», καθιστώντας τον στίχο νοηματικό κέντρο του ποιήματος.<sup>415</sup> Μάλιστα, ο Gibbon κάνει λόγο για «proud poverty of the times»,<sup>416</sup> έννοια που ενδεχομένως απηχείται στην εκτίμηση του αφηγημα-

415. Για τη σημασία της πρωτοπρόσωπης αντωνυμίας πληθυντικού αριθμού «μας» στην ποίηση του Καβάφη βλ. Haas 1996, 104-106.

Ο Hirst θεωρεί πως αυτός ο κομβικός στίχος του ποιήματος, η θρηνητική κραυγή («mournful cry») του Καβάφη για τη στέψη του Καντακουζηνού αφορά εξίσου την Ελλάδα του 1924 και το Βυζάντιο του 1347 (Hirst 2003, 67).

416. «Τοσαύτη δὲ πενία κατείχετο τὰ βασιλεία τμηκαῦτα, ὥστ' οὐδὲν ἦν τῶν τρυβλίων καὶ ἐκπιωμάτων ἐκεῖ χρυσοῦν ἢ ἀργυροῦν» (Pontani 1991, 65). Ο Μαλάνος παραθέτει τη μετάφραση του Diehl: «Τέτοια ήταν η φτώχεια του βασιλείου, λείει ένας σύγχρονος [ο Γρηγοράς], που, ανάμεσα στα πιάτα και τα κύπελλα που σερβίρανε στο συμπόσιο, δεν υπήρχε ούτε ένα κομμάτι από χρυσό ή ασήμι» (Μαλάνος 1957, 369).

Ολόκληρο το χωρίο του Gibbon έχει ως εξής: «The festival of the coronation and nuptials was celebrated with the appearance of concord and magnificence, and both were equally fallacious. During the late troubles, the treasures of the state, and even the palace, had been alienated of embezzled: the royal banquet was served in pewter of earthenware; and such was the proud poverty of the times that the absence of gold and jewels was supplied by the paltry artifices of glass and gilt leather» (Gibbon

τικού προσωπείου αμέσως παρακάτω (στ. 7-9: «Τίποτε / το ταπεινόν ή το αναξιοπρεπές / δεν έχουν κατ' εμέ τα κοματάκια αυτά / από υαλί χρωματιστό»).

Το ποίημα εντάσσεται στον κύκλο των ποιημάτων στα οποία ο Καβάφης διαλέγεται με την Ιστορία, όπως εύλογα προκύπτει από τη φράση «με συγκινεί» και κυρίως από την καίρια φράση «κατ' εμέ», που προβάλλει εμφαντικά την προσωπική ανάγνωση της ιστορικής πληροφορίας.<sup>417</sup> Το σχόλιο του προσωπείου εκφράζεται με έμφαση χάρη στη διάταξη των στίχων 7-8 («τίποτε / το ταπεινόν»), 8-9 («ή το αναξιοπρεπές / δεν έχουν») και 9-10 («τα κοματάκια αυτά / από υαλί χρωματιστό»). Στην αρχή (στ. 6) τονίζεται η υλική ευτέλεια των τεχνητών λίθων μέσω της υποτιμητικής αναφοράς: «ένα σωρό κομάτια από υαλί». Στη συνέχεια, όμως, κατά την επαναληπτική αναφορά σ' αυτούς (στ. 9-10 «τα κοματάκια αυτά / από υαλί»), το υποκοριστικό σε συνδυασμό με τη δεικτική αντωνυμία που μετατοπίζει την αναφορά από το γενικό και αόριστο στο ειδικό και συγκεκριμένο, η υποτίμηση αίρεται: η εκτίμηση που εκφράζεται εμφαντικά χάρη στην πρόταξη της λέξης «τίποτε» και τη σειρά των λέξεων στους στίχους 7-8 («τίποτε / το ταπεινόν ή το αναξιοπρεπές / δεν έχουν») δεν αφορά πια τον «σωρό κομάτια από υαλί» αλλά «τα κοματάκια αυτά / από υαλί χρωματιστό», δηλαδή τα συγκεκριμένα κοσμήματα που φόρεσε το αυτοκρατορικό ζεύγος. Εξάλλου, η συνέχεια του συλλογισμού απομακρύνει ακόμη περισσότερο την αρχική υποτίμησή τους, καθώς επιθέτει στην προηγούμενη μια νέα νοηματοδότησή τους και μάλιστα εμφαντικά χάρη στον διασκελισμό στους στίχους 10-11 και την αυτονόμηση του στίχου 12 («Μοιάζουνε τουναντίον / σαν μια διαμαρτυρία θλιβερή / κατά της άδικης κακομοιριάς των στεφομένων»). Το σχόλιο αυτό διατυπώνεται από το αφηγηματικό προσωπείο. Η λέξη «κακομοιριά»<sup>418</sup> έχει δύο σημασίες οι οποίες διαστέλλουν και βαθαίνουν το νόημα του ποιήματος: η κακή μοίρα των δύο πρωταγωνιστών και η αναφορά στα κοσμήματα, στο πλαίσιο μιας τελετής, συναρμολόζουν το θέμα της Εκκλησίας με την αισθητική. Το ποίημα «Από υαλί χρωματιστό» συνανασύρει το ποίημα «Στην Εκκλησία», όπου η σύζευξη «της εκκλησίας των Γραικών» και της εθιμικής, αισθητικής και ιστορικής διάστασής της δημιουργούν την αίσθηση του ανήκειν σε μια φυλή.<sup>419</sup> Το επίθετο

1909-1912, VI, 525-526).

417. Η καίρια φράση «κατ' εμέ» εμφανίζεται και σε σχόλιο του ποιητή για το ποίημα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» («...περιγράφω αυτό που κατ' εμέ κυρίως έσπευδαν να δουν οι Αλεξανδρινοί»). Πβ. Haas 2018, 111.

418. Σύμφωνα με το *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών του ΑΠΘ, η λέξη κακομοιριά έχει δύο σημασίες: α) κακή κατάσταση λόγω της φτώχειας και της δυστυχίας· β) κατάσταση που τη χαρακτηρίζει η ασχήμια, το ευτελές αισθητικά ή ηθικά και που προκαλεί τον οίκτο ή την αποστροφή.

419. Το θεμελιώδες αυτό θέμα, συνδέοντάς το και με άλλα ποιήματα και κείμενα

«άδικη» που προσδιορίζει τη λέξη «κακομοιρία» απενοχοποιεί το αυτοκρατορικό ζεύγος, του οποίου η «κακή μοίρα» περιλαμβάνει μεν τη δική τους ευθύνη, αφού είναι πρωταγωνιστές της Ιστορίας, αλλά και την υπερβαίνει. Παρόμοια λειτουργεί η χρήση του ρήματος «μοιάζουν» («μοιάζουν σαν μια διαμαρτυρία θλιβερή»), η οποία περισσότερο δηλώνει την πρόσληψη του γεγονότος από τον αναγνώστη αφηγητή, παρά συνδέεται με τα κίνητρα του αυτοκρατορικού ζεύγους. Ούτως ή άλλως ο αφηγητής δεν εστιάζει στα πρόσωπα αλλά σε μια «λεπτομέρεια» (στ. 1) η οποία αναδεικνύεται σε βασικό θέμα του ποιήματος, όπως άλλωστε προεξαγγέλλει και ο τίτλος του. Μέσω της προοπτικής του ποιήματος, ο τίτλος «Από υαλί χρωματιστό» από προσδιοριστικό των κοσμημάτων του αυτοκρατορικού ζεύγους γίνεται μια μεταφορά της πορείας του βυζαντινού κράτους προς την πτώση. Το ποίημα μπορεί να διαβαστεί σαν ιστορική μινιατούρα ή «λεπτομέρεια» εικόνας ενός ακόμη επεισοδίου της πτώσης του Βυζαντίου. Στους τέσσερις τελευταίους στίχους 13-16 ολοκληρώνεται ο συλλογισμός του αφηγηματικού προσωπίου, και οι τεχνητοί λίθοι ανάγονται σε «σύμβολα του τι ήρμοζε να έχουν, / του τι εξ άπαντος ήταν ορθόν να έχουν / στην στέψη των» οι Βυζαντινοί αυτοκράτορες. Μέσω της επανάληψης («να έχουν») και της χρήσης λέξεων λόγιας γλώσσας που μοιάζουν να αναπληρώνουν την ελλείπουσα μεγαλοπρέπεια («τι ήρμοζε», «τι εξ άπαντος ήταν ορθόν να έχουν»), η έμφαση δίνεται στην «πτώχεια του κράτους μας». Όλες οι ιστορικές πηγές, σύγχρονες και μεταγενέστερες, αναφέρουν ότι η Άννα της Σαβοΐας είχε ξοδέψει τα χρήματα του κράτους αλλά και τα πολύτιμα σκεύη και τα πλούτη του παλατιού για τον πολιτικό της αγώνα αλλά και για να εκδικηθεί τον Καντακουζηνό στην περίπτωση που νικούσε.<sup>420</sup> Επομένως, αυτό που «έχουν» οι αυτοκράτορες είναι οι τεχνητοί λίθοι. Αυτό που «ήρμοζε να έχουν» είναι οι πολύτιμοι λίθοι. Ακόμη και αν διαβάσει κανείς καχύποπτα ή έστω «μυημένα» («informed») τη λέξη «σύμβολα»,<sup>421</sup> θεωρώντας πως ο συμβολισμός αναδιπλώνεται στους τεχνητούς λίθους, όπως προτείνει ο Hirst, τόσο η γραμματική της συγκεκριμένης φράσης όσο και η ρητορική όλου του ποιήματος, με αφορμή τη μετριοπάθεια του αυτοκρατορικού ζεύγους, αναδεικνύει ως νοηματικό κέντρο τη θλίψη για την κατάντια της φυλής.<sup>422</sup> Εξάλ-

του Καβάφη, μελετά η Haas (1996, 91-129).

420. Μαλάνος 1957, 368. Ντιλ 1969, 626-627.

421. Στο Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής διαβάζουμε: «Σύμβολο: Αντικείμενο, έμφυχο ο η αισθητό σημείο, που λόγω της μορφής ή της φύσης του συνδέεται συνειρμικά με μια αφηρημένη συνήθ. έννοια, π.χ. ιδέα, ιδιότητα, κατάσταση κτλ., και με το οποίο παριστάνουμε αυτή την έννοια».

422. Ο Gibbon σχολιάζει αρνητικά τον Καντακουζηνό για τις αδυναμίες του (ματαιοδοξία, υποκρισία κ.ο.κ., βλ. Gibbon 1909-1912, VI, 523, 526), αλλά περισσότερο τον επαινεί για τις αρετές του (ό.π., 518, 520, 521, 524). Οπωσδήποτε, σε σύγκριση με

λου, τα δύο σχόλια που παραδίδει ο Παπουτσάκης στο άρθρο του Καβάφη «Οι Βυζαντινοί ποιηταί» ενδυναμώνουν την υπόθεση ότι το ποίημα είναι μια ελεγεία για την άθλια υλική (και ηθική) κατάσταση της αυτοκρατορίας στο τέλος της. Το πρώτο συνδέει τα ποιήματα «Στην Εκκλησία» και «Από υαλί χρωματιστό» στη βάση της ελληνικής ταυτότητας του «κράτους μας». Το δεύτερο μεταφέρει «μια σχετική κουβέντα του Καβάφη», που μας επιτρέπει να φανταστούμε ότι ακόμη και αν ο Καβάφης είναι επιφυλακτικός απέναντι στον Καντακουζηνό, όπως απέναντι σε άλλες ιστορικές μορφές που στεγάζονται σε ποιήματά του, είναι πολύ πιθανό, ως «ποιητής διαλεκτικός» που απεχθάνεται τις μονοσήμαντες αλήθειες,<sup>423</sup> να έβρισκε ελαφρυντικά για ορισμένες επιλογές του: «Είναι αφυολόγητο το να έχουμε την απαίτησιν από ένα κράτος, με τόσο μακραίωνη ιστορία, να έχει μείνει ανεπηρέαστο από εξωτερικούς παράγοντας, να έχει μείνει απόλυτα αμιγές. Είναι σαν να ζητούσαμε από έναν άνθρωπο που έζησε μια ζωή μακρά, γεμάτη δράσι κ' εντατικά αποδοτική, να είχε μείνει μακριά από κάθε περιπέτεια, να μην είχε κάμει ποτέ του κραιπάλη, να μην είχε ποτέ του ανακατωθεί με τα πιο απίθανα, με τα πιο ξένα προς αυτόν στοιχεία. Ίσως μάλιστα το ανακάτωμά του αυτό να υπήρξε συντελεστικόν της ζωτικότητός του».<sup>424</sup> Ο Bowersock, επιχειρώντας να απαντήσει στην ερώτηση «τι είλκυσε τον Καβάφη τόσο έντονα σ' αυτήν την μάλλον αξιοθρήνητη μορφή της όψιμης βυζαντινής

τους άλλους συντελεστές της παρακμής, ο Καντακουζηνός είναι ο μόνος που σχολιάζεται με τόσο θετικό τρόπο από τον Άγγλο ιστορικό, ο οποίος αποδομεί την Άννα της Σαβοΐας και τον Απόκαυκο, κρίνει τον Πατριάρχη και τα δύο αντίπαλα πολιτικά κόμματα που οδήγησαν το κράτος στη φτώχεια (6.π., 519, 524, 525, 527). Παρόμοια ποσόστωση φαίνεται να υπάρχει και στο έργο του Γρηγορά, παρά την αντιπολιτευτική στάση του απέναντι στον Καντακουζηνό (Gregoras, Byz. Hist. XII, 5). Αντίθετα, περισσότερες επιφυλάξεις για τον Καντακουζηνό φαίνεται να εκφράζει ο Παπαρηγόπουλος (πβ. το σχόλιο της Lavagnini στο Καβάφης 2006, 205-206). Στους «αξιοπρεπείς ήρωες» κατατάσσει ο Μιχάλης Πιερής την «Κυρία Ειρήνη Ανδρονίκου Ασάν» (Πιερής 1992, 221). Για την αμφιθυμία των ιστορικών απέναντι στον Καντακουζηνό πβ. και Hirst 2003, 74.

Στο ατελές ποίημα «Ο Πατριάρχης» ενδέχεται ο Καβάφης να υπονομεύει τον Καντακουζηνό, χρησιμοποιώντας τα ίδια του τα λόγια, όπως πειστικά υποστηρίζει ο Hirst (ό.π., 76-79). Αλλά αυτό δεν συνεπάγεται ότι είναι οπωσδήποτε αρνητικός απέναντι στον Καντακουζηνό σε όλα τα ποιήματα που αναφέρονται σ' αυτόν ή τον αφορούν. Η αμφιθυμία του Καβάφη απέναντι στο ίδιο ιστορικό πρόσωπο μπορεί να εκφράζεται με διαφοροποιημένη συγκρότηση του ιστοριογενούς προσώπου που ενσαρκώνει το ιστορικό πρόσωπο, όπως π.χ. στην περίπτωση των ποιημάτων για τον Δημήτριο στα ποιήματα «Η Δυσσάρεσκια του Σελευκίδου» και «Δημητρίου Σωτήρος (160-152 π.Χ.)» (βλ. εδώ, 370-384).

423. Σαββίδης 1985, 161.

424. Καβάφης 1963, 47-48, σημ. 18· τώρα και Καβάφης 2003, 350 (βλ. και Haas 1996, 106).

ιστορίας», παρατηρεί: «Κάτι στα διαβάσματά του του Gibbon, του Παπαρηγό-πουλου, του Γρηγορά, του Ιωάννη, βρήκε απήχηση μέσα του. Υποθέτω ότι ήταν το θάρρος του Ιωάννη που αντιστάθηκε επιτυχώς στην αδιαμφισβήτητη εξουσία του πατριαρχείου χωρίς να θυσιάσει την πίστη του. Μετά την παραίτησή του ο Ιωάννης ντύθηκε το σχήμα του μοναχισμού και έγινε ιστορικός. Ήταν ακέραιος άνθρωπος που έμεινε σταθερός στις αρχές του· τα γυάλινα στολίδια απέδειξαν την αδιαφορία του για την επίδειξη και τον πλούτο. Γνώριζε ότι ήταν μέρος ενός παρηκμασμένου και αποδυναμωμένου κόσμου, αλλά διατήρησε τον Βυζαντινισμό της φυλής του Καβάφη, “της φυλής μας”». <sup>425</sup> Η συγκρίση, άλλωστε, δεν προκαλείται στο αφηγηματικό προσωπείο από τη συμπεριφορά του αυτοκρατορικού ζεύγους, αλλά από τη «φτώχεια του ταλαιπώρου κράτους», που αποτυπώνεται μετωνυμικά στα ψεύτικα κοσμήματα. Αλλά το αυτοκρατορικό ζεύγος αποκτά παραδειγματική αξία και σημασία, όπως φανερώνει η ρητορική του ποιήματος. Τα ονόματα του αυτοκράτορα και της αυτοκράτειρας επαναλαμβάνονται στους δύο τελευταίους στίχους ολόκληρα, αλλά όχι πανομοιότυπα με την αναφορά τους στους στίχους 2-3: α) το οριστικό άρθρο («του», «της») αντικαθίσταται από το αόριστο («ένας», «μια»), ανάγοντας το συγκεκριμένο σε γενικό· και β) προστίθενται τα προσηγορικά «Κυρ» και «Κυρία», ώστε να τονιστεί ο σεβασμός του αφηγηματικού προσωπείου προς το αυτοκρατορικό ζεύγος. <sup>426</sup> Η συμβολοποίησή τους μετά τη συμβολοποίηση των ψεύτικων κοσμημάτων δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για τη στάση του Καβάφη απέναντι στη συγκεκριμένη επιλογή του Καντακουζηνού. Το πιθανότερο είναι ότι ο Καβάφης εκτίμησε τη μετριοπάθεια και τη σύνεση του Καντακουζηνού, του οποίου η επιλογή ήταν συμβατή με την ουσία των πραγμάτων και όχι με την απατηλή όψη τους, όπως και στην περίπτωση άλλων ηγετών, π.χ. του βασιλέως Δημητρίου στο ομώνυμο ποίημα. Σε αυτήν την περίπτωση μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι παράλληλα με το θέμα της Πτώσης το ποίημα θεματοποιεί «την ιστορική συνείδηση της ματαιότητας των κοσμικών μεγαλείων». <sup>427</sup> Επιπλέον, στο ποίημα τίθεται το προσφιλές στον Καβάφη

425. Bowersock 2009, 253. Πβ. και την παρατήρηση του Jeffreys ότι ο Καβάφης επιλέγει τη σύνθετη περσόνα του Καντακουζηνού για να δείξει τη συμβολή της παρακμής και της αξιοπρέπειας (Jeffreys 2015, 154).

426. Για την ιστορία και τη σημασία των προσηγορικών βλ. Κοντογιαννοπούλου 2012, 209-226.

427. Μέσα από αυτήν την οπτική το ποίημα μπορεί να προστεθεί «στην ομάδα των καβαφικών ποιημάτων που έχουν κοινό θέμα την ιστορική συνείδηση της ματαιότητας των κοσμικών μεγαλείων (Σαββίδης 1985, 69)». Όπως συμβαίνει με τα περισσότερα ποιήματα του Καβάφη, το ποίημα αυτό, πέρα από το ομολόγό του βυζαντινό ποίημα, μπορεί να συνδεθεί με πολλά άλλα «αναγνωρισμένα» ποιήματά του, ανάλογα με τον θεματικό άξονα που επιλέγει κανείς: «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον», «Σοφοί δε Προσόντων», «Ο Βασιλεύς Δημή-

θέμα της διάστασης είναι και φαίνεσθαι, μέσα από τη μεταφορά των πολυτίμων και των τεχνητών λίθων.

Αλλά γιατί ο Καβάφης γράφει ένα ποίημα όπου αναπαράγει μέσα από το προσωπείο ενός «συμμέτοχου» αφηγηματικού προσωπείου μια πληροφορία των ιστορικών κειμένων; Ο τρόπος αναπαραγωγής και ενσωμάτωσης στο ποίημα των ιστορικών πληροφοριών που ο Καβάφης ως ποιητής-αναγνώστης επιλέγει είναι αποκαλυπτικός: ο στίχος 1 εκφράζει τα συναισθήματα του αφηγηματικού προσωπείου για το γεγονός που περιγράφεται στους στίχους 2-4 και 6-7, σύμφωνα με τις ιστορικές πληροφορίες του Gibbon και του Γρηγορά. Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο παρενθετικός στίχος 5 επαναλαμβάνει πληροφορία που δίνουν αποστασιοποιημένα, όπως αρμόζει σε ιστορικούς, ο Γρηγοράς και ο Gibbon.<sup>428</sup> Ο Γρηγοράς αναφέρεται στην επικράτεια και στην εποχή («Τοσαύτη δὲ πενία κατείχετο τὰ βασίλεια τηνικαῦτα»). Ο Gibbon αναφέρεται στην εποχή, εκφέροντας και την προσωπική του εκτίμηση μέσω ενός επιθέτου («the proud poverty of the times»). Η πληροφορία αυτή όταν μεταφέρεται στο ποίημα, αυτόνομα μέσα σε παρένθεση, υποκειμενοποιεί, όπως είδαμε, την απρόσωπη πληροφορία της Ιστορίας, αναθέτοντας τον λόγο σε έναν πολίτη της ίδιας κοινωνίας και εποχής, ο οποίος εκφράζει τη συγκίνησή του και τις σκέψεις του σε πρώτο προσωπικό ενικού (στ. 1) που στη συνέχεια, όσο αυξάνεται η συγκίνηση, συνενώνεται με την κοινότητα για να μετατραπεί σε πληθυντικό («μας») (στ. 5). Από τη λέξη «Τίποτε» (στ. 7) έως το τέλος του ποιήματος, το αφηγηματικό προσωπείο διατυπώνει τη δική του άποψη, που όχι μόνον δεν υπάρχει στις ιστορικές πηγές αλλά και αντιστρατεύεται την ετυμηγορία τους, όπως αυτή διατυπώνεται από τον σύγχρονο του γεγονότος ιστορικό Γρηγορά. Στο ιστορικό κείμενο απ' όπου αντλεί ο Καβάφης τις πληροφορίες, τρεις γραμμές πιο κάτω από το χωρίο όπου σταματάει την παράθεση ο Pontani, ο μέχρι πριν λίγο αποστασιοποιημένος ιστορικός Γρηγοράς εκφράζει την ντροπή του για όσα αφηγείται: «οὕτως ἔρρει καὶ σφόδρα ἔσβη καὶ κατηνέχθη τὰ τῆς ἀρχαίας ἐκείνης εὐδαιμονίας τε καὶ λαμπρότητος τῶν Ρωμαϊκῶν πραγμάτων· ὡς νῦν γε μὴδ' ἄνευ αἰσχύνης ἔχειν ἡμᾶς ἐκτιθέναι τὴν τῶν τοιούτων ἀφήγησιν».<sup>429</sup> Ενδεχομένως εδώ να βρισκείται

τριος», «Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου», «Ο Δαρειός», «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», «Οροφέρνης» είναι κάποια από αυτά, στα οποία μπορούν ενδεχομένως να προστεθούν και άλλα.

428. Ο Μαλάνος παραθέτει τη μετάφραση του Diehl: «Προσθέτω ότι τα περισσότερα από τα διαδήματα και τα βασιλικά ενδύματα σ' αυτή την εορτή, δεν είχαν παρά φαινομενικήν όψη χρυσού και δήθεν πολυτίμων λίθων. Το χρυσάφι το είχε αντικαταστήσει το επίχρυσο δέρμα, και τις πολύτιμες πέτρες τα γυαλιά από διάφορα χρώματα» (Μαλάνος 1957, 369).

429. Νικηφόρος Γρηγοράς, *Ρωμαϊκή Ιστορία*, PG, XV, 789. Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι ο Μαλάνος παραθέτει χωρίς κανένα σχόλιο ολόκληρο το χωρίο, μαζί και τη φράση όπου ο ιστορικός εκφράζει την ντροπή του για την αφήγηση του γεγονότος, καθώς και

η αφορμή της έμπνευσης του Καβάφη. Αντίθετα προς τον ιστορικό που «αισχύ-νεται» ακόμη και με την αφήγηση αυτού του γεγονότος, ο Καβάφης, μέσω του αφηγηματικού προσωπείου του, υπερβαίνει την «αισχύνη» της Ιστορίας, εκφράζοντας τη θλίψη της ποίησης για την «άδικη κακομοιριά των στεφομένων»· και μετατρέπει το ευτελές υλικό σε σύμβολο ήθους, αντιπροτείνοντας στην κριτική της Ιστορίας για το χαμένο μεγαλείο της αυτοκρατορίας την παραμυθία της ποίησης για τη διαχρονική ποιότητα μιας παραδειγματικής συμπεριφοράς εν μέσω της πτώσης, «αντάξιας του ένδοξου βυζαντινισμού».

## VI. Αντινομικές ταυτότητες

Είναι κοινός τόπος της καβαφικής βιβλιογραφίας ότι ο Καβάφης αγαπάει τις ωσμώνσεις, τις μεταβάσεις, τα πορώδη όρια, τα μεταίχμια, τις λεπτές ισορροπίες ανάμεσα σε δύο κόσμους, είτε αυτά αφορούν την πολιτισμική ταυτότητα ή την ιδεολογία, είτε συναισθήματα, διλήμματα και καταστάσεις όπου οι άνθρωποι δοκιμάζουν και δοκιμάζονται. Όπως επισημαίνει η Haas, αναφορικά με το τόσο κρίσιμο ζήτημα της ταυτότητας στην ποίηση του Καβάφη, «το φαινόμενο μιας αλλαγής ταυτότητας αποκτά ιδιαίτερο βάρος», ιδίως στις περιπτώσεις της «θρησκευτικής μεταστροφής» των ιστορικών προσωπείων, που εμφανίζεται σε επτά ποιήματα τα οποία η μελετήτρια εξετάζει ακολουθώντας τη χρονολογική σειρά γραφής: «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)» (1912/1919), «Ιγνατίου Τάφος» (1916/1917), «Είγε ετελεύτα» (1897/1920), «Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου» (1921), «Η αρρώστια του Κλείτου» (1926), «Ιερεύς του Σεραπίου» (1926) και «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.» (1929).<sup>430</sup> Σε όλες τις περιπτώσεις, η θρησκευτική μεταστροφή του προσώπου (συντελεσμένη, ματαιωμένη ή σε διαρκή εκκρεμότητα) συνδέεται με ένα μείζον θέμα, τον διχασμό ανάμεσα στην αυστηρότητα ενός ιδεολογικού συστήματος και στην εγγενή ροπή προς έναν ελεύθερο τρόπο ζωής, με το ευρύτερο θρησκευτικοκοινωνικό καθεστώς και τις αγκυλώσεις του, με τη δογματική ακαμψία κ.ο.κ.<sup>431</sup> Σε όλα

τη μετάφραση του Diehl (Μαλάνος 1957, 369-370).

430. Haas 2000β, 47-60.

431. Τρία από τα ποιήματα αυτά εξετάζονται στο πρώτο κεφάλαιο: «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)», «Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου» και «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.». Για το ποίημα «Ιγνατίου Τάφος» βλ. Μπελεζίνης 1991, 22-29 και Haas 2000β, 51-52. Για το ποίημα «Η αρρώστια του Κλείτου» βλ. Haas 2000β, 57-58, και Κωσταρά 2014, 415-419. Για το ποίημα «Ιερεύς του Σεραπίου» βλ. Haas 2000β, 58-60, και Παπαζογλου 2006, 185-203.



τα παραπάνω ποιήματα παίζει πολύ σημαντικό ρόλο η συγκρότηση της ταυτότητας του προσωπείου, μέσα από τη δράση ή μέσα από τη ρητορική του, είτε πρόκειται για πρωταγωνιστή (π.χ. ο Μύρης) είτε για δευτεραγωνιστή (π.χ. η γριά υπηρέτρια στο ποίημα «Η αρρώστια του Κλείτου») είτε για αφηγηματικό προσωπείο (π.χ. «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)»).

Στην πινακοθήκη των προσωπείων που δοκιμάζονται ανάμεσα σε δύο κόσμους, εξέχουσα και ιδιαίτερη θέση κατέχει η σύνθετη και αντιφατική μορφή του Ιουλιανού, ιστορικού προσώπου που απαντά με μεγάλη συχνότητα στην ποίηση του Καβάφη, σύμφωνα με τις μετρήσεις του Ντελόπουλου.<sup>432</sup> Ο Ιουλιανός απασχόλησε τον Καβάφη σε όλη τη διάρκεια της ποιητικής του διαδρομής: από την πρώτη μορφή του ποιήματος «Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών» (1926), που μάλλον πρωτογράφηκε το 1892 με τίτλο «Ο Σταυρός», έως την τελευταία ποιητική του κατάθεση «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας», που γράφτηκε μεταξύ 1932 και 1933 και δημοσιεύτηκε το 1935.<sup>433</sup> Το έντονο ενδιαφέρον του Καβάφη για τον Ιουλιανό φαίνεται και από το γεγονός ότι τον παρακολουθεί από την παιδική ηλικία ως τον θάνατό του.<sup>434</sup> Η ενασχόλησή του με τον φιλόσοφο, παραβάτη αυτοκράτορα ξεκινάει το διάστημα κατά το οποίο μελετά το έργο του Gibbon και ολοκληρώνεται με τη συγγραφή δώδεκα ποιημάτων, από τα οποία τα δέκα γράφονται μετά το 1920.<sup>435</sup> Τα ποιήματα αυτά έχουν αποτελέσει αντικείμενο πολλών μελετών, ενώ είναι κοινός τόπος της κριτικής ότι η στάση του Καβάφη απέναντι στον Ιουλιανό είναι αμφίσημη. Προφανώς, ό,τι ενδιαφέρει τον ποιητή, εκτός από την αινιγματική και άκρως αντιφατική μορφή του Ιουλιανού, όπου συναιρούνται κατά την εκτίμηση του Δάλλα «οι εμπειρίες και τα διλήμματα του προσώπου και οι πρακτικές της ιστορίας»,<sup>436</sup> είναι η διάδραση Ελλήνων (εθνικών) και χριστιανών κατά τον μεταβατικό 4ο αιώνα μ.Χ. και οι αντιδράσεις που προκάλεσε η ιδιότητα θρησκευτική μεταρρύθμιση στην οποία στόχευε ο αυτοκράτορας. Καθώς το ενδιαφέρον του Καβάφη συνήθως επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο η Ιστορία διαθλά την ανθρώπινη συμπεριφορά σε στιγμές μεταβατικές, στα δώδεκα αυτά ποιήματα φωτίζονται συγκεκριμένες ιδιότητες του Ιουλιανού.<sup>437</sup> Είναι κοινός

432. Ντελόπουλος 1980, 130.

433. Βλ. Haas 1996, 157-173, 361-363.

434. Bowersock 1981, 101.

435. Haas 1982, 25-96. Για τον Ιουλιανό στο έργο του Gibbon βλ. Bowersock 1977, 191-217.

436. Δάλλας 1986, 83.

437. Τα επεισόδια της ζωής του Ιουλιανού που σχετίζονται με τα ποιήματά του συνοψίζει η Κωσταρά (2014, 393).

κριτικός τόπος της σχετικής βιβλιογραφίας ότι το ενδιαφέρον του Καβάφη για τον Παραβάτη εντοπίζεται σε ένα συγκεκριμένο στοιχείο της ταυτότητάς του, που υπαγορεύει την αντιφατική του συμπεριφορά: την αρχαία ελληνική κοσμοαντίληψη και θρησκεία συζευγμένη με την αυστηρή χριστιανική ηθική. Η αντινομική ταυτότητα του Ιουλιανού και οι αντιδράσεις των δύο διαφορετικών θρησκευτικών ομάδων που θίγονται από την πολιτική του, των χριστιανών και των εθνικών, ιδίως δε των Αντιοχέων, είναι τα θέματα που υπερिशύουν στα ποιήματα του «κύκλου του Ιουλιανού». Η σχετική βιβλιογραφία είναι εκτενής και αφορά διαφορετικές όψεις αυτού του κύκλου, ενώ η ποικίλη πρόσληψη της σχέσης Καβάφη και Ιουλιανού αποτυπώνει την πολυπλοκότητα του ζητήματος.<sup>438</sup> Όπως επισημαίνει η Βασιλειάδη, εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνεται η μορφή του Ιουλιανού στα ποιήματα του Καβάφη σε σχέση με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία της παρακμής, «εφόσον οι εκδοχές για τη ζωή του Αποστάτη συσσωρεύονται στο γύρισμα του αιώνα, το να γράφεις για τον Ιουλιανό δεν αποτελεί πια διάλογο με το ίδιο το πρόσωπο, αλλά μια δημιουργική αντιπαράθεση με τις ιστορικές πηγές».<sup>439</sup> Το πολύπλοκο δίκτυο των ιστορικών πηγών από τις οποίες αντλεί ο Καβάφης υλικό για τα ποιήματα αυτά έχουν διερευνήσει ο Μαλάνος, ο Pontani, η Lavaginni και η Haas, μελετώντας παράλληλα και τον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής διαχειρίζεται λογοτεχνικά τις ιστορικές πληροφορίες.<sup>440</sup>

Η ταυτότητα του Ιουλιανού στην καβαφική ποίηση εγγράφεται διαμεσολαβημένη από τα ιστορικά της διακείμενα. Η ποιητική της συγκρότηση διαθλά-

438. Ο προβληματισμός εντάσσεται στο μείζον θέμα της χριστιανικής πίστης του Καβάφη που έχει αποτελέσει βασικό αντικείμενο συζήτησης στην καβαφική βιβλιογραφία. Το θέμα έχει μελετηθεί συστηματικά από τη Haas σε ποικίλες μελέτες της και κυρίως στη διδακτορική της διατριβή (Haas 1996). Βλ. και Σαββίδης 1985, 149-154. Για τα ποιήματα του Καβάφη για τον Ιουλιανό βλ. Bowersock 1981. Για την αντιπαλότητα χριστιανών και εθνικών στο καβαφικό έργο βλ. και Δάλλας 1974, 164-165 και 1984, 283-288. Για τις ομοιότητες της συμπεριφοράς χριστιανών και εθνικών απέναντι στον Ιουλιανό βλ. Καρατάσου 1993-1994, 104. Για το πρόβλημα της αντιπαράθεσης «του Ενός και των Πολλών» βλ. Πίνσκαγια 1983β, 201-213. Για τον τρόπο πρόσληψης του Ιουλιανού σε σχέση με τη λογοτεχνία της παρακμής βλ. Βασιλειάδη 2018, 111-179. Για μια πολιτική ανάγνωση των ποιημάτων του Ιουλιανού βλ. Syrimitis 2010· για μια προσέγγιση εστιασμένη στην αναλογία των πολιτικών ζητημάτων της Ευρώπης του 20ού αιώνα με τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία του 4ου αιώνα μ.Χ. βλ. Χρυσανθόπουλος 2012, 131-150.

439. Βασιλειάδη 2018, 117.

440. Μαλάνος 1957, 350-360, 374, 384, 395· Pontani 1991, 64-70· Haas 1982, 25-96· Lavagnini 1981, 55-88. Για τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης επεξεργάζεται λογοτεχνικά τις ιστορικές πηγές στα ποιήματα για τον Ιουλιανό βλ. Δάλλας 2000α, 77.

ται μέσα από την οπτική ενός ενικού ή πληθυντικού προσωπείου που συνήθως ανήκει είτε στους χριστιανούς είτε στους εθνικούς. Η ανασυγκρότησή της προϋποθέτει τη μελέτη ενός παλίμψηστου διαχειμμένων. Η πολύτροπη καβαφική ειρωνεία είναι ένας φιλόξενος ποιητικός τόπος που στεγάζει τα δραματικά ασυμφιλίωτα χαρακτηριστικά του παγιδευμένου στα ιστορικά και ιδεολογικά του αδιέξοδα Ιουλιανού. Η αντινομική ταυτότητά του συνήθως συγκροτείται μέσα από την οπτική μιας κοινότητας. Ο καβαφικός ποιητικός λόγος δεν αποτυπώνει ποτέ αδιαμεσολάβητα τις σκέψεις του, ενώ η προσωπική του περιπέτεια παραμένει για τον αναγνώστη προϊόν εικασίας. Όπως εύστοχα έχει παρατηρηθεί, «ο Ιουλιανός του Καβάφη δεν είναι πρωταγωνιστής αλλά απλός ηθοποιός που διαρκώς κρίνεται από ένα εχθρικό πλήθος».<sup>441</sup> Η ηθοποιία και με τις δύο εκδοχές της (ως τέχνασμα και ως ταυτοτικό χαρακτηριστικό του προσωπείου) θεματοποιείται στο μόνο από τα αναγνωρισμένα ποιήματα που αφορά τον Ιουλιανό πριν στεφθεί αυτοκράτορας και βρεθεί στο επίκεντρο της θρησκευτικής και κοινωνικής διαμάχης («Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία»). Το ποίημα αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από τη σκοπιά της εργασίας μου, καθώς σε αυτό ο Καβάφης αποτυπώνει (και ενδεχομένως εξηγεί) τον δυϊσμό της ταυτότητας του νεαρού Ιουλιανού, παράλληλα με τις ιδιομορφίες του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο ανδρώνεται, πριν ακόμα η πουριτανική μισαλλοδοξία παγιωθεί ως σταθερό χαρακτηριστικό του.<sup>442</sup> Το ποίημα «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία», που ίσως γράφηκε τον Ιανουάριο του 1924 και δημοσιεύτηκε τον ίδιο μήνα, ενώ είχε ενδεχομένως σχεδιαστεί περί το 1892, αφορά τα νεανικά χρόνια του Ιουλιανού, όταν, το 351-352, διέμεινε στη Νικομήδεια κοντά στον θείο του αρειανό επίσκοπο Ευσέβιο, στον οποίο είχε ανατεθεί η χριστιανική αγωγή του και όπου «έκανε τα πρώτα του αποφασιστικά βήματα προς τον μυστικιστικό παγανισμό».<sup>443</sup>

Ο Pontani θεωρεί πηγές του ποιήματος την *Εκκλησιαστική Ιστορία* του Σωκράτη του Σχολαστικού (III, i), την *Εκκλησιαστική Ιστορία* του Σωζομενού Ερμεία (V, 2) και τον *Επιτάφιο επί Ιουλιανώ* του Λιβάνιου (σ. 526 κ.ε.). Για τους νεοπλατωνικούς φιλοσόφους που αναφέρονται στο ποίημα (στ. 5-6) ο Καβάφης, σύμφωνα με τον Pontani, άντλησε πληροφορίες από τους *Βίους φιλοσόφων και σοφιστών*, «ειδικά τον Βίο Μαξίμου», του Ευναπίου.<sup>444</sup> Ο Μαλάνος, στηριγμένος σε πραγματολογικά στοιχεία αλλά και σε στοιχεία ρητορικής,

441. Βασιλειάδη 2018, 145.

442. Πβ. και Marcos 2004, 255-264.

443. Καβάφης 1995, Β 124. Βλ. και Παπαρρηγόπουλος, Β', 532-535, 537-545. Για τη βιογραφία του Ιουλιανού και την εποχή του βλ. Αθανασιάδη, 2001.

444. Pontani 1991, 65.

θεωρεί ότι ο Καβάφης άντλησε «ό,τι χρειαζόταν» από το τρίτομο βιβλίο του Paul Allard *Ιουλιανός ο Αποστάτης*.<sup>445</sup> Όπως έχει δείξει η Haas, πρωταρχική πηγή του ποιήματος είναι ο Gibbon, αλλά ο Καβάφης έχει άντλησει στοιχεία σχετικά με τη μαθητεία του Ιουλιανού και από τον Ευνάπιο και σχετικά με την ανάγνωση των Γραφών στην Εκκλησία της Νικομηδείας από τον Γρηγόριο τον Ναζιανζηνό.<sup>446</sup>

Στο ποίημα αυτό συνεργάζονται ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό προσωπίο, το ιστοριογενές δραματικό προσωπίο του Ιουλιανού και το ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό προσωπίο του Μαρκονίου. Σε ένα δεύτερο επίπεδο κινούνται τα ιστοριογενή δραματικά προσωπία του Γάλλου και του Κωνσταντίου, καθώς και το συλλογικό προσωπίο του «λαού». Όπως έχει δείξει η έρευνα, ο δραματικός χρόνος του ποιήματος αφορά τη δεύτερη διαμονή του Ιουλιανού στη Νικομήδεια, όταν ο μέλλων αυτοκράτωρ είναι σχεδόν είκοσι χρονών. Το επεισόδιο που περιγράφεται είναι φανταστικό, αλλά βασίζεται στις παραπάνω ιστορικές πηγές όσον αφορά τη βιογραφία και την ήδη διαμορφωμένη θρησκευτική ταυτότητα του Ιουλιανού. Πριν περάσουμε στην ανάγνωση του ποιήματος, είναι απαραίτητο για την ερμηνεία του να υπενθυμίσουμε συνοπτικά κάποια ιστορικά στοιχεία που αφορούν την ιδιαιτερότητα του Ιουλιανού και του περιβάλλοντός του έως τον δραματικό χρόνο του ποιήματος. Το 342 ο Ιουλιανός, σε ηλικία έντεκα-δώδεκα ετών, έχοντας ανατραφεί χριστιανικά, μεταβαίνει με εντολή του Κωνσταντίου στη Μάκελλο της Καππαδοκίας, όπου θα μείνει υπό περιορισμόν μέχρι το 347-348. Εκεί διαβάξει τις Γραφές, αλλά και Πλάτωνα, Αριστοτέλη, Θεόφραστο και τους νεοπλατωνικούς Πορφύριο και Ιάμβλιχο. Ιδίως ο δεύτερος θα σημαδέψει την ιδεολογική του εξέλιξη, διότι λίγο αργότερα ενσυνείδητα πια ο Ιουλιανός θα απορρίψει τη δογματική θεμελίωση του χριστιανισμού και θα υιοθετήσει τη γραμμή που δίνει προβάδισμα στη θεουργία.<sup>447</sup> Στη Μάκελλο θα ξαναβρεί και τον αδελφό του Γάλλο, με τον οποίο, όπως σύντομα διαπιστώνει, δεν ταιριάζουν καθόλου.<sup>448</sup> Το 348, ο Ιουλιανός θα επιστρέψει στην Κωνσταντινούπολη, όπου θα σπουδάσει ρητορική και φιλολογία. Όταν έρχεται στη Νικομήδεια, το 351, έχει ήδη γνωρίσει τον Μάξιμο και έχει μνηθεί στα νεοπλατωνικά μυστήρια και στα μυστήρια του Μίθρα, καθώς έχουν προηγηθεί τα ταξίδια του στην Έφεσο και την Πέργαμο, τα οποία περιγράφονται από τον Ευνάπιο.<sup>449</sup>

445. Μαλάνος 1957, 362-364.

446. Haas 1982, 47.

447. Αθανασιάδη 2001, 60.

448. Αθανασιάδη-Fowden 1978, 52.

449. Τα ταξίδια αυτά και η συνάντηση με τον Χρυσάνθιο και τον Μάξιμο μαρτυρούνται από τον Ευνάπιο: «καὶ δὴ καὶ εἰς τὸ Πέργαμον ἀφικνεῖται [...] τῆς δὲ ὀμίλιας

Ακόμη, σύμφωνα με τους ιστορικούς, ο εικοσάχρονος πρίγκιπας ζει μέσα στον φόβο και διαρκώς παρακολουθείται από τον Κωνσταντίο ο οποίος φοβάται τυχόν διεκδίκηση του θρόνου.<sup>450</sup> Επιπλέον, παρακολουθείται και από τον Γάλλο, ο οποίος του ζητούσε να επιστρέψει στη θρησκεία των προγόνων τους χριστιανών.<sup>451</sup> Αποτέλεσμα αυτής της συνθήκης, στην οποία επανέρχονται οι πηγές και η οποία θα συνεχιστεί μέχρι τον θάνατο του Κωνσταντίου, είναι ο Ιουλιανός να προσποιείται τον χριστιανό.<sup>452</sup>

Με αυτά τα δεδομένα, ο Καβάφης επινοεί ένα πολιτικό «επεισόδιο» των νεανικών χρόνων του Ιουλιανού, που αναδεικνύει την ειρωνεία των σχέσεων και των δομών της εξουσίας, καθώς και την ειρωνεία της ίδιας της Ιστορίας. Βασικό όχημα της ειρωνείας του είναι ένα αμέτοχο ιστορικοφανές αφηγηματικό πρόσωπο το οποίο κατεριωνεύεται το πολιτικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ανδρώνεται ο Ιουλιανός. Αυτό άλλωστε αφορούν οι δώδεκα από τους δεκαέξι στίχους του ποιήματος έναντι των τεσσάρων που αφορούν τον Ιουλιανό. Το ποίημα χωρίζεται σε δύο θεματικές ενότητες. Στην πρώτη, οι στίχοι 1-11 παρουσιάζουν αναστοχα-

αυτοῦ προσετήκησαν καὶ ἀνὰ τοὺς πρώτους ἐφέροντο Μάξιμός τε, ὑπὲρ οὗ τάδε γράφεται, καὶ Χρυσάνθιος ὁ ἐκ Σάρδεων» (Ευνάπιος, *Hist., Soph., Vitae sophistarum*, 7.1.9.1-7.1.10.1)· και παρακάτω: «καὶ Χρυσανθίου καταφιλήσας τὴν κεφαλὴν, ἐπὶ τὴν Ἔφεσον ἐξώρησε. συντυχῶν δὲ ἐκεῖ Μαξίμω, ἐξεκρέματό τε τοῦ ἀνδρός, καὶ ἀπριξ τῆς ὄλης σοφίας εἶχετο» (ό.π., 7.2.12.1-7.2.13.1).

450. Ο Ευνάπιος αναφέρεται στο θέμα της επιτήρησης και αργότερα της παρακολούθησης του Ιουλιανού: «εὐνοῦχοι δὲ αὐτὸν ὄμως ἀμφοπόλευον βασιλικοὶ καὶ παραφυλακαὶ τινες ἦσαν, ὅπως εἴη χριστιανὸς βέβαιος· ὁ δὲ καὶ πρὸς ταῦτα τὸ μέγεθος τῆς φύσεως ἐπεδείκνυτο» (ό.π., 7.1.6-7.1.7.1)· και παρακάτω: «μετὰ βασιλικῆς ὑπονοίας καὶ δορυφορίας περιεφοῖτα, καὶ διέστειχεν ὅπη βούλοιτο» (ό.π., 7.1.9.1).

451. Gibbon 1909-1912, IV, κεφ. XXIII, 441-442, σημ. 28 (Haas 1982, 47, σημ. 65).

452. Οι πηγές επανέρχονται στο θέμα της προσποίησης λόγω φόβου. Συγκεκριμένα, ο Σωκράτης γράφει: «Ἐπεὶ δὲ ταῦτα τὰς ἀκοὰς τοῦ κρατοῦντος ἐλάνθανεν, ἐν μέσῳ ἐλπίδος καὶ φόβου ὦν τὴν ὑπόνοιαν ἐκφυγεῖν βουλόμενος, ὁ πρῶν γνήσιος Χριστιανός, τότε πλαστὸς ἐγένετο· ἐν χρῶν τε κειράμενος, τὸν μοναχῶν ὑπεκρίνετο βίον. Καὶ λεληθότως μὲν ἤσκειτο τὰ φιλόσοφα· ἐν δὲ τῷ φανερῷ, τὰ ἱερὰ τῶν Χριστιανῶν ἐγίγνωσκε Γράμματα» (Σωκράτης, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, III, κεφ. Α, στ. 372 [PG 67])· πβ. και ὅσα γράφει ο Σωζομενός: «φίλον ἔσχεν τὸν Μάξιμον. Τῷ βασιλεῖ δὲ τούτων μηνυθέντων, δεισας ἐν χρῶν ἐκείρατο, καὶ τὸν μοναχικὸν ἐπλάττετο βίον. Λάθρα δὲ τῆς ἐτέρας εἶχετο θρησκείας» (Σωζομενός, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, V, κεφ. Β, στ. 1216 [PG 67])· πβ. και το σχόλιο του Παπαρρηγόπουλου σχετικά με την προσποίηση του Ιουλιανού και αργότερα για λόγους πολιτικούς: «Ἐννοεῖται ὅτι ἔκρυπτεν εἰσέτι τὸ φρόνημα τοῦτο καὶ ὅτι ἐξηκολούθει προσποιούμενος τὸν χριστιανόν, κάλλιστα εἰδῶς ὅτι ἐλαχίστη περὶ τῶν ἀληθῶν αὐτοῦ πεποιθήσεων νύξιν διδομένη εἰς τὸν Κωνσταντίον ἤθελε συνεπαγάγει τὴν καταστροφὴν ὄλων ἐκείνων τῶν ὀνειρῶν» (Παπαρρηγόπουλος, Β', 164).

στικά τι θεωρείται «άστοχο και κινδυνώδες» στη Νικομήδεια των μέσων του 4ου αιώνα μ.Χ. Ο πρώτος στίχος με τη χρήση των δύο παραπάνω επιθέτων — λέξεων άπαξ στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη— μας εισάγει εξαρχής σε κλίμα πολιτικό.<sup>453</sup> Στη συνέχεια παρατίθενται αποστασιοποιημένα τα «άστοχα και κινδυνώδη πράγματα», τα οποία έχουν γενική ισχύ και στα οποία προφανώς εκτίθεται ο Ιουλιανός, χωρίς ο ίδιος να κατονομάζεται ρητώς. Στην αίσθηση αυτή του κινδύνου συντελεί και η σειρά των απαξιωτικών πληθυντικών που ακολουθεί («θεουργίες», «επισκέψεις», «ενθουσιασμοί», «συνομιλίες», «θεωρίες»), από τους οποίους ο μόνος αυξητικός και εμφατικός είναι «οι ενθουσιασμοί», που υπογραμμίζει την αρνητική διάσταση των επικίνδυνων συμπεριφορών, εφόσον χρησιμοποιείται ειρωνικά. Η αναστοχαστική διάθεση επιτείνεται από τη σειρά των ελλειπτικών προτάσεων ως υποκειμένων του εμφατικά προτασσόμενου κατηγορήματος «άστοχα πράγματα και κινδυνώδη», με εύκολα υπονοούμενο το ρήμα «είναι» στους πρώτους έξι στίχους. Ωστόσο, η ακρίβεια των πληροφοριών για τα «κινδυνώδη πράγματα» δείχνει πως έχει προηγηθεί συστηματικός έλεγχος. Τα δίστιχα και η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία τους δημιουργούν εξαρχής τόνο περιπαικτικό, συμβάλλοντας στη σύνθετη ειρωνεία του ποιήματος.<sup>454</sup> Ο διασκελισμός στους στίχους 3-4 («στους ναούς / των εθνικών») υπογραμμίζει τον κίνδυνο που διατρέχει όποιος επισκέπτεται «ναούς / των εθνικών» και αντιπαρατίθεται στον διασκελισμό των στίχων 12-13, που υπογραμμίζει την ανακούφιση αυτού που πηγαίνει «αναγνώστης / στην εκκλησία». Πρέπει να επισημανθεί ότι η ταυτότητα αυτού που σχολιάζει δεν αποκαλύπτεται, αφού ενδέχεται είτε να είναι χριστιανός είτε να σχολιάζει αποστασιοποιημένα. Ο εμφατικά, χάρη στις παύλες, διατυπωμένος χαρακτηρισμός του Μαξίμου ως «άλλωστε δεινού» (στ.

453. Η Haas παρατηρεί την πολιτική διάσταση του ποιήματος με άξονα το θέμα του φόβου, το οποίο εξετάζει κυρίως στο ποίημα «Ο Ιουλιανός εν τοις μυστηρίοις», και σε άλλα κείμενα του Καβάφη (Haas 1983β, 606 και 1996, 370). Ο πρώτος που χαρακτήρισε το ποίημα πολιτικό είναι ο Βρισμιτζάκης (1984, 34). Πβ. και Marcos 2004, 262-263.

454. Πβ. την παρατήρηση του Marcos ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί αυτόν τον τύπο στιχουργίας («ζευγαρωτά δίστιχα με ομοιοκαταληξία, που είναι ένας τύπος σύνθεσης από τη λαϊκή ποιητική παράδοση») και σε άλλα «ιστορικά» ποιήματα με έναν ειρωνικό χαρακτήρα, όπως «Η Μάχη της Μαγνησίας» (1915), «Πρέσβεις από την Αλεξάνδρεια» (1918) και «Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια» (1924). Ο μελετητής παρατηρεί ότι ο Καβάφης χρησιμοποίησε «ωστόσο, τον ίδιο τύπο και σε πιο “σοβαρά” ποιήματα σαν τα “Δέησις” και “Του Μαγαζιού” (1913)». Ας επισημανθεί, ωστόσο, ότι και τα δύο τελευταία ποιήματα είναι ειρωνικά.

Για την ειρωνική λειτουργία της ομοιοκαταληξίας και της στιχουργίας και τη συμβολή της στη διακωμώδηση υποκριτικών κοινωνικοπολιτικών συμπεριφορών βλ. Παπά-ζογλου 2012, 562-572.

6) προβάλλει την ικανότητα του Μαξίμου γενικότερα ως φιλοσόφου, ανεξάρτητα από τις «θεωρίες» του και άρα την επικινδυνότητά του.<sup>455</sup> Αν θεωρήσουμε ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί τη λέξη «δεινός», θέλοντας να τονίσει την επιτηδειότητα και την ικανότητα χειραγώγησης που έχει ο Μάξιμος, τότε ενδεχομένως να απηχείται εδώ η ιστορική πληροφορία —την οποία πιθανότατα θα είχε υπόψη του ο Καβάφης— ότι τον έρωτα για τη βασιλεία ενέπνευσε στον Ιουλιανό ο Μάξιμος.<sup>456</sup> Αν ισχύει η παραπάνω υπόθεση, τότε ενισχύεται η αίσθηση ότι η οπτική αυτού που σχολιάζει τη συμπεριφορά του Ιουλιανού είναι πολιτική. Παρόμοιο είναι το κλίμα που δημιουργούν οι στίχοι 7-8: «Αποτέλεσμα» των παραπάνω είναι το γεγονός ότι ο Γάλλος, ο μεγαλύτερος, ετεροθαλής αδελφός του Ιουλιανού, «δείχνει ανησυχία / μεγάλην». Η προκαλούμενη από τον διασκελισμό παύση («ανησυχία / μεγάλην») προβάλλει εμφανικά το μέγεθος της ανησυχίας του Γάλλου, υπογραμμίζοντας την πολιτική υπόσταση του ποιήματος, εφόσον, όπως είδαμε, είναι γνωστή η ασυμβατότητα των αντιλήψεων των δύο αδελφών. Εξάλλου, ο Γάλλος ήταν ήδη Καίσαρας και, επομένως, είχε επιπλέον λόγους να μη δυσαρεστήσει τον Κωνσταντίο, ο οποίος «έχει κάποιαν υποψία», πράγμα που, ούτως ή άλλως, ήταν συνηθισμένο σε ένα περιβάλλον αυλικής καχυποψίας, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Ο στίχος 9, όπου κυριαρχεί μια στερεοτυπική παρασκηνιακή οντότητα, οι απροσδιόριστοι «συμβουλευσάντες», επιβεβαιώνει το κλίμα της καχυποψίας, ενώ οι δύο τελευταίοι στίχοι αυτής της ενότητας (στ. 10-11) εισάγουν το ιστοριογενές προσώπείο του παιδαγωγού Μαρδονίου, ευνούχου, γοτθικής καταγωγής και ομηριστή, υπό την προστασία του οποίου βρίσκεται ο Ιουλιανός. Η παρουσία του Μαρδονίου είναι ιδιαίτερα βαρύνουσα στο ποίημα, όπως άλλωστε και ο τόπος που επιλέγει ο Καβάφης για σκηνικό δράσης, ιδίως επειδή ο Μαρδόνιος επηρέασε την απόφαση του Ιουλιανού να εγκαταλείψει τον χριστιανισμό.<sup>457</sup> Τόσο ο Μαρδόνιος όσο και η Νικομήδεια απηχούν τη διπλή θρησκευτική ταυτότητα του Ιουλιανού, αφού στη Νικομήδεια διδάχτηκε τις Γραφές, αλλά εκεί ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή και με τον Όμηρο, που του δίδαξε ο Μαρδόνιος, και με τον ελληνισμό. Όπως εισηγούνται οι στίχοι 10-11 («Παρέγινε —λέγει ο Μαρδόνιος— η ιστορία αυτή, // και πρέπει εξ άπαντος να παύσει ο θόρυβός της.—»), το ενδιαφέρον του Μαρδονίου δεν αφορά την ουσία (στην

455. Σύμφωνα με τους Liddell-Scot (s.v.), η λέξη εμπεριέχει την έννοια της ισχύος και δύναμης διά καλόν ή κακόν. Από τη μια μεριά σημαίνει «φοβερός, τρομερός, φοικτός, σκληρός, άγριος» και από την άλλη «ικανός, επιτήδειος, έμπειρος». Ο Καβάφης μάλλον χρησιμοποιεί τη λέξη επιτακτικά, όπως στα ποιήματα «Η αρρώστια του Κλείτου» («δεινή ανησυχία») και «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης» («με βαρβαρισμούς δεινούς»).

456. Σωκράτης III, 372 [PG 67].

457. Athanassiadi 2014, 15-16.

προκειμένη περίπτωση την κλίση του Ιουλιανού στην ελληνική παιδεία και θρησκεία), αλλά την εικόνα του Ιουλιανού προς τα έξω, εφόσον αυτό που θεωρεί ότι πρέπει «να παύσει» δεν είναι «η ιστορία αυτή», δηλαδή η σχέση του Ιουλιανού με όσα προαναφέρθηκαν, αλλά «ο θόρυβός της». Ενδεχομένως ο στίχος 9 και οπωσδήποτε οι στίχοι 10-11 είναι φράσεις του Μαρδονίου. Η σχετική διευκρίνιση εκ μέρους του αφηγηματικού προσωπείου («λέγει ο Μαρδόνιος») ίσως να γίνεται για λόγους ιστορικής αποστασιοποίησης, εφόσον και ο Μαρδόνιος είναι μέρος του δικτύου εξουσίας, στο οποίο είναι παγιδευμένος εκ γενετής ο Ιουλιανός. Η επιρρηματική φράση «εξ άπαντος», εξάλλου, εναρμονίζεται με τις πρακτικές της εξουσίας, αφού υπαινίσσεται ότι «με κάθε τίμημα», προφανώς από τη μεριά του Ιουλιανού, πρέπει να διορθωθεί η δημόσια εικόνα του. Η παύλα στο τέλος του ενδέκατου στίχου δηλώνει το τέλος της πρώτης ενότητας, την αλλαγή αφηγηματικού και χρονικού επιπέδου και μετάβαση από μέσα προς τα έξω, από τον στοχασμό στην πράξη, από το είναι στο φαίνεσθαι. Επιπλέον, υπογραμμίζει το αμετάκλητο και επείγον της φράσης «πρέπει εξ άπαντος».

Στη δεύτερη ενότητα (στ. 12-16) αποτυπώνεται η λύση που βρέθηκε: η μεθοδευμένη προβολή της δήθεν χριστιανικής ταυτότητας του Ιουλιανού, για «να παύσει ο θόρυβος» («Ο Ιουλιανός πηγαίνει πάλιν αναγνώστης // στην εκκλησία της Νικομηδείας, όπου μεγαλοφώνως και μετ' ευλαβείας // πολλής τες ιερές Γραφές διαβάζει, // και την χριστιανική του ευσέβεια ο λαός θαυμάζει»). Οι στίχοι 12-15 αποτυπώνουν με έντονη ειρωνεία την υποκριτική συμπεριφορά του Ιουλιανού. Το επίρρημα «πάλιν», εκτός του ότι ανακαλεί το γνήσια χριστιανικό παρελθόν του Ιουλιανού,<sup>458</sup> υπαινίσσεται την αποκατάσταση της διαταραγμένης τάξης, δηλαδή της εικόνας του Ιουλιανού, ο οποίος ανταποκρίνεται στον ρόλο που επινόησαν/επέλεξαν οι «συμβουλευσαντες» και οι εντεταλμένοι να τον καθοδηγούν και να τον επιτηρούν. Αυτοί, εξάλλου, βρίσκονται στο στόχαστρο της ειρωνείας περισσότερο από τον νεαρό Ιουλιανό, ο οποίος, λόγω του ιστορικά προδιαγεγραμμένου ρόλου του, δεν είναι ελεύθερος να επιλέξει την πνευματική του διαδρομή, και άρα, ως θύμα της Ιστορίας, αντιμετωπίζεται με κατανόηση.<sup>459</sup>

458. Βλ. Haas 1982, 47, σημ. 65.

459. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο δραματικός χρόνος του ποιήματος δεν απέχει πολύ από το 337, έτος κατά το οποίο σφαγιάστηκε η οικογένεια του Ιουλιανού, εκτός από τον Γάλλο. Ο Τσίρκας θεωρεί ότι ο Καβάφης «τούτον τον Ιουλιανό τον βλέπει ασφαλώς με συμπάθεια· δείχνει κατανόηση για τον τακτικό του ελιγμό, δεν τον κατηγορεί για υποκρισία» (Τσίρκας 1977, 310). Ο Βελουδής θεωρεί πως ο Καβάφης ασκεί κριτική στον Ιουλιανό, χωρίς να λαμβάνει υπόψη του τον παράγοντα του φόβου για τον οποίο γίνεται λόγος από τους περισσότερους ιστορικούς (Βελουδής 1981, 137). Πβ. και την άποψη του Syrimis για την κριτική που ασκεί ο ποιητής στον Μαρδόνιο και τους περί αυτόν (Syrimis 2010, 87)· πβ. Χρυσανθόπουλος 2012, 142.



Η συμπεριφορά του Ιουλιανού ανασύρει τη συμπεριφορά του «πτωχού, δειλού» εθνικού νέου του ποιήματος «Είγε ετελεύτα» (1920), ο οποίος «στο φανερόν / έκανε τον Χριστιανό κι αυτός κ' εκκλησιάζονταν». Και σ' αυτό το ποίημα, που δημοσιεύεται τη χρονιά που πυκνώνει το ενδιαφέρον του Καβάφη για τον Ιουλιανό, το ιστορικοφανές προσωπείο αντιμετωπίζεται με συμπάθεια. Άλλωστε, σύμφωνα με σχόλιο του ποιητή, η εστίαση αφορά το περιβάλλον του νέου, ενώ στόχος στους τέσσερις τελευταίους στίχους είναι να δείξει «την ατμόσφαιρα του φανατισμού και της θρησκοληψίας».<sup>460</sup> Η ειρωνεία κορυφώνεται με την ιδιαίτερα δραστική παύση που συνεπάγεται ο διασκελισμός των στίχων 14-15 από δίστιχο σε δίστιχο («μετ' ευλαβείας // πολλής»). Η ειρωνεία απορρέει και από τη μείξη λόγιων γλωσσικών τύπων και προφορικού λόγου. Η χρήση της λέξης «μεγαλοφώνως» απηχεί το χριστιανικό τελετουργικό και, επομένως, είναι μάλλον απίθανο να συνιστά υπαινιγμό για περιγελαστική συμπεριφορά του Ιουλιανού,<sup>461</sup> ο οποίος, φοβισμένος καθώς είναι, δεν θα ήθελε να προκαλέσει το περιβάλλον του. Εξάλλου, το επίρρημα αυτό ο Καβάφης το χρησιμοποιεί άλλη μία φορά στα ποιήματα του κανόνα πάλι σε σχέση με το τελετουργικό της χριστιανικής θρησκείας, για να δηλώσει την πρόσληψη χριστιανικών συμπεριφορών από έναν εθνικό της ίδιας περίπου εποχής («Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.»). Ενδεχομένως εδώ να βρίσκεται ένας υπαινιγμός για την ηθοποιία του Ιουλιανού, ο οποίος «διαβάζει μεγαλοφώνως», υπακούοντας στο επικοινωνιακό μοντέλο που του επιβάλλει το χριστιανικό του περιβάλλον· ή να πρόκειται για υπαινιγμό σχετικό με την ταυτότητα του αφηγηματικού προσωπείου, το οποίο κατειρωνεύεται τη μεθοδευμένη από τον περίγυρο του νεαρού Ιουλιανού «λύση». Όπως κι αν έχει, το βέβαιο είναι ότι χάρη στην αποστασιοποίηση του αφηγηματικού προσωπείου η ειρωνεία εξακτινώνεται προς όλες τις κατευθύνσεις, καθώς κλιμακώνεται από τον Ιουλιανό προς το περιβάλλον του και τις σχέσεις εξουσίας και υποκρισίας όπου τον εμπλέκει. Παράλληλα, τα βέλη της ειρωνείας στρέφονται και κατά του άκριτου λαού, ο οποίος εύκολα σχολιάζει, δημιουργώντας «θόρυβο»,

460. Haas 1983α, 105. Εάν το ποίημα αυτό πράγματι πρωτογράφεται το 1897, όπως πιθανολογεί ο Σαββίδης, δηλαδή μέσα στο διάστημα 1892-1898, που ο Καβάφης έγραψε τα έξι ποιήματα που κατέταξε αργότερα στο θεματικό κεφάλαιο «Αι Αρχαί του Χριστιανισμού», τότε ενδεχομένως τα δύο προσωπεία είναι ομόλογα αφού πρόκειται για παράλληλες συμπεριφορές σε εποχές που απέχουν μεταξύ τους περίπου ενάμιση αιώνα. Πβ. και τη σύνδεση του ποιήματος «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία» με τα ποιήματα «Η αρρώστια του Κλείτου» (1926) και «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.» (1929), πάνω στον άξονα της παγανιστικής συμπεριφοράς (Haas 1996, 370).

461. Για «περιγελαστική [“mocking”] ανάγνωση των Γραφών» κάνει λόγο ο Bowersock, σχολιάζοντας ότι αυτήν τη χρονική στιγμή ο Ιουλιανός είχε αυξανόμενο πάθος με τον νεοπλατωνισμό (Bowersock 1981, 68).

και εξίσου εύκολα πείθεται από τα φαινόμενα και άκριτα «θαυμάζει», όπως δηλώνεται εμφανικά χάρη στην τοποθέτηση του ρήματος στην έξοδο του ποιήματος. Η αμφισβησία της λέξης «θαυμάζω» ενδυναμώνει την ειρωνεία, καθώς υπαινίσσεται ένα δεύτερο επίπεδο νοήματος: ο λαός παρατηρεί με θαυμασμό, ενώ θα έπρεπε να απορεί.<sup>462</sup> Αξίζει να επισημανθεί ότι οι συμπεριφορές όλων (του Ιουλιανού, του περιβάλλοντός του και του λαού) ρυθμίζονται σε σχέση με τον «θόρυβο» — λέξη άπαξ στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη, συμβατή με τους λαούς «εις την οδόν έξω» και στους αντίποδες «της μυστικής βοής» του ποιήματος «Σοφοί δε Προσιόντων» (1915). Παράλληλα, και η ταυτότητα του Ιουλιανού διαμορφώνεται σε συνάρτηση με κάποιον ήχο ή απόηχο (στ. 11: «ο θόρυβός της [της ιστορίας]», στ. 12: «Ο Ιουλιανός πηγαίνει αναγνώστης», στ. 14-15: «μεγαλοφώνως», «διαβάζει»). Η ένταση της ειρωνείας ακολουθεί το ηχητικό δίπολο που οριοθετεί τη διπλή ταυτότητα του Ιουλιανού, καθώς ο ρόλος του «αναγνώστη», στην προκειμένη περίπτωση ένας ψεύτικος «ηχηρός» ρόλος, σκεπάζει τον «θόρυβο» που δημιουργεί η αληθινή του ταυτότητα. Τελικός στόχος όλων των αληθινών ή ψεύτικων, αυθόρμητων ή «στημένων» ήχων είναι ο λαός, ο οποίος είναι παρών σε όλα τα ποιήματα για τον Ιουλιανό, καθώς ο Καβάφης σκιαγραφεί «το ευμετάβλητο του όχλου»,<sup>463</sup> ή τις «χειρονομίες ενός τυφλού φανατισμού»<sup>464</sup> και στα ποιήματα «Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς», «Μεγάλη συνοδεία εξ ιερών και λαϊκών», «Ουκ έγνωσ» και «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας». Σε όλα τα παραπάνω ποιήματα, καθώς και στο ποίημα «Ο Ιουλιανός, ορών ολιγωριάν», ο αντίπαλος του Ιουλιανού είναι ένα συλλογικό υποκείμενο διαφορετικής κοσμοθεωρίας, καθώς ο αμφιταλαντευόμενος αυτοκράτορας διάλεξε έναν δρόμο τελείως μοναχικό.

Η κομβική θέση του ποιήματος «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία» μέσα στον κύκλο των ποιημάτων για τον Ιουλιανό αναδεικνύεται από την καταλυτική σχέση του με δύο άλλα ποιήματα, τα οποία έχουν συντεθεί λίγο πριν από το ποίημα που εξετάζουμε και συνδέονται μαζί του με διαφορετικό το καθένα τρόπο: το πρώτο αφορά ένα επεισόδιο της ζωής του Ιουλιανού όταν ήταν είκοσι τεσσάρων ετών, δηλαδή κατά περίπου τέσσερα χρόνια μεγαλύτερος από την ηλικία που

462. Η λέξη «θαυμάζω» σημαίνει «νιώθω θαυμασμό», «παρατηρώ με θαυμασμό» και «απορώ, εκπλήσσομαι» (*Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, 583).

Ας σημειωθεί ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί άλλη μία φορά το ρήμα «θαυμάζω» στα αναγνωρισμένα ποιήματα, στο ποίημα «Ιασή Τάφος» (1917), όπου αντιπαρατίθενται τα δύο υποκείμενα του ρήματος «βαθείς σοφοί» και «ο επιπόλαιος, απλούς λαός».

463. Τσίρκας 1958, 310-311.

464. Ιλίνσκαγια 1983α, 277. Πβ. και την άποψή της ότι «σ' όλο τον κύκλο του Ιουλιανού πιο ενδιαφέρουσα μορφή, πιο ζωντανεμένη, είναι όχι ο Ιουλιανός, αλλά ο χριστιανικός όχλος, όπου βέβαια και είναι στραμμένη η ματιά του ποιητή» ό.π.

βρίσκεται στο ποίημα «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία», και εστιάζει στο θέμα της υποκρισίας· το δεύτερο αφορά την παιδική ηλικία του Ιουλιανού με άξονα την αντιχριστιανική του στάση. Πρόκειται για τα ατελή ποιήματα «Ο Επίσκοπος Πηγάσιος» (1920) και «Η Διάσωσις του Ιουλιανού» (1923),<sup>465</sup> των οποίων η αναλυτική προσέγγιση υπερβαίνει τα όρια της μελέτης μου· ωστόσο, για τις ανάγκες της έρευνάς μου κρίνεται σκόπιμος ο σχολιασμός της σχέσης τους με το ποίημα «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία». Το πρώτο ποίημα ο Καβάφης το εμπνέεται από μια επιστολή του Ιουλιανού, όπου ο αυτοκράτορας εξιστορεί την επίσκεψή του στους αρχαίους ναούς της Τροίας με τη συνοδεία του κρυπτοεθνικού επισκόπου Πηγάσιου, όταν το φθινόπωρο του 355 μ.Χ. μετέβη στο Μεδιόλανο έπειτα από πρόσκληση του θείου του Κωνσταντίου.<sup>466</sup> Πληροφορίες για τη συνάντηση των δύο αντρών άντλησε ο Καβάφης από την εκτενή περιγραφή του Allard,<sup>467</sup> ενώ δέκα χρόνια αργότερα επεξεργάστηκε εκ νέου το ποίημα, όταν εκδόθηκε το βιβλίο *La vie de l'empereur Julien* (1930) του Joseph Bidez, ο οποίος επίσης σχολιάζει τη συνάντηση των δύο αντρών.<sup>468</sup> Η σκηνή διαδραματίζεται στον ναό της Αθηνάς και το ποίημα αναπτύσσεται μέσα σε ατμόσφαιρα σιωπηλής, σχεδόν ερωτικής,<sup>469</sup> συναίνεσης των ιστοριογενών προσωπείων, με άξονα την αισθητική συγκίνηση που τους προκαλεί το κάλλος των αγαλμάτων.<sup>470</sup> Ο δισταγμός, ο υπαινικτικός λόγος και τα διαφορούμενα λόγια των στίχων 5-7 αντιστοιχούν στη σιωπή του Ιουλιανού στο ποίημα «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία», που συνδέεται με την πραγματική ταυτότητα του Ιουλιανού. Το νοηματικό κέντρο του ποιήματος είναι η υποκριτική συμπεριφορά «του ψεύτη Χριστιανού επισκόπου Πηγάσιου» και «του ψεύτη Χριστιανού ηγεμονίσκου Ιουλιανού» (αν και προηγείται χρονικά της αποστασίας του και της μεταστροφής του στην ειδωλολατρεία).

465. Lavagnini 2006, 107-114 και 159-171, αντιστοίχως.

466. Το κείμενο του Ιουλιανού παραθέτει η Lavagnini, η οποία εξετάζει και τη σχέση του ποιήματος με τις πηγές, τα βιβλία του Allard και του Bidez (Καβάφης 2006, 112-113).

467. Allard 1906-1910, 350-352.

468. Bidez 1930, 101-103.

469. Πβ. την παρατήρηση της Lavagnini για τη σχέση του ποιήματος αυτού με το ερωτικό ποίημα «Ρωτούσε για την ποιότητα—» (Καβάφης 2006, 42). Για τη σχέση του ποιήματος με ερωτικά ποιήματα του Καβάφη όσον αφορά το λεξιλόγιο βλ. Βασιλειάδη 2018, 168, σημ. 68. Για τον τρόπο με τον οποίο η θρησκευτική και η σεξουαλική ταυτότητα του Ιουλιανού συναντώνται στο πεδίο του κρυφού και μη ορατού βλ. Syrimis 2010, 87.

470. Βλ. και τις παρατηρήσεις της Haas αναφορικά με τη «στενή σχέση ανάμεσα στα ελληνικά αγάλματα και στον αισθησιασμό, δηλαδή τον ερωτισμό» στα ποιήματα Ιωνικών» και «Ο Επίσκοπος Πηγάσιος» (Haas 1996, 235-237).

Ωστόσο, η εμφατική χρήση της λέξης «ψεύτης», η οποία ακούγεται δύο φορές στο ποίημα, είναι ειρωνική, καθώς αντιπαρατίθεται στην αληθινή εκδήλωση της αισθητικής συγκίνησης που ένιωσαν οι δύο επισκέπτες, και άρα αποκαλύπτει περισσότερο για την ταυτότητα του αφηγηματικού προσώπου, παρά για τα δραματικά προσώπια. Εξάλλου, αν αναλογιστεί κανείς τις απόψεις του Καβάφη περί ψεύδους και αληθείας,<sup>471</sup> η χρήση της λέξης «ψεύτης» για ζητήματα ιδεολογικού διαχασμού ή αντινομικών αντιλήψεων μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο στο πλαίσιο της ειρωνικής καβαφικής ποιητικής. Στο ποίημα αυτό ο συνδυασμός της Ιστορίας και του αισθησιασμού προβάλλει το ταυτοτικό τραύμα του Ιουλιανού, εκτρέποντάς το μέσω του αισθητικού ενθουσιασμού στον χώρο της ερωτικής επιθυμίας.<sup>472</sup> Παρά τις διαδοχικές επεξεργασίες και την «επίπονη σύνθεση του σχεδιάσματος»,<sup>473</sup> το ποίημα «Ο Επίσκοπος Πηγάσιος» θα μείνει σχεδιάσμα,<sup>474</sup> ενώ η ολοένα και πιο αντινομική ταυτότητα του Ιουλιανού θέλγει όλο και περισσότερο τον ποιητή, ο οποίος διερευνά, συστηματικά από το 1920 και εξής, τις ιστορικές πηγές για να εξηγήσει το αίνιγμά της.

Έναν χρόνο πριν δημοσιεύσει το ποίημα «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία» ο Καβάφης αφηγείται στο ποίημα «Η Διάσωσης του Ιουλιανού» ένα κομβικό επεισόδιο της παιδικής ηλικίας του μελλοντικού αυτοκράτορα, που αφορά το ξεκλήρισμα της βασιλικής οικογένειας και τη διάσωσή του, μετά τον θάνατο του Μεγάλου Κωνσταντίνου, το 337 μ.Χ. Όπως έχει δείξει η Lavagnini, δεν υπάρχει ομοφωνία των πηγών, των κειμένων του Paul Allard, του Γρηγορίου Ναζιανζηνού και του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου, από τα οποία άντλησε ο Καβάφης: ο Ναζιανζηνός θεωρεί υπαίτιους της σφαγής τους στρατιώτες,

471. Αξίζει να σημειωθεί ότι στα ποιήματα του κανόνα το επίθετο «ψεύτης» χρησιμοποιείται δύο φορές: την πρώτη φορά στο ποίημα «Ένας Γέρος» (1897) για να χαρακτηρίσει τη φρόνηση («την ψεύτρα που έλεγε: “Αύριο. Έχεις πολύν καιρό.”») και τη δεύτερη φορά στο ποίημα «Οραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» (1929), σε σχέση με ένα «παλινόπαιδο» που δεν τήρησε την υπόσχεσή του σε μια διαβλητή συναλλαγή.

472. Bowersock 1981, 97. Η ερωτική διάσταση του ιδεολογικού αδιεξόδου του Ιουλιανού είχε ήδη επισημανθεί από τον Τσίρκα, ο οποίος θεωρούσε τον Ιουλιανό «σωσία του Μυρτιά» (Τσίρκας 1995, 312). Πβ. και την παρατήρηση του Δάλλα, ο οποίος τον συγκρίνει, εκ του αντιθέτου, με τους «άσημους» Μυρτιά, Ιάνθη Αντωνίου και Μύρη, οι οποίοι έφτασαν στη «συγγρασία» που δεν κατάφερε ο Ιουλιανός «μένοντας έκθετος στην εποχή του» (Δάλλας 1984, 286-287). Πβ. και Βασιλειάδη 2018, 166-169 και 2019, 122-143.

473. Καβάφης 2006, 110.

474. Η Βασιλειάδη, η οποία μελετά το ποίημα με άξονα τον ενδεχόμενο ομοερωτισμό του Ιουλιανού, αποδίδει τη μη δημοσίευσή του στο γεγονός ότι δεν στάθηκε δυνατή η ένταξή του στα ιστορικά ποιήματα λόγω της ερωτικής του σκηνοθεσίας (Βασιλειάδη 2019, 136).

προβάλλοντας την αχαριστία του Ιουλιανού απέναντι στους χριστιανούς που τον διέσωσαν· ο Παπαρρηγόπουλος ρίχνει το φταίξιμο στον Κωνσταντίο· ο Allard, τον οποίο ακολουθεί πιο στενά η αφήγηση του Καβάφη, στέκεται περισσότερο στη φράση του Ιουλιανού «λήθη δὲ ἔστω τοῦ σκότους ἐκείνου», τονίζοντας το τραύμα του Ιουλιανού από εκείνο το αποτρόπαιο γεγονός.<sup>475</sup> Στο ποίημα προβάλλεται η αντίφαση ανάμεσα στο γεγονός της διάσωσης του Ιουλιανού από τους χριστιανούς και στα αντιχριστιανικά του αισθήματα. Η απορηματική χρήση των λόγων του ίδιου του Ιουλιανού από το αφηγηματικό προσωπείο στην έξοδο του ποιήματος («άραγε ο πολὺς φιλόσοφος / Αὐγουστος και σ' αὐτό να ἐξέφραζε / το “λήθη δὲ ἔστω τοῦ σκότους ἐκείνου”;») <sup>476</sup> συνιστά κορυφαία στιγμή της καβαφικής ειρωνείας: ο λόγος του Ιουλιανού λειτουργεί αμφίσημα, εφόσον ο Ιουλιανός εκφράζει την ανάγκη του να περάσουν στη λήθη τα χριστιανικά του χρόνια, ενώ, παράλληλα, μέσω αυτής της επιθυμίας του, προσθέτει ένα αρνητικό πρόσχημο στην ταυτότητά του, αφού η σωτηρία του οφείλεται στους χριστιανούς.<sup>477</sup> Μελετώντας τον πολύπλοκο διάλογο του Καβάφη με τις πηγές στο συγκεκριμένο ποίημα, η Lavagnini παρατηρεί ότι παρόλο που ο ποιητής καταγράφει τα γεγονότα της σφαγής της οικογένειας του Ιουλιανού και της «διασώσεώς του», «το κεντρικό ερέθισμα για τη σύνθεση του ποιήματος πρέπει να το πήρε ο Καβάφης από τον Κ. Παπαρρηγόπουλο όχι ως προς την περιγραφή των γεγονότων [...] αλλά σε μια παρατήρηση που ο Παπαρρηγόπουλος κάνει λίγο παρακάτω, σχολιάζοντας την αντιχριστιανική δράση του Ιουλιανού».<sup>478</sup> Ενδεχομένως σε αυτήν την επισήμανση της Lavagnini απηχείται όχι μόνο ο λόγος για τον οποίο το ποίημα παρέμεινε σχεδίασμα, αλλά και ο λόγος για τον οποίο ο Καβάφης επανέρχεται στην αινιγματική ταυτότητα του Ιουλιανού στο ποίημα «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία», όταν ακόμα η τύχη του οριζόταν κατά πολύ από το δίκτυο της εξουσίας στο οποίο ήταν παγιδευμένος. Αν πράγματι ο Καβάφης αφορμάται από το σχόλιο του Παπαρρηγόπουλου για την «αντιχριστιανική δράση του Ιουλιανού» και, τελικά, συνθέτει ένα ποίημα που αναφέρεται «με επιμονή στο θέμα της ορφάνιας του Ιουλιανού και της προθυμίας των ιερέων να τον διασώσουν», ενδεχομένως να οδηγείται μέσα του σε αδιέξοδο αναφορικά με την ταυτότητα του Ιουλιανού —αδιέξοδο που απηχεί την ποικιλότητα των ιστορικών εκτιμήσεων—, γι' αυτό και δεν δημοσιεύει το ποίημα «Η Διάσωσης του Ιουλιανού».<sup>479</sup> Την επόμενη χρονιά (1924) και πριν παραδώσει τον αινιγματικό

475. Καβάφης 2006, 167-169.

476. Julien Empereur 1964, 101.

477. Πβ. και Βασιλειάδη 2018, 129.

478. Καβάφης 2006, 170.

479. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επισήμανση του Clay ότι τα ατελή ποιήματα

Ιουλιανό ολοκληρωτικά στις αντιμαχόμενες κοινότητες, θα αναδείξει ποιητικά τις συνθήκες που τον διαμορφώνουν από την αρχή της ενηλικίωσής του, δημοσιεύοντας το ποίημα «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία». Επιλέγοντας ως σκηνικό του έναν μεταιχμιακό χώρο, που παραπέμπει στη διπλή ταυτότητα του Ιουλιανού, και έναν δραματικό χρόνο εναρμονισμένο με την αμφιρρέπουσα κοσμοαντίληψη του και συγκροτώντας ένα αμέτοχο αφηγηματικό προσωπείο<sup>480</sup> που σχολιάζει και περιγράφει τα γεγονότα και τις συμπεριφορές αποστασιοποιημένα και άρα ειρωνικά, ο Καβάφης δραματοποιεί διαλεκτικά<sup>481</sup> τις ιστορικές πληροφορίες και προσθέτει ένα τρίτο επεισόδιο «στο Bildungsroman του Ιουλιανού»,<sup>482</sup> προσπαθώντας να ερμηνεύσει τον ασυμφιλίωτο δυϊσμό του πολύπαθου πρίγκιπα, του μετέπειτα «χριστιανομαθημένου» εθνικού αυτοκράτορα, ο οποίος θα λειοδωρηθεί από εθνικούς και χριστιανούς, τόσο στην Ιστορία όσο και στην ποίηση.

Η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση του ποιήματος «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία», με άξονα τη διάδραση των προσωπείων, αναδεικνύει όχι μόνον τη συστηματικότητα με την οποία συγκροτείται το προσωπείο του Ιουλιανού, αλλά και τον κρίσιμο ρόλο των ιστορικών πηγών στη συγκρότηση της ταυτότητάς του, αφού για άλλη μια φορά το κενό της Ιστορίας λειτουργεί ευεργετικά για τον μηχανισμό της υποθετικής εμπειρίας. Η συνεξέταση του ποιήματος με τα ατελή ποιήματα «Ο Επίσκοπος Πηγάσιος» και «Η Διάσωσης του Ιουλιανού», με τα οποία συναποτελεί «ένα βιογραφικό σκαρίφημα»,<sup>483</sup> μια ενότητα που ξεετάζει την ταυτότητα του Ιουλιανού στο πλέγμα της πολιτικής και θρησκευτικής εξουσίας της εποχής του, καταδεικνύει, πέρα από την απολύτως απαραίτητη προϋπόθεση της ιστορικής ακρίβειας για τη συγκρότηση της ταυτότητας του ιστοριογενούς προσωπείου, την αφοσίωση με την οποία ο Καβάφης προσπαθεί να φωτίσει τα «τυφλά

---

για τον Ιουλιανό είναι αποκαλυπτικά της σχέσης του Καβάφη με την Ιστορία (Clay 1987, 65-66). Πβ. και τη μαρτυρία του Μαλάνου σχετικά με τη ματαίωση της ποιητικής ολοκλήρωσης δύο ποιημάτων επειδή ο ποιητής «δεν μπόρεσε να βρει Γρηγόριο Ναζιανζηνό στην Αλεξάνδρεια» (Μαλάνος 1957, 123).

480. Πβ. την πρόταση του Χρυσανθόπουλου ότι «η οπτική γωνία θα μπορούσε να ανήκει σε εθνικό» (Χρυσανθόπουλος 2012, 136).

481. Πιερής 1992, 417-418.

482. Η φράση της Βασιλειάδη αφορά το ποίημα «Ο Επίσκοπος Πηγάσιος» (Βασιλειάδη 2019, 135).

483. Τον χαρακτηρισμό χρησιμοποιεί ο Χρυσανθόπουλος για να ορίσει «τους δύο πόλους της θεματικής των “Ιουλιανών” ποιημάτων» — ο άλλος είναι ο προβληματισμός για την έννοια της κυριαρχίας, που αφορά την οπτική της μελέτης του (Χρυσανθόπουλος 2012, 137· για το ποίημα «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία» βλ. ειδικότερα σ. 142-143). Πβ. και τον όρο «ποιητική βιογραφία» που χρησιμοποιεί ο Marcos σε σχέση με το συγκεκριμένο ποίημα (Marcos 2004, 256).

σημεία» της Ιστορίας, υπερβαίνοντας την ταξινομική και κανονιστική της λογική, μέσω της ανάδειξης μιας ανένταχτης ιδιοπροσωπίας.



Η συγκρότηση των ιστορικών προσωπειών που εξετάσαμε σε αυτό το κεφάλαιο δείχνει εναργέστερα απ' όσο τα ερωτικά προσώπια και τα προσώπια των καλλιτεχνών τη διαδρομή από το ίχνος του βιώματος στην «υποθετική εμπειρία», μέσω της «νοητικής διείσδυσης στα συναισθήματα τρίτων», δηλαδή την ποιητική θεωρία του Καβάφη, όπως εκτίθεται στο κείμενό του «Φιλοσοφικός Έλεγχος»: κι αυτό διότι η βάση εκκίνησης για τη συγκρότηση των περισσότερων ιστορικών προσωπειών μπορεί να είναι ιστορικές πηγές και πρόσωπα ιστορικά προσδιορίσιμα, αλλά συχνά η ολοκλήρωσή τους προϋποθέτει τον «ερωτικό οραματισμό», που αγκαλιάζει όλες τις εκφάνσεις του βίου, είτε αφορούν τη συλλογική είτε την ατομική ιστορία. Ακόμη και όταν ο ποιητής αφομάται από τη σύγχρονή του πολιτική κατάσταση, κινείται με άνεση στις «εκτεταμένες επικράτειες» των ελληνιστικών βασιλείων ή στους διαδρόμους της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, όπως χαρτογραφούνται στις ιστορικές πηγές, για να αναδείξει διαχρονικά διλήμματα και πολιτικές παθογένειες μέσα από ολόένα και πιο σύνθετη δραματοποίηση της Ιστορίας. Χρησιμοποιώντας τις μαρτυρίες των ιστορικών και των χρονογράφων, άλλοτε φωτίζει το παρασκήνιο ή την αθέατη όψη της Ιστορίας, ξηλώνοντας την επίσημη εκδοχή της ή υπονομεύοντας την ετυμηγορία της· άλλοτε, εισχωρώντας στα κενά της Ιστορίας, αναδεικνύει το ψυχολογικό αποτύπωμα κρίσιμων ιστορικών στιγμών στον επώνυμο ή ανώνυμο, πραγματικό ή φανταστικό, φορέα ή δορυφόρο της εξουσίας, ή ακόμη κομπάρσο της εποχής, και κάθε εποχής, καθώς τα γειωμένα στη συγκεκριμένη στιγμή ιστορικά του προσώπια ανάγονται σε οικουμενικά σύμβολα. Ένας ολόκληρος κόσμος μεταβατικός, αντινομικός και πάντα επίκαιρος, ιδεολογικά διχασμένος και συναισθηματικά αποστασιοποιημένος, στο μεταίχμιο της έπαρσης ή της εξουθένωσης, επιβιώνει ή και μεγαλουργεί, χάρη στην «ποικίλη δράση των στοχαστικών προσαρμογών», πριν από τη νομοτελειακά προσδιορισμένη «βεβαία Πτώσι» του. Από την πορεία αυτού του κόσμου ο ποιητής αναδεικνύει στιγμιότυπα της Ιστορίας ή φωτίζει τις ρωγμές της για να ενσαρκώσει με όλο και μεγαλύτερη δεξιοτεχνία ποικίλες συμπεριφορές και αντιλήψεις στους αναγνωρίσιμους και μοναδικούς κατοίκους της καβαφικής επικράτειας, σκηνοθετώντας με τα μέσα της ποίησης το διαχρονικό ανθρώπινο δράμα.

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συναιρώντας τη δραματικότητα με την ειρωνεία, ο Καβάφης ανήγαγε σταδιακά το προσωπείο σε βασικό εργαλείο της ποιητικής του, τελειοποιώντας και συστηματοποιώντας τη χρήση του, κυρίως από το 1918 και εξής, όπως προσπάθησα να δείξω σε αυτό το βιβλίο. Τις θεωρητικές προϋποθέσεις της συγκρότησης αυτού του εργαλείου είχε θέσει ο ίδιος στο σύνθετο και ιδιαίτερα σημαίνον για το ποιητικό του εργαστήριο πεζό του κείμενο «Philosophical Scrutiny» (1903). Τα περισσότερα από τα θεμελιώδη ζητήματα που τίθενται σε αυτό το κείμενο (η έννοια της ειλικρίνειας στην τέχνη, η μερική ισχύς της αλήθειας, ο ρόλος της μνήμης και της φαντασίας, η υποκειμενικότητα όσον αφορά την πρόσληψη του κόσμου) συνδέονται στενά με τη λειτουργία του προσωπείου. Τα παραπάνω κρίσιμα ζητήματα συγκλίνουν στην αντίληψη του Καβάφη για τον ποιητικό μηχανισμό της «υποθετικής εμπειρίας», την οποία προκρίνει έναντι της πραγματικής. Η υποθετική εμπειρία εκβάλλει στην υποστασιωμένη από ένα πολυφωνικό σύμπαν πολύτροπη ειρωνεία του: ένα ευρύτατο φάσμα προσωπείων με ποικίλες ταυτότητες, που αποτυπώνουν με τρόπο δραματοποιημένο, δηλαδή μέσω δοσμένων ή επινοημένων ρόλων, διαφορετικές απόψεις για ζητήματα του Έρωτα, της Τέχνης και της Ιστορίας.

Η εξέλιξη της συγκρότησης και της χρήσης των προσωπείων ακολουθεί τα στάδια της εξέλιξης του καβαφικού έργου: Το πρώτο ποίημα του κανόνα με δυναμική διάδραση δύο προσωπείων είναι το ποίημα «Τα Επικίνδυνα» (1911), ένα ποίημα που έχει πολιτογραφηθεί στην καβαφική βιβλιογραφία ως χρονολογική και θεματική «αφετηρία»,<sup>1</sup> όπου στεγάζονται δύο προσωπεία, η σχέση των οποίων, όπως είδαμε (εδώ, 87-92), καθοδηγεί την ερμηνεία του ποιήματος. Τα ποιήματα που στεγάζουν περισσότερα του ενός προσωπεία πυκνώνουν το 1918, που έχει θεωρηθεί στην καβαφική βιβλιογραφία ως έτος-σταθμός για την καβαφική ποιητική.<sup>2</sup> Από την άποψη της λειτουργίας των προσωπείων, τα ποιήματα αυτής της δημιουργικής φάσης, που φανερώνουν την τάση του Καβάφη για πειραματισμό, είναι τα ποιήματα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς,

1. Σαββίδης 1987, 95. Πβ και Haas 2000β, 48.

2. Την εξέλιξη της έχει μελετήσει συστηματικά ο Μιχάλης Πιερής (1992, 31-133).

628-655 μ.Χ.» (1918), «Ίμενος» (1919) και «Είγε ετελεύτα» (1920), τα οποία, όπως ήδη αναφέρθηκε, συνιστούν σύνθετες δεύτερες γραφές (πιθανότατα το πρώτο και βεβαιωμένα το δεύτερο και το τρίτο) απλούστερων ποιητικών μορφών, όπου η βασική αλλαγή αφορά την προσθήκη προσωπειών.<sup>3</sup> Έκτοτε, η χρήση των προσωπειών στα αναγνωρισμένα καβαφικά ποιήματα συστηματοποιείται σταδιακά, και μάλιστα η συγκρότησή τους γίνεται άλλοτε εξαιρετικά σύνθετη, όπως, για παράδειγμα, στο ποίημα «Ο Δαρείος» (1920), όπου υπάρχει μείξη προσωπειών και φωνών (βλ. εδώ, 244-258) ή στο ποίημα «Ο Δημάρατος» (1921), του οποίου η ερμηνεία βασίζεται όχι μόνο στη διάδραση τριών προσωπειών αλλά και στην ιδιαίτερη ταυτότητά τους (βλ. εδώ, 425-438), άλλοτε περίτεχνη, όπως στο ποίημα «Άννα Κομνηνή» (1920), όπου το προσωπίο της Κομνηνής συγκροτείται μέσω ποικίλων ιστορικών πηγών (βλ. εδώ, 448-459), ή στο ποίημα «Άννα Δαλασσηνή» (1927), το οποίο μέσω της διάδρασης τριών προσωπειών αναδιπλώνεται στη διαδικασία της συγκρότησής του (βλ. εδώ, 459-467). Έτος σταθμός, όσον αφορά τη συνειδητή και συστηματική χρήση του προσωπίου από τον Καβάφη, είναι το 1925, όταν γράφει και δημοσιεύει το ποίημα «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.», όπου θεματοποιεί την εργαλειακή χρήση του προσωπίου (βλ. εδώ, 289-297), αναδεικνύοντας και ποιητικά τη σπουδαιότητά του για την ποιητική του, την οποία είχε θέσει καταστατικά πριν από είκοσι δύο χρόνια στο θεωρητικό του κείμενο «Philosophical Scrutiny».

Η πολυτυπία, όσον αφορά τη συγκρότηση και τη λειτουργία του προσωπίου, είναι συμβατή με την καλειδοσκοπική υπόσταση της καβαφικής ποιητικής, αποτέλεσμα της οποίας είναι ο αναστοχασμός και η αναθεώρηση των ίδιων θεμάτων. Έχοντας φτάσει στο τέλος της διαδρομής, εύλογα συνειδητοποίησα ότι η αρχική μου (ματαιωμένη) πρόθεση να δομήσω τη μελέτη μου ομαδοποιώντας τα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη με άξονα τον τύπο του προσωπίου ήταν εκ προοιμίου καταδικασμένη, καθώς το καβαφικό έργο, πολύτροπο και πρωτεύικό, αντιστέκεται σε ταξινομικά σχήματα και οριοθετήσεις. Η αρχή της μη επανάληψης που ο ίδιος ο Καβάφης όρισε ως βασικό χαρακτηριστικό της θεματικής του (βλ. εδώ, 32-33) ισχύει και για τα προσωπία, καθώς το ίδιο θέμα τίθεται ξανά και ξανά, κάθε φορά μέσα από την οπτική ή τη δράση διαφορετικών φορέων. Για παράδειγμα, το πολύπλοκο θέμα της σχέσης ερωτικής ιδιοπροσωπίας και κοινωνίας ο Καβάφης το έχει αναπτύξει σε πολλά

3. Με ένα προσωπίο που εξομολογείται σε α' πρόσωπο στο πρώτο ποίημα (βλ. εδώ, 95-99), ένα προσωπίο που παραινεί σε β' πρόσωπο στο δεύτερο ποίημα (βλ. εδώ, 123-133) και στο τρίτο ποίημα ένα αφηγηματικό προσωπίο που αναδηγείται σε γ' πρόσωπο, μεταγράφοντας εν πολλοίς αποσπάσματα της ιστορικής πηγής (βλ. εδώ, 29-30).

ποιήματα των οποίων τα προσωπεία, αφηγηματικά, δραματικά και αφηγηματικά-δραματικά, έχουν μεταξύ τους παραπληρωματική σχέση. Έτσι, για να διερευνήσει κανείς την αντίληψή του γι' αυτήν την κομβική περιοχή της ανθρώπινης υπόστασης, πρέπει να μελετήσει τη σκέψη και τη δράση όλων των προσωπείων των ποιημάτων που αφορούν αυτό το θέμα. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η σχέση των προσωπείων γίνεται αντιθετική, όταν ο Καβάφης θέλει να υπογραμμίσει τον ρόλο της ατομικότητας και άρα την ποικιλότητα που τη διέπει, π.χ., αναφορικά με την καλλιτεχνική δραστηριότητα. Και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η ποιητική του μέθοδος γίνεται εξαιρετικά σύνθετη όταν εμπλέκονται σ' αυτήν ιστοριογενή προσωπεία, για τη συγκρότηση των οποίων αντλεί από ποικίλες ιστορικές πηγές και άρα θεωρητικά έχει ένα δεσμευτικό «εκμαγείο»· ωστόσο, ακόμη και όταν η πρώτη ύλη είναι γειωμένη σε μια ιστορική πηγή, ο Καβάφης υπερβαίνει τα ιστορικά κείμενα και διεισδύει στα κενά και στις ρωγμές της Ιστορίας, συμπληρώνοντας μέσω της φαντασίας τις ταυτότητες και επεμβαίνοντας δραστικά στις φωτοσκιάσεις των ιστορικών πορτραίτων. Παρόμοια δημιουργική είναι και η διαχείριση της οπτικής γωνίας: εκκινώντας από τις ιστορικές πηγές, ο φακός εστιάζει άλλοτε στο προσωπείο με φόντο την εποχή, άλλοτε στην εποχή, με το προσωπείο να αποσύρεται στο βάθος της σκηνής. Η ευφάνταστη διαχείριση της εστίασης και η θέση του προσωπείου στο ποίημα είναι αυτονόητο ότι συναρτώνται με την ποιητική στόχευση: άλλοτε φωτίζεται ένα αγνοημένο από την Ιστορία ιστορικό πρόσωπο, καθώς στην ευμηγορία της Ιστορίας επιβάλλεται η αλήθεια της ποίησης, άλλοτε αναδεικνύονται τα κρυμμένα από την Ιστορία ψυχολογικά ή συναισθηματικά κίνητρα μιας πράξης ή μιας συμπεριφοράς και άλλοτε προβάλλεται το ήθος μιας εποχής.

Εύλογα, και οι τρεις κατηγορίες προσωπείων των αναγνωρισμένων ποιημάτων, όπως ομαδοποιήθηκαν στα τρία μέρη αυτού του βιβλίου (ερωτικά προσωπεία, ποιητές, καλλιτέχνες, φιλότεχνοι και ιστορικά προσωπεία), συνδέονται μεταξύ τους, καθώς η ανθρώπινη συνθήκη είναι από τη φύση της σύνθετη και όλες οι εκφάνσεις της εγγράφονται στη μήτρα της Ιστορίας. Ιδίως οι δύο πρώτες κατηγορίες, όταν συγκροτούνται πάνω στον άξονα της ιστορικότητάς τους, συχνά ανακαλούν ιστορικοφανή ή ιστοριογενή προσωπεία των ιστορικών ποιημάτων. Υφαίνεται έτσι ένα πυκνό δίκτυο παράλληλων, τεμνόμενων ή αντιτιθέμενων σχέσεων οι οποίες συνθέτουν μια αναγνωρίσιμη ανθρωπογεωγραφία, πολυφωνική, χάρη στην ειρωνεία, και συγχρόνως δραματική, χάρη στην ιστορική αίσθηση και τη θεατρικότητα του Καβάφη.

Από τις λίγες περιπτώσεις που η διερεύνηση ενός προσωπείου με οδήγησε στα ατελή ποιήματα, έγινε φανερό πως μια συστηματική μελέτη των προσωπείων στα ατελή ποιήματα ενδεχομένως θα συνεισέφερε ακόμη περισσότερο στη γνώση μας αναφορικά με τη συγκρότηση και τη χρήση του προσωπείου

ως εργαλείου της καβαφικής ποιητικής. Εξίσου διαφωτιστική θεωρώ πως ίσως θα ήταν και η σύγκριση των διαδοχικών σταδίων επεξεργασίας των προσωπειών σε όλα τα ποιήματα, όπως φάνηκε από τις περιπτώσεις για τις οποίες κρίθηκε σκόπιμη η μελέτη των προηγούμενων γραφών αναγνωρισμένων ποιημάτων. Η περιχαράκωση της δικής μου μελέτης στα όρια του καβαφικού κανόνα ήταν απολύτως επιβεβλημένη, όχι μόνον για λόγους μεθοδολογικούς, αλλά και γιατί η συστηματοποίηση της χρήσης του προσώπειου είναι σύστοιχη με τις αισθητικές αρχές του Καβάφη, όπως αποτυπώνονται κατασταλαγμένες και ολοκληρωμένες, πέρα από τα θεωρητικά του κείμενα, στα ποιήματα που έχουν περάσει από το στάδιο της «Διορθωτικής Εργασίας» και του «Φιλοσοφικού Ελέγχου», δηλαδή στα ποιήματα του καβαφικού κανόνα.

Τα ποιήματα αυτά συγκροτούν μια επικράτεια όπου αποτυπώνονται διαχρονικές απορίες για την ανθρώπινη συνθήκη και τα πάθη της, διερευνώνται οι προϋποθέσεις της Τέχνης, σχολιάζονται στιγμές και χειρονομίες του παρελθόντος, όλα ενσαρκωμένα από ρόλους «σύγχρονους» του εκάστοτε αναγνώστη, οικείους και αναγνωρίσιμους. Είτε επινοημένοι μέσω της φαντασίας είτε συγκροτημένοι με στοιχεία της πραγματικότητας και των ιστορικών πηγών, οι πολίτες της καβαφικής μυθολογίας εκπέμπουν τη θερμότητα του αληθινού και επιβάλλονται με την αυθεντικότητά τους, χάρη στην ποιητική τέχνη που «όσο περισσότερο ψεύδεται τόσο περισσότερο δημιουργεί», δηλαδή αναδεικνύει μέσω της επινόησης την ποιητική αλήθεια, αυτό το ψυχικό ρευστό που μόνο η Τέχνη μπορεί να συλλάβει και να μνημειώσει. Η γενεαλογία της καβαφικής ανθρωπογεωγραφίας, την οποία προσπάθησα να συνθέσω στο βιβλίο μου, είναι συνισταμένη της μοντέρνας ειρωνείας και της διαλεκτικής ποιητικής του δραστικότερου ποιητή της ελληνικής γλώσσας.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Η δομή του βιβλίου υπαγορεύθηκε από τρεις «τύπους» της καβαφικής ανθρωπογεωγραφίας: α) ερωτικά προσωπεία· β) ποιητές, καλλιτέχνες, φιλότεχνοι· γ) ιστορικά προσωπεία. Ωστόσο, η ανάγνωσή του μπορεί να μη γίνεται οπωσδήποτε γραμμικά, αλλά να υπακούει σε διαφορετικά κριτήρια, ανάλογα με τη στόχευση του αναγνώστη. Στην «πολλαπλή» ανάγνωση ελπίζω να βοηθούν οι —απολύτως απαραίτητοι κατά τη συγγραφή του βιβλίου— Πίνακες που ομαδοποιούν τα αναγνωρισμένα ποιήματα με κριτήρια ομόλογα της θεματικής του βιβλίου: τον τύπο ή τον αριθμό των προσωπειών, τη διάδρασή τους, τη συχνότητα εμφάνισής τους, τον τρόπο εκφοράς του λόγου τους, τον φέροντα άξονα της συγκρότησης του προσωπειού. Στους Πίνακες I και II περιλαμβάνονται όλα τα αναγνωρισμένα ποιήματα. Στους επιμέρους πίνακες (Α-Γ) δεν περιλαμβάνονται ποιήματα των οποίων τα προσωπεία δεν εμπίπτουν στις θεματικές ομάδες των Πινάκων, ακόμη και αν το ποίημα προσεγγίζεται αναλυτικά στο βιβλίο, όπως διευκρινίζεται κάθε φορά.

Η αναγραφή των ποιημάτων γίνεται με χρονολογική σειρά, σύμφωνα με τη «νέα έκδοση» (1995) του Γ. Π. Σαββίδη. Στους Πίνακες αποτυπώνονται ο χρόνος της πρώτης γραφής ενός ποιήματος και ο χρόνος της πρώτης δημοσίευσής του, αλλά όχι και οι σχετικές πληροφορίες που δίνει ο Σαββίδης (βαθμός βεβαιότητας, πιθανή μεταγενέστερη επεξεργασία, ενδεχομένως διαφορετικός τίτλος). Τα στοιχεία αυτά, εφόσον υπάρχουν, δίνονται κατά την ανάγνωση του κάθε ποιήματος στο κυρίως σώμα του βιβλίου.

## ΠΙΝΑΚΑΣ Ι

### ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΤΩΝ 154 ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΕΚΦΟΡΑΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΤΟΥΣ

Αρκεί μια προσεκτική ανάγνωση του Πίνακα Ι για να διαπιστώσει κανείς τη σπουδαιότητα και την εξέλιξη του προσωπείου ως δομικού εργαλείου της καβαφικής ποιητικής. Εκτός από το ποίημα «Περιμένοντας τους Βαρβάρους» (1904), του οποίου η διαλογική δομή προοικονομεί το ποίημα «Η Πόλις» (1910), τα ποιήματα της πρώτης φάσης του αναγνωρισμένου έργου του Καβάφη είναι πρωτοβάθμια όσον αφορά τη δομή τους: είτε ένα αφηγηματικό προσωπείο εκθέτει σε γ' πρόσωπο τις σκέψεις του για ένα θέμα ή περιγράφει ένα δρώμενο (π.χ. «Δέησις», 1898, «Che fece... il gran rifiuto», 1901), είτε ένα αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο εκφράζει σε α' πρόσωπο τον προβληματισμό του ή τα συναισθήματά του («Τείχη», 1897). Αν εξαιρέσουμε τα «αρχαιόθεμα» και τα «αρχαιόμυθα» ποιήματα, όπου ο ποιητής μετασχηματίζει μια «δοσμένη» σκηνή μαζί με τα πρόσωπά της,<sup>1</sup> η πρώτη φορά που στα αναγνωρισμένα ποιήματα χρησιμοποιούνται ιστορικοφανές και ιστοριογενές προσωπείο είναι στο ποίημα «Το Πρώτο Σκαλί» (1899), όπου όμως η λειτουργία τους είναι μονοσήμαντη. Το επόμενο έτος, ο Καβάφης συλλαμβάνει πρώτη φορά την ιδέα ενός ιστοριογενούς δραματικού προσωπείου, αντλώντας από το ιστορικό έργο του Πλουτάρχου, του οποίου ο λόγος αναπαράγεται αυτούσιος ως επιγραφή του ποιήματος και μετασχηματίζεται με σύνθετο τρόπο στο κυρίως σώμα του: τον βασιλέα Δημήτριο. Το ποίημα θα δημοσιευτεί έξι χρόνια αργότερα («Ο Βασιλεύς Δημήτριος», 1906), ενώ το 1909 θα εμφανιστεί πρώτη φορά στα ποιήματα του κανόνα αφηγηματικό ιστοριογενές προσωπείο του οποίου ο λόγος θα γίνει τίτλος του ποιήματος και θα εγκιβωτιστεί και στο κυρίως σώμα του: «Ούτος Εκείνος» (1909). Έκτοτε —ελπίζω να είναι φανερό— η χρήση των προσωπείων πληθαίνει και η λειτουργία τους γίνεται πιο σύνθετη.

Στη στήλη «Προσωπεία» αναγράφονται οι κατηγορίες των προσωπείων με τη σειρά που εμφανίζονται στο ποίημα. Η παύλα ενώνει δύο λειτουργίες του ίδιου προσωπείου και το σύμβολο & δύο διαφορετικά προσωπεία. Στη στήλη

---

1. Οι όροι είναι του Μαρωνίτη (2007, 107).

«Γραμματικό πρόσωπο» αναγράφεται το γραμματικό πρόσωπο (Α, Β, Γ πρόσωπο, ενικού [ε] ή πληθυντικού [π] αριθμού) στο οποίο εκφέρεται ο λόγος —διατυπωμένος ή μη— του κάθε αφηγηματικού ή αφηγηματικού-δραματικού προσώπειου, υποκειμένου των κύριων προτάσεων. Η σειρά αναγραφής ακολουθεί τη σειρά ανάληψης του λόγου στο ποίημα. Δεν αναγράφεται το πρόσωπο εκφοράς του λόγου όταν ο λόγος συνεχίζει να εκφέρεται στο ίδιο γραμματικό πρόσωπο από το ίδιο προσώπειο. Με αστερίσκο [\*] σημειώνονται τα ποιήματα που δεν εξετάζονται αναλυτικά στο βιβλίο μου για λόγους που διευκρινίζονται στην Εισαγωγή.

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1897	* Τείχη	αφηγηματικό-δραματικό	Γπ & Αε
	Ένας Γέρος	αφηγηματικό & αφηγηματικό-δραματικό	Γε
	*Τα Άλογα του Αχιλλέως	αφηγηματικό	Γπ & Γε & Αε & Απ & Βπ & Γπ
1898	*Δέησις	αφηγηματικό & δραματικό	Γε & Γε
1899	*Κεριά	αφηγηματικό-δραματικό	Γπ & Αε
	Το Πρώτο Σκαλί	αφηγηματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Αε & Γε & Γπ & Βε
1901	*Η Ψυχές των Γερόντων	αφηγηματικό	Γπ
	*Che fece.... il gran rifiuto	αφηγηματικό	Γε
	*Διακοπή	αφηγηματικό-δραματικό	Απ & Γπ & Γε
1903	*Τα Παράθυρα	αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γε & Γπ
	*Θερμοπόυλες	αφηγηματικό	Γε
1904	*Απιστία	αφηγηματικό	Γε & Γπ
	*Περιμένοντας τους Βαρβάρους	αφηγηματικό-δραματικό	Διαλογικό: Απ-Γπ / Γε & Γπ-Γπ / Γε-Γπ & Γε / Γπ-Γπ [2] / Γπ-Γε & Γπ / Απ & Γπ
	*Φωνές	αφηγηματικό-δραματικό	Γπ
	*Επιθυμίες	αφηγηματικό	Γπ

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1905	*Τρώες	αφηγηματικό-δραματικό	Απ & Γε & Γπ
1906	Ο Βασιλεύς Δημήτριος	αφηγηματικό & ιστοριογενές δραματικό	Γπ & Γε
1907	Η Συνοδεία του Διονύσου	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γπ
1908	*Η Κηδεία του Σαρπηδόνας	αφηγηματικό	Γε & Γπ
	*Μονοτονία	αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γπ
1909	Τα Βήματα	αφηγηματικό & ιστοριογενές δραματικό	Γε & Γπ
	Ούτος Εκείνος	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό	Γε
1910	*Η Πόλις	αφηγηματικό-δραματικό	Βε & Αε & Γε
	*Η Σατραπεία	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Βε & Γε & Γπ
1911	* Μάρτιαι Ειδοί	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Βε & Γε & Βε & Γε
	*Τελειωμένα	αφηγηματικό-δραματικό	Απ & Γε
	Τυανεύς Γλύπτης	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Βπ & Αε & Γπ & Γε
	*Απολείπειν ο θεός Αντώνιον	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές δραματικό	Γε & Βε
	*Ιωνικόν	αφηγηματικό-δραματικό	Απ & Βε & Γπ & Γε
	Η Δόξα των Πτολεμαίων [Το προσωπείο καταχρηστικά ονομάστηκε ιστοριογενές, αν και δεν έχει ταυτιστεί με κάποιον συγκεκριμένο Λαγίδη.]	ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γε & Βπ
	*Ιθάκη	αφηγηματικό	Βε & Γε
	Τα Επικίνδυνα	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Αε



ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1912	Φιλέλλην	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστορικοφανές δραματικό	Βε & Γε & Αε & Γπ & Απ
	Ηρώδης Αττικός	ιστορικοφανές αφηγηματικό & δύο ιστοριογενή αφηγηματικά-δραματικά	Γε & Αε & Γπ
	Αλεξανδρινοί Βασιλείς	ιστορικοφανές αφηγηματικό & τρία ιστοριογενή δραματικά	Γπ & Γε
	*Επέστρεφε	αφηγηματικό-δραματικό	Βε
	*Στην Εκκλησία	αφηγηματικό-δραματικό	Αε
1913	Πολύ Σπανίως	αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γπ
	*Όσο Μπορείς	αφηγηματικό	Βε
	Του Μαγαζιού	αφηγηματικό-δραματικό	Γε
	*Επήγα	αφηγηματικό-δραματικό	Αε
1914	*Λυσίου Γραμματικού Τάφος	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστορικοφανές δραματικό	Βε & Απ & Γε
	Ευρίωνος Τάφος	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστορικοφανές δραματικό	Γε & Απ
	Πολυέλαιος	αφηγηματικό	Γε
	*Μακρυά	αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γε

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1915	*Σοφοί δε Προσιόντων	αφηγηματικό	Γπ & Γε
	*Ο Θεόδοτος	αφηγηματικό & ιστοριογενές δραματικό	Βε & Γε
	Στου Καφενείου την Είσοδο	αφηγηματικό & δραματικό	Γε & Αε
	Ομνύει	αφηγηματικό & δραματικό	Γε
	*Μια νύχτα	αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γπ & Αε
	*Θάλασσα του Πρωϊού	αφηγηματικό-δραματικό	Αε
	Ζωγραφισμένα	αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γε
	Οροφέρνης	αφηγηματικό & ιστοριογενές δραματικό	Γε & Γπ
	Η Μάχη της Μαγνησίας	ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Βπ & Γε
	*Μανουήλ Κομνηνός	ιστορικοφανές αφηγηματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γπ
	Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου	αφηγηματικό & δύο ιστοριογενή αφηγηματικά-δραματικά	Γε & Γπ
1916	*Όταν Διεγείρονται	αφηγηματικό-δραματικό	Βε
	Εν τη Οδῷ	αφηγηματικό & δραματικό	Γε
	*Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γπ

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1917	Εν Πόλει της Οσροηνής	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστορικοφανές δραματικό	Γπ & Γε & Απ
	Πέρασμα	αφηγηματικό-δραματικό & δραματικό	Γε
	Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & δύο ιστορικοφανή δραματικά	Βε & Γπ & Απ
	*Ενας Θεός των	αφηγηματικό & ιστορικοφανές δραματικό	Γε & Γπ
	*Εν Εσπέρα	αφηγηματικό-δραματικό	Γπ & Γε & Απ & Αε
	*Ηδονή	αφηγηματικό-δραματικό	Γε
	*Γκρίζα	αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γε & Απ & Γπ & Βε
	Ιασή Τάφος	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γπ & Γε & Βε
	Εν τω Μηνί Αθύρ	αφηγηματικό & ιστορικοφανές δραματικό	Αε & Γε
	*Έτσι πολύ ατένισα—	αφηγηματικό-δραματικό	Αε
	*Ιγνατίου Τάφος	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Βε & Γπ
	*Μέρες του 1903	αφηγηματικό-δραματικό	Αε
	Η Προθήκη του Καπνοπωλείου	αφηγηματικό & δύο δραματικά	Γπ

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1918	Καισαρίων	αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές δραματικό	Αε & Γπ & Γε & Βε
	*Θυμήσου, Σώμα...	αφηγηματικό-δραματικό	Βε & Γε
	Λάνη Τάφος	τρία ιστορικοφανή αφηγηματικά-δραματικά	Βε & Γε
	Νόησις	αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γπ
	Η Διορία του Νέρωνος	αφηγηματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές δραματικό	Γε & Γε
	Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια	ιστορικοφανές αφηγηματικό & δύο ιστορικοφανή δραματικά	Γπ & Γπ & Γε
	Αριστόβουλος	ιστορικοφανές αφηγηματικό & δύο ιστοριογενή δραματικά & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γπ
	*Εις το Επίνειον	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γπ
	Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γπ & Γε & Γπ & Γε
	*Απ' τες εννιά—	αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Αε
1919	* Κάτω απ' το Σπίτι	αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γε & Γπ
	Το Διπλανό Τραπέζι	αφηγηματικό-δραματικό & δραματικό	Γε & Αε
	*Ο ήλιος του απογεύματος	αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Απ & Γπ & Γε
	Να μείνει	αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Απ
	Των Εβραίων (50 μ.Χ.)	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Αε
	Ίμενος	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γε
	Του πλοίου	αφηγηματικό-δραματικό & δραματικό	Γε & Αε & Γπ
	Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)	ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γπ

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1920	*Είγχε ετελεύτα	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & δύο ιστοριογενή δραματικά	Γε & Γπ & Γε
	*Νέοι της Σιδώνος (400 μ.Χ.)	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Αε & Βε
	*Για νά 'ρθουν—	αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Αε
	Ο Δαρείος	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές δραματικό	Γε & Απ & Βπ
	Άννα Κομνηνή	αφηγηματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Αε
1921	Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Γπ & Αε & Βπ & Γε
	Η αρχή των	αφηγηματικό & δύο δραματικά	Γε & Γπ
	Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γε & Γπ
	Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού, εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Αε & Βε
	Ο Δημάρατος	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γε & Γπ
	Εκόμισα εις την Τέχνη	αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γε
	Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γε
	Τεχνουργός κρατήρων	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστορικοφανές δραματικό	Γε & Αε

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1922	Υπέρ της Αχαικής Συμπολιτείας πολεμήσαντες	αφηγηματικό & ιστορικοφανές δραματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό	Βπ & Γπ & Γε
	Προς τον Αντίοχον Επιφανή	ιστορικοφανές αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές δραματικό	Γε & Γε & Γπ & Αε & Βε
	Σ' ένα βιβλίο παληό —	αφηγηματικό	Αε & Γε
1923	Εν απογνώσει	δύο αφηγηματικά-δραματικά	Γε
	*Ο Ιουλιανός, ορών ολιγωρίαν	ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό	Γε & Γπ & Βε
	Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγενής <sup>1</sup>	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & δύο ιστοριογενή δραματικά	Γε & Γε
	Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Αε

<sup>1</sup> Ο χαρακτηρισμός των δύο δραματικών προσωπειών αυτού του ποιήματος ως «ιστοριογενών» είναι καταχρηστικός, καθώς δεν είναι ξεκάθαρο στην καβαφική βιβλιογραφία αν συγκροτούνται με βάση συγκεκριμένα ιστορικά πρόσωπα (βλ. εδώ, 301).

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1924	Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία	ιστορικοφανές αφηγηματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό & τρία ιστοριογενή δραματικά	Γπ & Γε & Γε
	Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος	αφηγηματικό & δύο δραματικά	Γπ & Γε
	Ήλθε για να διαβάσει—	αφηγηματικό & δραματικό	Γε
	Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια	ιστορικοφανές αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Γε
	Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & τρία ιστοριογενή δραματικά	Γε & Απ & Γπ
1925	Τέμεθος, Αντιοχεύς 400 μ.Χ.	δύο ιστορικοφανή αφηγηματικά-δραματικά & ιστορικοφανές δραματικό	Γπ & Γε & Απ
	Από υαλί χρωματιστό	αφηγηματικό-δραματικό & δύο ιστοριογενή δραματικά	Γε & Γπ
	Το 25ον έτος του βίου του	αφηγηματικό-δραματικό	Γε
	Εις Ιταλικήν παραλίαν	ιστορικοφανές αφηγηματικό & ιστορικοφανές δραματικό	Γε
	*Στο πληκτικό χωριό	αφηγηματικό & δραματικό	Γε
	Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω	αφηγηματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό & ιστορικοφανές δραματικό	Γε & Αε

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1926	*Η αρρώστια του Κλείτου	αφηγηματικό & δύο ιστορικοφανή δραματικά	Γε
	Εν δήμω της Μικράς Ασίας	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & δύο ιστοριογενή δραματικά	Γπ & Απ & Γε
	*Ιερεύς του Σεραπίου	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστορικοφανές δραματικό	Αε & Βε & Γε
	Μέσα στα καπηλειά—	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστορικοφανές δραματικό	Αε & Γε
	*Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γπ & Απ
	Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας	ιστορικοφανές αφηγηματικό & δύο ιστορικοφανή δραματικά	Βε & Γε & Γπ & Αε
	*Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές δραματικό	Γε & Γπ
1927	Άννα Δαλασσηνή	αφηγηματικό & ιστοριογενές δραματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Γπ & Απ & Γε
	Μέρες του 1896	αφηγηματικό & δραματικό	Γε
	Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών	αφηγηματικό & αφηγηματικό-δραματικό & δραματικό	Γε & Γπ
	Παλαιόθεν Ελληνίς	αφηγηματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Γε
	Μέρες του 1901	αφηγηματικό & δραματικό	Γε



ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1928	*Ουκ έγνωσ	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Αε & Γπ & Βε & Απ
	Ένας νέος της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του	αφηγηματικό-δραματικό	Βε & Γε & Γπ
	Εν Σπάρτη	αφηγηματικό & τρία ιστοριογενή αφηγηματικά-δραματικά	Γε
	Εικόν εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην	αφηγηματικό-δραματικό & δραματικό	Γε & Γπ
	Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.	δύο ιστορικοφανή αφηγηματικά-δραματικά	Γπ & Απ & Γπ & Βπ & Γε
	Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γε
	Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)	δύο ιστορικοφανή αφηγηματικά-δραματικά & ένα ιστορικοφανές αφηγηματικό & ένα ιστορικοφανές δραματικό	Αε & Γε & Αε & Γε & Απ & Βε
	Εν πορεία προς την Σινώπην	αφηγηματικό & ιστορικοφανές αφηγηματικό & ιστοριογενές δραματικό	Γε & Αε & Γε & Γπ & Βε & Γε
	Μέρες του 1909, '10, και '11	αφηγηματικό & δραματικό	Γε & Γπ & Αε
1929	Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.	δύο ιστορικοφανή αφηγηματικά-δραματικά	Αε & Γπ & Γε & Απ
	Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα	ιστορικοφανές αφηγηματικό & δύο ιστοριογενή δραματικά	Γπ & Γε
	Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ	δύο αφηγηματικά-δραματικά	Γε & Απ & Αε & Βε & Γε & Γπ
	Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων	αφηγηματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές δραματικό & ιστοριογενές αφηγηματικό	Γε & Βε & Απ & Γε & Γπ
	*Στον ίδιο χώρο	αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Βε

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ	ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ
1930	*Ο καθρέπτης στην είσοδο	αφηγηματικό & δραματικό	Γε
	Ρωτούσε για την ποιότητα—	αφηγηματικό & δύο αφηγηματικά-δραματικά	Γε & Γπ
	Ας φρόντιζαν	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό	Αε & Γε & Γπ & Απ
1931	Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων	αφηγηματικό & αφηγηματικό-δραματικό	Γε & Γε
	Στα 200 π.Χ.	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & ιστοριογενές δραματικό	Απ & Γπ & Γε
1932	Μέρες του 1908	αφηγηματικό & δραματικό	Γε & Γπ & Βπ
1935	*Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας	ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & δύο ιστοριογενή αφηγηματικά-δραματικά	Απ & Γε & Γπ & Βπ & Γε & Απ

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΙ

### ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΠΡΟΣΩΠΕΙΩΝ ΣΤΑ 154 ΠΟΙΗΜΑΤΑ

Από τη μελέτη του Πίνακα ΙΙ προκύπτει ότι στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη απαντούν πενήντα μία διαφορετικές κατηγορίες προσωπειών ή συνδυασμοί τους. Η εκφορά του λόγου (α', β' ή γ' πρόσωπο) και ο αριθμός (ενικός ή πληθυντικός) πολλαπλασιάζουν τις πενήντα μία κατηγορίες προσωπειών, σε βαθμό που η δημιουργία μιας τυπολογίας συνδυασμών των προσωπειών με μεγαλύτερη οικονομία να καθίσταται ανέφικτη.

Τα ποιήματα κατατάσσονται σε πέντε ομάδες (I-V) με κριτήριο τον αριθμό των προσωπειών που στεγάζονται σε αυτά και σε πενήντα μία (1-51) κατηγορίες ανάλογα με το είδος ή τα είδη των προσωπειών. Η αναγραφή των πενήντα μία κατηγοριών γίνεται αλφαβητικά και ακολουθεί τον αύξοντα αριθμό των προσωπειών. Η σειρά αναγραφής των ποιημάτων μέσα στην κάθε κατηγορία ακολουθεί τη χρονολογία δημοσίευσης του ποιήματος.

### I. ΕΝΑ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟ

<b>1. Αφηγηματικό</b> (12 ποιήματα)
Τα Άλογα του Αχιλλέως, 1897
Η Ψυχές των Γερόντων, 1901
Che fece.... il gran rifiuto, 1901
Θερμοπύλες, 1903
Επιθυμίες, 1904
Απιστία, 1904
Η Κηδεία του Σαρπηδόνας, 1908
Ιθάκη, 1911
Όσο μπορείς, 1913
Πολυέλαιος, 1914
Σοφοί δε Προσιόντων, 1915
Σ' ένα βιβλίο παληό—, 1922

<b>2. Αφηγηματικό-δραματικό</b> (37 ποιήματα)
Τείχη, 1897
Κεριά, 1899
Διακοπή, 1901
Τα Παράθυρα, 1903
Περιμένοντας τους Βαρβάρους, 1904
Φωνές, 1904
Τρώες, 1905
Μονοτονία, 1908
Η Πόλις, 1910
Τελειωμένα, 1911
Ιωνικόν, 1911
Επέστρεφε, 1912
Στην Εκκλησία, 1912
Πολύ Σπανίως, 1913
Του Μαγαζιού, 1913
Επήγα, 1913
Μακρυά, 1914
Μια Νύχτα, 1915
Θάλασσα του Πρωϊού, 1915
Ζωγραφισμένα, 1915
Όταν Διεγείρονται, 1916
Εν Εσπέρα, 1917
Ηδονή, 1917
Γκρίζα, 1917
Έτσι πολύ ατένισα—, 1917
Μέρες του 1903, 1917
Θυμήσου, Σώμα..., 1918
Νόησις, 1918
Απ' τες εννιά—, 1918
Κάτω απ' το Σπίτι, 1919
Ο ήλιος του απογεύματος, 1919
Να μείνει, 1919
Για νά 'ρθουν—, 1920

Εκόμισα εις την Τέχνη, 1921
Το 25ον έτος του βίου του, 1925
Ένας νέος της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του, 1928
Στον ίδιο χώρο, 1929

<b>3. Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό</b> (12 ποιήματα)
Η Σατραπεία, 1910
Τυανεύς Γλύπτης, 1911
Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος, 1916
Ιασή Τάφος, 1917
Ιγνατίου Τάφος, 1917
Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών, 1921
Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα, 1921
Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού, εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ., 1921
Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου, 1921
Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.), 1923
Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών, 1926
Ας φρόντιζαν, 1930

<b>4. Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό</b> (3 ποιήματα)
Η Δόξα των Πτολεμαίων, 1911
Η Μάχη της Μαγνησίας, 1915
Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.), 1919

## II. ΔΥΟ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

<b>5. Αφηγηματικό &amp; Αφηγηματικό-δραματικό</b> (2 ποιήματα)
Ένας Γέρος, 1897
Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων, 1931

<b>6. Αφηγηματικό &amp; Δραματικό</b> (11 ποιήματα)
Δέησις, 1898
Στου Καφενείου την Είσοδο, 1915
Ομνύει, 1915
Εν τη Οδῷ, 1916
Ἦλθε για να διαβάσει—, 1924
Στο πληκτικό χωριό, 1925
Μέρες του 1896, 1927
Μέρες του 1901, 1927
Μέρες του 1909, '10, και '11, 1928
Ο καθρέπτης στην είσοδο, 1930
Μέρες του 1908, 1932
<b>7. Αφηγηματικό &amp; Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό</b> (7 ποιήματα)
Η Συνοδεία του Διονύσου, 1907
Τα Επικίνδυνα, 1911
Εις το Επίνειον, 1918
Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ., 1918
Των Εβραίων (50 μ.Χ.), 1919
Ἵμενος, 1919
Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης, 1928
<b>8. Αφηγηματικό &amp; Ιστορικοφανές δραματικό</b> (2 ποιήματα)
Ἐνας Θεός των, 1917
Εν τῷ Μηνί Αθύρ, 1917
<b>9. Αφηγηματικό &amp; Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό</b> (2 ποιήματα)
Ἄννα Κομνηνή, 1920
Παλαιόθεν Ἑλληνίς, 1927

<b>10. Αφηγηματικό &amp; Ιστοριογενές δραματικό</b> (4 ποιήματα)
Ο Βασιλεύς Δημήτριος, 1906
Τα Βήματα, 1909
Ο Θεόδοτος, 1915
Οροφέρνης, 1915
<b>11. Αφηγηματικό-δραματικό &amp; δραματικό</b> (4 ποιήματα)
Πέρασμα, 1917
Το Διπλανό Τραπέζι, 1919
Του πλοίου, 1919
Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην, 1928
<b>12. Αφηγηματικό-δραματικό &amp; Ιστοριογενές δραματικό</b> (1 ποίημα)
Καισαρίων, 1918
<b>13. Δύο αφηγηματικά-δραματικά</b> (2 ποιήματα)
Εν απογνώσει, 1923
Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ, 1929
<b>14. Δύο ιστορικοφανή αφηγηματικά-δραματικά</b> (2 ποιήματα)
Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ., 1928
Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ., 1929
<b>15. Ιστορικοφανές αφηγηματικό &amp; Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό</b> (1 ποίημα)
Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια, 1924

**16. Ιστορικοφανές αφηγηματικό & Ιστορικοφανές δραματικό  
(1 ποίημα)**

Εις Ιταλικήν παραλίαν, 1925

**17. Ιστορικοφανές αφηγηματικό & Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό  
(2 ποιήματα)**

Μανουήλ Κομνηνός, 1915

Ο Ιουλιανός, ορών ολιγωρίαν, 1923

**18. Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & Ιστορικοφανές δραματικό  
(7 ποιήματα)**

Φιλέλλην, 1912

Λυσίου Γραμματικού Τάφος, 1914

Ευρίωνος Τάφος, 1914

Εν Πόλει της Οσροηνής, 1917

Τεχνουργός κρατήρων, 1921

Ιερέυς του Σεραπίου, 1926

Μέσα στα καπηλειά—, 1926

**19. Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & Ιστοριογενές αφηγηματικό  
(1 ποίημα)**

Ούτος Εκείνος, 1909

**20. Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό  
& Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό  
(2 ποιήματα)**

Μάρτιαι Ειδοί, 1911

Ουκ έγνως, 1928

**21. Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & Ιστοριογενές δραματικό  
(3 ποιήματα)**

Απολείπειν ο θεός Αντώνιον, 1911

Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς, 1926

Στα 200 π.Χ., 1931



### III. ΤΡΙΑ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

<p><b>22. Αφηγηματικό &amp; δύο αφηγηματικά-δραματικά</b> (1 ποίημα)</p>
<p>Ρωτούσε για την ποιότητα—, 1930</p>
<p><b>23. Αφηγηματικό &amp; αφηγηματικό-δραματικό &amp; δραματικό</b> (1 ποίημα)</p>
<p>Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών, 1927</p>
<p><b>24. Αφηγηματικό &amp; δύο δραματικά</b> (3 ποιήματα)</p>
<p>Η Προθήκη του Καπνοπωλείου, 1917</p>
<p>Η αρχή των, 1921</p>
<p>Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος, 1924</p>
<p><b>25. Αφηγηματικό &amp; δύο ιστορικοφανή δραματικά</b> (1 ποίημα)</p>
<p>Η αρρώστια του Κλείτου, 1926</p>
<p><b>26. Αφηγηματικό &amp; δύο ιστοριογενή αφηγηματικά-δραματικά</b> (1 ποίημα)</p>
<p>Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου, 1915</p>
<p><b>27. Αφηγηματικό &amp; Ιστορικοφανές αφηγηματικό &amp; Ιστορικοφανές δραματικό</b> (1 ποίημα)</p>
<p>Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες, 1922</p>
<p><b>28. Αφηγηματικό &amp; Ιστορικοφανές αφηγηματικό &amp; Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό</b> (1 ποίημα)</p>
<p>Ο Δημάρατος, 1921</p>

<p><b>29. Αφηγηματικό &amp; Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό &amp; Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό</b> (2 ποιήματα)</p>
<p>Το Πρώτο Σκαλί, 1899</p>
<p>Νέοι της Σιδώνας (400 μ.Χ.), 1920</p>
<p><b>30. Αφηγηματικό &amp; Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό &amp; Ιστοριογενές δραματικό</b> (1 ποίημα)</p>
<p>Ο Δαρείος, 1920</p>
<p><b>31. Αφηγηματικό &amp; Ιστορικοφανές αφηγηματικό &amp; Ιστοριογενές δραματικό</b> (1 ποίημα)</p>
<p>Εν πορείᾳ προς την Σινώπην, 1928</p>
<p><b>32. Αφηγηματικό &amp; Ιστορικοφανές δραματικό &amp; Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό</b> (1 ποίημα)</p>
<p>Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω, 1925</p>
<p><b>33. Αφηγηματικό &amp; Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό &amp; Ιστοριογενές δραματικό</b> (2 ποιήματα)</p>
<p>Η Διορία του Νέρωνος, 1918</p>
<p>Άννα Δαλασσηνή, 1927</p>
<p><b>34. Αφηγηματικό δραματικό &amp; δύο ιστοριογενή δραματικά</b> (1 ποίημα)</p>
<p>Από υαλί χρωματιστό, 1925</p>
<p><b>35. Δύο ιστορικοφανή αφηγηματικά-δραματικά &amp; Ιστορικοφανές δραματικό</b> (1 ποίημα)</p>
<p>Τέμεθος, Αντιοχείς· 400 μ.Χ., 1925</p>

<b>36. Ιστοριοφανές αφηγηματικό &amp; δύο ιστοριοφανή δραματικά (2 ποιήματα)</b>
Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια, 1918
Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας, 1926
<b>37. Ιστοριοφανές αφηγηματικό &amp; δύο ιστοριογενή αφηγηματικά-δραματικά (1 ποίημα)</b>
Ηρώδης Αττικός, 1912
<b>38. Ιστοριοφανές αφηγηματικό &amp; δύο ιστοριογενή δραματικά (1 ποίημα)</b>
Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα, 1929
<b>39. Ιστοριοφανές αφηγηματικό-δραματικό &amp; δύο ιστοριοφανή δραματικά (1 ποίημα)</b>
Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610, 1917
<b>40. Ιστοριοφανές αφηγηματικό-δραματικό &amp; δύο ιστοριογενή αφηγηματικά-δραματικά (1 ποίημα)</b>
Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας, 1935
<b>41. Ιστοριοφανές αφηγηματικό-δραματικό &amp; δύο ιστοριογενή δραματικά (1 ποίημα)</b>
Εν δήμω της Μικράς Ασίας, 1926
<b>42. Ιστοριοφανές αφηγηματικό &amp; Ιστοριοφανές αφηγηματικό-δραματικό &amp; Ιστοριογενές δραματικό (1 ποίημα)</b>
Προς τον Αντίοχον Επιφανή, 1922

43. Τρία ιστορικοφανή αφηγηματικά-δραματικά  
(1 ποίημα)

Λάνη Τάφος, 1918

#### IV. ΤΕΣΣΕΡΑ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

44. Αφηγηματικό & Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό  
& δύο ιστοριογενή δραματικά  
(2 ποιήματα)

Είγε ετελεύτα, 1920

Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής, 1923

45. Αφηγηματικό & Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό  
& Ιστοριογενές δραματικό & Ιστοριογενές αφηγηματικό  
(1 ποίημα)

Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων, 1929

46. Αφηγηματικό & τρία ιστοριογενή αφηγηματικά-δραματικά  
(1 ποίημα)

Εν Σπάρτη, 1928

47. Δύο ιστορικοφανή αφηγηματικά-δραματικά  
& Ιστορικοφανές αφηγηματικό & Ιστορικοφανές δραματικό  
(1 ποίημα)

Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη), 1928

48. Ιστορικοφανές αφηγηματικό & δύο ιστοριογενή δραματικά  
& Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό  
(1 ποίημα)

Αριστόβουλος, 1918

49. Ιστορικοφανές αφηγηματικό & τρία ιστοριογενή δραματικά  
(1 ποίημα)

Αλεξανδρινοί Βασιλείς, 1912

50. Ιστορικοφανές αφηγηματικό-δραματικό & τρία ιστοριογενή δραματικά  
(1 ποίημα)

Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει, 1924

## V. ΠΕΝΤΕ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

51. Ιστορικοφανές αφηγηματικό & Ιστοριογενές αφηγηματικό-δραματικό  
& τρία ιστοριογενή δραματικά  
(1 ποίημα)

Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία, 1924

## ΠΙΝΑΚΑΣ Α1

### ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΕΝΟΤΗΤΕΣ ΤΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΜΕ ΕΡΩΤΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

Τίτλος	Γραφή	Δημ.οσ.
<b>A. Σχόλια και θεωρητικές θέσεις</b>		
Ένας Γέρος	1894	1897
Επιθυμίες	1904	1904
Πολυέλαιος	1895	1914
<b>B. Ερωτική ένταση: Ανάπλαση μέσω της μνήμης ή επινόηση μέσω της φαντασίας</b>		
Επέστρεφε	1904	1912
Επήγα	1905	1913
Μακρυά	1914	1914
Ηδονή	1913	1917
Έτσι πολύ ατένισα—	1911	1917
Εν Εσπέρα	1916	1917
Γκρίζα	1917	1917
Μέρες του 1903	1909	1917
Απ' τες εννιά—	1917	1918
Θυμήσου, Σώμα...	1916	1918
Κάτω απ' το Σπίτι	1917	1919
Το Διπλανό Τραπέζι	1918	1919
Ο ήλιος του απογεύματος	1918	1919
Για νά 'ρθουν—		1920
Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων		1931

Τίτλος	Γραφή	Δημοσ.
<b>Γ. Ερωτική ένδοση/εγκράτεια</b>		
Τα Επικίνδυνα		1911
Ομνύει	1905	1915
Εν τη Οδῷ	1913	1916
Ιασή Τάφος	1917	1917
Ίμενος	1915	1919
Ήλθε για να διαβάσει—	1924	1924
Στο πληκτικό χωριό	1925	1925
Μέρες του 1896	1925	1927
<b>Δ. Ανδρικό κάλλος</b>		
Ευρίωνος Τάφος	1912	1914
Στου Καφενείου την Είσοδο	1904	1915
Εν Πόλει της Οσροηνής	1916	1917
Ένας Θεός των	1899	1917
Μέρες του 1901	1927	1927
Ο καθρέπτης στην είσοδο		1930
Μέρες του 1908	1921	1932
<b>Ε. Κάλλος/Έρωτας/Τέχνη*</b>		
Μια Νύχτα	1907	1915
Όταν Διεγείρονται	1913	1916
Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος	1895	1916
Ζωγραφισμένα	1914	1915
Για τον Αμμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610	1915	1917
Πέρασμα	1914	1917
Εν τῷ Μηνί Αθύρ	1917	1917
Λάνη Τάφος	1916	1918
Νόησις	1915	1918
Του πλοίου	1919	1919
Των Εβραίων (50 μ.Χ.)	1912	1919
Να μείνει	1918	1919

Τίτλος	Γραφή	Δημ.οσ.
Εκόμισα εις την Τέχνη	1921	1921
Η αρχή των	1915	1921
Τεχνουργός κρατήρων	1903	1921
Σ' ένα βιβλίο παληρό—	1892	1922
Θέατρον της Σιδώνος	1923	1923
Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.		1925
Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας		1926
Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλο του ομήλικα, ερασιτέχνην		1928
Μέρες του 1909, '10, και '11		1928
Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του		1928

\*Τα ποιήματα όπου συναρμολογούνται το κάλλος ή ο έρωτας και η τέχνη περιλαμβάνονται στους Πίνακες Α και Β, αλλά εξετάζονται στο δεύτερο μέρος του βιβλίου.

#### ΣΤ. Ερωτική σχέση/συνάντηση

Η Προθήκη του Καπνοπωλείου	1907	1917
Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα	1916	1921
Εν απογνώσει	1923	1923
Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος	1924	1924
Το 25ον έτος του βίου του	1918	1925
Μέσα στα καπηλειά—		1926
Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών		1927
Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)	1913	1928
Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.		1929
Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ		1929
Ρωτούσε για την ποιότητα—		1930

Στα ερωτικά ποιήματα μπορούν να γίνουν κάποιες επιπλέον διακρίσεις που υποβάλλονται από την ιδιαίτερη συνθήκη η οποία διέπει αυτή την κατηγορία προσωπειών. Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή του πρώτου μέρους, τα ερωτικά προσωπεία της καβαφικής ποίησης εγγράφονται εξαρχής σε μια ειρωνική συνθήκη, που δεν αφορά αναγκαστικά τα άλλα προσωπεία της ποίησής του:



την αντίθεση ιδιωτικού-δημόσιου, η οποία καθορίζει τη ρητορική των προσωπείων και άρα την εκφορά του λόγου. Με βάση την ταυτότητα του προσωπείου ή των προσωπείων και τον κύριο θεματικό άξονα, τα ερωτικά ποιήματα υποβάλλουν τη διάκρισή τους σε δύο μεγάλες κατηγορίες:

Α) ερωτικά αισθησιακά, όπου αποτυπώνεται και προβάλλεται η ερωτική επιθυμία, και

Β) ερωτικά μη αισθησιακά, τα οποία παρουσιάζουν μεγάλη θεματική ποικιλία σε σχέση με την πρώτη κατηγορία.

Α. Τα ερωτικά αισθησιακά ποιήματα, με κριτήριο τον κεντρικό θεματικό άξονα και την εκφορά του λόγου, μπορούν να χωριστούν στις εξής ομάδες:

1. Ποιήματα σε α' πρόσωπο ενικού αριθμού, όπου ένα αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο εξομολογείται ή σχολιάζει τη χαρά της ερωτικής ένδοσης ή την ερωτική του ιδιοπροσωπία, ξαναζεί με ένταση την ερωτική επιθυμία ή αναπλάθει το κάλλος του ερωτικού αντικειμένου της:

Επήγα

Μακρυά

Ηδονή

Έτσι πολύ ατένισα—

Εν Εσπέρα

Γκρίζα

Μέρες του 1903

Απ' τες εννιά—

Κάτω απ' το Σπίτι

Το Διπλανό Τραπέζι

Ο ήλιος του απογεύματος

Για νά 'ρθουν—

2. Ποιήματα σε β' πρόσωπο ενικού αριθμού, που ισοδυναμεί με α', όπου ένα αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο αναπλάθει/επινοεί και (ξανα)ζεί την ερωτική επιθυμία:

Επέστρεφε

Θυμήσου, Σώμα...

3. Ποιήματα όπου ένα αφηγηματικό προσωπείο αφηγείται μια ερωτική συνάντηση, σχέση ή χωρισμό, είτε σε γ' πρόσωπο ενικού αριθμού:

Η Προθήκη του Καπνοπωλείου

Ρωτούσε για την ποιότητα—  
 είτε σε γ' πρόσωπο ενικού αριθμού, που ισοδυναμεί με α':  
 Εν απογνώσει  
 Το 25ον έτος του βίου του

B. Τα ερωτικά μη αισθησιακά ποιήματα, με κριτήριο τον κεντρικό θεματικό άξονα και το γραμματικό πρόσωπο εκφοράς του λόγου, μπορούν να χωριστούν στις εξής ομάδες:

1. Ποιήματα όπου εκφράζεται κάποια θεωρητική θέση/σχόλιο για την ερωτική επιθυμία ή συμπεριφορά, σε γ' πρόσωπο ενικού ή πληθυντικού αριθμού:

Ένας Γέρος  
 Επιθυμίες  
 Πολυέλαιος

2. Ποιήματα για το ανδρικό κάλλος ή το θέμα της ένδοξης στην τολμηρή ηδονή, είτε συνδυασμένα είτε ανεξάρτητα. Αυτά τα ποιήματα εκφέρονται σε α' πρόσωπο ενικού από ένα αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο:

Στου Καφενείου την Είσοδο  
 Ιαση Τάφος

σε γ' πρόσωπο ενικού αριθμού από ένα αφηγηματικό προσωπείο:

Ομνύει  
 Ευρίωνος Τάφος  
 Εν τη Οδῷ  
 Ένας Θεός των  
 Ήλθε για να διαβάσει—  
 Στο πληκτικό χωριό  
 Μέρες του 1896  
 Μέρες του 1901  
 Μέρες του 1909, '10, και '11  
 Ο καθρέπτης στην είσοδο  
 Μέρες του 1908

ή σε γ' πρόσωπο ενικού αριθμού, που ισοδυναμεί με α':

Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου

σε α' και γ' πρόσωπο ενικού αριθμού, είτε γιατί η αφήγηση είναι μεικτή:

Εν Πόλει της Οσροηνής

είτε γιατί η αφήγηση του αφηγηματικού-δραματικού προσωπείου αναγγέλλεται ή σχολιάζεται από ένα αφηγηματικό προσωπείο:

Τα Επικίνδυνα

Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρεύς, 628-655 μ.Χ.

Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων

σε β' και γ' και α' πρόσωπο ενικού αριθμού:

Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας

σε β' και γ' πρόσωπο ενικού αριθμού από τα δύο αφηγηματικά προσώπεια:

Ίμενος

3. Ποιήματα που αφορούν το ανδρικό κάλλος ή την ερωτική επιθυμία σε σχέση με την Τέχνη. Τα ποιήματα αυτά εκφέρονται:

i) σε α' πρόσωπο ενικού αριθμού από ένα αφηγηματικό-δραματικό προσώπείο, ιστορικοφανές ή μη:

Μια νύχτα

Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος

Ζωγραφισμένα

Νόησις

Εκόμισα εις την Τέχνη

Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)

ii) σε β' πρόσωπο ενικού αριθμού:

Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610

ή σε β' πρόσωπο ενικού αριθμού, αποστροφή εις εαυτόν:

Λάνη Τάφος

Όταν Διεγείρονται

iii) σε γ' πρόσωπο ενικού αριθμού:

Πέρασμα

Η αρχή των

Σ' ένα βιβλίο παληό—

Εικόν εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην (εδώ το γ' πρόσωπο μπορεί να ισοδυναμεί με α').

iv) σε α' και γ' πρόσωπο ενικού ή πληθυντικού αριθμού, είτε γιατί η αφήγηση είναι μεικτή:

Του πλοίου

Να μείνει

Τεχνουργός κρατήρων

Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.

είτε γιατί η αφήγηση του αφηγηματικού-δραματικού προσώπείου εγκιβωτίζεται στην αφήγηση του αφηγηματικού προσώπείου:

Των Εβραίων (50 μ.Χ.)

σε β' και γ' πρόσωπο ενικού, που ισοδυναμεί με α:

Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του

4. Ποιήματα όπου παρουσιάζεται ή σχολιάζεται μια ερωτική συνάντηση/σχέση/ αποχωρισμός, με εστίαση όχι στην ερωτική επιθυμία αυτή καθαυτήν αλλά σε κάποιον τρίτο παράγοντα. Τα ποιήματα αυτά εκφέρονται:

σε α' πρόσωπο ενικού αριθμού από ένα αφηγηματικό-δραματικό προσωπείο:

Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα

Μέσα στα καπηλειά—

Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.

ή σε α' πρόσωπο ενικού αριθμού από δύο αφηγηματικά-δραματικά προσωπεία, καθώς η αφήγηση του πρώτου εγκιβωτίζεται στην αφήγηση του δεύτερου προσωπείου:

Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη) σε γ' πρόσωπο ενικού ή πληθυντικού αριθμού από ένα αφηγηματικό προσωπείο:

Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος

Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών

Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ (εδώ το γ' πρόσωπο ενδέχεται να ισοδυναμεί με α').

## ΠΙΝΑΚΑΣ Α2

### ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΓΡΑΦΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗΣ ΤΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΜΕ ΕΡΩΤΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

Στη στήλη «Ποσότητα» ο πρώτος αριθμός δείχνει πόσα ποιήματα γράφονται μέσα στο έτος και ο δεύτερος πόσα δημοσιεύονται.

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1892	1	Σ' ένα βιβλίο παληό—	
1893			
1894	1	Ένας Γέρος	
1895	2	Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος  Πολυέλαιος	
1896			
1897	1		Ένας Γέρος
1898			
1899	1	Ένας Θεός των	
1900			
1901			
1902			
1903	1	Τεχνουργός κρατήρων	
1904	3	1 Επιθυμίες  Στου Καφενείου την Είσοδο  Επέστρεφε	Επιθυμίες
1905	2	Επήγα  Ομνύει	

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1906			
1907	2	Μια νύχτα Η Προθήκη του Καπνοπωλείου	
1908			
1909	1	Μέρες του 1903	
1910			
1911	1	1	Έτσι πολύ ατένισα— Τα Επικίνδυνα
1912	2	1	Ευρίωνος Τάφος Επέστρεφε Των Εβραίων (50 μ.Χ.)
1913	4	1	Ηδονή Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμαμάτων (εν Κυρήνη) Όταν Διεγείρονται Εν τη Οδῷ Επήγα
1914	3	3	Μακρυά Ζωγραφισμένα Πέρασμα Ευρίωνος Τάφος Μακρυά Πολυέλαιος
1915	4	4	Για τον Αμμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610 Η αρχή των Νόησις Ίμενος Στου Καφενείου την Είσοδο Ομνύει Μια Νύχτα Ζωγραφισμένα

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1916	5 3	<p>Εν Πόλει της Οσροηγής</p> <p>Θυμήσου, Σώμα...</p> <p>Λάνη Τάφος</p> <p>Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα</p> <p>Εν Εσπέρα</p>	<p>Όταν Διεγείρονται</p> <p>Εν τη Οδώ</p> <p>Ενώπιον του Αγάλατος του Ενδυμίωνος</p>
1917	5 12	<p>Απ' τες εννιά—</p> <p>Γκρίζα</p> <p>Κάτω απ' το Σπίτι</p> <p>Ιασή Τάφος</p> <p>Εν τω Μηνί Αθύρ</p>	<p>Εν Πόλει της Οσροηγής</p> <p>Πέρασμα</p> <p>Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610</p> <p>Ένας Θεός των</p> <p>Εν Εσπέρα</p> <p>Ηδονή</p> <p>Γκρίζα</p> <p>Ιασή Τάφος</p> <p>Εν τω Μηνί Αθύρ</p> <p>Έτσι πολύ ατένισα—</p> <p>Μέρες του 1903</p> <p>Η Προθήκη του Καπνοπωλείου</p>

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1918	4 4	Ο ήλιος του απογεύματος Το Διπλανό Τραπέζι Να μείνει Το 25ον έτος του βίου του	Θυμήσου, Σώμα... Λάνη Τάφος Νόησις Απ' τες εννιά
1919	1 7	Του πλοίου	Ο ήλιος του απογεύματος Να μείνει Των Εβραίων (50 μ.Χ.) Ίμενος Του πλοίου Κάτω απ' το Σπίτι Το Διπλανό Τραπέζι
1920	1		Για νά 'ρθουν—
1921	2 4	Εκόμισα εις την Τέχνη Μέρες του 1908	Η αρχή των Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα Εκόμισα εις την Τέχνη Τεχνουργός κρατήρων
1922	1		Σ' ένα βιβλίο παληό—
1923	2 2	Εν απογνώσει Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)	Εν απογνώσει Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)
1924	2 2	Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος Ήλθε για να διαβάσει—	Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος Ήλθε για να διαβάσει—



ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1925	2 3	Μέρες του 1896  Στο πληκτικό χωριό	Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.  Το 25ον έτος του βίου του  Στο πληκτικό χωριό
1926	2		Μέσα στα καπηλειά—  Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας
1927	1 3	Μέρες του 1901	Μέρες του 1896  Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών  Μέρες του 1901
1928	4		Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του  Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην  Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)  Μέρες του 1909, '10, και '11
1929	2		Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.  Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ
1930	2		Ο καθρέπτης στην είσοδο  Ρωτούσε για την ποιότητα—

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1931	1		Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων
1932	1		Μέρες του 1908

## ΠΙΝΑΚΑΣ Β1

### ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΦΙΛΟΤΕΧΝΩΝ

Στον Πίνακα Β1 περιλαμβάνονται τα είκοσι τρία ποιήματα που είτε αφορούν την τέχνη είτε, ακόμη και αν ο βασικός τους θεματικός άξονας είναι διαφορετικός, θίγουν ένα ζήτημα σχετικό με την τέχνη· τα ποιήματα αυτά ταξινομήθηκαν σε τρεις κατηγορίες (Α. Ζωγραφική, Β. Γλυπτική, Γ. Ποίηση), ανάλογα με την έκφραση της τέχνης που θεματοποιούν, και σε χρονολογική σειρά μέσα στην κάθε κατηγορία. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η ταξινόμηση είναι σχεδόν αυτονόητη, καθώς τα περισσότερα ποιήματα αναπτύσσονται γύρω από ένα δραματικό ή/και αφηγηματικό προσωπείο καλλιτέχνη. Σε μερικές περιπτώσεις όμως (οι οποίες στον Πίνακα σημειώνονται με αστερίσκο), η ταυτότητα του δραματικού ή/και αφηγηματικού προσωπιού είναι μεικτή ή αδιαφανής, οπότε αυτά τα ποιήματα ταξινομήθηκαν σε περισσότερες της μιας κατηγορίες, ανάλογα με την ταυτότητα του προσωπιού ή τον βασικό θεματικό άξονα.

Αναλυτικότερα: α) Το ποίημα «Ζωγραφισμένα» (1915) ταξινομήθηκε στην κατηγορία «Ποίηση», καθώς το προσωπείο είναι άνθρωπος του λόγου, πιθανότατα της ποίησης, και στην κατηγορία «Ζωγραφική», διότι στο ποίημα αυτό θεματοποιείται η σχέση ποίησης και ζωγραφικής. β) Το ποίημα «Του πλοίου» (1919) επίσης ταξινομήθηκε και στις δύο παραπάνω κατηγορίες, καθώς δεν διασαφηνίζεται η ταυτότητα του προσωπιού (ζωγράφος; ποιητής; και τα δύο;). γ) Το ποίημα «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)» (1919) έχει περιληφθεί και στις δύο παραπάνω κατηγορίες, εφόσον το δραματικό προσωπείο υπηρετεί και τη ζωγραφική και την ποίηση. δ) Το ποίημα «Εκόμισα εις την Τέχνη» (1921) αφορά γενικώς την τέχνη (και άρα έχει περιληφθεί στον Πίνακα και στις τρεις κατηγορίες τέχνης), αφού δεν διασαφηνίζεται η ταυτότητα του προσωπιού (το οποίο η αναγνωστική ετοιμότητα του αναγνώστη συνήθως προσλαμβάνει ως ποιητή). ε) Το ποίημα «Μέρες του 1909, '10, και '11» (1928) ταξινομήθηκε στις κατηγορίες «Ζωγραφική» και «Γλυπτική», καθώς το αφηγηματικό προσωπείο αναφέρεται και στις δύο εκφάνσεις τέχνης.

Οι χρονολογίες της πρώτης στήλης δηλώνουν τη γραφή του ποιήματος και της δεύτερης τη δημοσίευση.

Τίτλος	Γραφή	Δημοσ.
<b>A. ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ</b>		
* Ζωγραφισμένα	1914	1915
Λάνη Τάφος	1916	1918
* Του πλοίου	1919	1919
* Των Εβραίων (50 μ.Χ.)	1912	1919
* Εκόμισα εις την Τέχνη	1921	1921
Σ' ένα βιβλίο παληό—	1892;	1922
Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην		1928
* Μέρρες του 1909, '10, και '11		1928
<b>B. ΓΛΥΠΤΙΚΗ</b>		
Η Συνοδεία του Διονύσου	1903	1907
Τυανεύς Γλύπτης	1893	1911
Του Μαγαζιού	1912	1913
Ενώπιον του Αγάλατος του Ενδυμίωνος	1895	1916
Τεχνουργός κρατήρων	1903	1921
* Εκόμισα εις την Τέχνη	1921	1921
Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω	1925	1925
* Μέρρες του 1909, '10, και '11		1928
<b>Γ. ΠΟΙΗΣΗ</b>		
Το Πρώτο Σκαλί	1895	1899
Ούτος Εκείνος	1898	1909
Η Σατραπεία	1905	1910
Ηρώδης Αττικός	1900	1912
Πολύ Σπανίως	1911	1913
* Ζωγραφισμένα	1914	1915
Μια Νύχτα	1907	1915
Όταν Διεγείρονται	1913	1916
Για τον Αμμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610	1915	1917
Έτσι πολύ ατένισα—	1911	1917

Τίτλος	Γραφή	Δημοσ.
Πέρασμα	1914	1917
Εν τῷ Μηνί Αθύρ	1917	1917
Νόησις	1915	1918
Καισαρίων	1914	1918
Να μείνει	1918	1919
* Του πλοίου	1919	1919
* Των Εβραίων (50 μ.Χ.)	1912	1919
Ο Δαρείος	1917	1920
Νέοι της Σιδώνος (400 μ.Χ.)	1920	1920
Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών	1921	1921
* Εκόμισα εις την Τέχνη	1921	1921
Η αρχή των	1915	1921
Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.	1918	1921
Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής	1923;	1923
Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)	1923;	1923
Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.		1925
Άννα Δαλασσηνή		1927
Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του		1928
Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)	1913;	1928

Το ποίημα ποιητικής «Άννα Δαλασσηνή» (1927) εξετάζεται στο τρίτο μέρος του βιβλίου, λόγω της ιδιαίτερης διαχείρισης των ιστορικών πηγών (βλ. εδώ, 459-467).

## ΠΙΝΑΚΑΣ Β2

### ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΓΡΑΦΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗΣ ΤΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΦΙΛΟΤΕΧΝΩΝ

Στον Πίνακα Β2 αποτυπώνονται ανά έτος τα ποιήματα που γράφονται ή δημοσιεύονται, ώστε να μπορεί ο αναγνώστης να παρακολουθήσει τη συχνότητα γραφής ή δημοσίευσης των ποιημάτων για την τέχνη, καθώς και τον χρόνο που μεσολαβεί για κάθε ποίημα από τη γραφή έως τη δημοσίευση. Στη στήλη «Ποσότητα» ο πρώτος αριθμός δείχνει πόσα ποιήματα γράφονται μέσα στο ίδιο έτος και ο δεύτερος πόσα δημοσιεύονται.

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1892	1	Σ' ένα βιβλίο παληό—	
1893	1	Τυανεύς Γλύπτης	
1894			
1895	2	Το Πρώτο Σκαλί Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος	
1896			
1897			
1898	1	Ούτος Εκείνος	
1899	1		Το Πρώτο Σκαλί
1900	1	Ηρώδης Αττικός	
1901			
1902			
1903	2	Η Συνοδεία του Διονύσου Τεχνουργός κρατήρων	
1904			

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ	
1905	1	Η Σατραπεία		
1906				
1907	1	1	Μια Νύχτα	Η Συνοδεία του Διονύσου
1908				
1909		1		Ούτος Εκείνος
1910		1		Η Σατραπεία
1911	2	1	Έτσι πολύ ατένισα— Πολύ Σπανίως	Τυανεύς Γλύπτης
1912	2	1	Του Μαγαζιού Των Εβραίων (50 μ.Χ.)	Ηρώδης Αττικός
1913	2	2	Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμαμάτων (εν Κυρήνη) Όταν Διεγείρονται	Του Μαγαζιού Πολύ Σπανίως
1914	3		Ζωγραφισμένα Πέρασμα Καισαρίων	
1915	3	2	Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610 Η αρχή των Νόησις	Ζωγραφισμένα Μια Νύχτα
1916	1	2	Λάνη Τάφος	Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος Όταν Διεγείρονται
1917	1	3	Ο Δαρειός	Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610 Έτσι πολύ ατένισα— Πέρασμα

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1918	2 3	Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.  Να μείνει	Λάνη Τάφος  Νόησις  Καισαρίων
1919	1 3	Του πλοίου	Του πλοίου  Των Εβραίων (50 μ.Χ.)  Να μείνει
1920	1 2	Νέοι της Σιδώνος (400 μ.Χ.)	Νέοι της Σιδώνος (400 μ.Χ.)  Ο Δαρείος
1921	2 5	Εκόμισα εις την Τέχνη  Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών	Εκόμισα εις την Τέχνη  Τεχνουργός κρατήρων  Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών  Η αρχή των  Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.
1922	1		Σ' ένα βιβλίο παληό—
1923	2 2	Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής  Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)	Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής  Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)
1924			
1925	1 2	Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω	Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω  Τέμεθος, Αντιοχεύς 400 μ.Χ.
1926			



ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1927	1		Άννα Δαλασσηγή
1928	4		<p>Εικόν εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην</p> <p>Μέρη του 1909, '10, και '11</p> <p>Ένας νέος, της Τέχνης του Λόγου — στο 24ον έτος του</p> <p>Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)</p>

## ΠΙΝΑΚΑΣ Γ1

### ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΜΕ ΙΣΤΟΡΙΚΟΦΑΝΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΟΓΕΝΗ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

Τα σαράντα τρία ποιήματα που περιλαμβάνονται στον Πίνακα Γ1 αφορούν είτε ένα ιστορικό πρόσωπο ή γεγονός είτε ένα πολιτικό δρώμενο ή την πολιτική κατάσταση μιας εποχής. Ποιήματα για την τέχνη ή την ηδονή, που εξετάζονται στα προηγούμενα κεφάλαια, δεν περιλήφθηκαν εδώ, με εξαίρεση τα ποιήματα «Ηρώδης Αττικός» (1912), «Καισαρίων» (1918) και «Ο Δαρείος» (1920), λόγω της δομικής τους σχέσης με ιστορικά πρόσωπα. Ο Πίνακας δεν περιλαμβάνει: α) τα φιλοσοφικά ιστορικά ποιήματα, όπου προέχει η συμβολική ή παραβολική λειτουργία του ιστορικού υλικού και τα οποία, κατά κανόνα, είναι ψευδοϊστορικά·<sup>2</sup> β) τα μυθολογικά ποιήματα που, όπως ήδη έχει αναφερθεί, συνιστούν ειδική κατηγορία και έχουν ερευνηθεί συστηματικά ήδη από το 1983.<sup>3</sup> Στις δύο αυτές κατηγορίες τα ιστορικά πρόσωπα αποτελούν τη βάση για τη δημιουργία προσωπειών-συμβόλων ή μυθικών αρχετύπων· γ) τα ποιήματα που αφορούν την αντίθεση ελληνισμού και χριστιανισμού, τα οποία έχουν ιστορικό βάθος, αλλά δεν έχουν συγκεκριμένο ιστορικό έρεισμα.<sup>4</sup>

Τίτλος	Γραφή	Δημοσ.
Ο Βασιλεύς Δημήτριος	1900	1906
Τα Βήματα	1893	1909

2. Βλ. σχετικά Πιερής 1984, 404. Τέτοια θεωρώ τα ποιήματα «Η Σατραπεία» (1910), «Μάρτυρι Ειδοί» (1911), «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον» (1911) και «Ο Θεόδοτος» (1915).

3. Μαρωνίτης 1983· Σαββίδης 1984.

4. Πρόκειται για τα ποιήματα «Ιγνατίου Τάφος» (1917), «Ιερεύς του Σεραπίου» (1926) και «Η αρρώστια του Κλείτου» (1926), τα οποία, άλλωστε, έχουν εξεταστεί συστηματικά (Haas 2000β, 51-53, Παπαζογλου 2006, 185-203, και Κωσταρά 2014, 415-319, αντιστοίχως).

Τίτλος	Γραφή	Δημοσ.
Η Δόξα των Πτολεμαίων	1896	1911
Απολείπειν ο θεός Αντώνιον	1910	1911
Φιλέλλην	1906	1912
Ηρώδης Αττικός	1900	1912
Αλεξανδρινοί Βασιλείς	1912	1912
Η Μάχη της Μαγνησίας	1913	1915
Η Δυσσάρεσκεια του Σελευκίδου	1910	1915
Οροφέρνης	1904	1915
Μανουήλ Κομνηνός	1905	1915
Καισαρίων	1914	1918
Η Διορία του Νέρωνος	1915	1918
Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια	1915	1918
Αριστόβουλος	1916	1918
Εις το Επίνειον	1917	1918
Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)	1915	1919
Είγε ετελεύτα	1897	1920
Ο Δαρείος	1917	1920
Άννα Κομνηνή	1917	1920
Ο Δημάρατος	1904	1921
Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες	1922	1922
Προς τον Αντίοχον Επιφανή	1911	1922
Ο Ιουλιανός, ορών ολιγωρίαν	1923	1923
Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία	1892	1924
Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια	1917	1924
Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει	1924	1924
Από υαλί χρωματιστό		1925
Εις Ιταλικήν παραλίαν		1925
Εν δήμῳ της Μικράς Ασίας		1926
Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών	1892	1926
Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς		1926
Άννα Δαλασσηνή		1927
Ουκ έγνωσ		1928
Εν Σπάρτη		1928
Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.		1928
Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης		1928
Εν πορεία προς την Σινώπην		1928
Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα		1929

---

Τίτλος	Γραφή	Δημ.οσ.
Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων		1929
Ας φρόντιζαν		1930
Στα 200 π.Χ.	1916	1931
Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας	1932/33	1935

## ΠΙΝΑΚΑΣ Γ2

### ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΓΡΑΦΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗΣ ΤΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΜΕ ΙΣΤΟΡΙΚΟΦΑΝΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΟΓΕΝΗ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

Στη στήλη «Ποσότητα» ο πρώτος αριθμός δείχνει πόσα ποιήματα γράφονται μέσα στο έτος και ο δεύτερος πόσα δημοσιεύονται. Ο αναγνώστης μπορεί να πληροφορηθεί τη συχνότητα γραφής και δημοσίευσης ποιημάτων με ιστορικοφανή και ιστοριογενή προσώπεια, καθώς και να παρακολουθήσει τη διαδρομή τους από τη γραφή στη δημοσίευση.

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ	
1892	2	Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών		
1893	1	Τα Βήματα		
1896	1	Η Δόξα των Πτολεμαίων		
1897	1	Είγε ετελεύτα		
1900	2	Ο Βασιλεύς Δημήτριος Ηρώδης Αττικός		
1904	2	Οροφέρνης Ο Δημάρατος		
1905	1	Μανουήλ Κομνηνός		
1906	1	1	Φιλέλλην	Ο Βασιλεύς Δημήτριος
1909		1		Τα Βήματα

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1910	2	Η Δυσαρέσχεια του Σελευκίδου  Απολείπειν ο θεός Αντώνιον	
1911	2 2	Ο Θεόδοτος  Προς τον Αντίοχον Επιφανή	Απολείπειν ο θεός Αντώνιον  Η Δόξα των Πτολεμαίων
1912	1 3	Αλεξανδρινοί Βασιλείς	Φιλέλλην  Ηρώδης Αττικός  Αλεξανδρινοί Βασιλείς
1913	1	Η Μάχη της Μαγνησίας	
1915	3 5	Η Διορία του Νέρωνος  Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)  Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια	Ο Θεόδοτος  Οροφέρνης  Η Μάχη της Μαγνησίας  Η Δυσαρέσχεια του Σελευκίδου  Μανουήλ Κομνηνός
1916	2	Αριστόβουλος  Στα 200 π.Χ.	
1917	3	Άννα Κομνηνή  Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια  Εις το Επίνειον	
1918	4		Η Διορία του Νέρωνος  Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια  Αριστόβουλος  Εις το Επίνειον

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1919	1		Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)
1920	2		Άννα Κομνηνή  Είγε ετελεύτα
1921	1		Ο Δημάρατος
1922	1 2	Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες	Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες  Προς τον Αντίοχον Επιφανή
1923	1 1	Ο Ιουλιανός, ορών ολιγωρίαν	Ο Ιουλιανός, ορών ολιγωρίαν
1924	3		Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία  Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια  Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει
1925	2		Από υαλί χρωματιστό  Εις Ιταλικήν παραλίαν
1926	3		Εν δήμω της Μικράς Ασίας  Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών  Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς
1927	1		Άννα Δαλασσηνή

ΕΤΟΣ	ΠΟΣΟΤΗΤΑ	ΓΡΑΦΗ	ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ
1928	5		Ουκ έγνωσ  Εν Σπάρτη  Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.  Εν πορεία προς την Σινώπην  Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης
1929	2		Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα  Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων
1930	1		Ας φρόντιζαν
1931	1		Στα 200 π.Χ.
1932/33	1	Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας	
1935	1		Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας



## ΠΡΩΤΕΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ

Ορισμένες εργασίες μου που συμπεριλήφθηκαν στο βιβλίο έχουν δημοσιευτεί είτε αυτούσιες είτε σε μια προγενέστερη μορφή:

1. «Ο Οροφέρνης, οι Λακεδαιμόνιοι και ο αμφίθυμος αφηγητής», *Ο λόγος της παρουσίας*, Αθήνα, Σοκόλης, 2005, 143-152.
2. «Ο Μυρτιάς, ο Αιμιλιανός και ο στοχαστικός σχολιαστής», *Κονδυλοφόρος* 4 (2005) 109-128.
3. «Η ταυτότητα του αφηγητή, ο καβαφικός “Δημάρατος” και η ετυμολογία της Ιστορίας», *Πρακτικά Δ’ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών. Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, τόμ. Α’, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2011, 281-294.
4. «Ανάμεσα στη μίμηση και την αυτοσυνειδησία: Η λειτουργία του προσώπου στο ποίημα “Φιλέλλην”», στο *Νεοελληνική Λογοτεχνία και Κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα*, Πρακτικά ΙΓ’ Επιστημονικής Συνάντησης, Α.Π.Θ., 3-6 Νοεμβρίου 2011, Μνήμη Παν. Μουλλά, Αθήνα, Σοκόλης, 2014, 636-643.
5. «Ο γλύπτης, ο τεχνίτης, το αισθητικό ιδεώδες και η αγορά στην καβαφική πολιτεία», *Κονδυλοφόρος* 13 (2014) 77-109.
6. «Καλλιτεχνικές ωσμίσεις στην ποίηση του Καβάφη», *Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου Λογοτεχνικές διαδρομές: Ιστορία-Θεωρία-Κριτική*, Τμήμα Φιλολογίας Ε.Κ.Π.Α., Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 17-19 Ιανουαρίου 2013, Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου, επιμέλεια: Θανάσης Αγάθος, Χριστίνα Ντουινιά, Άννα Τζούμα, Αθήνα, Καστανιώτης, 2016, 280-293.
7. «Ο Καβάφης και η (μετα)ποίηση της Ιστορίας. Από την Αλεξιάδα στην “Άννα Κομνηνή” και στην “Άννα Δαλασσηνή”», *Κονδυλοφόρος* 14 (2015) 147-170.
8. «Artistic osmoses in Cavafy’s poetry: The representation of beauty in the poem “On Board Ship”», *Mélanges en l’honneur du Professeur Jacques Bouchard*, Textes réunis et présentés par Henri Tonnet, Del Busso, Μόντρεαλ 2016, 109-120.

9. «Τα ελληνικά ποιήματα, οι προστάται της Ασίας και η επίμονη ποιητική ιδέα του Φερνάζη», *Περάσματα, μεταβάσεις, διελεύσεις. Όψεις μιας λογοτεχνίας εν κινήσει*, Πρακτικά ΙΕ' Επιστημονικής Συνάντησης. Μνήμη Δ. Ν. Μαρωνίτη (1929-2016), Θεσσαλονίκη 2018, 380-402.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Α. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ (2000), «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.», Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος: Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 95-101.
- \_\_\_\_\_ (2017), *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg.
- ΑΓΡΑΣ ΤΕΛΛΟΣ (1980), *Κριτικά: Καβάφης-Παλαμάς*, τόμ. Α', φιλολογική επιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος, Αθήνα, Ερμής (1933).
- ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ ΠΟΛΥΜΝΙΑ (2001), *Ιουλιανός. Μια Βιογραφία*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ-FOWDEN ΠΟΛΥΜΝΙΑ (1978), «Ο μέγας αιώνας (324-395)», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Ζ', Εκδοτική Αθηνών, 32-91.
- ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ (2014), *Κ. Π. Καβάφης. Τα θεατρικά ποιήματα*, Αθήνα, Κριτική.
- ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ ΦΡΑΓΚΙΣΚΗ (2000), «Οι Εβραίοι των ποιητών: Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός», *Η γραφή και η βάσανος*, Αθήνα, Πατάκης, 122-136.
- ANTON JOHN (2000), *Η ποίηση και η ποιητική του Κ. Π. Καβάφη (Αισθητικοί οραματισμοί και αισθησιακή πραγματικότητα)*, Αθήνα, Ίκαρος.
- ΑΡΑΜΠΑΤΖΙΔΟΥ ΕΛΕΝΗ (2013), *Το Διακείμενο του Αισθητισμού στην Ποιητική του Καβάφη*, Αθήνα, Αφοί Κυριακίδη.
- \_\_\_\_\_ (2016), «Αφιερωματικός λόγος για τον Καβάφη. Η κριτική πρόσληψη μέσα από τα τεύχη της *Semaine égyptienne* (1929, 1933) και των *Παναγιυπτίων* (1933)», *Ζητήματα Νεοελληνικής Φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά, Πρακτικά ΙΔ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης 27-30 Μαρτίου 2014*, Μνήμη Ξ. Α. Κοχόλη, Θεσσαλονίκη, 345-364.

- ΒΑΓΕΝΑΣ ΝΑΣΟΣ (1980), *Ο ποιητής κι ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα, Κέδρος (1979).
- \_\_\_\_\_ (1994), «Η ειρωνική γλώσσα», *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για την νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 91-104.
- ΒΑΡΕΛΛΑΣ ΛΑΜΠΡΟΣ (2012), «Καβαφικά εκδοτικά δαιμόνια: Για το ποίημα “Ήδονή”», *μικροφιλολογικά* 31 (άνοιξη) 23-26.
- ΒΑΡΘΑΛΙΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ (2016), *Η μέθοδος του Κ.Π. Καβάφη*, Αθήνα, Gutenberg.
- ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ ΜΑΡΘΑ (2010), «“Για τα σκουπίδια κατευθείαν”: Νοσολογία, πάθη και πληγές κι ενσώματες ταυτότητες στον ερωτικό Καβάφη»: [https://www.eens.org/EENS\\_congresses/2010/Vassiliadi\\_Martha.pdf](https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Vassiliadi_Martha.pdf).
- \_\_\_\_\_ (2013), «Ιστορία αυτοκρατορικού γυναικωνίτου: για την “Άννα Δαλασσηνή” και την “Άννα Κομνηνή” του Καβάφη», *Νέα Εστία* 174, 713-727.
- \_\_\_\_\_ (2014), «“Μισό-”, “εν μέρει”: η διαλεκτική της αμφισημίας και οι τεχνικές της σχάσης», *Ποιητική* 14 (φθινόπωρο) 35-53.
- \_\_\_\_\_ (2018), *Ο Κ. Π. Καβάφης και η λογοτεχνία της Παρακμής. Μορφές, θέματα, μοτίβα, μετάφραση από τα γαλλικά Τιτίκα Καραβία*, Πρόλογος Renata Lavagnini, Αθήνα, Gutenberg.
- \_\_\_\_\_ (2019), «Η ποιητική των ερειπίων. “Ο Επίσκοπος Πηγάσιος” του Κ. Π. Καβάφη», *Κονδυλοφόρος* 17, 122-143.
- BAUDELAIRE CHARLES (2005), *Αισθητικά δοκίμια*, μετάφραση-πρόλογος: Μαρία Ρέγκου, επιμέλεια: Αθανάσιος Τσικουδής, Αθήνα, Printa (1995).
- BELLINGERI GIAMPIERO (2000), «Για ίσες/ισότιμες σχέσεις;», *Η ποίηση του κράματος: Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 273-289.
- ΒΕΛΟΥΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1981), *Προτάσεις. Δεκαπέντε γραμματολογικές δοκιμές*, Αθήνα, Κέδρος:  
 «Κ. Π. Καβάφης και Μπ. Μπρεχτ», 11-22 και 163-164 (1973).  
 «Η ειρωνεία ως λογοτεχνικός τρόπος», 68-82 και 168-169 (1976).  
 «Ο “λάος” του Καβάφη», 132-139 και 176-178 (1978).  
 «Ο “λάος” του Καβάφη», 132-139 (1978).
- \_\_\_\_\_ (1983), «Η ειρωνεία στον Καβάφη», *Αναφορές (Έξη νεοελληνικές μελέτες)*, Αθήνα, Φιλιππότης, 44-57.
- BOWRA MAURICE (2006), *Ο Κωνσταντίνος Καβάφης και το ελληνικό παρελθόν*, Αθήνα, Γαβριηλίδης (α΄ έκδοση στα αγγλικά 1949).

- ΒΡΙΣΙΜΙΤΖΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ (1984), *Το έργο του Κ. Π. Καβάφη*, πρόλογος και φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, ενημερωμένη με ανέκδοτα κείμενα, Αθήνα, Ίκαρος [1975].
- ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ (1996), «“Ωραία λουλούδια κι άσπρα...” Η τυραννία και η κάθαρση της ερωτικής μνήμης», *Ποίηση* 8 (φθινόπωρο-χειμώνας) 155-167.
- ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ ΑΓΑΘΗ (2003), «Τα καβαφικά επιτύμβια επιγράμματα. Οι πηγές, ο χαρακτήρας και η τεχνική τους», *Φιλολογική* 83 (Απρίλιος-Μάιος-Ιούνιος) 63-69.
- ΓΕΩΡΓΙΟΥ Μ. Χ. [Παν. Μουλλάς] (1963), «Ο Καβάφης και η άρνηση. Σταθμοί της αντικαβαφικής κριτικής», *Επιθεώρηση Τέχνης* 108 (Δεκέμβριος) 652-669.
- ΓΙΟΥΡΣΕΝΑΡ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ (1981), *Κριτική παρουσίαση του Κωνσταντίνου Καβάφη*, μτφρ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Χατζηνικολή (α' έκδοση στα γαλλικά 1958).
- ΓΚΙΚΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ, *Ιδανική Βιβλιοθήκη*, <http://www.kavafis.gr/archive/vlibrary/list.asp>.
- ΔΑΛΛΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ (1974), *Καβάφης και Ιστορία*, Αθήνα, Ερμής.
- \_\_\_\_\_ (1983), «Οι δύο όψεις του νομίσματος του Οροφέρνη», *Διαβάζω* 78 (Οκτώβριος) 104-113.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Ο Καβάφης και η Δεύτερη Σοφιστική*, Αθήνα, Στιγμή.
- \_\_\_\_\_ (1986), *Ο ελληνισμός και η θεολογία στον Καβάφη*, Αθήνα, Στιγμή.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Σπουδές στον Καβάφη*, Αθήνα, Ερμής.
- \_\_\_\_\_ (1992), «Τα καβαφικά νομίσματα (Β). Απόψεις μιας καβαφικής ποιητικής», *Πόρφυρας* 63, 7-27.
- \_\_\_\_\_ (2000) [2000α], «Ο Ιουλιανός και η διάσταση των δύο κόσμων στον Καβάφη», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος: Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 67-80.
- \_\_\_\_\_ (2000) [2000β], «Κ. Π. Καβάφης, Ι. Η “χάραξη” ενός νομίσματος και μιας ποιητικής», και «Π. Καλλιτεχνική “μνημείωση” μιας οικουμενικής πολιτικής», *Ευρυγώνια. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, Αθήνα, Νεφέλη, 41-61 και 63-81, αντιστοίχως.
- ΔΑΛΜΑΤΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ (1933), «Από το καβαφικό εργαστήριο», *Νέα Εστία* 14/158, 1627-1629.

- \_\_\_\_\_ (1964), *Κ. Π. Καβάφης*, Αθήνα, Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων.
- ΔΑΣΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ (1983), «Επιλογές από τη “Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη”», *Διαβάζω* 78 (Οκτώβριος) 149-164.
- \_\_\_\_\_ (1988), *Κ. Π. Καβάφης. Σχέδια στο περιθώριο*, Αθήνα, Διάττων.
- \_\_\_\_\_ (2003) [2003α], «Καβάφης: ελληνικός και οικουμενικός», *Νέα Εστία* 154, 1761 (Νοέμβριος) 556-559.
- \_\_\_\_\_ (2003) [2003β], *Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη (1886-2000)*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη.
- \_\_\_\_\_ (2010), «Βιβλιογραφικά Κ. Π. Καβάφη. Προσθήκες 1886-2000. Συμβολή 2001-2010», *Κονδυλοφόρος* 11, 163-233. Διαθέσιμο και ηλεκτρονικά: Βιβλιογραφικά Κ. Π. Καβάφη. Προσθήκες 1886-2000. Συμβολή 2001-2010: <https://search.lib.auth.gr/Record/968559/Similar>.
- \_\_\_\_\_ (2013), *Κ. Π. Καβάφης. Η ποίηση και η ποιητική του*, Αθήνα, Κίχλη.
- \_\_\_\_\_ (2014), «Σχόλια στα ερωτικά ποιήματα του Καβάφη», *Φιλολογος* 155 (Ιανουάριος-Μάρτιος) 31-40.
- ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΑΚΗ ΝΑΤΑΛΙΑ (1990), «Ζεύγη στίχων στον Καβάφη: Μια “ενδιαφέρουσα αισθητική δημιουργία”», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 2, 51-70.
- ΔΗΜΑΡΑΣ Κ. Θ. (1992), *Σύμμικτα, Γ’, Περί Καβάφη*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Γνώση:  
 «Μερικές πηγές της καβαφικής τέχνης», 23-48 (1932).  
 «Η ηθοποιία του Καβάφη», 59-66 (1933).
- ΔΗΜΗΡΟΥΛΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ (1983), «Η ανάγνωση του Καβάφη», *Χάρτης* 5-6, 574-588.
- ΔΙΑΛΗΣΜΑΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ (1998), «Ο τίτλος ως κειμενικό στοιχείο σε ποιήματα του Καβάφη», στο *Οι ποιητές του Γ. Π. Σαββίδη* (Διήμερο στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού, 277-292.
- ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ (2007), «Το Καβαφικό “ΣΥΜΠΙΑΝ” στην εποχή του κοινωνικού κατακερματισμού», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*, τ. Γ’, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 553-562, Πρακτικά του Γ’ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ), Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006.
- \_\_\_\_\_ (2013), *Κ. Π. Καβάφης. Το ανοιχτό έργο*, Αθήνα, Τόπος.

- ZONAPAS IOANNHS (1897), Zonaras, *Epitome historion*, επιμ. Theodore Büttner-Wobst, *Corpus Scriptorum historiae Byzantinae*, τόμοι 3, Βόννη.
- FISCHER-LICHTE ERIKA (2013), *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μτφρ. Νατάσα Σιουζούλη, πρόλογος Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα, Πατάκης (α' έκδοση στα γερμανικά 2004).
- FOUCAULT MICHEL (2011), *Ιστορία της σεξουαλικότητας*, τόμος I: *Η βούληση για γνώση*, Αθήνα, Πλέθρον (α' έκδοση στα γαλλικά 1976).
- GONZALEZ VICENTE VERNANDEZ (2000), «Ο Φερνάνδης και η μετάφραση της ειρωνείας», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος: Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 245-258.
- HAAS DIANA (1982) βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.
- \_\_\_\_\_ (1983) [1983α], «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. (Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη)», *Κύκλος Καβάφη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, 83-109.
- \_\_\_\_\_ (1983) [1983β], «“Αι Αρχαί του Χριστιανισμού”: ένα θεματικό κεφάλαιο του Καβάφη», *Χάρτης*, αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, 5-6 (Απρίλιος) 589-608.
- \_\_\_\_\_ (1996) βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.
- \_\_\_\_\_ (2000) [2000α], «Νόμος και έγκλημα στην ερωτική ποίηση του Καβάφη», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 7, 119-142.
- \_\_\_\_\_ (2000) [2000β], «Θρησκευτικές μεταστροφές στην Αλεξάνδρεια του Καβάφη», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος: Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 47-67.
- \_\_\_\_\_ (2003) «Κ. Π. Καβάφης, ελληνικότητα και οικουμενικότητα», *Νέα Εστία* 77 (1761) 560-563.
- \_\_\_\_\_ (2010) βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.
- \_\_\_\_\_ (2012α), «Κ. Π. Καβάφης: Ανέκδοτο αυτοσχόλιο στο ποίημα “Η Ναυμαχία”», *Λογείον* 2 (2012) 200-215.
- \_\_\_\_\_ (2012β) βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.
- \_\_\_\_\_ (2015), «Ανέκδοτο αυτοσχόλιο στο ποίημα “Φωνές”», *Κονδυλοφόρος* 14, 101-130.
- \_\_\_\_\_ (2018), «Κ. Π. Καβάφης: Αυτοσχόλια στα ποιήματα “Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)” και “Η Δυσσρέσκεια του Σελευκίδου”», *Κονδυλοφόρος* 16, 97-140.

- \_\_\_\_\_ (2019), «Κ. Π. Καβάφης: Αυτοσχόλια στα ποιήματα “Η Συνοδεία του Διονύσου” και “Τυανεύς Γλύπτης”», *Κονδυλοφόρος* 17, 63-121.
- HAAS DIANA / ΠΙΕΡΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ (1984), *Βιβλιογραφικός Οδηγός στα 154 ποιήματα του Καβάφη*, Αθήνα, Ερμής.
- ΘΕΜΕΛΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ (1963), «Ο Καβάφης, η πανοπλία και οι ακάλυπτοι απόγονοι», *Νέα Εστία* 872 (1.11) 1566-1575.
- \_\_\_\_\_ (1970), *Η ποίηση του Καβάφη. Διαστάσεις και όρια. Δοκιμή για μια βαθύτερη ερμηνεία*, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης.
- ΙΑΙΝΣΚΑΓΙΑ ΣΟΝΙΑ (1983) [1983α], *Κ. Π. Καβάφης: οι δρόμοι προς το Ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Κέδρος.
- \_\_\_\_\_ (1983) [1983β], «Ο ένας και οι πολλοί (Γύρω από τον κύκλο του Ιουλιανού)», *Η Λέξη* 23 (Μάρτιος-Απρίλιος) 201-213.
- ΚΑΒΑΦΗΣ Κ. Π. (1963) [1963α], *Ανέκδοτα πεζά κείμενα*, επιμ. Μ. Περίδης, Αθήνα, Φέξης.
- \_\_\_\_\_ (1963) [1963β], *Πεζά*, επιμ. Γ. Α. Παπουτσάκης, Αθήνα, Φέξης.
- \_\_\_\_\_ (1963) [1963γ], «Σχόλια στο Ράσκιν (ένα ανέκδοτο χειρόγραφο του ποιητή)», παρουσίαση, επιμέλεια Στρατής Τσίρκας, *Επιθεώρηση Τέχνης*, αφιέρωμα στον Καβάφη, 108 (Δεκέμβριος) 582-611.
- \_\_\_\_\_ (1968), *Ανέκδοτα ποιήματα (1882-1923)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος.
- \_\_\_\_\_ (1983), *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος.
- \_\_\_\_\_ (1993), *Κρυμμένα ποιήματα (1877;-1923)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Ποιήματα Α' (1897-1918) και Ποιήματα Β' (1919-1933)*, «νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη», Αθήνα, Ίκαρος.
- \_\_\_\_\_ (2003), *Τα πεζά (1882;-1931)*, επιμ. Μ. Πιερής, Αθήνα, Ίκαρος.
- \_\_\_\_\_ (2006), *Ατελή ποιήματα (1918-1932)*, επιμ. Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος (1994).
- \_\_\_\_\_ (2009), *Ανέκδοτα σημειώματα ποιητικής και ηθικής (1902-1911)*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ερμής (1983).
- \_\_\_\_\_ (2015), *Το λεξικό παραθεμάτων*, φιλολογική επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Αθήνα, Ίκαρος.



- ΚΑΓΓΙΑΛΗΣ ΤΑΚΗΣ (1998), «Εγώ είμαι ποιητής ιστορικός». Ο Καβάφης και ο μοντερνισμός», *Ποίηση* 12, 77-120.
- \_\_\_\_\_ (2018), «Καισαριώνες. Οι πολλαπλές γενεαλογίες ενός καβαφικού ποιήματος», *Ποιητική* 22 (φθινόπωρο-χειμώνα) 117-147.
- ΚΑΛΑΜΙΤΣΗΣ Μ. Τ. (2003), «Έκ λίθου συγνίτου» (Οι Εβραίοι στην ποίηση του Κ. Π. Καβάφη)», *Χρονικά. Έκδοση του Κεντρικού Ισραηλιτικού Συμβουλίου της Ελλάδος*, 186 (Ιούλιος-Αύγουστος) 14-16.
- ΚΑΛΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ (1982), *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, επιμέλεια Α. Αργυρίου, Αθήνα, Πλέθρον.
- ΚΑΛΛΙΓΑΣ ΠΑΥΛΟΣ (2004), «Το είδωλο του ποιητή: ένα αίνιγμα της “ποιητικής” του Καβάφη», *Ποίηση* 24 (φθινόπωρο-χειμώνα) 116-138.
- ΚΑΡΑΒΙΔΑΣ ΚΩΣΤΑΣ (2013), «Καβάφης, Αναγνωστάκης και μικροϊστορία. Από την αισθηματοποίηση της ιστορίας στην ιστορικοποίηση του αισθήματος», *Κονδυλοφόρος* 12, 203-222.
- ΚΑΡΑΛΗΣ ΒΡΑΣΙΔΑΣ (2000), «Ενδοπολιτισμικές διαφοροποιήσεις στην ποίηση του Κ. Π. Καβάφη», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος: Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 9-27.
- ΚΑΡΑΜΠΙΝΗ-ΙΑΤΡΟΥ ΜΙΧΑΗΛΑ (2003), *Η βιβλιοθήκη Κ. Π. Καβάφη* (Αρχείο Καβάφη), Αθήνα, Ερμής.
- \_\_\_\_\_ (2011), «Ο Καβάφης στην Κέρκυρα», *Πόρφυρας* 141 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος) 289-294.
- \_\_\_\_\_ (2013), «Αναζητώντας τον Λεύκιο», *Το Δέντρο* 193-194 (Οκτώβριος) 65-68.
- ΚΑΡΑΟΓΛΟΥ Χ. Α. (1978), «Ένα σημείο στίξης στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη, 297-312.
- \_\_\_\_\_ (1980), «Για το ποίημα “Ο Βασιλεύς Δημήτριος” του Κ. Π. Καβάφη», *Διαγώνιος* 6 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος) 272-284.
- \_\_\_\_\_ (1985), *Η αθηναϊκή κριτική και ο Καβάφης (1918-1924)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
- \_\_\_\_\_ (2000), *Εκτός ορίων. 2 + 1 κείμενα για τον Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press.
- \_\_\_\_\_ (2014), «Για την πολιτική αίσθηση του Καβάφη», *Κονδυλοφόρος* 13, 55-76.
- ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ (1993-1994), «Ο Ιουλιανός των Αντιοχείων: μίσηση και επιθυμία στην ποίηση του Καβάφη», *Μαντατοφόρος* 37-38, 94-106.

- \_\_\_\_\_ (1997), «Ο “Δημάρατος” του Κ. Π. Καβάφη. Σε τι ασκούσαν ο νέος σοφιστής;», *Μικροφιλογικά* 2 (φθινόπωρο) 25-28.
- \_\_\_\_\_ (2000), «Πώς δουλεύει το μυαλό του Φερνάνζη», στο Μιχάλης Πιερός (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος: Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 259-271.
- \_\_\_\_\_ (2014), *Λανθάνων διάλογος. Ο δραματικός μονόλογος στη νεοελληνική ποίηση (19ος-20ός αι.)*, Αθήνα, Gutenberg.
- ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗ ΑΓΓΕΛΑ (2003), «Ο Καβάφης και οι καλλιτέχνες: Η διακριτική γοητεία του υπαινιγμού», *Νέα Εστία* 1761 (Νοέμβριος) 624-634.
- ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ ANNA (1998), «Πτυχές του καβαφικού μοντερνισμού: Τα “αποσιωπημένα” πεζά ποιήματα», *Σύγκριση* 9, 92-109.
- ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ ΕΡΑΤΟΣΘΕΝΗΣ (2008), “Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος στην ποίηση του Καβάφη”, στο *Convegno Internazionale: Costantino P. Kavafis. 70 anni dalla morte e 140 dalla nascita* (Napoli, 28-29 novembre 2003), περ. *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura grecomoderna*, τόμ. IX, Νάπολη, 37-58.
- \_\_\_\_\_ (2014), «Ο άμεσος λόγος στην ποίηση του Καβάφη», *Μνήμη Παναγιώτη Μουλλά, Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική: Από τον Διαφωτισμό έως σήμερα*, Πρακτικά ΙΓ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης (3-6 Νοεμβρίου 2011), Α.Π.Θ. Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη, 644-655.
- KEELEY EDMUND (1983), βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Η Καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου*, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Ίκαρος (1979).
- KENNEDY GEORGE A. (1963) βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.
- \_\_\_\_\_ (2001), *Ιστορία της κλασικής ρητορικής, αρχαίας, ελληνικής και ρωμαϊκής*, μτφρ. Νίκος Νικολούδης, επίβλεψη Ιωάννης Αναστασίου, Αθήνα, εκδ. Παπαδήμα, 12000 (α' έκδοση στα αγγλικά 1994).
- KERFERD G. B. (1999), *Η Σοφιστική Κίνηση*, μτφρ. Παναγιώτης Φαναράς, Αθήνα, Ινστιτούτο του βιβλίου Α. Καρδαμίτσα (1981).
- ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ ΓΙΩΡΓΟΣ (1977-1978), «“Η Συνάντησις των Φωνηέντων εν τη προσωδία”»: Παρουσίαση και σχολιασμός του ανέκδοτου πεζού κειμένου», *Ελληνικά* 30, 353-383.
- \_\_\_\_\_ (2009), «Περιουσιακή ανιδιοτέλεια και “χρυσούς αιών” από την Άννα Κομνηνή και τον Θερβάντες ως τον Καβάφη», *Νέα Εστία* 1818 (Ιανουάριος) 6-17.

- ΚΟΚΟΛΗΣ Ε. Α. (1976), *Πίνακας λέξεων των 154 ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη*, Αθήνα, Ερμής.
- \_\_\_\_\_ (2000), «Μυρτιάς, Ιάνθης, Ραφαήλ, Ιγνάτιος, Ρέμων, Κλεώνυμος: Πολιτισμικές ωσμώσεις στον Καβάφη», στο Μιχάλης Πιερός (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος: Μοντερνισμός και Διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 291-300.
- ΚΟΛΑΚΛΙΔΗΣ Π. (1974), «Οι “Τρώες” του Καβάφη και ο Μπρεχτ», *Θέατρο* 7 / 38-39 (Μάρτιος-Ιούνιος) 115.
- \_\_\_\_\_ (1982), «Η αρχαία κληρονομιά στη νεοελληνική ποίηση. (Μερικά δείγματα)», *Εκρηβόλος* 11 (άνοιξη) 861-874.
- \_\_\_\_\_ (1984), «Η γλώσσα του Καβάφη», *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη*, Πανεπιστήμιο Πατρών (1-3 Ιουλίου 1983), Αθήνα, Γνώση, 119-146.
- ΚΟΜΝΗΝΗ ANNA (1992), Αλεξιάς, βιβλία Α'-Θ', μτφρ. Αλόη Σιδέρη, Αθήνα, Άγρα.
- ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ (2012), «Η προσγορία Κυρ στη Βυζαντινή κοινωνία», *Βυζαντινά* 32, 209-226.
- ΚΩΣΤΑΡΑ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ (2014), «Καβάφης και Αρχαίο Θέατρο», Πάτρα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών (ανέκδοτη διδακτορική διατριβή).
- ΚΩΣΤΙΟΥ ΚΑΤΕΡΙΝΑ (2000), «Ακόμη λίγα για την ειρωνεία του Κ. Π. Καβάφη», στο Μιχάλης Πιερός (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος: Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 227-244.
- \_\_\_\_\_ (2005), *Εισαγωγή στην ποιητική της ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Αθήνα, Νεφέλη (12002).
- \_\_\_\_\_ (2016), «Όταν το κείμενο αντιστέκεται: για τη μετάφραση της ποίησης», *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας: Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*, Πρακτικά ΙΔ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, 27-30 Μαρτίου 2014, Μνήμη Ε. Α. Κοκόλη, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 533-549.
- ΛΑΜΠΡΟΠΟΥΛΟΣ ΒΑΣΙΛΗΣ (1983), «Περί αναγνώσεως», Αφιέρωμα στον Καβάφη, *Χάρτης* 5-6 (Απρίλιος), 658-668.
- ΛΑΟΥΜΤΖΗ ΣΤΑΜΑΤΙΑ (2012), «Η ελληνική και αιγυπτιακή δημοτική παράδοση στο ποίημα “Αλεξανδρινοί Βασιλείς” του Κ. Π. Καβάφη», *Λευκωσία, Επιστημονική Επετηρίς της Κυπριακής Εταιρείας Ιστορικών Σπουδών*, τόμος Ι', 343-360.

- LAVAGNINI RENATA (1974), βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.  
 \_\_\_\_\_ (1981), βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.  
 \_\_\_\_\_ (1984), βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.  
 \_\_\_\_\_ (1997), βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.  
 \_\_\_\_\_ (2010), βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.  
 \_\_\_\_\_ (2013), «Νεότερες τύχες της ηθοποιίας», *Νερά της Κύπρου, της Συρίας και της Αιγύπτου. Σπουδή στον «θεατρικό» Καβάφη*, Λευκωσία, Θ.Ε.ΠΑ.Κ., 141-146.  
 \_\_\_\_\_ (2017), «Από το “Πτολεμαίου Καίσαρος” στο “Καισαρίων”. Στάδια δημιουργίας ενός ποιήματος.», *Κονδυλοφόρος* 15, 123-148 (1984, στα ιταλικά).
- ΛΕΟΝΤΑΡΗΣ ΒΥΡΩΝ (1983), *Καβάφης ο έγκλειστος: δοκίμιο υπεράσπισης του ποιητή έναντι της ποίησης*, Αθήνα, Έρασμος.
- ΛΕΧΩΝΙΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ (1977), *Καβαφικά αυτοσχόλια*, εισαγωγή, σημειώσεις Τίμος Μαλάνος, εκδ. Δ. Χάρβευ & Σία (1942).
- LIDDELL ROBERT (1980), *Καβάφης*, μτφρ. Κ. Λογοθέτη-Anderson, Αθήνα, Ίκαρος.
- MACKRIDGE PETER (1990), βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.  
 \_\_\_\_\_ (1998-1999), «Έρωσ, τέχνη και αγορά στην ποίηση του Καβάφη», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 6, 57-74.
- ΜΑΛΑΝΟΣ ΤΙΜΟΣ ([1957]), *Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης. Ο άνθρωπος και το έργο του*, τρίτη έκδοση συμπληρωμένη και οριστική, Αθήνα, Δίφρος (1933).
- MARCOS ERNEST (2004), «“Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία”. Λίγες παρατηρήσεις για το ρόλο του Παραβάτη στο έργο του Κ. Π. Καβάφη», στο Moschos Morfakidis (επιμ.), *Φιλόπατρις. Αφιέρωμα στον Αλέξη-Eulald Solá*, Granada, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Ευρωπαϊκή Εταιρία Νεοελληνικών Σπουδών, 253-264.
- ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ Δ. Ν. (1970), «Υπεροψία και μέθη, ο ποιητής και η ιστορία», στον συλλογικό τόμο: Γιώργος Σεφέρης, Μανόλης Αναγνωστάκης, Νόρα Αναγνωστάκη κ.ά., *Δεκαοχτώ Κείμενα*, Αθήνα, Κέδρος, 135-154.  
 \_\_\_\_\_ (1983) [1983α], «Ο μυθολογικός Καβάφης και η “Πριάμου Νυκτοπορία”», *Χάρτης* 5-6, 620-630.  
 \_\_\_\_\_ (1983) [1983β], «Τα καβαφικά “Άλογα του Αχιλλέως”. Αντιγραφή-Μεταγραφή-Μετωνυμία», *Χάρτης* 9, 361-376.

- \_\_\_\_\_ (1983) [1983γ], «Κ. Π. Καβάφης: ένας ποιητής αναγνώστης», στο *Κύκλος Καβάφη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Ο Καβάφης και οι νέοι. Συζητούν: ο καθηγητής Δ. Ν. Μαρωνίτης και οι σπουδαστές: Β. Ι. Αναστασιάδης, Ε. Γκόνη, Α. Ζουργού, Κ. Ιεροδιακόνου, Τ. Κεπαπτσόγλου, Ν. Πεπονή, Α. Χαραλαμπίδης*, Αθήνα, Θεμέλιο.
- \_\_\_\_\_ (2007), *Κ. Π. Καβάφης. Μελετήματα, γραφή και ανάγνωση*, Αθήνα, Πατάκης.
- \_\_\_\_\_ (2013), «Έντεχνη ποίηση», εφ. *Το Βήμα*, 15.10.2013, <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=535668> (ανακτήθηκε στις 22/12/2014).
- ΜΑΥΡΕΛΟΣ ΝΙΚΟΣ (2016), «Η γραφή ως ταξίδι με πλοίο. Οι μεταμορφώσεις μιας μεταφοράς στα “Πλοία” του Καβάφη», στο *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά, Πρακτικά ΙΔ΄ Επισημονικής Συνάντησης 27-30 Μαρτίου 2014, Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη*, 379-391.
- McKINSEY MARTIN (2010) [2010α], «Πού οι Έλληνες; Σχολιάζοντας ξανά τον “Φιλέλληνα” του Καβάφη», μτφρ. Νίνα Μπούρη, *Ποιητική 6* (φθινόπωρο-χειμώνα) 42-52.
- \_\_\_\_\_ (2010) [2010β], βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ (1985), *Τέσσερα δοκίμια για τον Κ. Π. Καβάφη*, Αθήνα, Καστανιώτης:  
«Δραματικές συγκρούσεις στον Καβάφη», 65-85 (1983).  
«Μπρεχτικός Καβάφης», 31-49 (1983).
- ΜΗΛΙΩΝΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ Α. (1983), «Η καβαφική ειρωνεία», *Τετράδια Ευθύνης* 19 (Μέρες του ποιητή Κ. Π. Καβάφη. 50 χρόνια από το θάνατό του), 248-254.
- MINUCCI PAOLA (1987), *Η λυρική αφήγηση στον Καβάφη*, μτφρ. Βαγγέλης Ηλιόπουλος, Αθήνα, Ύψιλον.
- ΜΠΕΛΕΖΙΝΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ (1991), *Κριτικό τρίπτυχο*, Αθήνα, Σμίλη.
- ΝΤΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ (1980), *Καβάφη ιστορικά και άλλα πρόσωπα*, Ε.Λ.Ι.Α. (1972).
- ΝΤΙΑ ΚΑΡΟΛΟΣ (1969), «Άννα Κομνηνή», *Βυζαντινές μορφές*, μτφρ. Στέλλα Βουρδούμπα, Αθήνα, Μπεργαδής.

- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Ι. Μ. (1982), *Τα πρόσωπα και τα κείμενα: Κ. Π. Καβάφης*, τόμ. 4, Αθήνα, Εκδόσεις των Φύλων.
- ΠΑΝΤΕΛΟΔΗΜΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ (1983), «Ο Καβάφης μεταφράζει και ερμηνεύει Baudelaire», *Νέα Εστία* 1352, 1499-1505.
- ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ ΧΡΗΣΤΟΣ (2002), Γιώργος Σεφέρης, *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ'. ...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν...* édition commentée, introduction, traduction, commentaire par Christos Papazoglou, Παρίσι, Publications Langues' O.
- \_\_\_\_\_ (2006), «Μετρικά σχόλια στο ποίημα “Ιερεύς του Σεραπίου” (1926) του Καβάφη», *Κονδυλοφόρος* 5, 185-203.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- ΠΑΠΑΘΕΟΔΩΡΟΥ ΓΙΑΝΝΗΣ (2004), «Η γνώση των ηδονών. Ο ιστορισμός του Καβάφη και η κριτική (1932-1946)», *Ποίηση* 24, 156-215.
- ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ (1991), «Η οριακή χρονιά 1911 και τα “Επικίνδυνα”», *Το Βήμα της Κυριακής*, 20 Οκτωβρίου.
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗΣ (2014), «Σαν κι εμένα καμωμένοι». *Ο ομοφυλόφιλος Καβάφης και η ποιητική της σεξουαλικότητας*, Αθήνα, Πατάκης.
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (2019), «Το λυκόφως του ελληνισμού στη μεταλεξανδρινή Ινδία», *Νέα Εστία* 1882 (Σεπτέμβριος) 877-883.
- ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Δ. (1865-1874), *Ιστορία του ελληνικού έθνους από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι των νεωτέρων χάριν των πολλών*, τόμοι Α-Ε, Εν Αθήναις.
- ΠΑΣΧΑΛΗΣ ΜΙΧΑΗΛ (2015), «Κ. Π. Καβάφης: Η ποιητική του μεταιχμίου», *Ποιητική (άνοιξη)* 62-82.
- ΠΑΤΙΑΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ (1983), «Ο Θεόδοτος», *η λέξη* 23 (Μάρτιος-Απρίλιος) 411-417.
- PERI MASSIMO (1977), βλ. ξενόγλωσση βιβλιογραφία.
- \_\_\_\_\_ (1986), «Οι φωνές του Καβάφη», *Φιλολόγος* 44 (καλοκαίρι) 119-140.
- ΠΕΧΛΙΒΑΝΟΣ ΜΙΛΤΟΣ (2008), *Από τη Λέσχη στις Ακυβέρνητες Πολιτείες. Η στίξη της ανάγνωσης*, Αθήνα, Πόλις.
- ΠΙΕΡΗΣ ΜΙΧΑΗΛΗΣ (1984), «Καβάφης και Ιστορία. Θέματα ορολογίας», *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης*, Πανεπιστήμιο Πατρών (1-3 Ιουλίου 1983), Αθήνα, Γνώση, 373-388.

- \_\_\_\_\_ (1992), *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα-έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- \_\_\_\_\_ (1998/9), «Έρωσ και εξουσία: όψεις της ποιητικής του Καβάφη», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 6, 17-57.
- \_\_\_\_\_ (2000) [2000α], «Έρωσ και εξουσία: όψεις της ποιητικής του Καβάφη», *Ο Πολίτης* 74 (Μάρτιος) 56-61.
- \_\_\_\_\_ (2000) [2000β], «“Είμεθα ένα κράμα εδώ”: ο Ρέμων ως εικόνα του Χαρμίδη», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος: Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 301-307.
- \_\_\_\_\_ (2008), «Έρωσ και εξουσία: Καβάφης-Ελύτης», *Νέα Εστία* 1812 (Ιούνιος) 197-211.
- \_\_\_\_\_ (2013), *Νερά της Κύπρου, της Συρίας και της Αιγύπτου, Σπουδή στον «θεατρικό» Καβάφη*, Θ.Ε.ΠΑ.Κ., Πολιτιστικό Κέντρο Πανεπιστημίου Κύπρου.
- ΠΕΡΙΔΗΣ ΓΙΑΓΚΟΣ (1943), *Ο Καβάφης - Συνομιλίες, χαρακτηρισμοί, ανέκδοτα*, Αθήνα.
- ΠΟΥΛΥΧΡΟΝΑΚΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ (2010), «Μελαγχολία και πένθος της ανάγνωσης στο “Εν τω Μηνί Αθύρ” του Κ. Π. Καβάφη», *Νέα Εστία* 1831 (Μάρτιος) 427-462.
- PONTANI FILIPPO MARIA (1991), «Πηγές της ποίησης του Καβάφη», *Επτά δοκίμια και μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, πρόλογος Γ. Π. Σαββίδης, εισαγωγή Massimo Peri, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 49-72 (1940).
- ΠΟΡΦΥΡΙΟΣ (1993), *Porphyrrii philosophi fragmenta*, ed. Smith Andrew, Stutgardiae & Lipsiae, Teubner.
- ΡΑΓΚΟΣ ΣΠΥΡΟΣ (2003-2004), «Η ταξινόμηση των στάσεων στην αρχαία ρητορική και η σχέση της με την πλατωνική-αριστοτελική διαλεκτική», *Αρχαιολογία* 12, 55-88.
- ΡΑΣΙΔΑΚΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ (2013), «Η σκηνοθεσία της ταυτότητας στον Καβάφη και την Άιχιγκερ. Ποιητική στάση σε ελαφρά απόκλιση από το σύμπαν», *Νέα Εστία* 1860 (Δεκέμβριος) 689-712.
- ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ (1991), *Ut pictura, poesis. Το «εκφραστικό σύστημα» της ποίησης και της ποιητικής του Κ. Καβάφη*, Αθήνα, Σμίλη.
- RICCEUR PAUL (2008), *Ο ίδιος εαυτός ως άλλος*, μτφρ. Βίκυ Ιακώβου, επίμετρο Γιώργος Ξηροπαΐδης, Αθήνα, Πόλις (α' έκδοση στα γαλλικά 1990).

- ΡΟΖΑΝΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ (1976), «Οι μεταμορφώσεις του Μύρη. Σχόλια σε ένα ποίημα του Καβάφη», *Σημειώσεις* 10, 9-31.
- ΡΟΪΛΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ (2016), *Κ. Π. Καβάφης: Η οικονομία του ερωτισμού*, μτφρ. Αθανάσιος Κ. Κατσικερός, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- ΣΑΒΒΙΔΗ ΛΕΝΑ (1983), *Λεύκωμα Καβάφη 1863-1919*, επιμέλεια Λένα Σαββίδη, Αθήνα, Ερμής.
- ΣΑΒΒΙΔΗΣ Γ. Π. (1984), *Ο Καβάφης του Σεφέρη*, Αθήνα, Ερμής.
- \_\_\_\_\_ (1985), *Μικρά Καβαφικά, Α'*, Αθήνα, Ερμής:
- «Bertolt Brecht — Κ. Π. Καβάφης: Μια προσέγγιση», 125-133 (1971).
- «Cavafy, Gibbon and Byzantium», 91-99 (1966).
- «Διαβάζοντας τρία “σχολικά” ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη: “Φωνές”, “Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον”, “Αλεξανδρινοί Βασιλείς”», 179-210 (1977).
- «Ένδυμα, ρούχο και γυμνό στο σώμα της καβαφικής ποίησης», 211-256 (1983).
- «Η πολιτική αίσθηση στον Καβάφη», 101-124 (1977).
- «Κρίσιμες μάχες του Ελληνισμού στην ποίηση του Καβάφη», 335-357 (1983).
- «Μια πολιτική χαρτογράφηση της ποίησης του Καβάφη καμωμένη από φίλον του ερασιτέχνη», 313-333 (1977/1983).
- «Ποιήματα ποιητικής του Καβάφη», 281-311 (1983).
- \_\_\_\_\_ (1987), *Μικρά Καβαφικά, Β'*, Αθήνα, Ερμής:
- «Αι σκέψεις ενός γέροντος καλλιτέχνη», 147-152 (1972).
- «Αλέκου Δ. Σεγκόπουλου Ανέκδοτα σχόλια σε ποιήματα του Καβάφη», 247-272 (1983).
- \_\_\_\_\_ (1992), *Οι Καβαφικές Εκδόσεις (1891-1932)*, περιγραφή και σχόλιο, Αθήνα, Ίκαρος (1966).
- \_\_\_\_\_ (1993), *Βασικά θέματα της ποίησης του Καβάφη*, Αθήνα, Ίκαρος.
- \_\_\_\_\_ (1994) [1994α], «Η Μεγάλη Ελλάδα του Καβάφη», *Τράπεζα Πνευματική 1963-1993*, Αθήνα, Πορεία, 233-246.
- \_\_\_\_\_ (1994) [1994β], *Κ. Π. Καβάφης και Γρ. Ξενοπούλος. Ανασύνθεση μιας λογοτεχνικής σχέσης, 1901-1944*, Αθήνα, Ερμής.
- ΣΑΒΒΙΔΗΣ Γ. Π. / ΠΙΕΡΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ (2015), «Αρχείο Καβάφη. Αναλυτικός και ειδολογικός κατάλογος», *Κονδυλοφόρος* 14, 217-395.
- ΣΑΡΕΓΙΑΝΝΗΣ Α. Ι. (2005), *Σχόλια στον Καβάφη*, πρόλογος Γιώργου Σεφέρη, εισαγωγή και φροντίδα Ζήσιμου Λορεντζάτου, Αθήνα, Ίκαρος (1964).



- ΣΕΓΚΟΠΟΥΛΟΣ ΑΛΕΚΟΣ (1963), «Διάλεξη περί του ποιητικού έργου του Κ. Π. Καβάφη» [με πρόλογο του Πόλυ Μοδινού], *Επιθεώρηση Τέχνης* 108 (Δεκέμβριος) 614-621.
- ΣΕΦΕΡΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ (1981), *Δοκίμες, τ. Α' (1936-1947)*, Αθήνα, Ίκαρος: «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό», 364-457 (1944).  
«Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι», 324-363 (1944).
- ΣΚΟΠΕΤΕΑ ΕΛΛΗ (1983), «Νεότερα περί του Φερνάξη», *Χάρτης* 5/6 (Απρίλιος) 669-676.
- ΣΚΟΠΕΤΕΑ ΣΟΦΙΑ (1983), «Οι σπονδαίοι της μνήμης», *Χάρτης* 5/6 (Απρίλιος) 712-722.
- ΣΚΟΥΡΑΣ Θ. (1949), «Η σχιζοφρενική έμπνευση στο έργο του Καβάφη», *Συγκίνηση, τέχνη, αγωνία: Καβάφης - Καρυωτάκης - Πορφύρας - Μπωντλαίρ - υπερρεαλισμός*, Αθήνα, εκδ. Καραβίας, 29-42 (1935).
- ΣΟΥΛΙΩΤΗΣ ΜΙΜΗΣ (1983), «Το δίλημμα του Φερνάξη», *Χάρτης* 2 (Σεπτέμβριος) 244-250.
- \_\_\_\_\_ (1993), *58 Σχόλια στον Καβάφη*, Αθήνα, Ύψιλον.
- ΣΠΙΕΡΟΣ Μ. (1932), «Παρατηρήσεις πάνω στο καβαφικό έργο», *Ο Κύκλος* 3-4, 98-126. Φωτοστατική ανατύπωση του αφιερώματος, Έκδοση Εταιρείας Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, Αθήνα (1964).
- ΤΖΙΟΒΑΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ (2003), «Η ομοφυλοφιλία του Καβάφη», *Το Βήμα*, 14 Δεκεμβρίου.
- ΤΖΟΥΡΝΤΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ (1983), «Η θεατή κι η αθέατη όψη μιας μάσκας (μερικά σχόλια για την ειρωνεία στον Καβάφη)», *Τετράδια Ευθύνης: Μέρη του ποιητή Κ. Π. Καβάφη. Πενήντα χρόνια από τον θάνατό του*, 19, 255-262.
- ΤΣΑΚΝΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ (2004), «Χρήσεις και ρόλοι της προσωπικής αντωνυμίας Γ' προσώπου στην ποίηση του Κ. Π. Καβάφη», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας ΜΝΕΣ, Θεσσαλονίκη (πρωτεύουσα μεταπτυχιακή εργασία).
- \_\_\_\_\_ (2016), «Γλώσσα και ύφος στα ελληνόγλωσσα ποιήματα του Καβάφη: ο ρόλος συγκεκριμένων γλωσσικών και υφολογικών στοιχείων στη συγκάλυψη, την υποβολή ή και την αποκάλυψη του φύλου και στη διερεύνηση των σχέσεων των φύλων», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας ΜΝΕΣ, Θεσσαλονίκη (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή).
- ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΥ ΛΙΖΥ (2000), «Νεκρομαντική τέχνη - Η επιτάφια καβαφική ποίηση», *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Αθήνα, Άγρα, 303-322.

- \_\_\_\_\_ (2015), «Καβάφης και φθορά. Η κλεψύδρα που αδειάζει», *Κονδυλοφόρος* 14, 131-146.
- ΤΣΙΡΚΑΣ ΣΤΡΑΤΗΣ (1958), *Ο Καβάφης και η εποχή του*, Αθήνα, Κέδρος.
- \_\_\_\_\_ (1971), *Ο πολιτικός Καβάφης*, Αθήνα, Κέδρος.
- ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ Θ. Δ. (1983), «Το κεραμεούν», *Τετράδια Ευθύνης: Μέρει του ποιητή Κ. Π. Καβάφη. Πενήντα χρόνια από τον θάνατό του*, 19, 222-232.
- ΧΑΝΙΩΤΗΣ ΑΓΓΕΛΟΣ (2018), «Αρχαίες ελληνικές επιγραφές στην ποιητική δημιουργία του Καβάφη», <https://www.academia.edu/36445981>.
- ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΟΥ-ΣΟΛΩΜΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ (2000), «Η κλειστή κάμαρη στην ερωτική ποίηση του Καβάφη», στο Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 213-225.
- ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ ΛΙΤΣΑ (2003), «Εμπαιγμοί και Πλάνες», *Το Δέντρο* 125-126 (Απρίλιος-Ιούνιος) 136-139.
- ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ ΓΙΩΡΓΟΣ (1983), «Λογοτεχνία και εξορία: Σημειώσεις για τον Καβάφη», *Χάρτης* 5/6 (Απρίλιος) 562-573.
- ΧΡΗΣΤΙΔΗΣ Β. Φ. (1958), *Ο Καβάφης και το Βυζάντιο*, Αθήνα, Βιοχάρτ.
- ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ ΜΕΝΕΛΑΟΣ (2002), *Η Δεύτερη Σοφιστική*, Αθήνα, Παπαδήμας.
- ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛΗΣ (2000), «Η νεοτερικότητα του ερειπίου: λογοτεχνικές κατασκευές του παρελθόντος σε κείμενα του Καβάφη, του Μητσάκη και του Παπαδιαμάντη», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 7, 96-118.
- \_\_\_\_\_ (2007), «Οι νεο(ω)τερισμοί “Του μαγαζιού”: καβαφικές εκδοχές του μοντέρνου», *Δια-κείμενα, Μοντερνισμός-Μεταμοντερνισμός: διαχωριστικές γραμμές*, 9, 61-69.
- \_\_\_\_\_ (2010), «Η “νεοτερική” χρήση του χρόνου στην ποίηση του Καβάφη. Ιστορία και ηδονή», *Η νεοτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19ου και του 20ού αιώνα*, Πρακτικά της ΙΒ΄ Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, αφιερωμένης στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα (Θεσσαλονίκη, 27-29 Μαρτίου 2009), *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Περίοδος Β΄, Τόμος δωδέκατος*, Θεσσαλονίκη, 184-194.
- \_\_\_\_\_ (2012), «Προσλαμβάνοντας τον πολιτικό Καβάφη: τα ποιήματα για τον Ιουλιανό και το ζήτημα της “κυριαρχίας”», *Για μια Ιστορία της Λογοτεχνίας του 20ού αιώνα, προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Αλεξάνδρου Αργυρίου, Ρέθυμνο

20-22 Μαΐου 2011, επιμέλεια Αργέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Μουσείο Μπενάκη, 131-150.

\_\_\_\_\_ (2013) [2013α], «“Ο πολιτικός Καβάφης”, εκ νέου», *Το Δέντρο* 192-194 (Οκτώβριος) 150-155.

\_\_\_\_\_ (2013) [2013β], «Ποιητής ιστορικός. Το καβαφικό κείμενο ως στοχασμός επί της ιστοριογραφίας», *Νέα Εστία* 1860 (Δεκέμβριος) 663-689.

\_\_\_\_\_ (2013) [2013γ], «“Ελληνισμός-Hellenismus”: Ο διάλογος των καβαφικών κειμένων με την ιστοριογραφία», Διεθνές Συμπόσιο Κ. Π. Καβάφης, Ελληνικός και Οικουμενικός, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, ομιλία (04:20 κ.εξ.), 6.7.2013 (<http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=894>).

\_\_\_\_\_ (2016), «“Λάφυρα ελληνικά”, “βιβλία ελληνικά”, “ελληνική φρασιολογία”, “ελληνικός ρυθμός”. Η κατασκευή της έννοιας “ελληνικός -ή, -ό” στην ποίηση του Καβάφη», *Ζητήματα Νεοελληνικής Φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά, Πρακτικά ΙΔ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης* 27-30 Μαρτίου 2014, Μνήμη Ξ. Α. Κοχόλη, Θεσσαλονίκη, 437-347.

ΧΩΝΙΑΤΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ (1975), *Niketae Choniatae Historia*, επιμέλεια J. Van Dieten, C.F.H.B., De Gruyter, Βερολίνο / *Νέα Υόρκη*, [http://users.uoa.gr/~nektar/history/tributes/byzantine\\_historians/nicetas\\_choniates\\_historia.htm](http://users.uoa.gr/~nektar/history/tributes/byzantine_historians/nicetas_choniates_historia.htm).

## B. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

ABRAMS M. H. (1999), *A Glossary of Literary Terms*, USA, Heinle & Heinle.

AGAPITOS PANAGIOTIS A. (1994), “Byzantium in the poetry of Kostis Palamas and C. P. Cavafy”, *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 2, 1-20.

ALEXIOU MARGARET (1983), “Eroticism and Poetry”, *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. X, 1 & 2 (spring-summer) 45-65.

\_\_\_\_\_ (1985), “C. P. Cavafy’s ‘Dangerous drugs’: Poetry, Eros and the Dissemination of Images”, M. Alexiou, V. Lambropoulos (ed.), *The*

- Text and Its Margins: Post-Structuralist Approaches to Twentieth-Century Greek Literature*, New York, 157-196.
- ALEXIOU MARGARET et al. (eds) (1983), "Statement", *Journal of Hellenic Diaspora*, X: 1 & 2 (spring-summer) 6.
- ALLARD PAUL (1903), *Julien l'Apostat*, Paris, V. Lecoffre.
- ATHANASSIADI POLYMNIA (2014), *Julian* (Routledge Revivals): *An Intellectual Biography*, London, Routledge.
- AUSTIN J. L. (1962), *How to Do Things With Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- BAKHTIN MIKHAIL (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester University Press, Manchester (1961).
- BARLEY JOHN (1974), "Character and Consciousness", *NLH* 5, 2 (Winter) 225-235.
- BARTHES ROLAND (1966), *Critique et Verité*, Paris, Seuil.
- BAUDELAIRE CHARLES (1885), *Curiosités esthétiques* (Bibliothèque contemporaine. Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, II), Paris, Calman Lévy, éditeur, Ancienne maison Michel Lévy frères.
- \_\_\_\_\_ (1955), *The Mirror of Art. Critical essays*, translated and edited by Jonathan Mayne, London, Phaidon Press Limited.
- BEATON RODERICK (1981), "Irony and Hellenism", *The Slavonic and East European Review* 59/4 (October) 516-528.
- \_\_\_\_\_ (1983), "The History Man", *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. X, 1 & 2 (spring-summer) 40-43.
- BENNETT ANDREW (2005), *The Author*, London & New York, Routledge.
- BEVAN EDWYN ROBERT (1902), *The House of Seleucus*, London, Edward Arnold.
- \_\_\_\_\_ (1927), *The House of Ptolemy. A History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty*, London, Methuen & Co Ltd.
- BIDEZ JOSEPH (1930), *La vie de l'empereur Julien*, Paris, Les Belles Lettres.
- BIEN PETER (1964), *Constantine Cavafy*, New York, Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_ (1983), "Cavafy's three phase development into detachment", *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. X, 1 & 2 (spring-summer) 117-136.
- \_\_\_\_\_ (1990), "Cavafy's Homosexuality and His Reputation Outside Greece", *Journal of Modern Greek Studies* 8/2, 197-211.

- BOLETSI MARIA (2006), "How to Do Things With Poems: Performativity in the Poetry of C. P. Cavafy", *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 41/2, 396-418.
- BOUCHÉ-LECLERCQ AUGUSTE (1903), *Histoire des Lagides, I: Les Cinq Premiers Ptolémées (323-181 Avant J.-C.)*, Paris, Ernest Leroux Éditeur.
- \_\_\_\_\_ (1904), *Histoire des Lagides, II: Decadence et Fin de la Dynastie (181-30 Avant J.-C.)*, Paris, Ernest Leroux Éditeur.
- \_\_\_\_\_ (1913), *Histoire des Séleucides (323-264 avant J.-C.)*, Paris, Ernest Leroux Éditeur.
- BOWERSOCK G. W. (1981), "The Julian Poems of C. P. Cavafy", *Byzantine and Modern Greek Studies* 7, 89-104.
- \_\_\_\_\_ (1983), "Cavafy and Apollonius", *Grand Street* 2/3, 180-189.
- \_\_\_\_\_ (1996), "The New Cavafy. *Unfinished Poems 1918-1932*", *The American Scholar* 65/2 (spring) 243-257.
- (Και οι τρεις παραπάνω μελέτες του Bowersock έχουν περιληφθεί στο βιβλίο του *From Gibbon to Auden. Essays on the Classical Tradition*, Oxford University Press, 2009, 136-150, 151-159 και 160-174, αντιστοίχως.)
- BRYANT JACQUELINE IMANI (2010), "Dialect", στο Ronald L. Jackson (ed.), *Encyclopedia of identity*, vol. 1, California, Sage Publications, 219-221.
- BUTLER JUDITH (1987), "Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault", S. Benhabib and D. Cornell (eds), *Feminism as Critique: On the Politics of Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 128-142.
- CAIRES VALERIE A. (1980), "Originality and eroticism: Constantine Cavafy and the Alexandrian Epigram", *Byzantine and Modern Greek Studies* 6, 131-155.
- CAPRI-KARKA C. (1982), *Love and the Symbolistic Journey in the Poetry of Cavafy, Eliot and Seferis*, New York, Pella Publishing Co.
- CATSAOUNI HELEN (1983), "Cavafy and the Theatrical Representation of History", *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. X, 1 & 2, 105-116.
- CAVAFY C. P. (1976), *The Complete Poems of Cavafy*, Translated by Rae Dalven, with an Introduction by H. W. Auden, New York, Hogarth, vii-xv (1961).
- \_\_\_\_\_ (2007), *The Collected Poems*, Translated by Evangelos Sachperoglou, Greek Text Edited by Anthony Hirst, with an Introduction by Peter Mackridge, Oxford University Press.

- CLAY DISKIN (1987), "C. P. Cavafy: The Poet in the Reader", *JMGS* 5/1, 65-83.
- COMNENAE ANNAE (2001), *Alexias*, Recensuerunt Diether R. Reinsch et Athanasios Kambylis, Apud Walter de Gruyter et Socios, Berolini et Novi Eboraci MMI.
- DAN SPERBER / DREIDE WILSON (1978), "Les ironies comme mentions", *Poétique* 36, 319-412.
- DELLAMORA RICHARD (2010), "Greek Desire and Modern Sexualities", Panagiotis Roilos (ed.), *Imagination and Logos*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 121-142.
- DIEHL CHARLES (1913), *Figures Byzantines. Deuxième série. Byzance et l'Occident à l'époque des Croisades, Anne Comnène, Irène Doukas, Andronic Comnène, Un poète de cour, Princesses d'Occident, A la cour des Comnènes et des Paléologues, Deux romans de chevalerie byzantins*, Paris, Librairie Armand Colin. Ηλεκτρονική πηγή: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/diehl1908bd1>.
- DIMARAS C. TH. (1983), "Cavafy's technique of inspiration", μετάφραση και σημείωμα Diana Haas, *Grand Street* 2/3 (άνοιξη) 143-156.
- DOTY MARK (2010), "Cavafy's Rooms", Panagiotis Roilos (ed.), *Imagination and Logos*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 143-151.
- DRACOPOULOS ANTHONY (2003), "Reality, Otherness, Perception: Reading Cavafy's Myrtilis: Alexandria, AD 340", *Modern Greek Studies* (Australia & New Zealand) 11, 134-145.
- EHRENPREIS IRVIN (1975), "Personae", Bernhard Fabian (ed.), *Satura: Ein Kompendium moderner Studien zur Satire*, New York / Hildesheim, Georg Olms Verlag, 307-320.
- EKDAMI SARAH (1996), "Cavafy's Mythical Ephebes", P. Mackridge (ed.), *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry*, Essays in memory of C. A. Trypanis, London / Portland, 33-44.
- ELLIOTT C. ROBERT (1982), *The Literary Persona*, Chicago / London, The University of Chicago Press.
- FEINBERG LEONARD (1967), *Introduction to Satire*, Iowa, The Iowa State University Press.
- FESTUGIÈRE ANDRÉ-JEAN (1997), *Épicure et ses dieux*, Paris, P.U.F. (1946).
- FORSTER E. M. (1972), *Aspects of the Novel*, New York (1956).

- FRAMPTON STEPHANIE ANN (2016), “Kings of the Stone Age, or How to Read an Ancient Inscription”, Shane Butler (ed.), *Deep Classics. Rethinking Classical Reception*, London, Bloosbury Publishing Plc., 163-178.
- FRIER BRUCE (2010), “Making History Personal: Constantine Cavafy and the Rise of Rome”, [https://www.academia.edu/24880942/Making\\_History\\_Personal\\_Constantine\\_Cavafy\\_and\\_the\\_Rise\\_of\\_Rome](https://www.academia.edu/24880942/Making_History_Personal_Constantine_Cavafy_and_the_Rise_of_Rome).
- FROW JOHN (1980), “Spectacle Binding. On Character”, *Poetics Today* 7/2, 227-250.
- FURST L. R. (1984), *Fictions of Romantic Irony in European Literature (1760-1857)*, Cambridge, Harvard University Press.
- GASS H. WILLIAM (1978), *Fiction and the Figures of Life*, New York, David R. Godine.
- GENETTE G. (1981), *Narrative Discourse*, Oxford, Blackwell.
- GIANNAKOPOULOU LIANA (2000), “Moulded by Eros with Skill and Experience. Sculpture of the Male body in Cavafy”, *Dialogos, Hellenic Review* 7, 78-98.
- \_\_\_\_\_ (2007), *The Power of Pygmalion. Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, Bern, Peter Lang (Byzantine and Neohellenic Studies 3).
- GIBBON EDWARD (1909-1912), *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, edited with Introduction, Notes, and Appendices by J. B. Bury, D.Litt.D.1 vol. I-VII, London, Methuen & Co (1776-1788).
- GUDAS FABIAN (1993), “Persona”, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Alex Preminger and T. V. F. Brogan, Princeton, Princeton University Press, 900-902.
- GUTZWILLER KATHRYN (2003), “Visual Aesthetics in Meleager and Cavafy”, *Classical and Modern Literature* 23/2, 67-87.
- HAAS DIANA (1982), “Cavafy’s reading notes on Gibbons’ *Decline and Fall of the Roman Empire*”, *Follia Neohellenica* 4, 25-96.
- \_\_\_\_\_ (1996), *Le problème religieux dans l’œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne.
- \_\_\_\_\_ (2010), “Around the revisions of Cavafy’s ‘Σ’ ένα βιβλίο παλιό—’ (‘In an Old Book—’) 1922-1929”, P. Roilos (ed.), *Imagination and Logos: Essays on C. P. Cavafy*, Cambridge, Harvard University, 245-262.

- \_\_\_\_\_ (2012β), “Cavafy, Venizelos and the National Schism: re-visiting a debate”, *Historical Poetics in Nineteenth and Twentieth Century Greece. Essays in Honor of Lily Macrakis*, edited by Stamatia Dova, Center for Hellenic Studies, Harvard University, *Classics@Online Journal* 10. <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4879>.
- HEATH MALCOLM (2002), “Phorphyry’s rhetoric: texts and translation”, *Leeds International Classical Studies* 1/5, 1-38.
- \_\_\_\_\_ (2003), “Porphyry’s Rhetoric”, *Classical Quarterly* 53/1, 141-166.
- HERDT GILBERT (ed.) (1996), *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York, Zone Books.
- HILL BARBARA (2000), “Actions speak louder than words: Anna Komnene’s attempted usurpation”, Thalia Gouma-Peterson (ed.), *Anna Komnene and Her Times*, London / New York, Garland, 45-62.
- HIRST ANTHONY (1998), “Two cheers for Byzantium: equivocal attitudes in the poetry of Palamas and Cavafy”, David Ricks and Paul Magdalino (ed.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*, London, Ashgate, 105-117.
- \_\_\_\_\_ (2000), “C. P. Cavafy: Byzantine Historian?”, *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 8, 45-74.
- \_\_\_\_\_ (2003), “Cavafy and Cantacuzenus: allies of enemies?”, *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 11, 51-81.
- HOLQUIST MICHAEL (2002), *Dialogism: Bakhtin and his World*, London / New York, Routledge (1990).
- HORROCKS GEOFFREY (1997), “The New Atticism: Anna Komnene”, *Greek. A History of the Language and its Speakers*, London, Longman, 175-178.
- JEFFREYS PETER (2015), *Reframing Decadence. C. P. Cavafy’s Imaginary Portraits*, Ithaca / London, Cornell University Press.
- JOSIPOVICI GABRIEL (1971), *The World and the Book: A Study of Modern Fiction*, London.
- JULIEN EMPEREUR (1964), *Œuvres complètes*, vol. II (2e partie), trad. Ch. Lacombrade, Paris, Les Belles Lettres.
- JUSDANIS GREGORY (1983), “The Modes of Reading: Or Why Interpret? A Search for the Meaning of ‘Imenos’”, *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. X, 1 & 2 (spring-summer) 137-148.
- \_\_\_\_\_ (1987), *The Poetics of Cavafy. Textuality, Eroticism, History*, New Jersey, Princeton University Press.



- KAPOSY TIM (2010), "On Intellectual Biography", *Politics and Culture* [ηλεκτρονικό περιοδικό] 2/6 (October).
- KAPSALIS D. S. (1983), "Privileged moments': Cavafy's autobiographical inventions", *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. X, 1 & 2 (spring-summer) 67-88.
- KARALIS VRASIDAS (2003), "C. P. Cavafy and the Poetics of the Innocent Form", *Modern Greek Studies* 11, 152-164.
- KATZ JONATHAN NED (2007), *The Invention of Heterosexuality*, Foreword by G. Vidal and Afterword by L. Duggan, Chicago, University of Chicago Press (1995).
- KEELEY EDMUND (1983), *Modern Greek Poetry. Voice and Myth*, Princeton University Press.
- KENNEDY GEORGE A. (1963), *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton University Press.
- KERMODE FRANK (1963), "The House of Fiction: Interviews with Seven English Novelists", *Partisan Review* 30/1 (spring) 63-64.
- KNOX NORMAN (1961), *The Word Irony and its context, 1500-1755*, Durham, Duke University Press.
- KUTZKO D. (2003), "Cavafy and the Discovery of Herodas", *Classical and Modern Literature* 23/2, 89-110.
- LADD ROBERT D. (1998), *Intonational Phonology*, Cambridge, Cambridge University Press (1997).
- LAIYOU ANGELIKI (2000), "Introduction. Why Anna Komnene?", Thalia Gouma-Peterson (ed.), *Anna Komnene and Her Times*, London / New York, Garland, 1-14.
- LAMBROPOULOS VASSILIS (2002), "Classics in Performance", *Journal of Modern Greek Studies* 20/2, 191-213.
- LANDOW GEORGE P. (1967), "Ruskin's Versions of *Ut Pictura, Poesis*," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, 521-528.
- LANGBAUM ROBERT (1977), *The Mysteries of Identity. A Theme in Modern Literature*, Chicago / London, The University of Chicago Press.
- LAVAGNINI RENATA (1974), "Kavafis e Rodenbach", *Sicilorum Gymnasium* 27/2 (juillet-décembre) 536-545.
- \_\_\_\_\_ (1981), "The Unpublished Drafts of Five Poems on Julian the Apostate by C. P. Cavafy", *Byzantine and Modern Greek Studies* 7, 55-88.

- \_\_\_\_\_ (1984), “Le varianti di Cesarione”, στο *Lirica greca da Archiloco a Elitis*, Studi in onore di F.M. Pontani, Padova, 359-376.
- \_\_\_\_\_ (1997), “Sorti moderne dell’etopea”, Ugo Crisculo e Riccardo Maisano (ed.), *Synodia. Studia Humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis atque discipulis dicata*, Napoli, M. D’Auria Editore, 561-570.
- \_\_\_\_\_ (2010), “Ancora su Kavafis e l’idea di Bysanzio”, Angela Armati / Marco Cerasoli / Cristiano Luciani (ed.), «*Alle gentili arti ammaestra*». *Studi in onore di Alkistis Proiou*, Rome, Dipartimento di Filologia Greca e Latina, 449-460.
- LESSING GOTTHOLD EPHRAIM (1836), *Laocoön or The limits of Poetry and Painting*, translated by William Ross, London, Ridgeway.
- LJUBARSKIJ JAKOV (2000), “Why is *Alexiad* a masterpiece of Byzantine literature?”, Thalia Gouma-Peterson (ed.), *Anna Komnene and Her Times*, London / New York, Garland, 169-185.
- MACKRIDGE PETER (1990), “Versification and Signification in Cavafy”, *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 2, 125-141.
- MACRIDES RUTH (1996), “The Historian in the History”, C. Constantinides / N. M. Panagiotakes / E. Jeffreys / A. D. Angelou (ed.), *Φιλέλλην. Studies in Honour of Robert Browning*, Venice, 205-224.
- \_\_\_\_\_ (2000), “The Pen and the Sword: Who Wrote the *Alexiad*?”, *Anna Komnene and Her Times*, Thalia Gouma-Peterson (ed.), London / New York, Garland, 63-81.
- MAGDALINO PAUL (2000), “The Pen of the Aunt: Echoes of the Mid-twelfth Century in the *Alexiad*”, Thalia Gouma-Peterson (ed.), *Anna Komnene and Her Times*, London / New York, Garland, 15-43.
- MAHAIRA-ODONI ELENI (2012), “Too Famous to Name: Cavafy’s Lefkios”, *Open Forum* 9, 1-16. Ηλεκτρονική πηγή: <https://www.scribd.com/document/88766679/Too-Famous-to-Name-C-P-Cavafy-s-Lefkios>.
- MARGOLIN URI (1990), “Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective”, *Poetics Today* 11/4: “Narratology Revisited II” (winter) 843-871.
- MAYOR ADRIENNE (2009), *The Poison King: The Life and Legend of Mithridates. Rome’s Deadliest Enemy*, Princeton University Press.
- McKINSEY MARTIN (2010) [2010β], *Hellenism and the Postcolonial Imagination: Cavafy, Yeats, Walcott*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.

- MELVILLE STEPHEN / BILL READINGS (ed.) (1995), *Vision & Textuality*, Durham, Duke University Press.
- MENDELSON DANIEL (2003), “Cavafy and the Erotics of the Lost”, *Classical and Modern Literature* 23/2, 5-17.
- MONTANDON A. (1992), *Les forms brèves*, Paris, Hachette.
- MUECKE C. DOUGLAS (1980), *The Compass of Irony*, London / New York, Methuen (1969).
- NEHAMAS ALEXANDER (1983), “Memory, Pleasure and Poetry: The Grammar of the Self in the Writing of Cavafy”, *Journal of Modern Greek Studies* 1/2 (October) 295-319.
- \_\_\_\_\_ (1989): “Cavafy’s World of Art”, *Grand Street* 8/2 (winter) 129-146.
- \_\_\_\_\_ (2002), “Painted”, Artemis Leontis / Lauren E. Talalay / Keith Taylor (eds), “...what these Ithacas mean.” *Readings in Cavafy*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 98-99.
- PAPANIKOLAOU DIMITRIS (2005), “‘Words that tell and hide’: Revisiting C. P. Cavafy’s Closets”, *Journal of Modern Greek Studies* 23, 235-260.
- PARK ROY (1969), “‘Ut Pictura, Poesis’: The Nineteenth-Century Aftermath”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, 155-164.
- PASCHALIS MICHAEL (1999), “Θεοί και Θεόδοτος: Thematic Collections and Generation of Meaning in Cavafy’s Poetry”, *Journal of Modern Greek Studies* 17, 403-412.
- \_\_\_\_\_ (2010), “Cavafy’s ‘Illiadic’ Poems”, P. Roilos (ed.), *Imagination and Logos: Essays on C. P. Cavafy*, Cambridge, Harvard University, 153-172.
- PERI MASSIMO (1977), *Quattro saggi su Kavafis*, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Vita e pensiero.
- PIERIS MICHALIS (1989), “Cavafy and the Sea”, *Journal of Modern Greek Studies* 7/2 (October) 273-286.
- \_\_\_\_\_ (1992), “Inter-love: Cavafy’s Humanistic Answer Bridging the Gaps”, *Modern Greek Studies Yearbook* [University of Minnesota] 8, 221-230.
- \_\_\_\_\_ (2009), “Πάθη / Passions: A Latent Poetic Collection by Cavafy”, *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 17, 79-104.

- PORTY AMELIE OKSENBERG (1975), "A Literary Postscript: Characters, Persons, Selves, Individuals", Amelie Oksenberg Porty (ed.), *The Identities of Persons*, California, University of California Press, 301-323.
- PRICE MARTIN (1968), "The Other Self: Thoughts about Character in the Novel", Maynard Mack / Ian Gregor (ed.), *Imagined Worlds: Essays on Some English Novels and Novelists in Honour of John Butt*, London, 279-298.
- PRINZINGER MICHAELA (1993), "Complicity and Conflict: Some Aspects of Reading and Gender in Cavafy", *Byzantine and Modern Greek Studies* 17, 105-125.
- RABE H. (1892), *Syriani in Hermogenem commentaria*, Leipzig, Teubner.
- \_\_\_\_\_ (1907), "Aus Rhetorem Handschriften: 3. Die quellen des Doxapates in den Homilien zu Aphthonius", *Rheinisches Museum* 62, 559-590.
- REINACH THÉODORE (1890), *Mithridate Eupator, roi du Pont*, Paris, Firmin-Didot.
- REINSCH DIETHER R. (2000), "Women's Literature in Byzantium? The Case of Anna Komnene", Thalia Gouma-Peterson (ed.), *Anna Komnene and Her Times*, London / New York, Garland, 83-105.
- RENSELAER LEE W. (1967), *Ut Pictura, Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York, W. W. Norton & Co., Inc.
- RICKS DAVID (1989), *The Shade of Homer: A Study in Modern Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (2003), "How it Strikes a Contemporary: Cavafy as a Reviser of Browning", *Κάμπος. Cambridge papers in modern Greek* 11, 131-152.
- ROBINSON CHRISTOPHER (1988), *C. P. Cavafy*, Bristol Classical Press.
- ROILOS PANAGIOTIS (2010), "The Seduction of the 'Real'. Personification and Mimesis in C. P. Cavafy", P. Roilos (ed.), *Imagination and Logos: Essays on C. P. Cavafy*, Cambridge, Harvard University, 219-244.
- ROSENMEYER PATRICIA (2003), "Locating Love: Erotic Space in Cavafy and the Hellenic Tradition", *Classical and Modern Literature* 23/2, 111-127.
- SCHONTJES PIERRE (2001), *Poétique de l'ironie*, Paris, Inédit.
- SCODEL RUTH (1977), "'Young Men of Sidon': Aescyllus' Epitaph, and Canons", *Classical and Modern Literature* 23/2, 129-141.
- SIFAKI EVGENIA (2013), "Self-fashioning in C. P. Cavafy's 'Going back Home from Greece' and 'Philhellene'", *Synthesis: an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies* 5 (autumn) 29-48.

- SMITH HERRNSTEIN BARBARA (1971), "Poetry as Fiction", *New Literary History* 2/2: "Form and Its Alternatives" (winter) 259-281.
- SMITH WILLIAM (1870/1880), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* I-III, Boston, I: 1870, II: 1880. Ηλεκτρονική πηγή: <http://quod.lib.umich.edu/m/moa/ACL3129.0002.001>.
- SYRIMIS GEORGE (2010), "Empire, Religious Fanaticism and Everyman's Dilemma: Julian the Apostate in Kazantzakis and Cavafy", *Journal of Modern Greek Studies* 28, 79-103.
- TENCH PAUL (1996), *The Intonational Systems of English*, New York, Cassell.
- TSOUTSOURA MARIA (2000), *Cavafy - Baudelaire: thèmes, traductions et formes dans le prolongement de la poésie baudelairienne en Grèce au tournant du siècle (1873-1917)*, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle.
- VAGENAS NASOS (1979), "The Language of Irony (Towards a Definition of Poetry in Cavafy)", *Byzantine and Modern Greek Studies* 5, 43-56.
- WENDORF RICHARD (1983), "Ut Pictura Biographia: Biography and Portrait Painting as Sister Arts", Richard Wendorf (ed.), *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tenyson*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 98-168.
- WHITE HAYDEN (1998), *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- WILLIAMSON AUDREY (1976), *Artists and Writers in Revolt: The Pre-Raphaelites*, London, David and Charles.
- WILSON RAWDON (1975), "Persona: The Empty Mask", *Quadrant* [Australia] 19 (November) 81-96.
- \_\_\_\_\_ (1979), "The Bright Chimera: Character as a Literary Term", *Critical Inquiry* 5 (summer) 725-749.
- YATES NORMAN (1975), "The Concept of the Persona in Satire: A Symposium", Bernhard Fabian (ed.), *Satura: Ein Kompendium moderner Studien zur Satire*, Hildesheim / New York, Georg Olms Verlag, 380-383.
- YOURCENAR MARGUERITE (1958), *Présentation critique de Constantin Cavafy (1863-1933). Suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras*, Paris, Gallimard.

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου

# **ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ**

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

[AN] Καβάφης/Σαββίδης, *Ανέκδοτα ποιήματα*

[ΑΠ] Καβάφης/Σαββίδης, *Αποκηρυγμένα ποιήματα*

[AT] Καβάφης/Lavagnini, *Ατελή ποιήματα*

[ΚΡ] Κρυμμένα/Σαββίδης, *Κρυμμένα ποιήματα*

[ΠΖ] Καβάφης/Πιερής, *Πεζά*

(Για τα πλήρη στοιχεία των εκδόσεων του καβαφικού έργου βλ. εδώ, 560.)

Όπου δεν αναγράφεται συντομογραφία, πρόκειται για ποιήματα «αναγνωρισμένα» (ή του «κανόνα»).

Στο Ευρετήριο τίτλων καβαφικών ποιημάτων οι αριθμοί με έντονα μαύρα στοιχεία δηλώνουν σελίδες διεξοδικής προσέγγισης του ποιήματος.

Στο Ευρετήριο προσώπων περιλαμβάνονται, εκτός από ονόματα ιστορικών και μυθολογικών προσώπων, ονόματα (ή περιφράσεις ονομάτων) μυθοπλαστικών προσώπων. Τα τελευταία δηλώνονται με πλάγια στοιχεία, ενώ αναφέρεται και το ποίημα στο οποίο απαντούν (εκτός από μία περίπτωση που το όνομα αναφέρεται και σε πεζό κείμενο). Τα ονόματα αυτά έχουν αποδελτιωθεί μόνο στο κείμενο, ενώ για όλα τα άλλα έχουν περιληφθεί οι αναφορές τους στους Πίνακες και στη Βιβλιογραφία.

ΣΥΝΤΑΞΗ ΕΥΡΕΤΗΡΙΩΝ: ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΑ

αντίγραφο Κατερίνας Κωστίου



## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΙΤΛΩΝ ΚΑΒΑΦΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

### Α. ΠΟΙΗΜΑΤΑ

- Αγάπησέ την πιότερο 30-31, 123, **124-129**· βλ. και Ίμενος
- Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων 321, 323, 349-350, **353-355**, 422, 425, 440, 513, 524, 548, 552
- Αγέλαος [ΑΤ] 349, 363
- Αθανάσιος [ΑΤ] 230
- Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ. 29, 74, 87, **95-99**, 102, 124, 132-133, 182, 291, 456, 497-498, 508, 518, 531, 553, 560
- Αλεξανδρινοί Βασιλείς 48, 50, 183, 204, 218, 277, 279, 311, 317, 319-320, 324, 348, **394-401**, 404, 413, 472, 475, 479, 505, 525, 547, 550, 563, 568
- Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα 46, 319-320, 324, **412-417**, 424, 513, 523, 547, 552
- Άννα Δαλασσηνή 28, 276, 320-321, 325, 425, 446-447, 450, **459-467**, 498, 512, 522, 541, 545, 547, 551, 553, 556
- Άννα Κομνηνή 31, 43, 48, 50, 318, 321, 324, 325, 348, 421-422, 425, **446-459**, 461-462, 466-467, 498, 509, 518, 547, 550-551, 553, 556, 562, 565
- Αντίοχος Επιφανής 368· βλ. και Προς τον Αντίοχον Επιφανή
- Αοιδός [ΑΠ] 237
- Απ' τα χέρια του έρωτος 115· βλ. και Στου Καφενείου την Είσοδο
- Απ' τες εννιά— 81, 86, 129, 508, 516, 526, 529, 535-536
- Απιστία 503, 515
- Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου 74, 103-104, **109-112**, 131, 288, 301, 480, 509, 517, 530
- Από υαλί χρωματιστό 318-320, 322, 325, 425, 462, 468, **472-480**, 511, 522, 547, 551
- Απολείπειν ο θεός Αντώνιον 74, 394-395, 400, 410, 478, 504, 520, 546-547, 550, 568
- Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω 49, 154, 208, **229-231**, 237, 422, 511, 522, 540, 544, 570
- Απουσία 29, 310, 311· βλ. και Είγε ετελεύτα
- Αριστόβουλος 29, 147, 174, 319, 320, 324, 348, 412, **418-424**, 508, 524, 547, 550
- Ας φρόντιζαν 127, 320, 324, **386-389**, 514, 517, 548, 552

- Βυζαντινός Ἄρχων, εξόριστος, σι-  
χουργών 177, **259-261**, 509, 517,  
541, 544
- Για νά ῥθουν— 31, 52, 82, 234, 509,  
516, 526, 529, 536
- Για τα ωραία 266· βλ. και Ἐτσι πολύ  
ατένισα—
- Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών,  
στα 610 96, 129, 280, **297-300**,  
303, 327, 507, 523, 527, 531,  
534-535, 540, 543
- Γκρίζα 81, 129, 184, 204, 235, 507,  
516, 526, 529, 535
- Γλύπτου Εργαστήριο 217, **223-224**·  
βλ. και Τυανεύς Γλύπτης
- Che fece.... il gran rifiuto 428, 502-  
503, 515
- Δέησις 77, 174, 486, 502-503, 518
- Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)  
33, 208, 310-311, 320, 324, 371-  
377, **378-383**, 389, 404, 421, 477-  
478, 502, 508, 517, 547, 550-551,  
559
- Διακοπή 310, 503, 516
- Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών 70, **152-  
153**, 512, 521, 528, 532, 537
- Είγε ετελεύτα 29-30, 230, 241, 320,  
480, 489, 498, 509, 524, 547,  
549, 551
- Ειδοί Μαρτίου 405, 406, 448· βλ.  
και Μάρτια Ειδοί
- Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη  
από φίλον του ομήλικα, ερασιτέ-  
χνην 178, **202-205**, 207, 304, 513,  
519, 528, 531, 537, 540, 545
- Εις εξ αυτών 114· βλ. και Ἐνας Θεός  
των
- Εις Ιταλικήν παραλίαν 319-320, 324,  
**392-394**, 404, 511, 520, 547,  
551, 571
- Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας 52,  
174, 311, 481, 490, 514, 523,  
548, 552
- Εις το Επίνειον 135, 508, 518, 547,  
550
- Εκόμισα εις την Τέχνη 31, 52, 82,  
84, 177-178, 183, 234, 258, 266,  
271, **275-276**, 509, 517, 528,  
531, 536, 539, 540-541, 544
- Εν απογνώσει 70, 72, 129, **161-164**,  
284-285, 420, 510, 519, 528,  
530, 536
- Εν δῆμῳ της Μικράς Ασίας 319-320,  
324-325, 394, **402-404**, 512, 523,  
547, 551
- Εν Εσπέρα 81, 129, 507, 516, 526,  
529, 535
- Εν μεγάλῃ Ελληνικῇ αποικίᾳ, 200  
π.Χ. 319, 323, 349, **360-363**,  
513, 519, 547, 552
- Εν Πόλει της Οσορηγής **116-117**,  
507, 520, 527, 530, 535, 567
- Εν πορείᾳ προς την Σινώπην 320-  
321, 324, **405-407**, 513, 522, 547,  
552
- Εν Σπάρτη 320, 323, **348-353**, 354-  
355, 425, 513, 524, 547, 552

- Εν τη Οδῷ 86, **103-107**, 109, 127, 129, 140, 202, 274, 506, 518, 527, 530, 534-535
- Εν τῷ Μηρί Αθῦρ 74, 129, 157, **198-200**, 507, 518, 527, 535, 541, 561, 567, 578
- Ἐνα βράδῳ μου 266· βλ. και Μια νύχτα
- Ἐνας Γέρος 21, 26, 74, **77-79**, 264, 492, 503, 517, 526, 530, 533
- Ἐνας ἔρωσ [ΑΠ] 145
- Ἐνας Θεός των 114, 507, 518, 527, 530, 533, 535
- Ἐνας νέος, της Τέχνης του Λόγου— στο 24ον ἔτος του 70-71, 73, 164, 263, **283-286**, 513, 517, 528, 532, 537, 541, 545
- Ενώπιον του Αγάλατος του Ενδυμῶνος 75, 129, 174, 206, 506, 517, 527, 531, 533, 535, 540, 542-543
- Επέστρεφε 75, 82, 184, 505, 516, 526, 529, 533-534
- Επήγα 81-82, 86, 98-99, 265, 276, 505, 516, 526, 529, 533-534
- Επιθυμίες 53, 79, 503, 515, 526, 530, 533
- Επικείμενα 405, 410· βλ. και Σοφοί δε Προσιόντων
- Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής **301-303**, 325, 403, 510, 524, 541, 544
- Επιτύμβιον για τον Ποιητήν Αμμόνη 297· βλ. και Για τον Αμμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610
- Ἐτσι πολύ ατένισα— 81, 120, 129, 177, 208, 266, 281, 507, 516, 526, 529, 534-535, 540, 543
- Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα 70, 75, **153-156**, 323, 386, 509, 517, 528, 532, 535-536
- Ευρίωνος Τάφος **113-115**, 195, 505, 520, 527, 530, 534, 561
- Ζωγραφισμένα **178-183**, 241, 264, 506, 516, 527, 531, 534, 539-540, 543, 579
- Η αρρώστια του Κλείτου 105, 174, 422, 480, 481, 487, 489, 512, 521, 546
- Η αρχή των 104, 107, 177, 202, 210, 258, 267-268, **273-274**, 509, 521, 528, 531, 534, 536, 541, 543-544
- Η Διάσωσις του Ιουλιανού [ΑΤ] 491-494
- Η Διορία του Νέρωνος 43, 49, 74, 310, 320-321, 324, 382, 405, 407, **410-412**, 508, 522, 547, 550
- Η Δόξα των Πτολεμαίων 311, 320, 322-323, **326-333**, 504, 517, 547, 549-550
- Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου 33, 43, 208, 210, 310-311, 318, 320, 324, 348, **370-379**, 380-382, 384-385, 395, 477, 479, 506, 521, 547, 550, 559
- Η Κηδεία του Σαρπηδόνοσ 134, 208, 217, 504, 515
- Η Μάχη της Μαγνησίας 43, 50, 54, 203, 320, 323-324, **363-368**, 384, 397, 486, 506, 517, 547, 550

- Η Ναυμαχία [ΚΡ] 245, 257, 310, 330, 559
- Η Πόλις 502, 504, 516
- Η Προθήκη του Καπνοπωλείου 104, 126, 129, 135-140, 202, 507, 521, 528-529, 534-535
- Η ρόδα του αμαξιού 153· βλ. και Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα
- Η Σατραπεία 21, 54, 216, 237, 276, 427, 504, 517, 540, 543, 546
- Η Συνοδεία του Διονύσου 32-33, 208-216, 220, 226, 229-232, 239, 504, 518, 540, 542-543, 560
- Η Τράπεζα του Μέλλοντος [ΚΡ] 95
- Η Ψυχές των Γερόντων 78, 503, 515
- Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης 50, 98, 319-320, 323, 326, 334-336, 342-347, 487, 513, 518, 547, 552
- Ηδονή 81, 85, 99, 124, 128-129, 148, 507, 516, 526, 529, 534-535, 556
- Ήλθε για να διαβάσει— 72-73, 103-104, 107-109, 511, 518, 527, 530, 536
- Ηρώδης Αττικός 48-50, 241-244, 299, 311, 384, 505, 523, 540, 542-543, 546-547, 549-550
- Θάλασσα του Πρωϊού 84, 129, 175, 180, 183, 271-272, 420, 506, 516
- Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.) 75, 263, 286-289, 291, 510, 517, 528, 531, 536, 541, 544
- Θεόφιλος Παλαιολόγος [ΚΡ] 462
- Θερμοπόλες 24, 26, 54, 503, 515
- Θυμήσου, Σώμα... 70, 75, 82, 129, 184, 508, 516, 526, 529, 535-536
- Ιασή Τάφος 50, 75, 90, 98, 105, 124, 129, 132, 133-134, 139, 195, 207, 300, 490, 507, 517, 527, 530, 535
- Ιγνατίου Τάφος 195, 480, 507, 517, 546
- Ιερεύς του Σεραπίου 480, 512, 520, 546, 566
- Ιθάκη 69, 74, 504, 515
- Ίμενος 30-31, 49, 72, 87, 123-134, 139, 202, 310, 498, 508, 518, 527, 531, 534, 536, 576
- Ιωνικόν 174, 491, 504, 516
- Καισαρίων 27-28, 74, 105, 204, 218, 221, 276-279, 310, 313, 323, 325, 382-383, 394-395, 400, 420, 422, 442, 466, 508, 519, 541, 543-544, 546-547, 561, 564, 578
- Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων 70-71, 74, 85-86, 382, 514, 517, 526, 531, 538
- Κάτω απ' το Σπίτι 81, 126, 129, 184, 508, 516, 526, 529, 535-536
- Κεριά 24, 78, 261, 503, 516
- Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη) 52, 70, 164-168, 174, 265, 272, 513, 524, 528, 532, 534, 537, 541, 543, 545
- Λαγνεΐα 92, 94, 102, 128· βλ. και Ομνύει

- Λάνη Τάφος 70-71, 75, 129, 175, 178, **194-198**, 199, 206-207, 310, 508, 524, 527, 531, 535-536, 540, 543-544
- Λυσίου Γραμματικού Τάφος 195, 505, 520
- Μακρυά 76, 81, 235, 382, 505, 516, 526, 529, 534
- Μανουήλ Κομνηνός 311, 323, 462, 506, 520, 547, 549-550
- Μαρικού Τάφος 165· βλ. και Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)
- Μάρτιαι Ειδοί 405-407, 410, 413, 448, 504, 520, 546
- Μαχαίρι 261-262· βλ. και Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.
- Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών 322, 481, 490, 512, 517, 547, 549, 551
- Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ. 78, 129, 145, 177, 259, **261-263**, 420, 509, 517, 541, 544
- Μέρες του 1896 87, **99-102**, 131, 162, 202, 226, 282, 512, 518, 527, 530, 537
- Μέρες του 1898 117· βλ. και Μέρες του 1901
- Μέρες του 1900 117· βλ. και Μέρες του 1901
- Μέρες του 1901 117-118, 512, 518, 527, 530, 537
- Μέρες του 1903 66, 81, 129, 184, 507, 516, 526, 529, 534-535
- Μέρες του 1908 **118-121**, 382, 514, 518, 527, 530, 536, 538
- Μέρες του 1909, '10, και '11 105, 112-113, 115, 119, 179, 205, 513, 518, 528, 530, 537, 539-540, 545
- Μέσα στα καπηλειά— 70, 75, **145-148**, 512, 520, 528, 532, 537
- Μηδέν περί Λακεδαιμονίων [AT] 20, 355
- Μια νύχτα 129, 266, 281, 506, 516, 527, 531, 534, 540, 543
- Μια νύχτα μου 226· βλ. και Μια νύχτα Μισή ώρα [KP] 28, 84
- Μισομεθυσμένος 104, 106-107· βλ. Εν τη Οδῶ
- Μονοτονία 23, 504, 516
- Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ. 31, 54, 70-71, 117, 141, **156-161**, 194, 311, 316, 480-481, 489, 492, 513, 519, 528, 532, 537, 555, 568, 574
- Να μείνει 71, 129, 135, 142-143, **269-274**, 508, 516, 527, 531, 536, 541, 544
- Νέοι της Σιδώνος (400 μ.Χ.) 174, 286, 509, 522, 541, 544, 580
- Νίκη 405· βλ. και Ο Θεόδοτος
- Νόησις 71, 78, 98, 129, 132, **266-267**, 508, 516, 527, 531, 534, 536, 541, 543-544
- Ο Αμφορεύς 231· βλ. και Τεχνουργός κρατήρων

- Ο Βασιλεύς Δημήτριος 26, 318, 321-322, 324, **438-440**, 478-479, 502, 504, 519, 546, 549, 561
- Ο Γενάρης του 1904 [ΚΡ] 66
- Ο Δαρείος 46, 49, 52, 54-55, **244-258**, 316, 479, 498, 509, 522, 541, 543-544, 546-547, 554, 559, 562, 564, 569, 571
- Ο Δεκέμβρης του 1903 [ΚΡ] 66
- Ο Δημάρατος 31, 50, 210, 318-322, 324, 365, **425-438**, 498, 509, 521, 547, 549, 551, 553, 562
- Ο Επίσκοπος Πηγάσιος [ΑΤ] 491-492, 494, 556
- Ο ήλιος του απογεύματος 70, 81, 129, 382, 508, 516, 526, 529, 536
- Ο Θεόδοτος 47, 311, 405, 407, 413, 449, 506, 519, 546, 550, 566, 579
- Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία 46, 52, 318-320, 323, 325, 425, **483-494**, 511, 525, 547, 549, 551, 564
- Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς 287, 490, 512, 520, 547, 551
- Ο Ιουλιανός, ορών ολιγωρίαν 50, 490, 510, 520, 547, 551
- Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει 147, 203, 291, 320, 322, 325, 425, 462, **467-471**, 477, 511, 525, 547, 551
- Ο καθρέπτης στην είσοδο 52, 115, 514, 518, 527, 530, 537
- Ο Οιδίπους [ΑΠ] 175, 181
- Ο Πατριάρχης [ΑΤ] 467, 477
- Ο Σεπτέμβρης του 1903 [ΚΡ] 66
- Ο Σταυρός 322, 481· βλ. και Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών
- Οι Μιμιάμβοι του Ηρώδου [ΚΡ] 36, 243
- Ομνύει 54, 78, 87, **92-95**, 97, 99, 102-103, 124, 128-129, 266, 281, 382, 506, 518, 527, 530, 533-534
- Οροφέρνης 49, 74, 132, 174, 299, 311, 318, 320-321, 324, 372, 382, 420, 425, **440-445**, 479, 506, 519, 547, 549-550, 553, 557
- Όσο Μπορείς 505, 515
- Όταν διεγείρονται 70, 75, 84, 124, 129, 177, 266, 294, 506, 516, 527, 531, 534-535, 540, 543
- Ουκ έγνων 490, 513, 520, 547, 552
- Ούτος Εκείνος 49, 218, **238-241**, 245, 264, 299, 502, 504, 520, 540, 542-543, 571
- Παλαιόθεν Ελληνίς 322, 326, **333-334**, 391, 512, 518
- Πέρασμα 86, 104, 108, 126, 129, 133, 202, 265, **267-269**, 507, 519, 527, 531, 534-535, 541, 543
- Περιμένοντας τους Βαρβάρους 26, 502-503, 516
- Πλην Λακεδαιμονίων 355, 360· βλ. και Στα 200 π.Χ.
- Πλησίον παραθύρου ανοικτού [ΑΠ] 175
- Πολύ Σπανίως 78, 88-89, 127, 180, 228, **263-266**, 505, 516, 540, 543
- Πολυέλαιος **79-81**, 99, 104, 118, 140, 505, 515, 526, 530, 533-534
- Πορφύριος 430, 433· βλ. και Ο Δημάρατος

- Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια 319, 324, **384-386**, 486, 508, 523, 547, 550
- Πριάμου Νυκτοπορία [KP] 564
- Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος **144-145**, 168, 511, 521, 528, 532, 536
- Προ του αγάλματος του Ενδυμίωνος 206· βλ. και Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος
- Προς την Πτώσι 410· βλ. και Η Διορία του Νέρωνος
- Προς τον Αντίοχον Επιφανή 52, 318-320, 324, 348, **368-370**, 510, 523, 547, 550, 551
- Πρόσθεσις [KP] 95
- Προφυλα(γ)μένος 95, 132· βλ. και Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.
- Πτολεμαίος Ευεργέτης (ή Κακεργέτης) [AT] 248, 371, 384
- Πτολεμαίου Καίσαρος 27, 218, 276, 564· βλ. και Καισαρίων
- Ρωτούσε για την ποιότητα— 71, 135-136, **140-142**, 491, 514, 521, 528, 530, 537
- Σ' ένα βιβλίο παληό— 72, 127, 177-178, **200-202**, 205, 234, 286, 288, 510, 515, 528, 531, 533, 536, 540, 542, 544, 575
- Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας 70, **121-122**, 512, 523, 528, 531, 537
- Σοφοί δε Προσιόντων 230, 405, 410, 422, 478, 490, 506, 515
- Στα 200 π.Χ. 49, 53, 317, 319-320, 323, 348-349, **355-360**, 404, 514, 520, 548, 550, 552-553
- Στα Φώτα [AT] 467
- Στην Εκκλησία 175, 475, 477, 505, 516
- Στο θέατρο [KP] 182
- Στο πληκτικό χωριό 122-123, 290, 511, 518, 527, 530, 537
- Στον ίδιο χώρο 31, 46, 52, 513, 517
- Στου Καφενείου την Είσοδο **115-116**, 129, 174, 218, 506, 518, 527, 530, 533-534
- Τα Άλογα του Αχιλλέως 77, 218, 503, 515, 564
- Τα Βήματα 320, 324, 405, **407-410**, 411-412, 422, 504, 519, 546, 549
- Τα Βήματα των Ευμενίδων 408, 422· βλ. Τα Βήματα
- Τα Επικίνδυνα 53, **87-92**, 96-98, 103, 109, 138, 174, 208, 265, 268, 282, 382, 456, 492, 497, 504, 518, 527, 531, 534, 553, 563, 566
- Τα Παράθυρα 24, 26, 54, 503, 516
- Τα Πλοία [KP] 19, 188
- Τείχη 18, 23-24, 53, 79, 502-503, 516
- Τελειωμένα 24, 405, 410, 504, 516
- Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ. 17, 28-29, 31, 49-50, 52, 70, 276, **289-297**, 325, 391, 466, 468, 498, 511, 522, 528, 531, 537, 541, 544
- Τεχνητά Άνθη [KP] 227

- Τεχνουργός κρατήρων 52, 70, 177, 208, **229-234**, 299, 323, 363, 392, 509, 520, 528, 531, 533, 536, 540, 542, 544
- Τιμόλαος ο Συρακούσιος [ΑΠ] 237
- Το 23ον έτος του βίου μου τον χειμώνα 139· βλ. Το 25ον έτος του βίου του
- Το 25ον έτος του βίου του 71-72, 135, **139-140**, 511, 517, 528, 530, 536-537
- Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια 319-320, 324, 394, **401-402**, 486, 511, 519, 547, 550-551
- Το Βιβ[λ]ιον 200, 286· βλ. Σ' ένα βιβλίο παληρό—
- Το Διπλανό Τραπέζι 28, **83-85**, 129, 184, 235, 382, 508, 519, 526, 529, 536
- Το Ιόνιον Πέλαγος 183, 188· βλ. και Του πλοίου
- Το καλοκαίρι του 1895 118· βλ. και Μέρες του 1908
- Το κλεισμένο Αμάξι 136-138· βλ. και Η Προθήκη του Καπνοπωλείου
- Το Πρώτο Σκαλί 26, 52, 54, 77, **237-238**, 269, 304, 502-503, 522, 540, 542
- Το πρώτο φως των [ΑΠ] 24
- Το Σύνταγμα της Ηδονής [ΚΡ] 86, 104, 131, 268
- Το Τελευταίο Σκαλί 238· βλ. και Το Πρώτο Σκαλί
- Του έκτου ή του εβδόμου αιώνας [ΑΤ] 96, 344
- Του Μαγαζιού 180, 203, 208, **226-229**, 232, 241, 264, 299, 486, 505, 516, 540, 543, 570
- Του πλοίου 80, 129, 140, 177-178, **183-193**, 194, 207, 235, 264, 508, 519, 527, 531, 536, 539-541, 544, 553
- Τρώες 504, 516, 563
- Τυανεύς Γλύπτης 33, 46, 208-209, **217-226**, 229, 232, 239, 277, 313, 504, 517, 540, 542-543, 560
- Των Εβραίων (50 μ.Χ.) 129, 132, 179, 208, **280-283**, 324, 413, 480-481, 508, 518, 527, 531, 534, 536, 539-541, 543-544
- Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες 50, 319-320, 324, 348, **389-392**, 510, 521, 547, 551
- Φιλέλλην 174, 319, 323, 326, **334-342**, 384, 440, 505, 520, 547, 549-550, 553, 557, 565, 581
- Φωνάι γλυκείαι [ΑΠ] 22, 24· βλ. και Φωνές
- Φωνές 21-22, 24, 184, 503, 516, 559, 566, 568
- Χαρμίδης 116· βλ. και Εν Πόλει της Οσορηγής
- Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ 70-71, 145, **148-151**, 157, 492, 513, 519, 528, 532, 537, 557



## B. ΠΕΖΑ

- Αι σκέψεις ενός γέροντος καλλιτέχνου 27, 265, 568
- Ανέκδοτα σημειώματα ποιητικής και ηθικής 18, 20-22, 24-26, 73, 76, 83, 99, 131, 156, 186, 192, 237, 227, 270, 404-405, 426, 560
- Ανεξαρτησία 255
- [Απόσπασμα περί των Σοφιστών] 465
- [Για το *Ο Ελληνισμός και η Νεωτέρα Αίγυπτος*] 311
- Έκθεσις επί της Μεταφράσεως του ποιήματος «Απουσία» 310-311
- [*Εκκλησία και Θέατρον*] 461
- [*Εκλογαί από τα Τραγούδια του Ελληνικού λαού*] 405, 447-449
- Έλληνες λόγιοι εν Ρωμαϊκαῖς οικήαις 430
- Η ποίησις του κ. Στρατήγη 445
- [Ημερολόγιο του πρώτου ταξιδιού του ποιητή στην Ελλάδα] 185
- Λάμια 19, 80
- Μάσκες (Masks) 25
- Ο Σακεσπέρους περί της ζωής 23
- Οι Βυζαντινοί ποιηταί 477
- Ολίγαι σελίδες περί των Σοφιστών 241, 243, 430, 465
- [Philosophical Scrutiny] ([Φιλοσοφικός Έλεγχος]) 17, 20-22, 24, 27-28, 31, 36, 47, 51, 106, 185, 188, 209, 236, 245, 248, 266, 275, 277, 310, 424, 429, 466, 468, 495, 497-498, 500
- [Sur le poète C. P. Cavafy] [Για τον ποιητή Κ. Π. Καβάφη] 13, 32, 227-228
- Σχόλια στον Ράσκιν 19, 21, 23, 26, 145, 184, 187, 189-191, 200, 272, 560
- Το Βουνό 80
- Το λεξικό παραθεμάτων* 21, 79, 399, 560

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ

- Αγάθος, Θανάσης 553  
Αγαπητός, Παναγιώτης 447, 449-450, 472-473, 571  
Αγγελάτος, Δημήτρης 160, 175, 555  
Αγέλαος 349, 363  
Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος 464-465  
Άγρας, Τέλλος 38, 334, 339, 342, 408, 555  
Αθάνας, Γεώργιος 246  
Αθνασιάδη, Πολύμνια (ή Αθνασιάδη-Fowden, Πολύμνια) 483-484, 487, 555, 572  
Αθνασόπουλος, Βαγγέλης 553  
Αθνασπούλου, Μαρία 35, 397, 439-440, 555  
Αίας 295  
Αιλιανός 441  
Αιμιλιανός Μονάη 29, 74, 87, 95, 96-99, 102, 124, 132-133, 182, 291, 456, 497· βλ. «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.»  
Αισχύλος 174, 256-258, 407, 580  
Άιχιγκερ, Τλζε βλ. Aichinger, Ilse  
Άκανθος 295-296  
Αλεξάνδρα-Σαλώμη 412-417, 418, 421-424  
Αλέξανδρος Β΄ Ζαβίνας 387-388  
Αλέξανδρος της Σελευκείας 241-242  
Αλέξανδρος-Ήλιος 395  
Αλέξιος Απόκαυχος 467, 472, 477  
Αμμώνης 96, 129, 280, 297-300, 303, 327· βλ. «Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610»  
Αμμώνιος Σακκάς 109, 112, 120, 300-301  
Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη 280, 555  
Αναγνωστάκη, Νόρα 564  
Αναγνωστάκης, Μανόλης 561, 564  
Αναστασιάδης, Β.Ι. 565  
Αναστασίου, Ιωάννης 562  
Ανδρόνικος Γ΄ (Ασάν) 467, 471, 477  
Άννα της Σαβοΐας 467-469, 472, 476-477  
Αντίγονος Α΄ 406  
Αντίοχος Α΄ 301-303, 325, 402, 524, 536, 541, 544  
Αντίοχος Β΄ 443  
Αντίοχος Γ΄ 235, 363-368, 440, 443  
Αντίοχος Δ΄ ο Επιφανής 52, 231-232, 290, 293-294, 318-320, 324-325, 348, 368-370, 380, 403, 414-415, 510, 523-524, 541, 544, 547, 550-551

- Αντίοχος Η΄ ο Γρυπός 387-388  
 Αντώνιος 69, 74, 313, 394-403, 410, 478, 504, 520, 546-547, 550, 568  
 Απολλώνιος ο Τυανεύς 29-30, 49, 120, 154, 193, 208, 229-230, 237, 422, 511, 522, 540, 544, 573  
 Αππιανός 247, 250-251, 258  
 Αραμπατζίδου, Ελένη 174, 180, 300, 555  
 Αργυρίου, Αλέξανδρος 561, 570  
 Αριάραθος Δ΄ της Καππαδοκίας 440, 444-445  
 Αριστόβουλος Α΄ 414  
 Αριστόβουλος Γ΄ 129, 147, 174, 319-320, 324, 348, 412, 414, 418-424, 508, 524, 547, 550  
 Αριστόκλειτος 113  
 Αριστομένης Μενελάου 344-345, 347· βλ. «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης»  
 Αριστοτέλης 39, 211, 312, 387, 484  
 Αριστοφάνης 25, 92  
 Αρίστων 435  
 Αρταξέρξης 216  
 Αρτεμίδωρος 406  
 Ασάν, Ειρήνη 472, 477  
 Άτταλος Β΄ 380  
 Αχιλλεύς 77, 218, 503, 515, 564  
 Βαγενάς, Νάσος 35, 309, 311-312, 461, 556, 581  
 Βάλας, Αλέξανδρος 70, 75, 153-155, 323, 379-380, 386-387, 389, 415, 509, 517, 528, 532, 535-536  
 Βαρελάς, Λάμπρος 128, 556  
 Βαρθαλίτης Γιώργος 344, 399-400, 556  
 Βασιλειάδη, Μάρθα 63, 68, 115, 133-134, 164, 194, 271, 318, 323, 407, 412, 423, 447, 454, 461, 482-483, 491-494, 556  
 Βελουδής, Γεώργιος 35, 47, 245, 258, 339, 342, 411, 488, 556  
 Βενιζέλος, Ελευθέριος 292, 427, 468, 576  
 Βορίλος 447  
 Βουρδούμπα, Στέλλα 565  
 Βρισιμιτζάκης, Γιώργος 34, 173, 179, 183-184, 265, 309, 311-312, 331-332, 334-335, 342, 368, 425, 428, 430, 439, 486, 557  
 Βρούτος 406  
 Βρυέννιος, Νικηφόρος 450, 453-459  
 Βυζαντινός άρχων 177, 259-261, 509, 517, 541, 544· βλ. «Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών»  
 Βυζάντιος, Στέφανος 333  
 Βώκος, Γεράσιμος 221  
 Γάιος Κάσσιος Λογγίνος 406  
 Γάλβας, Σέρβιος Σουλπίκιος 412  
 Γάλλος 484-485, 487-488  
 Γαραντούδης, Ευριπίδης 150, 557  
 Γερμανός 447  
 Γέρων καλλιτέχνης 27, 78, 264-265· βλ. «Πολύ Σπανίως», «Αι σκέψεις ενός γέροντος καλλιτέχνη» (ΠΖ)  
 Γεωργιάδου, Αγαθή 194, 557  
 Γεωργίου, Μ.Χ. βλ. Μουλλάς, Παν.

- Γιαννακοπούλου, Λιάνα 115, 208, 210-212, 214, 217, 281, 575
- Γίββων, Εδουάρδος βλ. Gibbon, Edward
- Γιουρσενάρ, Μαργκερίτ βλ. Yourcenar, Marguerite
- Γκίκα, Αικατερίνη 557
- Γκόννη, Ε. 565
- Γρηγοράς, Νικηφόρος 472, 474, 477, 479
- Δαλασσηνή, Άννα 28, 276, 320-321, 325, 425, 446-447, 450, 459-467, 498, 512, 522, 541, 545, 547, 551, 553, 556
- Δάλλας, Γιάννης 29-31, 33, 35, 37, 63, 181, 210, 220, 227, 229, 231-232, 241, 243, 245, 250, 261, 267, 269, 277, 308, 310, 318, 325, 335-336, 342, 348, 368, 401-402, 425-426, 430, 440-441, 443, 481-482, 492, 557
- Δαλμάτη, Μαργαρίτα 218, 354-355, 465-466, 557
- Δάμων 209-216, 217, 219-220, 224-225, 232, 236-237, 264· βλ. «Η Συνοδεία του Διονύσου»
- Δαρείος Α΄ 46, 49, 52, 54-55, 244-245, 247-258, 316, 336, 426, 434, 479, 498, 509, 522, 541, 543-544, 546-547
- Δασκαλόπουλος, Δημήτρης 64, 74, 77, 175, 179, 198, 261, 269, 308, 402, 411, 558
- Δεληγιαννάκη, Ναταλία 93, 146, 368, 558
- Δημάδης, Κωνσταντίνος Α. 553, 558
- Δημαράς, Κ.Θ. 28, 34-35, 37, 61, 132, 183, 209, 218-219, 229, 308, 313, 395, 558, 574, 581
- Δημαράτος 31, 50, 210, 318-322, 324, 365, 425-438, 498, 509, 521, 547, 549, 551, 553, 562
- Δημηρούλης, Δημήτρης 318, 425, 558
- Δημήτριος Α΄ Πολιορκητής 26, 318, 321, 322, 324, 406, 425, 438-440, 478, 502, 504, 519, 546, 549, 561
- Δημήτριος Α΄ Σωτήρ 33, 154, 208, 310-311, 320, 324, 371-384, 386-387, 389, 404, 421, 477, 508, 517, 547, 550-551, 559
- Δημήτριος Β΄ Νικάτωρ 154, 387
- Δημήτριος Σατράπης της Μηδίας 380
- Δίαιος 390
- Διαλησμάς, Στέφανος 262, 558
- Διόδωρος Σικελιώτης 371-376, 440
- Διονύσιος Αλικαρνασσεύς 295-296
- Διόνυσος 33, 208-212, 216, 220, 223-224, 226, 229-232, 239, 259, 504, 518, 540, 542-543, 560
- Διοσκουρίδης 211
- Δραγούμης, Στέφανος 79
- Δρακόπουλος, Αντώνης 34, 160, 558, 574
- Εδεσσηνός ποιητής 218, 238-240, 264, 299· βλ. «Ούτος Εκείνος»
- Ειρήνη Δούκαινα 259
- Ελεάζαρ 415

- Ελύτης, Οδυσσεάς 567, 578
- Εμονίδης 49, 290-295· βλ. «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.»
- Ενδυμίων 75, 114, 129, 174, 206, 280-281, 506, 517, 527, 531, 533, 535, 540, 542-543
- Επίκουρος 574
- Ερμογένης 37, 233, 433-434
- Ερμοτέλης 165-168· βλ. «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)»
- Ευμένης 238, 269· βλ. «Το Πρώτο Σκαλί»
- Ευνάπιος 288, 430, 483-485
- Ευρίων 113-115, 195· βλ. «Ευρίωνος Τάφος»
- Ευσέβιος 296, 483
- Ζητουνιάτης, Πέτρος 21
- Ζουργού, Α. 565
- Ζωναράς, Ιωάννης 460-461, 462, 559
- Ηλιόπουλος, Βαγγέλης 565
- Ηρακλείδης 154, 231-233, 380, 389
- Ηρόδοτος 247, 313, 336, 426, 429, 434
- Ηρώδης ο Αττικός 48-50, 241-244, 299, 311, 384, 505, 523, 540, 542-543, 546-547, 549-550
- Ηρώδης ο Μέγας 418-421, 423
- Θέμελης, Γώργος 82, 95, 151, 176, 560
- Θεόδοτος 47, 311, 405, 407, 413, 449, 506, 519, 546, 550, 566, 579
- Θεόκριτος 238
- Θεόφραστος 484
- Θερβάντες, Μιγκέλ ντε βλ. Cervantes, Miguel de
- Θουκυδίδης 296
- Θωμόπουλος, Θωμάς 221
- Ιακώβου, Βίκυ 567
- Ιάμβλιχος 484
- Ιάνθης Αντωνίου 103, 105, 280-282, 492· βλ. «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)»
- Ιανναίος, Αλέξανδρος 46, 319-320, 324, 412-417, 424, 513, 523, 547, 552
- Ιασής 50, 75, 90, 98, 105, 124, 129, 132-134, 139, 195, 207, 300, 490· βλ. «Ιασή Τάφος»
- Ιγνάτιος 195, 480· βλ. «Ιγνατίου Τάφος»
- Ιεροδιακόνου, Κ. 565
- Ιησούς Χριστός 159, 301, 460, 465, 469, 471
- Ιλίνσκαγια, Σόνια 38, 154, 245, 286, 303, 308, 334, 339, 343, 391, 413, 428, 482, 490, 560
- Ίμενος 30-31, 49, 72, 87, 123-125, 128-134, 139, 202, 310, 498· βλ. «Ίμενος»
- Ιούδας Μακκαβαίος 415-417
- Ιουλιανός 31, 46, 50, 52, 92, 287, 308, 317-320, 322-323, 325, 333, 425, 481-495, 510-512, 520, 525, 547, 549, 551, 555, 557, 560-561, 564, 570, 572-573, 576, 578, 581

- Ιούλιος Καίσαρας 406  
 Ιουστινιανός 445  
 Ιουστίνος 440  
 Ιωάννης Υρκανός Α΄ 387-388  
 Ιωνάθαν 415  
  
 Καβάφης, Τζων 310-311, 330  
 Καγιαλής, Τάκης 276, 309, 561  
 Καζαντζάκης, Νίκος 581  
 Καλαμίτσης, Μ.Τ. 113-114, 561  
 Κάλας, Νικόλαος 104, 161, 390, 427, 561, 569  
 Καλλιγάς, Παύλος 47, 179-182, 232, 561  
 Καλλίστρατος 301-303· βλ. «Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής»  
 Καντακουζηνός, Ιωάννης 147, 203, 291-292, 318, 320, 322, 325, 425, 445, 462, 467-474, 476-478, 511, 525, 547, 551, 576  
 Καραβία, Τιτίκα 556  
 Καραβίδας, Κώστας 314, 561  
 Καραλής, Βρασίδης 64, 67-69, 72, 169, 293, 561, 577  
 Καραμπίνη-Ιατρού, Μιχαήλα 181, 188, 192, 199, 247, 251, 316, 413, 430, 449, 460, 561  
 Καραόγλου, Χ.Α. 14, 27, 62-64, 67-68, 143, 390, 438-439, 444, 561  
 Καρατάσου, Αικατερίνη 217, 245, 427, 482, 561  
 Καρυωτάκης, Κ. 569  
 Κάσσιος, Δίων 395-397, 406-407  
 Καστρινάκη, Αγγέλα 178, 203, 562, 571  
 Κατσιγιάννη, Άννα 14, 188, 562  
 Κατσικερός, Αθανάσιος Κ. 568  
 Καψάλης, Διονύσης 132, 269, 577  
 Καψωμένος, Ερατοσθένης 47, 562  
 Κεπαπτόγλου, Τ. 565  
 Κεχαγιόγλου, Γιώργος 28, 278, 459, 461, 465, 562  
 Κήμος Μενεδώρου 392-394· βλ. «Εις Ιταλικήν παραλίαν»  
 Κίμων Λεάρχου 52, 70, 165-168, 174, 265, 272· βλ. και «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)»  
 Κλείτος 105, 174, 422, 480-481, 487, 489· βλ. «Η αρρώστια του Κλείτου»  
 Κλεομένης Α΄ 425  
 Κλεομένης Γ΄ 349-351, 353, 355  
 Κλεοπάτρα Ζ΄ της Αιγύπτου 277-278, 394-396, 399-401, 423, 466  
 Κλεοπάτρα-Σελήνη Α΄ 395  
 Κοκόλης, Ε.Α. 555, 563, 565, 571  
 Κολακλίδης, Π. 35, 221, 239, 267, 284, 351, 388, 390, 393, 471, 563  
 Κομνηνή, Άννα 31, 43, 48, 50, 318, 321, 324-325, 348, 405, 422, 425, 446-463, 465-467, 498, 509, 518, 547, 550-551, 553, 556, 562-563, 565, 574, 577-578, 580  
 Κομνηνός, Αλέξιος Α΄ 259, 405, 447-450, 459-461, 462, 464  
 Κομνηνός, Ισαάκιος Α΄ 459  
 Κομνηνός, Ιωάννης Β΄ 459

- Κοντογιαννοπούλου, Αναστασία 461, 478, 563
- Κρατησίικλεια 350-355
- Κριτόλαος 390
- Κύπρος Α' 418, 422-423
- Κωνσταντίνος Α' βλ. Μέγας Κωνσταντίνος
- Κωνσταντίνος Β' 484-485, 487, 491, 493
- Κωσταρά, Ευφροσύνη 35, 38, 174, 212, 224, 243, 257, 286, 288, 323, 326, 399, 407-409, 411-412, 439, 480-481, 546, 563
- Κωστίου, Κατερίνα 23, 31-32, 45, 80, 140, 168, 315, 388-389, 403, 411, 471, 553-554, 563
- Λαΐου, Αγγελική 446, 459, 577
- Λαμπρόπουλος, Βασίλης 199, 425, 563, 571, 577
- Λάνης Ραμετίχου 70-71, 75, 129, 175, 178, 194-199, 206-207, 310· βλ. «Λάνη Τάφος»
- Λαουμπζή, Σταματία 204, 395-396, 398-399, 447, 563
- Λεοντάρης, Βύρων 67, 176, 564
- Λεύκιος 198-199· βλ. «Εν τω Μηνί Αθύρ»
- Λεχωνίτης, Γιώργος 80-81, 113, 216-218, 242, 244, 276, 288-289, 311, 340, 364, 395, 397, 428, 440, 564
- Λεωτυχίδης ο Πακεδαιμόνιος 426, 436
- Λιβάνιος 483
- Λογγίνος 430
- Λογοθέτη-Anderson, Κ. 564
- Λορεντζάτος, Ζήσιμος 568
- Λουκιανός 49, 92, 211, 238, 240
- Λυσίας Γραμματικός 195· βλ. «Λυσίου Γραμματικού Τάφος»
- Μακκαβαίος, Σίμων 387
- Μαλάλας, Ιωάννης 333
- Μαλάνος, Τίμος 65, 70, 81, 154, 241, 243, 291, 301, 308, 333, 337, 370-371, 395, 406-408, 411, 413, 418, 422, 428, 440-442, 446, 449, 458, 460, 468, 470, 472, 474, 476, 479-480, 482-484, 494, 564
- Μάξιμος ο Απολογητής 465
- Μάξιμος ο Εφέσιος 483-487
- Μαρδόνιος 484, 487-488
- Μαριάμμη 422
- Μάρκος 194, 196-198· βλ. «Λάνη Τάφος»
- Μαρούλος Αριστοδήμου 165-168· βλ. «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)»
- Μαρωνίτης, Δημήτρης 46-47, 53-54, 174-175, 199, 208, 219, 244-245, 247, 250-251, 257-258, 267, 277, 308, 318, 411, 445, 502, 546, 554, 564-565
- Μαστοράκη, Τζένη 562
- Μαυρέλος, Νίκος 188, 565
- Μαυρομούστακος, Πλάτων 559
- Μέβης 121-122, 206· βλ. «Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας»
- Μέγας Αθανάσιος 230

- Μέγας Αλέξανδρος 49, 355-358, 395-396, 399
- Μέγας Βασίλειος 465
- Μέγας Κωνσταντίνος 427, 492
- Μελέαγρος 115, 575
- Μερακλής, Μιχάλης 34-35, 38, 354, 399, 411, 565
- Μηλιώνης, Νικόλαος Α. 31, 565
- Μητσάκης, Μιχαήλ 570
- Μίθρας 249, 484
- Μιθριδάτης Α' 246, 406
- Μιθριδάτης Ε' Ευεργέτης 250, 405-407
- Μιθριδάτης ΣΤ' Ευπάτωρ 246-247, 249-257
- Μινουκιανός 431-433
- Μιχαήλ Γ' Μέθυσος 130
- Μοδινός, Πόλυς 264, 569
- Μολιέρος βλ. Molière
- Μόμμιος 392
- Μουλλάς, Παναγιώτης 260, 553, 557, 562
- Μπαρτ, Ρολάν βλ. Barthes, Roland
- Μπαχτίν, Μιχαήλ βλ. Bakhtin, Mikhail
- Μπελεζίνης, Ανδρέας 83-84, 195, 480, 565
- Μπλανσό, Μωρίς βλ. Blanchot, Maurice
- Μπολέτση, Μαρία 35, 573
- Μπούρη, Νίνα 565
- Μπρεχτ, Μπέρτολτ βλ. Brecht, Bertolt
- Μύρης 31, 54, 70-71, 117, 141, 156-161, 194, 311, 316, 480-481, 489, 492· βλ. «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.»
- Μυρτιάς 87-92, 96, 103, 174, 282, 492· βλ. «Τα Επικίνδυνα»
- Μωάμεθ 298
- Ναζιανζηνός, Γρηγόριος 465, 484, 492-493
- Νάρκισσος 179, 181-182, 193, 232
- Νέος Αντιοχεύς 368· βλ. «Προς τον Αντίοχον Επιφανή»
- Νέρων 43, 49, 74, 310, 320-321, 324, 382, 405, 407-412, 508, 522, 547, 550
- Νικηφόρος Γ' Βοτανειάτης 259, 447
- Νικολούδης, Νίκος 562
- Ντελλής, Σωτήρης 181
- Ντελόπουλος, Κυριάκος 481, 565
- Ντιλ, Κάρολος βλ. Diehl, Charles
- Ντουινιά, Χριστίνα 553
- Ξερόπουλος, Γρηγόριος 23, 24, 568
- Ξέρξης 426, 434-435
- Ξηροπαΐδης, Γιώργος 567
- Οδυσσεύς 295
- Οκταβία 396
- Οκταβιανός Αύγουστος 296, 400
- Οκτάβιος 394, 401-403, 422
- Όμηρος 78, 295, 312, 487
- Οράτιος 189, 195



- Οροφέρνης 49, 74, 132, 174, 299, 311, 318, 320-321, 324, 372, 382, 420, 425, 440-445, 479, 506, 519, 547, 549-550, 553, 557
- Παλαμάς, Κωστής 447, 555, 571, 576
- Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ. 38, 411, 566
- Παντελοδήμος, Δημήτρης 192, 566
- Παπαδάκη, Ρένα 312, 446
- Παπαδιαμάντης, Αλέξανδρος 570
- Παπάζογλου, Χρήστος 14, 29, 78, 80, 92-93, 102, 108-109, 122, 130, 134, 137, 141, 144, 148-149, 152, 161, 167, 178, 199, 201-203, 212-213, 220, 226-227, 230, 235, 239-240, 249-251, 253, 255, 261, 268-269, 274, 282, 288, 293-294, 296, 298-299, 303, 329, 351, 352, 354, 362, 364, 368-369, 376, 379-380, 386, 390-391, 394, 403, 408, 436, 454, 456, 464, 471, 480, 486, 546, 566
- Παπαθεοδώρου, Γιάννης 62, 65, 67, 309, 312, 566
- Παπακώστας, Γιάννης 87, 566
- Παπανικολάου, Δημήτρης 64-65, 71, 566, 579
- Παπανικολάου, Δημήτριος 356, 566
- Παπαρρηγόπουλος, Κωνσταντίνος Δ. 130, 318, 449, 457, 460, 467, 472, 477-478, 483, 485, 492-493, 566
- Παπουτσάκης, Γ.Α. 477, 560
- Παράσχος, Αχιλλέας 298
- Πάρος 113
- Πασχάλης, Μιχαήλ 54, 312, 314, 405, 410, 566, 579
- Πατίλης, Γιάννης 47, 295, 566
- Πατριάρχης Ιωάννης ΙΔ' ο Καλέκας 467, 470, 476
- Πάτροκλος 218, 295
- Παυσανίας 211, 296, 426
- Πεπονή, Ν. 565
- Περίδης, Μ. 127, 154, 560
- Περσέας 368
- Πεχλιβάνος, Μίλτος 186, 566
- Πηγάσιος 491-492, 494, 556
- Πιερής, Μιχάλης 32, 48, 63, 66-67, 70, 77, 81-82, 85, 93, 98, 117, 121, 128, 144-145, 147, 149, 151, 155, 157, 165, 167, 177, 181-182, 187-188, 279, 285, 287, 289, 291, 293, 298, 308-309, 316, 327-328, 343, 350, 354-355, 368-369, 411-412, 423, 477, 494, 497, 546, 555, 557, 559-563, 566, 568, 570, 579
- Περιδης, Γιάγκος 33, 567
- Πλάτωνας 332, 387, 484
- Πλούταρχος 38, 189, 247, 258, 278-279, 313, 349-356, 363, 395-399, 406, 409, 438-439, 502
- Πλωτίνος 430
- Πολίτης, Αθανάσιος Γ. 311
- Πολίτης, Αλέξης 571
- Πολίτης, Λίνος 561
- Πολίτης, Νικόλαος Γ. 405
- Πολύβιος 313, 363, 367, 371, 377-378, 383, 440
- Πολυχρονάκης, Δημήτρης 199, 567

- Πορφύρας, Λάμπρος 569
- Πορφύριος 426, 429-434, 437, 484, 567, 576
- Πραξιτέλης 221
- Πτολεμαίος Γ' 350-351, 354
- Πτολεμαίος ΣΤ' Φιλομήτωρ 154, 318, 371, 373-378, 380, 384
- Πτολεμαίος Η' Ευεργέτης (Φύσκων ή Κακεργέτης) 248, 371, 377, 384, 387
- Πτολεμαίος Θ' Σωτήρ (ή Λάθυρος) 208, 391-392
- Πτολεμαίος ΙΕ' Καίσαρ (ή Καισαρίων) 27-28, 74, 105, 204, 218, 221, 276-279, 310, 313, 323, 325, 382-383, 394-396, 398-400, 420, 422, 442, 466, 508, 519, 541, 543-544, 546-547, 561, 564
- Πτολεμαίος Φιλάδελφος 395
- Πύρρος 438
- Ράγκος, Σπύρος 432, 567
- Ρασιδάκη, Αλεξάνδρα 326, 335, 567
- Ράσκιν, Τζων βλ. Ruskin, John
- Ραφαήλ* 297-300, 303· βλ. «Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610»
- Ρέγκου, Μαρία 556
- Ρέμων* 116-117· βλ. «Εν Πόλει της Οσροηνής»
- Ρενάν, Ε. βλ. Renan, Ernest
- Ρηγόπουλος, Γιάννης 37, 175, 178, 181, 190, 193, 197, 210-211, 233, 297, 567
- Ροζάνης, Στέφανος 160, 568
- Ροϊλός, Παναγιώτης 52, 63, 66, 71-72, 130-131, 195, 203, 267, 269, 297, 568, 573-575, 579-580
- Σαββίδη, Λένα 178, 568
- Σαββίδης, Γ.Π. 18, 23, 26-27, 29, 31-32, 34-35, 44, 51, 67, 77, 80, 86-87, 89, 92-93, 95, 98, 105, 109, 116, 120, 124, 128-129, 131-133, 142-143, 146, 149, 151, 154, 157, 161, 174, 177, 180, 182, 188, 192-196, 198, 200, 203-206, 208-212, 214-220, 224, 226-228, 233-235, 237, 239, 243-245, 247, 249, 257, 261, 264-265, 269, 273, 288, 291, 294, 309, 314-315, 330, 334, 342, 348-349, 356, 360, 363, 377, 381, 384, 390, 392, 394-398, 400, 403, 426-427, 438, 440, 453, 456, 461, 467-468, 477-478, 482, 489, 497, 501, 546, 557-558, 560, 567-568
- Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ βλ. Shakespeare, William
- Σαλώμη Α' 418, 422-423
- Σαρεγιάννης, Ι.Α. 33-34, 38, 43, 50, 131, 157-158, 174, 226, 239, 241, 275, 297, 307-308, 311-312, 316, 326-327, 363, 365, 367-368, 389, 394-395, 401, 412, 426-428, 459, 568
- Σαρπηδών 134, 208, 217, 504, 515
- Σατάστης 336
- Σεγκόπουλος, Αλέκος Δ. 80, 88, 209-210, 212, 215-217, 219-220, 226, 228, 239, 264-265, 268, 342, 568-569

- Σέλευκος Δ΄ Φιλοπάτωρ 370-372, 383
- Σέμογλου, Αθανάσιος 461
- Σεπτیمیων Μάριος 223-224· βλ. «Τυανεύς Γλύπτης»
- Σεφέρης, Γιώργος 26, 57, 66-67, 92, 207-208, 218, 308-309, 311, 314, 327, 348, 390, 413-414, 556, 564, 566, 568-569, 573
- Σηφάκη, Ευγενία 326, 335, 339-340, 342, 581
- Σιδέρη, Αλόη 563
- Σιθάσπης 336, 339· βλ. «Φιλέλλην»
- Σίμων Μακκαβαίος 387, 415
- Σιμωνίδης ο Κείος 189
- Σιουζούλη, Νατάσα 44, 559
- Σκίπης, Σωτήρης 21
- Σκοπετέα, Έλλη 247, 569
- Σκοπετέα, Σοφία 219, 245, 569, 570
- Σκούρας, Θ. 64, 569
- Σολάκος, Αντώνης 271
- Σολωμός, Διονύσιος 246
- Σουητώνιος 407-409, 411
- Σουλιώτης, Μίμης 245, 267, 409, 411, 569
- Σπιέρος, Μ. βλ. Κάλας, Νικόλαος
- Στρατήγης, Γεώργιος 445
- Σαζομενός Ερμείας 483-485
- Σωκράτης 25
- Σωκράτης ο Σχολαστικός 483, 485, 487
- Ταμίδης 146-148, 206· βλ. «Μέσα στα καπηλειά—»
- Τέμεθος Αντιοχεύς 17, 28-29, 31, 49-50, 52, 70, 276, 289-295, 325, 391, 466, 468, 498· βλ. «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.»
- Τζαλίκη, Μαρίκα 19, 22
- Τζιόβας, Δημήτρης 64, 569, 571
- Τζούμα, Άννα 553
- Τζουρντός, Γιώργος 31, 569
- Τίμαρχος 380-381
- Τσάκνη, Βασιλική 47, 70, 569
- Τσικουδής, Αθανάσιος 556
- Τσιριμώκου, Λίζυ 28-29, 51, 77, 192, 195, 261, 569
- Τσίρκας, Στρατής 26, 77, 92, 124, 186, 190, 308, 488, 490, 492, 560, 570
- Τσοκόπουλος, Γεώργιος 24
- Τυανεύς γλύπτης 33, 46, 208-209, 218-221, 223-224, 229-230, 232, 239, 277, 313· βλ. «Τυανεύς Γλύπτης»
- Υάκινθος 194, 197-198
- Ύπηνος 296
- Φαναράς, Παναγιώτης 562
- Φερνάζης 49, 244-258, 299· βλ. «Ο Δαρειός»
- Φιλέλλην 174, 319, 323, 326, 334-342, 384, 440· βλ. «Φιλέλλην»
- Φίλιππος Β΄ 356, 360
- Φίλιππος Ε΄ 359, 363-368
- Φιλόστρατος, Φλάβιος 30, 181, 193, 230, 241-242, 310-311

- Φλάβιος Ιώσηπος 379, 418-424
- Φουκώ, Μισέλ βλ. Foucault, Michel
- Φραγκόπουλος, Θ.Δ. 36-37, 570
- Χανιώτης, Άγγελος 43, 74, 96, 113, 134, 194, 196, 198-199, 298, 336, 570
- Χαραλαμπίδης, Α. 565
- Χαραλαμπίδου-Σολωμή, Δέσποινα 82, 570
- Χατζοπούλου, Λίτσα 197, 570
- Χουλιάρας, Γιώργος 245, 570
- Χρηστίδης, Β.Φ. 461, 472, 570
- Χριστόπουλος, Μενέλαος 426, 570
- Χρυσάνθιος 484-485
- Χρυσανθόπουλος, Μιχάλης 63, 199, 228, 309, 314, 321, 323, 326, 343, 358, 393, 443, 482, 488, 494, 570-571
- Χωνιάτης, Νικήτας 449, 457, 571
- Abrams, Meyer-Howard 40, 571
- Agapitos, Panagiotis βλ. Αγαπητός, Παναγιώτης
- Aichinger, Ilse 567
- Alexiou, Margaret 28, 33-34, 36, 65-66, 69, 84, 122, 128, 175, 193, 194, 214, 266, 277, 299-300, 571, 572
- Allard, Paul 484, 491-493, 572
- Allen, George 190
- Angelou, A.D. 578
- Anton, John 192, 555
- Appianus βλ. Αππιανός
- Armati-Marco, Angela 578
- Athanassiadi, Polymnia βλ. Αθανασιάδη, Πολύμνια
- Auden, H.W. 35, 573
- Ausonius, Decimus Magnus 199
- Austin, J.L. 13, 44, 572
- Bachelard, Gaston 82
- Bakhtin, Mikhail 42, 156, 572, 576
- Barley, John 40, 572
- Barthes, Roland 43, 68, 572
- Baudelaire, Charles 191-193, 275, 556, 566, 569, 572, 581
- Beaton, Roderick 245, 277, 302, 308, 321, 390, 447, 572
- Beauvoir, Simone de 573
- Bellingeri, Giampiero 152, 556
- Benhabib, S. 573
- Bennett, Andrew 62, 572
- Bevan, Edwin Robert 337, 341, 363, 376, 378-380, 382-383, 386, 572
- Bidez, Joseph 491, 572
- Bien, Peter 63, 64, 88, 398, 572
- Blanchot, Maurice 29
- Boletsi, Maria βλ. Μπολέτση, Μαρία
- Bouchard, Jacques 553
- Bouché-Leclercq, Auguste 370-371, 376, 395, 440, 573
- Bowersock, G.W. 29-30, 230, 308, 323, 333, 344-345, 355-356, 478, 481-482, 489, 492, 573

- Bowra, Maurice 308, 411, 556  
 Brecht, Bertolt 34-35, 70, 72, 399, 556, 563, 565, 568  
 Brogan, T.V.F. 575  
 Browning, Robert 336, 341, 353, 578, 580  
 Bryant, Jacqueline Imani 245, 573  
 Burckhardt, Jacob 344  
 Burne-Jones, Edward 190  
 Bury, J.B. 575  
 Butler, Judith 64, 573  
 Butler, Shane 575  
 Büttner-Wobst, Theodore 559
- Caires, Valerie A. 63, 420, 573  
 Capri-Karka, C. 65-66, 234, 573  
 Catsaouni, Helen 36, 308, 321, 573  
 Cerasoli-Cristiano, Luciani 578  
 Cervantes, Miguel de 562  
 Chipiez, Charles 211  
 Choniatae, Niketae βλ. Χωνιάτης, Νικήτας  
 Clay, Diskin 242, 277, 493-494, 574  
 Commenae, Annae βλ. Κομνηνή, Άννα  
 Constantinides, C. 578  
 Cornell, D. 573  
 Crisculo, Ugo 578
- Dalven, Rae 573  
 Davies, Bryn 390  
 Dellamora, Richard 67, 574  
 Derrida, Jacques 39, 43
- Descartes, René 39  
 Diehl, Charles 318, 446, 449, 457-458, 460, 467, 472, 474, 479-480, 565, 574  
 Dieten, J. Van 571  
 Dimaras, C.Th. βλ. Δημαράς, Κ.Θ.  
 Dodds, E.R. 348  
 Dostoevsky, Fyodor 572  
 Doty, Mark 82, 574  
 Dova, Stamatia 576  
 Dracopoulos, Anthony βλ. Δρακόπουλος, Αντώνης  
 Duggan, L. 577
- Ehrenpreis, Irvin 40, 44-45, 574  
 Ekdawi, Sarah 200, 286, 574  
 Eliot, T.S. 41, 573  
 Elliott, Robert C. 41-44, 574
- Fabian, Bernhard 574, 581  
 Fasquelle, Eugène 247  
 Feinberg, Leonard 44, 574  
 Festugière, André-Jean 247, 574  
 Fichte, Johann Gottlieb 23  
 Fischer-Lichte, Erika 44, 559  
 Forster, E.M. 45, 343, 574  
 Foucault, Michel 43, 64, 67, 559, 573  
 Frampton, Stephanie Ann 199, 576  
 Frier, Bruce 313-314, 370, 376, 383, 575  
 Frow, Hohn 39, 575  
 Furst, L.R. 575

- Gardner, P. 356
- Gass, William H. 40, 575
- Genette, Gerard 13, 34, 36, 575
- Giangrande, J. 430
- Giannakopoulou, Liana βλ. Γιαννακοπούλου, Λιάννα
- Gibbon, Edward 199, 308, 310, 430, 447, 468-469, 472-475, 476-479, 481, 484-485, 568, 573, 575
- González, Vicente Vernandez 245, 559
- Gouma-Peterson, Thalia 576-578, 580
- Gregor, Ian 580
- Gregoras, Nicephorus βλ. Γρηγοράς, Νικηφόρος
- Gudas, Fabian 41-42, 575
- Gutzwiller, Kathryn 115, 184, 206, 235, 266, 575
- Haas, Diana 13, 19-25, 27-28, 30, 32-33, 48, 64, 66, 78-80, 86-87, 104-105, 109-110, 114-115, 117-120, 127, 131-133, 135-136, 157, 160, 163, 180, 184, 188, 192, 197, 200-202, 207-213, 216, 218, 221-223, 225, 227, 237, 239-240, 244-246, 248, 257, 261, 264-265, 267-269, 274, 276-278, 280, 282, 284-286, 288, 292, 308, 310, 313, 323, 326, 328-329, 331-332, 363, 372, 374-376, 379-383, 405, 407-410, 418, 426, 430-431, 444, 447, 449, 465, 474-477, 480-482, 484-486, 488-489, 491, 497, 546, 559-560, 574-576
- Heath, Malcolm 431, 434, 576
- Hegel, Georg-Wilhelm Friedrich 23
- Herd, Gilbert 64, 576
- Hicks, Edward Lee 440-442
- Hill, Barbara 459, 576
- Hirst, Anthony 291-292, 447, 449, 461-462, 465-470, 473-474, 476-477, 573, 576
- Holquist, Michael 322, 576
- Horrocks, Geoffrey 450, 576
- Hugo, Victor 246
- Hume, David 43
- Jackson, Ronald L. 573
- Jacoby, Karl 296
- Jameson, Fredric 39
- Jeffreys, E. 578
- Jeffreys, Peter 89, 130, 190, 261, 446, 478, 576
- Josipovici, Gabriel 40, 576
- Joyce, James 26
- Julien βλ. Ιουλιανός
- Jung, Carl 41
- Jusdanis, Gregory 30, 73, 123, 176, 277, 403, 576
- Kambylis, Athanasios 574
- Kaposy, Tim 434, 577
- Kapsalis, D.S. βλ. Καψάλης, Διονύσης
- Karalis, Vrasidas βλ. Καραλής, Βρασίδας
- Katz, Jonathan Ned 64, 577
- Keeley, Edmund 35-36, 43, 62, 66, 70, 79, 122, 134, 157, 207, 282-

- 283, 299, 301, 303, 308, 326-327, 330, 333-334, 341-342, 358, 413-414, 416, 466, 562, 577
- Kennedy, George A. 427, 429, 562, 577
- Kerferd, G.B. 426, 562
- Kermode, Frank 40, 577
- Knox, Norman 251, 577
- Kutzko, D. 243, 577
- Lacan, Jacques 43
- Lacombrade, Ch. 576
- Ladd, Robert D. 357, 444, 577
- Laiou, Angeliki βλ. Λαΐτου, Αγγελική
- Lambropoulos, Vassilis βλ. Λαμπρόπουλος, Βασίλης
- Landow, George P. 190, 577
- Langbaum, Robert 44, 577
- Larcher, Pierre-Henri 247
- Lavagnini, Renata 20, 27, 37-38, 80, 218, 248, 277, 279, 310, 312-313, 383, 442, 445, 467, 469, 472, 477, 482, 491-493, 556, 560, 564, 577
- Le Dantec, Yves-Gérard 335
- Leontis, Artemis 579
- Leroux, Ernest 573
- Lessing, Gotthold Ephraim 191, 578
- Lévi-Strauss, Claude 43
- Lévy, Calman 572
- Liddell, Robert 312, 390, 564
- Liddell-Scott 78, 92, 134, 166, 211, 291, 332, 374, 392, 487
- Ljubarskij, Jakov 446, 578
- Loyola, Ignacio de 400
- Mack, Maynard 580
- Mackridge, Peter 63, 93, 214, 226, 234, 364, 564, 573-574 578
- Macrides, Ruth 450, 461, 578
- Magdalino, Paul 459, 576, 578
- Mahaffy, John Pentland 276
- Mahaira-Odoni, Eleni 199, 578
- Maisano, Riccardo 578
- Marcos, Ernest 483, 486, 494, 564
- Margolin, Uri 44, 47, 578
- Mavrogordato, John 416
- Mayne, Jonathan 572
- Mayor, Adrienne 249, 578
- McKinsey, Martin 239-240, 297, 309, 334-335, 338, 347, 359, 565, 579
- Melville, Stephen 193, 579
- Mendelsohn, Daniel 79, 81, 115, 134, 194-195, 199-200, 411, 579
- Minucci, Paola 77, 79, 82, 203, 565
- Molière 25
- Montandon, A. 195, 579
- Moreau, Gustave 181
- Morfakidis, Moschos 564
- Muecke, Douglas C. 28, 32, 38, 84, 155, 341, 377, 394, 471, 579
- Nehamas, Alexander 64, 69, 79, 82, 126, 150, 154-155, 179, 182, 210, 229, 231, 255, 267, 279, 579
- Novalis 23

- Panagiotakes, N.M. 578
- Papanikolaou, Dimitris βλ. Παπανικολάου, Δημήτρης
- Park, Roy 189, 579
- Paschalis, Michael βλ. Πασχάλης, Μιχαήλ
- Pauly-Wissowa 440
- Peri, Massimo 157, 165, 198, 274, 293, 296, 364, 465, 566-567, 579
- Pessoneaux, Émile 247
- Peters, F.E. 416
- Pieris, Michalis βλ. Πιερής, Μιχάλης
- Pinchin, Jane Lagoudis 381
- Polybius βλ. Πολύβιος
- Pontani, Filippo Maria 154, 184, 211, 230, 241, 274, 308, 333, 336-337, 342, 345, 349, 356, 364, 371, 376, 378-379, 395-396, 406-408, 418-419, 422, 440-442, 469, 472, 474, 479, 482-483, 567, 578
- Poole, Reginald Stuart 356
- Porty, Amelie Oksenberg 40, 580
- Pound, Ezra 41
- Preminger, Alex 575
- Price, Martin 40, 580
- Prinzinger, Michaela 65, 446, 580
- Rabe, Hugo 431, 433-434, 580
- Readings, Bill 193, 579
- Reifferscheid, August 449
- Reinach, Théodore 258, 441-442, 580
- Reinsch, Diether R. 460-461, 465, 574, 580
- Renan, Ernest 413, 418, 422
- Rensselaer, Lee W. 189, 191, 580
- Ricks, David 54, 336, 338, 576, 580
- Ricœur, Paul 159, 335, 567
- Robinson, Christopher 53, 63, 115, 146-147, 157, 164, 180, 187, 202, 206, 212, 233, 283, 287, 342, 350-353, 364-366, 376, 411, 580
- Rodenbach, Georges 577
- Roilos, Panagiotis βλ. Ροϊλός, Παναγιώτης
- Rosenmeyer, Patricia 82, 580
- Ross, William 191, 578
- Ruskin, John 19, 21, 23, 145, 184, 187, 189-191, 200, 272, 560, 577
- Sachperoglou, Evangelos 573
- Schiller, Friedrich 23
- Schlegel, Friedrich 22
- Schontjes, Pierre 580
- Scodel, Ruth 286, 580
- Sewter, E.R.A. 452
- Shakespeare, William 15, 23, 438
- Sifaki, Evgenia βλ. Σηφάκη, Ευγενία
- Smith, Andrew 431-433, 567
- Smith, Barbara 42, 48, 296, 581
- Smith, William 211, 251-252, 256, 296, 310, 379-380, 426, 581
- Solá, Αλέξης-Eulald 564
- Spengel, L. 433
- Sperber, Dan 465, 574



- Swan, Paul 221
- Syrimis, George 323, 482, 488, 491, 581
- Talalay, Lauren E. 579
- Taylor, Keith 579
- Tench, Paul 444, 581
- Tonnet, Henri 553
- Trypanis, C.A. 574
- Tsocopoulos, George βλ. Τσοκόπουλος Γεώργιος
- Tsoutsoura, Maria 192, 581
- Vagenas, Nasos βλ. Βαγενάς, Νάσος
- Verlaine, Paul 190
- Vidal, G. 577
- Walcott, Derek 579
- Walz, Chr. 233, 433
- Wendorf, Richard 191, 581
- White, Hayden 314, 581
- Williamson, Audrey 581
- Wilson, Deirdre 466, 574
- Wilson, Rawdon 40, 42, 581
- Wittig, Monique 573
- Wroth, Warwick William 440
- Xenopoulos, Grigorios βλ. Ξενόπουλος, Γρηγόριος
- Yates, Norman 581
- Yeats, William Butler 41, 579
- Yourcenar, Marguerite 64, 67, 70, 75-76, 169, 183-184, 187, 262, 294, 309-310, 312-313, 362, 428, 557, 581
- Yule, Alexander 199
- Zonaras βλ. Ζωναράς, Ιωάννης