

9^ο Συνέδριο «Ελληνική Γλώσσα και Ορολογία»
Αθήνα, 7–9 Νοεμβρίου 2013

Εναρκτήρια Συνεδρία,
7 Νοεμβρίου 2013

Μισό-, εν μέρει- : η διαλεκτική της αμφισημίας και οι τεχνικές της σχάσης

Μάρθα Βασιλειάδη

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Λίγο πριν εκπνεύσει ο επετειακός εορτασμός του έτους Καβάφη κι ενώ η καβαφική ποίηση μοιάζει συνεχώς να ξεγλιστρά από τα ιδιωτικά όρια μιας προσωπικής ανάγνωσης και να περνά στις πλέον καθημερινές εκφάνσεις του δημόσιου βίου, να γίνεται σύνθημα, απόφθεγμα, τραγούδι ή επιγραφή το στοίχημα για τους φιλόλογους, καβαφιστές ή μη, παραμένει το ίδιο. Σε τί οφείλει ο Καβάφης την ιδιαίτερη μαγεία του; Πώς εξηγείται η διεθνής απήχρησή του και το αδιάπτωτο ενδιαφέρον για το έργο του, το ίδιο εκείνο έργο που αναστάτωσε την εποχή του και θεωρήθηκε φαινόμενο ποιητικής ήττας; Πώς γίνεται και συγκινεί ακόμη η γλώσσα του με εμφανή τα κατάλοιπα του ρομαντικού 19^{ου} αιώνα, τους αγγλισμούς ή τα απροσδόκητα ίχνη φαναριώτικων ιδιωματισμών;

Ο Καβάφης, «όχι Έλληνα» αλλά «ελληνικός», Αλεξανδρινός αλλά και Κωνσταντινοπολίτης «την καταγωγήν», απαραμόρφωτος κατά το Μαλάνο και πρωτεύικός κατά το Σεφέρη εξελίσσεται στην πιο νεωτερική εκδοχή του ποιητή Σύμβολου. Ανένταχτος, αιρετικός και δαιδαλώδης και αυτό όχι μόνο εξαιτίας της ερωτικής του ταυτότητας, ο ποιητής με την ευελιξία του αστού της Διασποράς κατορθώνει αθόρυβα να επιβάλει έναν καινούριο ποιητικό λόγο ο οποίος κλονίζει τα γλωσσικά ήθη της εποχής.

Χωρίς τον παρορμητισμό ενός Ροϊδη ή την αυθεντία ενός Παλαμά, ο Καβάφης έχοντας από νωρίς επίγνωση της ποιητικής του ιδιότητας παρακολουθεί από απόσταση ασφαλείας τη γλωσσική διαμάχη¹. Πιστός στο «πολυγλωσσικό» περιβάλλον που τον έθρεψε ο ποιητής αρνείται τον δογματισμό των αρχαίων και δεν πείθεται με την εξωτική δημοτική του Ψυχάρη. Γιατί, όπως τονίζει ο Βελουδής, «η γλώσσα του είναι ένα μίγμα του οποίου βασικό υλικό είναι η μητρική του γλώσσα και η γλώσσα που μιλούσαν στο άμεσο κοινωνικό του περιβάλλον»². Όντας μίγμα στο οποίο έχουν απορροφηθεί γλωσσικά στοιχεία από την αρχαία και μεσαιωνική γραμματολογία ή δάνεια από το εμπορικό jargon της εποχής, η καβαφική γλώσσα αντιστέκεται σε κατηγοριοποιήσεις και υπονομεύει σταθερά τους λυρικούς κώδικες εισάγοντας στην ποίηση έναν ρητορικό τύπο πεζολογίας εκτός τόπου και χρόνου, σχεδόν ριζοσπαστικής. Επόμενο ήταν το κράμα αυτό της τρέχουσας καθαρεύουσας σε συνδυασμό με αντιποιητικές εκφάνσεις της δημοτικής να προκαλέσει αμηχανία στους συγχρόνους του ή ακόμη και να θυμίζει απαξιωτικά τους στίχους λαϊκών ταγκό στ' αυτιά του Σεφέρη.

Πέρα όμως από τις διάφορες και διαφορετικές αποτιμήσεις της εκφραστικής περιπέτειας του «καραγκιόζη της δημοτικής»³ κατά τον Ψυχάρη ή του «βυζαντινού βουρκόλακα»⁴ κατά το Βλαστό, το γλωσσικό εργαλείο εκτός από

¹ Για τη θέση του Καβάφη στο γλωσσικό ζήτημα, βλ. Δημήτρης Δημηρούλης, «Εμμανουήλ Ροϊδης – Κωνσταντίνος Καβάφης – Γιώργος Σεφέρης», *Το Γλωσσικό Ζήτημα. Σύγχρονες Προσεγγίσεις* (επιμ. Γ. Μπαμπινιώτης), Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2011, σσ. 365-395 και Δημήτρης Μαρωνίτης, «Η ρητορική της καθαρεύουσας (2)», *Το Βήμα*, 21 Φεβρουαρίου 1999.

² Βλ. Γιώργος Βελουδής, «Ήξερε ο Καβάφης ελληνικά;», *Το Βήμα*, 21 Απριλίου 2003.

³ Ψυχάρης, «Ένας караγκιόζης», *Κριτική και Τέχνη*, 1924, σ. 95. Πρβλ. Παν. Μουλλάς, «Σταθμοί της αντικαβαφικής κριτικής», *Παλίμψηστα και μη*, Στιγμή, 1992, σ. 51-96.

⁴ Πέτρος Βλαστός, *Η ελληνική και μερικές άλλες παράλληλες διγλωσσίες*, Αθήνα, 1935, σ. 163. Ευρηματικός στην περιγραφή ο συγγραφέας καταλήγει στον εξής χαρακτηρισμό του Καβάφη: «Ο Καβάφης, ο λιβακωμένος και ναζιάρης στιχογράφος από τα φελλάχικα χαμώγια, είναι το φαραόνικο σάρκωμα της σαπίλας αφτής, ο καμωματής της αρνησίας, ο κουρελάς κάθε

στίβος προσωπικής αναμέτρησης υπήρξε για τον Καβάφη ένα ανοιχτό πεδίο έρευνας. Ήδη από την περίοδο 1891-3 και στις πρώτες του εμφανίσεις ως λογίου, ο Καβάφης θα δημοσιεύσει στην εφημερίδα *Τηλέγραφος* της Αλεξανδρείας σύντομα αλλά επιστημονικά τεκμηριωμένα άρθρα σχετικά με καινούριες γλωσσικές μελέτες, όπως π.χ. τις απόψεις του «Καθηγητή Βλακή περί της νεοελληνικής»⁵ (1891) ή τη Γραμματική του Hubert Pernot⁶(1918). Είτε σε αμιγώς γλωσσολογικά πονήματα («Χρῖστος και ὄχι Χρῖστος»⁷), είτε σποραδικά σε κριτικές της σύγχρονης του ποίησης («Η ποίησης του κ. Στρατήγη»⁸), ο Καβάφης παραμένει υπέρμαχος της συνέχειας των ελληνικών και θεωρεί ότι η γλώσσα «υπό οργάνων παραγομένη και δι'οργάνων εκφερομένη, είναι τι οργανικόν και υπόκειται και αύτη εις την των πάντων ροήν, κατά τον νόμον ὄντερ ο Δημόκριτος διετύπωσεν»⁹.

Η ίδια εμμονική ευαισθησία που ωθεί τον ποιητή να πάρει θέση δημόσια για ζητήματα της γλώσσας φαίνεται να διαποτίζει και εκτός από τα θεωρητικά γραπτά του και άλλα πιο προσωπικά, όπως η αλληλογραφία του. Σ'αυτά η επιστημονική ορολογία και μαζί της το λόγιο ύφος υποχωρεί για να αναδυθεί μέσα από την αμεσότερα ποιητική επιφάνεια των επιστολών η βασική καθαφική ιδεολογία για τη γλώσσα. Στο πλαίσιο αυτό, αξίζει να διαβαστεί ένα γράμμα του 1906 με παραλήπτη την κωνσταντινοπολίτισσα ξαδέλφη του Μαριγώ Τσαλίκη στο οποίο ο ποιητής σχολιάζει εκτενώς ένα προσκλητήριο γάμου γραμμένο στη δημοτική και ταυτόχρονα συντάσσει ένα σχεδιάσμα του γλωσσικού του μανιφέστου:

Ευχαριστώ για το προσκλητήριο του γάμου Φωτιάδη-Παπά που με έστειλες. Είναι τώντι πολύ ενδιαφέρον το προσκλητήριο αυτό. (Το προσκλητήριο γράφει: την Κυριακή θα γίνουν οι γάμοι...η στεφάνωση θα γίνει, κτλ.) Θα ήταν αστείο να θαρρούμε ότι πρέπει να φυλάγουμε την ζωντανή ελληνική γλώσσα κλεισμένη μες στα βιβλία μονάχα, σαν μες σε παλάτι, ή σε φυλακή... Αλλά ο αποχωρισμός από τη δημοτική έγινε προ πολλών γενεών εμείς δε τώρα επιστρέφοντας στη δημοτική γλώσσα είμεθα προσκυνηταί, προσκυνηταί ευλαβείς και συγκινημένοι, που μπαίνουν μες σε τέμενος, και θα βγάλουμε, βέβαια όλα τ' άτεχνα στολίδια και τα περιττά ντύματα που το ασχημίζουν, αλλά χωρίς βία και χωρίς προκαταλήψεις μην τύχει και δεν διούμε και μες στο σωρό απορρίψουμε –οι ανόητοι– καμμιά μαλαματένια λήκυθο ή κανένα κιβώτιο από λαμπρο σεντέφι¹⁰.

Ενεργοποιώντας κι εδώ μια από τις γνωστές φανταστικές τεχνικές της έμπνευσης του (ένδυση-έκδυση), ο Καβάφης φαντάζεται τη γλώσσα ως τέμενος και περιγράφει την ποιητική διαδικασία σαν μία τελετή καθαρού η οποία θα την απαλλάξει από «άτεχνα στολίδια» και «περιττά ντύματα». Ως τέτοια εννοεί μάλλον ο Καβάφης τα καθαρεύοντα στοιχεία που υφαίνουν μια λυρική ατμόσφαιρα και προωθούν το ποιητικό προϊόν του ρομαντισμού. Στην ουσία, ο ποιητής υπερασπίζεται τη μείξη καθαρεύουσας και δημοτικής, τη μείξη γραπτού και προφορικού λόγου, τους πεζολογισμούς αλλά και τα λόγια δάνεια, όλ' αυτά εντέλει που συναποτελούν την ιδιότυπη ποιητική του καθαφικού ιδιώματος.

Ένα παράδειγμα της ιδιότυπης ποιητικής του είναι και η χρήση μιας κατηγορίας λέξεων (με πρώτο συνθετικό το μισό- και όχι το αρχαιοπρεπές ημί-) ή εκφράσεων (το λόγιο «εν μέρει») που προωθούν ένα παιχνίδι αμφισημίας και λειτουργούν ως φορείς ποιητικότητας σε μεγάλο μέρος της καθαφικής παραγωγής, κυρίως της περιόδου της ωριμότητας. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, θα επιχειρήσω να εντοπίσω τις λεκτικές αυτές κατηγορίες και να τις προσεγγίσω όχι ως τυχαία λεξιλογικά τεχνάσματα αλλά ως μια αποκαλυπτική σταθερά της ποιητικής συνείδησης, όχι ως συμπτωματικές υφολογικές επιλογές αλλά ως ένα ενσυνείδητο και συνεπώς κομβικό χαρακτηριστικό της συγκρότησης της ποιητικής του.

κακομύριστης υποκρισίας. Κι αφτουνού τουλάχιστο τα στιχομαζέματα έχουν κάποια λογική, μα είναι άλλοι που σε ξεκουφίζουνε σαν εμετικός διθύραμβος αφρικανού γορίλα ».

⁵ Κ. Π. Καβάφης, *Τα πεζά* (1882 :-1931), επιμ. Μιχ. Πιερή, Ίκαρος, 2003, σ. 53-57.

⁶ Στο ίδιο, [Για το *Grammaire du grec moderne*], σ. 279-306.

⁷ Στο ίδιο, σ. 107-8.

⁸ Στο ίδιο, σ. 79-91.

⁹ Στο ίδιο, « Χρῖστος και ὄχι Χρῖστος », σ. 107.

¹⁰ Βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Ένα λεξικό του Καβάφη », *Μικρά Καθαφικά Β'*, Ερμής, 1987, σ. 314-15.

1 ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ

I. Η συνθηματική γλώσσα του «εν μέρει» ως εκφορά αυτοαμφισβήτησης

Ένας από τους πρώτους που επεσήμαναν όχι χωρίς κάποια αόριστη αμηχανία τη σημασία του όρου «εν μέρει... εν μέρει...» στην ποίηση του Αλεξανδρινού ήταν ο Σεφέρης. Σκοντάφτοντας κάθε φορά ο γλωσσολόγος Σεφέρης στη γεωμετρία του καθαφικού κράματος, δομεί τον ορισμό του Καβάφη ως «πρωτεύου γέρου» πάνω στην έκφραση αυτή και δεν παραλείπει να την επαναφέρει κάθε φορά που οι καθαφικοί ήρωες δραπέτευουν από τη μία ενοχή στην άλλη, από το ένα μεταίχμιο στο άλλο. «Το κλίμα του Καβάφη», γράφει «δεν είναι το καλοκαίρι μήτε ο χειμώνας· είναι η στιγμή όπου λιώνει το χιόνι και γίνεται ένας σκούρος πολτός. Εκεί που λιώνει το χιόνι, εκεί που αλλάζουν τα πρόσωπα και ξεγλιστρούν μέσα σε μια λιμνοθάλασσα· χαρακτήρες κομματιασμένοι, φοβισμένοι, υποταγμένοι, αγορασμένοι, ολοένα μπερδεμένοι μέσα σε απιστίες και δολοπλοκίες»¹¹.

Ορμώμενο από τον καθαφικό Μυρτιά, τον ψευδοιστορικό ήρωα του ποιήματος «Τα επικίνδυνα», το σχόλιο του Σεφέρη ομαδοποιεί με μία μεταφορά μάλλον αρνητικής συνδήλωσης όλους εκείνους τους δευτεραγωνιστές του Καβάφη που αυτοεξορίζονται στην επικίνδυνη ζώνη του «εν μέρει». Πράγματι, η γλωσσική διάσταση του «εν μέρει» έτσι όπως εικονοποιεί τη στρατηγική της διαίρεσης αγκαλιάζει και περιγράφει καθαφικούς νέους που αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στην απώλεια και την έκσταση του «ανήκειν». Στην κατηγορία αυτή ανήκει ο ψευδοιστορικός Ιάνθης ο οποίος διχάζεται ανάμεσα «στον ωραίο και σκληρό ελληνισμό» και την εβραϊκή του καταγωγή, ο Κλέων-Ιγνάτιος που απαρνιέται τα «λαμπρά του σπίτια» για την ασφάλεια του Χριστού, ο χριστιανός Μύρης με τους εθνικούς έρωτες αλλά τη χριστιανική κηδεία¹² κ.ά. Αυτός όμως που διεκδικεί το διχασμό ως καταστατικό στοιχείο μιας ιδεατής ταυτότητας χρησιμοποιώντας το «εν μέρει» ως λάβαρο μιας ασύμβατης νοητικής παράστασης του εαυτού είναι ο Μυρτίας:

Είπε ο Μυρτίας (Σύρος σπουδαστής
στην Αλεξάνδρεια· επί βασιλείας
αυγούστου Κώνσταντος και αυγούστου Κωνσταντίου·
εν μέρει εθνικός, κ' εν μέρει χριστιανίζων)
«Δυναμωμένος με θεωρία και μελέτη,
εγώ τα πάθη μου δεν θα φοβούμαι σα δειλός,
Το σώμα μου στες ηδονές θα δώσω,
στες απολαύσεις τες ονειρεμένες,
στες τολμηρότερες ερωτικές επιθυμίες,
στες λάγνες του αίματός μου ορμές, χωρίς
κανέναν φόβο, γιατί όταν θέλω —
και θάχω θέλησι, δυναμωμένος
ως θάμαι με θεωρία και μελέτη —
στες κρίσιμες στιγμές θα ξαναβρίσκω
το πνεύμα μου, σαν πριν, ασκητικό.»¹³

Σκηνοθετώντας τη ρητορική μιας σχεδόν παραληρηματικής αυτοεξιτόρησης ο Καβάφης κατασκευάζει τον ήρωά του μέσα από ένα πλέγμα αντιφάσεων: ο Μυρτίας ζει στην Αλεξάνδρεια ανάμεσα στο 337 και το 350 μ. Χ. αλλά είναι Σύρος, δηλαδή ξένος· είναι σπουδαστής, δηλαδή νέος με δικαίωμα στη ματαιότητα και τη ματαιώση. Επιλέγοντας για τον εαυτό του τη μη επιλογή, δηλαδή τη βολική εκδοχή του «εν μέρει» ο Μυρτίας επινοεί ένα σύστημα ηθικής ελευθερίας που του επιτρέπει να κινείται ανάμεσα σε δύο θρησκευτικούς κώδικες (εθνικός και χριστιανίζων), δύο εθνοτικές ταυτότητες (Σύρος και Αλεξανδρεύς), δύο έξεις (λάγνες ορμές και πνεύμα ασκητικό).

¹¹ Ο Καβάφης του Σεφέρη, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ερμής, 1984, σ. 196-197.

¹² Πρόκειται με τη σειρά για τα ποιήματα « Των Εβραίων (50 μ.Χ.) » Β 9 (1919), «Ιγνατίου Τάφος» (1917) Α 77, «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.» (1928) Β 74. Βλ. Κ. Π. Καβάφης, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, *Ποιήματα Α'* (1896-1918), *Ποιήματα Β'* (1919-1933), Ίκαρος, 1963. Εφεξής Α και Β. Βλ. σχετικά Ξ. Α. Κοκόλης, «Πολιτισμικές οσμώσεις στον Καβάφη», *Η ποίηση του κράματος*, επιμ. Μιχ. Πιερής, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, σ. 291-299.

¹³ «Τα επικίνδυνα» (1911) Α 46.

Η μέθοδος αυτή της αυτοεξορίας, έτσι όπως αποκτά το βάρος μιας συνειδητής *discipline de vie* «με θεωρία και μελέτη» ακυρώνει τους μηχανισμούς των ενοχών και καταργεί το φόβο. Σ' αυτό το λυτρωτικό σχήμα της κατάλυσης της παράβασης επιστρέφει ο ποιητής για να μετατρέψει τα αβέβαια όρια του «εν μέρει» σε μια διακήρυξη του «ούτε»: ούτε ακριβώς εθνικός, ούτε ακριβώς Χριστιανός (η κατάληξη –ίζων, άλλωστε, το υπογραμμίζει¹⁴) ο Μυρτίας κατακτά ή μάλλον θα κατακτήσει (ο τόνος του ποιήματος δεν παύει να είναι το μη πραγματικό ενός ηδονικού οραματισμού) το δικαίωμα «στις τολμηρότερες ερωτικές επιθυμίες/στες λάγνες του αίματός [του] ορμές». Δείκτης αναγνωρισιμότητας και όχι αποκλεισμού, το «εν μέρει» εδώ δεν λειτουργεί σαν ακρωτηριασμός ανάμεσα σε δύο «ανήκειν»: αντίθετα αρθρώνεται σαν μια συνειδητή πρακτική απενοχοποίησης της ερωτικής επιθυμίας.

Πρωτοπρόσωπα και θριαμβευτικά διαμέσου μιας σκηνοθετικής οδηγίας πλάγιου λόγου («Είπε ο Μυρτίας») το «εν μέρει» ταυτίζεται εδώ με τη σαφή οριοθέτηση του εγώ. Σε μία θεαματική δημοσιοποίηση ο ψευδοιστορικός Μυρτίας νομιμοποιεί τη λαθραία εμπειρία μιας πολυεπίπεδης δισημίας, συνώνυμο του ζην επικινδύνως: «εγώ τα πάθη μου δεν θα φοβούμαι σα δειλός». Όπως και στην περίπτωση του Ιουλιανού, του επώνυμου εθνικού και χριστιανίζοντα σωσία του Μυρτία¹⁵, το «εν μέρει» στην εκφορά του λόγου ηχεί σαν σύνθημα, σαν μυστικός κώδικας μιας κρυφής τόλμης.

II. Από την εκφορά της ετερότητας στην ποιητική διαδικασία

Ενώ, όμως, στο λόγιο «εν μέρει» του Σύρου σπουδαστή καθρεφτίζεται πιο ουσιαστικό στοιχείο της κατασκευής της αυτοεικόνας του, καθώς διασπάται σε πολλαπλά είδωλα, ο ίδιος όρος σε άλλες περιπτώσεις του καβαφικού έργου δεν αποτελεί παρά μια κοινότοπη φραστική ιδιοτυπία που ανήκει στις προσφιλείς εκφράσεις του ποιητή χωρίς άλλες προεκτάσεις. Η πρώτη φορά που απαντάται το σχιζοειδές «εν μέρει» στο λεξιλόγιο του Καβάφη είναι στο πρώτο από τα δύο κείμενά του για τον Σαίξπηρ. Πρόκειται για ένα σύντομο άρθρο του 1891, ένα είδος άρτιας *curiosité littéraire* η οποία προτείνει μια ανάγνωση της θεματικής του θανάτου στο *Measure for Measure*. Ο εικοσιοκτάχρονος ποιητής θα κλείσει το κείμενό του με μια συγκριτολογική υπόθεση εργασίας εντοπίζοντας εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα στο έργο του Σαίξπηρ και του Λουκιανού.

Ημείς οι Έλληνες έχομεν την ματαιότητα ή την φιλοτιμίαν να θέλωμεν πάντοτε να φέρωμεν εις όλα και τους δικούς μας μέσα. Εν μέρει επηρεαζόμενος υπό της έξεως αυτής, εν μέρει παροτρυνόμενος υπό της αναλογίας σκέψεως θα κλείσω το άρθρον μου ανιγράφων ολίγας γραμμάς από ένα Νεκρικών διάλογον του Λουκιανού¹⁶.

Αναγνωρίζει κανείς τον τόνο της αφοπλιστικής καβαφικής ειλικρίνειας που προϊδεάζει εδώ και προδιαθέτει τον αναγνώστη για το ενδεχόμενο ατόπημα της σύγκρισης παρακινήμενος είτε από το συναίσθημα μιας πανταχού ελληνικότητας, είτε από μια σειρά λογικών επιχειρημάτων ο Αλεξανδρινός χρησιμοποιεί εδώ το «εν μέρει» ως άλλοθι ή ως πιστοποιητικό ρεαλισμού για να κερδίσει τον αναγνώστη με τον οποίο συνάπτεται μ' αυτόν τον τρόπο ένα συμβόλαιο αλήθειας.

Ως πιστοποιητικό ρεαλισμού θα το επαναφέρει και στο περίφημο του ποίημα «Καισαρίων». Ποίημα ποιητικής αλλά και φανταστικού ερωτισμού, ο Καισαρίων επεξηγεί τη διαδικασία παραγωγής του καβαφικού ποιήματος¹⁷:

¹⁴ Ο ίδιος ο ποιητής εξηγεί τη σημασία της κατάληξης: «Ο Μυρτίας –πρόσωπον φανταστικόν– παρασύρεται από τας ηδονάς, πράγμα όχι Χριστιανικόν, αλλά δικαιολογεί τας αδυναμίας του ελπίζων, ως χριστιανίζων, ότι εγκαίρως θα ξαναβρεί το ασκητικόν, το αυστηρώς χριστιανικόν πνεύμα του». Βλ. Γ. Λεχωνίτης, *Καβαφικά αυτοσχόλια*, εισ. Τίμος Μαλάνος, Αθήνα, 1977, σ. 25.

¹⁵ Πρβλ. Στρατής Τσίρκας, *Ο Καβάφης και η εποχή του*, Κέδρος, 1958, σ. 312 και Γιάννης Δάλλας, *Ο Καβάφης και η δεύτερη Σοφιστική*, Στιγμή, 1984, σ. 184-188.

¹⁶ Κ. Π. Καβάφη, «Ο Σακεσπέρους περί της ζωής», *Τα πεζά*, ό.π., σ. 52. Βλ. σχετικά Γ. Π. Σαββίδης, «Σχόλιο σε δύο σαιξπηρολογικά άρθρα», *Μικρά Καβαφικά Β*, ό.π., σ. 13-29 και Filippo Maria Pontani, «Δύο πεζά για τον Shakespeare», *Επτά Δοκίμια και Μελετήματα για τον Καβάφη*, μτφ. Ευρ. Γαραντούδης, επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, ΜΙΕΤ, 1991, σ. 151-159.

¹⁷ Βλ. Apostolos Lampropoulos, «En racontant la lecture de Césarion», *Le pari de la description*, L'Harmattan, Paris, 2002, σ. 30-2.

χωρισμένο σ' ένα αφηγηματικό κι ένα ποιητικό επίπεδο, το ποίημα αρθρώνεται γύρω από μια ιστορική λεπτομέρεια (τη «μικρή κι ασήμαντη» μνεία του θανάτου του Καισαρίωνα) η οποία μετουσιώνεται σταδιακά από τυχαία αναγνωστική στιγμή σε υψηλή ποιητική/αισθησιακή εμπειρία.

Εν μέρει για να εξακριβώσω μια εποχή,
εν μέρει και την ώρα να περάσω,
την νύχτα χθες πήρα μια συλλογή
επιγραφών των Πτολεμαίων να διαβάσω.
Οι άφθονοι έπαινοι κ' η κολακείες
εις όλους μοιάζουν. Όλοι είναι λαμπροί,
ένδοξοι, κραταιοί, αγαθοεργοί·
κάθ' επιχείρησιν των σοφοτάτη. [...]

Όταν κατόρθωσα την εποχή να εξακριβώσω
θάφινά το βιβλίο αν μια μνεία μικρή,
κι ασήμαντη, του βασιλέως Καισαρίωνος
δεν είλκυε την προσοχή μου αμέσως.....¹⁸

Το «εν μέρει», εργαλείο μιας γραφειοκρατικής γλώσσας ενορχηστρώνει στην προκειμένη περίπτωση μια ουδέτερη σχεδόν αφόρητη πεζολογία. Με την πρόθεση να «εξακριβώσει μια εποχή» για να περάσει η ώρα ή για να περάσει την ώρα εξακριβώνοντας μια εποχή, ο ποιητής καταγράφει βήμα με βήμα τα στιγμιότυπα του ποιητικού τόκου: προποητικό στάδιο («εν μέρει... εν μέρει») σπινθήρας που πυροδοτεί την έμπνευση («μία μνεία μικρή, ασήμαντη, του βασιλέως Καισαρίωνος») φαντασιακό-οραματικό επίπεδο¹⁹ («Α, να, ήρθες εσύ»). Απαλλαγμένο από τις δραματικές προεκτάσεις του συγκρητισμού του Μυρτιά, το «εν μέρει» αντιστοιχεί σε μία αδιάφορη λόγια εκφώνηση και ως ήπιο σύμπτωμα ανίας ενός φιλόστορα ενσωματώνεται στην αντιποητική ατμόσφαιρα της αφήγησης. Το πεζολογικό στοιχείο του πρώτου μέρους εντείνεται από την «κοινή, σχεδόν παιδαριώδη» ομοιοκαταληξία και την «κοινή και πεζολογική» μετρική²⁰. Η ισορροπία αυτή όμως θα ανατραπεί στο δεύτερο μέρος του ποιήματος όπου εγκαταλείπεται η ψυχρή ρητορική της ουδετερότητας και ο τόνος αποκτά μια συγκινητική αμεσότητα, καθώς ο λόγος εκφέρεται σε δεύτερο πρόσωπο.

Α, να, ήρθες συ με την αόριστη
γοητεία σου. Στην ιστορία λίγες
γραμμές μονάχα βρίσκονται για σένα,
κ' έτσι πιο ελεύθερα σ' έπλασα μες στον νου μου.
Σ' έπλασα ωραίο κ' αισθηματικό.
Η τέχνη μου στο πρόσωπό σου δίνει
μιαν ονειρώδη συμπαθητική εμορφιά.
Και τόσο πλήρως σε φαντάσθηκα,
που χθες την νύχτα αργά, σαν έσβυνεν
η λάμπα μου —άφισα επίτηδες να σβύνει—
εθάρρεψα που μπήκες μες στην κάμαρά μου,
με φάνηκε που εμπρός μου στάθηκες· ως θα ήσουν
μες στην κατακτημένην Αλεξάνδρεια,
χλωμός και κουρασμένος, ιδεώδης εν τη λύπη σου,
ελπίζοντας ακόμη να σε σπλαχνισθούν
οι φαύλοι —που ψιθύριζαν το «Πολυκαισαρίη».

¹⁸ « Καισαρίων » (1918) Α 69.

¹⁹ Βλ. Νικήτας Παρίσης, « Δύο ποιήματα ποιητικής του Κ. Π. Καβάφη Ο Δαρείος –Καισαρίων », Κ. Π. Καβάφης. Σχόλια σε ποιητικά κείμενα. Δοκίμιο ερμηνευτικής ανάγνωσης, Μεταίχμιο, 2003, σ. 100-123. Πρβλ. επίσης Γιάννης Δάλλας, « Ο λυρικός και ο αφηγηματικός τύπος ποιήματος. Από του Πτολεμαίου Καίσαρος στο Καισαρίων », Σπουδές στον Καβάφη, Ερμής, 1987, σ. 73-97.

²⁰ Γιάννης Δάλλας, ό.π., σ. 78.

2 ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

I. Η δυναμική της φαντασίωσης: βίωμα, ανάμνηση, ανάκληση, αναστολή

Εαν θεωρήσουμε, κάπως αυθαίρετα ομολογουμένως, ότι το « εν μέρει »²¹ αποτελεί ένα από τα δραστικά στοιχεία αυτού που ο Ελύτης ονόμασε «επίπεδη έκφραση» του Καβάφη διαχωρίζοντάς την από την «πρισματική έκφραση» ποιητών όπως ο Κάλβος ή ο Σολωμός²², θα πρέπει να συμπεριλάβουμε στο ποιητικό του λεξιλόγιο και ένα ακόμη «φετίχ» της καβαφικής ορολογίας: το απροσδόκητα κοινότοπο και καθημερινό «μισό-» ως πρώτο συνθετικό στην παραγωγή επιθέτων και ρηματικών τύπων.

Πράγματι, η συχνότητα με την οποία εμφανίζεται (7 φορές στα 154 ποιήματα του κανόνα) αφήνει ίσως περιθώριο για μια υπόθεση ερμηνείας και ανάλυσης. Αυτό που στο λεξικό του Δημητράκου ορίζεται ως «α' συνθετ. προσδίδον εις την λέξιν την έννοιαν του ημίσεως, του κατά το ήμισυ συντετελεσμένου ή του ελλιπούς, ατελούς»²³ αποκτά στο καβαφικό έργο τη σημασία ενός κώδικα συχνά συνδεδεμένου με την ερωτική εμπειρία ή τη συστηματική αναπόλησή της. Πώς αξιοποιεί ο Αλεξανδρινός «την –αντιλυρική εφόσον ακρωτηριασμένη– έννοια του ημίσεως, του ελλιπούς» σε σχέση με την αναπαράσταση της αισθησιακής πραγματικότητας και πώς την διαχωρίζει, αν τη διαχωρίζει, από την ποιητική πράξη;

Σίγουρα ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται και σκηνοθετεί ο Καβάφης το ζήτημα της αναπαράστασης δεν αποτελεί πλέον φιλολογικό γρίφο ήδη από την εποχή του Κ. Θ. Δημαρά και μετά από έτη και έτη επίμονης καβαφολογίας. Πέρα λοιπόν από τις πηγές ιστορικής έμπνευσης αλλά ακόμη και σ' αυτές π.χ. στον «Καισαρίωνα», αποτελεί κοινό τόπο ότι στον ηδονικό κύκλο της ποίησής του ο Καβάφης αποσιωπά και συσκοτίζει κατασκευάζοντας μεθοδικά ένα ποιητικό τοπίο διάτρητο από σιωπές και σπαράγματα αισθήσεων. Σ' αυτό το σχήμα χωράει και η προσήλωση στην ποιητική λειτουργία του α' συνθετικού μισό-²⁴.

Εξετάζοντας χρονολογικά τα ποιήματα, η πρώτη φορά που απαντάται σύνθετη λέξη με το μισό- είναι το 1903 στο ποίημα «Η Συνοδεία του Διονύσου». Παρνασσικής προέλευσης και «άψυχης»²⁵ σκηνοθεσίας κατά τον Σεφέρη, το ποίημα φέρνει στο προσκήνιο τον γλύπτη Δάμωνα ο οποίος πλάθοντας την καλλιτεχνική του σύνθεση κιβδηλεύει την ίδια την υπέρβαση της τέχνης, αφού ποθεί υπολογιστικά πολιτική εξουσία «διάγων ευπόρως»²⁶, όπως σημειώνει ο ποιητής.

Ο Δάμων ο τεχνίτης (άλλον πιο ικανό
στην Πελοπόννησο δεν έχει) εις παριανό
μάρμαρο επεξεργάζεται την συνοδεία
του Διονύσου. Ο θεός με θεσπεσία
δόξαν εμπρός, με δύναμι στο βάδισμά του.
Ο Άκρατος πίσω. Στο πλάγι του Ακράτου
η Μέθη χύνει στους Σατύρους το κρασί
από αμφορέα που τον στέφουνε κισσοί.
Κοντά των ο Ηδύοινοσ ο μαλθακός,
τα μάτια του μισοκλειστά, υπνωτικός.[...]

²¹ Αρχαιομορφα εμπροθετα με το « εν » απαντώνται και στο σώμα των καβαφικών ποιημάτων (« Ούτος εκείνος » : Εν όλω/ «Τεχνουργός κρατήρων » : Εν τω μέσω κτλ.) αλλά και στους τίτλους, κυρίως ως προσδιορισμοί τόπου ή χρόνου (« Εν απογνώσει », « Εν τη οδώ », « Εν Πόλει της Οσορηνης », « Εν τω μηνί Αθύρ », « Εν δήμω της Μικράς Ασίας », « Εν Σπάρτη », « Εν πορεία προς τη Σινώπη » κά). Βλ. Ξ. Α. Κοκόλης, *Πίνακας λέξεων των 154 ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη*, Ερμής, 1976. Για τη λειτουργία του τίτλου στην ποίηση του Καβάφη, βλ. Στέφανος Διαλησιμάς, «Ο τίτλος ως κειμενικό στοιχείο σε ποιήματα του Καβάφη», *Οι ποιητές του Γ. Π. Σαββίδη*, Σχολή Μωραΐτη, 1996, σ. 277-292.

²² Βλ. Οδυσσεάς Ελύτης, *Εν λευκώ*, Ίκαρος, 1993, σ. 49. Βλ. Διονύσης Καψάλης, « Σε ξένη γλώσσα », *Το καμαράκι κάτω από τη σκάλα*, Άγρα, 2008

²³ Λεξικό Δ. Β. Δημητράκου, 1953, σ. 837.

²⁴ Η χρήση του μισό- θα μπορούσε και ίσως θα έπρεπε να συσχετιστεί με τη χρήση των λέξεων που προκύπτουν από το α' συνθ. ψευτό- ή την κατηγορία των λέξεων που προέρχονται από το κρυφό/ κρυμμένος.

²⁵ Σεφέρης, ό.π., σ. 180-181.

²⁶ Γ. Λεωνίτης, ό.π., σ. 24: «Ο Δάμων, αν και τεχνίτης καλός, εν τούτοις ως μόνον σκοπόν της ζωής έχει να κατορθώσει να γίνει οικονομικός ανεξάρτητος, ώστε να δυνηθεί, διάγων ευπόρως να καταγίνεται με την πολιτική».

Αυτά ο Δάμων κάμνει. Και κοντά σ' αυτά
ο λογισμός του κάθε τόσο μελετά
την αμοιβή του από των Συρακουσών
τον βασιλέα, τρία τάλαντα, πολύ ποσόν.[...]²⁷

Βασισμένος στην διαδεδομένη αντίληψη της εποχής για τις «αντιστοιχίες»²⁸ (correspondances) ανάμεσα στις καλές τέχνες, ο ποιητής επιχειρεί να αναπαραστήσει με συσώρευση εικόνων τον εύθυμο συνωτισμό των ακόλουθων του Διονύσου. Ο Ηδύοινος εμφανίζεται στην καρναβαλική παρέλαση με τα μάτια «μισοκλειστά» παραδομένος σε γλυκεία μέθη, όπως αρμόζει στην ιδιότητα του. Με τα ίδια συμφραζόμενα μιας μέθης όχι ολοκληρωτικής αλλά πάραυτα ολέθριας απεικονίζεται «μισοζαλισμένος» κι ο Οροφέρνης Αριαράθου, αποτυχημένος ηγεμονίσκος και ενήδονος νέος από αυτούς που θέτουν σε λειτουργία την αισθητική μνήμη του ποιητή²⁹.

Αυτός που εις το τετράδραχμον επάνω
μοιάζει σαν να χαμογελά το πρόσωπό του,
το έμορφο, λεπτό του πρόσωπο,
αυτός είν' ο Οροφέρνης Αριαράθου. [...]
Οι Καππαδόκες γρήγορα τον βγάλαν·
και στην Συρία ξέπεσε, μες στο παλάτι
του Δημητρίου να διασκεδάζει και να οκνεύει.

Μια μέρα ωστόσο την πολλήν αργία του
συλλογισμοί ασυνείθιστοι διεκόψαν·
θυμήθηκε που απ' την μητέρα του Αντιοχίδα,
κι απ' την παλιάν εκείνη Στρατονίκη,
κι αυτός βαστούσε απ' την κορώνα της Συρίας,
και Σελευκίδης ήτανε σχεδόν.
Για λίγο βγήκε απ' την λαγνεία κι απ' την μέθη,
κι ανίκανα, και μισοζαλισμένος
κάτι εξήτησε να ραδιουργήσει,
κάτι να κάμει, κάτι να σχεδιάσει,
κι απέτυχεν οικτρά κι εξουδενώθη. [...]³⁰

Ανάμεσα στη γλώσσα της ρητορικής και τη γλώσσα της επιθυμίας, το ποίημα δομείται ως αναγνωστικό σχόλιο όχι στο περιθώριο ενός ιστορικού κειμένου αυτή τη φορά, αλλά στην ανάγλυφη επιφάνεια ενός νομίσματος³¹. Υποβιβάζοντας την ιστορική ύπαρξη ή ακριβέστερα την ιστορική ανυπαρξία του ήρωά του, ο Καβάφης χτίζει κι εδώ μια προσωπική ερωτική φαντασίωση με τη συνδρομή της ιστορικής συλλογικής μνήμης. Στην τυπολογία του πρωταγωνιστή του, το «μισοζαλισμένος» δεν σηκώνει φυσικά το βάρος της περιγραφής αλλά εντάσσεται στους κώδικες της αναπαράστασης που στόχο έχει να τονίσει αφενός την αστάθεια του πολιτικού προσώπου κι αφετέρου την ηδονική του παραίτηση στις «εξαίσιες της Ιωνίας νύχτες».

«Μισομεθυσμένος» παραπαίει σε μία ξεκάθαρα παραβατική ερωτική συγκυρία κι ο ήρωας του «Εν τη οδώ» που

ασκόπως περπατεί μες την οδό,
ακόμη σαν υπνωτισμένος απ' την άνομη ηδονή
από την πολύ άνομη ηδονή που απέκτησε³².

²⁷ « Η συνοδεία του Διονύσου » (1907) Α 29.

²⁸ Βλ. σχετικά το ποίημα « Αλληλουχία κατά τον Βωδελάιρον » όπου ο Καβάφης μεταφράζει ελεύθερα το θεμελιακό σονέτο του Baudelaire « Correspondances » : *Κρυμμένα Ποιήματα 1877 ; -1923*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος, 1993, σ. 27.

²⁹ Για την ανάλυση του ποιήματος, βλ. Κατερίνα Κωστίου, « Ο Οροφέρνης, οι Λακεδαιμόνιοι και ο αμφίθυμος αφηγητής », *Τιμητικός Τόμος για τον Παν. Μουλλά, Σοκόλης*, 2005, σ. 143-162.

³⁰ « Οροφέρνης », (1915) Α 33.

³¹ « Τα σπανιώτατα ασημένια τετράδραχμα του Οροφέρνη (τρία βρέθηκαν το 1870, στην Πριήνη, στα ερείπια του ναού της Πολιάδας Αθηνάς, κάτω απ' το βάθρο του λατρευτικού αγάλματος) θεωρούνται απ' τα ωραιότερα νομισματικά πορτραίτα των ελληνιστικών χρόνων ». Βλ. Κ. Π. Καβάφη, *Ποιήματα*, Σχολιασμός Ρένος, Ήρκος και Στάντης Αποστολίδης, Νέα Ελληνικά, 2003, σ. 118.

³² « Εν τη οδώ » (1916) Α 84. Το ποίημα είχε αρχικά τον τίτλο « Μισομεθυσμένος » τον οποίο τελικά εγκατέλειψε ο ποιητής χάριν του « Εν τη οδώ ».

Το μισό- μοιάζει να συνδέει εδώ ένα χρονικό στιγμιότυπο μετέωρο ανάμεσα στη μέθη και τον ύπνο, την ηδονή και το απτό σωματικό της αποτύπωμα. Από την αοριστία του ελλιπούς στο συντελεσμένο ερωτικό βίωμα, το μισό- (ζαλισμένος ή μεθυσμένος) μεταφράζει έναν σωματικό λόγο μεταξύ φαντασίωσης και πραγματικής εμπειρίας. Όπως στο «Εν τη οδώ» έτσι και στο «Ήλθε για να διαβάσει» η σκηνογραφία του ποιήματος δεξιοτεχνικά υποβοηθούμενη από την ποιητική του κλειστού χώρουπροβάλλει το ερωτικό υποκείμενο παραδομένο σ'ένα ενύπνιο που παραπέμπει σε μία κατάσταση ηδονικής χαύνωσης κι εγκατάλειψης «χωρίς αστείαν αιδώ για τη μορφή της απολαύσεως».

Ήλθε για να διαβάσει. Είν' ανοιχτά
δυο, τρία βιβλία· ιστορικοί και ποιηταί.
Μα μόλις διάβασε δέκα λεπτά,
και τα παραίτησε. Στον καναπέ
μισοκοιμάται. Ανήκει πλήρως στα βιβλία —
αλλ' είναι είκοσι τριώ ετών, κ' είν' έμορφος πολύ·
και σήμερα το απόγευμα πέρασ' ο έρωσ
στην ιδεώδη σάρκα του, στα χείλη.
Στη σάρκα του που είναι όλο καλλονή
η θέρμη πέρασεν η ερωτική·
χωρίς αστείαν αιδώ για την μορφή της απολαύσεως³³

Όπως παρατηρεί ο Άγρας, όπου πρόκειται «για έκφραση παθητικότερη, ο Καβάφης χρησιμοποιεί όσο κι' ανεπιφύλακτα κι' αποκάλυπτα και υπέρμετρα ίσως την άκρατη δημοτική»³⁴ και οι σύνθετες λέξεις με το μισό-ελλειπείς και υπονοούμενες ανήκουν σ' αυτήν ακριβώς τη γλωσσική κατηγορία η οποία συντηρεί το μύθο μιας αφήγησης συχνά λαϊκότροπης και ίσως και γι' αυτό συχνά υπαινικτικής.

Με τους όρους αυτούς, στο ποίημα «Να μείνει» του 1919(ορόσημο της ωριμότητας),η ποιητική πλοκή ή αλλιώς το «story»³⁵σκηνοθετείται σαν ένα φευγαλέο ερωτικό επεισόδιο ποιητικά ανοχύρωτο : με καθημερινές, τετριμμένες εκφράσεις σ' ένα καθημερινό, ασφυκτικό αστικό τοπίο εξιστορείται το σύνδρομο της ανέφικτης ερωτικής πληρότητας για να ξεσπάσει στο τέλος αδιαπραγμάτευτη η καβαφική θέση για την ποιητική τέχνη.

Η ώρα μια την νύχτα θάτανε,
ή μιάμισυ.

Σε μια γωνιά του καπηλειού·
πίσω απ' το ξύλινο το χώρισμα.
Εκτός ημών των δυο το μαγαζί όλως διόλου άδειο.
Μια λάμπα πετρελαίου μόλις το φώτιζε.
Κοιμούντανε, στην πόρτα, ο αγρυπνισμένος υπηρέτης.

Δεν θα μας έβλεπε κανείς. Μα κιόλας
είχαμε εξαφθεί τόσο πολύ,
που γίναμε ακατάλληλοι για προφυλάξεις.

Τα ενδύματα μισοανοίχθηκαν — πολλά δεν ήσαν
γιατί επύρωνε θείος Ιούλιος μήνας.

Σάρκας απόλαυσις ανάμεσα
στα μισοανοιγμένα ενδύματα·
γρήγορο σάρκας γύμνωμα — που το ίνδαλμά του
είκοσι έξι χρόνους διάβηκε· και τώρα ήλθε
να μείνει μες στην ποίησιν αυτή³⁶.

³³ « Ήλθε για να διαβάσει » (1924) Β 40.

³⁴ Τέλλος Άγρας, *Κριτικά*, επιμ. Κ. Στεργιόπουλου, Ερμής, 1980, σ. 195.

³⁵ Δανείζομαι τον όρο από τον Κώστα Κουτσουρέλη, *Κ. Π. Καβάφης*, Μελάni, 2013, σ. 36.

³⁶ « Να μείνει » (1919) Β 8.

Εδώ η παραγωγή των λέξεων με α' συνθετικό το μισό- δεν είναι ούτε τυχαία, ούτε ανώδυνη λεπτομέρεια που κοσμεί περιφερειακά την οραματική απεικόνιση των ινδαλμάτων της ηδονής. Αντίθετα, αφού προσδιορίζεται με εμμονική ακρίβεια ο χρόνος και ο περιβάλλον χώρος, ο ασθμαίνων τόνος της αφήγησης αποκτά μια απόχρωση θριάμβου, καθώς για μια στιγμή μέσα από τα «μισανοιγμένα ενδύματα»³⁷ το αβέβαιο όριο της εμπειρίας μετουσιώνεται σε καθαρή ποίηση. Στο μισόφωτο της λάμπας με το μόνο σιωπηλό θεατή να μισοκοιμάται, τα ενδύματα μισανοίγονται σε μια σχεδόν ηχητική εικόνα ερωτικής ληλασίας που επιζητεί «είκοσι έξι χρόνους» και τρέφει αδιάπτωτα το φάσμα της ποίησης.

Τα μισανοιγμένα ενδύματα, μεταφορά μιας διαιρεμένης πραγματικότητας παραπέμπουν αφενός στο βιωματικό ποιητικό μοντέλο του Καβάφη κι αφετέρου στην τεχνική της απόκρυψης και της συγκάλυψης την οποία θα τελειοποιήσει κατά την περίοδο της ωριμότητας. Σύμφωνα με τον Σαββίδη, «ως το 1921 ο Καβάφης ακόμα δεν αισθάνεται αρκετά ασφαλής, κοινωνικά είτε καλλιτεχνικά, για να γυμνώσει ολότελα τα σύγχρονα ερωτικά του πρόσωπα ή και να δηλώσει ρητά το φύλο του ερωτικού αντικειμένου»³⁸. Έστω κι αν η άποψη αυτή ευσταθεί και ο ποιητής όντως διαχωρίζει την ποιητική του παραγωγή από την δημοσιούπαλληλική του ιδιότητα, όπως ισχυρίζεται ο Σαββίδης, είναι γεγονός πως στο ποίημα «Να μείνει» αλλά και στην ευρύτερη ομάδα ποιημάτων συγγενικών μ'αυτό («Ήλθε για να διαβάσει», «Η αρχή των», «Μια νύχτα») εντοπίζεται μια συγκεκριμένη πρακτική η οποία καταστρατηγώντας μεθοδικά κάθε υπόνοια λυρισμού ταυτίζει το ερωτικό βίωμα με την ποιητική αποκάλυψη.

Άλλωστε, είτε πρόκειται για σύνθετες λέξεις με το μισό- είτε για το ίδιο το επίθετο μισός,-ή,-ό το λεκτικό αυτό υλικό φαίνεται να παραπέμπει απευθείας σε μια ερωτική σημειολογία η οποία θολώνει υποβλητικά το περίγραμμα της περιγραφής και κινητοποιεί το μηχανισμό της μνήμης. Στο ποίημα «Γκρίζα» ο ποιητής από μια εξωκειμενική αφορμή και πάλι («κυττάζοντας ένα σπάλλιο μισό γκρίζο»³⁹) ανακαλεί τελετουργικά έναν ματαιωμένο έρωτα· το ποίημα γίνεται προσευχή, επίκληση, ικεσία.

Κυττάζοντας ένα σπάλλιο μισό γκρίζο
θυμήθηκα δυο ωραία γκρίζα μάτια
που είδα· θάναι είκοσι χρόνια πριν

.....

Για έναν μήνα αγαπηθήκαμε.
Έπειτα έφυγε, θαρρώ στην Σμύρνη,
για να εργασθεί εκεί, και πια δεν ιδωθήκαμε.

Θ' ασχήμισαν — αν ζει — τα γκρίζα μάτια·
θα χάλασε τ' ωραίο πρόσωπο.

Μνήμη μου, φύλαξέ τα συ ως ήσαν.
Και, μνήμη, ό,τι μπορείς από τον έρωτά μου αυτόν,
ό,τι μπορείς φέρε με πίσω απόψι.

Η ελλειπτική αφήγηση ακολουθεί πιστά τα στάδια της ποιητικής διαδικασίας (προποιοτικό στάδιο-φантаσιακό/οραματικό επίπεδο). Αναγνωρίζει κανείς εύκολα την ήττα νοσταλγία, την επιμονή των χρονικών προσδιορισμών («θάναι είκοσι χρόνια πριν») το πένθος των περασμένων ερώτων και κυρίως το ανεπούλωτο τραύμα της χαμένης νεότητας («Θ' ασχήμισαν — αν ζει — τα γκρίζα μάτια»). Αυτό όμως που λειτουργεί ποιητικά

³⁷ Στο ποίημα « Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα ερασιπέχνη » (1928) Β 65 γίνεται αναφορά σε « ενδύματα ανοιγμένα » : « Μ' ένα τριανταφυλλί πουκάμισο· ανοιγμένο, για να φανεί και κάτι/από την εμορφιά του στήθους, του λαιμού ».

³⁸ Γ. Π. Σαββίδης, « Ένδυμα, ρούχο και γυμνό », *Μικρά Καβαφικά Α*, ό.π., σ. 211-257. Βλ. επίσης Demetres Papanikolaou, « Words that tell and hide : Revisiting C. P. Cavafy's closets », *JMGS* (2005) 235-260.

³⁹ Ο κοινός σπάλλιος είναι συνήθως σε αποχρώσεις του κίτρινου, καστανού, κόκκινου, πράσινου, τεφρού και κυανού. Γνωστός από την αρχαιότητα. Αναφέρεται ως *σπάλλιος* (Διοσκοουρίδης) και *opalus* (Πλίνιος). Το όνομα προέρχεται από τη σανσκριτική λέξη *upala* = *πολύτιμος λίθος*. Βλ. http://www.geo.auth.gr/106/8_silicates/tecto/opal.htm (19/10/2013)

ως φορέας αιφνιδιασμού και υπόγεια διαμορφώνει την αναγνωστική παραίσθηση του συγκινησιακού λυρισμού είναι το ανεστραμμένο είδωλο από το «μισό γκρίζο οπάλλιο» : πώς είναι άραγε ένα οπάλλιο μισό-γκρίζο, πώς διασώζει αυτή η απροσδόκητη αναφορά την αβάσταχτη πεζότητα των «ωραίων γκρίζων ματιών»⁴⁰; Τίποτε δεν αντιστέκεται στο είδωλο και τους κατοπτρισμούς αυτής της εικόνας παράδοξα ακρωτηριασμένης σε μισό γκρίζο κι όσο κι αναντιμάχεται ο ποιητής αποδομώντας τον ίδιο τον πυρήνα της ανάμνησης με τις κακόηχες παρηχήσεις του χ (ασχήμισε/ χάλασε), όσο κι αν ενταφιάζει πεισματικά το λυρικό συναίσθημα, τόσο μας συνεπαίρνει απογυμνωμένη η αίσθηση της μη αναστρέψιμης απώλειας.

II. Η διαίρεση της πραγματικότητας και ο σωματικός λόγος

Πέρα όμως από τα εύγλωττα κενά της αναπαράστασης τα οποία συμπληρώνει το μισό- ως πρώτο συνθετικό, η ιδέα του διχασμού, της διάσπασης, της σχάσης απασχολεί τον ποιητή σε συνάρτηση όχι μόνο με ζητήματα αναπαράστασης αλλά με τη βαθύτερη, αιτιακή ουσία της ταυτότητας. Διευρύνοντας την προβληματική του πολιτισμικού συγκρητισμού (π.χ. του Μυρτιά), ο ποιητής εισάγει μία ερωτική θεματική η οποία αποτυπώνει τη βιωματική παθολογία του αποκλεισμού και της μη αμοιβαιότητας. Έτσι, το θέμα του ποιήματος « Ένας νέος της τέχνης του λόγου στο 24^ο έτος του» δεν είναι η προφανής αισθηματική ματαίωση ή το λαθραίο σύνορο της ηθικής ενοχής. Το άλγος στο συγκεκριμένο ποίημα προκαλείται από «μία απόλαυση μισή», δηλαδή ημιτελή, ελλιπή, όχι μοιρασμένη.

Όπως μπορείς πια δούλεψε, μυαλό.—
Τον φθείρει αυτόν μια απόλαυσις μισή.
[...] Ποτέ του δεν αγάπησε με τόσο μέγα
πάθος. Μα λείπει η ωραία πραγμάτωσις
του έρωτος· λείπει η πραγμάτωσις
που πρέπει νάναι κι απ' τους δυο μ' έντασιν επιθυμητή.

(Δεν είν' ομοίως δοσμένοι στην ανώμαλη ηδονή κ' οι δυό.
Μονάχ' αυτόν κυρίεψε απολύτως).⁴¹

Η ισοτιμία στον έρωτα αποτελεί για τον Καβάφη βασική συνθήκη ερωτικής πλήρωσης και πολύ σπάνια οι χαρακτήρες του υπερβαίνουν τα ηλικιακά ή ταξικά τους όρια⁴². Εδώ όμως η ισορροπία διαταράσσεται εκ των έσω και η κατακερματισμένη «απόλαυση» καταργεί την υπέρβαση της σωματικής εμπειρίας. Ο ποιητής σπάζει το φράγμα του μοιρολατρικού ηδονισμού και επινοεί μια σκηνή δραματικής αναγνώρισης που διαδραματίζεται στο κάτοπτρο της φαντασίωσης του Άλλου. Η αφηγηματική ανασυγκρότηση της σκηνής της αυτογνωσίας («μόνον αυτόν κυρίεψε απολύτως») διεκπεραιώνεται με πεζολογική ενάργεια αλλά χτίζεται με βάση τις επιμέρους εικόνες μίας αίσθησης «μισής» («πρέπει νά ναι κι απ' τους δυο / δεν είναι ομοίως [...] κ' οι δυο). Εγκαταλείποντας τις λέξεις που παριστάνουν την απουσία, την απώλεια, τη ματαίωση ο Καβάφης ορίζει την έννοια «του ημίσεος ή του κατά το ήμισυ συντετελεσμένου» μέσα από την επίφαση του έμφυλου εαυτού. Αντιμέτωπο με την ίδια του την αμφισημία το ποιητικό υποκείμενο αναγνωρίζει και κατονομάζει την ερωτική επιθυμία ως κατασκευή του εαυτού. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ο Καβάφης σε επεξηγηματική του σημείωση για το ποίημα «Εν απογνώσει»⁴³ προφέρει για πρώτη φορά τη λέξη «ομοφυλόφιλος» σε συνάρτηση όμως με την ασύμμετρη ορολογία του «μισού»:

⁴⁰ Ας σημειωθεί ότι ο ποιητής συχνά εμπνέεται από ανοιχτόχρωμα μάτια και συχνά τα μάτια παρομοιάζονται με πολύτιμους λίθους, όπως μαρτυρούν και τα παρακάτω ποιήματα : « Κυανοί οφθαλμοί » (1892) *Κρυμμένα*, ό.π., σ. 37 και « Μακρυά » (1914) Α 57 : « Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια· ήσαν, θαρρώ, μαβιά.../Α ναι, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί ».

⁴¹ « Ένας νέος της τέχνης του λόγου στο 24^ο έτος του » (1928) Β 63.

⁴² Βλ. Μιχάλης Πιερής, « Έρωσ και εξουσία : όψεις της ποιητικής του Καβάφη », *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 6, 1998-99.

⁴³ « Εν απογνώσει » (1923) Β 34.

«Αυτός για να φθάσει στο σημείον «να μην υπάρχει καν» είναι μισός homosexual μόνον. (Και τέλος η έλξις της γυναικός είναι σύνηθες φαινόμενο στον κόσμον). [...] Θέλει να ξεκάμει. Θέλει να λυτρωθεί. Γυρεύει και arguments για τον εαυτό του»⁴⁴

Σύμφωνα με τον Βύρωνα Λεοντάρη «ο Καβάφης είναι ο πρώτος Έλληνας ποιητής που ο λόγος του είναι σωματικός»⁴⁵. Θα προσθέταμε ίσως ότι στη συγκεκριμένη κατηγορία ποιημάτων του ύστερου Καβάφη ο σωματικός λόγος απαλλαγμένος όλο και περισσότερο στα ποιήματα της ωριμότητας από τη νεύρωση της ενοχής συντάσσεται και αναπνέει ποιητικά ως ευθύς λόγος της σεξουαλικότητας.

3 ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

Αυτό που ο Αλεξανδρινός περιγράφει ως «απόλαυση μισή» το 1928 στο ποίημα «Ένας νέος της τέχνης», σχηματοποιείται πολύ νωρίτερα στην καθαφική ποιητική και συγκεκριμένα το 1913 στον εσωτερικό μονόλογο του «Επήγα». Απολογία και διακήρυξη ταυτόχρονα, το ποίημα διαπνέεται από έναν ηρωικό πεσιμισμό, καθώς αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην παραίτηση του «αφέθηκα» και την «ανδρεία» του «επήγα».

Δεν εδεσμεύθηκα. Τελείως αφέθηκα κ' επήγα.
Στες απολαύσεις, που μισό πραγματικές,
μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό μου ήσαν,
επήγα μες στην φωτισμένη νύχτα.
Κ' ήπια από δυνατά κρασιά, καθώς
που πίνουν οι ανδρείοι της ηδονής⁴⁶.

Υπάρχει στο ποίημα αυτό μια εναγώνια εσωτερική αντίφαση η οποία παρά το ισχυρό διακείμενο των εικόνων (τα «δυνατά κρασιά» ως συνώνυμο αισθησιακής υπέρβασης αποτελούν κοινό τόπο στην ποίηση του Baudelaire, του Verlaine⁴⁷ κ.ά) ανήκει απόλυτα στην προσωπική πάλη του Καβάφη: η υποταγή του ποιητή στις επιταγές της σάρκας βιώνεται εν μέρει και αδιόραταως ποιητικό πεπρωμένο, αφού ο οίστρος του έρωτα διαρκώς νοθεύεται αλλά και τροφοδοτείται από *μισο πραγματικές* διανοητικές κατασκευές.

Οι «απολαύσεις» διαιρεμένες μεταξύ φαντασίωσης και πραγματικότητας ρυθμίζουν εδώ την εκφορά του λόγου που επαίρεται δοξαστικά στοιβάζοντας λέξεις και εικόνες μεγαλόσχημες και μάλλον ξένες προς το γλωσσικό τοπίο του ποιητή. Το μισό-, δηλαδή το επιμέρους, το μη συγκεκριμένο, το μη χειροπιαστό, αυτό που ηχεί παράφωνα σε σχέση με την απολυτότητα της «φωτισμένης νύχτας», των «δυνατών κρασιών» και της ανδρείας προοικονομεί φυσικά τη γνωστή θεματική της ερωτικής στέρησης. Μετατρέποντας όμως το μη ενιαίο σε αισθητική αντίληψη ο ποιητής αναθέτει στην «Τέχνη της Ποιήσεως» να συμπληρώσει τα κενά.

Σε ηπιότερο τόνο αλλά σε πρώτο ενικό πρόσωπο το ποίημα «Εκόμισα εις την Τέχνη» καταμετρά με ήρεμη σοφία τα λάφυρα του ποιητή. Σύμφωνα με τη θεωρία του Edward Saïd για το ύστερο ύφος, «η ώριμη υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη, απογυμνωμένη από την ύβρη και τον πομπώδη χαρακτήρα της, χωρίς αιδώ ούτε για τη σφαλερότητά της ούτε για την μετριότητα σιγουριά που έχει κατακτήσει χάρη στην ηλικία και την εξορία δύναται

⁴⁴ Diana Haas, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του: Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη», *Κύκλος Καβάφη*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα, σ. 83-109. Βλ. επίσης Diana Haas, «Around the Revisions of Cavafy's Σ' ένα βιβλίο παληό-, *Imagination and Logos. Essays on C. P. Cavafy*, επιμ. Panagiotis Roilos, Harvard University Press, 2010, σ. 245-262.

⁴⁵ Βύρων Λεοντάρης, *Καβάφης ο Έγκλειστος. Δύο Δοκίμια υπεράσπισης του ποιητή απέναντι στην ποίηση*, Έρασμος, 1983, σ. 14-15: «Ο έγκλειστος μιλάει με όλο του το σώμα. Γιατί δεν έχει άλλον εαυτό. Γιατί το σώμα του δεν έχει άλλον τρόπο επιβεβαίωσης. Ο Καβάφης είναι ο πρώτος Έλληνας ποιητής που ο λόγος του είναι σωματικός. Ο κυρίαρχος μύθος της ποίησης ως πνευματικής λειτουργίας κλονίζεται. Το σώμα αποκαθίσταται στις λειτουργίες που είχε σφετερισθεί το πνεύμα, ξαναβρίσκει τη μνήμη του και το παραμιλητό του. Με τον Καβάφη, η ελληνική ποίηση περνάει από το «τραύλισμα της ψυχής» στο τραύλισμα του σώματος».

⁴⁶ «Επήγα» (1913) Α 59.

⁴⁷ Πρβλ. Charles Baudelaire, «Le vin», *Fleurs du Mal*, 1857 και κυρίως «Énivez-vous», *Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, 1869.

να αποδώσει την απογοήτευση αλλά και την ηδονή χωρίς αυτό να αποτελεί αντίφαση»⁴⁸. Χωρίς το φανταστικό μεγαλείο του «Επήγα», ο Αλεξανδρινός διανύει την απόσταση από το ένα ποίημα στο άλλο με επίγνωση της τέχνης του, μιας τέχνης που διασπάται διαρκώς στα επιμέρους συστατικά της.

Κάθομαι και ρεμβάζω. Επιθυμίες κ' αισθήσεις
εκόμισα εις την Τέχνην— κάτι μισοειδωμένα,
πρόσωπα ή γραμμές· ερώτων ατελών
κάτι αβέβαιες μνήμες. Ας αφεθώ σ' αυτήν.
Ξέρει να σχηματίσει Μορφήν της Καλλονής·
σχεδόν ανεπαισθήτως τον βίον συμπληρούσα,
συνδυάζουσα εντυπώσεις, συνδυάζουσα τες μέρες⁴⁹.

Συγκρίνοντας τα δυο ποιήματα, διαπιστώνει κανείς ότι το λεκτικό δίκτυο των εικόνων υφάινεται πάνω στο ίδιο μοτίβο : όχι μόνο επανέρχεται η δυναστεία των λέξεων με πρώτο συνθετικό το μισό- («κάτι μισοειδωμένα») αλλά και η πρότερη βεβαιότητα του «τελείως αφέθηκα κ' επήγα» αντηχεί τη χαμηλόφωνη παραίνεση του «ας αφεθώ σ' αυτήν». Σε αντίθεση με το «Επήγα», εδώ ο αργός βηματισμός του κειμένου ανιχνεύεται στην αριστοτεχνική αβεβαιότητα της στίξης, εικονογραφείται από το τυπογραφικό κενό⁵⁰ και αφήνει χώρο ανάμεσα στις φράσεις για «αβέβαιες μνήμες» και «μισοειδωμένα πρόσωπα».

Ταυτίζοντας έτσι την τεχνική της αποκάλυψης με την τέχνη της συγκάλυψης, ο Καβάφης αιρετικός και απρόβλεπτος διαμορφώνει τον ποιητικό του κανόνα.

Προσπάθησε να τα φυλάξεις, ποιητή,
όσο κι αν είναι λίγα αυτά που σταματιούνται.
Του ερωτισμού σου τα οράματα.
Βάλ' τα, μισοκρυμμένα, μες στις φράσεις σου.
Προσπάθησε να τα κρατήσεις, ποιητή,
όταν διεγείρονται μες στο μυαλό σου,
την νύχτα ή μες στην λάμψη του μεσημεριού⁵¹.

«Προς εαυτόν» και σε ύφος ώριμης γνώσης, ο Καβάφης ορίζει την ποιητική εμπειρία ως ένα είδος οραματικής διέγερσης που κρατά τον ποιητή σε εγρήγορση. Κινητήριος μοχλός της έμπνευσης είναι «τα οράματα του ερωτισμού» τα οποία συνθηματικά, «μισοκρυμμένα» ενσαρκώνονται σε ποιητικό κείμενο.

Στον ώριμο Καβάφη, η τέχνη της ποίησης δεν συγκροτείται ως στόχος της αλήθειας. Από το φευγαλέο, το θολό, το ατελές και αβέβαιο η πραγματικότητα επινοείται είτε σαν μια πλασματική κατασκευή της ερωτικής/σεξουαλικής επιθυμίας, είτε βιώνεται ως δοκιμασία προς την κατάκτηση της αναγνώρισης του εαυτού. Ή με τους όρους ενός άλλου ποιητή :

[...] Ό,τι έγγραφα ήρθε κυρίως τις ώρες που ένοιωθα το σώμα μου ξένο από μένα. Η «θεληματική» μνήμη δεν έπαιξε κανένα ρόλο σε τούτη τη δημιουργία. Πρόσωπα μισό πραγματικά μισό φανταστικά, απαντημένα σε λίγο ή σε πολύ φως πέρασαν μέσα μου ξαφνικά, καθώς συργιάνιζα στο πάρκο, καθώς μελετούσα ή καθώς κύτταζα αφηρημένα το βλακώδες μούτρο κάποιου νοσοκόμου μ' άσπρη μπλούζα σε μια γωνιά. Άλλα ξεπήδησαν από μια οδυνηρή φράση τυχαία ειπωμένη, από ένα τυχαίο ήχο που δεν ήθελε να βυθιστεί, από ένα κύτταγμα πολύ προσωπικό. Τότε μέσα μου ένας Δαίμονας αγωνιζόταν και με πίεζε με δύναμη κοφτερή. Έπρεπε να υποταχτώ. Ό,τι δημιουργήθηκε χρωσιέται στη συνεργασία του δαίμονα. Αποδίδω στον Καίσαρα ό,τι του ανήκει. Δεν ξεύρω αν αυτό είναι ποίηση. Δεν ξεύρω ακόμα τι είναι ποίηση. Οι ορισμοί και οι άνθρωποι που ορίζουν μου είναι ξένοι⁵².

⁴⁸ Edward W. Said, *On Late Style : Music And Literature Against the Grain*, Pantheon Books, 2006.

⁴⁹ « Εκόμισα εις την Τέχνην » (1921) Β 27.

⁵⁰ Βλ. Χρήστος Πατάζογλου, *Μετρική και Αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική απόκλιση των καβαφικών ποιημάτων*, ΜΙΕΤ, 2012, σ. 641.

⁵¹ « Όταν διεγείρονται » (1916) 81.

⁵² Τάκης Σινόπουλος, *Συνέντευξη για την πρώτη δημοσίευση της Ιωάννας, Κοχλίας* (1947) (τχ. 14 :18)