



Archived at the Flinders Academic Commons:

<http://dspace.flinders.edu.au/dspace/>

‘This is the peer reviewed version of the following article:

Τσιανίκας, Μ. (2017). Καβάφης: Εντάσεις δια-φθοράς.
Journal of Modern Greek Studies (Australia and New Zealand) — Special Issue, 290–306.

Reproduced with permission of the publisher.

© 2017, Modern Greek Studies Association of Australia
and New Zealand. All rights reserved.

Καβάφης: Εντάσεις δια-φθοράς*

Μιχάλης Τσιανίκας

Kavafis: The tensions of “corruption”: In Kavafi’s poetry, there are many poems where historical or anonymous characters are corrupted or are going through the process of corrupting themselves or others. This becomes particularly important regarding most of his poems dealing with painting. The frequency of references to corruption raises many questions: aesthetic, historical, psychological, philosophical etc. Most importantly: in the process of composing a poem, how is the poetic language corrupting the poet and how does language corrupt itself? Within the overarching theme of “corruption”, another important issue is discussed: the decay of human body (including death) and the spectacular and mysterious decadence of the ancient Greek world (In Greek corruption is *diaphthora* and decay *pthora*). But above everything else, this paper is trying to respond to a “provocative” assessment by Kavafis: “I am not sure if perversion empowers someone. Sometimes I think so. But it is certain that corruption is the source of greatness”.

*Τάδε ἐγράψατο καὶ ἀντωμόσατο Μέλητος Μελήτου Πιπθεὺς
Σωκράτει Σωφρονίσκου Ἀλωπεκῆθεν: ἀδικεῖ Σωκράτης,
οὓς μὲν ἢ πόλις νομίζει θεοὺς οὐ νομίζων, ἕτερα δὲ δαιμόνια
καινὰ εἰσηγούμενος· ἀδικεῖ δὲ καὶ τοὺς νέους διαφθείρων.
Τίμημα θάνατος.*

Διαφθορά, διαστροφή, φθορά, έκλυση και άλλα συνώνυμα, συναντώνται συχνά στην ποίηση του Καβάφη. Η διαφθορά, ακολουθώντας και τα ετυμολογικά δεδομένα, θα μας απασχολήσει και από τη σκοπιά της παραδεδειγμένης αντίληψης αλλά και από μια ευρύτερη σκοπιά, εκείνη της φθοράς, σωματικής, (ριζικής) πολιτισμικής αλλαγής, ακόμη και του θανάτου. Θα μας απασχολήσει επίσης ενδοποιητικά, δηλαδή πώς κάποια ποιήματά “διαφθείρουν” ή “διαστρέφουν” άλλα. Ο ίδιος ο ποιητής θα δηλώσει κάτι λακωνικό, αλλά σημαντικό: “Δεν ξέρω αν η διαστροφή δίδει δύναμιν. Κάποτε το νομίζω. Αλλά είναι βέβαιον ότι είναι η πηγή μεγαλείου” (Καβάφης, 1983:29).

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά το Κοινοφελές Ίδρυμα Αλεξάνδρου Σ. Ωνάση για την παροχή υποτροφίας (Νοέμβριος 2016 – Φεβρουάριος 2017) για την εκπόνηση μελέτης για τον Καβάφη. Η παρούσα εργασία αποτελεί μέρος αυτής της μελέτης.

Τι είναι γενικότερα διαστροφή και τι δεν είναι θα ήταν αδύνατο, ακόμη και με την καλύτερη θέληση, να συμφωνήσουμε. Θα πρέπει κάποιος να προσφύγει στον χώρο της ηθικής ή και των νομικών διατάξεων για να καταλήξει σε κάποια συμπεράσματα και πάλι με μεγάλη δυσκολία. Για την ποίηση τώρα: Εάν αποφασίζαμε να μπλέξουμε την ηθική με την αισθητική, τότε ένα μεγάλο μέρος της τέχνης θα έπρεπε να παραδοθεί στην πυρά, πράγμα που συνέβη άλλωστε τόσες φορές και με δραματικά αποτελέσματα στο παρελθόν. Φαίνεται ότι τον ίδιο τον Καβάφη τον έχει απασχολήσει το θέμα αυτό και, αν μη τι άλλο, φροντίζει άμεσα ή έμμεσα να διαχωρίσει τον χώρο της αισθητικής από εκείνον της ηθικής.

Ας αρχίσουμε με τους χαρακτήρες: στην ποίηση του Καβάφη, σποραδικά αναδύονται χαρακτήρες που κινούνται στον χώρο της “διαφθοράς”, είναι διεφθαρμένοι ή δρουν σε χώρους “διαφθοράς”. Σημειωτέον ότι ο Καβάφης αποτελεί μάλλον σπάνια περίπτωση ποιητή, όπου η “διαφθορά” ανάγεται σε ένα από τα κεντρικά σημεία της ποίησής του, και αυτό θα πρέπει να προσπαθήσουμε να απαντήσουμε γιατί. Στο “Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου” (Β: 28–29), π.χ. έχουμε την περίπτωση ενός νέου απόλυτα διεφθαρμένου, ο οποίος, πολύ εύκολα, αλλάζει προσανατολισμό στη ζωή του, ανάλογα με τις περιστάσεις:

Έπρεπεν όμως και να κάμει κάτι. Έγινε ο θαμών
των διεφθαρμένων οίκων της Αλεξανδρείας,
κάθε κρυφού καταγωγίου κραιπάλης.

Η τύχη του εφάν’ εις τούτο ευμενής·
τον έδωσε μορφήν εις άκρον ευειδή.
Και χάιρονταν την θείαν δωρεάν.

Τουλάχιστον για δέκα χρόνια ακόμη
η καλλονή του θα διαρκούσεν. Έπειτα —
ίσως εκ νέου στον Σακκά να πήγαινε.
Κι αν εν τω μεταξύ απέθνησκεν ο γέρος,
πήγαινε σ’ άλλου φιλοσόφου ή σοφιστού·
πάντοτε βρίσκεται κατάλληλος κανείς.

Ή τέλος, δυνατόν και στα πολιτικά
να επέστρεφεν — αξιεπαίνως ενθυμούμενος
τες οικογενειακές του παραδόσεις,
το χρέος προς την πατρίδα, κι άλλα ηχηρά παρόμοια.

Ο Καβάφης συλλαμβάνει αυτόν τον χαρακτήρα στο απόγειο της διαφθοράς του, καθώς ξοδεύει τα δέκα καλύτερα χρόνια της σωματικής του ομορφιάς σε “διεφθαρμένους” οίκους της Αλεξάνδρειας. Το “πορτραίτο” του μας παρουσιάζει ένα πανέμορφο παιδί (“Η τύχη [...] τον έδωσε μορφήν εις άκρον ευειδή”) αλλά, σίγουρα στο σχετικό πρόσωπο θα μπορούσε κάποιος να διαβάσει όλες τις δυνατές εντάσεις που χαρακτηρίζουν τη ζωή του, αλλά καμιά από αυτές δεν φαίνεται να τον ωριμάζουν και αφήνει τον εαυτό του έκθετο στο ρεύμα των γεγονότων, χωρίς εξαίρεση: φιλοσοφία, πολιτική, θρησκεία, οίκοι ανοχής και πάλι από την αρχή.

Η διαφθορά τονίζεται ακόμη περισσότερο με το ξεκίνημα του νέου αυτού από τη σχολή του Αμμωνίου Σακκά, κορυφαίου φιλοσόφου της Αλεξάνδρειας (175–240 μ.Χ.) και πατέρα του Νεοπλατωνισμού που θα αναπτυχθεί πιο συστηματικά αργότερα στη Ρώμη από τον μαθητή του Σακκά,¹ Πλωτίνο. Αυτό δεν σχολιάστηκε όσο θα έπρεπε από τους καβαφολόγους (και όμως έχει τη σημασία του), ιδίως μάλιστα όταν συλλογιστεί κάποιος ότι ο Καβάφης έχει φροντίσει πολλά από τα ποιήματά του να τα εντάξει σε αυτή την ιδιαίτερα παρακμιακή εποχή (στην οποία θα επιμείνουμε στο κείμενο αυτό). Τηρουμένων των αναλογιών, η εποχή αυτή θα μπορούσε να είναι μια αντίστοιχη *Fin de Siècle*, του φθιρόμενου και φθίνοντος 19ου γαλλικού αιώνα (Vassiliadi, 2008).

Ο χαρακτήρας που αναδύεται στο παραπάνω ποίημα είναι ανώνυμος, σαν να αντιπροσωπεύει όχι έναν αλλά πολλούς, όπως “ξεβράζονται” μέσα από μια εποχή που αλλάζουν τα πάντα και θα μπορούσε να μεταφερθεί σε οποιαδήποτε άλλη εποχή, αλλά κυρίως σε αυτή τη μεταβατική που έχει αιχμαλωτίσει την προσοχή του. Οι κρίσεις συνειδήσεων είναι τέτοιες και τόσες που ωθούν σε ακραία φαινόμενα, εντάσεις, αντιπαραθέσεις, βία κτλ., και θα ολοκληρωθούν λίγο αργότερα με τη δολοφονία της Υπατίας, το κύκνειο άσμα μιας μακραίωνης εποχής. Η “διαφθορά” εδώ, ταυτοχρόνως, φωτογραφίζει μια εποχή που “διαφθείρεται”, με τη γενικότερη σημασία του όρου, σε φιλοσοφικό, θρησκευτικό, πολιτικό, οικογενειακό, κοινωνικό και αισθητικό επίπεδο: το ωραίο παιδί του ποιήματος, η ομορφιά του (που στο πλατωνικό και νεοπλατωνικό σύστημα είναι η πόρτα από την οποία ξεκινά ο δρόμος προς την ηθική τελείωση του απολύτου κάλλους), γίνεται ο δρόμος προς την τελική ηθική κατάρρευση, αφού πρώτα δαπανηθεί ασυλλόγιστα ό,τι “αξίζει” στη ζωή και στον άνθρωπο.

Με σχετική ακρίβεια θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι τα γεγονότα που περιγράφονται στο ποίημα θα ήταν δυνατό να τοποθετηθούν γύρω στο 230 μ.Χ., εφόσον ο Αμμώνιος Σακκάς θα πεθάνει το 240 μ.Χ. και η Αλεξάνδρεια, καθώς διχάζεται ο πληθυσμός της, βρίσκεται στο μεταίχμιο αλλαγών που συγκλονίζουν την πόλη.



Εάν όμως διεφθαρμένοι χαρακτήρες αναδύονται από μια τόσο σημαντική όσο και μακρινή εποχή, το ίδιο σχεδόν συμβαίνει και με πιο σύγχρονους χαρακτήρες. Στο “Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών” (B: 58–59), δυο νέοι, με “τα έμορφα τους πρόσωπα, τα εξαισιά τους νειάτα” και αυτοί, βιώνουν τη δική τους “διαφθορά” και καταλήγουν σε “λίαν ειδικό, σπίτι της διαφθοράς”, όπου θα περάσουν τη νύχτα. Και εδώ οι νέοι είναι ανώνυμοι, παραδειγματικοί, χαρακτήρες μιας καθημερινότητας που αποκαλύπτει τα

¹ Μαθητής του Σακκά δεν ήταν όμως μόνο ο Πλωτίνος αλλά και πολλοί άλλοι, όπως ο αμφίρροπος Ωριγένης, κορυφαίο μυαλό της εποχής, που το γύρισε προς τον χριστιανισμό, για να αφοριστεί αργότερα. Είναι η εποχή που “διαφθείρονται” τα σώματα και τα πνεύματα, μέσα από τη φανατική ένταση που προκύπτει από τη βίαια αντιπαράθεση παγανισμού-χριστιανισμού. Πιστεύεται ότι ο ίδιος ο Σακκάς γεννήθηκε σε χριστιανική οικογένεια για να επανακάμψει στην ελληνική πλατωνική παράδοση και να αφιερώσει τη διδασκαλία του στη σχέση σώματος-ψυχής, η οποία τελικά μπορεί να παραμείνει αδιάφθορη και ανιδιοτελής.

πάθη και τις εντάσεις ατόμων που ζουν οριακά. Το ότι ο Καβάφης επιθυμεί να εντείνει την ένταση των χαρακτήρων καθώς βιώνουν τη διαφθορά, φαίνεται όχι μόνο από την περιγραφή γεγονότων αλλά και από τον τίτλο “δύο νέοι, 23 έως 24 ετών”. Η βεβαιότητα των χρονικών δεδομένων από τη μια και η αβεβαιότητα στην ηλικία από την άλλη, “εκθέτει” τον ευμετάβολο χαρακτήρα αυτών των νέων που ζουν βυθισμένοι στη διαφθορά και μάλιστα το απολαμβάνουν:

Ο φίλος του έφερε μια ανέλπιστα είδησι.
Είχε κερδίσει στο χαρτοπαικτείο εξήντα λίρες.

Τα έμορφα τους πρόσωπα, τα εξαίσιά τους νειάτα,
η αισθητική αγάπη που είχαν μεταξύ τους,
δροσίστηκαν, ζωντάνεψαν, τονώθηκαν
απ’ τες εξήντα λίρες του χαρτοπαικτείου.

Κι όλο χαρά και δύναμις, αίσθημα κι ωραιότης
πήγαν— όχι στα σπίτια των τιμίων οικογενειών τους
(όπου, άλλωστε, μήτε τους θέλαν πια):
σ’ ένα γνωστό τους, και λίαν ειδικό,
σπίτι της διαφθοράς πήγανε και ζητήσαν
δωμάτιον ύπνου, κι ακριβά πιοτά, και ξαναήπιαν.

Και σαν σωθήκαν τ’ ακριβά πιοτά,
και σαν πλησίαζε πια η ώρα τέσσερες,
στον έρωτα δοθήκαν ευτυχείς.

Εικαστική διαστροφή και παραμόρφωση

Η διαστροφή είναι απόρροια εντάσεων. Κάθε ένταση δεν μπορεί παρά να είναι παραμορφωτική και ως τέτοια, τις περισσότερες φορές, αποδίδεται με παραποιήσεις μορφών, εκφραστικών, εικαστικών, μουσικών και άλλα. Το δύσκολο ζητούμενο είναι να απαντήσει κάποιος σε ποιο βαθμό οι σχετικές παραμορφώσεις αποδεικνύονται/προσλαμβάνονται ως επιτυχείς ή αριστουργηματικές και σε ποιο βαθμό όχι. Αξίζει βέβαια στη συνέχεια να απαντηθεί το πιο δύσκολο ερώτημα από όλα: πώς θα μπορούσαν αυτού του είδους οι παραμορφωτικές και “διαφθορικές” εντάσεις να είναι “πηγή αποκάλυψης μεγαλείου”, όπως λακωνικά δήλωσε ο Καβάφης;

Εδώ, για λόγους οικονομίας, θα χρειαστεί να κάνουμε μια μικρή παρέκβαση στον χώρο της ζωγραφικής, η οποία έχει κατεξοχήν εντρυφήσει σε παρόμοιους χώρους. Το πρώτο παράδειγμα που ήρθε αυτόματα στον νου μας (και λόγω ευρύτερων συνδηλώσεων) είναι η ζωγραφική του Francis Bacon, όπου συγκλονιστικές εντάσεις παραμορφώνουν την ανθρώπινη υπόσταση. Σε αυτή τη ζωγραφική ο Bacon δεν έφτασε τυχαία, αλλά ύστερα από εμμονές που τον οδηγούσαν στα άκρα: “είμαστε κρέας” συνήθιζε να λέει, αφού ταυτόχρονα ύψωνε το ποτήρι της σαμπάνιας του και έλεγε: “Cheerio!” (Farson, 1994:135).

Αξιοπρόσεκτο επίσης παραμένει ότι οι χαρακτήρες των έργων του, είναι τόσο “παραχαραγμένοι” που συγχέονται με το περιβάλλον τους. Είναι σαν η έντασή τους

και η “υλικότητα” τους να διαφθείρει τον περιβάλλοντα χώρο και τανάπαλιν. Σχετικά με το θέμα αυτό, ο Daniel Farson, στο βιβλίο του *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*, παραθέτει μια χρήσιμη προσέγγιση της Jane Alison Hale, μεταξύ Bacon και Beckett:

[T]he way their human figures tend to spill over into their environment; even as the beings are stripped down, laid bare, exposed, they seem to melt into the décor around them. Bacon’s figures are often seated on furniture with which they seem to be organically connected so that it is impossible to tell where the body ends the inanimate object begins. (Farson, 1994:132)

Ένα δεύτερο ενδεικτικό παράδειγμα αφορά σε ένα έργο του Πικάσο: *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* (1907)· ένα από τα πιο διάσημα έργα του 20ού αιώνα που ταλαιπώρησε πολύ τον Πικάσο. Τα τρίγωνα (που δηλώνουν την ένταση ούτως ή άλλως γενικότερα, και ειδικότερα στις ανθρώπινες σχέσεις) στον πίνακα του Πικάσο αποτελούν σημείο αποκλειστικής αναφοράς. Οι “δεσποινίδες” του Πικάσο είναι κορίτσια που εργάζονταν σε οίκο ανοχής. Η έντονη σεξουαλικότητα αποδίδεται μέσα από τις τριγωνικές εντάσεις, καθώς αποκαλύπτεται η διεισδυτικότητα του πάθους που διαπερνά τα άτομα και τον χώρο. Αρχικά, ο Πικάσο και οι περί αυτόν δεν μπορούν να “συλλάβουν” το έργο ως σύνθεση, τους ενοχλεί το όλο και αυτό θα κρατήσει αρκετά χρόνια: ο Πικάσος δεν μπορούσε να “ολοκληρωθεί”. Μετά από μεγάλες αμφιταλαντεύσεις, και αφού ο Πικάσο ήρθε σε επαφή με την αφρικάνικη τέχνη (και μέσα από τις προσεγγίσεις του Ματίς αλλά και αφού ο ίδιος επισκέφτηκε αρκετές φορές τις σκοπισμένες τότε συλλογές στο μουσείο Τροκαντερό), “μελέτησε” τις αφρικάνικες μάσκες, άλλαξε τα πρόσωπα των δύο γυναικών (στο δεξιό μέρος του πίνακα) σε αφρικάνικες μάσκες, για να “εξορκίζουν” προς όλες τις κατευθύνσεις. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης επιθυμούσε διακαώς να “εξορκίσει” και τον ίδιο τον πίνακα, ώστε, κατά κάποιο τρόπο, να βρει τελικά την αναμενόμενη σύνθεση (ο Πικάσο δεν ήταν θρησκευόμενος αλλά είχε τις προλήψεις του), αλλά και το κακό που τον βασάνιζε για να ολοκληρώσει αυτό το έργο.² Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας εικαστικής περιπέτειας είχε ως επακόλουθο το αριστούργημα που γνωρίζουμε, με την επιρροή που άσκησε και ασκεί μέχρι σήμερα στην τέχνη, μέσω παραποίησης μορφών και περιβάλλοντος χώρου.



Η μικρή αυτή εικαστική παρέκβαση (θα μπορούσε να ήταν και μουσική) δεν είναι μόνο χρήσιμη για να κατανοήσουμε καλύτερα το θέμα μας αλλά και γιατί στον Καβάφη υπάρχουν καθαρά εικαστικά ποιήματα, που, λόγω της εικαστικότητάς τους,

² “[masks] were against everything — against unknown, threatening spirits ... I understood, I too, am against everything. I too believe that everything is unknown, that everything is an enemy! Everything! I understood what the Negroes their sculpture for... The fetishes were ... weapons. To help people avoid coming under the influence of spirits again, to help them become independent. Les Demoiselles must have come to me that day [...] but not at all because of the forms but because it was my first canvas of exorcism” (Smee, 2016:235–236).

παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον για το θέμα που μας απασχολεί εδώ. “Σ’ ένα βιβλίο παληό”, π.χ.:

Σ’ ένα βιβλίο παληό — περίπου εκατό ετών —
ανάμεσα στα φύλλα του λησμονημένη,
ηύρα μian υδατογραφία άνευ υπογραφής.
Θάταν το έργον καλλιτέχνου λίαν δυνατού.
Έφερ’ ως τίτλον, ‘Παρουσίασις του Έρωτος’.

Πλην μάλλον ήρμοζε, ‘—του έρωτος των άκρως αισθητών’.

Γιατί ήταν φανερό σαν έβλεπες το έργον
(εύκολα νοιώθονταν η ιδέα του καλλιτέχνου)
που για όσους αγαπούνε κάπως υγιεινά,
μες στ’ οπωσδήποτε επιτετραμμένον μένοντες,
δεν ήταν προωρισμένος ο έφηβος
της ζωγραφιάς — με καστανά, βαθύχροα μάτια·
με του προσώπου του την εκλεκτή εμορφιά,
την εμορφιά των ανωμάτων έλξεων·
και τα ιδεώδη χείλη του που φέρνουνε
την ηδονή εις αγαπημένο σώμα·
με τα ιδεώδη μέλη του πλασμένα για κρεββάτια
που αναίσχυντα τ’ αποκαλεί η τρεχάμενη ηθική.

Τις τριγωνικές εντάσεις τις βλέπουμε να αναδύονται ολοζώντανες· στο παραπάνω ποίημα έχουμε μια κλασική τριγωνική σχέση: ο ζωγράφος, το μοντέλο, και αυτός που κοιτάζει τη ζωγραφιά. Αυτός που κοιτάζει (και μάλιστα από μια απόσταση εκατό χρόνων), φροντίζει να χειραγωγήσει και τον ζωγράφο και το μοντέλο του, οικειοποιούμενος τη ζωγραφική (δεν είναι τυχαίο μάλιστα ότι η ζωγραφιά είναι υδατογραφία), με την όχι και τόσο πειστική παρενθετική φράση (“εύκολα νοιώθονταν η ιδέα του καλλιτέχνου”) και την προτεινόμενη αλλαγή ως τίτλο της ζωγραφιάς.

Αυτός που ξεσηκώνει από ένα ξεχασμένο παλιό βιβλίο την υδατογραφία, ως τρίτος, αρχίζει συστηματικά να διαφθείρει τη ζωγραφιά. Έτσι, εμφανίζεται ένας ερωτισμός έντονος, που δεν ξέρουμε αν ήταν πράγματι έτσι (και οι περιγραφές εγείρουν την υποψία μας), αν όντως δηλαδή θα βλέπαμε αυτό που βλέπει ο παρατηρητής: “ανώμαλες έλξεις”, “ιδεώδη μέλη πλασμένα για κρεββάτια / που αναίσχηντα τ’ αποκαλεί η τρεχάμενη ηθική”, “των ανωμάτων σχέσεων” κτλ. Η “διαφθορά” είναι εκείνη που μετατρέπει το πεδίο της τέχνης σε χώρο “ελευθέρων ηθών”.

Ας δούμε όμως και ένα άλλο παράδειγμα: “Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από ερασιτέχνη ομίληκά του” (B: 65).

Τελείωσε την εικόνα	χθες μεσημέρι. Τώρα
λεπτομερώς την βλέπει.	Τον έκαμε με γκριζο
ρούχο ξεκουμπωμένο,	γκρίζο βαθύ· χωρίς
γελέκι και κραβάτα.	Μ’ ένα τριανταφυλλί
πουκάμισο· ανοιγμένο,	για να φανεί και κάτι
από την εμορφιά	του στήθους, του λαιμού.
Το μέτωπο δεξιά	ολόκληρο σχεδόν

σκεπάζουν τα μαλλιά του, τα ωραία του μαλλιά
 (ως είναι η χτενισιά που προτιμά εφέτος).
 Υπάρχει ο τόνος πλήρως ο ηδονιστικός
 που θέλησε να βάλει σαν έκανε τα μάτια,
 σαν έκανε τα χείλη ... Το στόμα του, τα χείλη
 που για εκπληρώσεις είναι ερωτισμού εκλεκτού.

Και εδώ έχουμε τριγωνική σχέση: ο ζωγράφος, το μοντέλο και ο ίδιος ο πίνακας. Το μοντέλο εξαφανίζεται και ο ερασιτέχνης, 24 ώρες περίπου αργότερα, αρχίζει να διακρίνει τώρα πια τις “λεπτομέρειες” του πίνακα που έκανε· στην πραγματικότητα όμως αρχίζει να χειραγωγεί αυτό που ο ίδιος δημιούργησε λίγες ώρες νωρίτερα. Όσο προχωρεί η ανασκόπηση του πίνακα, τόσο δυναμώνουν και οι ερωτικοί χαρακτηρισμοί που διακατέχουν τον ίδιο τον ερασιτέχνη, απόδειξη ότι “παρασύρεται” από το ίδιο του το πάθος, καθώς κοιτάζει την εικόνα και όχι τόσο από εκείνο που φαίνεται στην εικόνα αυτή. Αυτό ακούγεται καθαρά στη φράση: “που θέλησε να βάλει”, που δεν σημαίνει ότι πράγματι “το έβαλε”: η “θέληση” προσθέτει ό,τι βούλεται. Ο ερασιτέχνης λοιπόν διαφθείρει το μοντέλο του, αφού πρώτα το ζωγραφίζει, μετά το εξαφανίζει και ύστερα από 24 ώρες έρχεται και το μονοπωλεί, όπως αυτός “το θέλει”. Το ότι ο νέος είναι ερασιτέχνης ενισχύει βέβαια και τη βουλιμία του προς την υπερβολή.³



Όπως είναι βέβαια φυσικό, πέρα από τα εικαστικά ποιήματα, υπάρχουν πολλά “τριγωνικά” ποιήματα στον Καβάφη και στην πλειοψηφία τους “διαφθείρουν”. Το “Μέσα στα καπηλειά” (B: 52), π.χ. εκτός από μια καθαρά τριγωνική σχέση, διαπιστώνουμε και πάλι την ίδια ποιητική συνταγή διαφθοράς: ένας νέος από την Αλεξάνδρεια, που τον άφησε ο φίλος του Ταμίδης για να πάει με κάποιον άλλο, που του έταξε μέγαρα και επαύλεις, απελπισμένος εγκαταλείπεται στη διαφθορά της Βηρυτού: “Μέσα στα καπηλειά και τα χαμαιτυπεία / της Βηρυτού κυλιέμαι [...] Μες σ’ ευτελή κραιπάλη / διάγω ποταπώς”. Και όμως μέσα από αυτόν τον “βούρκο” θα δοθεί η ευκαιρία στον εξομολογούμενο χαρακτήρα να αυτοπροβληθεί με τρόπο που δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την τεχνική του Καβάφη: να προβάλλει κάποιο “μεγαλείο” μιας ιδιόμορφης ομορφιάς, η οποία “γυαλίζει” ακόμη περισσότερο ως απόρροια “διεφθαρμένης” σχέσης: “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 Ταμίδα, τον πιο εξάισιο νέο”.



Τα παραπάνω μας φέρνουν πάλι στο κεντρικό ερώτημα που τέθηκε από την αρχή: σχέση διαστροφής και μεγαλείου. Πώς θα μπορούσαμε λοιπόν να απαντήσουμε

³ Θα μπορούσε κάποιος να αναφέρει και άλλα παραδείγματα για τις τριγωνικές εικαστικές εντάσεις και “διαφθορές”, όπως π.χ. το “Λάνη τάφος” (A: 74). Αλλά, για να είμαστε ακριβείς, δεν σημαίνει ότι πάντα οι εικαστικές εμπειρίες οδηγούν σε εντάσεις και διαφθορές. Βλ. π.χ. το “Ζωγραφισμένα” (A: 51) ή το “Δέησις” (A: 99).

στο προκλητικό “θεώρημα” του Καβάφη: “Δεν ξεύρω αν η διαστροφή δίδει δύναμιν. Κάποτε το νομίζω. Αλλά είναι βέβαιον ότι είναι η πηγή μεγαλείου”; Τι είναι αυτό το “μεγαλείο” άραγε και πώς ο ποιητής είναι “βέβαιος” για κάτι τέτοιο; Το μεγαλείο εδώ δεν μπορεί παρά να κατανοηθεί σε αισθητικό επίπεδο, όταν αποκαλύπτει κάτι που εγείρει θαυμασμό (κυρίως όταν λάμπει ξαφνικά), όταν μας “συλλαμβάνει” (σχεδόν εξ απροόπτου): μια ιδέα, ένα τοπίο, μια ψυχική κατάσταση κτλ. Είναι η αποκάλυψη αυτού που σου φανερώνεται ως *εκείνο* που ήταν ήδη έντονο μέσα σου ή γύρω σου (κυρίως ως επιθυμία) αλλά δεν το είχες συνειδητοποιήσει και είναι σαν να έρχεται τώρα απ’ έξω και συγκλονίζει τα πάντα. Αυτό φάνηκε τόσο καθαρά στα εικαστικά τρίγωνα του Καβάφη, αλλά εμφανίζεται και αλλού και μάλιστα με τρόπο που φανερώνει μια σταδιακή αποκάλυψη, μια ιδιόμορφη “φαινομενολογία” του Καβάφη προς τα “άκρα” (αγαπημένα του λέξη), και όλο αυτό, συνήθως, αναδύεται από μια ατμόσφαιρα “διαφθοράς”.

Στο “Μέρες του 1896” (B: 57), π.χ. οι περιγραφές του ποιήματος στην πρώτη μεγάλη στροφή του, μας πείθουν ότι η συμπεριφορά και οι πράξεις ενός νέου είναι διεφθαρμένες, έτσι τουλάχιστον το θέλει η “γκρίζα” κοινωνική πρόσληψη. Και όμως, μέσα από αυτή τη μισοφωτισμένη έως σκοτεινή κοινωνική επιφάνεια, παρεμβαίνοντας ο ποιητής, ανασύρει και φωτίζει σε πρώτο πλάνο, μια άλλη εικόνα, το αρνητικό της, που αυτός το βαφτίζει “καθαρότητα”:

Εξευτελίσθη πλήρως. λίαν απαγορευμένη (έμφυτη μολοντούτο)	Μια ερωτική ροπή του και περιφρονημένη υπήρξεν η αιτία:
ήταν η κοινωνία	σεμνότυφη πολύ.
Έχασε βαθμηδόν κατόπι τη σειρά,	το λιγοστό του χρήμα· και την υπόληψί του.
Πλησίαζε τα τριάντα να βγάλει σε δουλειά,	χωρίς ποτέ έναν χρόνο τουλάχιστον γνωστή.
Ενίοτε τα έξοδά του μεσολαβήσεις που	τα κέρδιζεν από θεωρούνται ντροπιασμένες.
Κατήντησ’ ένας τύπος συχνά, ήταν πιθανόν	που αν σ’ έβλεπαν μαζί του μεγάλως να εκτεθείς.
Μια άποψις άλλη υπάρχει φαντάζει, συμπαθής·	που αν ιδωθεί από αυτήν φαντάζει, απλό και γνήσιο
του έρωτος παιδί, και την υπόληψί του	που άνω απ’ την τιμή, έθεσε ανεξετάστως
της καθαρής σαρκός του	την καθαρή ηδονή.

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η σαρκική “καθαρότητα” στοιχειοθετεί μια τουλάχιστον όψη (καθόλου ευκαταφρόνητη) του αισθητικού “μεγαλείου” που αναζητεί ο Καβάφης: η σάρκα φωτίζεται ξαφνικά και ανεξάρτητα και έτσι φαντάζει “καθαρή”, χωρίς ηθικές αξιώσεις όμως, για να μην πούμε κυρίως. Και γιατί άραγε συμβαίνει κάτι τέτοιο; γιατί απλούστατα γίνεται ερήμην της “κοινωνίας” η οποία δεν είναι σε θέση να ξεχωρίσει και να δει “καθαρά” (δηλαδή διαφορετικά και αυτόσαρκα),

κάνοντας ισοπεδωτικές συσχετίσεις: “Απ’ την υπόληψί του; Μα η κοινωνία που ήταν / σεμνότυφη πολύ συσχέτιζε κουτά”. Με την “καθαρότητα” της σάρκας κάτι αυτονομείται, απο-κοινωνικοποιείται και ως τέτοιο “φωτίζεται” έντονα μπροστά μας: αυτό δημιουργεί την αίσθηση του “μεγαλείου”. Στον Καβάφη όμως η μια “καθαρότητα” φέρνει στην άλλη και μια “καθαρότητα” διαφθείρει μια άλλη: έτσι, για να αναδειχτεί η παραπάνω καθαρότητα ο χαρακτήρας του ποιήματος, σχεδόν τριαντάρης πια, θολωμένος και αναποφάσιστος, θα πρέπει πρώτα να “εκτεθεί” (κυριολεκτικά και μεταφορικά), ως: “Κατήντησ’ ένας τύπος που αν σ’ έβλεπαν μαζί του / συχνά, ήταν πιθανόν μεγάλως να εκτεθείς”.

Εκτίθεσθαι: εδώ παίζονται όλα και σε πολλά επίπεδα. Η ζωή μέσα από τους καθρέπτες που “εκθέτουν”. Έχεις την ψευδαίσθηση ότι δεν εκτίθεσαι εσύ (αν και αυτό είναι συζητήσιμο: ποιος εκτίθεται τελικά και πώς), αλλά εκείνος, ως “καθαρότητα” της “*εκεινότητας*” (για να δημιουργήσουμε έναν περίεργο νεολογισμό, που αποδίδει την ιδιότητα να είσαι “εκείνος” — και “ούτος εκείνος”, για να θυμηθούμε ένα άλλο γνωστό ποίημα του Καβάφη). Δεν θα σταματήσουμε όμως εδώ· το πράγμα οφείλει να πάει πιο πέρα: στην “καθαρή ηδονή”.

Έτσι ολοκληρώνεται ο κύκλος και “επέρεται” τελικά ο “καθαρός” καθρέπτης: από το άτομο στη σάρκα και τέλος στην αφηρημένη ηδονή. Η ηδονή ως καθαρότητα, ως ιδέα μιας ηδονής πέραν του καλού και του κακού· ο Καβάφης “χειρουργεί” με απόλυτη ακρίβεια: κόβει πρώτα το άτομο από την κοινωνία, μετά κόβει τη σάρκα από το άτομο και τέλος κόβει την ηδονή από τη σάρκα: καθαρότητα του ηδονίζεσθαι.

Το ίδιο περίπου ισχύει και για το “Μέρες του 1909” (B: 61): σαν τα δυο ποιήματα να έχουν βγει από την ίδια ποιητική μήτρα· ίδιες ηλικίες, ίδιες εμπειρίες, διαφθορά επίσης (που στο ποίημα αυτό αποδίδεται ως “έκλυσι”): κάποτε, (αλλά πολύ σπάνια: αλλιώς τι “καθαρότητα” θα ήταν;) αναδύεται η “καθαρότητα” της σάρκας, που εδώ εμφανίζεται ως “άθικτη” και το σώμα “αγνό”, αν και το άτομο έχει μακρά ερωτική εμπειρία. Αυτό είναι που “ξεχωρίζει” τον χαρακτήρα αυτό (“Τούτο εις αυτόν υπήρχε το ξεχωριστό”) και ως τέτοιο, φτάνει να αναδείξει μια αισθητική ιδιαιτερότητα: σίγουρα αυτό είναι που ξαφνικά και σπάνια αποκαλύπτει κάποιο ιδιαίτερο “μεγαλείο”, το οποίο ταυτοχρόνως είναι και “παράδοξο”. Η ηδονή βέβαια πάλι εδώ είναι πρωταρχικής σημασίας, αλλά στην περίπτωση αυτή υποχωρεί για να δοθεί προτεραιότητα στο καθαρό σώμα που “παραδίδεται”: πώς παραδίδεται άραγε ένα σώμα και πώς εκτίθεται;

Των είκοσι εννιά του χρόνων η εμορφιά,
η τόσο από την ηδονή δοκιμασμένη,
ήταν στιγμές που θύμιζε παράδοξα
έφηβο που — κάπως αδέξια — στην αγάπη
πρώτη φορά το αγνό του σώμα παραδίδει.

Από αυτόν τον δρόμο μας έρχεται και το “Να μείνει” (B: 8), όταν δυο νέοι, αναμμένοι από το πάθος τους, κι ενώ νύχτα Ιουλίου πυρώνει, βιώνουν το πάθος τους, που χρόνια αργότερα προβάλλεται ως “ίνδαλμα”: “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 αυτή”. Το “γύμνωμα” της σάρκας αποκαλύπτει μια τέτοια “καθαρότητα” που πάει και γίνεται ποίηση: η σάρκα που σαρκώνεται. Ίδιο αισθητικό σύνδρομο και στο ποίημα “Το διπλανό τραπέζι” (Α: 90). Μια σφοδρή επιθυμία ξεγυμνώνει έναν νεαρό, όπως κάποιον άλλο, εικοσιδύο ολόκληρα χρόνια νωρίτερα: “Α τώρα, να, που κάθισε στο διπλανό τραπέζι / γνωρίζω κάθε κίνησι που κάμνει — κι απ’ τα ρούχα κάτω / γυμνά τ’ αγαπημένα μέλη ξαναβλέπω”.

Το ποίημα ακροβατεί επίσης από παραδοξολογία σε παραδοξολογία (“Δεν είναι διόλου έξαψις ερωτισμού”, “Κι αν δεν θυμούμαι πού — ένα ξέχασμά μου δεν σημαίνει”) ώσπου να αποκαλυφθεί το είδωλο της επιθυμίας: το “είδωλο” είναι το είδωμα μιας παραδοξομορφίας. Όλα αυτά στήνουν το γνωστό καβαφικό σκηνικό που θα ξαφνιάσει με μια ακαριαία, τελική και “καθαρή” αποκάλυψη: “— κι απ’ τα ρούχα κάτω / γυμνά τ’ αγαπημένα μέλη ξαναβλέπω”.⁴ Η σεξουαλικότητα είναι παρά-δοξη και αυτή, ούτως ή άλλως: ανάβει, πυρώνει, ξαφνιάζει, διαστρέφει χώρο και χρόνο, όχι τυχαία σε χώρο καζίνου (όπως αλλού στον Καβάφη σε οίκους ανοχής, πρόστυχες γειτονιές, λαϊκά καφενεία κτλ.). Το σημαντικότερο όμως είναι ότι αποκαλύπτει μια καταλυτική συνθήκη της ουσίας *του είναι*: ότι για να βιώσεις την καθαρότητα πρέπει πρώτα να εκθέσεις αυτό που θεωρείται ακάθαρτο· ότι υπάρχει ιδεαλισμός σε κάθε έκφανση του βίου μας: σάρκα versus καθαρή σάρκα, ηδονή versus καθαρή ηδονή· ότι η καθαρότητα της τέχνης αναδύεται αποφατικά (εδώ συναντούμε τις μεγάλες αρνήσεις του Καβάφη): εκθέματα, ξεγυμνώματα, παραδοξολογίες, έντονος εμπειρισμός, κοινωνική αποδόμηση, αλλιώς πώς θα βιώσεις αυτό που “είναι”;

Φθορά

Τα παραπάνω μας οδηγούν αυτόματα στην έννοια της φθοράς. Η διαφθορά προϋποθέτει ή συνεπάγεται τη φθορά και η αποφατικότητα φθείρει συστηματικά τα πάντα. Ήδη, στο πρώιμο ποίημα “Η ψυχές των γερόντων” (Α: 100), οι ψυχές ζουν αναστατωμένες, “σαστισμένες και αντιφατικές”, και “κωμικοτραγικές” μέσα στα “φθαρμένα” γέρικα κορμιά (“Μες στα παλιά τα σώματά των τα φθαρμένα [...] μες στα παλιά των τα πετσιά τ’ αφανισμένα”).⁵ Έτσι δίδεται ο βηματισμός προς τα πίσω, προς τη φθορά των σωμάτων. Αυτό θα κρατήσει ως το τέλος, όταν ο Καβάφης θα βρεθεί ο ίδιος αντιμέτωπος με τον θάνατο (την απόλυτη φθορά) και θα δηλώσει ότι του χρειαζόταν ακόμη λίγος καιρός να ολοκληρώσει κάποια ποιήματά του: σαν να αφαιρούσε όλη του τη ζωή ποιήματα από την απόλυτη φθορά. Δεν πρόλαβε. Η απόλυτη φθορά πάντα κρατά ζηλότυπα τους τελευταίους στίχους: “Γλυκιά κι’ ελεύθερ’ η ψυχή σα νάτανε βγαλμένη, / Κι υψώναν με χαμόγελο την όψη τη φθαρμένη” (Σολωμός, 1986:228).

⁴ Το σύνδρομο αυτό καθορίζει και το ποίημα του Καισαρίωνα, αλλά και πολλά άλλα βέβαια: “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”.

⁵ Στο πλαίσιο αυτό, και σε σχέση με τα σώματα που εκπίπτουν, θα είχε ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς ποια θέση κατέχει η ψυχή στα ποιήματα του Καβάφη, συνήθως σε ένα ευρύτερο πλατωνικό σχέδιο.

Ο θάνατος φθείρει συστηματικά και αμείλικτα τα ανθρώπινα σώματα και τη σάρκα για να ελευθερώσει την ιδέα του σώματος και της σάρκας (τι θα ήταν άραγε η ιδέα της ομορφιάς χωρίς την ωραία κατάλυση της σάρκας;). Ο Καβάφης δεν διστάζει να θυσιάσει αλύπητα τα ωραία νιάτα για το θάμβος της ομορφιάς:

Κείμαι ο Ιασής ενταύθα. Της μεγάλης ταύτης πόλεως
ο έφηβος ο φημισμένος για εμορφιά.

Μ' εθαύμασαν βαθείς σοφοί· κ' επίσης ο επιπόλαιος,
ο απλούς λαός. Και χαιρόμουν ίσα και για

τα δυο. Μα απ' το πολύ να μ' έχει ο κόσμος Νάρκισσο κ' Ερμή,
η καταχρήσεις μ' έφθειραν, μ' εσκοτώσαν. Διαβάτη,
αν είσαι Αλεξανδρεύς, δεν θα επικρίνεις. Ξέρεις την ορμή
του βίου μας· τι θέρμην έχει· τι ηδονή υπερτάτη.

Η διαφθορά, οι καταχρήσεις, που φθείρουν θανατηφόρα, είναι φυσικά ολοκληρωτική (σοφοί και απλός λαός; καμιά εξαίρεση) και μια τέτοια μαζική ένταση σκοτώνει το σώμα: η ομορφιά πεθαίνει ολόκληρη, ποτέ μισή στον Καβάφη. Η ομορφιά δεν θεολογεί στον Καβάφη, αλλά τελεολογεί: ως “ορμή”, “θέρμη”, “ηδονή υπερτάτη”.

Στο παραπάνω ποίημα ο Καβάφης μάλλον φωτογραφίζει πάλι έναν χαρακτήρα της φθίνουσας αλεξανδρινής εποχής (όπως στο “Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου”, που σχολιάσαμε πιο πάνω): είναι ο επιτάφιος λόγος μιας εποχής που τελειώνει, αφού σε λίγο με τις επερχόμενες δραματικές αλλαγές (με την επικράτηση του χριστιανισμού), θα σταθεί αδύνατο να γραφτεί ένα τέτοιο επιτύμβιο. Αποφατικά και εδώ: από το λυκόφως αυτής της εποχής αναδύεται η έκλαμψη της ομορφιάς και του παρακμιακού πάθους ως “ηδονή υπερτάτη”. Δεν θα βιωθεί ξανά η ομορφιά με τον ίδιο τρόπο, όπως εκείνη τη μακρινή εποχή.⁶

Σχεδόν σε όλα τα επιτύμβια του Καβάφη αποθεώνεται η ομορφιά μέσα από τη φθορά του θανάτου. Έτσι ο Καβάφης μπόρεσε και μας χάρισε κάποια από τα καλύτερά του. Στο “Ευρίωνος Τάφος (Α 44)”, π.χ. καθώς κλείνει το ποίημα: “Χάσαμεν όμως το πιο τίμιο — την μορφή του, / που ήτανε σαν μια απολλώνια οπτασία”. “Λυσίου Γραμματικού Τάφος”, “Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610”, “Λάνη τάφος” και ένα σωρό άλλα επιτύμβια, πιστοποιούν την αισθητική αποφαιτικότητα του Καβάφη. Πιο έμπρακτη απόδειξη δεν θα μπορούσαμε να έχουμε από εκείνη που αναδύεται από τη “σονάτα του σεληνόφωτος” στο “Έν πόλει της Οσρονηής” (όχι επιτύμβιο αλλά κατάσαρκο: “Όμως χθες σαν φώτιζε / το ερωτικό του πρόσωπο η σελήνη, / ο νους μας πήγε στον πλατωνικό Χαρμίδα”). Αισθητική εμμονή του Καβάφη η οποία θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι κορυφώνεται στο “Έν τω μηνί Αθύρ”, όπου μέσα από τη φθαρμένη πέτρα αναδύεται ένα από τα πιο αποφαιτικά καθαφικά ποιήματα. Η φθορά εδώ είναι τόσο κυριολεκτική που φτιάχνει ένα ποίημα καθώς η πέτρα “μιλά” με τόση δυσκολία:

⁶ Εκείνα τα χρόνια η γνώση δεν ήταν διαφοροποιημένη από την τέχνη. Για τούτο η αναζήτηση της αλήθειας ήταν ταυτόσημη με την αναζήτηση της ομορφιάς: καταλυτική πλατωνική συνθήκη.

Με δυσκολία διαβάζω στην πέτρα την αρχαία.
 ‘Κύ[ρι]ε Ιησού Χριστέ. Ένα ‘Ψυ[χ]ήν’ διακρίνω.
 ‘Έν τω μη[νί] Αθύρ’ ‘Ο Λεύκιο[ς] ε[κοιμ]ήθη’.
 Στη μνεία της ηλικίας ‘Εβί[ωσ]εν ετών’,
 το Κάππα Ζήτα δείχνει που νέος κοιμήθη.
 Μεσ στα φθαρμένα βλέπω ‘Αυτό[ν]... Αλεξανδρέα’.
 Μετά έχει τρεις γραμμές πολύ ακρωτηριασμένες’
 μα κάτι λέξεις βγάζω — σαν ‘δ[ά]κρυα ημών’, ‘οδύνην’,
 κατόπιν πάλι ‘δάκρυα’, και ‘[ημ]ίν τοις [φ]ίλοις πένθος’.

Το σημαντικό όμως στοιχείο που θα έπρεπε να κρατήσει εδώ την προσοχή μας είναι το ρήμα “εκοιμήθη” και το χριστιανικό του υπόβαθρο. Είναι επιτύμβιο που ανασύρεται από τη δραματική εποχή που περιγράψαμε πιο πάνω, καθώς περνούμε από τον αρχαίο κόσμο στον εκχριστιανιζόμενο. Το επιτύμβιο έχει τον χαρακτήρα του αρχαίου που εκχριστιανίζεται: μια φοβερή όχι αποφαιτικότητα τώρα πια (είναι πολύ αργά για κάτι τέτοιο), αλλά α-φασία. Για τούτο και το ποίημα κλείνει βιαστικά, αδι-έξοδα, χωρίς αισθητικούς καθαρισμούς, που διαφορετικά θα οδηγούσαν σε αποθέωση ενσαρκωμένης επιθυμίας: “Με φαίνεται που ο Λεύκιος μεγάλως θ’ αγαπήθη. / Εν τω μηνί Αθύρ ο Λεύκιος εκοιμήθη”.

Από το πλαίσιο αυτό ξεφυτρώνει και ένα άλλο ποίημα, λίγο διαφορετικό, αλλά δηλώνει την εποχή που βασανίζεται στην κόψη ενός επερχόμενου τέλους. Και αυτό είναι το “Των Εβραίων (50 Μ.Χ.)” (B: 9):

Ζωγράφος και ποιητής, δρομεύς και δισκοβόλος,
 σαν Ενδυμίων έμορφος, ο Ιάνθης Αντωνίου.
 Από οικογένειαν φίλην της Συναγωγής.
 ‘Η τιμιότερές μου μέρες είν’ εκείνες
 που την αισθητική αναζήτησιν αφίνω,
 που εγκαταλείπω τον ωραίο και σκληρόν ελληνισμό,
 με την κυρίαρχη προσήλωσι
 σε τέλεια καμωμένα και φθαρτά άσπρα μέλη.
 Και γένομαι αυτός που θα ήθελα
 πάντα να μένω’ των Εβραίων, των ιερών Εβραίων, ο υιός’
 Ένθερμη λίαν η δήλωσίς του. ‘Πάντα
 να μένω των Εβραίων, των ιερών Εβραίων —’
 Όμως δεν έμενε τοιούτος διόλου.
 Ο Ηδονισμός κ’ η Τέχνη της Αλεξανδρείας
 αφοσιωμένο τους παιδί τον είχαν.

Ο ωραίος Ιάνθης Αντωνίου, “ποιητής, δρομεύς και δισκοβόλος, / σαν Ενδυμίων έμορφος”, βιώνει τη δικό του δίλημμα: ανάμεσα στην “ιερή” παράδοση των Εβραίων και εκείνη των Ελλήνων: “τον ωραίο και σκληρόν Ελληνισμό, / με την κυρίαρχη προσήλωσι / σε τέλεια καμωμένα και φθαρτά άσπρα μέλη”. Υπογραμμίζουμε εδώ το “φθαρτά”. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι οι εμμονές του Καβάφη δεν ήταν μόνο θεματικές,

ήταν κατεξοχήν γλωσσικές. Λέξεις τον κατοικούν, τον συνεπαίρνουν και μετακινούνται μέσα στο συμπαντικό του γλωσσικό κόσμο. Χωρίς ίσως και ο ίδιος να το προγραμματίζει πάντα (ή και να το υποψιάζεται) διασχίζουν σιωπηρά τα ποιητικά του τοπία και εμφανίζονται εκεί που δεν τις περιμένει κανείς. Κάποτε αλλάζουν χαρακτήρα, περιεχόμενο, νοηματικό προσανατολισμό. Το “εδώ” μπορεί να γίνει “αιδώ”, η “τύχη”, “τείχη”, το “κερί” “καιροί” κτλ. Οι λέξεις και τα γλωσσικά σύνολα στον Καβάφη φθείρουν και διαφθείρουν συνεχώς το ένα το άλλο· νέοι ανθρώπινοι χαρακτήρες και απρόσμενες καταστάσεις αναδύονται μέσα από τη γλώσσα και διά της γλώσσας. Το θέμα αυτό στον Καβάφη ανάγεται σε εμμονή, ίσως και επιτήδευση, σχεδόν αισθητικό μανιφέστο και σίγουρα είναι απόρροια μελέτης ζωής, όπως φαίνεται και από το προσωπικό λεξικό του (Καβάφης, 2015), αλλά και το πώς οι λέξεις περνούν στα ποιήματά του ή γίνονται βασικό σημείο αναφοράς: “Ηγεμών εκ δυτικής Λιβύης”, “Ποσειδωνειάτες” κ.ά.

Όμως, οι σημαντικότερες “λεξικές” ιδιομορφίες του Καβάφη φαίνεται ότι συντελούνται την ώρα της “συνθέσεως” των ποιημάτων του, μέσα από την “τριβή” και “προστριβή” του λόγου (νοηματική και ηχητική): τριβή και προστριβή φθείρουν και φθείροντας διαφθείρουν αλλά και παράγουν. Στο παραπάνω ποίημα, ο αναγνώστης αγκιστρώνεται σε δύο σημαντικές λέξεις: “σκληρό” και “φθαρτά” (λέξεις άπαξ στον Καβάφη). Πώς προέκυψαν; Ποια άραγε έσπρωξε την άλλη να ξεμυτίσει στη ρύμη του ποιητικού λόγου; Ο σκληρός και φθαρτός ελληνισμός: δεν θα μπορούσε να δοθεί αρτιότερος ορισμός από αυτόν για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, καθώς σαν να “τυπώνεται” στην ευαίσθητη και σκληρή μαζί μαρμάρινη επιφάνεια των αγαλμάτων, μόνιμη εμμονή του Καβάφη και αυτή. Πάντως ένα είναι μάλλον σίγουρο: ο ποιητής φροντίζει να δημιουργήσει “ασυνήθιστα” λεξικά σύνολα ή να προσδώσει μια νέα και ασυνήθιστη χρήση στον λόγο και αυτό φαίνεται από το προσωπικό του λεξικό.⁷

Εάν η “λεξική” πρακτική του Καβάφη είναι τόσο σημαντική, δεν είναι λιγότερο σημαντική και η εφαρμογή της πάνω σε προσεκτικά επιλεγμένα θέματα. Ο Ιάνθης Αντωνίου του παραπάνω ποιήματος, φθείρεται μέσα σε μια έντονη και αντιφατική σχέση, εκείνη του “φθαρτού” ελληνισμού και την άλλη του “ιερού” και (κάποιος υποθέτει) “άφθαρτου” βεβαϊσμού. Εκεί ακριβώς που διαδραματίστηκε ένα από τα μεγαλύτερα πολιτισμικά δράματα του κόσμου που ακόμη διαρκεί. Στο συναρπαστικό αυτό “δράμα” βεβαίως, εμπλέκονται και άλλα πολλά: Το Ιάνθης Αντωνίου⁸ παραπέμπει σε ένα δαιδαλο από συμφραζόμενα, τα οποία σίγουρα δημιουργούσαν όχι μόνο ηχητικά πλαταγίσματα αλλά και νοηματικές τριβές στη σκέψη του ποιητή: έχει ελληνορωμαϊκό όνομα, το Ιάνθης απαντάται ως θηλυκό και όχι αρσενικό, παραπέμπει

⁷ “[Ο]ταν σε μια λέξι συνειθισμένη εύρισκα μιαν έννοια την οποίαν τα περισσότερα λεξικά δεν σημειώνουν, και όταν της λέξεως εκείνης ή στα λεξικά παρατηθήμενες έννοιες ήσαν πολλές, αρκέστηκα εις το να σημειώσω μόνον την ασυνειθιστην αυτήν έννοια” (Καβάφης, 2015: 17).

⁸ Η Ιάνθη (μενεξεδί λουλούδι), στη μυθολογία εμφανίζεται ως ηρωίδα της Κρήτης, ως μια Ωκεανίδα, ως όμορφη κοπέλα κτλ. Συναντάται επίσης στα έργα του Λόρδου Βύρωνα και Πέρσι Σέλλεϋ. Ιάνθη είναι το όνομα που έδωσε ο Σέλλεϋ στη μεγαλύτερη κόρη του. Έχουμε επίσης και ένα αστεροειδή: τον 98 Ιάνθη.

άμεσα στο άνθος, και στην αιωνιότητα μιας ανθισμένης ευθραυστότητας και έρχεται να φωτογραφίσει μια ενδιαφέρουσα αλεξανδρινή πραγματικότητα, καθώς πολιτισμικές ιδιαιτερότητες έρχονται σε τριβή, φθείρονται, διαφθείρονται, αλλάζουν και τελικά εξαφανίζονται. Το αλεξανδρινό “δράμα” του παραπάνω ποιήματος — όπως και σε πολλά άλλα του Καβάφη —, σηματοδοτεί μια εύθραυστη εποχή που πάει προς το τέλος της, με την τελική “φθορά” και “διαφθορά” του “σκληρού” ελληνισμού. Πάντως, δεν θα ήταν άστοχο εδώ να παρατηρήσουμε ότι το “ιερός” και “αφοσιωμένος” διατηρούν μια ενδιαφέρουσα ετυμολογική συγγένεια και ο Ιάνθης βιώνει τον ελληνικό τρόπο ζωής ιεροτελεστικά και “όσια”: δεν θα μάθουμε ποτέ όμως, αν το “ιερός”, ως τρόπος γλωσσικής τριβής, δεν έφερε στον γλωσσικό γαλαξία του Καβάφη τη λέξη “αφ-οσιωμένος”: ενδιαφέρον πάντως παράδειγμα γλωσσικής “διαφθοράς”.

Η αποφαιτικότητα, αν πράγματι είναι τέτοια, είναι αμφίδρομη. Έτσι, η “φθορά” φέρνει την “αφθαρσία”, και αυτή (αναμενόμενο είναι στον Καβάφη) προκύπτει μέσα από μια αποφαιτική και αποστασιοποιητική (το ένα φέρνει το άλλο) ατμόσφαιρα που οδηγεί σε χώρους διαφθοράς και φωσφορισμούς της νύκτας: Στο “Ένας θεός των” (Α: 73), κάποιος “τέλεια ωραίος έφηβος” θεός, “με την χαρά της αφθαρσίας μες στα μάτια” διασχίζει τον όχλο της Σελευκείας “παίνοντας προς την συνοικία που την νύχτα / μονάχα ζει, με όργια και κραιπάλη, / και κάθε είδους μέθη και λαγνεία”. Εκεί τα πλήθη στέκουν εμβρόντητα και συλλογίζονται: ποιος άραγε να είναι αυτός και τι γυρεύει εδώ κάτω; Ο συλλογισμός διαφθείρει, φέρνει κοντά τη θεϊκή αφθαρσία με τις φαντασιώσεις της διεφθαρμένης νύχτας, και βιώνεται συλλογικά ως φαντασμαγορικό παράδοξο: όπως ακριβώς εκείνο που βίωσε ομαδόν η Έφεσος στο “Περί τα ξυστών άλση” (Καβάφης, 1994:187).

Χριστιανισμός

Το είδαμε ήδη με τι πάθος ο Καβάφης παρατηρεί εμβρόντητος το πέρασμα από το ένα πολιτισμικό μοντέλο στο άλλο. Εμβρόντητος, αλλά ίσως και με μια δόση ηδονής (και μάλιστα υπερτάτης) καθώς σώματα, μέλη, ωραίες αισθητικές γραμμές, λυγίζουν κάτω από την πίεση μιας εξωτερικής δύναμης που διαπραγματεύεται την αόρατη και αιώνια αφθαρσία. Εδώ ραγίζουν τα αγάλματα, εκπίπτουν τα ηδονικά κορμιά, στην εφηβία τους ακόμη: τι κρίμα (ή τι μη κρίμα) που το ελληνικό θαύμα δεν μπόρεσε να γεράσει και έμεινε έφηβο για πάντα. Ο Καβάφης όμως κοιτάζει και βλέπει αυτό που χάθηκε, ζωντανό όπως τότε: “και κάποτ’ αιθερία εφηβική μορφή, / αόριστη, με διάβα γρήγορο, / επάνω από τους λόφους σου περνά” (“Ιωνικόν”, Α: 53). Εδώ βλέπει ζωντανό τον εφηβικό ελληνισμό, αλλού τον βλέπει σε ώρες τελικής κρίσης: Χάριν συντομίας, θα αναφέρουμε ένα μόνο ποίημα, εκεί που “φθαρτοί” ελληνικοί χαρακτήρες έρχονται σε τριβή με άλλους που πορεύονται προς κάποια αόρατη μεταθανάτια και “άφθαρτη” σωτηρία. Στο “Συμεών”, π.χ. διαβάζουμε:

Α, Μέβη, τι Λιβάνιος! και τι βιβλία!
και τι μικρότητες!..... Μέβη, ήμουν χθες—
η τύχη το 'φερε— κάτω απ' του Συμεών τον στύλο.

Χώθηκα ανάμεσα στους Χριστιανούς
 που σιωπηλοί προσεύχονταν κ' ελάτρευαν,
 και προσκυνούσαν· πλην μη όντας Χριστιανός
 την ψυχική γαλήνη των δεν είχα—
 κ' έτρεμα ολόκληρος και υπόφερνα·
 κ' έφριττα, και ταραττόμουν, και παθαινόμουν.

Εδώ ο αφηγητής υφίσταται τις συνέπειες της έντασης που προκύπτει ανάμεσα στη “φθαρτή” και “λόγια” ελληνική ποίηση και την σιωπηλή και παρά-λογη εγκατάλειψη του πλήθους μπροστά στην εικόνα κάποιου που αποφάσισε να περάσει όλη του τη ζωή πάνω σε έναν στύλο. Υποψιαζόμαστε ότι αυτό το τρομακτικό και τραυματικό βίωμα θα τον απομακρύνει τελικά από την ποίηση για να “περάσει” στον χριστιανισμό, μετά το φοβερό σοκ που υπέστη. Τελικά όμως, τι και ποιος φθείρεται άραγε, τι και ποιος διαφθείρει τον άλλο; Είναι ενδιαφέρον να διαβάσει κάποιος από την άφθονη συμεονολογία και τον φοβερό στύλο: αφού πρώτα δοκίμασε όλες τις ασκήσεις (δεσμά, εγκλεισμό, εξουθενωτική νηστεία και πολλά άλλα δύσκολα και φοβερά), ανέβηκε πάνω σε ένα στύλο, νηστεύοντας, με ανυψωμένα τα χέρια, άυπνος, για σαρανταπέντε ολόκληρα χρόνια.

Δεν μπορεί να μας πείσει κάποιος, γιατί ο βοσκός Συμεών έπρεπε να αφήσει τα νιογέννητα πρόβατά του (όπως το θέλει η παράδοση), εκεί σε κάποιες πλαγιές των συνόρων της Συρίας, σε μια εποχή που ανατρέπεται το σύμπαν, και να ανέβει σε ένα στύλο για το υπόλοιπο της ζωής του; Έχει σημασία να δει κανείς πώς αναπαριστάται αυτός ο στύλος μέσα από μια μακρόχρονη παράδοση. Την προσοχή μας συγκράτησε ένας μαρμάρινος, κορινθιακού τύπου, καθώς πάνω στο κιονόκρανό του τώρα δεσπόζει κάτι που ουσιαστικά “διαφθείρει” την πολιτισμική σημασία του. Από την άλλη, αναρωτιέται κάποιος γιατί ο Συμεών αποφασίζει να “φθείρει” τόσο καταλυτικά το σώμα του, και γιατί άραγε όλοι αυτοί που τον περιτριγυρίζουν και προσεύχονται σιωπηλοί στο ποίημα του Καβάφη, έχουν αποδεχθεί να περάσουν από ένα πολιτισμικό σύστημα σε κάποιο άλλο; Πώς “φθείρονται” οι ζωές και πώς “διαφθείρονται” οι συνειδήσεις; Πώς κάτι τέτοιο, σιγά, αλλά σταδιακά, “φθείρει” μια λαμπρή πολιτισμική παράδοση και πώς οι συνειδήσεις αρχίζουν να δοκιμάζονται τόσο έντονα, όπως μας το περιγράφει στο παραπάνω ποίημα ο Καβάφης; Και πόσες άραγε χιλιάδες άτομα, όπως οι νέοι του παραπάνω ποιήματος, που διαβάζουν ακόμη ελληνική ποίηση εκείνη την εποχή, δεν θα βρεθούν μετέωροι και σε απόγνωση ώσπου να αποφασίσουν να αλλάξουν στρατόπεδο;

Πώς φθείρεται σιγά σιγά, διαφθείρεται, και τελικά καταργείται ο ποιητικός οίστρος, η “σκληρή” φιλοσοφία, τα θέατρα, οι γυμναστικοί αγώνες, τα ιερά άλση, πώς; Οι δυο νέοι ποιητές που διαβάζουν Λιβάνιο και άλλους ποιητές (όπως εμείς σήμερα Καβάφη), ανώνυμοι, αντιπροσωπεύουν χιλιάδες άλλους γύρω από τη μεγάλη λεκάνη της Μεσογείου. Είναι απολύτως βέβαιο ότι το ποίημα του Συμεών δεν γράφτηκε τυχαία και ότι πίσω από αυτό υπάρχει μια ολόκληρη ποιητική γενεαλογία του Καβάφη, καθώς το ενδιαφέρον του στρέφεται σε τέτοιου είδους μεταβατικές στιγμές όταν αλλάζουν οι ψυχές των ατόμων.

Είπαμε ότι για χάριν συντομίας θα αναφέραμε ένα ποίημα. Όμως δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε ένα ακόμη: το “Ιγνατίου τάφος”:

Εδώ δεν είμαι ο Κλέων που ακούσθηκα
στην Αλεξάνδρεια (όπου δύσκολα ξιπάζονται)
για τα λαμπρά μου σπίτια, για τους κήπους,
για τ’ άλογα και για τ’ αμάξια μου,
για τα διαμαντικά και τα μετάξια που φορούσα.
Άπαγε· εδώ δεν είμαι ο Κλέων εκείνος·
τα εικοσιοκτώ του χρόνια να σβυσθούν.
Είμ’ ο Ιγνάτιος, αναγνώστης, που πολύ αργά
συνήλθα· αλλ’ όμως κ’ έτσι δέκα μήνες έζησα ευτυχής
μες στην γαλήνη και μες στην ασφάλεια του Χριστού.

Η κάθετη αντιπαράθεση εδώ και η ολική “διαφθορά” χαρακτήρα είναι ενδεικτική και προσεκτικά σκηνοθετημένη: το όνομα Κλέων (ο ένδοξος), όχι απλώς φθείρεται αλλά διαγράφεται και γίνεται Ιγνάτιος (αυτός που βάζει φωτιά). Και φωτιά υπάρχει πολύ στα χρόνια εκείνα αλλά και στα επόμενα. Διαβάζοντας σχετικά απολυτικά, π.χ. για τον Συμεών τον Στυλίτη (στον οποίο αναφερθήκαμε πιο πάνω), συναντούμε φράσεις όπως: “ἐπὶ τοῦ στύλου ὡς πυρσὸς διαλάμπων”, “ζηλώσας τοὺς προπάτορας Ὅσιε”, “καὶ ἄρμα πυρός, τὸν στύλον ἐργασάμενος”, “Ὑπερζέσας τῇ πίστει Πάτερ σοφέ”.

Πώς περνούμε άραγε από το κλέος στη φωτιά; Πώς η φωτιά φθείρει και τελικά εξαφανίζει το κλέος; Πώς κανείς αποφασίζει να αλλάξει το όνομά του και να σβήσει την ταυτότητά του και πώς σβήνεται άραγε η ταυτότητα, η πρώτη συνείδηση του εαυτού; Πόση και ποια ιδεολογία μπορεί να επιτύχει κάτι τέτοιο;

Ο Καβάφης αφήνει ανοιχτή την ερμηνεία (οι χαρακτήρες του παραμένουν ελεύθεροι πάντα, αυτόνομοι). Από την άποψη αυτή ο Κλέων/Ιγνάτιος αναλαμβάνει την ευθύνη των λόγων του, πληρώνει με την ελευθερία της απόφασής του, η οποία όμως δεσμεύεται χαραγμένη και αυτή σε μια πέτρα. Είναι παράδοξη η πράξη της ελευθερίας και δεν παίζεται με τίποτα. Κάποιοι όμως θεωρούν ότι είναι σίγουροι για το μήνυμα του ποιήματος του Καβάφη και το διαβάζουν “κυριολεκτικά”. Γράφουν για τον Ιγνάτιο:

Αναγνωρίζει ότι “συνήλθε αργά”, σαν από ασθένεια, σαν από ένα λήθαργο ο οποίος μπορεί να συνταυτιστεί με την αμεριμνησία του παλαιού ανθρώπου, που τώρα, φωτισμένος και ντυμένος τη στολή της αφθαρσίας, αντιδιαστέλλει το τότε και τώρα, αναγνωρίζει το λάθος των παρελθόντων επιλογών του. Η τωρινή κατάσταση του επιτρέπει ακόμη περισσότερο να έχει παρηρησία ώστε να αναγνωρίσει τα λανθασμένα πεπραγμένα του αντιδιαστέλλοντάς τα, με τη γαλήνη και την ασφάλεια που δίνει η πατρική αγκαλιά του Θεού.⁹

Το ποίημα του Καβάφη εδώ πέτυχε τον στόχο του: διέφθειρε πλήρως την πρόσληψη αυτού του αναγνώστη. Προσέχουμε τα σχόλια: ο Κλέων συνέρχεται από μια “ασθένεια”, ξυπνά από έναν λήθαργο και ντύνεται το μαύρο ράσο, τη στολή της

⁹ Σιράκος Ιωάννης Κοσέν, “Ιγνατίου Τάφος” \]...civiltagreci.blogspot.com/2008/06/blog-post_11.html

“αφθαρσίας”. Γιατί άραγε το μαύρο ράσο είναι στολή αφθαρσίας και όχι το λευκό πέπλο που ύφαιναν για μήνες οι παρθένες των Αθηνών για τη θεά τους; Ποιος θα το αποδείξει αυτό με πειστικό τρόπο; Πώς το λευκό φθείρεται και αφήνει τη θέση του στο μαύρο; Πώς το κοινωνικό στημόνι αλλάζει χρώμα και πώς η “φθαρτή” ομορφιά ντύνεται τώρα τη “στολή της αφθαρσίας”; Πώς η αισθητική ευχαρίστηση ανατρέπεται από μια ιδεολογική από-φαση; Ο Άγιος Αυγουστίνος, ο ευφυέστατος αυτός διανοούμενος, υπέφερε στην εκκλησία: Του άρεσαν, έλεγε, οι ψαλμωδίες, αλλά κολαζόταν γιατί συνελάμβανε τον εαυτό του να τέρπουν την ακοή του!:

“Αμάρτάνω!”

Βιβλιογραφία

Καβάφης, 1970

Κ. Π. Καβάφης, *Ποήματα* (Α και Β), επιμ. Γ. Π. Σαββίδης. Αθήνα: Ίκαρος.

Καβάφης, 1983

Κ. Π. Καβάφης, *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής* (παρουσιασμένα από τον Γ. Π. Σαββίδη). Αθήνα: Ερμής.

Καβάφης, 1994

Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή Ποήματα 1918–1932*, φιλ. επιμ. Renata Lavagnini. Αθήνα: Ίκαρος.

Καβάφης, 2015

Κ. Π. Καβάφης, *Το Λεξικό Παραθεμάτων*, φιλ. επιμ. Μιχάλης Πιερής. Αθήνα: Ίκαρος.

Farcon, 1994

Daniel Farcon, *The Gilded Gutter of Francis Bacon*. London: Vintage.

Σολωμός, 1986

Διονύσιος Σολωμός, *Ποήματα*, (5η Έκδ.), επιμ.-σημ. Λίνος Πολίτης. Αθήνα: Ίκαρος.

Smee, 2016

Sebastian Smee, *The Art of Rivalry: Four Friendships, Betrayals, and Breakthroughs in Modern Art*. Melbourne: Text Publishing.

Vassiliadi, 2008

Martha Vassiliadi, *Les Fastes de la Décadence chez Constantin Cavafy*. Athenes: Nefeli.