


ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Η ΑΝΑΜΝΗΣΗ ΜΕΣΑ ΣΤΗ ΜΙΜΗΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ. ΟΝΤΟΠΟΙΗΣΗ, ΜΙΜΗΣΗ ΚΑΙ ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΚΑΒΑΦΗ.

ΓΙΩΡΓΟΥ Ν. ΠΑΠΑΔΑΚΗ

Ας επισημάνουμε από την αρχή πως το κείμενο που ακολουθεί δεν είναι κάποια φιλολογική μελέτη, απ' τις τόσες που έχουν γραφεί, ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, πάνω στην ποίηση του Καβάφη. Τον ποιητή θα τον δούμε λίγο πιο γενικά, μ' ένα βλέμμα ίσως πιο εποπτικό, όπως είναι το βλέμμα της φιλοσοφίας. Εξαρχής λοιπόν τοποθετούμε τη μελέτη αυτή στο χώρο μιας γενικότερης φιλοσοφικής ανίχνευσης της ποιητικής διαδικασίας, παίρνοντας σαν οδηγό την περίπτωση Καβάφη, για λόγους που θα καταφανούν στη συνέχεια.

Πρώτα-πρώτα ας ορίσουμε την αφετηρία του κειμένου αυτού, από την οποία θα αποκεντρωθούμε προς τις περιφέρειες μιας σκέψης πάνω στον ουσιακό χαρακτήρα της ποίησης: ο Καβάφης είναι κατά τη γνώμη μου ο μεγάλος άγνωστος της ποίησής μας: άγνωστος από μας, άγνωστος όμως κι από τον ίδιο τον εαυτό. Όσο κι αν πιστεύουμε μέσα από τη συσσώρευση τόσης καβαφικής βιβλιογραφίας πως τον έχουμε πια μάθει, ο Καβάφης ήταν ένας άλλος που ούτε η ίδια η πολύκροτη μνήμη του δεν μπόρεσε να περισώσει. Ο Καβάφης είναι ένας αγνοούμενος που χάθηκε μέσα στην ενδοστρεφή προσωπική του μνήμη. Κι είναι ίσα-ίσα εξαιτίας αυτής της προσωπικής μνήμης που έχασε το πρόσωπό του.

Εδώ θα πρέπει να κάνουμε οπωσδήποτε μια πιο λεπτή διεισδυση στο εσωτερικό αυτής της μνήμης και να επικαλεστούμε την αριστοτελική αντιπαράθεση ανάμεσα στη μνήμη και στην ανάμνηση μολοντί ίσως είναι κάπως ξεπερασμένη σήμερα.

Ο Αριστοτέλης πράγματι αντιτάσσει στη μνήμη την ανάμνηση: η πρώτη είναι η ικανότητα του πνεύματος να συγκρατεί τα δεδομένα του παρελθόντος και να τα ανακαλεί με αυθόρμητο όσο και ακούσιο τρόπο, η δεύτερη είναι η ιδιότητα της εκούσιας ανάκλησης μέρους αυτών των δεδομένων.¹ Ας αποτελέσει αυτός ο ορισμός την πρώτη συνιστώσα του προβλήματος της ανάμνησης στον Καβάφη. Γιατί στην ανάμνηση βρίσκεται, εν πολλοίς, η καταγωγή της περίπτωσης Καβάφη μέσα

στην νέα ελληνική ποίηση. Πιο συγκεκριμένα: κανείς, νομίζουμε, δεν θα αντιτεθεί στο γεγονός ότι ο Καβάφης εδραίωσε την μείζονα περιοχή της παραγωγής του στα ίδια τα προσωπικά δεδομένα της ύπαρξής του, που προέρχονται από τον νεκρό κατά κανόνα χώρο του παρελθόντος. Ο Καβάφης έτσι όρθωσε το πιο φαινομενικά προσωπικό εγώ πάνω στο σύγχρονο τοπίο της ποίησής μας, ακόμα κι αν αυτό το εγώ δεν αντιστέκεται συχνά στην αποκάλυψη οδυνηρών συντελεστών της πραγματικής φύσης του. Είναι ένα εγώ που δεν αντιστέκεται όντως στον πειρασμό να μας αποκαλύψει δρώμενα δηλωτικά μιας πολύ ιδιαίζουσας στάσης απέναντι στον έρωτα και στη ζωή, αλλά κι απέναντι στην ιστορία.

Είναι όμως λογικό να θέσουμε τώρα το ερώτημα: ποιο είναι αυτό το εγώ; στο τέλος ποιās διεργασίας έρχεται να υποδηλωθεί μέσα στην αναγνωστική πράξη; Θα πρέπει εδώ να ξαναγυρίσουμε πίσω στην ανάμνηση και να δούμε πώς συντελείται η ανάκληση των δεδομένων του παρελθόντος. Μια πρώτη απάντηση προς την κατεύθυνση αυτή έχει δοθεί ήδη από τον ίδιο τον Καβάφη:

Κατά γενικόν κανόνα οι μεγάλοι συγγραφείς και ποιηταί έγραψαν τα καλύτερά τους έργα εις ηλικίαν νέαν, προ του γήρατος. Εγώ είμαι ποιητής του γήρατος. Τα ζωηρότερα γεγονότα δεν μοι εμπέουν αμέσως. Χρειάζεται πρώτα να περάσει καιρός. Κατόπιν τα ενθυμούμαι και εμπνέομαι... Πολλοί ποιηταί είναι μόνο ποιηταί... Εγώ είμαι ποιητής ιστορικός...²

Είναι κατάδηλο πως βρισκόμαστε μπροστά σε μια πράξη με προκαθορισμένη στρατηγική που μπορεί να οριστεί από τις εξής παραμέτρους: α. απόθεση των δεδομένων της εμπειρίας μέσα στη μνήμη β. επικάλυψη αυτών των δεδομένων από το έρεβος της λήθης, γ. ανάνηψη μνημικών στοιχείων από τη λήθη: *ανάμνηση*.

Τι συμβαίνει όμως όταν αυτά τα μνημικά στοιχεία έρχονται στο φως; Μετά από την μακρόχρονη απόθησή τους και τη λησμοσύνη³ τα αρχικά εμπειρικά βιώματα έχουν πια χάσει τη λαμπρή τους αμεσότητα ως *συμβεβηκότα* και επανέρχονται κάπως σαν διυλισμένα, περασμένα δηλαδή από το φίλτρο της λήθης που κατακράτησε ό,τι σχετικό και εφήμερο αντιστοιχεί στην άμεση ανθρώπινη εμπειρία. Έτσι η στιγμή της επανόδου των δεδομένων της εμπειρίας είναι εξαιρετικά κρίσιμη, γιατί είναι η στιγμή της θέασης του επέκεινα της εμπειρίας, αυτού που υπερβαίνει κάθε αμεσότητα, κάθε ατυχηματική εστίαση της φυσικής πραγματικότητας: είναι η στιγμή του πλατωνικού *εξαίφνης*. Ο ποιητής θεάται τότε όχι αυτό που υπήρξε η εμπειρία, αλλά την *ουσία* της εμπειρίας αυτής καθεαυτήν, την ουσιαστική της όψη:

Θάθελα αυτήν την μνήμη να την πω...

*Μα έτσι εσβύστη πια... σαν τίποτε δεν απομένει-
γιατί μακρυνά, στα πρώτα εφηβικά μου χρόνια κείται.*

Δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί...

Εκείνη του Αυγούστου - Αύγουστος ήταν; - η βραδυά...

Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια· ήταν θαρρά, μαβιά...

Α ναι, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί.

ή ακόμη:

*μέσα στην ρέμβην έτσι - θα οραματιστώ
για να ρθουν της Αγάπης - για να ρθουν η Σκιές.*

Αυτή η συμπύκνωση της εμπειρικής πραγματικότητας σε συλλογικές απόλυτες οντότητες ή ακόμα και σε εικόνες μιας καθαρά κατασταλαγμένης λιτότητας πέρα ξκαι έξω από οποιοδήποτε χρονικό πλαίσιο, είναι το έργο της στρατηγικής δυναμικής που έδωσε ο Καβάφης στην ανάμνηση —αυτή η τελευταία παρμένη, όπως είπαμε, με την έννοια μιας πράξης ειδικά προσανατολισμένης στην ελάφρυνση της πραγματικότητας από όλη την τυχειότητα και την σχετικότητα της εμπειρίας. Η πράξη αυτή, καθώς συνίσταται στην ανάληψη από το ξεχασμένο παρελθόν επιλεγμένων εμπειριών, είναι μια πράξη επαναληπτική, με την έννοια όμως που έδωσε ο κίρκεγκωρ στη λέξη επ-ανάληψη⁴. Αυτήν θα πρέπει να την νοήσουμε όχι σύμφωνα μ' ένα αριθμητικό πρότυπο, αλλά σύμφωνα με την έννοια μιας ποιοτικής αλλαγής που επιφέρει στα εμπειρικά κατάλοιπα η δυναμική τους επιστροφή στην μνημονική επιφάνεια, όταν ελευθερωθούν πια από την αφάνεια της λήθης που τα συνείχε. Το ζεύγος προφάνεια-αφάνεια μπορεί να αποδώσει από μόνο του την απόσταση που υπάρχει ανάμεσα στον χρόνο του «καθ' έκαστον» βιώματος και στον χρόνο της αναμορφωμένης επανεμφάνισής του, ή μ' άλλα λόγια ανάμεσα στο είδος και στο γένος.

Αυτή είναι η πορεία της ανάμνησης στον Καβάφη, που διατηρεί μια καθαρά ελληνική χροιά-τροποποιημένη. Η διαφορά έγκειται στο εξής: αν η μνήμη μπορεί ακόμα να αναπλάσει με πιστότητα την πραγματικότητα, η ανάμνηση, στην ελληνική της έκφραση, δεν το μπορεί. Κι αυτό γιατί αν η μνήμη έχει να κάνει με τα συμβεβηκότα, η ανάμνηση έχει κατά κανόνα μια υπερβατική ένταση: είναι στραμμένη προς αυτό που απομένει όταν τα συμβεβηκότα λησμονηθούν, όταν καθαρθούν απ' όλη τους την εμπειρική τυχειότητα. Και τότε, αυτό που απομένει είναι η ουσία, η αρχετυπική εικόνιση του εμπειρικού κόσμου, η άλλη πλευρά του εδώ: το εκεί. Στη μακρυνή προοπτική του εκεί παραπέμπει η επαναληπτική δυναμική της ανάμνησης⁵. Αν όμως στον Πλάτωνα η φορά της ανάμνησης είναι από τις Ιδέες προς το εσωτερικό του κόσμου, από το πρότυπο προς το ανάτυπο, η φορά της καβαφικής ανάμνησης είναι από τον κόσμο προς το Είναι του κόσμου, από την πολλαπλότητα της πραγματικότητας προς τη συγκεκριαιωτική φυσιογνωμία των αρχετύπων.

Η αντιστροφή των τάσεων της καβαφικής και της πλατωνικής ανάμνησης εξηγείται από τα αντίστοιχα διαβήματά τους: ο Πλάτωνας διακηρύσσει την προύπαρξη των Ιδεών από τα όντα· ο Καβάφης όμως είναι δημιουργός: τίποτα δεν μπορεί να υπάρξει στην ανάμνηση πριν αυτός ο ίδιος το δημιουργήσει. Αυτό είναι και το νέο στοιχείο της επ-ανάληψης, εφαρμοσμένη στη μνήμη: είναι μια επανάληψη με την κοινή σημασία της λέξης, αριθμητικού τύπου, που δεν επιφέρει καμιά αλλαγή, καμιά τροποποίηση στην επαναλαμβανόμενη μνημική εικόνα. Πρόκειται για μια επανάληψη προς τα πίσω. Κι αυτή ακριβώς είναι η τάση της πλατωνικής ανάμνησης. Η επ-ανάληψη όμως με την έννοια της ανάληψης μνημικών στοιχείων αποθηκευμένων στη λήθη, έχει φορά προς τα μπρος, είναι, ας το πούμε έτσι, μια επανάληψη προς το μέλλον, γιατί τα μνημικά στοιχεία, επανεμφανιζόμενα, έχουν ήδη καθαρθεί από το πρωτογενές υλικό της εμπειρίας κι έχουν μπει στην ανάμνηση με μια καινούρια μορφή, αρχετυπική, που η εμπειρία, με την εκτυφλωτική της αμεσότητα, δεν μπορεί από μόνη της να δημιουργήσει. Χρειάζεται πρώτα να μπει σε

απόσταση, να ξεχαστεί. Κι όταν η ανάμνηση θάρθει να επιτελέσει την επ-αναληπτική της λειτουργία, δεν θα κρατήσει από τα αρχικά δεδομένα της εμπειρίας παρά μονάχα το ουσιώδες, δηλαδή ένα νέο είναι, μια νέα εικόνα, που δεν μπορεί να ιδωθεί μέσα στην πραγματικότητα αλλά που ερμηνεύει την πεμπουσία όλης της εμπειρικής πραγματικότητας.

Μ' αυτό τον τρόπο ο ποιητής, βάζοντας σε απόσταση την πρωτογενή εμπειρία, επαναπροσδιορίζει τη σχέση με το παρελθόν του με την έννοια ότι μπορεί να αγγίξει κατευθείαν το ουσιώδες της χρονικής του εμπειρίας. Αυτό το ουσιώδες έχει ονομαστεί στον Καβάφη *ομορφιά*. 'Όχι οποιαδήποτε ομορφιά όμως. Μονάχα η ομορφιά του ανθρώπου έχει κληθεί να ερμηνεύσει το ουσιώδες του κόσμου. Γιατί η *ομορφιά είναι η παρουσία του Είναι*, όπως δηλώνει ο Χάιντεγγερ⁶, ή η αισθητή εκδήλωση του πνεύματος, σύμφωνα με την αρχαιοελληνική της εκδοχή. Γι' αυτό και δεν μπορεί παρά να είναι αποκλειστικά ενσαρκωμένη άνω στο ανθρώπινο πρόσωπο — και στο σώμα. Μόνο αυτή μπορεί να περιλάβει όλο το Είναι και να τ' αφήσει να φανεί με την ορατή του μορφή. Η ομορφιά δείχνει πως το άορατο μπορεί να γίνει ορατό, γιατί αποτελεί την ενσαρκωμένη μορφή των Ιδεών: η πιο ορατή Ιδεά είναι η Ομορφιά.⁷

Υπάρχει ένα ποίημα του Καβάφη — *Μέρες του 1908* — εξαιρετικά σημαντικό για τούτο το λόγο: ότι εμφανίζει καθαρά την καθαρτική εξουσία που έχει η ανάμνηση πάνω στη μνήμη και ότι αποδεικνύει πως η πρόταση της καβαφικής αισθητικής έγκειται στην μεταποίηση των μνημικών καταλοίπων — που δεν είναι ικανά από μόνα τους να εξασφαλίσουν την εισδοχή τους μέσα στο ποίημα. Σημαντικό για την τεχνική της ανάμνησης είναι το δεύτερο μισό του ποιήματος:

Τα ρούχα του είχαν ένα χάλι τρομερό.

*Μια φορεσιά την ίδια πάντοτ' έβαζε, μια φορεσιά
πολύ ξεθωριασμένη κανελιά.*

*Α! μέρες του καλοκαιριού του εννιακόσια οκτώ,
από το είδωμά σας, καλαισθητικά,
έλειψε η κανελιά ξεθωριασμένη φορεσιά.*

*Το είδωμά σας τον εφύλαξε
όταν τον τάβγαζε, που τάριχνε από πάνω του,
τ' ανάξια ρούχα, και τα μπαλωμένα εσώρουχα.
Κι έμενε ολόγυμνος· άφογα ωραίος· ένα θαύμα.
Αχτένιστα ανασηκωμένα τα μαλλιά του·
τα μέλη του ηλιοκαμένα λίγο
από τη γύμνια του πρωιού στα μπάνια, και στην παραλία.*

Η λήθη είναι αυτή που έχει τον πρώτο λόγο μέσα στο ποίημα, αλλά και μέσα στην ανάμνηση έτσι, ώστε ν' αποτελεί κατά τη γνώμη μου ένα κλασσικό παράδειγμα επ-ανά-ληψης προς τα μπρος, καθώς καταδεικνύει με πολλή απλότητα αλλά και προσεγμένη τεχνική ο Καβάφης την *μετάβαση* από το πρώτο υλικό της μνήμης στην ανα-καινισμένη του θέαση. Και είναι μια εξάισια παράθεση ποιητικής διαλεκτικής αυτή η σύνθεση της τελικής εικόνας του ποιήματος που πέρασε μέσα από τις αντιθετικές πιστοποιήσεις μιας ανικανοποίητης θέσης. Σπάνια μπορεί κα-

νείς να γευτεί μια τόσο λιτή μεταποίηση μιας πρωτόγονης μέσα σε τρεις μόνο στίχους:

*Α! μέρες του καλοκαιριού του εννιακόσια οκτώ,
από το είδωμά σας, καλαισθητικά,
έλειψε η κανελιά ξεθωριασμένη φορεσιά.*

Τούτο το άλμα από την πραγματική —υποτίθεται— εικόνα, στην επαναληπτική της —νεόδμητη πια— οικοδομή, θεμελιώνει στον Καβάφη την αρχή της μυθοπλαστικής του εκτροπής, όπου η ανάμνηση με τις καλαισθητικές της εννοήσεις, δηλ. τις αρχετυπικές της προοπτικές, έχει ακέραια την ευθύνη. Η μυθοπλαστική αυτή εκτροπή φαίνεται καθαρά από το ότι το *είδωμα*, το οποίο αντιστοιχεί εδώ στην ουσιαστική εικόνα⁸ —ακαλαισθητη αρχικά— που ξετυλίγει η ανάμνηση και που έχει δανειστεί από τη μνήμη, στέκεται έξω από το χρόνο, έξω από κάθε εμπειρικό βίωμα, γιατί έχει υποστεί τον καθαρό της λήθης και γιατί το πρωτογενές, το *αργό* ας πούμε υλικό της μνήμης έχει τεθεί σε απόσταση. Αυτό που μένει είναι μια εικόνα απόλυτη και καθάρια — μια εικόνα αρχετυπικής δομής με φανερή την καθολική ιδεατή της αναδόμηση. Γιαυτό και η εικόνα τούτη κλείνει το ποίημα αφήνοντας την εντύπωση πως θέλει να φύγει από το ποίημα, να απομακρυνθεί, και να εισέλθει στο ουσιώδες κέλυφος μια μορφής που καμιά εμπειρία, κανένας χρόνος και κανένα γίνεσθαι δεν μπορούν να αλλοιώσουν.

Η εικόνα είναι ιδεώδης, δηλαδή ουσιαστική, όπως ακριβώς ένα αρχαίο ελληνικό άγαλμα. Όπως αυτό, έτσι κι η εικόνα του ποιήματος βρίσκεται σε μια αντινομία με το χώρο, άρα και με το χρόνο: εκζητεί δηλαδή και κερδίζει εντέλει την αυτονομία της, γιατί ενώ ο χώρος είναι υποταγμένος στην προϊούσα φθορά του γίνεσθαι, εκείνη μένει άφθαρτη και απρόσιτη: ούτε ο χώρος, ούτε ο χρόνος την αφορούν, γιατί, ερμηνεύει την παρουσία του Είναι του κόσμου, την ουσιαστική του υποδομή, τη σταθερά εκείνη δηλαδή στα μέτρα της οποίας τα όντα *είναι*, ακόμα κι αν υπόκεινται στη σίγουρη προοπτική του θανάτου. Η εικόνα βρίσκεται *εδώ*, σε μια παραλία του κόσμου. Κυττάζει όμως *εκεί*, μακριά, έξω από το ποίημα και έξω από τον κόσμο. Έχει γίνει από εμπειρία, λιτή ενσάρκωση του αιώνιου, από βίωμα, σιωπηλή γνώση του επέκεινα της ουσίας. Η εξιδανίκευση της εικόνας έχει μεταφυσική καταγωγή.

Είναι εύλογο να ρωτήσουμε τώρα, αφού έχουμε προσεγγίσει το νόημα της σκόπευσης της καθαφικής ανάμνησης, ποιά είναι η σχέση των εξιδανικευμένων (μεταποιημένων) εικόνων με το πραγματικό παρελθόν του ποιητή; Δεν μπορούμε να έχουμε καμιά πρόσβαση σ' αυτή την ερώτηση παρά από το ίδιο το έδαφος της ποίησης. Γιατί τα αρχετυπικά υλικά της ανάμνησης φθάνουν μέχρι την αναγνωστική πράξη μας ειπωμένα σύμφωνα μ' ένα διηγηματικό πρότυπο που το υποτάσσει σε μια κάποια πλοκή και σε μια λογική ακολουθία της εκφοράς τους.

Μ' άλλα λόγια, η εισδοχή της αρχετυπικής εικόνας στον ποιητικό λόγο είναι *ομολογή* της εισόδου της σε *μια* ιστορία, δηλαδή σ' ένα *μύθο*. Μύθος είναι η αριστοτελική ονομασία της ιστορίας ενός ποιήματος. Η πιο πάνω ομολογία γίνεται ακόμα ευγλωττότερη, όταν έχουμε υπόψη μας την αρχαϊκή έννοια του όρου *μύθος* που σημαίνει *λόγος*. Ο λόγος όμως σ' αυτή την περίπτωση δέχεται μια ιδιαίζουσα δυναμική ταύτιση με την ιστορία. Αυτή η τελευταία όχι μόνο χρησιμο-

ποιεί σαν εργαλείο το λόγο για να υπάρξει, αλλά είναι η ίδια λόγος, έρχεται δηλαδή στο είναι σαν λόγος. Πράγμα που σημαίνει πως η ιστορία έχει οντοποιητική εξουσία. Ο λόγος, σαν λεκτική ξεδίπλωση ενός πράγματος με λογική ακολουθία, είναι λόγος ιστορικός, κάνει δηλαδή να υπάρχει αυτό το πράγμα, το καλεί στο Είναι, το ποιεί. Με την *ποίηση* του εν λόγω πράγματος γίνεται η έλευσή του στην παρουσία: δηλώνεται παρόν. Αυτή η έλευση στο Είναι, η ιστορικοποίηση μ' άλλα λόγια ενός όντος —που δεν είναι ον παρά στο μέτρο που η οντοποιητική λειτουργία της ιστορίας το κάνει να είναι— αποτελεί κατά τη γνώμη μου το ουσιάδες χαρακτηριστικό κάθε ποίησης με μύθο, με ιστορία, όπως συμβαίνει με την ελληνική τραγωδία. Η ελληνική τραγωδία έφτασε έτσι στα βαθειά νερά της ανθρωπίνης ύπαρξης: για τούτο: επειδή συνέστησε όπως η κατανόηση κάθε επικαιρότητας έγκειται στην κατάκτηση όλου του συντελεσμένου παρελθόντος της. Γιαυτό η τραγωδία δεν είναι ποτέ μια αυθαίρετη επινόηση. Είναι πάντα επικεντρωμένη σε εμπειρίες βιωμένες πραγματικά —και συνεπώς συντελεσμένες μέσα στο παρελθόν— ή απλά σε καταστάσεις φανταστικές, πλασμένες προγενέστερα. Και είναι ακριβώς πάνω στο έτοιμο πλάσμα αυτών των προγενέστερων ιστοριών που ο μύθος της τραγωδίας ανορθώνει την αξίωση να αναφέρεται στον κόσμο, να έχει δηλαδή μια «ιστορική» διάσταση. Μονάχα μ' αυτή τη βύθιση του τραγικού μύθου στην προγενέστερη ιστορική και μυθική παρακαταθήκη της Ελλάδας μπορεί η τραγωδία να προτάσσει την «ιστορική» αξίωση του λόγου της.

Εδώ ας σταματήσουμε λίγο. Γιατί μια πιο προσεκτική ματιά θα μας οδηγήσει στην εξακρίβωση αντιστοιχιών ανάμεσα στη μυθοπλαστική τεχνική της τραγωδίας και εκείνης του Καβάφη.

Πρώτα-πρώτα ας συγκεφαλαιώσουμε τις αριστοτελικές σημασίες του μύθου που ακροθίζαμε προηγούμενα.

Ο μύθος λοιπόν, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, σημαίνει ουσιαστικά το λόγο. Η δεύτερη σημασία του είναι αυτή που μας δίνει να κατανοήσουμε το ποίημα σαν το έργο, το αποτέλεσμα μιας μυθώδους επινόησης. Και η τρίτη σημασία εμπλέκει τη σύνθεση του μύθου στη λογική δομή μιας ιστορίας. Αυτή η τρίτη σημασία, που μας ενδιαφέρει περισσότερο, σκοπεύει στην υπογράμμιση του ότι η ποίηση είναι η γνώση με την οποία ο αρχαίος ποιητής συνθέτει μια ιστορία βασιζόμενος σε κάποιους μύθους, σε διηγήσεις ή χρονικά που υπήρχαν πριν απ' αυτόν. Ο Paul Ricoeur κάνει έναν ενδιαφέροντα παραλληλισμό στο σημείο αυτό. Λέει πως ο μύθος της τραγωδίας «μοιάζει μ' ένα πίνακα ζωγραφικής, ο οποίος, με βάση ένα σύστημα πλαστικών σημείων, γραμμών και χρωμάτων, δημιουργεί την *εικόνα* που μαθαίνουμε να διαβάζουμε με την βοήθεια των συμβατικών κανόνων που την παρήγαγαν». Και συνεχίζει: «ο μύθος του δράματος είναι κατά συνέπεια στο χρόνο αυτό που η *εικόνα* της ζωγραφικής είναι στο χώρο: *μύθος* και *εικόνα* είναι μηνύματα, χρονικής και χωροταξικής δομής, που γεννιούνται από μια βασική γραμματική, η οποία ρυθμίζει τη σύνδεση και τη σύνθεση των συναφών χαρακτηριστικών του αλφαβήτου του δραματουργού ή του ζωγράφου».⁹

Που έγκειται η σημασία αυτών των παραλληλισμών; Στο ότι αποτελούν μια εισαγωγή στην ακρογωνιαία έννοια της μίμησης.

Η μίμηση υπάρχει σ' όλα σχεδόν τα ποιήματα του Καβάφη, σε μια μορφή

βέβαια απλή και εμβρυακή —εκτός απ' τα ποιήματα εκείνα που παρουσιάζουν μια εκτενέστερη παράθεση του μύθου, όπου η μίμηση είναι περισσότερο ενισχυμένη. Το ποιητικό διάβημα του Καβάφη ακολουθεί τις ίδιες γενικές γραμμές που ορίζουν την τραγική μίμηση. Και ο Καβάφης απέδειξε μετά από πολλή προσπάθεια πως η μίμηση στην ποίηση δεν μπορεί να είναι μια απομίμηση της πραγματικότητας —όπως λάθος έχει εισχωρήσει στην κοινή αντίληψη του όρου. Όπως στην τραγωδία έτσι κι αυτός, έχοντας σαν σημείο εκκίνησης προϋπάρχοντα αντικείμενα ή ονόματα, μεταβαίνει στη σύνθεση ενός ποιητικού κατασκευάσματος. Και η ποιητική τέχνη είναι κατά τον Αριστοτέλη η τέχνη αυτής ακριβώς της μετάβασης.

Αν ωστόσο η ποίηση κρατά στον εσωτερικό της κάλυκα την επιλογή, ως πρώτο επίπεδο εκκίνησης, των *γενομένων ονομάτων*¹⁰, αυτών δηλαδή που αποδεδειγμένα έχουν μια ιστορική ή ακόμα και φανταστική ύπαρξη μέσα στη συνείδηση του παρελθόντος, δεν είναι γι' αυτό το λόγο που οδηγείται σε μια (απο)μίμηση ολόκληρου του συντελεσμένου παρελθόντος των προσώπων που διαθέτει. Στην περίπτωση αυτή η ποίηση θα ήταν αναπαραγωγή της έγχρονης εμπειρίας του ανθρώπου —αυτό είναι το έργο της ιστοριογραφίας— και όχι γνήσια παραγωγική κατάθεση του μύθου της ανθρώπινης εμπειρίας— και του πεπρωμένου της. Έτσι ο Καβάφης, κατά παράλληλο με την τραγωδία τρόπο, δανειζόμενος από το παρελθόν τους ιστορικούς μανδύες του, κομίζει στο εσωτερικό της ίδιας της ποίησης την τεκτονική αντίληψη της ενεργητικής —και γιαυτό παραγωγικής— εκμετάλλευσης της φαντασίας. Αυτή η αίσθηση του *ποιείν* —*facio*— που ανατρέπει κάθε αντιγραφική, και άρα παθητική κατανόηση της ποίησης, διασώζεται καλύτερα στην καθιερωμένη πια λέξη *fiction*, λόγω της λατινικής της αντίληψης.

Η *fiction*, δηλαδή η μυθοποιητική δομή της ποίησης, συμπλέει με την μίμηση, μέσω ενός σχήματος που είναι η εικόνα ως διάφορη μιας απλής απουσίας. Πώς όμως η εικόνα που κατεξοχήν εμφανίζει η *fiction*, μπορεί να στηρίξει την παραγωγική προσφορά της μίμησης στην ποίηση;

Η εικόνα παρουσιάζει από μόνη της πολλές δυσκολίες στις γενετικές της ερμηνείες. Η κοινή αντίληψη της εικόνας ανταποκρίνεται σε δύο εκδοχές: φυσικό αντίτυπο ενός απόντος δεδομένου και νοητή αναπαράσταση αυτού του δεδομένου.

Πολλές θεωρίες της φαντασίας, κυρίως αυτή του Gilbert Ryle¹¹ αλλά και του Sartre¹², ενισχύουν αυτή την κοινή αντίληψη της εικόνας και τείνουν να την ορίζουν ως νοητή αναπαράσταση ενός δεδομένου *in absentia*. Το ζήτημα του σημαιόμενου της εικόνας δεν παρουσιάζει τότε κανένα ειδικό πρόβλημα, αφού το ίδιο πράγμα μπορεί να είναι αντιληπτό *In praesentia* ή αντικείμενο της εικονιστικής φαντασίας *in absentia*. Σ' αυτή την περίπτωση αντίληψη και φαντασία δεν διακρίνονται μεταξύ τους, παρά από τους αντίστοιχους τρόπους των δεδομένων τους. Ωστόσο προβλέπεται συχνά ότι η ίδια η αντίληψη είναι εκλεκτική και ότι το αίνιγμα της *fiction* έγκειται στην *καινοφάνεια* που προκύπτει, όταν τεθούν σε τάξη τα φαινόμενα. Ιδού γιατί η άρνηση αντιμετώπισης αυτής της *καινοφάνειας* της *fiction* αποτελεί εντέλει ένα πραγματικά δυσβάσταχτο παράδοξο, όταν μιλάμε για την έλλειψη αναφοράς της *fiction* σ' ένα πραγματικό αντικείμενο. Η εικόνα που προκύπτει από μια αντίστοιχη αντίληψη ξεφεύγει απ' αυτό το παράδοξο, γιατί τόσο η αντίληψη όσο και η εικόνα της έχουν σαν αντικείμενο αναφοράς το ίδιο

δεδομένο, που μπορεί να διαπιστωθεί η πραγματική του ύπαρξη. Η έλλειψη όμως αυτής της αναφοράς σ' ένα δεδομένο, προηγούμενο της fiction, θέτει ένα αληθινά κριτικό πρόβλημα, αφού μόνη η fiction —η παραγωγική μυθοπλασία— μπορεί να αναφέρεται σε μια εξω-πραγματικότητα που είναι διάφορη μιας απλής απουσίας. Αυτό το αφόρητο παράδοξο της fiction δεν αποτελεί παρά το ήμισυ του αινίγματος. Λέγοντας πράγματι πως η fiction στερείται ενός αυθεντικού δεδομένου που θα αναπαρήγαγε in absentia, δεν απομακρύνουμε παρά ένα μόνο τρόπο αναφοράς στην πραγματικότητα, τον αναπαραστατικό ή αναπαραγωγικό. Την ίδια στιγμή όμως οδηγούμαστε σ' ένα άλλο δρόμο που καταλήγει στην πραγματικότητα και που είναι ελεύθερος: αν οι fictions δεν αναφέρονται στην πραγματικότητα (ως ήδη δεδομένη) με αναπαραγωγικό τρόπο, αναφέρονται σε κείνη την πραγματικότητα που παράγουν ως ήδη εγγεγραμμένη απ' αυτές¹³. Η παραγωγική εγγραφή του πραγματικού που προτείνει η fiction αντισταθμίζει την έλλειψη πραγματικού δεδομένου μέσα στην εμπειρία ταξινομώντας τα φαινόμενα που παράγει και προωθώντας καινούργιες συντεταγμένες ανάγνωσης αλλά και διόρθωσης της πραγματικότητας. Είναι η περίπτωση των επιστημολογικών μοντέλων, της θεωρίας των συμβόλων, όπως του Ernest Cassirer, αλλά και των πολιτικών ουτοπιών. 'Ολ' αυτά τα είδη Fiction είναι γνωστικά όχι μόνο γιατί αφήνουν να φαίνεται αυτό που παράγουν όπως είναι, αλλά και γιατί οφείλουν την παραγωγή αυτή στην οργανωτική τους δύναμη, στη γνώση της εργασίας τους αλλά και της συνολικής σύνθεσης αυτών που προτείνουν έτσι, ώστε μέσα στην φυσιογνωμία του όλου να υπάρχει ήδη η ένδειξη του λογικού, του αληθοφανούς και του αναγκαίου¹⁴ — παράμετροι που ανήκουν κατεξοχήν στο ίδιο το πρωτογενές πραγματικό της εμπειρίας.

Πώς όμως κατορθώνεται να παρατίθεται το μυθοπλαστικό όλον ως λογικό, αληθοφανές και αναγκαίο; Αυτό είναι το έργο της μίμησης το οποίο, όπως είπαμε παραπάνω, συμπλέει με την «φιξιοαναλιστική» κατανόηση της εικόνας: τόσο η μίμηση, όσο και η fiction στερούνται προηγούμενων απ' αυτές πραγματικών δεδομένων και έχουν, ως εκ τούτου, μια μηδενική βάση συσχέτισης με την πραγματικότητα. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει κάποια αναφορά έμμεσου τύπου στην πραγματικότητα: η μεν μίμηση, συνεισφέροντας στην παραγωγή του μύθου, κάνει επιλογή των *γενομένων ονομάτων*, άρα διατηρεί μια πρωτογενή σχέση με το πραγματικό, η οποία ωστόσο αμβλύνεται, όταν ο ποιητής εκκενώνει όλες τις περιπέτειες ή και τον θρύλο ολόκληρο που συνοδεύει αυτά τα ονόματα. 'Ετσι ο Οιδίποδας ή η Ιφιγένεια οφείλουν να μπουν μέσα στο μύθο που συνθέτει ο Σοφοκλής ή ο Ευριπίδης γυμνοί από κάθε μυθικό τους περίβλημα. Μόνο με τα ονόματα θα επιχειρηθεί η *σύνθεσις των πραγμάτων*¹⁵.

Η εικόνα απ' την άλλη μεριά δεν έχει τη δυνατότητα να αναφέρεται στους εκκενωμένους θρύλους των ονομάτων, άρα αναστέλλει κάθε κατευθείαν αναφορά στο πραγματικό, με την έννοια ότι στερείται άμεσου πραγματικού αντικείμενου αναφοράς. 'Ετσι, λόγω των μηδενικών βάσεων τόσο της μίμησης όσο και του μύθου —Fiction— σε σχέση με την πραγματικότητα ο Αριστοτέλης όριζε την ποίηση ως μίμηση όχι πια ανθρώπων, αλλά πράξεων: *η γαρ τραγωδία μίμησις εστιν ουκ ανθρώπων αλλά πράξεως*¹⁶. Μ' αυτό τον τρόπο απομακρύνεται ο κίνδυνος μιας επαναληπτικής και αντιγραφικής ανατύπωσης συγκεκριμένων παρελθό-

των γνωστών ήδη ανθρώπων που θα επιχειρούσε η μίμηση και θέτει πια τη σπουδαιότητα αυτής της τελευταίας στη δυνατότητα μίμησης της λογικής ακολουθίας, της συνοχής και της σημασίας που μπορεί να έχουν τα γεγονότα μέσα στην πραγματικότητα. Η μίμηση δηλαδή δεν μιμείται αυτά τα ίδια τα γεγονότα, αλλά μονάχα τη στέρεη λογική και τη συνεκτικότητά τους. Μ' αυτή την έννοια είναι που η μίμηση, χωρίς να αντιγράφει, παραθέτει ελεύθερα το μύθο με τις ενδείξεις του αληθοφανούς και του αναγκαίου, καταργώντας κάθε ευθεία αναφορά στο πραγματικό αφού, ό,τι παραθέτει, έχει ήδη πάρει μια εξιδανικευμένη μορφή, έχει γίνει *πράξις σπουδαία και τελεία*¹⁷ —κατηγορήματα που δεν έχει από μόνη της η πραγματικότητα.

Επανερχόμενοι τώρα στο διάβημα της καβαφικής ποίησης —που έχει αντιστοιχίες με το τραγικό— μπορούμε να επαναθέσουμε το ερώτημα: ποιά είναι λοιπόν το μέλλον των δεδομένων της πραγματικότητας μέσα στο ποίημα;

Οι εικόνες που έχει πλάσει η ανάμνηση, εισερχόμενες μέσα στο μύθο, συμπλέκονται μ' άλλες εικόνες, περιφερειακές αυτές εδώ, με τρόπο ώστε να δημιουργηθεί το διηγηματικό σύνολο του ποιήματος — ο μύθος. Προτείνεται έτσι ένα ιστορημένο παρελθόν του οποίου οι δεσμοί με το πραγματικό παρελθόν του ποιητή είναι αβέβαιοι: η πραγματικότητα, καθαρμένη απ' την ανάμνηση και διυλισμένη από τη λήθη, έχει μείνει έξω από το μύθο. Κι αυτό που προτείνεται είναι ένα άλλο παρελθόν που δεν υπήρξε ίσως ποτέ, τέτοιο που θα όφειλε να είχε υπάρξει, αλλά που χάθηκε κάθε ευκαιρία για να υπάρξει μέσα σ' αυτή την ίδια την πραγματικότητα. Γιαυτό ακριβώς η οργάνωση του μύθου προσανατολίζεται περισσότερο στη φανταστική οικοδόμηση πραγμάτων που η ίδια η πραγματικότητα δεν μπόρεσε να προσφέρει, πραγμάτων που έμειναν μισοτελειωμένα:

*επιθυμίες και αισθήσεις
εκόμισα εις την τέχνην — κάτι μισοειδωμένα,
πρόσωπα ή γραμμές· ερώτων ατελών
κάτι αβέβαιες μνήμες.*

Ἡ ακόμα:

*Σώμα, θυμήσου όχι μόνο το πόσο αγαπήθηκες
όχι μονάχα τα κρεββάτια όπου πλάγιασες
αλλά κι εκείνες τες επιθυμίες που για σένα
γυάλιζαν μέσα στα μάτια φανερά,
κι ετρέμανε μες στη φωνή — και κάποιο
τυχαίον εμπόδιον τες ματαίωσε.*

Ἡ και:

*Τώρα που όλα πια είναι μέσα στο παρελθόν
μοιάζει σχεδόν και στες επιθυμίες
εκείνες σαν να δόθηκες...*

Αυτή ακριβώς είναι η δυνατότητα της φαντασίας: όχι το να σχηματίζει εικόνες από την πραγματικότητα, αλλά το να δημιουργεί εικόνες που ξεπερνούν την πραγματικότητα, που τραγουδούν κάθε πραγματικότητα. Φαντασία είναι, όπως θα 'λεγε ο Bachelard, μια ιδιότητα υπερ-ανθρωπίνότητας. Γιαυτό και υποδεικνύει πως πρέπει να ξαναορίσουμε τον άνθρωπο από το σύνολο των τάσεων που τον οδηγούν

στο ξεπέραςμα της ανθρώπινης κατάστασης¹⁸. Ο Καβάφης φαίνεται να έχει αυτή την ίδια θέση, μα τη λέει μ' έναν άλλο τρόπο:

*Εις σε προστρέχω Τέχνη της Ποιήσεως,
που κάπως ξέρεις από φάρμακα·*

νάρκης του άλγους δοκιμές, εν Φαντασία και Λόγω.

Η φαντασία, συναντώντας το λόγο, δημιουργεί ένα καινούριο χώρο που ανήκει καθαρά στη γραφή και ο οποίος, παρότι θεμελιωμένος σε στοιχεία από την εμπειρική πραγματικότητα, ξεπερνά όχι μόνο την εμπειρία¹⁹, αλλά κι αυτόν τον ίδιο τον ποιητή: δεν είναι πια ο άνθρωπος που παρουσιάζει τον εαυτό του ενθουσιάζοντας και ονειρευόμενο μέσα στα ποιήματά του· είναι ο ποιητής στην ετυμολογική έννοια της λέξης. Και το *εγώ* που διατυπώνει και που προβάλλει είναι κάπως διαφορετικό, κάπως αλλιώς από το μνημικό *εγώ*: είναι το καθαρό *εγώ* της γραφής. Υπάρχει έτσι μια διάσχιση ανάμεσα στον Καβάφη-άνθρωπο που θυμάται ή ονειρεύεται και στον Καβάφη-ποιητή που γράφει. Ο πρώτος ανακαλεί από τη μνήμη, διασώζει, βρίσκει αντιμέτωπος με τις μονήρεις εικόνες του· ο δεύτερος έχει γειτονέψει με το λόγο, έχει ήδη μπει μέσα στο μύθο. Τόσο πολύ που θα ήταν άσκοπο να ζητούσαμε να μάθουμε αν αυτός που ενθυμείται είναι ο Καβάφης. Είναι απλώς ένας άλλος Καβάφης, συχνά άγνωστος από τον ίδιο του τον εαυτό — και άσχετος μ' αυτόν²⁰.

Γιαυτόν ακριβώς τον λόγο, στην αρχή αυτού του κειμένου, η διατύπωση ήταν αρκετά προσεκτική, όταν μιλούσα για την παρουσία του πιο *φαινομενικά* προσωπικού *εγώ* στο σύγχρονο τοπίο της ποίησής μας. Γιατί ο Καβάφης έχει στηρίξει ολόκληρη την τεχνική της ποιητικής του πράξης στην εξακτίωση της προσωπικής εμπειρίας προς τη μεριά καλά δομημένων αρχετυπικών ολοτήτων, με εγγενή τη λήθη κάθε πρωτογενούς συμβεβηκότος. Διεκπεραιώνεται έτσι από την εξέδρα του προσωπικού γίνεσθαι στ' άπατα νερά του μύθου, όπου το *εγώ* μεταστοιχειώνεται σε μια διαπροσωπική φόρμα ανάγνωσης της πραγματικότητας του κόσμου και όπου η μονάδα παίρνει πια τη θέση του συνόλου. Το πέραςμα αυτό από το *εγώ* στο *εμείς*, έκδηλο στο πολύ σημαντικό ποίημα *Οι Τρώες*, είναι ταυτόχρονα μια μετάβαση από την εμπειρική λεπτομέρεια στην ουσιαστική καθολικότητα, από την αγνωσία της έγχονης ύπαρξης ριγμένης μέσα στον κόσμο, στη γνώση του κόσμου μέσα από τη διαύγεια του μύθου, όπου η πραγματικότητα έχει ήδη τεθεί σε διαθεσιμότητα, σε απόσταση. Χάρη σ' αυτή την απόσταση, ο μύθος εστιάζει αυτό που όντως είναι το Είναι σ' ένα φάσμα γεγονότων ξετυλιγμένων ανεξάρτητα από την πραγματικότητα, όπως συνέβαινε εξάλλου στην τραγωδία. Η ανεξαρτησία της τραγωδίας από το πραγματικό παρελθόν, απ' όπου ωστόσο δανείζεται τα θέματά της αποτελεί τον πρώτο και ακρογωνιαίο κανόνα της αυτόνομης παραγωγής του τραγικού μύθου.

Εδώ μπορούμε να βρούμε μια κοινή γραμμή της παραγωγικής λειτουργίας του τραγικού και του καθαφικού μύθου, μια κοινότητα ουσίας ας πούμε ανάμεσα στην αριστοτελική και στην καθαφική αντίληψη της ποίησης.

Δικαιωματικά, καταλήγοντας, πρέπει να συνοψίσουμε και να συνδέσουμε μεταξύ τους τις βασικές έννοιες που ορίζουν αυτό που ονόμασα ήδη από τον τίτλο ως «περίπτωση Καβάφη».

Η περίπτωση αυτή έχει σαν βασικές συνδετικές κλειδώσεις δύο έννοιες: την

ανάμνηση και την μίμηση, οι οποίες δίνουν τους πόρους για την δημιουργία της μυθοπλαστικής σκευής των καβαφικών οραμάτων. Τα οράματα αυτά έχουν να κάνουν με μια δεύτερη ανάγνωση του παρελθόντος του ποιητή, αλλά και ευρύτερα όλης της συντελεσμένης εμπειρίας που έχει καταγράψει η Ιστορία.

Αυτή η ιδιαίτερη ανάγνωση που κάνει ο Καβάφης στην Ιστορία, σπάει κάθε νομοτελειακή αντίληψη του συμβάντος και απηχεί όχι μόνο τη ρήξη με τη συντέλεια της εμπειρικής παρακαταθήκης, αλλά και εκείνο το άλλο επίπεδο όρασης του ποιητικού όμματος: καμιά εμπειρία και κανένα παρελθόν δεν είναι νεκρές όψεις του χρόνου. Οφείλουν να (ξανα)ζωντανέψουν και να συμβούν έτσι όπως θα όφειλαν να είχαν συμβεί μέσα στην ίδια την πραγματικότητα. Ποιός όμως είναι και ο όρος αυτής της ανα-κίνησης του παρελθόντος;

Είναι ακριβώς η εκκένωση κάθε εμπειρικής και άρα ήδη εγνωσμένης παραγωγικής διάστασής του. Έτσι το παρελθόν —όταν πρόκειται ιδιαίτερα για το παρελθόν του ποιητή— αφήνεται να λησμονηθεί, χωρίς ν' απασχολεί διόλου τη συνείδηση. Η στιγμή όμως της επανεμφάνισής του είναι ακριβώς η στιγμή μιας επ-ανάληψης, δηλαδή αυτής της ίδιας της *ανάμνησης*: είναι η στιγμή της μεταστοιχείωσης της εμπειρίας, αφού το παρελθόν δεν έχει κρατηθεί παρά μονάχα μια ιδέα, μια πρώτη συγκίνηση, μια ελάχιστη λάμψη αλάβωτης νιότης. Και είναι πάνω στον καμβά αυτών των ουσιών που ο Καβάφης διαρθρώνει τις αρχετυπικές συντεταγμένες της ανάμνησης οι οποίες μεταπλάθουν την πραγματικότητα, γιατί την εντάσσουν σε μια άλλη διάταξη δράσης — δράσης που της δανείζουν οι παραγωγικοί μηχανισμοί της μίμησης.

Η μίμηση στο σημείο αυτό έχει ένα ρόλο αντιπερισπασμού: όσο αποτραβηγμένα κι αν είναι τα υλικά της ανάμνησης από την πραγματικότητα, άλλο τόσο πρέπει να πλησιάζουν αυτήν την τελευταία για να στηθεί ένα αληθοφανές σύνολο δράσης, ένας μύθος που να έχει όμως τους αρμούς και τις κλειδώσεις κάθε πραγματικής εμπειρίας. Για το λόγο αυτό η μίμηση περιέχει ένα θεμελιώδες παράδοξο: κρατά μαζί και συν-ταιριάζει το πλησίασμα της ανθρώπινης πραγματικότητας αλλά και την «φιξιοναλιστική» απόσταση²¹. Το αποτέλεσμα της μίμησης είναι έτσι μια απόδοση στο πραγματικό αυτού που δεν μπορεί μόνο του να παραγάγει, αλλά σ' ένα βαθμό εξιδανικευμένο, άρα περισσότερο τέλειο. Η μίμηση, έχοντας ως υλικό μια ιδέα αναντίστοιχη μ' ένα πραγματικό δεδομένο (fiction), οφείλει να πλησιάζει την πραγματικότητα για να κινήσει αληθοφανώς το υλικό της. Η καβαφική μίμηση έχει επιλέξει ως όχημα δράσης την ιστορία. Παρουσιάζει δηλαδή ένα είδος *ιστορικοποίησης* της φαντασίας²², γιατί ακριβώς μας δίνει την δράση *σαν* να ήταν μέρος του παρελθόντος του ποιητή: η παράθεση των δρώμενων μιμείται κατά κάποιο τρόπο την ιστορική αφήγηση και ξεδιπλώνει τα γεγονότα *σαν* να είχαν πραγματικά συμβεί.

Ποιός είναι ο λόγος αυτής της ψευδαίσθησης που δημιουργεί η μίμηση; Και γιατί ο Καβάφης επιλέγει την ψευδαίσθηση του ιστορικού ορίζοντα ως ενισχυτικού στοιχείου του αληθοφανούς;

Η απάντηση πρέπει να αναζητηθεί προς τη μεριά της *Ποιητικής*²³, όπου ο Αριστοτέλης λέει: *επί δε της τραγωδίας των γενομένων ονομάτων αντέχονται, αίτιον δ' ότι πιθανόν εστι το δυνατόν: τα μεν ουν μη γενόμενα ούπω πιστεύομεν είναι*

δυνατά, τα δε γινόμενα φανερόν ότι δυνατά· ου γαρ αν εγένετο, ει ην αδύνατα.

Ιδού λοιπόν πως ο Καβάφης, κατά παράλληλο με την τραγωδία τρόπο, ενεργοποιεί τη μίμηση, επιτάσσοντας το δυνατό στην υπηρεσία της πειθούς. μόνο αυτό που έχει συμβεί, μπορεί να είναι πειστικό. Έτσι μπορεί να εξηγηθεί η καβαφική τακτική του βυθίσματος μέσα στην ιστορία που όχι μόνο πιστοποιεί ότι η παραγωγική φαντασία μπορεί να έχει την οργάνωση και τα ερείσματα του πραγματικού, αλλά και οριοθετεί μια άλλου είδους τροφοδότηση της ιστορικής συνείδησης. αυτή της σκηνοθετικής πρόθεσης μιας, εκ πρώτης όψεως, ανενεργούς αντι-ύλης του παρελθόντος, η οποία ωστόσο καθίσταται ενεργητική όταν η μίμηση, θέτοντας ενώπιόν μας τα ανυποψίαστα υλικά της, κάνει να εμφανίζεται μπροστά μας ένα πράγμα που γίνεται άξιο να το στοχαστεί κανείς. Είναι αυτό ακριβώς το πράγμα που, έχοντας μηδενίζει τον κόσμο, τον έχει θέσει ταυτόχρονα μπρος στα μάτια μας μέσα από την μεγενθυτική και καθαρτική δίοδο του μύθου. Μόνο οι μύθοι μπορούν να θεμελιώσουν τον κόσμο πάνω στην αληθινή του βάση, γιατί τον έχουν απαλλάξει από την αυτόφωρη και παραπλανητική θέαση της άμεσης εμπειρίας: τον έχουν κατακτήσει μοναδικό.

Ο Καβάφης ωστόσο, μέσα ακριβώς από τη μιμητική σκιοδότηση του μύθου, μας έχει παραπλανήσει ως προς την άμεση παράθεση της εμπειρίας που τον αφορά, γιατί έχει αναδομήσει εκ θεμελίων το πρωτότυπο, *προσωπικό* υλικό των αναφορών του. Και φρόντισε, σαν διορατικός γραμματικός που ήταν, να αφήσει την διαθήκη που καθορίζει τους όρους της ανάγνωσης των ποιητικών του καταθέσεων:

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

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

Δεν ξέρω άλλη πανοπλία τόσο αμυντικά θωρακισμένη, με τόσες αναπάντεχες προδιαγραφές για κάθε είδους πόλεμο — για μιαν αβυασσαλέα αντοχή. Ωστόσο κάθε τακτική παραλλαγής, κάθε μηχανισμός απόκρουσης της ανοικτής επίθεσης, έχει ετούτους τους μοναδικά αληθινούς αρμούς: τα ψεύδη, δηλ. την αρνητική αγγιγμένη, άλλη όψη της αλήθειας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αριστοτέλης, *Περί μνήμης*, 453 a, 7.
2. Γ. Λεωνίτης, *Καβαφικά αυτοσχόλια*, Αθήνα, 1977, σ. 19.
3. Για τη σχέση *λημοσύνης* και μνήμης δεξ Ησιόδου, *Θεογονία*, 55 και 102 κ.ε. Επίσης J. P. Vernant, *Aspects mythiques de la mémoire en Grèce* στο *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro, 1966,

- σ.σ., 56-57. Κυρίως τη συνοπτική φράση που κλείνει το απόσπασμα στο οποίο παραπέμπουμε: “La rémémoration du passé a comme contre-parti nécessaire l’oubli du temps présent”.
4. Βλ. H.B. Vergote, *Sens et Répétition. Essai sur l’ironie Kierkegaardienne*, t. 2, Paris, Cerf/Orante, 1982. Επίσης Kierkegaard, *Η Επανάληψη*, μετάφρ. Σοφ. Σκοπετέα, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1977, σσ. 3-5.
 5. Για περισσότερα πάνω στο ρόλο της ανάμνησης στην ποιητική διαδικασία του Καβάφη, δες Georges Papadakis, *Destin et Anamnèse. Essai de lecture de la poésie de Constantin Cavafy*, Διδακτορική Διατριβή, Strasbourg, 1987, σσ. 22-47 και 55-86.
 6. Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1979, σ. 172. (γαλλική μετάφραση).
 7. Η καβαφική ανάδειξη —αλλά και λατρεία— του ανθρώπινου σώματος ή προσώπου, παραπέμπει κατευθείαν στην αρχαία ελληνική εμπειρία του ωραίου, για λόγους που δεν είναι της στιγμής να αναλύσουμε εδώ. Ας περιοριστούμε μόνο να πούμε πως το ωραίο, σύμφωνα με την αρχαιοελληνική του εκδοχή, είναι ακριβώς η εμπειρία του πνευματοποιημένου αισθητού που δεν μπορεί να εκδηλωθεί παρά στην ανθρώπινη όψη — και στο σώμα. Εξάλλου το σημαντικότερο κατηγορημα του Ωραίου κατά τους Έλληνες υπήρξε η χάρη, η οποία εγείρει τον έρωτα και δεν έχει τίποτα κοινό με τη φύση. Η χάρη δεν επιπίπτει παρά σ’ αυτό που στον άνθρωπο δεν είναι φύση, δηλ. σ’ ένα ορισμένο τύπο εκούσιας κίνησης. Για το λόγο αυτό η χάρη είναι η ομορφιά που δεν έχει την καταγωγή της στην απλή αισθητότητα, κι έτσι μπορεί να προκαλεί τον έρωτα. Στον Καβάφη υπάρχει αυτή η ερωτική φόρτιση της χάρης, η οποία είναι κατά κάποιο τρόπο ένα «κινούν αίτιον» της ομορφιάς μόνης της ανθρώπινης παρουσίας· κι είναι γι’αυτό που έχει αρχαιοελληνική καταγωγή. Για περισσότερα δες, Georges Papadakis, ό.π. σσ. 65-72. Επίσης Schiller, *Letters sur l’éducation esthétique de l’homme*, Paris, Aubier, 1943.
 8. Κυττάζοντας τη γαλλική μετάφραση του Καβάφη της Μ. Yourcenar, καταλαβαίνει κανείς πόσο σωστά έχουν αποδοθεί οι καίριοι στίχοι του ποιήματος όπου γίνεται η μετάβαση από τη μνήμη στην ανάμνηση. Κι εκεί που ένας νεοέλληνας θα καταλάβαινε το είδωμα σαν είδος, σαν είδη, την αισθητηριακή άποψη του ορώ και συνεπώς της εμπειρίας, εκείνη διείδε την ιδέα, την εικόνα που υπάρχει στην μνήμη, όταν η εμπειρία έχει ήδη συντελεστεί. Έτσι μπόρεσε να δώσει αυτούσιο το πέρασμα που επιχειρεί ο Καβάφης από την εμπειρία και τη μνήμη στην ανάμνηση, στην επεξεργασία δηλαδή των ανακλημένων δεδομένων του παρελθόντος. Μεταφράζει: “Ah! jours de l’été 1908. Le complet cannelle s’est heureusement effacé de votre image”. (Βλ. M. Yourcenar, *présentation critique de Constantin Cavafy*, suivie d’une traduction intégrale de ses poèmes par m. Yourcenar et Constantin Dimaras, Paris, Gallimard, 1958, σελ. 236). Η μεταφράστρια σημειώνει εξάλλου στην εισαγωγή της για τον ποιητή: “d’ordinaire, ce n’est pas la résurrection du passé qu’il recherche qu’une image de celui-ci, une Idée, peut-être une Essence”. Και πιο κάτω, παραθέτοντας τους στίχους που δώσαμε παραπάνω: “Dans Jours de 1908, la silhouette du nageur debout sur la plage, soigneusement nettoyée de l’incongru et du médiocre, se découpe à jamais sur un admirable arrière-plan d’oubli”. (σ. 39).
 9. Βλ. *La fonction narrative* στο LA NARRATIVITE, recueil préparé sous la direction de D. Tiffeneau (συλλογή Phénoménologie et herméneutique), Paris, εκδ. C.N.R.S., 1980, σ. 54.
 10. Αριστοτέλη, *Ποιητική*, 9, 1451 b, 15.
 11. G. Ryle, *the concept of Mind*, London, Hutchinson and Co., 1949.
 12. J.P. Sartre, *L’imagination*, Paris, P.U.F., 1983. Του ίδιου, *L’imaginaire*, Paris, Gallimard, 1985 (επανεκδόσεις).
 13. R. Ricoeur, *La narrativité*, ό.π., σ. 58.
 14. Αυτές οι ενδείξεις μας επαναφέρουν πάλι πίσω στις τρεις σημασίες του μύθου. Αποδεικνύεται έτσι πως όλ’ αυτά τα είδη fictions που είδαμε παραπάνω διαθέτουν και την λογική συνοχή και την δομή της πραγματικότητας, αν και προτείνουν μια άλλη πραγματικότητα, αναντίστοιχη με την εμπειρία, μέσω της μυθολογικής οδού.
 15. Αριστ. *Ποιητική*, 6, 1450 a, 5.
 16. Όπ.παρ., 6, 1450 a, 16.
 17. Όπ. παρ., 6, 1449 b, 24.
 18. G. Bachelard, *L’eau et les rêves*, Paris, Jové Corti, 1960, σ. 23.
 19. Βλ. κυρίως Dilthey, *L’imagination poétique* στο *Le monde de l’Esprit* (γαλλική μετάφραση), Paris,

- Aubier, 1947, σ. 23: «Η σφραγίδα της ποιητικής μεγαλοφυίας συνίσταται ακριβώς στο γεγονός ότι δεν είναι ικανός (ο ποιητής) να αντιγράψει μόνο την εμπειρία μ' ένα πειστικό τρόπο, αλλά και να μπορεί μ' ένα είδος παραγωγικής πνευματικής δύναμης, να παράγει μια φόρμα που δεν θα μπορούσε να βρει σε καμμιά εμπειρία, και χάρη στην οποία οι εμπειρίες της καθημερινής ζωής γίνονται πιο κατανοητές, καθώς αποκτούν ένα νόημα στην καρδιά μας».
20. Βλ. R. Barthes, "*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*", Paris, inédits du collège de France, No 3, 1982 (Διάλεξη της 19ης Οκτώβρη 1978), σσ. 11-12. Ο Barthes, αναλύοντας την μυθοποιητική δύναμη του Proust, διαχωρίζει το "je" της διήγησης από το "moi" της γραφής και γράφει: "je" n'est pas celui qui se souvient, se confie, se confesse, il est celui qui énonce: celui que ce "je" met en scène est un "moi" d'écriture, dont les liens avec le "moi" civil, sont incertains, déplacés... Le résultat de cette dialectique est qu'il est vain de se demander si le Narrateur de la Recherche est Proust (au sens civil du patronyme): c'est simplement un autre Proust, souvent inconnu de lui-même". Οι αντιστοιχίες ανάμεσα στον Proust και στον Καβάφη, τηρουμένων πάντοτε των αναλογιών, δεν πρέπει να θεωρηθούν ευκαταφρόνητες.
21. Βλ. P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, σελ. 57.
22. Για μια περαιτέρω πληροφόρηση πάνω στην ιστορικοποίηση που επιφέρει η μίμηση στην fiction, δες Georges Paradakis, όπ. παρ., σσ. 173 κ.ε. και 185 κ.ε. (προσέγγιση του ποιήματος: *Μύρης: Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.*)
23. *Ποιητ.*, 9, 1451 b, 15-18.

ΔΡ ΓΙΩΡΓΟΣ Ν. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΜΕΣΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ
ΑΘΗΝΑ