

Ο ΚΑΒΑΦΗΣ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ Ο ΚΑΒΑΦΗΣ ΤΟΥ ΣΕΦΕΡΗ

247

Νάσος Βαγενάς

Η διάλεξη του Σεφέρη “Κ. Π. Καβάφης, Θ.Σ. Έλιοτ · παράλληλοι” θεωρείται σταθμός στη μελέτη του καβαφικού έργου, σημείο τροπής προς την κατεύθυνση ενός νεότεριότερου και πολιτικότερου Καβάφη. Ο Γ.Π. Σαββίδης την αποκαλεί “οριακή για τις νεότερες καβαφικές σπουδές” · ο Στρατής Τσίρκας διαπιστώνει ότι “προσδιόρισε αποφασιστικά το ρόλο της ιστορικής αίσθησης στην ποίηση του Καβάφη”· ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος παρατηρεί ότι “εγκαινιάζει μιά νέα ερμηνευτική του Καβάφη”¹. Μιά περιγραφή της απήχησης της, δεκαέξι χρόνια έπειτα από τη δημοσίευσή της (1947)², μας δίνει ο Πάνος Μουλλάς (1963). Παραθέτω ολόκληρο το σχετικό χωρίο του, γιατί προσδιορίζει το βασικό πεδίο, πάνω στο οποίο θεμελιώθηκε από τον Σεφέρη αυτό που χαρακτηρίζεται κριτική αναθεώρηση της καβαφικής ποίησης: “*Τα ιστορικά ποιήματα [του Καβάφη], αποκομμένα ολότελα από τη σύγχρονη πραγματικότητα, δεν φάνοιταν παρά αυτοσκοποί, ένα σίγουρο καταφύγιο για τον ποιητή που ζητούσε να ταξιδέψει τη διαστροφή του μέσα στους αιώνες. Όπου,*

1. Σαββίδης, *Ο Καβάφης του Σεφέρη*, τομ. 1, επιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα, 1984, σ. 270· Τσίρκας, *Ο πολιτικός Καβάφης*, Αθήνα, 1971, σ. 21· Δασκαλόπουλος, “Οι καβαφικές έρευνες σήμερα”, *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης*, 1-3 Ιουλίου 1983, Αθήνα, 1984, σ.37 (= Κ.Π. Καβάφης: *Σχέδια στο περιθώριο*, Αθήνα, 1988, σ. 50). Η διάλεξη του Σεφέρη, γράφει ο Στέφανος Ροζάνης, “αποτελεί το πρώτο σοβαρό εγχείρημα, το οποίο ενέχει το πνεύμα ενός ευρύτερου διαλόγου για τον καθορισμό της ποιητικής λειτουργικότητας του καβαφικού έργου” (“Κριτικές παρεμβάσεις και ερμηνευτικά σχεδιάσματα στο έργο του Κ.Π. Καβάφη”, *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης*, σ. 46).

2. Το κείμενο της διάλεξης δημοσιεύτηκε, επεξεργασμένο και υποσημειωμένο, στην *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* (τόμ. 3, 1947, σ. 33-43), περιλήφθηκε στη δεύτερη έκδοση των *Δοκιμών* (Αθήνα 1962), και στην τρίτη (Αθήνα, 1974, τομ. 1), στην οποία εφεξής βραχυγραφικώς (Δ) παραπέμπω.

έξαφνα, ύστερ' από χρόνια, ένας άλλος μεγάλος ποιητής μας, υποψιάστηκε με το ασφαλτο ένοστικό του μερικές από τις αλήθειες, που η έρευνα έρχεται σήμερα πανηγυρικά να επικυρώσει. Για άλλη μία φορά οι καθαφικές σπουδές προωθήθηκαν με μια διάλεξη: στις 17 Δεκεμβρίου 1946 ο Γιώργος Σεφέρης έδειχνε στους ακροατές του, μέσα στην αίθουσα του Βρεταννικού Ινστιτούτου, πως το γνωστό επίγραμμα “Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες” μπορούσε να μην είναι άσχετο με την μικρασιατική καταστροφή. Ο δρόμος είχε κιόλας ανοιχτεί. Δώδεκα χρόνια αργότερα οι έρευνες του Στρατή Τσίρκα κατέληξαν σε σίγουρο αποτέλεσμα: ένας καινούργιος Καβάφης, απαλλαγμένος από τα ψιμύθια του ιδεαλισμού, φανερώνεται κιόλας στις αληθινές του διαστάσεις”³.

Το βασικό πεδίο για το οποίο μιλήσαμε παραπάνω είναι βέβαια η ερμηνεία του Αλεξανδρινού από τον Τίμο Μαλάνο, που αναπτύσσεται στο βιβλίο του *Ο ποιητής Κ.Π. Καβάφης* (1933) και στο μελέτημα “Συμπληρωματικά σχόλια” (1935)⁴. αυτήν δηλώνει η φράση του Μουλλά η αναφερόμενη στην ιστορία ως το “σίγουρο καταφύγιο για τον ποιητή, που ζητούσε να ταξιδέψει τη διαστροφή του μέσα στους αιώνες”)· ερμηνεία που προσδιορίζεται ως η έως το 1947 αντίληψη της κριτικής για τη χρήση της ιστορίας από τον Καβάφη, χρήση που καθορίζει, σε αποφασιστικό βαθμό, τη φυσιογνωμία του ως ποιητή. Μιάν εικόνα της πριν από το 1947 κριτικής για τον Καβάφη παρέχει και η ίδια η διάλεξη του Σεφέρη, αφού ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσονται οι θέσεις της δηλώνει, εμμέσως πλην εναργώς, ότι αποτελεί μιά νέα προσέγγιση της καθαφικής ποίησης, την οποία δεν επιχείρησε κανείς προηγουμένως.

Έχουν όμως τα πράγματα έτσι; Είναι η διάλεξη του Σεφέρη μια νέα θεώρηση της καθαφικής ποίησης; Σκοπός αυτής της μελέτης μου είναι να δείξει ότι δεν είναι, χωρίς εντούτοις ν' αμφισβητεί τη σημασία της ως μεγάλου σταθμού στις καθαφικές σπουδές. Η θέση της μελέτης μου, με άλλα λόγια, φαίνεται ένα παράδοξο, και είναι: ένα παράδοξο που θ' αξιζε να το μελετήσει κανείς, γιατί η ανάλυσή του θα μπορούσε να μας δείξει έναν από τους δρόμους μέσα από τους οποίους προχωρεί η κριτική.

Όπως δηλώνει ο ίδιος ο Σεφέρης, σκοπός της διάλεξής του είναι να εξετάσει “πώς εφαρμόζονται οι κριτικές απόψεις του Έλιοτ στο έργο του Καβάφη και πως αποκρίνεται ο Καβάφης στις απόψεις αυτές”⁵. Την ιδέα να δει την ποίηση του Καβάφη μέσα από το πρίσμα των ελιωτικών απόψεων για την ποίηση, την συλλαμβάνει ο Σεφέρης όταν αντιλαμβάνεται ότι η καθαφική χρήση της ιστορίας δεν είναι η παραδοσιακή και παρωχημένη, όπως πίστευε, αλλά είναι όμοια με την μοντερνιστική χρήση του μύθου. Η συνειδητοποίηση αυτή συντελείται ξαφνικά τον Μάιο του 1941, “λίγες μέρες ύστερα από τη μάχη της Κρήτης”⁶, όταν ο Σεφέρης βρίσκεται για πρώτη φορά στην Αλεξάνδρεια. Αιτία της είναι η γνωριμία του χώρου, όπου έζησε ο Καβάφης. Αφορμή της το επίγραμμα “Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες”. Το αίσθημα της “λιμνάζουσας διάλυσης, της ματαιότητας της ανθρωπίνης προσπάθειας και του αισθησιακού μηδενισμού” που ανάδινε η πόλη του Καβάφη, έκανε τον Σεφέρη να αισθάνεται ότι η εικόνα της καθαφικής ποίησης, που είχε, ήταν ανακριβής. “Πουθενά αλλού”, σημειώνει στο ημερολόγιό του, “δεν θα του ήταν

3. Μ. Χ. Γεωργίου [Παν. Μουλλάς], “Ο Καβάφης και η άρνηση”, *Επιθεώρηση Τέχνης*, 18, 1963, σελ. 654. Το χωρίο λείπει από την αναδημοσίευση της μελέτης στο βιβλίο του Μουλλά *Παλίμψηστα και μη*, Αθήνα, 1992.

4. Περιλήφθηκαν και τα δύο στον πρώτο τόμο των *Απάντων* του Μαλάνου (Αλεξάνδρεια [1943]).

5. Δ, σ. 327.

6. Δ, σ. 329.

δυνατό να γράψει: "είμεθα ένα κράμα εδώ ..." ή "εν μέρει ... εν μέρει" - πουθενά έξω από αυτούς τους δρόμους με την εξωφρενική ποικιλία πρωτάκουστων ονομάτων⁷. Η ανάμνηση του καβαφικού επιγράμματος ένα βράδι στη συσκοτισμένη εξαιτίας του πολέμου πόλη ήταν ο καταλύτης: "Τότε, πρώτη φορά, συλλογίστηκα", συνεχίζει ο Σεφέρης, "πως το ποίημα είχε γραφεί στα 1922, στις παραμονές τις μικρασιατικής καταστροφής: σχεδόν ασυνείδητα [...] μετέφρασα [τους τελευταίους του στίχους]:

*Εγράφη εν Αλεξανδρεία υπό Αχαιού
το έτος που το Έθνος κατεστράφη.*

Δεν ήτανε πιά ο Καβάφης που πήγαινε να προσκολληθεί στην Ελληνική Ανθολογία, πηδώντας ένα χάσμα αιώνων· δεν ήταν ένας τεχνουργός ψυχρών και τυχαίων παρνασσικών πορτραίτων· ήταν ένας σύγχρονός μου που βρήκε τον τρόπο να εκφράσει τα συναισθήματά του με τη μεγαλύτερη δυνατή συντομία και ένταση, κάνοντας και τον Σιμωνίδη και τα λαμπρά παλαιά επιτύμβια ν' αφήσουν τους χαλασμένους τάφους και να' ρθούν προς εμένα. Μία ζωντανή παρουσία που άγγιζε και το επίγραμμα του Σολωμού στα Ψαρά⁸.

Με άλλα λόγια: η ιστορία στην ποίηση του Καβάφης δεν είναι, όπως πίστευε, ως τότε ο Σεφέρης, μια επιστροφή στο παρελθόν, μια οπτασιακή αναπόληση, ένας διάκοσμος ή ένα θέμα για να σμιλέψει ο ποιητής ένα "ωραίο" ψυχρό και ασύνδετο ανάγλυφο· είναι η προέκταση και αντικειμενοποίηση του συναισθήματος του Καβάφης, που είναι σύγχρονο. Τα ιστορικά πρόσωπα του Καβάφης είναι ζωντανά, σημερινά⁹, γιατί έχουν οργανικό δεσμό με τον ποιητή, με την εμπειρία του, με την εμπειρία της γενιάς του. Υπάρχει στον Καβάφη, λέει ο Σεφέρης, "ένα αίσθημα χρονικού συνταυτισμού: το παρελθόν συνταυτίζεται με το παρόν και ίσως με το μέλλον"¹⁰. Πρόκειται για μια χρήση της ιστορίας όχι διαφορετική από εκείνη την οποία ανακαλύπτει ο Έλιοτ στον Τζόυς και χρησιμοποιεί και ο ίδιος ο Έλιοτ στην *Ερημη Χώρα*, προϊόν της ιστορικής αίσθησης του μοντερνιστή συγγραφέα. Αυτή τη χρήση του παρελθόντος, που ο Έλιοτ την ονομάζει "μυθική μέθοδο", "δεν τη σκιαγραφεί μόνο", γράφει ο Σεφέρης, "την εφαρμόζει συστηματικά ο Καβάφης πολύ πριν φανεί ο *Οδυσσέας* του Joyce, και παράλληλα, και πρωτότερα, από τον Yeats"¹¹.

Αυτή είναι η βασική θέση της διάλεξης του Σεφέρη, από την οποία απορρέουν (ή στην οποία συρρέουν), σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, όλες οι άλλες θέσεις της, που είναι οι εξής:

1. Η ευαισθησία του Καβάφης έχει ένα κοινό χαρακτηριστικό με την ευαισθησία του Έλιοτ, το οποίο ο Έλιοτ προσδιορίζει και ως χαρακτηριστικό των Άγγλων μεταφυσικών ποιητών: "είναι μιά κράση αδιάλυτη αίσθησης, μάθησης και σκέψης", η οποία έχει ως αποτέλεσμα "μια άμεση αισθησιακή σύλληψη της σκέψης, μια ανάπλαση της σκέψης σε

7. *Μέρες* Δ, Αθήνα, 1977, σ. 101

8. Δ, σ. 330.

9. Δ, σ. 334.

10. Δ, σ. 335.

11. Δ, σ. 340.

12. Δ, σ. 343 και 342

13. Δ, σ. 344 και 342.

αίσθημα”¹². Ο Καβάφης “αισθάνεται με τη σκέψη του” και “σκέπτεται με την αίσθησή”¹³ του, και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό –στον μεγαλύτερο δυνατό βαθμό για έναν ποιητή– ώστε να είναι ένα όριο, όπου η ποίηση απογυμνώνεται από τα “ποιητικά” στοιχεία προσεγγίζοντας την πρόζα. Όμως διαφέρει από την πρόζα χάρη στον “αισθησιακό συντελεστή της διάνοιάς “ του¹⁴.

2. Το ενιαίο και αδιάλυτο της αίσθησης και της σκέψης είναι το βασικό στοιχείο της ενότητας του έργου του Καβάφη, “του συνολικού έργου του”. “Αυτή η ενότητα”, που “είναι η χάρη του”, γίνεται αισθητή από “μιά ορισμένη στιγμή και πέρα”. Από τη στιγμή αυτή –από “το 1910 περίπου”– “το καβαφικό έργο πρέπει να διαβάζεται και να κρίνεται όχι σαν μιά σειρά από χωριστά ποιήματα, αλλά σαν ένα μόνο ποίημα *εν προόδω* - ένα work in progress, όπως θα’λεγε ο James Joyce”¹⁵.

3. Ο Καβάφης δεν είναι λυρικός ποιητής. Η γλώσσα του παρά την πεζότητά της λειτουργεί συγκινησιακά, με αποτέλεσμα ανάλογο μ’ εκείνο της λυρικής γλώσσας, γιατί είναι γλώσσα *δραματική*, με την έννοια που ορίζει τη δραματικότητα ο Έλιοτ: τα ποιήματα του Καβάφη, όπως τα ποιήματα του Όμηρου και του Δάντη–αλλά και του ίδιου του Έλιοτ– αναπαριστούν “την ανθρώπινη δράση και την ανθρώπινη συμπεριφορά”· είναι γεμάτα από ένα πλήθος ανθρώπων και δραματικών καταστάσεων που παράγουν συγκίνηση¹⁶.

4. Η δραματικότητα της ποίησης του Καβάφη διατυπώνεται με την εφαρμογή ενός εκφραστικού τρόπου, που ο Έλιοτ αποκαλεί “αντικειμενική συστοιχία”· δηλαδή με μια πλαισιωμένη έκφραση της συγκίνησης, που μπορεί να είναι “μιά σκηνοθεσία καταστάσεων, ένα πλαίσιο γεγονότων, ένας μορφικός τύπος [...] που θα είναι ο τύπος (η φόρμουλα)” της συγκεκριμένης συγκίνησης του ποιητή και που θα λειτουργεί “όπως το πλαίσιο ενός στόχαστρου”· έτσι ώστε, “όταν τα εξωτερικά γεγονότα, που πρέπει να καταλήξουν στον ερεθισμό των αισθήσεων, δοθούν” –όταν δηλαδή “οι αισθήσεις κοιτάξουν το στόχαστρο” – “η συγκίνηση να παρουσιάζεται αμέσως”¹⁷.

5. Ο Καβάφης χρησιμοποιεί την αντικειμενική συστοιχία στον μέγιστο δυνατό βαθμό, γεγονός που ορίζει και την ιδιοτυπία του: αντικειμενικοποιεί διαμέσου των προσώπων και των εξωτερικών καταστάσεων το συναίσθημά του τόσο, ώστε η γλώσσα του να φαίνεται ουδέτερη και ασυγκίνητη. Μολαταύτα η συγκίνησή του λειτουργεί υπογείως στους στίχους του: “η κίνηση των προσώπων και των γεγονότων είναι τόσο πυκνή, τόσο στεγανή [...], που θαρρείς πως τα ποιήματά του τραβούν τη συγκίνηση *δια του κενού*. Αυτό το κενό που δημιουργεί ο Καβάφης, είναι το στοιχείο που κάνει τη διαφορά ανάμεσα στη φράση του και στην τρέχουσα πεζολογία”¹⁸.

Οι θέσεις αυτές που καταλαμβάνουν τα τέσσερα πρώτα μέρη της διάλεξης, είναι –με την εξαίρεση εκείνης που χαρακτηρίζει την ποίηση του Καβάφη “*έργο εν προόδω*”– τα στοιχεία που αιτιολογούν, κατά τον Σεφέρη, τον παραλληλισμό του Καβάφη με τον Έλιοτ. Το πέμπτο, και τελευταίο, μέρος της διάλεξης αναλώνεται στην περιγραφή των διαφορών των δύο ποιητών, οι οποίες δεν μας ενδιαφέρουν εδώ. Η διάλεξη τελειώνει με μιά κριτική υποθήκη: “Καθώς πιστεύω”, καταλήγει ο Σεφέρης, “ένα από τα δύο πρέπει να συμβεί: είτε θα εξακολουθούμε να σχολιάζουμε την ιδιωτική ζωή του Καβάφη, συνεχίζοντας τα

14. Δ, σ. 341.

15. Δ, σ. 328.

16. Δ, σ. 347.

17. Δ, σ. 347-348.

18. Δ, σ. 348-349.

ευφυολογήματα μιας επαρχιώτικης νοοτροπίας, και φυσικά θα θερίσουμε ό,τι σπείραμε· είτε, ξεκινώντας από το βασικό χαρακτηριστικό του, την ενότητα, θα κοιτάξουμε τι μας λέει το έργο του, όπου καταναλώθηκε σταλαματιά-σταλαματιά, με όλες του τις αισθήσεις”¹⁹.

Η κατακλείδα αυτή, το μόνο διατυπούμενο με οξύτητα σημείο της διαφωνίας του Σεφέρη με τον Μαλάνο, πρέπει να αποτελέσει το έναυσμα για την απάντηση του δεύτερου, και την ιδρυτική αφορμή της διαμάχης που ακολούθησε. Αιτία της διαμάχης είναι βέβαια ολόκληρη η διάλεξη, η οποία κατά το μεγαλύτερο μέρος της είναι, παρά τη νηφαλιότητά της, μια συνεχής αντίκρουση, άμεση και έμμεση, του βιογραφισμού της κριτικής του Μαλάνου και ορισμένων από τις απόψεις του τις αναφερόμενες στη χρήση της ιστορίας και στην πεζολογία του Καβάφη· αντίκρουση που πραγματοποιείται με τη Νεοκριτική αρχή της συγκέντρωσης της προσοχής αποκλειστικά στο ποιητικό κείμενο. Για τον Σεφέρη ο πραγματικός Καβάφης δεν μπορεί να βρεθεί παρά μόνο μέσα στο έργο του. Και ο Καβάφης αυτός είναι κάτι πολύ περισσότερο από τον ποιητή της ερωτικής ανορθοδοξίας, στον οποίο κυρίως εξαντλεί την κριτική προσοχή του ο Μαλάνος.²⁰

Από τους υπόλοιπους κριτικούς του Καβάφη ο Σεφέρης αναφέρει ακόμη τους Πέτρο Βλαστό, Κ. Θ. Δημαρά, Δ. Νικολαρεΐζη και Τάκη Παπατσώνη (τους δύο τελευταίους από δύο φορές). Μόνο ο Βλαστός, επικριτής του Καβάφη, αναφέρεται στο σώμα της διάλεξης με μια παρατήρησή του που συσχετίζεται άμεσα με μίαν από τις θέσεις της (οι υπόλοιποι βρίσκονται στις σημειώσεις). Συγκεκριμένα ο Σεφέρης, για να περιγράψει τον ιδιάζοντα τρόπο με τον οποίο η ποίηση του Καβάφη παράγει συγκίνηση, χρησιμοποιεί την παρομοίωση των καβαφικών ποιημάτων με άδεια βάρθρα αγαλμάτων, με την οποία ο Βλαστός προσπαθεί να εικονογραφήσει την ψυχρότητα της καβαφικής έκφρασης²¹. Με τον σχολιασμό του της παρομοίωσης του Βλαστού ο Σεφέρης συνδέει, βιαστικά, την άποψη του Νικολαρεΐζη για “ένα λυρικό άλλοθι του Καβάφη”, δηλαδή για τη φαινομενικότητα της απουσίας συγκίνησης στην καβαφική ποίηση.²² Με τον παραλληλισμό του των Καβάφη- Έλιοτ συνάπτει τη μία από τις δύο αναφορές του στον Παπατσώνη (τον χαρακτηρισμό, από τον τελευταίο, του ελιοτικού Φληβά ως καβαφικού τύπου)²³ και τη δεύτερη (συνεχόμενη με την πρώτη) αναφορά στον Νικολαρεΐζη (τη σύγκριση από τον Νικολαρεΐζη του “εγκεφαλικού” αισθησιασμού των Ιταλών ζωγράφων της Αναγέννησης με τον αισθησιασμό του Καβάφη).²⁴ Τέλος, ο Σεφέρης εκφράζει, πάντα σε υποσημείωση, την ικανοποίησή του που η ερμηνευτική άποψή του για το “Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα”, “διασταυρώθηκε” με την ερμηνεία του από τον Παπατσώνη²⁵, και διευκρινίζει ότι χρησιμοποιεί δύο κριτικούς όρους με έννοια ειδικότερη από εκείνη με την

19. Δ, σ. 362.

20. Μολονότι η διάλεξη του Σεφέρη αποτελεί, όπως είπαμε, ένα συνεχές αντίλογο των απόψεων του Μαλάνου, οι άμεσες αναφορές της σ’ αυτές είναι ελάχιστες.

21. Δ, σ. 348-349/516.

22. Δ, σ. 516.

23. Δ, σ. 512.

24. Δ, σ. 516.

25. Δ, σ. 517.

26. Δ, σ. 515.

οποία τους χρησιμοποιεί ο Δημαράς²⁶.

Αυτές είναι όλες οι αναφορές του Σεφέρη στην πριν από αυτόν καβαφική κριτική αναφορές φτωχές, όταν σκεφτεί κανείς το πλήθος των κριτικών του Καβάφη, την ικανότητα αρκετών από αυτούς και την ευστοχία των σχολίων τους. Γιατί η καβαφική ποίηση με την ιδιότυπία και τις δυσκολίες της είχε κινητοποιήσει ήδη από τη δεκαετία του 1910 την κριτική μας αναγκάζοντάς την ν' ακονίσει τα εργαλεία της και να εκσυγχρονιστεί. Οι δύο σημαντικότερες κριτικές κατευθύνσεις που εμφανίζονται κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, η μέθοδος της πλησίας ανάγνωσης και η ψυχαναλυτική, οφείλονται σε μεγάλο βαθμό στην προσπάθεια των κριτικών μας ν' ανακαλύψουν τον μηχανισμό της λειτουργίας της καβαφικής έκφρασης. Οι αναφορές του Σεφέρη στην προηγούμενη κριτική είναι φειδωλότατες –στην πραγματικότητα, σχεδόν ανύπαρκτες– όταν σκεφτούμε ότι οι θέσεις για την καβαφική ποίηση, που αναπτύσσει στη διάλεξή του, είχαν όλες διατυπωθεί πριν από αυτόν, ορισμένες μάλιστα αποτελούσαν κοινό κριτικό τόπο.

Ας τις εξετάσουμε από κοντά μία-μία.

1. *Η καβαφική χρήση της Ιστορίας*. Το γεγονός ότι ο Σεφέρης αντιλαμβάνεται τόσο αργά όσο το 1941 ότι ο Καβάφης δεν χρησιμοποιεί την ιστορία με τον τρόπο των παρνασσικών αλλά με τον τρόπο της “μυθικής μεθόδου” του Τζόυς (θα ήταν ακριβέστερο να λέγαμε: της “ιστορικής μεθόδου” του Πάουντ, αφού η μέθοδος του Καβάφη βρίσκεται εγγύτερα σ' αυτό που ο Έλιοτ προσδιορίζει ως μέθοδο του ποιητή των *Cantos*)²⁷, αποτελεί μιά κριτική αστοχία που εκπλήσσει, όταν σκεφτούμε την ενεργητικότητα και την οξύτητα της κριτικής σκέψης του. Ο χρόνος δεν επιτρέπει ν' αναζητήσουμε εδώ τα αίτια αυτής της αργοπορίας²⁸. Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι η αστοχία αυτή γίνεται σοβαρότερη, όταν διαπιστώνουμε ότι η πλειονότητα των πριν από το 1941 (και το 1947) κριτικών διέκρινε τη διαφορά (ή κάποια διαφορά) ανάμεσα στην καβαφική και την παρνασσική χρήση της ιστορίας. Η διαπίστωση της διαφοράς γίνεται ενίοτε ονομαστικώς: “Πως είτανε δυνατό” γράφει λ.χ. ο Αντώνης Κόμης (1935), “ν' αναφέρουν δίπλα στον Αλεξανρινό ποιητή τον Heredia; Ποιά σχέση μπορεί να έχει ο Καβάφης με τον Γάλλο παρνασσικό;” και ο Φ. Σκούρας (1935): “Ο Καβάφης δεν είναι σαν το José Maria d' Heredia ούτε σαν τον Leconte de Lisle, ποιητές καθαρής και αρχαιόπρεπης έμπνευσης”²⁹. Τις περισσότερες φορές η επισήμανση της διαφοράς γίνεται εννοουμένως αλλά σαφώς. Όλοι όσοι πιστεύουν ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί την ιστορία όχι ως θεματική πηγή αλλά ως μέσο για να εκφράσει δικές του ατομικές καταστάσεις –και είναι οι περισσότεροι– υποδηλώνουν ότι

27. Βλ. David Ricks, “Cavafy the poet-historian”, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 12, 1988, σελ. 182-πρβλ. Roderic Beaton, “The History Man”, *Journal of the Hellenic Diaspora*, 10, 1983, σ. 28· Νάσος Βαγενάς, “Μυθική μέθοδος και αντικειμενική συστοιχία”, *Εποπτεία*, τεύχ. 53 (Ιανουάριος 1981), σ. 79.

28. Μιάν απόπειρα περιγραφής αυτών των αιτίων βλ. στο βιβλίο μου *Ο ποιητής και ο χορευτής: Μιά εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα, 1979, σ. 216-246.

29. Κόμης, *Κ. Π. Καβάφης*, Κέρκυρα, 1935, σ. 53-54· Σκούρας, “Η σχιζοφρενική έμπνευση στο έργο του Καβάφη”, *Ελληνική Ιατρική*, τεύχ. 8 (Αύγουστος 1935), σ. 5 (του ανατύπου).

30. Ι. Γρυπάρης, *Νέα Τέχνη*, τεύχ. 7-10 (Ιούλιος - Οκτώβριος 1924), σ. 91-92 (= *Άπαντα*, έκρινε Γ. Βαλέτας, Αθήνα 21967, σ. 435-437)· Άλκης Θρύλος, “Κ. Καβάφης”, *Κριτικές μελέτες*, τόμ. 3, Αθήνα 1925, σ. 181· Τέλλος Άγρας, “Καλοί κι' αγαπητοί” *Κύκλος*, τεύχ. 3-4, 1932, σ. 132 (= *Κριτικά*, τομ. 1, φιλολογική επιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος, Αθήνα, 1980, σ. 100-102).

δεν έχει ή ελάχιστη σχέση έχει με τους παρνασσικούς³⁰. Ακόμη και ο Ξενόπουλος, στο πρόδρομο άρθρο του 1903, σε μιάν εποχή δηλαδή πριν από το σεφερικό όριο του 1910, όταν ο Καβάφης δεν έχει ακόμη μετατρέψει την παρνασσική τεχνοτροπία σε “ιστορική μέθοδο”, αισθάνεται ότι ο Καβάφης οδεύει σ’ έναν δικό του δρόμο: “Εις τα ποιήματά του” γράφει, “δεν θ’ απαντήσετε σύμβολα διασταυρούμενα πυκνώς, δεν θα ιδήτε τον φόρτον εκείνων των ιστορικών και μυθολογικών ονομάτων που βαρύνει τα ποιήματα άλλων συγχρόνων ποιητών, και που προδίδει κάποτε επίδειξιν κ’ επιπολαιότητα”³¹. Βέβαια αρκετοί από αυτούς του κριτικούς, με προεξάρχοντα τον Μαλάνο, πιστεύουν ότι η διαφορά των καβαφικών ποιημάτων από τα παρνασσικά (οφειλόμενη στην ιδιαιτερότητα της σεξουαλικότητας του Καβάφη, την οποία ο ποιητής ήθελε να υποκρύψει), βρίσκεται κυρίως ή αποκλειστικά στα ερωτικά ιστορικά ποιήματα³². Άποψη που ο Σεφέρης θεωρεί περιοριστική, γιατί αισθάνεται ότι αφήνει απέξω (προφανώς στην παρνασσική περιοχή) το υπόλοιπο μέρος της “ιστορικής” ποίησης του Καβάφη, που εκφράζει κι αυτό, με τον τρόπο του ελιοτικού χρονικού συνταυτισμού, σύγχρονα αισθήματα.

253

Υπάρχουν όμως και αρκετοί κριτικοί (Κλέων Παράσχος, Γ.Α Παπουτσάκης, Αθανάσιος Γ. Πολίτης, Φώτος Γιοφύλλης, Άριστος Καμπάνης, Γλαύκος Αλιθέρης, Κώστας Βάρναλης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος) που εκφράζουν την άποψη ότι η διαφορά του Καβάφη από τους παρνασσικούς δεν καλύπτει μόνο την ερωτική του ποίηση. Με τα ιστορικά του ποιήματα, γράφει ο Καμπάνης (1933), “[ο Καβάφης] ηθέλησε να εκφράση τας ψυχικάς του καταστάσεις, τας αμφιβολίας του, τον Επικουρισμόν, τον ηθικόν κάματον και ... τον κυνισμόν του”. Και ο Αλιθέρης (1934): “Θα’ταν εύκολο για ένα σχολιαστή του έργου του ν’ αποδείξει πως όλα του τα ποιήματα [...] και τα ιστορικά του, δεν είναι τίποτε άλλο παρά το ημερολόγιο του Καβάφη”³³. Τέλος δεν είναι λίγοι και οι κριτικοί (Γιώργος Βρυσμιτζάκης, Αναστ. Ν. Φράγκος, Νικόλας Κάλας, Φίλιππο Μαρία Ποντάνι, Γιώργος Θεοτοκάς) που είναι σαφές ότι θεωρούν πιθανό ή και πιστεύουν πως η ιστορική μέθοδος του Καβάφη εκτείνεται πέρα από την ερωτική περιοχή ή χρησιμοποιείται σε ολόκληρο τον βιωματικό χώρο που ο Σεφέρης διαπιστώνει ότι εσφαλμένα έμεινε έξω από την ερμηνεία του Μαλάνου: “Σχίζοντες το πέπλο της

31. “Ένας ποιητής”, *Παναθήναια*, 7 1903-1904, σ. 100. Ελάχιστοι θεωρούν τον Καβάφη μη παρνασσικό, λ.χ. ο Βλαστός (“Ο Καβάφης ο στωικός”, *Ιδέα*, τεύχ. 3, Μάρτιος 1933, σ. 157) ή ο Ασημάκης Πανσέληνος (“Καβάφης”, *Νέοι Προτοπόροι*, Μάιος 1933, σ. 157). Μιάν εξέταση των σχέσεων του Καβάφη με τους παρνασσικούς παρέχει η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού (“Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσισμός”), *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης*, σ. 315-346).

32. Τάκης Παπατσώνης, “Συμβολή σε κριτική του έργου του κ. Καβάφη”, *Κύκλος*, ό.π., σ. 90-91· Σάββας Παπαδόπουλος, “Η ποίηση του Καβάφη”, *Λιτωμός*, τεύχ. 1 (Ιούνιος 1933), σ. 10· Κώστας Ουράνης, “Ο σεξουαλισμός του Καβάφη”, *Νέα Εστία* 14, 1933, σ. 778· Giorgio Zoras, “Costantino Cavafis, il poeta Alessandrino”, *L’Europa Orientale*, 14, 1934, σ. 499· Γιώργος Πράτσικας, “Η ποίηση του Καβάφη (1863-1933)”, *Ακρόπολις*, 3-5 - 1943· Δημήτρης Γαρουφαλιάς, *Συμβολή στη μελέτη του Καβάφη*, Αθήνα, 1945, σ. 14.

33. Καμπάνης, “Ο θάνατος του ποιητού”, *Έθνος*, 3-4-1933· Αλιθέρης, *Το πρόβλημα του Καβάφη*, Αλεξάνδρεια 1934, σ. 33· Παράσχος, “Κωνσταντίνος Καβάφης”, *Ελεύθερον Βήμα*, 6-12-1924· του ίδιου, “Απαντήσεις σε κριτικούς του Καβάφη”, *Νέα Εστία*, 14, 1933, σ. 785· Παπουτσάκης, *La Semaine Egyptienne*, 25 Απριλίου 1929, σ. 13· Πολίτης, *Ο Ελληνισμός και η Νεωτέρα Αίγυπτος*, τόμ. 2, Αλεξάνδρεια-Αθήνα, 1930, σ. 451· Γιοφύλλης, “Το χιούμορ του Καβάφη”, *Αλεξανδρινή Τέχνη*, τεύχ. 67 (Ιούνιος-Ιούλιος 1930), σ. 173· Βάρναλης, “Ο ιστορισμός του Καβάφη”, *Πρωία*, 12-3-1943 (= *Αισθητικά -Κριτικά*, τόμ. 2, Αθήνα 1965, σ. 192)· Παναγιωτόπουλος, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Δ’*. Κ.Π. Καβάφης, Αθήνα 21982 (α’ έκδ, 1946), σ. 142, 144.

ιστορίας στο έργο του Καβάφη”, γράφει ο Κάλας (1932), “έχουμε μία εικόνα της σύγχρονης ζωής όπως τη βλέπει ένας δυνατός αστός”. Και ο Βρυσιμιτζάκης (1917) αναφερόμενος, εκτός από τα ερωτικά, και σε ποιήματα όπως τα “Βυζαντινός άρχων, εξόριστος στιχουργών” και “Υπέρ της Αχαιϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες” γράφει: “Ας μη μας απατούν τα ιστορικά του ποιήματα [...]. Ο Καβάφης διαλέγει [...] πολλά από τα πρόσωπα των ιστορικών ποιημάτων του [...] όχι χωρίς να ζητήσει αναλογίες με τη σημερινή εποχή”³⁴.

Ειδικότερα για το “Υπέρ της Αχαιϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες”, η αίσθηση ότι αναφερόταν στην ατμόσφαιρα της εποχής που γράφτηκε ήταν ευρεία και μαρτυρείται και από άλλες πηγές. “Όταν μιλούσα με τον Καβάφη, το 1930”, γράφει ο Bryn Davies, καθηγητής του Πανεπιστημίου του Καίρου, “μόλις μου είχαν μεταφράσει το σχετικό με την Αχαιϊκή Συμπολιτεία ποίημα, που ελέγτο ότι είχε ειδική σημασία με ότι είχε συμβεί το 1922”³⁵. “Πολλοί Αλεξανδρινοί θα θυμούνται την αγανάκτησή του”, σημειώνει ο Ι. Α. Σαρεγιάννης, “όταν άκουε να του λένε ότι το ‘Υπέρ της Αχαιϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες’ του το είχε εμπνεύσει η Μικρασιατική καταστροφή”³⁶. Το θέμα δεν είναι ποιές ήταν οι αντιδράσεις του Καβάφη στην ερμηνεία του ποιήματός του αλλά ποιά ήταν η ερμηνεία του ποιήματός του από τους αναγνώστες -και οι αναγνώστες που πίστευαν ότι το νόημα του “Υπέρ της Αχαιϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες” ήταν αυτό που ανακάλυψε αργότερα ο Σεφέρης δεν ήταν λίγοι. “Πολλοί”, γράφει ο Μάνθος Κρόσιπης (1948), “θέλησαν να βρουν ομοιότητες της σημερινής εποχής -όπως τη βλέπουν- και των εποχών που περιγράφουν τα ποιήματα του Καβάφη. Θέλησαν επίσης να συσχετίσουν περιστατικά και να φτάσουν στο συμπέρασμα ότι πολλά ποιήματα είναι απόρροια πολιτικών και εθνικών γεγονότων -κυρίως καταστροφικών γεγονότων”³⁷. Όμως πιά ενδεικτική είναι η προσέγγιση του “Υπέρ της Αχαιϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες” από τον Δημαρά, ο οποίος, τρεις μήνες πριν από τη διάλεξη του Σεφέρη, μιλώντας για την καβαφική χρήση της ιστορίας, το χαρακτηρισρίζει “αποκαλυπτικό για την τεχνική του Καβάφη”: “Η τοποθέτηση της υπόθεσης μέσα στον ιστορικό χώρο”, γράφει ο Δημαράς, “δεν θα έπρεπε να ξεγυλιάνε κανέναν αναγνώστη: πάντοτε, με όποιο όνομα κι αν μιλή, ότι ντύμα κι αν φοράει, ο Καβάφης στο βάθος του ποιήματος φανερώνει με κάποιο τρόπο την πληγωμένη του καρδιά”. Το τελευταίο δίστιχο, “που φαίνεται σαν να πλεονάζει, είναι που κρύβει ολόκληρο το νόημα του ποιήματος, γιατί υποδηλώνει ότι το επίγραμμα [που περιέχει το ποίημα] γράφτηκε σε μια στιγμή κατάπτωσης του ελλητισμού, όπως και το ίδιο το ποίημα γράφτηκε από τον Καβάφη την εποχή της Μικρασιατικής καταστροφής. Θα έλεγα λοιπόν”, καταλήγει ο Δημαράς, “ότι ένα τέτοιο δίστιχο υπονοείται κάτω από κάθε ‘ιστορικό’ ποίημα του Καβάφη· έργο του κριτικού είναι να μαντεύει το περιεχόμενο του, που εκείνο και μόνο θα του δώσει το κλειδί του ποιήματος”³⁸.

34. Κάλας, “Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο”, *Κύκλος*, όπ., σ. 100 (= *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, Αθήνα, 1982, σ. 51). Βρυσιμιτζάκης *Το έργο του Κ. Π. Καβάφη*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, 1975, σ. 9 και 15. Φράγκος, *Κριτικά σημειώματα*, Αθήνα 1927, σ. 19. Ποντάνι, “Ο ποιητής Κωνσταντίνος Καβάφης”, *Νέα Εστία*, 20, 1936, σ. 1340. Θεοτοκάς, “Κ. Καβάφης”, *Νέα Γράμματα*, 2, 1930 σ. 714-715 (= *Πνευματική πορεία*, Αθήνα, 1961, σ. 239-240).

35. Βλ. Τίμος Μαλάνος, *Καβάφης* 2, Αθήνα, 1963, σ. 154

36. *Σχόλια στον Καβάφη*, Αθήνα, 1964, σ. 121

37. *Καβάφης, ο φιλέρημος νοσταλγός*, Αθήνα, 1948, σ. 48-49

38. “Γύρω στον Καβάφη”, *Ελεύθερον Βήμα*, 10-9-1946.

2. Ο Καβάφης “αισθάνεται με τη σκέψη του”, “σκέπτεται με την αίσθησή του”. Την πεποίθησή του για το αδιάλυτο του αισθήματος και της σκέψης, που το προσδιορίζει ως άλλο ένα χαρακτηριστικό της ποίησης του Καβάφη, συναρτώμενο με τη φαινομενική πεζολογία του, ο Σεφέρης δεν χρειαζόταν να τη διατυπώσει με τη βοήθεια των ελλοιπικών απόψεων για τους Μεταφυσικούς ποιητές. Ότι “ο Καβάφης αισθάνεται τελικά με τη “σκέψη””, παρατηρεί ο Χ. Λ. Καραόγλου μελετώντας την υποδοχή της καβαφικής ποίησης από την αθηναϊκή κριτική της περιόδου 1918-1924, το “υπογραμμίζουν όλοι σχεδόν οι κριτικοί”³⁹. Ο Άλκης Θρούλος (1924) μιλάει για την “αισθαντική διάνοηση” και την “αισθαντική συγκίνηση” του Καβάφη, η οποία οφείλεται στο γεγονός ότι “ακόμα και το αίσθημά του [...] γεννήθηκε από τη Σκέψη του, είναι μια εκδήλωση της Σκέψης του”. ο Τάκης Μπαρλάς διαπιστώνει τον ίδιο χρόνο : “Ο Καβάφης αισθάνεται μονάχα για να σκεφθεί. Την αίσθηση τη μετατρέπει σε σκέψη, το αίσθημα σε συγκίνηση διανοητική”⁴⁰. Αλλά και πριν και έπειτα από την εν λόγω περίοδο η διαπίστωση αυτή αποτελεί κοινό τόπο της καβαφικής κριτικής. “Ίδιως ‘συναιστήματα του λογισμού’ μας δείχνει ο Καβάφης”, γράφει το 1910 η Γαλάτεια Καζαντζάκη· “ο Καβάφης δεν αισθάνεται [...] παρά μόνο με τρόπο διανοητικό”, επαναλαμβάνει το 1917 ο Βρισημιτζάκης· ο Μάκης Ανταίος το 1929 μιλάει “d’un intellectualisme sentimentale et d’une sentimentalité célebrale”· “ο Καβάφης”, γράφει τον επόμενο χρόνο ο Ιωάννης Μαιναλιώτης, “εις τα έργα του έχει τον χαρακτήρα συναισθηματικής σκέψεως”· κι ο Βάρναλης, το 1943: “ο στοχασμός που περιέχει είναι στοχασμός συγκινημένος”⁴¹. Αναφέρω μόνο τους κριτικούς που η διατύπωσή τους είναι όμοια ή παρόμοια με τη διατύπωση του Σεφέρη. Στην ίδια διαπίστωση, με λιγότερο ή περισσότερο διαφορετική φρασεολογία, άγονται όλοι σχεδόν οι υπόλοιποι κριτικοί, όσοι δεν αρνούνται στον Καβάφη ποιητική αξία⁴². Θα πρέπει να σημειωθεί ότι αν ο Σεφέρης είχε προσφύγει προς επίρρωσιν της διατύπωσής του σε εγγώρια συνδρομή, θα είχε αποφευχθεί η σύγχυση που αναπότρεπτα προκαλεί ο συσχετισμός της ποίησης του Καβάφη με την αγγλική Μεταφυσική ποίηση. Γιατί αν το αδιάλυτο κράμα αίσθησης και σκέψης κρυσταλλώνεται στον Καβάφη σε μια γλώσσα “ασυγκίνητη” και “στεγνή”, η γλώσσα των Μεταφυσικών είναι συγκινημένη και αισθησιακή, είναι γλώσσα λυρική, διαφορετική από τη γλώσσα του Καβάφη. Και η διαφορά αυτή είναι ουσιώδης, ανάλογη μ’ εκείνη που διαπιστώνει ο Σεφέρης ανάμεσα στην καβαφική γλώσσα και την τρεχάμενη ορολογία. Είναι φανερό ότι ο αισθησιακός συντελεστής της διάνοιας δεν λειτουργεί στον Καβάφη με τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί στους Μεταφυσικούς⁴³. Πως θα μπορούσαμε να εξηγήσουμε αυτή την ανομοιότητα; Απάντηση στο ερώτημα αυτό δεν δίνει ο Σεφέρης, γιατί δεν το θέτει.

3. Η ενότητα του καβαφικού έργου. Το γεγονός ότι τα ποιήματα του Καβάφη

39. Η αθηναϊκή κριτική και ο Καβάφης, Θεσσαλονίκη, 1985, σ. 45.

40. Θρούλος, ό.π., σ. 166· του ίδιου, *Νέα Τέχνη*, ό.π. σ. 95· Μπαρλάς, *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 103.

41. Καζαντζάκη, *Νέα Τέχνη*, ό.π., 112-113· Βρισημιτζάκης, σ. 14 (βλ. και σ. 56)· Ανταίος, *La Semaine Egyptienne*, ό.π., σ. 23· Μαιναλιώτης, “Το καβαφικό έργο”, *Εργασία*, 26-4-1930· Βάρναλης, *Αισθητικά-Κριτικά*, ό.π.

42. Βλ. λ.χ. τον Κλέωνα Παράσχο: “Το αίσθημά του είναι τόσον έντονο και βαθύ, ώστε σχεδόν παύει να είναι ατομικόν και αποκτά τη γενικότητα της σκέψεως” (“Κωνσταντίνος Καβάφης” ό.π.)

43. Βλ. Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, σ. 95-100.

αποτελούν μια ενότητα που μπορεί και πρέπει να διαβάζεται ως ένα μόνο ποίημα, έγινε αισθητό από νωρίς, πριν ακόμη ο Καβάφης ολοκληρώσει το έργο του. Ήδη το 1917, όταν το έργο αυτό “απετελείτο [...] από 64 ποιήματα” μόνο, ο Βρисиμιτζάκης διαπίστωνε: “Διπλή είναι η αξία του [καβαφικού] έργου· η εσωτερική του, μπορώ να πω, εκείνη που απορρέει από την αξία κάθε ποιήματος, και η γενική του, εκείνη δηλ. που [...] κάνει το έργο αυτό κάτι το ζωντανό” (πρβλ. τον Σεφέρη: “η ενότητα [...] του συνολικού έργου του [...] είναι η χάρη του”). Και ο Κάλας (1932): “Υπάρχει καταπληκτική συνοχή μεταξύ των καθ'έκαστα μερών και του ποιητικού συνόλου στον Καβάφη [...]. Όταν διαβάσει κανείς όλο το έργο του, και όχι μόνο ένα-δύο ποιήματα, πολλαπλασιάζεται η πρώτη ποιητική εντύπωση· σπάνιοι είναι οι ποιητές που καταφέρνουν να δώσουν έτσι τόση οργανική ενότητα στα γραφόμενά τους”⁴⁴. Βέβαια ο Βρисиμιτζάκης και ο Κάλας εντοπίζουν ως καθοριστικό στοιχείο αυτής της ενότητας όχι το αδιάλυτο κράμα αισθήματος και σκέψης, όπως ο Σεφέρης, αλλά το δραματικό στοιχείο. Όμως αυτό δεν έχει σημασία, και μάλιστα όταν σκεφτούμε ότι το πρώτο από τα δύο αυτά χαρακτηριστικά του Καβάφη αποτελεί για τον Σεφέρη απόρροια του δεύτερου. Ούτε έχει σημασία το γεγονός ότι δεν χρησιμοποιούν τη φράση “*ποίημα εν προσώδω*”, αφού στην έννοιά της αναφέρονται ευκρινώς⁴⁵. Το ίδιο θα έλεγα και για τις όμοιες διαπιστώσεις του Άγρα και του Νικολαρεΐζη. “Υπάρχει ενότης και ακολουθία στο έργο του Αλεξανδρινού”, λέει ο Άγρας (1930): “υπάρχει σύνθεση [...]. Η σύνθεση αυτή [γίνεται], λίγο ή πολύ, επάνω στην προεξέχουσα συνάφεια του ενός ποιήματος με το άλλο· επάνω σ' ένα σχήμα μάλλον τυπικό κ' εκ των προτέρων καθωρισμένο”. Και ο Νικολαρεΐζης (1933): “Ο Καβάφης συμπλήρωνε [...] μέχρι τέλους την ενότητα του έργου του, που θα έλεγε κανείς ότι είχε από πριν χαραγμένα τα όριά της”⁴⁶.

4. *Η ποίηση του Καβάφη είναι δραματική.* Η ιδιοτυπία της καβαφικής ποίησης και η δυσκολία προσάρτησής της στο λυρικό βασίλειο της εποχής της οδήγησε την κριτική, ήδη από τις αρχές του αιώνα, στην αναζήτηση ενός άλλου προσδιοριστικού, που θα μπορούσε να δηλώσει με μεγαλύτερη ευστοχία την ειδολογική της φύση. Το προσδιοριστικό αυτό ήταν ο όρος *δραματική*, ο οποίος επαναλαμβάνεται -και αυτός- με συχνότητα κοινού τόπου. Θα ήταν ανιαρό ν'αναφέρω όλους τους πριν από τη διάλεξη του Σεφέρη κριτικούς, που χαρακτηρίζουν δραματική την ποίηση του Καβάφη. Περιορίζομαι σ' αυτούς που χρησιμοποιούν τον όρο κατά ρητή αντιδιαστολή με τον όρο λυρική ποίηση: “Κυριώς ειπείν ο ποιητής δεν είναι λυρικός [...]. Η σύλληψις του και η διάθεσις του είναι πραγματικώς δραματική” (Φώτης Μεντζελόπουλος, 1924). “Μη θέλοντας να κάνει λυρική, μα δραματική ποίηση [...] απλοποίησε στον ανώτατο βαθμό τον ποιητικό λόγο” (Μαλάνος, 1933). “Ο Καβάφης είναι περισσότερο τραγικός ποιητής, παρά λυρικός” (Παράσχος, 1933). “Ποίησις με πωχή και σχεδόν πεζή μορφή, δεν είναι βέβαια ποίησις λυρική [...]. Είναι [...] Δραματική ποίησις” (Άγρας, 1933). “Η έκφραση του Καβάφη είναι πιο πολύ δραματική παρά λυρική” (Ποντάνι, 1936). “Γιατί η ποίηση αυτή φαίνεται μεν λυρική στο σχήμα, στο βάθος της όμως είναι δραματική” (Βάρναλης, 1937). “Η ποίησή του,

44. Βρисиμιτζάκης, σ. 16· Κάλας, *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, σ. 52.

45. Ως απόδοση του νοήματος της φράσης του Τζόνς η φράση αυτή δεν είναι σωστή. *Work in progress* ήταν απλά ένας προσωρινός τίτλος για το *Finnegans Wake* (βλ. Ricks, σ. 181)

46. Άγρας, *Κριτικά*, σ. 198 (πρβλ. και -1922- σ. 78: “Το έργο του Καβάφη είναι [...] σύνολο, παρουσιάζει εξέλιξη, εσωτερική πλοκή, επεισόδιο, λύση”)· Νικολαρεΐζης, *Δοκίμια κριτικής*, Αθήνα, 1962, σ. 180.

στερημένη ολότελα από το καθαρό λυρικό στοιχείο, μα πλούσια σε δραματικό περιεχόμενο” (Γ. Πράτσικας, 1943). Ακόμα κι ο Δημαράς, που επιμένει να χαρακτηρίζει τον Καβάφη υποκειμενικό και λυρικό ποιητή, αναγνωρίζει ότι υπάρχει μιá ομάδα ποιημάτων του που λειτουργεί με δραματικό τρόπο, δίνοντας ενδεικτικά σ’ ένα άρθρο του γι’ αυτά τον τίτλο “Η ‘ήθοποιία’ του Καβάφη” (1933).⁴⁷

5. *Ο Καβάφης τραβάει τη συγκίνηση δια του κενού.* Η συγκατάταξη από τον Σεφέρη της ποίησης του Καβάφη στο είδος της δραματικής ποίησης στο οποίο ανήκει η ποίηση του Όμηρου, του Δάντη και του Έλιοτ, δεν εξαντλεί την απάντηση στο βασικό ζητούμενο της καθαφικής ποίησης-πώς παράγει συγκίνηση. Γιατί η δραματική γλώσσα του Καβάφη είναι, όπως είπαμε, πεζή και στεγνή, ενώ η δραματική γλώσσα των παραπάνω ποιητών είναι αισθησιακή και χυμώδης- η συγκίνηση δηλαδή της ποίησης τους παράγεται από τη συνενέργεια του δραματικού στοιχείου με τον γλωσσικό αισθησιασμό της. Στο αναφυδόμενο εμμέσως ερώτημα, τί είναι αυτό που αναπληρώνει στον Καβάφη την έλλειψη συγκινησιακής ενέργειας που συνεπάγεται η απουσία γλωσσικού αισθησιασμού, ο Σεφέρης φαίνεται να δίνει την απάντηση ότι αυτό είναι το αποτέλεσμα της πυκνότητας του τραγικού στοιχείου του, δηλαδή η αίσθηση που προκαλεί το γεγονός ότι οι καταστάσεις που απεικονίζει η ποίησή του βρίσκονται συνεχώς στο έλεος μιας αόρατης και αδυσώπητης μοίρας. Είναι η πυκνή κίνηση των προσώπων και των γεγονότων, τα οποία υφαίνουν αυτή την τραγικότητα, λέει ο Σεφέρης, που δίνει την αίσθηση ότι τα ποιήματα του Καβάφη τραβούν τη συγκίνηση διά του κενού. Αυτή η εξήγηση του μηχανισμού της καθαφικής ποίησης, η οποία αποτελεί την καρδιά της διάλεξης του Σεφέρη, διατυπώνεται με τη βοήθεια όχι μόνο της εικόνας της παρομοίωσης του Βλαστού αλλά και της φρασεολογίας της. Παραθέτω το χωρίο του Βλαστού: “Την ανοιχτόκαρδη λοιπόν συγκίνηση την απαρηγήθηκε ο ποιητής. Δεν την αρνήθηκε όμως όσο φαίνεται στην πρώτη ματιά. Ο τρόπος του για να μας δείξει πως ήταν κάποτε εδώ κοντά κάποια συγκίνηση είναι να τονίζει την απουσία της. Βάθρα μας δείχνει επιγραμματικά, μα που τους λείπουν τ’αγάλματά τους. Γυρεύει να μας συγκινήσει με το άδειο”. Παραθέτω και το σχετικό χωρίο του Σεφέρη: “Ο Πέτρος Βλαστός που αντιπαθούσε τον Καβάφη [...] έγραφε πως τα ποιήματά του είναι ‘βάθρα ... που τους λείπουν τ’αγάλματα ...’. Αν αφαιρέσει κανείς το χλευασμό, δεν είναι άσχημη η εικόνα. Πολλές φορές τα ποιήματα του Καβάφη δείχνουν τη συγκίνηση που θα είχαμε από ένα άγαλμα που δεν είναι πια εκεί· που ήταν εκεί, το είδαμε, και το έχουν τώρα μετατοπίσει. Αλλά δείχνουν τη συγκίνηση”⁴⁸. “Γυρεύει να μας συγκινήσει με το άδειο”, γράφει ο Βλαστός· “τραβούν τη συγκίνηση διά του κενού”, λέει ο Σεφέρης. Η περιγραφή της λειτουργίας της καθαφικής έκφρασης είναι η ίδια, με μόνη διαφορά τη διαφωνία ως προς την επίτευξη του καθαφικού στόχου. Ο Βλαστός διαπιστώνει ότι ο Καβάφης δεν κατορθώνει τελικά να τραβήξει τη συγκίνηση, ενώ ο Σεφέρης πιστεύει ότι το κατορθώνει.

Αλλά την άποψη ότι ο Καβάφης δημιουργεί συγκίνηση δια του κενού την είχαν διατυπώσει δύο ακόμη κριτικοί πριν από το Σεφέρη, ο ένας πριν και ο άλλος έπειτα από τον Βλαστό. Ο Καβάφης, γράφει το 1943 ο Γιώργος Πράτσικας, μας συγκινεί

47. Μεντζελόπουλος, *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 102· Μαλάνος, *Ο Ποιητής Κ.Π. Καβάφης*,³ χ.χ., σ. 152· Παράσχος, *Νέα Εστία*, 14, 1933, σ. 781· Άγρας, *Κριτικά*, σ. 114· Ποντάνι, σ. 1341· Βάρναλης, *Ανθρωποι*, Αθήνα, 1958, σ. 77·

Πράτσικας, ό.π., 4-5-1943· Δημαράς, *Νέα Εστία*, 14, 1933, σ. 764-767.

48. Βλαστός, σ. 157· Σεφέρης, Δ, σ.348-349

“με την υποβολή και τη σιωπή -η λέξη σιωπή [ο Πράτσικας εννοεί αποσιώπηση] παρμένη στην ευρύτατη σημασία της, στη σημασία εκείνη που δημιουργεί τα κενά -συνειδητά ή υποσυνείδητα- ανάμεσα στον ποιητή [...] και τον αναγνώστη. Τα κενά όμως αυτά -οι σιωπές- αν και εμφανίζονται στην καβαφική τεχνοτροπία την αοριστία, κατορθώνουν τούτο το ακατόρθωτο: ν’ αφήνουν [...] ανυποψίαστες προεκτάσεις, που ν’ ανήκουν όχι μόνο στο πεδίο της καθαρής φαντασίας, αλλ’ ιδιαίτερα στον εσωτερικό μας κόσμο”. Ακόμη πιο κοντά στην περιγραφή του Σεφέρη και του Βλαστού βρίσκεται ο Νικολαρεΐζης (1932), που εντοπίζει την δια του κενού λειτουργία της καβαφικής έκφρασης στα “ποιήματα που έχουν φανερή, δηλωμένη σχέση με τη ζωή του ποιητή”. Στα ποιήματα αυτά, γράφει, “που ξεκινούν από το παρόν ή ένα ιστορικό παρόν, από κάποια συγκεκριμένη εντύπωση, η πορεία της συγκίνησης από τα έξω προς τα μέσα αναστέλλεται στο κατώφλι του ποιητικού ρεμβασμού, ξεθυμαίνει στο σημείο όπου αρχίζει η λυρική έκλυση· έχει κανείς την εντύπωση ότι το ποίημα συνεχίζεται νοερά στο κενό, που ανοίγει ο τελευταίος στίχος, στο λευκό χαρτί που ακολουθεί”⁴⁹.

6. *Η χρήση της αντικειμενικής συστοιχίας.* Στα ποιήματα που λειτουργούν δια του κενού, συνεχίζει ο Νικολαρεΐζης, στα οποία περιέχονται και ορισμένα “ιστορικά” ποιήματα, είναι φανερή η προσπάθεια του Καβάφη για “αντικειμενική θεμελίωση του ποιήματος”. “Η αντικειμενική διαμόρφωση είναι σαφέστερη”, προσθέτει, “στα ποιήματα με υπόθεση, όπου δρουν, σκέπτονται και εκφράζονται, πρόσωπα ιστορικά ή επινοημένα”. Μολονότι δεν χρησιμοποιεί τον όρο του Έλιοτ, ο Νικολαρεΐζης περιγράφει την καβαφική μέθοδο αντικειμενοποίησης της συγκίνησης -που τη θεωρεί “μοναδική στην ελληνική ποίηση”- με όλα τα χαρακτηριστικά της αντικειμενικής συστοιχίας. Αναφέρω τις φράσεις του που είναι ομόσημες με φράσεις του ελιοτικού όρου: “Το εξωτερικό σκηνικό που ανεκάλεσε το ποίημα”· “η τάση του Καβάφη [...] να ξαναφέρνει την έμπνευση στα πραγματικά περιστατικά και να στηρίζει σ’ αυτά το ποιητικό αποτέλεσμα”· “ασφαλέστατα μεταβιβάζεται η συγκίνηση όταν αναπλάθονται με ακρίβεια οι συνθήκες απ’ όπου ανάβλυσε, παρά όταν ο ποιητής υποσκελίζει τις συνθήκες αυτές για να δώσει απευθείας [...] το ψυχικό προϊόν”· “η ποιητική σκέψη [του Καβάφη] ξαναγυρίζει από το αιτιατό στο αίτιο, θέτει εκ νέου τα περιστατικά που σχημάτισαν το εμπειρικό πλαίσιο της συγκίνησης· το αίσθημα ακουμπά στα πράγματα”⁵⁰.

Αλλά και άλλοι κριτικοί χρησιμοποίησαν όρους ταυτόσημους ή συγγενικούς με τον ελιοτικό για να προσδιορίσουν την τεχνική της απροσωποποίησης του Καβάφη. Ο Άγρας σχολιάζοντας την παρουσία ιστορικών προσώπων στην καβαφική ποίηση, χρησιμοποιεί δύο φορές (1922, 1924) τη φράση “σκόπιμος εξαντικειμενισμός”, με τρόπο που μας επιτρέπει να τη θεωρήσουμε κριτικό όρο (η αντιστοιχία του επιθέτου *σκόπιμος* με το *συστοιχία* είναι προφανής). Ο Ηλίας Γκανούλης (1926) μεταχειρίζεται το ρήμα αντικειμενοποιώ, υπογραμμισμένο και εντός εισαγωγικών (“ο Καβάφης ‘αντικειμενοποιεί’ ”), δηλαδή ως τεχνικό όριο. Ένας ακόμη κριτικός που περιγράφει την καβαφική τεχνική έχοντας αναμφίβολα στον νου τον ελιοτικό όρο είναι ο Κάλας (1932): “Το θέμα”, γράφει, “δεν είναι το κέντρον του ποιήματος αλλά η *αφορμή*. Το κέντρον του ενδιαφέροντος είναι καθαρά συναισθηματικό, μα το συναίσθημα -αυτή είναι η τεχνική του Καβάφη- φανερώνεται μέσα από την περιγραφή ορισμένης πραγματικώς ρεαλιστικής κατάστασης [...]. Η αδρίστη γοητεία που [...] πηγάζει από την

49. Πράτσικας, ό.π.: Νικολαρεΐζης, σ. 178.

50. Νικολαρεΐζης, σ. 178-180.

ποίηση του Καβάφη είναι η συναισθηματική εντύπωση που το ποίημα προξενεί, είναι η ατμόσφαιρα, το φως που μένει, αφού διαλύθηκε το αντικείμενο της εικόνας”⁵¹. Αρχεί να παραβάλουμε αυτή την περιγραφή με την περιγραφή της αντικειμενικής συστοιχίας σ’ ένα άλλο κείμενο του Σεφέρη –στο “Μονόλογος πάνω στη ποίηση” (1939)– για ν’ αντιληφθούμε ότι ο Νικολαεΐζης και ο Σεφέρης λένε το ίδιο πράγμα: “Από την *Ιλιάδα* δεν πρέπει να γυρεύουμε [...] το μύθο, την ιστορία [...] αλλά την ποίηση [...]. Η ιστορία [...] είναι το σπουδαιότερο στοιχείο που κάνει την *Ιλιάδα* αντικειμενική [...]. Ο Όμηρος [...] ανιστορώντας το ‘θυμό του Αχιλλέα’ δεν θέλησε να πει αυτή την ιστορία, αλλά να δώσει ένα βάθος στην ευαισθησία μας, για να δοκιμάσουμε μιιά ορισμένη ποιητική συγκίνηση”⁵².

7. *Καβάφης, Έλιοτ · παράλληλοι*. Άφησα τελευταίο τον παραλληλισμό του Καβάφη με τον Έλιοτ, επειδή, ως σημείο εκβολής των σεφερικών θέσεων για τον Καβάφη, ήταν αυτός που συνάντησε την ισχυρότερη αντίδραση από εκείνους που θεώρησαν τη διάλεξη άστοχη, και τη μεγαλύτερη κατάφαση απ’ όσους έβλεπαν σ’ αυτήν μιιά νέα και πραγματικότερη εικόνα του Αλεξανδρινού. Για τους πρώτους ο παραλληλισμός ήταν αποτυχημένος, γιατί το βασικό του στοιχείο (η όμοια χρήση της ιστορίας) ήταν ασύστατο και γιατί οι διαφορές των δύο ποιητών (τις οποίες άλλωστε δεν παρέλειψε ν’ απαριθμήσει ούτε ο Σεφέρης) καθιστούσαν τον συσχετισμό τους αδύνατο. Για τους δεύτερους η μετάταξη του Καβάφη από μιαν ιδιότυπη περιοχή της ελληνικής παράδοσης σε κεντρική περιοχή του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, του οποίου αναγνωριζόταν όχι μόνο ως σύγχρονος αλλά και πρόδρομος, αποδείκνυε, ακόμη μιιά φορά, την κριτική οξύνοια του Σεφέρη. Και όμως. Ούτε και για την άποψη που θεωρήθηκε η αιχμή της διάλεξής του, θα μπορούσε ο Σεφέρης να διεκδικήσει τον τίτλο του πρώτου διατυπώσαντος. Γιατί ο παραλληλισμός του Καβάφη με τον Έλιοτ είχε ήδη γίνει πριν από τη διάλεξη. Και δεν εννοώ τη συναναφορά των δύο ποιητών από τον Βλαστό, η οποία έχει επισημανθεί από την κριτική⁵³, ούτε τον συσχετισμό δύο ηρώων τους από τον Παπατσώνη (στον οποίο παραπέμπει ο ίδιος ο Σεφέρης)⁵⁴ –αναφορές που δεν συναρτώνται άμεσα με κανένα από τα στοιχεία του σεφερικού παραλληλισμού. Δεν εννοώ ούτε τη σύγκριση του Καβάφη με τον Έλιοτ από τον Κάλα, παρά το γεγονός ότι υπαγορεύεται από την κοινή χρήση της ιστορίας, γιατί στον Κάλα η αιτιολόγηση της χρήσης είναι διαφορετική από εκείνη του Σεφέρη⁵⁵. Αναφέρομαι στον συσχετισμό που βρίσκουμε στο δοκίμιο του Ελύτη για τον Κάλβο, το οποίο γράφεται το 1940, ανακοινώνεται για πρώτη φορά το 1942 και τυπώνεται στο χριστουγεννιάτικο τεύχος της *Νέας Εστίας* του 1946. Παραθέτω ολόκληρο το χωρίο του Ελύτη:

“ Από τον Καβάφη δεν λείπει η φαντασία, όπως οι περισσότεροι νομίζουν. Αλλά η φαντασία του αντί να είναι άμεση ως προς τη μυθοποίηση των κοσμικών στοιχείων, και κινητική ώστε σε κάθε στιγμή να τινάζει λυρικές σπίθες,

51. Άγρας, *Κριτικά*, σ. 81 και 82· Γκανούλης, “Το έργο του Καβάφη”, *Πασχαλινό Λεύκωμα*, Αλεξάνδρεια, 1926, σ. 52· Κάλας, σ. 112. Ας σημειωθεί ότι ο Κάλας ήταν ο πρώτος που μετέφρασε στα ελληνικά (1934 και 1938) δοκίμια του Έλιοτ, τα “Παράδοση και προσωπικό ταλέντο” και “Charles Baudelaire” (Γ. Κ. Κατσίμπαλης, *Ελληνική βιβλιογραφία Θωμά Σ. Έλιοτ*, Αθήνα² 1966, σ. 9)

52. Δ, σ. 148.

53. Μουλλάς, *Παλίμνηστα και μύθ*, σ. 80.

54. Δ, σ. 512

55. Κάλας, σ. 49, 51, 94 (και 98). Τη σύγκριση του Κάλα επισημαίνει ο Μάριο Βίτι (“Οι δύο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση 1930 με ’40”, *Πολίτης*, τεύχ. 1, Μάιος 1976, σ. 76).

ακολουθεί άλλο δρόμο, δημιουργεί μιά πάγια και μοναδική ατμόσφαιρα, όπου κινεί τα έργα και τις ημέρες των ηρώων της. Όπως ο Eliot έτσι κι' ο Καβάφης μυθοποιεί [η υπογράμμιση του Ελύτη] το ιστορικό παρελθόν και τοποθετεί μέσα του τις σύγχρονες ανάλογες συναισθηματικές του καταστάσεις. Η δημιουργική του δύναμη αντί να ορμήσει με εικόνες άμεσες και τολμηρές, ικανές να βρουν το αντίκρουσμά τους στο Μέλλον, περιορίζεται σε μια προσωποποίηση εποχών και ανθρώπινων (ιστορικών ή φανταστικών) τύπων που αναλαμβάνουν με τέλεια ηθοποιία να παίξουν το ατομικό δράμα του ποιητή. Ο Μυρτιάς, ο Μύρης, ο Αμμώνης, ο Καισαριών, ο Ιάνθης Αντωνίου, ο Εμονίδης, όπως και ο Φληβιάς, ο Στέτσον, ο κ. Ευγενίδης, η κα Σόσοστρις, η Λιλ, ο Τειρεσίας, είναι οι μυθικοί ηθοποιοί ενός δράματος που παίζεται επάνω στη μία διάσταση του χρόνου"⁵⁶.

Δεν έχει σημασία αν τα ονόματα των καβαφικών νέων, που αναφέρει ο Ελύτης, φαίνονται να περιορίζουν την έκταση του ατομικού δράματος του Καβάφη στον ερωτικό του κόσμο. Το σημαντικό είναι ότι η περιγραφή της καβαφικής αίσθησης του χρόνου γίνεται ρητώς με ελλοιτικούς όρους. Θα έλεγα μάλιστα ότι το χωρίο του Ελύτη θα μπορούσε να διαβαστεί σαν μιά περιλήψη της διάλεξης του Σεφέρη, αφού συνοψίζει τις βασικές θέσεις της.

260

Όπως είδαμε παραπάνω, η διάλεξη του Σεφέρη δεν περιέχει καμμία πρωτότυπη ιδέα, καμμία άποψη που να μην είχε διατυπωθεί από την πριν από αυτήν καβαφική κριτική. Μολαταύτα χαιρετίστηκε από ένα τμήμα της κριτικής ως η παρουσίαση μιας νέας εικόνας του Καβάφη, ανυποψίαστης ή ελάχιστα διαγεγραμμένης ως τότε, μιας εικόνας που με την πάροδο των χρόνων και την αύξηση του αριθμού των προσηλύτων της επιβλήθηκε και άλλαξε τον τρόπο με τον οποίο βλέπαμε τον ποιητή· έτσι ώστε, μιλώντας σήμερα για τον Καβάφη της κριτικής, να κάνουμε λόγο για δύο του πρόσωπα, για έναν πριν και έναν μετά το 1947 Καβάφη. Και είναι η τοποθέτηση απέναντι στον Καβάφη του Σεφέρη, που καθορίζει, σε μεγάλο βαθμό, την εγκυρότητα της έπειτα από το 1947 κριτικής.

Πώς συνέβη αυτό; Να είναι άραγε και η περίπτωση αυτή μια συλλογική αυταπάτη, ένας μύθος από εκείνους στους οποίους αρέσκεται η λογοτεχνική κριτική μας;⁵⁷ Πιστεύω όχι. Η διάλεξη του Σεφέρη παρουσίασε πράγματι μιά νέα εικόνα του Καβάφη, γιατί, παρά το γεγονός ότι όλες οι θέσεις της ήταν ήδη διατυπωμένες, η εικόνα αυτή δεν υπήρχε. Υπήρχε μόνο σχηματισμένο σε ορισμένους κριτικούς ένα μέρος της εικόνας, μεγαλύτερο ή μικρότερο· και υπήρχαν σε πολλούς κριτικούς κομμάτια της εικόνας. Από αυτό το μέρος και αυτά τα κομμάτια ο Σεφέρης επέλεξε, στον βαθμό που τα γνώριζε, εκείνα που ανταποκρίνονταν στη δική του αίσθηση του Καβάφη, ενώ, στον βαθμό που δεν τα γνώριζε, δημιούργησε άλλα, όχι διαφορετικά από τα υπάρχοντα, προβαίνοντας σε μια σύνθεση που έχει έντονη τη σφραγίδα της δικής του κριτικής προσωπικότητας. Σ' αυτήν ακριβώς την πράξη της σύνθεσης βρίσκεται η πρωτοτυπία του Σεφέρη. Ή, για να μιλήσω παραστατικότερα, η ευστοχία της διάλεξής του έγκειται στο γεγονός ότι ο Σεφέρης έκανε εκείνη την απλή αλλά περίτεχνη κίνηση, με την οποία κατορθώνει κανείς να

56. "Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου", *Νέα Εστία*, Αφιέρωμα στον Κάλβο, Χριστούγεννα 1946, σ. 99. Το χωρίο αυτό του Ελύτη, που βρίσκεται σε υποσημείωση, έχει, όπως και οι άλλες υποσημειώσεις της μελέτης, παραλειφθεί από την αναδημοσίευσή της στα *Ανοιχτά χαρτιά*, Αθήνα, 1974.

57. Νάσος Βαγενάς, "Μύθοι της λογοτεχνικής κριτικής μας", *Βήμα*, 9-10-1988.

εστιάζει στο σωστό σημείο τον φακό μιας μοντέρνας και περίπλοκης φωτογραφικής μηχανής, αποδίδοντας τη μορφή του αντικειμένου του με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια και καθαρότητα –έναν φακό που μάταια προσπαθούσαν να κεντράρουν οι προηγούμενοι κριτικοί, παρά τη σημαντική επιτυχία ορισμένων.

Για την ακρίβεια, το κεντράρισμα του φακού από τον Σεφέρη ήταν τέτοιο, ώστε η διάνγεια, την οποία επεδίωκε, να μην ήταν δυνατόν να επιτευχθεί παρά μόνο με μιάν εικόνα που δεν μπορούσε να περιλάβει ολόκληρο το πρόσωπο του Καβάφη, αλλά μόνο το κέντρο του, τα βασικά χαρακτηριστικά του. Η περιφέρεια του προσώπου έμεινε έξω από την εικόνα, με αποτέλεσμα αρκετοί, αντικρίζοντάς την, να την επικρίνουν, είτε γιατί απέδιδε ένα μόνο μέρος της φυσιογνωμίας του Καβάφη, το οποίο δεν θεωρούσαν το πλέον χαρακτηριστικό, είτε γιατί δεν αναγνώριζαν το πρόσωπο του Καβάφη.

Το μέρος του προσώπου του Καβάφη που έμεινε έξω από την εικόνα του Σεφέρη ήταν εκείνα τα έπειτα από το 1910 ποιήματα, στα οποία η χρήση της ιστορίας δεν φαίνεται να υπαγορεύεται από την πρόθεση ενός ελιωτικού τύπου συνταυτισμού του παρελθόντος με το παρόν. Και δεν αναφέρομαι στο “Ο Θεόδοτος” ή το “Ενώπιον του αγάλματος του Ενδυμίωνος”, τα οποία ο ίδιος ο Σεφέρης χαρακτηρίζει όχι γραμμένα με την μυθική μέθοδο, αλλά σε ποιήματα όπως το “Η Μάχη της Μαγνησίας”, “Άννα Κομνηνή” ή “Άννα Δαλασινή”, τα οποία, παρά τις διαφορές τους από τα ιστορικά ποιήματα άλλων ποιητών, δεν θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι γραμμένα με τον τρόπο του Έλιοτ. Η έμφαση με την οποία ο Σεφέρης διατυπώνει το 1947 την άποψή του για την μετά το 1910 ελιωτική χρήση της ιστορίας από τον Καβάφη και η διαφαινόμενη πεποίθησή του ότι η εικόνα του αποδίδει ολόκληρο το πρόσωπο του ποιητή (στην εξαίρεση των “Ο Θεόδοτος” και “Ενώπιον του αγάλματος του Ενδυμίωνος” προβαίνει πολύ αργότερα, το 1962)⁵⁸, προκάλεσαν τη δικαιολογημένη, πλην ενίοτε υπερβολική και εν πολλοίς άστοχη, αντίδραση ορισμένων κριτικών. Κορυφαία ήταν η διαφωνία του Μαλάνου, οι απόψεις του οποίου αποτελούσαν, όπως είπαμε, τον κύριο στόχο του Σεφέρη⁵⁹. Αλλά και ένα μεγάλο μέρος της μαρξιστικής κριτικής δεν μπορούσε να συμφωνήσει με τη σεφερική προσωπογραφία, γιατί αυτή ερχόταν ν’αμφισβητήσει σοβαρά

58. Στη μελέτη του “Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό” (Δ, σ. 435, 440), στην οποία (Δ 435) υπάρχει και η διάκριση των ιστορικών ποιημάτων του Καβάφη σε “πραγματικά ιστορικά” (ποιήματα της μυθικής μεθόδου) και ψευδοϊστορικά (παρνασσικά ποιήματα)· βλ. και Βαγενά, *Ο ποιητής και ο χορευτής*, σ. 222-223. Την ορολογία που προτείνεται από την κριτική για τον χαρακτηρισμό των ιστορικών ποιημάτων του Καβάφη εξετάζει ο Μιχάλης Πιερής στη μελέτη του “Καβάφης και Ιστορία” (*Πολίτης*, τεύχ. 62, Σεπτέμβριος 1983, σ. 73-77 = *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης*, σ. 373-378).

59. Τα κείμενα με τα οποία ο Μαλάνος απαντά στον Σεφέρη είναι τα εξής: “Είναι πράγματι παράλληλοι ο Κ. Π. Καβάφης και ο Θ. Σ. Έλιοτ;”, *Αλεξανδρινή Λογοτεχνία*, 1948, σ. 3-21 (= με διορθώσεις και προσθήκες, *Καβάφης - Έλιοτ. Είναι πράγματι παράλληλοι; Αλεξάνδρεια*, 1953 = *Καβάφης* 2, σ. 121-161)· “Καβάφης Έλιοτ (Είναι πράγματι παράλληλοι;”, *Ο Καβάφης απαραμόρφωτος*, Αθήνα, 1981, σ. 73-76· “Ένα ακόμα υστερόγραφο στη δοκιμή “Κ.Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι”, *Ο Καβάφης έλεγε*, Αθήνα, 1986, σ. 27-38 (απάντηση στο Γιώργος Σεφέρης, “Υστερόγραφο στη δοκιμή “Κ.Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι””, παρουσίαση Γ. Π. Σαββίδη, *Λέξη*, τεύχ. 23, Μάρτιος-Απρίλιος 1983, σ. 190-197).

Ο Μαλάνος σωστά παρατηρεί ότι και η δική του περιγραφή του καθαφικού τρόπου έκφρασης (η αναζήτηση σκηνοθεσίας και προσωπείου μέσα στην Ιστορία) δεν είναι άλλο παρά η με διαφορετικό όνομα περιγραφή μιάς ελιωτικού τύπου αντικειμενικής συστοιχίας· ακόμη, σωστά παρατηρεί ότι “θα ήτανε σφάλμα

τις κριτικές αρχές με τις οποίες είχε οικοδομήσει τη δική της εικόνα του αδιάφορου για τα κοινά και παρακμιακού Καβάφη.⁶⁰

Είναι κυρίως τ' αποτελέσματα αυτής της διαμάχης, η οποία κράτησε τέσσερις σχεδόν δεκαετίες και στην οποία έλαβαν μέρος, άμεσα ή έμμεσα, όχι λίγοι, που καθιστούν τη διάλεξη του Σεφέρη ορόσημο. Αλλά η πρόθεσή μου δεν είναι να περιγράψω τη διαμάχη, που αποτελεί έναν ακόμη κρίκο στην αλυσίδα των ερίδων που συνθέτουν τον κεντρικό άξονα της νεοελληνικής κριτικής. Αυτό που θα ήθελα να σχολιάσω είναι τ' αποτελέσματα της διαμάχης, τα οποία πρέπει να μελετήσουμε με νηφαλιότητα και προσοχή, αν θέλουμε να προσδιορίσουμε με ακρίβεια και δικαιοσύνη τη θέση την οποία θα πρέπει να καταλάβει η διάλεξη του Σεφέρη στην ιστορία της κριτικής μας. Στηριζόμενοι στα όσα είπαμε παραπάνω, πιστεύω πως τα συμπεράσματά μας από τη μελέτη της διάλεξης θα έπρεπε να είναι τα ακόλουθα:

262

Το κείμενο του Σεφέρη συντέλεσε αποφασιστικά στη διαλεύκανση της ιστορικής αίσθησης του Καβάφη και έκανε πλήρως ορατή τη μέθοδο που εφαρμόζει ο ποιητής στα ποιήματα για τα οποία οι περισσότεροι σήμερα συμφωνούν ότι είναι τα πλέον αντιπροσωπευτικά της τέχνης του, μολοντί ο Καβάφης δεν φαίνεται να χρησιμοποιεί τη μέθοδο αυτή σε όλη την έκταση των ποιημάτων που ορίζει ο Σεφέρης. Με την ενέργεια αυτή του Σεφέρη και με το κριτικό του κύρος (το μέγεθος του οποίου είχε καταφανεί κυρίως από τον θεωρητικό διάλογό του με τον Κωνσταντίνο Τσάτσο), ο Καβάφης, όπως σωστά παρατηρεί ο Γ. Π. Σαββίδης, “μεταμορφώθηκε στη γραμματολογική μας συνείδηση, παίρνοντας τις διαστάσεις μεζιζονος Έλληνα και Οικουμενικού ποιητή”.⁶¹ Η πλήρης συνειδητοποίηση του βαθμού και της λειτουργίας αυτής της μεθόδου, την οποία επέφερε η διάλεξη, οδήγησε, με τη γονιμοποίηση ενός αριθμού εργασιών (Τσίρκας, Σαββίδης, Γ. Δάλλας, Δ. Ν. Μαρωνίτης, Ε. Keeley κ.ά.)⁶² στη διαπίστωση της ύπαρξης ενός “πολιτικού” Καβάφη, η παρουσία του οποίου ήταν, κατά το μέγιστο μέρος της καλυμμένη από τη σκιά του ερωτικού Καβάφη⁶³.

[...] αν τη χρήση του προσωπείου ζητούσαμε να τη βρούμε γενικά σε όλα τα ιστορικού πλαισίου ή περιεχομένου ποιήματα του Καβάφη”, γιατί στον Καβάφη “υπάρχει συγχρόνως και το εντελώς ιστορικό ποίημα, που δεν είναι πιά *προσωπείο*, αλλ’ απλώς αναβίωση μιάς ιστορικής εποχής, ή ενός ιστορικού προσώπου, με την ψυχολογία τους και τη νοστορπία τους” (*Καβάφης 2*, σ. 122-123). Πιστεύει, εντούτοις, ότι η καθαφική χρήση του ιστορικού χρόνου είναι διαφορετική από εκείνη του Έλιοτ (σ. 147 150).

Ο Μαλάνος απαντά στον Σεφέρη και εμμέσως με τα κείμενα της διαμάχης του με τον Στρατή Τσίρκα (τα δύο βιβλία του οποίου για τον Καβάφη -βλ. παρακάτω σημ. 62- ξεκινούν από τη διάλεξη του Σεφέρη): “Η διάλυση του μύθου της παλαιότερης κοσμοθεωρίας του Καβάφη”, “Τελεία και παύλα” (*Καβάφης 2*, σ. 166–176, 177-178)· “Τρεις διάλογοι μ’ έναν πουριτανό φίλομαρξιστή”, *Καβάφης 3*, Αθήνα, 1978, σ. 10-35. Βλ. ακόμη Μαν. Γιαλουράκης, *Ο Καβάφης του κεφαλαίου Τ: Συνομιλίες με τον Τίμο Μαλάνο*, Αλεξάνδρεια, 1959· του ίδιου, *Καβάφης : Από τον Πρίαπο στον Κάρολ Μάρξ*, Αθήνα, 1975. Βιβλιογραφικά στοιχεία για τις άμεσες και για ορισμένες από τις απώτερες αντιδράσεις που προκάλεσε η διάλεξη του Σεφέρη βλ. στον Δημήτρη Δασκαλόπουλο, *Εργογραφία Σεφέρη (1931-1979)*, Αθήνα, 1979, σ. 106.

60. Βλ. ενδεικτικά τη συζήτηση των Μ. Μ. Παπαϊωάννου, Μ. Λαμπρίδη, Τ. Βουρνά και Μ. Αυγέρη περί “ακμής και παρακμής στη νεοελληνική ποίηση” (*Επιθεώρηση Τέχνης*, Φεβρουάριος 1955- Ιανουάριος 1956). Επίσης Μ. Μ. Παπαϊωάννου, “Ο πολιτικός Καβάφης”, *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης*, σ. 267-281.

61. *Ο Καβάφης του Σεφέρη*, σ. 273

62. Τσίρκας, *Ο Καβάφης και η εποχή του*, Αθήνα, 1958· *Ο πολιτικός Καβάφης*, Αθήνα 1971· Σαββίδης, *Μικρά καθαφικά*, τόμ. 1, Αθήνα, 1985· Μαρωνίτης, “Υπεροψία και μέθη”, *Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Αθήνα, 1980· Δάλλας, *Καβάφης και Ιστορία*, Αθήνα, 1974· Keeley, *Η καθαφική Αλεξάνδρεια*, μετάφραση Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, 1979.

Ακόμη, συντέλεσε στην ανανέωση της μαρξιστικής κριτικής βοηθώντας ορισμένους μαρξιστές κριτικούς να ξεφύγουν, με την προσεχτικότερη ανάγνωση του Καβάφη, από τη σχηματικότητα μιας αιτιοκρατικής προσέγγισης.⁶⁴

Αλλά το επίτευγμα της διάλεξης του Σεφέρη δεν ήταν χωρίς κόστος. Η στρατηγική της διαμάχης και η ρητορική των διαμαχομένων, στην προσπάθειά τους να καταστήσουν αναξιόπιστα τα επιχειρήματα της αντίπαλης πλευράς, οδήγησαν στον υπερτονισμό ορισμένων στοιχείων τους ή στην υποβάθμιση άλλων, με αποτέλεσμα να υπάρχουν απώλειες –κυρίως στην ερμηνεία συγκεκριμένων ποιημάτων– και από τις δύο πλευρές· απώλειες βέβαια όχι τέτοιες, που να υπονομεύσουν το θετικό αποτέλεσμα της διαμάχης. Πιο σημαντικές ήταν ορισμένες άλλες απώλειες, που σημειώθηκαν έξω από το πεδίο της διαμάχης, μολονότι στενά συναρτώμενες με αυτό, ως παρεπόμενα της επιχειρηματολογίας των δύο πλευρών· κυρίως της επιχειρηματολογίας των αντιπάλων του Σεφέρη, οι οποίοι προσπαθούσαν να ενισχύσουν την αμφισβήτηση των βασικών του θέσεων χαρακτηρίζοντάς τες είτε ξένες –ξένες με την έννοια του αλλοεθνούς– είτε υποκειμενικές και πολύ προσωπικές: “Ο Σεφέρης παρασύρθηκε από μιαν όραση που δεν ήταν δική του, και είδε Έλιοτ εκεί που όφειλε να δει απλώς Καβάφη”, γράφει ο Μαλάνος στην αρχή της διαμάχης. Η ερμηνεία του Σεφέρη είναι “μια εντελώς προσωπική ερμηνεία του αλεξανδρινού ποιητή”, επιμένει ο Αλέξης Πανσέληνος περί το τέλος της.⁶⁵ Οι σύμμαχοι του Σεφέρη, από την άλλη, υπερασπιζόνταν τις θέσεις τους προβάλλοντας ως επιχειρήματα όχι μόνο την ευστοχία τους αλλά και το κριτικό ανίστημα του Σεφέρη. Το αποτέλεσμα ήταν οι απόψεις για τον Καβάφη της πριν από το 1947 κριτικής ν’απωθηθούν στο βάθος του κριτικού ορίζοντα και σχεδόν να λησμονηθούν, και οι απόψεις του Σεφέρη, χάρη κυρίως στο φωτοστέφανο του νικητή, να θεωρηθούν καινοφανείς και πρωτότυπες, γεγονός που αποτελεί ένα από τα πλέον ενδιαφέροντα στοιχεία της διαμάχης.

Ο χρόνος δεν επιτρέπει να εξετάσουμε το γεγονός αυτό μέσα στο πλαίσιο της γενικότερης έννοιας και πρακτικής των κριτικών συγκρούσεων. Θα μπορούσαμε εν τούτοις να πούμε το εξής: Φαίνεται πως ενίοτε η κριτική δεν μπορεί να προχωρήσει χωρίς βιαιοπραγίες. Και δεν εννοώ τόσο τις βιαιοπραγίες επί των αντιπάλων, όσο επί εκείνων που προετοίμασαν τον δρόμο των επικρατούντων. Αν οι ηττημένοι της διαμάχης –ηττημένοι στα σημεία– είναι ο Μαλάνος και οι διαφωνούντες με τον Σεφέρη, τα θύματα της διαμάχης, κατά τραγική ειρωνεία, είναι εκείνοι που διατύπωσαν πριν από τον Σεφέρη τις απόψεις που συστηματοποίησε ο Σεφέρης: ο Άγρας, ο Δημαράς, ο Κάλας, ορισμένοι άλλοι· και, κυρίως ο Νικολαρεΐζης, του οποίου η μελέτη με τίτλο “Η διαμόρφωση του καβαφικού λυρισμού” είναι κείμενο σχεδόν εξίσου σημαντικό με το “Καβάφης, Έλιοτ· παράλληλοι”.

63. Για τις πριν από τη διάλεξη του Σεφέρη απόψεις περί του πολιτικού Καβάφη βλ. Σαββίδη, *Μικρά καβαφικά*, σ. 111-112· Παπαϊωάννου, “Ο πολιτικός Καβάφης”. Πρόχειρη και αμέθοδη είναι η μελέτη της Marina Risva *La pensée politique de Constantin Cavafy*, Paris 1981 (βλ. ελληνική σύνοψή της - “Ο ‘πολιτικός’ Καβάφης” στο αφιέρωμα της *Ευθύνης: Μέρες του ποιητή Κ. Π. Καβάφη: Πενήντα χρόνια από το θάνατό του*, 1983, σ. 242-252).

64. Τσίρκας, ό.π.: Σόνα Ιλίνσκαγια, *Κ. Π. Καβάφης*, Αθήνα, 1983· της ίδιας, “Λίγα λόγια ακόμη για το ρεαλισμό του Καβάφη”, *Πρακτικά Τριτοσυμποσίου Ποίησης*, σ. 147-154.

65. Μαλάνος, *Καβάφης 2*, σ. 122· Πανσέληνος, “Κ.Π. Καβάφης -Γιώργος Σεφέρης, δύο ποιητές ξένοι”, *Τομές*, τεύχ. 7-8 (Ιούλιος-Αύγουστος 1975), σ. 56.