

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ

Θεωρίες Επικοινωνίας και Καβαφική Ποίηση

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αθηνά Μαρκαντωνάτου

Αθήνα, 2022

Τριμελής Επιτροπή

Ελισάβετ Αρσενίου, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Μαρία Κακαβούλια, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Σοφία Βούλγαρη, Αναπληρώτρια καθηγήτρια, Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας Δ.Π.Θ



Copyright © Αθηνά Μαρκαντωνάτου, 2022

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Στους γονείς μου και στην κ.Αρσενίου.

Περιεχόμενα

Περίληψη	5
Abstract	6
Εισαγωγή.....	7
1.Από την επικοινωνία στον ποιητικό λόγο.....	9
2.Από τον πομπό στον ποιητή.....	14
2.1 Η έννοια του αφηγητή.....	17
2.2 Ο Καβάφης ως πομπός.....	19
3. Από το μήνυμα στο ποίημα.....	21
3.1 Ποίημα.....	21
3.2 Πλαίσιο αναφοράς.....	22
3.2.1 Η αισθητική διάσταση της ηδονής	24
3.3 Κώδικας.....	27
3.3.1 Αυτοαναφορικότητα	28
3.3.2 Αφηγηματικότητα.....	29
3.4 Επαφή.....	31
4. Από τον δέκτη στον αναγνώστη	32
5. Ανάλυση.....	36
5.1 Το Σύνταγμα της Ηδονής	36
5.2 Μία Νύχτα.....	40
5.3 Επέστρεφε	44
5.4 Ηδονή	47
5.5 Επήγα	50
5.6 Απ' τες εννιά	53
Επίλογος.....	58
Βιβλιογραφία	61
Ελληνόγλωσση	61
Ξενόγλωσση	63
Παράθεμα.....	64

Περίληψη

Αντικείμενο της εργασίας αποτελεί μία επικοινωνιακή και γλωσσολογική διερεύνηση της καβαφικής ερωτικής γραφής. Η έννοια της επικοινωνίας και της ποίησης διερευνώνται μέσα από την φιλοσοφία, την γλωσσολογία και την σημειολογία. Η έννοια της κοινοποίησης του μη κοινοποιήσιμου αποτελεί θεμελιώδη στοιχείο πάνω στο οποίο δομείται η θεωρία και η ανάλυση. Η ποίηση κρύβει αυτό που της εμπιστεύεται ο πομπός, ενώ η ανάγνωση καθιστά τον δέκτη ενεργό αναγνώστη, ο οποίος καλείται να αποκωδικοποιήσει. Τα κείμενα, είτε ποιητικά είτε πεζά, αντιμετωπίζονται ως μηνύματα που αναλύονται στα συστατικά τους στοιχεία μέσω της γλωσσολογίας, αφού το μέσον τους είναι η ίδια η γλώσσα. Οι λέξεις λειτουργούν ως σημεία, από τα οποία ξεκινά το ταξίδι της γραφής προς το άπειρο της γλώσσας και των εννοιών. Η ερωτική γραφή του Καβάφη αποτελεί το εφαλτήριο στην διερεύνηση της σχέσης μεταξύ επικοινωνίας και ποίησης.

Λέξεις κλειδιά: Καβάφης επικοινωνία, ποίηση.

Abstract

The object of the study is a communicative and linguistic investigation of Cavafy's erotic writing. The concepts of communication and poetry are explored through philosophy, linguistics and semiotics. The notion of the communicability of the non-communicable is a fundamental element on which theory and analysis is built. Poetry conceals what the transmitter entrusts to it, while reading makes the receiver an active reader who is called upon to decode. Texts, whether poetic or prose, are treated as messages that are analysed into their constituent elements through linguistics, since their medium is language itself. Words act as points from which the journey of writing towards the infinity of language and concepts begins. Cavafy's erotic writing is a springboard to exploring the relationship between communication and poetry.

Key words: Cavafy, communication, poetry

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία διερευνά θεωρίες επικοινωνίας εφαρμοσμένες στην καθαφική ποιητική. Πραγματοποιείται μία προσπάθεια σύμπλευσης θεωριών, μεταξύ επικοινωνίας και λογοτεχνίας, ενώ στην συνέχεια τα ευρήματα της θεωρίας εφαρμόζονται σε επιλεγμένα ερωτικά έργα του Καβάφη.

Το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί μία αρχική προσέγγιση στην έννοια της επικοινωνίας και της ποίησης. Αρχικά, επισημαίνεται ένας ετυμολογικός προσδιορισμός των δύο εννοιών, ενώ έπειτα πραγματώνεται μία σύνδεση των όρων μέσα από την μαθηματική θεωρία των Shannon και Weaver, την σημειολογία του γλωσσολόγου Ferdinand de Saussure και ρηματική επικοινωνία του Roman Jakobson. Οι δύο αυτές έννοιες ιδωμένες από τον απλοϊκό συλλογισμό της μεταβίβασης ενός μηνύματος από έναν πομπό σε ένα δέκτη, αναδεικνύουν τα κοινά χαρακτηριστικά των δύο θεωριών. Ο πομπός είναι ο ποιητής, το περιεχόμενο είναι το πλαίσιο αναφοράς, το μήνυμα είναι το ίδιο το ποίημα, η επαφή είναι η γραπτή μορφή από την οποία προσλαμβάνεται το ποίημα, ο κώδικας είναι η γλώσσα και τέλος ο δέκτης είναι ο αναγνώστης.

Το δεύτερο κεφάλαιο εξετάζει την σχέση του πομπού με τον ποιητή. Ο πομπός, ως δημιουργικό υποκείμενο, αποτελεί το σημείο εκκίνησης της επικοινωνίας και της ποιητικής λειτουργίας. Μέσα από την δημιουργική διαδικασία της γραφής επιχειρεί να κοινοποιήσει την αισθητήρια αντίληψη της δικής του πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον Baecker, το άτομο ως καλλιτέχνης προετοιμάζει τις δικές του αισθητήριες εντυπώσεις για την αισθητήρια αντίληψη των άλλων, δηλαδή την επικοινωνία και κατ' επέκταση την ποίηση (2008, σ.56-7). Οι γλωσσολογικές επιλογές του δημιουργικού υποκειμένου αντανakλούν στοιχεία της ταυτότητας του μέσα από την έννοια της υποκειμενικότητας (Γεωργακοπούλου & Γούτσος, 2011, σ.163). Τα υποκεφάλαια της ενότητας εξετάζουν την έννοια του αφηγητή, ως εργαλείο στην ανάλυση των καθαφικών κειμένων αλλά και τον ρόλο του ίδιου του Καβάφη ως πομπού.

Το τρίτο κεφάλαιο προσεγγίζει την έννοια του μηνύματος, όπως αναδεικνύεται μέσα από την ρηματική επικοινωνία του Jakobson. Τα ποιήματα αντιμετωπίζονται ως κείμενα με κρυμμένα μηνύματα, που διαμεσολαβούν ανάμεσα στον πομπό και τον δέκτη. Το πλαίσιο αναφοράς περιλαμβάνει όλους τους εξωκειμενικούς παράγοντες που καθορίζουν το μήνυμα και χωρίζεται σε δύο υποκεφάλαια του αισθητισμού και της

ηδονής στην καβαφική ποίηση. Ο κώδικας αναφέρεται στην γλώσσα που αποτελεί το μέσον της επικοινωνίας και επισημαίνεται η αυτοαναφορικότητα και η αφηγηματικότητα, καθώς αποτελούν στοιχεία που θα αποτελέσουν εργαλεία στην ανάλυση. Και τέλος επισημαίνεται εν συντομία η έννοια της επαφής ως τον διάυλο επικοινωνίας μεταξύ πομπού και δέκτη.

Το τέταρτο κεφάλαιο προσεγγίζει την έννοια του δέκτη, ως αναγνώστη. Διερευνάται ως ο τελικός σκοπός του προορισμού του μηνύματος της ποίησης, ο οποίος καλείται να αποκωδικοποιήσει το κείμενο. Μέσα από την οπτική του Culler και του Barthes αναδεικνύεται η δημιουργική διαδικασία της νοηματοδότησης και της αποκωδικοποίησης του ποιήματος, που καθιστά τον αναγνώστη ενεργό αποδέκτη.

Το πέμπτο κεφάλαιο περιλαμβάνει την εφαρμογή της θεωρητικής προσέγγισης της επικοινωνίας με την ποίηση μέσα από επιλεγμένα έργα του Καβάφη με κυρίαρχο το ερωτικό στοιχείο. Αρχικά αναλύεται *Το Σύνταγμα της Ηδονής*, ένα πεζό κείμενο με έντονη ποιητικότητα και στην συνέχεια προσεγγίζονται τα ποιήματα, *Μία Νύχτα*, *Επέστρεφε*, *Ηδονή*, *Επήγα* και *Απ'τες εννιά*.

Σκοπός της εργασίας δεν είναι η μελέτη της καβαφικής ποίησης και της καβαφικής ακαδημαϊκής έρευνας στο σύνολό της, ένα εγχείρημα που υπερβαίνει τα πλαίσια της μεταπτυχιακής εργασίας, αλλά η επιλογή συγκεκριμένων καβαφικών παραδειγμάτων, που εξυπηρετούν την διερεύνηση μίας πλευράς του φαινομένου της επικοινωνίας στον ποιητικό λόγο. Αυτός είναι ο λόγος που η έρευνα περιορίζεται στην επιλογή έργων με έντονο το ερωτικό στοιχείο, ενώ τεκμηριώνονται ακαδημαϊκά από συγκεκριμένη βιβλιογραφία, μεταξύ των οποίων είναι η Αραμπατζίδου (2002, 2013), η Αρσενίου (2012, 2016) και ο Δημηρούλης (2013,2015), καθώς εξυπηρετούν την ανάλυση υπό το πρίσμα της επικοινωνιακής διάστασης της ποίησης.

1. Από την επικοινωνία στον ποιητικό λόγο

Η ανθρώπινη επικοινωνία θα μπορούσε να είναι τόσο παλιά όσο και η ανθρώπινη ύπαρξη, καθώς αποτελεί την μεταβίβαση ενός μηνύματος από τον πομπό στον δέκτη, ενώ αποτέλεσε ένα βασικό παράγοντα στην δημιουργία των πρώτων κοινωνιών. Η ετυμολογία της λέξης *communicatio* ορίζεται ως κοινοποίηση, χορήγηση, σύνδεση, ανταλλαγή, συναναστροφή αλλά και κοινότητα, ενώ είναι λατινικής προέλευσης (Baecker, 2008, σ.11). Παράλληλα με την μεταβίβαση πληροφοριών ο πομπός δύναται να μεταβιβάσει σκέψεις, ιδέες, συναισθήματα ακόμη και ενέργεια με στόχο να ενεργήσει πάνω στον δέκτη, ώστε να προκαλέσει την εμφάνιση αυτών των στοιχείων, επηρεάζοντας την κατάστασή του και την συμπεριφορά του (Μπουραντάς, 1992). Αντιστοίχως, η ποίηση αποτελεί ένα μήνυμα, που δημιουργείται από τον συγγραφέα προς τον αναγνώστη. Ετυμολογικά¹, προσδιορίζεται ως η τέχνη της σύνθεσης, της δημιουργίας λογοτεχνικών έργων σε στίχους, σε αντιδιαστολή προς την πεζογραφία. Σε μία πρώτη προσέγγιση η επικοινωνία περιλαμβάνει τον ποιητικό λόγο, ως μέρος του όλου, ως μία πτυχή επικοινωνιακού λόγου.

Η έννοια της επικοινωνίας απασχόλησε την ανθρωπότητα από τα αρχαία χρόνια. Σύμφωνα με τον Baecker, κάθε αντιπαράθεση για την έννοια της επικοινωνίας θα έπρεπε να αρχίζει από τον Σοφιστή του Πλάτωνα (2008, σ.117). Στο έργο ο Πλάτων επιτυγχάνει να «αποδώσει με ακρίβεια την σαγήνη και την υποψία απέναντι στην τέχνη του ανθρώπινου λόγου», καθώς πραγματοποιείται ένας διάλογος μεταξύ του Θεαίτητου με έναν αποκαλούμενο «ξένο» και η αντιπαράθεση μεταξύ τους συνεχίζεται ως το τέλος με επιφυλακτικότητα απέναντι στην τέχνη του λόγου (Baecker, 2008, σ.117). Ο «ξένος» δεν είναι τίποτε περισσότερο από έναν σοφιστή και το φαινόμενο της επικοινωνίας προσεγγίζεται με μία αμφισβήτηση απέναντι στην «φλυαρία», ενώ υπογραμμίζεται ο θαυμασμός που εκδηλώνεται μέσα από μία πειστική ομιλία (Baecker, 2008, σ.17). Η πρώτη προσέγγιση της έννοιας της επικοινωνίας επιδιώκει μία κριτική στα τεχνάσματα του λόγου, θέτοντάς την στο προσκήνιο μέσω της «υποψίας», αλλά και του θαυμασμού. Η αρχαία ρητορική και η λατινική γραμματεία θα μπορούσαν να αποτελέσουν πρόδρομο της προσέγγισης της έννοιας της επικοινωνίας.

¹ Η ετυμολογική προσέγγιση αντλείται από το λεξικό της κοινής νεοελληνικής Τριανταφυλλίδη (1998).

Έπειτα, το γραμμικό μοντέλο της επικοινωνιακής διαδικασίας διατυπώθηκε σε μία πρωταρχική φόρμουλα από τον Lasswell (1948), ενώ στην συνέχεια αναπτύχθηκε εκτενέστερα μέσα από την μαθηματική θεωρία της επικοινωνίας των Shannon και Weaver (1949). Η θεωρία περιγράφει την επικοινωνία ως μία γραμμική διαδικασία αποτελούμενη από πέντε λειτουργίες, ενώ σημειώνει την παρουσία του θορύβου, ως δυσλειτουργικό παράγοντα (ΜακΚουέιλ & Βίνταλ, 2009, σ.43). Στην διαδικασία περιλαμβάνεται μία πηγή πληροφόρησης, που παράγει ένα μήνυμα ή σειρά μηνυμάτων, τα οποία διαμορφώνονται σε σήματα από τον αναμεταδότη. Στη συνέχεια τα σήματα αυτά θα πρέπει να προσαρμοστούν στο κανάλι που οδηγεί στον δέκτη, ο οποίος με την σειρά του θα αποκωδικοποιήσει το μήνυμα, ώστε να φτάσει στον προορισμό του. Η έννοια του θορύβου μεταβάλλει το μήνυμα, καθώς το σήμα είναι ευπρόσβλητο και αυτό συνεπάγεται ότι το μεταδιδόμενο και το παραλαμβανόμενο μήνυμα διαφέρουν (ΜακΚουέιλ & Βίνταλ, 2009, σ.43). Επιπλέον, ο Shannon πρότεινε ένα ορισμό του μηνύματος, οποίος συντελεί στην περαιτέρω κατανόηση της επικοινωνίας και είναι το στοιχείο της επιλεκτικότητας (Baecker, 2008, σ.79). Ένα μήνυμα νοείται ως επιλογή από ένα φάσμα δυνατοτήτων, ενώ η αξία του του μηνύματος συνίσταται σε αυτήν ακριβώς την επιλογή των επιλεγμένων και μη επιλεγμένων δυνατοτήτων. Όπως επισημαίνει και ο Boltz, η πληροφορία σχηματίζεται με την πράξη μίας επιλογής, η οποία στην συνέχεια περνάει, ως έναυσμα, μέσα στην επικοινωνιακή διαδικασία και αυτή ακριβώς η πράξη επιλογής αποτελεί την κοινοποίηση (2008, σ. 153). Τόσο ο πομπός όσο και ο δέκτης καλούνται να λάβουν μέρος σε αυτή την επιλογή των δυνατοτήτων για να κωδικοποιήσουν και να αποκωδικοποιήσουν ένα μήνυμα. Αυτό το μοντέλο εστιάζει περισσότερο στο φαινόμενο της επικοινωνίας, ως μεταβίβαση ενός μηνύματος, ενώ προς αντίθετη κατεύθυνση κινείται ο κλάδος της Σημειωτικής, στην οποία η έμφαση δίνεται περισσότερο στην παραγωγή νοημάτων και σημασιών, που συνδέονται αναπόδραστα με την γλωσσολογία.

Συγκεκριμένα, η γλωσσολογία άσκησε μεγάλη επίδραση τόσο στην έννοια της επικοινωνίας όσο και στη θεωρία της λογοτεχνίας του 20^{ου} αιώνα, αναδεικνύοντας τις επικοινωνιακές λειτουργίες της λογοτεχνίας, κυρίως μέσω της επιρροής του Ελβετού γλωσσολόγου Ferdinand de Saussure (1857-1913). Αυτός είναι και ο λόγος που η ανάλυση της γραφής του Καβάφη, από την πλευρά των κειμένων βασίζεται σε γλωσσολογική ανάλυση, καθώς η δομική γλωσσολογία επικεντρώνεται ακριβώς στις επικοινωνιακές λειτουργίες της λογοτεχνίας, δίνοντας βαρύτητα όχι μόνο στη γλώσσα,

αλλά στον τρόπο οργάνωσής της (Αρσενίου, 2012, σ.216-7). Αυτή η γλωσσολογία βρίσκεται ανάμεσα στον φορμαλισμό και τον δομισμό, καθώς στρέφεται προς την επικοινωνιακή διάσταση της τόσο της γλώσσας όσο και της λογοτεχνίας.

Αρχικά, ο Saussure διαίρεσε την γλώσσα σε «γλώσσα» ή *langue*, ως σύστημα και «ομιλία» ή *parole*, ως ατομική πράξη επικοινωνίας, επισημαίνοντας ότι η βάση της *langue* είναι οι λέξεις, οι οποίες αποτελούν αυθαίρετα σημεία. Η σχέση μίας λέξης με το νόημα, που εκπροσωπεί είναι αυθαίρετη, δηλαδή απόλυτα καθορισμένη ως σύμβαση. Σύμφωνα με αυτόν τον συλλογισμό η γλώσσα διακρίνεται σε σημεία, δηλαδή σημαίνοντα (ηχητικές ή γραφικές παραστάσεις των λέξεων) και σημαινόμενα (νοηματικές αντιστοιχίες των λέξεων) (Αρσενίου, 2012, σ.27). Το νόημα που καθορίζει την σημασία των λέξεων δεν βρίσκεται στον κόσμο ή σε ιδέες που υπάρχουν έξω από την γλώσσα, αλλά στις διαφορές των ίδιων των γλωσσικών σημείων, που δημιουργούν το νόημα (Newton, 2019, σ.121). Η λειτουργία του σημείου εξαρτάται από την διαφορά του από τα άλλα σημεία και οι διαφορές τους είναι εκείνες, που επιτρέπουν στις λέξεις να προσδίδουν σημασία στα πράγματα, καθορίζοντας την ίδια την λειτουργία της γλώσσας (Αρσενίου, 2012, σ.217). Η ανάδειξη της σημειολογικής διάστασης της γλώσσας, μετατόπισε το ενδιαφέρον από τις λέξεις στα σημεία, οργανώνοντάς τα σε δίπολα αντιθέσεων, κατά τον ίδιο τρόπο που διαιρούνται και τα σημεία, σε σημαίνοντα και σημαινόμενα. Συνεπώς, η γλώσσα θεωρείται έτσι μία υπόθεση συστημάτων σημείων παρά λέξεων. Με βάση αυτήν την συλλογιστική γραμμή, οι δομιστές έφτασαν στο συμπέρασμα ότι κάθε σημασία σε κάθε σφαίρα της ανθρώπινης δραστηριότητας αποτελείται από κλειστά συστήματα, απολύτως ανεξάρτητα από τον υλικό κόσμο (Αρσενίου, 2012, σ.218).

Η Σχολή της Πράγας, που δημιουργήθηκε το 1926, από τον Jan Mukarovsky και τον Roman Jakobson, συνέδεσε τον φορμαλισμό και την γλωσσολογία του Saussure, υποστηρίζοντας ότι η γλωσσική επιστήμη πρέπει να μελετήσει τους «δομικούς νόμους των γλωσσικών συστημάτων» (Αρσενίου, 2012, σ.218). Σύμφωνα με τον Mukarovsky, η τέχνη και η ποίηση είναι σημειολογικά δεδομένα, διότι ξεπερνάνε τα όρια της συνείδησης και παίρνουν τον χαρακτήρα σημείου, το οποίο κλείνει μέσα του ένα σημαίνον με διαφορετικά σημαινόμενα (Αρσενίου, 2012, σ.219). Το έργο έτσι αποτελεί μία πραγματικότητα που σκοπεύει να αναδείξει μία άλλη και αποτελείται από το υλικό έργο (σημαίνον), το αισθητικό αντικείμενο (ανοικειωτικά στοιχεία) και την σχέση με το περιγραφόμενο αντικείμενο, η οποία στρέφεται προς το

συνολικό περιεχόμενο των κοινωνικών φαινομένων ενός συγκεκριμένου περιβάλλοντος (το σημαινόμενο) (Αρσενίου, 2012, σ. 219). Με αυτό τον τρόπο συμπορεύεται η γλωσσολογία με την σημειολογία, ενώ αυτός ο συνδυασμός μπορεί να αναδείξει την λογοτεχνικότητα ενός κειμένου, να το αποκωδικοποιήσει και να διευρύνει το φάσμα της κατανοητότητας του.

Αντίστοιχα, η ποιητική του Roman Jakobson θεμελιώνεται στη σωσσυριανή γλωσσολογική αρχή ότι η γλώσσα διέπεται από δύο σχέσεις, τη συνταγματική, δηλαδή τις σχέσεις μεταξύ των γλωσσικών στοιχείων, όσον αφορά τη διάταξη και τον συνδυασμό τους και τη παραδειγματική, δηλαδή τον κάθετο άξονα της γλώσσας, που δημιουργεί διαφορικές σχέσεις μεταξύ των λέξεων ίδιου τύπου (Newton, 2019, σ.122). Στους δύο άξονες, συνταγματικό και παραδειγματικό, ο Jakobson συνάπτει αντιστοίχως τα σχήματα της μεταφοράς και της μετωνυμίας. Τα ποιητικά στοιχεία ανήκουν έτσι όχι μόνο στην επιστήμη της γλώσσας, αλλά σε ολόκληρη την θεωρία των σημείων, δηλαδή την γενική σημειωτική, ενώ ο προσανατολισμός στο μήνυμα καθ' εαυτό, δηλαδή στο μήνυμα χάριν του μηνύματος, συνιστά την ποιητική λειτουργία της γλώσσας (Newton, 2019, σ.129; Αρσενίου, 2012, σ.219). Επισημαίνει, επίσης ότι η γλώσσα πρέπει να διερευνάται σε ολόκληρη την ποικιλία των λειτουργιών της, καθώς πριν να εξετάσουμε την ποιητική λειτουργία, πρέπει να ορίσουμε την θέση της ανάμεσα στις άλλες γλωσσικές λειτουργίες (Jakobson, 2009, σ.61). Διερευνώντας τις γλωσσικές λειτουργίες καταλήγει στην διάκριση της ρηματικής επικοινωνίας, αλλά και τις γλωσσικές λειτουργίες που συνιστά η κάθε μία.

Σύμφωνα με το μοντέλο του Roman Jakobson για την ρηματική επικοινωνία, επιβεβαιώνεται η σύνδεση ανάμεσα στην επικοινωνία και τον ποιητικό λόγο, με τον πομπό – συγγραφέα, ο οποίος στέλνει ένα μήνυμα – ποίημα στον αποδέκτη – αναγνώστη (2009, σ.61). Παράλληλα, το μήνυμα για να δράσει χρειάζεται ένα πλαίσιο αναφοράς, το νόημα ή αλλιώς το σημαινόμενο, έτσι ώστε να γίνει αντιληπτό από τον αποδέκτη, ένας κώδικας κοινός μεταξύ πομπού και δέκτη, όπως το σημειολογικό σύστημα της γλώσσας, μία επαφή ή μία φυσική διάυλος και ψυχολογική σύνδεση των δύο για να επιτευχθεί η μεταφορά, και το ίδιο το μήνυμα, δηλαδή τη γλωσσική μορφή ή αλλιώς σημαίνον (Jakobson, 2009, σ.61). Ανάλογα με την βαρύτητα σε καθένα από τους έξι παράγοντες έναντι των άλλων διαμορφώνονται έξι βασικές λειτουργίες της επικοινωνίας, η συγκινησιακή, η αναφορική, η ποιητική, η φατική, η μεταγλωσσική και η βουλητική (Αρσενίου, 2012, σσ.33-4). Η εστίαση στον πομπό επιτυγχάνει την

συγκινησιακή λειτουργία, η εστίαση στον δέκτη την βουλευτική λειτουργία, η εστίαση στην επαφή την φατική λειτουργία, η εστίαση στον κώδικα την μεταγλωσσική λειτουργία και η εστίαση στην μορφή την ποιητική λειτουργία (Αρσενίου, 2012, σ.34). Ο Τζιόβας εφαρμόζει το ρηματικό μοντέλο της επικοινωνίας του Jakobson αντιστοιχίζοντας τις θεωρίες λογοτεχνίας με τις λειτουργίες της επικοινωνίας, στην συγκινησιακή λειτουργία τοποθετεί την ρομαντική θεωρία, στην αναφορική λειτουργία την μαρξιστική θεωρία, στην ποιητική την φορμαλιστική θεωρία, στην μεταγλωσσική την στρουκτουραλιστική θεωρία και στην βουλευτική την αναγνωστική θεωρία (1986, σ.146). Από την διάκριση των λειτουργιών της ρηματικής επικοινωνίας, στην εν λόγω εργασία το ενδιαφέρον μας έγκειται στην ποιητική διάσταση, δηλαδή στο μήνυμα χάριν του μηνύματος.

Σύμφωνα με τον Roman Jakobson, η ποιητική ασχολείται με προβλήματα γλωσσικής δομής, όπως η ανάλυση της ζωγραφικής ασχολείται με προβλήματα ζωγραφικής δομής και δεδομένου ότι η γλωσσολογία είναι η καθολική επιστήμη των γλωσσικών δομών, η ποιητική μπορεί να θεωρηθεί αναπόσπαστος κλάδος της γλωσσολογίας (Newton, 2019, σ.124). Με αυτόν τον τρόπο γίνεται κατανοητό ότι η ποίηση είναι συνυφασμένη με την γλωσσολογία, καθώς απαρτίζεται από γλωσσικά στοιχεία και μάλιστα ο τρόπος χρήσης της γλώσσας στην ποίηση συνιστά την ίδια την ποιητική λειτουργία. Ωστόσο για να μελετηθεί συστηματικά η ποιητική λειτουργία πρέπει να υπερβαίνει τα όρια της ποίησης, όπως αντίστοιχα και ο γλωσσολογικός έλεγχος να της ποίησης δεν πρέπει να περιορίζεται μόνο στην ποιητική λειτουργία της γλώσσας (Newton, 2019, σ.129). Επιπλέον ο Jakobson έχει αποφασίσει ότι η ποίηση κυριαρχείται από φωνητικά και συντακτικά στοιχεία επανάληψης, παραλληλίας και αντίθεσης, ταυτόχρονα οι αναλύσεις του επικεντρώνονται στον τρόπο που τα στοιχεία αυτά συμβάλλουν στη συνεκτικότητα και την κατανοητότητα των κειμένων που εξετάζει, ενώ όντας γλώσσα η λογοτεχνία, δεν μπορεί να απορρίψει την διαπροσωπική λειτουργία της (Newton, 2019, σ.137-8). Μέσω του ιδίου γίνεται η απαραίτητη σύνδεση μεταξύ γλώσσας και ποίησης, γλωσσολογίας και ποιητικής αλλά και επικοινωνίας και ποίησης.

Το μοντέλο του Jakobson θα μπορούσε να αποτελεί προέκταση του μοντέλου των Shannon και Weaver στην έννοια της επικοινωνίας της ποίησης. Ο πομπός, ο ποιητής, ο Καβάφης αποτελεί την πηγή από όπου ξεκινά η εκπομπή του μηνύματος της τέχνης της ποιήσεως, ο αναγνώστης αποτελεί τον δέκτη των μηνυμάτων, η ποίηση και

η αποκωδικοποίηση της είναι το μήνυμα, ο κώδικας είναι η γλώσσα, το πλαίσιο αναφοράς είναι όλα τα περικειμενικά στοιχεία και η επαφή είναι η ίδια η ποίηση. Η επικοινωνιακή θεωρία προσφέρει τις οπτικές γωνίες, μέσα από τις οποίες θα προσεγγιστεί η καβαφική ποιητική, ενώ η γλωσσολογία θα προσφέρει τα εργαλεία, με τα οποία θα αναλυθούν τα ερωτικά ποιήματα.

2.Από τον πομπό στον ποιητή

Η εκκίνηση της ποιητικής δημιουργίας και της ρηματικής επικοινωνίας πραγματοποιείται από τον συγγραφέα – ποιητή, ο οποίος συνθέτει το ποίημα – μήνυμα. Σύμφωνα με τον Jean Paul, ιδιοφυές είναι το άτομο όταν μπορεί να θέτει τον εαυτό του ως δημιουργό δηλαδή όταν «κάνει την πραγματικότητα αντικείμενό του και ταυτόχρονα την περιγράφει» (Baecker, 2008, σ.50). Ένα ιδιοφυές δημιουργικό υποκείμενο όχι μόνο αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα, αλλά είναι σε θέση να την εσωτερικεύσει και μέσω της γλώσσας να την εκφράσει δημιουργικά, εντάσσοντας τον εαυτό του στην διαδικασία της επικοινωνίας. Η τέχνη αποτελεί πρωτεύον πεδίο για αυτή την εξερεύνηση του ατόμου, που αυτοκαθορίζεται μέσω του ετεροκαθορισμού, καθώς, ως καλλιτέχνης προετοιμάζει τις δικές του αισθητήριες εντυπώσεις για την αισθητήρια αντίληψη των άλλων, δηλαδή την επικοινωνία (Baecker, 2008, σ.56-7). Τόσο η διαδικασία της επικοινωνίας, όσο και η ποιητική δημιουργία θέτουν στο επίκεντρο τον ποιητή ως δημιουργό, που είναι σε θέση να κοινοποιήσει την αισθητήρια αντίληψη της δικής του πραγματικότητας.

Ωστόσο αυτή η δημιουργική έκφραση, δεν είναι ούτε εύκολα κοινοποιήσιμη αλλά ούτε και απόλυτα κατανοήσιμη, καθώς η κλειστότητα τόσο της αισθητικής αντίληψης του ατόμου αλλά και της ίδιας της επικοινωνιακής διαδικασίας καθιστά το μήνυμα δυσνόητο και δυσπρόσιτο στην αισθητική αντίληψη του δέκτη. Πρόκειται για το παράδοξο της μη κοινωνισιμότητας, στο οποίο σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η κλειστότητα της ατομικότητας του υποκειμένου και αλλά της ίδιας της επικοινωνιακής διαδικασίας. Η αισθητηριακή αντίληψη του ατόμου αποτελεί το σημείο εκκίνησης στο παιχνίδι της κοινοποίησης του μη κοινοποιήσιμου. Η εκφραστικότητα των αισθήσεων του υποκειμένου λειτουργεί ως «άνοιγμα επικοινωνίας» (Baecker, 2008, σ.28). Μέσω της γλώσσας ο πομπός δύναται να εκφράσει γλωσσικά την κλειστή του ατομικότητα. Τόσο η ποιητική δημιουργία, όσο και η επικοινωνία, αλληλεπιδρούν σε ένα αέναο κύκλο της μη εξωτερίκευσης των αισθητήριων αντιλήψεων του ατόμου. Το «άνοιγμα της επικοινωνίας» είναι ακριβώς οι αμέτρητες έννοιες και σηματοδοτήσεις, οι οποίες

εκπηγάζουν από τον πομπό, μέσω της γλωσσικής επιλογής των λέξεων και ανασηματοδοτούνται στον δέκτη.

Παράλληλα, ενδιαφέρον παρουσιάζει η οπτική του Flusser για τους ποιητές, τους οποίους παρουσιάζει ως αντιληπτικά μας όργανα, καθώς «βλέπουμε, ακούμε, γευόμαστε και οσφραινόμαστε στη βάση μοντέλων, με τα οποία μας εφοδιάζουν οι ποιητές²» (2006α, σ.110). Με βάση αυτόν τον συλλογισμό οι ποιητές αποτελούν τους τροφοδότες των αισθητηριακών μας μοντέλων, χάρη στα οποία βιώνουμε τις δικές μας αισθήσεις και εμπειρίες. Ο ρόλος των ποιητών είναι, σύμφωνα με τον Flusser, η παραγωγή βιωματικών μοντέλων διαμέσου των οποίων διαφαίνεται ο κόσμος γύρω μας και ο τρόπος με τον οποίο το επιτυγχάνουν αυτό είναι ο χειρισμός των λέξεων και των γλωσσικών κανόνων κατά βούληση, προκειμένου να παραχθεί ένα βιωματικό μοντέλο (2006α, σ.110-1). Παράλληλα, υπάρχει μία διάκριση μεταξύ των αλφαβητικών ποιητών, που χειρίζονται το μέσο της γλώσσας και των νέων ποιητών, που λειτουργούν ως πληροφοριοδόχοι, μέσω των συσκευών³. Το σημαντικότερο στοιχείο από την συλλογιστική του Flusser είναι η επισήμανση της αισθητηριακής ευαισθησίας των ποιητών, η οποία μεταβιβάζεται στους αποδέκτες μέσω των ποιημάτων. Φαίνεται ότι, όπως και ο Baecker, συμφωνεί στο γεγονός ότι το ποιητικό υποκείμενο είναι σε θέση να ανοίξει μία διάυλο επικοινωνίας τόσο με την ατομική αισθητική του πρόσληψη όσο και με την διάδοση της στους εν δυνάμει δέκτες.

Μετά τον «θάνατο του συγγραφέα» η θέση του δημιουργικού υποκειμένου παραμελήθηκε, καθώς στο επίκεντρο της ανάλυσης τέθηκε για πολλά χρόνια στη θεωρία λογοτεχνίας το ίδιο το κείμενο. Ωστόσο, οι πιο πρόσφατες προσεγγίσεις επισημαίνουν ότι ο δημιουργός ως αναλυτική έννοια δεν λειτουργεί στο κενό, αλλά είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το περικείμενο του λόγου, τόσο το καταστασιακό που περιλαμβάνει τους αποδέκτες αλλά και το ευρύτερο κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον, στοιχεία, που συμβάλουν στη συγκρότηση της ταυτότητάς του (Γεωργακοπούλου & Γούτσος, 2011, σ.162). Υπογραμμίζεται η δυναμική σχέση ανάμεσα στο δημιουργικό υποκείμενο και τους υπόλοιπους πόλους της επικοινωνίας, κυρίως η συνδημιουργία

² Ενδεικτικά το παράδειγμα που χρησιμοποιεί σ' αυτό τον συλλογισμό αφορά το ερωτικό μας βίωμα, στο οποίο είναι αναγνωρίσιμα ερωτικά μοντέλα που υποβλήθηκαν σε επεξεργασία στο Χόλνγουντ, μοντέλα που βασίζονται στη ρομαντική ποίηση, το μοντέλο της χριστιανικής αγάπης κ.ο.κ.

³ Επιχειρηματολογώντας σε αυτό τον συλλογισμό, επισημαίνει ότι ο Mallarme (1842-1898) εκφράζει αυτή την πληροφοριακή στάση του ποιητή απέναντι στην ποίηση, αλλά ενδείξεις αυτού του είδους της ποιητικής είναι ορατές και σε κάποια σαιξπηρικά σονέτα (Flusser, 2006α, σ.114).

του νοήματος από τον ίδιο τον συγγραφέα και τους αποδέκτες, αλλά και η οπτική της αντανάκλασης της ταυτότητας του δημιουργού στο κείμενο. Σύμφωνα με τους Γεωργακοπούλου και Γούτσο, το ευρύ φάσμα των εσωτερικευμένων συναισθηματικών καταστάσεων, των γλωσσικών στρατηγικών που χρησιμοποιεί το ποιητικό υποκείμενο και οι επιδράσεις τους στο κοινό, καλύπτεται με τον όρο της υποκειμενικότητας (2011, σ.163). Μέσα σε ένα ίδιο γλωσσικό περιβάλλον υπάρχει πληθώρα γλωσσικών στρατηγικών, που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για εκφραστεί η υποκειμενικότητα, όπως η έννοια της αξιολόγησης, της εμπλοκής και της παραστατικότητας.

Η αξιολόγηση αποτελεί οργανικό μέρος της αφήγησης, μπορεί να εκτείνεται σε όλο το αφήγημα, αντικατοπτρίζει την οπτική του αφηγητή, που παρεμβάλλεται σε ένα κείμενο και χωρίζεται σε εξωτερική, όταν διακόπτει την ροή της αφήγησης ως σχόλιο και εσωτερική, όταν ενσωματώνεται με διάφορες τεχνικές⁴. Επιπλέον, προσδίδει έμφαση στην αφηγηματική φωνή και η τεχνική της εσωτερικής αξιολόγησης δημιουργεί έντονη δραματοποίηση μέσω της μίμησης, τόσο σε πομπό όσο και σε δέκτη. Επίσης, εκλαμβάνεται ως υποβοηθητικός μηχανισμός της αφηγηματικότητας, σύμφωνα με τον ορισμό των αφηγηματικών προτάσεων του Labov⁵. Η έννοια της εμπλοκής αντιδιαστέλλεται προς την έννοια της απόστασης και περιλαμβάνει τη βιωματική σχέση τόσο του δημιουργού όσο και του αποδέκτη, μεταξύ τους και με το κείμενο (Γεωργακοπούλου & Γούτσος, 2011, σ.169). Όπως λειτουργεί ο κινηματογραφικός φακός εστιάζοντας σε ένα αντικείμενο ενός κάδρου ή διευρύνοντας την εστίαση από το οπτικό πεδίο του θεατή, κατά τον ίδιο τρόπο υπάρχουν γλωσσικές επιλογές που είτε εμπλέκουν συναισθηματικά τον πομπό ή τον δέκτη με το κείμενο είτε τον αποστασιωποιούν από αυτό στο οποίο αναφέρονται.

Σύμφωνα με τον Jakobson, η έννοια της παραστατικότητας⁶ σχετίζεται άμεσα με την ποιητική λειτουργία της γλώσσας, η οποία στα πλαίσια της ρηματικής

⁴ Σύμφωνα με τους Γεωργακοπούλου και Γούτσο, εμφατικά στοιχεία όπως εκφραστική φωνολογία, επαναλήψεις, τα οποία προστίθενται χωρίς να επηρεάζουν τη βασική μορφή των αφηγηματικών φράσεων. Συγκριτικά στοιχεία, όπως αρνητικά μόρια, χρήση μέλλοντα, ερωτήσεις, προσταγές, τα οποία κινούνται παράλληλα με την αφηγηματική γραμμή. Συσχετικά στοιχεία, όπως περίπλοκη σύνταξη, η οποία συνθέτει σε μία ανεξάρτητη φράση διάφορα γεγονότα και ερμηνευτικά στοιχεία, όπως δευτερεύουσες προτάσεις που εισάγονται με επειδή, ενώ, παρότι κ.τ.λ. (2011, σ.102)

⁵ Επισημαίνεται από τους Γεωργακοπούλου & Γούτσο, 2011, σ.164, Αναλύεται εκτενέστερα στο: κεφάλαιο 3.3.2 Αφηγηματικότητα.

⁶ Συγκεκριμένα, οι Jakobson και Κολακλίδης εφαρμόζουν τον γραμματικό εικονισμό στο ποίημα *Θυμήσου σώμα* αναδεικνύοντας την αναπαραστατική δύναμη του ποιητικού λόγου μέσα από την γλωσσολογική ανάλυση (1981). Ωστόσο, ο Καλοκαιρινός επισημαίνει αδυναμίες σε αυτή την ανάλυση, όπως ο μη επακριβής προσδιορισμός της έννοιας του γραμματικού εικονισμού (2010, σ.99).

επικοινωνίας επιτυγχάνεται με επιλογές από τον παραδειγματικό άξονα της γλώσσας και συνδυασμούς στον συνταγματικό άξονα, εστιάζοντας έτσι στο ίδιο το μήνυμα (2009, σ.68). Η παραστατικότητα αναδεικνύει τις επικοινωνιακές δεξιότητες του δημιουργού, καθώς με στοχευμένες γλωσσικές επιλογές δημιουργεί κείμενα με αμεσότητα και ενάργεια προς το αναγνωστικό κοινό. Οι Γεωργακοπούλου και Γούτσος υποστηρίζουν ότι αυτές οι τεχνικές στον γραπτό λόγο είναι η επανάληψη, ο ευθύς λόγος, ο ιστορικός ενεστώτας, η έλλειψη, η καταγραφή της λεπτομέρειας, οι οποίες συντελούν στην δημιουργία μίας οπτικοακουστικής παράστασης με την θεατρική έννοια του όρου (2011, σ.173). Μάλιστα οι στρατηγικές εμπλοκής συνδυάζονται ή ταυτίζονται με αυτές της παραστατικότητας, καθώς συντελούν στο ίδιο αποτέλεσμα της αμεσότητας του δημιουργού προς το κοινό μέσω του κειμένου.

2.1 Η έννοια του αφηγητή

Σημαντικό στοιχείο από την πλευρά του πομπού στην λογοτεχνική διαδικασία αποτελεί η οπτική του αφηγητή, δηλαδή το «ποιος αφηγείται σε μία ιστορία». Ο αφηγητής είναι ένα πλασματικό πρόσωπο, που λειτουργεί ως δημιουργήμα του συγγραφέα και διαμεσολαβεί ανάμεσα στο συγγραφέα και τον αναγνώστη. Μπορεί ο συγγραφέας στην επικοινωνιακή διαδικασία να είναι αυτός που κρύβεται πίσω από τον αφηγητή, ωστόσο αυτό το τέχνασμα έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την θεωρία της λογοτεχνίας, και ειδικότερα τον θεωρητικό κλάδο της αφηγηματολογίας.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ο Thomas Man, υποστήριξε ότι ουσιαστικός αφηγητής μίας ιστορίας είναι το «πνεύμα» της αφήγησης (Stanzel, 1999, σ.47). Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Stanzel, η έννοια «πνεύμα» της αφήγησης και «αφηγηματική λειτουργία» περιλαμβάνονται στη δομή βάθους ενός αφηγηματικού έργου, ενώ πρωτοπρόσωπος ή παντογνώστης αφηγητής ανήκουν στην δομή επιφάνειας (1999, σ.50-1). Η διαφοροποίηση ανάμεσα στη δομή βάθους και επιφάνειας, ουσιαστικά διαχωρίζει την αφηγηματική διαδικασία, πίσω από την οποία κρύβεται ο συγγραφέας και η λογοτεχνική παραγωγή, ενώ αντίστοιχα στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για το λογοτεχνικό τέχνασμα της αφήγησης μέσα στο ίδιο το κείμενο. Ο Stanzel διακρίνει τρεις διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους επιτυγχάνεται η αφήγηση, το συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα, με το οποίο ο αφηγητής δεν συμμετέχει στην ιστορία και γνωρίζει τα πάντα για τους χαρακτήρες, το πρωτοπρόσωπο αφηγηματικό σχήμα, με το οποίο ο αφηγητής αποτελεί πρόσωπο της ιστορίας και το

προσωποπαγές αφηγηματικό σχήμα, με το οποίο μία μορφή αποτελεί την αφηγηματική φωνή, αλλά δεν απευθύνεται άμεσα στον αναγνώστη.

Η πιο ολοκληρωμένη θεωρητική και μεθοδολογική προσέγγιση του αφηγηματικού λόγου προέρχεται από τον Γάλλο θεωρητικό Gerard Genette, στην μελέτη του «Discours du recit: essai de methode» (1972) (Καψωμένος, 2004, σ.135). Τα δύο βασικά κριτήρια που εισάγει ο Genette είναι η διάκριση ανάμεσα στην ιστορία, την αφήγηση και την διήγηση και την σχέση ανάμεσα στον αφηγητή και τον συγγραφέα. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Καψωμένο, ο Genette διαχωρίζει την ιστορία, που αποτελεί τον μύθο ή τα αφηγηματικά περιεχόμενα, το αφήγημα που είναι το ίδιο το αφηγηματικό κείμενο και την διήγηση, η οποία αποτελεί την πράξη του αφηγείσθαι, στοιχεία που αποκαλύπτουν την εσωτερική άρθρωση του συστήματος του κειμένου (2004, σ.136). Παράλληλα, η διάκριση μεταξύ συγγραφέα-αφηγητή αποκαλύπτει την «μέθοδο» με την οποία ο συγγραφέας μεταδίδει την ιστορία στον αναγνώστη (Καψωμένος, 2004, σ.135).

Αρχικά, ο αφηγητής ορίζεται από τις λειτουργίες που επιτελεί στο κείμενο και από το είδος των σχέσεων του προς τους άλλους παράγοντες της αφηγηματικής διαδικασίας, δηλαδή το αφήγημα και την ιστορία. Σύμφωνα με τον Genette, οι λειτουργίες αυτές διακρίνονται σε αφηγηματική, σκηνοθετική – οργανωτική, επικοινωνιακή, πιστοποιητική, παρεκβατική-σχολιαστική και ιδεολογική (2007, σσ.332-4; Καψωμένος, 2004, σ.137). Παράλληλα, επισημαίνονται τα ειδικότερα κριτήρια που ορίζουν την τυπολογία του αφηγητή, τα οποία αφορούν την παρουσία του αφηγητή μέσα στο αφήγημα, την συμμετοχή του αφηγητή και την ίδια την πράξη της αφήγησης μέσω της οποίας ορίζεται το επίπεδο της μυθιστορηματικότητας, που διαμορφώνει ο αφηγητής ή που ανήκει (Καψωμένος, 2004, σ.136-7). Σύμφωνα με το πρώτο κριτήριο, ο αφηγητής μπορεί να είναι φανερός ή κρυφός-καλυμμένος, με το δεύτερο κριτήριο ο αφηγητής μπορεί να είναι ομοδιηγητικός, όταν είναι απλώς αυτόπτης μάρτυρας ή μετέχει στη δράση, αυτοδιηγητικός, όταν ο ίδιος είναι πρωταγωνιστής και ετεροδιηγητικός, όταν δεν μετέχει στην ιστορία την οποία αφηγείται.

Εξίσου σημαντική διάκριση του Genette, που επισημαίνει ο Καψωμένος, αποτελεί η διαφορά ανάμεσα σε εκείνον που «αφηγείται» και εκείνον που «βλέπει», η οποία θέτει το πρόβλημα της εστίασης σε μία αφήγηση (2004, σ.139-140). Η διάκριση αυτή του Genette, προήλθε από την πλατωνική διάκριση της μίμησις και της διήγησις

και μετέπειτα διάκριση του Henry James μεταξύ του «λέγω» (telling) και «δείχνω» (showing). Στην πρώτη περίπτωση του «λέγω», ο αφηγητής μεταφέρει ο ίδιος τα γεγονότα και τα λόγια των χαρακτήρων, ενώ στη δεύτερη περίπτωση του «δείχνω», ο αφηγητής αφήνει τους ίδιους τους ήρωες να μιλήσουν και να εξιστορήσουν τα γεγονότα. Αναφορικά με την επισήμανση του Genette για την επιλογή της εστίασης για την μετάδοση της πληροφορίας διακρίνει, τον αφηγητή που φαίνεται να γνωρίζει περισσότερα από όσα οποιοδήποτε πρόσωπο, όπου σε αυτή την περίπτωση πρόκειται για τον παντογνώστη αφηγητή και την μη εστιασμένη αφήγηση ή αφήγηση με μηδενική εστίαση, τον αφηγητή που λέει ότι ξέρει ένα ορισμένο πρόσωπο, οπότε η εστίαση είναι εσωτερική και τέλος, τον αφηγητή που λέει λιγότερα από όσα ξέρει οποιοδήποτε πρόσωπο και η εστίαση είναι εξωτερική (Καψωμένος, 2004, σ.140).

Οι διακρίσεις αυτές προσφέρουν στην ευχέρεια του συγγραφέα μία πολυτροπικότητα, στα μέσα με τα οποία θα διαρθρώσει την ιστορία του και πολλές φορές στο ίδιο κείμενο δεν χρησιμοποιεί μόνο ένα τρόπο. Ωστόσο, είναι σημαντικό να εντοπίζονται σε οποιοδήποτε λογοτεχνικό κείμενο κάποιοι από αυτούς τους τρόπους, διότι πολλές φορές μπορεί να λειτουργήσουν επικουρικά στην διαμόρφωση του νοήματος.

2.2 Ο Καβάφης ως πομπός

Ο Κ.Π. Καβάφης αποτελεί το δημιουργικό υποκείμενο της εν λόγω εργασίας, καθώς τα ποιήματά του είναι εκείνα που αναλύονται με βάση την θεωρία. Η προσέγγιση δεν εστιάζει σε φιλολογικές και βιογραφικές πληροφορίες, αλλά κυρίως στον τρόπο με τον οποίο εμφανίζεται η υποκειμενικότητα του μέσα στα ποιήματα και η ταυτότητά του ως καλλιτέχνης, που προετοιμάζει την αισθητήρια αντίληψη του για την αισθητήρια αντίληψη των άλλων.

Η επιλογή των λέξεων και της μορφικής αλληλουχίας των ποιημάτων αναδεικνύει πτυχές της ατομικότητας του ποιητή, ενώ από την πλευρά του αφηγητή μπορούν εξίσου να αντληθούν πληροφορίες προς όφελος της ανάλυσης. Συγκεκριμένα μέσα από τις γλωσσικές επιλογές του Καβάφη αναδεικνύεται ένα δημιουργικό υποκείμενο, που κρύβεται αλλά ταυτόχρονα επιδιώκει να εκφραστεί μέσα από την ποίηση και η ίδια η γλώσσα του προσφέρει τα εφόδια. Ο Σαββίδης επισημαίνει την ασκητική προσήλωση του ποιητή στις λεπτομέρειες της τέχνης του λόγου και όχι στα μάταια ρυθμικά και λεκτικά της στολίδια, η οποία αναδεικνύει ουσιαστικό νόημα στην

λεγόμενη «καθαρή» ποίηση (1983, σ. 411-2). Παράλληλα, ο Δημηρούλης υπογραμμίζει για τον Καβάφη ότι πρόκειται για ένα ποιητή της βιβλιοθήκης και όχι για ένα ποιητή των μεγάλων εθνικών αφηγήσεων ή ύψιστων λυρικών εξάρσεων, καθώς όλα τα στοιχεία της ποιητικής του, ο άνθρωπος, ο κόσμος, η ιστορία, ο χρόνος, η ηδονή περνάνε μέσα από την κειμενοποίηση τους (2013, σ.15). Η ίδια η γλώσσα αποτελεί εργαλείο στα χέρια του ποιητή, που πίσω από την σημειολογική της διάσταση κρύβει την κλειστή του ατομικότητα. Η κλειστή ατομικότητα του Καβάφη εκφράζεται μέσω της γλώσσας, όμως ταυτόχρονα κρύβεται μέσα από την ποιητική μορφή που λαμβάνει σε ένα ποίημα. Ιδιαίτερα η ποίηση είναι ο χώρος όπου η εγγραφή των ενδότερων σκέψεων μπορεί να κρυφτεί πίσω από τις γλωσσικές και μορφικές επιλογές, που εγγράφει το ποιητικό υποκείμενο. Αυτός ίσως είναι και ο λόγος η ποίηση είναι δυσπρόσιτη σε σχέση με την πεζογραφία για το ευρύ αναγνωστικό κοινό, καθώς απαιτεί ιδιαίτερα γνωστικά εφόδια για την αποκωδικοποίηση της.

Η σημειολογική διάσταση των λέξεων αναδεικνύεται μέσα από την καθαφική ποιητική, καθώς προκύπτουν αμέτρητα νοήματα μέσα από την επαναλαμβανόμενη ανάγνωση. Ο Καβάφης είναι πάνω απ' όλα ένας αδήφατος αναγνώστης, ο οποίος μάχεται με τον χρόνο που έφυγε και με τον χρόνο που φεύγει, δηλαδή με την ίδια την γραφή (Δημηρούλης, 2013, σ.104). Το γεγονός ότι η ηδονή παρουσιάζεται πάντα μέσα από την μνήμη ιδωμένη και κινητοποιεί την ίδια την ποιητική δημιουργία, αναδεικνύει την έντονη σχέση του ποιητή με την ίδια την γραφή από την οποία εκφράζεται. Αυτός είναι και ο λόγος που τα ερωτικά ποιήματα, που αναλύονται στην εν λόγω εργασία αναδεικνύονται και ως ποιήματα ποιητικής. Πίσω από την ηδονή ενυπάρχει η δημιουργική ηδονή που αντλείται από την ευχαρίστηση του δημιουργικού υποκειμένου την ώρα που γράφει, ενώ ταυτόχρονα η ίδια ευχαρίστηση δημιουργείται στον αναγνώστη, όταν εμβυθίζεται στο δημιουργικό παιχνίδι της αποκωδικοποίησης των ενδότερων νοημάτων.

Αναφορικά με τον ρόλο του αφηγητή, ο τρόπος που εγγράφεται στα συγκεκριμένα κείμενα της εργασίας, λειτουργεί επικουρικά στην κοινοποίηση του μη κοινοποιήσιμου της ατομικότητας του ποιητή. Οι αφηγητές βοηθούν τον Καβάφη να κρύβεται μέσα στα ποιήματά του, να αποστασιοποιείται από αυτά που εκφράζει, «σαν να μην είναι δικές του σκέψεις». Ο Δημηρούλης επισημαίνει επίσης ότι «η αλήθεια του Καβάφη είναι τα προσώπια του. [...] Αυτή είναι η πραγματικότητα του Καβάφη, το ουσιώδες της ποίησής του – η διαρκής εναλλαγή των προσωπείων» (2015, σ.60).

Ωστόσο, τα προσωπεία, κυρίως εγγράφονται στα ιστορικά του ποιήματα, αλλά και ο αφηγητής λειτουργεί σαν ένα προσωπείο μέσα από το οποίο ο ποιητής δύναται να εκφράσει την ατομικότητά του χωρίς αιδώ. Αναμφίβολα, ο ίδιος ο ποιητής κρύβεται πίσω από κάθε αφηγητή, όμως η τεχνική αυτή προσφέρει την απαραίτητη αποστασιοποίηση του ίδιου από το κείμενό του και την επιδιωκόμενη ελευθερία «επί της γραφής» του.

3. Από το μήνυμα στο ποίημα

Η ανάλυση της ρηματικής επικοινωνίας του Jakobson συνθέτει στην ίδια κατηγορία το πλαίσιο αναφοράς, το μήνυμα, την επαφή και τον κώδικα. Ο λόγος ίσως που συμβαίνει αυτό είναι διότι αυτές οι τέσσερις κατηγορίες παρουσιάζουν κοινά και αλληλένδετα στοιχεία μεταξύ τους. Το πλαίσιο αναφοράς ή αντικείμενο αναφοράς, περιλαμβάνει όλα εκείνα τα στοιχεία που συνιστούν ένα μήνυμα εύληπτο από τον αποδέκτη και τα οποία είναι είτε γλωσσικά είτε δυνάμενα να εκφραστούν γλωσσικά (Jakobson, 2009, σ.61). Ο κώδικας, αναφέρεται στο σημειολογικό σύστημα που συνδέει πομπό και δέκτη, οποίος στην προκειμένη περίπτωση της επικοινωνίας και της ποίησης, είναι η γλώσσα. Η επαφή, αποτελεί μία φυσική ή ψυχολογική σύνδεση μεταξύ πομπού και δέκτη, η οποία περιλαμβάνει το ποίημα, ως φυσική υπόσταση, αλλά θα μπορούσε επίσης να αποτελέσει και την ίδια την έννοια της ποίησης, ως κοινού τόπου προσδοκιών μεταξύ των δύο συντελεστών επικοινωνίας. Τέλος, το μήνυμα, που δεν είναι άλλο από το ίδιο το ποίημα, εμπεριέχει αναπόφευκτα στοιχεία από τους υπόλοιπους παράγοντες, όπως θα αναλυθεί στην συνέχεια.

3.1 Ποίημα

Βασικό εργαλείο στην διερεύνηση του μηνύματος αποτελεί η Ανάλυση του Λόγου και η προσέγγιση των ποιημάτων ως κειμένων μέσω της γλωσσολογίας. Μελετώντας ιστορικά την Ανάλυση του Λόγου επισημαίνεται ότι εμφανίστηκε την δεκαετία του 1970, ως συγκεκριμένος κλάδος της γλωσσολογίας, και διαθέτει πλούσια κληρονομιά από την παραδοσιακή θεωρία της Ρητορικής, όπως ακριβώς και η έννοια της επικοινωνίας (Γεωργακοπούλου & Γούτσος, 2011, σ.32).

Σύμφωνα με τους Γεωργακοπούλου και Γούτσο, η γλωσσική επικοινωνία δεν επιτυγχάνεται με μεμονωμένες, ανεξάρτητες γλωσσικές μονάδες, όπως οι φθόγγοι οι λέξεις ή οι προτάσεις αλλά με συνδυασμούς αυτών των γλωσσικών μονάδων, που αποτελούν με την σειρά τους ξεχωριστές μονάδες ή ενότητες έκφρασης, οι οποίες στην

επιστήμη της Ανάλυσης του Λόγου ονομάζονται κείμενα (2011, σ.19). Στην έννοια των κειμένων συμπεριλαμβάνονται τόσο τα γραπτά κείμενα όσο και τα προφορικά, γιατί δίνουν έμφαση στη σύλληψη της γλωσσικής επικοινωνίας ως συνδυασμού αυτόνομων ενοτήτων με κάποια αυτοτέλεια ή αυτάρκεια (Γεωργακοπούλου & Γούτσος, 2011, σ.20). Τα κείμενα συντελούν στην διεκπεραίωση της επικοινωνιακής διαδικασίας μέσω του συνδυασμού των επιμέρους λέξεων. Επιπλέον η χρήση της γλώσσας δεν αποτελεί απλώς λόγια που έχουν ταξινομηθεί σε σειρά, αλλά πράξεις μέσω της γλώσσας. Η διαπίστωση αυτών των γλωσσικών πράξεων που επιτελούμε, αποτελεί την απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη νοήματος στην επικοινωνία. Παράλληλα, οι Γεωργακοπούλου και Γούτσος καταλήγουν ότι, η έννοια του κειμένου είναι αλληλένδετη με την υλική πλευρά της γλωσσικής επικοινωνίας, τη σημειωτική πλευρά, μέσω του συνδυασμού γλωσσικών μονάδων με νοήματα, τις ιδιαίτερες γλωσσικές επιλογές και πράξεις που επιτελούνται με αυτές, την οργάνωσή τους σε νοηματικούς συνδυασμούς αλλά και τις αλληλένδετες πτυχές του κειμένου στην αλληλεπίδρασή του με άλλα περικείμενα⁷ (2011, σ.24).

Τα έργα του Καβάφη στην εν λόγω εργασία αντιμετωπίζονται ως κείμενα, που συμβάλουν στην επικοινωνιακή διαδικασία μεταξύ του πομπού, δηλαδή του Καβάφη και του δέκτη, δηλαδή των αναγνωστών. Έχουν επιλεγθεί κείμενα που εκφράζουν έντονα το ερωτικό στοιχείο, αν μπορούν να ακολουθήσουν αυτή την απλουστευτική μέθοδο ταξινόμησης, κυρίως γιατί εκφράζουν την ηδονή και τις αισθήσεις. Αυτός είναι ο λόγος που επιλέχθηκε το *Σύνταγμα της Ηδονής* και τα υπόλοιπα ποιήματα, διότι παρατηρείται έντονα το ηδονικό στοιχείο, το οποίο συνδέεται άμεσα με την γραφή. Οι γλωσσικές επιλογές του Καβάφη αναδεικνύουν την σημειολογική διάσταση των λέξεων που λειτουργούν ως σημεία «ανοιχτά» προς το ατελείωτο φάσμα των δυνατοτήτων της ερμηνείας, ενώ τα περικειμενικά στοιχεία συμβάλουν επικουρικά στην τεκμηρίωση της παρούσας ανάλυσης.

3.2 Πλαίσιο αναφοράς

Ο ορισμός του πλαισίου αναφοράς από τον Jakobson αναδεικνύει όλα εκείνα τα στοιχεία που συνεισφέρουν στην κατανόηση του νοήματος ενός μηνύματος, τα οποία εκφράζονται γλωσσικά είτε εν δυνάμει μπορούν να εκφραστούν γλωσσικά. Παράλληλα, η συγκεκριμένη πτυχή της ρηματικής επικοινωνίας αντιστοιχεί στην

⁷ Ως περικείμενα, νοούνται οποιεσδήποτε νοηματικές επιρροές εκτός του κειμένου, όπως κοινωνικοπολιτικές συνθήκες.

αναφορική λειτουργία της γλώσσας, η οποία έχει έντονο πληροφοριακό περιεχόμενο. Ο Γούτσος αναλύοντας τις λειτουργίες της γλώσσας μέσα από την θεωρία του Jakobson, αναφέρει το πλαίσιο αναφοράς ως περικείμενο και επισημαίνει, εκτός από την αναφορική λειτουργία της γλώσσας, «τις πληροφοριακές ή αναπαραστατικές πτυχές της επικοινωνίας, στις οποίες δίνει έμφαση το πρότυπο του κώδικα, τη μετάδοση δηλαδή πληροφοριών για τον κόσμο» (2020, σ.83). Η έννοια του περικειμένου, σύμφωνα με τους Γεωργακοπούλου και Γούτσο, χρησιμοποιείται για συμπεριλάβει όλους εκείνους τους παράγοντες που υπαγορεύουν διαφορετικές κειμενικές συνθήκες και την αλληλεπίδραση των συνθηκών αυτών σε συγκεκριμένες γλωσσικές επιλογές (2011, σ.24). Με άλλα λόγια η χρήση της γλώσσας ταυτίζεται με την μετάδοση πληροφοριών για την αντικειμενική πραγματικότητα και συγκεκριμένες γλωσσικές πράξεις αναδεικνύουν την έννοια του περικειμένου.

Μία από τις πιο σημαντικές ιδιότητες του γλωσσικού περικειμένου αποτελεί η αμφίδρομη σχέση του με το κείμενο. Σύμφωνα με τους Halliday και Hasan, στη γλωσσική επικοινωνία και την αλληλεπίδραση με τους άλλους ανθρώπους διατυπώνουμε υποθέσεις προς τις δύο κατευθύνσεις, ανάγουμε δηλαδή συμπεράσματα από την κατάσταση για το κείμενο, αλλά και από το κείμενο προς την κατάσταση (1985, σ.36). Το νόημα μίας γλωσσικής πράξης είναι άμεσα συνδεδεμένο με το περικείμενο, από το οποίο οι συμμετέχοντες είναι σε θέση να ανάγουν συμπεράσματα και αντίστροφα. Η διαδικασία αυτή συνιστά την επικοινωνιακή ιδιότητα, η οποία αναφέρεται στις γνώσεις του υποκειμένου, είτε από την πλευρά του πομπού είτε από την πλευρά του δέκτη, σύμφωνα με την οποία συναρμολογούνται κείμενο και περικείμενο και ιδιοποιούνται μέσα από την κοινωνικοποίηση σε μία συγκεκριμένη γλωσσική και πολιτισμική κοινότητα (Γούτσος, 2020, σ.103). Πολλές από τις συναρμογές κειμένου και περικειμένου διευκολύνουν την επικοινωνιακή διαδικασία.

Οι προσεγγίσεις επισημαίνουν ότι η έννοια του περικειμένου διευρύνεται και περιλαμβάνει διαρκώς περισσότερα στοιχεία, ενώ κρίνεται χρήσιμο να αναφερθούν τέσσερις πτυχές του περικειμένου (Γούτσος, 2020, σ.106-7). Αρχικά, το περιστασιακό περικείμενο που αφορά τον πομπό, τον δέκτη, το χωροχρονικό πλαίσιο, τον σκοπό της επικοινωνίας, τις φυσικές περιστάσεις, το σκηνικό, τους ρόλους και τις σχέσεις των συμμετεχόντων. Το πολιτισμικό περικείμενο, που αποτελεί η γλωσσική κοινότητα, οι συνήθειες και οι υποχρεώσεις του κοινωνικού συνόλου. Το συγκεκριμένο, το προηγούμενο και το επόμενο κείμενο, δηλαδή τα άμεσα συμφραζόμενα ή το ευρύτερο

περικείμενο και το γνωσιακό περικείμενο που περιλαμβάνει τις γνώσεις των συμμετεχόντων ως σύνολο αναγνωρίσεων συμβάσεων.

Ο αισθητισμός αποτελεί ένα περικειμενικό στοιχείο, το οποίο επηρέασε τον Καβάφη, ιδιαίτερα στην ερωτική ποιητική του, ενώ αποτελεί ταυτόχρονα το πολιτισμικό περικείμενο, στο οποίο εντάσσεται το ηδονικό στοιχείο που εντοπίζεται μέσα σε αυτή. Η καβαφική ηδονή αντλείται από το ρεύμα του αισθητισμού, γεγονός που τεκμηριώνεται μέσα από την δυσπόστατη φύση της και επίσης αποτελεί ένα περικειμενικό στοιχείο που κρίνεται σκόπιμο να αναλυθεί, καθώς αποτελεί κυρίαρχο μοτίβο στα επιλεγμένα κείμενα. Το γλωσσικό ζήτημα της εποχής του Καβάφη, αποτελεί περικειμενικό στοιχείο, αλλά δεν θα αναλυθεί εκτενώς, διότι η διάκριση μεταξύ καθαρεύουσας και δημοτικής γλώσσας αποτελεί στοιχείο της ιδιάζουσας καβαφικής ποιητικής, που δεν εξετάζεται σε αυτή την εργασία.

3.2.1 Η αισθητική διάσταση της ηδονής

Η επιρροή του αισθητισμού⁸ στην ποίηση του Καβάφη αποδεικνύεται μέσα από πολλές θεωρητικές προσεγγίσεις, όπως της Λένας Αραμπατζίδου, στην διατριβή *Το διακείμενο του Αισθητισμού στην ποιητική του Κ.Π. Καβάφη* (2013), αλλά και πολλούς άλλους μελετητές⁹. Σε μία πρώτη προσέγγιση που η ίδια επιχειρεί συνδέει αρχικά τα αναγνώσματα του Καβάφη που βρέθηκαν στην βιβλιοθήκη του ή είχαν σχολιαστεί από τον ίδιο, ως τεκμήριο της πνευματικής του ενασχόλησης με όσους λογοτέχνες υπάγονται στο ρεύμα του Αισθητισμού (Αραμπατζίδου, 2013, σ.37-70). Επίσης επισημαίνει ότι πρώτος ο Μαλάνος ενασχολήθηκε με τον αισθητισμό ως διακείμενο της καβαφικής ποιητικής, μέσω της εκλεκτής συγγένειάς του με τον Oscar Wilde (Αραμπατζίδου, 2013, σ.37). Παράλληλα, η διατριβή της Μάρθας Βασιλειάδη (2018)

⁸ Ο αισθητισμός έλκει την καταγωγή του από την λέξη «αίσθηση» και κατ' επέκταση την λέξη «αισθητική», ενώ ως κίνημα βρίσκεται ακριβώς σε διάλογο με τις αισθήσεις και ενασχολείται με ζητήματα αισθητικής, όπως η έννοια του ωραίου ή του τεχνητού (Αραμπατζίδου, 2013, σ.11). Αναπτύχθηκε κατά κύριο λόγο στη Βρετανία, ενώ στη Γαλλία άνθισε μία άλλη όψη του κινήματος, γνωστή και ως *decadence* ή «παρακμή» (Αραμπατζίδου, 2013, σ.11). Βασικοί εκπρόσωποι της Αγγλίας αποτελούν ο Oscar Wilde και ο Walter Pater, ενώ για τους Γάλλους παρακμιακούς ο Artur Rimbaud, ο Paul Verlaine και ο Charles Baudelaire (Travers, 2005, σ.208-15). Ο αισθητισμός δεν έχει ενιαία και σταθερή συγκρότηση αρχών, αλλά αποτελείται από ελεύθερα σκεπτόμενους ανθρώπους που συγκλίνουν σε μία κοινή αρχή, αυτή της «τέχνης για την τέχνη», η οποία είναι αυτόνομη από ωφελιμισμό και χρηστικότητα (Αραμπατζίδου, 2013, σ.14). Επίσης, αποτελεί μία γκρίζα ζώνη ανάμεσα στον ακραίο συμβολισμό και τον ακραίο παρνασισμό (Βασιλειάδου, 2018, σ.19). Μέσα από αυτό το πρίσμα εντάσσεται και η προοπτική της σύγκλισης της καβαφικής ποιητικής με το ρεύμα του αισθητισμού.

⁹ Στο δεύτερο κεφάλαιο, με τίτλο Το δίκτυο των αναγνώσεων, αναφέρονται αναλυτικά πολλοί μελετητές που εντυφούν στην πρόσληψη της καβαφικής ποιητικής υπό το πρίσμα του Αισθητισμού (Αραμπατζίδου, 2013, σσ.37-70).

επιχειρεί την σύνδεση της λογοτεχνίας της παρακμής με την καβαφική ποιητική, μέσα από τα θέματα, τις μορφές και τα μοτίβα, παρουσιάζοντας τις ομοιότητες. Με αυτόν τον τρόπο αποδεικνύεται ότι το ρεύμα του αισθητισμού συγκριτικά με την καβαφική ποίηση έχει εκτενώς αναλυθεί και τεκμηριωθεί σε επιστημονικό επίπεδο.

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά του αισθητισμού, είναι το δόγμα της «τέχνης για την τέχνη», η αδιαφορία για τη συμβατική ηθική και η αναγόρευση του ωραίου σε ύψιστο αισθητικό αγαθό (Βλαβιανού κ.α., 2008, σ.209). Η Βασιλειάδου επισημαίνει ότι η εσωστρέφεια, η ενδοσκόπηση, ο ατομικισμός, η εκζήτηση και η διαστροφή αποτελούν δομικά χαρακτηριστικά της διερεύνησης της ηθικής φιλοσοφίας αλλά και της γλωσσικής έκφρασης των παρακμιακών ποιητών, οι οποίοι διεκδικούν την απόλυτη ελευθερία στην έκφραση, στην έμπνευση, στην πειραματική, χωρίς όμως να συσπειρώνονται απαραίτητα σε μία κοινή ιδεολογία (2018, σ.20). Το δόγμα της «τέχνης για την τέχνη» αποτελεί ένα κοινό τόπο μεταξύ των καλλιτεχνών, αφού το ρεύμα του αισθητισμού ανακύπτει ως αντίδραση στον ρασιοναλισμό της εποχής και εκφράζει ότι η τέχνη δεν διακρίνεται από ωφελισμό και χρηστικότητα, αλλά οφείλει να υπηρετεί το Ωραίο. Το Ωραίο είναι πλέον κυρίως το ασύμμετρο ή ασυγκρατητο, το έκφυλο, το κουρασμένο από τις ηδονές, το αυτάρεσκο στην ανία του, το λεπτουργημένο και εκλεκτό, το διαστροφικό, το άρρωστο, το παρακμιακό, ενώ μέσα από αυτές τις εκφάνσεις προσδιορίζουν οι αισθητιστές την τέχνη τους και την τέχνη του Ωραίου (Αραμπατζίδου, 2002, σ.3). Η απολυτοποίηση της τέχνης, η λατρεία της ομορφιάς, η ενδοσκόπηση στον κόσμο των προσωπικών συγκινήσεων και φαντασιώσεων ήρθαν ως αντίδραση στην τυφλή επιστήμη, την προσκόλληση στην εξωτερική πραγματικότητα και τον επίπλαστο πουριστανισμό της αστικής κοινωνίας, ενώ η αντίστροφη αυτή κίνηση έχει τις θεωρητικές ρίζες της στην φιλοσοφία του ρομαντισμού, που συνυπάρχει με τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό, αντιμετωπίζοντας με κριτικό πνεύμα την πρόοδο και την εξέλιξη της βιομηχανικής επανάστασης (Βλαβιανού κ.α., 2008, σ.199). Το Ωραίο είναι ανωφελές και η τέχνη δεν έχει καμία χρηστική αξία, γεγονός που έρχεται σε ρήξη με το βικτοριανισμό, που θυσιάζει το ατομικό καλό για χάρη του συλλογικού.

Η ηδονή συνδυάζει αναπόφευκτα δύο αντιθετικές έννοιες της απόλαυσης αλλά και της φθοράς. Στο εσωτερικό της αντίληψης του εκλεκτού διαγράφονται δύο κύκλοι που ορίζουν το εκλεκτό της ηδονής και το εκλεκτό της τέχνης, ενώ η εξέταση των δύο αυτών κύκλων οσμώνει την αποδοχή μία φθοροποιού έκστασης, η οποία θυσιάζει τη

μονιμότητα μίας σωματικής και ηθικής καταδίκης μπροστά στο άπειρο της απόλαυσης που κλείνεται σε μία στιγμή (Αραμπατζίδου, 2013, σ.32). Η επίτευξη της ηδονής αντιτίθεται στην ηθικολογία της κοινωνίας, επιτυγχάνεται μέσω των απολαύσεων του σώματος, που πολλές φορές λειτουργούν εις βάρος της υγείας του ατόμου, αλλά και των ψυχικών απολαύσεων, που εκπηγάζουν από την θέαση της τέχνης του Ωραίου. Η ηδονή του απαγορευμένου των λίγων και εκλεκτών προάχθηκε από τους αισθητιστές, ως ύψιστη αρχή της ίδιας της τέχνης τους. Η πνευματική εξάντληση που προκαλεί ένας τέτοιος τρόπος ζωής ενέχει το χαρακτηριστικό γνώρισμα της ηθικής και ψυχικής παρακμής (Ροϊλός, 2016, σ.130). Η κατάκτηση της ηδονής αποτελεί ύψιστο στόχο των αισθητιστών διότι μέσα από αυτή θα βιώσουν ακραία αισθήματα, τα οποία προσφέρει κυρίως η τέχνη (Βλαβιανού, 2008, σ.206). Το Ωραίο ταυτίζεται με την έννοια του τεχνητού, καθώς η τέχνη δεν αναπαριστά την πραγματικότητα, αλλά δημιουργεί μία δική της. Επομένως εκείνο που αξίζει προέρχεται από τον πολιτισμό και είναι προϊόν τεχνητό και όχι της φύσης (Βλαβιανού, 2008, σ.204).

Η ηδονή και οι απολαύσεις αποτελούν κοινό χαρακτηριστικό που εντοπίζεται τόσο στην ποίηση του Καβάφη όσο και στους αισθητιστές. Η απόλαυση της περασμένης ηδονής και ο τρόπος ανάκλησης του ερωτικού προσώπου μέσα από την μνήμη συνδυάζει το αρωματικό στοιχείο της παρορμητικής αίσθησης με το νοητικό στοιχείο της εγκεφαλικής μνήμης και έχει σημαντική παρουσία στην καβαφική ποίηση (Αραμπατζίδου, 2013, σ.261). Η ηδονή βιώνεται ως έντονο συναίσθημα που παρασύρει το ποιητικό υποκείμενο όχι στην αναπόληση, αλλά στην ίδια την δημιουργία της ποιητικής γραφής. Συγκεκριμένα η καβαφική ηδονή εκπηγάζει από τον αισθητισμό και συμπαρασύρει τον ποιητή στο δημιουργικό παιχνίδι της γραφής. Με αυτόν τον τρόπο η ηδονή πραγματώνεται γλωσσικά μέσα από την ίδια την ποιητική μορφή, ενώ ταυτόχρονα για τον Καβάφη αυτό υποδηλώνει ότι δεν συγκινείται με την καρδιά αλλά με το μυαλό (Άγρας, 1980, σ.66-7). Στον ίδιο συλλογισμό κινείται και ο Δημηρούλης, ο οποίος υπογραμμίζει ότι ο ερωτισμός στην ποίηση του Καβάφη, με όλη την τολμηρή παρουσία του μετατρέπεται σε ένα κειμενικό γεγονός και έτσι αποδίδεται στην δικαιοδοσία της τέχνης (2013, σ.15). Ο Καλοκαιρινός επισημαίνει ότι η μορφή της σαρκικής μνήμης δηλώνεται ως κείμενο μέσα στο κείμενο, ενώ το ίδιο το ποίημα υπάρχει ως φορέας του σώματος (2010, σ.62). Ο τρόπος με τον οποίο η ηδονή πραγματώνεται στην καβαφική ποιητική είναι συνήθως η μνήμη που κινητοποιεί το ποιητικό υποκείμενο προς την δημιουργία, ενώ οι ηδονικές καταστάσεις βιώνονται

μέσα από την ίδια την γραφή. Ο ποιητής επιλέγει τις λέξεις αλλά και την δομή τους, με σκοπό μέσα από την ποίηση να δώσει μορφή στην αφηρημένη έννοια της ηδονής. Με αυτόν τον τρόπο οι ηδονικές απολαύσεις αποτελούν εργαλείο στα χέρια του ποιητή, ενώ παράλληλα περικλείουν την ίδια την έννοια της «τέχνης για την τέχνη», η οποία θυμίζει ακριβώς την ίδια την αυτοαναφορικότητα της γλώσσας και της επικοινωνίας, η οποία θα αναλυθεί στο επόμενο υποκεφάλαιο.

3.3 Κώδικας

Το αποτέλεσμα της ποιητικής και της επικοινωνίας είναι το ίδιο το ποίημα. Αυτό, ως μήνυμα φέρει κρυπτογραφημένα τα στοιχεία που ο συγγραφέας εν δυνάμει έχει αποθηκεύσει στο μέσο, αλλά και ο αναγνώστης δύναται να τα αποκρυπτογραφήσει. Το κοινό στοιχείο ανάμεσα στην επικοινωνία και την ποίηση είναι η δυναμική της ίδιας της γλώσσας. Αυτός είναι και ο λόγος που η λογοτεχνική θεωρία εστίασε αρχικά στην ανάλυση της γλώσσας για την κατανόηση της ποίησης, καθώς «στην προσπάθειά της να θεωρητικοποιήσει την παραδειγματική αυτό-αναφορικότητα της λογοτεχνίας, μοιραία εμπλέκεται σε ζητήματα στοχαστικότητας και μετά-επικοινωνίας» (Culler, 2006, σ. xxxii).

Η γλώσσα αποτελεί τον κώδικα που χρησιμοποιεί ο ποιητής για να μεταβιβάσει το μήνυμα και αναπόφευκτα, ως κώδικας διαθέτει κάποιες ιδιότητες που επηρεάζουν την δημιουργία του μηνύματος από τον πομπό. Ο λόγος που αυτό συμβαίνει οφείλεται στην τροπικότητα της γλώσσας, ως σύστημα επικοινωνίας. Ο Γούτσος (2020) συνοψίζει τις ιδιότητες που διαθέτει η γλώσσα ως εξής: αρχικά διακρίνεται από *μετατρεψιμότητα* ως μέσο, καθώς ότι πραγματώνεται στο φωνητικό-ακουστικό κανάλι της ομιλίας μπορεί να αποδοθεί και στο οπτικό κανάλι της γραφής (σ.20), υπάρχει μία *προτεραιότητα του προφορικού λόγου έναντι του γραπτού*, αφού το φωνητικό-ακουστικό κανάλι προηγείται έναντι του γραπτού (σ.20), επίσης διακρίνεται από *πολυτροπικότητα*, καθώς μέσω της γλώσσας «επιδιώκουμε συγκεκριμένους στόχους, επιτελούμε θεμελιώδεις λειτουργίες, ανταποκρινόμαστε σε δεδομένες απαιτήσεις, αλλάζουμε συνεχώς τον εαυτό μας και τους άλλους μέσα από τη γλώσσα» (σ.22). παράλληλα μία από τις βασικές ιδιότητες της γλώσσας είναι η *μεταθετότητα* της, δηλαδή το γεγονός ότι μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να αναφερθεί σε καταστάσεις και γεγονότα που δεν είναι άμεσα παρόντα στο συγκεκριμένο περικείμενο (σ.24). ταυτόχρονα στη μεταθετότητα εντάσσεται και η *ικανότητα εξαπάτησης ή παραπλάνησης* μέσω της γλώσσας (σ.25)

όπως και η ιδιότητα της γλώσσας να αναφέρεται στην ίδια την γλώσσα¹⁰, δηλαδή η διατύπωση μίας μεταγλωσσικής παρατήρησης (σ.25). Οι ιδιότητες αυτές της γλώσσας την καθιστούν ως μέσο *πολυτροπικό*, ενώ το σύνολο των χαρακτηριστικών αυτών την διακρίνει από οποιοδήποτε άλλο σύστημα επικοινωνίας.

3.3.1 Αυτοαναφορικότητα

Η γλώσσα αποτελεί το μόνο σύστημα επικοινωνίας, που έχει την δυνατότητα να αναφερθεί στον ίδιο του τον εαυτό (Γούτσος, 2020, σ.25). Αυτή η λειτουργία αποτελεί την αυτοαναφορικότητα της γλώσσας, η οποία παρουσιάζει κάποιες ομοιότητες με την ίδια την επικοινωνία, η οποία στρέφεται προς τον εαυτό της αλλά και την ίδια την ατομικότητα, η οποία όσο και να προσπαθεί να εξωτερικευθεί, δεν το επιτυγχάνει, εξαιτίας της κλειστότητας του χαρακτήρα της. Η διάκριση των σημείων του Saussure αναδεικνύει την γλώσσα ως ένα σύστημα σημείων ανεξάρτητο από το υλικό κόσμο και παράλληλα κλειστό. Στην αυτοαναφορικότητα της γλώσσας έγκειται και το παράδοξο της μη κοινωνισμότητας, καθώς, όπως η γλώσσα αποτελεί ένα κλειστό σημειολογικό σύστημα έτσι και η επικοινωνία, η οποία χρησιμοποιεί την γλώσσα, ως μέσο στο γραπτό λόγο, διακρίνεται από το χαρακτηριστικό της κλειστότητας του ίδιου του μέσου που χρησιμοποιεί. Όπως διαφορετικά επισημαίνει και ο Bolz «η επικοινωνία κοινωνεί την επικοινωνία» (2008. σ.149). Γλώσσα, επικοινωνία και τέχνη παρουσιάζουν τα ίδια χαρακτηριστικά αναφορικά με την κλειστότητα, ως συστήματα. Η «τέχνη για την τέχνη» στρέφεται στον ίδιο της τον εαυτό κατά τον ίδιο τρόπο που η γλώσσα, όταν αναφέρεται στον εαυτό της λειτουργεί αυτοαναφορικά ή αλλιώς μεταγλωσσικά, αλλά και η ίδια η επικοινωνία όταν κοινωνεί την επικοινωνία.

Κατ' επέκταση, η ερωτική ποίηση του Καβάφη εμπνέεται από τις ερωτικές αναμνήσεις του παρελθόντος, οι οποίες αναβιώνουν ως ύψιστη μορφή τέχνης μέσα από την γλώσσα. Αυτός είναι και ο λόγος που μιλά με έννοιες και όχι για πρόσωπα, καθώς η σημειολογική διάσταση της γλώσσας αναλαμβάνει να δώσει μορφή στο χάος των συναισθημάτων του ποιητικού υποκειμένου. Αποτελεί ένα δρόμο προς της εσωτερικότητα των συναισθημάτων του ποιητικού υποκειμένου, τα οποία δημιουργούν ένα «άνοιγμα επικοινωνίας» προς τον «έξω» κόσμο. Η επιθυμία, η ηδονή και το ερωτικό στοιχείο εν γένει, αποτελούν την γλωσσική αναπαραγωγή στην ποίηση που θα ζήσει για πάντα. Όπως επισημαίνει ο Barthes για την σταθερότητα της απόλαυσης του

¹⁰ Η έννοια της αυτοαναφορικότητας.

συγγραφέα σε σχέση με το κείμενο, η γλώσσα αποτελεί ένα απολαυσιακό αντικείμενο με το οποίο «παίζει», εξυμνεί, ομορφαίνει ή διαμελύνει, φέρνοντάς το στο τελευταίο όριο του, που θα μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει, ενώ παράλληλα ο ίδιος ο συγγραφέας ηδονίζεται με αυτή την παραμόρφωση της γλώσσας (1973, σ.62). Η γλώσσα είναι το μέσο που αποτελεί εργαλείο στα χέρια του συγγραφέα, ο οποίος με την χρήση αυτής δίνει μορφή στην κλειστή εσωτερικότητα των συναισθημάτων. Συγκεκριμένα, ο ποιητής χειρίζεται την γλώσσα με χειρουργική ακρίβεια δημιουργώντας ένα ποίημα, που κλείνει μέσα του την ίδια την γλώσσα με την σημειολογική της διάσταση. Η ηδονική ευφορία μεταφέρεται από το υποκείμενο μέσω της έκφρασης, στο κείμενο μέσω της γλώσσας και στον αναγνώστη μέσω της ανάγνωσης.

3.3.2 Αφηγηματικότητα

Ένα επιπλέον στοιχείο της γλώσσας, που θα χρησιμοποιηθεί στην ανάλυση των κειμένων του Καβάφη είναι η αφηγηματικότητα. Στο Σύνταγμα της Ηδονής, ως πεζόμορφο κείμενο εμφωλεύει η αφήγηση, στα υπόλοιπα ερωτικά ποιήματα, όμως υπάρχει αφήγηση;

Αρχικά, ο Labov οδηγήθηκε στην δημιουργία ενός θεμελιώδους μοντέλου για την ανάλυση των ιστοριών, με αφετηρία τι προσωπικές αφηγήσεις που είχε συλλέξει (Γεωργακοπούλου & Γούτσος, 2011, σ.99). Σύμφωνα με αυτό το μοντέλο, το κύριο κριτήριο της αφήγησης είναι η διαδοχικότητα, ως ελάχιστο αφήγημα ορίζεται η ακολουθία δύο φράσεων που βρίσκονται σε χρονική διάταξη και ο σκελετός της αφήγησης αποτελείται από μία σειρά χρονικά διατεταγμένων φράσεων, που ονομάζονται αφηγηματικές ή ελεύθερες φράσεις, ενώ φράσεις που παρουσιάζουν απόκλιση από αυτά τα χαρακτηριστικά ορίζονται, ως μη αφηγηματικές (Γεωργακοπούλου & Γούτσος, 2011, σ.99). Η αξιολόγηση αποτελεί οργανικό μέρος της αφήγησης, μπορεί να εκτείνεται σε όλο το αφήγημα, αντικατοπτρίζει την οπτική του αφηγητή, που παρεμβάλλεται σε ένα κείμενο και χωρίζεται σε εξωτερική, όταν διακόπτει την ροή της αφήγησης ως σχόλιο και εσωτερική, όταν ενσωματώνεται με διάφορες τεχνικές¹¹. Επιπλέον, η αξιολόγηση προσδίδει έμφαση στην αφηγηματική

¹¹ Σύμφωνα με τον Labov, τα είδη της εσωτερικής αξιολόγησης διακρίνονται σε εμφατικά στοιχεία, όπως εκφραστική φωνολογία, επαναλήψεις, τα οποία προστίθενται χωρίς να επηρεάζουν τη βασική μορφή των αφηγηματικών φράσεων, σε συγκριτικά στοιχεία, όπως αρνητικά μόρια, χρήση μέλλοντα, ερωτήσεις, προσταγές, τα οποία κινούνται παράλληλα με την αφηγηματική γραμμή, σε συσχετικά στοιχεία, όπως περίπλοκη σύνταξη, η οποία συνθέτει σε μία ανεξάρτητη φράση διάφορα γεγονότα και

φωνή και η τεχνική της εσωτερικής αξιολόγησης δημιουργεί έντονη δραματοποίηση μέσω της μίμησης, τόσο σε πομπό όσο και σε δέκτη. Μαζί με την αξιολόγηση μέρη της αφηγηματικής δομής του Labon αποτελούν ο προσανατολισμός, που προσδιορίζει χωροχρονικά μία σκηνή, τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις, η περίληψη που περιλαμβάνεται πάντοτε, η πράξη εμπλοκής που κινητοποιεί την δράση, η κλιμάκωση που κορυφώνεται η δράση, η επίλυση που αναδεικνύει το τέλος της ιστορίας και το επιμύθιο, που γεφυρώνει το χάσμα μεταξύ του αφηγηματικού χρόνου και του παρόντος ακροατή αναγνώστη.

Συνεπώς οργανικό στοιχείο της αφήγησης είναι η διαδοχικότητα μεταξύ δύο γλωσσικών φράσεων, η οποία μπορεί εύκολα να εντοπιστεί σε ένα πεζολογικό κείμενο. Η ποίηση όμως δεν χαρακτηρίζεται από διαδοχικότητα, ή τουλάχιστον εύκολα διακριτή. Υπάρχουν μελέτες¹² που έχουν διερευνήσει την ύπαρξη αφήγησης στην ποίηση και καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι υπάρχουν στοιχεία που ενέχουν αφηγηματικότητα, καθώς δεν πρόκειται για «καθαρή» αφήγηση στον ποιητικό λόγο. Ένα από τα στοιχεία που αναδεικνύουν αφηγηματικότητα στον ποιητικό λόγο είναι η εναλλαγή μεταξύ αφηγηματικού και μη αφηγηματικού λόγου. Η αφήγηση λαμβάνει χώρα στον δέκτη του ποιητικού λόγου, ο οποίος πραγματοποιεί τις συνδέσεις μεταξύ των στοιχείων για να ανάγει ένα συμπέρασμα από αυτό που διαβάζει. Ο μη αφηγηματικός λόγος λειτουργεί εικονοποιητικά, ενώ ο αφηγηματικός λόγος συμπερασματικά, ενώνοντας τις σημασίες με τα νοήματα. Τα οργανικά στοιχεία του αφηγηματικού λόγου μπορεί να υπάρχουν σε ένα ποίημα, όπως η αξιολόγηση προβάλλοντας την οπτική του πομπού.

Ο διαχωρισμός των φράσεων του Labon σε αφηγηματικές και μη αφηγηματικές θυμίζει έντονα την κοινοποίηση του μη κοινοποιήσιμου της επικοινωνίας. Ενώ ο αφηγηματικός λόγος πλέκει ένα νήμα αφήγησης, ο μη αφηγηματικός λόγος προβάλλει εμπόδια σε αυτόν τον συσχετισμό, όπως η επικοινωνία έχει ως σκοπό την κοινοποίηση της ατομικότητας του πομπού, ενώ ταυτόχρονα την καθιστά αδύνατη, αφού το μήνυμα δεν είναι ποτέ το ίδιο σε σχέση με αυτό που έχει συνθέσει ο πομπός με αυτό που αποκωδικοποιεί ο δέκτης. Η εναλλαγή του αφηγηματικού με τον μη αφηγηματικό λόγο στην ποίηση συνιστά την ίδια κλειστότητα της ποίησης, όπως εκείνης της επικοινωνίας.

σε ερμηνευτικά στοιχεία, όπως δευτερεύουσες προτάσεις, που εισάγονται με επειδή, ενώ, παρότι κ.τ.λ. (Γεωργακοπούλου & Γούτσος, 2011, σ.102).

¹² Βλ. Muller-Zettelman, E. & Rubik, M. (2015) και Hulm, P. & Sommer, R. (2011).

Σε αυτό συμβάλει η γλώσσα που αποτελεί το μέσο των δύο εννοιών, η οποία εξίσου χαρακτηρίζεται από την ίδια κλειστότητα και αυτό αποδεικνύεται μέσα από την αυτοαναφορικότητα της.

3.4 Επαφή

Η επαφή συνιστά τον δίαυλο επικοινωνίας του πομπού και του δέκτη με σκοπό την μετάδοση του μηνύματος, στην οποία το μήνυμα προσαρμόζεται αναλόγως. Στο μαθηματικό μοντέλο επικοινωνίας των Shannon και Weaver, η επαφή συνιστά το κανάλι επικοινωνίας, όπου το μήνυμα έχει ήδη διαμορφωθεί σε σήματα από τον αναμεταδότη και προσαρμόζεται στο μέσο με σκοπό την ανασυγκρότησή του από τον δέκτη (ΜακΚουέιλ & Βίνταλ, 2009, σ.43). Μάλιστα το σήμα είναι ευπρόσβλητο σε τέτοιο βαθμό που ενδέχεται να καταστραφεί από τον θόρυβο, δηλαδή παρεμβολή που μπορεί να συμβεί, όταν παραδείγματος χάριν υπάρχουν ταυτόχρονα πολλά σήματα στο ίδιο κανάλι επικοινωνίας (ΜακΚουέιλ & Βίνταλ, 2009, σ.43). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το μήνυμα που εκπέμπεται από τον πομπό να μην είναι το ίδιο με το μήνυμα που λαμβάνει ο δέκτης, είτε επειδή το μέσο στο οποίο προσαρμόζεται μεταβάλλει το μήνυμα είτε επειδή ο θόρυβος του ίδιου του καναλιού μπορεί να επηρεάσει το μήνυμα με αποτέλεσμα ο δέκτης να καλείται να αποκωδικοποιήσει ένα τελείως διαφορετικό μήνυμα από αυτό που εξαρχής ο πομπός δημιούργησε.

Σύμφωνα με τον Γούτσο, η γλώσσα διαμεσολαβείται πάντοτε από ένα φυσικό, τεχνητό, προφορικό, γραπτό, ηλεκτρονικό ή άλλο μέσο και γι' αυτό αναπόφευκτα λόγω του σχεδιασμού του, εισάγει θόρυβο στο σύστημα, δηλαδή περιττές πληροφορίες, οι οποίες είναι αναγκαίες για την ικανοποιητική λειτουργία του συστήματος, καθώς διευκολύνουν την μετάδοση των μηνυμάτων δημιουργώντας τον απαραίτητο πλεονασμό για την εύκολη παραγωγή και πρόσληψή τους (2020, σ.64). Αυτός ο πλεονασμός έχει ως αποτέλεσμα το μήνυμα να γίνεται κατανοητό από τον δέκτη, αλλά ταυτόχρονα προκαλεί μία διαφορά στο μήνυμα, που εκπέμπει ο πομπός, με το μήνυμα, που εκλαμβάνει ο δέκτης. Αυτή η διαφορά είναι σημαντική, τεχνολογικά υπό την έννοια του θορύβου, γραμματολογικά υπό την έννοια του πλεονασμού, καθώς αναδεικνύει την ιδιότητα που έχει η ίδια η γλώσσα, ως μέσο, να μεταβάλλει το μήνυμα. Επιπλέον, μέσα από τον πλεονασμό των πληροφοριών ενεργοποιείται το στοιχείο της επιλεκτικότητας, τόσο για τον πομπό όσο και για τον δέκτη. Ο Τζιόβας επισημαίνει ότι η επαφή είναι δυνατόν να παραληφθεί, όσον αφορά την λογοτεχνία, διότι η επικοινωνιακή επαφή γίνεται σε αυτή την περίπτωση με την μορφή του γραπτού λόγου

(1986, σ.142). Ωστόσο, ως επαφή μπορεί να εννοηθεί η ίδια η ποίηση μεταφορικά, ως ένας κοινός τόπος προσδοκιών που συνδέει τα δύο άκρα της επικοινωνιακής διαδικασίας, δηλαδή τον πομπό και τον δέκτη.

Παράλληλα, ακολουθώντας τον συλλογισμό της μαθηματικής θεωρίας της επικοινωνίας των Shannon και Weaver, ως επαφή μπορεί να νοηθεί η υλικοτεχνική υπόσταση της ποίησης. Στην προκειμένη περίπτωση, ως δίαυλος επικοινωνίας μεταξύ πομπού και δέκτη, νοείται το τυπωμένο χαρτί πάνω στο οποίο εγγράφεται ο ποιητικός λόγος. Τα ποιήματα του Καβάφη αντλούνται από τις ποιητικές συλλογές που ο ίδιος διαμοίρασε, αλλά και από την επιμέλεια των χειρόγραφών του από μεταγενέστερους μελετητές. Μάλιστα, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο ποιητής εξέδιδε και διαμοίραζε μόνος του τα ποιήματά του σε συγκεκριμένο κύκλο παραληπτών. Αυτή η στρατηγική αναφορικά με την διακίνηση της τέχνης του επέδρασε καταλυτικά στην δημιουργία ενός μύθου γύρω από το όνομα του ποιητή, ο οποίος επιλεκτικά κοινοποιούσε τα έργα του (Δημηρούλης, 2013, σ.26). Επιπλέον, ακόμα και οι εκδοτικές πρακτικές αποτελούν κατ' επέκταση μία μορφή επαφής, καθώς οι μεταβολές στο κείμενο των συγγραφέων αλλοιώνουν το αρχικό έργο, ενώ ταυτόχρονα ο «διαμοιρασμός» της τέχνης τους καθορίζει ακόμα και τον ίδιο τον τρόπο γραφής τους, καθώς αυτός μεταβάλλεται μέσα από την επιμέλεια, που υφίσταται τα κείμενα. Συνεπώς, επιλογή του Καβάφη να εκδίδει μόνος του τα έργα του αναδεικνύει την «αυθεντικότητα» των ποιημάτων του, τα οποία ο ίδιος επιμελούνταν, ενώ ως πρωταρχική μορφή της επαφής μεταξύ του ποιητή και των αναγνωστών αποτελούν αυτές οι πρώτες χαρτόδετες εκδόσεις, αναφορικά με τα ποιήματα που ίδιος κοινοποίησε, ενώ τα αδημοσίευτα έργα του αντλήθηκαν από τις προσωπικές του σημειώσεις, που μελετητές επιμελήθηκαν και δημοσίευσαν μετά θάνατον.

4. Από τον δέκτη στον αναγνώστη

Όπως δεν νοείται επικοινωνία χωρίς τον αποδέκτη, εξίσου σημαντικός είναι και ο αναγνώστης για την λογοτεχνία, καθώς και οι δύο αποτελούν τον προορισμό τόσο του μηνύματος όσο και του λογοτεχνικού έργου. Μάλιστα ο ρόλος τους είναι εξίσου σημαντικός με τον ρόλο του πομπού ή του συγγραφέα, καθώς στον ίδιο νοηματοδοτείται εκ νέου το μήνυμα.

Από την πλευρά της λογοτεχνικής θεωρίας, ο αναγνώστης έλαβε την θέση που του αναλογούσε μετά τον μεταδομισμό, καθώς με την νεοκλασική του έννοια τον 17^ο

και 18^ο αιώνα θεωρούνταν παθητικός αποδέκτης (Αρσενίου, 2012, σ.320). Ο ρόλος πια του αναγνώστη έρχεται στο προσκήνιο, καθώς είναι εκείνος που νοηματοδοτεί το λογοτεχνικό έργο, ανεξάρτητα από την συγγραφική πρόθεση και την κειμενικότητα του ίδιου του έργου, εισάγοντας στην λογοτεχνική θεωρία την αισθητική της πρόσληψης. Με αυτόν τον τρόπο το ίδιο το έργο κρίνεται για τον βαθμό που μπορεί να αποκωδικοποιηθεί από τον αναγνώστη, όταν ο τελευταίος μπορεί να αποκαλύψει ένα ή περισσότερα νοήματα. Ο ρόλος του αναγνώστη είναι ακριβώς αυτός, δηλαδή η αναζήτηση και η αποκάλυψη του νοήματος σε ένα έργο. Οι αναγνωστικές θεωρίες και οι θεωρίες της πρόσληψης εστιάζουν σε αυτόν τον ρόλο του αναγνώστη και κρίνουν ένα έργο από τον βαθμό που μπορεί να αποκωδικοποιηθεί από το αναγνωστικό κοινό. Ωστόσο, στην παρούσα εργασία, η ανάλυση των ποιημάτων δεν έχει δομηθεί με βάση τις αναγνωστικές θεωρίες, αλλά ο αναγνώστης νοείται ως ο δέκτης που κάποιες φορές εμφανίζεται στα καθαφικά κείμενα ως αποδέκτης και άλλες απλώς εννοείται.

Σύμφωνα με τον Culler, η έννοια του αναγνώστη δεν είναι καινούργια, αφού στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, η εμπειρία του *ελέου* και του *φόβου* από τον αναγνώστη ή τον ακροατή, σε συγκεκριμένες στιγμές και υπό συγκεκριμένες συνθήκες, είναι το στοιχείο που καθιστά δυνατή την περιγραφή των τραγικών υποθέσεων, καθώς οι τύποι των τραγικών υποθέσεων συνδέονται με την διαφορετική επίδραση που ασκούν πάνω του (2006, σ.33-4). Ακόμα ο ίδιος επισημαίνει, ότι το ίδιο συμβαίνει και στην αναγεννησιακή κριτική, στην οποία τα χαρακτηριστικά ενός ποιήματος έπρεπε να αναζητηθούν μέσα από την μελέτη της επίδρασής τους σε ένα κοινό (Culler, 2006, σ.34). Επίσης, ενδιαφέρον στοιχείο που επισημαίνει ο Culler, είναι το γεγονός ότι ο αναγνώστης καλείται να υπερπηδήσει άλμα με την φαντασία του και να συμπληρώσει κενά ή αναλογίες που η ίδια η γραφή δεν έχει, δημιουργώντας το δικό του νόημα (2006, σ.35). Η γραφή ή αλλιώς το κείμενο πολλές φορές αφήνει κενά, τα οποία μόνο ο δέκτης δύναται να συμπληρώσει και το γεγονός αυτό αναδεικνύει τον ενεργητικό ρόλο που παρουσιάζει στην διαδικασία της λογοτεχνικής παραγωγής.

Ο Roland Barthes επισημαίνει αναφερόμενος στο σφαιρικό της γραφής, ότι αποτελεί ένα κείμενο καμωμένο από πολλαπλές γραφές, προερχόμενες από πολλές κουλτούρες, και οι οποίες αρχίζουν μεταξύ τους ένα διάλογο, μία παρωδία, μία αμφισβήτηση, ενώ ο αναγνώστης αποτελεί τον χώρο όπου εγγράφονται, χωρίς καμία να χάνεται, όλες οι αναφορές από τις οποίες είναι φτιαγμένη η γραφή (2019, σ.157). Επισημαίνει επίσης ότι η ενότητα ενός κειμένου δεν βρίσκεται στην καταγωγή του

αλλά στον προορισμό του (2019, σ.157). Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύει τον σημαντικό ρόλο του αναγνώστη στην συν-δημιουργία του νοήματος, αλλά και την ίδια την αξία της γραφής. Μάλιστα διαχωρίζει σε τέσσερα βασικά επίπεδα την πράξη της ανάγνωσης, ξεκινώντας από το αντιληπτικό επίπεδο, το οποίο αφορά την αντίληψη οντοτήτων, προβλήματα εκμάθησης, γρήγορης ανάγνωσης και εσωτερικευμένης ανάγνωσης, το επίπεδο καταδήλωσης, που αφορά την κατανόηση των μηνυμάτων, το συνειρμικό επίπεδο, το οποίο αναφέρεται στην ανάπτυξη συνειρμών των δεύτερων ήχων, των ερμηνειών και το διακειμενικό επίπεδο, το οποίο αποτελεί την πίεση που ασκείται από τα στερεότυπα ή παλιότερα κείμενα του πολιτισμού (Barthes, 2005, σ.20-21). Επιπλέον διαχωρίζει τις αναγνώσεις σε νεκρές, δηλαδή καθυποτεγμένες στα στερεότυπα και ζωντανές, τις οποίες προσομοιάζει σε δυνητική γραφή αναγνώστη (Barthes, 2005, σ.21). Τόσο τα επίπεδα της ανάγνωσης όσο και ο διαχωρισμός τους σε νεκρές και ζωντανές αναγνώσεις αναδεικνύουν την διάσταση της ανάγνωσης, ως ένα εμπύθισμα στον κόσμο του κειμένου, αλλά και δημιουργία μετα-νοήματος, τα οποία λαμβάνουν χώρα κατά την διάρκεια ή και μετά της ανάγνωσης.

Παράλληλα, ο Barthes προτείνει μία ανάγνωση, η οποία επιχειρεί να διαβάσει ένα κείμενο, πολλαπλασιάζοντας τους κώδικες στην διακειμενικότητα του και στρέφοντας το στην απειρότητα της γλώσσας (2005, σ.34). Η ίδια η απειρότητα της γλώσσας, αποτελεί τον πολυδιάστατο χαρακτήρα, που μπορεί να λάβει ένα κείμενο μέσα από την πολλαπλότητα των νοημάτων που παράγει. Μία λέξη μπορεί να έχει διαφορετικά νοήματα, αναλόγως του περικειμένου στο οποίο βρίσκεται, πολύ περισσότερο η λογοτεχνία που είναι ο χώρος, όπου τα νοήματα ξεδιπλώνονται προς το άπειρο και ο αναγνώστης καλείται να τα συνθέσει. Μάλιστα, το κείμενο είναι τόσο βαρυσήμαντο όσο μεγαλύτερος είναι ο αριθμός των τρόπων ανάγνωσής του, καθώς ο συγγραφέας υφαίνει τα νήματα του νοήματος, τα οποία ο αναγνώστης καλείται να συλλέξει, για να εξυφανθούν (Barthes, 2005, σ.61). Όσο δημιουργική είναι η παραγωγή ενός λογοτεχνικού κειμένου, άλλο τόσο δημιουργική είναι και η αποκωδικοποίηση του, καθώς με τον ίδιο τρόπο η φαντασία συνδέει το νόημα και πλάθει έναν καινούργιο κόσμο.

Από επικοινωνιακής πλευράς, ο δέκτης καλείται να συνθέσει εκ νέου το νόημα ενός μηνύματος κατά την διάρκεια της πρόσληψης του μηνύματος. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που η επικοινωνία είναι πρακτικά αδύνατη από την άποψη ότι ο δέκτης δεν παραλαμβάνει το ίδιο μήνυμα, που έχει συνθέσει ο πομπός. Ο Baecker

επισημαίνει ότι ιδιοφυές, διακριτικό και πνευματώδες είναι το άτομο, όταν μπορεί επικοινωνιακά να παρακινηθεί στον καθορισμό της επικοινωνίας (2008, σ.51). Πρακτικά, για τον δέκτη αυτό σημαίνει να είναι έτοιμος να εγκαταλείψει την ατομικότητα του για να δεχθεί μία άλλη ατομικότητα που εκπέμπεται από τον πομπό και αυτό ακριβώς το γεγονός τον καθιστά ιδιοφυές υποκείμενο. Όσο όμως η κλειστή ατομικότητα του πομπού δεν δύναται να κοινοποιηθεί στον δέκτη, άλλο τόσο και η κλειστότητα του τελευταίου δεν δύναται να αποτραβηχθεί για δεχτεί έναν εξωγενή παράγοντα. Τελικά όμως υφίσταται επικοινωνία; Την απάντηση θα την δώσει ο Νίτσε, ο οποίος υποστηρίζει ότι η αλήθεια δεν είναι παρά η λήθη ως προς τη γλωσσική προέλευση εκείνης της κινητής στρατιάς μεταφορών, με τις οποίες οι άνθρωποι συνεννοούνται μεταξύ τους λιγότερο για τον κόσμο και πιο πολύ για τις σχέσεις τους ως σχέσεις προς τον κόσμο (Baecker, 2008, σ.63). Η κινητή στρατιά των μεταφορών είναι η ίδια η γλώσσα και τόσο η εκπομπή όσο και η πρόσληψή της αποτελούν αποτέλεσμα συμβιβασμού και από τις δύο πλευρές και η ποίηση ίσως να αποτελεί την πιο ενδεικτική μορφή «καθαρής» επικοινωνίας.

5. Ανάλυση

5.1 Το Σύνταγμα της Ηδονής

Το *Σύνταγμα της Ηδονής*¹³ μοιάζει να αποτελεί ένα ηδονικό μανιφέστο¹⁴. Είναι σαν ένας χάρτης μετωνυμίων, όπου ορίζεται ηδονή, η αίσθηση, οι επιθυμίες, ο οίκος, τα παράθυρα, η μέθη, το μαυσωλείο και άλλα στοιχεία, τα οποία συνιστούν ένα πλέγμα νοηματικών εννοιών της ερωτικής ποίησης του Καβάφη. Εντάσσεται στα αδημοσίευτα λογοτεχνικά πεζά¹⁵. Παρουσιάζει την μορφή παραίνεσης στον αναγνώστη, στον οποίο αναλύει διεξοδικά το σύνταγμα της ηδονής, ενώ ταυτόχρονα τον παροτρύνει να ακολουθήσει ένα συγκεκριμένο μονοπάτι στις ηδονικές απολαύσεις, αλλά και την ζωή εν γένει. Η ίδια η λέξη σύνταγμα παραπέμπει σε ένα σύστημα οριοθετημένο και οργανωμένο¹⁶, παρόλο που το κεντρικό αντικείμενο είναι η ίδια η ηδονή. Πως γίνεται αυτό το αδάμαστο και ανεξέλεγκτο συναίσθημα να οριοθετείται; Ίσως γιατί στο συγκεκριμένο κείμενο, ο σκοπός του είναι ακριβώς αυτός, να χαρτογραφηθεί, δηλαδή η έννοια της ηδονής περιλαμβάνοντας όλα τα συστατικά της στοιχεία, που θα αποτελέσουν τα εργαλεία του ποιητή.

Ευθύς εξαρχής, η χρήση της προστακτικής αποκλείει από το ποιητικό σύμπαν την ενοχή και την ευθύνη. Ωστόσο η χρήση του ρήματος «μη ομιλείτε», ενώ αναφέρεται σε δύο συναισθήματα, προδίδει ίσως την επιφανειακή διάσταση αυτών των δύο, αφού αναφέρεται σε αυτά με ρήμα, που δηλώνει την ομιλία και όχι με κάποιο ρήμα που να εκφράζει το συναίσθημα. Τόσο η ενοχή όσο και η ευθύνη αποτελούν δύο έννοιες που περιορίζουν ένα εκ των πραγμάτων ανοριοθέτητο συναίσθημα, όπως αυτό της ηδονής. Στην συνέχεια, με δύο χρονικές δευτερεύουσες προτάσεις συστήνεται το ποιητικό σύμπαν της ηδονής, το οποίο εικονοποιείται σαν παρέλαση, με την χρήση του ρήματος «περνά», αλλά και τους προσδιορισμούς της μουσικής και των σημαιών. Στην δεύτερη χρονική πρόταση, «ριγούν και τρέμουν αι αισθήσεις», οι οποίες αποτελούν ένα συχνό μοτίβο στην καβαφική ποίηση, ενώ συχνά είναι αυτές που ενεργοποιούν τον μηχανισμό της μνήμης¹⁷. Τα δύο αυτά ρήματα έχουν νοηματικά την ίδια σχέση

¹³ Βλ. Παράθεμα.

¹⁴ Ο Ροϋλός επισημαίνει ότι «μπορεί να αναγνωσθεί ως ένα «κρυμμένο» μανιφέστο της αναζωογονητικής δύναμης του παρακμακού αισθητισμού (2016, σ.77).

¹⁵ Δημηρούλης, 2015, σ.694.

¹⁶ Λέξη από τη *γαλλική **régiment*** (στρατιωτικός όρος) μονάδα του στρατού ξηράς, μεγαλύτερη από το τάγμα, που αριθμεί περί τους 1.000 άνδρες.

¹⁷ Όπως θα αναλυθεί στην συνέχεια μέσα από το ποίημα *Επέστρεφε*.

αποτελώντας μία επανάληψη, ίσως για να υπογραμμιστούν οι σωματικές επιπτώσεις της ηδονής στο άτομο. Ο Barthes επισημαίνει τις ίδιες σωματικές επιπτώσεις της ηδονής στο άτομο, ως χαρακτηριστικά γνωρίσματά της, όπως «το τίναγμα, το τράνταγμα και τον χαμό», με την διαφορά ότι αναφέρεται στην απόλαυση της ανάγνωσης, η οποία είναι αντιστρόφως ανάλογη με αυτή της συγγραφής (1973, σ. 34). Ο χαρακτηρισμός, ως ασεβείς και άφρονες, όσων δεν ορμούν στην κατάκτηση των απολαύσεων, προσδίδει ένα θρησκευτικό χαρακτήρα στην ηδονή, ενώ η λέξη κατάκτηση υποδηλώνει την ατομική προσπάθεια του καθενός για την «κατάκτησιν των απολαύσεων και των παθών».

Η δεύτερη παράγραφος αποτελείται από μία πρόταση, στην οποία εισάγεται και αναλύεται η έννοια της ηθικής. Οι νόμοι της ηθικής αποτελούν για το ποιητικό υποκείμενο κανόνες που «είναι κακώς νοημένοι, κακώς εφαρμοζόμενοι». Ο επιθετικός προσδιορισμός της καλής εκστρατείας αντιτίθεται στους νόμους της ηθικής, οι οποίοι ούτε γίνονται αντιληπτοί ορθά αλλά ούτε και εφαρμόζονται. Με αυτόν τον τρόπο εγγράφεται ένας επιτελεστικός χαρακτήρας της ηθικής, στον οποίο ο ποιητής αντιτίθεται σθεναρά, μέσω του χαρακτηρισμού της ως «μηδέν» στο αξιακό του σύστημα. Στην τρίτη παράγραφο, το ρήμα «βαστάξη» σε δημοτική γλώσσα προσδίδει μία εγγύτητα και ένα συμβουλευτικό χαρακτήρα από τον πομπό στον δέκτη, ενώ εισάγεται η έννοια της επιθυμίας, στην οποία οφείλει να ενδίδει ο δέκτης. Μάλιστα, αυτές οι επιθυμίες προσδιορίζονται ως τα «τελειότατα πλάσματα των τελείων θεών». Τόσο ο ορισμός τους ως πλάσματα αλλά και η χρήση του κεφαλαίου γράμματος, προσδίδουν επίσης ένα θρησκευτικό χαρακτήρα στις επιθυμίες, που όχι μόνο σωματοποιούνται, αλλά χαρακτηρίζονται και ως τέλειες θεϊκά ανώτερες υποστάσεις με αυτό το τέχνασμα. Το πρώτο «χρέος» λοιπόν αποτελεί η δυνατότητα να ενδίδει στις «Επιθυμίες», ενώ το δεύτερο «χρέος» είναι να καταταχθεί ως «πιστός στρατιώτης, με απλότητα καρδίας», στο Σύνταγμα της Ηδονής. Ήδη στις τρεις πρώτες παραγράφους γίνεται κατανοητό ότι ο πομπός δεν αναφέρεται απλώς με παραινετικό χαρακτήρα σε κάποιον δέκτη ή ακόμα έμμεσα και στον εαυτό του, αλλά ορίζει ένα ολόκληρο σύμπαν με κανόνες, δεσμεύσεις και όρια στα πλαίσια της θρησκείας, με όχι μόνο πιστούς ακόλουθους, αλλά στρατιώτες.

Στην συνέχεια, η τέταρτη παράγραφος ξεκινά πάλι με παραίνεση και εισάγει τον οίκο, αλλά και την κοινωνία. Η κοινωνία ορίζεται ως «κακώς καμωμένη[ς]» και ο οίκος αποτελεί τον πυρήνα της εσωστρέφειας, στον οποίο αποτρέπει τον δέκτη να

κρυφτεί πλανημένος «με θεωρίας δικαιοσύνης». Έπειτα εισάγεται η έννοια της «Ηδονής», με την χρήση του κεφαλαίου γράμματος επιτονίζεται η σημασία της, ενώ παρομοιάζεται με την ζωή, η οποία αποτελεί την κληρονομιά του καθενός, που οφείλει να ευχαριστηθεί. Η ηδονή δεν αποτελεί απλώς απολαύσεις, αλλά είναι συνυφασμένη με την ζωή. Αντίθετα οι περιορισμοί και οι υποχρεώσεις εκτός αυτής, που εκπηγάζουν από την κοινωνία και της συμβάσεις της καθιστούν το άτομο ασφυκτικά δέσμιο στον οίκο του. Τα παράθυρα, όμως σε αυτόν τον οίκο, οφείλουν να είναι ανοικτά και μάλιστα επαναληπτικά, «ολοάνοικτα», για να ακουστούν οι ήχοι της «διαβάσεως των στρατιωτών» του «Συντάγμα[τος] της Ηδονής». Αυτή η παρέλαση του «Συντάγμα[τος] της Ηδονής» θα γνωστοποιηθεί στον δέκτη μόνο αν είναι δεκτικός στα ερεθίσματα, που εισέρχονται έξω από την ατομικότητα του, μέσω των ανοιχτών παραθύρων.

Στην επόμενη και τελευταία παράγραφο το «Σύνταγμα της Ηδονής» ορίζεται ως υπηρεσία, η οποία μάλιστα από τους «βλασφήμους» δυσφημίζεται ως «επικίνδυνος και επίπονος». Συνεχίζεται τόσο ο στρατιωτικός χαρακτήρας του «Συντάγμα[τος] της Ηδονής» όσο και ο θρησκευτικός. Μάλιστα αυτή η υπηρεσία υπογραμμίζεται ως «χαρά διαρκής», η οποία εξαντλεί αλλά με «θεσπεσίας μέθας». Η μέθη¹⁸, άλλο ένα κοινό μοτίβο στην καβαφική ποίηση, εδώ αποτελεί εξάντληση, αλλά ταυτόχρονα και ευχαρίστηση σε αυτόν που την γεύεται. Το τέλος και ο σκοπός συνταυτίζονται στο πέσιμο στον δρόμο και ταυτόχρονα οξύμωρα αποτελούν μία τύχη ζηλευτή. Το πέσιμο, η πτώση συνοδεύεται από μία υποψία χαράς, ακόμη και αν αποτελεί τον θάνατο ή το εναγκάλιασμα των απολαύσεων, αντίθετα προς όλους τους κανόνες. Η χρονική πρόταση του περάσματος της κηδείας, δεν ξεκαθαρίζει αυτή την αμφισημία, αλλά την επιτείνει. Έπειτα οι μορφές που δημιουργήθηκαν από τις επιθυμίες θα ρίχνουν κρίνα και ρόδα στο φέρετρο, τα οποία είναι λευκά που συμβολίζουν την αγνότητα, καθώς ενάντια στην κοινωνία, στους κανόνες, στις κοινές αντιλήψεις, η στράτευση στο «Σύνταγμα της Ηδονής» δεν διαβάλλει το άτομο, αλλά αντίθετα το εξυψώνει. Το ίδιο φέρετρο οι έφηβοι «Θεοί του Ολύμπου» σηκώνουν στους ώμους τους. Οι θεοί είναι υποστάσεις που σύμφωνα με την μυθολογία ενέδιδαν όπως και οι άνθρωποι στις απολαύσεις, είχαν τις ίδιες αδυναμίες και το μόνο που τους διαφοροποιούσε από τους δεύτερους ήταν η δύναμη και η εξουσία. Επιπλέον υπογραμμίζεται ότι είναι έφηβοι,

¹⁸ Παράλληλα η μέθη αποτελεί ένα έντονο αισθητικό στοιχείο, που προκαλεί τόσο φθορά όσο και ηδονή στο υποκείμενο. Ο Ροίλός επισημαίνει την μέθη ως στοιχείο της παρακμιακής λογοτεχνίας με το παράδειγμα του ποιήματος του Baudelaire «Μεθύστε» (“Enivrez-vous”)(2016, σ.282). Σύμφωνα με την Αραμπατζίδου αποτελεί μία ακόμα αλληγορία της έντονης ζωής του αισθητή (2013, σ.194).

όπως όλοι οι έφηβοι που εξυμνούνται για την ομορφιά τους στο καβαφικό σύμπαν και πολύ συχνά μάλιστα αποτελούν το ερέθισμα τόσο της ηδονικής ανάμνησης όσο και της ποιητικής δημιουργίας. Τέλος, ταφή θα γίνει στο «Κοιμητήριο[ν] του Ιδεώδους», το οποίο τοποθετείται με την τοπική δευτερεύουσα πρόταση στο μεγαλοπρεπή μικρό ναό της ποιήσεως.

Όλες αυτές οι συμβουλές καταλήγουν στον σκοπό του «Σύνταγμα[τος] της Ηδονής», που είναι «τα μανσωλεία της ποιήσεως». Στο σημείο αυτό εγγράφεται ξεκάθαρα η σύνδεση ανάμεσα στην ηδονή και την δημιουργία της γραφής και όχι οποιασδήποτε γραφής, αλλά της ποίησης. Όλα όσα πρεσβεύει το «Σύνταγμα της Ηδονής» έχουν ως στόχο την ποίηση, καθώς το νεκροταφείο που αποτελεί την τελευταία και μόνιμη κατοικία των ανθρώπων δεν είναι ένα συμβατικό νεκροταφείο, αλλά ένα «κοιμητήριο[ν]» του Ιδεώδους, δηλαδή η ίδια η ποίηση. Οι μορφές που πλάστηκαν από τις επιθυμίες σωματοποιούνται μέσω της γλώσσας, επιτονισμένες με κεφαλαίο γράμμα. Η επιθυμία και η ηδονή, μέσω της γλώσσας μορφοποιούνται και εγγράφονται στην ιστορία μέσω της γραφής της ποίησης.

Ο συνδυασμός της αφηγηματικότητας με την μη αφηγηματικότητα στο συγκεκριμένο κείμενο εκφράζει την έντονη ποιητικότητα που το διακρίνει, παρόλο που πρόκειται για ένα πεζό κείμενο. Αποτελείται από πέντε παραγράφους που ξεκινούν όλες με το μη, το οποίο επαναλαμβάνεται ρυθμικά και μέσα σε αυτές, προσδίδοντας επιτελεστικό χαρακτήρα στο κείμενο αλλά και έντονη ποιητικότητα. Επίσης στο ίδιο συμβάλλει και η επανάληψη της χρονικής πρότασης «όταν περνά το Σύνταγμα της Ηδονής με μουσικήν και σημαίας», η οποία διαφοροποιείται στην τέταρτη παράγραφο, καθώς το ρήμα μετατρέπεται σε «φθάνει» από «περνά». Αυτό το στοιχείο προσδίδει αφηγηματικότητα στο κείμενο, καθώς υπάρχει μία χρονική ακολουθία, η οποία καταλήγει στον πολυπόθητο σκοπό, που δεν είναι άλλος από την ίδια την ποίηση. Ακολούθως, η χρονική πρόταση στην τελευταία παράγραφο μετατρέπεται στην φράση, «όταν περάση η κηδεία σου», ολοκληρώνοντας την αφηγηματικότητα του κειμένου αλλά και τον τελικό σκοπό. Επιπλέον, σε αυτό το κείμενο, που αποτελεί ένα πρώιμο σχεδιάσμα, που δεν εκδόθηκε ποτέ από τον ίδιο τον ποιητή, παρουσιάζεται μία σύνδεση ανάμεσα στην ηδονή και την γραφή.

Παράλληλα, στο κείμενο γίνεται μία ανάδειξη των σημαντικών συστατικών στοιχείων του «Σύνταγμα[τος] της Ηδονής» με την χρήση κεφαλαίων γραμμάτων, η

οποία γραμματολογική επιλογή οδηγεί κλιμακωτά στον τελικό σκοπό του κειμένου που είναι η ίδια η γραφή. Οι επιθυμίες, η ηδονή, το σύνταγμα, η μέθη, οι μορφές, οι θεοί, δημιουργούν μία παραστατική εικόνα παρέλασης με τελικό σκοπό την ταφή, που αποτελούν εργαλεία στα χέρια του ποιητή, με τα οποία θα δημιουργήσει για να ενσωματωθεί και ο ίδιος στην τέχνη της ποιήσεως. Για τον ίδιο λόγο το κείμενο φαίνεται να αποτελεί έναν χάρτη για την κατάκτηση όχι της «Ηδονής», αλλά της ποίησης. Ο αφηγητής γνωρίζει για όλα αυτά που περιγράφει παραστατικά και είναι σαν να δίνει οδηγίες προς αυτόν τον σκοπό στον δέκτη, μέσα από τον συνδυασμό αφηγηματικού και μη αφηγηματικού λόγου, ο οποίος αναδεικνύει εξίσου της δυνατότητες της ίδιας της γραφής και της δημιουργίας.

5.2 Μία Νύχτα

Προσεγγίζοντας το ποίημα *Μία Νύχτα*¹⁹ από την οπτική γωνία του πομπού, εντοπίζονται δύο πηγές πληροφόρησης, που κατευθύνουν το νόημα. Ο πομπός, ως αφηγητής του ποιήματος, μέσω του α' ενικού προσώπου και οι φωνές των εργατών, που συνειρμικά παρεμβάλουν στην αφήγηση.

Αρχικά, ο αφηγητής του παρόντος εμφανίζεται στο ποίημα στο τέλος της δεύτερης στροφής, μέσω της χρήσης του ενεστώτα των ρημάτων «γράφω» και «μεθώ», ενώ σε όλο το υπόλοιπο ποίημα περιορίζεται στην χρήση των ρημάτων σε παρελθοντικούς χρόνους. Στην πρώτη στροφή τα ρήματα βρίσκονται σε χρόνο παρελθοντικό και συγκεκριμένα παρατατικό, δηλώνοντας συνέχεια και παράταση του χρόνου. Ο πρώτος στίχος ξεκινά με τον προσδιορισμό του χώρου, ο οποίος μάλιστα χρωματίζεται με τους επιθετικούς προσδιορισμούς, «πτωχική και πρόστυχη» και «κρυμμένη» πάνω από την «ύποπτη ταβέρνα» και δεν είναι άλλη από την κάμαρα. Στην συνέχεια, οι δύο επόμενοι στίχοι αναφέρονται, με την χρήση του διασκελισμού, στο σοκάκι το «ακάθαρτο και το στενό», όπου υποδηλώνεται η θέση του αφηγητή. Εκείνος βρίσκεται μέσα στην κάμαρα και συγκεκριμένα κοντά στο παράθυρο του δωματίου, ατενίζοντας τον δρόμο. Στην πρώτη στροφή ο αφηγητής είναι καλυμμένος, καθώς δεν εμφανίζεται άμεσα στο ποίημα, αλλά αφήνει απλώς τα ίχνη του μέσα από το νόημα των λέξεων που παραθέτει, όπως είναι η οπτική γωνία του δρόμου μέσα από την κάμαρα. Υπάρχει στον χώρο και ταυτόχρονα δεν υπάρχει ο αφηγητής, βρίσκεται ψηλά

¹⁹ Βλ. Παράθεμα.

και το βλέμμα του στρέφεται προς τα κάτω, περιγράφει την σκηνή πανοπτικά, τόσο εποπτεύοντας όσο και ορίζοντας τον χωροχρόνο.

Στην πρώτη στροφή υπάρχει και μία άλλη πηγή νοηματοδότησης του χωροχρόνου, που δεν είναι άλλη από τις φωνές των εργατών. Με την χρήση του διασκελισμού από τον τέταρτο στον πέμπτο στίχο, εισβάλλει στον χώρο η ακουστική εικόνα των φωνών των εργατών, που «έπαιζαν χαρτιά και που γλεντούσαν». Μέσα στην κάμαρα την πτωχική, την πρόστυχη και την κρυμμένη εισβάλλει η χαρά της ζωής των εργατών. Ένα κατά τα άλλα καταθλιπτικό περιβάλλον διαταράσσεται ευχάριστα από την χαρά και το γλέντι. Λειτουργούν λοιπόν οι φωνές προοικονομικά για αυτό που θα συμβεί στον επόμενο στίχο και αποτελεί το κλειδί της ανάλυσης ολόκληρου του ποιήματος.

Ο αφηγητής στην δεύτερη στροφή παρουσιάζεται αλλαγμένος. Τα ρήματα πια έχουν υποκείμενο και αυτό το υποκείμενο είναι σε πρώτο πρόσωπο. Η φαινομενικά απρόσωπη περιγραφή του χώρου συνεχίζεται στον πρώτο στίχο και κατευθύνει την προσοχή στο «λαϊκό και ταπεινό κρεβάτι», στο οποίο ο αφηγητής είχε «το σώμα του έρωτος» και τα «χείλη τα ηδονικά και ρόδινα της μέθης». Η απρόσωπη σύνταξη γίνεται προσωπική και προβαίνει σε μία αποκάλυψη, καθώς οι φωνές των εργατών της προηγούμενης στροφής δεν είναι οι μόνοι που γλεντούν, αλλά και το ίδιο το ποιητικό υποκείμενο. Η λέξη «ηδονικά» και «ρόδινα» επαναλαμβάνεται στους στίχους εννέα και δέκα, λειτουργώντας συνδετικά ως προς το νόημα. Η ηδονική μέθη επαναληπτικά αλλάζει τον χωροχρόνο και μας μεταφέρει στο αφηγηματικό παρόν, που βρίσκει τον ποιητή να γράφει, μέσα στο μονήρες σπίτι του μεθώντας ξανά, μέσα από αυτή την φαινομενική ανάμνηση. Η μη αφηγηματική φράση του πρώτου στίχου της δεύτερης στροφής σηματοδοτεί μία «εν είδη» αφήγηση.

Στο ποίημα υπάρχει ένας συνδυασμός του αφηγηματικού με του μη αφηγηματικού λόγου. Η πρώτη στροφή ξεδιπλώνεται μη αφηγηματικά, προσδιορίζοντας τον χώρο και όχι μόνο. Αν η κάμαρα, το σοκάκι και η ταβέρνα ιδωθούν μετωνυμικά θα μπορούσαν να μην αναφέρονται στον χώρο αποκλειστικά, αλλά στο ίδιο το ποιητικό υποκείμενο. Όλοι οι επιθετικοί προσδιορισμοί αποτελούν εσωτερικές αξιολογήσεις. Κατευθύνουν παραπλανητικά την συνείδηση του αναγνώστη σε ένα περιβάλλον απρόσιτο, καταθλιπτικό και στενάχωρο που παραπέμπει στο αστικό τοπίο. Αν πίσω από τον χώρο κρύβεται το ποιητικό υποκείμενο, τότε το ίδιο ήταν

πτωχικό, πρόστυχο και κρυμμένο, πάνω από μία ύποπτη ταβέρνα ατενίζοντας κρυφά το δρόμο, αλλά όχι οποιοδήποτε δρόμο, αλλά ένα ακάθαρτο και στενό δρόμο. Στις παρυφές της πόλης του Καβάφη κρύβεται ένα συγγραφικό πρόσωπο, ακούγοντας τις φωνές των εργατών που γλεντούν, θυμάται και ξαναζωντανεύει μέσα από αυτή την ανάμνηση. Η δεύτερη στροφή συνεχίζει την μη αφηγηματική δομή στον πρώτο στίχο παρουσιάζοντας το λαϊκό και ταπεινό κρεβάτι, όπου οι επιθετικοί προσδιορισμοί συνεχίζουν να λειτουργούν ως εσωτερικές αξιολογήσεις. Μεταβαίνει από το παράθυρο, που λειτουργεί ως είσοδος, τόσο του αστικού τοπίου όσο και των φωνών που γλεντούν, στο κρεβάτι και από το κρεβάτι στο ίδιο το ποιητικό υποκείμενο, που απολαμβάνει ηδονικά και μεθυστικά. Αυτό το ηδονικό παραλήρημα αποτελεί εφαλτήριο της ίδιας της γραφής, στην οποία ωθείται ο ποιητής. Μέσα από τον μη αφηγηματικό λόγο αφενός σκηνογραφείται ο χώρος αφετέρου κρύβεται και ο ίδιος ο ποιητής, ενώ με τον «εν είδη» αφηγηματικό λόγο δημιουργείται ένα πέρασμα από την ανυπαρξία στην ύπαρξη, από την ανάμνηση στο ποίημα, από την ηδονή στην ίδια τη γραφή.

Η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση του ποιήματος ενισχύει επιπλέον αυτό το ποίημα ποιητικής που κρύβεται πίσω από το ερωτικό ποίημα του Καβάφη. Ο ποιητής εφαρμόζει ένα ηχητικό παιχνίδι με τις λέξεις και τα νοήματά τους. Στην πρώτη στροφή κυριαρχεί το κρύβομαι, μέσα από τον αφηγητή που κρύβεται και κοιτά πίσω από το παράθυρο, από την «κρυμένη» κάμαρα²⁰ αλλά από τον συνδυασμό των γραμμάτων που επιλέγει. Το /πτ/, της πτωχικής και πρόστυχης κάμαρας, το /πτ/ της ύποπτης ταβέρνας, αναδεικνύουν τεχνηέντως ένα υποκείμενο, που κρύβεται και το κλειδί της αποκωδικοποίησης υπάρχει στην ίδια της αξιολόγηση της κάμαρας, ως κρυμμένης. Έπειτα το παιχνίδι των γραμμάτων μεταφέρεται στον πρώτο στίχο της πρώτης στροφής, καθώς το ταπεινό γίνεται και πτωχικό. Οι φωνές των εργατών όμως έχουν ήδη προσημάνει την αλλαγή που θα επέλθει. Το σώμα μετατρέπεται από πτωχικό και πρόστυχο σε σώμα του έρωτος, τα χείλη γίνονται ηδονικά και ρόδινα. Τα γράμματα, που επιλέγονται, αλλάζουν σε υγρά /λ,ρ/ και οδοντικά /δ,θ,τ/. Το παιχνίδι από τις λέξεις μεταφέρεται στον αφηγηματικό χρόνο του ποιητή που γράφει, γιατί η ίδια η γραφή

²⁰ Σε μία άλλη ανάγνωση του ποιήματος η Αραμπατζίδου προσεγγίζει την «κρυμένη» κάμαρα ως συνδήλωση μίας λαϊκής συνοικίας και κυρίως ενός απαγορευμένου πόθου που πρέπει να κρυφτεί από τα μάτια της κοινωνίας (2013, σ.225).

αποτελεί ένα ηδονικό παιχνίδι με τις λέξεις²¹, πίσω από τις οποίες κρύβεται η ίδια η ατομικότητα του υποκειμένου. Το θαύμα της γραφής επιτυγχάνεται με την ενσωμάτωση στο /γρ/, της γρίνιας και των γηρατειών, του /φ/ από τις φωνές και γίνεται «γράφω». Το /μν/ του μονήρες παίρνει το /θ/ της μέθης και ξαναβρίσκει την ερωτική αίσθηση και έμπνευση, όχι μία φορά αλλά επαναληπτικά «ξανά» και ξανά. Διότι η ίδια η γραφή αποτελεί ένα ερωτικό παιχνίδι με τις λέξεις που αναζωογονεί το δημιουργικό υποκείμενο κάνοντας το να παράγει ήχους, να δημιουργεί νοήματα και εκφράζεται και να κρύβεται ταυτόχρονα πίσω από την ίδια την τέχνη του.

Η ίδια η γραφή κρύβεται πίσω από την πτωχική, πρόστυχη και κρυμμένη κάμαρα, ενώ στην δεύτερη στροφή μετατρέπεται μέσα από τις φωνές, οι οποίες δεν έχουν πληθυντικό άρθρο αλλά ενικό /η/, σε ηδονική. Το σώμα και τα χείλη προδίδουν αυτό που συμβαίνει στο ποιητικό υποκείμενο την ώρα της συγγραφής, δηλαδή ένα μεθυστικό ντελίριο που επαναλαμβάνεται και αναζωογονεί το υποκείμενο κάθε φορά που υποκύπτει σε αυτό το παιχνίδι. Προσδιορίζεται ο χώρος στον πρώτο στίχο της δεύτερης στροφής, ο χώρος που γίνεται «σώμα» του έρωτος. Από το σώμα μεταβαίνει στα χείλη, που γίνονται ηδονικά και ρόδινα και καταλήγουν στην μέθη. Όμως ποια είναι αυτή μέθη; Η επανάληψη των λέξεων «ρόδινα» και «μέθης» των στίχων εννέα και δέκα καταλήγουν στο ρήμα «γράφω», το οποίο με την σειρά του αποκαλύπτει το ποιόν αυτής της μέθης, δηλαδή την δημιουργική διαδικασία της γραφής. Το «έπειτα» μεταφέρει το αφήγημα στο τώρα του ποιητή που γράφει. Η εσωτερική αξιολόγηση της επανάληψης των χρόνων που έχουν περάσει υποδηλώνει την επαναληπτικότητα της γραφής στο ίδιο το υποκείμενο αλλά και τον χρόνο που έχει παρέλθει γράφοντας. Μπορεί το σπίτι πια να είναι μονήρες, όμως το θαύμα της γραφής μεθά «ξανά» τον ποιητή. Από την διπλή ουσία του γράμματος /ξ/, ξεχύνεται και πάλι η επαναληπτικότητα των τόσων χρόνων γραφής και της ερωτικής διάστασης της ίδιας της ποίησης.

Η μη αφηγηματικότητα προσφέρει στον ποιητή ένα σύστημα εικόνων που παραστατικά κρύβει το ίδιο του το είναι. Οι διαδοχικές εικόνες του ποιήματος κατευθύνουν μετωπικά την προσοχή του αναγνώστη στις εσωτερικές αξιολογήσεις των επιθετικών προσδιορισμών αποτελώντας ένα στοιχείο ένωσης του νοήματος με την

²¹ Ο Καλοκαιρινός επισημαίνει το ίδιο παιχνίδι των φωνημάτων στην καθαφική ποίηση μέσα από τον λεξικό εγκιβωτισμό της μνήμης στην επιθυμία ή αλλιώς την σημειωτική επί – θέση της επιθυμίας στην μνήμη, αλλά και στην λέξη κλειδί της σωματικής μνήμης της ηδονής, δηλαδή την μέθη (2010, σ.101)

ίδια την λέξη και αυτό που κρύβει. Η αφηγηματικότητα αποτελεί ένα πλέγμα προστασίας και βοήθειας του αναγνώστη να ενώσει τα νήματα. Αρχικά, μέσω του προσδιορισμού δημιουργείται παραστατικά η σκηνή της κάμαρας. Το παράθυρο «κρύβει» την θέση του αφηγητή στην ιστορία, ενώ οι φωνές αφήνουν ένα ίχνος χαράς σηματοδοτώντας την επακόλουθη ηδονική κατάσταση. Ταυτόχρονα, οι εσωτερικές αξιολογήσεις του χώρου ενσωματώνουν αυτά τα στοιχεία που θα βοηθήσουν τον αναγνώστη να συνδέσει το νήμα που ο ίδιος ο πομπός έχει τοποθετήσει πίσω από τις λέξεις. Οι χρονικοί προσδιορισμοί, «τώρα» και «έπειτα από τόσα χρόνια», λειτουργούν ως κλιμάκωση στο αφήγημα. Το πρώτο μεταφέρει την ιστορία στο αφηγηματικό παρόν, ενώ το δεύτερο λειτουργεί συνδετικά ανάμεσα στους δύο χρόνους και κορυφώνει την αγωνία του αναγνώστη. Στον τελευταίο στίχο, το «μονήρες σπίτι» προσδιορίζει την μοναχικότητα του δημιουργικού υποκειμένου και το ρήμα επιλύει το νόημα της αφήγησης, που δεν είναι άλλο από την δημιουργική μέθη της γραφής.

Το ποίημα δεν θα μπορούσε να είναι μία αφήγηση μόνο γιατί θα έλειπε η ουσία της ποίησης, που είναι η μη αφηγηματικότητα. Ο Καβάφης πλέκει ένα σύστημα μετωνυμιών, που αναπτύσσονται διαδοχικά, συνδέονται μέσω των διασκελισμών και κρύβουν το νόημα του ίδιου του ποιήματος, που είναι η διαδικασία της δημιουργικής γραφής και η ηδονική μέθη που προκαλεί στο ίδιο το υποκείμενο. Ταυτόχρονα το ποίημα αποτελεί ένα ποίημα ποιητικής και επιτυγχάνει να εκφράσει την ατομικότητα του ίδιου του υποκειμένου μέσω των τεχνασμάτων της ίδιας της γλώσσας, με την οποία παίζει. Τόσο η θεωρία της επικοινωνίας όσο και η γλωσσολογία προσφέρουν εργαλεία ανάλυσης για την προσέγγιση ενός νοήματος «κρυμένου».

5.3 Επέστρεφε

Το ποίημα *Επέστρεφε*²² μοιάζει να έχει την μορφή παρακλητικού εσωτερικού μονολόγου. Οι κύριες προτάσεις απαρτίζονται από ρήματα σε προστακτική με παρακλητικό τόνο, ενώ το περιεχόμενο των δευτερευουσών προτάσεων προσδιορίζει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του υποκειμένου της παράκλησης. Ο εσωτερικός μονόλογος προκύπτει από τον προσδιορισμό του υποκειμένου, όπως θα αναλυθεί στην συνέχεια. Ο πομπός είναι κρυφός, καθώς δεν εμφανίζεται άμεσα μέσα στο ποίημα,

²² Βλ. Παράθεμα.

αλλά μέσα από το περιεχόμενο των επιλεγμένων λέξεων του ποιητή αναδεικνύονται στοιχεία της προσωπικότητας του.

Το ρήμα «επέστρεφε» βρίσκεται σε προστακτική και μάλιστα «λάθος» γραμματικά, αλλά ορθά επιλεγμένο, καθώς συμβάλει στην μουσικότητα των στίχων, αφού υπάρχει μία επικράτηση του γράμματος /ε/ στο ποίημα. Η κανονική κλίση του ρήματος είναι το επέστρεψε, με αποτέλεσμα τα γράμματα που έχουν αλλάξει, να είναι το /ι/ σε /ε/ και το /ψ/ σε /φ/. Η πρώτη παραβίαση συνιστά λάθος, επειδή αποτελεί αύξηση στην προστακτική και η δεύτερη επειδή δημιουργεί μία Προστακτική Παρατατικού χρόνου²³. Εκτός από το γεγονός ότι αυτή η επιλογή είναι περισσότερο εύηχη, δημιουργεί επίσης μία αίσθηση διάρκειας, η οποία εντοπίζεται και στο ρήμα «ξαναπερνά» του τέταρτου στίχου και στο «πάλι» του έκτου στίχου. Το ίδιο το ρήμα αναδεικνύει την ανάγκη του πομπού να ζητάει επιτακτικά την επιστροφή της αγαπημένης αισθήσεως. Από τον πρώτο στίχο υπάρχει η επικράτηση του /ε/, μέσω των δύο ρημάτων, «επέστρεφε» και «παίρνει» με. Ο πομπός εμφανίζεται έμμεσα μέσω της αντωνυμίας «με», ως το υποκείμενο που επιζητά επιτακτικά, «συχνά», να επιστρέφει και να τον συνεπαίρνει η «αγαπημένη αίσθησις». Μάλιστα, το «συχνά», στον πρώτο στίχο της δεύτερης στροφής, συνοδεύεται από την χρονική στιγμή της νύχτας, προσδιορίζοντας επακριβώς σε ποιον χρόνο της ημέρας αναφέρεται. Τόσο η «λανθασμένη» επιλογή του ρήματος όσο και οι χρονικοί προσδιορισμοί αναδεικνύουν ένα στοιχείο της «αισθήσεως», που είναι η διαρκής ανάγκη του ποιητικού υποκειμένου για την επανάληψη της εμφάνισής της, αλλά και την παράταση του χρόνου, όταν αυτή εμφανίζεται. Όμως αυτό που συμβαίνει την ώρα που εμφανίζεται αυτή η «αίσθησις», προσδιορίζεται αναλυτικότερα στους στίχους τρία έως έξι.

Συγκεκριμένα, η κλητική της «αγαπημένης αισθήσεως» που αποτελεί τον δέκτη του αφηγητή σε όλες αυτές τις παρακλήσεις, προσδιορίζεται μέσω των χρονικών προσδιορισμών και των μετωνυμιών. Αρχικά, χρονικά ο πομπός επικαλείται την εμφάνισή της «συχνά» και στην συνέχεια προσδιορίζει την χρονικότητα μέσω των επόμενων στίχων τρία και πέντε, οι οποίοι ξεκινούν με το «όταν» στην πρώτη στροφή. Ο κάθε στίχος προσφέρει πληροφορίες για την αίσθηση που επικαλείται ο πομπός. Συγκεκριμένα, η αίσθηση αυτή διεγείρεται, όταν η μνήμη του σώματος ξυπνά, η επιθυμία ξαναπερνά στο αίμα, τα χείλη και το δέρμα ενθουμούνται και τα χέρια

²³ Βλ. Αποστολίδης, Αποστολίδης & Αποστολίδης, 2012, σ.310.

αισθάνονται σαν να αγγίζουν πάλι. Τα υποκείμενα των ρημάτων των δευτερευουσών χρονικών προτάσεων αποτελούν τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της αίσθησης που επικαλείται ο ποιητής. Τα πέντε αυτά στοιχεία λειτουργούν ως συνεκδοχές του ίδιου του ποιητικού υποκειμένου, καθώς αποτελούν μέρη του. Η μνήμη του σώματος αναδεικνύει την σωματική ανάμνηση και συνδέει την μνήμη με το ίδιο το σώμα. Η επιθυμία περιλαμβάνει την εσωτερική αξιολόγηση της «παληά[ς]» προσδίδοντας το βάθος του χρόνου της ανάμνησης, σωματοποιείται μέσω του αίματος καθώς περνά σε αυτό, ενώ το προθετικό «ζανά» μπροστά στο ρήμα υποδηλώνει μία επαναληπτικότητα²⁴. Τα χείλη και το δέρμα ενθυμούνται, ως μέρη του σώματος με δική τους υπόσταση, καθώς αποτελούν τα υποκείμενα του ρήματος. Τέλος, τα χέρια λειτουργούν επίσης ως υποκείμενο στο ρήμα «αισθάνονται», ενώ στην μεταφορική πρόταση λειτουργούν ως υποκείμενο και ως αντικείμενο του «αγγίζουν». Το «πάλι» στο τέλος του ίδιου στίχου ενισχύει την αίσθηση της επαναληπτικότητας. Τα υποκείμενα των ρημάτων μοιάζουν να αποστασιοποιούνται, όντας υποκείμενα των ρημάτων, ωστόσο δεν παύουν να αποτελούν μέρη ενός όλου που διεγείρεται. Η «αίσθησις», η οποία επιστρέφει και παίρνει τον αφηγητή, είναι ήδη παρούσα όταν προσδιορίζεται από τις χρονικές προτάσεις, στις οποίες τα μέρη του σώματος κυριαρχούν.

Πίσω από αυτό το παιχνίδι των υποκειμένων βρίσκεται ένας αφηγητής που κρύβεται. Κρύβεται πίσω από την μνήμη, την επιθυμία, τα χείλη, το δέρμα και τα χέρια, που λειτουργούν ως δικές του συνεκδοχές. Η αποστασιοποίηση τους από την αίσθηση, καθώς βρίσκονται μέσα σε χρονικές δευτερεύουσες προτάσεις που την προσδιορίζουν, είναι στην πραγματικότητα ένα παιχνίδι νοήματος μεταξύ των λέξεων, στις οποίες μεταμφιέζονται. Η «αγαπημένη αίσθησις» ξυπνά και διεγείρει το ποιητικό υποκείμενο, όταν όλα αυτά που προσδιορίζουν οι χρονικές προτάσεις έχουν ήδη συμβεί για να παρέλθει η ίδια. Η «μνήμη του σώματος» έχει ήδη εγερθεί, όταν επιστρέφει η αίσθηση, η επιθυμία που σωματοποιείται έχει ήδη παρέλθει κ.ο.κ. Το ποίημα παρουσιάζει μία κυκλικότητα, η οποία επιτονίζεται μέσω της επαναληπτικότητας των ρημάτων και των

²⁴ Οι Jakobson και Κολακλίδης επισημαίνουν στην ανάλυση του ποιήματος *Θυμήσου, σώμα...*, τον υπέρτατο ρόλο της επανεμφάνισης των επιθυμιών στην ζωή του προσφωνούμενου από τον ποιητή σώματος, που πέρασαν χωρίς να εκπληρωθούν (1981, σ.533). Στο συγκεκριμένο ποίημα η επανεμφάνιση των επιθυμιών συνδέεται άμεσα με την έννοια του σώματος αλλά και της μνήμης από την οποία ανασύρονται ως αναμνήσεις οι επιθυμίες.

χρονικών προσδιορισμών, είτε αυτοί είναι το ρήμα επέστρεφε, το ξαναπερνά ή το «πάλι».

Η κυριαρχία του /ε/ επαναλαμβάνεται τόσο στις λέξεις, που λειτουργούν ως σημεία όσο και στα ρήματα που κινητοποιούν το υποκείμενο. Αυτό το δημιουργικό παιχνίδι των λέξεων και των φωνημάτων είναι η πηγή της ηδονής, την οποία εγκαλεί ο ποιητής²⁵. Εν είδη εσωτερικού μονολόγου προκαλεί την ηδονή της δημιουργικής διαδικασίας να διεγείρει το «είναι» του. Ίσως γι' αυτό και η επιλογή του ρήματος «επέστρεφε», ως τίτλο και ως κεντρικό και επιτακτικό ρήμα, αποτελεί την αρχή και των δύο στροφών. Από τα ρήματα μεταβιβάζεται στην «αίσθησιν», μεταπηδά στην επιθυμία, στο δέρμα, στα χέρια και αρχίζει πάλι από την αρχή με την επαναληπτική τελευταία στροφή, η οποία λειτουργεί ως κλειδί αποκωδικοποίησης του ποιήματος, καθώς ο ποιητής επαναλαμβάνει δύο στίχους που έχουν ήδη αναφερθεί στην προηγούμενη στροφή. Το μόνο στοιχείο που προσθέτει είναι «η νύχτα» φαινομενικά, αλλά στην πραγματικότητα επιτονίζει τις συνεκδοχές, που είναι σημαντικές για την αποκωδικοποίηση του ποιήματος, αν ο αναγνώστης επιστρέψει πίσω στην προηγούμενη στροφή.

Στην δημιουργική διαδικασία η μνήμη είναι αυτή που κινητοποιεί το δημιουργικό υποκείμενο, το οποίο μέσω του δημιουργικού παιχνιδιού των λέξεων, ως μέσων, διεγείρει και το ίδιο το σώμα μέσα από αυτή την διαδικασία. Ακόμα και αν πρόκειται μόνο για μία ερωτική ανάμνηση, αυτή η ανάμνηση σωματοποιείται στο δημιουργικό υποκείμενο και γι' αυτό τον λόγο την προσωποποιεί, ως «αίσθησι[ν]» και μάλιστα της προσδίδει τον επιθετικό προσδιορισμό της «αγαπημένης», ως ξεχωριστής εμπειρίας.

5.4 Ηδονή

Το ποίημα *Ηδονή*²⁶ αποτελείται από μία μόνο στροφή, η οποία αναπτύσσεται αντιθετικά. Οι δύο πρώτοι στίχοι αναφέρονται στην αιχμαλώτιση των στιγμών ηδονής, που γεύθηκε το ποιητικό υποκείμενο, όπως ήθελε και οι δύο τελευταίοι παρουσιάζουν

²⁵ Η Αραμπατζίδου επισημαίνει ότι το αίμα, όπου κυλά η επιθυμία, ως δηλωτικό του σαρκικού, εισάγει μία γήινη διάσταση προεκτείνοντας το διανοητικό στοιχείο της αρχής, ωστόσο το βίωμα της αίσθησης παραμένει στην περιοχή της νόησης, από όπου ξεκίνησε, αφού συνεχίζει να υπάρχει ως ανάμνηση και με αυτή την μορφή συνεπαίρνει τα χείλη και το δέρμα (2013, σ.171).

²⁶ Βλ. Παράθεμα.

το επίτευγμα του ίδιου να αποφεύγει την απόλαυση «ερώτων της ρουτίνας»²⁷». Μοιάζει σαν τον ποιητικό υποκείμενο να περιαιτολογεί, αλλά ταυτόχρονα μπορούμε να αντλήσουμε πολλές πληροφορίες τόσο για την ποιότητα του πομπού όσο και για το περιεχόμενο του μηνύματος.

Αρχικά, ο αφηγητής είναι φανερός, καθώς εμφανίζεται μέσα από το πρώτο πρόσωπο των ρημάτων αλλά και τις προσωπικές αντωνυμίες «μου» και «εμένα». Ο χρόνος των ρημάτων σε αόριστο δηλώνει ότι το ποιητικό υποκείμενο μιλά για γεγονότα και αποφάσεις που έχουν παρθεί στο παρελθόν. Η θέση τους προσφέρει αρμονία και μουσικότητα στο ποίημα, ενώ ταυτόχρονα δηλώνουν την αξία που κατέχουν στο αξιακό σύστημα του ποιητικού υποκειμένου, ως υπέρτατα αγαθά. Το μύρο στην αρχαιότητα αποτελούσε πολύτιμο αγαθό, όπως και στην χριστιανική παράδοση έχει εξέχουσα θέση, ως ένα από τα δώρα των μάγων στον Ιησού. Παράλληλα η καύση του παράγει μυρωδιές που διεγείρουν, ενώ η όσφρηση είναι άμεσα συνδεδεμένη με την μνήμη. Οι δύο αυτές λέξεις λειτουργούν συνειρμικά, ως ερέθισμα για την αφήγηση των στοιχείων που παρατίθενται στην συνέχεια των στίχων και αποτελούν την αρχή του πρώτου και του τρίτου στίχου. Αναπτύσσονται αντιθετικά καθώς οι δύο πρώτοι στίχοι παρουσιάζουν έναν αφηγητή που υπερηφανεύεται για την ανάμνηση των στιγμών ηδονής που κατέκτησε, ενώ στο δεύτερο δίστιχο για κάθε απόλαυση ερώτων της ρουτίνας που αποστράφηκε. Ωστόσο και οι δύο επιλογές είναι κατακτήσεις για τις οποίες νιώθει ικανοποιημένος, αφού και οι δύο ξεκινούν με την ίδια φράση, «χαρά και μύρο της ζωής μου»²⁸».

Η επιλογή των ρημάτων στους τέσσερις αυτούς στίχους χρωματίζει εννοιολογικά αντίστοιχα το περιεχόμενο των στίχων. Συγκεκριμένα, η «μνήμη των ωρών» συνοδεύεται από τα ρήματα «ηύρα» και «κράτηξα»²⁹, τα οποία αντλούνται από την δημοτική γλώσσα, καθιστώντας το νόημα πιο οικείο και πιο προσιτό στο ίδιο το ποιητικό υποκείμενο. Το αντικείμενό τους είναι η «ηδονή» και με αυτή την γλωσσική

²⁷ Η Αραμπατζίδου προσεγγίζει την έννοια των «ερώτων της ρουτίνας» από την αισθητική προοπτική της αποστροφής της μετριότητας και της καθαφικής απέχθειας για απλές απολαύσεις (2013, σ.239).

²⁸ Αναφορικά με την εννοιολογική προσέγγιση των λέξεων «χαρά και μύρο», ο Ροϊλός παραλληλίζει την επανάληψη τους στο ποίημα με τη επανάληψη της λέξης «ηδονικά» στο ποίημα «Ιθάκη» και παραθέτει από τον Γ. Λεωνίτη [Καβαφικά αυτοσχόλια (1942)] το φερόμενο ως σχόλιο του ίδιου του Καβάφη ότι «ο αναγνώστης θα παρατηρήσει μία εμφανή μνεία των μυρωδικών, τα οποία εδώ αμφιβόλως συμβολίζουν τας ηδονικάς απολαύσεις» (2016, σ.195).

²⁹ Η Αρσενίου επισημαίνει ότι η σωματική απόλαυση συνδυάζει την τρυφερότητα του «ηύρα» με τον αισθησιασμό του «κράτηξα» και έτσι η λυρική ισορροπία της «χαράς» και της «ηδονής» υπονομεύεται από την σεξουαλική κυριολεξία, που οι λέξεις υπονοούν (2016, σ.43).

επιλογή των ρημάτων, η ηδονή συνδέεται άμεσα με την προσωπική επιλογή. Ακόμα και η επανάληψη του φωνήματος /η/ στα δύο ρήματα συνδέει την προσωπική επιλογή με την ίδια την ηδονή τόσο φωνολογικά όσο και εννοιολογικά. Αντίστοιχα, στο δεύτερο δίστιχο η επιλογή του αντικειμένου που αποστράφηκε αντλείται από την καθαρεύουσα, με την λέξη «απόλαυσιν». Το /από/ του αποστράφηκα σε συνδυασμό με τον πληθυντικό των «ερώτων», δημιουργεί μία αποστασιοποίηση από την ρουτίνα και στερεί κάθε ατομικότητα στο υποκείμενο. Η ηδονή βρίσκεται σε ενικό αριθμό, συνδεδεμένη με το προσωπικό βίωμα, ενώ οι έρωτες της ρουτίνας πολλοί και ασήμαντοι αποστασιοποιούνται από το ποιητικό υποκείμενο.

Η «μνήμη των ωρών» αποτελεί την μία κατάκτηση του ποιητή, η οποία προσδιορίζεται στο αμέσως επόμενο στίχο, ως η εύρεση και η κατάκτηση της ηδονής, όπως την ήθελε. Ο Καβάφης δεν αναφέρεται απλώς στις ηδονικές στιγμές του παρελθόντος, αλλά τις ορίζει ως αγαθά που προσπάθησε να βρει αλλά και κράτησε σύμφωνα με τους δικούς του κανόνες. Μάλιστα δεν μιλάει απλώς για αυτά σαν γεγονότα αλλά τα προσδιορίζει, ως αναμνήσεις που κρατά σαν φυλακτά μέσω της μνήμης. Η ανάμνηση φαίνεται να είναι πιο σημαντική από το περιεχόμενο της, καθώς πρώτα ορίζεται εκείνη, ενώ οι ηδονικές στιγμές μοιάζουν να είναι αποτέλεσμα της επιδίωξης του ποιητικού υποκειμένου και μόνο, αφού καθορίζονται από τον ίδιο. Στην συνέχεια, ως δεύτερη κατάκτηση λειτουργεί η αποστροφή της απόλαυσης «ερώτων της ρουτίνας». Στον αντίποδα στέκονται όλες εκείνες οι στιγμές, που το ποιητικό υποκείμενο απέφυγε την ανάλωση σε καταστάσεις που δεν επιθυμούσε. Μέσα από το περιεχόμενο των στίχων αλλά και από την επιλογή των αντωνυμιών που χρησιμοποιεί ο ποιητής μοιάζει να είναι κυρίαρχος του παιχνιδιού της ζωής. Μάλιστα στον τρίτο στίχο χρησιμοποιεί επαναληπτικά δύο αντωνυμίες στην σειρά, το «μου» και «εμένα». Το παιχνίδι που ίσως αναφέρεται ο Καβάφης να είναι πολύ διαφορετικό από αυτό που αφήνει να εννοηθεί ο αφηγητής, δηλαδή το παιχνίδι της γραφής και όχι μία απλή αναφορά στις ηδονικές επιλογές του ποιητικού υποκειμένου.

Εξετάζοντας το ίδιο το ποίημα, δεν υπάρχει αφήγηση, αλλά μη αφηγηματικός λόγος, που μπορεί να εννοηθεί ως αφήγηση μέσα από την αρχή της συνάφειας και όχι της επιλογής του ποιητή. Φαίνεται μέσα από αυτές τις δηλώσεις, χωρίς αφηγηματικότητα να θέλει να κρύψει κάτι και όχι να το δηλώσει ρητά, όπως ακριβώς είναι το παιχνίδι της γραφής. Σε αυτό το παιχνίδι κυρίαρχος και μαέστρος είναι ο ποιητής, κατά τον ίδιο τρόπο που προβάλλεται ότι είναι ο αφηγητής του ποιήματος.

Υπέρτατο αγαθό αποτελεί η μνήμη και όχι η ηδονή. Μάλιστα η εύρεση και η απόλαυσή της καθορίζονται από τον ίδιο και όχι από εξωγενείς παράγοντες. Στην πραγματικότητα οι ηδονικές στιγμές και η απόλαυσή τους αποτελεί παράγοντα δύο ατόμων και όχι τους ενός, όπως δηλώνεται στο ποίημα. Ωστόσο, οι ηδονικές στιγμές παραγόμενες από την μνήμη μπορούν να ανακληθούν καλύτερες από ότι ήταν στην πραγματικότητα, πολύ περισσότερο, όταν έχει περάσει ένα εύλογο χρονικό διάστημα. Η παντοδυναμία που φαίνεται να έχει το ποιητικό υποκείμενο σε αυτό το παιχνίδι σε συνδυασμό με την δημιουργική ανάπλαση των ηδονικών αναμνήσεων παραπέμπει περισσότερο στην δημιουργική γραφή παρά στην δήλωση των ιδιοτήτων του πομπού.

Παράλληλα, ο τρόπος³⁰ με τον οποίο ο Καβάφης εξέδιδε τα ποιήματά του και διαμόρφωσε το ποιητικό του ύφος, αντίθετα με τις συνθήκες της εποχής, παρουσιάζει την ίδια αυτοδυναμία, όχι τόσο στην ζωή του αλλά στην γραφή. Η γραφή αποτελεί ένα χώρο όπου το υποκείμενο βρίσκεται σε πλήρη έλεγχο και κατευθύνει το νόημα, όπως εκείνο επιθυμεί. Υλικά στα χέρια του είναι η γλώσσα με τους κανόνες της, η μνήμη, η φαντασία και οι εμπειρίες, ενώ ένας ολόκληρος κόσμος ξεχύνεται δημιουργικά κατά την διάρκεια της συγγραφής. Σύμφωνα με τον ίδιο συλλογισμό, η αποστροφή «ερώτων της ρουτίνας», θα μπορούσαν να σηματοδοτούν τους κανόνες και τις συμβάσεις τόσο της εποχής όσο και της γραφής, καθώς στην ευχέρεια του συγγραφικού υποκειμένου δίνεται η επιλογή και ο διαχωρισμός των επιλογών που θέλει να εφαρμόσει στην γραφή του ανεξάρτητα από τις συμβάσεις, είτε κοινωνικές είτε γραμματολογικές.

5.5 Επήγα

Με μία πρώτη προσέγγιση το ποίημα *Επήγα*³¹ μοιάζει να αποτελεί μία προσωπική εκμυστήρευση του πομπού προς τον δέκτη για τις επιλογές, τις οποίες ο πρώτος έκανε στο παρελθόν αναφορικά με τις απολαύσεις. Οι απολαύσεις και η ηδονή φαίνεται να αποτελούν το κυρίαρχο στοιχείο αυτού του ποιήματος. Το ποίημα δημοσιεύθηκε το 1913³² και αποτελείται από μία εξάστιχη στροφή.

Από την οπτική γωνία του πομπού, ο αφηγητής είναι αυτοδιηγητικός, καθώς γίνεται η χρήση του α' προσώπου. Τα ρήματα βρίσκονται σε χρόνο αόριστο,

³⁰ Ο Δημηρούλης επισημαίνει για την επιλογή του Καβάφη να εκδίδει ο ίδιος τα ποιήματά του, ότι αποτελεί μία στρατηγική όσον αφορά την διακίνηση της τέχνης του και την ανάδειξή της στον κοινωνικό χώρο, ενώ χαρακτηρίζει τον ίδιο ως ικανότατο έμπορο (2013, σ.26).

³¹ Βλ. Παράθεμα.

³² Σαββίδης, 2011, σ.65.

υποδηλώνοντας ότι ο αφηγητής αναφέρεται σε γεγονότα που έλαβαν χώρα στο παρελθόν. Στον πρώτο στίχο, το πρώτο ρήμα του ποιήματος, «δεν εδεσμεύτηκα» εισάγει τον δέκτη στον μικρόκοσμο του ποιήματος, αποποιούμενος κάθε δέσμευση για ό,τι πρόκειται να ειπωθεί. Στον ίδιο στίχο μία δεύτερη πρόταση αποτελούμενη από δύο ρήματα, αποκαλύπτει ότι ο πομπός, χωρίς κανένα δισταγμό, τελείως αφέθηκε και επήγε, προκαλώντας αμηχανία στον δέκτη, καθώς δεν αποσαφηνίζεται ο προορισμός ή ο σκοπός και των τριών ρημάτων, παρά μόνο στους επόμενους στίχους. Ωστόσο, σε ένα πρώτο επίπεδο εντοπίζεται μία αμφιταλάντευση ανάμεσα στην ενοχή και την απόλαυση, η οποία αναδεικνύεται από την επιλογή των ρημάτων, που έχουν παραταθεί μέσα στις δύο αυτές ελλειπτικές προτάσεις. Μοιάζει σαν να παραδέχεται ο αφηγητής την ένοχη απόλαυση του, χρησιμοποιώντας το αρνητικό μόριο «δεν» στο δεσμεύομαι, το επίρρημα «τελείως» στο ρήμα «αφέθηκα», τα οποία συνδέει με το σύνδεσμο «και» και καταλήγει στο αποτέλεσμα του ρήματος «επήγα», το οποίο αποτελεί και τον τίτλο του ποιήματος. Τα τρία σχεδόν διαδοχικά ρήματα προβάλλουν έναν δισταγμό, πριν να καταλήξουν στο αποτέλεσμα της ενέργειας του «επήγα».

Στην συνέχεια, αποκαλύπτεται ο προορισμός και το περιεχόμενο των τριών ρημάτων των προηγούμενων προτάσεων, δηλαδή οι απολαύσεις, οι οποίες προσδιορίζονται από μία αναφορική δευτερεύουσα πρόταση και συνδέονται με το ρήμα «επήγα» της τέταρτης στροφής. Αυτές οι απολαύσεις χαρακτηρίζονται, ως «μισό πραγματικές» και «μισό γερνάμενες» μέσα στο μυαλό του αφηγητή σε παρελθοντικό χρόνο. Ο αφηγητής δεν εξιστορεί γεγονότα αλλά αναμνήσεις, προσδίδοντας στις απολαύσεις την διάσταση της μνήμης. Οι απολαύσεις χαρακτηρίζονται κατά το ήμισυ πραγματικές και κατά το ήμισυ στο μυαλό του³³. Επιπλέον, συμπληρώνονται από τον αντιθετικό χρονικό προσδιορισμό της φωτισμένης νύχτας. Μία φωτισμένη νύχτα, μπορεί να είναι μία νύχτα με πανσέληνο, αλλά μπορεί να είναι και μία νύχτα που φωτίζεται από μία τεχνητή πηγή φωτός, όπως η λάμπα. Ο συνδυασμός των απολαύσεων με την μνήμη, συνήθως στα ποιήματα του Καβάφη παραπέμπει στα ποιήματα ποιητικής, στα οποία οι ηδονικές αναμνήσεις εισβάλλουν από το παρελθόν στο παρόν του ποιητή και γίνονται ποίηση. Όμως, αυτό το συμπέρασμα ακόμα είναι

³³ Ο Καλοκαιρινός υπογραμμίζει την καταλυτική σημασία των απολαύσεων τόσο στην ζωή του ποιητή αλλά και στην ίδια την τέχνη του (2010, σ. 99). Αυτές εντοπίζονται τόσο ως ανάμνηση, ως βίωμα, όσο και η ίδια η διάσταση της ποιητικής δημιουργίας μέσα από την κειμενοποίησή τους στο καβαφικό έργο.

αμφίβολο, καθώς οι δύο τελευταίοι στίχοι συντελούν νοηματικά σε αυτόν τον συλλογισμό.

Το αποτέλεσμα του ρήματος «επήγα», συμπληρώνεται στον επόμενο στίχο, όπου ο αφηγητής δηλώνει ότι ήπια από «δυνατά κρασιά», τα οποία εξισώνονται με τα ίδια που πίνουν οι ανδρείοι της ηδονής». Συνεκδοχικά οι απολαύσεις του ρήματος «επήγα» συνδέονται με τα «δυνατά κρασιά» του ρήματος «ήπια», τα οποία καταναλώνονται από «ανδρείους της ηδονής. Σε αυτό συντελεί το γεγονός ότι στον προηγούμενο στίχο οι απολαύσεις παρουσιάζονται μέσα από την ανάκληση της μνήμης του ποιητικού υποκειμένου και όχι ως βιωμένες εμπειρίες. Γι' αυτό τον λόγο χαρακτηρίζονται ως «μισό πραγματικές» και «μισό γερνάμενες» τοποθετημένες «μες το μυαλό» του αφηγητή και μάλιστα ολοκληρώνονται νοηματικά από την χρήση του ρήματος «ήσαν», το οποίο τις τοποθετεί στην μνήμη χωρίς καμία αμφισημία. Επομένως, ο αφηγητής δηλώνει εξ αρχής την πρόθεσή του να «ορμήσει» στις απολαύσεις, μέσα από τα τρία διαδοχικά ρήματα της πρώτης στροφής, έπειτα αυτές οι απολαύσεις εκπηγάζουν από την μνήμη του και στην συνέχεια εξισώνονται με τα δυνατά κρασιά.

Οι «απολαύσεις», τα «δυνατά κρασιά»³⁴ και οι «ανδρείοι της ηδονής» αποτελούν στοιχεία που αντλούνται από τον αισθητισμό και θυμίζουν έντονα το πεζόμορφο ποίημα *Το Σύνταγμα της Ηδονής*. Αναφορικά με τον έντονο αισθητισμό στο ποίημα, τα ακριβά ποτά και τα εκλεκτά κρασιά παρουσιάζονται ως συνιστώσες και βασική προϋπόθεση της δυνατής απόλαυσης, η οποία εγγράφεται μέσα στο ποίημα στον δεύτερο στίχο³⁵. Παράλληλα, οι «ανδρείοι της ηδονής», θυμίζουν έντονα το μανιφέστο του ερωτισμού στο «Σύνταγμα της Ηδονής», όπου η «υπηρεσία είναι επικίνδυνος και επίπονος», όπως και για τους αισθητιστές η ηδονή «κατακτάται» με θυσίες εις βάρος της ατομικής υγείας εξαιτίας των καταχρήσεων, αλλά και της κοινωνικής κατακραυγής, εξαιτίας της νοσηρότητας, που παρουσιάζει. Σύμφωνα με αυτούς τους συλλογισμούς, το ποίημα διαπνέεται από έντονο αισθητικό στοιχείο, καθώς η ηδονή και η κατάκτησή της αποτελεί το νοηματικό κέντρο του. Ωστόσο, αυτή η «ηδονή» εντοπίζεται στο μυαλό του αφηγητή και ανακτάται μέσω της μνήμης,

³⁴ Ο Ροϊλός σημειώνει την απόλυτη υποταγή του Καβάφη στην υπερβολική τρυφηλότητα μέσα από την επιλογή των λέξεων «δυνατά κρασιά[...]που πίνουν οι ανδρείοι της ηδονής», υποστηρίζοντας παράλληλα ότι αποτελεί έντονο αισθητικό στοιχείο (2016, σ.304).

³⁵ Η Αραμπατζίδου επισημαίνει ότι τα δυνατά κρασιά, όπως και τα δυνατά μύρα, λειτουργούν ως δηλωτικά της έντασης των αισθήσεων (2013, σ.261).

γεγονός που αναδεικνύει την ίδια την γραφή και την αυτοαναφορικότητα της, παρά την ίδια την εμπειρία. Η χρήση των ουσιαστικών αντί ονομάτων συμβάλλει εξίσου στην κρυπτικότητα της ίδιας της γραφής, που «μιλά» για τον εαυτό της.

Επιπλέον, στον ίδιο συλλογισμό συνιστά το γεγονός ότι συνδυάζεται ο «εν είδει αφηγηματικός λόγος» με τον μη αφηγηματικό κρύβοντας την ίδια την ουσία της ποίησης. Δεν υπάρχει «καθαρή» αφήγηση, ωστόσο ο δέκτης μεταφέρεται από μία κατάσταση σε μία άλλη διαδοχικά, σχεδόν συνειρμικά. Η έννοια του «επήγα» μεταφέρεται από το μυαλό του αφηγητή εμβυθισμένο στις απολαύσεις, μάλιστα χρονικά τοποθετημένο την «φωτισμένη νύχτα», στην πόση δυνατών κρασιών. Ο τρόπος που επιτυγχάνει αυτή την μετάβαση γίνεται μέσα από τα ρήματα, που στον πρώτο και τον πέμπτο στίχο συνδέονται με τον σύνδεσμο «και», ακόμα και αν νοηματικά είναι ελλιπής μετάβαση, δίχως νόημα. Το νόημα, όμως καλείται να το καλύψει δημιουργικά ο αναγνώστης, καθώς ο ποιητής κρύβει στην ελλειπτικότητα της γραφής αυτό που δεν μπορεί να δηλώσει ρητά, καθώς η ποίηση δεν είναι αφήγηση. Τα στοιχεία τοποθετούνται εντέχνως μέσα στο ποίημα και καλούν τον αναγνώστη να τα συνδέσει για να συνθέσει το δικό του νόημα, καθώς οι λέξεις λειτουργούν ως σημαινόμενα προς το άπειρο της ίδιας της γραφής, η οποία στο συγκεκριμένο ποίημα κρύβεται πίσω από τον διάχυτο ερωτισμό.

5.6 Απ' τες εννιά

Το ποίημα *Απ' τες εννιά*³⁶ διαγράφει μία κυκλική πορεία, η οποία ξεκινά στις «Δώδεκα και μισή» και τελειώνει χρονικά την ίδια ώρα στους δύο τελευταίους στίχους. Εκ πρώτης όψεως ο ποιητής μοιάζει να εγγράφει έναν φιλοσοφικό στοχασμό για το αναπόφευκτο πέραςμα του χρόνου.

Αρχικά, ο προσωπικός τόνος του ποιήματος υπογραμμίζεται από τον αυτοδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος δηλώνεται μέσω των ρημάτων σε α' ενικό πρόσωπο. Ο αφηγητής εκμυστηρεύεται στον αναγνώστη τις ενδόμυχες σκέψεις του, σε ένα πολύ προσωπικό τόνο, αμφιταλαντευόμενος ανάμεσα στον χρόνο του παρόντος και τον χρόνο του παρελθόντος. Ο παροντικός χρόνος του ποιήματος είναι η ώρα «Δώδεκα και μισή», ως σημείο μηδέν, ενώ ο παρελθοντικός χρόνος χωρίζεται στο άμεσο και το μακρινό παρελθόν. Ήδη από την αρχή του ποιήματος ο αναγνώστης εισάγεται σε αυτό

³⁶Βλ. Παράθεμα.

το παιχνίδι του χρόνου, τέχνασμα με το οποίο ο ποιητής τον προΐδεάζει για την αποκωδικοποίηση του έργου. Στην πρώτη στροφή εγγράφεται η τοποθέτηση του ποιητή αναφορικά με άμεσο χρονικό επίπεδο του παρελθόντος, το οποίο αναφέρεται στην μοναχική του κάμαρα και τον χρόνο περισυλλογής του. Παράλληλα, αποτελεί μία πρώτη επισήμανση του χρόνου που έχει παρέλθει. Τα ρήματα σε αόριστο, «πέρασεν», «άναψα» και «κάθισα», συστήνουν το χωροχρονικό πλαίσιο του ποιήματος, προσανατολίζοντας τον αναγνώστη. Το ρήμα «κάθουμουν» σε παρατατικό δηλώνει την διάρκεια αυτού του χρόνου, που πέρασε ο αφηγητής χωρίς να μιλά και χωρίς να διαβάσει, ενώ με την χρήση του διασκελισμού του στίχου τέσσερα υπογραμμίζεται η μοναχικότητα του, σε συνδυασμό με τον επιθετικό προσδιορισμό, «κατάμονος».

Παράλληλα, το μακρινό χρονικά παρελθόν εγγράφεται στις δύο επόμενες στροφές, καθώς αναφέρεται σε γεγονότα προγενέστερα του συγγραφικού παρόντος της μοναχικής κάμαρας. Το «είδωλον» συνοδεύεται από τρία ρήματα σε αόριστο που αναπαριστούν την ίδια την διαδικασία της πνευματικής αναπόλησης, το «ήλθε», που συνδέεται με το «ηύρε» και καταλήγει στο «με θύμισε». Πρόκειται για το είδωλο του αφηγηματικού «νέου σώματος», το οποίο κινητοποιεί την διαδικασία της μνήμης³⁷, η οποία με την σειρά της αναπολεί «κλειστές κάμαρες αρωματισμένες, / και περασμένην ηδονή». Το νεαρό σώμα του αφηγητή προσωποποιείται στο ουσιαστικό του ειδώλου, μέσω της γενικής κτητικής, και ενεργοποιεί την διαδικασία της μνήμης, ενώ παράλληλα συμπαρασύρει το αφηγηματικό υποκείμενο στην ηδονική ανάμνηση. Η μετάβαση από το «είδωλο[v]» στην «ηδονή» αποτελεί ένα συχνό καθαφικό τέχνασμα, με το οποίο ποιητής και αναγνώστης εισάγονται στο δημιουργικό παιχνίδι της γραφής και της αένης αναζήτησης των σημείων του κειμένου, πίσω από τα οποία δημιουργείται ένα δίκτυο σημασιοδοτήσεων³⁸. Επί παραδείγματι, το είδωλο με τα διαδοχικά ρήματα, προσδιορίζει τον χώρο της ηδονικής κάμαρας, η οποία σχεδόν

³⁷ Ο Καλοκαιρινός υπογραμμίζει στο συγκεκριμένο ποίημα τον εξαναγκασμό, που επιβάλλει το σώμα στην ανάκληση της μνήμης, σε αντίθεση με το την προτροπή που εγγράφει ο Καβάφης στο σώμα να θυμηθεί στο ομώνυμο ποίημα (2010, σ.99).

³⁸ Ο Δημητρούλης (2013) υπογραμμίζει ότι ο ερωτισμός του Καβάφη, με όλη την τολμηρή παρουσία του, μετατρέπεται σε κειμενικό γεγονός και έτσι αποδίδεται στην δικαιοδοσία της τέχνης (σ.15), ενώ «πάθη, συναισθήματα, μνήμες, απωθημένα, όλη η σκεύη του ποιητή περνά πάντα μέσα από τα κείμενα» (σ.107). Στον ίδιο συλλογισμό κινείται και η Αρσενίου με την επισήμανση ότι η γοητεία της καθαφικής ποιητικής μεταφράζει διαρκώς «τα σημεία και τις οπτικο-ηχητικές γλωσσικές προκλήσεις (τα «Ινδ» και «ηδ») σε φανταστικά σενάρια, «Ινδάλματα της ηδονής», τοποθετώντας τόσο τον ίδιο τον δημιουργό όσο και τους αναγνώστες στην αένη τροχιά των κειμένων.»(2016, σ.45). Με αυτόν τον τρόπο τεκμηριώνεται η μετάβαση από την ηδονή στην γραφή, καθώς η ηδονή και ο ερωτισμός εντάσσονται στον κειμενικό κόσμο του ποιητή ως σημεία που στρέφονται προς το άπειρο του νοήματος.

«μυρίζει» ηδονή και τον χρόνο του παρελθόντος μέσω του νεανικού σώματος. Ταυτόχρονα, κινείται ανάμεσα σε δύο χωροχρόνους, στο ηδονικό κλειστό δωμάτιο, αλλά και σε ένα αστικό τοπίο που έχει πια αλλάξει, καθώς η πόλη είναι διαφορετική από αυτή που θυμάται ο αφηγητής, με άγνωστους πια δρόμους, κέντρα γεμάτα κόσμο, που άδειασαν, αλλά και θέατρα και καφενεία, που πια δεν είναι ίδια³⁹. Στους ίδιους στίχους, το παρόν και το παρελθόν, το «μέσα» και το «έξω» συνυπάρχουν με μία αίσθηση ματαιότητας για το πέρασμα του χρόνου, το οποίο αλλοίωσε αναμνήσεις, που κάποτε αποτελούσαν ένα πρόσχαρο παρόν.

Στην επόμενη στροφή το «είδωλον» συνοδεύεται από το ίδιο ρήμα της προηγούμενης στροφής, «ήλθε», σε συνδυασμό με το «μ' έφερε», παρατείνοντας την προσωποποίηση που κινητοποιεί την μνήμη. Αντικείμενο των δύο ρημάτων αποτελούν «τα λυπητερά», τα οποία, μέσω του διασκελισμού, επεξηγούνται στους στίχους δεκαεπτά έως δεκαεννιά. Η ματαιότητα που χαρακτηρίζει την πόλη μεταβιβάζεται και στις αναμνήσεις του αφηγηματικού υποκειμένου, που περιλαμβάνουν κυρίως την απώλεια. Σε αυτή συνοψίζονται τα «πένθη της οικογένειας» και οι «χωρισμοί», μέσα από τον θάνατο οικείων προσώπων, είτε κυριολεκτικά είτε μεταφορικά, αλλά και αισθημάτων του ιδίου και «πεθαμένων», που δεν εκτιμήθηκαν. Άλλο ένα στοιχείο που ενεργοποιείται σε αυτή την μοναχική κάμαρα και αναδεικνύεται μέσω του χρόνου, είναι η απώλεια μέσω του θανάτου, «πένθη [...] χωρισμοί», και το μη αναστρέψιμο του χρόνου, το οποίο επιφέρει «αισθήματα [...] τόσο λίγο εκτιμηθέντα». Ανακεφαλαιώνοντας, η δεύτερη και η τρίτη στροφή λειτουργούν επεξηγηματικά για το περιεχόμενο του χρόνου, που γρήγορα παρέρχεται και συνοψίζεται στην φράση «γρήγορα πέρασεν η ώρα».

Ο χρόνος αποτελεί εργαλείο του ποιητή και αυτό το ποίημα αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται αυτό στο παιχνίδι της γραφής. Αρχικά, η δήλωση του παρόντος εισάγει το ξεκίνημα της γραφής, αλλά και του ποιήματος, στον πρώτο στίχο. Έπειτα, η δήλωση, που αποτελεί και τον τίτλο του ποιήματος, αναδεικνύει το βραχυπρόθεσμο πέρασμα του χρόνου, στο οποίο ο ποιητής αναπολεί. Σε αυτό το μεσοδιάστημα των τρεισήμισι ωρών, που ούτε διαβάσει ούτε μιλά, εισάγονται επιπλέον

³⁹ Ο Πιερής παρατηρεί μία οραματική ή μνημονική σύνδεση των σκηνών του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου (1983, σ.681). Παράλληλα, η Αραμπατζίδου επισημαίνει την σύζευξη του διττού αστικού χώρου μέσω της μνήμης, αναδεικνύοντας την καθαρά εγκεφαλική διεργασία, που μεσολαβεί και τονίζοντας την αντίθεση της στατικότητας της κάμαρας με την κίνηση στους δρόμους (2013, σ.408).

εργαλεία της καβαφικής ποιητικής, όπως η μοναξιά του ποιητικού υποκειμένου στον παροντικό χρόνο που κινητοποιεί την μνήμη. Πράγματι, στο επόμενο στίχο εμφανίζεται το «είδωλο[ν] του νέου σώματος», το οποίο οδηγεί εγκεφαλικά τον ποιητή σε ένα άλλο ουσιαστικό την «κάμαρα». Η μετάβαση από την μοναχική κάμαρα, στο είδωλο και έπειτα στην ηδονή συνιστά ένα σύνηθες καβαφικό τέχνασμα, μέσω του οποίου υποδηλώνεται η δημιουργική ευφορία, που διέπει τον ποιητή την ώρα της συγγραφής. Αυτή η ηδονή δεν είναι η βιωμένη εμπειρικά ηδονή, αλλά η εγκεφαλική ηδονή, που αναδύεται μέσω της μνήμης, όπως στο ποίημα «Μία νύχτα», όπου πάλι κινητοποιεί την ίδια την δημιουργία της γραφής. Η ηδονή εκπηγάζει μέσα από την μνήμη, μεταφέρεται στα ουσιαστικά, που κλείνουν μέσα τους την ηδονική αλήθεια του ποιητικού υποκειμένου και αναπαρίσταται γλωσσικά μέσω της ποιητικής μορφής που λαμβάνουν στο ποίημα. Η κάμαρα του παρόντος, όπου βρίσκεται ο μοναχικός αφηγητής, μεταφέρεται στην ηδονική κάμαρα του παρελθόντος, η οποία με την σειρά της αντιπαραβάλλεται με την ίδια την πόλη, που κινείται σε φρενήρεις ρυθμούς. Ενυπάρχει στο ποίημα μία αντιπαραβολή των αλλαγών, που επιφέρει το πέρασμα του χρόνου στην κάμαρα, στην πόλη, στην μνήμη και τέλος στο ίδιο το ποιητικό υποκείμενο. Σε αυτό συνιστούν οι αντιθέσεις μεταξύ του αφηγητή του παρόντος, που γράφει στο μοναχικό του σπίτι και του αφηγητή του παρελθόντος, ο οποίος προσδιορίζεται, όχι από τις βιωμένες εμπειρίες, καθώς αυτές δεν περιγράφονται, αλλά από τα αποτελέσματα του χρόνου, που έχει παρέλθει.

Η μνήμη και το παιχνίδι της απέναντι στον χρόνο συνιστούν το ίδιο το παιχνίδι της γραφής, που μεταβαίνει από το ένα χρονικό και τοπικό σημείο στο άλλο ανασύροντας μνήμες που λαμβάνουν την μορφή ποιητικού λόγου⁴⁰. Η τελευταία στροφή ενισχύει αυτόν τον συλλογισμό, καθώς κλείνει τον κύκλο που έχει «ανοιχτεί» στην πρώτη στροφή. Η ώρα του παρόντος επαναλαμβάνεται στην αρχή και των δύο στίχων, ενώ το πέρασμα της ώρας δηλαδή του χρόνου μετατρέπεται σε «χρόνια». Μάλιστα, οι φράσεις, «Πως πέρασεν η ώρα» και «Πως πέρασαν τα χρόνια», δεν συνοδεύονται από ερωτηματικό αλλά από τελεία, καθιστώντας το πέρασμα του χρόνου, τόσο ως διαπίστωση όσο και κομβικό κλειδί για την αποκωδικοποίηση του

⁴⁰ Η Αρσενίου υπογραμμίζει για το ποίημα ότι ακριβώς σε αυτό το σημείο έγκειται η μαγεία του καβαφικού ποιητικού λόγου, δηλαδή «σε μία συντήρηση του χωροχρονικού κενού, όταν στην απόλυτη κατάσταση ενός νοηματικού τίποτε, δεν διαβάζουμε και δεν μιλάμε, μπαίνοντας χωρίς αντιστάσεις στον χρόνο της κειμενικής ζωής» (2016, σ.42). Η κειμενική ζωή συνιστά το εμβύθισμα στην ίδια την ποίηση, τόσο του πομπού μέσω της δημιουργίας όσο και του δέκτη μέσω της ανάγνωσης.

κυρίως σώματος του ποιήματος, όπως οι δύο προηγούμενες στροφές. Το είδωλο του σώματος επαναφέρει στην μνήμη γεγονότα που το συνόδευσαν παράλληλα με τις ηδονικές αναμνήσεις του παρελθόντος, δηλαδή την απώλεια αγαπημένων προσώπων, με το πέρασμα του χρόνου, αλλά και αισθήματα τόσο του ιδίου όσο και πεθαμένων που λίγο εκτιμήθηκαν. Άλλο ένα αποτέλεσμα του αδυσώπητου χρόνου είναι η απώλεια, στην προκειμένη, όμως, περίπτωση αναδεικνύεται μία όψη της, που συμβάλει στην ίδια την δημιουργική διαδικασία, καθώς έχει προσφέρει στο ποιητικό υποκείμενο εργαλεία, ως μνήμες έτσι ώστε να μπορεί να δημιουργεί στην μοναχική κάμαρα του παρόντος του.

Καταληκτικά, εντοπίζεται και σε αυτό το ποίημα, το παιχνίδι της ποιητικής γραφής μέσα από την εναλλαγή του αφηγηματικού και του μη αφηγηματικού λόγου. Αφήγηση συνιστά η χρονική μετάβαση από το παρόν στο παρελθόν, όπως και η συνειρμική μετάβαση μέσω των ουσιαστικών, «σπίτι», «είδωλον», «κάμαρες», «ηδονή» κ.ο.κ. Μαζί με το ταξίδι του χρόνου, στο ποίημα αναπαρίσταται ένα παιχνίδι των λέξεων, το οποίο κινητοποιεί την φαντασία μέσα από την χρήση ουσιαστικών αντί ονομάτων. Ο αναγνώστης από αυτό το παιχνίδι του λόγου είναι σε θέση να καλύψει συνειρμικά τα κενά της αφήγησης, που συνιστούν τον ποιητικό λόγο, με την φαντασία του για να μπορέσει να «κατανοήσει» το ποίημα. Από την πλευρά του ο ποιητής με αυτή την εναλλαγή δύναται να κρύψει την κλειστή του ατομικότητα πίσω από το νόημα, που δεν εγγράφει με μία «καθαρή» γραμμική αφήγηση, η οποία όμως δεν θα συνιστούσε ποίηση.

Επίλογος

Η σύγκλιση της θεωρίας της επικοινωνίας και του ποιητικού λόγου ανέδειξε μία ερμηνευτική οδό στο καβαφικό έργο. Μέσα από την ανάλυση των έργων αναδεικνύεται η κρυπτικότητα της ίδιας της γραφής που ωθεί το ποιητικό υποκείμενο στην εξωτερίκευση της ατομικότητας του, με όχημα την ίδια την γλώσσα, της οποίας η αυτοαναφορικότητα λειτουργεί προς όφελος της κοινοποίησης του μη κοινοποιήσιμου. Ο δημιουργός εκφράζει την ατομικότητά του πίσω από τον ποιητικό λόγο, αλλά ταυτόχρονα κρύβεται πίσω από τις λέξεις που παραθέτει, καθώς το νόημα των συμφραζόμενων εκτείνεται προς το άπειρο της γραφής και των νοηματοδοτήσεων. Ο ποιητικός λόγος αποτελεί ένα είδος επικοινωνιακού λόγου, καθώς συνιστά το μέσον μεταξύ πομπού και δέκτη, ποιητή και αναγνώστη, ενώ παράλληλα περικλείει το νόημα που αποκλείει μέσα από την σημειολογική διάσταση της γλώσσας. Συγκεκριμένα, μέσα από την ανάλυση της καβαφικής γραφής αναδεικνύεται η πολυπλοκότητα της σημειολογικής διάστασης της ποιητικής γλώσσας, η ενδεχόμενη προσέγγιση του νοήματος των κειμένων μέσω της γλωσσολογικής ανάλυσης και η συμπόρευση του ερωτικού λόγου με την ίδια την διαδικασία της γραφής.

Ο πομπός αποτελεί το εφελτήριο της επικοινωνιακής διαδικασίας, όπως ο ποιητής ως δημιουργός εκκινεί το δημιουργικό παιχνίδι της γραφής. Τα γραπτά περικλείουν την ατομικότητα του, την οποία παραθέτει μέσα από τις γλωσσικές και μορφολογικές επιλογές που επιχειρεί σε ένα κείμενο. Η έννοια του αφηγητή αποτελεί το προσωπείο του καλλιτέχνη, το οποίο χρησιμοποιεί ως μέσο για να αποδώσει την αισθητήρια αντίληψή του. Ως προσωπεία λειτουργούν οι αφηγητές που εντοπίζονται στα επιλεγμένα έργα του Καβάφη που αναλύονται στην εν λόγω εργασία, όπως στο ποίημα *Μια Νύχτα* ο αφηγητής κρύβεται πίσω από το παράθυρο, πίσω από την χρήση των ουσιαστικών αντί των ονομάτων και κατ' επέκταση πίσω από την ίδια την γραφή. Παράλληλα το ποίημα *Επήγα* μοιάζει να αποτελεί μία προσωπική εκμυστήρευση του πομπού προς τον δέκτη. Από την πλευρά του πομπού αναδεικνύεται ένα ερμηνευτικό εργαλείο του αφηγητή που μπορεί να βοηθήσει στην ανάλυση του ποιητικού λόγου.

Έπειτα, το μήνυμα αποτελεί το ποίημα ή το κείμενο, έναν χώρο όπου ο πομπός επιλέγει να εγγράψει από ένα ευρύ φάσμα επιλογών και ο αποδέκτης καλείται να αποκωδικοποιήσει από ένα ευρύ φάσμα αναφορών. Το ποίημα γίνεται φορέας του νοήματος που του προσδίδει ο πομπός και του αποδίδει ο δέκτης. Η εστίαση στο

μήνυμα χάριν του μηνύματος συνιστά την ίδια την ποιητική λειτουργία της γλώσσας (Newton, 2019, σ.129). Η ανάλυση του ποιητικού λόγου επιτυγχάνεται μέσα από την γλωσσολογική και σημειολογική προσέγγιση των εννοιών. Συγκεκριμένα, στα έργα του Καβάφη παρατηρείται ένας συνδυασμός του αφηγηματικού με του μη αφηγηματικού λόγου, τόσο στο πεζό κείμενο του Συντάγματος της Ηδονής, όσο και στα ποιήματα. Η εναλλαγή ανάμεσα σε αυτές τις δύο λειτουργίες του λόγου προσδίδει παραστατικότητα και έντονο στοιχείο ποιητικότητας. Το κενό που υπάρχει ανάμεσα στον αφηγηματικό και μη αφηγηματικό λόγο ο αναγνώστης καλείται να το καλύψει με την φαντασία του, συνεισφέροντας στο δημιουργικό παιχνίδι της γραφής. Παράλληλα, η χρήση ουσιαστικών αντί ονομάτων στην ερωτική γραφή του Καβάφη, προσφέρει στον ποιητή ένα εργαλείο έτσι ώστε να κρύβει την ατομικότητά του πίσω από τις λέξεις και να μην εκφράζει άμεσα και ρητά αυτό που θέλει να κοινοποιήσει. Επειδή ακριβώς πρόκειται για το ερωτικό στοιχείο, πίσω από την μετωνυμική διάσταση των λέξεων κρύβεται η κλειστή ατομικότητα του ποιητή αλλά παράλληλα εκτείνεται και η δημιουργική διάσταση της τέχνης του. Επιθυμία και ηδονή βιώνονται μέσα από την κειμενοποίηση τους, η οποία συνιστά ταυτόχρονα το ίδιο το δημιουργικό παιχνίδι της γραφής. Οι δύο αυτές έννοιες προσεγγίζονται στα κείμενα μέσα από την μνήμη, δεν αποτελούν βιωματικές καταστάσεις, αλλά γραμματολογικές μορφές. Η ανάμνηση παρακινεί την ηδονική ευφορία στο ποιητικό υποκείμενο μέσα από την κειμενοποίησή της, δηλαδή την ίδια την γραφή. Έννοιες αφηρημένες, όπως η ηδονή, η μνήμη, οι απολαύσεις, ο χρόνος, αναπλάθονται γλωσσικά σε ποίηση και αποκτούν υπόσταση μέσω του ποιητικού λόγου. Μέσα από αυτές τις μορφές θα περάσουν στην αιωνιότητα της γραφής κατακτώντας την αθανασία με την οποία αναμετράται ο ποιητής κατά την διάρκεια της συγγραφής.

Από την άλλη πλευρά, ο προορισμός της επικοινωνιακής διαδικασίας είναι ο δέκτης και στην προκειμένη περίπτωση ο αναγνώστης, ο οποίος καλείται να αναζητήσει και να αποκωδικοποιήσει το νόημα του έργου. Με την φαντασία του καλείται να υπερπηδήσει τα εννοιολογικά κενά που εντέχνως έχει δημιουργήσει ο ποιητής, αλλά και η ίδια η γλώσσα, και συμπληρώνοντας τα συμμετάσχει στο δημιουργικό παιχνίδι της ανάγνωσης. Όπως επισημαίνει και ο Barthes, η ενότητα του κειμένου ολοκληρώνεται στον προορισμό του και όχι στην καταγωγή του (2019, 157). Η ανάλυση των κειμένων του Καβάφη επιδιώκει απλώς μία ανάλυση μέσα από το πρίσμα της επικοινωνιακής διάστασης του ποιητικού λόγου, ως αφορμή για μία

προσέγγιση που εκτείνεται προς το άπειρο της γλώσσας, από τον τρόπο που αυτή χρησιμοποιείται. Ο ρόλος του αναγνώστη είναι να δημιουργήσει το δικό του νοηματικό σύμπαν με αφορμή κάποιο λογοτεχνικό έργο, ενώ η αξία του τελευταίου έγκειται στην πολλαπλότητα των ανασημασιοδοτήσεων που λαμβάνει από τον εκάστοτε αναγνώστη του παρελθόντος, του παρόντος και αναμφίβολα του μέλλοντος.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αποστολίδης, Ρ., Αποστολίδης, Η. & Αποστολίδης, ΣΤ. (2012). *Κ.Π. Καβάφης άπαντα τα δημοσιευμένα ποιήματα: αναλυτικός φιλολογικός, ιστορικός και αισθητικός σχολιασμός*. 5 η έκδοση, Τα Νέα Ελληνικά, Αθήνα.

Αραμπατζίδου, Λ., (2002). *Θέματα του αισθητισμού στην ελληνική πεζογραφία (1893-1912)* (Διδακτορική διατριβή). Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Αραμπατζίδου, Λ. (2013). *Το διακείμενο του Αισθητισμού στην ποιητική του Κ.Π. Καβάφη*. Αθήνα: Αδερφών Κυριακίδη α.ε..

Αρσενίου, Ε. (2012). *Πρακτική εισαγωγή την μελέτη της νεοελληνικής λογοτεχνίας: ορολογία – μεθοδολογία – θεωρία*, Μεταίχμιο.

Αρσενίου, Ε.(2016). *Κ.Π. ΚΑΒΑΦΗΣ: Η αξία της ποίησης*. Αθήνα: Πατάκης

Barthes, R.(2005). *Απόλαυση-Ανάγνωση-Γραφή*. Αθήνα: Πλέθρον

Barthes, R.(2019). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον

Βασιλιάδη, Μ. (2018). *Ο Κ.Π. Καβάφης και η λογοτεχνία της παρακμής, μορφές, θέματα, μοτίβα* (μτφρ. Τ. Καραβία). Αθήνα: Gutenberg.

Baecker, D.(2008). *Επικοινωνία*. Αθήνα: Σμίλη

Bolz, N. (2008). *Το αλφαβητάρι των μέσων*. Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.

Βλαβιανού, Α., Γκότση, Γ., Καρακάση, Κ., Καργιώτης, Δ., Κατσίκaros, Θ., Πιπίνια, Ι., Προβατά, Ι., Σπυροπούλου, Α. (2008). *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας από τις αρχές του 18^{ου} έως τον 20^ο αιώνα* (2^η έκδοση). Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Γεωργακοπούλου, Α., Γούτσος, Δ., (2011). *Κείμενο και επικοινωνία*. Αθήνα: Πατάκης

Γούτσος, Δ. (2020). *ΓΛΩΣΣΑ – Κείμενο, ποικιλία, σύστημα* (2^η έκδοση). Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική ΑΕ.

Culler, J. (2006). *Αποδόμηση θεωρία και κριτική μετά τον δομισμό*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Δημηρούλης, Δ. (2013). *Η ανάγνωση του Καβάφη*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Δημηρούλης, Δ. (επιμ.) (2015). *Κ.Π. Καβάφης, Τα ποιήματα, Δημοσιευμένα και Αδημοσίευτα*. Αθήνα: Goutenberg.

Flusser, V.(2006α). *Η γραφή: Έχει μέλλον το γράφειν;*. Αθήνα: Ποταμός

Flusser, V.(2006β). *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων*. Αθήνα : Εκδόσεις Σμίλη

Genette, G. (2007). *Σχήματα ΙΙΙ, Ο λόγος της αφήγησης, δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*. (επιμ. μτφρ. Μ. Λυκούδης). Αθήνα: Πατάκης. (1972)

- Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη (1998). *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Ανακτήθηκε από: https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/
- Jakobson, R. (2009). *Δοκίμια για την γλώσσα της λογοτεχνίας* (μτφρ. Α. Μπερλής). Αθήνα: Εστία (1998).
- Jakobson, R., Κοκλακλίδης, Π. (1981). Γραμματικός Εικονισμός στο Ποίημα «Θυμήσου Σώμα». *Εκθρόλος*, 7, 530-540.
- Κακλαμανίδου, Δ., (2006). *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Καλοκαιρινός, Α. (2010). *Γλωσσολογία και Ποιητική*. Αθήνα: Νήσος.
- Καψωμένος Γ. Ε. (2004). *Αφηγηματολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- ΜακΚουέιλ Ν., Βίνταλ Σ., (2009), *ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ: Για την μελέτη της μαζικής επικοινωνίας*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- Μπαρτ, Ρ. (1973). *Η απόλαυση του κειμένου*. (επιμ. Α. Σταύρου και μτφρ. Φ. Χατζιδάκη και Γ. Κρητικός). Αθήνα: Ράππας.
- Μπουραντάς, Δ. 1992. *Μάνατζμεντ: οργανωτική θεωρία και συμπεριφορά*. Αθήνα: TEAM.
- Newton, K. M. (2019). *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Πιερής, Μ. (1986). Το «μέσα» και το «έξω» στην ποίηση του Καβάφη. Στο Γ. Χουλιαράς και Θ. Χαρμάνης (επιμ.), *Χάρτης τέχνη 5-6, Αφιέρωμα στον Κ.Π. Καβάφη*. (σ σ.679-694). Αθήνα: Περιοδικά.
- Ροϊλός, Π. (2016). *Κ. Π. Καβάφης: Η οικονομία του ερωτισμού*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Σαββίδης, Γ. Π. (1987). *Μικρά Καβαφικά*. Β'. Αθήνα : Ερμής.
- Σαββίδης, Γ.Π. (επιμ.) (2011). *Κ.Π. Καβάφης Τα ποιήματα Α'(1897-1918)*. Αθήνα: Ίκαρος (Ειδική έκδοση για την εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ).
- Stanzel Franz K. (1999). *Θεωρία της αφήγησης*, Μτφ. Κυριακή Χρυσομάλλη- Henrich, university studio press.
- Τζιόβας, Δ. (1986). *Από τον συγγραφέα στον αναγνώστη. Η κρίση του υποκειμένου στη θεωρία Λογοτεχνίας*. University of Birmingham. Ανακτήθηκε από: <http://dx.doi.org/10.26268/heal.uoi.5347>
- Travers, M. (2005). *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία* (μτφρ. Ι. Ναούμ & Μ. Παπαηλιάδη). Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Ξενογλώσση

Halliday, M. A. K. και Hasan, R. (1985). *Language, Context and Text. Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.

Hulm, P. & Sommer, R. (2011). Narration in Poetry and Drama. In: Huhn, P., Meister, J.C., Pier, J. Schmid, W.(edit.) (2014). *Handbook of Narratology* (2nd ed.). Hamburg: Hamburg University Press.

Lasswell, H.D. (1948). The structure and Function of Communication in Society. In L. Bryson (ed.).*The Communication of Ideas*. United States: Harper and Brothers.

Muller-Zetzelman, E. & Rubik, M. (2015). *Theory into poetry New Approaches to the Lyric*. Netherlands: Rodopi B.V.

Shannon, C. και Weaver, W. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press.

Παράθεμα

Το Σύνταγμα της Ηδονής

Μη ομιλείτε περί ενοχής, μη ομιλείτε περί ευθύνης. Όταν περνά το Σύνταγμα της Ηδονής με μουσικήν και σημαίας· όταν ριγούν και τρέμουν αι αισθήσεις, άφρων και ασεβής είναι όστις μένει μακράν, όστις δεν ορμά εις την καλήν εκστρατείαν, την βαίνουσαν επί την κατάκτησιν των απολαύσεων και των παθών.

Όλοι οι νόμοι της ηθικής — κακώς νοημένοι, κακώς εφαρμοζόμενοι — είναι μηδέν και δεν μπορούν να σταθούν ουδέ στιγμήν, όταν περνά το Σύνταγμα της Ηδονής με μουσικήν και σημαίας.

Μη αφήσης καμμίαν σκιεράν αρετήν να σε βαστάξη. Μη πιστεύης ότι καμμία υποχρέωσις σε δένει. Το χρέος σου είναι να ενδίδης, να ενδίδης πάντοτε εις τας Επιθυμίας, που είναι τα τελειότατα πλάσματα των τελείων θεών. Το χρέος σου είναι να καταταχθής πιστός στρατιώτης, με απλότητα καρδίας, όταν περνά το Σύνταγμα της Ηδονής με μουσικήν και σημαίας.

Μη κλείεσαι εν τω οίκω σου και πλανάσαι με θεωρίας δικαιοσύνης, με τας περί αμοιβής προλήψεις της κακώς καμωμένης κοινωνίας. Μη λέγης: «Τόσον αξίζει ο κόπος μου και τόσον οφείλω να απολαύσω». Όπως η ζωή είναι κληρονομία και δεν έκαμες τίποτε διά να την κερδίσης ως αμοιβήν, ούτω κληρονομία πρέπει να είναι και η Ηδονή. Μη κλείεσαι εν τω οίκω σου· αλλά κράτει τα παράθυρα ανοικτά, ολοάνοικτα, διά να ακούσης τους πρώτους ήχους της διαβάσεως των στρατιωτών, όταν φθάνη το Σύνταγμα της Ηδονής με μουσικήν και σημαίας.

Μη απατηθής από τους βλασφήμους όσοι σε λένουν ότι η υπηρεσία είναι επικίνδυνος και επίπονος. Η υπηρεσία της ηδονής είναι χαρά διαρκής. Σε εξαντλεί, αλλά σε εξαντλεί με θεσπεσίας μέθας. Και επιτέλους όταν πέσης εις τον δρόμον, και τότε είναι η τύχη σου ζηλευτή. Όταν περάση η κηδεία σου, αι Μορφαί τας οποίας έπλασαν αι επιθυμίαι σου θα ρίψουν λείρια και ρόδα λευκά επί του φερέτρου σου, θα σε σηκώσουν εις τους ώμους των έφηβοι Θεοί του Ολύμπου, και θα σε θάψουν εις το Κοιμητήριον του Ιδεώδους όπου ασπρίζουν τα μανσωλεία της ποιήσεως.

[1894 – 1897;]

Πηγή: Καβάφης, Κ.Π. (2015). «Τα Ποιήματα- Δημοσιευμένα και Αδημοσίευτα». Δ. Δημητρούλης (επιμ.). Αθήνα: Gutenberg.

Μια νύχτα

Η κάμαρα ήταν πτωχική και πρόστυχη,
κρυμμένη επάνω από την ύποπτη ταβέρνα.
Απ' το παράθυρο φαίνονταν το σοκάκι,
το ακάθαρτο και το στενό. Από κάτω
ήρχονταν η φωνές κάτι εργατών
που έπαιζαν χαρτιά και που γλεντούσαν.

Κ' εκεί στο λαϊκό, το ταπεινό κρεββάτι
είχα το σώμα του έρωτος, είχα τα χείλη
τα ηδονικά και ρόδινα της μέθης —
τα ρόδινα μιας τέτοιας μέθης, που και τώρα
που γράφω, έπειτ' από τόσα χρόνια!,
μες στο μονήρες σπίτι μου, μεθώ ξανά.

[1915]

Πηγή: Σαββίδης, Γ.Π. (επιμ.) (2011). *Κ.Π. Καβάφης Τα ποιήματα Α' (1897-1918)*.
Αθήνα: Ίκαρος (Ειδική έκδοση για την εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ).

Επέστρεφε

Επέστρεφε συχνά και παίρνε με,
αγαπημένη αίσθησις επέστρεφε και παίρνε με —
όταν ξυπνά του σώματος η μνήμη,
κι επιθυμία παληά ξαναπερνά στο αίμα·
όταν τα χείλη και το δέρμα ενθουμούνται,
κι αισθάνονται τα χέρια σαν ν' αγγίζουν πάλι.

Επέστρεφε συχνά και παίρνε με την νύχτα,
όταν τα χείλη και το δέρμα ενθουμούνται...

[1912]

Πηγή: Σαββίδης, Γ.Π. (επιμ.) (2011). *Κ.Π. Καβάφης Τα ποιήματα Α' (1897-1918)*.
Αθήνα: Ίκαρος (Ειδική έκδοση για την εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ).

Ηδονή

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

[1917]

Πηγή: Σαββίδης, Γ.Π. (επιμ.) (2011). *Κ.Π. Καβάφης Τα ποιήματα Α' (1897-1918)*. Αθήνα: Ίκαρος (Ειδική έκδοση για την εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ).

Επήγα

Δεν εδεσμεύθηκα. Τελείως αφέθηκα κι επήγα.

Στες απολαύσεις, που μισό πραγματικές,
μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό μου ήσαν,
επήγα μες στην φωτισμένη νύχτα.

Κι ήπια από δυνατά κρασιά, καθώς
που πίνουν οι ανδρείοι της ηδονής.

[1913]

Πηγή: Σαββίδης, Γ.Π. (επιμ.) (2011). *Κ.Π. Καβάφης Τα ποιήματα Α' (1897-1918)*. Αθήνα: Ίκαρος (Ειδική έκδοση για την εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ).

Απ' τες εννιά —

Δώδεκα και μισή. Γρήγορα πέρασεν η ώρα
απ' τες εννιά που άναψα την λάμπα,
και κάθισα εδώ. Κάθουμουν χωρίς να διαβάζω,
και χωρίς να μιλώ. Με ποιόνα να μιλήσω
κατάμονος μέσα στο σπίτι αυτό.

Το είδωλον του νέου σώματός μου,
απ' τες εννιά που άναψα την λάμπα,
ήλθε και με ηύρε και με θύμισε
κλειστές κάμαρες αρωματισμένες,
και περασμένην ηδονή — τί τολμηρή ηδονή!
Κι επίσης μ' έφερε στα μάτια εμπρός,
δρόμους που τώρα έγιναν αγνώριστοι,
κέντρα γεμάτα κίνησι που τέλεψαν,

και θέατρα και καφεενεία που ήσαν μια φορά.

Το είδωλον του νέου σώματός μου
ήλθε και μ' έφερε και τα λυπητερά·
πένθη της οικογένειας, χωρισμοί,
αισθήματα δικών μου, αισθήματα
των πεθαμένων τόσο λίγο εκτιμηθέντα.

Δώδεκα και μισή. Πώς πέρασεν η ώρα.

Δώδεκα και μισή. Πώς πέρασαν τα χρόνια.

[1918]

Πηγή: Σαββίδης, Γ.Π. (επιμ.) (2011). *Κ.Π. Καβάφης Τα ποιήματα Α' (1897-1918)*.
Αθήνα: Ίκαρος (Ειδική έκδοση για την εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ).