

Δημήτρης Αγγελάτος

Η αναμέτρηση λόγου και εικόνας:
ο Καβάφης και ο Proust στο μουσείο

[Υπό δημοσίευση:
Πρακτικά Συνεδρίου: Λογοτεχνία και Μουσείο
(Αθήνα, 19-21/3/2015),
Αθήνα, Ελληνική Εταιρεία Γενικής
και Συγκριτικής Γραμματολογίας]

[1.] Στη «Φυλακισμένη» (δημοσιεύτηκε το 1923), τμήμα της επιβλητικής σύνθεσης του *M. Proust, Αναζητώντας του χαμένου χρόνου*¹, ο συγγραφέας Μπεργκότ πεθαίνει στη διάρκεια επίσκεψής του σε μια έκθεση ολλανδικής ζωγραφικής και αφού πρόλαβε να ξαναδεί τον πίνακα του *Vermeer Αποψη του Ντελφτ (Gezicht op Delft) (1660-1661)*², παρακινήμένος από ένα κριτικό που σημείωνε για το συγκεκριμένο πίνακα, τον οποίο ο Μπεργκότ «λάτρευε και πίστευε ότι γνώριζε πολύ καλά», ότι «μια μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου[...] ήταν τόσο ωραία ζωγραφισμένη, ώστε γινόταν, αν την κοιτάζες από μόνη της, κάτι σαν πολύτιμο έργο κινέζικης τέχνης, μιας ομορφιάς αυθύπαρκτης»³.

Ο συγγραφέας, ταλαιπωρημένος από την αρρώστια, στάθηκε μπροστά στον πίνακα που τον «θυμόταν πιο αστραφετό, πιο διαφορετικό από καθετί που γνώριζε», για να στρέψει την προσοχή του ιδιαίτερα στην «πολύτιμη ματιέρα της πολύ μικρής επιφάνειας του κίτρινου τοίχου»⁴. Οι ζάλες του αύξαιναν κάρφωνε το βλέμμα του, όπως ένα παιδί πάνω σε μια κίτρινη πεταλούδα που προσπαθεί να πιάσει, πάνω στην πολύτιμη μικρή επιφάνεια του τοίχου. «Έτσι έπρεπε να έγραφα, έλεγε. Τα τελευταία μου βιβλία είναι πολύ ξερά, θα έπρεπε να περνούσα πολλές στρώσεις χρώμα, να φτιάξω την ίδια μου τα φράση πολύτιμη, όπως αυτή τη μικρή επιφάνεια

¹ M. Proust, *Αναζητώντας του χαμένου χρόνου*, τ. XII: *Η Φυλακισμένη* (1923), (μτφρ.: Π. Α. Ζάννας, Αθήνα, Ηριδανός, [x.x.]

² Ο πίνακας (98 x 118 cm.) στη Χάγη: Mauritshuis Museum. Βλ.: Παράρτημα, Εικ. 1.

³ M. Proust, *Αναζητώντας του χαμένου χρόνου*, τ. XII: *Η φυλακισμένη*, 212.

⁴ Βλ. τη συγκεκριμένη λεπτομέρεια του πίνακα του Vermeer: Παράρτημα, Εικ. 2.

Σχόλιο [D1]: Η "γεωγραφία" της ανάγνωσης

Πεδίο εφαρμογής: μελέτη σε σύμμεκο τόμο- [περιοδικό]

Από την αρχή στο τέλος, και αντίστροφα:

α) περιφερειακά: τίτλος- [βιβλιογραφία]- παράρτημα/παράρτημα- [περίληψη]

β) με κροσσοποιία: ενότητες κυρίως κειμένου (έντιτλες ή μη) – υποσημειώσεις

Ενότητες: 4 συνολικά

- 1) Η ερευνητική αφηγηρία
- 2) Υπόθεση εργασίας και η βασμότητά της
- 3) Το κύριο ζητούμενο
- 4) Συμπέρασμα

→ Υποσημειώσεις

Είναι σωστές;

Σχόλιο [D2]: Άδελφος τίτλος:

Η ερευνητική αφηγηρία: Ζωγραφική εικόνα και ποιητικός λόγος (Proust- Vermeer- Καβάφης)

Σχόλιο [D3]: Τακτικές ανάγνωσης

Λέξεις- κλειδιά

Σχόλιο [D4]:

Ο.π.

κίτρινου τοίχου»[...]»⁵. Λίγο πριν πέσει νεκρός στην αίθουσα της έκθεσης και αφού συνειδητοποίησε την απερισκεψία όλης του της ζωής⁶, «[ε]πανελάμβανε στον εαυτό του: «Μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου με λοξή στέγη, μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου» (ό.π., 213).

Αν ο Proust μπορούσε να διαβάσει το ποίημα του [Καβάφη «Θάλασσα του πρωϊού» του 1915]⁷, θα είχε εντοπίσει ένα εξίσου πολύτιμο κίτρινο μ' εκείνο το κίτρινο του Vermeer – προσθέτοντας ενδεχομένως σ' αυτό και ένα ανάλογο πολύτιμο «λαμπρό μαβί». Εννοώ: ένα ζωγραφικό κίτρινο και ένα ζωγραφικό «λαμπρό μαβί» στο ποίημα του Καβάφη, τα δύο τετράστιχα του οποίου οργανώνονται βάσει ισχυρών εσωτερικών παύσεων (τρεις στο πρώτο, δύο στο δεύτερο, με την άνω τελεία μάλιστα μετά από παρένθεση), συντεταγμένων, μεταξύ άλλων και με τη συγγραφική πρόθεση ν' αναδειχθούν στη θεωρία και την πράξη, τα «πολύτιμα» (Proust) ζωγραφικά ερείσματα του λόγου] το ποίημα:

«Εδώ ας σταθώ. Κι ας δω κ' εγώ τη φύσι λίγο.
Θάλασσας του πρωϊού κι ανέφελου ουρανού
λαμπρά μαβιά, και κίτρινη όχθη' όλα
ωραία κα μεγάλα φωτισμένα.

Εδώ ας σταθώ. Κι ας γελασθώ πως βλέπω αυτά
(τα είδ' αλήθεια μια στιγμή σαν πρωτοστάθηκα)
κι όχι κ' εδώ τες φαντασίες μου,
τες αναμνήσεις μου, τα ινδάλματα της ηδονής»
(ό.π.).

Ο Proust λοιπόν θα είχε εντοπίσει στο καβαφικό ποίημα τη θεωρία και το αποτέλεσμα μιας καλλιτεχνικής μορφοποίησης, σύμφωνα με την οποία τα συστατικά στοιχεία της ζωγραφικής εικόνας («λαμπρά» χρώματα από τη μια, «φωτισμέν[α]» μεγέθη από την άλλη) έχοντας αναλάβει καθοδηγητικό ρόλο έναντι του (ποιητικού) λόγου,

⁵ M. Proust, *Αναζητώντας του χαμένο χρόνο*, τ. XII: *Η φυλακισμένη*, 212-213.

⁶ Βλ.: Δεν του ξέφευγε, ωστόσο, η σοβαρότητα της ζάλης του. Έβλεπε μπροστά του μια ουράνια ζυγαριά όπου από τη μια μεριά βρισκόταν η ίδια του η ζωή κι από την άλλη η μικρή επιφάνεια τοίχου τόσο ωραία ζωγραφισμένη κίτρινη. Ένωθε πως απερισκεπτα είχε θυσιάσει την πρώτη για τη δεύτερη: ό.π., 213.

⁷ Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα Α' (1896-1918)*, (επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης) Αθήνα, Ίκαρος, 1974 [9^η ανατ. 1^ης έκδ.: 1963], 52.

Σχόλιο [D5]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις- κλειδιά

Σχόλιο [D6]: Τακτικές ανάγνωσης

Λέξεις- κλειδιά

Σχόλιο [D7]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις- κλειδιά

Θέση [: Επιχείρημα]

διαμόρφωσαν όρους της «πολύτιμ[ης]» υλικότητάς του. Θα εξηγηθώ αμέσως παρακάτω.

[Πρόκειται, θα μπορούσε να πει κανείς, για δύο ιστορίες ευθέως ανάλογες], καθώς ποιητικά υποκείμενα (Καβάφης) και αφηγηματικοί ήρωες (Proust) δέχονται -στην επικράτεια του οπτικού, όπου έχουν επιλέξει με ιδιαίτερη ζέση να «σταθούν», στο μουσείο δηλαδή και στη φύση- ισχυρά οπτικά ερεθίσματα τα οποία δεσμεύουν καταλυτικά την προσοχή τους και εγκλωβίζουν αναπόδραστα και ακαριαία το βλέμμα τους. Τους οδηγούν έτσι στην οριακή επίγνωση (η θεωρία τους) της ζωγραφικής ποιοτικής κλίμακας που χρειάζεται να τροφοδοτεί την τέχνη τους, ποιητική και αφηγηματική, σε μια εποχή όπου δεσπόζει [το μοντέρνο αίτημα για καλλιτεχνικές πραγματώσεις που αποδίδοντας την ανάδυση της παρουτικότητας (εμπειρίας και συγκίνησης), θα συγκερνούσαν τις διαφορές των καλλιτεχνικών ιδιωμάτων]^β. Και βέβαια τα πράγματα γίνονται ιδιαίτερα ενδιαφέροντα, αν υποθέσουμε – εύλογα, όπως πιστεύω- ότι στην περίπτωση του Καβάφη, [το ποίημα "οδηγεί" τη φύση στο μουσείο], στην εικόνα δηλαδή της φύσης πάνω στην «πολύτιμη» ζωγραφική της επιφάνεια, που καλούμαστε να τη "δούμε" εκτεθειμένη όπως "είδε" και ο Μπεργκότ τον πίνακα του Vermeer⁹.

[2.] Η παρούσα ανακοίνωση βασίζεται σε μια ορισμένη υπόθεση εργασίας, με άξονα αναφοράς το παραπάνω ποίημα του Καβάφη και το συσχετισμό του με τη «Φυλακισμένη» του Proust, βάσιμη –όπως θα προσπαθήσω να δείξω- [από άποψη ανάλυσης και ερμηνείας, η οποία προσφέρεται για περαιτέρω έρευνα σε περισσότερα καβαφικά ποιήματα.]

Η ενασχόλησή μου με την ερμηνευτική προσέγγιση των όρων σύγκλισης και σύναψης λογοτεχνίας και ζωγραφικής, όπως διαμορφώνονται από την πλατωνική θεωρία περί καλλιτεχνικής εικόνας μέχρι το πρώτο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, όπου και στοιχειοθετούνται οι προϋποθέσεις για το σταδιακό πέρασμα στην επί του ζητήματος μοντέρνα κατάσταση

⁸ Βλ. σχετικά: Δημ. Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα, Gutenberg, 2017.

⁹ Για τις πολλές ζωγραφικές αναφορές του Proust στην *Αναζήτηση του χαμένου χρόνου*, βλ.: Ε. Karpeles, *Η ζωγραφική στο έργο του Proust. Ένας εικαστικός οδηγός στο Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* (2008), (επιμ.: Παν. Πούλος· μτφρ.: Μαίρη Κιτρορέφ), Αθήνα, Εστία, [x.x].

Σχόλιο [D8]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις - κλειδιά

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Έννοιες

Θέση [: Επαχέρημα]

Νέα ερμηνευτική πρόταση

Σχόλιο [D9]: Τακτικές ανάγνωσης

Θέση/[: Επαχέρημα]

Σχόλιο [D10]: Τακτικές ανάγνωσης

Θέση/[: Επαχέρημα (ανάπτυξη)]

Σχόλιο [D11]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις-κλειδιά

Όροι/Έννοιες

Θέση [: Επαχέρημα]

Σχόλιο [D12]:

Ό.π.

Σχόλιο [D13]: Άδελος τίτλος:

Υπόθεση εργασίας: τι ακριβώς μπορεί να σημαίνει ζωγραφικός χαρακτήρας της ποίησης· είναι εφικτή η μορφοποίηση του ζωγραφικού στοιχείου στην ποίηση, χάρη στην υψύτωση

Σχόλιο [D14]: Τακτικές ανάγνωσης

Λέξεις - κλειδιά

Σχόλιο [D15]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις-κλειδιά

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Έννοιες

Θέση [: Επαχέρημα]

Νέα ερμηνευτική πρόταση

Σχόλιο [D16]: Τακτικές ανάγνωσης

Ό.π.

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Έννοιες

πραγμάτων¹⁰, στηρίζει την υπόθεση εργασίας μου εδώ. Υπόθεση εργασίας που συνοψίζεται στα παρακάτω: **η χρήση του σχήματος της υπούπωσης στο ποίημα του 1915 του Καβάφη υποδεικνύει αφενός μια ορισμένη θεωρία για τη συναρμογή οπτικών και ρηματικών μεγεθών, εικόνας και λόγου¹¹ -σε συσχετισμό με τη δια στόματος Μπεργκότ, ομολογη θεωρία του Proust για τα τεκταινόμενα της πεζογραφίας- διανοίγει αφετέρου την προοπτική για μια ερμηνευτική -βάσει του σχήματος της υπούπωσης- θεώρηση της καβαφικής ποίησης και ποιητικής (ανάλογα ισχύουν ασφαλώς για το *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* του Proust, με τη σχετική διεθνή βιβλιογραφία να διευρύνεται τα τελευταία χρόνια). Και τα παραπάνω αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς το πολύ γνωστό «Θάλασσα του πρωϊού» που έχει παραδειγματικά επιλεγεί εδώ, αποτελεί σπάνιο δείγμα για τη στάση ενός ποιητή που δεν τον συγκινούσε η φύση, όπως συνήθως λέγεται για τον Καβάφη.**

Η σχέση του λόγου και ειδικά της ποίησης με την ζωγραφική είναι παλαιότατη. Θα μείνω μόνο στα οριακά σημεία συσχετισμού και αποσυσχετισμού μεταξύ των δύο καλλιτεχνικών εκφράσεων: α) στη σύγκλιση και σύνασή τους ήδη από το τέλος του 6^{ου} π.Χ. αιώνα, σύμφωνα με τον Σιμωνίδη τον Κείο (τη μαρτυρία διασώζει ο Πλούταρχος): «την μεν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπώσαν προσαγορεύει, την δε ποίησιν ζωγραφίαν λαλούσαν»¹². β) τη ριζική διάκρισή τους το 1766 από τον Lessing στον *Λαοκόοντά* του¹³, και ταυτόχρονα την αντίκρουση της ορατιανής αρχής *Ut pictura poesis*¹⁴, θεμέλιου λίθου της Αναγέννησης και του Νεοκλασικισμού

¹⁰ Βλ.: Δημ. Αγγελάτος, *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*.

¹¹ Τη δυνατότητα συσχετισμού της ποίησης με τις εικαστικές τέχνες, στο πεδίο που ορίζουν τα καβαφικά ποιήματα, έχει υποδείξει ο Γ. Π. Σαββίδης: «Επτά στάδια ενός ποιήματος του Καβάφη («Η κηδεία του Σαρπηδόνας», 1892-1924)» (1984): *Μικρά Καβαφικά*, τ. Α', Αθήνα, Ερμής, 1985, 259-280· οι αναφορές: 264 και 277-278 σημ. 21.

¹² Βλ.: Πλούταρχος, *Ηθικά* «Πότερον Αθηναίοι κατά πόλεμον ή κατά σοφίαν ενδοξότεροι», 346f [=Plutarch's *Moralia* (Loeb Classical Library), τόμ. IV, (κριτ. έκδ.: F. C. Babbitt), Cambridge, Harvard University Press, 1936, 500].

¹³ Βλ.: G. E. Lessing, *Λαοκόων ή Περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* (1766), (μετφρ.: Α. Προβελέγγιος), Αθήνα, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1902 [φωτοαναστ. ανατ.: Αθήνα, Πελεκάνος, 2003].

¹⁴ Βλ.: «ut pictura poesis[...]» [= «Η ποίηση είναι σαν τη ζωγραφιά[...]»]: Κόϊντος Οράτιος Φλάκκος, *Βιβλίο κοινώς αποκαλούμενο Ποιητική Τέχνη*, (εισαγ.-μετφρ.-σχόλ.: Γ. Ν. Γιατρομανωλάκης), Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1980, 55[= στίχ. 361].

Σχόλιο [D17]: Τακτικές ανάγνωσης

Ο.π.

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Έννοιες

Θέση [: Επαχρήρμα]

Σχόλιο [D18]: Τακτικές ανάγνωσης

Θέση [: Επαχρήρμα (ανάπτυξη)]

Σχόλιο [D19]:

Ο.π.

Σχόλιο [D20]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις-κλειδιά

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Έννοιες

Θέση [: Επαχρήρμα]

Νέα ερμηνευτική πρόταση

(15^{ος}- β' ήμισυ 18^{ου} αιώνα): η ζωγραφική για τον Lessing είναι τέχνη του χώρου, η ποίηση τέχνη του χρόνου.

Στη βάση της αντίληψης του Lessing, η ποίηση δεν χρειαζόταν να είναι "ζωγραφική" και δεν ανήκε στις καλλιτεχνικές μέριμνες της να ακινητοποιεί τη ροή του χρόνου, όπως έκανε η ζωγραφική, η οποία βασιζόταν στην απόδοση της εγκυμονούσας καιρίας στιγμής (η ποίηση, από την πλευρά της απέδιδε πράξεις/δράσεις). **[Το ζήτημα που τίθεται έκτοτε στο δυτικό αισθητικό και καλλιτεχνικό ορίζοντα και απαντάται, αρχής γενομένης από την εποχή του Ρομαντισμού (τέλος 18^{ου} αι.), με διάφορους τρόπους, μπορεί να συνοψιστεί στο τι ακριβώς μπορεί να σημαίνει ζωγραφικός χαρακτήρας της ποίησης, ή εντελώς παράλληλα, στο πως είναι εφικτό να προκύπτει η μορφοποίηση του ζωγραφικού στοιχείου στην ποίηση.]**

Μια **δόκιμη απάντηση** στο παραπάνω ερώτημα είναι ότι η σύγκλιση και σύναψη οπτικών και ρηματικών μεγεθών μπορεί μεταξύ άλλων, να μορφοποιηθεί λογοτεχνικά **χάρη στην υποτύπωση**, χάρη σ' εκείνο δηλαδή το σχήμα, δια του οποίου απεικονίζονται, ή υπενθυμίζονται οπτικές εμπειρίες μέσα από λεκτικές διεργασίες¹⁵. αποδίδονται συνεπώς και ρηματοποιούνται χωρικά (του χώρου) δεδομένα, με τρόπο ώστε να διατηρούν την υλικότητά τους. **[Λίγο πιο ειδικά τώρα: η υποτύπωση, ρητορικό σχήμα σκέψης σημασιολογικού χαρακτήρα (όπως η ειρωνεία), ορίζει τη δυναμική παρότρυνση για τον αναγνώστη να συνθέσει από ό,τι διαβάζει, μια οπτική απεικόνιση].** Χρειάζεται λοιπόν η υποτύπωση όχι απλώς να δείχνει αλλά να δημιουργεί την επιθυμία σε κάποιον να δει.

Μπορούν κατά συνέπεια οι τέχνες του χρόνου όπως η πεζογραφία και η ποίηση, να αποδώσουν/ρηματοποιήσουν το χώρο (και το ανάποδο), παρατηρεί ο **[U. Eco]** σε μελέτημά του για τις όψεις και τις λειτουργίες της υποτύπωσης¹⁶, είτε κατονομάζοντας αυτό το χώρο (θάλασσα, ουρανός, όχθη), είτε

¹⁵ Βλ. το γνωστό σχετικό ορισμό του Κοϊνιλιανού, βασισμένο στον Κικέρωνα: «illa vero, ut ait Cicero, sub oculos subiectio tum fieri solet cum res non gesta indicatur sed ut sit gesta ostenditur[...]: ab aliis υποτύπωσης dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri»: M. F. Quintilianus, *Institutionis Oratoriae*, 9, 2, 40, τ. II, Βιβλ.: VII-XII, (κριτ. έκδ.: M. Winterbottom), Οξφόρδη, Oxford University Press, 1970.

¹⁶ Βλ.: U. Eco, «Οι σηματοδότες κάτω από τη βροχή» (1996): U. Eco, *Περί λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Έφη Καλλιφατιδή), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2002, 221-247.

Σχόλιο [D21]: Τακτικές ανάγνωσης

ο.π.

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Εννοιες

Θέση [: Επιχείρημα]

Σχόλιο [D22]: Τακτικές ανάγνωσης

Λέξεις - κλειδιά

Σχόλιο [D23]:

ο.π.

Σχόλιο [D24]: Τακτικές ανάγνωσης

Συμπερασματική διατύπωση

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Εννοιες

Θέση [: Επιχείρημα]

Σχόλιο [D25]: Τακτικές ανάγνωσης

Λέξεις κλειδιά

περιγράφοντάς τον λεπτομερώς (δεν είναι η περίπτωση του παραδείγματος του Μπεργκότ, ούτε του καθαφικού ποιήματος), ακόμα και εν είδει καταλόγου, είτε, ακόμα, επιλέγοντας κάποιες λεπτομέρειες σε βάρος άλλων (αυτό ισχύει στα δύο εξεταζόμενα εδώ παραδείγματα), αποφεύγοντας έτσι τη συσσώρευση που εμποδίζει τον αναγνώστη να θέλει να "δει".

Αν για τη «Φυλακισμένη» η υπόθεση επικεντρώνεται στην «πολύ μικρή» κίτρινη επιφάνεια ενός εξωτερικού τοίχου μιας οικίας, στο «Θάλασσα του πρωϊού» επιλέγονται και προβάλλονται συνδυαστικά μέρη μεγάλων επιφανειών που έχουν απαλλαγεί από οικοδομικά συμφραζόμενα, όπως είναι τα «λαμπρά μαβιά» ουρανού και θάλασσας, με άλλες ομολογες στην απεραντοσύνη τους όπως η «κίτρινη όχθη».

3. Δεν θα μείνω σε όσα **η κριτική** αναφέρει συνήθως για το ποίημα, που με παραλλαγές συγκλίνουν περίπου σε ό,τι είχε επισημάνει ο Άγρας ήδη από το 1922 **για την αδυναμία του Καβάφη να «επικοινωνήσει με τη φύση»** («[...] και σ' αυτό, αντιπρόσωπος της εποχής του, εποχής ομολογημένου διχασμού της προσωπικότητας, εγκεφαλισμού, αυτοανάλυσης, αυτεπίγνωσης, αυτοπαρατηρησίας)¹⁷, με αποτέλεσμα ο φυσικός κόσμος είτε να αποδίδεται «σαν ψεύτικ[ος]»¹⁸, είτε υπό την πίεση και την «αέναη ροή» των «φαντασ[ιών]», των «αναμνήσ[εων]» και των «ινδαλμ[άτων] της ηδονής», να «θολώνει και αφανίζεται» (ό.π., 38) από πίσω τους¹⁹.

Αν **η μορφοποίηση των εξαγομένων της «φαντασίας», των «αναμνήσεων», των «ινδαλμάτων της ηδονής», αποτελεί κεντρικό ζήτημα της καθαφικής ποιητικής** —και αποτελεί—, τότε εκείνη, όπως το ίδιο το ποίημα φαίνεται να υποβάλλει (βλ. παρακάτω), χρειάζεται να γίνει με τρόπο ώστε τα προαναφερθέντα εξαγόμενα να "μεινούν", πράγμα που σε τελευταία ανάλυση σημαίνει: να αποκτήσουν, αν δεν έχουν, ή να μη χάσουν, αν

¹⁷ «Τ. Άγρας, «Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης» (1922): *Κριτικά*, τ. Α': *Καβάφης-Παλαμιάς*, (επιμ.: Κ. Στεργιόπουλος), Αθήνα, Ερμής, 1980, 31-81· το παράθεμα: 37.

¹⁸ Βλ.: «Κι' αυτή η εικόνα της φύσης είναι ψυχρή και άκαμπτη, παγωμένη, σαν ψεύτικη[...]»: ό.π.

¹⁹ Την παλαιότερη και μεταγενέστερη κριτική για το ζήτημα της (αρνητικά, κατά κύριο λόγο, σημασιοδοτημένης) σχέσης της καθαφικής ποίησης με τη Φύση, με αφορμή το «Θάλασσα του πρωϊού», συνοψίζει εύστοχα η Λένα Αραμπατζίδου: *Το διακείμενο του Αισθητισμού στην ποιητική του Κ. Π. Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Αδελφών Κυριακίδη, 2013, 366-377.

Σχόλιο [D26]: Άδελος τίτλος:

Το ζητούμενο : η μορφοποίηση του ζωγραφικού στοιχείου στο ποίημα του Καβάφη, « Θάλασσα του πρωϊού »

Σχόλιο [D27]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις κλειδιά

Σχόλιο [D28]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις κλειδιά

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Εννοιες

Θέση [: Επιχείρημα]

Νέα ερμηνευτική πρόταση

είχαν πράγματι κάποτε, την υλικότητά τους· ή, με τους όρους που χρησιμοποιεί ο Γ. Βιρσιμιτζάκης, ήδη από το 1928 αναφερόμενος στις ζωγραφικού τύπου περιγραφές του Καβάφη, και μέσα από μια προωθημένη εικαστική αντίληψη του εν λόγω ποιήματος, τα εξαγόμενα αυτά να «κερδίσ[ουν] [...] σε δύναμη γραμμής, σε έκφραση, σε ένταση αποδόσεως και υποβολής»²⁰.

Για την (ανά/κατά)κτηση λοιπόν της υλικότητας των εξαγομένων «φαντασίας», «αναμνήσεων» και «ινδαλμάτων της ηδονής», το καθαφικό ποίημα της ωριμότητας συντονίζεται χρονικά και ποιητολογικά με την «πολύτιμη» οπτικών/ζωγραφικών προδιαγραφών φράση που θεματοποιεί ο Μπεργκότ του Proust, διατυπώνοντας για το σκοπό αυτό τη θεωρία των «πολλ[ών] στρώσ[εων] χρώ[ματος]», χάρη στις οποίες εκδιπλώνονται στερεοσκοπικά –«come cosa salda»²¹– τα αποδιδόμενα μεγέθη. Σ' αυτό ακριβώς το πλαίσιο αναφορών, η υλικότητα της εικαστικού χαρακτήρα μορφοποίησης στην ποίηση φαίνεται να επιβεβαιώνει ότι το απαιρηπτικό όριο που εμμέσως θεματοποιείται στο «Θάλασσα του πρωϊού» είναι, με τα λόγια του ίδιου του ποιητή, η περιγραφική ποίηση – ιστορικά γεγονότα, φωτογράφισης (τι άσχημη λέξις!) της φύσεως ίσως είναι ασφαλής. Αλλά είναι μικρό και σαν ολιγόβιο πράγμα»²².

Έτσι, απαγκιστρωμένη η ποίηση από τη συσσώρευση στατικών περιγραφών (υποτυπώσεων δηλαδή που δεν παρακινούν τον αναγνώστη να "δει", όπως προανέφερα), τίθεται σε αναζήτηση της καλλιτεχνικής μορφοποίησης του συγκεκριμένου «φαντασίας», «ανάμνησης», ινδαλματος της ηδονής», με όρους, ειδικότερα, υλικότητας, που η πολύτιμη, ή η πλήρως επεξεργασμένη («πολλές στρώσεις χρώμα»), φράση μπορεί να προσφέρει, στη γραμμή βέβαια των συναφών ζωγραφικών επιτευγμάτων. Κάτι που μπορεί εύλογα να

²⁰ Γ. Βιρσιμιτζάκης, «Η ελληνικότης του έργου του Καβάφη» (1928): *Το έργο του Κ. Π. Καβάφη*, (επιμ.-πρόλ.: Γ.Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1985, 61-72· το παράθεμα: 62. Βλ. και τις ανάλογου περιεχομένου επισημάνσεις του Ι. Α. Σαρεγγιάννη για το «Θάλασσα του πρωϊού»: *Σχόλια στον Καβάφη* (1964), (πρόλ.: Γ. Σεφέρης· εισαγ.-επιμ.: Ζήσης Λορεντζάτος, Αθήνα, Ίκαρος, 1994, 60-63.

²¹ Η διατύπωση από το *Πουργατόριο* του Dante, στο συγκεκριμένο του δοκιμίου του Γ. Σεφέρη για τον *Ερωτόκριτο* του Β. Κορνάρου: Γ. Σεφέρης, «Ερωτόκριτος» (1946): *Δοκιμές*, τ. Α': (1936-1947), (επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1974[3^η], 268-319· το παράθεμα: 295.

²² Η εγγραφή, χρονολογημένη το 1906: Κ. Π. Καβάφης, *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής (1902-1911)*, (επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ερμής, 1983, 37.

Σχόλιο [D29]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις κλειδιά

Σχόλιο [D30]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις κλειδιά

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Έννοιες

Θέση [: Επιχείρημα]

Σχόλιο [D31]: Τακτικές ανάγνωσης

Λέξεις - κλειδιά

Σχόλιο [D32]:

Ό.π.

Σχόλιο [D33]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις κλειδιά

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Έννοιες

Θέση [: Επιχείρημα]

συσχετιστεί με την [εξοικείωση που είχε ο ποιητής με τα καλλιτεχνικά προτάγματα του Αισθητισμού και του Προραφαλισμού], τα οποία συμπυκνωμένα τουλάχιστον στην εμβληματική περίπτωση του [J. Ruskin], έφεραν πολύ κοντά την ποίηση με την ζωγραφική²³.

Στην καβαφική πλέον ενδοχώρα, το ποίημα του 1915 υποδεικνύει, εν είδει άτυπης θεωρίας για τον ποιητικό λόγο – και βέβαια "προλαβαίνοντας" τον Μπεργκότ- ότι η πολύτιμη φράση δουλεύεται όπως το χρώμα και επιβάλλεται με το δυναμικό χαρακτήρα της υλικότητας του χρώματος, επιβάλλεται άρα διττά ως φράση και ως ύλη. [Δουλεύεται λοιπόν η φράση όπως το χρώμα, εξού και η υλικότητά της: στρώσεις συνεπώς μέχρι να πετύχει κανείς το απόλυτο κίτρινο (καμιά άλλη διαβάθμιση) ή το «λαμπρό μαβί», σύμφωνα με τη βεβαιότητα της διατύπωσης στο ποίημα.]

[Ο ομιλητής], μετακειμενικός σχολιαστής του ποιητικού έργου του, βλέπει για «λίγο» τη φύση με το μάτι του ζωγράφου, και βλέπει ακαριαία ό,τι υπάρχει "γύρω" του, σε μια στιγμή που το πρωϊνό φως με πολύ ορισμένο τρόπο (σε μιαν άλλη χρονική στιγμή, ίσως και ένα δευτερόλεπτο νωρίτερα ή αργότερα, ο τρόπος αυτός θα ήταν διαφορετικός) εκτείνεται στον «ανέφελο ουρανό», πέφτει στη θάλασσα και την όχθη, πολύ προτού ασφαλώς διαχυθεί εκτυφλωτικά το μεσημέρι, εξαλείφοντας τις πολύτιμες χρωματικές λεπτομέρειες.

Το φως αυτό της συγκεκριμένης και ανεπανάληπτης στιγμής (είπαμε ότι προηγούνται και έπονται άλλες με το δικό τους φωτισμό) μπορεί να αναδείξει την υλικότητα των

²³ Βλ. όσα ο Καβάφης επισημαίνει για τον J. Ruskin: Κ. Π. Καβάφης, «Σχόλια στον Ράσκιν» (ένα ανέκδοτο χειρόγραφο του ποιητή), παρουσίαση, επιμέλεια: Στρατή Τσίρκα, *Επιθεώρηση Τέχνης* [=Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη] 108 (Δεκέμβρ. 1963) 582-611. Βλ. και τις συναφείς επισημάνσεις του Μιχ. Πιερή: *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του «μέσω-«έξω» στην ποίηση του Καβάφης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1992, 53-59· βλ. ιδιαίτερα το συσχετισμό που προτείνει ο μελετητής μεταξύ των απόψεων που ο W. Pater διατυπώνει στο δοκίμιό του για τον L. da Vinci, με το εδώ εξεταζόμενο καβαφικό ποίημα: 59. Για ορισμένες συστηματικές προσεγγίσεις της σχέσης της καβαφικής ποιητικής με τον Αισθητισμό, βλ.: P. Jeffreys, «Aesthetic to the point of affliction: Cavafy and English Aestheticism», *Journal of Modern Greek Studies* 24, 1 (2006) 57-89, και: Λένα Αραμπατζίδου, *Το διακείμενο του Αισθητισμού στην ποιητική του Κ. Π. Καβάφης*. Για το διακαλλιτεχνικό (ποίηση-ζωγραφική) προσανατολισμό, ειδικότερα των Προραφαλιτών, βλ.: Laurence Brogniez, *Préraphaélisme et symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Παρίσι, Honoré Champion, 2003. Βλ. και: R. L. Stein: *The Ritual of Interpretation. The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti and Pater*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.

Σχόλιο [D34]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις - κλειδιά

Σχόλιο [D35]: Τακτικές ανάγνωσης

Λέξεις - κλειδιά

Σχόλιο [D36]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις - κλειδιά

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Εννοιες

Θέση [: Επιχείρημα]

Νέα ερμηνευτική πρόταση

Σχόλιο [D37]: Τακτικές ανάγνωσης

Λέξεις - κλειδιά

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Εννοιες

Η βασική επιχειρηματολογία: σελ. 8-11

χρωμάτων και τις λεπτομέρειές τους, κατά ποσοτική («μεγάλα») και ποιοτική («ωραία») κλίμακα, στοιχειοθετώντας ενδεχομένως μια υπερβολική –για όσους είναι εξοικειωμένοι με την προφάνεια μόνον των πραγμάτων– εικόνα χρωμάτων και μεγεθών.

Τι ακριβώς βλέπει όμως ο ομιλητής στο ποίημα, να φωτίζεται²⁴; Ή, ακριβέστερα: πού ακριβώς πέφτει το πρωϊνό φως της ορισμένης στιγμής, έτσι ώστε να απελευθερώνει την υλικότητα πολύτιμων χρωμάτων και το μέγεθός τους, τα οποία μπορεί να εντοπίσει το μάτι ενός ζωγράφου στις επάλληλες χρωματικές στρώσεις (και κατ' επέκταση το μάτι ενός ποιητή που έχει κατακτήσει την αξία αυτής της εικαστικής θέασης); Πέφτει λοιπόν: α) σε σημεία ή ορισμένες "εκτάσεις" στον ανέφελο ουρανό και στην πρωινή θάλασσα, και αναδεικνύει το «λαμπρ[ό]», πολύτιμο χρώμα τους: το σκούρο μπλε/μαβί· β) σε όλη την όχθη που την αναδεικνύει ως το απόλυτο, πολύτιμο, κίτρινο χρώμα.

Ας προσέξουμε όμως λίγο περισσότερο. Τα «λαμπρά μαβιά» περιβάλλονται από και προβάλλουν μέσα από τις χρωματικές στρώσεις του μπλε φόντου ουρανού και θάλασσας, δηλαδή "εξέχουν" τα «μαβιά» (χρώμα και μέγεθος), η λαμπρότητα των οποίων («λαμπρά») τους δίνει μια ορισμένη διαφοροποιητική σε σχέση με το μπλε του φόντου, πλαστικότητα. Το μπλε φόντο δεν είναι «λαμπρό», ούτε έχει ιδιαίτερο όγκο, γιατί δεν φωτίζεται σε όλη του την έκταση όπως στα συγκεκριμένα σημεία που "εξέχουν" τα μαβιά.

Την ίδια στιγμή, στις στρώσεις της κίτρινης όχθης "εξέχει" το όλον: η υλικότητα του κίτρινου έχει κατακτηθεί κατ' αφομοίωση όλων των ενδεχόμενων διαφορών στις αποχρώσεις και επιβάλλει τις αφομοιωμένες στρώσεις του εν είδει συμπαγούς μεγέθους, όπως το κίτρινο στον τοίχο της λοξής στέγης του πίνακα του Vermeer. Στη μια περίπτωση το πολύτιμο χρώμα "εξέχει" των χρωματικών στρώσεων –όπως συμβαίνει, ας πούμε για παράδειγμα, στην *Ένασπρη νύχτα* (*La nuit étoilée*) (1889) του V. Van Gogh²⁵, με το σπειροειδές νεφέλωμα, τα άστρα και το πορτοκαλί φεγγάρι· στη δεύτερη,

²⁴ Βλ. τις πολύ ενδιαφέρουσες επισημάνσεις του Alex. Nehamas για την εικαστική οργάνωση χρωμάτων και φωτισμού που διέπει το καθαφικό ποίημα και αποδίδει μια ορισμένη αισθητική αντίληψη για τη σχέση Τέχνης και Φύσης: «Cavafy's World of Art», *Grand Street* 8, 2 (Χειμώνας 1989): <<http://www.cavafy.com/companion/essays/content.asp?id=16>>

²⁵ Ο πίνακας (73.7 x 92.1 cm.) στη Νέα Υόρκη: Museum of Modern Art (MoMA). Βλ.: Παράρτημα, Εικ. 3.

τις έχει απορροφήσει και τις προβάλλει ως απόλυτο "εξέχον" όλον.

Το ζωγραφικό μάτι του ποιητή βλέπει την ίδια στιγμή χρώματα και μεγέθη να μορφοποιούνται, ακολουθώντας το φυσικό κυματισμό της πυκνότητας του φωτός: σε μια επιφάνεια "αφήνει" τις στρώσεις χρωμάτων και μεγεθών (τα «λαμπρά μαβιά»), σε μια άλλη, σχεδόν α ξεχώριστη, τοπογραφικά, με την πρώτη (πόσο απέχει η θάλασσα από την όχθη;), τις κωνεύει. Πρόκειται στην ουσία για δύο ζωγραφικές τακτικές εργασίας επί της υλικότητας του χρώματος και του μεγέθους/όγκου, που ενδιαφέρουν τον ποιητή για τη μορφοποίηση μιας ρηματικής υλικότητας, προς την επίτευξη της οποίας το παράδειγμα της ζωγραφικής έχει δεσποζουσα σημασία.

Ο ποιητής που εδώ μας ενδιαφέρει, καθώς στέκεται για μια στιγμή («λίγο») απέναντι στη φύση, είναι απολύτως δεμένος με «φαντασίες», «αναμνήσεις» και «ινδάλματα της ηδονής», που κουβαλάει παντού και "βλέπει" παντού, ακόμα «κ' εδώ», στο κομμάτι δηλαδή της φύσης με τα «λαμπρά μαβιά» και την «κίτρινη όχθη». Έχει επίγνωση της κατάστασής του και δέχεται ότι το πιθανότερο είναι να απατηθεί αν προσπαθήσει να απεμπλακεί από αυτήν, αλλά κάτι τέτοιο δεν τον ενοχλεί («Κι ας γελασθώ πως βλέπω αυτά»), επειδή ακριβώς –και εδώ είναι το σημαντικότερο– η δύναμη αυτού που είδε στ' «αλήθεια», σε «μια στιγμή» με ακαριαίο τρόπο (το μάτι του ζωγράφου), όταν στάθηκε απέναντί του για πρώτη φορά («πρωτοστάθηκα»), ήταν τόσο μεγάλη, ώστε τον ανάγκασε να δει και να σκεφτεί πάνω σ' αυτό· επειδή ακριβώς, μπορούμε να συνεχίσουμε, υπάρχει ένα κέρδος που έχει αποκομίσει και επιθυμεί όχι μόνο να το κοινοποιήσει στην πρώτη στροφή, αλλά και να το "προτείνει" εν είδει (άτυπης) θεωρίας για την καλλιτεχνική/ποιητική μορφοποίηση, στη δεύτερη στροφή.

Γι' αυτό άλλωστε και επιστρέφει στο ίδιο θέαμα (η εμφατική –και λόγω εσωτερικής παύσης– φράση στην αρχή των δίστιχων: «Εδώ ας σταθώ») και ως ποιητής που έχει αφομοιώσει το μεγάλο μάθημα της ζωγραφικής για τα χρώματα και τα μεγέθη, "λέει" το θέαμα υποτυπώνοντάς το: τότε που «πρωτοστάθηκε» το είχε δει· τώρα και «εδώ» το "λέει" γράφοντας.

Αν το θέαμα της φύσης όταν «πρωτοστάθηκε», δεν τον είχε δεσμεύσει, όπως δεσμεύει τους ζωγράφους, θα είχε μείνει στην προσφιλή του θεματική, το τρίπτυχο της οποίας

θεματοποιείται ρητά στους τελευταίους στίχους, και βέβαια δεν θα υπήρχε λόγος να κάνει ότι «γελάστηκε», ούτε και να βεβαιώσει αμέσως μετά ότι τότε είχε δει στην πραγματικότητα (στ' «αλήθεια»).

Σε τι εξυπηρετεί η εν παρενθέσει (η παρένθεση και η λειτουργία της στην καθαφική ποίηση, μείζον επίσης θέμα ποιητικής τέχνης) επεξήγηση και βεβαίωση περί αληθείας προς τον αναγνώστη του ποιήματος, μια ας πούμε *carpatio benevolentiae*; Γιατί επείγει να πειστεί ο αναγνώστης ότι ο ομιλητής στο ποίημα πράγματι είδε; Ή καλύτερα, επειδή τα πράγματα είναι απαιτητικά στο καθαφικό ποίημα: γιατί επείγει ο ίδιος ο ομιλητής να πείσει τον εαυτό του ότι είδε; Τί έχει κερδίσει ως ποιητής από τη δύναμη που τον ώθησε να δει; Πού μπορούμε να το εντοπίσουμε στο ποίημα;

Έχει κερδίσει, μπορούμε, εύλογα πιστεύω, να απαντήσουμε, την πολύτιμη φράση που δουλεύεται σε βάθος, σε στρώσεις όπως τα χρώματα και τα μεγέθη τους, και άρα μπορεί εκείνη να "εξέχει". Εξού και η ποιητική θεωρία: η στερεοσκοπική πραγμάτωση για τις «φαντασίες», τις «αναμνήσεις» και τα «ινδάσματα της ηδονής», κατακτάται αν ο ποιητής μπορεί να "δει" και έτσι να κατακτήσει την καλλιτεχνικά «πολύτιμη» υλικότητά τους, όταν «πρωτοσταθ[εί]» απέναντί τους με τον τρόπο του ζωγράφου, για να μην παγιδευτεί -με καθαφικούς πάλι όρους- στην «ολιγόβια»²⁶ φωτογράφιση της επιφανειακής περιγραφικής ποίηση· αυτό έχει συμβεί με αρκετούς ομοτέχνους προφανώς, από την αποτυχία των οποίων (στέκονται επίσης αλλά δεν βλέπουν με τον τρόπο που επιβάλλεται να δουν) σπεύδει να διαφοροποιηθεί ο ομιλητής με το «κ' εγώ»: «Κι ας δώ κ' εγώ τη φύσι λίγο».

Μ' άλλα λόγια, ο ομιλητής έχει κερδίσει να γράψει όχι για το «λαμπρό μαβί» και την «κίτρινη» όχθη, κινούμενος στην προφάνεια των εντυπώσεων, αλλά το «λαμπρό μαβί» και την «κίτρινη όχθη», την υλικότητα δηλαδή του βάθους τους, των στρώσεών τους· έχει κατακτήσει άρα τον τρόπο απόδοσης της πολύτιμης υλικότητας των στρώσεων «φαντασιών», «αναμνήσεων» και «ινδαλμάτων της ηδονής».

[4.] Ωριμο ποίημα ποιητικής, [το «Θάλασσα του πρωϊού», που φωτίζει την καθαφική ποίηση, ταυτόχρονα προς τα πίσω

²⁶ Κ. Π. Καβάφης, *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής (1902-1911)*, 37.

Σχόλιο [D38]: Άδελος τίτλος:

Συμπέρασμα για την καθαφική ποιητική

και προς τα μπρος, οι ζωγραφικές συναρτήσεις της οποίας χρειάζεται να απασχολήσουν συστηματικά την έρευνα.]

Τώρα βέβαια, αν ο ομιλητής στο καθαφικό ποίημα δεν έχει εμπρός του παρά ό,τι ο Μπεργκότ στη *Φυλακισμένη* του Proust, δηλαδή έναν πίνακα, έχοντας "οδηγήσει", όπως προανέφερα, τη φύση στον εκθεσιακό χώρο του μουσείου και μαζί βέβαια τους αναγνώστες που γίνονται πλέον και θεατές, αυτό ανοίγει μια άκρως ενδιαφέρουσα προοπτική στη μελέτη του ζητήματος της μοντέρνας αναμέτρησης του λόγου με την εικόνα· αναμέτρησης η οποία "γραμμένη" στο μυθιστόρημα και στο ποίημα "εκτίθεται" για όσες και όσους είναι σε θέση όχι μόνον να τη διαβάσουν αλλά και να τη "δουν" στο -πραγματικό ή/και το φαντασιακό- μουσείο.

Σχόλιο [D39]: Τακτικές ανάγνωσης

Διατυπώσεις-κλειδιά

Το κριτικό περιεχόμενο της ανάγνωσης

Όροι/Έννοιες

Θέση [: Επαχέρημα]

Νέα ερμηνευτική πρόταση

Συμβολή στην έρευνα

Παράρτημα



Εικ. 1

J. Vermeer, *Άποψη του Ντελφτ* (*Gezicht op Delft*) (1660-1661), (98 x 118 cm.), Χάγη: Mauritshuis Museum.



Εικ. 2

J. Vermeer, *Άποψη του Ντελφτ* (*Gezicht op Delft*) (1660-1661)
[λεπτομέρεια= Η «πολύτιμη» «μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου» (Proust)].



Εικ. 3

V. Van Gogh, *Ένασπρη νύχτα (La nuit étoilée)* (1889) (73.7 x 92.1 cm.),
Νέα Υόρκη: Museum of Modern Art (MoMA).