ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ:
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΕΥΣΤΡΑΤΙΑ ΒΟΥΣΒΟΥΝΗ

ΣΩΜΑ, ΑΝΔΡΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΕΣ: ΠΑΠΑΡΟΥΣΗ ΜΑΡΙΑ
ΛΟΥΜΑΚΟΥ ΜΑΡΙΑ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΒΟΛΟΣ
2015

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»

Αριθ. Εισ.: 14175/1
Ημερ. Εισ.: 25-10-2016
Δωρεά: Συγγραφέας
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΠΔΕ
2015
ΒΟΥ

Θάθελα αυτήν την μνήμη να την πώ...
Μα έτσι εσβύσθη πια... σαν τίποτε δεν απομένει –
γιατί μακρυά, στα πρώτα εφηβικά μου χρόνια κείται.

Δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί...
Εκείνη του Αυγούστου - Αύγουστος ήταν; - η βραδυά...
Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια· ήσαν, θαρρώ, μαβιά...
Α ναι, μαβιά· ένα περίφημο μαβί.

Κ. Π. Καβάφης, {Μακρυά, (1914)}, }Από τα Ποιήματα 1897-1933, Ίκαρος 1984

Στον άνθρωπο που εν αγνοία του μου άλλαξε τον τρόπο σκέψης,
στο Γιώργο...

Περιεχόμενα

Σελίδες

Περιεχόμενα.....1
Εισαγωγή.....2
Θεωρητικά προλεγόμενα.....4

Κεφάλαιο 1ο: Από τις σύγχρονες θεωρήσεις της ομοφυλοφιλίας στο χτες του καβαφικού ηδονισμού 6

1.1: Μελέτες, απόψεις και βιώματα Ελλήνων και Κυπρίων του 21ου αιώνα σχετικά με τον ομοερωτισμό.....6

1.2: Φεμινιστικές θεωρήσεις γύρω από την αναλυτική κατηγορία του φύλου στη διαμόρφωση της οποίας συνετέλεσαν ανθρωπολογικές, κοινωνιολογικές και ιστορικές παράμετροι.....16

1.3: Σχόλια περί του ηθικοκοινωνικού πλαισίου της εποχής του Κ. Π. Καβάφη.....20

Κεφάλαιο 2ο: Διερεύνηση των αντιπροσωπευτικών θεματικών της καβαφική ηδονικής ποίησης.....24

2.1: Γνωριμία με τον Κ. Π. Καβάφη.....24

2.2: Θεμελιώδεις άξονες της καβαφικής ηδονικής ποιητικής δημιουργίας.....34

2.3: Απόψεις μελετητών αναφορικά με την εξωτερίκευση του καβαφικού ερωτικού ενστίκτου μέσα από την ποίηση.....97

Συμπεράσματα:.....119

Βιβλιογραφία:.....122

Περίληψη:.....129

Εισαγωγή

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελεί μια προσπάθεια διερεύνησης του ζητήματος της ομοφυλοφιλίας ως μιας σεξουαλικής ταυτότητας και έκφρασης ιδωμένη από κοινωνική, ψυχολογική και λογοτεχνική σκοπιά. Πιο αναλυτικά, θα εξεταστούν οι τρόποι με τους οποίους οι έμφυλες σχέσεις, οι κοινωνικοί ρόλοι των φύλων και οι κυρίαρχοι Λόγοι που επιβάλλουν τη δυτική διμορφική εικόνα του σώματος νοηματοδοτούν την ομοφυλοφιλία και ορίζουν τη σχετική σωματική επιτελεστικότητα. Όπως, άλλωστε λέει και η Αμερικανίδα μετα-στρουκτουραλίστρια φιλόσοφος J. Butler: «Φύλο δεν είναι κάτι που κάποιος είναι, αλλά κάτι που κάνει. Δεν πρόκειται για είναι, αλλά για πράττειν.»

Η μεθοδολογία που ακολουθείται έχει να κάνει με την ανάλυση κειμένων κριτικών που έχουν ασχοληθεί με την ερωτική καβαφική ποίηση και με την αξιοποίηση γι΄ αυτό το σκοπό πληθώρας ποιητικών συνθέσεων του Αλεξανδρινού λογοτέχνη, που έχουν ως κοινή τους συνισταμένη τη σωματική απόλαυση και την ομοερωτική έλξη. Όπως εύλογα συνάγεται, λοιπόν, απ' όσα έχουν λεχθεί μέχρι στιγμής επί του θέματος που πραγματεύεται η εργασία αυτή, σκοπός της είναι η συγκρότηση μέσω ποιητικών τεχνικών μιας σεξουαλικής ταυτότητας και η κριτική αντιμετώπιση του ερωτικού «status quo» το οποίο αποδέχεται και υπερασπίζεται το ζευγάρι ως ετεροφυλοφιλική σύζευξη και που προκειμένου να διασφαλίσει την ακεραιότητα και ανθεκτικότητα αυτής της κοινωνικής κατασκευής μετατρέπεται συχνά σε μηχάνημα παραγωγής στείρων, αναχρονιστικών και μονοδιάστατων αντιλήψεων γύρω από το φύλο και το σώμα.

Στο θεωρητικό, λοιπόν, μέρος θα μας απασχολήσει η αναδρομικώς εξεταζόμενη πορεία του ομοερωτισμού, ξεκινώντας από σύγχρονες μελέτες, βιώματα και αντιλήψεις Ελλήνων και Κυπρίων, προχωρώντας σε φεμινιστικές θεωρήσεις και κοινωνιολογικές έρευνες με επίκεντρο τους ανδρισμούς και την έννοια του φύλου και καταλήγοντας σε σχολιασμό επί του ηθικοκοινωνικού πλαισίου της εποχής του Κ. Π. Καβάφη με στόχο την ανάδειξη της επαναστατικότητας του έργου του σε μια περίοδο φόβου και λογοκρισίας, οπότε η εξαναγκασμένη απόκρυψη και ο ψυχολογικός «εγκλεισμός», ήταν μονόδρομος από τη στιγμή που η ομοφυλοφιλία αντιμετωπιζόταν ως διαστροφή, ανωμαλία ή εμμονική διαταραχή.

Το μεθοδολογικό τμήμα της εργασίας ξεκινά με βιογραφικά, ψυχογραφικά και εργογραφικά στοιχεία σχετικά με τον Κ. Π. Καβάφη, ενώ στην συνέχεια αναλύονται ορισμένοι θεμελιώδεις κατά την κρίση της γραφούσης άξονες / θεματικές της καβαφικής ηδονικής ποιητικής δημιουργίας. Πρόκειται για τον ποιητικό χωροχρόνο συμπεριλαμβανομένων των συνθηκών που τον καθιστούν κατάλληλο για ιεροτελεστικές ερωτικές εμπειρίες, όπως το «μέσα» (και δη η κάμαρη) και το «έξω» της σκηνογραφίας των ποιητικών του δημιουργιών, το φως και το σκοτάδι, τα φυσικά και τεχνητά στοιχεία, η σημασία που προσδίδει στα τρία πρόσωπα του χρόνου ο ποιητής (παρελθόν, παρόν και

μέλλον) και ο ρόλος της μνημονικής ανάκλησης στην ανθεκτικότητα των ερωτικών βιωμάτων στο χρόνο. Επίσης, θα γίνει λόγος για τις κυριαρχούσες ανδρικές φιγούρες των ηδονικών ποιημάτων και τις ερωτικές προτιμήσεις του ποιητή. Ακόμη, θα αναλυθεί το ζήτημα της παγίωσης της ομορφιάς μέσα από το θάνατο, αλλά και ο καβαφικός φόβος του επερχόμενου γήρατος και του θανάτου και η συνεπακόλουθη μελαγχολία σε αντιπαραβολή με την εφηβολατρεία που διακρίνει τον ποιητή. Δεν θα παραλειφθεί, επιπλέον, σχολιασμός σχετικά με το παιχνίδι της απόκρυψης και της αποκάλυψης που λαμβάνει χώρα σε ένα αξιοσέβαστο μερίδιο των ηδονικών ποιημάτων. Αντικείμενο έρευνας θα αποτελέσει, κατόπιν, η αντισυμβατική για την εποχή της ηδονική ποίηση του Κ. Π. Καβάφη, ιδωμένη μέσα από την πολυπρισματική ανάλυση διαφόρων σύγχρονων και ασύγχρονων μελετητών του ποιητή όπως ο Τ. Μαλάνος, ο Μ. Πιερής, ο Γ. Π. Σαββίδης, η Μ. Αλεξίου, η Μ. Yourcenar και λοιποί.

Η σεξουαλικότητα είναι ένα θέμα που λίγο ως πολύ εμπίπτει στον κύκλο των ενδιαφερόντων των περισσότερων ανθρώπων και καλό είναι στη σύγχρονη εποχή να εξετάζεται ως όλο, μέρος του οποίου αποτελεί η σεξουαλική συνεύρεση, διότι η σεξουαλικότητα είναι στάση και συμπεριφορά που δύσκολα ερμηνεύεται αποκομμένη από ένα ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Η παρούσα εργασία συνιστά μια κοινωνιολογική και ψυχαναλυτική απόπειρα σκιαγράφησης της γκέι κουλτούρας επίκεντρο της οποίας αποτελεί ο Κωνσταντίνος Καβάφης, με την ελπίδα ότι θα διαβαστεί από ανθρώπους απελευθερωμένους από ταμπού και προκαταλήψεις ή από αυτούς που προτίθενται να αποβάλλουν ιδέες που υπερασπίζονται την ανισοτιμία των φύλων και την υπονόμευση της ομόφυλης κοινότητας.

Θεωρητικά προλεγόμενα

«Άνομη ηδονή», «πρόστυχη κάμαρη», «ηδονικά μέλη», «σώμα του έρωτος», «σάρκας γύμνωμα», «άσεμνα ξενύχτια» και πολλά άλλα ονοματικά σύνολα που εντοπίζονται σε στίχους των ποιημάτων του Καβάφη ενέχουν το ηδονικό στοιχείο και πολύ περισσότερο έναν εκλεπτυσμένα αναδυόμενο ομοερωτισμό, στοιχεία που καθιστούν την ποίηση αυτού του είδους, την μοντέρνα και τολμηρή, ιδιαιτέρως ελκυστική μέχρι και τη σύγχρονη εποχή.

Αξίζει όμως σ' αυτό το σημείο να παρεμβληθεί μια σύντομη παρένθεση που θα αποδειχθεί επωφελής για τη συνέχεια. Όπως προαναφέρθηκε και στα εισαγωγικά, η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελεί μια προσπάθεια χαρτογράφησης της ομοφυλοφιλικής πραγματικότητας με τη βοήθεια κοινωνιολογικών, ψυχολογικών και λογοτεχνικών εργαλείων. Με πιο απλά λόγια, η αξιοποίηση της καβαφικής ηδονικής ποίησης εξυπηρετεί με το μέγιστο δυνατό τρόπο κατά την κρίση της γραφούσης αυτό το σκοπό. Ο λόγος, λοιπόν, που επανέρχεται στο προσκήνιο το θέμα του στόχου της εργασίας αυτής είναι ο εξής: έχει παρατηρηθεί ότι οι περισσότερες έρευνες είτε αντιμετωπίζουν το ζήτημα της ομοφυλοφιλίας μέσα από συγχρονικά ή διαχρονικά στοιχεία που συμβάλλουν στη διαμόρφωση της ως σεξουαλικής ταυτότητας και κοινωνικής πράξης, είτε καταπιάνονται με την καβαφική ερωτική προοπτική, ορίζοντας ως ερευνητικό τους αντικείμενο ένα ή περισσότερα μοτίβα αυτής. Αναφορικά με το δεύτερο σκέλος του διαζευκτικού αυτού σχήματος αξίζει να διευκρινιστεί ότι πολλοί ερευνητές έχουν ασχοληθεί με τον φιλοσοφικό και τον ιστορικό και ελάχιστοι με τον ερωτικό Καβάφη. Αυτό συνέβη, σύμφωνα με τον Τ. Μαλάνο, διότι από ορισμένους παρατηρείτο η τάση να παρερμηνεύεται αυτού του είδους η ποίηση ως ένα προσωπικό ημερολόγιο του ποιητή στο οποίο εξομολογείται τη σεξουαλική του διαστροφή. Λίγες, λοιπόν, είναι οι περιπτώσεις που πραγματοποιούνται επίσημες μεθοδικές μελέτες που επιχειρούν να συνδυάσουν τον αναδρομικά ιδωμένο ομοερωτισμό με τη φιλολογική - λογοτεχνική αξιοποίηση των ηδονικών ποιημάτων του Καβάφη.

Ενδεικτικά, θα γίνει αναφορά αρχικά σε ορισμένες ερευνητικές προσπάθειες υπό τη μορφή βιβλίων ή διατριβών, αντικείμενο των οποίων αποτέλεσαν οι ανδρισμοί και οι ποικίλες εκφράσεις σεξουαλικότητας. Ο λόγος, λοιπόν, για ένα από τα αξιολογότερα έργα στο χώρο της ανθρωπολογίας και των επιστημών του φύλου που δεν είναι άλλο από το «Σώματα με σημασία» (2008) της γνωστής Αγγλίδας μετα-στρουκτουραλίστριας φιλοσόφου Judith Butler. Επίσης, ίσως θα μπορούσε να θεωρηθεί ασύγγνωστη η παράλειψη της μνημόνευσης της τρίτομης συλλογής του Michel Foucault που ακούει στο βαρυσήμαντο τίτλο «Ιστορία της Σεξουαλικότητας» (1978-1984). Με αφορμή το Γάλλο δομιστή, καλό είναι να αναφερθεί η διπλωματική εργασία μιας Ελληνίδας μεταπτυχιακής φοιτήτριας, της Ζδούκου Δέσποινας με τίτλο: «Γνώση, εξουσία, έμφυλα υποκείμενα και

η δυνατότητα αντίστασης, Φεμινιστικές προσεγγίσεις στο έργο του Μισέλ Φουκώ», η επιμέλεια της οποίας έγινε το 2007. Επιπλέον, η ερευνητική εργασία του Bob Connel συμπυκνωμένη στο βιβλίο «Το κοινωνικό φύλο» (2006) θεωρείται εμπεριστατωμένη και ενδελεχής, ενώ η θεωρητική του τοποθέτηση γύρω από ορισμούς της σεξουαλικότητας και του φύλου σε μια βάση διαπραγμάτευσης με το διαφορετικό έχει πολλάκις αποτελέσει βιβλιογραφική αναφορά.

Σε ό,τι αφορά τη διερεύνηση ευρύτερων θεματικών της καβαφικής ηδονικής ποίησης σημαντική είναι η συμβολή του Τίμου Μαλάνου με το έργο του «Ο Καβάφης» (1992), και η επιμέλεια του Μ. Πιερή στο συλλογικό έργο με τίτλο «Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη, επιλογή κριτικών κειμένων» (1999) στο οποίο τοποθετούνται κριτικοί και μελετητές όπως ο E. M. Forster, ο Edmund Keeley, η Diana Haas, ο Κ. Θ. Δημαράς, ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, ο Ι. Α. Σαρεγιάννης, ο Δ. Ν. Μαρωνίτης και λοιποί. Άξιος αναφοράς, φυσικά, κρίνεται και ο «Κύκλος Καβάφη» (1983), επίσης συλλογικό έργο στο οποίο ξεχωρίζουν οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις του Γ. Π. Σαββίδη, του Μιχάλη Πιερή και του Γιάννη Δάλλα. Η δε «Κριτική Παρουσίαση του Καβάφη», έργο που υπογράφει η Marguerite Yourcenar πρώτη φορά το 1958, περιλαμβάνει αξιοσημείωτες παρατηρήσεις σχετικά με τον καβαφικό ηδονισμό.

Τέλος, μια από τις ελάχιστες απόπειρες διερεύνησης της καβαφικής νοοτροπίας μέσα από ένα ξεκάθαρα ομοφυλόφιλο πρίσμα, που συνδυάζει, δηλαδή, την ανάλυση μιας άλλης σεξουαλικότητας, αποτολμώντας μια «συνάντηση» πρόσωπο με πρόσωπο με τον ερωτικό Καβάφη, είναι εκείνη του Δ. Παπανικολάου που τιτλοφορείται «Σαν κ' εμένα καμωμένοι» και δημοσιεύτηκε το 2014.

Από τις σύγχρονες θεωρήσεις της ομοφυλοφιλίας στο χτες του καβαφικού ηδονισμού

1.1'Μελέτες, απόψεις και βιώματα Ελλήνων και Κυπρίων του 21ου αιώνα σχετικά με τον ομοερωτισμό'

Η φυσική μας μαθαίνει ότι τα ετερώνυμα έλκονται και τα ομώνυμα απωθούνται. Η θρησκεία αντιλαμβάνεται τον ορισμό του ζευγαριού ως αποτέλεσμα της ένωσης ενός άντρα και μιας γυναίκας με τα ιερά δεσμά του γάμου, ενώ θεσμικά κατοχυρωμένοι αλλά και άτυποι κοινωνικοί κώδικες αδυνατούν να αντιληφθούν την ιδιότητα δυο ομοφυλόφιλων ανθρώπων ως συντρόφων που προσβλέπουν στη συμβίωση ή την υιοθεσία. Υπάρχουν, όμως, ορισμένες επιστήμες που υιοθετούν μια πιο ολιστική και αντικειμενική οπτική στα πράγματα. Τα μαθηματικά, επί παραδείγματι, που δεν γνωρίζουν από ηθικούς φραγμούς και κοινωνικώς αποδεκτές πράξεις μας διδάσκουν κάτι διαφορετικό. Οι πιθανοί συνδυασμοί ανά ζεύγη στην περίπτωση που έχω ένα σύνολο αποτελούμενο από δύο άντρες και δύο γυναίκες - έχοντας ως δεδομένο ότι η Γη δεν είναι ο Παράδεισος και δεν κατοικείται μόνο από δυο ανθρώπους διαφορετικού φύλου - είναι έξι, τέσσερα ετερόφυλα και δύο ομόφυλα. Μήπως, λοιπόν, τα μαθηματικά που δεν γνωρίζουν από ηθικούς αναστολές και κοινωνικούς κανόνες προσεγγίζουν λίγο περισσότερο την ανθρώπινη ψυχολογία με τις ποικίλες σεξουαλικότητες; Άνδρες, γυναίκες, ομοφυλόφιλοι, αμφιφυλόφιλοι ή τρανσέξουαλ σε οποιαδήποτε χώρα αυτού του κόσμου προσπαθούν να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους στον έρωτα και την αγάπη. Αυτό το αίτημα εντάσσεται στη σύγχρονη εποχή σε μια ουτοπική σφαίρα ή βρίσκει αληθινή ανταπόκριση και αν ναι σε ποιο βαθμό;

Λόγω της κοινωνικής πίεσης και του ψυχολογικού εκβιασμού που έχουν υποστεί άτομα με διαφορετικές σεξουαλικές επιλογές καθίσταται αδήριτη η ανάγκη για μια οργανωμένη και μεθοδική συζήτηση πάνω στο ζήτημα της ελεύθερης εκδήλωσης του ομοερωτικού πόθου. Το αίτημα αυτό για αναγνώριση σε θεσμικό και κοινωνικό επίπεδο των δικαιωμάτων της κοινότητας των Λ.Ο.Α.Τ (Λεσβίες - Ομοφυλόφιλοι - Αμφιφυλόφιλοι - Τρανσέξουαλ) ενισχύεται μεταξύ άλλων και λόγω έλλειψης ενός αξιοσέβαστου αριθμού εμπεριστατωμένων μελετών πάνω στις εμπειρίες, τα βιώματα και τις ανάγκες αυτών των ανθρώπων. Εκστρατείες και δράσεις φορέων προερχόμενων από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και κοινωνικής δικτύωσης οδήγησαν στην καθιέρωση της 17ης Μαΐου, ως Διεθνούς Ημέρας Κατά της Ομοφοβίας (Επαμεινώνδα, 2014).

Γίνεται λόγος για «σεξουαλικότητες» και «ανδρισμούς» στον πληθυντικό αριθμό, προκειμένου σε πρώτη φάση να παραπεμφθεί ο αναγνώστης σε ένα εύρος εκφράσεων σεξουαλικότητας στη βάση του οποίου καμία σεξουαλική ταυτότητα δεν είναι ανώτερη από την άλλη και κατόπιν να κληθεί σε μια ανοικτού τύπου διαπραγμάτευση με το

διαφορετικό. Η ομοερωτική επιθυμία δεν πηγάζει στις περισσότερες περιπτώσεις από μια συνειδητή επιλογή του ανθρώπου, αλλά αντιθέτως από μια εκ φύσεως ροπή προς το όμοιο φύλο, ακριβώς όπως λειτουργεί και στην περίπτωση της ετεροφυλοφιλίας. Επίσης, η χρήση του όρου «σεξουαλικότητες» γίνεται προκειμένου να ελαχιστοποιηθεί η κυριαρχία της αρρενωπής κανονικότητας και να συνειδητοποιηθεί ότι η ετεροφυλοφιλία δεν αποτελεί τον «προνομιούχο ένα», αλλά μια σεξουαλική έκφραση μεταξύ των υπολοίπων (Επαμεινώνδα, 2014). Και για να προληφθούν σχόλια σχετικά με τη μη σχετικότητα της αναφοράς στις Λ.Ο.Α.Τ κοινότητες με το θέμα της παρούσας εργασίας, καλό είναι να διευκρινιστεί ότι (η αναφορά) έγινε προκειμένου σε ένα πρωταρχικό μόνο επίπεδο του σχολιασμού να φωτιστεί το ζήτημα της πολλαπλότητας και της ποικιλομορφίας των σεξουαλικών συμπεριφορών. Επρόκειτο, δηλαδή, για μια σκόπιμη παρέκβαση βασισμένη σε έναν παραγωγικό τρόπο παρουσίασης του ομοερωτισμού με απαρχή το όλο (Λ.Ο.Α.Τ) και τελικό στόχο το μέρος και επίκεντρο του ενδιαφέροντος της γραφούσης (ομοφυλοφιλία).

Στα πλαίσια της τοποθέτησης του Foucault (1926-1984) πάνω στο θέμα της ανθρώπινης σεξουαλικότητας, για το οποίο μεταχειρίζεται τις σχετικιστικές έννοιες της αλήθειας και της γνώσης, πληροφορούμαστε ότι εφόσον η πραγματικότητα εκ των πραγμάτων αποτελεί κοινωνική σύλληψη, έτσι και οι σεξουαλικές ταυτότητες σε αυτή τη βάση λαμβάνονται υπόψη ως κοινωνικές κατασκευές (Foucault, 1979). Επίσης, στη διαμόρφωση της ανθρώπινης σεξουαλικότητας αλληλεπιδρούν βιολογικές, κοινωνικές, ψυχολογικές και περιστασιακές συνιστώσες που επιτάσσουν τη εξέταση του πολυμερούς και ρευστότατου χαρακτήρα της σεξουαλικότητας μέσα από ένα διεπιστημονικό πρίσμα (Harlow, 1958· Vance, 1989).

Η προσέγγιση του ζητήματος του ομοερωτισμού θα συντελεστεί σε τέσσερα επίπεδα, τη μελέτη των κυρίαρχων αντιλήψεων και των κοινωνικών νορμών που τον οριοθετούν ως σεξουαλική ταυτότητα, τις προβλέψεις του νομικού πλαισίου στο οποίο εντάσσεται, ορισμένα βιώματα και εμπειρίες των ομοφυλόφιλων και τέλος τις ανάγκες και τις προοπτικές για αναγνώριση και κατοχύρωση των δικαιωμάτων αυτών των ανθρώπων μέσα από την κινητοποίηση τους γι' αυτό το σκοπό.

Σύμφωνα με έρευνες του Α. Ονουφρίου αναφορικά με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται κυπριακό πληθυσμιακό δείγμα την πολλαπλότητα της σεξουαλικής ταυτότητας, έχει διαπιστωθεί ότι εθνοκεντρικές και φαλλοκεντρικές ιδέες είναι πολύ καλά εδραιωμένες με αποτέλεσμα την περιθωριοποίηση, τελικά, ατόμων που αντιβαίνουν στις επικρατούσες αντιλήψεις γύρω από τους κοινωνικούς ρόλους των φύλων. Θεμελιώδης διαπίστωση στην έρευνα του εν λόγω μελετητή αποτέλεσε ότι οι επικρατούσες μορφές ερωτικής επιθυμίας επιτάσσουν και υπερασπίζονται την ετεροφυλοφιλική έλξη, ενώ οποιαδήποτε έλξη παρεκκλίνει απ΄ αυτόν τον άτυπο κώδικα θεωρείται συχνά απαράδεκτη και απορριπτέα. Η διαπίστωση αυτή με τη σειρά της βασίστηκε εν πολλοίς στην αφετηριακή για την έρευνα του Ονουφρίου θέση της J. Butler, σύμφωνα με την οποία τα ρευστά κατά βάση υποκείμενα διαπλάθονται μέσα από «ζώνες αποκλεισμών» που λειτουργούν ως

εργοστάσια παραγωγής άλλων υποκειμένων που με τη σειρά τους φέρουν την επιθυμητή υποδειγματική σεξουαλική συμπεριφορά με στόχο την επιβολή τους σε περιθωριοποιημένες μορφές, τα αποκείμενα, ορίζοντας τελικά ως παρεκκλίνουσα οποιαδήποτε στάση – συμπεριφορά - επιθυμία βρίσκεται εκτός της ετεροφυλοφιλικής σφαίρας (Butler, 2005).

Γενικότερα, το θέμα τις ομοφυλοφιλίας αντιμετωπίζεται με καχυποψία και στην κυπριακή κοινότητα, ενώ γυναίκες που ερωτήθηκαν εάν μια γυναίκα μπορεί στην Κύπρο να διαπραγματευτεί την ομοφυλοφιλική της ταυτότητα και να διεκδικήσει τα δικαιώματά της σε προσωπικό επίπεδο, απάντησαν ότι αν επιθυμεί κάτι τέτοιο καλό είναι να το επιχειρήσει σε κάποια άλλη χώρα του εξωτερικού (Επαμεινώνδα, 2014).

Επιστρέφοντας όμως στο ζήτημα της συγκρότησης των ταυτοτήτων, ωφέλιμο κρίνεται ότι πρέπει να ξεκαθαριστεί πως μια ταυτότητα που βρίσκεται σε εξέλιξη αλληλεπιδρά τόσο με εθνοτικά στοιχεία όσο και με οριοθετήσεις που προέρχονται από διαπραγματεύσεις πάνω στις έμφυλες σχέσεις, τη σεξουαλικότητα και τους κοινωνικούς ρόλους των φύλων, με τον άντρα να συνιστά την ηγεμονική φιγούρα και το στυλοβάτη του σπιτιού και τη γυναίκα αυτή που αναλαμβάνει την πλήρη μέριμνα της συντήρησης και αναβάθμισης της οικογένειας και του οικιακού χώρου (Στρατηγάκη, 2012).

Το έρεισμα της κυρίαρχης ετεροφυλοφιλίας που απολαμβάνει κοινής αναγνώρισης και πλήρους νομοθετικής κάλυψης είναι η ανδρική ηγεμονία που συνεπάγεται την αντικειμενοποίηση των γυναικών (Rubin, 1984· Bourdieu, 2001). Η ετεροφυλοφιλία εκλαμβάνεται από φεμινίστριες όπως η Jackson Segal ως ένα σύνθετο και πολυπαραγοντικό φαινόμενο, η κοινωνική διαμόρφωση του οποίου έχει αναπτύξει μηχανισμούς υποστήριξης της επιβολής των ανδρών στις γυναίκες, με τους οποίους υποθάλπει την άσκηση σωματικής και λεκτικής βίας, καθιστώντας τις γυναίκες ανήμπορες να προβάλλουν αντίσταση (Jackson, 1999· Segal, 1997). Από διάσημους ανθρωπολόγους, κοινωνιολόγους και φεμινιστές, λοιπόν, προτείνεται με στόχο την άμβλυνση του εν λόγω προβλήματος μια επαναδιαπραγμάτευση των κοινωνικών παραμέτρων που νοηματοδοτούν την ετεροφυλοφιλία και μια ανοιχτή συζήτηση πάνω στις λεγόμενες «τεχνολογίες του φύλου» (Επαμεινώνδα, 2014: 43). Οι περισσότερες σχέσεις ενέχουν επί της ουσίας άτυπους κανόνες που προέρχονται από «παιχνίδια εξουσίας». Οι εξουσιαστικοί λόγοι που έχουν εγγραφεί πάνω στο ανδρικό φύλο, καθιστώντας ακλόνητη την σεξουαλική του ισχύ, ανανεώνονται από μεθοδευμένες διαδικασίες που ορίζουν τις γυναίκες ως το θηλυκό και τους άντρες ως το οικουμενικό στα πλαίσια μιας ετεροφυλοφιλίας κανονιστικού χαρακτήρα (Braidotti, 2002).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον κάπου εδώ παρουσιάζει η παρατήρηση της Butler σχετικά με το κοινωνικό προπέτασμα της ετεροφυλοφιλίας το οποίο και νοείται ως μια κωμικοτραγική παρερμήνευση αυτού που ορίζεται ως φυσιολογικό, θεμιτό και γνήσιο (Butler, 1997). Η Βρετανίδα φιλόσοφος έχει βασίσει μεγάλο τμήμα της μελέτης της πάνω στη φουκωική θεώρηση, από την οποία θα επιλεγεί ένα τμήμα της, κατά το οποίο ο Γάλλος δομιστής αναλύει με παραστατικό τρόπο το μηχανισμό παραγωγής μιας υποκειμενοποιημένης

τελικά αλήθειας και γνώσης γύρω από το σεξ που έχει ως εξής (Φουκώ, 1982: 95):

«Εδώ και πολλά χρόνια, ζούμε όλοι στο βασίλειο του πρίγκιπα Mangogul: κατατρυχόμενοι από μια απέραντη περιέργεια για το σεξ, επιμένοντας να το ανακρίνουμε, μη χορταίνοντας να το ακούμε και να ακούμε τους άλλους να μιλούν γι' αυτό, πρόθυμοι να εφεύρουμε όλα τα μαγικά δαχτυλίδια που θα μπορούσαν να παραβιάσουν την αυθεντικότητά του».

Η λογική της παραγωγής αποκείμενων και παρεκκλινουσών σεξουαλικών ταυτοτήτων προκύπτει μέσα από αποτροπές, προτροπές και επιταγές που αποβλέπουν στη δημιουργία μιας ομογενοποιημένης σεξουαλικότητας χαρακτηριζόμενης από συνοχή και τακτικότητα (Butler, 1997). Η Fuss με τη σειρά της ασκώντας κριτική στην οπτική της Witting περί ανατροπής της σύγχρονης κυρίαρχης ετεροφυλοφιλικής κουλτούρας μέσα από μια νέα επιστημολογία απαλλαγμένη από διμορφικές κατηγοριοποιήσεις, ισχυρίζεται ότι πρόκειται περί ενός εκκολαπτόμενου λεσβιασμού ως αντίπαλου δέους της φαλλικής ηγεμονίας που στοχεύει στη δημιουργία μιας νέας σεξουαλικής επικράτησης και όχι σε μια ρυθμιστική τακτική, πρωταρχικό μέλημα της οποία θα όφειλε να συνιστά η ισότιμη αντιμετώπιση των ποικίλων σεξουαλικών ταυτοτήτων (Fuss, 1991).

Ο Ονουφρίου, προκειμένου να αποφευχθεί μια περαιτέρω «εξάπλωση» του μοντέλου της ετεροκανονικότητας ως του πλέον θεμιτού και ορθόδοξου, προτείνει να μελετηθούν οι ρόλοι των φύλων μέσα από την παραστασιακή τους επιτελεστικότητα, που σύμφωνα με την Butler πραγματώνεται μέσα από κοινωνικοποιητικές, κανονιστικές, υποδειγματικές, προτυπικές μορφές, που ρυθμίζουν τι είναι θεμιτό και αθέμιτο, επιτρεπτό και απαγορευτέο, φυσιολογικό ή παρεκκλίνον. Αυτές οι ρυθμιστικές διαδικασίες που οριοθετούν το πεδίο δράσης και σεξουαλικής έκφρασης των φύλων εγγράφονται πάνω στο ανθρώπινο σώμα, το οποίο καθίσταται τελικά φορέας και παραγωγός μιας διαιωνιζόμενης προσπάθειας ετικετοποίησης και διαχωρισμού του υποκειμένου από το αποκείμενο (Butler, 1990).

Εστιάζοντας, τώρα, στη διαχείριση της ομόφυλης πραγματικότητας από τον Τύπο και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης γενικότερα, χρήσιμες αξιολογούνται οι μελέτες των Steiner, Fejes και Petrich πριν τη δεκαετία του '60 στην Αμερική πάνω σε κείμενα Λ.Ο.Α.Τ περιεχομένου που παρουσίαζαν την ομόφυλη σεξουαλική ταυτότητα ως αφύσικη και ανήθικη. Παρά ταύτα και με την πάροδο των χρόνων οι αγώνες διεκδίκησης των δικαιωμάτων από πλευράς της γκέι κοινότητας της Αμερικής συνέβαλε σε μια διαλλακτικότερη αντιμετώπιση αυτής από τον Τύπο και τα Μ.Μ.Ε. Τα μέσα είχαν πλέον αρχίσει να αυξάνουν τη συχνότητα δημοσιευμάτων τους σχετικά με την αναγκαιότητα της κοινωνικής αποδοχής της ομοφυλόφιλης πληθυσμιακής μερίδας των πολιτών της Αμερικής.

Τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης διαδραματίζουν συχνά ένα διττό ρόλο σε σχέση με το έργο τους περί κοινωνικής πληροφόρησης και ψυχαγωγίας, εννοώντας ότι όντως από τη μια πλευρά συμβάλλουν στην ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης πάνω σε τρέχοντα και

φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα, αλλά την ίδια στιγμή παραπληροφορούν τους πολίτες, μεγεθύνοντας ή σμικρύνοντας κατά τη βούληση των διευθυντών έντυπων φυλλαδίων, των καναλαρχών και των ιδιοκτητών δημόσιων ή ιδιωτικών ραδιοτηλεοπτικών σταθμών τη σημασία θεμάτων που θα όφειλαν να χειρίζονται με έναν αντικειμενικότερο και παράλληλα ανθρωπιστικότερο τρόπο. Τα Μ.Μ.Ε, όμως, είναι ένας μόνος παράγοντας που διηθεί την ομόφυλη πραγματικότητα μέσα από φίλτρα υποκειμενισμού, αμοραλισμού και πεποιθήσεων περί διατήρησης της κοινωνικής συνοχής ακόμη και σε θέματα που εξ ορισμού επαφίενται στην αυτοδιάθεση των ατόμων και την κατά βούληση διαμόρφωση ζητημάτων πρακτικού βίου. Ο σεξισμός και ο ετεροσεξισμός, προϊόντα της επικαλούμενης νατουραλιστικής ανωτερότητας των αντρών αποτελούν την κινητήριο δύναμη των εξουσιαστικών κοινωνικών νορμών που υπόγεια και σχεδόν ανεπαίσθητα πολλές φορές ασκούν τον κοινωνικό τους έλεγχο (Welzer - Lang & Μεϊδάνη & Παπαθανασίου, 2004).

Προκειμένου, λοιπόν, να αποφευχθούν χαρακτηρισμοί περί ρατσισμού και ομοφοβίας ως συνέπεια μιας έκδηλης υποστήριξης από πλευράς του δημόσιου και πολιτικού διαλόγου του ετεροφυλοφιλικού «status quo», σπάνια τίθενται στο πολιτικό τραπέζι ζητήματα περί αναγκαιότητας της θέσπισης των δικαιωμάτων των ομόφυλων ζευγαριών στη συμβίωση και την υιοθεσία των παιδιών. Αυτό, επιπροσθέτως, συμβαίνει προκειμένου να αποφευχθούν αμήχανες συμπεριφορές και μη διαχειρίσιμα διαπραγματευτικά κενά στα οποία και οι πολιτικοί αρχηγοί θα αποδώσουν εν τέλει τις αιτίες της αδυναμίας αναγνώρισης και κατοχύρωσης των εν λόγω δικαιωμάτων. Μάλιστα, δεδομένα που συνελέγησαν από τους Χ. Παπαθανασίου και Θ. Αποστολίδη αναφορικά με τις απόψεις Ελλήνων πολιτικών αρχηγών και αξιωματούχων σχετικά με την ομόφυλη σεξουαλική έκφραση, αλλά και αναφορικά με την άποψη πολιτών σχετικά με την εκπροσώπηση τους από γκέι πολιτικό, έδειξαν ότι το διμορφικό μοντέλο «φυσιολογικού/παθολογικού» έχει εδραιωθεί καλά πάνω σε μια αιτιοκρατικώς τεκμηριωμένη θέση, κατά την οποία αυτός που αδυνατεί να πραγματώσει τα «ιδεώδη» της ετεροφυλοφιλίας είναι ελλειπτικός, αναξιόπιστος και επίφοβος να διαχειριστεί μείζονος σημασίας κοινωνικά ζητήματα όπως η εξυγίανση της οικονομικής κατάστασης μιας χώρας ή η βελτιστοποίηση της ποιότητας της παρεχόμενης δημόσιας εκπαίδευσης (Επαμεινώνδα, 2014).

Η κυριότερη διαφοροποίηση της ελληνικής κοινωνίας σε θέματα αποδοχής και στήριξης ποικίλων σεξουαλικών ταυτοτήτων εντοπίζεται στην συνύπαρξη δυο αντιπαραβαλλόμενων αξιακών συστημάτων, του «ορθόδοξου» σύμφωνα με το οποίο οι αξίες μετουσιώνονται σε κανόνες διαπνεόμενους από τα ιδανικά της μετά θάνατον ζωής, και του «αγοραίου» κατά το οποίο οι αξίες νοούνται ως κριτήρια βασισμένα στην αρχή της ατομικής ευθύνης (Λάζος, 1997).

Συνοψίζοντας τις παρατηρήσεις περί του αντίκτυπου της κοινωνικοπολιτικής διαχείρισης του ζητήματος της ομοφυλοφιλίας, λοιπόν, θα λέγαμε ότι έχει οπωσδήποτε συντελεστεί σε κοινωνικό επίπεδο μια μετάβαση από τις άλλοτε ακώλυτες ομοφοβικές

εξάρσεις σε έναν ανεπαίσθητο ετεροσεξισμό που, ωστόσο, δεν μεταλλάσσεται σταδιακά σε πράξεις διασφάλισης της διεμφυλικής ισοτιμίας, αλλά συντηρείται εξαιτίας των νομοθετικών κενών, της κοινωνικής αμεριμνησίας, της απουσίας διαλόγου επί του ζητήματος της πολλαπλότητας των ταυτοτήτων από εκπαιδευτικούς φορείς, διαιωνίζοντας εν τέλει μια συμφωνηθείσα αποσιώπηση των αναγκών της ομόφυλης πραγματικότητας (Επαμεινώνδα, 2014).

Τα τελευταία σαράντα περίπου χρόνια, οπότε και οι ομοφυλόφιλοι ξεκινούν να προβάλλουν με διάφορα μέσα την επιτακτικότητα μιας ισότιμης αντιμετώπισης με τους υπόλοιπους πολίτες με ό,τι αυτό συνεπάγεται, η πορεία της αναγνώρισης και γνωστοποίησης των αναγκών και των δικαιωμάτων τους, όπως εύλογα συνάγεται απ' όσα προαναφέρθηκαν, δεν ήταν ούτε παντελώς ανοδική και απρόσκοπτη, ούτε άνευ διακυμάνσεων.

Πιο αναλυτικά, αλησμόνητο παραμένει μέχρι σήμερα το δυστυχές περιστατικό του 1969 που έλαβε χώρα στο Stonewall Inn των Η.Π.Α, ψυχαγωγικό κέντρο ομοφυλόφιλων το οποίο δέχτηκε αστυνομική επέλαση με στόχο το κλείσιμο αυτού και τον «σωφρονισμό» των κοινωνικώς αποκλινάντων. Ωστόσο, η περίοδος που διαδέχτηκε το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο υπήρξε για τις δυτικές κοινωνίες καθοριστική σε ό,τι αφορά την ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης πάνω σε θέματα που άπτοντο της σεξουαλικής έκφρασης, συμπεριφοράς και πράξης του πολίτη (Evans, 1993). Αποκορύφωμα της σεξουαλικής χειραφέτησης των ομοφυλόφιλων ατόμων αποτέλεσε η δεκαετία του ΄70 κατά την οποία η κατοχύρωση δικαιωμάτων και ελευθεριών της γκέι κοινότητας ήλθε στο προσκήνιο του κοινωνικοπολιτικού γίγνεσθαι. Το θετικό κοινωνικό κλίμα προς όφελος των ομοφυλόφιλων, όμως, δεν διατηρήθηκε ανόθευτο για πάνω από μια δεκαετία αφού το ΄80 με την έξαψη που γνώρισαν τα περιστατικά μετάδοσης του ιού του AIDS δεν απουσίασαν οι λοιδορίες και τα αποδοκιμαστικά σχόλια εις βάρος τους. Ωστόσο, μια δεκαετία αργότερα, όταν τέθηκε επί πολιτικού τάπητος το ζήτημα της στρατολόγησης των ομοφυλόφιλων στα πλαίσια μιας προσπάθειας υπονόμευσης όσων τάσσονται υπέρ ενός ανδρισμού που υστερεί, επανήλθαν στο προσκήνιο ζητήματα περί αναγνώρισης των δικαιωμάτων των ανθρώπων που έχουν διαφορετικό σεξουαλικό προσανατολισμό (Επαμεινώνδα, 2014).

Βέβαια, παρ' όλες τις προσπάθειες καταστολής, χειραγώγησης ή απόκρυψης της ανάγκης των ομοφυλόφιλων ανθρώπων για σεξουαλική απελευθέρωση από Μ.Μ.Ε και κοινωνικοπολιτικούς φορείς, απεδείχθη τελικά ότι η διεκδίκηση των δικαιωμάτων στον ομόφυλο έρωτα από κινήματα και αυτόνομους πολίτες δεν φιμώθηκε επί της ουσίας. Σύμφωνα με τον Antony Giddens η σεξουαλικότητα στα χέρια των θαρραλέων αποτελεί ένα όπλο χειραφέτησης ενάντια σε κάθε προσπάθεια ποδηγεσίας και ναρκοθέτησης της ελεύθερης αυτοδιαχείρισης και έκφρασης (Giddens, 1993). Άλλωστε, μην ξεχνάμε ότι η μελέτη της ομόφυλης σεξουαλικής ταυτότητας ως κοινωνικής κατασκευής αποτελεί μια διερεύνηση ενός διόλου ευκαταφρόνητου μέρους του αξιακού συστήματος μιας κοινωνίας (Επαμεινώνδα, 2014).

Αξιοσημείωτος σε πανευρωπαϊκό επίπεδο κρίνεται ο εκσυγχρονισμός του νομολογικού πλαισίου του Ευρωπαϊκού Δικαστηρίου Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων (Ε.Δ.Α.Δ) που αφορά την υπεράσπιση των δικαιωμάτων των ομοφυλόφιλων. Το Ε.Δ.Α.Δ σε συνεργασία με το Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο έχουν προχαράξει μια ανθρωπιστική γραμμή που στοχεύει στη σταδιακή κατοχύρωση των δικαιωμάτων των ομόφυλων ζευγαριών κάθε χώρας της Ευρωπαϊκής Ένωσης στη συμβίωση και τη δημιουργία οικογένειας. Τα νομολογικά πράγματα στην Ελλάδα και την Κύπρο παρουσιάζονται, φυσικά, αρκετά πιο συντηρητικά σε σχέση με μια ανεπτυγμένη και ανοιχτόμυαλη ευρωπαϊκή χώρα (βλ. Ολλανδία) υπό την έννοια ότι σε πολλές περιπτώσεις εκλείπει η κυβερνητική σύμπραξη των εν λόγω χωρών στη συγκρότηση σε διαλλακτικότερων πολιτικών, που σε πρώτη φάση αναγνωρίζουν τις ανάγκες των ανθρώπων αυτών και κατόπιν προωθούν τα αιτήματά τους για μια φιλελεύθερη και δημοκρατική αυτοδιάθεση (Επαμεινώνδα, 2014).

Σε ό,τι αφορά, τώρα, τη μελέτη του Α. Γιάνναρου στο έδαφος της Κυπριακής Δημοκρατίας σχετικά με το θέμα της ελεύθερης διακίνησης των ομόφυλων ζευγαριών, διαπιστώνεται ότι παρόλο που σύμφωνα με το Άρθρο 7 του Χάρτη Θεμελιωδών Δικαιωμάτων της Ευρωπαϊκής Ένωσης «κάθε πρόσωπο έχει το δικαίωμα στο σεβασμό της ιδιωτικής και οικογενειακής ζωής του, της κατοικίας του και των επικοινωνιών του» (Επίσημη Εφημερίδα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, 2010), σύμφωνα με τον Κανονισμό 1612/68 νόμιμα τέκνα Ευρωπαίων συζύγων πολιτών που έχουν επισημοποιήσει τη σχέση τους μέσω γάμου ή συμφώνου συμβίωσης δικαιούνται να ακολουθούν τους εργαζόμενους γονείς τους σε κράτος - μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης και σύμφωνα με την Οδηγία 73/148 κατοχυρώνεται η κατάργηση των περιορισμών στη διακίνηση και διαμονή των υπηκόων των κρατών μελών στο εσωτερικό της Κοινότητας, εντούτοις, η οδηγία 2004/38 του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου προϋποθέτει ότι η τέλεση γαμήλιου μυστηρίου ή η σύναψη συμφώνου συμβίωσης γίνεται αποδεκτή από το κράτος υποδοχής μόνο στην περίπτωση που η εν λόγω επισημοποίηση της σχέσης δυο ατόμων και ομοφυλόφιλων εν προκειμένω αναγνωρίζεται ως «ισοδύναμη» από το νομικό σύστημα της χώρας υποδοχής (Επαμεινώνδα, 2014).

Εύλογα αντιλαμβάνεται κανείς ότι η Οδηγία 2004/38, λειτουργεί μεν υπέρ του νομοθετικού πλαισίου του κράτους υποδοχής, αλλά δημιουργεί παράλληλα κάποιες νομικές και διαδικαστικές παρακωλήσεις στην ελεύθερη συμβίωση δύο ομοφυλόφιλων ατόμων, μιλώντας για την εγκατάσταση αυτών στο έδαφος της Κυπριακής Δημοκρατίας. Οι παρεμποδίσεις έχουν να κάνουν, πρώτον, με το ότι η παραχώρηση άδειας μόνιμης παραμονής ενός μετανάστη ομοφυλόφιλου συντρόφου Κύπριου πολίτη επαφίεται στη διακριτική ευχέρεια και συναφή θεσμική ελαστικότητα του Τμήματος Αλλοδαπών και Μετανάστευσης της Κύπρου, δεύτερον, με την αδυναμία αναγνώρισης από την Κυπριακή Πολιτεία του τελεσθέντος γάμου ή του υπογεγραμμένου συμφώνου συμβίωσης από ομοφυλόφιλους συντρόφους στη χώρα προέλευσης τους , τρίτον, με τη μη αποδοχή του δικαιώματος του ομόφυλου ζευγαριού να ακολουθήσει τα διαδικαστικά της υιοθεσίας παιδιού και τέταρτον, με την απαγόρευση καταβολής σύνταξης σε

ομοφυλόφιλο νόμιμο σύντροφο κατόπιν θανάτου του συζύγου του.

Συγκεφαλαιώνοντας τις παρατηρήσεις όπως προκύπτουν από την έρευνα του Α. Γιάνναρου σχετικά με τα νομικά και διαδικαστικά εμπόδια της παραμονής, συμβίωσης και δημιουργίας οικογένειας ενός ομόφυλου ζευγαριού μεταναστών σε χώρα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, το θεσμικό πλαίσιο της οποίας αδυνατεί να αναγνωρίσει και να υπερασπιστεί τα προαναφερθέντα κατ' άλλα αναφαίρετα δικαιώματα, καθίσταται αδήριτη η ανάγκη μιας διαβούλευσης μεταξύ των κρατών - μελών της Ευρωπαϊκής Ένωσης επί του ζητήματος των δικαιωμάτων της γκέι κοινότητας για να ληφθούν σοβαρά θεσμοθετημένα μέτρα που να λειτουργούν αποτελεσματικά υπέρ της ελεύθερης διακίνησης, αυτοδιάθεσης και αυτοπραγμάτωσης των ομοφυλόφιλων σε προσωπικό, οικογενειακό και κοινωνικό επίπεδο (Επαμεινώνδα, 2014)

Συνεχίζοντας με τα βιώματα των ομοφυλόφιλων σε Ελλάδα και Κύπρο αξιομνημόνευτη θεωρείται η μελέτη του Α. Ανδρέου πάνω στην «queer» συνεύρεση μέσα στο κυπριακό πάρκο. Ως «queer» ορίζεται στα αγγλικά κάτι το αλλόκοτο και ως ορισμός έχει υιοθετηθεί από μελετητές επιστημών του φύλου και ανθρωπολόγους προκειμένου να δηλωθούν οι σεξουαλικές ταυτότητες εκείνες που παρεκκλίνουν από την ηγεμονική επικράτηση της ετεροφυλοφιλικής κουλτούρας.

Τώρα σε ό,τι αφορά το εν λόγω ανθρωπολογικό πείραμα διαπιστώθηκε από τον Ανδρέου ότι οι θαμώνες του πάρκου έχουν να αντιμετωπίσουν ένα διττό ρίσκο το οποίο από τη μία πλευρά εντοπίζεται στην αποκάλυψη τους - που συνεπάγεται τον χλευασμό, τη ρατσιστική επίθεση και τον εξευτελισμό - και από την άλλη τη σύλληψη τους από την αστυνομία. Η αναζήτηση του υποψήφιου ερωτικού παρτενέρ και η συνεπακόλουθη ομοφυλόφιλη σεξουαλική εμπειρία στο πάρκο πάει χέρι χέρι με την αναπόφευκτη πολλές φορές πιθανότητα ομοφοβικής εκδήλωσης στην περίπτωση που η ερωτική περίπτυξη αυτού του είδους γίνει αντιληπτή από τον οποιοδήποτε, εφόσον το πάρκο δεν παύει ακόμη και το βράδυ να αποτελεί δημόσιο χώρο. Η ομοφοβική και ρατσιστική επίθεση επιτελεστικού χαρακτήρα, φυσικά, αποτελεί ένα ακόμη μέσο επιβολής της κυρίαρχης ανδρικής αρρενωπότητας ενάντια σε έναν «ελλειπτικό» ανδρισμό (Butler, 1990· Nayak & Kehily, 1996· Berube, 2003· Hennelly, 2010).

Μέσα στα πάρκα της Κύπρου όπου συνουσιάζονται ομοφυλόφιλοι άντρες καλλιεργούνται σχέσεις εξουσίας και σωματικές διαλεκτικές τόσο μεταξύ των θαμώνων και των περαστικών όσο και των θαμώνων μεταξύ τους. Η μη λεκτική επικοινωνία αξιοποιείται από τους θαμώνες προκειμένου αφενός να μην ξοδευτεί πολύτιμος χρόνος σε συστάσεις και συνομιλίες - που μπορεί να αποβούν καταστροφικές για τους επίδοξους εραστές με ανοιχτό πάντα το ενδεχόμενο μιας ανεπιθύμητης εισβολής και βίαιης διακοπής της ερωτικής πράξης από κάποιο περαστικό - και αφετέρου να εξασφαλιστεί η απαιτούμενη εχεμύθεια των ταυτοτήτων των εραστών που συμμετέχουν στην συνεύρεση. Επίσης, οι πολύ καλά εδραιωμένες ετεροσεξιστικές αντιλήψεις έχουν εισχωρήσει ακόμη και στους κόλπους της ομοφυλόφιλης κοινότητας, καθώς συχνά εντοπίζονται ομοφυλόφιλες φιγούρες που έχουν την ανάγκη να επιβάλλουν σε πιο θηλυπρεπείς απ'

αυτούς άντρες τη δική τους κανονιστική νόρμα σχετικά με τον τρόπο που οι δεύτεροι «οφείλουν» να τους ικανοποιήσουν. Επομένως, ένα είδος θυματοποίησης γεννάται ακόμα και στην υποκουλτούρα του πάρκου που δυσχεραίνει ακόμη περισσότερο τις συνθήκες πραγματοποίησης και απόλαυσης μιας ασφαλούς ομοφυλόφιλης σεξουαλικής πράξης (Επαμεινώνδα, 2014).

Τα προβλήματα των ομοφυλόφιλων, ωστόσο, δεν σταματούν στην έλλειψη κοινωνικής αποδοχής, τις ομοφοβικές και ρατσιστικές εκδηλώσεις εναντίον τους και την ενοχοποίηση τους για μια ταυτότητα που δεν επέλεξαν να φέρουν. Ο Κ. Φέλλας μελέτησε στην Κύπρο τις ψυχολογικές επιπτώσεις που δημιουργούνται στους ανθρώπους που είναι φορείς ή νοσούν από τον ιό HIV. Το ομοφυλόφιλο άτομο που πάσχει από τη νόσο του AIDS υποφέρει λόγω του κοινωνικού στίγματός του εξαιτίας τόσο των σεξουαλικών του προτιμήσεων όσο και της εξωτερικής του εμφάνισης. Η κατάστασή του επιβαρύνεται περαιτέρω, επειδή συχνά του δημιουργείται άγχος, μελαγχολία και κατάθλιψη, ενώ η αυτοπεποίθηση του πλήγεται πολλές φορές ανεπανόρθωτα. Ο φόβος του γύρω από την αποκάλυψη της σεξουαλικής του ταυτότητας του δημιουργεί την πεποίθηση ότι η μόνη λύση για να εξακολουθεί να ζει με μια στοιχειώδη αξιοπρέπεια είναι η απομόνωση και ο εγκλεισμός. Η αναγκαιότητα ενίσχυσης οργανωμένων δράσεων από ετερόφυλους και δη από ομόφυλους συλλόγους ψυχολογικής υποστήριξης των ατόμων αυτών είναι μεγάλη. Οι γκέι κοινότητες μπορούν μέσα από ενημερωτικές εκστρατείες και συλλογικές προσπάθειες να προσφέρουν διττή βοήθεια, συμβάλλοντας αφενός στην ελαχιστοποίηση και την εξάλειψη των ομοφοβικών συμπεριφορών που βιώνουν αυτά τα άτομα και στην άμβλυνση των κοινωνικών διακρίσεων εναντίον τους και αφετέρου υποστηρίζοντας τους συνεργαζόμενοι με νοσοκομειακά ιδρύματα και ψυχοθεραπευτικές οργανώσεις, προκειμένου να επιμηκύνουν οι ομοφυλόφιλοι το χρόνο ζωής τους και να επανακτήσουν το ηθικό τους (Επαμεινώνδα, 2014)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εμφανίζει, κατόπιν, η έρευνα της Α. Αποστολίδου στον ελλαδικό χώρο σχετικά με τα συγκλίνοντα και αποκλίνοντα σημεία μεταξύ θρησκείας και ανδρικής ομοερωτικής επιθυμίας, δυο εκ πρώτης όψεως αλληλοαντικρουόμενων πεδίων αυτοέκφρασης. Η αλήθεια είναι ότι η γκέι κουλτούρα εν πολλοίς αντιβαίνει στα ορθόδοξα χριστιανικά διδάγματα, όπως αυτά φυσικά εκφράζονται από εκκλησιαστικούς φορείς. Την ίδια στιγμή, όμως, μπορεί να συναντήσει κανείς έναν ομοφυλόφιλο άντρα ο οποίος πιστεύει στα θεία με ένα πολύ προσωπικό, ασυνήθιστο και ιδιαιτέρως κατανυκτικό τρόπο. Μπορεί ένας γκέι άντρας να έχει αναπτύξει στα πλαίσια ενός εσωτερικού μονολόγου μια ξεχωριστή επικοινωνία με την Παναγία την οποία αντιλαμβάνεται ως προστατευτική φιγούρα, να υποδύεται στην δουλειά του έναν ετεροφυλόφιλο, να υπηρετεί τα ιδανικά της δυτικώς ορισμένης γκέι κουλτούρας του και να καλείται να αποδείξει ορισμένες φορές ότι παρόλο που είναι γκέι έχει ανάγκη από την ελπίδα που αντλεί μέσα από την πίστη, αδιαφορώντας τελικά για το θεσμό της Εκκλησίας που ερμηνεύει πολλές φορές τα πατερικά κείμενα σύμφωνα με προσωπικά συμφέροντα και ιδιοτελείς βλέψεις.

Η ρευστότητα και η σχετικότητα των ιδεολογικών φορτίων, μάλιστα, των ανθρώπων εντοπίζεται σε ομοφυλόφιλους που αν και αγνωστικιστές εκδηλώνουν ανάγκες επικοινωνίας με τα θεία, την ίδια στιγμή που χριστιανοί ομοφυλόφιλοι αμφισβητούν έντονα και καταλήγουν σε μια επιλεκτική πίστη. Οι ομοφυλόφιλοι άντρες στην προσπάθειά τους να διαχειριστούν πολλές φορές αντιθετικές πολιτισμικές επιταγές μεταξύ ενός αποπειραθέντος νεοσύστατου ελληνικού κράτους να εκσυγχρονιστεί και να ακολουθήσει τα δυτικά πρότυπα και ενός εκκλησιαστικού θεσμού που μάχεται υπέρ των παραδόσεων και μιας αντικειμενοποιημένης επικρατούσας ηθικής, επικαλούνται επιχειρήματα που αφορούν το Θεό, τη μοίρα, τη φύση και λοιπά, ώστε να επιτύχουν την άμβλυνση της ασυμβατότητας μεταξύ του ομοερωτισμού και των θρησκευτικών καθωσπρεπιστικών κωδίκων.

Σε ό,τι, τέλος, αφορά την οργάνωση κινημάτων από τις Λ.Ο.Α.Τ κοινότητες της Ελλάδας πολλές φορές η δραστηριοποίηση αυτών δεν διενεργείται απρόσκοπτα με αποτέλεσμα πολλά απ' αυτά να παραμένουν τελικά στην καλή θέληση. Πιο αναλυτικά, πέρα από την απενοχοποίηση και αποποινικοποίηση της ομοφυλοφιλικής συνεύρεσης, επί της ουσίας δεν έχει προβλεφθεί κάποια νομοθετική κατοχύρωση του δικαιώματός τους στην τέλεση γαμήλιας τελετής ή τη σύναψη συμφωνητικού συμβίωσης. Έντονα επικριτικά σχόλια είχε δεχθεί ο δήμαρχος της Τήλου Α. Αλιφέρης όταν αποφάσισε να επιτρέψει σε δύο ομόφυλα ζευγάρια να παντρευτούν με πολιτικό γάμο, καθώς με βάση το περιεχόμενο του νόμου του 1982 περί εγκυρότητας του πολιτικού γάμου δεν διασαφηνίζεται κάπου ότι το ζεύγος πρέπει να συγκροτείται αποκλειστικά από άτομα διαφορετικού φύλου, με αποτέλεσμα τη δημιουργία πολλών και ποικίλλων πιθανών ερμηνειών και αποδόσεων του εν λόγω νόμου (Ζαχαριάδης & Βραδέλης, 2008).

Το ότι γενικά η ελληνική κοινωνία δεν είναι έτοιμη να αποδεχτεί εξολοκλήρου την ομοφυλοφιλία αποδεικνύεται μέσα από την άσκηση λογοκρισίας και την απαγόρευση από το Εθνικό Συμβούλιο Τηλεόρασης σε τηλεοπτικούς σταθμούς που προβάλλουν καθημερινές συνήθειες των ομοφυλόφιλων ατόμων ή κάποια ερωτική σκηνή, υποστηρίζοντας ότι με τέτοιου είδους θεάματα υπονομεύονται κοινοί και καθολικοί κώδικες ηθικής. Επίσης, στο Ευρωβαρόμετρο του 2007 οι Έλληνες σε ένα ποσοστό της τάξεως του 77% αποφάνθηκαν περί της ομοφυλοφιλίας ότι συνιστά μια ελαττωματική σεξουαλική ταυτότητα, ενώ, επίσης, υπάρχουν αυτή τη στιγμή στη χώρα διδακτέα συγγράμματα σε ελληνικά πανεπιστήμια που ορίζουν την ομοφυλοφιλία ως «διαστροφή» και τα ομοφυλόφιλα άτομα ανεπτυγμένα σε ανθυγιεινά και υποδεέστερα οικογενειακά περιβάλλοντα (Good as Y, 2003).

Η πρώτη οργανωμένη προσπάθεια συσπείρωσης ομοφυλόφιλων και φεμινιστικών δυνάμεων σε ένα κίνημα έγινε το 1975 και ονομάστηκε «Κίνημα Απελευθέρωσης Γυναικών», ενώ δύο χρόνια αργότερα ιδρύθηκε η «Αυτόνομη Ομάδα Ομοφυλόφιλων Γυναικών» (Μιχοπούλου, 2006).

Σήμερα έχει καθιερωθεί στη χώρα μας ο θεσμός των Pride σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη σύμφωνα με τον οποίο άτομα διαφορετικών σεξουαλικών ταυτοτήτων και προτιμήσεων

(κάτι που αποδεικνύεται και από τον εμβληματικό χαρακτήρα της πολύχρωμης σημαίας του Pride) συναντώνται στα κέντρα των πόλεων και ξεκινούν να παρελαύνουν και να φωνάζουν συνθήματα υπέρ της κατοχύρωσης μιας ισότιμης αντιμετώπισης τους με τα μέλη της ετεροφυλόφιλης κοινότητας και υπέρ της αναγνώρισης των αναπαλλοτρίωτων δικαιωμάτων τους σε κάθε έκφανση του ιδιωτικού και δημόσιου βίου τους (Επαμεινώνδα, 2014).

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση ορισμένων αξιόλογων μελετών πάνω στην κοινωνική αντιμετώπιση της ομόφυλης ταυτότητας, την (αν)ασφάλεια που αποπνέεται από ορισμένους νομοθετικούς μηχανισμούς στα άτομα αυτά, τα βιώματα και τις ανάγκες τους και τις προσπάθειες για αφύπνιση της κοινής γνώμης πάνω σε όσα δικαιούνται, πρέπει να συνειδητοποιηθεί ότι η ομοφυλοφιλία είναι άλλη μια σεξουαλική ταυτότητα τα, ερωτικά ένστικτα της οποίας εκδηλώνονται με την ίδια φυσικότητα όπως και στην ετεροφυλοφιλία. Μετά από πολλά περιστατικά φίμωσης και απαγόρευσης στα άτομα αυτά να εκφράζονται απρόσκοπτα και να εκδηλώνουν τον ερωτισμό τους, ήρθε, θεωρώ, το πλήρωμα του χρόνου για να σταματήσει η επιβολή με κάθε θεμιτό ή αθέμιτο, άμεσο ή έμμεσο τρόπο του ηγεμονικού ετεροσεξισμού που προσβλέπει στη δημιουργία μιας ομογενοποιημένης σεξουαλικής έκφρασης, προϋπόθεση για την θυσία της ευτυχίας των ανθρώπων αυτών στο βωμό της κοινωνικής συνοχής.

1.2: 'Φεμινιστικές θεωρήσεις γύρω από την αναλυτική κατηγορία του φύλου στη διαμόρφωση της οποίας συνετέλεσαν ανθρωπολογικές, κοινωνιολογικές και ιστορικές παράμετροι'

Άνδρες - γυναίκες, κυνηγοί - θηράματα, πολιτισμός - φύση, «κουβαλητές» - νοικοκυρές και πιο σύγχρονα εργοδότες - εργαζόμενες και λοιπά. Αυτά και άλλα πολλά δίπολα (συμπληρωματικά κατά την άποψη αντρών ανθρωπολόγων) απασχόλησαν τις πρώτες γυναίκες που θέλησαν να ερευνήσουν εκτενέστερα τι συνέβαινε στη σχέση των δύο φύλων.

Ξεκινώντας αναδρομικά, λοιπόν, θα λέγαμε ότι τη δεκαετία του '90 επιδιώχθηκε επαναφορά του μεταμοντέρνου και μεταστρουκτουραλιστικού φεμινισμού στην θέαση του βιολογικού φύλου μέσα από το φακό μιας κοινωνικοπολιτικής και πολιτισμικής σκοπιάς. Έγινε προσπάθεια αποδόμησης κλασικών ιεραρχικών δίπολων όπως «άντρας-γυναίκα», «ανδρισμός - θηλυκότητα» μέσα από ριζοσπαστικές αναλύσεις του φύλου. Σ' αυτή τη βάση διατυπώθηκαν τα εξής: πρώτον, το βιολογικό φύλο αποτελεί ρηματική απόρροια του κοινωνικού και όχι φυσική προϋπόθεσή του, δεύτερον, το κοινωνικό φύλο δεν πρέπει να δεσμεύεται από το βιολογικό και τις κοινωνικο-πολιτισμικές και πολιτικές ερμηνείες των βιολογικών σωμάτων, τρίτον, οι πολιτικές κατηγορίες «γυναίκα» και «άντρας» δεν είναι άλλες από τις εκ των υστέρων πολιτικές ερμηνείες πάνω σε αδρανή

βιολογικά σώματα, σχήμα που παραπέμπει στην αιτιοκρατική διάζευξη βιολογικό - κοινωνικό φύλο (Butler, 1993). Όσον αφορά, δε, τη θεωρία της παραστασιακής επιτελεστικότητας που η ίδια η Butler διατύπωσε, το φύλο (που είναι ρευστό) εγγράφεται ενεργητικά στο σώμα μέσα από σεξουαλικές συμπεριφορές, επιλογές, στάσεις, ηδονικά καλέσματα και λοιπά. Επομένως, δόθηκε αξία στα υποκείμενα των δύο φύλων και επιδιώχθηκε μια αντιουσιοκρατική προσέγγιση της διάκρισης «βιολογικό / κοινωνικό φύλο», η οποία αποκτά μια ενεργητικότητα εκφρασμένη μέσα από τη διαρκή διάπλαση του κοινωνικού φύλου που με τη σειρά του νοηματοδοτεί τη σχέση του με το βιολογικό, το οποίο αξιακά έπεται του κοινωνικού.

Έτσι, εφόσον διακρίνεται η επίδραση κοινωνικά διαμορφωμένων έμφυλων διαφορών πάνω στο βιολογικό φύλο, καταργείται η ισχύς του επιχειρήματος της διάκρισης ανάμεσα στο βιολογικό και το κοινωνικό φύλο. Οι πορείες που χαράσσονται από την αφετηρία της θεωρίας της παραστασιακής επιτελεστικότητας είναι δύο: η μία (κονστρουκτιβιστικά διατυπωμένη) κατευθύνεται προς τις διαδικασίες και τις τεχνικές μύησης εκείνες που διαπλάθουν το βιολογικό φύλο και η άλλη στρέφεται στην αποσύνθεση της διαφοράς ορμώμενη από φαινόμενα διάσχισης φύλου, διεμφυλικότητας, ετεροφυλενδυσίας και άλλα. Επίσης, το γεγονός (βάσει των ερευνών του Connell) ότι η κοινωνία λαμβάνει ως αυτονόητη παράμετρο της σεξουαλικής έκφρασης την ετεροσεξουαλικότητα υποστηρίζεται από πληθώρα επιστημονικών μελετών που ερευνούν το γονίδιο της ομοφυλοφιλίας στη στιγμή που δεν ασχολείται καμία με αυτό της ετεροφυλοφιλίας. Η πλαστικότητα του φύλου, επιπλέον, διακρίνεται και μέσα από τις χειρουργικές επεμβάσεις αλλαγής φύλου καθώς το βιολογικό φύλο μετατρέπεται εύκολα σε κοινωνικό.

Δεν θα έπρεπε να παραλειφθεί κάπου εδώ ότι εφόσον οι διάφορες εννοιολογήσεις του φύλου ποικίλουν (βλ. ο ανδρισμός σε κάποιες περιοχές έχει συσχετιστεί με την προβολή σωματικής δύναμης και την επιθετικότητα και αλλού με την σύναψη διακρατικών σχέσεων και την επιδίωξη επικράτησης ειρήνης) θα έπρεπε να μιλάμε για «κοινωνικά φύλα». Το κρίσιμο ερώτημα, ωστόσο, εφόσον το κοινωνικό φύλο αποδεικνύεται ότι είναι ένα συνεχές γίγνεσθαι, είναι το εξής: «προς ποια κατεύθυνση μπορεί να τροποποιηθεί το φύλο;» (Connell, 2006).

Οι θεωρήσεις όμως αυτές γνώρισαν απήχηση χάρη στις προσπάθειες του γαλλικού υλιστικού φεμινισμού, ο οποίος πήρε την πρωτοβουλία να τερματίσει τη διάκριση μεταξύ του βιολογικό και του κοινωνικού φύλου για να μετατραπεί το φύλο σε μια κοινωνικοπολιτική κατηγορία. Ως τότε επικρατούσε η αντίληψη ότι το βιολογικό φύλο προηγείται του κοινωνικού και καθορίζει την εξέλιξη του δευτέρου. Γι' αυτό λοιπόν προτάθηκε να εξεταστεί η θεώρηση της επικράτησης του κοινωνικού πάνω στο βιολογικό φύλο.

Πιο αναλυτικά, το διάστημα 1980-1987 ορίζει νέες αναζητήσεις για το «κοινωνικό φύλο», με βασικά νεωτεριστικά χαρακτηριστικά το πολιτικό, πολιτισμικό και έμφυλο περιεχόμενο του, τις πολιτικές των φύλων και τις ανταγωνιστικές ταυτότητες των

γυναικών. Η τελευταία παράμετρος της διαμόρφωσης του κοινωνικού φύλου εξηγείται κυρίως μέσα από τις εργασιακές σχέσεις στις επιχειρήσεις και τη στάση των γυναικών απέναντι στην εντατικοποίηση της εργασίας που προστάζουν οι ανάγκες για αύξηση της παραγωγής.

Σ' αυτά τα πλαίσια, λοιπόν, παρόλο που είχε συμφωνηθεί να αποτελεί σχεσιακή κατηγορία το φύλο, εντούτοις, οι γυναίκες σπάνια συμπεριέλαβαν τους άντρες στις ανθρωπολογικές τους μελέτες. Ταυτόχρονα, όμως και οι άνδρες ανθρωπολόγοι με τη σειρά τους ξεκίνησαν έναν ομόφυλο διάλογο που δε λάμβανε υπόψη τις γυναικείες ανησυχίες. Γι' αυτό, λοιπόν, ο κοινωνικός κόσμος παρουσιαζόταν διχασμένος και η θεωρία για τη σχεσιακή συγκρότηση του φύλου δεν εξελισσόταν. Η εννοιολόγηση του «κοινωνικού φύλου» εισήγαγε επίσημα τη φεμινιστική προβληματική, αλλά δημιούργησε και ασάφειες στη σχέση μεταξύ φεμινισμού και ανθρωπολογίας.

Η αντιμετώπιση στις ανθρωπολογικές μελέτες της γυναίκας αποκλειστικά ως δρώντος υποκειμένου δεν επέλυε το ζήτημα των ασυμφωνιών μεταξύ ανθρωπολογίας - φεμινισμού. Γι' αυτό το λόγο εφαρμόστηκε μια στρατηγική αναστοχασμού που απέβλεπε στο να διαχωριστεί η ανθρωπολογική επιστήμη από τη φεμινιστική οπτική.

Κυριαρχούσα κονστρουκτιβιστική αντίληψη αναδεικνύεται αυτή των Yanagisako και Collier σχετικά με την απόρριψη της διάκρισης «βιολογικό / κοινωνικό φύλο» και την αναζήτηση των συμβολικών και κοινωνικών διαδικασιών μέσα στις οποίες διαμορφώνονται αμφότερα. Πάνω σ' αυτή τη θεωρητική βάση ξεκινά μια διαδικασία αποδόμησης των εννοιών: σεξουαλικότητα, συναίσθημα, σώμα. Πώς όμως έφτασαν οι μελέτες της ανθρωπολογίας στην ανάγκη για αποδόμηση τω εν λόγω όρων;

Με εναρκτήριο το ερώτημα αν η γυναικεία υποτέλεια είναι οικουμενική και ιστορική υπόθεση, ξεκίνησαν στις αρχές του '70 οι πρώτες ανθρωπολογικές έρευνες από γυναίκες (Gough, 1971· Hoffer, 1972· Sanday, 1973· Schlegel, 1972· Wolf, 1972). Όσον αφορά την οικουμενικότητα: «σε κάθε γνωστή κοινωνία οι γυναίκες είναι υποτελείς στους άντρες» (Rosaldo, 1974· Ortner, 1974: 80). Προκειμένου οι γυναίκες ανθρωπολόγοι να εξηγήσουν την άποψή τους για την οικουμενικότητα, αφορμώνται από τη δομο-λειτουργιστική διάκριση του Weber ανάμεσα στη δημόσια και την οικιακή σφαίρα. Έρευνες, επίσης, που έγιναν έδειξαν ότι η ιστορικότητα της υποτέλειας εξαρτάται από την πρόσβαση στους παραγωγικούς πόρους, από τις συνθήκες της εργασίας και από τη διανομή των προϊόντων της εργασίας. Αργότερα, και σύμφωνα με τις μαρξίστριες ανθρωπολόγους, το αντιθετικό ζεύγος «δημόσιο - οικιακό» δεν μπορεί πλέον να περιγράψει την οικουμενικότητα της κοινωνικής πραγματικότητας (λόγω της ύπαρξης κάποιων μητριαρχικών κοινοτήτων) οπότε και θεωρείται απλώς μια πολιτισμική πρόταση. Αναφορικά με την ιστορικότητα, σύμφωνα πάντα με τις γυναίκες ανθρωπολόγους αυτές που αρνούνται την οικουμενικότητα του ζητήματος, η γυναικεία υποτέλεια θεωρείται ιστορικό φαινόμενο, που έχει σχέση με τη συγκρότηση των ταξικών κοινωνιών και με τις μεταβολές που προκάλεσαν στις εξω-δυτικές κοινωνίες η αποικιοκρατία, η μετά-αποικιοκρατία και η ένταξη στο παγκόσμιο σύστημα, ενώ η θέση

των γυναικών παρουσιάζεται ως συνάρτηση της δυνατότητάς τους να ελέγχουν πρώτον, την πρόσβαση στους παραγωγικούς πόρους, δεύτερον, τις συνθήκες της εργασίας τους και τρίτον, τη διανομή των προϊόντων της εργασίας τους (Brown, 1975· Friedl, 1975· Gough, 1975· Schlegel, 1972· Leacock, 1975).

Έπειτα από θεωρητικά αδιέξοδα στην προβληματική της ανθρωπολογίας των γυναικών, συμφωνήθηκε ότι το επίκεντρο της ανθρωπολογικής έρευνας πρέπει να μετατοπιστεί προς την αναζήτηση του πώς οι ίδιες οι διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών δημιουργούνται από τις κατά φύλα σχέσεις. Έτσι, οι προβληματισμοί που δημιουργήθηκαν συνετέλεσαν στην γέννηση του «κοινωνικού φύλου» ως βασικής αναλυτικής κατηγορίας για τη φεμινιστική ανθρωπολογία. Το «κοινωνικό φύλο» όρισε το τέλος της ανθρωπολογίας των γυναικών και το ξεκίνημα της ανθρωπολογίας των φύλων. Το φύλο, ως πολιτισμική κατασκευή, αποτέλεσε μια κατηγορία συμβολικής ταξινόμησης που διαφοροποιεί το αρσενικό από το θηλυκό. Η εν λόγω θεώρηση δημιούργησε δυο θεωρητικά στρατόπεδα (θα λέγαμε), τις ευρέως νοούμενες συμβολικές προσεγγίσεις που αντιμετωπίζουν το φύλο ως πολιτισμική και κοινωνική κατασκευή και τις μαρξιστικές που το προβάλλουν ως κοινωνική σχέση αναδυόμενη από το σύστημα συγγένειας καθώς και τις σχέσεις εργασίας, ιδιοκτησίας, κληρονομιάς. Οι τελευταίες συνοψίζονται στα εξής: το φύλο αποτελεί μια συμβολική κοινωνική κατασκευή, δηλαδή μια συμβολική ταξινόμηση, η οποία διαφοροποιεί το αρσενικό από το θηλυκό και οριοθετεί τόσο τις μεταξύ τους σχέσεις όσο και τις σχέσεις τους σε κοινωνικό επίπεδο (Stathern, 1976· Ortner & Whitehead, 1981).

Το ταξίδι της προσπάθειας εννοιολόγησης της αναλυτικής κατηγορίας του φύλου είναι αδιαμφισβήτητα μεγάλο. Μέχρι, ωστόσο, να δοθεί το κοινωνικό αυτό περιεχόμενο στην έννοια το φύλου, στην εννοιολόγηση του τελευταίου από τη δεκαετία ήδη του ΄60 είχαν υπεισέλθει ποικίλες εκδοχές φεμινιστικών θεωρήσεων. Συγκεκριμένα, το φύλο νοείτο ως πολυπαραγοντικό φαινόμενο στο οποίο υπεισέρχονταν θεωρητικές δομές προσωπικότητας, σώματος και σεξουαλικότητας οι προβληματισμοί των οποίων εκτείνονταν μέχρι την εκπαίδευση, την εργασία, τον ιμπεριαλισμό, τη νέα αποικιοκρατία, την παγκόσμια οικονομία και την ειρήνη. Όταν προτάθηκε η διάκριση του βιολογικού από το κοινωνικό φύλου τέθηκε η βάση για διαχωρισμό στα επαγγέλματα, τις ασχολίες, τα πάρεργα, τη στάση ζωής, την ηθική, τον τρόπο σκέψης και κάποιες επιμέρους χαρακτηρολογικές δομές. Συγκεκριμένα, οι πρώτες ερμηνείες που δόθηκαν για τα δύο είδη φύλων είναι οι εξής: «ο όρος «βιολογικό φύλο» (sex) αναφέρεται στις βιολογικές διαφορές ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, στην ορατή διαφορά των γεννητικών οργάνων τους και τη συνακόλουθη διαφορά των αναπαραγωγικών τους λειτουργιών. Το «κοινωνικό φύλο» (gender) αφορά τον πολιτισμό, αναφέρεται στην κοινωνική κατηγοριοποίηση σε «ανδρικό» και «γυναικείο» (Oakley, 1972). Με άλλα λόγια το βιολογικό φύλο είναι αυτό που καθορίζεται από τη φύση και σχετίζεται με την γενετήσια ταυτότητα του ατόμου, εν αντιθέσει με το κοινωνικό που σχετίζεται με το ότι οι ιδιότητες, οι λειτουργίες και οι ρόλοι που

αποδίδονται στα δύο φύλα δεν είναι απόρροια κάποιας απόλυτης βιολογικής διαφοράς μεταξύ τους, αλλά αποτελούν προϊόντα κοινωνικής κατασκευής και συνεπώς είναι δυνατόν να υπόκεινται σε αλλαγές. Ο χαρακτήρας της κοινωνικής κατασκευής που προσδίδεται στο κοινωνικό φύλο μάλιστα δικαιολογεί το διαχωρισμό των επαγγελμάτων σε ανδρικά και γυναικεία καθώς και πολλά άλλα στερεότυπα γύρω από τα φύλα γι' αυτό και αποτέλεσε το κεντρικό ερευνητικό αντικείμενο των φεμινιστικών μελετών.

Μέχρι τη δεκαετία του 1960, λοιπόν, η επιστήμη της ανθρωπολογίας δημιουργημένη και εκπεφρασμένη από άντρες αδυνατούσε να προσλάβει τον άφωνο λόγο των γυναικών κυρίως λόγω της διαφορετικής κοσμοθεωρίας των δεύτερων. Μάλιστα, η κυριαρχούσα άποψη βάσει εθνογραφικών μελετών ήταν η εξής: «Οι άνδρες κατέχουν σε όλες τις κοινωνίες τις σημαντικές θέσεις, η θέση των γυναικών είναι παντού κατώτερη. Η ανδρική κυριαρχία αποτελεί 'οικουμενικό φαινόμενο'» (Radcliff-Brown, 1952· Meyer-Fortes, 1950· Evans-Pritchard, 1951· Levi-Strauss, 1959). Η απουσία λοιπόν της γυναικείας σφραγίδας από τις εθνογραφικές αναλύσεις, μέχρι να αποκτήσει η φωνή τους υπόσταση και πολιτικό περιεχόμενο σε συνδυασμό με τον ανδροκεντρισμό των εν λόγω μελετών αποτέλεσε πρόκληση για το γυναικείο φύλο που πυροδότησε τον αγώνα των φεμινιστικών διεκδικήσεων. Στόχος ήταν να μελετηθεί η κοινωνική τους θέση των γυναικών, καθώς και οι ρόλοι και οι δραστηριότητές τους.

1.3:'Σχόλια περί του ηθικοκοινωνικού πλαισίου της εποχής του Κ. Π. Καβάφη'

Η Αλεξάνδρεια των αρχών του 19ου αιώνα αποτελούσε, σύμφωνα με τον Τίμο Μαλάνο, μια «ασήμαντη κωμόπολη», η οποία φυσικά εξακολουθούσε να απολαμβάνει τα εύσημα λόγω της ιστορικότητάς της και των ξακουστών λαών που διαμόρφωσαν την πολιτιστική της ταυτότητα. Ο E. M. Forster (1879-1970) μετά από επίσκεψή του στην Αλεξάνδρεια επισημαίνει ότι επρόκειτο για μια πολιτεία, η οικονομία της οποίας βασιζόταν στη βαμβακοκαλλιέργεια και κάποια γεωργικά και κτηνοτροφικά προϊόντα, χωρίς ωστόσο να έχει να επιδείξει κάτι το αξιοσημείωτο ρυμοτομικά και αισθητικά. Εντούτοις, σημειώνει ότι παρά τα αρνητικά εκείνα γνωρίσματα που της καταλογίζονται με ευκολία καμιά φορά, έχει αποκτήσει μία ξεχωριστή θέση στη ψυχή των Ελληνοαιγύπτιων αποίκων και όχι μόνο, λόγω της συμβολής της αλεξανδρινής λογοτεχνίας και πόσο μάλλον της ποίησης του Καβάφη στον ελληνικό πολιτισμό (Foster, 1923).

Ο Καβάφης δεν συμμετείχε στην διεύρυνση της απόστασης μεταξύ της «πολιτισμικής αφρόκρεμας της αποικιοκρατικής κοινωνίας» από την «πολιτισμική αφρόκρεμα της κοινωνίας της αποικίας», αλλά αντιθέτως αποκρυστάλλωσε τις απόψεις του μέσα σε μία ανεπιτήδευτη αριστοκρατική φτώχεια (Faubion, 2003-2004: 20· Liddel, 1976). Εν αντιθέσει με άλλες πόλεις-λίκνα του πολιτισμού όπως το Παρίσι, η Αλεξάνδρεια δεν ζούσε μέσα από τα υπαρκτά ίχνη ενός ένδοξου παρελθόντος αλλά μόνο μέσα από την

ιστορική της φήμη. Την κατάσταση αυτή, λοιπόν, εκμεταλλεύτηκε ο Κ. Καβάφης για να «αναστήσει» μέσα από την τέχνη του εν τέλει το ιστορικό παρελθόν της πρωτεύουσας της Αιγύπτου, την οποία και αγάπησε με τις φωτεινές πτυχές τις, αλλά και με τα πιο σκοτεινά της πρόσωπα (Yourcenar, 1981).

Η πρώτη προσπάθεια για οικονομική και εμπορική αναβάθμιση της Αιγύπτου έγινε από τον Μεχμέτ Αλή ή Μωχάμετ Αλή Πασά (1769-1849), ο οποίος προώθησε την κατασκευή έργων κοινής ωφελείας, χαρακτηριστικό δείγμα των οποίων αποτέλεσε ο Μέγας Φράχτης του Δέλτα του Νείλου. Επιπροσθέτως, κατέστησε επικερδές το εγχείρημα της βαμβακοκαλλιέργειας και επιμελήθηκε της διάνοιξης του καναλιού της Μαχμουντίας, που είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη των επικοινωνιών και του εμπορίου με τις ευρωπαϊκές δυνάμεις της εποχής. Ωστόσο, η κρατική διαφθορά υπό τη μορφή της εκμετάλλευσης των κατώτερων οικονομικά στρωμάτων καλά κρατούσε. Παρόλο που ο Σαϊτ Πασά, αργότερα, επέβαλε την κατάργηση της δουλείας, που σήμαινε θεωρητικά τουλάχιστον την ελεύθερη διάθεση των χρημάτων και την οικονομική απεξάρτηση, εντούτοις ο φελάχος (Αιγύπτιος αγρότης) ήταν υποχρεωμένος να πληρώνει πολλά περισσότερα απ' όσα του φορολογούνταν και τα οποία φυσικά κατακρατούνταν από πολιτικούς μεσολαβητές, έως ότου καταλήξουν ως καθαρός φόρος στο κράτος (Μαλάνος, 1992).

Τα κοινωνικά και οικονομικά πράγματα της Αλεξάνδρειας, βέβαια, αρχίζουν να αλλάζουν από το 1845, όταν ακόμη υπολογίζονται γύρω στους δύο χιλιάδες Έλληνες που την κατοικούν, ενώ ως το 1900 αγγίζουν αισίως τους είκοσι χιλιάδες. Η παροιμιώδης ρήση «Στην Αλεξάνδρεια ζάχαρη και στο Μισίρι ρύζι» κατευθύνει πλέον διαισθητικά τους Έλληνες οι οποίοι ευελπιστούν να βρουν «τη γη της Επαγγελίας». Οι πάροικοι αυτοί εγκαταστάθηκαν στην Αλεξάνδρεια με σκοπό αφενός την κάλυψη των βιοποριστικών τους αναγκών και τη δημιουργία περιουσιακών στοιχείων και αφετέρου τη διάκρισή τους σε οικονομικό, κοινωνικό και πολιτιστικό επίπεδο (Μαλάνος, 1992). Φυσικά, καλό είναι να σημειωθεί ότι η παροικία της Αιγύπτου διέφερε από «τον αστισμό της άλλης Ελλάδας», τόσο σε ό,τι αφορούσε θέματα οικονομικής ανάκαμψης όσο και σε ιδεολογικό και ηθικοκοινωνικό επίπεδο (Τσίρκας, 1958: 24). Ο αστισμός της Αιγύπτου, άλλωστε, μεταβαίνει από τον εμποροκεντρικό στον χρηματιστικό καπιταλισμό με διαφορετικούς ρυθμούς σε σχέση με αυτόν της Ελλάδας. Μην ξεχνούμε ότι οι Αλεξανδρινοί είχαν εθιστεί στη διαφορετικότητα λόγω των εμπορικών συναλλαγών και των διαπολιτισμικών τους επαφών.

Το 1863 που γεννιέται ο Κωνσταντίνος Καβάφης είναι μια χρονιά κατά την οποία ο Χεδίβης Ισμαήλ ανακηρύσσεται Αντιβασιλέας της Αιγύπτου, ενώ δεκατέσσερα χρόνια μετά εκθρονίζεται από τον Σουλτάνο Αμντουλχαμίτ. Τότε, ο Καβάφης έχοντας συμπληρώσει μεγάλο μέρος των σπουδών του επιστρέφει από την Αγγλία. Ο Τευφήκ,

που διαδέχεται στο θρόνο τον Αμπντουλχαμίτ, παραχωρεί την Αίγυπτο στην Αγγλία, οπότε και χαράσσεται η παρακμιακή πορεία της χώρας.

Ο Καβάφης ακούγοντας ότι η αγγλική κατοχή κατηύθυνε τη σκέψη των Αλεξανδρινών στη δικαίωση της πολιτικής του Τρικούπη έναντι του ελληνισμού της Αιγύπτου, εκφράζει φανερά τη διαφωνία του διατεινόμενος ότι η εν λόγω πολιτική οδήγησε με τη σειρά της την Αίγυπτο στην οικονομική αποδυνάμωση. Τα λεγόμενά του, φυσικά, δεν είχαν τη δυναμική απλώς ενός καλλιεργημένου ανθρώπου, αλλά πόσο μάλλον ενός ανθρώπου που αφουγκράστηκε τον παλμό «του πνεύματος» της εποχής στην Αγγλία και τη Γαλλία και του οποίου ο τρόπος σκέψης αποκρυσταλλώθηκε κατόπιν λογοτεχνικής μελέτης και ενημέρωσης σε οτιδήποτε αφορούσε ιδεολογικά ρεύματα. Αν αναλογιστεί κανείς, μάλιστα, ότι η πρώτη του απόπειρα να έρθει σε επαφή με την τέχνη της ποίησης απέκτησε ρομαντικό χαρακτήρα, καταλήγει στο συμπέρασμα πως το λογοτεχνικό εκείνο κίνημα εξέφραζε καλύτερα για εκείνη την εποχή τον ψυχισμό, τους προβληματισμούς και «τη δραματικότητα της απελπισίας» του (Τσίρκας, 1958: 25).

Σύμφωνα με τον Τίμο Μαλάνο η Αλεξάνδρεια θεωρείται θεμελιώδης «αισθητικός παράγοντας» στην ποίηση του Κ. Π. Καβάφη. Η πόλη αυτή άσκησε μεγάλη επίδραση στη διαμόρφωση του αισθητικού και του ερωτικού χαρακτήρα του Καβάφη. Μπορεί να γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια, αλλά η Αλεξάνδρεια που τον γοήτευσε ήταν εκείνη με την αξιόλογη πολιτιστική αξία και οικονομική ευρωστία των ελληνιστικών χρόνων. Επίσης, ιδιαιτέρως ελκυστική γι' αυτόν ήταν η σκέψη ότι μετά από πολλούς αιώνες στην αλλοτινή πολή – λίκνο του πολιτισμού όπου άνθιζε η συγγραφική και λογοτεχνική παραγωγή βρέθηκε εκείνος να ξαναζωντανέψει μέσα από τα γραφόμενά του την καλλιτεχνική της υπεροχή. Βέβαια στάθηκε «άτυχος» αναφορικά με την εποχή στην οποία έζησε και δημιούργησε εφόσον σε αντίθεση με τους ποιητές της ελληνιστικής περιόδου αυτός αντιμετώπισε μία εποχή «πεζότητας» και αποδοκιμασίας. Εύλογα, λοιπόν, η ιστορία αναδείχθηκε το μέσο εκείνο που θα τον βοηθούσε να πορευτεί με ασφάλεια στο δύσβατο δρόμο που είχε προχαράξει και με το οποίο θα οργάνωνε την πνευματική του απόδραση. Είχε αναπτύξει μια καταπληκτική ενσυναίσθηση των αλεξανδρινών ποιητών της παρελθούσας εκείνης εποχής, διαπίστωση που δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό που του αποδόθηκε ως «χρονογράφου» της Αλεξάνδρειας των αρχών του τέταρτου ως τα μέσα του δεύτερου αιώνα. Ο ίδιος, μάλιστα, παραδέχεται στον «Καισαρίωνα» (1918):

Εν μέρει για να εξακριβώσω μια εποχή,
εν μέρει και την ώρα να περάσω,
την νύχτα χθες πήρα μια συλλογή
επιγραφών των Πτολεμαίων να διαβάσω...

Η επιλογή της Αλεξάνδρειας ως τοποθεσίας στην οποία λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα που αφηγείται σε πληθώρα ποιημάτων του ο δημιουργός δεν έγινε τυχαία. Η αποικία

αυτή που ξεχώριζε για τον κοσμοπολιτισμό της και την πνευματική της δημιουργία μπορούσε λίγο ευκολότερα από κάθε άλλη ελληνική πόλη να συγχωρέσει πράξεις που απρόσκοπτα θα χαρακτηρίζονταν τον δέκατο ένατο αιώνα ανάρμοστες και ανήθικες. Οι κραιπάλες και οι κάθε είδους σωματικές απολαύσεις και ηδονές δεν ήταν απαραιτήτως κατακριτέες και γι' αυτό η αναφορά σε εμπειρίες που δεν υπάκουαν στον ηθικό άτυπο κώδικα γινόταν με φόντο την ελληνιστική Αλεξάνδρεια. Ο ποιητής καταλήγει όχι απλώς να επεξεργάζεται την ποιητική σκηνογραφία με αφορμή την εν λόγω αποικία αλλά και να επηρεάζεται και ο ίδιος από τον παληδονισμό της και να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως έναν σύγχρονο «Ελληνιστή». Έτσι η Αλεξάνδρεια γίνεται «αισθητικός παράγοντας» της καβαφική ποίησης και «κρύπτη» των ομοερωτικών εμπειριών του ποιητή (Μαλάνος, 1992).

Διερεύνηση των αντιπροσωπευτικών θεματικών της καβαφική ηδονικής ποίησης

2.1: 'Γνωριμία με τον Κ. Π. Καβάφη'

Ο Κ. Π. Καβάφης (1863-1933) ήταν ένας από τους σημαντικότερους ποιητές του 19ου αιώνα με παγκόσμια αναγνώριση λόγω των πολυάριθμων μεταφράσεων των ποιητικών συλλογών του σε διάφορες γλώσσες όπως τα αγγλικά, τα γαλλικά, τα ιταλικά και άλλες. Γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, όπου και απεβίωσε στα 70 του χρόνια λόγω καρκίνου του λάρυγγα. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι στάθηκε τυχερός, διότι τα παιδικά του χρόνια τα έζησε στην Αλεξάνδρεια την εποχή που ευημερούσε οικονομικά (Πιερής, 1999).

Η οικογένεια Καβάφη ήταν εύπορη χάρη στην προσοδοφόρα εμπορική δραστηριότητα του Πέτρου Φωτιάδη Καβάφη, πατέρα του Κωνσταντίνου. Ωστόσο, μετά το θάνατο του Πέτρου Καβάφη το 1870, η οικονομική κατάσταση της οικογένειας άρχισε να αποδυναμώνεται. Μητέρα του ήταν η Χαρίκλεια Γεωργάκη Φωτιάδη. Και οι δύο γονείς του ήταν Κωνσταντινουπολίτες στην καταγωγή. Αξίζει να σημειωθεί, επιπλέον, ότι με τη μητέρα του ο Κ. Καβάφης είχε πολύ καλή σχέση γι' αυτό και ο θάνατος της το 1899 είχε κοστίσει πολύ στον ποιητή (Πιερής, 1999).

Ο Αλεξανδρινός ποιητής δήλωνε ιδιαίτερα περήφανος για την κωνσταντινουπολίτικη καταγωγή του καθώς και για τους προγόνους του (Μαλάνος, 1992). Η οικογένεια Καβάφη αποτελείτο από επτά παιδιά, ενώ δύο ακόμη απεβίωσαν στον τοκετό. Ο Κωνσταντίνος έζησε σε διάφορες πόλεις εκτός της Αλεξάνδρειας όπως το Λίβερπουλ, η Κωνσταντινούπολη, η Αθήνα και το Παρίσι. Η διαμονή του στις πόλεις αυτές διαμόρφωσε την κοσμοπολίτικη νοοτροπία του και του παρείχε πολλά και ποικίλα κίνητρα για καλλιέργεια και εξέλιξη.

Στις συναντήσεις του ξεχώριζε γιατί ήταν όχι απλώς ιστορικώς μορφωμένος, αλλά επειδή με κριτική ματιά απέναντι στην ιστορία και την κοινωνία της εποχής τοποθετείτο πάντα με μεγάλη σαφήνεια και ακρίβεια λόγου ιδίως στα παροικιακά ζητήματα (Τσίρκας, 1958).

Συνεχίζοντας με τα ταξίδια που πραγματοποίησε ο ποιητής στο εξωτερικό, θα λέγαμε ότι η παραμονή του από το 1872 ως το 1878 στην Αγγλία, όπου και ολοκληρώνει μεγάλο μέρος των εγκύκλιων και γυμνασιακών σπουδών του, είναι καθοριστικής σημασίας γι' αυτόν, εφόσον το αγγλικό εκπαιδευτικό σύστημα και οι μέθοδοι διαπαιδαγώγησης αντικατοπτρίζονται μέσα από την πνευματική και καλλιτεχνική του πορεία (Πιερής, 1999). Τις σπουδές του, κατόπιν επιστροφής του στην Αλεξάνδρεια, συνεχίζει στο εμποροπρακτικό Λύκειο «Ο Ερμής», στο οποίο και φοιτά από το 1878 ως το 1881. Παράλληλα, οι πνευματικές του αναζητήσεις σε οτιδήποτε αφορά την ιστορία και τη

λογοτεχνία έχουν ήδη ξεκινήσει από τη στιγμή που επιστρέφει στα πάτρια εδάφη (Πιερής, 1999).

Αφού ο ποιητής ολοκλήρωσε την εκπαίδευσή του στον «Ερμή» νέα μετακίνηση τον περίμενε για το εξωτερικό και αυτή τη φορά με προορισμό την Κωνσταντινούπολη λόγω κάποιων δυσάρεστων πολιτικών επεισοδίων στην Αλεξάνδρεια που έθεταν σε κίνδυνο τη ζωή των Ευρωπαίων. Στην μεγαλύτερη τουρκική πόλη ο Καβάφης με την οικογένειά του παρέμεινε για τρία χρόνια, διάστημα στο οποίο άρχισε να εκδηλώνεται και η μεγαλύτερη πηγή έμπνευσης για ένα αρκετά μεγάλο μέρος της ποιητικής δημιουργίας του, η ομοφυλοφιλία του (Πιερής, 1999).

Εκεί, λοιπόν, αρχίζει να συνθέτει τα πρώτα του ποιήματα εκ των οποίων δύο είναι γραμμένα στα αγγλικά. Στοιχεία που προδίδουν την πολύ καλή γνώση της αγγλικής γλώσσας από μεριάς του Καβάφη είναι η δημιουργική μετάφραση και η ποιητική διασκευή (Πιερής, 1999). Άρτιος γνώστης της αγγλικής και της γαλλικής θα επικοινωνήσει αργότερα τόσο την αγγλική όσο και τη γαλλική λογοτεχνία, επιδράσεις των οποίων διαφαίνονται στην ποιητική του δράση και προσδίδουν σε αυτή αισθητικό χρωματισμό (Μαλάνος, 1992). Πολλές φορές, μάλιστα, ο ποιητής επέλεγε να γράφει το επώνυμό του στα αγγλικά ως «Cavafy», που έχει καθιερωθεί πλέον και στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία (Faubion, 2003-2004).

Ο Καβάφης, βέβαια, δεν ενέμεινε στο χώρο της μελέτης και παραγωγής λογοτεχνημάτων αλλά πέρασε από διάφορους εργασιακούς χώρους πρωτύτερα, όπως αυτός της δημοσιογραφίας το 1886, του Χρηματιστηρίου Βάμβακος το 1888 και του Υπουργείου ως γραμματέας στο τμήμα άρδευσης. Σύμφωνα με τον Μανόλη Σαββίδη, κληρονόμο του Γ. Π. Σαββίδη, εργάζεται παράλληλα για 8 χρόνια (από το 1984 ως το 1902) στο αιγυπτιακό χρηματιστήριο και παρουσιάζεται ως εγγεγραμμένος χρηματομεσίτης για το εν λόγω διάστημα. Τη θέση του ως έκτακτου έμμισθου υπαλλήλου στην υπηρεσία της Αιγυπτιακής Κυβερνήσεως, διατηρεί από το 1892 για τριάντα χρόνια (Πιερής, 1999). Ο μισθός του ήταν ικανοποιητικός, ούτως ώστε, να εξασφαλίζει πέρα από τα προς το ζην και κάποιες από τις ακριβέστερες συνήθειες του όπως το ποτό, τα τσιγάρα του και την αγάπη του για τα καλής ποιότητος ενδύματα (Μαλάνος, 1992).

Με εξαίρεση το έτος 1903, οπότε και ταξιδεύει στη Αθήνα εκτάκτως λόγω του θανάτου του αδερφού του, επιστρέφει στην Αλεξάνδρεια, την «ελληνίζουσα» Αλεξάνδρεια όπως την αποκαλούσε, όπου και θα ζήσει εκεί για τα υπόλοιπα τριάντα χρόνια της ζωής του (Μαλάνος, 1992). Το 1907 εγκαθίσταται στο διαβόητο «σπίτι - εργαστήρι» στην οδό Λέψιους, όπου και θα παραμείνει για το υπόλοιπο της ζωής του συνθέτοντας το μεγαλύτερο τμήμα των πνευματικών του δημιουργημάτων (Πιερής, 1999). Ας σημειωθεί, επιπλέον, ότι υπάρχουν πληροφορίες που θέλουν τον Κ. Π. Καβάφη μέχρι το 1909 να

παίζει κάποια τυχερά παιχνίδια, ενασχόληση η οποία θα του δώσει τη δυνατότητα να ζήσει με κάποια οικονομική άνεση μέχρι και το θάνατό του.

Τα ελεύθερα απογεύματά του επιλέγει να τα επενδύει στη μελέτη, το στοχασμό και τη γραφή στην οποία και μετά το θάνατο πολλών συγγενών του και την αναχώρηση ορισμένων άλλων στο εξωτερικό επιδίδεται πλήρως (Μαλάνος, 1992).

Οι πρώτες ποιητικές απόπειρες του Καβάφη, όπως προαναφέρθηκε, επηρεάζονται από το κίνημα του αθηναϊκού ρομαντισμού, εφόσον διακρίνονται για τον επιτηδευμένο και καθαρευουσιάνικο λόγο και τη φιλοσοφία που πηγάζει από μια άκρως πεσιμιστική διάθεση (Πιερής, 1999). Ο θαυμασμός του Καβάφη για το μπωντλαιρικό έργο και η ενασχόλησή του με αυτό κατά τη δεκαετία του 1900 τον καθιστούν για κάποιο διάστημα θιασώτη του ευρωπαϊκού ρομαντισμού, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αφοσιώθηκε σε αυτόν. Ο ποιητής επηρεάζεται, επιπλέον, από το κίνημα του παρνασσισμού και ιδίως του συμβολισμού που διατρέχει φυσικά και μεγάλο μέρος της ποιητικής του παραγωγής. Δείγμα των ποιημάτων που διαπνέονται από το συμβολικό τρόπο γραφής αποτελείται από τα εξής: «Τείχη» (1897), «Κεριά» (1899) «Το πρώτο σκαλί» (1899), «Che fece…il Gran Rifiuto» (1901), «Τα παράθυρα» (1903) «Ένας Γέρος» (1903), «Περιμένοντας του Βαρβάρους» (1904) «Η πόλις» (1910) και «Πολυέλαιος» (1914). Μέσα από το συμβολισμό ο Αλεξανδρινός ποιητής κατορθώνει να περιορίσει μεγαλοστομίες και στομφώδεις εκφράσεις του ποιητικού του λόγου, που δικαιολογούσαν αν μη τι άλλο τη μαθητεία του στο φαναριωτισμό (Πιερής, 1999).

Από την αρχή του 20ου αιώνα και μέχρι το θάνατό του ο Καβάφης περνά στην ουσιαστικότερη ποιητική του παραγωγή. Έχοντας, πλέον, αποκτήσει ποιητική ταυτότητα χωρίζει την ποιητική του σε τρεις κύκλους: τον ιστορικό, το φιλοσοφικό και τον ηδονικό. Αυτό, φυσικά, δεν σημαίνει ότι οι κύκλοι αυτοί δεν αλληλοδιαπλέκονται μεταξύ τους, διότι από τη μια πλευρά στα ηδονικά του ποιήματα παρουσιάζεται η δράση ιστορικών και μυθολογικών ατόμων και, από την άλλη, σε ιστορικά ή ιστορικοφανή γίνεται λόγος για την περιβόητη ηδονή (Κουτσογιάννη, 2011). Ο ποιητής, πλέον, ηθικά απελευθερωμένος και καλλιτεχνικά προοδευμένος προσδίδει με έμμεσο αρχικά και έπειτα με πιο ευθύ τρόπο προσωπικό χαρακτήρα στη δουλειά του, υιοθετώντας μια ρεαλιστική ποιητική οπτική με αποκορύφωμα τη διετία 1916-1918 κατά την οποία συνθέτει ποιήματα όπως: «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» (1929) «Ρωτούσε για την ποιότητα» (1930), «Μέρες του 1908» (1932), «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας» (1933) και άλλα (Πιερής, 1999).

Ενώ, όπως προαναφέρθηκε, ο Καβάφης θεωρείτο ένα ποιητής ρεαλιστής, πράγμα που αποδεικνύεται, φυσικά, μέσα από την ωμότητα συχνά με την οποία εξέφραζε τις απόψεις του, εντούτοις, εκφραστικοί τρόποι και μέσα που χρησιμοποιούσε στην ποίησή του καθώς και ο επαναστατικός τρόπος γραφής σε οτιδήποτε αφορούσε ερωτικά, ηθικά και θρησκευτικά ζητήματα ξεφεύγουν από αυτό το πραγματικό που ορίζεται ως κοινωνικά

αποδεκτό (Άγρας, 1980). Άξια να μνημονευτεί κρίνεται στο σημείο αυτό η παρατήρηση της Marguerite Yourcenar (1903-1987) για τη στάση του ποιητή απέναντι στη ζωή και την τέχνη, ότι δηλαδή ήταν το είδος του επαναστάτη εκείνου που είχε συνειδητοποιήσει πως η εξέγερση αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του εαυτού του (Yourcenar, 1981).

Επιστρέφοντας στο 1908-1910 και στα ποιητικά πράγματα θα λέγαμε ότι παρατηρείται μια στροφή στη ζωή του Καβάφη, ο οποίος επιλέγει για τους λόγους του να απομακρυνθεί αισθητά από τα εγκόσμια και να αφοσιωθεί στην τέχνη του (Μαλάνος, 1992). Εξακολουθεί, βέβαια να εξασφαλίζει τα χρήματά του από την «ανιαρή βιοποριστική εργασία» - όπως χαρακτηρίζει τη δουλειά του στο Υπουργείο - από την οποία και αποσύρεται έχοντας συμπληρώσει το απαιτούμενο όριο εργασίας στα πενήντα εννέα του έτη. Τότε, όπως υπογραμμίζει και ο ίδιος, θα μπορέσει πλέον να πραγματοποιήσει απρόσκοπτα αυτό που του αρέσει περισσότερο από οτιδήποτε άλλο. «Τώρα πια είμαι πολύ καλά», έλεγε. «Θα κάνω ό,τι μου αρέζει. Δεν θα δίνω λόγον σε κανέναν. Θα διαθέτω τον καιρό μου κατά βούλησιν» (Μαλάνος, 1992: 20).

Σε μια προσπάθεια του Τίμου Μαλάνου να «σκιαγραφήσει» το παρουσιαστικό και την ψυχοσύνθεση του ποιητή πληροφορούμαστε ότι ήταν ένας άντρας μέτριου αναστήματος με κυρτό και κουρασμένο σώμα, φροντισμένη εξωτερική εμφάνιση, μαύρο μαλλί, στιλπνό και σκουρόχρωμο δέρμα, γυαλιά και γαμψή μύτη (Μαλάνος, 1992). Είχε την όψη ενός μεσίτη Λεβαντίνου που ξεχώριζε για τη θλιμμένη και συνάμα επιφυλακτική του έκφραση (Yourcenar, 1981). Αν και όχι ιδιαίτερα ευπαρουσίαστος είχε ένα βλέμμα που αν και χαμηλόθωρο κατόρθωνε να διαπερνά τον συνομιλητή του. Ο Καβάφης ήταν ένας άνθρωπος που είχε ιδιαίτερη σχέση με το σπίτι του μιας και αποτελούσε τον βασικό χώρο έμπνευσης για τη δημιουργία των ποιημάτων του. Η κλειστή κάμαρα και το ημίφως του δωματίου μέσα στη νύχτα ορίζουν το χωροχρόνο της ποιητικής του κατασκευής, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν αρκετές φορές το χωροχρονικό πλαίσιο των ίδιων των ποιημάτων του.

Ο Καβάφης ήταν ένας άνθρωπος ιδιαίτερα εσωστρεφής, διότι λόγω του ομοερωτισμού του δεν μπορούσε να εκφραστεί ερωτικά και συναισθηματικά. Η απόφασή του να αποκρύψει τη σεξουαλικότητά τον οδήγησε μοιραία σε μία διπλή ζωή κατά την οποία το πρωί εργαζόταν ως ένας δημόσιος υπάλληλος με κύρος και κοινωνική αποδοχή και το βράδυ μεταμορφωνόταν σε έναν άντρα έτοιμο να παραδοθεί στα πάθη και τις σωματικές απολαύσεις που δεν μπορούσε να βιώσει υπό το φως του ήλιου (Μαλάνος, 1992). Είχε γίνει επιφυλακτικός με όλους και φρόντιζε πάντα ως άτομο λογικό και μετρημένο να προβλέπει τις συνέπειες του επόμενου βήματός του για να αποφύγει κάθε πιθανή ανεπιθύμητη έκθεση σε χλευαστικά σχόλια ή ρατσιστικές συμπεριφορές.

Ακριβώς επειδή είχε μάθει να ζει με προσωπεία για να μην αποκαλυφθεί η σεξουαλική του ταυτότητα, φοβόταν πολλά πράγματα και έπασχε από διάφορες ψυχώσεις και κόμπλεξ σχετικά με την ελεύθερη έκφραση των επιθυμιών και σκέψεων του. Σε αυτή τη

νευρωτική υπερευαισθησία δεν θα μπορούσε, λοιπόν, να λείπει και η ιδέα του θανάτου που αποτελούσε άλλο ένα φόβητρο, ένα φόβητρο που τον οδήγησε στη σύνθεση ποιημάτων μελαγχολικού και δραματικού χαρακτήρα (Μαλάνος, 1992). Εξυμνούσε σε κάθε ευκαιρία την ομορφιά και τη νεότητα και προσπαθούσε να «ξεγελάσει» το θάνατο. Ήθελε να επιβληθεί στο χρόνο και να αποκτήσει την πολυπόθητη ποιητική υστεροφημία.

Επιπλέον, ποιήματα όπως «Δέησις» (1898), «Διακοπή (1901) και «Η διορία του Νέρωνος» (1918) αποδεικνύουν ότι τον ποιητή είχε απασχολήσει και το ζήτημα της μοίρας και του πεπρωμένου (Yourcenar, 1981). Όσον αφορά δε τη σχέση του με τη θρησκεία, καλό είναι να υπογραμμιστεί ότι παρόλο που δήλωνε ότι δεν ήταν χριστιανός έδειχνε σε κάθε ευκαιρία έναν ιδιαίτερο σεβασμό στις θρησκευτικές παραδόσεις και τα ιερά πρόσωπα. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ήταν χριστιανός με τον δικό του ξεχωριστό και μυστηριώδη τρόπο (Yourcenar, 1981). Λέγεται, μάλιστα ότι καθώς περνούσαν να χρόνια άρχιζε να περιορίζει τις καταχρήσεις με σκοπό να εξαγνιστεί και να παρατείνει το χρόνο ζωής του στα πλαίσια μιας μυστικής συμφωνίας με το Θεό (Μαλάνος, 1992).

Επιπροσθέτως, σε αυτό το σημείο καλό θα ήταν να τονιστεί και ακόμη μια ιδεολογική πτυχή του ποιητή που σχετίζεται με την οπτική του για το φυλετισμό και τον ελληνισμό. Ο φυλετισμός ως γνωστόν ορίζεται τόσο ως πολιτική φυλετικών διακρίσεων και θεωρείται συνώνυμο του ρατσισμού αλλά νοείται και ως αντίληψη γύρω από τη διατήρηση της ταυτότητας και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των φυλών. Η εκδοχή που θα μας απασχολήσει εφόσον γίνεται λόγος για τον Καβάφη είναι η δεύτερη. Οι φυλές χαρακτηρίζονται από κοινά βιολογικά και πολιτιστικά χαρακτηριστικά που τις διαφοροποιούν από τις άλλες. Η θεωρία του φυλετισμού βασίζεται στην ελεύθερη και ανεξάρτητη κοινωνική εξέλιξη των φυλών στο φυσικό τους περιβάλλον με άξονα την κοινή και ομαλή συμβίωση τους χωρίς την ύπαρξη εξουσιαστών και κατακτητών και χωρίς να θεωρείται κάποια φυλή ανώτερη από τις άλλες. Πιο αναλυτικά, ο Καβάφης όταν μιλούσε για φυλετισμό εννοούσε μια οργανωμένη προσπάθεια για αποκατάσταση και επανένωση της ελληνικής φυλής μέσω της προσάρτησης στον ελλαδικό χώρο όλων των αποικιών που χαρακτηρίζονται από ελληνική συνείδηση όπως ο Πόντος και τα Μικρασιατικά παράλια. Σύμφωνα με τον Τίμο Μαλάνο, ο φυλετισμός που οραματιζόταν ο ποιητής αποσκοπούσε στην «αναβίωση ενός ελληνικού Βυζαντίου» (Μαλάνος, 1992: 58). Ο E. M. Forster (1879- 1970) υπογραμμίζει ότι ο φυλετισμός του Καβάφη δεν είχε νοηθεί ως φυλετική καθαρότητα και πολιτική διακρίσεων, αλλά ο ίδιος ο ποιητής υπερασπιζόταν τις νόθες φυλές, μία εκ των οποίων είναι και οι Έλληνες (Τσακιρίδου, 1995). Οι Έλληνες μπορεί μεν να κυριαρχήσουν πολιτιστικά στους «βαρβάρους» ως ενός σημείου, αλλά σίγουρα με την πάροδο των χρόνων θα σημειώσουν χαρακτηρολογικές και κοινωνικές τροποποιήσεις προερχόμενες από την επιρροή των «βαρβάρων». Αρκεί να ανακαλέσουμε σε αυτό το σημείο στη μνήμη μας το ποίημα «Φιλέλλην» (1912), στο οποίο ο καθοδηγητής του σχεδιασμού του νομίσματος μίας χώρας της Ασίας που κατά

πάσα πιθανότητα είναι και ο ηγέτης της δίνει συμβουλές σε ένα τεχνίτη, τον Σιθάσπη για τα βήματα που θα ακολουθήσει. Ο ηγέτης επισημαίνει τη διακριτικότητα των σχεδίων και τις λεπτομέρειες τις επιγραφής που θα χαράξει ο τεχνίτης (Μαλάνος, 1992):

Προ πάντων σε συστήνω να κυττάξεις
(Σιθάσπη, προς θεού, να μη λησμονηθεί)
μετά το Βασιλεύς και το Σωτήρ,
να χαραχθεί με γράμματα κομψά, Φιλέλλην.

Στο νόμισμα θα πρέπει να εγγράφεται κάποια τιμητική προσφώνηση όπως «Βασιλεύς» και «Σωτήρ» συνοδευόμενη φυσικά από τον προσδιορισμό Φιλέλληνας, που είναι σημαντικό να χαραχτεί στη μία πλευρά του νομίσματος σύμφωνα με τον ηγεμόνα. Ο «Φιλέλλην», όπως τιτλοφορείται και το ίδιο το ποίημα είναι ο ίδιος ο ηγεμόνας της χώρας ο οποίος επιθυμεί να αποδοθεί τιμή στο ελληνικό ιδεώδες αλλά και στην ελληνική γλώσσα η οποία συνέδραμε στον εκπολιτισμό διαφόρων χωρών της Ασίας. Πιθανότατα, όμως, η ουσιαστικότερη επιθυμία του ηγεμόνα ήταν να γίνει η ευγνωμοσύνη του για την εκπολιτιστική δράση των Ελλήνων κατακτητών αντιληπτή από ηγέτες άλλων εθνών κατά τις δοσοληψίες και τις διακρατικές επαφές. Γι' αυτό, άλλωστε, ο χαρακτηρισμός «φιλέλλην» χαράζεται πάνω στα νομίσματα. Ο ηγεμόνας, λοιπόν, παρουσιάζεται στο κείμενο να «φιλελληνίζει» με μία δόση ειρωνείας και να περιαυτολογεί γι' αυτό (Μαλάνος, 1992: 81· Yourcenar, 1981).

Στην ουσία βέβαια, παρόλο που ο πρωταγωνιστής του εν λόγω ποιήματος χαρακτηρίζεται «φιλέλλην», ο Καβάφης σε κείμενα μελετητών που έχουν ασχοληθεί εμβριθώς με ζητήματα της ταυτότητας του (όπως ο Edmund Keeley) αναφέρεται ότι ο Καβάφης ισχυριζόταν πως δεν ήταν ούτε Έλληνας, ούτε «φιλέλλην», ούτε «ελληνίζων», αλλά «ελληνικός». Ήταν ελληνικός, διότι εν αντιθέσει με τους Έλληνες που είχαν γεννηθεί και ανατραφεί στον ελλαδικό χώρο εκείνος είχε υιοθετήσει απλώς τα στοιχεία που του άρμοζαν, χωρίς να αποτινάξει ποτέ από πάνω του την ξένη επιρροή. Επίσης αυτό αποδεικνύεται από πληθώρα ποιημάτων του που αντανακλούν το αρχαιοελληνικό και αλεξανδρινό μοτίβο (Τσακιρίδου, 1995).

Ο ποιητής διακατέχεται, δηλαδή από μία νοσταλγία για εποχές και άτομα προερχόμενα κυρίως από την αρχαϊκή, την ελληνιστική και τη ρωμαϊκή περίοδο που δοξάστηκαν και έμειναν στην ιστορία. Με αφορμή αυτή τη νοσταλγία για μία εξιδανικευμένη αποικιοκρατική Ελλάδα ανακατασκευάζει στα ποιήματα του σκηνές από τις προαναφερθείσες ιστορικές περιόδους «κλειδώνοντας» μέσα σ' αυτά, όπως ο φωτογράφος σε μία φωτογραφία, τα αρχαία κάλλη και τα ελληνιστικά ιδεώδη που παρά την απουσία των ρεαλιστικών τους αναλογιών μένουν στη μνήμη και εξιδανικεύονται. Ο ποιητής έχει ανάγκη να γοητευθεί από τις εξιδανικευμένες μορφές που ο ίδιος φτιάχνει, μία εκ των οποίων είναι ο Καισαρίωνας, ο γιος της Κλεοπάτρας που μνημονεύεται στο ομώνυμο ποίημα. Ο Καβάφης έγραψε για τον ελληνισμό όχι σαν ιστοριογράφος, αλλά

χρησιμοποιώντας τον ως γλώσσα που του παρέχει όλα εκείνα να μέσα για να εκφράσει τις διαχρονικές του ιδέες. Μάλιστα, όπως ισχυρίζεται και η Marguerite Yourcenar (1903-1987) ο Καβάφης έχει αφιερωθεί στον πολιτισμό της «Κοινής Ελληνικής Λαλιάς», της γλώσσας των ελληνικών αποικιών, γι' αυτό και καμία μετάφραση του έργου του δεν κατόρθωσε μετέπειτα να αποδώσει κατάλληλα τους ιδιαίτερους γλωσσικούς του ιδιωματισμούς (Yourcenar, 1981). Δανείζεται συχνά τους τίτλους των ποιημάτων του από τα αρχαία ελληνικά, ενώ το σώμα του ποιήματος του είναι γραμμένο στη δημοτική με ορισμένες καθαρευουσιάνικες πινελιές (Faubion, 2003-2004) Ενσαρκώνει στην ποιητική του το παράδοξο της φωνής της διασποράς, δηλαδή την διατήρηση μιας κάποτε ζωντανής γλώσσας μέσα από μία αποστειρωμένη, πλαστή και προσποιητή μεταγλώσσα με την οποία ο μετανάστης αναπολεί. (Τσακιρίδου, 1995). Καλό είναι, επομένως, να μπορεί κανείς να ξεχωρίσει στον Κ. Καβάφη πότε αναδεικνύει αυθεντικές συνθέσεις ενός ακατάλυτου ελληνισμού και πότε παρασύρεται άθελα ή σκόπιμα ορισμένες φορές από τις σειρήνες μιας Ελλάδας που έχει ανάγκη την προβολή για να εξασφαλίσει μία επιβίωση μέσα από επιτεύγματα του παρελθόντος (Yourcenar, 1981).

Εμβαθύνοντας λίγο περισσότερο στην ψυχοσύνθεση του ποιητή θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η πηγή της εσωστρέφειας και της κρυψίνοιας πέρα από την ξεχωριστή προσωπικότητά του και την αδυναμία του στο να πλέκει ένα πέπλο μυστηρίου γύρω απ' αυτήν στις ιδιαίτερες συζητήσεις του, εντοπίζεται κυρίως στις ερωτικές του προτιμήσεις (Μαλάνος, 1992). Ήταν επιφυλακτικός, μετρημένος στις εκδηλώσεις του, διότι φοβόταν την κοινωνική κατακραυγή από τη στιγμή που εργαζόταν και στο δημόσιο πόσο μάλλον. Ο Τίμος Μαλάνος ισχυρίζεται ότι μοιάζει ο ίδιος (ο Καβάφης), στις σχέσεις του με τους άλλους, «ανδρείκελο κινημένο από απ' τις κλωστές του λογισμού του» (Μαλάνο, 1992: 28). Η ερωτική προτίμηση του Καβάφη για το ίδιο φύλο εντοπίζεται κυρίως μέσα στην ποιητική του. Μάλιστα, ο ομοερωτικός του πόθος εκφράζεται από πολύ νωρίς παρ' ότι κεκαλυμμένος και απών από κάθε ποιητική κυκλοφορία των πρώτων δεκαετιών της παραγωγής του, σύμφωνα με τον Edmund Keeley (Αλεξίου, 1983). Το γεγονός ότι δεν ανέφερε σχεδόν ποτέ τις γυναίκες στα ποιήματά του, το ότι δεν εμφανιζόταν ποτέ να επιζητεί ή να νοσταλγεί κάποια γυναικεία ύπαρξη και το ότι αρεσκόταν να διοχετεύει τα περισσότερα βράδια του σε χαρακτηριστικά καφενεία στα οποία συναναστρεφόταν λαϊκούς νέους αποτελούν ορισμένες βάσιμες ενδείξεις της σεξουαλικής του ταυτότητας. Ο Καβάφης ήταν υλιστής και ως υπηρέτης της ηδονής είχε αντικαταστήσει τα συναισθήματα με τις αισθήσεις. Όπως φαίνεται κι από τα ποιήματά του, τα λεγόμενα ηδονικά, πέρα από κάποιες αναφορές σε συναισθήματα αγάπης, έρωτα καθώς και στη νοσταλγία του ερωτικού αντικειμένου, γίνεται λόγος κυρίως για τον πόθο για ένα άλλο σώμα, όπως για παράδειγμα στο «Θυμήσου σώμα» (1918) (Μαλάνος, 1992).

Λόγω της ανησυχίας του πρωτίστως για την υπονόμευση του έργου του, που ήταν και το πνευματικό του παιδί, και δευτερευόντως για τον πιθανό εξευτελισμό του ίδιου κατόπιν αποκαλύψεως της σεξουαλικής του ταυτότητας, ο αυθορμητισμός

αντικαταστάθηκε από μια πρόωρη και στείρα υπερωρίμανση και η αυτονόητη (για τη σύγχρονη εποχή και κάθε άνθρωπο) διεκδίκηση του δικαιώματός του στον έρωτα από «στραγγαλισμό» των επιθυμιών. Η υπολογιστική του λογική αναδείχθηκε η μοναδική που θα μπορούσε να τον ασφαλίσει εξωτερικά και εσωτερικά, ώστε να μπορέσει να επιβιώσει με τη μέγιστη δυνατή αξιοπρέπεια. Εξαιτίας αυτής της μόνιμης εκφραστικής και συναισθηματικής φειδωλίας εξηγείται η τεχνητότητα του χαρακτήρα του (Μαλάνος, 1992). Εύκολα θα τον χαρακτήριζε κανείς πεζό και αντιρομαντικό αλλά πιο εύστοχο ενδεχομένως θα ήταν να χαρακτηριστεί από έναν ξεχωριστό και σκοτεινό ρομαντισμό.

Εστιάζοντας τώρα στο κοινωνικό προφίλ του ποιητή θα έλεγε κανείς ότι ήταν ένας άνθρωπος ιδιαίτερα οξυδερκής, πρακτικός και μερικές φορές σχετικά ψυχρός κι απόμακρος. Η λογική του ήταν συνήθως ψυχρή και σχεδόν πάντα μπορούσε να διακρίνει την ειλικρίνεια ή μη των προθέσεων του συνομιλητή του. Ο εγωκεντρισμός, η αυταρέσκεια και η διπλωματικότητά του δικαιολογούσαν την ικανότητά του να προσαρμόζεται πάντα στα πλαίσια συζήτησης που ετίθετο από τους συνομιλητές του με μοναδικό σκοπό να διατηρεί το θαυμασμό τους για το έργο του. Με αυτό το γνώμονα, άλλωστε, ορίζονταν οι φίλοι του. Θα μπορούσε κανείς να τον χαρακτηρίσει μάλιστα κρυψίνου και αινιγματικό κρίνοντας από τα λεγόμενά του (Μαλάνος, 1992). Χαρακτηρίζεται, ακόμη, από μια ωριμότητα πολύ ιδιότυπη σαν να μην μπορεί ο συνομιλητής του να τον συλλογιστεί πως ήταν να βιώνει το πάθος της νεότητας. Η διαχυτικότητά του κατά τη συναναστροφή εξαρτιόταν από το κοινωνικό και λογοτεχνικό υπόβαθρο του συνομιλητή του καθώς και από την έκφραση της προτίμησης του για το καβαφικό έργο (Μαλάνος, 1992).

Πιο αναλυτικά, ο Καβάφης είχε αναπτύξει την ικανότητα να κερδίζει τον συνομιλητή του χάρη σε μια γοητεία που πήγαζε από την ιδιαίτερη εκφορά του λόγου του και την ικανότητα του να τον πείθει και να τον ετεροκατευθύνει προς τα εκεί που τον συνέφερε. Κατά την ομιλία του διέκρινε κανείς μια ξεχωριστή αγγλική προφορά με την οποία χρωμάτιζε το λεξιλόγιό του. Ο λόγος του επαυξημένος και αναλυτικός με επιχειρήματα σπανίως αμφισβητήσιμα και διακριτή ειρωνεία, χαρακτηρίζεται από μία «σχεδόν ακροβατική επιδεξιοσύνη». (Μαλάνος, 1992: 24). Ενώ μέσα στις παρεκβάσεις και τις λεπτομέρειες με τις οποίες ανέβαζε το επίπεδο της συζήτησης και ο συνομιλητής του θεωρούσε πως ο ποιητής είχε χαθεί το θέμα, κάπου στο τέλος της κουβέντας και ως δια μαγείας ο Καβάφης επέστρεφε στο σημείο εκείνο που είχε βάλει την άνω τελεία του. Χαρακτηριστικές και αλησμόνητες έμεναν στο μυαλό όσων τον συναναστράφηκαν οι διάλογοι που διεξήγαγε με θέματα την παραπλανητική συμπεριφορά του Αλέξιου του Κομνηνού, τις ανατιμήσεις της ελιάς, τα έργα της George Eliot (1919-1980), τις μικρασιάτικες ντοπιολαλιές καθώς και την εξέλιξη της ζωής φίλων (Yourcenar, 1981).

Ο ποιητής όταν συναναστρεφόταν άλλους λογοτέχνες ήταν ιδιαιτέρως επιφυλακτικός, μιλούσε μετριασμένα και εκφραζόταν με συμπάθεια για λίγους, μια συμπάθεια

συμβατική και διπλωματική. Όταν, όμως, ερχόταν σε επαφή με νέα και άπειρα σε θέματα λογοτεχνίας άτομα, έπαιζε ένα παιχνίδι κατά το οποίο ξεκινούσε από ορισμένα μικρά τρωτά σημεία ενός άλλου λογοτέχνη και αποδομούσε σταδιακά και σχεδόν ανεπαίσθητα την θετική τους άποψη γι' αυτόν. Η βασική τεχνική σε αυτούς τους διαλόγους ήταν να διατυπωθούν σχόλια για άλλο λογοτέχνη με τέτοιο τρόπο σαν να τα είχαν σκεφτεί και οι ίδιοι, απλώς δεν είχε βρεθεί ως τότε κάποιος να τα βγάλει στην επιφάνεια. Στην πορεία και αφού είχε καταστεί πια πρόσφορο το έδαφος για την επικράτηση του ποιητικού του έργου έναντι του συγκρινόμενου, άρχιζε να πλέκει με διακριτικότητα και δεξιοτεχνία το εγκώμιο γύρω από τα ποιήματά του και να κερδίζει σταδιακά τις εντυπώσεις των νέων (Μαλάνος, 1992).

Αν και αποτελούσε καλό ακροατή για τους άλλους, ο ίδιος εντούτοις διακρίνεται από μία εσωστρέφεια, όπως ειπώθηκε και παραπάνω. Στους τρόπους του και στην όλη κινησιολογία του είχε κάτι το προσποιητό, προερχόμενο από την σαγήνη ενός καλού ηθοποιού. Αυτό που τον απασχολούσε περισσότερο απ' όλα κατά τις συναναστροφές του ήταν να συγκεντρώνει στο πρόσωπό του τον θαυμασμό και την ανιδιοτελή προσήλωση των υπολοίπων. Αρεσκόταν ιδιαιτέρως σε φιλοφρονήσεις και είχε απόλυτη ανάγκη από επαινετικά σχόλια που αφορούσαν πόσο μάλλον το έργο του. Η ίδια η φύση των σχέσεων του ήταν τέτοια που δεν βασιζόταν στην αμοιβαία αλληλοεκτίμηση και αλληλοπροσφορά αλλά στην προβολή του και την ενίσχυση της φήμης του (Μαλάνος, 1992). Η ιδιοτέλεια και η φειδωλία του δεν αφορά μόνο καθημερινές συνήθειες και τακτικές της ζωής αλλά ξεκινά από την ίδια του την ψυχοσύνθεση. Δεν μπορεί να νοηθεί γι' αυτόν η ανυστερόβουλη προσφορά. Ο ίδιος έλεγε: «Ο κόσμος έχει πολλή δουλειά, πολλή δουλειά, τόσο που δεν του μένει καιρός για να ενδιαφερθεί για το διπλανό του» (Μαλάνος, 1992: 33).

Ακολούθως, σημαντικές για την ποιητική εξέλιξη του Κωνσταντίνου Καβάφη αποδείχτηκαν ορισμένες γνωριμίες με γνωστούς και καταξιωμένους ανθρώπους του δικού του χώρου και όχι μόνο (Πιερής, 1999). Το 1914 γνωρίζεται με έναν άντρα με σπουδαία συμβολή στη λογοτεχνία, τον Άγγλο συγγραφέα Edward Morgan Forster (1879-1970), ο οποίος κάποια χρόνια αργότερα θα αναλάβει να γνωστοποιήσει το καβαφικό έργο στο αγγλικό αναγνωστικό κοινό. Εν συνεχεία, τρία χρόνια αργότερα γνωρίζει τον Αλέκο Σεγκόπουλο (1898-1966) γύρω από το όνομα του οποίου έχει δημιουργηθεί ένα μυστήριο αναφορικά με τη σχέση του με τον Καβάφη. Άλλοι ισχυρίζονται ότι ήταν εραστής του, άλλοι ανιψιός του και άλλοι παράνομος γιος του. Όπως και να έχει ο ποιητής τον ορίζει επίσημο κληρονόμο της περιουσίας του και εκτελεστή της διαθήκης του (Πιερής, 1999).

Ακολούθως, το 1926 αποτελεί μια σημαντική χρονιά για τον ποιητή διότι του απονέμεται από την κυβέρνηση Πάγκαλου το «παράσημο του Φοίνικος» για τη συμβολή του στην ελληνική λογοτεχνία. Το 1927 έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με τον Νίκο

Καζαντζάκη (1883-1957). Ένα χρόνο αργότερα εκφράζει σκωπτικά σχόλια εναντίον του ποιητή και ακαδημαϊκού Σωτήρη Σκίπη (1881-1952), ενώ παίρνει το μέρος του Άγγελου Σικελιανού (1884-1951). Μέσα στο 1928 δέχεται επίσκεψη από τον έναν από τους σημαντικότερους εισηγητές του κινήματος του φουτουρισμού, τον Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) (Πιερής, 1999). Στις 10 Ιουλίου του 1930 τον επισκέπτεται στα γραφεία της «Αλεξανδρινής Τέχνης» ο Στρατής Τσίρκας (1911-1980) (Τσίρκας, 1958).

Η εξέλιξη των γνωριμιών και των συναναστροφών του αρχίζει να περιορίζεται, όταν τον Ιούλιο του 1932 οι γιατροί του διαγιγνώσκουν καρκίνο στο λάρυγγα και επισπεύδονται οι διαδικασίες της εισαγωγής του στο νοσοκομείο. Λόγω της τραχειοτομίας που υφίσταται, χάνει τη φωνή του και ο γραπτός λόγος αναλαμβάνει να εκφράσει όλο όσα δεν μπορεί να πει με το στόμα του (Πιερής, 1999).

Ο Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960) είναι ο πρώτος συνθέτης ο οποίος το ίδιο έτος αναλαμβάνει να μελοποιήσει δέκα ποιήματα του ερωτικού Καβάφη. Μετά από ένα χρόνο ο Καβάφης έχοντας επιστρέψει πίσω στην Αλεξάνδρεια γράφει το «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας» (1933) πάνω στο κρεβάτι. Το Σάββατο της 29ης Απριλίου, του 1933, ημέρα των γενεθλίων του, ο ποιητής προς λύπη φίλων και σύσσωμης της αναγνωστικής κοινότητας παθαίνει συμφόρηση και τον βρίσκει ο θάνατος στις δύο το πρωί (Πιερής, 1999).

Τέλος, πέρα από τον τρόπο ζωής του, τις ερωτικές του προτιμήσεις, το ιδεολογικό του υπόβαθρο και το περιεχόμενο του σώματος της ποιητικής του, ένα ακόμη σημαντικό ζήτημα που απασχόλησε ιδιαίτερα τους μελετητές του είναι αυτό των καβαφικών εκδόσεων. Είναι, πλέον, γνωστό ότι ο ποιητής για τους προσωπικούς του λόγους εξέδιδε αποσπασματικά μέρη του έργου και ποτέ δεν επιχείρησε μια ολοκληρωμένη έκδοση των ποιητικών του συλλογών. Συγκεκριμενοποιώντας, υιοθέτησε μια ιδιότυπη τακτική έκδοσης και κυκλοφορίας του έργου του. Η εν λόγω εκδοτική τακτική διακρινόταν σε τρία θεματικού και χρονολογικού χαρακτήρα στάδια: τα «μονόφυλλα», τα «τεύχη» και τις «συλλογές». Τα πρώτα «μονόφυλλα» διανέμονται με φειδωλία από τον ποιητή σε φίλους ή θιασώτες του (Yourcenar, 1981). Στην πορεία κυκλοφορούν από το 1891 ως το 1904, οπότε και ο ποιητής τυπώνει το πρώτο του «τεύχος» αποτελούμενο από 21 ποιήματα, ενώ η πρώτη του «συλλογή» κυκλοφορεί το 1912 και η πρώτη θεματική «συλλογή» το 1917. Το 1935 με επιμέλεια της Ρίκας Σεγκοπούλου, συζύγου του Αλέκου Σεγκόπουλου, κυκλοφόρησε στην Αθήνα η πρώτη πλήρης έκδοση των εκατό πενήντα τεσσάρων ποιημάτων του, τυπωμένη σε βιβλίο, η οποία περιελάμβανε τα «αναγνωρισμένα», τα «ανέκδοτα» και τα «αποκηρυγμένα» ποιήματα και εξαντλήθηκε αμέσως. Με την εν λόγω κυκλοφορία τα εκατό πενήντα τέσσερα ποιήματά του ήταν αυτά που καθιερώθηκε να αποτελούν τα ποιήματα «του κανόνα» ή του «αναγνωρισμένου σώματος» (Κουτσογιάννη, 2011: 9). Μετά το 1948 πραγματοποιήθηκαν άλλες δύο ανατυπώσεις που προορίζονταν για όλη την Ελλάδα και κυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις

«Ίκαρος» των Νίκου Καρύδη (1917-1984), Αλέκου Πατσιφά (1912-1981) και Μάριου Πλωρίτη (1919-2006).

Στη συνέχεια, μόλις το 1963 ο Γ. Π. Σαββίδης (1929-1965) αναλαμβάνει την επιμέλεια και τον σχολιασμό της δίτομης πλέον λαϊκής έκδοσης των ποιημάτων με την οποία και σφραγίζεται η καβαφική προσφορά στον χώρο της λογοτεχνίας. Το σώμα της καβαφικής ποίησης μετά το θάνατο του Α. Σεγκόπουλου περνά στα χέρια του Γ. Π. Σαββίδη, ο οποίος αναλαμβάνει την επίλυση του μείζονος φιλολογικού προβλήματος των καβαφικών εκδόσεων, που αποτελεί το αντικείμενο μελέτης της διδακτορικής διατριβής που εκπονεί το 1966. Στο καβαφικό αρχείο υπάρχουν πέρα από τα εκατό πενήντα τέσσερα «αναγνωρισμένα», τριάντα εφτά «αποκηρυγμένα», εβδομήντα πέντε «κρυμμένα» ή «ανέκδοτα», τρία πεζά και τριάντα ακόμη «ατελή» ποιήματα. Ο Γ. Π. Σαββίδης έδωσε τη δυνατότητα σε αρκετούς ερευνητές του καβαφικού έργου να αναλάβουν τη δημοσίευση των ατελών ποιημάτων του, την κυκλοφορία των οποίων επιμελήθηκε προσωπικά το 1994 η Renata Lavagnini (Πιερής, 1999).

2.2: 'Βασικοί άξονες σε ενδεικτικά ηδονικά ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη'

Η σωματική ηδονή που αφορά κυρίως ερωτικά υποκείμενα του ίδιου φύλου αποτελεί τον πρώτο και καθοριστικότερο άξονα της ερωτικής ποίησης του Καβάφη με τον οποίο θα ασχοληθούμε.

Οι λοιποί άξονες που θα σχολιαστούν λειτουργούν ως επιμέρους καθώς έχουν άμεση συνάφεια με το στοιχείο της ηδονής στην καβαφική ποίηση και συμβάλλουν με τον τρόπο τους στην ενίσχυση της αξίας των ερωτικών στιγμών στη μνήμη του ποιητή. Πρόκειται για τον ποιητικό χωροχρόνο συμπεριλαμβανομένων των συνθηκών που τον καθιστούν κατάλληλο για ιεροτελεστικές ερωτικές εμπειρίες, όπως το «μέσα» (και δη η κάμαρη) και το «έξω» της σκηνογραφίας των ποιητικών του δημιουργιών, το φως και το σκοτάδι, τα φυσικά και τεχνητά στοιχεία, η σημασία που προσδίδει στα τρία πρόσωπα του χρόνου ο ποιητής (παρελθόν, παρόν και μέλλον) και ο ρόλος της μνημονικής ανάκλησης στην ανθεκτικότητα των ερωτικών βιωμάτων στο χρόνο. Θα γίνει λόγος για τις κυριαρχούσες ανδρικές φιγούρες των ηδονικών ποιημάτων και τις ερωτικές του προτιμήσεις. Ακόμη, θα αναλυθεί το ζήτημα της παγίωσης της ομορφιάς μέσα από το θάνατο, αλλά και ο καβαφικός φόβος του επερχόμενου γήρατος και του θανάτου και η συνεπακόλουθη μελαγχολία σε αντιπαραβολή με την εφηβολατρεία που διακρίνει τον ποιητή. Δεν θα παραλειφθεί, επίσης, σχολιασμός σχετικά με το παιχνίδι της απόκρυψης και της αποκάλυψης που λαμβάνει χώρα σε ένα αξιοσέβαστο μερίδιο των ηδονικών ποιημάτων.

Ξεκινώντας, λοιπόν, θα λέγαμε ότι εκπεφρασμένη είτε ως «ινδάλματα ηδονής», είτε ως «φαντασίες» είτε ως «άνομη» ή «έκνομη ηδονή», είτε ως «ερωτική μέθη» είτε ως «ι-(η)δα-(ο)νικές» (καταστάσεις), η σωματική απόλαυση έχει κυρίαρχη θέση στην ποίηση του Καβάφη. Ωστόσο, καλό είναι να αναφερθεί ότι δεν έχει πραγματοποιηθεί πληθώρα ενδελεχών ερευνών από μελετητές του σώματος των ηδονικών καβαφικών ποιημάτων, διότι από ορισμένους παρατηρείτο η τάση να παρερμηνεύεται αυτού του είδους η ποίηση ως ένα προσωπικό ημερολόγιο του ποιητή στο οποίο εξομολογείται τη σεξουαλική του διαστροφή, μια διαστροφή που ανετράφη στους κόλπους του αγγλικού ιδιωτικού σχολείου και αναπτύχθηκε σε ανήθικες και διαβρωτικές κωνσταντινουπολίτικες και αλεξανδρινές συγχρωτίσεις (Αλεξίου, 1983). Στην ουσία η έκφραση της ηδονής από τον Καβάφη η οποία, φυσικά, πέρασε από διάφορα στάδια όπως θα δούμε στην πορεία, είτε σε λανθάνουσα είτε σε πιο έκδηλη μορφή αποτέλεσε μία ανάγκη του ποιητή να εξωτερικεύσει τον ομοερωτισμό του και να υπηρετήσει με βοηθό τα «δυνατά κρασιά της ηδονής» τον Υψηλό της Ποιήσεως Κόσμο.

Το ποίημα «Ηδονή» (1917)[1] αποτελεί από τίτλου και μόνο το πιο εμβληματικό καλλιτεχνικό δημιούργημα στην ερωτική καβαφική ποίηση (Σαββίδης, 1993: 56)[2]:

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.

Στο τετράστιχο αυτό πληροφορούμαστε από τον ποιητή ότι όχι απλώς δεν είναι διατεθειμένος να απολογηθεί για τον τύπο των σωματικών ηδονών που «γεύτηκε», αλλά αντιθέτως παρουσιάζεται να περιαυτολογεί τοιουτοτρόπως για τις απολαύσεις του ερωτικού του βίου, διότι αποδείχτηκαν διαρκείς και ανθεκτικές στο χρόνο, εφόσον κράτησαν για ώρες και παραμένουν στη μνήμη του αδιασάλευτες. Πάνω απ' όλα όμως απαντώντας μέσα από το ίδιο του το ποίημα σε αυτούς που θεώρησαν την ηδονική του ποίηση ως ένα μέσο εξομολόγησης των ανείπωτων ως τότε ερωτικών του ενστίκτων, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ο ποιητής παραδέχεται ότι αυτού του είδους την ηδονή αποζητούσε και απήλαυσε, γιατί δεν θα τον πλήρωναν σε καμία περίπτωση απολαύσεις «ερώτων της ρουτίνας». Γίνεται εύκολα κατανοητό επομένως ότι η δοτική του τίτλου του αφιερωματική και επιβλητική ως είναι δεν επιλέχθηκε τυχαία (Σαββίδης, 1993).

---

[1] Η ημερομηνία που παρατίθεται μέσα σε παρένθεση αφορά την ημερομηνία δημοσίευσης των ποιημάτων του Κ. Καβάφη.

[2] Όλα τα αποσπάσματα των καβαφικών ποιημάτων παρατίθενται αυτούσια από το βιβλίο «Ποιήματα Α-Β» (1963) με επιμέλεια του Γιώργου Π. Σαββίδη.

Εν συνεχεία, αξίζει να διερευνηθεί η προσωπική του θεωρία αναφορικά με τις καταχρήσεις και τις άκρατες ηδονές, η οποία εκφράζεται εναργέστερα μέσα από τα ποιήματα «Τα επικίνδυνα» (1911) και «Πέρασμα» (1917). Ο αινιγματικός τίτλος του πρώτου ποιήματος σύμφωνα με τον Καβάφη λειτουργεί ως σχόλιο πάνω στο ίδιο το ποίημα (Σαββίδης, 1993). Πιο αναλυτικά, ο Μυρτίας μέσα από το ποίημα «Τα επικίνδυνα» (1911) διατείνεται ότι παρόλο που τα ερωτικά του πάθη μπορεί να τον υποβάλλουν σε επικίνδυνες δοκιμασίες, εντούτοις, δεν πρόκειται να τα απαρνηθεί. Ισχυρίζεται ο ίδιος, λοιπόν, ότι είναι σε θέση να πέφτει μέσα στη φωτιά των παθών του αλλά να μην καίγεται (Μαλάνος, 1992: 83):

... ...[3]

Δυναμωμένος με θεωρία και μελέτη,

εγώ τα πάθη μου δεν θα φοβούμαι σα δειλός.

... ...

Ο Αλεξανδρινός ποιητής θεωρεί ότι επειδή είναι δύσκολο να προβλεφθούν όλοι οι πιθανοί κίνδυνοι κατά την εκδήλωση των «ανορθόδοξων» ερωτικών πόθων, οφείλει να επικαλείται την υπολογιστική του λογική για να τον προστατεύει από τις δυσμενείς συνέπειες. Ωστόσο, καμιά φορά διχάζεται ανάμεσα στην επιβεβλημένη υπολογιστική λογική και το άσβεστο πάθος που αποτελεί και την πιο γνήσια πηγή της ποιητικής του έμπνευσης (Μαλάνος, 1992).

Το κέντρο του ενδιαφέροντος, λοιπόν, δεν είναι απαραίτητο να εστιαστεί στο εάν και κατά πόσο τα βιώματα που ήθελε να αποκτήσει ο Μυρτίας προσιδιάζουν σε αυτά του ποιητή ή απλώς αποτελούν ηδονικά κατασκευάσματα της φαντασίας του (Σαββίδης, 1993). Έτσι, «δυναμωμένος με θεωρία και μελέτη», ο Μυρτίας στοχεύει σε ένα βίο ξεκάθαρα ηδονικό, χωρίς να τον απασχολεί η σκέψη περί αναλώσεως σε κάτι που μπορεί να τον εξαντλήσει ή να του αλλοιώσει βασικά χαρακτηρολογικά στοιχεία. Ίσως και μέσα απ' αυτή τη δήλωση άλλωστε δικαιολογείται ο τίτλος του ποιήματος, διότι για να φτάνει κανείς στο σημείο να ισχυρίζεται κάτι τέτοιο σημαίνει ότι έχει οπλιστεί με θάρρος και αποφασιστικότητα, ότι είναι συνειδητοποιημένος ως προς τις επιλογές του και έτοιμος να τις υπερασπιστεί (Πιερής, 1999).

Επίσης, στο «Πέρασμα» ο Καβάφης διατυπώνει ότι για έναν νέο και άπειρο ποιητή/«τεχνίτη» το να επιδίδεται σε «άνομες» ερωτικές πράξεις είναι αυτό ακριβώς που χρειάζεται για να φορέσει το ένδυμα του αισθητισμού, εκείνο που θα τον αξιώσει να απολαύσει τα εύσημα από τον «Υψηλό της Ποιήσεως κόσμο» (Μαλάνος, 1992: 90):

[3] Τα συνεχόμενα αποσιωπητικά δηλώνουν ότι έχει παραλειφθεί εσκεμμένα ένα μέρος του αποσπάσματος.

... ...

Κ' έτσι ένα παιδί απλό

γένεται άξιο να το δούμε, κι απ' τον Υψηλό

της Ποιήσεως Κόσμο μια στιγμή περνά κι αυτό —

το αισθητικό παιδί με το αίμα του καινούριο και ζεστό.

Ο ποιητής πιθανώς προσπαθεί μέσα από το εν λόγω ποίημα να βοηθήσει τους αναγνώστες του να κατανοήσουν αυτό που επιθυμεί να μεταδώσει, ότι δηλαδή προϋπόθεση για να υπηρετεί κανείς σωστά την τέχνη της ποίησης είναι να ενδίδει αυθορμήτως και όχι προσποιητά στα ερωτικά καλέσματα (Μαλάνος, 1992). Από αυτή τη θεωρία ωφελείται και ο τεχνίτης αλλά και η «Ποίηση» που αποκτά άξιους εκπροσώπους.

Επεκτείνοντας περαιτέρω τη σκέψη αυτή ο Αλεξανδρινός ποιητής φτάνει στο σημείο να θεωρεί ότι η «έκνομη ερωτική μέθη» είναι το κλειδί που ανοίγει τις πύλες της Τέχνης του, κάτι το οποίο δεν ισχύει αποκλειστικά για όλες τις ενασχολήσεις. Επί παραδείγματι, για την εργασία του επιστήμονα, του πολιτικού και του εμπόρου που απαιτεί πνευματική διαύγεια, συνέπεια λόγων και πράξεων και προσήλωση σε έναν στόχο προϋποτίθεται εγκράτεια από ποικίλες απολαύσεις και «διακυβερνημένη νεανική ζωή» (Πιερής, 1999: 51). Όταν, ωστόσο, επιδιώξει ένα τεχνίτης (= ποιητής) να ακολουθήσει ένα πανομοιότυπο τρόπο ζωής έχει κατά πάσα πιθανότητα πετύχει να αποτύχει στην Τέχνη του.

Στο ποίημα «Μισή ώρα» (1917) η ηδονική φαντασία του ποιητή ενεργοποιείται ακόμη περισσότερο χάρη στη ψυχοτρόπο ιδιότητα των οινοπνευματωδών ποτών (Σαββίδης, 1993: 53):

... ...

Έτσι στο μπαρ προχθές —βοηθώντας κιόλας

πολύ ο ευσπλαχνικός αλκολισμός—

είχα μισή ώρα τέλεια ερωτική.

... ...

Γιατί μ' όλην την φαντασία, και με το μάγο οινόπνευμα,

χρειάζονταν να βλέπω και τα χείλη σου,

χρειάζονταν να 'ναι το σώμα σου κοντά.

Το αλκοόλ «βοηθά» τον ποιητή να φέρει - νοερά σε πρώτη φάση - κοντύτερα το άτομο που του ελκύει το ερωτικό ενδιαφέρον. Το εάν έγινε και στη πραγματικότητα το ερωτικό

πλησίασμα και η συνακόλουθη επαφή αποσιωπάται, καθώς αυτό που κατά πάσα πιθανότητα απασχολεί τον ποιητή είναι να εστιάσει στην ενίσχυση της ερωτικής διέγερσης με τη βοήθεια του «ευσπλαχνικού αλκοολισμού», που «μουδιάζει» τις αισθήσεις και «παραλύει» τις αναστολές.

Εν συνεχεία, «Η προθήκη του Καπνοπωλείου» (1917) αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα ποιήματος στο οποίο γίνεται χρήση του μοτίβου του απαγορευμένου έρωτα:

... ...

Τυχαίως τα βλέμματά των συναντήθηκαν,

και την παράνομην επιθυμία της σαρκός των

εξέφρασαν δειλά, διστακτικά.

... ...

Η «παράνομη επιθυμία της σαρκός» των ερωτικών συντρόφων προετοιμάζει το κλίμα για τη σύντομη περιγραφή της ερωτικής συνύπαρξης των δύο ατόμων, ενώ η επιλογή του επιθέτου «παράνομη» δεν είναι τυχαία εφόσον κατά πάσα πιθανότητα ο ποιητής ήθελε να δείξει με κάποιο τρόπο ότι η ερωτική περιπέτεια που είχαν οι δύο αυτοί άνθρωποι δεν ήταν η συνηθισμένη, μεταξύ δηλαδή ενός άντρα και μιας γυναίκας (Μαλάνος, 1992). Ο Καβάφης φαίνεται να συνειδητοποιεί την απαγορευμένη - λόγω των κοινωνικών κανονιστικοτήτων της εποχής - φύση του έρωτος και να αναγνωρίζει τους κινδύνους που ελλοχεύει μία συνάντηση ερωτικών συντρόφων του ομοίου φύλου σε δημόσιο χώρο, όπως τον ενδεχόμενο διασυρμό, τον εξευτελισμό ή τη λεκτική επίθεση. Γι' αυτό, λοιπόν, και η ηδονική επιθυμία εκφράζεται «δειλά» και «διστακτικά».

Εύκολα διαπιστώνει κανείς ότι στην καβαφική ηδονική ποίηση υπάρχει μια κυριαρχούσα ανδρική φιγούρα, το έτερο ερωτικό υποκείμενο μιας συνεύρεσης που είτε φαντασιώνεται ο ποιητής είτε ανασύρει από τη μνήμη του. Πληθώρα ποιημάτων του επέλεξε να τη σκηνοθετήσει εκμεταλλευόμενος σκηνικά προερχόμενα από τη μυθολογία, την αρχαιότητα, τη ρωμαϊκή περίοδο και τους ελληνιστικούς χρόνους. Εύλογα, λοιπόν καταλήγει κανείς στη σκέψη ότι και οι πρωταγωνιστές των καλλιτεχνικών του δημιουργημάτων θα συνιστούσαν ιστορικά πρόσωπα εκείνων των περιόδων που τα διέκρινε, διόλου τυχαία φυσικά, μια ιδιαίτερη ομορφιά, επιβλητικότητα αλλά και συναισθηματική αδυναμία, στοιχεία μέσα από τα οποία η ερωτική του διάθεση θα μπορούσε άρτια να ενσαρκωθεί.

Μέσω των ποιημάτων «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» (1912) και «Καισαρίων» (1918) παρατηρείται το πόσο τελικά είλξε το ενδιαφέρον του ποιητή ο Καισαρίωνας, ο γιος της Κλεοπάτρας, διαπίστωση που αιτιολογείται από την επιμονή του ποιητή σε μία ενδελεχή περιγραφή της ιδιαίτερης εμφάνισης του ιστορικού αυτού προσώπου και της συνάφειας

εν τέλει του θέματος της ποιητικής με το ενδυματολογικό – ερωτικό (Σαββίδης et al., 1983: 23):

... ...

Ο Καισαρίων στέκονταν πιο εμπροστά,

ντυμένος σε μετάξι τριανταφυλλί,

στο στήθος του ανθοδέσμη από υακίνθους,

η ζώνη του διπλή σειρά σαπφείρων κι αμεθύστων,

δεμένα τα ποδήματά του μ' άσπρες

κορδέλλες κεντημένες με ροδόχροα μαργαριτάρια.

... ...

ο Καισαρίων όλο χάρις κι εμορφιά

(της Κλεοπάτρας υιός, αίμα των Λαγιδών)·

κ' οι Αλεξανδρινοί έτρεχαν πια στην εορτή,

κ' ενθουσιάζονταν, κ' επευφημούσαν

ελληνικά, κ' αιγυπτιακά, και ποιοι εβραίικα,

γοητευμένοι με τ' ωραίο θέαμα—

... ...

Το ποίημα αυτό συνοψίζει πολλούς και διαφόρους χαρακτηρισμούς βάσει του περιεχομένου του, όπως πολιτικό, ιστορικό, θεατρικό, ειρωνικό και «υπολανθανόντως ερωτικό» και σ' αυτό τον τελευταίο αξίζει να σταθούμε (Σαββίδης et al., 1983: 23). Ο ποιητής δίνει τόση αξία στο ένδυμα του Καισαρίωνα, το κατασκευασμένο από «μετάξι τριανταφυλλί» και κοσμημένο από «υακίνθους», συνδυασμένο με ζώνη «με διπλή σειρά σαπφείρων και αμεθύστων» και υποδήματα με λεπτομέρεια από «ροδόχροα μαργαριτάρια», που καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα ότι το ίδιο το κοστούμι του αναδεικνύεται πρωταγωνιστής στο ποίημα αυτό. Η έκταση και μόνο που επιλέγει ο ποιητής να δώσει στη λεπτομερή ανάλυση της αμφίεσης του Αλεξανδρινού βασιλιά μαρτυρά αφενός την καλαισθησία του και αφετέρου τη σημασία που προσλάμβανε η εξωτερική εμφάνιση κάποιου στην ενεργοποίηση της ερωτικής φαντασίας του (Σαββίδης et al., 1983).

Καλό είναι να σημειωθεί, κατόπιν, ότι στο πρόσωπο του Καισαρίωνα ο Καβάφης στο ομώνυμο ποίημα φαίνεται να εντοπίζει την απολεσθείσα νεότητα, τη σωματική ομορφιά και μία γοητευτικά ταλαιπωρημένη και χλωμή όψη (Μαλάνος, 1992: 93):

... ...

Α, να, ήρθες συ με την αόριστη

γοητεία σου. Στην ιστορία λίγες

γραμμές μονάχα βρίσκονται για σένα,

κ' έτσι πιο ελεύθερα σ' έπλασα μες στον νου μου.

Σ' έπλασα ωραίο κ' αισθηματικό.

Η τέχνη μου στο πρόσωπό σου δίνει

μιαν ονειρώδη συμπαθητική εμορφιά.

... ...

Εδώ ο ποιητής ξεπερνά τα στενά όρια της αμφίεσης του νεαρού Καισαρίωνα και προχωρά σε μία διαυγέστερη εκδήλωση γνήσιου ερωτικού πόθου για το εν λόγω πρόσωπο καθώς στο μυαλό του τον πλάθει «ωραίο και αισθηματικό». Η ερωτική του διάθεση μυστικιστικά σχεδόν εκπεφρασμένη φτάνει σε καταστάσεις ηδονικής μέθης που με τη σειρά της μετουσιώνεται σε εκδήλωση λατρείας γι' αυτό το άτομο (Μαλάνος, 1992).

Στο ποίημα «Τυανεύς Γλύπτης» (1911) αναφέρονται τα γλυπτά της θεάς Ρέας, του Πομπήιου, του Μάριου, του Αιμίλιου Παύλου, του Αφρικανού Σκιπίωνα καθώς και τα αγάλματα του Πατρόκλου και του Ερμή (Μαλάνος, 1992: 82):

... ...

Ο Πάτροκλος (ολίγο θα τον ξαναγγίξω).

... ...

εκείνα τα κομμάτια, ειν' ο Καισαρίων.

... ...

Μα να το έργον μου το πιο αγαπητό

που δούλεψα συγκινημένα και το πιο προσεκτικά·

αυτόν μια μέρα του καλοκαιριού θερμή

που ο νους μου ανέβαινε στα ιδανικά,

αυτόν εδώ ονειρευόμουν τον νέον Ερμή.

Ο ποιητής «στήνει» τα σκηνικά του χωροχρόνου του συνθέτοντας ένα εποχικό κράμα, καθώς γίνονται αναφορές σε πρόσωπα προερχόμενα από την αρχαιότητα, τη ρωμαϊκή

περίοδο αλλά και τη μυθολογία. Ωστόσο, πρέπει να παραδεχτούμε ότι την τιμητική τους σε αυτό το ποίημα έχουν τα μυθολογικά πρόσωπα με αποκορύφωμα το φτερωτό θεό Ερμή, το γλυπτό του οποίου συγκινεί ιδιαιτέρως τον ποιητή - αγαλματοποιό. Όπως επισημαίνει και ο ίδιος ο Καβάφης το άγαλμα που φιλοτεχνήθηκε από τον καλλιτέχνη με περίσσια υπομονή και για το οποίο επιστράτευσε μεγάλο μέρος της εμπειρίας του και των γνώσεών του περί του αισθητικού κάλλους είναι αυτό του Ερμή.

Για την αλαβάστρινη ομορφιά των σωμάτων, που υπογραμμίστηκε ήδη παραπάνω στο ποίημα «Τυανεύς Γλύπτης» (1911), ο ποιητής έχει κάνει λόγο και σε άλλα ποιήματα όπως το «Έτσι πολύ ατένισα» (1917) (Μαλάνος, 1992: 92):

... ...

Μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα·

πάντα έμορφα, κι αχτένιστα σαν είναι,

και πέφτουν, λίγο, επάνω στ' άσπρα μέτωπα.

Πρόσωπα της αγάπης, όπως τάθελεν

η ποίησίς μου .... μες στες νύχτες της νεότητός μου,

μέσα στες νύχτες μου, κρυφά, συναντημένα ....

Ο Καβάφης εστιάζει την προσοχή του στις «γραμμές του σώματος», τα «κόκκινα χείλη», τα «ηδονικά» μέλη και τα «μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα». Ο ποιητής για να παραλληλίζει την ομορφιά του ατόμου που αναφέρεται στο ποίημα με αρχαιοελληνικό άγαλμα σημαίνει ότι θαύμαζε σ' αυτό τη συμμετρία των μελών του και τις λεπτομέρειες της ατημέλητης ομορφιάς του (Μαλάνος,1992). Επιπλέον στο συγκεκριμένο ποίημα επαναχρησιμοποιείται το μοτίβο του «παράνομου έρωτα», καθώς αυτό το «κρυφά» στον ένατο στίχο εξιτάρει την ερωτική διάθεση του ποιητή (Μαλάνος, 1992). Η κατάκτηση του ερωτικού αντικειμένου καθίσταται επίπονη προσπάθεια, η απόλαυση των καρπών της οποίας δεν κορένεται εύκολα.

Όπως προαναφέρθηκε το ενδυματολογικό θέμα συνυφασμένο άρτια με το ερωτικό συναντάται σε αρκετά καβαφικά ποιήματα, δείγμα των οποίων αποτελούν τα εξής: «Οροφέρνης» (1915), «Εν τη οδώ» (1916), «Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην» (1928), «Μέρες του 1909, ΄10 και ΄11» (1928), «Ο καθρέπτης στην είσοδο» (1930), «Ρωτούσε για την ποιότητα» (1930), «Μέρες του 1908» (1932) και λοιπά.

Πιο αναλυτικά στο ποίημα «Οροφέρνης» θα μας απασχολήσουν οι εξής στίχοι (Σαββίδης et al., 1983: 33):

... ...

Μες στην καρδιά του, πάντοτε Ασιανός·

αλλά στους τρόπους του και στην λαλιά του Έλλην,

με περουζέδες στολισμένος, ελληνοντυμένος,

το σώμα του με μύρον ιασεμιού ευωδιασμένο,

κι απ' τους ωραίους της Ιωνίας νέους,

ο πιο ωραίος αυτός, ο πιο ιδανικός.

... ...

Γίνεται λόγος αφενός για «περουζέδες» (=πολύτιμους λίθους πράσινου χρώματος) από τους οποίους συνοδεύεται το ένδυμα του «ελληνοντυμένου» και αφετέρου για «μύρον ιασεμιού» με το οποίο αρωματιζόταν ο Οροφέρνης, ένας ακόμη «κατατρεγμένος της Ιστορίας», όπως τον έχει χαρακτηρίσει ο Τ. Μαλάνος (Μαλάνος, 1992: 93-94). Παρά ταύτα, πέρα από τα στοιχεία που κρίνει ο ποιητής αξιοπρόσεκτα και αξιοσημείωτα στην εμφάνιση του Οροφέρνη καθοριστικής σημασίας αναδεικνύεται και το εμφατικά διατυπωμένο επίθετο «ιδανικός» στον τελευταίο στίχο. «Ο πιο ιδανικός», λοιπόν, θα μπορούσε μέσα από μια πιο ερευνητική ματιά να θεωρηθεί και ως «ηδονικός» στα πλαίσια μιας ιδιαιτέρως ευρηματικής «λογο-παιγνιώδους» αντικατάστασης του «ι» από το «η» και του «α» από το «ο» (Σαββίδης, 1993).

Επιπροσθέτως, στο πνευματικό δημιούργημα «Εν τη οδώ» γίνεται σύντομη σχετικά αναφορά στα ρούχα του εικοσιπεντάχρονου εραστή, ενώ το εν λόγω ποίημα συνιστά ένα από τα πρώτα στα οποία ο ποιητής εισάγει το ενδυματολογικό θέμα ως «ενισχυτή» της ερωτικής φαντασίωσης (Σαββίδης et al., 1983: 27):

Το συμπαθητικό του πρόσωπο, κομμάτι ωχρό·

τα καστανά του μάτια, σαν κομένα·

είκοσι πέντ' ετών, πλην μοιάζει μάλλον είκοσι·

με κάτι καλλιτεχνικό στο ντύσιμό του

— τίποτε χρώμα της κραβάτας, σχήμα του κολλάρου —

ασκόπως περπατεί μες στην οδό,

ακόμη σαν υπνωτισμένος απ' την άνομη ηδονή,

από την πολύ άνομη ηδονή που απέκτησε.

Οι λεπτομέρειες στο ντύσιμο του νεαρού (η «κραβάτα» και το «κολάρο») του προσδίδουν κάτι καλλιτεχνικό και κατά συνέπεια μη τετριμμένο που το καθιστούν ξεχωριστό στα μάτια του ποιητή, ενώ βλέπουμε ότι δεν εκλείπει για άλλη μια φορά και η παρουσία του «παράνομου έρωτα» στο ποίημα καθώς γίνεται λόγος για «άνομη ηδονή» (Σαββίδης et al., 1983).

Σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη το ποίημα «Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην» βρίσκεται στην ίδια ποιητική «οικογένεια» με άλλα «ζωγραφικά» ποιήματα όπως το «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» και αναφέρεται στη συγκίνηση που προκάλεσε στον ποιητή η εμφάνιση ενός εικονιζόμενου νέου άντρα (Σαββίδης et al., 1983: 32):

Τελείωσε την εικόνα χθες μεσημέρι. Τώρα

λεπτομερώς την βλέπει. Τον έκαμε με γκρίζο

ρούχο ξεκουμπωμένο, γκρίζο βαθύ· χωρίς

γελέκι και κραβάτα. Μ' ένα τριανταφυλλί

πουκάμισο· ανοιγμένο, για να φανεί και κάτι

από την εμορφιά του στήθους, του λαιμού.

Το μέτωπο δεξιά ολόκληρο σχεδόν

σκεπάζουν τα μαλλιά του, τα ωραία του μαλλιά

(ως είναι η χτενισιά που προτιμά εφέτος).

... ...

Το ποίημα αυτό χαρακτηρίζεται «ζωγραφικό», κυρίως λόγω της χρωματικής έμφασης που δίνει ο Καβάφης στα ρούχα του ποιητικού πρωταγωνιστή («γκρίζο ρούχο», «τριανταφυλλί πουκάμισο»). Το έργο τέχνης, παρόλο που με μία πρόχειρη ματιά θα μπορούσε να μας παραπέμψει στο «πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέυ», δεν παρουσιάζει κάποια ουσιώδη συνάφεια με αυτό σε ό,τι αφορά τα υπολανθάνοντα ερωτικά μηνύματα που περνά στον αναγνώστη. Το συγκεκριμένο εικαστικό δημιούργημα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μέτριο από καλλιτεχνικής άποψης και δεν είναι αυτό που ακριβώς που αποτέλεσε αντικείμενο θαυμασμού για τον ποιητή, όσο τα σημεία που εν τέλει δεν καλύπτονται από χρώμα και αποκαλύπτουν μέρη του σώματος του νέου. Το ερωτικό αντικείμενο προβάλλεται απελευθερωμένο από τις κοινωνικές ενδυματολογικές συμβάσεις που συμβολίζονται μέσα από το «γελέκι» και δη την «κραβάτα» που παρεμποδίζουν την προσπίπτουσα - σε ερωτικά σημεία του κορμιού όπως ο λαιμός και το στήθος - ηδονική ματιά (Σαββίδης et al., 1983).

Ο νησιώτης υπάλληλος του σιδεράδικου στο «Μέρες του 1909, ΄10 και ΄11» διαθέτει ακόμη και το ίδιο του το κορμί για να αποκτήσει ένα ρούχο («πουκάμισο μαβί» και ένα ενδυματολογικό παρελκόμενο («καμιά κραβάτα για την Κυριακή») που του έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον (Σαββίδης et al., 1983: 34):

Ενός τυραννισμένου, πτωχοτάτου ναυτικού

(από νησί του Αιγαίου Πελάγους) ήταν υιός.

Εργάζονταν σε σιδερά. Παληόρουχα φορούσε.

Σχισμένα τα ποδήματά του της δουλειάς κ' ελεεινά.

Τα χέρια του ήσαν λερωμένα από σκουριές και λάδια.

Το βραδυνό, σαν έκλειε το μαγαζί,

αν ήταν τίποτε να επιθυμεί πολύ,

καμιά κραβάτα κάπως ακριβή,

καμιά κραβάτα για την Κυριακή,

ή σε βιτρίνα αν είχε δει και λαχταρούσε

κανένα ωραίο πουκάμισο μαβί,

το σώμα του για ένα τάλληρο ή δυο πουλούσε.

……

Ο νεαρός που μας απασχολεί κερδίζει τη συμπάθεια του ποιητή, ο οποίος με λύπηση εκφράζεται για το σημείο ξεπεσμού του νεαρού και όμορφου άντρα. Η ομορφιά του, λέει χαρακτηριστικά, «δεν έγινε, εννοείται, άγαλμα ή ζωγραφιά» αλλά άρχισε να φθείρεται από τον κακό τρόπο ζωής και τις άσχημες συνθήκες εργασίας στο σιδεράδικο (Σαββίδης et al., 1983).

Ακολούθως στο ηδονικό δημιούργημα «Ο καθρέπτης στην είσοδο» το σταθερό επάγγελμα του δευτεραγωνιστή του ποιήματος (αν πρωταγωνιστής θεωρηθεί ο καθρέφτης) δεν είναι διόλου σύμπτωση (πρόκειται για υπάλληλο ράπτη) (Σαββίδης et al., 1983: 36):

……

Ένα εμορφότατο παιδί, υπάλληλος σε ράπτη

(τες Κυριακές, ερασιτέχνης αθλητής),

στέκονταν μ' ένα δέμα. Το παρέδοσε

σε κάποιον του σπιτιού, κι αυτός το πήγε μέσα

να φέρει την απόδειξι. Ο υπάλληλος του ράπτη

έμεινε μόνος, και περίμενε.

Πλησίασε στον καθρέπτη και κυττάζονταν

κ' έσιαζε την κραβάτα του. Μετά πέντε λεπτά

του φέραν την απόδειξι. Την πήρε κ' έφυγε.

... ...

Η αναφορά στο ενδυματολογικό θέμα από τον ποιητή γίνεται σε αυτό το ποίημα με έναν πλάγιο τρόπο αφού το «εμορφότατο παιδί» μπορεί να μην διακρίνεται για την καλαισθησία του σε ότι αφορά την εμφάνισή του, αλλά σχετίζεται τοιουτοτρόπως με το χώρο, εφόσον εργάζεται ως «υπάλληλος ρε ράπτη». Επίσης, τον νεαρό απασχολεί ιδιαίτερα η εξωτερική του εμφάνιση, καθώς τον παρακολουθούμε να φτιάχνει την «κραβάτα» του για να μην παραδίδει ατημέλητος τα δέματα με τα ρούχα στα σπίτια. Ο καθρέπτης, προσωποποιημένος, παρουσιάζεται από τον ποιητή να «ευχαριστήθηκε» ιδιαιτέρως το θέαμα του ειδώλου του νέου, διότι δέχτηκε πάνω του «την άρτια ομορφιά για μερικά λεπτά». Το ότι ήταν ιδιαιτέρως ευπαρουσίαστος ο νέος πιστοποιείται και από τη δευτερεύουσα ενασχόληση του, την κυριακάτικη ερασιτεχνική του άθληση μέσω τις οποίας ενδεχομένως βελτίωνε τις σωματικές του ατέλειες. Εν αντιθέσει με τους «Αλεξανδρινούς Βασιλείς» στους οποίους το κοστούμι του Καισαρίωνα αποτελεί το κέντρο του ενδιαφέροντος του ποιητή και το ενδυματολογικό αναδεικνύεται ζήτημα πρωτεύουσας σημασίας, στον «καθρέπτη στην είσοδο» λειτουργεί συμπληρωματικά στη σύνθεση της εξιδανικευμένης εικόνας του νεαρού υπαλλήλου (Σαββίδης et al., 1983).

Αντίστοιχα δευτερεύοντα ρόλο διαδραματίζει ο ρουχισμός και στο «Ρωτούσε για την ποιότητα» (Σαββίδης et al., 1983: 37):

... ...

Περνώντας εμπρός σ' ένα μαγαζί μικρό

όπου πουλιούνταν κάτι πράγματα

ψεύτικα και φθηνά για εργατικούς,

είδ' εκεί μέσα ένα πρόσωπο, είδε μια μορφή

όπου τον έσπρωξαν και εισήλθε, και ζητούσε

τάχα να δει χρωματιστά μαντήλια.

Ρωτούσε για την ποιότητα των μαντηλιών

και τι κοστίζουν με φωνή πνιγμένη,

σχεδόν σβυσμένη απ' την επιθυμία.

Κι ανάλογα ήλθαν η απαντήσεις,

αφηρημένες, με φωνή χαμηλωμένη,

με υπολανθάνουσα συναίνεσι.

Όλο και κάτι έλεγαν για την πραγμάτεια — αλλά

μόνος σκοπός: τα χέρια των ν' αγγίζουν

επάνω απ' τα μαντήλια· να πλησιάζουν

τα πρόσωπα, τα χείλη σαν τυχαίως·

μια στιγμιαία στα μέλη επαφή.

... ...

Τα μεταξωτά μαντήλια λειτουργούν στο ποίημα ως ξεκάθαρο πρόσχημα για να επιτευχθεί το πλησίασμα των ατόμων, το κρυφό και το «παράνομο» που εξιτάρει τη φαντασία τους και ενισχύει τον ερωτικό πόθο. Στην ουσία ούτε η ποιότητα, ούτε η χρωματική ποικιλία, ούτε η τιμή των μαντηλιών δεν απασχολούσε το ερωτικό υποκείμενο που μπήκε στο κατάστημα για μια υποτιθέμενη αγορά. Απλώς αναζητούσε το άλλοθι εκείνο πίσω από το οποίο θα μπορούσε να κρύψει το ερωτικό άγγιγμα των χεριών, μια σκηνοθετημένη δηλαδή επίδειξη των μαντηλιών από τον υπάλληλο στον πελάτη. Επομένως, σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη το ποίημα είναι βασισμένο σε μια «τριπλή ειρωνεία»: τα μαντήλια είναι δευτέρας ποιότητας και φτηνά εξ ορισμού («πουλιούνταν κάτι πράγματα ψεύτικα και φτηνά για εργατικούς»), οι ερωτήσεις περί ποιότητας των μαντηλιών είναι πρόφαση για να επιτευχθεί η αφή των δύο παθιασμένων αγνώστων, το εμπόρευμα επί της ουσίας είναι οι ίδιοι οι επίδοξοι εραστές οι οποίοι προσπαθούν να αγγίξουν ο ένας τον άλλον γρήγορα προκειμένου να μη γίνουν αντιληπτοί από τον καταστηματάρχη, του οποίου οι αντιδράσεις κατά πάσα πιθανότητα θα ήταν ανεπιθύμητες και δυσάρεστες και για τους δύο (Σαββίδης et al., 1983).

Στο ποίημα «Μέρες του 1908» ο νέος που αξιώνεται να γίνει το ποιητικό ερωτικό αντικείμενο του Καβάφη βρίσκεται σε αξιολύπητη σχεδόν οικονομική κατάσταση και εξαναγκάζεται να ντύνεται «άθλια» (Σαββίδης et al., 1983: 38-39):

Τον χρόνο εκείνον βρέθηκε χωρίς δουλειά·

και συνεπώς ζούσεν απ' τα χαρτιά,

από το τάβλι, και τα δανεικά.

... ...

Τα ρούχα του είχαν ένα χάλι τρομερό.

Μια φορεσιά την ίδια πάντοτ' έβαζε, μια φορεσιά

πολύ ξεθωριασμένη κανελιά.

... ...

Το είδωμά σας τον εφύλαξε

όταν που τάβγαζε, που τάριχνε από πάνω του,

τ' ανάξια ρούχα, και τα μπαλωμένα εσώρουχα.

Κ' έμενε ολόγυμνος· άψογα ωραίος· ένα θαύμα.

Αχτένιστα, ανασηκωμένα τα μαλλιά του·

τα μέλη του ηλιοκαμένα λίγο

από την γύμνια του πρωιού στα μπάνια, και στην παραλία.

Εδώ ο ποιητής εμφανίζεται να απαρνιέται πέρα για πέρα την αξία της καλής ποιότητας των ενδυμάτων και των παρελκόμενών τους, αφού η ομορφιά του νέου γνήσια και ανεπιτήδευτη δεν έχει ανάγκη τον ακριβό ρουχισμό για να αναδειχθεί. Μέσα από την τεχνική του γδυσίματος από τα ευτελή, αλλοιωμένα από το χρόνο, ακαλαίσθητα και «ανάξια» ρούχα του ο νέος μένει «ολόγυμνος» και απελευθερωμένος από τα άχρηστα υφάσματα που εδώ αντί να κολακεύουν το κορμί του «υποδαύλιζαν» τη φυσική ομορφιά του σώματός του με τα «αχτένιστα μαλλιά» και τα «ηλιοκαμένα μέλη». Το ερωτικό σώμα παρουσιάζεται ως «άψογα ωραίο», ζωντανό και άτρωτο μέσα στη γύμνια του (Σαββίδης et al., 1983). Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι σε μια προσπάθεια απέκδυσης από τις κοινωνικές συμβάσεις που συμβολίζονται μέσα από τα διαβρωμένα ρούχα, τα πειστήρια της οικονομικής του θέσης, καταφέρνει ο ίδιος γυμνώνοντας το σώμα του να βρει τον εαυτό του, να απελευθερώσει στο νερό όσα τον κρατούν δέσμιο σε καταστάσεις που δεν μπορεί να αποφύγει και να γίνει στη φαντασία του ποιητή έρμαιο της σεξουαλικότητάς του (του ποιητή) με εργαλείο το άψογο κορμί του.

Συνοψίζοντας τις παρατηρήσεις για το ενδυματολογικό θέμα στην ηδονική ποίηση του Καβάφη θα λέγαμε ότι σε κάποιες περιπτώσεις γίνεται λόγος για ενδύματα άλλων εποχών, εφόσον το χωροχρονικό πλαίσιο προέρχεται σε αρκετά ποιήματα από τη μυθολογία και άλλες ιστορικές περιόδους και άρα ασύγχρονες του ποιητή (βλ. «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» {1912}), ότι το ρούχο καθίσταται «ενισχυτής» της ερωτικής φαντασίωσης και διέγερσης (βλ. «Οροφέρνης» {1915}) και ότι ενυπάρχει μια τάση αποποίησης του ενδύματος που δεν επιτρέπει στο γυμνό σώμα να αποκαλυφθεί και να «διεκδικήσει» την ερωτική του φυσιογνωμία (βλ. «Μέρες του 1908» {1932}) (Σαββίδης

et al., 1983). Ακόμη, το ενδυματολογικό στοιχείο παρουσιάζεται ως σύμβολο της λαϊκής ομορφιάς, αφού τα ρούχα της δουλειάς φθαρμένα από το χρόνο και τη χρήση εξάπτουν τον ερωτισμό του ποιητή, αλλά λειτουργούν και ως υπόμνηση κοινωνικού χαρακτήρα (βλ. «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» {1929}) (Βασιλειάδη, 2008: 9):

Μπήκε στο καφενείο όπου επήγαιναν μαζύ.—
Ο φίλος του εδώ προ τριώ μηνών του είπε,
«Δεν έχουμε πεντάρα. Δυο πάμπτωχα παιδιά
είμεθα — ξεπεσμένοι στα κέντρα τα φθηνά.
Σ' το λέγω φανερά, με σένα δεν μπορώ
να περπατώ. Ένας άλλος, μάθε το, με ζητεί.»
Ο άλλος τού είχε τάξει δυο φορεσιές, και κάτι
μεταξωτά μαντήλια.— Για να τον ξαναπάρει
εχάλασε τον κόσμο, και βρήκε είκοσι λίρες.
... ...
Ο «άλλος» ήταν ψεύτης, παληόπαιδο σωστό·
μια φορεσιά μονάχα του είχε κάμει,
και με το στανιό και τούτην, με χίλια παρακάλια.

Αναντίρρητα, λοιπόν, το ενδυματολογικό ζήτημα στο σώμα των καβαφικών ερωτικών ποιημάτων διαδραματίζει σημαντικό και άξιο διερεύνησης και φιλολογικής ανάλυσης ρόλο.

Όπως είδαμε και προηγουμένως οι ερωτικές προτιμήσεις του ποιητή αφορούσαν συνήθως άτομα μέχρι τριάντα ετών με κορμιά που διακρίνονταν για το σφρίγος και την ομορφιά της νεότητας και τις ιδιαίτερες εμφανισιακές τους επιλογές, κάτι που αποδεικνύεται από τα ρήματα, τις μετοχές και τα ουσιαστικά που σχετίζονται με ντύσιμο, στολισμό του σώματος και γδύσιμο και επίθετα όπως «γυμνός» και «ολόγυμνος» σε ποιήματα που μνημονεύτηκαν παραπάνω (Σαββίδης et al., 1983). Συγκεκριμενοποιώντας, όμως, τις παρατηρήσεις μας στο ζήτημα των ηλικιών που «ερεθίζουν» το καβαφικό ερωτικό αισθητήριο θα λέγαμε ότι ο Οροφέρνης στο ομότιτλο ποίημα παρουσιάζεται ως «απ' τους ωραίους της Ιωνίας νέους, στο «Εν τη Οδώ» γίνεται λόγος για κάποιο άτομο «είκοσι πεντ' ετών, πλην μοιάζει μάλλον είκοσι», ο ίδιος ο τίτλος του «Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην» μας ανακοινώνει με σθένος και ηδονισμό την ηλικία του ερωτικού απεικάσματος, στις «Μέρες του 1909, ΄10 και ΄11» την προσοχή του ποιητή κεντρίζει ο Αιγαιοπελαγίτης

παραγιός του σιδερά περιγραφόμενος ως «τέλειο αγόρι» και «νέος περικαλλής», «ο καθρέπτης στην είσοδο» επαίρεται για την αξίωση που έλαβε να αντικατοπτρίζεται σ' αυτόν το είδωλο ενός «εμορφότατου παιδιού», ενώ στο «Ρωτούσε για την ποιότητα» ο επίδοξος «αγορ/ερ-αστής» «τα είκοσι εννιά, τον περασμένο μήνα τα είχε κλείσει».

Ακόμη, τα πρόσωπα που συγκινούν ερωτικώς τον ποιητή δεν προέρχονται συνήθως από την ανώτερη κοινωνικοοικονομική τάξη. Επί παραδείγματι, τόσο ο νησιώτης παραγιός του σιδερά στις «Μέρες του 1909, ΄10 και ΄11», όσο και ο υπάλληλος του ράπτη στο «Ο καθρέπτης στην είσοδο» και ο υπάλληλος που είχε προσληφθεί «σε θέση ασήμαντη και φθηνοπληρωμένη» στο «Ρωτούσε για την ποιότητα» είναι άνθρωποι απλοί, προερχόμενοι από λαϊκά κοινωνικά στρώματα που παλεύουν για τον βιοπορισμό, αλλά όλοι τους έχουν μια ιδιαίτερη αδυναμία σε κάτι, ο πρώτος έχει πάθος με τα ωραία ενδύματα και τα ενδυματολογικά εξαρτήματα, ο δεύτερος επιδεικνύει μια σχεδόν ναρκισσιστική διάθεση κοιταζόμενος στον καθρέπτη και ο τρίτος με αφορμή τα μαντήλια ενός καταστήματος προσπαθεί να διοχετεύσει την ερωτική του ορμή στον άντρα που εργάζεται στο κατάστημα. Δείχνουν, δηλαδή, όλοι με τον τρόπο τους ότι παρόλο που αντιμετωπίζουν οικονομικές δυσκολίες δεν τις αφήνουν να κατακλύσουν τη σκέψη τους και να τους βλάψουν την ψυχολογία, αλλά συνήθως ωραιοπαθείς και ερωτοπαθείς καθώς παρουσιάζονται, δεν αντιστέκονται σ' αυτό που τους ελκύει κάθε φορά.

Αξίζει στο σημείο αυτό να υπογραμμιστεί η κοινωνική υπόσταση που καβαφικού ηδονισμού προσωποποιημένη μέσα από τους λαϊκούς νέους με το σφριγηλό κορμί και παρουσιασμένη σε σύγκλιση και σε απόκλιση με αισθητιστικά νοήματα της ερωτικής ποίησης του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. Η Μ. Βασιλειάδη σημειώνει ότι ίσως είναι «παράτολμο» να τοποθετηθούν οι δύο λογοτέχνες κάτω από τη σκέπη της μυθοποίησης του «προλεταριάτου έρωτα», αλλά θεωρεί ενδιαφέρον για τη μελέτη της να εξετάσει τις θέσεις τους για το ζήτημα αυτό. Γι' αυτό, λοιπόν, υπογραμμίζει τη σημασία δύο ιδιόχειρων σημειωμάτων του Καβάφη αρχικά και του Λαπαθιώτη στην πορεία τα οποία παρατίθενται αντιπαραβαλλόμενα παρακάτω (Βασιλειάδη, 2008: 4- 5):

> *«Με αρέσει και με συγκινεί η εμορφιά του λαού, των πτωχών νέων. Δούλοι, εργάται, μικροϋπάλληλοι του εμπορίου, υπάλληλοι των μαγαζιών. Είναι η αμοιβή, θαρρείς, για τες υστερήσεις των. Η πολλή δουλειά και η πολλή κίνησις τους κάμνουν λεπτά και συμμετρικά τα σώματα. Είναι σχεδόν πάντα λιγνοί. Τα πρόσωπά τους ή άσπρα όταν η εργασία τους είναι μες σε μαγαζιά, ή ηλιοκαμένα όταν είναι έξω, έχουν πάντα ένα συμπαθητικό ποιητικό χρώμα. Είναι μια αντίθεσις στους πλουσίους νέους που είναι ή αρρωστιάρηδες και φυσιολογικώς βρώμικοι ή με πάχητα και με λίγδες απ' τα πολλά φαγιά, και τα πιοτά και τα παπλώματα· θαρρείς που στα πρησμένα ή στα ζουρώμενα μούτρα τους φανερώνεται η ασχημία της κλεψιάς και της ληστείας αυτών και των πατέρων των, των κληρονομιών και των τόκων των.»*

Οι νέοι που ελκύουν το ενδιαφέρον του ποιητή πληροφορούμαστε ότι είναι η πλειονότητα των εργαζομένων που στηρίζουν την οικονομία των καταστημάτων και των επιχειρήσεων, δηλαδή οι εργάτες και οι μικροϋπάλληλοι που προσπαθούν να εξασφαλίσουν τα προς το ζην. Η επιδοκιμασία που εισπράττουν από τον ποιητή ενισχύεται ακόμα περισσότερο συγκρινόμενη με την αποστροφή που του προκαλούν νεόπλουτοι ακόρεστοι άντρες που εκμεταλλεύονται την περιουσία των γονέων τους για να επιδίδονται σε πολυτελείς απολαύσεις. Επίσης, καλό είναι να σημειωθεί ότι οι νεανικές φιγούρες που αναφέρονται στην ύστερη καβαφική ηδονική ποίηση (1919-1932) αρχίζουν να αποτινάσσουν τον ψειδοϊστορικό χαρακτήρα του πλαισίου μέσα στο οποίο ήταν τοποθετημένες και διεκδικούν πλέον έκδηλα μια θέση στον πραγματικό κόσμο όπου ερωτεύονται, πληγώνονται, γίνονται αντικείμενα εκμετάλλευσης από άλλους και διεκδικούν το δικαίωμα στον έρωτα αδυνατώντας, ωστόσο, να αποφύγουν το σύστημα της «ερωτικής ηθικής» στο οποίο είναι κοινωνικώς εγκλωβισμένες (Πιερής, 1998-1999).

Για τον Ν. Λαπαθιώτη η ομορφιά των νέων ορίζεται ως κάτι λίγο διαφορετικό (Βασιλειάδη, 2008: 5):

> *«Εκείνο που μου λεπταίνει και μου γαληνεύει το μυαλό, σημείωνε στις 17-4-1928 στο «ημερολόγιο» του, εκείνο που μου δημιουργεί γύρω μια ζεστή ατμόσφαιρα ειλικρίνειας και συναδελφότητος είναι να βρίσκομαι αναμεταξύ νέων. Κι οι νέοι αυτοί πρέπει να είναι ή παιδιά στοχαστικά που ασχολούνται κάπως με την Τέχνη ή απλά παιδιά του λαού.»*

Το ωραίο νεανικό ανδρικό κορμί, λοιπόν, δεν αποτελεί ένα φαντασιακό εξιδανικευμένο ερωτικό ομοίωμα που αποκλειστικός του στόχος του είναι να ικανοποιεί τα μέγιστα τις απαιτήσεις της τέχνης, αλλά πολύ περισσότερο νοείται ως ζωντανός οργανισμός που βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με άλλους, νιώθει δυνατά συναισθήματα και βιώνει εμπειρίες βγαλμένες από τον κόσμο μιας ερωτικής φιλίας. Σε δύο πεζογραφήματα του Ν. Λαπαθιώτη, «Το τάμα της Ανθούλας» (1932) και το «Κάπου περνούσε μια φωνή… (Σελίδα μιας Αθήνας ξεχασμένης)» ενυπάρχει ένας διακριτικά εκδηλωμένος ομοερωτισμός συνυφασμένος με το γνήσιο φιλικό συναίσθημα (Βασιλειάδη, 2008).

Ορμώμενοι τόσο από το ποίημα «Ρωτούσε για την ποιότητα» όσο και από τα «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» βλέπουμε ότι ο Καβάφης «υφαίνει» την ερωτική ιστορία μεταξύ των δύο ατόμων θέτοντας ως όρο την ισότητα στη γνωριμία ή τη σχέση τους. Αυτό σημαίνει ότι στο πρώτο ποίημα οι νέοι που βρίσκουν την ευκαιρία να πλησιαστούν στο κατάστημα προέρχονται από χαμηλομεσαία οικονομική τάξη, καθώς και οι δύο ως υπάλληλοι παρουσιάζονται. Εικάζεται ότι και οι δύο είναι νέοι, διότι έχουν τον έντονο σεξουαλικό πόθο της ηλικίας («Ρωτούσε για την ποιότητα των μαντηλιών και τι κοστίζουν με φωνή πνιγμένη, σχεδόν σβησμένη απ' την επιθυμία»). Ο δε εν δυνάμει εραστής του εικοσιεννιάχρονου επιδιώκει το κρυφό άγγιγμα των χεριών, γιατί ενδεχομένως ως άπειρος στη δουλειά του φοβάται να μη τη χάσει σε περίπτωση που γίνει

αντιληπτός από τον καταστηματάρχη («Γρήγορα και κρυφά, για να μην νιώσει ο καταστηματάρχης πως στο βάθος κάθονταν»).

Ακολούθως, στο δεύτερο ποίημα γίνεται λόγος για «δύο πάμπτωχα παιδιά», οπότε αμέσως πληροφορούμαστε ότι πρόκειται για έρωτα ανάμεσα σε δύο νέους ηλικιακά άντρες που δεν βρίσκονται και σε πολύ καλή οικονομική κατάσταση και αναγκάζονται να εργάζονται σε κακόφημα μέρη μέχρι που ο ένας επαναστατεί και εγκαταλείπει το σύντροφο του για κάποιον που μπορούσε να του εξασφαλίσει «δυο φορεσιές», οι οποίες εν τέλει τον προδίδουν.

Επομένως, με βάση τα δύο αυτά ποιήματα - τεκμήρια διακρίνεται ισότητα σε τρία επίπεδα, το ηλικιακό, το κοινωνικοοικονομικό και το ερωτικό για τους εξής λόγους: πρώτον, συνήθως υπάρχει ανταπόκριση στο ερωτικό κάλεσμα και δεύτερον, όταν η ερωτική αμοιβαιότητα παύει κάποια στιγμή, σημειώνονται οι επιπτώσεις που επηρεάζουν είτε τη ζωή του ενός που φεύγει, είτε του άλλου που μένει είτε και των δύο («Στην πτωχική του κάσα του έβαλε λουλούδια, ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ στην εμορφιά του και στα είκοσι δυο του χρόνια. Όταν το βράδυ επήγεν — έτυχε μια δουλειά, μια ανάγκη του ψωμιού του — στο καφενείον όπου επήγαιναν μαζύ: μαχαίρι στην καρδιά του το μαύρο καφενείο όπου επήγαιναν μαζύ.») (Βασιλειάδη, 2008).

Από την άλλη πλευρά στο Λαπαθιώτη διαφοροποιείται το ερωτικό ποιητικό υποκείμενο από το αντικείμενο, αλλά αυτό αποβαίνει καλό για την εξέλιξη της ερωτικής σχέσης μεταξύ των συντρόφων (Βασιλειάδη, 2008: 8):

Τ' απλό παιδί, που εγώ αγαπώ, δεν έζησε στα πλούτη,

δεν έχει τρόπους να φερθεί και μήτε να ντυθεί,

-μά' ναι το πιο καλό παιδί, που μες στην πλάση τούτη

μπορεί ν' απαντηθεί !

Δεν ξέρει γράμματα πολλά, δεν κάνει για σαλόνι,

τα ρούχα του είναι της δουλειάς, τριμμένα και παλιά,

-μα το μεγάλωσε το φως, αυτό που μεγαλώνει

τα ξένοιαστα πουλιά...

Ο Λαπαθιώτης εμφανίζεται ως άλλη πατρική φιγούρα να χτίζει μια ιδιαίτερη σχέση με το «απλό παιδί» που του προκάλεσε δυνατά συναισθήματα. Είναι φανερή η απόσταση μεταξύ των δυο τους σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο, αλλά τα εφόδια που ακούν στο όνομα καλοσύνη, φιλότιμο και εργατικότητα είναι ικανά να καλύψουν το κενό της μόρφωσης («δεν ξέρει γράμματα πολλά») και των συμπεριφορών που επιτάσσει το «savoir vivre» (δεν έχει τρόπους να φερθεί και μήτε να ντυθεί»). Ο ποιητής συγκινείται

από την κατάσταση του αγοριού αυτού και παρουσιάζεται διατεθειμένος ως πιθανότατα μεγαλύτερος και εμπειρότερος να «αγκαλιάσει» τις διαφορετικότητές του και να μοιραστεί μαζί του γνήσια και δυνατά συναισθήματα. Παρατηρούμε ότι απουσιάζει ο καβαφικός εκστασιασμός που προκύπτει από τη σαρκική ηδονή και την αφοσίωση στον «Υψηλό της Ποιήσεως Κόσμο», καθώς η προσέγγιση του Λαπαθιώτη αφορά περισσότερο τη συγκίνηση που βιώνει κανείς μπροστά σε έναν αναπάντεχο έρωτα και τα συνεπακόλουθα πάθη και ανάγκες της ψυχής για συναισθηματική αμοιβαιότητα (Βασιλειάδη, 2008).

Εν συνεχεία, το μοτίβο «της ανάξιας πορνείας με αντάλλαγμα ακριβά και τελικώς περιττά ενδύματα» συναντάται σε ορισμένα ποιήματα του Καβάφη όπως το «Μέρες του 1909, ΄10 και ΄11» (1928) και τα «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ». (1929). Στο πρώτο ποίημα, λοιπόν, ο Αιγαιοπελαγίτης νέος «γκρεμίζει» σταδιακά την ψυχή του για να «ανακαινίσει» το κορμί του φορώντας κάτι ακριβό και ελκυστικό (Σαββίδης et al., 1983: 34):

Το βραδυνό, σαν έκλειε το μαγαζί,

αν ήταν τίποτε να επιθυμεί πολύ,

καμιά κραβάτα κάπως ακριβή,

καμιά κραβάτα για την Κυριακή,

ή σε βιτρίνα αν είχε δει και λαχταρούσε

κανένα ωραίο πουκάμισο μαβί,

το σώμα του για ένα τάλληρο ή δυο πουλούσε.

Το αγόρι του ποιήματος ανήκει στο «Lumpenproletariat», δηλαδή στους προλετάριους εκείνους που εμφανίζονται ντυμένοι με κουρελιασμένα ρούχα (Σαββίδης et al., 1983: 33). Ίσως, λοιπόν, επειδή ο πρωταγωνιστής του ποιήματος δεν μπορούσε να ντυθεί όπως ήθελε, επέλεγε να διοχετεύει τις οικονομίες του στην αγορά όμορφων ενδυμάτων, με αποτέλεσμα να τροποποιείται εσκεμμένα, τελικά, η κλίμακα των προτεραιοτήτων του σε ότι αφορά τις βιοποριστικές του ανάγκες. Κάπως έτσι, δηλαδή, αιτιολογείται η «ανάξια πορνεία», ότι δηλαδή το μέσο μυαλό δεν μπορεί να καταλάβει το λόγο να επιδίδεται κανείς στον αγοραίο έρωτα από τη στιγμή που καλύπτει κανείς τα βιοποριστικά του ζητήματα και γι' αυτό ίσως κάπως γενικευτικά θεωρεί αυτή την πράξη ανώφελη και ανήθικη. Πρόκειται εδώ για την ανάγκη ενός ατόμου να ικανοποιήσει - θα μπορούσαμε να πούμε λίγο επιπόλαια - το «καπρίτσιο» του.

Στο δε «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» ο χωρισμός των δύο εραστών οφείλεται στην επιθυμία του ενός να διεκδικήσει μία καλύτερη ζωή με ανέσεις που συμβολίζονται μέσα από τις «δύο φορεσιές» και «τες είκοσι λίρες» Για να αποκτηθούν

αυτές, όμως, προϋποτίθεται η εγκατάλειψη του συντρόφου του και η διάθεση του σώματος του σε κάποιον άλλο, ο οποίος τελικά, «ψεύτης» και «παλιόπαιδο σωστό» καθώς είναι τον εξαπατά και τον επίδοξο εραστή «επί πληρωμή» βρίσκει «την Κυριακή στες δέκα το πρωί» ο θάνατος. Η ισοτιμία της σχέσης μεταξύ των «δύο πάμπτωχων παιδιών» κλονίζεται, καθώς ένα ηθικό δίλημμα παρεμβάλλεται για χάρη κάποιων παραπάνω χρημάτων. Βλέπουμε, δηλαδή, τη διαβρωτική δύναμη των χρημάτων, «σύμβολο του πλούτου και της εξουσίας» που όχι απλώς διαλύει μια σχέση, αλλά στέλνει και στο θάνατο αυτόν που κατευθύνθηκε με αφέλεια προς το λύκο με την αμφίεση του πρόβατου (Βασιλειάδη, 2008).

Εν αντιθέσει με τον Καβάφη, στο Λαπαθιώτη, την κοινωνικοοικονομική απόκλιση που μπορεί να εμφανίζει ο εν δυνάμει εραστής του ποιητικού υποκειμένου δεν σκέφτεται να την εκμεταλλευτεί και αντιθέτως παρουσιάζει αξιοσημείωτη ηθική ακεραιότητα μπροστά στον πειρασμό που λέγεται χρήμα (βλ. «Τ' απλό παιδί που εγώ αγαπώ»). Εστιάζοντας, όμως, ακόμη περισσότερο στο ζήτημα της πορνείας ο Λαπαθιώτης σύμφωνα με τον Mario Vitti προσδίδει έναν χρωματισμό «εξαίτησης οίκτου» στο χαρακτήρα των ατόμων που εμπλέκονται σε κυκλώματα ανδρικής πορνείας (Vitti, 1958). Στόχος του Λαπαθιώτη είναι η «θεραπεία» του ερωτικού συναισθήματος, αφότου αυτό επλήγη και η πανηγυρική επικράτηση της αλήθειας και της ανθρωπιάς (Βασιλειάδη, 2008).

Ενδεχομένως, επηρεασμένοι Καβάφης και Λαπαθιώτης από την ουαλδική επιμονή για συγχρωτισμό με ανθρώπους του υποκόσμου, αναζητώντας στα «ακατέργαστα πάθη τους την έξαψη του κινδύνου, «έστηναν» κάποιες ποιητικές συνθέσεις τους σε χώρους που δεν έφεραν και την καλύτερη φήμη.

Πιο αναλυτικά, ο ποιητής πολλές φορές δεν δίσταζε να εστιάζει το φακό της ηδονής μέσα σε μέρη ύποπτα και κακόφημα όπως σκοτεινές ταβέρνες («Το 25^{ο} έτος του βίου του» {1925}), χαρτοπαικτεία («Δύο νέοι 23 έως 24 ετών» {1927}), καπηλειά και χαμαιτυπεία («Μέσα στα καπηλειά» {1926}), λαϊκά καφενεία («Μέρες του 1908» {1932}). Στο τελευταίο ποίημα, μάλιστα, το πρόσωπο γύρω από το οποίο συνυφαίνεται η πλοκή, άνεργος καθώς είναι, αναγκάζεται να ζήσει από δανεικά και από χρήματα που έχει κερδίσει στα χαρτιά και το τάβλι που έπαιζε στα «λαϊκά καφενεία» (Σαββίδης et al., 1983).

Στο δε «Συντροφιά από τέσσαρες» του Λαπαθιώτη εγκαθιδρύεται ένα «καθεστώς» αλληλεγγύης και φιλίας λόγω της συνωμοτικής και υπόγειας δράσης των ατόμων που στόχευαν στην εξασφάλιση χρημάτων με αθέμιτα, φυσικά, μέσα. Αυτά τα άτομα, όμως, τα συνέδεε και κάτι παραπάνω που δεν ήταν άλλο από τη χαρά της ηδονής. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι τη λογοτεχνική φαντασία και των δύο καλλιτεχνών «εξίταραν» φιγούρες που σύχναζαν σε κακόφημα μέρη, σε μέρη όμως που με τη βοήθεια ψυχοτρόπων ουσιών η απόλαυση από τις ερωτικές συναναστροφές πολλαπλασιαζόταν.

Συγκεφαλαιώνοντας όσα ειπώθηκαν για τη σύγκλιση και την απόκλιση στις ερωτικές προτιμήσεις που περιγράφονται στην ποίηση των δύο αντρών αυτών θα λέγαμε ότι στο μεν Καβάφη το ερωτικό αντικείμενο χρησιμοποιείται για να παράξει καταστάσεις ηδονής που εξωραΐζουν την τέχνη, ενώ στον κουμουνιστή Λαπαθιώτη δίνεται μεγαλύτερη αξία στην ιδέα «άνθρωπος» καθώς παρατηρούμε ότι εστιάζει περισσότερο στο ανθρώπινο συναίσθημα και τις ανάγκες του «συνεταιρίζεσθαι» χωρίς φυσικά να εκλείπουν οι ερωτικοί υπαινιγμοί. Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις τους σε αυτό που κάθε φορά ήθελαν να αναδείξουν, βέβαια, τους συνέδεε σίγουρα το ενδιαφέρον για τους νέους άντρες που κοπιωδώς εξασφάλιζαν τα προς το ζην τους. Εν ολίγοις εξέφραζαν με έναν ρηξικέλευθο τρόπο είτε λίγο περισσότερο σωματικό (Καβάφης) είτε ψυχολογικό (Λαπαθιώτης) ιδέες σχετικές με τον ομόφυλο έρωτα που ταλάνιζαν τις ηθικές αρχές γύρω από το πώς «πρέπει» οι άνθρωποι να συνταιριάζονται και να αγαπιούνται (Βασιλειάδη, 2008).

Ήρθε η στιγμή, όμως, να ρίξουμε λίγο «φως» στο ζήτημα του χωροχρόνου στην καβαφική ηδονική ποίηση. Θα γίνουν σχετικές με το εν λόγω ζήτημα προεκτάσεις που αφορούν το ρόλο της μνημονικής ανάκλησης στην αναβίωση της ερωτικής στιγμής, τη σημασία που έδινε ο ποιητής στις τρεις όψεις του χρόνου καθώς και την επικράτηση των τεχνητών στοιχείων στα φυσικά μέσα από την ποίησή του. Επίσης, θα αναλυθούν έννοιες που σχετίζονται με το «μέσα» και το «έξω» συμπεριλαμβανομένων σχολίων που έχουν να κάνουν με την αντιπαραβολή μεταξύ εξωτερικών/δημόσιων χώρων (συνάντησης και συγχρωτισμού) και της περιβόητης κάμαρης (ιδιωτικού και απομονωτικού χαρακτήρα). Δεν θα παραλειφθεί, όμως και σχολιασμός γύρω από την εναλλαγή φωτός – σκοταδιού καθώς και το ρόλο του ημίφωτος στην ανάσυρση ερωτικών στιγμών του παρελθόντος.

Αρκεί να μνημονεύσουμε δύο χαρακτηριστικούς στίχους του ποιήματος «Στον ίδιο χώρο» που μας βοηθούν να καταλάβουμε τους χώρους εκείνους που ενέπνεαν ιδιαιτέρως τον ποιητή (Σαββίδης, 1993: 119):

... ...

«οικίας περιβάλλον, κέντρων, συνοικίας

που βλέπω κι όπου περπατώ (λείπει άνω τελεία) χρόνια και χρόνια.»

... ...

Με απόλυτη βεβαιότητα, λοιπόν, ο ποιητής μας ανακοινώνει την άρρηκτη σύνδεση των εμπειριών του με το γήινο και πολύ περισσότερο με το αστικό στοιχείο. Ο Γ. Π. Σαββίδης κατονομάζει τις χωρικές προτιμήσεις του ποιητή ως «μικροοικολογικό ανθρώπινο περιβάλλον» (Σαββίδης et al., 1983: 119).

Σε ό,τι αφορά τον ποιητικό χρόνο η διερεύνηση του αλεξανδρινού παρελθόντος από τον ποιητή ήταν καθοριστική για την ανακάλυψη μιας σημαντικής πτυχής του εαυτού του, της ανάγκης του να ζει μέσα από το ερωτικό παρελθόν. Πλήθος ποιημάτων του έχει γραφεί σε παρελθοντικό χρόνο, γιατί ζούσε κατά κάποιον τρόπο μέσα από αυτό. Παρελθόν προσωπικό και ιστορικό δίνει εν πολλοίς το στίγμα στην ποίησή του. Το προσωπικό σχετίζεται όπως εύκολα μπορεί να αντιληφθεί κανείς με τα ερωτικά βιώματα, τις αλησμόνητες συναντήσεις, τα ξενύχτια στις όλο ερωτική μέθη κλειστές κάμαρες, την οινοποσία σε λαϊκά ταβερνεία στα οποία βίωνε τις απόλυτες φαντασιακές εμπειρίες με πρωταγωνιστές νέους που επιδίδονται σε σκληρή δουλειά ή παραδίδουν το σώμα τους στον αγοραίο έρωτα. Το δε ιστορικό προκύπτει από την επίκληση σε πρόσωπα της αρχαιότητας που είχαν ό,τι δεν μπορούσε να εμπνευστεί από συγχρόνους τους, δηλαδή αχαλίνωτο πόθο, αισθησιακή εμφάνιση και φλογερό ταπεραμέντο (βλ. Καισαρίων στο «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» {1912}, Οροφέρνης στο ομότιτλο ποίημα του 1915 και Νέρων στο «Η διορία του Νέρωνος» {1918}). Ο Τίμος Μαλάνος λέει αυτολεξεί: «αυτό ακριβώς το κράμα του ατομικού και ιστορικού παρελθόντος πρόσθεσε πολλή ποίηση στην εν μέρει αντιποιητική αντίληψη που διέπει το έργο του» (Μαλάνος, 1992: 144).

Αξιοσημείωτη για τον παρελθόντα χρόνο των ηδονικών στιγμών κρίνεται η παρατήρηση που αφορά το ποίημα «Απ' τες εννιά» (1918) (Μαλάνος, 1992: 228):

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— τι τολμηρή ηδονή!

... ...

Δώδεκα και μισή. Πώς πέρασεν η ώρα.

Δώδεκα και μισή. Πώς πέρασαν τα χρόνια.

Σε αυτό το δίστιχο και πολύ συνοπτικά μαθαίνουμε από τον ποιητή σε μία διαπίστωση θλιβερού τόνου ότι το «είδωλο του σώματός» του που ταξίδεψε για λίγο στο παρελθόν

μέσα σε τρεισήμισι ώρες κατάφερε να χαθεί σε πεπερασμένες στιγμές μεταμορφωμένες σε καλά ριζωμένες μνήμες του μυαλού. Συνειδητοποιεί ότι μαζί με την ώρα πέρασαν και τα χρόνια, τα χρόνια τα νεανικά και μεστά «τολμηρής ηδονής». Περιγράφει με άρτιο ποιητικό τρόπο αυτή την ψευδαίσθηση που έχουν οι άνθρωποι όταν «ταξιδεύει» το μυαλό τους σε ευχάριστες ή δυνατές στιγμές του παρελθόντος και αισθάνονται ότι η ώρα κυλά γρηγορότερα από το σύνηθες. Ο δραματικός χαρακτήρας αυτής της διαπίστωσης, ωστόσο, έγκειται στο γεγονός ότι μαζί με τις ώρες της σκέψης που κύλησαν γρήγορα λόγω του αναλογισμού των συντελεσμένων γεγονότων, πέρασαν και τα χρόνια εκείνα πολύ πιο γρήγορα απ' όσο υπολόγιζε ο ποιητής (Μαλάνος, 1992).

Την προσοχή ενός ερευνητικού αναγνώστη της καβαφικής ποίησης θα μπορούσε να έλξει, ακόμη, το εξής απόσπασμα του ποιήματος «Εν τω μηνί Αθύρ» (1917) που από τίτλου και μόνο μας προϊδεάζει για μία περασμένη μυθική ίσως εποχή, για έναν κατασκευασμένο δηλαδή χρόνο (Μαλάνος, 1992: 322):

……

Μετά έχει τρεις γραμμές πολύ ακρωτηριασμένες·

μα κάτι λέξεις βγάζω — σαν «δ[ά]κρυα ημών», «οδύνην»,

κατόπιν πάλι «δάκρυα», και «[ημ]ίν τοις [φ]ίλοις πένθος».

Με φαίνεται που ο Λεύκιος μεγάλως θ' αγαπήθη.

Εν τω μηνί Αθύρ ο Λεύκιος εκοιμήθη.

Σαν άλλος αρχαιολόγος ο ποιητής εδώ στην προσπάθειά του να αποκρυπτογραφήσει τις λέξεις που αναγράφονται πάνω στην μαρμάρινη πλάκα του μνήματος του Λεύκιου μας μεταφέρει μια έντονη συγκινησιακή φόρτιση όταν πετυχαίνει πλέον το σκοπό του. Μέσα από πνευματική εργασία αναζήτησης, αποκωδικοποίησης και συσχέτισης των γραμμάτων για να φτάσει από αυτά στις λέξεις και από τις λέξεις στα νοήματα ο ερευνητής βιώνει μεγάλη ευφορία έχοντας ανακαλύψει κάποια πληροφορία για μια άλλη εποχή. Νιώθει σαν να επαναφέρει ο ίδιος το «χαμένο χρόνο», όπως έλεγε και ο Προυστ (Μαλάνος, 1992: 323). Προσπαθεί, ενδεχομένως, ο ίδιος ο ποιητής μέσα από αυτό τον παραλληλισμό του ποιητικού εγώ με ερευνητή ή αρχαιολόγο να δώσει στο αναγνωστικό του κοινό να καταλάβει τον ενθουσιασμό του με γεγονότα, πρόσωπα και καταστάσεις ασύγχρονων με τη δική του ιστορικών περιόδων. Εν ολίγοις, το καθορισμένο λειτουργεί για χάρη του αόριστου και η πρόζα τίθεται στην υπηρεσία του ποιητικού στίχου («το Κάππα Ζήτα δείχνει που νέος εκοιμήθη. Μες στα φθαρμένα βλέπω «Αυτό[ν]... Αλεξανδρέα») (Μαλάνος, 1992).

Εστιάζοντας, όμως, στο χρόνο της καβαφικής ηδονικής ποίησης αξίζει να ανατρέξουμε ξανά στο ποίημα «Τα επικίνδυνα» (1911) και το Μυρτία ο οποίος διατρανώνεται υπέρ

της αξίας της ηδονής, η οποία όχι απλώς γεμίζει την «εμπειρική» βαλίτσα, αλλά ενισχύει και την ικανότητα του «φιλοσοφείν» (Σαββίδης, 1993: 83-84):

... ...

Δυναμωμένος με θεωρία και μελέτη,

εγώ τα πάθη μου δεν θα φοβούμαι σα δειλός.

... ...

Το ψευδοϊστορικό αυτό ποίημα μπορεί ενδεχομένως να λειτουργεί ως προσωπικό ημερολόγιο στο οποίο ο ποιητής «εναποθέτει» απωθημένες σκέψεις, αλλά δεν είναι και διόλου απίθανο να έχει αυτοβιογραφικό χαρακτήρα και να εκφράζεται ο ίδιος ο ποιητής μέσα από το στόμα του Μυρτία, ανακαλώντας ηδονικές στιγμές του παρελθόντος. Η δεύτερη ερμηνευτική εκδοχή μπορεί να ενισχυθεί από ένα άλλο ανέκδοτο ποίημα εξομολογητικού χαρακτήρα στο οποίο το ποιητικό υποκείμενο εμφανίζεται ίσως και πιο αδύναμο από ποτέ (Σαββίδης, 1993: 85):

Την νύκτα, Δέσποτα Χριστέ μου,

τον νου και την ψυχή μου φύλαττέ μου

σαν γύρω μου αρχινούν και περπατούνε

Όντα και Πράγματα που όνομα δεν έχουν

και τ' άσαρκα ποδάρια των στην κάμαρή μου τρέχουν

και κάμνουν στο κρεβάτι μου κύκλο για να με διούνε —

και με κοιτάζουν σαν να με γνωρίζουν

σαν να καγχάζουν άφωνα που τώρα με φοβίζουν.

... ...

Κι αποφρενιάζουν ο καιρός να ξαναρθεί ο πρώτος.

Μα δεν θα νά 'ρθει πια ποτέ· γιατί είμαι εγώ σωμένος,

εις του Χριστού τ' όνομα βαπτισμένος.

Μέσα από αυτή την ποιητική δημιουργία πληροφορούμαστε ότι το ποιητικό υποκείμενο δεν επιθυμεί να ρθει αντιμέτωπο με τις συνέπειες πράξεων του παρελθόντος. Για το λόγο αυτό απευθύνεται στο Χριστό μέσα από μία εγκάρδια προσευχή ζητώντας του να τον προστατέψει από τις ενοχοποιητικές μορφές που έρχονται τα βράδια στο μυαλό του και του στοιχειώνουν τη σκέψη. Αδύναμος και ανασφαλής εκφράζει την ανάγκη της

προστασίας της ψυχής του μέσα από μια παρακλητική ευχή που απευθύνει προς το θείο στοιχείο. Το μυστήριο της βάπτισης παρουσιάζεται ικανό να «ξορκίσει» κάθε παρεκτροπή και κάθε πιθανότητα επαναφοράς σε πανομοιότυπες με τις παρελθούσες «ακόλαστες» πράξεις που διαβρώνουν την ψυχή και αμαυρώνουν τα ατομικά ηθικά στοιχεία. Είναι, ίσως, μια από τις ελάχιστες περιπτώσεις που βλέπουμε τον ποιητή να διακατέχεται από μια απολογητική διάθεση και μια ανάγκη για ειλικρινή μετάνοια. Το παρελθόν εν προκειμένω περιγράφεται σκοτεινό και δυσβάσταχτο, ιδέα που αφορμάται από την ανάγκη του ποιητή να αποτινάξει από πάνω του κάθε τι που του προκαλεί απελπισία (Σαββίδης, 1993).

Αξίζει στο σημείο αυτό να μνημονευτούν πέντε αρκτικοί στίχοι από τα «Τέσσερα Κουαρτέτα» του T. S. Eliot (1888-1965) (Σαββίδης, 1993: 95):

Ο χρόνος ο παρών και ο χρόνος ο παρελθόν

Είναι ίσως αμφότεροι παρόντες στον μέλλοντα χρόνο,

Και ο μέλλων χρόνος περιέχεται στον παρελθόντα.

Αν όλος ο χρόνος είναι αιώνια παρών

όλος ο χρόνος είναι ανεξαγόραστος.

Σύμφωνα με τον Γ. Σεφέρη ο Καβάφης παρουσιάζεται εν πολλοίς να συμφωνεί με τον T. S. Eliot στην ιδία ότι ο χρόνος είναι μια αναπόδραστη μεταβλητή που καθορίζει τη ζωή μας και κανείς δεν μπορεί ούτε να γυρίσει τη μαγική χρονομηχανή ούτε και να αποκτήσει πρόσβαση στα μελλούμενα με αντάλλαγμα κάτι άλλο (Σαββίδης, 1993). Η διαπίστωση αυτή μας φέρνει κοντά στο μύθο του Φάουστ σχετικά με την επιθυμία του ανθρώπου να πουλήσει την ψυχή του ακόμη και στο διάβολο για να εξασφαλίσει λίγη ακόμη νεότητα. Πρόκειται για μια εξωπραγματική και ουτοπική συνδιαλλαγή του ανθρώπου με το άπιαστο στοιχείο που πραγματεύεται κάτι το πρακτικά ακατόρθωτο, αλλά εκφράζει μια ανάγκη ενός αρκετά μεγάλου ίσως μέρους της ανθρωπότητας. Καβάφης και Eliot ισχυρίζονται ότι η πνευματική ησυχία έρχεται κατόπιν συνειδητοποίησης αυτής της ιδέας περί παγίδευσης του μυαλού μετά από μια παραπλανητική διαπραγμάτευση στη βάση του ανέφικτου (Μαλάνος, 1992).

Στη συνέχεια, αρκετά χρήσιμα για την τεκμηρίωση της επίδρασης του μοτίβου της μνήμης στην καβαφική ηδονική ποίηση μπορεί να φανούν τα εξής ποιήματα: «Μακρυά» (1914), «Γκρίζα» (1917), «Το διπλανό τραπέζι» (1918) και «Θυμήσου σώμα» (1918).

Τα μέλη του σώματος που διεγείρουν τη φαντασία του ποιητή στο πρώτο ποίημα είναι το «δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί» και τα «μαβιά» μάτια. Το «σαπφείρινο μαβί» των ματιών του ποιητικού αντικειμένου μέσα στο σκοτάδι της αυγουστιάτικης νύχτας διαγράφουν το μυσταγωγικό χαρακτήρα της ερωτικής ένωσης. Γίνεται κατανοητό,

λοιπόν, ότι αυτό που ενδιαφέρει για άλλη μια φορά τον ποιητή είναι να υπογραμμίσει τη μαγεία της ηδονικής εκείνης νύχτας παραλείποντας εσκεμμένα πληροφορίες για το βιολογικό φύλο του ερωτικού συντρόφου (Σαββίδης et al., 1983):

... ...

Δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί...

Έκείνη του Αυγούστου — Αύγουστος ήταν; — η βραδυά...

Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια· ήσαν, θαρρώ, μαβιά...

Α ναι, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να παραθέσουμε ένα απόσπασμα από χειρογραφο σημείωμα του ποιητή με σχόλια για το ποίημα τα οποία απηύθυνε σε ένα φίλο του (Μαλάνος, 1992: 216):

Θα' θελα αυτήν την μνήμην να την πω...

Μα έτσι εσβύσθη πια...σαν τιποτε δεν απομένει —

γιατί μακρυά, στα πρώτα εφηβικά μου χρόνια κείται.

... ...

Μετά από αυτή τη σύντομη εξομολόγηση ο ποιητής παραθέτει το τετράστιχο του ποιήματος όπως εμφανίζεται αυτούσιο παραπάνω. Η λέξη «πρώτα» παραπέμπει τον αναγνώστη σε εκείνα ακριβώς τα παρελθόντα χρόνια της νεότητας που ο ποιητής αδυνατεί να τοποθετήσει με απόλυτη ακρίβεια «αυτήν την μνήμην», εφόσον κατά πάσα πιθανότητα η τελευταία προηγείτο του έντονου ηδονικού βίου που γεύτηκε ο ίδιος. Έχει απλώς συγκρατήσει κάποια αισθητικά στοιχεία των στιγμιότυπων που έζησε και σχετίζονται με την αφή («δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί) και την όραση («ένα σαπφείρινο μαβί») (Μαλάνος, 1992). Αυτή η διαπίστωση, φυσικά, επιβεβαιώνεται και από την ίδια την προσπάθεια του ποιητικού υποκειμένου να θυμηθεί ακριβέστερες λεπτομέρειες που αφορούν εκείνη τη νύχτα, κάτι που αποδεικνύεται από τα συνεχόμενα αποσιωπητικά, το αυτο-ερώτημα («Αύγουστος ήταν;») και την επιβεβαιωτική απάντηση που δίνει ο ποιητής στον ίδιο του τον εαυτό («Α, ναι, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί») (Μαλάνος, 1992 & Σαββίδης, 1993). Τόσο η λέξη «πρώτα» όσο και τα προαναφερθέντα τεχνάσματα, που εξυπηρετούν την ανάσυρση πληροφοριών από τη μακρόχρονη μνήμη του ποιητή, αποδεικνύουν αφενός την τελειομανία του στην ακρίβεια του λόγου και αφετέρου την ικανότητα του να τοποθετεί τον αναγνώστη στο δαίδαλο ενός μνημονικού παιγνιδιού (Μαλάνος, 1992).

Το μοτίβο της μνημονικής ανάκλησης θα εξεταστεί κατόπιν μέσα από το ποίημα «Γκρίζα» και συγκεκριμένα το εξής απόσπασμα (Σαββίδης, 1993: 47):

... ...

Θ' ασχήμισαν — αν ζει — τα γκρίζα μάτια·

θα χάλασε τ' ωραίο πρόσωπο.

Μνήμη μου, φύλαξέ τα συ ως ήσαν.

Και, μνήμη, ό,τι μπορείς από τον έρωτά μου αυτόν,

ό,τι μπορείς φέρε με πίσω απόψι.

Το συγκεκριμένο ποίημα κρίνοντας ειδικότερα από το τελευταίο τρίστιχο ίσως να μην ήταν υπερβολή αν ισχυριζόταν κανείς ότι συνιστά έναν ύμνο απέναντι στη μνήμη. Το ποιητικό υποκείμενο απευθύνεται στη μνήμη σαν να πρόκειται για κάποια θεότητα που έχει την ικανότητα όχι μόνο να διατηρεί αναλλοίωτες τις πεπερασμένες ερωτικές στιγμές, αλλά και να τις επαναφέρει τη στιγμή που έχει ανάγκη να τις ξαναζεί ο ποιητής έστω και νοερά. Το ωραίο πρόσωπο με τα γκρίζα μάτια αξίζει να μείνει ανέπαφο από τη διαβρωτική επίδραση του χρόνου, κάτι που μπορεί να γίνει μόνο αν προστατευτεί από την μνήμη, που έχει την ιδιότητα να κλειδώνει στο μυαλό εικόνες, στιγμές, πρόσωπα και καταστάσεις στην πιο καλαίσθητη μορφή τους.

Στο ποίημα «Το διπλανό τραπέζι» ο αναγνώστης γίνεται γνώστης μιας αναπόλησης - ονειροπόλησης που βιώνει ο δημιουργός (Σαββίδης, 1993: 52):

... ...

Α τώρα, να, που κάθησε στο διπλανό τραπέζι

γνωρίζω κάθε κίνησι που κάμνει —

κι απ' τα ρούχα κάτω γυμνά τ' αγαπημένα μέλη ξαναβλέπω.

Η επικρατούσα ατμόσφαιρα του ποιήματος είναι αισθητικά φορτισμένη. Αναβιώνει μια ιδιότυπη, αισθησιακή, νοσταλγική, αλλά συνάμα ανεκπλήρωτη φαντασίωση, στην οποία καμία θέση δεν έχουν τα ρούχα. Η ουσιωδέστερη διαπίστωση, όμως, για αυτό το ποίημα και δη για τη θεματική της ηδονικής ποίησης που πραγματευόμαστε (τη μνημονική ανάκληση) ίσως είναι ότι ο ποιητής περνά από την έκκληση προς τη «Μνήμη» για βοήθεια (βλ. «Γκρίζα») στη βίωση αυτής της ενισχυτικής για την ψυχολογία του επίδρασης (βλ. «Το διπλανό τραπέζι»). Τελικά, κατορθώνει όχι απλώς να επαναφέρει στο μυαλό του τις ιδιαίτερες στιγμές με το έτερον ήμισυ των «είκοσι δύο χρόνων» κάνοντας ένα ολόκληρο ταξίδι στο χρόνο, αλλά και να ξαναδεί πόσο μάλλον «απ' τα ρούχα κάτω γυμνά τ' αγαπημένα μέλη».

Από την προστακτική με αποδέκτη τη μνήμη όπως είδαμε στα «Γκρίζα» περνάμε στην προστακτική που απευθύνεται στο σώμα. Ο λόγος για το «Θυμήσου σώμα» (Σαββίδης, 1993: 51):

Σώμα, θυμήσου όχι μόνο το πόσο αγαπήθηκες,

όχι μονάχα τα κρεββάτια όπου πλάγιασες,

αλλά κ' εκείνες τες επιθυμίες που για σένα

γυάλιζαν μες στα μάτια φανερά,

κ' ετρέμανε μες στην φωνή — και κάποιο

τυχαίον εμπόδιο τες ματαίωσε.

Το ποιητικό υποκείμενο γίνεται μέρος μιας συνθήκης εσωτερικού μονολόγου, εφόσον προσπαθεί να πείσει το ίδιο του το σώμα να επικεντρωθεί όχι μόνο σε αναμνήσεις ηδονικού χαρακτήρα που εκ των πραγμάτων αφορούν την άμεση εμπλοκή του σ' αυτές, αλλά πολύ περισσότερο το παρωθεί να ανασύρει μνήμες από επιθυμίες απωθημένες και ανεκπλήρωτες. Η υπογράμμιση της αξίας των απραγματοποίητων σκέψεων και επιθυμιών θα μπορούσε να παραπέμψει τον ανάγνωση στο φροϋδικό ορισμό για τα απωθημένα και το υποσυνείδητο. Ο Αυστριακός ψυχαναλυτής Sigmund Freud (1856-1939) ισχυρίζεται στο έργο του «Η ερμηνεία των ονείρων» ότι ο άνθρωπος κάνει χρήση του μηχανισμού της απώθησης των σκέψεων και των επιθυμιών στο ασυνείδητο, μια σκοτεινή πτυχή της ψυχής μας (Φρόυντ, 1995).

Στη διερεύνηση της θεματικής του χωροχρόνου αξίζει να αναλυθούν μοτίβα ποιητικώς αντιπαραβαλλόμενα ή συνυφασμένα. Σε πρώτη φάση, ωστόσο, και προτού δοθεί βαρύτητα στα επιμέρους αυτά ζητήματα ωφέλιμη κρίνεται μία οριοθέτηση της προσέγγισης που θα ακολουθηθεί.

Κατ' αρχάς εάν αντιληφθούμε το περιβάλλον στο σώμα των ηδονικών ποιημάτων του Αλεξανδρινού ποιητή μόνο ως σκοτεινά, απόμερα μέρη σε στενά σοκάκια της Αλεξάνδρειας, σπίτια εγκαταλελειμμένα, χώρους συναναστροφής και κατανάλωσης αλκοόλ και ερωτικές κάμαρες, θα είναι πολύ εύκολο να αποδοθούν στην ποίησή του χαρακτηρισμοί σχετικοί με τον αστισμό και την τεχνητότητα.

Σε αυτή τη βάση, λοιπόν, μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι επόμενο για έναν άνθρωπο που αδυνατεί να εκφραστεί ανοιχτά στο συναισθηματικό και τον ερωτικό τομέα να τον τέρπει ένας σκοτεινός, απομακρυσμένος χώρος που λειτουργεί ως κρησφύγετο. Ως γνωστόν, σε τέτοιου είδους χώρους εκλείπουν φυσικά στοιχεία, επομένως δικαιολογείται η διάζευξη μεταξύ καβαφικής ποιητικής και φυσιολατρίας. Το άνοιγμα προς τον φυσικό κόσμο προϋποθέτει ικανότητα πλήρους έκθεσης του ατόμου στον ίδιο του τον εαυτό, διόλου

εύκολο κατόρθωμα φυσικά. Όταν ένας άνθρωπος κρύβεται πίσω από μάσκες και προσωπεία επιβεβλημένα, εφόσον απαγορεύεται από το κοινωνικό κατεστημένο να επιδείξει μια πτυχή του εαυτού του, τότε προσφεύγει σε μέσα και τρόπους που του επιτρέπουν να εκφραστεί χωρίς να απαιτούν επενδύσεις ειλικρίνειας και πιστότητας περί αναλογίας λεγομένων και πεπραγμένων. Η φυσιολατρία εκπροσωπείται από ανθρώπους εξωστρεφείς, που έχουν βρει τις ισορροπίες της ζωής τους, εν αντιθέσει με την τεχνητότητα που κερδίζει έδαφος από αισθητιστικές φιγούρες που επιδίδονται σε αχαλίνωτα πάθη ή κατακυριεύονται από απωθημένες σκέψεις. Σε μία μόνο περίπτωση σύμφωνα με τον Τίμο Μαλάνο ο ποιητής αναφέρεται σε στοιχείο της θάλασσας, στο ποίημα «Θάλασσα του πρωιού» (1915) (Μαλάνος, 1992: 135):

Εδώ ας σταθώ. Κι ας δω κ' εγώ την φύσι λίγο.

Θάλασσας του πρωιού κι ανέφελου ουρανού

λαμπρά μαβιά, και κίτρινη όχθη· όλα

ωραία και 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.

Φυσικά, ακόμη, και μέσα απ' αυτό το ποίημα δεν φαίνεται μια ανάγκη του ποιητή να έρθει ξαφνικά σε επαφή με τη θάλασσα, ούτε επειδή την έχει νοσταλγήσει, ούτε επειδή έχει τη διάθεση να αφεθεί στη μαγεία της. Κρίνοντας, όμως, από το πρώτο τετράστιχο θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι τα «λαμπρά μαβιά» και η «κίτρινη όχθη» λειτουργούν ως θαυμαστικές διαπιστώσεις από πλευράς του δημιουργού που στέκεται για μια στιγμή ασάλευτος μπροστά στο απαράμιλλο φυσικό τοπίο. Η εντύπωση αυτή όμως σύντομα στο δεύτερο μισό του ποιήματος διαψεύδεται, καθώς αυτό που πραγματικά είχε ανάγκη ο ποιητής ήταν να ξεγελάσει τον ίδιο του τον εαυτό, ότι επρόκειτο για μια ενατένιση του ουράνιου κατοπτρισμού στο θαλάσσιο νερό. Ωστόσο, δεν τα καταφέρνει, εφόσον για άλλη μια φορά ξεπροβάλλουν στο μυαλό του «τα ινδάλματα της ηδονής». Σύμφωνα με τον Τ. Μαλάνο Καβάφης και Wilde παρουσιάζονται να επιδιώκουν την αναζήτηση των τεχνικών στοιχείων στην ποίηση τους, διότι «οι άνθρωποι βρίσκουν στη φύση, ό,τι οι ίδιοι της φέρνουν» (Μαλάνος, 1992: 135).

Σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη η φύση από την ποιητική δημιουργία του Αλεξανδρινού ποιητή δεν εκλείπει εντελώς. Αυτή η άποψη στηρίζεται στη βάση ότι ως περιβάλλον δε λαμβάνεται υπόψη αποκλειστικά και μόνο μια χωρική έκταση αλλά πολύ

περισσότερο μία δυναμική αλληλεπίδραση του ποιητή με στοιχεία που τον περιβάλλουν και μπορεί να αποτελούν είτε προϊόντα της φύσης είτε ανθρώπινες κατασκευές. Ο μελετητής έχει τη διάθεση να προσεγγίσει το θέμα περισσότερο ολιστικά, παραδεχόμενος, ωστόσο, το αίσθημα της νοσταλγίας και της γλυκιάς αναπόλησης που προκάλεσαν στον ποιητή οι εμπειρίες του στην πόλη (Σαββίδης, 1993).

Πιο αναλυτικά δύσκολα μπορεί να αμφισβητήσει κανείς ότι η καβαφική ποιητική σκηνογραφία ήταν αποτέλεσμα έμπνευσης αστικώς καθορισμένης με λίγες παραλιμάνιες και παραθαλάσσιες εξαιρέσεις. Στην άποψη του ποιητή για τα φυσικά τοπία που διαγράφεται με ενάργεια μέσα από το προαναφερθέν ποίημα «Θάλασσα του πρωιού» συνηγορεί και η κυριαρχούσα ιδέα του ποιήματος «Στο πληκτικό χωριό» (Σαββίδης, 1993: 18):

Στο πληκτικό χωριό που εργάζεται —

... ... και που αναμένει

*... ... ...

Τον μοιάζει βέβαια η μικρή αυτή,

με το μολύβι απεικόνισίς του.

Γρήγορα καμωμένη, στο κατάστρωμα του πλοίου·

ένα μαγευτικό απόγευμα.

Το Ιόνιον πέλαγος ολόγυρά μας. Τον μοιάζει.

Όμως τον θυμούμαι σαν πιο έμορφο.

... ...

Η ανεπιτυχής, τελικά, προσπάθεια του ποιητή να εντοπίσει ομοιότητες μεταξύ ενός σκίτσου και μιας παρελθούσης ερωτικής φιγούρας στη ζωή του τον ταξιδεύει νοερά σε «ένα μαγευτικό απόγευμα» με «το Ιόνιο Πέλαγος» να πλαισιώνει την ερωτική περίπτυξη. Η διαπίστωση, όμως, ότι το ερωτικό αντικείμενο όλο πάθος και αισθησιασμό υπερτερούσε του σκίτσου σε ομορφιά αποδεικνύεται από τον ποιητή, ο οποίος παίρνει γρήγορα το βλέμμα του από το θαλάσσιο στοιχείο και από τους κινηματογραφικούς προβολείς που φωτίζουν για άλλη μια φορά το πρόσωπο που ανακαλεί στη μνήμη του. Εύλογα συνάγεται, λοιπόν, ότι η προσωπική ποίηση του Καβάφη είναι κυρίως ανθρωποκεντρική (Σαββίδης, 1993).

Η οπτική που σχετίζεται με την αντίληψη της χωρικής ταυτότητας των ηδονικών καταστάσεων χρησιμοποιεί ως σημεία αναφοράς φυσικά ή τεχνητά άνθη. Συγκεκριμένα, θα γίνουν μέσα από ποιητικές δημιουργίες αναφορές στην αξιοποίηση των ανθέων για λόγους αισθητικής, συμβολισμού, διάζευξης και σπανιότερα σύζευξης μεταξύ φύσης και τέχνης.

Ο Καβάφης κατόπιν μετάφρασης του ποιήματος του Baudelaire «Correspondances» που τιτλοφορείται «Αλληλουχία κατά τον Βωδελαίρον» (1891) ισχυρίζεται τα εξής (Σαββίδης 1993: 23):

... ...

Είναι ναός η Φύσις όπου ζωνταναί

στήλαι συγκεχυμένας λέξεις κάποτε

εκφέρουσιν. Ο άνθρωπος εκεί περνά

μέσω πυκνών δασών συμβόλων, άτινα

με βλέμματα οικεία τον παρατηρούν.

... ...

Άλλαι πλούσιαι

είναι, διεφθαρμέναι, θριαμβευτικαί·

ορμάς του πνεύματος και των αισθήσεων

υμνούσαι·

……

Ο ποιητής εξάρει τη συμβολική διάσταση της φύσης που είναι αυτή άλλωστε στην οποία εντοπίζει ενδιαφέρον για ποιητική έμπνευση και παραγωγή. Ακόμη και οι μεστές αισθητικής πλήρωσης εμπειρίες που αποκομίζει από τη φύση δεν προέρχονται στην ουσία από την ποικιλομορφία των φυτών, αλλά από σωματικές ενορμήσεις που εκβάλλουν σε αισθητικές απολαύσεις («Άλλαι πλούσιαι είναι διεφθαρμέναι, θριαμβευτικαί· ορμάς του πνεύματος και των αισθήσεων») (Σαββίδης, 1993).

Το ποίημα στο οποίο τα λουλούδια αρχίζουν να κάνουν αισθητή την παρουσία τους στην Καβαφική τέχνη είναι ένα πρωιμότερο του ποιητή (1884? – 1895) που χρονολογείται στη ρομαντική περίοδο και ξεκινά με τους παρακάτω στίχους (Σαββίδης, 1993: 25):

Όσ' άνθη έχει ο χρόνος τον Μάϊ ανθίζουνε.

Η νιότη μόνον πάει, δεν ξαναγένεται

Μέσα από ένα ποιητικό σχήμα προερχόμενο από το χώρο της φύσης ο ποιητής προσπαθεί να προβάλλει την αντίθεση μεταξύ του αέναου κύκλου της σποράς, άνθισης και μαρασμού των λουλουδιών με το ανέφικτο της αναγέννησης που διαδέχεται το θάνατο του ανθρώπου.

Η υπερβατική και αισθητικά ορισμένη αντίληψη του Καβάφη για τη φύση φτάνει στο σημείο της αυτοαναίρεσης και της υιοθέτησης των ομοιωμάτων της φύσης στην ίδια του την ποίηση. Ο λόγος για τα «Τεχνητά άνθη» (1903), ένα κάθε αυτού αισθητικό ποίημα, απόσπασμα του οποίου παρατίθεται παρακάτω (Σαββίδης, 1993: 26):

Δεν θέλω τους αληθινούς ναρκίσσους — μηδέ κρίνοι

μ' αρέσουν, μηδέ ρόδ' αληθινά.

……

Δώστε με άνθη τεχνητά — οι δόξες του τσινιού και του μετάλλου —

που δεν μαραίνονται και δεν σαπίζουν, με μορφές που δεν γερνούν.

……

Άνθη αγαπώ από υαλί ή από χρυσό πλασμένα,

της Τέχνης της πιστής δώρα πιστά·

... ...

Παίρνουν την χάρι των από σοφή κι αγνότατη Καλαισθησία·

μέσα στα χώματα δεν φύτρωσαν και μες στες λάσπες ρυπαρά.

Εάν δεν έχουν άρωμα, θα χύσουμ' ευωδία,

θα κάψουμ' εμπροστά των μύρα αισθηματικά.

Ο δημιουργός δηλώνει με ξεκάθαρο τρόπο την προτίμηση του για τα τεχνητά λουλούδια τα οποία είναι εξίσου όμορφα ίσως και ακόμη πιο ελκυστικά από τα αληθινά, παρόλο που στερούνται ευωδιάς και αντίστοιχης απτικής απόλαυσης. Τα μεταλλικά ή γυάλινα λουλούδια, αυτά τα έργα «της Τέχνης της πιστής» όλο καλαισθησία και έμπνευση έχουν φυλακίσει μέσα τους το χρόνο και δεν επιτρέπουν ούτε σε αυτόν ούτε στα καιρικά φαινόμενα να τα φθείρουν. Το γεγονός, μάλιστα, ότι τα τεχνητά άνθη υστερούν εν συγκρίσει με τα φυσικά σε μυρωδιά φαίνεται να μην πτοεί καθόλου τον ποιητή και να τα υπερασπίζεται μέχρις εσχάτων διατεινόμενος ότι θα εμποτιστούν από τον εύοσμο κόσμο της ηδονής.

Εν συνεχεία, στο ποίημα «Επιθυμίες» (1904) ο Αλεξανδρινός ποιητής παρουσιάζει στον αναγνώστη και έναν άλλο τρόπο με τον οποίο λειτουργούν τα άνθη στην ηδονική του ποίηση (Σαββίδης, 1993: 30):

Σαν σώματα ωραία νεκρών που δεν εγέρασαν

και τάκλεισαν, με δάκρυα, σε μαυσωλείο λαμπρό,

με ρόδα στο κεφάλι και στα πόδια γιασεμιά —

έτσ' η επιθυμίες μοιάζουν που επέρασαν

χωρίς να εκπληρωθούν· χωρίς ν' αξιωθεί καμιά

της ηδονής μια νύχτα, ή ένα πρωί της φεγγερό.

Τα λουλούδια και εν προκειμένω τα νεκρολούλουδα συμμετέχουν στη σύνθεση ενός εύστοχου σχήματος παρομοίωσης, σύμφωνα με το οποίο όπως τα ανθοστολισμένα νεανικά σώματα πριν ακόμη προλάβουν να γευτούν πολλές και ποικίλες εμπειρίες βρήκαν το θάνατο, έτσι και οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες δεν έφτασαν ποτέ στο στόχο τους, δηλαδή δεν κατάφεραν να τεθούν στην υπηρεσία της ηδονής (Σαββίδης, 1993). Ένα ειδυλλιακό και συνάμα ελεγειακό σκηνικό παίρνει σάρκα και οστά στη φαντασία του αναγνώστη, ενώ ο κοσμητικός χαρακτήρας των ανθέων παραπέμπει σε επίσημες τελετές ταφής επιφανών προσώπων που πραγματοποιούνταν στην αρχαιότητα. Ας μνημονευτεί σ' αυτό το σημείο και ο ρόλος που διαδραμάτισαν τα νεκρολούλουδα σε ένα ποίημα της ώριμης περιόδου του Καβάφη που έχει αποτελέσει εν πολλοίς

αντικείμενο σχολιασμού και δεν είναι άλλο από το «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» (1929) (Σαββίδης, 1993: 33):

... ...

Στην πτωχική του κάσα του έβαλε λουλούδια,

ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ

στην εμορφιά του και στα είκοσι δυο του χρόνια

... ...

Το λευκό, μεταξύ άλλων και σύμβολο της αγνότητας, αποτελεί κατά πάσα πιθανότητα μια διόλου συμπτωματική επιλογή. Τα λευκά επίσημα και ανεπιτήδευτα όμορφα άνθη, τα οποία σε αρκετές ποιητικές δημιουργίες του Καβάφη λαμβάνουν τη μορφή των «ιασεμιών» συνοδεύουν με έναν άκρως εκλεπτυσμένο και κομψό τρόπο την άθικτη από τη διαβρωτική διέλευση του χρόνου ομορφιά του νεανικού σώματος.

Απομακρύνοντας για λίγο, όμως, το φακό της προσοχής από τις μορφές των ανθέων στην καβαφική ποιητική δημιουργία, είναι στιγμή να αναφερθούμε σε άλλους «παράγοντες της Φύσεως» που συντελούν στην ανάδειξη και κάποιων άλλων πτυχών της αντίληψης του ποιητή για το δίπολο φύση - τέχνη. Για το σκοπό αυτό μπορεί να αξιοποιηθεί η ποιητική σύνθεση με τίτλο «Ζωραφισμένα» (1915) (Σαββίδης, 1993: 35):

Την εργασία μου την προσέχω και την αγαπώ.

Μα της συνθέσεως μ' αποθαρρύνει σήμερα η βραδύτης.

Η μέρα μ' επηρέασε. Η μορφή της

όλο και σκοτεινιάζει. Όλο φυσά και βρέχει.

... ...

Στη ζωγραφιάν αυτή κυττάζω τώρα

ένα ωραίο αγόρι που σιμά στη βρύσι

επλάγιασεν, αφού θ' απέκαμε να τρέχει.

Τι ωραίο παιδί· τι θείο μεσημέρι το έχει

παρμένο πια για να το αποκοιμίσει. —

Κάθομαι και κυττάζω έτσι πολλήν ώρα.

Και μες στην τέχνη πάλι, ξεκουράζομαι απ' την δούλεψή της.

Ενώ η κακοκαιρία λειτουργούσε ως ανασταλτικός παράγοντας στην καλλιτεχνική δημιουργία, η προσήλωση στη «ζωγραφιά» που αναπαριστούσε «ένα ωραίο αγόρι» μέσα στο «θείο μεσημέρι» κατόρθωσε να επανενεργοποιήσει τον καλλιτέχνη. Φυσικά, όπως γίνεται αντιληπτό, και αυτό το ποίημα εντάσσεται κατά πιθανότητα στην «οικογένεια» των προσωποκεντρικών δημιουργημάτων με τη φύση και την τέχνη να διαδραματίζουν δευτερεύοντα και σκηνογραφικό ρόλο. Παρά ταύτα, πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα απόπειρα συγκερασμού των φυσικών στοιχείων και δη των καιρικών φαινομένων με την τέχνη της ζωγραφικής. Από τη στιγμή που το «θείο μεσημέρι» κατάφερε να χωρέσει μέσα στον ζωγραφικό καμβά και κατά συνέπεια να φωτίσει και να αναδείξει ακόμη περισσότερο την ανδρική φιγούρα, κατόρθωσε και να έλξει το ενδιαφέρον του ποιητή, ενώ η ξεκούραση του «ωραίου παιδιού» δημιούργησε την επιθυμία και στον ίδιο τον καλλιτέχνη για ανάπαυση και ηρεμία (Σαββίδης, 1993).

Η εν λόγω ποιητική δημιουργία, δεν θα ήταν υπερβολή να λεχθεί ότι προσιδιάζει σε φωτογραφική δουλειά, αφού η λεπτομερής περιγραφή του ταραγμένου ορίζοντα δημιουργεί στον αναγνώστη μια επιθυμία νοερής αναπαράστασης του συννεφιασμένου σκηνικού. Ο ίδιος ο ποιητής, βέβαια, δήλωνε αντι-φωτογραφικός, διότι θεωρούσε ότι είναι αδύνατο να εγκλωβιστεί η μαγεία και η δυναμική ενός σκηνικού μέσα σε μία φωτογραφία. Εντούτοις, το 1913 δεν διστάζει να δημοσιεύσει ένα ποίημα με τον λιτό και απέριττο τίτλο «Έτσι», κάπως κόντρα στις αταλάντευτες κατ' άλλα προσωπικές του πεποιθήσεις (Σαββίδης, 1993: 36):

Στην άσεμνην αυτή φωτογραφία που κρυφά

στον δρόμο (ο αστυνόμος να μη δει) πουλήθηκε,

στην πορνικήν αυτή φωτογραφία,

πώς βρέθηκε τέτοιο ένα πρόσωπο

του ονείρου· εδώ πώς βρέθηκες εσύ.

... ...

Μια άκρως αποκαλυπτική φωτογραφία είναι η αφορμή για να μιλήσει ο ποιητής σε αυτό το ποίημα με τον ιδιαιτέρως αινιγματικό στίχο για ένα πρόσωπο «του ονείρου» όπως το χαρακτηρίζει.

Το ζήτημα του περιβάλλοντος με την ευρεία του έννοια μπορεί να ολοκληρωθεί με το ποίημα «Στον ίδιο χώρο» το οποίο ενδείκνυται για κάποιες αξιοσημείωτες παρατηρήσεις (Σαββίδης, 1993: 37):

Οικίας περιβάλλον, κέντρων, συνοικίας

που βλέπω κι όπου περπατώ· χρόνια και χρόνια.

Σε δημιούργησα μες σε χαρά και μες σε λύπες:

με τόσα περιστατικά, με τόσα πράγματα.

Κ' αισθηματοποιήθηκες ολόκληρο, για μένα.

Εντοπίζεται μια διάθεση του ποιητή να συμφιλιώσει τα φυσικά και τεχνητά στοιχεία, καθώς συγχωνεύονται ποιητικά «οικίας περιβάλλον», «κέντρα» και «συνοικίες», χωρίς φυσικά να εκλείπει το αισθητικό στοιχείο (Σαββίδης, 1993).

Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ίσως καθ' υπερβολήν ασύγγνωστη η παράλειψη του σχολιασμού της συμβολής της κάμαρης στα πλαίσια του καβαφικού ποιητικού χωροχρόνου. Στις περισσότερες δημιουργίες του Αλεξανδρινού ποιητή η κάμαρη κατέχει εξέχουσα θέση μεταξύ των αναφορών του στους εσωτερικούς χώρους, εκείνους που βίωνε είτε στιγμές μοναξιάς, είτε απομόνωσης και αναπόλησης στιγμών ασίγαστου ερωτικού πόθου που ανήκουν στο παρελθόν, αλλά περιγράφονται από τον ποιητή με αυτό το άκρως αισθητικό και συνάμα προσεγμένο του ύφος δημιουργώντας στον αναγνώστη την αίσθηση ότι η φαντασίωση απέχει ελάχιστα από το «ξαναζωντάνεμα» των ερωτικών σκηνών.

Στο δίπολο «μέσα - έξω» της ποιητικής του παραγωγής, η κάμαρη εκπροσωπεί επάξια το «μέσα» με τις εκάστοτε διαφοροποιήσεις ανά ποιητική δημιουργία σε ό,τι αφορά τις προτιμήσεις του ποιητή στο φωτισμό, την έκταση αυτής και τα έπιπλα – αντικείμενα που βρίσκονταν εντός της. Ο δε Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος έχει χαρακτηρίσει τον Καβάφη ως ποιητή του «κλειστού χώρου» και μάλλον δικαιολογημένα (Πιερής, 1999: 191).

Στο «Απ' τες εννιά» (1918) ο αναγνώστης μεταφέρεται νοερά από το «μονήρες» σπίτι του ποιητή στις κάμαρες, τις «κλειστές» και «αρωματισμένες» (Μαλάνος, 1992: 227):

... ...

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— τι τολμηρή ηδονή!

Οι λέξεις «μιλώ» και «αυτό» τονισμένες ως είναι στη λήγουσα αποτελούν δείγματα μιας υποβόσκουσας διάθεσης του ποιητή να αποτινάξει από πάνω του το ψυχολογικό φορτίο που του δημιουργεί η μοναξιά και να επανέλθει έστω και με όχημα τη φαντασία του στις κάμαρες εκείνες τις όλο ζωντάνια και «τολμηρή ηδονή» (Μαλάνος, 1992). Θα μπορούσε στο σημείο αυτό να επισημανθεί ο διττός ρόλο που διαδραματίζει η κάμαρη στην ηδονική ποίηση του Καβάφη, καθώς αποτελεί σύμβολο του εγκλεισμού και της μοναξιάς στον παρόντα ποιητικό χρόνο και παράλληλα προορισμό με όχημα «το είδωλο του σώματος» που βρίσκει κανείς την πολυπόθητη λύτρωση, φυγή από τη μίζερη και μελαγχολική καθημερινότητα και την ερωτική εκτόνωση - απελευθέρωση σε παρελθόντα φυσικά χρόνο («περασμένη ηδονή»).

Σε οκτώ δραματικούς στίχους ο ποιητής θα μας αποκαλύψει κάτι περαιτέρω για τη σημασία της κάμαρης στην τέχνη του αντιπαραβαλλόμενη με «Τα παράθυρα» (Πιερής, 1999: 206):

Σ' αυτές τες σκοτεινές κάμαρες, που περνώ

μέρες βαρυές, επάνω κάτω τριγυρνώ

για νάβρω τα παράθυρα.— Όταν ανοίξει

ένα παράθυρο θάναι παρηγορία.—

Μα τα παράθυρα δεν βρίσκονται, ή δεν μπορώ

να τάβρω. Και καλλίτερα ίσως να μην τα βρω.

Ίσως το φως θάναι μια νέα τυραννία.

Ποιος ξέρει τι καινούρια πράγματα θα δείξει.

Η κάμαρη θλιβερά παρουσιαζόμενη στο εν λόγω ποίημα εκπροσωπεί τον εσωτερικό κόσμο του ποιητή τόσο σε χωρικό όσο και σε ψυχολογικό επίπεδο, εν αντιθέσει με τα παράθυρα που αποτελούν το μέσο της φυγής - διαφυγής στον εξωτερικό κόσμο. Με δύναμη ψυχής ο ποιητής εξομολογείται ότι παρόλο που οι κάμαρες μερικές φορές γίνονται «σκοτεινές» και «βαρυές» γι' αυτόν, εντούτοις αδυνατεί να «απεγκλωβιστεί» απ' αυτές. Μέσα στις κάμαρες μπορεί να βιώσει κανείς αλησμόνητες ηδονικές εμπειρίες, αλλά έρχεται η στιγμή που «η ψυχή αποζητά λίγο φως» (Πιερής, 1999). Αυτό το φως συνηθίζεται εύκολα, όμως, από τα μάτια της ψυχής ή μήπως γίνεται εκτυφλωτικό όσο εκτίθεται κανείς σ' αυτό; Ως άλλος δεσμώτης στη δική του πλατωνική σπηλιά - κάμαρη ο ποιητής εκφράζει τους ενδοιασμούς του για το αν αποκτώντας την ελευθερία του θα κατορθώσει να αντικρίσει κατάματα το φως του κόσμου που βρίσκεται εκτός του σπηλαίου. Ένα τέτοιο ενδεχόμενο αδυναμίας διαχείρισης και διατήρησης της ελευθερίας του το αποκαλεί μια «νέα τυραννία», οπότε δείχνει να καταλήγει στο σκοτάδι της

κάμαρης του όπως είχε συνηθίσει τόσα χρόνια, υπαινισσόμενος ότι η ελευθερία τρέφεται και αναπτύσσεται από το θάρρος.

Δύο ακόμη ποιητικές δημιουργίες που αποκαλύπτουν πτυχές της καβαφικής κάμαρης ως ποιητικής κατασκευής αποτελούν τα «Ο ήλιος του απογεύματος» (1919) και «Μια νύχτα» (1915). Στο πρώτο ποίημα λαμβάνουμε αρκετές πληροφορίες για το εσωτερικό της κάμαρης που επισκέπτεται μετά από χρόνια ο ποιητής (Σαββίδης et al., 1983: 122):

... ...

Α η κάμαρη αυτή, τι γνώριμη που είναι.

Κοντά στην πόρτα εδώ ήταν ο καναπές,

κ' εμπρός του ένα τουρκικό χαλί·

σιμά το ράφι με δυο βάζα κίτρινα.

Δεξιά· όχι, αντικρύ, ένα ντολάπι με καθρέπτη.

Στη μέση το τραπέζι όπου έγραφε·

κ' η τρεις μεγάλες ψάθινες καρέγλες

... ...

Η κάμαρη αυτή παρουσιάζεται ιδιαιτέρως αισθηματοποιημένη από τον ποιητή, διαπίστωση που στηρίζεται στο γεγονός ότι αφιερώνει ένα αρκετά μεγάλο τμήμα του ποιήματός του στην περιγραφή των στοιχείων που περιλαμβάνει, όπως «ο καναπές», «το χαλί», οι «ψάθινες καρέγλες» και λοιπά. Η αξία των αντικείμενων ενός δωματίου στο οποίο έχει αποκτήσει κανείς ορισμένα βιώματα μπορεί να είναι αμελητέα, αλλά για τον ποιητή όλα αυτά τα στοιχεία του εσωτερικού χώρου αποκτούν ιδιαίτερη συναισθηματική αξία αφού η ανάμνησή τους είναι άμεσα συνυφασμένη με τις δυνατές ερωτικές εμπειρίες που έχει βιώσει (Σαββίδης et al., 1983). Ο Καβάφης παρουσιάζεται ως πεπειραμένος κινηματογραφικός συντελεστής που γνωρίζει από ποικίλες σκηνοθετικές τεχνικές, που έχουν ως στόχο την επαναφορά παρελθουσών εμπειριών και τη μετατροπή τους σε ένα «διηνεκές παρόν» (Σαββίδης, 1993: 98). Αξίζει στο σημείο αυτό να δοθεί προσοχή στην επανάληψη του εξής διστίχου (Σαββίδης et al., 1983: 122):

... ...

Πλάι στο παράθυρο ήταν το κρεββάτι

που αγαπηθήκαμε τόσες φορές

... ...

Το κρεβάτι και το παράθυρο εκπροσωπούν το ποιητικό δίπολο του «μέσα - έξω» με το κρεβάτι, το οποίο αποτελεί το έρεισμα της ερωτικής σκηνοθεσίας και το παράθυρο από την άλλη πλευρά που παραπέμπει στην επικοινωνία με τον φωτεινό εξωτερικό χώρο. Παράλληλα, τοπικά επιρρήματα όπως «κοντά», «εδώ», «σιμά», «δεξιά», «αντίκρυ», «στη μέση», «πλάι» συνδράμουν με τον τρόπο τους στην «αναστήλωση» αυτής της απολεσθείσας ερωτικής σκηνογραφίας. Το ψυχολογικό κόστος του ποιητή από την απώλεια εκείνης της ηδονικής κάμαρης εξισώνεται με το αντίστοιχο συναισθηματικό κενό που του έχει δημιουργηθεί λόγω της αντικατάστασης του δωματίου και των αντικειμένων που περιελάμβανε από γραφεία υπαλλήλων. Πρόκειται για το καβαφικό ποιητικό μοτίβο της «τύχης του χώρου» εκείνου που κάποτε «επώαζε» τις ερωτικές στιγμές και πλέον έχει χάση την ηδονική του ιδιότητα (Σαββίδης et al., 1983: 124).

Κατόπιν, το ποίημα «Μία νύχτα» ενδείκνυται για συναφείς με τη σύνθεση «Ο ήλιος του απογεύματος» φιλολογικές αναλύσεις, μέρος του οποίου παρατίθεται παρακάτω (Σαββίδης et al., 1983: 124):

Η κάμαρα ήταν πτωχική και πρόστυχη,

κρυμένη επάνω από την ύποπτη ταβέρνα

... ...

Κ' εκεί στο λαϊκό, το ταπεινό κρεββάτι

είχα το σώμα του έρωτος,

... ...

που και τώρα που γράφω, έπειτ' από τόσα χρόνια!,

μες στο μονήρες σπίτι μου, μεθώ ξανά.

Και σ' αυτή την ποιητική δημιουργία κυριαρχεί η ανάγκη του ποιητή να διατηρηθεί το δυνατόν αναλλοίωτη στην πάροδο του χρόνου η ερωτική σκηνή που τελέστηκε μέσα στην κάμαρη την «πτωχική» και την «πρόστυχη». Τα στοιχεία, εντούτοις, που διαφοροποιούν τα δύο ποιήματα συνοψίζονται στα εξής: ενώ στην προαναφερθείσα ποιητική σύνθεση ο ποιητής ήταν αυτός που μετά από καιρό επέστρεφε στο σημείο όπου άλλοτε λάμβαναν χώρα δυνατές συνουσίες, στο παρόν ποίημα η κάμαρη είναι αυτή που επανέρχεται στην μνήμη του ποιητικού υποκειμένου. Επίσης, στο ποίημα «Ο ήλιος του απογεύματος» το ενδιαφέρον του ποιητή είχε εστιαστεί κατά κύριο λόγο στις σκηνικές λεπτομέρειες και στο φωτισμό, με αποτέλεσμα να αποσιωπώνται λεπτομέρειες που σχετίζονται με το έτερον ήμισυ. Γίνεται, δηλαδή μια απόπειρα από τον ποιητή να αποκαταστήσει όσον πιο αυθεντικά γίνεται την ερωτική σκηνογραφία ως φαντασίωση που έχει ανάγκη τις αρχιτεκτονικές και διακοσμητικές λεπτομέρειες για να ζωντανέψει στην μνήμη του ερωτικού υποκειμένου και των αναγνωστών. Από την άλλη πλευρά στο

«Μια νύχτα» δίνεται έμφαση στο «σώμα του έρωτος» που προκαλεί την «ερωτική μέθη». Η σκηνοθετική οπτική του ποιητή έχει φορά από έξω προς τα μέσα, εφόσον αρχικά παρουσιάζει τη γειτνίαση της κάμαρας με την ταβέρνα όπως φαίνεται από έναν περαστικό, κατόπιν προχωρά μέσα στην κάμαρα και έπειτα κάνει λόγο για το «σώμα του έρωτος» (Σαββίδης, et al., 1983). Χαρακτηριστικό είναι για άλλη μια φορά το παιχνίδι του χωροχρόνου στο οποίο εμπλέκει τους αναγνώστες του ο Καβάφης. Επίσης, από το ερωτικό παρελθόν που βιώνει ο ποιητής μέσα από την μνημονική ανάκληση περνάει στο μοναχικό παρόν, το οποίο, φυσικά, καμία αισθητική αξία δεν θα έχει αν αποσυνδεθεί από το παρελθόν (Κουτσογιάννη, 2011).

Ολοκληρώνοντας το σχολιασμό για τη θέση της κάμαρης στην καβαφική ηδονική ποίηση θα αξιοποιηθεί απόσπασμα από τη μεταγενέστερη καβαφική ποιητική δημιουργία «Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων» (1931) (Σαββίδης et al., 1983: 126):

... ...

«Ποιο απόσταγμα να βρίσκεται κατά τες συνταγές

αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων καμωμένο

που, σύμφωνα με την αναδρομήν,

και την μικρή μας κάμαρη να επαναφέρει.»

Εδώ η κάμαρη διεκδικεί επάξια μια θέση στο τρίπτυχο χρόνος - ηδονή - χώρος που σφραγίζει τον ηδονικό τρόπο σκέψης του ποιητή και επαναφέρεται όπως και στο «Ο ήλιος του απογεύματος» η βιωμένη ερωτική εμπειρία του παρελθόντος.

Σε μία προσπάθεια του για ανασκόπηση της θεωρητικής - λογοτεχνικής παρουσίας της κάμαρης ως ένα λειτουργικά αλληγορικό μοντέλο του έργου του Καβάφη ο Δ. Παπανικολάου σχηματίζει την άποψη ότι η κάμαρη για τον ποιητή αποτελεί ταυτόχρονα κρυψώνα και βήμα στο οποίο ανέρχεται για να «ρητορεύσει» πάνω σε ένα σύνολο από ανατρεπτικές πραγματείες σχετικά με τον ομοερωτισμό (Παπανικολάου, 2005).

Η κλειστή κάμαρη φυλάσσει μέσα της την κλειστή επιθυμία της «queer» φιλοσοφίας που ανατροφοδοτείται μέσα από τον λογοτεχνικό μηχανισμό της συνύφανσης ταύτισης και ερωτισμού. Η πρόσβαση του αναγνώστη από την κλειδαρότρυπα της κάμαρης στις ιδιωτικές στιγμές του ποιητικού ερωτικού υποκειμένου αποτελεί ενδεχομένως μία πρόκληση για τον ίδιο τον αναγνώστη να αποδείξει εάν μπορεί να αψηφήσει τον κοινωνικό έλεγχο και να διαχειριστεί τις ηθικές του ενστάσεις ή τυχόν ενδοιασμούς γύρω από αυτό το ασυνήθιστο ίσως γι' αυτόν ομοερωτικό φαντασιακό απείκασμα. Συν τοις άλλοις, ο Καβάφης αναζητούσε μέσα στην κάμαρη τη γλώσσα εκείνη που θα του επέτρεπε να επικοινωνήσει τη φύση των ερωτικών του πόθων με το αναγνωστικό του κοινό, τη γλώσσα εκείνη που αποκαλύπτει μέρος της αλήθειας του, αλλά και παράλληλα

αποκρύπτει κάποιο άλλο. Πολλοί φιλόσοφοι ακαδημαϊκοί και κριτικοί λογοτεχνίας έχουν αποπειραθεί να συνθέσουν το πλαίσιο μιας θεωρητικής θεμελίωσης της κάμαρης στην τέχνη και τη λογοτεχνία ως χώρου απόκρυψης και συνάμα αποκάλυψης.

Ο Michel Foucault (1926-1984), ο ευρέως γνωστός σε ποικίλους χώρους των ανθρωπιστικών επιστημών Γάλλος δομιστής και μεταμοντερνιστής φιλόσοφος είχε ισχυριστεί ότι τα σημεία τομής μεταξύ σεξουαλικότητας και γνώσης - δύναμης παρουσιάζονται συχνά μέσα από την συνυποδηλωτική γλωσσική ιδιότητα της κάμαρης. (Foucault, 1979). Η Eve Kosofsky Sedguick (1950-2009) διακεκριμένη ακαδημαϊκός και μια από τις βασικότερες μελετήτριες της queer θεωρίας υποστηρίζει ότι η κάμαρη αποτελεί το χαρακτηριστικότερο ίσως κατασκεύασμα της καταπίεσης που βιώνει η ομοφυλόφιλη κοινότητα (Sedguick, 1990). Επίσης, αντιλαμβάνεται την κάμαρη ως ένα χώρο παράξενο και «περιθωριακό» σε θέματα κουλτούρας, «αντιπροσωπευτικό κινητήριων παθών και αντιθέσεων» (Sedguick, 1990: 56). Ωστόσο, στη σύγχρονη εποχή η κάμαρα πλέον έχει αποκτήσει θετικό εννοιολογικό πρόσημο διότι αποτελεί ένα «εργοστάσιο παρασκευής αλλόκοτων ταυτοτήτων». Στο ξεκίνημα του σχολιασμού του ρόλου της κάμαρης στην καβαφική ηδονική ποίηση αναφέρθηκε ότι η κάμαρη εκπροσωπεί το «μέσα» του ποιητικού χωροχρόνου. Βέβαια, σε ότι έχει να κάνει με την παραγωγή κοινωνικών νοημάτων αξίζει να μνημονευτεί η άποψη της Diana Fuss[4], ότι δηλαδή στην κάμαρη παρουσιάζεται κανείς άλλοτε «εσωστρεφής» και άλλοτε «εξωστρεφής» (Fuss, 1991). Η επαμφοτερίζουσα κάμαρη που λειτουργεί είτε ως κρυψώνα είτε ως «παραστασιακό» βάθρο νοείται ως ένας πλουραλιστικός σημειολογικός τόπος στον οποίο διαμορφώνεται η ομοφυλοφιλική ταυτότητα ως «ασυνήθιστη» και ενδεχομένως «εκκεντρική» για το αξιακό σύστημα της εποχής του Καβάφη, ενώ παράλληλα επιχειρείται η υπονόμευση των επικείμενων ομοφοβικών συμπεριφορών.

Επιπλέον, ο Καβάφης κατασκεύασε έτσι την κάμαρη που να λειτουργεί ως ένα λογοτεχνικό αλληγορικό μοτίβο κατά το οποίο το ποιητικό επίτευγμα συναντά τη ζωή. Η κάμαρη συγκεντρώνει μία «απειλητική», κεντρομόλο δύναμη που ταλανίζει τα θεμέλια των σταθερών ποιητικών και σεξουαλικών ταυτοτήτων. Αυτό σημαίνει ότι αντί να υποτονίζει και να τιθασεύει την ορμητικότητα του ερωτικού υποκειμένου καταλήγει να την προβάλλει και να την ενισχύει (Παπανικολάου, 2005).

Ο ερωτικός Καβάφης καλλιέργησε μια ιδιότυπη σχέση με τον αναγνώστη του που την βάσισε σε μια τεχνική «αντίστροφης κινηματογραφικής λήψης», σύμφωνα με την οποία «μαγνητοσκοπούσε» την ερωτική σκηνή κατευθυνόμενος από τον εσωτερικό χώρο της κάμαρης προς τα έξω. Η πρώτη στροφή του ποιήματος «Μια νύχτα» (1915) αποτελεί ένα ποίημα - τεκμήριο αυτής της μεθόδου, αφού διαβάζοντας κανείς το πρώτο μισό της

[4] Οι χρονολογίες που βρίσκονται δίπλα σε ονόματα αφορούν μόνο τους ακαδημαϊκούς, λογοτέχνες, κριτικούς, μελετητές και ειδήμονες από διάφορους χώρους των ανθρωπιστικών επιστημών που απεβίωσαν.

πρώτης στροφής πληροφορείται για την κάμαρα την «πτωχική» και την «πρόστυχη» η οποία στο δεύτερο μισό της στροφής προσδιορίζεται ως προς τη θέση της στον εξωτερικό χώρο («Απ' το παράθυρο φαίνονταν το σοκάκι, το ακάθαρτο και το στενό»). Ωστόσο, η οπτική του ποιητή δεν έχει να κάνει μόνο με τη χωρική αντίληψη της κατεύθυνσης του αναγνώστη από μέσα προς τα έξω, αλλά αποκτά πολύ περισσότερο μεταφορικό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, «τα χείλη τα ηδονικά» που γευόταν το ερωτικό υποκείμενο εντός της κάμαρης έγιναν ο λόγος που «έπειτ' από τόσα χρόνια!, μες στο μονήρες σπίτι του μεθά ξανά»[5]. Εν ολίγοις η φαντασιακή ερωτική σύλληψη που έχει επίκεντρο την ερωτική φιγούρα μέσα στην ηδονική κάμαρη μετατρέπεται σε «άποψη» (Παπανικολάου, 2005: 255).

Η ερωτική κάμαρη βέβαια αποκτά ιδιαίτερη έμφαση στα πλαίσια της καβαφικής ηδονικής ποίησης λόγω των επιλογών του ποιητή σε ό,τι αφορά τις εναλλαγές αλλά και τη συνύφανση φωτός - σκότους.

Κατά τον Γ. Π. Σαββίδη οι συνιστώσες διαμόρφωσης του φωτισμού στον προσωπικό βίο του ποιητή είχαν να κάνουν με τον καιρό και τη συναφή «διάθεση» της ημέρας, με τον τρόπο που ο ποιητής επέλεγε κάθε φορά να κατευθύνει την κουβέντα στον ιδιωτικό του χώρο και φυσικά με τον εκάστοτε συνομιλητή. Οι επιλογές του δημιουργού σε ό,τι αφορά το σκηνογραφικό και ατμοσφαιρικό υπόβαθρο των ποιημάτων του υποδηλώνουν την ύπαρξη ενός «προδιαγεγραμμένου σχεδίου» σχετιζόμενου με το φωτιστικό ύφος που προσέδιδε σ' αυτά. Το φως, το σκοτάδι ή το ημίφως στις ηδονικές συνθέσεις του Αλεξανδρινού ποιητή προσαρμοζόταν τόσο στις προσωπικές του διαθέσεις, στις εμπειρίες του, στις εκφραστικές του ανάγκες όσο και στο συναισθηματικό χαρακτήρα που προσέδιδε στις πρωταγωνιστικές ερωτικές φιγούρες των ποιημάτων του (Σαρεγιάννης, 1964). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχέση του ποιητή με τον καθοριστικό, συνοδευτικό ή κοσμητικό ρόλο που διαδραμάτιζε κάθε φορά το φυσικό ή τεχνητό φως στην πνευματική του δημιουργία μέσα από τα διάφορα στάδια που αυτή διέβη.

Πιο αναλυτικά, ο φωτιστικός χαρακτήρας διαφόρων ποιημάτων του ποιητή, αντανακλούσε κάτι από τις ιδιωτικές του συνήθειες σε σχέση με το φωτισμό που επέλεγε τα βράδια στο σπίτι του. Λάμπες πετρελαίου και κεριά συνέθεταν τη νυχτερινή ατμόσφαιρα της ποιητικής δημιουργίας καθώς και των ιδιωτικών στιγμών του είτε αυτές περιλάμβαναν συντροφιά είτε όχι (Σαββίδης et al., 1983). Ωφέλιμη κρίνεται η διερεύνηση της πορείας της σχέσης του ποιητή με τις ποικίλες φωτιστικές εκδοχές των ποιημάτων του κατά τη μετάβαση από τη ρομαντικοσυμβολική στην ώριμη περίοδο.

Κατ' αρχάς, ρομαντικές αναφορές ή επικλήσεις σε στοιχεία του ουράνιου στερεώματος ελάχιστα απαντώνται σε καβαφικά ηδονικά ποιήματα. Ενδεικτικά, μπορούν να

[5] Ο στίχος από το ποίημα «Μια νύχτα» (1915) του Κ. Π. Καβάφη έχει σκόπιμα υποστεί τροποποίηση ως προς το πρόσωπο των ρημάτων προκειμένου να «προσαρμοστεί» στη σύνταξη της περιόδου.

μνημονευτούν στίχοι από το ποίημα «Πλησίον παραθύρου ανοιχτού» (1896) (Σαββίδης et al., 1983: 118):

... ...

Ελπίδας αορίστους και ευρείας

αισθάνομαι· κ' εν τη σεπτή σιγή

της πλάσεως, τα ώτα μου ακούουν μελωδίας,

ακούουν κρυσταλλίνην, μυστικήν

εκ του χορού των άστρων μουσικήν.

Η αναφορά του Αλεξανδρινού ποιητή σε «χορού των άστρων μουσικήν» εκτός ότι προσδίδει μια χαρακτηριστική ατμοσφαιρικότητα και αισθαντικότητα στη νυχτερινή γαλήνη, δημιουργεί στο μυαλό του αναγνώστη με έναν καθόλα άμεσο και παραστατικό τρόπο μια ιδιαίτερη οπτικοακουστική εικόνα ίσως εν γένει ασύμβατη με τις ενανθρωπισμένες αναπαραστάσεις που συνήθως είλκυαν το καβαφικό ενδιαφέρον. Πράγματι, ήταν αν όχι η μοναδική, ίσως μια από τις ελάχιστες περιπτώσεις που ο ποιητής αποθαυμάζει το νυχτερινό ειδυλλιακό τοπίο, το λουσμένο από το φεγγαρόφωτο και τη λάμψη των αστεριών, διαπίστωση που επιβεβαιώνεται διαβάζοντας ένα χαρακτηριστικό τετράστιχο από το ποίημα «Εν εσπέρα» (1917) (Σαββίδης et al., 1993: 118):

... ...

Και βγήκα στο μπαλκόνι μελαγχολικά —

βγήκα ν' αλλάξω σκέψεις βλέποντας τουλάχιστον

ολίγη αγαπημένη πολιτεία,

ολίγη κίνησι του δρόμου και των μαγαζιών.

Το ποιητικό βλέμμα επικεντρώνεται στην «ολίγη αγαπημένη πολιτεία» στην οποία δεν επικρατεί ο εκκωφαντικός θόρυβος από την ηχορρύπανση της εποχής μας αλλά ήχοι από τις συνομιλίες των ανθρώπων που πηγαινοέρχονται στους δρόμους και τα μαγαζιά αναζητώντας μια αλλαγή στις παραστάσεις τους. Ο σκοτεινός χώρος της ψυχής του ποιητή έρχεται σε πλήρη δραματική αντίθεση με τον φωτεινό εξωτερικό κόσμο της «αγαπημένης πολιτείας» ακόμη κι αν η φωτοχυσία της δεύτερης προέρχεται από τεχνητές πηγές (Σαββίδης et al., 1983).

Στο αποκηρυγμένο καλλιτεχνικό δημιούργημα με τίτλο «Η ψήφος της Αθηνάς» (1894) ο ποιητής αποποιείται κάθε ρομαντική διάσταση του φωτός γράφοντας τα εξής (Σαββίδης et al., 1983: 118):

... ...

Είπον οι δικασταί· «Εις το στερέωμα

το αστερόεν ζώσα, παρ' ημίν, Θεά,

ενταύθα πώς ψηφίσεις;»

... ...

... ...Εν τω θυμώ

της Αθηνάς σας η συγχώρησις οικεί

μεγάλη, ατερμάτιστος, προγονική,

ένστικτον εκ της Μήτιδος, η κορωνίς

σοφίας υπερτάτης εν τοις ουρανοίς.»

Η σκόπιμη διάκριση ανάμεσα στο «παρ' ημίν» και το «εν τοις ουρανοίς» δείχνει την πρόθεση του ποιητή να ξεκαθαρίσει στους αναγνώστες του ότι το «στερέωμα το αστερόεν» είναι τόπος κατοικίας των θεών και παρόλο που μπορεί να είναι εύκολα προσβάσιμη η Γη στους θεούς δεν συνεπάγεται υποχρεωτικά ότι οι θνητοί οφείλουν να δείχνουν κάποιου είδους αφοσίωση στον επουράνιο κόσμο.

Ωστόσο, η αναφορά του ποιητή στο φυσικό φωτισμό δεν έχει να κάνει μόνο με το φεγγαρόφωτο αλλά και με φως του ηλίου. Η δεύτερη στροφή ενός από τα πρώιμα και ανέκδοτα ποιήματα του Καβάφη με τίτλο «Έμπορος Αλεξανδρεύς» (1893) έχει ως εξής (Σαββίδης et al., 1983: 120):

... ...

Κάπως το πέλαγος με φαίνετ' οχληρόν·

μεγάλα νέφη σκέπουσι τον ήλιον.

Πλην τι; Πας βράχος δι' εμέ κογχύλιον,

πας πόντος όμοιος προς ομαλόν αγρόν

... ...

Κατ' αρχάς, πρέπει να διευκρινιστεί ότι η παρουσία του φυσικού φωτός στην πρώιμη καβαφική ποιητική παραγωγή είχε κατά κύριο ρόλο ρομαντικό, συμβολικό - αλληγορικό, συνυποδηλωτικό ή παρομοιαστικό. Το εν λόγω ποίημα είναι από τα λίγα εκείνης της περιόδου που ο ποιητής χειρίζεται με ρεαλιστικό ποιητικό τρόπο το φως του ήλιου το οποίο και πάλι δεν διακρίνεται για τη δυναμική και τη λάμψη του, αφού «μεγάλα νέφη σκέπουσι τον ήλιον» (Σαββίδης et al., 1983).

Ας εξετάσουμε ορισμένα αποσπάσματα ποιημάτων της πρώιμης καβαφικής ποιητικής αντιπροσωπευτικών κάθε κυρίαρχης λογοτεχνικής απόχρωσης που προσέδιδε στο φωτισμό της προτίμησής του ο Κ. Π. Καβάφης ξεκινώντας με ένα τρίστιχο από τη «Φωνή απ'την θάλασσα» (1898) (Σαββίδης et al., 1983: 120):

... ...

Τραγούδι τρυφερό η θάλασσα μας ψάλλει,

τραγούδι που έκαμαν τρεις ποιηταί μεγάλοι,

ο ήλιος, ο αέρας και ο ουρανός

... ...

Τρία από τα καθοριστικότερα για τη ζωή φυσικά στοιχεία προσωποποιούνται και ενώνουν τις δυνάμεις τους με σκοπό τη συνδημιουργία ενός ξεχωριστού ειδυλλιακού ατμοσφαιρικού στιγμιότυπου. Στα πλαίσια μιας φαντασιακής μεταφοράς του αναγνώστη σε ένα καλοκαιρινό γαλήνιο τοπίο η ρομαντική εικονοποιία συνοδεύεται από ακούσματα που εξέρχονται από τον θαλάσσιο κόσμο.

Η συμβολική εκδοχή του ήλιου είναι χαρακτηριστική στην ανέκδοτη ποιητική σύνθεση με τίτλο «Λήθη» (1896) (Σαββίδης et al., 1983: 121):

Κλειστά εντός ανθοκομείου

υπό τα υελώματα τ' άνθη ξεχνούν

πώς είν' η λάμψις του ηλίου

και πώς φυσούν αι αύρ' αι δροσεραί όταν περνούν.

Στα πλαίσια ενός συμβολικού - αλληγορικού σχήματος «η λάμψις του ηλίου» αποτελεί αυτό που στερήθηκαν τα άνθη, τα εγκλωβισμένα μέσα στα «υελώματα». Πιθανολογώντας, τα άνθη συμβολίζουν είτε τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες που δεν έφτασαν στο στόχο τους και «μαράζωσαν», εφόσον δεν εκτέθηκαν στο «φως» της ηδονής, είτε τους ίδιους τους ανθρώπους που δεν πρόλαβαν ή δεν έτυχε να ζήσουν τη μαγεία των δυνατών εμπειριών.

Μεταφορικά μεταχειρίζεται την ποιητική γλώσσα ο Κ. Π. Καβάφης μιλώντας για το σκοτάδι και το φως στο ποίημα «Καλός και κακός καιρός» (1893) (Σαββίδης et al., 130):

... ...

Αν του βίου μου το σκότος

φαεινή έρωτος ακτίς

διεθέρμανε

... ...

Η ψυχή έχει την ανάγκη να αποτινάξει από πάνω της τα σκοτεινά σημάδια και να δεχτεί μια ακτίνα έρωτος για να φωτιστεί και να ζεσταθεί.

Ακολούθως στην ανέκδοτη «ερεβώδη» ποιητική δημιουργία που τιτλοφορείται «Darkness and Shadows» (1882;)[6] γραμμένη στα αγγλικά αξίζει να επισημανθούν οι εξής στίχοι[7] (Σαββίδης et al., 1983: 129):

... ...

Ως φως εν ύλη ως διαφανής

Χρυσός ο ήλεκτρος είναι ο τιμαλφής.

... ...

Εδώ η λάμψη του κεχριμπαριού παρομοιάζεται με το διαφανές διαυγές φως.

Η πρώιμη καβαφική ποιητική δημιουργία εν γένει διακρίνεται από την ανησυχία του ποιητή γύρω από την έκβαση της συνάντησης της σκοτεινής του ψυχής με το φως της αλήθειας και την επικείμενη αποκάλυψη των προθέσεων και των επιθυμιών του. Γι' αυτό άλλωστε σε αυτή τη φάση της ποιητικής του παραγωγής ο ποιητής κάνει λόγω για «τυραννία του φωτός», διότι αδυνατεί να κοιτάξει με ρεαλιστικά ματιά το φως και αντ' αυτού το αντιμετωπίζει μεταφορικά, συμβολικά και αλληγορικά (Σαββίδης et al., 1983).

Ιδιαιτέρως σημαντικοί στην ώριμη καβαφική ηδονική ποίηση παρουσιάζονται οι παράγοντες που συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας νέας ρεαλιστικά προσδιορισμένης σχέσης του ποιητή με το φυσικό ή τεχνητό φωτισμό.

Αρχικά, θα εξεταστούν σε αντιδιαστολή δύο δημιουργίες της ώριμης ποιητικής παραγωγής στοιχεία των οποίων τέθηκαν επί τάπητος κατά το σχολιασμό της σημασίας της κάμαρης στην καβαφική ηδονική ποίηση. Ο λόγος για το «Ο ήλιος του απογεύματος» (1919) και το «Μια νύχτα» (1915). Στο πρώτο ποίημα καθοριστικό τόσο για τον χρονικό προσδιορισμό της ερωτικής πράξης που αναβιώνει στη μνήμη του ποιητή όσο και για τη συμπλήρωση του «παζλ» της ερωτικής σκηνογραφίας εκείνης είναι το εξής δίστιχο (Σαββίδης, et al., 1983: 122):

... ...

[6] Δεν έχει οριστεί κάποια επίσημη ημερομηνία σύνθεσης και δημοσίευσης αυτής της οπωσδήποτε πολύ πρώιμης ποιητικής δημιουργίας του Κ. Π. Καβάφη, αλλά πιθανολογείται ότι πρόκειται για το 1882.

[7] Οι στίχοι προέρχονται από το συλλογικό έργο «Κύκλος Καβάφη» (1983) όπως παρατίθενται μεταφρασμένοι από τον Γ. Π. Σαββίδη.

Πλάι στο παράθυρο ήταν το κρεββάτι·

ο ήλιος του απογεύματος τώφθανε ώς τα μισά

... ...

Τοποθετούμαστε κοντά στη δύση του ηλίου, αφού «ο ήλιος του απογεύματος τώφθανε ως τα μισά» το ηδονικό κρεβάτι. Η ατμόσφαιρα χαρακτηρίζεται, λοιπόν, από ημερήσια φωτιστική λειτουργία, ενώ η αναφορά του ποιητή στο «παράθυρο» προετοιμάζει τον αναγνώστη για την είσοδο του φωτός στην κάμαρη. Ο Γ. Π. Σαββίδης χαρακτηρίζει τον ήλιο ως στοιχείο «βάσκανο», αφού συνδράμει ως φυσικό και επομένως πολύ δυνατό εργαλείο στην παγίωση της μνήμης στο μυαλό του ποιητή «φωτισμένης» με όλες εκείνες τις λεπτομέρειες που την έκαναν να ξεχωρίζει ως στιγμιότυπο ή φωτογραφικό καρέ, αφού λίγους στίχους παραπάνω πληροφορούμαστε ότι «πλάι στο παράθυρο ήταν το κρεββάτι που αγαπηθήκανε τόσες φορές»[8] οι αλλοτινοί εκείνοι εραστές.

Από την άλλη μεριά η ποιητική δημιουργία «Μια νύχτα» (1915) από τίτλου και μόνο δηλώνει την νυχτερινή φωτιστική ατμόσφαιρα (Σαββίδης et al, 1983: 124):

Η κάμαρα ήταν πτωχική και πρόστυχη,

κρυμένη επάνω από την ύποπτη ταβέρνα.

Απ' το παράθυρο φαίνονταν το σοκάκι,

το ακάθαρτο και το στενό.

... ...

Η εγγύτητα της κάμαρης με την «ύποπτη ταβέρνα» και «το σοκάκι το ακάθαρτο και το στενό» μας παραπέμπουν σε μια πλευρά της Αλεξάνδρειας μάλλον κακόφημη, σκοτεινή και δυσπρόσιτη. Κατά πάσα πιθανότητα το λιγοστό φως σε εκείνο το σοκάκι προερχόταν από κάποια τεχνητή πηγή φωτός όπως λάμπα ή κάτι παρεμφερές. Η βασική διαφοροποίηση μεταξύ των ποιημάτων σε ό,τι αφορά τις φωτιστικές επιλογές του Αλεξανδρινού ποιητή έγκειται στην προέλευση του φωτός (φυσική πηγή: ήλιος βλ. «Ο ήλιος του απογεύματος / τεχνητή πηγή: λάμπα βλ. «Μια νύχτα») και στη συνακόλουθη ποιητική ατμόσφαιρα που δημιουργείται (ημερήσια / νυχτερινή αντιστοίχως). Το σημείο τομής των ποιημάτων εντοπίζεται στο ότι και στα δύο οι φωτιστικοί τόνοι που επιλέγονται από τον Καβάφη αποτελούν σημείο κατατεθέν της ερωτικής σκηνογραφίας (Σαββίδης et al., 1983).

Ο ατμοσφαιρικός και ρυθμισμένος σύμφωνα με την καλλιτεχνική προδιάθεση κατά κύριο λόγο φωτισμός, λοιπόν, αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της σκηνογραφίας και

[8] Και ο στίχος αυτός έχει υποστεί τροποποίηση σε ό,τι αφορά το πρόσωπο που ενεργεί για λόγους τήρησης της σύνταξης της περιόδου.

παρουσιάζεται στις περισσότερες όψιμες ποιητικές συνθέσεις τεχνητός (βλ. «Πολυέλαιος» (1914), «Μια νύχτα» (1915), «Απ' τες εννιά» (1918), «Καισαρίων» (1918), ενώ στις πρώιμες φυσικός με εξαίρεση τα «Κεριά» (1899) (Σαββίδης et al., 1983: 132):

Του μέλλοντος η μέρες στέκοντ' εμπροστά

μας σα μια σειρά κεράκια αναμένα —

χρυσά, ζεστά, και ζωηρά κεράκια.

... ...

Δεν θέλω να γυρίσω να μη διω και φρίξω

τι γρήγορα που η σκοτεινή γραμμή μακραίνει,

τι γρήγορα που τα σβυστά κεριά πληθαίνουν.

Γίνεται μια προσπάθεια από τον ποιητή να επιτύχει την επιθυμητή ισορροπία μεταξύ του φωτός και του σκότους με τον ίδιο να βρίσκεται στο μέσον της ζυγαριάς και τον πανικό του προς το τέλος να εντείνεται, καθώς βλέπει ότι το σκοτάδι νικά σταδιακά το φως («τι γρήγορα που τα σβυστά κεριά πληθαίνουν») (Σαββίδης et al., 1983). Παρά ταύτα, αυτό το ποίημα αποτελεί από μόνο του μια προοικονομία για τη στροφή του ενδιαφέροντος του ποιητή προς το τεχνητό και ελαφρύ φωτισμό (Yourcenar, 1981).

Επιπλέον, κατά την ύστερη καβαφική ποιητική περίοδο αίρεται η δραματική αντίθεση μεταξύ φωτός - σκοταδιού που είναι κυρίαρχη στην πρώιμη ποιητική σύνθεση με τίτλο «Τα Παράθυρα» (1903):

... ...

Μα τα παράθυρα δεν βρίσκονται, ή δεν μπορώ

να τάβρω. Και καλλίτερα ίσως να μην τα βρω.

Ίσως το φως θάναι μια νέα τυραννία.

Ποιος ξέρει τι καινούρια πράγματα θα δείξει.

Η δραματική αντίθεση τόσο ανάμεσα στη δηλωτική όσο και τη συνυποδηλωτική σύλληψη της ιδέας του «μέσα» και του «έξω» προδιαθέτει μια επιμέρους δραματική αντίθεση ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι. Η τελευταία διαδραματίζει θεμελιώδη ρόλο στη σκιαγράφηση του «δαιδαλώδους» ψυχισμού του ποιητή ο οποίος επικεντρώνεται ποιητικώς στα παράθυρα, τα οποία αποτελούν την αμφίδρομη δίοδο που επιτρέπει τόσο στο φυσικό φως να εισέρχεται στην κάμαρη όσο και στο τεχνητό της κάμαρης να εξέρχεται από το σπίτι. Για να υπάρξει βέβαια αυτή η εναλλαγή των φώτων

προϋποτίθεται ότι τα παράθυρα πρέπει να είναι ανοιχτά, συνθήκη που μπορεί να τον οδηγήσει στην εσωτερική λύτρωση αλλά και να τον παγιδεύσει σε μια άγνωστη και αδιέξοδη κατάσταση (Σαββίδης et al., 1983).

Η δραματική αντίθεση, λοιπόν, αυτή αντικαθίσταται από μια «ρεαλιστική φωτιστική ατμόσφαιρα» που μπορεί όπως προαναφέρθηκε να είναι ημερήσια («Ο ήλιος του απογεύματος» {1919}), νυχτερινή («Μια νύχτα» {1915}) ή ακόμη και συνύπαρξη ημερήσιας και νυχτερινής φωτιστικής λειτουργίας («Ζωγραφισμένα» {1915}):

Η μέρα μ' επηρέασε. Η μορφή της

όλο και σκοτεινιάζει. Όλο φυσά και βρέχει.

... ...

Τι ωραίο παιδί· τι θείο μεσημέρι το έχει

παρμένο πια για να το αποκοιμίσει. —

... ...

Από τη μία ο ποιητής θλίβεται λόγω των άσχημων καιρικών συνθηκών που σκοτεινιάζουν το τοπίο εκείνης της ημερήσιας δημιουργίας, αλλά από την άλλη ενθαρρύνεται βλέποντας μια ηδονική νεανική φιγούρα σε μια ζωγραφιά που απολαμβάνει την ανάπαυση μέσα στο μαγευτικό καταμεσήμερο. Δυο διαφορετικά φωτιστικά υπόβαθρα ενώνονται σε μία ποιητική σύνθεση, το σκοτεινό μέρος της οποίας μεταβάλλεται διαρκώς προς το σκοτεινότερο και δημιουργεί μια αναταραχή στον ποιητή - ζωγράφο που τον κάνει να επιθυμεί να διακόψει τη δημιουργική του ενασχόληση και να στραφεί προς το θέαμα του εικονιστικού αγοριού με την παγιωμένη του ομορφιά και την ανακουφιστική για την ψυχολογική κατάσταση του ποιητή λειτουργία. Παρατηρείται, ακόμα, μια μετάβαση από την απτική εμπειρία που συνοδεύεται από το σκοτεινό τοπίο στην οπτική που γεμίζει από το «θείο μεσημέρι».

Καλό είναι σε αυτό το σημείο να γίνει λόγος και για τη σύζευξη φωτός - σκότους με τη συνεπακόλουθη παραγωγή του ημίφωτος που κατέχει ιδιαίτερη θέση στην καβαφική ηδονική ποίηση (βλ. «Για νάρθουν» {1920}) (Σαββίδης et al., 1983: 135):

Ένα κερί αρκεί. Το φως του το αμυδρό

αρμόζει πιο καλά, θάναι πιο συμπαθές

σαν έρθουν της Αγάπης, σαν έρθουν η Σκιές.

... ...

Ένα και μοναδικό κερί μέσα στο δωμάτιο όπως είναι εύλογο δεν είναι ικανό να διαλύσει εξ ολοκλήρου το σκοτάδι, επομένως το ποιητικό υποκείμενο δημιουργεί αυτές τις ιδανικές συνθήκες που να μπορούν να γίνουν αντιληπτά τα πράγματα στο χώρο αλλά και να μπορεί το ίδιο να ηρεμεί πνευματικά και να συγκεντρώνεται μερικές φορές καλύτερα. Έτσι, λοιπόν, αφενός το ποιητικό υποκείμενο πετυχαίνει μέσα από το κερί αυτή τη συμβιβαστική λύση μεταξύ φωτός και σκοταδιού, που θα τον κάνει να ταξιδέψει νοερά σε νοσταλγικές ερωτικές μνήμες ή για να ακριβολογούμε θα επανέλθουν οι ίδιες οι μνήμες με τη μορφή των σκιών στη σκέψη του, και αφετέρου θα εξυπηρετηθεί κατ' αυτόν τον τρόπο ο «ερωτικός οραματισμός» (Σαββίδης et al., 1983: 135).

Επιπροσθέτως ο ποιητής, πλέον, δεν μιλάει για το φως με ορισμούς τυραννίας, αλλά και το σκοτάδι παύει να νοείται ως ανασταλτική συνθήκη που δυσχεραίνει την προσπάθεια της ψυχής να αποτινάξει τα δεσμά της. Πλέον, το σκοτάδι εκλαμβάνεται από τον ποιητή ως η ιδανική κατάσταση και χρονική διάσταση (ως νύχτα), με τη βοήθεια του οποίου γνωρίζει το απόγειό της. Αρκεί να αναφερθούν λίγοι στίχοι από το ποίημα «Επέστρεφε» (1912) που επιβεβαιώνουν την ανωτέρω διαπίστωση (Σαββίδης et al., 1983: 135):

... ...

Επέστρεφε συχνά και παίρνε με την νύχτα,

όταν τα χείλη και το δέρμα ενθυμούνται...

Η απτική εμπειρία και απόλαυση βρίσκεται στο ζενίθ της μέσα στη νύχτα που δίνει τη δυνατότητα στους εραστές όχι μόνο να αφήνονται εντελώς, αλλά και να φαντασιώνονται ακόμη περισσότερα πράγματα που δεν μπορούν να δουν ο ένας στον άλλον με αποτέλεσμα την ενίσχυση στις περισσότερες περιπτώσεις της ερωτικής απόλαυσης.

Γενικότερα, το φυσικό ημερήσιο φως συμβάλλει κατά κύριο λόγο στην αποτύπωση αναπαραστάσεων μορφών (συνήθως ηδονικών), ενώ το τεχνητό φως αποτελεί αρωγό στην προσπάθεια του ποιητή για νοητική αποκρυστάλλωση καλλιτεχνικών εντυπώσεων και αναβίωση μνημών στα πλαίσια μιας εξωραϊσμένης ερωτικής σκηνογραφίας (Σαββίδης et al., 1983: 136). Ενώ, ακόμη, στην προγενέστερη ποιητική δημιουργία δεν υπάρχουν ακριβόλογες λεπτομέρειες για τον χρονικό προσδιορισμό της τέλεσης ή της μνημονικής ανάκλησης της ερωτικής πράξης, εντούτοις, σε ποιήματα της μεταγενέστερης περιόδου παρατηρείται σαφής χρονική τοποθέτηση παρελθόντων γεγονότων που θεωρεί ο ποιητής άξια αφήγησης. Παρά ταύτα, η καθολικότερη διαπίστωση που θα μπορούσε να γίνει πάνω στο ζήτημα των ερωτικών φωτιστικών τόνων της καβαφικής ποίησης είναι ότι φως και ερωτισμός εξελίσσονται αντιστρόφως ανάλογα, που σημαίνει ότι όσο ελαχιστοποιείται ο φωτισμός τόσο ενδυναμώνεται η ερωτική επιθυμία και το αντίθετο (Σαββίδης et al., 1983).

Ενδιαφέρον στη συνέχεια παρουσιάζει από τη μία ο τρόπος με τον οποίο ο φόβος του ποιητή για το γήρας και τον αναπόφευκτο θάνατο και η συνεπακόλουθη μελαγχολία του επιδρούσε στον ερωτισμό του και από την άλλη η αντιπαραβαλλόμενη με τα προαναφερθέντα μοτίβα εφηβολατρεία που χαρακτηρίζει πληθώρα των ηδονικών του ποιημάτων.

Κατ' αρχάς, σκόπιμο θεωρείται να σχολιαστεί η προσπάθεια του Τίμου Μαλάνου να ψυχογραφήσει τις ανασφάλειες και τις φοβίες του ποιητή σε ό,τι είχε να κάνει με τη φθορά του σώματος από την αμείλικτη πολλές φορές πάροδο του χρόνου. Σύμφωνα πάντα με τον Πειραιώτη κριτικό όπως όλοι οι άνθρωποι απαισιοδοξούν συχνά συλλογιζόμενοι την προσωρινότητά τους στον κόσμο αυτό, έτσι και ο Καβάφης με μια δόση υπερβολής ενδεχομένως αισθάνεται παντελώς εκτεθειμένος απέναντι στο αναπόδραστο της φύσεως του γήρατος και του θανάτου (Μαλάνος, 1992). Παρά ταύτα, οι αντιδράσεις του ποιητή επ' αυτού το θέματος χαρακτηρίζονται από μια αμφιθυμία, διαπίστωση που πηγάζει από το γεγονός ότι άλλοτε ισχυρίζεται ότι μετανιώνει που δεν είναι χριστιανός για να δύναται να ελπίζει σε κάποιο θαύμα ή τη μεταθανάτια ζωή, την ίδια στιγμή που διατείνεται ότι σκοπεύει να ξεπεράσει τα εκατό χρόνια.

Η βασική προέλευση της φοβίας του ποιητή για το γήρας και το θάνατο εντοπίζεται βάσει των συλλογισμών του Τ. Μαλάνου στην προσπάθεια του να αποκρύψει τη φύση του ερωτισμού και της σεξουαλικής του ταυτότητας. Ο κριτικός, ακόμη, θεωρεί ότι όταν κανείς ασκεί πίεση στον ίδιο του τον εαυτό με το φόβο μήπως γίνει αντιληπτό αυτό που επιχειρεί μανιωδώς να κρύψει, η ανασφάλεια του αυτή μοιραία και αναπόφευκτα θα επεκταθεί και σε άλλα επίπεδα σκέψεων όπως αυτό του θανάτου. Ο ποιητής θεωρούσε ωφέλιμο γι' αυτόν από τη μία να αδράχνει με το μέγιστο δυνατό τρόπο το παρόν και από την άλλη να «επωάζει» μέσα στο μυαλό του την εμμονική εκείνη σκέψη γύρω το πως θα κατάφερνε να επιμηκύνει το μέλλον. Φυσικά, καλό είναι να υπογραμμιστεί ότι οι δυο φοβίες του δεν αναπτύχθηκαν κατά τον ίδιο τρόπο, καθώς ο Καβάφης φέρεται να τρομοκρατείται από την ιδέα του επερχόμενου θανάτου αλλά όχι περισσότερο από τη φθορά του σώματος (Μαλάνος, 1992).

Ίσως το αντιπροσωπευτικότερο ποίημα μέσα από το οποίο προβάλλεται ανάγλυφα το ζήτημα της αγωνίας γύρω από τη διαβρωτική διέλευση του χρόνου πάνω από τα άλλοτε νεανικά και σφριγηλά κορμιά είναι το «Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ. Χ (1921) (Σαββίδης, 1993: 90):

Το γήρασμα του σώματος και της μορφής μου
είναι πληγή από φρικτό μαχαίρι.
Δεν έχω εγκαρτέρησι καμιά.
Εις σε προστρέχω Τέχνη της Ποιήσεως,

που κάπως ξέρεις από φάρμακα·

νάρκης του άλγους δοκιμές, εν Φαντασία και Λόγω.

... ...

Ο δημιουργός φορώντας τη μάσκα του Ιάσονος Κλεάνδρου με την καλλιτεχνική ιδιότητα που δεν είναι άλλη απ' αυτή του ποιητή εκφράζει σε σπαρακτικό τόνο τη θλίψη του αντικρίζοντας «το γήρασμα του σώματος και της μορφής του»[9]. Όταν δε φτάνει στην πλήρη απόγνωση απευθύνεται στην «Τέχνη της Ποιήσεως» προκειμένου να τον θωρακίσει από περαιτέρω ψυχική φθορά και να καθυστερήσει την εξέλιξη του πόνου του χάρη στην αναλγητική της ιδιότητα (Σαββίδης, 1993). Πηγαίνοντας τη σκέψη γύρω από το δυσοίωνα παρουσιαζόμενο από τον ποιητή γήρας θα μπορούσε ίσως να ισχυριστεί κανείς ότι ο δημιουργός μέσα από αυτό το ποίημα καταλήγει σε μια δραματική διαπίστωση σύμφωνα με την οποία τα σημάδια του έρωτος στο κορμί δεν στάθηκαν ικανά να υπερνικήσουν σε επίπεδο αυτοπραγμάτωσης αυτά που αφήνει ο αδιαπραγμάτευτος χρόνος στο πέρασμά του.

Ακολούθως, στο ποίημα «Πολύ σπανίως» (1913) το οποίο εντάσσεται σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη στα ποιήματα «μελλοντικής προοπτικής» ο αναγνώστης αφουγκράζεται τον γνώριμο πλέον δραματικό απόηχο που αφήνει πίσω του το βήμα του καταπονημένου και εξαθλιωμένου γέροντα, με τη διαφορά ότι ο γέροντας αυτός αντλεί ελπίδα από το «υγιές και ηδονικό μυαλό» των εφήβων της εποχής του (Σαββίδης, 1993: 90-91):

... ...

Έφηβοι τώρα τους δικούς του στίχους λένε.

Στα μάτια των τα ζωηρά περνούν η οπτασίες του.

Το υγιές, ηδονικό μυαλό των,

η εύγραμμη, σφιχτοδεμένη σάρκα των,

με την δική του έκφανσι του ωραίου συγκινούνται.

Ο ποιητής/πρωταγωνιστής θλίβεται που έχει μεγαλώσει και το «μερτικό που έχει ακόμη αυτός στα νειάτα» αρχίζει να λιγοστεύει, αλλά λίγους στίχους πιο μετά έρχεται η ανακουφιστική σκέψη σύμφωνα με την οποία πλέον άλλοι έφηβοι «με την δικήν του έκφανσι του ωραίου συγκινούνται», ενώ ο φανταστικός ποιητής μοιάζει να υπερηφανεύεται μέσα απ' αυτόν τον στίχο (Μαλάνος, 1992).

Τον φανταστικό γέρο ποιητή του «Πολύ σπανίως» βλέπουμε ότι αντικαθιστά στα «Ζωγραφισμένα» (1915) τώρα ο ίδιος ο Καβάφης ο οποίος ξεκουράζεται από την ποιητική σύνθεση παρατηρώντας σε μία ζωγραφιά ένα νέο ωραίο αγόρι (Μαλάνος,

[9] Ο εν λόγω στίχος έχει, επίσης, υποστεί τροποποίηση σε ό,τι αφορά το πρόσωπο που ενεργεί για λόγους τήρησης της σύνταξης της περιόδου.

1992). Οι δύο ποιητές μοιάζουν ως προς την ψυχοσύνθεση τους με τη διαφορά ότι ο ποιητής του «Πολύ σπανίως» είναι πιο τολμηρός ως προς την αποτύπωση της νεανικής ανδρικής ομορφιάς, όταν μιλάει για το «υγιές, ηδονικό μυαλό των» και την «εύγραμμη, σφιχτοδεμένη σάρκα των», ενώ ο αντίστοιχος του «Ζωγραφισμένα» διακατέχεται από έναν ρομαντικό ρεμβασμό που θαυμάζει και εξυψώνει το ιδανικό της νεανικής ομορφιάς με απούσα αυτή τη φορά τη σωματοποιημένη ηδονή από τη φαντασίωση (Μαλάνος, 1992: 85-86):

……

Το υγιές, ηδονικό μυαλό των,

η εύγραμμη, σφιχτοδεμένη σάρκα των,

με την δική του έκφανσι του ωραίου συγκινούνται.

Ενώ…

……

Στη ζωγραφιάν αυτή κυττάζω τώρα

ένα ωραίο αγόρι που σιμά στη βρύσι

επλάγιασεν, αφού θ' απέκαμε να τρέχει.

Τι ωραίο παιδί· τι θείο μεσημέρι το έχει

παρμένο πια για να το αποκοιμίσει.

……

Συνοψίζοντας όσα αναφέρθηκαν γύρω από το δίπολο φόβος σχετικά με το αναπόδραστο του γήρατος και του θανάτου από τη μία και εφηβολατρεία από την άλλη θα λέγαμε ότι ο αναγνώστης έρχεται σε επαφή αυτή τη φορά όχι με τον μαχητή Καβάφη, αυτόν που δεν υπολογίζει τίποτα μπροστά στην υπεράσπιση της ηδονής με όπλο του την ίδια του την τέχνη, αλλά πολύ περισσότερο με τον ποιητή εκείνο που έχει ανθρώπινες, τρωτές πτυχές στην προσωπικότητα του τις οποίες δεν αισχύνεται να φέρει στην επιφάνεια. Γιατί πέρα απ' όσα του προσήψαν και ή του αναγνώρισαν ποιός άραγε είναι αυτός που καθορίζει εάν άνανδρο είναι να επικοινωνεί κανείς την πηγή της δειλίας του ή όχι;

Και αφού έγινε λόγος περί ιδεών θανάτου πρόσφορο καθίσταται το έδαφος για ανάλυση μιας ακόμη οπτικής της καβαφικής ηδονικής ποίησης που δεν είναι άλλη από την παγίωση της ομορφιάς των ποιητικών ερωτικών υποκειμένων μέσα από το θάνατο.

Πιο αναλυτικά, σύμφωνα με τη Μ. Βασιλειάδη στο μαυσωλείο ως ποιητική κατασκευή του Κ. Π. Καβάφη αναπαύονται οι ψυχές των νεαρών ανδρών οι οποίοι ήρθαν

αντιμέτωποι με το αμείλικτο πρόσωπο του θανάτου κατόπιν ενός ατυχήματος, μιας δολοφονίας ή κάποιας ασθένειας. Ο ποιητής πρεσβεύοντας τις πεποιθήσεις μιας πεισιθάνατης ποιητικής προσέγγισης, επιθυμούσε να μην αποτελεί ο θάνατος το τυπικό νομοτελειακό στάδιο εκείνο που αναπόδραστα διαδέχεται τη φθορά του σώματος και το γήρας, αλλά αντιθέτως φρόντιζε να δημιουργεί το κατάλληλο σκηνοθετικό πλαίσιο στο οποίο ο θάνατος στην πληθώρα των επιτύμβιων ποιητικών του δημιουργιών θα επεδείκνυε την έκδηλη προτίμηση του προς τη νεανική σάρκα. Οι κυρίαρχες βασικές τεχνοτροπίες γύρω από το εν λόγω ποιητικό μοτίβο σχετίζονται με την παρουσίαση του χρονικού του θανάτου κάποιου ψευδοϊστορικού κατά πάσα πιθανότητα προσώπου και με τη διαχείριση και μετεξέλιξη ενός αποσπασματικού, αλλά συνοπτικού και παραστατικού λόγου μέσα από τον οποίο επιχειρείται η αναπαράσταση μιας εικόνας θανάτου βασισμένης σε βιογραφικά στοιχεία του εκάστοτε θανόντος (Βασιλειάδη, 2005).

Επιπροσθέτως, τον ποιητή φαίνεται να απασχολεί ο τρόπος με τον οποίο αλληλεπιδρούν τα στοιχεία που συναπαρτίζουν τα λογοτεχνικά δίπολα σώμα - θάνατος, σώμα - τύμβος, σώμα - νεκρώσιμο τελετουργικό (βλ. για το τελευταίο εννοιολογικό ζεύγος το «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» {1929}). Αξιοσημείωτος κρίνεται σε αυτό το ελεγειακό κλίμα και ο σεβασμός που επιδεικνύει ο ποιητής στην τελετή της χριστιανικής κήδευσης παρόλο που δεν ασπαζόταν τις χριστιανικές δοξασίες στην πλειονότητα αυτών. Η πρώιμη ποιητική σύνθεση με τίτλο «Εν τω κοιμητηρίω» (1893) έρχεται να επιβεβαιώσει την παραπάνω θέση (Βασιλειάδη, 2005: 460):

Όταν η μνήμη εις το κοιμητήριον

τα βήματά σου διευθύνη,

μ' ευλάβειαν το ιερόν μυστήριον

του σκοτεινού μας μέλλοντος προσκύνει.

Τον νουν σου ύψου προς τον Κύριον.

Προ σου

των απεράντων ύπνων η στενοτάτη κλίνη

κείται υπό το έλεος του Ιησού.

……

Ο ποιητής φέρεται να αναγνωρίζει την τιμή που αποδίδει η χριστιανική θρησκεία στους θανόντες, τον κατανυκτικό χαρακτήρα και την ευλάβεια που διακρίνει την ιερή τελετουργία, κάτι που αποδεικνύεται από τον τρόπο που παρακινεί τον θανόντα να δείξει τον απαιτούμενο σεβασμό («τον νουν σου ύψου προς τον Κύριον»). Τη στιγμή, ωστόσο, που ο ποιητής παρουσιάζεται μέσα από τη χρήση του β' ενικού και των συναφών προτροπών να εκφράζει κατά πάσα πιθανότητα για τον ίδιο του τον εαυτό μια ανάγκη

εύρεσης της λυτρωτικής και υποστηρικτικής εκείνης πλευράς στη χριστιανική θρησκεία, ο χαρακτηρισμός που προσδίδεται στον τάφο ως «στενοτάτη κλίνη» αποτελεί έναν υπαινιγμό αμφιταλάντευσης για το αν τελικά η υιοθέτηση των χριστιανικών νεκρώσιμων τελετουργικών εθίμων από πλευράς του θα λειτουργήσει για εκείνο κατά τρόπο ανακουφιστικό ή ασφυκτικό.

Σε ανάλογο χριστιανικό κλίμα κυμαίνεται η διάθεση του ποιητή και στην ποιητική δημιουργία με τίτλο «Ιγνατίου Τάφος», όπου το πρωταγωνιστικό ποιητικό πρόσωπο από Κλέων συγκατατίθεται να μετονομαστεί με το χριστιανικό όνομα «Ιγνάτιος» (Σαββίδης et al., 1993: 28):

Εδώ δεν είμαι ο Κλέων που ακούσθηκα

... ...

Είμ' ο Ιγνάτιος, αναγνώστης, που πολύ αργά

συνήλθα· αλλ' όμως κ' έτσι δέκα μήνες έζησα ευτυχείς

μες στην γαλήνη και μες στην ασφάλεια του Χριστού.

Μάλιστα, αξίζει να σημειωθεί ότι αυτοαποκαλείται «αναγνώστης», ιδιότητα που σχετίζεται σύμφωνα με τον Τ. Μαλάνο στα νέα λατρευτικά του καθήκοντα και την προετοιμασία για το μυστήριο της βάπτισης που δίνει το απαιτούμενο κύρος στο διαδικαστικό της μετονομασίας. Ο ίδιος, επιπλέον, δε διστάζει να ομολογήσει την λυτρωτική - θεραπευτική ιδιότητα της χριστιανικής θρησκείας στην ταραγμένη του ψυχή. Η αλλαγή του ονόματος συμβολίζει ενδεχομένως μια υπολανθάνουσα αλλαγή της κοσμαντίληψης και της γενικότερης νοοτροπίας για τη ζωή από πλευράς του ποιητικού υποκειμένου, σαν να απεκδύεται την ταυτότητα του Κλέωνα με ό,τι συνεπάγεται αυτό και να υιοθετεί κάποια νέα στοιχεία που δημιουργούν τις προϋποθέσεις μιας σημαντικής εσωτερικής αλλαγής. Το ποίημα αυτό, επιπροσθέτως, αποτελεί δείγμα της διαλεκτικής οπτικής του ποιητή γύρω από διάφορα θέματα – μοτίβα, σύμφωνα με την οποία τίθεται ένα δραματικό ηθικό δίλημμα. Το ηθικό αυτό δίλημμα, η ερμηνεία του οποίου επαφίεται από τον ποιητή στο κάθε αναγνώστη ξεχωριστά είναι σχετικό με την αποποίηση της οικονομικής ευρωστίας και της επιλογής ενός μοναχικού και ασκητικού τρόπου ζωής.

Συνεχίζοντας το σχολιασμό στο ελεγειακό κλίμα που έχει διαμορφωθεί αξίζει να αλλάξουμε απλώς το θρησκευτικό πρίσμα αναφορικά με το τελετουργικό της κηδείας και να εστιάσουμε σε εθιμοτυπικά που λάμβαναν χώρα κατά την περίοδο της αρχαιότητας. Γι' αυτό το σκοπό θα μας εξυπηρετήσει το επιτάφιο ποίημα που φέρει τον τίτλο «Η κηδεία του Σαρπηδόνος» (1908) και αποτελεί ένα από τα κάθε αυτού δείγματα της καβαφικής νεκρόπολης (Βασιλειάδη, 2005: 161):

... ...

Του ήρωος τον νεκρό μ' ευλάβεια και με λύπη

σηκώνει ο Φοίβος και τον πάει στον ποταμό.

Τον πλένει από τες σκόνες κι απ' τ' αίματα·

κλείει την πληγή του, μη αφίνοντας

κανένα ίχνος να φανεί· της αμβροσίας

τ' αρώματα χύνει επάνω του· και με λαμπρά

Ολύμπια φορέματα τον ντύνει.

Το δέρμα του ασπρίζει· και με μαργαριταρένιο

χτένι κτενίζει τα κατάμαυρα μαλλιά.

Τα ωραία μέλη σχηματίζει και πλαγιάζει

... ...

Στην εν λόγω εκδοχή της καβαφικής νεκρόπολης που αντλεί την κεντρική ιδέα από το ανάλογο χωρίο της Ιλιάδας, ο Δίας και ο Απόλλωνας επιμελούνται το νεκρό κορμί του πολεμιστή με το «εγκιβωτισμένο ηδονικό όνομα» (Σαββίδης et al., 1993: 21). Ο Φοίβος, μάλιστα, αναλαμβάνει όχι απλώς να καθαρίσει και να περιποιηθεί το νεκρό σώμα του Σαρπηδόνα, αποδίδοντας του με αυτόν τον τρόπο την απαιτούμενη τιμή και δόξα, αλλά πολύ περισσότερο εκτελεί όλες εκείνες τις εργασίες προκειμένου το σώμα να εξωραϊστεί και να επανακτήσει το χαμένο κάλλος του για να το υποδεχτούν αργότερα ο Ύπνος και ο Θάνατος και να το μεταφέρουν στην περιβόητη και πολυπόθητη Λυκία («τ' αρώματα χύνει επάνω του· και με μαργαριταρένιο χτένι κτενίζει τα κατάμαυρα μαλλιά»). Επομένως, μέσα από την παραπάνω ποιητική δημιουργία ανακύπτει ένας νέος δεσμός μεταξύ του σώματος και του σήματος που ισχυροποιείται αποποιούμενος αυτή τη φορά τη χριστιανική προοπτική της ταφής και της συνεπακόλουθης διεκδίκησης της μεταθανάτιας ζωής, μέσα από ένα σύνολο από σπονδές και τιμητικές πράξεις που στοχεύουν στην εξασφάλιση της υστεροφημίας του πρωταγωνιστή του ποιήματος (Βασιλειάδη, 2005).

Ακολούθως, το ποίημα «Ευρίωνος τάφος» (1914) δίνει ακόμη μια διάσταση στα στοιχεία που μπορεί να αντλήσει κανείς διαβάζοντας μια επιτάφια ποιητική σύνθεση (Μαλάνος, 1993: 83):

Εις το περίτεχνον αυτό μνημείον,

ολόκληρον εκ λίθου συηνίτου,

που το σκεπάζουν τόσοι μενεξέδες, τόσοι κρίνοι,

είναι θαμένος ο ωραίος Ευρίων

... ...

Χάσαμεν όμως το πιο τίμιο — την μορφή του,

που ήτανε σαν μια απολλώνια οπτασία.

Ο θάνατος ενός ακόμη αδιαμφισβήτητα εύμορφου και περικαλλούς εικοσιπεντάχρονου Αλεξανδρινού νέου, που αποτέλεσε ένα αισθητιστικό ποιητικό κατασκεύασμα και η όψη του προσιδιάζει σε «απολλώνια οπτασία», στενοχωρεί ιδιαιτέρως τον ποιητή. Η απώλεια μέσα από το χαρακτήρα της μη αναστρεψιμότητας της θλιβερής κατάστασης που συνοψίζεται στο τελευταίο δίστιχο αλλά και της λέξης «τίμιο» που αποδίδεται στη μορφή του νέου και σημαίνει κατά πάσα πιθανότητα πολύτιμο και ακριβοθώρητο (με ευγενή πρόθεση) εκδηλώνεται με μεγάλη σοβαρότητα (Μαλάνος, 1992). Μέλημα αυτού που επιμελείται της σύνθεσης ενός επιτύμβιου ποιητικού λόγου είναι πέρα από το να αποδώσει τις απαραίτητες τιμές στο θανόντα που είναι και το ουσιωδέστερο φυσικά, να εξυμνήσει τις εξωτερικές αρετές που αναφέρονται σε μια ειδωλολατρική ίσως καλλιτεχνική οπτική του σώματος (Βασιλειάδη, 2005).

Μέσα από το ποίημα «Λάνη Τάφος» (1918) αναδεικνύεται η δυναμική της αμοιβαίας ομοερωτικής επιθυμίας μεταξύ του Λάνη και του Μάρκου, η σχέση των οποίων φάνταζε ανάλογη του Υακίνθου και του Απόλλωνα (Μαλάνος, 1992: 94-95):

Ο Λάνης που αγάπησες εδώ δεν είναι, Μάρκε,

στον τάφο που έρχεσαι και κλαις, και μένεις ώρες κι ώρες

... ...

Θυμάσαι, Μάρκε, που έφερες από του ανθυπάτου

το μέγαρον τον Κυρηναίο περίφημο ζωγράφο,

και με τι καλλιτεχνικήν εκείνος πανουργία

μόλις είδε τον φίλο σου κ' ήθελε να σας πείσει

που ως Υάκινθον εξ άπαντος έπρεπε να τον κάμει

... ...

Ο Λάνης μετά την πρόταση που δέχτηκε για αποτύπωση του ιδιαίτερου κάλλους σε ένα ζωγραφικό πίνακα με τρόπο που να μοιάζει στο σύντροφο του Απόλλωνα απάντησε αρνητικά, καθώς αδυνατούσε να φανταστεί ότι θα δοθεί μια μυθολογική διάσταση στη φύση του δικού του έρωτα και της ομορφιάς που τον τροφοδοτούσε (Μαλάνος, 1992).

Εδώ ο ποιητής αντί να αξιοποιήσει την ιστορικότητα ή «ψευδοϊστορικότητα» του ποιητικού υποκειμένου προς όφελος μιας φιλοσοφικής ανάλυσης γύρω από το πεπρωμένο, το παρωδικό της ανθρώπινης φύσεως και το θάνατο, θα χρησιμοποιήσει τον Λάνη ως κίνητρο για μνημονική ανάσυρση ενός υπαρκτού ή σύνθεση ενός πλαστού ερωτικού ειδυλλίου που τοποθετείται στην αρχαιότητα.

Συγκεφαλαιώνοντας όσα ειπώθηκαν μέχρι στιγμής για τη θεματική που πραγματευόμαστε θα λέγαμε ότι μέσα από τις επιτύμβιες ποιητικές δημιουργίες του ο Καβάφης κατορθώνει να παγιώσει την ομορφιά των ερωτικών του φιγούρων «εκμεταλλευόμενος» ένα περιστατικό θανάτου με σκοπό αφενός την επίτευξη μιας ατέρμονης επικοινωνιακής κατάστασης που ξεπερνά τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ ζωής και θανάτου και αφετέρου την εξασφάλιση της σημαντικότερης αξίας που τροφοδοτεί την ερωτική επιθυμία και δεν είναι άλλη σύμφωνα με τον ποιητή από τη νοσταλγία. Ο ποιητής διερευνά αιτίες θανάτου, εμμένει σε ονόματα και ημερομηνίες αλλά δεν τον απασχολεί στις περισσότερες περιπτώσεις η επίδραση του θανάτου στο σώμα, γι΄ αυτό και σταματά σε ένα επιτάφιο επίπεδο προσέγγισης και δεν προχωρεί παραπέρα. Επιθυμεί να αποτυπώνει στο μυαλό του τις ηδονικές μορφές που αποτελούν γι' αυτό κίνητρα ποιητικής παραγωγής στην τελειότερη μορφή τους, επειδή αρνείται τη διαβρωτική ιδιότητα του χρόνου, με αποτέλεσμα τη μετατροπή της σάρκας σε μνημείο μέσα από τα καβαφικά επικήδεια επιγράμματα.

Η κάμαρη όπως αναφέρθηκε ανωτέρω, κατασκευάστηκε από τον ποιητή για να εξυπηρετήσει τους κανόνες ενός παιχνιδιού ανάμεσα στην απόκρυψη και την αποκάλυψη της φύσης του καβαφικού ερωτισμού. Ο ποιητής, λοιπόν, αναζητούσε κάτι ανώτερο από μια γλώσσα για να επικοινωνήσει τον ερωτικό του πόθο, μια στρατηγική, δηλαδή, που θα μετέφερε τη σεξουαλική του ταυτότητα άρτια συνυφασμένη με την ποιητική γλώσσα, μια διαλεκτική που να αποκαλύπτει και να κρύβει το συναισθηματικό φορτίο ενός ερωτισμού που δεν μπορούσε να μεταφερθεί ατόφιο ούτε μέσα από την αγγλική ούτε μέσα από τη γαλλική γλώσσα, γι' αυτό και προσέφυγε στην κατασκευή της δικής του ιδιότυπης ελληνικής γλώσσας που συνδύαζε το λόγιο ύφος με έναν απλοϊκό και μεστό νοήματος τρόπο έκφρασης. Η δημιουργία ενός ξεκάθαρα προσωπικού γλωσσικού εργαλείου τον εξυπηρέτησε στην διαχείριση «ανοιχτών μυστικών» και στην παραγωγή της «επιτελεστικής» εκείνης σιωπής, που σύμφωνα με τον Foucault, αποτελεί μια πολυδιάστατη διαπραγμάτευση του ποιητή με τη σεξουαλικότητά του στη βάση μιας σχεδόν ανεπαίσθητης εκδηλωτικότητας (Foucault, 1979).

Πολλοί μελετητές ακολούθως έχουν εκφράσει ομοψυχία ή διάσταση ως προς τις απόψεις τους σχετικά με την ένταση της σύζευξης μεταξύ απόκρυψης και αποκάλυψης στην έκταση της καβαφικής ηδονικής παραγωγής και την ισότιμη ή μη αντιμετώπιση μεταξύ των δύο αντιτιθέμενων όρων, με ορισμένους να υποστηρίζουν ότι οι οψιμότερες ποιητικές συνθέσεις του ποιητή αποδεικνύουν πως η αποκάλυψη υπερτερεί αισθητά της

απόκρυψης. Ενδεικτικά ο Γ. Π. Σαββίδης θεωρεί ότι το 1922 αποτελεί τη χρονιά τομή στην καβαφική ερωτική ποίηση, καθώς συντίθεται το πρώτο ποίημα στο οποίο διαγράφεται ξεκάθαρα το φύλο του εραστή. Από την άλλη πλευρά ο E. Keeley υπογραμμίζει τη θαρραλέα στάση του Καβάφη που σχετίζεται με τη διαχείριση της αλήθειας του τη στιγμή που κάποιος άλλος ενδεχομένως να υπεξέφευγε και να αρνείτο την ίδια του την ταυτότητα (Keeley, 1972: 126 - 127). Επομένως, η ίδια η μη άρνηση από πλευράς του ποιητή ενός τόσο σημαντικού μέρους της προσωπικότητας και ψυχοσύνθεσης του προετοίμασε το έδαφος για τη μετέπειτα σταδιακή εξομολόγηση των ερωτικών ανησυχιών του. Ο Στεργιόπουλος και ο Μαλάνος ισχυρίζονται με τη σειρά τους ότι ο Καβάφης ξεκίνησε αποκρύπτοντας τη σεξουαλική του φύση, αλλά στην πορεία γινόταν ολοένα και πιο τολμηρός μέχρι που κατέληξε να «αναμασά» μια σειρά από ανιαρά ποιητικά μοτίβα σχετικά με τον ικανοποιημένο, το φαντασιακό ή τον ανεκπλήρωτο ομοφυλοφιλικό έρωτα (Στεργιόπουλος, 1980: 200· Μαλάνος, 1992).

Το ποίημα «Τείχη» (1897), απόσπασμα του οποίου παρατίθεται παρακάτω, έρχεται να επιβεβαιώσει αυτό που ισχυρίστηκε ο Ουράνης, ότι δηλαδή, «τα τείχη, τα οποία ο Καβάφης ένιωθε στη νεανική του ηλικία ως φυλακή έγιναν σιγά σιγά ο φυσικός του χώρος» (Ουράνης, 1963: 1471):

……

Α όταν έκτιζαν τα τείχη πώς να μην προσέξω.

Αλλά δεν άκουσα ποτέ κρότον κτιστών ή ήχον.

Ανεπαισθήτως μ' έκλεισαν από τον κόσμον έξω.

Ο Καβάφης έδωσε σάρκα και οστά μέσα από το δραματικό ποιητικό του τόνο στη μετατροπή των «τειχών» από διαχωριστικό μεταξύ του επιβεβλημένα κεκαλυμμένου του ερωτισμού και της κοινωνίας σε μία θέση από την οποία ξεπροβάλλει και εκφράζει το παράπονό του.

Παράλληλα, στην ανέκδοτη ποιητική σύνθεση με τίτλο «Ο Δεκέμβρης του 1903» (1904) ο ποιητής εκφράζει την τραγικότητα του να επιθυμεί κανείς να μιλήσει για κάτι που δεν μπορεί ουσιαστικά να δηλώσει ρητά (Παπανικολάου, 2005: 241):

Κι αν για τον έρωτά μου δεν μπορώ να πω —

αν δεν μιλώ για τα μαλλιά σου, για τα χείλη, για τα μάτια·

όμως το πρόσωπό σου που κρατώ μες στην ψυχή μου,

ο ήχος της φωνής σου που κρατώ μες στο μυαλό μου,

οι μέρες του Σεπτέμβρη που ανατέλλουν στα όνειρά μου,

τες λέξεις και τες φράσεις μου πλάττουν και χρωματίζουν

εις όποιο θέμα κι αν περνώ, όποιαν ιδέα κι αν λέγω

Δεν είναι μια απωθημένη ερωτική κατάσταση στην οποία επιθυμεί διακαώς να περιέλθει αυτό που τον δυσκολεύει να εκφράσει αλλά πολύ περισσότερο το είδος της ερωτικής επιθυμίας αυτής. Όταν ο ποιητής λέει χαρακτηριστικά «Και αν για τον έρωτά μου δεν μπορώ να πω», δεν αναφέρεται σε οποιοδήποτε συνηθισμένο ίσως έρωτα, αλλά στον έρωτα τον δικό του που αποτελεί μια ανείπωτη μορφή ερωτικού πόθου. Ο ίδιος ο ποιητής υποστήριζε ότι η μέθοδος που μπορεί να ακολουθήσει κανείς για να μεταφέρει τον παλμό της ανείπωτης επιθυμίας του είναι να καταστήσει τις λέξεις και τις φράσεις του φορέα ενός πλάγιου τρόπου εκδήλωσης του πάθους του.

Ο Ι. Σαρεγιάννης τονίζει ότι η επιτυχία που γνώρισε ο ποιητής δεν πρέπει να εξετάζεται ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η σεξουαλική του ταυτότητα δεν ήταν ανεκτή και αποδεκτή από τον κόσμο της εποχής του. Γι' αυτό κιόλας η εκδοτική «πολιτική» που ακολουθούσε ο ποιητής δημοσιεύοντας τις πρώτες του ποιητικές συλλογές σε ένα πολύ στενό κύκλο λειτουργούσε ως μια μορφή αυτοπροστασίας απέναντι σε πιθανά ομοφοβικά και ρατσιστικά σχόλια που θα μπορούσαν να διαβάλλουν την εικόνα του και να βλάψουν την ποιητική του εξέλιξη (Σαρεγιάννης, 1964).

Η πρώιμη ποιητική σύνθεση που τιτλοφορείται «Κεριά» (1899), μάλιστα, φέρνει στην επιφάνεια το θετικό απότοκο της ποιητικής παραγωγής ενός ανθρώπου που ζει μια απαγορευμένη ζωή (Πιερής, 1999: 37):

Δεν θέλω να γυρίσω να μη διω και φρίξω

τι γρήγορα που η σκοτεινή γραμμή μακραίνει,

τι γρήγορα που τα σβυστά κεριά πληθαίνουν

Ένα ποίημα βαθιά μελαγχολικό, παρουσιάζει έναν άνθρωπο που από τη μία έχει την απόλυτη και αδιαπραγμάτευτη, φυσικά, ανάγκη να ελπίζει για κάτι που θα τον βγάλει από τη θλιβερή κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει, αλλά μάταια, διότι σύντομα συνειδητοποιεί πως είναι πολύ δύσκολο να αποκτήσει αυτό το δικαίωμα (Πιερής, 1999). Ο Ι. Σαρεγιάννης με αφορμή αυτό το ποίημα το φαινομενικά «αθώο» θα πει ότι συγκαταλέγεται στην ποίηση εκείνη που ξεκινώντας από ποιήματα του λανθάνοντος ερωτισμού μετατράπηκε ολόκληρη σε κάμαρη (Σαρεγιάννης, 1964).

Ακολούθως, το ποίημα «Μακρυά» (1914) εν αντιθέσει με άλλα όπως το «Επήγα» (1913), το «Μια νύχτα» (1915) και το «Ηδονή» (1917) θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι είναι λίγο πιο άχρωμο σε ό,τι αφορά την εκδήλωση του ερωτικού πόθου (Παπανικολάου, 2005: 245):

... ...

Δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί...

Έκείνη του Αυγούστου — Αύγουστος ήταν; — η βραδυά...

Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια· ήσαν, θαρρώ, μαβιά...

Α ναι, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί.

Κάποιος που βρίσκεται σε αναγνωστική εγρήγορση, λοιπόν, μπορεί, ενδεχομένως, να αναρωτηθεί ποιος ήταν ο λόγος, που και σε αυτή τη φάση της «πλάγιας» εκδηλωτικής ποιητικής περιόδου, ο Καβάφης επιλέγει να μην μιλήσει ξεκάθαρα για τις σεξουαλικές του προτιμήσεις. Βασικό μέλημα του ποιητή αποτέλεσε το να μεταφέρει στο αναγνωστικό του κοινό τη φιλήδονη φύση του και τη δυναμική των ερωτικών στιγμών του, οι οποίες φυσικά ενισχύονται μέσα από τη ανθεκτικότητα τους στον ποιητικό χρόνο. Επιπλέον, στόχος του ήταν να βοηθήσει όσους έδειχναν προτίμηση στην ποιητική του φυσιογνωμία, να κατορθώσουν να συνδέσουν τον αισθησιασμό και τον ηδονισμό του με τους αντίστοιχους των φανταστικών προσώπων, των οποίων και τριτοπρόσωπα αφηγείται (Μαλάνος, 1992).

Το αντίπαλο δέος σε ό,τι αφορά το δίπολο «απόκρυψη – αποκάλυψη» αποτελεί το ποίημα «Επήγα» (1913) στο οποίο οι ποιητικές λέξεις αποκτούν μια αποκαλυπτική δυναμική ερωτικού πάντα χαρακτήρα (Σαββίδης, 1993: 49):

Δεν εδεσμεύθηκα. Τελείως αφέθηκα κ' επήγα.

Στες απολαύσεις, που μισό πραγματικές,

μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό μου ήσαν,

επήγα μες στην φωτισμένη νύχτα.

Κ' ήπια από δυνατά κρασιά, καθώς

που πίνουν οι ανδρείοι της ηδονής.

Ο ποιητής θεωρεί ότι όποιος αποφασίσει να ενδώσει στις σωματικές απολαύσεις πρέπει να το κάνει με σιγουριά και αληθινό πόθο. Η ευχαρίστηση που λαμβάνει κανείς από τη σωματική ικανοποίηση έρχεται όταν αυτή πραγματοποιείται ελεύθερα και απρόσκοπτα. Έτσι, ο πενηντάχρονος ποιητής με σχεδόν εφηβικό αυθορμητισμό και πείσμα εμφανίζεται να διατρανώνεται υπέρ των άκρατων ερωτικών του παθών και να δηλώνει την επίτευξη του στόχου του σε προσωπικό και ποιητικό επίπεδο (Σαββίδης, 1993).

Το υστερότερο ποιητικό δημιούργημα «Ήλθε για να διαβάσει» (1924) αξιοσημείωτο είναι ότι δέχτηκε δριμεία κριτική από αλεξανδρινό τύπο για το ανήθικο περιεχόμενο του (Παπανικολάου, 2005: 247):

Ανήκει πλήρως στα βιβλία —

αλλ' είναι είκοσι τριώ ετών, κ' είν' έμορφος πολύ·

και σήμερα το απόγευμα πέρασ' ο έρως

στην ιδεώδη σάρκα του, στα χείλη.

Στη σάρκα του που είναι όλο καλλονή

η θέρμη πέρασεν η ερωτική·

χωρίς αστείαν αιδώ για την μορφή της απολαύσεως...

Κατά πόσο ένα ποίημα είναι ικανό να ταλανίσει τα γερά θεμέλια μιας πατριαρχικής κοινωνίας είναι μεγάλο ζήτημα. Η συγκεκριμένη σύνθεση αναφέρεται σε ένα νεαρό αναγνώστη που βρέθηκε σε μια βιβλιοθήκη και μετά το διάβασμα του κοιμάται όντας κουρασμένος από προηγούμενή του δραστηριότητα που εικάζεται ότι είχε ερωτικό χαρακτήρα. Αυτό που ταράζει τα ήρεμα κατ' άλλα νερά της κοινής γνώμης είναι ότι η ερωτική πράξη τελέστηκε σε δημόσιο χώρο, πράγμα που υποδηλώνει ότι ο Καβάφης δε δίστασε να τοποθετήσει το ερωτικό του αντικείμενο στο επίκεντρο της προσοχής και να «ιντριγκάρει» κατ' αυτόν τον τρόπο όσους δεν είναι ικανοί ή δεν επιθυμούν να αντικρύσουν τις ενδιάμεσες αποχρώσεις της σεξουαλικότητας του ανθρώπου. Η μέθοδος της οικονομίας του λόγου (τα ευκόλως εννοούμενα παραλείπονται) που υιοθετείται από τον ποιητή στο συγκεκριμένο δημιούργημα δίνει μεγαλύτερη αξία στην επιτακτικότητα της αφύπνισης του αναγνώστη, ενώ η ποίηση του αποκτά γοητεία και δυναμική (Παπανικολάου, 2005).

Το ποίημα «Η αρχή των» (1921) ξεχωρίζει για το «κρεσέντο» της δυναμικής της ηδονικής εμπειρίας μεταξύ δυο ανθρώπων του ομοίου κατά πάσα πιθανότητα φύλου (Σαββίδης et al., 1983: 31):

Η εκπλήρωσις της έκνομής των ηδονής

έγινεν. Απ' το στρώμα σηκωθήκαν,

και βιαστικά ντύνονται χωρίς να μιλούν.

Βγαίνουνε χωριστά, κρυφά απ' το σπίτι·

.....

Το ντύσιμο των δύο εραστών υποδηλώνει την επιστροφή από τον κόσμο της απελευθέρωσης και της ηδονής στην οποία κυριαρχεί ο πηγαίος ηδονικός πόθος στην ωμή, πεζή πραγματικότητα στην οποία υποχρεούνται να φορέσουν την κομφορμιστική τους μάσκα για να μην γίνει αντιληπτή η ερωτική τους ροπή από το κοινωνικό πλαίσιο. Το ποίημα ωστόσο κλείνει με αισιόδοξο τόνο, καθώς «αύριο, μεθαύριο, ή μετά χρόνια θα

γράφουν οι στιχ' οι δυνατοί που εδώ ήταν η αρχή των». Αυτό σημαίνει ότι παρόλο που η κρυψώνα είναι μονόδρομος για τη βίωση των ηδονικών εμπειριών που είχαν ανάγκη αυτά τα άτομα, δε συνεπάγεται ότι υποχρεούνται οι αλλοτινοί εκείνοι σύντροφοι να μετανιώσουν για τον τρόπο με τον οποίο ενώθηκαν φτάνει που έδωσαν έστω και μ' αυτό τον τρόπο τον έντονο και ξεχωριστό αυτό χαρακτήρα στην επαφή τους. Αυτό που τελικά συνδέει τους εραστές του ποιήματος «Ο Δεκέμβρης του 1903» με αυτούς του «Η αρχή των» είναι ότι καλύπτοντας ή όχι τα σημάδια της τετελεσμένης ερωτικής πράξης αυτά είναι υπαρκτά, γι' αυτό και το κρύψιμο καθίσταται μια σημειολογική πράξη σύμφωνα με την οποία η ποίηση συνυφαίνεται μέσα από μια βαθύτερη αναγνωστική ματιά με την προσωπική σεξουαλική ταυτότητα (Παπανικολάου, 2005).

Η ποιητική σύνθεση με τίτλο «Στο θέατρο» λειτουργεί ως ένα αλληγορικό πλέγμα μεταξύ της ποιητικής δημιουργίας και των αναγνωστών (Παπανικολάου, 2005: 246):

Βαρέθηκα να βλέπω την σκηνή,

και σήκωσα τα μάτια μου στα θεωρεία.

Και μέσα σ' ένα θεωρείο είδα σένα

με την παράξενη εμορφιά σου, και τα διεφθαρμένα νιάτα.

Κι αμέσως γύρισαν στο νου μου πίσω

όσα με είπανε το απόγευμα για σένα,

κ' η σκέψις και το σώμα μου συγκινηθήκαν.

Κ' ενώ εκοίταζα γοητευμένος

την κουρασμένη σου εμορφιά, τα κουρασμένα νιάτα,

το ντύσιμό σου το εκλεκτικό,

σε φανταζόμουν και σε εικόνιζα,

καθώς με είπανε το απόγευμα για σένα

Με το επίρρημα «κουρασμένα» ο ποιητής υπονοεί ενδεχομένως την αναγνωστική ευχαρίστηση που λαμβάνει κανείς ερμηνεύοντας τις ποιητικές λέξεις με μια νοσταλγική διάθεση. Όπως και να έχει, είτε η απόκρυψη και η αποκάλυψη συνυφαίνονται εξ ολοκλήρου είτε εν μέρει μέσα από την καβαφική ηδονική ποίηση, το βέβαιο είναι ότι ο ίδιος ο ποιητής επιθυμούσε να διαβάζεται η ποίηση του όχι ανεξάρτητα από τις φημολογίες που διατυπώνονταν γι' αυτόν αλλά αντιθέτως μέσα από αυτές. «Στο θέατρο» οι πράξεις νοηματοδοτούνται μέσα από τους ψιθύρους, τους υπαινιγμούς και τις φήμες. Κάπως έτσι, λοιπόν, δημιουργούνται οι προϋποθέσεις μιας ιδιότυπης συνδιαλλαγής του

ποιητή με τον αναγνώστη η οποία στηρίζεται στην πρόκληση, την αποσταθεροποίηση και την σταδιακή αποδοχή της ομοφυλοφιλίας ως ενός άλλου ανδρισμού.

Κάπου εδώ ολοκληρώνεται η ανάλυση των βασικότερων και αντιπροσωπευτικότερων αξόνων / θεματικών που προσδίδουν αυτό το γοητευτικό, δελεαστικό και διαπεραστικό χαρακτήρα στην καβαφική ποίηση.

2.3:'Απόψεις μελετητών αναφορικά με την εξωτερίκευση του καβαφικού ερωτικού ενστίκτου μέσα από την ποίηση'

Η καβαφική νοοτροπία και στάση ζωής δεν μπορεί να εξεταστεί χωριστά από το ποιητικό έργο. Ο ίδιος ο Καβάφης φρόντισε μέσα από πληθώρα ποιημάτων του να μιλήσει για τη ζωή του και δη την ερωτική της έκφανση με ένα ξεχωριστό τρόπο. Αυτό, όμως, όπως γίνεται κατανοητό δεδομένων των κοινωνικών περιορισμών και του στείρου καθωσπρεπισμού που διείπε τη ζωή πολλών ανθρώπων κατά τις δεκαετίες του 1910 και του 1920 (οπότε και συντίθεται ένα σημαντικό μέρος της καβαφικής ποιητικής συλλογής) δεν ήταν ούτε επιτρεπτό ούτε εύκολο.

Αρχικά, συγκρούονταν μέσα του, από τη μία, η φωνή εκείνη που τον ωθούσε στο να αποκαλυφτεί για να λυτρωθεί και η άλλη που του απήγγειλε το κατηγορητήριο του κατόπιν αποκαλύψεως των «αποτροπιαστικών», σύμφωνα με την κοινωνία της εποχής, ερωτικών του πράξεων. Κατόπιν, όμως, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι συνομιλούσαν δύο διαφορετικές αλλά αλληλοσυμπληρούμενες εν τέλει προσωπικότητες μέσα στην ψυχή του. Η μία εκπροσωπούσε τον άκρατο πόθο και την «απαγορευμένη» ηδονή, ενώ η άλλη ήταν εκεί για να περιορίζει τις εξάρσεις, να υπακούει στις κοινωνικές επιταγές, αλλά τελικά να βοηθά τον ποιητή να διατηρεί μυστική την ερωτική του ζωή (Μαλάνος, 1992). Το υπερεγώ του, όπως θα έλεγε και ο Φρόυντ, τον νουθετούσε να παραμένει ιδιαιτέρως προσεκτικός στις εκδηλώσεις του προκειμένου να πολλαπλασιαστούν οι ερωτικές στιγμές και να μην μετατραπούν σε καμία περίπτωση σε ντροπιαστικές αναμνήσεις.

Ο Καβάφης επέλεξε να ανοιχτεί στους αναγνώστες του μέσα από την ποίηση, τη μορφή τέχνης εκείνη που τον αποδεχόταν ως ήταν, του έδινε τη δυνατότητα να αποτυπώνει στο χαρτί τις πιο μύχιες σκέψεις του και λειτουργούσε ως το προσωπικό του καταφύγιο. Σύμφωνα με τον Τ. Μαλάνο, η «ανωμαλία» ή αλλιώς η «διαστροφή» του, του χάριζε έμπνευση και «κατάντησε να γίνει στο τέλος η ίδια η πυξίδα της ύπαρξής του» (Μαλάνος, 1992: 61).

Αρχικά, η ποίηση λειτουργούσε για κείνον ως ένα είδος προσωπικού ημερολογίου μέσα στο οποίο οι λέξεις δημιουργούσαν το καταλληλότερο κλίμα για εξωτερίκευση και

ψυχική εκτόνωση. Σε μία εποχή κατά την οποία δεν ήταν αυτονόητο το δικαίωμα στον έρωτα και την αγάπη ανεξαρτήτως φύλου και σεξουαλικότητας, ο Καβάφης όφειλε προκειμένου να εξασφαλίσει τη ψυχολογική του ισορροπία να επινοήσει έναν τρόπο κατά τον οποίο θα επικοινωνούσε τις ανησυχίες του και τις σκέψεις του για στην ερωτική του ζωή (Μαλάνος, 1992). Η ποίηση του έγινε το προσωπικό του καταφύγιο. Βέβαια αυτό όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό δεν μπορούσε να πραγματοποιηθεί αυτόματα και εντελώς απρόσκοπτα. Μπήκε σε μία διαδικασία κατά την οποία έπρεπε να απαρνηθεί έως ενός σημείου την κοσμικότητα, στην οποία και σημειωτέον είχε μεγάλη αδυναμία και να μηχανευτεί στην πορεία μια σωρεία από τεχνάσματα και ποιητικούς τρόπους, ούτως ώστε να εξωτερικεύει τον ψυχισμό του στα πλαίσια ενός εξασφαλισμένου ιδιωτικού βίου (Μαλάνος, 1992). Σ' αυτά τα πλαίσια ο Ι. Σαρεγιάννης υποστηρίζει ότι ακόμη κι όταν ο ποιητής περιστοιχιζόταν από πολλούς ανθρώπους δεν έπαυε να νιώθει μόνος αλλά από την άλλη δεν μπορούσε να αποφύγει εντελώς το πλήθος γιατί μέσα στον κόσμο ενσαρκωνόταν το πάθος του και απολάμβανε το θεαμά του (Πιερής, 1999).

Οι λόγοι που επέλεξε να περιορίσει τις κοινωνικές του επαφές εντοπίζονται αφενός στην μειωμένη εκτίμηση που απολάμβαναν οι καλλιεργημένοι άνθρωποι στην Αλεξάνδρεια και αφετέρου στο γεγονός ότι ο ποιητής της «Σατραπείας» δεν ήταν πια ο «πλούσιος» (Μαλάνος, 1992: 64). Επιπλέον, η αιτία για την οποία ο ποιητής αποφάσισε να χρησιμοποιήσει συγκεκριμένα ποιητικά τεχνάσματα κατά τη σύνθεση των ηδονικών του ποιημάτων έγκειται στο ότι αφενός δεν μπορούσε να μιλήσει ευθέως για τον ερωτισμό του κι αφετέρου στο ότι μέσα απ' αυτά θα μπορούσε να βοηθήσει τους αναγνώστες του να κατανοήσουν τη φύση της ερωτικής του ηδονής.

Παρά ταύτα, ο ποιητής έως ότου αρχίσει να αποκαλύπτει την κατεύθυνση του ερωτικού του πόθου περνάει από συναισθηματικές και ηθικές αμφιταλαντεύσεις που του προκαλούν ψυχική αναστάτωση. Εφαλτήριο της ποιητικής του δράσης κατά την πρώτη εκδηλωτική περίοδο αποτέλεσε το δράμα της σάρκας του. Στην ουσία, ήταν βαθιά πεπεισμένος ότι η ενδότερη ανάγκη του να παραδοθεί σε ομοερωτικούς εναγκαλισμούς θα τον έφερνε σε ρήξη με τα κοινωνικά ήθη (Μαλάνος, 1992). Θεωρούσε, εντούτοις παράλογο και τυραννικό για όλους τους ανθρώπους το γεγονός ότι μια κοινωνία μέσα από οπισθοδρομικές αντιλήψεις και άτυπους περιορισμούς ενοχοποιεί τη διαφορετικότητα αδυνατώντας να την αποδεχτεί και να την κατανοήσει. Στην ουσία σύμφωνα με τον Τ. Άγρα η πηγή της ποίησης του Καβάφη ήταν το ίδιο του το Πάθος ή τουλάχιστον η Συγκίνηση που με τη σειρά της τροφοδοτούσε την ποιητική του Φαντασία (Πιερής, 1999).

Ο Δ. Μαρωνίτης ο οποίος ακολουθεί την διαίρεση που προτείνει ο Μ. Πιερής θεωρεί ότι η ποιητική πορεία του Αλεξανδρινού ποιητή διακρίνεται στη ρομαντική περίοδο (1884 έως έως 1891-4), στη συμβολιστική (1891-4 έως 1901-3) και στη ρεαλιστική (1901-3 έως 1933). Ο μελετητής ισχυρίζεται ότι παρά τα στάδια από τα οποία πέρασε η

καβαφική σκέψη, ο ρεαλιστικός δρόμος που θα διέσχιζε ο ποιητής αργότερα έμοιαζε από την αρχή προδιαγεγραμμένος. Επισημαίνει, επιπλέον, ότι προκειμένου να διευκολυνθεί ο αναγνώστης στην διερεύνηση θεματικών που αφορούν τα ηδονικά ποιήματα, ωφέλιμο είναι να γίνει σαφής διαχωρισμός της συμβολικής από τη ρεαλιστική περίοδο. Ο καβαφικός συμβολισμός, λοιπόν, χαρακτηρίζεται από υπαινιγμούς που εντοπίζονται από τον κριτικό αναγνώστη καθ' όλη την έκταση των ερωτικών ποιημάτων, ενώ ο καβαφικός ρεαλισμός νοείται ως «ομολογητικός, ή ακόμη και προκλητικός, σ' ότι αφορά τις ερωτικές εμπειρίες και προτιμήσεις του ποιητή» (Σαββίδης et al., 1983: 74).

Προτού περάσουμε στη περίοδο κατά την οποία ο Καβάφης αποφασίζει να εξωτερικεύσει τις ερωτικές του επιθυμίες μέσα από την ποίησή του, άξιο αναφοράς θα μπορούσε να θεωρηθεί το γεγονός ότι πήρε την πρωτοβουλία να αποκηρύξει ο ίδιος μια σειρά από ποιήματα που είχε συνθέσει ως το 1900. Στην ουσία αποτινάσσει τη ψευτορομαντική διάθεση πάνω από τα ποιήματα αυτά και αποφασίζει να εμπλακεί σε μια διαδικασία εξομολόγησης μέσα από τα δημιουργήματά του (Μαλάνος, 1992). Σε αυτό το σημείο η παρατήρηση του Τ. Μαλάνου φαίνεται να συμφωνεί με εκείνη του Δ. Μαρωνίτη αρκεί να ανατρέξουμε στη διάρκεια της ρομαντικής περιόδου του ποιητή όπως αναφέρεται ανωτέρω (1884 έως 1891-4). Αυτό το συμβάν θα μπορούσε να ερμηνευθεί είτε ως αναζήτηση του βαθύτερου εγώ του είτε ως αναζήτηση των μέσων εκείνων με τα οποία θα κατόρθωνε να καταστήσει το έργο του αυθεντικό, όπως διατυπώθηκε προηγουμένως. Μια αντικειμενικότερη διάκριση πάντως των ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη θα βασιζόταν σε ποιήματα «υποκειμενικά» που ενέχουν αναπόφευκτα το καβαφικό συναίσθημα και σε ποιήματα «αντικειμενικώς καλλιτεχνικά» που αναφέρονται αποκλειστικά στην αναβίωση γεγονότων ή πράξεων που τοποθετούνται στο ιστορικό παρελθόν (Μαλάνος, 1992: 105).

Λίγα χρόνια πριν το 1896, οπότε ο Καβάφης συνθέτει το ποίημά του «Τείχη» (1897), έχει πλέον πεισθεί για το ότι είναι εξαιρετικά δύσκολο να αποδεχτούν οι άνθρωποι εκείνης της εποχής το βαθύτερο νόημα των προβληματισμών του, να «αποσωματοποιήσουν» τις ερωτικές του ανησυχίες, οι οποίες αν μη τι άλλο είχαν και συναισθηματικό περιεχόμενο και να προσπαθήσουν να κατανοήσουν τον τρόπο σκέψης του.

Ο Τίμος Μαλάνος, λοιπόν, αποφάσισε να προτείνει τη διαίρεση των ποιητικών φάσεων που διήνυσε ο Καβάφης με κριτήριο την σταδιακή εξωτερίκευση του ερωτικού ενστίκτου του. Οι φάσεις εξωτερίκευσης του ερωτικού ενστίκτου από τις οποίες πέρασε ο Κωνσταντίνος Καβάφης είναι τρεις κατά τον Τίμο Μαλάνο: η «καθαρώς συμβολική» ή «της απόλυτης ατολμίας», η «πλάγια» ή «του βιβλίου» και η «ψευτοαντικειμενική».

Η πρώτη φάση διακρίνεται από ένα κλίμα βαθύτατης στενοχώριας που αγγίζει τα όρια της απελπισίας, μιας απελπισίας που αποτέλεσε την κινητήριο δύναμη για την μετατροπή

των πιο μύχιων σκέψεων του ποιητή σε ποιητικές λέξεις. Για τον Καβάφη φάνταζε πολύ σκληρή η κριτική που θα ασκούσε η κοινωνία στο ποιητικό του έργο και στον ίδιο κατά συνέπεια, εάν στην πρώτη φάση της εξωτερίκευσής του αποφάσιζε να μιλήσει ανοιχτά για την ομοφυλοφιλία του. Ωστόσο, βίωνε μεγάλη συναισθηματική πίεση, όχι επειδή δεν άντεχε να κρατεί μυστική την σεξουαλική του ταυτότητα, αλλά διότι ένιωθε πως όφειλε να διαμαρτυρηθεί για την αναγκαιότητα του κρυψίματός του (Μαλάνος, 1992).

Πρόκειται για την περίοδο εκείνη, της «απόλυτης ατολμίας», όπως τη χαρακτηρίζει ο Τίμος Μαλάνος, κατά την οποία ο Καβάφης προσπαθεί να μοιραστεί με το αναγνωστικό του κοινό την πηγή της βαθύτατης μελαγχολίας του με έναν καθαρά συμβολικό τρόπο. Μνημειώδες ποίημα της πρώτης φάσης εξωτερίκευσης του ερωτισμού του αποτέλεσαν τα «Τείχη». Για τα «τείχη» ο Γρηγόριος Ξενόπουλος γράφει: «το ψιθυρίζω ως βαυκάλημα εις τας αγρυπνίας του πόνου μου, κ' ευρίσκω μέσα εις αυτό την θλιμμένην ψυχήν μου, την σπαραγμένην ζωήν μου» (Πιερής, 1999).

Σύμφωνα με μία ερμηνευτική εκδοχή με τα «τείχη» συμβολίζονται, ουσιαστικά, τα ηθικοκοινωνικά «πρέπει» και «μη» που «πεδικλώνουν» τον έρωτα, το πάθος και τις επιθυμίες εν γένει. Ο Παύλος Πετρίδης συμφωνεί με αυτή την ερμηνευτική εκδοχή του Τίμου Μαλάνου και τη συμπληρώνει, λέγοντας ότι τα «τείχη» χτίστηκαν από τους συγχρόνους του οι οποίοι είχαν γενικότερα διαφορετικά ιδανικά από αυτόν (Πιερής, 1999). Συμφωνά με άλλη εκδοχή τα «Τείχη» έχουν κτιστεί από τον ίδιο τον ποιητή, ο οποίος παρουσιάζεται να υποχωρεί έστω και φαινομενικά στις κοινωνικές επιταγές που τον θέλουν ομαλό, φυσιολογικό και σύμφωνο με τις κανονιστικές διαδικασίες που η ίδια η κοινωνία έχει επιβάλλει σε μεγάλο βαθμό (Μαλάνος, 1992: 68):

«Α όταν έκτιζαν τα τείχη πώς να μην προσέξω.

... ...

Ανεπαισθήτως μ' έκλεισαν από τον κόσμον έξω.»

Το δίλημμα του Καβάφη ήταν μεγάλο: να καταπνίξει τον ερωτικό του πόθο για το ίδιο φύλο ή να αφήσει πίσω του τις κοινωνικές νόρμες. Εν τέλει αποφασίζει να μην αγωνιστεί όπως θα προσδοκούσε κανείς, παραδεχόμενος δηλαδή πέρα για πέρα την σεξουαλική του φύση και εμπνέοντας κι άλλους ομοφυλόφιλους να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους, αλλά συνειδητοποιεί ότι δεν πρέπει να αλλάξει για χάρη της κοινωνίας σεξουαλικό προσανατολισμό και συναφείς πεποιθήσεις. Η «δειλία» του μπροστά στον κίνδυνο της απώλειας της κοινωνικής του θέσης μπορεί να μην τον τιμούσε στην βάση μιας ιδανικής αγωνιστικότητας που όφειλε κατ' ορισμένους να επιδείξει, αλλά αν μη τι άλλο διαφύλαττε κρυφό τον ιδιωτικό του βίο (Μαλάνος, 1992).

Δυο ακόμη χαρακτηριστικά ποιητικά δημιουργήματα της πρώτης εκδηλωτικής του περιόδου αποτελούν τα «Η πόλις» (1910) και «Περιμένοντας τους Βαρβάρους» (1904).

Σε αυτήν την περίοδο, δηλαδή γύρω στο 1893-1905, γράφει ποιήματα που αναφέρονται στο δράμα της σάρκας του και τη γενικότερη απελπισία του. Ο πόθος του για σεξουαλική απελευθέρωση και φυγή από τα κοινωνικά «κλισέ» ενσαρκώνεται μέσα από το ποίημα «Η πόλις». Το ποίημα από κοινωνικοπολιτική σκοπιά «εκφράζει την τραγωδία εκείνου που δεν εφάνηκε καλός κυβερνήτης» (Forster, 1919: 245). Πρόκειται για ένα ποίημα στο οποίο κυριαρχεί η συνυποδηλωτική χρήση της γλώσσας, κάτι που αποδεικνύεται μέσα από τις λέξεις «γη», «θάλασσα», «δρόμος», «πλοίο», «οδός». «Οι ακροατές του ποιήματος καλούνται να μεταφράσουν όλες αυτές τις λέξεις για να κερδίσουν το συμβολικό τους ισόποσο». (Σαββίδης et al., 1983: 76). Για να τον συναισθανθούν οι αναγνώστες του πρέπει να δουν πίσω από τις λέξεις, δηλαδή να υποβληθούν τρόπον τινά σε μία διαδικασία αποκρυπτογράφησης προκειμένου να έρθουν στην επιφάνεια οι βαθύτερες σκέψεις του ποιητή.

Η Diana Haas με τη σειρά της επιλέγει να εστιάσει σε ορισμένα χειρόγραφα σχόλια του ποιητή που χρονολογούνται γύρω στο 1910-1911 και βοηθούν τον αναγνώστη να εμβαθύνει στα ενδότερα νοήματα του εν λόγω ποιήματος. Πιο αναλυτικά, ο ποιητής αναφερόμενος στα «παιχνίδια» που παίζει «η πόλις» στο μυαλό του σημειώνει (Σαββίδης et al., 1983: 100):

«Η πόλις θα σε ακολουθεί.

Πάντα στην πόλι αυτή θα φθάνεις.

Δηλαδή, σηκώνεται να φύγει κι οδοιπορεί. Η πόλις κινεί κι αυτή μαζί του ή και πίσω του. Σταματά στην οδοιπορία. Τον προφθαίνει η πόλις, και βρίσκεται πάλι μες τους δρόμους της.

Μπαίνει σε πλοίο και φεύγει· πιάνει οδό και προχωρεί. Η πόλις κινεί κι αυτή, γρηγορότερα, κι όταν φθάνει σ'αυτήν φθάνει. Ή δεν κουνεί· αλλά του πλοίου η πορεία γυρνά προς τον λιμένα της (άνω τελεία) η οδός έχει γυρίσματα που πάλι τον φέρνουν στην ίδια πόλι.

... ...

Η νέα πόλις εις την οποίαν θα πάει θα μεταβληθεί αμέσως ή βαθμηδόν γι'αυτόνα, εις αυτήν ταύτην την παλαιάν. Η μεταμόρφωσις αυτή σημαίνει που τον «ακολούθησεν» η πόλις κι ήλθε και τον ξαναβρήκε.»

Ενώ ο ποιητής νιώθει ότι βαδίζει πάνω στο δρόμο της ελευθερίας και της αναζήτησης για μια νέα πόλη, δεν γνωρίζει ότι η πόλη στην οποία βρισκόταν τον ακολουθούσε και όταν πια το ταξίδι του τελειώνει, συνειδητοποιεί ότι έχει φτάσει στην ίδια πόλη. Η φαινομενικά όλο υποσχέσεις νέα πόλη μεταμορφώνεται αργά ή γρήγορα στην γνώριμη, παλιά και στενόχωρη πόλη (Σαββίδης et al., 1983). Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο ποιητής είναι κατά κάποιο τρόπο παγιδευμένος σε ένα φαύλο κύκλο που κάθε φορά τον ξεγελά για την επικείμενη αλλαγή, χαρακτηριστικά της οποίας αποτελούν η ομορφιά και η γαλήνη, αλλά πάντα έρχεται η στιγμή που του δείχνει ότι μάταια ελπίζει, ότι σύντομα θα επιστρέψει στη μιζέρια και πως θα βρεθεί μπροστά σε ψυχικό αδιέξοδο.

Ο Καβάφης στο ποίημα αυτό οραματίζεται μια διαφορετική πόλη που διακρίνεται για τη γαλήνη, την πολυτέλεια, την ηδονή και την ευταξία της, ενώ ο ίδιος στην αρχή χαρακτηρίζεται από απελευθερωτικό πνεύμα, τόλμη και θάρρος. Ωστόσο, αυτή η πόλη είναι μια πόλη εξιδανικευμένη, φτιαχτή και ονειρικά πλασμένη στην οποία δεν μπορεί τελικά να ζήσει και γι' αυτό θλίβεται και μελαγχολεί. Η διάθεση του ποιήματος είναι ρομαντική και συνάμα απαισιόδοξη (Μαλάνος, 1992):

Είπες· «Θα πάγω σ' άλλη γη, θα πάγω σ' άλλη θάλασσα.

Μια πόλις άλλη θα βρεθεί καλλίτερη από αυτή.

Κάθε προσπάθεια μου μια καταδίκη είναι γραφτή·

κ' είν' η καρδιά μου — σαν νεκρός — θαμένη.

Ο νους μου ως πότε μες στον μαρασμόν αυτόν θα μένει.

... ...

Η μελαγχολική του διάθεση που πηγάζει από το παράπονο για την αναγκαστική απόκρυψη του σεξουαλικού του προσανατολισμού τον κάνει να στοχάζεται για το αν η ευτυχία των ανθρώπων θα πραγματωνόταν, τελικά, κατόπιν επιστροφής τους σε ένα αρχέγονο επίπεδο ζωής.

Γρήγορα, ωστόσο, τον εγκαταλείπει αυτή η σκέψη και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο πολιτισμός έχει κατακυριεύσει όλο τον πλανήτη σε σημείο που είναι πλέον παντελώς ανέφικτος ο ερχομός των «Βαρβάρων». Αυτή η ιδέα αποτελεί και το κίνητρο για να συνθέσει το ευρέως γνωστό του ποίημα «Περιμένοντας τους Βαρβάρους», σύμφωνα με το οποίο οι κάτοικοι μιας πόλης αδημονούν για την έφοδο των Βαρβάρων μόνο και μόνο για να αλλάξει κάτι στη μίζερη, ισόπεδη και μελαγχολική ζωή τους. Ο Στρατής Τσίρκας τόσο με αφορμή το ποίημα «Η πόλις» όσο και το «Περιμένοντας τους Βαρβάρους» διατυπώνει ότι το περιεχόμενο αυτών των ποιημάτων για κάποιους αποτέλεσε αντικείμενο προβληματισμού, σε άλλους δημιούργησε στενόχωρη διάθεση ενώ υπήρχαν αναγνώστες που δελεάστηκαν εντόνως (Πιερής, 1999). Είναι τόσο βουτηγμένοι στην ανιαρή και τιποτένια τους ζωή που φτάνουν στο σημείο να επιζητούν το σωτήρα τους στα μάτια αυτού που θα επέφερε ακόμη και την ίδια τους την καταστροφή. Ο Παύλος Πετρίδης συναινεί με την ανωτέρω άποψη και προσθέτει ότι οι κάτοικοι της πόλης αυτής διακατέχονται από μία «ηδονική νοσταλγία» για ένα τρόπο ζωής που ανήκει στο παρελθόν (Πιερής, 1999: 43). Η ανέλπιδη αλλαγή της ζωής των ανθρώπων μέσα από τον «εκβαρβαρισμό» τους αποτελεί τη μία εκδοχή της ερμηνείας αυτού του ποιήματος. Κεντρικό άξονα μιας άλλης πιθανής ερμηνείας αποτελεί ο πόλεμος του 1997 που στηρίζεται στην κοινωνικοπολιτική χροιά που προσδίδει ο ποιητής στις ενδυματολογικές επιλογές του «αυτοκράτορα», των «υπάτων» και των «πραιτόρων» (Σαββίδης et al., 1983: 21):

... ...

—Γιατί ο αυτοκράτωρ μας τόσο πρωί σηκώθη,

και κάθεται στης πόλεως την πιο μεγάλη πύλη

στον θρόνο επάνω, επίσημος, φορώντας την κορώνα;

... ...

—Γιατί οι δυο μας ύπατοι κ' οι πραίτορες εβγήκαν

σήμερα με τες κόκκινες, τες κεντημένες τόγες·

... ...

Το ύφος του ποιήματος είναι τόσο γλαφυρό και διαπεραστικό, γιατί οι λέξεις που μεταχειρίζεται ο ποιητής αν και περασμένες από το καθαρευουσιάνικο φίλτρο καταλήγουν ανεπιτήδευτα δοσμένες στο αναγνωστικό κοινό. Αυτό το ποίημα αποτελεί την απόδειξη ότι ο ποιητής προσπάθησε να μείνει ζωντανός και μετά θάνατον, όπως και το κατάφερε, ενώ ξεχώρισε σε σύγκριση με σύγχρονους ή ασύγχρονούς του λογοτέχνες χάρη στην ειλικρινή αφοσίωση στην τέχνη του και στην οξυμμένη φιλοσοφική κρίση του (Πιερής, 1999).

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση του πρώτου εκδηλωτικού τρόπου, θα λέγαμε ότι ο ποιητής όταν κατόρθωσε να επιλέξει τα καταλληλότερα μέσα που θα του επέτρεπαν να μιλήσει για τον ίδιο του τον εαυτό χωρίς όμως να γίνεται έκδηλη η σεξουαλική του ταυτότητα από τους άλλους, ζωή και τέχνη άρχισαν να προοδεύουν και να εξελίσσονται σε παράλληλους δρόμους (Μαλάνος, 1992). Ο Καβάφης, άλλωστε, δεν μπορούσε να διανοηθεί την πρόοδο στην έκφραση ανεξάρτητα από την πρόοδο στη ζωή, διότι η μία αποτελούσε ένα κάτοπτρο για την άλλη στο οποίο εκείνος αντίκριζε σκέψεις και εμπειρίες του.

Κατά τον δεύτερο εκδηλωτικό τρόπο ο ποιητής νιώθει ολοφάνερα πλέον την ανάγκη να επικοινωνήσει τις ερωτικές του ανησυχίες και προβληματισμούς με το αναγνωστικό του κοινό μέσα από τη φωνή ιστορικών προσώπων που σχετίζονται με την Αλεξάνδρεια. Πρόκειται για μια λογοτεχνική μετάβαση από την αοριστολογία του συμβολικού τρόπου έκφρασης στην έμμεση εκδήλωση του ερωτισμού του (Μαλάνος, 1992). Πλέον, ο ποιητής έπρεπε να αναζητήσει τον τρόπο εκείνο που θα του επέτρεπε να εξωτερικεύσει με μεγαλύτερη άνεση τον ερωτισμό του. Αποφασίζει, λοιπόν, να χρησιμοποιήσει την ιστορική βιβλιοθήκη γι' αυτό το σκοπό.

Το δράμα υπήρχε και είχε γνωστοποιηθεί μέσα από την πρώτη εκδηλωτική φάση. Τώρα πια, εκείνος, σε ρόλο σκηνοθέτη αυτή τη φορά, καλείτο να βάλει τους ηθοποιούς

που θα επέλεγε ο ίδιος να παίξουν τους ρόλους που επιθυμούσε. Μάσκες, χωροχρονικά πλαίσια και σκηνικά μιας άλλης εποχής συνθέτουν την ατμόσφαιρα της νέας ποιητικής περιόδου του. Αρχικά, τα σκηνικά του ήθελε να προέρχονται από τη βυζαντινή περίοδο, στην οποία είχε μια ιδιαίτερη αδυναμία. Στην πορεία όμως συνειδητοποιεί ότι η ελληνιστική περίοδος ως «πιο ανήθικος και πιο ελευθέρα» και θα του επέτρεπε να αποτελέσει ο ίδιος τον καταλληλότερο υποβολέα για τους ηθοποιούς του (Μαλάνος, 1992: 77). Δείγμα της τεχνοτροπίας αυτής αποτελεί το ποίημα «Τυανεύς Γλύπτης» (1911) το οποίο συγκαταλέγεται στα δημιουργήματα «καλλιτεχνικής εμπειρίας» (Δάλλας, 1974 [2003]). Από το συγκεκριμένο πνευματικό δημιούργημα και έπειτα οι καβαφικές συνθέσεις αρχίζουν να απεκδύονται του ιστορικού τους «ενδύματος» και να αποτελούν πλέον «ποιήματα ποιητικής» (Κουτσογιάννη, 2011: 42).

Από τα μυθολογικά πρόσωπα που μνημονεύονται στην προαναφερθείσα ποιητική δημιουργία ειδικά όσον αφορά τον Ερμή, παρατίθενται πάλι από τη Diana Haas καβαφικές χειρόγραφες σημειώσεις που λειτουργούν διευκρινιστικά (Σαββίδης et al., 1983: 101):

«Ο νους που ανέβαινε στα ιδανικά, ωνειρεύονταν τον Ερμή. Το ότι ον[ειρεύεται] τον Ερμή είν[αι] η απόδειξις ή η απόρροια του ότι αν[έβαινε] στα ιδ[ανικά]. Ο νους του για να ονειρεύεται τον Ερμή καθιστά δήλον ότι ανέβαινε στα ιδ[ανικά].

……

Αυτό το ονείρεμα του Ερμού ήταν η ανάβασις. Το ανέβασμα εσχημάτιζε προσήλωσιν σε μορφές και μέλη που ήσαν τούτο το άγαλμα.»

Για να δηλώνει ο ποιητής ότι βρίσκεται σε μία τέτοια, οραματική τοιουτοτρόπως κατάσταση και να έχει κυριεύσει το μυαλό του η μορφή του θεού Ερμή σημαίνει πιθανώς ότι πράγματι το μυαλό του για κείνη τη στιγμή είχε ξεφύγει από τα εγκόσμια και πλανιόταν σε φανταστικούς και ουράνιους δρόμους. Η ανάβαση σε ανώτερο πνευματικό επίπεδο ήταν το ίδιο το «ονείρεμα» του Ερμή. Το «ανέβασμα» αυτό που τον έκανε να βρίσκεται στο μυαλό του γλύπτη από τα Τύανα, τον βοηθούσε να προσηλωθεί στις λεπτομέρειες του αγάλματος του Ερμή που θα του επέτρεπαν να το φιλοτεχνήσει όπως του άρμοζε (Σαββίδης et al., 1983). Απαιτείτο μια απελευθέρωση από την πραγματικότητα και μια μετάβαση στον κόσμο του ονείρου, της φαντασίας και της μυθολογίας εν προκειμένω, με στόχο την επίτευξη της ύψιστης δυνατής αισθητικής του καλλιτεχνικού αποστάγματος.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η δεύτερη εκδηλωτική περίοδος του Καβάφη αποτελείται από τρεις επιμέρους φάσεις/διακυμάνσεις της ερωτικής του έκφρασης. Αρχικά, γνωστοποιείται η αδυναμία του στις ερωτικές απολαύσεις γενικότερα. Αυτό το στάδιο το διαδέχεται ένα άλλο κατά το οποίο ο ποιητής σταδιακά αποκαλύπτει την κατεύθυνση των ερωτικών του πόθων. Κατόπιν, απελευθερώνεται περισσότερο και

αφήνει στους αναγνώστες του περισσότερα περιθώρια για να τον συναισθανθούν σε οτιδήποτε αφορά την ομοφυλοφιλική του φύση. Αναφορικά με ολόκληρη τη δεύτερη εκδηλωτική περίοδο, λοιπόν, ο ποιητής αρχίζει να αποβάλλει τους ενδοιασμούς του σχετικά με το αν είναι σωστό ή όχι να προβαίνει στην περιγραφή γυμνών σωμάτων και στον εκθειασμό της ανδρικής αρχέγονης ομορφιάς.

Στο πρώτο στάδιο της εν λόγω περιόδου, δεν είναι παντελώς ξεκάθαρο αν αναφέρεται σε ένα ανδρικό η γυναικείο κορμί, ίσως επειδή κρίνει ότι δεν έχει ωριμάσει ο χρόνος για περαιτέρω αποκαλύψεις που αφορούν την ουσία της σεξουαλικότητάς του (Μαλάνος, 1992). Ενδεχομένως, δηλαδή, θεωρεί ότι οι αναγνώστες του δεν είναι έτοιμοι να δεχτούν περισσότερες πληροφορίες για την ψυχοσύνθεση του Καβάφη από όσες ουσιαστικά δύνανται να δεχτούν. Γι' αυτό, λοιπόν, αποφασίζει να χαλιναγωγήσει την ορμητικότητα του ερωτισμού του και να εξομολογηθεί το δράμα της σάρκας του κατόπιν προετοιμασίας του κατάλληλου κατ' εκείνον «εδάφους».

Ξεκινά, λοιπόν, από την ωραιότητα του ανθρωπίνου σώματος γενικά. Επί παραδείγματι, στο ποίημα «Στου καφενείου την είσοδο» (1915) μία φιγούρα κατορθώνει να έλξει την προσοχή και το ενδιαφέρον του ποιητή, ενώ το βλέμμα του τη διαγράφει με φορά από πάνω προς τα κάτω:

……

κι αφίνοντας από των χεριών του το άγγιγμα

ένα αίσθημα στο μέτωπο, στα μάτια και στα χείλη.

Η αιθέρια μορφή που αντικρίζει ο ποιητής μετατρέπεται μέσα στο μυαλό του σε άγαλμα (Κουτσογιάννη, 2011). Πρόκειται για ένα σώμα προορισμένο για τον σαρκικό έρωτα, που διεγείρει τις αισθήσεις του ποιητή και του ξυπνά τα πάθη. Περιγράφεται ως ένα πρόσωπο, το οποίο διακρίνεται για την αλαβάστρινη ομορφιά του, ενώ ο θεός Έρωτας με γλύφανο τη συμμετρία και τη δεξιοτεχνία του στην ωραιοποίηση, φυσά μέσα στο τελειοποιημένο του γλυπτό την ίδια την πνοή του (Μαλάνος, 1992: 87):

Κ' είδα τ' ωραίο σώμα που έμοιαζε

σαν απ' την άκρα πείρα του να τώκαμεν ο Έρως –

πλάττοντας τα συμμετρικά του μέλη με χαρά.

Ακαθόριστο παραμένει το φύλο του ερωτικού συντρόφου και στο ποίημα «Μια νύχτα» (1915), σύμφωνα με το οποίο ο ποιητής ανακαλεί στη μνήμη του το αντικείμενο του ερωτικού πόθου, που τόσο τον είχε σαγηνεύσει. Η «πτωχική και πρόστυχη» κάμαρα, το «λαϊκό» και «ταπεινό» κρεβάτι και το κορμί που μέσα στα δίχτυα της ηδονής και του πάθους παραδινόταν στον ποιητή/αφηγητή αποτελούν τα στοιχεία εκείνα που αξιώνουν

την αναπόληση μιας ερωτικής βραδιάς με ιδιαίτερη σημασία για τον Καβάφη (Σαββίδης et al., 1983). Κατά τη Marguerite Yourcenar, μάλιστα, η σαρκική αναπόληση αποτελεί το μέσο του ποιητή για να επικρατήσει πάνω στο χρόνο, ενώ η ποιητική ακρίβεια στην αποτύπωση της ηδονικής εμπειρίας δημιουργεί της προϋποθέσεις της συγκρότησης της «θεωρίας της αθανασίας» (Yourcenar, 1981).

Το ότι ο ποιητής δεν αναφέρεται σε λεπτομέρειες που αφορούν την ταυτότητα του άλλου ατόμου υποδηλώνει, πιθανόν, ότι αυτό που πραγματικά τον ενδιαφέρει στην προκειμένη ποιητική του φάση είναι να εστιάσει στην αξία και μόνο που είχε η ερωτική πράξη γι' αυτόν. Η αξία της συνουσίας εκείνης, λοιπόν, αναδεικνύεται αφενός από την προσπάθειά του να την αναβιώσει μέσα από την μνημονική ανάκληση και να εξασφαλίσει την διατήρησή της στο χρόνο και αφετέρου από την εστίαση της δραματικής αναπαράστασης στο «σώμα του έρωτος» με στόχο την επαναφορά της «ερωτικής μέθης» (Σαββίδης et al., 1983: 125):

... ...

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.

Κατά τον ίδιο τον Καβάφη φαίνεται ότι η βιωμένη ηδονή γίνεται πιο παραστατική μέσα από την αναφορά του σώματος και των «ρόδινων» χειλιών, τα οποία και συμμετέχουν ενεργά στην εξέλιξη της ερωτικής επαφής, παρόλο που δεν γνωστοποιείται το φύλο του έτερου ημίσεως.

Το ποίημα «Μακρυά» (1914), στο οποίο επίσης δεν φανερώνεται το γένος της ερωτικής συντροφιάς αποτελεί μαζί με το «Μια νύχτα» (1915), το «Όταν διεγείρονται» (1916), το «Επήγα» (1913), το «Έτσι πολύ ατένισα» (1917), το «Μέρες του 1903» (1917), το «Γκρίζα» (1917) και το «Επιθυμίες» (1904) μία ομάδα ποιημάτων τα οποία διακρίνονται για τη λυρικότητα του συγκινησιακού στοιχείου ως απόρροια του οραματισμού. Άλλωστε, τα βασικά στοιχεία που σηματοδοτούν την πηγή έμπνευσης των ηδονικών ποιημάτων του Καβάφη συνιστούν η ερωτική μνήμη («Γκρίζα») ή ο ερωτικός οραματισμός («Μακρυά») και ο φωτισμός («Μια νύχτα») (Σαββίδης et al., 1983).

Στην ερωτική ανάμνηση που έρχεται στην επιφάνεια μέσα από το «Μακρυά» προσδίδεται ιεροτελεστικός χαρακτήρας (Σαββίδης et al., 1983). Σ' αυτό το ποίημα όπως

και στο «Μια νύχτα» κυρίαρχο ρόλο έχουν η δύναμη της νύχτας, η «ταυτοποίηση» της μέθης με την ερωτική απόλαυση και το ρήμα «αφέθηκα» που συναντά ο αναγνώστης στο ποίημα «Επήγα», επανεμφανίζεται στην «Σατραπεία» (1910) και υποδηλώνει κατά πάσα πιθανότητα συνειδητή υπερκέραση των ηθικών εμποδίων και όχι ενοχικότητα (Κουτσογιάννη, 2011).

Τα μέλη του σώματος που διεγείρουν τη φαντασία του ποιητή στο εν λόγω ποίημα είναι το «δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί» και τα «μαβιά» μάτια. (Σαββίδης et al., 1983):

... ...

Δέρμα σαν καμωμένο από ιασεμί...

Ἐκείνη του Αυγούστου — Αύγουστος ήταν; — η βραδυά...

Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια· ήσαν, θαρρώ, μαβιά...

Α ναι, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί.

Το «σαπφείρινο μαβί» των ματιών του ποιητικού αντικειμένου μέσα στο σκοτάδι της αυγουστιάτικης νύχτας διαγράφει το μυσταγωγικό χαρακτήρα της ερωτικής ένωσης. Γίνεται κατανοητό, λοιπόν, ότι αυτό που ενδιαφέρει για άλλη μια φορά τον ποιητή είναι να υπογραμμίσει τη μαγεία της ηδονικής εκείνης νύχτας παραλείποντας εσκεμμένα πληροφορίες για το βιολογικό φύλο του ερωτικού συντρόφου.

Ο Κ. Θ. Δημαράς ισχυρίζεται ότι στην πληθώρα των καβαφικών δημιουργιών συναντά κανείς το μοτίβο της μονήρους επανάληψης της ερωτικής απόλαυσης η οποία ενισχύεται από πληροφορίες που σχετίζονται με ακριβείς λεπτομέρειες σχετικά με την ερωτική σκηνογραφία, χρονολογίες, ηλικίες εραστών και προσωπικά στοιχεία (Πιερής, 1999).

Μετά από την αποκάλυψη της φιλήδονης πλευράς του ποιητή, κυκλοφορεί το ποίημα «Ομνύει» (1915), το οποίο ανήκει σε μία ομάδα ποιημάτων μαζί με τα «Αλεξανδρινοί Βασιλείς» (1912), «Ένας θεός των» (1917), «Η διορία του Νέρωνος» (1918), «Πέρασμα» (1917), «Η προθήκη του καπνοπωλείου» «Η προθήκη του καπνοπωλείου» (1917) και άλλα, η οποία χαρακτηρίζεται από την ανάγκη του ποιητή να προβεί από τον οραματισμό, την επαναφορά στη μνήμη ερωτικών στιγμών του παρελθόντος και την αναπαράσταση διαφόρων ηδονικών μορφών στην αφήγηση (Σαββίδης et al., 1983).

Ο Καβάφης νιώθει ότι πρέπει να δώσει κι άλλη διάσταση στην τέχνη του, αυτή της εξομολόγησης. Η «Τέχνη της Ποιήσεως» (βλ. Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ. Χ [1921]) θα είναι εκεί για να τον ανακουφίσει απιθώνοντας στα «χέρια» της τα βάρη των τύψεων, των μελαγχολικών του σκέψεων και των βαθύτερών του φόβων. Στο ποίημα «Ομνύει» ο ποιητής κάνει χρήση του μοτίβου

της αδυναμίας του ανθρώπου να χαλιναγωγεί τις ορμές του (Κουτσογιάννη, 2011) Το ποιητικό υποκείμενο έχει την ανάγκη να περιορίσει την παρορμητικότητα της ομοερωτικής του επιθυμίας για να μην αποβεί καταστροφική για τη ζωή του (Μαλάνος, 1992: 88):

Ομνύει κάθε τόσο ν' αρχίσει πιο καλή ζωή.

Αλλ' όταν έλθ' η νύχτα με τες δικές της συμβουλές,

με τους συμβιβασμούς της, και με τες υποσχέσεις της·

αλλ' όταν έλθ' η νύχτα με την δική της δύναμι

του σώματος που θέλει και ζητεί, στην ίδια

μοιραία χαρά, χαμένος, ξαναπηαίνει.

Κάθε φορά ο ποιητής πιάνει τον εαυτό του να ορκίζεται πως η επόμενη μέρα που θα ξημερώσει θα είναι πιο προσεκτική, αλλά κάθε φορά που πέφτει το φως του ήλιου παραδίνεται άνευ όρων στις ερωτικές ορμές του. Στο «Ομνύει» ο ποιητής μιλάει πλέον ανοιχτά για τους ενδοιασμούς που ανακύπτουν αν αφεθεί ελεύθερος στον έρωτα.

Στη συνέχεια, ο ποιητής κατά κάποιο τρόπο μέσα από τα ποιήματα «Πέρασμα» (1917) και «Τα επικίνδυνα» (1911) ταυτίζεται με τα ανώνυμα πρόσωπα που εμφανίζονται στα ποιήματά του και επικοινωνεί στο αναγνωστικό κοινό του την ορμητικότητα της φύσης του ερωτικού του πόθου αλλά και τους κινδύνους που ελλοχεύει η άνευ όρων παραδοχή σ' αυτή (Κουτσογιάννη, 2011).

Επιπλέον, σύμφωνα με τον Αλέκο Σεγκόπουλο, ο ίδιος ο τίτλος του ποιήματος «Τα επικίνδυνα» (1911) πληροφορεί τον αναγνώστη ότι το άτομο που θα μνημονευθεί στο ποίημα έχει επίγνωση των συνεπειών των αποφάσεών του (Πιερής, 1999: 48):

... ...

Δυναμωμένος με θεωρία και μελέτη,

εγώ τα πάθη μου δεν θα φοβούμαι σα δειλός.

... ...

Μάλιστα, «ο ήρωας ακροβατεί μεταξύ χριστιανικής-ασκητικής και εθνικής-ηδονικής ζωής χωρίς να φοβάται το μέλλον» (Κουτσογιάννη, 2011: 44). Στη διάλεξη περί του ποιητικού έργου του Κ. Π. Καβάφη ο Α. Σεγκόπουλος μας πληροφορεί ότι ο ποιητής δε μπόρεσε ή δε θεώρησε σωστό να περιλάβει μέσα στο ποίημα τον τίτλο που όπως προαναφέρθηκε λειτουργεί ως σχόλιο. Ο Μυρτίας θέλγεται από πράγματα επικίνδυνα αλλά όχι «καταδικάσιμα» (Πιερής, 1999: 48).

Παρά ταύτα, ένας ποιητής σαν τον Καβάφη που σκέφτεται υπολογιστικά και επιθυμεί να προβλέπει πάντα τις συνέπειες του επόμενου βήματός του, είναι αρκετά δύσκολο να παρασύρεται από τις «έκνομες», όπως τις χαρακτηρίζει ο ίδιος, ηδονές παραβλέποντας συνεχώς τις επιπτώσεις στο προσωπικό του κύρος. Το ποίημα «Τα επικίνδυνα» αποτελεί επί της ουσίας κάτι περισσότερο από ένα ακόμη ποίημα. Είναι η απάντηση στα «Τείχη», μέσα στα οποία κλεισμένος ο ποιητής απελπίζεται και αδυνατεί να αλλάξει την στενόχωρη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει. Ο θαρραλέος Μυρτίας, λοιπόν, είναι αυτός που αψηφά τους κινδύνους που ελλοχεύουν τα σωματικά πάθη και όχι απλώς επιδίδεται σε αυτά, αλλά τα θεωρεί και απαραίτητα εφόδια για να αποκτήσει «θεωρία και μελέτη». Για να ικανοποιηθεί λοιπόν η περιέργεια των αναγνωστών των «Τειχών» αναφορικά με την αιτία για την οποία ο ποιητής βρίσκεται εγκλωβισμένος, «έρχονται 'Τα επικίνδυνα' ως ένα παράθυρο που ανοίχτηκε σκόπιμα στα τείχη» (Μαλάνος, 1992: 84).

Εν συνεχεία, μελετητές όπως ο Τ. Μαλάνος και ο Γ. Π. Σαββίδης υποστηρίζουν ότι είναι δύσκολο να διερευνηθεί το ζήτημα της καβαφικής εφηβολατρείας αποκομμένο από το φόβο του ποιητή για τα γηρατειά και το θάνατο και τη συναφή μελαγχολία. Πέρα από την συμπάθειά του για το νεανικό ανδρικό κορμί, λοιπόν, ο ποιητής θέτει επί τάπητος το ζήτημα των γηρατειών το οποίο και τον απασχόλησε πολύ και επαναλαμβάνεται στα ποιήματα «Ένας γέρος» (1903), «Κεριά» (1899) και «Η ψυχές των γερόντων» (1901) (Κουτσογιάννη, 2011).

Πιο αναλυτικά, στο ποίημα «Ένας γέρος» υπογραμμίζεται η στενόχωρη διάθεση του ποιητή, εφόσον κάθεται σε ένα καφενείο «χωρίς συντροφιά» και συλλογίζεται πάνω στην απολεσθείσα νεότητα και το ερχομό των «άθλιων γηρατειών». Το «γήρασμα του σώματος και της μορφής» (βλ. Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ. Χ [1921]) αποτέλεσε για τον Κ. Καβάφη έναν από τους μεγαλύτερους φόβους του και μεγάλη πηγή μελαγχολίας και θλίψης. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος και ο Τ. Μαλάνος ισχυρίζονται ότι ο ποιητής μετανιώνει που εμπιστευόταν την «Φρόνησι» που του έλεγε ότι έχει ακόμη χρόνο για κορυφαία βιώματα και γι' αυτό θυσίαζε χαρές και ανέβαλλε εμπειρίες που θα του εμπλούτιζαν τα νεανικά του χρόνια (Πιερής, 1999· Μαλάνος, 1992: 85):

Και μες των άθλιων γηρατειών την καταφρόνια

σκέπτεται πόσο λίγο χάρηκε τα χρόνια

που είχε και δύναμι, και λόγο, κ' εμορφιά.

Σε προσωπικά του σχόλια του Καβάφη για το ποίημα «Ένας γέρος», που επισημαίνει η Diana Haas, αναφέρεται χαρακτηριστικά η απογοήτευσή του ποιητή για τον τρόπο

αντιμετώπισης των μεγαλύτερων αντρών στην κοινωνία εν συγκρίσει με τους νέους μεν άπειρους δε άντρες (Σαββίδης et al., 1983: 92-93):

……

«Καταφρόνεια σαν έχουν καμμιά επιθυμία και θέλ[ουν] να την ε[κ]πλ[ηρώσουν] κά[νοντας] τους πιο νέ[ους] και δεν το κατορθώνουν, μοιάζουν σαν να βάζουν μάσκα κ' εξευτελίζονται.

……

Κάποτε θα θέλει να πάει να βρει μέρ[ος] να πει την αγανάκτησι του ή την πεποίθησί του επί κοινών πρ[αγμάτων] αλλά οι ασθ[ένεια] του γήρ[ατος] τον εμποδίζει, άλλοτε, σαν η υγεία του τον επιτρέπει να πάη, ξέρει ότι οι δρώντες είν[αι] ως επί το πλείστον νέ[οι] ή μεσόκοποι με τους οπ[οίους] δεν μπορεί να συγχρωτισθή εύκολα, και τους οποίους δεν συχνάζει και δεν μπορεί να σ[υχνάζει] κ' έτσι δεν είναι εις θέσιν να γν[ωρίζει] όχι πλέον το τί θα τους πει, αλλά το επίσης ουσιώδες, πως πρ[έπει] να το πή διά να καταλάβουν ή διά να τους γίνη αρεστόν και καταληπτόν.

Ο νέ[ος], αδικ[ούμενος] ή πιεζόμενος, λέγ[ει] λόγ[ια] και φοβερίζει πρ[άγματα] τα οπ[οία] συχνά δεν σκοπεύη διόλου να εκτελ[έση] αλλά τα οπ[οία] λαμβάνονται υπ' όψιν, κι ούτω ικανοποιείται, διότι τέλος είν[αι] λόγ[ια] και πρ[άγματα] δυν[ατά] και πιθ[ανά] εκτελέσεως. Ενώ ο γέρ[ος], του οπ[οίου] η αδυν[αμία] είν[αι] γν[ωστή], στερ[είται] αυτής της ουσιώδους, της ουσιωδεστάστης ικ[ανό] ποι[ήσεως] διά[λόγων]».

Πιο αναλυτικά, ο ποιητής διατυπώνει ότι είναι «καταφρόνια» για τους ώριμους άντρες να επιθυμούν να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες τους προσποιούμενοι τους νέους. Το να υποκρίνονται και να προσπαθούν να πείσουν τους εαυτούς τους για κάτι που δεν ισχύει είναι σαν να φοράνε μάσκα και να εξευτελίζονται. Επίσης, είναι της άποψης ότι όταν ένας «γέρος» έχει την ανάγκη να διαμαρτυρηθεί για κάτι ή να εκφράσει μια γνώμη πάνω στα κοινά συμβαίνουν δύο τινά: είτε δεν του το επιτρέπει το ταλαιπωρημένο και αδύναμο σώμα του, είτε (όταν δεν συντρέχει λόγος υγείας) αποφασίζει να μην εκφραστεί ανοιχτά ούτως ή άλλως, διότι αφενός νιώθει παρείσακτος σε παρέες νεαρών αντρών και αφετέρου φοβάται τον χλευασμό. Ο νέος άνθρωπος μπορεί να διατυπώνει λόγια που μπορεί να μην υλοποιηθούν ποτέ, αλλά λόγω του νεαρού της ηλικίας του και του εφικτού έστω της πραγματοποίησης των λόγων του λαμβάνεται αρκετές φορές σοβαρά υπ' όψιν (Σαββίδης et al., 1983).

Στα «Ζωγραφισμένα», εν συνεχεία, ο ποιητής επανέρχεται στον τρόπο με τον οποίο επηρεάζεται η αισθητική ματιά του ανθρώπου από τη δύναμη που του ασκεί η τέχνη (Κουτσογιάννη, 2011). Παρόλο, όμως, που έχει γίνει έκδηλη πλέον η ανάγκη του Κ. Καβάφη να ανοιχτεί μέσα από τα ποιήματά του αναφορικά με θέματα της σεξουαλικότητάς του, κάτι που αποδεικνύεται μέσα από την κυκλοφορία δεκατριών ποιημάτων το 1917 με πρωταγωνιστές νεαρούς άντρες, εκείνος σε ορισμένες περιπτώσεις εμφανίζεται εκδηλωτικά ανέτοιμος. Η ψυχολογική-συναισθηματική ανετοιμότητά του αυτή, βέβαια, σταδιακά στην πορεία θα αρθεί, όχι όμως εντελώς.

Όταν, επί παραδείγματι, αναφέρεται σε τρίτο πρόσωπο και διηγείται μια προσωπική ιστορία μέσα από το στόμα ενός ιστορικού ατόμου ή ενός επινενοημένου άντρα εκφράζεται με μεγαλύτερη άνεση ως προς τα ερωτικά του πάθη. Όταν, από την άλλη, χρησιμοποιεί το πρώτο ενικό πρόσωπο στα ποιήματά του και αυτά αποκτούν ξεκάθαρα άμεσο και υποκειμενικό χαρακτήρα, τότε αποφεύγει να αποκαλύψει όλα όσα θα πλήρωναν την αναγνωστική περιέργεια.

Αρνείται να προσωποποιήσει στο ποίημα «Ηδονή» (1917) ο Καβάφης τους έρωτες της ρουτίνας, αλλά προτιμά να μιλά γενικά και αντικειμενικά. Παρουσιάζεται να «διχάζεται» κλασικά ανάμεσα στην αποκάλυψη και την απόκρυψη. Εκεί που ο αναγνώστης νομίζει ότι ήρθε η ώρα για τη σεξουαλική του απελευθέρωση, εκεί ο ποιητής επιλέγει για άλλη μια φορά τον υπαινιγμό για να διατηρήσει κρυφό τον ερωτισμό του. Υπάρχει, φυσικά, και η εξήγηση ότι ο λόγος που έδειχνε την προτίμηση του σε αυτό το διφορούμενο και υπαινικτικό τρόπο έκφρασης ήταν επειδή ήθελε να απευθύνεται η ποίηση του στις ερωτικές ανησυχίες τόσο ομοφυλόφιλων όσο και ετεροφυλόφιλων κοινών (Μαλάνος, 1992).

Συγκεκριμενοποιώντας, στο ποίημα «Γκρίζα» (1917) ο ποιητής γράφει με τέτοιο τρόπο που είναι πολύ δύσκολο για τον αναγνώστη να αναγνωρίσει το φύλο του ποιητικού αντικειμένου. Το εν λόγω ποίημα αποτελεί μια προσωπική αναπόληση ενός ατόμου που ξεχώριζε για τα ιδιαίτερα «γκρίζα» του μάτια. Ο διφορούμενος τρόπος έκφρασης ως προς το φύλο του ατόμου που νοσταλγεί ο Καβάφης αναδεικνύεται μέσα από δύο αντιφατικά μεταξύ τους στοιχεία. Το πρώτο είναι ότι αιτία του εξαναγκασμένου χωρισμού των συντρόφων αποτέλεσε η αναχώρηση του ποιητικού αντικειμένου για τη Σμύρνη «για να εργασθεί εκεί», πράγμα που υποδηλώνει ότι μιλάει για κάποια ανδρική φιγούρα, αν αναλογιστεί κανείς ότι η πλειονότητα των γυναικών δεν εργαζόταν εκείνη την εποχή (Μαλάνος, 1992). Το δεύτερο στοιχείο είναι ότι ο ποιητής αναρωτιέται μήπως «ασχήμισαν» τα γκρίζα μάτια και το όμορφο πρόσωπο, κάτι που θα μπορούσε κάλλιστα να σημαίνει ότι γυναίκα του απασχολούσε το μυαλό, εφόσον ως γνωστόν είναι εμφανέστερη στις γυναίκες η φθορά του προσώπου με την πάροδο των χρόνων (Μαλάνος, 1992: 91):

……

Για έναν μήνα αγαπηθήκαμε.

Έπειτα έφυγε, θαρρώ στην Σμύρνη,

για να εργασθεί εκεί, και πια δεν ιδωθήκαμε.

Θ' ασχήμισαν — αν ζει — τα γκρίζα μάτια·

θα χάλασε τ' ωραίο πρόσωπο.

... ...

Στα «Γκρίζα» ο ποιητής πιθανότατα στοχεύει στο να διατηρηθούν με τη βοήθεια της μνήμης αναλλοίωτες τόσο οι ερωτικές στιγμές του όσο και η ωραιότητα των γκρίζων ματιών μέσα από το πάγωμα του χρόνου. Το ποίημα αυτό είναι αντιπροσωπευτικό της συλλογής εκείνης στην οποία συναντάται το μοτίβο κατά το οποίο η ομορφιά του ανδρικού σώματος παγιώνεται είτε μέσα από τον θάνατο (τον γλυκό νεανικό θάνατο που αγκαλιάζει την σάρκα στην οποία δεν έχουν παρουσιαστεί σημάδια γήρατος) είτε μέσα από την ελαχιστοποίηση του σχολιασμού γύρω από αυτήν κατά την πάροδο του χρόνου (Κουτσογιάννη, 2011). Ο Δ. Νικολαρεΐζης με αφορμή το ποίημα «Γκρίζα» (1917) υποστηρίζει ότι με το πέρας της διήγησης του «βραχύβιου ερωτικού δεσμού», ο ποιητής απευθύνει έκκληση στην μνήμη να διατηρήσει τα μάτια του ερωτικού αντικειμένου ανέπαφα στην πάροδο του χρόνου, διότι χάρη σ' αυτά θα καταφέρει να σφραγίσει αναλλοίωτη στο μυαλό του την ηδονική εμπειρία με το άτομο ακαθορίστου φύλου που έρχεται στο επίκεντρο της εν λόγω ποιητικής δημιουργίας (Πιερής, 1999).

Χαρακτηριστικό για την ερωτική του εκδήλωση είναι και το ποίημα «Το διπλανό τραπέζι» (1918). Ο ποιητής φαντασιώνεται το ερωτικό αντικείμενο του πόθου του δίχως τα περιττά ενδύματα της ντροπής. Το νοερό γδύσιμο μέσα στο οποίο το έχει υποβάλλει εκφράζει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τον ακάθαρτο καημό του αναφορικά με την απραγματοποίητη ερωτική πράξη (Σαββίδης et al., 1983).

Α τώρα, να, που κάθησε στο διπλανό τραπέζι

γνωρίζω κάθε κίνησι που κάμνει —

κι απ' τα ρούχα κάτω γυμνά τ' αγαπημένα μέλη ξαναβλέπω.

Φυσικά, καλό θα ήταν να μην παραλειφθεί το ότι στο «διπλανό τραπέζι» ο ποιητής για ακόμη μία φορά δεν ξεκαθαρίζει εάν το πρόσωπο που του είλξε το ενδιαφέρον στο καζίνο ήταν άνδρας ή γυναίκα. Η εσκεμμένη απόκρυψη του φύλου ατόμων με τα οποία μοιράστηκε ερωτικές στιγμές γίνεται και στα ποιήματα «Να μείνει» (1919) και «Ο ήλιος του απογεύματος» (1919).

Στην πορεία, όπως προαναφέρθηκε, ο Καβάφης αποκτά μια εκδηλωτική άνεση όταν γράφει στο πρώτο ενικό πρόσωπο. Ποιήματα όπως τα «Έτσι πολύ ατένισα» (1917), «Μέρες του 1903» (1917), «Η προθήκη του Καπνοπωλείου» (1917), «Καισαρίων» (1917) και «Του πλοίου» (1919) έρχονται να τεκμηριώσουν την ανωτέρω άποψη (Μαλάνος, 1992).

Αρχικά, το ποίημα «Έτσι πολύ ατένισα» (1917) έχει όλα εκείνα τα στοιχεία που παραπέμπουν στα καβαφικά στερεότυπα του έρωτα και της ωραιότητας που εξυμνούνται από τον ποιητή (Κουτσογιάννη, 2011). Πέρα όμως από τον εγκωμιασμό γύρω από την

ωραιότητα ενός γυμνού σώματος, ο ποιητής μέσα από αυτό το ποίημα γνωστοποιεί κάτι παραπάνω για τις σεξουαλικές προτιμήσεις του. Οι παρατηρητικοί αναγνώστες του σύντομα θα διαπιστώσουν ότι τα αχτένιστα μαλλιά που «πέφτουν λίγο, επάνω στ' άσπρα μέτωπα» τους κατευθύνουν σε κάποια ανδρική φιγούρα (Μαλάνος,1992: 92):

... ...

Μαλλιά σαν από αγάλματα ελληνικά παρμένα·

πάντα έμορφα, κι αχτένιστα σαν είναι,

και πέφτουν, λίγο, επάνω στ' άσπρα μέτωπα

... ...

Μάλιστα, αν αναλογιστεί κανείς ότι οι κόρες που χρονολογούνται γύρω στον έβδομο με πέμπτο αιώνα π.Χ, εμφανίζονται με επιμελημένα, μακριά και καλοχτενισμένα μαλλιά, συνειδητοποιεί ότι η περιγραφή των χαρακτηριστικών του προσώπου και ορισμένων άλλων εξωτερικών γνωρισμάτων αρμόζει καλύτερα στην ανδρική αρχαιοελληνική ομορφιά.

Εν συνεχεία, στο ποίημα «Μέρες του 1903» (1917) γίνεται λόγος για κάποια «ποιητικά μάτια» και ένα «χλωμό πρόσωπο», ένα πρόσωπο δηλαδή άβαφο και απεριποίητο, κατά πάσα πιθανότητα ανδρικό. «Το «Μέρες του 1903», θα έλεγε κανείς, ότι γράφτηκε για να μας αφαιρέσει ακόμη κι αυτήν ακόμη τη λίγη αβεβαιότητα» (Μαλάνος, 1992: 92). Επίσης, «Η Προθήκη του καπνοπωλείου» (1917) αποτελεί ένα ποίημα αντικειμενικά περιγραφικό, εφόσον ο ποιητής μιλά για άλλη μια φορά στο τρίτο ενικό πρόσωπο. Αξιοσημείωτο είναι, ακόμη, το γεγονός ότι ο Καβάφης επέλεξε να αλλάξει τον τίτλο του ποιήματός του από «Το κλεισμένο αμάξι», που εστιάζει στο τώρα της ερωτικής πράξης, στην «Προθήκη του καπνοπωλείου» που χρονικά και χωρικά μας παραπέμπει στο προστάδιο της επικείμενης συνεύρεσης (Κουτσογιάννη, 2011). Επίσης, ο Τίμος Μαλάνος μας πληροφορεί ότι σε παλαιότερη εκδοχή του ποιήματος που δεν συναντάται στα «Άπαντα» του ποιητή, υπάρχει και ο στίχος «του παράνομου πάθους των η εμορφιά» μέσα από τον οποίο ο Καβάφης φέρεται να ενστερνίζεται και να επικροτεί την «παράνομη» φύση του ομοερωτικού ουσιαστικά πάθους (Μαλάνος, 1992).

Καλό είναι, ακολούθως, να σημειωθεί ότι. ενδεχομένως να μην αρέσει στον ποιητή απλώς η μορφή του Καισαρίωνα στο ομότιτλο ποίημα όπως ο ίδιος τη φαντάζεται αλλά να βλέπει στο πρόσωπο του έναν ιδανικό εραστή που του διεγείρει τις αισθήσεις και του ξυπνά τα πιο μύχια πάθη (Σαββίδης et al., 1983: 140):

... ...

Και τόσο πλήρως σε φαντάσθηκα,

που χθες την νύχτα αργά, σαν έσβυνεν

η λάμπα μου —άφισα επίτηδες να σβύνει—

εθάρρεψα που μπήκες μες στην κάμαρά μου,

με φάνηκε που εμπρός μου στάθηκες·

... ...

Επιπροσθέτως, στο ποίημα «Του πλοίου» (1919) ο ποιητής μαζί με την παράθεση των στοιχείων εκείνων που τον γοήτευσαν στο άτομο που αναφέρεται, μας δίνει και το γένος των επιθέτων του. Το γένος είναι αρσενικό («έμορφος», «αισθητικός»), που σημαίνει πλέον ότι έχει περάσει στη φάση εκείνη που δεν θεωρεί τόσο ενοχοποιημένη σε σχέση με παλιότερα την παραδοχή των σεξουαλικών του προτιμήσεων. Διαπιστώνεται, ακόμη, ότι ενώ σε άλλα ποιήματα έκανε λόγο για τη σαρκική απόλαυση και τη σωματική ηδονή, τα βιώματα «του πλοίου» περιορίζονται σε μια εξομολόγηση συναισθηματικού αυτή τη φορά τύπου (Μαλάνος, 1992).

Παρά ταύτα, το γεγονός ότι επιλέγει να κάνει την αποκάλυψη του φύλου του ερωτικού του συντρόφου μέσα από ένα συναισθηματικό ποίημα μπορεί ενδεχομένως να σχετίζεται αφενός με την παροχή δικαιώματος στους αναγνώστες να κάνουν την ταύτιση μεταξύ αυτού και των υπόλοιπων φανταστικών ποιητικών υποκειμένων και αφετέρου με την επιθυμία του να αποδείξει όχι απλώς την «τεχνικότητα» (σε ότι αφορά δηλαδή το σεξ) της ομοφυλοφιλίας του αλλά και τη προτίμηση του να σχετίζεται συναισθηματικά με άντρες:

... ...

Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός,

κι αυτό εφώτιζε την έκφρασί του.

Πιο έμορφος με φανερώνεται

τώρα που η ψυχή μου τον ανακαλεί, απ' τον Καιρό.

... ...

Αξιοσημείωτα θα μπορούσαν να θεωρηθούν δυο χαρακτηριστικά ανέκδοτα σημειώματα του Κ. Καβάφη, προερχόμενα από το Αρχείο Καβάφη που τεκμηριώνουν κι αυτά με τη σειρά τους το μυσταγωγικό και ιεροτελεστικό - θα μπορούσαμε να πούμε - χαρακτήρα που είχε προσλάβει η ηδονή και η ερωτική εμπειρία εν γένει για τον ποιητή. Στο ένα εκ των δύο μνημονεύεται ο Baidelaire (1821-1867), ο «καταραμένος» ποιητής που υπηρέτησε τα κινήματα του ρομαντισμού και του αισθητισμού (Σαββίδης et al., 1983: 142):

[...] *«Και με φαίνεται ότι ο Baudelaire ήταν κλεισμένος μέσα σε πολύ στενό κύκλο ηδονής. Χτες τη νύχτα αίφνης· ή την παρελθούσα Τετάρτη· και τόσες άλλες φορές, έζησα, κ' έπραξα, και φαντάστηκα, και σιωπηλά ερύθμισα πιο παράξενες απολαύσεις.»*

Ο Καβάφης ισχυρίζεται, λοιπόν, ότι ο Baudelaire «ήταν κλεισμένος μέσα σε πολύ στενό κύκλο ηδονής». Στη βάση τους, βέβαια, οι δύο λογοτέχνες διέφεραν, καθώς στο πρόσωπο του Baudelaire έβλεπε κανείς τον ακούραστο ταξιδιώτη του ονείρου και της φαντασίας, ενώ ο Καβάφης φανερά συμφιλιωμένος με την παθητικότητα του, αποδεχόταν το πεπρωμένο του (Άγρας, 1980). Παρά ταύτα, ο Αλεξανδρινός ποιητής μπορούσε να τον συναισθανθεί, διότι υπήρχαν φορές που ένιωθε τη δυναμική ασυνήθιστων απολαύσεων.

Στο άλλο ανέκδοτό σημείωμα διατυπώνει ότι οι σκέψεις που περιστρέφονται γύρω από τη λαγνεία έχουν αποτελέσει πηγή έμπνευσης για κορυφαία φιλολογικά έργα. Είναι τόσο δυνατός και άρρηκτος ο δεσμός μεταξύ μιας ηδονικής εμπειρίας και του λόγου στον οποίο αυτή μετουσιώνεται, ούτως ώστε αν επιδιώξει μετά από καιρό ο λογοτέχνης να ξαναδιαβάσει και να διορθώσει κάποιο σημείο του έργου του, δεν τα καταφέρνει διότι νιώθει ότι θα αλλοιώσει την αλήθεια της στιγμής που και η μνήμη αυτή «γίνεται ούτω ως color-blind δι' ένα μέρος του έργου του» (Σαββίδης et al., 1983: 142).

Κλείνοντας με την ανάλυση και της δεύτερης εκδηλωτικής φάσης από την οποία πέρασε η καβαφική ποιητική, θα λέγαμε ότι η εξομολογητική διάθεση, τα φανταστικά και ιστορικά πρόσωπα, τα σκηνικά της αρχαιότητας, οι εφηβικές αντρικές φιγούρες, η ειδική λειτουργία του φωτισμού, τα απόμερα και σκοτεινά μέρη, η κάμαρη και η τριτοπρόσωπη και εν τέλει πρωτοπρόσωπη αφήγηση των ηδονικών και ερωτικών στιγμών του ποιητή αποτέλεσαν σήματα κατατεθέντα της εν λόγω περιόδου.

Η τρίτη και τελευταία εκδηλωτική περίοδος του ποιητή είναι η λεγόμενη «ψευτοαντικειμενική», σύμφωνα με τον Τίμο Μαλάνο. Χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της ωριμότερης πλέον περιόδου είναι ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί αρκετές από τις μεθόδους της προηγούμενης περιόδου με τη διαφορά ότι εκφράζεται πλέον ρεαλιστικότερα και με μεγαλύτερη ευθύτητα και ειλικρίνεια αναφορικά με τη σεξουαλικότητά του. Χρονικά τοποθετούμαστε στη μεσοπολεμική περίοδο. Οι ηθική των ανθρώπων αποκτά ευελιξία και δεν συναντώνται συχνά πλέον φαινόμενα φόβου έκφρασης και λογοκρισίας. Οι αξίες και τα ιδανικά του Α' Παγκόσμιου Πολέμου (1914-1918) θεωρούνται πλέον παρωχημένα Οι γυναίκες αποκτούν φωνή μέσα από τους αγώνες τους σε ό,τι αφορά τα κοινωνικά και πολιτικά τεκταινόμενα, αλλά υφίστανται, χωρίς να το συνειδητοποιήσουν εντελώς, τους αισθητικούς νόμους της εποχής και παρουσιάζονται έκδηλα επηρεασμένες από την ομοφυλοφιλία (Μαλάνος, 1992).

Σε αυτή τη βάση, λοιπόν, ο Καβάφης αισθάνεται πλέον την ανάγκη να εκφραστεί πιο ανοιχτά κι ελεύθερα, αφήνοντας λίγο στην άκρη τις σκέψεις περί κοινωνικής κατακραυγής και κακόβουλης κριτικής που θα μπορούσε να υποστεί. Παρόλο που εξακολουθεί να μιλάει μέσα από το σύνηθες για τα ηδονικά του ποιήματα τρίτο ενικό πρόσωπο, δεν διστάζει να μοιραστεί με το αναγνωστικό του κοινό ένα μεγαλύτερο μέρος της ερωτικής του αλήθειας. Το ποίημα «Εν απογνώσει» (1923) μιλά για τα συναισθήματα που ένιωσε το ποιητικό υποκείμενο όταν τον εγκατέλειψε ο εραστής του μπροστά στο φόβο ενός επικείμενου εξευτελισμού και στιγματισμού. Σκέφτηκε εγωιστικά ο εραστής του ποιητή, διότι ενδεχομένως έκρινε ότι δεν γινόταν να διατηρηθεί κρυφή για μεγαλύτερο διάστημα η άνομη σχέση τους. Ωστόσο, ο ποιητής θλίβεται γι' αυτή την εξέλιξη, αφού όπως λέει «τον έχασ' εντελώς» και «στα χείλη άλλων τα χείλη του ζητεί» (Μαλάνος, 1992: 99):

……

Τον έχασ' εντελώς, σαν να μη υπήρχε καν.

Γιατί ήθελε —είπ' εκείνος— ήθελε να σωθεί

απ' την στιγματισμένη, την νοσηρά ηδονή·

απ' την στιγματισμένη, του αίσχους ηδονή.

Ήταν καιρός ακόμη— ως είπε— να σωθεί.

……

Τον απόλυτο εξευτελισμό μέσα από την εκδήλωση των ερωτικών του πόθων ο ποιητής ισχυρίζεται ότι βιώνει μέσα από το ποίημα «Μέρες του 1896» (1927). Το ποίημα κατά τη Marguerite Yourcenar αποτελεί ένα ασυνήθιστο κράμα «αυστηρότητας και υπερβολής» που εκδηλώνεται σε ένα γενικότερο κλίμα πικρίας (Πιερής, 1999). Μέσα σε μία κοινωνία «σεμνότυφη», που δεν είναι έτοιμη να δεχτεί όλη την αλήθεια του ποιητή, εκείνος νιώθει ότι «εξευτελίσθη πλήρως». Το ποίημα μοιάζει να έχει απολογητική διάθεση, καθώς ο ποιητής διευκρινίζει ότι δεν φταίει ουσιαστικά για τις ερωτικές του επιλογές, αλλά αντιθέτως πρόκειται για μια ερωτική ροπή της οποίας η αιτία είναι «έμφυτη». Ο διασυρμός του είχε ως αποτέλεσμα να πληγεί ο ίδιος τόσο σε οικονομικό («έχασε βαθμηδόν το λιγοστό του χρήμα») όσο και σε ατομικό και κοινωνικό επίπεδο («έχασε βαθμηδόν … και την υπόληψί του») (Μαλάνος, 1992: 100):

Εξευτελίσθη πλήρως. Μια ερωτική ροπή του

λίαν απαγορευμένη και περιφρονημένη

(έμφυτη μολοντούτο) υπήρξεν η αιτία:

ήταν η κοινωνία σεμνότυφη πολύ.

Έχασε βαθμηδόν το λιγοστό του χρήμα·

κατόπι τη σειρά, και την υπόληψί του.

... ...

Παρά ταύτα, επειδή άλλωστε είναι πολύ επώδυνο και ψυχοφθόρο να νιώθει κανείς παρείσακτος και ηθικά διαβρωμένος χωρίς να φταίει, γίνεται αντιληπτό ότι για να επιβιώσει πρέπει να κάνει σκέψεις που προσδίδουν στην διαφορετικότητά του κάτι το άμεμπτο και το ξεχωριστό, κάτι που δεν έχουν οι υπόλοιποι «σεξουαλικώς φυσιολογικοί» εν προκειμένω. Καταλήγει, επομένως στο εξής συμπέρασμα ο ποιητής: μπροστά στον εξευμενισμό της θεότητας της Ποιήσεως και στην ικανοποίηση των σωματικών του ηδονών είναι μικρή και ασήμαντη η θυσία της αξιοπρέπειας και του κύρους του (Μαλάνος, 1992: 100):

... ...

Μια άποψις άλλη υπάρχει που αν ιδωθεί από αυτήν

φαντάζει, συμπαθής· φαντάζει, απλό και γνήσιο

του έρωτος παιδί, που άνω απ' την τιμή,

και την υπόληψί του έθεσε ανεξετάστως

της καθαρής σαρκός του την καθαρή ηδονή.

... ...

Το εν λόγω ποίημα αποτελεί όπως και «Τα επικίνδυνα» (1911) μία προέκταση του ποιήματος «Τείχη» (1897). Στις «Μέρες του1896» (1927) ο Καβάφης συγκεκριμενοποιεί τι εννοούσε λέγοντας «τείχη». Τα «τείχη» μέσα στα οποία αισθανόταν εγκλωβισμένος είναι η «σεμνότυφη κοινωνία» με τις άτυπες αλλά επώδυνες απαγορεύσεις της (Μαλάνος, 1992: 100). Πληγώνεται πολύ στη σκέψη ότι πρέπει να βρεθεί ιδεολογικά αντιμέτωπός της, αλλά δεν είναι και ο άνθρωπος εκείνος που του αρέσει να ζει με το αν. Από το παραπάνω απόσπασμα, ειδικότερα, φαίνεται ότι ο ποιητής προτιμά να ζει έντονα και ριψοκίνδυνα παρά να μετανιώνει για πράγματα που δεν κατόρθωσε να υλοποιήσει.

Σε αυτό το σημείο ολοκληρώνεται η πορεία της εκδήλωσης του ερωτικού ενστίκτου του Καβάφη μέσα από την ποιητική του από το 1897 μέχρι το 1933 που βασίζεται κατά κύριο λόγο στις μελέτες του Τίμου Μαλάνου. Είδαμε ότι ο Αλεξανδρινός ποιητής πέρασε από διάφορα στάδια εξωτερίκευσης των σεξουαλικών του προτιμήσεων, τα οποία επεσήμαναν και άλλοι μελετητές όπως ο Δ. Μαρωνίτης, ο Μ. Πιερής, η Diana Haas και ο Γ. Π. Σαββίδης μέσα από σχολιασμούς γύρω από τα ποιήματα ή τα χειρόγραφα σημειώματα του ποιητή. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι πλουσιότερη σε επίπεδο βιωμάτων και έμπνευσης από τον Καβάφη άνθρωπο και τον Καβάφη ποιητή

αναδείχθηκε η «πλάγια» (κατά Τ. Μαλάνο) ή συμβολιστική και μέρος της ρεαλιστικής περιόδου (κατά τον Μ. Πιερή και τον Δ. Μαρωνίτη).

Συμπεράσματα

Οι συζητήσεις γύρω από τα δικαιώματα των ομοφυλόφιλων άρχισαν να πολλαπλασιάζονται από τότε που έχοντας πλέον οι γκέι κοινότητες αποκτήσει φωνή ξεκίνησαν να διαμαρτύρονται ανοιχτά εναντίον του ρατσισμού και των ομοφοβικών συμπεριφορών που γίνονταν δέκτες.

Τα τελευταία τριάντα χρόνια, λοιπόν, τόσο τα Μ.Μ.Ε όσο και το κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι δείχνει να αποκτά σταδιακά μια ολοένα ελαστικότερη και ανθρωπιστικότερη αντιμετώπιση προς αυτά τα άτομα, εξέλιξη που εν πολλοίς, φυσικά, οφείλεται στους αγώνες τους ενάντια στην περιφρόνηση, τον εξευτελισμό και την καταπάτηση των δικαιωμάτων τους. Την ίδια στιγμή, βέβαια, στον αντίποδα των διακείμενων θετικώς προς τους ομοφυλόφιλους υπάρχει μια αρκετά μεγάλη μερίδα πολιτών που εκφράζει την ανησυχία της για μια διαρκώς διαιωνιζόμενη «μόδα» της εποχής μας, φοβούμενη μήπως ο ομοερωτικός «ιός» μολύνει κάποιο μέλος της οικογένειάς της και η κατάσταση του εξελιχθεί σε μη αναστρέψιμη.

Τα ομοφυλοφιλικά ένστικτα δεν προκύπτουν εκ του μηδενός και σπάνια βασίζονται σε μια προσωπική απόλυτα συνειδητή επιλογή, συναφή με την επιλογή της επιστημονικής κατεύθυνσης ή της επαγγελματικής προοπτικής που κάνει κανείς. Έχει καταστεί ξεκάθαρο μέσα από σχολιασμούς τόσο σε θέματα που άπτονται των βιωμάτων των ομοφυλοφίλων όσο και στην προσέγγιση της καβαφικής ερωτικής οπτικής ότι η ομοφυλοφιλία προκύπτει με την ίδια ακριβώς φυσικότητα όπως και στα ετεροφυλόφυλα άτομα και μάλιστα εκδηλώνεται από εφηβική πολλές φορές ηλικία. Με τον ίδιο τρόπο που το ετεροφυλόφιλο σώμα διεγείρεται από ένα σώμα διαφορετικού φύλου και το αποζητά για να βιώσει την επιθυμητή ηδονή έτσι και το ομοφυλόφιλο σώμα έχει ανάγκη από την ερωτική επαφή με ένα σώμα του ίδιου φύλου.

Το σώμα που υπεραπλουστευτικά «ετικετοποιούμε» ως ετεροφυλόφιλο ή ομοφυλόφιλο, φυσιολογικό ή ανώμαλο, ηθικό ή ανήθικο δεν είναι τίποτα άλλο από το πεδίο στο οποίο εγγράφονται οι σεξουαλικές προτιμήσεις αλλά και οι κυρίαρχοι κοινωνικοί Λόγοι που κανονικοποιούν πολλές φορές τον ερωτικό πόθο. Στην παρούσα εργασία γίνεται λόγος περί ανδρισμών, δηλαδή πολλών και ποικίλλων ερωτικών αποχρώσεων που μεσολαβούν ανάμεσα στο λευκό της ασεξουαλικότητας και το μαύρο της σεξουαλικότητας. Η σεξουαλικότητα είναι πολύπτυχη, γι΄ αυτό και δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι στη διαμόρφωση της συμμετέχουν μόνο βιολογικοί, μόνο κοινωνικοί ή μόνο ψυχολογικοί παράγοντες. Πρόκειται για μια πολυπαραγοντική πλευρά της ανθρώπινης ψυχολογίας που εξεταζόμενη από τον μελετητή ως ένα πολυπρισματικό διεπιστημονικό μοντέλο, συνειδητοποιείται ότι και οι παραγόμενες σεξουαλικές συμπεριφορές δεν γίνεται να είναι ομοιογενείς από τη στιγμή που γίνεται λόγος για μια ρευστή ανθρώπινη ύπαρξη με ένα φθαρτό σώμα και μια ευμετάβλητη ψυχοσύνθεση,

στην οποία οι διάφορες παράμετροι της ιδιωτικής ή δημόσιας ζωής επιδρούν διαφορετικά στον καθένα μας.

Δεν αρκεί, όμως, απλώς μια πιο ευνοϊκή στάση ανθρώπων της κοινωνικής και πολιτικής σφαίρας απέναντι στις ομοφυλόφιλες κοινότητες για να ικανοποιηθούν τα αιτήματα των τελευταίων. Από όσα διαβάστηκαν κρίνεται αδήριτη η ανάγκη να ληφθούν σοβαρά και αξιόπιστα μέτρα από όλα τα επίπεδα της κοινωνικής ζωής ξεκινώντας από αυτό της παιδείας με προγράμματα και εκστρατείες ενημέρωσης στα σχολεία προκειμένου να εξαλειφθεί το κοινωνικό στίγμα των ομοφυλοφίλων, υπηρεσίες ψυχολογικής υποστήριξης στους ανθρώπους που αδυνατούν να συμφιλιωθούν άμεσα με τη σεξουαλική τους ταυτότητα και ένας ευρύς και ανοιχτός πολιτικός διάλογος με στόχο την νομοθετική υπεράσπιση των δικαιωμάτων ολόκληρης της Λ.Ο.Α.Τ κοινότητας.

Τώρα σε ό,τι αφορά την σταδιακή εκδήλωση του καβαφικού ερωτικού ενστίκτου και την περιβόητη καβαφική ηδονή η προσέγγιση που ακολουθήθηκε προέβαλλε περισσότερο την επαναστατικότητα της καβαφικής ερωτικής οπτικής σε μια εποχή γενικότερου φόβου και λογοκρισίας παρά έναν ποιητή που ενέμεινε σε έναν λανθάνοντα ομοερωτισμό πλαγίως εκδηλούμενο μέσα από τα διάφορα ποιητικά μοτίβα που μεταχειρίστηκε.

Το «ερωτικό - σεξουαλικό κατεστημένο» της εποχής του Καβάφη αντιλαμβανόταν τη συνουσία αποκλειστικά και μόνο ως διαδικασία σεξουαλικής και συναισθηματικής ένωσης μεταξύ ενός άντρα και μιας γυναίκας, ενώ οποιοσδήποτε απέκλινε από αυτή τη συμφωνία μεταξύ Θεού και ανθρώπων (διότι συχνά χρησιμοποιούνταν και θρησκευτικού περιεχομένου επιχειρήματα), θεωρείτο ανώμαλος, ανήθικος και στην καλύτερη περίπτωση έπρεπε να επιλέξει το δρόμο της απομόνωσης. Για τους ανθρώπους αυτούς ο ομοφυλόφιλος άπαξ αποκαλυπτόταν αποτίνασσε θεληματικά από πάνω του κοινωνικό κύρος, επιφάνεια, ιδεολογικό υπόβαθρο και οτιδήποτε εν πάσει περιπτώσει τον καθιστά αξιόλογο άνθρωπο. Αδυνατούσαν πολλοί να διανοηθούν ότι όταν κάποιος είναι ομοφυλόφιλος μπορεί να εξελίσσεται σε ακαδημαϊκό, επαγγελματικό ή κοινωνικό επίπεδο, διότι είχαν την εντύπωση πως από τη στιγμή που κάποιος έχει αυτή την ερωτική «διαταραχή» (διότι κάλλιστα θα αποκαλούσαν έτσι την ομοφυλοφιλία) αποκλείεται να μην την εκδηλώνει και σε άλλα επίπεδα ζωής. Όταν η διαφορετικότητα αγκαλιάζεται με ανοχή και συμπάθεια η πρόοδος είναι εφικτή σε όλους τους τομείς της ζωής. Όταν, αντίθετα, δεν υπάρχει αποδοχή, ενώ διαιωνίζονται ρατσιστικές συμπεριφορές και υποτιμητικά - περιφρονητικά σχόλια, οι άνθρωποι που έχουν διαφορετικό σεξουαλικό προσανατολισμό αισθάνονται (όπως είναι εντελώς φυσιολογικό) ότι δεν ανήκουν πουθενά και συχνά αυτοτιμωρούνται.

Η αυθεντικότητα και η ανθεκτικότητα του καβαφικού ποιητικού έργου του Καβάφη αποδεικνύεται μέσα από τη συζήτηση και τις επεκτάσεις που γίνονται ακόμα και σήμερα

στα «Τείχη», τη στενόχωρη διάθεση των ανθρώπων που αντικρίζουν κατάματα τη φθορά του άλλοτε νεανικού και ηδονικού τους σώματος μέσα από τη «Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ», την αναπόληση των ηδονικών εμπειριών όπως μεταφέρεται μέσα από το ιεροτελεστικό ερωτικό κλίμα του «Μακρυά», το θαυμασμό της αλαβάστρινης σωματικής ομορφιάς των αγαλμάτων στο «Τυανεύς Γλύπτης» και λοιπά.

Ο Αλεξανδρινός ποιητής δεν μπορούσε να διανοηθεί την πρόοδο στην έκφραση ανεξάρτητα από την πρόοδο στη ζωή του. Κάπως κόντρα, λοιπόν, στη ρήση του Ιρλανδού λόγιου Όσκαρ Ουάιλντ που ισχυριζόταν ότι η ζωή μιμείται την τέχνη πολύ καλύτερα απ' ότι η τέχνη τη ζωή, ο Καβάφης έρχεται να αποδείξει ότι μέσα από την ίδια τη ζωή που έχει επιλέξει να κάνει μέσα στους κινδύνους και τις ηδονές της, δίνει το χρώμα που επιλέγει ο ίδιος στην τέχνη του και την καθιστά το προσωπικό του όπλο ενάντια στη λογοκρισία και τον «ακρωτηριασμό» της έκφρασης.

Ο Καβάφης, αυτός ο υπηρέτης του «Υψηλού της Ποιήσεως Κόσμου» έκανε τη σωματική του ηδονή το μέσο εκείνο που θα του εξασφάλιζε τελικά την πολυπόθητη ποιητική υστεροφημία και τα κατάφερε. Εμείς είμαστε πραγματικά έτοιμοι σε μια πλουραλιστική, παγκοσμιοποιημένη κοινωνία να αγκαλιάσουμε τις ποικίλες μορφές σεξουαλικότητας και να βρούμε τα μέσα εκείνα με τα οποία θα καταφέρουμε να παλέψουμε υπέρ της σεξουαλικής και διεμφυλικής ισοτιμίας;

Βιβλιογραφία - Αρθρογραφία

Ελληνόγλωσση

- Άγρας, Τ. (1980). Κριτικά: Καβάφης – Παλαμάς. Επιμέλεια: Κώστας Στεργιόπουλος. Αθήνα: Ερμής.

- Βασιλειάδη, Μ. (2008). Η μυθολογία του προλεταριακού έρωτα : Λαπαθιώτης και
Καβάφης. Philologie, Geschichte, Ideologien und Mentalitäten, Sprachwissenschaft. 10° Συνέδριο της Γερμανικής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο.

- Γιουρσενάρ, Μ. (1981). Κριτική παρουσίαση του Κ. Καβάφη. Μτφρ.: Γ. Π. Σαββίδης. Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Σπουδές Νεωτέρας Ελληνικής Φιλολογίας, Βιβλιοθήκη: Εκδόσεις Χατζηνικολή.

- Δάλλας, Γ., (1974). Ο Καβάφης και η καλλιτεχνική εμπειρία, από τη σκοπιά του Νέοι της Σιδώνος (400 μ.Χ.), Καβάφης και Ιστορία. Αθήνα: Ερμής, 87-191, στο συλλογικό τόμο Μ. Πιερής (Επιμ.). Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη, Επιλογή κριτικών κειμένων. (1999). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 307-319.

- Ζαχαριάδης, Γ. & Βραδέλης, Σ. (2008). Διπλή πρεμιέρα στους γκέι γάμους. http://www.lesbian.gr/scene.php?t=politics&id=94.

- Κουτσογιάννη, Σ. (2013). Οι θεματικές συλλογές 1905 – 1915 & 1916 – 1918 του Κ. Π. Καβάφη: Μια θεματική αιτιολόγηση (Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία). Φιλοσοφική σχολή: Τμήμα Φιλολογίας - Τομέας Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου, Θεσσαλονίκη.

- Κωνσταντίνος, Φ. Ν., Καψού, Μ., Επαμεινώνδα, Ε. (Επιμ.). (2014). Σεξουαλικότητες: Απόψεις, Μελέτες και Βιώματα στον Κυπριακό και Ελλαδικό χώρο. Αθήνα: Πολύχρωμος Πλανήτης.

- Λάζος, Γ. (1997). Η σεξουαλικότητα ως αξία στη σύγχρονη Ελλάδα. Αθήνα: Δελφίνι.

- Μαλάνος, Τ. (1992). Ο Καβάφης. Αθήνα: Δίφρος.

- Μιχοπούλου, Α. (2006). Φεμινιστική θεωρία και φεμνιστικό κίνημα στη μεταδιδακτορική Ελλάδα: Γόνιμες και άγονες συναντήσεις κατά τη

δεκαπενταετία 1974 – 1988. Ανακοίνωση στην Ευρωπαϊκή Συνάντηση «Γυναικείες σπουδές/σπουδές φύλου και γυναικεία κινήματα: διερευνώντας τις σχέσεις». Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα.

- Μπάτλερ, Τ. (2008). Σώματα με σημασία: Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο. Μτφρ.: Π. Μαρκέτου. Εισαγωγή – Επιστ. Επιμ: Α. Αθανασίου. Αθήνα: Εκκρεμές.

- Ουράνης, Κ. (1963). Ο σεξουαλισμός του Καβάφη. Α' Έκδοση: 1933. Νέα Εστία, 872, 1468–1474.
- Πιερής, Μ. (Επιμ.). (1999). Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη: Επιλογή κριτικών κειμένων. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

- Σαββίδης, Π. Γ., Μαρωνίτης, Ν. Δ., Haas, D., Πιερής, Μ., Δάλλας, Γ., Μοδινός, Π. (1983). Κύκλος Καβάφη. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών πολιτισμού και γενικής παιδείας, Ίδρυμα Σχολής Μωρα□τη.

- Σαββίδης, Π. Γ., (1993). Βασικά θέματα της ποίησης του Καβάφη, Αθήνα: Ίκαρος.

- Σαρεγιάννης, Α. Ι. (1964). Σχόλια στον Καβάφη. Αθήνα: Ίκαρος.

- Σεγκόπουλος, Α. (1963). Διάλεξις περί του ποιητικού έργου του Κ. Π. Καβάφη. Επιθεώρηση Τέχνης, 108, 614 – 621.

- Στεργιόπουλος Κ. (1980). Η ελληνική ποίηση. Τόμος: 4ος. Αθήνα: Σοκόλη.

- Στρατηγάκη, Μ. (2012). Το φύλο της κοινωνικής πολιτικής. Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Τσίρκας, Σ. (1958). Ο Καβάφης και η εποχή του. Αθήνα: Κέδρος.

- Φουκώ, Μ. (1982). Η δίψα της γνώσης. Μτφρ.: Γ. Ροζάκη. Στο Α. Σταύρου (Επιμ.), Η ιστορία της σεξουαλικότητας. (Τόμος: 1ος). Αθήνα: Ράππα.

- Φρόυντ, Σ. (1995). Η Ερμηνεία των ονείρων. Μτφρ.: Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Επίκουρος.

- Connell, W. R. (2006). Το κοινωνικό φύλο. Μτφρ: Ε. Κοτσυφά, Αθήνα: Επίκεντρο.

- Forster, M. E. (1919). The poetry of C. P. Cavafy, Athenaum Λονδίνου, 247-248, στο συλλογικό τόμο Μ. Πιερής (Επιμ.). Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη, Επιλογή κριτικών κειμένων. (1999). Μτφρ: Γ. Π. Σαββίδης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 57-60.

- Mario, V. (1958). Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Αθήνα: Οδυσσέας.

- Welzer – Lang, D., Μεϊδάνη, Α., Παπαθανασίου, Χ. (2004). Ισότητα των φύλων και αντιστάσεις των ανδρών στις αλλαγές. Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών. Τόμος: ΙΑ, 41, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 169-194.

Ξενόγλωσση

- Alexiou, M. (1983). Eroticism and Poetry. Journal of the Hellenic Diaspora 10 (Spring-Summer): 45-65.

- Bourdieu, P. (2001). Masculine Dominance. Cambridge: Polity Press.

- Braidotti, R. (2002). Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming. Cambridge: Polity Press.

- Brown, J. (1975). Iroquois women: An ethnohistoric note, in R. Rapp Reiter (ed.), Toward an Anthropology of Women, 235-251. Monthly. New York: Review Press.

- Butler, J. (1990). (2nd ed. 1999). Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge.

- Butler, J. (1997). Theories in Subjection: The Psychic Life of Power. Stanford: Stanford University.
- Butler, J. (2005). Giving an account to oneself. Fordham: Fordham University.
- Evans - Pritchard, E. E. (1951). Kinship and Marriage among the Nuer. Oxford: Clarendon Press.
- Evans, D. (1993). Sexual Citizenship. London: Routledge.
- Faubion, D. J. (2001). The Shadows and Lights of Waco: Millennialism Today. Princeton: Princeton University Press.
- Faubion, D. J. (2003-2004). Cavafy: Toward the Principle of a Transcultural Sociology of Minor Literature. Modern Greek Studies (Australia & New Zealand): A Journal for Greek Letters, 11 - 12, 40 - 65.
- Forster, M. E. (1983) [1923]. The Poetry of C. P. Cavafy. In The Life and Art of C. P. Cavafy: Essays on His Life and Work, ed. Denise Harvey. Athens: Denise Harvey and Company.
- Fortes, M. (1950). Kinship and Marriage among the Ashanti, in A. R. Radcliffe-Brown and D. Forde (ed.). African Systems of Kinship and Marriage. London: Oxford University Press.
- Foucault, M. (1979). The History of Sexuality, Volume: 1 (An Introduction). London: Allen Lane.
- Friedl, E. (1975). Women and Men: An Anthropologist's View. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Fuss, D. (1991). Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories. London: Routledge.
- Giddens, A. (1993). The Transformation of Intimacy. Cambridge: Polity Press.
- Good as Y. (2013). Καταγγελία Ομοφοβικού Συγγράμματος στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Avaaz. org. http://www.avaaz.org/en/petition/Kataggelia Omofovikoy Suggramatos sto Aristoteleio Panepistimio Thessalonikis/?fpjNMbb&pv=0.

- Gough, K. (1971). Nuer Kinship: A Re-examination, in T. O. Beidelman (ed.). The Translation of Culture. Essays to E. E. Evans-Pritchard. London: Tavistock.
- Gough, K. (1975). The Origin of the Family, in R. Rapp Reiter (ed.). Toward an Anthropology of Women, 51 - 76. New York: Monthly Review Press.
- Harlow, H. (1958). The nature of love. American Psycologist, 13, 673 - 85.
- Hennely, S. (2010). Public space, public morality: The media construction of sex in pubic places. Liverpool Law Rev, 31, 61 – 91.
- Hoffer, P. C. (1972). Mende and Sherbo Women in High Office. Canadian Journal of African Studies, 6, 151 - 164.
- Keeley, E. (1972) The 'New' Poems of Cavafy. In Modern Greek Writers, edited by Edmund Keeley and Peter Bien, 123 – 143. Princeton: Princeton University Press.
- Keeley, E. (1996). Cavafy's Alexandria. Paperback edition. Princeton: Princeton University Press.
- Leacock, E. (1977). Women, development and anthropological facts and fictions. Latin American Perspectives, IV (1 & 2), 8 - 15.
- Lévi-Strauss, C. (1969) [1949]. The Elementary Structures of Kinship. Boston: Beacon Press.
- Liddell, R. (1974). Cavafy: A Critical Biography. New York: Schocken Books.
- Liddell, R. (1976). Cavafy: A Biography. New York: Schocken Books.
- Nayak, A., Kehily, J. M, (1996). Playing it straight: masculinities, homophobias and shooling. Journal of Gender Studies, 5 (2), 211 – 230.
- Oakley, Ann. 1972. Sex, Gender and Society. London: Temple Smith.

- Ortner, S. (1974). "Is Female to Male as Nature is to Culture?" in M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (ed). Woman, Culture and Society. Στάνφορντ: Stanford University Press, 167-87. (Ελληνική έκδοση: «Είναι το θηλυκό για το αρσενικό ό,τι η φύση για τον πολιτισμό;». Μτφρ.: Α. Μπακαλάκη στο Α. Μπακαλάκη (επιμ.) Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο, 75-107). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- Ortner, S., Whitehead, H. (ed.). (1981). Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality. Cambridge: Cambridge University Press.

- Papanikolaou, D. (2005). Words that tell and hide: Revisiting C. P. Cavafy's Closets. Journal of Modern Greek Studies, 23, 235-260.

- Radcliffe-Brown, A. R. 1952. Structure and Function in Primitive Society. London: Cohen and West.

- Rosaldo, Z. M., Lamphere, L. (ed.). (1974). Woman, Culture and Society. Stanford: Stanford University Press.

- Rubin, G. (1984). Thinking Sex: Notes for radical theory of the politics of sexuality in C. Vance. (ed.). Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality. New York: Routledge.

- Sanday, R. P. (1973). Toward a Theory of the Status of Women. American Anthropologist, 75, 1682-1700.

- Schlegel, A. (1972). Male Dominance and Female Autonomy: Domestic Authority in Matrilineal Societies. Human Relations. New Haven: Area Files.

- Sedgwick, K. E. (1990). Epistemology of the Closet. Berkeley: University of California Press.

- Segal, L. (1997). New Sexual Agendas. London: Macmillan.

- Stathern, M. (1976). An anthropological Perspective, in B Lloyd και J. Archer (ed.), Exploring Sex Differences, 49-70. Λονδίνο: Academic Press.

- Steiner, L. (Editor). Fejes, F., Petrich, K. (1993). Invisibility, homophobia and heterosexism: lesbians, gays and the media, Critical Studies in Mass Communication, 10 (4), 395 – 422.

- Tsakiridou, A. C. (1995). Hellenism in C.P. Cavafy. Journal of the Hellenic Diaspora, 21 (2), 115-129.

- Vance, C. (1989). Social Construction Theory: Problems in the History of Sexuality in Altman, D., Vance, C., Vicinus, M., Weeks, J. et al. Homosexuality, Which Homosexuality?. Amsterdam/London. Schorer/GMP, 13-34.

- Vassiliadi, M. (2005). Le discours muet du corps: les jeunes morts de C. Cavafy, in A.O. Jacovides-Andrieu (éd.). Actes du XVIIIe Colloque international des néo-hellénistes des universités francophones: Le corps dans la langue, la littérature, les arts et les arts du spectacle néo-helléniques. Université Paris X-Nanterre, 15-16-17 mai 2003. Paris: Société culturelle Néo-hellénique, 459-471.

- Wolf, M. (1972). Women and the Family in Rural Taiwan. Stanford: Stanford Unversity Press.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
004000125478

Περίληψη

Με δεδομένους τους αγώνες των ομοφυλόφιλων κοινοτήτων για αναγνώριση των δικαιωμάτων τους από την πολιτεία και την ανάγκη τους για μια δίκαιη και ισότιμη αντιμετώπισή τους στην κοινωνία, επιχειρείται σε πρώτη φάση η χαρτογράφηση της ομόφυλης σεξουαλικής πραγματικότητας μέσα από μια κοινωνιολογική και ψυχολογική αναδρομή που αφετηρία της έχει τις σύγχρονες φεμινιστικές και έμφυλες θεωρήσεις και φτάνει μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα, όταν ο ξακουστός Αλεξανδρινός ποιητής Κ. Π. Καβάφης προσπαθούσε να επικοινωνήσει μέσα από την τέχνη του την ομοερωτική επιθυμία. Το μεθοδολογικό τμήμα της εργασίας αφορά την ανάλυση της έντονης παρουσίας της ηδονής μέσα από ποικίλες καβαφικές ποιητικές τεχνικές, ενώ η τοποθέτηση διαφόρων μελετητών επί του καβαφικού ερωτικού ενστίκτου λειτουργεί επαυξητικά στην αναζήτηση των κινήτρων του ποιητή να επικοινωνήσει με το αναγνωστικό του κοινό τον ομοερωτικό του πόθο. Τέλος, η σύζευξη μεταξύ θεωρητικού και μεθοδολογικού μέρους της εργασίας διαφαίνεται μέσα από τη σωματική επιτελεστικότητα ως απόρροια του τρόπου με τον οποίο πλησιάζονται, περιπτύσσονται και συνουσιάζονται τα ερωτικά υποκείμενα της καβαφικής ηδονικής ποίησης. Πρόκειται για το κάθε αυτού δείγμα μιας ιδιότυπης συνδιαλλαγής του ποιητή με τον αναγνώστη η οποία στηρίζεται στην πρόκληση, την αποσταθεροποίηση και την σταδιακή αποδοχή από πλευράς του τελευταίου της ομοφυλοφιλίας ως ενός άλλου ανδρισμού.