

ΕΛΕΝΑ ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ

ΤΑ ΤΡΑΓΙΚΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ
ΩΣ ΑΣΚΗΣΕΙΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ
ΔΟΚΙΜΙΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΓΩΓΗ
ΤΗΣ ΚΑΒΑΦΙΚΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΤΗΤΑΣ*

Στήν έμπνευση τοῦ Κωστή Μοσχάφ,
ποῦ θά ἐνδημῇ πάντα στίς παροιρίες
τοῦ καθ' ἡμᾶς
τρόπου.

Ἡ ιδιότυπη συγγένεια τῆς καβαφικῆς ποίησης μέ τήν δραματική ποιητική καί τήν θεατρική χρήση τοῦ λόγου ἐπισημάνθηκε πολὺ νωρὶς ἀπὸ τοὺς μελετητὲς τοῦ Καβάφη¹. Κι ὅμως, παρὰ τὸν σχετικὰ μεγάλο ἀριθμὸ σημαντικῶν κειμένων, ποὺ θίγουν μέ τὸν ἕναν ἢ μέ τὸν ἄλλο τρόπο τὸ θέμα, ἄλλα εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ οἱ ιδιοτυπίες τῆς καβαφικῆς ποιήσεως ποὺ «ἐξέλεψαν τὴν παράσταση». Τὸ ἄρθρο αὐτὸ δὲν φιλοδοξεῖ ἀσφαλῶς νὰ καλύψει τὸ κενό, μὰ νὰ ἀποπειραθεῖ μίαν προσέγγιση τῆς σημασίας, τοῦ «ρόλου», θὰ λέγαμε πιὸ ταιριαστά, ποὺ παίζει ἡ δραματικὴ τέχνη καὶ ἡ θεατρικὴ τεχνικὴ στὴν διαμόρφωση τῆς αἰσθητικῆς τὴν ὁποία προέκρινε, τῆς τεχνικῆς τὴν ὁποία ἐπεξεργάστηκε, καὶ τῆς ἀτμόσφαιρας τὴν ὁποία τελικὰ προκαλεῖ τὸ καβαφικὸ ποίημα, κυρίως μέσα ἀπὸ τὴν ἐκ νέου συστηματικὴ μελέτη τῶν ποιημάτων ποὺ ἀντλοῦν ἀπὸ τραγικά κείμενα, σὲ μία κατ' ἀρχὴν προσπάθεια ἀνίχνευσης τῶν καταβολῶν τῆς θεατρικῆς καὶ δραματικῆς ἐπίδρασης πάνω στὸν Ἀλεξάνδρινό ποιητὴ.

Οἱ κριτικοὶ τοῦ Καβάφη χρησιμοποίησαν ἀπὸ πολὺ νωρὶς, καὶ πολὺ ὀρθῶς, ὅρους ὅπως «θεατρικότητα», «δραματικότητα», «σημνογραφία», «σημνοθεσία», κ.ο.κ., προκειμένου νὰ ἀναλύσουν εἴτε τὴν καβαφικὴ ποιητικὴ στὸ σύνολό της εἴτε κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τοῦ ὅρμου καβαφικοῦ ποιήματος². Ἡ χρήση αὐτὴ ἐγινε ἐντούτοις κατὰ

* Μία πρώτη προσέγγιση τοῦ θέματος εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ παρουσιάσω στὸ 2^ο Συνέδριο γιὰ τὸν Καβάφη ποὺ ὁργάνωσε ὁ μακαριστὸς Κωστὴς Μοσχάφ στὴν Ἀλεξάνδρεια, τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1991. Τὸ ἐπεξεργάστηκα ἐκ νέου ὅταν τὸ παρουσίασα, προσκεκλημένη ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Ἀλέξη Πολίτη στὸ μεταπτυχιακὸ σεμινάριο Νέων Ἑλληνικῶν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Κρήτης, στὸ Ρέθυμνο, τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1992. Τὸ παρὸν κείμενο ἀποτελεῖ πλέον μία πολὺ ἐπεξεργασμένη μορφή τῆς πρώτης ἀνακοίνωσης καὶ μέρος ἑνὸς πολὺ μεγαλύτερου κειμένου γιὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ θεάτρου στὴν ποίηση τοῦ Καβάφη, ποὺ ἐλπίζω νὰ δημοσιευτεῖ σύντομα.

¹ Ὅπως φαίνεται, ὁ ἴδιος ὁ Καβάφης θεωροῦσε πὼς δὲν θὰ μπορούσε ποτὲ νὰ γράφει θεάτρο (βλέπε Γ. ΛΕΧΩΝΙΤΗ, *Καβαφικά Αὐτοσχόλια*, Ἀλεξάνδρεια 1942, σελ. 22), ἐνῶ στὴν βιβλιοκρισίαν του γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Γ. Χ. Παπαμιχαήλ, *Ἐκκλησία καὶ Θεάτρον*, δὲν δίστασε νὰ

πεῖ: «Μὲ φαίνεται νὰ ὑπερβάλλει ὁ συγγραφεὺς ὅταν τὸ ὀνομάζει [τὸ Θεάτρο] ἀνωτάτην καὶ τελειοτάτην τῆς Τέχνης μορφήν καὶ ἑκφάνσιν». Ἐντούτοις, ὅπως σημειώνει ὁ ΣΑΒΒΙΑΔΗΣ, («Ὁ Καβάφης περὶ ἐκκλησίας καὶ θεάτρου», *Μικρὰ Καβαφικά*, τ. Β', Ἀθήνα, 1987, σελ. 33-48), σχολιάζοντας αὐτὸ τὸ κείμενο, «τὸ δραματικὸ του ἐνστικτο καὶ ἡ ἀγάπη του γιὰ τὸν χῶρο, τὰ ἔργα καὶ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου [...] μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ εἰκασοῦμε ὅτι σὲ μια κοινωνία ὁργανικότερα δεμένη μέ τὸ θέατρο, ὁ Καβάφης πιθανότατα θὰ εἶχε στραφεῖ πρὸς αὐτὸ τὸ λογοτεχνικὸ εἶδος» (σελ. 44).

² «... ἡ ποίησις τοῦ Καβάφη ἄς μὴν γνωρεῖται ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ λυρισμοῦ, ἄλλ' ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ Δράματος, τοῦ δράματος τοῦ μετεντυπιδιακοῦ, τοῦ ρεαλιστικοῦ», ἰσχυρίζεται ὁ Τέλος ΑἴΡΑΣ στὸ ἄρθρο του «Καλοὶ κι Ἀγαπητοί...», σελ. 115 (*Κριτικά*, τ. Α', Ἀθήνα 1980, 95-115· ἡ ὑπογράμμιση δική του). Ὁ Τίμος ΜΑΛΑΝΟΣ (Ὁ ποι-

τρόπο ελάχιστα συστηματικό και χωρίς να προσδιορίζεται, κάθε φορά, το ειδικό βάρος αὐτῶν τῶν ὄρων. Ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὸν μᾶλλον καταχρηστικό ὄρο «δραματικότητα», ποὺ δηλώνει περισσότερο μία εἰδικὸν τύπου ἔνταση παρὰ τὴν ἰδιαίτερη ποιότητα τοῦ δράματος ὡς λογοτεχνικοῦ εἶδους³, στόχος θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ὁ κατὰ τὸ δυνατόν αὐστηρότερος ὁρισμὸς τῆς καβαφικῆς θεατρικότητας καὶ ὁ συστηματικὸς προσδιορισμὸς τῶν στοιχείων ποὺ τὴν συνθέτουν. Ἀναγκαστική, προκειμένου νὰ καταλήξουμε ὁμῶς σὲ συνεπὴ συμπεράσματα, εἶναι ἡ μελέτη τῶν ἐνδεχόμενων καταβολῶν τῆς θεατρικότητας τῶν καβαφικῶν ποιημάτων καὶ ἡ ἐπισήμανση τῶν πιθανῶν σχέσεων τῆς εἴτε μὲ τὰ ἀρχαῖα θεατρικὰ εἶδη εἴτε μὲ τὸ νεώτερο εὐρωπαϊκὸ θέατρο καὶ τὶς ἰδιαίτερες αἰσθητικὲς καὶ θεματικὲς ἐπιλογές του. Ἀναγκαστικὴ ἐπίσης εἶναι καὶ ἡ ἐπανεξέταση τῆς πορείας τοῦ Καβάφη ἀπὸ τὸν ρωμαντισμὸ στὸν συμβολισμὸ καί, τελικά, στὴν διαμόρφωση καὶ ἀποκρυστάλλωση τῆς δικῆς του ἀντικειμενικῆς ποιητικῆς, στὸν βαθμὸ ποὺ βάσιμα νομιμοποιούμενα νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἄκρως σημαντικὸ συστατικὸ αὐτῆς τῆς ποιητικῆς ἀποτελεῖ ἀκριβῶς ἡ περίφημη αὐτὴ θεατρικότητα. Πρὸς τὸ παρὸν πάντως, θὰ περιοριστοῦμε στὴν μελέτη τῶν τραγικῶν ἐπιδράσεων πάνω στὴν καβαφικὴ ποίηση.

Ἐν ἀρχῇ λοιπὸν ἦν ἡ τραγωδία. Μία ἐκ νέου ἀνάγνωση τῶν «τραγικῶν» (ἂς τὰ ὀνομάσουμε ἔτσι) ποιημάτων τοῦ Καβάφη δὲν θὰ ἦταν ἀσκοπη, γιὰ λόγους μάλιστα εὐνόητους: ἐπεὶ ὁ Καβάφης ἄντλησε ἀπὸ τὴν τραγωδίαν, ἄντλησε πρῶτ' ἀπ' ὅλα θέματα γιὰ τὴν ποίησίν του. Ἀλλὰ καὶ ἐπεὶ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ «τραγικά» ποιήματά του παρέμειναν στὸ στάδιο τῆς ἡμιτελοῦς ἀπόπειρας, γεγονὸς ποὺ γεννᾷ ἓνα ἄκρως ἐνδιαφέρον ἐρώτημα ὅσον ἀφορᾷ τὸ βάθος καὶ τὶς διαστάσεις τῆς ἐπίδρασης

ητῆς Κ. Π. Καβάφης, Ἀθήνα 1933, σελ. 153), σὲ μία ἐξαιρετικὴ στιγμὴ ἐξυδέρκειας, παρατηρεῖ πὺς τὰ καβαφικὰ ποιήματα μποροῦν νὰ «μεταπλαστοῦν σὲ θεατρικὸ ἔργο ἢ σὲ σκηνὴ θεατρικοῦ ἔργου». Κατὰ τὸν Γιάννη ΔΑΛΛΑ (Ὁ Καβάφης καὶ ἡ Δεύτερη Σοφιστικὴ, Ἀθήνα, 1984, σελ. 88), ἡ καβαφικὴ ποίηση εἶναι «μία ποίηση εὐριπίδεια» ὁ ἴδιος κριτικὸς διαβλέπει ἐπίσης μία «ἐμφυτὴ ροπή [τοῦ Καβάφη] πρὸς τὴ θεατρικότητα –σκηνοθεσία, πλοκή, χαρακτηριστολογία, δραματικότητα» (Καβάφης καὶ Ἱστορία, Ἀθήνα 1974, σελ. 159-160). Ἀντίστοιχα, γιὰ «θεατρικὸ τρόπο» τοῦ *Περμεινόντας* τοῖς Βαββάρους, ποὺ ἀναπτύχθηκε καὶ ἐνδυναμώθηκε στὴν συνέχεια, μιλᾷ ὁ Ε. KEELEY, (*Ἡ Καβαφικὴ Ἀλεξάνδρεια*, Ἀθήνα, 1979, σελ. 51-52). Γιὰ τὸν Καβάφη ὡς «σκηνοθέτη» καὶ «ἐν μέρει ὑποκριτὴ» τοῦ ποιηματός του, δὲς τὶς παρατηρήσεις τοῦ Δημήτρη ΜΑΡΩΝΙΤΗ («Υπερφία καὶ Μέθη. Ὁ ποιητὴς καὶ ἡ Ἱστορία», στὸ Ὅροι τοῦ λυρισμοῦ στὸν Ὀδυσσεά Ἑλύτη, Ἀθήνα, 2η ἐκδ. 1981, σελ. 144-145). Ἀπὸ τὴν μεριά της, ἡ Paola MINUCCI (*Ἡ λυρικὴ ἀφήγηση στὸν Καβάφη*, μετ. Β. Ἡλιόπουλος, Ἀθήνα 1987) ἀναφέρεται συχνὰ στὴν «δραματικότητα», στὸν «ἀφηγητὴ-σκηνοθέτη», στὴν «σκηνικὴ δράση» (τὸ τελευταῖο μάλιστα κεφάλαιο τοῦ βιβλίου της φέρει τὸν τίτλο «Ἀπὸ τὴν ποίηση τῆς ἀνα-

πόλησης στὴ δραματοποίηση τῆς ποιητικῆς ἀφήγησης»). Γιὰ κάποιες πολὺ ἐνδιαφέρουσες σκέψεις πάνω στὸ θέμα τῆς «σκηνικότητας», ὅπως τὸ ὀνομάζει, βλέπε Τάσος ΛΙΓΝΑΔΗΣ, «Σημειωματᾶριο προσωπικὸ ἐπάνω στὸ καβαφικὸ τοπίο», *Λέξη* 1983, 23, σελ. 362-385. Οἱ σκέψεις αὐτὲς ἔμειναν δυστυχῶς χωρὶς περαιτέρω ἀνάλυση ἀνήκουν κι αὐτὲς στοὺς πολλοὺς ἀνοιχτοὺς λογαριασμοὺς ποὺ μᾶς κληροδότησε ὁ μακαριστὸς Τάσος Λιγνάδης φεύγοντας τόσο πρόωρα.

³ Ὁ τόσο διεισδυτικὸς ΣΑΡΕΓΙΑΝΝΗΣ, π.χ., μιλᾷ γιὰ «δραματικότητα» στὴν καβαφικὴ ποίηση, σπεύδει ὁμῶς νὰ διευκρινίσει πὺς ἐννοεῖ τὴν δραματικὴ ἐκείνῃ αἴσθηση ποὺ προϋπῆξε τῆς γεννήσεως τοῦ ἀθηναϊκοῦ δράματος (στὸν Ὅμηρο, ἂς ποῦμε) καὶ ἐπεβίωσε τῆς παρακμῆς τῆς ἀττικῆς τραγωδίας καὶ κωμῳδίας (στὸν Πλάτωνα ἢ στὴν ἑλληνιστικὴ γλυπτικὴ, κατὰ τὴν μετακλασσικὴ ἀρχαιότητα, στὸν κινηματογράφον ἢ στὸ μυθιστόρημα τῆς Νουστογιέβσκυ, κατὰ τὰ νεότερα χρόνια). Ὅριζε δὲ ὡς δραματικὴ τὴν ἐκλεκτικότητα ἐκείνῃ ποὺ «ἀπὸ τὸ ἀπέραντο σύμπαν διαλέγει μόνον μερικὰ φαινόμενα, μερικὲς θέσεις, μερικὸν χαρακτήρες, μερικὰ αἰσθήματα ἢ ἰδέες ποὺ συγκροτοῦνται καὶ δὲ μποροῦν νὰ συμβιβασθοῦν ἀναμεταξύ τους» (*Σχόλια στὸν Καβάφη*, Ἀθήνα 1964, σελ. 51-52).

της τραγωδίας στην διαμόρφωση της καβαφικής αισθητικής. Έπειδή, τέλος, ακόμα και σε ποιήματα που καμιάν θεματική σχέση δεν έχουν με την τραγωδία, ο Καβάφης επιδιώκει την τραγικότητα. Μένει βεβαίως να αποδειχθεί εάν και κατά πόσον η καβαφική τραγικότητα (όπως κατασταλάζει και αποτυπώνεται σε ποιήματα της ώριμότητας, σάν τα *Βήματα*) έχει όντως άπτική ουσία ή πρόκειται για μίαν ιδιότυπη μετα-κλασικιστική υπόδοξη και αποδοχή της τραγικής φύσεως.

Ποιά είναι όμως τα καβαφικά ποιήματα που άντλουν από τραγικά θέματα, από μύθους τους οποίους είχε επεξεργαστεί η τραγωδία ή από δραματικές καταστάσεις τις οποίες είχε αναδείξει η τραγική όρχηστρα, τα ποιήματα που έχουν την άμεση ή, έστω, την έμμεση πηγή τους (την άφορμή τους άπλως, για κάποιους κριτικούς) στο σωζόμενο τραγικό corpus ή στα γνωστά αποσπάσματα; Το έρώτημα φαίνεται άπλο, μάλλον όμως δεν είναι, άφου μέχρι σήμερα δεν έχει δοθεί όριστική άπάντηση. Και μόνη αυτή ή άδυναμία μάς οδηγεί κατ' ευθείαν στην καρδιά του θέματος, στο κεντρικό έρώτημα: ποιά είναι ή σημασία της τραγωδίας στην ποίηση του Καβάφη;

Είναι χαρακτηριστικό ότι στο κείμενό του «Cavafy Versus Aeschylus», ο Γιώργος Σαββίδης διατάζει να άπαριθμήσει ρητώς από την άρχή (και διατάζει, θα έλεγα, μέχρι το τέλος) τα ποιήματα στα όποια θα μπορούσαμε να άνιχνεύσουμε μίαν άμεση ή έμμεση σχέση με το κλασικό δράμα⁴. Έξίσου χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πώς κανένας κριτικός που άσχολήθηκε ως σήμερα με το θέμα δεν φαίνεται να συμφωνεί με τους υπόλοιπους ως προς τον άριθμό των ποιημάτων που θα πρέπει να άποτελέσουν άντικείμενο μιάς τέτοιας έρευνας.

Πόσα λοιπόν είναι τελικά τα ποιήματα που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο άντλουν από την τραγωδία; Νομίζω πώς θα έπρεπε να εντάξουμε στην υπό συζήτηση κατηγορία τέσσερα από το σύνολο των 24 *Άποκηρυγμένων*, τέσσερα από το σύνολο των 75 *Άνέκδοτων* και τέσσερα μόνον από το έπίσημο σωμα των 154 νομίμων. Θα δοϋμε ευθύς άμέσως για ποιά πρόκειται, να συμπληρώσουμε όμως εκ των προτέρων πώς σ' αυτά μπορούμε να προσθέσουμε, όσον άφορά το έπίσημο corpus, κάποια ποιήματα στα όποια περιέργως δεν άναφέρεται ή τραγωδία, αλλά άξιζει τον

⁴ Βλέπε «Cavafy Versus Aeschylus», *Μικρά Καβαφικά*, τ. Α', Αθήνα 1985, σελ. 359-379. Τελικά, ο Σαββίδης άναφέρει και σχολιάζει τα ακόλουθα: *Άπιστία*, *Η Άρχαία Τραγωδία*, *Τά δ' άλλα εν Άδου τοις κάτω μυθήσομαι*, *Οιδίπους*, *Η Επέμβασις των Θεών*, *Δυναρεστημένος Θεατής*, *Η Ψήφος της Άθηνάς*, *Τά Δάκρυα των Άδελφών του Παέθοντος*, *Πριάμου Νικητορία*, *Τά Βήματα των Εϋμενίδων*, *Τά Τείχη*, *Όταν ο Φύλαξ Είδε το Φώς*, *Η Ναυμαχία*, *Νέοι της Σιδώνας* (400 μ.Χ.), *Κ' επί πᾶσιν ο Κυναίγειρος*. Όμως ή *Πριάμου Νικητορία*, καταφανώς επικής έμπνεύσεως, δεν μπορεί να ένταχθεί στην όμάδα των εκ τραγωδίας όμοιόμένων. Άπό την μεριά του, ο Δ. ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ («Ο Μυθολογικός Καβάφης και ή *Πριάμου Νικητορία*», *Χάρτις* 1983, 5-6, σελ. 620-629) άπαριθμεί ως «αρχαϊόμυθα» ποιήματα τά: *Πριάμου Νικητορία*, *Οιδίπους*, *Τά Άλογα του Άχιλλεύς*, *Η Κηδεία του Σαρπηδόνας* (δύο

γραφές), *Όταν ο Φύλαξ Είδε το Φώς*, *Διακοπή*, *Τρώες*, *Άπιστία* και *Ίθάκη*. Ο κατάλογος του Μαρινίτη άφήνει πολλά έρωτηματικά. Ένώ δηλαδή όρίζει ως «αρχαϊόμυθα» τα ποιήματα με τα όποια ο Άλεξανδρινός μεταμοσχεύει στο σωμα της ποίησης του αρχαιοελληνικούς μύθους, λογοτεχνημένους ήδη στο γεωμετρικό έπος και την άπτική τραγωδία (σελ. 620), άφήνει έξω από τα όρια της έρευνάς του *Τά Δάκρυα των Άδελφών του Παέθοντος*, την *Επέμβαση των Θεών*, το *Τά δ' άλλα εν Άδου τοις κάτω Μυθήσομαι* και την *Άρχαία Τραγωδία*. Ο Κ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ («Θεατρικά κείμενα στη θεματογραφία του Καβάφη», *Λέξη* 1983, 23, σελ. 214-219) τέλος, σχολιάζοντας τα ποιήματα που έμπνέονται από θεατρικά κείμενα, νεότερα ή αρχαία, θεωρεί πώς από τραγικά έργα έκκινούν μόνον τα *Η Ψήφος της Άθηνάς*, *Οιδίπους*, *Ναυμαχία*, *Όταν ο Φύλαξ Είδε το Φώς*, *Τά δ' άλλα εν Άδου τοις κάτω μυθήσομαι*.

κόπο νά σκεφτοῦμε τοὺς λόγους αὐτῆς τῆς παρασιώπησης. Τὰ Ἀποκηρυγμένα καὶ τὰ Ἀνέκδοτα ἔχουν ἐπομένως νά μᾶς προσφέρουν πολὺ περισσότερο ὕλικό ἀπὸ τὸ ἐπίσημο σῶμα τῶν 154, γεγονός πού ὀφείλει νά μᾶς ὑποψιάσει γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἐκτιμοῦσε ὁ ἴδιος ὁ Καβάφης τὴν ἱκανότητά του νά χρησιμοποιήσῃ ὡς ποιητικὸ ὕλικό τὴν τραγικὴ παράδοση.

Στὰ Ἀποκηρυγμένα καταρχήν, ἔχουμε (κατὰ χρονολογικὴ σειρὰ τῆς δημοσίευσής τους) τὴν *Ψῆφο τῆς Ἀθηνᾶς* (Ὀκτ. 1892· δημ. 1894), τὸν *Οἰδίποδα* (1895· δημ. 1896), τὰ *Δάκρυα τῶν Ἀδελφῶν τοῦ Φαέθοντος* (Ὀκτ. 1892· δημ. 1897) καὶ τὴν *Ἀρχαία Τραγωδία* (1893· δημ. 1897)⁵. Δὲν πρόκειται σὲ καμίας περίπτωσι γιὰ ἐπιτυχημένα ποιήματα, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα «ἀποκηρυγμένα» ὁμως, ἔχουν νά μᾶς διδάξουν πολλὰ γιὰ τὴν διαδρομὴ τοῦ ποιητῆ πρὸς τὴν ποίησή του.

Η ΨΗΦΟΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

Ὅτε τὸ δίκαιον λύσεως ἀμορεῖ,
ὅτε ἡ κρίσις τῶν ἀνθρώπων ἀπορεῖ
καὶ ἀνωτέρας ἀρωγῆς καὶ φῶτων χρῆζει,
οἱ δικασταὶ σιγῶσιν ἀσθενεῖς, μικροί,
κ' ἡ εὐσπλαχνία τῶν Θεῶν ἀποφασίζει.

Εἰς τοὺς δημότας Ἀθηνῶν εἶπ' ἡ Παλλὰς·
«Τὸ δικαστήριόν σας ἴδρυσα. Ἑλλάς
ἢ ἄλλη πόλις ἐνδοξότερον ποτὲ
δὲν θέλει ἀποκτήσῃ. Ἄνδρες δικασταί,
φανεῖτ' ἀντάξιοι αὐτοῦ. Ἀνοίκεια
πάθη ἀπαρνηθεῖτε. Ἐπιείκεια
τὸ δίκαιον νά συνοδεύῃ. Αὐστηρὰ
ἀν' ἦν' ἡ κρίσις σας, ἃς ἦναι καθαρὰ
ἐπίσης - ὡς ἀδάμας ἄσπιλος, ἀγνή.
Τὸ ἔργον σας εἰς τ' ἀγαθὰ καὶ εὐγενῇ
νά ἦναι ὁδηγία, καὶ διοίκησις
σώφρων. Οὐδέποτε μωρὰ ἐκδίκησις.»

Ἀπῆντησαν ἐν συγκινήσει οἱ ἄστοι·
«Ὡ δέσποινα, ὁ νοῦς ἡμῶν ἀδυνατεῖ
εὐγνωμοσύνης φόρον ν' εὕρῃ ἐπαρκῇ
εἰς τὴν λαμπρὰν εὐεργεσίαν.»

Ἡ γλαυκὴ
τοὺς ὀφθαλμοὺς θεὰ ἀπῆντησε· «Θνητοί,
τὸ Θεῖον ἔξ ὑμῶν μισθὸν δὲν ἀπαιτεῖ.
Ἐνάρετοι καὶ ἀμερόληπτοι ἔστε·

⁵ Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ, *Τὰ Ἀποκηρυγμένα. Ποιήματα καὶ Μεταφράσεις (1886-1898)*, φιλολογικὰ ἐπιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Ἀθήνα 1983.

τούτο μ' ἀρκεῖ. Ἐξ ἄλλου, ἄνδρες δικασταί,
ψῆφον μιᾶς ἐφύλαξα δικαίωμα.»

Εἶπον οἱ δικασταί· «Εἰς τὸ στερέωμα
τὸ ἀστερόεν ζῶσα, παρ' ἡμῖν, Θεά,
ἐνταῦθα πῶς ψηφίσεις;»

«Μὴ σᾶς ἀνιᾶ
ἡ ἀπορία αὕτη. Ἐγκρατὴς εἰμὶ
ἐν τῷ ψηφίζειν. Ἄλλ' ἂν εὐρεθῇ στιγμή
καθ' ἣν διαιεθῇτ' εἰς δύο σώματα,
οἱ μὲν ὑπέρ, οἱ δὲ κατὰ, τὰ δώματα
χωρὶς ν' ἀφίσω τ' οὐρανοῦ, ὑμεῖς αὐτοὶ
τὴν ψῆφον μου θά χρησιμεύετε. Ἀστοί,
εἰς τὸν κατηγορούμενον ἐπιθυμῶ
πάντοτε νὰ χαρίζηται. Ἐν τῷ θυμῷ
τῆς Ἀθηνᾶς σας ἡ συγχώρησις οἰκέτ'
μεγάλη, ἀτερεμάτιστος, προγονικὴ,
ἐνστικτον ἐκ τῆς Μήτιδος, ἡ κορωνὶς
σοφίας ὑπερτάτης ἐν τοῖς οὐρανοῖς.»

Γιὰ τὴν *Ψῆφο τῆς Ἀθηνᾶς*, ὅπως καὶ τὸν *Οἰδίποδα*, ὁ Κώστας Γεωργουσόπουλος παρατηρεῖ πῶς «σαφῶς ἐκκινοῦν ἀπὸ γνωστὲς τραγωδίες, ἀλλὰ [...] ἡ ἀναφορὰ ξεπερνιέται κατὰ τὴν ἐπεξεργασία τοῦ ποιήματος καὶ ἐν τέλει εἶναι μᾶλλον δυσδιάκριτη ἢ πηγὴ». Ὁ ἴδιος κριτικὸς θεωρεῖ ὅτι ἡ *Ψῆφος τῆς Ἀθηνᾶς* μπορεῖ νὰ ξεκινᾷ τόσο ἀπὸ τὴς *Εὐμενίδες* ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν *Ἰφιγένεια τὴν ἐν Ταύροις*⁶. Εἰδικὰ γιὰ τὴν *Ψῆφο*, ὁ Σαββίδης κάνει μία πρόταση ἀκόμα πιὸ «τολμηρὴ»: «...it is more likely to have been inspired by one of Dr William Smith's *Classical Dictionaries* than by Aeschylus' *Eumenides*»⁷. Ὅποια κι ἂν ἦταν ἡ ἄμεση πηγὴ, δὲν βλέπω γιατί ὁ ἀρχαιολόγος ὡς πρὸς τὰ ἀναγνωστικά του ἐνδιαφέροντα Καβάφης θὰ ἀμελοῦσε νὰ διαβάσει τὸ ἀρχαῖο κείμενο, περιοριζόμενος στὶς πληροφορίες ἐνὸς ἐγκυκλοπαιδικοῦ λεξικοῦ ποὺ τὸν ἐρέθισαν ποιητικά. Ἐξάλλου, καὶ μόνον ὁ τίτλος καθοδηγεῖ ἀναπόφευκτα τὸν ἀναγνώστη πρὸς τὴν αἰσχυρικὴ *Ὁρέστεια*, πρᾶγμα ποὺ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ διέλαθε τῆς προσοχῆς τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ, σχολαστικοῦ ἕως μεμψιμοιρίας σχεδὸν στὶς διορθώσεις τῶν ποιημάτων του καὶ στὴν ἀκριβόλογη διατύπωση τῶν στίχων του. Μὲ δεδομένο μάλιστα πῶς ὁ Καβάφης χρησιμοποίησε καὶ σὲ ἄλλα δύο ποιήματα ὡς ὑλικὸ σκηνὲς ἀπὸ τὴν *Ὁρέστεια*, ἀναπλάθοντας ὄχι τὸν «κοινόχρηστο» μῦθο τῶν Ἀτρείδων, ἀλλὰ χαρακτηριστικὲς αἰσχυρικὲς δραματικὲς ἐπινοήσεις, μποροῦμε μὲ σχετικὴ ἀσφάλεια νὰ ἰσχυριστοῦμε καὶ ὅτι εἶχε ἄμεση γνώση τῆς τριλογίας τοῦ Αἰσχύλου καὶ ὅτι ἀντλεῖ τὸ θέμα τῆς *Ψῆφου τῆς Ἀθηνᾶς* ἀπὸ τὴν τελικὴ σκηνὴ τῶν *Εὐμενίδων*⁸.

Οἱ πέντε πρῶτοι, εἰσαγωγικοί, στίχοι ἀποτελοῦν, ἐν τινι μέτρῳ, μία κατὰ Καβά-

⁶ Κ. ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, ὁπ.π., σελ. 214.

σελ. 370

⁷ Γ. ΣΑΒΒΙΔΗΣ, «Cavafy Versus Aeschylus», ὁπ.π.,

⁸ Ἡ εὐρυπείδια ἀναφορὰ στὴν συμμετοχὴ τῆς Ἀθηνᾶς

φη, εισαγωγή στην άπορία της τραγικής σκέψης: «Ὅτε τὸ δίκαιον λύσεως ἄμορεϊ, / ὅτε ἡ κρίσις τῶν ἀνθρώπων ἀπορεῖ [...] κ' ἡ εὐσπλαχνία τῶν Θεῶν ἀποφασίζει». Μὲ εὐσπλαχνία ἢ ὄχι, ἡ *ἐπέμβασις* τῶν θεῶν εἶναι ἓνα θέμα πού θά τὸ συναντήσουμε ξανά καὶ ξανά στὸν ὄριμο Καβάφη. Μὲ εὐσπλαχνία ἢ ὄχι, ἡ *ἐπέμβασις* τῶν θεῶν βρίσκεται ἐπίσης στὸ κέντρο τῆς ἀρχαιοελληνικῆς τραγικῆς ἀπορίας. Ὁ Καβάφης διαβάζει τὴν τραγωδία μᾶλλον ἐπιφανειακὰ καὶ σαφῶς ἑλληνιστικά, πάντως τὴν διαβάζει. Θὰ μπορούσαμε ἀκόμα νὰ ποῦμε ὅτι ἡ «εὐσπλαχνία» εἶναι ἡ καβάφεια μορφή τοῦ ἀριστοτελικοῦ *ἐλέους*, πού μαζι μὲ τὸν φόβον ὁδηγεῖ στὴν *κάθαρσιν*. Ἀλλὰ ἡ μετατροπὴ τῆς ποιότητος τοῦ συναισθήματος πού προκαλεῖ τὸ τραγικὸ θέμα, ἡ μετατροπὴ δηλαδὴ τοῦ ἐλέους σὲ εὐσπλαχνία, συνοδεύεται καὶ ἀπὸ μίαν ἐνδιαφέρουσα μετακίνηση: ἀπὸ τὸν τραγικὸ ἥρωα πού πάσχει τὸ ἔλεος καὶ τὸν φόβο, ἡ ἀπὸ τὸν θεατὴ πού τὰ νιώθει (ἀναλόγως τῆς ἐρμηνείας πού θὰ δώσουμε στὸ ἀριστοτελικὸ αἶνιγμα), ἡ μεταλλαγμένη καβαφικὴ εὐσπλαχνία μετατίθεται καὶ ἀποδίδεται στὸν θεό, ὁ ὁποῖος πλέον ἀπὸ ἐπὶ σκηνῆς συμπαίκτης μετατρέπεται σὲ ἕξ οὐρανῶν θεατὴ. Ἡ διπλὴ αὐτὴ ἀλλοίωση εἶναι ἄκρως «ἐλληνιστικὴ» τόσο στὴν αἰσθητικὴ ὅσο καὶ στὴν θρησκευτικὴ τῆς οὐσίας. Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν θεὸ τῆς κλασσικῆς ἀντιλήψεως, πού σαφῶς οὔτε συμπάσχει οὔτε λυπᾶται, ὁ ἑλληνιστικὸς καὶ ὑστερο-ἑλληνιστικὸς θεὸς εὐσπλαχνίζεται τὸν ἀνθρώπο⁹. Καὶ ἀντίθετα ἀπὸ τὸν θεατὴ τῆς κλασσικῆς Ἀθήνας, ὁ ὁποῖος ἀναζητᾷ στὴν τραγωδίαν τὴν ἐπιβεβαίωση τῶν πολιτικῶν ἐπιλογῶν τοῦ δημοκρατικοῦ δικαίου, τὸ ὁποῖο διαμορφώνονταν ταυτόχρονα μὲ τὸ τραγικὸ εἶδος, ὁ θεατὴς-ἀναγνώστης τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς καὶ ὁ θεατὴς-ἀναγνώστης τοῦ 19^{ου} αἰῶνα ἀναζητοῦν στὸ θέατρο τὴν *ex machina* εὐσπλαχνικὴ λύση τῆς ἀπορίας τους. Γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ, ὁ Καβάφης μᾶς αἰφνιδιάζει ὅχι μὲ τὴν δεδομένη ἀρχαιογνωσία του, ἀλλὰ μὲ τὴν βαθύτατη «ἐλληνιστικότητά» του.

Τὸ δεύτερο ἐνδιαφέρον στοιχεῖο στὴν *Ψῆφο* τῆς Ἀθηνᾶς βρίσκεται στὴν τεχνικὴ τῆς. Ὁ αἰσχυλικὸς μονόλογος τῆς Ἀθηνᾶς ἔχει μετατραπῆ ἀπὸ τὸν Καβάφη σὲ διάλογο καὶ οἱ πολῖτες τῆς Ἀθηνᾶς, βωβὰ πρόσωπα (παραχορήγημα) στὸν ἀρχαῖο τραγικὸ, παίρνουν τώρα δύο φορεῖς τὸν λόγο, ἔστω κι ἂν αὐτὸς περιορίζεται σὲ ἓνα τριστιχο καὶ ἓνα τετράστιχο¹⁰. Εἶναι φανερό ὅτι ὁ Καβάφης ἤξερε νὰ διαβάσει θέατρο καὶ νὰ σκηνοθετεῖ, πολὺ περισσότερο δέ, ἤξερε νὰ σκηνοθετεῖ τὸ δικό του ποιητικὸ θέαμα. Στὸν Αἰσχύλο, ὁ λόγος τῶν πολιτῶν εἶναι περικτὸς δραματικὰ, ὅχι μόνον ἐξαιτίας τῶν σκηνικῶν συμβάσεων, ἀλλὰ γιατί οἱ Ἀθηναῖοι πολῖτες τοῦ ἔχουν μιὰ ζωντανὴ θεατρικὴ παρουσία καὶ σκηνικὴ δράση, πού ἐξισορροπεῖ τὴν ἀπουσία λόγου. Στὴν καβαφικὴ διασκευή, ἡ ἀπουσία τῆς σκηνικῆς δράσης ἀντικαθίσταται ἐπιτυχημένα, σ' αὐτὸ τὸ κατὰ τὰ ἄλλα ἀποτυχημένο ποίημα, ἀπὸ τὴν μετατροπὴ τοῦ μονολόγου σὲ διάλογο.

στὴν ἀπόφαση τοῦ Ἀρείου Πάγου κατὰ τὴν δίκην τοῦ Ὁρέστη, στὴν *Ἰφιγένεια τὴν ἐν Ταύροις* (στ. 940-967), ἀποτελεῖ ἐν πολλοῖς σχολιασμὸ τῆς ἀντίστοιχης σκηνῆς τῶν αἰσχυλικῶν *Εὐμενίδων*, εἶναι δὲ προφανές πὺς οἱ εἰδικοί δραματικοὶ λόγοι πού ὁδηγοῦν τὸν Εὐριπίδη νὰ ἀναφερθεῖ στὴν αἰσχυλικὴ λύση τῆς δίκης τοῦ Ἀρείου Πάγου δὲν ἀφοροῦν καθόλου τὸν Καβάφη. Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριά, τὸ ἔργο πού ἀσχολεῖται μὲ τὴν θεσμικὴ

ἰδρυση τοῦ Ἀρείου Πάγου καὶ μὲ τὴν εἰδικὴ βαρύτητα τῆς «ψήφου» τῆς Ἀθηνᾶς, τὸ ἔργο στὸ ὁποῖο ἡ ἐπὶ σκηνῆς ψηφοφορία καὶ ἡ καταμέτρηση τῶν ψήφων ἀποτελεῖ σημαντικὸ δραματικὸ ἐπινόημα, εἶναι βεβαίως οἱ αἰσχυλικές *Εὐμενίδες*.

⁹ Βλέπε Α.-J. FESTUGIÈRE, *La vie spirituelle en Grèce à l' époque hellénistique*, Παρίσι, 1977.

¹⁰ Στ. 17-21 καὶ 27-29.

Ἡ μετατροπὴ αὐτὴ δείχνει ὅμως καὶ κάτι ἐπιπλέον: ὅτι στὸν Καβάφη ὁ τραγικὸς μονόλογος μπορεῖ νὰ ἐπιβιώσει μόνον ὡς θεατρικὸς διάλογος.

Ο ΟΙΔΙΠΟΥΣ

Ἐπάνω του ἡ Σφίγξ εἶναι πεσμένη
 μὲ δόντια καὶ μὲ νύχια τεντωμένα
 καὶ μ' ὅλην τῆς ζωῆς τὴν ἀγριάδα.
 Ὁ Οἰδίπους ἔπεσε στὴν πρώτη ὀρμὴ της,
 τὸν τρώμαξεν ἡ πρώτη ἐμφάνισί της-
 τέτοια μορφὴ καὶ τέτοια ὁμιλία
 δὲν εἶχε φαντασθῇ ποτὲ ἔως τότε.
 Μά, μ' ὅλο πού ἀγκουμπᾷ τὰ δυό του πόδια
 τὸ τέρας στοῦ Οἰδίποδος τὸ στήθος,
 συνῆλθε ἐκεῖνος γρήγορα - καὶ διόλου
 τώρα δὲν τὴν φοβάται πιά, γιατί ἔχει
 τὴν λύσιν ἔτοιμη καὶ θά νικήσῃ.
 Κι' ὅμως δὲν χαίρεται γι' αὐτὴν τὴν νίκη.
 Τὸ βλέμμα του μελαγχολία γεμάτο
 τὴν Σφίγγα δὲν κυττάζει, βλέπει πέρα
 τὸν δρόμο τὸν στενὸ πού πάει στὰς Θήβας,
 καὶ πού στὸν Κολωνὸ θ' ἀποτελειώσῃ.
 Καὶ καθαρά προαισθάνεται ἡ ψυχὴ του
 πού ἡ Σφίγξ ἐκεῖ θά τὸν μιλήσῃ πάλι
 μὲ δυσκολώτερα καὶ πιὸ μεγάλα
 αἰνίγματα πού ἀπάντησι δὲν ἔχουν.

Ὁ Οἰδίπους πάλι, παρουσιάζει τὴν ἐξῆς ἰδιορρυθμία: κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο ὁ ποιητὴς σημειώνει «Ἐγράφη ἔπειτα ἀπὸ ἀνάγνωσιν περιγραφῆς τῆς ζωγραφιάς «Ο Οἰδίπους καὶ ἡ Σφίγξ» τοῦ Γουστάβου Μορώ». Στὸ κατώφλι τοῦ 20^{ου} αἰῶνα, πού μία ἀπὸ τίς μονομανίες του ὑπῆρξε ὡς γνωστὸν καὶ ὁ τραγικὸς μῦθος τοῦ Οἰδίποδα ὅπως τὸν ἐπεξεργάστηκε ὁ Σοφοκλῆς, ὁ Καβάφης μᾶς αἰφνιδιάζει μὲ αὐτὴν τὴν ἐκδηλῆ προτίμηση τοῦ Γάλλου κλασσικιστῆ ζωγράφου ἐναντι τοῦ Ἀθηναίου κλασσικοῦ τραγικοῦ. Εἶναι πράγματι παράξενο¹¹. Γιατὶ τὴν ἐποχὴ πού γράφεται τὸ ποίημα, δὲν ἔχει ἐκραγεῖ ἀκόμα ἡ βόμβα τοῦ οἰδιπόδειου μύθου μὲ ὅλα τὰ παρεπόμενα οἰδιπόδεια του, ὁ Οἰδίπους δὲν εἶναι ἀκόμα ἓνα τετριμμένο θέμα, τὸ ἀντίθετο μᾶλλον. Κι ὅμως, τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Καβάφη, δηλώνει ρητῶς ὁ ἴδιος, δὲν κινητοποιεῖται ἀπὸ τὸ σοφόκλειο κείμενο, ἀλλὰ ἀπὸ ἓναν πίνακα τοῦ πιὸ σκληροπυρηνικοῦ ἀκαδημαῖσμου τοῦ 19^{ου} αἰῶνα! Καὶ εἶναι αὐτὴ ἡ συντηρητικὴ στὴν τεχνοτροπία της καὶ στὴν προβληματικὴ τῆς ζωγραφιάς, πού τὸν ὁδηγεῖ στὸν τραγικὸ ἥρωα. Πρῶτο παράδοξο αὐτό, στὴν ρίζα καὶ πάλι τοῦ ὁποίου βρίσκεται

¹¹ Γ. ΣΑΒΒΙΑΔΗΣ («Cavafy Versus Aeschylus», ὁπ.π., σελ. 368) γιὰ τὸν Οἰδίποδα θεωρεῖ πῶς «the obvious connection of this poem with Sophocles is preversely

deviated by its epigraph duly warning us that it was written after reading a description of the painting «Œdipe et le Sphinx» by Gustave Moreau.

στην ουσία ή σαφώς «άντι-κλασσική» προτίμηση του ελληνιστικού Καβάφη. Ὁ Σοφοκλῆς ἦταν ἡ ἀπόλυτη ἐνσάρκωση τοῦ κλασσικοῦ ἰδεώδους, πού θαύμασε καί ὕψωσε σέ πρότυπο ἀξεπέραστο μέν, ἀλλά ἐμμέσως τὸ ἀντιμετώπισε ὡς ψυχρὸ καί ἀπόμακρο ἡ ἐλληνιστικὴ αἰσθητικὴ, ἡ τόσο παθιασμένη μὲ τὰ ἀνθρώπινα πάθη. Ἀλλὰ καί ὁ κλασικισμός, παρὰ τὸν θαυμασμό του καί τὴν ὑποταγὴ του, δὲν μπόρεσε τίποτα περισσότερο νὰ κάνει παρὰ νὰ ἀναπαράγει αὐτὸ πού νόμιζε πὼς ἦταν ἡ κλασσικὴ φόρμα. Αὐτὸ κάνει καί ὁ Moreau τελικά, μὲ τὸ κλασικιστικὸ, ἀκαδημαϊκὸ καί ἐν πολλοῖς ἐπιφανειακὸ του βλέμμα: δίνει ἕναν κλασσικὰ ἐνδεδυμένο Οἰδίποδα, μὲ πόζα, ἀκίνησία, γύμνια καί πυχώσεις ἀνάγλυφου, ὁ ὁποῖος, φορῶντας τὴν μάσκα τῆς κλασσικῆς ἀταραξίας, ταλανίζεται ἐσωτερικὰ ἀπὸ ἕνα ἀπροσδιόριστο spleen. Καί ὁ Σοφοκλῆς καί ὁ Οἰδίποδας τελικά δὲν βρίσκουν χάρη στὰ μάτια τοῦ Ἀλεξάνδρινου, τοῦλάχιστον ἐν ἔτει 1896, παρὰ μέσας ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ Moreau. Ἡ καθαφικὴ εἰρωνεία εἶναι ἀκόμα μακρὺν, οἱ τραγικὲς παραδοξότητες δὲν ἔχουν ἀκόμα ἀγγίξει τὸν Καβάφη, καί, φυσικῶς τῷ λόγῳ, τὸ ποίημα ἀποτυγχάνει καί ἐν τέλει ἀποκηρύσσεται¹².

Δεύτερο παράδοξο, τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Καβάφης δίνει μίαν προοπτικὴν χρόνου στὸ βλέμμα τοῦ Γάλλου Οἰδίποδα. Ὁ Γάλλος Οἰδίποδας πάσχει ἀπὸ ἕνα συγκρατημένο *mal du siècle*, ἀπὸ μίαν μελαγχολία τοῦ παρόντος. Ὁ Οἰδίποδας τῆς καθαφικῆς «ζωγραφιᾶς», ἀντίθετα, βλέπει μὲ μελαγχολία «τὸν δρόμο πού πάει στὰς Θήβας καί πού στὸν Κολωνὸ θ' ἀποτελειώσῃ», πάσχει ἀπὸ τὸ ἀναπόφευκτο τοῦ μέλλοντός του. Τὸ κέντρο βάρους βρίσκεται στὸν Κολωνό, ὄχι στὴν διαδρομὴ πρὸς τὸν Κολωνό. Τὰ ὅσα τραγικά θὰ μεσολαβήσουν δὲν ἀναφέρονται κἄν, δὲν ἔχουν σημασία. Ὁ Οἰδίπους αὐτὸς βρίσκεται σὲ μίαν θέσιν ἀντιστροφῶς ἀνάλογη αὐτῆς τοῦ μὴ κατονομαζόμενου Ὀδυσσεᾶ τῆς καθαφικῆς *Ἰθάκης*: ἡ Ἰθάκη εἶναι ἡ ἀφορμὴ μίας πλούσιας σὲ ἐμπειρίες διαδρομῆς. Ὁ Κολωνὸς τοῦ *Οἰδίποδος* εἶναι ἡ θλιβερὴ κατάληξη μιᾶς περιπέτειας ἀσημαντῆς καθ' ἑαυτῆς: αὐτὸ πού μετράει εἶναι ἡ τελικὴ ἥττα. Ὁ Οἰδίπους τοῦ Moreau, ὁ μοναχικὸς νέος πού στέκει συλλογισμένος καί μισόγυμνος μπροστὰ στὸ τέρας, ἀναλογιζόμενος τὴν λύση τοῦ αἰνίγματος, μεταμορφώνεται ἀπὸ τὸν Καβάφη σὲ ἕναν μοναχικὸ, ἀποτυχημένο καί ξεγελασμένο ἀπὸ τοὺς θεοὺς ἥρωα, ἀπὸ τοὺς πρώτους τῆς καθαφικῆς σειρᾶς τῶν νικημένων ἡρώων.

ΤΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ ΤΟΥ ΦΑΕΘΟΝΤΟΣ

Ὡς φῶς ἐν ὕλῃ, ὡς διαφανὴς
χρυσὸς ὁ ἤλεκτρος εἶναι ὁ τιμαλφής.
Ὅτε ἀπαισίος δύναμις ἐμμανής,
φθοноῦσα τὸν Φαέθοντα, ἐκ κορυφῆς

τὸν κατεκρήμνισε τῶν οὐρανῶν,
αἱ ἀδελφαί του ἤλθον μελανεῖμονες

¹² Βεβαίως, δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς, πιστὸς τῆς ἀκριβολογίας, ὁ Καβάφης διευκρινίζει ὅτι δὲν εἶδε ὁ ἴδιος τὸν πίνακα, μὰ διάβασε ἀπλῶς μίαν περιγραφή του. Εἶναι ὁμῶς χαρακτηριστικὸ (καί ἐπαρκὲς καταδι-

καστικὸ) γιὰ τὸ ἀκαδημαϊκὸ καί φιλολογικὸ εἶδος τῆς ζωγραφικῆς πού ἐκπροσωπεῖ ὁ Moreau, πὼς ὁ πίνακας μποροῦσε νὰ γίνῃ ἀντικείμενο γραπτῆς περιγραφῆς.

εἰς τὸ ὑγρόν του μνήμα, τὸν Ἥριδανόν,
κ' ἡμέραν, νύκτα ἔκλαιον αἱ τλήμονες.

Κ' ἐθρήνουν μετ' αὐτῶν ὅλ' οἱ θνητοὶ
τὴν ματαιότητα ὀνειρῶν ὑψηλῶν.
Ὡ τυχὴ ἄσπλαγχος, ὦ μοῖρα μισητή,
ἔπεσεν ὁ Φαέθων ἐκ τῶν νεφελῶν!

Ἐντὸς τῶν ταπεινῶν μας ἐστίων
ἄς ζήσωμεν ὀλιγαρχεῖς καὶ ποταποί·
ἐκβάλωμεν τοὺς πόθους ἐκ τῶν καρδιῶν,
ἄς παύσῃ πᾶσα πρὸς τὸν οὐρανὸν ροπή.

Ἐκλαιον πάντοτε αἱ δυστυχεῖς,
ἐκλαιον τοῦ Φαέθοντος αἱ ἀδελφαί,
κ' ἐπὶ ἐκάστης τοῦ Ἥριδανοῦ πτυχῆς
ἀντανεκλῶντο αἱ ὠχραὶ αὐτῶν μορφαί.

Ἐν ἄκρᾳ συγκινήσει τὰ σεπτὰ
δάκρυα τῶν νυμφῶν ἐδέχετο ἡ γῆ
καὶ ἔθησαύριζεν. Ὡς δ' ἐγιναν ἐπτά
ἡμέραι, κ' ἡ ὀγδόη ἔλαμψεν αὐγῇ,

εἰς αἰωνίαν παρεδόθησαν
σιλιπνότητα τὰ κλαύματά των τὰ πολλὰ
κ' εἰς ἤλεκτρον μετεμορφώθησαν.
Ὡ λίθε ἐκλεκτέ! ὦ δάκρυα καλὰ!

Θρῆνος γενναῖος, θρῆνος ζηλευτός,
μεστός ἀγάπης καὶ μεστός μαρμαρυγῆς-
τίμαι ἀδελφαί, μὲ δάκρυα φωτὸς
ἐκλάπατε τὸν κάλλιστον νέον τῆς γῆς.

Ὅσον ἀφορᾷ τώρα *Τὰ Δάκρυα τῶν Ἀδελφῶν τοῦ Φαέθοντος*, (ἓνα ποίημα ποῦ, περιέργως, δὲν τοποθετεῖται ἀνάμεσα στὰ ποιήματα τὰ ὁποῖα ἀντλοῦν ἀπὸ τὴν τραγωδία¹³), εἶναι μᾶλλον πιθανὸν πὼς οἱ χαμένες αἰσχυλικές *Ἡλιάδες* βροῖσκονται πίσω ἀπὸ τοὺς ἀποκηρυγμένους στίχους, παρ' ὅλο ποῦ ἐδῶ ὁ Καβάφης δὲν ἀντλεῖ ἅμεσα ἀπὸ ἓνα συγκεκριμένο τραγικὸ σπάραγμα (ὅπως συμβαίνει στὴν *Ἀπιστία*)¹⁴.

¹³ Τόσο ὁ Κ. Γεωργουσόπουλος ὅσο καὶ ὁ Δ. Μακρινίτης ξεχνοῦν αὐτὸ τὸ ποίημα στίς ἀπαριθμήσεις τους τῶν ποιημάτων ποῦ ἐμφανίζουν σχέση μὲ τὴν τραγωδία (δὲς σημ. 4).

¹⁴ Τίθεται βέβαια ἐδῶ τὸ ἐρώτημα ἐὰν ὁ Καβάφης ἐγνώριζε τὰ αἰσχυλικά ἀποσπάσματα. Ἡ *Ἀπιστία* σαφῶς

ἀποτελεῖ τὸ κύριο ἐπείχειρισμα προκειμένου νὰ δώσουμε καταφατικὴ ἀπάντηση. Ὁ Κ. Γεωργουσόπουλος, χωρὶς νὰ ἀναφέρεται στὴν περίπτωση αὐτὴ οὔτε στὴν παράθεση ἀπὸ τὸν Καβάφη ὡς προμετωπίδας τῆς *Ἀπιστίας* ὁλόκληρου τοῦ χωρίου τῆς πλατωνικῆς πολιτείας ποῦ μᾶς διασώζει τὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν *Ὀδύσσειαν*

Ἐννοῶ μ' αὐτὸ πῶς, ἂν καὶ δὲν ἀντλεῖ ἀπὸ συγκεκριμένο κείμενο, ὁ Καβάφης ἔχει σαφῶς ὑπ' ὄψιν του πῶς κάποτε ἔναν τέτοιο κείμενο, μὲ τὴν δεδομένη τραγικὴ φόρμα, ὑπῆρξε. Ἔτσι, στὸ ποίημα αὐτὸ ἐπιχειροῦνται γιὰ πρώτη φορά, συνδυασμένα μάλιστα, δύο στοιχεῖα ποὺ στὴν συνέχεια θὰ ξανασυναντήσουμε στὴν καθαφικὴ ποίηση, ἡ ἀνασύσταση ἐνὸς χαμένου, κατακερματισμένου, διαλυμένου κειμένου καὶ ὁ ἐπιτάφιος θρῆνος.

Ὁ Γ. Σαββίδης σημειώνει γιὰ τὸν μῦθο τοῦ Φαέθοντος: «Ἦδη στὰ χρόνια τοῦ Λουκιανοῦ, ὁ μῦθος ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Κ. ἦταν “καθημαξινέμενος”»¹⁵, καὶ συμπληρώνει (ἄλλοῦ): «the likeliest source [...] is Apollonius of Rhodes or Diodorus of Sicily»¹⁶. Ὅμως ὁ Καβάφης δὲν ἐνδιαφέρεται τόσο γιὰ τὸν μῦθο, ἔναν μῦθο ποὺ ἡ ἀγαπημένη του ἑλληνιστικὴ καὶ ὑστερὴ ἑλληνιστικὴ λογοτεχνία εἶχε πράγματι εὐρύτατα χρησιμοποιήσει, ὅσο γιὰ μία πολὺ συγκεκριμένη λογοτεχνικὴ μορφή, τὴν ὁποία ἀνέδειξε ἐξαιρετικὰ ἢ τραγωδία, δηλαδὴ τὸν θρῆνο, τὸν *κοιμῶ*. Ἡ ἐντύπωση ποὺ ἀποκομίζουμε διαβάζοντας τὰ *Δάκρυα* δὲν εἶναι τόσο ἡ ἀνάπλαση τοῦ μύθου (τὸν ὁποῖο προϋποθέτει, ἀλλὰ δὲν ἐπαναδιηγεῖται τὸ ποίημα), ὅσο ἡ ἀναδημιουργία ἐνὸς τραγικοῦ κοιμῶ, ἐκφερόμενου, ὅπως νόμιμα μπορούμε νὰ εἰκάσουμε, ἀπὸ τὶς Ἡλιάδες, τὶς ἀδελφές τοῦ Φαέθοντος, ποὺ προφανῶς ἀποτελοῦσαν τὸν Χορὸ καὶ στὴν χαμένη αἰσχυρικὴ τραγωδία. Ὅπως σημειώνει καὶ πάλι ὁ Σαββίδης, «τὸ μυθολογικὸ αὐτὸ ποίημα εἶναι ὁ πρῶτος δημοσιευμένος “ἐπιτάφιος θρῆνος” τοῦ Καβάφη γιὰ “κάλλιστον νέον”»¹⁷. Εἶναι ὁμως καὶ τὸ μόνο (ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ τὴν ἐξαιρετικὴν περίπτωση τῆς μάνας στὸ ἀνέκδοτο 27 *Ἰουνίου 1906*, 2 μ.μ.), ὅπου τὸν νέο τὸν θρηνοῦν γυναικες, καί, τὸ σημαντικότερο, εἶναι τὸ μόνο ὅπου ὁ θρῆνος εἶναι συλλογικός, ὅπου ὁ θρῆνος «μμεῖται» τὸν χορικὸ τραγικὸ θρῆνο. Αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι τὸ δεύτερο στοιχεῖο στὸ ὁποῖο ἀξίζει νὰ ἐστιάσουμε τὴν προσοχή μας. Γιατί, ἀνασυγκροτώντας τρόπον τινά, μὲ τὰ δικὰ του ποιητικὰ μέσα, τὸ χαμένο δραματικὸ κείμενο, ὁ Καβάφης τείνει νὰ μεταπλάσει τὸν χορικὸ λόγο σὲ ὁμαδικὸ μονόλογο, δίνοντας ἔτσι μία ἀπὸ τὶς πρωϊμότερες ἀπόπειρες ἐνὸς στίλ ποὺ ἀργότερα θὰ γίνει ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ποίησής του. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ στοιχεῖο, ἡ μίμηση τοῦ χορικοῦ λόγου καὶ ἡ ἐπεξεργασία αὐτοῦ τοῦ στοιχείου, μὲ πείθουν πῶς ὁ Καβάφης δὲν ἐμπνέεται ἐδῶ ἀπλῶς ἀπὸ ἕναν ἀρχαῖο μῦθο γιὰ ἕνα ῥαῖο ἀγόρι, ἀλλὰ συνομιλεῖ μὲ τὸν τραγικὸ ποιητὴ καὶ ἔχει κυρίως στὸν νοῦ του τὸ χαμένο τραγικὸ κείμενο καὶ τὸ τραγικὸ ὄφρος.

Τὸ ποίημα χωρίζεται σὲ δύο ἴσα μέρη ἀπὸ τὴν πέμπτη στροφή: «Ἐντὸς τῶν ταπεινῶν μας ἐστίων/ ἄς ζήσωμεν ὀλιγαρχεῖς καὶ ποταποί». Ἡ στροφή αὕτη διακόπτει ἀπότομα τὸν θρῆνο: ὁ τόνος ἀλλάζει, τὸ τραγικὸ μεγαλεῖο συρρικνώνεται μὲ

Κορίν, «ὑποπτεύεται» πῶς «ἔμμεσα μπορούσε νὰ τὰ γινώριζε». Καὶ συμπληρώνει: «Πιστεύω πῶς τὰ *Βήματα* παραπέμπουν σαφῶς στὸν Ἡούλιο, ὅπου στὴ λέξη Κνοῦς δίδεται ἡ σημασία: «ὁ τῶν ποδῶν ψόφος ὡς Αἰσχύλος *Σφιγγίς*» (ὁπ.π., σμ. 4, σελ. 219). Ἐάν ἡ πρόταση εἶναι ὄντως σωστὴ (καὶ τὰ ἀναγνωστικὰ ἐνδιαφέροντα τοῦ Καβάφη μᾶς ὑποδεικνύουν πῶς μᾶλλον πρέπει νὰ εἶναι), τότε ὁ ποιητὴς ἀσφαλῶς πρέπει νὰ ἦρθε σὲ ἐπαφὴ μὲ τὰ τραγικὰ ἀποσπάσματα, ἐὰν

ὄχι μέσῳ τῶν φιλολογικῶν τους ἐκδόσεων, τουλάχιστον μέσῳ τῶν πηγῶν ποὺ μᾶς τὰ διασώζουν, ὅπως στὴν περίπτωση αὕτη ὁ Πλάτων καὶ ὁ Ἡούλιος, ἢ ὅπως σὲ ἄλλες περιπτώσεις ὁ Ἀθηναῖος καὶ οἱ Δεινosoφιστές του.

¹⁵ Τὰ *Ἀποκρηγμένα*, ὁπ.π., σελ. 114, σμ. 22.

¹⁶ «Cavafy Versus Aeschylus», ὁπ.π., σελ. 370

¹⁷ Τὰ *Ἀποκρηγμένα*, σελ. 115, σμ. 22.

τὴν ἀπρόσμενη αὐτὴ προτροπὴ πρὸς τὴν ὀλιγάρκεια καὶ τὴν «ποταπότητα». Στὴν μέση δηλαδὴ τοῦ ποιήματος, ὁ Καβάφης ἐγκαταλείπει τὸ θέμα του, στρέφεται πρὸς τὴν ἴδια τὴν τραγωδία καὶ ἐπιχειρεῖ νὰ τὴν ὑποσκάψει. Ἡ αἰφνιδιαστικὴ ἀναίρεση καὶ ἀνατροπὴ, ποὺ τοποθετεῖται κατὰ κανόνα στοῦ τέλος τοῦ ποιήματος, εἶναι σαφῶς καθαφικὸ χαρακτηριστικόν, ἐδῶ ὅμως δὲν μοιάζει νὰ εἶναι ὁ θρήνος ἢ τὸ ἀντικείμενο τοῦ θρήνου ποὺ ὑποσκάπτονται, δὲν μοιάζει νὰ εἶναι ἡ ὑβριστικὴ καὶ μεγαλειώδης ἀπόπειρα τοῦ Φαέθοντος ποὺ ἀπορρίπτεται, ἀλλὰ κάτι ἄλλο: τὸ τραγικὸ μέγεθος, τὸ ὑπερβολικόν, «οὐράνιο» ὅπως τὸ ἀποκαλεῖ στὴν *Ἀρχαία Τραγωδία*. Αὐτὸ τὸ μέγεθος, ποὺ γιὰ τὸν Καβάφη ἦταν πιθανότατα οὐσιαστικόν καὶ ἀξεδιάλυτο στοιχεῖο τῆς τραγωδίας καὶ ποὺ τῆς ἀπέδωσαν τόσο ἡ ἑλληνιστικὴ λογοτεχνία καὶ φιλολογία ὅσο καὶ ὁ κλασικισμὸς τοῦ 19^{ου} αἰῶνα, ἐν τέλει παγίδευσε καὶ τὴν συνάντησιν τοῦ ποιητῆ μαζί της.

Η ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Ἡ ἀρχαία τραγωδία, ἡ ἀρχαία τραγωδία
εἶναι ἱερὰ κ' εὐρεῖα ὡς τοῦ σύμπαντος καρδία.
Τὴν ἐγέννησεν εἰς δῆμος, μία πόλις Ἑλληνίς,
ἀλλ' εὐθὺς ἐκείνη ἔπτη, κ' ἔστησεν ἐν οὐρανοῖς
τὴν σκηνήν.

Ἐν θεάτρῳ Ὀλυμπίῳ, ἐν ἀξίᾳ των κονίστρα,
ὁ Ἰππόλυτος, ὁ Αἴας, Ἀλκίησις καὶ Κλυταιμνήστρα,
τὴν ζωὴν μας διηγοῦνται τὴν δεινὴν καὶ τὴν κενὴν
καὶ ἐλέους θεοῦ πίπτει εἰς τὴν γῆν τὴν ἀλγεινὴν
ἡ ρανίς.

Ὑπὸ τὴν μικροτέραν τῆς μορφῆν τὴν τραγωδίαν
ἔβλεπε καὶ ἐθαύμαζε τῶν Ἀθηνῶν ὁ δῆμος.
Ἡ τραγωδία ἤμαζεν ἐντὸς τοῦ σαπφειρίνου
θεάτρου τ' οὐρανοῦ. Ἐκεῖ ἀκροατὰς τῆς εἴχε
τοὺς ἀθανάτους. Κ' οἱ θεοί, ἐπὶ ἐδρῶν μεγάλων
ἐκ καθαροῦ ἀδάμαντος, ἤκουον ἐν ἀράτῳ
εὐχαριστήσῃ τοὺς καλοὺς τοῦ Σοφοκλέους στίχους,
τοῦ Εὐριπίδου τοὺς παλμούς, τὸ ὕψος τοῦ Αἰσχύλου,
καὶ τοῦ λεπτοῦ Ἀγάθωνος Ἀτθίδας φαντασίας.
Ἀντάξιοι ὑποκριταὶ τῶν ὑψηλῶν δραμάτων
ἦσαν αἱ Μοῦσαι, ὁ Ἑρμῆς καὶ ὁ σοφὸς Ἀπόλλων,
ὁ προσφιλεὶς Διόνυσος, ἡ Ἀθηνᾶ κ' ἡ Ἥβη.
Καὶ ἐπληροῦντο τ' οὐρανοῦ μὲ ποίησιν οἱ θόλοι·
ἀντήχουν οἱ μονόλογοι, εὐγλωττοὶ καὶ πενθοῦντες·
καὶ οἱ χοροί, ἀκένωτοι πηγὰί τῆς ἁρμονίας·
κ' οἱ εὐφρεῖς διάλογοι μὲ τὰς βραχείας φράσεις.
Ἡ φύσις ὅλη εὐλαβὴς ἐσίγα, μὴ ταράξῃ
τὴν θεσπεσίαν ἐορτὴν θόρυβος τρικυμίας.
Ἀκίνητοι καὶ εὐλαβεῖς, ἀήρ, καὶ γῆ, καὶ πόντος

ἐφρούρουν τῶν μεγάλων τῶν θεῶν τὴν ἡρεμίαν.
Καὶ κάποτε τοῖς ἤρχετο ἡχώ ἀπὸ τὰ ἄνω,
ὀλίγων στίχων ἔπνεεν ἄνυλος ἀνθοδέσμη,
μὲ «Εὖγε, εὖγε» τῶν θεῶν, τρῖμετροι μεμυγμένοι.
Κ' ἔλεγεν ὁ ἄηρ τῇ γῇ, κ' ἡ γραῖα γῇ τῷ πόντῳ·
«Σιγή, σιγή· ἀκούσωμεν. Ἐντὸς τοῦ οὐρανόυ
θεάτρου τὴν παράστασιν τελοῦν τῆς Ἀντιγόνης.»¹⁸

Στὴν *Ἀρχαία Τραγωδία*, ὁ Καβάφης προσπαθεῖ νὰ μιλήσῃ γιὰ τὸ εἶδος στὸ σύνολό του. Ἴσως μάλιστα ὄχι μόνον γιὰ τὸ εἶδος, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν *οἰκειάν* του *φύσιν*. Ἐδῶ ἡ ἀποτυχία εἶναι παταγώδης, τόσο παταγώδης ὥστε δὲν χρειάζεται νὰ ἐπιμεινουμε. Ἡ ποιητικὴ ἀποτυχία ἐν τούτοις δὲν πρέπει νὰ μᾶς κάνει νὰ παραβλέψουμε τὸ περιεχόμενο. Καὶ φιλολογικὰ μόνον μιλώντας, οἱ ἐπισημάνσεις τοῦ Καβάφη δὲν εἶναι ἄνευ σημασίας.

Πρῶτον, ἡ ὑπογράμμιση τῆς ἀθηναϊκῆς, πολιτικῆς καὶ δημοτικῆς οὐσίας τῆς τραγωδίας («τὴν ἐγέννησεν εἰς δῆμος, μία πόλις Ἑλληνίς»)¹⁹. Δεύτερον, οἱ τραγικοὶ ἥρωες «τὴν ζωὴν μας διηγοῦνται τὴν δεινὴν καὶ τὴν κενὴν»: καὶ νά, ποῦ ἀπὸ τὰ ὕψη τοῦ κακότεχνου ποιήματος περνάμε στὴν ἐρμηνεία τῆς τραγωδίας, καὶ μάλιστα σὲ μιὰν ἐρμηνεία συχνὰ διατυπωμένη καὶ ἀπὸ θεατρικοὺς συγγραφεῖς τοῦ τέλους τοῦ 19^{ου} καὶ τοῦ 20^{ου} αἰῶνα, ποῦ εἴτε διασκεύασαν εἴτε ρητῶς ἐπηρεάσθησαν ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο δράμα²⁰. Ὁ στίχος αὐτὸς διαφωτίζει, νομίζω, σὲ σημαντικό βαθμὸ τὸ πὼς ἔβλεπε ὁ Καβάφης τόσο τὴν τραγωδίαν ὅσο καὶ τὸ σύγχρονό του θέατρο. Εἶναι σαφές πὼς εἰδικὰ ὁ χαρακτηρησιμὸς «κενή» κατεβάζει τὴν τραγωδίαν ἀπὸ τὰ οὐράνια νέφη στὰ ὁποῖα τὴν ἔχει τοποθετήσει στὴν ἀρχὴ τοῦ ποιήματος ὁ κλασικιστὴς Καβάφης (μαζὶ μὲ ὅλην τὴν κλασικιστικὴ παράδοση ποῦ ἔχει κληρονομήσει) στὸ πεζὸ σανίδι τοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς του. Τρίτον, ἡ «ρανὶς τοῦ θεοῦ ἐλέους», ποῦ μᾶς ὁδηγεῖ κατευθείαν στὴν *Ποιητικὴ* καὶ στὸν ἀριστοτελικὸ ὅρισμό τῆς τραγωδίας, πράγμα ὄχι ἐπουσιῶδες, ἀφοῦ, ἂπ' ὅσο τουλάχιστον γνωρίζω, οὐδέποτε συσχετίστηκε ἡ καθαφικὴ σκέψη καὶ αἰσθητικὴ μὲ τὸν Ἀριστοτέλη. Τέταρτον, ἀμέσως μετὰ τὸν ὑπαινιγμὸ στὸν Ἀριστοτέλη, ἡ πλατωνικὴ ιδέα: οἱ θεατὲς δὲν βλέπουν πάνω στὴν σκηνὴ παρὰ τὸ ἀπείκασμα τῆς τραγωδίας, ἐνῶ ἡ ἀληθινὴ ιδέα τῆς τραγωδίας παίζεται στοὺς οὐρανούς. Καὶ τέλος, ὁ Διόνυσος: ὁ ἐπώνυμος θεὸς τῆς μεγάλης ἐροτῆς τῆς τραγωδίας ἐμφανίζεται τέταρτος καὶ καταϊδρωμένος στὴν ἀπαρίθμηση τῶν θεϊκῶν θεατῶν. «Προσφιλὴς» μὲν, ἀλλὰ στὸ καθαφικὸ πάνθεον ὁ ρόλος ποῦ τοῦ ἔχει ἐπιφυλαχθεῖ εἶναι ἄλλος, ὅπως θὰ δοῦμε. Δὲν θὰ ἦταν ἄσκοπο νομίζω, ἐν κατακλείδι, νὰ προσθέσουμε καὶ τὴν παρατήρηση ὅτι στὸ «οὐράνιο θέατρο» παιζόταν Ἀντιγόνη. Γιὰ μιὰ φορὰ τουλάχιστον, ὁ Καβάφης, ἀκολοθώντας τὰ ἐλληνιστικὰ γοῦστα του, δὲν διαφωνεῖ μὲ τὸ φιλολογικὸ γοῦστο τῆς ἐποχῆς του.

Περνώντας τώρα στὰ *Ἀνέκδοτα*, συναντοῦμε ἄλλα τέσσερα «τραγικά» ποιήμα-

¹⁸ Ἀκολουθοῦν ξανά οἱ δύο πρῶτες στροφές, μὲ τίς ὁποῖες κλείνει τὸ ποίημα. Γιὰ εὐνόητους λόγους, προτιμοῦμε νὰ ἀποφύγουμε ἐδῶ τὴν ἐπανάληψή τους.

¹⁹ Ἡ ἐπισημάνση αὕτη εἶναι μᾶλλον πρωτότυπη ἀκόμα καὶ σήμερα, ποῦ χωρὶς νὰ νὰ συνευθετοποιοῦν τὸ λά-

θος τους, οἱ περισσότεροι μιλοῦν γιὰ τὴν τραγωδίαν ὡς ἔαν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ «πανελλήνιο» ἀρχαιοελληνικὸ προϊόν.

²⁰ Σκέφτομαι κυρίως τὸν Ἰψεν καὶ τὸν Ὁ Νήλ.

τα: τὴν *Ἐπέμβασιν τῶν Θεῶν* (Μάϊος 1899), τὴν *Ναυμαχία* (Ὀκτώβριος 1899), τὸ *Ὅταν ὁ Φύλαξ εἶδε τὸ Φῶς* (1900), καὶ τὸ *Τὰ δ' ἄλλα τοῖς κάτω ἐν Ἄδου μνησσομαι* (1913)²¹.

Η ΕΠΕΜΒΑΣΙΣ ΤΩΝ ΘΕΩΝ

Heartily know

.....

The gods arrive.

EMERSON

RÉMONIN.- ... Il disparaîtra au moment nécessaire;
les dieux interviendront.

Mme DE RUMIERES.- Comme dans les tragédies antiques?
(Acte II, sc. i)

Mme DE RUMIERES.- Qu' y a-t-il?

REMONIN.- Les Dieux sont arrivés.
(Acte V, sc. x)

ALEXANDRE DUMAS, FILS, *L' Etrangère*

Θὰ γίνῃ τώρα τοῦτο, κ' ἔπειτα ἐκεῖνο·
καὶ πιὸ ἀργά, σὲ μιὰ ἢ δυὸ χρονιᾶς (ὡς κρίνω),
τέτοιες θὰ εἶν' ἡ πράξεις, τέτοιοι θὰν' οἱ τρόποι.
Δὲν θὰ φροντίσουμε γιὰ μακρυνὸ κατόπι.
Γιὰ τὸ καλλίτερον ἡμεῖς θὰ προσπαθοῦμε.
Καὶ ὅσο θὰ προσπαθοῦμε, τόσο θὰ χαλνοῦμε,
θὰ μπλέκουμε τὰ πράγματα, ὡς νὰ βρεθοῦμε
στὴν ἄκρα σύγχυσι. Καὶ τότε θὰ σταθοῦμε.
Θὰ ἦν' ἡ ὥρα οἱ θεοὶ νὰ ἐργασθoῦνε.
Ἔρχονται πάντοτ' οἱ θεοί. Θὰ καταβoῦνε
ἀπὸ τὰς μηχανὰς των, καὶ τοὺς μὲν θὰ σώσουν,
τοὺς δὲ βίαια, ξαφνικά θὰ τοὺς σηκώσουν
ἀπὸ τὴν μέση· καὶ σάν φέρουνε μιὰ τάξι
θ' ἀποσυρθοῦν,- Κ' ἔπειτ' αὐτὸς τοῦτο θὰ πράξῃ,
τοῦτο ἐκεῖνος· καὶ μὲ τὸν καιρὸν οἱ ἄλλοι
τὰ ἰδικὰ των. Καὶ θ' ἀρχίσουμε καὶ πάλι.

Εἶναι σαφές πῶς ὅταν ὁ Καβάφης τοποθετεῖ στὴν ἀρχὴ ἐνὸς ποιήματος ἓνα ὁποιοδήποτε παράθεμα, αὐτὸ δὲν γίνεται τυχαῖα. Τὰ παραθέματα τοῦ Καβάφῃ ἔχουν ἴσως πολὺ μεγαλύτερη σημασία ἀπ' ὅ,τι σὲ ὅποιονδήποτε ἄλλον ποιητὴ, ἔστω καὶ μόνον γιατί ὁ Καβάφης εἶχε ἀναπτύξει μιὰν ἰδιαίτερη ποιητικὴ τεχνικὴ, αὐτὴν τῆς ἐνσωμάτωσης ξένων κειμένων μέσα στοὺς δικoὺς του στίχους. Στὴν *Ἐπέμβασιν*

²¹ Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗ, *Ἀνέκδοτα Ποιήματα. 1882-1923*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Ἀθήνα, 1982.

των Θεῶν ἔχουμε μία πολὺ ἐνδιαφέρουσα τέτοια περίπτωσις²². Ὁ Καβάφης παραθέτει ἐδῶ δύο διαφορετικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Δουμᾶ υἱοῦ *L' Etrangère*, ἀποσπάσματα ποὺ μὲ χαρακτηριστικὰ γαλλικὰ καὶ χαρακτηριστικὰ ρομαντικὸν τρόπο ἀναφέρονται στὴν τραγωδίαν, ἀλλὰ καὶ βέβαιαις ταυτοχρόνως, ἐπέμβασίς του. Ἀναμφισβήτητα, δὲν ἦταν αὐτὴ ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ὁ Καβάφης χρησιμοποιοῦσε αὐτὴν τὴν ὀλίγον διεστραμμένη μέθοδο τοῦ ἐνδιάμεσου κειμένου γιὰ νὰ συνδιαλλαγεί μὲ τὸ λογοτεχνικὸ παρελθόν. Τὸ ἴδιο φαινόμενο παρατηρεῖται καὶ σὲ ἓνα πρωϊμότερο ποίημα, τὴν *Ἀλληλουχίαν κατὰ Βωδελαῖρον*, ὅπου ὁ νεαρὸς ἀκόμα ποιητὴς μεταφράζει, προσαρμῶζει, μεταπλάθει τὸν Μπωντλαίρ καί, μέσα ἀπὸ τὸν Μπωντλαίρ, συζητᾷ τελικὰ μὲ τὸν Πλάτωνα. Αὐτὸ τὸ τέχνασμα ἀκολουθεῖται κι ἐδῶ: μέσῳ τοῦ Δουμᾶ, ὁ Καβάφης συνδιαλέγεται μὲ τὴν τραγωδίαν καὶ μὲ τὸ εἰδικὸ αὐτοῦ θέμα, ποὺ πολὺ συχνὰ τὸν ἀπασχόλησε καὶ σὲ μεταγενέστερες συνθέσεις, τὴν ἀπὸ μηχανῆς ἐπέμβαση τῶν θεῶν. Τὸ θέμα αὐτὸ τὸ συναντᾶμε καὶ σὲ ποιήματα ποὺ καμία σχέση, οὔτε θεματικὴ οὔτε αἰσθητικὴ, δὲν ἔχουν ἐκ πρώτης ὄψεως μὲ τὴν τραγωδίαν, πάντως θὰ εἶχα μᾶλλον τὴν τάση νὰ θεωρήσω ὅτι εἶναι ἡ τραγωδία (ἔστω, μία συγκεκριμένη ἀνάγνωση τῆς τραγωδίας) ποὺ τὸν ὀδήγησε στὸν προβληματισμὸ αὐτὸν (ὁ ὅποιος συνδέεται σαφῶς καὶ μὲ τὴν ιδιότυπη θρησκευτικότητά του) καὶ στὴν ἀνάπτυξη μίας συγκεκριμένης τεχνικῆς, ἄκρως χαρακτηριστικῆς, τῆς ποιήσεώς του: αὐτὴν τῆς εἰσαγωγῆς τῶν ἀπὸ μηχανῆς θεῶν, ποὺ ἀναλαμβάνουν νὰ λύσουν μία ποιητικὴ ἀπορία δραματικοῦ τύπου. Βεβαίως δὲν πρόκειται σχεδὸν ποτὲ περὶ πραγματικῶν θεῶν, εἴτε τῆς ἑλληνικῆς εἴτε τῆς ἰουδαιοχριστιανικῆς μυθολογίας. Μοναδικὸ εἶναι τὸ παράδειγμα τῶν Εὐμενίδων, ποὺ τὰ θεϊκὰ τους βήματα σημαίνουν τὴν ἐπικείμενη ἀνατροπὴ, στὰ *Βήματα*. Συνήθως πρόκειται γιὰ πρόσωπα, τῶν ὁποίων ἡ ἀπρόσμενη παρέμβαση ἀνατρέπει τὴν τάξιν ἢ τὴν προβλεπόμενη ἐξέλιξιν μίας κατάστασης. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τέτοιων «ἀντι-θεῶν ἀπὸ μηχανῆς», ἡ Μετάνειρα καὶ ὁ Πηλέας, ποὺ ἀκυρώνουν μὲ τὴν ἄτοπη ἐπέμβασή τους τὸ θεϊκὸ ἔργο, στὴν *Διακοπή*. Ἀλλὰ στὴν ἴδια κατηγορίαν μποροῦμε νὰ ἐντάξουμε καὶ πρόσωπα ὅπως ὁ εἰρωνικὸς σοφιστὴς τοῦ *Τὰ δ' ἄλλα ἐν Ἀδου τοῖς κάτω μυθήσομαι*, ποὺ ἀνατρέπει τὴν «τάξιν» τόσο τῶν στίχων τοῦ Σοφοκλῆ, ὅσο καὶ τῆς σκέψης τοῦ «ἄθωου» ἀνθύπατου.

Ἡ *Ἐπέμβασις τῶν Θεῶν*, μὲ τὸ α' πληθυντικὸ τῆς πρόσωπο, μᾶς ὀδηγεῖ ἐπίσης στὸν λόγον τοῦ Χοροῦ τῆς τραγωδίας. Εἶναι, θαρρῶ, μία ἀπόπειρα (ἀναμφίβολα πολὺ πιὸ ἐπιτυχημένη ἀπὸ αὐτὴν τῶν *Ἀδελφῶν τοῦ Φαέθοντος*) νὰ ἐπεξεργαστεῖ ὁ Καβάφης τὴν χορικὴν τεχνικὴν, ποὺ στὴν ποίησίν του μεταπλάστηκε σὲ ὁμαδικὸ μονόλογο. Δὲν μπορῶ ἄλλωστε νὰ θεωρήσω τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἐπίσης ἀνέκδοτη *Ναυμαχία*, ποὺ τὴν χωρίζουν μόλις λίγαις μῆνεις ἀπὸ τὴν *Ἐπέμβασιν τῶν Θεῶν*, ἀναπλάθει καὶ αὐτὴ μὲ τρόπο μάλιστα καταφανέστερο, ἓνα τραγικὸ χορικόν. Ἄν ὅμως στὴν *Ναυμαχία* τὸ αἰσχολικὸ πρότυπο δηλώνεται ρητῶς, στὴν *Ἐπέμβασιν* ἡ τραγωδία ποὺ κεντρίζει τὸν Καβάφιν παραμένει ἐπιμελημένα κρυμμένη πίσω ἀπὸ τὰ διαδοχικὰ παρθεύματα ποὺ σκοπεύουν στὴν παραπλάνηση τοῦ ἀναγνώστη καὶ πίσω ἀπὸ τὴν προσεγμένη γενίκευση. Ἐχῶ ἐν τούτοις τὴν ἐντύπωση πῶς ἡ *Ορέστεια* βρίσκεται τελικὰ πῶς

²² Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ἔχουμε δύο παραθέματα: πρὶν ἀπὸ τὸ ἀπόσπασμα τοῦ Δουμᾶ υἱοῦ, ὑπάρχουν δύο στίχοι

τοῦ Emerson ἀπὸ τὸ *Give All To Love* (δὲς Γ. ΣΑΒΒΙΔΗΣ, «Cavafy Versus Aeschylus», ὅπ.π., σελ. 368)

σω από τόν κάθε στίχο. Όχι τόσο η υπόθεση της *Όρεστείας*, όσο η στάση του Χορού του *Άγαμέμνονα*, όπως την διαβάσει ο Καβάφης και στα δύο άλλα «δρεστεϊακά» ποιήματά του, την *Ψήφο της Άθηνάς* και το *Όταν ο Φύλαξ Είδε το Φως*. Η αναπόφευκτη πορεία προς την «άκρα σύγχυσιν», οι διαδοχικές ανθρώπινες πράξεις που επιδεινώνουν τα πράγματα ενώ προσπαθούν να τα θεραπεύσουν, η χρονική απόσταση που χωρίζει αυτές τις πράξεις, η στάση της ανθρώπινης άπορίας μπροστά στην «άκρα σύγχυσιν», οι θεοί που «τους μέν σώζουν, τους δέ βίαια σηκώνουν από την μέση», οι θεοί που αποσύρονται σά φέρουν «μιά τάξι», και αυτός που μετά «θά πράξει τοῦτο, και εκείνος που θά πράξει το άλλο, και με τόν καιρό οι άλλοι που θά πράξουν τα δικά τους» αποτελούν, προφανώς, υπαινιγμούς στην επαναληπτική ἔτη που βαρύνει τόν οἶκο τῶν Ἀτρειδῶν στην *Όρεστεία*. Ο φόβος, η βεβαιότητα της αναπόφευκτης σύγχυσης που ἔχουν ὡς ἀποτέλεσμα οι ανθρώπινες ενέργειες, και η επίκληση της θεϊκής δικαιοσύνης, όπως εκφράζονται κυρίως στὸν *Άγαμέμνονα*, αποτελούν τελικά τὸ «θεωρητικό» υπόβαθρο τοῦ καβαφικοῦ ποιήματος.

Η ΝΑΥΜΑΧΙΑ

Ἐφανισθήκαμεν ἐκεῖ στήν Σαλαμίνα.
 Ὅά, ὁά, ὁά, ὁά, ὁά, ὁά, νά λέμε.
 Δικά μας εἶναι τὰ Ἐκβάτανα, τὰ Σοῦσα,
 καί ἡ Περσέπολις - οἱ πιό ὥραιοι τόποι.
 Τί ἐγυρεῦαμεν ἐκεῖ στήν Σαλαμίνα
 στόλους νά κουβανοῦμε καί νά ναυμαχοῦμε.
 Τώρα θά πάμε πίσω στὰ Ἐκβάτανά μας,
 θά πάμε στήν Περσέπολιν μας, καί στὰ Σοῦσα.
 Θά πάμε, πλὴν σάν πρῶτα δέν θά τὰ χαροῦμε.
 Ὅτοτοτοῖ, ὁτοτοτοῖ ἡ ναυμαχία
 αὐτὴ γιατί νά γένηται καί νά ἀπαιτῆται.
 Ὅτοτοτοῖ, ὁτοτοτοῖ γιατί νά πρέπη
 νά σηκωνόμεθα, νά παραιτοῦμεν ὅλα,
 κ' ἐκεῖ νά πιαίνουμε νά ναυμαχοῦμε ἀθλίως.
 Ἔτσι γιατί νά ἦναι: μόλις κἀνείς ἔχει
 τὰ περιώνυμα Ἐκβάτανα, τὰ Σοῦσα
 καί τὴν Περσέπολιν, εὐθύς ἀθροίζει στόλο
 καί πιαίνει πρὸς τοὺς Ἕλληνας νά ναυμαχήση.
 Ἄ ναι βεβαίως· ἄλλο λόγο νά μὴ λέμε:
 ὁτοτοτοῖ, ὁτοτοτοῖ, ὁτοτοτοῖ.
 Ἄ ναι τῷ ὄντι· τί μᾶς μένει πιά νά ποῦμε:
 ὁά, ὁά, ὁά, ὁά, ὁά, ὁά.

Ἄπ' ὅλα τὰ ποιήματα στα ὁποῖα τὸ αἰσθητικὸ στίγμα δίνεται μέσω τοῦ ὁμαδικοῦ μονολόγου, ἡ Ναυμαχία εἶναι τὸ πλέον τολμηρὸ καλλιτεχνικά, ὅπως εἶναι καί τὸ πλέον τολμηρὸ πολιτικὰ ἀνάμεσα στα πολιτικὰ ποιήματα τοῦ Καβάφη²³. Τόλμη

²³ Δεῦ Γ. ΣΑΒΒΙΔΗ, «Cavafy Versus Aeschylus», ὁπ.π., σελ. 374. Στὸ ἴδιο σημεῖο ὑπάρχει καί μία πολὺ ἐνδια-

αίσθητική, τόλη πολιτική, αλλά, γεγονόςς ακόμα σημαντικότερο για τὸ θέμα μας, ταύτιση τοῦ Καβάφη σὲ ἐπίπεδο πολιτικῆς ιδεολογίας μὲ τὸν Αἰσχύλο καὶ μὲ τὴν ἑλληνικὴ πολιτικὴ σκέψη τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς. Σὲ καμία περίπτωση δὲν μπορεῖ βεβαίως κανεὶς νὰ μιλήσει γιὰ ἄμεση ἐξάγερση τοῦ Καβάφη ἀπὸ τὸν Θουκυδίδη, κι ὅμως ἡ τραγικὴ ἐρώτηση ποὺ βάζει στὸ στόμα τῶν νικημένων: «Ἐτοί γιὰ νὰ ᾔναι...», προϋποθέτει ιδεολογικὰ τὴν ἀνάλυση τῶν Ἀθηναίων γιὰ τὴν ἀπορία τῆς πολιτικῆς καὶ τὴν ἀμείλικτη ἀμηχανία τοῦ ἱμπεριαλισμοῦ, ὅπως τὴν ἐκθέτει ὁ Θουκυδίδης στὸ ἐπεισόδιο τῶν Μηλίων.

ΟΤΑΝ Ο ΦΥΛΑΞ ΕΙΔΕ ΤΟ ΦΩΣ

Χειμῶνα, καλοκαίρι κάθονταν στὴν στέγη
τῶν Ἀτρειδῶν κ' ἔβλεπ' ὁ Φύλαξ. Τώρα λέγει
εὐχάριστα. Μακρυνὰ εἶδε φωτιά ν' ἀνάβῃ.
Καὶ χαίρεται· κι' ὁ κόπος του ἐπίσης παύει.
Εἶναι ἐπίτονον καὶ νύχτα καὶ ἡμέρα,
στὴν ζέστη καὶ στὸ κρύο νὰ κυττάζης πέρα
τὸ Ἀραχναῖον γιὰ φωτιά. Τώρα ἐφάνη
τὸ ἐπιθυμητὸν σημεῖον. Ὅταν φθάνει
ἡ εὐτυχία δίδει πιὸ μικρὴ χαρὰ
ἀπ' ὅ,τι προσδοκᾷ κανεὶς. Πλὴν καθαρά
τοῦτο κερδήθηκε: γλυτώσαμ' ἀπ' ἐλπίδας
καὶ προσδοκίας. Πράγματα εἰς τοὺς Ἀτρείδας
πολλὰ θὰ γίνουνε. Χωρὶς νᾶναι σοφὸς
κανεὶς εἰκάζει τοῦτο τώρα ποὺ τὸ φῶς
εἶδεν ὁ φύλαξ. Ὅθεν μὴ ὑπερβολή.
Καλὸ τὸ φῶς· κι' αὐτοὶ ποὺ ἔρχονται καλοί·
τὰ λόγια καὶ τὰ ἔργα τῶν κι' αὐτὰ καλά.
καὶ ὅλα ἴσια νὰ εὐχόμεθα. Ἀλλὰ
τὸ Ἄργος εἰμπορεῖ χωρὶς Ἀτρείδας νὰ
κάμῃ. Τὰ σπίτια δὲν εἶναι παντοτεινά.
Πολλοὶ βεβαίως θὰ μιλήσουνε πολλὰ.
Ἡμεῖς ν' ἀκούμε. Ὅμως δὲν θὰ μᾶς γελᾷ
τὸ Ἀπαραίτητος, τὸ Μόνος, τὸ Μεγάλος.
Καὶ ἀπαραίτητος, καὶ μόνος, καὶ μεγάλος
ἀμέσως βρίσκεται κἀνένας ἄλλος.

φέρουσα σύγκριση τῆς *Ναυμαχίας* μὲ τὰ ὑστερα «πολιτικά» ποιήματα τοῦ Καβάφη. Κατὰ τὸν Σαββίδη, εἶναι μὲν ἀμφίβολο ἂν ὁ Καβάφης ἔγραψε τὴν *Ναυμαχία* ὡς συγκαλυμμένη ἀντίδραση στὸν πόλεμο τῶν Μπόερς, ἐντούτοις τὸ σαφὲς πολιτικὸ αἶσθημα ποὺ διατρέχει τὸ ποίημα μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀντιληπτό ἐπίσης στὰ ποιήματα ποὺ ἀναφέρονται στὴν ναυμαχία τοῦ Ἀκτίου καί, ἐμμέσως, στὴν ἀγγλικὴ παρουσία στὴν Μεσόγειο. Στὰ ποιή-

ματα αὐτά, τὸ Ἀπολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον καὶ *Τὸ Τέλος τοῦ Ἀντωνίου*, εἶναι σαφὲς ἡ ἄρρητη ἀναφορά στὸν Σαίξπηρ. Εἶναι, νομίζω, ἄξιο παρατήρησης ὅτι τὸ ἁμεσότερα πολιτικὸ ποίημα τὸ ἐμπνέει πάντως στὸν Καβάφη ὁ ποιητὴς-ὀπλίτης τοῦ Μαραθῶνος καὶ ὄχι ὁ ποιητὴς-παρατηρητὴς τῆς καταστροφῆς τῆς Ἰσπανικῆς Ἀρμάδας.

Στὴν *Ὁρέστεια* τοῦ Αἰσχύλου μᾶς ξαναγυρίζει τὸ *Ὅταν ὁ Φύλαξ Εἶδε τὸ Φῶς*, ποίημα γραμμένο καὶ αὐτὸ λίγους μῆνες μετὰ τὴν *Ἐπέμβασις τῶν Θεῶν*. Στὴν καβαφικὴ αὐτὴ πρόταση γιὰ μία ποιητικὴ σκηνοθεσίᾳ τοῦ προλόγου τοῦ *Ἀγαμέμνονα* παρατηροῦμε ξανά τὴν μετατροπὴ τοῦ τραγικοῦ μονολόγου, ὄχι σὲ διάλογο, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς *Ψήφου τῆς Ἀθηνᾶς*, οὔτε σὲ ὁμαδικὸ μονόλογο, ἀλλὰ σὲ μίαν ἐνδιάμεση κατάσταση. Ὁ Καβάφης ἐπιλέγει ἐδῶ ἓνα πιὸ περίπλοκο, πιὸ ἀποτελεσματικὸ καί, τελικά, πιὸ «καβαφικὸ» παιχνίδι. Ἀρχίζει ἀφηγοῦμενος σὲ τρίτο πρόσωπο τὸν λόγο τοῦ Φύλακα, σάν θεατῆς, θὰ λέγαμε, πού ἀφηγεῖται ἐκ τῶν ὑστέρων τὴν σκηνικὴ δρᾶση πού παρακολοῦθησε: «Τώρα λέγει εὐχάριστα». Κι ὁμως, αἰφνίδια, ἡ οὐδετερότητα τοῦ γ' ἐνικοῦ προσώπου δίνει τὴν θέσιν της, στὸν 11^ο στίχο, στὴν συμμετοχὴ καὶ τὴν ἐνεργητικὴ στάση τοῦ α' πληθυντικοῦ. Καὶ ἀπὸ στίχο σὲ στίχο, ὡς τὸ τέλος, τὸ α' πληθυντικὸ αὐτὸ πρόσωπο σταθεροποιεῖται, βεβαιώνεται, κυριαρχεῖ στὸν ἀναγνώστη, ὁ ὁποῖος μὲ τὴν σειρὰ του μπαίνει τώρα στὴν θέσιν τοῦ θεατῆ τῆς τραγωδίας πού κατεῖχε ἀρχικά ὁ ποιητῆς-ἀφηγητῆς. Καὶ τὸ ποίημα γίνεται σιγά-σιγά ὁμαδικὸς μονόλογος ἐνὸς Χοροῦ πού δὲν κατονομάζεται ὡς τέτοιος, ἀλλὰ καθαρὰ ὑποδηλώνεται ἀπὸ τὴν χρῆσιν τοῦ λόγου. Μὲ τὴν σειρὰ του, ὁ παρελθὼν χρόνος, μὲ τὸν ὁποῖο ξεκινᾷ τὸ ποίημα, παραχωρεῖ σιγά-σιγά τὴν θέσιν του σὲ ἓναν ἐνεστῶτα σκηνικὸ χρόνο, σὲ ἓναν ἐνεστῶτα πού κουβαλάει τὴν ἀτμόσφαιρα μίας τραγικῆς παρόδου. Τὸ τέλος τοῦ ποιήματος τὸ ἐπιβεβαιώνει: «Πολλοὶ βεβαίως θὰ μιλήσουνε πολλὰ». Τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ ἀρχίσει.

ΤΑ Δ' ἈΛΛΑ ΕΝ ἈΔΟΥ ΤΟΙΣ ΚΑΤΩ ΜΥΘΗΣΟΜΑΙ

«Τῷ ὄντι», εἶπ' ὁ ἀνθύπατος, κλείνοντας τὸ βιβλίον, «αὐτὸς ὁ στίχος εἶν' ὠραῖος καὶ πολὺ σωστός· τὸν ἔγραψεν ὁ Σοφοκλῆς βαθυὰ φιλοσοφώντας. Πόσα θὰ ποῦμ' ἐκεῖ, πόσα θὰ ποῦμ' ἐκεῖ, καὶ πόσο θὰ φανοῦμε διαφορετικοί. Αὐτὰ πού ἐδῶ σάν ἄγρυπνοι φρουροὶ βαστοῦμε, πληγές καὶ μυστικά πού μέσα μας σφαλνοῦμε, μὲ καθημερινὴ ἀγωνία βαρυνά, ἐλεύθερα ἐκεῖ καὶ καθαρά θὰ ποῦμε».

«Πρόσθεσε», εἶπε ὁ σοφιστής, μισοχαμογελώντας, «ἂν τέτοια λέν ἐκεῖ, ἂν τοὺς μέλλει πιά».

Τὸ *Τὰ δ' ἄλλα τοῖς κάτω ἐν Ἄδου μυθήσομαι*, ποίημα τοῦ 1893, στὸ ὁποῖο ὁ Καβάφης ξαναγύρισε τὸ 1913, μᾶς προσφέρει μίαν σαφῶς ὠριμότερη προσέγγισιν τῆς τραγωδίας, ὠριμότερη ποιητικὰ κυρίως, μιά καὶ πρόκειται γιὰ ἓνα ἐκπληκτικὸ ποίημα. Στὸ ποίημα αὐτὸ μποροῦμε πλέον νὰ παρατηρήσουμε πολλὰ ἀπὸ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῆς καβαφικῆς ποίησης: ὁ διάλογος, ἡ ἐνσωμάτωση ἐνὸς ξένου κειμένου (μὲ τὸ ὁποῖο σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο συνδιαλέγεται ὁ ποιητῆς), ἡ αἰφνιδιαστικὴ καὶ τόσο λαχωνικὴ ἀνατροπὴ τῆς σκέψης πού ἐκτίθεται στὸ πρῶτο καὶ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ποιήματος, ἡ εἰρωνεία, τὸ κρυμμένο μυστικὸ πού μᾶς βασανίζει... Δὲν ἔρχονται βεβαίως ὅλα αὐτὰ ἀπὸ τὴν τραγωδίαν. Ἔρχονται ὁμως καὶ ἀπὸ τὴν τραγωδίαν, κυρίως δέ, ἀπὸ τὴν θεατρικὴν τέχνην, τὴν ὁποία ὁ Καβάφης φαίνεται νὰ μελέτησε

και μέσα από την επαφή του με το αρχαίο δράμα.

Στο σώμα τώρα των νόμιμων 154 ποιημάτων έχουμε και πάλι μόνον τέσσερα «τραγικά». Πρώτον, τὰ *Τείχη* (1896), που στην πρώτη τους έκδοση, το 1897, έφεραν ως επιγραφή τὸν τελευταῖο στίχο τοῦ *Προμηθέως Δεσμώτου*: «ὡς ἔκδικα πάσχω»²⁴. Δεύτερον, *Τὰ Βήματα* (1909), που στην πρώτη τους αποκηρυγμένη μορφή τοῦ 1897 ἔφεραν τὸν τίτλο *Τὰ Βήματα τῶν Εὐμενίδων*²⁵, παραπέμποντας σαφῶς τὸν ἀναγνώστη στὸ τρίτο δράμα τῆς ὁρεστειακῆς τριλογίας. Τρίτον, οἱ *Νέοι τῆς Σιδῶνος* (400 μ.Χ.), ποίημα τοῦ 1920, στὸ κέντρο τοῦ ὁποῖου βρῖσκεται ὁ Αἰσχύλος καὶ τὸ ἔργο του²⁶. Καὶ ἡ τραγωδία θὰ ἔλαμπε διὰ τῆς ἀπουσίας της, ἂν δὲν ὑπῆρχε ἡ *Ἀπιστία* (1904).

ΑΠΙΣΤΙΑ

Πολλὰ ἄρα Ὅμηρου ἐπαινοῦντες, ἀλλὰ
τοῦτο οὐκ ἐπαινεσόμεθα... οὐδὲ Αἰσχύλου
ὅταν φῇ ἡ Θέτις τὸν Ἀπόλλω ἐν τοῖς
αὐτῆς γάμοις ἄδοντα
«ἐνδατεῖσθαι τὰς ἑὰς εὐπαιδίας,
νόσων τ' ἀπείρους καὶ μακραίωνας βίους.
Ἐμπαντά τ' εἰπὼν θεοφιλεῖς ἡμᾶς τύχας
παῶν» ἐπευφήμησεν, εὐθυμῶν ἑμέ.
Κἀγὼ τὸ Φοῖβου θεῖον ἀψευδὲς στόμα
ἤλπιζον εἶναι, μαντικῇ βρῦον τέχνη:
Ὅ δ', αὐτὸς ὑμῶν,.....
..... αὐτὸς ἐστὶν ὁ κτανὼν
τὸν παῖδα τὸν ἐμὸν».

Πλάτων, *Πολιτείας Β'*

Σὰν πάντρευναν τὴν Θέτιδα μετὰ τὸν Πηλέα
σηκώθηκεν ὁ Ἀπόλλων στὸ λαμπρὸ τραπέζι
τοῦ γάμου καὶ μακάρισε τοὺς νεονύμφους
γιὰ τὸν βλαστὸ που θάβγαине ἀπ' τὴν ἔνωσίν των.

²⁴ Δὲς Γ. ΣΑΒΒΙΔΗΣ, «Cavafy Versus Aeschylus», ὁπ.π., σελ. 372

²⁵ Εἶναι ἄραγε τυχαῖο ὅτι τὰ ἀποκηρυγμένα *Βήματα τῶν Εὐμενίδων* γράφτηκαν λίγους μῆνες μετὰ τὰ *Δάκρυα τῶν Ἀδελφῶν τοῦ Φαέθοντος* καὶ δημοσιεύτηκαν μαζί, τὸ 1897;

²⁶ Ὅρεστεια, *Προμηθεύς*, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας ἀποναιάζουν οἱ Πέρσαι, μετὰ τοὺς ὁποίους ὁμοῦς ἀσχολήθηκε ὁ Καβάφης στὴν ἀνέκδοτη *Ναυμαχία*, καὶ οἱ *Ἰκέτιδες*, τῆς ὁποῖας δὲν εἶναι παράξενο, νομίζω, ὅτι ὁ Καβάφης δὲν τῆς θεώρησε ἄξιες λόγου, ἔξαιτίας ἴσως τοῦ τόσο ἀκραιᾶ ἑτεροφυλοφιλικοῦ θεματός της.

Ἀπαντώντας στὴν («παθιασμένη», *passionate*, λέει ὁ

Σαββίδης, ἀμύχανη, θὰ ἔλεγα ἐγώ) ἀντίδραση τοῦ Σεφέρη, ὁ Γ. Σαββίδης κρίνει πὼς στὸ ὄρμημο αὐτὸ ποίημα ὁ Καβάφης χλευάζει τὴν πρῶτὴν καὶ ἀποκηρυγμένη σύνθεση Ἀρχαία Τραγωδία. Δὲν εἶναι διόλου ἀπίθανο. Ὁ Σαββίδης χαρακτηρίζει στὸ κείμενό του τοὺς *Νέους τῆς Σιδῶνος* ὡς «ὑπόδειγμα εἰρωνικῆς δραματικῆς συνθέσεως» («a model of ironical dramatic composition», «Cavafy Versus Aeschylus», ὁπ.π., σελ. 376). Ἐάν ὁμως ὁ Καβάφης μπορεῖ, μὲ ὑποδειγματικὴ βαρβαρικὴ τεχνικὴ νὰ χλευάζει τὴν ἄχαρη νεότητά του, εἶναι γιὰ ἀκριβῶς ἀρχαῖα ἐσποῦδαση τὴν τραγωδίαν καὶ κατόπιν τὴν ἀτέρριψε, ἐκλέγοντας ἄλλα, «εὐτελεστερα», πρότυπα. Ἐννοῶ, μετὰ τὸν ἄλλον, τὸν μίμο.

Εἶπε· Ποτὲ αὐτὸν ἀρρώστια δὲν θάγγιξει
καὶ θάχει μακρονὴ ζωῇ. - Αὐτὰ σὰν εἶπε,
ἡ Θέτις χάριξε πολὺ, γιὰ τὰ τὰ λόγια
τοῦ Ἀπόλλωνος ποὺ γνώριζε ἀπὸ προφητεῖες
τὴν φάνηκαν ἐγγύσεις γιὰ τὸ παιδί της.
Κι ὅταν μεγάλωσεν ὁ Ἀχιλλεύς, καὶ ἦταν
τῆς Θεσσαλίας ἔπαινος ἡ ἑμορφία του,
ἡ Θέτις τοῦ θεοῦ τὰ λόγια ἐνθυμοῦνταν.
Ἄλλὰ μὴ μέραι ἤλθαν γέροι μὲ εἰδήσεις,
κ' εἶπαν τὸν σκοτωμὸ τοῦ Ἀχιλλεύς στὴν Τροία.
Κ' ἡ Θέτις ξέσχιζε τὰ πορφυρά της ρούχα,
κ' ἔβγαζεν ἀπὸ πάνω της καὶ ξεπετοῦσε
στὸ χῶμα τὰ βραχιόλια καὶ τὰ δαχτυλίδια.
Καὶ μὲς στὸν ὄδυμὸ της τὰ παλῆα θυμήθη·
καὶ ρώτησε τί ἔκαμνε ὁ σοφὸς Ἀπόλλων,
ποῦ γύριζεν ὁ ποιητὴς ποῦ στὰ τραπέζια
ἔξοχα ὁμιλεῖ, ποῦ γύριζε ὁ προφήτης
ὅταν τὸν υἱὸ της σκότωναν στὰ πρῶτα νειάτα.
Κ' οἱ γέροι τὴν ἀπάντησαν πῶς ὁ Ἀπόλλων
αὐτὸς ὁ ἴδιος ἐκατέβηκε στὴν Τροία,
καὶ μὲ τοὺς Τρώας σκότωσε τὸν Ἀχιλλέα.

Ἡ Ἀπιστία εἶναι ἐνδιαφέρουσα γιὰ πολλοὺς λόγους. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα γιατί εἶναι, κατὰ τὴν κρίση τοῦλάχιστον τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητῆ της, ἡ πιὸ πετυχημένη ἀπόπειρα τοῦ Καβάφη νὰ χρησιμοποιήσῃ δημιουργικὰ τὴν τραγικὴ ποίηση. Συμπεραίνω, ἐλπίζω ὄχι αὐθαίρετα, πῶς αὕτη ἦταν ἡ κρίση τοῦ Καβάφη, βασιζόμενη στὸ γεγονός πῶς τελικὰ ἡ Ἀπιστία εἶναι τὸ μόνον ποίημα ποῦ ἀντιλεῖ ρητῶς ἀπὸ ἓνα τραγικὸ ἀπόσπασμα καὶ ποῦ κατάφερε νὰ ἐνταχθεῖ στὸ σῶμα τῶν 154 ἐπίσμων ποιημάτων. Καὶ *Τὰ Τείχη* καὶ *Τὰ Βήματα* χρειάστηκε νὰ ἀπαλλαγοῦν τελικὰ ἀπὸ τὶς τραγικὲς τοὺς πηγὲς γιὰ νὰ ἀξιωθοῦν τὴν ἀναγνώρισή τους ἀπὸ τὸν ποιητῆ. Οἱ *Νέοι* τῆς *Σιδῶνος* ἀποτελοῦν βεβαίως μία ξεχωριστὴ περίπτωσι, ἀφοῦ δὲν πρόκειται γιὰ «ἀνάπλαση», μὰ γιὰ δήλωσι ποιητικῶν ἀπόψεων, μέσα στὴν ὁποία, ἴσως, τὸ ὄνομα τοῦ Αἰσχύλου νὰ ἐτέθη ὡς ὄνομα ψιλόν».

Δεύτερον, καὶ ἴσως πιὸ σημαντικό, γιὰ τὸ παράθεμα ἀπὸ τὴν πλατωνικὴ *Πολιτεία* ποῦ προηγεῖται τοῦ ποιήματος καὶ τὸ εἰσάγει. Ὁ Καβάφης παραθέτει τὸν Πλάτωνα ποῦ παραθέτει τὸν Αἰσχύλο. Ἔτσι, ἓνα ἀπὸ τὰ ἐκτενέστερα σπαράγματα τοῦ Αἰσχύλου, ποῦ σώθηκε χάρις στὴν πλατωνικὴ κριτικὴ καὶ τὴν πλατωνικὴ ἀπόπειρα λογοκριτικῆς κατάργησις τῆς τραγικῆς ποίησης, βρίσκεται αἶφνης ἐνταχμένο μέσα σὲ ἓνα καθαφικὸ ποίημα. Καὶ τὸ παιχνίδι αὐτὸ ἀποτελεῖ, κατὰ κάποιον τρόπο, ἓνα δεύτερο θέμα, ποῦ διατρέχει ὑποδορεῖως τὴν *Ἀπορία*. Ἄν δηλαδὴ, σὲ ἓνα πρῶτο ἐπίπεδο, ὁ Καβάφης ἀναπλάθει τοὺς αἰσχυλικοὺς στίχους καί, μέσα ἀπὸ αὐτοὺς, τὸ αἰσχυλικὸ θέμα, σὲ ἓνα δεύτερο ἐπίπεδο συνδιαλέγεται μὲ τὴν πλατωνικὴ κριτικὴ τῆς ποίησης. Συνεπῶς, ἡ Ἀπιστία εἶναι συγχρόνως καὶ ἐμμέσως μία δήλωσι ποιητικῶν φρονημάτων, μία ἐκδήλωσι «ἀντίστασις» στὴν πλατωνικὴ λογοκρισία. Ὅποια κι ἂν εἶναι τελικὰ ἡ σχέση τοῦ Καβάφη μὲ τὴν πλατωνικὴ θεωρίαν τῶν ἰδεῶν ἡ μὲ τὴν πλατωνικὴ αἰσθητικὴ, ἐδῶ γίνεται σαφὲς πῶς ἡ σχέση αὕτη περνάει μέσα ἀπὸ τὸν

τραγικό λόγο και την τραγική ιδεολογική χρήση της ποίησης και του μύθου²⁷.

Όλοκληρώνουμε εδώ μίαν περιήγηση στα ποιήματα που με λίγο-πολύ άμεσο τρόπο αναπλάθουν συγκεκριμένα τραγικά θέματα ή άλλως πως άντλούν την έμπνευσή τους από την τραγωδία. Νομίζω εν τούτοις ότι πρέπει να συμπληρώσουμε αυτόν τον κατάλογο με έναν άλλο, αυτόν των ποιημάτων όπου η τραγωδία περιέργως αποσιωπείται. Στην περίπτωση αυτή ανήκουν:

ή *Συνοδεία του Διονύσου* (1907), όπου ναί μὲν ὁ θεὸς τῆς τραγωδίας παίρνει επιτέλους τὴν πρώτη θέση, αὐτὴν ποὺ ὁ ποιητὴς τοῦ εἶχε ἀρνηθεῖ στὴν *Ἀρχαία Τραγωδία*, ἡ τραγωδία ὁμως δὲν ἀποτελεῖ μέλος τῆς ἀκολουθίας του. Ἄντ' αὐτῆς, ἡ Τελετή, «σεμνοτάτη», ὑπαίνισσεται ἴσως τὴν τραγικὴ ἐκδήλωση; Σίγουρα πάντως, ὁ Διόνυσος αὐτὸς εἶναι ἕνας ἐλληνοσικιότατος Διόνυσος, μὲ πρῶτο τῇ τάξει χαρακτηριστικὸ του τὴν σχέση του μὲ τὸ ἀμπέλι καὶ τὸ κρασί²⁸.

ή *Σατραπεία* (1910), όπου, ἀνάμεσα στὸν Δῆμο, τοὺς Σοφιστές, τὴν Ἀγορὰ καὶ τοὺς Στεφάνους τῆς ἀθηναϊκῆς πολιτικῆς ζωῆς, συναντοῦμε καὶ τὸ Θέατρο²⁹.

ὁ *Ἡρώδης Ἀττικός* (1912), ὅπου τὸ τραγικὸ θέμα, ἡ τραγικὴ διδασκαλία καὶ ἡ θεατρικὴ παράσταση περιέργως δὲν ἀπαριθμοῦνται μεταξὺ τῶν χαρακτηριστικῶν ἐνασχολήσεων τῶν Ἀθηναίων·

τὸ *Ἄς Φρόντιζαν* (1930), ὅπου οἱ τραγικοὶ ποιητὲς δὲν παρὰ τίθενται ἀνάμεσα στὶς γνώσεις τοῦ νεαροῦ ἀρροβίστα·

τὸ ἀποκηρυγμένο *Οἱ Ταραντῖνοι Διασκεδάζουν* (1898), ὅπου τὸ θέατρο κυριαρχεῖ στὸ πρῶτο μέρος τοῦ ποιήματος καὶ ὅπου ὁ Διόνυσος παρουσιάζεται ἄλλην μίᾳ φορὰ. Κι ὁμως ἡ λέξις «τραγωδία» ἀποσιωπεῖται διακριτικά. Στὴν θέση τῆς βρίσκουμε

θέατρα πλήρη, πανταχόθεν μουσική·
ἐδῶ κραυγὰ καὶ ἀσέλγεια, κ' ἐκεῖ
ἀθλητικοὶ ἀγῶνες καὶ σοφιστικοί.
Τοῦ Διονύσου τ' ἄγαλμα κοσμεῖ ἀμάραντος
στέφανος. Μία κόψη γῆς δὲν μένει ἄρραντος
σπονδῶν.

²⁷ Στὸ ἄρθρο του «Echi del dramma greco classico in Ἀποσία δι Καβάφης» (*Dioniso* 1990, 60, σελ. 61-68) ὁ S. AMATO ὑποστηρίζει πὺς τὸ πλατωνικὸ παράθεμα ἀπὸ τὴν *Ὀπλὼν Κρίσιν* δὲν εἶναι τὸ μόνον τραγικὸ κείμενο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀντλεῖ ἐδῶ ὁ Καβάφης· ἀντίθετα, βρῖσκει πὺς μέσα στὴν Ἀποσία συναντοῦμε φράσεις καὶ διατυπώσεις ποὺ ἀπηχοῦν μίᾳ εὐρύτατῃ ἀφομοίωση τοῦ τραγικοῦ λόγου. Συγκεκριμένα, ὁ Amato διακρίνει στοὺς στίχους 15-18 τὴν ἐπίδραση τῶν *Περσῶν* (στ. 465-68) καὶ τῶν *Τρῳάδων* (στ. 256-259), στοὺς στίχους 19-22 τὴν ἐπίδραση τῶν *Χοηφῶν* (στ. 899-901) καὶ τῶν *Τρῳάδων* (στ. 421-423), καθὼς καὶ μίᾳ γενικότερῃ ἐπίδραση σὲ ὅλο τὸ ποίημα ἀναφορικὰ μὲ τὴν στάση τοῦ Ἀπόλλωνα, ἀπὸ τὸ ἀπόσπασμα 247-255 τῶν *Τρῳάδων*. Προκειμένου νὰ συμπληρώσουμε τὰ ὑπάρχοντα στοιχεία γιὰ τὴν σχέση τοῦ Καβάφη μὲ τὸν Αἰσχύλο, ἀξίζει

νὰ ἀναφέρουμε καὶ μίᾳ ἀναφορὰ στοὺς στίχους 497-499 τῶν *Περσῶν*, ποὺ βρῖσκεται μέσα σὲ σημείωση τοῦ ποιητῆ, στὸ περιθώριο τῆς μίας ἐκδοσης τῶν *Βίων Σοφιστῶν* τοῦ Φιλόστρατου, ἀπὸ τίς δύο τῆς βιβλιοθήκης του. Βλέπε τὸν σχολιασμὸ τοῦ Γ. ΔΑΛΛΑ, *Ὁ Καβάφης καὶ ἡ Δεύτερη Σοφιστικὴ*, ὁπ.π., σελ. 77-85. Κατὰ τὸν Δάλλα, ἄλλωστε, «ἡ κίνηση ἀπὸ τὴ θεωρία πρὸς τὴν ποίηση ὁρίζεται μὲ τὴν δεσπόζουσα τοῦ Αἰσχύλου» (σελ. 85).

²⁸ Βλέπε καὶ τὸ ἀποκηρυγμένο *Βαρχικόν*, ὅπου ὁ Διόνυσος δὲν κατονομάζεται βεβαίως, ἀλλὰ ὀλοφάνερα ταυτίζεται μὲ τὴν «ἐντὸς τοῦ ποτηρίου [...] ἡσυχίαν».

²⁹ Εἶναι ἄραγε τυχαῖο πὺς καὶ ἐδῶ ἡ Τραγωδία δὲν κατονομάζεται; Ἐν πάσῃ περιπτώσει, γιὰ μίᾳ φορὰ τὸ θέατρο παίρνει τὴν θέση ποὺ τοῦ ἀμῶζει σὲ ἕναν καθαγισμὸν κατὰλογο περὶ τῶν οὐσιωδῶν ἐκδηλώσεων τῆς δημοκρατικῆς πολιτικῆς ζωῆς.

Τέσσερα άλληλοσυμπληρούμενα ζεύγη άστικής διασκεδάσεως σχηματίζονται στους πρώτους στίχους: θέατρα-μουσική, κρασιπάλη-άσέλγεια, άθλητικοί-σοφιστικοί άγώνες (ούτε λέξη για τραγικούς, ή έστω ποιητικούς άγώνες), στεφανωμένο άγαλμα του Διονύσου-σπονδές (προφανώς προς τους θεούς γενικώς, και όχι αποκλειστικά για τόν Διόνυσο). Τό θέατρο βριόσκεται έτοιμο συσχετισμένο με την κρασιπάλη και την άσέλγεια άφ' ενός, με τόν έλληνοιστικό Διόνυσο τού άστικού, άποχαλινωμένου και έλληνοιστικο-ρωμαϊκού έρωτισμού άφ' έτέρου. Τί σχέση μπορεί να έχει φυσικά με όλα αυτά ή «ιερή και εύρεία» άρχαία τραγωδία; (Μήπως έν τέλει ό Καβάφης έβρισκε την τραγωδία κοιμιάτι βαρετή;) και τέλος, τά άνέκδοτα *Γνωρίσματα* (1895), όπου ή τραγωδία πρέπει μάλλον να κρύβεται πίσω από τόν «Άνθρωπον» και τόν «Λόγον», αλλά πάντως και πάλι δέν κατονομάζεται.

Έν κατακλείδι, ή διαδρομή μέσα από τά 12 ποιήματα πού, με τόν ένα ή τόν άλλο τρόπο άντλουν από την τραγωδία, μάς επιτρέπει να διατυπώσουμε τά εξής συμπεράσματα. Πρώτον, ότι ή τραγωδία προφανώς γοητεύει, αλλά και κατά κάποιον τρόπο άπωθεί τόν Καβάφη. Τόν προκαλεί, αλλά δέν καταφέρνει να την καθυποτάξει, να την άφομοιώσει, να την μετουσιώσει σε κάτι έντελώς δικό του. Έξου και μόνον ένα φανερά «τραγικό» ποίημα, την *Άπιστία*, συναντάμε στό σώμα των 154 ποιημάτων του. Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις, είτε τά ποιήματα αυτά παραμένουν σε καθεστώς «άναμονής», είτε παντελώς έξορίζονται, είτε ύφίστανται μία έπεξεργασία πού, στην τελική μορφή, έχει άπαλείψει την τραγική άρχική έμπνευση. Τό ότι τόν άπωθοΰσε γίνεται φανερό επίσης και από τό γεγονός ότι προτιμά να άγνοεί την ύπαρξη της όταν πρόκειται να άπαριθμήσει χαρακτηριστικές άρχαιοελληνικές μορφές τέχνης ή πολιτικοκοινωνικής δραστηριότητας. Θαρρεί κανείς πώς κάπου δέν μπορούσε να συμβιβάσει την κλασσικιστική εικόνα της σοβαροφανούς και στομφώδους τραγωδίας με την δική του εικόνα τού ήδονικού έλληνικού πολιτισμού.

Δεύτερο συμπέρασμα: παρά την αντίφαση πού μόλις έπισημάναμε, ή τραγική φόρμα άποδεικνύεται τελικά χρήσιμη σε μία σειρά από καθαφινές αισθητικές άναζητήσεις. Τό άρτιο σχήμα πού, τόσο συχνά, έχει παραδοθεί «σπασμένο», σε παράλογα άποσπασματική μορφή, φαίνεται πώς τόν βοηθά να καλλιεργήσει την δική του τάση να ένσωματώνει ξένα κείμενα (πραγματικά ή πλαστά) στα ποιήματά του και να τά άναδομεί· ή τραγική ειρωνεία, αυτή ή χαρακτηριστικά τραγική τάση για διαρκείς άνατροπές, βοηθά προφανώς τόν Καβάφη να βρεί τόν δρόμο για την δική του, έντελώς προσωπική, ειρωνεία (άν και σε ένα μόνο «τραγικό» του ποίημα άναγνωρίζουμε την καθαφική άνατρεπτική ειρωνεία, στό *Τά δ' άλλα τοις κάτω έν Άδου μυθήσομαι*): τέλος, ή καλλιέργεια κάποιων «θεατρικών» τρόπων, κάποιων σκηνοθετικών τεχνασμάτων πού στην καθαφική ποίηση άποκτούν καθαρά ποιητική διάτύπωση, φαίνεται να ξεκινά από τά «τραγικά» ποιήματα: ή άσκηση στην μετατροπή τού πλάγιου λόγου σε εύθύ, ή άσκηση στην συμπετυκνωμένη περιγραφή όσων στην θεατρική σκηνή μπορούν να δηλωθούν με χειρονομίες, άποχρώσεις της φωνής, παύσεις ή βλέμματα, ή άσκηση στόν όμαδικό μονόλογο, «μίμηση» τού χορικού συλλογικού λόγου, πού και θά τόν έπεξεργαστεί περαιτέρω, αλλά και θά τόν χρησιμοποιήσει ως βάση για άνα περάσει στόν τόσο προσωπικό του ποιητικό μονόλογο (βασικό κατά την γνώμη μου στοιχείο της καθαφικής θεατρικότητας), είναι στοιχεία πού πρωτοεμφανίζονται στα «τραγικά» ποιήματα ή, καλύτερα, στις «τραγικές» άσκήσεις της περιόδου της προετοιμασίας.

Τέλος, ένα συμπέρασμα που άφορα και τὸ θέμα τῆς καθαφικῆς θεατρικότητας, ἀλλὰ καὶ τὸ ζήτημα τῆς καθαφικῆς πρωτοτυπίας μέσα στὰ εὐρύτερα πλαίσια τῆς εὐρωπαϊκῆς ποίησης. Ἀπ' ὅσους (καὶ βεβαίως δὲν εἶναι καθόλου λίγοι) Εὐρωπαίους ποιητὲς καὶ δραματουργοὺς χρησιμοποίησαν ὡς ἐμπνευση, ἀφορμὴ, πρόσχημα, βάση, τὴν τραγωδία, ὁ Καβάφης εἶναι ὁ μόνος που δὲν παγιδεύτηκε στὸν μῦθο. Μόνον αὐτὸς δὲν ἀναπλάθει, ποτὲ καὶ πουθενά, μύθους ἀπὸ αὐτοὺς που ἀνέδειξε ἡ συμπεριέλαβε ἡ «ἐφηῦρε» κάποιος ἀπὸ τοὺς τραγικούς τῆς ἀρχαιότητος. Ἡ μυθολογικὴ δεξαμενὴ τὴν ὁποία διασώζει ἡ τραγωδία δὲν ἀποτελέσκει γιὰ τὸν Ἀλεξανδρινὸ οὔτε πρόφασιν οὔτε καταφύγιον. Κατὰ τὸν ἴδιον τρόπο, εἶναι ὁ μόνος που δὲν παγιδεύτηκε στὴν φόρμα ἢ, τέλος πάντων, στὸ κέλυφος τὸ ὁποῖο, μὲ τὴν αὐστηρὴ του συγκρότηση καὶ τὴν ἀριστοτελική του κατοχύρωση, μπέρδεψε, συχνὰ ἀνεπανόρθωτα, πλῆθος δραματουργῶν, ἀπὸ τὴν Ἀναγέννησιν καὶ μετὰ. Ὁ Καβάφης εἶναι ὁ μόνος που ἐνδιαφέρεται γιὰ δραματικὰ ἐπινοήσεις, γιὰ τεχνικὰ λύσεις, γιὰ σκηνοθετικὰ ἰδιοτυπίες. Αὐτὲς τὸν κινητοποιοῦν, αὐτὲς θαυμάζει, αὐτὲς ἀναπλάθει, ἀπὸ αὐτὲς τελικὰ ἀντλεῖ τὰ ὅποια διδάγματα μαστοριάς. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ γίνεται φανερὸ τόσο στὴν *Ψῆφον τῆς Ἀθηνᾶς*, στὸ *Ὅταν ὁ φύλαξ εἶδε τὸ φῶς*, ἢ τὴν *Ναυμαχία*, ὅσο καὶ στὴν παράφορη ἀναφορὰ τοῦ νέου τῆς Σιδῶνος «τί Ὁρέστου, τί Κασσάνδρας παρουσίες». Ἐάν δὲν κάνω λάθος θεωρῶντας πῶς ὁ Καβάφης, μὲ τὴν λέξιν παρουσίες ἐννοεῖ ἀκριβῶς τὴν ἰδιαίτερον σκηνικὴν παρουσίαν τοῦ ρόλου, τότε μποροῦμε νὰ ἰσχυριστοῦμε πῶς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο διάβασε τὴν ἀττικὴν τραγωδίαν ἦταν σαφῶς πολὺ πιὸ διορατικὸς καὶ ἀπὸ πολλῶν (τῶν περισσοτέρων ἴσως) σύγχρονων σκηνοθετῶν.