

Ε114  
1981/7

# Εκηβόλος

Τριμηνιαίο περιοδικό λογοτεχνίας, θεωρίας τής λογοτεχνίας και κριτικής

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Arthur O. Lovejoy  
*Ἡ «φύση» ὡς αισθητικός κανόνας*  
σελ. 487-497

Madame de Sévigné  
*[Γράμμα τῆς 26ῆς Ἀπριλίου 1671]*  
σελ. 499-502

Πέτρος Κολακλίδης  
*Ὁ Roman Jakobson καὶ τὸ «Θυμήσου, Σῶμα...»  
τοῦ Καβάφη*  
σελ. 503-525

Roman Jakobson/Πέτρος Κολακλίδης  
*Γραμματικός εἰκονισμὸς στὸ ποίημα τοῦ Καβάφη  
«Θυμήσου, Σῶμα...»*  
σελ. 527-540

Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος  
*Πρόλογος στὴν κριτικὴ ἔκδοση τῶν Ἀπάντων  
Παπαδιαμάντη*  
σελ. 541-563

Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης  
*Τὰ μαθρα κοτύσουρα*  
σελ. 565-588

Ἀθήνα, Ἀνοιξη 1981 — Τεύχος 7

16 18

-461-

στικό ούτε πιο «ρομαντικό» απ' ό,τι η υπέρλομη νουβέλα. Απεναντίας, υπήρχε σ' αυτό ένα αληθινά φανταστικό γκροτέσκο παρουσιασμένο σαν ένα παιχνίδι με την πραγματικότητα: στα πλαίσια αυτού η νουβέλα εισάγεται σ' έναν κόσμο εικόνων και γεγονότων πιο συνηθισμένων, ωστόσο το σύνολο του έργου συνεχίζει το παιχνίδι του με το φανταστικό. Πρόκειται για μια νουβέλα «απορροφητή» για μια τεχνική αντεστραμμένου γκροτέσκου: «Το φάντασμα, αφού στράφηκε προς τα πίσω, τον ρώτησε τελικά: «Τι θέλεις;», δείχνοντας μια γροθιά ενός μεγέθους απίστευτου, ακόμη και για ζωντανούς. Ο υπάλληλος απάντησε: «Δεν θέλω τίποτα» και γύρισε αμέσως να φύγει. Το φάντασμα ήταν, άλλωστε, αυτή τη φορά, πολύ ψηλότερο και είχε τεράστια μουστάκια. Κατευθυνόμενο, όπως φάνηκε προς τη γέφυρα Ομπούκοφ, χάθηκε μέσα στο σκοτάδι της νύχτας».

Η δευτερεύουσα αυτή ιστορία, η οποία αναπτύσσεται στο τέλος της νουβέλας, μας απομακρύνει από την «αλαζονική ιστορία» και τα μελοδραματικά της επεισόδια. Πρόκειται για επιστροφή στην καθαρά κωμική αφήγηση της αρχής και σε όλες τις τεχνικές της. Με το φάντασμα με μουστάκια ολόκληρο το γκροτέσκο εξαφανίζεται μέσα στο σκοτάδι και διαλύεται μέσα στο γέλιο: Το ίδιο συμβαίνει και στον *Επιθεωρητή*: ο Κλεσαίος όφει εξαφανίζεται και η βουβή σκηνή παραπέμπει τον θεατή στην αρχή του έργου.

1918

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο συγγραφέας ονομάζει έτσι τον ασυνήθιστο και εξεζητημένο συνδυασμό ήχων. (Σ.τ.γ.Μ.)
2. Όρος του συγγραφέα. (Σ.τ.γ.Μ.)
3. Γιαϊτσνιτσα (ρ.): ομελέτα.
4. Νιε ουβαζάγιετ (ρ.): δεν μέβεται. Καρτά: λεκάνη.
5. Μπέλαγιε μπριούχα (ρ.): άσπρη μπάνα.
6. Μπασμάκ(ρ.): παπούτσι.
7. Γαλλικά στο κείμενο: qu'ils en savent plus long que moi.
8. Ρωσικά: *Πότσατσι ι Τμπόρασι και Πόσλατσι ι βεντόρασι*.
9. Ρωσικά: *Γκόρνγι ι σαλιάνι και Γκόρνκι ι σαλιόνι*.
10. Ν.Γκόγκολ, *Διηγήματά της Πετρούπολης*: γαλ. μετάφρ. B. de Schloezer, J.-B. Janin, *Récits de Pétersbourg*, Παρίσι 1946, σσ. 57-107.
11. Τα ονόματα που προτιμά η Λέχωνα.

12. Ρωσικά: *Ριαμπαβάτ - ρύζεβατ - παντολιεπαβάτ*, δηλαδή κοκκινομάλλης και στραβός.

13. Ρωσικά: *λάπκι πουι απλικε*.

14. Ο Β. Ροζανόφ εξηγεί το χωρίο αυτό ως τον «πόνο του καλλιτέχνη μπροστά στην αρχή της δημιουργίας του, το κλάμα του για τον εκπληκτικό πίνακα που δεν μπορεί να ζωγραφίσει μ' έναν άλλο τρόπο και αφού τον ζωγραφίσει τον θαυμάζει, τον μισεί και τον απεχθάνεται» (από το άρθρο «Πώς δημιουργήθηκε η προσωπικότητα του Ακάκου Ακάκιεβιτς» στο βιβλίο *Ο θρόνος του μεγάλου Ιεροξεταστή*, Πετρούπολη 1906, σ. 278-279). Και ακόμη: «Και να που διακόπτοντας αυτόν τον ποταμίο από κοροϊδίες, χτυπώντας το χέρι στο τραπέζι που δεν μπορεί να σταματήσει να τις γράφει, ακολουθεί μια περιθωριακή παρατήρηση που προστέθηκε αργότερα: όμως ο Ακάκου Ακάκιεβιτς δεν έβγαζε λέξη...» Αφήνουμε κατά μέρος το πρόβλημα του φιλοσοφικού και ψυχολογικού νοήματος αυτού του χωρίου το οποίο το εξετάζουμε εδώ αποκλειστικά και μόνο ως καλλιτεχνική τεχνική και το εκτιμούμε από την άποψη της σύνθεσης, ως ένα είδος ενσωμάτωσης του ρητορικού ύφους στο σύστημα της κωμικής αφήγησης.

15. Οι αφελείς θα μας πουν ότι πρόκειται για «ρεαλισμό», για «περιγραφή», κ.λπ. Είναι ανώφελο να συζητήσουμε μαζί τους, ας σκεφθούν όμως ότι γίνεται επί μακρόν λόγος για το νύχι και την ταμπακέρα, ενώ για τον ίδιο τον Πέτροβιτς το μόνο που λέγεται είναι ότι είχε τη συνήθεια να πίνει κάθε μέρα γιορτής και προκειμένου για τη γυναίκα του απλά και μόνο ότι είχε μια γυναίκα που φορούσε ένα σκουφί. Πρόκειται για μια καταφανή τεχνική γκροτέσκας σύνθεσης: να τονίζονται οι ελάχιστες λεπτομέρειες και να παραβλέπονται εκείνες που θα αξίζαν μεγαλύτερης προσοχής.

16. Μέσα στα γενικά συμφοραζόμενα, ακόμη και η τρέχουσα αυτή έκφραση ήχει μ' έναν τρόπο ασυνήθιστο και παράξενο και μοιάζει με λογοπαίγνιο: σύνηθες φαινόμενο στη γλώσσα του Γκόγκολ.

ROMAN JAKOVSON (1896) / ΠΕΤΡΟΣ ΚΟΛΑΚΙΔΗΣ

ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ ΕΙΚΟΝΙΣΜΟΣ  
ΣΤΟ ΠΟΙΗΜΑ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ  
«ΘΥΜΗΣΟΥ, ΣΩΜΑ...»

Μετάφραση  
ΠΕΤΡΟΣ ΚΟΛΑΚΙΔΗΣ

Α



- 1 Σῶμα, θυμήσου ὄχι μόνο τὸ πόσο ἀγαπήθηκες,
- 2 ὄχι μονάχα τὰ κρεβάτια ὅπου πλάγιασες,
- 3 ἀλλὰ κ' ἐκείνες τὲς ἐπιθυμίες ποὺ γιὰ σένα
- 4 γυάλιζαν μὲς στὰ μάτια φανερά,
- 5 κ' ἐτρέμανε μὲς στὴν φωνή — καὶ κάποιο
- 6 τυχαῖο ἐμπόδιο τὲς ματαίωσε.
- 7 Τώρα ποὺ εἶναι ὅλα πιλ μέσα στὸ παρελθόν,
- 8 μοιάζει σχεδὸν καὶ στὲς ἐπιθυμίες
- 9 ἐκείνες σὰν νὰ ἴσθης — πῶς γυάλιζαν,
- 10 θυμήσου, μὲς στὰ μάτια ποὺ σὲ κίτταζαν·
- 11 πῶς ἐτραμαν μὲς στὴν φωνή, γιὰ σέ, θυμήσου, σῶμα.

1918

**Κ**ΥΡΙΑ ΔΙΑΙΡΕΣΗ σ' αὐτὸ τὸ ποίημα εἶναι μιὰ διχοτομία: τὸ ἀπαρτίζουν δυὸ σύνθετες φράσεις καὶ, μιὰ πού ὁ συνολικὸς ἀριθμὸς τῶν στίχων εἶναι περιττός, οἱ δυὸ αὐτὲς σύνθετες φράσεις εἶναι ἄνισες· ἡ μιὰ ἔχει ἔξι καὶ ἡ ἄλλη πέντε στίχους. Ἡ κατασκευὴ τῆς κάθε φράσης εἶναι τριχότομη. Τὸ μεταβατικὸ ρῆμα στὴ μόνη κύρια πρόταση τῆς πρώτης φράσης ταίρνει τρία ἀντικείμενα, πού καὶ τὰ τρία τους εἰσάγονταί μ' ἓνα ὀριστικὸ ἄρθρο σὲ αἰτιατικὴ (ἴτό, μὲ ἄμεσα πίσω του ἀκολουθώντας τὴν οὐσιαστικοποιημένη πρόταση *πόσο ἀγαπήθηκες*· τὰ *κρεβάτια*, προσδιοριζόμενο ἀπὸ τὴ δευτερεύουσα πρόταση *ὅπου πλάγιασες*· καὶ τὲς *ἐπιθυμίες*, προσδιοριζόμενο ἀπὸ τρεῖς συμπλεκτικὰ δεμένες δευτερεύουσες προτάσεις). Ἡ τριχότομη τῆς κύριας πρότασης στὴν πρώτη φράση συνταιριάζεται μετὰ τὴ διαίρεση τῆς δεύτερης φράσης σὲ τρεῖς ἀνεξάρτητες προτάσεις. Ἡ κύρια πρόταση τῆς πρώτης φράσης προβάλλει τὸ τρίτο σκέλος τῆς σὲ ἀντίθεση μετὰ τὰ δυὸ προηγούμενα: *ὄχι μόνο*<sup>\*\*\*</sup>, *ὄχι μονάχα*<sup>\*\*\*</sup> — ἀλλὰ *κ'*<sup>\*\*\*</sup>. Τὸ ὅτι εἶναι τρεῖς οἱ δευτερεύουσες προτάσεις πού προσδιορίζουν τὸ τελευταῖο ἀντικείμενο τῆς κύριας αὐτῆς πρότασης φανερώνει ὅτι καὶ ἐδῶ ἐφαρμόζεται ἡ ἀρχὴ τῆς τριχοτομίας: *ποὺ*<sup>\*\*\*</sup> *γυάλιζαν*<sup>\*\*\*</sup>, *κ' ἐτρέμανε*<sup>\*\*\*</sup> — *καὶ*<sup>\*\*\*</sup> *ματαίωσε*. Ἀντίστροφα, στὶς τρεῖς κύριες προτάσεις τῆς δεύτερης φράσης ξεχωρίζει ἡ ὀριστικὴ τοῦ πρώτου κατηγορήματος ἀπ' τὶς δυὸ προστακτικὲς πού ἀκολουθοῦν: *μοιάζει*<sup>\*\*\*</sup> — *θυμήσου*<sup>\*\*\*</sup>· *θυμήσου*<sup>\*\*\*</sup>.

Τὸ ἄρθρο αὐτὸ δημοσιεύθηκε γιὰ πρώτη φορά τὸ 1966 στὸ περιοδικὸ *Linguistics* XX, σελ. 51-59, στὰ ἀγγλικά. ἔχει μεταφρασεῖ σὲ διάφορες γλώσσες. Ἐπάρχει καὶ ἑλληνικὴ μετάφραση ἀπὸ τὸν Γ. Κεχαγιόγλου στὸ περ. *Κώδικας*, 2 (1976) τῆς ὁποίας ἔχω μόνον τὸν τίτλο.

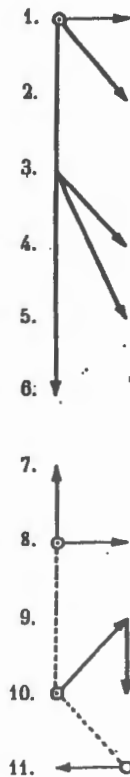
π. κ.

Στην καθεμιά απ' τις δυο φράσεις είναι ενσωματωμένες πέντε δευτερεύουσες προτάσεις, με τη διαφορά ότι στην πρώτη φράση το ή ποιήματος οι δευτερεύουσες προτάσεις εμπρός τους έχουν τις λέξεις απ' τις οποίες είναι εξαρτημένες, ενώ στη δεύτερη φράση η σειρά έχει αντιστραφεί και ή κάθε κύρια πρόταση έρχεται πίσω από μία δευτερεύουσα: 1) *τώρα που είναι*\*\*, 2) *πώς γυάλιζαν* 3) *πώς έτρεμαν*\*\*\*. Στη δεύτερη αυτή φράση, εκτός από τις δευτερεύουσες προτάσεις που προηγούνται, ή πρώτη κύρια πρόταση έχει μιάν άλλη δευτερεύουσα, πρώτου βαθμού (εξαρτημένη κατευθείαν από κύρια πρόταση) που στην ακολουθεί (*και*\*\*\*, *σαν να δόθηκαν*). Το ίδιο συμβαίνει και με τη δεύτερη κύρια πρόταση: έχει κι αυτή μία δευτερεύουσα, δεύτερου βαθμού (εξαρτημένη από άλλη δευτερεύουσα) αυτή τη φορά, που την ακολουθεί (*που* *αέ κύτταζαν*).

Μπορεί κανείς να παραστήσει τη συντακτική κλοκή του ποιήματος μ' ένα διάγραμμα (βλ. την επόμενη σελίδα).

Από τις τέσσερις κύριες προτάσεις, οι τρεις έχουν για ρήμα την ίδια προστακτική *θυμήσου* και μία, ή πρώτη της δεύτερης φράσης, το άπρόσωπο *μοιάζει*, πράμα που σημαίνει ότι καμιά απ' τις κύριες προτάσεις του ποιήματος δεν δέχεται γραμματικά υποκείμενο. Σε πέντε απ' τις δέκα δευτερεύουσες προτάσεις το υποκείμενο δεν δηλώνεται ρητά (με τα ρήματα *αγαπήθηκαν*, *πλάγιασες*, *δόθηκαν*, *γυάλιζαν*, *έτρεμαν*, το υποκείμενο εννοείται από τη σειρά του λόγου) και σε τρεις τα ρήματα είναι εξαρτημένο απ' το έκλυτο αναφορικό-στόχο (*γυάλιζαν*, *έτρεμαν*, *κύτταζαν*). Μόνο στους άριακούς στίχους που χωρίζουν τις δύο φράσεις βρίσκουμε τις δυο μοναδικές σ' όλο το ποίημα ονομαστικές: την αχτηνομήλα *δλα* στον πρώτο στίχο της δεύτερης φράσης και το όνομα *εμπόδιο* στον τελευταίο στίχο της πρώτης. Έτσι, ή καθεμιά απ' τις δυο φράσεις πλασιώνεται από δυο ανεξάρτητους κλιτούς τύπους, με άνομαστική και μία κλητική: ή πρώτη φράση, αρχίζοντας με την κλητική *σώμα*, φυλάει την ονομαστική *εμπόδιο* για τον τελευταίο της στίχο, ενώ ή δεύτερη φράση τελειώνει με την κλητική *σώμα*, με έχει στον πρώτο στίχο της την ονομαστική *δλα*.

Το μόνο οδισιαστικό σε άνομαστική πτώση άνηκει στον έκτο, δηλαδή στον μεσιανό στίχο του ποιήματος. Είναι ή δεύτερη απ' τις τρεις καθαρά λεξικές μονάδες του μεσιανού στίχου (σε αντίθεση με τον άυστηρά γραμματικό, άνωνομικό τύπο *τές*). Έτσι βγαίνει ότι ή λέξη *εμπόδιο* βρίσκεται ακριβώς στο κέντρο του ποιήματος. Την ξεχωρίζουν πολλά χαρακτηριστικά. Είναι ο μόνος προσδιοριστικός, μη κλητικός τύπος όνόματος μέσα σ' όλο το ποίημα που χρησιμοποιείται χωρίς άριατικό άρθρο κι έτσι, κι απ' αυτήν άκόμη την άποψη, άντιστοιχεί στην πρώτη και στην τελευταία λέξη του



ποιήματος, την κλητική *σώμα*. Μόνο ή λέξη *εμπόδιο* συνοδεύεται από επιθετικό προσδιορισμό: *τυχαίον εμπόδιο*. Είναι ο μόνος κύριος άρος πρότασης που χωρίζεται απ' το άνωνομικό του επίθετο, *μάταιο*, με *πέρασμα* στον επόμενο στίχο. Έκτός απ' αυτό, είναι και ο κύριος άρος της μόνης πρότασης με μεταβατική κατασκευή, όπου ή άφρητρία και το τέρμα της

ρηματικής ενέργειας δεν είναι το δεύτερο πρόσωπο: *ἐμπόδιο τὲς ματαίωσα*. Σὲ ποιήματα με περὶ τὸ ἀριθμὸ στίχων, ὁ μεσιανὸς εἶναι συχνὰ φτιαγμένος διαφορετικὰ ἀπὸ τοὺς ἄλλους.

Ἀπὸ τοὺς ρηματικοὺς τύπους τρίτου προσώπου, τὸ *ματαίωσα* εἶναι τὸ μόνο προσωπικὸ μονολεκτικὸ κατηγορήμα στὸν ἐνικό, ἐνῶ ὑπάρχουν ἔξι περιπτώσεις πληθυντικοῦ (ὁ μόνος ἄλλος τριτοπρόσωπος ἐνικός εἶναι τὸ ἀπρόσωπο *μοιάζει*). Εἶναι συνάμα καὶ ὁ μόνος τύπος τρίτου προσώπου σὲ ἀόριστο, ἐνῶ ἔχουμε σ' αὐτὸ τὸ πρόσωπο πέντε παρατατικοῦ καὶ δύο ἐνεστώτες. Ἀπ' τὴν ἄλλη ὁμοίως μεριά, τὸ ποίημα δὲν ἔχει κανένα τύπο δευτέρου προσώπου σὲ ἐνεστώτα ἢ παρατατικὸ καὶ ἡ μόνη ποιικιλία ὀριστικής πού χρησιμοποιεῖ ἐδῶ ὁ ποιητὴς γιὰ τὸ δεύτερο πρόσωπο εἶναι ὁ ἀόριστος. Τὸν συναντοῦμε τρεῖς φορές: *ἀγαπήθηκα*, *πλάγισα*, *ἠδῆθηκα*. Ἄν προσθέσουμε ὅτι καὶ τὴν προστακτικὴ τὴ συναντοῦμε τρεῖς φορές καὶ ἀποκλειστικὰ σὲ τύπο ἀορίστου, μπορούμε νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἀπὸ τοὺς δύο ἀτρόπους ἐμφάνισις τοῦ ῥήματος (μερῶς ἐμφάνισις) εἶναι τὸ ἄλλως λεγόμενον ἀποῖν ἐνεργείας, τὸν ἕνα μὲ ἐνεστωτικὸ θέμα καὶ τὸν ἄλλο μὲ ἀοριστικὸ, ὁ πρῶτος περιορίζεται στὸ τρίτο πρόσωπο (πέντε πληθυντικοί, δύο ἐνικοί), ἐνῶ ὁ δεύτερος χρησιμοποιεῖται στὸ δεύτερο ἐνικὸ πρόσωπο. Στὸν ἕκτο στίχο, ὅπως εἰπώθημε πρὶν, βρίσκουμε τὴν μόνη ἐξαίρεση: τὸν ἀόριστο σὲ τρίτο πρόσωπο *ματαίωσα*.

Πολλὰ ζεύγη ὄρων μὲ σημασιολογικὴ βάση ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ κατὰ καιροῦς γιὰ νὰ χαρακτηρίσουν τοὺς ῥόλους ποὺ ἐμφανίζεται ἡ ρηματικὴ πράξις στὰ ἑλληνικά: τὸ τετελεσμένον καὶ τὸ ἀτελές, τὸ στιγμιαῖον καὶ τὸ διαρκές, τὸ συνοπτικὸν καὶ τὸ ἐξελισσόμενον. Ἀλλὰ ἐπειδὴ καμιά ἀπ' αὐτὰς τίς ὀνομασίες δὲν ἔχει ἐπιβληθεῖ τελεσίδικα, ἡ διατηρήσουμε ἐδῶ τοὺς καθαρὰ μορφολογικοὺς ὄρους: ἀοριστικὸς καὶ ἐνεστωτικὸς.

Οἱ δύο αὐτοὶ τρόποι μέσα στὸ ποίημα ἔχουν ῥόλους ἴσια μοιρασμένους: τέσσερις ἀόριστοι σὲ ὀριστικὴ καὶ τρεῖς σὲ προστακτικὴ ἀνήκουν στὸν ἀοριστικὸν τρόπο, πέντε παρατατικοὶ καὶ ἑνὸς ἐνεστώτες ἀνήκουν στὸν ἐνεστωτικόν. Ἡ διανομὴ τῶν τύπων τοῦ ἀορίστου ἔχει γίνῃ συμμετρικὰ: ἕνας ἔχει μπεῖ στὸν μεσιανὸ στίχο, τρεῖς ἔχουν μπεῖ στοὺς ἑνὸς πρῶτους στίχους (δύο ὀριστικὸς καὶ μιά προστακτικὴ) καὶ τρεῖς στοὺς τρεῖς τελευταίους στίχους.

Ὁ ἕκτος στίχος, ὁ μεσιανὸς, εἶναι φράσις τῆς τραγικῆς ἀποκορύφωσης, συγκεντρωμένης στὸ καταστροφικὸν *ἐμπόδιο*. Ἡ κατακλιθεῖς τῆς πρώτης φράσις, πού μιλά γιὰ τίς ματαιωμένες ἐπιθυμίας, καὶ ὁ ἀρχικός στίχος τῆς δεύτερης περιέχουν τίς μόνες πράξεις μὲ ῥητὰ δηλωμένον τὸ ὑποκείμενον, ὀνομαστικὸν στὴν πρώτη ἀντωνυμιᾶν καὶ στὴν δεύτερη πρότασι. Μὲ τὸν ἕβδομο στίχο ἀρχίζει ἡ ἀναθεώρησις τῆς πρωτῆς ἐμπειρίας καὶ, ἀπὸ τῆ

σκοπιὰ τοῦ τώρα, οἱ καλῆς καταπισμένες ἐπιθυμίες ξαναζωντανεύουν καὶ βρίσκουν κάποια ἱκανοποίησι. Ὁ ἐνεστώτας, περιορισμένος στὸν ἕβδομο καὶ στὸν ὄγδοο στίχο, στέκεται σὲ χτυπητὴ ἀντίθεση μὲ τοὺς τρεῖς τριτοπρόσωπους ἱστορικοὺς (παραθρονικοὺς) χρόνους στοὺς τρεῖς προηγούμενους στίχους (τέταρτο ὡς ἕκτο) καὶ μὲ τοὺς ἄλλους τρεῖς τέτοιους χρόνους στοὺς τρεῖς στίχους ποὺ ἀκολουθοῦν (ἕνατο ὡς ἐνδέκατο).

Ἡ συνθηματικὴ λέξις τοῦ ποιήματος, ἡ προστακτικὴ *θυμήσου*, προαναγγελμένη στὸν τίτλο καὶ ἐπαναλαμβανόμενη τρεῖς φορές στὸ κείμενον, δίνει λαβὴν σ' ἕνα σημαντικὸν ἐτυμολογικὸν σχῆμα: *θυμήσου*\*\*\*, *τὲς ἐπιθυμίες*. Ἡ λέξις *ἐπιθυμίες* ξαναπαρουσιάζεται γιὰ δευτέρην φοράν στὸν ὄγδοο στίχο γιὰ νὰ ὑπογραμμίσῃ τὸν ὑπέρτατο ῥόλο, ποὺ ἐξακολουθοῦν ἀδιάκοπα νὰ παίζουσι στὴ ζωὴ τοῦ προσφωνομένου ἀπ' τὸν ποιητὴν ἀνάμεσα οἱ ἐπιθυμίες ποὺ πέρασαν χωρὶς νὰ εκπληρωθοῦν.

Ἡ ἔντασις στὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ τελικὸ ῥῆμα τῆς πρώτης φράσις (*ματαίωσα*) καὶ τὸ κεντρικὸ ῥῆμα τῆς δεύτερης (*ἠδῆθηκα*), ἀνάμεσα δηλαδή στὴν τυχαία ματαίωσι τῶν ἐπιθυμιῶν καὶ τὴν ἀποθέωσιν τ' αὐτῶν, δηλώνεται πυκνὰ καὶ ἐκφραστικὰ μὲ τίς κατέδηλες ἀντιστοιχίες ἀνάμεσα στὴν πρῶτην καὶ στὴν δευτέραν φράσι: ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς πρώτης, ἄλλα ἐπαναλαμβάνονται καὶ ἄλλα ἀντιστρέφονται στὴν δευτέραν. Ἀκόμη καὶ οἱ πρὸ μικρὰς λεπτομέρειες εἶναι κανονισμένες μὲ βάση μιὰν ἀπλὴ ἢ μιὰν κατοπτρικὴν συμμετρίαν. Ἔτσι, στὴν κάθε φράσι ὑπάρχουν τρία μεταβατικὰ ῥήματα: στὴν πρώτη, τὸ *θυμήσου* στὴν ἀρχή, τὸ *ἀγαπήθηκα* στὸ τέλος τοῦ πρώτου στίχου, καὶ τὸ *ματαίωσα* στὸ τέλος τοῦ τελευταίου στίχου· στὴν δευτέραν, τὸ *θυμήσου* πάλι στὴν ἀρχή, τὸ *κλύττασαν* στὸ τέλος τοῦ ἴδιου στίχου, καὶ τὸ *θυμήσου* στὸ τέλος τοῦ τελικοῦ στίχου.

Ἀπὸ τὰ ἕνδεκα ὀνόματα ποὺ συναντοῦμε στοὺς ἕνδεκα στίχους, μόνον τὸ ὄνομα τοῦ μεσιανοῦ στίχου εἶναι στὴν ὀνομαστικὴν· στὸν πρῶτον καὶ στὸν τελευταῖον στίχο ἔχουμε κλητικὰ, ἐνῶ στοὺς ὀκτὼ ἄλλους στίχους, τέσσερις στὴν κάθε φράσι, ἔχουμε αἰτιατικὰ: ΚΑΛΛΑΟΑΛΛΑΚ. Ὅλα αὐτὰ τὰ ὀνόματα, μαζὶ μὲ τίς τρεῖς αἰτιατικὰς τῆς προσωπικῆς ἀντωνυμίας δευτέρου προσώπου στὸν ἐνικό καὶ τίς λοιπὰς ἀντωνυμίας, ἀνήκουν στὴν τάξι τῶν ἀψύχων, καὶ ἔτσι οἱ ἀήρωες τοῦ ποιήματος ἐμφανίζονται μόνον ὡς ἀντωνυμίες (λ.χ. τὰ κρεβάτια ἀντὶ γιὰ τοὺς ἑραστές ἢ οἱ ἐπιθυμίες ἀντὶ γι' αὐτοὺς ποὺ τίς ἔχουν) καὶ συνεκδοχὰς (λ.χ. τὸ σῶμα ἀντὶ γιὰ τὸν φιλήδονο ἀνθρώπου). Αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸν, ὅσο καὶ ἡ γενικὴ ἔλλειψις κάθε ἀρσενικοῦ ὀνόματος, εἶναι σημαντικὸν γιὰ τὸν γραμματικὸν εἰκονισμὸν μέσα στὸ ποίημα. Ἡ μεσιανὴ ὀνομαστικὴ καὶ οἱ ἀρσενικὲς κλητικὲς εἶναι ἐνικά οὐδέτερα. Οἱ τέσσερις αἰτιατικὲς ὀσιαστικῶν τῆς δευτέρας φράσις, ὅπως



κι αυτές της πρώτης, παρουσιάζουν εναλλασσόμενα τὰ δύο γένη, οὐδέτερο και θηλυκό, και οι τελευταίες τρεις ἀπ' τις τέσσερις αιτιατικές και στις δύο φράσεις είναι οι ίδιες λέξεις: οὐδέτερο (τὰ κρεββάτια, τὰ παραλλῶν) + θηλυκό (μετὰ, ἐπιθυμίες) + οὐδέτερο (εἰς τὰ μάτια) + θηλυκό (εἰς τὴν φωνή). Μετὰ τὸν ἐνικό της κλητικής στὸν πρώτο στίχο, τὰ ὀνόματα ποὺ ἀκολουθοῦν σχηματίζουν δύο σειρές πληθυντικῶν μετὰ τὴν ἴδια πλάω ἀπ' τὴν καθομιὰ τους σειρά ἐνικῶν: τρεῖς πληθυντικοί (τὰ κρεββάτια, τὰς ἐπιθυμίες, τὰ μάτια) + τρεῖς ἐνικοί (τὴν φωνή, ἐμυθία, τὰ παραλλῶν) + δύο πληθυντικοί (τὰς ἐπιθυμίας, τὰ μάτια) + δύο ἐνικοί (τὴν φωνή, ἡ σῶμα).

Ἐπάρχουν ὁμοιοτήτες ἐπὶ λέξικό, ἢ στοὺς φθόγγους τουλάχιστον, ἀνάμεσα στοὺς ἀλλεπάλληλους στίχους τῆς πρώτης φράσης και τοὺς ἀντίστοιχους τῆς δευτέρης: θμωῖα φαινέμεντα στὰ διασύλλαβα, σῶμα — κῶμα, στὴν ἀρχὴ τῆς κάθε φράσης; ἡ παρήχηση μωσχα — μωσχεῖ στοὺς δευτέρους στίχους, ἡ ἀντωνυμία ἐμυθίας στὸν τρίτο στίχο τῆς κάθε φράσης, ἡ ἐκφραση εἰμῆς στὰ μάτια στὸν τέταρτο και ἐπιτρέψτε μῆς στὴν φωνή στὸν πέμπτο.

Κι ὅμως τις πλάχτυπητες ἀπαναληπτικές παραλλήλες τις βλέπουμε ἀνάμεσα στὰ τέλος τῆς δευτέρης και τὴν ἀρχὴ τῆς πρώτης φράσης. Ἡ στενὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν εἰσαγωγὴ και ἐπιλογο, δηλαδὴ ἀνάμεσα στοὺς τρεῖς πρώτους και τοὺς τρεῖς τελευταίους στίχους τοῦ ποιήματος, τονίζεται μετὰ τὴν ἀπαρτάλλαχτη σειρά ποὺ ἀκολουθοῦν στὰ τέλος αὐτῶν τῶν στίχων οἱ τονικές μετρικές μονάδες (δὺο δάκτυλοι κι ἕνας τροχαίος): ἀγαπήθημεν, ἐπλάχισαες, σῶμα — γυάλιζαν, κῶμασαν, ἡ σῶμα. Στὸ ὑπόλοιπο τμήμα τοῦ ποιήματος (ἀπὸ τὸν τέταρτο ἕως τὸν ὄγδοο στίχο), ὅλοι οἱ ρηματικοὶ τύποι ἀνήκουν στὸ τρίτο πρόσωπο ἐνικού και πληθυντικού, ἐνῶ στὴν εἰσαγωγὴ και στὸν ἐπιλογο συναντοῦμε τὸ δεύτερο πρόσωπο τῶν ἐνικῶν, μόνο του στις τρεῖς πρώτες γραμμές κι ἐνωθασσόμενο μετὰ τὸ τρίτο πληθυντικό στις τρεῖς τελευταίες.

Τὸ δεύτερο ἐνικό πρόσωπο παρουσιάζεται τρεῖς φορές στὴν εἰσαγωγὴ και τρεῖς στὸν ἐπιλογο: θυμήσου, ἀγαπήθημεν, ἐπλάχισαες — ἰδῶμεν, ἐπιθυμήσου. Τὸ παῖγμα χρησιμοποιεῖ μέσα και παθητικὰ ρήματα μόνο στὸ δεύτερο πρόσωπο: δύο στὴν εἰσαγωγὴ (θυμήσου, ἀγαπήθημεν) και τρία, τὸ ἕνα τους ἀπλῶ, στὸν ἐπιλογο (ἰδῶμεν, ἐπιθυμήσου). Μετὰ τὰ ρήματα αὐτὰ δηλώνεται ὅτι ἀπὸ τὴν ἐνέργεια ποὺ ἐκφράζουν θίγεται τὸ ὑποκείμενο, εἴτε πρόκειται γιὰ ἀνταναναστατικὴ ἐνέργεια (ἰδῶμεν) ἢ γιὰ μεταβατικὴ, και, στὴν τελευταία αὐτὴ περίπτωση, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο ἐνεργεῖ (θυμήσου) ἢ ὀφίσταται τὴν ἐνέργεια (ἀγαπήθημεν). Ἐχομε μὴ ἀποκαλυπτικὴ γιὰ τὸν γραμματικὸ συμβολισμό τοῦ ποιήματος ἐνδειχ

στὸ ὅτι ἀκριβῶς τὸ δεύτερο πρόσωπο εἶναι τὸ μόνο ποὺ ἐμφανίζεται σὲ μέση φωνή. Κατὰ τὴν εἰσαγωγὴ θμωῖα τοῦ Βανχαιστ, ἡ μέση φωνὴ φανερώνεται μὴ ἐνέργεια ποὺ ἔχει γιὰ ἔδρα τῆς τὸ ὑποκείμενο μὴ ἐνέργεια ποὺ ἔχει μέσα τῆς τὸ ὑποκείμενο.<sup>1</sup>

Ἡ ὁμοία τῆς δευτέρης φράσης ἐγκλιεῖται στὴν ἀνάστροφι ἐπανάληψη μερικῶν βασικῶν ἐκφράσεων τῆς πρώτης. Ἡ ἀρχικὴ προσφώνηση σῶμα, θυμήσου, ἐναρτῆται στὴν κατακλιδα τοῦ ποιήματος μετὰ τὸ ἀντίστροφο θυμήσου, σῶμα, ποὺ, δίνοντας ἔμφασιν στὴν προστακτικὴ, μπαίνει και στὸν τίτλο τοῦ ποιήματος. Τὸ κύριο ἀντικείμενο τῆς ὀδηγῆσης, ἐμυθίας τὰς ἐπιθυμίας, ἐπιτρέψτε στὴν δευτέρη φράση μετὰ τὴν παραλλήλη στὴν ἐπιθυμίας ἐμυθίας, ὅπου ἡ ἀντιστροφή και φωνήμα ἢ μεταφορὰ τοῦ ἐμυθίας στὴν ἐπόμενον στίχο φανερώνεται στὸ νῆ παραλλήλῃ ἐμυθίας περισσότερο ἢ δεικτικὴ αὐτὴ ἀντωνυμία. Ἐπὶ τοῦ στίχου τῶν λέξεων γιὰ σῶμα γυάλιζαν μετὰ στὰ μάτια\*\* ἐτρέψτε μετὰ στὴν φωνή ἀντιστρέφεται στὴν δευτέρη φράση, ὅπου ἔχομε γυάλιζαν\*\*\* μετὰ στὰ μάτια\*\* ἐτρέψτε μετὰ στὴν φωνή, γιὰ σέ, και ὅπου τὴν ἔμφασιν τὴν παίρνει τὸ κίνητρο τῆς ἀρεμοῦλας. Αὐτὲς οἱ ἀντιστροφές, ἀνακατανέμοντας τὴν ἔμφασιν, συμβολίζουν καιτὸχρονα τὸ ἔθνος τῆς ἐκπαιρέσεως, πρὸ εἶναι ὁ ἕξονας γύρω ἀπὸ τὸν ὁποῖο στρέφεται ἡ δευτέρη φράση.

Ἡ κατασκευὴ τῆς δευτέρης φράσης ἀνταποκρίνεται στὴν κατασκευὴ τῆς πρώτης. Στὴν αὐτὴ τὴν πρώτη φράση ἐμυθίας ποὺ τονίζεται ἰδιαιτέρα εἶναι ἡ στενὴ ἀλληλεξάρτηση ἀνάμεσα στὰ δικά της ξεχωριστὰ στοιχεῖα. Τὶς τρεῖς εἰσαγωγικές γραμμές τις δίνει τὴν μὴ μετὰ τὴν ἄλλη μὴ γραμματικὴ παραλλήλη: ὄχι μόνο — ὄχι μόνο\*\* — ἀλλὰ κ\*\*\*. Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ κρεββάτις ὅπου κλέβασε τὸ σῶμα και τις ἐπιθυμίας ποὺ προκαλοῦσε, μετὰ ποὺ δὲν ἠπόρεσαν νὰ ἐκπληρωθοῦν, ἀνυπόθετα ἀπὸ ἕνα εἶδος λογοπαίγνιο: ἐπιθυμήσου — ἀλλὰ\*\*\* ποὺ γιὰ σῶμα και τὰ κρεββάτια — στὰ μάτια. Μὴ ἀκόμη παραλλήλη στὴν γραμματικὴ και στοὺς φθόγγους εἶναι αὐτὴ ποὺ δίνει τοὺς δύο στίχους, ὅπου περιγράφονται οἱ δύο ἐκδηλώσεις τῶν μῆταιων πόθων: μετὰ σῶμα\*\* φανερό — μετὰ στὴν φωνή.

Ἡ κύρια παρρηγομία αὐτῶν ἐκφράσεων στὸ ὅτι ἡ σειρά τῶν συμφῶνων τῆς κλητικῆς σῶμα ἀντιστρέφεται στὴν διπλὴν προστακτικὴ θυμήσου. Αὐτὸ τὸ σχῆμα ἔχει τὸ βῆθον νὰ παραλλήλῃ κι ἄλλες λέξεις τοῦ ἴδιου στίχου: μόνο τὸ ἰδῶμεν. Ὅταν ἡ ἴδια προστακτικὴ ἐναρτῆται πρῶτα στὸν ὄγδοο στίχο κι ἐπειτα, και μετὰ τὴν κλητικὴ, στὸν τελευταῖο, μὴ νῆ συσφύρευση ἀπὸ μ και π δυναμώνει αὐτὲς τις τόσο βασικές γιὰ τὸ ποίημα λέξεις: ἐπιθυμήσου, μετὰ στὰ μάτια ποὺ σέ κῶμασαν ἡ πῶς ἐτρέψτε μετὰ στὴν φωνή, γιὰ σέ, θυμήσου, σῶμα.

σες προτάσεις που προηγούνται αντίστοιχα των τριών κυρίων, η πρώτη είναι προσδιορισμός και οι δύο άλλες (τρίτη και πέμπτη), συμπληρώματα. Από αυτές που έπονται των κυρίων, η μια είναι προσδιορισμός και η άλλη συμπλήρωμα προσδιορισμού. Επί πλέον η θέση και η συντακτική λειτουργία της πρώτης δευτερεύουσας πρότασης επιτρέπει (χωρίς να υποχρεώνει) την απόδοσή της ως προσδιορισμού σε όλες τις κύριες προτάσεις της β' φράσης.

Δεν υπάρχει συνεπώς εδώ καμιά προφανής συντακτική συμμετρία. Αν όμως συγκεντρώσουμε την προσοχή στη «χωρική» σχέση ανάμεσα στις κύριες προτάσεις και στα συμπληρώματά τους, ειδικότερα, θα διαπιστώσουμε ότι, στη δεύτερη «φράση», το συμπλήρωμα της πρώτης κύριας πρότασης την ακολουθεί, το συμπλήρωμα της δεύτερης την εγκιβωτίζει και το συμπλήρωμα της τρίτης βρίσκεται μπροστά της. Με δεδομένο ότι στο πρώτο μέρος τα συμπληρώματά έπονται της κύριας πρότασης, μπορεί κανείς να παρατηρήσει την πορεία του ρήματος των κυρίων προτάσεων μέσα στη γραμμικότητα της ανάγνωσης από την αρκτική θέση (στις δύο πρώτες κύριες προτάσεις του ποιήματος) στην τελική θέση (στην τέταρτη κύρια πρόταση), «διατρυπώντας» το συμπλήρωμα, στην τρίτη πρόταση. Η παρατήρηση αυτή είναι καταρχήν συμβατή με τον τρόπο ανάλυσης που επιχειρούν οι Jakobson-Κολακλίδης και είναι ίσως περισσότερο ενδιαφέρουσα, γιατί αφορά στην κειμενική ανέλιξη με την οποία το ποίημα σχηματίζει κύκλο, τελειώνοντας με την αρχική του λέξη (σώμα) της οποίας προηγείται και έπεται αντίστοιχα ο ίδιος ρηματικός τύπος (θυμήσου).<sup>5</sup> Αν συγκεντρώσουμε την προσοχή στη χωρική σχέση του «θυμήσου» με τα συμπληρώματά του, στις τρεις εμφανίσεις του, το βρίσκουμε διαδοχικά να προηγείται, να εγκιβωτίζεται και να έπεται. Το σχήμα είναι (α) Προσφώνηση (σώμα) – Επίκληση (θυμήσου) – Περιεχόμενο της Επίκλησης, (β) Περιεχόμενο – Επίκληση – Περιεχόμενο (όπου το σημαίνον του σημασιακού περιεχομένου περιλαμβάνει το σημαίνον του σημασιακού περιέχοντος, της επίκλησης),<sup>6</sup> και (γ) Περιεχόμενο της Επίκλησης – Επίκληση – Προσφώνηση.

#### ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ

Στη συζήτηση που προηγήθηκε διαφάνηκαν ορισμένα προβλήματα μεθόδου που, σε πρώτη φάση, εντοπίζονται στο επίπεδο της περιγραφής. Το κύριο πρόβλημα είναι η συγκρότηση των ομάδων διμελών αντιθέσεων. Ποιες αντιθέσεις θα προκρίνει ο αναλυτής; Θεωρητικά, θα πρέπει να εφαρμόσει

όλο το φάσμα των δυνατοτήτων που του παρέχει μία (τουλάχιστον) γλωσσολογική θεωρία. Πρακτικά, ο Jakobson επιλέγει τις αντιθέσεις εκείνες με τις οποίες εμφανίζονται οι επιθυμητές (αντι-)συμμετρίες. Αυτό βέβαια είναι μια κλασική λήψη του ζητουμένου. Όμως, και η «θεωρητική» λύση, του ελέγχου όλων των δυνατών αντιθέσεων είναι ουσιαστικά αδύνατη. Ο λόγος είναι ότι δεν υπάρχει σαφής γλωσσολογικός προσδιορισμός του συνόλου των αντιθέσεων. Είναι πάντα ανοικτή η δυνατότητα σχηματισμού νέων σύνθετων αντιθέσεων, συνδυάζοντας διαφορετικά γραμματικά στοιχεία.<sup>7</sup> Όπως θα δούμε παρακάτω, ο Jakobson εκμεταλλεύεται κατά κόρον αυτή τη δυνατότητα.

Ως στοιχείο της αντισυμμετρίας μεταξύ των δύο «φράσεων» του ποιήματος εμφανίζεται ότι καθεμιά απ' αυτές «πλαισιώνεται [...] από μια ονομαστική και μια κλητική: η πρώτη φράση, αρχίζοντας με την κλητική *σώμα*, φυλάει την ονομαστική *εμπόδιο* για τον τελευταίο της στίχο, ενώ η δεύτερη φράση τελειώνει με την κλητική *σώμα*, μα έχει στον πρώτο στίχο της την ονομαστική *όλα*» (σ. 530). Για να προληφθεί πιθανώς η αντίρρηση ότι και οι προσδιορισμοί *κάποιο* και *τυχαίο* είναι σε ονομαστική, σημειώνεται ότι υπολογίζονται μόνο οι «ανεξάρτητοι κλιτοί τύποι» (ό.π.). Ωστόσο, στο κείμενο, το *εμπόδιο* δεν είναι ανεξάρτητο από τους προσδιορισμούς του αλλά συγκροτεί μ' αυτούς μια ενιαία –και οπωσδήποτε σημαίνουσα στο σύνολό της– ονομαστική φράση (ΟΦ). Αυτό, αν ληφθεί υπ' όψιν και ο διασκελισμός των στίχων 5-6 (*κάποιο / τυχαίον εμπόδιο*), ελαττώνει τη σκοπούμενη «αντισυμμετρία». Στο πνεύμα της προσέγγισης του Jakobson πάντως θα μπορούσε κανείς, αντί να εξαιρέσει τους προσδιορισμούς του *εμπόδιο*, να αντιθέσει μεταξύ τους τις δυο ΟΦ, τη συσσωρευτική *κάποιο τυχαίον εμπόδιο* με τη βραχυλογική *όλα*. Η αντίθεση είναι διπλή, αφού η πρώτη επιμήκης ΟΦ κινητοποιεί σημασιακά έναν υπαρκτικό ποσοδείκτη (Ξ) ενώ η μονολεκτική δεύτερη έκφραζει λεξικά τον καθολικό ποσοδείκτη (Υ). Η αντίθεση είναι στην πραγματικότητα τετραπλή, δεδομένου ότι αντιπαρατίθενται δύο σημεία: του πρώτου το «χωρικά» εκτεταμένο σημαίνον συνάπτεται μ' ένα μικρής και μάλλον μοναδιαίας (λογικής) έκτασης σημαίνόμενο· του δευτέρου το μικρής χωρικής έκτασης σημαίνον συνάπτεται μ' ένα ευρείας (λογικής) έκτασης σημαίνόμενο.

Αλλά και ο δρόμος που ακολουθούν οι μελετητές για να απομονώσουν τις «δύο μοναδικές σ' όλο το ποίημα ονομαστικές» (ό.π.) είναι μεθοδολογικά αμφίβολος, αφού περνάει από την παρατήρηση της γενικής απουσίας



«γραμματικών υποκειμένων»: «καμιά απ' τις κύριες προτάσεις του ποιήματος δεν δέχεται γραμματικό υποκείμενο. Σε πέντε απ' τις δέκα δευτερεύουσες προτάσεις το υποκείμενο δεν δηλώνεται ρητά [...] και σε τρεις το ρήμα είναι εξαρτημένο απ' το άκλιτο αναφορικό *που*» (ό.π.). Με τον όρο «γραμματικά υποκείμενα» εννοούνται εδώ ονομαστικοί τύποι σε ονομαστική. Η διευκρίνιση είναι απαραίτητη, γιατί και των ρημάτων σε β' πρόσωπο (πέντε, τον αριθμό) τα υποκείμενα είναι παρόντα, δηλώνονται (ρητώς) από τη μορφολογία του ρήματος,<sup>8</sup> δεν είναι απλά «λογικά» υποκείμενα. Των υπολοίπων τριών το υποκείμενο δεν μπορεί να δηλωθεί μέσα στη (δευτερεύουσα) πρόταση χωρίς απόκλιση από τη συντακτική νόρμα της γλώσσας, χωρίς παραβίαση του κανόνα που στη γενετική μετασχηματιστική γραμματική ονόμαζαν κάποτε Equi-NP Deletion (: \**θυμήσου τες επιθυμίες που για σένα οι επιθυμίες γυάλιζαν*). Οι συγγραφείς δεν διακρίνουν δηλαδή ανάμεσα σ' αυτό που μόνο πλεοναστικά («εμφατικά»)<sup>9</sup> μπορεί να δηλωθεί, σ' αυτό που οι συντακτικοί κανόνες δεν επιτρέπουν να δηλωθεί και σ' αυτό που οι συντακτικοί κανόνες επιτρέπουν αλλά ο χρήστης της γλώσσας μπορεί να επιλέξει να παραλείψει, παράγοντας ενδεχομένως ασάφεια. Αυτό το τελευταίο δε συμβαίνει πουθενά στο *Θυμήσου, σώμα...* Συνεπώς, σε καμία περίπτωση δεν υπάρχει παράλειψη του υποκειμένου που θα αφηνόταν να εννοηθεί «από τη σειρά του λόγου» (ό.π.). Όλα τα γραμματικά υποκείμενα είναι παρόντα. Το ημίφως στο οποίο μένει η ταυτότητα του προσώπων-υποκειμένων των *επιθυμιών* και των *αισθήσεων* δεν έχει, από την άποψη αυτή, γραμματικό αντίκρισμα.

Προς ενίσχυση της «συμμετρίας» των δύο «φράσεών» οι Jakobson-Κολακλίδης σημειώνουν και το εξής: «στην κάθε φράση υπάρχουν τρία μεταβατικά ρήματα: στην πρώτη, το *θυμήσου* στην αρχή, το *αγαπήθηκες* στο τέλος του πρώτου στίχου, και το *ματαίωσε* στο τέλος του τελευταίου στίχου» στη δεύτερη, το *10θυμήσου* πάλι στην αρχή, το *10κίτταζαν* στο τέλος του ίδιου στίχου, και το *θυμήσου* στο τέλος του τελικού στίχου» (σ. 533). Το πρόβλημα εδώ είναι η μεταβατικότητα του *αγαπήθηκες*. Ο παθητικός αυτός ρηματικός τύπος δεν είναι βέβαια μεταβατικός. Μπορεί να αναχθεί εκτός κειμένου και μέσα στο γραμματικό παράδειγμα, στο μεταβατικό *αγαπώ*. Αλλά τότε το ίδιο πρέπει να ισχύσει για το *δόθηκες*. Σε κάθε περίπτωση «συμμετρίας» (αριθμητική ιδιότητα) των μεταβατικών ρημάτων των δύο «φράσεων» δεν υπάρχει.

Για να δείξουν παραπέρα τη συμμετρία των ρηματικών τύπων των δύο «φράσεων» οι Jakobson-Κολακλίδης μελετούν την κατανομή τους κατά

τους «τρόπους ενέργειας»:<sup>10</sup> «Οι δύο αυτοί τρόποι [sc. αοριστικός και ενεστωτικός] μέσα στο ποίημα έχουν ρόλους ίσια μοιρασμένους: τέσσερις αοριστοί σε οριστική και τρεις σε προστακτική ανήκουν στον αοριστικό τρόπο, πέντε παρατατικοί και δύο ενεστώτες ανήκουν στον ενεστωτικό. Η διανομή των τύπων του αοριστού έχει γίνει συμμετρικά: ένας έχει μπει στον μεσιανό στίχο, τρεις έχουν μπει στους δύο πρώτους στίχους (δύο οριστικές και μια προστακτική) και τρεις στους τρεις τελευταίους» (σ. 532). Αρχίζοντας από το τέλος του παραθέματος, θα παρατηρήσει κανείς ότι η συμμετρία για την οποία γίνεται λόγος δεν είναι απόλυτα συμμετρική –αλλ' αυτό είναι το λιγότερο. Εύλογα θ' αναρωτηθεί ο αναγνώστης τί γίνεται με την κατανομή των τύπων του ενεστώτα. Για την κατανομή αυτή –η οποία θα έπρεπε επίσης να εξετασθεί, σύμφωνα μ' ένα στοιχειώδες αίτημα μεθόδου– δε γίνεται λόγος. Αν την αναζητήσουμε μόνοι μας, θ' ανακαλύψουμε ότι δεν αποδίδει καμιά συμμετρία: Η πρώτη «φράση» έχει δύο τύπους (*γυάλιζαν, ζτρίμανε*) και η δεύτερη πέντε (*γίνειαι, γμοιάζει, γγυάλιζαν, 10κίτταζαν, 11έτρεμαν*). Και παραπέρα όμως, προχωρώντας προς την αρχή του παραθέματος, φτάνουμε ν' αναρωτηθούμε ποια είναι η έννοια των «ρόλων» που οι Jakobson-Κολακλίδης αποδίδουν στους ρηματικούς τρόπους ενέργειας. Ποια είναι η έννοια αυτής της ποσοτικοποίησης που βάζει μαζί οριστική και προστακτική από τη μια μεριά και οριστική από την άλλη; Η συζήτηση έχει τεθεί σε συντακτικό πλαίσιο, όπως ορίζεται από τη διάκριση των δύο «φράσεων». Ωστόσο εδώ δε γίνεται καμιά αναφορά στη συντακτική λειτουργία των ρημάτων παρά μόνο σε μορφολογικά χαρακτηριστικά τους. Οι «ρόλοι» που παίζουν εδώ οι τρόποι ενέργειας δεν ξεπερνούν μια αδρή ποσοτική κατανομή. Όμως, τέσσερις σελίδες αργότερα, στην «ανακεφαλαίωση» του άρθρου τους, οι Jakobson-Κολακλίδης θα συνδέσουν τον τρόπο ενέργειας με το πρόσωπο: «Τα δύο πρόσωπα παίρνουν το καθένα τους κι από ένα «ποιόν ενεργείας»: το αοριστικό πάει με το δεύτερο πρόσωπο, το ενεστωτικό με το τρίτο (με μια χτυπητή εξαίρεση τον μεσιανό στίχο)» (σελ. 536).

Τη νοηματική εξήγηση που δίνουν σ' αυτή τη σύναψη οι συγγραφείς θα την εξετάσουμε αργότερα. Εδώ, πρέπει να επισημανθεί ότι αυτές και άλλες γραμματικές κατηγορίες κινητοποιούνται και σ' ένα δεύτερο πλαίσιο ανάλυσης, αυτό της τριμερούς διάκρισης, για την οποία οι συγγραφείς υποστηρίζουν ότι γίνεται με μορφολογικά κριτήρια (δίνουν όμως στα μέρη που προκύπτουν, όπως προαναφέρθηκε, κειμενικούς τίτλους: «πρόλογος», «κεν-

τρική αφήγηση», «επίλογος»). Έτσι αναφέρεται ότι «φ ενεστώτας, περιορισμένος στον έβδομο και στον όγδοο στίχο, στέκεται σε χτυπητή αντίθεση με τους τρεις τριτοπρόσωπους ιστορικούς (παρελθοντικούς) χρόνους στους τρεις προηγούμενους στίχους (τέταρτο ως έκτο) και με τους άλλους τρεις τέτοιους χρόνους στους τρεις στίχους που ακολουθούν (ένατο ως ενδέκατο)» (σ. 533): Όπως θα πληροφορηθούμε τέσσερις σελίδες παρακάτω, «το δεύτερο και το τρίτο μέρος του ποιήματος, με κοινή τους γνώρισμα τη χρήση του τρίτου προσώπου, έχουν κι αυτά το δικό τους μεσιανό δίστιχο, τον έβδομο και τον όγδοο στίχο, που αντιπροβάλλουν τον ενεστώτα τους στους παρελθοντικούς χρόνους των τριών μπροστά και των τριών πίσω τους στίχων» (σ. 537-8). Δεν θα πληροφορηθούμε όμως πότε με ποιο κριτήριο το «δεύτερο» και το «τρίτο μέρος» εννοούνται ώστε να νομιμοποιείται η αναζήτηση του κοινού τους μέσου. Εξάλλου, «το δεύτερο ενικό πρόσωπο παρουσιάζεται τρεις φορές στην εισαγωγή και τρεις στο επίλογο» (σ. 534) (κατά τούτο ο επίλογος είναι «συνθετικός» (σ. 537): περιέχει και το β' και το γ' πρόσωπο).

Η μεθοδολογική στρέβλωση αρχίζει, νομίζω, να γίνεται προφανής: Οι Jakobson-Κολακλίδης προτείνουν μια «συντακτική» διμερή διάκριση και μια τριμερή «μορφολογική». Όμως και στις δυο περιπτώσεις επιχειρούν εσωτερικές διακρίσεις με μορφολογικούς όρους, επιστρατεύοντας ομόλογες γραμματικές κατηγορίες τόσο στο ένα πλαίσιο, όσο και στο άλλο, ανάλογα με τις δυνατότητες που παρουσιάζονται για την εμφάνιση «(αντι-)συμμετριών». Έτσι, και για να περιοριστούμε επί του παρόντος στο χώρο του ρήματος:

- Στο διμερές «συντακτικό» πλαίσιο: κατανομή κατά τον τρόπο ενέργειας και στη συνέχεια, κατά τον τρόπο ενέργειας και το πρόσωπο (σύνθετη κατηγορία).
- Στο τριμερές «μορφολογικό» πλαίσιο: κατανομή κατά το χρόνο και στη συνέχεια, κατά το χρόνο και το πρόσωπο (σύνθετη κατηγορία).

Είναι φανερό ότι το εγχείρημα αυτό, αν και επικαλείται γλωσσολογικούς όρους, δεν έχει καμιά γλωσσολογική μεθοδική βάση.

#### Η ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ ΤΟΥ ΚΑΘΡΕΦΤΗ

Επιστημάνθηκαν ήδη στοιχεία της προσπάθειας των Jakobson-Κολακλίδη να εξάρουν τη «μοναδικότητα» του έκτου («μεσιανού») στίχου, και ιδιαίτερα της λέξης *εμπόδιο* που τοποθετούν στο κέντρο του ποιήματος. Τη λέξη αυτή

ξεχωρίζουν πολλά χαρακτηριστικά. Είναι ο μόνος προσδιοριστικός, μη «κλητικός» τύπος ονόματος μέσα σ' όλο το ποίημα που χρησιμοποιείται χωρίς οριστικό άρθρο κι έτσι, απ' αυτήν ακόμη την άποψη, αντιστοιχεί στην πρώτη και στην τελευταία λέξη του ποιήματος, την κλητική *σάμα*. Μόνο η λέξη *εμπόδιο* συνοδεύεται από επιθετικό προσδιορισμό: *τυχαίο εμπόδιο*. Είναι ο μόνος κύριος όρος πρότασης που χωρίζεται απ' το αντωνυμικό του επίθετο, *ζκάποιο*, με πέρασμα στο επόμενο στίχο (σ. 530-1).

Παρά τη δεξιοτεχνία με την οποία αναπτύσσονται τα επιχειρήματα —που αποσκοπούν αρχικά να δείξουν μια «αντιστοιχία» και τελικά μια «μοναδικότητα», δεν είναι δύσκολο να τα στρέψει κανείς ενάντια στα συμπεράσματά τους: Με δεδομένο ότι οι κλητικές δεν μπορούν γραμματικά να δεχθούν άρθρο, η ονομαστική *εμπόδιο* μάλλον αντιτίθεται στην κλητική *σάμα*, καθώς το πρώτο δέχεται δύο ονομαστικούς προσδιορισμούς, ενώ το δεύτερο (το *σάμα*) και στις δυο του εμφανίσεις είναι γυμνό.<sup>11</sup> Όσο για τη μοναδικότητα του διασκελισμού ανάμεσα στον προσδιορισμό και στο προσδιοριζόμενο (*ζκάποιο / τυχαίο εμπόδιο*), αυτή δεν υφίσταται, αφού ανάλογος είναι και ο διασκελισμός *στις επιθυμίες / γκείνες*, τον οποίο οι Jakobson-Κολακλίδης παρατηρούν τέσσερις σελίδες αργότερα (σ. 535). Βέβαια, οι συγγραφείς προφυλάσσονται από την ένσταση αυτή, σημειώνοντας ότι αναφέρονται στο «μόνο κύριο όρο πρότασης που χωρίζεται απ' το αντωνυμικό του επίθετο» (η έμφαση δική μου). Όμως στην ουσία αυτή η προφύλαξη αποσθάνει το εγχείρημα. Διότι, εφευρίσκοντας τέτοιες ad hoc κατηγορίες (όπως «κύριος όρος πρότασης που να χωρίζεται με διασκελισμό από το αντωνυμικό το επίθετο») μι συνδυασμό διαφόρων ετερόκλητων κατηγοριών,<sup>12</sup> μπορούμε χωρίς δυσκολία να αποκαλύψουμε τη μοναδικότητα κάθε λέξης στο καβαφικό κείμενο (κα σε κάθε κείμενο, λογοτεχνικό ή μη). Και χωρίς να πάμε τόσο μακριά όσο ο Jakobson-Κολακλίδης, θα πρέπει να παρατηρήσουμε επίσης τη μοναδικότητα του 1<sup>ου</sup> πόσο (μοναδικό ονομαστικοποιημένο επίρρημα), του *γνώλιζαν* (μοναδικό ρήμα που δέχεται δύο εμπρόθετους προσδιορισμούς), του *γώρα* (μοναδικό επίρρημα από το οποίο εξαρτάται δευτερεύουσα πρόταση). Ο γενναίος δάσκαλος με το χρόνο του αναγνώστης μπορεί να συνεχίσει μόνος του αυτή την (άσκοπη) άσκηση. Ας σημειωθεί πάντως ότι μεθοδολογικοί λόγοι επιβάλλουν την έρευνα όλου του κειμένου με τα ίδια κριτήρια. Η προσπάθει

των Jakobson-Κολακλίδη, να εντοπίσουν τις «μοναδικότητες» στο μεσαίο στίχο που «είναι συχνά φτιαγμένος διαφορετικά από τους άλλους» (σ. 532, πβ. Jakobson & Pomorska 1983:105) οφείλεται σε λήψη του ζητούμενου.

Συναφές με το ζήτημα που τέθηκε είναι το ερώτημα αν οι δέσμες των γραμματικών και κειμενικών φαινομένων που αναδεικνύονται είναι σημαίνουσες για τον ποιητικό χαρακτήρα του κειμένου. Μ' άλλα λόγια, σε ποιά βαθμό τα γραμματικά φαινόμενα (ή, για την ακρίβεια, τα φαινόμενα που εμφανίζονται ως γραμματικά) έχουν ποιητικό αποτέλεσμα. Το ερώτημα δεν μπορεί να λάβει ικανοποιητική απάντηση πριν εξετασθεί ο τρόπος με τον οποίο ο Jakobson προσεγγίζει το νόημα του ποιητικού κειμένου, θέμα το οποίο θα συζητήσουμε σε λίγο. Μια ειδικότερη μορφή του ερωτήματος είναι αν όλα τα εμφανιζόμενα ως γραμματικά φαινόμενα συμμετέχουν στην ποιητικότητα του κειμένου. Στο σημείο αυτό έγκειται μία από τις αντιρρήσεις του Riffaterre προς την ποιητική του Jakobson. Ο Riffaterre (1966, πβ. Jefferson & Robey 1982:57-9) θεωρεί ότι σημαίνουν για την ποιητικότητα του κειμένου στοιχεία (μέρη του κειμένου) εντοπίζονται κατά την ανάγνωσή. Η πρόσληψη του ποιήματος γίνεται, δηλαδή, οδηγός για την κειμενική του ανίχνευση. Αν ο Jakobson εφάρμοζε μια τέτοια πρακτική, θα έπρεπε να παραιτηθεί από πολλές από τις παρατηρήσεις του. Η θέση όμως που φαίνεται να παίρνει στο άρθρο που μας απασχολεί είναι ότι όχι μόνο κάθε γραμματικό μέσο είναι σημαίνον αλλά και ότι ο ποιητής επιλέγει εμπρόθετα και ενσυνείδητα τα γραμματικά μέσα που ανιχνεύει ο γλωσσολόγος.<sup>13</sup> Πάντως, ο Jakobson υπαχώρησε από τη θέση αυτή κάνοντας λόγο για μια -εν μέρει- υποσυνείδητη ποιητική ικανότητα που κινητοποιεί τα γραμματικά μέσα.<sup>14</sup>

Δεν θα προχωρήσω περισσότερο στο μεγάλο αυτό θεωρητικό ζήτημα (που κρύβει πολλά επί μέρους μεγάλα θεωρητικά ζητήματα). Πριν περάσω στην πλευρά του νοήματος -κατά Jakobson-Κολακλίδη- του κβαφικού ποιήματος, θα σταθώ στη (θεωρούμενη ως) πιο χαρακτηριστική ιδιαιτερότητα του μεσαίου στίχου. Αυτό θα μας οδηγήσει, άλλωστε, στο νόημα.

Γράφουν οι Jakobson-Κολακλίδης: «Το μόνο ρουσιαφικό σε ονομαστική πτώση ανήκει στον έκτο, δηλαδή στο μεσιανό στίχο του ποιήματος. Είναι η δεύτερη απ' τις τρεις καθαρά λεξικές μονάδες του μεσιανού στίχου (σε αντίθεση με τον αυστηρά γραμματικό, ανωνυμικό *τες*). Έτσι βγαίνει ότι η λέξη *εμπόδιο* βρίσκεται ακριβώς στο κέντρο του ποιήματος» (σ. 530). Ο τρόπος με τον οποίο ο Jakobson ανακαλύπτει τη λέξη *εμπόδιο* στο κέντρο του μεσαίου

στίχου εκπλήσσει τους αναγνώστες άλλων κειμένων του, στα οποία τονίζει ως πρώτη τη σημασία των ανωνυμικών τύπων ανάμεσα στα γραμματικά μέσα με τα οποία επιτυγχάνεται η ποιητικότητα (βλ. Jakobson 1960:95, πβ. Κολακλίδης 1981:511). Και είναι αναμενόμενο στη θεωρία του για την «ποίηση της γραμματικής» (Jakobson 1968, 1975:63) οι «αυστηρά γραμματικοί» τύποι να κατέχουν ιδιαίτερη θέση. Εδώ, ωστόσο, η ανωνυμία απλώς εξοβελίζεται, αν και ούτε η αντιδιαστολή της προς τις «καθαρά λεξικές μονάδες» είναι κειστική, αφού το *τες* δεν είναι φορέας μιας «αυστηρά γραμματικής» σημασίας αλλά αναφέρεται σαφώς στο λεξικά πλήρες *επιθυμίες*. Η επιθυμία της συμμετρίας αποδεικνύεται όμως ισχυρότερη. Άλλωστε, εξυπηρετεί έναν ερμηνευτικό σκοπό, όταν το θεωρούμενο κειμενικό κέντρο θα ανακηρυχθεί, έξι σελίδες αργότερα (σ. 537), *επικέντρο* του ποιήματος.

Ήδη στη σ. 532 διαβάζουμε: «Ο έκτος στίχος, ο μεσιανός, είναι φορέας της τραγικής αποκορύφωσης συγκεντρωμένης στο καταστροφικό εμπόδιο». Η φράση αυτή είναι το κλειδί της ερμηνευτικής ματιάς των Jakobson-Κολακλίδη. Η ερμηνεία αυτή μπορεί εύλογα να αμφισβητηθεί, όπως θα δείχθει παρακάτω. Προηγουμένως όμως αξίζει να σημειωθεί ότι αν επιλέξουμε να κρατήσουμε το *τες* μέσα στο ποίημα, μπορούμε, χωρίς να ξεφύγουμε τελείως από το πνεύμα της κατά Jakobson ανάλυσης, να εντοπίσουμε το κέντρο του μεσαίου στίχου όχι πια στο «καταστροφικό εμπόδιο», αλλά ακριβώς δίπλα του και συγκεκριμένα στο διάκενο που το χωρίζει από το *τες* [*επιθυμίες*]. Το κέντρο του ποιήματος εντοπίζεται τότε στο αναγκαίο κενό, στο διάστημα (*espace*),<sup>15</sup> ανάμεσα σε δύο λέξεις. Παραπέρα -και αν δεχθούμε ότι το επικέντρο του ποιήματος είναι στην απόσταση ανάμεσα στο *εμπόδιο* και *τες* [*επιθυμίες*]- θα μπορούσαμε να ελέγξουμε αν το ποίημα οργανώνει τα γραμματικά και ρητορικά του μέσα με βάση αυτή τη διάσταση και αν -ενδεχομένως- επιχειρεί (ή, *επιθυμεί*) την κατάλυσή της. (Και παραπέρα, αν όλη η οργάνωση του ποιήματος καταρρέει μπροστά στην αναγκαία αυτή απομάκρυνση.<sup>16</sup> Αλλά για το εγχείρημα αυτό θα χρειαζόμασταν έναν έμπειρο αποδομιστή.)

#### ΤΟ ΝΟΗΜΑ

Ο Jakobson δεν προσδιόρισε ποτέ τον τρόπο με τον οποίο η οργάνωση των γραμματικών μέσων (όπως την αντιλαμβάνεται) παράγει το νόημα. Σύμφωνα με το αίτημα της θεωρίας του, οι συμμετρικές και αντισυμμετρικές στη μορφή του σημαίνοντος παράγουν σημασιακές ομοιότητες και αντιθέσεις (χωρίς

απαραιτήτως οι συμμετρίες να παράγουν ομοιότητες και οι αντισυμμετρίες, αντιθέσεις). Ακόμα όμως κι αν δεχθούμε ότι σχέσεις αυτού του τύπου μεταξύ σημειώντων υποδεικνύουν σημασιολογικές συσχετίσεις, κι εφό' έχουμε κατά κάποιο τρόπο στα χέρια μας τα σημαίνοντα, η θεωρία δεν μας δίνει τα μέσα για να φτάσουμε στο νόημα. Το περιεχόμενο των σημασιολογικών συσχετίσεων είναι απελπιστικά μηπροσδιορισμένο. Το κενό αυτό καλύπτεται με άλματα, τα οποία οι συγγραφείς επιχειρούν με τρόπο που αδικεί τόσο την εργώδη ανάλυσή τους όσο - και κυρίως - το ίδιο το ποίημα.

Έτσι, με μίαν άμεση αναγωγή, το θεωρούμενο μορφικά χωρικό «κέντρο» του ποιήματος αναγορεύεται, όπως προέχθηκε, σε νοηματικό του «επίκεντρο». Το «καταστροφικό μπάκι» αναφέρεται υφιστάμενος της τραγικής αποκορύφωσης». Από κει το ποίημα θα παρουσιάσει, κατά τους Jakobson-Κολακλίδη, μια πτωτική τάση: «Με τον έβδομο στίχο αρχίζει η αγαθόφρωση της πρωτινής εμπειρίας και, από τη σκοπιά του τώρα, οι καλές καταπιεσμένες επιθυμίες ξαναζωντανεύουν και βρίσκουν κάποια ικανοποίηση» (σ. 532-3). Σ' αυτή την ανάγωση μπορούν να διατυπωθούν ορισμένες αντιρρήσεις. Αφήνοντας για τη συνέχεια την ιδέα της «κάποιας ικανοποίησης» των επιθυμιών, πρέπει να επιστημονηθεί ότι ο «χαρακτηρισμός» των επιθυμιών («καταπιεσμένες») συνιστά υπερέρρησι. Η έννοια της αναστολής - οι λέξεις που τη (συν)δηλώνουν - δεν υπάρχει στο ποίημα. Παράπέρα, μέσα στο ευρύ καθαφικό διακείμενο που αναφέρεται στην ερωτική ήδονή και στην ανάκλησή της στη μνήμη, το θέμα της καταπιεσμένης επιθυμίας είναι ανύπαρκτο, με την εξαίρεση του σχετικά πρώιμου «Ένας γέρος» (1897, Α98).<sup>17</sup> Αντίθετα, όπως είναι γνωστό, τα σφάλματα του Καβάφη ζουν «άφοβα» «πλήρη την ηδονή»:

*Ἄ ἐξαισίαις τῆς Ἰωνίας νύχτες  
ποῦ ἄφοβα, κ' ἑλληνικά δῶλα δῖο  
ἐγνώρισε πλήρη τὴν ἡδονή.*

(«Οροφέρνας», 1915, Α33)

#### ΕΠΗΓΑ

*Δὲν ἐλασμεύθηκα. Τελείως ἀφέθηκα κ' ἐπήγα.  
Στὲς ἀπολαύσεις, πᾶν μισὸ πραγματικές,  
μισὸ γυναικένες μὲς στὸ μυαλό μου ἦσαν,  
ἐπήγα μὲς στὴν φωτισμένη νύχτα.*

*Κ' ἦπια ἀπὸ δυνατὰ κρασιά, καθὼς  
ποῦ πίνουν οἱ ἄνδρες τῆς ἡδονῆς.*

(1913, Α59)

#### ΗΔΟΝΗ

*Χαρά και μύρο τῆς ζωῆς μου ἡ μνήμη τῶν ὠρῶν  
ποῦ ἦρα και ποῦ κράτησα τὴν ἡδονή ὡς τὴν ἡθελα.  
Χαρά και μύρο τῆς ζωῆς μου ἐμένα, ποῦ ἀποστράφηκα  
τὴν κάθε ἀπόλαυσιν ἐρώτων τῆς ρουτίνας.*

(1917, Α82)

*Στὴ σάρκα του ποῦ εἶναι ὄλο καλλονή  
ἡ θερμὴ πέρασεν ἡ ἐρωτικὴ  
χωρὶς ἀστεῖαν αἰδῶ γιὰ τὴ μορφή τῆς ἀπολαύσεως.....*

(«Ἦλθε γιὰ νὰ διαβάσει», 1924, Β40)

*[...] φαντάζει, ἀπλὸ και γνήσιο  
τοῦ ἔρωτος παιδί, ποῦ ἄνω ἀπ' τὴν τιμή,  
και τὴν ὑπόληψί του ἔθεσε ἀνεξετάστως  
τῆς καθαρῆς σαρκός του τὴν καθαρὴ ἡδονή.*

(«Μέρες τοῦ 1896», 1927, Β57)

Υπάρχει βέβαια στην ερωτική ποίηση του Καβάφη το θέμα της μεταστροφής από την έκνομη ηδονή, που είτε αποτυγχάνει («Ομνύει» 1915, Α58, «Των Εβραίων (50 Μ.Χ.)», 1919, Β9) είτε αποδοκιμάζεται («Εν απογνώσει», 1923, Β34) είτε και τα δύο, στον τελεολογικό ορίζοντα της ποιητικής της δικαιώσεως («Νόησις», 1918, Α64). Το θέμα της απομάκρυνσης από τη λάγνη πάλησι στην οποία τα σφάλματα είναι ήδη δοσμένα διαφέρει βέβαια από αυτό - το ανύπαρκτο στην καθαφική ποίηση με την εξαίρεση του πρώιμου «Ένας γέρος», όπως προαναφέρθηκε - των επιθυμιών που καταστάλησαν και ανακλούνται.<sup>18</sup>

Βέβαια, η μέθοδος του Jakobson, δεν του επιτρέπει να ανατρέξει στο διακείμενο.<sup>19</sup> Πολύ περισσότερο όμως, το ίδιο το κείμενο δεν προσφέρει ενδείξεις («μορφικές» ενδείξεις) προς την κατεύθυνση της αφελοῦς υπερερρησίας του.

Όσο για την τύχη των επιθυμιών, λίγες πράξεις παρακάτω (στην ίδια σ. 533) θα γίνει λόγος για την ένταξη στη σχέση ανάμεσα στο τελικό ρήμα της πρώτης φράσης (ματαίωσε) και το κεντρικό ρήμα της δεύτερης (δόθηκε), ανάμεσα δηλαδή στην τυχαία ματαίωση των επιθυμιών και την αποθώωση τους» (η έμφασή, δική μου). Τι, λοιπόν, ακολουθεί την «τραγική αποκορύφωση»; Η «κάποια ικανοποίηση» ή η «αποθώωση» των επιθυμιών; Δυσίον θάτερον. Ο αναγνώστης πάντως δεν θα λάβει άλλη διευκρίνιση σχετική με «τον υπέρτατο ρόλο που εξακολουθούν αδιακόπα να παίζουν στη ζωή του προσφωνούμενου απ' τον ποιητή σώματος οι επιθυμίες που πέρασαν χωρίς να εκπληρωθούν» (ό.π., μεταξύ των δύο προηγουμένων παραθεμάτων). Ο ίδιος αναγνώστης όμως, διατρέχοντας το καθαφικό διακείμενο, θα προκρίνει (ενδεχομένως) την ανάγνωση που υποβαθμίζει τα τυχαία εμπόδια και «αποθεώνει» την επιθυμία. Η αναγνωστική αυτή διαδρομή καταλήγει στην εξίσωση ανάμεσα στις φαντασίες και τις αναμνήσεις («Θάλασσα του Πρωϊού», 1915, Β52: «στας απλάσεις, που μισό πραγματικές, / μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό μου ήσαν»). Και οι δύο είναι εξίσου αντικείμενα της μνήμης του σώματος (βλ. «Επέστρεψε», 1912, Α56: «όταν ξυπνά του σώματος η μνήμη / [...] / όταν τα χείλη και το σώμα ενθυμούνται / [...]»). Είναι αξιοσημείωτο ότι η μορφή αυτής της σαρκικής μνήμης δηλώνεται ως κείμενο μέσα στο κείμενο. Το ποίημα υπάρχει ως φρέσκα του σώματος.<sup>20</sup>

*Μέσα στον έκλυτο της νεότητός μου βίο  
μορφόνονταν βουλές της ποιησεώς μου,  
σχεδιάζονταν της τέχνης μου ή περιοχή.*

(«Νόησις», 1918, Α64)

[...] Και ως είναι (για την τέχνη μας) σωστό  
τό αίμα του, καινούργιο και ζεστό,  
ή ήδονή τό χαίρεται. Τό σώμα του νικά  
έκνομη έρωτική μέθη· και τὰ νεανικά  
μέλη ενδίδουνε σ' αυτήν.

*Κι έτσι ένα παιδί άπλό  
γίνεται άξιο νά τό δοθμε, κι άπ' τόν Ύψηλό  
της Ποιήσεως Κόσμο μιά στιγμή περνά κι αυτό —  
τό αισθητικό παιδί με τό αίμα του καινούργιο και ζεστό*

(«Πέρασμα», 1917, Α86)

*γρήγορο σάρκας γύμνομα — πού τό Ίνδαμά του  
είκοσι έξη χρόνους διάβηκε· και τώρα ήλθε  
νά μείνει μες στην ποίησιν αυτή.*

(«Νά με(νευ), 1919, Β8)

*Πλήν τοβ τεχνίτου πώς έκέρδισε ή ζωή.*

(«Η άρχή των», 1921, Β22)

*νάρκης τοβ άλλους δοκιμές, έν Φαντασία και Λόγω.*

(«Μεταγχολία τοβ Ίάσονος Κλεάνδρου»  
ποιητοϋ έν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ., 1921, Β24)

#### ΕΚΟΜΙΣΑ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

*Κάθομαι και ρεμβάζω. Έπιθυμίες κ' αισθήσεις  
έκόμισα εις την Τέχνην — κάτι μισοειδωμένα,  
πρόσωπα ή γραμμές· έρώτων άτελών  
κάτι άβέβαιες μνήμες. Άς άφεθώ σ' αυτήν.  
Ξέρει νά σχηματίσει Μορφήν της Καλλονής·  
σχεδόν άνεγκαισθήτως τόν βίον συμπληρούσα,  
συνδυάζουσα έντυπώσεις, συνδυάζουσα τες μέρες.*

(1921, Β27)

Το ποίημα σώζει τη μνήμη του σώματος και (γράφει ότι) υπάρχει χάρη σ' αυτήν. Η δικλή αυτή —τελεολογική και αιτιολογική— σύναψη δεν αποτρέκει ωστόσο το διχασμό ανάμεσα στο εγώ του κειμένου και στο σώμα. Η μνήμη παράγεται στο μεταξύ τους διάστημα: Προτρέπω το σώμα μου να θυμηθεί («Θυμήσου σώμα», 1918, Α91), είτε το σώμα μου (ως είλωλο) με αναγκάζει:

*Τό είλωλον τοϋ νέου σώματός μου,  
άπ' τις έννιά πού άναψα την λάμπα,  
ήλθε και με ήδρε και με θύμισε*

(«Άπ' τες έννιά», 1918, Α63)

Πέρα απ' αυτή τη δικλή (τελεολογική και αιτιολογική) σχέση εκτείνεται η επικράτεια της τύχης. Η ήδονή δεν ματαιώνεται μόνο από ένα τυχαίον εμπόδιον, αλλά και αποκτάται παρομοίως:

*Δέν τὰ ἡδρα πιά — τ' ἀποκτηθέντα κατὰ τύχην ὄλωσ,*  
(«Μέρες τοῦ 1936», 1917, Α92)

*Τυχαίως τὰ βλέμματά των συναγτήθηκαν,*  
(«Ἡ κροθήκη τοῦ καπνοκαλείου», 1917, Α85)

*Ἦταν ἡ περιστάσεις. — Ἡ μήπως καλλιτέχνις  
ἐφάνηκε ἡ Τύχη χωρίζοντας τους τώρα  
πρὶν σβήσει τὸ αἶσθημά των· πρὶν τοῦς ἀλλάξει ὁ Χρόνος*  
(«Πρὶν τοῦς ἀλλάξει ὁ Χρόνος», 1924, Β39)

Ο παραμερισμός του γιατί των ερωτικών γεγονότων εξυπηρετεῖ την εμμονή στη γραφόμενη ως σφματική και υλική μνήμη του ερωτισμού. Εδώ συμβάλλουν τρεις (τουλάχιστον) παράγοντες: Η εμμονή στη διάταξη του χρόνου —στη γυμνή χρονικότητα: χρονολογία, ηλικία, μέτρημα της χρονικής απόστασης. Η εμμονή στὸ σαρκικό χαρακτήρα της μνήμης (βλ. παραπάνω). Η εμμονή στην απόδοση του περιβάλλοντος της ηδονής.<sup>21</sup>

### ΤΡΟΠΟΙ

Υπό το πρίσμα αυτών των παρατηρήσεων, θα πρέπει να γίνει δεκτή με σκεπτικισμό η υπόθεση των Ιακωβίου-Κολακλίδη, ότι «οι "ήρωες" του ποιήματος εμφανίζονται μόνο σαν μετωνυμίες (λ.χ. τα κρεββάτια αντί για τους εραστές ή οι επιθυμίες αντί γι' αυτούς που τις έχουν) και συνεκδοχές (λ.χ. το σώμα αντί για τον φιλήδονο άνθρωπο)» (σ. 533). Πρώτα, ας σημειωθεί ότι η θέση αυτή είναι πολύ προβληματική στο εσωτερικό της θεωρίας του Ιακωβίου για την ποίηση, θεωρίας που υποστηρίζει τη μεταφορική δόμηση του ποιήματος σε αντιδιαστολή με τη μετωνυμική δόμηση του πεζογραφήματος.<sup>22</sup> Η θέση αυτή, που υποστηρίζεται και στην κατακλείδα του κειμένου με την επίκληση του W.H. Auden που γράφει ότι «απαρομείωση και μεταφορά δεν θα βρει κανείς πουθενά στον Καβάφη»,<sup>23</sup> οδηγεί τον μελετητή σε αντίφαση. Η αντίφαση αίρεται είτε αν δεχθούμε ότι υπάρχει ποιήση χωρίς μεταφορά, άρα η μεταφορικότητα δεν είναι αναγκαίο χαρακτηριστικό της ποίησης, είτε αν διακρίνουμε δυο θεωρητικές έννοιες μεταφοράς, μία ως κειμενικού τρόπου και μια δεύτερη ως οργανωτικής αρχής του ποιητικού κειμένου.<sup>24</sup> Ὑστερα, και πέρα από τα (ενδο)θεωρητικά προβλήματα, η παρατήρηση αυ-

τή και στα δυο της σκέλη είναι άστοχη. Ο αναγνώστης που έχει εμπειρία της καβαφικής εμμονής στο ερωτικό περιβάλλον θα κρίνει ίσως ότι η μετωνυμία των εραστών σε κρεββάτια αδικεί την ποίηση του Καβάφη. Ειδικότερα η κλίση / κρεββάτι φατελεί ουσιώδες στοιχείο της καβαφικής (περιβαλλοντολογίας του έρωτα και δεν μπορεί να στερηθεί τη φετιχιστική της αξία μετονομάζοντας απλώς τους —εξάλλου παρόντες— εραστές, όπως μαρτυρούν και τα ακόλουθα παραθέματα:

*Κ' ἐκεῖ στὸ λαϊκό, τὸ ταπεινὸ κρεββάτι  
εἶχα τὸ σῶμα τοῦ ἔρωτος, εἶχα τὰ χεῖλη  
τὰ ἡδονικά και ρόδινα τῆς μέφης.*  
(«Μιά νύχτα», 1915, Α55)

*Ἄλλὰ τί δυνατὰ ποῦ ἦσαν τὰ μύρα,  
σὲ τί ἐξάσπια κλίνην ἐπλαγιάσαμε,  
σὲ τί ἡδονὴ τὰ σῶματά μας δώσαμε.*  
(«Ἐν ἑσπέρῳ», 1917, Α87)

*Πλάϊ στὸ παράθυρο ἦταν τὸ κρεββάτι  
ποῦ ἀγαπηθήκαμε τόσες φορές.*  
[...]  
*Πλάϊ στὸ παράθυρο ἦταν τὸ κρεββάτι·  
ὁ ἥλιος τοῦ ἀπογεύματος τῶφθανε ὡς τὰ μισά.*  
(«Ὁ ἥλιος τοῦ ἀπογεύματος», 1917, Β7)

Τα κρεββάτια του «θυμίσου σώμα» μπορούν να συναγνωσθούν τόσο με τα παραπάνω, όσο και με τα ακόλουθα, που σαφέστερα μετονομάζουν όχι βέβαια τους εραστές, αλλά την έκνομη ερωτική πράξη:

[...] *μοιάζει  
σὰν νὰ ἀποσιάζονται πῶς κάτι ἐπάνω των προδίδει  
σὲ τί εἶδους κλίνην ἔπεσαν πρὸ ὀλίγου.*  
(«Ἡ ἀρχὴ των», 1921, Β22)

*μὲ τὰ ἰδεώδη μέλη του πλασμένα γιὰ κρεββάτια  
ποῦ ἀναίσχυντα τ' ἀποκαλεῖ ἡ τρεχόμενη ἠθική.*  
(«Σ' ἕνα βιβλίο καλὸ», 1922, Β33)



Συνυπολογίζοντας τις δύο συναφείς νοηματικές θέσεις της κλίμακας στα καθαφικά ποιήματα και το συγκεκριμένο του «Θυμήσου σώμα», μπορεί κανείς να καταλήξει περισσότερο εύλογα ότι τα *κρεββάτια* είναι μια φετιχιστική συνεκδοχή της ερωτικής πράξης, όχι μια μετωνυμία των εραστών.

Όσα για τον συνεκδοχικό χαρακτήρα του σώματος (αντί για τον φιλήδονο άνθρωπο), αυτός θ' αφήσει ανικανοποίητο τον φιλήδονο αναγνώστη που δεν βιάζεται να πραγματοποιήσει την ανθρώπινη ενότητα, αλλά θέλει να κρατήσει το *σώμα σώμα*. Το μέγεθος της συνεκδοχικής καταστροφής φαίνεται αν το «Θυμήσου σώμα» διαβαστεί (συνεκδοχικά) ως «Θυμήσου φιλήδονο άνθρωπε». Κατά την ερμηνεία των Jakobson-Κολακλίδη, στο «Θυμήσου σώμα», ένα πρόσωπο καλείται να θυμηθεί άλλα πρόσωπα. Είναι μια εκλογή που δεν έχει γλωσσολογικότερη βάση από μίαν άλλη, καλύτερα στηριγμένη στο διακείμενο, και πιο ηδονική, που διαβάζει την επίκληση προς το *σώμα* (κατά κυριολεξίαν *σώμα*) να θυμηθεί το φανταστικό σώμα των άλλων. Σ' αυτή την ανάγνωση το *θυμήσου τες επιθυμίες* είναι μια σύνθετη συνεκδοχή του *νοιώσε την ηδονή*. Η ανάγνωση αυτή αντιστρέφει, μέσα από την αντίχρεωση των *τρόπων*, την ερμηνεία των Jakobson-Κολακλίδη.

Περισσότερη αμηχανία προκαλεί όμως το επιχείρημα των Jakobson-Κολακλίδη που στηρίζει (και εισάγει) την παραπάνω θέση τους: «Όλα [...] τα ονόματα, μαζί με τις τρεις αιτιατικές της προσωπικής αντωνυμίας δευτέρου προσώπου στον ενικό και τις λοιπές αντωνυμίες, ανήκουν στην τάξη των άψυχων [...]» (ό.π.). Δεν είναι σαφές στο κείμενο το σκεπτικό με το οποίο το σώμα καταντάσεται στην «τάξη των άψυχων». Αν η παρατήρηση είχε σημασιολογική ισχύ, η έκφραση «άψυχο σώμα» θα ήταν ταυτολογία, και η έκφραση «έμψυχο σώμα», αντίφαση. Ωστόσο, το «άψυχο σώμα» φαίνεται μια αρκετά πληροφοριακή (και συνεπώς, όχι ταυτολογική) έκφραση, ενώ ελαφρώς ταυτολογικό φαίνεται το «έμψυχο σώμα». Η απλή αυτή παρατήρηση σημαίνει ότι κατ' αρχήν η γλώσσα εκλαμβάνει το «σώμα» ως έμψυχο. Όχι όμως κατ' ανάγκην. Η παρατήρηση αυτή δίνει, εκ' ευκαιρίας, μια ένδειξη για τη δυσκολία της μεταφοράς της φωνολογικής θεωρίας των διαφοροποιητικών χαρακτηριστικών στο χώρο της σημασίας. Δηλαδή, της αναγωγής των σημασιών σε δέσμες σημασιακών διαφοροποιητικών χαρακτηριστικών που συγκροτούνται από διμελείς αντιθέσεις (π.χ. ± έμψυχο), δέσμες των οποίων κάθε χαρακτηριστικό ανήκει αναγκαία στη σημασία του οριζομένου λεξήματος, και των οποίων το σύνολο την ορίζει επαρκώς.<sup>25</sup> Εδώ έχουμε ένα συ-

στατικό της σημασίας που δεν της ανήκει αναγκαία αλλά πρωτοτυπικά.<sup>26</sup> Για την ακρίβεια, οι λέξεις οι συναφείς με το έμψυχο συνεκφέρονται ή εννοούνται σ' ένα πρωτοτυπικό σενάριο λόγου που αναφέρεται στο σώμα. Το σώμα, ως πρωτοτυπική υποδοχή της ψυχής (έν-ψυχο), λέγεται στον ορίζοντα του έμψυχου.

Δεν πρότιθεται βέβαια να φιλοσοφήσω επ' αυτών. Θα σημειώσω, ωστόσο, ότι η παρατήρηση των Jakobson-Κολακλίδη ανοίγει το δρόμο ανέλιπστα (και αθέλητα –αλλά ποιός θα το βεβαιώσει;) σε μια ενδεχόμενη ανάγνωση του ποιήματος. Όπου, ο αϊρόσωπος εκφέρων την προστακτική (*θυμήσου*) απευθύνεται σ' ένα νεκρό σώμα,<sup>27</sup> που ίσως μάλιστα δεν του ανήκει –δεν του ανήκε καν–, στο οποίο δεν είχε ποτέ κατοικήσει. Αν η ανάγνωση αυτή φαίνεται απίθανη, αυτό οφείλεται στο ισχυρό *πραγματολογικό* πλαίσιο μέσα στο οποίο ασκείται η αναγνωστική μας πρακτική. Πλαίσιο που, ωστόσο, δεν ορίζει το κείμενο και από το οποίο το κείμενο μπορεί να εξαχθεί, χάρη σε μια ακόμα αναγνωστική πράξη. Μια πράξη όπως αυτή που μόλις επιχειρήσα (αν και όχι πολύ σοβαρά) και που ίσως αφήσει κάπως το ίχνος της. Μερικοί αναγνώστες μάλλον δεν θα καταφέρουν στο εξής να την ακωθήσουν τελείως.

#### «ΕΙΚΟΝΙΣΜΟΣ»: ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΕΡΩΤΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Ο αναγνώστης των Jakobson-Κολακλίδη πάντως δεν θα βρει ανάπαυση ούτε στην επόμενη περίοδο του άρθρου, όπου αναφέρεται ότι «αυτό το χαρακτηριστικό [της έλλειψης έμψυχων ονομάτων και της συνακόλουθης εμφάνισης των “ηρώων” του ποιήματος ως μετωνυμιών], όσο και η γενική έλλειψη κάθε αρσενικού ονόματος, είναι σημαντικό για τον γραμματικό εικονισμό μέσα στο ποίημα» (σ. 533). Ακολουθούν παρατηρήσεις που σκοπεύουν να αναδείξουν συμμετρίες στη διευθέτηση των ουσιαστικών κατά γένη (θηλυκό και ουδέτερο). Η παράγραφος κλείνει με την επισήμανση ότι «μετά τον ενικό της κλητικής στον πρώτο στίχο, τα ονόματα που ακολουθούν σχηματίζουν δυο σειρές πληθυντικών με την ίδια πίσω απ' την καθεμιά τους σειρά ενικών: τρεις πληθυντικοί [...] + τρεις ενικοί [...] + δύο πληθυντικοί [...] + δύο ενικοί [...]» (σ. 534). Η έμφασή μου της αρχής αυτής της φράσης αποσκοπεί στην επισήμανση του ελιγμού με τον οποίο η διευθέτηση των ουσιαστικών κατά αριθμό παρουσιάζεται συμμετρική: η συμμετρία δεν αφορά σε όλα τα ομοειδή δεδομένα αλλά ορίζεται μετά από ένα σημείο στο οποίο υπάρχει ένα (ομοειδές) δεδομένο που δεν την εξυπηρετεί. Ανάλογοι ελιγμοί των



αναλυτών επιστημάνθησαν επανειλημμένως σε όσα προηγήθηκαν. Μεγαλύτερη σημασία μπορεί να δοθεί στην αξιολόγηση από τους μελετητές της «γενικής έλλειψης κάθε αρσενικού ονόματος» (βλ. παραπάνω). Οι Jakobson-Κολακλίδης τη θεωρούν σημαντική «για το γραμματικό εικονισμό μέσα στο ποίημα» (σ. 533). Δεν διευκρινίζουν όμως ποια είναι η σημασία της, ποια μορφή δηλαδή παίρνει εν προκειμένω ο ανευρέθεις γραμματικός εικονισμός». Λίγο παρακάτω (σ. 534-5) οι συγγραφείς θα θεωρήσουν την αποκλειστική χρήση στο δεύτερο πρόσωπο μέσων και παθητικών ρημάτων «αποκαλυπτική για τη γραμματικό συμβολισμό» του ποιήματος.

Θα πρέπει να σταθούμε για λίγο στη θεωρητική έννοια του γραμματικού εικονισμού και τη σχέση του με αυτήν του γραμματικού συμβολισμού που δεν διευκρινίζεται στα κείμενα. Η πιο αφηρημένη έννοια του «γραμματικού εικονισμού» στον Jakobson είναι αυτή που παραπέμπει στον παραλληλισμό της σχέσης ανάμεσα σε ποίηση και γραμματική με τη σχέση ανάμεσα σε ζωγραφική και γεωμετρία (Jakobson 1968:94-95). Ο παραλληλισμός αυτός επιτρέπει την αναγωγή της έννοιας του εικονισμού στη σημειωτική, κατά Pierce, έννοια της εικόνας (icon). Σύμφωνα με τον Pierce (βλ. Hookway 1985:185 κε.), η άλγεβρα και η γεωμετρία έχουν εικονική (iconic) σημειωτική υπόσταση. Η ερμηνεία μιας μαθηματικής θεωρίας, όταν εφαρμόζεται, είναι εικονική: «υπάρχει ένας ισομορφισμός ανάμεσα στη μαθηματική θεωρία και την πραγματικότητα στην οποία αυτή εφαρμόζεται». Ωστόσο, το αντικείμενο των μαθηματικών είναι ο τύπος των σχέσεων (form of relation, ό.π., σ. 191). Ο Jakobson επιδιώκει έναν αντίστοιχο ισομορφισμό, ανάμεσα στη γραμματική και στη σημασία.<sup>28</sup> Για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος, το γλωσσικό νόημα θα πρέπει να τεθεί σε παρένθεση, και η συμβατική σχέση ανάμεσα στη μορφή και στη σημασία του γλωσσικού σημείου να υποκατασταθεί από μια αιτιακή σχέση,<sup>29</sup> στη βάση ενός ισομορφισμού, τον οποίο ο Jakobson αποκαλεί «παραλληλισμό» (βλ. Jakobson & Pomorska 1983, κεφάλαιο 11). Υπό το πρίσμα αυτό και η έννοια του «γραμματικού συμβολισμού» υποκτά ένα ακριβές σημειωτικό περιεχόμενο.

Επιστρέφοντας στο κείμενο, θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε με τη σειρά δύο ερωτήματα: α) αν ο «γραμματικός εικονισμός / συμβολισμός» είναι υπαρκτός εκεί όπου οι Jakobson-Κολακλίδης τον εντοπίζουν και β) ποιο είναι το -μή δηλούμενο από τους συγγραφείς- περιεχόμενό του.

Το πρώτο ερώτημα μπορεί να πάρει την εξής συγκεκριμένη μορφή: είναι

η απουσία από το ποίημα ονομάτων γένους αρσενικού σημαίνουσα; Το ερώτημα δύσκολα μπορεί να λάβει μια πειστική απάντηση αυτοτελώς, χωρίς δηλαδή να ληφθεί υπ' όψιν η ενδεχόμενη σημασία αυτής της γραμματικής απουσίας. Μπορεί πάντως να επιχειρηθεί ένα τέστ, όπως το ακόλουθο: Να παρεμβάλουμε, ανάμεσα στον τέταρτο και τον πέμπτο στίχο του ποιήματος ή αμέσως πριν από την παύλα του πέμπτου στίχου, την καθαφική φράση από ανάλογο συγκείμενο του «Μέρες του 1903» (1917, Α92) «στο νύχτωμα του δρόμου». Το ερώτημα τότε παίρνει τη μορφή: αυτή η υποθετική παρεμβολή, με την εισαγωγή στο ποίημα του αρσενικού ουσιαστικού *δρόμος*, ακυρώνει μια σημασία του «Θυμήσου σώμα»; Η απάντηση είναι μάλλον αρνητική και έχει υπέρ αυτής (ή μάλλον, μπορεί να προσεταιρισθεί) την ακόλουθη παρατήρηση του Κ.Θ. Δημαρά: «[...] οι απολαύσεις που εκλούτισαν τη ζωή και την τέχνη του ποιητή

μισό πραγματικές  
μισό γυρνάμενες μες στο μυαλό του ήσαν.

(“Επιγρα”)

Έτσι, ανάμνηση ερώτων θνησιγενών, βλεμμάτων που εχάθησαν σε μια γωνιά του δρόμου [...], συναντήσεων τυχαίων, αρκούν για να [...] προκαλεί [την ερωτική σύγκληση]: (μοιάζει σχεδόν και στες επιθυμίες εκείνες σαν να δόθηκαν), εξ ου και ο τίτλος του ποιήματος, “Θυμήσου σώμα...” (1932:83 -η έμφαση, δική μου). Είναι παρερμηνευτική αυτή η ανάγνωση, που δεν φαίνεται να λαμβάνει υπ' όψιν τη γενική έλλειψη κάθε αρσενικού ονόματος» στο «Θυμήσου σώμα»;

Κρατώντας λοιπόν μια ισχυρή επιφύλαξη για τη σημαντικότητα αυτής της «έλλειψης», περνάμε στην αναζήτηση της σημασίας που κατά τους Jakobson-Κολακλίδη θα έπρεπε να της αποδοθεί. Οι μελετητές δεν δίνουν καμιά ρητή πληροφορία για τον «σημαντικό» αυτό «γραμματικό εικονισμό». Φαίνεται ότι η θεωρητική αυτή έλλειψη εξεικονίζει την υποτιθέμενη «έλλειψη» του ποιήματος. Κατ' ανάγκη ο αναγνώστης των Jakobson-Κολακλίδη θα διακινδυνεύσει υποθέσεις σε χώρους όπου οι συγγραφείς τηρούν αιδήμονα σιγή. Και, αν ιδιαίτερα συνδυάσει αυτή τους την υπόδειξη με την παρατήρηση της επίσης «σημαντικής» για το «γραμματικό συμβολισμό» του ποιήματος «παθητικότητας» του δεύτερου προσώπου,<sup>30</sup> θ' αναρω-

τηθεί αν αυτό που οι Ιακώβου-Κολακλίδης υπονοούν ότι η καθαφική γλώσσα προδίδει είναι το θέμα της παθητικής ρομφυλαφίας. Αν, δηλαδή, η γραμματική μορφή εικανίζει κάποια πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά της ερωτικής συμπεριφοράς των άκρας αισθητών.

Ευτυχώς (τόσο για την κοίτηση όσο και για τη γραμματική) η αναγωγή αυτή θα ήταν αστήρικτη. Πρώτ' απ' όλα γιατί παραβλέπει τη -γραμματική- διάκριση ανάμεσα σε γραμματικό γένος (γενος) και βιολογικό φύλο (είκος). Ο «δρόμος» δεν έχει μια σημασία πιο αρσενική από την «οδό», ούτε στην καθημερινή γλώσσα, ούτε στην ποίηση (ο Καβάφης χρησιμοποιεί και τις δύο λέξεις). Η παρουσία του «δρόμου» στο «Μέρες του 1903» (1917, 192) δεν κάνει το ποίημα πιο αρρενωπό από το «Θυμήςσου σώμα».

Για να φανεί πάσα, όχι μόνο αυθαίρετος, αλλά και αντίθετος προς το γράμμα των καθαφικών κειμένων θα ήταν αυτός ο δι' υπονοήματός σύσχετισμός, παραθέτω σχετικά σχόλια της Μαργαρίτε Χουσεναγ και του Γ.Π. Σαββίδη: «Η αναμφισβήτητη χρήση του "εγώ", συνδυασμένη με γραμματικές ακριβολογίες που δεν αφήνουν καμιάν αμφιβολία για το γένος του αγαπημένου προσώπου, απαντούν μάλιστα σπάνια στο έργο του [Καβάφη], και μόνον ύστερα από το 1917» (Χουσεναγ 1981:47-8). «Εκτός από το οριακό "Καισαρίων", καμιά από τις σύγχρονες σκηνοθεσίες που διαβάσαμε δεν αφήνει ευθέως να διαφανεί σε ποιο φύλο ανήκει το αντικείμενο του έρωτος ή του ερωτισμού. Τούτο δεν συμβαίνει ρητά πριν το 1922 -μόλις στο 106ο από τα 154 επίσημα ποιήματα. [Παρατίθεται το "Σ' ένα βιβλίο παλιό"]. Με άλλα λόγια, ίσαμε τότε, στα δύο τρίτα του Καβαφικού έργου, μονάχα η προϊδέασή μας ή η προκατάληψή μας -δηλαδή ο πορνικός είτε κουριτανικός μας νους- μηχανικά διαβάζει και χύδην ερμηνεύει ως ομοφυλοφιλικό κάθε ερωτικό ποίημα του Καβάφη και τις παρεπόμενες εκφράσεις του -πράγμα που, πιθανότατα, ο ίδιος το επιδίωκε, τότε, μονάχα στο όριο της αμφισβήτησης» (Σαββίδης 1993:54-55).<sup>31</sup>

Είναι πάντως εξίσου βέβαιο ότι, όταν και όπου το φύλο των εταιρών δηλώνεται στο κείμενο (με κύρια ονόματα και με το γένος ονομάτων και αντωνυμιών που αναφέρονται σε πρόσωπα), η δήλωσή αυτή είναι δήλωση ανδρών.<sup>32</sup> Το συμπέρασμα είναι ότι άλλοτε μεν δεν δηλώνεται καθόλου το φύλο των εραστών -και οπωσδήποτε δεν συνάγεται από ελλείποντα «γραμματικά μέσα»- άλλοτε δε, και αυτό από το 1917, το φύλο δηλώνεται ευθέως και χωρίς αιδώ.

Τέλος, ερωτικοί ρόλοι δεν ανιχνεύονται στα καθαφικά ποιήματα. Αντίθετα υπάρχει ισότητα, ή μάλλον ομολογία, μεταξύ των σωμάτων:

*τὸ αἰσθητικὸ πλησίασμα τῶν σωμάτων  
τὰ ἐνωμένα χέρια, τὰ ἐνωμένα χεῖλη.*

(«Ἡ προθήκη τοῦ καπνοκαλείου», 1917, Α85)

Χωρίς περισσότερες λεπτομέρειες για την ερωτική δράση, τα σώματα δίδονται στην ηδονή, την αποκτούν και απολαμβάνουν το ένα το άλλο:

*σὲ τί ἡδονὴ τὰ σώματά μας δῶσαμε.*

(«Ἐν ἐσπέρω», 1917, Α87)

*Ἐκεῖ τὸ σῶμα μου εἶχε λάβει ὁ Ἔρωτος*

(«Κάτω ἀπ' τὸ σκέτι», 1918, Α89)

*Τὸ ἴδιο σῶμα ἐγὼ τὸ ἀπῆλαυσα.*

(«Τὸ διπλανὸ τραπέζι», 1918, Α90)

*«...Ν' ἀγαπηθεῖ ἀκόμη περισσότερον  
ἢ ἡδονὴ καὶ νοσηρῶς καὶ μὲ φθορὰ ἀποκτᾶται  
σκάνια τὸ σῶμα βρίσκοντας ποὺ αἰσθάνεται ὅπως θέλει αὐτὴ -*

(«Ἴμενος», 1919, Β10)

*Στὸ σῶμα του μείνανε τὰ φιλιὰ.*

*Παθαίνεται ἀπ' τὸν διαρκῆ πόθον ἢ σάρκα δη.*

*Τοῦ σώματος ἐκείνου ἢ ἀφῆ εἶν' ἐπάνω του.*

*Θέλει τὴν ἔνωσι μαζὺ του πάλι.*

(«Τὸ 25ον ἔτος τοῦ βίου του», 1929, Β45)

*στὸν ἔρωτα δοθῆκαν εὐτυχεῖς.*

(«Δύο νέοι, 23 καὶ 24 ἐτῶν», 1927, Β59)

Είναι χαρακτηριστική η απουσία δρώντων στην ερωτική πράξη. Αυτή όμως δεν σχετίζεται με ορισμένα πρόσωπα έναντι άλλων (και κατά συνέπεια με ερωτικούς ρόλους) αλλά είναι γενική, στο πλαίσιο της ομολογίας των εραστών και μιας αμοιβαιότητας απέναντι, ή μάλλον, μέσα στην κοινή ηδονή:

*Τὰ ἐνδύματα μισανοίχθηκαν — πολλὰ δὲν ἦσαν  
γιατὶ ἐπύρωνε ὁ θεῖος Ἰούλιος μήνας.*

*Σάρκας ἀπόκλαυσις ἀνάμεσα  
στά μισοανοιγμένα ἐνδύματα·  
γρήγορο σάρκας γύμναμα — [...]*

(«Νὰ μείνει», 1919, Β8)

*Ἡ ἐκπλήρωσις τῆς ἔκνομης τῶν ἡδονῆς  
ἔγινεν. Ἀπὸ τὸ στῶμα σηκωθῆκεν,  
καὶ βιαστικά ντύνοντα χωρὶς νὰ μελοῦν.*

(«Ἡ ἀρχὴ τῶν», 1921, Β22)

#### ΦΘΟΥΓΟΙ

Δεν θα σταθώ πολύ στα φωνολογικά σχόλια των Jakobson-Κολακλίδη που τα βρίσκουμε διάσπαρτα στις σ. 534-535. Οι συγγραφείς επισημαίνουν, μεταξύ άλλων, «όμοια φωνήεντα στα δισύλλαβα *ισάμα* - *ζῶρα* στην αρχὴ κάθε φράσης», καθώς και μια «παρήχηση *μονάχα* <sup>212</sup> *μολιάζει* στους δευτέρους στίχους» (σ. 534), παρήχηση που προφανέστατα οφείλεται σε ερασμική παρανόηση του Jakobson, τὴν ὁποία παραδόξως δεν διόρθωσε ο Κολακλίδης. Παρακάτω (σ. 535) σημειώνεται ὅτι «η ἀντίθεση ἀνάμεσα στὰ κρεββάτια ὅπου πλάγιασε τὸ σῶμα καὶ τὶς επιθύμιες ποὺ προκαλοῦσε, μα που δεν μπόρεσαν νὰ ἐκπληρωθοῦν, συνοδεύεται ἀπὸ ἓνα εἶδος λογοπαίγνιο: *ζῶκου πλάγιασε* - *ζαλλά\*\** που γιὰ *σένα* καὶ *ζῆτα κρεββάτια* - *ζστα μάτια*». Η επανάληψη, ωστόσο, τεσσάρων φθόγγων ([juse]) στὸ συνεχές τῆς ομιλίας με τὴν παρεμβολή εικοσιτέσσάρων ἄλλων δε-συνιστά λογοπαίγνιο, ὅταν μάλιστα στὴν επανάληψη αὐτὴ εἶναι ἀδύνατο νὰ δοθεῖ μιὰ λεξικὴ ἢ φραστικὴ υπόσταση. Οἱ Jakobson-Κολακλίδης καταλήγουν: «Ἡ κύρια παρνομοσία ὡστόσο ἐγκείται στὸ ὅτι ἡ σειρά τῶν συμφῶνων τῆς κλητικῆς *σῶμα* ἀντιστρέφεται στὴ διπλὴν προστακτικὴ *θυμήσου*» (ὁ.π.). Σὲ ἐπίρρωση τῆς παρατήρησής τους γι' αὐτὸ τὸ «σχῆμά ἴχου» επικαλοῦνται τὴ «συσσώρευση ἀπὸ μ και σ» στὸν πρῶτο, τὸν δέκατο καὶ τὸν ἐνδέκατο στίχο. Η συσσώρευση γίνεται πράγματι αισθητὴ στὸν τελευταῖο στίχο. Στους ἄλλους, δεν ξεπερνᾷ τὴ συνήθη συχνότητά που θα συναντήσῃ κανεὶς στὸν καθημερινὸ λόγο, ὅπου, τυχαία, ἀκαντοῦν πολὺ συχνά «συσσωρεύσεις» φωνημάτων.

Θα περίμενε κανεὶς ἑρισσότερο ἀπὸ τους συγγραφείς νὰ συνδέσουν τὴν ἀντιστροφὴ *θυμήσου* - *σῶμα* με τὸ θέμα τῆς ἀντιστροφῆς - ἐπιστροφῆς, στὸ ὁποῖο ἔχουν ἀναφερθεῖ (βλ. τὴ σημειώσή μου υπ' ἀρ. 5). Ἀλλ' ἴσως ἀφήνουν

τὸν ἀναγνώστη νὰ τὸ κάνει. Αὐτὸ που πάντως δεν σημειώνουν εἶναι ἡ λεξικὴ, ἐτυμολογικὴ καὶ φωνολογικὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ *θυμήσου* καὶ στὶς *ἐπιθυμίες*. Θα μπορούσε, ὡστόσο, ἡ ἀναλυτικὴ πρακτικὴ τους νὰ αξιοποιηθεῖ γιὰ ν' ἀναδειχθεῖ μέσω τῆς ταυτότητας τῶν ριζῶν (θυμ-) <sup>23</sup> ὁ λεξικός ἐγκιβωτισμὸς τῆς μν.μῆς στὴν ἐπιθυμία ἢ καλύτερα ἡ σημαντικὴ ἐπί-θεση τῆς ἐπιθυμίας στὴ μνήμη. Τέλος, ἀν ἡ μέθοδός τους τους ἐπέτρεπε ν' ἀνατρέξουν στὸ ποιητικὸ διακείμενο, οἱ συγγραφεῖς θα μπορούσαν νὰ προσθέσουν στὸ παίγνιο τῶν φωνημάτων μιὰ ἀκόμα λέξη-κλειδί τῆς σωματικῆς μνήμης τῆς ἡδονῆς, τὴ *μέθη*:

*εἶχα τὸ σῶμα τοῦ ἔρωτος, εἶχα τὰ χεῖλη  
τὰ ἡδονικά καὶ ρόδινα τῆς μέθης —  
τὰ ρόδινα μιὰς τέτοιας μέθης, ποὺ καὶ τώρα  
ποὺ γράφω, ἔπειτ' ἀπὸ τόσα χρόνια,  
μὲς στὸ μονῆρες σπῆτι μου, μεθῶ ξανά.*

(«Μιὰ νύχτα», 1915, Α55)

[...] *Τὸ σῶμα του νικᾷ  
ἔκνομη ἐρωτικὴ μέθη* [...]

(«Πέρασμα», 1917, Α86)

Θα ἔλεγε κανεὶς — ο υπογράφων ὅα τὸ ἔλεγε παίζων — ὅτι τὸ εἶδωλο τοῦ σώματος (σ, μ) στὸν καθρέφτη τῆς μνήμης (*θυμήσου*: θ, μ, σ) εἶναι ἡ μέθη (μ, θ). Καὶ ὅτι τοῦ καθρέφτη αὐτοῦ ἡ ἀνυκλαστικὴ ὄψη (*the tain of the mirror*) εἶναι ἡ ἐπι-θυμία.

#### ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ

Στὴν «ἀνακεφαλαίωση» τῆς ἀνάληψής τους, οἱ Jakobson-Κολακλίδης υπογραμμίζουν ὅτι «ἡ ἐντατικὴ ἐκμετάλλευση μορφολογικῶν καὶ συντακτικῶν συνδυασμῶν στὸ «Θυμήσου, σῶμα...» συνταιριάζεται με μιὰ αυστηρὴ οἰκονομία στα χρησιμοποιοῦμενα μέσα. Τὴν ποιικιλία τῶν κατηγοριῶν τῆς ἐλληνικῆς γραμματικῆς τὴν ἔχει ἐδῶ ὁ Καβάφης διακριτικά καὶ συστηματικά ἀπλουτέψει» (σ. 536). Θα ἦταν, ὡστόσο, πιο εὐκόλο νὰ υποστηρίξει κανεὶς τὸ ἀκριβῶς ἀντίστροφο συμπέρασμα: Σ' ἓνα κείμενο μόλις ἐβδομήντα τριῶν λέξεων ἐμφανίζονται οἱ τρεῖς ἀπὸ τὶς τέσσερις ονοματικὲς πτώσεις, τα δύο ἀπὸ τα τρία γένη (λείπουν τὰ «αρσενικά ὀνόματα», ὅπως σημειώνουν ξανά (σ.

536) οι μελετητές),<sup>34</sup> οι δύο αριθμοί, τα δύο από τα τρία πρόσωπα του ρήματος, οι δύο αριθμοί του, οι δύο από τις τρεις εγκλίσεις του,<sup>35</sup> οι τρεις από τους έξι χρόνους του, όλες οι φωνές του, οι δύο από τους τρεις τρόπους ενέργειας (λείπει ο συντελεσμένος), και εν τέλει οκτώ από τα δέκα παραδοσιακά «μέρη του λόγου» της νέας ελληνικής. Ο αναγνώστης δεν έχει παρά να πάρει μερικά κείμενα καθημερινού λόγου ιδίων μήκους (ας πούμε, από την προφορική ομιλία ή τις εφημερίδες) για να διαπιστώσει ότι το μορφολογικό σύστημα της Νέας Ελληνικής δεν έχει καθόλου «απλουστευθεί» από τον Καβάφη και ότι σε οποιοδήποτε κείμενο παρόμοιας έκτασης δύσκολα θα βρεθούν δείγματα περισσότερων μορφολογικών κατηγοριών. Αλλά και η σύνταξη του *Θυμήσου*, *σώμα*... δεν είναι καθόλου απλή, όπως δείχνει και η απόπειρα σχηματοποίησής της από τους Jakobson-Κολακλίδη στην αρχή της μελέτης τους (σ. 531-βλ. και τη σχετική συζήτηση στην αρχή του άρθρου αυτού). Αν υπάρχει ένα στοιχείο απλότητας στη σύνταξη είναι η χρήση αναφορικών μόνο δευτερευουσών προτάσεων. Αυτό όμως που κυρίως δίνει την αίσθηση της λιτότητας είναι η επανάληψη της σύνταξης (που είναι αρκετά πλούσια) και του λεξικού (που είναι επίσης ποικίλο) των πέντε (περίπου) πρώτων στίχων (πριν από την πρώτη παύλα) στους δύο μισοι τελευταίους (μετά τη δεύτερη παύλα).

Για τον τρόπο αυτής της επανάληψης θα γίνει λόγος παρακάτω. Πριν φτάσουμε εκεί, επισκοπώντας το αναλυτικό εγχείρημα των Jakobson-Κολακλίδη, θα πρέπει να υπενθυμίσουμε τη χρήση που κάνουν καθαρά γραμματικών και ως επί το πλείστον μορφολογικών κατηγοριών, τις οποίες επιχειρούν να συνθέσουν σε ad hoc συγκρότηματα διμελών αντιθέσεων. Αυτές στη συνέχεια θα επενδυθούν με ένα θολό (και συχνά άσχετο ή αφελές) νόημα, το οποίο μάλιστα θα εμφανισθεί αυθαίρετα ως αιτιακά παραγόμενο.

Αυτή η χρήση της γραμματικής δεν δικαιώνει αλλά ούτε και εξαντλεί τα γλωσσολογικά μέσα, με τα οποία ο αναγνώστης-αναλυτής μπορεί να πλησιάσει το κείμενο του ποιήματος. Συγκεκριμένα, στην υποσημασιολογική πρακτική που θέλει να αναγάγει το νόημα στη μορφοσύνη (και στην προκειμένη περίπτωση σε μια αμφισβητούμενη υπόσταση μορφοσύνη) μέσα από μια ιδιότυπη μορφοματική ανάλυση, θα μπορούσαν σήμερα ν' αντιπαρατεθούν αναλύσεις βασισμένες σε κλάδους της γλωσσολογίας που είναι αλήθεια αναπτύχθηκαν στο χρόνο που μεσολάβησε από τη γραφή του μελετήματος των Jakobson-Κολακλίδη, ειδικότερα, στην κειμενογλωσσολογία και την πραγματολογία. Δεν έχω την πρόθεση να παρουσιάσω εδώ

- 713 -

εν εκτάσει μια τέτοια εναλλακτική ανάλυση. Θα αρκεστώ στην επίκληση μερικών βασικών στοιχείων της θεωρίας των γλωσσικών πράξεων (speech acts), μιας θεωρίας με φιλοσοφικές καταβολές<sup>36</sup> που διαμορφώνει ένα μεγάλο μέρος του χώρου της γλωσσολογικής πραγματολογίας.

#### ΓΛΩΣΣΙΚΕΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΣΤΟ ΣΩΜΑ

Μια από τις πιο βασικές και πολυσυζητημένες διακρίσεις της θεωρίας των γλωσσικών πράξεων είναι αυτή ανάμεσα σε διαπιστωτικά (constatives) και σε επιτελεστικά (performatives) εκφωνήματα. Τα πρώτα ανήκουν στον εκφερόμενο λόγο που εμφανίζεται να περιγράφει μια κατάσταση πραγμάτων, και μπορούν συνεπώς να κριθούν με βάση τις συνθήκες αληθείας τους. Τα επιτελεστικά εκφωνήματα ανήκουν στον εκφερόμενο λόγο που εμφανίζεται να επιδιώκει την αλλαγή μιας κατάστασης πραγμάτων, δηλαδή στον κατ'εξοχήν δραστικό λόγο που μπορεί να είναι όχι αληθής ή ψευδής, αλλά επιτυχημένος ή άστοχος. Έτσι το εκφώνημα των στίχων 7-9 του «Θυμήσου σώμα» που έχει ως κεντρικό ρήμα το *μοιάζει* είναι ένα διαπιστωτικό εκφώνημα, η αλήθεια του οποίου μπορεί να συζητηθεί. Αντίθετα, τα εκφωνήματα του ποιήματος με κεντρικό ρήμα το *θυμήσου*, που δηλώνει επιταγή, μπορούν να είναι ή όχι *αποτελεσματικά*, η συζήτηση της αληθείας τους δεν έχει νόημα.<sup>37</sup>

Ξαναγυρίζοντας σ' ένα απ' τα πρώτα μας θέματα, αυτό των κυρίων προτάσεων, τις οποίες μεταγράψαμε τώρα σε εκφωνήματα (utterances), αναγνωρίζουμε ένα μακρό επιτελεστικό (προτρεπτικό) εκφώνημα, που εκτείνεται στους έξι πρώτους στίχους και ακολουθείται από ένα συντομότερο διαπιστωτικό (7-9: *μοιάζει*). Αυτό ακολουθείται από δύο βραχύτερα επιτελεστικά εκφωνήματα που ξαναπαίρνουν το κύριο ρήμα (*θυμήσου*) του πρώτου εκφωνήματος - και μαζί την ελλεκτική (προτρεπτική) του ισχύ - και μοιράζονται το λοιπό προτασικό του υλικό (όχι όμως όλο). Το ποίημα αρχίζει και τελειώνει με επιτελεστικά εκφωνήματα που εγκλείουν ένα διαπιστωτικό εκφώνημα. Ο εγκλεισμός αυτός μπορούμε να πούμε ότι απεικονίζεται στην τυπογραφία (στη στίξη) του κειμένου (την οποία η ανάλυση των Jakobson-Κολακλίδη παραγνωρίζει ολότελα),<sup>38</sup> καθώς η πρόταση του διαπιστωτικού εκφωνήματος εμφανίζεται ανάμεσα σε δύο παύλες. Οι παύλες αυτές διαιρούν οπτικά τον κειμενικό χώρο σε τρία μέρη: σ' αυτό που προηγείται της πρώτης, σ' αυτό που εγκλείεται μεταξύ τους και σ' αυτό που έπεται της δεύτερης. Το πρώτο και το τελευταίο τμήμα του κειμενικού χώρου κατέχονται



στο σύνολό τους από φραστικές δομές των προτροπικών εκφωνημάτων. Αντίθετα, το μέσο κειμενικό τμήμα δεν καταλαμβάνεται εξ ολοκλήρου από την πρόταση του διαπιστωτικού εκφωνήματος: στην αρχή του τμήματος αυτού εκτείνεται η απόληξη της πρότασης του πρώτου επιτελεστικού εκφωνήματος (: *5— και κάποιο / δτυχαίον εμπόδιο τες ματαίωσε*). Ποιο είναι το νόημα της τοποθέτησης αυτής της απόληξης πίσω από μια παύλα; Ποιο είναι το νόημα της παύλας; Δεν είναι αυτό της ρωγμής; Της αποσύνδεσης αυτού που προηγείται απ' αυτό που ακολουθεί; Και δεν εμφανίζεται ταυτόχρονα η παύλα ως ένα κειμενικό ράμμα που συνέχει τα ασύνδετα του κειμενικού σώματος; Εν προκειμένω, αυτή η παύλα του πέμπτου στίχου δεν αποκόπτει την αναφορά στη ματαίωση από την προτροπή της μνήμης;

Δεν θα συνεχίσω αυτή τη σειρά των ρητορικών ερωτήσεων που αποζητούν την κατάφαση του αναγνώστη. Θα σημειώσω μόνο πως αυτό το αποκομμένο από τη μνήμη κομμάτι είναι το μόνο που δεν αναλαμβάνεται από τις ακόλουθες προτροπές, οι οποίες μοιράζονται όλο το υπόλοιπο προτασιακό υλικό του πρώτου εκφωνήματος που αναφέρεται στις επιθυμίες, με μια μετάβαση από το αντικείμενο (3ου) στον τρόπο (9, 11 πώς).<sup>39</sup> Ξαν να είχε εξασφαλισθεί το περιγράμμα της ηδονής, η προτροπή της μνήμης εισδύει μέσα του και αυξάνει αυτό το εσωτερικό με γλωσσικό υλικό (10 που σε κύτταζαν, 11 για σε) που δε φέρει καμιά πληροφορία παρά καλείται να λειτουργήσει ως καταλύτης της πλήρους ηδονής.

Μεσ απ' αυτό το κρίσμα, γίνεται κατανοητό ότι η ματαίωση από το τυχαίον εμπόδιο εγκαταλείπεται στον κειμενικό χώρο του διαπιστωτικού εκφωνήματος που θα την εκμηδενίσει. Ο μεσαίος -αποκομμένος- χώρος του κειμένου είναι αυτός της αναίρεσης της ματαίωσης, αναίρεσης που τίθεται ως *εκ των πραγμάτων*. Έτσι, υπηρετεί την ανάληψη της μνήμης (που δεν είναι μνήμη της ματαίωσης) και που με αφετηρία μια δεύτερη παύλα, που είναι άρση άρσεως, δηλαδή θέση, θ' αρχίσει να σκάπτει ένδον (στο πώς), προκαλώντας την ηδονή. Ο μέσος κειμενικός χώρος, αυτός που βυθίζεται ανάμεσα στις παύλες (ο όρος *βύθισή* που χρησιμοποιώ, έχει τον υπερερμηνευτικό χαρακτήρα κάθε ερμηνείας) είναι και ο τόπος της ήπιας αντίφασης ανάμεσα στο *ματαίωσε* και το *οδόθηκες*, την οποία ρυθμίζει το αποφαντικό *μοιάζει* με τη βοήθεια μιας κατασκευής του χρόνου (: *μήσά στο παρελθόν*).

Η μορφοσύntαξη αυτής της κατασκευής είναι ένα υπό τα αξιοπρόσεκτα γραμματικά στοιχεία: χιτίζεται στο καλούπι λεπτομερειών των επιτελεστι-

κών μερών κατά το ακόλουθο σχήμα: *μες στα μάτια - μες στη φωνή - μέσα στο παρελθόν - μες στα μάτια - μες στη φωνή*. Η μηχανή της μνήμης καλείται να μπει μπροστά μ' ένα ομοίωμα (*μοιάζει*) και να δώσει την ηδονή που είναι πλέον ηδονή του κειμένου. Η συζήτηση, άλλωστε, (και η ποίηση του Καβάφη) αφορά στα *ινδάλματα της ηδονής*.

Επιχείρησα μια σειρά χαρακτηρισμών του κειμένου, την οποία δεν πρότιθεμαι (και δεν ενδιαφέρομαι) να επενδύσω με περισσότερο νόημα. Ο αναγνώστης μπορεί να αντιπαραβάλλει τις διεθετήσεις που χρειάστηκε η αναλυτική αυτή πρόταση με την αντιπαράθεση αοριστικών και ενεστωτικών τρόπων ενέργειας, συναρπάζοντας στους πρώτους οριστικές και προστακτικές<sup>40</sup> και συνάγοντας μια απλή αριθμητική ισότητα, ενδεικτική της «εντατικής εκμετάλλευσης των γραμματικών μέσων».

#### ΕΠΙΜΥΘΙΟ

Με βάση όσα λέχθηκαν, το συμπέρασμα των Jakobson-Κολακλίδη ότι ο «γραμματικός εικονισμός» (όπως τον εννοούν) είναι «το πιο δυνατό ποιητικό τέχνασμα του Καβάφη» (σ. 538), είναι εσφαλμένο. Κυρίως όμως είναι εσφαλμένος ο τρόπος με τον οποίο καταλήγουν στο συμπέρασμα αυτό, για τους εξής λόγους:

Οι παρατηρήσεις τους βασίζονται σε *ad hoc* συγκροτήσεις κατηγοριών διμελών αντιθέσεων που εμφανίζονται σε συμμετρική κατανομή μέσα στο κείμενο. Οι *ad hoc* συγκροτήσεις αυτές είναι ετερόκλητες και γίνονται με πρόληψη της ζητούμενης συμμετρίας. Άλλες δυνατές συγκροτήσεις, που δεν θα απέδιδαν το επιθυμητό για τους μελετητές αποτέλεσμα, δεν επιχειρούνται. Πολλές παρατηρήσεις είναι άστοχες και βιάζουν τα γραμματικά δεδομένα του κειμένου. Ορισμένα (αρκετά) γραμματικά δεδομένα, που δε συγκεντρώνουν την προσοχή των μελετητών, θα μπορούσαν ν' αξιοποιηθούν πειστικότερα από τα αξιοποιούμενα, στο πλαίσιο της αναλυτικής πρακτικής τους.

Η επιχείρηση πραγματοποιείται μέσα σ' ένα συγκεκριμένο μορφοσυντακτικό πλαίσιο με ολισθήματα από τη σύνταξη στη μορφολογία και τανάκαλι (κυρίως: συντακτικές διακρίσεις στηρίζονται με μορφολογικά επιχειρήματα).

Ακόμα, επιχειρείται μια αυτόματη αναγωγή του νοήματος στα εμφανιζόμενα «γραμματικά μέσα». Η υποτιθέμενη όμως αιτιακή σχέση μεταξύ του νοήματος και της αποκαλυπτόμενης γραμματικής δομής υπλώς συγκαλύπτει εσφαλμένες ερμηνευτικές προκαταλήψεις.

Το εγχείρημα βασίζεται στην περικήρηση ότι η γραμματική περιγραφή θα περιγράψει στο τέλος και την ποιητικότητα του ποιήματος. Η περικήρηση αυτή είναι εσφαλμένη για δύο (τουλάχιστον) λόγους: Πρώτο, γιατί δεν υπάρχει μία επαρκής γραμματική περιγραφή της γλώσσας, αλλά πολλές ατελείς περιγραφές. Αλλά, δεύτερο, ακόμα και αν οι γλωσσολόγοι κατάφεραν να επιβάλουν (στοιχά συναδέλφους τους και στα υποκείμενα της εκπαίδευσης) μια πλήρη περιγραφή της γλώσσας (υπόθεση κατ' αρχήν αμφίβολη), πάλι η γραμματική αυτή περιγραφή δεν είναι βέβαιο ότι θα έφερνε το κλειδί της ποιητικότητας του κειμένου. Η υπόθεση αυτή βασίζεται στο αίτημα της εγγραφής της ποιητικής λειτουργίας στη γραμματική μορφή. Όμως, το ποίημα υπερβαίνει τη γραμματική του μορφή.<sup>41</sup> Ορίζεται αναγκαία (όχι όμως ικανά) από τη σχέση του με τα άλλα ποιήματα και από τη σχέση του με τα άλλα κείμενα, από την ιστορία των αναγνώσεών του που είναι αυτή της μεταβαλλόμενης πρόσληψής του,<sup>42</sup> που κι αυτή αναπλάθεται ως κείμενο, και ειδικότερα από κάθε συγχρονικό δίκτυο λόγου μέσα στο οποίο οι αναγνώστες καλούνται να το προσλάβουν -δίκτυο που ορίζει τα όρια της λογοτεχνικότητας και επενδύει εκ των προτέρων με παραμέτρους νοήματος τον εκάστοτε ποιητικό λόγο.

Αυτά δεν σημαίνουν ότι η γλωσσολογική προσέγγιση της ποίησης είναι μάταιη. Γιατί, η σημερινή γλωσσολογία δεν εξετάζει τη γλώσσα ως γραμματική μόνο μορφή. Εξετάζει ακόμα, μεταξύ άλλων, τη συγκρότηση των μακροδομών του κειμένου (κειμενογλωσσολογία)<sup>43</sup> και τα πλαίσια της επικοινωνίας μέσα στα οποία παράγεται το νόημα (πραγματολογία).<sup>44</sup> Προσεγγίσεις αυτού του τύπου είναι καλύτερα οπλισμένες απέναντι στο φαινόμενο της αναγνωστικής εμπειρίας που ανασυγκροτεί το κείμενο ή, αντίστροφα, που συνιστά κάθε φορά τη φαινομενολογική του έκφανση. Με άλλα λόγια, αυτή η γλωσσολογία μπορεί να διαλεχθεί τόσο με τις θεωρίες της πρόσληψης όσο και με τις αποδομικές πρακτικές, καθώς αποβλέπει σε μια νέα ρητορική.

ΑΛΕΞΗΣ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΟΣ  
Πανεπιστήμιο Κρήτης

-215-

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Το κείμενο αυτό κατάγεται από το μεταπτυχιακό σεμινάριο «Γλωσσολογικές βάσεις της σύγχρονης ποιητικής» του Φιλολογικού Τμήματος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, κι είναι χαρισμένο σ' αυτούς που συμμετείχαν.

Η Γωγώ Κατσουμάλη, ο Μίλλτος Πεχλιβάνος, ο Αλέξης Πολίτης και ο Σ. Ν. Φιλιππίδης διάβασαν προγενέστερες μορφές του κειμένου κι έκαναν χρήσιμες παρατηρήσεις. Τους ευχαριστώ.

1. Αυτή είναι η πρώτη παρατήρηση των R. Jakobson και Π. Κολακλίδη στο καθαφικό «Θυμήσου σώμα». Είναι ένας συλλογισμός του οκοίου η λανθάνουσα προκείμενη έχει το περιεχόμενο «η έκταση της πρότασης (της "φράσης") είναι άθροισμα της έκτασης ατέραιων στίχων». Η απουσία μιας προκείμενης από ένα συλλογισμό σημαίνει ότι έχει γενική ισχύ. Όμως, αυτή η προκείμενη δεν έχει γενική ισχύ στο καθαφικό διακείμενο: συχνότατα μια πρόταση του Καβάφη τελειώνει και μια άλλη αρχίζει στο μέσο ενός στίχου του. Βλ. ενδεικτικά: «Η πόλις: «Η πόλις θα σε ακολουθεί. Στους δρόμους θα γυρνάς / τους ίδιους. Και στες γειτονίες τες ίδιες θα γερνάς». Επίσης, «Για νάρθουν»: «Ένα κερί αρκεί. Η κάμαρη απόψε / να μη έχει φως καλύ. Μέσα στην ρέμβην όλω», όπου η αλλαγή «φράσης» στο μέσο του στίχου συνδυάζεται με το χαρακτηριστικό σε αρκετά ποιήματα του Καβάφη τυπογραφικό κενό. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι «Η μάχη της Μαγνησίας», όπου από τις 21 προτάσεις του ποιήματος, οι 16 εκτείνονται σε περιττό αριθμό ημιστίχων.
2. Ο Μπαμπινιώτης (1984:40) χαρακτηρίζει την ανάλυση του Jakobson «απόλυτα γλωσσολογική», σημειώνει πάντως ότι «ορισμένες εκτιμήσεις ή αναγνωρίσεις δομών εκ μέρους του Jakobson θα μπορούσαν ίσως να θεωρηθούν "τραβηγμένες", ad hoc ή και τολμηρές νοητικές κατασκευές».

Την επιστημονικότητα της προσέγγισής του διεκδικεί, βέβαια, και ο ίδιος ο Jakobson: «Δεδομένου πως η γλωσσολογία είναι η σφαιρική επιστήμη των ρηματικών δομών, η ποιητική μπορεί να θεωρηθεί αναπόσπαστος κλάδος της γλωσσολογίας» (1975:30). Παρακάτω στο ίδιο άρθρο (σ. 32) γίνεται λόγος για την «αντικειμενική, επιστημονική ανάλυση της ρηματικής τέχνης». Πβ. Jakobson & Pomorska (1983:115): «My first concern is to elaborate a sufficiently precise objective and fruitful technique for the purpose of revealing the grammatical contours of a text and highlighting its artistic effects».

3. Οι αριθμοί σελίδων, χωρίς άλλη ένδειξη παραπέμπουν στο εξής στους Jakobson-Κολακλίδη 1981, δηλαδή στο δημοσίευμα του *Εκθόλου*.

4. Αυτό το νόημα έχει η θέση του Jakobson ότι «the rhyme technique is either grammatical or anti-grammatical but never agrammatical, and the same may be applied as well to poet's grammar in general» 1960:94. Πβ. Jakobson 1966:54-5, Jakobson & Pomorska 1983:103.

5. Οι συγγραφείς σημειώνουν βέβαια αυτή την αντιστροφή, που μαζί με άλλες «συμβολίζουν [...] το θέμα της επιστροφής, που είναι ο άξονας γύρω από τον οποίο στρέφεται η δεύτερη φράση» (σ. 533). Η επισήμανση αυτή, η σημασιοδότηση δηλαδή της συντακτικής αντιστροφής ως νοηματικής επιστροφής, είναι μια από τις πιο ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις τους.

-482-

6. Στη θεωρία των γλωσσικών πράξεων η επίκληση, ελλεκτική πράξη, συμβολίζεται ως συνάρτηση που δένεται ως όρισμα το προτασιακό της περιεχόμενο (F(p)). Για τις γλωσσικές πράξεις θα γίνει λόγος παρακάτω.
7. Ο Culler σημειώνει σχετικά: «onè 'can' produce distributional categories almost *ad libitum*» (1975:57).
8. Οι σχετικές παρατηρήσεις του Jakobson οφείλονται πιθανώς (και μερικώς) στη μεταφορά δεδομένων της αγγλικής σύνταξης στην ελληνική. Ωστόσο, όπως πρότεινε η Ειρήνη Φιλιππάκη «whereas for English it is the position that carries the syntactic role of subject and for this reason any NP, which is placed in that position, will assume the subject role, for Greek no structural position is invested with this syntactic role but rather subjecthood is determined morphologically, i.e. by morphological, case and agreement properties» (Philippaki-Warbuton 1989:12).
9. Βλ. Joseph & Philippaki (1987:36): «Since whenever a pronominal subject occurs, it has emphatic or contrastive value, it can be said that [...] omission is obligatory for subject pronouns that are noncontrastive and unemphatic».
10. Τον όρο χρησιμοποιεί ο Mackridge 1990:169 κτ. Οι Jakobson-Κολακλίδης κάνουν λόγο για «τρόπο εμφανίσεως» του ρήματος (σ. 532). Για την ποικιλία της σχετικής ορολογίας, βλ. Mackridge 1990:170, σημ. 1. «Ένας από τους επικρατέστερους όρους είναι «ποιόν ενεργείας» (βλ. Μπαμπινιώτης-Κοντός 1967:146-8). Η σχετική διάκριση γίνεται σε μορφολογική βάση (βλ. Μπαμπινιώτης 1972:27, Mackridge ό.π.). Οι Jakobson-Κολακλίδης επιλέγουν «τους καθαρά μορφολογικούς όρους: αοριστικούς και ενεστωτικούς [τρόπος εμφάνισης]» (σ. 532).
11. Ας σημειωθεί, εν παρόδω, ότι ο Σαββίδης (1985 [1983]:232) εντοπίζει *γυμνά σώματα* σε ποιήματα της τριετίας 1916-18.
12. Εδώ η σύνθετη κατηγορία συγκροτείται από ένα διπλό συντακτικό προσδιορισμό (α: εσωτερική δομή της ΟΦ, β: θέση της στη δομή της πρότασης) και έναν προσδιορισμό της ποιητικής μορφής (διασκελισμός).
13. Βλ. σ. 533: «Ακόμη και οι πιο μικρές λεπτομέρειες είναι *κανονισμένες* με βάση μίαν απλή ή μια κατοπτρική συμμετρία», και σ. 537: «Η σύνταξη του ποιήματος, καθώς και η μορφολογία του, δείχνουν πως έχει γίνει από πριν μια αποκλειστική εκλογή δομικών σχημάτων προς εκμετάλλευση» (η έμφαση, δική μου).
14. Βλ. Jakobson 1981 [1970] και Jakobson & Pomorska 1983:115-6: «It is true that a certain number of elements of the poetic art remain unconscious in the poet during the act of creation». Βλ. επίσης Jakobson 1981 [1968]:93.
15. «Cet espacement est la production, à la fois active et passive [...] des intervalles sans lesquels les termes "pleins" ne signifieraient pas, ne fonctionneraient pas», Derrida 1972:38-9.
16. Το κείμενο υποτάσσεται στη «nécessité de l'intervalle, la dure loi de l'espacement» (Derrida 1967:286), η οποία το συγκροτεί εξάρχης, ή μάλλον *πριν από την αρχή*. Πβ. Gasché (1986:199): «From the perspective of difference, spacing is the force of rupture by which concepts are separated from one another, the staging of concepts in an "arche-scene"

- 216 -

- at the origin of sense and therefore, the condition of possibility of conceptual signification».
17. Η πρώτη αριθμητική ένδειξη σημαίνει τη χρονολογία, η δεύτερη παραπέμπει στον τόμο και στη σελίδα της έκδοσης των *Ποιμάτων* του Καβάφη από τον Γ. Γ. Σαββίδη (Ίκαρος).
18. Το ζήτημα του διχασμού ανάμεσα στην («ελληνική») ηδονή και τη («χριστιανική») ηθική ρυθμίζει, προγραμματίζοντας το βίο του στα «Επικίνδυνα» (1911:Α46), ο «Σύρος σπουδαστής Μυρτιάς», με ασχολίαστη, από τον φορέα του εκτός εισαγωγικών λόγου, αισιοδοξία και αυτοπεποίθηση.
19. Είναι κρίμα, ιδιαίτερα για τον Καβάφη, για τον οποίο ο Σεφέρης έγραψε ότι «τον καταλαβαίνουμε πολύ καλύτερα όταν τον διαβάζουμε με το συναίσθημα της παρουσίας του συνολικού του έργου» (1974:328).
20. Πβ. Jusdanis 1987:98-9: «asensuality is inseparably interconnected with writing [...] Through debauchery poetry is born; eroticism and writing go hand in hand».
21. Βλ. Δημιάρη 1932:75: «Η ανάγκη της ανακλάσεως του συγκεκριμένου ερωτικού περιβάλλοντος, του περιβάλλοντος δηλαδή όπου επραγματοποιήθηκε κάποτε η ερωτική απόλαυση, παρουσιάζεται μ' επιμονή μέσα στην ποίηση του κ. Καβάφη, κάποτε μάλιστα, σ' ένα σημείο λεπτολογίας, που αν δεν ερμηνευθεί από τον αναγνώστη, κινδυνεύει και σχολαστικότητα και πεζολογία να θεωρηθεί».
22. Βλ. Jakobson 1956· πβ. Πολίτη 1979:29 και Τζιόβα 1987:135-6. Η θεωρητική αντικατάσταση μεταξύ μετωνυμίας και μεταφοράς δεν είναι, βέβαια, δεδομένη. Για μια αναγωγή της δεύτερης στην πρώτη ως διπλής συνεκδοχής, βλ. Todorov 1979 [1970]: ως διπλής μετωνυμίας, βλ. Eco (1985:124).
23. Για μια αμφισβήτηση της άποψης αυτής, βλ. Α. Ν. Μαρωνίτη (1986:85-7).
24. Το δεύτερο μέλος της διάζευξης που αφείρει την αντίφαση οφείλεται στον Μίλτο Πεχλιβάνο.
25. Για μια εισαγωγική παρουσίαση και μια κριτική της θεωρίας των σημασιακών διαφοροποιητικών χαρακτηριστικών, βλ. Kempson 1977:76-105.
26. Η θεωρία των πρωτοτύπων είναι μια σύγχρονη εναλλακτική θεώρηση της γλωσσικής σημασίας. Για μια εισαγωγή στα αγγλικά, βλ. Taylor 1989· στα γαλλικά, βλ. Kleiber 1990.
27. Ας σημειωθεί ότι ο Καβάφης παρομοιάζει τις ανεκκλήρωτες επιθυμίες με *σώματα ωραία νεκρών*, στις σχετικά πρώιμες (1904) «Επιθυμίες».
28. «[...] in imageless poems it is the "figure of grammar" which dominates and which supplants the trope» (Jakobson 1968:93). Πρέπει να σημειωθεί ότι, ενώ κατά τον Pierce ο εικονισμός αφορά στην πραγματικότητα, κατά τον Jakobson και σύμφωνα με τις βασικές αρχές της νεότερης σημασιολογίας, αφορά στη σημασία, που έχει διανοητική υπόσταση και δεν αντανακλά ευθέως την πραγματικότητα. Αντίθετα ο αιτιακός συσχετισμός σημαίνοντος-σημαινόμενου απομακρύνει το σημείο από το αντικείμενο της αναφοράς του «Η ποιητική λειτουργία προβάλλοντας την απτικότητα των σημείων βαθαίνει τη θεμελιώδη διχοτομία σημείου και αντικειμένου» (Jakobson 1975:39).
29. «[...] propensity to infer a connection in meaning from similarity in sound illustrates th

- 483 -

poetic function of language» (Jakobson 1949:17). Με περισσότερη γενικότητα και έμφαση: «Η κοίηση [είναι] ο χώρος όπου η εσωτερική αλληλεξάρτηση ήχου - νοήματος από λανθάνουσα γίνεται προφανής και εκδηλώνεται άμεσα, αισθητά και έντονα [...]» (1975:60). Ο Jakobson αμφισβητούσε τη βασική αρχή του Saussure για τη συμβατική σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου, πιστεύοντας σε «βαθιές νευροψυχολογικές αντιστοιχίες» (Jakobson & Pomorska 1983:54, πβ. Jakobson 1976:118-121) μεταξύ ήχου και νοήματος. Πρέπει να σημειωθεί ότι, αντιθέτως, για τὸν Peirce ἡ εικονική σχέση μεταξύ εφαρμοσμένων μαθηματικών και του πραγματικού κεδίου εφαρμογῆς τους είναι συμβατική (βλ. Hookway 1985:191).

30. Αντί του περιεχομένου αυτού του «γραμματικού συμβολισμού», οι συγγραφείς παραθέτουν (σ. 535) ένα απόσπασμα από άρθρο του E. Bernheimer, σύμφωνα με το οποίο η μέση φωνή «φανερώσει μια ενέργεια που έχει για ἔδρα της το υποκείμενο: μια ενέργεια που έχει μέσα της το υποκείμενο». Το παράθεμα είναι ελάχιστα διαφωτιστικό, ιδιαίτερα στο (αμυδρό) φως της αμέσως προηγούμενης παρατήρησης των Jakobson-Κολακλίδη, ότι «με τα ρήματα αυτά (μέσα και παθητικά) δηλώνεται ότι από την ενέργεια που εκφράζουν θίγεται το υποκείμενο» (σ. 534).

31. Δήλωση του φύλου των εραστών γίνεται πάνω σε δύο παραγόμενα του «Σ' ένα βιβλίο καλίο» ποιήματα, στο «Λάνη Τάφορα (1917:A74) και στο «Εβόνοια του Αλεξάνδρου Βάλω» (1921:B23).

32. Ο Γ. Π. Σαββίδης (1993:44-6) ανακάλυψε ένα αποκηρυγμένο πρωτόλειο με γυναικείο ερωτικό είδωλο. Όμως, εδώ, έχω περιορισθεί στα «επίσημα ποιήματα» και δεν ανατρέχω στα «αποκηρυγμένα» και στα «κρυμμένα» - πολύ περισσότερο στα «σημειώματα ποιητικής και ηθικής». Οι σχετικές επιλογές, αποκλεισμού από ή εγκλεισμού στο διακείμενο εγείρουν θεωρητικά προβλήματα που δεν μπορώ να αντιμετωπίσω σε μια υποσημείωση αυτού του κειμένου.

33. Ο Κολακλίδης αναφέρει αλλού (1983:1121): «Στο "Επέταρσες" και στο "Θυμήσου Σώμα" η αντιπαράθεση του ονόματος "επιθυμία" και του ρήματος "θυμιάμαι" δείχνει ότι ο Καβάφης φέρνει στο προσκήνιο το κοινό τους έπιμο "θυμός"».

34. Λείπει δηλαδή μόνο το στο κίχωμα-τον-δρόμου για να έχουμε δείγματα όλων των γενών και όλων των πτώσεων...

35. Συνυπολογίζοντας την ακούσα υστρακτική, η ύπαρξη της οποίας στη Νέα Ελληνική αμφισβητείται.

36. Το ιδρυτικό έργο ανήκει στον Austin 1962. Το βασικό έργο-βιβλίο είναι του Searle 1969. Μια περιεκτική εισαγωγή κάνει ο Levinson (1981:226-283). Για μια επισκόπηση των εφαρμογών στη θεωρία της λογοτεχνίας, βλ. Straupe 1987 για μια πιο κριτική θεώρηση, βλ. Rabinowitz 1995. Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες «ορθόδοξες» αναλύσεις με τα εργαλεία αυτά επιχειρεί ο S. Fish (1981:200-220), μια από τις πιο ενδιαφέρουσες αιρετικές (αποδομικές) αναλύσεις, η S. Feldman 1983.

37. Οι Jakobson-Κολακλίδης σημειώνουν, ατυχώς, ότι «οι πράξεις που εντοκίζονται στο προσφωνούμενο πρόσωπο απλά διατυπώνονται» (σ. 536).

38. Οι συγγραφείς δε σημειώνουν τη μικρή άνω τελεία στο τέλος του προτελευταίου στίχου, ούτε και τις παύλες (στις οποιες, πάντως, αναφέρεται ο Κολακλίδης στο υστερόγραφο του σημειώνοντας, σωστά, ότι «οι λέξεις κλειδιά *ματαιώσει* και *δόθηκες*, βαλμένες η πρώτη μετά κ' η δεύτερη πριν την παύλα, καίγουν αντίστροφους ρόλους. Η μία "κλείνει" τον λόγο για τις επιθυμίες, η άλλη τον "ανοίγει"» (σ. 540)). Για τη σημασία της στίξης στον Καβάφη, βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτη 1994 [1970]:281.

39. Ο Κολακλίδης στο υστερόγραφο του (σ. 539) παρερμηνεύει το πώς ως «επιφωνηματικά» και το εξομοιώνει με τα, όντως επιφωνηματικά, πώς του «Απ' τες Εβονιά» —: «Δώδεκα και μισή. Πώς πέρασαν η ώρα; / Δώδεκα και μισή. Πώς πέρασαν τα χρόνια».

40. Ο ίδιος ο Jakobson σημειώνει αλλού (1975:36) ότι «οι προστακτικές προτάσεις διαφέρουν θεμελιωδώς από τις δηλωτικές προτάσεις: οι δεύτερες υκούνται, εν αντιθέσει με τις πρώτες, σε τεστ αληθείας».

41. Τη βιαιότερη κριτική σ' αυτή την αποκαλούμενη «φορμαλιστική» αντίληψη ασκεί ο S. Fish (1981).

42. Για τη συζήτηση της έννοιας του λογοτεχνικού κειμένου, συζήτηση που ξεπερνά τα όρια αυτού του κειμένου, βλ. ενδεικτικά Valdes & Miller (επιμ.) 1985 και ειδικότερα τα κείμενα των Jauss και Ricoeur με τους εύλωτους τίτλους «The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding» (σφ. 146-174) και «The Text as Dynamic Identity» (σφ. 175-186, και κυρίως 183 κ.ε.). Επίσης, βλ. Jauss 1993.

43. Βλ. ενδεικτικά Van Dijk 1972:165 κ.ε., Carter & Simpson (επιμ.) 1989, πβ. Μπαμπινιώτη 1984, πρώτο κεφάλαιο.

44. Βλ. ενδεικτικά Van Dijk 1975 (επιμ.) και Pratt 1977.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Austin, J.L., 1962. *How to do things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Carter, R. and P. Simpson (επιμ.), 1989. *Language, Discourse and Literature. An Introductory Reader in Discourse Stylistics*. London: Routledge.
- Culler, Jonathan, 1975. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Derrida, Jacques, 1967. *De la Grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Derrida, Jacques, 1972. *Positons*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Δημαράς, Κ.Θ., 1932. Μερικές πηγές της καθαφικής τέχνης. *Ο Κύκλος*, σσ. 69-86.
- Eco, Umberto, 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Feldman, Shoshana, 1983. *The Literary Speech Act*. Trans. by C. Porter. Ithaca: Cornell University Press.
- Fish, Stanley, 1980. *Is There a Text in the Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Gasché Rodolphe, 1986. *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflexion*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hookway, Christopher, 1985. *Pelrce*. London: Routledge.
- Jakobson, Roman, 1956. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. Στο Jakobson R. & M. Halle, *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton.
- Jakobson, Roman, 1975. Γλωσσολογία και Ποιητική. *Σκέψα* τ. 1: 30-67. Πρώτη δημοσίευση στα αγγλικά: Roman Jakobson, 1960. Linguistics and Poetics. Closing-Statement. Στο T. Sebeok (επιμ.): 350-377.
- Jakobson, Roman, 1976. *Six leçons sur le son et le sens*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Jakobson, Roman, 1981 [1930]. What is Poetry? *Selected Writings*, III: 740-750. The Hague: Mouton.
- Jakobson, Roman, 1981 [1949]. Language in Operation. *Selected Writings*, III: 7-17.
- Jakobson, Roman, 1981 [1968]. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. *Selected Writings*, III: 87-97.
- Jakobson, Roman, 1981 [1970]. Subliminal Verbal Patterning in Poetry. *Selected Writings*, III: 136-147.
- Jakobson, Roman and K. Pomorska, 1983. *Dialogues*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Jakobson, Roman and L.G. Jones, 1981 [1970]. Shakespeare's Verbal Art In «Th' Expence of Spirit». *Selected Writings*, III: 284-303.
- Jakobson, Roman et. Claude Lévi-Strauss, 1981 [1962]. «Les Chats» de Charles Baudelaire. *Selected Writings*, III: 447-464.
- Jakobson, Roman και Πέτρος Κολακλίδης, 1981. Γραμματικός Εικονισμός στο Ποίημα «Θυμήσου Σώμα». *Εκθόλος*, τ. 7: 530-540. Πρώτη δημοσίευση στα αγγλικά: Roman Jakobson and Peter Colacides, 1966. Grammatical Imaginary In Cavafy's Poem «ΘΥΜΗΣΟΥ, ΣΩΜΑ...». *Linguistics*, 20: 50-59.
- Jauss H., 1993. *Τρία μελετήματα*. Μτφ. Μ. Πέχλιβάνος, Αθήνα: Εστία.
- Jefferson, A. and D. Robey, 1982. *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*. London: Batsford.
- Joseph, Brian D. and Irene Philippaki-Warbuton, 1987. *Modern Greek*. London: Croom Helm.
- Jusdanis, Gregory, 1987. *The Poetics of Cavafy. Textuality, Eroticism, History*. Princeton: Princeton University Press.
- Kempson, Ruth, 1977. *Semantic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kleiber Georges, 1990. *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. Paris: PUF.
- Κολακλίδης, Πέτρος, 1981. Η ποιητική και η γλωσσολογία του Jakobson. *Εκθόλος*, τ. 7: 505-525.
- Κολακλίδης, Πέτρος, 1983. Το δούλεμα της γλώσσας στον Καβάφη. *Εκθόλος*, τ. 13: 1109-33.
- Levinson, Stephen C., 1983. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mackridge, Peter, 1990. *Η Νεοελληνική Γλώσσα. Περιγραφική ανάλυση της νεοελληνικής κοινής*. Μτφ. Κ.Ν. Πετρόπουλος, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Μαρωνίτης, Δ.Ν., 1986. *Πίσω Μπρός. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*. Αθήνα: Στιγμή.
- Μαρωνίτης, Δ.Ν., 1994 [1970]. Υπερωπία και Μέθη. Ο ποιητής και η ιστορία. Στο Πιερής (επιμ.) 1994: 269-287.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος, 1972. *Το ρήμα της Ελληνικής*. Αθήνα: Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος, 1984. *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία. Από την τέχνη στην τεχνική του λόγου*. Αθήνα.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος και Παναγιώτης Κοντός, 1967. *Συγχρονική γραμματική της κοινής νέας ελληνικής*. Αθήνα.
- Philippaki-Warbuton, Irene, 1989. «Subject» in English and Greek. *Proceedings of the 3rd Symposium on the Description and/or Comparison of English and Greek*: 10-31.
- Πιερής, Μιχάλης (επιμ.), 1994. *Εισαγωγή στην Ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Πιερής, Μιχάλης, 1994. Πρόλογος. Στο Πιερής (επιμ.): ix-xi.
- Πολίτη, Τζίνα, 1979. Έντεχνος λόγος ή οι μεταμορφώσεις του Πρωτέα. *Δευκαλίων*, 25/26.
- Pratt, Mary Louise, 1977. *Towards A Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rabinowitz, Peter J., 1995. *Speech Act Theory and Literary Studies*. Στο R. Selden (επιμ.) *The Cambridge History of Literary Criticism*, τ. 8. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riffaterre, Michael, 1966. Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's «Les Chats». *Yale French Studies* 36/7: 200-242.
- Σαββίδης, Γ.Π., 1985 [1983]. Ένδυμα, ρούχο και γυμνό στο σώμα της καθαφικής ποίησης. Στο *Μικρά Καθαφικά*, τ. 1: 211-256.

- Σαββίδης, Γ.Π., 1993. *Βασικά θέματα της ποίησης του Καβάφη*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Searle, John R., 1969. *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Σεφέρης, Γιώργος, 1974. *Δοκίμια*, τ. Α. Αθήνα: Ίκαρος.
- Straus, Barrie Ruth, 1987. *Influencing Theory: Speech Acts*. Στο J. Natoli (επιμ.) *Tracing Literary Theory*. Urbana: University of Illinois Press.
- Taylor, John R., 1989. *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Τζιόβας, Δημήτρης, 1987. *Μετά την Αρχαϊκή. Θεωρητικές δοκίμια και πρωτογενείς αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Γνώση.
- Todorov, Tzvetan, 1979 [1970]. *Synecdoques*. Στο Todorov et al., *Sémantique de la poésie*. Paris: Editions du Seuil.
- Yourcenar, Marguerite, 1981. *Κριτική παρουσίαση του Κωνσταντίνου Καβάφη*. Μετφ. Γ.Π. Σαββίδη, Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Valdes, M.J. & O. Miller (επιμ.), 1985. *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press.
- Van Dijk, Teun A., 1972. *Some Aspects of Text Grammars*. The Hague: Mouton.
- Van Dijk, Teun A. (επιμ.), 1975. *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam: North Holland.
- Werth, Paul, 1976. R. Jakobson's verbal analysis of poetry. *Journal of Linguistics*: 21-73.