

Συγκινήσεις του Μοντερνισμού και η περίπτωση του Καβάφη

Αντώνης Δρακόπουλος

Modernist Emotions: The Cavafean Case: The affinity between Eliot's and Cavafy's poetry was well established by Seferis in 1946, in his seminal essay "Cavafy and Eliot. A Comparison". Central to this study were Eliot's views on the "objectification" of emotion through the techniques of the "objective correlative" and "mythical method". This paper re-examines the Seferean approach to Cavafy and explores other dimensions of emotive response to Cavafy's poetry, such as the potential of affective engagement made possible by the different levels of identification with the poet's characters.

A poem begins with a lump in the throat; a home-sickness or a love-sickness. It is a reaching-out toward expression; an effort to find fulfillment. A complete poem is one where an emotion has found its thought and the thought has found the words.

(Robert Frost)

Α. Θεωρείται κοινός τόπος πως η τέχνη και η λογοτεχνία εκφράζουν συναισθήματα και συγκινήσεις και την ίδια στιγμή επηρεάζουν συγκινησιακά το κοινό τους. Το μοναχικό διακριτικό δάκρυ ενός ευαίσθητου θεατή κινηματογραφικού έργου ή το αυθόρμητο ξέσπασμα γέλιου του κοινού μιας θεατρικής παράστασης δεν αποτελούν σπάνια φαινόμενα. Αλλά και η μουσική και η λογοτεχνία επιδρούν, ή τουλάχιστον επέδρασαν σε άλλες εποχές, συγκινησιακά στο κοινό τους. Ένα από τα γνωστότερα ίσως παραδείγματα της σχέσης λογοτεχνίας και συγκινήσεων αποτελεί η δημοσίευση του έργου "Τα Βάσανα του Νεαρού Βέρθερου" (1774) του Γκαίτε, η οποία προκάλεσε κύματα αυτοκτονιών στην Ευρώπη, γιατί μεγάλος αριθμός αναγνωστών ταύτισθηκε με τον ήρωα του μυθιστορήματος.¹ Όπως φανερώνει η περίπτωση του Βέρθερου, η

¹ Ειδικά για το μυθιστόρημα του Γκαίτε, βλ. Phillips, 1974:340-354 και Wasserman, 1984:427-436.

ταύτιση του αναγνώστη με τον ήρωα ενός λογοτεχνικού έργου συνιστά ίσως έναν από τους βασικότερους τρόπους με τους οποίους η λογοτεχνία μεταδίδει συγκινήσεις. Τί όμως συμβαίνει κατά την ταύτιση του αναγνώστη με τον λογοτεχνικό ήρωα και πώς η ταύτιση αυτή δημιουργεί συγκινήσεις; Αυτά τα ερωτήματα σκοπεύουμε να αντιμετωπίσουμε στην παρούσα εργασία, χρησιμοποιώντας ως σημείο αναφοράς την ποίηση του Καβάφη.

Δεν είναι, βέβαια, λίγα τα προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει κανείς, όταν προσπαθήσει να απαντήσει τα φαινομενικά απλά ερωτήματα: τί είναι συναίσθημα; ή τί είναι συγκίνηση; Τα προβλήματα αυτά αφορούν τόσο στην πολυπλοκότητα του φαινομένου και στο ευρύ φάσμα των διαφορετικών συναισθημάτων, όσο και στην ποικιλομορφία των προσεγγίσεων αλλά και την ασυνέπεια με την οποία συνήθως χρησιμοποιούνται οι όροι αυτοί στον καθημερινό και στον επιστημονικό λόγο. Ίσως, όπως παρατηρεί ο Gregory Currie, το μεγαλύτερο πρόβλημα είναι ότι δεν μπορεί κανείς να μιλήσει γι' αυτά χωρίς να αποφύγει κάποια μορφή κυκλικότητας. “Το μόνο που μπορούμε να πούμε”, υποστηρίζει ο Currie, “είναι ότι το συναίσθημα του οίκτου είναι το συναίσθημα που έχει κανείς όταν νιώθει οίκτο, όπως όταν λέμε ότι η αίσθηση του κόκκινου είναι η αίσθηση που έχουμε όταν βλέπουμε κόκκινο” (Currie, 1990:191).

Παρ' όλα αυτά, στην καθημερινότητα, τηρουμένων, ίσως ορισμένων επιμέρους πολιτισμικών διαφορών, η εκδήλωση των συναισθημάτων και των συγκινήσεων είναι συχνά αναγνωρίσιμη, κυρίως λόγω μιας σειράς μη-λεκτικών σημείων, όπως για παράδειγμα, η σύσπαση ή το κοκκίνισμα του προσώπου, το κλάμα, ο τρόπος του βλέμματος, η εφίδρωση, οι χειρονομίες, η κίνηση του σώματος, ο τόνος της φωνής κ.λπ. Παρόμοιοι μη-λεκτικοί δείκτες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι αποτελούν τη “γραμματική” των καθημερινών συναισθημάτων. Αυτά, ωστόσο, συνιστούν ενδείξεις ή εκδηλώσεις των συναισθημάτων. Δεν είναι τα συναισθήματα τα ίδια. Αν, όμως, τα στοιχεία αυτά δεν είναι βάσιμα για τη μελέτη των συναισθημάτων, το πρόβλημα γίνεται ακόμη μεγαλύτερο από τη στιγμή που αρχίζουμε να μιλάμε γι' αυτά, από τη στιγμή, δηλαδή, που χρησιμοποιούμε ένα άλλο μέσο, είτε για να τα κατανοήσουμε, είτε για να τα μορφοποιήσουμε καλλιτεχνικά.

Στον καθημερινό λόγο, για παράδειγμα, οι όροι “συναίσθημα” και “συγκίνηση”, μολονότι αποτελούν διαφορετικές όψεις του ίδιου φαινομένου, χρησιμοποιούνται συχνά ως συνώνυμα.² Σύμφωνα με τον Παπανούτσο, ωστόσο, συναισθήματα “είναι

² Προβληματική παραμένει επίσης η απόδοση των αντίστοιχων αγγλικών όρων (emotions, feelings) στα ελληνικά, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη μας ότι η ετυμολογία του αγγλικού όρου emotion προέρχεται από το λατινικό *emovere* όπου το *e-* σημαίνει “έξω” και το *movere* κίνηση, δηλαδή κίνηση προς τα έξω. Η ετυμολογία της λέξης συνδέεται καλύτερα με το ελληνικό “συγκίνηση”. Ωστόσο, στην κατηγορία του emotions περιλαμβάνονται ο φόβος, η χαρά, ο θυμός, το μίσος, η αγάπη, η εκτίμηση, η απόγνωση, κ.ά. τα οποία στα ελληνικά αποκαλούμε συναισθήματα. Όπως σημειώνει ο Ε. Π. Παπανούτσος, “ο όρος συναίσθημα είναι για την ελληνική νεολογισμός [...] Έχει το μειονέκτημα ότι συνάπτει τα βιώματα του είδους τούτου μόνο με τα αισθήματα, όχι με τα άλλα ψυχικά γεγονότα. Από την άποψη αυτή πιο αντιπροσωπευτικός είναι ο ισοδύναμος κατά το νόημα όρος *συγκίνηση*, εάν βέβαια ονομάσομε μεταφορικά “κινήσεις” όλες τις άλλες συνειδησιακές ενέργειες. Η γλώσσα μας λέγει χωρίς διάκριση συναισθήματα ή συγκινήσεις (ως ουσιαστικά): ως επίθετο όμως επικρατέστερος είναι ο “συναισθηματικός” από τον

οι καταστάσεις με τις οποίες δηλώνεται η διάθεση της συνείδησης απέναντι σε ό,τι πληροφορείται (αντιλαμβάνεται, αναθυμάται, φαντάζεται, διανοείται) και σε ό,τι πράττει (αποφασίζει ή επιθυμεί ή απλώς τείνει να πράξει)” (Παπανούτσος, 1972:129–130). Πρόκειται για εσωτερικευμένες θυμικές καταστάσεις οι οποίες έχουν υποστεί κάποια επεξεργασία με βάση το σύστημα αξιών του δεδομένου ατόμου και μπορούν να γίνουν αντιληπτές από τον ψυχισμό ενός άλλου υποκειμένου. Δεν είναι, δηλαδή, στιγμιαίες αντιδράσεις. Αντίθετα, οι συγκινήσεις, οι οποίες επίσης παραπέμπουν σε παραπλήσιες εσωτερικευμένες θυμικές καταστάσεις, έχουν συνήθως μικρότερη χρονική διάρκεια. Η έντασή τους συχνά μειώνεται όταν ατονήσει το ερέθισμα που τις προκάλεσε. Η ευγενική χειρονομία ενός φίλου μας, λόγου χάριν, μας προκαλεί στιγμιαία συγκίνηση. Αντίθετα, το συναίσθημα της φιλίας ή της εκτίμησης που έχουμε γι’ αυτόν έχει διάρκεια.

Με βάση αυτή τη διάκριση μιλάμε για καλλιτεχνική μορφοποίηση συγκινήσεων ή/και συναισθημάτων, αλλά μόνο για μετάδοση συγκινήσεων. Εξυπακούεται, βέβαια, ότι διαφορετικές μορφές τέχνης διαθέτουν διαφορετικά μέσα για να αποδώσουν συναισθήματα και συγκινήσεις. Η λογοτεχνία, για παράδειγμα, έχει τη δυνατότητα να αποδώσει συναισθηματικές καταστάσεις υπό τη μορφή αιτίας και αποτελέσματος, να περιγράψει εκφράσεις προσώπου, να αποδώσει τον εσωτερικό κόσμο και τις σκέψεις των χαρακτήρων, αλλά και να εκμεταλλευτεί τις συνθήκες του χρόνου. Η ζωγραφική και η γλυπτική, από την άλλη μεριά, μπορούν, μέσα από εικόνες ή αναπαραστάσεις “παγωμένες” στο χρόνο, να αποδώσουν πιο ανάγλυφα μη-λεκτικές εκφάνσεις συναισθημάτων και συγκινήσεων, αλλά δεν έχουν τις δυνατότητες που προσφέρει η προοπτική του χρόνου και της αφηγηματικής εξέλιξης. Ενώ τέλος, η μουσική δεν στηρίζεται σε κάποιο λεκτικό περιεχόμενο, αλλά στο ρυθμό, στη μελωδία και στον ήχο. Το πρόβλημα με την καλλιτεχνική απόδοση συναισθημάτων και συγκινήσεων περιπλέκεται ακόμη πιο πολύ όταν το εντάξουμε στην ιστορική του προοπτική, γιατί προφανώς στο πλαίσιο διαφορετικών περιόδων και αισθητικών παραμέτρων, τα συναισθήματα και οι συγκινήσεις έπαιξαν διαφορετικό ρόλο.³

Β. Στο πλαίσιο πάντως του μοντέρνου ποιητικού λόγου, οι απόψεις του Έλιοτ για τη μετάδοση συγκινήσεων στάθηκαν συχνά κεντρικό σημείο αναφοράς. Στις απόψεις αυτές στηρίχθηκε κατά τη δεκαετία του 1940 ο Σεφέρης για να απομακρύνει την

“συγκινησιακό”. [...] Μεταχειριζόμαστε ακόμη και το ρήμα “συναισθάνομαι”, όχι όμως με το νόημα του “συγκινούμαι”, αλλά ως ισοδύναμο περίπου με το “έχω επίγνωση αυτού ή εκείνου του πράγματος” (Παπανούτσος, 1972:130).

³ Ενδεικτική είναι η εντελώς διαφορετική στάση του Ρομαντισμού και του Μοντερνισμού. Τη σημασία των συναισθημάτων και των συγκινήσεων στο πλαίσιο του Ρομαντισμού υπογραμμίζει το γνωστό απόφθεγμα του Wordsworth: “Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity” (Wordsworth, 1946:940). Πάνω από έναν αιώνα αργότερα ο T. S. Eliot, διατύπωνε με τον ακόλουθο τρόπο την αντίθεσή του προς το ρομαντικό ξεχειλίσιμα συναισθημάτων: “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things” (Eliot, 1975:43).

κριτική από εξωκειμενικές και βιογραφικές παραμέτρους και για να την στρέψει στο ίδιο το καβαφικό κείμενο. Το καβαφικό έργο δεν είναι, βέβαια, το πρώτο που έρχεται στο νου για την εξέταση αυτού του ζητήματος. Κι αυτό γιατί, ούτε μιμητικές αναπαραστάσεις μη-λεκτικών σημείων έχουμε, αλλά ούτε μια καθαρά λυρική ποίηση που προσπαθεί με τη μουσικότητα του λόγου να μεταδώσει τη συγκινησιακή αύρα ή το κλίμα μιας δεδομένης κατάστασης ή εμπειρίας. Ίσως, όμως, η έλλειψη αυτών των στοιχείων να αποτελεί έναν επιπρόσθετο λόγο για την εξέταση του ζητήματος των συγκινήσεων στον Καβάφη, αν δεχθούμε ότι πράγματι η ποίησή του μεταδίδει συγκινήσεις.

Από αυτή την αφετηρία ξεκινά η σεφερική προσέγγιση. Το ζήτημα για τον Σεφέρη, ο οποίος πιστεύει πως η “ποίηση είναι η υπέρτατη μορφή της συγκινησιακής χρήσης της γλώσσας” (Σεφέρης, 1979:99), δεν είναι αν το καβαφικό έργο μεταδίδει ή όχι συγκινήσεις, αλλά με ποιο τρόπο, ένα έργο που διακρίνεται για την εκφραστική του λιτότητα αλλά και για μια πεζολογική και “ασυγκίνητη” αφηγηματική έκφραση, κατορθώνει να μορφοποιήσει συναισθήματα και να μεταδώσει συγκινήσεις. Όπως σημειώνει ο ίδιος: “κρίνω τον Καβάφη σαν ποιητή και δε βλέπω άλλο τρόπο να κρίνω έναν ποιητή παρά σαν άνθρωπο που δίνει μορφή σε συναισθήματα” (Σεφέρης, 1981:442). Αντλώντας, έτσι, από την επιχειρηματολογία του Έλιοτ, υποστήριζε πως

ο μόνος τρόπος να εκφράσουμε τη συγκίνησή μας με τη μορφή της τέχνης είναι να βρούμε μια “αντικειμενική συστοιχία”· με άλλες λέξεις, ένα σύνολο αντικειμένων, μια κατάσταση, μια αλληλουχία περιστατικών, που θα είναι ο τύπος (η φόρμουλα) αυτής της *ειδικής* συγκίνησης με τέτοιο τρόπο που όταν τα εξωτερικά γεγονότα, που πρέπει να καταλήξουν στον ερεθισμό των αισθήσεων, δοθούν, η συγκίνηση να παρουσιάζεται αμέσως (Σεφέρης, 1981:347).

Για να μπορέσει να εκφράσει τη συγκίνησή του ένας ποιητής πρέπει επομένως “να βρει μια σκηνοθεσία καταστάσεων, ένα πλαίσιο γεγονότων, ένα μορφικό τύπο, που θα είναι όπως το πλαίσιο ενός στόχαστρου· όταν οι αισθήσεις κοιτάζουν το στόχαστρο, θα βρουν τη συγκίνηση” (Σεφέρης, 1981:347–8). Δεν θα μας απασχολήσει εδώ κατά πόσο ο Έλιοτ και ο Σεφέρης έχουν δίκιο να παρουσιάζουν τον τρόπο αυτής της έκφρασης ως το μοναδικό τρόπο για την έκφραση συγκινήσεων, ούτε, βέβαια, θα μας απασχολήσουν τα ερωτήματα που αφορούν στις συνθήκες γένεσης αυτής της μεθόδου έκφρασης. Εκείνο που έχει σημασία είναι πως δυνατές συγκινήσεις ή έντονα συναισθήματα από μόνα τους δεν φτιάχνουν τέχνη ή ποίηση. Για να γίνουν τέχνη είναι απαραίτητο να πλαισιωθούν στην αντικειμενική συστοιχία. Η πλαισιοθέτηση αυτή (μια “σκηνοθεσία των καταστάσεων”, ή μια “αλληλουχία περιστατικών”) υποδηλώνει, βέβαια, πως η συγκίνηση ή το συναίσθημα προϋπάρχει της γλώσσας, αλλά ίσως όχι της γραμματικής των μη-λεκτικών σημείων. Ο καλλιτέχνης πάντως ξεκινά από ένα προθεσιακό σημείο. Έχει δηλαδή μια συγκίνηση ή ένα συναίσθημα που προσπαθεί να μορφοποιήσει καλλιτεχνικά και για το σκοπό αυτό καταφεύγει στην αντικειμενική συστοιχία. Σύμφωνα μάλιστα με τον Σεφέρη, ο Καβάφης “μοιάζει να εφαρμόζει επίμονα την ίδια μέθοδο· και όσο προχωρούν τα χρόνια, μοιάζει να παραμερίζει ολοένα την απλαισίσωτη έκφραση της συγκίνησης. [...] να σβήνει, να ουδετεροποιεί κάθε άλλου είδους συγκινημένη έκφραση, είτε με την ευρωστία της γλώσσας, είτε με τη

χρησιμοποίηση άλλων ποιητικών τρόπων, εικόνων, παρομοιώσεων ή μεταφορών. Και αυτός είναι ένας πρόσθετος λόγος που ονόμασαν τον Καβάφη έναν άχαρο πεζολόγο” (Σεφέρης, 1981:348).

Η σεφερική προσέγγιση προσφέρει αναμφίβολα ένα στέρεο έδαφος για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ο Καβάφης μορφοποιεί συναισθήματα και μεταδίδει συγκινήσεις. Είναι φανερό, όμως, πως το ζήτημα προσεγγίζεται από την οπτική γωνία του δημιουργού. Εκείνο που φαίνεται να ενδιαφέρει περισσότερο τον Σεφέρη είναι να προσδιορίσει τις αναγκαίες προϋποθέσεις που, κατά τη γνώμη του, καθιστούν δυνατή τη μετάδοση συγκινήσεων. Τούτο, όμως, αποτελεί το ένα μόνο σκέλος του προβλήματος. Στόχος μας στη συνέχεια είναι να διερευνήσουμε περαιτέρω τη σεφερική πρόταση, εξετάζοντας το ρόλο που παίζει η πλαισιοθέτηση κατά την ανάγνωση της καβαφικής ποίησης: Πώς ακριβώς, δηλαδή, γίνεται το όχημα που μεταφέρει συγκινήσεις στον αναγνώστη; Μεταφέρει την ίδια συγκίνηση σε όλους τους αναγνώστες; Κι ακόμη, πώς ο αναγνώστης εμπλέκεται στη “σκηνοθεσία”, για την οποία μιλάει ο Σεφέρης;

Γ. Για να απαντήσουμε αυτά τα ερωτήματα επιλέξαμε να στηριχθούμε στο ποίημα *Εν Απογνώσει*:

Τον έχασ’ εντελώς. Και τώρα πια ζητεί
στα χείλη καθενός καινούριου εραστή
τα χείλη τα δικά του· στην ένωση με κάθε
καινούριον εραστή ζητεί να πλανηθεί
πως είναι ο ίδιος νέος, πως δίδεται σ’ εκείνον.

Τον έχασ’ εντελώς, σαν να μη υπήρχε καν.
Πατί ήθελε — είπ’ εκείνος — ήθελε να σωθεί
απ’ την στιγματισμένη, την νοσηρά ηδονή·
απ’ την στιγματισμένη, του αίσχους ηδονή.
Ήταν καιρός ακόμη — ως είπε — να σωθεί.

Τον έχασ’ εντελώς, σαν να μη υπήρχε καν.
Από την φαντασίαν, από τες παραισθήσεις
στα χείλη άλλων νέων τα χείλη του ζητεί·
γυρεύει να αισθανθεί ξανά τον έρωτά του.

(Καβάφης, 1999:139)

Η επιλογή του ποιήματος δεν είναι τυχαία. Κατ’ αρχήν, ο τίτλος του προετοιμάζει τον αναγνώστη για την ποιητική διαπραγμάτευση ενός συγκεκριμένου συναισθήματος. Είναι μάλιστα από τους λιγοστούς τίτλους ποιημάτων του Καβάφης που παραπέμπουν με άμεσο τρόπο σε κάποιο συναισθήμα.⁴ Το συναισθήμα αυτό πλαισιοθετείται, όπως συμβαίνει συχνά στην ποίηση του Καβάφης, σε μια σύντομη ιστορία, ενδεικτική

⁴ Στην ίδια κατηγορία θα τοποθετούσαμε τα ποιήματα “Στο πληκτικό χωριό” (Καβάφης, 1999:152) και “Επιθυμίες” (Καβάφης, 1999:37).

ωστόσο της μεθόδου στην οποία αναφέρεται ο Σεφέρης, αλλά και της καβαφικής εκφραστικής λιτότητας. Ωστόσο, παρά τη λιτότητά του, παρέχει αρκετά στοιχεία για την ανάπλαση ενός κόσμου, ενός χαρακτήρα, των σκέψεων και των ενεργειών του. Είναι επίσης φανερό ότι δεν πρόκειται για μια προσωπική εξομολόγηση, αλλά για μια τριτοπρόσωπη, αποστασιοποιημένη αφήγηση. Ίσως πρόκειται για τη φωνή ενός φίλου που μοιράζεται με τον αναγνώστη την απόγνωση του ανώνυμου ήρωα που έχει χάσει τον αγαπημένο του.⁵ Το ποίημα προσφέρει μια παραλλαγή του θέματος του απωλεσθέντος έρωτα: όχι του έρωτα που δεν μπορείς να βρεις, αλλά του έρωτα που δεν μπορείς να ξεχάσεις. Πραγματεύεται, δηλαδή, ένα θέμα με το οποίο εύκολα κανείς μπορεί να ταυτισθεί.⁶ Μάλιστα, τόσο το θέμα όσο και η κατασκευή του, προσφέρουν στον αναγνώστη τη δυνατότητα να υιοθετήσει διαφορετικές στάσεις απέναντι στους ήρωες. Οι σημαντικότερες από αυτές θα μπορούσαν να συνοψισθούν ως ακολούθως:

α) *Ενσυναίσθηση*.⁷ Όταν ο αναγνώστης ταυτίζεται ψυχικά με τον ήρωα Α που αναζητά τον απωλεσθέντα έρωτα. Σ' αυτές τις περιπτώσεις ζει την αγωνία του σαν δική του αγωνία και νιώθει την απόγνωσή του για τη μάταιη αναζήτηση της πλήρωσης που χάθηκε σαν δική του απόγνωση. Ο ήρωας αυτός έχει, βέβαια, κεντρική θέση στο ποίημα. Ο αναγνώστης, ωστόσο, ενδέχεται να ταυτισθεί και με την οπτική γωνία του χαρακτήρα Β που εγκατέλειψε τον Α και συνεπώς να βιώσει διαφορετικά συναισθήματα: ένα διαφορετικό είδος απόγνωσης, αλλά και την αγωνία και την ενοχή που τον διακατέχει στην προσπάθειά του να ξεφύγει από τη "στιγματισμένη" και "νοσηρά ηδονή". Στις περιπτώσεις εκείνες που ο αναγνώστης έχει βιώσει ανάλογες ή παραπλήσιες καταστάσεις, θα περιμέναμε την ταύτιση με τους ήρωες να προκαλέσει την ανάδυση εικόνων, συγκινήσεων και συναισθημάτων που συνδέονται μ' αυτές τις μνήμες και συνεπώς να οδηγήσει στη φαντασική αναβίωση των προγενέστερων εμπειριών απώλειας και απόγνωσης. Αξίζει να σημειωθεί εδώ, ότι το φύλο και η σεξουαλικότητα του ήρωα δεν αποτελούν απαραίτητα εμπόδιο στην ενδεχόμενη ταύτιση του αναγνώστη μαζί του. Με τις κατάλληλες αναπροσαρμογές τα θέματα του ποιήματος θα μπορούσαν ίσως να "εφαρμοσθούν"⁸ κατ' αναλογία στον κόσμο διαφορετικών αναγνωστών.

⁵ Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι μολονότι το φύλο του ατόμου που αναζητά τον απωλεσθέντα έρωτα δεν δηλώνεται καθαρά στο ποίημα, η αναφορά στην "στιγματισμένη, του αίσχους ηδονή", υποδηλώνει πως μάλλον πρόκειται για ομοφυλοφιλικό έρωτα. Η ασάφεια, ωστόσο, του φύλου θα μπορούσε να θεωρηθεί στοιχείο που συμβάλλει στη γενίκευση του θέματος και ανοίγει το ποίημα σε διαφορετικές αναγνώσεις.

⁶ Για μια τυπολογία της ταυτοποίησης του αναγνώστη με το λογοτεχνικό ήρωα, βλ. Jaus, 1982:152–188.

⁷ Με τον όρο "Ενσυναίσθηση (ή εμπίωση)", αποδίδεται ο αγγλικός όρος "empathy". Σύμφωνα με τον Παπανούτσο, "έτσι ονομάζομε την ενέργειά μας όταν μπαίνομε στη θέση του 'άλλου', ταυτιζόμεστε ψυχικά μαζί του, κάνομε τις εντυπώσεις του εντυπώσεις μας, τις κρίσεις του κρίσεις μας, τις επιθυμίες του επιθυμίες μας κ.τ.λ. και από τη δική μας πείρα ζωής ξαναζούμε, κατά κάποιο τρόπο, τα βιώματά του. Με την ενσυναίσθηση όχι μόνο απλώνομε και βαθαίνομε τον κύκλο των ψυχολογικών μας 'γνώσεων', αλλά και ελέγχομε την ακρίβεια και την πληρότητά τους, τις *επαληθεύομε*" (Παπανούτσος, 1972:20–1).

⁸ Η λέξη προέρχεται από χωρίο των καβαφικών κειμένων με ημερομηνία 9.7.05, στο οποίο ο ποιητής σχολιάζει την ενδεχόμενη εφαρμογή των ποιητικών του θεμάτων στη ζωή άλλων ανθρώπων. (βλ. Καβάφης, 1983:34).

β) *Συμπάθεια*. Στις περιπτώσεις εκείνες που ο αναγνώστης αισθάνεται μια ψυχική έλξη προς τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες και παρακολουθεί την ιστορία από τη δική τους οπτική γωνία. Συμμερίζεται την αγωνία τους, συμπάσχει με τα προβλήματα τους και αισθάνεται λύπη, συμπόνοια και οίκτο.

γ) *Κριτική στάση*. Όταν ο αναγνώστης υιοθετήσει μια κριτική στάση απέναντι στο χαρακτήρα Β, ο οποίος εγκατέλειψε τον Α για χάρη των αξιών και προσδοκιών της κοινωνίας, ή ακόμη μια κριτική στάση απέναντι στην κοινωνία την ίδια που έχει τη δύναμη να επιβάλει ένα σύστημα αξιών το οποίο περιορίζει την ελεύθερη έκφραση του ατόμου. Η στάση αυτή επίσης μπορεί να οδηγήσει τον αναγνώστη σε κάποια ψυχική αναστάτωση, όπως ο θυμός, η αγανάκτηση, η απόγνωση κ.λπ.

δ) *Αντιπάθεια/Αποστροφή*. Στις περιπτώσεις εκείνες όπου ο αναγνώστης έχει υιοθετήσει μια “αντι-ομοφυλόφιλη” ή “ομο-φοβική” προοπτική και οδηγείται έτσι σε συναισθήματα απέχθειας, απαρέσκειας ή αποτροπιασμού.

Αυτές αποτελούν ορισμένες μόνο από τις πιθανές κατηγορίες αναγνωστικής διάδρασης.⁹ Μας δείχνουν ότι πράγματι η καθαφική “πλαισιοθέτηση” γεννά συγκινήσεις και συναισθήματα, που όμως δεν είναι ίδια για όλους τους αναγνώστες, αλλά ούτε απαραίτητα τα ίδια με εκείνα που επιχειρούσε να μορφοποιήσει ο ποιητής. Η διαφορά προφανώς εκπορεύεται από το διαφορετικό κόσμο του εκάστοτε αναγνώστη, που οδηγεί σε διαφορετικά επίπεδα ταύτισης με τους ήρωες του ποιήματος.

Δ. Για να καταστεί πάντως δυνατή η ταύτιση με τη θέση των χαρακτήρων φαίνεται πως απαιτούνται τουλάχιστον δύο βασικές συνθήκες. Κατ’ αρχήν, το περιστατικό το οποίο οικοδομεί η αφήγηση πρέπει να είναι αξιόπιστο. Συγκινούμαστε από αυτό που θεωρούμε πραγματικό ή από αυτό που πιστεύουμε πως είναι πιθανόν να έχει συμβεί. Στην περίπτωση του ποιήματος, η ανωνυμία των χαρακτήρων, ο ημι-εξομολογητικός τόνος και η αμεσότητα της αφήγησης, αλλά και η πεζολογική παρουσίαση των γεγονότων δίνουν αυτή την εντύπωση. Το περιστατικό αυτό θα μπορούσε να συμβεί στον καθένα. Η δεύτερη σημαντική συνθήκη είναι το ανθρώπινο σώμα. Είναι αυταπόδεικτο πως συναισθήματα και συγκινήσεις δεν μπορούν να βιωθούν παρά μόνο σε κάποιο σώμα. Οι χαρακτήρες, όμως, του ποιήματος, αλλά και γενικά τα εικονικά όντα των λογοτεχνικών κειμένων, έχουν όλα τα χαρακτηριστικά ενός ανθρώπινου όντος, αλλά δεν έχουν σώμα. Το μόνο διαθέσιμο σώμα κατά την αναγνωστική διάδραση είναι το σώμα του αναγνώστη. Αυτό είναι προφανώς το πεδίο στο οποίο αναδύονται οι συγκινησιακές καταστάσεις στις οποίες δίνει αφορμή το ποίημα.

⁹ Οφείλουμε να σημειώσουμε εδώ ότι οι κατηγορίες αυτές δεν εξαντλούν τις ενδεχόμενες οπτικές γωνίες πρόσβασης στο ποίημα, ούτε καλύπτουν το σύνολο της καθαφικής ποίησης. Θα μπορούσαμε, για παράδειγμα, να προσθέσουμε: α) το *θαυμασμό*, που προκαλούν ορισμένοι καθαφικοί χαρακτήρες, όπως, λ.χ. η Κρατισίκλεια στα ποιήματα “Έν Σπάρτη” (σ. 167) και “Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων” (σ. 182), β) τα συναισθήματα που συνδέονται με το ζήτημα της *κάθαρσης*, ή *μη-κάθαρσης* που τα απαντάμε σε αρκετά ποιήματα, αλλά και γ) το ζήτημα των *εγκεφαλικών συγκινήσεων* των καθαφικών ηρώων, βλ. λ.χ. το ποίημα “Κάτω απ’ το Σπίτι” (σ. 110).

Η ανάδυσή τους θα μπορούσε να θεωρηθεί ανάλογη με τα συναισθήματα και τις συγκινήσεις που μπορεί να γεννήσει μια μνήμη, μια σκέψη ή μια παράσταση που αιφνιδίως έρχεται στο νου μας. Στο έργο μάλιστα του Καβάφη, συγκινήσεις που προκύπτουν από τέτοιες περιπτώσεις εξισώνονται πολλές φορές με πραγματικές συγκινήσεις. Στο ποίημα *Κάτω απ' το Σπίτι*, για παράδειγμα, ο αφηγητής περνώντας από μια περιοχή στην οποία είχε ζήσει έντονες συγκινήσεις, αναβιώνει στο νου του τις παλιές εμπειρίες, με τέτοιο τρόπο ώστε, όπως γράφει, “η υπόστασίς” του “όλη απέδιδε / την φυλαχθείσα ηδονική συγκίνησι” (Καβάφης, 1999:110). Αν, λοιπόν, δεχθούμε ότι μια σκέψη ή μια μνήμη μπορούν από μόνες τους να γεννήσουν συγκινήσεις και συναισθήματα, είναι επόμενο πως η ανάπλαση της συγκεκριμένης ιστορίας μπορεί να κάνει το ίδιο, ιδιαίτερα όταν η ιστορία αυτή και οι εμπλεκόμενοι χαρακτήρες δίνουν την εντύπωση πως είναι πράγματα βγαλμένα από τη ζωή και την πραγματικότητα.

Ιδιαίτερα καθοριστικός, ωστόσο, είναι ο ρόλος του αναγνώστη στις περιπτώσεις της ενσυναισθησιακής διάδρασης. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, ο αναγνώστης θυσιάζει μέρος του εαυτού του και της ταυτότητάς του, για να ταυτισθεί με τον ήρωα. Αφήνει για λίγο στην άκρη τη δική του ζωή για να μπει στη ζωή κάποιου “Άλλου”. Ο λογοτεχνικός ήρωας, από την άλλη μεριά, στερείται μιας ολοκληρωμένης ταυτότητας. Ειδικότερα με τη λιτότητα που χαρακτηρίζει την καβαφική αφήγηση, είναι πολλές φορές μια χαλαρή, σκιώδης φιγούρα. Στο συγκεκριμένο ποίημα, για παράδειγμα, δεν ξέρουμε ποια είναι τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά, η προσωπική του ιστορία, ή τι χαρακτήρα έχει. Γι' αυτό άλλωστε αποκρυσταλλώνεται με διαφορετικούς τρόπους από διαφορετικούς αναγνώστες. Είναι εκεί, αλλά η μορφή του, οι κινήσεις του, η φυσιολογία του αποκτούν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στη φαντασία του αναγνώστη. Αναγνώστες και λογοτεχνικοί ήρωες σ' αυτές τις περιπτώσεις αλληλοεξαρτώνται άμεσα. Ο ήρωας έχει ανάγκη τον αναγνώστη να του εμψυχήσει πνοή και να τον ζωντανέψει. Ενώ, ο αναγνώστης κερδίζει από την ένταξή του στο ελεύθερο παιχνίδι με τη δεδομένη κατάσταση της αφήγησης, αλλά και από την ταύτισή του με την αβαρή ύπαρξη του ήρωα. Ο όρος “ελεύθερο παιχνίδι” παραπέμπει εδώ στην αντίθεση από την πραγματικότητα, δηλαδή, σε μια δραστηριότητα που διακόπτει την ομοιογενή εμπειρία του χρόνου και του χώρου, τοποθετώντας απέναντι από τον κόσμο της καθημερινής πραγματικότητας έναν άλλο κόσμο. Η πραγματικότητα αντικαθίσταται από τον κόσμο του παιχνιδιού· έναν κόσμο όπου όσοι συμμετέχουν αποδέχονται ελεύθερα διαφορετικούς κανόνες και μια εναλλακτική τάξη πραγμάτων.

Η αλληλεξάρτηση αυτή δίνει ώθηση σε δύο κινήσεις — όχι απαραίτητα κινήσεις σε αντίθετες, αλλά σίγουρα σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Τη στιγμή που οι συγκινήσεις και τα συναισθήματα του Άλλου ζωντανεύουν μέσω του σώματός σου, βιώνεις συγκινήσεις που αποτελούν συνέπεια της κατάστασης στην οποία βρίσκεται κάποιος Άλλος. Είναι σίγουρα συγκινήσεις δικές σου, αλλά συγχρόνως, ανήκουν σε κάποιον άλλο. Αυτό που βιώνεις δεν είναι δική σου εμπειρία, αν και την βιώνεις ως δική σου. Έτσι, όταν εισέρχομαι ως αναγνώστης στον εικονικό κόσμο ενός ήρωα και ταυτίζομαι μαζί του δεν βάζω απλώς τον εαυτό μου στη θέση του, αλλά “του δανείζω το κορμί μου για να μπορέσει να αισθανθεί”. Από αυτή την άποψη, δεν πρόκειται

απλώς για προβολή των συγκινήσεων και των συναισθημάτων του αναγνώστη στο λογοτεχνικό ήρωα, αλλά για συγκινήσεις και συναισθήματα που νιώθει ο ίδιος για λογαριασμό ενός εικονικού Άλλου.

Ε. Από τη στιγμή που οι θυμικές αυτές καταστάσεις βιώνονται σε ένα συγκεκριμένο σώμα, δεν χωρεί αμφιβολία πως έχουμε να κάνουμε με πραγματικές συγκινήσεις και πραγματικά συναισθήματα. Ωστόσο, δεν είναι ίδιες με αυτές που θα είχαμε στην πραγματική ζωή, επειδή βιώνονται εξ' αφορμής ενός εικονικού και όχι ενός πραγματικού προσώπου. Η διαφορά είναι διαφορά έντασης, αλλά και σημασίας και βαρύτητας. Κι αυτό γιατί η ενσυναίσθηση στη λογοτεχνία όπως και στη ζωή, αφήνει πάντα ένα υπόλοιπο, μια απόσταση από το Άλλο.¹⁰ Ο αναγνώστης, για παράδειγμα, δεν έχει τον έλεγχο ή την εποπτεία των αποφάσεων που οδήγησαν στη συγκεκριμένη κατάσταση, ούτε πρόκειται να ζήσει τις συνέπειες αυτών των αποφάσεων. Συγκινούμαστε, έτσι, σε σχέση με την ιστορία ενός άλλου, μολονότι γνωρίζουμε ότι η υπόστασή μας ή ακόμη και η ασφάλειά μας δεν απειλούνται. Η κύρια διαφορά, επομένως, είναι ότι μπορείς να βγεις από την ιστορία και να επιστρέψεις σ' αυτήν όποτε θελήσεις. Μπορείς να αποφύγεις την ευθύνη και τις συνέπειες. Προφανώς, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει στην πραγματική ζωή. Εάν υπάρχει κάποια αναλογία ανάμεσα στις εικονικές και στις πραγματικές θυμικές καταστάσεις, αυτή αφορά στα συναισθήματα ή στις συγκινήσεις που νιώθουμε όταν ταυτιζόμαστε με τις καταστάσεις που βιώνει ένας στενός φίλος μας. Αλλά ίσως και πάλι δεν είναι το ίδιο. Γιατί όταν αφήσεις το βιβλίο, μπορείς να ξαναγυρίσεις στον κόσμο σου. Μπορείς να αφήσεις το μεγαλύτερο ίσως μέρος της εικονικής συγκίνησης πίσω. Το ίδιο πράγμα δεν μπορεί να συμβεί στην πραγματικότητα. Δεν μπορείς να δραπετεύσεις από τη ζωή, ούτε, βέβαια, μπορεί ο φίλος σου.

Πρόκειται για συγκινήσεις και συναισθήματα που στηρίζονται σε ένα υποθετικό σενάριο: “Τι θα συνέβαινε αν ήμουν ο Άλλος”. Γι' αυτό, ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούν τα συναισθήματα και οι συγκινήσεις στον Καβάφη, αλλά και στη λογοτεχνία γενικότερα, παρουσιάζουν αναλογίες με τον τρόπο που ένας ηθοποιός λειτουργεί σε ένα θεατρικό έργο. Για να παίξει καλά το ρόλο του, θα πρέπει να νιώσει το χαρακτήρα, να βάλει τον εαυτό του στη θέση του άλλου ή ακόμη για μια στιγμή για να γίνει ο Άλλος. Κάτι ανάλογο συμβαίνει με την αντικειμενική συστοιχία και την “ενσυναίσθητη γραφή” της καβαφικής αφήγησης. Δημιουργεί ένα πλαίσιο στο οποίο ο αναγνώστης καλείται να παίξει ένα ρόλο ανάλογο με το ρόλο που παίζει ένας ηθοποιός, με τη μόνη διαφορά ότι αυτός ο ρόλος ενδέχεται να είναι ο ίδιος του ο εαυτός.

¹⁰ Όπως υποστηρίζει ο E. Levinas, “[...] με τη θέα, από την αφή, από τη συμπόνοια, δουλεύοντας μαζί, είμαστε με άλλους. Όλες αυτές οι σχέσεις είναι μεταβατικές: Αγγίζω το αντικείμενο, βλέπω το άλλο. Κι όμως δεν είμαι το Άλλο. Είμαι μόνος [...]” (παρατίθεται στο: Deslandes, 2004:361).

Βιβλιογραφία

- Altieri, 2004
Ch. Altieri, “Theorizing Emotions in Eliot’s poetry and Poetics”, στο C. Laity & N. K. Gish (επ.), *Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 150–172.
- Currie, 1990
Gr. Currie, *The Nature of Fiction*, New York: Cambridge UP.
- Deslandes, 2004
J. Deslandes, “The Philosophy of Emoting”, *Journal of Narrative Theory*, 34.3 (2004).
- Eliot, 1975
T. S. Eliot, *Selected Prose*, (F. Kermode ed.), London: Faber and Faber.
- Harding, 2009
J. Harding & E. D. Pribram (επ.), *Emotions. A Cultural Studies Reader*, London & New York: Routledge.
- Jauss, 1982
H. R. Jauss, “Interaction Patterns of Identification with the Hero”, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, (μτφρ. M. Shaw), Minneapolis: University of Minnesota Press, σσ. 152–188.
- Kagan, 2007
J. Kagan, *What is Emotion?*, New Haven & London: Yale University Press.
- Καβάφης, 1999
Κ. Π. Καβάφης, *Άπαντα Ποιητικά*, Αθήνα: Ύψιλον.
- Keen, 2007
S. Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford & New York: Oxford University Press.
- Morrison, 1988
K. F. Morrison, “I Am You”. *The Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology, Art*, New Jersey: Princeton University Press.
- Phillips, 1974
D. P. Phillips, “The Influence of Suggestion on Suicide: Substantive and Theoretical Implications of the Werther Effect”, *American Sociological Review*, (Ιουν. 1974), σσ. 340–354.
- Παπανούτσος, 1972
Ε. Π. Παπανούτσος, *Ψυχολογία*, Αθήνα: Δωδώνη.
- Σεφέρης, 1979
Γ. Σεφέρης – Κ. Τσάτσος, *Ένας Διάλογος για την Ποίηση*, (επ. Λ. Κούσουλας) Αθήνα: Ερμής.
- Σεφέρης, 1981
Γ. Σεφέρης, *Δοκίμες Α*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Wasserman, 1984
I. M. Wasserman, “Imitation and Suicide: A Reexamination of the Werther Effect”, *American Sociological Review*, (Ιουν. 1984), σσ. 427–436.
- Wordsworth, 1946
W. Wordsworth, *The Poetical Works of Wordsworth*, (Th. Hutchinson επ.), London, New York: Oxford University Press.
- Wulff, 2007
H. Wulff (επ.), *The Emotions. A Cultural Reader*, Oxford & New York: Berg.