

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Τμήμα Φιλολογίας
Π.Μ.Σ. Νεοελληνικής Φιλολογίας



Διπλωματική Εργασία
Θέμα:

«Σπουδή θαλάσσης». Το ταξίδι στο ποιητικό έργο του Νίκου Καββαδία.

Εποπτεύων καθηγητής: Δημήτρης Πολυχρονάκης

Μανόλης Καμπανός

Ρέθυμνο 2018

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος	5
Εισαγωγή.....	10
A. Η νεορομαντική ταξιδιωτική ποίηση και ο Καββαδίας.....	19
Οι «αληθινοί ταξιδευτές» του Μπωντλαίρ	19
Νίκος Καββαδίας και Τριστάν Κορμπιέρ	25
Η ποίηση της φυγής στην γενιά του '20	31
B. Το ανεκπλήρωτο ταξίδι και ο συμβολισμός στην ποίηση του Νίκου Καββαδία	36
Το ταξίδι ως λύτρωση από τη θλίψη	37
Ο καημός του «ιδανικού εραστή». Η θλίψη της ανεκπλήρωτης αναχώρησης.....	43
Το ιδεατά πραγματοποιημένο ταξίδι	48
Γ. Το πραγματοποιημένο ταξίδι και ο «ρεαλιστικός» νεορομαντισμός.....	51
Το ταξίδι ως «ετεροτοπία παρέκκλισης»	51
Προσωπογραφίες ναυτικών	55
Οι έκπτωτοι ναυτικοί	59
Η γυναίκα στο ταξίδι. Απεικονίσεις γυναικών στα <i>Μαραμπού</i>	62
Η «ηθογράφηση» της ναυτικής ζωής	65
Δ. Μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου. Το ταξίδι και ο μοντερνισμός	72
Το άνοιγμα στον μύθο και την ιστορία.....	75
Η εμφάνιση του ελληνικού στοιχείου στο ποιητικό ταξίδι	78
Επιδράσεις από την λαϊκή παράδοση στην στιχουργική του <i>Τραβέρσο</i>	83
«Επτα. Σε παίρνει αριστερά μην το ζορίζεις». Το άνοιγμα στην δύσκολη καθημερινότητα της ναυτιλίας.....	88
Εξωτικοί τόποι στην υπηρεσία της φανταζι στιχουργίας.....	90
Επίλογος.....	93
Βιβλιογραφία	97
Πρωτογενής	97
Δευτερογενής.....	98

Άρθρα.....	98
Μελέτες.....	104

Πρόλογος

Από την αναγέννηση ως σήμερα, από τις περιηγήσεις λόγιων και επιστημόνων, μέχρι τον μαζικό τουρισμό των ημερών μας ο άνθρωπος ταξιδεύει έχοντας πάντοτε θέσει ένα σκοπό στο ταξίδι του. Στον 19^ο αιώνα, αμφισβητώντας την πανάρχαιη αυτή αντίληψη, ο Μπωντλαίρ υμνεί ένα ταξίδι χωρίς προορισμό. Η μοντέρνα άποψή του εμφανίζεται σε μια μεταιχμιακή εποχή κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών μετασχηματισμών. Σχεδόν εβδομήντα χρόνια μετά, επηρεασμένος από τον Μπωντλαίρ και άλλους νεορομαντικούς ποιητές, ο Νίκος Καββαδίας γράφει μια ποίηση αποκλειστικά αφιερωμένη στο θαλάσσιο ταξίδι. Δεν πρόκειται, όμως, για ένα αριστοκράτη πλάνητα χωρίς βιοποριστικές ανάγκες, όπως ο Μπωντλαίρ, αλλά για έναν ναυτικό. Ως αναγνώστης- συγγραφέας κι ως ναυτικός, ο Καββαδίας έχει μια διττή σχέση με το ταξίδι την οποία θα διατηρήσει ως το τέλος της ζωής του, αφού δεν θα εγκαταλείψει ποτέ ούτε την ταξιδιωτική ποίηση, ούτε το πραγματικό ταξίδι.

Η παρούσα διπλωματική εργασία για τον Νίκο Καββαδία γράφεται σε μια εποχή που η φήμη του εξακολουθεί να γνωρίζει μια ανοδική πορεία, ύστερα από τη μελοποίησή του από τον Θάνο Μικρούτσικο το 1979 που τον κάνει γνωστό πέρα από το περιορισμένο κοινό της ποίησης στο ευρύτερο κοινό της μουσικής. Έκτοτε το έργο του θα γνωρίσει τεράστια εκδοτική επιτυχία. Ο Καββαδίας διαβάζεται, τραγουδιέται, επηρεάζει και το σημαντικότερο, το έργο του αρχίζει να σχολιάζεται εκτενέστερα και να μελετάται. Στα μεταπολιτευτικά χρόνια, γίνονται

αρκετά αφιερώματα από περιοδικά¹ αλλά και τηλεοπτικές εκπομπές («Παρασκήνιο», «Εποχές και συγγραφείς», και από την «Μηχανή του χρόνου»). Δύο ειδών προσεγγίσεις εντοπίζονται, εκείνες που φωτίζουν τον άνθρωπο και εκείνες που επιχειρούν μια κριτική προσέγγιση του έργου του. Στην πρώτη περίπτωση, άνθρωποι που γνώρισαν τον Καββαδία είτε διηγούνται διάφορες προσωπικές στιγμές τους με τον ποιητή, είτε φέρνουν στην επιφάνεια διάφορα ευτράπελα μέσα από τα οποία αναδεικνύεται ο χαρακτήρας του².

Όσον αφορά τις κριτικές προσεγγίσεις, κι εκεί εντοπίζεται μια ιδιαίτερη προσήλωση στον βιογραφικό παράγοντα, στη ζωή και το επάγγελμα του ποιητή. Έτσι μπορεί να επισημαίνεται η σημαντική επιρροή του Μπωντλαίρ στον Καββαδία, και την ίδια στιγμή να γίνεται λόγος για μια ποίηση με ελικρινή βιώματα. Το παραπάνω παράδοξο οφείλεται στην σύγχυση της ιδιότητας του ναυτικού με του ποιητή. Η διττή σχέση του Καββαδία με το ταξίδι εκπορεύεται από μια κοινή μήτρα, την αγάπη του για τη θάλασσα. Ωστόσο, η τέχνη δεν αποτελεί μια απλή αντανάκλαση της πραγματικότητας. Ιδιαίτερα για τον νεορομαντικό Καββαδία, μια βιογραφική προσέγγιση καθώς και μια αναζήτηση αντιστοιχιών μεταξύ ζωής και τέχνης περισσότερο θα συσκοτίσει παρά θα φωτίσει το λογοτεχνικό του έργο. Ακόμη κι όταν με τον ρεαλισμό έγινε προσπάθεια για μια πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας δεν επετεύχθη, πόσο μάλλον όταν δεν επιχειρείται καν κάτι τέτοιο από τον λογοτέχνη. Η ποίηση είναι λόγος, ένα ιδιαίτερα αυτοαναφορικό πεδίο που αφομοιώνει, αναπαράγει, ανατρέπει ρηματικές κατασκευές, παρά την ίδια την πραγματικότητα.

Μπορεί τα *Μαραμπού* να επιδιώκουν ένα περιορισμό στο πραγματικό, εμπορικό ταξίδι, αυτό δεν καθιστά όμως την ποίηση αντανάκλαση της πραγματικότητας. Ό,τι οδήγησε την κριτική στην εντύπωση πως πρόκειται για μια μεταφορά της πραγματικής ζωής του είναι ο «ρεαλισμός» των *Μαραμπού*, που σε συνδυασμό με την προσήλωση στη θεματική του

¹ Για τα αφιερώματα βλ. την βιβλιογραφία για τον ποιητή στο Ε.ΚΕ.ΒΙ: <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=node&cnode=461&t=194> (τελευταία πρόσβαση 31 Μαΐου 2017). Και προσθέτω: *Ομπρέλα* τχ 71, Φεβ 2006, *Η Λέξη*, τχ 202, Οκτ-Δεκ 2009.

² Χαρακτηριστικό είναι το αφιέρωμα της *Νέας Εστίας*, όπου οι ανεκδοτολογικές ιστορίες επικρατούν έναντι των κριτικών για το έργο του. Βλ Μενέλαος Παλλάντιος, «Μνήμαι αγήρατοι», *Νέα Εστία*, τόμος 143, τχ 1702, 1 Ιουνίου 1998, σσ. 746-747, Κώστας Γεωργουσόπουλος «Μια βραδιά με τον Κόλια», ό.π., σσ. 754- 756, Κλείτος Κύρου, «Το ταβερνάκι. Σημείο αναφοράς στη φιλία μου με τον Νίκο Καββαδία», ό.π., σσ. 759- 762, Δημήτρης Νικορέτζος, «Ο τελευταίος αμαρτωλός», ό.π., σσ. 765- 769, Νίκος Δήμου, «Αναμνήσεις από τον Μαραμπού», ό.π., σ. 781.

ταξιδιού, έφερε κοντά το ποιητικό του έργο με την ζωή του. Ωστόσο δεν πρόκειται για ρεαλιστή ποιητή, αλλά για νεορομαντικό. Η απουσία του υπερβατικού στοιχείου και η προσήλωση στην πραγματικότητα αποτελεί επιρροή από τον, μπωντλαιρικό ποιητή, Τριστάν Κορμπιέρ. Δυστυχώς, στην εργασία αυτή, το έργο του Κορμπιέρ δεν εξετάζεται μέσα από μετάφραση, αλλά από μια πρόσφατη απόδοση, κάτι που είναι αρκετά επισφαλές. Η απουσία μετάφρασης του έργου του Κορμπιέρ (ακόμη και η απόδοση είναι σχετικά πρόσφατη) είναι που δεν επέτρεψε, μάλλον, να γίνει ως τώρα μια συγκριτική μελέτη των δύο ποιητών, μολονότι από νωρίς επισημάνθηκαν οι επιδράσεις του νεαρού ποιητή από τον Γάλλο παρακμιακό.

Ο αναγνώστης της παρούσας εργασίας θα διαπιστώσει πως δίνεται πολύ βάρος στην διαίρεση του ποιητικού του έργου σε δύο περιόδους, την πρώιμη νεορομαντική και την ώριμη μοντερνιστική. Δεν υιοθετείται η παλιότερη στατική αντίληψη που ήθελε τον Καββαδία ένα παραδοσιακό και μόνο ποιητή, μια άποψη που εν πολλοίς βασίστηκε στην άρνησή του να γράψει σε ελεύθερο στίχο. Μπορεί να ξεκινάει, και δικαιολογημένα στα 1933, ως παραδοσιακός ποιητής επηρεασμένος από τους νεορομαντικούς της γενιάς του '20, όπως όλοι οι νέοι της εποχής ύστερα από την αυτοκτονία του Καρυωτάκη, αλλά δεν παραμένει ανεπηρέαστος από τις μετέπειτα αξιοσημείωτες μεταβολές που συντελούνται στο πεδίο της ποίησης. Ο ώριμος Καββαδίας, όπως θα υποστηριχτεί, φέρει πολλά μοντερνιστικά χαρακτηριστικά, και το βασικότερο υιοθετεί την υφολογική σκοτεινότητα του μοντερνισμού.

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται μια επισκόπηση του ταξιδιού στην ποίηση του Καββαδία. Η επιλογή να εστιάσω στη θεματική του ταξιδιού έγινε ύστερα από την πληροφόρηση μου για μια διπλωματική εργασία στο τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, όπου εξετάζεται το κοινωνικό περιθώριο στην ποίησή του Καββαδία, την οποία, δυστυχώς δεν κατόρθωσα να έχω στα χέρια μου. Αν η προσήλωση στο κοινωνικό περιθώριο εντοπίζεται περισσότερο στα *Μαραμπού*, το ταξίδι αποτελεί σταθερά για την ποίηση του Καββαδία που διέπει όλο του το έργο, ποιητικό και μη.

Ο βιογραφικός παράγοντας που ενδεχομένως συμβάλλει στο τελικό αποτέλεσμα δεν αποτελεί αντικείμενο μελέτης, ούτε θα επιχειρηθεί μια ιστορική προσέγγιση της ποίησής του.

Μπορεί να μην εξετάζεται ιστορικά η ποίησή του, αλλά λαμβάνεται υπόψη η γενικότερη ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας, το ποιητικό γίνεσθαι στις δεκαετίες του 20 και του '30 (εποχή που ωριμάζει ποιητικά ο Καββαδίας) καθώς και οι ιστορικής σημασίας μεταβολές που εντοπίζονται στο διάστημα αυτό, με τη μετάβαση από τον νεορομαντισμό στο μοντερνισμό, από την παραδοσιακή στην μοντέρνα ποίηση, από την έμμετρη στην ελεύθερη ποίηση.

Αντίθετα με μια ιστορική προσέγγιση που αφενός εκκινεί από την πραγματικότητα για να αναχθεί στην λογοτεχνία και από την άλλη δίνει προβάδισμα στον χρόνο, εδώ θα επιχειρηθεί μια προσέγγιση που δίνει έμφαση αφενός στο ίδιο το κείμενο κι αφετέρου στο ταξίδι ως χώρο. Η παρούσα εργασία αποτελεί μια «τοπογραφία» του ταξιδιού στην ποίηση του Καββαδία. Πριν περάσουμε όμως στην ποίηση του Κεφαλλονίτη ποιητή, θα γίνει μια εισαγωγική επισκόπηση της ιστορίας του ταξιδιού και της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας κατά τους νεότερους χρόνους, μια επισκόπηση που θα γίνεται αναλυτικότερη, όσο πλησιάζουμε στην εποχή μας.

Οι μετατοπίσεις που υφίσταται το ταξίδι ως χώρος είναι άμεσα συνυφασμένες με τα καλλιτεχνικά ρεύματα απ' όπου επηρεάζεται και διαμορφώνεται ποιητικά. Γι' αυτό και, παρότι ακολουθείται μια χρονολογική επισκόπηση της ποίησης του Καββαδία, δεν εφαρμόζονται χρονολογικές τομές, αλλά αισθητικές. Έτσι προκύπτουν τρεις διαφορετικές εκδοχές για το ταξίδι ως χώρο στο ποιητικό έργο του Καββαδία: η ου-τοπία των πρώιμων συμβολιστικών ποιημάτων και η ετεροτοπία των «ρεαλιστικών» ποιημάτων, καθώς και ο μαγικός κόσμος του ταξιδιού της μοντερνιστικής περιόδου. Οι δύο πρώτες εκδοχές προέρχονται από την ίδια συλλογή, ενώ αντίθετα η μοντερνιστική περίοδος εκτείνεται στις δύο υπόλοιπες συλλογές του.

Συγκεκριμένα, στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζονται τα ποιήματα από τα *Μαραμπού*, όπου το ταξίδι παρουσιάζεται ως ανεκπλήρωτη φυγή. Εκεί γίνεται μια προσπάθεια σύγκρισης με τα αντίστοιχα «ποιήματα της φυγής» των νεοσυμβολιστών ποιητών της γενιάς του '20, καθώς και του Μπωντλαίρ. Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζονται τα υπόλοιπα ποιήματα της συλλογής τα οποία απομακρύνονται από την συμβολιστική προς την «ρεαλιστική» τάση του νεορομαντισμού, όπου το ταξίδι παρουσιάζεται πια ως μια πραγματικότητα κι όχι ως μια ανεκπλήρωτη επιθυμία, πραγματοποιημένο και γι' αυτό πραγματικό. Εδώ το ταξίδι και ο

μικρόκοσμος των ναυτικών αποτελεί μια ιδιαίτερη κοινότητα, ένα ξεχωριστό σε σχέση με την υπόλοιπη κοινωνία χώρο. Για την προσέγγιση αυτή, υπήρξε καθοριστική η έννοια της ετεροτοπίας του Φουκώ. Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται η μοντερνιστική εκδοχή του ταξιδιού, και αναζητούνται οι αισθητικές αφετηρίες που επιτρέπουν το άνοιγμα στο μυθικό και το ελληνικό στοιχείο. Ταυτόχρονα θα παρακολουθήσουμε πώς μετασχηματίζεται το ταξίδι από μια εξιδανικευμένη πραγματικότητα σε έναν υπερφυσικό, μαγικό κόσμο όπου καταρρίπτεται το ρεαλιστικό στοιχείο.

Ο τίτλος της παρούσας διπλωματικής δεν υποδηλώνει έναν περιορισμό στο ποιητικό έργο. Επιλέγεται γιατί αυτό εξετάζεται κατά κύριο λόγο, δεν σημαίνει όμως ότι γίνεται αναφορά αποκλειστικά σ' αυτό. Πολύ σημαντικό βάρος δίνεται και στη *Βάρδια*, απ' όπου, αντλούνται συχνά διάφορα αποσπάσματα ως επικουρική ή ακόμη, σπανιότερα, ως βασική τεκμηρίωση για τις απόψεις του γύρω από το ταξίδι. Τα αποσπάσματα αυτά προέρχονται από τον βασικό ήρωα της *Βάρδιας*, τον Νίκο, στο βαθμό που αυτός θεωρείται περσόνα του Καββαδία. Πεζογραφία και ποίηση αντιμετωπίζονται ως δύο διαφορετικές εκδοχές φανταστικών (fictional) ταξιδιών. Η σχέση τέχνης και πραγματικότητας στην περίπτωση του νεορομαντικού Καββαδία είναι αντίστροφη από τη ρεαλιστική τέχνη. Αυτό σημαίνει, επακόλουθα, πως η *Βάρδια* αντιμετωπίζεται όχι τόσο σαν αυτοβιογραφικό πεζογράφημα, όσο σαν ένα πεζογραφικό αντίστοιχο του ποιητικού του έργου, σαν μια πιο ωμή εκδοχή του φανταστικού ταξιδιού. Δεν επιλέγεται δηλαδή επειδή θεωρείται πως και τα δύο έργα αντλούν εξίσου από τη ζωή και τα εμπορικά του ταξίδια, αλλά επειδή αποτελούν δύο διαφορετικές εκδοχές του ίδιου νομίσματος, του φανταστικού ταξιδιού, και του Καββαδία ως νεορομαντικού ταξιδευτή. Ας ξεκινήσει τώρα το ταξίδι!

Εισαγωγή

Η παρουσία της θεματικής του ταξιδιού ήδη από τις πρώτες μυθοπλαστικές προφορικές συνθέσεις, μαρτυρά, αν μη τι άλλο, την σημαντική θέση που είχε ανέκαθεν στη ζωή του ανθρώπου. Από τη στιγμή που δημιουργήθηκαν οι πρώτοι κοινωνικοί σχηματισμοί, ο άνθρωπος ταξιδεύει. Η μετακίνηση έγινε αναγκαία για την επιβίωση του ανθρωπίνου είδους. Για χιλιάδες χρόνια, το ταξίδι εξασφάλιζε κοινωνική και οικονομική ανάπτυξη.

Με την επιστημονική πρόοδο της Αναγέννησης ο κόσμος πια δεν ήταν ίδιος. Αντί για τον ασφαλή, περατό κόσμο του Μεσαίωνα που περιοριζόταν στην Γηραιά Ήπειρο, αποκαλύπτεται στον άνθρωπο ένας αχανής, αχαρτογράφητος κόσμος που χάρη στην πρόοδο στον τομέα της ναυσιπλοΐας μπορούσε και να εξερευνηθεί. Πλέον, ένα παγκοσμιοποιημένο εμπόριο ήταν εφικτό, διευρύνοντας τις δυνατότητες κερδοφορίας για την Ευρώπη. Εκτός από οικονομικά οφέλη, τα επεκτατικά ταξίδια των ανακαλύψεων απέφεραν γόητρο όχι μόνο στους εξερευνητές, αλλά πρωτίστως στην αυτοκρατορία. Από την επιστημονική πρόοδο καθώς και από τα νέα δεδομένα στις μεταφορές δόθηκε μια αξιοσημείωτη ώθηση στον περιηγητισμό. Το ταξίδι πρόσφερε στον άνθρωπο της Αναγέννησης την επαλήθευση και την τεκμηρίωση, αλλά και τη διεύρυνση της ιστορικής γνώσης.

Ύστερα από την πρωτόγνωρη τεχνολογική και επιστημονική πρόοδο που διευκόλυνε τα θαλάσσια ταξίδια, αυξήθηκαν και οι ταξιδιωτικές διηγήσεις. Δεν έφτανε μόνο να κατακτηθούν τα νέα εδάφη, αλλά και να εντυπωθούν στη συνείδηση των πολιτών τα επιτεύγματα αυτά. Στη διαδικασία αυτή καθοριστικό ρόλο είχαν οι ταξιδιωτικές διηγήσεις. Η κατακόρυφη άνοδος του είδους μαρτυρά πως υπήρχε ένα σημαντικό κοινό που διψούσε να μάθει, αλλά και μια εξουσία που διψούσε να γνωστοποιήσει: «η ταξιδιωτική λογοτεχνία έγινε κάτι παραπάνω από εξακρίβωση των εξωτικών εδαφών, αποτέλεσε ένα ουσιώδες βήμα για την κατοχή των εδαφών με τη μεσολάβηση του κειμένου»³. Εφόσον το ταξίδι αποτελεί έναν κόσμο αποκομμένο από την υπόλοιπη κοινωνία, για την πλειονότητα των ανθρώπων η ανακάλυψη των νέων εδαφών ήταν μια κειμενική κατασκευή.

Από πολύ νωρίς, οι ταξιδιωτικές διηγήσεις παρουσίαζαν μια πολυσχιδή σχέση με τη μυθοπλασία και τη λογοτεχνία. Η σημαντική λειτουργία της επικύρωσης των πραγματικών ταξιδιών που τις επιφόρτιζε, καθώς και ο ορίζοντας προσδοκιών που δημιουργούσαν οι προηγούμενες διηγήσεις απομάκρυνε συχνά το συγγραφέα από μια πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Οι σημαντικοί ταξιδευτές της περιόδου, όπως ο Κολόμβος, ταξίδευαν και για να επαληθεύσουν, να απορρίψουν ή να επιβεβαιώσουν προηγούμενες διηγήσεις⁴. Από την άλλη, ο συγγραφέας δεν έγραφε πάντοτε όσα είδε, αλλά όσα ήθελε, έπρεπε να δει, ή νόμιζε πως είδε. Δεν ήταν, όμως, μόνο οι ανακρίβειες των ταξιδευτών που επέτρεπαν το άνοιγμα στη μυθοπλασία σε ένα είδος που μοιάζει πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Πέρα από την χρήση του μοτίβου του ταξιδιού, που πυκνώνει κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα, οι συγγραφείς μυθοπλαστικών κειμένων επηρεάστηκαν από το είδος των ταξιδιωτικών διηγήσεων: «αν τα ταξιδιωτικά βιβλία επέτρεψαν στους ταξιδευτές να γράψουν, επέτρεψαν κιόλας στους συγγραφείς να ταξιδέψουν, ώστε οι αναγνώστες δεν ήταν συχνά βέβαιοι αν διάβαζαν κάτι πραγματικό ή προϊόν μυθοπλασίας»⁵. Λογοτεχνία και ταξιδιωτικές διηγήσεις, μυθοπλασία και πραγματικότητα δεν περιπλέκονταν ως εκ τούτου μόνο μέσω της διείσδυσης

³ George. E. Gingras, «Travel», *Dictionary of Litterary Themes and Motifs*, τόμος 2 (L-Z), επιμ. Jean- Charles Seigneuret, Greenwood Press, [], 1988, σ. 1292-1331: 1304.

⁴ Βλ. Robert Foulke, *The Sea Voyage Narrative*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2002, σ. 70.

⁵ William.H . Sherman, «Stirrings and searchings (1500–1720)», *The Cambridge Companion to Travel Writing*, επιμ. Peter Hulme και Tim Youngs, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2002, σσ. 17-36: 31.

του φανταστικού στοιχείου στις ταξιδιωτικές διηγήσεις, αλλά και χάρη στην ενασχόληση λογίων με είδος των ταξιδιωτικών διηγήσεων. Η στροφή αυτή επιβεβαιώνει την ύπαρξη ενός κοινού με αυξημένο ενδιαφέρον για ταξιδιωτικά κείμενα. Άλλωστε, οι ταξιδιωτικές διηγήσεις πρόσφεραν και ψυχαγωγία στον αναγνώστη και είχαν έτσι μια ανάλογη λειτουργία με τη λογοτεχνία.

Αν η εποχή των ανακαλύψεων δίδαξε κάτι είναι πως το ταξίδι οδηγεί στην γνώση του κόσμου. Στο 18^ο αιώνα, υπό την επίδραση των ιδεών του διαφωτισμού, το ταξίδι συνδέθηκε με διδακτικούς και εκπαιδευτικούς στόχους⁶. Μέσα από την περιπλάνηση, θεωρήθηκε ότι ο άνθρωπος αποκτά εμπειρίες που τον κάνουν σοφότερο. Το Grand Tour υπήρξε το ταξίδι του νέου της υψηλής κοινωνίας ύστερα από τις σπουδές του. Μέσα από τη διαδικασία αυτή, ο νέος θεωρούταν πια ωριμότερος, έτοιμος να αναλάβει τα καθήκοντά του. Παράλληλα όμως, το ταξίδι λειτούργησε ως ανάπαυλα και εκτόνωση πριν την ανάληψη των καθηκόντων του, ένα «αλλού» όπου ο νέος έπρεπε να ενηλικιωθεί και σεξουαλικά, χωρίς να διαταράξει τις κοινωνικές ισορροπίες. Το ταξίδι αφορά ακόμη αυστηρά τη υψηλή κοινωνία αλλά και την ιδιωτική σφαίρα.

Το είδος των ταξιδιωτικών διηγήσεων επηρεάζεται από τον εκάστοτε χαρακτήρα και τις λειτουργίες του ταξιδιού, καθώς και τις ανάγκες που καλύπτει σε κάθε εποχή. Οι ιδέες του διαφωτισμού, τα γνωστικά και ηθικά ζητήματα που ανέκυψαν, αναπόφευκτα απασχόλησαν και το είδος των ταξιδιωτικών διηγήσεων. Με τη σειρά τους οι ταξιδιωτικές διηγήσεις, ιδιαίτερα στο πρώτο μισό του αιώνα, στρέφονται στην μετάδοση της γνώσης⁷. Παράλληλα, αποκτούν επιστολική μορφή, μια αλλαγή που ως ένα βαθμό συνδέεται με την επανεκτίμηση του ανθρώπου της εποχής για την επιστολή ως ένα λόγο όχι στενά επικοινωνιακό. Η στροφή στην επιστολική μορφή αποτυπώνει τις νέες λειτουργίες του ταξιδιού, το οποίο συνδέεται πια με προσωπικές επιδιώξεις (διανοητική και ηθική ωρίμανση του ατόμου) και αφορά πια την

⁶ James Buzard, «The Grand Tour and after (1660–1840)», *The Cambridge Companion to Travel Writing*, επίμ. Peter Hulme και Tim Youngs, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2002, σσ. 37-52: 38.

⁷ Βλ. Ίλια Χατζηπαναγιώτη- Sangmeister, «Η ταξιδιωτική γραμματεία του 18^{ου} αιώνα για την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Μια ιστορική και ειδολογική εποπτεία» στο Ίλια Χατζηπαναγιώτη- Sangmeister (επιμ.) *Ταξίδι, γραφή, αναπαράσταση. Μελέτες για την ταξιδιωτική γραμματεία του 18^{ου} αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σσ. 33- 115: 69.

ιδιωτική σφαίρα. Τις περισσότερες φορές, οι επιστολές αυτές έβλεπαν καθυστερημένα, μετά το θάνατο του συγγραφέα, το φως τη δημοσιότητας⁸.

Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα στην Αγγλία αρχικά, και αργότερα, από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα στην ηπειρωτική Ευρώπη, καθώς η γηραιά ήπειρος περνούσε στην βιομηχανική εποχή, εμφανίστηκε ένα είδος ταξιδιού πιο κοντά στον σημερινό τουρισμό, ο γραφικός τουρισμός. Αν εντοπίζονται δείγματα από το πρώτο μισό του αιώνα⁹, αναμφισβήτητα οι ιδέες του Ρουσσώ βοήθησαν στη διάδοσή του. Σε αντίθεση με το Grand Tour, ο γραφικός τουρισμός δεν περιορίζεται μονάχα τους νεαρούς της ελίτ, αλλά ανοίχτηκε στην κοινωνία παίρνοντας τη μορφή οικογενειακού τουρισμού· δεν ταξιδεύουν πια μόνο -νεαροί- άνδρες, αλλά και γυναίκες και παιδιά. Το κίνητρο του γραφικού τουρισμού δεν είναι η γνώση, αλλά η ψυχαγωγία και η απόλαυση που πηγάζει από την ενατένιση της άγριας φύσης.¹⁰

Η αλλαγή της λειτουργίας του ταξιδιού, η στροφή από την γνώση στην απόλαυση του υποκειμένου αντικατοπτρίζεται και στην ταξιδιωτική γραμματεία της εποχής. Στο επίκεντρο έρχεται η ψυχοσύνθεση και η διάπλαση του ατόμου. Ο ταξιδευτής περιφέρεται αναζητώντας την απόλαυση από την ενατένιση ιδιαίτερων τοπίων. Η αισθητική ενατένιση των γραφικών τουριστών, και γενικότερα το γούστο, η έλξη από το πρωτόγονο και το γοτθικό, αποτελούν χαρακτηριστικά που μοιράζονται με τους πρώιμους ρομαντικούς. Όχι τυχαία, στα χρόνια αυτά, με την προέλαση του αισθαντισμού, είναι που οι ταξιδιωτικές διηγήσεις «λογοτεχνικοποιούνται»¹¹ εξαιτίας της στροφής του ενδιαφέροντος από τον εξωτερικό κόσμο στις εντυπώσεις και τα συναισθήματα που αυτός προκαλεί στον ταξιδευτή.

⁸ Byzard, ό.π.

⁹ Βλ. George B. Parks, «The Turn to the Romantic in the Travel Literature of the Eighteenth Century», *Modern Language Quarterly*, τόμος 25, τχ 1, Μάρτιος 1964, σσ. 22-33.

¹⁰ Σύμφωνα με τον Carl Thomson, «σκοπός του γραφικού ήταν η αισθητική εκτίμηση (appreciation) του τοπίου». Βλ. Carl Thompson, *The Suffering Traveller and the Romantic Imagination*, Clarendon Press, Οξφόρδη 2007, σ.36. Για την αισθητική και το γούστο του γραφικού τουρισμού, καθώς και τη σχέση του με την φιλοσοφία της αισθητικής της περιόδου βλ. Dabney Townsend, «The Picturesque» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμος 55, τχ 4, Φθινόπωρο 1997, σσ. 365-376.

¹¹ Βλ Χατζηπαναγιώτη- Sangmeister, ό.π.: 70.

Η ταξιδιωτική γραμματεία γράφεται πια για να δημοσιευτεί. Για πρώτη φορά οι γυναίκες αποκτούν αξιοσημείωτη παρουσία στο είδος¹². Ως τότε, η παρουσία των γυναικών στα ταξίδια, κυρίως ως υπηρετικό προσωπικό, γινόταν έμμεσα μόνο γνωστή, από τα κείμενα των ανδρών. Η εμφάνιση γυναικών συγγραφέων ταξιδιωτικών διηγήσεων οφείλεται στον πρωτοφανέρωτο οικογενειακό τουρισμό, και στην παρουσία γυναικών όχι από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα (για οικονομικούς λόγους), αλλά από οικογένειες που διέθεταν μια οικονομική επιφάνεια που τους επέτρεπε να ταξιδέψουν για αναψυχή, αλλά και μια σχετική μόρφωση για να καταπιαστούν με ένα τέτοιο είδος γραπτού λόγου.

Με την μετάβαση στη βιομηχανική εποχή, η νέα πραγματικότητα του μαζικού ταξιδιού επέφερε πρωτόγνωρες αλλαγές και για το ταξίδι αναψυχής. Για πρώτη φορά εντοπίζεται μια μαζική μετακίνηση ανθρώπων χωρίς κάποιο άλλο λόγο πέρα από τη χαλάρωση και την αναψυχή. Με το πέρασμα στη βιομηχανική εποχή¹³ μειώνεται αισθητά το κόστος μεταφοράς, ενώ εμφανίζονται ταξιδιωτικά γραφεία που οργανώνουν και διευκολύνουν ακόμη περισσότερο τη διαδικασία. Ο τουρισμός, που ως τότε αφορούσε τους οικονομικά επιφανέστερους, έγινε τώρα προσιτός σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα.

Βασική προϋπόθεση του τουρισμού αποτελεί ο ελεύθερος χρόνος, μια προσωρινή ανάπαυλα από την εργασία. Ο άνθρωπος νιώθει όσο ποτέ άλλοτε την ανάγκη να ταξιδέψει για να αποδράσει. Ο τουρισμός αποτέλεσε πια μια εφικτή αναγκαιότητα. Διαφυγή από την νεωτερική κοινωνία αλλά και συνέπεια της, ο τουρισμός δημιούργησε ένα νέο είδος ταξιδευτή, τον τουρίστα, που αναζήτησε μια προσωρινή διαφυγή και χαλάρωση στο ταξίδι.

Χάρη στην εκβιομηχάνιση των μέσων μεταφοράς, και τη διευκόλυνση των μετακινήσεων, προέκυψαν νέα πεδία κερδοφορίας για την Γηραιά Ήπειρο. Το ταξίδι θα αποτελέσει καθοριστικό παράγοντα σε κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό επίπεδο. Οι ραγδαίες αλλαγές στις μεταφορές πρόσφεραν στις μεγάλες ευρωπαϊκές αυτοκρατορίες ένα νέο πεδίο κερδοφορίας μέσω της οικονομικής εκμετάλλευσης των λιγότερο αναπτυγμένων

¹² Thompson, ό.π. σ.33-34.

¹³ Για την εκβιομηχάνιση της Ευρώπης κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και τις βελτιώσεις στις μεταφορές και το σιδηρόδρομο βλ. E. J. Hobsbaum, *Εποχή των επαναστάσεων 1789-1848*, μτφ Μαριέτα Οικονόμου, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002 (β' ανατύπωση), σ. 70-73.

χώρων. Σύμφωνα με τον Έρικ Χόμπσμπάουμ, μέσα σε σαράντα χρόνια το ένα τέταρτο του κόσμου έγινε αποικίες των ευρωπαϊκών ιμπεριαλιστικών δυνάμεων¹⁴.

Κατά την περίοδο της γεωπολιτικής επέκτασης της ευρωπαϊκής κυριαρχίας στον υπόλοιπο κόσμο, πυκνώνουν οι αναπαραστάσεις της Ανατολής στην δυτική λογοτεχνία. Κάθε κείμενο εμφορείται, συνειδητά και ασυνείδητα, από την κοινωνική και πολιτισμική διαμόρφωση του συγγραφέα. Μοιραία, η δυτική τέχνη, προσεγγίζοντας την Ανατολή, δεν μπόρεσε να απαλλαγεί από το δυτικό ιδεολογικό πρίσμα. Συχνά, οι αναπαραστάσεις αυτές νομιμοποιούν στην συνείδηση του Ευρωπαίου την επικυριαρχία της Δύσης έναντι της «απολίτιστης» Ανατολής και αναπαράγουν, συνειδητά ή ασυνείδητα, το ιδεολόγημα περί της ανωτερότητας του δυτικού ανθρώπου. Σύμφωνα με τον Said, ο οριενταλισμός είναι ένας δυτικός τρόπος για την κυριάρχηση, την ανασυγκρότηση και την άσκηση εξουσίας επί της Ανατολής¹⁵.

Παρότι η Ελλάδα δεν υπήρξε ιμπεριαλιστική δύναμη, ούτε αμιγώς δυτική, επηρεάστηκε από την έξαρση του οριενταλισμού στην Ευρώπη. Στην Ελλάδα, η ένταση του φαινομένου συνέπεσε με την άνοδο του ελληνικού ρομαντισμού και την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Την περίοδο εκείνη, το δίπολο Ανατολή- Δύση αποτέλεσε ένα πεδίο πολιτικών, θρησκευτικών, και πρωτίστως πολιτισμικών συγκρούσεων.¹⁶ Αν το ερώτημα αυτό θα ήταν αδιανόητο πριν από το 1830, στα 1850 διαμορφώνεται μια νέα ισορροπία, όταν η Ελλάδα στρέφεται πια και προς την Ανατολή¹⁷. Η στροφή αυτή, ο ρομαντικός οριενταλισμός, υπήρξε μια πολιτική κίνηση που εξέφρασε τον μεγαλοϊδεατισμό της περιόδου, καθώς και τις ιμπεριαλιστικές βλέψεις των ελληνικών πνευματικών κύκλων: αποστολή του ελληνικού κράτους ήταν να εκπολιτίσει την

¹⁴ E. J. Hobsbaum, *Η εποχή των αυτοκρατοριών 1875-1914*, μτφ Κωστούλα Σκλαβενίτη, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002 (α' ανατύπωση), σ. 98.

¹⁵ Βλ. Edward Said, *Οριενταλισμός*, μτφ Φώτης Τερζάκης, Νεφέλη, Αθήνα 1998, σσ. 13-14.

¹⁶ Για την πολιτική και θρησκευτική διάσταση του ζητήματος βλ. Παρασκευάς Ματάλας, «*Μεταξύ Δύσης και Ανατολής ή Δύσης και Βορά; Η διαμάχη για την έννοια του Ελληνισμού στον 19^ο αι*» στο Αστ. Αργυρίου, Κων. Α Δημάδης, Αν.-Δαν. Λαζαρίδου (επίμ), *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*, τ. Β'. *Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*. Βερολίνο, 204 Οκτωβρίου 1998. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ.481-494

¹⁷ Βλ. το κεφάλαιο «Ανατολή ή Δύσις;» στο Αλέξης Πολίτης, *Ρομαντικά Χρόνια. Ιδέολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Ε.Μ.Ν.Ε.-Μνήμων, Αθήνα 1993, σσ. 90-94: 90-1

«βάρβαρη» Ανατολή¹⁸, να καταλάβει τα εδάφη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας που κατέρρεε. Οι ιδέες αυτές, που δεν διέφεραν από την υπόλοιπη δυτική Ευρώπη, εκφράστηκαν μέσα από το γαλλόφωνο, το *Spectateur de l' Orient*. Στόχος του περιοδικού ήταν να προπαγανδίσει στην Ευρώπη τις ελληνικές εθνικιστικές βλέψεις των εγχώριων πνευματικών κύκλων για το ανατολικό ζήτημα, γι' αυτό και ήταν γραμμένο στα Γαλλικά, αφού στον 19^ο αιώνα ομιλούσαν από υψηλότερα κοινωνικά στρώματα, και ήταν κατά κάποιο τρόπο διεθνής γλώσσα. Μέλος του περιοδικού υπήρξε και ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, ο οποίος, καλλιέργησε επίσης τον εξωτισμό μέσα από το λογοτεχνικό του έργο.

Ο εξωτισμός του Ραγκαβή είναι παράγωγο των πνευματικών και πολιτικών διεργασιών της περιόδου¹⁹. Με τον όρο του εξωτικού προσδιορίζεται «ό,τι είναι ξένο (από γεωγραφική, πολιτική, πολιτισμική άποψη) κι ό,τι είναι παράξενο, ό,τι έρχεται από τον «εξωτερικό» κόσμο, από την περιφέρεια²⁰. Ο εξωτισμός του 19^{ου} δεν έδειξε πολιτισμικό ενδιαφέρον για τον μη Ευρωπαϊό «άλλο». Η Ανατολή, πολλές φορές, παρουσιάζεται στα κείμενα αυτά ως ένα αντεστραμμένο είδωλο της Δύσης. Ανέκαθεν, για τον δυτικό, ήταν συνδεδεμένη με τον αισθησιασμό, τον πλούτο, την ελευθεριότητα, ό,τι δηλαδή θεωρούταν «παράνομο» και ηθικά κολάσιμο για τη Δύση. Για την δυτική λογοτεχνία, η Ανατολή αποτέλεσε πολλές φορές ένα άλλοθι για να «νομιμοποιήσει» τέτοιες παρεκκλίνουσες συμπεριφορές, εφόσον τοποθετούνταν σε ένα «αλλού», σε ένα απομακρυσμένο κοινωνικό και πολιτισμικό χώρο. Οι δοξασίες αυτές διαμόρφωσαν ένα ορίζοντα προσδοκιών στο ευρωπαϊκό κοινό που κατά τον 19^ο αιώνα έδειχνε αυξημένο ενδιαφέρον για τις ανατολικές ιστορίες. Το ανήκουστο, το παράξενο, το αλλόκοτο, το απαγορευμένο, το ανοίκειο «κάτι άλλο» όχι μόνο ψυχαγώγησε τον ευρωπαϊό αναγνώστη, αλλά συνέβαλε στην εδραίωση της πεποίθησης περί ανωτερότητας της δύσης.

¹⁸ Γεωργία Γκότση, «Αυτοκρατορία και εξωτισμός στα διηγήματα του Α.Ρ. Ραγκαβή», στο Αστέριος Αργυρίου, Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου (επιμ), *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*, τ. Α', σσ. 97-104.

¹⁹ Όπως αναφέρει ο Μάριο Βίττι, «με τον αυθέντη του Μωρέως ο πρόσφερε το λογοτεχνικό αντίστοιχο, σε μυθιστοριογραφικά μέσα, της Μεγάλης Ιδέας». Βλ *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα 1991 (¹1974), σ.25. Πρβ. Τάκης Καγιαλής, «Πατριδογνωσία, ξενотροπία και ιστορία» στο Νάσος Βαγενάς (επίμ.) *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα. Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σσ. 119-148: 133.

²⁰ Βλ. Σώτη Τριανταφύλλου, «Σημείωμα για τον εξωτισμό στην τέχνη», *Διαβάζω*, τχ 314, 23/6/1993, 32- 53.

Για αρκετά χρόνια, η ελληνική λογοτεχνία έδειξε μια εσωστρέφεια και κλείστηκε στο ελληνικό τοπίο, τα ελληνικά ήθη και έθιμα. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ως αντίδραση στον περιορισμό της ηθογραφίας στον ελλαδικό τοπίο, εμφανίζεται μια κοσμοπολίτικη τάση στην ελληνική λογοτεχνία. Αυτή τη φορά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος δεν βρίσκονται οι ανατολικοί πολιτισμοί, αλλά η Δύση. Ο κοσμοπολιτισμός των πρώτων συμβολιστών των αρχών του 20ου αιώνα, με πρώτο τον Νικόλαο Επισκοπόπουλο, είχε εκπαιδευτικές και διδακτικές στοχεύσεις. Σε αντίθεση με τον εξωτισμό που αφορά πολιτισμικά πιο «πρωτόγονες» χώρες, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκονταν πνευματικά πιο ανεπτυγμένες²¹. Ο κοσμοπολιτισμός των πρώτων συμβολιστών/αισθητιστών αφορούσε το πεδίο της κριτικής· αποτελούσε έναν «φιλολογικό κοσμοπολιτισμό», δάνειο από τη γαλλική συγκριτική γραμματολογία,²² που επιδίωκε την άνθηση των ελληνικών γραμμάτων με την στροφή στην πολιτισμικά «ανώτερη» Ευρώπη. Στην πράξη όμως, ο φιλολογικός κοσμοπολιτισμός δεν έκανε κάτι διαφορετικό από ότι έκανε πάντα η υψηλή λογοτεχνία. Ακόμη και η ελληνική ηθογραφία λογοτεχνών όπως ο Παπαδιαμάντης και ο Βιζυηνός ήταν αποτέλεσμα βαθύτατης και στέρεας επαφής με τη δυτική τέχνη. Στην πραγματικότητα ο φιλολογικός κοσμοπολιτισμός αποτέλεσε μια προσπάθεια συντριβής του ηθογραφικού «επαρχιωτισμού» που προσέγγισε όμως τη δυτική τέχνη με ένα αίσθημα κατωτερότητας. Στις επόμενες δεκαετίες του μεσοπολέμου, ο κοσμοπολιτισμός καταλήγει σε μια επιφανειακή μίμηση και ξενομανία, με χαρακτηριστική την περίπτωση του Καίσαρα Εμμανουήλ. Ήταν όμως επακόλουθο, για μια γενιά λογοτεχνών που ωρίμασε σε ένα περιβάλλον όπου αποθεώθηκε ο γαλλικός πολιτισμός να οδηγηθεί στο αδιέξοδο αυτό.

Το 1920, με τις *Νοσταλγίες* του Ουράνη, κοσμοπολίτης δεν είναι πια εκείνος που παρακολουθεί τις πνευματικές διεργασίες της Ευρώπης, αλλά εκείνος που ταξιδεύει διαρκώς. Κι ο Ουράνης πιστεύει στην ανάγκη πνευματικής ζύμωσης με την πολιτισμικά ανώτερη Δύση,

²¹ Βλ. Ευγένιος Μαθιόπουλος, *Η Τέχνη πτεροφυεί εν οδύνει. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Ποταμός, Αθήνα 2005, σσ. 500-508.

²² Ευγένιος Μαθιόπουλος, *ό.π.* σ.500. Ο Νίκος Μαυρέλος υποστηρίζει πως, σε επίπεδο μεθοδολογίας, χρησιμοποιεί τον όρο με την έννοια που σήμερα δίνουμε στην συγκριτική γραμματολογία, αλλά ως φαινόμενο δεν περιορίζεται μόνο στη λογοτεχνία, αλλά αφορά κάθε πνευματική δραστηριότητα. Βλ. Νίκος Μαυρέλος, «ο φιλολογικός κοσμοπολιτισμός του Ν. Επισκοπόπουλου: Η εξαγγελία μιας θεωρητικά θεμελιωμένης Ιστορίας της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας», *Διαβάζω* τχ 419, Ιούνιος 2001, σσ. 101-106.

ωστόσο το επιχειρεί μέσα από το ταξίδι. Η μετέπειτα γενιά του '30 χαιρέτισε τον κοσμοπολιτισμό του Ουράνη σε αντιδιαστολή προς την παράδοση της εθνικά περιχαρακωμένης λογοτεχνίας και του «εθνικισμού». Συγκεκριμένα ο Γιώργος Θεοτοκάς αφού απορρίπτει όσους θεωρούν τον ελληνισμό «επιστολικό δελτάριο με φουστανελλάδες βοσκούς και χρωμολιθογραφία τουριστικού γραφείου με ελληνικά χωριά σαν σκηνικά από ένα σύνολο ηθών και εθίμων», υπερασπίζεται στη συνέχεια τον Ουράνη που αισθανόταν την Ελλάδα «σαν μέρος ενός μεγαλύτερου συνόλου- μέρος όχι μόνο γεωγραφικό, αλλά ιστορικό, πνευματικό και αισθητικό».²³

Αν ο Ουράνης ταξίδευε για αναψυχή, ο Καββαδίας ταξίδευε για βιοποριστικούς λόγους. Ως ναυτικός, ο Καββαδίας ήρθε σε επαφή λιμάνια του κόσμου όχι μόνο με την πνευματικά ανώτερη Ευρώπη, αλλά και με Ευρωπαίους του κοινωνικού περιθωρίου, καθώς και πολιτισμούς του υπόλοιπου κόσμου. Η παρατεταμένη παρουσία του στα λιμάνια του έδωσε την δυνατότητα για μια ουσιαστικότερη επαφή με τον «άλλον». Αν αυτό δεν επιτεύχθηκε πολλές φορές, οφείλεται περισσότερο σε αισθητικούς λόγους παρά στη ζωή του.

²³ Βλ. Γιώργος Θεοτοκάς, «Πολίτης της Ευρώπης» στο *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για την νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, εισαγωγή- επιμ Δημ. Τζιόβας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005, σσ. 225-227.

A. Η νεορομαντική ταξιδιωτική ποίηση και ο Καββαδίας

Οι «αληθινοί ταξιδευτές» του Μπωντλαίρ

Με τον νεορομαντισμό, η τέχνη εμφορείται από το συναίσθημα, τον υποκειμενισμό, τον εσωτερισμό, και το κυριότερο τη φαντασία, η οποία γίνεται και πάλι πηγή έμπνευσης για την τέχνη, όπως και στον ρομαντισμό. Στην ιδέα του Μπωντλαίρ για την μοντέρνα τέχνη, η φαντασία έχει κεντρική θέση αφού για κείνον η αισθητική νεωτερικότητα δεν αποτελεί μια πραγματικότητα που ο καλλιτέχνης οφείλει να αντιγράψει, αλλά ένα δημιούργημα της φαντασίας του, έναν «κόσμο» ανταποκρίσεων ανάμεσα στο εφήμερο και το αιώνιο²⁴. Η φαντασία γίνεται πηγή έμπνευσης για την καλλιτεχνική δημιουργία. Σε αντίθεση με τους ρεαλιστές, οι νεορομαντικοί, δίνοντας προβάδισμα στη φαντασία, επιδίωκαν μια ιδεατή φυγή από την πραγματικότητα. Όπως αναφέρει το 1885 ο Paul Bourde,

²⁴ Βλ. Matei Calinescu, *Πέντε όψεις της νεωτερικότητας. Μοντερνισμός, πρωτοπορία, παρακμή, κίτς, μοντερνισμός*, πρόλογος Νίκη Λοϊζίδη, μτφ Ανδρέας Παππάς, Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 2011(¹1987) σ. 88. Για τον Μπωντλαίρ η φαντασία αποτελεί το συνδετικό κρίκο ανάμεσα στα δύο στοιχεία της τέχνης το φευγαλέο και το αιώνιο, ό.π. σ.81.

«ποτέ δε φάνηκε πιο καθαρά πόσο ανυπότακτο είναι το ανθρώπινο πνεύμα και πόσο χιμαιρική η πρόθεση να το φυλακίζεις μέσα σε στενούς κανόνες ενός συστήματος πράγμα που συμβαίνει στην εποχή μας, όπου πλάι σε μια λαμπρή σχολή μυθιστοριογράφων αποκλειστικά παθιασμένων με την πραγματικότητα, σχηματίστηκε μια σχολή φυγάδων ποιητών[...]»²⁵.

Η πρωμοδότηση της φαντασίας και η ακόρεστη ανάγκη για αποδημία έκανε το ταξίδι προσφιλές μοτίβο στον νεορομαντισμό, αφού θεματοποιεί την βασικότερη λειτουργία που έχει για τον νεορομαντισμό η τέχνη, τη φυγή. Με τον Μπωντλαίρ, για πρώτη φορά εμφανίζεται μια νεωτερική, εξαιρετικά πρωτοπόρα, ιδέα για το ταξίδι. Ως αληθινοί ταξιδευτές εκλαμβάνονται εκείνοι «που φεύγουν μονάχα για να φύγουνε»²⁶, εκείνοι δηλαδή που κάνουν πράξη ένα ταξίδι απαλλαγμένο από την έγνοια του προορισμού. Για τον Μπωντλαίρ, μόνο όταν το ταξίδι αποδεσμεύεται από τον προορισμό, δηλαδή από την σκοπιμότητά του, μπορεί να συνδεθεί με την απόλαυση· αληθινό ταξίδι είναι εκείνο που γίνεται για την απόλαυση της διαδρομής. Η ιδέα αυτή είναι εξαιρετικά ανατρεπτική, αν αναλογιστούμε πως πάντοτε το ταξίδι, τόσο στην πραγματικότητα όσο και στη λογοτεχνία, εξυπηρετούσε ένα σκοπό.

Οι απόψεις του Μπωντλαίρ, όχι τυχαία, αναπτύσσονται σε μια ιστορική συγκυρία όπου οργανώνονται τα πρώτα ταξίδια αναψυχής. Το ταξίδι φαίνεται πως πια παύει να θεωρείται ένα αναγκαίο κακό. Εφόσον ο τουρισμός γίνεται για την αναψυχή, και όχι για την μετακίνηση, δείχνει να είναι απαλλαγμένος από το βάρος του προορισμού, κι ως εκ τούτου ο τουρίστας θα μπορούσε να συμπεριλαμβάνεται στους «αληθινούς ταξιδευτές». Είναι αδύνατο όμως ένας αριστοκράτης δανδής όπως ο Μπωντλαίρ να καταφάσκει απέναντι στο μαζικό φαινόμενο του τουρισμού. Όπως στο χερσαίο ταξίδι ξεχωρίζει η αριστοκρατική φιγούρα του πλάνητα από την μάζα²⁷, έτσι και στο θαλάσσιο ταξίδι οι αληθινοί ταξιδευτές ξεχωρίζουν από το μαζικό

²⁵ Paul Bourde, «Οι παρακμιακοί ποιητές», *Le temps* 6 Αυγούστου 1885, (= A. France, J. Moreas, P. Bourde, *Τα πρώτα όπλα του Συμβολισμού*, μτφ Έκτορας Πανταζής, Γνώση, Αθήνα 1983, σ. 21).

²⁶ Σαρλ Μπωντλαίρ, «Το ταξίδι» ενότητα II, στο *Άνθη του Κακού*, μτφ Γιώργης Σημηριώτης, Έκδοση Χρυσής δάφνης, Αθήνα χ.χ. σ. 140.

²⁷ Θεμελιώδης θεωρείται η μελέτη του Walter Benjamin για τον Μπωντλαίρ και την σχέση του έργου του με την νεωτερικότητα. Όπως αναφέρει, ο Μπωντλαίρ «αγαπούσε τη μοναξιά αλλά την ήθελε μέσα στο πλήθος». Βλ. Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφ Γιώργος Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, 1994, σ. 60.

φαινόμενο του τουρίστα. Οι «αληθινοί ταξιδευτές» από «Το ταξίδι» του Μπωντλαίρ δεν ταξιδεύουν οργανωμένα προς ένα συγκεκριμένο μέρος, αλλά έχοντας προορισμό το άγνωστο: «χωρίς να ξέρουν το γιατί, πάντοτε λένε: εμπρός». Αντίθετα με τον τουρισμό, στο μπωντλαιρικό ταξίδι η απόλαυση δεν πηγάζει από την αναψυχή, αλλά από τις ηδονές. Πρόκειται για έναν παρακμιακό του οποίου η ποίηση συνδέεται με την απόκλιση και το κακό, τις «απαγορευμένες» απολαύσεις, και την ηδονή:

«και που σα νεοσύλλεκτοι κανόνια λαχταρούν
άγνωστες ηδονές τρανές που πάντοτε ν' αλλάζουν
και που τι όνομα έχουσε δεν μπόρεσαν να βρουν»²⁸.

Ο Μπωντλαίρ δεν είναι ο πρώτος λογοτέχνης που διαφοροποιείται ως ταξιδευτής από το μοντέρνο ταξιδευτή, τον τουρίστα. Με την άνοδο του τουρισμού τον 19^ο αιώνα, αρχίζει να διαφοροποιείται η έννοια του ταξιδευτή από τον τουρίστα, με τον τελευταίο να χρωματίζεται αρνητικά. Ο τουρίστας απέκτησε αρνητικές συνδηλώσεις αφού συνδέθηκε με ένα μαζικό ταξίδι και γενικότερα τη μοντέρνα κοινωνία. Η ρητορική ρήξης με τον τουρισμό εντοπίζεται ήδη από τα ρομαντικά χρόνια²⁹ και είναι συνυφασμένη με την γενικότερη καχυποψία των ρομαντικών απέναντι στο μοντέρνο. Επακόλουθα, οι συγγραφείς φανταστικών και ταξιδιωτικών κειμένων διεκδικούν την ταυτότητά τους ως ταξιδευτές, παίρνοντας αποστάσεις από τη φιγούρα του τουρίστα³⁰. Στο μοντέρνο ταξίδι αναψυχής, σε ένα χώρο κατεξοχήν ετεροκαθορισμένο, ο ταξιδευτής προσπαθεί να διαφοροποιηθεί από την μάζα. Η ανάγκη για διαφοροποίηση είναι, άλλωστε, ένα γενικότερο αίτημα της μοντέρνας λογοτεχνίας και ευρύτερα του μοντέρνου ανθρώπου. Για να διαφοροποιηθούν από τους μοντέρνους ταξιδευτές της εποχής τους, τους τουρίστες, οι ρομαντικοί οικειοποιήθηκαν τους εξερευνητές

²⁸ *Τα άνθη του κακού*, ό.π. σ. 141.

²⁹ Για τη ρομαντική ρητορική ενάντια στους τουρίστες βλ. Carl Thompson, ό.π., σ.39-45, αλλά και James Byzard, ό.π.: σ. 49-50.

³⁰ Για την λογοτεχνία θα γίνει λόγος στην επόμενη ενότητα. Και οι συγγραφείς ταξιδιωτικών κειμένων δεν έβλεπαν με καλό μάτι τη μαζικοποίηση του ταξιδιού και την νέα μορφή ταξιδευτή. Από τον 19^ο αιώνα παρατηρείται μια καχυποψία και μια ανάγκη για διαφοροποίηση των ταξιδευτών και συγγραφέων ταξιδιωτικών διηγήσεων από τους τουρίστες. Βλ. Byzard, ό.π.: 49. Η καχυποψία θα συνεχιστεί και στον επόμενο αιώνα, αφού η διαδικασία «εκδημοκρατισμού» του ταξιδιού, όπως την αποκαλεί η Hellen Carr, γίνεται όλο και πιο έντονη. Βλ. Helen Carr, *Modernism and Travel*, στο *The Cambridge Companion to Travel Writing*, ό.π., σσ. 70- 103: 79.

της εποχής των ανακαλύψεων³¹, θεωρώντας πως ό,τι τους καθιστά «επιγόνους» των εξερευνητών, σε αντίθεση με τους τουρίστες, είναι η αναζήτηση της περιπέτειας και η γοητεία του κινδύνου. Στην συνείδηση των νεορομαντικών, οι εξερευνητές συνδέθηκαν με μια μορφή πιο «γνήσιου», πρωτόγονου και περιπετειώδους ταξιδιού, αλλά και με μια χρυσή εποχή για το θαλάσσιο ταξίδι.

«Το ταξίδι» του Μπωντλαίρ γράφεται σε μια εποχή ραγδαίας ανόδου του τουρισμού. Ύστερα από την ήττα του Ναπολέοντα στο Βατερλό, που έθεσε τέρμα σε μια περίοδο αλληπάλληλων πολέμων στην Ευρώπη, εμφανίστηκαν νέες προοπτικές για το ταξίδι³². Όπως είδαμε, στα χρόνια του Μπωντλαίρ, όταν πια η ηπειρωτική Ευρώπη πέρασε στην βιομηχανική εποχή, ο τουρισμός έγινε μια εφικτή αναγκαιότητα. Η αντίδραση απέναντι στον τουρισμό αποτελεί αντίδραση απέναντι στην ασφάλεια, τη σιγουριά, την ευκολία και τη μαζικότητα, και το σπουδαιότερο αντίδραση απέναντι στην νεωτερική κοινωνία και την τεχνολογική πρόοδο χάρη στην οποία ήταν ένα τέτοιο ταξίδι εφικτό. Το προσωπείο του «αληθινού ταξιδευτή» αποτελεί μια ανάγκη μυθοποίησης του ταξιδιού σε μια εποχή απομυθοποίησής του.

Σε αντίθεση με την στεριά, η θάλασσα προκαλούσε, και προκαλεί ακόμη, δέος και φόβο. Μπορεί να «μειώθηκαν» οι αποστάσεις χάρη στην ατμομηχανή, όχι όμως και οι κίνδυνοι που εγκυμονεί η θάλασσα. Υπήρχαν, άλλωστε, και προηγούμενα παραδείγματα διηγήσεων θαλάσσιων ταξιδιών που συνέδεαν τη θάλασσα με τον κίνδυνο και την καταστροφή και συνέβαλαν στη σύνδεση του θαλάσσιου ταξιδιού με την περιπέτεια³³. Το θαλάσσιο ταξίδι μπορούσε ακόμη να εμπνεύσει το υψηλό, το δέος, να συνδεθεί με την περιπέτεια, την τραχύτητα, μπορούσε, περισσότερο απ' ότι το χερσαίο, να στηρίξει τον μύθο του «αληθινού ταξιδευτή», έχοντας μάλιστα ένα λαμπρό παρελθόν, την χρυσή εποχή των ανακαλύψεων. Το θαλάσσιο ταξίδι μπορούσε να συνδεθεί με το πρωτόγονο.

Ο Μπωντλαίρ παίρνει αποστάσεις από μια «αφελή» εξύμνηση των εξερευνητών αφού, αναζητώντας τον πλουτισμό, δεν κάνουν πράξη ούτε εκείνοι ένα άδολο ταξίδι. Το Ελντοράντο, η μυθική πόλη του πλούτου που αναζητούσαν οι εξερευνητές, γίνεται ένα σύμβολο του

³¹ Thompson, ό.π., σ. 9.

³² Buzard, ό.π. σ. 42, 47.

³³ Thompson, ό.π., σ. 61-62.

απατηλού προορισμού. Όταν το Ελντοράντο αποδεικνύεται ένας ύφαλος, δεν καταρρίπτεται μόνο η ελπίδα των εξερευνητών για πλουτισμό, αλλά γενικότερα κάθε μάταιος σκοπός που θέτει ο άνθρωπος στο ταξίδι:

«Κάθε νησάκι που ο σκοπός του πλοίου μακριά κοιτάζει
είν' Ελντοράδο που μας έχει η Μοίρα υποσχεθεί·
κι η Φαντασία που έξαλλη στην κεφαλή οργιάζει
βρίσκει μόν' έναν ύφαλο μόλις ο ήλιος βγει» (σ.141).

Ο μύθος και η ιστορία υπεισέρχεται για να δώσει μια πανανθρώπινη διαχρονική ισχύ στο ταξίδι καθιστώντας το σύμβολο της ανθρώπινης φύσης. «Το ταξίδι» του Μπωντλαίρ ανοίγεται στο αρχετυπικό ταξίδι του Οδυσσέα³⁴ επιχειρώντας να εκφράσει μια καθολική ανάγκη του ανθρώπου, την αιώνια προσπάθεια διαφυγής από το spleen. Για τον Μπωντλαίρ, ο άνθρωπος ωθείται στο ταξίδι παρακινούμενος από μια φυγόκεντρο δύναμη που τον οδηγεί σε μια διαρκή εναλλαγή, γίνεται ένας σύγχρονος Οδυσσέας που ταξιδεύει γιατί έχει μέσα του μια ακόρεστη επιθυμία εναλλαγής:

Μοίρα παράξενη! Ο σκοπός πάντα άλλη θέση παίρνει
μια και δεν είναι πουθενά, τι νοιάζει που ναι αυτός;
Ο Άνθρωπος που ακούραστα η Ελπίδα τότε σέρνει
τρέχει την ησυχία του να βρει αιώνια σαν τρελός»³⁵.

Επηρεασμένος από τον Σοπενάουερ, ο Μπωντλαίρ θεωρεί πως, εφόσον δεν υπάρχει μοναδικός σκοπός της ζωής, δεν έχει καμία σημασία όποιον δευτερεύοντα σκοπό κι αν θέσει κανείς³⁶. Ο άνθρωπος ρίχνεται στην αιώνια φυγή επειδή δεν μπορεί να βρει το πραγματικό νόημα της ζωής. Η ησυχία για τον Μπωντλαίρ δεν είναι μια στατική κατάσταση, αλλά η αιώνια

³⁴ Η ρητή αναφορά στην Κίρκη στην ενότητα I, η οποία μαγεύει με το επικίνδυνα αρώματα (aux dangereux parfums) επιτρέπει μια αλληγορική ανάγνωση της VII ενότητας, της «Θάλασσα του Σκότους» ως μια αλληγορία της Νέκυιας, (εφόσον η Κίρκη ήταν που προέτρεψε τον Οδυσσέα να κατέβει στον Άδη) και τις φωνές που «ψέλνουν γλυκά» σαν τις ομηρικές Σειρήνες. Βλ. Nicolae Babuts «Baudelaire's "Le Voyage": The Dimension of Myth», *Nineteenth-Century French Studies*, τόμος 25, τχ 3-4, (Άνοιξη- Καλοκαίρι 1997), σσ. 348-359

³⁵ Τα άνθη του Κακού, ό.π., σ. 141.

³⁶ Για μια εισαγωγή στον πεσιμισμό του Σοπενάουερ, την ιδέα του για τη ζωή κτλ βλ. C. Janaway, «Schopenhauer's pessimism», στο Chr. Janaway (επιμ), *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1999, σσ. 318-343. Ιδιαίτερα στις σσ. 319-323 αναφέρεται στην απουσία του μοναδικού σκοπού της ζωής.

εναλλαγή ηδονών³⁷. «Το ταξίδι» με τη σειρά του γίνεται μια περιδιάβαση στα ανθρώπινα πάθη και τις σαρκικές απολαύσεις, μια ανατομία των παθών του ανθρώπου. Η ηδονή αποτελεί για τον Μπωντλαίρ μια αυτοκαταστροφική προσπάθεια του ανθρώπου να γλιτώσει από τη συντριβή του χρόνου³⁸. Η «πικρή γνώση» που αποκομίζει από το ταξίδι είναι πρωτίστως αυτογνωσία, μια εξερεύνηση στις σκοτεινές, ζώδιες πτυχές του ανθρώπου που αντιπαλεύουν την ιδέα της προόδου και του ορθολογισμού της νεωτερικής κοινωνίας³⁹.

Η ιδέα του Μπωντλαίρ για τη φυγόκεντρο δύναμη, η οποία θεωρεί πως ορίζει τον άνθρωπο, εντοπίζεται και σε ένα πεζό ποίημά του, το «Οπουδήποτε έξω από τον κόσμο». Εκεί, το υποκείμενο κάνει ένα διάλογο (για την ακρίβεια ένα μονόλογο) με αποδέκτη την ψυχή του, όπου της εκφράζει την επιθυμία του να μετακινείται διαρκώς. Η αναχώρηση φαντάζει απολύτρωση από τη μελαγχολία και τον κορεσμό: «μου φαίνεται ότι θα ήμουν καλά εκεί όπου δεν είμαι»⁴⁰. Εν τέλει, όμως, το επίγειο ταξίδι δεν φτάνει για να ικανοποιήσει την επιθυμία του υποκειμένου. Το ποίημα τελειώνει με την ψυχή να παίρνει για πρώτη φορά το λόγο ζητώντας του να φύγει «οπουδήποτε! Αρκεί να είναι έξω απ' αυτόν τον κόσμο»⁴¹. Πολύ κοντά στο παραπάνω ποίημα βρίσκεται το «Mal du depart», όπου ο διπλασιασμός του υποκειμένου και η απολογία της συμβιβασμένης πλευράς του ποιητή στον «αληθινό» του «εαυτό» όπου λογοδοτεί, δεν απέχει από τον διάλογο του Μπωντλαίρ με την ψυχή.

Η αντίληψη που έχει ο Καββαδίας για το ταξίδι μαρτυρά την επιρροή του από «Το ταξίδι» του Μπωντλαίρ, αφού αναζήτησε στην τέχνη του το αδιάκοπο, περιπετειώδες, θαλάσσιο ταξίδι, απαλλαγμένο από την έγνοια του προορισμού. Όπως εξομολογείται ο

³⁷ Βλ. τον στίχο από «Το ταξίδι» «άγνωστες ηδονές τρανές που πάντοτε ν' αλλάζουν», *Τα άνθη του Κακού*, ό.π., σ. 141.

³⁸ «Η ιδέα και η αίσθηση του χρόνου μας συντρίβουν κάθε λεπτό. Και μόνο δύο μέσα υπάρχουν για να ξεφύγουμε απ' αυτόν τον εφιάλτη- για να τον ξεχάσουμε: η Ηδονή και η Εργασία. Η ηδονή μας φθείρει. Η Εργασία μας δυναμώνει». Βλ. Σαρλ Μπωντλαίρ, *Επιλογή από τα Journaux Intimes*, μτφ Ευρυδίκη Παπάζογλου, Στιγμή, Αθήνα 2007, σ.121-122

³⁹ Σε έναν στοχασμό με τίτλο «Πρόοδος» θα πει: *είτε ο άνθρωπος τυλίγει το θύμα του σε πολυσύχναστο δρόμο, είτε καρφώνει τη λεία του μέσα σε παρθένα δάση, δεν είναι άραγε ο αιώνιος άνθρωπος, δηλαδή το τελειότερο αρπακτικό ζώο;». Βλ. Μπωντλαίρ, «Μύδροι, 100», *Επιλογή από τα Journaux Intimes*, ό.π., σ. 45.*

⁴⁰ *Η μελαγχολία του Παρισιού. Μικρά πεζά ποιήματα (Les Spleen de Paris)*, μτφ- σημειώσεις Στέργιος Βαρβαρούσης, Ερατώ, Αθήνα 1985 (1869), σ. 180.

⁴¹ ό.π., σ. 182.

ασυρματιστής Νίκος στη *Βάρδια*: «Δεν ξεκίνησα για τίποτα. Μονάχα ταξιδεύω»⁴². Εξομολογείται πως έγινε ναυτικός αναζητώντας ένα αληθινό, άδολο ταξίδι χωρίς προορισμό. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Λυκιαρδόπουλος, «η ποίηση του Καββαδία δεν οφείλεται στο επάγγελμά του περισσότερο απ’ όσο το επάγγελμά του οφείλεται στις ποιητικές, εφηβικές του παρορμήσεις»⁴³. Στο «Γράμμα στον ποιητή Κάισαρα Εμμανουήλ» από τα *Μαραμπού* προτείνει ένα ταξίδι «σ’ αιώνια εναλλαγή»⁴⁴. Το ταξίδι «σε αιώνια εναλλαγή» απηχεί τα δύο παραθέματα που είδαμε παραπάνω: τόσο τον στίχο για τις «άγνωστες ηδονές τρανές που πάντοτε αλλάζουν» όσο και την ιδέα του για τη μοίρα του ανθρώπου, την εσωτερική ανάγκη που τον ωθεί στο ταξίδι.

Νίκος Καββαδίας και Τριστάν Κορμπιέρ

Απ’ τους ποιητές της παρακμής, ο Τριστάν Κορμπιέρ ήταν εκείνος που επηρέασε περισσότερο απ’ όλους τον Καββαδία, ποιητής που επηρεάστηκε κι εκείνος από τον Μπωντλαίρ. Έγινε ευρύτερα γνωστός μετά το θάνατό του, ύστερα από τη μελέτη του Πωλ Βερλαίν το 1884, όπου τον ενέτασε στους καταραμένους ποιητές⁴⁵. Στην μοναδική συλλογή που εξέδωσε, τους *Κίτρινους Έρωτες*, εμπεριέχεται μια ενότητα ποιημάτων με τίτλο «Άνθρωποι της θάλασσας» («Gens de Mer») όπου καταπιάνεται με τη ναυτική ζωή. Τα συγκεκριμένα ποιήματα άσκησαν σημαντική επίδραση στον Καββαδία.

Πολύ σημαντική σύγκλιση μεταξύ των δύο ποιητών είναι η προσήλωση στο «ρεαλιστικό» στοιχείο που εντοπίζεται στα αφηγηματικά ποιήματα των *Μαραμπού*. Ο

⁴² Νίκος Καββαδίας, *Βάρδια*, Άγρα, Αθήνα 1989 (1954), σ.24.

⁴³ Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, *Μύθος και ποιητική του ταξιδιού. Νίκος Καββαδίας και άλλοι*, Έρασμος, Αθήνα 1990, σ.53.

⁴⁴ Βλ. Νίκος Καββαδίας, *Μαραμπού*, Άγρα, Αθήνα 1995, σ. 20. Στο εξής, η παραπομπή θα γίνεται μόνο με αριθμό σελίδας, εφόσον από το κείμενο ξεκαθαρίζεται η συλλογή στην οποία γίνεται λόγος.

⁴⁵ Για μια ελληνική μετάφραση του βιβλίου βλ. Πωλ Βερλαίν, *Οι καταραμένοι ποιητές: Κορμπιέρ-Ρέμπο-Μαλαρμέ*, επίμετρο-μτφ-σχόλια Αλέξης Ζήρας, Αιγόκερως, Αθήνα 2009 (1884).

Κορμπιέρ επηρεασμένος από τα, διαυγή υφολογικά, ποιήματα του Μπωντλαίρ, χάραξε μια διαφορετική, πιο «ρεαλιστική» τάση στον γαλλικό συμβολισμό χωρίς το υπερβατικό στοιχείο, με ένα κατανοητό ύφος που έδωσε την εντύπωση ρεαλιστικής ποίησης. Ωστόσο, πρόκειται για νεορομαντικούς ποιητές και όχι ρεαλιστές. Αυτό σημαίνει πως δεν επιχειρείται μια πιστή μεταφορά της πραγματικότητας, αλλά μια ποίηση διαυγής υφολογικά που αντί να αποδρά σε έναν υπεραισθητό κόσμο, παρουσιάζει μια εξιδανικευμένη μορφή του πραγματικού κόσμου.

Όσον αφορά τη θεματική, ο Κορμπιέρ ήταν ο μοναδικός νεορομαντικός ποιητής που εστίασε το ενδιαφέρον του στο θαλάσσιο ταξίδι και τους ναυτικούς. Δεν επικεντρώθηκε απλώς, αλλά εξύμνησε τη ναυτική ζωή και τις αποκλίνουσες συμπεριφορές τους και απαξίωσε την τακτοποιημένη ζωή της στεριάς. Ήταν αναπόφευκτο ο ποιητής των ναυτικών να κερδίσει μια διακεκριμένη θέση στην πρώτη συλλογή του Καββαδία. Αν και λόγω της προμετωπίδας έχει γίνει αντιληπτή η σχέση των δύο ποιητών, ουδέποτε επιχειρήθηκε μια συστηματικότερη παράλληλη εξέτασή τους⁴⁶. Αυτό που προέχει δεν είναι τόσο να εντοπιστούν- τα όχι και λίγα- στοιχεία διακευμενικότητας, αλλά να επισημανθούν οι ιδεολογικές συγκλίσεις των δύο ποιητών όσον αφορά το ταξίδι και τη ναυτική ζωή.

Ο στίχος «Rien n' est beau comme ça -matelot- pour un homme»⁴⁷ του Κορμπιέρ επιλέγεται ως προμετωπίδα μαρτυρώντας την ταύτιση του Καββαδία με την στάση ζωής που συμπυκνώνει, ενώ ως πράξη καταδεικνύει την καθοριστική επίδρασή του από τον Κορμπιέρ. Ο τελευταίος αγάπησε και ταυτίστηκε με τους ανθρώπους της θάλασσας και τον ιδιαίτερο τρόπο ζωής τους και το σημαντικότερο αποστράφηκε τον κόσμο της στεριάς⁴⁸. Άλλοτε πάλι οι ήρωές του, πάντοτε ναυτικοί, απαξιώνουν εκείνοι την στεριανή ζωή. Ο Καμπούρης Παλαμάρης όταν έβγαινε για μια και μόνο φορά το χρόνο στη στεριά έκαιγε ύστερα τα παπούτσια του, σαν

⁴⁶ Οι περισσότεροι αρκούνται σε μια απλή αναφορά στην επιρροή που άσκησε ο Κορμπιέρ στον Καββαδία. Ο μόνος που κάνει μια εκτενέστερη αναφορά είναι ο Γιώργος Ζεβελάκης. Βλ. «Ο άγνωστος Καββαδίας», *Φιλολογική*, τχ 135, Απρίλιος- Μάιος- Ιούνιος 2016, σσ. 22-26:22.

⁴⁷ Πρόκειται για στίχο από το ποίημα «Lettre du Mexique» (Γράμμα από το Μεξικό) και αποδίδεται ως εξής: Να ειν' ο άντρας ναυτικός, τίποτα πιο ωραίο». Βλ. Tristan Corbière, *Άνθρωποι της θάλασσας (Gens de mer)*, απόδοση Νίκος Χειλαδάκης, Εκάτη, Αθήνα 2009(1868), σ. 65.

⁴⁸ Όπως λέει το ποιητικό υποκείμενο προς τους ναυτικούς «με στεριανούς δεν μπαίνετε στο ίδιο εσείς σακί». Βλ. «Οι θαλασσινοί», ό.π., σ. 9.

επέστρεφε στο καράβι⁴⁹. Ο Μπαμπίν από το ομώνυμο ποίημα, πιλότος σε ρυμουλκό, «χαιρότανε στα ανοιχτά διπλά όταν προσδένει», και φυσικά σιχαινόταν τη στεριά⁵⁰. Ο Μούτσος από το ομώνυμο ποίημα είχε όνειρο να γίνει ναυτικός⁵¹. «Στο γέρικο Ροσκώφ» ο ναυτικός κοιμάται στα βράχια αλλά το μάτι του αγναντεύει το πέλαγος⁵². Οι ήρωές του στο δίπολο στεριά- θάλασσα προτιμούν ανεπιφύλακτα τη θάλασσα. Δεν πρόκειται για τους γνωστούς ναυτικούς οι οποίοι περιμένουν πώς και πώς να δουν «καπνόν αποθρώσκοντα», αλλά για ανθρώπους που μισούν τη στεριά και είναι ταγμένοι στο θαλάσσιο ταξίδι.

Ο πραγματικός ναυτικός για τον Κορμπιέρ κάνει πράξη ένα δύσκολο ταξίδι γεμάτο κακουχίες. Γι' αυτό και βάζει εναντίον των ναυτικών της εποχής του, θεωρώντας τους ανάξιους σε σχέση με τους παλιότερους ναυτικούς:

«Θαλασσινοί δεν είστε εσείς, νιόκοπα φιντανάκια
με τις χρυσές σας τις στολές και με τα κοριτσάκια
Αχ, οι παλιοί κουβάλαγαν πόθους ωκεανούς[...]
Εσείς είστε τα ανδρείκελα αυτών των μαχητών!
πηγαίνετε... Δεν είσατε απ' το αυτό κλωνάρι
των γεροθαλασσόλυκων, των γνήσιων ναυτικών»⁵³.

Θεωρεί τους σύγχρονους ναυτικούς μαλθακούς, δειλούς, ανάξιους απόγονους των γνήσιων ναυτικών του παρελθόντος. Η έκπτωση των ναυτικών συνδέεται με την τεχνολογική πρόοδο. Ο εκσυγχρονισμός και η διευκόλυνση της ναυτιλίας, σύμφωνα με το σχήμα του Κορμπιέρ, δημιούργησε τους ψευτοναυτικούς, τα «ανδρείκελα» της εποχής του. Οι πιο «πρωτόγονοι» ναυτικοί εκθειάζονται αφού εκφράζουν το απλό, το γνήσιο, το αληθινό, και συνάμα το τραχύ.

⁴⁹ «Στο πλοίο την επαύριον γύριζ' ο αλανιάρης/ [...] Αυτός τραβούσε σκυθρωπός ίσια για την κουζίνα/ Ρίχνοντας τα παπούτσια του να κάψει στη φωτιά». Βλ. «Ο καμπούρης Παλαμάρης», ό.π., σ. 23.

⁵⁰ «Είπατε θέλετε στεριά; Στεριά αυτό το ψέμα.../ Με αηδιάζει η στεριά... στη ναυτική τιμή μου/ νοιώθω στο κύμα πιο καλά, τη θάλασσα αδερφή μου/ [...] Αχ! Φοβάμαι τη στεριά και κάθε παστρική». Βλ. ό.π., σ.59.

⁵¹ «[...]Εγώ κοιτώ το κύμα/ και θέλω μεγαλώνοντας να γίνω ναυτικός». βλ. «Ο μούτσος», ό.π., σ. 67.

⁵² «Κοιμήσου και ξεκούρασε το ένα σου το μάτι/ Που αγναντεύει συνεχώς του πέλαου τα πλάτη». Βλ. «Στο Γέρικο Ροσκώφ. Νανούρισμα στο μινόρε του Μαϊστρου», ό.π., σ.69. Το μοτίβο αυτό θυμίζει τους στίχους από τη «Στεριανή Ζάλη» του Καββαδία: «τό 'να μάτι σου γέρνει και κοιμάται,/ άγρυπνᾷ τὸ δεξι και θυμᾷται/ τὸ φανὸ πὸυ χτυπᾷ μὰ δὲ ζυγώνει». Βλ. «Στεριανή ζάλη» στο Νίκος Καββαδίας, *Πούσι, Άγρα*, Αθήνα 1995, σ. 14.

⁵³ «Οι θαλασσινοί», ό.π. σ.15.

Οι ναυτικοί του Κορμπιέρ, ως άνθρωποι της θάλασσας και γνήσιοι ταξιδευτές, δε θέλουν να θαφτούν στο χώμα, αφού αποτελεί συνήθεια των στεριανών. Εκείνοι επιθυμούν να ταφούν σ' έναν υγρό τάφο: «Οι ναυτικοί τον χάροντα τον λένε: *υγρό στοιχείο*»⁵⁴. Από το να γίνουν «λίπασμα», προτιμούν να γίνουν βορά των καρχαριών. Αυτό που ξορκίζουν οι στεριανοί είναι για κείνους η ευτυχέστερη κατάληξη:

«Δεν θέλουν τάφο στη στεριά να θρέψουν τα ποντίκια:

Τους καρχαρίες προτιμούν και τα μεγάλα φύκια.

Να 'ν' η ψυχή του ναυτικού λίπασμα για πατάτες;

Καλύτερα το πέλαγος και οι γαλάζιες στράτες»⁵⁵

Η απαξίωση της στεριάς εντοπίζεται και στον Καββαδία και αποτελεί μια θεμελιώδη ιδέα. Στο «*Yara yara*» από το *Τραβέρσο* ζητά από το απροσδιόριστο πρόσωπο, με το οποίο συνομιλεί, να του μάθει να περπατά στη στεριά: «και μάθε με να περπατώ πάνω στη γη σωστά»⁵⁶, κάτι που υποδηλώνει το χάσμα ανάμεσα στον ποιητή και την στεριά. Είναι ένας θαλασσινός ο οποίος έχει ξεχάσει να περπατά, αφού ταξιδεύει συνεχώς. Ζητάει από τη γυναίκα, που στην ποίησή του είναι ταυτισμένη με τη στεριά⁵⁷, να του μάθει να περπατάει σωστά.

Η αντίθεση του ποιητή με τη στεριά αναπτύσσεται πιο αναλυτικά στη *Βάρδια*. Ο Νίκος σιχάινεται τη στεριά. Αν για τον συμβατικό ναυτικό η στεριά είναι διακαής πόθος, για κείνον είναι κάτι που απεύχεται αφού την ταυτίζει με την ακύρωση του ταξιδιού, και τον ξεπεσμό του ναυτικού: «Φοβάμαι τη στεριά το χώμα. Ο βυθός α ν ο ι χ τ ά είναι καθαρός. Κι αν σ' αρπάξει το ψάρι, είναι κάτι που το ξέρεις, που ζώντας το τρως και συ»⁵⁸. Ο βυθός ανοιχτά είναι καθαρός γιατί δε μολύνεται από τη στεριά. Η άγρια και αφιλόξενη θάλασσα είναι το στοιχείο του ναυτικού. Ο Γεράσιμος, που αντιπροσωπεύει έναν συμβατικό ναυτικό, δεν μπορεί να πιστέψει τις ιδέες του Νίκου αφού του φαίνονται αλλόκοτες: «αν ήσουν παντρεμένος κι είχες παιδιά, θα 'κανες πώς και τι να γυρίσεις στο σπίτι σου, να χαρείς τα παιδιά σου και να

⁵⁴ Κορπιέρ, ό.π., σ. 99.

⁵⁵ ό.π.

⁵⁶ Βλ. Νίκος Καββαδίας, *Τραβέρσο*, Άγρα, Αθήνα 1992, σ.17.

⁵⁷ Σωνιέ, ό.π., σ. 137.

⁵⁸ Υπογράμμιση δική μου. Βλ. *Βάρδια*, ό.π., σ. 39

πεθάνεις ανάμεσά τους. Δεν λες την αλήθεια. Δεν πιστεύεις σ' αυτά που λες. Σ' αρέσει μονάχα να τα λες»⁵⁹. Δεν είναι η μόνη φορά που παρατηρείται χάσμα ανάμεσα στον ίδιο και τους συμβατικούς ναυτικούς.

Όπως ο Κορμπιέρ έτσι κι ο Καββαδίας έρχεται σε σύγκρουση με τους άλλους ναυτικούς τους οποίους αμφισβητεί, με διαφορετικά όμως κριτήρια. Δεν βάζει γενικά εναντίον των ναυτικών, αλλά εναντίον εκείνων που κάνουν το επάγγελμα όχι από αγάπη για τη θάλασσα, αλλά από ιδιοτέλεια. Αγάπη για τη θάλασσα σημαίνει αγάπη για τη διαδρομή. Στη *Βάρδια* απορρίπτει τους «ποσταλίσιους» ναυτικούς που αντί για τα μακρινά ταξίδια με φορτηγά πλοία προτίμησαν τα σύντομα ταξίδια της γραμμής:

«Κι οι ποσταλίσιοι, παιδάκια, ντυμένα τα ρούχα της σκόλης, τρεις ώρες πριν φανεί το λιμάνι. Μόλα τα κακά συνήθεια του επιβάτη: “Πότε φτάνουμε; τι ώρα; θα ‘χει θάλασσα; πήρατε ρεπόρτο;” Χαλασμένοι, ψιλικατζήδες. Σαν κοράκια πάνου στα ρέλια περιμένουνε τα ψοφίμια»⁶⁰.

Τους απορρίπτει αφού δεν κάνουν πράξη μακρινά ταξίδια. Τα σύντομα ταξίδια δεν αρέσουν στον Νίκο, αφού δεν απομακρύνονται όσο θα έπρεπε από τον κόσμο της στεριάς. Γι' αυτό οι «ποσταλίσιοι» ναυτικοί έχουν στεριανό φέρσιμο, επειδή έχουν συχνή επαφή με τη στεριά. Στο «Yara yara», σε μια δύσκολη στιγμή, απευθύνεται στους ναυτικούς λέγοντάς τους: «Γερά την ανεμόσκαλα. Καφέ για τον πιλότο/ λακίζετε αλυσόδετοι του στεριανού καημού»⁶¹. Οι συμβατικοί ναυτικοί στη δύσκολη στιγμή δειλιάζουν επειδή δεν έχουν επιλέξει το επάγγελμα αυτό από αγάπη, θεωρούνται δέσμιοι του καημού του νόστου. Τέτοιοι ναυτικοί δεν υπολογίζονται ως αληθινοί ταξιδευτές.

Με εξίσου κατηγορηματικό τρόπο απορρίπτει εκείνους που γίνονται ναυτικοί μόνο για βιοποριστικούς λόγους. Στο «Θεσσαλονίκη II» θα πει: «σιχαίνομαι τον ναυτικό που εμάζεψε λεφτά/ εμούτζωσε την θάλασσα και τηνε κατουράει»⁶². Σιχαίνεται εκείνους που εκμεταλλεύονται τη θάλασσα για να πλουτίσουν, που δίνουν ένα υλικό σκοπό στο ταξίδι τους.

⁵⁹ ό.π.

⁶⁰ ό.π., σ. 22.

⁶¹ βλ. «Yara yara» στο Καββαδίας, *Τραβέρσο*, Άγρα, Αθήνα 1993 (¹1975), σ. 18.

⁶² ό.π. σ.27.

Όποιος μπαρκάρει ναυτικός για να βγάλει χρήματα δεν αγαπά το ταξίδι και τη θάλασσα, αλλά την εκμεταλλεύεται. Θέτει ένα σκοπό στο ταξίδι του, εξίσου ανήθικο με το να καρτερείς τον προορισμό, αφού και πάλι ακυρώνει μια αληθινή αγάπη για τη θάλασσα. Εκεί είναι που αναδεικνύεται η σημαντικότερη επιρροή του Μπωντλαίρ στους δύο ποιητές της θάλασσας. Ο ποιητής αγαπάει τη θάλασσα εφόσον είναι ο χώρος όπου πραγματώνεται το ταξίδι, θάλασσα θα πει ταξίδι.

Όπως και στον Κορμπιέρ, το ιδανικό τέλος του ναυτικού δεν είναι άλλο παρά ένας θάνατος στο υγρό στοιχείο. Και ο Καββαδίας, από τα πρώτα του ποιήματα, εξέφρασε την επιθυμία να πεθάνει στη θάλασσα. Ο υγρός τάφος είναι ο ιδανικός θάνατος: «Κι εγώ, που τόσο επόθησα μία μέρα να ταφώ/ σε κάποια θάλασσα βαθιά στις μακρινές Ινδίες[...]»⁶³. Ακόμη πιο κοντά στη ρητορική του Κορμπιέρ, ο Καββαδίας θα συγκρίνει το «χωματένιο πεζό μνήμα» με τον «διάφεγγο βυθό»:

Καΐσαρ, από ένα θάνατο σέ κάμαρα,
κι από ένα χωματένιο πεζό μνήμα,
δὲ θά 'ναι ποιητικότερο καὶ πὶ ὄμορφο,
ὁ διαφέγγος βυθὸς καὶ τ' ἄγριο κύμα;⁶⁴

Για τους μπωντλαιρικούς ταξιδευτές αυτή είναι μια ευτυχής κατάληξη εφόσον προϋποθέτει ένα εν ενεργεία θαλάσσιο ταξίδι. Το να πεθάνει κανείς στο νερό, σημαίνει πως δεν είχε ακυρωθεί προηγουμένως το ταξίδι, πως πέθανε ενώ ταξίδευε.

Στο μύθο του θαλάσσιου ταξιδιού, το ρόλο του Χάροντα έχει ο Καρχαρίας. Όπως είδαμε, οι ναυτικοί του Κορμπιέρ από το να γίνουν λίπασμα προτιμάνε να γίνουν βορά των καρχαριών. Και στον Καββαδία, στην ώριμη, μοντερνιστική φάση της ποίησης του, ο καρχαρίας γίνεται σύμβολο του θανάτου⁶⁵. Στο «Καραντί» παρουσιάζεται να πιλοτάρει το

⁶³ Βλ. «Mal du depart» στο Νίκος Καββαδίας, *Μαραμπού*, ό.π., σ. 44.

⁶⁴ «Γράμμα στον ποιητή Καίσαρα Εμμανουήλ», ό.π., σ. 22.

⁶⁵ Ο Σωνιέ ερμηνεύει τον καρχαρία ως επιθυμητό θάνατο: [ως] «επιστροφή στην αρχέγονη μήτρα, αλλά και ως ερωτική πράξη[...] Σ' αυτή την περίπτωση, με την παρουσία του καρχαρία πραγματοποιούνται ίσως οι πανανθρώπινες φαντασιώσεις της vagina dentata ή της mante religieuse (το αλογάκι της Παναγίας), που καταβροχθίζει τον εραστή της». Βλ. Guy (Michel) Saunier, «Ετούτο το κορμί το τόσο αμαρτωλό...». *Έρευνα στον μυθικό κόσμο του Νίκου Καββαδία*, Άγρα, Αθήνα 2004, σ. 49.

πλοίο⁶⁶. Όπως ο Χάρος, ως προσωποποίηση του θανάτου, ελέγχει τη ζωή των στεριανών (αφού παραδοσιακά εκείνος θεωρείται πως την στερεί) έτσι και ο καρχαρίας πιλοτάρει το πλοίο, και συνεκδοχικά τη ζωή του ναυτικού. Στη «Στεριανή ζάλη» αναφέρεται στο σκυλόψαρο που περιμένει για να φάει, μάλλον, τον ναυτικό, και βαριέται⁶⁷. Στη *Βάρδια* αναφέρει πως κάθε ναύτης έχει τον καρχαρία του⁶⁸. Ο καρχαρίας συμβολίζει το τέλος του ναυτικού, το οποίο όμως αποτελεί ένα ένδοξο τέλος, εφόσον λαμβάνει χώρα στο υδάτινο στοιχείο.

Η ποίηση της φυγής στην γενιά του '20

Οι περισσότεροι ποιητές της γενιάς του '20 προέρχονταν από μικρομεσαία κοινωνικά στρώματα και δεν είχαν εξασφαλισμένα τα προς το ζην (οι περισσότεροι δούλευαν ως υπάλληλοι, συνήθως δημόσιοι). Ο καθένας τους είχε κι ένα λόγο να αισθάνεται περιθωριοποιημένος (πολιτικές διώξεις, ομοφυλοφιλία, ξεπεσμένος αριστοκρατισμός, κοινωνικά στιγματισμένες ασθένειες). Μέσα σ' ένα κλίμα ευρύτερης διάψευσης, σε μια σκληρή πραγματικότητα, η ποίηση έγινε και πάλι ένα καταφύγιο, που σε αντίθεση με τον ρομαντισμό είχε χάσει την αίγλη του.

Σε μια εποχή κοινωνικής κόπωσης, αλλά και κορεσμού της τέχνης από τα ατομικά και εθνικά οράματα, δεν υπήρχε διακεκριμένη θέση για τον ποιητή. Κι όμως στο ατομικό δράμα, στις χαμηλές φωνές τους⁶⁹, ψηλαφιάται η ευρύτερη κοινωνική και εθνική συντριβή, όπως ηχούσε στην μεγαλοστομία αρκετών προηγούμενων ποιητών ο μεγαλοϊδεατικός παροξυσμός. Η σημαντικότερη συνέπεια αφορά την αντίληψη των ποιητών για τον ρόλο της ποίησης, αφού

⁶⁶ «Από νωρίς δεξιά στην μάσκα την πλωριά/ κοιμήθηκεν ο καρχαρίας που πιλοτάρει». Βλ. *Πούσι*, ό.π., σ.23.

⁶⁷ «Άνοιχτά κάπου έννια χιλιάδες μιλία/ τὸ σκυλόψαρο προσμένει καὶ βαριέται». Βλ. «Στεριανή Ζάλη», ό.π., σ. 14.

⁶⁸ *Βάρδια*, ό.π., σ. 39.

⁶⁹ Όρος που δανείζομαι από τη γνωστή ανθολογία του Μανόλη Αναγνωστάκη *Η χαμηλή φωνή. Τα λυρικά μιας περασμένης εποχής στους παλιούς ρυθμούς*, Νεφέλη, Αθήνα 1990.

πια αμφισβητούν τις κοινωνικές και εθνικές σκοπιμότητες της. Ο ποιητής προφήτης, μύστης, ιεροφάντης, ο μεσολαβητής ανάμεσα στο επέκεινα και την πραγματικότητα αντικαταστάθηκε από έναν σαλιμπάγκο, γελωτοποιό, πιερότο, ο οποίος αισθάνεται διασκεδαστής της κοινωνίας που προκαλεί γέλιο με τον πόνο του. Η χαμηλόφωνη ποίησή τους κρύβει πιο γενικευμένα από ποτέ μια αίσθηση αποξένωσης. Δημιουργώντας ένα άλλο κόσμο έξω από την πραγματικότητα, η τέχνη εξέφρασε εκ νέου μια ανάγκη για φυγή, αποτέλεσε ένα καταφύγιο που δεν ήταν όμως απαραίτητα το επιθυμητό. Οι νεορομαντικοί κατέφυγαν στην τέχνη γνωρίζοντας την αδυναμία της να ανακουφίσει από τη θλιβερή πραγματικότητα και το spleen του παρόντος: «ο ποιητής μπορεί να τραγουδάει τον πόνο του ή να γράψει γι' αυτόν· αλλά δεν βρίσκει όμως παρηγοριά σε αυτό»⁷⁰.

Η νεορομαντική ποίηση άλλοτε αναζήτησε την «παρηγοριά» στο παρελθόν⁷¹, μέσα από την αναπόληση και τη νοσταλγία, και άλλοτε στο μέλλον μέσα από την εξύμνηση της φυγής, όπως στην περίπτωση μας. Από την γενιά του '20, ο Ουράνης ήταν εκείνος που, ανοίγοντας τους ορίζοντες της λογοτεχνίας έξω από το ελληνικό τοπίο, συνέδεσε τον κοσμοπολιτισμό με την υπαρξιακή αγωνία, τη μελαγχολία και τη φυγή. Οι *Νοσταλγίες* μοιάζουν να αποτελούν διέξοδο από την μελαγχολία και την ανία της πρώτης του συλλογής. Δεν εξέφρασε, όμως, μια ανεκπλήρωτη φυγή, αλλά έκανε ποίηση με τη νοσταλγία των περασμένων ταξιδιών. Όπως υποδηλώνει ο τίτλος ποιητικά δεν αξιοποιείται άμεσα το ταξίδι, αλλά η αναπόλησή του. Ο Ουράνης είχε προεξαγγείλει τη φυγή ήδη από την πρώτη του συλλογή και το ποίημα «III», ένα ποίημα ποιητικής, αν αναλογιστούμε πως το ταξίδι υπήρξε η θεματική με την οποία ασχολήθηκε με περισσότερη συνέπεια στην ποίησή του:

Το ταξίδι ονειρεύομαι στη μορφή που αφήνει αντάμα
να γυρνάν η χαρά, στην ενθύμηση όσων θα ιδούμε,
και η θλίψη για εκείνα που αφήσαμε[...] ⁷²

⁷⁰ Βλ. Έλλη Φιλοκύπρου, *Greek Post-Symbolist Poetics*, διδακτορική διατριβή, Oxford University, Trinity 1991, σ.170.

⁷¹ Σύμφωνα με τη Φιλοκύπρου, ο νεορομαντικός καλλιτέχνης στρέφεται στο παρελθόν ώστε μέσα από τη μνήμη να δημιουργήσει ένα χώρο απόρθητο από το παρόν. Βλ. Έλλη Φιλοκύπρου, *Η γενιά του Καρυωτάκη φεύγοντας τη μάστιγα του χρόνου*, Νεφέλη, Αθήνα 2009, σ. 110.

⁷² Κώστας Ουράνης, *Ποιήματα*, Εστία, Αθήνα 1953, σ. 10.

Η νοσταλγία είναι ένα γλυκόπικρο συναίσθημα που προκύπτει από την αναβίωση περασμένων καταστάσεων, εμπεριέχει την ευχαρίστηση που προκαλεί η αναπόληση του «χαμένου παραδείσου», αναμεμιγμένη με τη στεναχώρια της «έκπτωσης», της συνειδητοποίησης της απώλειας. Η ποιητική του ενέχει, ως εκ τούτου, μια λυρική διάθεση, αφού στο επίκεντρο βρίσκεται μια συναισθηματική κατάσταση του υποκειμένου. Σύμφωνα με τον πρώιμο-ρομαντικό-Λούκατς, νοσταλγία είναι η αναζήτηση κι η αγάπη του άλλου μισού απ' τον εαυτό μας που χάθηκε⁷³. Το συναίσθημα αυτό προϋποθέτει μια απόσταση ανάμεσα στην καλλιτεχνική πράξη και την εμπειρία, αφού μεσολαβεί η μνήμη. Μια τέτοια ποίηση υποχωρεί σε αμεσότητα. Η τακτική αυτή, προσφιλής στην παρακμή, είναι συνδεδεμένη με την ποιητικότητα καθώς δίνει την αίσθηση της «έλλειψης ζωής»⁷⁴. Στην εγκεφαλική ποίηση του Ουράνη, κεντρική θέση έχει το υποκείμενο που ταξιδεύει προκειμένου να ανακουφιστεί από την μελαγχολία⁷⁵. Ο αντικειμενικός κόσμος υπεισέρχεται μέσω του υποκειμένου που νοσταλγεί και δευτερευόντως μέσω του υποκείμενου που βιώνει. Πρόκειται έτσι για ένα διπλά υποκειμενικό φιλτράρισμα του αντικειμενικού κόσμου.

Η αναπόληση φανερώνει μια άλλη πτυχή του πεσιμισμού του Ουράνη. Η όποια απόλαυση για τον ποιητή έρχεται από το παρελθόν. Δεν μπορεί να απολαύσει το παρόν «γιατί και τη στιγμή που γεύεται την πολυπόθητη ηδονή, δεν κατορθώνει να μην συλλογιστεί πως η μοίρα της είναι γοργά να περάσει και να καταντήσει μνήμη κι εκείνη»⁷⁶. Έχει συναίσθηση πως το ταξίδι, όπως και καθετί, είναι απλά μια προσωρινή ανακούφιση από το spleen, εξ ου και το μότο του ποιήματος⁷⁷.

⁷³ Γκέοργκ Λούκατς, «Νοσταλγία και Μορφή», [1910] στο *Η ψυχή και οι μορφές*, μτφ Αντ. Οικονόμου, Θεμέλιο, Αθήνα, χ.χ, σ.197

⁷⁴ Βλ. Δημ. Πολυχρονάκης, «Μελαγχολία και εγκεφαλισμός των ποιητών της παρακμής», *Διαβάζω*, τχ 484, Απρίλιος 2008, 106-110.

⁷⁵ Όπως αναφέρει ο Πάνος Καραβίας, «ο Ουράνης κατέφυγε ένστικτα σε μιαν άλλη λύση που βέβαια δεν αποτελεί ριζική αλλά μόνο μερική λύση του προβλήματος. Είναι το ταξίδι[...] η φυγή της καθημερινής πραγματικότητας, με την οποία ουδέποτε ο ποιητής μπόρεσε να συνθηκολογήσει». Βλ, Πάνος Καραβίας, «Ο Κώστας Ουράνης και το αίσθημα της αποδημίας», *Σήμερα*, Ιανουάριος 1934, σσ. 11-16.

⁷⁶ Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, «Ο λυρικός άνθρωπος», *Νέα Εστία*, τόμος 54, τχ 362, 1/11/1953, σσ. 1588-1597.

⁷⁷ «L'homme ivre d'une ombre qui passe/Porte toujours le châtime/D'avoir voulu changer de place» Charles Baudelaire. Το μότο που επιλέγει στο συγκεκριμένο ποίημα είναι από τις «Κουκουβάγιες» του Μπωντλαίρ και μεταφράζεται από τον Σημηριώτη, *ό.π.* σ. 148 ως εξής: «Μεθώντας από μια σκιά που διαβαίνει/πάντα χαμένος κανένας θα βγει/όταν τη θέση του ν' αλλάξει ζητεί».

Εκτός από τον Ουράνη, τον κατεзоχόν ταξιδευτή της γενιάς, και ο Καρυωτάκης έχει γράψει δύο ποιήματα καθώς κι ένα πεζό με τη θεματική της φυγής. Στο ποίημα «Θέλω να φύγω πια από δω» συνδέει το ταξίδι με το μέλλον αφού «πρόκειται για μια κίνηση προς τα μπρος», ένα ταξίδι προς την ουτοπία⁷⁸. Ο ποιητής επιθυμεί να γνωρίσει ένα νέο τόπο όπου ο ίδιος θα είναι ένα «απλό στοιχείο, ελεύθερο, γενναίο»⁷⁹. Εκεί ο κόσμος θα είναι ονειρικός, ωραίος, ο άνθρωπος θα είναι ευτυχισμένος και δεν θα υπάρχει σκοτάδι. Η ουτοπία τροφοδοτείται από ό,τι στερείται στο παρόν· πρόκειται για ένα «εκεί» που στην πράξη είναι ένα «μη εδώ». Η ευδαιμονία αποτελεί ένα αντεστραμμένο είδωλο του θλιβερού παρόντος. Εφόσον τα χαρακτηριστικά της είναι πνευματικά και κυρίως συναισθηματικά (γενναιότητα, ευτυχία, ελευθερία, ομορφιά) το υποκείμενο δεν βιώνει μια υλική, αλλά μια πνευματική, ψυχολογική και συναισθηματική στέρηση. Η ουτοπία αποτελεί μια ιδεατή συναισθηματική πληρότητα και γαλήνη.

Και στον Μπωντλαίρ απαντά μια αντίστοιχη ουτοπία. Στο ποίημα «Πρόσκληση σε Ταξίδι», τόσο στην έμμετρη όσο και την πεζόμορφη εκδοχή του, το ταξίδι εξυπηρετεί το πέρασμα προς την «γη της επαγγελίας». Δεν είναι ένα «ταξίδι για το ταξίδι» γιατί επιβαρύνεται από την επιθυμία ενός συγκεκριμένου προορισμού, αφού ο ποιητής θέλει να σαλπάρει για την ουτοπία. Αν η επιθυμία είναι πρωτίστως έλλειψη, τότε η έλλειψη του παρόντος αντικατοπτρίζεται στα επιθυμητά χαρακτηριστικά της ουτοπίας:

Υπάρχει, λένε, μια χώρα υπέροχη, μια γη της επαγγελίας, που ονειρεύομαι να επισκεφτώ με μια παλιά φίλη. [...] Μια αληθινή γη της επαγγελίας, όπου όλα είναι όμορφα, πλούσια ήσυχα, ευγενικά· όπου η πολυτέλεια αγαπά να καθρεπτίζεται στην τάξη· όπου αναπνέεις τη ζωή, χυμώδη και γλυκιά· όπου η αταξία, η ταραχή και το απρόοπτο δεν έχουν θέση· όπου η ευτυχία παντρεύτηκε την ηρεμία· όπου η ίδια η κουζίνα είναι ποιητική, βαριά και ερεθιστική συνάμα· όπου όλα σας μοιάζουν ακριβέ μου άγγελε. [...] Ναι, εκεί πρέπει να πάμε ν' αναπνεύσουμε, να ονειρευτούμε και να μεγαλώσουμε τις ώρες με των αισθήσεων το άπειρο [...] Ναι, μέσα σ' αυτή την ατμόσφαιρα η ζωή θα ήταν ευχάριστη [...]

⁷⁸ Βλ. Απόστολος Μπενάτσης, «Χρόνους μας ταξιδεύει...: Το ταξίδι στην ποιητική μυθολογία του Παλαμά, του Καρυωτάκη και του Ελύτη», Γ' συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006. Διαθέσιμο στον ιστότοπο της Ε.Ε.Ν.Σ.: http://www.eens-congress.eu/?main_page=1&main_lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=175 (Πρόσβαση 1/4/2017)

⁷⁹ Βλ. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, επιμ Γ. Π. Σαββίδης, Εστία, Αθήνα 1992, σ. 79.

(«Πρόσκληση σε Ταξίδι», *Η μελαγχολία του Παρισιού*)⁸⁰

Και για τον Μπωντλαίρ, η «γη της επαγγελίας» αποτελεί ένα αντεστραμμένο είδωλο της ίδιας του της ζωής, της αταξίας, της ασχήμιας, της μονοτονίας, της μελαγχολίας που αισθάνεται. Η ουτοπία μοιάζει μια προβολή της ιδανικής- και γι' αυτό απραγματοποίητης- ψυχικής γαλήνης στον αντικειμενικό κόσμο. Έτσι η γεωγραφική μετατόπιση αποτελεί μια προβολή στον αντικειμενικό κόσμο της εσωτερικής αναζήτησης για γαλήνη. Η ουτοπία έχοντας ως κύριο χαρακτηριστικό της την προσδοκία καθώς και μια δυνητική πραγμάτωση αφορά το μέλλον. Σε αντίθεση με «Το ταξίδι», αυτή τη φορά η ουτοπία και κατ' επέκταση το ταξίδι δεν βρίσκεται σε αιώνια εναλλαγή.

Επιστρέφοντας στον Καρυωτάκη, υπάρχει ένα ακόμη ποίημα ανεκπλήρωτης φυγής, το «Τελευταίο ταξίδι» όπου εντοπίζεται μια αξιοσημείωτη μεταβολή. Δεν περιορίζεται πια σε μια ουτοπία η οποία περισσότερο είναι ένα «μη εδώ», αλλά περιγράφει ένα ιδανικό τόπο, όπου βασικό στοιχείο της ευδαιμονίας είναι το ταξίδι:

Καλό ταξίδι, αλαργινό καράβι μου, στου απείρου
και στις νυχτός την αγκαλιά, με τα χρυσά σου φώτα!
Να 'μουν στην πλώρη σου ήθελα, για να κοιτάζω γύρου
σε λιτανεία να περνούν τα ονείρατα τα πρώτα

Η τρικυμία στο πέλαγος και στη ζωή να παύει
Μακριά μαζί σου φεύγοντας πέτρα να ρίχνω πίσω
Να μου λικνίζεις την αιώνια θλίψη μου, καράβι
Δίχως να ξέρω που μες πας και δίχως να γυρίσω⁸¹

Εδώ η ουτοπία δεν είναι κάποιος ευδαιμονικός προορισμός, αλλά το ίδιο το ταξίδι. Το καράβι δεν αποτελεί απλώς ένα μοτίβο που εκφράζει την ανεκπλήρωτη φυγή, αλλά γίνεται μια

⁸⁰ Σαρλ Μπωντλαίρ, *Η μελαγχολία του Παρισιού, Μικρά πεζά ποιήματα (Le Spleen de Paris)*, ό.π., σ. 67-68. Πρβ το «Κάλεσμα σε ταξίδι»: «Παιδί μου, αδερφή μου εσύ,/ για σκέψου τι ζωή χρυσή/ να πάμε οι δυο εκεί πέρα!/ ξέγνοιαστα ν' αγαπάμε εμείς/ και να πεθάνουμε στη γησ/που μοιάζει σε, μια μέρα!/Οι ήλιοι οι μουσκεμένοι εκεί/ κ' οι νεφοσκέπαστοι ουρανοί/ μάγια σκορπούν σ' εμένα,/ έτσι μουχρά και δολερά/ όπως τα μάτια σου, κυρά,/ σα λάμπουν δακρυσμένα». Βλ. «Κάλεσμα σε ταξίδι», *Τα άνθη του Κακού*, ό.π., σ.92.

⁸¹ Καρυωτάκης, ό.π., σ. 65.

δυναμική ουτοπία, που εμπεριέχει μια διαρκή αλλαγή. Η ανακούφιση από την θλίψη αναζητάται από το ίδιο το ταξίδι, το οποίο δεν έχει προορισμό, ούτε επιστροφή. Πρόκειται για ένα για ένα «ταξίδι για το ταξίδι». Την ίδια ιδέα αναπτύσσει και ο Καββαδίας στα συμβολιστικά ποιήματα της ανεκπλήρωτης φυγής.

Β. Το ανεκπλήρωτο ταξίδι και ο συμβολισμός στην ποίηση του Νίκου Καββαδία

Ο Καββαδίας δημοσιεύει τα *Μαραμπού*, την πρώτη του ποιητική συλλογή σε μια μεταιχμιακή στιγμή για τη νεοελληνική ποίηση: δύο, μόνο, χρόνια μετά την *Στροφή* του Σεφέρη, αλλά και δύο χρόνια πριν την μαζική εμφάνιση των μοντερνιστών της γενιάς του '30. Αν η έμμετρη παράδοση μοιάζει να τελειώνει μέσα στη στιχουργική τελείωση της *Στροφής*, κι αν ο μοντερνιστικός στίχος καθιερώνεται μαζικά το '35, τότε το στίγμα του Καββαδία «γραμματολογικά μετέωρο» τοποθετείται «κυριολεκτικά ανάμεσα στις ποιητικές συμπληγάδες της νεωτερικότητας»⁸². Μπορεί πράγματι η *Στροφή* του Σεφέρη να έχει σημαντική θέση για την γραμματολογία, δεν είναι το ίδιο βέβαιο όμως αν στην εποχή της διαδραμάτισε εξίσου σημαντικό ρόλο, υπολογίζοντας πως εκδόθηκε ιδιωτικά. Αντίθετα, το '35 ήταν αισθητή πια η ανανέωση του ποιητικού τοπίου, χάρη στην μαζική εμφάνιση νέων ποιητών. Ως εκ τούτου, η προσήλωση το 1933 στο κλίμα της γενιάς του '20 κάθε άλλο παρά παράδοξη είναι, αφού το εγχείρημα της γενιάς του '30 κυοφορείται ακόμη.

Σε ορισμένα ποιήματα των *Μαραμπού* συναντάμε μια ανεκπλήρωτη επιθυμία για φυγή ως απολύτρωση απέναντι στη μελαγχολία και τον εγκλεισμό, άποψη που συμβαδίζει με το κλίμα της γενιάς του '20. Το ταξίδι συνδέεται διπλά με τη μελαγχολία και τη θλίψη. Αν και

⁸² Άντεια Φραντζή, «Νίκος Καββαδίας: Σχόλια και αποτιμήσεις φίλων και κριτικών», *Φιλολογική*, τχ 135, Απρίλιος-Μάιος-Ιούνιος 2016, σσ. 16-21.

αρχικά η φυγή παρουσιάζεται ως «φάρμακο» απέναντι στον εγκλεισμό του υποκειμένου, στη συνέχεια γίνεται το «φαρμάκι» που τον κατατρώνει. Τα συγκεκριμένα ποιήματα διακρίνονται για την εγωκεντρικότητά τους, αφού περιστρέφονται γύρω από το ποιητικό υποκείμενο, και την προσωπική επιθυμία για φυγή.

Το ταξίδι ως λύτρωση από τη θλίψη

Ύστερα από τον Α' παγκόσμιο πόλεμο, εμφανίστηκαν μια σειρά από λογοτέχνες που συνέχισαν και ανανέωσαν την αθηναϊκή, ρομαντική παράδοση γειώνοντάς την γλωσσικά και υφολογικά. Από έναν ρομαντισμό της ακμής, της φιλολογικής ρητορείας, η ποίηση πέρασε σε έναν χαμηλόφωνο, εγκεφαλικό ρομαντισμό της παρακμής⁸³. Από τον υπερβατικό συμβολισμό, τον ιδεαλισμό, την κενολογία, τη ρητορεία, τη φυσιολατρία που κυριαρχούσε μέχρι και τους πρώτους συμβολιστές, έγινε μια στροφή προς έναν χαμηλόφωνο λυρισμό, μια «ευαισθησία»⁸⁴, μια εσωτερική, μελαγχολική ποίηση. Η μελαγχολία των νεορομαντικών είχε εκτός από κοινωνική και φιλολογική αφετηρία.

Καθοριστική για τον πεσιμισμό του μεσοπολέμου ήταν η επίδραση του Μπωντλαίρ. Αν και εντοπίζονται αναφορές από το 19ο αιώνα⁸⁵, μονάχα κατά τον μεσοπόλεμο έγινε στα

⁸³ Πρόκειται για ένα εύστοχο σχήμα του Κώστα Στεργιόπουλου. Βλ. «Εισαγωγή» στο *Η ελληνική ποίηση. Η ανανεωμένη παράδοση*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1980, σσ. 15-59: 42-43.

⁸⁴ Τόσο η Ντουινιά όσο και ο Στεργιόπουλος, επισημαίνουν την σημαντικότητα της αλλαγής αυτής. Ο Στεργιόπουλος (ό.π., σ. 41), μίλησε για «νέα ευαισθησία» ενώ η Ντουινιά αργότερα για «μοναδική ευαισθησία» με την οποία προίκισε τα ελληνικά γράμματα. βλ. Χριστίνα Ντουινιά, *Κ.Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ 15.

⁸⁵ Βλ. Γ. Κ. Κατσίμπαλης, *Ελληνική βιβλιογραφία Κ. Μπωντλαίρ (Charles Budelaire)*, Τυπογραφείο Σεργιάδη, Αθήνα 1956, σ. 29. Διαθέσιμη στον ηλεκτρονικό ιστότοπο «Ανέμη» του Πανεπιστημίου Κρήτης:

http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/a/1/f/metadata-01-0001426.tkl?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&

ελληνικά γράμματα ένας βαθύτερος διάλογος με την ποίησή του. Τόσο οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής, όσο και η επιθυμία των λογοτεχνών ευνόησαν τη στροφή στη πεζολογία και τον πεσιμισμό του Γάλλου ποιητή. Αν η διονυσιακή βούληση για ζωή και ο υπεράνθρωπος του Νίτσε, λίγα μόνο χρόνια αφότου δημοσιεύτηκε, μεταφράστηκε, σχολιάστηκε και επηρέασε βαθύτατα την Ελλάδα του fin de siècle, ακριβώς επειδή συμβάδιζε με το πνεύμα της εποχής, η ποίηση του Μπωντλαίρ χρειάστηκε πολλές δεκαετίες, πολλές διαψεύσεις, και αξιοσημείωτες αισθητικές μετατοπίσεις για να μπολιάσει τα ελληνικά γράμματα με τον πεσιμισμό της. Πρώτος που επηρεάστηκε από τον Μπωντλαίρ ήταν ο Ουράνης, ο οποίος έδωσε στην πρώτη του συλλογή το όνομα *Spleen*, ένα θεμελιώδες συναίσθημα για την ποιητική του Μπωντλαίρ. Λίγα χρόνια μετά, το 1918 στα *Γράμματα της Αλεξάνδρειας* δημοσίευσε και μια μελέτη για τον Γάλλο ποιητή, στο ίδιο τεύχος όπου ο Κλέων Παράσχος δημοσίευσε είκοσι μεταφράσεις ποιημάτων του⁸⁶. Η αρχή για μια πιο συστηματική γνωριμία με τον Μπωντλαίρ είχε γίνει.

Ο πεσιμισμός της γενιάς του '20 δεν ήταν μόνο φιλολογικό ζήτημα, αλλά ήταν αποτέλεσμα ενός ευρύτερου αίσθηματος κοινωνικής κόπωσης. Επρόκειτο για μια περίοδο αλληπάλληλων πολεμικών συγκρούσεων, πολιτικών αναταραχών και αμφισβητήσεων. Ιδιαίτερα ύστερα από τον Α Παγκόσμιο πόλεμο, το κοινωνικό και πολιτικό μοντέλο της Δύσης τέθηκε υπό αμφισβήτηση. Αρκετοί διανοούμενοι, μεταξύ αυτών και ποιητές, στράφηκαν στον κομμουνισμό, όσο η οκτωβριανή επανάσταση «φάνταζε ακόμη αρυτίδωτη⁸⁷». Εν προκειμένω για την Ελλάδα, οι συνέπειες του πολέμου δεν φάνηκαν πιο καθαρά, όσο ύστερα από την Μικρασιατική Καταστροφή, όταν οι ιμπεριαλιστικές βλέψεις του ελληνικού κράτους οδήγησαν στην εθνική ταπείνωση και το οξύτατο κοινωνικό πρόβλημα του προσφυγικού⁸⁸. Στο λιμάνι της Σμύρνης έσβησε οριστικά η εθνικιστική φλόγα της «Μεγάλης Ελλάδας». Το μεγάλο εθνικό

[cclterm8=&cclfield1=&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&search_coll%5Bmetadata%5D=1&&stored_cclquery=&sk_in=&rss=0&lang=el&ioffset=1&offset=1](#) (Τελευταία πρόσβαση 13/11/ 2017).

⁸⁶ Κ. Ουράνης, «Κάρολος Μπωντλαίρ», περ. *Γράμματα της Αλεξάνδρειας*, τόμος Δ', τχ 39, σσ449-480. Για τις μεταφράσεις του Κλ. Παράσχου, βλ. *ό.π.*, σσ. 481-492. Οι παραπάνω πληροφορίες αντλούνται από τον Αλέξη Ζήρα «Σημείωμα του επιμελητή» στο Charles Baudelaire, *Εικοσιοκτώ ποιήματα*, επιλογή- μτφ Κλέων Παράσχος, Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 1999, σσ. 33-35.

⁸⁷ Βλ. όπως αναφέρει η Χριστίνα Ντουινιά, *ό.π.*, σ. 28.

⁸⁸ Βλ. Χρίστος Αλεξίου, «Ο Καρυωτάκης και η εποχή του» στο Μέμη Μελισσαράτου (επίμ), *Συμπόσιο για τον Καρυωτάκη. Πρέβεζα 11-14 Σεπτεμβρίου 1986, Δήμος Πρέβεζας, Πρέβεζα 1990*, σσ.299-324: 301.

όραμα μετατράπηκε σε μια συλλογική απογοήτευση στην οποία συνέβαλε και το κοινωνικό πρόβλημα που προέκυψε από την κακή διαχείριση του τεράστιου, αναλογικά με τους αυτόχθονες, όγκου προσφύγων.

Μπορεί οι παραπάνω συγκυρίες να επηρέασαν άμεσα τους ποιητές της γενιάς του '20, αλλά επηρέασαν έμμεσα και τους νεότερους ποιητές που μαθήτευσαν στην ποίησή τους. Συγκεκριμένα ο Καββαδίας εμφανίζεται το '28, χρονιά που εξαιτίας της αυτοκτονίας του Καρυωτάκη θεωρείται το συμβολικό τέλος της γενιάς του '20. Εμφανίζεται δηλαδή μετά το τέλος της γενιάς του '20, αλλά και πριν τη μαζική εμφάνιση της γενιάς του '30 που συντελέστηκε το '35. Ο Κώστας Στεργιόπουλος στην ανθολογία- γραμματολογία του για την ανανεωμένη παράδοση, στην οποία έγινε λόγος παραπάνω, τον τοποθετεί στους επιγόνους της γενιάς του '20 και ενδιαμέσους ποιητές, εκείνους δηλαδή που βρίσκονται μεταξύ των δύο ποιητικών γενεών⁸⁹. Δεν επιβεβαιώνεται χρονολογικά μόνο η παραπάνω γραμματολογική πρόταση, αλλά πρωτίστως από το ίδιο του το έργο, αφού ο Καββαδίας θα διαγράψει μια τροχιά από την πεισιθάνατη ποίηση ως τον υποβλητικό, συνειρμικό μοντερνιστικό λόγο.

Αν και εξέδωσε την πρώτη του συλλογή στα 1933, η εμφάνισή του στα ελληνικά γράμματα λαμβάνει χώρα πέντε χρόνια πριν, το 1928, όταν άρχισε να δημοσιεύει ποιήματα στο περιοδικό της *Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας* με το ψευδώνυμο Πέτρος Βαλχάλας. Το συγκεκριμένο ψευδώνυμο παραπέμπει στον Παύλο Νιρβάνα, με τον οποίο είχε γνωριστεί στον Πειραιά, όπου διέμενε από το 1920⁹⁰. Το Πέτρος Βαλχάλας σχηματίζεται κατ' αναλογία του Παύλος Νιρβάνας: Πέτρος και όχι Παύλος, βαλχάλα αντί για νιρβάνα. Η βαλχάλα, σύμφωνα με την σκανδιναβική μυθολογία, είναι ο τόπος όπου μεταφέρονται από τις Βαλκυρίες μονάχα οι ηρωικά πεσόντες, κάτι που θυμίζει την νήσο των μακάρων της αρχαιοελληνικής μυθολογίας. Στον αντίποδα, η νιρβάνα συνδέεται με την απομάκρυνση από το γήινο στοιχείο, αλλά ως μια διανοητική κατάσταση όπου ο άνθρωπος «λυτρώνεται από τα

⁸⁹ Στεργιόπουλος, ό.π.

⁹⁰ Σύμφωνα με τον Φίλιππο Φιλίππου, ο Καββαδίας εγκαταστάθηκε στον Πειραιά ύστερα από την επιστροφή του πατέρα του από την Μαντζουρία το 1920. Βλ. *Ο πολιτικός Νίκος Καββαδίας*, Άγρα, Αθήνα 2010 (1996), σ. 18.

δεινά της επίγειας ζωής του»⁹¹. Η σκανδιναβική μυθολογία και η βαλχάλα έγινε γνωστή στην Ευρώπη μέσα από τη Βαλκυρία του Βάγκνερ, ενός συνθέτη που αγαπήθηκε από τους νεορομαντικούς.

Αν εξαιρέσουμε τα τρία πρώτα αποκηρυγμένα ποιήματα όπου επικρατεί ένας αισιόδοξος υπερβατικός συμβολισμός⁹², τα υπόλοιπα ποιήματα συμβαδίζουν με το πεσιμιστικό κλίμα της μεσοπολεμικής ποίησης. Για τον πεσιμισμό του Βαλχάλα οφείλεται κατά κύριο λόγο η αυτοκτονία του Καρυωτάκη, η οποία οδήγησε πολλούς νέους ποιητές σε μια δίχως μέτρο μίμησή του. Από το '28 μέχρι περίπου το '35, η λογοτεχνία γέμισε με θλιμμένες πόζες, «αυτοκτονίες από φιλολογία»⁹³ μια ευρύτερη παραίτηση από τη ζωή, φαινόμενο που γραμματολογικά ονομάστηκε καρυωτακισμός⁹⁴. Το όνομά του Πέτρου Βαλχάλα θα προστεθεί στη μακρά λίστα των νεαρών ποιητικών κλώνων του Καρυωτάκη.

Ως ένα βαθμό, για τον πεσιμισμό του Βαλχάλα οφείλεται και η επίδραση του Μπωντλαίρ. Την κρίσιμη περίοδο που ο Καββαδίας ωριμάζει ποιητικά δεν έχει ξεθυμάνει η παρουσία του Γάλλου παρακμιακού στα ελληνικά γράμματα. Το 1928 μεταφράζονται για πρώτη φορά ολόκληρα *Τα Άνθη του κακού*, από τον Μανώλη Κανελλή. Η μετάφραση θεωρήθηκε αποτυχημένη, και προκάλεσε σειρά τοποθετήσεων στην *Νέα Εστία*⁹⁵. Λίγους μήνες μετά, και ο Γιώργος Σημηριώτης θα μεταφράσει ποιήματα του Μπωντλαίρ, μαζί με άλλων

⁹¹ Βλ Θεοδώσης Πελεγρίνης, «Βαλχάλα» στο *Λεξικό της φιλοσοφίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 414.

⁹² Πρόκειται για τα «Πόθος», «Δάκρυ», «Είσαι άνθος» δημοσιευμένα από τις 22 Ιανουαρίου ως τις 22 Μαρτίου το 1928. Βλ. *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, ό.π., σ. 76-78.

⁹³ Πρόκειται για τίτλο επιστολής του Ν. Γιαννιού στη *Νέα Εστία*, όπου διαμαρτύρεται για το φαινόμενο των αυτοκτονιών που εμφανίστηκε ύστερα από την αυτοκτονία του Καρυωτάκη. Βλ *Νέα Εστία*, τόμος 2, τχ 19-43, 1 Οκτωβρίου 1928, σσ. 904- 905.

⁹⁴ Πρόκειται για έναν όρο που χρησιμοποίησε ο Ανδρέας Καραντώνης στο άρθρο του «Η επίδραση του Καρυωτάκη στους νέους», *Τα Νέα Γράμματα*, τχ 9, Σεπτ. 1935, σσ. 478-486. Για μια κατατοπιστική επισκόπηση του καρυωτακισμού βλ. Αλ. Αργυρίου, «Καρυωτακισμός: Μέσα και έξω από την λογοτεχνία», Καρυωτάκης και καρυωτακισμός. Επιστημονικό συμπόσιο (31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1998, σσ. 145-165.

⁹⁵ Την αρχή έκανε ο Ηλίας Βουτιεριδής ο οποίος ξεχώρισε τον Κανελλή ως κριτικό (αναφερόμενος στον πρόλόγό του) από τον μεταφραστή, επαινώντας τον ως κριτικό, απορρίπτοντας όμως το μεταφραστικό εγχείρημά του. Βλ. *Νέα Εστία*, τόμος 2, τχ 16/40, 15 Αυγούστου 1928, σσ. 762-3. Τη σκυτάλη πήρε ο Ι. Μ. Τερζόπουλος, ο οποίος εξέφρασε ενστάσεις ως προς τη μετάφραση της λέξης *mal* ως αρρώστια βλ. *Νέα Εστία*, τόμος 2, τχ 17/41, 1 Σεπτεμβρίου 1928, σ. 807. Ως προς τη μετάφραση της συγκεκριμένης λέξης θα τοποθετηθεί και ο Τέλος Άγρας, υπερασπιζόμενος την επιλογή του μεταφραστή. Βλ. *Νέα Εστία*, τόμος 2, τχ 19/43, 1 Οκτωβρίου 1928, σσ. 904.

νεορομαντικών⁹⁶. Κατά σύμπτωση, την περίοδο εκείνη που γίνεται η συζήτηση γύρω από τις μεταφράσεις του Μπωντλαίρ, έχουμε ένα ισχυρό τεκμήριο για την πρόσβαση του Καββαδία στην *Νέα Εστία*, αφού η αδερφή του Τζένια Καββαδία εντοπίζεται να αλληλογραφεί με το περιοδικό⁹⁷.

Το Μάρτιο του '28, λίγους μήνες μετά από τη μετάφραση του Μπωντλαίρ και τον θάνατο του Καρυωτάκη, δημοσιεύει ένα ποίημα, το «Πάνε δυο μήνες». Από τους ειδυλλιακούς στίχους του «Πόθου»⁹⁸ που δημοσίευσε τον Ιανουάριο του '28, μεταβαίνει σε πιο απαισιόδοξους στίχους⁹⁹. Από την φυσιολατρία και τον συμβολισμό, την ειδυλλιακή αγάπη και τον έρωτα (μια ποίηση κοντά στους μεταπαλαμικούς ποιητές) υιοθετεί ένα μελαγχολικό ύφος. Από τον υγιή και εκπληρωμένο περνάει στον ανεκπλήρωτο, νοσηρό έρωτα. Στα επόμενα αποκηρυγμένα ποιήματα θα επικρατήσει το βίωμα της κλειστής κάμαρας, ο εγκλεισμός, η αδικαιολόγητη μελαγχολία, η θλίψη και η πλήξη. Κάπου εκεί εμφανίζεται η φυγή ως απολύτρωση απέναντι στο ασφυκτικό παρόν.

Οι πρώτες αναφορές στην θάλασσα και το ταξίδι εντοπίζονται με τη μετάβαση από τον αισιόδοξο υπερβατικό λυρισμό σε μια πεσιμιστική ποίηση, μετάβαση που συντελείται στα πρώτα αποκηρυγμένα ποιήματα του Πέτρου Βαλχάλα και πιο συγκεκριμένα με το ποίημα «Ήρθε μια θύμησι παληά». Εδώ υπάρχει θλίψη (το επίθετο «θλιμμένος» επανέρχεται σε δύο συνεχόμενους στίχους) και είναι φθινόπωρο (ξερά τα φύλλα χάμω πέταγαν). Το κλίμα συμβαδίζει δηλαδή με τις μεσοπολεμικές ποιητικές επιταγές. Μέσα στο πληκτικό παρόν εμφανίζεται μια ανεκπλήρωτη επιθυμία για φυγή:

«Και κείνο που περίμενες το πήρανε
οι γερανοί στο μακρινό ταξίδι τους

⁹⁶ Στις 15 Φεβρουαρίου του '29 γίνεται η αναγγελία των μεταφράσεών του από την *Νέα Εστία*, τ. 3, τχ 52, σ. 158.

⁹⁷ Βλ. «Αλληλογραφία», *Νέα Εστία*, τόμος 2, τχ 18/42, 15 Σεπτεμβρίου 1928, σ.861.

⁹⁸ «Και κει στον κάμπο πέρα τον ανθόσπαρτο/ όπου γιορτάζει πάντα ή φύσι/ αγκαλιαστοί θα νοιώσουμε τον έρωτα/ ως ότου ή ψυχή να μας αφήση» Βλ. «Πόθος», *Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας*, 22 Ιανουαρίου 1928, τχ 114, σελίδα 7. [= Καββαδίας, Το Ημερολόγιο ενός τιμονιέρη, ό.π, σ. 76].

⁹⁹ «Πως όταν τις θολές βραδιές στην κάμαρά σου μόνη[...] σκέφτεσαι τα γλυκόλογα που θε να λέει το γράμμα[...] Και σκέφτομαι τα μάτια σου θολά, πλημμυρισμένα/ όμως, αν μπόραες για να 'ρθεις στην άθλια κάμαρά μου» Βλ. «Πάνε δυο μήνες», *Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας*, τχ 173, 10 Μαρτίου 1929. (=Καββαδίας, ό.π., σ. 82).

Με τα ξερόφυλλα το πήρε ο αγέρας του φθινοπώρου
το κλέψαν τα καράβια τα λευκόπανα»¹⁰⁰.

Το εξεταζόμενο ποίημα του Καββαδία παρουσιάζει αξιοσημείωτες συγκλίσεις με ένα ποίημα του Λάμπρου Πορφύρα που δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβρη του '27 στη *Νέα Εστία* υπό τον τίτλο «Φωνές της θάλασσας»¹⁰¹. Ο εναρκτήριο στίχος «Ἦρθε μια θύμησι παλιά» του Καββαδία θυμίζει τον στίχο «Ἐχω μια θύμηση παλιά, θολή, μισοσβυσμένη»¹⁰² του Πορφύρα. Εκτός αυτού, και στον Πορφύρα αξιοποιούνται ποιητικά οι γερανοί και τα λευκά καράβια ως σύμβολα της φυγής: «Οι γερανοί μ' επαίρνανε ψηλά στο τρίγωνό τους/πανιά μ' επαίρναν κατάσπρα γιομάτα φως κι αέρα». Πρόκειται για την πρώτη ένδειξη διακειμενικότητας γύρω από τη θεματική της φυγής και της θάλασσας.

Αντίστοιχο κλίμα απαντά και στο «Αγαπάω». Κι εδώ υπάρχει ένα απροσδιόριστο αίσθημα μελαγχολίας και θλίψης, αλλά και μια ανεκπλήρωτη επιθυμία φυγής. Το υποκείμενο «αγαπάει ότι είναι θλιμμένο», τα «θολά ματάκια», τα «ξερά γυμνά δέντρα», «τα χλωμά κορίτσια», «τους κοιμώμενους κύκνους»¹⁰³. Δείγμα της πρωιμότητας του ποιήματος είναι ο υπερβολικός συναισθηματισμός, η συσσώρευση τυπικών νεορομαντικών τόπων και η γενικότερη απουσία οικονομίας. Χαρακτηριστική, ως προς αυτό, είναι η εξύμνηση του χερσαίου ταξιδιού, της περιπλάνησης, (μοναδική φορά που απαντά στο έργο του) την ίδια στιγμή που εκφράζει την επιθυμία του για το θαλάσσιο ταξίδι. Αγαπάει «τους σκυφτούς οδοιπόρους που μ' ένα δισάκι/ για μια πολιτεία μακρινή ξεκινάνε», αλλά και «τα καράβια που φεύγουν για καινούργια ταξίδια/ και δεν ξέρουν καλά αν ποτέ θα 'ρθουν πίσω».

Στο «Ἦθελα» η μελαγχολία βρίσκεται πιο κοντά στο νεορομαντικό spleen, αφού εμπεριέχει και την ανία. Σκέφτεται μακρινά ταξίδια που διάβασε στα βιβλία ως διαφυγή από τον εγκλεισμό που βιώνει στο θλιβερό παρόν:

¹⁰⁰ *Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας*, 20 Μαΐου 1928, τχ 131, σ. 2. (= Καββαδίας, *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, ό.π., σ. 79).

¹⁰¹ *Νέα Εστία*, τόμος 1, τχ 22-24, 15 Δεκεμβρίου 1927, σ. 1038. Το ποίημα θα συμπεριληφθεί σε ομώνυμη ενότητα των *Μουσικών φωνών*, μια συλλογή που θα δημοσιευτεί μετά το θάνατό του. Βλ Λάμπρος Πορφύρας, *Τα ποιήματα 1894-1932*, (επιμ) Ελένη Πολίτου- Μαρμαρινού, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1993, σ. 219.

¹⁰² Πρόκειται για το ποίημα με υπότιτλο «11», ό.π.

¹⁰³ Δημοσιευμένο στο *Περιοδικό της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας*, τχ. 173, 10 Μαρτίου 1929[= *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, ό.π., σ.83].

ήθελα πάντα να 'μένα μικρό κι αγνό παιδί

[...]

που τα ψυχρά απογέματα, τα φθινοπωρινά

το δρόμο έξω κοιτάζοντας απ' το παράθυρό του

άγνωστα μέρη σκέφτεται, ταξίδια μακρυνά/

που στα βιβλία πού διάβασεν ή πού είδε στ' όνειρό του...»¹⁰⁴.

Ο Σωνιέ έχει επισημάνει την σύνδεση της παραπάνω εικόνας με τη «Θαλασσινή αύρα» του Μαλαρμέ: «Η σάρκα εθλίβη, αλλοί! και διάβασα όλα τα βιβλία./Να φύγω! εκεί να φύγω! νιώθω με πόση γοητεία»¹⁰⁵. Ο Μαλαρμέ αποφασίζει να φύγει όταν τα βιβλία δεν μπορούν πια να του απαλύνουν τη μελαγχολία. Αντίθετα, στον Καββαδία τα βιβλία είναι αυτά που του δημιουργούν την επιθυμία για φυγή. Δεν φεύγει όταν πια τα βιβλία δεν μπορούν να του απαλύνουν την ανία και τη μελαγχολία, αλλά φεύγει γιατί τα βιβλία του αποκαλύπτουν μια νέα διέξοδο από την πλήξη, το ταξίδι.

Το «ήθελα» δημοσιεύτηκε στις 15 Αυγούστου 1929. Ακριβώς ένα μήνα πριν, δημοσιεύονται στην *Νέα Εστία* κάποια πεζά του Καρυωτάκη ανάμεσα τους και η «Φυγή» όπου εκφράζεται μια έντονη επιθυμία φυγής ως διέξοδο από το αίσθημα εγκλεισμού που βιώνει. Εκτός από το ίδιο κλίμα, τα δύο έργα μοιράζονται και το μοτίβο των παλιάτσων. Ο Καρυωτάκης λέει «οι παλιάτσοι έτρεχαν μπροστά μου ή χόρευαν δαιμονισμένοι»¹⁰⁶, ενώ ο Καββαδίας «ήθελα να 'μένα μικρό κι αγνό παιδί[...][που] απέναντί του το κοιτούν παλιάτσοι αραδιασμένοι». Ο καρυωτακισμός έχει αφήσει το στίγμα του και στον νεαρό Καββαδία. Κάτω από τον καρυωτακικό πεσιμισμό όμως, διαφαινόταν μια σφοδρή επιθυμία για αναχώρηση.

Ο καημός του «ιδανικού εραστή». Η θλίψη της ανεκπλήρωτης αναχώρησης

¹⁰⁴ Δημοσιευμένο στο περ. *Ελληνικά Γράμματα*, Έτος Γ', τόμος Ε', τχ 60, 15 Αυγούστου 1929[=ό.π., σ. 85].

¹⁰⁵ Για την επισήμανση βλ. Σωνιέ, *ό.π.*, σ. 27. Για το ποίημα βλ. Γ. Σ. Πατριαρχέας, *Τα ποιήματα του Stéphane Mallarmé*, Ιδεόγραμμα, Αθήνα 1992, σ. 45.

¹⁰⁶ *Νέα Εστία*, τόμος 2, τχ, 62, σ.555. [=Κ. Γ. Καρυωτάκης, *ό.π.*, σ. 156].

Στα ποιήματα όπου το ταξίδι παρουσιάζεται ως μια απραγματοποίητη επιθυμία αποτυπώνεται η θλίψη που του προκαλεί. Όπως αναφέρει ο Τάσος Κόρφης, το «κατακάθι της πίκρας όπου υπάρχει (και υπάρχει συχνά) [μέσα στα *Μαραμπού*] προέρχεται από το ανεκπλήρωτο ενός ονείρου»¹⁰⁷. Η θλίψη στα δημοσιευμένα ποιήματα οφείλεται πλέον στο ότι δεν μπορεί να ταξιδέψει, και όχι τόσο στο νεορομαντικό *spleen*. Κάπως σχηματικά θα λέγαμε πως είδε το ταξίδι ως λύτρωση από τη μελαγχολία, όσο όμως η λύση αυτή παρέμενε μια απραγματοποίητη επιθυμία του προκαλούσε εκ νέου θλίψη. Αυτή τη φορά, η θλίψη πηγάζει από την έλλειψη που του δημιουργεί η επιθυμία και όχι από την πληρότητα και τον κορεσμό της νεορομαντικής ανίας.

Ο Σωνιέ που μελέτησε συστηματικότερα τον συγκεκριμένο κύκλο ποιημάτων σημειώνει πως τα ποιήματα αυτά «αποτελούν σημαντικό και αρκετά πολύπλοκο θεματικό σύνολο, που τοποθετείται στην αρχή του όλου μύθου της θάλασσας και του ταξιδιού- ο οποίος μοιάζει να κινδυνεύει να ματαιωθεί»¹⁰⁸. Τα ποιήματα της ανεκπλήρωτης φυγής περιστρέφονται γύρω από το υποκείμενο και γράφονται συνήθως σε β' πρόσωπο (κάποτε με τη μορφή γράμματος) ή σε α' λυρικό πρόσωπο, το «*Mal du depart*», μα ποτέ δεν είναι αφηγηματικά¹⁰⁹. Στα ποιήματα αυτά επανέρχεται διαρκώς ο φόβος του «ιδανικού εραστή», πως θα πεθάνει χωρίς να ταξιδέψει, πως ο θάνατος θα έρθει ακυρώνοντας την αναχώρηση.

Στο «Γράμμα ενός αρρώστου» ο θάνατος έρχεται να διαψεύσει την ελπίδα του αρρώστου για αναχώρηση αφού μαθαίνει πως δεν έχει πολύ χρόνο ζωής, πως θα πεθάνει πριν προλάβει να ταξιδέψει. Δίχως να δικαιολογείται περαιτέρω από το ποίημα, ανακοινώνει στον φίλο του πως θα ταξιδέψει. Το φαινομενικά αδικαιολόγητο ταξίδι δεν αναφέρεται σε ένα πραγματικό επίγειο ταξίδι, αλλά συμβολίζει το θάνατο, μια σύνδεση που επιβεβαιώνεται από

¹⁰⁷ Τάσος Κόρφης, «Νίκος Καββαδίας ο Μαραμπού», *Τομές*, τχ 32, Γενάρης 1978, σσ. 4-14: 5.

¹⁰⁸ Βλ. Σωνιέ, *ό.π.*, σ. 21.

¹⁰⁹ Η υπόθεση πως η πραγματοποίηση του ταξιδιού γλίτωσε τον Καββαδία από μια λυρική ποίηση της ανεκπλήρωτης αναχώρησης- που υπήρξε κοινός τόπος για τον μεσοπόλεμο- επιβεβαιώνεται από το ίδιο του το έργο. Η ανεκπλήρωτη επιθυμία εκφράζεται συνήθως με το τέχνασμα της απεύθυνσης σε κάποιο πρόσωπο (βουλευτική λειτουργία του β' προσώπου στα ποιήματα- γράμματα) είτε με το λυρικό α' πρόσωπο στο *Mal du depart*, Για τις λειτουργίες των προσώπων βλ. Roman Jakobson, «Γλωσσολογία και ποιητική», *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, μτφ Άρης Μπερλής, Εστία, Αθήνα 2009, σσ. 55-67.

τα διακειμενικά στοιχεία του ποιήματος. Αρχικά γίνεται αναφορά στον Χάρο-καπετάνιο που, όπως έχει επισημανθεί από τον Σωνιέ, παραπέμπει στην τελευταία ενότητα του «Ταξιδιού» του Μπωντλαίρ¹¹⁰ όπου το ποίημα αναφέρεται στον θάνατο. Στον Καββαδία, όμως, ο Χάρος φοράει βαριές μπότες και καπνίζει τσιμπούκι:

Αλήθεια! Ο Χάρος ήθελα να 'ρχότανε
σαν ένας καπετάνιος να με πάρει
χτυπώντας τις βαριές πέτσινες μπότες του
κι ένα μακρὸ τσιμπούκι να φουμάρει.¹¹¹

Η συγκεκριμένη εικόνα δεν αντλεί μόνο από «Το ταξίδι» του Μπωντλαίρ, αλλά και από «Το τέλος», ένα ποίημα του Κορμπιέρ που αναφέρεται πάλι στον θάνατο του ναυτικού. Εκεί οι ναυτικοί παρουσιάζονται να πεθαίνουν μες στις μπότες τους: «Λοιπόν είν' η δουλειά τους μες στις μπότες να πεθαίνουν/[...] ο χάροντας τραβά με πόδι ναυτικό»¹¹². Οι μπότες στο ποίημα του Κορμπιέρ χαρακτηρίζουν τους ναυτικούς αφού πεθαίνουν φορώντας τες, πεθαίνουν δηλαδή ενώ ταξιδεύουν, στη θάλασσα. Συνεπώς, οι μπότες αποτελούν ένα ταυτοτικό στοιχείο για τους ναυτικούς, όπως το τσιμπούκι.

Η θλίψη του αρρώστου δεν οφείλεται ούτε στο νεορομαντικό spleen, ούτε είναι απλώς αποτέλεσμα του φόβου για τον επικείμενο θάνατο. Δεν πρόκειται για μια υπαρξιακή αγωνία μπροστά στο ενδεχόμενο τέλος της ζωής, αλλά για έναν φόβο πως ο θάνατος θα του στερήσει κάθε ελπίδα για πραγμάτωση του ταξιδιού. Ο στίχος του Μάγκρ που παραθέτει «Τί θλίψη στα ταξίδια κρύβεται άπειρη!» δεν επιλέγεται από τον Καββαδία για να χαρακτηρίσει το επιθυμητό επίγειο ταξίδι, αλλά το επικείμενο ταξίδι του θανάτου. Η παρουσία της θλίψης στο επίγειο ταξίδι είναι αδύνατη όσο αυτό αποτελεί μια απραγματοποίητη επιθυμία. Για τους νεορομαντικούς ποιητές (που επηρεάστηκαν άμεσα ή έμμεσα από τον Σοπενάουερ) το spleen συνδέεται με τον κορεσμό που επιφέρει η πραγματοποίηση της επιθυμίας. Στον Καββαδία η θλίψη που αποπνέει το ποίημα οφείλεται όχι στον κορεσμό, αλλά στην στέρηση του

¹¹⁰ Σωνιέ, ό.π., σ. 27-28.

¹¹¹ «Γράμμα ενός αρρώστου», *Μαραμπού*, σ. 40.

¹¹² Βλ. Τριστάν Κορμπιέρ, *Τρεις κίτρινοι έρωτες*, πρόλ- μτφ Γιώργος Καραβασίλης, Αιγόκρωσ, Αθήνα 1986, σ. 27. Η απόδοση του Ν. Χειλαδάκη, ό.π., σ. 97 δεν αποδίδει κυριολεκτικά τον στίχο, οπότε δεν γίνεται λόγος στις μπότες του ναυτικού. Ο πρωτότυπος στίχος έχει ως εξής: «Allon! c' est leur métier; Ils sont morts dans leurs bottes!» Βλ. Άνθρωποι της θάλασσας, ό.π., σ. 96.

υποκειμένου. Εφόσον δεν κατάφερε να πραγματοποιήσει την αναχώρηση επί γης, το αιώνιο ταξίδι παρουσιάζεται ως ύστατη ελπίδα για να την πραγματοποιήσει. Γι' αυτό θέλει τον χώρο ως καπετάνιο, γιατί τότε ο θάνατος δεν θα ακυρώνει κάθε ελπίδα για αναχώρηση, αλλά θα αποτελεί την αρχή ενός άλλου, αιώνιου ταξιδιού.

Το ίδιο συναίσθημα της θλίψης εξαιτίας της στέρξης του ταξιδιού υπάρχει και στο αποκηρυγμένο ποίημα «Τραγούδια». Ο Μάριος αποτελεί ένα πιο εμφανές προσωπίο, όπως φαίνεται από την περιγραφή του: «ήταν παράξενο παιδί χλωμό πολύ/ βραδυγλωσσο κι ιδιότροπο[...]»¹¹³. Εκτός από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά, μοιράζεται την ίδια απραγματοποίητη επιθυμία για φυγή. Μάλιστα δεν ήθελε απλώς να ταξιδέψει, αλλά να κάνει μακρινά-εμπορικά- ταξίδια, να κάνει δηλαδή πράξη την ιδανική μορφή ταξιδιού για τον Καββαδία¹¹⁴. Εκτός αυτού, ο Μάριος βιώνει το ίδιο αίσθημα εγκλεισμού με τον ποιητή στο «Mal du depart»¹¹⁵. Και στις δύο περιπτώσεις το υποκείμενο πεθαίνει ξαφνικά χωρίς να κατορθώσει να ταξιδέψει. Ο ποιητής παρακαλεί τον Θεό να τον κάνει «δόκιμο πλοίαρχο» στη λίμνη του Αχέροντα. Όπως και στον άρρωστο, εύχεται ο θάνατος να φέρει ό,τι δεν κατάφερε να υλοποιήσει στη ζωή, το ταξίδι. Η επιλογή του ονόματος ίσως αποτελεί έναν υπαινιγμό για τον χαρακτήρα του ως παρθένο εραστή της θάλασσας. Στο «Mal du depart», ο τρόπος που παρουσιάζει τον φόβο του «ιδανικού εραστή» παραπέμπει στην σεξουαλική πράξη: «και θα πεθάνω μια βραδιά σαν όλες τις βραδιές/ χωρίς να σκίσω τη θολή γραμμή των οριζόντων»¹¹⁶. Στην σκέψη του νέου, η ένωση του με τη θάλασσα εκλαμβάνεται ως μύηση στον έρωτα, η θάλασσα αντιπροσωπεύει το θήλυ. Και στον Κορμπιέρ η αγάπη για τη θάλασσα παραλληλίζεται με την σεξουαλική πράξη, μόνο που εκεί δεν συνδέεται με μια ιδανική αγάπη, αλλά με τον αγοραίο έρωτα:

«για δείτε τ' ανασήκωμα της φουσκοθαλασσιάς

¹¹³ Δημοσιευμένο στο περ. *Ναυτική Ελλάς*, τχ 32μ 31 Μαΐου 1931[= *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη*, Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 91.

¹¹⁴ «και πάντα είχε τη σκέψη/ να φύγει από το σπίτι του με κάποιο φορτηγό/ πλοίαρχος να γίνει και πολύ μακριά να ταξιδέψει». Βλ. ό.π.

¹¹⁵ «κλεισμένος σ' ένα σκοτεινό γραφείο και πνιγερό/ κρατώντας, εκουράστηκε, λογιστικά βιβλία» ό.π. Πρβ «κι εγώ σκυφτός σ' ένα γραφείο με χάρτες ναυτικούς/ θα κάνω αθροίσεις σε χοντρά λογιστικά βιβλία». Βλ. *Μαραμπού*, ό.π. σ. 41.

¹¹⁶ «Mal du depart» ό.π. Για το συσχετισμό βλ. Σωνιέ, ό.π., σ.22.

εκείνοι θα την έλεγαν ερωτική κοιλιά
της πόρνης στο μεθύσι της να γαμηθεί σαν θέλει...
πάνε για κει! Έχει κι αυτή τη μήτρα της»¹¹⁷.

Ακόμη και η επιλογή του ονόματος ίσως αποτελεί δάνειο από τον Γάλλο ποιητή. Κι εκείνος στο «Η αναχώρηση του αισθηματία δόκιμου» όπου αναφέρεται στην παρθενική αγάπη δύο νέων, τους ονομάζει Μάριο και Μαρία, με εμφανείς τις συμβολικές προεκτάσεις των ονομάτων τους. Τόσο ο άρρωστος, όσο και ο Μάριος πεθαίνουν χωρίς να ταξιδέψουν ποτέ. Και οι δύο αποτελούν προσωπεία του ποιητή, δύο νέους που δεν κατόρθωσαν να πραγματοποιήσουν το παρθενικό τους ταξίδι.

Με το «*Mal du depart*», όπου δεν χρησιμοποιεί κανένα προσωπείο, αποκαλύπτει πως πρόκειται πρωτίστως για ένα προσωπικό φόβο. Πρόκειται για ένα λυρικό, εξομολογητικό ποίημα που φανερώνει πως ο φόβος της ανεκπλήρωτης αναχώρησης αφορά πρωτίστως τον ίδιο. Ο ποιητής βρίσκεται στην ίδια κατάσταση εγκλεισμού με τον Μάριο, στο ίδιο ασφυκτικό περιβάλλον του γραφείου. Απέναντι στον εγκλεισμό του παρόντος, επιθυμεί την απεραντοσύνη της θάλασσας. Η επιθυμία για αναχώρηση γίνεται η «αρρώστια» του ποιητή, το φάρμακο της φυγής γίνεται φαρμάκι:

Θὰ μείνω πάντα ιδανικός κι ανάξιος έραστής
τῶν μακροσμένων ταξιδιῶν καὶ τῶν γαλάζιων πόντων,
καὶ θὰ πεθάνω μία βραδιά, σὰν ὅλες τις βραδιές,
χωρὶς νὰ σχίσω τὴ θολὴ γραμμὴ τῶν ὀριζόντων.

Γιὰ τὸ Μαδράς, τὴ Σιγγαπούρ, τ' Ἀλγέρι καὶ τὸ Σφάξ
θ' ἀναχωροῦν σὰν πάντοτε περήφανα τὰ πλοῖα,
κι ἐγώ, σκυφτὸς σ' ἓνα γραφεῖο μὲ χάρτες ναυτικούς,
θὰ κάνω ἀθροίσεις σὲ χοντρὰ λογιστικὰ βιβλία.¹¹⁸

Παρότι κι εδώ επαναλαμβάνεται το μοτίβο του θανάτου που ακυρώνει την αναχώρηση, όπως και στα δύο παραπάνω ποιήματα, το συγκεκριμένο είναι πιο πεσιμιστικό αφού εγκαταλείπεται η αντίθεση *ακύρωση επίγειου/ έναρξη αιώνιου ταξιδιού* που δομούσε τα

¹¹⁷ Κορμπιέρ, *Τρεις κίτρινοι έρωτες*, ό.π., σ. 29.

¹¹⁸ «*Mal du depart*», *Μαραμπού*, ό.π., σ. 41

προηγούμενα ποιήματα. Εκεί ο θάνατος παρουσιαζόταν σαν τελευταία ελπίδα για πραγμάτωση του ταξιδιού, ενώ εδώ χάνει αυτό το θετικό στοιχείο που είχε. Το ποίημα είναι πιο απαισιόδοξο δείχνοντας πως η επιθυμία για το επίγειο ταξίδι έχει γίνει ακόμη σφοδρότερη και δεν μπορεί να υποκατασταθεί με ένα υπερβατικό ταξίδι. Με το συγκεκριμένο ποίημα μοιάζει να απαντά στον Ουράνη. Τόσο η εκφορά «των μακρυσμένων ταξιδιών» όσο και η παρουσία της παρατακτικής σύνδεσης επιθέτων στον δεύτερο στίχο δείχνει να συνομιλεί με το ποίημα «III» από το *Spleen*:

«Των μακρυσμένων ταξιδιών και των ατέλειωτων και των πλανητικών
με πιάνει ο πόθος όταν στη γαλήνη των νυχτών των άυπνων
που υφαίνει οκνή το σάβανο
της στεναχώριας που σκεπάζει τις μονότονες ημέρες μου»¹¹⁹.

Δεν πρόκειται για ένα οποιοδήποτε ποίημα, αλλά εκείνο όπου ο Ουράνης εκθέτει την ιδεολογία του για το ταξίδι. Με το «*Mal du depart*», ο Καββαδίας απορρίπτει πια την στάση του Ουράνη, το ευκαιριακό ταξίδι ως απολύτρωση από την μελαγχολία, μια στάση που κρατούσε και ο ίδιος στα πρώιμα ποιήματά του. Πλέον, το ταξίδι είναι μια επιθυμία ζωής που τον στοιχειώνει, που του προκαλεί θλίψη όσο δεν την πραγματοποιεί.

Η σχέση μελαγχολίας και ταξιδιού είναι ως εκ τούτου αντίστροφη στους δύο ταξιδευτές-ποιητές. Στον Ουράνη το ταξίδι είναι μια προσωρινή ανακούφιση από το νεορομαντικό *spleen*, ενώ αντίθετα στον Καββαδία γίνεται μια επιθυμία ζωής που, όσο δεν πραγματοποιείται, του προκαλεί βαθύτατη θλίψη. Αυτή είναι η «αρρώστια της αναχώρησης» και ο φόβος του «ιδανικού εραστή» της θάλασσας.

Το ιδεατά πραγματοποιημένο ταξίδι

¹¹⁹ Ουράνης, ό.π., σ. 9.

Κάποτε, οι συμβολιστές αποστρέφουν το βλέμμα τους από το ασφυκτικό παρόν προς ένα ιδεατό, αλλά και ιδανικό τόπο επιχειρώντας μια φανταστική απόδραση προς κάποια ουτοπία. Στην ποίηση της φυγής υπάρχουν δύο ειδών ουτοπίες, ανάλογα με τη σχέση τους με το ταξίδι. Υπάρχουν ποιήματα όπου το ταξίδι είναι απλώς ένα μέσο αφού η ουτοπία αναζητάται και εντοπίζεται στον προορισμό του, και υπάρχουν άλλα που γίνεται αυτοσκοπός και συνδέεται με την απόλαυση της διαδρομής.

Στο «Ημερολόγιο ενός τιμονιέρη», ένα ανέκδοτο πεζό, εντοπίζεται μια ουτοπία αντίστοιχη με εκείνες του Μπωντλαίρ και του Καρυωτάκη, η οποία κι εδώ τοποθετείται στον προορισμό, σε ένα εξωτικό νησί: «Να φύγω μ' ένα μικρό Κινέζικο караβάκι μονάχος, μ' ένα караβάκι που να μην έχει μπούσουλα και τιμόνι και ή να χαθώ μέσα σ' ένα γεμάτο ατμούς σίφωνα ή να ξημερωθώ ύστερ' από χρόνια σ' ένα νησί[...]»¹²⁰. Το ταξίδι είναι το μέσον για τη μετάβαση στην ουτοπία, και όχι ο σκοπός του ταξιδευτή.

Η μοναδική δυναμική ουτοπία στα *Μαραμπού* εντοπίζεται στο «Γράμμα στον ποιητή Καίσαρα Εμμανουήλ»¹²¹. Εκεί περιγράφεται με αρκετά γλαφυρό τρόπο ένα ιδεατό ταξίδι με συνοδοιπόρο τον Καίσαρα Εμμανουήλ (αφιερώνει εφτά στροφές στην περιγραφή του) το οποίο προσφέρει την μπωντλαιρική εναλλαγή. Το ποίημα αποτελεί εξαίρεση όχι μόνο όσον αφορά το έργο του Καββαδία, αλλά και ευρύτερα για τη συμβολιστική παράδοση καθώς είναι από τις ελάχιστες φορές όπου σε ένα ποίημα ανεκπλήρωτης φυγής το υποκείμενο δεν περιορίζεται απλώς στην έκφραση της επιθυμίας για αναχώρηση και την θλίψη που αυτή του προκαλεί, αλλά επιχειρεί μια ιδεατή πραγμάτωση του ταξιδιού.

Το ουτοπικό ταξίδι του ποιητή με τον Καίσαρα Εμμανουήλ «βρίσκεται σ' αιώνια εναλλαγή» και προσφέρει ως εκ τούτου διαρκώς νέες ηδονές, και γενικότερα νέες εμπειρίες. Σύμφωνα με τον Καραντώνη, ο Μπωντλαίρ φέρεται να είχε δηλώσει σε αδημοσίευτη επιστολή: «Φτάνω ως το να σας ρωτήσω αν τα θεάματα της γης σας αρκούν. Τι! Ποτέ δεν είχατε επιθυμία να φύγετε, μόνο και μόνο για ν' αλλάξετε θέαμα;»¹²². Στην ουτοπία αυτή το

¹²⁰ Νίκος Καββαδίας, Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη, ό.π., σ. 20.

¹²¹ *Μαραμπού*, ό.π., σ. 20-22.

¹²² Βλ. Ανδρέας Καραντώνης, «Ο Ζαν Πωλ Σαρτρ για τον Μπωντλαίρ», *Νέα Εστία*, τόμος 82, τχ 971, σσ. 62-66.

ταξίδι είναι ο σκοπός και όχι ο προορισμός. Αν και πρόκειται για ένα ιδεατό ταξίδι, δεν ξεφεύγει από το ρεαλιστικό πλαίσιο της συλλογής· είναι φανταστικό επειδή είναι απραγματοποίητο. Πρόκειται για ένα «ταξίδι για το ταξίδι» όπου φαντάζεται να γνωρίζει το κοινωνικό περιθώριο, τα καμπαρέ των λιμανιών, το αλκοόλ, να σημαδεύει ανεξίτηλα το σώμα του με τατουάζ.

Τα συγκεκριμένα ποιήματα, σε αντίθεση με τα μοντερνιστικά από το *Πούσι* και το *Τραβέρσο*, παρουσιάζουν ένα ιδεατά πραγματοποιημένο, αλλά όχι υπερφυσικό ταξίδι, αφού υπακούν στην γενικότερη αξίωση των *Μαραμπού* για ρεαλισμό. Αυτή είναι η διαφορά του ιδεατά πραγματοποιημένου ταξιδιού των *Μαραμπού* και του φανταστικού υπερφυσικού ταξιδιού της μοντερνιστικής περιόδου. Υπάρχουν όμως στα *Μαραμπού* και κάποια ποιήματα όπου η πραγματοποίηση του ταξιδιού δεν είναι ιδεατή, αλλά πραγματική.

Γ. Το πραγματοποιημένο ταξίδι και ο «ρεαλιστικός» νεορομαντισμός

Με την μετάβαση από την ανεκπλήρωτη φυγή στο πραγματοποιημένο, «ρεαλιστικό» ταξίδι επέρχονται μια σειρά μετατοπίσεις. Πρώτα απ' όλα εγκαταλείπεται ο πεσιμισμός της ανεκπλήρωτης φυγής. Από τον λυρικό συμβολισμό μεταβαίνει στην αποκλίνουσα, αφηγηματική, ρεαλιστική τάση του νεορομαντισμού. Από τον υποκειμενισμό ανοίγεται στον αντικειμενικό κόσμο και συγκεκριμένα τον άνθρωπο. Οι άνθρωποι της συλλογής συνδέονται άμεσα με το ταξίδι, αφού είτε πρόκειται για ναυτικούς είτε για γυναίκες τις οποίες γνώρισε στα ταξίδια του (επιβάτιδες ή ιερόδουλες). Τα παραπάνω χαρακτηριστικά συγκεντρώνονται επίσης στο πρόσωπο του Κορμπιέρ, που στάθηκε το βασικό πρότυπο για τη συγκεκριμένη ενότητα ποιημάτων.

Το ταξίδι ως «ετεροτοπία παρέκκλισης»

Η ετεροτοπία αποτελεί μια έννοια που επινοήθηκε από τον Μισέλ Φουκώ για να εκφράσει έναν χώρο διαφορετικό, ένα «αλλού» εντός και εκτός της υπόλοιπης κοινωνίας. Ήδη από το πρώτο της συστατικό μαρτυρά το πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο επινοήθηκε ως εννοιολογικό εργαλείο, τον μεταμοντερνισμό. Σύμφωνα με τον Φουκώ, στην μοντέρνα κοινωνία εμφανίστηκαν ετεροτοπίες παρέκκλισης, όπως τα ψυχιατρεία, οι φυλακές, ή ακόμη και οι οίκοι ευγηρίας, όπου εντοπίζονται άνθρωποι που παρεκκλίνουν από την «κανονικότητα» της υπόλοιπης κοινωνίας¹²³.

Η επιλογή του παραπάνω όρου αποτελεί μια σιωπηρή παραδοχή πως στον Καββαδία το ταξίδι αποτελεί έναν «άλλο τόπο», διαφορετικό από την υπόλοιπη κοινωνία. Η κατεξοχήν «ετεροτοπία παρέκκλισης» με την οποία κλείνει την ομιλία του ο Φουκώ, είναι το πλοίο, «ένας άτοπος τόπος που ζει από μόνος του, που είναι κλεισμένος στον εαυτό του και που έχει συγχρόνως παραδοθεί στο άπειρο της θάλασσας, από λιμάνι σε λιμάνι, από βάρδια σε βάρδια, από οίκο ανοχής σε οίκο ανοχής»¹²⁴. Οι άνθρωποι της θάλασσας χωρίς να έχουν σταθερούς δεσμούς με κάποιο συγκεκριμένο χώρο μπορούσαν ευκολότερα να αναπτύσσουν διαφορετικές και παρεκκλίνουσες συμπεριφορές αφού αποτελούσαν ένα «αλλού» μέσα και έξω από την υπόλοιπη κοινωνία. Από την άλλη, αν ακόμη λάβουμε υπόψη πως, σύμφωνα με τον Φουκώ, η ετεροτοπία αποτελεί μια ουτοπία που έχει γίνει πράξη, τότε η εκπλήρωση της αναχώρησης αποτελεί την πραγματοποίηση της ουτοπίας του, η οποία στην πραγματοποιημένη της μορφή τώρα πια, εντοπίζεται και περιορίζεται στην περιθωριακή ναυτική ζωή.

Παρότι στο «Ταξίδι» του Μπωντλαίρ παρουσιάζονται παρεκκλίνουσες συμπεριφορές, δεν πρόκειται για ετεροτοπία, αφού το ταξίδι δεν αποτελεί έναν ξεχωριστό από την κοινωνία χώρο, αλλά ένα πανανθρώπινο σύμβολο. Οι παρεκκλίνουσες συμπεριφορές των ταξιδευτών του Μπωντλαίρ αξιώνουν πανανθρώπινη και διαχρονική ισχύ, το ταξίδι αποτελεί σύμβολο της ίδιας της ανθρώπινης ζωής. Με τον Καββαδία μεταβαίνουμε σε μια ποίηση που αντλεί τον μύθο της από τον μικρόκοσμο των ναυτικών, που αποτελεί πραγματικά ετεροτοπία, που

¹²³ Φουκώ, «Άλλοι χώροι [ετεροτοπίες]» στο *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, Πλέθρον, Αθήνα 2012, σσ. 255-

271

¹²⁴

Ό.π.: 269.

περιορίζεται αυστηρά στο ταξίδι ως μια ξεχωριστή και διαφορετική κοινότητα η οποία παρεκκλίνει από τις κοινωνικές νόρμες.

Όσον αφορά τη λογοτεχνία, η έννοια της σεξουαλικής και κοινωνικής παρέκκλισης και της απόρριψης των παραδοσιακών αντιλήψεων που θεωρήθηκε ως παρακμή, δεν αποτέλεσε θεματική του ομώνυμου κινήματος, αλλά και του νατουραλισμού. Ο Charles Bernheimer θεωρεί την παρακμή ως «ανατρεπτική αντίστιξη με το νατουραλισμό που προκύπτει από το εσωτερικό του», πως «το ένα λειτούργησε ως το υποσυνείδητο του άλλου»¹²⁵. Παρά τις όποιες μεταξύ τους θεματικές ομοιότητες, υπάρχει μια βασική ιδεολογική διαφορά. Οι νατουραλιστές επηρεασμένοι από τον θετικισμό της εποχής αντιμετώπισαν την τέχνη ως ένα επιστημονικό πείραμα. Ο Ζολά θα πει: «Συχνά θα μου αρκεί να αντικαταστήσω τη λέξη *γιατρός* με τη λέξη *μυθιστοριογράφος*, για να καταστήσω διαυγή τη σκέψη μου και να της προσφέρω την ισχύ μιας επιστημονικής αλήθειας»¹²⁶. Ο καλλιτέχνης έγινε επιστήμονας και η τέχνη ένα επιστημονικό πείραμα που διεξάγεται πρωτίστως για την κοινωνία. Όπως ο επιστήμονας, έτσι και ο νατουραλιστής δεν έχει καμία άλλη σχέση με το υλικό που εξετάζει πέραν της «επιστημονικής παρατήρησης». Αντίθετα, ο παρακμιακός καλλιτέχνης ανήκει στο κοινωνικό περιθώριο.

Στον νατουραλισμό, η απόσταση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το υπό εξέταση αντικείμενο, δηλαδή το κοινωνικό περιθώριο, αντανακλάται και στην αφήγηση. Ο νατουραλιστής καλλιτέχνης υιοθετεί μια τριτοπρόσωπη, παντογνωστική αφήγηση, η οποία αποτέλεσε το «χειρουργικό γάντι» με το οποίο εξέτασε το κοινωνικό περιθώριο. Η παντογνωστική αφήγηση απομακρύνει τον αφηγητή από το αντικείμενο· δεν χρειάζεται να ανήκει στον κόσμο που περιγράφει. Αντίθετα, στον Καββαδία υιοθετείται σχεδόν πάντα η εσωτερική και όχι η μηδενική εστίαση¹²⁷. Τα όσα μεταφέρονται είναι φιλτραρισμένα μέσα από

¹²⁵ Charles Bernheimer, *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siecle in Europe*, επιμ. T. Jefferson Kline και Naomi Schor, Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 2002, σ. 58-59.

¹²⁶ Emile Zola, *Le roman experimental. Chronologie et preface* par Aime Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, σ.53. Το αντλώ από το μεταφρασμένο απόσπασμα (σσ. 53-97) που έγινε από την Ευμορφία Καραμπάτακη για τον ηλεκτρονικό κόμβο. Βλ <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/revmata/Natoyralismos/Natoyralismos.htm>

¹²⁷ Με εξαίρεση δύο από τα «ηθογραφικά» ποιήματα, το «Γάτες των φορτηγών» και το «Οι προσευχές των ναυτικών» όπου επιχειρεί να σκιαγραφήσει ευρύτερα στη ζωή των ναυτικών.

τη συνείδηση ενός συγκεκριμένου ατόμου (και εξαιτίας αυτού ταυτίζεται περισσότερο με τον «συγγραφέα») που ανήκει στην παρεκκλίνουσα κοινότητα των ναυτικών. Ως εκ τούτου, μοιάζουν να αποτελούν μαρτυρία¹²⁸, αποτέλεσμα δηλαδή εμπειρικής και όχι επιστημονικής γνώσης. Αν ο νατουραλιστής πεζογράφος έστρεψε απλώς το βλέμμα του στο κοινωνικό περιθώριο για να το περιγράψει, ο παρακμιακός καλλιτέχνης μοιάζει να βουτά ο ίδιος στον «βούρκο», πριν βουτήξει την πένα του στο μελάνι.

Στα *Μαραμπού* δεν γίνεται άνοιγμα στην στεριά. Αντίθετα υπάρχει ένας αυστηρός περιορισμός στον μικρόκοσμο του θαλάσσιου ταξιδιού. Δεν αναφέρονται όμως γενικά στο θαλάσσιο ταξίδι, αλλά στο δικό του προσωπικό ταξίδι. Δεν γίνονται αναφορές σε ιστορικά πρόσωπα και σε γεγονότα που δεν έχει ζήσει ο ίδιος. Με τον περιορισμό στο «βιωμένο» προστίθεται, στο ήδη χωρικά οριοθετημένο ταξίδι, μια σαφής χρονική οριοθέτηση. Από την άλλη, το ταξίδι στον Καββαδία είναι περισσότερο ένας κοινωνικός χώρος, αφού δεν επικεντρώνεται στους τόπους, αλλά στους ανθρώπους, κάνοντας έτσι το ταξίδι να μοιάζει ένας μικρόκοσμος, μια ξεχωριστή κοινότητα ανθρώπων.

Η κοινότητα των ανθρώπων του ταξιδιού στην ποίηση του Καββαδία παρουσιάζει μια παρεκκλίνουσα συμπεριφορά, και γι' αυτό το ταξίδι καθίσταται μια ετεροτοπία παρέκκλισης. Οι ναύτες και πρωτίστως ο ίδιος ο ποιητής είναι αλκοολικοί, συχνάζουν σε περιθωριακά μαγαζιά και καμπαρέ, είναι χρήστες ναρκωτικών ουσιών, επιδίδονται σε αγοραίους έρωτες. Αυτό όμως που καθιστά τον Καββαδία παρακμιακό είναι πως κι ο ίδιος ανήκει στο κοινωνικό περιθώριο και έχει παρεκκλίνουσα συμπεριφορά: «Μια βραδιά σε πόρτο ξενικό/ είχα μεθύσει τρομερά με ούισκυ τζιν και μπύρα»¹²⁹, «κάποτες όπου είχα πει πολύ»¹³⁰. Ακόμη και στο ιδεατό ταξίδι με τον ποιητή Κάισαρα Εμμανουήλ φαντάζεται και πάλι να κάνει χρήση αλκοόλ: «εγώ σε μια πλευρά να πίνω ούισκυ»¹³¹. Αποκορύφωμα αποτελεί το «Αρμίδα» από το *Πούσι*, όπου, φαντάζεται να κάνει χρήση ναρκωτικών. Βασικό στοιχείο του ουτοπικού ταξιδιού είναι

¹²⁸ Όπως εύστοχα έχει παρατηρήσει ο Λυκιαρδόπουλος, το ρεαλιστικό στοιχείο και η διαγραφή μερικών ανθρώπινων τύπων και καταστάσεων μεταφέρουν τα ποιήματα του *Μαραμπού* από το χώρο του σαλονίστικου «εξωτισμού» στο χώρο της προσωπικής μαρτυρίας». Βλ. Λυκιαρδόπουλος, *ό.π.*, σ. 53.

¹²⁹ Βλ. «Μαραμπού», *Μαραμπού*, *ό.π.*, σ.13.

¹³⁰ Βλ. «Ένας δόκιμος στη γέφυρα εν ώρα κινδύνου», *ό.π.*, σ.17.

¹³¹ *ό.π.*, σ. 23.

τα ναρκωτικά. Το ευτοπικό ταξίδι χαρακτηρίζεται από αφθονία παραισθησιογόνων ουσιών: ένα αμπάρι γεμάτο μαριχουάνα προσφέρεται να καλύψει την ακόρεστη επιθυμία του πληρώματος για παραισθησιογόνες ουσίες. Και γενικότερα οι ναυτικοί των *Μαραμπού* χαρακτηρίζονται για την παρεκκλίνουσα συμπεριφορά τους. Οι *Coaliers* από το ομώνυμο ποίημα πίνουν σε ποτά όλο τους τον μισθό και πηγαίνουν μεθυσμένοι στη δουλειά (σ.50). Οι Εγγλέζοι καπεταναίοι από τη «Μαύρη λίστα» πίνουν και καυγαδίζουν (σ.51). Στο «Γράμμα απ' τη Μαρσίλια» οι ναυτικοί παρουσιάζονται σε ερωτικές περιπτώξεις σε καμπαρέ των λιμανιών (σ.35). Στο «Γουίλυ» οι δύο φίλοι εμπλέκονται σε έναν καυγά σε κάποιο περιθωριακό μπαρ στη Μασσαλία (σ.29).

Εκτός από τις καταχρήσεις, το ταξίδι συνδέεται και με τον αγοραίο έρωτα που για τον πρώιμο ποιητή αποτελεί τη μόνη εφικτή επαφή ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα. Στην λογοτεχνία της παρακμής, ο πληρωμένος έρωτας αποτέλεσε άλλη μια παρεκκλίνουσα σεξουαλική συμπεριφορά μέσω της οποίας αποσυνδέθηκε η σεξουαλική πράξη τόσο από τον έρωτα όσο και από την αναπαραγωγή, δύο χαρακτηριστικά που στον παραδοσιακό ηθικό κώδικα, ως ένα βαθμό, απενοχοποίησαν μια κατά τα άλλα ενοχοποιημένη ανάγκη του ανθρώπου. Πρώτος απ' όλους ο ποιητής είναι που παρουσιάζεται να δοκιμάζει τον αγοραίο έρωτα στην αυτοπροσωπογραφία του «Μαραμπού», με την οποία ξεκινάει η συλλογή. Εκεί αναφέρεται στην εμπειρία του με μια ιερόδουλη, η οποία παρουσιάζεται να του μεταδίδει σύφιλη, ασθένεια που είναι συνυφασμένη με τον αγοραίο έρωτα την εποχή εκείνη, και ως εκ τούτου με τον ναυτικό. Και η σύφιλη έτσι είναι ένα ακόμη ταυτοτικό χαρακτηριστικό της παρεκκλίνουσας κοινότητας των ναυτικών. Για την περσόνα του Καββαδία στη *Βάρδια*, η σύφιλη είναι η μοίρα του ναυτικού¹³².

¹³² Στη συζήτηση για τον Διαμαντή που φαίνεται να πάσχει από σύφιλη, ο Νίκος θα πει με τρόπο κατηγορηματικό: «Αν ένας από τους τριαντατρείς- πόσοι είμαστε;- σου πει πως δεν την έχει, φέρτονε να τονε φτύσω». Βλ. *Βάρδια*, ό.π., σ.154.

Η περιδιάβασή μας γύρω από το ταξίδι στα *Μαραμπού* θα ήταν λειψή αν δεν γινόταν λόγος στα πορτρέτα των ναυτικών που δεσπόζουν στη συλλογή. Η προσήλωση του Καββαδία στον άνθρωπο έγινε πολύ σύντομα αντιληπτή από την κριτική. Ήδη από τον Φώτο Πολίτη έγινε λόγος για μια «βαθύτερη ανθρωπιά» καθώς και μια «γαλήνια έφεση για δικαίωση του ξένου ατόμου»¹³³. Ο Ασημάκης Πανσέληνος αργότερα, σε μια κριτική για το *Πούσι*, διαχώρισε τον ποιητή από τους προηγούμενους κοσμοπολίτες καθώς «δεν είναι ο εγωκεντρικός περιηγητής που αντιπαράθεται ατομικά στον κόσμο και τον ερευνά για να γνωρίσει τον εαυτό του», για να προσθέσει πως «ο κόσμος είναι γοητευτικός γιατί υπάρχουν οι άνθρωποι[...]»¹³⁴. Στο ίδιο μήκος κύματος, την ίδια χρονιά, ο Ανδρέας Καραντώνης επιχειρώντας ένα πανόραμα του ελληνικού κοσμοπολιτισμού, επισήμανε πως η ποίησή του φωτίζεται με ένα «γλυκύτατο φως ανθρωπισμού που τόσο πιο γλυκά φέγγει, όσο περισσότερη λάσπη φωτίζει», ενώ παρακάτω τον ξεχώρισε διότι «δεν είναι καθόλου νάρκισσος, όπως όλοι σχεδόν οι άλλοι [κοσμοπολίτες ποιητές] μα το ενάντιο, σβήνει το εγώ του μπροστά στους άλλους»¹³⁵. Η ιδιότητα του ανθρωπιστή θεωρήθηκε κάτι το δεδομένο για την κριτική, τόσο που ο Τίμος Μαλάνος επιχείρησε μια πρωτοφανή υπερβολική σύνδεση αποδίδοντας στον ανθρωπισμό το γεγονός πως είναι ολιγογράφος¹³⁶.

Ο ανθρωπισμός του Καββαδία γίνεται αποδεκτός και σε νεότερες μελέτες. Ο Τάκης Μενδράκος χαρακτηρίζει «αμαρτωλή, αλλά γεμάτη ανθρωπιά την ποίησή του»¹³⁷. Ο Φίλιππος Φιλίππου στην μελέτη του (που φωτίζει περισσότερο ζωή και ιδιαίτερα στον πολιτικό βίο του

¹³³ Φώτος Πολίτης, «Ένας νέος ποιητής», εφ. *Πρωΐα*, 15/12/1933

¹³⁴ Ασημάκης Πανσέληνος, *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 61, 1 Μαρτίου 1946, [= Κόρφης, *Νίκος Καββαδίας: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*, ό.π., σσ 146-148.]

¹³⁵ Καραντώνης, «Ο κοσμοπολιτισμός στη νεοελληνική ποίηση», ό.π., σ. 40.

¹³⁶ «Η πλούσια συμβολή τόσων καλλιτεχνών στην εικονογράφηση του βιβλίου αυτού, είναι χωρίς άλλο τρανή απόδειξη του πόσο αγαπητός θα πρέπει να είναι ως άνθρωπος ο ποιητής, ή του πόσο αγαπητοί συνήθως γίνονται στους άλλους οι άνθρωποι που ζήσανε τη θάλασσα. Ίσως όμως η τόση αγάπη να είναι κιάλας η αιτία μιας τόσο μικρής παραγωγής μέσα σε τόσα πολλά χρόνια. Υποθέτω πως ο Καββαδίας μοιράζεται πολύ. Δίνεται δηλαδή περισσότερο απ' ότι πρέπει στους ανθρώπους, κρατώντας πολύ λίγο καιρό για τον εαυτό του και την τέχνη του». Βλ. Τίμος Μαλάνος, «Ο ποιητής Ν. Καββαδίας», *Αλεξανδρινή λογοτεχνία 1947*, σ. 76. Αντλημένο από το Κόρφης, *Νίκος Καββαδίας. Συμβολή στη ζωή και το έργο του*, Κέδρος, Αθήνα 1978, σ. 136.

¹³⁷ Τάκης Μενδράκος, «Νίκος Καββαδίας (Ο Μαραμπού)», *Κριτικά Φύλλα*, Άνοιξη 1976 [= *Μικρές δοκιμές. Κριτικά σημειώματα και άρθρα*, Σοκόλης, Αθήνα 1990, σ. 94-103

ποιητή) αφιερώνει ένα κεφάλαιο με τίτλο «Ένα γλυκύτατο φως ανθρωπισμού», όπου στην αρχή του κεφαλαίου επισημαίνει την παρουσία των ναυτικών στο έργο του Καββαδία. Για να υποστηρίξει την ανθρωπιά της ποίησής του καταφεύγει στη ζωή του:

Οι ήρωες του Καββαδία, τόσο στα ποιήματά του (ο δόκιμος στη γέφυρα, ο πιλότος Νάγκελ, ο νέγρος θερμαστής από το Τζιμπουτί, ο πλοίαρχος Φλέτσερ, οι άντρες των Coaliers) όσο και στη Βάρδια (ο καπετάν- Γεράσιμος, ο δόκιμος Διαμαντής, ο ασυρματιστής Νικόλας, και τα λοιπά μέλη του πληρώματος) είναι εργαζόμενοι στα καράβια. [...] Εργαζόμενος είναι και ο ίδιος ο ποιητής. Τη δική του ζωή αφηγείται στην πραγματικότητα. Ξεκίνησε την καριέρα του χαμηλά, από ναύτης, ειδικότητα στην οποία έμεινε δέκα χρόνια μέχρι που πήρε το δίπλωμα του ασυρματιστή το 1939. Γνώριζε καλά, λοιπόν, τους καημούς των απόκληρων του πληρώματος[...]¹³⁸

Πιο πρόσφατα ακόμη, η Χριστίνα Αργυροπούλου οδήγησε σε ακρότατο σημείο την παραπάνω άποψη δηλώνοντας πως «πρόκειται για ένα ανθρωποκεντρισμό οικουμενικό πέρα από φύλο, φυλή και χρώμα»¹³⁹. Στο ίδιο μήκος κύματος, ο Χρήστος Δανιήλ του αναγνωρίζει την «αποδοχή του διαφορετικού, της ετερότητας· [την] κατανόηση για τα πάθη και τις ανθρώπινες αδυναμίες[...] μια στάση ζωής, σεβασμού και ανεκτικότητας απέναντι στον «άλλο», τον «διαφορετικό» τον συνάνθρωπο»¹⁴⁰.

Από τα είκοσι δύο ποιήματα, τα έντεκα φέρουν στον τίτλο τους κάποιο όνομα ανθρώπου (αν συνυπολογίσουμε και το «Μαραμπού» ως αυτοπροσωπογραφία). Στα συγκεκριμένα ποιήματα, αν και επικρατεί το πρώτο πρόσωπο, δεν είναι καθόλου εγωκεντρικά, αφού δεν είναι λυρικά, αλλά αφηγηματικά ποιήματα. Η αφηγηματικότητα συνεπάγεται αυξημένη αναφορικότητα, σε αντίθεση με τον λυρισμό που εστιάζει στο υποκείμενο¹⁴¹. Στο προσκήνιο βρίσκεται ο αντικειμενικός κόσμος και εν προκειμένω οι άνθρωποι, οι οποίοι, όταν

¹³⁸ Βλ. Φίλιππος Φιλίππου, *ό.π.*, σ. 135-136.

¹³⁹ Βλ. Χριστίνα Αργυροπούλου, «Σύντομη περιήγηση στην ανθρωπογεωγραφία, τα μοτίβα, τα διακείμενα και την πολυφωνική γλώσσα του Ν. Καββαδία», *Ομπρέλα*, τχ 71, Ιανουάριος- Φεβρουάριος 2006, σσ. 19-28: 19.

¹⁴⁰ Χρήστος Δανιήλ, *Ξαναδιαβάζοντας τον Καββαδία. Ποιητική και πρόσληψη*, Εκδόσεις Οδός Πανός, Αθήνα 2010, σσ. 80-81.

¹⁴¹ Σύμφωνα με τον Roman Jakobson ο λυρισμός συνδέεται με μια συγκινησιακή λειτουργία της γλώσσας που σε αντίθεση με την αναφορική εστιάζει στο υποκείμενο. Βλ. «Γλωσσολογία και ποιητική» στο *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, εισ-μτφ Άρης Μπερλής, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1998, σσ. 57-100: 62.

είναι άνδρες, είναι πάντα ναυτικοί. Κάποτε εστιάζει στο άτομο, άλλοτε στην κοινωνική ομάδα κι άλλοτε στο έθνος και την φυλή. Ακόμη κι όταν αναφέρεται σε αντικείμενα («Έχω μια πίπα», «Ένα μαχαίρι»), ζώα («Οι γάτες των φορτηγών») ή σε κάποιο χώρο («Η πλήρη μας») καταλήγει και πάλι στον άνθρωπο. Το μαχαίρι και η πίπα γίνονται αντικείμενα που κουβαλούν ανθρώπινες ιστορίες, οι γάτες σύμβολο της γυναίκας, ενώ από την γεωγραφία ανοίγεται στην ανθρωπογεωγραφία της πλήρης. Το γεγονός πως στο επίκεντρο της αφήγησης βρίσκεται περισσότερο ο άνθρωπος φαίνεται και από την επικράτηση των «καθ' αυτό αφηγήσεων» έναντι των περιγραφών¹⁴². Και οι σχετικά λίγες περιγραφές επιτελούν, με τη σειρά τους, σημαντικό ρόλο ως προς την ανάδειξη του χαρακτήρα των προσώπων, αφού πρόκειται για επεξηγηματικές περιγραφές.

Η προσήλωση του Καββαδία στον άνθρωπο, που επισήμανε η κριτική, σχετίζεται άμεσα με τον ιδιαίτερα αυξημένο αριθμό πορτρέτων ναυτικών. Η προτίμηση που δείχνει στη φόρμα του πορτρέτου αποτελεί οφειλή στον Κορμπιέρ, αλλά ταιριάζει όμως και στην ιδιοσυγκρασία του, όντας ένας ολιγογράφος ποιητής¹⁴³ (τέτοιος υπήρξε άλλωστε και ο Κορμπιέρ). Τα περισσότερα ποιήματα της ενότητας των «Ανθρώπων της θάλασσας», όπως μαρτυρά και ο τίτλος της, περιστρέφονται γύρω τον άνθρωπο¹⁴⁴, και πιο συγκεκριμένα τον ναυτικό. Και στους δύο ποιητές, τα ατομικά πορτρέτα δεν είναι περιγραφικά, αλλά αφηγηματικά και ηθικά αφού δεν περιορίζονται στην εξωτερική εμφάνιση, αλλά πρωτίστως τον χαρακτήρα. Στο επίκεντρο τίθεται η προσωπικότητα του ναυτικού, η οποία στον Καββαδία άλλοτε φωτίζεται μέσα από την ανάδειξη της ιστορίας του προσώπου (οπότε δεσπόζει η ενική αφήγηση)¹⁴⁵ και άλλοτε με

¹⁴² Gerard Genette, «Τα όρια της διήγησης» στο G. Genette, L. Marin, M. Mathieu-Colas, *Τα όρια της διήγησης*, μτφ Έλενα Θεοδωροπούλου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1987(1966), σσ. 15-44, σ.25.

¹⁴³ Γιώργος Ζεβελάκης, «Πορτραίτα και αυτοπροσωπογραφίες στην ποίηση του Καββαδία», *Η λέξη*, τχ 202, Οκτώβριος- Δεκέβριος 2009, σσ. 517-521.

¹⁴⁴ Βλ «Οι θαλασσινοί», «Ο καμπούρης παλαμάρης», «Ο παράνομος», «Η αναχώρηση του αισθηματία δόκιμου», «Μπαμπίν», «Καπετάν Λεντού», «Ο μούτσος», «Ο τελωνιακός», «Ο ναυαγιουργός».

¹⁴⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα το «Ο πλοίαρχος Φλέτσερ» όπου διηγείται το ατύχημα που του στέρησε το ταξίδι, το «Ο πιλότος Νάγκελ» όπου διηγείται την απόφαση του προσώπου να εγκαταλείψει τα μακρινά ταξίδια, αλλά και το «William George Allum» όπου διηγείται πως έφτασε να αυτοκτονήσει ο ομώνυμος ναυτικός επειδή τον απάτησε η γυναίκα του.

την ανάδειξη κρίσιμων συνθηκών για τον χαρακτήρα του (οπότε δεσπόζει η θαμιστική αφήγηση)¹⁴⁶.

Συχνά, αφορμή για να γραφτεί το πορτρέτο φαίνεται να είναι ο θάνατος του προσώπου ο οποίος έρχεται πάντοτε με το τέλος του ποιήματος. Ο Πλοίαρχος Φλέτσερ, από τα *Μαραμπού*, που βύθισε το πλοίο, μια μέρα «έφυγε για το σκοτεινό λιμάνι του θανάτου» (σ. 38). Ο πιλότος Νάγκελ πέθανε μια μέρα μέσα στην πιλοτίνα «ξάφνου σαν ξεπροβόδισε το Steamer Tank *Fjord Folden*» (σ. 23). Ο Γουίλυ πέθανε από πυρετό, ο William George Allum αυτοκτόνησε, αφού δεν άντεξε την απιστία της γυναίκας του, κι έτσι «μ' ένα μικρό τον βρήκανε στα στήθια του σπαθί» (σ. 46). Η τεχνική του «επικήδειου» απαντά, με λιγότερη συνέπεια όμως, και στον Κορμπιέρ. Το ποίημα «Ο Καμπούρης παλαμάρης», ένα μακροσκελές αφηγηματικό ποίημα, καταλήγει με τον θάνατο του προσώπου: «Αργότερα ξεβράστηκε - διαβρωμένη μάζα/ Ένα κουφάρι ναυτικού π' ακούμπησαν στα μπάζα»¹⁴⁷. Και το ποίημα «Ο Μούτσος», που είναι πιο σύντομο, κλείνει με τον θάνατο του ανώνυμου ναυτικού και πατέρα του: «τώρα τον κλαίει η μάνα μου τις Κυριακές στο μνήμα»¹⁴⁸.

Το ποίημα, ως καλλιτεχνικό δημιούργημα, εξασφαλίζει στο πρόσωπο, που χάνει τη βιολογική ζωή του, την αθανασία μέσα από την υστεροφημία. Ο Κορμπιέρ απευθυνόμενος στον «τελωνιακό», πρόσωπο στο οποίο αφιερώνει ένα πορτρέτο, κάνει μια εξαιρετική παρομοίωση που μας υπενθυμίζει τη μαθητεία του στον Μπωντλαίρ: «και θα σε κάνει καπνιστό χωρίς φωτιά η ρίμα»¹⁴⁹. Όπως η διαδικασία του καπνίσματος διατηρεί το κρέας, έτσι και η τέχνη έρχεται, ύστερα από τον βιολογικό θάνατο, να διατηρήσει την υστεροφημία του στο πέρασμα χρόνου. Ο Καββαδίας δείχνει να το γνωρίζει καλά, και να το αξιοποιεί ποιητικά.

¹⁴⁶ Τα ηθικά πορτρέτα είναι λιγότερα. Άλλοτε σκιαγραφεί την προσωπικότητα ενός ατόμου: «Ένας νέγρος θερμαστής από το Τζιμπούτι», κι άλλοτε τις κοινές συνήθειες και πρακτικές μιας ομάδας ατόμων «Coaliers», «Μαύρη λίστα».

¹⁴⁷ Κορμπιέρ, *Άνθρωποι της θάλασσας*, ό.π., σ. 35.

¹⁴⁸ ό.π., σ. 67.

¹⁴⁹ Et te coller ici, boucane de mes rimes/ comme les varechs secs des herbiers maritimes». Βλ. ό.π., σ. 72-73.

Στα *Μαραμπού*, υπάρχουν πολλοί ναυτικοί οι οποίοι αντιμετωπίζονται ως έκπτωτοι, όχι επειδή έπαψαν αναγκαστικά κάθε επαφή με τη θάλασσα, αλλά γιατί έπαψαν να κάνουν μακρινά ταξίδια. Αληθινός ναυτικός είναι για τον ποιητή μόνο όποιος κάνει μακρινά εμπορικά ταξίδια, η εγκατάλειψη τους εκλαμβάνεται ως ξεπεσμός. Η έκπτωση του ναυτικού δίνεται άλλοτε με έναν δηλωτικό τρόπο μέσα από θαμιστικές αφηγήσεις και άλλοτε με έναν συνυποδηλωτικό τρόπο μέσα από περιγραφές που αποκαλύπτουν και δικαιολογούν την ψυχολογία των προσώπων, τις οποίες ο Genette ονόμασε «επεξηγηματικές»¹⁵⁰.

Στο αποκηρυγμένο «Θυμάμαι κάποιο φίλο μου ψαρά»,¹⁵¹ ο ψαράς αποτελεί μια έκπτωτη φιγούρα ναυτικού αφού φοράει «μία σχισμένη, ναυτική στολή» και έχει μια βάρκα που την ονομάζει «σπίτι χωρίς σκεπή». Μόνο η στολή του έμεινε από το λαμπρό παρελθόν του στη ναυτιλία, η οποία είναι σκισμένη ακριβώς επειδή συμβολίζει τον ξεπεσμό του. Μάλιστα, ο τρόπος που χαρακτηρίζει τη βάρκα φανερώνει πως κάποτε θα είχε ένα κανονικό καράβι που θα τον στέγαζε. Οι επεξηγηματικές περιγραφές, που υποδηλώνουν την έκπτωση του ναυτικού, θα γίνουν συχνό μοτίβο στα *Μαραμπού*.

Ο πλοίαρχος Φλέτσερ τρελάθηκε και έγινε αλκοολικός ύστερα από έναν λάθος χειρισμό εξαιτίας του οποίου βύθισε το πλοίο και έπαψε έκτοτε να ταξιδεύει. Η μετάβαση από το λαμπρό παρελθόν των μακρινών ταξιδιών στην κατάσταση παύσης από την ναυτοσύνη συνοδεύεται από μια επεξηγηματική περιγραφή που υπηρετεί την ενική αφήγηση:

Μὰ τὰ γαλόνια ξέφτισαν καὶ σχίστηκε ἡ στολή,
τὰ ὠραῖα του ροῦχα ἐπούλησε, τὴν πέτσινὴ του τσάντα,
κι ἓνα ἐργαλεῖον ἐκράτησε μονάχα, ναυτικό,
τ' ὄργανο ἐκεῖνο ποὺ μετρᾶν τὸν ἥλιο, τὸν ἐξάντα¹⁵²

¹⁵⁰ Για τη διαφορά διακοσμητικών και επεξηγηματικών περιγραφών βλ. «Τα όρια της διήγησης», ό.π., σ. 28-29.

¹⁵¹ *Διανούμενος*, τχ 3, Ιανουάριος 1930. Βλ. Καββαδίας, Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη, ό.π., σ. 87.

¹⁵² «Ο πλοίαρχος Φλέτσερ», *Μαραμπού*, ό.π. σ. 38.

Στη «Μαύρη λίστα» περιγράφονται κάποιοι Άγγλοι ναυτικοί, οι οποίοι ενώ ταξίδευαν σε όλη τους τη ζωή μπήκαν στη μαύρη λίστα, έχασαν δηλαδή τη δυνατότητα να ασκούν το επάγγελμα. Κι εδώ η παύση τους από το εμπορικό ταξίδι συνεπάγεται το σκίσιμο της στολής τους. Η συγκεκριμένη εξωτερική περιγραφή, τυπική πλέον στην πρώιμη περίοδο, συνεπικουρεί την θαμιστική αφήγηση στην σκιαγράφιση του ξεπεσμένου παρόντος:

Ξέρω κάτι μεσόκοπους Έγγλέζους καπετάνιους,
άλκολικούς, με τις χρυσές που σχίστηκαν στολές τους,
που όλη τή μέρα μές στα μπάρ γυρίζουνε και πίνουν,
τσίκλα μασᾶν, αίσχρολογοῦν, φωνάζουν, φτύνουν χάμω¹⁵³

Η παύση του ταξιδιού σημαίνει ακύρωση του ναυτικού ως «αληθινού ταξιδευτή». Αρκετοί άνθρωποι που γνώρισαν τον Καββαδία αναφέρουν πως διακατεχόταν από τον φόβο μην ξεμπαρκάρει, μην πάψει να ταξιδεύει¹⁵⁴. Στη *Βάρδια*, ο ασυρματιστής Νίκος ομολογεί έναν παράξενο και ασυνήθιστο φόβο του όταν επιστρέφει στην πατρίδα του. Αν ο παραδοσιακός ναυτικός αδημονεί να επιστρέψει στον τόπο του, πόσο μάλλον να συνταξιοδοτηθεί και να πάψει τελείως να ταξιδεύει, ο ασυρματιστής φοβάται πως απειλείται ως ταξιδευτής, μόλις πατήσει στο λιμάνι της πατρίδας του. Για εκείνον, το πάτριο λιμάνι συνδέεται με την απόλυση, και την παύση του ταξιδιού. Όταν επιχειρεί να περιγράψει τη ζωή στην στεριά χρησιμοποιεί πάλι επεξηγηματικές περιγραφές για να δείξει την έκπτωση. Τα γαλόνια κρεμάνε, ενώ τα ρούχα του παρουσιάζονται βρώμικα. Μάλιστα, ακολουθεί ένα κλιμακωτό σχήμα, από πραγματικούς σε συμβολικούς «λεκέδες». Είναι βρώμικα γιατί λερώθηκαν από μια τίμια δουλειά, η οποία δεν αναγνωρίζεται αφού τον πετάνε έξω από τη θάλασσα, από το περιβάλλον του:

Το πόρτο του τόπου μας... Το χειρότερο του κόσμου. [...] κάθεσαι σα χαζός και κοιτάς ένα γύρο. Έζησες μέσα στην καμπίνα τούτη έξι μήνες, ένα χρόνο... Τώρα είσαι ξένος[...] Από κάπου κρέμεται το μανίκι της στολής του με τα γαλόνια. Φόρεσέ τα αύριο, να πας να κάνει βόλτα με δαύτα στο Σύνταγμα. Αν είναι απόκριες, πάει κι έρχεται. Και πάλι δε φελάνε. Είναι μπαλωμένα,

¹⁵³ «Μαύρη λίστα», ό.π., σ. 51.

¹⁵⁴ Βλ. Στρατής Τσίρκας, «Ο φίλος μου ο Μαραμπού», στο Άντεια Φραντζή (επίμ.) *Επτά κείμενα για τον Νίκο Καββαδία*, Πολύτυπο, Αθήνα 1982, σσ. 15-22: 19. Πρβ. Μήτσος Κασόλας, *Νίκος Καββαδίας: Ο δαίμονας χόρευε μέσα του*, Καστανιώτη, Αθήνα 2009, σ.27.

λεκιασμένα. Λάδι, μπογιά, αλάτι, ιδρώτας. Αίμα...[...] Ταξιδεύεις. Και ζεις πάντα με την αγωνία πως θα σε βγάλουνε. Λόξα θα μου πεις. Μπορεί.¹⁵⁵

Ο φόβος του ξέμπαρκου δεν είναι άλλος παρά μια νέα εκδοχή του φόβου του «ιδανικού εραστή» της θάλασσας που εντοπίζεται στα ποιήματα της ανεκπλήρωτης φυγής. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για ένα φόβο μήπως μείνει αδρανής, όσον αφορά το ταξίδι. Ακόμη και η παρουσία των ναυτικών στον Καββαδία συνδέεται με τον φόβο αυτό αφού προσπαθεί να συλλάβει την ψυχосύνθεση του ναυτικού σε μια κρίσιμη στιγμή ακύρωσης για το ταξίδι. Οι παραπάνω διαφορετικές εκδοχές του ίδιου φόβου για ακύρωση του ταξιδιού μαρτυρούν την μαθητεία του στον Μπωντλαίρ και την ιδέα του αιώνιου ταξιδιού.

Μπορεί η προσήλωση του Καββαδία στον άνθρωπο να του προσέδωσε κάποτε τον τίτλο του «ανθρωπιστή», κυρίως σε σύγκριση με προγενέστερα παραδείγματα της εγχώριας ποιητικής παράδοσης, σήμερα ωστόσο ο όρος φαντάζει υπερβολικός. Όπως είδαμε, δεν υπάρχει ένα ευρύτερο ενδιαφέρον για τον άνθρωπο, αλλά για τον ναυτικό. Ακόμη όμως και η φαινομενική συμπόνια και ναυτική αλληλεγγύη συνδέεται με υποκειμενικούς λόγους και προσωπικούς φόβους. Τέλος, δεν είναι όμως μόνο η μονομέρεια αυτή που αποτελεί αγκάθι για τον χαρακτηρισμό του ανθρωπιστή, είναι και η αντιμετώπιση των γυναικών στην συλλογή.

Η γυναίκα στο ταξίδι. Απεικονίσεις γυναικών στα *Μαραμπού*

Η αντιμετώπιση της γυναίκας από την παρακμή ακολούθησε την ρομαντική παράδοση της *femme fatale*. Η σχέση του παρακμιακού, όπως και του ρομαντικού, καλλιτέχνη με τη μοιραία γυναίκα είναι μια σχέση υποταγής. Μέσα στο 19^ο αιώνα, από τον ρομαντισμό στην παρακμή, η σχέση αυτή μετατράπηκε από σαδιστική σε μαζοχιστική¹⁵⁶. Όταν ο Μπωντλαίρ δηλώνει πως επιλέγει τις γυναίκες που εξουσιάζουν και καταδυναστεύουν με τη γοητεία τους,

¹⁵⁵ Βάρδια, ό.π., 170-171.

¹⁵⁶ Βλ. George Ross Ridge, «The "Femme Fatale" in French Decadence», *The French Review*, τόμος 34, τχ. 4, Φεβρουάριος 1961, σσ. 352-360: 53 και Patrick Bade, *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*, Mayflower Books, Νέα Υόρκη 1979, σ.6.

αντί για τις παραδοσιακές γυναίκες της υπαίθρου με την απέριττη φύση τους, δεν καταφάσκει απλώς στην τεχνητή ομορφιά, αλλά υποτάσσεται στην όμορφη γυναίκα που παρουσιάζεται πια ενεργητική, βίαιη εξουσιαστική¹⁵⁷.

Ο μισογυνισμός έγινε κοινός τόπος για την λογοτεχνία της παρακμής. Η υστερία της ανδρικής λογοτεχνίας απέναντι στη γυναίκα δεν μπορεί να ιδωθεί παρά σε στενή εξάρτηση με τις απόψεις της εποχής, την «υστερικοποίηση» του γυναικείου σώματος που εντεινόταν την περίοδο εκείνη, καθώς και τις προσπάθειες που υποβάθμιζαν, με ιατρικό και επιστημονικό έρεισμα, τη γυναίκα ως κυριευμένη από σεξουαλικές ορμές¹⁵⁸. Την εποχή εκείνη, η γυναίκα ανοιγόταν από τον περιορισμένο ιδιωτικό χώρο, το ρόλο της μητέρας/ συζύγου στη δημόσια σφαίρα, ενώ για πρώτη φορά εμφανίστηκαν οργανωμένες κοινωνικές αντιδράσεις εκ μέρους των γυναικών. Η παραδοσιακή αντίληψη για τη γυναίκα κατέρρευε προκαλώντας το φόβο σε μια πατριαρχική κοινωνία. Από τη φεμινιστική κριτική, ο μισογυνισμός θεωρήθηκε πως εξέφρασε το φόβο απέναντι στην «νέα γυναίκα», τη φεμινίστρια που αμφισβητούσε τον παραδοσιακό κοινωνικό της ρόλο και που διεκδικεί χώρο στο κοινωνικό γίγνεσθαι¹⁵⁹. Κάποτε,

¹⁵⁷ «Έχω την αίσθηση πως δύο ειδών γυναίκες έχω γνωρίσει, την αγροτική οικοδέσποινα που σφύζει από ενέργεια και αρετή χωρίς στυλ ή έκφραση, με δύο λόγια «που οφείλεται σε τίποτα άλλο παρά στην απέριττη φύση της» και η άλλη από εκείνες τις όμορφες γυναίκες που εξουσιάζουν και καταδυναστεύουν τη μνήμη μας προσθέτοντας στην έκδηλη, εγγενή γοητεία της την εύγλωττη έλξη της ενδυμασίας της, γνωρίζοντας πως ακριβώς να μιλάει με χάρη[...] Δεν αμφιβάλω καθόλου για την επιλογή μου»: «I have the impression that two women are being introduced to me, one a rustic matron, bursting with rude health and virtuousness, with no style or expression, in short 'owing nothing but to nature unadorned'; the other, one of those beautiful women who dominate and oppress our memories, adding to her own profound native charm the eloquent appeal of dress, knowing exactly how to walk with grace[...] My choice is not in doubt». Αντλημένο από αγγλική μτφ. Βλ. Charles Baudelaire, *Selected Writings on Art and Literature*, επιμ.- μτφ P. E. Charvet, Penguin, Harmondsworth 1972, σ. 188.

¹⁵⁸ Ο Bernheimer αποδίδει την στοχοποίηση των γυναικών ως σεξουαλικά «υστερικών» σε μια σειρά κοινωνικά αίτια. Ύστερα από την ήττα της Γαλλίας από την Πρωσία και την απώλεια πολλών ανδρών, οι γυναίκες έγιναν πιο δυνατές αλλά και πιο ανενεργές σεξουαλικά, ενώ η περίοδος σεξουαλικής αδράνειας μεγιστοποιήθηκε αφού οι άνθρωποι παντρεύονταν τώρα πιο αργά σε σύγκριση με το παρελθόν. Οι παραπάνω αιτίες δικαιολογούν, κατά τον Bernheimer, τον μεγάλο αριθμό «υστερικών» γυναικών. βλ. Bernheimer *ό.π.*, σ. 105. Για την υστερικοποίηση του γυναικείου σώματος από την κοινωνία της εποχής βλ. Μισέλ Φουκώ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας, 1. Η δίψα της Γνώσης*, μτφ Γκλόρυ Ροζάκη, επιμ Γιάννης Κριτικός, Κέδρος, Αθήνα 1978⁽¹⁾ 1976), σ. 129.

¹⁵⁹ Για τη γυναίκα στη λογοτεχνία της περιόδου βλ. Regenia Gagnier, «Women in British Aestheticism and the Decadence», στο Angeliqe Richardson, Chris Willis, *The New Woman in Fiction and in Fact. Fin-de-siècle Feminisms*, Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη 2002 (¹2001), σσ. 239-249. Για μια ευρύτερη εξέταση του κοινωνικού φαινομένου της νέας γυναίκας, καθώς και σε σχέση με την αγγλική παρακμή βλ. Sally Ledger, «The New Woman and the crisis of Victorianism», στο Sally Ledger και Scott MacGragken (επιμ.), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1995, σσ. 22-44. Για την «νέα γυναίκα», την «frondeuse» (ανυπότακτη) στη

ο μισογυνισμός αντιμετωπίστηκε γενικότερα ως ο φόβος των ανδρών απέναντι στην ενδεχόμενη κατάρρευση της πατριαρχικής κοινωνίας¹⁶⁰.

Μέσα στην μισογυνική έξαρση, αναζητήθηκε άλλοθι σε βιβλικά αρχέτυπα ραδιούργων ή σατανικών γυναικών όπως η Ιουδίθ ή η Σαλώμη. Η Σαλώμη, σύμβολο της σαδίστριας που μαγεύει τον άνδρα, έγινε ο αγαπημένος αποδιοπομπαίος τράγος για την παρακμή¹⁶¹. Οι απεικονίσεις της γυναίκας είτε ως πόρνη είτε ως σαδίστρια είτε ακόμη ως ομοφυλόφιλης υπήρξαν απόπειρες κατηγοριοποίησης μιας «ανδρόγυνης φιγούρας» που αμφισβητούσε τα όρια της κυρίαρχης αναπαράστασης των φύλων σε «δημόσιο και ιδιωτικό»¹⁶². Πολύ σύντομα, ο μισογυνισμός της παρακμιακής λογοτεχνίας έχασε το ισχυρό ιδεολογικό του υπόβαθρο και κατέληξε μια σύμβαση. Ιδιαίτερα στον Καββαδία που απέχει αρκετά από το fin de siècle έχει εκπέσει σε λογοτεχνική πόζα, μια ακόμη επιρροή των νεανικών του ποιημάτων από την παράδοση της παρακμής.

Στα *Μαραμπού*, στη συλλογή όπου το ταξίδι συνδέεται περισσότερο με την σεξουαλική παρέκκλιση, η γυναίκα παρουσιάζεται είτε ως πόρνη, είτε ως άπιστη που περνάει την ώρα της με τους άνδρες. Οι γυναίκες της συλλογής είναι άκαρδες, άπιστες, ύπουλες και γενικότερα συνδέονται με το κακό για τον άντρα. Είτε πρόκειται για ιερόδουλες είτε όχι, παρουσιάζονται ακόρεστες σεξουαλικά. Η Gabrielle Didot, από το ομώνυμο ποίημα των *Μαραμπού*, μια Γαλλίδα ιερόδουλη, όταν βαριόταν προσπαθούσε να θυμηθεί με πόσους άνδρες είχε κοιμηθεί προκειμένου να σκοτώσει την θλίψη της (σ.33). Η κοπέλα από το «Μαραμπού» παρά την αριστοκρατική της καταγωγή και την παιδεία της έγινε ιερόδουλη (σ.12-14). Η γυναίκα του William George Allum τον απάτησε με έναν ναύτη «γιατί ήτανε αναισθητη γυναίκα και κοινή» και έτσι τον οδήγησε στην αυτοκτονία (σ.47). Για τον ποιητή, δεν αυτοκτόνησε ο William, εκείνη τον «σκότωσε», αφού πικραμένος από την προδοσία της προσπαθεί να αφαιρέσει το

Γαλλία του fin de siècle, βλ. Mary Louise Roberts, *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siecle France*, The University of Chicago Press, Σικάγο 2002, σσ. 3-10 και 19-47.

¹⁶⁰ Για μια σύντομη παρουσίαση της φεμινιστικής κριτικής απέναντι στην «μοιραία γυναίκα βλ. Andriana Cracium, *Fatal Women of Romanticism*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη, 2003, σ. 15-16.

¹⁶¹ Για μια αναλυτική παρουσίαση της Σαλώμης σε νεορομαντικά κείμενα βλ. το κεφάλαιο «Visions of Salome» από το βιβλίο του Bernheimer, *ό.π.*, σσ, 104-138.

¹⁶² Βλ. Γιάννης Γιαννιτσιώτης, «Η ιστορία της σεξουαλικότητας και η αναλυτική κατηγορία του χώρου», στο Γλαυκή Γκότση, Ανδρονίκη Διαλέτη, Ελένη Φουρναράκη (επιστημονική επιμέλεια-εισαγωγή) *Το φύλο στην ιστορία.. Αποτιμήσεις και παραδείγματα.*, Εκδόσεις Ασίνη, Αθήνα 2015, σσ. 235-272: 256.

τατουάζ με την εικόνα της που είχε στην καρδιά του και έτσι αφαιρεί τη ζωή του¹⁶³. Εν τέλει, εκείνος ούτε το είδωλο της δεν μπορεί να αφαιρέσει αφού πεθαίνει, ενώ εκείνη του στερεί τη ζωή. Η γυναίκα είναι κακόβουλη, φέρνει την καταστροφή του άνδρα, ο οποίος καταλήγει θύμα της.

Στην αυτοπροσωπογραφία του «Μαραμπού» εγκιβωτίζεται η ιστορία του ποιητή με μια ιεροδόουλη. Μέσα από την παραπάνω αφήγηση, καθίσταται θύμα της γυναίκας, αφού του μεταδίδει σύφιλη. Η σύνδεση της γυναίκας με την αρρώστια και τον θάνατο υπήρξε συνηθισμένη στην παρακμή και εξέφρασε το φόβο των ανδρών απέναντι στο φλέγον κοινωνικό ζήτημα της εξάπλωσης της σύφιλης¹⁶⁴. Στην σκέψη των ανδρών υπεύθυνες ήταν μόνο οι γυναίκες, παραβλέποντας το δικό τους μερίδιο. Ο πληρωμένος έρωτας αποτελεί τη μόνη εφικτή επαφή με τη γυναίκα για τον πρώιμο Καββαδία. Όπως το εξομολογείται παρακάτω: «Κι εγώ, που μόνον εταιρών εγνώριζα κορμιά/ κι είχα μίαν άβουλη ψυχή δαρμένη απ' τα πελάη[...]» (σ.10). Μόνο σωματικά μπορεί να συνυπάρξει ο άνδρας με τη γυναίκα, αφού η γυναίκα στην παρακμή ταυτίζεται με την ύλη.

Μια υποτίμηση της γυναίκας ως πλάσμα της σάρκας διαφαίνεται και στο αλληγορικό ποίημα «Οι γάτες των φορτηγών». Εκεί η γάτα συμβολίζει και υποκαθιστά την γυναίκα που λείπει από τη ζωή των ναυτικών, επειδή θεωρείται πως έχει κοινά χαρακτηριστικά μ' αυτήν:

«είναι περήφανη κι οκνή, καθώς όλες οι γάτες
κι είναι τα γκρίζα μάτια της γιομάτα ηλεκτρισμό
κι όπως χαϊδεύουν απαλά τη ράχη της, νομίζεις
πως αναλύεται σ' ένα αργό και ηδονικό σπασμό» (σ.18).

¹⁶³ «Κάποια βραδιά ως περνούσαμε από τὸ Bay of Bisky/ μ' ἕνα μικρὸ τὸν βρήκανε στὰ στήθια τοῦ σπαθί/ Ὁ πλοίαρχος εἶπε: «Θέλησε τὸ στίγμα του νὰ σβήσει»/ καὶ διάταξε στὴ θάλασσα τὴν κρύα νὰ κηδευτεῖ». Βλ. «William George Allum», *Μαραμπού*, ὁ.π., σ. 45.

¹⁶⁴ Όπως αναφέρει ο Charles Bernheimer, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα εξαιτίας συγκεκριμένων ιστορικο/κοινωνικών λόγων συνδέθηκε η ενεργή σεξουαλικά γυναίκα με τη σύφιλη. Βλ. Bernheimer, ὁ.π., σ. 105. Σύμφωνα με Τον Richard Kayen, που αναφέρεται στον *Δράκουλα* η παρουσία χαλαρών ηθικά γυναικών ή της σύφιλης στη λογοτεχνία σχετίζεται με τις φοβίες της εποχής του Fin de Siècle. Βλ. Richard Kayen «Sexual identity at the fin de siècle» στο Gail Marshall (επίμ), *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2007, σσ. 53-72: 56.

Η γάτα υποκαθιστά τη γυναίκα γιατί με τον ηδονισμό της ανταποκρίνεται στην εικόνα που ο ίδιος έχει για κείνη. Ότι του λείπει είναι εκείνο που έχει μάθει να παίρνει από τη γυναίκα, σαρκικές μόνο ηδονές. Ωστόσο βέβαια, δεν δεσπόζει η υποτίμηση της γυναίκας στο ποίημα, αφού αν αναδεικνύεται κάτι από την γενικευτική και υποτιμητική αντιμετώπισή της αυτό είναι η ουσιαστική απουσία της από τη ζωή του ναυτικού, η μόνιμη μοναξιά του ναυτικού.

Η «ηθογράφηση» της ναυτικής ζωής

Υπάρχουν μερικά αφηγηματικά ποιήματα που εστιάζουν μεν στον άνθρωπο, αλλά όχι σε ένα συγκεκριμένο άτομο, ή ομάδα ατόμων. Τα όσα αφηγούνται αφορούν ευρύτερα τη ζωή των ναυτικών. Είναι τα μόνα ποιήματα όπου προσπαθεί να αναχθεί από το «προσωπικό βίωμα» στην ηθογράφηση της ναυτικής ζωής και των συνηθειών των ναυτικών¹⁶⁵. Δεν εγκαταλείπει τον χρονικό περιορισμό στο βιωμένο, δεν μιλάει για πράγματα που δεν «έζησε». Επιχειρεί, απλώς, μέσα από τον υποκειμενισμό της εμπειρίας να αναχθεί σε «αντικειμενικά» συμπεράσματα για τον ναυτικό τρόπο ζωής.

Δεν πρόκειται για έναν ρεαλιστή, με τη σημασία που έχει ο όρος για λογοτεχνία, ο οποίος μεταφέρει πιστά (όσο είναι αυτό δυνατό) την πραγματικότητα, αλλά για ένα νεορομαντικό που αντί να αναζητήσει μια ιδεατή πραγματικότητα σε ένα υπερβατικό επέκεινα, παρουσιάζει μια εξιδανικευμένη εκδοχή της. Το ρεαλιστικό στοιχείο υπάρχει στο βαθμό που περιορίζεται στον αισθητό κόσμο και δεν υπεισέρχεται το υπερβατικό στοιχείο. Η πραγματικότητα διωλίζεται μέσα από τον παραμορφωτικό φακό μιας νεορομαντικής συνείδησης που περισσότερο εξιδανικεύει παρά παρατηρεί. Ο ιδιότυπος αυτός ρεαλισμός δεν

¹⁶⁵ Πρόκειται για τα «Οι προσευχές των ναυτικών», «Οι γάτες των φορτηγών» και «Η πλήρη μας».

είναι, φυσικά, δημιούργημα του Καββαδία, αλλά, όπως είδαμε, είναι μια ακόμη επιρροή από τον Κορμπιέρ.

Από τους ελάχιστους κριτικούς που αντιλήφθηκαν τον ιδιότυπο ρεαλισμό της ποίησης του Καββαδία είναι ο Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, άνθρωπος με εγνωσμένο κύρος, ο οποίος παρατήρησε πως «η νεορομαντική θεματογραφία της αποδημίας διαβρώνεται από το ρεαλιστικό στοιχείο» επισημαίνοντας πως η πηγή τους είναι βασικά φιλολογική¹⁶⁶. Είναι από τις λίγες περιπτώσεις κριτικών που αποσύνδεσαν το πραγματικό από το ποιητικό ταξίδι, το βίωμα από την φιλολογία.

Στο ίδιο μήκος κύματος, και ο Βασίλης Λούλης, λογοτέχνης και ναυτεργάτης με συνδικαλιστική δράση, αντιλήφθηκε τον ιδιότυπο ρεαλισμό του Καββαδία, εκφράζοντας όμως ενστάσεις γι' αυτό. Η σωστή κατανόηση του Καββαδία από τον Λούλη δεν βασίζεται βέβαια στο φιλολογικό του αισθητήριο, όπως στον Λυκιαρδόπουλο, αλλά στην εμπειρία που εκείνος είχε από την ναυτική ζωή όντας ναυτεργάτης. Σαν μαρξιστής, ο Λούλης έχει εκ διαμέτρου αντίθετες αντιλήψεις για την τέχνη, αφού την υποτάσσει στην υπηρεσία της «αλήθειας». Καταλήγει, έτσι, να απορρίπτει την ποίηση του Καββαδία. Τον ελέγχει για παραποίηση της αλήθειας, τον κατηγορεί ότι με τα ποιήματά του εξιδανικεύει ένα δύσκολο επάγγελμα, πως παραβλέπει τις δύσκολες συνθήκες εργασίας του επαγγέλματος, πως οι ναυτικοί του μοιάζουν με εξερευνητές παρά με βιοπαλαιστές¹⁶⁷. Για τον Λούλη, εφόσον δεν αναδεικνύει την σκληρή πραγματικότητα του επαγγέλματος, δεν είναι ρεαλιστής.

Η Άντεια Φραντζή απορρίπτοντας, δικαίως, τις βιογραφικές προσεγγίσεις στον Καββαδία, θεώρησε την άποψη του Λούλη ως παρανόηση, συγκαταλέγοντάς τον άδικα σε εκείνους που είδαν μια σύνδεση της ποίησης του με το επάγγελμα του¹⁶⁸. Η παρατήρησή της

¹⁶⁶ Λυκιαρδόπουλος, *ό.π.*, σ. 52.

¹⁶⁷ Πρόκειται για ανεπίδοτο και ανέκδοτο γράμμα του Λούλη το οποίο είχε στα χέρια του ο Αλέξανδρος Αργυρίου. Βλ. Αργυρίου «Λούλης κατά Καββαδία. Ένα ανεπίδοτο γράμμα», στο Άντεια Φραντζή (επίμ), *Επτά κείμενα για τον Καββαδία*, Πολύτυπο, Αθήνα 1982, σσ. 55-60: 56-57.

¹⁶⁸ «Η έμφαση στο βιωματικό χαρακτήρα της ποίησης του Καββαδία πιστεύω πως θα έπρεπε να μετριασθεί, καθώς η αυτονόητη σχέση του με το επάγγελμα του ναυτικού δεν συνοδεύεται με μια ποίηση που εξαντλείται στην κατάθεση αυτής της εμπειρίας, εξ ου και παρανοήσεις γύρω από το έργο του, όπως αυτή του άλλου ναυτικού συγγραφέα, Βασίλη Δούλη». Βλ. «Το μεταφορικό ταξίδι του Καββαδία» στο ένθετο *Επτά Ημέρες* της εφ. *Καθημερινή*, 28.02.1999. Πολλοί είναι εκείνοι που θεώρησαν ότι η ποίηση του αντλεί από τα βιώματά

απηχεί την κριτική του Ιωάννου για τον Λούλη, που εμπεριέχεται στο τομίδιο για τον Καββαδία το οποίο είχε επιμεληθεί:

Δυστυχώς, ακόμα κι ο καλός πεζογράφος Βασίλης Λούλης, ο άλλος ναυτικός της λογοτεχνίας μας, δεν μπόρεσε τον Καββαδία να τον καταλάβει- αυτή τη μέθη του από τη ναυτική ζωή. Και τον κατηγορεί πως παραποιεί το σκληρό ναυτικό επάγγελμα και τη στερημένη ζωή του ναύτη. Ο καθένας από την εσωτερική σκοπιά του, αυτό είναι κι εδώ το μυστικό¹⁶⁹.

Στην ίδια κατεύθυνση, ο Φίλιππος Φιλίππου θα εξαπολύσει μια πολεμική εναντίον του Λούλη, κατηγορώντας τον πως δεν γνωρίζει το αντιστασιακό του παρελθόν (αδιάφορο για εμάς που κρίνουμε ένα ποιητικό έργο που έχει ελάχιστες αναφορές σε αυτό), αλλά ούτε και το υπόλοιπο ποιητικό του έργο, εννοώντας μάλλον τα λίγα αποκηρυγμένα ποιήματα, τα οποία όμως δεν παρέμειναν τυχαία αποκηρυγμένα¹⁷⁰.

Κατά την γνώμη μου, ο Λούλης δεν συγκαταλέγεται σε εκείνους που παρερμήνευσαν τον Καββαδία εντοπίζοντας μια αντιστοιχία ανάμεσα στη ζωή και το έργο του. Διαμαρτυρόταν

του, κάποιοι περισσότερο και κάποιοι λιγότερο μετριοπαθείς. Ο Κώστας Στεργιόπουλος, παρότι δεν αγνοεί την σημασία της φιλολογίας, δίνει περισσότερο βάρος στη σημασία του επαγγέλματός του: «η εμμονή του σ' αυτή την θεματολογία [της φυγής] υπαγορεύτηκε όχι μόνο απ' τις ιδιαίτερες αναγνωστικές προτιμήσεις του, αλλά προπάντων απ' την ίδια τη ζωή του, το βιοποριστικό του επάγγελμα και τα άμεσα βιώματά του». Βλ. Κώστας Στεργιόπουλος, «Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία», *Νέα Εστία*, τόμος 143, τχ 1702, σσ. 741-745:741. Στο ίδιο μήκος κύματος και η Λένα Παππά θα πει πως «η φαντασία παίζει ένα βασικό ρόλο στην έμπνευσή του, αλλά η ζωή είναι εκείνη που έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο: έκανε τη θαλασσινή ζωή του σίχους, κι αυτό είναι ένα κατόρθωμα, γιατί κάθε του λέξη έχει βάρος και ουσία, κάθε εικόνα είναι κι ένα βίωμα[...]». Βλ. Λένα Παππά, «Νίκος Καββαδίας, ο εραστής των οριζόντων», ό.π., σσ. 777-780. Δύο χρόνια πριν το αφιέρωμα, ο Φίλιππος Φιλίππου, στην εξαιρετική μελέτη του όπου φωτίζει άγνωστες πτυχές της ζωής του ποιητή, αναφερόμενος στον ανθρωπισμό του έργου του, θα δηλώσει πως ο Καββαδίας «την δική του ζωή αφηγείται στην πραγματικότητα». Βλ. Φιλίππου, ό.π., σ. 135. Και μεταγενέστεροι μελετητές τείνουν προς αυτή την κατεύθυνση. Ο Δημήτρης Καλοκύρης, ένας σημαντικός μελετητής του Καββαδία θα πει: «τα ποιήματά του είχαν λιγότερο το χαρακτήρα της λογοτεχνίας και περισσότερο της βιογραφίας κάποιου που ακολουθεί το νήμα που ξεκινάει από τον Οδυσσέα, δηλαδή τον ταξιδιώτη, ο οποίος εμπλέκετε σε άπειρες περιπέτειες και διαρκώς επιστρέφει. Βλ. Καλοκύρης «Ο Ν. Καββαδίας άφησε ένα έργο προφορικό» *Διαβάζω* τχ 437, Φεβρουάριος 2003, σ.84. Και ο γλωσσολόγος Γιώργος Τράπαλης, έχοντας όμως υπόψη περισσότερο τη *Βάρδια*, βλέπει μια αυξημένη σχέση του έργου του με τη ζωή του, χωρίς όμως να πιστεύει πως πρόκειται για μια απλή αντιγραφή της πραγματικότητας: Το έργο του Καββαδία έχει αυτοβιογραφικό χαρακτήρα.[...] Ο Καββαδίας γράφει για πράγματα που σχετίζονται με τον ίδιο. Δεν επιχειρεί να λειτουργήσουν τα γραπτά του ως αντανάκλαση της πραγματικότητας.[...] Και τα καράβια και τη θάλασσα δεν τα αγαπάει με τον τρόπο που υπονοεί ο πολυχρησιμοποιημένος χαρακτηρισμός *ποιητής της θάλασσας*: δεν υπάρχει πουθενά στον Καββαδία η ρομαντική και αφελής αγάπη του καθημερινού ανθρώπου για τη θάλασσα και τα ταξίδια, μια αγάπη που παραπέμπει σε καλοκαιρινές διακοπές ή εξωτικά ταξίδια». Βλ. «Στεργιανή ζάλη, θάνατος και ενοχή στη *Βάρδια*», *Διαβάζω*, ό.π., σ. 98-104.

¹⁶⁹ Γιώργος Ιωάννου, «Μαδέρια στο πέλαγος» στο *Επτά κείμενα για τον Νίκο Καββαδία*, ό.π., σσ. 41-52: 46.

¹⁷⁰ Βλ. Φίλιππος Φιλίππου, ό.π., σ. 11- 12, 39-42.

ακριβώς επειδή δεν έβλεπε στην ποίηση του Καββαδία την πραγματική ζωή των ναυτικών. Επιθυμεί, δηλαδή, μια σύνδεση του έργου με την πραγματικότητα και την αλήθεια, την οποία όμως δεν βλέπει και γι' αυτό τον κατηγορεί. Δεν πρόκειται, ως εκ τούτου, για παρανόηση, αλλά για σωστή κατανόηση του Καββαδία, αδιάφορο αν κατέληξε σε πολεμική επειδή δεν συμβάδιζε με τα δικά του αισθητικά κριτήρια. Μάλιστα, η επισήμανσή του πως οι ναυτικοί μοιάζουν περισσότερο με εξερευνητές παρά με βιοπαλαιστές αναδεικνύει ένα καίριο σημείο της νεορομαντικής ιδεολογίας του Καββαδία για το ταξίδι που διέφυγε από πολλούς μελετητές.

Ο Αργυρίου, που παρουσίασε την παραπάνω άποψη του Λούλη, είχε εμμέσως χαράξει μια συγκεκριμένη κατεύθυνση για την αντιμετώπιση των απόψεών του: «ελπίζω, όταν σύντομα δημοσιευτεί [η επιστολή του Λούλη], οι αναγνώστες να μην το κοιτάζουν με περιέργεια να βρουν ποιος έχει το δίκιο με το μέρος του, που λέμε. Ουσιαστικά πρέπει να σκεφθούμε τι κρύβει αυτή η μονομερής αντιδικία, και φυσικά μόνο από την πλευρά του Λούλη, αν υποτεθεί ότι έχομε τη φρόνηση να μην πιστεύομε ότι κινδυνεύει η αλήθεια με την ποίηση του Καββαδία»¹⁷¹. Η παραπάνω «μονομερής αντιδικία» κρύβει το παράπονο ενός ανθρώπου της θάλασσας που δεν είδε την αλήθεια που επιζητούσε από τον συνάδελφό του. Όπως είπε κι ο Ιωάννου στο χωρίο που παρατέθηκε παραπάνω, «ο καθένας από την εσωτερική σκοπιά του».

Ο Καββαδίας εξιδανικεύει το «πραγματικό» ταξίδι. Χάρη στην τέχνη έζησε το ιδανικό ταξίδι, εκείνο που γνώρισε από τα νεορομαντικά αναγνώσματά του, το οποίο όμως καταβαραθρώθηκε μέσα στην σκληρότητα και τις κακουχίες του εμπορικού ταξιδιού. Η τέχνη γίνεται το καταφύγιο όπου επιχειρεί να μαζέψει τα συντρίμια του ονείρου για ένα άδολο ταξίδι.

Τώρα που ξεκαθαρίσαμε το ιδεολογικό πλαίσιο της ποίησής του δεν περιμένουμε μια ηθογραφία που να μεταφέρει κατά γράμμα την καθημερινότητα της ναυτικής ζωής. Η ζωή των ναυτικών στην ποιητική της ανάπλαση απαλλάσσεται από τον μόχθο, μετατρέπεται σε έναν ευδαιμονικό τόπο, βασική προϋπόθεση του οποίου αποτελεί η χαλάρωση. Τόσο στα

¹⁷¹ Βλ. Αργυρίου, ό.π. σ.57.

συγκεκριμένα ποιήματα, όσο και στα υπόλοιπα της συλλογής, οι ναυτικοί ουδέποτε εντοπίζονται εν ώρα εργασίας. Οι ναυτικοί των *Μαραμπού* συχνά ιδιωτεύουν (προσεύχονται, ξεκουράζονται, κοιμούνται, διασκεδάζουν ιδιωτικά όπως στο «Ένας νέγρος θερμαστής από το Τζιμπουτί»¹⁷²) κι άλλοτε πάλι εντοπίζονται σε στιγμές συλλογικής χαλάρωσης, όπου κοινωνικοποιούνται:

Τίς Κυριακές, σάν εἶχανε δουλειά μονάχα οἱ βάρδιες,
σ' αὐτὴν ἔμαζευόμαστε κι ἀνάβαμε φωτιὰ
κι ἦ αἰσχρές, σιγά, γιὰ τίς γυναιῖκες λέγαμε ἱστορίες
ἦ τὸ φαῖ μας παίζαμε μὲ πείσμα στὰ χαρτιὰ.

(«Η πλώρη μας», σ.44)

Τόσο στα συγκεκριμένα ποιήματα, όσο και γενικότερα, απουσιάζει κάθε αναφορά στο δύσκολο επάγγελμα του ναυτικού που θα μπορούσε να κλονίσει την χαλάρωση και την ανάπαυλα. Φροντίζει, όμως, να δώσει ρεαλιστικό έρεισμα στην ευτοπία. Στο «Ένας νέγρος θερμαστής από το Τζιμπουτί» αναφέρει πως τον επισκεπτόταν «όταν από τη βάρδια του τη βραδινή σχολούσε» (σ.28). Στην «Πλώρη μας», οι ναύτες μαζευότανε «τις Κυριακές, σαν είχανε δουλειά μονάχα οι βάρδιες» (σ.44). Στις «Γάτες των φορτηγών» οι ναυτικοί βρίσκονται κατά τη διάρκεια της βραδινής ανάπαυλας. Δεν υφίσταται ρεαλισμός, όχι επειδή είναι εξωπραγματικές οι σκηνές που μεταφέρει, κάτι που ισχύει στο κατοπινό του έργο, αλλά επειδή με την απουσία του μόχθου παρουσιάζεται μια εικόνα που δεν ανταποκρίνεται στην σκληρή πραγματικότητα της ναυτικής ζωής. Βέβαια, με το να τοποθετεί τους πρωταγωνιστές των ποιημάτων του σε μια άμοχθη ευτοπία δεν κάνει κάτι διαφορετικό απ' ότι έκανε ανέκαθεν η λογοτεχνία. Από την αρχαιότητα, η σχολή, η απραξία ήταν βασική προϋπόθεση της τέχνης. Η ευτοπία που διέπει τα ηθογραφικά ποιήματα των *Μαραμπού* δεν είναι ρελαστική, με την φιλολογική έννοια του όρου, αλλά έχει ρεαλιστικό έρεισμα, αφού τοποθετείται στην ανάπαυλα μιας σκληρής δουλειάς.

¹⁷² «Ό Γουίλλη, ὁ μαῦρος θερμαστής ἀπὸ τὸ Τζιμπουτί,/ὅταν ἀπ' τὴν βάρδια τοῦ τῆ βραδινὴ σχολοῦσε,/στὴν κάμαρά μου ἐρχότανε, γελώντας νὰ μὲ βρεῖ,/κι ὥρες πολλὲς γιὰ πράματα περιεργὰ μοῦ μιλοῦσε». Βλ. ὁ.π.,σ.28).

Στα συγκεκριμένα ποιήματα δεσπόζει η θαμιστική αφήγηση (μάλιστα «χειραφετούνται» εξ ολοκλήρου από την ενική αφήγηση κάτι που στο είδος της πεζογραφίας- λόγω έκτασης- δεν είναι εφικτό¹⁷³) εφόσον καταπιάνονται με συνήθειες των ναυτικών. Σύμφωνα με τον Ζενέτ, υπάρχουν τέσσερις δυνατοί τύποι αφήγησης ανάλογα με την συχνότητα (επανάληψη) μεταξύ αφηγήματος και ιστορίας, μεταξύ πλοκής και μύθου¹⁷⁴. Έτσι μπορεί να υπάρχει μια μοναδική αφήγηση αυτού που συνέβη μια μοναδική φορά, μια αφήγηση ν φορές αυτού που συνέβη ν φορές, μια αφήγηση ν φορές αυτού που συνέβη μια φορά και τέλος μια αφήγηση σε μία και μόνη φορά αυτού που συνέβη ν φορές. Η τελευταία αποτελεί την θαμιστική αφήγηση.

Η θαμιστική αφήγηση έχει δεσπίζουσα θέση στα συγκεκριμένα «ηθογραφικά» ποιήματα, αφού μεταφέρει τις συνήθειες των ναυτικών. Παραδοσιακά η ηθογραφία σήμανε τη στροφή στο οικείο. Αυτό δεν ισχύει στον Καββαδία, εφόσον η ναυτική ζωή είναι κάτι το απόμακρο για τον μέσο αναγνώστη. Στο επίκεντρο τίθεται οι παράξενες συνήθειες των ναυτικών. Στις «Προσευχές των Ναυτικών» η θαμιστική αφήγηση αναδεικνύει την ιδιαίτερα προσωπική στιγμή της προσευχής των ναυτικών. Παρά τον διαφορετικό τρόπο που προσεύχονται, όλοι τους διακρίνονται από την ίδια ανάγκη επαφής με τον Θεό. Στην «Πλήρη μας», η μετάβαση από την περιγραφή στην θαμιστική αφήγηση (στην τέταρτη στροφή) σηματοδοτεί το πέρασμα από τη γεωγραφία στην ανθρωπογεωγραφία, τον άνθρωπο μέσα στον χώρο. Η θαμιστική αφήγηση εδώ μεταφέρει τη συνήθεια των ναυτικών να μαζεύονται στην πλήρη και να συζητάνε ιστορίες¹⁷⁵. Στις «Γάτες των φορτηγών» θίγεται ένα ευαίσθητο θέμα, η μοναξιά. Δεν δίνεται όμως με ένα ρητό, άμεσο τρόπο, αλλά έμμεσα, μέσα από τη συνήθεια τους να έχουν μαζί τους γάτες στο πλοίο. Η θαμιστική αφήγηση μεταφέρει μια συνήθεια δηλωτική, επεξηγηματική για την ψυχολογία των ναυτικών. Οι ναυτικοί με τις γάτες υποκαθιστούν τη γυναικεία συντροφιά που λείπει από τη ζωή τους.

¹⁷³ Βλ. Gerard Genette, *Σχήματα III*, μτφ Μπάμπης Λυκούδης, επιμ Ερατοσθένης Καψωμένος, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007, (1972), σ. 185-6.

¹⁷⁴ *ό.π.*, σ. 182-184.

¹⁷⁵ «Τίς Κυριακές, σ'άν είχανε δουλειά μονάχα οί βάρδιες,/ σ' αὐτὴν ἔμαζευόμαστε κι ἀνάβαμε φωτιά/ κι ἦ αἰσχρές, σιγά, γιὰ τίς γυναῖκες λέγαμε ἱστορίες/ ἦ τὸ φαῖ μας παιζάμε μὲ πείσμα στὰ χαρτιά» Βλ *Μαραμπού*, *ό.π.*, σ. 44.

Συνοψίζοντας, τα *Μαραμπού* δεν μεταφέρουν πιστά την ζωή των ναυτικών, αλλά τη θετική πλευρά μιας δύσκολης, κατά τα άλλα, ζωής. Η επιλεκτική αυτή στάση μπορεί να φαντάζει παραπλανητική αν την προσεγγίσουμε με τους όρους του ρεαλισμού. Η ποίηση του Καββαδία δεν αποτελεί μεταφορά αλλά εξιδανίκευση του εμπορικού ταξιδιού. Ο Καββαδίας ζει τη διπλή ζωή του λογοτέχνη-ναυτικού, του ταξιδιού όπως είναι και όπως θα ήθελε να είναι.

Δ. Μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου. Το ταξίδι και ο μοντερνισμός

Η πρώτη συλλογή του Καββαδία διαφέρει υφολογικά από τις δύο επόμενες. Το μόνο που συνέχει τις δύο κατά τα άλλα εκ διαμέτρου αντίθετες περιόδους είναι η θεματική του ταξιδιού καθώς και η προσήλωση στην έμμετρη στιχουργία, κι αυτά όμως τα χαρακτηριστικά διαφοροποιούνται αισθητά από την πρώιμη περίοδο. Πολύ βασική αλλαγή που συντελείται με το *Πούσι* είναι η επικράτηση ενός δεύτερου προσώπου, αφηρημένου πια:

Άνεμισες για μία στιγμή τὸ μπολερό (Federico Garcia Lorca)

Σ' ἔστειλε ὁ πρῶτος τὰ νερὰ νὰ πᾶς γιὰ νὰ γραδάρεις, (Θεσσαλονίκη)

Εἶπαν πῶς τὴν εἶχες ἀγαπήσει (Ο σταυρός του νότου)

Κόκκαλο ρίξε στὸ σκυλὶ τὸ μαῦρο ποὺ ἀλυχτᾷ (Ο λύχνος του Αλλαδίνου)

Κάποτε απευθύνεται σε ένα απροσδιόριστο γυναικείο πρόσωπο¹⁷⁶, κι άλλοτε πάλι στον ίδιο του τον εαυτό¹⁷⁷. Στο *Τραβέρσο*, ο ώριμος πια ποιητής απευθύνεται στον εαυτό του, κάποτε με μια διάθεση νοσταλγίας: «Κούκο φορούσες κάτασπρο μικρός και κολαρίνα./ Ναυτάκι του γλυκού νερού»¹⁷⁸. Νοσταλγεί τα χρόνια εκείνα που ήταν ναύτης του γλυκού νερού, που δεν ταξίδευε στις θάλασσες, που ήταν δηλαδή ακόμη παιδί. Οι παραπάνω στίχοι

¹⁷⁶ Βλ. «κάτασπρα φοράς κι έχεις βραχεί» («Πούσι», *Πούσι*, ὁ.π., σ. 9), «ένα κοχύλι σκουλαρίκι έχεις στ' αὐτί» («Θαλάσσια πανίς», ὁ.π., σ.25), «άνεμισες για μια στιγμή το μπολερό/ και το βαθύ πορτοκαλί σου μεσοφόρι» («Federico Garcia Lorca», ὁ.π., σ. 27).

¹⁷⁷ Βλ. «ο λόγος της μες στο μυαλό σου να σφυρίζει», «σαράντα μέρες ὄλο εμέτραγες τα μίλια», («Cambay's Water», ὁ.π., σ.15), «με στάμπα που δε φαίνεται σε κέντησε η Σπανιόλα» («Θεσσαλονίκη», ὁ.π., σ. 29).

¹⁷⁸ «Yara Yara», *Τραβέρσο*, ὁ.π., σ. 17.

δεν φανερώνουν νοσταλγία για τη θάλασσα και το ταξίδι, απλώς μια συνηθισμένη για την ηλικία του νοσταλγία για την νιότη. Κάποτε απευθύνεται εις εαυτόν με μια απολογητική διάθεση: «Τη μάκινα για τον καπνό και το τσιγαροχάρτι/ την έχασες, την ξέχασες, τη χάρισες αλλού¹⁷⁹. Άλλοτε πάλι, αποστρέφεται στον εαυτό του κάνοντας έναν απολογισμό της ζωής του: «Γέρο, σου πρέπει μοναχά το σίδερο στα πόδια,/ δύο μέτρα караβόπανο, και αριστερά τιμόνι»¹⁸⁰.

Από την αφηγηματική, αναφορική ποίηση των *Μαραμπού*, με το *Πούσι* υιοθετεί μια δραματική, εσωτερική ποίηση, υπό την επίδραση των νέων ιδεών του μοντερνισμού που είχε πια καθιερωθεί. Αν για τους νεορομαντικούς του μεσοπολέμου η δραματικότητα ήταν εξαίρεση, στους μοντερνιστές γίνεται κανόνας¹⁸¹. Ο λυρισμός, και ο συχνά υπερβάλλον συναισθηματισμός που συνεπάγεται, δε συνάδει με την εκφραστική λιτότητα και την πεζότητα του μοντερνισμού. Από την ανάπλαση συναισθημάτων, η ποίηση στρέφεται στην αξιοποίηση εμπειριών, δοσμένες με έναν διανοητικό παρά συναισθηματικό τρόπο. Όπως αναφέρει ο Peter Faulkner, τη μοντερνιστική λογοτεχνία χαρακτηρίζει η «εσωτερική διανοητική βιωμένη εμπειρία του υποκειμένου»¹⁸².

Ένα πολύ σημαντικό τεκμήριο για την επαφή του Καββαδία με την μοντέρνα ποίηση αποτελεί η υφολογική «σκοτεινότητα» των ώριμων ποιημάτων του. Η σκοτεινότητα αποτελεί χαρακτηριστικό της μοντέρνας ποίησης και οφείλεται στην παραγωγή νοήματος μέσα από μια άλογη αλληλουχία. Σύμφωνα με τον Νάσο Βαγενά, η σκοτεινότητα, αποτελεί, μαζί με τον ελεύθερο στίχο, απαραίτητο χαρακτηριστικό για την μοντέρνα ποίηση¹⁸³. Ο Καββαδίας με περισσή ευκολία μπορεί να μεταβαίνει χωρίς μια ευδιάκριτη έλλογη αλληλουχία από την μια εικόνα στην άλλη:

¹⁷⁹ «Θεσσαλονίκη II», *Τραβέρσο*, ό.π., σ.26.

¹⁸⁰ «Πικρία», *Τραβέρσο*, σ.37.

¹⁸¹ Σύμφωνα με το γνωστό άρθρο του Βαγενά η δραματικότητα αποτελεί σημαντικό χαρακτηριστικό της μοντέρνας ποίησης. Βλ Νάσος Βαγενάς, «Για έναν ορισμό του μοντέρνου» στο *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Στιγμή, Αθήνα 1994, σσ. 21-54:26.

¹⁸² Μολονότι αναφέρεται περισσότερο στο μυθιστόρημα, αποτελεί γενικότερα χαρακτηριστικό της μοντέρνας τέχνης. Βλ. Peter Faulkner, *Μοντερνισμός*, μτφ Ιουλιέττα Ράλλη- Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1982, (1977), σ.61.

¹⁸³ Βαγενάς, «Για έναν ορισμό του μοντέρνου», ό.π., σ. 26.

Άνέμισες για μία στιγμή τὸ μπολερό
καὶ τὸ βαθὺ πορτοκαλί σου μεσοφόρι.
Αὐγουστος ἦτανε δὲν ἦτανε θαρρῶ,
τότε ποὺ φεύγανε μπουλούκια οἱ Σταυροφόροι.

(«Federico Garcia Lorca», Πούσι)

Μέσα ἀπὸ τὴν ἀλογη ἐναλλαγὴ εἰκόνων, τὸ ποίημα μπορεῖ νὰ κάνει πράξη ἕνα τεράστιο χωροχρονικὸ ἄλμα: ἀπὸ τὸ πρόσφατο παρελθὸν τοῦ ποιητῆ καὶ τὴν εἰκόνα μιᾶς κοπέλας ποῦ τινάσσει τὸ μπολερό τῆς μεταφερόμαστε αἰῶνες πίσω στὶς σταυροφορίες. Τα περισσότερα ὄριμα ποιήματά του ἔχουν ἕναν τέτοιο τρόπο ἀνάπτυξης ὄντας μιὰ συνειρμικὴ συρραφὴ εἰκόνων, κάτι ποῦ τα καθιστᾶ δυσνόητα καὶ σκοτεινά. Τὸ ἀλογο στοιχεῖο εἰσβάλει μέσω τῆς συνειρμικῆς ἐναλλαγῆς εἰκόνων καὶ ὄχι μέσα ἀπὸ μιὰ ἀλογη ἀλληλουχία συντακτικῶν ὀρων. Τὸ 1996 ὁ Αλέξανδρος Ἀργυρίου, ἀναφερόμενος στὰ ὄριμα ποιήματα, μίλησε γιὰ μιὰ υπερρεαλιστικὴ ἀνάπτυξη, ἡ ὁποία ἀν καὶ δὲν τὸν καθιστᾶ υπερρεαλιστὴ ποιητῆ, τὸν καθιστᾶ ὅμως μοντέρνο¹⁸⁴. Ἡ υπερρεαλιστικὴ ἀνάπτυξη ποῦ ἀναφέρει στὸ ἀρθρο τοῦ Ὀ Αργυρίου εἶναι ἀκριβῶς ἡ συνειρμικὴ ἐναλλαγὴ εἰκόνων.

Εκεῖνο ποῦ ἐμπόδισε, ὡς τότε, τὴν κριτικὴ νὰ συμπεριλάβει τὸν Καββαδία στὴν χορεία τῶν μοντέρνων ποιητῶν ἦταν ἀναμφισβήτητα ἡ προσήλωση τοῦ στὴν ἔμμετρη στιχουργία. Ἡ ἀρνήσή του νὰ συμβαδίσει με τὶς νέες μετρικὲς ἐπιταγὲς τοῦ ἐλεύθερου στίχου, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποῦ θεωροῦταν ἀπαραίτητο χαρακτηριστικὸ τῆς μοντέρνας τέχνης, εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ θεωρηθεῖ παραδοσιακὸς ποιητῆς, καὶ δὲν ἐπέτρεψε στὴν κριτικὴ νὰ ἀναζητήσῃ πιθανὰ πεδία σύγκλισής του με τὸν μοντερνισμό. Στὴν πραγματικότητα ὅμως, ἡ ἀρνήση του νὰ γράψῃ σὲ ἐλεύθερο στίχο δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ υποστηρίξουμε πὼς ὁ Καββαδίας δὲν εἶναι ἕνας μοντέρνος ποιητῆς, τὴν στιγμὴ μάλιστα ποῦ υιοθετεῖ τὸ βασικότερο χαρακτηριστικὸ τῆς μοντέρνας ποίησης, τὴν υφολογικὴ σκοτεινότητα. Ὅπως υποστηρίζει ἄλλωστε ὁ Νάσος Βαγενάς, ὁ ἐλεύθερος στίχος δὲν εἶναι ἐν τέλει τὸ βασικότερο χαρακτηριστικὸ τῆς μοντέρνας ποίησης, ἀλλὰ ἡ υφολογικὴ σκοτεινότητα:

¹⁸⁴ Ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἀργυρίου: «εἴμαστε υποχρεωμένοι νὰ διορθώνοντας λάθη κατατάξεων, νὰ ἐντάξουμε τὸν Καββαδία, ὡς ἐξαίρεση, στὴν νεωτερικὴ ποίηση». Βλ. Αλέξ. Ἀργυρίου, «Ἀπὸ τὴν ἔμμετρη στὴν ἐλευθερόστιχη ποίηση» στὸ Νάσος Βαγενάς (ἐπιμ.) *Ἡ ἐλευθέρωση τῶν μορφῶν. Ἡ ἐλληνικὴ ποίηση ἀπὸ τὸν ἔμμετρο στὸν ἐλεύθερο στίχο (1880-1940)*, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειο 1996, σσ. 1-14: 11.

σε τελευταία ανάλυση, ο ελεύθερος στίχος δεν είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της μοντέρνας ποίησης, αφού η μοντέρνα ποίηση μπορεί να κάνει και χωρίς αυτόν (είναι κύριο χαρακτηριστικό μόνο της σύγχρονης ποίησης). Στην πραγματικότητα το μόνο κύριο χαρακτηριστικό της μοντέρνας ποίησης είναι η σκοτεινότητα, δηλαδή το αποτέλεσμα της άλογης αλληλουχίας της βάσης.¹⁸⁵

Το άνοιγμα στον μύθο και την ιστορία

Όπως έχει αναφερθεί, τα *Μαραμπού* περιορίζονται χωροχρονικά στο δυνητικά βιωμένο ταξίδι, χωρίς ανοίγματα στην ιστορία ή το μύθο. Στις επόμενες συλλογές αυτό ανατρέπεται. Οι προσωπικές εμπειρίες μπλέκονται με τον μύθο, ώστε συνυπάρχει το «βιωμένο» και «πραγματικό» με το υπερφυσικό. Σπάνια παρεισφρέουν πρόσωπα που δεν σχετίζονται με τη θάλασσα και το ταξίδι¹⁸⁶, αφού ο Καββαδίας ακόμη και όταν στρέφεται στο υπερατομικό πεδίο της ιστορίας επικυρώνει το προσωπικό, ποιητικό του ταξίδι. Αγαπημένη του ιστορική περίοδος είναι η εποχή των εξερευνήσεων.

Ο Καββαδίας δεν εξυμνεί απλά τους εξερευνητές ως αληθινούς ταξιδευτές, αλλά τους παρουσιάζει ως συντρόφους του. Η συνύπαρξη αυτή καταρρίπτει το ρεαλιστικό στοιχείο και δημιουργεί ένα παραμυθικό, υπερφυσικό μικρόκοσμο. Παρουσιάζοντας τους εξερευνητές στο τώρα, το ιστορικό παρόν της συγγραφής των ποιημάτων, ο ποιητής διεκδικεί την ιδιότητα του «γνήσιου ταξιδευτή», αφού η παρουσία των εξερευνητών, εκείνων που στην ρομαντική και νεορομαντική ταξιδιωτική ποίηση αναγνωρίζονται ως εξέχουσες μορφές ταξιδευτών, καθιστά

¹⁸⁵ Βαγενάς, «Για έναν ορισμό του μοντέρνου», *ό.π.*, σ. 51.

¹⁸⁶ Μοναδική εξαίρεση η αναφορά στον Λόρκα και τον Τσε Γκεβάρα οι οποίοι αποτελούν σημαντικά πρόσωπα της εποχής του, που δεν σχετίζονται όμως με το ταξίδι. «Εισβάλλουν» στο ταξίδι ακριβώς επειδή επρόκειτο για σημαντικές φυσιογνωμίες που ενέπνευσαν με την προσωπικότητά τους.

και τον ίδιο ανάλογης κλάσης ταξιδευτή. Η ταύτιση με τους εξερευνητές δεν γίνεται πια σε ρητορικό επίπεδο, όπως στον ρομαντισμό, αλλά με ένα δραματικό τρόπο. Κάτι τέτοιο δεν θα ήταν εφικτό χωρίς τις νέες ιδέες των μοντερνιστών που στράφηκαν σε αντι-ρεαλιστικές μορφές τέχνης, και κυρίως ενάντια στον ορθολογισμό¹⁸⁷.

Η εποχή των ανακαλύψεων αποτελεί ιδιαίτερα αγαπητή ιστορική περίοδο για τον ώριμο Καββαδία, ακριβώς επειδή αποτελεί μια χρυσή εποχή για το θαλάσσιο ταξίδι. Σπανιότερα, το άνοιγμα από το προσωπικό στο αρχετυπικό ταξίδι γίνεται μέσω της παρομοίωσης, μέσα από ένα αλληγορικό τρόπο: «Όρντινα δίνει ο παπαγάλος στον ιστό/ όπως και τότε απ' του Κολόμπου την κουκέτα»¹⁸⁸. Ο ποιητής στήνει μια αναλογία ανάμεσα στο προσωπικό ταξίδι και την ιστορία που επιτυγχάνεται χωρίς να εγκαταλείπεται το ρεαλιστικό πλαίσιο. Τις περισσότερες φορές όμως, το ρεαλιστικό πλαίσιο καταρρίπτεται: το ποίημα κάνει ένα χωροχρονικό άλμα στο παρελθόν (ή αντίστροφα ιστορικές προσωπικότητες ταξιδευτών παρουσιάζονται στο παρόν). Συνήθως, ο ποιητής ταυτίζεται με τους εξερευνητές και παρουσιάζεται ως ένας από αυτούς:

«Φωτιές ανάβουνε στην ἄμμο ἰθαγενεῖς
κι ἄχὸς μᾶς φτάνει καθὼς παίζουν τὰ ὄργανά τους.

(«Καραντί», *Πούσι*, σ.24)

Γυμνοὶ μὲ ξύλινους φαλλοὺς τριγύρω στὸ λαιμό,
μᾶς σπρώχναν πρὸς τὴ θάλασσα μὲ τόξα οἱ Παταγόνες.

(«Ο λύχνος του Αλλαδίνου» *Πούσι*, σ. 35).

Τότε στὴν Πίντα κλέψαμε τοῦ Ἄζτέκου τὴν κορνιόλα
Τραγίσιο δέρμα τὸ κορμὶ καὶ μέσαθε πουρί.

(«Σπουδὴ θαλάσσης»¹⁸⁹)

Ἄλλοτε πάλι, ταυτίζεται με μια πιο τυχοδιωκτική περίπτωση θαλασσοπόρων, τους πειρατές. Στο «Αρμίδα» από το *Πούσι* ανοίγεται σε ένα ουτοπικό πειρατικό ταξίδι, όπου

¹⁸⁷ Βλ. Ολυμπία Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Νεφέλη, Αθήνα 2009, σ.28.

¹⁸⁸ «Καραντί», *Πούσι*, ό.π., σ. 24.

¹⁸⁹ *Τραβέρσο*, Άγρα, Αθήνα 1992

βασικό χαρακτηριστικό του είναι τα ναρκωτικά. Ο ποιητής γίνεται συνταξιδιώτης στην παρεκκλίνουσα ετεροτοπία του πειρατικού ταξιδιού:

Μήνες τώρα πού 'χουμε κινήσει
καὶ μὲ τὴ βοήθεια τοῦ καιροῦ
ὅσο πού νὰ πᾶμε στὸ Περού
τὸ φορτίο θὰ τό 'χουμε καπνίσει.

Αν στο «Αρμίδα» το πειρατικό ταξίδι αναδεικνύεται ως ένας «τεχνητός παράδεισος» με ελεύθερη πρόσβαση στα ναρκωτικά, στο «Σπουδή θαλάσσης» από το *Τραβέρσο* αναδεικνύεται ως ένα περιπετειώδες ταξίδι. Και πάλι αναφέρεται σε πρώτο πληθυντικό, συμπεριλαμβάνοντας και τον ίδιο στο πλήρωμα του πειρατικού:

Δεμένα τὰ ποδάρια μας στοῦ Πάπα τὶς γαλέρες
κουρσεύαμε τοῦ ὠκεανοῦ τὰ πόρτα ἢ τὰ μεσόγεια.
Σπέρναμε ὅπου περνούσαμε πανούκλα καὶ χολέρα
μπερδεύοντας μὲ τὸ τρελό μας σπέρμα ὅλα τὰ σόγια.

(«Σπουδή Θαλάσσης», *Τραβέρσο*, σ. 34)

Το πειρατικό ταξίδι αυτή τη φορά δεν παρουσιάζεται ως μια άμοχθη ουτοπία, αλλά ως ριψοκίνδυνο και περιπετειώδες. Το πλήρωμα διάγει έκλυτο βίο: διαπράττει ληστείες, φόνους, βιασμούς. Οι πειρατές νοσούν από μεταδιδόμενα νοσήματα. Η ταύτιση με αμφιλεγόμενες ιστορικές προσωπικότητες όπως οι πειρατές με μια πρώτη ματιά φαντάζει παράδοξη εφόσον πρόκειται για ανθρώπους που προέβησαν σε συγγερά εγκλήματα. Ωστόσο, ο ποιητής τους αποδέχεται ως θαλασσοπόρους, αναγνωρίζει την σημαντική θέση που είχε η θάλασσα και το ταξίδι στον, τυχοδιωτικό κατά τα άλλα, τρόπο ζωής τους.

Στις παραπάνω περιπτώσεις το φανταστικό, το παραμυθικό στοιχείο παρουσιάζεται ως πραγματικό. Ο Χρήστος Δανιήλ που εξέτασε το παραπάνω φαινόμενο μίλησε για «μαγικό ρεαλισμό»¹⁹⁰. Σύμφωνα με τον Γιάννη Παρίση, ο όρος «χρησιμοποιείται για να δηλώσει πεζογραφικά έργα τα οποία συνδυάζουν ονειρικά ή φανταστικά στοιχεία με τον ρεαλισμό και στα οποία εμφανίζονται λαβυρινθώδεις δομές, εξπρεσιονιστικές περιγραφές, θέματα από

¹⁹⁰ Χρήστος Δανιήλ, *ό.π.*, σ. 108-124.

μύθους ή μαγικά παραμύθια»¹⁹¹. Ο Τοντόροφ διέκρινε δύο διαφοροποιήσεις ανάλογα αν το υποκείμενο (είτε είναι ο συγγραφέας είτε ο αναγνώστης) αποφασίσει πως «οι νόμοι της πραγματικότητας παραμένουν άθικτοι και επιτρέπουν την εξήγηση των φαινομένων που περιγράφονται», οπότε έχουμε ένα «παράξενο [ανοίκειο] συμβάν» ή αν αντίθετα «αποφασίσει πως πρέπει να αποδεχτούμε νέους νόμους της φύσης, με τους οποίους μπορεί να εξηγείται το φαινόμενο, εισδύουμε [στην περίπτωση αυτή] στο γένος του θαυμαστού»¹⁹². Στην περίπτωση του Καββαδία, εφόσον το φανταστικό γίνεται αποδεκτό ως φαινόμενο είμαστε πιο κοντά στο θαυμαστό, όπως σωστά έχει επισημάνει ο Χρήστος Δανιήλ¹⁹³, αλλά και νωρίτερα ο Κώστας Λογαράς¹⁹⁴. Ο ώριμος Καββαδίας δεν εξιδανικεύει πια με την τέχνη του την δύσκολη πραγματικότητα παραβλέποντας τις κακουχίες της, αλλά δημιουργώντας τον δικό του θαυμαστό κόσμο που συνυπάρχει με αρχετυπικές μορφές για το θαλάσσιο ταξίδι. Με την παρουσία τους καθιστούν και τον ίδιο έναν αληθινό ταξιδευτή.

Η εμφάνιση του ελληνικού στοιχείου στο ποιητικό ταξίδι

Η πνευματική αναγέννηση του έθνους αποτέλεσε επιδίωξη για την γενιά των λογοτεχνών που εμφανίστηκε ύστερα από την μικρασιατική καταστροφή και την διάψευση κάθε ελπίδας για εδαφική επέκταση της Ελλάδας¹⁹⁵. Ο «πνευματικός εθνισμός» της γενιάς του

¹⁹¹ Βλ. Γιάννης Παρίσης «Μαγικός ρεαλισμός» στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 1301.

¹⁹² Βλ. Τσβεταν Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφ Αριστέα Παρίση, Οδυσσέας, Αθήνα 1991, σ. 53-54.

¹⁹³ Χρήστος Δανιήλ, *ό.π.*, σ. 110.

¹⁹⁴ Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, «Ο Καββαδίας παρασέρνει τον αναγνώστη του σ' έναν κόσμο θαυμαστό, με τον ίδιο τρόπο που καταφέρνει ένας παραμυθάς να παρασύρει το κοινό του στον ουτοπικό του κόσμο. [...] Στον κόσμο του Καββαδία όλα είναι πιθανά και τίποτα δεν φαίνεται παράδοξο». Βλ. Κώστας Λογαράς «Τα παραμύθια ενός ναυτικού», *Η λέξη*, τχ 202, Οκτώβριος- Νοέμβριος 2009, σσ. 538- 541: 539.

¹⁹⁵ Σύμφωνα με τον Τάκη Καγιαλή, ο «πνευματικός εθνισμός του '30 [...] έρχεται να αναπληρώσει το κενό που προέκυψε από την συντριβή του μεγαλοϊδεατικού οράματος μεταθέτοντας τη φιλοδοξία της εθνικής αναγέννησης από το πεδίο της εδαφικής επέκτασης σ' εκείνο της πνευματικής ηγεμονίας του ελληνισμού» Βλ.

’30 έφερε σημαντικές αλλαγές στην ποίηση συμβάλλοντας στην απόρριψη του βόρειου, κοσμοπολίτικου ποιητικού τοπίου της γενιάς του ’20, και στην στροφή στο ελληνικό τοπίο και τον μεσογειακό ήλιο. Η παραπάνω μετατόπιση συντελείται στην ελληνική ποίηση με την μετάβαση από την γενιά του ’20 στη γενιά του ’30 και αποκρυσταλλώνεται, όπως έχουμε υποστηρίξει, και στην ποίηση του Καββαδία. Από την νεανική συλλογή των *Μαραμπού* στο *Πούσι*, έχοντας μεσολαβήσει δέκα και πλέον έτη, ο νεορομαντισμός έχει δώσει τη θέση του στον μοντερνισμό. Μπορεί ο Καββαδίας να μην «συντονίζεται» με τις πνευματικές ζυμώσεις, τον πνευματικό εθνισμό, αλλά επηρεάστηκε από τον ελληνοκεντρισμό των νέων ποιητών. Με το *Πούσι* έχει αποδεσμευτεί πια από την ασφυκτική επίδραση του Ουράνη και το κλίμα του κοσμοπολιτισμού. Για πρώτη φορά γίνονται αναφορές στο ελληνικό στοιχείο (μυθολογία, ιστορία, τοπικές αναφορές), αλλαγή που θα κορυφωθεί με το *Τραβέρσο*, όπου εντοπίζονται οι περισσότερες αναφορές στην Ελλάδα¹⁹⁶, αλλά και μια στιχουργία που παραπέμπει στο δημοτικό τραγούδι. Η στροφή στο ελληνικό τοπίο δεν αποτελεί μίμηση των νέων ποιητικών τρόπων της γενιάς του ’30, αλλά «κόβεται και ράβεται» στα μέτρα του προσωπικού του μύθου, του ταξιδιού.

Η εμφάνιση του ελληνικού στοιχείου συνδέεται με την εμφάνιση στεριάς. Σε αντίθεση με τα *Μαραμπού*, όπου η στεριά αφορούσε τα μπαρ και τους οίκους ανοχής των λιμανιών, σταθμούς δηλαδή του ταξιδιού, στην ώριμη ποίηση είναι περισσότερο συνδεδεμένη με αναφορές στην Ελλάδα, και όχι με εξωτικά τοπία. Η ελληνική στεριά είτε σχετίζεται με υποκειμενικά βιώματα τα οποία νοσταλγεί, είτε αφορά το διυποκειμενικό πεδίο της ιστορίας. Η εγκατάλειψη μιας αφηγηματικής οργάνωσης των ποιημάτων προς μια υπαινικτική και συνειρμική οργάνωση επέτρεψε το χωροχρονικό ράγισμα και το άνοιγμα στην στεριά. Ειδικά

Τάκης Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, σ. 208. Πρβ και Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2011, σ. 294: «Με το τέλος του αλυτρωτισμού, το πρόβλημα μιας νέας και εξωστρεφούς ταυτότητας τέθηκε επιτακτικά. Έτσι, ορισμένοι εκπρόσωποι της γενιάς του τριάντα προσπάθησαν να αντιπαραβάλουν στον *ευρωπαϊκό ελλητισμό* τον (νέο) *ελληνικό ελλητισμό*, για να θυμηθούμε την ορολογία του Σεφέρη, ή να προβάλουν *την πλευρά του ελληνικού της Ελλάδας, και όχι του ελληνικού της Αναγέννησης*, σύμφωνα με τον Ελύτη, να φτιάξουν δηλαδή νεοελληνική ταυτότητα για εσωτερική και εξωτερική χρήση».

¹⁹⁶ Η Ρέα Γαλανάκη είχε διαπιστώσει πως που υπάρχουν οι περισσότερες αναφορές στην Ελλάδα μέσα στα ποιήματα. [Τραβέρσο] Βλ. Γαλανάκη, «Προτάσεις για την ανάγνωση του Νίκου Καββαδία», *Ο Πολίτης*, τχ 18, Απρίλιος 1978, σσ. 94-99: 95.

στην τελευταία συλλογή όπου είναι πια αρκετά μεγάλος σε ηλικία, η παρουσία της στεριάς συνδέεται με μια απολογητική διάθεση, όντας μάλιστα ένας άνθρωπος που δεν κατάφερε να εναρμονιστεί με τη στεριανή ζωή. Στο «Θεσσαλονίκη», παρουσιάζεται να νοσταλγεί μια στεριανή γυναίκα και την Καλαμαριά ως τόπο, αφού του θυμίζει εκείνη: «Σ' έστειλε ο πρώτος τα νερά να πας για να γραδάρεις/ μα εσύ θυμάσαι τη Σμαρώ και την Καλαμαριά»¹⁹⁷. Η στάση αυτή φαντάζει αδύνατη ως τότε. Εκείνος που αγάπησε τη θάλασσα και ύμνησε τον πληρωμένο έρωτα, τώρα παρουσιάζεται να νοσταλγεί μια γυναίκα και τη στεριά! Δεν σημαίνει, όμως, πως απαρνιέται στ' αλήθεια τη θάλασσα. Η ηλικία του και ο σκεπτικισμός που συνεπάγεται ευθύνονται σε μεγάλο βαθμό για την παραπάνω μετατόπιση. Στο «Θεσσαλονίκη II», πάλι η Καλαμαριά συνδέεται με ένα υποκειμενικό βίωμα, με μια γυναίκα που θυμάται ο ποιητής και φαίνεται να θέλει να την συναντήσει¹⁹⁸. Μέσω της νοσταλγίας γίνεται μια προσπάθεια γεφύρωσης του χάσματος μεταξύ του ίδιου και της γυναίκας, της θάλασσας και της στεριάς.

Άλλοτε, η αναφορά στο ελληνικό στοιχείο δεν αφορά άμεσα το υποκείμενο, αλλά συνδέεται με την ιστορία. Στο «Federico Garcia Lorca» γίνεται αναφορά στο Δίστομο και τη Καισαριανή, τόπους συνδεδεμένους με τις πρόσφατες για τον αναγνώστη της εποχής θηριωδίες των ναζί, αλλά και πράξεις εθνικής αντίστασης των ανταρτών του ΕΛΑΣ. Υπάρχει και μια περίπτωση όπου εστιάζει στο ελληνικό στοιχείο με μια προοπτική περισσότερο διεθνιστική παρά εθνοκεντρική. Στο «Guevara», ο ποιητής συνθέτει ένα κολλάζ λαϊκών ηρώων. Εκεί οι Μανιάτισσες που μοιρολογούν και ο Σφακιανός αγρότης που φιλάει το αλώνι¹⁹⁹ στέκονται πλάι στους εθνικούς ήρωες της Λατινικής Αμερικής και ποιητές της αριστεράς, υπό την ηγετική φυσιογνωμία του Τσε Γκεβάρα, που τιτλοφορεί το ποίημα.

Στο ποίημα «Κοσμά του Ινδικοπλεύστη» από το *Τραβέρσο* δεν αναφέρεται στα νεότερα χρόνια, αλλά στην αυγή της μεσοβυζαντινής περιόδου. Εκεί εντοπίζεται μια αρνητική αναφορά στην ελληνική στεριά, αφού συνδέεται με την ακύρωση του ταξιδιού. Ο Κοσμάς, έμπορος που έζησε τον 6^ο αι. μ.χ, ταξίδεψε μέχρι την Ινδία, όπως μαρτυρά το όνομά του, αλλά σε

¹⁹⁷ «Θεσσαλονίκη», *Πούσι*, ό.π., σ. 29.

¹⁹⁸ «Κι ἄν κάποια στήν Καλαμαριά πουκάμισο μοῦ ράβει/ μπορεί νά 'ρθῶ ἀπ' τὰ πέλαγα μὲ τὴ φυρονεριά». Βλ. «Θεσσαλονίκη II», *Τραβέρσο*, ό.π., σ. 27.

¹⁹⁹ *Τραβέρσο*, ό.π. σ. 23.

προχωρημένη ηλικία έγινε καλόγερος και έγραψε τη *Χριστιανική Τοπογραφία*. Επιλέγεται ως αντιπαράδειγμα, ως μια περίπτωση θαλασσινού που πρόδωσε τη θάλασσα για τη στεριά. Στις πέντε πρώτες στροφές εναλλάσσεται το λαμπρό παρελθόν των θαλάσσιων ταξιδιών, με το μίζερο παρόν της στεριανής ζωής. Η διαρκής εναλλαγή αποτυπώνει γλαφυρά την παρακμή του ως ταξιδευτή, και την πεζή καθημερινότητα του στη στεριά. Η στροφή του Κοσμά στην ορθοδοξία στα γεράματά του αντιμετωπίζεται σαν παρακμή σε σχέση με την πίστη στη θάλασσα, σαν μια γεροντική ανοησία. Τα εξωτικά μέρη που ανήκουν στο παρελθόν του Κοσμά αξιολογούνται θετικά εφόσον είναι συνδεδεμένα με το ενεργό ταξίδι, ενώ αντίθετα η ελληνική στεριά είναι αρνητικά χρωματισμένη αφού συμβολίζει την εγκατάλειψη του ταξιδιού:

Έκει, Ταμίλες χαμηλές ποῦ ἐμύριζαν βαριά,
Σιγκαλινές μὲ στήθη ὀρθά, τριγύρω σου λεφούσια.
Ἐδῶ λυγίζεις τὸ κορμὶ μὲ τ' ἄχαμνὰ μεριά
καὶ προσκυνᾷς τὴ Δέσποινα τὴ Γαλακτοτροφοῦσα.

Μπροστά σου τρεῖς ἑλέφαντες ντυμένοι στὰ χρυσά,
Ὁξω ἀπ' τοῦ Βούδα τὴ σπηλιά, ψηλὰ στὴν Κουρνεβάλα.
Τώρα σκοντάφτεις, Γέροντα, στοῦ δρόμου τὰ μισὰ
καὶ πᾶς γιὰ νὰ λειτουργηθεῖς σὲ γαῖδαρο καβάλα. (σ. 21)

Τον προσφωνεῖ Γέροντα, με κεφαλαίο το αρχικό, επειδή έχει γίνει καλόγερος, μια προσφώνηση όμως που ηχεί ειρωνικά στο ευρύτερο κλίμα, ενώ η ταπεινωτική σκηνή με το γαῖδαρο, που θυμίζει την ταπεινή είσοδο του Ιησού στα Ιεροσόλυμα, μόνο αξιοκατάκριτη είναι στη σκέψη του ταξιδευτή- ποιητή. Εκείνος που είχε μπροστά του χρυσούς ελέφαντες, δύναμη και πλούτο, τώρα καβαλάει ένα γαϊδουράκι. Ο Κοσμάς άφησε τον γήινο παράδεισο, τα πλούτη και τον εξωτισμό του ταξιδιού για να ακολουθήσει μια ταπεινή ζωή προσμένοντας μια θέση στον χριστιανικό παράδεισο. Για τον ποιητή, είναι προτιμότερος ο υλικός πλούτος των εξωτικών ταξιδιών από μια ασκητική, χριστιανική ζωή για χάρη ενός πνευματικού πλούτου.

Το ελληνικό στοιχείο δεν είναι συνυφασμένο μόνο με τη στεριά, αλλά και με τη θάλασσα και το ταξίδι, είτε πρόκειται για την ελληνική μυθολογία, την ιστορία είτε τη σύγχρονη νησιωτική Ελλάδα. Στο «Coco Islands» γίνεται αναφορά σε μια αρκετά συνηθισμένη

σκηνή για τα νησιά των Δωδεκανήσων, την αλίευση σφουγγαριών: «Στην πλήρη ο σφυροκέφαλος με το φτερό στη ράχη,/ τότε που πήρε ο Συμιακός βουτιά με το κεφάλι»²⁰⁰. Η Σύμη είναι ξακουστή για τα σφουγγάρια της και θεωρείται από τα πρώτα νησιά που ασχολήθηκαν με το επάγγελμα αυτό. Ο Συμιακός παρουσιάζεται να βουτά για σφουγγάρι την ώρα που βρίσκεται ένας σφυροκέφαλος καρχαρίας στα νερά. Στον επόμενο στίχο δίνεται το παράπονο και η ανησυχία της μάνας του σφουγγαρά: «όλο αρμενίζει ο γιόκας μου, που την ευχή μου να 'χει...». Η σκηνή του Συμιακού σφουγγαρά είναι η μοναδική φορά που γίνεται λόγος σε μια σύγχρονη φιγούρα Έλληνα θαλασσινού στην ποίηση του Καββαδία.

Υπάρχουν ποιήματα όπου το ελληνικό στοιχείο συνδέεται με το ταξίδι και τη θάλασσα, όχι όμως και τη σύγχρονη εποχή, αλλά με την ιστορία και τη μυθολογία. Στο «Fresco» η αναφορά στην Νάξο σχετίζεται με το- μυθικό- ταξίδι του Θησέα και της Αριάδνης, όπου παρουσιάζεται να συμμετέχει και το ποιητικό υποκείμενο: «Με το καράβι του Θησέα σ' αφήσαμε στη Νάξο/ Γυμνή, μ' ένα στα πόδια σου θαλασσινό σκουτί»²⁰¹. Η Νάξος είναι το νησί που, σύμφωνα με τον μύθο, άραξαν ο Θησέας και η Αριάδνη εξαιτίας της θαλασσοταραχής που τους βρήκε όταν απέπλευσαν από την Κρήτη για την Αθήνα. Λαμβάνοντας υπόψη το ποιητικό προσωπείο του Καββαδία ως ναυτικού, το πρώτο πληθυντικό μαρτυρά πως το ποιητικό υποκείμενο δεν είναι απλώς ένας συνεπιβάτης τους στο ταξίδι, αλλά ο καπετάνιος του πλοίου.

Η εμφάνιση ελληνικών τόπων, ανθρώπων της ελληνικής ιστορίας και μυθολογίας σχετίζεται άμεσα με τις αισθητικές ιδέες της γενιάς του '30. Έπρεπε πρώτα να στραφεί η ποίηση από τα βόρεια καταθλιπτικά τοπία στην αισιόδοξη γαλάζια αιθρία του Αιγαίου ώστε να εντοπίσει ο Καββαδίας την παραδοσιακή σχέση του ελληνισμού με τη θάλασσα και το ταξίδι, και να μετριάσει τον εξωτισμό. Ωστόσο, δεν επιχειρεί να αναδείξει το ελληνικό στοιχείο, τους ελληνικούς τρόπους και παραδόσεις, δεν κάνει μια ελληνοκεντρική ποίηση²⁰². Αν και

²⁰⁰ «Coco Islands» *Τραβέρσο*, ό.π., σ. 32.

²⁰¹ «Fresco», ό.π., σ. 14.

²⁰² Εδώ τίθεται το ερώτημα αν όντως η γενιά του '30 έκανε πράξη μια ελληνοκεντρική ποίηση, κάτι που για να απαντηθεί οφείλει πρώτα να ξεκαθαριστεί τι σημαίνει ελληνοκεντρισμός. Ο Νάσος Βαγενάς για διερωτάται αν η έννοια συνεπάγεται «την αίσθηση της υπεροχής του [ελληνικού στοιχείου] έναντι του ξένου, η οποία συνήθως φτάνει στην αναγωγή της ελληνικότητας σε απόλυτη αξία; και, ακόμη, το αίτημα της καθαρότητας του ελληνικού

στράφηκε χάρη στη γενιά του '30 στο ελληνικό στοιχείο, το ενέταξε με αρμονία στο ταξίδι. Άλλωστε, το ελληνικό τοπίο δεν είναι και τόσο ελληνικό, αφού πλάι στον Συμιακό μπορεί να εντοπίζεται ένας σφυροκέφαλος καρχαρίας (κάτι που παραπέμπει περισσότερο στις ανοιχτές θάλασσες, παρά τα πελάγη της Ελλάδας), ενώ στα γαλανά νερά του Αιγαίου κολυμπάνε θεοί των Ίνκας. Στον προσωπικό μύθο του Καββαδία, το ελληνικό στοιχείο συνυπάρχει με το εξωτικό. Πρόκειται για μια οικουμενική ποίηση όπου οι σχετικά λίγες αναφορές στην Ελλάδα ενσωματώθηκαν στον μύθο του ταξιδιού, χωρίς ιδιαίτερη διάθεση ανάδειξης της ελληνικότητας.

Επιδράσεις από την λαϊκή παράδοση στην στιχουργική του *Τραβέρσο*

Αν και η σχέση του Καββαδία με το δημοτικό τραγούδι μοιάζει να μην άπτεται της θεματικής του ταξιδιού εφόσον φαίνεται να μην αφορά τόσο το περιεχόμενο αλλά την τεχνική, ωστόσο συνδέεται με την στροφή στην ελληνικότητα που χαρακτηρίζει την γενιά του '30, και τον ώριμο Καββαδία. Πλέον η στροφή της λόγιας παράδοσης στη λαϊκό πολιτισμό έγινε με τα απαραίτητα πνευματικά εφόδια που απέτρεψαν τη λογοτεχνία από μια εύκολη μίμηση, αλλά της επέτρεψαν ένα γόνιμο διάλογο, με την επίγνωση πως πρόκειται για δυο διαφορετικές παραδόσεις, ακόμη κι αν διασταυρώνονται, ή αλληλεπιδρούν κάποτε. Ο δημοτικός δεκαπεντασύλλαβος, όντας βασικό χαρακτηριστικό της λαϊκής έκφρασης για αιώνες, προσδίδει στην ποίησή του Καββαδία μια γνήσια λαϊκότητα, αλλά και ελληνικότητα, ιδιαίτερα σε σύγκριση με την πρώτη, κοσμοπολίτικη συλλογή του.

Ο ώριμος Καββαδίας του *Τραβέρσο*, αντί να υποκύψει στη γοητεία του καθιερωμένου πια ελεύθερου στίχου, έγραψε σε ακόμη πιο αυστηρή στιχουργία εγκαταλείποντας τους

στοιχείου, υπαγορευόμενο από την βεβαιότητα ή τον φόβο ότι η ελληνική ταυτότητα απειλείται από την επιμιξία της με το ξένο στοιχείο, κυρίως με το δυτικό;», καταλήγοντας έτσι να μην υιοθετεί τις απόψεις περί ελληνοκεντρισμού της γενιάς του '30, θεωρώντας τις ως αποτέλεσμα μιας αρνητικότητας απέναντι στη γενιά του '30 καθώς και του «άγχους της επίδρασης» που ασκεί η γενιά του '30 στους επιγόνους της. βλ. Βαγενάς «Ο μύθος του ελληνοκεντρισμού» στο *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σσ. 11-30: 22, 24.

μετρικούς πειραματισμούς που επιχείρησε στο *Πούσι*²⁰³. Η στροφή αυτή οφείλεται στην επίδραση από τον, στιχουργικά αυστηρό, λαϊκό στίχο. Ως ένδειξη της σημαντικής επίδρασης που άσκησε το δημοτικό τραγούδι στο *Τραβέρσο*, σκόπευε να προτάξει στίχους από ένα δημοτικό τραγούδι, που φυσικά αναφερόταν στην θάλασσα, κάτι που δεν πρόλαβε όμως να το υλοποιήσει, αφού στο μεταξύ πέθανε²⁰⁴. Αν και ξαναστρέφεται σε μεγαλύτερα μέτρα όπως ο δεκαπεντασύλλαβος, ο στίχος του *Τραβέρσο* δεν ήταν μια επιστροφή στον χαλαρό, χασμωδικό, μακρόσυρτο, αφηγηματικό δεκαπεντασύλλαβο των *Μαραμπού* που ήταν επίδραση από την έντεχνη ποίηση και κυρίως από τον Ουράνη, αλλά αποτελεί άνοιγμα σε ένα, σφιχτό, ρυθμικό, λυρικό, δημοτικό δεκαπεντασύλλαβο. Το τελείως διαφορετικό αποτέλεσμα δεν οφείλεται απλώς σε ένα ξαναδούλεμα από την πένα του ώριμου ποιητή, αλλά στον διαφορετικό «δρόμο» που τον οδήγησε στο αρτιότερο σμίλευμα του στίχου, το δημοτικό τραγούδι.

Στα ώριμα ποιήματα τηρούνται με περισσότερη αυστηρότητα οι μετρικές φόρμες, ο στίχος υπακούει τις περισσότερες φορές στην εσωτερική τομή, ενώ αποφεύγονται οι διασκελισμοί. Συνήθως, τα ποιήματα αναπτύσσονται με ολοκλήρωση του νοήματος ανά δίστιχο. Επιπλέον, εντοπίζεται επιμέρους νοηματική πληρότητα σε επίπεδο στίχου, και πολύ συχνά σε επίπεδο ημιστιχίου²⁰⁵. Ξεκινώντας από το πρώτο επίπεδο του δίστιχου, ο δεύτερος στίχος έρχεται να ολοκληρώσει νοηματικά τον πρώτο, χωρίς να υφίσταται διασκελισμός:

Ανάμεσα σὲ ὀλόγυμνα σπαθιά στὸ Γρανικὸ
ἔχυνες λάδι στὶς βαθιὲς πληγὲς τοῦ Μακεδόνα. (Γυναίκα)

Πάνθηρας ἀκουρμάζεται, θωράει καὶ κοντοστέκει.
Γλείφει τὰ ρόδα ἀπ' τὶς πληγὲς, μεθάει καὶ δυναμώνει. (Guevara)

Τῆς Σαλονίκης μοναχὰ τῆς πρέπει τὸ καράβι.

²⁰³ Στο *Πούσι* είχε δοκιμάσει μικρότερες από τον δεκαπεντασύλλαβο μετρικές φόρμες (δεκασύλλαβο, δωδεκασύλλαβο), ενώ ταυτόχρονα πειραματίστηκε με άλλα μέτρα πέραν του ίαμβου, όπως τον τροχαίο («Πούσι», «Black and White») και τον ανάπαιστο («Στεργιανή ζάλη»).

²⁰⁴ Βλ. το «Χρονολόγιο» του Καββαδία στην ιστοσελίδα του Ε.ΚΕ.ΒΙ:
<http://kavvadias.ekebi.gr/chronologio.asp?recyear=all> (τελευταία πρόσβαση 12 Μαΐου 2017).

²⁰⁵ Για τις δομές του λαϊκού στίχου βασίζομαι στη μελέτη του Ερατοσθένη Καψωμένου, *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Παττάκης, Αθήνα 1996.

Νὰ μὴν τολμήσεις νὰ τὴ δεῖς ποτὲ ἀπὸ τὴ στεριά. (Θεσσαλονίκη II)

Τριγυριστὴς τῆς Ἰνδικῆς στὰ νιάτα τοῦ ὁ Κοσμᾶς,
πίστεψε στὰ γεράματα πὼς θὰ καλογερέψει. (Κοσμᾶς ὁ Ἰνδικοπλεύστης)
Ὅρθὸς ὁ δοῦλος δίπλα σὰς, μακρὺς σὰ νεροφίδα,
ἔτριβε τ' ἅγια χρώματα σὲ πέτρινο γουδί. (Fresco)

Τράνταζε σὰν ἀπὸ σεισμὸ συθέμελα ὁ Χορτιάτης
κι ἀκόντιζε μηνύματα μὲ κόκκινη βαφή (Θεσσαλονίκη II)

Ἀπάνωθὲ μου σκούπισε τὴ θάλασσα ποὺ στάζω
καὶ μάθε με νὰ περπατῶ πάνω στὴ γῆ σωστά. (Yara Yara)

Καὶ τί δὲν ἔχω ὑποσχεθεῖ καὶ τί δὲν ἔχω τάξει,
μὰ τὰ σαράντα κύματα μοῦ φταῖνε καὶ ξεχνῶ. (Θεσσαλονίκη II)

Μία βάρκα θέλω, ποταμέ, νὰ ρίξω ἀπὸ χαρτόνι,
ὅπως αὐτὲς ποὺ παίζουνε στὶς ὄχθες μαθητές. (Yara Yara)

Κάποτε μάλιστα ὁ δεύτερος στίχος δένεται πιο σφιχτά με τὸν πρῶτο μέσα ἀπὸ τὴν επανάληψη:

Μὰ ἓνα πουλὶ μοῦ μῆνυσε πὼς κάποιος ἄλλος στὰ ἴπε
κάποιος, ποὺ ξέρει νὰ ἱστορᾷ καλύτερα ἀπὸ μέ. (Μουσῶνας)

Κατέβηκε ὁ Πολύγυρος καὶ γίνηκε λιμάνι.
Λιμάνι κατασκότεινο, στενό, χωρὶς φανάρια (Πικρία)

Εξίσου σημαντικὴ εἶναι καὶ ἡ παρουσία τριμελῶν δομῶν, ποὺ κάποτε αναπτύσσονται σε ἓνα στίχο:

Ὅσμη ἀπὸ κέδρο, ἀπὸ λιβάνι, ἀπὸ βερνίκι, (Fata Morgana)
τὸ στεριανό, τὸ γητευτή, τὸν ἀπελάτη (Αντινομία)
Πάνθηρας ἀκουρμάζεται, θωράει καὶ κοντοστέκει. (Guevara)

Κάποτε οἱ τριμελεῖς δομές συνοδεύονται με κλιμάκωση ἔντασης:

Ποιὸς τό ἔλεγε, ποιὸς τό ἔλιζε καὶ ποιὸς νὰ τὸ βαστάξει (Guevara)
Γλείφει τὰ ρόδα ἀπ' τὶς πληγές, μεθάει καὶ δυναμώνει. (Guevara)

τὴν ἔχασες, τὴν ξέχασες, τὴ χάρισες ἄλλοῦ (Θεσσαλονικὴ II)

Εξίσου συχνά το τριαδικό σχήμα ολοκληρώνεται στα όρια του δίστιχου, μια δομή λιγότερο τυπική από τις άλλες, και ίσως πιο σύνθετη:

Τώρα μασᾶς ἀμύγδαλα καὶ προσφορὲς ξερές,
καὶ τὸ λιβάνι ὁσμίζεσαι ποῦ μοιάζει μὲ χασίσι. (Κοσμάς ο Ἰνδικοπλεύστης)

Τὸν πυρετὸ στοὺς Τροπικοὺς, τοῦ Río τὴ μαλαφράντζα,
τὴν πυρκαγιὰ ποῦ ἀνάψαμε μία νύχτα στὸ Μανάο. (Πικρία)

Τοῦ τρατολόγου τὸν καημό, τοῦ ναύτη τὴν ὀρφάνια
τοῦ караβιοῦ ποῦ κάθισε τὴν πλῶρη τὴν σπασμένη. (Πικρία)
Γέρο, σοῦ πρέπει μοναχὰ τὸ σίδηρο στὰ πόδια,
δύο μέτρα караβόπανο, καὶ ἀριστερὰ τιμόνι. (Πικρία)

Κάποτε συνδυάζονται με κλιμάκωση:

Νὰ ἔχαμε νὰ τοῦ δίναμε μία ρίζα, ἕνα χορτάρι,
ἕνα κλωνὶ βασιλικὸ τὰ χεῖλη νὰ δροσίσει, (Cocos Islands)

Σιχαίνομαι τὸ ναυτικὸ ποῦ ἐμάζεψε λεφτά.
Ἐμούτζωσε τὴ θάλασσα καὶ τήνε κατουράει. (Θεσσαλονικὴ II)

Ἄλλοτε το δίστιχο αναπτύσσεται ἐξ ολοκλήρου βασισμένο στην παράθεση ὁμοίων συντακτικὰ ὀρων, μια συνήθη τακτικὴ στο δημοτικὸ τραγούδι:

Σκύβεις, κοιτάζεις τὸ νερὸ ποῦ ρέει στὸ καναλέτο,
γυρνᾷς, διώχνεις τὸ δοῦλο σου καὶ σβήνεις τὰ κεριά.

Πολλές φορές, ἀκόμη και τα ημιστίχια υπακοὺν στον νόμο της ἰσομετρίας, δίνοντας ἐπιμέρους νοηματικὴ αὐτονομία στο στίχο ἀκόμη σε ἐπίπεδο ημιστιχίου. Συχνά υπάρχουν ἀπλές συμμετρικὲς δομές παράταξης μεταξύ των ημιστιχίων, ἄλλοτε διμελείς:

Ὅρθος ὁ δοῦλος δίπλα σας, μακρὺς σὰ νεροφίδα (Fresco)
Κι ἀπάνω στὸ ἄρμπουρο, ὁ μουγγός, ὁ γιὸς τῆς Δωροθέας, (Σπουδὴ θαλάσσης)
Χαῖδεύει τὰ δυὸ χέρια σου, τὰ εὐλογημένα χέρια
Κατέβηκε ὁ Πολύγυρος καὶ γίνηκε λιμάνι. (Πικρία)

Καὶ τί δὲν ἔχω ὑποσχεθεῖ καὶ τί δὲν ἔχω τάξει (Θεσσαλονίκη II)
καὶ τὰ κρεβάτια ξέχασα τὰ σαραβαλιασμένα
μὲ τὰ λερὰ σεντόνια τους τὰ πολυκαιρισμένα, (Πικρία)

Αλλοῦ εντοπίζονται απλές, συμμετρικές δομές αντίθεσης, συνηθέστερα διμελείς:

Ἀπὸ παιδὶ βιαζόμουνα, μὰ τώρα πάω καλιά μου. (Γυναίκα)
γιὰ μία στιγμή ἂν μὲ λύγισε, σήμερα δὲ μὲ ὀρίζει. (Γυναίκα)
Νὰ σὲ σκεπάσω θέλησα, γλιστρᾶς καὶ δὲ μπορῶ (Μουσώνας)

Ενῶ, τέλος, εντοπίζεται και μια συμμετρική δομή επανάληψης:

Γαλάζιο βλέπω μοναχά, γαλάζιο καὶ σταχτί.(Μουσώνας)

Οι επιδράσεις από το δημοτικό τραγούδι δεν αφορούν μόνο τον στίχο, αλλά και το ύφος. Ο Καββαδίας δανείζεται την υφολογική λιτότητα του δημοτικού τραγουδιού, προτιμάει την παρατακτική σύνταξη έναντι της υποτακτικής αφού είναι πιο απλή και φυσική. Η επίδρασή του από το δημοτικό τραγούδι είχε αρχίσει να διαφαίνεται στο «Λύχνος του Αλλαδίνου», τελευταίο, μάλλον και χρονικά, ποίημα από το *Πούσι*, όπου εντοπίζεται για πρώτη φορά ένα λυρικός στίχος που παραπέμπει στο δημοτικό τραγούδι: «Πουλί πουλάκι στεριανό θάλασσα δε σου πρέπει»²⁰⁶. Στη λαϊκή παράδοση άψυχα και έμψυχα παραβάλλονται με φυσικές και ψυχικές ιδιότητες του ανθρώπου²⁰⁷. Αργότερα, θα υιοθετήσει και την τεχνική του ανθρωπομορφισμού, το πουλάκι θα αποκτήσει λαλιά: «Μ' ένα πουλί μου μήνυσε πως κάποιος άλλος στα 'πε/ κάποιος, που ξέρει να ιστορά καλύτερα από με»²⁰⁸. Στην «Πικρία» ο Πολύγυρος παρουσιάζεται σαν άνθρωπος να κατεβαίνει και να μετασχηματίζεται σε λιμάνι. Το υπερφυσικό στοιχείο δεν εισάγεται μόνο μέσα από τον ανθρωπομορφισμό. Η επαφή του Καββαδία με το δημοτικό τραγούδι φαίνεται ακόμη από το στοιχείο της υπερβολής. Στο

²⁰⁶ *Πούσι*, ό.π., σ. 35.

²⁰⁷ Βλ Ερατοσθένης Καψωμένος, ό.π., σ. 44: «Τα φυσικά φαινόμενα, τα βουνά, οι κάμποι κι η θάλασσα, τα δέντρα και τα πουλιά, τα άψυχα και τα έμψυχα χρησιμεύουν ως μοντέλα προς τα οποία παραβάλλονται οι φυσικές και ψυχικές ιδιότητες του ανθρώπου, οι πράξεις, τα αισθήματα και τα πάθη του. Οι αναλογίες αυτές στηρίζονται συχνά σε μια μεγέθυνση ή εξιδανίκευση των ανθρώπινων ιδιοτήτων, αλλά βασικά αντιπροσωπεύουν μια παραστατική απεικόνισή τους, καθώς μεταφέρουν όλη την ένταση και τη λάμψη της φυσικής εικόνας, όλη τη δύναμη και τη θέρμη της πραγματικότητας».

²⁰⁸ «Μουσώνας», *Τραβέρσο*, ό.π., σ. 11.

«Θεσσαλονίκη II» από το *Τραβέρσο*, όπου απολογείται γιατί ξεχνάει τη στεριά και τα δώρα που υπόσχεται, οι δικαιολογίες του έχουν έντονο το στοιχείο της υπερβολής: «Το δαχτυλίδι πού 'φερνα μου το 'κλειψε η οράγια./ Τον παπαγάλο -μάδησε κι έπαψε να μιλεί» (σ.26). Στο τέλος, μάλιστα, υπόσχεται πως θα επιστρέψει από τα πέλαγα με την άμπωτη!

«Επτα. Σε παίρνει αριστερά μην το ζορίζεις». Το άνοιγμα στην δύσκολη καθημερινότητα της ναυτιλίας

Στα *Μαραμπού* δεν είναι συνηθισμένες οι αναφορές στη διαδικασία της πλοήγησης του πλοίου, αφού οι ναυτικοί εντοπίζονται σε μια κατάσταση ανάπαυλας, εκτός βάρδιας. Στην ώριμη ποίηση η αναφορά στην πλοήγηση άλλοτε έχει ως συνέπεια την παρουσία του μόχθου κι άλλοτε συνδέεται με μια κρίσιμη και επικίνδυνη στιγμή για το ταξίδι το οποίο κινδυνεύει να ακυρωθεί. Στο *Πούσι* δεν υπάρχει πια σχολή αλλά ένα δύσκολο ταξίδι αφού παρεισφρέει ο μόχθος. Αν ο Γουίλυ ο θερμαστής παρουσιαζόταν σε στιγμές ανάπαυλας με τον ποιητή, τώρα, στο «Black and white» από το *Πούσι*, ο εκεί θερμαστής παρουσιάζεται εν ώρα εργασίας και μάλιστα ο ποιητής τον προστάζει να μην χασομερά: «δούλευε το φτυάρι, μαύρε του Μαρόκου» (σ.19). Στο «Kuro Siwo», ένα απροσδιόριστο πρόσωπο στο οποίο απευθύνεται σε β' ενικό, παρουσιάζεται να παραλαμβάνει τα τσουβάλια στο λιμάνι: «Πέρα απ' τη γέφυρα του Αδάμ, στη Νότιο Κίνα/ χιλιάδες παραλάμβανες τσουβάλια σόγια»²⁰⁹. Στο «Yara yara» το υποκείμενο εντοπίζεται και πάλι εν ώρα εργασίας και ζητά από ένα απροσδιόριστο «εσύ» (μάλλον κάποιο ναυτεργάτη) να κρατάει γερά την ανεμόσκαλα²¹⁰. Στο «Οι εφτά νάνοι στο s/s Cyrenia» από το *Τραβέρσο* ζητά να τον καθαρίσουν από την μοράβια, τη βαφή των πλοίων²¹¹. Αν η μοράβια που κουβαλά πάνω του ο ναυτικός υποδηλώνει περισσότερο έναν

²⁰⁹ *Τραβέρσο*, ό.π., σ. 11.

²¹⁰ ό.π., σ. 18.

²¹¹ ό.π., σ. 20.

βραχυπρόθεσμο μόχθο, η «καραβίσια βρώμα» στην οποία αναφέρεται στον «Μουσώνα», η οποία έγινε πετσί του, υποδηλώνει τους κόπους ζωής του ναυτικού που κάνει πράξη ένα εξαιρετικά δύσκολο επάγγελμα²¹².

Κάποτε το ταξίδι δεν είναι μόνο δύσκολο, αλλά και επικίνδυνο. Αν στα *Μαραμπού* η ακύρωση του πραγματοποιημένου ταξιδιού δεν αφορούσε ούτε παρόν ούτε το προσωπικό ταξίδι, αφού επρόκειτο για ιστορίες άλλων ναυτικών, τώρα η ακύρωση караδοκεί στο παρόν, αφορά τον ίδιο. Στο «Οι εφτά νάνοι στο s/s Cyrenia» το πλοίο παρεκκλίνει από την πορεία του. Το ποιητικό υποκείμενο δίνει εντολή σε ένα απροσδιόριστο υποκείμενο να πάψει να ζορίζει το πλοίο: «Εφτά. Σε παίρνει αριστερά μην το ζορίζεις»²¹³. Στο «Λύχνος του Αλλαδίνου», αν θεωρήσουμε πως με το β' πρόσωπο απευθύνεται εις εαυτόν, τότε το προσωπικό ταξίδι είναι εξαιρετικά επικίνδυνο αφού το πλοίο ταξιδεύει νύχτα χωρίς να έχει τους απαραίτητους πλοϊκούς φανούς ώστε να γίνεται ορατό από τα άλλα πλοία²¹⁴. Το κατεξοχήν ποίημα όπου το ταξίδι εν εξελίξει κινδυνεύει να ακυρωθεί είναι το «Καραντί»: «Το Καραντί... Το Καραντί θα μας μπατάρει/ Σάπια βρεχάμενα, τσιμέντο και σκουριά.»²¹⁵. Σύμφωνα με τον Τράπαλη, καραντί είναι «το σκαμπανεύασμα του πλοίου εξαιτίας θαλασσοταραχής που συνεχίζεται και μετά την παύση του ανέμου», η «φουσκοθαλασσιά»²¹⁶. Το πλοίο είναι παλιό, έχει βροχή και είναι φορτωμένο με τσιμέντο. Υπό αυτές τις συνθήκες, το καραντί μπορεί να αποβεί μοιραίο για το πλοίο. Και στο «Μουσώνας», οι κακές καιρικές συνθήκες θέτουν σε κίνδυνο το ταξίδι. Εκεί οι ισχυροί άνεμοι ράγισαν τα πλευρικά κάγκελα: «Τρελός Μουσώνας ράγισε μεσονυχτίς τα ρέλια»²¹⁷. Ο καιρός αποτελεί κυρίαρχο φόβο για τον ναυτικό. Στην περίπτωση του Καββαδία όμως, δεν πρέπει να συνδεθεί μόνο με τον φόβο του θανάτου, αλλά κυρίως τον φόβο για την ακύρωση του ταξιδιού που αποτελεί φοβία του ποιητή.

Δεν είναι όμως μόνο οι καιρικές συνθήκες που μπορούν να θέσουν σε κίνδυνο το ταξίδι, αλλά και η ιστορική συγκυρία. Ο στίχος «κάλιο περισκόπιο και τορπίλλα» από το

²¹² «και 'μεις που κάναμε πετσί την караβίσια βρώμα». Βλ. «Μουσώνας», ό.π., σ. 12.

²¹³ *Τραβέρσο*, ό.π., σ.19.

²¹⁴ «Μεσάνυχτα και ταξιδεύεις δίχως πλευρικά». Βλ. *Πούσι*, ό.π., σ. 36.

²¹⁵ *Πούσι*, ό.π., σ. 23.

²¹⁶ Βλ. Τράπαλης «Καραντί», ό.π.

http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/meletes_trapalhs_glossari_a.htm

²¹⁷ *Τραβέρσο*, ό.π., σ.11.

«Πούσι»²¹⁸ υπενθυμίζει πως και το εμπορικό ταξίδι είναι επικίνδυνο σε καιρούς πολέμου, αφού караδοκούν υποβρύχια και πολεμικά πλοία. Τώρα πια, δε δείχνει κάποια διάθεση να το εξιδανικεύσει, να παραβλέψει τον κίνδυνο, να αγνοήσει την δύσκολη καθημερινότητα του εμπορικού ταξιδιού σε περίοδο πολέμου. Ο πόλεμος παρουσιάζεται ως εμπόδιο για το ταξίδι, και όχι ως κάτι που αφορά τη στεριά μόνο. Ο απόηχος της ιστορίας που κατά κύριο λόγο γράφεται στη στεριά, φτάνει ως και τη θάλασσα και κλυδωνίζει το θαλάσσιο ταξίδι.

Η έμφαση στην διαδικασία της πλοήγησης γεμίζει την ώριμη ποίηση του Καββαδία με τεχνικούς όρους της ναυσιπλοΐας, κάτι που δυσχεραίνει ακόμη περισσότερο μια διανοητική ανάγνωση της συνειρμικής ώριμης ποίησης. Δεν μας ξαφνιάζει, έτσι, που η συντριπτική πλειοψηφία των λημμάτων του Τράπαλη αφορά την ώριμη περίοδο. Σε αντίθεση με τα *Μαραμπού*, οι δύο επόμενες συλλογές δεν γίνονται εύκολα κατανοητές, και στην σκοτεινότητα αυτή, εκτός από το ύφος, σημαντικό μερίδιο έχουν οι τεχνικοί όροι, οι οποίοι παρεισφύρουν χάρη στο άνοιγμα στην σκληρή καθημερινότητα του εμπορικού ταξιδιού. Η εμφάνιση της σκληρής καθημερινότητας συνδέεται με τις γενικότερες αξιώσεις του μοντερνισμού για την ποιητική αξιοποίηση της εμπειρίας. Γι' αυτό και στην ώριμη περίοδο, χάρη στο άνοιγμα στη δύσκολη πραγματικότητα του εμπορικού ταξιδιού, η ποίησή του αποκτά ένα, διαφορετικό πια, ρεαλιστικό στοιχείο που έλειπε από την άμοχθη ευτοπία των *Μαραμπού*. Αυτό είναι και το ενδιαφέρον της μοντερνιστικής περιόδου: από τη μια η ποίηση ανοίγεται στο υπερφυσικό κι από την άλλη αποκτά μια ρεαλιστική χροιά συλλαμβάνοντας μια διάσταση της πραγματικότητας του εμπορικού ταξιδιού που δεν μπορούσε να γίνει ορατή από τον πρώιμο νεορομαντικό ποιητή.

Εξωτικοί τόποι στην υπηρεσία της φανταζι στιχουργίας

²¹⁸ Πούσι, ό.π., σ.10.

Η φανταζή ποιήση αποτελεί μια τάση περισσότερο παρά ένα συγκροτημένο ρεύμα που εμφανίστηκε κοντά στον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο. Χαρακτηριστικό της είναι ο όχι και τόσο φροντισμένος στίχος, όπου η ρίμα «ξεπηδά απροσδόκητη, ευρηματική, συχνά σκέτο καλαμπούρι[...]»²¹⁹. Στην Ελλάδα, οι πρώτες επιρροές εμφανίστηκαν, πολύ σύντομα, σε ποιητές της γενιάς του '20 με πιο χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα τον Ρώμο Φιλύρα. Η σχέση του Καββαδία με τους ποιητές της γενιάς αυτής ίσως να πρόσφερε μια πρώτη επαφή με τον φανταζή στίχο, ωστόσο εκείνος που επέδρασε καταλυτικά ήταν ο Levet, ένας Γάλλος κοσμοπολίτης ποιητής. Οι απροσδόκητες ρίμες με χρήση εξωτικών τοπωνυμίων ή γενικότερα ξενικών λέξεων που εντοπίζονται στον Καββαδία αποτελούν δάνειο από τον Levet, τον οποίο ο Καββαδίας γνώρισε για πρώτη φορά ύστερα από τα *Μαραμπού* μέσα από μια μετάφραση του Μήτσου Παπανικολάου, όπως μας ενημερώνει ο Ντίνος Χριστιανόπουλος²²⁰.

Στην ώριμη ποιήση του Καββαδία, η αναφορά σε εξωτικούς τόπους γίνεται περισσότερο χάρη μιας μορφικής εκμετάλλευσής τους. Τα εξωτικά τοπωνύμια τοποθετούνται κατά κόρον στο τέλος του στίχου σχηματίζοντας μια απροσδόκητη ρίμα με ελληνικές λέξεις. Το φαινόμενο αυτό δεν εντοπίζεται στα *Μαραμπού*²²¹. Εκεί οι λίγες φορές που τοποθετούνται στο τέλος του στίχου κάποια εξωτικά τοπωνύμια, δεν ομοιοκαταληκτούν με κάποια ελληνική λέξη²²². Αντίθετα στο *Πούσι* εντοπίζονται αρκετές απροσδόκητες ρίμες ανάμεσα σε μια ελληνική λέξη και εξωτικά τοπωνύμια:

Port Pegassu- τα μαλλιά σου, Τοκοπίλλα- τορπίλα, Δε μ' είδες- εβρίδες (Πούσι)

Μπισκάγια- καρνάγια, Παμπέρος- διπλὸς ἔρωρ, Καράστρα- άστρα (Στεριανή ζάλη)

Περού- καιρού, Ακορά- Πορφυρά, (Αρμίδα)

²¹⁹ Βλ. Μανόλης Αναγνωστάκης, «Η φανταζή ποιήση και ο Σκαρίμπας» στο *Τα συμπληρωματικά. Σημειώσεις κριτικής*, Στιγμή, Αθήνα 1986, σσ. 141-149: 145-6.

²²⁰ Βλ. Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Ο Γάλλος ποιητής Η. J.- M. Levet και η επίδρασή του στον Νίκο Καββαδία» στο *Άντεια Φραντζή Επτά Κείμενα για τον Νίκο Καββαδία*, ό.π, σσ. 69-77: 73.

²²¹ Για πρώτη φορά εντοπίζεται και μάλιστα σε εκτεταμένο βαθμό στο «Καφάρ» από τα *Μαραμπού*: Πρόκειται όμως για ένα μεταγενέστερο ποίημα που συμπεριλήφθηκε στην δεύτερη έκδοσή της συλλογής, όπως έχει ήδη αναφερθεί.

²²² Υπάρχει το Σφαξ στο «Mal du depart», το Τζιμπουτι στο «Ένας νέγρος θερμαστής από το Τζιμπουτί» τα Fjord Folden στο «Ο πιλότος Νάγκελ», που δεν ομοιοκαταληκτούν όμως. Υπάρχουν ξενικά τοπωνύμια που ομοιοκαταληκτούν, τα οποία είναι κοντά στα ελληνικά ακούσματα, και δεν πρόκειται για τόσο εξωτικές ονομασίες όπως το Αλγέρι και η Μαρσίλια. Μοναδική φορά που ομοιοκαταληκτεί μια ξένη λέξη με ελληνική είναι στο ποίημα «Ένα γράμμα απ' τη Μαρσίλια» με την ομοιοκαταληξία σωρό- numeros.

Τουλων- κεφαλών (Black and white)

Bomballa- μπάλα (Θαλάσσια Πανίς)

Nossi Be- αναλαμπή

Seurat- νερά (Μαρέα)

Νορόνα- Γοργόνα

Στο *Τραβέρσο* όχι μόνο λιγοστεύουν ποσοτικά, αλλά πέφτουν και σε ποιότητα αφού είτε τα τοπία δεν έχουν και τόσο εξωτικά ονόματα, είτε δεν ομοιοκαταληκτούν πια με ελληνικές λέξεις, με αποτέλεσμα να μην είναι και τόσο ευρηματικές, να μην ξαφνιάζουν το ίδιο:

Κουρνεβάλα- Καβάλα

Κωστάντζα- Μαλαφράντζα

Τζακαράντα- μπράντα

Τενερίφα- ταρίφα

Η εγκατάλειψη των φαντεζί ομοιοκαταληξιών συνδέεται με την γενικότερη υποστολή των μετρικών πειραματισμών που εντοπίζονται στην συλλογή εξαιτίας της στροφής του στον λιτό λαϊκό στίχο.

Συνοψίζοντας, στην ώριμη ποίηση, οι εξωτικοί τόποι επιλέγονται εξυπηρετώντας μορφικές σκοπιμότητες και όχι αναδεικνύοντας τον εξωτικό χαρακτήρα των ποιημάτων. Η παρουσία των εξωτικών τοπωνυμίων για μορφικούς λόγους φανερώνει το βαθμό της επινόησης της μυθοπλασίας. Η λειτουργία που επιτελούν οι εξωτικοί τόποι στον ώριμο Καββαδία (μια μορφική εκμετάλλευση που προκαλεί το ξάφνιασμα του αναγνώστη) επιβεβαιώσουν την παρατήρηση της Άντειας Φραντζή πως τα ονόματα και τα πρόσωπα εν μέρει μόνο αντλούνται από την εμπειρία, και περισσότερο οφείλονται στην φιλολογία²²³ αποκαλύπτοντας το χάσμα ανάμεσα στην ποίηση και την ζωή του, την ιδιότητα του ναυτικού και του λογοτέχνη.

²²³ Όπως υποστηρίζει «τα ονόματα τόπων αλλά και προσώπων που περιλαμβάνονται στα ποιήματά του εν μέρει μόνο προέρχονται από το εμπειρικό υλικό των ταξιδιών του, καθώς σε μεγάλο βαθμό σχετίζονται με τις λόγιες επαφές του με τη λογοτεχνία του ταξιδιού». Βλ. Άντεια Φραντζή «Νίκος Καββαδίας: Σχόλια και αποτιμήσεις φίλων και κριτικών», *Φιλολογική*, τχ 135, Απρίλιος- Μάιος- Ιούνιος 2016, σσ. 16-21: 16.

Επίλογος

Αν και θεματική της εργασίας υπήρξε το ταξίδι, ο περιορισμός στην περίπτωση του Καββαδία επέτρεψε να ασχοληθούμε, δευτερευόντως, ευρύτερα με το ποιητικό του στίγμα. Ειδικότερα, με την εργασία αυτή έγινε ένα, έστω και δειλό, βήμα στην σκιαγράφιση της σχέσης του Καββαδία με τον Κορμπιέρ που θα μπορούσε να ανοίξει το δρόμο για μια πιο επισταμένη συγκριτική προσέγγιση. Ακόμη υποστηρίχθηκε και προτάθηκε μια διαφορετική αντίληψη για ένα δυναμικό, και όχι στατικό, μονοδιάστατα παραδοσιακό Καββαδία ο οποίος κατά την ύστερη περίοδο επηρεάζεται από τον μοντερνισμό. Τέλος, επιχειρήθηκε να απομυθοποιηθεί και να αμφισβητηθεί μερικώς ο γενναιόδωρος, εκ μέρους της κριτικής, χαρακτηρισμός του ως ανθρωπιστή, ο οποίος βασίζεται στα πορτρέτα ναυτικών των *Μαραμπού*, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η άνιση μεταχείριση των γυναικών. Οι έκπτωτοι ναυτικοί είναι φιγούρες που βρίσκονται σε μια κρίσιμη στιγμή ακύρωσης του ταξιδιού. Τα πορτρέτα των ναυτικών αποκαλύπτουν περισσότερο μια νέα εκδοχή του φόβου για ακύρωση του ταξιδιού, παρά έναν ανθρωπισμό. Ο φόβος για ακύρωση του -πραγματοποιημένου- ταξιδιού είδαμε πως είναι μια νέα εκδοχή του φόβου του «ιδανικού εραστή», του φόβου, δηλαδή, της μη πραγματοποίησης του ταξιδιού που δέσποζε στα ποιήματα της ανεκπλήρωτης φυγής.

Βασική επιδίωξη ήταν να διασαφηνιστεί η εξιδανίκευση του ταξιδιού που διέπει το λογοτεχνικό του έργο, και η αντιμετώπισή του ως σωτηρία από την πλήξη. Από τη στιγμή που το ταξίδι παρουσιάζεται ως πραγματικότητα μετατρέπεται από ουτοπία σε ευτοπία, καθώς ποτέ δε χάνει τον ευδαιμονικό του χαρακτήρα. Η γεωγραφία του πραγματοποιημένου ταξιδιού είδαμε πως δεν είναι πάντοτε η ίδια. Η ευτοπία της νεανικής του συλλογής είναι αμιγώς εξωτική, ένας χώρος μακρινός και παράξενος για τον αναγνώστη. Αντίθετα, στις επόμενες

συλλογές γίνεται πιο οικεία, αφού παρεισφρέει σταδιακά το ελληνικό στοιχείο και ο ελλαδικός χώρος. Το ταξίδι μπορεί πια να συνδέεται με το οικείο, το καθημερινό, το γνώριμο. Μια ακόμη διαφοροποίηση ανάμεσα στην νεανική και την ώριμη ευτοπία είναι η παρουσία του μόχθου. Η πρώιμη ευτοπία είναι άμοχθη, ο χώρος είναι μεν το εμπορικό ταξίδι, αλλά σε στιγμές ανάπαυλας. Η μεταγενέστερη εμπεριέχει τον μόχθο, χωρίς όμως να ακυρώνεται ο ευτοπικός της χαρακτήρας. Πρόκειται για μια σκληρή μεν, αλλά ευχάριστη πραγματικότητα. Για την αλλαγή αυτή, συνέβαλε καθοριστικά η αξίωση του μοντερνισμού για αξιοποίηση της εμπειρίας.

Στην τέχνη το ταξίδι συνήθως αποτελεί ένα σύμβολο με πανανθρώπινους και διαχρονικούς συμβολισμούς, και όχι ένα ξεχωριστό και διαφορετικό από την υπόλοιπη κοινωνία χώρο. Το ταξίδι αποτελεί συνήθως ένα σημαίνον με καθολική εφαρμογή. Ως εκ τούτου, ένα σημαντικό συμπέρασμα που προέκυψε είναι πως ο Καββαδίας αποτελεί μια από τις λίγες περιπτώσεις ποιητών όπου το ταξίδι δεν διεκδικεί αρχετυπικούς συμβολισμούς, αλλά αποτελεί μια «ετεροτοπία παρέκκλισης».

Ο αυστηρός περιορισμός του ποιητή στο βίωμα δίνει σαφές χρονικό πλαίσιο στο ήδη σαφές χωρικό πλαίσιο του ταξιδιού. Στην ώριμη περίοδο διαρρηγνύονται τα χωροχρονικά στεγανά, δεν περιορίζεται αποκλειστικά στον μικρόκοσμο του ταξιδιού, αλλά ούτε αποκλειστικά στο φαινομενικά βιωμένο. Από την μια ανοίγεται χρονικά με την εμφάνιση της ιστορίας και του μύθου, και από την άλλη χωρικά με την εμφάνιση της στεριάς. Η εμφάνιση ανθρώπων της στεριάς, καθώς και το άνοιγμα στην ιστορία προκάλεσε «ρωγμές» στον περικλειστο κόσμο του ταξιδιού.

Στην ώριμη περίοδο, ο ποιητής στρέφεται εκ νέου στον εαυτό του: το ταξίδι αποτελεί πια μια προσωπική αναζήτηση, μια καταβύθιση στο εγώ. Το συναίσθημα της νοσταλγίας, η αναζήτηση ταυτότητας, καθώς και η ανάγκη να ορίσει ένα προσωπικό παρελθόν γύρω από το ταξίδι μας οδηγούν και πάλι στην αρχή του νήματος της ποίησης του Καββαδία, η οποία χαράσσει ένα δρόμο από το εγώ στον άλλο και πάλι στο εγώ. Μόνο που τώρα πια το μαγικό ταξίδι της ώριμης περιόδου δεν παρουσιάζεται ως ουτοπία, ως επιθυμητό, αλλά ως πραγματικότητα, γι' αυτό και καταρρίπτεται το ρεαλιστικό στοιχείο. Το ταξίδι διαγράφει μια

τροχιά από το επιθυμητό και ουτοπικό στο πραγματικό και ευτοπικό και τώρα σε ένα μαγικό ταξίδι, όπου το υπερφυσικό στοιχείο εκλαμβάνεται από τον ποιητή ως πραγματικότητα.

Η ανθρωπογεωγραφία του ταξιδιού είναι κι αυτή με τη σειρά της ποικίλη. Στο ουτοπικό, ανεκπλήρωτο ταξίδι αναπόφευκτα απουσιάζει ο «άλλος». Τα ποιήματα αυτά περιστρέφονται γύρω από το ποιητικό υποκείμενο και τον διακαή του πόθο για το ταξίδι. Αντίθετα, στην ευτοπική πραγματικότητα της ετεροτοπίας του ταξιδιού ανοίγεται από τον μικρόκοσμό του, εγκαταλείπει την ως τότε εγωκεντρική ποίηση και προσεγγίζει φιγούρες ναυτικών, πάντοτε κατώτερης βαθμίδας, και ναυτεργατών, που τις περισσότερες φορές προέρχονται από χώρες του αποκαλούμενου ως «τρίτου κόσμου». Ακόμη όμως και οι Ευρωπαίοι, όντας φτωχοί, αλκοολικοί ναυτικοί, χρήστες ναρκωτικών, είναι άνθρωποι του κοινωνικού περιθωρίου της δυτικής κοινωνίας. Οι άνθρωποι αυτοί στο μικροσύμπαν της ποίησης του Καββαδία κατέχουν μια ισότιμη σχέση. Ωστόσο, το εμπορικό ταξίδι μπορεί να ανοίγει τους ορίζοντές του ως προς την αποδοχή των ανθρώπων του «τρίτου κόσμου», την ίδια στιγμή όμως τον περιορίζει στον ανδροκρατούμενο χώρο του πληρώματος των εμπορικών πλοίων, και την σεξουαλική αντικειμενοποίηση της γυναίκας.

Είδαμε ακόμη πως παρουσιάζει ενδιαφέρον η χρονική στιγμή της ποιητικής δημιουργίας όσον αφορά την πραγμάτωση του ταξιδιού αφού δεν είναι πάντοτε ίδια στην ταξιδιωτική ποίηση, ούτε καν στον Καββαδία. Ανακεφαλαιώνοντας, στο ουτοπικό ταξίδι της ανεκπλήρωτης φυγής, το παρόν της ποιητικής δημιουργίας τοποθετείται χρονικά πριν την επιθυμητή «πραγμάτωση» του ταξιδιού. Ως αντικείμενο επιθυμίας ανήκει στο μέλλον, όπου εναπόκειται η πραγμάτωσή του, κι ως εκ τούτου δεν υφίσταται παρά μόνο ως επιθυμία. Αντίθετα στο πραγματοποιημένο ταξίδι, ο χρόνος της ποιητικής δημιουργίας έπεται του ταξιδιού, και συγκεκριμένα ενός εν εξελίξει ταξιδιού. Σε αντίθεση με τον Ουράνη όπου στο παρόν της ποιητικής δημιουργίας το ταξίδι έχει παύσει και αξιοποιείται ποιητικά η νοσταλγία του, στον Καββαδία, από τη στιγμή που πραγματοποιείται, αποτελεί πάντοτε μια ισχύουσα πραγματικότητα, δεν ακυρώνεται ποτέ, και γι' αυτό δεν αφορά το παρελθόν, αλλά το παρόν.

Η διαλεκτική ανάμεσα στην ποίηση και το ταξίδι αποτελεί ένα άξονα που μπορεί να δώσει ασφαλέστερα συμπεράσματα για την νεορομαντική ταξιδιωτική ποίηση ευρύτερα.

Εντοπίζοντας την χρονική στιγμή της ποιητικής δημιουργίας σε σχέση με το ταξίδι μπορούμε να κατανοήσουμε ευρύτερα τη λειτουργία που αυτό εξυπηρετεί στον εκάστοτε ποιητή. Προσεγγίζοντας την νεορομαντική ταξιδιωτική ποίηση μέσα από αυτό το πρίσμα μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα όχι μόνο το ταξίδι, αλλά και γενικότερα την νεορομαντική ποίηση. Έτσι έννοιες όπως η νοσταλγία, η επιθυμία, το spleen, θα φωτίσουν το ταξίδι αλλά και φωτίζονται με τη σειρά τους. Εξετάζοντας ενδελεχώς το ταξίδι στον νεορομαντισμό, ίσως κατανοήσουμε καλύτερα γιατί η φυγή, η απόδραση κατέχει τόσο σημαντική θέση και επανέρχεται τόσο συχνά στην ρομαντική και ιδιαίτερα στη νεορομαντική ποίηση.

Κλείνοντας, το σημαντικότερο ίσως εγχείρημα της παρούσας εργασίας ήταν η χάραξη του «χώρου» του ποιητικού σύμπαντος του Νίκου Καββαδία. Μια προσέγγιση του χώρου του ταξιδιού αξιοποιώντας το κατάλληλο κοινωνιολογικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο ίσως φωτίσει πολύπλευρα το ταξίδι στη λογοτεχνία αλλά και ευρύτερα το πεδίο της λογοτεχνίας, όπου παραδοσιακά δέσποζε μια χρονοκεντρική και εξωγενής (σε σχέση με το λογοτεχνικό κείμενο αλλά και το λογοτεχνικό πεδίο) ιστορική προσέγγιση της. Μήπως είναι καιρός γενικότερα για ένα ταξίδι στο χώρο της λογοτεχνίας;

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

- Ζολά Εμίλ, *Le roman experimental*. Chronologie et preface par AimeGuedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, σ.53. Το αντλώ από το μεταφρασμένο απόσπασμα (σσ. 53-97) που έγινε από την Ευμορφία Καραμπατάκη για τον ηλεκτρονικό κόμβο. <http://www.komvos.edu.gr/diaglossiki/revmata/Natoyralismos/Natoyralismos.htm> (Τελευταία πρόσβαση: 9 Μαΐου 2017).
- Καββαδίας Νίκος, *Μαραμπού, Άγρα*, Αθήνα 1995(¹1933).
 - , *Πούσι, Άγρα*, Αθήνα 1995 (¹1947).
 - , *Τραβέρσο, Άγρα*, Αθήνα 1992 (¹1975).
 - , *Βάρδια, Άγρα*, Αθήνα 1989 (¹1954).
 - , *Το ημερολόγιο ενός τιμονιέρη. Αθησαύριστα πεζογραφήματα και ποιήματα*, (επιμ.) Guy Saunier, Αθήνα 2005, σσ. 27-40.
- Καρυωτάκης Κ. Γ., *Τα ποιήματα (1913-1928)*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1992, σ. 129.
- Κορμπιέρ Τριστάν, *Άνθρωποι της θάλασσας (Gens de mer)*, απόδοση Νίκος Χειλαδάκης, Εκάτη, Αθήνα 2009(¹1868).
- --, *Τρεις κίτρινοι έρωτες*, πρόλ- μτφ Γιώργος Καραβασίλης, Αιγόκερως, Αθήνα 1986.
- Μπωντλαίρ Σαρλ, *Τα άνθη του κακού*, μτφ Γιώργης Σημηριώτης, Έκδοση Χρυσής Δάφνης, Αθήνα χ.χ.
 - , *Επιλογή από τα Journaux Intimes*, μτφ Ευρυδίκη Παπάζογλου, Στιγμή, Αθήνα 2007.

--, *Η μελαγχολία του Παρισιού. Μικρά πεζά ποιήματα (Les Spleen de Paris)*, μτφ-σημειώσεις Στέργιος Βαρβαρούσης, Ερατώ, Αθήνα 1985 (¹1869).

--, *Selected Writings on Art and Literature*, επιμ- μτφ P. E. Charvet, Penguin, Harmondsworth 1972, σ. 188.

- Ουράνης Κώστας, *Ποιήματα*, Εστία, Αθήνα 1953.
- Πορφύρας Λάμπρος, *Τα ποιήματα 1894-1932*, (επιμ) Ελένη Πολίτου- Μαρμαρινού, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1993, σ. 219.
- Σεφέρης Γ. - Τσάτσος Κ., *Ένας διάλογος για την ποίηση*, επίμ Λουκάς Κούσουλας, Ερμής 1988, σ. 27-32.

Δευτερογενής

Άρθρα

- Αλεξίου Χρίστος, «Ο Καρυωτάκης και η εποχή του» στο Μέμη Μελισσαράτου (επίμ), *Συμπόσιο για τον Καρυωτάκη. Πρέβεζα 11-14 Σεπτεμβρίου 1986, Δήμος Πρέβεζας, Πρέβεζα 1990*, σσ. 299-324.
- Αναγνωστάκης Μανόλης, «Η φανταζιστική ποίηση και ο Σκαρίμπας» στο *Τα συμπληρωματικά. Σημειώσεις κριτικής*, Στιγμή, Αθήνα 1986, σσ. 141-149.
- Αργυροπούλου Χριστίνα, «Σύντομη περιήγηση στην ανθρωπογεωγραφία, τα μοτίβα, τα διακείμενα και την πολυφωνική γλώσσα του Ν. Καββαδία», *Ομπρέλα*, τχ 71, Ιανουάριος- Φεβρουάριος 2006, σσ. 19-28.
- Αργυρίου Αλέξανδρος, «Από την έμμετρη στην ελευθερόστιχη ποίηση» στο Νάσος Βαγενάς (επιμ) *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον*

ελεύθερο στίχο (1880-1940), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1996, σσ. 1-14.

--, «*Καρυωτακισμός: Μέσα και έξω από την λογοτεχνία*, Καρυωτάκης και καρυωτακισμός. Επιστημονικό συμπόσιο (31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997), Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1998, σσ. 145-165.

- Βαγενάς Νάσος, «Για έναν ορισμό του μοντέρνου» στο *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Στιγμή, Αθήνα 1994, σσ. 21-54.

--, «Ο μύθος του ελληνοκεντρισμού» στο *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σσ. 11-30.

- Γιαννιτσιώτης Γιάννης, «Η ιστορία της σεξουαλικότητας και η αναλυτική κατηγορία του χώρου», στο Γλαυκή Γκότση, Ανδρονίκη Διαλέτη, Ελένη Φουρναράκη (επιστημονική επιμέλεια-εισαγωγή) *Το φύλο στην ιστορία.. Αποτιμήσεις και παραδείγματα.*, Εκδόσεις Ασίνη, Αθήνα 2015, σσ. 235-272: 256.

- Γκότση Γεωργία, «Αυτοκρατορία και εξωτισμός στα διηγήματα του Α.Ρ. Ραγκαβή», στο Αστέριος Αργυρίου, Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου (επιμ), *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*, τ. Α', σσ. 97-104.

- Ζεβελάκης Γιώργος, «Πορτραίτα και αυτοπροσωπογραφίες στην ποίηση του Καββαδία», *Η λέξη*, τχ 202, Οκτώβριος- Δεκέβριος 2009, σσ. 517-521.

--, «Ο άγνωστος Καββαδίας», *Φιλολογική*, τχ 135, Απρίλιος- Μάιος- Ιούνιος 2016, σσ. 22-26.

- Θεοτοκάς Γιώργος, «Πολίτης της Ευρώπης» στο *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για την νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, εισαγωγή- επιμέλεια Δημήτρης Τζιόβας, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005, σσ. 225-227.

- Καλοκύρης Δημήτρης, «Ο Ν. Καββαδίας άφησε ένα έργο προφορικό» *Διαβάζω* τχ 437, Φεβρουάριος 2003, σ.84.

- Καραβίας Πάνος, «Ο Κώστας Ουράνης και το αίσθημα της αποδημίας», *Σήμερα*, Ιανουάριος 1934, σσ. 11-16.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Ο Ζαν Πωλ Σαρτρ για τον Μπωντλαίρ», *Νέα Εστία*, τόμος 82, τχ 971, σσ. 62-66.
- Κόρφης Τάσος, «Νίκος Καββαδίας ο Μαραμπού», *Τομές*, τχ 32, Γενάρης 1978, σσ. 4-14.
- Κοσμόπουλος Δημήτρης, «Mal du depart, Κρυφό μαράζι», *Η λέξη*, τχ 202, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2009, σσ. 522- 527.
 --, «Το μαράζι του Ταξιδευτή», Φιλολογική τχ 135, Απρίλιος- Μάιος- Ιούνιος 2016, σσ. 13-15.
- Λογαράς Κώστας, «Τα παραμύθια ενός ναυτικού», *Η λέξη*, τχ 202, Οκτώβριος-Νοέμβριος 2009, σσ. 538- 541.
- Λούκατς Γκέοργκ, «Νοσταλγία και Μορφή», [1910] στο *Η ψυχή και οι μορφές*, μτφ Αντ. Οικονόμου, Θεμέλιο, Αθήνα, [1986].
- Μαλάνος Τίμος, «Ο ποιητής Ν. Καββαδίας», [= Τάσος Κόρφης, Νίκος Καββαδίας. *Συμβολή στη ζωή και το έργο του*, Κέδρος, Αθήνα 1978.
- Ματάλας Παρασκευάς, «Μεταξύ Δύσης και Ανατολής ή Δύσης και Βορά; Η διαμάχη για την έννοια του Ελληνισμού στον 19^ο αι» στο Αστ. Αργυρίου, Κων. Α Δημάδης, Αν.-Δαν. Λαζαρίδου (επίμ), *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*, τ. Β'. *Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών. Βερολίνο, 204 Οκτωβρίου 1998*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ.481-494.
- Ματθιόπουλος Ευγένιος, *Η Τέχνη περοφυεί εν οδύνει. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Ποταμός, Αθήνα 2005, σσ. 500-508.

- Μαυρέλος Νίκος, «Ο φιλολογικός κοσμοπολιτισμός του Ν. Επισκοπόπουλου: Η εξαγγελία μιας θεωρητικά θεμελιωμένης Ιστορίας της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας», *Διαβάζω*, τχ 419, Ιούνιος 2001, σσ. 101-106.
- Μενδράκος Τάκης, «Νίκος Καββαδίας (Ο Μαραμπού)», *Κριτικά Φύλλα*, Άνοιξη 1976 [=Μικρές δοκιμές. Κριτικά σημειώματα και άρθρα, Σοκόλης, Αθήνα 1990, σσ. 94-103.
- Μπενάτσης Απόστολος, «Χρόνους μας ταξιδεύει...: Το ταξίδι στην ποιητική μυθολογία του Παλαμά, του Καρυωτάκη και του Ελύτη», Γ΄ συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006. Διαθέσιμο στον ιστότοπο της Ε.Ε.Ν.Σ: http://www.eens-congress.eu/?main_page=1&main_lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=175 (Τελευταία πρόσβαση 1 Απριλίου 2017).
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., «Ο λυρικός άνθρωπος», *Νέα Εστία*, τόμος 54, τχ 362, 1/11/1953, σσ. 1588-1597.
- Ασημάκης Πανσέληνος, *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 61, 1 Μαρτίου 1946.
- Παππά Λένα, «Νίκος Καββαδίας, ο εραστής των οριζόντων», *Νέα Εστία*, τόμος 143, τχ 1702, σσ. 777-780.
- Παρίσης Γιάννης «Μαγικός ρεαλισμός» στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 1301.
- Πολίτης Φώτος, «Ένας νέος ποιητής», εφ. *Πρωΐα*, 15/12/1933.
- Πολυχρονάκης Δημήτρης, «Μελαγχολία και εγκεφαλισμός των ποιητών της παρακμής», *Διαβάζω*, τχ 484, Απρίλιος 2008, 106-110.
- Στεργιόπουλος Κώστας «Εισαγωγή» στο *Η ελληνική ποίηση. Η ανανεωμένη παράδοση. Ανθολογία, γραμματολογία*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1980, σσ. 15-61.
 --, «Ένα στιγμιότυπο για την ποίηση του Ν. Καββαδία», *Νέα Εστία*, τόμος 143, τχ 1702, 1 Ιουνίου 1998, σσ. 741-745.

- Τράπαλης Γιώργος, «Στεργιανή ζάλη, θάνατος και ενοχή στη *Βάρδια*», *Διαβάζω*, τχ 437, Φεβρουάριος 2003, σ. 98-104.
- Τριανταφύλλου Σώτη, «Σημείωμα για τον εξωτισμό στην τέχνη», *Διαβάζω*, τχ 314, 23/6/1993, σσ. 32- 53.
- Φραντζή Άντεια, «Το μεταφορικό ταξίδι του Καββαδία» στο ένθετο *Επτά Ημέρες της εφ. Καθημερινή*, 28.02.1999.
 - , «Νίκος Καββαδίας: Σχόλια και αποτιμήσεις φίλων και κριτικών», *Φιλολογική*, τχ 135, Απρίλιος- Μάιος- Ιούνιος 2016, σσ. 16-21.
- Χατζηπαναγιώτη- Sangmeister Ίλια, «Η ταξιδιωτική γραμματεία του 18^{ου} αιώνα για την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Μια ιστορική και ειδολογική εποπτεία» στο Ίλια Χατζηπαναγιώτη- Sangmeister (επιμ.) *Ταξίδι, γραφή, αναπαράσταση. Μελέτες για την ταξιδιωτική γραμματεία του 18^{ου} αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σσ. 33- 115.
- Babuts Nicolae, «Baudelaire's "Le Voyage": The Dimension of Myth» στο *Nineteenth-Century French Studies*, τόμος 25, τχ 3-4, (Άνοιξη- Καλοκαίρι 1997), σσ. 348-359
- Bourde Paul, «Οι παρακμαικοί ποιητές», στο A. France, J. Moreas, P. Bourde, *Τα πρώτα όπλα του Συμβολισμού*, μτφ Έκτορας Πανταζής, Γνώση, Αθήνα 1983, σσ. 19-34.
- Byzard James, «The Grand Tour and after (1660-1840)» στο *The Cambridge Companion to Travel Writing*, επιμ. Peter Hulme και Tim Youngs, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2002, σσ. 37-52.
- Helen Carr, *Modernism and Travel*, στο *The Cambridge Companion to Travel Writing*, επιμ. Peter Hulme και Tim Youngs, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2002, σσ. 70-86.

- Kayen Richard, «Sexual identity at the fin de siècle» στο Gail Marshall (επίμ), *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 2007, σσ. 53-72.
- Foucault Mischel, «Άλλοι χώροι [ετεροτοπίες]» στο *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, Πλέθρον, Αθήνα 2012, σσ. 255-271.
- Gagnier Regenia, «Women in British Aestheticism and the Decadence», στο Angelique Richardson, Chris Willis, *The New Woman in Fiction and in Fact. Fin-de-siècle Feminisms*, Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη 2002(¹2001), σσ. 239-249.
- Genette Gerard, «Τα όρια της διήγησης» στο G. Genette, L. Marin, M. Mathieu-Colas, *Τα όρια της διήγησης*, μτφ Έλενα Θεοδωροπούλου, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1987(¹1966) σσ. 15-44.
- Gingras George. E., «Travel», *Dictionary of Litterary Themes and Motifs*, τόμος 2 (L-Z), επιμ. Jean- Charles Seigneuret, Greenwood Press, [], 1988, σ. 1292-1331.
- Jakobson Roman «Γλωσσολογία και ποιητική» στο *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, εισ-μτφ Άρης Μπερλής, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1998, σσ. 57-100.
- Janaway C., «Schopenhauer's pessimism», στο Chr. Janaway (επιμ), *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1999, σσ. 318-343.
- Ledger Sally, «The New Woman and the crisis of Victorianism», στο Sally Ledger και Scott MacGragken (επίμ.) *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1995, σσ. 22-44.
- Parks George B., «The Turn to the Romantic in the Travel Literature of the Eighteenth Century», *Modern Language Quarterly*, τόμος 25, τχ 1, Μάρτιος 1964, σσ. 22-33.
- Ridge George Ross, «The "Femme Fatale" in French Decadence», *The French Review*, τόμος 34, τχ. 4, Φεβρουάριος 1961, σσ. 352-360.

- Sherman William. H., «Stirrings and searchings (1500-1720)», *The Cambridge Companion to Travel Writing*, επίμ. Peter Hulme και Tim Youngs, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2002, σσ. 17-36.
- Townsend Dabney, «The Picturesque» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμος 55, τχ 4, Φθινόπωρο 1997, σσ. 365-376.

Μελέτες

- Δανιήλ Χρήστος, *Ξαναδιαβάζοντας τον Καββαδία. Ποιητική και πρόσληψη*, Οδός Πανός, Αθήνα 2010.
- Καγιαλής Τάκης, *Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007.
- Κασόλας Μήτσος, *Νίκος Καββαδίας: Ο δαίμονας χόρευε μέσα του*, Καστανιώτη, Αθήνα 2009.
- Κατσιμπαλής Γ. Κ., *Ελληνική βιβλιογραφία Κ. Μπωντλαίρ (Charles Budelaire)*, Τυπογραφείο Σεργιάδη, Αθήνα 1956.
- Καψωμένος Ερατοσθένης, *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Παττάκης, Αθήνα 1996.
- Κόρφης Τάσος, *Νίκος Καββαδίας. Συμβολή στη ζωή και το έργο του*, Κέδρος, Αθήνα 1978.
- Λυκιαρδόπουλος Γεράσιμος, *Μύθος και ποιητική του ταξιδιού. Νίκος Καββαδίας και άλλοι, Έρασμος*, Αθήνα 1990.
- Ντουνιά Χριστίνα, *Κ.Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

- Πολίτης Αλέξης, *Ρομαντικά Χρόνια. Ιδέολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Ε.Μ.Ν.Ε.-Μνήμων, Αθήνα 1993.
- Ταχοπούλου Ολυμπία, *Μοντερνιστικός πρωτογονισμός. Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, Νεφέλη, Αθήνα 2009.
- Τζιόβας Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2011.
- Τοντόροφ Τσβεταν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφ Αριστέα Παρίση, Οδυσσέας, Αθήνα 1991.
- Τράπαλης Γιώργος, *Γλωσσάρι στο έργο του Νίκου Καββαδία*, Άγρα, Αθήνα 2010.
Αντλημένο ηλεκτρονικά:
http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/meletes_trapalhs_glossari_a.htm (Τελευταία πρόσβαση 28/10/2017).
- Φιλοκύπρου Έλλη, *Greek Post-Symbolist Poetics*, διδακτορική διατριβή, Oxford University, Trinity 1991.
- --, *Η γενιά του Καρυωτάκη φεύγοντας τη μάστιγα του χρόνου*, Νεφέλη, Αθήνα 2009.
- Φραντζή Άντεια (επίμ.) *Επτά κείμενα για τον Νίκο Καββαδία*, Πολύτυπο, Αθήνα 1982.
- Φιλίππου Φίλιππος, *Ο πολιτικός Νίκος Καββαδίας*, Άγρα, Αθήνα 2010 (¹1996).
- Bade Patrick, *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*, Mayflower Books, Νέα Υόρκη 1979.
- Benjamin Walter, *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφ Γιώργος Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, 1994.
- Bernheimer Charles, *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siecle in Europe*, επιμ Τ. Jefferson Kline και Naomi Schor, Johns Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 2002.

- Calinescu Matei, *Πέντε όψεις της νεωτερικότητας. Μοντερνισμός, πρωτοπορία, παρακμή, κίτς, μοντερνισμός*, πρόλογος Νίκη Λοιζίδη, μτφ Ανδρέας Παππάς, Α.Σ.Κ.Τ., Αθήνα 2011 (¹1987).
- Cracium Andriana, *Fatal Women of Romanticism*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη, 2003.
- Faulkner Peter, *Μοντερνισμός*, μτφ Ιουλιέττα Ράλλη- Καίτη Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1982, (1 1977).
- Foucault Michel, *Ιστορία της σεξουαλικότητας, τ. 1. Η δίψα της Γνώσης*, μτφ Γκλόρυ Ροζάκη, επιμ Γιάννης Κριτικός, Κέδρος, Αθήνα 1978 (¹ 1976).
- Foulke Robert, *The Sea Voyage Narrative*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2002.
- Genette Gerard, *Σχήματα III*, μτφ Μπάμπης Λυκούδης, επιμ Ερατοσθένης Καψωμένος, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007, (¹1972).
- Roberts Mary Louise, *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siecle France*, The University of Chicago Press, Σικάγο 2002.
- Saunier Guy (Michel), «*Ετούτο το κορμί το τόσο αμαρτωλό...*». Έρευνα στον μυθικό κόσμο του Νίκου Καββαδία, Άγρα, Αθήνα 2004.
- Thompson Carl, *The Suffering Traveler and the Romantic Imagination*, Clarendon Press, Οξφόρδη 2007.
- Vitti Mario, *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Κέδρος, Αθήνα 1991 (¹1974).