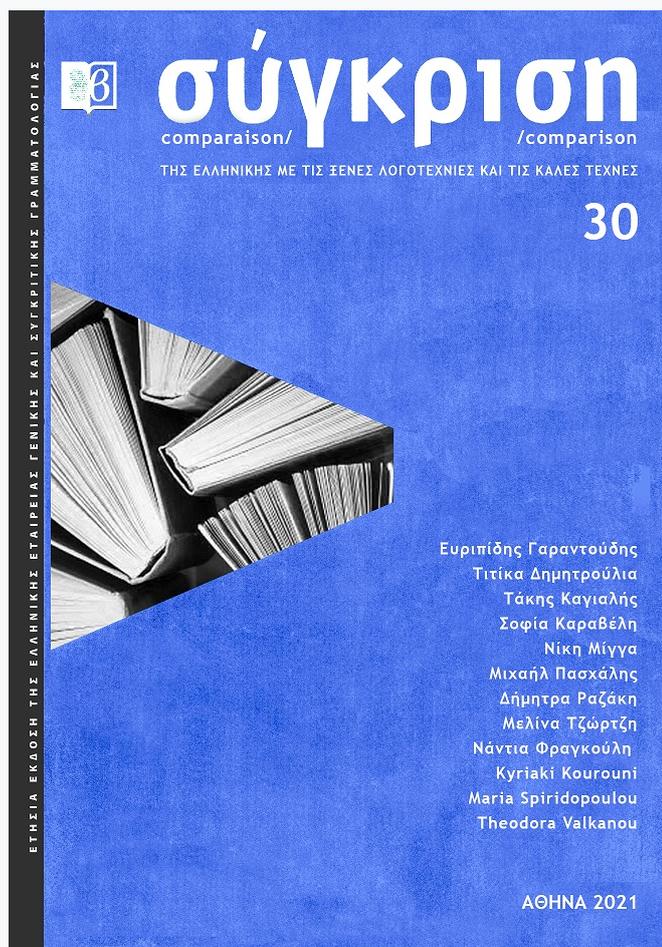


Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 30 (2021)

Σύγκριση, τομ. 30, 2021



"Αποταμίευμα ποιητικής ύλης": Αναζητώντας τον Φιλόστρατο στην ποίηση του Κ. Π. Καβάφη

Μελίνα Τζώρτζη

doi: [10.12681/comparison.27061](https://doi.org/10.12681/comparison.27061)

Copyright © 2021, Μελίνα Τζώρτζη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Τζώρτζη Μ. (2021). "Αποταμίευμα ποιητικής ύλης": Αναζητώντας τον Φιλόστρατο στην ποίηση του Κ. Π. Καβάφη. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, 30, 70–86. <https://doi.org/10.12681/comparison.27061>

ΜΕΛΙΝΑ ΤΖΩΡΤΖΗ

Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

**«Αποταμίευμα ποιητικής ύλης»: Αναζητώντας τον Φιλόστρατο
στην ποίηση του Κ. Π. Καβάφη**

«Έχω πολλήν συμπάθειαν δια τους τόσον περιφρονημένους Σοφιστάς του αρχαίου κόσμου. [...] Ωμοιάζον πολύ τους καλλιτέχνους των ημερών μας [...]» (Καβάφης, 2003, 238)

I. Ο Καβάφης και οι «περιφρονημένοι» Σοφιστές

Η φιλολογική κριτική έχει δείξει πειστικά τη στενή σχέση του καβαφικού στοχασμού με την κίνηση της δεύτερης σοφιστικής, η οποία εκδηλώνεται σε πρώιμο στάδιο και εξελίσσεται σε μια κεντρική και μόνιμη δεσπόζουσα της ποίησής του (βλ. σχετικά Δάλλας, 1984). Με όπλο τη ρητορική τους δεινότητα, οι σοφιστές της ύστερης αρχαιότητας, διεκδίκησαν πνευματικό, αλλά και πολιτικό ρόλο στις εξελίξεις της εποχής τους, προβάλλοντας την προνομιακή σχέση με το κλασικό παρελθόν που διέθεταν λόγω της ευρυμάθειάς τους. Αντλώντας από τη μυθογραφική και ιστοριογραφική παράδοση της Κλασικής και Ελληνιστικής εποχής, οι δραστήριοι αυτοί ρητοροδιδάσκαλοι ταξίδεψαν και εργάστηκαν σε όλα τα μεγάλα κέντρα του αρχαίου κόσμου, επιδεικνύοντας την τέχνη τους με δημόσιες αγορεύσεις. Ο εμφατικός κλασικισμός τους, αποτέλεσε μοχλό σημαντικών πολιτισμικών και ιδεολογικών εξελίξεων και το έργο τους συνέθεσε το διανοητικό υπόβαθρο στο οποίο στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό η λογοτεχνία της εποχής τους. Οι σοφιστές υπήρξαν έτσι κεντρικοί συντελεστές μιας νέας «Χρυσής Εποχής» της ελληνικής πνευματικής ζωής, η οποία συμβαδίζει με την ακμή της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (Elsner, 1995, 25).

Ήδη από το 1897, σε αρκετά πρώιμο στάδιο της ποιητικής του παραγωγής, ο Κ. Π. Καβάφης γράφει και σώζει στο αρχείο του ένα άρθρο, με τίτλο «Ολίγα σελίδες περί Σοφιστών» (Καβάφης, 2003, 238-242), στο οποίο διατυπώνει τις σκέψεις του για την κίνηση της δεύτερης σοφιστικής, με οξύνοια και διορατικότητα.¹ Εκφράζοντας τη μεγάλη του συμπάθεια για τους εκπροσώπους της δεύτερης σοφιστικής –οι οποίοι κατά κύριο λόγο, εκείνη την εποχή, βρίσκονταν σε αφάνεια– ο Καβάφης επιχειρεί να αναθεωρήσει την ισχύουσα αντίληψη γι' αυτούς καθώς, όπως γράφει, «τοίς ήρμοζε καλλιτέρα τύχη» (ό.π., 242). Όπως υποστηρίζει ο Γ. Παπαθεοδώρου, οι σοφιστές αποτελούν «το πρώτο, χρονολογικά, και πάντως σταθερό υποκείμενο ιστορικής αποκατάστασης για τον ποιητή», καθώς η δεύτερη σοφιστική αποτέλεσε έναν ολόκληρο «κόσμο αισθητικής παιδείας» για τον Καβάφη: έναν κόσμο «γραμματειακού πολιτισμού, επιφανών λογίων, ανταγωνιστικών λόγων, δικανικής υπεράσπισης, δημοσίων αγορεύσεων αλλά και διαμόρφωσης ταυτοτήτων, αξιών, υποκειμενικών στάσεων, ηθικών πρακτικών, ακόμη και ερωτικών επιθυμιών» (2020, 569).

¹ Το πρώτο δημοσιευμένο τεκμήριο, που επιβεβαιώνει την επαφή του ποιητή με το αρχαίο κίνημα, χρονολογείται το 1892, όταν ο Καβάφης δημοσιεύει στην εφημερίδα *Τηλέγραφος* ένα άρθρο με τίτλο «Λάμια», στο οποίο παρουσιάζει το ομώνυμο ποίημα του Άγγλου ποιητή John Keats, και ειδικότερα εντοπίζει την πηγή από την οποία ο Keats εμπνεύστηκε το ποίημα στον *Βίο του Απολλωνίου* του Φιλόστρατου (Καβάφης, 2003, 66-78).

Το άρθρο του Καβάφη μαρτυρά μια εξονυχιστική και πολύ προσεκτική ανάγνωση του έργου *Βίοι σοφιστών*, του Φιλόστρατου Β', του σημαντικότερου εκπροσώπου της δεύτερης σοφιστικής, από την πλευρά του ποιητή. Η σημασία του συγκεκριμένου έργου, σε ό,τι αφορά τις αισθητικές προσλαμβάνουσες του Καβάφη, είναι αδιαμφισβήτητη. Καταρχάς, στο άρθρο γίνεται έκδηλος ο θαυμασμός του ποιητή για την καλλιτεχνική πορεία των σοφιστών· τον ελκύει ο αισθητισμός τους, καθώς και ο τρόπος που σεβάστηκαν και έθεσαν ψηλά το ιδεώδες της Τέχνης τους ως αυτοσκοπό, ενώ παράλληλα δείχνει να εκτιμά εξίσου και τον τρόπο ζωής και την κοσμοθεωρία τους. Ο Καβάφης, ένας γνήσιος εστέτ, διέκρινε αμέσως τη συγγένεια που ενώνει τους σοφιστές της ύστερης αρχαιότητας με τους σημαντικούς αισθητιστές και παρνασσικούς ποιητές της εποχής του, του τέλους του 19ου αιώνα, οι οποίοι επιμόνως διατύπωναν, σε κάθε μορφή τέχνης, το αίτημα «l'art pour l'art». Η ολοκληρωτική αφοσίωση στην Τέχνη και η έμφαση των αισθητιστών στη μορφική τελειότητα ενός ποιήματος, εν πολλοίς συνοψίζονται στην καβαφική διατύπωση για τους σοφιστές: «οι άνθρωποι αυτοί έζων μόνον και μόνον δια την Τέχνην» (Καβάφης, 2003, 238).

Είναι βέβαιο ότι ο ποιητής γνώριζε και διάβαζε τα έργα του Φιλόστρατου, ορισμένα από τα οποία έχουν διασωθεί και στη βιβλιοθήκη του (Καραμπίνη-Ιατρού, 2003, 50-51, 140). Η κρίση του για τον *Βίο του Απολλωνίου* ως «αποταμίευμα ποιητικής ύλης» φαίνεται να νομιμοποιεί και τη δική του ποιητική αξιοποίηση του Φιλόστρατου. Αυτό το εν μέρει ιστορικό και εν μέρει μυθιστορηματικό ανάγνωσμα,² ερέθισε τη φαντασία του Καβάφη και εκείνος το εκμεταλλεύτηκε δημιουργικά, προκειμένου να εκφράσει τις δικές του ιδέες, τις κάποτε δυσάρεστες διαπιστώσεις του, να ειρωνευτεί, να στοχαστεί και να κατασκευάσει το προσωπίο του σοφιστή της εποχής του. Τέσσερα καβαφικά ποιήματα έχουν εμφανώς ως κύρια πηγή τον *Βίο του Απολλωνίου*. Τρία από αυτά ανήκουν στα «αναγνωρισμένα»: «Απολλώνιος Τυανεύς εν Ρόδω», «Σοφοί δε προσιόντων», «Είγε ετελεύτα» και ένα στα «ατελή» ποιήματα του Καβάφη: «Περί τα των ξυστών άλση». Εντούτοις, η επιρροή του έργου στην καβαφική ποίηση δεν περιορίζεται στις ρητές αναφορές, αλλά εντοπίζεται εμμέσως και σε άλλα ποιήματα όπως τα: «Η διορία του Νέρωνος» και «Τυανεύς γλύπτης». Ενδεικτική της διαρκούς και επίμονης ενασχόλησης του Καβάφη με το έργο του Φιλόστρατου, είναι και μια αναφορά που συναντάμε στο αρχείο του, σχετικά με τη μεταφραστική δραστηριότητα του αδελφού του, Τζων Καβάφη. Πρόκειται για ένα χειρόγραφο πεζό κείμενο, που χρονολογείται το 1898, στο οποίο ο ποιητής παραθέτει αναλυτικά σχόλια σε τέσσερις στίχους της αγγλικής μετάφρασης του ποιήματος «Απουσία», δίνοντας διευκρινίσεις για την ορθή απόδοση των στίχων του στα αγγλικά. Ειδικότερα, διαβάζουμε:

Στ.12 Εγώ έγραψα “φωναί παρθενικαί”. Το κείμενον του Φιλόστρατου γράφει “φωναί Παρθένων”/ Βγάλλε λοιπόν το “Maidens” και γράψε “virgins”. Είναι πλησιέστερον εις το ιδικόν μου ποίημα και πλησιέστερον εις το αρχαίον κείμενον.³

² Αρκετοί μελετητές έχουν δείξει ότι το έργο «Τα εις τον Τυανέα Απολλώνιον» είναι σε μεγάλο βαθμό μια λογοτεχνική κατασκευή του Φιλόστρατου, καθώς ελάχιστα στοιχεία του βασίζονται σε ιστορικά γεγονότα (βλ. σχετικά Dzielska, 2000).

³ «Εκθεσις επί της μεταφράσεως του ποιήματος “Απουσία”», Αρχείο Κ. Π. Καβάφη, Φάκελος F11, Υποφάκελος SF01, Τεκμήριο 1 [GR-OF CA CA-SF01-S03-F11-0001 (1639)] <https://cavafy.onasis.org/el/object/u-419/>. Για τη μεταγραφή του τεκμηρίου, βλ. Καβάφης, 1963, 241.

II. Αποταμίευμα ποιητικής ύλης

Το 1911, ο Καβάφης δημοσιεύει ένα από τα πιο εμβληματικά, καλλιτεχνικής θεματικής ποιήματά του, το «Τυανεύς γλύπτης» (Καβάφης, 2015, 223-224), το οποίο εστιάζεται στην κοινωνική λειτουργία της Τέχνης και στη σχέση του δημιουργού με το έργο του:

Καθώς που θα το ακούσατε, δεν είμ' αρχάριος.
Κάμποση πέτρα από τα χέρια μου περνά.
Και στην πατρίδα μου, τα Τύανα, καλά
με ξέρουνε· κ' εδώ αγάλματα πολλά
με παραγγείλανε συγκλητικοί.

Και να σας δείξω
αμέσως μερικά. Παρατηρείστ' αυτήν την Ρέα·
σεβάσμα, γεμάτη καρτερία, παναρχαία.
Παρατηρείστε τον Πομπήϊον. Ο Μάριος,
ο Αιμίλιος Παύλος, ο Αφρικανός Σκιπίων.
Ομοιώματα, όσο που μπόρεσα, πιστά.
Ο Πάτροκλος (ολίγο θα τον ξαναγγίξω).
Πλησίον στου μαρμάρου του κιτρινωπού
εκείνα τα κομμάτια, είν' ο Καισαρίων.

Και τώρα καταγίνομαι από καιρό αρκετό
να κάμω έναν Ποσειδώνα. Μελετώ
κυρίως για τ' άλογά του, πώς να πλάσω αυτά.
Πρέπει ελαφρά έτσι να γίνουν που
τα σώματα, τα πόδια των να δείχνουν φανερά
που δεν πατούν την γη, μόν' τρέχουν στα νερά.

Μα να το έργο μου το πιο αγαπητό
που δούλεψα συγκινημένα και το πιο προσεκτικά·
αυτόν, μια μέρα του καλοκαιριού θερμή
που ο νους μου ανέβαινε στα ιδανικά,
αυτόν εδώ ονειρεύομουν τον νέον Ερμή.

Στα λεγόμενα «καλλιτεχνικά» ποιήματά του, ο Καβάφης κατασκευάζει δραματικά και αφηγηματικά προσωπεία καλλιτεχνών ή ανθρώπων της τέχνης, για να πραγματευτεί θέματα που αφορούν κυρίως τη σχέση καλλιτέχνη, έργου και κοινωνίας (Κωστήου, 2014, 108). Το ποίημα φαίνεται να αρθρώνεται μέσα από μια κλιμάκωση κινήτρων, κλίσεων και συναισθημάτων, ώστε να καταλήξει σε μια εμβληματική δήλωση γύρω από την καλλιτεχνική δημιουργία, ιδίως γύρω από τη σχέση του καλλιτέχνη με το έργο του και με την τέχνη του. Οι πρώτοι στίχοι του ποιήματος παρουσιάζουν τον αφηγητή ως έμπειρο, εξειδικευμένο και δημοφιλή γλύπτη, ο οποίος εκθέτει τις δημιουργίες του σε δυνητικούς αγοραστές και τονίζει την εμπιστοσύνη που του έχουν δείξει επιφανείς πολίτες. Φαίνεται ικανοποιημένος με τη μεγάλη ποικιλία αγαλμάτων που έχει κατασκευάσει κατά παραγγελία και με την ευρεία, δημόσια αναγνώριση που έχει λάβει. Ωστόσο, δεν διακρίνουμε κανένα σημάδι της γνήσιας, καλλιτεχνικής του προσωπικότητας ή του αυθεντικού πάθους για την τέχνη του. Μάλιστα, η χρήση της λέξης «ομοιώματα» –λέξη

άπαξ στα ποιήματα του καβαφικού κανόνα– υπονοεί ενδεχομένως ότι τα αγάλματα μοιάζουν μεν εξωτερικά στα μοντέλα τους, αλλά «δεν αποπνέουν καμία εσωτερικότητα» (Κωστίου, 2014, 89). Όσο, όμως, συνεχίζεται η ξενάγηση στο καλλιτεχνικό εργαστήριο, διακρίνουμε μια σταδιακή μεταβολή. Καθώς η εστίαση περνά, από τους Ρωμαίους πολιτικούς, στον Πάτροκλο, τον Καισαρίωνα⁴ και τη μυθολογία, η έκφραση του καλλιτέχνη-αφηγητή γίνεται πιο ζεστή και πιο οικεία. Η τελευταία στροφή του ποιήματος μπορεί να θεωρηθεί ως ερμηνευτικό κλειδί για ολόκληρο το ποίημα, καθώς φαίνεται να αποκαλύπτει την καβαφική αντίληψη γύρω από την ουσία της «αληθινής» τέχνης. Παρά την ποικιλία των αγαλμάτων που δημιούργησε ο γλύπτης και τη μεγάλη φήμη που του έδωσαν, «το έργο [τ]ου το πιο αγαπητό /που δούλεψ[ε] συγκινημένα και το πιο προσεκτικά» σε μια ζεστή καλοκαιρινή μέρα –και συνεπώς το πιο ιδιωτικό, που δεν έχει προοριστεί για εμπορικούς σκοπούς– αφορά τον νέο Ερμή. Σε αντίθεση με την τυπική παρουσίαση των προηγούμενων έργων, το γλυπτό αυτό προσεγγίζεται συναισθηματικά, διανοητικά και οραματικά. Μόνο μέσα από τη σύνθετη αυτή προσέγγιση φαίνεται να φτάνει στη συγκίνηση ο αυθεντικός καλλιτέχνης (Κωστίου, 2014, 92). Το γλυπτό που ο καλλιτέχνης φαίνεται να έχει αγκαλιάσει με όλη του τη φαντασία, τη μνήμη και τα συναισθήματά του, είναι έτσι το πιο πλήρες έργο του και ίσως ένα πρωτότυπο αριστούργημα. Το ποίημα μπορεί, επομένως, να διαβαστεί και ως αυτοαναφορικό, καθώς δείχνει να κωδικοποιεί στοιχεία της ποιητικής του Καβάφη και να παρουσιάζει ορισμένες γενικές αισθητικές του αντιλήψεις. Εξάλλου, μια σειρά από χειρόγραφες σημειώσεις για το συγκεκριμένο ποίημα, που σώζονται στο αρχείο Καβάφη, λειτουργούν ως ερμηνευτικά σχόλια του ίδιου του ποιητή και αναφέρονται κυρίως στον ρόλο της συγκίνησης στην καλλιτεχνική δημιουργία.⁵

Στο πλαίσιο της παρούσας συζήτησης, ωστόσο, εκείνο που μας ενδιαφέρει περισσότερο είναι να προσδιορίσουμε τον τρόπο με τον οποίο το συγκεκριμένο ποίημα συνδέεται με το έργο του Φιλόστρατου, *Τα ες τον Τυανέα Απολλώνιον*. Το 1893, ολοκληρώθηκε η πρώτη μορφή του ποιήματος που είχε τίτλο «Γλύπτου Εργαστήριο». Αργότερα ο Καβάφης επεξεργάστηκε το ποίημα εκ νέου, για να καταλήξει στον τίτλο «Τυανεύς γλύπτης». Είναι γνωστό ότι στην καβαφική ποίηση, οι τίτλοι των ποιημάτων έχουν ιδιαίτερη σημασία και συχνά λειτουργούν ως ερμηνευτικά κλειδιά ολόκληρου του ποιήματος. Ποιός είναι λοιπόν ο λόγος που ο ποιητής άλλαξε τον τίτλο, κάνοντας τον γλύπτη του ποιήματος να κατάγεται συγκεκριμένα από τα Τύανα; Η κατά τα άλλα μάλλον ασήμαντη αυτή πόλη της ρωμαϊκής επαρχίας της Καππαδοκίας, στη Μικρά Ασία, φαίνεται να συνδέεται με την καλλιτεχνική παραγωγή με τρόπο που εξηγεί την αναφορά της στο ποίημα. Η επαρχία των Τυάνων για τον Καβάφη –και για τον έμπειρο αναγνώστη του ποιήματος– παραπέμπει αυτόματα στον σοφό Απολλώνιο, λόγω της καταγωγής του, και φαίνεται να λειτουργεί ως υπαινιγμός για την πνευματική προέλευση του ποιήματος. Η κοινή καταγωγή του γλύπτη με τον Απολλώνιο παρουσιάζεται έτσι ως

⁴ Με την αναφορά αυτή, ο Καβάφης πρωτοτυπεί εντάσσοντας τον Καισαρίωνα στο ρωμαϊκό Πάνθεον και ταυτόχρονα υπαινίσσεται ότι πρόκειται για εξαιρετικά αναγνωρισμένο ήρωα. Για μια εκτενή, σχετική μελέτη βλ. Καγιαλής (2018).

⁵ Βλ. ενδεικτικά: «Τυανεύς Γλύπτης», Αρχείο Κ. Π. Καβάφη, Φάκελος F11, Τεκμήριο 0009 [GR-OF CA CA-SF01-S03-F11-0009 (222)] <https://cavafy.onassis.org/el/object/6nqy-pnff-96s7/>, «Σημειώσεις του Καβάφη», Αρχείο Κ. Π. Καβάφη, Φάκελος F11, Τεκμήριο 0025, [GR-OF CA CA-SF01-S03-F11-0025 (218)] <https://cavafy.onassis.org/el/object/u-120/>, «Πεζό κείμενο», Αρχείο Κ. Π. Καβάφη, Φάκελος F01, Τεκμήριο 0006, [GR-OF CA SING-S01-F01-0006 (1619)] <https://cavafy.onassis.org/el/object/u-408/>.

ένα εύστοχο ποιητικό τέχνασμα, με το οποίο ο Καβάφης φανερώνει τον συσχετισμό των δύο ηρώων σε ένα μεταφορικό πλαίσιο. Όντως, ο καλλιτέχνης του ποιήματος φαίνεται να έχει παράλληλο βίο με τον Απολλώνιο, ο οποίος σηματοδοτείται από την εμπειρία του ταξιδιού. Και οι δύο ήρωες κατάγονται από μια μικρή επαρχία της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, και κατάφεραν να φθάσουν μέχρι τη Ρώμη. Η μετατόπιση από την περιφέρεια στο κέντρο είναι δηλωτική της πνευματικής ωρίμανσης των δύο ηρώων. Ο Φιλόστρατος, στην έκταση του *Βίου του Απολλωνίου*, περιγράφει μια πορεία που ακολουθεί τα στάδια της υπαρξιακής τελείωσης του σοφού και αντικατοπτρίζεται στους σταθμούς των περιπλανήσεων του. Η Ρώμη αποτέλεσε τον τελευταίο και κορυφαίο σταθμό στην πορεία του Απολλωνίου, καθώς εκεί εδραιώθηκαν η πνευματική του πληρότητα και σοφία. Αν λοιπόν υποθέσουμε, ότι η κοινή καταγωγή συνδέει τον Απολλώνιο με τον γλύπτη του ποιήματος, τότε αντίστοιχα τους συνδέει και η κατάληξη του ταξιδιού τους. Η Ρώμη για τον γλύπτη σηματοδοτεί την καλλιτεχνική του ολοκλήρωση, γεγονός που αποδεικνύεται, όχι μόνο από την πληθώρα των κατά παραγγελίαν καλλιτεχνημάτων του, αλλά και από τη δημιουργία του έργου του, του πιο αγαπητού, όταν ο νους του κατάφερε να ανέβει «στα ιδανικά». Η εμπειρία του ταξιδιού λοιπόν, κυριολεκτικά και μεταφορικά, όπως και η κατάκτηση της σοφίας στην τέχνη τους, φαίνεται να συνδέουν τους δύο ήρωες στο φαντασιακό σύμπαν της καβαφικής πολιτείας.

Παράλληλα, ολόκληρο το ποίημα παρουσιάζεται δομημένο γύρω από μια σειρά διακριτικών αντιθέσεων: από τη μία πλευρά, ο γλύπτης κατάγεται από την ελληνική ανατολή και οι μυθικές φιγούρες των καλλιτεχνημάτων του δηλώνουν τις ελληνικές του ρίζες. Από την άλλη, όπως είπαμε, ο γλύπτης φαίνεται να ζει στη Ρώμη, καθώς οι πελάτες του, όπως και οι ιστορικές μορφές των γλυπτικών του αναπαραστάσεων, είναι, κυρίως, Ρωμαίοι. Η επιλογή του Καβάφη για τη θεματολογία του γλύπτη του ασφαλώς δεν είναι τυχαία και, όντως, «μοιάζει να υποδηλώνεται εδώ ένα σχόλιο γύρω από τη διαρκή και γόνιμη σχέση ρωμαϊκού και ελληνικού πολιτισμού» (Mendelsohn, ed. 2012, 467, 469). Ο γλύπτης γίνεται φορέας αυτής της πολιτισμικής σύμπνοιας, τόσο με την μετατόπισή του από την Ανατολή στη Δύση, όσο και με τα θέματα των γλυπτών του, ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που ο Απολλώνιος Τυανέας, ανά τους αιώνες, χαρακτηρίστηκε ως το κατεξοχήν συμβολικό κράμα των δύο αυτών πολιτισμών.

III. Οι Εικόνες του Φιλόστρατου

Οι συνάψεις της ποίησης του Καβάφη με την τέχνη της ζωγραφικής έχουν διαπιστωθεί ήδη από το 1983, με τη σχετική παρατήρηση του Γ. Π. Σαββίδη (1985, 264, 277-8). Η εμφάνιση, στους στίχους του Καβάφη, καλλιτεχνών που ασκούν διαφορετικές μορφές τέχνης εκτός της ποίησης, όπως τη ζωγραφική και τη γλυπτική, παραπέμπει, όπως αναφέρει η Κατερίνα Κωστίου (2016, 280), σε «κομβικά σημεία της Ποιητικής του». ⁶ Όπως αναφέρει η ίδια μελετήτρια (ό.π.) «το ζήτημα της ώσμωσης μεταξύ της ποίησης και των εικαστικών τεχνών [...] έχει απασχολήσει επανειλημμένως, αλλά όχι συστηματικά τις καβαφικές σπουδές». Ωστόσο η πρό-

⁶ Βλ. επίσης για το θέμα: Δασκαλόπουλος (2013, 223-230), Καστρινάκη (2003, 624-634). Mackridge (1998/9, 37-57), Ρηγόπουλος (1991), Διαμάντη (2018, 148-162).

σφατη μελέτη του Peter Jeffreys (2015) προσφέρει ένα νέο εφαλτήριο για τη συζήτηση του «εικαστικού Καβάφη», εντάσσοντας τον αλεξανδρινό σε ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό περιβάλλον, κατά το διάστημα της διαμονής του στην Αγγλία το 1872-1877, στο οποίο ο Καβάφης μυήθηκε στις αντιλήψεις του Αισθητισμού και εντόπισε τα πρώτα θεμέλια της εικαστικής του ποιητικής. Την ίδια εποχή, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, τα έργα της δεύτερης σοφιστικής επαναπροσδιορίζονται στην Αγγλία ως κινητήρια δύναμη για τις καλλιτεχνικές ανησυχίες (βλ. ενδεικτικά Heffernan 1991, De Girolami Cheney 2004).

Ένα από τα κύρια εργαλεία που έθεσαν σε λειτουργία οι σοφιστές της ύστερης αρχαιότητας, με σκοπό να επιτύχουν την επικοινωνιακή διάσταση του εγχειρήματός τους, ήταν η εικόνα. Η «Έκφρασις», όπως ονομάστηκε, είναι η λεπτομερής και σαφής περιγραφή ενός έργου τέχνης, που επιδιώκει να προκαλέσει στον ακροατή την εντύπωση ότι βλέπει με τα μάτια του το περιγραφόμενο αντικείμενο.⁷ Ένας από τους βασικότερους εκπροσώπους και καλλιεργητές της ρητορικής έκφρασης ήταν ο Φιλόστρατος, ο οποίος μεταξύ άλλων έγραψε και το έργο *Εικόνες*. Πρόκειται για ένα θεμελιακό έργο στην Ιστορία της Τέχνης, στο οποίο ο σοφιστής περιγράφει πίνακες ζωγραφικής που ο ίδιος είδε αναρτημένους σε μια πολυτελή οικία στην Νάπολη, με τη μορφή διαλέξεων και απευθυνόμενος σε νέους ανθρώπους, με σκοπό να τους βοηθήσει να μάθουν πώς να ερμηνεύουν και να αξιολογούν την τέχνη της ζωγραφικής. Ο σοφιστής δεν ενδιαφέρεται να περιγράψει το κάθε έργο πιστά, αλλά να δώσει, με τα μέσα του λόγου, μια περιγραφή που θα αποτελεί και η ίδια έργο τέχνης. Όπως έχει παρατηρηθεί:

Ο Φιλόστρατος αναλαμβάνει το ρόλο του διαμεσολαβητή σε αυτή την προσπάθεια... Χρησιμοποιώντας το εξωστρεφές βλέμμα του, ο ρήτορας βοηθά τον θεατή να εσωτερικεύσει αυτό που βλέπει και να το οικειοποιηθεί. Η συμμετοχή του θεατή ενθαρρύνεται από μια πολυδιάστατη γλωσσική και ιδεολογική αναπαράσταση, καθώς η εικόνα επενεργεί στο υποσυνείδητό του, αξιοποιώντας τα ψυχολογικά τεχνάσματα που έχει στη διάθεσή της (Φιλόστρατος, 2006, 29).

Ο Καβάφης είναι βέβαιο ότι γνώριζε και μελετούσε αυτό το έργο του Φιλόστρατου, όχι μόνο από το γεγονός ότι το είχε στην προσωπική του βιβλιοθήκη, αλλά και από το άρθρο του «Ολίγαι σελίδες περί σοφιστών», στο οποίο αναφέρει χαρακτηριστικά:

Κατεγίνοντο [οι σοφιστές] περί την μελέτην της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Συνέθετον περιγραφάς συλλογών ζωγραφιών. Ηρμήνευον τας ιδέας του ζωγράφου, έφερον εις το φως την έννοιαν ήτις υπελάθανεν εις τας λεπτομερείας –εις εν κίνημα, εις την πτυχήν ενός ενδύματος, εις την τοποθέτηση ενός επίπλου– και επεδείκνυον τας τελειότητας της εκτελέσεως κατά τον χρωματισμόν και τας γραμμάς (Καβάφης, 2003, 239-240).

Όπως παρατηρεί ο Αγγελάτος, στα τέλη του 19ου αιώνα, διακαλλιτεχνικά εγχειρήματα και ομολογες θεματοποιήσεις για τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική ενεργοποιούν τις δεσπόζουσες όλων των καλλιτεχνικών ρευμάτων στον ευρωπαϊκό

⁷ Για μια ενδελεχή μελέτη γύρω από την «Έκφραση» ως λογοτεχνικό είδος βλ. Krieger (1992).

χώρο, μέσα στον οποίο ανατράφηκε ο Καβάφης (2017, 48). Την περίοδο που ο ίδιος αναζητούσε την ποιητική του φυσιογνωμία, στρέφεται στον Φιλόστρατο. Ο συνεχής παραλληλισμός της ζωγραφικής με την ποίηση, και η οικειοποίηση καλλιτεχνικών εργαλείων της μίας από την άλλη τέχνη,⁸ την οποία ευνοεί η έκφρασις, φαίνεται να του κίνησαν το ενδιαφέρον και να τον ώθησαν σε δικούς του ποιητικούς πειραματισμούς. Ειδικότερα, κατά την περίοδο της ωριμότητάς του, η έκφρασις πρόσφερε στον Καβάφη ένα κοινώς αποδεκτό μέσο «για την προαγωγή των αντικειμένων της επιθυμίας του σε εγκωμιαζόμενα καλλιτεχνήματα» (Ροϊλός, 2016, 147).

IV. Νάρκισσος

Ένα από τα πιο σύνθετα και πυκνά σε περιεχόμενο «καλλιτεχνικά» ποιήματα του Καβάφη, στο οποίο θίγονται ουσιαστικά ζητήματα της Τέχνης, σε σκηνοθετικό πλαίσιο αρχαιότητας, είναι το «Τεχνουργός κρατήρων» (Καβάφης, 2015, 320), που δημοσιεύτηκε το 1922 παρότι η τελική μορφή χρονολογείται το 1911. Ο αργυροχόος, παρά το γεγονός ότι το έργο του είναι δημιουργημένο κατά παραγγελία ισχυρού άνδρα της εποχής, δημιουργεί βάσει της προσωπικής του έμπνευσης, «η οποία παλινδρομεί μεταξύ ερωτικής αναπόλησης και πένθους για την ήττα στη Μαγνησία και τη διαφαινόμενη επικράτηση της Ρώμης» (Κωστίου, 2016, 108). Όπως θα επιχειρήσω να δείξω παρακάτω, η επιρροή του Φιλόστρατου σε αυτό το ποίημα είναι βαθιά και η χρήση σοφιστικών εργαλείων σύνθετη:

Εις τον κρατήρα αυτόν από αγνόν ασήμι –
 που για του Ηρακλείδη έγινε την οικία,
 ένθα καλαισθησία πολλή επικρατεί –
 ιδού άνθη κομψά, και ρύακες, και θύμοι,
 κ' έθεσα εν τω μέσω έναν ωραίον νέον,
 γυμνόν, ερωτικόν· μες στο νερό την κνήμη
 την μια του έχει ακόμη. – Ικέτευσα, ω μνήμη,
 να σ' εύρω βοηθόν άριστην, για να κάμω
 του νέου που αγαπούσα το πρόσωπον ως ήταν.
 Μεγάλη η δυσκολία απέβη επειδή
 ως δέκα πέντε χρόνια πέρασαν απ' την μέρα
 που έπεσε, στρατιώτης, σης Μαγνησίας την ήτταν.

Ο ομιλητής του ποιήματος, είναι ένας αρχαίος αργυροτεχνίτης, ο οποίος παρουσιάζει τον αμφορέα που έχει κατασκευάσει «από αγνόν ασήμι», ενδεχομένως απευθυνόμενος σε κάποιον ακροατή. Ο εμπορικός σκοπός της τέχνης του, όσο προχωρά το ποίημα, δεν φαίνεται να προΐδεάζει αρνητικά τον αναγνώστη, καθώς το ποιόν του έργου, και ό,τι αυτό συμβολίζει, σύμφωνα με τον δημιουργό του, προκαλούν αβίαστα τη συμπάθειά του. Η δημόσια, εμπορική όψη της Τέχνης του ομιλητή, γίνεται κώδικας έκφρασης ιδιωτικών συναισθημάτων. Ο τεχνουργός ομολογεί ότι προσπάθησε να κωδικοποιήσει «το πρόσωπο του νέου που αγαπούσε» στη μορφή του Νάρκισσου –συνήθης και οικεία μορφή της εικαστικής τέχνης

⁸ Για μια πρόσφατη μελέτη γύρω από τις σχέσεις λογοτεχνίας και ζωγραφικής με εκκίνηση από τα αρχαϊκά και κλασικά χρόνια μέχρι και τα μέσα του 20ού αιώνα του Μοντερνισμού, με πλούσιο θεωρητικό υπόβαθρο, βλ. Αγγελάτος (2017).

κατά την αρχαιότητα– και, στο πλαίσιο αυτής της απόπειρας, επικαλέστηκε τη Μνήμη-Μούσα για να τον βοηθήσει να χαράξει το πρόσωπο του αγαπημένου του «ως ήταν».

Η πρώτη παράμετρος που συνδέει το ποίημα αυτό με τις *Εικόνες* του Φιλόστρατου, είναι η μορφή του Νάρκισσου, που συνδυάζει κατεξοχήν τα θέματα του αισθησιασμού, της μιμητικής αντανάκλασης και του θρήνου, τόσο στην αρχαιότητα, όσο και στην ποίηση του Καβάφη.⁹ Η καλαισθησία, με τα κομψά άνθη, τους ρύακες και τους θύμους που περιβάλλουν έναν ωραίο νέο «γυμνόν, ερωτικόν», που «μες στο νερό την κνήμη / την μια του έχει ακόμη», αναμφίβολα παραπέμπει στον Φιλόστρατο. Όπως ο ίδιος γράφει:

Η πηγή είναι ζωγραφιά του Νάρκισσου και ο πίνακας ζωγραφιά της πηγής και της μορφής του Νάρκισσου όλης. Ένας νεαρός, που μόλις γύρισε από το κυνήγι, στέκεται πάνω από μια πηγή και ανακαλύπτει μέσα του κάποιο πόθο, ερωτευμένος με την ίδια του την ομορφιά, όπως καθρεπτίζεται λαμπερή, καθώς βλέπεις, στο νερό. [...] Και ούτε είναι η πηγή αμέτοχη στις βακχικές τελετουργίες. Έτσι είναι σκεπασμένη με αμπελόκλημα και κισσό και ωραία αναρριχώμενα φυτά, και είναι γεμάτη τσαμπιά σταφύλι και καλαμιές που κάνουν τους θύρσους. [...] Όσο για σένα νεαρέ μου, δεν σε ξεγέλασε μια ζωγραφιά, ούτε σου τράβηξαν την προσοχή τα χρώματα ή το κερύ. Μα δεν καταλαβαίνεις ότι το νερό αποτύπωσε τη μορφή σου όπως την είδες πάνω στην επιφάνειά του, ούτε και μπορείς να αντιληφθείς το τέχνασμα της πηγής, αν και φτάνει μόνο να στρίψεις το κεφάλι σου ή να αλλάξεις την έκφρασή σου ή ελάχιστα να κουνήσεις το χέρι σου αντί να μένεις ακίνητος; [...] Μήπως περιμένεις κιόλας να σου μιλήσει το νερό; [...] Ο νέος στέκεται σε στάση ανάπαυλας. Έχει σταυρωμένα τα πόδια του, και στηρίζει το χέρι του στο ακόντιό του. [...] Το μάτι του, βέβαια, είναι ανθρώπου βαθιά ερωτευμένου, γιατί η φυσική του λάμψη και σπιρτάδα θαμπώνεται από τον πόθο και απλώνεται πάνω του. Ίσως να νομίζει πως ο έρωτάς του βρίσκει ανταπόκριση, έτσι όπως το είδωλό του τον κοιτά με τον τρόπο που τον κοιτάζει αυτός. [...] Και οι δύο Νάρκισσοι είναι όμοιοι στη μορφή κι έχουν ο ένας τα χαρακτηριστικά του άλλου, με τη διαφορά που ο ένας βρίσκεται ελεύθερος στον αέρα, ενώ ο άλλος είναι βυθισμένος στη λιμνούλα. Κι έτσι ο νεαρός στέκεται πάνω από αυτόν που είναι μέσα στο νερό, ή μάλλον στρέφει το βλέμμα του πάνω σ' αυτόν, λες και διψά για την ομορφιά του (Φιλόστρατος, 2006, 169-175).

Η επιλογή του Νάρκισσου από τον τεχνουργό του καβαφικού ποιήματος, ως μορφή κωδικοποίησης του αγαπημένου του, δεν είναι τυχαία. Η ερωτική φόρτιση

⁹ Αξίζει να αναφερθούν εδώ δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα από «επιτάφια» ποιήματα του Καβάφη. Σε ένα χειρόγραφο του ποιήματος «Λάνη τάφος», που σώζεται στο αρχείο του ποιητή (βλ. Αρχείο Καβάφη, κωδικός αναγνώρισης: GR-OF CA CA-SF01-S01-F01-SF001-0150 (792), <https://cavafy.onassis.org/el/object/n9sy-y4rz-9tc8/>) συναντάμε το όνομα του Νάρκισσου ως ένα από τα αισθητικά πρότυπα που θα χρησιμοποιούσε ο Κυρηναίος ζωγράφος για να αναδείξει την εξάισια ομορφιά του Λάνη, στον κατά παραγγελίαν πίνακά του. Από την άλλη, στο ποίημα «Ιασή τάφος» <https://www.onassis.org/el/initiatives/cavafy-archive/the-canon/tomb-of-iasis>, μέσα από τον δραματικό μονόλογο του νεκρού Ιασή, μαθαίνουμε ότι όσο ζούσε «ο έφηβος, ο φημισμένος για εμορφιά», ο κόσμος «τον είχε για Νάρκισσο».

του ποιήματος πηγάζει από ένα σύνθετο και πολυδιάστατο παιχνίδι της όρασης, το οποίο ο Καβάφης αντλεί έμμεσα από τον σοφιστή. Επανελημμένα στον Φιλόστρατο, «το βλέμμα ερμηνεύεται ως ο κύριος μηχανισμός, μέσω του οποίου απορρέει ο συναισθηματικός αντίκτυπος και, συνεπώς, η σημασία του πίνακα» (Elsner, 2007, 109). Το γοητευμένο βλέμμα του Νάρκισσου, είναι το βλέμμα ενός ερωτευμένου. Συνεκδοχικά, αυτή η χρήση του βλέμματος έχει ειδικότερη σημασία για τον τεχνουργό του ποιήματος. Όπως η πηγή αναπαριστά τον Νάρκισσο (δηλαδή, τον αγαπημένο του), η χάραξη στον κρατήρα αναπαριστά τη φιγούρα του Νάρκισσου στην πηγή αλλά και τη μορφή του Νάρκισσου, που κοιτάζει την πηγή ερωτευμένος. Πάνω σε αυτό το μοντέλο κατασκευάζεται και η τρίτη διάσταση του βλέμματος στο ποίημα, εκείνη του τεχνουργού, ο οποίος φαίνεται να κοιτά τον κρατήρα με το βλέμμα που κοιτά ο Νάρκισσος τη φιγούρα του στο νερό. Ο τεχνουργός, προκειμένου να δείξει πόσο τον έχει αιχμαλωτίσει ο έρωτας για τον αγαπημένο του, ταυτίζει σε αυτό το έργο το βλέμμα του με το βλέμμα του Νάρκισσου που είναι στραμμένο στην λίμνη και στο είδωλό του (το οποίο, στο φανταστικό του καλλιτέχνη, είναι ο αγαπημένος του). Με λίγα λόγια: βλέπει τον πρώην εραστή του ως καθρέφτη του εαυτού του.

Όπως μας πληροφορεί ο δημιουργός του κρατήρα, ο αγαπημένος του «έπεσε, στρατιώτης, στις Μαγνησίας την ήτταν». Προκειμένου, λοιπόν, να διασώσει ό,τι έχει απομείνει στη μνήμη του από το πρόσωπό του, θυσιάζει την τέχνη του για να μνημειώσει την ομορφιά του αγαπημένου του, και τα συναισθήματά του προς εκείνον, απαράλλαχτα και αναλλοίωτα. Επομένως, το καλλιτεχνικό πνεύμα του ερωτευμένου τεχνουργού παρουσιάζεται να έχει μετατρέψει τον κρατήρα σε ένα φανταστικό, ταφικό μνημείο του νέου άνδρα, όπως ακριβώς μνημείωσε τον όμορφο Νάρκισσο ο πίνακας του Φιλόστρατου. Όπως έχει υποστηριχθεί, το έργο τέχνης στον Καβάφη «δεν απορρέει άμεσα από την κοινοτοπία της βιωμένης εμπειρίας, αλλά αναδύεται από τα τρίςβαθα της μνήμης, όπου ο ποιητής ξαναβρίσκει σε αυτόν τον τρόπο προσέγγισης του θανάτου, ένα από τα προσφιλή του μοτίβα: την δια της ποιήσεως ζωγραφική» (Βασιλειάδη, 2018, 245).

Ο λυτρωτικός ρόλος της Τέχνης δεν ήταν ένα άγνωστο μοτίβο για τον Καβάφη, αλλά ούτε και για τον Φιλόστρατο. Την ίδια χρονιά που δημοσιεύεται το άρθρο «Λάμια» (1892), στο οποίο πρωτοσυναντάμε την ένθερμη υποστήριξη του Καβάφη για το έργο του Φιλόστρατου, γράφεται και το, αποκηρυγμένο τελικά, ποίημα «Τα δάκρυα των αδελφών του Φαέθοντος» (Καβάφης, 2015, 436-7). Σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη (1985, 370), το συγκεκριμένο ποίημα δεν βασίστηκε στη χαμένη τραγωδία του Αισχύλου «Ηλιάδες», αλλά πιθανές πηγές του είναι ο Απολλώνιος ο Ρόδιος ή ο Διόδωρος ο Σικελιώτης. Εξίσου πιθανό, εντούτοις, είναι το ποίημα να εμπνέεται από τις *Εικόνες* του Φιλόστρατου, συγκεκριμένα από την έκφραση με τίτλο «Φαέθων» (Φιλόστρατος, 2006, 123). Μέσα από τη δική του ανάγνωση της αρχαίας πηγής, ο Καβάφης φαίνεται να ανασυστήνει την εικόνα του θρήνου, κατασκευάζοντας τη δική του έκφραση στην οποία απεικονίζει το «υγρό μνήμα» που «παίρνει στην αγκαλιά του» τον άτυχο νέο, καθώς και τη θρηνητική ατμόσφαιρα που ξεδιπλώνεται γύρω του. Και για τους δύο συγγραφείς, ο θρήνος αποκτά μεγαλύτερη σημασία, ειδικά, όταν η μοίρα χτυπά ένα νέο, όμορφο και εμφατικά άτυχο αγόρι. Ο όμορφος νέος, ως θύμα μιας μοιραίας συγκυρίας, είναι ένα σταθερό θεματικό μοτίβο στην ποίηση του Καβάφη, η οποία τελικά λειτουργεί ως λύτρωση, διασώζοντας και τιμώντας τον νεκρό νέο, ακριβώς όπως ο Φιλόστρατος χρησιμοποιεί την έκφραση για να θρηνήσει, μπροστά στον πίνακα που αναπαριστά το πλασματικό ταφικό μνημείο του Φαέθωνα.

Όπως σημειώνει ο Π. Ροϊλός (2016, 142), η προσφυγή σε «ευρέως αποδεκτούς εικαστικούς, λογοτεχνικούς ή φιλοσοφικούς λόγους (discourses) για την κωδικοποίηση της ομοερωτικής επιθυμίας ήταν ένας ιδιαίτερα διαδεδομένος, εκφραστικός μηχανισμός που ενεργοποιούσαν οι συγγραφείς, όταν έγραφαν σε συνθήκες κοινωνικής και θεσμισμένης λογοκρισίας». Επιστρέφοντας στο ποίημα που σχολιάζουμε, αν θεωρήσουμε ότι ο κρατήρας είναι έργο δημιουργημένο κατά παραγγελίαν για την οικία του Ηρακλείδη, τότε το ποίημα αποκτά και μια τρίτη ερμηνευτική προοπτική. Η επιθυμία του Ηρακλείδη να παραγγείλει έναν κρατήρα, ο οποίος αναπαριστά τη μορφή του όμορφου Νάρκισσου –μια συμβολική μορφή ομοερωτισμού στην αρχαιότητα– μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι ο ίδιος ήταν επίσης μνημένος σε ό,τι αφορά την κωδικοποίηση ομοερωτικού νοήματος στην τέχνη. Επίσης, το γεγονός ότι στον οίκο του Ηρακλείδη «καλαισθησία πολλή επικρατεί», ενώ ο αμφορέας, που προορίζεται για αυτό το σπίτι, είναι κατασκευασμένος από πολύτιμο υλικό, μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι το περιβάλλον είναι αριστοκρατικό, ένα σπίτι στο οποίο συχνά διοργανώνονται πολυτελή Συμπόσια, τα οποία αποτελούσαν συνήθη τελετουργικά κατά την αρχαιότητα. Βάσει αυτής της ανάγνωσης, ο ομοφυλόφιλος αργυροτεχνίτης, που κατασκεύασε τον κρατήρα, γνωρίζει ότι στο σπίτι που πηγαίνει, το συγκεκριμένο αντικείμενο –εν μέρει χρηστικό, εν μέρει καλλιτεχνικό– θα χρησιμοποιηθεί ως φορέας έκφρασης ομοερωτικής επιθυμίας δια της αφής. Η κυκλική περιστροφή της κούπας από άνδρα σε άνδρα, και από χείλη σε χείλη αντίστοιχα, λαμβάνει περαιτέρω συνδηλώσεις στο φαντασιακό των Συμποσιαστών, καθώς αυτή η μέθοδος αποτελούσε ένα από τα πιο συχνά μοτίβα της εξωτερίκευσης του «ανδρικού έρωτα» στην αρχαιότητα (Pollini, 1999).

Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ένα από τα πιο δημοφιλή ερωτικά τραγούδια από τον 17ο αιώνα, μέχρι και την εποχή του Καβάφη, ήταν το «Drink to me only with thine eyes», οι στίχοι του οποίου προέρχονται από το ποίημα του Ben Jonson, «Song: To Celia» (βλ. Jonson, 1853) το οποίο γράφτηκε το 1616:

Drink to me only with thine eyes,
 And I will pledge with mine;
 Or leave a kiss but in the cup,
 And I'll not look for wine.
 The thirst that from the soul doth rise
 Doth ask a drink divine;
 But might I of Jove's nectar sup,
 I would not change for thine.

I sent thee late a rosy wreath,
 Not so much honouring thee
 As giving it a hope, that there
 It could not withered be.
 But thou thereon didst only breathe,
 And sent'st it back to me;
 Since when it grows, and smells, I swear,
 Not of itself, but thee.

Ο John Addington Symonds έδειξε (1884), ότι σχεδόν κάθε στίχος του ποιήματος, έχει ακριβή αντιστοιχία με την «Επιστολή xxxiii», από τις «Ερωτικές Επιστολές» του Φιλόστρατου.¹⁰ Δυο χρόνια αργότερα, σε εκτενή μελέτη του για τον Ben Jonson, ο Symonds αποκαλούσε το ίδιο ποίημα «ένα αριστούργημα για τη γνήσια λυρική σύνθεση και μοναδικότητά του» (1886, 142). Στα τέλη του 19ου αιώνα, με την καταλυτική συμβολή του Symonds, ο οποίος ήταν ένας από τους σημαντικότερους εκφραστές και υποστηρικτές του ομοφυλοφιλικού έρωτα, τα κείμενα του Φιλόστρατου επαναπροσδιορίστηκαν και συνδέθηκαν στενά με την αισθητική σφαίρα του λεγόμενου «Greek Love», όρου που αρχικά χρησιμοποιήθηκε από τους κλασικιστές για να περιγράψουν τα ήθη, τις πρακτικές και τις συμπεριφορές των Αρχαίων Ελλήνων (Evangelista, 2009), ο οποίος ασφαλώς ήταν οικείος στον Καβάφη.

Το ποίημα του Ben Jonson είναι ένας σύντομος μονόλογος, με τον οποίο ένας ερωτευμένος άνδρας απευθύνεται στην αγαπημένη του, σε μια προσπάθεια να την ενθαρρύνει να εκφράσει τον έρωτά της για εκείνον. Αφήνοντας ένα φιλί στην κούπα θα της επέτρεπε να ανταποκριθεί στον αγαπημένο της με έναν πιο σεμνό και διακριτικό τρόπο. Όταν εκείνος επιμένει ότι δεν «επιζητεί το κρασί», υπονοεί ότι το φιλί της στην κούπα θα τον μεθύσει περισσότερο απ' όσο θα μπορούσε το αλκοόλ. Με λίγα λόγια, το άγγιγμα των χειλιών στην κούπα επιτρέπει μιαν άκρως ιδιωτική, ερωτική φαντασίωση ανάμεσα στους εραστές, η οποία ωστόσο εκτυλίσσεται σε δημόσιο χώρο. Το μοτίβο της ανταλλαγής φιλιών μέσα από αντικείμενα, ως κώδικας έκφρασης ερωτικών συναισθημάτων, μπορεί να εντοπιστεί και στις *Εικόνες* του Φιλόστρατου, και ειδικότερα στην άκρως αισθησιακή, εκφραστική περιγραφή με τίτλο «Έρωτες» (Φιλόστρατος, 2006, 99-101):

Εδώ παιδί μου, συμβολίζεται η αγάπη, και ο πόθος του ενός για τον άλλο. Το πρώτο ζευγάρι, αυτοί που παίζουν με το μήλο, έχουν αρχίσει να ερωτεύονται ο ένας τον άλλο, γι' αυτό και ο πρώτος φιλά το μήλο, προτού το πετάξει, και ο άλλος απλώνει τα χέρια, προφανώς για να το φιλήσει, αν το πιάσει, και μετά να το πετάξει πάλι πίσω.

V. Ένας σύγχρονος «φαντασιακός» σοφιστής¹¹

Το 1928, η ώριμη, τώρα, ποιητική του Καβάφη, αποκαλύπτεται σε ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα έκφρασης, στο ποίημα «Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην» (Καβάφης, 2015, 364):

Τελείωσε την εικόνα χθες μεσημέρι. Τώρα

¹⁰ Παραθέτω το χωρίο σε αγγλική μετάφραση: «“Letter 33”: Cups are made of glass, but your hands turn them to silver and to gold – so that they too get their liquid glances from your eyes. But their limpidity is soulless and unmoved, like that of standing waters, whereas the cups set in your face appear to give delight not merely by their general liquid loveliness but also by their showing that they know what kisses are. So set the cups down and leave them alone, especially for fear of their fragility; and drink to me only with your eyes; 'twas such a draft that Zeus too drank – and took to himself a lovely boy to bear his cup. And if it please you, do not squander the wine, but poor in water only, and bringing it to the thirsty. Surely nobody is ignorant of love as to yearn for the gift of Dionysus any longer after the vines of Aphrodite». Στο: *The letters of Alciphron, Aelian and Philostratus*, (1962, 485).

¹¹ Για τον όρο βλ. Jeffreys, 2015, 69.

λεπτομερώς την βλέπει. Τον έκαμε με γκρίζο
 ρούχο ξεκουμπωμένο, γκρίζο βαθύ· χωρίς
 γελέκι και κραβάτα. Μ' ένα τριανταφυλλί
 πουκάμισο· ανοιγμένο, για να φανεί και κάτι
 από την εμορφιά του στήθους, του λαιμού.
 Το μέτωπο δεξιά ολόκληρο σχεδόν
 σκεπάζουν τα μαλλιά του, τα ωραία του μαλλιά
 (ως είναι η χτενισιά που προτιμά εφέτος).
 Υπάρχει ο τόνος πλήρως ο ηδονιστικός
 που θέλησε να βάλει σαν έκανε τα μάτια,
 σαν έκανε τα χείλη... Το στόμα του, τα χείλη
 που για εκπληρώσεις είναι ερωτισμού εκλεκτού.

Έχοντας αφομοιώσει πλήρως την τεχνοκριτική προσέγγιση του Φιλόστρατου, ο Καβάφης τώρα επιχειρεί να κατασκευάσει την δική του εκδοχή ενός «φανταστικού σοφιστή» και να περιγράψει με όρους έκφρασης το, υψηλής αισθητικής, πορτρέτο ενός όμορφου, νέου άνδρα. Σε αυτό το εικαστικό ποίημα, ο ποιητής καταφέρνει να διαχειριστεί την αναλογική, αισθητική ιδιότητα των ποιημάτων ως αφηγηματικών εικόνων και των ζωγραφικών πινάκων ως βουβών ποιημάτων. Μέσα από το συγκεκριμένο πορτρέτο, ο Καβάφης αποδίδει τον τρόπο με τον οποίο ένας ερωτευμένος νέος άνδρας προσλαμβάνει την ομορφιά του αγαπημένου του. Ο ζωγράφος του πορτρέτου επιθυμεί να συλλάβει και τη μικρότερη λεπτομέρεια της εμφάνισης του φίλου του, καθώς το καθετί γι' αυτόν είναι αξιοσημείωτα όμορφο και το λατρεύει. Αφού τον ζωγράφισε, περιγράφει τη δημιουργία του, εμφανώς με ερωτική διάθεση, και μέσα από την περιγραφή του δηλώνει τι προσπάθησε να διατηρήσει και τι ακριβώς κατέχει αισθητική αξία για τον ίδιο: ρούχο ξεκουμπωμένο, τριανταφυλλί πουκάμισο, όμορφα μαλλιά, μάτια, χείλη για εκπληρώσεις ερωτισμού εκλεκτού. Ο καλλιτέχνης του Καβάφη, ακριβώς όπως και ο Φιλόστρατος, δείχνει στον θεατή του πορτρέτου πώς να «διαβάζει» ένα έργο Τέχνης, σε τι αξίζει να δώσει την προσοχή του/της, προσφέροντάς του/της το βλέμμα του *πεπαιδευμένου*. Όλο το ποίημα «ζωγραφίζει» μια εικαστική σκηνή, πετυχαίνοντας, με την άμεση απλότητά του, το γνώρισμα της «ενάργειας», της ζωντάνιας, μια ιδιότητα που εκτιμήθηκε όσο τίποτε άλλο, από τους αρχαίους σοφιστές, ως κριτικούς Τέχνης. Εντέλει, μέσα από το εξωστρεφές βλέμμα πάνω στον «λεκτικό» πίνακα, η τελειότητα της εικόνας για τον ζωγράφο βασίζεται στην αποτελεσματική σκιαγράφιση του χαρακτήρα του, στο *πάθος* της περίπτωσης, ή στον ρόλο των συναισθημάτων που αναπαριστά, τα οποία καθιστούν τον πίνακα ένα γνήσιο δημιούργημα. Ο καλλιτέχνης του Καβάφη, για άλλη μια φορά, επιμένει σε έναν ερωτισμό «εκλεκτό» που είναι προσβάσιμος μόνο στους «ανδρείους της ηδονής».

Αν και ο ζωγραφικός πίνακας είναι αυθεντικό έργο τέχνης, ειδικά για έναν μνημένο, ο οποίος ξέρει πώς να αποκωδικοποιεί το μήνυμά του, ωστόσο, όπως μαθαίνουμε από τον τίτλο του ποιήματος, είναι ένα έργο ζωγραφισμένο από ερασιτέχνη, γεγονός που θα μπορούσε να εκληφθεί ως υποβάθμιση της αξίας του. Όπως έχει υποστηριχθεί, «ο αναγνώστης του ποιήματος πρέπει να αποστασιοποιηθεί από την οπτική γωνία του ζωγράφου, ώστε να ανακαλύψει τελικά ότι ο πίνακας, ως ένα ερασιτεχνικό προϊόν, είναι ένα ατελές, πρόχειρο, και άτεχνο έργο, ακριβώς επειδή είναι εξαιρετικά λεπτομερές στην περιγραφή του από τον καλλιτέχνη» (Καστρινάκη, 2003, 633) – κάτι που ο Καβάφης δεν συνηθίζει να κάνει στα

ποιήματά του. Ωστόσο, όπως γνωρίζουμε, οι τίτλοι που επιλέγει ο ποιητής, συνήθως έχουν έναν ισχυρό ερμηνευτικό ρόλο. Η χρήση της λέξης «ερασιτέχνης» στον συγκεκριμένο τίτλο δεν είναι καθόλου τυχαία. Τον Μάιο του 1928, ένα άρθρο της Ρίκας Σεγκοπούλου –στενής φίλης του Καβάφη– με τίτλο «Καλλιτεχνική κίνηση: Η έκθεση που διοργάνωσαν οι Amis de l'art», δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αλεξανδρινή Τέχνη*. Σε αυτό το άρθρο, η Σεγκοπούλου περιγράφει την έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής, η οποία διοργανώθηκε από τον όμιλο «Amis de l'art», από τις 11 ως τις 25 Απριλίου, στην Αλεξάνδρεια. Πιο συγκεκριμένα, σημειώνει ότι στο άρθρο της δεν θα αναφερθεί στους πίνακες ζωγραφικής που παρουσιάστηκαν από επαγγελματίες ζωγράφους, αλλά θα ασχοληθεί με την «σοβαρή και πολύ αξιόπροσεκτη προσπάθεια των ερασιτεχνών, αρκετοί [από τους οποίους] παρουσίασαν έργα πολλής αξίας», και ειδικότερα, με εκείνους που προκάλεσαν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Η πρώτη αναφορά της Σεγκοπούλου, εστιάζεται σε ένα έργο τέχνης με τίτλο «Πορτρέτο», του καλλιτέχνη Περικλή Αναστασιάδη, για τον οποίο σχολιάζει ότι:

Το πολύ καλό σχέδιο και η ζωντανή αίσθησή του δείχνει τεχνίτη με ταλέντο και μελέτη που ξέρει τι θα πει ζωγραφική. Και τα τοπεία του καλά, νομίζομε πως το πορτραίτο είναι η ειδικότητα του καλλιτέχνη. Κρίμα που δεν είδαμε κι άλλα του ταμπλώ.

Βάσει αυτού του συσχετισμού, μπορούμε να υποθέσουμε ότι το ποίημα που μελετάμε ενδέχεται να έχει ως πηγή έμπνευσης έναν υπαρκτό, ζωγραφικό πίνακα. Όπως το χειρόγραφο του ποιήματος τεκμηριώνει, η ημερομηνία της σύνθεσής του είναι 17 Απριλίου 1928, δηλαδή λίγες μόνο μέρες ύστερα από την έναρξη της καλλιτεχνικής έκθεσης που έλαβε χώρα στην Αλεξάνδρεια, όπου το «Πορτρέτο» έκανε την εμφάνισή του δημοσίως για πρώτη φορά. Επίσης, το γεγονός ότι ο δημιουργός του πίνακα ήταν ο Περικλής Αναστασιάδης, ο οποίος, όπως ξέρουμε, ήταν αγαπητός φίλος του Καβάφη, και μάλιστα ένας από τους πρώτους ανθρώπους που τον έφεραν σε επαφή και, στην πραγματικότητα, τον μύησαν στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της ζωγραφικής στην Αγγλία, μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ήταν απίθανο ο Καβάφης να μην επισκέφτηκε την έκθεση ή να μην γνώριζε το συγκεκριμένο έργο του ταλαντούχου –ερασιτέχνη– φίλου του.

Συνεπώς, βάσει της υπόθεσης ότι το ποίημα πιθανώς αναφέρεται σε υπαρκτό πίνακα ζωγραφικής, η διαδικασία της «έκφρασης» νομιμοποιείται από την εκφορά του λόγου μέσα σε μια καλλιτεχνική έκθεση, ακριβώς όπως και η εκφραστική εμπειρία του Φιλόστρατου προσδιορίζεται στην πολυτελή οικία της Νάπολης. Καθώς, λοιπόν, η τέχνη εντάσσεται και παρουσιάζεται ως έκθεμα σε έναν πολύ εξειδικευμένο, πολιτισμικό φορέα, από τη μία νομιμοποιεί την αυθεντία του απόλυτου δημιουργού της, ο οποίος παρουσιάζεται ως κριτικός τέχνης, εφοδιασμένος με την κατάλληλη εμπειρογνωμοσύνη και δικαιοδοσία πάνω στο έργο του. Από την άλλη, το περιγραφόμενο έργο προκύπτει ως αυθεντικό αριστούργημα υψηλής αισθητικής και καλλιτεχνικής αξίας – γεγονός που δεν επιτρέπει στον αναγνώστη να «διαβάσει» τον πίνακα ως ένα ερασιτεχνικό προϊόν. Πρόκειται για μια εικόνα ιδεατής ομορφιάς που τελικά ο ποιητικός λόγος την απαθανατίζει και την αποκρυσταλλώνει λεκτικά. Επομένως, η λέξη «ερασιτέχνης» στον τίτλο του ποιήματος είναι πολύ πιθανό να έχει διττή σημασία. Από τη μια πλευρά, θα μπορούσε να εκφράζει ένα φόρο τιμής στον αγαπητό φίλο του ποιητή, Περικλή Αναστα-

σιάδη, το έργο του οποίου ο Καβάφης θαυμάζει και εκμεταλλεύεται ως πηγή έμπνευσης. Από την άλλη πλευρά, η χρήση αυτής της λέξης ίσως να προσφέρει και μια ουσιαστική τοποθέτηση πάνω στο ζήτημα του τι είναι, εντέλει, πραγματική ή γνήσια Τέχνη. Ο Καβάφης φαίνεται να είναι υπέρ της άποψης ότι η Τέχνη, με σκοπό να επιτελέσει τη λειτουργία της, που συνδέεται με τη συναισθηματική φόρτιση και συγκίνηση, δεν είναι σκόπιμο να συνδέεται με τον επαγγελματισμό, το εμπόριο και τα χρήματα. Η ταύτιση της αισθητικής με την οικονομική αξία για ένα έργο τέχνης, δεν είναι ποτέ αποδεκτή από τον ποιητή.

Ελπίζω ότι η εξέταση τριών ενδεικτικών ποιημάτων στο πλαίσιο της παρούσας σύντομης μελέτης καθιστά σαφές ότι ο Καβάφης, τελικά, δεν οικειοποιήθηκε τα έργα του Φιλόστρατου απλώς ως πηγή κειμενικών τεκμηρίων της αρχαιότητας, για να γράψει ποίηση, αλλά ως έργα προσιτά, οικεία και συναφή με τα ενδιαφέροντα ενός αναγνώστη του ύστερου 19ου αιώνα, τα οποία αποκαλύπτουν την παρουσία «παρακμιακών» θεμάτων στην αρχαιότητα και παράλληλα εξυπηρετούν την έκφραση σύγχρονων, ομοερωτικών αισθημάτων. Τα έργα του σοφιστή, επομένως, γνώρισαν πράγματι «καλλιτέρα τύχη», καθώς βρήκαν απόλυτη ανταπόκριση σε πολύ γνωστούς, ποιητικούς τόπους του Καβάφη. Μέσα από το προσώπιο του σύγχρονου, «φαντασιακού» σοφιστή, ο ποιητής κατάφερε να εμπλακεί γόνιμα στην προβληματική του Αισθητισμού. Ως εκπρόσωπος του ρεύματος αυτού πλέον, ο Καβάφης αναζητούσε μέσα από τη σκηνοθεσία της αρχαιότητας νέους τρόπους ανάγνωσης της ιστορίας και αξιοποίησης της τέχνης, την κατανόηση του ρόλου του καλλιτέχνη μέσα στα πλαίσια αυτά, και την εξέλιξη των ποιητικών του εργαλείων. Εμπλουτίζοντας αυτή την διανοητική εμπειρία με το «ανατολίτικο κράμα της συγχρονίας που βίωνε αλλά και της –κυρίως ελληνιστικής και ρωμαϊκής– διαχρονίας, που φαντασιωνόταν, ο Καβάφης έφτιαξε ένα στέρεο πυρήνα αισθητιστικής παραγωγής» (Αραμπατζίδου, 2012, 65).

Βιβλιογραφία

- «Ἐκθεσις ἐπὶ τῆς μεταφράσεως τοῦ ποιήματος “Ἀπουσία”», Ἀρχεῖο Κ. Π. Καβάφη, Φάκελος F11, Υποφάκελος SF01, Τεκμήριο 1 [GR-OF CA CA-SF01-S03-F11-0001 (1639)] <https://cavafy.onassis.org/el/object/u-419/>.
- «Λάνη Τάφος», Ἀρχεῖο Κ. Π. Καβάφη, Φάκελος F01, Υποφάκελος SF001, Τεκμήριο 150 [GR-OF CA CA-SF01-S01-F01-SF001-0150 (792)] <https://cavafy.onassis.org/el/object/n9sy-y4rz-9tc8/>.
- «Πεζό κείμενο», Ἀρχεῖο Κ. Π. Καβάφη, Φάκελος F01, Τεκμήριο 0006, [GR-OF CA SING-S01-F01-0006 (1619)] <https://cavafy.onassis.org/el/object/u-408/>.
- «Σημειώσεις τοῦ Καβάφη», Ἀρχεῖο Κ. Π. Καβάφη, Φάκελος F11, Τεκμήριο 0025, [GR-OF CA CA-SF01-S03-F11-0025 (218)] <https://cavafy.onassis.org/el/object/u-120/>.
- «Τυανεύς Γλύπτης», Ἀρχεῖο Κ. Π. Καβάφη, Φάκελος F11, Τεκμήριο 0009 [GR-OF CA CA-SF01-S03-F11-0009 (222)] <https://cavafy.onassis.org/el/object/6nqy-pnff-96s7/>.
- Cavafy, C. P. (2012). *Complete Poems*, translated with an introduction and commentary by Daniel Mendelsohn, New York: Alfred A. Knopf.
- Cheney, L. De Girolami. (2004). «Edward Burne-Jones’ Andromeda: Transformation of Historical and Mythological Sources», *Artibus et Historiae*, 25.49, 197-227.
- Dzielska, M. (2000). *Απολλώνιος Τυανεύς. Στον Μύθο και στην Ιστορία*, μτφρ. Γιώργος Κουσουνέλος, 6η έκδοση, Αθήνα: Ενάλιος.
- Elsner J. (1995). *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- (2007). *Roman Eyes: Visuality & Subjectivity in art and text*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Evangelista, S. (2009). *British Aestheticism and Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gifford, W., ed., (1853). *Ben Jonson, The Works of Ben Jonson*, Boston: Phillips, Sampson and Company.
- Heffernan, J. A. W. (1991). «Ekphrasis and Representation», *New Literary History*, 22, 297- 316.
- Jeffreys, P. (2015). *Reframing Decadence: C. P. Cavafy’s Imaginary Portraits*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Krieger, M. (1992). *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Mackridge, P. (1999). «Ἐρωσ, Τέχνη και αγορά στην ποίηση τοῦ Καβάφη», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 6, 37-57.
- Pollini, J. (1999). «The Warren Cup: Homoerotic love and symposial rhetoric in silver», *The Art Bulletin*, 81.1, 21-52.
- Symonds, J. A. (1884). “Ben Jonson’s Song “To Celia””, *The Academy* 26, 377-378.
- Symonds, J. A. (1886). *Ben Jonson*, London: Longmans Green and Co.
- Αγγελάτος, Δ. (2017). *Λογοτεχνία και ζωγραφική. Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*, Αθήνα: Gutenberg.
- Αραμπατζίδου, Λ. (2012). *Αισθητισμός: Η νεοελληνική εκδοχή του κινήματος*, Θεσσαλονίκη: Μέθεξις.

- Βασιλειάδη, Μ. (2018). *Ο Κ. Π. Καβάφης και η λογοτεχνία της παρακμής. Μορφές-θέματα-μοτίβα*, μτφρ. Τ. Καραβία, Αθήνα: Gutenberg.
- Δάλλας, Γ. (1984). *Ο Καβάφης και η Δεύτερη Σοφιστική*, Αθήνα: Στιγμή.
- Δασκαλόπουλος, Δ. (2013). «Στοιχεία για την καβαφική εικονοποιία», *Κ. Π. Καβάφης. Η ποίηση και η ποιητική του*, Αθήνα: Κίχλη, 223-230.
- Διαμάντη, Β. (2018). «Κ. Π. Καβάφης, Θεόδωρος Ράλλης· παράλληλοι;», *Ποιητική* 22, 148-162.
- Καβάφης, Κ. Π. (1963). *Πεζά*, Παρουσίαση και σχόλια Γ. Παπουτσάκη, Αθήνα: Φέξης, 241.
- (2003). *Τα Πεζά (1882;-1931)*, φιλ. επιμ. Μ. Πιερής, Αθήνα: Ίκαρος.
- (2015). *Τα ποιήματα, δημοσιευμένα και αδημοσίευτα*, επιμ. Δ. Δημηρούλης, Αθήνα: Gutenberg.
- Καγιαλής, Τ. (2018). «Καισαρίωνες: Οι πολλαπλές γενεαλογίες ενός καβαφικού ποιήματος», *Ποιητική* 22, 117-147.
- Καραμπίνη- Ιατρού, Μ. (2003). *Η βιβλιοθήκη του Κ. Π. Καβάφη*, Αρχείο Καβάφη, Αθήνα: Ερμής.
- Καστρινάκη, Α. (2003). «Ο Καβάφης και οι καλλιτέχνες. Η διακριτική γοητεία του υπαινιγμού», *Νέα Εστία* 154/ 1761, 624-634.
- Κωστίου, Κ. (2014). «Ο γλύπτης, ο τεχνίτης, το αισθητικό ιδεώδες και η αγορά στην καβαφική πολιτεία», *Κονδυλοφόρος* 13, 77-109.
- Κωστίου, Κ. (2016). «Καλλιτεχνικές ωσμώσεις στην ποίηση του Καβάφη. Ζωγραφική: 'Του πλοίου'», στον συλλογικό τόμο *Λογοτεχνικές διαδρομές. Ιστορία – Θεωρία – Κριτική: Μνήμη Βαγγέλη Αθανασόπουλου*, επιμ. Θ.Αγάθος, Χ. Ντουλιά, Α. Τζούμα, Αθήνα, Καστανιώτη, 280-293.
- Παπαθεοδώρου, Γ. (2020). «Ο ποιητής και ο σοφιστής. Ρητορική και ιστορική φαντασία στον "Δημάρατο" του Κ. Π. Καβάφη», στο *ΔΟΣΙΣ ΑΜΦΙΛΑΦΗΣ, Τιμητικός Τόμος για την Ομότιμη Καθηγήτρια Κ. Συνοδινού*, επιμ. Ε. Γκαστή, Ιωάννινα: Carpe Diem, 559-593.
- Ρηγόπουλος, Γ. (1991). *Ut Pictura Poesis: Το «εκφραστικό» σύστημα της ποίησης και ποιητικής του Κ. Π. Καβάφη*, Αθήνα: Σμίλη.
- Ροϊλός, Π. (2016). *Ο Κ. Π. Καβάφης: Η οικονομία του ερωτισμού*, μτφρ. Αθανάσιος Κ. Κατσιακερός, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Σαββίδης, Γ. Π. (1985). *Μικρά Καβαφικά*. Τόμ. Α', Αθήνα: Ερμής.
- Σεγκοπούλου, Ρ. (1928). «Καλλιτεχνική κίνηση: Η έκθεση που διοργάνωσαν οι Amis del'art», *Αλεξανδρινή Τέχνη* 6, 229-230.
- Φιλόστρατος ο Πρεσβύτερος, (2006). *Εικόνες*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Δ. Πλάντζος, Αθήνα: Κατάρτι.

Summary

Melina Tzortzi

“A treasure trove of poetic material”: Seeking Philostratus in C. P. Cavafy’s poetry

This study focuses on C. P. Cavafy’s poetic and intellectual relationship with the movement of the Second Sophistic and especially on the poet’s affinities with Philostratus II – a major representative and historian of the sophistic movement. The paper traces Philostratus’ explicit and implicit impact on Cavafy’s work and offers a close examination of three poems (“Sculptor from Tyana”, “Maker of Wine Bowls”, “Portrait of a Young Man of Twenty- Three Done by His Friend of the Same Age, an Amateur”), which center on sophists and rhetorical exercises, especially the use of ekphrasis. This engagement shows the emergence of a poetics based on the art of rhetoric and applied on Cavafy’s “historical” and “artistic” poems. The narrative content of those poems presents crucial notions on cultural creation and on the artists’ relationship with their work and with Art in general, it reveals the function of public art as code for the expression of private feelings and it also traces aestheticist and Decadent topics in antiquity, which may serve for the expression of modern, homosexual sentiments.