

Volume 4



*MODERN GREEK*  
*STUDIES ONLINE*

ISSN 2056-6182

(2018)

**MODERN GREEK STUDIES ONLINE**, published by the Society for Modern Greek Studies is an open-access, peer-reviewed journal for the Arts, Humanities and Social Sciences that aims to promote research and scholarship on all aspects of Modern Greek Studies. The journal publishes original work by younger researchers as well as by established scholars, and aspires to meet the highest international standards. All submissions, which may be in the form of articles, review articles, or translations from Greek literary works into English, will be reviewed by two specialists. The journal's online format facilitates rapid publication and the widest possible dissemination.

Authors are encouraged to submit their work in English or Greek, but contributions in other languages may be considered depending on the availability of reviewers.

For submission guidelines, please visit our website.

[www.moderngreek.org.uk/journal/](http://www.moderngreek.org.uk/journal/)

## Editorial Board

**Editor:** Kostas Skordyles (*University of Oxford*)

**Members:** Prof. Kevin Featherstone (*London School of Economics*)  
Sir Michael Llewellyn-Smith (*King's College London*)  
Dr Lydia Papadimitriou (*Liverpool John Moores University*)  
Prof. David Ricks (*King's College London*)  
Prof. Charles Stewart (*University College London*)

### *Ex officio member*

Dr Liana Giannakopoulou (*University of Cambridge*), Chair of the Society for Modern Greek Studies

### *Site administration*

Dr Notis Toufexis

ISSN: 2056-6182

*MODERN GREEK*  
*STUDIES ONLINE*

Journal of the Society for Modern Greek Studies

Volume 4 (2018)

## CONTENTS

---

### ARTICLES

- |  | pages   |
|--|---------|
| <b>Άννα-Μαρία Γεωργούση</b><br><i>Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Η Φούρκα»: ατμόσφαιρα εφιάλτη με ήρωες παιδιά</i> | A 1-26  |
| <b>Afroditi Athanasopoulou</b><br><i>Observations on Cavafy's historical method: the erotic poems</i>      | A 27-56 |

### TRANSLATIONS

- |  |        |
|--|--------|
| <b>Nasia Dionysiou</b><br><i>The Fence</i><br>Translated by <b>Antonis Petridis</b>                                      | T 1-5  |
| <b>Antonis Fostieris</b><br><i>Poetry within poetry: the thinking muse</i><br>Translated by <b>Irene Loulakaki-Moore</b> | T 7-13 |

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, «Η ΦΟΥΡΚΑ»:  
ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑ ΕΦΙΑΛΤΗ ΜΕ ΗΡΩΕΣ ΠΑΙΔΙΑ

Αννα-Μαρία Γεωργούση

---

The short story of Gregorios Xenopoulos 'Η Φούρκα' (1903) seems to occupy a special place within the body of his work. The recording of an experience the writer had as a child takes a dark turn in the text, like a nightmare, which is amplified by the presence of children-protagonists. The main subject to discuss is the choice and the function of these narrative heroes as they do not correspond to commonly held perception of 'childhood'. Another topic is the level of realistic representation, the writer's ideology and the need of social criticism, the relation between the children's conscience, which saw the facts, and adult's conscience, which recreate them. All these indicate different kinds of interpretation and different reception of the text by potential readers.

---

**A. Το παιδί-ήρωας στα έργα του με αποδέκτες παιδιά**

Όταν το 1896 ο Γρηγόριος Ξενόπουλος αναλάμβανε την αρχισυνταξία της *Διάπλασης των Παίδων*, οπωσδήποτε αντιλαμβανόταν τις προοπτικές που άνοιγε μπροστά του η ενασχόληση με το πιο ευαίσθητο κομμάτι της κοινωνίας, το παιδί. Δεν ξέρουμε, βέβαια, αν διαισθανόταν τη χρονική διάρκεια που θα είχε το έργο του (καλύπτοντας τουλάχιστον μισόν αιώνα) κάθε φορά που με ιδιαίτερη οξύνοια και τρυφερότητα ανταποκρινόταν στις παιδικές ανάγκες. Τα ξεχωριστά παιδαγωγικά του χαρίσματα αναδείχτηκαν πάντως μέσα από τις *Επιστολές του Φαίδωνα*, τις πολύ παιδικές *ιστοριούλες της κυρα-Μάρθας*, το *παιδικό του θέατρο* και γενικώς απ' οτιδήποτε συνιστούσε τη *Διάπλαση* (πρωτότυπα κείμενα, μεταφράσεις, διασκευές, συνεργασία με συνδρομητές).

Οι σελίδες του περιοδικού προβάλλουν ως επί το πλείστον έναν κόσμο κρυστάλλινο και καθαρό. Έναν κόσμο αισιόδοξο, όπου μια αύρα χαράς και θετικότητας λειτουργεί ως αντίβαρο σε καθετί που απειλεί να σκοτεινιάσει το παιδικό σύμπαν. Αυτό δε σημαίνει, βέβαια, ότι εξοστρακίζεται εντελώς η πραγματικότητα· παρουσιάζεται, όμως, απαλυμένη, διηθημένη μέσα από ένα φίλτρο αυτολογοκρισίας και λογοκρισίας παι-

δαγωγικής.<sup>1</sup> Ενδεικτικό παράδειγμα η *Αδελφούλα μου*, ένα κείμενο με πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία (δημοσιευμένο στη *Διάπλαση* το 1891), όπου μια αρνητική κατάσταση, όπως η φτώχεια της οικογένειας, αποδίδεται σε ήσσονα κλίμακα, ώστε να μην προκαλέσει πολύ ισχυρές συγκινήσεις, να μη στερήσει από το παιδί την ελπίδα και το θάρρος για το ταξίδι της ζωής.<sup>2</sup>

Αντίστοιχα, και οι ήρωες των έργων του Ξενόπουλου που απευθύνονται σε παιδιά είναι ιδωμένοι με αγάπη και ανθρωπιά. Σκιαγραφούνται με τρυφερότητα, «στα πλαίσια μιας εγκάρδιας και ευγενικής ατμόσφαι-

1. Σχετικά με τους όρους «αυτολογοκρισία» και «παιδαγωγική λογοκρισία» βλ. Ζερβού 19994: 25-36. Κατά τη Βίκυ Πάτσιου, το παιδαγωγικό προφίλ της *Διάπλασης* στηρίζεται στην ταύτιση των αναγνωστών με θετικούς ήρωες και στην επιβράβευση του καλού, οπότε η εξιδανίκευση και η αποσιώπηση καθιστούν την παραμόρφωση της πραγματικότητας παιδαγωγικά χρήσιμη (Πάτσιου 1995: 200).

2. Το ζήτημα της «αισιοδοξίας» του Ξενόπουλου μας επιτρέπει μια πρώτη αναφορά στη διπλή ταυτότητα ενός συγγραφέα που, γράφοντας εκ παραλλήλου κείμενα για παιδιά και ενήλικες, καλείται να προσαρμόσει το συγγραφικό του ύφος στις ανάγκες και τις ιδιαιτερότητες του εκάστοτε κοινού. Πόσο εύκολη είναι, άραγε, η συνύπαρξη του ρεαλιστή με τον παιδαγωγό, του απαισιόδοξου με τον αισιόδοξο Ξενόπουλο; Όπως χαρακτηριστικά σημειώνεται από τον Ε. Ν. Μόσχο (*Κριτικά Φύλλα* 1976-7: 511) «είναι περίεργο και μαζί αξιοθαύμαστο πώς κατόρθωνε αυτός ο άνθρωπος –με συγγραφική δράση τέτοια και με ήρωες και ηρωίδες άλλης εντελώς ψυχοσύνθεσης και νοοτροπίας, που τον έκαναν να κινείται μέσα σ' έναν εντελώς άλλο περίγυρο και σε μίαν εντελώς διαφορετική ατμόσφαιρα– να συλλαμβάνει τον παλμό και τις ανησυχίες των μικρών παιδιών». Νομίζω ότι αυτές οι δύο τάσεις συνυπάρχουν παρεισφρόντας η μία στην άλλη. Αφενός και ο ίδιος (στο άρθρο του «Αι περί Ζολά προλήψεις») σχολιάζει αρνητικά την εμμονή των νατουραλιστών στις μελανές όψεις της ζωής και τη μελαγχολία που αποπνέουν τα κείμενά τους: δεν είναι τυχαίο ότι σε ένα λογοτεχνικό παιχνίδι του Π. Χάρη δηλώνει ως αγαπημένη του ελληνική λέξη την «αισιοδοξία» (βλ. και ομώνυμη Επιστολή στη *Διάπλαση*, 49/2 [18-12-1941]: 11). Ο δικός του ρεαλισμός έχει, κατά την έκφραση του Καραντώνη, «τρυφεράδα κι ανθρωπιά» (*Κριτικά Φύλλα* 1976-7: 415). Από την άλλη, όμως, δεν προβάλλει και στα παιδιά έναν κόσμο εξωπραγματικό. Οι *Επιστολές* του, ως χρονογραφήματα, αφορμώνται από την καθημερινότητα και συχνά εστιάζουν σε θλιβερές της όψεις, όπως είναι για παράδειγμα οι σκληρές βιοποριστικές ανάγκες των μικρών παιδιών (βλ. Επιστολή «Τα καίμενα τα παιδάκια», *Η Διάπλασις των Παιδών* 8/28 [11-6-1911]: 223). Σχετικά με τις ιδιαιτερότητες της γραφής για παιδιά και για ενήλικες βλ. και Shavit 1986: 43-59. Επιγραμματικά ας αναφέρουμε τη διαφορά ανάμεσα στους χαρακτήρες και την αξιολογική τους παρουσίαση (μονοσήμαντες αξίες στο κείμενο για παιδιά, πολυσήμαντες όταν αποδέκτες είναι οι ενήλικες), το διαφορετικό τέλος (χαρούμενο vs ανοιχτό) και τη γλώσσα (απλούστερη vs πολύπλοκες υφολογικές δομές).

ρας, που δεν έχει τίποτα το ψεύτικο και το προσποιητό». <sup>3</sup> Κι όταν έχουν αδυναμίες και ελαττώματα, αυτά χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα προς αποτροπή εξυπηρετώντας τη διδακτική πρόθεση του συγγραφέα· συνήθως δε πρόκειται για φιγούρες κωμικές, από τις οποίες πηγάζει αβίαστα το γέλιο. <sup>4</sup> Θα έλεγε κανείς πως στο πλάσιμο αυτών των αφηγηματικών μορφών ο Ξενόπουλος καθοδηγείται ασύνειδα από το βίωμα του πατέρα, ο οποίος στέκεται με επιείκεια απέναντι στο παιδί, καταγράφει την εξέλιξή του προσπαθώντας να την ερμηνεύσει και αναλαμβάνει ενεργό ρόλο όταν επιβάλλεται η νουθεσία (αυτόν τον χαρακτηριστικό τύπο πατέρα εκπροσωπεί και ο αφηγητής στο μυθιστόρημα *Ο γιος μου και η κόρη μου*).

Άλλωστε, η «παιδικότητα» ενός συγγραφέα που γράφει για παιδιά συναπαρτίζεται εξίσου από παρατήρηση, μνήμες, αξίες, συμπάθειες και επιθυμίες, από συμπεριφορές που έχει συνδέσει με το παιδί και από την αίσθηση του τι είναι κατάλληλο γι' αυτό (Hollindale 1997: 49, 73). Κατ' αυτόν τον τρόπο, είναι μάλλον συμπαθητικοί οι μικροί ήρωες του Ξενόπουλου. Υπακούουν στις ισχύουσες κοινωνικές νόρμες –συνήθως τα κείμενα για παιδιά αντικατοπτρίζουν τις επικρατούσες τάσεις (Shavit 1986: 29)–, στους νόμους της ηλικίας και της φύσης τους, αφού και ο ίδιος ο συγγραφέας θεωρούσε πως η παιδική ηλικία πρέπει να εξελίσσεται ομαλά και όχι βεβιασμένα (Μαλαφάντης 1995: 240), να διατηρεί κατά κάποιον τρόπο μια αθώα ενατένιση του κόσμου, καθώς αυτό κυρίως τη διακρίνει και τη διαχωρίζει από τη φάση της ενηλικίωσης. <sup>5</sup>

---

3. Σχόλιο του Αλέξανδρου Δελμούζου για την *Αδελφούλα μου*, το οποίο αναδημοσιεύεται στη *Διάπλαση* (30/39 [8-9-1923]: 311) και θα μπορούσε να βρει ανταπόκριση σε πολλά παιδικά κείμενα του Ξενόπουλου.

4. Έτσι, οι κεντρικοί ήρωες του αναγνωστικού για τη Β' Δημοτικού *Ο καλός δρόμος* (σε συνεργασία με τον εκπαιδευτικό Γ. Κονιδάρη, εκδ. Κολλάρος, Αθήνα 1924) λειτουργούν αντιπαραθετικά –ο καλός Γιωργάκης και ο κακός Κωστάκης– προκειμένου να αναδειχτεί η θετικότητα του ενός και η αρνητικότητα του άλλου και να λειτουργήσουν ως πρότυπα προς μίμηση και αποφυγή αντίστοιχα. Η νουθεσία και η διδαχή δε λείπει, όμως, ούτε από κείμενα με πιο καθαρό ψυχαγωγικό χαρακτήρα, όπως είναι, για παράδειγμα, *Ο μικρός «Μέγας Αλέξανδρος»* (1920), *Το σκαλιστήρι* (1934), *Ο ανδρείος Αχιλλέας* (1902), *Το θηριοτροφέο των παιδιών* (1929), *Ο μπέμπης αρχιλήσταρχος* (1930), όπου οι ήρωες αυτογελοιοποιούνται και αυτοτιμωρούνται. Ας σημειωθεί και εδώ η εικονογράφηση του Α. Βώττη στα δύο τελευταία, γνωστού γελοιογράφου της εποχής, η οποία υπερτονίζει το στοιχείο του κωμικού.

5. Ας μην ξεχνάμε, βέβαια, ότι η έννοια της παιδικής αθωότητας –όπως και της παιδικής ηλικίας ως διακριτής φάσης της ανθρώπινης ζωής– είναι μια επινόηση των νεότερων

## B. Το παιδί-ήρωας στα έργα του με αποδέκτες ενήλικες

Εύλογα θα ανέμενε κανείς μια αντιστοιχία ανάμεσα στους ήρωες αυτών των κειμένων για μικρούς αναγνώστες και στα παιδιά ως αφηγηματικές μορφές στα έργα του με αποδέκτες ενήλικες· κάτι που δεν φαίνεται να ισχύει πάντα. Ασφαλώς δεν λείπει η συνήθης χαριτωμένη εκδοχή του μικρού παιδιού. Με μια τέτοια τρυφερή ομήγυρη ξεκινάει η *Μαργαρίτα Στέφα* (1901) ενώ στο μυθιστόρημα *Ο γιος μου και η κόρη μου* (1928-9) παρακολουθούμε μια πολύ χαρούμενη αναπαράσταση της παιδικής ηλικίας των δυο πρωταγωνιστών. Αντίστοιχα, ο αφηγητής στα αυτοβιογραφικά διηγήματα *Αθανασία* (1924) και *Μανταλένα* (1918) είναι ένα μικρό αγόρι που αντικρίζει τον κόσμο μέσα από ένα κάτοπτρο εξιδανίκευσης ενώ το παιδί ως χαρμόσυνη νότα θα το συναντήσουμε και σε κείμενα με ατμόσφαιρα βαριά, όπως συμβαίνει στο διήγημα *Η μητριά* (1888-90) ή στην τραγικότερη *Στέλλα Βιολάντη* (1901).

Υπάρχουν όμως και φορές που ο Ξενόπουλος βουτάει βαθιά στο ρεαλισμό προσφέροντάς μας μια απεικόνιση της παιδικής ηλικίας που μας ξενίζει και μας ενοχλεί, καθώς ελάχιστα συνάδει με τον τύπο του «αγγελικού παιδιού» που όλοι διατηρούμε σε μιαν άκρη του μυαλού μας.

Είναι εμφανής εδώ η διπλή υπόσταση ενός συγγραφέα που άλλοτε γράφει κείμενα για παιδιά, οπότε λειτουργεί ως παιδαγωγός κατά την καθεστηκυία τάξη και ηθική της εποχής, και άλλοτε, όταν το αναγνωστικό κοινό είναι οι ενήλικες, μεταμορφώνεται σε έναν δημιουργό συνεπή(;) με το ρεαλιστικό/νατουραλιστικό δόγμα. Όπως, άλλωστε, δηλώνει και ο ίδιος στο χαρακτηριστικό άρθρο του 1890 «Αι περί Ζολά προλήψεις», η ίδια η φύση του πραγματισμού (réalisme) επιβάλλει την αυστηρά φωτογραφική απεικόνιση της ζωής με τις ποικίλες εμφανίσεις και μεταμορφώσεις της· κάθε παραμόρφωση της πραγματικότητας συνιστά εκτροπή από την αλήθεια, στην οποία στοχεύει η νέα Τέχνη.<sup>7</sup>

---

χρόνων και επιβλήθηκε στην κοινωνική συνείδηση περίπου τον 17<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, οπότε παρατηρείται μια αλλαγή στα ήθη. Το παιδί ξεφεύγει οριστικά από τον κόσμο των μεγάλων και αναγνωρίζεται η ιδιαιτερότητά του. Βλ. Αριές 1990: 173.

6. Σύμφωνα με τη Β. Πάτσιου (2008: 153), αν και ο Ξενόπουλος είναι αυτός που συνοψίζει και μεταφέρει στο αναγνωστικό κοινό τις βασικές θέσεις του νατουραλισμού, αρκετά χρόνια αργότερα βρίσκεται εντελώς απομακρυσμένος από τη νατουραλιστική θεωρία και την πιθανή «διάβρωσή» της από τη «σοσιαλιστική» αντίληψη για την τέχνη.

7. Βέβαια, ο Ξενόπουλος στο ίδιο άρθρο παραδέχεται πως κάθε εξωτερική εντύπωση δεν διαχέεται ατόφια στο χαρτί αλλά δέχεται τη σφραγίδα της ατομικότητας του καλλιτέ-



Προς επιβεβαίωση της παραπάνω αρχής, ας αναλογιστούμε λίγο τις μικρές του ηρωίδες που πέφτουν θύματα ερωτικής εκμετάλλευσης,<sup>8</sup> συχνά μάλιστα από την ίδια τους την οικογένεια.<sup>9</sup> Άλλοτε πάλι, θα τις δούμε να υποκύπτουν σε ένα παντοδύναμο σεξουαλικό ένστικτο (οι δωδεκάχρονες Φροσούλα και Πόπη στην *Παρούσα Ώρα* του 1935) ή απλώς να φέρουν γνωρίσματα μιας πιο ώριμης γυναικείας φύσης, όπως η Τασία στο *Έντεκα Χρονών* (1932), που είναι μεν μια πολύ χαριτωμένη φιγούρα αλλά υιοθετεί σκέρτσα και συμπεριφορά γυναίκας. Πρώιμα πονηρημένα είναι και κάποια αγόρια, ο δεκατετράχρονος αδελφός της *Νανότας*, ο Νότης στο μυθιστόρημα *Νικόλαος Σιγαλός* (1890), ο μικρός υπηρέτης στον *Κατήφορο* (1926-7) ενώ το πολύ μικρό *Μούλικο* είναι μια φιγούρα μάλλον κωμικά αντιπαθητική.

Οι ήρωες όμως του διηγήματος *Η Φούρκα*, αν και εξίσου ρεαλιστικά δοσμένοι, δεν ανήκουν σε καμία από τις παραπάνω κατηγορίες παιδιών.

### Γ. *Η Φούρκα* (1903)· μια εναλλακτική εκδοχή του παιδιού-ήρωα

Το κείμενο συμπεριλαμβάνεται στα *Διηγήματα, σειρά Β΄*, που δημοσιεύονται τον Ιούλιο του 1903 από τις εκδόσεις Αν. Κωνσταντινίδη στην Αθή-

---

νη, κάτι που ασφαλώς θα δούμε να επιβεβαιώνεται και στα δικά του κείμενα. Βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.) 2002: 83-97.

8. Συνήθης είναι στο έργο του η διαφθορά μικρών κοριτσιών που ανήκουν στα κατώτερα στρώματα και ξεγελιούνται από το χρηματικό δέλεαρ (π.χ. η μικρή Κούλα στο μυθιστόρημα *Χωρίς Τίποτα* του 1931-2 θέλει να γίνει θεατρίνα και αναζητά πλούσιο προστάτη). Συχνά, όμως, οι φτωχές αυτές ηρωίδες παραστρατούν ασύνειδα, καθώς η ίδια η κοινωνία, έτσι άδικα όπως είναι δομημένη, τις οδηγεί προς τα 'κει. Ενδιαφέρουσα ως προς αυτό η τετραλογία του Ξενόπουλου *Ο κοσμάκης* (1923), όπου ο κεντρικός ήρωας, αν και συστηματικά διαφθείρει μικρά κορίτσια με την εξουσία της ευγενικής του καταγωγής και άρα συνιστά μια μορφή απωθητική, σηματοδοτείται θετικά μέσα στην αφήγηση!

9. Στο διήγημα *Ερμίνια, το πουλημένο κορμί* (1931) ένα δεκαεξάχρονο κορίτσι διαφθείρεται από τη θεία του. Το αναφέρω γιατί, αν και η ηρωίδα είναι έφηβη, παρουσιάζει χαρακτηριστικά μικρού παιδιού, οπότε είναι ενδεικτικό ως προς την αφηγηματική μεταστροφή που παρατηρούμε στην περιγραφή της. Ενώ αρχικά πληροφορούμαστε ότι «κανένας δεν την κοίταζε με κακό μάτι την Ερμίνια, γιατί το γέλιο της, το λογάκι της, η ματιά της, όλ' απάνω της... έσταζαν μια τέτοια αθωότητα, που ξαρμάτωνε και τον πιο πονηρό. Ένας άγγελος κι ένα πουλάκι. Ένα παιδί αθώο, μ' όλο εκείνο το πρώιμο μέστωμα», στη συνέχεια διαβάζουμε: «Στο δρόμο, όταν ξανάρχισε να βγαίνει... φαινόταν τώρα σκοτεινή, αγέλαστη, αγριεμένη... Έτσι κατάντησε το καμάρι της γειτονιάς. Ούτε άγγελος πια, ούτε πουλί, ούτε παιδί αθώο. Ένα κορμί πουλημένο!» (Ξενόπουλος 1944: 176, 186-7).

να.<sup>10</sup> Πρόκειται για μια συλλογή με αρκετά κείμενα –ας μας επιτραπεί ο όρος– «βαριά». Ο Ξενόπουλος του έρωτα και της χαράς, ο ανέμελος και τρυφερός Ξενόπουλος είναι απών. Ζοφερή και σκοτεινή είναι η ατμόσφαιρα στον *Τρελό με τους κόκκινους κρίνους*, στον *Έρωτα Εσταυρωμένο*, στη *Φούρκα*, ακόμα και στο *Μυστικό της Βαλέραινας*. Όλα με κάποιον τρόπο αναδεικνύουν τη νοσηρή ή εμμονική πλευρά της ανθρώπινης φύσης, αφού οι πρωταγωνιστές είναι είτε δέσμοιοι των παθών τους είτε αθώοι που αναίτια υποφέρουν. Πουθενά δεν υπάρχει happy end αλλά ούτε και κάθαρση, κάτι που τελεσίδικα επισφραγίζεται από την παρουσία του θανάτου.<sup>11</sup>

Στη *Φούρκα* ο Ξενόπουλος αφήνει κατά μέρος τη λεπτή αισθητικότητα και το νηφάλιο λόγο και επιδίδεται σε μια υψηλού τύπου ψυχογραφική ανάλυση. Για την ακρίβεια, επιλέγει να φτάσει ως τα άδυστα της παιδικής ψυχής διερευνώντας τη φύση και τα όρια της ανθρώπινης σκληρότητας. Το αποτέλεσμα είναι ένα κείμενο που τείνει προς τον εφιάλτη, ακριβώς γιατί έχει ήρωες παιδιά.

Η υπόθεση του έργου είναι λιτή, ένα στιγμιότυπο παιδικής αναληψίας: ο βασανισμός ενός μικρού πουλιού. Ξεκινάει, βέβαια, ανέμελα με τη φράση «τα παιδάκια παίζουν στον κήπο»· ο ανυποψίαστος αναγνώστης –ακολουθώντας την οπτική ενός παντογνώστη αφηγητή– φαντάζεται εδώ μια ειδυλλιακή σκηνή, ανάλογη με εκείνη που συναντάμε

---

10. Στη συλλογή ανήκουν, επίσης, τα διηγήματα: «Ο τρελλός με τους κόκκινους κρίνους», «Έρωτα Εσταυρωμένο», «Εις παιδαγωγός», «Το μυστικό της Βαλέραινας», «Κάιν και Άβελ», «Η ευχαριστία», «Η λιτανεία του Φώσκολου», «Οι γέροι». Η «Φούρκα» θα ξαναδημοσιευτεί αυτόνομα στα εξής περιοδικά: α) στο καλλιτεχνικό-φιλολογικό *Παναθήναια*, ΣΤ', (30/6/1903): 548-551 (με την υποσημείωση «Από την κατ' αυτὰς εκδομένην Δευτέραν σειράν των «Διηγημάτων» Ξενοπούλου») και β) στο οικογενειακό *Α.Ο.Δ.Ο.* (μετεξέλιξη της ομώνυμης στήλης της εφ. Ακρόπολις «οαπ' όλα δι' όλους»), 69 (17-13/3/1905): 273-4 (οι πληροφορίες αντλούνται από τη βιβλιογραφία Ξενόπουλου του Πέτρου Μαρκάκη, που είναι αναρτημένη στο MIET-ΕΛΙΑ: <http://www.elia.org.gr/research-tools/vivliografia-xenopoulou/>). Επίσης, θα επιλεγεί για τα αφιερωματικά τεύχη των περιοδικών *Ελληνική Δημοκρατία* (7 (1951): 195-8) και *Νέα Εστία* (50 [Χριστούγεννα 1951]: 56-60), με αφορμή το θάνατο του συγγραφέα. Ας σημειωθεί ότι και στα δύο αφιερώματα προκρίνονται ως ενδεικτικά της παραγωγής του συγγραφέα δύο κείμενα απολύτως ανάμοια μεταξύ τους: η σκοτεινή *Φούρκα* και το χαριτωμένο και ανέμελο διήγημα *Κελαϊδισμοί*.

11. Θα έλεγε κανείς πως το τέλος του προηγούμενου αιώνα (με γεγονότα, όπως η πτώχευση του 1893 και η ήττα του 1897) ρίχνει βαριά τη σκιά του στο ξεκίνημα του νέου. Το κλίμα είναι υποτονικό, οι ελπίδες έχουν διαψευσθεί και αργεί ακόμα η πατριωτική ανάταση που θα επέλθει με τη νικηφόρο έκβαση των Βαλκανικών Πολέμων.

στον *Εγωιστή γίγαντα* του Ο. Ουάιλντ. Ευθύς αμέσως, όμως, οι *προσδοκίες* του μεταβάλλονται,<sup>12</sup> καθώς μετά τη δηλωτική αυτή φράση ακολουθεί η περιγραφή του χώρου, εντός του οποίου οριοθετείται η αφήγηση, ενός χώρου ζοφερού και αποκρουστικού. Αντίστοιχα, και η παρουσίαση των ηρώων σε καμία περίπτωση δεν ανταποκρίνεται στο χαρακτηρισμό «παιδάκια». Χλωμές και κοκκαλιάρικες φιγούρες, είναι ένα ταιριαστό κομμάτι του χώρου που προηγήθηκε. Όπως ενδεικτικά σημειώνεται, «φτερούγες αγγέλου σε κανένα δεν ταιριάζουν». Μόνη εξαίρεση ένα κοριτσάκι, ροδομάγουλο και παχουλό.

Οι παράξενες αυτές μορφές παίζουν «χωρίς να φωνάζουν πολύ, χωρίς να γελούνε διόλου» τις «νοικοκυράδες», μια μίμηση σκηνών από την καθημερινότητα των μεγάλων. Ο πόνος της ζωής αναδύεται ανάγλυφα μέσα από αυτές τις εικόνες, αποτυπώνεται στις κινήσεις των παιδιών που ασύνειδα αναπαράγουν τις βιωμένες τους παραστάσεις. Εδώ αναγκαστικά διχαζόμαστε ανάμεσα στη συμπάθεια που προκαλεί μια τόσο μελαγχολική εικόνα και οι κοινωνικές της προεκτάσεις –αφού προφανώς πρόκειται για παιδιά στερημένα– και στην αμηχανία που γεννά αυτή η ανοίκεια παιδική σκηνή.

Η θλιβερή αναπαράσταση διακόπτεται με την εισβολή στον κήπο ενός νέου ήρωα, του Ντιντή, που στα χέρια του κρατάει μια μικρή σουσουράδα που του χάρισε ο πατέρας του. Εσκεμμένα η περιγραφή της ακολουθεί έναν τρυφερό τόνο, τον οποίο επιτείνουν τα υποκοριστικά δηλώνοντας έτσι εδώ έναν *αναγνώστη*<sup>13</sup> που καλείται να ταυτιστεί με το θύμα: «Ήταν πραγματικώς σουσουράδα. Το στρογγυλό της ματάκι έδει-

12. «Η πράξη βέβαια της ανάγνωσης είναι συνήθως συνεχής, δηλαδή παρακολουθεί τη διαδοχή των προτάσεων, αλλά αν η επόμενη πρόταση δεν έχει άμεση σχέση με τις προηγούμενες, τότε η προκαλούμενη χασμωδία δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να δημιουργήσει τους δικούς του συνειρμούς για να συνεχιστεί η ροή της». Και έτσι, ο (πραγματικός) αναγνώστης «παλινδρομεί ενόσω διαβάξει ένα κείμενο, ανάμεσα στις προσωρινές προσδοκίες του και στην αναιρέσή τους, στην οργάνωση και αναδιοργάνωση των δεδομένων που του προσφέρει το κείμενο» (Τζιόβας 1987: 241-2).

13. Σύμφωνα με το βασικό εκπρόσωπο της κριτικής της *αναγνωστικής ανταπόκρισης* Iser (1983), ο πραγματικός αναγνώστης καλείται κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης να ταυτιστεί με τον *εννοούμενο/λανθάνοντα αναγνώστη (implied reader)*, το είδος του οποίου αποκαλύπτεται μέσα από την πλοκή, τη γλώσσα, τους χαρακτήρες, τα νοήματα και τα *χάσματα* του κειμένου. Έτσι, μέσα από αυτή την ταύτιση το κείμενο επικοινωνεί τα μηνύματά του στους πραγματικούς αναγνώστες. Βέβαια, υπάρχει και το ενδεχόμενο οι ιδεολογίες του πραγματικού αναγνώστη να βρίσκονται σε αναντιστοιχία με αυτές του κειμένου, άρα να αποκλείουν την ταύτιση με τον εννοούμενο.

χνε φόβο και λύπη. Ω ναι· λύπη! Και πώς εσπάραζεν! Ήταν όλη σαν μια καρδούλα φτερωτή...».

Τα παιδιά τον περιτριγυρίζουν με περιέργεια και προτάσεις για ένα νέο παιχνίδι που, όμως, δεν κρατάει πολύ, καθώς το πουλάκι είναι πολύ ταλαιπωρημένο. Είναι η στιγμή που περιμένει ο οχτάχρονος Γεώργος, «ένα αμίλητο και σκοτεινό»<sup>14</sup> παιδάκι για να προτείνει αυτό που εξαρχής είχε στο μυαλό του: «Παιδιά, έρχεστε να κάμουμε ένα παιχνίδι που δεν το είδατε ποτέ;... Τη φουρκίζουμε;»<sup>15</sup>

Οι πρώτες αντιδράσεις των μικρών παιδιών είναι αναμενόμενες («ώρμησαν να φύγουν σαν τρελλά, με φρίκης φωνές και χειρονομίες»), μαρτυρούν μια αποστροφή προς την αδικαιολόγητη βία, κάτι που συνάδει με την ηλικία τους· ο αναγνώστης μένει ικανοποιημένος. Η συνέχεια όμως θα αντιστρέψει αυτή την ικανοποίηση. Το κακό, άπαξ κι εμφανιστεί, έχει τη δύναμη να απλώνεται, βρίσκει, άλλωστε, ερείσματα στις ψυχές των ανθρώπων. Το ίδιο συμβαίνει στην κοινωνία των μεγάλων, το ίδιο θα συμβεί κι εδώ.

Μέσα από μια συζήτηση Ντιντή και Γεώργου, θα πληροφορηθούμε την αιτία του κακού, αφού ο δεύτερος μαρτυρά πως έχει παρακολουθήσει πρόσφατα μια σκηνή φουρκίσματος και αναλαμβάνει να την περιγράψει: «Να. Καταδικάζουνε το πουλί σε θάνατο· ύστερα το μαδάνε· ύστερα του βγάνουνε τα μάτια –μ' ένα φτερό, ξέρεις,– ύστερα τη φούρκα στο λαιμό και να! Ιδές!... Εδώ ο Γεώργος έβγαλε μια φωνίτσα σαν να

---

14. Κατ' αντιστοιχία προς τον εννοούμενο αναγνώστη (implied reader) υπάρχει και ο εννοούμενος συγγραφέας (implied writer, όρος του Wayne Booth), ο οποίος αναδεικνύεται μέσα στο κείμενο κυρίως μέσα από τη φωνή του αφηγητή, τον τρόπο που σχολιάζει τα γεγονότα, τη συμπεριφορά που υιοθετεί απέναντι στους χαρακτήρες και τις πράξεις τους (Chambers 1990: 92-3). Έτσι κι εδώ αποκτούν σημασιολογικό τόνο οι αξιολογικοί χαρακτηρισμοί «αμίλητος» και «σκοτεινός» που αποδίδονται στον ήρωα. Ειδικά ο δεύτερος βρίσκεται σε αναντιστοιχία με το ουσιαστικό που προσδιορίζει (παιδάκι). Φαίνεται, λοιπόν, ότι διακριτικά, μέσα από την ιδεολογική φόρτιση της γλώσσας, που οδηγεί στην ιδεολογική χειραγώγηση του αναγνώστη, αυτός καλείται να λάβει «αρνητική στάση» απέναντι σε έναν χαρακτήρα που φέρει γνωρίσματα τόσο ανοίκεια με την παιδική του φύση.

15. Καθώς οδηγούμαστε προς την κορύφωση, γίνεται για πρώτη φορά αναφορά στον τίτλο του διηγήματος, ο οποίος μας παραπέμπει στην επανησιακή καταγωγή του συγγραφέα, αφού το ουσιαστικό «η φούρκα» (αγχόνη, κρεμάλα, η θηλιά της κρεμάλας) και το αντίστοιχο ρήμα «φουρκίζω» έχουν λατινογενή προέλευση (<λατ. furca): *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*, Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο νεοελληνικών Σπουδών / Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη 1998: 1437.

του έσφιγγαν το λαιμό, εγούρλωσε τα μάτια του και πέταξε έξω τη γλώσσα. Κι εγέλασε». <sup>16</sup>

Η μικρή ομήγυρη, που είχε σκορπιστεί, επιστρέφει. Κανείς και τίποτα δεν μπορεί να γλιτώσει τη μικρή σουσουράδα. Ανίκανη να αντισταθεί παραδίνεται σε ένα τέλος φριχτό, η τελετουργία του οποίου μας δίνεται λεπτομερώς.

Η αφήγηση κλιμακώνει σταδιακά την ένταση παίζοντας με τις διαβαθμίσεις της φρίκης, που εύστοχα –σαν ένα δραματικό ντελίριο– διανθίζεται με νότες λυρισμού. <sup>17</sup> Ο Γεώργος παίρνει τη σουσουράδα και αρχίζει να την μαδά: «Την εμαδούσε, την εμαδούσε. Κίτρινα, μαύρα, στακτερά, και άσπρα φτεράκια αερόπλεαν σαν πεταλούδες... Και το πουλάκι υπόμενε το μαρτύριο ακίνητο, άφωνο, με τα ματάκια κλειστά...»

Τα παιδιά παρακολουθούν τώρα με ενδιαφέρον, όπως πολύ συχνά συμβαίνει, η ωμή και απροκάλυπτη βία καθηλώνει, <sup>18</sup> τα παιδιά ζητούν περισσότερη φρίκη («—Μπα! και δεν θα του βγάλεις πρώτα τα μάτια με το φτερό; Εφώναξεν έκπληκτη η Ειρηνούλα... —Όχι, γιατί μπορεί να ψοφήση, είπε σχεδόν από μέσα του ο μικρός δήμιος»). Μόνη εξαίρεση και πάλι μέσα στις κοκκαλιάρικες μορφές αποτελεί η παχουλιά και ροδομάγουλη Φανή που την κορυφαία στιγμή του φουρκίσματος τρέχει μακριά. Είναι η μόνη που αντιλαμβάνεται το μέγεθος της πράξης και η μόνη που ανθίσταται στη «μαγεία» του κακού.

Ο έντονα συμβολιστικός χαρακτήρας του διηγήματος –που αρμονικά συνταιριάζεται με τις νατουραλιστικές εικόνες που προηγήθηκαν και έπονται– καταδεικνύεται εδώ από τη συμμετοχή της φύσης που σκοτει-

16. Από αυτή τη στιγμή ο ήρωας μεγαλώνει απότομα. Αυτό διαγράφεται καθαρά και πάλι μέσα από τις γλωσσικές επιλογές του αφηγητή. Όχι τυχαία, λίγο παραπάνω χρησιμοποιεί τον όρο «ανθρωπάκος» για τον Γεώργο θέλοντας να δείξει έτσι ότι πρόκειται για ένα περίεργο μórφωμα, που παραπαίει ανάμεσα σε δύο ηλικιακές φάσεις χωρίς να ανήκει τελικά πουθενά («Πφ! Δεν βαρυνόσαι! Αποκρίθηκε ο ανθρωπάκος, πολύ ευχαριστημένος από μέσα του που άρχιζε κάποια συζήτηση.»).

17. Πολύ εύστοχα, άλλωστε, και ο Παλαμάς σημειώνει: «Μα έρχεται ο ποιητής λογογράφος με κάποια έργα του και με συνεπαίρνει... σαν τη Φούρκα...» (Παλαμάς 1972: 469).

18. Πρβ. εδώ το φριχτό θέαμα ενός αιμόφυρτου, ετοιμοθάνατου σκύλου, που παρακολουθούν με ενδιαφέρον οι κάτοικοι μιας λαϊκής συνοικίας στα «Θεάματα του Ψυρρή» του Μ. Μητσάκη («Μετά περιεργείας αναμείκτου ηδονή, απέβλεψαν οι εν αυτή επί το όραμα, προσήλωσαν τα βλέμματά των θεωρούντες, εν εκπλήξει, εξεγέρσει δια το απροσδόκητον, αλλά και με ευχαρίστησιν ανθρώπων μη ανοικείωτων εις τοιαύτα»). Την έλξη που ασκεί η φρίκη πραγματεύεται και ο Ξενοπούλος στην Επιστολή «Η κυρα-Στάθαινα» (*Η Διάπλασις των Παίδων*, 32/32 [11-6-1925]: 252).

νιάζει για να μας προετοιμάσει για το ζοφερό γεγονός. Στην πραγματικότητα φαίνεται ότι αναλαμβάνει το ρόλο ενός αόρατου Κριτή, που αφενός εξαγριώνεται από την αναίτια σκληρότητα και αφετέρου πενθεί για το αθώο θύμα: «Πιο σκοτεινός εφάινονταν ο κήπος. Ένα σύννεφο μαύρο, χαμηλότερο από τα μολυβένια που εσκέπαζαν τον ουρανό, ήλθε κ' εστάθηκε ίσα-ίσα αποπάνω από τον μικρόν εκείνο Γολγοθά...»<sup>19</sup>

Το φούρκισμα συντελείται και οι δύο θύτες, Ντιντής και Γεώργος, συνοδεύουν την τέλεση της πράξης τους με το θρησκευτικό τυπικό: «— Αιωνία του η μνήμη! —Αμήν! Ο Γεώργος ξεκαρδίστηκε από τα γέλια».

Η περιγραφή της νεκρής πια σουσουράδας<sup>20</sup> είναι τόσο ακραία νατουραλιστική ώστε απωθεί. Οι αφηγηματικοί ήρωες όμως δεν εμφανίζουν ανάλογες ευαισθησίες: «Ω, πώς ήταν άγρια τώρα και σκοτεινά τα προσωπάκια που εκύτταζαν την εικόνα του σκληρού θανάτου!...» Και εδώ επίμονα μπροστά μας, όπως και καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης, τα υποκοριστικά στήνουν το δικό τους γλωσσικό παιχνίδι. Αφενός το παιδικό της ηλικίας των ηρώων υπαγορεύει μια τέτοια επιλογή που όμως υπονομεύεται από το περιεχόμενο, αφού οι πράξεις των ηρώων μόνο παιδικές δεν χαρακτηρίζονται. Έτσι, η χροιά των λέξεων από χαϊδευτική –που θα έπρεπε λογικά να είναι– καταλήγει κοροϊδευτική και μέσα από αυτή την αντιπαράθεση προκύπτει τελικά η ειρωνεία.

Μια ξαφνική βροχή θα έρθει να διακόψει τη μακάβρια ενατένιση. Τα παιδιά σκορπίζονται ως «τρομαγμένα ορνίθια». Τελευταία θα φύγει από τον έρημο κήπο, «που τον εξέπλαινε ο μαύρος δράκοντας από την ανο-

19. Η παρομοίωση εδώ δεν είναι τυχαία. Πρβ. με την ατμόσφαιρα της Σταύρωσης, όπως την παραδίδουν τα Ευαγγέλια, όπου, αν και μεσημέρι, η πλάση σκοτεινιάζει για να πενήσει το Γεγονός. Οι ομοιότητες, βέβαια, δεν περιορίζονται μόνο σ' αυτό. Ας αναλογιστούμε ακόμα το αθώο των θυμάτων που τίθενται «υπερψωμένα», τη βιαιότητα των θυτών που αλαζονικά επιτηρούν το θέαμα, τον ρόλο του υποκινούμενου όχλου.

20. «Ίσα-ίσα στη μέση, αποπάνω από τις θεριεμένες τσουκνίδες, εκρέμουνταν το μισόγυμνο σωματάκι της σουσουράδας. Το σχοινί έσφιγγε το λαιμό της. Σαν κομμένο ξεχώριζε το κεφαλάκι της. Τα ματάκια της πεταμένα έξω σαν χάνδρες, η γλωσσίσσα της κρεμασμένη στο πλάι... Ήταν ψόφια». Η τόσο ωμή περιγραφή του νεκρού σώματος μας παραπέμπει στη σύγχρονη αστυνομική λογοτεχνία, που –αντίθετα με την κλασική, όπως είναι π.χ. ο Κόναν Ντόυλ ή η Αγκάθα Κρίστι που απέφευγαν ακραίες εικόνες– αρέσκειται σε τέτοιου είδους περιγραφές. Παράλληλα, όμως, η επαναλαμβανόμενη χρήση των υποκοριστικών (σωματάκι, κεφαλάκι, ματάκια, γλωσσίσσα) ηχεί σαν ένας πρωτότυπος και θλιβερός επικήδειος, που υποδηλώνει την αθωότητα του θύματος και κυρίως την άγνοιά του για τις φιαλτικές στιγμές αυτού του κόσμου.

μία των μικρών ανθρώπων»,<sup>21</sup> η Φανή. Η ψυχή της δείχνει «τραυματισμένη» και το σώμα της συμπάσχει εκδηλώνοντας έναν υψηλό πυρετό. Όμως, όπως επιγραμματικά διαπιστώνει ο αφηγητής κλείνοντας την αφήγηση, «κανένα από τα χλωμά και κοκκαλιάρικα παιδιά δεν έπαθε τίποτα».<sup>22</sup>

Η ανάγνωση του διηγήματος μας αφήνει με συναισθήματα ανάμεικτα. Ο ενήλικος αναγνώστης παρακολούθησε με περίσσια απέχθεια το φούρκισμα του μικρού πουλιού, αφού τα αφηγηματικά δεδομένα διευκόλυναν την ταύτισή του με τη συναισθηματική αντίδραση της Φανής.

Όμως, οι πραγματικοί αναγνώστες δεν είναι συγγραφικές κατασκευές, είναι απτές οντότητες, με ωριμότητα και γνώση. πιο συγκεκριμένα, γνώση του κακού. Δεν είμαστε άμαθοι σε αυτό για να κλείσουμε τα μάτια, όπως η μικρή ηρωίδα, αλλά καλούμαστε τώρα να επαναπροσδιορίσουμε τη σχέση μας με το κείμενο διαβάζοντας πίσω από τις λέξεις.

Ασφαλώς, ένα ζήτημα είναι το εξής: γιατί ο Ξενόπουλος έγραψε αυτό το διήγημα που λογικά απευθύνεται σε ενήλικες επιλέγοντας ήρωες παιδιά, κάτι που παραδοσιακά αποτελεί ιδίον της παιδικής λογοτεχνίας; Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Βίκυ Πάτσιου (1991: 104), το παιδί-ήρωας εμφανίζεται συχνότερα στα διηγήματα του Ξενόπουλου και λιγότερο στα μυθιστορήματα αλλά και πάλι η παρουσία του σε σχέση με το σύνολο της πεζογραφικής παραγωγής του συγγραφέα παραμένει ισχνή. Το παιδί ως αφορμή αφηγηματικής εκμετάλλευσης δεν προκαλεί το ενδιαφέρον του πεζογράφου αλλά απασχολεί κυρίως το συγγραφέα έργων παιδικών και τον παιδαγωγό.

Κείμενο που να προλογίζει τη συλλογή δεν έχουμε. Και θα είχε ενδιαφέρον να γνωρίζαμε αν οι απόψεις του Ξενόπουλου, έτσι όπως καταγράφονται στον πρόλογο της πρώτης σειράς των *Διηγημάτων* του για

---

21. Τα «παιδάκια» της αρχής του διηγήματος έχουν προς το τέλος μεταμορφωθεί σε «μικρούς ανθρώπους». Όπως και ο Γεώργος, αποποιήθηκαν την παιδικότητά τους και μεγάλωσαν απότομα.

22. Η παρέμβαση του αφηγητή είναι καθοριστική. Το πένθιμο κλίμα του διηγήματος, η έντονη παρουσία του θανάτου και η καταλυτική γοητεία του κακού θα μπορούσαν να μας οδηγήσουν σε μια αισθητιστικού τύπου ανάγνωση, αν δεν υπήρχε αυτή η τελευταία πρόταση που αποκλείει τέτοιες ερμηνείες και ενδυναμώνει το ρεαλιστικό/νατουραλιστικό πλαίσιο του κειμένου.

ενήλικες (που εκδίδονται το 1901) θα μπορούσαν να έχουν εφαρμογή και εδώ.

Σε εκείνη τη μικρή εισαγωγή ο συγγραφέας, ούτε λίγο ούτε πολύ, δήλωνε ότι τα κείμενά του αυτά μπορεί να είναι προσιτά και σε ένα παιδί, αφού, αν και η αναγνωστική του επάρκεια είναι περιορισμένη λόγω ηλικίας, διαθέτει το χάρισμα να προσεγγίζει κάθε αφήγηση χωρίς προκαταλήψεις.<sup>23</sup> Μπορεί, όμως, αυτή η απροκατάληπτη και παρθένα ματιά του μικρού αναγνώστη να του εξασφαλίσει την πρόσβαση και σε ένα διήγημα, όπως η *Φούρκα*, όπου ναί μεν πρωταγωνιστούν παιδιά αλλά οι αναπαραστάσεις της παιδικότητάς τους απέχουν παρασάγγας από το να θεωρηθούν υποδειγματικές;

Αν δεχτούμε την άποψη του Hollindale (1997) ότι ένα κείμενο απευθύνεται σε παιδιά, όταν οι απεικονίσεις παιδικότητας που παρέχει εμπλουτίζουν την παιδικότητα του αναγνώστη και συμβάλλουν στην αυτογνωσία του, τότε ενδεχομένως η απάντησή μας να είναι μερικώς καταφατική, αφού η σκληρότητα και η βία δεν απουσιάζουν από την καθημερινότητα των παιδιών (αν και στο διήγημα παρουσιάζονται σε προχωρημένο επίπεδο). Το να τα τροφοδοτούμε, όμως, με τέτοιου είδους αρνητικές παραστάσεις σημαίνει ότι τους προσφέρουμε τη δυνατότητα μιας πιο γρήγορης, πιο ολοκληρωμένης και συνειδητής ενηλικίωσης; Μια τόσο απαισιόδοξη εκδοχή της παιδικής ταυτότητας δεν κινδυνεύει να τους στερήσει την πίστη στα φωτεινά κομμάτια του εαυτού τους;

Επιπλέον, δεν πρέπει να ξεχνάμε και την κουλτούρα της εποχής που έθρεψε το κείμενο και τον δημιουργό. Το παιδί των αρχών του 20<sup>ου</sup> αι. έχει αναγνωριστεί ως μια αυτόνομη οντότητα που έχει ανάγκη προστασίας. Το νέο αίσθημα της παιδικής ηλικίας έχει ήδη κατακυρωθεί στις συνειδησεις των ενηλίκων ενώ ταυτόχρονα έχει διαμορφωθεί και η έννοια του καλοαναθρεμμένου παιδιού (Αριές 1990: 242). Εδώ εντάσσεται και ο *αναμενόμενος αναγνώστης*<sup>24</sup> της *Διάπλασης*, το παιδί δηλαδή των

---

23. «...εσυνείθησα να λέγω τα πράγματα απλά, καθαρά και ξάστερα. Αυτό δεν σημαίνει, μου φαίνεται, ότι γράφω πρόστυχα, ή ότι δεν βγαίνει ποτέ από τα διηγήματά μου και βαθύτερο νόημα. Αλλά πάρετε όποιο θέλετε· πάρετε π.χ. από αυτόν τον τόμο το «Μίσος». Είναι κατά βάθος μια σάτυρα, που δεν θα την καταλάβουν καλά-καλά, –στοιχηματίζω,– ούτε αυτοί που ομιλούν εις τας εφημερίδας δια τον Νίτσε. Δόστε το όμως και σ' ένα παιδί, και να ιδήτε που θα το διαβάση μ' ενδιαφέρον. Βέβαια δεν θα εννοήση όσα θέλω να πω, αλλά και πάλι όσα θα εννοήση του φθάνουν, το ικανοποιούν...»

24. Ένας όρος σύστοιχος προς τον «αναμενόμενο αναγνώστη» είναι και αυτός του «προσδοκώμενου», καθώς και του «εγγεγραμμένου αναγνώστη» (του αναγνώστη δηλ.



αστικών στρωμάτων, και όχι το σκληραγωγημένο παιδί της υπαίθρου, που είναι πάντα δέσμιος ενός πλέγματος κανόνων ευπρέπειας και κοσμιότητας.<sup>25</sup> Όλα αυτά εμφανώς μας απομακρύνουν από τους πρωταγωνιστές της *Φούρκας*, αφού οι στερημένες και σκοτεινές μορφές τους ούτε ελκύουν αλλά ούτε και διαπαιδαγωγούν τέτοιους αναγνώστες. Στον κόσμο τους φαντάζονται απλά ανοίκειες και παράταιρες.

#### **Δ. Το διήγημα ως αλληγορία για την ανθρώπινη φύση**

Η επιλογή των ηρώων θα μπορούσε ίσως να ερμηνευτεί αν αναλογιστούμε την απήχηση που θα είχε το ίδιο διήγημα χωρίς αυτούς. Τι είναι τελικά αυτό που μας τρομάζει περισσότερο εδώ; Η ίδια η πράξη (το φούρκισμα) ή τα πρόσωπα που την επιτελούν; Και είναι αυτά τα πρόσωπα παιδικά ή πίσω από αυτή την απατηλή αίσθηση παιδικότητας κρύβεται μια πολύ συγκεκριμένη συγγραφική πρόθεση;

Αποκαλυπτικό ως προς την πρόθεση αυτή θα μπορούσε να είναι το σκίτσο του Α. Λαζαρίδη<sup>26</sup>, που απεικονίζει τη στιγμή που τα παιδιά μαδούν τη σουσουράδα και συνοδεύει τη δημοσίευση του διηγήματος στην *Ελληνική Δημιουργία* το 1951.<sup>27</sup> Εδώ οι ήρωες αναπαριστώνται με έναν σχεδόν άφυλο τρόπο, ακινητοποιημένοι και παισιωμένοι από ένα τοπίο γυμνό. Ενώ φέρουν κάποιες παιδικές ενδείξεις στη μορφή (π.χ. κοτσιδάκια στα μαλλιά, παιδικά ρούχα), το πρόσωπό τους δείχνει απάθες προβάλλοντας όχι μόνο μια απουσία συναισθημάτων αλλά κυρίως μια σκόπιμη ηλικιακή απροσδιοριστία. Μόνο στην έκφραση της Φανής διακρίνουμε ίχνη του τρόμου ενός παιδιού. Και δεν είναι τυχαίο ότι μόνο

---

που δηλώνεται μέσα στο κείμενο ως κατάλληλος ή προσδοκώμενος για το κείμενο αυτό). Hawthorn 1993: 199.

25. Ο ίδιος ο Ξενοπούλος στην Επιστολή του υπό τον χαρακτηριστικό τίτλο «Τι θα πη Διαπλάσσοπουλο» μας δίνει εν συντομία το προφίλ του: «είναι το παιδί που δεν κάνει παρά το καθήκον του και δε δείχνει παντού παρά τη σεμνότερη και κοσμιώτερη συμπεριφορά» (*Η Διάπλασις των Παίδων*, 29/33 [16-7-1922]: 260).

26. Ο Ανατόλης Λαζαρίδης (με καταγωγή από την Αλεξάνδρεια) υπήρξε ζωγράφος, χαράκτης, γλύπτης, κριτικός λογοτεχνίας και εικαστικών τεχνών, εικονογράφος βιβλίων και ποιητής. Σε πολλά έργα του υπάρχει το στοιχείο του συμβολισμού ή της ειρωνείας. Βλ. σχετικά Μουζακιάτου (2009).

27. Κάθε πράξη απεικόνισης είναι ταυτοχρόνως και μια πράξη ερμηνείας, καθώς πολύ συχνά η εικόνα δείχνει αυτό που οι λέξεις δεν λένε. Ταυτόχρονα, όμως, και η συγκεκριμένη εικόνα θα ήταν αβέβαιη και ελλιπής χωρίς το κείμενο, αφού οι λέξεις μεταδίδουν την εσωτερική της σημασία (Nodelman 2009: 319).

αυτή δείχνει να κινείται· εμφατικά τονίζοντας έτσι την ακινησία και την ψυχρότητα της υπόλοιπης συντροφιάς.

Υπό αυτό το πρίσμα, η εικόνα της μικρής ομήγυρης (που περιλαμβάνει τους βασικούς ανθρώπινους τύπους) γίνεται πλέον ένας καμβάς της ανθρώπινης κοινωνίας, οπότε και το διήγημα διαβάζεται ως αλληγορία για την ανθρώπινη φύση. Ο μικρός Γεώργος δεν είναι πια ένας παιδικός ήρωας αλλά αντιπροσωπεύει τον άνθρωπο-θύτη, αυτόν που όχι μόνο επιτελεί το κακό αλλά, χειρότερα, παρακινεί προς αυτό. Τα κίνητρα δεν είναι πάντα αποσαφηνισμένα. Μπορεί να υποκινείται από μια ενδόμυχη ευχαρίστηση, μια εγγενή τάση για σαδισμό, μπορεί πάλι να λειτουργεί περισσότερο μιμητικά αναπαράγοντας τη σκληρότητα που ο ίδιος έχει βιώσει. Αυτός ο κύκλος της βίας και η εναλλαγή θύτη και θύματος τονίζεται, άλλωστε, και μέσα στο διήγημα, καθώς τα παιδιά που πρόθυμα δέχονται να τα «δείρει ο πατέρας» στα πλαίσια του παιχνιδιού γίνονται στο τέλος εκτελεστές ενός χειρότερου εγκλήματος, αφού το θύμα είναι πιο ανυποψίαστο, πιο ανυπεράσπιστο, πιο αθώο.

Άλλωστε, δεν είναι άνευ σημασίας το γεγονός ότι ο ρόλος αυτός αποδίδεται σε ένα τόσο αδύναμο πλάσμα του ζωικού βασιλείου. Η τρυφερή σουσουραδίτσα αποκτά έτσι μετωνυμική υπόσταση, αφού οι μορφές των ζώων διατηρούν έναν αρχετυπικό συμβολισμό που καθιστά πιο εύληπτα τα νοήματα. Τα πάθη τους εικονογραφούν τα πάθη των ανθρώπων.<sup>28</sup> Πράγματα που είναι δύσκολο να δοθούν στις κυριολεκτικές τους διαστάσεις αποδίδονται υπαινικτικά, σχεδόν υπόγεια, χωρίς ωστόσο να χάνουν σε δυναμική· αντιθέτως. Θα λέγαμε μάλιστα πως αυτό το λανθάνον σημασιολογικό τους φορτίο λειτουργεί περισσότερο επιτακτικά για τον υποψιασμένο αναγνώστη. Και καθώς οι αθώοι, οι πιο ευάλωτοι, οι λιγότερο ανθεκτικοί είναι το τμήμα εκείνο της κοινωνίας που παραδίνεται αμαχητί, το μικρό πουλάκι αντιπροσωπεύει εδώ όλες τις ανυπεράσπιστες υπάρξεις που αδυνατούν να επιβιώσουν μέσα σε έναν κόσμο αδυσώπητο και απάνθρωπο, μια μεταμφιεσμένη εκδοχή του οποίου συναντάμε στην παιδική ομήγυρη του κειμένου.

---

28. Αυτή η τακτική είναι συνήθης στην παιδική λογοτεχνία. Για παράδειγμα, στο κλασικό κόμικ *Maus* η ναζιστική θηριωδία σκιαγραφείται μέσα από ζωόμορφα σκίτσα (Ζερβού 1993: 149) ενώ στην *Τελευταία Μαύρη Γάτα* του Τριβιζά, ένα κείμενο που απευθύνεται εξίσου σε παιδιά και ενήλικες, αυτές οι δυσάρεστες στιγμές της ανθρώπινης ιστορίας αποδίδονται πάλι μέσα από μια ιστορία για ζώα (Ζερβού 2007). Βλ. επίσης και Ζερνού 2000: 39.

Κι αν ο Γεώργιος είναι ο ενορχηστρωτής της βίας, ο Ντιντής με τη σειρά του είναι εκείνος που στέκεται με δουλοπρεπή αδυναμία δίπλα στον ισχυρότερο συναινώντας και έτσι δημιουργώντας τις κατάλληλες προϋποθέσεις για να βρει το κακό ανταπόκριση. Οι υπόλοιπες φιγούρες, που συμπληρώνουν το σκηνικό, αποτελούν μάλλον και την πλειοψηφία της κοινωνίας μας. Η συνείδησή τους είναι πολύ ελαστική, οι αντιρρήσεις τους κούφιας και οι προθέσεις τους απροσδιόριστες, αφού εύκολα βλέπουν προς τη μία ή την άλλη πλευρά<sup>29</sup> καταδεικνύοντας την αδυναμία της ανθρώπινης φύσης απέναντι στα πάθη της.

Όλοι οι παραπάνω τύποι –αν και αρνητικά σηματοδοτημένοι– έχουν μέσα στο κείμενο προσωπείο παιδιού. Μας δείχνουν έτσι πόσο επισφαλής μπορεί να είναι η κρίση μας για την πραγματική όψη του κακού και πόσο απατηλά ελκυστικό και ανώδυνο φαντάζει αυτό συχνά στα μάτια μας;

Οπωσδήποτε, ο (πραγματικός) αναγνώστης βιώνει ένα δυσάρεστο συναίσθημα. Πρόκειται για το συναίσθημα που πηγάζει από μέσα μας κάθε φορά που μια «καλή πίστη» αποδεικνύεται ανυπόστατη. Αυτό συμβαίνει εδώ και στους ώριμους αποδέκτες του διηγήματος που διατηρούν μια εξιδανικευμένη αντίληψη περί παιδικότητας, καθώς η νοσταλγία για αυτό που οι ίδιοι έχουν χάσει ανεπιστρεπτί τους ωθεί να του προσδώσουν απλόχερα ιδιότητες (π.χ. καθαρότητα, καλοσύνη) που δεν είναι πάντα απαραίτητο ότι διαθέτει.<sup>30</sup>

---

29. Αυτό το ευμετάβλητο της ανθρώπινης συμπεριφοράς αποδίδει πολύ γλαφυρά και το Α΄ στάσιμο της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή: «Τέχνης μαστορικές σοφίστηκε/ που δεν τις βάζει ο νους/ κι όμως μια στο καλό, μια στο κακό κυλάει» (μετάφραση Κ. Χ. Μύρη).

30. Μια εξιδανικευμένη αντίληψη περί παιδικότητας διατηρεί και η παραδοσιακή Παιδική Λογοτεχνία, η οποία δημιουργεί ένα είδος «ποιομενικής σύμβασης» συντηρώντας τον μύθο μιας ευτυχισμένης και αθώας παιδικής ηλικίας που βασίζεται στις νοσταλγικές μήμες των ενήλικων συγγραφέων και της πικρής αίσθησης ότι τα παιδικά χρόνια έχουν χαθεί γι' αυτούς οριστικά (Nikolajeva 1999: 64-74). Και ο ίδιος ο Ξενοπούλος γοητευόταν από μια παιδικότητα ανέμελη, χαρούμενη, αθώα (βλ. ενδεικτικά την Επιστολή «Παιδική αισιοδοξία», *Η Διάπλασις των Παιδών*, 24 [14-1-1917]: 55). Το πρώιμο μεγάλωμα των παιδιών δεν τον συγκινούσε ιδιαίτερα γιατί τους στερούσε αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά: «Θαυμάζω βέβαια τα μικρά παιδιά όταν παρασταίνουν και μιλούν σα μεγάλοι· μα τα θαυμάζω, τα γουστάρω, τ' αγαπώ περισσότερο, όταν φέρνονται σα μικρά παιδιά. Έστω κι όταν μαλώνουν για ένα μπομπονί, και δέρνονται, και τραβομαλλιώνονται, και ξεφωνίζουν...» (Επιστολή «Τα παιδιά είναι παιδιά», *Η Διάπλασις των Παιδών*, 35 [17-12-1927]: 24).

## Ε. Ο κοινωνικός προβληματισμός

Αυτή η αντιπαράθεση μεταξύ ενός ιδεατού και του πραγματικού παιδιού μας οδηγεί και σε μιαν άλλη ανάγνωση του κειμένου, οπότε θα πρέπει να αναλογιστούμε αν οι αναπαραστάσεις της παιδικότητας που διακρίνονται στο κείμενο ανταποκρίνονται τώρα σε μια πιο στοχευμένη πρόθεση του συγγραφέα με κοινωνικές προεκτάσεις.

Μήπως τελικά τα παιδιά ήρωες κρατούν το προσωπίο, ως ένα μελλοντικό κάτοπτρο που μας επιτρέπει να διαβλέψουμε τους ενήλικες που θα γίνουν;

Αν ισχύει αυτό, εστιάζοντας την προσοχή μας στα στοιχεία που συνθέτουν αυτό το προφίλ, θα αντιληφθούμε ότι το κοινωνικό υπόβαθρο αναδεικνύεται ως ένας από τους πρωταρχικούς παράγοντες διαμόρφωσης του ατόμου, αφού η συμπεριφορά των ηρώων δεν είναι αυτόνομη αλλά ετεροκαθοριζόμενη (εδώ διαφαίνεται και ο νατουραλιστικός χαρακτήρας του έργου). Η καλοσύνη της μικρής Φανής είναι δείκτης ενός τρυφερού οικογενειακού περιβάλλοντος (βλέπουμε, άλλωστε, ότι μετά το περιστατικό στρέφεται για παρηγοριά στη μητέρα της) ενώ τα ρόδινα μαγουλάκια της μαρτυρούν μια οικονομική ευμάρεια. Αντίθετα, οι κοκκαλιάρικες μορφές των υπόλοιπων παιδιών, το θλιβερό τους παιχνίδι, η δεκτικότητα απέναντι στη βία και το θάνατο είναι απόρροια αφενός των παραστάσεων που προσλαμβάνουν και αφετέρου των στερήσεων που βιώνουν· στερήσεων σε όλα τα επίπεδα και κυρίως στο συναισθηματικό.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο χρόνος του διηγήματος εκτείνεται σε τρία επίπεδα. Με κύριο άξονα το παρόν, που είναι και ο χρόνος συντέλεσης του δράματος, το οποίο δίνεται με μια αυστηρή χρονική ακολουθία, φωτίζεται επαρκώς τόσο το παρελθόν των ηρώων (η στερημένη και θλιβερή ζωή τους) όσο και η μελλοντική τους εξέλιξη (αφού η εξοικείωση με το κακό προδιαγράφει την πορεία τους και δίνει την αίσθηση μιας τραγικής μοίρας που νομοτελειακά επιβάλλει τη διαιώνιση του κακού). Ευφύως, βέβαια, ο Ξενοπούλος δεν καταθέτει το δικό του προβληματισμό για την εξέλιξη των μικρών βασανιστών. Υπάρχει, όμως, μετέωρος στην αφήγηση. Ο αναγνώστης νομίζει ότι βαδίζει μόνος αλλά στην πραγματικότητα κουβαλάει μέσα του όλα τα σιωπηλά νοήματα του κειμένου.

Μια τέτοιου είδους θεώρηση κάνει τους πρωταγωνιστές να φαντάζονται πιο συμπαθείς στα μάτια μας, ξαφνικά αποκτούν άλλοθι και η πράξη τους εντάσσεται στα πλαίσια της γονεϊκής παραμέλησης. Μιας παραμέλησης, που αν και υπαγορεύεται από τη μέριμνα για την καθημερινή επιβίωση, δεν παύει να είναι πηγή αρνητικών συμπτωμάτων.

Η κοινωνική χροιά του διηγήματος παραπέμπει συνειρμικά στο έργο του Καρόλου Ντίκενς,<sup>31</sup> του οποίου τα παιδιά-ήρωες, όπως παρατηρεί ο Hollindale (1997: 100-101), λειτουργούν ως μεγεθυντικός φακός, ως ένα μέτρο σύγκρισης με το οποίο παρουσιάζονται οι πρακτικές των ενηλίκων σε κοινωνικό και ηθικό επίπεδο. Τα παιδιά γίνονται έτσι αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της διαστρέβλωσης της προσωπικότητας που προκαλείται από αυτούς και οι πράξεις τους –ερμηνευμένες μέσα από μια ενήλικη συνείδηση– μας αποκαλύπτουν όχι τόσο πτυχές του εαυτού τους όσο του κόσμου των μεγάλων.<sup>32</sup> Αυτό βλέπουμε να συμβαίνει κατά κύριο λόγο στον *Όλιβερ Τουίστ*, όπου μικρά αγόρια παραδίνονται στην κλεψιά και την ατιμία, έτσι όπως τις ενορχηστρώνει η γκροτέσκο φιγούρα του εβραίου Φάγκιν. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει, όμως, ο ίδιος ο συγγραφέας στον *Πρόλογο* του έργου, μια «κακή φύση» χειροτερεύει μέσα σε σκοτεινά μονοπάτια ενώ το καλό μένει ανέγγιχτο και αυτή είναι τελικά και η δικαίωσή του. Έτσι, η μορφή του πρωταγωνιστή αποκτά μια σχεδόν συμβολική υπόσταση, αφού τίποτα δεν μπορεί να διαφθείρει την αμόλυντη μικρή καρδιά του. Το ευτυχές τέλος και η αποκατάσταση της δικαιοσύνης είναι τόσο αναμενόμενα όσο και αναγκαία.<sup>33</sup>

---

31. Η επαφή του Ξενοπούλου με τον Ντίκενς ξεκινάει από τα μαθητικά χρόνια του πρώτου, αφού, όπως σημειώνει στην *Αυτοβιογραφία* του (σ. 128), τότε ξεκίνησε να πρωτοδιαβάζει τον άγγλο συγγραφέα. Άλλωστε, και στη *Διάπλαση* του 1930 δημοσιεύει σε συνέχειες (από τις 26/7 ως τις 16/8) μια μυθιστορηματικού τύπου βιογραφία του Ντίκενς, προκειμένου να συστήσει τον μεγάλο συγγραφέα στους μικρούς αναγνώστες. Εκεί σημειώνει χαρακτηριστικά (16-8-1930): «Δίκαια τον ονόμασαν "συγγραφέα των παιδιών". Σε πολλά έργα του περιγράφει με αγάπη τη ζωή των παιδιών και οι ήρωές του είναι παιδιά, που αναλύει με τέχνη το χαρακτήρα τους. Και δεν υπερασπίζεται μόνο τα παιδιά αλλά κάθε καλό και ανώτερο. Ένας βιογράφος του γράφει ότι "σκοπός στα έργα του Δίκενς είναι ο ανθρωπισμός, το γενικό καλό, η ευσιπλαχνία και η επιείκεια"».

32. Απώτερος στόχος του συγγραφέα, βέβαια, είναι να αφυπνιστούμε για τη δυστυχία που περιβάλλει τον κόσμο μας. Ο *Όλιβερ Τουίστ*, για παράδειγμα, γίνεται αντικείμενο κατάδειξης της έλλειψης οίκτου και φιλανθρωπίας, καθώς οι δυστυχίες του αποτελούν τη βασική δύναμη της αφήγησης, που θέλει να τονίσει την αδιαφορία και τη διαφθορά των γύρω του (Σπυροπούλου 1989: 36).

33. Ασφαλώς, και αυτά τα στοιχεία συντέλεσαν στο να θεωρείται ο Ντίκενς συγγραφέας για παιδιά. Σχετικά με την ιδανική διάσταση των παιδιών-ηρώων του Ντίκενς βλ. Οικονομίδου 2011.

## ΣΤ. Ένα ρεαλιστικό στιγμιότυπο ή «ατμόσφαιρα εφιάλητη με ήρωες παιδιά»;

Στο διήγημα του Ξενόπουλου, όμως, η αθωότητα στο τέλος κατακερματίζεται ενώ το κακό ενισχύεται. Ενδυναμώνεται αντίστοιχα και η ρεαλιστικότητα του διηγήματος; Είναι τελικά πιο πειστικοί ως αφηγηματικές παρουσίες οι μικροί δήμιοι της *Φούρκας* από τον εξιδανικευμένο ίσως Όλιβερ Τουίστ, του οποίου η θετικότητα υπερτονίζεται μέσα από την αντιπαραβολή του με τις εγκληματικές παιδικές φιγούρες που τον περιτοιχίζουν;<sup>34</sup>

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι σκηνές κακοποίησης μικρών ζώων από παιδιά (και γενικότερα σκηνές παιδικής βαρβαρότητας) διαδραματίζονται συχνά, ιδίως δε στην ελληνική ύπαιθρο και στις αστικές φτωχογειτονίες και έχουν γίνει αντικείμενο λογοτεχνικής επεξεργασίας και από άλλους λογοτέχνες, σύγχρονους μάλιστα του Ξενόπουλου, όπως είναι ο Μητσάκης και ο Παπαδιαμάντης.<sup>35</sup> Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να δούμε το διήγημα απλά ως μια ρεαλιστική καταγραφή, εμποτισμένη στις κορυφώσεις της με πινελιές ωμού νατουραλισμού, που αποκτά και συμβολικές/αλληγορικές διαστάσεις.

Μια τέτοια ερμηνεία ενισχύεται και από τη μαρτυρία του ίδιου του συγγραφέα, ο οποίος το 1931 σε μια Επιστολή στη *Διάπλαση των Παίδων* (38/43 [26-9-1931]: 512) με θέμα την κακοποίηση ζώων από παιδιά ομολογεί ότι έχει βιώσει ένα ανάλογο περιστατικό: «Δυστυχώς δεν είναι καθόλου σπάνιες οι σκηνές αυτές της φρίκης... Πολλές φορές το έγκλη-

34. Ένας αφηγηματικός ήρωας που συνταιριάζει τις συνήθως αντιμαχόμενες τάσεις του ρεαλισμού και του ιδανισμού είναι ο *Χακ Φιν* (1884). Ο μικρός παρίας του Μαρκ Τουαίην, ανένταχτος και απόβλητος, διατηρεί, όπως και ο Όλιβερ Τουίστ, μια εγγενή ποιότητα και μια πηγαία καλοσύνη που αντιμάχονται τον αρνητισμό των βιωμάτων του. Έτσι, αυτός ο συμπαθητικός αντι-ήρωας με την αλήτικη συμπεριφορά εμφανίζει στιγμές υψηλού ιδανισμού (όταν, για παράδειγμα, αποφασίζει να μην προδώσει τον μαύρο Τζιμ υπακούοντας στη φωνή της καρδιάς), που emphaticά αναδεικνύονται μέσα από τη χρήση ενός εσωτερικού αφηγητή, ταυτόχρονα με μια παρωδιακή εκδοχή του κόσμου των ενηλίκων (Βλ. σχετικώς και Ζερβού 2005: 85-8).

35. Αναφέρω το διήγημα του Μ. Μητσάκη «Το γατί», γραμμένο το 1893, που πραγματεύεται τον ανηλεή βασανισμό ενός μικρού ζώου από μια ομάδα παιδιών και παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τη «Φούρκα». Στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, από την άλλη, η παιδική αναληψία αποδίδεται πιο 'αχνά', συνήθως συναντάμε μια ομάδα σκληροτράχηλων παιδιών που εμπαίζουν κάποιο αδύναμο. Βλ. ενδεικτικά «Τα δαιμόνια στο ρέμα» ή «Τ' αερικό στο δέντρο».

μα αυτό γίνεται ομαδικά. Μαζεύονται κάμποσα χαριτωμένα παιδιά για ν' απαγχονίσουν –τι νερωνική διασκέδαση!– ένα δυστυχισμένο πουλάκι που έπεσε στα χέρια τους. Μια τέτοια σκηνή περιγράφω σ' ένα παλιό μου διήγημα, η Φούρκα. Είναι από το φυσικό. Και θυμούμαι ακόμα τη φρίκη που αιστάνθηκα μικρός, όταν παραστάθηκα κατά τύχη στη σκηνή αυτή που διηγήθηκα μεγάλος».

Ένα ερώτημα που τίθεται αυτόματα εδώ είναι το εξής; Ποιος καθοδηγεί τελικά την αφήγηση; Η παιδική συνείδηση που βίωσε το γεγονός ή η συνείδηση του ενήλικα που προσλαμβάνει την παιδική μνήμη μέσα από μια διευρυμένη πλέον οπτική γωνία και τη διυλίζει με το φίλτρο της λογικής και της συσσωρευμένης εμπειρίας; Η απάντηση είναι μάλλον διττή. Αφενός ο συγκινησιακός τόνος του κειμένου αφήνει να διαφανεί η απέχθεια και η φρίκη του μικρού παιδιού που υπήρξε κάποτε αυτόπτης μάρτυρας της οδυνηρής σκηνής, παράλληλα, όμως, η κατασκευή του κειμένου, τόσο σε γλωσσικό όσο και σε αφηγηματικό επίπεδο, αποκαλύπτει τον ώριμο αφηγητή που θεάται και ερμηνεύει τον κόσμο με έναν πιο σύνθετο τρόπο.

Κι έτσι, το κείμενο δεν είναι απλά η εξιστόρηση του βασανισμού ενός μικρού πουλιού. Αν ο συγγραφέας ήθελε απλώς να αποτυπώσει το ενσταντανέ μιας –σκληρής μεν, συνήθους δε– σκηνής παιδικής αγριότητας, σίγουρα θα μπορούσε να την αποδώσει και διαφορετικά, υιοθετώντας μια γλώσσα αποφορτισμένη από ιδεολογικά νοήματα και συνειρμούς<sup>36</sup>, κάτι που θα δούμε να κάνει σε μια Επιστολή του 1896 (*Η Διάπλασις των Παιδων*, 3/27 [13-7-1896]: 211) με τον τίτλο «Ζωόφιλοι», η οποία παρουσιάζει μεν χαρακτηριστικές ομοιότητες με τη *Φούρκα* αλλά το είδος του χρονογραφήματος, στο οποίο εμπίπτει, επιτρέπει την πραγμάτευση του ίδιου θέματος μέσα σε ένα διαφορετικό πλαίσιο, όπου η αποστροφή προς τον αναγνώστη (μεγάλο και μικρό) δίνει εδώ τον τόνο μιας καθημερινής κουβέντας: «Δεν έτυχε να βδελυχθήτε τα κακά εκείνα παιδιά, τα οποία συλλαμβάνουν και βασανίζουν πτηνά, και τα μαδούν ζωντανά, και τοις εξορύσσουν τους οφθαλμούς, και τα απαγχονίζουν (δια να αιστανθούν, φαίνεται, τας συγκινήσεις του δημίου!) και τα πετροβολούν, και καταστρέφουν ή αρπάσσουν τας φωλέας των;... Πόσα και πό-

36. Η ιδεολογική φόρτιση της γλώσσας, βέβαια, δεν βρίσκεται πάντα υπό τον ολοκληρωτικό έλεγχο του συγγραφέα. Εντούτοις, το παράταίρο του διηγήματος μέσα στο σύνολο της συγγραφικής παραγωγής του Ξενοπούλου μας αφήνει περιθώρια να εικάσουμε ότι εδώ γίνεται μια πιο συνειδητή χρήση της ιδεολογικής διάστασης της γλώσσας.

σα δεν βλέπομεν τοιαύτα καθημερινώς! Και να ταπαριθμήσω ακόμη, λυπούμαι...».

Αλλά και στο ευτράπελο διηγηματάκι «Διατί τα βασανίζουν» (*Η Διάπλασις των Παίδων*, 10/38-9 [27-9-1903]: 307), που γράφεται την ίδια περίοδο με τη *Φούρκα*, επανέρχεται το θέμα της παιδικής βαναυσότητας προς τα ζώα μέσα από μια άλλη οπτική. Εδώ ο τόνος είναι χαρούμενος κι ανάλαφρος, η γλώσσα λειτουργεί διαφορετικά αποδίδοντας την κωμική διάσταση των πραγμάτων, αφού οι πρωταγωνιστές είναι έντομα που προσπαθούν να ερμηνεύσουν την τάση κάποιων παιδιών να τα κακομεταχειρίζονται. Βέβαια, στην περίπτωση αυτή ο αποδέκτης του κειμένου είναι εμφανώς το παιδί, οπότε τίθενται και πάλι όλες οι δεσμεύσεις που αφορούν την παιδική λογοτεχνία.

Από τα παραπάνω, φαίνεται, νομίζω, ακόμα πιο καθαρά ότι το διήγημα *Η Φούρκα* συνιστά μια ιδιαίτερη κατηγορία. Η απεικόνιση των ηρώων είναι ξεχωριστή, τόσο με βάση κριτήρια ηλικιακά όσο και συγκρινόμενη με τους συνήθεις κανόνες της πεζογραφίας του Ξενόπουλου. Οι ισχνές τους φιγούρες γεννούν θλίψη, οι πράξεις τους απέχθεια ενώ ο αμίλητος και σκοτεινός πρωταγωνιστής ανταποκρίνεται πλήρως στις προδιαγραφές του ρόλου του: είναι ένας μικρός δήμιος. Παράλληλα, το βίαιο έργο που επιτελούν τα παιδιά σχεδόν τους στερεί τον ανθρώπινο χαρακτήρα τους («Θηρία ανήμερα τη στιγμήν εκείνην τα παιδάκια...»). Και ενώ εκείνα τον αποποιούνται, το αθώο θύμα τους επιμελώς ντύνεται με ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά, ώστε να τονιστεί ακόμα περισσότερο η τραγική αυτή αντίφαση («Το στρογγυλό της ματάκι έδειχνε φόβο... Της έπιασαν μύγες και μύγες μα η σουσουράδα δεν είχεν όρεξη από τη λύπη»). Αφετέρου, γύρω από τη χρήση των υποκοριστικών στήνονται μικρές γλωσσικές παγίδες, που χρωματίζουν με το δικό τους τρόπο την αξιολογική παρουσίαση των ηρώων. Η εσκεμμένη αμφισημία της χροιάς των λέξεων προκαλεί τη θυμηδία του υποψιασμένου αναγνώστη που, όσο προχωράει η πλοκή, συμμερίζεται τη σκωπτική διάθεση του αφηγητή που την αντιλαμβάνεται ως μια υπόγεια υπονόμηση των χαρακτήρων.

Ταυτόχρονα, τα στάδια του φουρκίσματος είναι δοσμένα με τόση αυστηρή επιμονή στην κάθε λεπτομέρεια και στη συμμετοχή της φύσης, ώστε εύλογα σκέφτεται κανείς πως η περιγραφή βραδυπορεί την αφήγηση, προκειμένου να τονιστεί το ειδικό της πράξης και να βιώσει ο αποδέκτης σε όλο του το μέγεθος το ζοφερό σκηνικό που αριστοτεχνικά απλώνεται μπροστά του.



Οι μικροί πρωταγωνιστές της *Φούρκας* είναι κάτι περισσότερο από αντι-ήρωες. Η παρουσία τους είναι αυτή που στοιχειοθετεί την εφιαλτική ατμόσφαιρα του διηγήματος. Η ανορθόδοξη συνύπαρξη παιδικότητας και ηδονιστικής βαναυσότητας φαντάζει νοσηρή και η νοσηρότητα αυτή αναδεικνύεται και από το γεγονός ότι η κρεμάλα στήνεται με τον σπάγκο μιας παιδικής σβούρας.

Αλλά και η παρωδιακή αναφορά στη θρησκευτική εθιμοτυπία του θανάτου έχει το δικό της λειτουργικό ρόλο. Το βίαιο τέλος της μικρής σουσουράδας συνοδεύει με τα λόγια της χριστιανική κηδείας μια παιδική αφηγηματική φωνή. Όμως, το ξεκαρδιστικό γέλιο που ακολουθεί δημιουργεί την εντύπωση ενός σκοτεινού ονείρου, μέσα στο οποίο λογικά συνυπάρχουν το φως και το σκοτάδι, η λύπη κι η χαρά ή αλλιώς το τραγικό, το κωμικό και το παράδοξο. Όταν σε καταστάσεις, που κανονικά επιβάλλουν τη σιωπή και το σεβασμό, συναντάμε κάτι απροσδόκητο, αντιστρόφως ανάλογο των προσδοκιών μας, τότε αυτή η υπονόμηση της κανονικότητας λειτουργεί ως μια λανθάνουσα σημασιολογική ένδειξη<sup>37</sup>, που εδώ έρχεται να επιτείνει τον αρνητισμό των ηρώων και της πράξης τους. Έτσι, τα λόγια τους ηχούν προσβλητικά ενώ το άκαιρο γέλιο αφήνει την αίσθηση ότι διαπράχθηκε μια ύβρη.

Με αυτό το λιτό κείμενο ο Ξενόπουλος διαλύει συθέμελα τις ψευδαισθήσεις μας καταδεικνύοντας με την πλέον καταλυτική σαφήνεια ότι δεν υπάρχουν ιδανικές καταστάσεις, όλα γύρω μας είναι ρευστά και υπό αίρεσιν. Παραδοσιακά προπύργια αθωότητας δεν υπάρχουν, άγρια ένστικτα ενεδρεύουν μέσα στον καθένα μας. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει ο άγγλος φιλόσοφος Σπένσερ, τον οποίο γνώριζε καλά ο συγγραφέας, «η κοινή γνώμη περί της αθωότητας των παιδίων είναι αληθής μεν ως προς τα γνώσεις, εντελώς δε εσφαλμένη ως προς τα ένστικτα».<sup>38</sup> Η

37. «Η παρωδία προϋποθέτει γνώση, παρατηρητικότητα, ανατρεπτικότητα και βαθύτατη αίσθηση ειρωνείας, από την πλευρά του δημιουργού. Απαιτεί επίσης γνώση και εγρήγορση από τον αναγνώστη για να γίνει δικός της κοινωνός» (Ζερβού 2007).

38. Πιο αναλυτικά, ο Σπένσερ δηλώνει στο έργο του *Η Αγωγή, πνευματική, ηθική και σωματική*: «Μη προσδοκώμεν εκ των παιδίων μεγάλην ηθικόν αγαθότητα... Ως τα χαρακτηριστικά του παιδός... ομοιάζουν επί τι χρονικόν διάστημα προς τα των αγρίων, ούτω και τα ένστικτα αυτού. Όθεν και η γενική τάσις των παιδίων προς το ψεύδος, την κλοπήν, την σκληρότητα, ήτις και άνευ της αγωγής μεταβάλλεται, ακριβώς ως μεταβάλλονται τα χαρακτηριστικά. Η κοινή γνώμη περί της αθωότητος των παιδίων είναι αληθής μεν ως προς τα γνώσεις, εντελώς δε εσφαλμένη ως προς τα ένστικτα. Βραχυτάτη μετά των παιδίων συναναστροφή αρκεί να πείση πάντας περί τούτου.» (Σπένσερ 1914: 196-7). Τις θεω-

πάλη, λοιπόν, ανάμεσα στις δυνάμεις του καλού και του κακού είναι αδιάκοπη και ξεδιπλώνεται εδώ μπροστά μας σε όλη της την ενάργεια μέσα από μια ζοφερή τοπιογραφία και ανθρωπογραφία.

Σ' αυτό το διήγημα λύτρωση δεν υπάρχει. Τίποτα δεν μένει ανέπαφο μέσα μας κι αν κάτι φαίνεται να χάνουμε, αυτό είναι η πίστη μας στο καλό, αφού ένας βίαιος και αναίτιος θάνατος σηματοδοτεί και το τέλος του διηγήματος. Όμως, ένα τέτοιο αρνητικό και αδιέξοδο κλείσιμο, που αφήνει μετέωρο το αίτημα για δικαίωση, έρχεται τελικά να ενδυναμώσει την ανάγκη για ψυχική ανάταση. Μπορεί η αφήγηση (σκοπίμα ίσως) να μη μας οδηγεί σε μια κάθαρση αλλά ο αναγνώστης θα αναγκαστεί να την αναζητήσει με τον τρόπο του, μέσα και έξω από αυτόν.

---

ρίες του Σπένσερ γνώριζε πολύ καλά ο Ξενόπουλος. Σε άρθρο του στα *Παναθήναια* το 1904 τον χαρακτηρίζει «ύπατο των συγχρόνων φιλοσόφων» ενώ, όπως μας πληροφορεί σε συνέντευξή του (Κουχτσόγλου 1982: 1015-17), είχε ετοιμάσει μελέτη γι' αυτόν που καταστράφηκε μαζί με το αρχείο του στα Δεκεμβριανά (βλ. σχετικά και Πεσμαζόγλου 1992: 77, 79). Άλλωστε, και στην Επιστολή υπό τον τίτλο «Η πηγή του κακού» (*Η Διάπλασις των Παιδών*, 23/25 [21-5-1916]: 201) ο Ξενόπουλος υιοθετεί τη σπενσεριανή αντίληψη περί παιδικότητας, όταν αναφέρει ότι τα παιδιά χωρίς εκπαίδευση είναι όμοια με θηρία, αφού ο άνθρωπος έχει άγρια ένστικτα, ακόμα κι από αυτή την ηλικία που την ονομάζουμε αθώα κι αγγελική.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

### Πρωτογενείς Πηγές

- Μητσάκης, Μιχαήλ (2006), *Αφηγήματα και ταξιδιωτικές εντυπώσεις*, τ. Α΄, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Ντίκενς, Κάρολος (2005), *Ιστορία δυο πόλεων*, Αθήνα: Εξάντας.
- (1970), *Όλιβερ Τουίστ*, Αθήνα: Εστία.
- (1996), *Το παλαιοπωλείο*, Αθήνα: Ωκεανίδα.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος (1901), *Διηγήματα, σειρά Α΄*, Αθήνα: Κωνσταντινίδης.
- (1903), *Διηγήματα, σειρά Β΄*, Αθήνα: Κωνσταντινίδης.
- (1921), «Νανότα», *Το ζακυνθινό μαντίλι και άλλα διηγήματα*, Αθήνα: Γανιάρης.
- (1944), «Αθανασία», «Ερμίνα, το πουλημένο κορμί», «11 χρόνων», *Αθανασία και άλλα 24 διηγήματα*, Αθήνα: Οι φίλοι του βιβλίου.
- (1958), «Η Αυτοβιογραφία μου», «Η μητρυιά», «Μαργαρίτα Στέφα», «Στέλλα Βιολάντη», *Άπαντα*, τ. 1, Αθήνα: Μπίρης.
- (1960), «Ο κατήφορος», *Άπαντα*, τ. 5, Αθήνα: Μπίρης.
- (1972), «Η Μανταλένα», *Άπαντα*, τ. 7, Αθήνα: Μπίρης.
- (1984α), *Η αδελφούλα μου*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (1984β), *Ο γιος μου κι η κόρη μου*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (1984γ), *Ο κοσμάκης*, τ. 1-4, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (1989), *Χωρίς τίποτα*, τ. 1-2, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (1997), *Η παρούσα ώρα*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (1998α), *Ο ανδρείος Αχιλλέας*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (1998β), *Η κ. Τρομάρα*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (1999), *Ο μπέμπης αρχιλήσταρχος*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (2000), *Το σκαλιστήρι*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (2001), *Η Μελλοθάνατη, Απορπισμένη, Το Μούλικο*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (2002α), *Το θηριοτροφείο των παιδιών*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (2002β), *Η κούκλα της Λιλίκας*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.

- (2002γ), *Ο μικρός Μέγας Αλέξανδρος*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.
- (2002δ), *Νικόλαος Σιγαλός: αθηναϊκή μυθιστορία*, Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α.
- & Γεώργιος Κονιδάρης (1924), *Ο καλός δρόμος*, Αθήνα: Κολλάρος.
- Παπαδιαμάντης, Αλέξανδρος (1984-5), *Άπαντα*, τ. 3-4, Τριανταφυλλόπουλος Ν.Δ. (επιμ.), Αθήνα: Δομός.
- Τουαίην, Μαρκ (1997), *Οι περιπέτειες του Χακ Φιν*, Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

### Δευτερογενείς Πηγές

- Αριές, Φιλίπ (1990), *Αιώνες παιδικής ηλικίας*, Αθήνα: Γλάρος.
- Ζερβού, Αλεξάνδρα<sup>(4)</sup>(1999α), *Λογοκρισία και αντιστάσεις στα κείμενα των παιδικών μας χρόνων*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- (<sup>3</sup>1999β), *Στη χώρα των θαυμάτων: το παιδικό βιβλίο ως σημείο συνάντησης παιδιών και ενηλίκων*, Αθήνα: Πατάκης.
- (2007), «Ευγένιος ο παρωδός, της εποχής μας κληρωτός, ή οι περιπέτειες των λέξεων και των κειμένων», *Κείμενα [online]*, 6: 1-26. [προσπελάστηκε 5-10-2017]. Διαθέσιμο από: <http://keimena.ece.uth.gr/main/t6/ arthra/tefxos6/downloads/zervou.pdf>
- (2005), «Εσωτερική εστίαση και (επαν)αφηγήσεις κλασικών για παιδιά και ενήλικες: διαδραστικά φαινόμενα και ιδεολογικές φορτίσεις», *Σύγκριση*, 16: 83-118.
- Καραντώνης, Αντρέας (1977), *Νεοελληνική λογοτεχνία: φυσιογνωμίες*, τ. 2, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Καρπόζηλου, Μάρθα (1995), «Τα ελληνικά περιοδικά για παιδιά και εφήβους (1836-1936)», στο *Πρακτικά Συμποσίου «Το παιδικό έντυπο»*, Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ. & Δήμος Θεσσαλονίκης, 57-68.
- Κουχτσόγλου, Γιάννης (1982), «Ο Σπενσεριστής Ξενόπουλος», *Νέα Εστία*, 1322: 1015-17.
- Μαλαφάντης, Κώστας (1995), *Οι «Αθηναϊκαί επιστολαι» του Γρηγορίου Ξενόπουλου στη «Διάπλασιν των Παιδών» 1896-1947*, Αθήνα: Αστέρως.
- (2001), *Θέματα παιδικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Πορεία.
- Μουζακιώτου, Στέλλα (2009), *Η εικαστική πρόταση του Ανατόλη Λαζαρίδη (1916-1989)*, Αθήνα: Ελληνική Φωτογραφική Εταιρεία.

Οικονομίδου, Σούλα (2011), «Ο κύριος Ντίκενς και τα... παιδιά του: παιδιά-ήρωες και παιδιά-αναγνώστες», *Κείμενα [online]*, 12: 1-12. [προσπελάστηκε 20-07-2017]. Διαθέσιμο από: [http://keimena.ece.uth.gr/main/t12/t12\\_oikonomidou.pdf](http://keimena.ece.uth.gr/main/t12/t12_oikonomidou.pdf)

Παλαμάς, Κωστής [χ.χ.], *Άπαντα*, τ. 6, Αθήνα: Γκοβόστης.

Πάτσιου, Βίκυ (1991), *Τα πρόσωπα του παιδιού στην πεζογραφία (1880-1930)*, Αθήνα: Δωδώνη.

— (1995), *Η Διάπλασις των Παίδων, 1879-1922*, Αθήνα: Καστανιώτης.

— (2008), «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η νοσταλγία του νατουραλισμού», στο Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού & Β. Πάτσιου (επιμ.), *Ο νατουραλισμός στην Ελλάδα: διαστάσεις-μετασχηματισμοί-όρια*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 144-165.

Πεσμαζόγλου, Τερέζα (1992), «Η Π. Δέλτα και ο σπενσεριανισμός της εποχής της», *Διαβάζω*, 300: 75-81.

Πεφάνης, Γιώργος (επιμ.) (2007), *Nulla dies sine linea: προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγόριου Ξενόπουλου*, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη.

Σπένσερ, Έρβερτος (1914), *Η Αγωγή: πνευματική, ηθική και σωματική*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον Σίδερη.

Σπυροπούλου, Αγγελική (1989), «Το Όλιβερ Τουίστ και η φιλανθρωπία», *Διαβάζω*, 229: 34-38.

Τζιόβας, Δημήτρης (1987), *Μετά την αισθητική: θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Γνώση.

Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γεωργία (1997)., «Γρηγόριος Ξενόπουλος», στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας*, τ. Θ', Αθήνα: Σοκόλης, 288-377.

— (επιμ.) (2002), *Γρηγόριος Ξενόπουλος: επιλογή κριτικών κειμένων*, Αθήνα: Αφοί Βλάσση.

Booth, Wayne (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Σικάγο: University of Chicago Press.

Chambers, Aidan (1990), "The reader in the book", στο P. Hunt (επιμ.), *Children's Literature: the Development of Criticism*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge, 91-114.

Eagleton, Terry (1996), *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφ. Δ. Τζιόβας, Αθήνα: Οδυσσεάς.

Fourment, Alain (1987), *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants (1768-1988)*, Paris: Éditions Eole.

- Hawthorn, Jeremy (1993), *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, μτφ. Μ. Αθανασοπούλου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Hollindale, Peter (1988), *Ideology and the Children's Book*, Στράουντ & Οξφόρδη: Thimble Press in association with Westminster College.
- (1997), *Signs of Childness in Children's Books*, Στράουντ: Thimble Press.
- Holub, Robert (2004), *Θεωρία της πρόσληψης: μια κριτική εισαγωγή*, μτφ. Κ. Τσακοπούλου, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Iser, Wolfgang (1978), *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*, Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul.
- (1983), *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Βαλτιμόρη & Λονδίνο: John Hopkins University Press.
- Newton, K. M (2013), «Θεωρία της πρόσληψης και κριτική της αναγνωστικής ανταπόκρισης» στο Κ. Μ. Newton (επιμ.), *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα: ανθολόγιο κειμένων*, μτφ. Α. Κατσικερός & Κ. Σπαθακάρης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 327-331.
- Nikolajeva, Maria (1999), "The double attribution of texts for children and how it affects writing for children" στο Sandra Beckett (επιμ.), *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, Νέα Υόρκη & Λονδίνο: Garland Publishing Inc., 83-97.
- Nodelman, Perry (2009), *Λέξεις για εικόνες: η αφηγηματική τέχνη του παιδικού εικονογραφημένου βιβλίου*, μτφ. Π. Παναού, Αθήνα: Πατάκης.
- Shavit, Zohar (1986), *Poetics of Children's Literature*, Αθήνα/Λονδίνο: The University of Georgia Press.
- Stanzel, Franz Karl (1999), *Θεωρία της αφήγησης*, μτφ. Κ. Χρυσομάλλη-Heinrich, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Stephens, John (1992), *Language and Ideology in Children's Fiction*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Longman.
- Suleiman S. & I. Crosman, (1980), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Πρίνστον: Princeton University Press.
- Zervou, Alexandra (2000), "Le comique e(s)t le parodique dans la littérature d'enfance", στο Jean Perrot (επιμ.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, Παρίσι: In Press, 29-44.

# OBSERVATIONS ON CAVAFY'S HISTORICAL METHOD: THE EROTIC POEMS

Afroditi Athanasopoulou

(University of Cyprus)

---

This paper examines the erotic poems of C. P. Cavafy, which, based on the historical period to which they refer, can be divided into two main categories. The first part of the paper focuses on the Antiquity-inspired erotic poems and their particular features, a close examination of which reveals interesting aspects—and more subtle distinctions—of the world model these poems portray. The second part of the paper examines Cavafy's erotic poems that take place in the poet's time, revealing Cavafy's stance towards the paradigm of his era. The comparison between those contemporary poems and the erotic poems inspired by the Antiquity helps arrive at some conclusions regarding Cavafy's historical method. The discussion focuses on the correlation between past and present, demonstrating the social orientation of Cavafy's erotic poetry in both dimensions of historical time and, hence, the unity of his oeuvre.

---

**I**n this paper I examine the historical method of Cavafy based on his erotic poems. By “erotic poems” I mean those poems of Cavafy's corpus, which refer—either explicitly or implicitly—to an erotic relationship, as well as those that exude hedonism/eroticism, as is the case, for instance, with Cavafy's Alexandrian epitaphs, which will be discussed below. It is appropriate to clarify from the outset that the analysis will not delve into grammatology issues, such as the ancient and/or modern sources of inspiration of Cavafy's erotic poems, nor into genre-related issues (mixing of genres), or into particular terminology issues, such as the distinction between erotic “epitaphs” and “eulogies”.<sup>1</sup> Instead, the research focus is placed on highlighting the poet's historical perspective through his erotic poems, as the title of the paper suggests.<sup>2</sup>

---

1. For an overview of these issues and a discussion of the related bibliography, see Athanasopoulou M. (2010). See also note 5 here.

2. The bibliography on the historical Cavafy is extensive. The major contributions are listed in Athanasopoulou A. (2016); for Cavafy's historical method, in particular, refer to Chapters 2 and 3. For a bibliography in English, see indicatively the fundamental works of Beaton (1983)

Based on the historical period they refer to, Cavafy's erotic poems can be divided into two main categories:

1. Erotic poems inspired by the Antiquity, and
2. Contemporary erotic poems, i.e. poems referring to the poet's time.

Cavafy's oeuvre also includes:

3. Poems on poetics with no specified time and place, in which *eros* has provided the source of poetic inspiration and in effect constitutes the theme of the poem.

Here, I will focus on the first two categories of Cavafy's erotic poems. The examples I have chosen to examine come from the corpus of the recognised poems, the so-called *Canon*. However, I have also studied the *Hidden*, *Unfinished*, and *Repudiated* poems, i.e. the entire corpus of Cavafy's poetic work to base my argument.<sup>3</sup>

1. The Antiquity-inspired erotic poems take place in the Ptolemaic and post-Ptolemaic era, roughly speaking: from the height of the Hellenistic period in the 4th century B.C. (with two major turning points in its course: the rise of the Romans and the advent of Christianity), until the end of the era marked by the Arab conquest of Egypt in the 7th century A.D. The geographical coordinates of this world in Cavafy's poetry are basically defined by three symbol cities:

– **Alexandria**, the metropolis of the "great new [= multicultural] Hellenic world", *ελληνικός καινούριος κόσμος, μέγας*, that emerged as a result of the conquests of Alexander the Great; see indicatively the poem "In the Year 200 B.C.", wherefrom the verse in quotes (for its full meaning see the last two stanzas of the poem).

---

and Ricks (1988), and of course Keeley's book, *Cavafy's Alexandria* (1996; <sup>1</sup>1976), which remains a seminal study in Cavafy scholarship. For the subject examined in this paper, see also Jusdanis (1987) and in particular Roilos (2009). I thank Prof. Panaghiotis Agapitos for suggesting the last two books. The most recent study on Cavafy's (homo)eroticism is the monograph of Papanikolaou (2014).

3. The English translations of Cavafy's *Canon* are cited from the standard edition Keeley-Sherrard (1992). The excerpts from the *Unfinished* poems are cited from Mendelsohn (2009). The quotations of specific verses from Cavafy's poems include also the text in Greek for reasons of precision.



– **Rome**, the metropolis of a new emerging power and, hence, of the decline of the Alexandrian kingdoms as a result of the *Pax Romana*; see, for instance, the poem “Of Dimitrios Sotir, 162–150 B.C.”

– **Antioch**, or more generally “Syria”, a region which in Cavafy generally coincides with the area of Asia Minor (Ionia), the ancient cradle of Hellenism, and at that time the main theatre of antagonism between “heathens” (pagans), Christians, and Jews for ideological and political dominance, but also the starting point of the Arab conquest of the Mediterranean, which put an end to the Greek (Byzantine) presence in the region. See the poems on Julian the Apostate, on Apollonius of Tyana, the “Jewish poems”, but also the *Unfinished* poem, entitled “Of the Sixth or Seventh Century [A.D.]”, which refers to the “mighty Arabism”, *κραταιός αραβισμός*.<sup>4</sup>

At first glance, Cavafy's erotic poems that belong to this long historical period are similar to each other, which gives the impression that they constitute an integrated and homogeneous group. However, as I will demonstrate, the group of the Antiquity-inspired erotic poems of Cavafy can be divided into two subgroups—plus one intermediate—that have subtle but hardly negligible differences between them. I shall call the first subgroup “**Alexandrian**” and the second subgroup “**A.D.**” erotic poems. The intratextual indicators that allow us to distinguish between these two groups of poems are the following:

1.1. The “**Alexandrian**” erotic poems always mention explicitly the name *Alexandria* or *Alexandrian*, and in most cases are structured as *epitaphs*: they refer to the death of prominent young lovers, who are praised for their beauty and love of beauty (the keyword being *αισθητικός* that combines all fine arts), for their eroticism/hedonism, their edification, in short, for their excellence—physical, spiritual, and moral—as befits the classical model of the handsome and virtuous man (*καλός καγαθός ανήρ*).<sup>5</sup>

This group comprises the poems: “Tomb of Evrion”, “Tomb of Iasis”, “Tomb of Lanis”, but also the poem “For Ammonis, Who Died at 29, in 610”, which takes place in the 7th century A.D., at the end of the era of Hellenic

---

4. The poem is cited in Lavagnini (1994: 255); transl. in Mendelsohn (2009: 30). Alexandria falls in the hands of the Arabs in 642 A.D. Egypt was then a province of the Byzantine Empire.

5. On the association of these “Alexandrian” poems with the Greek epigram and the *Palatine Anthology*, see Kazazis (1976), Caires (1980), Ricks (2007), Ioannou (1985: 88–103). On the distinction between “epitaphs” and “eulogies” among Cavafy's erotic poems, see Tsirimokou (2000).

Alexandria, heralded by the Arab conquest of Egypt (with the corresponding historical transformations in the text). Of course, this group of poems is not limited only to erotic epitaphs; elements of the Alexandrian way of life can also be found in other, non-erotic poems of Cavafy.<sup>6</sup> All these poems praise in fact the *Hellenic* way of life, namely the Hellenic pleasure (*ηδονή*), the Hellenic ethos of *φιλοκαλία*, the Hellenic culture, and last but not least, the Greek language. For Cavafy, these elements make up the “Alexandrian” world model, but in a wider perspective constitute also the foundation of the Western civilization.

In order to provide a tangible idea of this cultural paradigm, I quote the poem “Tomb of Evrion”, which summarises the features that according to Cavafy one should possess to be called a “Hellene” (*ελληνικός*):

### **Tomb of Evrion**

In this tomb—ornately designed,  
 the whole of syenite stone,  
 covered by so many violets, so many lilies—  
 lies handsome Evrion,  
 an Alexandrian, twenty-five years old.  
 On his father’s side, he was of old Macedonian stock,  
 on his mother’s side, descended from a line of magistrates.  
 He studied philosophy with Aristokleitos,  
 rhetoric with Paros, and at Thebes  
 the sacred scriptures. He wrote a history  
 of the province of Arsinoites. That at least will survive.  
 But we’ve lost what was really precious: his form—  
 like a vision of Apollo.

As we can see, the poem attributes to Evrion the main qualities of the ideal Alexandrian: youth, aestheticism (evident in the decoration of the tomb), mixed origin (in this case Greco-Roman), erudition (philosophy, rhetoric, history, sacred scriptures), and above all, divine beauty (“like a vision of Apollo”).

---

6. See, for example, “The Glory of the Ptolemies” (on Alexandria), “Greek from Ancient Times” (on Antioch), “Tomb of the Grammarian Lysias” (on Greek education), “Epitaph of Antiochos, King of Kommagini”, which contains the emblematic verse “he was that best of things, Hellenic” (*υπήρξε το άριστον εκείνο, ελληνικός*), as well as the poem “In the Harbor-Town”, which defines the vast territory of the multiracial Alexandrian kingdom with the phrase “the great Panhellenic world” (*το μέγα πανελληνιον*); cf. “In the Year 200 B.C.”, which includes a similar declaration (*ελληνικός καινούργιος κόσμος, μέγας*).

It should be noted that the poems of this group are dominated by a sense of belonging to a circle of friends, a tight-knit multicultural community, as can be seen from the use of the collective pronoun “we”. In fact, the most recognisable feature of these Antiquity-inspired “Alexandrian” poems are the poetics and ethics of the *mixture*, as stated clearly in the line “We’re a mixture here” (*Είμεθα ένα κράμα εδώ: Σύροι, Γραικοί, Αρμένιοι, Μήδοι*) from the poem “In a Town of Osroini”.<sup>7</sup>

1.2. Before we proceed to the second subcategory of Cavafy’s erotic poems inspired by the Antiquity, it is imperative to refer to **an intermediate group of poems**, which we could call “ποιήματα του μεταίχμιου” and are of crucial importance for this transition.<sup>8</sup> Cavafy’s erotic poems that belong to this category are: “In the Month of Athyr”, “Dangerous Thoughts”, “Of the Jews (A.D. 50)”, “Tomb of Ignatios”, and especially “Myris: Alexandria, A.D. 340”.

A common distinctive feature of these poems is that Christianity runs through them as a new cultural element. More precisely, it is the Judeo-Christian ideology that blends in as a catalyst of change in the paradigm of the “Alexandrian” world and way of life, transforming the classical *unity* of body and soul into a *split*, in which the body is marked negatively, as corrupt and sinful, while the soul is treated metaphysically (its salvation is decided in the Hereafter).<sup>9</sup>

Reading this group of poems that lie at the threshold between two eras (B.C. and A.D.), i.e. between the Alexandrian model of a multicultural and tolerant society and the religiously and politically polarised society of the new era, one can conclude that in fact these poems form a continuum that begins with *tolerance* (e.g. “In the Month of Athyr”), goes through *identity crises*, more or less profound (cf. “Dangerous Thoughts”, “Of the Jews (A.D. 50)”, “Tomb of Ignatios”), and finally ends up in complete

---

7. See the analysis of the poem in Papanikolaou (2014: 272–285). See also the comments about the poem in Apostolidēs (2003: 138–141). Interesting views on the “poetry of the mixture” and the subject of interculturality in Cavafy can be found in Pierēs (2000). Of particular interest for the topic discussed in this paper are the contributions of V. Karalēs, D. Haas, G. Dallas, D. Angelatos, X. Kokolēs, M. Pierēs, and Ch. Karaoglou.

8. On the concept of the “threshold” or “middle ground” (*μεταίχμιο*), a general feature of Cavafy’s poetics, see Pierēs (1992) and Paschalēs (2015).

9. On the religious theme in Cavafy, see Haas (1996) and Haas (2000a). On the “Jewish poems”, in particular, see Polyviou (2013) and Athanasopoulou M. (2016).

*alienation* (the emblematic example here being the poem “Myris: Alexandria, A.D. 340”, which essentially belongs to the new era).<sup>10</sup>

It is not possible to examine thoroughly each of these poems in this paper. I will focus on their distinguishing features. The pagan and the Christian element coexist in the poem “In the Month of Athyr”, as evidenced by the “heathen” name of the month (*Αθύρ*) and the explicit reference to “Lord Jesus Christ” on the tombstone. However, the word “soul” (*ψυχή*) mentioned in the poem, though common in both the Platonic and Neoplatonic/Christian vocabulary, clearly verges towards its Christian meaning, given that the lamentation of Lefkios’s friends, as emotional as it may be, *is devoid of any allusion to hedonism*, an element invariably present in the “Alexandrian” erotic epitaphs we examined earlier. Here is the poem:

### In the Month of Athyr

I can just read the inscription on this ancient stone,  
 “Lo[r]d Jesus Christ.” I make out a “So[u].”  
 “In the mon[th] of Athyr” “Lefkio[s] went to sleep.”  
 Where his age is mentioned—“lived to the age of” –  
 The Kappa Zeta shows that he went to sleep a young man.  
 In the corroded part, I see “Hi[m]... Alexandrian.”  
 Then there are three badly mutilated lines –  
 Though I can pick out a few words, like “our tea[r]s”, “grief,”  
 then “tears again, and “sorrow to us his friends.”  
 I think Lefkios must have been greatly loved.  
 In the month of Athyr Lefkios went to sleep.

The poems “Dangerous Thoughts”, “Of the Jews (A.D. 50)”, “Tomb of Ignatios” reveal progressively the *intensification* of the identity crisis of the protagonists as a result of the paradigm shift. In the poem “Dangerous Thoughts”, the phrase “in part a heathen, in part Christianized” (*εν μέρει εθνικός, εν μέρει χριστιανίζων*: v. 4) still shows mixed identity, however body and soul are clearly separated in the poem, the body being intended for “sensual pleasures”, while the soul, the spirit, for “ascetic” contempla-

---

10. These poems, among others, are also examined in chronological order of writing by Haas (2000a), who arrives at similar conclusions, albeit without grouping the poems as proposed here. This is also the case with other studies in Cavafy scholarship related to the topic. In my opinion, the grouping of Antiquity-inspired erotic poems based on their *distinguishing features* provides a key to the interpretation that can help us understand Cavafy’s *historical perspective* at the time of writing, i.e. the correlation between past and present, which is the aim of this paper.

tion of the divine. The most tell-tale sign of the shift is probably the verse "I won't fear my passions like a coward" (*εγώ τα πάθη μου δεν θα φοβούμαι σαν δειλός*: v. 6), which indicates that the erotic passion is now perceived as a distressing fearful experience. I am quoting the poem:

### Dangerous Thoughts

Said Myrtias (a Syrian student  
in Alexandria during the reign  
of the Emperor Konstans and the Emperor Konstantios;  
in part a heathen, in part Christianized):  
"Strengthened by study and reflection,  
I won't fear my passions like a coward;  
I'll give my body to sensual pleasures,  
to enjoyments I've dreamed of,  
to the most audacious erotic desires,  
to the lascivious impulses of my blood,  
with no fear at all, because when I wish –  
and I'll have the will-power, strengthened  
as I shall be by study and reflection –  
when I wish, at critical moments I will recover  
my spirit, ascetic as it was before."

In the poem "Of the Jews (A.D. 50)", instead of the (multiracial) company of friends, family now emerges as the locus of identity and, more importantly, as the centre of what is socially acceptable ("My most valuable days", "son of the holy Jews"— *οι τιμιότερές μου μέρες, των ιερών Εβραίων ο υιός*: v. 4, 10). Moreover, for the first time here Hellenism acquires ambivalent implications ("the elegant *and severe* cult of Hellenism"— *τον ωραίο και σκληρόν ελληνισμό*: v. 6). Finally, the concept of mortality—the fear of death—settles firmly at the centre of the unity of body and soul, the flesh, which was once dominated by the immortality of eros ("with its overriding devotion / to perfectly shaped, *corruptible* white limbs"— *με την κυρίαρχη προσήλωσι / σε τέλεια καμωμένα και φθαρτά άσπρα μέλη*: v. 7–8). The text of the poem follows; it goes without saying that the passage enclosed in quotes presents greatest interest, as it reveals the perspective of the dramatic persona in crisis, rather than the unequivocal certainty of the narrator-commentator in the closing verses (a wishful thinking?). For the identity crisis of Ianthis himself, particular attention should be drawn to verse 9 ("and become the man I would want *to remain forever*"), which is repeated twice placing the emphasis on the *pure* identity of "a son of the Jews, the holy Jews":

**Of the Jews (A.D. 50)**

Painter and poet, runner and discus-thrower,  
 beautiful as Endymion: Ianthis, son of Antony.  
 From a family on friendly terms with the Synagogue.

"My most valuable days are those  
 when I give up the pursuit of sensuous beauty,  
 when I desert the elegant and severe cult of Hellenism,  
 with its over-riding devotion  
 to perfectly shaped, corruptible white limbs,  
 and become the man I would want to remain forever:  
 son of the Jews, the holy Jews."

A most fervent declaration on his part: "... to remain forever  
 a son of the Jews, the holy Jews."

But he did not remain anything of the kind.  
 The Hedonism and Art of Alexandria  
 kept him as their dedicated son.

We are not far from the crucial step finally taken in the poem "Tomb of Ignatios", where the dramatic persona clearly denies one identity (twice in the text, with increasing intensity: "Here I'm not the Kleon famous in Alexandria", "Far from it—here I'm not that Kleon" — *Εδώ δεν είμαι ο Κλέων που ακούσθηκα / στην Αλεξάνδρεια [...], Άπαγε· εδώ δεν είμαι ο Κλέων εκείνος*: v. 1–2 and 6), to adopt a different one: "I'm Ignatios, lector, who came to his senses very late" (*Είμ' ο Ιγνάτιος, αναγνώστης, που αργά συνήλθα*: v. 8), possibly gripped by eschatological fear, as the last verse implies ("in the security of Christ"), which is quite different from the *ευδαιμονία*, as perceived by the Ancients. It should be added that this particular epitaph is entirely structured as a first-person narration (which suggests that there are no longer friends or the sense of community). In addition, for the first time reference is made to a class distinction: *property* (see v. 3–5), which apparently takes the place of the once praised (and now denied) hedonism of the "Alexandrian" erotic epitaphs, in which no such distinctions are present, as the verse in parenthesis alludes (v. 2). Here is the poem:

**Tomb of Ignatios**

Here I'm not the Kleon famous in Alexandria  
 (where they're not easily dazzled)  
 for my marvelous houses, my gardens,  
 for my horses and chariots,

for the jewels and silks I wore.  
Far from it—here I'm not that Kleon;  
his twenty-eight years are to be wiped out.  
I'm Ignatios, lector, who came to his senses very late;  
but even so, in that way I lived ten happy months  
in the peace, the security of Christ.

Concluding with "Myris", the lengthiest poem in Cavafy's *Canon*, I will quote only the closing verses to emphasise the insurmountable *rupture* that has taken place intratextually over Myris's dead body as a result of the "war of memories", if I may say, between the heathen lover and the Christian relatives of Myris about what he really was: a heathen *or* a Christian.<sup>11</sup> From this perspective, one could claim that Myris's *dead body* symbolises the end of the era of syncretism and tolerance, as explicitly evidenced from the "odd sensation" of alienation that took hold of the heathen lover who felt *his* memory of Myris "perverted by *their* Christianity" (I have highlighted the critical verses):

**Myris: Alexandria, A.D. 340**

[...]

The Christian priests were praying loudly  
for the young man's soul.  
I noticed with how much diligence,  
how much intense concern  
for the forms of their religion, they were preparing  
everything for the Christian funeral.  
And suddenly an odd sensation  
took hold of me. Indefinably I felt  
as if Myris were going from me;  
**I felt that he, a Christian, was united  
with his own people and that I was becoming  
a stranger, a total stranger. I even felt  
a doubt come over me: that I'd also been deceived by my passion  
and had always been a stranger to him.**  
I rushed out of their horrible house,  
rushed away before my memory of Myris  
could be captured, could be perverted by their Christianity.

---

11. It is worth noting that, apart from religious polarisation, the poem also alludes to other elements of social discrimination, such as the class distinction: Myris's family is wealthy, as the heathen lover points out from the outset (v. 9–12). The scholarship about the poem is extensive. I limit myself to a few observations to base my argument, without proceeding to a detailed examination of the poem and of the related studies.

1.3. The consequences of this gradual but radical shift in the paradigm from the ethics of the *mixture* to the ethics of *purity* (religious, ethno-racial, class, gender), as illustrated in the above mentioned poems, are dramatic and can be seen clearly in **the "A.D." erotic poems**. These poems, which can be placed conventionally around A.D. 400 (a date that often appears in the title of Cavafy poems),<sup>12</sup> reveal quite blatantly the alienation and degradation that has occurred after the decline of the Alexandrian world model of tolerance and synthesis, a decline which in the historical poems of Cavafy takes place, roughly speaking, between 200 B.C. and 400 A.D. Two milestones mark the beginning and the end of this process of decline of the Hellenic world and its values: the rise of Rome and the establishment of Christianity.

The factors involved in this cultural and, subsequently, moral degradation are, on the one hand, *the Realpolitik of the mighty*: the political ruthlessness and lack of morals of "the guys in Rome", fuelled by the feud for power and the civil conflicts among the local leaders of the Hellenistic dynasties in the East,<sup>13</sup> and, on the other hand, *the religious intolerance and dogmatism*: an emblematic figure in this respect being Julian the Apostate (4th century A.D.), probably the most controversial, if not detestable character in Cavafy's poetry in the opinion of many scholars. Commenting on Cavafy's obsession with Julian the Apostate, Keeley (1996: 122) observes that "Julian's attitude towards crucial aspects of Greek culture [...] were clearly at odds with Cavafy's conception of the truly Hellenic", and rightly points out that "Julian's conflict with the Antiochians provided the poet with a subtle means for dramatizing certain significant distinctions even among those devoted to things Greek" (or Christian).<sup>14</sup> In short, Julian's attempt to restore "by law" the ancient spirit and ethos during his short but severe regime (361–

---

12. Discussing the fact that Cavafy uses this chronology three times in his poems in a period of six years, Savvidēs (1985: 295) notes that this is "a noteworthy repetition", referring also to Saregiannēs, according to whom this repetition "indicates the imminent entry of the Barbarians on the historical stage".

13. See, as a characteristic example, the poem "Of Dimitrios Sotir, 162–150 B.C.", wherefrom the phrase "the guys in Rome". This poem of course is part of a constellation of historical poems around the critical conflict between the Hellenic world and the new order of things imposed by the Romans. For Cavafy's related poems, written between 1911–17 and 1923–33, i.e. during the era of Venizelos and the "National Schism" in Greece in the broader context of the imperialist WW I and its impact especially on Asia Minor and the Middle East, see indicatively Keeley (1996: 114 ff.), Savvidēs (1985: 346–353) and Dallas (1986).

14. The scholar especially focuses on "the intolerant paganism" and the "puritanical authoritarianism" of Julian, as opposed to the "tolerant and elastic" early Cristianity (Keeley 1996: 120, 121). Cf. Savvidēs (1985: 152), who includes also, I think, "the notorious Christians of Antioch" in his argument of intolerance, as opposed to "the spirit of Hellenism" (*ibid.*: 96).



363 A.D.) had exactly the opposite effect: it facilitated the establishment of the *severe* Cristianity and, hence, the definite decline of the spirit of Hellenism.<sup>15</sup>

From this historical perspective, one can argue that in Cavafy's poetry the shift from dates "B.C." to dates "A.D.", and from Alexandria to "Syria" (Antioch, Beirut, Sidon, and other cities in Asia Minor) is neither merely geographic, nor merely chronological, it is *cultural*.<sup>16</sup> In this brave new world, "the careers available — especially the public ones — are normally ruled by cynicism, influence peddling, and corruption. Survival in this world is usually a matter of making ends meet with whatever attributes one possesses and without undue concern for moral absolutes or standard virtues" (Keeley 1996: 118–119).

Characteristic poems from Cavafy's *Canon* that reveal this shift in the paradigm are: "The Retinue of Dionysos", "Philhellene", "Orophernis", "From the School of the Renowned Philosopher", "To Have Taken the Trouble", and others. To these one should include for their erotic content the poems: "Imenos", "Theatre of Sidon (A.D. 400)", "Temethos, Antiochian, A.D. 400", "Kleitios' Illness", "In the Tavernas", "Sophist Leaving Syria". As we can see, the poems are not few, which suggests that Cavafy was deeply concerned with this shift.

The distinguishing features of this group of "A.D." poems are:

(a) the fact that the sensual pleasure (*ηδονή*) has become corrupt (*νοσηρή*) and covert (e.g. "Imenos", "Theatre of Sidon (A.D. 400)", "Temethos, Antiochian, A.D. 400");

---

15. See indicatively, as a starting point of this development, the poem "Julian and the Antiochians" in comparison with Cavafy's final "Julian poem", entitled "On the outskirts of Antioch", the last poem of the *Canon* published after the poet's death. It is worth noting that poems referring to Julian are included not only in the *Canon*, but also in Cavafy's *Unpublished and Unfinished* poems, which indicates the poet's constant concern about this historical figure. See the editors' comments about Cavafy's "Julian poems" in these editions. See also Bowersock (1981).

16. "Syria, and the city of Antioch in particular, seemed to function for the poet as new mythic country, developed in detail during these years to present a possible analogy to the poet's mythical Alexandria" (Keeley 1996: 115). In this way, as the scholar aptly observes, Cavafy "could convey the historical moment and all it implied *simply by a date into the title*. And he could signal *the special way of life* relevant to the poem's drama *merely by placing the name of his mythical city before the date*" (Keeley 1996: 136; emphasis mine). Obviously, this technique enabled Cavafy to depict the historical and cultural context of his poems with "strict economy" (*ibid.*).

(b) the adulteration of eros and/or of art by money and politics (e.g. “Sophist Leaving Syria”, “Orophernis”);<sup>17</sup>

(c) the fact that the erotic relationship is no longer mutual and lasting till death, as we saw in the Alexandrian epitaphs, but short-lived and insecure; it becomes in fact a love *triangle*, with the factor of power—the third person—making it automatically unbalanced, unequal and insincere (e.g. “In the Tavernas”).

(d) Finally, and more importantly, in the erotic poems that refer to this particular period, homosexuality for the first time in Cavafy’s historical poems acquires negative connotations. Whereas in the “Alexandrian” erotic poems (B.C.) homosexuality was completely acceptable to society at large, it moves now underground, downgraded to the taverns and brothels and devoid of any aesthetic or spiritual substance. Thus, for instance, the anonymous young protagonist of the poem “From the School of the Renowned Philosopher”, *having abandoned philosophy*, “began to haunt / the corrupt houses of Alexandria, / every secret den of debauchery” (v. 15–17). In other words, the lovers who in the “Alexandrian” poems used to be the best of the young, are now becoming social outcasts (pariahs).

I quote here the poem “In the Tavernas” that summarises the new socio-cultural situation, revealing the degradation of love from a *relationship* to a thing, an *asset*, and consequently the degradation of the lover himself, as indicated from the first line:

#### **In the Tavernas**

I wallow in the tavernas and brothels of Beirut.  
I didn’t want to stay  
in Alexandria. Tamides left me;

---

17. An interesting analysis of the dual aspect of the coinage in “Orophernis” (aesthetic / political) has been proposed, among others, by Dallas (1987, 1992). The interplay of art, eros and *agora* is a central issue in Cavafy’s poetics and has been discussed by many scholars. I refer the reader to the chapter “Έρωας, τέχνη και αγορά στην ποίηση του Καβάφη” [Eros, art and market in Cavafy’s poetry] in Mackridge (2008: 213–235), in which the scholar examines all Cavafian erotic poems, regardless the era they refer to. See also Pierēs (2001, 2008) and especially Roilos (2009), who offers a thorough analysis of the socioeconomics of art and desire in Cavafy’s oeuvre and era. The most recent contribution on the subject is that of Panikolaou (2014), who focuses mainly on the contemporary erotic poetry of Cavafy. It should be noted, however, that all these studies do not make the necessary in my opinion methodological distinction between Antiquity-inspired and contemporary poems, which is essential for understanding Cavafy’s historical method, based on the ironic comparison (and not mixing) of the two epochs, as we will see below. For Cavafy’s technique, see in detail Athanasopoulou A. (2016: 90–126, 239–242).

he went off with the Prefect's son to earn himself  
a villa on the Nile, a mansion in the city.  
It wouldn't have been right for me to stay in Alexandria.  
I wallow in the tavernas and brothels of Beirut.  
I live a vile life, devoted to cheap debauchery.  
The one thing that saves me,  
like durable beauty, like perfume  
that goes on clinging to my flesh, is this: Tamides,  
most exquisite of young men, was mine for two years,  
and mine not for a house or a villa on the Nile.

It is characteristic that the lover-narrator *abandons* "Alexandria", i.e. the Alexandrian/Hellenic way of life (the negation is repeated twice in active and passive voice: "I didn't want to stay / in Alexandria"— Δεν ήθελα να μένω / στην Αλεξάνδρεια εγώ: v. 2–3; "It wouldn't have been right for me to stay in Alexandria"— Δεν έκανε να μένω στην Αλεξάνδρεια εγώ: v. 6), and moves to decaying Beirut, where he has been downgraded to "a vile life, devoted to cheap debauchery" (Μες σ' ευτελή κραιπάλη / διάγω ποταπώς: v. 8). Tamides, his lover, left him for the extravagances and riches of the Prefect's son; hence, the love triangle, the ephemeral nature of the relationship and, above all, the relegation of eros to a transaction are more than obvious in the poem.<sup>18</sup> The only thing that can keep the "most exquisite of young men" (τον πιο εξάισιο νέο) alive in the protagonist's mind is the *memory* of their prior affection (see the last verses of the poem).

To sum up, the main difference between the B.C. and the A.D. erotic poems is that lovers no longer "wear out" and die from "unsurpassable sensuality" (ηδονή υπερτάτη), like Iasis in the "Alexandrian" epitaph "Tomb of Iasis", but waste away being *deprived* of this sensuality; in effect they die from moral exhaustion, as the dying hero admits in "Kleitos' Illness" (τον ήυρε ο πυρετός εξαντλημένο κιόλας ηθικώς), because love has become saleable, and sinful in the Christian perception. I quote the relevant passages from the two poems to indicate the crucial difference:

---

<sup>18</sup>. In what concerns the love triangle theme, the poem "In the Tavernas" should be read side by side with the poem "Kimon, Son of Learchos, 22, Student of Greek Literature (in Kirini)" for the subtle but significant differences that exist between the two poems. Róilos (2009: 224) discerns analogies between the Antiquity-inspired poem "In the Tavernas" and the contemporary to Cavafy's time erotic poem "Lovely White Flowers", in both of which the erotic loyalty and disloyalty is determined by socio-economic expectations and exchanges.

**Tomb of Iasis**

[...]

But from being considered so often a Narcissus and Hermes,  
 excess wore me out, killed me. Traveler,  
 if you're an Alexandrian, you won't blame me.

You know the pace of our life—its fever, its unsurpassable sensuality. (v. 5–8)

**Kleitos' illness**

[...]

The fever found him already worn out morally  
 by the pain of knowing that this friend, a young actor,  
 had stopped loving and wanting him. (v. 6–8)

It is worth noting that the word “fever” (*θέρμη, πυρετός*) exists in both poems with different meaning of course.

It is therefore understandable why in Cavafy's poetic corpus there are no erotic poems referring to the medieval-Byzantine period,<sup>19</sup> since the dominant ideology of this era promoted an ideal of love (*αγάπη*) devoid of any corporal or sensual pleasure, and thus completely irrelevant to the “Hellenic pleasure” (*ηδονή*) established in Plato's theory of love, as laid out in the *Symposium* (a sensual pleasure, we should note, that hardly boils down to homosexuality alone). According to this theory, the union of body and soul, of lover and object of affection, was indivisible and intrinsic (into one and the same flesh), and hence divine; in effect the body acted as a medium of the soul in the sense Cavafy embodied in one of his *Unfinished* poems:

I kissed his forehead, his eyes, his mouth,  
 his chest, his hands, and every single limb;  
 so that I imagined — as Plato's heavenly lines  
 have it — that my soul came to my lips.<sup>20</sup>

19. With the exception perhaps of the *Unfinished* poem “After the Swim”, which takes place in the Byzantine years. See Lavagnini (1994: 122, and commentary on pp. 118–121); transl. in Mendelsohn (2009: 11). It should be noted, however, that the nudity theme in the verses 1–9 is connected with the ancient Greeks rather than with the Byzantines.

20. See [My Soul Was on My Lips] and footnote in Mendelsohn (2009: 114). Cf. related commentary in Lavagnini (1994: 314) and Dēmēroulēs (2015: 626). The ancient epigram attributed to Plato, which is included in the *Palatine Anthology* (vol. I, Book V, 78), reads: *Την ψυχὴν, Αγάθωνα φιλών, ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον. / ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαθισσομένη* [My soul was on my lips as I was kissing Agathon. Poor soul! she came hoping to cross over to him]. See: *The Greek Anthology* with an English translation by W. R. Paton, London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1927, p. 167. Obviously, Cavafy was aware of the “long canon” of the Hellenistic *ἐκφρασις/descriptio* of beauty *from top to bottom* (forehead—eyes—mouth—chest—

2. Making the same jump in time that Cavafy was forced to do, let us now proceed to the **contemporary erotic poems**, which take place in the poet's era, in the first decades of the 20th century. The socio-economic and political circumstances during this transitional and in many respects momentous period that culminated in the First World War in Europe and the Asia Minor Catastrophe for Greece can hardly be expounded here and, in any case, are widely known.<sup>21</sup> What is important to note is the correlation between past and present that Cavafy makes in his erotic poems, a correlation which has been delineated by Edmund Keeley in his book *Cavafy's Alexandria*. I quote a significant passage (emphasis mine):

**Cavafy juxtaposes an ancient city and a contemporary city in parallel poems**, published and distributed more or less simultaneously, [...] with the image of one city paralleling the other year after year [...] **so as to offer a "two-plane" image of Alexandria**. (Keeley 1996, 47)

Discussing these poems further, in terms of their "juxtaposition" and "two-plane" structure, Keeley notes that:

The relationship between the two planes [...] is one of analogy, which includes differences as well as similarities, and [...] it is fairly complex. [...] One might assume that the conception of love [...] is used primarily to make **an ironic comparison between the two planes** [...]. There is a clear contrast between the circumstances and social role of lovers in the two cities, a clear difference in how the lovers are viewed by their society and in the value placed upon what they represent. (Keeley 1996, 71)

I will not dwell upon the similarities that are to be expected: the lovers are always young and always sensual/passionate, and also, more or less explicitly, homosexual. I prefer to refer to the differences that are more interesting in terms of interpretation.

---

hands—limbs). On this subject, see in detail Peri (2004). A friend of mine suggested that the translation of *μέλη* as "limbs" and of *θάρρεψα* as "imagined" could be replaced with "parts" and "felt", respectively, which are closer to Cavafy's sense.

21. Tsirkas (1971), whose book remains a fundamental reference edition on Cavafy and his era, gives an account of the poet's life in relation to the socio-historical circumstances in the then British-ruled Egypt, at a time when Alexandria was the major intellectual and economic centre of the Greater Hellenism (as the Greek diaspora often is called). Tsirkas's work becomes even more enlightening, if read together with more extensive historiographic studies, such as those of Eric Hobsbawm on Europe on the eve of the First World War that marked the beginning of the end of Empires.

A recognisable feature of Cavafy's contemporary erotic poems is that the lovers, unlike their ancient Alexandrian counterparts, are *anonymous*, apparently because their social status, as depicted by Cavafy, starkly differs between the two periods: the lovers were totally acceptable and seen as the best young men in ancient Alexandria (B.C.), while being denounced as debased outcasts in the poet's contemporary society.<sup>22</sup> The poem "Days of 1909, '10, and '11" is ideally suited to help understand this difference, since the two periods—contemporary and ancient—in this case are juxtaposed not in parallel poems, but in the same poem, yet without running into each other (see the dash, which indicates the boundary between the two epochs in the last stanza; emphasis mine):

**Days of 1909, '10, and '11**

He was the son of a harassed, poverty-stricken sailor  
(from an island in the Aegean Sea).  
He worked for a blacksmith: his clothes shabby,  
his workshoes miserably torn,  
his hands filthy with rust and oil.

In the evenings, after the shop closed,  
if there was something he longed for especially,  
a fairly expensive tie,  
a tie for Sunday,  
or if he saw and coveted  
a beautiful blue shirt in some store window,  
he'd sell his body for a dollar or two.

I ask myself if **the glorious Alexandria  
of ancient times could boast of a boy  
more exquisite, more perfect**—lost though he was:  
that is, we don't have a statue or painting of him;  
thrust into that awful blacksmith's shop,  
overworked, tormented, given to cheap debauchery,  
he was soon used up.

Cavafy's attention to detail in describing truthfully the historical context in which his characters act is well attested in his poetry and has been noted numerous times by Cavafy scholars. In the case of the erotic poems, however,

---

22. For an account on homosexuality in the social context of the late 19th and early 20th centuries in the Western postindustrial world and in Alexandria as an important cosmopolitan financial center, see Roilos (2009: 218–221) and, more extensively, Papanikolaou (2014: especially Chapter 2).

the depiction of "contemporary realia" seems to serve another purpose as well: such intratextual elements, and often the title itself or even the form of the poem, operate as signs that *do not allow us to confuse the two eras*, the ancient and the contemporary, in Cavafy's corresponding or "parallel", according to Keeley, erotic poems. In short, these elements serve to *contextualise* the erotic content of the poem, thus avoiding the anachronisms and/or the generalisations that an eternal issue, such as love, would allow.<sup>23</sup> In the case of "Days of 1909, '10, and '11" we saw above, it is worth noting that Cavafy insists especially on details relating to the hero's economic and social status (humble origins, immigrant, overworked blacksmith, clothes and shoes miserably torn), details which compose a kind of frame, both textual and social, that contextualises the prostitution of the young hero.

This observation leads us to the most prominent feature of Cavafy's contemporary erotic poems, which is the socioeconomic profiling of the protagonists. In most cases, as we have seen, they are *socially debased*: poor people (blue- or white-collar workers) striving to make ends meet,<sup>24</sup> often unemployed, or petty swindlers without a "legitimate" job. It is indicative that many of them are gamblers (as is the case of "Two Young Men, 23 to 24 years old"), or sell their bodies to strangers for a tie or a nice shirt, like the anonymous blacksmith of the poem "Days of 1909, '10, and '11". The reasons for separation between the lovers are also accidental and, basically, economic. The necessities of life force them to migrate (to Smyrna or even further, to New York or Canada: see the poems "Before Time Altered Them" and "Gray"), or to give themselves to another lover who has more means to support them (an indicative example being "Lovely White Flowers").<sup>25</sup>

---

23. I provide an indicative list of such realia in Cavafy's contemporary erotic poems: ties, collars, vests, shirts, couches, desks, drawers, cafés, bars, tobacco shops, casinos, cinemas, even cars. On the other hand, the *form* of the Antiquity-inspired erotic poems of Cavafy, which are composed as if they were ancient Greek epigrams, seems to serve the same purpose, the distinction of the two eras. In the few instances where anachronisms are present (the "tavernas" being a good example), this is done deliberately and with a very careful poetic economy, as I intend to demonstrate in another paper concerning the category of the poems of poetics with no specified time and space, in which the erotic memory plays a central role.

24. Cavafy's focus on workers, who are underpaid in their jobs and gamble to make ends meet, may as well reflect his own experience as an underpaid public servant at the Irrigation Department, who occasionally tried his hand at the Stock Exchange. See Tsirkas (1971: 223 ff., especially Cavafy's requests for a raise, which according to Tsirkas reveal the drama of his life as a public servant: 229–234). On the social status of Cavafy's family see *ibid.*: Chapter II and V-IX.

25. Besides any "aesthetic" interpretation of these themes in relation to the decadent literary taste of the period, it is obvious, I think, that immigration, like gambling or prostitution or other outlaw activities such as burglary, is an inevitable choice for Cavafy's young heroes driven

*Money*, in fact, is the “fortune” or the “destiny” that determines whether the love affair would continue or end (needless to say that most affairs, if not all are fleeting).<sup>26</sup>

It is clear that in selecting the lovers portrayed in his contemporary poems from among the proletariat—and often the lumpen proletariat—Cavafy paints a picture of decline/decadence that is fundamentally money-based and has to do with the degradation (*αλλοτρίωση*) of the individual and of human relations in the conditions of capitalism. I quote the poem “Days of 1896”, which depicts quite clearly this degradation of the human personality brought about by the capitalist class system and its values (emphasis mine):

**Days of 1896**

He became completely degraded. His erotic tendency,  
condemned and strictly forbidden  
(but innate for all that), was the cause of it:  
society was totally prudish.

**He gradually lost what little money he had,  
then his social standing, then his reputation.**

Nearly thirty, he had never worked a full year—  
at least not at a legitimate job.

Sometimes he earned enough to get by  
acting the go-between in deals considered shameful.

He ended up the type likely to compromise you thoroughly  
if you were seen around with him often.

**But this isn’t the whole story**—that would not be fair.

The memory of his beauty deserves better.

**There is another angle;** seen from that

he appears attractive, appears  
a simple, genuine child of love,  
without hesitation putting,

---

by poverty and reflects actual circumstances of the poet’s time. Roilos considers the whole spectrum of “illegal” or “idle” activities of the lovers’ marginalised way of life as a manifestation of the “antieconomy of jouissance”, which he perceives in terms of non productive economic-libidinal desires and exchanges that constitute the anti-paradigm of the capitalist economy of profit and productivity (see Roilos 2009: 199 and *passim*).

26. The theme of “fortune” in Cavafy needs a detailed examination that cannot be expounded here. Pertinent to our topic is the observation of Mackridgē (2008: 229) that “‘Fortune’ is a function of the social and economic circumstances”. Referring to two common figures in Cavafy’s erotic poetry, the gambler, who “invests in fortune”, and the *flâneur*, who wanders in search of libidinal pleasure “betting” on *tyché*, Roilos remarks, in support of his overarching argument of the “antieconomy of jouissance”, that “they [both] privilege unpredictability at the expense of strategic financial planning” (2009: 216–217).



**above his honor and reputation,  
the pure sensuality of his pure flesh.**

Above his reputation? But society,  
prudish and stupid, had it wrong.

The characterisation of the society as “prudish and stupid” is a recurrent motif in Cavafy's erotic poems, especially those that refer to the poet's contemporary society (reflecting also to his “A.D.” underground erotic poems). This element suggests that Cavafy's obsession with the working-class youths is not merely aesthetic, in the sense that he is attracted by their *natural* beauty and their *natural* language, but it has an ideological rationale as well: emphasising “the pure sensuality of the pure flesh” of the poor and socially debased, and adopting their modes of expression in his poetic idiom, Cavafy seems to dare the established mores of bourgeois society, in particular the hypocrisy of “good manners”, “honor” and “reputation”, exposing the profoundly *immoral socio-economic basis* of the market society in his oeuvre.<sup>27</sup>

\*

The analysis that preceded should leave no doubt, I believe, that Cavafy is *both* historical and social poet, as Savvidēs suggested, and grounds his poetics, as he ought to, in both dimensions of historical time, past and present, thus ensuring the unity of his oeuvre.<sup>28</sup> Above all, Cavafy is a dialectical poet, as evidenced by the “ironic comparison” of the two eras he makes in his poems—Antiquity-inspired and contemporary—focusing on the underlying socioeconomic causes that influence the superstructure, i.e. the perceptions, moral values, and attitudes of the people, and ultimately the social function of art in each era. As Keeley explains,

---

27. See indicatively the poet's note in Savvidēs (1983a: 43), which refers to the beauty of the poor young men, as opposed to the rich young men, on whose “swollen or withered faces the ugliness of the crimes of their inheritances and interests is revealed” (the translation is cited from Roilos 2009: 228). It is remarkable how close to Marxist analysis is the anatomy of social reality that emerges from Cavafy's erotic poetry. On the socialist ideas, “which at that time had a popularity greater than their narrow ideological influence”, see Papanikolaou (2014: 146, note 53), including related bibliography. On how Cavafy's (and Lapathiotis's) poetry fits into the tradition of “the erotic mythologisation of the proletariat”, see Vasileiadē (2008).

28. This view recurs in all Savvidēs's writings on “political” Cavafy (see, for instance, Savvidēs 1966: 180–181, note 100; Savvidēs 1985: 140; Savvidēs 1987: 405). On Cavafy's social views, see the poet's *Notes*, and related commentary in Savvidēs (1985: 135–145 and 147–154), as well as Cavafy's *Essays* in Pierēs (2003).

The focus does not move merely *from* the contemporary *to* the ancient. There is a movement in both directions: an illumination of the present by its analogy to the past, and vice-versa. (Keeley 1996: 72; emphasis his)

What is the purpose of this “complex analogy” between past and present? To answer this question, let me first point out that the comparison Cavafy makes between the ancient and the contemporary sensual city hardly relates only to Alexandria B.C. (see 1.1 here); it also concerns—and this is the crucial point in his perspective—the paradigm shift that took place from A.D. onwards (see 1.2 and 1.3), thus reflecting in a way the state of affairs in the world during the poet’s time. In general lines, as Keeley and other Cavafy scholars have suggested, the mapping of the B.C. and A.D. centuries in Cavafy’s poetry enables the poet to depict history in the making and to portray the rise and fall of a civilisation (and its causes), using the Hellen(ist)ic past as a “metaphor valid for the entire Western civilisation” (Savvidēs 1985: 326), at a time—his own time—marked by equally profound shifts in the cultural paradigm. Dallas in fact (1986: 150–154) speaks of “projections of [Cavafy’s] era onto the dimensions of historical time”, i.e. “equal and reciprocal correspondences” or “resonances” of the poet’s contemporary experiences with those he described in his historical poems.<sup>29</sup>

We could summarise the most characteristic of these analogies as follows: the degradation of eros and *φιλοκαλία* in Cavafy’s ancient world, as a result of the entry of the Barbarians on the historical stage (see the “A.D.” poems discussed in 1.3), corresponds to the poet’s contemporary capitalist world in the first decades of the 20th century, which brings new or similar barbarisms: the degradation of human relations and values to mere profiteering in the market society; the imperialism of the Great Powers<sup>30</sup> and the games of power viciously played by the not-so-mighty, which lead to the Great War and the Asia Minor Catastrophe (as was the case with the “guys in Rome” and “Syria” in ancient times); the personality cult in the form of the “Superhuman”, along with the dogma of racial purity and intolerance (which brings in mind, among other ancient examples, the puritanical au-

---

29. Dallas also provides an indicative list of such resonances on pp. 153–154 of his study, which correlate certain historical poems of Cavafy with the era of Venizelos, in which the most significant event for Greece is the so-called “National Schism” (Εθνικός Διχασμός), in the broader context of WW I and the Asia Minor campaign resulting to the uprooting of the Greek population from the ancestral land of Ionia.

30. Perhaps with a special emphasis on Great Britain, given its role as a ruler of Cavafy’s contemporary Alexandria (Egypt), and its leading role in the Entente coalition in the context of the WW I.

thoritarianism of Julian), and so on.<sup>31</sup> As far as art and its social function is concerned, one could discern a profound analogy between the circles of *aesthetes*, as depicted, for instance, in “Young Men of Sidon, A.D. 400”, with the circles of *décadents* in the poet's time.<sup>32</sup> Both circles of “perfumed literati” are detached from the world of action, yet their art and stance is hardly unaffected by the dramatic historical developments of their era in a *milieu* profoundly divided by blindly dogmatists: no longer quasi-Christianised but ragingly “Christian”, no longer Hellenic but “heathen”, no longer a mixture but each alien and alienated in their own faith and their own credo, to recall “Myris: Alexandria, A.D. 340”.

From this point of view, one can argue—as has been shown in this paper—that Cavafy's historical perspective is obvious not only in his historical poems *per se*, but also in the thematic area of his erotic poetry, which in fact intersects with the historical area, as the poet himself had stated.<sup>33</sup> “Moulded his historical insight and his erotic vision into a coherent mythology”, to use Keeley's words (1996: 138), Cavafy's method allows us to look at things dialectically—in “ironic comparison”—and to explain *historically* the paradigm shift in the “long term”, thus ultimately to arrive at conclusions with diachronic and universal validity.<sup>34</sup>

This finding is closely related to Cavafy's worldview that is determined by “Alexandrian” values and ways of life, i.e. by a sense of being neither “Greek” (Ἕλληνας), nor “Hellenised” (Ἑλληνίζων) but “Hellenic” (ἑλληνικός): the product of a mixture dominated by the Greek spirit, culture, and language that form the foundations of the Western civilisation.<sup>35</sup> When the mixture

---

31. For Cavafy's views on these ideologies, which reflect the *Zeitgeist* of his era, see the poet's *Notes* in Savvidēs (1983a: especially p. 49 and elsewhere).

32. Cf. in this regard the discussion made by Roilos (2009: 142–145), commenting on Cavafy's essay “A Few Pages on the Sophists”.

33. See Cavafy's note on poetics first published in *Αλεξανδρινή Τέχνη* (vol. I, no. 6, May 1927: 39–40) and re-published and commented by Savvidēs (1966: 209–210), where, among other things, the poet remarks: «η ιστορική περιοχή κάποτε προσεγγίζει τόσο στην ηδονική (ή αισθησιακή) που είναι δύσκολο να κατατάξει κανείς ορισμένα ποιήματά τους» [“The historical area sometimes touches so nearly on the erotic (or sensual) that it is difficult for one to classify some of the poems in these areas”]. Quoted in Keeley's translation (Keeley 1996: 212, note 13)].

34. Keeley in fact believes that Cavafy's survey of Greek history in the *longue durée* can serve as “a metaphor for the human race in general” (Keeley 1996: 130). This argument is developed further in the last chapter of his book, entitled “The Universal Perspective” (p. 135 ff., especially 148–151).

35. Significant observations on this subject (Ἕλληνας, Ἑλληνίζων, ἑλληνικός) are made by Keeley (1996: 105 ff.). The scholar considers Cavafy's “abiding respect for this Greek tradition” (hedonism, art, philosophy, self-awareness, worship of beauty, and of course the Greek

dissolves, then the “Hellenic” and, hence, the Western civilisation comes to an end. From this perspective, I believe that in terms of ideology and thematic focus, Cavafy’s purpose in juxtaposing the ancient and contemporary sensual Alexandria in “parallel” poems, written and distributed more or less simultaneously, was to point out that the true cause of the decline of a civilisation is not the mixture, the “cosmopolitan amalgam”, but the aversion to the Other, which is no less than dogmatism, intolerance and fanaticism of the greedily power-hungry and the arrogant self-deceived.<sup>36</sup>

I shall conclude with an observation on Cavafy’s poetics of love, which reveals the poet’s attitude towards the ethics of the market society (in both senses of the word “market”: as a forum and as a trading place) diachronically. Probably the most specific feature of Cavafy’s erotic poems, as has been pointed out,<sup>37</sup> is the tendency to look at things from “another angle”, as the poet writes in “Days of 1896”, and to overturn conventions: whatever is considered ugly, poor, unlawful, corrupt, inferior, etc., is in reality—in the reality of love—pure, beautiful, authentic, superior.

I am quoting one of many examples in Cavafy’s oeuvre, in this case from the poem “Days of 1901” (emphasis mine):<sup>38</sup>

---

language) as a manifestation of the “cultural, rather than political, chauvinism of Hellenes” (*ibid.*: 110).

36. For a more detailed discussion, see the closing observations in the chapter on Cavafy in Athanasopoulou A. (2016: 115–126). On Cavafy’s concept of decline, see also the fundamental study of Haas (1982). Dallas identifies syncretism, the “cosmopolitan amalgam”, at all levels of Cavafy’s oeuvre: in the language and technique, in the themes and meanings, in the merging of ways of life, etc. (see Dallas 1986: 24–25, 44, 120, and elsewhere). Of course, this has been noted repeatedly by many Cavafy scholars.

37. In Cavafy scholarship, it is commonly accepted that the poet’s obsession with the “deviant” love manifests “the very art of rule breaking, [...] the infringement of society’s sanctions on discourse and behaviour”, to quote Jusdanis (1987: 97). Pierēs (1992: 203) notes: “The works Cavafy wrote in the last fifteen years of his life include at least fifteen poems, in which the theme of the house and the chamber recurs time and time again [...] as an artfully crafted poetic inversion of the elements that define what is decent and what indecent, what is sacred and what profane, what is shameful and what honourable, what moral and what immoral” (the titles of the poems are listed in a footnote). The author expresses similar views in his subsequent studies on eros in Cavafy’s poetry (see Pierēs 2001, 2008). See also Roilos (2009), who bases his analysis of Cavafy’s (homo)erotic poetry on the argument of the infertile economico-libidinal (self-)expenditure. For the meaning of “expenditure”, based on Bataille’s notion of “general economy” as contrasted to the market economy, see p. 118, note 15.

38. Other examples from the *Canon* include: “Days of 1896”, “Outside the House”, “One of Their Gods”, “Passing Through”, and other poems.

**Days of 1901**

The exceptional thing about him was  
that **in spite of all his loose living,**  
**his vast sexual experience,**  
and the fact that usually  
his attitude matched his age,  
in spite of this there were moments—  
extremely rare, of course—when **he gave the impression**  
**that his flesh was almost virginal.**  
His twenty-nine-year-old beauty,  
so tested by sensual pleasure,  
would sometimes strangely remind one  
**of a boy who, somewhat awkwardly, gives**  
**his pure body to love for the first time.**

This alchemistic function of love, if I may say, that makes reality more beautiful without embellishing it, is not as absurd or as far-fetched as it may seem or be interpreted at first sight (as the product of the poet's imagination at best or a wishful thinking at worst). On the contrary, it is a bold act, albeit only in words, with unforeseeable consequences for the future (not just his own but also of his readers).<sup>39</sup> Perhaps the most telling example is the *Unfinished* poem, entitled "A Company of Four" [outlaws], where Love beautifies "the filthy money" in a complete reversal of the established moral of capitalism according which money can buy everything, including love. I quote the relevant verses from this intriguing, in any aspect, poem:

The money that they make certainly isn't honest:  
now and then they fear that someone will get hurt,  
that they might go to jail. But look, you see how **Love**  
**has a power that can take their filthy money**  
**and make it into something gleaming, innocent.**<sup>40</sup>

---

39. See the *Unpublished* poem "The Bank of the Future", in which, not incidentally, I think, Cavafy speaks about his poetics in market terms. The poem was written early on (1897), when the poet was still unsure of the mark he would leave in art. However, his choice of the "bank" motif shows how preoccupied he was (probably due to his employment as well) with the market society from the very beginning of his poetic formation. In later poems, the art—market relationship, while remaining a central theme, will be developed with much greater mastery, securing the poet a prominent place in the "bank of the future", as evidenced by the lasting and universal impact of his work. On the art—market relationship in Cavafy, see the Chapter 3 in Roilos (2009); analysis of the poem on pp. 208–210.

40. See Lavagnini (1994: 289); Mendelsohn (2009: 35). The subject of crime/criminality in Cavafy's erotic poems, especially those which take place in the poet's time, is an issue that de-

## CONCLUSIONS

It is clear that love and, in particular, the attitude towards love is a *political* act. The criteria and motives behind the choices one makes in love, the choice of who you would go with and who you would let go determines *who you are*.

Cavafy knew, as we all know, that love—true love—is always new and fresh, and that oldness and decay can happen only in a culture that has no place for love (in whatever form). He also knew, as we all know, that no love is “unnatural”, as long as it is reciprocated and genuine. Love is revolutionary by nature because it liberates. It is the most liberating force there is, as it requires *dénudement*.

If we examine Cavafy’s poems from this perspective, we may be able to understand better some of his choices. We would see, for instance, that the theme of love in his poetry is closely related to the theme of decline; more precisely, it falls under the overarching theme of *old age vs. youth*, of *decay vs. immortality*, or of death anxiety (*Todesangst*) vs. life instinct (*Lebenstrieb*) in Freud’s terms. We would also discern that lovers, “the champions of pleasure” (*οι ανδρείοι της ηδονής*), in Cavafy’s poems always meet “in the street”, or “at the threshold”, or in a “very special house”, as there is no “appropriate” place to accommodate the bravery of love, the vigour of life. Such a place can only be intangible; it can exist solely in memory or in the person’s inner life, which is not governed by the laws of society (thoughts are free). In this respect, the contemplation of love in the “lonely house” is not a perversion, as it has occasionally been interpreted,<sup>41</sup> but the chronotope of freedom, I think.<sup>42</sup>

---

serves to be examined in its own right. For now, I refer the reader to an interesting paper by Haas (2000b), entitled “Νόμος και έγκλημα στην ερωτική ποίηση του Καβάφη” [Law and Crime in Cavafy’s Erotic Poetry]. See also Roilos (2009, especially pp. 213–216), in which the topic is examined in the European context (the heroization and aestheticization of the figure of the outlaw in Romantic and especially in decadent literature).

41. Such an interpretation was first proposed by Malanos (1933). On Cavafy’s technique of inspiration, see Dēmaras (1992: 127–139); for an English version see C. Th. Dēmaras and Diana Haas, “Cavafy’s Technique of Inspiration”, *Grand Street*, 2/3 (Spring 1983): 143–156. The subject of Cavafy’s eroticism is revisited in a recent (rather controversial) monograph by Papanikolaou (2014). However, many other aspects—aesthetic, philosophical, psychological—of the poet’s approach to staging his erotic poems and choosing his motifs need be explored further, I believe, in order to form a comprehensive picture of the erotic theme in Cavafy’s poetry.

42. I coin this term bearing in mind Bakhtin’s and Foucault’s theories. Foucault’s thought is enlightening, particularly as regards the balance between concealment and *parrhesia*, which is crucial for the individual’s sense of freedom. Needless to say that the scheme *απόκρυψη / παρ-*

Last but not least, lovers in Cavafy *denude progressively*, i.e. they gradually liberate themselves from the social restrictions and personal inhibitions, in a process that culminates in "Days of 1908"—the last poem Cavafy himself published—in the exquisite verse *Κ' έμενε ολόγυμνος· άψογα ωραιός· ένα θαύμα*. I quote the poem, which in my opinion summarises the features of Cavafy's erotic-political poetry:

### Days of 1908

He was out of work that year,  
so he lived off card games,  
backgammon, and borrowed money.

He was offered a job at three pounds a month  
in a small stationery store,  
but he turned it down without the slightest hesitation.  
It wasn't suitable. It wasn't the right pay for him,  
a reasonably educated young man, twenty-five years old.

He won two, maybe three dollars a day—sometimes.  
How much could he expect to make out of cards and backgammon  
in the cafés of his social level, working-class places,  
however cleverly he played, however stupid the opponents he chose?  
His borrowing—that was even worse.  
He rarely picked up a dollar, usually no more than half that,  
and sometimes he had to come down to even less.

For a week or so, sometimes longer,  
when he managed to escape those horrible late nights,  
he'd cool himself at the baths, and with a morning swim.

His clothes were a terrible mess.  
He always wore the same suit,  
a very faded cinnamon-brown suit.

---

*ρησία* lies at the centre of Cavafy's poetry and poetics. Not incidentally, Foucault's work served as a basic tool for Papanikolaou's approach to Cavafy (see Papanikolaou 2014: 149 ff., especially 151–153, 166, 172–173, and elsewhere). See also Jusdanis (1987: 95–96, especially note 18 on Foucault's view of fantasy as a key aspect of [homo]sexuality). The concept of the "chronotope" in Bakhtin's narrative theory is so widely known that a special reference is hardly needed (for a comprehensive account, see Shepherd 1998, especially pp. 139–210). It is intriguing to examine whether Bakhtin's and Foucault's views can be used in combination, with the necessary adjustments, for analysing Cavafy's poetics of love, and in particular the inspiration technique based on memory/contemplation (my hypothesis is that this technique enables Cavafy to create a "space-time", i.e. a "chronotope" of artistic and personal freedom).

O summer days of nineteen hundred and eight,  
from your perspective  
the cinnamon-brown suit was tastefully excluded.

Your perspective has preserved him  
as he was when he took off, threw off,  
those unworthy clothes, that mended underwear,  
**and stood stark naked, impeccably handsome, a miracle—**  
his hair uncombed, swept back,  
his limbs a little tanned  
from his morning nakedness at the baths and on the beach.<sup>43</sup>

This poem—the last of the *Canon* published by the poet—closes the cycle of Cavafy's erotic poems with a truly Platonic statement on the nature of love in its naked, radiant purity (an *apotheosis*), that would have been adopted, I think, by all poets initiated in the erotic experience, either "pagans", "Christians" or "agnostics", from Symeon the New Theologian, exalting *θείος έρως* in his writings, to Andreas Embirikos's *Oktana*, to name just two among many others in the Neo-Hellenic tradition, and beyond.

---

43. Cf. the *Unfinished* poem "After the Swim" (1921), which refers to the Byzantine period (see Lavagnini 1994: 122; Mendelsohn 2009: 11). Between the two poems exist significant similarities in the staging and the motifs. Of particular interest for the erotic theme are the verses 1–9 of the unfinished poem, in which the "supple nudity" of the young protagonists is related to the *καλαισθησία* of the ancient Greeks.



## REFERENCES CITED

- Apostolidēs, Renos, Herkos, and Stantēs (eds) (2003), Κ. Π. Καβάφης, *Άπαντα τα δημοσιευμένα Ποιήματα*, κριτικά αξιολογημένα (μαζί με τα άριστα «Ανέκδοτα» του), σχόλια: Ρένου, Ήρκου και Στάντη Αποστολίδη, 2nd ed., Athens: Εκδ. Τα Νέα Ελληνικά.
- Athanasopoulou, Afroditi (2016), Αφροδίτη Αθανασοπούλου, *Ιστορία και Λογοτεχνία σε διάλογο, ή Περί μυθικής και ιστορικής μεθόδου: Μια ανίχνευση στη νεοελληνική ποίηση του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Thessaloniki: Εκδ. Επίκεντρο.
- Athanasopoulou, Maria (2010), Μαρία Αθανασοπούλου, "Η νεωτερικότητα του παρελθόντος: Περισσότερα για το ζήτημα της ειδολογικής πρόσμειξης στο έργο του Κ. Π. Καβάφη", in: *Η νεωτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Πρακτικά της ΙΒ΄ Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα ΜΝΕΣ στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα, *ΕΕΦΣΠΘ*, 12: 143–158.
- (2016), Μαρία Αθανασοπούλου, "Σιωνισμού Επίσκεψις. Τα εβραϊολογικά ποιήματα του Κ.Π. Καβάφη", in: *Ζητήματα Νεοελληνικής Φιλολογίας: Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*, Πρακτικά ΙΔ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης στη μνήμη του Ξ. Α. Κοκόλη, Thessaloniki: Aristotle University, 365–377.
- Beaton, Roderick (1983), "The History Man", *Journal of the Hellenic Diaspora*, 10/1–2: 23–44.
- Bowersock, G. W. (1981), "The Julian Poems of C. P. Cavafy", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 7: 89–104.
- Caires, Valerie (1980), "Originality and Eroticism: Constantine Cavafy and the Alexandrian Epigram", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 6: 131–155.
- Cavafy *Canon*, see: Savvidēs (ed.) (1991), and Keeley–Sherrard (1992).
- Cavafy *Hidden*, see: Savvidēs (ed.) (2000).
- Cavafy *Repudiated*, see: Savvidēs (ed.) (1983b).
- Cavafy *Unfinished*, see: Lavagnini (ed.) (1994), and Mendelson (2009).
- Cavafy *Notes*, see: Savvidēs (ed.) (1983a).
- Cavafy *Essays and Prose*, see: Pierēs (ed.) (2003).
- Dallas, Giannēs (1986), Γιάννης Δάλλας, *Καβάφης και Ιστορία*, 2nd ed., Athens: Εκδ. Ερμής.
- Dallas, Giannēs (1987), Γιάννης Δάλλας, "Η διαμνημειακή γραφή: Οι δύο όψεις του νομίσματος του Οροφέρνη", in: *Σπουδές στον Καβάφη*, Athens: Εκδ. Ερμής, 51–72.

- Dallas, Giannēs (1992), Γιάννης Δάλλας, "Τα καθαφικά νομίσματα (Β'): Απόψεις μιας 'ιστορικής' ποιητικής", *Πόρφυρας*, 63: 7–27.
- Dēmaras, K. Th. (1992), Κ. Θ. Δημαράς, *Σύμμικτα, Γ': Περί Καβάφη*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Athens: Εκδ. Γνώση.
- Dēmēroulēs, Dēmētrēs (ed.) (2015), Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα. Δημοσιευμένα και αδημοσίευτα*, επιμέλεια Δημήτρης Δημηρούλης, Αθήνα: Gutenberg.
- Haas, Diana (1982), "Cavafy's reading notes on Gibbon's 'Decline and Fall'", *Folia Neohellenica* [Amsterdam], IV: 25–96.
- (1996), *Le problème religieux dans l'oeuvre de Cavafy. Les années de formation (1882–1905)*, PhD thesis, Paris: Presses de l'Université de Paris–Sorbonne.
- (2000a), "Θρησκευτικές μεταστροφές στην Αλεξάνδρεια του Καβάφη", in: Michalēs Pierēs (ed.), *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Herakleio: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 47–65.
- (2000b), "Νόμος και έγκλημα στην ερωτική ποίηση του Καβάφη", *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 7: 119–145.
- Ioannou, Giorgos (1985), Γιώργος Ιωάννου, *Ο της φύσεως έρωσ: Δοκίμια*, Athens: Εκδ. Κέδρος.
- Jusdanis, Gregory (1987), *The Poetics of Cavafy: Textuality, Eroticism, History*, New Jersey: Princeton University Press.
- Kazazis, J. N. (1976), "Studies in Kavafis: 1. A Commentary on Timos Malanos's Theory of Hellenistic Influences in the Poetry of Kavafis", *Ελληνικά* 29: 132–154.
- Keeley, Edmund (1996), *Cavafy's Alexandria*, 2nd ed., New Jersey: Princeton University Press.
- Keeley, Edmund & Philip Sherrard (1992), C. P. Cavafy, *Collected Poems*, translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard, edited by George Savidis, revised edition, New Jersey: Princeton University Press.
- Lavagnini, Renata (ed.) (1994), Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα, 1918–1932*, φιλολογική επιμέλεια και σχόλια Renata Lavagnini, Athens: Εκδ. Ίκαρος.
- Mackridge, Peter (2008), *Εκμαγεία της ποίησης. Σολωμός, Καβάφης, Σεφέρης*, Athens: Εκδ. Εστία.
- Malanos, Timos (1933), Τίμος Μαλάνος, *Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης. (Ο άνθρωπος και το έργο του)*, Μελέτη, Athens: Εκδ. Γκοβόστη.
- Mendelsohn, Daniel (2009), C. P. Cavafy, *The Unfinished Poems*, the first English translation, with introduction & commentary, by Daniel Mendelsohn, published by Alfred A. Knopf, New York: Penguin Random Books.

- Pananiolaou, Dēmētrēs (2014), Δημήτρης Παπανικολάου, "Σαν κ' εμένα καμωμένοι": Ο ομοφυλόφιλος Καβάφης και η ποιητική της σεξουαλικότητας, Athens: Εκδ. Πατάκη.
- Paschalēs, Michaēl (2015), Μιχαήλ Πασχάλης, "Κ. Π. Καβάφης: η ποιητική του μεταιχμίου", *Ποιητική*, 15: 63–84.
- Peri, Massimo (2004), *Ma il quarto dov'è? Indagine sul topos delle bellezze femminili*, Pisa: Edizioni ETS.
- Pierēs, Michalēs (1992), Μιχάλης Πιερής, *Χώρος, φως και λόγος: Η διαλεκτική του "μέσα – έξω" στην ποίηση του Καβάφη*, Athens: Εκδ. Καστανιώτη.
- Pierēs, Michalēs (2001), Μιχάλης Πιερής, "Έρωσ και εξουσία: όψεις της ποιητικής του Καβάφη", in: *Θέματα Νεοελληνικής φιλολογίας. Γραμματολογικά, εκδοτικά, κριτικά*, Πρακτικά Η' Επιστημονικής Συνάντησης στη μνήμη του Γ. Π. Σαββίδη, Athens: Εκδ. Ερμής, 278–292.
- Pierēs, Michalēs (2008), Μιχάλης Πιερής, "Έρωσ και Εξουσία: Καβάφης, Ελύτης", *Νέα Εστία*, 1812: 1087–1104.
- Pierēs, Michalēs (ed.) (2000), Μιχάλης Πιερής (επιμ.), *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Herakleio: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Pierēs, Michalēs (ed.) (2003), Μιχάλης Πιερής (επιμ.), Κ. Π. Καβάφη *Τα πεζά (1882; – 1931)*, Athens: Ίκαρος.
- Polyviou, Evanthia (2013), Ευανθία Πολυβίου, "Διαβάζοντας Ιστορία στον Καβάφη: Σχόλια στα ποιήματα του 'Εβραϊκού κύκλου'", *Πόρφυρας*, 147–148: 104–118.
- Ricks, David (1988), "Cavafy the poet-historian", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 12: 169–183.
- Ricks, David (2007), "A Faint Sweetness in the Never Ending Afternoon? Reflections on Cavafy and the Greek Epigram", *Κάμπος: Cambridge Papers in Modern Greek*, 15: 149–169.
- Roilos, Panagiotis (2009), *C. P. Cavafy: The Economics of Metonymy*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Savidēs, G. P. (1966), Γ. Π. Σαββίδης, *Οι καθαφικές εκδόσεις (1891–1932). Περιγραφή και σχόλιο*, βιβλιογραφική μελέτη, Athens: Έκδοση Ταχυδρόμου.
- Savidēs, G. P. (1985), Γ. Π. Σαββίδης, *Μικρά Καθαφικά*, vol. I, Athens: Εκδ. Ερμής.
- (1987), Γ. Π. Σαββίδης, *Μικρά Καθαφικά*, vol. II, Athens: Εκδ. Ερμής.
- (ed.) (1983a): Κ. Π. Καβάφης, *Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής*, παρουσιασμένα από τον Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα: Ερμής.

- (ed.) (1983b), Κ. Π. Καβάφης, *Τα Αποκηρυγμένα. Ποιήματα και Μεταφράσεις*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Athens: Εκδ. Ίκαρος.
- (ed.) (1991), Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα*, vol. I (1897–1918) & II (1919–1933), νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη, Athens: Εκδ. Ίκαρος.
- (ed.) (2000), Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα (1877–1923)*, φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, 3rd ed., Athens: Εκδ. Ίκαρος.
- Shepherd David (ed.) (1998), *The Contexts of Bakhtin. Philosophy, Authorship, Aesthetics*, Amsterdam: Routledge.
- Tsirimokou, Lizy (2000), Λίζυ Τσιριμώκου, “Νεκρομαντική τέχνη. Η επιτάφια καρβαφική ποίηση”, in: *Εσωτερική ταχύτητα*, Athens: Εκδ. Άγρα, 303–322.
- Tsirkas, Stratēs (1971), Στρατής Τσίρκας, *Ο Καβάφης και η εποχή του*, 2nd ed., Athens: Εκδ. Κέδρος.
- Vasileiadē, Martha (2008), Μάρθα Βασιλειάδη, “Η μυθολογία του προλεταριακού έρωτα: Λαπαθιώτης και Καβάφης”, *Πόρφυρας*, 132: 213–225.

# THE FENCE

**Nasia Dionysiou**

translated by

**Antonis Petrides**

in collaboration with the author

## TRANSLATOR'S NOTE

"The Fence" is included in the collection of short stories *Περιττή Ομορφιά* (Athens: To Rodakio, 2017). Nasia Dionysiou (b. 1979) studied Law specializing in International Law of Human Rights. She works for the Cyprus Ombudsman. She published short stories in electronic and print journals and collections. *Superfluous Beauty* is her first book.

## THE FENCE

“Calm down”, said the woman as she kept caressing his forehead, “calm down”.

Eventually, he seemed to relax, and then he pulled up, sat on the bed, fixed his gaze on the all-white ceiling. Next, he started talking, hesitantly at first, but more coherently, more confidently as time went by.

“It was at the close of summer, when the first unseasonable snow started falling, and with it the first whispers began sporadically to arrive. Afterwards, the snow became denser, and with the snow the whispers grew denser, too, haphazardly coming from all directions, spreading at the crack of dawn like mildew on the fields.

“They would always begin by saying: *I have nothing against snow*, promptly adding: *But it has to adapt to our own weather conditions* Or: *we are facing an imminent danger of total snowyfication* Or: *why doesn't it just stay in its heaven*, and even: *why doesn't it just return to its heaven once and for all?*

“These whispers did not originate with people of the so-called margins. Our town had isolated those people early on. They would say: *Out with all the snow!* Or: *En marche! Let's shove the snow back to the sea*, Or even that: *the only solution to snowyfication is the heat wave*. The most fanatical among them were already in jail, the loonies in the lunatic asylum. And there was nothing connecting us to them anymore.

“The others, the snowsceptics, as we called them, were different. They were simply concerned citizens. Active members of our society, some family people, some loners, some educated, well-established, others unemployed, a few religious people, a few atheists, some who had just arrived, old, middle-aged, young, women and men. They could disagree on everything else, but on the matter of snow they came to the unanimous conclusion that the snow was incompatible with our meteorological history, a provocation against our climate mores, unable to adjust, that the free movement of clouds harms the trees, the soil, the subsoil, and that, at any rate, multi-weather society imposes upon us foreign customs, it burdens the public purse, it precipitates unpredictable weather developments.

"Of course, there were those who kept the opposite stance discoursing on the contribution of the colour white in composing the exquisite mosaic that was our town. They said that no natural phenomenon is illegal and they demanded open skies.

"Yet another group, on their part, all high and mighty —landowners and industrialists, contractors and technocrats— suggested that we take advantage of the cheap snow, pointing out its positive effects on irrigation, energy, development.

"There were also some, most of us, I guess, who said nothing...

"At first, the disturbance had the force of a tornado, a gale, a hurricane, but soon the forces abated; it was as if they had neutralized one another in their din; something resembling a cloud of dust was all that remained, covering the town from end to end, while the snow kept on, the snow kept on snowing.

"In the meantime, the authorities carried urgent motions to hire new personnel and procure extra military material. The well-manned road-cleaning crews and the new snowploughs were hard at work. Every single snowflake had to be isolated right away, be shrunk, be dissolved.

"But the snow persevered and persevered, and gradually the flakes that had no time to melt —and indeed many failed to melt— joined others of their kind at the circumference of the town. A fence then started taking shape. It grew taller by the day, wider, it started obstructing our view of the horizon, the opposite hills, the highway, it drove the migratory birds away, cut down like a blade the little lilies growing by its side, blocked the warm streams of air, the scents of the fields, the distant echo of the sea.

"Very few people had the courage to get close to the fence; afterwards, they confessed they saw disfigured shapes of predatory birds come to life, with hunchbacks and festering wounds and marble eyes; they swore they heard squawks, blasts, howling.

"Only some children gazed at it insouciantly. They insisted that inside the fence lived other children, who could even be their brothers and sisters, so identical did their faces look, so alike did their voices sound, their drawings, their toys. Therefore, the children never stopped wondering what on earth we had against snowmen, and they continued to gather carrots, colourful buttons and old shawls, building sleighs, shining their skates, and waiting for the snow to spread all over again.

"The rest of us locked ourselves inside. The snow itself was no longer a threat. But the cold emanating from the snowy fence was getting more intense, pierced our bones, paralysed our nerves. Even the slightest drop

of rain made us anxious, we would close the shutters at the lightest gasp of wind, every thunder looked like the beginning of a new cold war.

"The news bulletins provided guidelines for self-protection. The authorities delivered fiery speeches, held plebiscites and signed bilateral agreements, ordered ever pricier systems of defence. We piled sandbags around the houses, bought hot-water bottles, quilts, stoves, stuffed the cracks in the walls. Rarely did we venture out, we were alone in the occasion that we did, heads down and hooded up, as if we were fugitives or wanderers, pepper spray in pocket, glancing furtively around to see if we were being followed. And in the odd occasion we got together, we performed exorcisms, orisons, made vows, we rolled around on other bodies, we cursed, we drank grated ginger. At nights, we smoked thickly-rolled cigarettes, we took pills to fall asleep. But nothing could make us feel warm. The freezing cold united us and swept us away.

"Not the cold; it was the fence; the fence that surrounded us without respite; the fence; our enemy was the fence.

"One day, midday or afternoon, maybe midnight, at the sound of a signal or a code word or nothing, I can't remember, we took whatever we could find —rocks, shovels, mattocks, pickaxes, falchions— and we rushed straight at it, screaming, I can't remember what words exactly, screaming screams of revenge".

Then he started jolting his head, jolting it left and right. His glance fell from the ceiling to the wall, then to the other wall, to the floor, to the bars in the window, back again onto the ceiling, while his forehead dripped, bathed in sweat and the white light of the lamp.

"Afterwards", he went on, "afterwards the bang, the flash, the fence, the fence started falling apart, all was white, from its insides poured out faces, colours, voices, enemies, all of our enemies. It was us. Was it us or was it our brothers, I can't remember... I didn't know... I still don't know. Then, smithereens, our faces, the colours, the voices, white, all white..."

"Calm down... it's over now..." the woman said in a trembling voice, passing her aged hand slowly behind his neck.

"All was white... I can't remember anything else, I don't know, I swear I didn't know... my brother..."

"Calm down..." the woman said to him, leaning his shoulder against her empty chest, which was heaving.

"Here, too, all is white... this room... where am I... where is my brother?"



"Calm down, calm down", the woman repeated, caressing his hair, "you need to calm down now", she kept saying wiping his hot forehead, "calm down already, my son", feeling the sign of the murder on his forehead.

And she kept biting her lips, so that he didn't get wind of her other son, whose face she herself had washed with rose water, lest she gave him up to Charon, lest she gave him up unkempt, lest she gave him up.

And her voice came out in a long-drawn "my son, my son, my son", a lullaby and simultaneously a dirge, and then again "my son, my son, my son..."

*Translated in December 2017  
Nicosia, Cyprus and Princeton, New Jersey*

Page left blank

# POETRY WITHIN POETRY: THE THINKING MUSE<sup>1</sup>

Antonis Fostieris

translated by

Irene Loulakaki-Moore<sup>2</sup>

## TRANSLATOR'S NOTE

Antonis Fostieris was born in Greece and studied Law at the University of Athens and the Sorbonne. One of the younger poets of the Generation of the Seventies, Fostieris made his first appearance in 1971 at the age of eighteen with his collection *The Great Journey*. He was the editor of *The New Poetry*, one of the first post-dictatorship journals, already in 1975. For nearly thirty years (1981-2010), he has been co-editor of the esteemed literary journal *Η Λέξη* (*The Word*) together with Thanassis Niarchos. In 2004, he received the Greek State Poetry award for his 2003 collection *Precious Oblivion* and in December 2010 he received the prestigious Ouranis Foundation Award of the Academy of Athens for the sum of his poetic work.

Fostieris's poetry carries many features of his generation, but there are more that set him apart. His idiosyncrasy distinguishes him from his peers due to the depth of his subjects and his dialogue with the Greek and international poetic tradition that begins with the Pre-Socratic philosophers and Plato and reaches Erasmus of Rotterdam, Descartes, but also Cavafy, Mallarmé and Baudelaire.

After the decades-long stifling domination of Modernism in Greece, with Antonis Fostieris, Greek poetry returns to the ancient sources in order to move on to the Post-modern, continuing while also surpassing Modern-

---

1. An earlier version of this introduction has been recently published in Italian, see Loulakaki-Moore, Irini (2018), "Poesia nella Poesia – La Musa pensante", *Poesia*, 336: 12-13.

2. Irene Loulakaki-Moore completed her MA and PhD in Modern Greek Literature at King's College London. Her book *Seferis and Elytis as Translators* (published in 2010 by Peter Lang) examines the two Greek Nobel poet's work as translators and their intra- and inter-lingual translations both in relation to the poets' original work as well as the context of the home literary system.

ism.<sup>3</sup> His poetics marks a turn and constitutes a new program regarding the role and function of contemporary poetry, while it also proposes a coherent conceptualisation of the role of language and its relation to the truth.

His work is in dialogue with the Modernists but also with poets of Cavafy's calibre, while, at the same time, it transforms traditional expression mainly by testing the transcendental certainties of Modernism. This dialogue deserves further investigation, if we consider that Modernists, like Odysseas Elytis, continued producing their poetic work up to the mid-nineties, often responding to the contemporary poetic climate and not just to that of their generation.

Like the Pre-Socratic philosopher-cosmologists, Fostieris begins from the world that surrounds him in order to explore the nature of time, the limits of reason and the traps of perception and knowledge. In the vein of his ancestors, Parmenides and Xenophanes, Fostieris is continually questioning the ability of language to conceive and convey reality and truth, always making the reader aware of the deceptions that are lurking in "the Way of Human Conjectures"<sup>4</sup>, the limitations of perception and the dangers of unexamined religious belief in ready-made truths.

The sixteen poems of *Poetry within Poetry* (1977) constitute an extremely condensed sample of Fostieris's favorite themes and craftsmanship. Among them we will find poem-towers, verse-branches, verse-staircases and ruins, self-referential poems like M. C. Escher's "impossible objects", but also poems-toys where the reader is invited to a Heraclitean game of solving a riddle and finding meaning.

With the assumption that in poetry the signified is not just the word but also the form, the sound and rhythm, as a starting point, Fostieris invites the reader into a game of decryption with an aim to realise the materiality of the poem and the *constructedness* of language. The poems of the collection constitute a unique sample of Fostieris's ability to orchestrate language, prosody and typographical layout with a dexterity that corresponds to the meaning of each individual poem.

Unlike the Modernist poet-authority, in his journey of exploration, Fostieris does not stand in the centre of his creation, like a unique owner of truth and sole creator of meaning. His poems do not expire within a

---

3. See Loulakaki-Moore Irene 2014: 93-94.

4. «Δρόμος της Εικασίας» in the original poem of Parmenides, as translated in English by Karl Popper 1998.

formalistic narcissism. Their inherent self-criticism opens the way to pluralistic interpretation. In *Poetry within Poetry* the poet takes us into a tour of his workshop, pointing to the distance that separates his poetry from the consolatory transcendental, but often all too sweeping truths of modernism.

Since antiquity, it has been observed that self-referentiality in poetry is related to irony and subversion. Today, as in antiquity, the Muse of poetry is continually transforming, taking on new roles: she is no longer a godsent intermediary that dictates divine truths to the poet, but rather she is an independent thinker and a teacher of critical thinking. At the same time she is no longer the divinity that validates the authority of a poet whose utterances we are to receive in religious acquiescence. Instead she becomes the one who exposes the author and his thoughts to critical examination.

After a closer look at poems like the ones translated below, readers may feel, more than a pressing need to recite, a more original and personal pressing need to express themselves in writing. And it is precisely this that constitutes the highest pedagogical feature of Fostieris's poetry, as it realises the exhortation of an avant-garde poet, Paul Éluard: «Le poète doit être celui qui inspire plutôt que celui qui est inspiré».<sup>5</sup>

## REFERENCES CITED

Éluard, Paul, (2012), *L'évidence poétique. Donner à voir*, Paris: Gallimard.

Loulakaki-Moore, Irene, (2014) "The Dark Philosopher and the postmodern turn: Heraclitus in the poetry of Seferis, Elytis and Fostieris", *Byzantine and Modern Greek Studies*, 38 (1): 91-113

Popper, Karl, (1998), *The World of Parmenides*, London: Routledge.

---

5. Paul Éluard 2012: 77.

## POETRY WITHIN POETRY

*Bon dieu de bon dieu que j'ai envie  
d'écrire un petit poème.  
Tiens en voilà justement un qui  
passe  
Petit petit petit.*

RAYMOND QUENEAU

1

These words exploded like pomegranate  
Onto the doorstep of the times coming.  
Like a blast a firework smithereens of stars  
Or — more precisely — like a poem  
In the fellow men's sky of solitude.

2

Inside a poem it rains incessantly  
— *Comme il pleure dans mon coeur* —  
And the rain will last for ever and ever  
You will find in this book for ever  
A sodden leaf.

3

Dead men wander in our poems  
Our verses gestate beasts  
One day they'll rise from tombs like wombs  
And they'll snuggle shuddering  
From the chill of time.

4

On the verse I'll write I tiptoe  
On the verse I've written I poise;  
An unbending branch is the poem  
Where I often hang my swing  
To oscillate above the black.

5

Here there is not a poem at all  
A fountain of dream, an elixir of love —  
Only my whimsical imagination  
Tiptoeing from the word *Here*  
To the full stop after the word Goodnight.

6

Poem of my five verses and five senses  
Tower of Babel poem elevating tower  
Let your sharp barb carelessly puncture  
The towering sky —or the fertile womb—  
Of the insanely blind eternity.

7

Now you sleep on briny pebbles  
Body of sorrow, bed of time,  
Corpse washed up by memory's tide  
Unto this poem's  
rugged shore.

8

O you my poems  
What metal wire has bound us unto death  
You, bindweeds round a tumbling tower,  
Oh, you my poems I hate you  
With this cursed hatred we keep for ourselves.

9

This poem  
Is a built staircase  
—Like all the rest, a staircase—  
For you to climb up its highest peak  
To see, behind the lines, the night rising.

10

Here there used to be a poem  
Obstacle of time, plume of desires.  
It ended up a ruin  
It ended up a black and ugly crater  
Four or five smouldering verses.

11

This poem writes this poem  
It carves its body and feeds itself.  
Its words shoot high and fall back down  
It cuts a way through the snow of the page —  
Astonished I behold its revelation.

12

With this poem we play tonight  
I throw it to you and you throw it back  
We open it in two and the words spill over.  
For if we don't abolish you on time  
— You wretched poem — you'll bring us to our knees.

13

At night he dreamed of a verse  
Growing endlessly tall.  
Piercing the celestial hull  
The hyper-stellar ware  
Tumbling down.

14

A cloud poem  
is suspended in the air.  
Let us dance naked —  
So that it rains  
on this page.



15

This night pours down all my fears.

*To thee I turn o art of poesy*

Tooth and nail I build a poem

Gasping I enter for shelter

And shut the final verse behind me.

16

The poem.

Motorcycles

And machinery

In the snowy

Landscape.

**MODERN GREEK STUDIES ONLINE**

*published by the*

**Society for Modern Greek Studies**

*is an open-access, peer-reviewed journal for  
the Arts, Humanities and Social Sciences  
that aims to promote research and scholarship  
on all aspects of Modern Greek Studies.*