

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES

ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ

Ο Καββαδίας και η Ζωγραφική

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Παρασκευή Παπαγρηγορίου

Αθήνα, 2021

Τριμελής Επιτροπή

Ελισάβετ Αρσενίου, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Μαρία Κακαβούλια, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Μάρθα Μιχαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Παρασκευή Παπαγρηγορίου, 2021

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δε δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	6
A. Θεωρητικό υπόβαθρο	9
1. Συσχετισμός της εργασίας με τη Σημειολογία και την Επικοινωνία	9
2. Η διαχρονική σχέση λογοτεχνίας-ζωγραφικής	12
B. Η επιρροή του Συμβολισμού και του Μοντερνισμού στον Καββαδία	15
1. Η σχέση του Καββαδία με τον Συμβολισμό	15
2. Η σχέση του Καββαδία με τον Μοντερνισμό και τη Γενιά του 1930	21
Γ. Ο ρόλος των συμβόλων στην ποίηση του Καββαδία και η δερματοστιξία	26
1. Τα Καββαδιακά σύμβολα	26
2. Η δερματοστιξία στη ζωή και στο έργο του Καββαδία	30
Δ. Ο ρόλος των χρωμάτων και του φωτός στο έργο του Καββαδία	40
1. Τα χρώματα στις ποιητικές συλλογές «Μαραμπού», «Πούσι» και «Τραβέρσο»	40
2. Το φως στα ποιήματα του Καββαδία	51
3. Η παρουσία και η απουσία του φωτός στο πεζό «Του πολέμου»	57
Ε. Αναφορές σε ζωγράφους και στη ζωγραφική στο έργο του Καββαδία	60
1. Η σχέση του Καββαδία με τη ζωγραφική	60
2. Αναφορές σε ζωγράφους στην ποίηση του Καββαδία	62
3. Αναφορές στη ζωγραφική και σε ζωγράφους στη «Βάρδια» του Καββαδία	72
ΣΤ. Η επίδραση του Νίκου Καββαδία στη ζωγραφική	82
1. Η επίδραση του ποιητή σε ζωγράφους και χαρακτές της εποχής του	82
2. Η επίδραση του ποιητή σε νεότερους ζωγράφους και κομικογράφους	89
Συμπεράσματα	94
Πηγές-Βιβλιογραφία	98

Περίληψη

Ο Νίκος Καββαδίας (1910-1975) είναι γνωστός κυρίως από τις τρεις ποιητικές συλλογές του «Μαραμπού»(1933), «Πούσι»(1947) και «Τραβέρσο»(1975), εκ των οποίων έχουν μελοποιηθεί αρκετά ποιήματα. Επίσης έχει γράψει το μυθιστόρημα «Βάρδια» (1954) και τα σύντομα πεζά «Του Πολέμου/Στο άλογό μου» (1987) και «Λι» (1987). Στο έργο του, ποιητικό και πεζογραφικό, υπάρχουν συχνά παραπομπές σε ζωγράφους και σε πίνακες. Οι πυκνές αυτές αναφορές στάθηκαν αφορμή ώστε να διερευνηθεί περαιτέρω η σχέση του ποιητή με τη ζωγραφική και να αποτελέσει το κύριο ερευνητικό ερώτημα αυτής της εργασίας. Γενικότερα η διαλογική σχέση ποίησης-ζωγραφικής υφίσταται από την αρχαιότητα και εδράζεται στο γεγονός ότι αποτελούν σημειωτικά συστήματα που το καθένα διαθέτει τα δικά του σημεία με τα οποία συντελείται η δημιουργία του μηνύματος και η επικοινωνία του από τον εκάστοτε ποιητή ή καλλιτέχνη. Η έρευνα έγινε στα κείμενα του Καββαδία, στην υπάρχουσα βιβλιογραφία, στη σχετική διαδικτυακή αρθρογραφία καθώς και στις διαδικτυακές βάσεις έργων ζωγραφικής. Από την έρευνα προέκυψε ότι στο έργο του διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο τα χρώματα, το φως ή το σκότος, τα τατουάζ και ειδικά η μορφή της Γοργόνας. Τα ονόματα ζωγράφων και έργων από την Αναγέννηση μέχρι τη Μοντέρνα Τέχνη επιτελούν ουσιαστικό λειτουργικό ρόλο μέσα στα κείμενά του και εξελίσσονται παράλληλα με τη γραφή του, καθώς επηρεάστηκε κυρίως από τα κινήματα του Συμβολισμού και του Μοντερνισμού. Σε αυτήν την εργασία μελετώνται διεξοδικά όλα αυτά τα στοιχεία με παράλληλες παραπομπές στο διαδίκτυο, ώστε ο αναγνώστης να έχει παράλληλα με το κείμενο οπτική επαφή με τους αναφερόμενους πίνακες. Επίσης διερευνήθηκε η επίδραση που άσκησε ο ίδιος ή το έργο του, αποτελώντας πηγή έμπνευσης για σύγχρονους του αλλά και μεταγενέστερους καλλιτέχνες των εικαστικών τεχνών. Η αναζήτηση στο διαδίκτυο έδειξε πως πληθώρα εικαστικών καλλιτεχνών από την εποχή του έως σήμερα εμπνέονται από τον Νίκο Καββαδία και εκφράζονται με παραδοσιακούς αλλά και σύγχρονους τρόπους, όπως για παράδειγμα τα κόμικ.

Λέξεις-κλειδιά: σημειολογία, ποίηση-ζωγραφική, χρώματα, τατουάζ, γοργόνα, Καββαδίας

Kavvadias and Painting

Paraskevi Papagrigoriou

Abstract

Nikos Kavvadias (1910-1975) is known mainly from the three poetry collections of "Marabou" (1933), "Pousi" (1947) and "Traverso" (1975), of which several poems have been set to music. He has also written the novel "Vardia" (1954) and the short stories "Tou Polemou / Sto alogo mou" (1987) and "Li" (1987). In his work, poetic and prose, there are frequent references to painters and paintings. These dense references were the occasion to further explore the poet's relationship with painting and to be the main research question of this work. In general, the interactive relationship between poetry and painting has existed since antiquity and is based on the fact that they are semiotic systems that each have their own points which create the message communicated by the poet or artist. The research was done in Kavvadias' texts, in the existing bibliography, in the relevant internet literature as well as in the online databases of paintings. Research has shown that colors, light or darkness, tattoos and especially the shape of the Mermaid play an important role in his work. The names of painters and works from the Renaissance to Modern Art play an essential functional role in his texts and evolve in parallel with his writing, as he was mainly influenced by movements of Symbolism and Modernism. In this work, all these elements are studied in detail with parallel references on the internet, so that the reader has visual contact with the mentioned tables in parallel with the text. The influence exerted by him or his work was also explored, being a source of inspiration for his contemporaries as well as later artists of the visual arts. The internet search showed that a variety of visual artists from his time until today are inspired by Nikos Kavvadias and are expressed in traditional and modern ways, such as comics.

Keywords: semiology, poetry-painting, colors, tattoos, mermaid, Kavvadias

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία διερευνά τη σχέση του Νίκου Καββαδία με τη ζωγραφική. Ο συγγραφέας είναι ευρύτερα γνωστός για τα ποιήματά του, πολλά από τα οποία έχουν μελοποιηθεί και έχουν αποτελέσει αντικείμενο έρευνας. Ωστόσο, δεν έχει διερευνηθεί επισταμένως η σχέση του με τη ζωγραφική, παρά το γεγονός πως η αγάπη του για αυτήν την τέχνη αντικατοπτρίζεται μέσα στο έργο του, τόσο το ποιητικό όσο και το πεζογραφικό. Από την άλλη, ο ίδιος ο Καββαδίας και το έργο του αποτέλεσαν κι εξακολουθούν να αποτελούν πηγή έμπνευσης για σύγχρονους του και μεταγενέστερους εικαστικούς που με την παραγωγή ποικίλων έργων, προσπάθησαν να συλλάβουν και να εκφράσουν τον κόσμο του.

Αυτή ακριβώς η σχέση του ποιητή με τη ζωγραφική αλλά και η επίδρασή του σε εικαστικούς καλλιτέχνες αποτέλεσε και το βασικό ερευνητικό ερώτημα αυτής της εργασίας. Από την έρευνα των κειμένων και των σχετικών αναφορών προέκυψαν κάποιες διαστάσεις της γραφής του Καββαδία που έχρηζαν περαιτέρω μελέτης, όπως τα σύμβολα, η δερματοστιξία, η μορφή της γοργόνας, ο ρόλος των χρωμάτων και του φωτός, οι αναφορές σε ζωγράφους και στη ζωγραφική, στοιχεία που αναλύονται στα αντίστοιχα κεφάλαια.

Η έρευνα έγινε κυρίως με τη βοήθεια του διαδικτύου, καθώς οι συνθήκες καραντίνας λόγω της πανδημίας κατέστησαν αδύνατη την πρόσβαση σε φυσικούς χώρους (κλειστά Πανεπιστήμια, βιβλιοπωλεία, κέντρα ερευνών κλπ.). Τα χωρία των ποιημάτων των τριών συλλογών καθώς και κάποιων ανένταχτων ποιημάτων προέρχονται από το site: http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/ το οποίο ακολουθεί τις αντίστοιχες πολυτονικές εκδόσεις των τριών ποιητικών συλλογών από τις εκδόσεις Άγρα. Επίσης μελετήθηκαν ποιήματα που παραθέτει ο Μ. Γελασάκης (2019) στο βιβλίο του «*Νίκος Καββαδίας-Ο αρμενιστής ποιητής*» από τις εκδόσεις Άγρα. Για το διήγημα «*Του Πολέμου*» μελετήθηκε η έκδοση του 1987 (Άγρα) και για τη «*Βάρδια*» η ανατύπωση του 2019 από τις ίδιες εκδόσεις. Στα οικεία κεφάλαια αναφέρονται και τα επιμέρους βιβλία και διαδικτυακές πηγές που ήταν απαραίτητα για τη μελέτη των σχετικών θεμάτων.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας τεκμηριώνεται θεωρητικά ο συσχετισμός της με το πεδίο της Επικοινωνίας και του Πολιτισμού. Η ποίηση και η ζωγραφική αποτελούν επικοινωνιακά συστήματα που διαθέτουν τα δικά τους σημεία. Καθώς η

μελέτη των επικοινωνιακών συστημάτων συνδέθηκε με τη σημειωτική σχολή, παρατίθενται ακροθιγώς θεωρίες του Saussure, του Jacobson, του Barthes και του Winkin που συνδέουν τη γλώσσα, την εικόνα και τον πολιτισμό με τη Σημειολογία και την Επικοινωνία. Κατόπιν εξετάζεται η σχέση ποίησης και ζωγραφικής διαχρονικά και παρατίθενται οι αντίστοιχες επισημάνσεις του Σιμωνίδη, του Οράτιου, του Lessing, του Kant και του Diderot, όπως σταχυολογούνται από το βιβλίο του Δ. Αγγελάτου «Λογοτεχνία και Ζωγραφική-Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης» (εκδόσεις Gutenberg, 2017) και βρίσκουν εφαρμογή στη σχέση του Καββαδία με τη ζωγραφική.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζονται τα πνευματικά κινήματα του Συμβολισμού και του Μοντερνισμού, τα βασικά τους χαρακτηριστικά αλλά και η επιρροή που άσκησαν στον Καββαδία. Κύρια πηγή πληροφοριών ήταν τα αντίστοιχα λήμματα στην Πύλη της Ελληνικής Γλώσσας.¹ Όσον αφορά τον Συμβολισμό γίνεται μια ειδικότερη μνεία στον ποιητή Federico Garcia Lorca και στον ζωγράφο Paul Gauguin, οι οποίοι τον εκπροσωπούν, έκαστος με την τέχνη του, ενώ ταυτόχρονα συσχετίζονται με τον Καββαδία. Αναφορικά με τον Μοντερνισμό επισημαίνονται τα στοιχεία της γραφής του Καββαδία που δείχνουν πως επηρεάστηκε από αυτόν προοδευτικά και κυρίως από τον υπερρεαλισμό, καθώς η ποίησή του από τη δεύτερη συλλογή και μετά παραπέμπει σε αντίστοιχες ζωγραφικές πρακτικές.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στα σύμβολα της καββαδιακής ποίησης, όπως είναι κάποια ζώα, ο ναύτης, το ταξίδι, η θάλασσα, η γυναίκα και η γοργόνα. Ειδικότερα εξετάζεται η μορφή της Γοργόνας, όπως παρουσιάζεται στο έργο του Καββαδία αλλά και στη ζωή του, καθώς ο ίδιος είχε τατουάζ με την εικόνα της. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ερευνάται γενικά ο ρόλος της δερματοστιξίας στη ζωή του Καββαδία, όπως προκύπτει από δικές του μαρτυρίες ή μαρτυρίες άλλων και καταγράφονται οι σχετικές αναφορές που υπάρχουν στο έργο του. Ιδιαίτερα σημαντικές ήταν οι σχετικές μαρτυρίες του ποιητή σε συνεντεύξεις που καταχωρούνται στο βιβλίο του Γελασάκη(ό.π.), του Μ. Κασόλα «Νίκος Καββαδίας, Γυναίκα-Θάλασσα-Ζωή, Αφηγήσεις στο μαγνητόφωνο» (Καστανιώτης, 2004), καθώς και η μαρτυρία του Στρ. Τσίρκα στο περιοδικό «Αντί» (1979, τεύχ. 122).

Στο τέταρτο κεφάλαιο καταγράφονται με σειρά εμφάνισης τα χρώματα που στολίζουν τα ποιήματα του Καββαδία και ερμηνεύεται η χρήση και ο συμβολισμός

¹Βλ. https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/education/literature_history/search.html

τους με βάση τους ερευνητές. Κύρια έργα αναφοράς είναι τα οικεία κεφάλαια της Μ.Μικέ «*Η «Βάρδια» του Νίκου Καββαδία.Εικονο-γραφήσεις και μεταμορφώσεις*» (1994) και του G.(M.)Saunier «*Ετούτο κορμί το τόσο αμαρτωλό...*».Ερευνα στον μυθικό κόσμο του Καββαδία» (2004) και τα δύο από τις εκδόσεις Άγρα. Επιπρόσθετα λήφθηκαν υπόψη τα ερμηνευτικά σχόλια του Α.Πετρίδη από το blog του «*Λωτοφάγοι: Ο κύκλος του Καββαδία*».² Συμπληρωματικά, διερευνάται η παρουσία του φωτός ή η απουσία του στα καββαδιακά ποιήματα. Εκτός από τις τρεις γνωστές ποιητικές συλλογές μελετώνται και τα πρώτα ποιήματα του Καββαδία που περιέχονται στο βιβλίο του Μ. Γελασάκη(ό.π.), ενώ εξετάζεται ξεχωριστά το διήγημα του Καββαδία «*Τον Πολέμου*», καθώς παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σχετικά με τις εναλλαγές σκότους-φωτός, αλλά δεν έχει τύχει ιδιαίτερης προσοχής από τους μελετητές.

Στο πέμπτο κεφάλαιο μελετάται η σχέση του Καββαδία με τη ζωγραφική, όπως προκύπτει κυρίως από συνεντεύξεις και γράμματά του που έχει αποθησαυρίσει ο Μ. Γελασάκης(ό.π.). Στη συνέχεια καταγράφονται όλες οι αναφορές σε ζωγράφους ή στην τέχνη της ζωγραφικής που εντοπίζονται στις τρεις ποιητικές συλλογές και στη «*Βάρδια*». Παρατίθενται τα βασικά βιογραφικά στοιχεία των ζωγράφων με κύρια πηγή την Wikipedia, ενώ παράλληλα δίνονται οι σχετικές παραπομπές στην Wikiart (Visual Art Encyclopedia), ώστε ο αναγνώστης να έχει άμεση οπτική επαφή με το έργο τέχνης που αναφέρει κάθε φορά ο Καββαδίας. Για τον ρόλο των εικαστικών αναφορών μέσα στα κείμενα λήφθηκαν υπόψη οι επισημάνσεις των Μικέ(ό.π.) και Saunier(ό.π.).

Στο έκτο κεφάλαιο διερευνάται η επίδραση του ποιητή σε σύγχρονους του αλλά και μεταγενέστερους εικαστικούς. Με βάση μαρτυρίες και χάρη στη διαδικτυακή αναζήτηση καταγράφονται οι ζωγράφοι, χαράκτες και κομικογράφοι που εμπνεύστηκαν από το έργο του ή από τον ίδιο και δίνονται οι αντίστοιχες παραπομπές. Ιδιαίτερα σημαντικά ήταν το αφιέρωμα της Καθημερινής(1999), το αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*(2003,τεύχ.437), οι ιστότοποι του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου³ και οι ψηφιοποιημένες συλλογές του MIET.

² Βλ.<https://antonispetrides.wordpress.com>.

³ Βλ. <http://kavvadias.ekebi.gr/chronologio.asp?recyear=all>

Α. Θεωρητικό υπόβαθρο

1. Συσχετισμός της εργασίας με τη Σημειολογία και την Επικοινωνία

Κάθε επικοινωνιακή πράξη περιλαμβάνει την αποστολή ενός μηνύματος (Μ) από κάποιον πομπό (Π) προς έναν δέκτη (Δ) μέσω ενός διαύλου, ενός καναλιού. Προκειμένου να εκφραστεί το μήνυμα χρησιμοποιείται ένας κώδικας (Κ), δηλαδή ένα σύστημα σημείων με το οποίο συντελείται η κωδικοποίηση, η εγγραφή του μηνύματος από τον πομπό, ώστε κατόπιν να αποκωδικοποιηθεί, να αναγνωριστεί από τον δέκτη (Μπαμπινιώτης, 1980,σ.31).

Το επικοινωνιακό φαινόμενο απασχόλησε από τους αρχαίους χρόνους τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, ο οποίος διατύπωσε ένα γραμμικό μοντέλο επικοινωνίας. Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκαν ο Lasswell⁴ που διατύπωσε μια επικοινωνιακή φόρμουλα το 1948 καθώς και οι Shannon and Weaver⁵, οι οποίοι πρότειναν το 1949 ένα μαθηματικό μοντέλο επικοινωνίας. Αυτοί, αλλά και άλλοι (the process school) προσέγγισαν το φαινόμενο της επικοινωνίας κυρίως ως μεταβίβαση μηνυμάτων, σε αντίθεση με τη σημειωτική σχολή (the semiotics school), η οποία εστίασε στην παραγωγή νοημάτων και σημασιών και συνδέθηκε κυρίως με τη Γλωσσολογία⁶.

Ειδικότερα, ο Ελβετός γλωσσολόγος Ferdinand de Saussure (1916),⁷ ήταν ο πρώτος στην Ευρώπη που ασχολήθηκε με τη μελέτη των σημείων που απαρτίζουν συστήματα, θέτοντας τα σύγχρονα θεμέλια για την επιστήμη της Σημειολογίας. Χρησιμοποίησε τη Γλωσσολογία και προϋπάρχοντες αρχαιοελληνικούς όρους⁸,

⁴Lasswell,H.D.(1948).*The Structure and Function of Communication in Society*.In Bryson, L. (ed.),*The Communication of Ideas*. United States: Harper and Brothers.

⁵Shannon,C.I.E.&Weaver,W.(1949).*The Mathematical Theory of Communication*.United States: University of Illinois Press.

⁶Βλ.Τσενέ,Λ.(2013).*Θεωρίες και μοντέλα επικοινωνίας*.ΤΕΙ Πάτρας-Παράρτημα Πύργου Τμήμα Πληροφορικής και ΜΜΕ, στο <http://www.slideshare.net/kokonagera/ss-25888842>

⁷Saussure, F. de.(1916). *Cours de linguistique générale*.Paris:Payot. Στα ελληνικά εκδόθηκε το 1979 με τον τίτλο: *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*(επιμ.-μετρ,Φ. Δ. Αποστολόπουλος).Αθήνα:Παπαζήσης.

⁸ Η διάκριση ενός σημείου σε «σημαινόμενο» και «σημαίνον», αναφέρεται από τους Στωικούς και από τον Σέξτο τον Εμπειρικό, φιλόσοφο του 2^{ου} και 3^{ου} αιώνα μ.Χ. Με τον όρο «σημαίνον» αναφέρονταν στον ήχο, στη «φωνή» δηλαδή που δηλώνει ακουστικά μια έννοια και με τον όρο «σημαινόμενο»

προκειμένου να διατυπώσει τη θεωρία πως το γλωσσικό σημείο ενώνει μια ιδέα (*σημαινόμενον*) και μια ακουστική εικόνα (*σημαίνον*). Η θεωρία του Saussure για τα σημεία δεν αναφέρεται μόνο στη γλώσσα αλλά και σε άλλους τρόπους επικοινωνίας των ανθρώπων, όπως οι τέχνες. Τα σημεία λειτουργούν παίρνοντας μια θέση μέσα στο εκάστοτε σύστημα, συσχετιζόμενα μεταξύ τους, για παράδειγμα οι λέξεις μέσα σε ένα κείμενο. Επομένως, τόσο η γλώσσα, η λογοτεχνία όσο και η ζωγραφική αποτελούν σημειακά συστήματα που απαρτίζονται από διαφορετικά είδη σημείων και υπάγονται στον γενικότερο κλάδο της Σημειολογίας. Ωστόσο η Σημειολογία στηρίζεται στη Γλωσσολογία, δηλαδή η γλώσσα αποτελεί απαραίτητο σημειακό σύστημα προκειμένου να περιγράψει τα υπόλοιπα (Μπαμπινιώτης, 1980, σ.28-29, 97-123).

Ο Jakobson⁹ το 1960 θα διευρύνει το επικοινωνιακό μοντέλο επισημαίνοντας έξι επικοινωνιακούς παράγοντες που ορίζουν έξι αντίστοιχες γλωσσικές λειτουργίες και καθορίζουν το λεκτικό μήνυμα¹⁰ (Μπαμπινιώτης, 1991, σ.187). Παράλληλα, θα συλλάβει την έννοια της επικοινωνίας σαν έναν διευρυμένο κύκλο με ομόκεντρο και στενότερο τον κύκλο της σημειολογίας και ακόμη πιο στενό αυτόν της γλωσσολογίας (Winkin, 1993, σ.96).

Αργότερα, ο Roland Barthes (1977), στηριζόμενος στο γλωσσολογικό μοντέλο θα υποστηρίξει πως η ζωή των ανθρώπων γενικότερα εδράζεται σε συστήματα σημείων και πως όλα τα φαινόμενα του πολιτισμού μπορούν να αναλυθούν με τον δομισμό (Αρσενίου, 2012, σ.248). Αυτός ακολουθεί τη δομιστική θεωρία του Saussure προκειμένου να αναλύσει και άλλα συστήματα πέρα από τη γλώσσα, όπως η εικόνα. Διαπιστώνει πως σε μια εικόνα αντιστοιχούν πολλά σημαινόμενα και υποστηρίζει πως πέρα από τις αρχικές προθέσεις του δημιουργού, το έργο του αυτονομείται και επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις. Γενικότερα ο δομισμός αντιλαμβάνεται τα έργα τέχνης ως ενιαία και πλήρη, δίνοντας έμφαση κυρίως στο σημαίνον και λιγότερο στο σημαινόμενο (Αρσενίου, 2012, σ.250, 257).

εννοούσαν το αντικείμενο που δηλώνεται με αυτόν τον ήχο. Βλ. https://www.greek-language.gr/greekLang/studies/history/thema_01/01.html

⁹Jakobson, R. (1960). *Linguistics and poetics*. In T. Sebeok (Ed.), *Style in Language*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.

¹⁰ Βλ. ό.π. Πρόκειται για: α. Πλαίσιο αναφοράς/περικείμενο-αναφορική λειτουργία, β. Πομπός-βιωματική λειτουργία, γ. Δέκτης-βουλευτική/προθετική λειτουργία, δ. Μήνυμα-ποιητική λειτουργία, ε. Διάυλος-επαφική/φατική λειτουργία, στ. Κώδικας-μεταγλωσσική λειτουργία.

Οι θεωρίες της σημειωτικής γνώρισαν μεγάλη απήχηση κατά τον 20ό αιώνα και συνδέθηκαν με τη μελέτη της Επικοινωνίας. Ο Winkin(1993,σ.95-99) παραθέτει τις απόψεις προγενέστερων επιστημόνων, όπως της Margaret Mead, η οποία επεσήμανε πως η επικοινωνία πραγματώνεται όχι μόνο μέσα από λέξεις αλλά και μέσα από τις εικόνες που συνιστούν πολιτιστική συμπεριφορά. Καταθέτει, επίσης, την άποψη του Claude Lévi-Strauss πως η τέχνη αποτελεί ένα κοινωνικό φαινόμενο που η φύση του μοιάζει με τη φύση της γλώσσας. Παράλληλα, αναφέρει τον ορισμό του Eco πως ο πολιτισμός αποτελεί επικοινωνιακό φαινόμενο που βασίζεται σε σημειακά συστήματα. Το συμπέρασμα του Winkin είναι πως η επικοινωνία συνδέεται με τη σημειολογία και τον δορισμό και πως τα πολιτιστικά φαινόμενα νοούνται ως συστήματα σημείων με κύριο σύστημα αναφοράς τη γλώσσα.

Ειδικότερα για την ποίηση και τη ζωγραφική ο Π. Μάντζιος στη διατριβή του *«Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές»*(2013,σ.135-136) εξηγεί πως το κείμενο είναι ένα ανοιχτό σύστημα σημασιών που δεν αφορά μόνο τη λογοτεχνία αλλά την τέχνη γενικότερα. Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι η ζωγραφική αποτελεί ένα είδος γλώσσας, ένα σύστημα γραφής που αποτελείται από οπτικά σημεία και ως εκ τούτου συνιστά αφήγηση. Επομένως, ένα έργο ζωγραφικής μπορεί να εκληφθεί ως ένα κείμενο που συμμετέχει στην επικοινωνιακή πράξη, είναι προϊόν ατομικής δημιουργίας αλλά και των κοινωνικών επιδράσεων. Την αναλογία της τέχνης που χρησιμοποιεί σχήματα με τη γλώσσα που μεταχειρίζεται τη γραμματική και το συντακτικό, επιβεβαιώνει και ο E.Gombrich, ο πατέρας της σημειωτικής της τέχνης(Μάντζιος,2013,σ.31-33), καταλήγοντας στη διαπίστωση πως: *«Η ποίηση και η ζωγραφική συνιστούν δύο διαφορετικές μορφές γλώσσας, δύο επικοινωνιακά συστήματα που εκφέρονται με λεκτικά(-ποιητικά) και οπτικά(-ζωγραφικά) σημεία»*(Μάντζιος,2013,σ.157).

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, το θέμα της παρούσας εργασίας που εξετάζει τη σχέση ενός Έλληνα λογοτέχνη, του Νίκου Καββαδία, με τη ζωγραφική, αφορά τη γλώσσα και την τέχνη που αποτελούν δύο διαφορετικά σημειωτικά και επικοινωνιακά συστήματα και ως εκ τούτου εμπίπτει στα πλαίσια έρευνας των σπουδών της Επικοινωνίας και του Πολιτισμού.

2. Η διαχρονική σχέση λογοτεχνίας-ζωγραφικής

Επιχειρώντας κανείς να διαπιστώσει αν υπάρχουν σημεία επαφής ή διαφοροποίησης ανάμεσα στην ποίηση και τη ζωγραφική, διαπιστώνει πως η σχέση των δύο τεχνών είναι αμφίδρομη και πως έχουν διατυπωθεί διάφορες θεωρίες κατά καιρούς.

Σύμφωνα με τον Αγγελάτο(2017,σ.644) η σύγκλιση των δύο τεχνών επισημαίνεται ήδη από τον Πλούταρχο(1^{ος}-2^{ος} αιώνας μ.Χ.), ο οποίος διασώζει ένα γνωμικό που αποδίδεται στον Σιμωνίδη τον Κείο(6^{ος}-5^{ος} αιώνας π.Χ.). Ο Σιμωνίδης ονομάζει τη ζωγραφική «*ποίησιν σιωπῶσαν*» ενώ αντίστροφα χαρακτηρίζει την ποίηση ως «*ζωγραφίαν λαλοῦσαν*». Εξηγεί πως οι ζωγράφοι απεικονίζουν τα γεγονότα στα έργα τους με χρώματα, ενώ οι ποιητές τα αφηγούνται με προφορικό λόγο ή τα καταγράφουν σε κείμενο χρησιμοποιώντας διάφορα σχήματα λόγου. Επομένως, η ζωγραφική ισοδυναμεί με ποίηση που σιωπά, καθώς ο θεατής αντικρίζει τις εικόνες που θα άκουγε κατά την απαγγελία ενός ποιήματος. Από την άλλη πλευρά, η ποίηση είναι ζωγραφική που παράγει ήχο, ομιλεί, αφού οι λέξεις απαρτίζουν ακουστικές εικόνες. Κατ' αυτόν τον τρόπο μετατίθενται τα αποτελέσματα της μιας τέχνης στην άλλη, καθώς η ζωγραφική αποκτά τη δυνατότητα αφήγησης ενώ η ποίηση αυτή της απεικόνισης(Αγγελάτος,2017, σ.23).

Τον ίδιο παραλληλισμό ποίησης και ζωγραφικής διατυπώνει και ο Οράτιος, Ρωμαίος λυρικός ποιητής του 1^{ου} αι. π.Χ., χρησιμοποιώντας τη λατινική φράση «*ut pictura poesis*», δηλαδή «*η ποίηση είναι όπως η ζωγραφική*». Η σύγκριση, κατά τον Οράτιο, αφορά την αξία ενός καλλιτεχνικού έργου και αποτελεί συνάρτηση των πολλαπλών αναγνώσεων ενός κειμένου ή λεπτομερών εξετάσεων ενός πίνακα αντίστοιχα(Μιχαλόπουλος,2008), διαπίστωση που θα αναπτύξει αργότερα και ο R.Barthes.

Όπως γίνεται αντιληπτό, ήδη από την αρχαιότητα είχαν εντοπιστεί θεωρητικά στοιχεία που αργότερα θα διατυπωθούν από τους δομιστές και τη Σημειολογία. Ο Σιμωνίδης είχε συλλάβει ότι η διαφοροποίηση ποίησης και ζωγραφικής έγκειται κυρίως στο υλικό και στον τρόπο έκφρασης (στο «*σημαῖνον*», ως σωσσυριανός όρος), ενώ το εκάστοτε μήνυμα των δύο τεχνών (το *σημαινόμενο*) παραμένει κοινό.

Οι παραπάνω αντιλήψεις διατρέχουν και την περίοδο της Αναγέννησης φτάνοντας μέχρι τον 18^ο αιώνα, όταν ο G.E.Lessing,¹¹ Γερμανός συγγραφέας και κριτικός της τέχνης, θα πρωτοτυπήσει εντοπίζοντας τις διαφορές των δύο τεχνών και υποστηρίζοντας πως η ζωγραφική περιορίζεται από τη διάσταση του χώρου και αποδίδει μια συγκεκριμένη στιγμή, ενώ η ποίηση διατρέχει τον χρόνο καθώς έχει τη δυνατότητα αποδώσει πολλές στιγμές, πολλά γεγονότα(Αγγελάτος,2006).

Σε σχέση με τις διαπιστώσεις του G.E.Lessing, αξίζει να αναφερθεί πως τον 20^ό αιώνα και ο R.Jacobson θα εντάξει την ποίηση στις χρονικές τέχνες και τη ζωγραφική στις χωρικές(Μάντζιος,2013,σ.42), ενώ, παράλληλα, και ο σημειολόγος P. Guiraud(1975) θα επισημάνει πως στον έναρθρο λόγο τα σημεία βρίσκονται σε χρονική σχέση το ένα με το άλλο ενώ στη ζωγραφική και σε σχέδια γραφικής αναπαράστασης έχουν χωρική σχέση¹².

Συνακόλουθα ο Schiller και ο Kant (18^{ος} αιώνας) θεώρησαν ότι η ποίηση υπερτερεί της ζωγραφικής ως προς την ικανότητα απόδοσης· ωστόσο, η ζωγραφική έχει τη δυνατότητα να καλλιεργήσει τη σκέψη του θεατή, καθώς αυτός μπαίνει στη διαδικασία ερμηνείας της αναπαράστασης(Αγγελάτος,2017,σ.618-9).Σύμφωνα με τον Kant, όταν στις καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις λειτουργεί η διάνοια και η φαντασία μαζί με την ύπαρξη αρμονίας, τότε προκύπτει το αισθητικά ωραίο και ο θεατής αισθάνεται ευχαρίστηση(Αγγελάτος,2017,σ.613).Ο Diderot, με τη σειρά του θα υποστηρίξει πως αυτή η ψυχική κατάσταση του θεατή είναι στιγμιαία και πως έχει εικονικό χαρακτήρα. Παραλληλίζει την ψυχή του ανθρώπου με πίνακα, όπου η σκέψη δρα ακαριαία, όπως ένας ζωγράφος. Εξηγεί πως ο ποιητικός λόγος χαρακτηρίζεται από εικονικότητα και πως αποτελεί αφετηρία έμπνευσης για τον ζωγράφο, ο οποίος αποδίδει τις ποιητικές εικόνες με τις δικές του αρχές. Ο Diderot δεν δέχεται ούτε την ταύτιση των δύο τεχνών ούτε την ανωτερότητα της ποίησης· υποστηρίζει την αλληλοτροφοδοσία τους: οι ποιητές συναντώνται στους ζωγράφους και οι ζωγράφοι στους ποιητές, ενώ είναι απαραίτητο οι ποιητές να έρχονται σε επαφή με πίνακες και οι ζωγράφοι με ποιήματα(Αγγελάτος,2017, σ.325-329).

¹¹Lessing,G.E.(1984). *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*(μτφρ.-εισαγ.-σημ.:Ed. All.McCormick).Βαλτιμόρη-Λονδίνο:The Johns Hopkins University Press.Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1766.

¹²Guiraud,P.(1989).*Σημειολογία*(μτφρ.Σ.Β.Βασιλείου),Αθήνα:Ζαχαρόπουλος.(Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1975).Βλ. <http://www.visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/greek/sem03.html>

Αυτές ακριβώς οι θέσεις του Diderot αναφορικά με τη σχέση ποιητικού λόγου-εικόνας και την επικοινωνία ποιητών-ζωγράφων, βρίσκουν εφαρμογή και στην παρούσα έρευνα. Η σχέση του Καββαδία με τη ζωγραφική, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αμφίδρομη: αφενός συναντώνται στο έργο του αρκετές αναφορές σε ζωγράφους και σε πίνακές τους αφετέρου τα κείμενά του με τις περιγραφές ανθρώπων ή θαλασσινών τοπίων(Αργυροπούλου,2018), με τις άφθονες εικόνες, με τη χρήση χρωμάτων και συμβόλων(Μικέ,2010 και 1994) αποτελούν διαχρονικά πηγές έμπνευσης για εικαστική αναπαράσταση. Οπωσδήποτε, η ενσωμάτωση της ζωγραφικής στο έργο του δεν είναι ανεξάρτητη από τις επιρροές που δέχτηκε ο Καββαδίας από τα πνευματικά κινήματα της εποχής κατά την οποία έζησε(1910-1975) και ειδικά από τον Συμβολισμό και τον Μοντερνισμό, όπως αναλύονται παρακάτω.

B. Η επιρροή του Συμβολισμού και του Μοντερνισμού στον Καββαδία

1. Η σχέση του Καββαδία με τον Συμβολισμό

Ο Συμβολισμός αποτελεί ένα ρεύμα που σχετίστηκε κυρίως με την ποίηση, τη μουσική και τις εικαστικές τέχνες και χρησιμοποίησε ως μέσο επικοινωνίας το σύμβολο. Πρωτοεμφανίστηκε στη Γαλλία με το μανιφέστο του να δημοσιεύεται το 1886 στην εφημερίδα *Le Figaro* από τον ποιητή Jean Moréas, καταγόμενο από την Ελλάδα(Παρίσης,1999, σ.175-176).Ο Stéphane Mallarmé, ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους του, υποστήριζε πως τα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως σύμβολα προκειμένου η τέχνη να εκφράσει τις ιδέες, τις ψυχικές διαθέσεις και τα συναισθήματα του καλλιτέχνη, με τρόπο όχι άμεσο και ξεκάθαρο αλλά υπαινικτικό(Chadwick,1981,σ.9-12).Αυτή η αρχή οδήγησε τους ποιητές σε προσεκτική επιλογή των λέξεων και σε πρωτότυπους εκφραστικούς συνδυασμούς που στόχευαν κυρίως στο συναίσθημα του αναγνώστη και στη δημιουργία μιας υποβλητικής και μουσικής ατμόσφαιρας. Στη συμβολιστική ποίηση οι εικόνες και οι μεταφορές αφθονούν ενώ παράλληλα δημιουργείται ένα κλίμα θολό, ασαφές, ονειροπόλο, μελαγχολικό αλλά και μυστικιστικό(Παρίσης,1999,σ.88-89,176-177).

Στην Ελλάδα ο Συμβολισμός επηρέασε αρκετούς ποιητές και δημιουργήθηκαν δύο ομάδες: μια γενιά γύρω στα 1900-1910, δηλαδή η πρώτη μεταπαλαμική γενιά που διατηρεί δεσμούς με την παράδοση αλλά ταυτόχρονα την ανανεώνει, και μία γύρω στα 1910-1920 που χαρακτηρίζονται ως νεοσυμβολιστές(Γεωργιάδου,2008, σ.11-12). Οι νεοσυμβολιστές ποιητές είναι οπαδοί των χαμηλών τόνων και βασικό τους θέμα είναι η έκφραση της δυσφορίας για τη μονότονη καθημερινότητα(Vitti, 2003,σ.363-365).Με την τέχνη τους εξωτερικεύουν την απαισιοδοξία τους και την τάση φυγής από τον πραγματικό κόσμο, ενώ παράλληλα επιδιώκουν να αναμορφώσουν μορφικά τον στίχο αποφεύγοντας τις ομοιοκαταληξίες(Δεσποτίδης, 2007,σ.2109). Κορυφαίος εκπρόσωπος των Ελλήνων νεοσυμβολιστών είναι ο Κώστας Καρυωτάκης και ακολουθούν η Μαρία Πολυδούρη, ο Ναπολέων Λαπαθιώτης, ο Κώστας Ουράνης κ.α. Ο Καρυωτάκης σαρκάζει με την ποίησή του την υποκριτική και ανιαρή περιρρέουσα πραγματικότητα σε αντίθεση με άλλους νεοσυμβολιστές που αποσύρονται στον εαυτό τους αναζητώντας τη λύτρωση στο παρελθόν(Γεωργιάδου,2008,σ.12 και Παρίσης,1999,σ.178). Αρκετοί προσπάθησαν

ειδικά μετά την αυτοκτονία του, να μιμηθούν την ποίησή του με κύρια χαρακτηριστικά έκφρασης τη νοσηρότητα, την παρακμή, τη θλίψη, τη μελαγχολία, την άρνηση της ζωής, το αδιέξοδο και τον θάνατο (Γεωργιάδου, 2008, σ.12 και Παρίσης, 1999, σ.92).

Ο Νίκος Καββαδίας (1910-1975) ζει ακριβώς στην εποχή του Μεσοπολέμου και ο ίδιος δηλώνει πως θαύμαζε τον Καρυωτάκη και την ποίησή του, πως αρχικά επηρεάστηκε από αυτόν ενώ παράλληλα δεν κρύβει τον θαυμασμό του για τον Σεφέρη και τον Ελύτη.¹³ Δημοσιεύει την πρώτη του ποιητική συλλογή «Μαραμπού» το 1933 σε ηλικία μόλις 23 ετών, τη δεύτερη «Πούσι» το 1947, το πεζό του «Βάρδια» το 1954, ενώ η τρίτη «Τραβέρσο» δημοσιεύτηκε μετά τον θάνατό του το 1975. Επίσης είχε γράψει και μικρά διηγήματα: «Στο άλογό μου» (1941), «Λι» (1968), «Του πολέμου» (1969) και εκδόθηκαν από τις εκδόσεις Άγρα το 1987¹⁴.

Η πρώτη του συλλογή βρίσκει μεγάλη απήχηση (Φιλίππου, 1999, σ.4) καθώς απηχεί ένα προϋπάρχον κλίμα κοσμοπολιτισμού με τη διαφορά ότι μεταφέρει το γνήσιο ναυτικό βίωμα από τη δική του οπτική γωνία. Στην ποίησή του η θλίψη, η πίκρα, η νοσταλγία, οι τύψεις, η απογοήτευση και η απουσία συνιστούν μια χαμηλόφωνη ρομαντική φυγή από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα.¹⁵ Η γραφή του αποπνέει ένα υποβλητικό, ρομαντικό κλίμα συνδυάζοντας στοιχεία πραγματικότητας και ονειροπόλησης (Αργυροπούλου, 2018), όπως για παράδειγμα στο «Mal du depart» εκφράζει την επιθυμία να σπάσει τη μονοτονία της ζωής του και να ταξιδέψει σε μέρη εξωτικά παραθέτοντας άγνωστα τοπωνύμια (Δανιήλ, 2010, σ.70-71).

Σύμφωνα με τη Μικέ (2010) θεωρείται αυτονόητη η ένταξη του Καββαδία στη γενιά του '20 καθώς η ποίησή του χαρακτηρίζεται από ελάχιστονες νεορομαντικούς τόνους και από το μοτίβο της αποδημίας. Μολονότι οι ερευνητές δε συμφωνούν απόλυτα στην γραμματολογική του κατάταξη,¹⁶ αδιαμφισβήτητη είναι η επιρροή που

¹³Ο Καββαδίας το αναφέρει σε συνέντευξη που είχε παραχωρήσει στους Ρηγάτο, Γ. και Καούνη Ι. και δημοσιεύτηκε το 1967 στην *Πανσπουδαστική* (Φιλίππου, 1999, σ.5).

Επίσης, βλ. https://anemourion.blogspot.com/2018/03/blog-post_10.html

¹⁴Βλ. <http://kavvadias.ekebi.gr/chronologio.asp?recyear=all>, http://www.agra.gr/books/0300_0399/book370.html και http://www.agra.gr/books/0300_0399/book369.html

¹⁵ Βλ. <https://www.dimitriskalokyris.com/kavadias>

¹⁶ Βλ. Παρασκευά (2019, σ.31-36).

δέχτηκε αρχικά ο Καββαδίας από τον Baudelaire¹⁷ και τον Καρυωτάκη, γεγονός που αποτυπώνεται κατεξοχήν στο ποίημα του «Καφάρ».¹⁸ Κοινές ιδέες που συναντώνται στην ποίησή τους είναι η ανία, η μελαγχολία, η μοναξιά του ποιητικού υποκειμένου, η αρρώστια και ο θάνατος.¹⁹ Ο Καββαδίας συνδέθηκε με αυτούς τους «καταραμένους ποιητές»(poètes maudits) με την έννοια ότι στο έργο του τον απασχολούν οι άνθρωποι που ζουν στο περιθώριο της ζωής, ενώ ο ίδιος δεν ήταν περιθωριακός (Παρασκευά,2019,σ.41).Ωστόσο, η ποίησή του κατόρθωσε να υπερβεί τόσο τον ναρκισσισμό του Baudellaire όσο και τον μελαγχολικό κοσμοπολιτισμό του Κώστα Ουράνη και να ακολουθήσει μια δυναμική ανάπτυξη(Μανοπούλου,2013).

Οι λεκτικές εικόνες στην ποίησή του διαδέχονται η μια την άλλη, με θολό τρόπο, όπως επιτάσσει ο Συμβολισμός, ασύνδετα και χαλαρά, αποπνέοντας την εμπειρία του караβιού και του ταξιδιού.²⁰Για παράδειγμα στη συλλογή «Πούσι» τα θαλάσσια φαινόμενα (ομίχλη, ισχυρό ρεύμα) συντονίζονται με έναν συμβολικό τρόπο με την ψυχική διάθεση του ποιητικού υποκειμένου, ενώ κυριαρχεί η μνήμη και η φαντασία.²¹Ο Καββαδίας, βέβαια, δεν βλέπει το ταξίδι ως μέσον διαφυγής ούτε τυχοδιωκτικά ή ψευτοκοσμικά, όπως οι σύγχρονοί του που ανήκουν στη Γενιά του '20 και του '30 αλλά αποτελεί το σύμπαν της ύπαρξής του(Αργυροπούλου,2018). Επικριτές του απέδωσαν την πρόθεση ότι θέλει να εντυπωσιάσει και να παρουσιάσει εξωραϊσμένη τη ζωή των ναυτικών, ενώ ο ίδιος χαρακτηριζόταν από σεμνότητα (Φιλίππου,1999,σ.2) και διακρινόταν από βαθιά ανθρωπιά και συμπόνια για τα πάθη των ανθρώπων, από σεβασμό και ανεκτικότητα προς όλους τους ανθρώπους ανεξαρτήτως χρώματος και θρησκείας(Δανιήλ,2010,σ.67-85).

Όσον αφορά τη σχέση του Καββαδία με άλλους εκπροσώπους του Συμβολισμού διεθνώς, αξίζει να αναφερθεί η επιρροή του από τον Lorca προς τιμήν του οποίου έγραψε το ποίημα «Federico Garcia Lorca». Ο Lorca υπήρξε εκπρόσωπος του Συμβολισμού στην Ισπανία(Παρίσης,1999,σ.176) και η ποίησή του ήταν διαδεδομένη στους κύκλους της Γενιάς του '30. Η δολοφονία του το 1936 κατά τη

¹⁷Το ποίημα «Le Voyage», «Το Ταξίδι» του Baudelaire αποτελεί υπόστρωμα πολλών καββαδιακών ποιημάτων(Saunier,2004,σ.27).

¹⁸Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/27/kavvadias_kafar/

¹⁹Βλ.https://www.poeticanet.gr/mpwntlairiko-spleen-stin-mesopolemiki-poiisi-a-1.html?category_id=109

²⁰Βλ.<https://www.dimitriskalokyris.com/kavvadias>

²¹Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/06/21/kavvadias_yara-yara/

διάρκεια του ισπανικού εμφυλίου πολέμου από τις φασιστικές δυνάμεις του Franco αποτέλεσε αφορμή να γράψει ο Καββαδίας το ομώνυμο ποίημα. Κοινά στοιχεία των δύο ποιητών ήταν η πολιτική ιδεολογία αλλά και η επιθυμία για συνδυασμό της παραδοσιακής, εθνικής λογοτεχνίας με τα καινούρια καλλιτεχνικά ρεύματα (Τσιντώνη,2010). Συνακόλουθα, ο Καββαδίας στο «Federico Garcia Lorca»(στ.17-24) συμπλέκει εικόνες από την ελληνική και ισπανική ιστορία και από τα έθιμα ταφής των δύο χωρών(Παρασκευά,2019,σ.63) παραπέμποντας και στον Μοντερνισμό.

Το ποίημα το δημοσίευσε τον Μάιο του 1945(Φιλίππου,1999,σ.5) δηλαδή κατά τη διάρκεια του ελληνικού εμφυλίου, εκφράζοντας έτσι όχι μόνο τη διαμαρτυρία του κατά του φασισμού αλλά παίρνοντας έμμεσα θέση στην πολιτική κατάσταση της Ελλάδας(Γιούργος,1999,σ.3).²² Αργότερα, το ποίημα εντάχθηκε στη συλλογή «Πούσυ»(1947) με εκδότη τον Αθανάσιο Καραβία, στον οποίο το αφιερώνει ο Καββαδίας, καθώς ήταν λάτρης του Lorca(Τσιντώνη,2010). Αναφορά στον Lorca γίνεται και στο ποίημά του «Αντίσταση» το οποίο δημοσιεύτηκε τον Αύγουστο του 1945(στ.12):«Γκρέκο καὶ Λόρκα -Ισπανία καὶ Πασιονάρια»²³ αλλά και στο ποίημα «Guevara» που έγραψε το 1972(στ.33):«Τοῦ Λόρκα ἡ κόκκινη φοράδα χλιμιντράει», στοιχεία που αποδεικνύουν τη διαχρονική σφραγίδα του Lorca στην ποίηση και στην ιδεολογία του Καββαδία.

Όσον αφορά τον Συμβολισμό στις εικαστικές τέχνες, χωρίς να υπάρχει απαραίτητα ομοιογένεια στους εκπροσώπους του, προβάλλεται κυρίως η φαντασία, το όνειρο, ο αόρατος κόσμος γενικότερα, τον οποίον αποπειράται να προσεγγίσει ο καλλιτέχνης. Ως μέσο επικοινωνίας χρησιμοποιείται το οπτικό σύμβολο, καθώς υπήρχε η πεποίθηση πως ένας πίνακας πρέπει να συνιστά αφήγηση και να διεγείρει τον στοχασμό του θεατή, όπως ακριβώς κάνει κι ένα ποίημα.²⁴

Κύριος εκπρόσωπος του εικαστικού συμβολισμού στη Γαλλία του 19^{ου} αιώνα ήταν ο Eugène Henri Paul Gauguin (Πωλ Γκωγκέν), πίνακας του οποίου κρεμόταν στην καμπίνα του Καββαδία σε τυπογραφική αναπαραγωγή (Γελασάκης,2019,σ.67). Σαφώς δεν ήταν τυχαία η επιλογή του συγκεκριμένου ζωγράφου από τον Καββαδία, καθώς υπάρχουν κάποια στοιχεία που τους συνδέουν. Ο Γκωγκέν στη μέση ηλικία αποφάσισε να εγκαταλείψει την Ευρώπη και να εγκατασταθεί μόνιμα στην Ταϊτή,

²² Ο Καββαδίας είχε επικριθεί για πολιτική αήθεια, δηλαδή αδιαφορία(Φιλίππου,1999,σ.5), κάτι που διαψεύδεται από το συγκεκριμένο ποίημα και τον χρόνο δημοσίευσής του.

²³ Βλ. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/anentaxta_index.htm

²⁴ Βλ. <http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/1973-symbolism>

νοσταλγώντας την αθωότητα του παρελθόντος και αναζητώντας τον χαμένο παράδεισο(Κωτίδου,2015,σ.92-93). Οι τελευταίοι πίνακές του φιλοτεχνήθηκαν όσο ζούσε εκεί και χαρακτηρίζονται από αισθησιασμό κι έντονη χρωματοποιία. Αρκετά συχνά ζωγράφιζε γυμνές γυναίκες της Ταϊτής, εικόνες που εν τούτοις ήταν προϊόν της φαντασίας του.²⁵Ο Γκωγκέν ανέπτυξε ένα δικό του σύστημα συμβόλων στην τέχνη του με τα οποία προσπάθησε να εκφράσει την προσωπική του στάση και τη διαμαρτυρία του για την αλλοτρίωση των πρωτόγονων κοινωνιών από τη Δύση. Η επιθυμία του για επιστροφή και απόδραση στην αθωότητα, μακριά από τον πολιτισμό όπου καταρρέουν τα ιδανικά, εκφράστηκε ζωγραφικά με το σπάσιμο του χώρου.²⁶Ο χώρος στις συνθέσεις του κινείται ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, όπως για παράδειγμα στον πίνακα «*Το όραμα της πάλης του Ιακώβ με τον Άγγελο*»(1888), όπου χρησιμοποιείται συμβολικά το κόκκινο χρώμα προκειμένου να αποδοθεί ένα μεταφυσικό πεδίο(Μποϊλέ,2010).²⁷

Το βαθύ κόκκινο χρώμα κατέχει εξέχουσα θέση στην καββαδιακή ποίηση,²⁸ όπως επίσης και η εικόνα της γυμνής γυναίκας. Η επιθυμία για απόδραση σε μακρινούς τόπους και χώρες εξωτικές εκφράζεται και στα ποιήματα του Καββαδία. Αξιοσημείωτο είναι πως ο Καββαδίας είχε ταξιδέψει και αυτός στην Πολυνησία και στην Ταϊτή, όπως συνάγεται από το ποίημά του «Καφάρ» (στ.17-20):

*« Στην Ταϊτή ἔζησε μῆνες κι ὁ Λοτί
ἀν πᾶς λιγάκι παρακάτου, σὶς Μαρκίζες,
ποὺ ἄλλοτες τρώγανε μπανάνες κι ἄγριες ρίζες,
καλλυντικὰ τώρα πουλᾶνε τοῦ Coty».*

²⁵ Στο νησί, που ήταν αποικία των Γάλλων είχε διαδοθεί ο χριστιανισμός και οι γυναίκες εκεί εκκλησιάζονταν κάθε Κυριακή ντυμένες σεμνά.

Βλ.<https://logomnimon.wordpress.com/%CE%BE-10-%CE%B6%CF%89%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CE%B9-%CE%BA%CE%AC%CE%B8%CE%B5-%CE%B6%CF%89%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BC%CE%AF%CE%B1-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF/>

²⁶ Βλ. <http://evdokia.weebly.com/gauguin.html>

²⁷Ο πίνακας είναι διαθέσιμος στα: <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/the-vision-after-the-sermon-jacob-wrestling-with-the-angel-1888>,<http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/1973-symbolism>

²⁸ Βλ. σελ.40-43 αυτής της εργασίας.

Σε αυτήν τη στροφή του ποιήματος συναντάμε την ίδια επικριτική στάση με τον Γκωγκέν όσον αφορά την εισβολή της δυτικής κουλτούρας σε μέρη πρωτόγονα. Γίνεται μια σύγκριση ανάμεσα στο αγνό, εξωτικό παρελθόν και στο πεζό, καταναλωτικό παρόν. Η αντίθεση είναι έντονη, καθώς απεικονίζονται τα παρθένα μέρη που παλιότερα αποτελούσαν αφορμές έκφρασης για έναν για έναν συγγραφέα (Λοτί) ή για έναν ζωγράφο, όπως ο Γκωγκέν, αλλά τώρα αποτελούν πεδίο δράσης αρωματοποιών.²⁹

Από όλα τα παραπάνω συνάγεται πως ο Καββαδίας όχι μόνο επηρεάστηκε από βασικές αρχές του Συμβολισμού, αλλά πως συνδιαλέγεται επίσης καλλιτεχνικά με εκπροσώπους του από άλλες χώρες αλλά και από άλλες τέχνες, όπως στην προκειμένη περίπτωση από τη ζωγραφική.

²⁹ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/27/kavvadias_kafar/

2. Η σχέση του Καββαδία με τον Μοντερνισμό και τη Γενιά του 1930

Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα εμφανίζεται στην Ευρώπη ένα νέο πνευματικό κίνημα που εξελίσσεται κατά τη διάρκεια των τεσσάρων πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα και γίνεται διεθνές. Πρόκειται για τον Μοντερνισμό, ο οποίος αμφισβήτησε τις καθιερωμένες αξίες και συμβάσεις του αστικού πολιτισμού ενώ έδωσε έμφαση στην υποκειμενικότητα του ατόμου. Το κίνημα εκδηλώθηκε στις καλλιτεχνικές μορφές έκφρασης, δηλαδή τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική, το θέατρο και τη μουσική, αλλά επεκτάθηκε και στις επιστήμες, όπως τη φυσική, τη φιλοσοφία και την ψυχανάλυση(Γεωργιάδου,2008,σ.13 και Παρίσης,1999,σ.113-114).

Στη λογοτεχνία ο Μοντερνισμός υποστήριξε την ανατροπή των καθιερωμένων συμβάσεων και ενίσχυσε τον πειραματισμό με νέους εκφραστικούς τρόπους. Στην ποίηση, εγκαταλείπονται οι παραδοσιακοί κανόνες, δηλαδή το μέτρο και τα σημεία στίξης, ενώ ο στίχος γίνεται ελεύθερος. Παύουν να ισχύουν οι δεσμεύσεις της γραμματικής και του συντακτικού με αποτέλεσμα την ελλειπτικότητα και την αποσπασματικότητα των προτάσεων. Προκρίνεται η χρήση εικόνων και τολμηρών μεταφορών, που ενισχύονται από απροσδόκητους συνδυασμούς λέξεων και αντιποιητικά στοιχεία. Η χρήση των συμβόλων δημιουργεί υπαινικτικότητα και πολυσημία παράγοντας ένα κλειστό, εσωστρεφές κείμενο χωρίς να γίνεται απαραίτητα κατανοητό(Γεωργιάδου,2008 σ.13 και Παρίσης,1999, σ.114,117).

Μέσα από τους κόλπους του Μοντερνισμού προέκυψαν τα λεγόμενα κινήματα της Πρωτοπορίας(avant-garde): ο Εξπρεσιονισμός, ο Φουτουρισμός, το Νταντά και ο Υπερρεαλισμός (ή Σουρεαλισμός). Ειδικότερα, το Νταντά αξιοποιεί τις τεχνικές του μοντάζ, του κολλάζ, την ειρωνεία και το χιούμορ(Παρίσης,1999,σ.133). Ο Υπερρεαλισμός λαμβάνοντας υπόψη τα πορίσματα της ψυχανάλυσης, την ύπνωση και την καταγραφή των ονείρων, ανέδειξε το ασυνείδητο, το όνειρο και τη φαντασία αδιαφορώντας για τη λογική.

Στην ποίηση ανατρέπονται οι παραδοσιακοί μορφολογικοί περιορισμοί, η γραφή γίνεται συνειρμική και αυτοαναφορική και κυριαρχούν στοιχεία όπως το παράλογο, το χιούμορ και ο έρωτας(Γεωργιάδου,2008,σ.14-15 και Παρίσης,1999, σ.192). Οι υπερρεαλιστές ενδιαφέρονται κυρίως για το περιεχόμενο και την έκφραση της εσωτερικής αλήθειας. Αυτή η προθετικότητα οδηγεί σε έναν απλό και απείριστο τρόπο έκφρασης, στην πεζολογία και σε παράθεση λέξεων που δεν έχουν λογικό

ειρμό, δηλαδή στην «αυτόματη γραφή» (Μπαμπινιώτης,1980,σ.78). Στόχος της αυτόματης γραφής δεν είναι το αισθητικό αποτέλεσμα αλλά η διάρρηξη με τις παραδοσιακές αστικές αξίες, ώστε να έρθουν στην επιφάνεια οι πρωτογενείς δυνάμεις της επιθυμίας που πηγάζουν από το υποσυνείδητο. Οι λέξεις μπορούν να δημιουργήσουν νέες σχέσεις μεταξύ τους πέρα από τις συμβατικές, γεγονός που λειτουργεί απελευθερωτικά για το πνεύμα(Αμπατζοπούλου,1980,σ.13-40).

Στον Μοντερνισμό, επίσης, τα όρια ανάμεσα στις τέχνες γίνονται ρευστά και η καθεμία δανείζεται μοτίβα και εκφραστικούς τρόπους από την άλλη. Βασική μονάδα έκφρασης της υπερρεαλιστικής σκέψης, κοινή για την ποίηση και τη ζωγραφική αποτελεί η εικόνα. Στα υπερρεαλιστικά ποιήματα παρατίθενται ετερόκλητες εικόνες χωρίς να συγκροτούν ένα ενιαίο νοηματικό σύνολο, καθώς καταργείται η παραδεδομένη αντίληψη του χρόνου και του κόσμου (Μάντζιος,2013,σ.157-160,183-184). Ο Chadwick (1978,σ.84-86) κάνει μια σαφή διάκριση ανάμεσα στον Συμβολισμό και τον Υπερρεαλισμό επισημαίνοντας πως ο δεύτερος δίνει μεγάλη σημασία στα μέσα και πως συνδέεται ιδιαίτερα με τη ζωγραφική, αφού αυτή προσφέρεται περισσότερο για την εφαρμογή των αρχών του. Αντίστροφα, ο Συμβολισμός συνδεόταν κυρίως με τη μουσική.

Εκπρόσωποι του Μοντερνισμού στην Ευρώπη υπήρξαν ποιητές που είχαν επηρεαστεί και από τον Συμβολισμό, όπως ο Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Paul Valéry, Reiner Maria Rilke, T.S. Eliot κ.α.(Παρίσης,1999,σ.114). Έλληνες ποιητές, πρόδρομοι του Μοντερνισμού υπήρξαν ο Κ.Καβάφης, ο Κ.Καρυωτάκης και ο Τ.Παπατσώνης. Για πολλούς μελετητές η ποιητική συλλογή «Στροφή»(1931) του Γιώργου Σεφέρη, ο οποίος ακολούθησε τον Συμβολισμό και τον Μοντερνισμό, συνιστά τη μετάβαση από την παραδοσιακή ποίηση και την αφετηρία της ελληνικής νεοτερικής ποίησης. Στους υπερρεαλιστές συγκαταλέγονται οι Ανδρέας Εμπειρίκος, Νίκος Εγγονόπουλος, ο Νίκος Γκάτσος και ο Οδυσσέας Ελύτης (Γεωργιάδου,2008,σ.15 και Παρίσης,1999,σ.192-193). Οι παραπάνω λογοτέχνες απαρτίζουν τη Γενιά του 1930, η οποία έρχεται σε ρήξη με την παράδοση (Vitti,2006,σ.21-22) ενώ αφομοιώνει τα διδάγματα του Μοντερνισμού. Επιθυμία τους ήταν η ενεργή συμμετοχή στις ευρωπαϊκές πνευματικές εξελίξεις (Καγιαλής,2007, σ.89). Η ελληνική ποίηση εκείνης της εποχής προσπαθεί να εκφράσει όλες αυτές τις αναζητήσεις και τις τάσεις για «θραύση της λογικής σπονδύλωσης» του κειμένου (Μαστροδημήτρης,1990,σ.165). Φιλοδοξία της ήταν η δημιουργία μιας «αυθεντικής

ελληνικής τέχνης» που θα εστίαζε κυρίως στη μορφή και λιγότερο στο περιεχόμενο(Αρσενίου,2003,σ.156).

Ενώ, λοιπόν, η Γενιά του '30, στην οποία ανήκει χρονολογικά ο Καββαδίας, ακολουθεί τα προστάγματα του Μοντερνισμού και επιδιώκει τον ελεύθερο στίχο, αυτός διατηρεί στοιχεία της παραδοσιακής ποίησης όπως είναι το μέτρο, ο ρυθμός, ο σταθερός αριθμός στίχων(τέσσερεις) στις στροφές του και η ομοιοκαταληξία (Παρίσης,1999, σ.130). Ωστόσο, υπάρχουν μοντερνιστικές επιρροές στην ποίηση του Καββαδία που στοιχειοθετούνται από την εμφάνιση άλλων στοιχείων. Σύμφωνα με τον Βαγενά(1984) βασικά στοιχεία για να θεωρηθεί μοντέρνο ένα ποίημα είναι ο ελεύθερος στίχος, η δραματικότητα, το καθημερινό λεξιλόγιο και η σκοτεινότητα. Ο Νίκος Καββαδίας δεν πληροί την πρώτη προϋπόθεση, αλλά τις υπόλοιπες τρεις (Παρασκευά,2019, σ.52).

Όσον αφορά τον στίχο, ο Καββαδίας διατηρεί τη σχέση με την παράδοση, με το δημοτικό τραγούδι και τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο(Παρασκευά,2019, σ.85-97) αλλά προοδευτικά δίνει το δικό του στίγμα: στη συλλογή «*Μαραμπού*» ο στίχος είναι ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος ή δεκατετρασύλλαβος, αλλά στο «*Πούσι*» μπορεί να έχει από εννιά έως δεκατρείς συλλαβές (Saunier,2004,σ.11). Η χρήση της ομοιοκαταληξίας, επίσης, διαφοροποιείται από τη μια συλλογή στην άλλη, π.χ. στη συλλογή «*Μαραμπού*» η ομοιοκαταληξία είναι πιο χαλαρή και εντοπίζεται συνήθως ανάμεσα στον δεύτερο με τον τέταρτο στίχο, ενώ στο «*Πούσι*» γίνεται πιο αυστηρή, δηλαδή είναι ή σταυρωτή(αββα) ή πλεχτή(αβαβ) ή συνυπάρχουν ελεύθερα και τα δύο είδη ομοιοκαταληξίας στο ίδιο ποίημα(Αργυρίου,1988,σ.61-68). Η πρωτοτυπία του Καββαδία έγκειται, επίσης, στο γεγονός ότι συνάπτει με τον δικό του μοναδικό τρόπο τις λέξεις που ομοιοκαταληκτούν, αξιοποιώντας τα εξωτικά τοπωνύμια και δημιουργώντας ένα εντελώς ιδιαίτερο ηχητικό αποτέλεσμα(Νικορέτζος,2003,σ.61), π.χ.«*καράβια-Μπατάβια*»(στην πρώτη στροφή του «Ένας δόκιμος στη γέφυρα εν ώρα κινδύνου»), ή «*μαλλιά σου-Port Pegassu*»(στη δεύτερη στροφή στο «Πούσι»).

Ενώ ο στίχος, παραμένει ως επί το πλείστον παραδοσιακός, εντοπίζονται μοντερνιστικά στοιχεία ήδη από την πρώτη του συλλογή, το «*Μαραμπού*»(1933). Συγκεκριμένα στο ποίημα «Καφάρ» εκφράζει την υπαρξιακή του αγωνία και τον κοινωνικό του προβληματισμό, κάνοντας χρήση του χιούμορ και αντιποιητικών λέξεων, ενώ στο «Γράμμα στον ποιητή Καίσαρα Εμμανουήλ» εκτός από τη διακειμενικότητα εντοπίζεται και αυτοαναφορικότητα (Παρασκευά,2019,σ.45-47). Μοντερνιστικό στοιχείο συνιστά και η αλλαγή στον τρόπο της αφήγησης από

συλλογή σε συλλογή. Στο ποιήματα του «*Μαραμπού*», στα οποία πρωταγωνιστούν κυρίως ήρωες του περιθωρίου και θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ιστορίες-μπαλάντες (Παρασκευά,2019,σ.50,53) ή έμμετρα ναυτικά διηγήματα,³⁰ η αφήγηση είναι ευθύγραμμη, κυριολεκτική και πρωτοπρόσωπη.

Στο «*Πούσι*», όμως, υπάρχει διάσπαση του αφηγητή: το ποιητικό υποκείμενο «Εγώ» απευθύνεται συχνά σε ένα ακαθόριστο «Εσύ», ενώ κάποιες φορές υπάρχει κι ένα θολό «Εμείς». Δημιουργείται έτσι, ένας εξομολογητικός τόνος ενώ, παράλληλα, επιτείνεται η δραματικότητα των ποιημάτων(Παρασκευά,2019,σ.66-67).Οι αφηγήσεις στα ποιήματα αυτής της συλλογής είναι ασυνεχή επεισόδια με συμβολικό φορτίο(Μανοπούλου,2013), με έμμεση και υπαινικτική σύνδεση μεταξύ τους θυμίζοντας τον ιμπρεσιονισμό.³¹ Σε μια στροφή μπορεί να υπάρχουν παράλληλες εικόνες που συνδέονται συνειρμικά, καταργώντας τις συμβάσεις της λογικής, του χώρου και του χρόνου και παραπέμπουν στις τεχνικές του κολάζ ή του μοντάζ των ντανταϊστών. Έτσι, στο «*Πούσι*» η γραφή του Καββαδία γίνεται πιο σκοτεινή και δυσερμήνευτη και προς αυτήν την κατεύθυνση συντελεί η αισθητή αύξηση των άγνωστων ναυτικών όρων και τοπωνυμίων(Παρασκευά,2019, σ.51-67). Ενώ λοιπόν ο Καββαδίας σε αυτήν τη συλλογή αναφορικά με την ομοιοκαταληξία φαίνεται πως διολισθαίνει προς την παράδοση, αφηγηματικά αναζητεί τον Μοντερνισμό, συνδυάζοντας την ελλειπτικότητα με τη μορφική πυκνότητα. Όπως επισημαίνει η Μανοπούλου(2013), στα δεκαπέντε χρόνια που μεσολάβησαν από την πρώτη του συλλογή εξελίχτηκε τόσο ο ψυχισμός του ποιητή όσο και η θεματική και ποιητική του τεχνική, με αποτέλεσμα στο «*Πούσι*» να έχει δημιουργηθεί ο αυθεντικός και πλέον αναγνωρίσιμος χαρακτήρας της ποίησής του.

Η τελευταία ποιητική του συλλογή, το «*Τραβέρσο*», κυκλοφορεί είκοσι οχτώ χρόνια(1975) μετά το «*Πούσι*» με εμφανές το αποτύπωμα του Υπερρεαλισμού. Η Παρασκευά(2019,σ.68-79) στο αντίστοιχο κεφάλαιο της εργασίας της «*Μοντερνισμός και Παράδοση στο έργο του Νίκου Καββαδία*», αναλύει πως ο λόγος γίνεται αποσπασματικός, κατακερματισμένος και αινιγματικός ενώ πλέον δεν υπάρχουν ξεκάθαρες εικόνες αλλά θραύσματα εικόνων που συμπλέκονται μεταξύ τους παραπέμποντας στις υπερρεαλιστικές ζωγραφικές τεχνικές. Ειδικότερα, ο Καββαδίας δεν αναφέρει απλώς το όνομα ενός πίνακα ή ενός ζωγράφου, όπως έκανε παλιότερα,

³⁰ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/06/21/kavvadias_yara-yara/

³¹ Ο.π.

αλλά το ίδιο το ποίημα θυμίζει πίνακα, π.χ. το «Fresco».³² Ο τίτλος του ποιήματος παραπέμπει απευθείας στη ζωγραφική κάτι που σύμφωνα με τον Μάντζιο (2013,σ.167) συνηθίζεται στους νεοϋπερρεαλιστές ποιητές, δηλαδή στη γενιά των μεταπολεμικών υπερρεαλιστών(π.χ.Σαχτούρης, Κακναβάτος, Βακαλό).Ο Καββαδίας αντλεί πλέον το υλικό των ποιημάτων του από πίνακες και ζωγράφους και το μεταπλάθει στιχουργικά προσθέτοντας τα προσωπικά του βιώματα με έντονο το ερωτικό στοιχείο και την ύπαρξη της γυναίκας(Παρασκευά,2019,σ.75-79). Έτσι, οι πίνακες αποτελούν την αφετηρία ενός διαλόγου που γίνεται ανάμεσα στις δύο τέχνες, στη ζωγραφική και την ποίηση(Μάντζιος,2013, σ.168-169).

Στο «*Τραβέρσο*» ολοκληρώνεται η ποιητική τεχνική του Καββαδία: οι αφηγήσεις είναι αναμνήσεις παλιών ιστοριών ή και παραισθήσεις που ανακατεύονται μεταξύ τους χωρίς λογική σύνδεση με ελλειπτικές και πιο κρυπτικές εκφράσεις.³³ Σε αυτήν τη συλλογή το ποιητικό σύμπαν δοσμένο μέσα από υπερρεαλιστικές εικόνες συγκροτείται από την ύφανση του πραγματικού κόσμου των ψαριών, των φυτών, των ανθρώπων και των τόπων με τον φανταστικό κόσμο, όπως για παράδειγμα με τη Γοργόνα(Αργυροπούλου,2018). Εξάλλου, οι μοντερνιστές αξιοποίησαν τους μύθους με δραματικό τρόπο: τους χρησιμοποίησαν σαν ένα «προσωπείο» προκειμένου να εκφράσουν την εμπειρία τους (Γεωργιάδου,2008,σ.13-14). Αυτό ακριβώς έκανε και ο Καββαδίας με τη μορφή της Γοργόνας, όπως αναλύεται στο επόμενο κεφάλαιο.

³² Βλ. το κεφάλαιο αυτής της εργασίας σχετικά με τις ζωγραφικές αναφορές στο έργο του Καββαδία.

³³ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/06/21/kavvadias_yara-yara/

Γ. Ο ρόλος των συμβόλων στην ποίηση του Καββαδία και η δερματοστιξία

1. Τα Καββαδιακά σύμβολα

Ο ποιητικός λόγος, η τέχνη, η θεολογική αλλά και η επιστημονική σκέψη έχουν χρησιμοποιήσει τα σύμβολα προκειμένου να επικοινωνήσουν τα μηνύματά τους. Η λειτουργία τους έγκειται στη δυνατότητά τους να υποστασιοποιούν τις εσωτερικές ψυχικές καταστάσεις του ανθρώπου. Από την άλλη, μέσω των συμβόλων, τα νεκρά αισθητά αντικείμενα αποκτούν ψυχικό περιεχόμενο και εκφράζουν ψυχικά βιώματα. Ειδικά η ποίηση με τη χρήση των συμβόλων επιδιώκει να δημιουργήσει συγκινησιακές καταστάσεις ανάλογες με τις μουσικές, που θα οδηγήσουν στην αισθητική απόλαυση. Το σύμβολο, λόγω της μορφολογικής του κατασκευής, αποτελεί το κλειδί που συνδυάζει το αισθητό με το νοητό, το εγκόσμιο με το υπερβατικό(Γεωργούλης,1999, σ.3-8).

Οι Συμβολιστές αξιοποίησαν αυτή τη διαλεκτική των συμβόλων προκειμένου να απελευθερωθεί ο άνθρωπος από την αντιπνευματικότητα της καθημερινότητας και να αισθανθεί συγκίνηση από την «καθαρή» ποιητική γλώσσα. Οι ίδιες λέξεις, μάλιστα, μπορεί να χρησιμοποιούνται με διαφορετικό εκφραστικό και σημασιολογικό περιεχόμενο(Γεωργούλης,1999,σ.3-8). Στον Μοντερνισμό η ποίηση είναι επίσης συμβολική(Παρίσης,1999,σ.114),ενώ πολλές φορές γίνεται στροφή προς την κλασική αρχαιότητα και τους μύθους, με στόχο τη συμβολική έκφραση καταστάσεων και συναισθημάτων.

Οι ποιητές προκειμένου να επικοινωνήσουν την ψυχική τους κατάσταση και τα βιώματά τους, χρησιμοποίησαν τόσο σύμβολα συμβατικά, κοινώς αποδεκτά, όσο και σύμβολα δικής τους επινόησης, «ιδιωτικά» ή «προσωπικά»(Abrams,2005,σ.461-462).Ο Καββαδίας έχοντας ως βίωμα και ως οργανικό πλαίσιο της ποίησής του τη θάλασσα αποδημία(Μαστροδημήτρης,1990,σ.169), τη γοητεία του εξωτικού σε συνδυασμό με την επαχθή καθημερινότητα του ανθρώπου, δημιούργησε μία πρωτότυπη ποίηση, με σύμβολά της: ζώα, τον ναύτη, το ταξίδι, τη θάλασσα, τη γυναίκα αλλά και τη μυθική μορφή της Γοργόνας.

Όσον αφορά τα ζώα που εμφανίζονται στην ποίησή του Καββαδία και λειτουργούν συμβολικά, μπορούν να παρατεθούν κάποια που συναντώνται κυρίως στη συλλογή «Μαραμπού». Αρχικά, το μαραμπού, που έδωσε τον τίτλο στην πρώτη του ποιητική συλλογή, είναι ένα εξωτικό, κακάσχημο πτηνό. Εθεωρείτο κακό σημάδι

για τους ναυτικούς και συμβόλιζε τον φόβο του θανάτου(Κόνιαρη,2017). Ο ίδιος ο Καββαδίας είχε δώσει αυτό το παρατσούκλι στον εαυτό του και μάλιστα υπέγραφε ως «Μαραμπού» κάποιες επιστολές του(Γελασάκης,2019,σ.186,200). Σύμφωνα με τη Βασιλειάδου(2010) θα μπορούσε να διαπιστωθεί μια αναλογία ανάμεσα στην αποδημία των πουλιών αυτών και στη φυγή του ποιητή μέσω της ποίησης ή του ταξιδιού με τα καράβια.

Ένα άλλο ζώο με συμβολικό ρόλο στην καββαδιακή ποίηση είναι η μαϊμού. Στο ποίημα «Η μαϊμού του ινδικού λιμανιού» η μαϊμού καθρεφτίζει τις συνήθειες ή τα συναισθήματα των ναυτικών και συμπάσχει μαζί τους(Βασιλειάδου,2010) ενώ πάνω της προβάλλονται γυναικεία χαρακτηριστικά(στ.28) ή συμβολίζεται η γυναικεία προδοσία(Βασιλείου,1997):«*Μὰ κάτι εἶχε ἀπ’ τὴν ὕπουλη καρδιὰ τῆς γυναικός*». Οι γάτες, επίσης, αποτελούν προσφιλή συντροφιά των ναυτικών στο καράβι και υποκαθιστούν συμβολικά τον ερωτικό σύντροφο(Παρασκευά,2019,σ.43), ενώ η απώλειά τους παραλληλίζεται με τον πόνο που προκαλεί η απουσία της γυναίκας(Βασιλειάδου,2010). Όλα αυτά δηλώνονται στο ποίημα «Οι γάτες των φορτηγών»(στ.8): «*εἶναι γι’ αὐτοὺς σὰ μία γλυκιὰ γυναικεία συντροφιά*» (στ.13):«*Στὸ ρεμβασμὸ καὶ στὸ θυμὸ μὲ τὴ γυναίκα μοιάζει*» και (στ.31):«*σὰν ὅταν χάνουνε θερμὴ, γυναίκα ἀγαπητή*».

Άλλο σύμβολο της καββαδιακής ποίησης είναι ο ναύτης, όχι μόνο ως επάγγελμα³⁴ αλλά και ως σύμβολο του ανθρώπου που δεν έχει πατρίδα, που την αναζητά σε εξωτικούς τόπους ταξιδεύοντας συνέχεια, καθώς δεν αντέχει για πολύ στη στεριά. Η Αργυροπούλου(2018) υπογραμμίζει πως ο Καββαδίας συγγενεύει με τον ομηρικό Οδυσσέα, με τη διαφορά ότι δεν επιδιώκει την επιστροφή στην Ιθάκη αλλά ταξιδεύει ασταμάτητα αναζητώντας την στα λιμάνια του κόσμου, εκεί όπου διασταυρώνονται η δύσκολη ζωή του ναυτικού με τον εξωτισμό, τις γυναίκες αλλά και τον θάνατο. Κατ’ αυτόν τον τρόπο ανατρέπεται το αρχετυπικό μοτίβο του νόστου, καθώς δεν πρόκειται για επιστροφή στην πατρίδα αλλά για συνεχή επιθυμία γνωριμίας καινούριων τόπων. Σημασία δεν έχει ο προορισμός αλλά το ταξίδι, όχι όπως το εννοεί ο Καβάφης, αλλά σαν μια επαναλαμβανόμενη διαδικασία αναχώρησης και άφιξης(Βασιλειάδου,2010 και Λιβανίου,2014α).Μολαταύτα η μοίρα των ναυτικών παραμένει διαχρονικά κοινή: από τη μια υπάρχει ο δεσμός με την οικογένεια στη στεριά και από την άλλη η αγάπη για τη θάλασσα, τη μεγάλη ερωμένη

³⁴ Βλ.<https://www.dimitriskalokyris.com/kavadias>

(Βασιλείου,1997).Οι ενοχές και τα υπαρξιακά κενά παραμένουν, ωστόσο ο ναυτικός συνεχίζει να ταξιδεύει καταδικασμένος αέναα επιδιώκοντας την ελευθερία (Αργυροπούλου,2018 και Βασιλείου,1997).

Η Λιβανίου(2014α και 2014β) εστιάζει στην αναχώρηση/άφιξη στο λιμάνι και στον ρόλο που επιτελεί στην καββαδιακή ποίηση: συμβολίζει την επανεκκίνηση, την ελπίδα να αλλάξει κάτι στη ζωή του ναυτικού που στο τέλος αποδεικνύεται αυταπάτη. Κάθε άφιξη σε ένα λιμάνι μετατρέπεται σε αναχώρηση με την οποία αναζητείται η λύτρωση, χωρίς, ωστόσο να επιτυγχάνεται ποτέ η κάθαρση. Με την αναχώρηση γίνεται μια απόπειρα για απόδραση από την πραγματικότητα, όπως με τη χρήση ναρκωτικών που αναφέρεται συχνά στα ποιήματα. Οι εικόνες του ταξιδιού αποπνέουν σε ένα πρώτο επίπεδο τη ζάλη του καραβιού και των καταχρήσεων, ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο καταγράφουν μια εσωτερική διαδρομή του ποιητικού υποκειμένου.³⁵ Το ταξίδι λειτουργεί συμβολικά εναλλάσσοντας τις διαστάσεις του χώρου και του χρόνου και αναμοχλεύοντας τις συνειδήσεις του ποιητή και των αναγνωστών(Μικέ,1994,σ.29-30 και 2010). Συνδέεται συχνά με τη θολότητα, με το πούσι και συμβολίζει την έλλειψη θάρρους να αντιμετωπίσει κάποιος τους εσωτερικούς του δαίμονες(Saunier,2004,σ.31-32).

Παράλληλα, η χρήση των τοπωνυμίων λειτουργεί μετωνυμικά και συμβολικά. Οι γεωγραφικές αναφορές από όλη την υφήλιο έχουν κυριολεκτική λειτουργία μέσα στο ποίημα, καθώς αναφέρονται σε υπαρκτά μέρη και αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία του κειμένου. Από την άλλη, σε συμβολικό επίπεδο εκφράζουν την επιθυμία του αναγνώστη για περιπέτεια και φυγή σε εξωτικά μέρη. Τα τοπωνύμια, παρόλο που είναι λέξεις άγνωστες, λειτουργούν σαν μαγνήτες χωρίς να αποτελούν εμπόδιο στην κατανόηση του ποιήματος. Με αυτές τις γλωσσικές επιλογές ο Καββαδίας δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να ταξιδέψει εκ του ασφαλούς μαζί του σε μέρη μακρινά και ονειρικά(Δανιήλ, 2010,σ.70-80).

Η θάλασσα, ως γενικότερο σύμβολο, υποστασιοποιεί την αρχέγονη γυναικεία μήτρα με την οποία ο ποιητής επιθυμεί να ενωθεί και στην οποία θέλει να επιστρέψει με τον θάνατό του, όπως ο ίδιος γράφει στο «Mal du depart»(στ.17-18):«Κι ἐγώ, πὸν τόσο ἐπόθησα μία μέρα νὰ ταφῶ σὲ κάποια θάλασσα βαθιὰ στὶς μακρινὲς Ἰνδίες».³⁶Η θάλασσα αφενός φιλοξενεί μέσα της τη ζωή και διάφορα θαλάσσια πλάσματα, σαγηνεύει τον ναυτικό αλλά παράλληλα μπορεί να μετατραπεί στον τόπο του

³⁵ Βλ. <https://www.dimitriskalokyris.com/kavadias>

³⁶ Ο.π.

θανάτου του, που είναι, ωστόσο, πιο επιθυμητός από τον ενταφιασμό στο χώμα. Ο θάνατος στη θάλασσα βρίσκεται σε δυαδική αντίστιξη με τον θάνατο στη στεριά. Γενικότερα τα δυαδικά αντιθετικά ζεύγη θάλασσα-στεριά και έρωτας-θάνατος απαρτίζουν τη σημειωτική του έργου του, όπως παρατηρεί η Αργυροπούλου(2018).

Η γυναίκα ως σύμβολο στην καββαδιακή ποίηση συγχωνεύει πολλά προσώπεια που μπορεί να χαρακτηρίζονται από αντιθέσεις π.χ. από τη μια η στεριανή γυναίκα και από την άλλη η άπιαστη Γοργόνα, αφενός η αγνή μάνα αφετέρου η πόρνη. Η αντιφατικότητα αυτή καθίσταται εμφανής ιδιαίτερα στο ποίημά του «Γυναίκα»(στ.3):«*Ἄλλοῦ σὲ λέγανε Γιουδήθ, ἐδῶ Μαρία*». Σύμφωνα με τον Πετρίδη³⁷ η γυναίκα στον Καββαδία δεν είναι απρόσωπη, όπως ισχυρίζονται άλλοι μελετητές(Μικέ, Saunier) αλλά πολυπρόσωπη και γνήσια, αποτελώντας ταυτόχρονα πηγή ζωής αλλά και πόνου. Όπως η θάλασσα, έτσι και η γυναίκα έλκουν τον Καββαδία, χωρίς να τον αφήνουν να ηρεμήσει, καθορίζοντας την αμφίβια ζωή του. Κατ'αυτὸν τον τρόπο συνιστούν ομόλογα σύμβολα που βρίσκονται σε παλίνδρομη κίνηση. Η γυναίκα κατέχει σημαντική θέση στο έργο του Καββαδία τόσο σε πραγματικό επίπεδο όσο και συμβολικό: προκαλεί στον ποιητή έλξη αλλά και φόβο, απελευθέρωση αλλά και ανασφάλεια(Λιβανίου,2014α).Ειδικότερα, στη συλλογή «Πούσι» η θλίψη δεν απορρέει από το ανεκπλήρωτο του ταξιδιού αλλά από την αδυναμία του ναυτικού να αποκτήσει μια ολοκληρωμένη σχέση με τη ζωή. Αυτό το ανικανοποίητο συμβολίζεται στις εφήμερες σχέσεις των ναυτικών με τις πόρνες στα λιμάνια, στην προδοσία των ναυτικών από τις νόμιμες συζύγους τους ή στην ερωτική επιθυμία για μια ονειρική γυναικεία μορφή(Βασιλειάδου,2010).

Έτσι, από την πόρνη των λιμανιών ή τη στεριανή γυναίκα ο Καββαδίας σταδιακά περνά στη μυθική γυναικεία μορφή της Γοργόνας(Βασιλείου,1997). Όπως παρατηρεί η Μικέ(1994,σ.74-76,78-79) η γοργόνα αποτελεί αρχετυπικό μοτίβο που εμφανίζεται στον Ησίοδο και στον Αισχύλο. Στο πρόσωπό της συναντάται το ανοίκειο με το οικείο, το θεϊκό με το ανθρώπινο στοιχείο και αποτελεί μια εικόνα μεταμόρφωσης στην οποία καταργούνται οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στον κόσμο των θεών, των ανθρώπων και των ζώων. Στο έργο του Καββαδία η ιδανική γυναίκα μεταμορφώνεται σε μια μορφή που γεφυρώνει τις έννοιες της γυναίκας και της θάλασσας(Saunier,2004,σ.151), δηλαδή στη γοργόνα που είναι ένα υβριδικό πλάσμα, όπως αναλύεται παρακάτω.

³⁷ Βλ.https://antonispetrides.wordpress.com/2015/08/03/kavvadias_gynaika/

2. Η δερματοστιξία στη ζωή και στο έργο του Καββαδία

Ο Νίκος Καββαδίας τόσο σε συζητήσεις που έκανε ο ίδιος (Κασόλας,2004,σ.46-49 και Γελασάκης,2019,σ.58) όσο και στα γραπτά του, αναφέρεται συχνά στις «στάμπες» και στα «στίγματα», δηλαδή στα τατουάζ. Η δερματοστιξία στην εποχή του συμβόλιζε αυτόν που έχει ταξιδέψει πολύ κι έχει ρισκάρει στη ζωή του τόσο ώστε να θεωρείται σηματοδεδεμένος από αυτή. Τα τατουάζ δεν γίνονταν τότε με σκοπό την επίδειξή τους όπως σήμερα, αλλά καλύπτονταν από τα ναυτικά ενδύματα και αποκαλύπτονταν σε ιδιωτικές στιγμές, σαν κάτι το ιερό(Καλαμάρας,2013).

Ο ίδιος ο ποιητής στο εσωτερικό του ενός χεριού είχε ένα τατουάζ με μια γοργόνα. Στη συνέντευξή του στον Φρέντν Γερμανό το 1962(Γελασάκης,2019,σ.58), αναφέρει πως τη στάμπα της γοργόνας την έκανε το 1934 για συντροφιά και πως διακατέχεται από τον φόβο μήπως φύγει. Σύμφωνα με τον Κασόλα(2004,σ.46), ο Καββαδίας εξιστορεί πως την έκανε στο Χονγκ-Κονγκ, πως θεωρεί τη γοργόνα σαν αληθινή γυναίκα που έχει φτάσει τα σαράντα χρόνια και δεν πρόκειται να τον εγκαταλείψει ούτε να τον προδώσει· ωστόσο κάποια βράδια νομίζει πως εξαφανίζεται και περιμένει να έρθει το ξημέρωμα για να βεβαιωθεί πως η γοργόνα- χορεύτρια είναι ακόμη εκεί. Αξιοπρόσεχτο είναι πως σε αυτήν την ιστορία που διηγείται ο Καββαδίας η γοργόνα παρουσιάζεται πιστή σε αυτόν, στοιχείο που έρχεται σε αντίθεση με τη συμπεριφορά της στις πρώτες αφηγήσεις και στο έργο του, όπως αναλύεται παρακάτω.

Για το τατουάζ με τη γοργόνα, άξια προσοχής είναι και η μαρτυρία του Στρατή Τσίρκα³⁸(1979) ο οποίος είχε γνωριστεί με τον Καββαδία την άνοιξη του 1947 στην Αλεξάνδρεια. Ο Καββαδίας ήταν τότε ασυρματιστής στο «Κορινθία» που από τον Πειραιά πήγαινε στην Αλεξάνδρεια, στη Γένοβα και στη Μασσαλία κι επέστρεφε πίσω ξαναπερνώντας από τα ίδια λιμάνια. Ο Τσίρκας τον φιλοξενούσε κάθε φορά που βρισκόταν στην Αλεξάνδρεια, δηλαδή περίπου μια φορά τον μήνα για δεκαέξι χρόνια. Ο Τσίρκας αναφέρει ότι το 1949 ή το 1950, αφού ο Καββαδίας είχε αλλάξει πλοίο και ταξίδευε με το «Κηρυνεία» στον Ινδικό Ωκεανό και στη Σιγκαπούρη, επέστρεψε με ένα τατουάζ με μια γοργόνα σε μπλε και κόκκινο χρώμα στο εσωτερικό του αριστερού μπράτσου, που το έκανε στο Κολόμπο της Κεϋλάνης.

³⁸ Βλ. *Αντί, τευχ. 122*, σ.10-11.

Σύμφωνα με τον Τσίρκα, ο ποιητής έλεγε με σοβαρότητα ότι η φιγούρα της γοργόνας έδειχνε να κινείται όταν ανοιγόκλεινε την παλάμη του, ότι χόρευε τον χορό της κοιλιάς και πως τα μεσάνυχτα, όταν το πλοίο περνούσε από το μέρος που είχε γίνει το τατουάζ, πηδούσε στο νερό για να κάνει έρωτα και μετά επέστρεφε. Ο Τσίρκας διηγείται, επίσης, πως ο Καββαδίας τον οδήγησε μια μέρα του καλοκαιριού σε ένα σκοτεινό μαγαζί σε μια ακόφρημη συνοικία της Αλεξάνδρειας προκειμένου να τον πείσει να κάνει κι αυτός ένα τατουάζ με μια γοργόνα στο δεξί μπράτσο του, αλλά αυτός έφυγε σαν κυνηγημένος βρίζοντάς τον. Επίσης, έχει διασωθεί γράμμα που έχει στείλει ο Καββαδίας στον Τσίρκα το 1947, στο οποίο του ζητάει να επικοινωνήσει με κάποιον άλλο και να έχει έτοιμο το σχέδιο μιας στάμπας, χωρίς να δίνει περισσότερες πληροφορίες (Γελασάκης,2019, σ.200).

Ο Καββαδίας εκτός από το τατουάζ με τη γοργόνα είχε και άλλες στάμπες στο σώμα του. Στο εξωτερικό του αριστερού μπράτσου είχε ένα κόκκινο φανάρι που γράφει τη λέξη «HOTEL», που του το έκανε όπως λέει ο ίδιος ένας Ινδός λεπρός στην Ιαπωνία βασιζόμενος σε ένα σχέδιο που είχε φτιάξει ο ξυλογράφος Γαλάνης. Είχε ακόμη στην πλάτη ένα μεγάλο ωροσκόπιο που σύμφωνα με τα λεγόμενά του, το έφτιαχναν τρεις Ιάπωνες επί τρεις ημέρες. Επίσης, ισχυρίζεται πως είχε τατουάζ και στο στήθος, στην κοιλιά και στις μασχάλες και πως τα έκανε λόγω ανίας και όχι για επίδειξη ανδρισμού. Παραδέχεται, ωστόσο, ότι ο πόνος της δερματοστιξίας με βελόνα ήταν τρομερός (Κασόλας,2004,σ.47-49) ενώ αναφέρει πως κάποιες γυναίκες τον πλησίαζαν, ακριβώς επειδή τους άρεσαν τα τατουάζ του και εκφράζει την επιθυμία πως θα ήθελε οι εικόνες αυτές να διατηρηθούν μετά τον θάνατό του (Γελασάκης,2019,σ.127).

Η σημασία της δερματοστιξίας για τον Καββαδία αποτυπώνεται συχνά στο λογοτεχνικό του έργο με τις ποικίλες αναφορές σε «στάμπες», καθώς αυτές αποτελούσαν εικόνες που στιγμάτιζαν ανεξίτηλα το σώμα των ναυτικών (Μικέ,1994,σ.64). Όπως υποστηρίζει ο Saunier(2004,σ.37-38) το ναυτικό επάγγελμα γενικά αφήνει τη στάμπα του στους ανθρώπους, όπως και τα τατουάζ. Πρόκειται για έναν τρόπο ζωής από τον οποίο δεν μπορούν να ξεφύγουν, ακόμη και όταν βρίσκονται στη στεριά. Είναι για πάντα δεμένοι με τη θάλασσα και τα καράβια, όπως και με τα τατουάζ τους. Στη συνέχεια παρατίθενται οι σχετικές αναφορές για τη δερματοστιξία που υπάρχουν στο καββαδιακό έργο.

Στην πρώτη ποιητική συλλογή του Καββαδία «Μαραμπού»(1933), στο πρώτο ομώνυμο ποίημα γίνεται αναφορά στα τατουάζ που τα χαρακτηρίζει αισχρά,

σιχαμερά και παράξενα. Το ποίημα ξεκινάει με την πρωτοπρόσωπη περιγραφή ενός ναυτικού που ζει μια έκλυτη ζωή με ναρκωτικά και το σώμα του είναι γεμάτο ανεξίτηλα σχέδια(στ.7-8), όπως ακριβώς ήταν και το σώμα του Καββαδία κατά δική του ομολογία:

*«κι όλόκληρο ἔχω τὸ κορμὶ μὲ ζωγραφιᾶς αἰσχρές,
σιχαμερὰ παράξενες, βαθιὰ στιγματισμένο».*

Κατόπιν στο ποίημα «Γράμμα στον ποιητή Καίσαρα Εμμανουήλ», ο Καββαδίας προτείνει στον άλλον ποιητή να ταξιδέψουν μαζί και να κάνουν τατουάζ σε μια περιοχή του σημερινού Βιετνάμ, στο Αννάμ, όπου ηλικιωμένες γυναίκες γνωρίζουν τη συγκεκριμένη τέχνη, καθώς η δερματοστιξία ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στην Ασία και στην Πολυνησία (Μποϊλέ,2013). Ο Καββαδίας διαλέγει για τον εαυτό του μια ματωμένη καρδιά, ενώ στον Καίσαρα Εμμανουήλ προτείνει ένα γυμνό κρανίο(στ.37-40):

*«Καὶ μία γριὰ στὸ Ἀννάμ, κεντήστρα στίγματος,
- μία γριὰ σ' ἓνα πολύβοο καφενεῖο –
μία αἰμάσσουσα καρδιά θὰ μοῦ στιγματίζε,
κι ἓνα γυμνό, στὸ στήθος σας, κρανίο».*

Η πρότασή του αυτή είναι παρόμοια με την αντίστοιχη πρόταση που θα κάνει αργότερα στον φίλο του τον Στρατή Τσίρκα, με τη διαφορά, όμως πως σε εκείνον πρότεινε τη στάμπα μιας γοργόνας.

Στη συνέχεια, το ποίημα «William George Allum» έχει ως κύριο θέμα του έναν Άγγλο θερμαστή που είχε ζωγραφίσει σε όλο του το σώμα σταυρούς, σπαθιά και μια γυμνή χορεύτρια(στ.7-10), θυμίζοντας, πάλι τον ίδιο τον ποιητή, ο οποίος είχε παντού τατουάζ και παρομοίαζε τη γοργόνα στο χέρι του με χορεύτρια:

*«ἔλεγαν ὅτι κάποτες, ἀπ' τὸ λαιμὸ ὡς τὰ νύχια,
εἶχε σὲ κάποιο μακρινὸ τόπο στιγματιστεῖ.
Εἶχε στὰ μπράτσα του σταυρούς, σπαθιά ζωγραφισμένα,
μία μπαλαρίνα στὴν κοιλιά, πὸν ἐχόρευε γυμνή».*

Ωστόσο, το τατουάζ που ξεχώριζε ήταν μια εντυπωσιακή κοπέλα που είχε χαράξει ανεξίτηλα πάνω στο στήθος του, στη θέση της καρδιάς του(11-12):

*«κι ἀπὰ στὸ μέρος τῆς καρδιάς στιγματισμένη εἶχε
μὲ στίγματ' ἀνεξάλειπτα μίαν ἄγρια καλλονή ...»*

Όταν αυτή τον απάτησε με έναν άλλον άντρα, αυτός προσπάθησε μάταια να βγάλει το συγκεκριμένο τατουάζ καταλήγοντας να αυτοκτονεί με ένα σπαθί που

μπήγει στο στήθος του. Έτσι, σε αυτούς τους στίχους η δερματοστιξία συνδέεται με την προδοσία, την απογοήτευση και την αυτοκτονία(στ.21-24):

*«Πολλές φορές στὰ σκοτεινὰ τὸν εἶδανε τὰ βράδια
μὲ βότανα στὸ στήθος του νὰ τρίβει, οἱ θερμαστὲς ...
Τοῦ κάκου, γνώριζε αὐτὸς - καθὼς τὸ ξέρουμ' ὅλοι –
ὅτι τοῦ Ἀννὰμ τὰ στίγματα δὲν βγαίνουνε ποτὲς ...»*

Σύμφωνα με την Αναγνωστοπούλου(2018),δεδομένου ότι η ποίηση του Καββαδία είναι συμβολική, κάτω από το τατουάζ στο μέρος της καρδιάς κρύβεται η τραγική μοίρα του άντρα που προδίδεται από τη γυναίκα. Ο μόνος τρόπος να λυτρωθεί είναι να αυτοπαραδοθεί στην αγκαλιά της θάλασσας, η οποία συμβολίζει αρχετυπικά τη γυναίκα.

Στη συλλογή «Πούσι»(1947) υπάρχει μία πολύ σύντομη αναφορά στη δερματοστιξία στο ποίημα «Καραντί»(στ.3):*«δυσὸ στιγματισμένα μαῦρα μπράτσα»*. Στο «Σταυρός του νότου» επαναλαμβάνεται το μοτίβο του άντρα που έχει ερωτευτεί μια κοπέλα και κάνει ένα ανεξίτηλο τατουάζ στο στήθος του, από το οποίο δεν μπορεί να απαλλαχθεί, συμβολίζοντας έτσι την αδυναμία απαγκίστρωσης από το αντικείμενο του πόθου. Το τατουάζ χαρακτηρίζεται *«κούλικο»* δηλαδή έχει γίνει από *«κούλιδες»* (ανειδίκευτους εργάτες στη νοτιοανατολική Ασία)³⁹ αλλά παραμένει πάνω στο δέρμα θυμίζοντας έναν παλιό έρωτα, που ακόμη καίει την ψυχή του ανθρώπου(στ.5-8):

*«Κούλικο στὸ στήθος σου τατού,
ποὺ ὅσο κι ἂν τὸ καῖς δὲν λέει νὰ σβήσει.
Εἶπαν πὼς τὴν εἶχες ἀγαπήσει
σὲ μία κρίση μαύρου πυρετοῦ».*

Αυτοί οι στίχοι είχαν πρωτογραφτεί από τον Καββαδία το 1938 στο ανέκδοτο ποίημά του «Αυτοκτονία Υπάρχου»(Γελασάκης,2019,σ.236) με τη διαφορά πως ο πρώτος στίχος ήταν ως εξής:*«Κούλικο ἀνεξίτηλο τατού!»*, στοιχείο που δείχνει τη διαρκή επεξεργασία των στίχων, καθώς και τη σημασία του τατουάζ για τον ίδιο τον ποιητή. Επίσης, στο ποίημα «Θεσσαλονίκη» συναντάται η αναφορά στο τατουάζ που δεν είναι ορατό(στ.11):*«Μὲ στάμπα ποὺ δὲν φαίνεται σὲ κέντησε ἡ Σπανιόλα»*, ενώ το τελευταίο ποίημα της συλλογής «Ο λύχνος του Αλλαδίνου» ξεκινά με αναφορά σε τατουάζ(στ.1-2):

«Τὴν ἀνεξήγητη γραφὴ νὰ λύσω πολεμῶ

³⁹Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2013/07/01/kavvadias_stavros_tou_notou/

ποῦ σοῦ χαράζαν πειρατὲς Κινέζοι στὶς λαγόνες».

Στη συλλογή «*Τραβέρσο*», στο τελευταίο του ποίημα, το «Πικρία»(στ.19), αναφέρεται στις «*ξεβαμμένες στάμπες*» που τις επιδείκνυε με υπερηφάνεια, ενώ πλέον όδευε προς το τέλος της ζωής του.

Από τη «*Βάρδια*» αξίζει να παρατεθεί το σχετικό απόσπασμα (B 127), από το οποίο συνάγεται πως οι ναυτικοί έκαναν τατουάζ ενώ βρίσκονταν σε κατάσταση μέθης, γεγονός για το οποίο μετάνιωσαν. Μολαταύτα αποτελεί αιτία μομφής να καταφύγει κάποιος στη δερματοστιξία νηφάλιος για λόγους επίδειξης που δεν σχετίζονται με τη θαλασσινή ζωή.

«Ούτε το κορμί σου δεν αγαπάς.[...]Είσαι γιομάτος tattoo. Μασκαριλίκια. Δεν τα κέντησες από θαλασσινή πίστη. Όλοι σταμπάρονται μεθυσμένοι και μετανιώνουν, εσύ πήγες ξεμέθυστος. Τα 'βαλες για να μπορείς να τα δείχνεις. Μόστρα».

Σε άλλο σημείο (B 152) υποστηρίζει πως τα καταπιεσμένα συναισθήματα των ναυτικών, ο διαρκής φόβος για το αν θα επιζήσουν και ο θρήνος για όσους χάθηκαν στη θάλασσα εκφράζονται μέσα από τα τατουάζ.

Από τα παραπάνω καθίσταται σαφέστερη η αιτία της προσκόλλησης των ναυτικών και του Καββαδία στα τατουάζ. Όπως παρατηρεί η Μικέ(1994,σ.56) στην αντίθεση στεριανών-θαλασσινών που κυριαρχεί στο έργο του Καββαδία έρχεται να προστεθεί και μια διαφορά στον τρόπο έκφρασης: οι στεριανοί έχουν την γραφή ενώ οι θαλασσινοί την εικόνα του τατουάζ. Σύμφωνα με την Μποϊλέ(2013) η επιλογή των συμβόλων σε συνδυασμό με το εκάστοτε σώμα λειτουργούσε ως τελετουργική γλώσσα είτε για διακοσμητικούς λόγους είτε για να επικοινωνήσει κάποια μηνύματα σχετικά με το ίδιο το άτομο ή τη θέση του στην κοινωνία. Αξιοπρόσεχτο είναι πως ο Καββαδίας από όλες τις μορφές που προαναφέρθηκαν πως λειτουργούν συμβολικά στο έργο του, επέλεξε για τατουάζ τη γοργόνα. Στη συνέχεια παρατίθενται οι σχετικές αναφορές στη γοργόνα που εντοπίζονται στο έργο του.

Σκόπιμο είναι να σημειωθεί πως ο Καββαδίας αναφέρεται στις γοργόνες από τα πρώτα δείγματα γραφής του, πριν καν εκδώσει τις γνωστές ποιητικές συλλογές του. Συγκεκριμένα στο ανένταχτο ποίημα «*Θυμάμαι κάποιο φίλο μου ψαρά...*» του 1930, που το υπογράφει με το ψευδώνυμο «*Πέτρος Βαλχάλλας*», στον στ.10 αναφέρεται στις «*κυρὲς τῆς θάλασσας μὲ οὐρὰ καὶ μὲ φτερά*», παραπέμποντας στην εικόνα της γοργόνας, όπως διασώζεται στους αρχαιοελληνικούς μύθους. Σε αντίθεση όμως με την αρχαιοελληνική παράδοση, όπου το προσωπείο της προκαλεί φόβο, στον

Καββαδία η μορφή της είναι ερωτική και σαγηνευτική όπως θα αποδειχτεί στη συνέχεια.⁴⁰

Κατόπιν, στο καββαδιακό έργο εντοπίζονται οι ακόλουθες σχετικές αναφορές σε γοργόνες. Στη συλλογή «*Μαραμπού*»(1933) η μορφή της γοργόνας απαντάται δύο φορές. Στο ποίημα «Έχω μία πίπα» περιγράφει μια μαύρη ολλανδική πίπα που «έχει το σχήμα κεφαλιού Γοργόνας με πλουμίδια»(στ.3). Στο «Ένας νέγρος θερμαστής από το Τζιμπουτί» ο ποιητής περιγράφει τις οπτασίες που προκύπτουν από την κατανάλωση ποτού και ναρκωτικών, δηλαδή γοργόνες με φτερά, διατηρώντας, έτσι την αισχυλική παράδοση για την εικόνα τους(Μικέ,1994,σ.78-79).

Στη συλλογή «*Πούσι*» (1947) στο ποίημα «Αρμίδα»(στ. 21-24) η Γοργόνα της πλώρης εγκαταλείπει τους ναυτικούς και πηδάει ένα βράδυ μεθυσμένη στη θάλασσα, δείχνοντας προτίμηση για το θαλάσσιο φυσικό περιβάλλον.

*«Ή πλωριά Γοργόνα μία βραδιά
πήδησε στὸν πόντο μεθυσμένη,
δίπλα της γλιστροῦσαν συνοδιά
τοῦ Κολόμβου οἱ πέντε κολασμένοι».*

Στο «Καραντί» δεν αναφέρεται ξεκάθαρα η γοργόνα, αλλά υπονοείται από την περιγραφή στην τελευταία στροφή του ποιήματος, πως βρίσκεται νεκρή στα βάθη της θάλασσας γεμάτη φύκια που είναι θαλασσινό στοιχείο, αλλά και σκουλαρίκια που είναι χαρακτηριστικό των γυναικών της στεριάς(στ.21-24):

*«Φύκια μπλεγμένα στὰ μαλλιά, στὸ στόμα φύκια.
Έτσι ὡς κοιμήθηκες γιὰ πάντα στὰ βαθιά
κατάστιχτη, πελεκημένη ἀπὸ σπαθιά,
διπλὰ φορώντας τῶν Ἴνκᾶς τὰ σκουλαρίκια».*

Στο «Θαλασσία Πανίς» συγκρίνει την τροπική Γοργόνα που είναι περαστική και αδιάφορη προς τον πνιγμένο ναύτη του βυθού, με αυτές που είχαν οι ναυτικοί στις στάμπες τους και με τις γοργόνες των λιμανιών, δηλαδή τις πόρνες(στ.13-16).

Στο ποίημα «Θεσσαλονίκη» (στ.6), λαμβάνοντας υπόψη και το αντίστοιχο παράθεμα της «*Βάρδιας*» (B 124) η γοργόνα αναφέρεται με το όνομα «Θαλασσινή», ως μία αγία που προστατεύει τους ναυτικούς:«*Άγιε Νικόλα φύλαγε κι Άγια Θαλασσινή*». Σύμφωνα με τον Saunier (2004,σ.159) το όνομα δεν είναι χριστιανικό αλλά συμβολικό. Ωστόσο, στη χριστιανική παράδοση υπάρχει η Παναγία Θαλασσινή

⁴⁰ Βλ.Μικέ,Μ.(1994,σελ.74-91).

η οποία προστατεύει τους ναυτικούς μαζί με τον Άγιο Νικόλαο, εκκλησία της οποίας υπάρχει στην Άνδρο.⁴¹ Στη συνέχεια του ποιήματος υπάρχει μία άλλη αναφορά, που παραπέμπει έμμεσα στη γοργόνα (στ.12): «ἢ τὸ κορίτσι ποὺ χορεύει ἀπάνω στὸ σκοινί;». Η ίδια άπιαστη μορφή υπονοείται σύμφωνα με την Αργυροπούλου(2018) και στο Πούσι (στ.5):«Κάτασπρα φορᾶς κ' ἔχεις βραχεῖ».

Στο «Μαρέα» (στ.13-14) ο ποιητής αναφέρεται πάλι στη γοργόνα της πλώρης, χαρακτηρίζοντας την «ξύλινη» και παραπέμποντας στα αντίστοιχα ομοιώματα που κοσμούσαν τις πλώρες των πλοίων από αρχαιοτάτων χρόνων. Σε αυτό το ποίημα, όπως και στο «Αρμίδα» και ενώ όλοι οι ναυτικοί την αγαπούσαν, όπως δείχνει το άπληθυντικό πρόσωπο, αυτή στο τέλος τους προδίδει με έναν πνιγμένο. Σύμφωνα με τον Πετρίδη⁴² η γοργόνα αποτελεί ένα φευγαλέο αντικείμενο πόθου που σωματοποιεί υπαλλακτικά μια σκιώδη, άπιαστη γυναικεία μορφή στην οποία φαίνεται να απευθύνεται ο ποιητής σε όλο το ποίημα.

Στο μυθιστόρημά του «Βάρδια» (1954) που εκδίδεται μετά το «Πούσι» και πριν από την τελευταία του ποιητική συλλογή «Τραβέρσο», αναφέρεται στη γοργόνα που έχει στο μπράτσο του (B 104)· και εδώ η γοργόνα είναι άπιστη, βουτάει στη θάλασσα, τον απατάει με τον Ποσειδώνα κι επιστρέφει τις πρωινές ώρες· απόδειξη της απουσίας-προδοσίας της είναι τα θαλασσινά φύκια που τη στολίζουν, περιγραφή που αργότερα επαναλαμβάνεται στο ποίημα «Γυναίκα». Επιπλέον, σε αυτό το απόσπασμα δίνεται η πληροφορία πως όταν το καράβι απομακρύνεται από τη θάλασσα και πιάνει στεριά για μεγάλο χρονικό διάστημα, τότε η γοργόνα χάνει τη ζωντάνια της και ξεθωριάζει. Αξιοσημείωτο είναι πως ακριβώς μετά την περιγραφή της γοργόνας ακολουθεί η περιγραφή της ναυτικής ζωής (B 104-105) που αφήνει το στίγμα της τον ναυτικό, όπως ακριβώς και το τατουάζ της γοργόνας.

Η δεύτερη σχετική αναφορά στη «Βάρδια»(B 123-124) είναι η περιγραφή μιας ονειρικής γυναικείας μορφής με το όνομα «Θαλασσινή». Εδώ ενώνεται η γυναίκα με τη θάλασσα όσον αφορά τις αισθήσεις της όρασης(έχει φύκια για μαλλιά), της όσφρησης(ψαρόλαδο), της γεύσης(αρμυρό σάλιο), της αφής(βρεγμένη, βαμμένη με μοράβια και πίσσα). Δεν έχει χέρια, αλλά πλοκάμια, δεν έχει πόδια αλλά ούτε και φωνή. Σύμφωνα με τον Saunier (2004,σ.159-160) η αφαίρεση της φωνής συνιστά αφαίρεση της προσωπικότητας ενώ η αφαίρεση των ποδιών σημαίνει και αφαίρεση

⁴¹Βλ. <https://choratouaxoritou.gr/?p=101315&cn-reloaded=1>

⁴²Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2012/06/13/kavvadias_marea/

του αιδοίου· η ιδανική γυναίκα για τον Καββαδία έχει το αιδού της ερμητικά κλεισμένο με πίσσα, ώστε να μην μπορεί κανείς να συνουσιαστεί με αυτήν. Με αυτόν τον τρόπο καθίσταται αδύνατη η ερωτική πράξη με αυτή τη μορφή. Ενδεχομένως διαφυλάσσεται έτσι η αγνότητά της, οπότε έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις κοινές γυναίκες των λιμανιών που συναντούσε ο Καββαδίας:

«Να 'τανε, λέει, μια γυναίκα στο ψαρόλαδο βαφτισμένη. Βαμμένα τα βρεχάμενά της μοράβια. Καλαφατισμένη με πίσσα. Το σάλιο της αλμυρό. Τα μαλλιά της φύκια, πλοκάμια τά χέρια της. Νερένια τα μάτια της. Τα ποδάρια της...όχι να μην έχει. Έτσι όπως εκείνη στη γυάλα του Ακουάριουμ, στην...Όχι. Πουθενά. Μονάχα στον ύπνο μου. Να τη λένε Θαλασσινή. Να μιλάει τη γλώσσα που μιλάνε τα ψάρια».

Στη συλλογή «Τραβέρσο»(1975) στο ποίημα «Γυναίκα»(στ.14) ο Καββαδίας σκιαγραφεί το πρότυπο της ιδανικής αλλά ανύπαρκτης γυναίκας, που παραπέμπει σε γοργόνα:«Γιομάτη φύκια και ροδάνθη, αμφίβια Μοίρα». Όπως στο «Καραντί», έτσι κι εδώ η περιγραφή της γυναικείας μορφής συνδυάζει στοιχεία της θάλασσας αλλά και της στεριάς. Η εικόνα παραπέμπει σε μια γοργόνα που αναδύεται από τη θάλασσα και πρόκειται για ένα όραμα που έχει τα χαρακτηριστικά μιας αμφίβιας ύπαρξης, όπως αμφίβια είναι και η ζωή του ναυτικού.⁴³

Στο ποίημα «Αντινομία», το μικρότερο σε έκταση όλων των ποιημάτων του Καββαδία, η γοργόνα παρουσιάζεται ως κατεξοχήν θαλάσσια ύπαρξη και όχι αμφίβια. Έχει την ονομασία «θαλασσοκόρη», λέξη που συνδυάζει τη γυναικεία υπόσταση με τη θαλάσσια. Η «θαλασσοκόρη» στο ποίημα αποτελεί ένα λάφυρο που κερδίζει ο ναυτικός ανταγωνιζόμενος τον Ποσειδώνα και την ανασύρει από τον βυθό. Εδώ διατηρείται η αντιζηλία με τον Ποσειδώνα όπως και στη «Βάρδια», με τη διαφορά όμως πως η γοργόνα φαίνεται να επιθυμεί έναν στεριανό. Όσο, όμως κι αν προσπαθεί αυτός να τη διαφυλάξει, φυλακίζοντάς την σε ένα «βιβάρι» δηλαδή σε ένα ιχθυοτροφείο, το τέλος είναι προδιαγεγραμμένο: η γοργόνα θα δραπετεύσει κατά την αμφιλύκη, δηλαδή το πρωί πριν από το ξημέρωμα ή το σούρουπο, με αποτέλεσμα ο ναύτης να μείνει μόνος του. Ο έρωτας που αναπτύσσεται ανάμεσα στον άνθρωπο και σε αυτό το παράξενο πλάσμα είναι μάλλον καταδικασμένος εκ των προτέρων και ανολοκλήρωτος ακριβώς λόγω της διαφορετικής τους φύσης κι εκεί ακριβώς έγκειται η αντινομία.⁴⁴Επομένως, και σε αυτό το ποίημα διατηρείται το μοτίβο της άπιαστης

⁴³ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2015/08/03/kavvadias_gynaika/

⁴⁴ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/06/23/kavvadias_antinomia/

γυναικείας ερωτικής μορφής. Σύμφωνα με τον Πετρίδη⁴⁵ εδώ η γοργόνα συμβολίζει τη νεαρή Θεανώ Σουνά με την οποία ο Καββαδίας ήταν ερωτευμένος. Η επιθυμία του να την κάνει δική του αλλά και το αδιέξοδο αυτής της κατάστασης υποκρύπτονται σε αυτό το ποίημα.

Αξίζει να επισημανθεί ότι στα ποιήματα της συλλογής «*Τραβέρσο*» πουθενά δε χρησιμοποιείται ρητά η λέξη «γοργόνα» παρά μόνο στο τελευταίο ποίημα «*Παιδεία*», όπου στους στ.25-26 ο ποιητής ισχυρίζεται πως άφησαν έγκυες τις Γοργόνες «*κοντά στους Λαιστρυγόνες*». Πιθανόν να χρησιμοποίησε τη λέξη για λόγους ομοιοκαταληξίας, θέμα που φαίνεται να τον απασχολεί όπως παραδέχεται ο ίδιος στο τέλος του ποιήματος. Οποσδήποτε, όμως, εκφράζεται η διακαής επιθυμία του για σωματική επαφή με αυτό το πλάσμα. Ενώ λοιπόν η γοργόνα σε όλα τα προηγούμενα ποιήματα ήταν άπιαστη, στο τελευταίο επιτυγχάνεται όχι μόνο η σωματική ένωση με αυτήν αλλά προκύπτει κι εγκυμοσύνη!

Στο «*Ερωτικό Γράμμα*»-ανένταχτο ποίημα- που το έγραψε προς το τέλος της ζωής του απευθυνόμενος στη Θεανώ Σουνά, με την οποία ήταν ερωτευμένος αλλά δεν ευοδώθηκε η σχέση, αναφέρεται πάλι στην «*κοπέλα της πλώρης*», που είναι μια «*λυσίκομη φηγούρα*»(στ.10-12). Στο *Fata Morgana*(στ.38) είχε αναφερθεί πάλι σε «*λυσίκομες κοπέλες*».Αυτή τη φορά, όμως, για πρώτη φορά στη ποίησή του η γοργόνα είναι λυπημένη, σκοτεινιασμένη κι έτοιμη να κλάψει, είναι απελπισμένη και απαισιόδοξη, συμπάσχοντας μάλλον με τη δική του συναισθηματική κατάσταση.

Όπως προκύπτει από όλα τα παραπάνω, η Γοργόνα στο έργο του Καββαδία αποτελεί ένα αμφίσημο σύμβολο(Saunier,2004,σ.151) που άλλοτε προδίδει τον ποιητή κι άλλοτε τον συνδράμει. Κατά κύριο λόγο στο πρόσωπό της εκφράζεται η επιθυμία του για μια γυναικεία μορφή που δεν είναι πραγματικό πρόσωπο αλλά προϊόν μυθοπλασίας. Σύμφωνα με τον Πετρίδη⁴⁶ το τατουάζ με τη γοργόνα δίνει υπόσταση στην άπιαστη μορφή της γυναίκας και στην αδυναμία του ναυτικού να συνάψει μια κανονική σχέση· αποτελεί μια εικόνα που συνιστά αφήγηση μιας ιστορίας λυπητερής. Η εικόνα της γοργόνας που παραμένει μόνιμα στο σώμα του ναυτικού αφενός τον παρηγορεί κάπως, αφετέρου του υπενθυμίζει την αφόρητη μοναξιά που βιώνει. Το γεγονός ότι είναι ανεξάλειπτη η εικόνα της, συμβολίζει πως η

⁴⁵ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/01/26/kavvadias_pikria/

⁴⁶Βλ.<https://antonispetrides.wordpress.com/2012/10/04/karanti/>

δυσκολία στις διαπροσωπικές σχέσεις και η έλλειψη ουσιαστικής ικανοποίησης από αυτές, συνιστούν ένα βάρος για την ψυχή του, από το οποίο δεν μπορεί να απαλλαγεί.

Όπως εξηγεί η Μικέ(1994,σ.77,81,91-94, 2010) η Γοργόνα ταυτίζεται κυρίως με την εγκατάλειψη και την προδοσία που επιτυγχάνεται χάρη στη δυνατότητα διαφυγής της μέσω του υδάτινου στοιχείου. Συμβολίζει την ερωτική απουσία, τη στέρηση και τη μοναξιά. Η επιθυμία για την απόκτησή της εκφράζει έναν ανεκπλήρωτο έρωτα που δεν σωματοποιείται. Στο καββαδιακό έργο η Γοργόνα είτε είναι μια οπτασία, αποτέλεσμα παραισθήσεων ή ενόρασης, είτε διακοσμεί το πλοίο αποτελεί μια ιδανική μορφή που προκαλεί ταυτόχρονα αισθήματα ερωτικά αλλά και αισθήματα εγκατάλειψης και ματαίωσης. Αυτή η απουσία πραγματικής επαφής μαζί της καθιστά πιο έντονη την ανάγκη για επικοινωνία κι έτσι θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι η εικόνα της στο χέρι του Καββαδία λειτουργεί σαν ένα γράμμα προς αυτήν ή σαν μια αφιέρωση.

Ασφαλώς, η εικόνα της γοργόνας μαζί με τις υπόλοιπες εικόνες του καββαδιακού σύμπαντος, σε συνδυασμό με την ποικιλία των χρωμάτων και τις συχνές αναφορές σε ζωγράφους και πίνακες, συγκροτούν τον εικονιστικό κόσμο της γραφής του Νίκου Καββαδία. Πρόκειται για έναν κόσμο εικόνων που εκφράζεται μέσα από τα λεκτικά στοιχεία με στόχο την επικοινωνία των βιωμάτων, των συναισθημάτων και των επιθυμιών του. Στα επόμενα κεφάλαια ερευνάται περαιτέρω η εικονοποιία του και ειδικότερα η λειτουργία των χρωμάτων και του φωτός στο έργο του, καθώς και οι αναφορές σε έργα ζωγραφικής ή σε ζωγράφους.

Δ. Ο ρόλος των χρωμάτων και του φωτός στο έργο του Καββαδία

1. Τα χρώματα στις ποιητικές συλλογές «Μαραμπού», «Πούσι» και «Τραβέρσο»

Η έντονη εικονοποιία στη γραφή του Καββαδία συνίσταται σε μεγάλο βαθμό στη χρήση των χρωμάτων(Μικέ,1994,σ.62), στην παρουσία του φωτός ή στη σκοτεινιά και τη θολότητα. Σύμφωνα με τον Ταρνανά(2020) όλα αυτά τα στοιχεία συγκροτούν τις ποιητικές του εικόνες ενώ, παράλληλα, μοιάζουν να παραπέμπουν σε σημειώσεις ενός ζωγράφου που κατασκευάζει μια εικαστική σύνθεση. Αυτή η επίμονη χρήση των χρωμάτων πιθανόν να προέκυψε από τις συνθήκες της ναυτικής ζωής, δηλαδή από το συνεχές αντίκρισμα του γαλάζιου και την ανάγκη του ναυτικού για εναλλαγές εικόνων και χρωμάτων. Δεν είναι τυχαίο ότι ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης,⁴⁷ φίλος του ποιητή, θεωρούσε ιδιαίτερα σημαντικό το χρώμα στις εικαστικές δημιουργίες του (Σαββάκης,1993,σ.8). Συγκρίνοντας τα χρώματα της καββαδιακής ποίησης με αυτά του Ελύτη ο Καλοκύρης(2004,σ.9-11) υποστηρίζει πως τα χρώματα του Καββαδία είναι αποτέλεσμα κόπου, ταξιδιών και βασάνων που αποτυπώνονται στα τατουάζ, ενώ στην ποίηση του Ελύτη είναι κυρίως αποτέλεσμα ρεμβασμού.

Στο υποκεφάλαιο αυτό καταγράφονται με σειρά εμφάνισης τα χρώματα που χρησιμοποιεί ο Καββαδίας στις τρεις ποιητικές συλλογές του και γίνεται μια απόπειρα ερμηνείας του συμβολισμού και της παρουσίας τους, όπως προκύπτει από τη βιβλιογραφία. Τα χρώματα που απαρτίζουν την παλέτα του είναι το γαλάζιο, το κόκκινο και οι αποχρώσεις του, το χρυσό, το γκρίζο, το μαύρο, το άσπρο, το κίτρινο και το πράσινο.

Το πρώτο χρώμα που εντοπίζεται στα ποιήματα του Καββαδία είναι το γαλάζιο, καθόλου τυχαίο βέβαια, αφού ταξίδευε συνέχεια στη θάλασσα και το χρώμα που αντίκριζε καθημερινά ήταν το γαλάζιο της θάλασσας ή του ουρανού. Στο ποίημα «Μαραμπού» της ομώνυμης συλλογής (1933) το γαλάζιο χρώμα της θάλασσας και του ουρανού συσχετίζεται με το αίσθημα της μελαγχολίας και της λύπης που βιώνει μια κοπέλα κατά το ταξίδι της (στ.28):«κι ὥρες πολλές πρὸς τὴ γαλάζιαν ἔκταση ἔκοιτοῦσε». Το γαλάζιο χρησιμοποιείται σαφώς ως το χρώμα της θάλασσας και στο «Mal du depart»(στ. 2): «τῶν μακρυσμένων ταξιδιῶν καὶ τῶν γαλάζιων πόντων». Στη συλλογή «Πούσι» συναντάται το γαλάζιο πάλι ως χρώμα του υδάτινου στοιχείου στο

⁴⁷ Για τη σχέση τους βλ. το πέμπτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας.

ποίημα «Λύχνος του Αλλαδίνου»(στ.20):«στοῦ Αἰγαίου τὰ γαλανὰ νερά, δύο μίλια ὄξω ἀπ’ τῇ Σκύρο». Στο «Τραβέρσο» (1975) ο ποιητής χρησιμοποιεί το γαλάζιο, αλλά καινοτομεί και το συνάπτει και με άλλα χρώματα. Συγκεκριμένα στο πρώτο ποίημα της συλλογής, στο «Μουσώνας» γράφει(στ.8): «Γαλάζιο βλέπω μοναχά, γαλάζιο καὶ σταχτί». Στην προκειμένη περίπτωση το χρώμα απεικονίζει τη μονοτονία του τοπίου και αποτελεί εμπόδιο στην προσπάθεια του ποιητή να γράψει(Παρασκευά,2019,σ.77) ενώ σε μια δεύτερη συμβολική ανάγνωση, θα μπορούσε να υποστηριχτεί πως χάρη στην ωριμότητά του έχει γίνει πλέον κατανοητό πως η θέαση της ζωής δεν είναι μόνο γαλάζια, όπως στο ξεκίνημά του, αλλά και σταχτιά(Βασιλειάδου,2010). Το γαλάζιο συνάπτεται και με το ξανθό στο «Οι 7 νάνοι στο S/S Cyrenia» (στ.11):«Κόρη ξανθή καὶ γαλανή ποῦ ὅλο ἐμελέτα», όπου απευθύνεται στην ανιψιά του Έλγκα στην οποία έχει αφιερώσει το ποίημα. Τέλος, το γαλάζιο χρώμα στο τελευταίο ποίημά του, στο «Πικρία»(στ.31), προσδιορίζει ένα θαλάσσιο πλάσμα:«Μία μέδουσα σὲ ἀντίκρισε γαλάζια καὶ σιμώνει». Εδώ περιγράφεται ο βυθός με τα πλάσματά του, που περιμένει το νεκρό σώμα του ναυτικού, δηλαδή ο τόπος όπου επιθυμούσε να ενταφιαστεί ο Καββαδίας. Έτσι, με αυτό το χρώμα ο Καββαδίας ξεκινάει και τελειώνει όλη την ποιητική του δημιουργία. Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, πως σε όλη την καββαδιακή ποίηση γίνεται χρήση του γαλάζιου και όχι του μπλε, όπως επισημαίνει η Λιβανίου (2013), ενώ ο Καλοκύρης (2004,σ.9-11) υποστηρίζει πως το γαλάζιο του Καββαδία αποτελεί μια διαφορετική απόχρωση από το «βαθύ γαλάζιο» της ποίησης του Ελύτη.

Το δεύτερο σε σειρά χρώμα που αναφέρεται στην ποίηση του Καββαδία είναι το κόκκινο, το οποίο συνδέεται πρώτιστα με την ερωτική επιθυμία. Στη συλλογή «Μαραμπού» εμφανίζεται μόνο μία φορά στο «Ένας δόκιμος στη γέφυρα εν ώρα κινδύνου»(στ. 26):«μὰ ἦτανε τόσο κόκκινα κι ὕγρα τὰ ὠραῖα του χεῖλια», προκειμένου να εκφράσει το πάθος, λειτουργία που διατηρεί γενικότερα στο καββαδιακό έργο (Μικέ,1994,σ.64). Στη συνέχεια, το κόκκινο θα λάβει και άλλες προεκτάσεις και θα συσχετιστεί με τα κακόφημα σπίτια και τις βαμμένες πόρνες(Τράπαλης,2017), όπως στη συλλογή «Πούσι» στο ποίημα «Θεσσαλονίκη»(στ.21):«Κάτω ἀπὸ φῶτα κόκκινα κοιμᾶται ἡ Σαλονίκη». Εν τούτοις, στη συλλογή αυτή το κόκκινο θα συσχετιστεί και με άλλες καταστάσεις: στο «Cambay's water» (στ.7-8) το φεγγάρι είναι «κατακόκκινο σὰν αἷμα» και παραπέμπει σε ολική σεληνιακή έκλειψη· εδώ συμβολίζει τη ματωμένη καρδιά του ανθρώπου που έχει πληγωθεί συναισθηματικά.⁴⁸ Στο «Αρμίδα» (στ.27)

⁴⁸Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/06/08/kavvadias_cambays-water/

πορφυρά είναι τα τέρατα που αναδύονται μέσα από τη θάλασσα, ενώ στο «Καραντί» (στ.1) ο ήλιος χαρακτηρίζεται «*πυρρός*», δηλαδή κοκκινωπός. Στο «Μαρέα» (στ.10) το χρώμα αυτό συνάπτεται πάλι με τα αστρικά σώματα καθώς «*πορφυρόχρωμοι*» χαρακτηρίζονται οι κομήτες.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το ποίημα «Federico Garcia Lorca», όπου οι αποχρώσεις του κόκκινου χρησιμοποιούνται σε ένα πρώτο επίπεδο αναφορικά με τις ενδυμασίες στην Ισπανία, τη χώρα καταγωγής του ποιητή, ενώ σε δεύτερο επίπεδο συνδέονται με τον θάνατο. Συγκεκριμένα αναφέρεται για μία και μοναδική φορά το πορτοκαλί στην αρχή του ποιήματος, όπου ο Καββαδίας απευθύνεται στη μεσαιωνική Ισπανία, προσωποποιημένη σε γυναίκα (στ.1-2): ⁴⁹

*«Άνέμισες για μία στιγμή τὸ μπολερό
καὶ τὸ βαθὺ πορτοκαλί σου μεσοφύρι».*

Ο Καββαδίας με το πορτοκαλί χρώμα παραπέμπει αφενός στην παραδοσιακή ένδυση των ταυρομάχων, αφετέρου προοικονομεί τον θάνατο του Lorca, καθώς το χρώμα αυτό στην ποίηση του Lorca συνδέεται με τη θλίψη (Τσιντώνη,2010). Στη συνέχεια επιλέγεται το πορφυρό χρώμα για τον στολισμό του νεκρού (στ.18): «*Φέρτε τὸ μαυριτάνικο σκουτί τὸ πορφυρό*», καθώς αυτό ήταν το καταλληλότερο για έναν Ανδαλουσιανό, όπως ήταν ο Lorca (Τσιντώνη,2010). Η Μαυριτανία εξήγαγε βαφή από κοχύλια⁵⁰, ενώ το πορφυρό χρώμα είχε χρησιμοποιηθεί από την αρχαία εποχή ως χρώμα των βασιλικών ενδυμάτων, υφασμάτων δηλαδή που προορίζονταν για σημαντικά πρόσωπα.⁵¹ Παράλληλα, η λέξη «*πορφυρό*» ομοιοκαταληκτεί με τη λέξη «*σωρό*» στον στίχο 20, όπου περιγράφεται το πλήθος των σκοτωμένων κατά την Αντίσταση, υποδηλώνοντας το χυμένο αίμα των Ελλήνων στο Δίστομο και στην Καισαριανή. Έτσι, με τη χρήση αυτού του χρώματος ο Καββαδίας συμπλέκει νοηματικά τις θυσίες των ανθρώπων στον βωμό του φασισμού ανεξαρτήτως καταγωγής και χρόνου (Μικέ,1994,σ.65-66 και Τσιντώνη,2010).

Ο Lorca συνάπτεται με το κόκκινο χρώμα και στη συλλογή «*Τραβέρσο*», στο ποίημα «Guevara»(στ.35), όπου κόκκινη χαρακτηρίζεται η φοράδα του, διατηρώντας

⁴⁹ Η πληροφορία προέρχεται από την αδερφή του ποιητή, Τζένια, στο κείμενό της : «*Νύξεις για μιαν ερμηνεία των στίχων του*» που δημοσιεύτηκε στην Ελευθεροτυπία στις 26.8.2005 και το παραθέτει ο Γελασάκης(2019, σ.303).

⁵⁰ Βλ.

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%99%CF%8C%CE%B2%CE%B1%CF%82_%CE%92%CE%84

⁵¹ Βλ. <http://brandingheritage.org/el/heritage/89-i-porfyra-mia-polytimi-xrostiki-tis-arxaiotitas>

έτσι τη σύνδεση του κόκκινου χρώματος με την επανάσταση. Η ίδια σύνδεση εντοπίζεται και στα ανένταχτα ποιήματα του Καββαδία που αναφέρονται στην εποχή της Κατοχής. Σε αυτά το κόκκινο σαφώς συσχετίζεται με το αίμα των σκοτωμένων και η εικόνα δίνεται με ποικίλες εκφράσεις. Ειδικότερα, στο «Αθήνα 1943» (στ.1) κόκκινες είναι οι επιγραφές στους δρόμους. Στο «Αντίσταση» το κόκκινο χρώμα διαχέεται στο πρώτο μισό του ποιήματος με διαφορετικούς τρόπους: στον στ.4 κόκκινη είναι η Κίνα, στον στ.5 γίνεται αναφορά στην Ερυθρά Θάλασσα, στον στ.8 αναφέρεται η Αβησσυνία και στον στ.9 συναντάται το χρώμα «κρεμεζί», δηλαδή το κοκκινωπό. Το ίδιο παρατηρείται και στο ποίημα «Σπουδαστές», όπου η βροχή είναι «πύρινη» (στ.1) και τα ρούχα «ματωμένα» (στ.2).

Αργότερα, στη συλλογή «Τραβέρσο» το κόκκινο και οι ποικίλες αποχρώσεις του, όπως το πορφυρό και το βυσσινί, κυριαρχούν και χρησιμοποιούνται κυρίως συνδεόμενα με το ερωτικό πάθος, με τα κόκκινα φανάρια των πορνείων, με τη σύφιλη και τη ροδόχρου εμφάνιση αυτής της αρρώστιας κατά το δεύτερο στάδιό της (Τράπαλης, 2017). Έτσι, στο «Γυναίκα» κόκκινο είναι το φανάρι που φωτίζει τη βαμμένη γυναίκα που είναι στολισμένη με ροδάνθη (στ.13-14) και υπονοεί την πόρνη (Saunier, 2004, σ.84).

Στο «Yara Yara» (στ.5) το πορφυρό χρώμα συνάπτεται με την έννοια της ερωτικής επιθυμίας: «Μὲ πορφυρὸ στὰ χεῖλη μου κοχύλι σὲ προστάζω». Το κοχύλι το χρησιμοποιούσαν σαν πνευστό όργανο οι πληθυσμοί των νησιών του Ειρηνικού Ωκεανού και όχι μόνο. Εδώ αποτελεί το μέσον με το οποίο απευθύνει ο ποιητής το ερωτικό κάλεσμα.⁵² Επίσης η πορφύρα ιστορικά συνδέεται με τα κοχύλια, από τα οποία προέκυπτε, αλλά και με τους Φοίνικες που εμπορεύονταν τα πορφυρά ενδύματα. Στο ίδιο ποίημα παρακάτω, οι αποχρώσεις του κόκκινου συμπλέκονται με το μαύρο για να περιγράψουν μια καμέα ή αλληγορικά το γυναικείο αιδού (στ.20): «ἔβενος, -γλώσσα τῆς φωτιᾶς, στὸ βάθος κρεμεζί» (Saunier, 2004, σ.84). Η συνύπαρξη των δύο χρωμάτων εκφράζει ακριβώς το πάθος και την ένταση (Μικέ, 1994, σ.68).

Στο «Fata Morgana» συναντώνται πάλι οι ίδιες αποχρώσεις του κόκκινου για να περιγράψουν πολυτελή υφάσματα σε συνδυασμό με την Εγγύς Ανατολή (στ.17-18): «Rosso romano, πορφυρὸ τῆς Δαμασκός», ενώ στον στ.8 έχουν ήδη αναφερθεί οι Καρχηδόνιοι, απόγονοι των Φοινίκων, και στον στ.12 η Φοινίκη. Παράλληλα,

⁵² Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/06/21/kavvadias_yara-yara/

«*πυρόχρωμη*» χαρακτηρίζεται και η σκουριά (στ.21) υπονοώντας ίσως τη μοίρα του ναυτικού(Saunier, 2004, σ.82)⁵³ ή το γυναικείο αιδόιο.⁵⁴

Όσον αφορά το βυσσινί χρώμα, αυτό συμπλέκεται με άλλα χρώματα στο ποίημα «Γυναίκα»(στ.25) για να δημιουργήσει μια εικόνα που θυμίζει ζωγραφική δημιουργία (Ταρνανάς,2020):«*Πράσινο.Αφρός, θαλασσινὸ βαθὺ καὶ βυσσινί*».Στο «Yara Yara» επίσης (στ.14), αναφέρεται ο ζωγράφος Τισιανός,⁵⁵ ο οποίος συνδέεται με το βυσσινί χρώμα σε άλλα σημεία του καββαδιακού έργου. Συγκεκριμένη αναφορά υπάρχει στο «Πικρία»(στ.5):«*Τὸ βυσσινὶ τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ περμαγγανάτου*» και στη «*Βάρδια*» (Β 115). Ο Τισιανός χρησιμοποιούσε το βυσσινί χρώμα σε πίνακές του που παρουσιάζουν ξαπλωμένες γυναικείες μορφές και παραπέμπουν σε αισθησιακές καταστάσεις.⁵⁶Το περμαγγανάτο ήταν το διάλυμα υπερμαγκανικού καλίου που είχε βυσσινί χρώμα και το χρησιμοποιούσαν στα πορνεία ως αντισηπτικό.⁵⁷

Στο «Σπουδή Θαλάσσης»(στ.11) ο ποιητής χρησιμοποιεί μια πιο απαλή απόχρωση του κόκκινου, που πάλι συνδέεται με τον έρωτα: «*τριανταφυλλένιες*» είναι οι ρώγες των γυναικών. Τέλος, το κόκκινο συνδέεται με υφάσματα: στο «Θεσσαλονίκη II» (στ.2) κόκκινη είναι η βαφή, στο «Fresco» βυσσινί είναι το σωκάρδι που φοράει το ποιητικό υποκείμενο(στ.9) ενώ στο «Marco Polo» κόκκινα είναι τα κεντίδια σε ένα κοντογούνι(στ.10).

Όσον αφορά τα ανένταχτα ποιήματα του Καββαδία, στο «Ερωτικό Γράμμα» το κόκκινο-πορφυρό-βυσσινί δεσπόζει σε όλο σχεδόν το ποίημα, όπου ξεκάθαρα εκφράζεται πάλι η ερωτική επιθυμία. Στον στ.8 έχει αναφερθεί στο «*κόκκινο σινιάλο τῆς Ἀκυβερνησίας*», ενώ στη συνέχεια το χρώμα αυτό διαπερνά τους στ.13-18 με εκφράσεις που έχει χρησιμοποιήσει ο ποιητής σε προηγούμενα ποιήματά του.

«Μὲ τὸ αὐτοκρατορικὸ κάλυμμά του. Κόκκινο τῆς Πομπηίας

Rosso romano, πορφυρὸ τῆς Δαμασκός.

Βελούδο ποὺ σκεπάζει ἱερὸ δισκοπότηρο.

Ὅστρακο ὠκεάνιο ἄλμυρό. Κρασί βαθυκόκκινο ποὺ δίνει

δόξα στὸ κρύσταλλο. Πληγὴ ἀπὸ κοπίδι κινέζικο.

⁵³ Βλ.σελ. 45 αυτής της εργασίας.

⁵⁴ Βλ.https://antonispetrides.wordpress.com/2014/12/07/kavvadias_fata-morgana_part-b/

⁵⁵ Βλ. το πέμπτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας.

⁵⁶ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/01/26/kavvadias_pikria/

⁵⁷ Ρηγάτος, Γ.(2003, σ.90).

Αστραπή. Βυσσινί ήλιοβασίλεμα».

Παράλειψη θα ήταν να μην αναφερθεί ότι το κόκκινο συνδέεται και με τη ναυτική ζωή, καθώς αυτό και το πράσινο αποτελούσαν τα δυο χρώματα πορείας των караβιών. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτά τα δύο χρώματα συνιστούν βασικούς άξονες της ποίησής του Καββαδία(Λιβανίου,2013), μόνο που το πράσινο δεν εμφανίζεται στις δύο πρώτες συλλογές του. Όσον αφορά τα καράβια, κοκκινωπές ήταν επίσης οι αποχρώσεις της σκουριάς και της μοράβιας που έβαφαν ανεξίτηλα τα πλαινά του πλοίου και κατ'επέκταση και την ψυχή του ναυτικού(Saunier,2004, σ.83).

Συνεχίζοντας τη μελέτη της παρουσίας των χρωμάτων στην ποίηση του Καββαδία συναντάμε το χρυσό χρώμα στη συλλογή «*Μαραμπού*». Το χρυσό συνδέεται με τα γαλόνια στα ποιήματα «Ένας δόκιμος στη γέφυρα εν ώρα κινδύνου» (στ.31) και στο «Ο πλοίαρχος Φλέτσερ»(στ.14). Σε αυτό το ποίημα, επίσης, χρυσό είναι και το γείσο του πλοίαρχου (στ.13) ενώ χρυσές είναι και οι στολές των Άγγλων καπετάνιων στο «Μαύρη Λίστα» (στ.12). Σύμφωνα με τη Μικέ (1994, σ.63) το χρυσό χρώμα των στολών δημιουργεί μια εφήμερη λάμψη που έρχεται σε αντίθεση με τη φθορά, τον θάνατο, τη θλίψη και την πτώση που αμέσως μετά συνοδεύουν αυτά τα πρόσωπα. Στη συλλογή «*Πούσι*» στο ποίημα «Θεσσαλονίκη» (στ.23) το χρυσάφι στολίζει το μανίκι ενώ η απουσία του πιθανόν δηλώνει την απώλεια του αξιώματος. Στην επόμενη συλλογή, ωστόσο, στο «*Τραβέρσο*», η χρήση του χρυσού επεκτείνεται και διαφοροποιείται, δηλώνοντας μάλλον πολυτέλεια. Ειδικότερα, στο ποίημα «Γυναίκα»(στ.26) χρυσό είναι το ζωστήρι που φοράει η γυμνή γυναίκα και παραπέμπει ενδεχομένως σε πόρνες ή χορεύτριες της αρχαίας Αιγύπτου ή σε μοντέλα που ποζάρουν για ζωγραφική.⁵⁸ Στο ποίημα «Κοσμά του Ινδικοπλεύστη»(στ.15) οι ελέφαντες φορούν χρυσά, στο «Fata Morgana» χρυσό είναι το δισκοπότηρο (στ.25) και στο «Marco Polo»(στ.7) χρυσά είναι τα μαλλιά της κοπέλας.

Τέταρτο σε σειρά εμφάνισης είναι το γκριζο χρώμα που συνάπτεται αρχικά με το χρώμα των ματιών των ζώων, ειδικά της γάτας και της μαϊμούς. Στη συλλογή «*Μαραμπού*» στο ποίημα «Οι γάτες των φορτηγών» η γάτα παρομοιάζεται με μια υπερήφανη και φιλήδονη γυναίκα (στ.9-12): «*κι είναι τὰ γκριζὰ μάτια της γιομάτα ήλεκτρισμό*». Το γκριζο δεν είναι μουντό, αλλά υπάρχει ο ηλεκτρισμός που δίνει φως ή μπορεί να δημιουργεί μια αίσθηση επικινδυνότητας. Στο ποίημα «Η μαϊμού του Ινδικού λιμανιού» το ποιητικό υποκείμενο δίνει μια πολύχρωμη, μεταξωτή γραβάτα

⁵⁸Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2015/08/04/kavvadias_gynaika_ii/

και σε αντάλλαγμα παίρνει μια μαϊμού (στ.4) «*με̃ μάτια γκρίζα, σκοτεινὰ καὶ πονηριά γεμᾶτα*»· δημιουργείται έτσι έντονη αντίθεση με τους προηγούμενους στίχους. Το γκρίζο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν ένα χρώμα που εκφράζει αγωνία, πονηριά και έναν δυνητικό κίνδυνο(Λιβανίου,2013).Στα υπόλοιπα ποιήματα του «Μαραμπού» γκρίζος είναι ο καπνός που βγαίνει από την πίπα στο ποίημα «Έχω μία πίπα»(στ.11-12) και συνάπτεται με το μαβί χρώμα που δεν το συναντούμε σε κανένα άλλο ποίημα. Γκρίζο είναι επίσης το σπίτι στο «Γράμμα απ' τη Μαρσίλλια»(στ.21), υπονοώντας πως είναι κακόφημο, καθώς σε αυτή τη συλλογή τα σπίτια δεν φημίζονται για την ηθική των ενοίκων τους (Καλοκύρης,2004,σ.73-75). Στη συλλογή «Πούσι» δεν απαντάται πουθενά το γκρίζο χρώμα, ενώ στη συλλογή «Τραβέρσο» στο «Yara Yara» γκρίζος είναι ο ποταμός που κυλάει βαρετά(στ.28), υποδηλώνοντας τη μουντή ζωή.⁵⁹

Κατόπιν, χρησιμοποιείται το μαύρο χρώμα το οποίο παραπέμπει κυρίως στον θάνατο. Πρωτοεμφανίζεται στη συλλογή «Μαραμπού» στο ποίημα «Οι γάτες των φορτηγών» προσδιορίζοντας τον θάνατο(στ.20) και το σίδερο(στ.22) δηλαδή τη λαμαρίνα των πλοίων που η συνεχής της θέα τρέλαινε τις γάτες. Στο «Ένας νέγρος θερμαστής από το Τζιμπουτί»(στ.1) μαύρος είναι ο Γουίλλη, ο θερμαστής· το επίθετο δημιουργεί χρωματική αντίθεση με την άσπρη σκόνη (στ.6) της οποίας έκανε χρήση. Στη συλλογή «Πούσι» βλέπουμε, επίσης την αντίθεση μαύρου-λευκού στον τίτλο του ποιήματος «Black and White». Στο «Καραντί» μαύρα είναι τα μπράτσα που έχουν τατουάζ. Στο «Θαλασσία Πανίς» μαύρη είναι η μπάλα (στ.10) και συνδέεται με τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Στο «Σταυρός του νότου»(στ.8) μαύρος είναι ο πυρετός που μπορεί να αποβεί θανατηφόρος. Στο ποίημα «Ο Λύχνος του Αλλαδίνου»(στ.5) μαύρο είναι το σκυλί που γαβγίζει και το σημάδι που απομένει από το σπάσιμο του χαλκά(στ.17). Το μαύρο χρώμα απαντάται στο «Kuro Siwo»(στ.9) με τη λέξη «κατράμι», δηλαδή την πίσσα που χρησιμοποιούσαν παλιά στα καταστρώματα των πλοίων για μονωτικούς λόγους.⁶⁰ Στο «Τραβέρσο», στο «Μουσώνας»(στ.11) μαύρος είναι ο «κάπος», δηλαδή ο αρχηγός σύμφωνα με το γλωσσάρι του Τράπαλη⁶¹ και δημιουργεί αντίθεση με το χρώμα της φωτιάς που αναφέρεται στον ακριβώς επόμενο στίχο. Τον ίδιο συνδυασμό χρωμάτων τον βρίσκουμε και στο «Yara Yara»(στ.16): «*έβενος, -γλώσσα τῆς φωτιᾶς, στὸ βάθος κρεμεζί*», όπου το μαύρο χρώμα δηλώνεται

⁵⁹ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/06/21/kavvadias_yara-yara/

⁶⁰ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2013/07/03/kavvadias_kuro_siwo/

⁶¹ Βλ. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/meletes_trapalhs_glossari_a.htm

μέσω του έβενου και συνδυάζεται με κοκκινωπές αποχρώσεις είτε για να περιγράψει μια καμέα στην οποία αναφέρεται προηγουμένως είτε για να υπαινιχθεί εξπρεσιονιστικά το γυναικείο αιδού.⁶² Στο ποίημα «Guevara» συναντάται τρεις φορές το μαύρο χρώμα με τρεις διαφορετικές εκφράσεις: μαύρη είναι η ακρίδα (στ.5) που έρχεται σε χρωματική αντίθεση με τον λευκό μέρμηγκα του ίδιου στίχου, εβένινο είναι το μετάξι (στ.11.) και «πισσωμένα» (στ.37) είναι τα μούτρα ενός ηλικιωμένου ναύτη. Τέλος, όσον αφορά τα ανένταχτα ποιήματα του Καββαδία, στο «Αθήνα 1943» μαύρη και κακορίζικη είναι η σημαία των Γερμανών(στ.12) ενώ στο «Αντίσταση» μαύρη είναι η Μανία (στ.6).

Κατόπιν το άσπρο χρώμα συσχετίζεται με κάποια μέρη του σώματος, πχ. κάτωσπρο είναι το χέρι της «Gabrielle Didot» στο ομώνυμο ποίημα(στ.15) της συλλογής «Μαραμπού» κι έρχεται σε αντίθεση με τα σκοτεινά της μάτια(στ.21) ενώ κάτωσπρα είναι και τα δόντια μιας γυναίκας(στ.14) στο ποίημα «Marco Polo» στο τέλος του «Τραβέρσο». Στη συλλογή «Μαραμπού» στο «Ένας νέγρος θερμαστής από το Τζιμπουτί»(στ.6) άσπρη είναι η σκόνη, ναρκωτική ουσία που καταναλώνεται κατά τη διάρκεια του χορού. Εδώ, το άσπρο δεν συνδέεται με την ευφροσύνη αλλά με τον θάνατο(Μικέ,1994,σ.71). Το ίδιο ισχύει και στο «A borde de l' Aspasia»(στ.2), όπου η Ελβετία χαρακτηρίζεται κατάλευκη λόγω του χιονιού, αλλά ταυτόχρονα και πένθιμη. Ο συσχετισμός του λευκού χρώματος με το πένθος υπάρχει και στο ποίημα «Παραλληλισμοί»(στ.2): «Τὰ όλόλευκα μὰ πένθιμα σχολεῖα τῶν Δυτικῶν». Όπως παρατηρεί ο Saunier(2004,σ.83) αυτός ο συσχετισμός εντοπίζεται και στην ποίηση του Σαχτούρη. Επομένως, το άσπρο δεν συνδέεται με τη λαμπρότητα του φωτός (Μικέ,2010) αλλά εκφράζει την αθωότητα καθώς και το πένθος. Σύμφωνα με τη Λιβανίου(2013) αυτός είναι ένας συσχετισμός που απαντάται στην Άπω Ανατολή, όπου το πένθος εκφράζεται με το άσπρο χρώμα και ίσως σχετίζεται με τα παιδικά χρόνια του ποιητή στη Μαντζουρία.

Στη συνέχεια, στη συλλογή «Πούσι» στο ομώνυμο ποίημα άσπρα είναι τα ενδύματα που φορά η γυναικεία οπτασία(στ.5):«Κάτασπρα φορᾶς κ' ἔχεις βραχεῖ», υποδηλώνοντας τη διαφάνεια που έρχεται σε αντίθεση με το σκοτεινό τοπίο. Λευκά ενδύματα συναντώνται και στην επόμενη συλλογή «Τραβέρσο», στο ποίημα «Yara Yara»(στ.9):«Κοῦκο φοροῦσες κάτωσπρο μικρὸς καὶ κολαρίνα», δηλαδή κάτωσπρο σκούφο και κολλαριστό γιακά που συνδέονται με την παιδική ηλικία και θυμίζουν

⁶² Βλ.https://antonispetrides.wordpress.com/2014/06/21/kavvadias_yara-yara/

τον ίδιο που εικονίζεται σε φωτογραφία σε ηλικία οχτώ ετών με άσπρο γιακά.⁶³ Το άσπρο το είχε συνδέσει με τα ρούχα ο ποιητής από νεαρή ηλικία, καθώς στο ποίημα «Πάνε δυο μήνες» του 1929 γράφει στον στ.6 ότι η αγαπημένη του κεντάει τα άσπρα ρούχα της.

Παράλληλα, το άσπρο χρώμα συνδέεται με διάφορα στοιχεία της φύσης στην τελευταία του συλλογή. Στο «Guevara»(στ.5) άσπρος είναι ο μέρμηγκας, στο «Fata Morgana (στ.44) άσπρη είναι η πέτρα που εκσφενδονίζεται σαν σήμα κινδύνου με αμφίβολα αποτελέσματα, στο «Αντινομία»(στ.12) άσπρο είναι το χαλίκι που μετρά ο εγκαταλελειμμένος ναύτης, στο «Cocos Islands»(στ.7) άσπρος είναι ο καρχαρίας που εμφανίζεται στο όνειρο του ανθρώπου ενώ στο «Νανούρισμα»(στ.5) άσπρο είναι το τσάι που φορτώνουν τα πλοία.

Στη συνέχεια εμφανίζεται το κίτρινο χρώμα στη συλλογή «Μαραμπού» στο ποίημα «Οι προσευχές των ναυτικών». Κίτρινος είναι ο Βούδας(στ.4) που λατρεύουν οι ωχροκίτρινοι Κινέζοι(στ.6), βαριά ωχροκίτρινη μορφή(στ.9) έχουν οι Κούληδες, οι εργάτες της ΝΑ Ασίας. Η εικόνα της ωχρότητας συναντάται και στο «A borde de l'“Aspasia”»(στ.3) όπου χαρακτηρίζεται ως «κάτωχρη» η γυναίκα που είχε ερωτευτεί ο ποιητής. Στη συλλογή «Πούσι» στο «Καραντί»(στ.5), η «παντιέρα» είναι κίτρινη, δηλαδή η σημαία που είχε σηκώσει το πλοίο για να δείξει ότι βρίσκεται σε καραντίνα και πως υπάρχει μολυσματική ασθένεια, ενώ στον ακριβώς προηγούμενο στίχο έχει γίνει αναφορά στις τροπικές ασθένειες.⁶⁴ Εκτός, λοιπόν από την περιγραφή των ανθρώπινων μορφών, το κίτρινο συνδέεται και με τις ασθένειες(Λιβανίου,2013) οι οποίες κατέχουν κεντρική θέση στο έργο του Καββαδία(Τράπαλης,2017).

Τελευταίο στη σειρά εμφανίζεται το πράσινο χρώμα στην τρίτη και τελευταία ποιητική συλλογή του Καββαδία, στο «Τραβέρσο». Ενώ δεν εντοπίζεται πουθενά στις δύο προηγούμενες ποιητικές συλλογές, πρωτοεμφανίζεται στη «Βάρδια»(1954) είτε ως ζωγραφικό χρώμα (B 19,115) είτε ως ένα από τα φώτα γραμμής των πλοίων, που πρέπει ο τιμονιέρης να παρατηρεί αδιάλειπτα (B 21,47). Το άλλο είναι το κόκκινο και ο Καββαδίας τα παρομοιάζει με δύο μάτια, καθώς είναι πλευρικά και ο ρόλος τους είναι να οδηγούν τα πλοία και τους επιβαίνοντες(B 124). Εκφράσεις από τη «Βάρδια» (B 115) που σχετίζονται με το πράσινο χρώμα, όπως: «Βρές μου το πράσινο...Δός μου

⁶³Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο αφιέρωμα της Καθημερινής (Γιούργος, 1999, σ.5).

⁶⁴Βλ. <https://antonispetrides.wordpress.com/2012/10/04/karanti/>

την τίντα»,⁶⁵ επαναλαμβάνονται σχεδόν αυτούσιες στη συλλογή «Τραβέρσο»(1975) στο «Μουσώνας»(στ.10): «Χρῶμα νὰ βρῶ, τὸ πράσινο καὶ τίντες μυστικές». Σε αυτό το ποίημα πλέον δεν είναι αρκετά τα προηγούμενα χρώματα, το γαλάζιο και το σταχτί(στ.8), δηλαδή τα χρώματα της θάλασσας και της ομίχλης(Saunier,2004,σ.82) προκειμένου να εμπνευστεί ο ποιητής, αλλά υπάρχει ανάγκη για κάτι καινούριο κι έτσι προκύπτει το πράσινο χρώμα. Μέσα στο ποίημα, ο στίχος αυτός δομικά σηματοδοτεί την έναρξη μιας αφήγησης που θα ακολουθήσει, ενώ στοιχείο που αποδεικνύει πως ο ποιητής ταυτίζει την ποίηση με τη ζωγραφική, είναι πως δεν ψάχνει μια λέξη για τα ποιήματά του αλλά για ένα χρώμα, το πράσινο (Παρασκευά,2019,σ.77). Επίσης το ρήμα «ιστορώ» που χρησιμοποιεί (στ.16) έχει διπλή σημασία: σημαίνει εξιστορώ, αφηγούμαι αλλά και εικονογραφώ, ζωγραφίζω (Saunier,2004,σ.82), επιβεβαιώνοντας έτσι και σημασιολογικά τη στενή σχέση ποίησης και ζωγραφικής. Στο ποίημα «Γυναίκα»(στ.25) το πράσινο χρώμα τίθεται στην αρχή του στίχου και στέκεται αυθύπαρκτο ως μία πρόταση. Παραπέμπει στο χρώμα της θάλασσας, αν ληφθούν υπόψη και τα συμφραζόμενα:⁶⁶«Πράσινο. Αφρός, θαλασσινὸ βαθὺ καὶ βυssινί». Στο ποίημα «Κοσμά του Ινδικοπλεύστη»(στ.13) πράσινο είναι ένα πουλί που διδάσκει ενώ στο Αντινομία(στ.11) πράσινο είναι το ιπτάμενο χαλί με το οποίο διαφεύγει η θαλασσοκόρη. Σε αυτά τα δύο ποιήματα το πράσινο συσχετίζεται με στοιχεία που ίπτανται και συντελεί στη δημιουργία υπερρεαλιστικών εικόνων.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, το σύστημα των χρωμάτων εξελίσσεται κατά τη διάρκεια του συγγραφής του Καββαδία(Μικέ,2010 και Saunier,2004,σ.82). Ο Saunier(2004,σ.79,83) τον παραλληλίζει με το Μίλτο Σαχτούρη, στην ποίηση του οποίου παίζουν σημαντικό ρόλο τα χρώματα και η εικόνα, με τη διαφορά πως ο Καββαδίας θυμίζει περισσότερο σχεδιαστή ή κινηματογραφιστή. Υπογραμμίζει πως στην πορεία του καββαδιακού έργου τα χρώματα πολλαπλασιάζονται, γίνονται πιο ζωγραφικά, ενσωματώνονται στην αφήγηση και δρουν πιο συμβολικά, στοιχεία που συνάγονται και από την παραπάνω έρευνα.

Ειδικότερα για τη συλλογή «Μαραμπού» ο Saunier(2004,σ.82) επισημαίνει πως η καββαδιακή παλέτα των χρωμάτων είναι περιορισμένη καθώς αυτά αποτελούν

⁶⁵«Τίντες» είναι οι φωτεινές αποχρώσεις ενός χρώματος που δημιουργούνται με την προσθήκη άσπρου χρώματος.Βλ.<https://el.wiktionary.org/wiki/%CF%84%CE%AF%CE%BD%CF%84%CE%B1>

⁶⁶ Βλ. <https://www.filologikos-istotopos.gr/2013/09/04/themeliako-piima-gineka-tou-n-kavvadia/>

περισσότερο βαθμίδες φωτισμού που θυμίζουν σχέδιο παρά ζωγραφική. Παρομοίως, η Μικέ(1994,σ.65) υποστηρίζει πως η γλώσσα των χρωμάτων στο «*Μαραμπού*» συγκροτεί έναν αδιαφανή κόσμο, μουντό και σκοτεινό, από τον οποίο το ποιητικό υποκείμενο δεν μπορεί εύκολα να διαφύγει. Η παραπάνω έρευνα έδειξε πως όντως είναι πιο περιορισμένα τα χρώματα στην πρώτη συλλογή συγκριτικά με τις επόμενες και πως κυριαρχεί το γκρίζο, το μαύρο και το λευκό, ενώ τα υπόλοιπα χρώματα μοιάζουν με διάσπαρτες χρωματικές πινελιές.

Σχετικά με τη συλλογή «*Πούσι*» η Μικέ(1994,σ.65) διαπιστώνει πως υπάρχει αριθμητική αύξηση των χρωμάτων χωρίς αυτά να περιορίζονται από αυστηρά περιγράμματα· δημιουργούν μια υπαινικτική ατμόσφαιρα και διασπούν τη γραμμική αφήγηση των γεγονότων. Η μελέτη έδειξε πως από αυτή τη συλλογή απουσιάζει εντελώς το γκρίζο ενώ διευρύνεται η χρήση των υπόλοιπων χρωμάτων και κυρίως των αποχρώσεων του κόκκινου χρώματος.

Στη συλλογή «*Τραβέρσο*» πλαταίνει η γκάμα των χρωμάτων, τα οποία απελευθερώνονται προκειμένου να εκφραστεί κυρίως αισθησιασμός και ερωτισμός (Μικέ,1994,σ.68-69). Είναι απαραίτητα προκειμένου να συλληφθεί η μορφή της γυναίκας και αποτελούν το μέσο με το οποίο γίνεται το εσωτερικό ταξίδι στο υποσυνείδητο. Όπως προκύπτει από τη συστηματική καταγραφή που έγινε, σε αυτή τη συλλογή προστέθηκε το πράσινο χρώμα και υπήρξε μια «έκρηξη» του κόκκινου χρώματος. Επιπρόσθετα, η Μικέ(1994,σ.67-69) επισημαίνει ότι το χρώμα φαίνεται να στέκεται αυθύπαρκτο και ότι φέρει εικονιστικές μνήμες και στοιχεία παράδοσης: χαρακτηριστικό παράδειγμα το «*Rosso Romano*» στο ποίημα «*Fata Morgana*»(στ.17) που δηλώνει το πολυτελές κόκκινο ύφασμα με το οποίο σκεπάζεται το Ιερό Δισκοπότηρο.⁶⁷

Συμπερασματικά, όπως διαπιστώνει η Λιβανίου(2013) και όπως συνάγεται από την παραπάνω μελέτη, οι εικόνες της ποίησης του Καββαδία αφενός βρίθουν χρωμάτων αφετέρου αδειάζουν από αυτά, ώστε να δομηθούν με έναν διαφορετικό τρόπο στις εναλλαγές φωτός και σκότους, οι οποίες μελετώνται στο επόμενο υποκεφάλαιο.

⁶⁷ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/12/07/kavvadias_fata-morgana_part-b/

2.Το φως στα ποιήματα του Καββαδία

Μελετώντας κανείς την ποίηση του Καββαδία, διαπιστώνει πως συχνά υπάρχουν εικόνες που χαρακτηρίζονται από την παρουσία ή την απουσία του φωτός, καθώς και από την αντιδιαστολή της σκοτεινιάς/θολότητας με τη διαφάνεια/πολυχρωμία. Σε αυτό το υποκεφάλαιο μελετάται η παρουσία ή η απουσία του φωτός στα ποιήματα του Καββαδία τόσο της νεαρής του ηλικίας όσο και των τριών γνωστών ποιητικών συλλογών του. Στο επόμενο υποκεφάλαιο εξετάζεται το ίδιο θέμα σε ένα πεζό του κείμενο, στο «*Του πολέμου*», που προσφέρεται ιδιαίτερα για αυτήν τη μελέτη.

Όπως συνάγεται από την εξέταση του ποιητικού του έργου, η σκοτεινιά και η θολότητα απασχολούσε τον Καββαδία ήδη από την εφηβεία του αλλά και κατά τη νεότητά του. Συγκεκριμένα, στο ποίημα «*Το τραγούδι των απελπισμένων*»(1927) στον στ.5 χαρακτηρίζει «*σκοτεινή*» την αρρώστια που οδηγεί το σώμα στη φθορά. Στο «*Άσκοπο Γράμμα*»(1928) από τους πρώτους στίχους αναφέρεται στη σκοτεινιά της νύχτας που τον περιβάλλει αλλά και τον καταβάλλει εσωτερικά, για να την αντιδιαστείλει στους στ.17-18 με τη φιλία που αποτελεί φάρο φωτός μέσα σε όλο αυτό το σκοτάδι. Στη συνέχεια (στ.23-24) επανέρχεται στην βραδινή εικόνα και στη θλίψη πριν από τον θάνατο. Στο «*Ένα τραγούδι*» (1928) αναφέρεται στα «*άνηλια βάθη*»(στ.2) της ψυχής του που γίνονται τρεις φορές πιο σκοτεινά λόγω ενός μυστικού. Στο «*Ικεσία*»(1928) στη δεύτερη στροφή τα πάθη χαρακτηρίζονται «*θολά*» και τα μάτια των πορνών «*σκοτεινά*». Στο «*Συνομιλία με την αδερφή μου*» (1931) χαρακτηρίζει «*σκοτεινές*»(στ.16) τις ιδέες που τον διακατέχουν σχετικά με την αναχώρησή του με τα καράβια. Στο ποίημα «*Στη Φεβρωνία*» (1938) εξακολουθεί να χαρακτηρίζει την ψυχή του «*σκοτεινή*»(στ.6), ενώ παράλληλα τα μάτια της κοπέλας που αγαπά είναι «*μαύρα*»(στ.3) και η βραδιά «*άτονη*»(στ.10).⁶⁸ Στο «*Πάνε δυο μήνες*»⁶⁹(1929) αντιδιαστέλλει (στ.5) τις «*θολές βραδυές*» με τα λευκά ρούχα που κεντάει η κόρη, καθώς τον περιμένει, ενώ στον στ.16 θολά είναι τα μάτια της από το κλάμα. Στο «*Θυμάμαι κάποιον φίλο μου ψαρά*»(1930) αντιπαρατίθεται η ωχρότητα του ψαρά στον πρώτο στίχο με τα καθαρά, διαυγή νερά του τελευταίου στίχου του

⁶⁸Τα παραπάνω ποιήματα είναι ανέκδοτα ή δημοσιευμένα, τα υπέγραφε ο Καββαδίας με το ψευδώνυμο Πέτρος Βαλχάλλας ή Βαλχάλας και τα παραθέτει ο Γελασάκης (2019, σ.227-247).

⁶⁹Ανένταχτο ποίημα, διαθέσιμο όπως και τα επόμενα ανένταχτα ποιήματα του Καββαδία στο: http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/anentaxta_index.htm

ποιήματος. Στο «Αγαπάω»(1929) συνεχίζει στο ίδιο στυλ κάνοντας λόγο για «*θολὰ ματάκια*»(στ.2), «*τρισκότεινους τόπους*»(στ.4) και «*χλωμὰ κορίτσια*»(στ.9). Από όλες τις παραπάνω αναφορές στις πρώτες ποιητικές δοκιμές του Καββαδία καθίσταται εμφανής η επίδραση του Συμβολισμού και του Καρυωτάκη, όπως αναλύθηκαν στο σχετικό κεφάλαιο.

Αξίζει, επίσης, να αναφερθεί το ποίημα «Τραγούδια»(1931), που ο Saunier (2004,σ.24) το θεωρεί προσχέδιο του «*Mal du depart*», καθώς σε αυτό συνδέεται η σκοτεινιά με το γραφείο στο οποίο είναι κλεισμένος ο ποιητής κάνοντας τη δουλειά του λογιστή (στ.15), ενώ εντοπίζεται και η εικόνα της θολότητας σε σύνδεση με το υδάτινο στοιχείο(στ.25,29). Αυτές οι δύο εικόνες-έννοιες, σκότος και θολότητα, θα αναπτυχθούν κατά την εξέλιξη της ποίησής του διαλεκτικά με τις αντίθετές τους έννοιες-εικόνες.

Συνακόλουθα, στη συλλογή «*Μαραμπού*» στο ομώνυμο ποίημα διαπιστώνεται η έντονη αντίθεση σκότους-φωτεινότητας: ο ποιητής το βράδυ «*κατὰ τὰ μεσάνυχτα*» (στ.11) συνευρίσκεται με μια κοινή γυναίκα «*μὲ σκοτεινά, παράξενα, δαιμονισμένα μάτια*» (στ.56), στην οποία λέει να σβήσει το φως. Το σκοτάδι διαδέχεται η επόμενη εικόνα (στ.60-61) που είναι η αυγή με «*φῶς τ' ἄχνὸ τὸ πρωινό*». Αυτό το πρώτο πρωινό φως συναντάται σε επόμενα ποιήματά του, όπου παίρνει άλλες διαστάσεις.

Στο «Γράμμα στον ποιητή Καίσαρα Εμμανουήλ» (στ.3) και στο «*Mal du depart*» (στ.4) θολή παρουσιάζεται η γραμμή του ορίζοντα που ατενίζει κανείς όταν ταξιδεύει. Στο «Γράμμα στον ποιητή Καίσαρα Εμμανουήλ» (στ.48), η θολότητα αυτή έρχεται σε αντιδιαστολή με τον βυθό που χαρακτηρίζεται «*διάφεγγος*» και αποτελεί τον επιθυμητό τόπο ενταφιασμού, κάτι που υπονοείται και στους δύο τελευταίους στίχους του «Πικρία» της συλλογής «*Τραβέρσο*». Το υδάτινο στοιχείο στην ποίηση του Καββαδία μπορεί να αποτελεί πηγή ζωής ή θανάτου και χαρακτηρίζεται άλλοτε από διαύγεια, όπως στα παραθέματα που προαναφέρθηκαν κι άλλοτε από θολότητα και επικινδυνότητα (Αργυροπούλου 2018), όπως αργότερα στο «Πούσι».

Στη συνέχεια στο ποίημα «*Η πλώρη μας*» (στ.5-12) υπάρχει αντιδιαστολή ανάμεσα στη σκοτεινιά και την πολυχρωμία. Η αντίθεση αυτή διασκελίζεται ανάμεσα σε δύο στροφές όπου από τη μια υπάρχουν τα ξύλινα κρεβάτια των ναυτικών που «*μέσα στὸ θαμπόν, ἀνάλαφρο σκοτάδι*» μοιάζουν με φέρετρα (στ.6-8), ενώ από την άλλη σε μια γωνία υπάρχει ένα άλλο έπιπλο, ένα ερμάριο που ήταν «*στολισμένο...μὲ ζωγραφιῆς χρωματιστὲς*» και «*αἰσχρὲς*» (στ.9-10) προερχόμενες από ένα άσεμνο περιοδικό. Ουσιαστικά η αντιδιαστολή του σκότους και των χρωμάτων υποδηλώνει

την αντίθεση ανάμεσα στον θάνατο και στη ζωή, που εκφράζεται με το σεξ, αλλά που ταυτόχρονα συνοδεύεται από την αίσθηση της σιχασιάς(Saunier,2004, σ.96).

Η δεύτερη συλλογή του Καββαδία ονομάζεται «Πούσι», όπως και το πρώτο ομώνυμο ποίημα· εδώ η καταχνιά, η ομίχλη, η έλλειψη ξεκάθαρης ορατότητας δίνει τον τίτλο σε μια ολόκληρη συλλογή. Ο Saunier(2004,σ.170) υποστηρίζει ότι η ομίχλη σηματοδοτεί την εσωστρέφεια και τεκμηριώνει τον ισχυρισμό του με ένα επεισόδιο από τη «*Βάρδια*»: το δεύτερο μέρος της (B 91) ξεκινά με το πούσι, δηλαδή την απουσία ορατότητας καθώς δεν μπορεί κανείς να δει ούτε ένα μέτρο, και ακριβώς μετά την παρεμπόδιση της όρασης λόγω της ομίχλης, αρχίζει η εξομολόγηση και η αφήγηση της ιστορίας της Ιουδήθ.⁷⁰ Έτσι, το πούσι αποτελεί την κατάλληλη συνθήκη προκειμένου ο ποιητής να κάνει τη δική του εσωτερική διαδρομή. Στο ομώνυμο ποίημα προσδιορίζεται επιπλέον πως το πούσι πέφτει αποβραδís και αυτή η έλλειψη φωτός δημιουργεί την απαραίτητη προϋπόθεση προκειμένου να τον επισκεφτεί η γυναικεία οπτασία, η οποία φοράει κάτασπρα, βρεγμένα ρούχα· έτσι δημιουργείται αντίθεση ανάμεσα στη θολή εικόνα της καταχνιάς και στη διαφάνεια των ρούχων της γυναίκας. Το ίδιο μοτίβο της γυναικείας μορφής που επισκέπτεται τον ποιητή ενώ δεν υπάρχει επαρκές φως συναντάται και στο ποίημα «*Μουσώνας*», μόνο που εκεί ο συνδυασμός των δύο στοιχείων (απουσία ορατότητας, γυναίκα) αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την ποιητική έμπνευση(Saunier,2004, σ.91).

Στη συνέχεια στο «*Cambay's water*» συναντάται η έννοια της θολότητας που χαρακτηρίζει τα νερά(στ.4):«*Θολὰ νερὰ καὶ μίλια τέσσερα τὸ ρέμα*», αλλά και το φεγγάρι(στ.8):«*πού 'ναι θολὸ καὶ κατακόκκινο σὰν αἷμα*».Σύμφωνα με τον Saunier (2004,σ.31-32,96,170) αυτή η θολότητα που συνοδεύει τα ταξίδια του Καββαδία είτε αφορά τα νερά είτε τον ορίζοντα, συμβολίζει το εσωτερικό ταξίδι προς τα βάθη του εαυτού του, την έλλειψη θάρρους, αλλά και τις τάσεις αυτοκτονίας όπως αυτές διατυπώνονται στο έργο του. Τα «*βρομιάρικα νερά*» αναφέρονται και στο ποίημα «*Εσμεράλδα*»(στ.16), αλλά και στη «*Βάρδια*»(B 134-135). Ο Saunier(2004,σ.180) υποστηρίζει πως τα βρόμικα νερά του διηγήματος συμβολίζουν τη μητέρα και ίσως υποδηλώνουν μια αιμομικτική σχέση, γεγονός που προκαλεί αηδία. Γενικά, η αίσθηση της βδελυγμίας εκφράζεται συχνά στο καββαδιακό έργο.

⁷⁰ Βλ. το σχετικό κεφάλαιο για τη «*Βάρδια*» αυτής της εργασίας.

Σχετικά με την αντίθεση σκότους- φωτός, στο «Εσμεράλδα» εναλλάσσονται διαδοχικά οι εικόνες της σκοτεινιάς με εικόνες όπου υπάρχει λιγοστό φως. Στους στ.1-2 το φως προέρχεται από έναν φάρο.

«Ὁλονυχτίς τὸν πότισες μὲ τὸ κρασί τοῦ Μίδα

κι ὁ φάρος τὸν ἐλίκνιζε μὲ τρεῖς ἀναλαμπές».

Η ίδια εικόνα συνεχίζεται στους στ. 4-5 με το φως να προέρχεται από την ανατολή του ηλίου.

«κι ἀλάργα μας τὸ σκοτεινὸ λιμάνι τοῦ Gabes.

Ἀπὰ στὸ γλυκοχάραμα σὲ φίλησε ὁ πνιγμένος»

Το γλυκοχάραμα είναι το λυκαυγές, η αμφιλύκη που συναντάται και στο ποίημα «Αντινομία» (στ.9-10) της συλλογής «Τραβέρσο».

«Ὅταν θὰ σμίξεις μὲ τὸ φῶς ποὺ σὲ βολεῖ

καὶ θὰ χαθεῖς μέσα σὲ διάφανη ἀμφιλύκη».

Στο «Αντινομία» επίσης, υπάρχει αντίθεση με το «βιβάρι», το σκοτεινό ιχθυοτροφείο στο οποίο είναι αιχμαλωτισμένη η θαλασσοκόρη και από το οποίο θα δραπετεύσει σμίγοντας με το φως, κατά την αμφιλύκη. Η στιγμή αυτή κατά την οποία εναλλάσσεται η νύχτα σε μέρα ήταν ιδιαίτερα σημαντική για τους ναυτικούς, γιατί πλέον γινόταν ορατός ο ορίζοντας και τα αστέρια, άρα μπορούσαν πιο εύκολα να ταξιδέψουν.⁷¹ Στην ποίηση του Καββαδία το χρονικό διάστημα του λυκόφωτος ή του λυκαυγούς είναι οριακό, καθώς σε αυτό το ελάχιστο φως γίνεται η αλληλεπίδραση των απόκοσμων όντων με τους ζωντανούς(γυναικεία οπτασία στο «Πούσι», πνιγμένος στο «Εσμεράλδα», θαλασσοκόρη στο «Αντινομία»).

Στο τελευταίο ποίημα της συλλογής «Πούσι», «Ο Λύχνος του Αλλαδίνου», που ο ποιητής το αφιέρωσε στον φίλο του και ζωγράφο Ν.Χατζηκυριάκο-Γκίκα, εντοπίζονται αρκετές αντιθέσεις φωτός-σκοτός. Κατ' αρχάς ο τίτλος έρχεται σε αντίθεση με αυτόν του πρώτου ποιήματος της συλλογής, καθώς από το πούσι τώρα γίνεται λόγος για ένα λυχνάρι. Στον στ.9 ο ποιητής εξιστορεί πως ξεκίνησαν από μικροί για «τὸ ἄστρο τῆς Ανατολῆς», αλλά στον στ.14 διαπιστώνεται πως ενώ γύρισαν όλον τον κόσμο, επί της ουσίας δεν είδαν τίποτα και παραμένουν τυφλοί. Στους στ.21-22 αφηγείται πως ταξιδεύουν μεσάνυχτα χωρίς τα πλευρικά φώτα, άρα δεν

⁷¹Βλ.<https://polarpedia.eu/el/%CE%BD%CE%B1%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%BB%CF%85%CE%BA%CE%B1%CF%85%CE%B3%CE%AD%CF%82%CE%BB%CF%85%CE%BA%CF%8C%CF%86%CF%89%CF%82/>

⁷² Βλ.https://antonispetrides.wordpress.com/2014/06/23/kavvadias_antinomia/

υπάρχει ούτε φυσικό φως ούτε τα φώτα πορείας του πλοίου, αλλά ο φόβος «μήπως στο γιὰλὸ τὰ φῶτα σὲ προδίνουν». Ιδιαίτερα επεξηγηματικά είναι τα σχόλια της αδερφής του ποιητή Τζένιας Καββαδία (Γελασάκης, 2019, σ. 297): ο Καββαδίας ενώ έγραφε τους τελευταίους στίχους στους οποίους υπαινισσόταν το δουλεμπόριο, το λαθρεμπόριο και την πειρατεία, εισήλθε στο δωμάτιο η κόρη της, ανιψιά του ποιητή. Έτσι του έδωσε την έμπνευση για τον τελευταίο στίχο (24), με τον οποίο απευθύνεται σε αυτήν λέγοντας πως κρατά στα χεράκια της το λυχνάρι του Αλλαδίνου, προσδίδοντας μια νότα αισιοδοξίας (Saunier, 2004, σ. 205).

Στο «Πούσι», επίσης, όσον αφορά την παρουσία του φωτός, χαρακτηριστικό είναι πως στο ποίημα «Θεσσαλονίκη» το φως είναι κόκκινο και παραπέμπει στα πορνεία (στ. 21): «Κάτω ἀπὸ φῶτα κόκκινα κοιμᾶται ἡ Σαλονίκη». Συνακόλουθα στη συλλογή «Τραβέρσο», στο «Γυναίκα», το φως σχετίζεται με κακόφημες συνοικίες αλλά και με την αρρώστια (στ. 13): «Βαμμένη. Νὰ σὲ φέγγει κόκκινο φανάρι» και (στ. 33): «Βαμμένη. Νὰ σὲ φέγγει φῶς ἀρρωστημένο». Εδώ απροσδόκητα συνδυάζεται ένα έντονο χρώμα με ένα ασθενές φως που συσχετίζεται με την ασθένεια και θυμίζει το φως της αυγής όπως στην έναρξη της «Βάρδιας» (B 14), ενώ δημιουργεί το αίσθημα της αηδίας (Saunier, 2004, σ. 85, 94).

Στο «Yara Yara» τα φώτα της στεριάς που σφύζει από ζωή έρχονται σε αντιδιαστολή με τον γκρίζο ποταμό και τη βαρετή ζωή στο καράβι (στ. 21): «Φῶτα τοῦ Melbourne. Βαρετὰ κυλάει ὁ Yara Yara», με τις παραπάνω περιγραφές να θυμίζουν κινηματογραφικά πλάνα που αποδίδουν την εκάστοτε φωτιστική συνθήκη (Ταρνανάς, 2020).

Το ποίημα «Guevara» ξεκινά με μια αντίθεση που καταλύει τη χρονική διάσταση (στ. 1): «Ήτανε ντάλα μεσημέρι κι ἔδειξε μεσάνυχτα», στον στ. 17 το σκοτάδι σπάει από την παρουσία πυγολαμπίδων ενώ στους στ. 21-22 υπάρχει η εικόνα του καπνού που ανεβαίνει στον ουρανό και του σύννεφου. Σε αντιδιαστολή με αυτήν στους στ. 23-24: «Τὸ φῶς γεννιέται ἀπὸ παντοῦ μὰ εἶναι ἀχαμνὸ καὶ τὰ σκοτάδια τὸ ξεγνέθουν καὶ σοῦ γνέφουν». Εύλογα παρατηρεῖται πως σε αυτό το ποίημα που αναφέρεται στον θάνατο του Τσε Γκεβάρα, το φως είτε εξαφανίζεται είτε είναι λιγοστό καθώς αυτό που επικρατεί είναι το σκοτάδι. Αυτές οι αντιθέσεις φωτός και σκότους στην ποίηση του Καββαδία απεικονίζουν την τραγικότητα της ύπαρξης του ανθρώπου (Λιβανίου, 2013). Τέλος, στο «Fata Morgana» (στ. 5) το φως δημιουργεί μια

υπερρεαλιστική θαλασσινή εικόνα με την οποία περιγράφεται η σεξουαλική ένωση⁷³: «Στρείδι ὠκεάνιο ἀρραβωνίζεται τὸ φῶς».

Η Μικέ(1994,σ.68,69) υποστηρίζει πως στη συλλογή «Τραβέρσο» υπάρχει περίσσεια φωτός προκειμένου να εκφραστεί ένας πλεονάζων αισθησιασμός και ερωτισμός. Κάτι τέτοιο, ωστόσο, δεν επιβεβαιώνεται από όλα τα παραπάνω χωρία, παρά μόνο από τις σχετικές αναφορές στο ποίημα «Γυναίκα» όπου το φως συνάπτεται με το κόκκινο χρώμα και στο «Fata Morgana». Για το «Γυναίκα» ισχύει η διαπίστωση της Λιβανίου(2013) πως το χρώμα χρησιμοποιείται για να ενισχύσει μια ατμόσφαιρα ενώ το φως διαστρεβλώνει την πραγματικότητα μειώνοντας τη δυναμική του χρώματος.

Συμπερασματικά, ενώ ο Καββαδίας ξεκίνησε τα ποιήματα του αποκλειστικά με εικόνες σκοτεινές, στην πορεία οδηγήθηκε στην κατασκευή αντιθετικών εικόνων σκότους-φωτός ή πολυχρωμίας. Επίσης, χρησιμοποίησε συμβολικά τη θολότητα τόσο για τον ορίζοντα, όσο και για το υδάτινο στοιχείο. Το φως, όταν δηλώνεται ρητά, λειτουργεί διαφορετικά κάθε φορά στο ποίημα, ανάλογα με την περίπτωση: συνήθως πρόκειται για το πρώτο φως της ανατολής, για το κόκκινο φως των πορνείων ή για ελάχιστο φως όταν συσχετίζεται με τον θάνατο ή με το σούρουπο. Αναμφίβολα οι εικόνες αυτές θυμίζουν ανάλογες σκιάσεις έργων ζωγραφικής ή κινηματογραφικών σκηνών.

⁷³ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/12/06/kavvadias_fata-morgana/

3. Η παρουσία και η απουσία του φωτός στο πεζό «Του πολέμου»

Στο διήγημα με τίτλο «Του πολέμου» ο Καββαδίας αφηγείται μια βιοματική ιστορία από την εποχή που πολεμούσε το 1940 στα βουνά της Αλβανίας στον πόλεμο εναντίον των Ιταλών.⁷⁴ Η διήγηση αφορά μια βραδιά που πέρασε φιλοξενούμενος από έναν Αρβανίτη της Χειμάρρας, καθώς είχε χάσει το δρόμο του. Το κείμενο αυτό γράφτηκε στις 3/1/1969,⁷⁵ δηλαδή αφού είχε εκδοθεί το «Μαραμπού»(1933), το «Πούσι»(1947) και η «Βάρδια»(1954), έργα στα οποία κυριαρχούν τα χρώματα. Σε αντίθεση με τα έργα του αυτά, στο συγκεκριμένο πεζό υπάρχουν ελάχιστες αναφορές σε χρώματα, γεγονός μάλλον όχι τυχαίο. Η αφήγηση μιας τόσο δύσκολης και μουντής κατάστασης, όπως είναι ο πόλεμος και η πορεία στα βουνά, συνοδεύεται από την απουσία χρώματος, αλλά και την έλλειψη φωτός ως επί το πλείστον, πλην κάποιων εξαιρέσεων.⁷⁶

Η αφήγηση (σελ.9) τοποθετείται στα βουνά της Αλβανίας ένα χειμωνιάτικο σούρουπο, ενώ ο αφηγητής εξιστορεί πως περπατάει μέσα στη βροχή από το χάραμα. Ήδη από την αρχή του διηγήματος το φως είναι ελάχιστο. Στη συνέχεια(σελ.11) περιγράφει τη δυσκολία να διακρίνει στο βάθος ένα σκοτεινό σπίτι ενώ βράδιαζε κι έβρεχε. Κατευθύνεται εκεί προκειμένου να ζητήσει βοήθεια, καθώς το φορτωμένο μουλάρι του είχε γονατίσει. Όταν του ανοίγουν την πόρτα, ελάχιστο φως περνάει κάτω από τη χαραμάδα που το χαρακτηρίζει «αχαμνό»(σελ.12). Ακριβώς τον ίδιο χαρακτηρισμό προσδίδει και στο φως που περιγράφει στο ποίημα «Guevara»(στ.23), εννοώντας πως είναι ασθενικό, αδύνατο.⁷⁷

Στη συνέχεια (σελ.13), καθώς έχει νυχτώσει, ζητάει από τον ηλικιωμένο που του άνοιξε να παραμείνει στο σπίτι μέχρι να «φέξει», δηλαδή μέχρι να ξημερώσει.

⁷⁴ <http://kavvadias.ekebi.gr/chronologio.asp?recyear=all>

⁷⁵ Δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στις 26/10/1975 στην εφημερίδα Αυγή και αργότερα το 1987 από τις εκδόσεις Άγρα. Βλ: http://www.agra.gr/books/0300_0399/book370.html

⁷⁶ Το διήγημα έχει δραματοποιηθεί για την τηλεόραση σε σκηνοθεσία του Χρήστου Παληγιαννόπουλου. Είναι διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=PpRqEKLY3iM> και στο <https://ertatschool.ert.gr/7476/>

⁷⁷ Βλ. τις σημασίες της λέξης «αχαμνός» στην Πύλη της Ελληνικής Γλώσσας: https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CE%B1%CF%87%CE%B1%CE%BC%CE%BD%CE%BF%CF%82&sin=all

Όταν εισέρχεται στο σπίτι, εξακολουθεί να υπάρχει λιγοστό φως που εκπέμπεται από ένα μισοσβησμένο τζάκι στο βάθος του σπιτιού (σελ.14). Ο ηλικιωμένος αποφασίζει να ρίξει ξύλα στο τζάκι για να δυναμώσει η φωτιά και από αυτό το σημείο της αφήγησης και μετά πληθαίνουν οι αναφορές στο φως: ο γέρος προσπαθεί να φτάσει ένα φανάρι που κρέμεται από το ταβάνι (σελ.14), το φως ενός λυχναριού φωτίζει μια φωτογραφία του γιου του (σελ.15), η φωτιά στο τζάκι συνεπώς και το φως που εκπέμπει, δυναμώνουν. Στην περιγραφή της φωτογραφίας προστίθενται χρωματικές λεπτομέρειες, όπως ότι το βάζο στο οποίο στηριζόταν ήταν χάλκινο και πως είχε μια σφραγίδα με χρυσά γράμματα.

Αυτή η αύξηση του φωτός δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς εκείνη τη στιγμή ο Καββαδίας αποκαλύπτει στον ηλικιωμένο πως γνώριζε τον εικονιζόμενο νέο, τον γιο του γέρου, από την Αργεντινή. Κατόπιν τον περιγράφει με χρώματα, πως ήταν ξανθός και πως είχε γαλάζια μάτια (σελ.16) ενώ εξομολογείται στον αναγνώστη πως στην πραγματικότητα δεν τον είχε γνωρίσει ποτέ! Ο Καββαδίας θυμόταν Αρβανίτες από την Χιμάρα που εργάζονταν στην Αργεντινή και φορούσαν μαύρο καλπάκι, δηλαδή καπέλο χωρίς γύρο, οπότε υποκρίνεται πως γνώριζε τον νέο παραθέτοντας σχετικές πληροφορίες. Σε αυτήν την αφηγηματική ενότητα που τοποθετείται στο κέντρο του διηγήματος (σελ.14-16) και ουσιαστικά συντελείται η αναγνώριση του γιου (Γκίγκι Μήτρο) από τον Καββαδία, έστω και ψευδής, είναι ιδιαίτερα έντονη η παρουσία του φωτός και κάποιων χρωμάτων.

Στη συνέχεια της αφήγησης και αφού ο Καββαδίας έχει κερδίσει με αυτό το κόλπο την εμπιστοσύνη του γέρου, ο τελευταίος ανοίγει μια πόρτα και τον οδηγεί σε ένα δωμάτιο, όπου υπάρχει πάλι αμυδρό φως από ένα καντήλι στο έδαφος. Εκεί βρίσκεται χτυπημένος ένας νέος άντρας με μαύρα μαλλιά, ο άλλος γιος του ηλικιωμένου. Οι επόμενες σχετικές αναφορές εντοπίζονται όταν ο Καββαδίας κοιτάζει έξω από έναν φεγγίτη, για να διαπιστώσει πως έχει σταματήσει η βροχή και πως έχει αστροφεγγιά (σελ.26). Στη συνέχεια παίρνει το λυχνάρι για να παρατηρήσει μια λιθογραφία κρεμασμένη στον τοίχο, το οποίο σβήνει κατόπιν προκειμένου να κοιμηθεί (σελ.28). Καθώς ξημερώνει, οι φεγγίτες επιτρέπουν να περάσει λίγο φως, ενώ παράλληλα υπάρχει το φως από το τζάκι που σιγοκαίει. Σε αυτήν την αφηγηματική ενότητα, υπάρχουν διαβαθμίσεις του φωτός: δηλαδή από την «αναγνώριση» και μετά, η αφήγηση τοποθετείται μέσα στο ημίφως (καντήλι, αστροφεγγιά) που το διαδέχεται το πλήρες σκοτάδι (σβήσιμο λυχναριού) και στη συνέχεια το φως της αυγής (φως από τους φεγγίτες, τζάκι που σιγοκαίει).

Μετά το ξημέρωμα (σελ.30), ο γέρος με τον Καββαδία ανεβαίνουν σε ένα ψηλό σημείο όπου μπορούν να δουν τη θέα και αγναντεύουν ένα ποτάμι που παρομοιάζεται με ασημένια γραμμή. Η μέρα είναι φωτεινή, διαφορετική από την προηγούμενη μέρα του διηγήματος. Ο γέρος δίνει στον Καββαδία οδηγίες για την επιστροφή του και πριν τον αποχαιρετισμό τους, γίνεται μια συζήτηση μεταξύ τους περί τέχνης. Ο ηλικιωμένος προσφέρεται να του χαρίσει μια θαυματουργή βυζαντινή εικόνα, αλλά ο Καββαδίας ισχυρίζεται πως «*η δύναμή της είναι η τέχνη της*». Ο γέρος συνειδητοποιεί πως ο Καββαδίας θα εκτιμούσε περισσότερο την κρεμασμένη λιθογραφία που κοίταζε το προηγούμενο βράδυ. Αυτή ακριβώς η αγάπη και η εκτίμηση του Καββαδία προς τη ζωγραφική τέχνη μελετάται στο επόμενο κεφάλαιο.

Ε. Αναφορές σε ζωγράφους και στη ζωγραφική στο έργο του Καββαδία

1. Η σχέση του Καββαδία με τη ζωγραφική

Η στενή σχέση του Καββαδία με την τέχνη της ζωγραφικής και τους εκπροσώπους της αποδεικνύεται τόσο από την πληθώρα σχετικών αναφορών στα έργα του όσο και από δικά του λόγια. Σε αυτό το κεφάλαιο παρατίθενται οι σχετικές πληροφορίες που προκύπτουν κυρίως από συνεντεύξεις και γράμματα του Καββαδία που αποθησαύρισε ο Γελασάκης(2019).

Αρχικά, πληροφορούμαστε από συνέντευξη του Καββαδία στον Γ. Ρηγάτο (Γελασάκης,2019,σ.61) πως είχε πάντα μαζί του έναν πίνακα που τον είχε φιλοτεχνήσει μια Γαλλίδα φίλη του και απεικονίζει την Πάτρα από την οπτική γωνία του λιμανιού. Επίσης, σε άλλη συνέντευξή του(Γελασάκης,2019,σ.67) στο περιοδικό «Ομορφιά» αναφέρεται πως στην κουκέτα του στο «Απολλωνία» κρεμόταν μια τυπογραφική αναπαραγωγή ενός πίνακα του Γκωγκέν. Το ίδιο επιβεβαιώνεται και από μία συνομιλία που είχε ο ποιητής με τον δημοσιογράφο Κώστα Σερέζη (Γελασάκης,2019,σ.94). Σαφώς δεν ήταν τυχαία η επιλογή του πίνακα από τον Καββαδία, καθώς υπάρχουν κοινά σημεία ανάμεσα στους δύο, όπως προαναφέρθηκε. Σύμφωνα με τη Μανοπούλου(2013) ο Καββαδίας επισκεπτόταν τακτικά τα μουσεία των ευρωπαϊκών πόλεων, ειδικά της Γαλλίας, καθώς και τις εικαστικές εκθέσεις. Από την ίδια συνομιλία με τον Σερέζη πληροφορούμαστε, επίσης, πως ο ποιητής είχε πάντα μαζί του βιβλία για τη ζωγραφική προκειμένου να τα μελετά, ενώ είχε και μια φωτογραφία με τα ανοιχτά χέρια του Πικάσο. Ο ίδιος, ωστόσο, θεωρούσε ότι δεν ανήκει στον κόσμο της Τέχνης, καθώς έκανε τα βιώματά του ποίηση, όπως λέει σε άλλη συνέντευξή του στο περιοδικό «Τετράδιο»(Γελασάκης,2019,σ.107).

Ο Καββαδίας διατηρούσε φιλική σχέση με ζωγράφους της εποχής του, όπως για παράδειγμα με τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα στον οποίο είχε χαρίσει μια συλλογή από πήλινα αγαλματίδια των Αζτέκων, σύμφωνα με μαρτυρία της αδερφής του Τζένιας(Γελασάκης,2019,σ.297). Σε αυτόν έχει αφιερώσει και το ποίημα «Ο λύχνος του Αλλαδίνου». Από την άλλη, ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας είχε χαρίσει στον ποιητή έναν πίνακα αναμνηστικό για την πολύχρονη φιλία τους.⁷⁸Επίσης, σε κείμενο του Ηλία Πετρόπουλου(Γελασάκης,2019,σ.331) μαρτυρείται πώς ο ίδιος γνώρισε τον Καββαδία σε εγκαίνια έκθεσης ζωγραφικής του Αλέκου Φασιανού το 1966, ενώ ένα

⁷⁸ Τον πίνακα μπορεί να τον δει κάποιος στο αφιέρωμα της Καθημερινής(Γιούργος,1999, σ.30).

ανένταχτο ποίημά του με τον τίτλο «Στίχοι για τη ζωγραφική σου» και την αφιέρωση στον ζωγράφο Σ.Κ.Γραμμένο, είχε γραφτεί από τον Καββαδία το 1971 για την πρόσκληση-αφίσα που αφορούσε την έκθεση ζωγραφικής της Σ. Κυπαρίσση.⁷⁹

Ιδιαίτερα σημαντική είναι και η αλληλογραφία του Καββαδία προς τον Τσίρκα(Γελασάκης,2009,σ.193-211,282) όπου δεν γίνεται απλώς αναφορά σε διάφορους ζωγράφους, αλλά διαπιστώνεται πως η επαφή του Καββαδία με τη ζωγραφική είναι κομμάτι της ίδιας του της ζωής. Συγκεκριμένα, αναφέρεται η ζωγράφος Θεώνη Βουτυρά, την οποία είχε συναντήσει στην Αθήνα στα τέλη του 1950. Λίγο αργότερα, το 1954 ο Καββαδίας γράφει στη σύζυγο του Τσίρκα, την Αντιγόνη, πως πήρε τα λουλούδια του Matisse, εννοώντας πιθανόν κάποιον πίνακά του, καθώς ο Henri Emile Benoît Matisse είχε ζωγραφίσει αρκετούς πίνακες με λουλούδια.⁸⁰ Σε άλλο γράμμα του προς τον Τσίρκα το 1955 αναφέρεται στον Γερμανό ζωγράφο George Grosz και στο ροζ χρώμα που χρησιμοποιούσε για να χρωματίσει τα μάγουλα από τις πόρνες που ζωγράφιζε στους πίνακές του.⁸¹ Επίσης, ο Καββαδίας ζητούσε από τον Τσίρκα να του ετοιμάσει φωτογραφίες των ζωγράφων Αριστομένη Αγγελόπουλο και Mahmoud Said. Οι ζωγράφοι αυτοί μοιράζονταν το ίδιο ατελιέ στην Αλεξάνδρεια και ο Καββαδίας είχε κάνει για αυτούς την προετοιμασία μιας μελέτης που σκόπευε να εκδώσει και ήθελε να συμπεριλάβει, με τη βοήθεια του Τσίρκα, φωτογραφίες των έργων τους (Γελασάκης,2009,σ.210).

Τέλος, έχει διασωθεί και δημοσιεύτηκε το 1963 ένα δικό του άρθρο για τον ζωγράφο John Corbidge(Γελασάκης,2019,σ.282-286), όπου ο Καββαδίας εξιστορεί πως παρατηρώντας αρχικά μια νωπογραφία στην Κύπρο, κατάφερε να γνωρίσει και τον ίδιο τον ζωγράφο. Ο John Corbidge είχε στο ατελιέ του βιβλία Ελλήνων και ξένων ποιητών, γεγονός που αποδεικνύει άλλη μια φορά τη διαλογική σχέση ανάμεσα στους ζωγράφους και στους ποιητές. Το κείμενο αυτό, γραμμένο από τον Καββαδία με την ιδιότητα του κριτικού, αποκτά πρόσθετη αξία, καθώς βρίσκεται διατυπωμένη η άποψή του πως δεν τον ενδιαφέρει η εθνικότητα του καλλιτέχνη, καθώς η τέχνη δεν γνωρίζει σύνορα αλλά συνιστά παγκόσμια ανθρώπινη έκφραση.

⁷⁹Βλ. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/anentaxta_index.htm

⁸⁰Βλ. <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/bouquet-of-flowers-in-a-crystal-vase-1902>,
<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/chrysanthemums-in-a-chinese-vase-1902>,
<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/bouquet-of-sunflowers-1897> κ.α.

⁸¹Βλ. <https://www.wikiart.org/en/george-grosz/daum-marries-her-pedantic-automaton-george-in-may-1920-john-heartfield-is-very-glad-of-it-1920>

2. Αναφορές σε ζωγράφους στην ποίηση του Καββαδία

Στην ποίηση του Καββαδία υπάρχει πληθώρα αναφορών σε ζωγράφους και σε έργα ζωγραφικής, σπάνιο φαινόμενο για τα μέχρι τότε ποιητικά δεδομένα. Ο Καββαδίας πρωτοπορεί, καθώς ντύνει την ποίησή του με την ευρωπαϊκή εικαστική παράδοση (Ταρνανάς, 2020). Οι εικαστικές αναφορές αποτελούν βασικό πυλώνα του καββαδιακού έργου και θα μπορούσαν να θεωρηθούν ισοδύναμες με τις ναυτικές-θαλάσσιες αναφορές (Τράπαλης, 2017). Σε αυτό το υποκεφάλαιο παρατίθενται οι αναφορές σε ζωγράφους που υπάρχουν στα ποιήματα των τριών του ποιητικών συλλογών.

Στη συλλογή «Μαραμπού» εντοπίζονται δύο σχετικές αναφορές. Στο πρώτο ομώνυμο ποίημα γίνεται αναφορά στη νεαρή Ρωσίδα ζωγράφο Μαρί Μπασκιρτσέφ (στ. 25-26). Ο ποιητής αναφέρεται στη γνωριμία του με μια γυναίκα που:

*«Πάντα σχεδὸν τῆς Μπασκιρτσέφ κρατοῦσε τὸ Ζουρνάλ,
καὶ τὴν Ἀγία τῆς Ἀβίλας παράφορα ἀγαποῦσε».*

Η Μαρί Μπασκιρτσέφ (Maria Konstantinovna Bashkirtseva) ήταν καλλιτεχνική φυσιογνωμία με έφεση στη ζωγραφική και στη γλυπτική και έζησε τον 19^ο αιώνα. Καταγόταν από την Ουκρανία αλλά μετακόμισαν οικογενειακώς στη Γαλλία ώστε να σπουδάσει ζωγραφική, καθώς εκεί δινόταν η δυνατότητα σε γυναίκες για τέτοιες σπουδές. Πέθανε σε νεαρή ηλικία, κατά τη δεύτερη δεκαετία της ζωής της, αφήνοντας, ωστόσο, πίσω της σημαντικό ζωγραφικό έργο. Παράλληλα, ανέπτυξε και συγγραφική δραστηριότητα κρατώντας ημερολόγιο από τα δεκατρία της. Το «Ζουρνάλ» (Journal de Marie Bashkirtseff) ήταν το προσωπικό της ημερολόγιο, το οποίο εκδόθηκε μετά τον θάνατό της στη Γαλλία σε έξι τόμους και βρήκε μεγάλη απήχηση.⁸² Στο ημερολόγιο αυτό περιγράφει την καταπίεση που βίωναν οι γυναίκες, ειδικά οι καλλιτέχνιδες.⁸³ Ο Καββαδίας πιθανότατα είχε διαβάσει τη γαλλική έκδοση του βιβλίου, καθώς αυτό δεν είχε μεταφραστεί στα ελληνικά πριν την έκδοση του «Μαραμπού» (1933)⁸⁴ και ίσως είχε δει έργα της σε εκθέσεις. Με την αναφορά που κάνει στη συγκεκριμένη ζωγράφο, προσπαθεί να σκιαγραφήσει ουσιαστικά το

⁸²Βλ. <https://dimartblog.com/2014/11/24/marie-bashkirtseff-2/>

⁸³Βλ. <https://www.elculture.gr/blog/tag/%CE%BC%CE%B1%CF%81%CE%AF-%CE%BC%CF%80%CE%B1%CF%83%CE%BA%CE%B9%CF%81%CF%84%CF%83%CE%AD%CF%86/>

⁸⁴ Βλ. https://www.vlioras.gr/Philologia/Literature/Poetry/Kavvadias/2005_08_26_Enet_Agnostos.htm

πορτρέτο της ρομαντικής γυναικείας φυσιογνωμίας που παρουσιάζει στο ποίημά του (Λαμπίκης, 2014, σ. 145).

Η δεύτερη αναφορά σε ζωγράφο εντοπίζεται στο ποίημα «Ένα μαχαίρι» (στ. 5-6) και πρόκειται για τον Ισπανό Φρανθίσκο Γκόγια:

*«Θυμάμαι, ώς τώρα νά 'τανε, τὸν γέρο παλαιοπώλη,
ὅπου ἐμοιάζε μὲ μίαν παλιὰ ἐλαιογραφία τοῦ Γκόγια».*

Ο Γκόγια (Francisco José de Goya y Lucientes) ήταν ζωγράφος των βασιλικών ισπανικών οικογενειών και χαράκτης. Δραστηριοποιήθηκε το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και στις αρχές του 19^{ου} κι ενώ δέχεται τις επιρροές του ρομαντισμού, ο ίδιος καινοτομεί.⁸⁵ Έτσι, το 1819, προς το τέλος της ζωής του, άρχισε να φιλοτεχνεί ελαιογραφίες, τις οποίες ζωγράφιζε πάνω στους τοίχους του σπιτιού του. Αυτές έφτασαν συνολικά τις δεκατέσσερις και ονομάζονται «Μαύροι Πίνακες», καθώς δεσπόζουν τα σκούρα χρώματα, ενώ οι φιγούρες είναι αποκρουστικές και τρομακτικές.⁸⁶ Ο Καββαδίας, εδώ περιγράφει το πρόσωπο του ποιήματός του, δηλαδή τον παλαιοπώλη, παρομοιάζοντάς τον με μια από τις μακάβριες μορφές των ελαιογραφιών του Γκόγια, θέλοντας, έτσι, να παρουσιάσει φωτογραφικά το πορτρέτο του (Αργυροπούλου, 2018).

Στη συλλογή «Πούσι» πληθαίνουν οι αναφορές σε ζωγράφους, ειδικά από το δεύτερο μισό της συλλογής και μετά.

Στο ποίημα «Καραντί» (στ. 7-8) αναφέρεται ο Πιζανέλλο:

*«Τὰ δύο φανάρια τῆς νυχτός. Κι ὁ Pisanello
ξεθωριασμένος ἀπ' τὸ κύμα τοῦ καιροῦ».*

Ο Antonio di Puccio Pisano ή Pisanello (Πιζανέλλο) ήταν αναγεννησιακός ζωγράφος και χαράκτης του 15^{ου} αιώνα. Είναι γνωστός για τις νωπογραφίες (fresco), τους πίνακες⁸⁷ αλλά και για τα μετάλλια⁸⁸ ρωμαϊκού τύπου που φιλοτεχνούσε. Στο συγκεκριμένο ποίημα του Καββαδία, η εικόνα του ξεθωριασμένου πίνακα του

⁸⁵Βλ. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A6%CF%81%CE%B1%CE%BD%CE%B8%CE%AF%CF%83%CE%BA%CE%BF_%CE%93%CE%BA%CF%8C%CE%B3%CE%B9%CE%B1

⁸⁶ Βλ. <https://www.demec.gr/2019/06/22/oi-mauroi-pinakes-tou-goya/>

⁸⁷ Βλ. <https://www.nga.gov/collection/artist-info.2228.html>

⁸⁸Το 1438 με αφορμή την ενωτική σύνοδο των δύο εκκλησιών στη Φερράρα-Φλωρεντία κατασκεύασε χάλκινο μετάλλιο που θεωρείται το πρώτο της ιταλικής Αναγέννησης, καθώς αποτέλεσε πρότυπο για τη μεταγενέστερη τέχνη και απεικονίζει τον Βυζαντινό Αυτοκράτορα Ιωάννη Η΄ Παλαιολόγο. Βλ. <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/benaki/article/view/18258/0/BibtexCitationPlugin>

Pisanello που κρέμεται στην καμπίνα του πλοίου, λειτουργεί μετωνυμικά, προκειμένου να εκφραστεί η φθορά που προκαλείται στον ναυτικό από το κύμα και τον χρόνο.⁸⁹

Στο ποίημα «Federico Garcia Lorca» γίνεται αναφορά στον διάσημο Ισπανό καλλιτέχνη του 19^{ου} και 20^{ού} αιώνα Πάμπλο Πικάσσο(Pablo Ruiz y Picasso), ο οποίος συνδέθηκε με τη μοντέρνα τέχνη και τον υπερρεαλισμό.⁹⁰ Κοινό στοιχείο του Lorca με τον Picasso είναι η ισπανική καταγωγή. Ο στίχος 9: «*Τοῦ ταύρου ὁ Πίκασσο ρουθούνιζε βαριά*» παραπέμπει σαφώς στον γνωστό πίνακα «Guernica»,⁹¹ ο οποίος φιλοτεχνήθηκε μετά τον βομβαρδισμό της ισπανικής κωμόπολης Γκερνίκα το 1937 από τους Γερμανούς συμμάχους του Franco. Ο ταύρος στον τεραστίων διαστάσεων πίνακα συμβολίζει τη βία και την επέλαση του φασισμού,⁹² ενώ η απουσία χρωμάτων και η επιλογή μόνο του άσπρου, του μαύρου και του μπλε χρώματος προκειμένου να αποδοθούν οι διαμελισμένες μορφές, επιτείνουν με υπερρεαλιστικό τρόπο το μήνυμα του πίνακα που απεικονίζει τις ολέθριες συνέπειες του πολέμου.⁹³ Ο ταύρος, ζώο συνδεδεμένο με το έθιμο των ταυρομαχιών, αποτελεί μοτίβο της λογοτεχνίας των Ισπανών και συναντάται και στην ποίηση του Lorca, όπου παρουσιάζεται να μουγκρίζει και να δείχνει τις απειλητικές του διαθέσεις(Τσιντώνη,2010). Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, πως ο Καββαδίας χρησιμοποιεί μια υπερρεαλιστική αντιστροφή, δηλαδή δε γράφει το αναμενόμενο «ο ταύρος του Πικάσσο» (Παρασκευά,2019,σ.61) ενώ αναβιβάζει τον τόνο στην προηγούμενη συλλαβή («Πικάσσο») είτε γιατί θέλει να διατηρήσει το ιαμβικό μέτρο ή για να δημιουργήσει έλλειψη ρυθμού σύμφωνα με τον Μοντερνισμό(Τσιντώνη,2010). Επίσης, η παράθεση ετερόκλητων εικόνων στο ποίημα χωρίς χωροχρονικούς περιορισμούς είναι ανάλογη με την υπερρεαλιστική τεχνική της ζωγραφικής του Πικάσσο(Παρασκευά,2019,σ.64), αποδεικνύοντας ακόμη μια φορά την αλληλεπίδραση ποίησης και ζωγραφικής.

Η επόμενη αναφορά σε ζωγράφο βρίσκεται στο ποίημα «Θεσσαλονίκη» (στ.7):«*Τυφλὸ κορίτσι σ' ὁδηγᾷ, παιδὶ τοῦ Modigliani*».

⁸⁹Βλ. <https://antonispetrides.wordpress.com/2012/10/04/karanti/>

⁹⁰Βλ.https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%AC%CE%BC%CF%80%CE%BB%CE%BF_%CE%A0%CE%B9%CE%BA%CE%AC%CF%83%CE%BF

⁹¹Ο πίνακας στο: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/guernica-1937>

⁹²Βλ.https://www.toperiodiko.gr/pablo-picasso-guernica/#.YAHdGBZS_IU

⁹³Βλ. <https://umano.gr/guernica-to-aristourgima-tou-picasso/>

Ο Amedeo Modigliani(Μοντιλιάνι) ήταν Ιταλός ζωγράφος και γλύπτης εβραϊκής καταγωγής, που έζησε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20ού. Ζωγράφιζε κυρίως πορτρέτα και ειδικά γυναικείες μορφές αποδίδοντας τα μάτια τους με γαλάζιο χρώμα, με βλέμμα κενό, σαν να ήταν τυφλές, επειδή θεωρούσε ότι δεν μπορεί να απεικονίσει την ψυχή τους. Ο καλλιτέχνης ζούσε μέσα στις καταχρήσεις και στην ασθένεια, ονομαζόταν κατά σύντμηση του ονόματός του και «Modi», που ακούγεται όπως το «maudit», δηλαδή καταραμένος στα γαλλικά.⁹⁴Ο Καββαδίας είχε χαρακτηριστεί και αυτός «καταραμένος ποιητής» από τον Κ.Βάρναλη και τον Α.Καμπάνη, κάτι που, ωστόσο, απορρίπτει ο Φ.Φιλίππου(2014).

Στο «Μαρέα» γίνεται αναφορά σε δύο ζωγράφους σε έναν μόνο στίχο(στ.4):

*«Στῆς προβολῆς νὰ τρέχουν βλέπαμε τοὺς χάρτες
τοῦ Chagall ἄλογα - τσίρκο τοῦ Seurat».*

Ο Marc Chagall(Σαγκάλ) ήταν Ρώσος ζωγράφος εβραϊκής καταγωγής, που δημιούργησε τα έργα του στις αρχές του 20ού αιώνα εκπροσωπώντας την μοντέρνα τέχνη. Έχει φιλοτεχνήσει αρκετούς πίνακες με πολύχρωμα ἄλογα.⁹⁵Ο πίνακάς του «Κόκκινο ἄλογο»⁹⁶ που παραπέμπει στα ταυροκαθάψια συσχετίζεται με τον πρώτο στίχο του ίδιου ποιήματος, όπου ο Καββαδίας είχε αναφερθεί στον «Αλτεμπαράν», που ανήκει στον αστερισμό του Ταύρου.⁹⁷ Τα έργα του απεικονίζουν έναν κόσμο παραισθήσεων και παραμυθιού, όπου το γαλάζιο και το κόκκινο δεσπόζουν, ακριβώς όπως στην ποίηση του Καββαδία(Γιαννόπουλος,2019). Ο Σαγκάλ ήταν, επίσης και ποιητής· εκφράστηκε και εικαστικά και ποιητικά χωρίς να διαχωρίζει ουσιαστικά τις δύο τέχνες, καθώς για αυτόν η τέχνη ήταν μια ψυχική κατάσταση. Σε στίχους του φαίνεται πως τον απασχολούσε η διαλεκτική αντίθεση των χρωμάτων και των κηλίδων, του φωτός και της σκιάς, θέματα που εντοπίζονται και στο καββαδιακό έργο, όπως αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Ο Σαγκάλ επισκέφτηκε την Ελλάδα το 1952 εγκαινιάζοντας μια νέα περίοδο τριών δεκαετιών στην τέχνη του, την «ελληνική περίοδο». Συνέγραψε ποιήματα, όπου κυριαρχεί η λέξη «γαλάζιο» και τα

⁹⁴Βλ.<https://xeimwniatikhliakada.wordpress.com/2016/07/13/46577/>

⁹⁵Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2012/06/13/kavvadias_marea/

⁹⁶Ο πίνακας στο:<https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/a-red-horse-1938>

⁹⁷Βλ.<https://alkman.gr/2013/04/29/%CE%BA%CE%B1%CE%B2%CE%B2%CE%B1%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CF%83-%CF%83%CE%B1%CE%B3%CE%BA%CE%B1%CE%BB-%CF%84%CE%B1%CF%85%CF%81%CE%BF%CE%BA%CE%B1%CE%B8%CE%B1%CF%88%CE%B9%CE%B1-%CF%83%CE%BF%CF%86%CE%B9%CE%B1/>

συνόδευσε με σχέδια στα οποία για πρώτη φορά στο έργο του απεικονίζονται η θάλασσα, τα καράβια και οι βάρκες.⁹⁸

Ο Georges Pierre Seurat(Σερά) ήταν Γάλλος ζωγράφος του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος επινόησε την τεχνική του πουναντιγισμού, δηλαδή την παράλληλη τοποθέτηση κουκίδων χρώματος, ώστε να δημιουργείται μεγαλύτερη φωτεινότητα από ότι με την παραδοσιακή ανάμειξη των χρωμάτων. Οι πινελιές δεν έχουν από μόνες τους ιδιαίτερη αξία αλλά αποτελούν στοιχεία που συνθέτουν τον πίνακα. Έτσι, η ζωγραφική ανάγεται σε στοιχειώδεις μονάδες (στίγματα χρωμάτων, γραμμές) που συνδυάζονται μεταξύ τους, όπως τα φωνήματα στο γλωσσικό σύστημα (Μάντζιος,2013,σ.69-70). Ο Γιαννόπουλος(2019) υποστηρίζει πως οι κατευθύνσεις που έδινε ο Σερά στις γραμμές εξέφραζαν συγκεκριμένα συναισθήματα: οι οριζόντιες γραμμές την ηρεμία, οι πλάγιες προς τα πάνω τη χαρά, ενώ οι πλάγιες προς τα κάτω τη θλίψη· αυτές τις γραμμές, κατά τη γνώμη του, υπαινίσσεται ο Καββαδίας.

Το «*Τσίρκο*»⁹⁹ είναι το τελευταίο δημιούργημα του Σερά, μια ελαιογραφία, στην οποία εικονίζεται μια ακροβάτισσα, όρθια πάνω σε ένα λευκό άλογο. Οι τελείες από διαφορετικά χρώματα-λευκό και κόκκινο, κίτρινο, μπλε- συνθέτουν τελικά μια ενιαία εικόνα με ζητούμενο την καθαρότητα.¹⁰⁰ Ο Saunier(2004,σ.81) αναρωτιέται αν αυτή η τεχνική του πουναντιγισμού του Σερά επηρέασε και την ποιητική του Καββαδία, καθώς στο «*Πούσι*» η αφήγηση είναι κατακερματισμένη, με εικόνες και χρώματα που παρατάσσονται χωρίς λογική.

Κοινά στοιχεία των έργων με άλογα του Σαγκάλ με τον τελευταίο πίνακα του Σερά είναι τα έντονα χρώματα και η δυναμική κίνηση. Ειδικά στο «*Τσίρκο*» τα χρώματα σε συνδυασμό με τη χρήση γραμμών, αναπαριστούν έναν κόσμο που κινείται ανάμεσα στο πραγματικό και την ουτοπία(Μικέ,1994,σ.54), έναν κόσμο που βλέπουν παραισθητικά οι ναυτικοί μπροστά τους, λόγω της χρήσης ναρκωτικών ή λόγω της σύφιλης.¹⁰¹

Στη συλλογή «*Τραβέρσο*» στο ποίημα «Fresco» ο ίδιος ο τίτλος του ποιήματος παραπέμπει στη ζωγραφική τεχνική της νωπογραφίας ή αλλιώς φρεσκογραφίας, με την οποία δημιουργούνται οι τοιχογραφίες και υφίσταται από την εποχή του μινωικού

⁹⁸ Βλ. Αδαμοπούλου, Μ.(2009).

⁹⁹ Ο πίνακας στο:https://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Seurat_019.jpg

¹⁰⁰ Βλ. <http://evdokia.weebly.com/piomicronupsilonalphanutaiotagammatasigmamamu972sigmaf.html>

¹⁰¹ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2012/06/13/kavvadias_marea/

πολιτισμού.¹⁰² Στην πρώτη στροφή γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένο, αναγεννησιακό ζωγράφο και στη διαδικασία δημιουργίας ενός ζωγραφικού έργου(στ.1-4):

*«Ὁ Fra Giovanni σιωπηλὸς ὁδήγαε τὴ γραφίδα.
Τὸ ἀγγελικὸ σου πρόσωπο χυμένο στὴ σπουδῇ.
Ὅρθος ὁ δοῦλος δίπλα σας, μακρὺς σὰ νεροφίδα,
ἔτριβε τ' ἅγια χρώματα σὲ πέτρινο γουδί».*

Ο Fra Giovanni (Φρα Τζιοβάνι ή Beato Angelico) ήταν Ιταλός μοναχός και ζωγράφος του 15^{ου} αιώνα. Είναι γνωστός για τις πενήντα περίπου νωπογραφίες θρησκευτικού ενδιαφέροντος που δημιούργησε μαζί με τους βοηθούς του, καθώς και για τη χρήση χρώματος.¹⁰³ Ο Καββαδίας κρατούσε στην καμπίνα του ένα ένθετο από ιταλικό περιοδικό με έργα του, το οποίο, όμως δε δίστασε να το χαρίσει στον Γ.Ρηγάτο, όπως καταθέτει ο τελευταίος(2010). Σύμφωνα με την αδερφή του ποιητή (Γελασάκης,2019,σ.299) ο Καββαδίας σε αυτό το ποίημα μεταφέρει στιχουργικά το θέμα μιας τοιχογραφίας από ένα μουσείο της Βενετίας, στην οποία ιστορείται ένας αδικαίωτος έρωτας: η επιστροφή ενός πολεμιστή στο σπίτι του και η θέα της γυναίκας του, που την ζωγραφίζει ο Fra Giovanni με τη βοήθεια ενός δούλου.

Στη συνέχεια το ποιητικό υποκείμενο περιγράφει τον εαυτό του(στ.13-15):

*«Ἀσχημὸς εἶμαι. Ἀμαρτωλὸς σὲ φρέσκο τοῦ Ἀνωνύμου,
χυμένο εἶναι τὸ μάτι μου μὲ χτύπημα σφυριοῦ,
τὸ αὐτὶ κομμένο, κι ἔχασα μία νύχτα τὴ φωνή μου».*

Σύμφωνα με τον Saunier(2004, σελ.101) είναι το μοναδικό ποίημα στο οποίο εμπεριέχεται μια τόσο εφιαλτική αυτοπροσωπογραφία –χωρίς ένα μάτι κι ένα αυτί, άφωνος- η οποία συνδέεται με την αμαρτωλότητα, την ενοχή και προκαλεί για το αίσθημα της βδελυγμίας. Ο Ταρνανάς (2010) εικάζει ότι ίσως παραπέμπει στο αυτοπορτρέτο του Βίνσεντ Βαν Γκογκ¹⁰⁴.

¹⁰²Βλ.<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CF%89%CF%80%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1>

¹⁰³Βλ.https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A6%CF%81%CE%B1_%CE%91%CE%BD%CF%84%CE%B6%CE%AD%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%BF

¹⁰⁴Ο πίνακας είναι διαθέσιμος στο: <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/self-portrait-with-bandaged-ear-1889>

Κατόπιν στο ποίημα «Γυναίκα»(στ.15-16) γίνεται αναφορά στο ισπανικό σπήλαιο της Αλταμίρα, γνωστό για τις σπηλαιογραφίες του που χρονολογούνται από την παλαιολιθική περίοδο και απεικονίζουν κυρίως ζώα και σκηνές κυνηγιού.¹⁰⁵

*«Καβάλαγες άσέλωτο με δίχως χαλινάρι
πρώτη φορά, σὲ μία σπηλιά, στήν Άλταμίρα».*

Ο Καββαδίας αντλεί έμπνευση από αυτά τα προϊστορικά σχέδια, στα οποία αποδιδόταν η κίνηση των ζώων χωρίς να έχει επιβληθεί ακόμη ο ανθρώπινος έλεγχος, με τη σέλα(Ταρνανάς,2020), προκειμένου να περιγράψει την ερωτική ένωση της γυναίκας με τον άνδρα. Αυτή η ένωση τοποθετείται αρχικά σε συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο ενώ στη συνέχεια του ποιήματος θα καταλυθεί, ώστε να αποκτήσει έναν διαχρονικό χαρακτήρα.

Στους στ.25-28 η γυναίκα αναδύεται γυμνή ανάμεσα σε διάφορα χρώματα, εικόνα που παραπέμπει στη δημιουργία ζωγραφικού πίνακα:

*«Πράσινο. Αφρός, θαλασσινὸ βαθὺ καὶ βυσσινί.
Γυμνή. Μονάχα ἓνα χρυσὸ στή μέση σου ζωστήρι.
Τὰ μάτια σου τὰ χόριζαν ἑφτὰ Ἰσημερινοὶ
μὲς στοῦ Giorgione τὸ ἀργαστήρι».*

Ο Giorgione (Τζορτζόνε ή Giorgio Barbarelli da Castelfranco) ήταν Ιταλός ζωγράφος που έζησε στη Βενετία τον 16^ο αιώνα, δηλαδή κατά την Ύστερη Αναγέννηση. Ζωγράφιζε με νατουραλιστικό τρόπο κυρίως ρομαντικές ποιητικές σκηνές και ειδύλλια.¹⁰⁶ Γνωστότερα έργα του που σχετίζονται με το καββαδιακό έργο είναι η «Κοιμωμένη Αφροδίτη»,¹⁰⁷ που αποτέλεσε πρότυπο για τον Τισιανό αλλά και η «Ιουδήθ»,¹⁰⁸ πρόσωπο που προαναφέρει ο Καββαδίας στον στ.3 αυτού του ποιήματος, αλλά και στη «Βάρδια»(Β 91).

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω κι όπως αναλύει η Παρασκευά(2019,σ.75) στο ποίημα «Γυναίκα» παρατίθενται διάφορες στιγμές της εικαστικής τέχνης που δημιουργούν μια αχρονική αίσθηση, η γυναίκα ανάγεται σε αρχετυπικό σύμβολο ενώ

¹⁰⁵ Βλ.https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%80%CE%AE%CE%BB%CE%B1%CE%B9%CE%BF_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%91%CE%BB%CF%84%CE%B1%CE%BC%CE%AF%CF%81%CE%B1

¹⁰⁶ Βλ.<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%B6%CE%BF%CF%81%CF%84%CE%B6%CF%8C%CE%BD%CE%B5>

¹⁰⁷ Βλ. τον πίνακα στο: <https://www.wikiart.org/en/giorgione/the-sleeping-venus-1510>

¹⁰⁸ Βλ. τον πίνακα στο: <https://www.wikiart.org/en/giorgione/judith>

το ποιητικό υποκείμενο περιδιαβαίνει ελεύθερο από χωροχρονικούς περιορισμούς, στοιχείο καθαρά υπερρεαλιστικό.

Η επόμενη αναφορά σε ζωγράφο γίνεται στο ποίημα «Yara Yara» στον στ.14: «*Εγώ, -και σ' ἔγδυσα μπροστά στο γέρο Τισιανό*», εννοώντας πως συνευρέθηκε με μια μετανάστρια μπροστά από ένα αντίγραφο του πίνακα που κρεμόταν στην καμπίνα του.¹⁰⁹ Ο ίδιος ζωγράφος αναφέρεται και στο τελευταίο ποίημα «Πικρία»(στ.5): «*Τὸ βυσσινὶ τοῦ Τισιανοῦ καὶ τοῦ περμαγγανάτου*», αλλά και στη «*Βάρδια*»(B 115).

Ο Τισιανός(Tiziano Vecellio) ήταν Ιταλός ζωγράφος, ιδιαίτερα σημαντικός εκπρόσωπος της Βενετίας και της Αναγέννησης του 16^{ου} αιώνα. Το έργο του «*Αφροδίτη του Ουρμπίνο*»(1530)¹¹⁰ έχει ως πρότυπό του τον πίνακα «*Κοιμωμένη Αφροδίτη*» του Τζορτζόνε(1508-1510).¹¹¹ Και στις δύο περιπτώσεις απεικονίζεται μια γυμνή, ξαπλωμένη γυναικεία μορφή σε λευκά σεντόνια με βαθυκόκκινο υπόστρωμα. Η διαφορά είναι πως ο Τισιανός την παρουσιάζει ανακεκλιμένη σε μια αίθουσα ενός παλατιού, ενώ ο Τζορτζόνε την απεικόνιζε στην ύπαιθρο. Και οι δύο αναγεννησιακές εκδοχές, πάντως, φαίνεται να γοητεύουν τον Καββαδία καθώς η μορφή της γυναίκας παρουσιάζεται ιδιαίτερα ελκυστική. Ειδικότερα οι δύο ζωγράφοι ήταν οι πρώτοι που απομακρύνθηκαν από τη θρησκευτική θεματολογία και δημιούργησαν αισθησιακές, γυμνές μορφές(Ταρνανάς,2020).Το βυσσινί χρώμα συναντάται σε πολλά έργα του Τισιανού¹¹² και σε συνδυασμό με την εικόνα της γυμνής γυναίκας φέρνει συνειρμικά στον Καββαδία την εικόνα των γυναικών στα πορνεία που χρησιμοποιούσαν ένα αντισηπτικό με το ίδιο χρώμα. Από την άλλη, η επισήμανση του χρώματος που χρησιμοποιεί συχνά ο Τισιανός, υποδηλώνει πως ο Καββαδίας αντίκριζε τους πίνακες με το βλέμμα ενός κριτικού της τέχνης(Ταρνανάς,2020).

Τέλος, στο «Fata Morgana» (στ.19-20) συναντάται μια μυθολογική αναφορά στον Απόλλωνα, η οποία σε πρώτη ανάγνωση φαίνεται άσχετη με το υπόλοιπο ποίημα, αλλά πιθανόν¹¹³ παραπέμπει στον πίνακα «*Apollo killing the Cyclops*»¹¹⁴ του

¹⁰⁹ Την πληροφορία παραθέτει η αδερφή του ποιητή(Γελασάκης,2019, σ.300).

¹¹⁰ Βλ. τον πίνακα στο: <https://www.wikiart.org/en/titian/venus-of-urbino-1538>

¹¹¹Βλ.<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%B9%CF%84%CF%83%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BF>

¹¹²Βλ.https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%B1%CF%84%CE%AC%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%82_%CE%AD%CF%81%CE%B3%CF%89%CE%BD_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%A4%CE%B9%CF%84%CF%83%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BF

¹¹³ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/12/07/kavvadias_fata-morgana_part-b/

αναγεννησιακού ζωγράφου Domenichino. Εδώ η αναφορά στον πίνακα ίσως απηχεί μια ανάμνησή του, επαναλαμβάνοντας έτσι ένα μοτίβο της καββαδιακής ποίησης, όπου παρεμβάλλονται εικόνες από πίνακες ανάμεσα στους στίχους.

Η Μικέ(1994,σ.66-68) συγκρίνοντας τις εικαστικές αναφορές στις τρεις συλλογές υποστηρίζει πως στο «*Μαραμπού*» οι αναφορές σε ζωγράφους έχουν τη μορφή δευτερευουσών προτάσεων και λειτουργούν προσδιοριστικά προς το κύριο πρόσωπο, με στόχο την καλύτερη ανάδειξη της πραγματικότητας: τα σκιαγραφούμενα πρόσωπα παραλληλίζονται με ζωγράφους ή με κάποια έργα τους. Όμως, όπως συνάγεται από την παράθεση των οικείων χωρίων αυτό ισχύει μόνο για την περίπτωση του παλαιοπώλη στο «*Ένα μαχαίρι*». Στο «*Πούσι*» εξελίσσεται ο ρόλος των εικαστικών αναφορών και αυτές δε λειτουργούν απλώς συμπληρωματικά αλλά σύμφωνα με τη Μικέ (ό.π.) αποτελούν κύρια συστατικά στοιχεία της πρότασης, δηλαδή είναι Υποκείμενα, Αντικείμενα ή Κατηγορούμενα. Τα σχετικά χωρία δείχνουν ότι όντως στις δύο πρώτες περιπτώσεις το όνομα του ζωγράφου («*ο Pisanello*», «*ο Πίκασσο*») λειτουργούν ως Υποκείμενα στους αντίστοιχους στίχους· στις υπόλοιπες τρεις αναφορές έχουν τη θέση της γενικής κτητικής («*του Modigliani*», «*του Chagall*», «*του Seurat*»), όμως, νοηματικά το κορίτσι που θυμίζει τον πίνακα του Modigliani είναι το Αντικείμενο του έρωτα κάποιων ναυτικών, ενώ οι πίνακες των Chagall και Seurat είναι τα Αντικείμενα θέασης των ναυτικών. Η Μικέ (ό.π.) υπογραμμίζει πως το καββαδιακό κείμενο εμπεριέχει τους ζωγραφικούς πίνακες, δεν παραπέμπει απλώς σε αυτούς και το παρομοιάζει με το σώμα του Καββαδία που είναι γεμάτο από στάμπες. Αυτή η ενσωμάτωση των πινάκων στην καββαδιακή ποίηση δημιουργεί μια νέα σχέση διακειμενικότητας και διακαλλιτεχνικότητας, που συνεχίζεται ακόμα πιο έντονα στην επόμενη συλλογή του. Πράγματι, για το «*Τραβέρσο*» ισχύει η διαπίστωση της Παρασκευά (2019,σελ.75) πως ο Καββαδίας «*προχωρά την εικονοπλαστική του τεχνική σε νέα επίπεδα και συνθέτει ένα ποίημα μεταπλάθοντας τη ζωγραφική ύλη από πίνακες και τοιχογραφίες σε στίχους*».

Επιλογικά, σκόπιμο είναι να αναφερθεί πως από την παρούσα έρευνα και την καταγραφή των σχετικών χωρίων, καθίσταται εμφανής η προτίμηση του Καββαδία τόσο για τους ζωγράφους της Αναγέννησης (Pisanello, Fra Giovanni, Giorgione, Τιτσιανός) όσο και για τους εκπροσώπους της μοντέρνας ζωγραφικής του 19^{ου} και

¹¹⁴Βλ.https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenichino_and_assistants_-_Apollo_killing_the_Cyclops_-_Google_Art_Project.jpg

20ού αιώνα (Πικάσο, Modigliani, Chagall, Seurat). Οι σχετικές αναφορές από το «Πούσι» και το «Τραβέρσο» καταδεικνύουν πως το ενδιαφέρον του ποιητή μοιράζεται ισότιμα προς τους εκπροσώπους των δύο εποχών.

3. Αναφορές στη ζωγραφική και σε ζωγράφους στη «Βάρδια» του Καββαδία

Η «*Βάρδια*» αποτελεί το μοναδικό μυθιστόρημα του Καββαδία που εκδόθηκε το 1954 απ' τις εκδόσεις Καραβίας, δηλαδή μετά τις δύο ποιητικές του συλλογές και πριν την τρίτη. Σύμφωνα με τον Saunier(2004,σ.12) αποτελεί συνδυασμό λογοτεχνικών ειδών-μυθιστόρημα, φανταστική αυτοβιογραφία- και ως εκ τούτου συνιστά καινούριο είδος. Είναι χωρισμένη από τον ίδιο τον συγγραφέα σε τρία μέρη, στα οποία εντοπίζονται αρκετές αναφορές σε ζωγράφους και στην τέχνη της ζωγραφικής γενικότερα. Στο παρόν κεφάλαιο της εργασίας καταγράφονται αυτές οι αναφορές, όπως παρουσιάζονται στην έκδοση του 2019 από την Άγρα και έχουν ληφθεί υπόψη για την ερμηνευτική προσέγγιση τα σχετικά κεφάλαια από τα βιβλία του Saunier(2004) και της Μικέ(1994).

Το Α΄ μέρος υποδιαιρείται σε έξι κεφάλαια: το πρώτο είναι εισαγωγικό, χωρίς τίτλο, ενώ τα υπόλοιπα αριθμούνται σαν βάρδιες: πρώτη, δεύτερη κλπ. έως και την πέμπτη. Στο εισαγωγικό μέρος παρουσιάζεται ο Διαμαντής, ένα από τα πρόσωπα της αφήγησης, με σκυμμένο το κεφάλι να παρομοιάζεται με τον Donatello (B 14). Ο Donatello (ή Donato di Niccolò di Betto Bardi) ήταν Ιταλός γλύπτης του 15^{ου} αιώνα, έζησε δηλαδή κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Σε κάποια γλυπτά του, που απεικονίζουν κυρίως πρόσωπα από τη θρησκευτική ιστορία, όπως ο προφήτης Αββακούμ¹¹⁵ ή ο Χριστός¹¹⁶ παρουσιάζονται οι μορφές με ελαφρά γερμένο το κεφάλι να κοιτάνε προς το πάτωμα. Ο Καββαδίας παραπέμπει μετωνυμικά σε αυτές τις μορφές προκειμένου να αποδώσει την αγωνία του νεαρού δόκιμου, που φοβάται μήπως έχει κολλήσει σύφιλη. Αυτός ο παραλληλισμός των προσώπων με μορφές του εικαστικού κόσμου είναι προσφιλής στον Καββαδία ήδη από την πρώτη του συλλογή με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον παλαιοπόλη στο «Ένα μαχαίρι», όπως προαναφέρθηκε (Μικέ, 1994, σ. 57-58).

Στη συνέχεια (Β 18-19) ακολουθεί ένας διάλογος ανάμεσα στον γραμματικό και τον μαρκονιστή, δηλαδή τον ασυρματιστή που αποτελεί persona του Καββαδία (Saunier, 2004, σ.19). Σύμφωνα με την αφήγηση ο μαρκονιστής, ο Νικόλας, ζωγράφιζε

¹¹⁵ Βλ. <https://www.wikiart.org/en/donatello/zuccone-statue-of-the-prophet-habakkuk-1425>

¹¹⁶Bλ.<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%BF#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%B5>
F:Donatello, cristo_morto.jpg

πάνω στο καράβι με κάρβουνο, αλλά διέκοψε τη ζωγραφική γιατί έχασε δύο χρώματα, ένα εκ των οποίων ήταν το πράσινο. Από αυτό το χωρίο καθίσταται κατανοητό ότι αυτό το χρώμα ήταν σημαντικό, καθώς η απώλειά του οδηγεί στην εγκατάλειψη της ζωγραφικής. Αξιοσημείωτο είναι πως το πράσινο δεν είχε ποτέ χρησιμοποιηθεί από τον Καββαδία στα ποιήματα των δύο πρώτων συλλογών, αλλά εμφανίζεται στο «*Τραβέρσο*» μετά τη «*Βάρδια*», όπως αναλύθηκε στο σχετικό υποκεφάλαιο.

Στην τρίτη βάρδια παρατίθεται ένα αυτοβιογραφικό στοιχείο (B 47), πως οι τοίχοι της καμπίνας του ασυρματιστή ήταν γεμάτοι από χρωματιστές τυπογραφικές αναπαραγωγές ζωγραφικών έργων (reproductions) από το Life.

Στην πέμπτη βάρδια γίνεται αναφορά στον James Ensor (ή James Sidney Edouard, Baron Ensor), Βέλγο ζωγράφο και χαράκτη του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Ο Καββαδίας παρομοιάζει τη Madame Blanche, μια πατρόνα του μυθιστορηματός του, με μάσκα του Ensor (B 73). Το έργο αυτού του καλλιτέχνη χαρακτηρίζεται από την εμμονή του για τις μάσκες, τους σκελετούς, τα φαντάσματα και γενικά τις μακάβριες και δαιμονικές μορφές που τις ζωγράφιζε με έντονα χρώματα.¹¹⁷ Με αυτήν τη διακειμενική-διακαλλιτεχνική αναφορά ο Καββαδίας αναπαριστά εικονιστικά το πορτρέτο της μαιτρέσας και το φωτίζει με πληρότητα, όπως παρατηρεί η Μικέ (1994,σ.54). Αξίζει να αναφερθεί πως ο Ensor είχε εκ διαμέτρου αντίθετη ζωή από τον Καββαδία, καθώς δεν έφυγε ποτέ από την πατρίδα του (Γιαννόπουλος,2019). Επίσης, συμμετείχε στην καλλιτεχνική βελγική ομάδα των Είκοσι (Les XX), οι οποίοι προσκαλούσαν στις εκθέσεις τους κι άλλους ζωγράφους που μνημονεύονται στο καββαδιακό έργο, όπως τον Σερά, τον Γκωγκέν και τον Σεζάν.¹¹⁸

Στη συνέχεια της ίδιας βάρδιας (B 78) αναφέρεται μια Ρωσίδα, η Βέρα, με χαρακτηριστικό τα ζαφειρένια μάτια ενώ η ίδια παρουσιάζεται ως γνώστης των εκπροσώπων της ρωσικής ζωγραφικής. Αναφέρει τους εξής καλλιτέχνες: τον Ivan Konstantinovich Aivazovsky¹¹⁹ (Αιβαζόφσκι), Ρώσο ζωγράφο αρμενικής καταγωγής του 20ού αιώνα, ο οποίος εστίασε κυρίως σε θαλασσινά τοπία. Γνωστός είναι ο πίνακας που απεικονίζει την πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας από τον

¹¹⁷Βλ.<http://taeikastikastinekedeyisi.blogspot.com/2015/08/james-1860-1949-born-ostend-belgium.html>

¹¹⁸ Βλ. <http://www.newsville.be/ensor-brussels/>

¹¹⁹Βλ.https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%99%CE%B2%CE%AC%CE%BD_%CE%91%CF%8A%CE%B2%CE%B1%CE%B6%CF%8C%CF%86%CF%83%CE%BA%CE%B9

Κανάρη.¹²⁰Επίσης, στον πίνακά του: «*Travel of Poseidon by sea*»(1894),¹²¹ εικονίζεται ο Ποσειδώνας πάνω σε άλογα που καλπάζουν νύχτα στη θάλασσα ενώ δίπλα του ίπτανται μυθικά όντα και θα μπορούσε να συσχετιστεί με τους στίχους 10-11 του ποιήματος «Ένας νέγρος θερμαστής από το Τζιμπουτί».

Η Βέρα, αναφέρει, ακόμη και τον Ilya Yefimovich Repin(Ρέπιν), επίσης Ρώσο ζωγράφο του 19^{ου} και 20ού αιώνα, ο οποίος ασχολήθηκε επισταμένως με προσωπογραφίες¹²² και πως η ίδια είχε σπουδάσει μαζί με τον Marc Chagall(Σαγκάλ) και τον δάσκαλό του, τον Bakst(Μπακστ), διάσημο σκηνογράφο, ενδυματολόγο και ζωγράφο του συμβολισμού.

Το Β' μέρος του μυθιστορήματος ταυτίζεται με την έκτη βάρδια, που διακρίνεται σε έξι επιμέρους αφηγηματικές ενότητες, οι οποίες φέρουν ξεχωριστούς τίτλους ή αφιερώσεις. Όπως επισημαίνει η Μικέ(1994,σ.39) οι τίτλοι αυτών των τμημάτων είναι είτε αφιερώσεις σε πρόσωπα είτε ονόματα ζωγραφικών έργων ή συνδυασμός των δύο και θυμίζουν ψηφίδες ή καρτ-ποστάλ.

Η πρώτη αφηγηματική ενότητα(B 91-97) έχει ως υπότιτλο-μότο την έκφραση: «*Portrait of a Man*». Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Saunier(2004,σ.87), αυτός είναι ένας κοινός τίτλος για άπειρους πίνακες. Εδώ όμως δεν είναι τυχαίος, καθώς συσχετίζεται με την αυτοπροσωπογραφία του Νικόλα, με το πρόσωπο της Ιουδήθ, με τη ζωγραφική, τον ερωτισμό και την ενοχή. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή της Ιουδήθ από τον Καββαδία (B 91-92) με σημαντικά «εικαστικά» στοιχεία της γραφής του: η γυναίκα εμφανίζεται νύχτα πλάι σε ένα φανάρι (αντίθεση σκότους-φωτός), φοράει πορφυρό ένδυμα και φοινικικά πέδιλα (σχέση πορφυρού χρώματος-Φοινίκης)· το πορφυρό φόρεμα το κλωτσάει σε ένα πράσινο λούκι, τα μάτια της είναι πράσινα και τα μαλλιά της κόκκινα (παρουσία και οπτική αντίθεση των δύο βασικών χρωμάτων: κόκκινο-πράσινο). Μετά την περιγραφή της μέσα στο κείμενο παρεμβάλλεται η φράση: «*Chagall: Ο Αρχιεπίσκοπος*» που παραπέμπει μάλλον στον πίνακα του Σαγκάλ «*The praying Jew(Rabbi of Vitebsk)*»(1914).¹²³ Η Ιουδήθ, όπως εξομολογείται η ίδια (B 93) είχε βιαστεί σε μικρή ηλικία από τους Ναζί «*μπροστά στο*

¹²⁰ <https://www.sansimera.gr/articles/1248>

¹²¹ Βλ. τον πίνακα στο: <https://www.wikiart.org/en/ivan-aivazovsky/travel-of-poseidon-by-sea-1894>

¹²² Βλ. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%99%CE%BB%CE%B9%CE%AC_%CE%A1%CE%AD%C
F%80%CE%B9%CE%BD

¹²³ Ο πίνακας είναι διαθέσιμος στο: <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/the-praying-jew-rabbi-of-vitebsk-1914>

Γιεχού που προσεύχονταν με τα μάτια κλεισμένα», με αποτέλεσμα να μη μπορεί πλέον να συνευρεθεί ερωτικά με κάποιον. Καθίσταται, επομένως, κατανοητός ο εικαστικός συνειρμός του Καββαδία και η παρεμβολή του πίνακα του Σαγκάλ. Η Γιουδήθ, ως σύμβολο της γυναίκας, θα αξιοποιηθεί και αργότερα στο ποίημα «Γυναίκα» της συλλογής *«Τραβέρσο»*. Σε αυτό το επεισόδιο της *«Βάρδιας»* παρακαλάει τον Νίκο να ενωθούν ερωτικά προκειμένου να αισθανθεί κάτι, όμως αυτός της αντιτείνει πως είναι άρρωστος. Στο τέλος (B 93) πραγματοποιείται η ερωτική ένωση ανάμεσα σε αυτήν και τον αφηγητή, που ο ίδιος την παραλληλίζει με την αίσθηση της παράνομης, κλεμμένης ευχαρίστησης που άντλησε όταν χάιδεψε, χωρίς να γίνει αντιληπτός *«ένα γυμνό του Pascin μπροστά σε τρεις φύλακες του Μουσείου»*. Ο Jules Pascin¹²⁴ ήταν Βούλγαρος ζωγράφος που σχεδίαζε γυμνές ή ημίγυμνες γυναίκες. Κατόπιν (B 105) ο αφηγητής εκφράζει την επιθυμία του να πιει ένα ποτό στο «A la Cassa de Lautrec» συνδυάζοντας τη ζωγραφική με τη μουσική. Ο Ανρί ντε Τουλούζ-Λωτρέκ (ή Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa), Γάλλος ζωγράφος και πολυσχιδής καλλιτέχνης του 19^{ου} αιώνα πρωτοπόρησε με τη χρήση αφίσας προκειμένου να διακοσμήσει τα καμπαρέ του Παρισιού κατά την περίοδο της Μπελ Επόκ.¹²⁵

Στη συνέχεια η τρίτη ενότητα (B 112-118) φέρει ως τίτλο-μότο μια συνηθισμένη επιγραφή πινάκων: *«Still Life with Fruit»* και είναι αφιερωμένη στην Ισμήνη και το Θωμά Πολίτη. Η ζωγραφική της νεκρής φύσης συνδέεται συμβολικά με τον θάνατο (Saunier, 2004, σ.166). Ακολουθεί μια πληθώρα αναφορών σε ζωγράφους (B 114-116) που ξεκινά μετά την έκφραση της υπαρξιακής αγωνίας του αφηγητή για τον θάνατο και τη διαπίστωση πως ο ήρωας έχει μπροστά του ακόμη πολλά ταξίδια, λιμάνια και γυναίκες. Έτσι, η ζωγραφική σε αυτό το κεφάλαιο συσχετίζεται ήδη από τον τίτλο με τον θάνατο και κατόπιν με τις γυναίκες και ειδικότερα τις πόρνες.

Συγκεκριμένα αναφέρεται ο André Dignimont¹²⁶ (B 114), Γάλλος ζωγράφος και εικονογράφος των αρχών του 20ού αιώνα που σχεδίαζε αποκλειστικά πάνω σε χαρτί και σπάνια ζωγράφιζε σε καμβάδες. Το στοιχείο αυτό το γνωρίζει ο Καββαδίας, καθώς χρησιμοποιεί τη φράση *«Rue Bouterie ...που τώρα ζεις μονάχα στο μολύβι του*

¹²⁴ Βλ. https://en.wikipedia.org/wiki/Jules_Pascin

¹²⁵ Βλ. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%BD%CF%81%CE%AF_%CE%BD%CF%84%CE%B5_%CE%A4%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%8D%CE%B6-%CE%9B%CF%89%CF%84%CF%81%CE%AD%CE%BA

¹²⁶ Βλ. <https://www.artsper.com/au/contemporary-artists/france/68871/andre-dignimont>

Dignimont» προκειμένου να αναφερθεί σε αναμνήσεις του από τη Rue Bouterie, έναν δρόμο της Μασσαλίας, καθώς ο Dignimont είχε σχεδιάσει τους δρόμους της παλιάς πόλης της Μασσαλίας (Saunier, 2004, σ.88). Στη συνέχεια (B 114), αναφέρεται σε μια βαμμένη γυναίκα, πόρνη προφανώς, που στέκεται σε ένα σταυροδρόμι με κόκκινο φως. Προκειμένου να περιγράψει το έντονο μακιγιάζ, παρεμβάλλει το όνομα του James Ensor, παρομοιάζοντας ουσιαστικά τη γυναίκα αυτή με τις τρομακτικές μορφές που σχεδίαζε ο Βέλγος ζωγράφος. Έτσι, μεταφέρει εικαστικά το αίσθημα της αηδίας που ακολουθεί τις πόρνες και τους χώρους τους (Saunier, 2004, σ.88,98).

Καθώς η αφήγηση συνεχίζεται, γίνεται αναφορά στο περμαγκανάτο (B 115) και στον ζωγράφο Τισιανό (Tiziano). Πρόκειται για το αντισηπτικό διάλυμα με το βαθυκόκκινο χρώμα που χρησιμοποιούσαν στα πορνεία. Ο Καββαδίας το συνδέει συνειρμικά με το βυσσινί χρώμα που χρησιμοποιούσε στους πίνακές του ο Τισιανός. Αμέσως μετά παρεμβάλλεται η εικόνα ενός πίνακα που ήταν στραβά τοποθετημένος στο πορνείο: «*Η θαρραλέα Τιμόκλεια προ του Μακεδόνα*», υποδηλώνοντας πιθανόν τον πίνακα «*Alessandro e Timoclea*» (1615)¹²⁷ του Ντομενικίνο (Domenichino ή Domenico Zampieri), Ιταλού ζωγράφου του μπαρόκ, του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα.

Ενώ λοιπόν οι παραπάνω ζωγραφικές αναφορές έχουν άμεση σχέση με όσα εξιστορεί ο αφηγητής, κατόπιν γίνεται αναφορά σε μία τριανδρία ζωγράφων (B 115) σε συνδυασμό με οδηγίες ζωγραφικής. Πρώτον αναφέρει τον Giorgione di Castelfranco, που τον μνημονεύει αργότερα και στο ποίημα «Γυναίκα» (στ.28), ενώ έπεται η φράση: «*Εγώ που σου 'γδυνα τα μοντέλα*» που παραπέμπει στην αντίστοιχη έκφραση στο «*Yara Yara*» (στ.14), μόνο που εκεί συνδέεται με τον Τισιανό. Στη συνέχεια οι φράσεις: «*Βρες μου το πράσινο... Δος μου την τίντα... Καθάρισε τα πινέλα...*», θυμίζουν οδηγίες που δίνει ένας ζωγράφος σε κάποιον βοηθό. Κατόπιν παρατίθεται το όνομα του Sandro Dato, ζωγράφου του 14ου αιώνα (Μικέ, 1994, σ.59) και λίγο μετά το όνομα του Georges Pierre Seurat.¹²⁸ Ο Καββαδίας δε διστάζει να μεταφράσει το όνομα στα ελληνικά: «*Γεώργιος Πέτρος Seurat*» και να κατατάξει αυτούς τους τρεις ζωγράφους στους πλέον σημαντικούς, με τον χαρακτηρισμό: «*Τα τρία μεγάλα παιδιά της παλέτας*».

¹²⁷ Βλ. https://antonispetrides.wordpress.com/2014/01/26/kavvadias_pikria/ και τον αντίστοιχο πίνακα στο https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Timoclea_Before_Alexander_the_Great_by_Domenichino.jpg

¹²⁸ Για τους ζωγράφους αυτούς βλ. παραπάνω το προηγούμενο υποκεφάλαιο.

Αμέσως μετά (B 116) προσθέτει πως έψαχνε είκοσι χρόνια για να βρει «το μυστικό του Cézanne», εννοώντας πιθανόν τα νήματα που απαρτίζουν μια ποιητική εικόνα.¹²⁹ Ο Paul Cézanne (Πωλ Σεζάν) ήταν ιμπρεσιονιστής Γάλλος ζωγράφος του 19^{ου} αιώνα με βασική του θεματολογία τη νεκρή φύση, τις προσωπογραφίες και τα τοπία.¹³⁰ Επομένως, συσχετίζεται με τους δύο υπότιτλους της έκτης βάρδιας που προαναφέρθηκαν. Ο αφηγητής εξιστορεί πως έψαχνε να βρει το μυστικό αυτού του ζωγράφου πρωί, μεσημέρι, βράδυ και παραθέτει τοποθεσίες της Γαλλίας που παραπέμπουν σε γνωστούς πίνακές του: την πόλη Aix, βόρεια της Μασσαλίας,¹³¹ το παραθαλάσσιο χωριό I' Estaque, δυτικά της Μασσαλίας,¹³² την κοινότητα Laurieres, στην κεντρο-δυτική Γαλλία. Ισχυρίζεται πως το μυστικό το βρήκε μεσάνυχτα στην Κηφισιά, αγγίζοντας τη «ματιέρα» του, δηλαδή την υφή που δημιουργείται πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια ανάλογα με το υλικό και το μέσο που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος.¹³³

Η τέταρτη ενότητα (B 119-124) έχει ως τίτλο-μότο: «Chagall:Cimetière» και παραπέμπει στον αντίστοιχο πίνακα,¹³⁴ υποδηλώνοντας τις πύλες των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης, όπου εξοντώθηκαν πολλές γυναίκες, όπως εξιστορείται στο τέλος της προηγούμενης ενότητας (B 118). Σε αυτήν την θεματική ενότητα συνεχίζεται η εξιστόρηση του θανάτου των γυναικών και η καταστροφή της παλιάς πόλης της Μασσαλίας κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Έτσι, και αυτός ο τίτλος έχει πένθιμο συμβολισμό και διατηρεί τη σύνδεση της ζωγραφικής με τον θάνατο. Επιπρόσθετα, προς το τέλος αυτής της αφηγηματικής ενότητας (B 123) υπάρχει η περιγραφή της «Θαλασσινής» και στο τέλος της (B 124) η παρομοίωση των δύο πλευρικών φώτων των πλοίων με μάτια που το ένα είναι πράσινο σαν σμαράγδι και το άλλο κόκκινο σαν ρουμπίνι.

¹²⁹ Σύμφωνα με τον Καλοκύρη, βλ. <https://www.dimitriskalokyris.com/kavadias>

¹³⁰ Βλ. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%89%CE%BB_%CE%A3%CE%B5%CE%B6%CE%AC%CE%BD

¹³¹ Ο σχετικός πίνακας «Near Aix en Provence», είναι διαθέσιμος στο: <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/near-aix-en-provence>

¹³² Ο Σεζάν είχε φιλοτεχνήσει πολλούς πίνακες που σχετίζονται με το χωριό αυτό και είναι διαθέσιμοι στο: <https://www.wikiart.org/en/Search/Estaque>

¹³³ Βλ. <http://art-lexicon.blogspot.com/2009/08/blog-post.html>

¹³⁴ Βλ. τον πίνακα στο: <https://www.wikiart.org/en/marc-chagall/cemetery-gates-1917>

Η πέμπτη ενότητα (B 125-138) φέρει ως τίτλο-μότο: «*Αγνώστου: Αυτοπροσωπογραφία*» και είναι αφιερωμένη στην αδερφή του Καββαδία, τη Ζένια. Η αφήγηση είναι έντονα φορτισμένη και ιδιαίτερα πυκνή (Saunier,2004,σ.181), καθώς ο Νικόλας αφηγείται τις ιστορίες της Marie Laure, της Calamité, τον θάνατό τους, αλλά και τον δικό του συμβολικό θάνατο στο όνειρό του. Η αυτοπροσωπογραφία του βρίσκεται στο B 137, όταν αντικρίζει τον εαυτό του σε έναν καθρέφτη και τρομάζει από το είδωλό του. Μία παρόμοια περιγραφή του αποκρουστικού προσώπου του συναντάται και αργότερα στο ποίημα Fresco(στ.13-16), όπου η ασχήμια συνδέεται με την αμαρτία. Ο Καββαδίας ήδη στο πρώτο μέρος της (B 14) είχε περιγράψει τον μαρκονιστή, δηλαδή τον εαυτό του σαν να επρόκειτο για γελοιογραφία, ενώ ο ίδιος στο έργο του γενικότερα αποδίδει στον εαυτό του διάφορα ελαττώματα. Δεν είναι τυχαίο ότι είχε λάβει το προσωνύμιο «Μαραμπού» από το ομότιτλο ποίημα όπου παρομοίαζε τον εαυτό του με αυτό το άσχημο πουλί(Saunier,2004,σ.80,101,193-194).

Παράλληλα, σε αυτήν την ενότητα, υπάρχουν εμβόλιμες αναφορές (B 134-135) σε προσωπογραφίες της Αναγέννησης: στη «Beatrice d' Este», μία πανέμορφη και μορφωμένη πριγκίπισσα του Μιλάνο, πορτρέτα της οποίας φιλοτέχνησαν διάφοροι ζωγράφοι¹³⁵ και στο πορτρέτο ενός νεαρού Φλωρεντίνου, όπου η έμφαση έπεφτε στα χέρια του. Η σκέψη αυτής της γυναίκας γίνεται αφορμή προβληματισμού για τον αφηγητή σχετικά με την ερωτική συμπεριφορά των γυναικών, συνδέοντας συνειρμικά τη ζωγραφική με τις γυναίκες, τον έρωτα, τις ενοχές, την αηδία (Saunier,2004,σ.100), αλλά και τον θάνατο, βασικά μοτίβα της γραφής του Καββαδία.

Στο τέλος του δεύτερου μέρους της «*Βάρδιας*» (B 146) ο Καββαδίας περιγράφει τον Νικόλα σαν να είναι ο ίδιος εξωτερικός παρατηρητής του εαυτού του χρησιμοποιώντας τις ζωγραφικές μεθόδους του ιμπρεσιονισμού, του πουαντισμού και του κυβισμού, όπως παρατηρεί ο Saunier(2004,σ.88-89).

Το Γ' μέρος της «*Βάρδιας*» ξεκινάει με τον τίτλο: «*Anonimo XIVsec:Trionfo della Morte*» και κατόπιν υπάρχουν διάφοροι υπότιτλοι που το χωρίζουν σε ενότητες. Ο τίτλος αυτός παραπέμπει σε μια τοιχογραφία κάποιου ανώνυμου καλλιτέχνη του

¹³⁵Βλ.<https://www.wikiart.org/en/bartolomeo-veneto/beatrice-deste-1510>,
https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%92%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%AF%CE%BA%CE%B7_%CF%84%CF%89%CE%BD_%CE%88%CF%83%CF%84%CE%B5,_%CE%B4%CE%BF%CF%8D%CE%BA%CE%B9%CF%83%CF%83%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%9C%CE%B9%CE%BB%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CF%85

14^{ου} αιώνα με τον τίτλο: «*Ο θρίαμβος του θανάτου*».¹³⁶ Έτσι, συνεχίζεται η σύνδεση της ζωγραφικής με τον θάνατο και ο Καββαδίας δίνει το στίγμα πως αυτό είναι το θέμα που θα τον απασχολήσει έντονα. Εξάλλου, λίγο μετά την έναρξη της αφήγησης (B 150-152) εξιστορεί θανάτους ναυτικών.

Στη συνέχεια (B 175-176) γίνεται αναφορά σε έναν ζωγράφο, τον Πετρίδη, που είχε έρθει από τη Ρωσία και δούλευε στη Δραπετσώνα ως λούστρος. Είχε σπουδάσει κατά τα λεγόμενά του στο Πολυτεχνείο της Μόσχας και εξασκούσε την τέχνη του ζωγραφίζοντας με λαδοτέμπερα. Ωστόσο, ο Καββαδίας επισημαίνει πως υπήρχε μια σπασμένη λάμπα που κρεμόταν λοξά και σκορπούσε το φως, αποτελώντας το βασικό θέμα της ζωγραφικής, χωρίς όμως να εντάσσεται στο τελάρο. Δεν επεξηγεί τα λεγόμενά του και λίγο παρακάτω (B 177) αναφέρει έναν άλλον ζωγράφο που κρατούσε το καβαλέτο κάτω από τη μασχάλη του και είχε κρεμασμένη μια κασετίνα με μπογιές από τη μέση του για να ζωγραφίζει τη λιμνοθάλασσα. Πρόκειται για τον Μιχαήλ Οικονόμου, ιμπρεσιονιστή ζωγράφο των αρχών του 20ού αιώνα, ο οποίος πέθανε νέος από σύφιλη. Τα έργα του αφορούν κυρίως τοπία με θάλασσα και θεωρείται από τους σημαντικότερους Έλληνες ζωγράφους του Μεσοπολέμου.¹³⁷ Στην ίδια σελίδα καταθέτει την εμπειρία του από τους ναύτες που αγαπούν τη ζωγραφική και το παιχνίδι με τα χρώματα, συνδέοντας τη ναυτική ζωή με τη ζωγραφική.

Κατόπιν περιγράφει έναν χώρο, το ιατρείο ενός Κινέζου γιατρού (B 191), όπου βρίσκονται διάφορα έργα τέχνης: από τους τοίχους κρέμονται σχέδια σινικής μελάνης, καθώς και μια έγχρωμη λιθογραφία του Cézanne, το «*The Blue plate*»,¹³⁸ ενώ αναφέρεται ότι πιο δίπλα υπήρχε, το γνωστό άγαλμα του 5^{ου} αιώνα π.Χ. «*Ο Ηνίοχος των Δελφών*». Στη συνέχεια (B 197) παρατίθενται τα ονόματα σημαντικών ζωγράφων που χαρακτηρίζονται «*θηρία*» ενώ διατυπώνεται ο ισχυρισμός πως οι

¹³⁶ Πίνακες με αυτά τα στοιχεία είναι διαθέσιμοι στο:

<http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/info/beniinamovibili/PaTrionfo.html> και στο: http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_41580

¹³⁷ Βλ. [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B9%CF%87%CE%AC%CE%BB%CE%B7%CF%82_%CE%9F%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%85_\(%CE%B6%CF%89%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82\)](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B9%CF%87%CE%AC%CE%BB%CE%B7%CF%82_%CE%9F%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%85_(%CE%B6%CF%89%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82))

¹³⁸ Ο πίνακας είναι διαθέσιμος στο: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Paul-C%C3%A9zanne/199571/The-Blue-Plate,-1879-82-.html>

μεγάλοι ζωγράφοι δημιουργούν τη ζωγραφική αλλά δεν μπορούν να τη διδάξουν. Συγκεκριμένα αναφέρονται οι εξής: ο Picasso(Πικάσσο), μνεία του οποίου γίνεται από τον Καββαδία και στο ποίημά του «Federico Garcia Lorca», ο Kandinsky (Βασίλη Καντίνσκι), Ρώσος ζωγράφος του 20ού αιώνα και θεωρητικός της αφηρημένης τέχνης,¹³⁹ ο Klee (Πάουλ Κλέε), Γερμανο-Ελβετός ζωγράφος της μοντέρνας τέχνης του 20ού αιώνα,¹⁴⁰ ο Giotto (Τζόττο, ή Giotto di Bondone), Ιταλός ζωγράφος και αρχιτέκτονας του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα, πρόδρομος της Αναγέννησης¹⁴¹ και ο Dali(ή Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domènec), Ισπανός ζωγράφος του 20ού αιώνα.¹⁴²

Η επόμενη σχετική αναφορά είναι στο Β 201, όπου περιγράφεται μια σκηνή με μια Σκωτσέζα που έχει μπροστά της απλωμένες ανάκατα πάνω από εκατό αναπαραγωγές έργων ζωγραφικής (reproductions), κάτι που δημιουργεί εκνευρισμό στον αφηγητή, καθώς προέρχονται από διαφορετικές τεχνοτροπίες και ρεύματα ζωγραφικής: νωπογραφίες ανακατεμένες με έργα του κυβισμού, αναγεννησιακά με εμπρεσιονιστικά έργα, αλλά και έργα του Lautrec (19^{ος} αιώνας) ανακατεμένα με αυτά του Rafaelo (ή Raffaello Sanzio da Urbino), δηλαδή του Ραφαήλ, Ιταλού ζωγράφου και αρχιτέκτονα της Αναγέννησης του 15^{ου} αιώνα.

Όπως συνάγεται από την παραπάνω μελέτη, σημαντικό τμήμα της «*Βάρδιας*» συνδέεται με ποικίλα θέματα που απασχολούν τον Καββαδία γενικότερα στο έργο του: με τις γυναίκες και ειδικότερα τις πόρνες, με την εικόνα που έχει ο Καββαδίας για τον εαυτό του, με την ενοχή και κυρίως με την αγωνία του θανάτου. Αυτά τα θέματα τα «παντρεύει» με ζωγραφικούς πίνακες από την Αναγέννηση ως τον 20ό αιώνα. Όπως υπογραμμίζει ο Saunier(2004,σ.86-87) ο ρόλος αυτών των εικαστικών αναφορών δεν είναι διακοσμητικός ούτε αυτόνομος αλλά έχει λειτουργικό συσχετισμό με την αφήγηση και τις εκάστοτε περιγραφές, διαπίστωση που επιβεβαιώνεται από τη μελέτη σε αυτό το υποκεφάλαιο. Επιπρόσθετα ισχύει και η επισήμανση της Μικέ(2010, 1994,σ.93) πως οι αφηγήσεις της «*Βάρδιας*», ειδικά όσες

¹³⁹Βλ. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%92%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%BB%CE%B9_%CE%9A%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%BD%CF%83%CE%BA%CE%B9

¹⁴⁰Βλ. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%AC%CE%BF%CF%85%CE%BB_%CE%9A%CE%BB%CE%AD%CE%B5

¹⁴¹ Βλ. <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CE%B6%CF%8C%CF%84%CF%84%CE%BF>

¹⁴²Βλ. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CE%B1%CE%BB%CE%B2%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%81_%CE%9D%CF%84%CE%B1%CE%BB%CE%AF

αφορούν τις γυναίκες, συνομιλούν με τους εικονιστικούς κώδικες σημαντικών ζωγράφων και συνενώνουν τη συλλογική παράδοση με το ατομικό στοιχείο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας ζωντανής εικονοποιίας ενσωματωμένης στον αφηγηματικό λόγο.

ΣΤ. Η επίδραση του Νίκου Καββαδία στη ζωγραφική

1. Η επίδραση του ποιητή σε ζωγράφους και χαρακτές της εποχής του

Ο Νίκος Καββαδίας και το έργο του αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους εικαστικούς καλλιτέχνες, κυρίως ζωγράφους και χαρακτές. Η σχέση του με ανθρώπους που είχαν καλλιτεχνικές ανησυχίες είχε ξεκινήσει από την παιδική του ακόμη ηλικία, αφού στο δημοτικό σχολείο ο Καββαδίας έτυχε να έχει συμμαθητή τον Γιάννη Τσαρούχη, μελλοντικό ζωγράφο. Η αναφορά γίνεται από την αδερφή του ποιητή, Τζένια Καββαδία,¹⁴³ η οποία παραθέτει την πληροφορία πως τη δεκαετία του 1920, όταν ο πατέρας τους επέστρεψε στην Ελλάδα από τη Ρωσία, μετακόμισαν οικογενειακώς στον Πειραιά, όπου ο μικρός Καββαδίας και ο συνομήλικός του Τσαρούχης φοιτούσαν στο δημοτικό σχολείο στη σχολή Saint-Paul.¹⁴⁴ Σε συνέντευξή του ο ίδιος ο ζωγράφος επιβεβαιώνει το γεγονός ότι ήταν συμμαθητές με τον Κόλια (Νίκο) Καββαδία.¹⁴⁵ Τα δύο παιδιά πέρασαν τα παιδικά τους χρόνια δίπλα στη θάλασσα, ανάμεσα στα εντυπωσιακά νεοκλασικά σπίτια των λόφων του Πειραιά, όπου σφυρηλατήθηκε η φιλία τους (Σαββάκης, 1993, σ.6).

Ο Καββαδίας και ο Τσαρούχης, γεννημένοι και οι δύο το ίδιο έτος (1910) θα συνδεθούν με μια μακροχρόνια σχέση και φιλία ζωής. Η καλλιτεχνική σχέση των δύο αντρών θα αποτυπωθεί σε μεταγενέστερο χρόνο, όταν ο Γιάννης Τσαρούχης θα αναλάβει να φιλοτεχνήσει τις προμετωπίδες όλων των σημαντικών έργων του Καββαδία, χρησιμοποιώντας όπως πάντα χρώματα που κατά τη δική του αισθητική αντίληψη δίνουν φως στα σχέδια (Σαββάκης, 1993, σ.8).

Συγκεκριμένα, η προμετωπίδα της δεύτερης έκδοσης της συλλογής *«Πούσι»* από τον Κέδρο το 1978 (Μικέ, 1994, σ.24) και αργότερα εξώφυλλο του *«Μαραμπού»* από τις εκδόσεις «Άγρα» το 1990,¹⁴⁶ είναι μια προσωπογραφία του Καββαδία από τον Γιάννη Τσαρούχη. Τον ζωγράφισε με νερομπογιά και μολύβι σε χαρτί, απεικονίζοντάς τον σε ώριμη ηλικία, καθισμένο στο κατάστρωμα του πλοίου *«Ιωνία»*, όπως υποδηλώνεται από το όνομα που αναγράφεται στο σωσίβιο πίσω δεξιά

¹⁴³Βλ. http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/bio.htm

¹⁴⁴Βλ. <http://kavvadias.ekebi.gr/chronologio.asp?recyear=all>

¹⁴⁵Βλ. <https://press.ert.gr/tv/ert2-monogramma-giannis-tsaroychis-a-amp-v-meros-15-01-2018/>

¹⁴⁶Η φωτογραφία είναι διαθέσιμη στο αφιέρωμα της Καθημερινής (Γιούργος, 1999, σ.10) και στο: http://www.agra.gr/books/0300_0399/book373.html

του. Στο κάτω μέρος του σχεδίου διακρίνεται η χειρόγραφη αφιέρωση του ζωγράφου «στον Κόλια, Τσαρούχης 1950».

Το εξώφυλλο της συλλογής «Πούσι», επίσης, που εκδόθηκε από τις εκδόσεις Άγρα το 1989,¹⁴⁷ απεικονίζει μια σκηνή ζωγραφισμένη από τον Γιάννη Τσαρούχη. Στο έγχρωμο σχέδιο εικονίζεται ένας ναυτικός με λευκή στολή και καπέλο, να θωπεύει σε ένα κρεβάτι μια ξαπλωμένη γυμνή γυναίκα, ενώ στην πλάτη του υπάρχει ένας καθρέφτης που τον αντικατοπτρίζει. Η εικόνα παραπέμπει σαφώς στη ζωή των ναυτικών και στη σχετική θεματολογία της ποιητικής συλλογής.

Ο Τσαρούχης επιμελήθηκε ζωγραφικά και την έκδοση του πεζού «Βάρδια». Η «Βάρδια» κυκλοφόρησε το 1954 από τις εκδόσεις Α.Καραβία. Επανακυκλοφόρησε το 1976 από τις εκδόσεις «Κέδρος» (Ντελόπουλος, 1983, σ. 27-28). Από τη δεύτερη έκδοση και μετά εικονογραφήθηκε από τον Τσαρούχη (Μικέ, 1994, σ. 23). Πρόκειται για την προμετωπίδα του βιβλίου και τέσσερα επιπλέον σχέδια, που καταλαμβάνουν μία σελίδα (τετράπτυχο)¹⁴⁸ φτιαγμένα με τέμπρες και χρωματιστά κραγιόνια. Στην προμετωπίδα εικονίζονται δύο γυμνοί άντρες, ένας όρθιος κι ένας καθιστός, ενώ ένας τρίτος που δεν φαίνεται, ρίχνει φως στα γεννητικά όργανα του πρώτου. Υπάρχει, επίσης, χειρόγραφη σημείωση κάτω δεξιά που αναφέρει τις χρονολογίες: «1975-1976».¹⁴⁹ Στο τετράπτυχο εικονίζονται δύο ανδρικές μορφές, ο ένας όρθιος με λευκή φανέλα κι ο άλλος καθιστός με λευκό εσώρουχο· στις τρεις από τις τέσσερις εικόνες, αλλάζουν κυρίως οι χρωματικοί συσχετισμοί ενώ στην κάτω αριστερά εικόνα, η καθιστή μορφή εξετάζει το λυγισμένο πόδι του όρθιου άντρα.¹⁵⁰ Ο ζωγράφος προφανώς εμπνεύστηκε από την έναρξη της αφήγησης του μυθιστορήματος (Β 13-14),¹⁵¹ όπου ένας έφηβος δόκιμος φοβούμενος πως κόλλησε σύφιλη συνομιλεί με

¹⁴⁷ Η φωτογραφία είναι διαθέσιμη στο: http://www.agra.gr/books/0300_0399/book374.html

¹⁴⁸ Βλ. τη σελίδα ανάμεσα στις σελίδες 192-193 των εκδόσεων Άγρα (2019).

¹⁴⁹ Το σχέδιο είναι διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.antikerasmos.gr/el/product/1305-logotexniko-biblio-bardia-nikos-kabbadias-sxedia-giannh-tsaroyxh-palaiopwleio-antikerasmos>

¹⁵⁰ Τα δύο διαφορετικά σχέδια είναι διαθέσιμα στην ιστοσελίδα: https://anemourion.blogspot.com/2018/03/blog-post_83.html

¹⁵¹ «Ο γραμματικός του «Πυθέα» καθόταν σε μια γυριστή πολυθρόνα, βιδωμένη στο πάτωμα. Μονάχα με το σώβρακο.[...] Σαραντάρης, μελαχρινός, με μεγάλα μάτια.[...] Ο Διαμαντής, ο δόκιμος της κουβέρτας, στάθηκε μπροστά του σα χαζός. Πρώτο μπόι. Ξανθός.[...] Δεν ήξερε πώς ν' αρχίσει, τραύλιζε.

-Να... καπετά-Γεράσιμε... δεν ξέρω... μα κάτι έβγαλα.[...]

Ο μαρκονιστής κάθισε σ' ένα χαμηλό σκαμνί από καραβόπανο.

έναν ωριμότερο ναυτικό και κατόπιν καλείται ο ασυρματιστής για να εξετάσει με φορητό φως το σώμα του νέου(Ρηγάτος,2003,σ.88-89).

Εκτός από την εικαστική πλαισίωση των έργων του Καββαδία, ο Τσαρούχης έχει φιλοτεχνήσει κι έναν πίνακα που δεν ολοκλήρωσε, στον οποίο εικονίζεται ο ποιητής κρατώντας ένα λευκό χαρτί στο χέρι, ενώ πίσω του βρίσκεται μια γυναίκα κι ένα παιδί που είναι η ανιψιά του, η Έλγκα Καββαδία. Η ίδια επιβεβαιώνει πως ο Τσαρούχης, όπως και πολλοί άλλοι άνθρωποι του πνεύματος, συντρώγανε με τον Καββαδία τις Κυριακές σε ένα ανοιχτό κλίμα χαράς και μελέτης.¹⁵² Η οικογένεια Καββαδία είχε μετακομίσει τη δεκαετία του 1930 από τον Πειραιά στην Κυψέλη, όπου το σπίτι τους αποτελούσε συχνά σημείο συγκέντρωσης ανθρώπων του πνεύματος και ζωγράφων.

Ένας από αυτούς ήταν και ο Γιάννης Μόραλης(Λαμπίκης,2014,σ.13). Η μακροχρόνια σχέση του Καββαδία με τον Μόραλη διαπιστώνεται από τη συμμετοχή του τελευταίου στην εικαστική πλαισίωση της συλλογής *«Πούσι»*(1947) και αργότερα με την εικονογράφηση του *«Τραβέρσο»*(1975). Όσον αφορά το *«Πούσι»*, πρόκειται για ξυλογραφίες που φιλοτέχνησαν συνολικά επτά ζωγράφοι-χαράκτες, ανάμεσά τους και ο Μόραλης. Καθένας τους σε ένα τετρασέλιδο κατασκεύασε χαρακτηριστικά σε όρθιο ξύλο, δημιουργώντας ένα πρωτότυπο εικονογραφημένο κείμενο(Αθηνάκης,2016). Η πρώτη έκδοση της συλλογής με τα χαρακτηριστικά έγινε το 1947 από τον Αθανάσιο Καραβία, ενώ σαράντα χρόνια μετά τον θάνατο του ποιητή (2015) οι Εκδόσεις Άγρα επιμελήθηκαν μια φωτολιθογραφική ανατύπωση αυτής της έκδοσης.¹⁵³

Ειδικότερα, ο Γιάννης Μόραλης ασχολήθηκε με το τρίτο ποίημα της συλλογής με τον τίτλο *«Στεργιανή Ζάλη»*. Η έμπνευσή του αισθητοποιείται με την απεικόνιση μιας γυμνής κοπέλας να κοιμάται ξαπλωμένη στο πλάι, που παραπέμπει στη νυσταγμένη κοπέλα του στίχου 12 του ποιήματος. Το ίδρυμα MIET διασώζει

-Κατέβασέ τα.

-Εγώ; Έμοιαζε σα χαμένος.

-Έλα τώρα. Δεν έχουμε μπροστά μας κορίτσια.Έτσι, πιο κοντά.Καπετά-Γεράσιμε βάλε στην πρίζα το φορητό και φέρ'το να φέγγει τα σκέλια του».[...]

¹⁵²Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο αφιέρωμα της Καθημερινής(Γιούργος,1999,σ.31).Επίσης, βλ.<https://www.tovima.gr/2010/06/13/culture/elgka-kabbadia-o-nikos-kabbadias-den-eixe-poz/>

¹⁵³ Βλ.<http://agrapublications.blogspot.com/2015/12/pousi-1947-kavvadias.html>

τρία δοκίμια του καλλιτέχνη με το ίδιο θέμα, σε διαφορετικές διαστάσεις.¹⁵⁴ Επιπρόσθετα, ο Μόραλης σκάλισε και μια παραλλαγή με την κοπέλα στραμμένη προς την αντίθετη κατεύθυνση, δηλαδή προς τα αριστερά, όπου έχει χαράξει ένα κανάτι. Η επιγραφή γράφει «1947, *Ι.Μόραλης*».¹⁵⁵ Για την ίδια συλλογή, επίσης σκάλισε βινιέτες, δηλαδή χαρακτηριστικά που χρησιμοποιήθηκαν ως διακοσμητικά της συλλογής και εικονίζουν στοιχεία που συνδέονται με τη θάλασσα, όπως ένα κοχύλι, ένας αχινός κ.α. Η επιγραφή γράφει: «*Πούσι Ν. Καββαδία 1947, τις ξυλογραφίες σκάλισα το 1945-46*».¹⁵⁶

Αργότερα, ο Μόραλης θα εικονογραφήσει και την προμετωπίδα της τελευταίας ποιητικής συλλογής του Καββαδία, του «*Τραβέρσο*», που εκδόθηκε το 1975 από τις εκδόσεις Κέδρος μετά τον θάνατο του ποιητή (Φιλίππου, 2003, σ.75) και από τις εκδόσεις «Άγρα» το 1990.¹⁵⁷ Ο ζωγράφος φιλοτεχνεί μια όρθια γυναικεία μορφή γυμνή, με ένα κοντό ένδυμα που καλύπτει την πλάτη, με μαύρα μαλλιά μέχρι τους ώμους και κρίκους στα αυτιά. Στο κάτω μέρος της εικόνας υπάρχει η επιγραφή «*Προμετωπίδα για το βιβλίο του Νίκου Καββαδία “Τραβέρσο”*».

Οι υπόλοιποι έξι εικαστικοί¹⁵⁸ που συμμετείχαν στην έκδοση του 1947 με τις ξυλοτεχνίες τους ήταν οι εξής:¹⁵⁹ ο Δημήτρης Γιαννουκάκης που φιλοτέχνησε το πρώτο ομότιτλο ποίημα της συλλογής, το «Πούσι», απεικονίζοντας μια ημίγυμνη γυναικεία μορφή με φόντο τη θάλασσα και έναν ηλικιωμένο ναυτικό που παρατηρεί δυο τεράστια πουλιά που πετούν μπροστά του. Κατόπιν ο Αναστάσιος Αλεβίζος, που υπέγραφε τα πρώτα του χαρακτηριστικά ως «Τάσος», εμπνεύστηκε από το «*Kuro Siwo*» για να κατασκευάσει μια ξυλογραφία που εικονίζει μια γυμνή γυναίκα περιστοιχισμένη από ένα θαλασσινό τοπίο. Στη συνέχεια της συλλογής το «*Cambay's Water*» πλαισιώθηκε από έργο του Αλέξανδρου Κορογιαννάκη που εικονίζει έναν

¹⁵⁴ Βλ. <https://miet.libsolution.gr/rec.aspx?id=695645>, <https://miet.libsolution.gr/rec.aspx?id=695849>, <https://miet.libsolution.gr/rec.aspx?id=695851>

¹⁵⁵ Βλ. <https://miet.libsolution.gr/rec.aspx?id=697707>

¹⁵⁶ Βλ. <https://miet.libsolution.gr/rec.aspx?id=695647>

¹⁵⁷ Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο: <http://www.agra.gr/searchl.asp?ID=397> και στο αφιέρωμα της Καθημερινής (Γιούργος, 1999, σ.10).

¹⁵⁸ Βλ. <https://www.politeianet.gr/books/9789605052126-kabbadias-nikos-agra-pousi-252876>

¹⁵⁹ Οι περιγραφόμενες ξυλογραφίες είναι διαθέσιμες στην ιστοσελίδα του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου <http://kavvadias.ekebi.gr/chronologio.asp?recyear=all> και στο βιβλίο του Κασόλα, Μ. (2004). *Νίκος Καββαδίας, Γυναίκα-Θάλασσα-Ζωή, Αφηγήσεις στο μαγνητόφωνο*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, καθώς και στο αφιέρωμα της Καθημερινής (Γιούργος, 1999).

ναυτικό να συλλογίζεται, ενώ περιστοιχίζεται αριστερά και δεξιά από γητευτές φιδιών που φοράνε τουρμπάνια.

Ο Γεώργιος Μόσχος, ζωγράφος και χαράκτης, συνδεόταν φιλικά με τον ποιητή και είχε δημιουργήσει ήδη μια ξυλογραφία με την προσωπογραφία του Καββαδία που χρονολογείται από το 1944(Γιούργος,1999,σ.18), πριν αναλάβει να φιλοτεχνήσει τα ποιήματα «Αρμίδα» και «Black and White». Η ξυλογραφία που πλαισιώνει το ποίημα «Αρμίδα» αναπαριστά ένα θαλασσινό τοπίο με φύκια, ψάρια και κοράλλια στον βυθό ενώ στον ουρανό πετούν πουλιά. Στο επάνω αριστερά σημείο έχει χαράξει μια άγκυρα που βυθίζεται στο αρχικό γράμμα του ποιήματος «Τ». Αυτό το ποίημα ο Καββαδίας το είχε αφιερώσει στον ομότεχνό του Κώστα Βάρναλη. Αξιοσημείωτο είναι πως κοινό σημείο του Μόσχου με τον Βάρναλη ήταν η καταγωγή τους από την ευρύτερη περιοχή της Θράκης. Για το «Black and White» ο Μόσχος χάραξε έναν φάρο στα αριστερά.

Ο Γιώργος Βακαλό εμπνεύστηκε από τα ποιήματα «Εσμεράλδα» και «Καραντί». Στο πρώτο δημιουργεί μια γυμνή γυναικεία μορφή καθισμένη σε έναν βυθό που κρατά ψηλά ένα κύπελλο που στάζει, ενώ πίσω της υπάρχει ένας φάρος και μια καμπάνα. Εντός του αρχικού γράμματος «Ο» περικλείεται ένας φάρος. Για το «Καραντί» χάραξε μια γυναίκα μαχαιρωμένη από δύο μαχαίρια να βρίσκεται στον βυθό της θάλασσας, εμπνευσμένος προφανώς από την τελευταία στροφή του ποιήματος. Επίσης, σε αυτόν ανήκει η διακόσμηση του εξώφυλλου της πρώτης έκδοσης της «Βάρδιας» το 1954 που απεικονίζει ένα карабόσκοινο τυλιγμένο στο κατάστρωμα ενός πλοίου(Μικέ,1994, σ.23).¹⁶⁰

Ο Γιώργος Βελισσαρίδης φιλοτέχνησε τα περισσότερα ποιήματα της συλλογής και συγκεκριμένα τα: «Θαλάσσια Πανίς» όπου εικονίζονται δύο γοργόνες στον βυθό της θάλασσας μαζί με φύκια, ένα χταπόδι κι ένα τεράστιο ψάρι πάνω από τα κεφάλια τους, το «Federico Garcia Lorca» στο οποίο εικονίζει έναν νέο άντρα οπλισμένο ενώ πίσω του υπάρχουν πλήθη ανθρώπων και στρατιωτών και πάνω αριστερά και δεξιά δύο καράβια. Επίσης, εμπνευσμένος από το ίδιο ποίημα φιλοτεχνεί και μια ξυλογραφία, στην οποία εικονίζονται μαυροφορεμένες γυναίκες να προσφέρουν νεκρικές χοές και να τιμούν τον Lorca σαν να ήταν Έλληνας νεκρός

¹⁶⁰Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο:

<https://www.facebook.com/nikokavvadia/photos/a.425147364955/10151128356919956/?type=3>

(Τσιντώνη,2010). Ο Βελισσαρίδης ανέλαβε επίσης τα ποιήματα: «Θεσσαλονίκη», «Σταυρός του Νότου», «Μαρέα» και «Λύχνος του Αλλαδίνου».

Παράλληλα, στην ίδια γενιά καλλιτεχνών χρονολογικά πρέπει να ενταχτεί και ο πολυσχιδής Σπύρος Βασιλείου, ο οποίος κόσμησε το εξώφυλλο της δεύτερης έκδοσης του «*Μαραμπού*» (1947,εκδ.Καραβίας) με ξυλογραφία χρησιμοποιώντας σύμβολα της ποίησης και της ναυτική ζωής του Καββαδία. Στο κέντρο της εικόνας διακρίνεται εμφανώς ένα γυναικείο πρόσωπο που περικλείεται από μια καρδιά ενώ ένα μαχαίρι που στάζει αίμα είναι καρφωμένο κάθετα χωρίζοντας το πρόσωπο σε δύο μέρη. Το μαχαίρι επάνω γράφει το όνομα «*N.KABBADIA*», αριστερά του βρίσκεται ένα παγώνι ενώ δεξιά μια μαϊμού. Γύρω από το μαχαίρι συμπλέκεται ένα φίδι που κρατάει ένα γράμμα, ενώ κάτω δεξιά εικονίζονται δύο γοργόνες. Κάτω αριστερά ο καλλιτέχνης έχει χαράξει μια άγκυρα ανάμεσα στα αρχικά του «*Σ.Β*». Επίσης στην καρδιά που δημιούργησε δίνει περιμετρικά όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για τη συλλογή: «*MAPAMΠΟΥ*», «*EKΛΟΣΕΙΣ A. KAPABIA*» στην αριστερή πλευρά της καρδιάς και «*B ΕΚΛΟΣΗ*», «*1947*», «*ΑΘΗΝΑ*» στη δεξιά πλευρά, όπως βλέπει ο αναγνώστης.¹⁶¹ Επίσης, όπως αναφέρεται στο blog «Αλκμάν»¹⁶² ο Σπύρος Βασιλείου είχε φιλοτεχνήσει τον πίνακα «*Γοργόνες*» από το λεύκωμα «*Φώτα και Σκιές*» (Αθήνα 1969) και είχε κρεμαστεί σε ένα καπηλειό, όπου σύχναζε ο Καββαδίας.

Άλλος εικαστικός σύγχρονος με τον Καββαδία είναι ο Βάλιας Σεμερτζίδης που ζωγράφισε το πορτρέτο του ποιητή με λάδι σε χαρτόνι το 1939 ή 1940.¹⁶³ Απεικόνισε τον ποιητή σε σχετικά νεαρή ηλικία με μουστάκι και με μια μαϊμού στον αριστερό του ώμο, προφανώς εμπνευσμένος από το ποίημα «*Η μαϊμού του Ινδικού λιμανιού*» της συλλογής «*Μαραμπού*» στο οποίο ο Καββαδίας αναφέρεται σε μια μαϊμού που είχε αγοράσει και καθόταν στον ώμο του(στ.12,15). Πρόκειται για πραγματικό περιστατικό, καθώς η Έλγκα Καββαδία μαρτυρεί πως ο ποιητής είχε

¹⁶¹Η ξυλογραφία του Βασιλείου είναι διαθέσιμη στο: https://www.auctionzip.com/auction-lot/,-_80F4507B42/

¹⁶²Βλ.<https://alkman.gr/2010/02/08/%cf%84%ce%bf-%ce%ba%ce%b1%cf%80%ce%b7%ce%bb%ce%b9%cf%8c-%cf%84%ce%b7%cf%82-%ce%bc%ce%b1%cf%81%ce%af%ce%b1%cf%82-%cf%83%cf%84%ce%ad%ce%ba%ce%b9-%cf%84%ce%bf%cf%85-%ce%bc%ce%b1%cf%81%ce%b1%ce%bc%cf%80/>

¹⁶³Βλ.τα περιοδικά «*Διαβάζω*», τευχ.437 (2003,σ.70) και «*Η Λέξη*»,τευχ.202(2009,σ.503), όπου παρατίθεται η σχετική απεικόνιση.

φέρει έναν πίθηκο που από ένα ταξίδι του και του είχε δώσει το όνομα «Κόκο», αλλά αργότερα τον πήγε στον Εθνικό Κήπο όπου και τον άφησε ελεύθερο(Κουζέλη, 2010).

Παράλληλα υπάρχουν και άλλοι εικαστικοί που θέλησαν να αποδώσουν την όψη του ποιητή. Ο Θεόδωρος-Ερρίκος Λεκκός το 1927 απεικονίζει τον Καββαδία νεότερο¹⁶⁴ και ο Μιχάλης Σουγιουτζόγλου το 1942 τον ζωγραφίζει με μολύβι και χαρίζει το σχέδιο στον ποιητή.¹⁶⁵

¹⁶⁴Το πορτρέτο βρίσκεται στο αφιέρωμα της Καθημερινής (Γιούργος,1999,σ.25).

¹⁶⁵Το πορτρέτο βρίσκεται στο αφιέρωμα της Καθημερινής(Γιούργος,1999,σ.8) και στο περιοδικό «*Η Λέξη*», τευχ.202 2009, σ.509). Βλ. επίσης: https://anemourion.blogspot.com/2018/03/blog-post_51.html

2. Η επίδραση του ποιητή σε νεότερους ζωγράφους και κομικογράφους

Ο Καββαδίας άσκησε έντονη επίδραση και σε νεότερους ζωγράφους, οι οποίοι εμπνεύστηκαν από το έργο του ή από το ίδιο το πρόσωπό του, καθώς και σε σύγχρονους κομικογράφους. Στη συνέχεια γίνεται μια προσπάθεια να καταγραφούν αυτοί με χρονολογική σειρά.

Αρχικά ο ζωγράφος Βασίλης Σπεράντζας εξομολογείται ο ίδιος¹⁶⁶ την καταλυτική επίδραση που του άσκησε η προσωπικότητα του Καββαδία. Γνώρισε τον ποιητή το 1954 όταν ήταν έφηβος, δεκαέξι ετών και δεν είχε ακόμη καμία σχέση με τον κόσμο της ποίησης και της ζωγραφικής. Η οικογένεια Καββαδία τον μύησε στους κόσμους της τέχνης και ο ποιητής του μετέδωσε την αγάπη του για τη ζωγραφική, καθώς ταξίδευε συχνά στη Μασσαλία και επέστρεφε με βιβλία που παρουσίαζαν τη ζωγραφική της σχολής του Παρισιού. Η θεματολογία τους περιστρεφόταν γύρω από λιμάνια και πόρνες, ανάλογη δηλαδή με τα βιώματα του Καββαδία όπως αυτά κατατίθενται στο έργο του. Η οπτική επαφή με αυτά τα έργα τέχνης, καθώς και το άκουσμα των διηγήσεων του ώριμου ναυτικού επηρέασαν την ψυχή του νεαρού Σπεράντζα, με αποτέλεσμα να σπουδάσει αργότερα στο Παρίσι και να έχει αντίστοιχη θεματολογία στη ζωγραφική του.

Ο Σπεράντζας αναγνωρίζει την ισχυρή πνευματική σύνδεση της τέχνης του με την ποίηση του Καββαδία, αφού θεωρεί πως η ποιητική συλλογή «*Μαραμπού*» που γράφτηκε όταν αυτός ήταν πέντε ετών, δημιουργήθηκε προκειμένου να την εικονογραφήσει ο ίδιος, ενώ άλλοι ποιητές τον αφήνουν ασυγκίνητο. Για τη συγκεκριμένη εικονογράφηση συνεργάστηκε με τις εκδόσεις Μίμνερμος (1987) και τον Απόστολο Γαβρά, ο οποίος είχε συλλάβει την ιδέα να εκδώσει έργα ποιητών συνοδεύοντάς τα με έργα ζωγράφων, δημιουργώντας έτσι μια πινακοθήκη ποιητών.¹⁶⁷ Το «*Μαραμπού*» συνδυάστηκε με τέσσερις χαλκογραφίες του Βασίλη Σπεράντζα εκτός του κειμένου, παράλληλα με ένα πρωτότυπο σχέδιο με μολύβι.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Βλ.Περιοδικό *Διαβάζω*, τεύχος 437(2003,σ. 87).

¹⁶⁷Βλ.Καββαθάς,Β.(1987, Νοέμβριος 5).Απόστολος Γαβράς-Φτιάχνω την πινακοθήκη των ποιητών. *Ταχυδρόμος*, σ.87-88.

¹⁶⁸ Πλέον αυτή η έκδοση αυτή βρίσκεται σε δημοπρασίες σπάνιων έργων, π.χ.

<https://docplayer.gr/113521937-Spania-vivlia-heirografa-eggrafa-haraktika-xenodoheio-athens-plaza-tetarti-20-martioy-u-u.html>, αριθμός 438.

Σχετικά με την επιρροή του Καββαδία σε ζωγράφους, παράλειψη θα ήταν να μην αναφερθεί το εξώφυλλο που δημιούργησε ο Αλέκος Φασιανός για τον δίσκο «Ο Σταυρός του Νότου» του Θάνου Μικρούτσικου με μελοποιημένα τραγούδια του Καββαδία και κυκλοφόρησε το 1979. Εικονίζεται μια γυμνή γυναίκα ξαπλωμένη, με το κόκκινο χρώμα να δεσπόζει στην εικόνα, ενώ στο βάθος με γαλάζιο χρώμα διακρίνεται η θάλασσα κι ένα καράβι.¹⁶⁹ Λαμβάνοντας υπόψη την εξέχουσα θέση που κατέχει κυρίως το κόκκινο χρώμα και δευτερευόντως το γαλάζιο στην καββαδιακή ποίηση, γίνεται κατανοητή η επιλογή τους από τον Φασιανό για τη συγκεκριμένη εικονογράφηση.

Λιγότερο γνωστός, ο Δημήτρης Ξυριτάκης, ερασιτέχνης ζωγράφος και δικηγόρος σχεδίασε το 1985 το πορτραίτο του Καββαδία ή αλλιώς «Μαραμπού» προκειμένου να κοσμήσει ένα ουζερί που άνοιξε στο λιμάνι του Ηρακλείου της Κρήτης και ονομάστηκε «Βάρδια» προς τιμήν του ποιητή. Ο ποιητής επισκεπτόταν συχνά το Ηράκλειο το 1974 με το ατμόπλοιο “Aquarius”, καθώς ακολουθούσε σταθερό εβδομαδιαίο δρομολόγιο από τον Πειραιά προς την Κωνσταντινούπολη με ενδιάμεση στάση στο Ηράκλειο της Κρήτης.¹⁷⁰ Η προσωπογραφία που έχει ζωγραφίσει ο Ξυριτάκης θυμίζει εμφανώς το αντίστοιχο χαρακτηριστικό του Γ.Μόσχου του 1944 και απεικονίζει τον ποιητή σε ώριμη ηλικία ενώ πέντε χειρόγραφοι στίχοι από το ποίημα «Αρμίδα» κοσμούν την αριστερή πλευρά του πίνακα:

*«Το πειρατικό του Captain Jimmy,
που μ’ αυτό θα φύγετε και σεις,
είναι φορτωμένο με χασίς
κι έχει τα φανάρια του
στην πρύμη».*

¹⁶⁹Η εικόνα είναι διαθέσιμη στο:

<https://www.discogs.com/artist/2218620->

[%CE%91%CE%BB%CE%AD%CE%BA%CE%BF%CF%82-](#)

[%CE%A6%CE%B1%CF%83%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CF%8C%CF%82](#)

¹⁷⁰Πληροφορίες για τον πίνακα στις σελίδες:

<http://www.heraklionartgallery.gr/portfolio/%ce%b2%ce%ac%cf%81%ce%b4%ce%b9%ce%b1/> και

<https://alkman.gr/category/%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%B5%CF%81%CF%8E%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1/nikos-kavadias/>

Ο Γιώργος Κόρδης, ζωγράφος και θεολόγος, με το βιβλίο του «*Λένε για μένα οι ναυτικοί... Εικαστική αναφορά στην ποίηση του Νίκου Καββαδία*» (2005) θέλησε να αναπαραστήσει με τις εικόνες του τον κόσμο και τις μορφές του καββαδιακού έργου. Όπως, αναφέρει ο ίδιος, αυτό που τον συγκινεί είναι το πόσο σωματικοί και ανθρώπινοι είναι οι χαρακτήρες αυτοί, είτε είναι πραγματικοί είτε φανταστικοί· παραμένουν αληθινοί αλλά συνάμα και εξαγνισμένοι, παρά την αμαρτωλότητά τους. Οι μορφές συνιστούν πρόσωπα που ακροβατούν ανάμεσα στην αγάπη της θάλασσας και του ταξιδιού από τη μια και της επιθυμίας για τη στεριά από την άλλη (2005, σ.12-17). Μετεωρίζονται ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο, στο καλό και στο κακό, στην αμαρτία και στην αθωότητα (2006, σ.53). Ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε κυρίως τη σινική μελάνη προκειμένου να αποδώσει αυτά τα στερημένα πρόσωπα που επιθυμούν να υπερβούν τις καταστάσεις του πόνου και της αμαρτίας, που νοσταλγούν την αλήθεια και την αγάπη (2005, σ.17). Παράλληλα αφαίρεσε το πολύ χρώμα, ώστε να αποδώσει τη μεθοριακή κίνηση των προσώπων, ενώ με κάποιες πινελιές θέλησε να εκφράσει την ελπίδα (2006, σ.53)¹⁷¹.

Ο Κώστας Παπατριανταφυλλόπουλος το 2005 ζωγράφισε με λάδι σε μουσαμά (40*30 εκ.) ένα πορτρέτο του ποιητή σε παιδική ηλικία με άσπρο γιακά λαμβάνοντας υπόψη την αντίστοιχη φωτογραφία του ποιητή, όταν ήταν οχτώ χρονών στην Κεφαλλονιά.¹⁷² Ανήκει στην ιδιωτική συλλογή Σωτήρη Φέλιου.¹⁷³ Ο Μπάμπης Ζαφειράτος το 2015 σχεδίασε τον Καββαδία σε προφίλ με μελάνι (29 *21 εκ.).¹⁷⁴

Ο Καββαδίας αποτέλεσε, επίσης, πηγή έμπνευσης και για τον ζωγράφο Αντώνη Πιπερίδη, που δημιούργησε αρκετούς έγχρωμους πίνακες με πορτρέτα του Καββαδία, απεικονίζοντάς τον είτε σε νεότερη ηλικία με μία πίπα στα χείλη του βασιζόμενος σε προϋπάρχουσα φωτογραφία του είτε ηλικιωμένο παραλλάσσοντας το φόντο. Εντελώς ιδιαίτερο είναι κι ένα πορτρέτο του Θάνου Μικρούτσικου που καπνίζει μία πίπα και στον καπνό της σχηματίζεται η μορφή του Καββαδία.¹⁷⁵

¹⁷¹ Οι εικόνες είναι διαθέσιμες στο: <https://kordis.gallery/2016/04/26/kavvadias/>

¹⁷² Η εικόνα παρατίθεται στο αφιέρωμα της Καθημερινής (Γιούργος, 1999, σ.5).

¹⁷³ Το πορτρέτο μπορεί να το δει κάποιος στο: <https://felioscollection.gr/el/collection/neaniko-portreto-tou-piiti-nikou-kavvadia/>

¹⁷⁴ Ο αριθμός 17 στο: <https://zbabis.blogspot.com/2015/11/Prosopa-Faces-by-Babis-Zafiratos.html>

¹⁷⁵ Οι πίνακές του είναι διαθέσιμοι στη σελίδα του στο: <https://gr.pinterest.com/andreaaart/Ειδικότερα> στα: <https://gr.pinterest.com/pin/650981321130806819/>,

Αξίες αναφοράς είναι οπωσδήποτε και οι δημιουργίες κόμικ με αφορμή το καββαδιακό έργο είτε με τη μορφή προσαρμογής (adaptation), δηλαδή μεταφορά της ιστορίας χωρίς προσθήκη νέας πληροφορίας είτε με την αναδιαμεσολάβησή της στο νέο περιβάλλον-μέσον προσθέτοντας νέες πληροφορίες και συνιστώντας κατ' αυτόν τον τρόπο διαμεσική αφήγηση.¹⁷⁶ Στην πρώτη περίπτωση απλής μεταφοράς της αρχικής αφήγησης, δηλαδή προσαρμογής, συγκαταλέγονται τα κόμικ που δημιούργησε ο Χρήστος Μερεντίτης (2014) για τα ποιήματα του Καββαδία «Γράμμα ενός αρρώστου» και «Mal Du Depart» από τη συλλογή «Μαραμπού».¹⁷⁷

Στη δεύτερη περίπτωση ανήκει η ιστορία «Skipper Straad» που είναι βασισμένη στη «Βάρδια» και δημιουργήθηκε σε μορφή κόμικ¹⁷⁸ από τον Παναγιώτη Βασιλάτο, ζωγράφο και εικονογράφο. Δημοσιεύτηκε στο 9 (Εννέα), ένθετο περιοδικό της Ελευθεροτυπίας που είχε θέμα του τα κόμικ, στο τεύχος 275 (28/10/2005).¹⁷⁹ Το Skipper Straad αναφέρεται στη «Βάρδια» (Β 51,59,61), όπου διατυπώνεται η ευχή να το προφυλάσσει ο Θεός, καθώς εκεί βρισκόταν ένα φτηνό ξενοδοχείο. Με τον ίδιο τίτλο έχει δημιουργηθεί και ελληνική ταινία μικρού μήκους, η οποία βραβεύτηκε.¹⁸⁰

Παράλειψη θα ήταν να μην αναφερθεί ο Κυριάκος Μαυρίδης, δημιουργός animation και σχεδιαστής, ο οποίος εμπνεύστηκε από τα ποιήματα «William George Allum» και «Μαραμπού» και τα συνδύασε σε ένα δικό του κόμικ που τιτλοφορείται

<https://gr.pinterest.com/pin/650981321123502468/>,<https://gr.pinterest.com/pin/650981321130563594/>
<https://gr.pinterest.com/pin/650981321130565271/>,<https://gr.pinterest.com/pin/650981321125119758/>,
<https://gr.pinterest.com/pin/650981321125119702/>

¹⁷⁶ Βλ. Henry Jenkins, 2003.

¹⁷⁷ Τα κόμικ είναι διαθέσιμα στα [site:http://elsito.gr/index.php/arts/item/688-gramma-enos-arrwstoy?fbclid=IwAR3mSqOciVyoaZc5uyMh-jdo9EqTz7dqHS0NbjDDjyLB5qzZ24Ju6sNe-KQ](http://elsito.gr/index.php/arts/item/688-gramma-enos-arrwstoy?fbclid=IwAR3mSqOciVyoaZc5uyMh-jdo9EqTz7dqHS0NbjDDjyLB5qzZ24Ju6sNe-KQ) και http://elsito.gr/index.php/arts/item/693-komik-kavvadias?fbclid=IwAR0GFYgKNCHdik_QQKhYyeuZ1_8wWJbxeHo1jN-D6iiVmNCfOrv1fJkhGEA

¹⁷⁸ Βλ. <https://www.pvasilatos.com/skipper-straad>

¹⁷⁹ Οι πληροφορίες προέρχονται από το: <https://www.greekcomics.gr/forums/index.php?/topic/1394-9-ennea-%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CF%85%CE%B8%CE%B5%CF%81%CE%BF%CF%84%CF%85%CF%80%CE%B9%CE%B1-9/>

¹⁸⁰ Βλ. <https://cinemaniax.gr/quot-skipper-straad-quot-tis-eirinis-vachlioti/>

και

<https://www.tanea.gr/2004/01/14/lifearts/culture/epimenoyin-ellinika-2/>

«Ο θάνατος του William George Allum» (εκδόσεις ΚΨΜ, 2014) δίνοντας την ιστορία από διαφορετική οπτική γωνία για τον θάνατο του Άγγλου θερμαστή.¹⁸¹

Τέλος, από τις ποικίλες εικαστικές εκθέσεις που έχουν διοργανωθεί σχετικά με τον Καββαδία, άξιες αναφοράς είναι: η έκθεση που διοργανώθηκε το 2006, από το ΕΚΕΒΙ με τίτλο: «*FATA MORGANA, εικαστικές προσεγγίσεις στην ποίηση του Νίκου Καββαδία*» και συμμετοχή τελειόφοιτων της ΑΣΚΤ¹⁸² και έκθεση από πλειάδα ζωγράφων στη Γκαλερί του Νότου στον Πειραιά με θέμα: «*Νίκος Καββαδίας-11.01.1910-ένα ταξίδι τέχνης νε αφετηρία τον Πειραιά*»¹⁸³ με αφορμή τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του ποιητή.

¹⁸¹ Βλ. <https://www.kyriakosmauridis.gr/index.php/el/comics-gr/item/20-o-thanatos-tou-william-george-allum>

¹⁸² Βλ. <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=474>

¹⁸³ Βλ. <https://www.culturenow.gr/nikos-kavvadias-11-01-1910-ena-taxidi-texnis-me-afetiria-ton-peiraia-sti-gkaleri-toy-notoy/kai>

<https://www.monopoli.gr/2020/01/07/showtimes/exhibitions/364830/nikos-kavvadias-11-01-1910-omadiki-eikastiki-ekthesi-sti-gkaleri-tou-notou/>

Συμπεράσματα

Η μελέτη του καββαδιακού έργου σε συσχετισμό με την υπάρχουσα βιβλιογραφία και τη διαδικτυακή αρθρογραφία κατέδειξε πως η τέχνη του λόγου συνδιαλέγεται με την τέχνη της ζωγραφικής και στη δική του περίπτωση. Όπως είχε επισημάνει ο Saunier (2004,σ.90) ο Καββαδίας αφηγείται με εικόνες χρησιμοποιώντας ζωγραφικές τεχνικές ή επικαλείται ζωγράφους κι έργα ζωγραφικής που συνήθως σχετίζονται θεματικά με το κείμενό του, καθώς η όραση αποτελούσε βασική αίσθηση στο έργο του. Ο Καββαδίας δίνει την εντύπωση πως παράλληλα με την αφήγηση των ιστοριών του σκέφτεται εικαστικά ανατρέχοντας σε συγκεκριμένα έργα και καλλιτέχνες από την Αναγέννηση έως τον 20ό αιώνα. Η γραφή του διανθίζεται με την ανάλογη εικόνα κι έχει ως αποτέλεσμα εκτός από τα φανταστικά ταξίδια σε μακρινά κι εξωτικά μέρη που κάνει ο αναγνώστης, να περιδιαβαίνει επίσης νοερά σε γκαλερί με τα έργα των διασημότερων ζωγράφων.

Τα θέματα που απασχολούν τον Καββαδία και αφήνουν επάνω του το στίγμα τους είναι η ναυτική ζωή, οι γυναίκες, ο έρωτας και ο θάνατος. Ακολουθώντας τις συνήθειες των ναυτικών ζωγραφίζει το σώμα του με τατουάζ δείχνοντας ιδιαίτερη αδυναμία στην εικόνα της γοργόνας. Η διερεύνηση των σχετικών χωρίων κατέδειξε πως στο πρόσωπο της Γοργόνας συνδυάζεται η ανθρώπινη, γυναικεία φύση αλλά και το στοιχείο της θάλασσας· είναι μια αμφίβια ύπαρξη που λειτουργεί συμβολικά καθώς αμφίβια είναι και η ζωή των ναυτικών. Πρόκειται δηλαδή για μια ουτοπική μορφή, όχι τρομακτική όπως στη μυθολογία, αλλά αισθησιακή και σαγηνευτική. Συγχρόνως η Γοργόνα συμβολίζει το αδύνατον της σύναψης σχέσης μαζί της και ταυτίζεται κυρίως με την προδοσία, την εγκατάλειψη, τη στέρηση και τη μοναξιά που προκαλεί στους ναυτικούς.

Αξιοπρόσεχτο είναι πως στην ύστερη αφήγησή του, σαράντα χρόνια αφού είχε κάνει ο Καββαδίας το τατουάζ, φαντάζεται πως πλέον η γοργόνα του είναι πιστή. Η εικόνα της σύμφωνα με τη Μικέ(2010) επιτελεί επικοινωνιακό ρόλο και λειτουργεί όπως μια αφιέρωση. Η εικόνα της γοργόνας σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα σύμβολα του καββαδιακού έργου αποτελεί στοιχείο που απαρτίζει τον εικαστικό χαρακτήρα της γραφής του. Σημαντικό ρόλο στην εικονιστική γραφή του κατέχουν, επίσης τα χρώματα, οι εναλλαγές φωτός-σκότους, θολότητας-διαφάνειας, καθώς και οι αναφορές σε ζωγράφους και έργα τέχνης, στοιχεία που μελετήθηκαν ξεχωριστά.

Όσον αφορά τα χρώματα στην ποίησή του παρατηρήθηκαν τα εξής: με το γαλάζιο χρώμα και όχι το μπλε, ο Καββαδίας ξεκινάει και τελειώνει την παλέτα των χρωμάτων της ποίησής του, καθώς το αξιοποιεί στο πρώτο και στο τελευταίο ποίημά του. Το γαλάζιο συνδέεται κυρίως με τη θάλασσα ή με τον ορίζοντα. Αυτό που δεσπόζει, ωστόσο, είναι το κόκκινο, το οποίο συσχετίζεται πρώτιστα με την ερωτική επιθυμία και στη συνέχεια με τις πόρνες. Συναντάται σε ποικίλες αποχρώσεις, ειδικά στην τελευταία του συλλογή: πορφυρό, βυσσινί, κρεμεζί, τριανταφυλλί. Επίσης, το κόκκινο από τα πρώτα του ποιήματα συνδέεται με τις επαναστάσεις αφού είναι το χρώμα του αίματος, αλλά και με αστρικά σώματα ή και με υφάσματα. Αναφορά στο πορτοκαλί γίνεται μόνο μια φορά. Τρίτο χρώμα σε σειρά εμφάνισης είναι το χρυσό που στις δύο πρώτες συλλογές συνδέεται με τα γαλόνια και το αξίωμα των ναυτικών, ενώ στην τρίτη δείχνει μάλλον την πολυτέλεια. Στη συνέχεια το γκρίζο συνδέεται με το χρώμα των ματιών των ζώων και εκφράζει πονηριά ή υποδηλώνει ανηθικότητα όταν συνάπτεται με τα πορνεία· συνδυάζεται με το μαβί μόνο μια φορά για να χρωματίσει τον καπνό, ενώ με τα νερά δείχνει την ανία. Το μαύρο συνδέεται με τον θάνατο ή τον πόλεμο ή συσχετίζεται με το κόκκινο προκειμένου να εκφράσει το πάθος. Επίσης, το μαύρο μπορεί να αντιδιαστέλλεται με το λευκό. Το άσπρο συνδέεται με το πένθος ή αποτελεί χρώμα ενδυμάτων ή προσδιορίζει μέρη του σώματος και διάφορα στοιχεία της φύσης. Το κίτρινο χρώμα χρησιμοποιείται για την περιγραφή των ανθρώπινων μορφών, αλλά και για τις ασθένειες. Το πράσινο χρώμα εμφανίζεται στην τελευταία συλλογή «Τραβέρσο» και αποτελεί απαραίτητο παράγοντα έμπνευσης ενώ προσδιορίζει και ιπτάμενα στοιχεία.

Η έρευνα έδειξε πως στο «*Μαραμπού*» τα χρώματα είναι περιορισμένα καθώς κυριαρχεί το γκρίζο, το μαύρο και το λευκό, ενώ υπάρχουν πινελιές και από άλλα χρώματα. Στο «*Πούσι*» απουσιάζει εντελώς το γκρίζο ενώ διευρύνεται η χρήση των υπόλοιπων χρωμάτων και κυρίως των αποχρώσεων του κόκκινου χρώματος. Στο «*Τραβέρσο*» προστέθηκε το πράσινο χρώμα, που είχε εμφανιστεί και νωρίτερα στη «*Βάρδια*», ενώ το κόκκινο χρώμα απογειώνεται. Πράσινο και κόκκινο αποτελούσαν τα φώτα γραμμής των πλοίων κι έτσι αποτελούν και βασικά χρώματα στο έργο του Καββαδία. Συμπερασματικά, η παλέτα του προοδευτικά όχι μόνο διευρύνεται χρωματικά αλλά απελευθερώνεται και σημασιολογικά, καθώς τα χρώματα χρησιμοποιούνται υπερρεαλιστικά σε καινούριες συνάψεις.

Σχετικά με τον ρόλο του φωτός και την απουσία ή παρουσία του στην ποίηση του Καββαδία, η σκοτεινιά κυριαρχεί στα πρώτα ποιήματά του από το 1927-1931, ενώ σε μικρότερο βαθμό εμφανίζεται και η θολότητα. Στη συλλογή «*Μαραμπού*» εντοπίζονται εικόνες, όπου η σκοτεινιά έρχεται σε αντίθεση με τη φωτεινότητα ή με την πολυχρωμία. Θολή είναι η γραμμή του ορίζοντα ενώ ο βυθός είναι διαυγής. Στη συλλογή «*Πούσι*» αξιοσημείωτη είναι η αντίθεση του τίτλου του πρώτου ποιήματος της συλλογής με το τελευταίο καθώς από το πούσι γίνεται λόγος για ένα λυχνάρι. Η παρεμπόδιση της όρασης, που αποτελεί βασική αίσθηση του έργου του εκφράζει συμβολικά την εσωστρέφεια, όπως και η θολότητα που χαρακτηρίζει τόσο τον ορίζοντα όσο και τα νερά (Saunier, 2004, σ. 75-92). Στη συλλογή αυτή όπως και στο «*Τραβέρσο*» υπάρχουν αντιθετικές εικόνες σκοταδιού με λιγοστό φως αλλά και μεμονωμένες εικόνες φωτός. Το φως διαδραματίζει κάθε φορά διαφορετικό ρόλο στο ποίημα συμβολίζοντας την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης: μπορεί να είναι το λυκόφως κατά το σούρουπο ή το λυκανγές, χρονικές στιγμές κατά τις οποίες συμβαίνουν υπερφυσικά γεγονότα· είναι κόκκινο όταν αναφέρεται στα πορνεία· είναι ανύπαρκτο ή ελάχιστο όταν πρόκειται για πένθος ή ακτινοβολεί όταν πρόκειται για την ερωτική ένωση.

Στο διήγημα «*Του Πολέμου*» η αφήγηση τοποθετείται αρχικά μέσα σε ελάχιστο φως, στην πορεία το φως δυναμώνει στη σκηνή της «αναγνώρισης» για να εκπέσει στη συνέχεια σε ημίφως και απόλυτο σκοτάδι, μέχρι το ξημέρωμα. Η καινούρια, λαμπερή μέρα που σηματοδοτεί την επιστροφή του Καββαδία συνδυάζεται με την απόφασή του περί της αξίας της ζωγραφικής τέχνης.

Σχετικά με τη σχέση του Καββαδία με τη ζωγραφική πολύτιμη αποδείχθηκε η αλληλογραφία του Καββαδία προς τον Τσίρκα (Γελασάκης, 2009, σ. 193-211, 282), όπου δεν γίνεται απλώς αναφορά σε διάφορους ζωγράφους, αλλά διαπιστώνεται πως η ζωγραφική ήταν συνυφασμένη με τη ζωή του. Όσον αφορά τις εικαστικές αναφορές στο «*Μαραμπού*» ο ποιητής προσφεύγει σε αυτές προκειμένου να αποδοθούν τα πορτρέτα των προσώπων. Στο «*Πούσι*» οι ζωγραφικοί πίνακες, πλέον διαδραματίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο και ενσωματώνονται στα ποιήματα, ενώ στο «*Τραβέρσο*» η ίδια η τέχνη της ζωγραφικής και οι εκπρόσωποί της μετουσιώνονται σε στίχους. Στις δύο τελευταίες συλλογές η καταμέτρηση των σχετικών αναφορών δείχνει το ισότιμο ενδιαφέρον του Καββαδία τόσο για την Αναγέννηση όσο και για τους εκπροσώπους της Μοντέρνας ζωγραφικής. Από τη μελέτη των εικαστικών αναφορών στη

«*Βάρδια*», διαπιστώθηκε ότι ζωγραφικοί πίνακες δίνουν τον τίτλο σε ευδιάκριτες αφηγηματικές ενότητες, οι οποίες έχουν ως κύριο θέμα τους τον θάνατο και τον έρωτα. Ο Καββαδίας αντλεί τις εικόνες από την εικαστική παράδοση προκειμένου να περιγράψει αρχικά το πρόσωπο του νεαρού που δοκιμάζει την ενοχή και τις συνέπειες του έρωτα με τις πόρνες, στη συνέχεια τις ίδιες τις κοινές γυναίκες, τον θάνατο αλλά και τον εαυτό του. Εμβόλιμα υπάρχουν αναφορές στη ζωγραφική που θα αξιοποιηθούν μεταγενέστερα στο «*Τραβέρσο*», καθώς και προβληματισμοί για μεγάλους ζωγράφους. Η λειτουργία αυτών των εικαστικών παραπομπών δημιουργεί έναν διάλογο του κειμένου με τη ζωγραφική αλλά και ένα διαφορετικό τρόπο ανάγνωσης και προσέγγισής του, καθώς προϋποθέτει την παράλληλη οπτική επαφή με τα συγκεκριμένα έργα. Όσον αφορά την επιρροή του έργου του σε σύγχρονους του εικαστικούς ξεχωρίζει ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Ιωάννης Μόραλης, από τους μεταγενέστερους ο Βασίλης Σπεράντζας, ενώ εντελώς ιδιαίτερες είναι και οι δημιουργίες κόμικ.

Επιλογικά, η διερεύνηση της σχέσης του Καββαδία με τη ζωγραφική μέσα από τη μελέτη των κειμένων του κατέδειξε την ισχυρή επίδραση των έργων ποικίλων ζωγράφων και τη συνομιλία του ποιητικού του έργου με αυτά, επιβεβαιώνοντας την ανάγκη διακαλλιτεχνικής προσέγγισης που στηρίζεται στην κοινή σημειακή βάση των δύο τεχνών.

Πηγές-Βιβλιογραφία

Πηγές

Ιστοσελίδες

Τα αποσπάσματα των ποιημάτων προέρχονται από τις ακόλουθες σελίδες, οι οποίες παραθέτουν το πολυτονικό κείμενο που διατηρούν οι εκδόσεις «Άγρα» (πρόσβαση στις 12/5/2021):

http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/1933_marampoy_index.htm

http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/1947_poysi_home.htm#11

http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/1975_traberso_index.htm

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

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

Αναλύσεις των κειμένων περιέχονται στις ακόλουθες ιστοσελίδες(πρόσβαση στις 12/5/2021):

<https://antonispetrides.wordpress.com/>

<https://www.dimitriskalokyris.com/kavadias>

Πληροφορίες για τον ποιητή(πρόσβαση στις 12/5/2021):

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

<http://kavvadias.ekebi.gr/kritikes.asp>

<http://kavvadias.ekebi.gr/martyries.asp>

<http://kavvadias.ekebi.gr/chronologio.asp?recyear=all>

<https://alkman.gr/tag/%CE%BD%CE%AF%CE%BA%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B2%CE%B2%CE%B1%CE%B4%CE%AF%CE%B1%CF%82/page/2/>

Στοιχεία για τα κινήματα του Συμβολισμού-Μοντερνισμού (πρόσβαση στις 12/5/2021):

[https://www.greek-](https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/education/literature_history/search.html)

[language.gr/digitalResources/literature/education/literature_history/search.html](https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/education/literature_history/search.html)

Στοιχεία για τους ζωγράφους και εικόνες των έργων τους (πρόσβαση στις 12/5/2021):

<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%8D%CE%BB%CE%B7:%CE%9A%CF%8D%CF%81%CE%B9%CE%B1>

<https://www.wikiart.org/>

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αγγελάτος,Δ.(2006).Τέχνες του χώρου και τέχνες του χρόνου. Ένα σχήμα για μεθοδολογικούς όρους και όρια στις σύγχρονες διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις. Ανακοίνωση στο Επιστημονικό Συμπόσιο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας: Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα. Αθήνα, Μάρτιος 31-Απρίλιος 1.
- Αγγελάτος,Δ.(2017).*Λογοτεχνία και Ζωγραφική-Προς μια ερμηνεία της διακαλλιτεχνικής (ανα)παράστασης*.Αθήνα. Gutenberg.
- Αδαμοπούλου, Μ.(2019, Οκτώβριος 23).Στην Ελλάδα όλα είναι φως. Έκδοση με ποιήματα και ελληνικά έργα του Μ.Σαγκάλ.*TA NEA Online*. Ανακτήθηκε από:<https://www.tanea.gr/2009/10/23/lifearts/culture/stin-ellada-ola-einai-fws/>
- Αθηνάκης,Δ.(2016, Ιανουάριος 31). Ποίηση-παραμύθι του αληθινού κόσμου. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από:
<https://www.kathimerini.gr/culture/books/847476/poisi-paramythi-toy-alithinoy-kosmoy/>
- Αμπατζοπούλου, Φρ.(1980)....*δεν άνθησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Αναγνωστόπουλος, Γ.(2018, Δεκέμβριος 11). Ο συμβολισμός στην ποίηση του Νίκου Καββαδία. *Η Γνώμη*. Ανακτήθηκε από: <https://www.gnomionline.gr>
- Ανδρειωμένος Γ.(2009, Οκτώβριος-Δεκέμβριος). Ο «σχολικός» Νίκος Καββαδίας. *Η Λέξη, τευχ.202*,σ.500-511.
- Αργυρίου,Αλ.(1982).*Μικρή συμβολή σε ένα αφιέρωμα για τον Νίκο Καββαδία-Επτά κείμενα για τον Νίκο Καββαδία*.Αθήνα: Πολύτυπο.
- Αργυροπούλου,Χρ.(2018).*Ποίηση και ποιητική στο έργο του Νίκου Καββαδία*.Ανακοίνωση σε εκδήλωση-αφιέρωμα για τον Νίκο Καββαδία από τον Σύνδεσμο Φιλολόγων Πειραιά. Αθήνα, Ιανουάριος 17.Ανακτήθηκε από:
<https://papede.files.wordpress.com/2018/10/argyropoulou-17-1-18.pdf>
- Αρσενίου,Ελ.(2003).*Νοσταλγοί και Πλαστουργοί-Εντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*.Αθήνα:Παραφερνάλια-Τυπωθήτω.
- Αρσενίου,Ελ.(2012).*Πρακτική εισαγωγή στη μελέτη της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας-Ορολογία, μεθοδολογία, θεωρία*.Αθήνα:Μεταίχμιο.

- Βαγενάς, Ν.(1984). *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*.Αθήνα:Στιγμή.
- Βασιλειάδου,Γ.(2010). Νίκος Καββαδίας. Μια εικονολογική προσέγγιση.Ποιητής-Ναυτικός:Ένας «Άλλος»; *Blog Γαλάτεια Βασιλειάδου*. Ανακτήθηκε από:
<http://www.galatea.gr/%CE%BC%CE%B5%CE%BB%CE%AD%CF%84%CE%B5%CF%82>
- Βασιλείου,Γ.(1997).Νίκος Καββαδίας.*Νέα Εποχή*, τευχ.4(245), σ.24-31. Ανακτήθηκε από:http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/nikos_kabbadias/anafores_basileioy_nea_epoxh.htm
- Γελασάκης,Μ.(2019).*Νίκος Καββαδίας-Ο αρμενιστής ποιητής*. Αθήνα: Άγρα.
- Γεωργιάδου,Α.(2008).Συνοπτική εισαγωγή στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας από το τέλος του 19^{ου} αιώνα ως τη γενιά του 1930(με αναφορές στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία).Στο *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Β Τεύχος, Β Τάξη Γενικού Λυκείου, Βιβλίο Καθηγητή* (σ.9-38).Αθήνα:ΟΕΔΒ.
- Γεωργούλης, Κ.Δ.(1953, Χριστούγεννα).Ο συμβολισμός και ο καθαρός ποιητικός λόγος. *Νέα Εστία*, τευχ.635, σελ.3-8. Ανακτήθηκε από:
www.ekebi.gr/magazines/ShowImage.asp?file=84232&code=1076
- Γιαννόπουλος,Κ.(2019,Ιούλιος 14). Κώστας Γιαννόπουλος: ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ ΣΕ ΛΑΔΙ Ζωγραφική στο έργο του Νίκου Καββαδία, Ο ΕΝΣΟΡ, Ο ΣΕΡΑ, ΚΙ Ο ΣΑΓΚΑΛ.*Περί Ου*. Ανακτήθηκε από το <http://www.periou.gr>.
- Γιούργος,Κ.(1999, Φεβρουάριος 28).Αφιέρωμα-Νίκος Καββαδίας.*Η Καθημερινή-Επτά ημέρες*, σ.2-31.Ανακτήθηκε από: <https://www.slideshare.net/athper/ss-3507122>
- Δανιήλ,Χ.(2010).*Ξαναδιαβάζοντας τον Νίκο Καββαδία.Ποιητική και πρόσληψη*. Αθήνα:Οδός Πανός.
- Δεσποτίδης,Α.(2007).*Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας.Πρόσωπα.Έργα. Ρεύματα. Όροι*.Αθήνα: Πατάκης.
- Καββαδίας, Ν.(1987).*Του πολέμου/Στο άλολό μου*.Αθήνα:Άγρα.
- Καββαδίας,Ν.(2019).*Βάρδια*.Αθήνα:Άγρα.(Ανατύπωση.Πρώτη έκδοση 1954 από τον Α.Καραβία και 1987 από τις εκδόσεις Άγρα).
- Καββαθάς,Β.(1987, Νοέμβριος 5). Απόστολος Γαβράς - Φτιάχνω την πινακοθήκη των ποιητών. *Ταχυδρόμος*, σ.87-88. Ανακτήθηκε από:
<http://digital.lib.auth.gr/record/36617/files/npa-2005-22309.pdf?version=1>
- Καγιαλής,Τ.(2007).*Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διάνοησης στην Ελλάδα του 1930*. Αθήνα:Βιβλιόραμα.

- Καλαμάρας,Β.(2013,Αύγουστος 4).Το Τατουάζ έγινε εικόνισμα. *Ελευθεροτυπία*. Ανακτήθηκε από: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=378112>
- Καλοκύρης,Δ.(2004). *Χρυσόσκονη στα γένια του Μαγγελάνου. Εισαγωγή στον Νίκο Καββαδία*.Αθήνα:Άγρα.
- Κασόλας,Μ.(2004).*Νίκος Καββαδίας, Γυναίκα-Θάλασσα-Ζωή, Αφηγήσεις στο μαγνητόφωνο*. Αθήνα:Καστανιώτης.
- Κόνιαρη, Μ.(2017, Μάρτιος 29).Νίκος Καββαδίας, ο ποιητής της θάλασσας και των περιπλανήσεων.Ανακτήθηκε από: <https://artic.gr/nikos-kavvadias-o-poiitis-tis-thalassas/>
- Κόρδης Γ.Δ.(2005).*Λένε για μένα οι ναυτικοί... Εικαστική αναφορά στην ποίηση του Νίκου Καββαδία*, Αθήνα: Αρμός.
- Κόρδης Γ.Δ.(2006, Οκτώβριος). Μικρό σχόλιο στην εικαστική ανάγνωση του Ν.Καββαδία. *Περιοδική έκδοση της Ελληνογαλλικής σχολής Πειραιά "Ο Άγιος Παύλος", τεύχος 1^ο, σ.53*.Ανακτήθηκε από: <https://issuu.com/saintpaul/docs/kavvadias>
- Κουζέλη,Λ.(2010, Ιούνιος 13).Έλγκα Καββαδία-Ο Νίκος Καββαδίας δεν είχε πόζα. *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε από: <https://www.tovima.gr/2010/06/13/culture/elgka-kabbadia-o-nikos-kabbadias-den-eixe-poz/>
- Κωτίδου, Σ.(2015).*Ευρωπαϊκός και Ελληνικός Συμβολισμός στη ζωγραφική: συγκλίσεις και αποκλίσεις*. (Διδακτορική Διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε από: <http://ikee.lib.auth.gr/record/281882?ln=el>
- Λαμπίκης, Στ. Χρ.(2014). *Μια...γνωριμία με το Νίκο Καββαδία*[ηλεκτρονικό βιβλίο] Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/10106298>
- Λιβανίου, Κ.(2014α, Οκτώβριος 17).Νίκος Καββαδίας-Αναχωρήσεις και αφίξεις, αναπόδραστες. Ανακτήθηκε από: <https://amphibianfate.wordpress.com>
- Λιβανίου, Κ.(2014β, Οκτώβριος 13). Κθάαρση στην ποίηση, στη θάλασσα, στη γυναίκα. Νίκος Καββαδίας. Ανακτήθηκε από: <https://amphibianfate.wordpress.com>
- Λιβανίου, Κ.(2013, Μάιος 13).Νίκος Καββαδίας-Τα χρώματα στην ποίησή του. *Blog: στίγμαλόγου*. Ανακτήθηκε από: http://stigmalogou.blogspot.com/2013/05/blog-post_13.html

- Μανοπούλου, Ε.(2013,Απρίλιος 19).Νίκος Καββαδίας. Δοκίμιο.*Poeticanet*.
Ανακτήθηκε από: https://www.poeticanet.gr/nikos-kabbadias-a-7.html?category_id=104
- Μάντζιος, Π.(2013).*Ποίηση και ζωγραφική στους Έλληνες μεταπολεμικούς υπερρεαλιστές*. (Διδακτορική διατριβή).Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.Ιωάννινα.
Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/37754>
- Μαστροδημήτρης, Π.Δ.(1990).*Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*. Αθήνα: Δόμος.
- Μαυρίδης, Κ.(2014).*Ο θάνατος του William George Allum*. Αθήνα:ΚΨΜ
- Μικέ,Μ.(1994).*Η «Βάρδια» του Νίκου Καββαδία.Εικονο-γραφήσεις και μεταμορφώσεις*, Αθήνα: Άγρα.
- Μικέ,Μ.(2010, Νοέμβριος 27). Ανθρωποκεντρικές πορείες. *Ελευθεροτυπία*.
Ανακτήθηκε από: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=227545>
- Μιχαλόπουλος, Χ.(2008). *Ut pictura poesis: (Op. Ars 361): Λόγος και εικόνα στη ρωμαϊκή ερωτική ελεγεία*. Ανακοίνωση στο 28^ο Συμπόσιο ποίησης: Ποίηση και Εικόνα. Πάτρα, Ιούνιος 26-29. Ανακτήθηκε από:
https://www.poeticanet.gr/article_print.php?id=82
- Μπαμπινιώτης,Γ.(1980).*Θεωρητική Γλωσσολογία-Εισαγωγή στην Σύγχρονη Γλωσσολογία*. Αθήνα.
- Μπαμπινιώτης,Γ.(1991,β'έκδ.).*Γλωσσολογία-Λογοτεχνία-από την Τεχνική στην Τέχνη του Λόγου*.Αθήνα.(χ.ε.).
- Μποϊλέ,Μ.(2010, Νοέμβριος 22).Συμβολισμός.*Art-mag*. Ανακτήθηκε από:
<http://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/1973-symbolism>
- Μποϊλέ,Μ.(2013, Φεβρουάριος 27).Η τέχνη του τατουάζ.*Art-mag*. Ανακτήθηκε από:
<https://www.artmag.gr/art-history/art-history/item/4326-art-tattoo>
- Νικορέτζος, Δ.(2003). *Νίκος Καββαδίας. Ο τελευταίος αμαρτωλός*. Αθήνα:Εντός.
- Ντελόπουλος, Κ.(1983). *Νίκος Καββαδίας – Βιβλιογραφία 1928- 1982*, Αθήνα:
Εκδόσεις Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ).
- Παρασκευά, Β.(2019).*Μοντερνισμός και Παράδοση στο έργο του Νίκου Καββαδία*. (Διπλωματική εργασία). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο. Θεσσαλονίκη.
Ανακτήθηκε από: <http://ikee.lib.auth.gr/record/317694?ln=el>
- Παρίσης,Ι.&Παρίσης,Ν.(1999).*Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων-Παιδαγωγικό Ινστιτούτο. Αθήνα. Πατάκης.
- Ρηγάτος,Γ.(2003,Φεβρουάριος).Φύκια και Ροδάνθη-Αμφίβια μοίρα.*Διαβάζω, τευχ.437*, σ.88-97.

- Ρηγάτος,Γ.(2010,Νοέμβριος 27).Το ήθος του Καββαδία που γνώρισα. *Ελευθεροτυπία*. Ανακτήθηκε από: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=227547>
- Σαββάκης,Αλ.(1993,Δεκέμβριος 5).Αφιέρωμα.Ο Έλλην ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης-Μαρτυρίες για τη ζωή και το έργο του μεγάλου δημιουργού και στοχαστή. *Η Καθημερινή-Επτά ημέρες*, σ.2-19.
- Σπεράντζας,Β.(2003).Ο Κόλιας με έκανε να αγαπήσω τον κόσμο της Τέχνης. *Διαβάζω*, τευχ.437, σ.87.
- Ταρνανάς, Α.(2020. Σεπτέμβριος 27).Ο εικαστικός Καββαδίας. *Η εποχή*. Ανακτήθηκε από: <https://www.epohi.gr/article/37131/o-eikastikos-kavvadias>
- Τσενέ, Λ.(2013).*Θεωρίες και μοντέλα επικοινωνίας*.ΤΕΙ Πάτρας-Παράρτημα Πύργου Τμήμα Πληροφορικής και ΜΜΕ. Παρουσίαση διαθέσιμη στο: <http://www.slideshare.net/kokonagera/ss-25888842>
- Τσιντώνη, Ελ.(2010). *Νίκος Καββαδίας-Federico Garcia Lorca: Δύο εθνικές ταυτότητες διασταυρώνονται*. Ανακοίνωση στο 4^ο Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών. Γρανάδα, Σεπτέμβριος 9-12. Ανακτήθηκε από: <http://arts.uoi.gr/PAGES/cdermen/granada.pdf> και από: https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Tsintoni_Eleni.pdf
- Τσίρκας, Στρ.(1979, Μάρτιος 31). Ο φίλος μου ο Μαραμπού.*Αντί*, τεύχ.122,σ.10-11.
- Τράπαλης, Γ.(2017). *Γλωσσικές ιδιαιτερότητες και δυσκολίες στο έργο του Νίκου Καββαδία*. Ανακοίνωση στο 11^ο Συνέδριο της Ελληνικής Εταιρείας Ορολογίας (ΕΛΕΤΟ): «Ελληνική Γλώσσα και Ορολογία».Αθήνα, Νοέμβριος 9-11. Ανακτήθηκε από: http://www.eleto.gr/download/Conferences/11th%20Conference/11thConference-RoundTable_TrapalisGiorgos.pdf
- Φιλίππου,Φ.(1999,Φεβρουάριος 28).«Ταξίδεψε όλη τη ζωή-ως το θάνατο...». *Η Καθημερινή-Επτά ημέρες*,σ.2-5. Ανακτήθηκε από: <https://www.slideshare.net/athper/ss-3507122>
- Φιλίππου, Φ.(2014, Μάρτιος 23). Νίκος Καββαδίας.Καταραμένος ποιητής;*Διάστιχο*. Ανακτήθηκε από: <https://diastixo.gr/>

Ξενόγλωσση

- Abrams, M.H. (2005). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων* (μτφ. Γ. Δεληβοριά-Σ. Χατζιωαννίδου). Αθήνα: Πατάκης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1957).
- Barthes, R. (2019). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (μτφρ. Γ. Σπανός). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1977).
- Chadwick, Ch. (1981). *Συμβολισμός* (μτφ. Στ. Αλεξοπούλου), Αθήνα: Ερμής. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1971).
- Guiraud, P. (1989). *Σημειολογία* (μτφρ. Σ. Β. Βασιλείου), Αθήνα: Ζαχαρόπουλος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1975).
- Jakobson, R. (1960). *Linguistics and poetics*. In T. Sebeok (Ed.), *Style in Language*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Jenkins, H. (2003, Ιανουάριος, 15). *Transmedia Storytelling*. *MIT Technology review*, διαθέσιμο στο:
<https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>
- Lasswell, H.D. (1948). *The Structure and Function of Communication in Society*, in Bryson, L. (ed.), *The Communication of Ideas*. United States: Harper and Brothers.
- Lessing, G.E. (1984). *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (μτφρ.-εισαγ.-σημ.: Ed. All. McCormick). Βαλτιμόρη-Λονδίνο: The Johns Hopkins University Press. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1766).
- Saunier, G. (M.). (2004). «*Ετούτο κορμί το τόσο αμαρτωλό...*». *Ερευνα στον μυθικό κόσμο του Καββαδία*. Αθήνα: Άγρα.
- Saussure, F. De. (1979). *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας* (επιμ.-μτφρ. Φ. Δ. Αποστολόπουλος). Αθήνα: Παπαζήσης. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1916).
- Shannon, C.I. E. & Weaver, W. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. United States: University of Illinois Press.
- Vitti, M. (2006). *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*. Αθήνα: Ερμής. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1977).
- Vitti, M. (2003). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (επιμ. Ε. Ι. Μοσχονά, μτφρ. Μ. Ζορμπά). Αθήνα: Οδυσσέας. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1971).

Winkin, Y.(1993).*Επικοινωνία*(μτφρ. Μ.Διάφα., Γ.Παπαδάκης).Θεσσαλονίκη: Μάγια.
(Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1981).