



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
**Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών**  
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ**  
**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

«Ανθρωπιστικές Σπουδές: Λογοτεχνία, Θέατρο και Γλώσσα στην Εκπαίδευση»

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**«Όψεις της Ειρωνείας σε Ποιήματα Ποητικής του Κ. Γ. Καρυωτάκη»**

Μεταπτυχιακή Φοιτήτρια: Δανιγγέλη Διαμάντω

A.M: 7981160220011

**Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή**

**Οικονομοπούλου Βασιλική**, Επιβλέπουσα καθηγήτρια

Διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΠΤΔΕ, ΕΚΠΑ

Συνεπιβλέπουσες Καθηγήτριες

**Πάτσιου Βασιλική**

Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, ΠΤΔΕ, ΕΚΠΑ

**Καλογήρου Γεωργία**

Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και της Διδακτικής, ΠΤΔΕ, ΕΚΠΑ

Αθήνα, Μάιος 2023

### **Υπεύθυνη δήλωση μη λογοκλοπής**

Η Δανιγγέλη Διαμάντω, γνωρίζοντας τις συνέπειες της λογοκλοπής, δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία με τίτλο «Όψεις της Ειρωνείας σε Ποιήματα Ποιητικής του Κ. Γ. Καρυωτάκη» αποτελεί προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας και όλες οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει έχουν δηλωθεί κατάλληλα στις βιβλιογραφικές παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τη συγγραφέα και δεν πρέπει να θεωρηθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Η ΔΗΛΟΥΣΑ

ΔΙΑΜΑΝΤΩ ΔΑΝΙΓΓΕΛΗ

## *Ευχαριστίες*

Με την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας, που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Ανθρωπιστικές Σπουδές: Λογοτεχνία, Θέατρο και Γλώσσα στην Εκπαίδευση», θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου σε όσους συνέβαλαν στην εκπόνησή της.

Θα ήθελα ιδιαίτερος να ευχαριστήσω την Επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κ. Οικονομοπούλου Βασιλική για το έναυσμα αυτής της εργασίας και την καθοριστική της συμβολή στη συγκρότηση του συγκεκριμένου θέματος. Η ενδελεχής και συστηματική επιστημονική της συνδρομή, η δεκτικότητα με την οποία περιέβαλε τους προβληματισμούς μου και οι γόνιμες κατευθύνσεις της σε όλα τα στάδια της εργασίας, από την αρχική οργάνωση της δομής της έως την τελική φάση της συγγραφής της αποδείχθηκαν πολύτιμες.

Ευχαριστίες οφείλω και στις καθηγήτριες κ. Πάτσιου Βασιλική και κ. Καλογήρου Γεωργία ως συνεπιβλέπουσες της εργασίας μου και για την πολύτιμη πείρα που απέκτησα μέσα από τη διδασκαλία των μαθημάτων τους κατά τη φοίτησή μου στο πρόγραμμα.

Καταληκτικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, και δη τη μητέρα μου και την αδελφή μου, για την υπομονή τους και τη διαρκή ενίσχυσή τους σε όλη την πορεία εκπόνησης της εργασίας μου.

## Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρείται να αναδειχθούν οι εκφάνσεις του ειρωνικού λόγου στο έργο του Κ. Γ. Καρυωτάκη και ειδικότερα σε συγκεκριμένα ποιήματα «Ποιητικής», όπως συνήθως χαρακτηρίζονται, από τα *Νηπενθή* και τα *Ελεγεία και Σάτιρες*. «Αντιπροσωπευτικός ποιητής» της εποχής του Μεσοπολέμου ο Καρυωτάκης χρησιμοποίησε την ειρωνεία ως όπλο, για να ασκήσει σάτιρα και να στηλιτεύσει την πολιτικοκοινωνική και ιδεολογική κατάσταση της εποχής του, να αμφισβητήσει τους μηχανισμούς εξουσίας, να ασκήσει απαξιωτική κριτική στους ομοτέχνους του. Ο Καρυωτάκης θα αναζητήσει στην ποίηση τη δικαίωση, την κάθαρση, γρήγορα όμως θα συνειδητοποιήσει τη διάσταση τέχνης και κοινωνίας και τον υποβαθμισμένο ρόλο του ποιητή. Η ειρωνεία, της οποίας υπήρξε άριστος τεχνίτης σε επίπεδο ρητορικής και πλοκής, καυστική ή φορτισμένη συναισθηματικά από τις βιωμένες διαψεύσεις, συχνά ως σαρκασμός ή με την μορφή του κλαυσίγελου, θα διαπεράσει την ποίησή του. Ο ποιητής θα αξιοποιήσει τις τεχνικές της ειρωνείας για να καταγγείλει την έκπτωση των αξιών της ποίησης, για να αποτυπώσει την μελαγχολική του διάθεση και το προσωπικό του αδιέξοδο. Αυτή η ανατρεπτικότητα της ποίησής του μορφικά και θεματικά σε συνδυασμό με το κοινωνικό της πρόσημο χάρισε στον Καρυωτάκη μια εξέχουσα θέση στην Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας.

### Λέξεις – Κλειδιά

Κ. Γ. Καρυωτάκης, Ειρωνεία, Σαρκασμός, Σάτιρα, Ποιήματα Ποιητικής.

# «Aspects of Irony in Poetics by K. G. Karyotakis»

Diamanto Danigeli

## **Abstract**

In this thesis, an attempt is made to highlight the aspects of irony in the works of K. G. Karyotakis and more specifically in certain poems of “Poetics” – as they are often characterized – from “Nipenthi” and “Elegies and Satires”. A genuine representative of the interwar era, Kariotakis used irony as a weapon to satirize and castigate the sociopolitical and ideological situation of his time, to question the mechanisms of power and to decry his peers. Karyotakis will seek vindication and catharsis in poetry, soon to realize the dissidence between art and society and the degraded role of poets. Irony, of which he has been a skilled craftsman in terms of rhetoric and plot, caustic and emotionally charged due to the disappointments he experienced, frequently expressed as sarcasm or in the form of emotional lability, will permeate his poetry. The poet will deploy the techniques of irony to denounce the betrayal of the values of poetry as well as to express his gloomy disposition and his personal predicament. The unconventionality of his poetry regarding the form and the theme, in conjunction with its social dimension, gave Karyotakis a prominent place in the history of Modern Greek Literature.

## **Keywords**

K. G. Karyotakis, Irony, Sarcasm, Satire, Poetry Poems.

## Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη .....	4
Abstract .....	5
Εισαγωγή.....	8
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ .....</b>	<b>11</b>
<b>Ειρωνεία: Το Θεωρητικό Πλαίσιο.....</b>	<b>11</b>
1.1 Προς έναν ορισμό της ειρωνείας .....	11
1.2 Η ιστορία της έννοιας της ειρωνείας .....	12
1.3 Η πολυπλοκότητα της ειρωνείας και η αντιφατικότητα της κριτικής.....	13
1.4 Η ειρωνεία και η διάκρισή της από συναφείς όρους.....	15
1.5 Μορφές της ειρωνείας.....	17
1.6 Οι τρόποι της ειρωνείας.....	18
1.6.1 Λεκτική Ειρωνεία.....	18
1.6.2 Ειρωνικές καταστάσεις.....	19
1.7 Τυπολογία των ειρωνικών στρατηγικών.....	20
1.8 Η λειτουργία της ειρωνείας στην Ποίηση .....	21
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.....</b>	<b>22</b>
<b>Ο Κ. Γ. Καρυωτάκης και η ποίηση του Μεσοπολέμου.....</b>	<b>22</b>
2.1 Η «γενιά του 1920» και η Ποιητική της .....	22
2.2 Κ. Γ. Καρυωτάκης. Το στίγμα της ποιητικής του ταυτότητας.....	24
2.2.1 Η διαμόρφωση του έργου του Καρυωτάκη.....	25
2.2.2 Ο Καρυωτάκης και η Μούσα .....	26
2.2.3 Εργογραφία .....	28
2.3 «Ποιητική» και «Ποιήματα Ποιητικής» .....	30
2.4 Η ειρωνική γλώσσα του Κ. Γ. Καρυωτάκη .....	33
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ .....</b>	<b>37</b>
<b>Το επίπεδο εφαρμογής.....</b>	<b>37</b>
3.1 Νηπενθή.....	37
3.1.1 Ευγένεια.....	38
3.1.2 Δον Κιχώτες .....	44
3.1.3 Ποιητές .....	52
3.2 Ελεγεία και Σάτιρες .....	57
3.2.1 Όλοι μαζί... ..	59
3.2.2 Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον.....	66

<b>3.2.3 Σταδιοδρομία</b> .....	76
<b>3.2.4 Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο</b> .....	82
<b>3.2.5 Δικαίωσις</b> .....	91
<b>Επίλογος -Συμπεράσματα</b> .....	98
<b>Βιβλιογραφία</b> .....	102

## Εισαγωγή

Ο Κ. Γ. Καρυωτάκης, ποιητής «οριακός», σύμφωνα με τον Λεοντάρη (1973), με ποιήματα που αποτελούν «δοκίμια αυτογνωσίας της ποιητικής λειτουργίας» αμφισβητεί με το έργο του το κοινωνικό κατεστημένο της εποχής και με φωνή οξυδερκή αλλά και ευαίσθητη εκφράζει την αγωνία και τον προβληματισμό του για τον ρόλο του ποιητή και τη διάσταση τέχνης και κοινωνίας. Ο δημιουργός δεν έχει αυταπάτες γνωρίζει ότι η ποίηση δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο αλλά και στον ίδιο δεν μπορεί να προσφέρει την ανταπόδοση με τη μορφή της υστεροφημίας ή, έστω, της κοινωνικής αναγνώρισης. Με τόνους που κινούνται από τη μελαγχολία και την απογοήτευση και καταλήγουν στην ειρωνεία και τον πικρό σαρκασμό, στην ύστερη και ωριμότερη φάση της ποίησής του, εκφράζει υπαινικτικά την κριτική του απέναντι σε ζητήματα κοινωνικά αλλά και λογοτεχνικά.

Σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι να αναδειχτεί με ποιον τρόπο ο Καρυωτάκης αξιοποιεί την *ειρωνεία* προκειμένου να εκφράσει την απογοήτευσή του για τον εκπεσμό της ποίησης στην εποχή του, ν' ασκήσει κριτική στις αυταπάτες και στην αλαζονεία της συντεχνίας των ποιητών, να στραφεί ακόμα και ενάντια στον ίδιο τον εαυτό του με μια διάθεση σαρκαστικής αυτοκριτικής ξαφνιάζοντας με την ειλικρίνεια του. Για την επίτευξη του παραπάνω σκοπού θα σχολιαστούν υπό τον άξονα της *ειρωνείας* ορισμένα ποιήματα ποιητικής του Καρυωτάκη, ώστε μέσα από τον ίδιο τον ποιητικό του λόγο να αναδειχθεί η ποιητική του θεωρία. Άλλωστε, η φύση της Μούσας της ποίησης συνδέεται άμεσα με την αυτοσυνειδησία του ποιητή για την ταυτότητα του ίδιου και με την αντίληψή του για τη λειτουργία της ποίησης.

Στην εργασία αυτή το έργο του Καρυωτάκη προσεγγίζεται προς δύο κατευθύνσεις που συγκλίνουν. Πρώτος άξονας της εργασίας είναι η προσέγγιση της έννοιας της *ειρωνείας*: μέσα από την παράθεση των θεωρητικών απόψεων επιχειρείται να προσδιοριστεί η λογική και η λειτουργία του ειρωνικού λόγου. Ο δεύτερος άξονας της εργασίας εστιάζει στην ποιητική γραφή του Καρυωτάκη. Αρχικά, αξιοποιούνται στοιχεία που αφορούν τη γενιά των νεορομαντικών ή νεοσυμβολιστών ποιητών του Μεσοπολέμου στην οποία ανήκει ο ποιητής και γίνεται αναφορά στον ρόλο του ποιητή και της ποίησης στην εποχή τους. Στη συνέχεια, επιχειρείται να ανιχνευθεί η αντίληψη του δημιουργού για την ποιητική λειτουργία σε οκτώ ποιήματα ποιητικής εστιάζοντας στις όψεις της ειρωνείας, που αποτελεί μια εκφραστική και



υφολογική του καινοτομία, μια πλάγια οδό για την υπονόμηση των νοημάτων που αναζητά να εξωτερικεύσει στο έργο του.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, γίνεται προσπάθεια να διασαφηνιστεί το περιεχόμενο της έννοιας *ειρωνεία*, τα χαρακτηριστικά της, οι διαφορές αλλά και τα πεδία συνάφειάς της με περισσότερο ή λιγότερο συγγενικούς όρους. Παράλληλα, παρατίθενται οι βασικές αλλά και οι σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις, που έχουν διατυπωθεί για την έννοια, προκειμένου να παρακολουθήσουμε την εξέλιξή της από την τροπολογική της εκδοχή (σχήμα *αντίφρασης*) έως τη φιλοσοφική της διάσταση. Τέλος, δίνεται έμφαση στην πολυμορφία και την ποικιλότητα των τεχνικών της. Επιχειρήματα αντλήθηκαν από την ελληνική και την ξενόγλωσση βιβλιογραφία και σε μεγάλο βαθμό από τη μελέτη της Κατερίνας Κωστίου (2005) για την «Ποιητική της Ανατροπής».

Στο δεύτερο κεφάλαιο, γίνεται αναφορά στη γενιά του 1920 και στο κλίμα της εποχής του Μεσοπολέμου, προκειμένου να καταδειχθεί μέσα από τον περί ποιητικής λόγο των δημιουργών, η συνάρτηση τέχνης και ζωής, ποίησης και ανθρώπινης πραγματικότητας. Κυρίως, γίνεται αναφορά στο έργο του ίδιου του Καρυωτάκη, στις επιδράσεις που έχει δεχτεί στη διαμόρφωσή του, στη σχέση του με την Ποίηση, αλλά και στην *ειρωνεία* ως βασική συνιστώσα της ποιητικής του και στον τρόπο που λειτουργεί ως έκφραση αποστροφής προς το κοινωνικό του περιβάλλον. Στο τρίτο κεφάλαιο, που αποτελεί και τον πυρήνα της παρούσας εργασίας, πρωταγωνιστούν τα ίδια τα κείμενα. Εξετάζεται και τεκμηριώνεται με κειμενικές αναφορές πώς ο Καρυωτάκης χειρίζεται την *ειρωνεία* ως μέσο έκφρασης, προκειμένου να ασκήσει κριτική στο καταπιεστικό κοινωνικό περιβάλλον, στους ομοτέχνους του αλλά και στον ίδιο. Στόχος μας είναι να φανεί πώς η *ειρωνεία*, που διατρέχει τα ποιήματά του, λειτουργεί ως πράξη αντίστασης και ανατροπής στην κοινωνική και πνευματική καθίζηση της εποχής του. Η εργασία κλείνει με τον Επίλογο, όπου επιχειρείται η ανακεφαλαίωση όσων αναπτύχθηκαν στην εργασία με σκοπό την εξαγωγή συμπερασμάτων αναφορικά με τη χρήση της *ειρωνείας* στο έργο του Καρυωτάκη.

Για τις ανάγκες της εργασίας και προκειμένου να εντοπιστούν στοιχεία που αφορούν τη χρήση της *ειρωνείας* αξιοποιήθηκαν συγκεκριμένα ποιήματα «ποιητικής» από τα *Νηπενθή* (1921) και τα *Ελεγεία και Σάτιρες* (1927). Βέβαια, ποιήματα για την ποίηση υπάρχουν και στις τρεις συλλογές του ποιητή, όσο όμως ο δημιουργός με την πάροδο του χρόνου οριστικοποιεί τις θέσεις του, τα στοιχεία της *ειρωνείας* ενδυναμώνονται για να διαγραφούν πιο δραστικά ιδίως στην τελευταία συλλογή. Θα μελετηθούν τα παρακάτω ποιήματα: «Ευγένεια», «Δον Κιχώτες» και «Ποιητές» από τα *Νηπενθή* και «Όλοι μαζί...», «Μικρή

ασυμφωνία εις Α Μείζον», «Σταδιοδρομία», «Εμβατήριο Πένθιμο και Κατακόρυφο» και «Δικαίωσις» από τα *Ελεγεία και Σάτιρες*.

Η μέθοδος που αξιοποιήθηκε είναι η ερμηνευτική-κειμενοκεντρική μέθοδος. Με δεδομένο την αδιαίρετη σχέση έκφρασης και περιεχομένου στον ποιητικό λόγο κατά την ερμηνευτική προσπέλαση των ποιημάτων αναζητήθηκαν οι όροι και οι στόχοι των γλωσσικών επιλογών και αποκλίσεων του ποιητή προκειμένου να αναδειχθούν οι ειρωνικές αποχρώσεις του ύφους του. Η πρωτοτυπία της ερευνητικής προσπάθειας έγκειται στην ανάδειξη των ποιημάτων ως «ποιήματα ποιητικής» παράλληλα με τον εντοπισμό των τεχνικών της Καρυωτακικής ειρωνείας, που – σύμφωνα με τον Καραβίδα (2010) – στρέφεται προς την αξία και τον ρόλο της ποίησης, προς την κοινωνική πραγματικότητα και προς την αδυναμία ολοκλήρωσης του ανθρώπου (αυτοειρωνεία). Αυτή την πορεία, με τις διαφορετικές όψεις του ειρωνικού λόγου, επιχειρεί να καταγράψει η παρούσα εργασία με την φιλοδοξία να προσφέρει έναν ακόμα οδηγό εισόδου και πλεύσης στο έργο του Καρυωτάκη και να δημιουργήσει ενδεχομένως και κάποια νέα ερωτήματα για μελλοντική έρευνα.

Αφετηρία για τη συγγραφή της Διπλωματικής εργασίας ήταν η αναζήτηση της διαθέσιμης βιβλιογραφίας, που ομολογουμένως αποδείχτηκε εξαιρετικά πλούσια. Πολύτιμο εργαλείο κατέστησαν τα Πρακτικά των δύο Επιστημονικών Συμποσίων: *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη* (Πρέβεζα, 11-14 Σεπτεμβρίου 1986) και *Επιστημονικό Συμπόσιο: Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός* (31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997), καθώς οι ανακοινώσεις τους ήταν πολύπλευρα αξιοποιήσιμες. Επιπλέον, η θεωρητική έρευνα, τα βιβλία, τα πονήματα πολλών μελετητών, όπως ο Αγγελάτος (1994, 2020), ο Μπενάτσης (2004), ο Παπάζογλου (1988), η Ντουνιά (2000, 2019), η Φιλοκύπρου (2006, 2009) κ.ά. φώτισαν διαφορετικές πτυχές του Καρυωτακικού έργου και συνέβαλαν στην εξαγωγή χρήσιμων λογοτεχνικών συμπερασμάτων.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

## Ειρωνεία: Το Θεωρητικό Πλαίσιο

### 1.1 Προς έναν ορισμό της ειρωνείας

Η ειρωνεία, λογοτεχνική μορφή γνωστή και καλλιεργημένη από την αρχαιότητα ως κριτικός όρος-εργαλείο ανήκει στην ευρύτερη γραμματολογική περιοχή της «ποιητικής της ανατροπής»<sup>1</sup>. Ο ορισμός της έννοιας έχει καταστεί ιδιαίτερα προβληματική υπόθεση, γεγονός που οφείλεται στην πρωτεύεική της φύση, στην ιδιότητά της δηλαδή να μεταμορφώνεται από εποχή σε εποχή, αλλά και στην ποικιλία των μορφών και των λειτουργιών της, όπως και στο εύρος των τεχνικών που χρησιμοποιεί. Οι ταξινομήσεις της φαίνεται να είναι όσες και οι μελετητές της, που φαίνεται να μη συμφωνούν όχι μόνο για τα επιμέρους χαρακτηριστικά της, αλλά και για βασικά ερωτήματα που σχετίζονται με τη φύση, τη λειτουργία και τον στόχο της. Κοινός τόπος σε όλες τις παλαιότερες απόπειρες ορισμού της ειρωνείας είναι η έννοια της διττότητας<sup>2</sup>, έννοια τελείως ανεπαρκής, εφόσον υπάρχει και στον ορισμό πολλών συγγενικών όρων: *μεταφορά, σύμβολο, αλληγορία, ψεύδος, γκροτέσκο, υποκρισία φάρσα, ψευδαισθηση*. Στο μόνο σημείο στο οποίο υπάρχει ομοφωνία, αφορά στους παραδομένους από παλαιότερα κοινούς κριτικούς τόπους, όπως για παράδειγμα την *αντίφραση*. Στην ειρωνεία το νόημα δεν προκύπτει από την κυριολεκτική σημασία των λέξεων ή φράσεων, αλλά ο αποδέκτης καλείται να συμπεράνει από το περιεχόμενο τι εννοεί ο παραγωγός της ειρωνείας. Δύο είναι τα βασικά στοιχεία που δείχνουν τη σύγκρουση ανάμεσα στους στόχους και τις αντιλήψεις των δύο προσώπων του διαλόγου και που αποτελούν τη βάση της ειρωνείας: η αντίθεση προς την πραγματικότητα και ο επιθετικός χαρακτήρας.

Για την κατανόηση της ειρωνείας ο Muecke (1980) παραθέτει τη διάκριση που κάνει το *Oxford English Dictionary* σχολιάζοντας μάλιστα ότι η σειρά με την οποία αποδίδονται οι δύο ορισμοί της ειρωνείας αντανakλούν και την ιστορική εξέλιξη του όρου. Προηγείται η κυριολεκτική έννοια της ειρωνείας: «Ρητορικό σχήμα σύμφωνα με το οποίο η σημασία που υπονοείται είναι αντίθετη από αυτήν που εκφράζεται από τις λέξεις» και έπεται η μεταφορική

---

<sup>1</sup>Πρόκειται για έννοια-ομπρέλα που στεγάζει διάφορους όρους (*σάτιρα, ειρωνεία, χιούμορ, παρωδία*), οι οποίοι σχετίζονται μεταξύ τους ή εν μέρει αλληλοεπικαλύπτονται, χωρίς όμως να ταυτίζονται. Το κοινό νήμα που τους συνδέει είναι η υπονόμηση ή και η ανατροπή ενός δεδομένου κώδικα, ιδεολογικού, συμπεριφορικού, κειμενικού κ.ο.κ. (Κωστίου, 2005).

<sup>2</sup> «Πρώτη φορά ορισμός αυτός εμφανίζεται στο λεξικό του Dr. Johnson (1755): «μια μορφή λόγου όπου το νόημα είναι αντίθετο από τις λέξεις», αλλά επαναδιατυπώνεται και από τον I. A. Richards: «Η ειρωνεία συνίσταται στην εισαγωγή της αντίθετης, της συμπληρωματικής ενέργειας» (Κωστίου, 2005, σ.123).

έννοια: «Κατάσταση σχέσεων ή γεγονότων αντίθετη από αυτήν που φυσιολογικά θα περίμενε κανείς· αντιφατική κατάληξη γεγονότων, όπως συμβαίνει με την καταπάτηση μιας υπόσχεσης ή τη γελοιοποίηση της ορθότητας των πραγμάτων» (σ. 42). Η παραπάνω διάκριση διαχωρίζει τα δύο πιο δημοφιλή είδη ειρωνείας την *Ειρωνεία του Λόγου*, που προϋποθέτει έναν είρωνα, δηλαδή κάποιον που χρησιμοποιεί συνειδητά και σκοπίμως μια τεχνική, και προκαλεί ή μας κάνει να αντιληφθούμε την αντιπαράθεση και την *Ειρωνεία των Καταστάσεων*, που δεν προϋποθέτει έναν είρωνα αλλά μια κατάσταση πραγμάτων που προσλαμβάνεται ως ειρωνική, και εξαρτάται κυρίως από τον αναγνώστη και την ευαισθησία του. Και τα δύο είδη προϋποθέτουν την αντιπαράθεση ασύμβατων όρων. Όταν μιλάμε για *Ειρωνεία του Λόγου* αναφερόμαστε στις τεχνικές και στρατηγικές του είρωνα, ενώ όταν μιλάμε για την *Ειρωνεία των Καταστάσεων* αναφερόμαστε στα είδη των καταστάσεων που αντιλαμβανόμαστε ως ειρωνικά και στην αίσθηση της ειρωνείας που έχει ο παρατηρητής, τη στάση του και τις αντιδράσεις του.

## 1.2 Η ιστορία της έννοιας της ειρωνείας

Ο Muecke (2001) στη μελέτη του για την *Ειρωνεία* επιχειρεί να διερευνήσει τα βασικά γνωρίσματα της έννοιας, που αναπτύχθηκαν ανά τους αιώνες ή διατηρήθηκαν ως σταθερά σημεία του σημασιολογικού προσδιορισμού της. Αναφέρει ότι η λέξη «ειρωνεία» πρωτοαναφέρεται στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα από ένα από τα θύματα του Σωκράτη και φαίνεται πως σήμαινε «κάτι σαν «λεπτό, χαμηλότονο τρόπο για να κοροϊδεύει κανείς τους ανθρώπους»» (σ. 27). Για τον Δημοσθένη, «είρων» ήταν εκείνος που παρίστανε τον ανίκανο για να αποφύγει τις ευθύνες του ως πολίτης, ενώ για τον Θεόφραστο, εκείνος που προσποιείτο τον φίλο κρύβοντας την έχθρα του. Ο Αριστοτέλης θεώρησε την «ειρωνεία» σαν υποκρισία με υπερβολική μετριοφροσύνη και την τοποθέτησε πιο ψηλά από το αντίθετό της, την «αλαζονεία». Ο Cicero χρησιμοποιεί την «ειρωνεία» είτε ως ρητορικό σχήμα είτε ως τρόπο αντιμετώπισης του αντιπάλου σ' ένα επιχείρημά του και ο Quintilianus, ο δάσκαλος της ρητορικής, την αντιμετώπισε «ως ανάπτυξη ενός σχήματος λόγου σε πλήρες επιχείρημα». Σταδιακά, η λέξη που προσδιόριζε έναν τρόπο συμπεριφοράς έφτασε στο σημείο να είναι «ένα ρητορικό σχήμα: να κατηγορείς με το να επαινείς ειρωνικά ή να επαινείς με το να κατηγορείς ειρωνικά» (σ. 28).

Η έννοια της ειρωνείας αναπτύχθηκε αργά· ο Muecke (2001) διαπιστώνει ότι πριν από το 1502 η λέξη *ειρωνεία* δεν είχε εμφανιστεί στα αγγλικά και εθεωρείτο κυρίως σχήμα λόγου,

σήμαινε: «να λες το αντίθετο απ' ό,τι εννοείς», «να λες το άλφα αλλά να εννοείς το βήτα», «να επαινείς θέλοντας να κατηγορήσεις και να κατηγορείς θέλοντας να επαινέσεις» και «να εμπαιξείς και να κοροϊδεύεις» [παράλληλα] χρησιμοποιήθηκε με την έννοια της υποκρισίας, ακόμη και της μη ειρωνικής υποκρισίας, του ευφημισμού και της παρωδίας (σ. 29-30). Ως τον 18ο αιώνα η *ειρωνεία* εθεωρείτο από όλους τους κριτικούς ότι ήταν απλώς ρητορικό τέχνασμα, αλλά από το πρώτο μισό του 18<sup>ου</sup> αιώνα αρχίζουν να την αντιλαμβάνονται και ως τρόπο συμπεριφοράς.

### 1.3 Η πολυπλοκότητα της ειρωνείας και η αντιφατικότητα της κριτικής

Ο D. C. Muecke στο βασικό για την έννοια της ειρωνείας βιβλίο του *The Compass of Irony* (1980) αποπειράται μια σύνθεση ποικίλων προσεγγίσεων της έννοιας και του φαινομένου της ειρωνείας παράλληλα με την ανάπτυξη του ευρωπαϊκού πνεύματος. Στα τέλη του 18<sup>ου</sup> και στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα στη Γερμανία η λέξη «ειρωνεία» παίρνει νέες σημασίες που σχετίζονται στενά με τις νέες φιλοσοφικές και αισθητικές θεωρίες που διαμορφώνονται στην Ευρώπη. Κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η θεωρία της ειρωνείας, με μικρές εξαιρέσεις (π.χ. του Thirlwall, του I. A. Richards και της «Νέας Κριτικής»), ήταν υπόθεση κυρίως των Γερμανών ή όσων είχαν αποκτήσει γερμανική παιδεία. Ο Kierkegaard με τη διατριβή του *Η έννοια της ειρωνείας (Om begrebet Ironi)* από το 1841 κι εξής τοποθετεί την *ειρωνεία* ανάμεσα σε ό,τι ο ίδιος ονομάζει αισθητικές και ηθικές «κλίμακες» της πνευματικής ανάπτυξης, ενώ για τον Ελβετό Amiel ειρωνεία είναι η Φιλοσοφική Ειρωνεία.

Ο πιο σημαντικός όμως σταθμός στην ιστορία της *ειρωνείας* είναι ο Γερμανικός ρομαντισμός<sup>3</sup> και η (Ρομαντική) Ειρωνεία<sup>4</sup>, η κυοφορία της οποίας υπήρξε συνάρτηση πολλών αλλαγών στην Ευρώπη σε επίπεδο φιλοσοφικό (*Κριτική του Καθαρού Λόγου*, 1787), κοινωνικοπολιτικό (Γαλλική επανάσταση και άνοδος της αστικής τάξης), γλωσσολογικό (συνειδητοποίηση της αυθαιρεσίας στη σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου), ειδολογικό (άνθιση του μυθιστορήματος). Συγκεκριμένα, ο Friedrich Schlegel<sup>5</sup> ερευνώντας τις αρχές της

<sup>3</sup> Η ομάδα του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού (1797-1810), συνδέεται κυρίως με τον Friedrich Schlegel (1772-1829) και τους συνοδοιπόρους του στη γνωστή και ως ρομαντική σχολή της Ιένας: τον αδερφό του August Wilhelm Schlegel (1767-1845), τον Ludwig Tieck (1773-1854), τον Karl Solger και τον Novalis (1772-1801) (Χαριτόπουλος, 2009, σ. 3).

<sup>4</sup> Ο «όρος «ρομαντική ειρωνεία» δεν απαντά σε κανένα από τα κείμενα που ο Schlegel δημοσίευσε όσο ζούσε· η καθιέρωση του όρου ανήκει στους κατοπινούς μελετητές και επικριτές του ρομαντισμού (Χαριτόπουλος, 2009, σ. 4).

<sup>5</sup> Ο Friedrich Schlegel με το έργο του συνέβαλε στη μεταμόρφωση της ειρωνείας: πρόκειται για αποσπάσματα που δημοσίευσε στα περιοδικά *Lyceum* (1797) και *Athenaeum* (1798) και στη συλλογή του *Ideen* (1800) καθώς και για τα δοκίμιά του «Über Goethes Meister» (1798), «Über die Unverständlichkeit» (1800) και «Gespräch über die Poesie» (1800).

σύγχρονης τέχνης και αναγνωρίζοντας την αντίθεσή της με την κλασική (αντικειμενικότητα vs υποκειμενικότητα, λογικό vs παράλογου, *Naiiv vs Sentimentalisch*, απόλυτο vs σχετικού κ.ο.κ.), υποστήριξε ότι η μόνη λύση για τη μοντέρνα τέχνη, εφόσον δεν μπορούσε να απαλλαγεί από τις αξίες της κλασικής τέχνης, βρισκόταν στη συμφιλίωση των ασυμβίβαστων αντιθέσεων. Στα χρόνια του γερμανικού ρομαντισμού, σύμφωνα με την Κωστίου (2005), η *ειρωνεία* ταυτίζεται με την αντικειμενικότητα, με την έννοια της ελεύθερης κριτικής απόστασης και απολύτως συνειδητής εξουσίας του δημιουργού πάνω στο έργο. Παράλληλα, υφίσταται ουσιαστική μεταμόρφωση και από το ρητορικό και δικανικό πλαίσιο, όπου αντιμετωπιζόταν ως σχήμα λόγου, που εννοείται το αντίθετο από αυτό που λέγεται, μετατοπίζεται πλέον σε ένα «ευρύτερο φιλοσοφικό και αισθητικό πλαίσιο εντός του οποίου πτυχώνονται οι εντάσεις και οι ενστάσεις της μοντέρνας (ρομαντικής) ποιητικής» (Χαριτόπουλος, 2009, σ. 4).

Η ρομαντική ειρωνεία που ξεκίνησε ως φιλοσοφική στάση και που περιέλαβε στην πορεία και τη λογοτεχνία δεν είναι μόνο αισθητικό φαινόμενο, πολύ περισσότερο είναι μια ιδιαίτερη κοσμοθεωρία, που αναπτύσσει έναν γνωσιολογικό και οντολογικό σκεπτικισμό. Ο Thirlwall (όπως αναφέρεται στο Muecke, 2001), που είχε μελετήσει γερμανική φιλοσοφία και λογοτεχνία, ξεχωρίζει εκτός από την Ειρωνεία του Λόγου ή τη Ρητορική Ειρωνεία, τη «Διαλεκτική Ειρωνεία» (η ειρωνική στρατηγική ενός Σωκράτη) και την «Πρακτική Ειρωνεία», που είναι «ανεξάρτητη από όλα τα είδη του λόγου» και μπορεί να βρεθεί στη ζωή καθώς και στη λογοτεχνία (σ.36). Η Νέα Κριτική, σύμφωνα με την Κωστίου (2005), θεώρησε την ειρωνεία «όχι τεχνική ή λογοτεχνικό φαινόμενο, αλλά την πεμπουσία της λογοτεχνίας [δηλαδή] ταύτισε την ειρωνεία με τη λογοτεχνικότητα» (σ.131). Κοινός τόπος των κριτικών ήταν ότι η αμφισημία, το παράδοξο, η ειρωνεία και η ένταση εξασφαλίζουν καλύτερη και πιο ολοκληρωμένη ερμηνεία του κειμένου και επομένως «ένα έργο τέχνης πρέπει να εμπεριέχει ειρωνική ένταση και συνείδηση της δυνατότητας πολλών (ίσως ασυμβίβαστων) οπτικών γωνιών» (σ.130). Η άποψη μάλιστα που αναπτύχθηκε από πολλούς Άγγλους και Αμερικανούς κριτικούς ήταν ότι η ειρωνική λογοτεχνία αποδεικνυόταν «καλύτερη» από την άλλη λογοτεχνία.

Η γαλλική σχολή επαναπροσδιόρισε τη σχέση ειρωνείας και χιούμορ και υιοθέτησε μια στάση πολιτική: η μόνη δυνατή αντίθεση προς τη γλώσσα της εξουσίας είναι η υπονόμηση. Ο Barthes (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2005) θεωρεί ότι «η ειρωνεία δεν είναι τίποτε άλλο πέρα από την ερώτηση που θέτει η γλώσσα στον εαυτό της» και αντιπαραθέτει στη βολτεριανή ειρωνεία, που βασίζεται στην αυθεντία του συγγραφέα την *μαρόκ ειρωνεία*, που διαστέλλει τον λόγο αντί να τον συστέλλει, που «εκμεταλλεύεται τις

αμφισημίες της γλώσσας και αφήνει στον αναγνώστη την ελευθερία της ερμηνείας της» (σ.148). Ο Derrida (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2005) ξεκινώντας από την τροπολογική έννοια της ειρωνείας, την ορίζει ως «δύναμη που καλλιεργεί αντίθετες δυνατές ερμηνείες» και εισάγει στη θεωρία της ειρωνείας «[την] έννοια «παιχνίδι» (jeu), που σημαίνει «το εσωτερικό παιχνίδι, τη συμβίωση του σοβαρού με το παιχνίδι» (σ.147).

Στο πρώτο μισό του αιώνα μας η λέξη «ειρωνεία» χρησιμοποιήθηκε και πάλι για τη λογοτεχνία που, για διάφορους λόγους, αντιπαραθέτει χωρίς σχόλια αντίθετες ή απλώς διαφορετικές απόψεις. Στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού η ειρωνεία συνδέθηκε με την Πτώση του ανθρώπου και την πολιτική. Από τον στρουκτουραλισμό και εξής η φύση της ειρωνείας αποσυνδέεται από το ρητορικό τέχνασμα. Η κριτική και η θεωρία θεώρησαν την ειρωνεία συνείδηση που πραγματώνεται μέσω της γλώσσας και την συνέδεσαν με την αβεβαιότητα της ερμηνευτικής διαδικασίας. Στον 20ό αιώνα η πρώτη σημαντική θεωρία κατατέθηκε από τον Jan Kélévitch (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2005), που θεωρεί την ειρωνεία ως «το αντίδοτο στον σχολαστικισμό, στις ψευδείς τραγωδίες, στις μονομανίες, στην τάση για απόλυτεςπίστεις ή για ολοκληρωτικές οδύνες» (σ.194).

#### **1.4 Η ειρωνεία και η διάκρισή της από συναφείς όρους**

Ο ορισμός της ειρωνείας μοιάζει να είναι ακατόρθωτος, γιατί συχνά συγγέεται με όρους συγγενικούς αλλά όχι ταυτόσημους, με τους οποίους συνυπάρχει όπως η *σάτιρα*, το *κωμικό*, το *γκροτέσκο*, το *χιουμοριστικό* και το *παράλογο*. Η δυσκολία διάκρισης μεταξύ όρων που βρίσκονται σε στενή εννοιολογική συνάφεια είναι εύλογη και προκύπτει αφενός από το γεγονός ότι άλλοτε συνεργάζονται στενά και άλλοτε αυτονομούνται, και αφετέρου από τη διαφορετική αντίληψη που έχει κάθε εποχή για έννοιες με ευμετάβλητο περιεχόμενο (*κωμικό*, *σατιρικό* κ.ά.).

Ειδικότερα για τη σχέση *ειρωνείας* και *σάτιρας* οι περισσότεροι μελετητές φαίνεται να συμφωνούν ότι έχουν σχέση μέσου προς αποτέλεσμα. Η Κωστίου (2005) υποστηρίζει ότι αυτό ισχύει μόνο όταν συνυπάρχουν με τη διαφορά τους να ξεκινά από την ίδια τη φύση τους και να βασίζεται στη διάκριση των επιδιωκόμενων αποτελεσμάτων και των στόχων καθεμιάς. Άλλωστε, η *σάτιρα* έχει χρησιμοποιήσει την ειρωνεία ως «όχημά» της και η *ειρωνεία* μπορεί να είναι στην πρόθεσή της σατιρική. Η *σάτιρα*, ιδίως στη λογοτεχνία, θα μπορούσε να οριστεί ως «τόνος του λόγου», ενώ η *ειρωνεία* ως «τεχνική» της *σάτιρας* (σ.126). Ο Κασίνης (2005) υποστηρίζει ότι στη *σάτιρα* η διάσταση εντοπίζεται «μεταξύ του είναι και του δέοντος» που εκφράζει ο σατιριστής, ενώ στην ειρωνεία «η διαστρωμάτωση συνίσταται από την ρηματική

διατύπωση και την αντίθετη μ' εκείνη έννοια που ενυπάρχει», αφού η ειρωνεία βασίζεται πάνω στην «δυναμική της αντιθετικότητας», με τη «μοντέρνα ειρωνεία» να είναι, σύμφωνα με τον μελετητή, «λιγότερο σατιρική και περισσότερο υποκειμενική» γι' αυτό και περισσότερο «κλειστή». Σκοπός του συγγραφέα δεν είναι να παρουσιάσει άμεσα την αντίθεση, αλλά να ενεργοποιήσει τον αναγνώστη, ώστε να την ανακαλύψει μόνος του. Η σύγχρονη αντίληψη μάλιστα έχοντας ως δεδομένο ότι κάθε απόπειρα να εκφραστεί η πραγματικότητα είναι λειψή, θεωρεί κάθε λογοτεχνικό έργο «άξιο λόγου πραγμάτωσης της ειρωνείας». Στοιχεία που βοηθούν τον αναγνώστη να αναγνωρίσει την ειρωνεία είναι είτε η ευθεία προειδοποίησή του από τον συγγραφέα, είτε τα σκόπιμα πραγματολογικά λάθη και οι αναχρονισμοί, είτε οι αντιφάσεις των δεδομένων, ή τέλος η σύγκρουση διαφορετικών ειδών ύφους (σ. 470-472).

Αρκετά συχνά η *ειρωνεία*, που είναι διανοητική σχετίζεται με το *γκροτέσκο* που είναι πιο συγκινησιακό. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Muecke (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2005), στο *γκροτέσκο* «οι όροι της αντίθεσης (οργανικό-ανόργανο, γελοίο-γοερό, σοβαρό-ανόητο, ωραίο-άσχημο, ήρεμο-βίαιο) παραμένουν ενοχλητικά ασυσχέτιστοι μεταξύ τους, ενώ, στην ειρωνεία, αν η ένταση δεν λυθεί, με την αναγνώριση της μιας πραγματικότητας ως φαινομενικής, τουλάχιστον αυτή η ένταση ξεπερνιέται καθώς γίνεται ειρωνικά αποδεκτή ως κανονική» (σ.126-127).

Η σχέση *ειρωνείας* και *χιούμορ* αποτέλεσε αντικείμενο πολλών θεωρητικών, που δεν κατάφεραν να διαχωρίσουν τις δύο έννοιες με αποτέλεσμα να εξακολουθούν να είναι άρρηκτα συνδεδεμένες. Πολλοί από τους κριτικούς θεωρούν ότι ο όρος *ειρωνεία* αφορά τα κείμενα του μοντερνισμού, ενώ ο όρος *χιούμορ* τα κείμενα του μεταμοντερνισμού, ενώ τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα η *ειρωνεία* ταυτίστηκε με το *χιούμορ*. Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ των δύο όρων εντοπίζεται στο γεγονός ότι το ειρωνικό έργο εστιάζει στην «έκφραση του μηνύματος» ενώ το χιουμοριστικό έργο «στην παραγωγή του μηνύματος».

Αναφορικά με τη σχέση της *μεταφοράς* με την *ειρωνεία* ο Muecke (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2005) επισημαίνει ότι, αν και οι δύο όροι ξεκίνησαν ως ρητορικά τεχνάσματα, διευρύνθηκαν μέσα στο πλαίσιο του ρομαντισμού. Μια ουσιαστική διαφορά τους είναι ότι η μεταφορά είναι «προσθετική», συνδέοντας δύο μεταξύ τους άσχετα πράγματα χωρίς να εμπεριέχει κάτι παράδοξο, ενώ η ειρωνεία είναι «αφαιρετική» και συχνά με στοιχεία παράδοξου (σ.127). Τέλος, σύμφωνα με τον μελετητή, η *φάρσα* είναι η πιο κοντινή έννοια προς την *ειρωνεία* με τη διαφορά ότι «επικεντρώνεται στον εαυτό της, ενώ η ειρωνεία στην άλωση του θύματος» (σ.126).



## 1.5 Μορφές της ειρωνείας

Ο Muecke (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2005) σχολιάζει ότι όλα είναι μορφές της ειρωνείας από την αγγλο-σαξωνική περιγραφή που γίνεται με έμμεσο τρόπο και τα πειράγματα του 18ου αιώνα έως τη Ρομαντική ειρωνεία και τον ανεπιτήδευτο σαρκασμό. Διαπιστώνει μάλιστα ότι, επειδή η έννοια της *ειρωνείας* εξελίσσεται και η ποικιλία των μορφών της πολλαπλασιάζεται, δεν έχει επιτευχθεί μια ικανοποιητική ταξινόμηση, αφού τα κριτήρια για τον ορισμό της ποικίλλουν: η λειτουργία, το αποτέλεσμα, το μέσον, ο τόνος αλλά και ο χειριστής της ειρωνείας. Έτσι κατά καιρούς έχουν επινοηθεί διάφορα είδη όπως: τραγική, κωμική, των τρόπων, των καταστάσεων, φιλοσοφική, πρακτική, δραματική, ρομαντική, λεκτική, πνευματώδης, διπλή, ρητορική, σωκρατική, των χαρακτήρων, του πεπρωμένου κ.ά.

Ο ερευνητής διαχωρίζει τρεις τρόπους με τους οποίους κάποιος μπορεί να είναι ειρωνικός (απλός, σύνθετος και διακριτικός), τρεις βαθμούς ειρωνείας ανάλογα με τον βαθμό απόκρυψης του πραγματικού νοήματος (*απροκάλυπτη, συγκαλυμμένη και προσωπική*) και τέσσερις κατηγορίες ειρωνείας ανάλογα με το είδος της σχέσης που υπάρχει ανάμεσα στον είρωνα και την ειρωνεία (*απρόσωπη, αυτο-υποτιμητική, αθώα και δραματοποιημένη*).

Στην *απροκάλυπτη/ανοιχτή ειρωνεία*, που μπορεί να συνοδεύεται από χειρονομίες ή μορφασμούς το θύμα ή ο αναγνώστης ή και οι δυο μαζί πρέπει να καταλάβουν αμέσως το τι εννοεί πραγματικά ο είρωνας. Ο τόνος μπορεί είτε να είναι ανάλογος με το πραγματικό νόημα, οπότε προκύπτει *σαρκασμός* ή «*πικρή ειρωνεία*» ή μπορεί να υπάρχει μια υπερβολή στον τόνο όσον αφορά το προφανές νόημα, οπότε κάνουμε λόγο για «*βαριά ειρωνεία*» σε ό,τι αφορά το θύμα. Η *συγκαλυμμένη / κλειστή ειρωνεία*, είναι δύσκολο να οριοθετηθεί αντικειμενικά από την *απροκάλυπτη ειρωνεία*, γιατί εδώ δεν υπάρχει ούτε τόνος ούτε υφολογική ένδειξη που να μπορεί να αποκαλύψει τον είρωνα. Όσο πιο «αθώος» και μη ειρωνικός τρόπος ομιλίας ή γραφής χρησιμοποιείται τόσο πιο εκλεπτυσμένη καθίσταται η ειρωνεία. Σκοπός της *συγκαλυμμένης ειρωνείας* είναι «να μη διακρίνεται αλλά να εντοπίζεται», με κίνδυνο βέβαια να περάσει η ειρωνεία *απαρατήρητη*. Τέλος, η *προσωπική ειρωνεία*, δεν επιδιώκει να γίνει αντιληπτή ούτε από το θύμα ούτε από κανέναν άλλον. Ο συγγραφέας που την χρησιμοποιεί είτε έχει στην κατοχή του κάποιο αποδεικτικό στοιχείο, γνωστό μόνο σ' αυτόν, είτε είναι σίγουρος ότι το θύμα του δεν θα αντιληφθεί την εσωτερική αντίφαση. Αυτό το είδος της ειρωνείας μοιάζει πολύ με εξαπάτηση (Κωστίου, 2005, σ.154-156).

## 1.6 Οι τρόποι της ειρωνείας

Ο Muecke (1980) υποστηρίζει ότι «η ειρωνεία, και σαν κάτι που βλέπουμε και αποδεχόμαστε και σαν κάτι που χρησιμοποιούμε, πρέπει να διασταλεί τόσο από τη λέξη «ειρωνεία» όσο κι από την έννοια της ειρωνείας». Άλλωστε, θεωρεί ότι το φαινόμενο προϋπήρχε του ονόματος και της έννοιας, όπως και η λέξη υπήρχε πριν χρησιμοποιηθεί για την περιγραφή του φαινομένου. Η *Ειρωνεία των Καταστάσεων* μάλιστα ονομάστηκε ειρωνεία, επειδή φαινόταν να μοιάζει με τη *Ειρωνεία του Λόγου*, και αυτό συνέβη πριν από τον δέκατο όγδοο αιώνα.

### 1.6.1 Λεκτική Ειρωνεία

Η λεκτική ειρωνεία είναι μια μορφή λόγου στην οποία η επιδιωκόμενη έννοια μιας δήλωσης διαφέρει από την έννοια που εκφράζουν οι λέξεις και μπορεί να συμβεί ή στο επίπεδο της μεμονωμένης λέξης ή και να διαπεράσει ολόκληρο το κείμενο. Μια από τις πιο διαδεδομένες τεχνικές λεκτικής ειρωνείας, σύμφωνα με την τυπολογία που προτείνει ο Muecke (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2005) είναι η *απρόσωπη ειρωνεία*, όταν ο είρωνας είναι άγνωστος ως πρόσωπο, ενώ η ειρωνεία προκύπτει από τα λόγια του, που συχνά σχολιάζονται θετικά από τον συγγραφέα, και όχι από τον χαρακτήρα του. Άλλοτε, ο είρωνας νιώθει την ανάγκη να παρουσιαστεί στο κοινό ως ξεχωριστό πρόσωπο, οπότε δημιουργεί ένα προσωπείο που υιοθετεί τη φωνή του είρωνα. Ο βαθμός διαφάνειας της μάσκας και ο βαθμός ομοιότητας του συγγραφέα με το πρόσωπο πίσω από τη μάσκα καθορίζει τη σχέση του προσωπείου με τον συγγραφέα, που με το τρόπο αυτό επιδιώκει «να κρύψει ή να υποκριθεί ότι κρύβει την προσωπική άποψη κάποιου» (σ.157). Η *απρόσωπη ειρωνεία* είναι η πιο κοινόχρηστη, αφού ούτε έκταση απαιτεί ούτε δραματική φαντασία. Όταν είναι *κλειστή*, είναι απαθής όπως το στεγνό χιούμορ, όπου με φωνή σταθερή και φυσική έκφραση υποστηρίζει κανείς το πιο παράλογο πράγμα στον κόσμο.

Στη λεκτική ειρωνεία εντάσσονται και οι παρακάτω μορφές ειρωνείας: α) η *Αυτοϋποτιμητική Ειρωνεία* (ονομάζεται και «ειρωνεία των τρόπων»), όπου – σύμφωνα με τον Muecke (1980) – υπεισέρχεται ο χαρακτήρας και η προσωπικότητα του αφηγητή ή του συγγραφέα. Ο είρωνας δεν είναι μόνο μια απρόσωπη φωνή αλλά παρουσιάζεται επί σκηνής, γίνεται πρόσωπο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, παίζοντας ρόλους (ο αμαθής, ο πρωτόγονος, ο συνεργάσιμος, ο ενθουσιώδης κ.ά.) · παρουσιάζοντας τον εαυτό του λιγότερο έξυπνο ή βλακωδώς ενθουσιώδη, χρησιμοποιεί προσωπείο, που θ' αποκαλυφθεί στο τέλος στον αναγνώστη, που γνωρίζει το πρόσωπο πίσω από τη μάσκα, β) η *Αθώα Ειρωνεία*, όπου ο

είρωνας αποτραβιέται κι άλλο και παρουσιάζει επί σκηνής κάποιον πραγματικά αθώο που λειτουργεί ως φερέφωνό του και βλέπει ό,τι δεν μπορούν να δουν οι έξυπνοι. Πολλές φορές πρόκειται για χρήση προσωπείου ή για χαρακτήρες που έχουν οπτική αντίθεση με τη συνήθη θεώρηση της πραγματικότητας και γ) η *Δραματοποιημένη Είρωνεία*, όπου ο είρωνας αποσύρεται εντελώς και απλώς παρουσιάζει καταστάσεις της πραγματικής ζωής ειρωνικά κατευθύνοντας τους χαρακτήρες να εκτεθούν στα μάτια του αναγνώστη.

### 1.6.2 Ειρωνικές καταστάσεις

Ο Muecke (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2005) παρατηρεί ότι η *Είρωνεία των καταστάσεων* λεξικογραφικά εμφανίστηκε στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα με διάφορα ονόματα να έχουν δοθεί κατά καιρούς σ' αυτή τη μορφή *ειρωνείας* όπως: τραγική, δραματική, κοσμική, των γεγονότων, των περιστάσεων, της ζωής, των χαρακτήρων κλπ. Διακρίνει πέντε είδη ειρωνικών καταστάσεων, που μπορεί να δημιουργηθούν από την πλοκή του έργου, με απαραίτητο όρο την ύπαρξη των τεσσάρων προϋποθέσεων (διττότητα, αντίθεση, αλαζονεία, αθωότητα) και ενός αναγνώστη ή θεατή με αίσθηση της ειρωνείας. Σύμφωνα, λοιπόν, με τη διαίρεση που προτείνει, η Είρωνεία των καταστάσεων μπορεί να είναι:

α) *Είρωνεία της απλής δυσαρμονίας*, που είναι η πιο απλή, η πιο κοινόχρηστη μορφή με τον μικρότερο βαθμό ειρωνείας και απαντά συχνά στην καθημερινή ζωή, β) *Είρωνεία των γεγονότων*, όταν η αντίθεση παρουσιάζεται ανάμεσα στα γεγονότα και στις προσδοκίες του θύματος (εδώ μπορούν να υπαχθούν όλοι οι όροι που κατά καιρούς δόθηκαν – όπως είδαμε – σε διάφορα είδη ειρωνείας των περιστάσεων: ειρωνεία της τύχης, της μοίρας, της ζωής, των πραγμάτων κ.ά.), γ) *Δραματική ή τραγική ειρωνεία*, που είναι η πιο γνωστή κατηγορία ειρωνείας, συνδεδεμένη με τη φύση του θεάτρου· πραγματώνεται, όταν η κακοτυχία του θύματος συνοδεύεται από άγνοια της κακής έκβασης (και παράλληλα γνώση αυτής της έκβασης από τον θεατή-αναγνώστη) και γίνεται πιο έντονη όταν συνοδεύεται από αμφισημία ή διπλό νόημα, όταν το θύμα λέει ή δέχεται με αθωότητα κάτι που αληθεύει από διαφορετική άποψη από εκείνη που αυτό φαντάζεται, δ) *Είρωνεία της αυτοεξαπάτησης*, όταν κάποιος με ό,τι λέει ή κάνει (όχι με ό,τι του συμβαίνει) εκθέτει την άγνοιά του, τις αδυναμίες του, τα λάθη και τις τρέλες του και ε) *Είρωνεία του διλήμματος*, όταν το θύμα βρίσκεται σε «απίθανη»<sup>6</sup> κατάσταση, είτε εν γνώσει του είτε όχι. Βέβαια, για να συμβεί αυτό κατά τον

<sup>6</sup> «Για να είναι κανείς θύμα «απίθανης» κατάστασης, διλήμματος ή παράδοξου, πρέπει να παγιδευτεί ή να ξαφνιαστεί» (Κωστίου, 2005, σ.190).

μελετητή πρέπει να πιστεύει ότι ζει σ' ένα κόσμο ηθικό και λογικό, όπου είναι αδύνατο να πέσει θύμα «απίθανης» κατάστασης.

## 1.7 Τυπολογία των ειρωνικών στρατηγικών

Ο θεωρητικός Muecke (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2005) έχει καταρτίσει έναν κατάλογο, που περιλαμβάνει τις πιο κοινόχρηστες τεχνικές της ειρωνείας<sup>7</sup>, που καθορίζονται από τη σχέση είρωνας και ειρωνείας και που καλύπτουν το μεγαλύτερο φάσμα των συγγραφικών πρακτικών. Σύμφωνα με αυτόν μπορούν να προκύψουν οι εξής κατηγορίες ειρωνείας:

α) *Κατηγορία μέσω επαίνου*, όταν έχουμε έπαινο για ικανότητες που απουσιάζουν ή για κακές ιδιότητες ή και για την απουσία ικανοτήτων, και το αντίστροφο της έπαινος μέσω κατηγορίας, όταν η κατηγορία είναι για κακές ιδιότητες που απουσιάζουν ή για την ύπαρξη καλών ιδιοτήτων.

β) Τεχνικές που βασίζονται στην υποκρισία όπως: η *υποκριτική συμφωνία με το θύμα* (δεν πρόκειται τόσο για ασυμφωνία με το θύμα όσο για απουσία διαφωνίας), η *υποκριτική συμβουλή ή ενθάρρυνση του θύματος*, η *υποκριτική αμφιβολία*, το *υποκριτικό σφάλμα ή άγνοια*, η *υποκριτική παράλειψη αποδοκιμασίας*, η *υποκριτική επίθεση κατά του αντιπάλου του θύματος* και η *υποκριτική υποστήριξη του θύματος*.

γ) Τρόποι της ειρωνείας που βασίζονται στο *υπονοούμενο και τον υπαινιγμό* (όταν ο είρωνας υποδηλώνει και ό,τι μένει αδιατύπωτο πρέπει να συμπληρωθεί από την νοητική ικανότητα του αναγνώστη), στην *αμφισημία*, στην *αναλογία* (όταν για να γελάσει κανείς με το Α, βλέπει ομοιότητες του Α και του Β και γελάει με το Β), στην *εσωτερική αντίφαση*, στην *παραπλανητική παρουσίαση ή εσφαλμένη επιχειρηματολογία* και στον *εσφαλμένο συλλογισμό*.

δ) Η *υφολογικά σηματοδοτημένη ειρωνεία*, που προκύπτει από κάθε αλλαγή στο ύφος του κειμένου, όπως με τη χρήση πομπώδους και επιτηδευμένου λεξιλογίου ή λαϊκού ιδιόλεκτου (*ειρωνικός τρόπος*), ειρωνικών τεχνασμάτων (*υφολογική τοποθέτηση*), υιοθέτησης ενός υψηλού ύφους για ένα ταπεινό θέμα (*ψευδο-ηρωικό*) ή το αντίθετό του (*επική μεταμφίεση/μπουρλέσκο*), όταν ένα σημαντικό θέμα προβάλλεται με ύφος ευτελές ή τέλος μια σκόπιμα ανάρμοστη μίμηση υψηλού ύφους ή συμπεριφοράς, που δεν έχει σατιρικό στόχο, αλλά απλώς διασκεδάζει (*παρενδυσία*).

---

<sup>7</sup> Η τυπολογία των τεχνικών της ειρωνείας που προτείνονται από τον Muecke παρατίθενται στο Κωστίου, 2005, σ.156-180.

ε) Η ειρωνική έκθεση, ο υποτονισμός ή μετριοπαθής / μειωτική διατύπωση (με τις μορφές της άρνησης του αντιθέτου, της αντικατάστασης ενός μεγίστου ή υπερθετικού με το ελάχιστο) και το αντίθετό του ο υπερτονισμός / μεγαλοποίηση και τέλος η ρητορική ερώτηση, όταν υπονοείται και άλλη απάντηση εκτός της αναμενόμενης στην υποβαλλόμενη ερώτηση.

## 1.8 Η λειτουργία της ειρωνείας στην Ποίηση

Η γλώσσα της ποίησης περιλαμβάνει τους ρητορικούς τρόπους, όπως την παρομοίωση και τη μεταφορά, αλλά και νοηματικές αποκλίσεις, όπως την ειρωνεία, που προκύπτει, όταν αυτό που λέγεται είναι το αντίθετο αυτού που εννοείται. Σύμφωνα με τους θεωρητικούς της Αισθητικής Ανταπόκρισης το ειρωνικό στοιχείο προκαλεί τη δραστηριοποίηση του αναγνώστη προκειμένου να αντιληφθεί το υπονοούμενο· όσο πιο ενεργή είναι η συμμετοχή και η εμπλοκή του αναγνώστη στη νοηματοδότηση του έργου, τόσο μεγαλύτερη είναι και η γοητεία και η επίδραση που του ασκεί. Άλλωστε, σ' έναν μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό ειρωνεία υπάρχει σε όλους τους μεγάλους ποιητές, μιας και όπως έχει ειπωθεί, «όλη η ποίηση είναι ειρωνική»<sup>8</sup>.

Η ειρωνεία, σύμφωνα με τον Βαγενά (1994) προκαλεί τη συγκίνηση «διά του κενού», γιατί λειτουργεί «διά της φαινομενικής απουσίας», δηλαδή μέσω των σκέψεων και συναισθημάτων που υπονοούνται ή αποσιωπούνται. Ο μελετητής μάλιστα υποστηρίζει ότι, όπως στη λυρική και τη δραματική ποίηση ο αναγνώστης οδηγείται στην κάθαρση μέσω αντίρροπων ψυχολογικών καταστάσεων βάσει του συναισθηματικού φορτίου των λέξεων, έτσι και στη ειρωνική ποίηση ο αναγνώστης οδηγείται σε ένα είδος ποιητικής κάθαρσης «με τη συσσώρευση των συγκινήσεων που παράγονται από τις αντιθέσεις που δημιουργεί η ενιαία ενέργεια της λεκτικής και της δραματικής ειρωνείας». Οι λέξεις της ειρωνικής γλώσσας λειτουργώντας κυρίως με το «διανοητικό δυναμικό τους [και] με τη δύναμη της υπονοητικής τους ενέργειας» κατορθώνουν να δώσουν την «ποιητική κάθαρση», δηλαδή μιαν εμπειρία διανοητική και συνάμα συναισθηματική, γιατί η ειρωνική γλώσσα «δεν εκφράζει παρά συγκίνηση συμπυκνωμένη σε μια διανοητική έκφραση, διατυπωμένη όμως με τέτοιο τρόπο [που κατά] την επαφή της με τον αναγνώστη να αποσυμπυκνώνεται ακαριαία και να παρασύρει τη συγκίνησή του με την ενέργεια μιας περιδίνησης» (σ. 355).

---

<sup>8</sup> Άποψη του Cleanth Brooks, για τον οποίο κάθε στοιχείο σ' ένα ποίημα υφίσταται μια τροποποίηση, που είναι αποτέλεσμα της πίεσής του από τα συμφραζόμενα στο Βαγενά (1994).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

### Ο Κ. Γ. Καρυωτάκης και η ποίηση του Μεσοπολέμου

#### 2.1 Η «γενιά του 1920» και η Ποιητική της

Η «γενιά του Καρυωτάκη» είναι μια ομάδα ποιητών που καταχωρίζονται συνοπτικά στις Ιστορίες της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας ως «μια γενιά που έχει συνείδηση της ανεπάρκειάς της μπροστά στα μεγάλα προβλήματα της ζωής» (Δημαράς, 1968, σ. 447). Οι ποιητές αυτοί παρουσιάζουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά, που μας επιτρέπουν να τους αντιμετωπίσουμε ως ομάδα: Ο Ρ. Φιλύρας, ο Κ. Ουράνης, ο Ν. Λαπαθιώτης, ο Τ. Άγρας, ο Μ. Παπανικολάου, η Μ. Πολυδούρη, ο Ι. Ραφτόπουλος κ.ά. συνέθεσαν τα ποιήματά τους σε μια εποχή εθνικής έξαρσης και νικηφόρων Βαλκανικών πολέμων, εμεγάλωσαν μέσα στη σφαγή του πρώτου Παγκοσμίου πολέμου, βίωσαν τη Μικρασιατική καταστροφή και χάθηκαν. *Νικημένοι της ζωής*, όπως δήλωναν οι ίδιοι «καλλιέργ[ησαν] σε πολλούς τόνους το αίσθημα αυτό του ανικανοποίητου και της παρακμής» (Πολίτης, 1979, σ. 249).

Οι ποιητές αυτοί δημιουργούν σύμφωνα με τον Στεργιόπουλο (1980) την «αθηναϊκή σχολή του νεορομαντισμού και του νεοσυμβολισμού»<sup>9</sup> και έρχονται «να ταραξούν την ορθοδοξία της παράδοσης, ανακατεύοντας τα μέτρα και τους ρυθμούς, σπάζοντας την ως εκείνη τη στιγμή λογοκρατική αντίληψη και προετοιμάζοντας έτσι το έδαφος για τις νέες τάσεις και τη μεγάλη στροφή που θα ακολουθούσε». Η ποίησή τους, σύμφωνα με τον ερευνητή, διακρίνεται από κόπωση και απαισιοδοξία παράλληλα με μια αίσθηση ανικανοποίητου και αδιέξοδου. «Κλείνεται στο απομονωμένο άτομο και υψώνει «τείχη», βρίσκει τόνους αβρούς για να τραγουδήσει τη φθορά, καταφεύγει στη μνήμη και στην ομορφιά ή κραυγάζει από απόγνωση και απιστία» (σ. 41). Στη βιβλιογραφία οι ποιητές αυτοί ονομάζονται και «νεορομαντικοί», καθώς κάποια στοιχεία του ρομαντισμού, όπως η έμφαση στο ρόλο της μεταφοράς, της εικόνας, του μύθου, του συμβόλου, της φαντασίας αλλά και ο ενισχυμένος ρόλος του ποιητή, που έχει τη δυνατότητα να βλέπει «πίσω από τα αντικείμενα του πραγματικού κόσμου τις ουσίες που κρύβονται στον ιδεατό» απαντώνται και στον συμβολισμό (Δανιήλ, 2013, σ. 4).

Ο Αργυρίου (2001) προτιμά τον χαρακτηρισμό «γενιά του Μεσοπολέμου» αντί για «γενιά του 1920», όπου εντάσσει και τη «γενιά του '30», γιατί θεωρεί ότι δεν πρόκειται για

---

<sup>9</sup> Ο όρος *Νεορομαντισμός* προϋποθέτει, σύμφωνα με την Φιλοκύπρου (2009), μια σύνδεση με την Αθηναϊκή Σχολή, ενώ ο όρος *Νεοσυμβολισμός* υποδεικνύει τη σχέση των ποιητών με τους πρώτους Έλληνες Συμβολιστές (Γρυπάρη, Πόρφυρα, Χατζόπουλο) και τη διαφοροποίησή τους.

δύο χωριστές γενιές, μιας και οι ποιητές που τις απαρτίζουν «διαλέγονται με την ίδια εθνική-πολιτική-ιστορική πραγματικότητα» και οι διαφορές τους ως προς την τεχνοτροπία και τη νοοτροπία οφείλονται, όπως είθισται «εντός των γενεών», στις επιλογές τους. Προκρίνει μάλιστα τη διατύπωση « “παραδοσιακοί ποιητές της γενιάς του Μεσοπολέμου” (ή “ποιητές της ανανεωμένης παράδοσης”) [και] “νεωτερικοί ποιητές του Μεσοπολέμου”» (σ.13). Η Φιλοκύπρου (2009) προτείνει τον όρο «Μετασυμβολιστές» για την ομάδα αυτή των ποιητών, που συνθέτουν τα ποιήματά τους διερευνώντας «τ[α] εσωτερικ[ά] τοπί[α] του ποιήματος και του ποιητή», αμφισβητούν τις «δυνατότητες και τα όρια του ποιητικού λόγου», που δεν μπορεί «να εκφράσει τον εσωτερικό τους κόσμο, καθώς και να δημιουργήσει μια αυτόνομη, ασφαλή πραγματικότητα» (σ.13). Οι νέοι αυτοί ποιητές, σύμφωνα με τον Vitti (2003) «έχουν επίγνωση της θέσης τους ως μετασυμβολιστές και ως νεορομαντικοί»· επηρεάζονται από τον γαλλικό συμβολισμό, άλλοι έχοντας ως ίνδαλμα τους τον Mallarmé, άλλοι ακολουθώντας τον Laforgue και άλλοι τον Verlaine. Στην πραγματικότητα ό,τι τους ενώνει είναι «μια μείξη αμοφτέρων των τάσεων της συμβολιστικής παράδοσης: βάρος της ύπαρξης, ζωή χωρίς εκπλήξεις και χωρίς φαντασιώσεις (χωρίς χίμαιρες), χωρίς φιλοδοξίες» (σ. 365).

Η Τσιριμώκου (2012) υποστηρίζει ότι η γενιά του Καρυωτάκη απομακρύνθηκε από τον Ρομαντισμό αναδιατυπώνοντας τους όρους της ποιητικής ευαισθησίας και επινοώντας μια «ελάσσονα κλίμακα λυρισμού που θα στηρίζεται στην αυτοσυνειδησία». Η «χαμηλόφωνη» ποίηση αυτής της γενιάς, σχολιάζει η ερευνήτρια, «αποφεύγει τον στόμφο, την υψηγορία, τις μεγάλες θεατρικές χειρονομίες, τις άμετρες φιλοδοξίες, τον οιστρήλατο ενθουσιασμό» (σ.123). Ο Παναγιωτόπουλος (όπως αναφέρεται στο Καράογλου, 1991) χαρακτηρίζει αυτή τη γενιά «μελαγχολική», «αντιρρητορική και αντιρομαντική ή, τουλάχιστο, νεορομαντική, [που] αναζητεί την αβρή και αποσταγμένη έκφραση και αντιμετωπίζει τα φαινόμενα και τα περιστατικά μ' ένα μορφασμό αμηχανίας, που σιγά σιγά γίνεται μορφασμός αγωνίας» (σ. 47-48).

Η ομάδα αυτών των νέων ποιητών, που θεωρούνται ελάσσονες, «décadents» ή «intimistes» εμμένουν στην παραδοσιακή μετρική, καλλιεργούν το μικρό λυρικό ποίημα και στην ποίηση τους επικρατούν τα θεματικά μοτίβα της μοναξιάς, της μελαγχολίας, του πόνου, των ανικανοποίητων επιθυμιών, της ερωτικής στέρησης και της απογοήτευσης. Εκφραστές, σύμφωνα με την Ντουνιά (2000), της «παραίτησης», «της φυγής», «της απιστίας», της «εγωπάθειας», της «απαισιοδοξίας», της «παρακμής», της «μικροαστικής μιζέριας», «του «κοινωνικού περιθωρίου», αλλά και της «στρατευμένης τέχνης» στρέφονται περισσότερο σε υπαρξιακά ζητήματα, θίγουν με την τέχνη τους προβλήματα ποιητικής και αισθητικής τάξης, επικρίνουν τη συμβατική ηθική και αμφισβητούν τις παγιωμένες ιεραρχήσεις (σ.26). Η γενιά

του Μεσοπολέμου, όσο και αν η γραμματολογία δεν εκτίμησε το ειδικό βάρος της προσφοράς της, υπήρξε μια γενιά παραγωγική, ενημερωμένη, δραστήρια, ενταγμένη στον ημερήσιο ή περιοδικό τύπο της εποχής. Οι ποιητές της, συνειδητά χαμηλόφωνοι διαθέτουν τη δική τους συνοχή και δυναμική και έντονο το αίσθημα ευθύνης απέναντι στην ποίηση που υπηρετούν με αφοσίωση και συνέπεια ακόμα και αν στο τέλος είναι ένα μελαγχολικό καταφύγιο, που γίνεται – όπως είπε ο Καρυωτάκης (ο σημαντικότερος όλων) – «το καταφύγιο που φθονού[νε]».

## 2.2 Κ. Γ. Καρυωτάκης. Το στίγμα της ποιητικής του ταυτότητας

Ο Κ. Γ. Καρυωτάκης είναι η κεντρικότερη μορφή του Μετασυμβολισμού και ταυτοχρόνως ένας ποιητής που διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό από τους ποιητές και τις ποιητικές επιλογές της γενιάς του· σύμφωνα με τη διατύπωση του Άγρα (1938), «Αυτός ερχόταν, μόνος του, απ' αλλού. Ερχόταν αργά, από δρόμο δικό του». Ο Πολίτης (1979) υποστηρίζει ότι η ποίηση του είναι σοβαρή, χωρίς ίχνος «φιλολογίας, αισθηματισμού, φιλαρέσκειας» από τη μια ένας «πληθωρικός πόθος ζωής, μια μεστή αίσθηση της πραγματικότητας» και από την άλλη «η αίσθηση του μάταιου, του χαμένου», που θα τον οδηγήσει στο τέλος σ' ένα τραγικό αδιέξοδο, με τελική συνέπεια την αυτοκτονία (σ.248). Ο Δάλλας (1998) θεωρεί ότι είναι ελάσσων ποιητής, αλλά με μια «εσωστρεφή ροπή και ενατένιση και δοξασία μείζονος», που η διεκδίκηση του ιδανικού και του απόλυτου τον αποσπά από τα καθημερινά και τα γήινα· και αυτός «ο διασκελισμός από τα ελάσσονα στα μείζονα και αντίστροφα, πέρασε από τα κείμενα στη ζωή του και έκρινε την ίδια τη ζωή του» (σ. 373). Η Τσιριμώκου (2000) σχολιάζει ότι το στίγμα του μείζονος ή του ελάσσονος είναι συνδεδεμένο με το όνομα του Καρυωτάκη, που υπήρξε «μείζων ξένος στη νεοελληνική λυρική παράδοση» και συμφωνώντας με την άποψη του Λορεντζάτου (1988) «ήταν [ο Καρυωτάκης] *poeta minor* από κατασκευή», τον θεωρεί «μείζονα ελάσσονα» λόγω της ποιητικής του προθετικότητας, που τον καθιστά ελάσσονα, όχι αξιολογικά αλλά ποιηματικά, τεχνικά» (σ. 17). Ο Λεοντάρης (2001) διατείνεται ότι είναι «Κοινωνικός ποιητής και συγχρόνως ποιητής της εσωτερικής προσωπικής περιπέτειας», που διαπιστώνοντας τόσο την κοινωνική περιθωριοποίηση του ποιητή όσο και το αδιέξοδο στο οποίο φθάνει η ποίηση ως κοινωνική λειτουργία γίνεται «ο πρώτος βλάσφημος στην ελληνική ποίηση και ο πρώτος βλάσφημος κριτικός της» (σ. 20).



### 2.2.1 Η διαμόρφωση του έργου του Καρυωτάκη

Ο Καρυωτάκης βρίσκεται ανάμεσα σε δύο εποχές και ανάμεσα σε δύο ποιητικούς τρόπους: από τη μια ο γαλλικός συμβολισμός, ο μετασυμβολισμός και ο τόνος της «παρακμής», που γρήγορα τον υπερκέρασε, και από την άλλη συναντούσε πρωτοποριακά τις νέες μορφές που ανέβαζαν το καθημερινό λεκτικό, το πεζολογικό στοιχείο και έφερναν την αφαίρεση και τα ονειρικά συστατικά σε νέους παράγοντες στη σύγχρονη ποιητική έκφραση. Αν και ποιητής του ατομικού αισθήματος και τόνου, συνθέτει το ειδολογικό πρίσμα της ποιητικής του τέχνης μέσα από έναν περισσότερο ή λιγότερο εμφανή διάλογο αφενός με ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως ο Παρνασσισμός και ο Συμβολισμός, αφετέρου με σημαντικούς ποιητές (Κάλβος, Σολωμός, Παλαμάς, Ουράνης, Μαλακάσης, Πορφύρας, Φιλύρας, Μορέας, Baudelaire, Laforgue) το έργο των οποίων όμως δεν μιμείται αλλά το αφομοιώνει και το μετασχηματίζει.

Η κριτική ορίζει τρεις «εποχές» στην ποιητική διαμόρφωση του Καρυωτάκη. Στην πρώτη (1916-1919), ο νέος ποιητής αποφασισμένος να ξεφύγει από τα στερεότυπα της συναισθηματικής ποίησης μελετά τους Γάλλους Παρνασσιακούς ποιητές του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα (Th. Gautier, L. de Lisle και J.-M. de Hérédia), που υποστηρίζουν το δόγμα της αυτονομίας της ποίησης και δίνουν έμφαση στη σαφήνεια, στην ακρίβεια, στην αντικειμενικότητα κατά την απεικόνιση μιας θεματικής και αποστρέφονται την κοινοτυπία και τα τετριμμένα της καθημερινότητας. Βέβαια, σύμφωνα με τον Δανιήλ (2013), στο κύριο σώμα του έργου του εντοπίζονται τα βασικά γνωρίσματα του Συμβολισμού, με το «συμβόλο» (εκφραστικό μέσο που απευθύνεται στις αισθήσεις του αναγνώστη όχι για να μεταδώσει ιδέες, αλλά για να υποβάλει αισθήσεις μέσω της συγκινησιακής φόρτισης που επιτυγχάνεται από τη μουσική επεξεργασία του στίχου και την υποβλητική εικονοποιϊά) να έχει κυρίαρχο ρόλο. Κυρίαρχη θεματική στην ποίησή του είναι η διάσταση ανάμεσα στις επιθυμίες και τα ιδανικά του ποιητικού υποκειμένου και στην περιβάλλουσα αντικειμενική πραγματικότητα. Βρίσκεται δηλαδή σε αντιστοιχία με την κυρίαρχη θεματική των Γάλλων συμβολιστών και των καταραμένων ποιητών (απογοήτευση, αίσθημα spleen, ανίας και επιθυμίας φυγής κ.ά.) τους οποίους γνωρίζει καλά, καθώς μάλιστα τους μεταφράζει. Σύμφωνα με τον Καψωμένο (1986) η κεντρική θεματική αντίθεση του καρυωτακικού έργου συνίσταται στην πεποίθηση πως ο κόσμος στον οποίο δρα το ποιητικό υποκείμενο είναι απατηλός και νόθος, είναι το φαινόμενο, ενώ ο αλλοτινός κόσμος, ο μακρινός, ο ονειρικός και ο παρελθοντικός, είναι η ουσία. Στην αντίθεση αυτή εδράζονται και τα επιμέρους αντιθετικά θεματικά μοτίβα που καταγράφονται στην ποίηση του: «ένα άχαρο και δυστυχισμένο παρόν με ένα ευτυχισμένο

παρελθόν, [η] πεζή καθημερινότητα με τη νοσταλγική αναπόληση των περασμένων, [η] στυγνή πραγματικότητα με το άπιαστο όνειρο, ένα εδώ-τόρα δυσφορίας με ένα άλλοτε-αλλού ευφορίας» (σ. 86).

Η Τσιριμώκου (2000) σχολιάζει ότι «ο καρυωτακικός λυρισμός τονίζει τη σύζευξη του πόνου και του ονείρου, της ειρωνείας και του σαρκασμού που καταλήγουν σε ένα είδος ποιητικού κυνισμού, γνώριμο στοιχείο της μπωντλαιρικής *modernité*, η οποία όμως θα ήταν αδύνατη χωρίς τον βιγιονικό λυρισμό, την ποιητική της μپοεμίας και του αισθησιασμού» (σ.17). Η επίδραση του Baudelaire ξεκινά από τα *Νηπενθή* όμως στα *Ελεγεία και Σάτιρες* οι συγγένειες και οι αντιστοιχίες είναι περισσότερες. Το στοιχείο του σαρκασμού και της ειρωνείας συνυπάρχει με τον ρεαλισμό και την πεζολογία χαρακτηριστικά της ποιητικής γραφής και των δύο.

Έως το 1922 ο Καρυωτάκης αναζητά το κοινωνικό και λογοτεχνικό του στίγμα· ψάχνει να βρει τα υπαρξιακά, ιδεολογικά και λογοτεχνικά του ερείσματα είτε μέσα στα διαβάσματά του, είτε μέσα στον κοινωνικό του χώρο, είτε στην ιστορική μνήμη και εμπειρία. Η διαδικασία αυτή τον οδηγεί να διερευνήσει κριτικά τόσο το ιστορικό παρελθόν (κλασική αρχαιότητα, ελληνιστικός κόσμος και Βυζάντιο, τουρκοκρατούμενη ορθοδοξία, το 1821), όσο και το λογοτεχνικό παρελθόν (Δημοτικό τραγούδι, Κρητικοί και Επτανήσιοι λογοτέχνες, Αθηναϊκή σχολή) · όλα όμως αποδεικνύονται «κούφιας λέξεις, άδεια σχήματα». Έτσι αποποιείται το ελληνικό παρελθόν αλλά και το ελληνικό παρόν. Στον χώρο της ποίησης κυριαρχεί ο Παλαμάς και ο Σικελιανός όμως ο Καρυωτάκης δεν γοητεύεται, όπως υποστηρίζει ο Παπάζογλου (1988), «από τα ελληνοκεντρικά ιδανικά, [την] ελληνοκεντρική παράδοση, [τον] ελληνοκεντρικό δημοτικισμό, τα ηρωικά σύμβολα, [τους] ηρωικούς προγόνους, τα ηρωικά πεπρωμένα του έθνους ή της φυλής», που κυριαρχούν στην ποίησή τους· ούτε ο ηθογραφικός ρεαλισμός του Παπαδιαμάντη και του Καρκαβίτσα, ούτε οι σοσιαλιστές ή σοσιαλίζοντες (Σκληρός, Θεοτόκης, Βουτυράς) μπορούν να ανταποκριθούν στη λογική του (σ. 38-39).

### **2.2.2 Ο Καρυωτάκης και η Μούσα**

Η σχέση ανάμεσα στην ιστορική πραγματικότητα και στην αντίληψη που έχουν οι ποιητές για την ποίηση και τη λειτουργία της είναι αιτιακή. Ο Καρυωτάκης έχει τις ρίζες του στην ιστορική του στιγμή και στα περιστατικά που δημιούργησαν την ασφυκτική της περιπέτεια. Βιώνοντας καθημερινά την προδοσία νοιώθει ένα αίσθημα κενού που καμιά πίστη, κανένα ιδανικό δεν φαίνεται να μπορεί να καλύψει. Έτσι, ως άτομο και ως ποιητής συγκρούεται με

την ελλαδική αστική κοινωνία του Μεσοπολέμου, που κυριαρχεί η χρησιμοθηρία, η ευτέλεια και η αθλιότητα, που ισοπεδώνουν την προσωπική δημιουργία. Ο ποιητής διχάζεται ψυχικά και, αν και αποζητά την καταξίωση μέσω του έργου του, την ίδια στιγμή απομονώνεται κοινωνικά. Ο Καρυωτάκης, υποστηρίζει η Φραντζή (1998), γρήγορα αντιλαμβάνεται πως «η ταύτιση ποίησης και ζωής όχι μόνο δεν πρόκειται να του προσπορίσει κοινωνική δικαίωση αλλά θα αποδώσει «στη χάρη» την αχαριστία και τον ίδιον θα τον οδηγήσει στην υποχρεωτική αποξένωση» (σ.134). Έτσι, σύμφωνα με τον Πολίτη (1979), επιλέγει να γράψει ποιήματα για τους «Δον Κιχώτες» για «τους άδοξους ποιητές των αιώνων», να «ψάλλει το άδοξο το ασήμαντο, ακόμα και το γελοίο, σαν διαμαρτυρία που φτάνει στον σαρκασμό [που] σφραγίζει με μια ιδιαίτερη πικρία όλη του την ποίηση και γίνεται διέξοδος για τη μόνιμη απογοήτευσή του» (σ.248).

Σε αντίθεση με τη συμβολιστική αλλά και τη ρομαντική ποιητική που προβάλλουν την ποίηση ως παρουσία κυρίαρχη, όπως η «Μούσα-Ιδέα» του Παλαμά, η «νεράιδα» και η «μυστική αγάπη» του Πόρφυρα, η ποίηση στο έργο του Καρυωτάκη αποτελεί, σύμφωνα με τη Φιλοκύπρου (2006), δημιούργημα του ίδιου του ποιητή και η λύτρωση του ή η συντριβή του εναπόκειται στον ίδιο. Ο Καρυωτάκης με τη δημοσίευση του ποιήματος «Πολύμνια» στον *Νουμά* (31.10.1920) ανοίγει τον δρόμο προς μια «ανατρεπτική πρόσληψη της λυρικής Μούσας» στην ελληνική ποίηση. Η Καρυωτακική λυρική μούσα πάσχει εμφανώς από το *mal du siècle* και ο ποιητής, αμφισβητεί διαρκώς την ιδέα της ποίησης, την ηθική της εμβέλεια και κυρίως την ικανότητά της να αποτυπώσει τον πόνο της πραγματικότητας χωρίς να τον μετατρέψει σε απλό ποιητικό τέχνασμα, γεγονός που το βιώνει ως προσωπικό δράμα καθώς διαπερνά την ίδια του τη συνείδηση ως τεχνίτη. Η Τσιριμώκου (1997) θεωρεί την *τεχνοπάθεια*<sup>10</sup> μαζί με τη μελαγχολία την «ασθένεια που πλήττει [...] τη μούσα του *μείζονος* μεταξύ των *ελασσόνων*, του Καρυωτάκη» (σ. 82).

Ο Καρυωτάκης αμφισβητεί την «ηγεμονικότητα» του ποιητή, δεν τον θέλει «άκριτο και επηρμένο υμνητή αλλά αμείλικτο κριτή» στοιχείο που τον τοποθετεί, σύμφωνα με τον Τζιόβα (1986), στους «πρωτοποριακούς» ποιητές, καθώς αρνείται κάθε αισθητική, κοινωνική ή πολιτική σύμβαση, που μπορεί να περιορίσει τη δημιουργική του ελευθερία. Ο Αγγελάτος (1994) υποστηρίζει ότι ο Καρυωτάκης έρχεται σε αντιπαράθεση όχι μόνο με τον Παλαμά αλλά και με τους νεορομαντικούς ποιητές του Μεσοπολέμου εκφράζοντας μια άλλου τύπου «ξένη» για τα συμφραζόμενα της εποχής του σοφία:

---

<sup>10</sup> Ο Κωστής Παλαμάς «με τη γνωστή του κριτική ευθυβολία, είχε εντοπίσει από το 1916 το διακριτικό γνώρισμα του “Βωδελαιρ”, την *τεχνοπάθεια*, “τον έρωτα δηλονότι και την προσήλωσιν προς παν ό,τι τεχνητόν και περίτεχνον, εν αντιθέσει προς το φυσικόν και το αφελές”» (Τσιριμώκου, 1997, σ. 82).

Ο ποιητής δεν μπορεί να είναι πλέον ο Ήρωας, ο κάτοχος μιας θεόπνευστης γνώσης που καλείται να αποκαλύψει στο ανώνυμο κοινό και να το οδηγήσει στην τελείωση, στα μεγάλα ιδεώδη. Η ποίηση δεν μπορεί να είναι αυτάρκης, ένας εξακολουθητικός μονόλογος που λειτουργεί εν κενώ· αντίθετα οφείλει να έχει επίγνωση ότι είναι εν ενεργεία, ότι συμμετέχει δηλαδή σε μία ατελεύτητη «συναλλαγή» λέξεων μέσα σ' έναν ανοιχτό χώρο, την πολυδύναμη κοινωνική πραγματικότητα, που χρησιμοποιεί λέξεις επί λέξεων, φορτισμένες με τεράστια αποθέματα σημασιών από το παρελθόν και τοποθετημένες κάθε φορά σε νέα προοπτική (Αγγελάτος, 1994, σ.14).

### 2.2.3 Εργογραφία

Ο Vitti (2003) διακρίνει στην ποιητική πορεία του Καρυωτάκη δύο σημαντικούς σταθμούς, που ορίζονται ο πρώτος με τα έργα: *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων* (1919) και *Νηπενθή* (1921), και ο δεύτερος με τα *Ελεγεία και σάτιρες* (1927)<sup>11</sup>. Ο Καρυωτάκης εξοικειωμένος με τα μορφικά επιτεύγματα των Παρνασσιακών, το 1919 δημοσιεύει με δικά του έξοδα τη συμβολιστικής θεματικής ποιητική συλλογή *Ο Πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων* στο πνεύμα της εποχής του Μεσοπολέμου, όπου δεσπόζει η ελεγειακή διάθεση. Ο τίτλος προβάλλει τον ανθρώπινο πόνο ως βασικό χαρακτηριστικό της ζωής και ο ποιητής έχοντας εμπιστοσύνη στον ποιητικό λόγο αναλαμβάνει τον «ηγετικό ρόλο» να αναδείξει τον καημό των συνανθρώπων του – που εκείνοι είτε δεν μπορούν να εκφράσουν, είτε δεν συνειδητοποιούν, είτε σκόπιμα αγνοούν – μιλώντας στο όνομα τους, ώστε να μπορέσει να λυτρώσει και τον εαυτό του και εκείνους. Η αισιοδοξία όμως του ποιητικού υποκειμένου ως προς τη δυνατότητα να πετύχει τον στόχο του αντικαθίσταται από τη θλίψη λόγω της ματαιώσης των προσδοκιών του. Η συλλογή υποδιαιρείται σε δύο μέρη: *Ο Πόνος του Ανθρώπου* (6 ποιήματα), *ο Πόνος των Πραγμάτων* (4 ποιήματα).

Η δεύτερη ποιητική του συλλογή *Νηπενθή*<sup>12</sup> (1921) σηματοδοτεί τη δεύτερη περίοδο της ποιητικής του διαμόρφωσης (1920-1922), όπου παρατηρείται μια διεύρυνση και μια επαύξηση της θεματικής του. Ο τίτλος, σύμφωνα με την Φιλοκύπρου (2006), υποδηλώνει τη «θεματική εμμονή του ποιητή στον πόνο» (σ.104). Η λέξη «νηπενθή» είναι ομηρική<sup>13</sup> (από το στερητικό *νη* και το *πένθος*) και μπορεί να χρησιμοποιηθεί σύμφωνα με τον Καρβέλη (1990) ως ουσιαστικοποιημένο επίθετο και να σημαίνει ή αυτά που διώχνουν τη θλίψη (ενεργητική διάθεση) ή αυτά που είναι απαλλαγμένα από θλίψη (παθητική διάθεση), με τον

<sup>11</sup> Τις τρεις αυτές συλλογές δημοσίευσε ο ίδιος ο Καρυωτάκης. Τα υπόλοιπα, όσα έχουν καταχωριστεί ως «Παραλειπόμενα» και «Νεανικά» στη δίτομη έκδοση των *Ευρισκομένων* του 1965-66, ο Καρυωτάκης θεωρώντας τα ως ανάξια δεν θέλησε να τα συμπεριλάβει στις εκδοθείσες από τον ίδιο συλλογές.

<sup>12</sup> Στον υπότιτλο γράφει: «Ποιήματα βραβευμένα στον Φιλαδέλφειο Διαγωνισμό», όπου τα είχε υποβάλει την προηγούμενη χρονιά με τίτλο: «Τραγούδια της Πατρίδας».

<sup>13</sup> «νηπενθές φάρμακον», *Οδύσσεια*, δ 221.

ποιητή να θεωρεί είτε πως τα ποιήματά του είναι τα δικά του παυσίπονα είτε – χωρίς να χάνεται τελείως η παραπάνω σημασία – να υπολανθάνει πίσω από τη λέξη και μια ειρωνική διάθεση. Στα *Νηπενθή* είναι εμφανής η ώριμη εξοικείωση του Καρυωτάκη με το έργο του Baudelaire<sup>14</sup>, του Μορέας και του Μαλακάση (που κινούνται στο μεταίχμιο μεταξύ Παρανασσισμού και Συμβολισμού), η αντιπαλότητά του προς τον Παλαμά και η απόσταση που παίρνει από το ποιητικό ιδεώδες της δικής του συμβολιστικής γενιάς. Η συλλογή περιλαμβάνει τρεις ποιητικές ενότητες: Πληγωμένοι Θεοί (7 ποιήματα), Η Σκιά των Ωρών (18 ποιήματα), Νοσταλγικά (12 Ποιήματα) μια ενότητα με μεταφράσεις (6 ποιήματα), όπως και ένα ποίημα του Heinrich Heine.

Η τελευταία συλλογή του, *Ελεγεία και Σάτιρες*<sup>15</sup> εκδόθηκε τον Δεκέμβριο του 1927. Ο Καρυωτάκης, όπως μας αναφέρει ο Χ. Σακελλαριάδης<sup>16</sup>, σχεδίαζε «από το 1923 να την εκδώσει, χωρίς τίτλο, με μια νεκροκεφαλή στο ξώφυλλο και δυό κόκαλα «χιαστί» κάτω απ' αυτή και με τη ακόλουθη λεζάντα: *Με το μηδέν και το Άπειρο να συμφιλιωθούμε*». Τελικά, η συλλογή τυπώθηκε με προμετωπίδα επιγραφή από το *De rerum natura* του Λουκρήτιου<sup>17</sup>. Ο Άγρας (1938) για τη συλλογή αυτή έγραψε: «Κι έξαφνα, στα 1927, με την τρίτη και τελευταία του ποιητική συλλογή, *Ελεγεία και Σάτιρες*, μας εξεπέρασεν όλους, αμέσως κι εξακολουθητικά! Έγινεν αμέσως maître». Ο τίτλος της συλλογής διμελής με τα όρια ανάμεσα στην ελεγεία και τη σάτιρα να υπονομεύονται και αρκετά από τα ελεγεία να είναι δομημένα ως σάτιρες ενώ αρκετές από τις σάτιρες να αναπαράγουν τον θρήνο της ελεγείας. Ο Δάλλας (1990) υποστηρίζει ότι η συμπλεκτική σημασία του *και* (του τίτλου), «χάνεται και αυτοαναιρείται» με τον αναγνώστη να διαβάσει: «*Ελεγεία αλλά και Σάτιρες*· πιο πολύ «...και προπάντων *Σάτιρες*»· ακόμα πιο πολύ «...πλην όμως *Σάτιρες*» (σ. 87). Επομένως, όπως σχολιάζει ο Αγγελάτος (2020), δεν είναι ευκρινές αν πρόκειται για τυπικά συμπλεκτικό σύνδεσμο ή για επεξηγηματικό (: δηλαδή), για αντιθετικό (: *αλλά, όμως, ωστόσο*), για παραχωρητικό (: *αν και, μολονότι*), ακόμα και για συμπερασματικό (: *άρα, επομένως*) (σ. 20).

---

<sup>14</sup> Η Τσιριμώκου (1998) παρατηρεί ότι ο Καρυωτάκης τιτλοφορεί κρυπτογραφικά τη δεύτερη ποιητική του συλλογή *Νηπενθή*, δηλαδή *αλεξίπενθα* αξιοποιώντας τιτولوجικά μια αρχαιότερη έκφραση του Γάλλου ομοτέχνου του· «Pharmakon népenthès» αποκαλεί ο Baudelaire το όπιο στην τρίτη ενότητα των *Τεχνητών παραδείσων* (1860), που επιγράφεται «Ένας οπιοφάγος» (σ. 64).

<sup>15</sup> Η συλλογή συντονίζεται ως προς το εξωτερικό πλαίσιο (τίτλος-μεσότιτλοι) με παλαμικά δεδομένα. Ο τίτλος συνδέεται εμμέσως με τον παλαμικό, *Ιαμβοί και ανάπαιστοι* (1897, 1920), οι μεσότιτλοι των «Ελεγείων» (: «Πρώτη σειρά» - «Δεύτερη σειρά») είναι, σύμφωνα με τον Σαββίδη, πολύ πιθανόν δανεισμένοι από τα Σατιρικά γυμνάσματα (1912), η δε «Ηρωική τριλογία» τοποθετημένη ανάμεσα στα «Ελεγεία» και τις «Σάτιρες», παραπέμπει ευκρινώς στην Ηρωική τριλογία (1903-1907) του Παλαμά (Αγγελάτος, 1994, σ.59).

<sup>16</sup> Στην πρώτη έκδοση (1938) των *Απάντων* του Καρυωτάκη σε επιμέλεια Χ. Σακελλαριάδη.

<sup>17</sup> «*Et metus ille foras praeceps Acheruntis agendus / funditus, humanam qui vitam turbat ab imo*»: «... και να γκρεμίσουν [οι στίχοι μου] / αράθυμα του Αχέροντα τον τρόπο που θολώνει / τέλεια του ανθρώπου τη ζωή...», η μετάφραση του Γ. Θεοτοκά, όπως παρατίθεται στο Σαββίδη, 1992, σ. 335.

Στην τελευταία του συλλογή ο Καρυωτάκης, σύμφωνα με τον Αγγελάτο (1994), επιχειρεί μια ειδολογική υπέρβαση με ισχυρά ερείσματα (μεταξύ αυτών το έργο του Φιλύρα και του Laforgue) και απώτερο σημείο αναφοράς την «ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος», ενώ ταυτόχρονα στις *Σάτιρες* είναι ευδιάκριτος ο κοινωνικός προσανατολισμός της ποίησής του. Η Τσιριμώκου (2012) σχολιάζει:

Τα *Ελεγεία και Σάτιρες* κωδικοποιούν άψογα τον προγραμματικά ελάσσονα τόνο αυτής της ποίησης που αποδέχεται το τετριμμένο, το καθημερινό, εσωτερικεύει με ευγένεια την ήττα ή την αποτυχία, αντικρίζει ευθαρσώς τα αδιέξοδα και τις ανεπάρκειές της και, δίχως θρήνους και κοπετούς, κάνει τους ισολογισμούς μιας πεζής, καθηλωμένης, πιεσμένης ζωής, ενός άδοξου θανάτου (σ. 123).

Η συλλογή υποδιαιρείται σε πέντε μέρη: Πρώτη Σειρά [*Ελεγεία*] (21 ποιήματα), Δεύτερη σειρά [*Ελεγεία*] (13 ποιήματα), Ηρωική Τριλογία (3 ποιήματα), *Σάτιρες* (16 ποιήματα), *Μεταφράσεις* (18 ποιήματα).

### 2.3 «Ποιητική» και «Ποιήματα Ποιητικής»

Ο όρος «ποιητική» έχει μια ιστορία εικοσιπέντε περίπου αιώνων και παραπέμπει στον Αριστοτέλη και στην Πραγματεία του «*Περί Ποιητικής*»<sup>18</sup>. Με την πάροδο των χρόνων και με την παρέμβαση των Λατίνων συγγραφέων και κυρίως του έργου του Οράτιου «*Ars poetica*» (*Ποιητική τέχνη*), η ποιητική μετατρέπεται σε μια σειρά από κανόνες, τους οποίους πρέπει να ακολουθήσει ένας ποιητής για να δημιουργήσει ένα καλό ποίημα. Αυτή η κανονιστική ποιητική επικράτησε από τα πρώτα χρόνια του Μεσαίωνα ως τον 18<sup>ον</sup> αιώνα και περιλάμβανε οδηγίες για σύνθεση και στιχουργική, ειδολογικούς κανόνες, τεχνικές κ.ά., που καθόριζαν τις επιλογές του συγγραφέα. Έως τον 20<sup>ό</sup> αιώνα αυτές οι αισθητικές αρχές διατυπώνονταν με χαρακτήρα προγραμματικό, περιοριστικό και ρυθμιστικό ιδίως όσον αφορά τα λογοτεχνικά κινήματα (Συμβολισμός, Παρνασσισμός, Υπερρεαλισμός κ.ά.) για να ξεπεραστούν αργότερα από τους ίδιους τους δημιουργούς. Κατά τον 20<sup>ό</sup> αιώνα η έννοια του όρου διευρύνεται, εκφράζει πλέον έναν γενικότερο προβληματισμό για τον λογοτεχνικό λόγο και την ισχύ του και δηλώνει ό,τι στην εποχή μας κατανοούμε ως «θεωρία της λογοτεχνίας» ή «θεωρία της κριτικής» (Πατερίδου, 2015, σ. 455). Επιπλέον, η «ποιητική» αποτυπώνει και το σύνολο των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών ενός λογοτέχνη και τα «ποιήματα ποιητικής» είναι ένας τρόπος

---

<sup>18</sup> Σύμφωνα με τον Συκουτή (1937) ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τον όρο «Ποιητική» με τη σημασία που αποδίδεται στην «ποίηση», που για εκείνον σημαίνει πολλές φορές ό,τι και το «ποίημα». Η χρήση της λέξης «ποιητική» για να δηλωθεί η θεωρία περί ποιήσεως είναι μάλλον μεταγενέστερη και προέρχεται από τη λατινική. Γι' αυτό και ο τίτλος του έργου δεν είναι Ποιητική (= θεωρία της ποιήσεως), αλλά *Περί Ποιητικής* (=Περί ποιήσεως) στο Πολίτου-Μαρμαρινού, 1989, σ. 29.

για να εκφράσουν οι ποιητές τις απόψεις τους για τη λειτουργία της ποίησης, την αφετηρία της έμπνευσης, την κατασκευή των ποιημάτων, τη θεματική τους κλπ.

Ο όρος «ποιητική» (χωρίς να προσδιορίζει ποιήματα) χρησιμοποιήθηκε από τον Σαββίδη το 1963, όταν παρουσίασε στην Έκθεση Καβάφη στο Μουσείο Μπενάκη, ανέκδοτα χειρόγραφα σημειώματα του ποιητή που τα περιέγραψε ως εξής: «[...] Ενωώ, την εσκεμμένη ιδιωτική φωνή του ποιητή – εκείνην που ο ίδιος φρόντισε να σωθεί σε μια [ιδιαίτερη] σειρά ημερολογιακών σημειώσεών του για θέματα ποιητικής και ηθικής» (Σαββίδης, 2011, σ.91) · ο συσχετισμός ποιητικής και ηθικής υποδηλώνει τη σύνδεση της ποιητικής δράσης και δημιουργίας με την προσωπική ηθική του δημιουργού, που απορρέει από τη στάση της ζωής του. Ωστόσο, ως «Ποιήματα Ποιητικής»<sup>19</sup> ορίστηκαν από τον διακεκριμένο φιλόλογο και νεοελληνιστή «τα ποιήματα που έχουν, άμεσα είτε έμμεσα, ως αντικείμενό τους την ποιητική πράξη και γενικότερα την καλλιτεχνική δημιουργία: τις προϋποθέσεις της, τις ατομικές και κοινωνικές συνθήκες της, και τις συνέπειές της» (Σαββίδης, 1985, σ. 283). Στα ποιήματα αυτά ο δημιουργός ανοίγει «διάλογο» με την ίδια την τέχνη του και ο «διάλογος» αυτός φέρνει στο κέντρο του ενδιαφέροντος τόσο τον ποιητή ως υπεύθυνο δημιουργό όσο και την ποίησή του ως πράξη ευθύνης. Ο ποιητής αναδεικνύει το ποιητικό του χρέος, τον τρόπο με τον οποίο ανταποκρίνεται στο χρέος αυτό και το πώς αντιλαμβάνεται την τέχνη του. Επομένως, τα ποιήματα για την ποίηση είναι ποιήματα ποιητικής και αναφέρονται στην ίδια την ποίηση. Έχουν αυτοαναφορικότητα.

Στο ερώτημα, αν τα ποιήματα ποιητικής συνδέονται με μια συγκεκριμένη εποχή ή τεχνοτροπία, η Πατερίδου (2015) απαντά – αφορμώμενη από τα ποιήματα του Καβάφη και των άλλων ποιητών (Παλαμά, Καρυωτάκη, Φιλύρα, Σεφέρη), που σχετίστηκαν με την «ταυτότητα του καταραμένου ποιητή (poète maudit)» – ότι τα ποιήματα αυτά προϋποθέτουν σε μεγάλο βαθμό την έννοια «της αυτονομίας της τέχνης» και ως εκ τούτου εμφανίζονται αθροιστικά από το τέλος του 19ου αιώνα και μετά και συνεχίζουν από τότε να παράγονται συνεχώς (σ. 460). Τα ποιήματα ποιητικής υπάρχουν και στις τρεις συλλογές του ποιητή, αφού ανήκει στους ποιητές που δημιούργησε, «το σχήμα ταύτισης ποίησης και ζωής», καθώς συνέδεσε τον προβληματισμό για την ποίηση με την ευρύτερη κοινωνική, πολιτική και ατομική αμφισβήτηση.

## 2.4 Η «Ποιητική» στην ποίηση του Κ. Γ. Καρυωτάκη

---

<sup>19</sup> Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για 45 συνολικά ποιήματα του Καβάφη, που αναγνώστηκαν στο τρίτο Συμπόσιο Ποίησης (Ιούλιος 1983) στο Πανεπιστήμιο Πατρών.

Η ποιητική τέχνη και γενικότερα η καλλιτεχνική δημιουργία, και ο ρόλος του ποιητή είναι ένα από τα βασικά θέματα που απασχολεί τον Καρυωτάκη. Ο Mackridge (1986) επισημαίνει ότι ο Καρυωτάκης ήταν από τους πρώτους Νεοέλληνες ποιητές που έγραψε με «θέμα τα ποιήματα και τους ποιητές» και δημιούργησε τη μυθολογία της «καταραμένης συντεχνίας», που πέφτει «θύμα του περιβάλλοντος, της εποχής». Στο πρώτο ποίημα των *Νηπενθών*, «Οι στίχοι μου»<sup>20</sup> γράφει :

*Δικά μου οι Στίχοι, απ' το αίμα μου, παιδιά.  
Μιλούνε, μα τα λόγια σαν κομμάτια  
τα δίνω από την ίδια μου καρδιά,  
σα δάκρυα τους τα δίνω από τα μάτια.*

Στις «Στροφές» συνειδητοποιεί ότι το γράψιμο είναι μια δραστηριότητα αντίθετη με τη ζωή:

*Είκοσι χρόνια παίζοντας,  
αντί χαρτιά βιβλία,  
είκοσι χρόνια παίζοντας,  
έχασα τη ζωή.*

Στο «Όλοι μαζί...» πιστεύει πως αυτός και οι ομότεχοί του έχουν «χάρτινη καρδιά», ενώ στην «Υστεροφημία» ελπίζει ότι:

*Μόνο μπορεί να μείνουνε κατόπι μας οι στίχοι,  
δέκα μονάχα στίχοι μας να μείνουνε.*

Η Φραντζή (1998) διαπιστώνει ότι σε ένα σύνολο 166 ποιημάτων του Καρυωτάκη, συμπεριλαμβανομένων και των μεταφράσεών του, τα 74 είναι ποιήματα ποιητικής. Η παραπάνω παρατήρηση αποδεικνύει τον προβληματισμό και την αγωνία του Καρυωτάκη αναφορικά με την ποιητική τέχνη και τις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες παράγεται το καλλιτεχνικό έργο. Ο ίδιος βιώνει την κοινωνική απαξίωση του έργου του, την αμφισβήτησή από τον κοινωνικό αποδέκτη, που την μετατρέπει «σε αρνητική σχέση με το περιβάλλον και σε καταγραφή που οδηγεί στην αυτοακύρωση» (σ.132). Ωστόσο, αν και στην εποχή του ο ρόλος του ποιητή δεν είναι πλέον ο ρόλος του προφήτη, ούτε η ποίηση μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, ο Καρυωτάκης υποστηρίζει την αναγκαιότητα της ύπαρξής του με την προϋπόθεση

---

<sup>20</sup> Όλες οι παραπομπές γίνονται στην έκδοση «Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*», επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Εστία, 2016.



ότι η ποίηση «δικαιώνεται μέσα από την αυθεντικότητά της, που επικυρώνεται μέσα από την ταύτιση ποίησης και ζωής». Η ερευνήτρια μάλιστα εξετάζοντας την ποιητική του μέσα από τις θεματικές και μορφολογικές του επιλογές σημειώνει ότι ο Καρυωτάκης επιχείρησε, να γίνει ο *mystique* που, όπως οι συνάδελφοι του 19<sup>ου</sup> αιώνα, θα έβαζε τη «σάρκα και το αίμα» στην τέχνη του (σ.140).

Ο Δάλλας (1998) θεωρεί τα ποιήματά του ποιήματα ποιητικής και διερευνά «πώς η “ποίηση” ως ιδέα και ο “ποιητής” ως ρόλος καθορίζει τη συμβολική σχέση [του Καρυωτάκη] με το σύστημα» της Μεσοπολεμικής κοινωνίας προς το οποίο αισθάνεται τελείως ξένος. Ο μελετητής παρατηρεί ότι «ο “ποιητής” του Καρυωτάκη είναι εγκλωβισμένος και [αντιδρώντας] μέσα από το σύστημα μεταβάλλεται σε κλόουν με τις σκέψεις του κυνηγημένες από τη μάστιγα του ίδιου του λόγου» κάτω από την πίεση της γραφειοκρατίας αλλά και της ιστορίας με την ποίηση να απομένει «σαν η τελευταία άμυνα: ένα είδος «καταφύγιου που φθονού[νε]» (σ.378-379).

## 2.4 Η ειρωνική γλώσσα του Κ. Γ. Καρυωτάκη

Ο Καρυωτάκης έβλεπε την ποίηση ως «καταφύγιο» από την οδυνηρή πραγματικότητα, ως μια προσπάθεια αποτίναξης της ματαιότητας και της απαισιοδοξίας που βίωνε. Ο ιλαρός τόνος που διαπνέει αρκετά από τα ποιήματά του αποκαλύπτει μια άλλη όψη του Καρυωτάκη των αρχών της δεκαετίας του '20, αυτήν που ήξερε να αντισταθμίζει τη μελαγχολία με τη φιλοπαίγμονα διάθεση και το χιούμορ. Ο ποιητής ξεκίνησε από την παράδοση του δημοτικισμού<sup>21</sup> όμως – μελετώντας ιδίως τον Καβάφη – κατάφερε να διαμορφώσει το δικό του γλωσσικό αίσθημα. Ένα οξύτατο πνεύμα σαρκασμού και μια ανελέητη ειρωνεία, που δεν είναι επιφανειακή αλλά προχωρεί σε τέτοιο βάθος που θυμίζει σάτιρα του Αριστοφάνη, διαπερνά τους μετρικά άψογους και μελωδικά εύρυθμους στίχους του. Σ' αυτή τη «μοντέρνα» ειρωνεία του, η οποία υπονομεύει ή και ανατρέπει κάθε καθεστηκία τάξη πραγμάτων τόσο σε επίπεδο νοηματικό όσο και σε επίπεδο γλωσσικής κατασκευής, οφείλεται η πρωτοποριακή θέση της ποίησής του.

Η ένταση της ποίησής του οφείλεται, σύμφωνα με τη Φραντζή (1996), στη «διδυμική της που κατορθώνει μέσα από την αυτοαναφορική ύλη να προκαλέσει το ρήγμα που φωτίζει το οικουμενικό». Ο Καρυωτάκης κατορθώνει να σπάσει «το φράγμα του

---

<sup>21</sup> Ο Καρυωτάκης αδιαφορεί στο ζήτημα της γλώσσας μιας και δεν «περιμένει τίποτε, καμία αλλαγή, καμία σωτηρία ούτε από τη δημοτική και την επικράτησή της, ούτε βέβαια από την καθαρευουσιάνικη ή νεοαττικιστική κενολογία» (Παπάζογλου, 1988, σ.39).

ατομικού πόνου και [να] αγγίζει την πηγή κάθε πόνου». Και αυτό το πετυχαίνει τόσο με τις γλωσσικές όσο και τις στιχουργικές του επιλογές. Αφενός μια γλώσσα δραστική, που «ακουμπά σ' ένα μεικτό ιδιόλεκτο που δεν φοβάται το κοινό και τετριμμένο» και μετεωρίζεται ανάμεσα στο καθημερινό και στο ποιητικό, που λειτουργεί μ' ένα πλήθος από ρητορικά σχήματα (παρενθέσεις, επαναλήψεις, αναδιπλώσεις κτλ.) καταγράφει τα οδυνηρά μετατρέποντας την «πικρία σε ειρωνική έως σαρκαστική επιθετικότητα, [την] ανασφάλεια σε κριτική, [την] αυθεντικότητα σε αυτοκριτική και [την] αυτογνωσία σε αυτοσαρκασμό». Αφετέρου, ζωογονεί την παραδοσιακή στιχουργία με τολμηρές και πρωτοφανέστες λύσεις κινούμενος ανάμεσα στη στιχουργική παράδοση και στην ανταρσία καταγράφει με ακρίβεια τα οδυνηρά: «ο λυγμός τιθασεύεται με τον έμμετρο στίχο και διαρρέει μέσα από τη χασμωδία και τους παρατονισμούς» (σ. 64).

Ο Καρυωτάκης, «ποιητής του βιβλίου» σύμφωνα με τον Mackridge (1986) αναζητούσε για την ποίησή του ένα ύφος διαφορετικό από τους τετριμμένους ποιητικούς τρόπους, που θα τον έφερνε από τον λυρισμό των προγενέστερων ποιητών στην ειρωνεία, μια ειρωνεία αμυντικής στρατηγικής που αναδεικνύεται τελικά ως δεσπόζουσα τεχνική του. Ο Παλαμάς<sup>22</sup> (όπως αναφέρεται στο Αγγελάτος, 2020) στη «μοναδική εξειδικευτικού χαρακτήρα δημόσια κρίση» του για τον Καρυωτάκη υπογραμμίζει ότι ««έβαλε» στην «εκφραστική γλώσσα» και στον «πλαστικό στίχο» του αντίστοιχα, τη διάθεση «της ειρωνείας, του περιπαιγμού και της οικειότητας» που την «αντιπροσωπεύει ο κύκλος» των *fantaisistes*» (σ.51-52). Η καυστική ματιά του Καρυωτάκη με αποκορύφωμα την ειρωνεία, τον σαρκασμό και το πικρό χιούμορ του επιθανάτιου έργου του *Ελεγεία και Σάτιρες* είναι ένα θέμα που απασχόλησε τους κριτικούς. Ο Παράσχος (όπως αναφέρεται στο Μπενάσης, 2004) θεωρεί τη σάτιρα του Καρυωτάκη, σχεδόν πάντα, λυρική, που ανάγεται πάντα στον εαυτό του και σχολιάζει<sup>23</sup>:

[...] Μόνο, λοιπόν, καταφύγιο μένει ο θάνατος, και μόνο όπλο κατά της ζωής, όσο ζούμε, και μόνη ανακούφιση, η ειρωνεία. Ο Καρυωτάκης ειρωνεύεται τύπους, πράγματα, καταστάσεις, ό,τι ξυπνά την οργή, τον οίκτο του, την αηδία του. [...] Κάτω από το γέλιο του μαντεύει κανείς τη σύσπαση του πόνου, η ειρωνεία του δεν είναι παρά ένας πνιγμένος λυγμός.

Ο Ζερβός (όπως αναφέρεται στο Μπενάσης, 2004) παρατηρεί ότι στα ποιήματα ειδικότερα της τελευταίας συλλογής βρίσκει κανείς μια ειρωνεία «σαν αποτέλεσμα μιας καλλιεργημένης

<sup>22</sup> Κ. Παλαμάς, «Κάποια πρόσωπα στη δημοκρατία των ελληνικών γραμμάτων», (γραφ.:11/9/1928): *Άπαντα*, τ. ΙΔ', Αθήνα: Γκοβόστης -Μπίρης (1968), σ. 205-217.

<sup>23</sup> Κλέων Παράσχος, «Κυριακή τοῦ Ἐλευθέρου Βήματος», 15 Ἰανουαρίου 1928.

αντίληψης φαινομένων και συμβάντων, προσώπων και πραγμάτων» (σ.28). Ο Χατζίνης<sup>24</sup> (όπως αναφέρεται στο Ντουνιά, 2000) υποστηρίζει ότι ο Καρυωτάκης έδωσε τη δυνατότητα στον ποιητικό λόγο να εκφράσει πειστικά σύνθετες ψυχικές καταστάσεις «σε μια νέα φόρμα, μ' έναν λυρισμό νέον όπου βρήκε θέση ένα στοιχείο ιδιαίτερος αντιλυρικό· η ειρωνεία» (σ.387). Ο Πατρίκιος (1979) σχολιάζει ότι είναι από τους ελάχιστους ποιητές μας «που έχει χιούμορ, αυτοειρωνεία, που αστειεύεται με τον ίδιο τον εαυτό του» (σ.259). Ο Δάλλας (1990) υποστηρίζει ότι ο Καρυωτάκης έγινε «εκφραστής της «χαμένης γενιάς» του και πρωτοπόρος της μικρής συντεχνίας της» και αυτό το κατόρθωσε με την ειρωνική του γλώσσα προκαλώντας «μιαν αντίδραση στο αδρανές σώμα του λόγου, όπου και επενήργησε σαν φυσικός αντιδραστήρας». Σημειώνει ο μελετητής:

Η ειρωνική του γλώσσα δεν καινοτομεί «εκ περισκέψεως», ούτε προσπαθεί να εντυπωσιάσει «εκ των ενόντων». Βγαίνει από μέσα από τα πράγματα και έχει τη θερμοκρασία του βρασμού τους. Και όμως, είναι απ' τις ψυχρότερες και τις δραματικότερες, που έχουμε στα γράμματά μας. Εξωτερικά, ως συνοψίσομε, δεν αποτελεί καμιά απόκλιση, αλλά αποτελείται [...] από δύο γλωσσικές και σημασιολογικές πραγματικότητες. Και απ' την «ένωσή» τους, ως «αντίδραση», παράγεται η ειρωνεία (σ. 91).

Ο Αγγελάτος (1994) σχολιάζοντας τον συνδυασμό σάτιρας και παρωδίας στα ποιήματα του Καρυωτάκη, που τόνιζαν την αντιπαράθεση με τους ομοτέχνους του, θεωρεί ότι αποτελούσαν ταυτόχρονα και ένα είδος πρό(σ)κλησης, εφόσον «καλούσαν τους ενδιαφερόμενους να στοχαστούν γύρω από την υφή της ποίησής τους, τη συνάρτησή της με τα (ζωντανά) κοινωνικά της συμφραζόμενα, το μεγαλείο ή και τη χυδαιότητά τους» (σ.15). Ο Beaton (1996) συγκρίνοντας τον Καρυωτάκη με τον Καβάφη, ενώ εντοπίζει ως κοινό τους στοιχείο την «ειρωνική αποστασιοποίηση από τους πάντες γύρω τους, καθώς και μια αυτοκοροϊδευτική-σαρκαστική στάση ως προς τις προσωπικές τους αξίες και βλέψεις» επισημαίνει ως διαφορά ότι η «ειρωνεία του Καρυωτάκη έχει έναν τέτοιο δριμύ σαρκασμό, που προδίδει περιφρόνηση για τον εαυτό του και για τους συνανθρώπους του» (σ.172). Ο Ιβάνοβιτς (1997) επισημαίνει ότι προβάλλει στο έργο του «την πεζή γλώσσα της καθημερινότητας, την ειρωνεία, το φτωχικό και αναγνωρίσιμο αστικό τοπίο της γειτονιάς ή της επαρχίας» μέσα στο οποίο κινείται «ένας ταπεινός και κοινός ανθρωπάκος, που ενίοτε φορά στο πρόσωπό του την παγωμένη ιλαροτραγική γκριμάτσα του παλιάτσου (κι έτσι μεταβάλλει τον γύρω κόσμο σε εξπρεσιονιστικό σχεδόν τσίρκο)» (σ. 323).

---

<sup>24</sup> Γιάννης Χατζίνης, *Η Καθημερινή*, 12.8.1937.

Η Ναούμ (2007) υποστηρίζει ότι ο Καρυωτάκης «επεξεργάζεται διαρκώς μια ποιητική *διπτότητα*», όπου το λυρικό υποκείμενο διχάζεται σε ένα «εγώ που υφίσταται», που βιώνει την πτώση του και σε ένα «εγώ που παρατηρεί», που την παρακολουθεί και την περιγράφει ως «αντικείμενο γέλωτος» με την «σατιρική κραυγή» ή την «ελεγειακή οίμωγή» να αποτελεί σε εποχές απογοητεύσεων έναν τρόπο αντίδρασης στην «πτώση του ιδανικού» (σ.122). Η ερευνήτρια παρατηρεί ότι ιδίως στις καρυωτακικές *Σάτιρες* «το ποιητικό υποκείμενο αυτοσαρκαζόμενο προβάλλει την πλήρη (αυτο)ακύρωση χωρίς να παράγει ένα λόγο θετικό – χωρίς να μπορούμε να ανασυγκροτήσουμε εξ αντιθέτου τον έπαινο από τον ψόγο, όπως θα αναμενόταν από τη χρήση της ειρωνείας υπό τις κανονικές σατιρικές συνθήκες». Εξάλλου, σε αυτή την ειρωνική συνθήκη των ποιημάτων του οφείλεται και η αίσθηση του αναγνώστη ότι στα κείμενα αυτά η φωνή– πρωτοπρόσωπη ή τριτοπρόσωπη– ακούγεται από αλλού, «αφού το υποκείμενό της βρίσκεται εκτοπισμένο σε μια *ξένη χώρα*, στο κατώφλι της ποίησης, τη στιγμή που το ποίημα γεννιέται και πεθαίνει» (σ. 453).

Προϋπόθεση για τη μελέτη της ειρωνικής γλώσσας του Καρυωτάκη είναι η εξοικείωση με την ιδιότυπη ρητορική του και με τα συγγραφικά του εργαλεία. Η ειρωνική του διάθεση εντοπίζεται στις μετρικές και στιχουργικές του επιλογές (μέτρο, ειρωνική ρίμα, διασκελισμοί, υπερβατά, παρηχήσεις), στα λεκτικά σχήματα και τους λεκτικούς δείκτες που χρησιμοποιεί (αντιθέσεις, αμφισημία, υπερβολή, επανάληψη), όπως και στη στίξη (τα διαφορούμενα εισαγωγικά, η παραπλανητική παρένθεση), την τυπογραφική διάταξη του λόγου (η χρήση των κεφαλαίων) αλλά και στη σύνταξη και τη δομή λόγου. Η ειρωνεία επιτυγχάνεται επίσης με την επανάληψη φράσεων ή στίχων, με τη σαρκαστική χρήση του υπερθετικού και της γενικής πληθυντικού, την ψευδοσπουδαιότητα που προσδίδουν στη διήγηση τα ξενόγλωσσα δάνεια (που συχνά τυπώνονται με λατινικούς χαρακτήρες), τη χρησιμοποίηση της καθαρευουσιάνικης ορολογίας σε συνδυασμό με εκφράσεις λαϊκές, με την ανάλογη εικονοποιία. Τέλος, σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004), εμφανίζεται μέσα από τα *σχήματα λόγου*, τη συνύπαρξη του *υψηλού* και του *κωμικού*, την *ασυμβατότητα των κωδίκων* στον τίτλο και τα συμφραζόμενα του ποιήματος. Αλλά και η «μπαρόκ» ειρωνεία και η υιοθέτηση ειρωνικών προσωπείων (αφηγηματικών ή δραματικών) αποτελούν μηχανισμούς ειρωνείας του ποιητή. Σε ορισμένα σημεία ακούγονται δύο φωνές, η μια θετική και η άλλη αρνητική. Αποτέλεσμα: η ειρωνική αμεροληψία, το «μετέωρο» της ανάγνωσης. Ποιητική αρετή, σύμφωνα με τον Jankélévitch (1997), η πολυφωνία του κειμένου.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

### Το επίπεδο εφαρμογής

#### 3.1 Νηπενθή

Ο Καρυωτάκης αγωνιά για την ποιητική του υπόσταση και η αγωνία του αυτή αποτυπώνεται και στα ποιήματα του, όπου προβληματίζεται σχετικά με την επάρκεια και τη δραστικότητα της ποιητικής λειτουργίας αμφισβητώντας την ως τότε γενικά αποδεκτή παρηγορητική σχέση ποίησης και ποιητή. Ο ποιητής δεν είναι πλέον «ο Ήρωας, ο καταλύτης ή ο Προφήτης· η Ρομαντικής υφής έπαρσή του για τον ύψιστο ρόλο που καλείται να διαδραματίσει, έχει υποχωρήσει» (Αγγελάτος, 1994, σ.37). Στα *Νηπενθή* ο Καρυωτάκης εστιάζει πλέον όχι στην πηγή ή στην αφορμή της έμπνευσης των ποιημάτων του, αλλά στην ίδια τη δύναμη της ποίησης και στη «λυσίπονη μαγεία του Λόγου». Βέβαια, γνωρίζει ότι τα ποιήματα δεν μπορούν να τον λυτρώσουν από τον πόνο που του προκαλεί η ποιητική του ιδιότητα, που είναι συνυφασμένη με την ίδια του την ύπαρξη, μόνο ως παυσίπονα μπορούν να λειτουργήσουν που θα τον ανακουφίσουν προσωρινά μεταμορφώνοντας τον πόνο του σε Ποίηση.

Τα ποιήματα ποιητικής ή οι αναφορές στην ιδιότητα του ποιητή πυκνώνουν σε αυτήν τη συλλογή, όπου ο ποιητής συνειδητοποιεί κατά την Φιλοκύπρου (2006) ότι ο ποιητικός λόγος έχει αποτύχει να συμφιλιώσει τον δημιουργό του, αλλά και τους δέκτες του με την ανθρώπινη μοίρα, ενώ ο Πέτρος Χάρης σχολιάζει ότι τα *Νηπενθή* «είναι ο στεναγμός του ανθρώπου που τον έχει γονατίσει η Μοίρα [...] είναι εξομολόγηση, είναι καλύτερα η ομολογία ενός ποιητή που δεν μπορεί να είναι ευχαριστημένος από τη θέση του στη Ζωή, γενικότερα από τη θέση του ανθρώπου ανάμεσα στις δυνάμεις που κυβερνούν τον κόσμο». Ο Τζιόβας (1986) παρατηρεί στα ποιήματα της συλλογής αυτής μια «ειρωνική ουδετερότητα», μια «κλανθάνουσα διακριτική ειρωνεία», που θα εξωτερικευτεί σατιρικά στα *Ελεγεία και Σάτιρες* εξηγώντας τα υποτιθέμενα άλματα στην ποίησή του.

Στην πρώτη ενότητα των *Νηπενθών* με τον οξύμωρο τίτλο «Πληγωμένοι Θεοί»<sup>25</sup> περιλαμβάνονται επτά ποιήματα που έχουν ως θέμα τους την ποίηση και τους ποιητές. Ο Τζιόβας (1998) διακρίνει την ειρωνική διάθεση του Καρυωτάκη στον τίτλο, καθώς οι

---

<sup>25</sup> Οι «Πληγωμένοι Θεοί» του Καρυωτάκη είχαν απέναντί τους του «Αρχαίους θεούς», την πρώτη ενότητα από *Τα μάτια της ψυχής μου*, του Παλαμά.[...] Οι (ποιητικοί) θεοί του Καρυωτάκη, εκφραστές μιας (προσγειωμένης) ανθρώπινης σοφίας, βρίσκονται στα όρια μιας διαμετρικά αντίθετης στάσης από εκείνη [του Παλαμά] (Αγγελάτος, 1994, σ. 52-53).

ποιητές, αν και εξομοιώνονται με θεούς, με το επίθετο «πληγωμένοι» εμφανίζονται ευάλωτοι και ανθρώπινοι. Πρώτη θέση στην ενότητα έχει το ποίημα «Οι σίχοι μου», που συμπυκνώνει κατά κάποιο τρόπο την πορεία της ποιητικής του· ο Αγγελάτος (1994) μάλιστα σχολιάζοντας την σειρά παράθεσης των ποιημάτων υποστηρίζει ότι «προσφέρουν στον αναγνώστη την ισχυρή εντύπωση ενός μάλλον «συνεκτικότητας σχήματος»:

από το «άσωτο παιδί»-ποιητή («Γυρισμός») και την αδιαφορία του για την πληγή («Ευγένεια»), στην πορεία προς ένα ποιητικό ιδεώδες («Πολύμνια») ευθέως αντιτιθέμενο στο νεορομαντικό ιδίωμα της εποχής («Ποιητές»). Αυτό το ιδεώδες υπογραμμίζει την αναζήτηση του «άδοξου» ποιητή («Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων») με επίγνωση του (κοινωνικού) προσώπου και του ρόλου του («Δον Κιχώτες») σε ριζική αντιπαράθεση (και πάλι) με το νεορομαντικό ιδεώδες, όπως το εξέφραζε ο Ουράνης (Αγγελάτος, 1994, σ. 52).

Από τη συλλογή θα μελετήσουμε τα ποιήματα: *Ευγένεια*, *Δον Κιχώτες*, *Ποιητές*.

### 3.1.1 Ευγένεια

*Κάνε τον πόνο σου άρπα.*

*Και γίνε σαν αηδόνη,*

*και γίνε σα λουλούδι.*

*Πικροί όταν έλθουν χρόνοι,*

*κάνε τον πόνο σου άρπα*

5

*και πε τονε τραγούδι.*

*Μη δέσεις την πληγή σου*

*παρά με ροδοκλώνια.*

*Λάγνα σου δίνω μύρα*

*—για μάλσαμο— και αφιόνια.*

10

*Μη δέσεις την πληγή σου,*

*και το αίμα σου, πορφύρα.*

*Λέγε στους θεούς «να σβήσω!»*

*μα κράτα το ποτήρι.*

*Κλότσα τις μέρες σου όντας*

15

*θα σου 'ναι πανηγύρι.*

*Λέγε στους θεούς «να σβήσω!»*

μα λέγε το γελώντας.

*Κάνε τον πόνο σου άρπα.*

*Και δρόσισε τα χείλη*

*στα χείλη της πληγής σου.*

*Ένα πρωί, ένα δείλι,*

*κάνε τον πόνο σου άρπα*

*και γέλασε και σβήσου.*

20

(*Νηπενθή*, σ.21)

Η «Ευγένεια» περιλαμβάνεται στην αυτοσχέδια συλλογή *Τραγούδια της Πατρίδας*, που ο Καρυωτάκης υπέβαλε στον Φιλαδέλφειο Ποιητικό Διαγωνισμό (30.5.1920), όπου και βραβεύθηκε· τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου (17.10.1920) δημοσιεύτηκε στον *Νουμά* και ένα χρόνο αργότερα ο ποιητής το συμπεριέλαβε στα *Νηπενθή* (1921). Στο ποίημα, τρίτο από την ενότητα «Πληγωμένοι θεοί» των *Νηπενθών*, η ποίηση προβάλλεται ως «νηπενθές φάρμακο» που έχει ως στόχο την έκφραση του πόνου. Πρόκειται, σύμφωνα με την Τσιριμώκου (1998), για «το θέμα της τραυματοφιλικής «καλλιέργειας» του πόνου και της μεταστοιχείωσής του – μέσω μιας “ποιητικής αλχημείας”– σε «τραγούδι», σε γραφή, θέμα που «εξελίσσεται σε κοινό τόπο του μοντέρνου, τουλάχιστον, λυρισμού»· η ερευνήτρια μάλιστα, αναγνωρίζει στο ποίημα «την ιδιότυπη “πνευματική μελαγχολία” (melancolia artificialis)» του καλλιτέχνη, που επεξεργάζεται το «πένθος της ζωής» και το μετατρέπει σε «έργο τέχνης» (σ.72). Η «Ευγένεια» θεωρείται δραστικό ποίημα ποιητικής, προγραμματικό για το σύνολο ποιητικό έργο του Καρυωτάκη, όπου προεξάρχουν η υπερβολή, το οξύμωρον και η αλληγορία (π.χ. η Ευγένεια, ως αλληγορικό πρόσωπο που αξιοθετείται μέσω του κεφαλαίου γράμματος)» (σ.73).

Στο ποίημα, που εκφέρεται ολόκληρο σε τόνο «υπόκωφα προστακτικό», η ειρωνεία, όπως παρατηρεί ο Καρβέλης (1990), «απορρέει από μια διάθεση ευγενικής παραχώρησης, που όμως δεν αναιρεί την πραγματικότητα» με κάθε μια από τις επανερχόμενες προστακτικές<sup>26</sup> του ποιήματος (: «Κάνε [...], γίνε [...], Λέγε [...], Κλότσα [...], γέλασε [...], σβήσου») να «εικονοποιεί», σύμφωνα με τον μελετητή, «και μια διαφορετική γκριμάτσα, που σκοπό έχει τη μεταμφίεση ή την απόκρυψη του πόνου και μετατρέπει τον ποιητή σε τραγικό

<sup>26</sup> «Ο μέλλοντας και η προστακτική είναι χαρακτηριστικά της πρώτης εποχής του Καρυωτάκη – της εποχής δηλ. πριν από τα *Ελεγεία και Σάτιρες*: τέτοιες φράσεις καθιστούν αυτά τα ποιήματα «ποιήματα ποιητικής» [...]» (Mackridge, 1986, σ. 80).

κλόουν» (σ.27). Ο ποιητής, σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004), μπροστά στην ανάγκη του για έμπνευση επικαλείται τη θεία «άρπα» (: «Κανε τον πόνο σου άρπα»), που παραπέμπει αλληγορικά στην έννοια της ποίησης και καθορίζει όλο το κείμενο σηματοδοτώντας, «μια απελευθέρωση και μια ανεξαρτησία» (σ.177). Ο Καρυωτάκης, αν και δεν πιστεύει πως η ποίηση αποτελεί «λυτρωτική έκφραση», εξακολουθεί όμως να την «κυρώνει ως επιλογή ζωής». Έτσι, προτρέπει τον εαυτό του να μετασχηματίσει «τον πόνο» του σε μουσική, αντίληψη συχνή στη μετασυμβολιστική ποίηση, όπου το ποίημα ως «συνάντηση του λόγου με τον ρυθμό», σύμφωνα με τη Φιλοκύπρου (2009), ταυτίζεται συχνά με το τραγούδι, μιας και οι ποιητές προσπαθούν να αποδώσουν τις εμπειρίες και τα συναισθήματα τους με ρυθμικό τρόπο. Η μετατροπή όμως του πόνου σε μελωδικό ήχο είναι μια «μορφή απόκρυψης» του, και η απόκρυψη αυτή συχνά εκούσια, καθώς παρουσιάζεται ως μέρος της ποιητικής διαδικασίας, βιώνεται κάποτε αρνητικά από τον ποιητή.

Οι παρομοιώσεις του ποιητή (: «σαν αηδόνι» [...] «σα λουλούδι») υπονομεύουν τον στόχο του, αφού παραπέμπουν σύμφωνα με τη Φιλοκύπρου (2006), σε «μια έκφραση συγκαλυμμένη από την ομορφιά της» (σ.108), οπότε άλλοι εστιάζοντας στο μελωδικό τραγούδι του αηδονιού ή στην ομορφιά του λουλουδιού δεν θα καταλάβουν τον υπολανθάνοντα πόνο του ποιητή, που όμως οφείλει να πει την αλήθεια με τις επαναλήψεις<sup>27</sup> να υποδηλώνουν την επιτακτική προσταγή:

*Κάνε τον πόνο σου άρπα.  
Και γίνε σαν αηδόνι,  
και γίνε σα λουλούδι.*

Η στροφή κλείνει με την επανάληψη<sup>28</sup> του πρώτου στίχου, που υποδηλώνει emphaticά πόσο ο «πόνος» για τους ποιητές – που είναι σύμφωνα με τον τίτλο «Ευγένεια» του ποιήματος από καλή γενιά – είναι το υλικό της ποίησής τους και μετουσιώνοντάς τον σε τραγούδι παλεύουν να απομακρύνουν το Κακό:

*Πικροί όταν έλθουν χρόνοι<sup>29</sup>  
κάνε τον πόνο σου άρπα*

---

<sup>27</sup> Στην πρώτη στροφή του ποιήματος παρατηρούμε επαναφορά του συνδέσμου «και» σε συνδυασμό με το ρήμα. Ο σύνδεσμος επαναφέρεται έξι φορές σε όλο το ποίημα συνδυασμένος με ρήμα σε β' ενικό πρόσωπο, προστακτικής έγκλισης (Μεγαγιάννης, Β., Κυρίτση, Π., Τούντα Χ., 2016, σ.44).

<sup>28</sup> Χαρακτηριστικό της δομής του ποιήματος είναι η επανάληψη του πρώτου και του πέμπτου στίχου σε κάθε μία από τις τέσσερις εξάστιχες στροφές του, που επιτείνει το νόημα της εκάστοτε προτροπής.

<sup>29</sup> Ο στίχος στον *Νουμά* ήταν: «Πικροί κι αν είναι οι χρόνοι», αλλά στη συλλογή αλλάζει: «Πικροί όταν έλθουν χρόνοι» (Στεργιόπουλος, 1986, σ.55).



*και πε τονε τραγούδι.*

Οι στίχοι για τον Καρυωτάκη είναι συχνότερα «τραγούδι» και σπανιότερα «ποίημα», γι' αυτό και η παραπάνω προτροπή στον εαυτό του, παρόλο που σ' ένα πρώτο επίπεδο φαίνεται ότι το «τραγούδι» είναι για το ποιητικό υποκείμενο διέξοδος «[σ]τον πόνο», στην πραγματικότητα αποτελεί έναν τρόπο για να τον κρύψει μέσω της ποιητικής διαδικασίας. Η λυρική μούσα νοσεί και περιμένει την αρωγή του ποιητή, «καθώς προσβλέπει σε μια θεραπεία δια του ποιητικού λόγου εξομοιώνοντας τη θεραπεία με την αρρώστια» (Ναούμ, 2007, σ.164).

Στη δεύτερη στροφή ο ποιητής καλείται να μην καταφύγει στην εύκολη λύση της επίδεσης της πληγής<sup>30</sup> με τη βεβαιότητα της ίασης:

*Μη δέσεις την πληγή σου  
παρά με ροδοκλώνια.*

Η προτροπή ενέχει το στοιχείο της ειρωνείας, αφού τα αγκάθινα «ροδοκλώνια» (σύνθετο από το οπλοστάσιο του παλαιοδημοτικισμού), συντελούν στο άνοιγμα της πληγής και όχι στην ίαση της «πληγής». Η λύτρωση από τα «ροδοκλώνια» και τα «μύρα» αυτόματα αναιρείται, αφού λειτουργούν μόνο «για μάλσαμο» (ειρωνική υπονόμηση του νοήματος με το εμφατικό κλείσιμο των λέξεων ανάμεσα σε παύλες), υποβάλλοντας την εντύπωση της πρόσκαιρης θεραπείας:

*Λάγνα σου δίνω μύρα  
—για μάλσαμο— και αφιόνια.*

Η Τσιριμώκου (1998) θεωρεί ότι στους στίχους αυτούς έχουμε άμεση «αναφορά στους τεχνητούς παραδείσους και στα νηπενθή φάρμακα<sup>31</sup>. Τα ποιήματα στην «Ευγένεια» προβάλλονται ως παυσίπονα ή «αφιόνια», μόνο που δεν δρουν μόνο παρηγορητικά αλλά και επώδυνα. Ο Καρυωτάκης, σύμφωνα με τον Πολυχρονάκη (2005), δεν στρέφεται στα παυσίλυπα φάρμακα της ποίησης, για να επουλώσει προσωρινά τα τραύματα των πληγών του, αλλά αντιθέτως για να τις επιδεινώσει, για να προκαλέσει την ακατάσχετη αιμορραγία τους (: «και το αίμα σου, πορφύρα»), καθώς «η κρισιμότητα μίας δημιουργικής τέχνης του πόνου» δεν έγκειται μόνο στο γεγονός ότι προέρχεται από τον πόνο αλλά «στην ικανότητά

<sup>30</sup> Το θέμα της «πληγής» είναι από τα βασικά θέματα της ποίησης του Καρυωτάκη και το συναντάμε και στους «Δον Κιχώτες».

<sup>31</sup> Τα «μύρα» παραπέμπουν, σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004), σε έντονες ερωτικές συγκινήσεις και τ' «αφιόνια» υποδηλώνουν την επενέργεια των «νηπενθών φαρμάκων», που θα ανακουφίσουν τον πόνο του. Ο μελετητής εντοπίζει το απώτερο διακείμενο των στίχων στην Καβαφική Ιθάκη, καθώς τα «ηδονικά μυρωδικά» του Καβάφη και τα «λάγνα μύρα» του Καρυωτάκη, «εκτός από την ηχητική τους σύμπτωση, παραπέμπουν στον ερωτικό χώρο και δηλώνουν μια παρόμοια αντίληψη για τη σωματική απόλαυση» (Μπενάτσης, 2004, σ. 176).

της να ανατροφοδοτεί την πηγή της, να γίνεται από προϊόν πηγή της πηγής της και να μεταμορφώνεται από παθητικό καταναλωτή του πόνου σε ενεργητικό και δραστήριο συνδημιουργό του» (σ.76). Επομένως, η ποίηση όχι μόνο δεν μπορεί να γιατρέψει αλλά αντιθέτως επιδεινώνει «την πληγή» από την οποία χύνεται αίμα με τον ποιητή να ματώνει με το «τραγούδι» του:

*Μη δέσεις την πληγή σου,  
και το αίμα σου, πορφύρα.*

Η ποίηση είναι, σύμφωνα με την Φιλοκύπρου (2006), «ένα διπλό, οδυνηρό παιχνίδι: ανοίγει την πληγή και την ανακουφίζει, δηλώνει την αλήθεια και την αποκρύπτει. Εφευρέτης του παιχνιδιού, αλλά και θύμα του, είναι ο ποιητής που γνωρίζει εξαρχής την προδικασμένη του πορεία» (σ.111). Στην τρίτη στροφή συνεχίζεται, σύμφωνα με την ερευνήτρια η «προτροπή της απόκρυψης». Ο ποιητής τώρα καλείται «να φορέσει ένα προσωπίο γέλιου και γλεντιού», επιβάλλοντας στον εαυτό του έναν λόγο που είναι ταυτοχρόνως «έκφραση και προσωπίο», ώστε ειρωνικά να κρύψει με το γέλιο την επιθυμία του:

*Λέγε στους θεούς «να σβήσω! vs μα κράτα το ποτήρι».<sup>32</sup>  
Κλότσα<sup>33</sup> τις μέρες σου όντας vs θα σου `ναι πανηγύρι.*

Ο ποιητής προσποιείται ότι διασκεδάζει, όταν παρουσιάζεται να κρατά το «ποτήρι» που περιέχει το κρασί του γλεντιού ή τα αφιόνια της ποίησης, να κλοτσά ανέμελα τις μέρες του και την ίδια στιγμή να ζητά επιτακτικά από τους θεούς (: «να σβήσω!»). Οι νοηματικές ανακολουθίες, η παράθεση εννοιών που συγκρούονται εκφράζοντας το αφύσικο, η σύζευξη αντιθετικών εικόνων αποτελούν ειρωνικά τεχνάσματα («υφολογική τοποθέτηση») με το ποιητικό υποκείμενο να μας προειδοποιεί ότι τα πράγματα δεν είναι όπως φαίνονται. Δεν πρόκειται όμως για ένα απλό παιχνίδι αντιθέσεων. Ο Καψωμένος (1988) διακρίνει στην αντιθετική οργάνωση του περιεχομένου των ποιημάτων του Καρυωτάκη μια «αξιολογική διχοτομία βάθους» που αποκαλύπτει ουσιαστικές πτυχές της «βιοθεωρίας» του:

*Λέγε στους θεούς «να σβήσω!»  
μα λέγε το γελώντας.*

---

<sup>32</sup> Ο στίχος στην αρχική του μορφή ήταν: «και κράτα το ποτήρι», όμως τον αλλάζει σε: «Λέγε στους θεούς “να σβήσω!”/ μα κράτα το ποτήρι», προκειμένου να αποδώσει εντονότερα την αντίθεση. Στον έκτο στίχο της ίδιας στροφής η αρχική διατύπωση ήταν: «και λέγε το αγαπώντας», που – επειδή δεν εκφράζει με ακρίβεια την αντίθετη στάση με την προτροπή του προηγούμενου στίχου – τον διορθώνει «μα λέγε το γελώντας» (Στεργιόπουλος, 1986, σ. 55).

<sup>33</sup> Ο Άγρας (1981) σχολιάζει: «Μπορούσε να δώσει το ωραίο νόημα και με πιο κατάλληλη λέξη» (σ.41).

Όλες αυτές οι νοηματικές αντιγραμματικότητες και οι εκφράσεις «θυμικής εκκεντρικότητας», σύμφωνα με τη Μητσού (1998), που διατρέχουν το ποίημα σηματοδοτούν την ειρωνική διάθεση του ποιητή, που αντιμετωπίζει το μυστήριο του θανάτου και της λήθης αντιτάσσοντας το προκλητικό του γέλιο, ως «ύστατη κατάφαση του δημιουργικού υποκειμένου και της ακατάβλητης ελευθερίας του» (Ντουνιά, 2014, σ.20). Το γέλιο του όμως προς τους θεούς συνιστά ψέμα, καθώς κρύβει τον πόνο του και αυτό το ψέμα του ποιητή, η «Ευγένεια», τον συνοδεύει ως τον θάνατο.

Στην τελευταία στροφή η «θεραπευτική» εκδοχή αφορά στα δρώμενα της ποίησης, που σημασιοδοτούνται από την ανοιχτή «πληγή». Η ποίηση δεν προκαλεί μόνο πόνο, οξύνει και ταυτόχρονα γιατρεύει «την πληγή». Αυτή η πληγή όμως σύμφωνα με την Ντουνιά (2014) δεν κλείνει, ούτε μπορεί να κλείσει, γιατί είναι η πηγή της ποίησης: είναι αυτή που καθορίζει τον ποιητή, του δίνει υπόσταση τον τυλίγει με ζωή και θάνατο συγχρόνως:

*Και δρόσισε τα χείλη  
στα χείλη της πληγής σου.*

Το ποιητικό υποκείμενο αποδέχεται την μοίρα του («ειρωνεία της μοίρας») χωρίς φόβο, χωρίς ευτελείς υπεκφυγές, χωρίς αυταπάτες και αφού μετατρέψει το κάψιμο της πληγής του σε δροσιά εγκαταλείπεται σε ένα ηχηρό και παθιασμένο γέλιο:

*Ένα πρωί, ένα δείλι  
κάνε τον πόνο σου άρπα  
και γέλασε και σβήσου.*

Το γέλιο του ποιητή, σύμφωνα με τον Πολυχρονάκη (2005), δεν προκαλεί ευθυμία παρά ζόφο, αφού ακούγεται πάντα την πένθιμη στιγμή του θανάτου. Η ποίηση, που μπορεί να εμπεριέχει «την αυτοκαταστροφή και την ταυτόχρονη παρηγόρηση του ποιητή, τη γνώση και την απόκρυψη της αλήθειας» στο τέλος θα τον οδηγήσει στον θάνατο αποκτώντας κύρος με την αυτοκατάργησή της (Φιλοκύπρου, 2006, σ. 112). Στο τέλος, ο λόγος («να σβήσω») μετατρέπεται σε πράξη («σβήσου») αποκαλύπτοντας την αλήθεια, που εντέχνως έκρυβε ο ποιητής πίσω από το «γελαστό προσωπίο». Επομένως, σύμφωνα με τη Ναούμ (2007), το διατυπωμένο στην αρχή αίτημα για ποιητική ευγένεια (: «κάνε τον πόνο σου άρπα») «καταλήγει στην εξίσωση της ποιητικής δραστηριότητας με την απόσβεση του εαυτού» (σ.186):

*Κάνε τον πόνο σου άρπα*

*και γέλασε και σβήσου.*

Αυτή η επανάληψη της προτροπής του ποιητικού υποκειμένου προς εαυτόν (: «Κάνε τον πόνο σου άρπα») στην πρώτη και την τελευταία στροφή του ποιήματος καταλήγει να γίνει ένα είδος leitmotiv, που έχει ειρωνική λειτουργία («υφολογική τοποθέτηση»), καθώς αυτό που λέγεται αντιτίθεται με αυτό που πιστεύει στην πραγματικότητα με το οξύμωρο (: «και γέλασε και σβήσου») να επιτείνει την ειρωνική ένταση. Το γέλιο του ποιητικού υποκειμένου στον τελευταίο στίχο «υποκρύπτει γνώση» μιας και τώρα πια ξέρει «τον πόνο και τη ματαιότητα της ποίησης» και έχει συνειδητοποιήσει ότι, αφού προσφέρει ό,τι μπορεί στον χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, μπορεί πλέον να πεθάνει. Πρόκειται, σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004), για μια «υπέρβαση του θανάτου μέσα από την τέχνη» (σ. 177). Ο λόγος του ποιητή, σύμφωνα με τον Αγγελάτο (1994), οδηγείται στο τέλος του ποιήματος στην απουσία, στην οποία εμπεριέχεται και συνέπεια και αλήθεια με τον ποιητή να συνειδητοποιεί «το ανέφικτο της Ρομαντικής υπέρβασης». Στην «Ευγένεια» ο Καρυωτάκης για πρώτη φορά φαίνεται να συνειδητοποιεί ότι:

η καταπολέμηση του πόνου μέσα από μία νηπενθή ποίηση αποτελεί την ίδια στιγμή και μία ειρωνική αναπαραγωγή του, εφόσον χωρίς το πένθος του πόνου η νηπενθής ποίηση παύει αυτομάτως να έχει νόημα ή λόγο ύπαρξης. Η ειρωνεία [...] αρχίζει από τη στιγμή που συνειδητοποιεί ότι είναι καταδικασμένη να εκτρέφεται και να δικαιώνεται από αυτό που καταπολεμά και καταστέλλει (Πολυχρονάκης, 2005, σ.76).

### **3.1.2 Δον Κιχώτες**

*Οι Δον Κιχώτες πάνε ομπρός και βλέπουνε ώς την άκρη  
του κονταριού που εκρέμασαν σημαία τους την Ιδέα.  
Κοντόφθαλμοι οραματιστές, ένα δεν έχουν δάκρυ  
για να δεχτούν ανθρώπινα κάθε βρισιά χυδαία.*

*Σκοντάφτουνε στη Λογική και στα ραβδιά των άλλων,  
αστεία δαρμένοι σέρνονται καταμεσής του δρόμου,  
ο Σάντσοσ λέει «δε σ' το 'λεγα;» μα εκείνοι των μεγάλων  
σχεδίων αντάξιοι μένουνε και: «Σάντσο, τ' άλογό μου!»*

5

*Έτσι αν το θέλει ο Θερβαντές, εγώ τούς είδα, μέσα*

στην μίαν ανάληψη Ζωή, του Ονείρου τους ιππότες  
άναντρα να πεζέψουνε και, με πικρήν ανέσα,  
με μάτια ογρά, τις χίμαιρες ν' απαρηθηθούν τις πρώτες.

10

Τους είδα πίσω να 'ρθουνε —παράφρονες, ωραίοι  
ρηγάδες που επολέμησαν γι' ανύπαρχο βασίλειο—  
και σαν πορφύρα νιώθοντας χλευαστικά πως ρέει,  
την ανοιχτή να δείζουνε μάταιη πληγή στον ήλιο!

15

(*Νηπενθή*, σ. 22-23)

Το ποίημα περιλαμβάνεται στα *Νηπενθή* και είναι σύμφωνα με τον Άγρα (1981) «αναμφίβολα το ωραιότερο ποίημα της συλλογής» (σ. 241). Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στον *Νουμά* στις 11 Ιουλίου 1920, με τίτλο «Δον Κιχώτης» και αφιέρωση «Στον Κ. Καρθαίο»<sup>34</sup>. Στο ίδιο περιοδικό ένα μήνα νωρίτερα (20 Ιουνίου 1920) είχε δημοσιευτεί ποίημα του Ουράνη με τον ίδιο τίτλο, που είχε συνοδευτεί μάλιστα και από ένα εγκωμιαστικό σχόλιο της σύνταξης του περιοδικού<sup>35</sup>. Στο ποίημα, ο Καρυωτάκης διατηρεί τους κύριους λεξιλογικούς αρμούς του σονέτου του Ουράνη (: «μάτια», «κοντάρι», «χίμαιρα», «δρόμος»), ώστε να γίνεται εξαρχής αντιληπτός ο στόχος, ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Τζιόβας (1986), υιοθετεί τον δεκαπεντασύλλαβο του Ουράνη «για να σατιρίσει μέσα από τον υποτιθέμενο εθνικό στίχο την ηρωική σύλληψη του κόσμου» (σ.104). Η επιλογή του ιαμβικού μέτρου μπορεί να έγινε, σύμφωνα με τον Βρισμιτζάκη (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2000), και για λόγους ειρωνείας μιας και ο ίαμβος είναι πολύ κοντά στη φυσική ομιλία και υπάρχει στενή σχέση της «ποιητικής αυτής φόρμας, ζωηράς, δημόδους, εύκολης και του κοροϊδέματος» (σ.231).

Οι μελετητές, με αφορμή την προέλευση του πρώτου στίχου στο «*Δον Κιχώτες*» από τον τελευταίο του «*Δον Κιχώτης*» του Ουράνη:

<sup>34</sup> Ο Κ. Καρθαίος ήταν «τακτικός συντάκτης» του *Νουμά* και από το φύλλο της 2 Νοεμβρίου 1919 το περιοδικό είχε αρχίσει να δημοσιεύει σε συνέχειες την πρώτη πλήρη μετάφραση του μυθιστορήματος του Θερβάντες. Η δημοσίευση αυτή ίσως ήταν μια πρώτη αφορμή για τα ποιήματα του Ουράνη και του Καρυωτάκη και μάλλον εκεί οφείλεται και το ότι ο τελευταίος αφιέρωσε τότε τους μετέπειτα «*Δον Κιχώτες*» του στον Καρθαίο (Στεργιόπουλος, 2005, σ.54-55).

<sup>35</sup> «Παιάνας αληθινός για τους ιδεολόγους κάθε τύπου και κάθε εποχής [...] κλείνει μέσα στους καλοδουλεμένους στίχους του, σαν απόσταγμα, όλη την ιδεολογία [του Θερβάντες] που, με τον Δον Κιχώτη του, μας έδωσε τον αιώνιο τύπο του ευγενικού ιδεολόγου που, κνηγώντας άπιαστα όνειρα, τραβάει μπροστά, πάντα μπροστά, αδιαφορώντας αν οι *πραχτικοί άνθρωποι*, που μπακαλεύονται το καθετί για να πετύχουνε στη ζωή, τον κοροϊδεύουν ή τον παίρνουνε για παλαβό [...]» στο Σαμουήλ, 2005, σ. 561.

*Οι Δον Κιχώτες πάνε ομπρός και βλέπουνε ως την άκρη*

(Καρυωτάκης)

*οι Δον Κιχώτες παν μπροστά – κι οι Σάντσοι ακολουθάνε.*

(Ουράνης)

θεώρησαν το ποίημα, ο Σαββίδης (2016) «ως απάντηση στις συμβατικότητες τόσο του Ουράνη όσο και του *Νουμά*» (σ.23), ο Τζιόβας (1986) ως «υστερόγραφο [στο ποίημα] του Ουράνη» (σ.104) και ο Αγγελάτος (1994) ως την «πρώτη ευθεία (διαλογική) αντιπαράθεση του ποιητή».

Ο τίτλος του ποιήματος μας προετοιμάζει για την ανατροπή της εικόνας του ήρωα του Θερβάντες, αφού το ποιητικό υποκείμενο δεν μιλά για τον «Δον Κιχώτη», αλλά για τους «Δον Κιχώτες» (ο πληθυντικός είχε χρησιμοποιηθεί και από τον Ουράνη) σα να πρόκειται για μια κατηγορία ανθρώπων που τους συνδέει ένας κοινός χαρακτηρισμός. Οι ποιητές αυτής της γενιάς «των χαμένων ελπίδων και των προδομένων ονείρων» είδαν στον ήρωα του Θερβάντες την ηρωική απελπισία μιας συνείδησης, που αγωνίζεται μάταια σε μια εχθρική πραγματικότητα να ολοκληρώσει το ανέφικτο, καταλήγοντας μέσα από φαντασιώσεις και παρακρούσεις να πλάθει έναν κόσμο πέρα από τη λογική. Η Ναούμ (2007) υποστηρίζει ότι η εικόνα του ποιητή-ήρωα υπονομεύεται από τον Καρυωτάκη, που προβάλλει τους *Δον-Κιχώτες* να «κινούνται *συρφετός* [...] και [την] ηρωϊκότητά τους [να] εξαντλείται στην καταδικασμένη προσπάθεια μίμησης ενός απογυμνωμένου ήδη προτύπου, ρεπλίκες κι αυτοί μιας ρεπλίκας» (σ.166).

Το ποίημα δομείται σε δύο αντιθετικές ενότητες με δύο στροφές η κάθε μία· στην πρώτη ενότητα παρουσιάζεται ο ήρωας με τον ρομαντικό και ιδεαλιστικό τρόπο που τον προσέγγισε ο Θερβάντες και ο Ουράνης και δίνονται οι αιτίες για ό,τι θα ακολουθήσει στη δεύτερη ενότητα, όπου ο Καρυωτάκης προβάλλοντας τη δική του ερμηνεία έντεχνα και ειρωνικά απομυθοποιεί την αρχική εικόνα του ήρωα. Στόχος του, σύμφωνα με τον Χωρεάνθη (1987), είναι να διαφοροποιηθεί απέναντι στον «ποιητικό ιδεαλισμό και στον μονοσήμαντο συμβολισμό κάποιων υποδείξεων» και για τον σκοπό αυτό χρησιμοποιεί «[τη] σατιρική πρόθεση και [την] προοπτική της χλεύης» (που αποτελούν τεχνικές του Θερβάντες) για την ανατροπή της ρομαντικής εικόνας του ιππότη που αναζητά τα ανέφικτα, προκειμένου «να αναπτύξει «εξ αντιθέτου» το δικό του ποιητικό όραμα» (σ.41). Στους *Δον Κιχώτες* παρατηρούνται, σύμφωνα με τον Τζιόβα (1986), «αντιθετικές τάσεις» ανάμεσα στη «σκληρή λογική της ζωής και το απραγματοποίητο όνειρο»· ωστόσο, ο ποιητής «δεν ταυτίζεται

πάντοτε με το ουτοπικό και το ονειρώδες, καταδικάζοντας τον σκληρό πραγματισμό του παρόντος, ούτε η διάθεσή του είναι αποκλειστικά ηττοπαθής και πεσσιμιστική» (σ. 104).

Στην πρώτη στροφή οι *Δον Κιχώτες* αντιμετωπίζονται υποτιμητικά καθώς προβάλλονται να προχωράνε μπροστά αλλά να (: «βλέπουνε [μόνο] ως την άκρη του κονταριού») τους, δηλαδή όχι παραπέρα από τη μύτη τους:

*Οι Δον Κιχώτες πάνε ομπρός και βλέπουνε ως την άκρη  
του κονταριού που εκρέμασαν σημαία τους την Ιδέα.*

Το εμφανές όμως με τον διασκελισμό νόημα των στίχων, όπως εύστοχα παρατηρεί η Πολίτου-Μαρμαρινού (1986), ανατρέπεται, αν διαβάσουμε τον στίχο με την παύση<sup>36</sup> (: «Οι Δον Κιχώτες πάνε ομπρός και βλέπουνε ως την άκρη»), οπότε οι *Δον Κιχώτες* φαίνονται ότι βλέπουν πολύ πιο μακριά απ' όλους, «ως την άκρη» του κόσμου, του ορίζοντα κλπ. Επομένως, εύλογα διερωτάται η ερευνήτρια, σε ποιους στρέφεται η ειρωνεία του Καρυωτάκη στους *Δον Κιχώτες* ή στους «ανοιχτομάτες» συνανθρώπους τους, που τους θεωρούν κοντόφθαλμους, ή ακόμα και στους αφελείς αναγνώστες του ποιητή, που νομίζουν ότι και ο ίδιος θεωρεί τους *Δον Κιχώτες* κοντόφθαλμους; (σ.66).

Επιπλέον, το οξύμωρο<sup>37</sup> (: «Κοντόφθαλμοι οραματιστές»), σημασιοδοτεί αρνητικά, σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004), την εικόνα του συλλογικού ήρωα – το επίθετο «προϋποθέτει το σήμα της *άγνοιας*, της μη αντίληψης των πραγμάτων» και ακυρώνει τη θετική σημασία του ουσιαστικού – με αποτέλεσμα να προβάλλεται ένα υποκείμενο που δεν μπορεί να πραγματοποιήσει τα όνειρά του, γιατί δεν έχει τον σωστό προσανατολισμό (σ.172). Αυτοί οι ειρωνικά αποκαλούμενοι «κοντόφθαλμοι οραματιστές» – η σύζευξη αντιθέτων σε αντιφατικές εκφράσεις, αυτό το «παράξενο ζευγάρι λέξεων», σύμφωνα με τον Άγρα (1938), αποτελεί ένδειξη ειρωνείας – μην μπορώντας να ξεπεράσουν με «ένα [...] δάκρυ» την ανθρώπινη χυδαιότητα, υφίστανται τελικά τον σαρκασμό και τη χλεύη των «λογικών» ανθρώπων:

<sup>36</sup> Ως «*αποκλίνουσες παύσεις*» θεωρήθηκαν οι περιπτώσεις «όπου η μετρική παύση δεν συμπίπτει με τη νοηματική», επομένως, για να αποκατασταθεί η συντακτική συνοχή και να ολοκληρωθεί το νόημα, πρέπει «να περνάμε με διασκελισμό στον επόμενο στίχο και να τοποθετούμε την παύση μετά την πρώτη ή τις πρώτες λέξεις του – σπανιότατα στο τέλος του β' στίχου, εκτός αν είναι λιγοςύλλαβος» (Μαρμαρινού, 1986, σ. 64).

<sup>37</sup> Η φράση <κοντόφθαλμοι οραματιστές> συνιστά συντακτικό οξύμωρο, όπου το ουσιαστικό συνδυάζεται με ένα επίθετο χωρίς να υπάρχει μεταξύ τους ετυμολογική συγγένεια (Μεγαγιάννης, Β., Κυρίτση, Π., Τούντα Χ., 2016, σ.109). «Το οξύμωρο εξάλλου είναι ένα σχήμα που διατρέχει το Καρυωτάκι έργο από την επιφάνεια ως το βάθος του, ενώ ταυτόχρονα μέσα από την εξέλιξή του καθρεφτίζεται το αίτημα και η πορεία προς μια *τέχνη χωρίς ύφος*» (Ναούμ, 2007, σ.168).

*Κοντόφθαλμοι οραματιστές ένα δεν έχουν δάκρυ  
για να δεχτούν ανθρώπινα κάθε βρισιά χυδαία.*

Μόνη άμυνα απέναντι σε αυτή τη σκληρή πραγματικότητα θα μπορούσε να είναι σύμφωνα με τον Χωρεάνθη (1987), «η συναισθηματική θεώρηση του κόσμου», όμως ούτε αυτή δεν διαθέτουν, καθώς είναι «ξένοι προς τα ανθρώπινα αισθήματα», επομένως θα οδηγηθούν αργά ή γρήγορα σε ταπεινωτική συνθηκολόγηση.

Στη δεύτερη στροφή έχουμε, σύμφωνα με τον Χωρεάνθη (1987), μια «αναστροφή των αντιθέτων»: το ποιητικό υποκείμενο απομακρύνεται από την *Ιδέα*, που είναι «μια έκφραση βαθιάς κοινωνικής ανατομίας, [...] μια σαρκαστική «αποστροφή» [απέναντι] σ' έναν κόσμο ιδιοτελή και στενόψυχο, που έχει στηρίξει την ύπαρξη του πάνω στην ατομική εξυπηρέτηση», όχι γιατί είναι αντικειμενικά ανέφικτη, αλλά εξαιτίας του «κοντόφθαλμο[υ]» μιας λογικοκρατούμενης ανθρωπότητας θύματα της οποίας είναι αυτοί οι αξιοθρήνητοι ιδαλγοί (σ.42). Οι «Δον Κιχώτες», σύμβολα του ποιητή, με την «υποτονισμένη συναισθηματική λειτουργία» αναπόφευκτα συγχρωτίζονται και συγκρούονται με το χυδαίο πλήθος και εκτίθενται στη δημόσια θέα:

*Σκοντάφτουνε στη Λογική και στα ραβδιά των άλλων,  
αστεία δαρμένοι σέρνονται καταμεσής του δρόμου,*

Ο σαρκαστικός τόπος του ποιήματος διαφαίνεται, σύμφωνα με τον Καρβέλη (1990), όχι μόνο από «τον έντονο ρεαλισμό και την οξεία αίσθηση του πραγματικού, αλλά και από την όλη εικονοποιία του»: οι γήινες δυναμικές εικόνες (: «αστεία δαρμένοι», «σέρνονται») προβάλλουν το θέμα της «ανθρώπινης κακίας» (που το συναντάμε και σε άλλα ποιήματα του Καρυωτάκη π.χ. *Ποιητές*) και η σύζευξη λέξεων της καθημερινής ομιλίας (: «Σκοντάφτουνε») με αφηρημένες έννοιες (: «Λογική») επιτείνουν την ειρωνεία των στίχων. Κυρίαρχο θέμα στον θεωρητικό προβληματισμό του Καρυωτάκη αποτελεί η σχέση του ποιητή με το πλήθος: οι «άλλ[οι]» συστήνουν μια ανταγωνιστική κατηγορία, και σπρώχνουν (με τη λογική τους) τον ποιητή στην άβυσσο με αποτέλεσμα ο δημιουργός, καθώς συγχρωτίζεται με το πλήθος, να καθίσταται ευάλωτο θύμα και «θέαμα». Ο ήρωας απομυθοποιείται, καθώς μη έχοντας καλή σχέση με τη λογική υφίσταται τις συνέπειες των πράξεων του. Ακόμα και όταν ο Σάντσο, που ως «συμπαραστάτης», σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004), λειτουργώντας ως η φωνή της κοινής λογικής προσπαθεί να προφυλάξει τον ήρωα από τις παγίδες της άγνοιας του (: «ο Σάντσος λέει «δε σ' το 'λεγα;») ο ιππότης παραμένει προσηλωμένος στους ουτοπικούς



οραματισμούς του, και είναι έτοιμος για νέες περιπέτειες, που θα τον οδηγήσουν για ακόμα μια φορά στη γελοιοποίησή του αναφωνώντας:

[...] *μα εκείνοι των μεγάλων  
σχεδίων αντάξιοι μένουνε και: «Σάντσο, τ' άλογό μου!»*

Έκδηλη η διαβρωτική ειρωνεία των στίχων με τη λόγια προφορά και τον στόμφο «των μεγάλων/ σχεδίων» να έρχεται σε αντίθεση με την αμεσότητα του λαϊκού «δε σ' το 'λεγα;» επιτείνοντας τις αντιφάσεις της στροφής. Ο ήρωας αναζητά με πάθος να κατακτήσει άπιαστα όνειρα με τη δράση του να ενέχει το στοιχείο του *κωμικού*, ενώ η εναλλαγή του μονολόγου με τον διάλογο: «δε σ' το λεγα;» [...] «Σάντσο, τ' άλογό μου!» ενισχύει τη δραματική υφή του ποιήματος (Καρβέλης, 1990). Ο *Δον Κιχώτης*, θύμα της ειρωνείας του ποιητή (ακόμα και η επιλογή του «ιπότη» της Μάντσας, για να αναπαραστήσει σύγχρονα συναισθήματα αποτελεί μια μορφή ειρωνείας), δεν υπονιάζεται ούτε κατά διάνοια ότι τα πράγματα μπορεί να μην είναι όπως ο ίδιος υποθέτει, βρίσκεται σε «μια γαλήνια, μακάρια άγνοια [...] με αποχρώσεις αλαζονείας, ξιπασιάς, αυταρέσκειας, αφέλειας ή αθωότητας» (Muecke, 2001, σ.47).

Ωστόσο, ακόμα και αν ο Θερβάντες («έτσι ... θέλει») τους *Δον Κιχώτες*, ο ποιητής στο δεύτερο μισό του ποιήματος προβάλλει μια άλλη πλευρά του συμβόλου, που ίσως είναι απόρροια της τραγικότητας που ο ίδιος βίωσε και εξέφρασε με την ποίησή του. Η κατηγορηματική φράση (: «Έτσι αν το θέλει ο Θερβαντές»<sup>38</sup>), που αποτελεί την απόληξη των δύο πρώτων στροφών του ποιήματος έρχεται σε αντίθεση με την προσωπική ερμηνεία (: «εγώ τούς είδα») του ποιητή των *Νηπενθών* στο δεύτερο ημιστίχιο:

*Έτσι αν το θέλει ο Θερβαντές– εγώ τούς είδα, μέσα  
στην μίαν<sup>39</sup> ανάληγη Ζωή, του Ονείρου τους ιπότες*

---

<sup>38</sup> Η τρίτη στροφή στην πρώτη δημοσίευση στον *Νουμά* ήταν (: «Έτσι ας το θέλει ο Θερβαντές, εγώ τούς είδα, μέσα/ στην ιστορία μιας ζωής, τους μανιακούς ιπότες/ αποσταμένοι να σταθούν κ.τ.λ.) μα του φαίνεται άτονη και αδέξια σε ορισμένες εκφράσεις, για αυτό την αλλάζει, την ξεκαθαρίζει νοηματικά, ενισχύοντας παράλληλα το νόημα με ισχυρότερους ηχητικούς τονισμούς. Ακόμα πιο αδύνατη βρίσκει την αφελέστατη τελευταία στροφή, με τα «χαντάκια» και τα «πουλάκια»: Αραδιαστά τους είδα εγώ, πεσμένους στα χαντάκια/ξαρμάτωτοι να ηλιάζονε την ανοιχτή πληγή τους/ κι ακούοντας πόσον απαλά λαλούνε τα πουλάκια,/ να κλαίνε μάταια που έζησαν στον κόσμο τη ζωή τους... που την αντικαθιστά κυριολεκτικά μεταμορφώνοντάς την (Στεργιόπουλος, 1986, σ. 56).

<sup>39</sup> Ο Παπάζογλου (1988) παρατηρεί ότι ο ομαλός σε γενικές γραμμές ιαμβικός 15συλλάβος «σκοντάφτει» στον στίχο 10: «στην μίαν ανάληγη Ζωή, του Ονείρου τους ιπότες», όπου ο ρυθμός κλονίζεται λόγω του παροξύτονου «μίαν». Ο ποιητής θέλει να επιμείνει στην ανάγνωση «μίαν» υπογραμμίζοντας χάρη στο αριθμητικό τη μοναδικότητα της ζωής και υποχρεώνει τον αναγνώστη να σταματήσει σε αυτό που θεωρεί ουσιώδες (Παπάζογλου, 1988, σ.120-121).

Οι ιππότες «του Ονείρου», αυτοί οι «Ανταίοι της ηθικής μυθολογίας», όπως τους χαρακτηρίζει ο Άγρας (1981), αφού προηγουμένως ξεπέξεψαν «άναντρα» από το άλογο «του Ονείρου» τους με (: «μάτια ογρά») και με (: «πικρήν ανέσα») έχοντας καταφέρει να γίνουν ανθρωπίνου – σε αντίθεση με την απουσία δακρύων της πρώτης στροφής – απαρνιούνται «τις χίμαιρες» και αντικρίζουν κατάματα την πραγματικότητα, που τους είναι εχθρική και απωθητική:

*άναντρα να πεζέψουνε και, με πικρήν ανέσα,  
με μάτια ογρά, τις χίμαιρες ν' απαρνηθούν τις πρώτες.*

Ο Καρυωτάκης δεν αποδέχεται την εξιδανικευμένη, ρομαντική εικόνα του ιδεολόγου *Δον Κιχώτη* και προσγειώνει τον ήρωα του Θερβάντες στην πραγματικότητα αποκαθιστώντας τα ανθρώπινα μέτρα του. Απομυθοποιεί τον ήρωα ειρωνευόμενος την προσκόλληση του στην *Ιδέα* και στο *Όνειρο* που έρχονται σε αντίθεση με τη *Λογική* και τη *Ζωή*. Οι λέξεις γραμμένες μάλιστα με κεφαλαία υποδεικνύουν τις κυρίαρχες αντιθέσεις του ποιήματος (οι αντιθέσεις ως σύγκρουση δύο στάσεων ζωής είναι δηλωτικές ειρωνείας):

*Ιδέα vs Λογική*

*Ζωή vs Όνειρο*

Στην τέταρτη στροφή το ποιητικό υποκείμενο προβάλλει τη διαφορετική του αντίληψη για τον ήρωα από εκείνη του Θερβάντες περιγράφοντας την επιστροφή των ειρωνικά αποκαλούμενων (και γι' αυτό τοποθετημένων ανάμεσα σε παύλες<sup>40</sup> (: «παράφρον[ων], ωραί[ων] «ρηγάδ[ων]»), υποδηλώνοντας την απόρριψη των οραμάτων και την πρόσδεση στις χίμαιρες:

*Τους είδα πίσω να 'ρθουνε —παράφρονες, ωραίοι  
ρηγάδες που επολέμησαν γι' ανύπαρχτο βασίλειο—*

Οι ιππότες του Ονείρου επιστρέφουν από τον πόλεμο (: «γι' ανύπαρχτο βασίλειο») αναγνωρίζοντας την πλάνη τους, αφού έχουν το θάρρος να παραδεχτούν πως η «πορφύρα» τους δεν είναι παρά ο χλευασμός του κόσμου και η «μάταιη πληγή» που δείχνουν «ανοιχτή [...] στον ήλιο», το σύμβολο της αλήθειας, της επίγεια δικαιοσύνης και της ζωής, φανερώνει το μάταιο της προσπάθειας τους:

---

<sup>40</sup> «Το χαμήλωμα μιας φωνής, το υπονοούμενο, μια υπόμνηση, η τραγικότητα του αμετάκλητου, η ειρωνεία, δεμένα σε μια παρένθεση ή ανάμεσα σε δύο παύλες, με την υποβολή που δημιουργούν σε οδηγούν σωστά στον πυρήνα της συγκίνησής του» (Μενδράκος, 1973, σ.122).

*και σαν πορφύρα νιώθοντας χλευαστικά πως ρέει,  
την ανοιχτή να δείξουνε μάταιη πληγή στον ήλιο!*<sup>41</sup>

Καμιά δικαίωση δεν θα λάβουν καθώς αποδεικνύεται ότι παρερμήνευσαν τραγικά το ίδιο το αίμα τους · καμιά ξεχωριστή αποστολή – απλά θύματα – και αυτή η συνειδητοποίηση τους καθιστά πιο ανθρώπινους. Τα μοτίβα της πλάνης, της απροσδόκητης διάψευσης των ελπίδων, της σύγκρουσης ανάμεσα σε αντίθετες καταστάσεις– που κυριαρχούν σε όλο το ποίημα – αποτελούν ενδείξεις «δραματικής ειρωνείας», που διατρέχει όλο το ποίημα. Ο ποιητής αποκαλύπτοντας την αληθινή όψη των πραγμάτων, αποδεικνύει ότι η ιδέα του ήρωα του για την πραγματικότητα είναι μια τραγική αυταπάτη. Οι οδυνηρές εμπειρίες, οι διαψεύσεις, η επίγνωση του μάταιου της προσπάθειας δίνουν στους *Δον Κιχώτες*, σύμβολα του ποιητή, μια αντιηρωική, ανθρώπινη υπόσταση και τους οδηγούν στην αυτογνωσία – όσο τραυματική κι αν είναι – καθιστώντας τους ως θύματα πιο αξιολύπητα, αλλά και πιο συμπαθή από τον λογοτεχνικό ήρωα που υποδύθηκαν ξεκινώντας.

Σε έναν κόσμο αδιάφορο, εχθρικό, αλλοιωμένο από την χλεύη των «λογικών ανθρώπων», που με τις συμπεριφορές του ακύρωνε τις αξίες της ποίησης, οι ποιητές ταυτίζονται με τον αξιοθρήνητο ιδαλγό. Ο Δον Κιχώτης συμβολίζει, σύμφωνα με τον Χωρεάνθη (1987), την «καταξιωμένη προσφυγή και διαμαρτυρία της κυνηγημένης ποίησης, [την] ίδια [την] ποίηση, χλευασμένη, αιμόφυρτη και τραγική στην ουτοπία και την αθωότητά της» (σ. 39). Ο ποιητής με διάθεση άλλοτε σατιρική και άλλοτε ελεγειακή γίνεται «πότε τιμητής και πότε συνήγορος των ιπποτών του Ονείρου, πότε επικριτής και πότε επαινήτης “των ωραίων παράφρονων ρηγάδων”» (σ.42). Ωστόσο, αν και ο ποιητής δίνει την εντύπωση ότι ταυτίζεται με το ποιητικό του αντικείμενο, εντούτοις κρατάει μια «απόσταση ασφαλείας» από αυτό και δεν καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «ο ηρωισμός είναι γελοίος και η ηττοπάθεια ηρωική», αλλά αντίθετα «αποστασιοποιείται ειρωνικά από την απλοϊκότητα τέτοιων αντιθέσεων» (Τζιόβας, 1986, σ.105). Η βίαιη κριτική του Καρυωτάκη στις δύο τελευταίες στροφές του ποιήματος, σύμφωνα με τον Αγγελάτο (1994), «επαναφέρει τον ήρωα-ποιητή στον κόσμο του Άλλου, συναντώντας έτσι το αληθινό πρόσωπο του ήρωα του Θερβάντες» και σηματοδοτώντας «την ανθρώπινη, δηλαδή διαλογική διάσταση οποιουδήποτε

---

<sup>41</sup> Η χρήση του υπερβατού στον στίχο δηλαδή η παρεμβολή του ρήματος «να δείξουνε», που διασπά την ονοματική φράση (επίθετο+ουσιαστικό) «ανοιχτή πληγή», δίνει έμφαση στο περιεχόμενο του στίχου. Συγκεκριμένα, το επίθετο «ανοιχτή» αποσπώμενο από το ουσιαστικό που προσδιορίζει «πληγή», αυτονομείται και παίρνει το προβάδισμα έναντι του ουσιαστικού. «Αυτό που προέχει είναι να φανεί όχι τόσο η «πληγή», αλλά ότι είναι «ανοιχτή». Η σημασία, μάλιστα, του επιθέτου επιτείνεται πλεοναστικά και από την τοποθέτησή του στην αρχή του στίχου». (Πολίτου- Μαρμαρινού, 1998, σ.52).

εγχειρήματος, την αναγνώριση και μετά την κατανόηση του Άλλου, όχι την οικειοποίησή του» (σ. 50).

### 3.1.3 Ποιητές

*Πώς σβήνετε, πικροί ζενιτεμένοι!*  
*Ανθάκια μου χλωμά, που σας επήραν*  
*σε κήπους μακρινούς να σας φυτέψουν...*  
*Βιολέτες κι ανεμώνες, ξεχασμένες*  
*στα ζένα που πεθαίνετε παρτέρια,* 5  
*κρατώντας, αργυρή δροσοσταλίδα,*  
*βαθιά σας την ελπίδα της πατρίδας...*  
*Χτυπιούνται, πληγωμένες πεταλούδες,*  
*στο χόμα σας οι θύμησες κι οι πόθοι.*  
*Το φως, που κατεβαίνει, της ημέρας,* 10  
*κι απλώνεται γλυκύτατο και παίζει*  
*μ' όλα τριγύρω τ' άλλα λουλουδάκια,*  
*περνάει από κοντά σας και δε βλέπει*  
*τον πόνο σας ωραίο, για να χαϊδέψει*  
*τα πορφυρά θρηνητικά μαλλιά σας.* 15  
*Ειδυλλιακές οι νύχτες σάς σκεπάζουν,*  
*κι η καλοσύνη αν χύνεται των άστρων,*  
*ταπεινοί καθώς είστε, δε σας φτάνει.*  
*Ολούθε πνέει, σα λίβας, των ανθρώπων*  
*η τόση μοχθηρία και σας μαραίνει,* 20  
*ανθάκια μου χλωμά, που σας επήραν*  
*σε κήπους μακρινούς να σας φυτέψουν.*

(*Νηπενθή*, σ. 26)

Το ποίημα, σύμφωνα με επισήμανση του Σαββίδη, πριν συμπεριληφθεί στα *Νηπενθή*, συμπεριλαμβανόταν μεταξύ άλλων στην αυτοσχέδια συλλογή<sup>42</sup> που είχε υποβάλει ο ποιητής στον Φιλαδέλφειο Διαγωνισμό<sup>43</sup> και είχε δημοσιευθεί τον Νοέμβριο του 1919 στον *Λόγο* της Κωνσταντινούπολης με αφιέρωση «Στο φίλο ποιητή Π.Δ. Ταγκόπουλο». Είναι από τα λίγα ανομοιοκατάληκτα ποιήματα του Καρυωτάκη συνθεμένο σε ιαμβικούς εντεκασύλλαβους, χωρίς να διαιρείται σε στροφές και με ορισμένους στίχους (2<sup>ος</sup>-3<sup>ος</sup> και 21<sup>ος</sup>- 22<sup>ος</sup>) να επαναλαμβάνονται ως επωδοί (: «Ανθάκια μου γλωμά, που σας επήραν/ σε κήπους μακρινούς να σας φυτέψουν...»). Στο ποίημα περιγράφεται ο μαρασμός των «Ποιητών», που εμφανίζονται σύμφωνα με τον Βαρίκα (1985) ως «μύστες μιας ανώτερης θρησκείας, ενός ιδανικού», που οι άνθρωποι δεν μπορούν να πλησιάσουν και γι' αυτό, επειδή δεν μπορούν να ανεχθούν την ανωτερότητά τους, στρέφονται εναντίον τους.

Ο Καρυωτάκης υιοθετώντας, σύμφωνα με τον Ιβάνοβιτς (1998), το «προσωπείο του ελάσσονος, αδικημένου και ασήμαντου καλλιτέχνη», απευθύνεται με στίχους γεμάτους χαμηλόφωνη τρυφερότητα, συμπάθεια ακόμα και συγκινητική ευλάβεια στους *Ποιητές*, που βρέθηκαν «πικροί ξενιτεμένοι» παρά τη θέλησή τους στους «μακρινούς κήπους»· τους παρουσιάζει να κυριαρχούνται από το όνειρο, όπως οι Μετασυμβολιστές, να αισθάνονται ότι πεθαίνουν μαζί του, θύματα της μοχθηρίας των ανθρώπων. Στο ποίημα υποδηλώνεται η αντίθεση ανάμεσα στο πραγματικό και στο ουτοπικό χωρίς όμως ο ποιητής να ταυτίζεται το ονειρικό, αντίθετα με επίγνωση και μ' έναν «κυνικό σκεπτικισμό», αποστασιοποιείται από τους *Ποιητές* και απευθυνόμενος σ' αυτούς με κάποια δόση ειρωνείας προτείνει μια επανεκτίμηση της θέσης και του ρόλου του ποιητή στην κοινωνία (Τζιόβας, 1986, σ. 105).

Θέμα του ποιήματος είναι σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004) ο *εξόριστος ποιητής*· ο χαρακτηρισμός «ξενιτεμένοι!» (: «Πώς σβήνετε, πικροί ξενιτεμένοι!») για τους ποιητές (με το σημείο στίξης (θαυμαστικό) να υποδηλώνει διακριτικά την ειρωνική διάθεση του ποιητή απέναντι στους ομοτέχνους του) υποβάλλει σύμφωνα με τον μελετητή – με δεδομένο ότι ξενιτεμένος είναι αυτός που ζει μακριά από την πατρίδα του, στα ξένα – τη διάζευξη: *οικείος χώρος vs ξένος χώρος*<sup>44</sup>. Οι *Ποιητές* παρουσιάζονται με «συμπαθητική ειρωνεία» με

---

<sup>42</sup> Η συλλογή είχε τίτλο *Τραγούδια της πατρίδας* και περιείχε οκτώ τουλάχιστον ποιήματα που ενσωματώθηκαν ύστερα στα *Νηπενθή*: τα «Μοναξιά», «Του αδελφού μου», «Αθήνα», «Αφιερωμένο» [= Σε παλιό συμφοιτητή], «Γυρισμός» [=Αττική], «Ευγένεια», «Ποιητές» και «Πολύμνια» (Αγγελάτος, 1994, σ.30).

<sup>43</sup> Στις 30 Μαΐου του 1920 ο Καρυωτάκης παίρνει το δεύτερο βραβείο στον μάλλον παρηκμασμένο Φιλαδέλφειο Ποιητικό Διαγωνισμό.

<sup>44</sup> «Οικείος» χώρος είναι ο συνηθισμένος χώρος για τον ήρωα, ο «καθαρά δικός τ[ου]», ενώ ως «ξένος» χώρος θεωρείται ο «αχανής χώρος», το ξένο και εχθρικό «αλλού», όπου ο ήρωας ριψοκινδυνεύει (Μπενάτσης, 2004, σ.145).

μεταφορές που παραπέμπουν στο φυτικό βασίλειο προκειμένου να δηλωθεί η εύθραυστη λεπτότητα τους απέναντι στη μοχθηρία των ανθρώπων:

*Ανθάκια μου χλωμά, [...]*

*Βιολέτες κι ανεμώνες, ξεχασμένες*

Ο επιθετικός προσδιορισμός «χλωμά» που αποδίδεται στα «Ανθάκια» - ποιητές, υποδηλώνει σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004) ότι έχουν «το σήμα της αδυναμίας από την αρχή της ποιητικής δημιουργίας» εντοπίζοντας μάλιστα στην κατάσταση αυτή την αντίθεση «ζωή vs θάνατος [όπου] η ζωή ταυτίζεται με την ποιητική λειτουργία και την αναγνώριση και ο θάνατος με την υποτίμηση και τον μαρασμό» (σ. 144, 146).

Στους τρεις πρώτους στίχους παρουσιάζεται μια διαδικασία μεταφύτευσης<sup>45</sup> με τους Ποιητές να απομακρύνονται με άσχημο και βίαιο τρόπο, όπως φαίνεται, από τον συνηθισμένο χώρο τους και να μεταφέρονται σ' ένα εχθρικό «αλλού» και το ποιητικό υποκείμενο να τους ειρωνεύεται υπαινικτικά για την άτολμη στάση τους, αφού επέτρεψαν άλλα χέρια «να [τους] φυτέψουν» σε έναν ανοίκειο κήπο:

*[...] που σας επήραν*

*σε κήπους μακρινούς να σας φυτέψουν...*

Οι Μετασυμβολιστές ποιητές εξορίζονται ως απροσάρμοστοι, περιττοί σ' ένα νέο, αφιλόξενο περιβάλλον, όπου δεν μπορούν να ευδοκιμήσουν · εδώ, σύμφωνα με τη Φιλοκύπρου (2009), αισθάνονται ότι όντας ανεπαρκείς απέναντι και στην πραγματικότητα και στον ψυχικό τους κόσμο, είναι καταδικασμένοι υπακούοντας στους φυσικούς νόμους των λουλουδιών να πεθάνουν «μαδώντας οι ίδιοι και φυλλορροώντας», παρακολουθώντας το όνειρό τους «να μαδά ή να καίγεται από την μπόρα και τον άνεμο» (σ.147). Αυτή η κατάσταση μελαγχολίας και μαρασμού που βιώνουν οφείλεται, σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004), στην απώλεια του «πολύτιμου [...] οικείου χώρου», καθώς βρέθηκαν σε έναν αντι-χώρο δηλαδή σε έναν εχθρικό τόπο, μακριά από την «πατρίδα», που ταυτίζεται με τον «ευφορικό χώρο της ποιητικής δημιουργίας και αναγνώρισης» (σ. 146) :

---

<sup>45</sup> Ανάλογη εικονοποιία συναντάμε και στον Παλαμά, στον τρίτο λόγο από τη *Φλογέρα του Βασιλιά*, που αναφέρεται στη μοναδικότητα του ναού του Παρθενώνα, που κάθε προσπάθεια μεταφύτευσης του μακριά από την Αθήνα απέτυχε και «πάει του κάκου ο σπόρος». Αλλά και στο *XIV Spleen* του (1912) ο Ουράνης κάνει λόγο για λουλούδια και σπορά: («[...] και γι' αυτό δε θα ιδούμε / ζωντανά τα λουλούδια που εμείς εφνέψαμε/ μέσ' σε μέρες και νύχτες ονείρων»). Το μότο που παραθέτει ο Ουράνης: «*L'imaginaire, seul, est réel pour l'artiste...*» («*Το φανταστικό, μόνο είναι πραγματικό για τον καλλιτέχνη...*») επιτρέπει να ταυτίσουμε τα λουλούδια με το καλλιτεχνικό δημιούργημα και κυρίως με την ποίηση (Μπενάτσης, 2004, σ. 142-144).

*Βιολέτες κι ανεμώνες, ξεχασμένες  
στα ξένα που πεθαίνετε παρτέρια*

Οι «Ποιητές» βυθισμένοι σε μια «γαλήνια, μακάρια άγνοια» αργοπεθαίνουν, καθώς αδυνατούν να αντιμετωπίσουν τη σκληρή πραγματικότητα, προσδοκούν ότι θα επιστρέψουν στη χαμένη (ποιητική) πατρίδα εμμένοντας, σύμφωνα με τον Αγγελάτο (1994), σε «αναίτιες και αστήρικτες αναμνήσεις και ελπίδες»:

*κρατώντας, αργυρή δροσοσταλίδα  
βαθιά σας την ελπίδα της πατρίδας...*

Η ανάμνηση και ο πόθος της (ποιητικής) πατρίδας, που συνδέεται με ένα συγκεκριμένο ποιητικό ιδεώδες, αντίθετο με την «τωρινή» κοινωνική τους θέση, μένουν μέσα τους «αργυρή δροσοσταλίδα». Οι ποιητές στρέφονται στο παρελθόν και στον «γενέθλιο χώρο», που ενέχει σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004) το «στοιχείο της γνησιότητας και της αυθεντικότητας» αρνούμενοι το *εδώ και τώρα* που ενέχει το στοιχείο της διάλυσης, της φθοράς και του μαρασμού» (σ. 218-219). Αυτή η «διχοτομία» ανάμεσα σε «ένα εδώ-τώρα δυσφορίας με ένα άλλοτε-αλλού ευφορίας», αυτά τα αντιθετικά σχήματα, όπου το δυστυχισμένο παρόν αντιπαρατίθεται με το ευτυχισμένο παρελθόν, η πεζή καθημερινότητα με τη νοσταλγική αναπόληση των περασμένων και η στυγνή πραγματικότητα με το άπιαστο όνειρο, συνδέονται με την ποιητική τεχνική του Καρυωτάκη που ορίζεται από τον Καψωμένο (1986) ως «*ιμπρεσιονιστικός συμβολισμός του συναισθήματος*» (σ.86).

Στο τέλος, οι ποιητές βρίσκονται «ξεχασμέν[οι]», «πληγωμέν[οι]» αμέτοχοι, ανήμποροι και υποταγμένοι συνειδητοποιώντας με πικρή ειρωνεία ότι όλα έχουν συντελεστεί ερήμην τους. Με σχήματα λόγου που συνδυάζουν τη μεταφορά και την προσωποποίηση και παραπέμπουν σε *ψυχικές καταστάσεις* δηλώνεται η αύξηση της συγκινησιακής και αντιληπτικής έντασης των συναισθημάτων των ποιητών:

*Χτυπιούνται, πληγωμένες πεταλούδες,  
στο χόμα σας οι θύμησες κι οι πόθοι.  
Το φως, που κατεβαίνει, της ημέρας,  
[.....]  
τον πόνο σας ωραίο, για να χαϊδέψει  
τα πορφυρά θρηνητικά μαλλιά σας.*

Οι ποιητές, δέσμιοι μιας οδυνηρής πραγματικότητας, που εκβάλλει στον ποιητικό τους λόγο, αιωρούνται ανάμεσα στην ύπαρξη τη δική τους και των στίχων τους και στην ανυπαρξία. Αυτή η νεορομαντική μελαγχολική ταπεινότητα, που υποδηλώνεται ειρωνικά μέσα από τον «ωραίο πόνο» και τα «πορφυρά θρηνητικά μαλλιά», η «εύκολημανιέρα», σύμφωνα με τον Αγγελάτο (1994), που ακολουθούσαν με έπαρση οι ποιητές, στα χρόνια του μεσοπολέμου δεν μπορεί πλέον να διασώσει το «κοινωνικό πρόσωπο» του ποιητή, που αντιμέτωπος με τον «λίβα» καθίσταται «άχρηστος [και] περιττός»:

*Ειδυλλιακές οι νύχτες σας σκεπάζουν  
κι η καλοσύνη<sup>46</sup> αν χύνεται των άστρων,  
ταπεινοί καθώς είστε, δε σας φτάνει.*

Στο ποίημα κυρίαρχη είναι η διάσταση ανάμεσα στις επιθυμίες και τις ψυχικές διαθέσεις των ποιητών σε αντιδιαστολή με την αντικειμενική πραγματικότητα που τους περιβάλλει. Οι «Ποιητές» υφίστανται την καταστροφική επενέργεια της δράσης των ανθρώπων αντιμέτωποι με ένα σύστημα αξιών, όπου κυριαρχούν η φαύλη εξουσία, το χρήμα και η αναξιοκρατία. Ανυπεράσπιστοι, περιφρονημένοι, πληγωμένοι, ευάλωτοι, τρωτοί «σβήν[ουν]» και «μαραίν[ονται]»:

*Ολούθε πνέει, σα λίβας, των ανθρώπων  
η τόση μοχθηρία και σας μαραίνει,  
ανθάκια μου χλωμά, που σας επήραν  
σε κήπους μακρινούς να σας φυτέψουν.*

Η προσγείωση στην πραγματικότητα, η βίωση της αναλγησίας των άλλων και η επίγνωση της ανελέητης ετερότητας τους οδηγούν στον μαρασμό. Στο ποίημα δηλώνεται πόσο πληγωμένος αισθανόταν ο ποιητής από την αδιαφορία και την ευτέλεια των συνανθρώπων του, αφού οι «Ποιητές» ανεπαρκείς και απέναντι στην πραγματικότητα και στον ψυχικό τους κόσμο είναι καταδικασμένοι να χαθούν. Το ποίημα κλείνει (όπως άρχισε) με τη συμπνετική απεύθυνση του ποιητικού υποκειμένου στους «Ποιητές», που υπονομεύεται από την επανάληψη των στίχων («υφολογικά σηματοδοτημένη ειρωνεία»). Ο είρων ποιητής δείχνει να συμπνεεί τους «Ποιητές», καθώς τους παρουσιάζει ως θύματα της αναλγησίας των άλλων («υποκριτική υποστήριξη του θύματος»), στην πραγματικότητα όμως το ποιητικό υποκείμενο

---

<sup>46</sup> «Στο ανωτέρω απόσπασμα, εντοπίζουμε μία διπολική αντίθεση, αυτή των καλωσύνη#μοχθηρία, η οποία πραγματώνεται μεν με διασκελισμό κάποιων στίχων, εν τούτοις ισχυροποιείται από το περικείμενο και ειδικότερα από την εμπλοκή της μεταφορικής λειτουργίας της γλώσσας στα «χύνεται των άστρων» «πνέει σα λίβας» και «η τόση μοχθηρία σας μαραίνει» (Μεγαγιάννης, Β., Κυρίτση, Π., Τούντα Χ., 2016, σ. 96-97).



τους επικρίνει για την αδυναμία τους να δημιουργήσουν μέσα από την καλλιτεχνική τους έκφραση τις αναγκαίες εκείνες αντιστάσεις, ώστε να επιτύχουν την επικοινωνία με το κοινό. Η Φιλοκύπρου (2009) παρατηρεί ότι «η ποίηση και ο ποιητής, αλληλοκαταδικασμένοι, αποδεικνύονται ανοχύρωτοι απέναντι στην πραγματικότητα και ατελέσφοροι στη σχέση τους με τη φαντασία»· αδυνατώντας «να ξεφύγουν ή να ολοκληρωθούν» παραμένουν «δυστυχείς και κατακερματισμένοι στον παρόντα τους χωροχρόνο. Η διπλή τους εξορία συνιστά τον χώρο της μετασυμβολιστικής ποίησης: έναν μη-τόπο αυτοακύρωσης και οξύτατης νοσταλγίας» (σ.81).

### 3.2 Ελεγεία και Σάτιρες

Στις *Σάτιρες* ο Καρυωτάκης απομακρύνεται από το πεισιθάνατο ύφος των ελεγειακών του στίχων και αντί να διατηρεί την εσωτερική έκφραση του πόνου και της αγωνίας καταφέρνει να μείνει αποστασιοποιημένος από τα συναισθηματικά δεσμά. Δείχνει να μένει ατάραχος κι απαθής από τις εξωτερικές πιεστικές καταστάσεις. Δεν επιλέγει τη συμβολιστική φυγή αλλά τη σύγκρουση υιοθετώντας έναν λόγο υπονομευτικό, οξυδερκή και ειρωνικό. Δεν αρνείται την πραγματικότητα που βιώνει, για να αναζητήσει το ιδανικό στο όνειρο, αλλά παραμένει εστιασμένος εκεί, προκειμένου να την υπονομεύσει και να την σαρκάσει. Η θέαση και η καταγραφή της πραγματικότητας είναι τα στοιχεία εκείνα στα οποία βασίζεται ο Άγρας (1938) και εντοπίζει στην τελευταία φάση της ποίησης του Καρυωτάκη την ύπαρξη μιας ρεαλιστικής εκφραστικής προοπτικής· διακρίνει, μάλιστα, τρεις θεματικές κατηγορίες του ρεαλισμού στον Καρυωτάκη: τον φιλολογικό, τον κοινωνικό και τον πολιτικό ρεαλισμό. Ο Σαββίδης (1978) υποστηρίζει ότι ο «φιλολογικός κύκλος» έχει δύο κέντρα: «το κοινωνικό και το υπαρξιακό», γι' αυτό άλλωστε και το «Σταδιοδρομία» βρίσκεται «μουσικά»<sup>47</sup> τοποθετημένο ανάμεσα στο «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον» και στο «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο». Ο μελετητής μάλιστα προτείνει έναν ακόμα κύκλο που θα μπορούσε να ονομαστεί: της «μελέτης θανάτου»<sup>48</sup>, ή απλούστερα: της αυτοκτονίας· και εδώ εντάσσει μαζί

---

<sup>47</sup> Ο Σαββίδης (1978) έχει επισημάνει τη δυσκολία χρονολόγησης των *Σατίρων*, καθώς «ο ίδιος ο Καρυωτάκης στο βιβλίο του τις έχει κατατάξει σε σειρά προφανώς όχι χρονολογική αλλά «θεματική (με την μουσική έννοια)» (σ. 280).

<sup>48</sup> Ο Σαββίδης (1978) θεωρεί ότι ο μείζον αυτός κύκλος, η «μελέτη θανάτου» συνέχει τα *Ελεγεία και Σάτιρες* από την αρχή ως το τέλος – δηλαδή από το πρώτο ελεγείο, που τιτλοφορείται «Υστεροφημία», έως την τελευταία μετάφραση, που τιτλοφορείται «Μικρός που πέθανε στ' αστεία» (σ. 281).

με την «Πρέβεζα»<sup>49</sup> τις τρεις ποιητικές σάτιρες («Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο», «Ιδανικοί αυτόχειρες», «Δικαίωσις») και τέσσερις μεταφράσεις, που έγραψε ο Καρυωτάκης κατά τους τελευταίους μήνες της ζωής του.

Ο Hokwerda (1986) διακρίνει τρεις ομάδες στις *Σάτιρες* του Καρυωτάκη. Στην πρώτη, όπου η οργή ή ο πόνος του ποιητή στρέφεται ενάντια σε κάποιον ή κάτι, ανήκει και το ποίημα «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον». Στη δεύτερη, όπου μαζί με την εξωστρεφή σάτιρα υπάρχουν και στοιχεία που αφορούν τον ίδιο τον ποιητή ανήκει το «Όλοι μαζί...» και στην τρίτη, που τις ονομάζει «υπαρξιακές σάτιρες», εντάσσει ποιήματα που αναφέρονται όχι σε μια αφορμή έξω από τον ποιητή αλλά στο ίδιο το «εγώ του ποιητή»: εδώ, όπου εντάσσονται μεταξύ άλλων και τα ποιήματα «Σταδιοδρομία», «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο» και «Δικαίωσις», καυτηριάζει όλη την ύπαρξή του και όλη την ανθρώπινη ύπαρξη. Στις *Σάτιρες* εντοπίζεται το στοιχείο του χιούμορ, ένα χιούμορ σαρκαστικό, που διαβρώνει και τον ίδιο τον ποιητή και καταλήγει στον καγχασμό και τον κλαυσίγελο. Για τον λόγο αυτό ο μελετητής προκρίνει για τα ποιήματα αυτά και τον όρο «σαρκαστικά ελεγεία», όπου το σαρκαστικό δηλώνει το στοιχείο του χιούμορ, και ελεγείο την ενασχόληση με το εγώ, με τη δική του ανθρώπινη ύπαρξη» (σ.78).

Στα *Ελεγεία και Σάτιρες* ο ποιητής απομακρύνεται από τον γαλλικό συμβολισμό και από τους συγχρόνους του, δεν εγκαταλείπει όμως τη συμβολιστική του εκφραστική για να υιοθετήσει μια ρεαλιστικότερη, παραδοσιακότερη ποιητική. Παράλληλα με τα παραδοσιακά εκφραστικά μέσα χρησιμοποιεί, σύμφωνα με τον Δανιήλ (2013), στοιχεία που προοιωνίζουν τον επερχόμενο μοντερνισμό, όπως: «η ειρωνική ματιά, η (αυτο)σαρκαστική κοινωνική καταγγελία, η αυξημένη δραματικότητα, η χρήση καθημερινού, μη συμβατικώς ποιητικού, λεξιλογίου, ο πολυγλωσσισμός κ.ά.» (σ. 4). Στα ποιήματα της συλλογής, όπως παρατηρεί ο Παπάζογλου (1988), προστίθενται – κοντά στα αφηρημένα θέματα των προηγούμενων συλλογών – νέες θεματικές, που σχετίζονται με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της Ελλάδας του μεσοπολέμου, αλλά και θέματα υπαρξιακής φύσεως όπως: «η αίσθηση της αδυναμίας, η αηδία για την πραγματικότητα, η αυτοκτονία, το μηδέν και το άπειρο, η άβυσσος του νου», θέματα που τώρα τα προσεγγίζει με μια «πικρή, καυστική ειρωνεία [που] καταλήγει σε μια απεγνωσμένη κραυγή» (σ.52).

Παράλληλα, θα μιλήσει για την αξία της ποίησης, που είναι *αμφιλεγόμενη* και *αμφίσημη*, σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004), καθώς αποτελεί συγχρόνως το «μέσο για την

---

<sup>49</sup> Το ποίημα είναι ένα από τρία τελευταία ποιήματα που έγραψε ο Καρυωτάκης και βρέθηκαν στο αρχείο του. Δεν εντάσσεται σε κάποια συλλογή, αν και τεχνοτροπικά και θεματικά προσεγγίζει την ποιητική που ο Καρυωτάκης έχει κατακτήσει με τις *Σάτιρες*. ό.π. σ. 281.

υστεροφημία του», αλλά και την «τελική του καταφυγή» λειτουργώντας σίγουρα ως «μέσο για την υπέρβαση των ορίων της σιωπής» (σ.321). Άλλωστε, τα περισσότερα ποιήματα ποιητικής συναντώνται στην τελευταία του συλλογή · συγκεκριμένα πέντε από τα δεκαέξι ποιήματα που συναποτελούν τις *Σάτιρες* θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν, σύμφωνα με τον Παπάζογλου (1988), ως «κοινωνικο-φιλολογικές»<sup>50</sup> σάτιρες, καθώς αναφέρονται στον κοινωνικό ρόλο της ποίησης και του ποιητή στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Εξάλλου, ο Καρυωτάκης έχοντας ποιητική συνείδηση είναι ο μόνος από τους ποιητές της γενιάς του που λέει «εμείς» και γίνεται, όπως υποστηρίζει η Καραγεωργίου (1997), «η συνείδηση της γενιάς του και η έκφραση της απελπισμένης της αντίστασης» (σ.34).

Θα προσεγγίσουμε ερμηνευτικά πέντε ποιήματα από τις *Σάτιρες* («Όλοι μαζί...», «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον», «Σταδιοδρομία», «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο», και «Δικαίωσις»), που θεωρούμε ότι βρίσκονται συγκεντρωμένα πολλά χαρακτηριστικά στοιχεία της σκέψης του Καρυωτάκη, που μέσω του έργου του «αντιδρούσε με βιαιότητα, με επιθετικό νεύμα αναζητώντας μέσα από τις αντιφάσεις και τις παλινδρομήσεις του ένα πραγματικό, κοινωνικό πρόσωπο για τον ποιητή» (Αγγελάτος, 1994, σ.15). Ο Λεοντάρης (2001) μάλιστα θεωρεί ότι ο Καρυωτάκης με άξονα τα ποιήματα «Όλοι μαζί...», «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον» και «Σταδιοδρομία» εκφράζει «την κριτική του *κοινωνικού* είναι της νεώτερης ελληνικής ποίησης»· άλλωστε, σύμφωνα με τον μελετητή, κανένας άλλος «δεν ένιωσε τόσο βαθιά και τόσο άμεσα την τραγική αδυναμία και ευτέλεια του ποιητή σαν κοινωνικής ύπαρξης, και σε κανένα άλλο ποιητικό έργο δεν αναιρούνται τόσο ριζικά και καίρια οι ιδεολογικές κατασκευές για την «κοινωνική σημασία» της ποίησης και τον «κοινωνικό ρόλο» του ποιητή» (σ. 20).

### 3.2.1 Όλοι μαζί...

*Όλοι μαζί κινούμε, συρφετός,*

*γυρεύοντας ομοιοκαταληξία.*

*Μια τόσο ευγενικιά φιλοδοξία*

*έγινε της ζωής μας ο σκοπός.*

*Αλλάζουμε με ήχους και συλλαβές*

5

---

<sup>50</sup> Πρόκειται για τα ποιήματα: «Εις Ανδρέαν Κάλβον», «Όλοι μαζί...», «Δελφική Εορτή», «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον» και «Σταδιοδρομία» (Παπάζογλου, 1988, σ.91).

τα αισθήματα στη χάρτινη καρδιά μας,  
δημοσιεύουμε τα ποιήματά μας,  
για να τιλοφορούμεθα ποιητές.

Αφήνουμε στο αγέρι τα μαλλιά  
και τη γραβάτα μας. Παίρνουμε πόζα. 10  
Ανυπόφορη νομίζουμε πρόζα  
των καλών ανθρώπων τη συντροφιά.

Μόνο για μας υπάρχουν του Θεού  
τα πλάσματα και, βέβαια, όλη η φύσις. 15  
Στη Γη για να στέλνουμε ανταποκρίσεις,  
ανεβήκαμε στ' άστρα τ' ουρανού.

Κι αν πειναλέοι γυρνάμε ολημερίς,  
κι αν ξενυχτούμε κάτου απ' τα γεφύρια,  
επέσαμε θύματα εξιλαστήρια 20  
του «περιβάλλοντος», της «εποχής».

(Σάτιρες, σ.103)

Στο πρώτο ποίημα του λεγόμενου φιλολογικού κύκλου<sup>51</sup>, «Όλοι μαζί...», ο Καρυωτάκης με σκληρό και οξύ λόγο αντιπαρατίθεται σε ποιητικές συμπεριφορές και στάσεις του καιρού του και στηλιτεύει με ειρωνεία που φτάνει ως τον σαρκασμό την ποιητική έπαρση. Το ποίημα πρωτοδημοσιεύτηκε τον Ιανουάριο του 1924 στο περιοδικό *Νέα Γράμματα* και είναι, σύμφωνα με την κριτική του Άγρα (1938), από τα «καλύτερα δείγματα του φιλολογικού ρεαλισμού» του Καρυωτάκη. Ο Hokwerda (1986) παρατηρεί ότι παράλληλα με την «εξωστρεφή σάτιρα» υπάρχουν στο ποίημα στοιχεία που αφορούν και τον ίδιο τον ποιητή, που αυτοσχολιαζόμενος περνά στο εσωτερικό της ίδιας της ποιητικής του τέχνης και σατιρίζει «το τεχνητό παιχνίδι με τα αισθήματα, το ψεύτικο της ποίησης και την υπεροψία και τις ψευδαισθήσεις των ποιητών» (σ. 76). Ο Αγγελάτος (2020), το θεωρεί ποίημα

<sup>51</sup> Ο Άγρας (1938) είχε επισημάνει την ύπαρξη τουλάχιστον τεσσάρων θεματικών κύκλων στον «νεοαστικό» ρεαλισμό του σατιρικού Καρυωτάκη: «τον γραφειοκρατικό ρεαλισμό, τον φιλολογικό ρεαλισμό, τη μισανθρωπία και τον μισογυνισμό και την πολιτική σάτιρα» στο Σαββίδης, 1978, σ. 263-283.

ποιητικής, το οποίο, αν και θυμίζει ποιήματα από την ενότητα των «Πληγωμένων Θεών» των *Νηπενθών* (*Δον Κιχώτες, Πολύμνια, Ποιητές και Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων*), ορίζει μια «νέα δυναμική κατάσταση πραγμάτων, καθώς επικεντρώνεται στις καλλιτεχνικές (: εκφραστικά μέσα κ.λπ.) και κυρίως στις επικοινωνιακές (: αντιλήψεις και συμπεριφορές) επιλογές των ποιητών» (σ.197).

Το ποίημα συνθεμένο σε ιαμβικό ένδεκασύλλαβο στίχο οργανώνεται σε πέντε τετράστιχες στροφές, που ομοιοκαταληκτούν σύμφωνα με το σχήμα αββα και δομείται σε δύο μέρη: στο πρώτο μέρος (1<sup>η</sup> στροφή) ξεκινά από το έργο των ποιητών για να περάσει στο δεύτερο μέρος (από το τέλος της 2<sup>ης</sup> στροφής ως το τέλος του ποιήματος) στη στάση και τη συμπεριφορά τους στο κοινωνικό πεδίο. Ο τίτλος «Όλοι μαζί...», που επαναλαμβάνεται και στον πρώτο στίχο, σηματοδοτεί σύμφωνα με το Μπενάτση (2004) «τη συλλογική προσπάθεια και εμφανίζει ένα υποκείμενο, που έχει κοινή στοχοθεσία και αναλαμβάνει από κοινού ένα έργο, την ενασχόληση δηλαδή με την ποίηση» (σ.280). Η χρήση των αποσιωπητικών όμως υπονομεύει τις «θετικές συνδηλώσεις του τίτλου», καθώς αυτό που υπονοείται είναι αντίθετο από αυτό που διατυπώνεται («υπαινιγμός»). Επιπλέον, η «ασυμβατότητα των κωδίκων στον τίτλο και τα συμφραζόμενα του ποιήματος», που παρατηρείται σύμφωνα με τον μελετητή, αποτελεί τεχνική που υποδεικνύει την ειρωνική διάθεση του ποιητή (σ. 280).

Από τον πρώτο στίχο του ποιήματος διακρίνεται η καταγγελτική διάθεση και ο οξύς τόνος του Καρυωτακικού ποιητικού λόγου. Ο Hokwerda (1986) βλέπει πίσω από το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο τους συμβολιστές ποιητές αλλά και την «ποιητική υπόσταση του ίδιου του ποιητή», που χάνει τη μοναδικότητα και τη σημασία του ως πρόσωπο και υποκαθίσταται από το εμείς της μάζας (: «Όλοι μαζί κινούμε, συρφετός»). Ο Καρυωτάκης, άλλωστε, δεν διστάζει να συμπεριλάβει και τον εαυτό του στη σάτιρα των ομοτέχνων του, όπως κάνει πάντα, όταν νιώθει πως έχει μερίδιο στην ομαδική ευθύνη για τον εξευτελισμό των αξιών τις οποίες έχει χρέος να υπερασπιστεί. Εντάσσει και τον εαυτό του στον «συρφετό», λέξη ειρωνικά σηματοδοτημένη, που παραπέμπει – σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004) – σ' ένα «πλήθος ετερόκλητων και αμφιβόλου αξίας ατόμων» (σ.280), για να καυτηριάσει το «υπερεγώ» και τη ματαιοδοξία των νέων ποιητών, που βλέπουν στην ποίηση το μέσο της κοινωνικής προβολής και καταξίωσής τους. Αν και αναγνωρίζει όμως τον εαυτό του μέσα στην «περιθωριακή ποιητική κοινότητα» – η ματιά του διατηρώντας την ειρωνική της απόσταση – «στέκ[εται] κριτικά απέναντι στην αδυναμία τους να ενταχθούν στην καθημερινότητα του μέσου ανθρώπου» (Ντουνιά, 1996, σ. 41).

Οι ποιητές παρουσιάζονται, σύμφωνα με τον Αγγελάτο (2020), με τη μορφή «ενός αγελαίου, αποπροσωποποιημένου όχλου», που υποδύομενοι τους φορείς «μια[ς] ευγενικιά[ς] φιλοδοξία[ς]» επιδιώκουν τον εντυπωσιασμό έχοντας θέσει ως σκοπό της ζωής τους την εύρεση της επιτυχημένης ομοιοκαταληξίας (: «γυρεύοντας ομοιοκαταληξία»), που ως βασικό ζητούμενο της γενιάς που ανήκει το ποιητικό υποκείμενο καταλήγει να είναι το «κλειδί» της ποίησης. Ο Καρυωτάκης, που αντιμετωπίζει απαξιωτικά την «ποίηση των ρυθμικών και μουσικών τεχνασμάτων», σύμφωνα με την Φιλοκύπρου (2009), προκειμένου να υπογραμμίσει τα ευτελή τους κίνητρα χαρακτηρίζει με «ειρωνικό τρόπο» τη ρηχή και μονοδιάστατη εμμονή τους σε ζητήματα τεχνικής «ευγενικιά φιλοδοξία»:

*Μια τόσο ευγενικιά φιλοδοξία  
έγινε της ζωής μας ο σκοπός.*

Έτσι, σύμφωνα με τον Αγγελάτο (1994), μέμφεται με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο «την επιτήδευση των θηρευτών της μουσικότητας του στίχου» και κατακρίνει τους ομοτέχνους του, που «απογυμνωμένοι από τη συγκινησιακή κράση», που αποτελεί βασική αφετηρία της τέχνης τους, δίνουν έμφαση στην *τεχνική*, στην εξωτερική μορφή της ποίησης αδιαφορώντας για την ουσία:

*Αλλάζουμε με ήχους και συλλαβές  
τα αισθήματα στη χάρτινη καρδιά μας.*

Οι «ήχ[οι]» όμως και οι «συλλαβές», οι μετρικές συμβάσεις υπογραμμίζουν τον τεχνητό χαρακτήρα της ποίησης καταδεικνύοντας την ψεύτικη υπόσταση των ποιητών, που υπηρετούν την ποίηση της μεγαληγορίας και των φορμαλιστικών ασκήσεων χωρίς να εκφράζουν τα πραγματικά τους συναισθήματα. Η απροσδόκητη σύζευξη του προσδιοριστικού επιθέτου «χάρτινη»<sup>52</sup> με το ουσιαστικό «καρδιά» υποδηλώνει την επιτιμητική στάση του ποιητικού υποκειμένου προς τους ομοτέχνους του, που αποστασιοποιημένοι από την πραγματικότητα δεν μπορούν να την μετουσιώσουν σε ποίηση. Ο Αγγελάτος (2020) υποστηρίζει ότι η αλλοτρίωση, την οποία δημιουργούν οι υπόλοιπες συνθήκες της ζωής, εισβάλλει στην ύπαρξη του ποιητή και αλλοιώνει την ίδια την ποιητική δημιουργία. Οι επίδοξοι ποιητές διεκδικούν τη δημοσίευση των έργων τους πιστεύοντας ότι η δημοσιοποίηση, η τιτλοφόρ[ηση] θα τους εξασφαλίσει ένα είδος αυτοκαθιέρωσης,

---

<sup>52</sup> Ο Άγρας (1938) υποστηρίζει: «Το χαρτί – σύμβολο του ψεύτικου, του εύθραυστου πολιτισμού μας, σύμβολο ακόμη της γραφειοκρατίας – συχνά τώρα το βάζει ο Καρυωτάκης μέσα στις τελευταίες του Σάτιρες. Είναι η ενσάρκωση του ψεύδους, του μηχανισμού» στο Σαββίδης, 2016, σ. 215.

αντίληψη που υπονομεύεται με «ειρωνικό τρόπο» από την καθαρευουσιάνικη κατάληξη στον ρηματικό τύπο «τιτλοφορούμεθα» στηλιτεύοντας με αυτόν τον τρόπο την ματαιοδοξία τους:

*δημοσιεύουμε τα ποιήματά μας  
για να τιτλοφορούμεθα ποιητές.*

Στην τρίτη και την τέταρτη στροφή το ποιητικό υποκείμενο καυτηριάζει την επιτηδευμένα φροντισμένη εμφάνιση των ποιητών, που αποδίδεται μέσα από τις συνεκδοχές των «μαλλι[ών]» και της «γραβάτ[ας]»:

*Αφήνουμε στο αγέρι τα μαλλιά  
και τη γραβάτα μας. [...]*

Παράλληλα, ειρωνεύεται την υποτιθέμενη ανωτερότητά τους, που τροφοδοτεί την άμετρη φιλοδοξία τους, καταδεικνύοντας ότι στο βάθος δεν είναι παρά ανυπόφορη «πόζα». Το ημιστίχιο τοποθετημένο στον μεσαίο στίχο του ποιήματος, στην ακροτελεύτια θέση του με τη μοναδική εσωτερική του παύση, που το αποκόπτει από τη συντακτική ροή, έχει δομική σημασία και υποδεικνύει, σύμφωνα με τον Αγγελάτο (2020), την κοινωνική «πόζα» ως καθοριστική αιτία για τη συμπεριφορά τους. Η γενικευτική διατύπωση (: «Παίρνουμε πόζα»), με την έλλειψη οριστικού στο «πόζα», υποδηλώνει την τάση αυτοπροβολής των ποιητών, που αίρονται υπεράνω όλων όσα περιβάλλουν την ανθρώπινη ζωή. Αυτόν τον αριστοκρατισμό, αυτή την ακατάδεχτη στάση που επιδεικνύουν στηλιτεύει το ποιητικό υποκείμενο, γιατί ενώ από τη μία δείχνουν να επιζητούν τον θαυμασμό, την ίδια στιγμή ενοχλούνται από την «ανυπόφορη» εγγύτητα με όποιους «καλ[ούς] ανθρώπ[ους]» θα την επιδίωκαν, υποτιμώντας όσους θεωρούν απλοϊκούς, ανυποψίαστους, παντελώς ξένους προς τον πνευματικό χώρο της ποίησης:

*Ανυπόφορη νομίζουμε πρόζα  
των καλών ανθρώπων τη συντροφιά.*

Επιπλέον, η μεταφορά μέσω του «νομίζουμε» των αντιλήψεων του κύκλου των ομοτέχνων, που θεωρούν «[α]νυπόφορη» δηλαδή ενοχλητική και πιεστική «πόζα» την κοινοτοπία της καθημερινής ομιλίας των «καλών» ανθρώπων, ή η αφ' υψηλού θεώρηση της μοναδικότητας τους, που διαφαίνεται μέσω του (: «Μόνο για μας υπάρχουν [...]) και της εμφατικά αυταρχικής απεύθυνσης στα πλάσματα του «Θεού» και σ' «όλη» τη «φύσ[η]», καταδεικνύουν πόσο αποστρέφονται οτιδήποτε βρίσκεται έξω από «το υπερτροφικό εγώ» τους:

*Μόνο για μας υπάρχουν του Θεού  
τα πλάσματα και, βέβαια, όλη η φύσις.*

Η «ειρωνική έκθεση» της υπεροπτικής, ανερμάτιστης συμπεριφοράς τους αναδεικνύει πόσο αιθεροβάμονες είναι, καθώς παρουσιάζονται με «πόζα» να «ανεβ[αίνουν] στ' άστρα τ' ουρανού», να συνδέονται προνομιακά (: «Μόνο για μας υπάρχουν [...]») – και με αυταπόδεικτη βεβαιότητα (: «βέβαια») – με τα «πλάσματα» του «Θεού»<sup>53</sup>, με «όλη» την άμετρη « φύσ[ιν]» και ακόμα με αυτή την ίδια τη «Γη» [...]:

*Στη Γη για να στέλνουμε ανταποκρίσεις,  
ανεβήκαμε στ' άστρα τ' ουρανού.*

Ο Αγγελάτος (1994) σχολιάζει ότι «η ανύψωση του εγωτικού λόγου, η θέαση των πραγμάτων της γης από τα άστρα του ουρανού [και] η αποστροφή προς οτιδήποτε βρίσκεται έξω από αυτό το υπερτροφικό εγώ που λειτουργεί εν κενώ, προς οποιονδήποτε άλλον άνθρωπο αποδεικνύονται χωρίς έρμα» (σ.67). Ο τόνος του είρωνα Καρυωτάκη έντονα σαρκαστικός αποτυπώνει παραστατικά την εικόνα μιας άρρωστης, εκφυλισμένης, ανίκανης για δημιουργική ζωή και δράση ομάδας ανθρώπων, που νομίζουν ότι επιτελούν τον προορισμό τους. Το «υπονοούμενο» νόημα των στίχων είναι προφανές, καθώς όλοι αντιλαμβανόμαστε πλήρως την ευτέλεια του κινήτρου, που ωθεί τους συγκεκριμένους ποιητές στη σύνθεση των έργων τους. Η όλη σκηνοθεσία του ποιήματος, σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004) δηλώνει μια *απάτη*, οι ποιητές φαίνονται ότι είναι ποιητές χωρίς να είναι στην πραγματικότητα. Όταν όμως ο δημιουργός για να πετύχει την «ποιητική δόξα» οδηγείται στην εκζήτηση και την υπερβολή, τότε περιθωριοποιείται αποκομμένος από τα πραγματικά κοινωνικά προβλήματα και ζει σ' έναν κόσμο φαντασιώσεων. Έτσι, υποδηλώνεται «μια κρίση αξιών και μια καρναβαλική κατάσταση όπου συνυπάρχουν το *υψηλό* με το *κωμικό*» (σ. 279). Ο Παπάζογλου (1988), μάλιστα, σχολιάζοντας τους παρατονισμούς του Καρυωτάκη σε στίχους όπως: «Αλλάζουμε με ήχους και συλλαβές» ή «Στη Γη για να στέλνουμε ανταποκρίσεις», ή «ανυπόφορη νομίζουμε πρόζα», θεωρεί ότι αποτελούν «αλάθητο σημάδι απόρριψης, θυμού, αγανάκτησης ή σαρκασμού, εξέγερσης έκρηξης, κάτι σαν μια κραυγή απόγνωσης λίγο πριν επέλθει η γαλήνη της καταστροφής» (σ.173).

---

<sup>53</sup> «Οι αναφορές σε θεολογικές έννοιες και θρησκευτικές μορφές δεν αποτελούν βασικό στοιχείο των θεματικών που αναπτύσσονται εντός των συμφραζομένων των ποιημάτων», αλλά χρησιμοποιούνται από τον Καρυωτάκη «ως λεκτικά «εργαλεία» και σύμβολα για τη στηλίτευση, μέσω της λειτουργίας των εννοιών της ειρωνείας και της αμφισβήτησης, κοινωνικο-πολιτικών καταστάσεων και μέσω της περιγραφής υπαρξιακών αδιεξόδων που δημιουργούνται εξαιτίας (και αυτών)» (Κουτούβελας, 2022, σ. 437, 439).



Στην τελευταία στροφή, όπως παρατηρεί ο Αγγελάτος (2020), οι ποιητές προσγειώνονται «από το αστρικό στο γήινο σύμπαν, όχι σε συνθήκες προστασίας αλλά σε συνθήκες πείνας, ανέχειας και βίας» (σ.201). Τώρα, καλούνται να εγκαταλείψουν «τα διάτρητα καταφύγιά τους, και άρα να βρουν «πειναλέοι» και ξενυχτισμένοι το αληθινό πρόσωπο και το σώμα τους:

*Κι αν πειναλέοι γυρνάμε ολημερίς,  
κι αν ξενυχτούμε κάτω απ' τα γεφύρια<sup>54</sup>*

Οι τιτλοφορούμενοι ποιητές, καθώς είναι παγιδευμένοι στον κόσμο της αποδιοργανωμένης συνείδησής τους, αρνούνται την αποκαρδιωτική πραγματικότητα που τους περιβάλλει, αρνούνται να αναγνωρίσουν την έκπτωσή τους και αντί να αναγνωρίσουν την αιτία της αποτυχίας τους στην ίδια την αναξιοτήτά τους, αποδίδουν την ευθύνη στην εποχή που τους έτυχε να ζήσουν:

*επέσαμε θύματα εξιλαστήρια  
του «περιβάλλοντος», της «εποχής».*

Η διατύπωση «θύματα εξιλαστήρια» με το «βιβλικών συνδηλώσεων δεύτερο σκέλος της και το εμβληματικών πρώτο<sup>55</sup>» επιτείνει σύμφωνα με τον Αγγελάτο (2020) την ειρωνεία του στίχου. Ο Καρυωτάκης χλευάζει τους ποιητές της γενιάς του, χωρίς να εξαιρεί τον εαυτό του, στηλιτεύει την παθητική τους στάση απέναντι στην απαράδεκτη πραγματικότητα που βιώνουν, αφού δεν έχουν τη δύναμη να δράσουν και να συγκρουστούν δυναμικά με το κατεστημένο, ώστε με την ανατροπή του να αλλάξουν τον κόσμο.

Οι ποιητές, «καλλιτεχνικά και ηθικά ακρωτηριασμένοι», όπως σχολιάζει ο Αγγελάτος (2020), «εγκλωβισμένοι στη δική τους αφυδατωμένη και στερεοτυπικά επαναλαμβανόμενη αντίληψη για την ισχύ και την επικράτηση του κατασταλτικού «περιβάλλοντος» και της «εποχής» τους» και έχοντας αποδεχθεί «τον ετοιμοπαράδοτο ρόλο του «εξιλαστήρι[ου] θύμα[τος]» προβάλλονται στην τελευταία στροφή ως «εξοβελιστέοι παρίες» (σ.197). Ο Λεοντάρης (1973), μάλιστα, σχολιάζοντας την τοποθέτηση των λέξεων «περιβάλλον» και «εποχή» μέσα σε εισαγωγικά (η στίξη δηλωτική της ειρωνικής ματιάς του ποιητικού υποκειμένου) παρατηρεί ότι ο Καρυωτάκης, αφού «διανοήθηκε πάνω στους κοινωνικούς

---

<sup>54</sup> Ο Hokwerda (1986) σχολιάζει ότι η στροφή μπορεί να διαβαστεί «σαν μια γελοιογραφία της συμβολιστικής αντίληψης της ποίησης (όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά παντού, ή πάντως στη Γαλλία· τις γέφυρες, κάτω από τις οποίες ξενυχτούν οι ποιητές, τις φανταζόμαστε μάλλον στο Παρίσι παρά στην Αθήνα)» (σ.76).

<sup>55</sup> Ο Σαββίδης υποστηρίζει ότι πρόκειται για τον «αρχικό μεταφρασμένο στίχο του θρήνου για τα θύματα της ρωσικής επανάστασης του 1905: «Επέσατε θύματα, αδέρφια μου, εσείς» στο Αγγελάτος, 2020, σ. 202.

όρους ύπαρξης της ποίησης» κατέληξε με «άτεγκτους, βάνουσους, όσο και οξείς αφορισμούς» να διαπιστώσει την «τραγική αδυναμία και ευτέλεια του ποιητή». Έτσι, το «περιβάλλον», η «εποχή» και οι τρίτοι (οι καλοί) πολύ λίγο ευθύνονται για τον ξεπεσμό τους. Αν θέλουν να βρουν τον πραγματικό υπαίτιο πρέπει να τον αναζητήσουν στον εαυτό τους. Ο Καραβίδας (2010), διατείνεται ότι ποτέ πριν τον Καρυωτάκη η Ποίηση δεν είχε απειληθεί περισσότερο από έναν τόσο διαλυτικό σαρκασμό ούτε η «συνοφρωμένη διάνοηση και ο ποζάτος στοχασμός δεν είχαν αντιμετωπίσει τέτοιο εσωτερικό εχθρό-δυναμίτη στα θεμέλιά τους, τέτοια επιθετική απομυθοποίηση» (σ. 83).

Η ειρωνεία χρησιμοποιείται στο ποίημα ως σατιρικό σχήμα, για να ξεσκεπάσει την υποκριτική και αλαζονική συμπεριφορά των ποιητών, που γίνονται αντικείμενο κοροϊδίας με σκληρό τρόπο· παράλληλα όμως με το κωμικό στοιχείο που προκαλεί το γέλιο μας, νιώθουμε συμπάθεια για τους ποιητές (: «[...] θύματα εξιλαστήρια/ του «περιβάλλοντος», της «εποχής») και για τα ιδανικά τους που πήγαν χαμένα. Έτσι, η ειρωνεία καθίσταται πιο αποτελεσματική ή πιο εντυπωσιακή, αφού έχει οδυνηρό μαζί και κωμικό αποτέλεσμα· ο Thompson (όπως αναφέρεται στο Muecke, 2001), υποστηρίζει ότι η «ειρωνική αντίθεση, για να είναι ειρωνική, πρέπει να μας συγκινεί σαν κωμική αλλά και σαν οδυνηρή» (σ.52). Το ποίημα παρωδεί την έλλειψη μετριοπάθειας που χαρακτηρίζει τους επίδοξους ποιητές, στους οποίους συμπεριλαμβάνεται και ο ποιητής πέρα όμως από τον αυτοσαρκασμό, που είναι στοιχείο της σάτιρας, δηλώνεται το αίτημα για μια νέα ποίηση πέρα από τις συμβάσεις της εποχής.

### 3.2.2 Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον

*A! κύριε, κύριε Μαλακάση,*

*ποιός θα βρεθεί να μας δικάσει,*

*μικρόν εμέ κι εσάς μεγάλο,*

*ίδια τον ένα και τον άλλο;*

*Τους τρόπους, το παράστημά σας,*

5

*το θελκτικό μειδίαμά σας,*

*το monocle που σας βοηθάει*

*να βλέπετε μόνο στο πλάι*

*και μόνο αυτούς να χαιρετάτε*

*όσοι μοιάζουν αριστοκράται,*

10

*την περιποιημένη φάτσα,*

την υπεροπτική γκριμάτσα  
από τη μια μεριά να βάλει  
της ζυγαριάς, κι από την άλλη  
πλάστιγγα να βροντήσω κάτου,  
μισητό σκήνωμα, θανάτου  
άθυρμα, συντριμμένο βάζον,  
εγώ, κύμβαλον αλαλάζον.  
Α! κύριε, κύριε Μαλακάση,  
ποιός τελευταίος θα γελάσει;

15

20

(Σάτιρες, σ.111)

Το ποίημα περιλαμβάνεται στη συλλογή «Ελεγεία και Σάτιρες» (1927) και αφορμή για τη σύνθεσή του στάθηκε η υπεροπτική συμπεριφορά του Μαλακάση, που μετά από διάλεξη στο Βασιλικό Θέατρο για το έργο του Μορέας (1<sup>η</sup> Απριλίου 1927), «προσποιήθηκε», κατά τον Καρυωτάκη, ότι δεν τον είδε, όταν τον πλησίασε για να τον συγχαρεί. Στην πρώτη δημοσίευση του ποιήματος, στις 20 Νοεμβρίου 1927 στην *Κυριακή του Ελεύθερου Βήματος* (λίγο πριν την έκδοση της συλλογής) υπήρχε η ακόλουθη υποσημείωση του Καρυωτάκη: «Οι στίχοι αυτοί απευθύνονται στον κοσμικό κύριο, και όχι στον ποιητή Μαλακάση του οποίου δε θα μπορούσε να παραγνωρίσει κανείς το σημαντικό έργο». Ο Καρυωτάκης, μάλιστα, με επιστολή του<sup>56</sup> ζήτησε συγνώμη από τον Μαλακάση<sup>57</sup> – στην ποίηση του οποίου όφειλε πολλά<sup>58</sup> – για την «αβλαβή επίθεση» εναντίον του, που την απέδωσε στην «τρέλα [που τον] παρέσυραν κυρίως οι δυνατότητες της ομοιοκαταληξίας». Ο Ξενόπουλος σε χρονογράφημά<sup>59</sup> του (όπως αναφέρεται στο Ντουνιά, 2000), αφού το χαρακτηρίζει ως ένα από τα δύο «δημοτικότερα τραγούδια» του ποιητή (το άλλο ήταν ο «Μιχαλιός»), εκφράζει τη δυσαρέσκεια του για τη «σάτυρα δήθεν του Μαλακάση» και στρέφεται κατά των «θαυμαστών» του Καρυωτάκη που «αντί να το εξαίρουν ως σατυρικό αριστούργημα, έπρεπε να το κρύβουν, να το αποσιωπούν, ως μια κακή πράξη» (σ. 361-363).

<sup>56</sup> Η επιστολή με ημερομηνία 22-11-1927 (δύο μέρες μετά τη δημοσίευση του ποιήματος) δημοσιεύτηκε από τον Θ. Ξύδη στο περιοδικό *Νέα Εστία*, τ. ΙΖ', τχ.384, 1-6-1943, σ. 658 στο Γκότοβος, 1986, σ.71.

<sup>57</sup> Η εκτίμηση του Καρυωτάκη προς τον Μαλακάση φαίνεται και από το γεγονός ότι του είχε αφιερώσει το ποίημα «Γυρισμός», ένα από τα βραβευμένα του στον «Φιλαδέλφειο Διαγωνισμό» και το τομίδιο «Φιλολογικές σπίθες» αρ.1. (Γκότοβος, 1986, σ.71).

<sup>58</sup> Ο Καρυωτάκης σύμφωνα με τον Άγρα οφείλει πολλά στην ποίηση του Μαλακάση: «Επήρεν από τον Μαλακάση των *Ασφοδέλων* και των *Αντιφώνων*, ιδίως των *Αντιφώνων*, με τη δύναμη και την πλαστική του ύφους, με την ακεραία πληρότητα της εκφράσεως [...]» στο Γ. Π. Σαββίδης (επιμ.), 2016, σ.197.

<sup>59</sup> *Ελευθέρα Γνώμη*, 10.2.1936.

Ο Παπάζογλου (1988) θεωρεί το ποίημα ως «μια σάτιρα του σύγχρονου ποιητή, όταν αυτός προσπαθεί να αποκτήσει μια θέση και έναν ρόλο στον κόσμο» (σ.97). Ο «ταπεινωμένος» Καρυωτάκης, σχολιάζει ο Αγγελάτος (1994), συναντούσε συνεχώς «το υπόδειγμα του επηρμένου ποιητή και της απρόσκοπτης μονολογικής ρητορείας του» (σ.16)· αναζητώντας, λοιπόν, ένα πραγματικό (κοινωνικό) πρόσωπο για τον ποιητή δεν διστάζει να στραφεί με βιαιότητα, με επιθετικό πνεύμα σε όσους ποιητές δεν είχαν μάτια να δουν τον κόσμο. Αυτή την κοσμική διάσταση κυρίως των συγχρόνων του ποιητών στηλιτεύει με τη γελοιογράφηση του Μαλακάση στο ποίημα με τη μουσική τιτλοφόρηση: «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον», προσπαθώντας με αυτό τον τρόπο να υποδείξει τις αληθινές διαστάσεις του προβλήματος.

Από τον τίτλο του ποιήματος (: «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον») υποδηλώνεται η περιπαικτική και ειρωνική διάθεση του ποιητή με τη χρησιμοποίηση όρων της μουσικής που σκόπιμα παραποιεί. Η ειρωνεία αρχίζει με την πρώτη κιόλας λέξη: «μικρή»<sup>60</sup>, αφού η διαφορά ανάμεσα στους δύο άνδρες θα παρουσιαστεί παρακάτω μεγάλη. Αλλά και η λέξη «ασυμφωνία» είναι παραφθορά του μουσικού όρου «συμφωνία», που χαρακτηρίζει ένα μουσικό έργο πλούσιο και με μεγάλη διάρκεια και όχι «μικρό». Η λέξη εκφράζει φαινομενικά τη διαφορά των δύο ανδρών σε κοσμικό επίπεδο: ο ένας υπεροπτικός, κοσμικός κύριος και ο άλλος απαισιόδοξος και τιποτένιος. Στην ουσία όμως η διαφορά τους είναι σε επίπεδο ποιητικό: ο ένας εκφραστής των ποιητικών τύπων, ενώ ο άλλος της ποιητικής ουσίας. Τέλος, και η αναφορά «εις Α μείζον»<sup>61</sup> γίνεται στο πλαίσιο της ειρωνικής διάθεσης του ποιητή: ο Μπενάτσης (2004) λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι «η μείζων κλίμακα είναι αντίθετη στην ελάσσονα κλίμακα», συμπεραίνει ότι στον τίτλο έχουμε ένα «λογοπαίγνιο»: «Το ποιητικό υποκείμενο ονομάζει την ασυμφωνία μικρή και γράφει τη λέξη με μικρό άλφα, αλλά αυτά συμβαίνουν σε κλίμακα Α μείζον» (σ. 275)· με τη χρησιμοποίηση όμως του όρου «κλίμακα», συνεχίζει ο μελετητής, μεταφερόμαστε στον χώρο της μουσικής, δηλαδή στον χώρο της δημιουργίας, οπότε είναι εμφανές ότι η σύγκριση αφορά τον ποιητή και όχι τον κοσμικό κύριο Μαλακάση.

Το ποίημα με τη βοήθεια μιας τελείας και ενός ερωτηματικού, χωρίζεται σε τρία άνισα γραμματικο-συντακτικά μέρη: Το πρώτο (στίχοι 1-4) και το τρίτο (στίχοι 19-20) περιλαμβάνει την ερωτηματική, σατιρική και ελεγειακή απεύθυνση προς τον Μαλακάση. Το

---

<sup>60</sup> Η λέξη στον χώρο της μουσικής θυμίζει τον τίτλο ενός ανάλαφρου και χαριτωμένου μουσικού έργου (*Μικρή νυχτερινή μουσική* του Μότσαρτ).

<sup>61</sup> Συμπλήρωμα του τίτλου ενός μουσικού έργου αποτελεί η δήλωση της μουσικής τονικότητας στην οποία είναι γραμμένο, και η ένδειξη *Α μείζον* είναι η ονομασία της μείζονος κλίμακας του Λα. Είναι ωστόσο γνωστό ότι η κανονική κλίμακα του Λα είναι ελάσσων.

δεύτερο (στίχοι 5-18), που αποτελεί και το κύριο μέρος του ποιήματος, αναπτύσσεται σε μία ενιαία μακροσκελή περίοδο δεκατεσσάρων στίχων, είναι υποταγμένος λόγος και αποτελεί ανάπτυγμα-επεξήγηση και αναλυτική περιγραφή της διαδικασίας δίκης-στάθμισης, που επιζητείται από τον ποιητή στον πρόλογο (Γκότοβος, 1996). Η Καραγεωργίου (1997) θεωρεί την ποιητική αναμέτρηση στην οποία ο Καρυωτάκης προσκαλεί τον Μαλακάση «σαν μια καρυωτακικού ύφους παρωδία του ποιητικού αγώνα μεταξύ Αισχύλου και Ευριπίδη στην κωμωδία του Αριστοφάνη *Βάτραχοι*», όπου ο ποιητής χρησιμοποιώντας μια ζυγαριά συγκρίνει τον Αισχύλο με τον Ευριπίδη, για να νικήσει τελικά ο πρώτος. Η εικόνα της ζυγαριάς της θεάς Δίκης, που θα αποφασίσει ποιος θα υπερισχύσει μας θυμίζει την «ομηρική και χριστιανική ψυχοστασία», αποτελεί ιδιαίτερα υποβλητικό τρόπο προκειμένου να αναδειχθεί η αντιπαράθεση των δύο ποιητών, ή μάλλον των διαφορετικών τρόπων θέασης του κόσμου και της ζωής.

Από την αρχή του ποιήματος υποβάλλεται, σύμφωνα με τον Αγγελάτο (2020), «η υποβάθμιση του πνεύματος δικαίου ως εγγυητικού παράγοντα συνοχής των ανθρώπινων σχέσεων» καθώς, εκείνοι που το υπηρετούν εγκλωβισμένοι στην «αγελαία λογική του θεάματος υπέρ του «μεγάλ[ου]» αδυνατούν να κρίνουν ισότιμα (: «ίδια») το «μικρ[ό]» μέγεθος» (σ.175), γι' αυτό και υπονοείται αρνητική απάντηση στο ρητορικό ερώτημα του ποιητικού υποκειμένου:

*ποιός θα βρεθεί να μας δικάσει,  
μικρόν εμέ κι εσάς μεγάλο,  
ίδια τον ένα και τον άλλο;*

Έχουμε εδώ (όπως και στη «Σταδιοδρομία»), σύμφωνα με τον Μπενάτση (2004), μια αυτό-υποτίμηση του ποιητικού υποκειμένου μέσα από «ένα παιγνίδι ανάμεσα στην ταυτότητα και τη μη ταυτότητα, ανάμεσα στην επωνυμία και την ανωνυμία», με τη σύγκριση «μικρόν εμέ κι εσάς μεγάλο» να μην αναφέρεται στην ηλικία τους αλλά στην αποτίμηση της ποιητικής τους αξίας. Ο «κοσμικός κύριος» Μαλακάσης αποτυπώνει συνεκδοχικά, όπως υποστηρίζει ο Αγγελάτος (2020), όλους όσοι «ζουν μετέωροι και ετεροκινούμενοι μέσα στο εκτυφλωτικό θέαμα της κοσμικότητας» χωρίς να μπορούν να κρίνουν το δίκαιο ή το άδικο, γιατί η αντίληψή τους βασίζεται «σε όρους που αναλογούν σε συνθήκες ζυγοστάθμισης» (σ. 175):

*από τη μια μεριά να βάλει  
της ζυγαριάς, κι από την άλλη*

*πλάστιγγα [...]*

Το ζητούμενο στο ποίημα είναι η απονομή δικαιοσύνης μεταξύ των αντιδίκων, από τη μια του «μεγάλ[ου] Μαλακάση, που αντιπροσωπεύει τους μεγάλους ποιητές της φόρμας και του καθωσπρέπει λόγου και από την άλλη του μικρ[ού] Καρυωτάκη, που αντιπροσωπεύει τους μικρούς και ασήμαντους ποιητές. Είναι σαφές όμως, ότι μέσω της αντιπαράθεσης των δύο ποιητών προβάλλονται οι δύο διαφορετικές αντιλήψεις για τη θέση και τη στάση του ποιητή στον κόσμο. Από τη μια μεριά, ο κοσμικός ποιητής με όλα τα στοιχεία ενός αριστοκράτη, που ζει συμφιλιωμένος με την κοινωνία του, τιμημένος και ευτυχής, κι από την άλλη, ο ποιητής, που ζει σε αντίθεση με την κοινωνία του και που με το έργο του δείχνει την αποστροφή του γι' αυτήν. Ο πρώτος, μένει στην επιφάνεια των πραγμάτων καταδικάζοντας το έργο του στη λήθη, ο δεύτερος, βαθαίνει τη σχέση του με τον κόσμο τρέφοντας το έργο του με την ίδια του τη σάρκα. Ο πρώτος, αντιπροσωπεύει «τα άδεια από ζωή και βούληση κελύφη των εν κοινωνία αποπροσωποποιημένων δημιουργών και [ο δεύτερος] την εν εγρηγόρσει κοινωνική καλλιτεχνική συνείδηση» (Αγγελάτος, 2020, σ. 176).

Το ποίημα ξεκινά με μία ερωτηματική απεύθυνση του ποιητικού υποκειμένου προς τον κοσμικό «κύριο» Μαλακάση, που επιτατικά (τέσσερις φορές σε όλο το ποίημα) και ειρωνικά καλείται στο αγωνιστικό προσκήνιο με προσφώνηση ανάλογη των επισήμων στις κοινωνικές εκδηλώσεις (: «Α! κύριε, κύριε Μαλακάση»). Το ποιητικό υποκείμενο προσποιούμενο «υποκριτική άγνοια» αναζητά – με την ερωτηματική αντωνυμία («ποιος») – το πρόσωπο, που θα λειτουργήσει ως αμερόληπτος κριτής σ' αυτόν τον ποιητικό αγώνα, ενώ η εικόνα της ζυγαριάς υποβάλλει αλληγορικά την ανάγκη της αντικειμενικής αξιολόγησής τους με τον πληθυντικό («εσάς») να προσδίδει στο ύφος μια ψεύτικη επισημότητα:

*ποιός θα βρεθεί να μας δικάσει  
μικρόν εμέ κι εσάς μεγάλο,  
ίδια τον ένα και τον άλλο;*

Στους στίχους που αναφέρονται στη διαδικασία της στάθμισης και αντιπαράτιθενται τα ποιητικά χαρακτηριστικών των δύο ποιητών παρατηρούμε μια αλλαγή επιπέδου ανάμεσα στο πρώτο φλύαρο μέρος (στίχοι 5-14), όπου γίνεται λόγος για την προσποιητή και ακατάδεκτη συμπεριφορά του Μαλακάση και στο δεύτερο πολύ πιο λακωνικό (στίχοι 16-18), όπου γίνεται λόγος για την καρυωτακική πληγή. Στο πρώτο τμήμα έχουμε τη γελοιογραφική απεικόνιση του «μεγάλ[ου]» Μαλακάση, που προβάλλεται ως άτομο ματαιόδοξο, υπεροπτικό, που υιοθετεί συνήθειες ανθρώπων της ανώτερης κοινωνικής τάξης δείχνοντας

περιφρόνηση προς κάθε τι που θεωρεί κατώτερο. Ο ποιητής παρουσιάζει τον «κοσμικό κύριο» σατιρίζοντας την εξωτερική του εμφάνιση με τα «χαρίσματά» του να απαριθμούνται και να μπαίνουν όλα μαζί στον ένα δίσκο της ζυγαριάς:

*Τους τρόπους, το παράστημά σας,  
το θελκτικό μειδιάμά σας,  
το monocle που σας βοηθάει  
να βλέπετε μόνο στο πλάι  
και μόνο αυτούς να χαιρετάτε  
όσοι μοιάζουν αριστοκράται,  
την περιποιημένη φάτσα,  
την υπεροπτική γκριμάτσα*

Με «ειρωνικό τρόπο» («υφολογικά σηματοδοτημένη ειρωνεία») γίνεται η παρουσίαση των χαρισμάτων του· σύμφωνα με τον Παπάζογλου (1988), «τύποι καθαρευουσιάνικοι και τύποι της δημοτικής, λέξεις και εκφράσεις ψευτολόγιες και λαϊκές συνδυάζονται μεταξύ τους σε «κωμικά υβρίδια»: «μικρόν εμέ κι εσάς μεγάλο<sup>62</sup>», «να βλέπετε μόνο στο πλάι», «να χαιρετάτε / όσοι μοιάζουν αριστοκράται» (που αγγίζει τα όρια του βαρβαρισμού και γελοιοποιεί), «περιποιημένη φάτσα» (που είναι μάγικο), / «υπεροπτική γκριμάτσα». Αλλά και τα ξενόγλωσσα λεκτικά δάνεια «monocle», που γράφονται με λατινικούς χαρακτήρες, καθώς πρέπει να διαβαστούν με ξενική προφορά, σνομπ και προσποιητή, προσδίδουν στη διήγηση ψευτοσπουδαιότητα δημιουργώντας κωμικά αποτελέσματα στο λόγο προσθέτοντας «στο ποζάτο ύφος μια δόση σνομπισμού και λοξεύ[οντας] ακόμη περισσότερα τα πλάγια βλέμματα» (σ. 99).

Η αναφορά στο «monocle» (: «το monocle που σας βοηθάει /να βλέπετε μόνο στο πλάι»), αντικείμενο που δίνει την εντύπωση ενός αριστοκράτη-μορφωμένου ανθρώπου, αποσκοπεί αφενός να τονιστεί η σημασία που έδινε ο Μαλακάσης στην εικόνα του και αφετέρου να τον σατιρίσει, καθώς οχυρωμένος πίσω από την «αριστοκρατ[ική] ασπίδα του «monocle» αλλά και του «θελκτικ[ού]» όχι βέβαια χαμόγελου, αλλά του επιτηδευμένου «μειδιάμα[τος]» βλέπει μόνο τα ιδεώδη πρόσωπα σαν το δικό του. Επιπλέον, ο λόγιος τύπος «αριστοκράται» είναι φορτισμένος με ειρωνική διάθεση, όπως υπονομεύεται από το «μοιάζουν» (δεν είναι), υπογραμμίζοντας τον επιδεικτικά απρόσιτο χαρακτήρα του, που ενώ συγκεντρώνει τα βλέμματα όλων πάνω του την ίδια στιγμή αποφεύγει την προσωπική επαφή

<sup>62</sup> «Διπολική αντίθεση μεταξύ των όρων μικρόν# μεγάλο» (Μεγαγιάννης, Β., Κυρίτση, Π., Τούντα Χ., 2016, σ.105).

απομακρύνοντας κάθε προσπάθεια επικοινωνίας (: «και μόνο αυτούς να χαιρετάτε /όσοι μοιάζουν αριστοκράται). Έτσι, ο Μαλακάσης προβάλλεται σύμφωνα με τον Αγγελάτο (1994) ως ένας υπεροπτικός θεατής, αδιάφορος για ασημαντότητες που απρόσκλητες βρίσκονται μπροστά του, ως ένας ήρωας «ακίνητο[ς] και μεγαλοπρεπ[ής] πάνω στο βάθρο του» (σ.85), που «αντικαθιστά το δικό του ανθρώπινο πρόσωπο με τη μάσκα του θεαματικού, κοινωνικού ρόλου που διεκπεραιώνει» (Αγγελάτος, 2020, σ. 177).

Στους καταληκτικούς τέσσερις στίχους του δεύτερου μέρους (στ.15-18) αναφέρονται τα μειονεκτήματα του «μικρ[ού]» Καρυωτάκη, που μπαίνουν στον άλλο δίσκο της «πλάστιγγας» και δίνουν το αποτέλεσμα της ζύγισης:

[...] *κι από την άλλη  
πλάστιγγα να βροντήσω κάτω,*

Ο ποιητής αυτοπαρουσιάζεται (: «εγώ») στην «άλλη» μεριά «της ζυγαριάς» και καθώς το βάρος του παρασύρει την «πλάστιγγα», εκείνος προσγειώνεται με τη φυσική δύναμη της βροντής και διαταράσσει τους όρους της ζυγοστάθμισης. Η διαφορά δυσανάλογη, κι έτσι η ζυγαριά κλείνει απότομα προς τη μεριά του ομιλητή, κλίση που αποδίδεται καίρια με την έντονη λαϊκή έκφραση (: «[...] να βροντήσω κάτω»). Η Ναούμ (2007) υποστηρίζει ότι, όταν υπάρχει σατιρικός στόχος, δίνονται οι λεπτομέρειες εκείνες «που λειτουργούν ως δείκτης της πραγματικότητας, με φαινομενικό σκοπό τη «μείωση» του προσώπου, της συμπεριφοράς ή της κατάστασης που σατιρίζεται», ενώ κυρίαρχος ποιητικός στόχος παραμένει «η αποσυναρμολόγηση του συμβόλου, η απέκδυσή του δηλαδή από κάθε ενοποιητική αξία, από την καθολικότητα που αυτό επαγγέλλεται» Έτσι, στη «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον», παρατηρεί η ερευνήτρια, «κάθε έννοια αισθητικής αποτίμησης στην οποία θα παρέπεμπε το σύμβολο της ζυγαριάς» αντιστρέφεται με την «αθόρυβη «ανύψωση» του Μαλακάση στους αιθέρες σε αντίστιξη με τη θορυβώδη «πτώση» του ποιητικού υποκειμένου» (σ. 172).

Η βίαιη πτώση και η συντριβή την ίδια στιγμή που υπογραμμίζουν την αντιστροφή των ρόλων (μικρός-μεγάλος), εκθέτουν – και εδώ βρίσκεται η εμβέλεια της καρυωτακικής εικονοποιίας– την αναποδογυρισμένη «ανύψωση» του ελαφρού Μαλακάση. Τη στιγμή που η πλάστιγγα λυγίζει από την πίεση προς τα κάτω, η νίκη κορυφώνεται, αφού «η πλάστιγγα γέρνει προς το μέρος της μηδαμινότητας, του «μικρού», καθώς το βάρος του αποδεικνύεται απρόσμενα «μεγάλο». Η ανακουφιστική, θεία «ανύψωση» στους αιθέρες, η αθόρυβη αποθέωση και απέναντι η θανατηφόρα, ωμά θορυβώδης («κύμβαλον»), παρά τα μουσικά συμφραζόμενα του τίτλου του ποιήματος, πτώση με οριστικά αντεστραμμένους ρόλους. Η



ποίηση προσγειώνεται με βία (: «άθυρμα, συντριμμένο βάζον»/ [...] «κύμβαλον αλαλάζον»), διαλύεται και σιωπά κατακτώντας δια της πτώσεως «την πραγματική σοφία, την πολυγλωσσική και έκκεντρη πραγματικότητα» (Αγγελάτος, 1994, σ. 15).

Σε τρεις μόλις στίχους προβάλλονται αυτοσαρκαστικά τα τέσσερα χαρακτηριστικά του καρυωτακικού «εγώ», από τα οποία δύο – το πρώτο και το τελευταίο (: «μισητό σκήνωμα», «κύμβαλον αλαλάζον»<sup>63</sup>) – βαραίνουν με το κύρος της αυθεντίας τους (λόγω της βιβλικής τους προέλευσης) ακόμη περισσότερο στον δίσκο της άνισης αυτής ζύγισης. Η παράθεση των λόγιων τύπων με την πυκνή εσωτερική στίξη – τα αλλεπάλληλα κόμματα απομονώνουν και επιτείνουν την υφολογική ένταση των λέξεων – και ο διασκελισμός<sup>64</sup> (θανάτου/ άθυρμα) υπογραμμίζουν την ειρωνική χροιά των λεγομένων του:

*μισητό σκήνωμα, θανάτου  
άθυρμα, συντριμμένο βάζον<sup>65</sup>,  
εγώ, κύμβαλον αλαλάζον».*

Στους χαρακτηρισμούς υπολανθάνουν με αυτοσαρκαστικό τόνο τα χαρακτηριστικά της ποιητικής γραφής του Καρυωτάκη: το αίσθημα της διάλυσης («συντριμμένο βάζον»), ο θάνατος («μισητό σκήνωμα», «άθυρμα θανάτου»), η έλλειψη ουσιαστικού περιεχομένου («κύμβαλον αλαλάζον»<sup>66</sup>). Με κλειστό τον επικοινωνιακό διάυλο, μοναδική πράξη αλήθειας που του απομένει, σύμφωνα με τη Φιλοκύπρου (2009), είναι η συντριβή:

Απορρίπτοντας το κοινωνικό παιχνίδι της ψευτιάς (: «το θελκτικό μειδίαμα»), η ποίηση καθίσταται αντιεπικοινωνιακή, παρά τους βαθύτερους επικοινωνιακούς της στόχους. Έτσι, η μια αιτία της ύπαρξής της εκλείπει και η άλλη η εξομολογητική και, συνεπώς, λυτρωτική – αμφισβητείται: τα αληθινά αισθήματα ή οράματα μένουν άφραστα, ενώ ό,τι λέγεται ψευτίζει (Φιλοκύπρου, 2009, σ. 96).

---

<sup>63</sup> «Εάν ταις γλώσσαις των ανθρώπων λαλώ και των αγγέλων, αγάπην δε μη έχω, γέγονα χαλκός ηχών, κύμβαλον αλαλάζον» (Απόστολος Παύλος, Α΄ Επιστολή Προς Κορινθίους, 13.1)

<sup>64</sup> Η Πολίτου-Μαρμαρινού (1986) παρατηρεί ότι με τη σημασιολογική λειτουργία της αποκλίνουσας παύσης δημιουργείται «πολυσημία, με την έννοια ότι με την παύση ο κάθε στίχος αποκτά δικό του ολοκληρωμένο νήμα και αυτό παράλληλα με το νόημα που αποκομίζουμε διαβάζοντας με διασκελισμό». Συγκεκριμένα, αν διαβάσουμε τους στίχους με παύση (: «μισητό σκήνωμα θανάτου/ άθυρμα, συντριμμένο βάζον [...]), «η λέξη σκήνωμα συνάπτεται και συντακτικά με τη γενική θανάτου, με την οποία άλλωστε συγγενεύει σημασιολογικά, ενώ παράλληλα ερμηνεύεται ικανοποιητικά ο επιθετικός προσδιορισμός μισητό: το σκήνωμα του θανάτου είναι συνήθως μισητό, ενώ δεν είναι αναγκαστικά μισητό το κάθε σκήνωμα γενικά» (σ.67).

<sup>65</sup> Πιθανή αναφορά στο ποίημα «Le vase brisé» του γάλλου παρνασσιστή Sully Prudhomme, που το μετέφρασε ο Παλαμάς ως: «Το ραγισμένο ανθογυάλι» (Σαββίδης, 2016, σ.111).

<sup>66</sup> Σύμφωνα με τον Άγρα (1938): «οι προσφιλέστερές του εποπτείες είναι οι ακουστικές [...] Τον εαυτό του τον παρομοιάζει με «κύμβαλον αλαλάζον» στο Σαββίδης, Εστία 2016, σ. 210.

Ο ποιητής παρουσιάζει τον εαυτό του επί σκηνής υποτιμώντας τον («αυτουποτιμητική ειρωνεία») η εντύπωση όμως που δημιουργεί για το πρόσωπό του είναι μέρος της ειρωνικής του στρατηγικής. Η εύστοχη παρατήρηση του Μπενάτση (2004) που θεωρεί το ποίημα «θαυμάσιο παράδειγμα ειρωνείας που δίνεται μέσα από σχήματα λόγου» επιβεβαιώνεται στους στίχους αυτούς. Συγκεκριμένα, οι μεταφορές «μισητό σκηνώμα», «θανάτου άθυρμα», «συντριμμένο βάζον» και «κύμβαλον αλαλάζον», ενώ σε «επίπεδο επιφάνειας» λειτουργούν μειωτικά ως προς το ποιητικό υποκείμενο σε «επίπεδο βάθους» το περιεχόμενό τους αλλάζει, γιατί δηλώνουν ότι το ποιητικό υποκείμενο παρά τις αρνητικές του ιδιότητες συμμετέχει στην ποιητική διαδικασία, «έχει αναλάβει τον ρόλο του δημιουργού». Οι δυο φωνές, που αντιπαρατίθενται και διεκδικούν την πρώτη θέση στο κείμενο, καλούν «τον αναγνώστη να πάρει θέση ανάμεσα στις δύο εκδοχές του ίδιου εκφωνήματος και να δεχτεί ότι όλες αυτές οι ιδιότητες του αφηγητή αποτελούν το *ιδιαιτέρο ποιητικό του στίγμα*» (σ. 276). Μέσα από τις αντιθέσεις: μικρός-μεγάλος, μορφή-περιεχόμενο, φαινόμενο-ουσία, «συμφωνία-ασυμφωνία» ο ποιητής με τη λεπτή και καυστική του σάτιρα κατορθώνει, όπως υποστηρίζει ο Γκότοβος (1986), «να εκφράσει ακόμα και σε επίπεδο μορφής την εις Α μείζον ασυμφωνία μορφής και περιεχομένου, φαινομένου και ουσίας, κοσμικού κύριου και ποιητή και να καταγγείλει στην ατομική περίπτωση του ατομικού του ινδάλματος ολόκληρη τάξη ανθρώπων με τις φενακισμένες ιδέες τους» (σ.71).

Εξίσου εύγλωττα και η μετρική υπηρετεί την ειρωνική χροιά του ποιήματος. Ο Γκότοβος (1986) παρατηρεί ότι η ζευγαρωτή, ειρωνική παροξύτονη ομοιοκαταληξία σε *α* που εγκαινιάζει το όνομα του «Μαλακάση» στον πρώτο στίχο (ο τελικός δυναμικός τόνος πάντα στο «α» της παραλήγουσας, ηχητική απόδοση ευφορίας και γέλιου), με την ομόηχη επανάληψή της, ενώ υποδεικνύει μια απόλυτη «συμφωνία» στο επίπεδο των φωνημάτων, το νόημα του ποιήματος δείχνει την ανισότητα των δύο συγκρινόμενων ποιητών, που αποβαίνει τελικά υπέρ του γράφοντος. Έτσι, σε «επίπεδο βάθους έχουμε την *α σ υ μ φ ω ν ί α*», που ενώ ονομάζεται «μικρή», όπως αυτοχαρακτηρίζεται και ο ποιητής, αναδεικνύεται έντεχνα μεγάλη, «εις Α μείζον». Πρόκειται, σύμφωνα με τον μελετητή, για «μια συμφωνία με Α κεφαλαίο», που προκύπτει από την αντιστροφή των «αξιών» «μεγάλος Μαλακάσης»-«μικρός Καρυωτάκης», υπέρ του ποιητή». Γι' αυτό και το «Α μείζον» του τίτλου δεν έχει σχέση τόσο με τις ομοιοκαταληξίες<sup>67</sup> που αρχίζουν από *-α*, αλλά με το κεφαλαίο (μείζον) Α, του οποίου η

---

<sup>67</sup>Ο Άγρας (1938) σχολιάζοντας τον εκ πρώτης όψεως αινιγματικό, παιχνιδιάρικο τίτλο παρατήρησε ότι όλη η στιχουργία του ποιήματος είναι «σε ομοιοκαταληξίες που αρχίζουν από *άλφα*, σύμφωνα με πολλά πρότυπα της γαλλικής ποιητικής εποχής που μελετούσε» στο Σαββίδης, 2016, σ. 197-198.

σημασία επιτείνεται και από το θαυμαστικό που ακολουθεί, της πρώτης (στ.1) και της τελευταίας (στ.19) ερωτηματικής πρότασης (σ.72).

Επιπλέον, ο Παπάζογλου (1988) διαπιστώνει ότι ο άψογος σε γενικές γραμμές ιαμβικός ρυθμός με τα τροχαϊκά πισωγυρίσματα των στίχων 7 και 10, τον μεσοτονικό ρυθμό ολόκληρου του στίχου 8 «περνάει μια μικρή κρίση [και] συνταράσσεται κυριολεκτικά στους στίχους 14-18, όπου, μόλις η ζυγαριά κλίνει προς τη μεριά του Καρυωτάκη, το βάδισμα του στίχου ανακόπτεται σε πολλά σημεία και με ποικίλους τρόπους». Έτσι, ενώ η συστηματική ισοσυλλαβία των είκοσι συνολικά άτμητων εννεασύλλαβων ιαμβικών στίχων λειτουργεί, σύμφωνα με τον μελετητή, ως «ένα είδος άκαμπτου σκελετού» δίνοντας την εντύπωση ότι σύμφωνα με «το γράμμα του μετρικού νόμου» όλοι οι στίχοι του ποιήματος μπορούν να θεωρηθούν σωστοί, στην πραγματικότητα «ο ρυθμός κυριολεκτικά παραπαίει». Οπότε, εύλογα χαρακτηρίζει τον τίτλο του ποιήματος επιτυχή, αφού «σχολιάζει ταυτόχρονα μορφή και περιεχόμενο: «*ασυμφωνία*» = και «*παραφωνία*»» (σ.100).

Το ποίημα τελειώνει όπως ξεκίνησε με μία ρητή γραμματικο-συντακτικά συμμετρική απεύθυνση στον Μαλακάση. Η «ρητορική ερώτηση» από την οπτική του είρωνα Καρυωτάκη δύσκολα κρύβει την «υποκριτική άγνοια» του ποιητικού υποκειμένου<sup>68</sup>, που – μολονότι γνωρίζει – σκόπιμα αποκρύπτει την απάντηση (το αποτέλεσμα της αναμέτρησης που υπονοείται στην εισαγωγική πρόταση), που εύλογα προδικάζεται με την ειρωνική διατύπωση που θυμίζει το λαϊκό γνωμικό «γελάει καλύτερα όποιος γελάει τελευταίος»:

*A! κύριε, κύριε Μαλακάση,  
ποιός τελευταίος θα γελάσει;*

Ο Γκότοβος (1986) παρατηρεί ότι το κεφαλαίο Α με το ισχυρό σημείο στίξης (θαυμαστικό) μετά το επαναλαμβανόμενο επιφώνημα («Α!»), που ακούγεται στην αρχή του ποιήματος ως επιθυμία για αναμέτρηση και στο τέλος σαρκαστικά, «συμπυκνώνει ηχητικά την ουσία της αντίθεσης του ποιητή προς το «ήθος» του επίκομψου κυρίου» και καταγγέλλει την ανειλικρίνεια και την πλαστότητα της αστικής έπαρσης. «Είναι το προκαταβολικό σκωπτικό χάχανο-δικαίωση που κουρελιάζει με τη διπλή επίκληση τον τίτλο «Κύριε, κύριε»<sup>69</sup> και μετατρέπει τη μικρή ασυμφωνία σε ασυμφωνία με Α κεφαλαίο» (σ.73). Η έκβαση αυτής της ποιητικής δίκης δε δηλώνεται ρητά, όμως η ρητορικού τύπου ερώτηση με την οποία κλείνει

<sup>68</sup> Εδώ έχουμε «μία παραλλαγή χαλαρού σχήματος κύκλου με προσθήκη μιας ερωτηματικής πρότασης στο τέλος» (Μεγαγιάννης, Β., Κυρίτση, Π., Τούντα Χ., 2016, σ.86).

<sup>69</sup> «Η φράση «Κύριε, κύριε» θυμίζει την επίκληση του εκκλησιαστικού ύμνου: «Κύριε, κύριε, επίβλεπον εξ ουρανού και ιδέ κλπ.», σε τόνο ειρωνικό, φυσικά» (Γκότοβος, 1986, σ. 73).

το ποίημα σχολιάζει περιπαικτικά το αυτονόητο και προδικάζει το αποτέλεσμα του αγώνα υπέρ του ποιητικού υποκειμένου. Ο ποιητής παρόλες τις αδυναμίες του, έστω κι αν αυτοχαρακτηρίζεται ειρωνικά ως «κύμβαλον αλαλάζον»<sup>70</sup>, εκτελεί την ποιητική λειτουργία. Έτσι, προβάλλεται, σύμφωνα με τον Αγγελάτο (2020), ως ο κοινωνικά συνειδητοποιημένος δημιουργός, που μπορεί να λέει «εγώ» και με όρους εκκωφαντικού αλαλαγμού (: «αλαλάζον»), όπως δημιουργείται από τα μέρη ενός «κυμβάλ[ου]» που κρουόνται μεταξύ τους, να διεκδικεί να ακουστεί με τον πιο ηχηρό τρόπο από όλους, και όχι μόνο στο «πλάι» ορισμένων, και να «αποσαρθρώσει την υποτιθέμενη βαρύτητα του θεάματος, εκτοξεύοντας τον αβαρή εκφραστή αυτού από την άλλη πλευρά της “πλάστιγγας”» (σ. 182).

Χαρακτηριστικό της παρουσίας του ποιητή είναι το βάρος. Ο Καρυωτάκης βάζοντας από τη μια μεριά της ζυγαριάς τον ποιητή, ή έστω τον κοσμικό κύριο Μαλακάση, προλέγει τη δική του υπεροχή στο ζύγισμα: μια υπεροχή που αποτελεί ταυτόχρονα και τη συντριβή του: Ο ποιητής κερδίζει στην αναμέτρηση έχοντας χάσει στη ζωή. Ήδη συντριμμένος, μισημένος από τους συνανθρώπους του ή και από τον εαυτό του, δεν παύει να *αλαλάζει*. Στερημένος από την αγάπη, δημιουργεί μία ποίηση από την οποία απουσιάζει οποιαδήποτε πίστη – η χρυσή *πανοπλία* έχει χαθεί. Το θριαμβευτικό του γέλιο σαρκάζει την εφήμερα λαμπερή παρουσία του Μαλακάση. Αν ο Μαλακάσης μειδιά (: «το θελκτικό μειδίαμά σας») ως κοσμικός κύριος, ο Καρυωτάκης *θα γελάσει* και γελά μέσω της ποιητικής του σάτιρας (Φιλοκύπρου, 2009, σ.127). Έτσι, ο μεγάλος ο Μαλακάσης και ο φαινομενικά μικρός Καρυωτάκης θα έρθουν σε ασυμφωνία με την τελική κρίση – που θα κάνει ο χρόνος – να καταξιώνει τον ποιητή, που έχοντας συνείδηση της ποιητικής του αξίας προφητεύει την έκβαση της αναμέτρησης του με τον χρόνο. Επομένως, στο τελευταίο σαρκαστικό δίστιχο, που συνοψίζει τη σύγκριση, αναδεικνύεται το «τελευταί[ο]» γέλιο του «εγώ» που δεν αφήνει κανένα περιθώριο: ο Μαλακάσης θα μείνει με την υπεροψία του και μόνο με αυτή.

### 3.2.3 Σταδιοδρομία

*Τη σάρκα, το αίμα θα βάλω  
σε σχήμα βιβλίου μεγάλο.*

---

<sup>70</sup> Η Φιλοκύπρου (2006) εντοπίζει στα ποιήματα του Καρυωτάκη «ειρωνικές αναφορές στη θρησκευτική πίστη ή σε χριστιανικά διδάγματα», ενώ «η απουσία πίστης υποδηλώνεται και στον αυτοχαρακτηρισμό του» στον στίχο: «εγώ, κύμβαλον αλαλάζον» (σ. 150).

«Οι σίχοι παρέχουν ελπίδες»  
θα γράψουν οι εφημερίδες.

«Κλεαρέτη Δίπλα-Μαλάμου»  
και δίπλα σ' αυτό τ' όνομά μου.

5

Την ψυχή και το σώμα πάλι  
στη δουλειά θα δίνω, στην πάλη.

Αλλά, με τη δύση του ηλίου,  
θα πηγαίνω στου Βασιλείου.

10

Εκεί θα βρίσκω όλους τους άλλους  
λογίους και τους διδασκάλους.

Τα λόγια μου θα 'χουν ουσία,  
η σιωπή μου μια σημασία.

Θηρεύοντας πράγματα αιώνια,  
θ' αφήσω να φύγουν τα χρόνια.

15

Θα φύγουν, και θα 'ναι η καρδιά μου  
σα ρόδο που επάτησα χάμου.

(Σάτιρες, σ.112)

Ο Καρυωτάκης αυτοσαρκαζόμενος στο ποίημα αυτό επικρίνει τη ματαιόδοξη αντίληψη των ομοτέχνων του για την ποιητική τους «Σταδιοδρομία» δικαιολογώντας και τον αναμφισβήτητα ειρωνικά τίτλο του ποιήματος, αφού στο τέλος αναγνωρίζει ότι για εκείνον ποιητική «Σταδιοδρομία» δεν υπάρχει. Το ποίημα ανήκει στις *Σάτιρες*, πρωτοδημοσιεύτηκε στην *Κυριακή του Ελεύθερου Βήματος*<sup>71</sup> στις 20/11/1927 και αποτελείται από εννέα εννεασύλλαβα ομοιοκαταληκτούντα μεσοτονικού ρυθμού δίστιχα. Η Τσιριμώκου (2000)

---

<sup>71</sup> Η δημοσίευση του ποιήματος στην ευρείας κυκλοφορίας εφημερίδα έγινε μετά από πρόταση του Κώστα Ουράνη, που ήταν τότε αρχισυντάκτης του εντύπου και μάλιστα ο Καρυωτάκης σύμφωνα με πληροφορία του Σακελλαριάδη «πήρε 75 δραχμές γι' αμοιβή, τη μόνη υλική παροχή που [...] είχε αξιωθεί να λάβει ως τα τότε από τα τόσα ποιήματα που είχε δημοσιεύσει» (Αγγελάτος, 2020, σ. 227).

βρίσκει στην ειρωνική «Σταδιοδρομία» τον απόηχο του πνεύματος του ποιήματος «Ευγένεια» σχολιάζοντας ότι στο ποίημα προβάλλεται η πορεία ζωής ενός ποιητή, που θέτοντας ως στόχο τη δημόσια προβολή νοθεύει την ποιητική εμπειρία. Ο Hokwerda (1986) σχολιάζει ότι με τη «Σταδιοδρομία» – που την χαρακτηρίζει «αυτοσατίρα» – εκφράζεται ένα «σαρκαστικό παράπονο» για την ποίηση, που δεν ήταν για τον ποιητή απλώς μία ενασχόληση αλλά βασικό στήριγμα της ύπαρξής του και τώρα συνειδητοποιεί ότι τον εγκαταλείπει. Η Φραντζή (1998), τέλος, θεωρεί το ποίημα «κορυφαίο αποδεικτικό τεκμήριο» της αντίληψης του Καρυωτάκη για τη «Σταδιοδρομία» των ποιητών της εποχής του, που θεωρούν την ποίηση ως μέσο κοινωνικής καταξίωσης και αυτοπροβολής, συμπεριλαμβάνοντας μάλιστα και τον εαυτό του «σε μια αντίστοιχα «ματαιόδοξη» αντίληψη, με ισχυρή δόση αυτοσαρκασμού» (σ.136).

Ο Καρυωτάκης, σύμφωνα με τον Γαραντούδη (1998), σατιρίζει πικρόχολα την «κοινωνική προσποίηση και την ψυχική κενότητα των νέων επίδοξων ποιητών που διψούν για την καθιέρωσή τους» (σ.225). Το ποιητικό υποκείμενο αφηγείται συμπυκνωμένα την πορεία και την καθημερινότητα του, καθώς οραματίζεται την ανάδειξή του στον στίβο της ποίησης. Η ιδέα της ποίησης «ως σώματος του ποιητή και η ιδέα της επιβίωσης του μέσα από την ποίηση», θεματικό μοτίβο στο έργο του Καρυωτάκη, προβάλλεται και εδώ· η δήλωση του ποιητή ότι επιθυμεί να αφιερωθεί στο έργο του μεταγγίζοντας το αίμα του και δίνοντας στο ποίημα το σχήμα της φθαρτής του σάρκας (: «Τη σάρκα, το αίμα θα<sup>72</sup> βάλω»<sup>73</sup>) – η κατάθεση μιας τέχνης που «γράφεται με αίμα» αναδεικνύει τη σημασία του βιώματος στην καλλιτεχνική δημιουργία – άμεσα υπονομεύεται από το ειρωνικό (: «Σε σχήμα βιβλίου μεγάλο»). Ο Αγγελάτος (2020) σχολιάζει ότι ο ποιητής αντιλαμβανόμενος τη ζωή ως κοινωνικό θέαμα μεταφέρει την αντίληψη αυτή και στο πεδίο της δημιουργίας του. Έτσι, επιδιώκοντας να προκαλέσει την προσοχή θα επιλέξει το εντυπωσιακό λόγω όψεως, «μεγάλο» «σχήμα βιβλίου» για να βάλ[ει] σ' αυτό τη «σάρκα» και το «αίμα» του, ό,τι δηλαδή ζητά το κοινό να καταναλώσει, προκειμένου να αποκομίσει έτσι την ενθαρρυντική

---

<sup>72</sup> Στο ποίημα έχουμε επαναφορά του μορίου «θα» τέσσερις φορές να ακολουθεί ρήμα πρώτου ενικού προσώπου κι άλλες τρεις φορές με ρήμα τρίτου πληθυντικού προσώπου (Μεγαγιάννης, Β., Κυρίτση, Π., Τούντα Χ., 2016, σ.71).

<sup>73</sup> Ο νεότερος θανατογράφος μας, σύμφωνα με την Τσιριμώκου, σχεδιάζοντας την ποιητική του «Σταδιοδρομία» διεμήνυσε αυτό που είχε υποδείξει ο Μαλλαρμέ σε συνέντευξη του (1891): «[...] η περίπτωση του ποιητή, σε τούτη την κοινωνία που δεν του επιτρέπει να ζει, είναι η περίπτωση του ανθρώπου που αποσύρεται για να λαξεύσει τον ίδιο του τον τάφο» (Τσιριμώκου, 2000, σ.320).

λογοτεχνική κριτική των εφημερίδων, στερεοτυπικά διατυπωμένη και ειρωνικά παρατιθέμενη εντός εισαγωγικών<sup>74</sup>:

*«Οι στίχοι παρέχουν ελπίδες»*

*θα γράψουν οι εφημερίδες.*

Ωστόσο, μια προοπτική αναγνώρισης του ποιητικού του έργου διαφαίνεται, όταν θα δει επιβεβαιωτικά το «όνομά» του στις εφημερίδες «δίπλα» από το όνομα της συνομήλικής του σχεδόν ποιήτριας, της Κλεαρέτης Δίπλα-Μαλάμου<sup>75</sup> για την οποία είχαν διατυπωθεί θετικά σχόλια<sup>76</sup>:

*«Κλεαρέτη Δίπλα-Μαλάμου»*

*και δίπλα σ' αυτό τ' όνομά μου.*

Η επιλογή του ονόματος και η τοποθέτηση του μέσα σε εισαγωγικά γίνεται σκόπιμα, όχι επειδή ανήκει σε κάποιον καταξιωμένο δημιουργό, αλλά λόγω της πομπώδους χροιάς του («υφολογικά σηματοδοτημένη ειρωνεία» - «ειρωνικός τρόπος»), προκειμένου να υπηρετήσει την ανατρεπτική διάθεση του ποιητή. Στη «Σταδιοδρομία» υποστηρίζει ο Μπενάτσης (2004) έχουμε ένα «παιγνίδι ανάμεσα στην ταυτότητα και τη μη ταυτότητα, ανάμεσα στην *επωνυμία* και την *ανωνυμία*»: ο Καρυωτάκης παραθέτει ολόκληρο το όνομα και το επώνυμο της συναδέλφου του, ενώ δεν αναφέρει πουθενά το δικό του, υποδηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι αυτή είναι γνωστή στο αναγνωστικό κοινό, ενώ αυτός παραμένει άγνωστος. Επομένως, φαίνεται ότι έχουμε μια «ειρωνική αυτό-υποτίμηση» του ποιητικού υποκειμένου. Η προαναφερόμενη ερμηνεία όμως υπονομεύεται από την αντωνυμία «*αυτό*» που, αν και αναφέρεται σε μια γυναίκα, τίθεται σε ουδέτερο γένος. Το ποιητικό υποκείμενο αναφέρεται υποτιμητικά στην «Κλεαρέτη» σα να μην είναι πρόσωπο, αλλά πράγμα, που δεν μπορεί να σκέφτεται και να δρα αυτοβούλως. Πρόκειται, σύμφωνα με τον μελετητή, για μια σαφή περίπτωση «*αποπροσωποποίησης*», όπως και στην περίπτωση του Μαλακάση, με την

---

<sup>74</sup> Η στίξη (οι παρενθέσεις, οι παύλες και η τυπογραφική διάκριση ή διάταξη του κειμένου) «κατοχυρώνουν την απόσταση που προϋποθέτει η ειρωνική ματιά ή υποδηλώνουν μίαν αντίθεση προς όσα εκθέτει το ποιητικό εγώ» (Κωστήου, 2000, σ. 232).

<sup>75</sup> Όταν ο Καρυωτάκης, το 1928, αναφερόταν στη συνομήλικη του Κλεαρέτη Δίπλα-Μαλάμου (γεννήθηκε στην Πρέβεζα το 1897), η νεαρή ποιήτρια και πεζογράφος είχε εκδώσει μόνο το πρώτο ποιητικό βιβλίο της, *Στο διάβα μου* (1922). Η ποιήτρια, αν και εξέδωσε πολλά λογοτεχνικά βιβλία, παρέμεινε άσημη ως τον θάνατό της, το 1977, και η διατήρηση στη μνήμη των συγχρόνων αναγνωστών οφείλεται «στη μάλλον τυχαία μνεία της στην Καρυωτακική «Σταδιοδρομία» (Γαραντούδης, 1997, σ. 225).

<sup>76</sup> Ο Παλαμάς στο ποίημα του «Στην ποιήτρια Κλεαρέτη Δίπλα-Μαλάμου» επαίνεσε την ποιήτρια και την μοναδική έως τότε συλλογή της. Ο Ξενόπουλος σε χρονογράφημά του στην *Ελευθέρα Γνώμη*, 10.2.1936 κατηφιάζει την έλλειψη σεβασμού του Καρυωτάκη και των οπαδών που προς την ποιήτρια που «αν και το όνομά της σηκώνει καλαμπούρια κι' ομοιοκαταληξίες, είναι όμως μια ποιήτρια και μια διηγηματογράφος που χρωστά να τη σέβεται ο καθένας» στο Ντουνιά, 2000, σ. 170.

πλάστιγγα στη σύγκριση μεταξύ ομοτέχνων να γέρνει και εδώ υπέρ του ποιητικού υποκειμένου (σ. 278).

Ωστόσο, ακόμα και αν αγωνίζεται «ψυχή τε και σώματι» προκειμένου να είναι μέλος της «ποιητικής κοινότητας», τελικά συνειδητοποιεί ότι δεν είναι αρκετό, γιατί απαραίτητη προϋπόθεση για την επιτυχία δεν είναι η κατάθεση της ψυχής και του σώματος, αλλά οι δημόσιες σχέσεις:

*Την ψυχή και το σώμα πάλι  
στη δουλειά θα δίνω, στην πάλη.*

Οι συντεχνιακές συναναστροφές σε γνωστά βιβλιοπωλεία με τους κύκλους των λογίων – που με την επιστράτευση των τύπων της καθαρεύουσας («ειρωνικός τρόπος») απογυμνώνονται σε άνευρους και αβαρείς «λογίους» και «διδασκάλους» – και η υιοθέτηση του τρόπου συμπεριφοράς τους αποτελούν απαραίτητη προϋπόθεση για να αποκτήσει κάποια βαρύνουσα ποιητική υπόσταση:

*Αλλά, με τη δύση του ηλίου,  
θα πηγαίνω στον Βασιλείου<sup>77</sup>.*

*Εκεί θα βρίσκω όλους τους άλλους  
λογίους και τους διδασκάλους.*

Ο Καρυωτάκης περιφρονούσε τη «θεατρinίστικη επιτυχία των ανθρώπων» που υιοθετούσαν μια δημόσια συμπεριφορά συναναστροφών και φιλοφρονήσεων, ώστε να είναι αρεστοί στους ομότεχνούς τους. Αυτές οι συμβάσεις παρουσιάζονται γλαφυρά ταυτόχρονα όμως παρωδούνται από το ποιητικό υποκείμενο, με τις ειρωνικές ζευγαρωτές ρίμες («υφολογική σηματοδότηση») να επιτείνουν την εξεζητημένη στάση, την υπερβολική κενότητα και την αμηχανία που δηλώνει η σιωπή των ποιητικών του συντρόφων:

*Τα λόγια μου θα 'χουν ουσία,  
η σιωπή μου μια σημασία<sup>78</sup>.*

<sup>77</sup> Πρόκειται για το γνωστό αθηναϊκό βιβλιοπωλείο και εκδοτικό οίκο Γεωργίου Ι. Βασιλείου, χώρος συνάντησης ποιητών και κριτικών.

<sup>78</sup> «Διχοτομική αντίθεση άρνησης/ακύρωσης έχουμε στο ανωτέρω απόσπασμα, μεταξύ των *λόγια#σιωπή*, τα οποία ταυτίζονται μορφοσυντακτικά πλην του αριθμού, σε συνδυασμό με τον επαναφερόμενο -σε μεσαία θέση- αδύναμο τύπο της προσωπικής αντωνυμίας (*μου*)» (Μεγαγιάννης, Β., Κυρίτση, Π., Τούντα Χ., 2016, σ. 105).



Το ποιητικό υποκείμενο ευρισκόμενο σε μια «γαλήνια μακάρια άγνοια» πιστεύει ότι (: «τα λόγια [του] θα 'χουν ουσία/ η σιωπή [τ]ου μια σημασία»), αντίληψη που έρχεται σε αντίθεση με την απογοητευτική πραγματικότητα, που προϋποθέτει δημόσιες σχέσεις και συναναστροφές στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου κύκλου για την αναγνώρισή του. Ο είρων Καρυωτάκης καταλαβαίνει πως η υπονοούμενη μεγαλόστομη σοφία των «λογίων και διδασκάλων», είναι υπόθεση κενή, χωρίς περιεχόμενο, γι' αυτό ασκεί σαρκαστική σάτιρα για την κατάσταση που επικρατεί στους κύκλους τους.

Στα δύο καταληκτήρια δίστιχα το ποιητικό υποκείμενο/Καρυωτάκης οδηγείται στο αμετάκλητο αδιέξοδο, καθώς συνειδητοποιεί ότι τίποτα απ' όλα αυτά δεν θα έχει αξία, αφού τα χρόνια θα έχουν περάσει και εκείνος κυνηγώντας το «αιώνι[ο]» μέσα από την ποίησή του, θα έχει αναλωθεί, θα έχει χάσει την ευκαιρία να ζήσει:

*Θηρεύοντας πράγματα αιώνια  
θ' αφήσω να φύγουν τα χρόνια.*

Ο φιλοσοφικός στοχασμός του ποιητή για τα χρόνια που φεύγουν και τα άπιαστα αιώνια θηράματα που χάνονται φανερώνει την απαισιόδοξη διάθεσή του για την κατάσταση που επικρατεί στην ελληνική ποίηση. Η δυσφορία και ο θρήνος του ποιητικού υποκειμένου κορυφώνεται στο τελευταίο δίστιχο, όπου δίνει το τελειωτικό χτύπημα στην «ψυχή» του ποδοπατώντας την «καρδιά» του, εικονοποιημένη («σὰ ρόδο<sup>79</sup> πὸ ἐπάτησ[ε] χάμου»):

*[...] καὶ θά 'ναι ἡ καρδιά μου  
σὰ ρόδο πὸ ἐπάτησα χάμου.*

Η διαφανόμενη αντίθεση ανάμεσα στα γεγονότα και στις προσδοκίες του ποιητή («ειρωνεία των γεγονότων») αποκαλύπτει την πικρία και την απογοήτευση του για τους ποιητές που καταλήγουν τραγικές φιγούρες χωρίς ρόλο. Η αναζήτηση μέσω της ποίησης είναι μάταιη, δεν οδηγεί πουθενά· ο ποιητής δεν είναι ο θεόπνευστος ήρωας που οδηγεί το κοινό του στην τελείωση και η κοινωνική αποστολή που διεκδικούσε μέχρι το πρόσφατο παρελθόν, τότε που υπήρχαν κάποια (εθνικά) οράματα, μηδενίζεται. Ο Καρυωτάκης μέσα από τον γραφειοκρατικό λόγο της «Σταδιοδρομίας», που θυμίζει κολάζ με αποκόμματα εφημερίδων, συνδυάζοντας την σάτιρα με την ελεγεία, ξεδιπλώνει με πικρή ειρωνεία τις αποπνικτικές και αδιέξοδες συνθήκες ζωής του ποιητή: από την παράδοση του «βιβλίου», στο τυπογραφείο

---

<sup>79</sup> Τα «ρόδα» σε άλλα ποιήματα (π.χ. «Χαμόγελο», «Χαρά») συμβολίζουν τον έρωτα και τη χαρά όμως αυτή η δυνατότητα εδώ παρουσιάζεται κατεστραμμένη από τον ίδιο τον ποιητή (Φιλοκόπρου, 2006, σ. 142).

(στιχ.1-2), την κριτική του έργου στις φιλολογικές σελίδες των «εφημερίδ[ων]» (στιχ.3-6), την «πάλη» του δημιουργού με την «ψυχή» και με το «σώμα» (στιχ.7-8), αλλά και με τους ομοτέχνους «λόγιους» και «διδασκάλους» στα λογοτεχνικά «στέκια» (στιχ. 9-14) για να καταλήξει στην αναπότρεπτη συντριβή (στιχ.15-18) της «καρδι[άς]» του (Αγγελάτος, 2020, σ. 228).

### 3.2.4 Εμβρατήριο πένθιμο και κατακόρυφο

*Στο ταβάνι βλέπω τους γύψους.*

*Μαϊάνδροι στο χορό τους με τραβάνε.*

*Η ευτυχία μου, σκέπτομαι, θα 'ναι*

*ζήτημα ύψους.*

*Σύμβολα ζωής υπερτέρας,*

5

*ρόδα αναλλοίωτα, μετουσιωμένα,*

*λευκές άκανθες ολόγυρα σ' ένα*

*Αμάλθειο κέρασ.*

*(Ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος,*

*πόσο αργά δέχομαι το δίδαγμα σου!)*

10

*Όνειρο ανάγλυφο, θα 'ρθώ κοντά σου*

*κατακορύφως.*

*Οι ορίζοντες θα μ' έχουν πνίξει.*

*Σ' όλα τα κλίματα, σ' όλα τα πλάτη,*

*αγώνες για το ψωμί και το αλάτι,*

15

*έρωτες, πλήξη.*

*Α! πρέπει τώρα να φορέσω*

*τ' ωραίο εκείνο γύψινο στεφάνι.*

*Έτσι, με πλαίσιο γύρω το ταβάνι,*

*πολύ θ' αρέσω.*

20

(Σάτιρες, σ.113)

Το ποίημα είναι από τα τελευταία ποιήματα της συλλογής «Ελεγεία και Σάτιρες», που ο Καρυωτάκης το δημοσίευσε λίγο πριν από την έκδοση της συλλογής του στην *Κυριακή του Ελεύθερου Βήματος* (18-12-1927) μαζί με το «*Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα...*» και φαίνεται ότι το επεξεργαζόταν ως τον Αύγουστο του 1927<sup>80</sup>. Ο Αγγελάτος (1994) θεωρεί ότι τα δυο αυτά ποιήματα και κυρίως το «*Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο*», αποτελούν τον τελευταίο σταθμό της ποιητικής του Καρυωτάκη, όπου ο ποιητής ως άλλος *Δον Κιχώτης* όταν «οι (απαραίτητες) αναμετρήσεις και υπομνήσεις έχουν πλέον τελειώσει [...] κερδίζει στο κρεβάτι του θανάτου του την πραγματική σοφία της τέχνης, τη *διαλογική της διάσταση*» και καταλήγοντας στο δίδαγμα της «ταπεινής τέχνης χωρίς ύφος», οδηγείται στην τελευταία διαλογική πράξη του, τη *σιωπή* (σ.87). Ο ποιητής αξιοποιεί σύμφωνα με τον Ιβάνοβιτς (1998) τη «μάσκα του αυτόχειρος» ως «προσωπείο» και έχοντας πλέον ανακαλύψει το κενό της πραγματικότητας που τον περιβάλλει καταγγέλλει την επίπλαστη ύπαρξη των ανθρώπων και το ατελέσφορο της ποίησης. Ο Παναγιωτόπουλος (όπως αναφέρεται στο Αγάθος, 2018) το χαρακτηρίζει «θαυμάσιο και αληθινά φριχτό ποίημα» (σ.164) και το συγκαταλέγει στα αριστουργήματα του Καρυωτάκη σχολιάζοντας ότι, ενώ ο θάνατος στις προηγούμενες συλλογές ήταν μια κατάσταση γενική και αφηρημένη, εδώ παίρνει τη συγκεκριμένη μορφή της αυτοκτονίας και έρχεται πλέον στα μέτρα του ποιητή. Άλλωστε, το θέμα της «επιθυμίας θανάτου» κυριαρχεί στα τελευταία του ποιήματα<sup>81</sup>. Ο Σαββίδης (1978) θεωρεί το έξοχο ποίημα με τον υποβλητικό τίτλο «*Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο*» που ακολουθεί το «*Σταδιοδρομία*» ως επίσημη έναρξη της σατιρικής πορείας της «μελέτης θανάτου»:

Ένας κοινός πειρασμός απαγχονισμού, οφειλόμενος σε πλήξη και πνιγερή καθημερινότητα, φιλτράρεται μέσα από μια σπάνια καλλιτεχνική συνείδηση, και κρυσταλλώνεται σε εσωτερικό μονόλογο του ποιητή, ο οποίος, υποτίθεται ξαπλωμένος ανάσκελα, περιεργάζεται την γύψινη νεοκλασική διακόσμηση που έχει το ταβάνι της μεσοαστικής κάμαράς του (σ. 281).

Η Σημαντώνη (2018) σχολιάζει ότι ο Καρυωτάκης «παρωδώντας τη ρομαντική αντίληψη της αυτοχειρίας ως καλλιτεχνικής επισφράγισης», γράφει ίσως το σπουδαιότερο *ποίημα ποιητικής* του, το «*Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο*». Ο ποιητής έχοντας επίγνωση ότι η σύγχρονή του πραγματικότητα παραμένει δέσμια του «ένδοξου» παρελθόντος τόσο στη ζωή (οικιακή διακόσμηση) όσο και στην τέχνη (επιτηδευμένη έκφραση), συνεχίζοντας να αναζητά εθνικούς ποιητές με αισιόδοξα και υψηλά οράματα, σκόπιμα κατονομάζει το δικό του Εμβατήριο «πένθιμο» και «κατακόρυφο», «ευθυγραμμίζοντας απόλυτα την ουσία της τέχνης

<sup>80</sup> Σε επιστολή του προς τον Χ. Γ. Σακελλαριάδη στις 12/8/1927 γράφει: «[...] Οι γύψοι χάλασαν και θα τους ξαναφτιάξω» στο Αγγελάτος, 2020, σ. 234.

<sup>81</sup> «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο», «Αισιοδοξία», «Όταν κατεβούμε...», «Δικαίωσις», «Πρέβεζα».

με τον προορισμό της ζωής και, συνακόλουθα, ωθώντας την ποίησή του ως «τα όρια της σιγής» (σ. 559-560).

Το ποίημα οργανώνεται σε πέντε τετράστιχες stroφές, που ομοιοκαταληκτούν σταυρωτά με εννεασύλλαβους, ενδεκασύλλαβους και πεντασύλλαβους<sup>82</sup> ιαμβικούς στίχους διευθετημένους σύμφωνα με το ακόλουθο σχήμα διαδοχής: 9σύλλ./11συλλ./11συλλ./5συλλ., που διαμορφώνει «ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον ως προς τη ρυθμική του διακύμανση αποτέλεσμα», που προβάλλεται από τον Καρυωτάκη στον τίτλο, με το μουσικό είδος του Εμβατηρίου<sup>83</sup>. Ο τίτλος<sup>84</sup> υπαγορεύει σταυρικό (ταφικό) σχήμα, σαν σε χειρονομία: το επίθετο «Κατακόρυφο» διασταυρώνεται με την οριζόντια εικόνα του πεθαμένου «Πένθιμο», σαν το ποιητικό υποκείμενο να προσπαθεί να αντιμετωπίσει τον φόβο του θανάτου και να εξοικειωθεί με αυτόν «μέσω της «εξάσκησης» [...] σε μια νοητή διαδικασία αυτοχειρίας» (Αλέξιάδου, 2015, σ. 653-654).

Στο «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο» ο αυτοσχολιαζόμενος ομιλητής τοποθετεί τον εαυτό του (στις δύο πρώτες και στην τελευταία stroφή) σ' ένα δωμάτιο ενός τυπικού αθηναϊκού σπιτιού της εποχής, όπως φαίνεται από την περιγραφή του γύψινου διακόσμου του ταβανιού, όπου συνηθίζονταν να αποτυπώνονται «Μαϊάνδροι», που έχει την εντύπωση ότι τον καλούνε «στο χορό τους» και η ανταπόκριση στο κάλεσμά τους θα τον οδηγήσει στην «ευτυχία»:

*Στο ταβάνι βλέπω τους γύψους.*

*Μαϊάνδροι στο χορό τους με τραβάνε.*

Η Πολίτου-Μαρμαρινού (1986) μελετώντας τη λειτουργία της αποκλίνουσας παύσης<sup>85</sup> στο έργο του Καρυωτάκη παρατηρεί ότι, όσα λέγονται με τον διασκελισμό από τον ποιητή, συχνά υπονομεύονται με την υιοθέτηση της παύσης και προκρίνεται τελικά μια εντελώς αντίθετη στάση. Συγκεκριμένα, παρατηρεί ότι στην πρώτη stroφή έχουμε «δύο απανωτές ειρωνικές εκδοχές» με τη θετική διάθεση αναμονής για κάτι ευχάριστο που δημιουργείται στον αναγνώστη με τους δύο πρώτους στίχους να ανατρέπεται ειρωνικά με τον τρίτο και

---

<sup>82</sup>Στους πεντασύλλαβους, στο τέλος κάθε stroφής, «υπαινικτικά εμφανίζεται ο Κάλβος» (Αγγελάτος, 1994, σ. 89).

<sup>83</sup> Ο Αγγελάτος (2020) σχολιάζει ότι το μουσικό είδος του εμβατηρίου «με αφετηρία τη στρατιωτική μουσική του 17<sup>ου</sup> αιώνα, πέρασε ως εμβατήριο πένθιμο στα συμφωνικά έργα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αποτελώντας οργανικό μέρος τους» (σ.234), και ο Μπενάτσης (2004) παρατηρεί ότι ο τίτλος «θυμίζει το «Symphonie funèbre et triomphale» του Berlioz» (σ. 271).

<sup>84</sup> Στον τίτλο ανιχνεύεται, σύμφωνα με τις επισημάνεις του Στεργιόπουλου (2005), η παρουσία του Laforgue που έγραψε το «*Marche funèbre pour la mort de la terre*» («Εμβατήριο πένθιμο για τον θάνατο της γης»), στοιχείο που θα χρησιμοποιήσει ο Καρυωτάκης στον τίτλο του και που ενισχύει «την απόληξη της οδυνηρής πορείας» του ήδη ανιχνεύσιμης από το 1920-1921 (Αγγελάτος, 1994, σ.89).

<sup>85</sup> ό.π. Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1986). Οι τολμηροί διασκελισμοί του Καρυωτάκη προς το μέλλον..., σ. 64.

τέταρτο στίχο, αν διαβαστούν μαζί, με διασκελισμό, αφού με αυτούς προβάλλεται καθαρά η τραγική ιδέα της αυτοκτονίας, οπότε βέβαια και η *ευτυχία* πρέπει να ερμηνευθεί ειρωνικά:

*Η ευτυχία μου, σκέπτομαι, θα 'ναι  
ζήτημα ύψους.*

Η φανερή όμως με τον διασκελισμό ειρωνεία στον τρίτο και τέταρτο στίχο αίρεται, σύμφωνα με τη μελετήτρια, αν ο τρίτος στίχος διαβαστεί με παύση, δηλαδή ως «κατηγορηματική διαβεβαίωση», οπότε η ειρωνική απόχρωση των προηγούμενων στίχων εξαφανίζεται και το πραγματικό περιεχόμενο της λέξης *ευτυχία*, τώρα πλέον πρέπει να νοηθεί κυριολεκτικά, δηλαδή «η αυτοκτονία στη περίπτωση αυτή, είναι πραγματική ευτυχία» (σ. 66). Βέβαια, σύμφωνα με τον Καψωμένο (1986), η ποιητική ειρωνεία προκύπτει και από την ένταση ανάμεσα στα δύο αντιτιθέμενα σημασιολογικά επίπεδα των στίχων (: «Η ευτυχία μου, σκέπτομαι, θα 'ναι / ζήτημα ύψους») με το δεύτερο επίπεδο (: «ζήτημα ύψους»), να «υποβάλλει έμμεσα μια αξιολογία (που εκφράζει την οπτική γωνία του ποιητή)» που υπονομεύει το περιεχόμενο του πρώτου επιπέδου και το ανασημασιοδοτεί (σ. 89).

Η Φιλοκύπρου (2006) υποθέτοντας ότι τα «ρόδα αναλλοίωτα» και οι «λευκές άκανθες»<sup>86</sup> αποτελούν «μυστικιστικά σύμβολα», θεωρεί ότι το «ύψος» στο οποίο ανήκουν αναφέρεται σε μια ποίηση υψηλή, ανώδυνα εξωπραγματική, «διαποτισμένη από μυστικιστική πίστη» (σ.158). Πρόκειται για σύμβολα μιας τέχνης χωρίς εσωτερικότητα, χωρίς επαφή με την πραγματικότητα, που ο ποιητής τα προσεγγίζει ειρωνικά:

*Σύμβολα ζωής υπερτέρας,  
ρόδα αναλλοίωτα, μετουσιωμένα,  
λευκές άκανθες ολόγυρα σ' ένα  
Αμάλθειο κέρασ.*

Ο Καρυωτάκης χρησιμοποιώντας τα παραπάνω σύμβολα της νεοκλασικής αισθητικής και το ύψος – κυριολεκτικά και μεταφορικά – που συνήθως τοποθετούνται, σύμφωνα με τη Σημαντώνη (2018) «στρέφει τον λόγο του στο πεδίο της ποίησης και της ρητορικής ομολογώντας την υπεροχή της υφολογικής απλότητας έναντι της μεγαληγορίας και της εκζήτησης» (σ.559). Από την αρχή του ποιήματος, όπως παρατηρεί ο Αγγελάτος (1994) «το

---

<sup>86</sup>«ρόδα αναλλοίωτα»: όπως το «άφθαρτο ρόδο» συμβατικό σύμβολο για την αγάπη του θεού. Η παράσταση των στίχων 7-8 «υποβάλλει την αλληγορία ταπείνωσης του Ιησού και μίαν αδιόρατη αντιστοίχιση με το μαρτύριο της καλλιτεχνικής συνείδησης» (Αρμάος, 2008, σ.72).

εύρος της ανύψωσης του ποιητή» και το πλήθος των απολαβών, που θα απολαύσει ο «εξυψούμενος» γύρω από το «Αμάλθειο κέρας», υποδηλώνουν «έναν στεγασμένο ποιητικό θρίαμβο, η εναρμόνιση του οποίου με τον γλυπτό διάκοσμο του ταβανιού, το γύψινο εικονογραφικό του πρόγραμμα, αποκτά γελοιογραφικές διαστάσεις» (σ.88). Ωστόσο, η παράθεσή όλων των παραπάνω νεοκλασικών διακοσμητικών μοτίβων της γύψινης οροφής με την παγερή τους σχηματοποίηση (στον τύπο της «νεκρής φύσης»), που παραπέμπει σε μια τεχνική που θυμίζει Μπαρόκ (τεχνοτροπία που χαρακτηρίζεται από το φορτικό διάκοσμο, το περίτεχνο και επιδεικτικό ύφος), ενέχει «το στοιχείο της ειρωνείας και του λογοπαίγνιου» (Μπενάτσης, 2004, σ.272).

Στο μέσον ακριβώς του ποιήματος, σε αυτή τη φανταστική «πρόβα αυτοκτονίας» εγκλωβισμένο το παρένθετο σχόλιο (και γι' αυτό τον λόγο τόσο ισχυρό) του ποιητικού υποκειμένου, που θα αξιοποιήσει τους εντός παρενθέσεων στίχους για να σχολιάσει θετικά ό,τι θέλει να καταδικάσει, δηλαδή να εκφράσει την περιφρόνηση του προς την «ταπεινή τέχνη» με την ειρωνική (μη πραγματική) αντιστροφή της αντιπάθειας του:

*(Ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος,  
πόσο αργά δέχομαι το δίδαγμα σου!)*

Η αντίφαση ανάμεσα σ' αυτό που φαίνεται ότι είναι η γνώμη του ομιλητή και σε ό,τι αποκαλύπτεται από τον πραγματικό χαρακτήρα του συνιστά ένδειξη ειρωνείας. Ο παρένθετος λόγος μάλιστα υπογραμμίζει, κατά την Κωστίου (2000), «την αντίθεση προς όσα εκθέτει το ποιητικό εγώ» συμβάλλοντας καταλυτικά στην επικυριαρχία της ειρωνικής διάστασης (σ. 232), ενώ η «παραπλανητική» παρένθεση μετατρέπει σε «κύριο και ουσιώδες ό,τι συντακτικά και τυπογραφικά δηλώνεται ως παρενθετικό και δευτερεύον» (Παπάζογλου,1988, σ.136).

Η στάση του Καρυωτάκη απέναντι στην «ταπεινή τέχνη» είναι απορριπτική. Το ποιητικό υποκείμενο γνωρίζει ότι το ύφος του έργου συμβάλλει στην ευτυχία του δημιουργού λόγω της αναγνώρισης και της αποδοχής του έργου του· όμως η «ευτυχία», που μπορεί να του προσφέρει η ασφάλεια μιας αδιάφορης τέχνης ειρωνικά αμφισβητείται, καθώς η δική του μοίρα είναι να υπηρετεί την υψηλή ποίηση. Αν ο ποιητής είχε δεχθεί το «δίδαγμα» της «ταπεινή[ς] τέχνη[ς]», αν δηλαδή είχε επιλέξει, σύμφωνα με την Φιλοκύπρου (2006) «μια ποίηση τετριμμένων συμβόλων και ονείρων χωρίς προσωπικό ύφος [...] θα είχε επιζήσει, προστατευμένος και αδιάφορος» (σ.159). Ο ποιητής όμως δεν θα μπορούσε να αποδεχθεί την ενασχόληση με μια εύκολη και ανώδυνη ποίηση, αφού οι επιλογές του συνίστανται ακριβώς

στην απόρριψή της. Τώρα, ο πόνος που του έχει προκαλέσει η ποίησή του και η αδιαφορία των άλλων για το έργο του τον οδηγούν στον θάνατο.

Τα νεοκλασικά διακοσμητικά μοτίβα ο ομιλητής τα αντιλαμβάνεται, κάτω από τις συνθήκες που ζει, ως κλήση· «το δίδαγμα» δεν είναι παρά μια μεταμπίεση της ιδέας για θάνατο με απαγχονισμό. Καθώς ο ίδιος έχει βιώσει την απουσία μιας «ζωής υπερτέρας», θα χρησιμοποιήσει κυριολεκτικά τα «σύμβολα ζωής υπερτέρας» προκειμένου να ανυψωθεί κοντά τους κρεμασμένος. Στην κατακόρυφη άνοδό του προς το «ανάγλυφο Όνειρο», ρητά στο μέσον του ποιήματος, στην αναπαράσταση της ποιητικής έμπνευσης με τη μορφή ενός πετάγματος μέσω μιας εικόνας ανύψωσης<sup>87</sup> του αφηγητή προς «το ταβάνι» στο κέντρο του ποιήματος, κρύβεται με σκληρό αυτοσαρκασμό η ιδέα του απαγχονισμού:

*Όνειρο ανάγλυφο, θα' ρθώ κοντά σου*

*Κατακορύφως.*

Η κλητική προσφώνηση (: «Όνειρο ανάγλυφο ...») μπορεί να θεωρηθεί, σύμφωνα με τον Αρμάο (2008), ειρωνική συμπίκνωση της περιγραφής, που έχει προηγηθεί στη δεύτερη στροφή ή κατηγορούμενο (οξύμωρο που συνδυάζει την ανύψωση με τη σωματικότητα), που δηλώνει ότι ο ομιλητής νοιώθει να «ανήκει» στον κόσμο των γύψινων διακοσμητικών, ότι αυτός είναι ο προορισμός του (σ.72). Ο πειρασμός της αυτοκτονίας, στον οποίο τείνει να ενδώσει το ποιητικό υποκείμενο, καθώς παρατηρεί τη νεοκλασική διακόσμηση του γύψινου ταβανιού του δωματίου του, δίνεται με έμφαση («Κατακορύφως») στο τέλος της τρίτης στροφής. Η μακάβρια εικόνα ενός απαγχονισμένου ανθρώπου αποδίδεται από τον Καρυωτάκη, σύμφωνα με την Ηλία (1994), με τέτοια «αισθητική κομψότητα», ώστε όχι μόνο δεν προκαλεί αισθήματα φρίκης στον αναγνώστη, αλλά κλονίζει και την απέχθειά του προς το ενδεχόμενο της αυτοχειρίας δι' απαγχονισμού, καθώς συνειδητοποιεί ότι « το μέγεθος της

---

<sup>87</sup> Ο Μπενάτσης (2004) διαπιστώνει στην εικονοποιία «διακειμενική σχέση» που παραπέμπει στο πεζό ποίημα «Bottom» από το *Illuminations* του Rimbaud:

La réalité étant trop épinuese pour mon grand caractère, - je me trouvais néanmoins chez Madame, en gros oiseau gris-bleu s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée.

Η πραγματικότητα ήταν πάρα πολύ ακανθώδης για το μεγάλο μου χαρακτήρα – βρέθηκα ωστόσο στο σπίτι της κυράς μου, με τη μορφή παχιού γκρι-μπλε πουλιού που ανεβαίνει προς τα γύψινα στολίδια του ταβανιού σέρνοντας το φτερό μου στα σκοτάδια της βραδιάς (σ.272-273).<sup>1</sup>

τραγικότητας της ανθρώπινης ζωής [είναι αυτό που] γεννά την επιθυμία της αυτοχειρίας» (σ.3810).

Η πράξη της αυτοχειρίας δια απαγχονισμού, που προβάλλεται στο ποίημα με τη μορφή ενός εσωτερικού μονολόγου, οφείλεται στην πνιγηρή πραγματικότητα τόσο σε κοινωνικό όσο και σε προσωπικό επίπεδο. Ο ομιλητής, κουρασμένος από τα τετριμμένα και ανούσια θέματα, διατυπώνει την περιφρόνηση και την αντιπάθεια που αισθάνεται για τις συνθήκες που ζει. Η παροιμιακή αναφορά στους «αγώνες για το ψωμί και το αλάτι», συνώνυμο των δυσκολιών της ζωής, χάνουν τη βαρύτητα τους καθώς συμπαρατίθενται με τους «έρωτες» και την «πλήξη»:

*Οι ορίζοντες θα μ' έχουν πνίξει.  
Σ' όλα τα κλίματα, σ' όλα τα πλάτη,  
αγώνες για το ψωμί και το αλάτι,  
έρωτες, πλήξη.*

Στην τέταρτη στροφή με το οικουμενικό εύρος της, «η συρρίκνωση πεδίου που σημειώνεται, από τους πνιγηρούς *ορίζοντες* στο απελευθερωτικό *πλαίσιο* της οροφής, αισθητοποιεί πολύ διακριτικά την τραγικότητα της επιλογής του θανάτου μπροστά στο, οσοδήποτε ευτελισμένο, δώρο της ζωής (Αρμάος, 2008, σ.27). Ο Hokwerda (1986) παρατηρεί ότι στο ποίημα, ιδίως σε αυτή τη στροφή, επικρίνεται η ίδια η ανθρώπινη ύπαρξη και όχι μια συγκεκριμένη κατάσταση με βάση κάποια ηθική αξία και δεν υποβάλλεται το ενδεχόμενο μιας καλύτερης κατάστασης, το μόνο που επαινείται είναι η φυγή και μάλιστα «η πιο οριστική φυγή που νοείται, η αυτοκτονία» (σ. 77).

Στην τελευταία στροφή ο Καρυωτάκης κάνοντας μια στροφή προς τον εσώτερο εαυτό του, εποπτεύει την αυτοκτονία του κάτω από το γύψινο ταβάνι του σπιτιού του. Η αλλαγή προσανατολισμών (:«τώρα») έχει την εξήγησή της στην ταπεινή προοπτική των προσπαθειών του. Η Φιλοκύπρου (2006) σχολιάζει ότι ο ποιητής «ανταμείβεται ειρωνικά με ένα ετοιματζίδικο γύψινο στεφάνι», αντί να του απονεμηθεί το δάφνινο της δόξας :

*A! πρέπει τώρα να φορέσω  
τ' ωραίο εκείνο γύψινο στεφάνι.*

Αυτό το «ωραίο στεφάνι», σύμφωνα με την ερευνήτρια, θα τον πλαισιώνει στον θάνατό του – που προσφέρεται ως θέαμα – σηματοδοτώντας τόσο το θρίαμβο της εύκολης τέχνης «χωρίς ύψος» όσο και τον εκούσιο εξευτελισμό του ποιητή ο οποίος προβάλλει την ήττα του ως



τελευταία πρόκληση στην κοινωνία» · ταυτοχρόνως, ο ποιητής «πολύ θ' αρέσ[ει]», επειδή «παύει να αποτελεί μια αλλότρια, επικίνδυνη ή ενοχλητική παρουσία μέσα στην κοινωνία» (σ.160).

Ο αφηγητής αποφασίζει – προβάλλοντας ως κίνητρο της σκέψης του να απαγχονιστεί την επιθυμία του να φανεί ομορφότερος – ότι θα ακολουθήσει μια νέα τεχνική στο έργο του, που θα έχει τα στοιχεία του περίτεχνου και καταλήγει με ύφος ασφαλώς καθαρά ειρωνικό:

*Έτσι, με πλαίσιο γύρω το ταβάνι,  
πολύ θ' αρέσω.*

Εμφανής η ποιητική ειρωνεία, σύμφωνα με τον Καψωμένο (1988), αποτέλεσμα της αντίφασης ανάμεσα στο πρώτο (: «Έτσι, με πλαίσιο γύρω το ταβάνι») και στο δεύτερο επίπεδο σημασίας (: «πολύ θ' αρέσω»), που υποβάλλοντας μια αξιολόγηση σύμφωνα με την οπτική γωνία του ποιητή, λειτουργεί υπονομευτικά επιβάλλοντας μια «συνολική ανασηματοδότηση του πρώτου επιπέδου» (σ.89). Το θετικό περιεχόμενο («θ' αρέσω») στην πραγματικότητα ισοδυναμεί με το αρνητικό περιεχόμενο («δεν θ' αρέσω»), έχουμε δηλαδή μια «πλήρη αρνητικοποίηση», σύμφωνα με τον Μπενάτση (2006), με το ποιητικό υποκείμενο να υποκρίνεται πως του αρέσει το περίτεχνο, όμως στην πραγματικότητα να το απορρίπτει με τρόπο ειρωνικό. Η πρόσκρουση μάλιστα στο ταβάνι «σηματοδοτεί αρχικά τη διακοπή της ποιητικής έμπνευσης και το «γύψινο στεφάνι» μετασχηματίζει τον ήρωα σε ένα «Χριστό πάσχοντα» (σ. 273). Οι στίχοι, σύμφωνα με τον Hokwerda (1986), ακούγονται «ως μια σάτιρα εκ των προτέρων για την υστεροφημία του ποιητή, που σε μεγάλο μέρος βασίζεται στην αυτοκτονία του» (σ.77).

Η κοινότητα του θέματος της ανύψωσης στην αρχή και στο τέλος του ποιήματος, σύμφωνα με τον Αρμάο (2008), «δίνει βάθος στην παιγνιώδη αμφισημία του ύψους: αυτό που θα του «άρεσε» (θα συνιστούσε την «ευτυχία» του), σε κανονικές συνθήκες, θα ήταν η καλλιτεχνική προκοπή, η υλοποίηση εμπνεύσεων στην αισθητική κατηγορία του υψηλού (σ.26) Ο Καρυωτάκης όμως, σύμφωνα με τον Mackridge (1986), έχει επίγνωση ότι δεν μπορεί να είναι «ο μεγαλόψυχος και μεγαλοφυής ραψωδός», όπως οι προηγούμενοι από αυτόν ποιητές. Η επιτυχία του βρίσκεται στην «ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος», δηλαδή έξω από όλα τα γνωστά ως τώρα ύφη [και] μόλις την έσχατη εκείνη ώρα της αυτοκτονίας δέχεται το «δίδαγμα» της [συνειδητοποιώντας ότι] αυτή ακριβώς η τέχνη θα τον κάνει «πολύ ν' αρέσει». Έτσι, το «Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο» δεν αποτελεί, σύμφωνα με τον μελετητή, μόνο την «ειρωνική έκφραση ενός πόθου για αυτοκτονία», μιας και ο ποιητής φαντάζεται τον

εαυτό του να κρεμείται από το ταβάνι, αλλά και την ειλικρινώς διατυπωμένη άποψή του ότι «η ευτυχία του – δηλαδή η επιτυχία του ως ποιητή – είναι «ζήτημα ύψους», το οποίο σημαίνει, σε περίπτωση κατακόρυφης πτώσης, και ζήτημα «βάθους» – με τη ρητορική έννοια των όρων» (σ. 82).

Ο Αγγελάτος (1994) σχολιάζοντας τον σαρκαστικό τόνο των δύο τελευταίων στροφών παρατηρεί ότι με αυτό τον τρόπο εξουδετερώνεται ο υποκριτικός σχεδιασμός της αυτοκτονίας ως έσχατη λύση για τον μοναχικό και παρεξηγημένο καλλιτέχνη. Η «ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος» του Καρυωτάκη, που σηματοδοτεί την προσγείωση του ποιητή και παράλληλα τη βαθειά επίγνωση «της ανελέητης ετερότητας», δηλαδή του πραγματικού κόσμου που τον περιβάλλει έρχεται «αργά» με τον μελετητή να υποστηρίζει ότι «το ζήτημα ύψους της ποίησης είναι διαλογικό τω τρόπω η σιγή του απαγχονισμένου ποιητή, που υπογραμμίζει με τον τρόπο της ένα ζήτημα βάθους δεσπόζον, το χτύπημα δηλαδή της ρομαντικής έπαρσης» (σ.88).

Στο ποίημα μπορούμε να διακρίνουμε την ειρωνική τεχνική, που ο Jankélévitch (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2005) ονομάζει «ειρωνικό κομπορμισμό» (σ. 160). Πρόκειται για την «ειρωνεία μέσω αταραξίας, απάθειας» με το ποιητικό υποκείμενο να υποκρίνεται ότι συμφωνεί με το «δίδαγμα» της «ταπεινή[ς] τέχνη[ς] χωρίς ύφος», ενώ ισχύει το ακριβώς αντίθετο. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Muecke (2001), ένα από τα βασικά γνωρίσματα της ειρωνείας είναι «το στοιχείο της απόσπασης»<sup>88</sup>, προκειμένου να αποδοθεί μια ιδιότητα που «φαίνεται κάποτε πώς υπάρχει μέσα στον προσποιητό τρόπο του είρωνα και κάποτε στην πραγματική στάση του είρωνα ή του ειρωνικού παρατηρητή». Έτσι, η «ελαφρότητα» που επιδεικνύει το ποιητικό υποκείμενο στο τέλος του ποιήματος δεν είναι «ανικανότητα να νιώσ[ει] την τρομερή σοβαρότητα της ζωής· μπορεί να είναι η άρνησή [του] να συντριβεί από τη ζωή, η κατάφαση [στην] πνευματική [του] δύναμη» (σ.56). Το αίσθημα της αγανάκτησής του, που θα μπορούσε να εκφραστεί «με μια κραυγή αγωνίας και απελπισίας», χρωματίζεται με έναν τόνο αυταρέσκειας και αυτοϊκανοποίησης και η ειρωνεία του διακρίνεται από μιαν απάθεια, καθώς ανυψώνεται, όπως λέει ο Goethe (όπως αναφέρεται στο Muecke, 2001), «πάνω από την ευτυχία ή τη δυστυχία, το καλό ή το κακό, τον θάνατο ή τη ζωή» (σ. 57).

---

<sup>88</sup> «Μπορούμε να διαλέξουμε ανάμεσα σε διάφορους όρους: απόσπαση, απόσταση, αποδέσμευση, ελευθερία, ηρεμία, αντικειμενικότητα, μετριοπάθεια, «ελαφρότητα», «παιχνίδι», αβρότητα» (Muecke, 2001, σ.56).

### 3.2.5 Δικαίωσις

*Τότε λοιπόν αδέσποτο θ' αφήσω  
να βουίζει το Τραγούδι απάνωθέ μου.  
Τα χάχανα του κόσμου, και του ανέμου  
το σφύριγμα, θα του κρατούν τον ίσο.*

*Θα ξαπλωθώ, τα μάτια μου θα κλείσω,  
και ο ίδιος θα γελώ καθώς ποτέ μου.  
«Καληνύχτα, το φως χαιρέτισέ μου»  
θα πω στον τελευταίο που θ' αντικρίσω.*

5

*Όταν αργά θα παίρνουμε το δρόμο,  
η παρουσία μου κάπως θα βαραίνει  
—πρώτη φορά— σε τέσσερων τον ώμο.*

10

*Ύστερα, και του βίου μου την προσπάθεια  
αμείβοντας, το φτυάρι θα με ραίνει  
ωραία ωραία με χόμα και με αγκάθια.*

(*Σάτιρες*, σ.115)

Οι *Σάτιρες* της συλλογής κλείνουν με το σονέτο «Δικαίωσις», που ο Σαββίδης (1978) το χαρακτηρίζει «ημιτελικό (όχι ημιτελής), με την έννοια πως τούτος ο εκ πρώτης όψεως τελικός σταθμός είναι, εσκεμμένα, πολλαπλά φαινομενικός: φαινομενικό τέρμα της ζωής του ποιητή· φαινομενική συμφιλίωση με τον φόβο του θανάτου· φαινομενικός επίλογος του βιβλίου» (σ.282). Το ποίημα πρωτοδημοσιεύεται το 1924 στην πρώτη σελίδα του πρώτου τεύχους του βραχύβιου λογοτεχνικού περιοδικού *Εμείς*<sup>89</sup>, στην έκδοση του οποίου συμμετείχαν «Είκοσι ένας Νέοι [συγγραφείς]», που αποσκοπούσαν να σταθούν απέναντι στη «στείρα μονοτονία της σύγχρονης λογοτεχνικής [...] ζωής» (Αγγελάτος, 2020, σ. 204). Ο ελεγειακός πόθος για θάνατο επιστρέφει σε πιο σαρκαστικό τόνο σ' αυτό το άψογο από ρυθμική άποψη σονέτο,

---

<sup>89</sup> Το περιοδικό, του οποίου κυκλοφόρησαν μόνο δύο τεύχη, εμφανίζεται το 1924, ένα χρόνο μετά το κλείσιμο του επίσης βραχύβιου (Αύγουστος 1920-Νοέμβριος 1923) λογοτεχνικού περιοδικού *Μούσα*, που αποτέλεσε το κύριο εκφραστικό όργανο των νέων ποιητών της γενιάς του 1920 στο Καράογλου, 1991.

που είναι συνθεμένο σε παροξύτονους ιαμβικούς ενδεκασύλλαβους με ομοιοκαταληξία αββα / αββα/ γδγ / εδε, όπου η αντίθεση ανάμεσα στις προσδοκίες του ποιητικού υποκειμένου και στα γεγονότα της ζωής τον οδηγούν στην επιλογή του θανάτου («ειρωνεία των γεγονότων»).

Η συνεχής ταλάντευση του ποιητή «ανάμεσα στην επιθυμία της συντριβής ή της εξαφάνισης και στην αίσθηση πως δεν υπάρχει λύτρωση» αποτελεί, σύμφωνα με τη Φιλοκύπρου (2006), χαρακτηριστικό γνώρισμα των ποιημάτων της συλλογής· ο ποιητής νοιώθοντας διωγμένος και από τη φύση και από την κοινωνία, «αλλιώτικος και ξένος», αποδέχεται την τιμωρία του «μετατρέποντάς την σε κωμική παράσταση με σκηνοθέτη και πρωταγωνιστή τον ίδιο» (σ.164). Το ποιητικό εγώ του Καρυωτάκη ποθεί την «αληθινή» ζωή, όμως βρίσκεται σε τόσο μεγάλη αντίθεση με την πραγματικότητα, ώστε να την βιώνει σαν έναν καθημερινό θάνατο· αποτέλεσμα αυτής της ρήξης του ποιητή με το οδυνηρό παρόν, από το οποίο επιθυμεί με κάθε τρόπο να διαφύγει, αλλά και της επιθυμίας του να απελευθερωθεί από τον φόβο του θανάτου είναι – σύμφωνα με την Αλεξιάδου (2006) – να προσπαθήσει να ζήσει «μέσω της γραφής μία μετά θάνατον κατάσταση»<sup>90</sup> εφαρμόζοντας τη «διαδικασία της αυτοπαρατήρησης». Πρόκειται, κατά την ερευνήτρια, για «το φαινόμενο του *ξένου εαυτού* ή του *εγώ ως άλλος*», όπου το ποιητικό υποκείμενο συνειδητά βγαίνει από τον εαυτό του και τον παρακολουθεί από απόσταση. Αυτή η ικανότητα του ποιητικού υποκειμένου να διχάζεται, «να είναι ο εαυτός του και συνάμα κάποιος άλλος» παραπέμπει, σύμφωνα με τον Πολυχρονάκη (2005), «στον είρωνα του ρομαντισμού, σε ένα υποκείμενο που έχει δεσμευτεί από το να μη δεσμεύεται από οτιδήποτε, όχι μόνο επειδή αποστασιοποιείται διαρκώς από τα πράγματα και τον εαυτό του, αλλά επειδή αποστασιοποιείται και από αυτήν ακόμα την αποστασιοποίησή του» (σ. 75).

Το ποιητικό υποκείμενο, όπως υποστηρίζει η Αλεξιάδου (2015), ταυτίζεται αναμφισβήτητα με τον ποιητή, που αναπαριστά τον θάνατό του και τον φέρνει επί σκηνής μέσα από μια σκηνική υπόδυση. Σε ένα «αφαιρετικό, λακωνικό [και] σχεδόν απογυμνωμένο» ποιητικό σκηνικό<sup>91</sup>, σύμφωνα με την ερευνήτρια, το ποιητικό εγώ του Καρυωτάκη, τοποθετεί τον εαυτό του σε περίοπτη οριζόντια θέση, αυτή του μελλοντικού νεκρού ανάμεσα σε άλλα πρόσωπα σε ρόλο κομπάρσων, που γίνονται ταυτόχρονα και θεατές της πράξης του. Άλλωστε, στο ποιητικό σκηνικό του Καρυωτάκη κυριαρχούν τα πρόσωπα, οι σκέψεις και οι κινήσεις τους, ενώ τα αντικείμενα έχουν δευτερεύοντα ρόλο, «λειτουργούν στα πλαίσια ενός

<sup>90</sup> «Αν και στις θεωρίες της ετερότητας, ο θάνατος είναι ο απόλυτος άλλος, ο αδιανόητος άγνωστος, ακριβώς επειδή συμβαίνει τη στιγμή που το εγώ παύει να υπάρχει, δεν είναι λίγες οι φορές που οι καλλιτέχνες θέτουν τον εαυτό τους στην κατάσταση του ζωντανού-νεκρού, μεταξύ ύπαρξης και μη ύπαρξης [...]» (Αλεξιάδου, 2006).

<sup>91</sup> Με τον όρο *ποιητικό σκηνικό* εννοούνται «τα ρεαλιστικά ή συμβολικά συστατικά που συνθέτουν την «εικόνα» που προβάλλεται στο ποίημα: διαμόρφωση και «στήσιμο» του χώρου, αντικείμενα, πρόσωπα επί σκηνής» (Αλεξιάδου, 2015, σ. 646).

αφαιρετικού συμβολισμού με ελάχιστη υλική βαρύτητα». Ειδικότερα, όπως παρατηρεί η ερευνήτρια, στην πρώτη οκτάβα του καρωτακικού σονέτου «κυριαρχούν οι ήχοι (*βουίζει, Τραγούδι, χάχανα, σφύριγμα, τον ίσο, θα γελώ, θα πω*), ενώ τα υλικά αντικείμενα απουσιάζουν τελείως και εμφανίζονται μόνο στους τελευταίους στίχους (*φτυάρι, χόμα, αγκάθια*) επιβεβαιώνοντας έτσι και τη διαπίστωση του Άγρα περί «οπτικής ανεποπτείας»<sup>92</sup> (σ. 655).

Ο ομιλητής με έναν σαρκαστικό μονόλογο αφηγείται σε μέλλοντα τον θάνατο του και την κηδεία του αρχίζοντας με την φράση (: «Τότε λοιπόν»), που μπορεί να λειτουργήσει συμπερασματικά αλλά και χρονικά υποδηλώνοντας την ώρα της τελικής παραίτησης:

*Τότε λοιπόν αδέσποτο θ' αφήσω  
να βουίζει το Τραγούδι απάνωθέ μου.*

Η Φιλοκύπρου (2006) παρατηρεί ότι τώρα, που ο ποιητής αποποιείται τον ρόλο του, οι «στίχοι» του ξαναγίνονται «Τραγούδι», παρά το κεφαλαίο όμως αρχικό γράμμα (η τυπογραφική διάκριση υποδηλώνει την ειρωνική χροιά), ο ήχος που παράγεται είναι ένα βούισμα: το «Τραγούδι»<sup>93</sup>, αν και αφήνεται «αδέσποτο» δεν απογειώνεται προς τους ουρανούς, αλλά «βουίζει» θυμίζοντας «έντομο» συνοδευόμενο από «του ανέμου/ το σφύριγμα», που συμμετέχει στον εξευτελισμό του. Η Μαρμαρινού (1986), παρατηρεί ότι η λειτουργία των παύσεων στους στίχους αυτούς συντελεί στη δημιουργία «συμφυρμού των σημαινομένων»<sup>94</sup>, όταν δηλαδή το ανολοκλήρωτο νόημα του στίχου που συμπληρώνεται σύμφωνα με τις προσδοκίες μας, τελικά με τον διασκελισμό ανατρέπεται. Συγκεκριμένα, στο τέλος του πρώτου στίχου ο μη αναμενόμενος διασκελισμός στο «θ' αφήσω», που δεν απαιτεί να συμπληρωθεί στον δεύτερο στίχο, επιτείνει τον «σατιρικό διασκορπισμό του ακυρωμένου ποιήματος: αυτό δεν θα «αφεθεί» απλώς «αδέσποτο», αλλά «αδέσποτο» με τον ειδικό τρόπο του «βουη[τού]» (Αγγελάτος, 2020, σ.207). Το «Τραγούδι», υποστηρίζει ο μελετητής, μη έχοντας το «καλλιτεχνικό βάρος», ώστε να κρατηθεί στον «κόσμο της Τέχνης», οδηγείται μαζί με τον δημιουργό του στην «αδέσποτ[η] διάχυσή του» και δεν θα μείνει από αυτό παρά ένα «βουη[τό] διασταυρωμένο με θορύβους από τα «χάχανα του κόσμου»:

<sup>92</sup> Εύστοχη η παρατήρηση του Άγρα (1938): «η οπτική του εποπτεία είναι αδειανή και συγκεχυμένη» στο Σαββίδης, 2016, σ.211.

<sup>93</sup> Σύμφωνα με τον Άγρα (1938): «Ακόμη και το ίδιο του ποιητικό έργο, που στοχάζεται πως θα τ' αφήσει πίσω του, το φαντάζεται αδέσποτο τραγούδι που θα βουίζει απάνωθέ του» στο Σαββίδης, 2016, σ. 211.

<sup>94</sup> «Το νόημα του πρώτου στίχου είναι περισσότερο ή λιγότερο ανολοκλήρωτο, με αποτέλεσμα η παύση να δημιουργεί αίσθημα αναμονής και δισταγμού ως προς την τελική έκβαση, μια φευγαλέα ευκαιρία προβληματισμού κατά την οποία η σκέψη του αναγνώστη τείνει να συμπληρώσει το κενό κατά το δοκούν ή κατά προσδοκία» (Πολίτου-Μαρμαρινού, 1986, σ. 67).

*Τα χάχανα του κόσμου, και του ανέμου  
το σφύριγμα, θα του κρατούν τον ίσο.*

Η ψυχή του ποιητή απελευθερώνεται μαζί με την τέχνη του την ώρα του θανάτου του και η ποίηση αποδεσμευμένη από τον δημιουργό της γίνεται «Τραγούδι», ωστόσο δεν λυτρώνεται από τον εμπαιγμό των άλλων και συνεχίζει να είναι αντικείμενο χλευασμού. Η Μαρμαρινού (1986) εντοπίζει και στον τρίτο στίχο της πρώτης στροφής «συμφυρμό των σημαιομένων»: ενώ περιμένουμε να δούμε τι θα συμβεί με «τα χάχανα του κόσμου, και του ανέμου» σε σχέση με το τραγούδι, με τον διασκελισμό συνειδητοποιούμε ότι πρόκειται για τα «χάχανα του κόσμου» και «του ανέμου το σφύριγμα». Η αρχική όμως εντύπωση συνεχίζει να παραμένει ζωννή με «το σφύριγμα» να έχει για πάντα σφραγιστεί από «τα χάχανα του κόσμου» και να μην «νοείται πια παρά ως αντίλαλος που επαναλαμβάνει και πολλαπλασιάζει και παρατείνει τα χάχανα του κόσμου» (σ. 67).

Στη δεύτερη στροφή ο ποιητής «ξαπλω[μένος]» στο φέρετρο παρακολουθεί τη «δικαίωσ[ή]» του έχοντας βρει, σύμφωνα με τον Αγγελάτο (2020), «το γέλ[ιο] που ήταν απαγορευμένο γι' αυτόν «στον κόσμο του βίαια εκκωφαντικού ξεκαρδίσματος» (σ.208). Το πρωτόγνωρο γέλιο του είναι η αντίδραση του στη λειδορία του πλήθους απέναντι στο τραγούδι του· περιγελά τον ίδιο του τον εαυτό κραυγάζοντας φάλτσα και παράφωνα, αναλαμβάνοντας μαζί με τον παλιό του «ρόλο του διασκεδαστή» και τον ρόλο «του θεατή [που] διασκεδάζει», προσφέροντας ως διασκέδαση στους ακροατές-αναγνώστες του τον πόνο του, την τρέλα του ακόμα και τον ίδιο του τον θάνατο:

*Θα ξαπλωθώ, τα μάτια μου θα κλείσω,  
και ο ίδιος θα γελώ καθώς ποτέ μου.*

Παράλληλα, το «ασυγκράτητο» γέλιο του μπορεί να κρύβει και ένα παιχνίδι σε βάρος των ανθρώπων, που ενώ τον κηδεύουν εξευτελίζοντας το έργο του, αυτός είναι παρών και βλέπει το κενό τους ή ίσως και να αυτοσαρκάζεται συμμαχώντας με τα «χάχανα του κόσμου». Ο Πολυχρονάκης (2005) υποστηρίζει πως το γέλιο της σάτιρας την ίδια στιγμή που έρχεται ως «εξορκισμός του κακού είναι την ίδια στιγμή και αναπόσπαστο μέρος του, μία ειρωνική αναπαραγωγή του, έτσι ώστε στρεφόμενη ενάντια στον εαυτό της αρχίζει να γελά πλέον με το ίδιο της το γέλιο» (σ.79). Ο μελετητής μάλιστα παρατηρεί ότι το γέλιο της καρυωτακικής ποίησης προερχόμενο από «τη συνείδηση του πόνου, της έκπτωσης και της ειρωνείας συναλλάσσεται με την πλέον εκθεμελιωτική στιγμή της ανθρώπινης αποδυνάμωσης, τον

θάνατο [που αποτελεί] την κορυφαία στιγμή της ανθρώπινης έκπτωσης και συνάμα πηγή κάθε ειρωνείας» (σ.80).

Ο ποιητής σε αυτή τη σκηνοθετημένη «μίμηση θανάτου» επιδιώκει, σύμφωνα με την Αλεξιάδου (2015), ως την τελευταία στιγμή την επικοινωνία με τα υπόλοιπα υποκείμενα, αναζητά και αναμένει τον θεατή και μάρτυρα του σκηνοθετημένου του θανάτου, για να του απευθύνει την τελευταία του επιθυμία, να αποχαιρετήσει για χάρη του «το φως»:

*«Καληνύχτα, το φως χαιρέτισέ μου»*

*θα πω στον τελευταίο που θ' αντικρίσω.*

Αν και επιζητά όμως τους θεατές, κρατά τις αποστάσεις του, γιατί θέλει να κερδίσει την προσοχή όλων, ώστε «να ακουστούν τα τελευταία λόγια της δικής του ατομικότητας και να ολοκληρώσει το έργο του με μια «ιδανική», αποκλειστικά δική του, κηδεία» (σ. 657). Έτσι, το ποιητικό εγώ κατορθώνει να τραβήξει πάνω του όλα τα βλέμματα «τόσο των επιτόπιων ενδοποιητικών θεατών [«του δράματος»<sup>95</sup>] όσο και των αναγνωστών, σύγχρονων και μελλοντικών» (σ. 655).

Ο ποιητής, ενώ παρακολουθεί το φέρετρό του να ακολουθεί την προδιαγεγραμμένη του πορεία προς τον τελικό προορισμό του (: «Όταν αργά θα παίρνουμε τον δρόμο»), τονίζει με ειρωνική διάθεση ότι η μόνη αξία του είναι το βάρος, το φορτίο του νεκρού σώματος, που «θα βαραίνει [...] τον ώμο» των τεσσάρων ανθρώπων που θα τον μεταφέρουν στον τάφο του και όχι η σπουδαιότητα, το κύρος της προσωπικότητάς του. Έως τώρα, σύμφωνα με την Αλεξιάδου (2006), το βάρος που πίεζε τη φυσική του ύπαρξη οφειλόταν στην απαξίωση που βίωνε το ποιητικό εγώ λόγω της ακύρωσης της κοινωνικής και καλλιτεχνικής του παρουσίας. Μόνο μία μοναδική στιγμή θα γνωρίσει κάποια δικαίωση, μια έστω και «τραγικά κωμική αναγνώριση της ύπαρξής του», όταν με τον θάνατο του (σκηνοθετημένο ή πραγματικό), η παρουσία του θα καταφέρει για «πρώτη φορά» (ειρωνική υπονόμηση του νοήματος με το υπερβατό<sup>96</sup>, την παρεμβολή του επιρρηματικού προσδιορισμού μέσα σε εμφατικές παύλες) να αποκτήσει κάποια βαρύτητα (: «κάπως θα βαραίνει») για τους άλλους, που θα αναγκαστούν – έστω κι έτσι – να υποστούν το βάρος του σώματός του:

*η παρουσία μου κάπως θα βαραίνει*

*– πρώτη φορά – σε τέσσερων τον ώμο.*

<sup>95</sup> Με τη διπλή έννοια του όρου: θείο δράμα-παράσταση (Αλεξιάδου, 2015, σ.655).

<sup>96</sup> Το υπερβατό, όταν ένας όρος μιας πρότασης απομακρύνεται από έναν άλλον όρο της ίδιας πρότασης με τον οποίον βρίσκεται σε στενή συντακτική και λογική σχέση, υπηρετεί την ειρωνεία.

Είναι κι αυτό μια κάποια δικαίωση, ένα είδος αστείας εκδίκησης, που θα προκαλέσει το γέλιο και τον αυτοσαρκασμό του ποιητικού υποκειμένου (: «και ο ίδιος θα γελώ καθώς ποτέ μου»). Ο Πολυχρονάκης (2005) παρατηρεί ότι το γέλιο του Καρυωτάκη «ηχεί πάντα κατά την πένθιμη στιγμή του θανάτου [χωρίς όμως] να πηγάζει από τον θάνατο αλλά από τη συνείδησή του, την αδιάπτωτη ειρωνεία που παράγει η συνείδηση του θανάτου ως μία συνείδηση της μη συνείδησης» (σ.80, 81). Η Ναούμ (2007) μάλιστα παρατηρεί ότι «η πρώτη τερτσίνα αντιστρέφει χιουμοριστικά, την έννοια της παρουσίας (: «η παρουσία μου κάπως θα βαραίνει»), αφού στην πραγματικότητα πρόκειται για απόλυτη και αμετάκλητη απουσία» (σ.188).

Στην τελευταία στροφή ο ποιητής πλέον γίνεται ένα με το χώμα και οι άνθρωποι πατούν επάνω του, αδιαφορώντας για την παρουσία του και αυτός υπομένει το βάρος των άλλων. Με πικρή ειρωνεία δηλώνεται η ματαιότητα του αγώνα της ζωής, που τονίζεται με την ετερόκλητη, αντιφατική αναφορά στο «ράντισμα» του νεκρού. Η λέξη «αγκάθια», όχι τυχαία η τελευταία του ποιήματος, με ιδιαίτερη βαρύτητα και αμιγώς συμβολικό περιεχόμενο προβάλλει ειρωνικά την ανταμοιβή του για τις προσπάθειες και τον κόπο του βίου με την επανάληψη («ωραία- ωραία») να διαβρώνει ακόμα περισσότερο τη σκηνή (Ηλία, 1994, σ. 3810). Η επιλογή των λέξεων και ο τρόπος που δένουν μεταξύ τους συνιστά κατά την Αδαλόγλου (2010) σάτιρα υψηλότατου επιπέδου, που από μόνη της ξεπερνά ακόμα και το τραγικό γεγονός του θανάτου:

*Υστερα, και του βίου μου την προσπάθεια  
αμείβοντας, το φυτόρι θα με ραίνει  
ωραία ωραία με χώμα και με αγκάθια.*

Ο Αγγελάτος (2020) σχολιάζει ότι ο ποιητής, «απογυμνώνει πρώτα την έννοια της εν κοινωνία παρουσίας του [...] και μετά εκείνην της δημόσιας ανταμοιβής του για την καλλιτεχνική και κοινωνική του προσφορά» (σ.209). Κάτω από το «χώμα» και τα «αγκάθια» ο ποιητής «κλόουν αλλά και θαυματοποιός», σύμφωνα με τη Φιλοκύπρου (2006), εξακολουθεί ίσως να υπάρχει καταλαμβάνοντας μια θέση μεταξύ ζωής και θανάτου, ίσως να ασφυκτιά σε έναν υπόγειο σκοτεινό κόσμο, ίσως όμως και να λυτρώνεται από την ανυπαρξία. Προς το παρόν φεύγοντας, «εισπράττει τον χλευασμό των ανθρώπων, ενώ και ο ίδιος αυτοχλευάζεται και χλευάζει έχοντας διαπιστώσει το αδιέξοδο της επικοινωνίας». Η μοίρα του ποιητή και του έργου του, σύμφωνα με την ερευνήτρια, διαγράφεται αβέβαιη: «το τραγούδι μπορεί να σωπάσει ή και κάποια στιγμή να επιβάλει τον ήχο του» (σ.163). Ο ποιητής σκηνοθετώντας την κηδεία του του επιδιώκει όχι μόνο να λυτρωθεί από την ύπαρξη



του αλλά και να δικαιώσει την ποιητική του φύση· ίσως πάλι επιδιώκει να αποτυπώσει σε στίχους αυτή την «αναπαράσταση του τέλους», για να δώσει βαρύτητα στο ίδιο το γεγονός του μελλοντικού του θανάτου (που φοβάται ότι δεν θα ενδιαφέρει κανέναν), ώστε να κλονίσει την αδιαφορία των συνανθρώπων του.

Παρατηρούμε ότι ο Καρυωτάκης στο ποίημα ξεπερνά τα όρια του πεσιμισμού φέρνοντας σε αμηχανία τον αναγνώστη, αφού όχι μόνο δεν μελαγχολεί με την απαισιοδοξία του αλλά μας καλεί όλους να διασκεδάσουμε με την περιγραφή της κηδείας του· έτσι, η αποδοχή του αμετάκλητου θανάτου μετατρέπεται σε απόλυτη καλλιτεχνική αξία (ρομαντική ειρωνεία) και στάση ζωής. Θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε εδώ μια «παραλλαγή δραματικής ειρωνείας», σύμφωνα με τον Muecke (όπως αναφέρεται στο Κωστίου, 2005), όπου ο ομιλητής συμμετέχει σε σκηνή ή κάνει υπαινιγμούς που στη συνέχεια θα επαληθευτούν. Η ειρωνεία εντοπίζεται και στη σκηνοθεσία του ποιήματος, όπου το ποιητικό εγώ ως «ειρωνικός παρατηρητής» παρακολουθεί ως θέαμα το γεγονός της κηδείας του παρατηρώντας από απόσταση τον νεκρό εαυτό του. Η «ειρωνική κατάσταση» που περιγράφει καθίσταται μάλιστα ακόμα πιο εντυπωσιακή, αφού συνδυάζει μαζί με το οδυνηρό και το κωμικό αποτέλεσμα. Μέσα σε αυτό το ειρωνικό περιβάλλον το ποιητικό υποκείμενο παρουσιάζεται με ένα αίσθημα υπεροχής να αισθάνεται ελεύθερο, ήρεμο, γαλήνιο ή ακόμη και με διάθεση για γέλιο. Αυτό που νοιώθει μπροστά στην «ειρωνική κατάσταση» που περιγράφει μπορεί να συνοψιστεί σε τρεις λέξεις: «ανωτερότητα, ελευθερία, διασκέδαση» (Muecke, 2001, σ.57).

Ο Μπενάτσης (2004) παρατηρεί ότι ανάμεσα στον τίτλο «Δικαίωσις» και τα συμφραζόμενα του κειμένου υπάρχει έντονη αντίθεση, στοιχείο που αποτελεί γνώρισμα της ειρωνείας· ακόμα και η καθαρευουσιάνικη ονοματική καταλήξη (-ις) υποδηλώνει, σύμφωνα με τον Παπάζογλου (1988) «το λεπτό (και συχνά απελευθερωτικό) χιούμορ» του ποιητή υπονομεύοντας εξ αρχής την έννοια. Δίνεται η εντύπωση ότι το ποιητικό υποκείμενο κάνει χιούμορ, όταν μιλά για δικαίωση σε ποίημα που αναφέρεται στον θάνατο του. Επομένως, παρατηρείται «μια επίμονη αρνητικοποίηση των θετικών σημμάτων του τίτλου», που θα ταίριαζε σ' ένα άλλο κείμενο, που θα μιλούσε για δικαίωση σε προσωπικό επίπεδο ή για λύτρωση, αν το κείμενο είχε θρησκευτικό περιεχόμενο, χωρίς όμως να ισχύει τίποτα από τα δύο (σ.286). Τελικά, όπως υποστηρίζει η Αλεξιάδου (2006), η επιδιωκόμενη μέσω του σκηνοθετημένου θανάτου «Δικαίωσις» δεν έρχεται παρά μόνο «σαν ένα μακάβριο αστείο, σαν μια φάρσα» του ποιητικού υποκειμένου σε βάρος όχι μόνο των άλλων αλλά και του ίδιου του εαυτού του. Ωστόσο, τη στιγμή του τέλους του, όπως σύμφωνα με την θρησκευτική

πίστη απελευθερώνεται η ψυχή, απελευθερώνεται από το σώμα του «το Τραγούδι», δηλαδή το ποίημα και «αδέσποτο» [...] βουίζει απάνωθ' [του]». Ο Καρυωτάκης παρά την αίσθηση της ματαιότητας που κυριαρχεί στην ποίησή του διαθέτει μία και μόνη πίστη απελπισμένη και επίμονη, που διαπερνά το έργο του: την πίστη για τη μετά θάνατον ζωή του ποιήματος. Ο αφηγητής είτε νεκρός και ωστόσο παρών, είτε παριστάνοντας τον νεκρό, αφήνει την ποίησή του ως παρακαταθήκη στους επιγόνους του δίνοντάς της μια ευκαιρία να επιζήσει, έστω και αν τώρα θεωρείται ασήμαντη και αντιμετωπίζεται αρνητικά. Αυτή είναι και η μόνη αναμενόμενη «Δικαίωσις» για τον ποιητή και το έργο του (Φιλοκύπρου, 2006, σ.163).

## **Επίλογος -Συμπεράσματα**

Σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν να αναδείξει – μέσα από την ερμηνευτική προσέγγιση συγκεκριμένων ποιημάτων ποιητικής του Καρυωτάκη, δηλαδή ποιημάτων που αποκαλύπτουν τον προβληματισμό και την αγωνία του δημιουργού για το παρόν και το μέλλον του έργου του – πώς ο ποιητής αξιοποίησε την ειρωνεία για να σατιρίσει κοινωνικές καταστάσεις και ποιητικές πρακτικές. Το ενδιαφέρον μας στράφηκε στο πώς η ειρωνεία διαπερνά τον ποιητικό του λόγο, για να αποτυπώσει την πικρία του για τις αρνητικές καταστάσεις που βιώνει, για να ασκήσει απαξιωτική κριτική στους ποιητικούς του συνοδοιπόρους, για να αμφισβητήσει το πολιτικό και λογοτεχνικό σύστημα της εποχής του. Ολοκληρώνοντας την ερευνητική μας μελέτη, με βάση όσα αναφέρθηκαν και αναλύθηκαν στα επιμέρους κεφάλαια, μπορούμε να διατυπώσουμε ορισμένα συμπεράσματα αναφορικά με την αξιοποίηση των στοιχείων της ανατροπής, και ειδικότερα της *ειρωνείας* στην ποίησή του.

Κατά την περιδιάβασή μας στο έργο του Καρυωτάκη, που δεν υπήρξε σε καμία περίπτωση εξαντλητική παρά ενδεικτική, διαπιστώσαμε ότι ο ποιητικός του λόγος συχνά αποκλίνει ειρωνικά από το ρητό του νόημα. Οι ειρωνικές αιχμές στο έργο του αρχίζουν υπαινικτικά και ανάλαφρα για να περάσει στον εμπαιγμό, στην κοροϊδία, στον σαρκασμό, στη δηκτικότητα, στον κυνισμό, στο χλευασμό, στον αυτοδιασυρμό ακόμα και στο μαύρο χιούμορ προκειμένου να υπηρετήσει του στόχους της σάτιρας. Το στοιχείο της ειρωνείας είναι τόσο αναπτυγμένο στην ποίησή του, ώστε θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί το κέντρο του ποιητικού του μηχανισμού προκαλώντας στον αναγνώστη μια έντονη συγκινησιακή διακύμανση, όταν ανακαλύπτει – μέσα από έναν απροσδόκητο συνδυασμό φράσεων – μίαν άγνωστη πλευρά των πραγμάτων. Άλλωστε, σε εποχές παρακμής (όπως ήταν ο Μεσοπόλεμος), η σάτιρα ακμάζει και η ρομαντική ειρωνεία πολλαπλασιάζει την

αποστασιοποίηση του ειρωνικού υποκειμένου από την υφιστάμενη πραγματικότητα, έτσι ώστε να αφαιρεί και από τα πράγματα και από τον εαυτό της κάθε ίχνος σοβαρότητας (Πολυχρονάκης, 2005).

Η τεχνική της απόκρυψης της πραγματικότητας πίσω από την επιφάνεια του ποιήματος υπαγορεύεται, σύμφωνα με τον Βαγενά (1994), από μια αντιφατική αίσθηση του κόσμου, δηλαδή μια εικόνα του κόσμου ως ένα «πεδίο αντιθέσεων ανάμεσα στα φαινόμενα και την πραγματικότητα», που αυτό είναι η ειρωνεία. Ο ποιητής με την αποσιώπηση και την υπονόηση – η ειρωνεία άλλωστε λειτουργεί «όχι με αυτό που φαίνεται αλλά με αυτό που διαφαίνεται» (Βαγενάς, 1988) – με τις επιτηδευμένες ρίμες, τη διφορούμενη στίξη και κυρίως τις γλωσσικές επιλογές, που αποκτούν μέσα στα κειμενικά συμφραζόμενα μια ανυποψίαστη ποιητική διάσταση, προκαλεί ένα ειρωνικό ξάφνιασμα στον αναγνώστη, κάτι σαν κλείσιμο ματιού περιγελαστικό και συνένοχο μαζί. Επιπλέον, με τα προσωπεία που κατά καιρούς επιλέγει (καρυωτακικές *personae*<sup>97</sup>) απελευθερωμένος από τα δεσμά μιας πάγιας, μονοσήμαντης ταυτότητας, αποκτά ένα όπλο για να ξεσκεπάσει όχι μόνο την κοινωνική υποκρισία αλλά και τα πολλαπλά αδιέξοδα της ύπαρξής του και της ποιητικής πράξης. Μέσα στο ειρωνικό πλαίσιο μια τέτοιας «μασκαράτας»<sup>98</sup> ο Καρυωτάκης μας αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο «αν διεκτραγωδεί ή διακωμωδεί τον εαυτό του, αν τον αποκαλύπτει ή τον μεταμφιέζει, αν τον ορίζει αληθινά ή απλώς τον παρωδεί μέσα από την «πόζα» ενός ακόμα θεατρνισμού [...]» το στοιχείο αυτό καθιστά προβληματικό τον προσδιορισμό της ποίησης του, που λόγω των αντιφάσεων της μπορεί να καταλήξει ανά πάσα στιγμή σε «μια τραγωδία ή σε μια φαρσοκωμωδία, αναλόγως από ποια οπτική προσλαμβάνει κανείς τη συστατική της ειρωνεία» (Πολυχρονάκης, 2005, σ.76).

Όλη η ποίηση του Καρυωτάκη βγαίνει απ' τη βιωματική του γραμμή και την ατομική του περιπέτεια. Ως «γνήσιος εραστής του απόλυτου» αγωνίζεται να σπάσει τα όρια που του επιβάλλει η καθημερινότητα και ελεύθερος να κατακτήσει τις μεγάλες συγκινήσεις. Γρήγορα όμως διαπιστώνει ότι η ποίηση δεν μπορεί να προσφέρει καμία ελπίδα στους δημιουργούς της. Έτσι, μέσα από κείμενα που μιλούν για τη διάψευση, τη φθορά, την άβυσσο, το κενό, την απόγνωση και τον θάνατο, με τόνο όμως πιο πολύ οργισμένο και λιγότερο μελαγχολικό, ταλαντεύεται ανάμεσα στη *δυσφορία* και την *ευφορία* προσπαθώντας να βρει τη θέση του στον κόσμο. Στο έργο του αμφισβητείται η έως τότε διατυπωμένη από τους προηγούμενους

---

<sup>97</sup> Ο Ιβάνοβιτς (1998) παραθέτει ορισμένες από τις καρυωτακικές *personae* όπως τη μάσκα του αυτόχειρος, τη μάσκα της σύφιλης, την «περσονική» υπόσταση του Καρυωτάκη ως γρανάζι και θύμα των γραφειοκρατικών μηχανισμών, ως ελάσσον αδικημένος καλλιτέχνης, ως ανήλικος που αρνείται να ωριμάσει (σ. 329-330).

<sup>98</sup> « [...] ποιητική μασκαράτα αντίστοιχη με εκείνη των αρχαιοελληνικών μίμων και της ιταλικής μπουφοδίας που σύμφωνα με τον πατέρα της ρομαντικής ειρωνείας, τον Friedrich Schlegel, έπρεπε να διαπερνά κάθε αληθινό έργο τέχνης μη εξαιρουμένου και του ίδιου του καλλιτέχνη» στο Πολυχρονάκης, 2005, σ.75.

ποιητές παρηγορητική σχέση Ποίησης και ποιητή· όμως διχασμένος νοιώθει αναφορικά και με τη σχέση Ποίησης και Ζωής με αποτέλεσμα, σύμφωνα με τον Διαλησμά (1997), «να αισθάνεται αλλότριος και παρίας τόσο μέσα στη Ζωή, όσο και μέσα στη ζωή του, δηλαδή την Ποίηση», και στο τέλος να αποχωρήσει εκουσίως και από την Ποίηση και από τη Ζωή (σ.16-17).

Σημείο εκκίνησης της παρούσας εργασίας υπήρξαν τα λεγόμενα ποιήματα «ποιητικής» του Καρυωτάκη, όπου αποτυπώνεται ευδιάκριτα η αγωνία του σχετικά με την επάρκεια και τη δραστικότητα της ποιητικής λειτουργίας. Η ερευνητική μας δοκιμή ανέδειξε ότι η ποίηση είναι για τον Καρυωτάκη η μοναδική διέξοδος απέναντι στις δυσκολίες και τα αδιέξοδα μιας πραγματικότητας που τον πληγώνει. Παράλληλα, όμως καθρεφτίζεται στον ποιητικό του λόγο η επίγνωση ότι είναι ανέφικτη η πραγμάτωση του ποιητικού ιδανικού. Η ποίηση, όπως εύστοχα είχε παρατηρήσει ο Λεοντάρης (2001), είχε φτάσει στην «οριακή της στιγμή»· δεν ήταν πλέον «σωτηρία, κάθαρση, παρηγοριά, ξόρκι», αντίθετα είχε καταλήξει μια τραγική απάτη και αυτή η παραδοχή από μέρους του Καρυωτάκη αποτελεί και την αφετηρία για τη σαρωτική ειρωνεία που επιφυλάσσουν οι στίχοι του απέναντί της. Η πορεία του από τον *Πόνο του Ανθρώπου και των Πραγμάτων* και τα *Νηπενθή* ως τα *Ελεγεία και Σάτιρες* είναι η διαδρομή μιας τραγικής συνείδησης, που μη μπορώντας να ζήσει σε κατάφαση με τον καιρό της οδηγήθηκε στις εσχατιές της θλίψης και από εκεί πέρασε στα «όρια της σιγής».

Το έργο του Καρυωτάκη έχοντας ξεπηδήσει από τη συνείδηση «το[υ] Πόνο[υ] των Ανθρώπων και των Πραγμάτων» άρθρωσε στην αρχή έναν λόγο επικοινωνιακό και λυτρωτικό ελπίζοντας ότι μέσα από την τέχνη θα βρει τη λύτρωση. Στη συνέχεια οδηγήθηκε σε μια «ποιητική φαρμακείας», σε μια νηπενθή ποίηση, όπου κάθε φάρμακο λειτουργεί ταυτόχρονα ως ίαμα και ως δηλητήριο. Στα *Νηπενθή*, ειδικότερα, ο μηχανισμός της ειρωνείας χρησιμοποιείται για να καταθέσει τον προβληματισμό του αναφορικά με την αδιέξοδη σχέση του ποιητή με την πραγματικότητα που τον οδηγεί στον θάνατο («Ευγένεια»), για να αποδώσει την απογοήτευση που βιώνει ο ποιητής στη μοναχική του πορεία, περιθωριοποιημένος και απόμακρος από την κοινωνία («Δον Κιχώτες»), για να αποτυπώσει τη θλίψη του για την απελπισία και μοναξιά που βιώνουν οι («Ποιητές») στους αφιλόξενους «κήπους», υπονοώντας την απαξίωση της ποίησης και γενικότερα της τέχνης στην εποχής του.

Η ειρωνεία της νηπενθούς ποίησης στα *Ελεγεία και Σάτιρες*, καθώς κάθε πίστη έχει πλέον χαθεί, θα γίνει πιο διαπεραστική, πιο σκληρή και απροκάλυπτη για να ξεσκεπάσει τα κακώς κείμενα, την ανηθικότητα και την ασχήμια της εποχής του. Ο Καρυωτάκης θα

στηλιτεύσει με καυστικά σχόλια την εκζήτηση των ομοτέχνων του και τη συμβατικότητα της ποίησης που έχει χάσει πια κάθε κοινωνική λειτουργικότητα («Όλοι μαζί...»), θα σχολιάσει περιπαικτικά την κοσμική έπαρση των ποιητών για να γελοιοποιήσει το κενού περιεχομένου έργο τους («Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον»), θα καταγγείλει με δηκτική ειρωνεία που φτάνει στα όρια του οδυνηρού σαρκασμού την έκπτωση των αξιών της ποίησης («Σταδιοδρομία»). Ο ποιητής έχοντας βιώσει την αναλγησία των άλλων, έχοντας επίγνωση της ανελέητης ετερότητας θα οδηγηθεί στο έντονα υπαρξιακό («Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο») στον θάνατο, στον οποίο εγκαταλείπεται αποφασίζοντας να σιωπήσει οριστικά («Δικαίωσις»).

Τα ποιητικά δείγματα που μελετήσαμε καταδεικνύουν ότι η ειρωνεία και ο σαρκασμός ή ο αυτοσαρκασμός δεν είναι απλώς μια ποιητική μανιέρα αλλά αποτελούν διανοητική έκφραση και λογοτεχνικό τρόπο άρθρωσης λόγου, ποιητική επιλογή, που υπαγορεύεται από την ψυχική ανάγκη αναζήτησης διεξόδου από μια αποπνικτική πραγματικότητα, μια μορφή αντίδρασης στις πολλαπλές διαψεύσεις που έχει βιώσει. Ειδικότερα, η ανατρεπτική του ειρωνεία, σύμφωνα με τον Καραβίδα (2010), όταν ο λόγος αυτοϋπονομεύεται και σαρκάζεται με επιθετικότητα, είναι «το μόνο ζωογόνο στοιχείο σ' αυτή τη διάστικτη από θανατόπνοο ήθος ποίηση» [κάνοντας] «τα ποιήματά του [να] αναπνέουν και [να] απογειώνονται». Είναι η ειρωνεία, σύμφωνα με τον μελετητή, που καθιστά την ποίησή του «υψηλής αξίας αισθητικό γεγονός», είναι αυτό το «μεγαλοπρεπές ειρωνικό κοίταγμα» στο οποίο συνίσταται ο μοντερνισμός του. Η ειρωνεία του Καρυωτάκη αποτελεί την «εφαρμοσμένη ηθική και αισθητική της ποίησής του» και χωρίς αυτήν «δεν θα ήταν μείζον ποιητής» (σ. 84).

Ο Καρυωτάκης υπήρξε «ποιητής των αντιφάσεων», καθώς στο έργο του συνυπάρχουν ο μελαγχολικός λυρισμός με τη ρεαλιστική κοινωνική καταγγελία, η εξομολόγηση με την οξυμένη κραυγή της απελπισίας, η αθωότητα με την υποψία, η τρυφερότητα με τον αυτοσαρκασμό, η ανθρωπιά με την ειρωνεία. Η αναζήτηση των στοιχείων της ανατροπής θα μπορούσε να επεκταθεί και σε άλλα ποιήματα του Καρυωτάκη, που αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα στην «Τέχνη της Ποίησης», για να φανεί ευκρινέστερα η στενή σχέση ποίησης και κοινωνίας, που αποτυπώνεται στην πρωτεύεική σχέση ποιητή και Μούσας. Επιπλέον, θα μπορούσε να αποτελέσει πεδίο μελλοντικής έρευνας η συστηματικότερη διερεύνηση στο σύνολο έργο του ποιητή πώς η ειρωνεία και η σάτιρα αναδεικνύουν όχι μόνο την υπαρξιακή περιπέτεια του ποιητή αλλά και την ποιητική κριτική και την αποτίμηση της κοινωνικής και πολιτικής ζωής.

Ο Καρυωτάκης, «εξιλαστήρι[ο] θύμα του «περιβάλλοντος» [και] της «εποχής» του, «ξενιτεμένος [...] σε κήπους μακρινούς», έχοντας «κάν[ει] τον πόνο [του] άρπα» και βάζοντας τη «σάρκα και το αίμα» στους στίχους του, αφού έδειξε «την ανοιχτή [...] μάταιη πληγή [του] στον ήλιο» και έχοντας φτάσει αργά στο «δίδαγμα [...] της Ταπεινή[ς] τέχνη[ς] χωρίς ύφος», « θ' αφήσ[ει] το αδέσποτο Τραγούδι να βουίζει απάνωθέ [του]» εκφράζοντας τη σιγουριά και την ελπίδα πως ο ίδιος «τελευταίος θα γελάσει». Ο ποιητής, που κατάφερε να ωθήσει την ειρωνεία ως το σημείο να προσδιορίσει την ποίηση ως αυτοκτονία του δημιουργού της, προκαλεί το μέλλον και βεβαίως νικά στην πρόκληση, αφού το έργο του έδωσε τη μάχη με τον πανδαμάτορα χρόνο και βγήκε κερδισμένο παραμένοντας εξακολουθητικά παρόν.

## Βιβλιογραφία

- Αγάθος, Θ. (2018). Ο Κώστας Καρυωτάκης από την οπτική γωνία του I.M.Παναγιωτόπουλου. Στο Θ. Πυλαρινός (επιμ.), *Επιστημονικό Συνέδριο: Το Κριτικό έργο του I.M. Παναγιωτόπουλου, 17-18 Φεβρουαρίου 2017: Πρακτικά* (σ.153-168). Αθήνα: Εκδόσεις της Σχολής I. Μ. Παναγιωτόπουλου. Ανακτήθηκε από <https://www.academia.edu/38549104/>
- Αγγελάτος, Δ. (1994). *Διάλογος και Ετερότητα. Η ποιητική διαμόρφωση του Κ. Γ. Καρυωτάκη*. Αθήνα: Σοκόλης.
- Αγγελάτος, Δ. (2001). Εμπειρικός και Καρυωτάκης. Ανάμεσα στον «ευθύ» και τον «πλάγιο» λόγο των ποιητών. *Συμπόσιο: ...αυτός ο άνθρωπος περίμενε εκεί έναν αιώνα. 100 χρόνια από τη γέννηση του Ανδρέα Εμπειρικού, 22-23/5/2001* (σ.335-340). Λευκωσία: Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κύπρου.
- Ανακτήθηκε από [http://www.phil.uoa.gr/fileadmin/phil.uoa.gr/uploads/Tomeas\\_MNEF/Publications/Aggelatos\\_pub/Angelatos\\_articles/Period.-arithm.043\\_2001.pdf](http://www.phil.uoa.gr/fileadmin/phil.uoa.gr/uploads/Tomeas_MNEF/Publications/Aggelatos_pub/Angelatos_articles/Period.-arithm.043_2001.pdf)

Αγγελάτος, Δ. (2020). *Αποφλοιώση και ακόνισμα. Ο ποιητής-γλύπτης: η ελεγεία στις «Σάτιρες» του Κ. Γ. Καρυωτάκη*. Αθήνα: Gutenberg.

Άγρας, Τ. (1938). Ο Καρυωτάκης και οι Σάτιρες. Στο Γ.Π. Σαββίδης (επιμ.), *Κ. Γ. Καρυωτάκης, Ποιήματα και Πεζά* (σ.190-219). Αθήνα: Εστία.

Άγρας, Τ. (1981). *Κριτικά*. τ. Β'. (επιμ. Κ. Στεργιόπουλος). Αθήνα: Ερμής.

Αδαλόγλου, Κ. (2010). Απόπειρες αισιοδοξίας και η σάτιρα... *Το Δέντρο*, 175-176, 16-19.

Αλεξιάδου, Θ. (2006). Ετερότητα και οικειότητα στο έργο του Κ. Καρυωτάκη: Το βάρος του εαυτού και η αδερφή ψυχή. Στο Α. Chatzisavas (επιμ.), *Ιστορία και λογοτεχνία: ο δισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία (Histoire et littérature: Le Double dans la littérature néo-hellénique: hommage a Fotini et Panayotis Yannopoulos)*. Actes 2005 (σ.386-403). Besançon: Praxandre.

Ανακτήθηκε από <http://www.potheg.gr/ProjectDetails.aspx?Id=850&lan=1>

Αλεξιάδου, Θ. (2015). Σκηνοθεσίες θανάτου και ποιητικό σκηνικό: Καρυωτάκης-Σαχτούρης-Βαρβέρης. Στο Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία: Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014: Πρακτικά* (σ. 645-662). Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών.

Ανακτήθηκε από

[https://www.eens.org/EENS\\_congresses/2014/alexiadou\\_theodouli.pdf](https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/alexiadou_theodouli.pdf)

Αργυρίου, Α. (2001). *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του μεσοπολέμου (1918-1940)*. τ. Α'. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Αρμάος, Δ. (2008). Νεοελληνική Λογοτεχνία από την Επανάσταση έως και τον 20ό αιώνα [Πανεπιστημιακές σημειώσεις] (σ.25-28). Αθήνα: Εθνικόν και Καποδιστριακόν

Πανεπιστήμιον Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας. Ανακτήθηκε από

[https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PHIL220/Not19\\_20.pdf](https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PHIL220/Not19_20.pdf)

Βαγενάς, Ν. (1988). *Η εσθήτα της θεάς*. Αθήνα: Στιγμή.

Βαγενάς, Ν. (1994). *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές Μελέτες για τη Νεοελληνική Γραμματεία*. Αθήνα: Στιγμή.

Βαρίκας, Β. (1985). *Κ. Βάρναλης- Κ. Καρυωτάκης*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Beaton, R. (1996). *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία* (Ε. Ζούργου – Μ. Σπανάκη, μετ.). Αθήνα: Νεφέλη.

Γαραντούδης, Ε. (1998). Η αναβίωση του Καρυωτακισμού. Ο Κ. Γ. Καρυωτάκης και η Ποιητική γενιά του 1970. Στο Μ. Στεφανοπούλου (επιμ.), *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός: Επιστημονικό Συμπόσιο, 31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997: Πρακτικά* (σ. 195-258). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη).

Γκότοβος, Α. (1986). Μια προσέγγιση στο ποίημα του Κ.Γ.Καρυωτάκη: «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον». *Διαβάζω*, 157, 70-73.

Δάλλας, Γ. (1990). Γλωσσική «αντίδραση» και σημασιολογικές «διχοστασίες» στη γραφή του Καρυωτάκη. Στο Μ. Μελισσαράτου (επιμ.), *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη: Πρέβεζα, 11-14 Σεπτεμβρίου 1986* (σ.73-92). Πρέβεζα: Δήμος Πρέβεζας.

Δάλλας, Γ. (1998). Δύο αντίποδες του κοινού συμπτώματος της εποχής. Στο Μ. Στεφανοπούλου (επιμ.), *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός: Επιστημονικό Συμπόσιο, 31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997: Πρακτικά* (σ.371-387). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη).



Δανιήλ, Χ. (2013). Προτάσεις αξιοποίησης του σώματος Νεοελληνικής ποίησης και συμφραστικού πίνακα λέξεων «Ανεμόσκαλα» για τη διδασκαλία της ποίησης του Κ. Γ. Καρυωτάκη στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Ανακτήθηκε 7/9/2022, από [http://old.greek-language.gr/sites//default/files/digital\\_school/did\\_kariotakis.pdf](http://old.greek-language.gr/sites//default/files/digital_school/did_kariotakis.pdf)

Δημαράς, Κ.Θ. (1968). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Ίκαρος.

Διαλησμάς, Σ. (1997). Δύναμη και αδυναμία στην ποίηση του Καρυωτάκη. *Φιλολογική*, 59, 14-18.

Hokwerda, H. (1986). Ελεγεία ή σάτιρες;. *Διαβάζω*, 157, 74-78.

Ηλία, Ε. (1994). Η υποδηλωτική φύση της ποίησης στις Σάτιρες του Καρυωτάκη. *Τετράμηνα*, 51-52, 3805-3810.

Ιβάνοβιτς, Β. (1997). Ο Καρυωτάκης και ο βαλκάνιος υστεροσυμβολισμός. Η διάσταση του γέλωτος. Στο Μ. Στεφανοπούλου (επιμ.), *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός: Επιστημονικό Συμπόσιο, 31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997: Πρακτικά* (σ.323-331). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη).

Ιερωνυμάκη, Θ. (2016). Η «ερμηνεία» της «ερμηνείας». Ο Κ. Γ. Καρυωτάκης ως μεταφραστής και ως αναγνώστης μεταφράσεων. Στο Ί. Παπαστάθη (επιμ.), *Ζητήματα Νεοελληνικής Φιλολογίας: μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά: Πρακτικά ΙΔ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, 27-30 Μαρτίου 2014: Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη* (σ.563-574). Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Τμήμα Φιλολογίας. Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών.

Ανακτήθηκε από <https://www.academia.edu/25604504/>

Jankélévitch, V. (1997). *Η Ειρωνεία* (Μ. Καραχάλιος, μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.

Ανακτήθηκε από

<https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/genres/irony>

Καραβίδας, Κ. (2010). Καρυωτάκης, ειρωνεία, σήμερα. *Το Δέντρο*, 175-176, 83-86.

Καραγεωργίου, Τ. (1997). Ο Καρυωτάκης και η υστεροφημία. *Φιλολογική*, 59, 31-36.

Καράογλου, Χ. (1991). *Το περιοδικό Μούσα (1920-1923). Ζητήματα ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Ανακτήθηκε από [Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας \(greek-language.gr\)](http://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/genres/irony)

Καρβέλης, Τ. (1990). Από τη «νέα μελαγχολία» των κήπων προς την «ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος» Στο Μ. Μελισσαράτου (επιμ.), *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη: Πρέβεζα, 11-14 Σεπτεμβρίου 1986* (σ.21- 29). Πρέβεζα: Δήμος Πρέβεζας.

Καρυωτάκης, Κ.Γ. (2016). *Ποιήματα και Πεζά*. (επιμ. Γ.Π Σαββίδης). Αθήνα: Εστία.

Κασίνης, Κ.Γ. (2005). Σατιρική ποίηση ή Η ρητορική της υπονόμησης. *Διασταυρώσεις, Β΄, Μελέτες για τον 19<sup>ο</sup> & 20<sup>ο</sup> αι.* Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, 470-472.

Ανακτήθηκε από

<https://www.greek->

[language.gr/digitalResources/literature/education/literature\\_history/search.html?details=1](https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/education/literature_history/search.html?details=1)

[11](#)

Καψωμένος, Ε. (1986). Δομές αντίθεσης στην ποίηση του Καρυωτάκη, *Διαβάζω*, 157, 83-90.

Κουτούβελας, Γ. (2022, Ιανουάριος - Ιούνιος). Αναφορές της έννοιας του θρησκευτικού στοιχείου στη νεοελληνική ποίηση. Το παράδειγμα της επίδρασης του θρησκευτικού

στοιχείου της ποίησης του Κώστα Καρυωτάκη στην ποιητική γενιά του '70. *Πόρφυρας*, 41<sup>ος</sup> (177-178), 435-441.

Κωστίου, Κ. (2000). Ακόμη λίγα για την ειρωνεία του Κ.Π. Καβάφη. Στο Μ. Πιερής (επιμ.), *Η ποίηση του Κράματος. Μοντερνισμός και Διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη* (σ. 227-341). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Κωστίου, Κ. (2005). *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής. Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ* (2<sup>η</sup> εκδ.). Αθήνα: Νεφέλη.

Κωστίου, Κ. (2011). Οι μεταμορφώσεις της Μούσας στον 20ό αιώνα: Η περιπέτεια της Πολύμνιας. Στο Ξ. Σκαρτσή (επιμ.), *Η ποίηση χθες και αύριο: 30ό Συμπόσιο Ποίησης, 1-4 Ιουλίου 2010: Πρακτικά* (σ. 246-262). Πάτρα: Εκδόσεις Το δόντι.

Ανακτήθηκε από <https://www.openbook.gr/i-poiisi-chthes-kai-ayrio/>

Κωστίου, Κ. (2015). Η ποιητική της ανατροπής. Στο Β. Βασιλειάδης & Κ. Δημοπούλου (επιμ.), *Σελιδοδείκτες για την ανάγνωση της λογοτεχνίας* (σ. 13-23). Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

Ανακτήθηκε από <https://selidodeiktes.greek-language.gr/>

Λεοντάρης, Β. (1973). Θέσεις για τον Καρυωτάκη στο *Κείμενα για την ποίηση* (σ.17-24), Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη

Mackridge, P. (1986). Ζητήματα ύψους και ύφους στην ποίηση του Καρυωτάκη. *Διαβάζω*, 157, 79-82.

Μαστοράκη, Α. (2008). Ποιήματα ποιητικής: Καβάφης-Καρυωτάκης. *Archive*, 4 (October 9), 31-36.

doi: 10.5281/zenodo.4567425

- Μεγαγιάννης, Β., Κυρίτση, Π., Τούντα Χ. (2016). *Σχήματα λεξικής επανάληψης, αντίθεσης και ομοηχίας στο ποιητικό έργο της Μαρίας Πολυδούρη και του Κώστα Καρυωτάκη*. (Μεταπτυχιακή εργασία). Ανακτήθηκε από <https://www.academia.edu/28169531/>
- Μενδράκος, Τ. (1973). Οι παρενθέσεις ένα στοιχείο υποβολής στην καβαφική ποίηση *Διαγώνιος*, 5, 121-126. Ανακτήθηκε από <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/diagonios/1973/5/118271>
- Μητσού, Μ. (1998). «...μήτε σκιές δεν είμεθα σκιών». Ο Καρυωτάκης και το σχήμα του αδυνάτου. Στο Μ. Στεφανοπούλου (επιμ.), *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός: Επιστημονικό Συμπόσιο, 31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997: Πρακτικά* (σ. 335-347). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη).
- Muecke, D. C. (1980). *The Compass of Irony* (Α. Ριζοπούλου, Ε. Παρισιάδου μετ.). London-New York: Methuen. Ανακτήθηκε από <https://www.greek-language.gr/greekLang/literature/education/european/genres/irony>
- Muecke, D. C. (2001). *Ειρωνεία* (Κ. Πύρζας, μετ.). Αθήνα: Ερμής.
- Μπενάτσης, Α. (2004). «Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ...»: Κώστας Καρυωτάκης. *Από τα πρώτα ως τα τελευταία ποιήματα*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ναούμ, Ι. (2005). Η ποίηση έξω από τον στίχο: Ορισμένες παρατηρήσεις γύρω από το διπλό παράδειγμα των *Spleen de Paris* του Baudelaire και των τελευταίων πεζών του Καρυωτάκη. Στο Π. Πίστας (επιμ.), *Όσο κρατάει η ανάγνωση... : μια έκδοση αφιερωμένη στη μνήμη της Αντωνίας Κατσιαντώνη-Πίστα* (σ.442-453). Θεσσαλονίκη:[χ.ό.]. Ανακτήθηκε από <https://www.academia.edu/38732617/>

Ναούμ, Ι. (2007). *Μειδιάμα Αλγεινόν (1860-1930). Η ποιητική του κλαυσίγελου και ίχνη της ρομαντικής γενεαλογίας της*. (Διδακτορική Διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή.

Ανακτήθηκε από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών

<https://www.didaktorika.gr/eadd/>

Ντουνιά, Χ. (1996). Ο Καρυωτάκης και οι απεγνωσμένοι της αισιοδοξίας. Ρίτσος -Βάρναλης- Εμπειρικός-Εγγονόπουλος, *Αντί*, 623, 40-45.

Ντουνιά, Χ. (2000). *Κ. Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Ντουνιά, Χ. (2012). Η δεκαετία του 1920. Από την ποίηση της παρακμής στην κοινωνική αμφισβήτηση. Στο Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης & Δ.Τζιόβας (Επιμ.), *Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου. Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα, Ρέθυμνο 20-22 Μαρτίου 2011* (σ. 61-82). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης & Μουσείο Μπενάκη.

Ανακτήθηκε 20/8/2022, από

<https://www.greek->

[language.gr/digitalResources/literature/education/literature\\_history/search.html?details=95](https://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/education/literature_history/search.html?details=95)

Ντουνιά, Χ. (2014, Μάρτιος 26). Ο ποιητής στο χείλος της αβύσσου. Κώστας Καρυωτάκης: Με τ' όνειρο οι ψυχές και με το πάθος (εισαγωγή-ανθολόγηση). *Η Καθημερινή*, σ.10-42.

Ανακτήθηκε από <https://www.academia.edu/46871432/>

Παπάζογλου, Χ. (1988). *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*. Αθήνα: Κέδρος.

Πατερίδου, Γ. (2015). «και τι 'ναι αυτές οι λέξεις;»: ψηλαφώντας τις διαδρομές της ποιητικής δημιουργίας. Στο Τ. Κωτόπουλος & Β. Νάνου (επιμ.), *2ο Διεθνές Συνέδριο «Δημιουργική Γραφή», Κέρκυρα 1-4 Οκτωβρίου 2015: Πρακτικά* (σ. 452-464). Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Δημιουργική Γραφή»

Ανακτήθηκε από

[http://cwconference.web.uowm.gr/archives/2nd\\_cw\\_conference\\_volume\\_2.pdf](http://cwconference.web.uowm.gr/archives/2nd_cw_conference_volume_2.pdf)

Πατρίκιος, Τ. (1979). Κώστας Καρυωτάκης. Στο *Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα: Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη* (σ. 250-260). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη).

Πολίτης, Λ. (1979). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (2<sup>η</sup> εκδ.). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1986). Οι τολμηροί διασκελισμοί του Καρυωτάκη προς το μέλλον. (Η λειτουργία των μετρικών παύσεων). *Διαβάζω*, 157, 62-69.

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1989). Συγκριτική Ποιητική. *Σύγκριση*, 1, 29-38.

Ανακτήθηκε από <https://doi.org/10.12681/comparison.38>

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1998). Τα υπερβατά και οι υπερβάσεις του Καρυωτάκη. Στο Μ. Στεφανοπούλου (επιμ.), *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός: Επιστημονικό Συμπόσιο, 31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997: Πρακτικά* (σ. 43-61). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη).

Πολυχρονάκης, Δ. (2005). Το απόλυτο γέλιο της Καρυωτακικής Σάτιρας. *Αμόλθεια*, 37 (142-143), 73-82. Ανακτήθηκε 7/9/2022, από

[http://old-eclass.uop.gr/modules/document/file.php/LITD167/arthra1\\_Karywtakhs.pdf](http://old-eclass.uop.gr/modules/document/file.php/LITD167/arthra1_Karywtakhs.pdf)

- Σαββίδης, Γ.Π. (1978). Ο σατιρικός Καρυωτάκης. *Εφήμερον Σπέρμα (1973-1978)*, Αθήνα: Ερμής, 277-280. Ανακτήθηκε 7/9/2022, από [http://www.snhell.gr/archive/content.asp?id=4472&author\\_id=2&page=1](http://www.snhell.gr/archive/content.asp?id=4472&author_id=2&page=1)
- Σαββίδης, Γ. (1985). *Μικρά Καβαφικά*. τ. Α΄. Αθήνα: Ερμής.
- Σαββίδης, Γ. (2011). *Μικρά Καβαφικά*. τ. Β΄. Αθήνα: Ερμής.
- Σαμουήλ, Α. (2005, Οκτώβριος). Για τους «Δον Κιχώτες» του Καρυωτάκη. Το ευρύτερο διακειμενικό πλαίσιο. *Νέα Εστία*, 158 (1782), 554-573.
- Ανακτήθηκε από <https://www.academia.edu/44983410/>
- Σεφέρης, Γ. (1981). *Δοκιμές*. τ. Α΄. (επιμ. Γ. Π. Σαββίδης). Αθήνα: Ίκαρος.
- Σημαντώνη, Π. (2018). Η ποίηση της δεκαετίας του 1920 και οι ελληνικές αρχαιότητες: Όψεις μιας σύνθετης και παραγνωρισμένης σχέσης. Στο Α. Θεοδωράκη (Επιμ.), *9ο Συνέδριο Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψηφίων Διδασκόντων του τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ, 4-7 Οκτωβρίου 2017: Νεοελληνική φιλολογία (τ.1): Πρακτικά* (σ. 543-560). Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Ανακτήθηκε από <https://www.researchgate.net/publication/328531773>
- Στεργιόπουλος, Κ. (1980). *Εισαγωγή. Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία-Γραμματολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.
- Στεργιόπουλος, Κ. (1986). Η μαρτυρία της μορφής στην ποίηση του Καρυωτάκη. *Διαβάζω*, 157, 51-61.
- Στεργιόπουλος, Κ. (2005). *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη.
- Τζιόβας, Δ. (1986). Η ποίηση του Καρυωτάκη ως πρόκληση στο μοντερνισμό. *Διαβάζω*, 157, 100-107.

- Τζιόβας, Δ. (1998). Ποιητική μνήμη ή το φάσμα του Καρυωτακισμού: Εμπειρικός, Κοντός, Γκανάς. Στο Μ. Στεφανοπούλου (επιμ.), *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός: Επιστημονικό Συμπόσιο, 31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997: Πρακτικά* (σ.105-129). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη).
- Τσιριμώκου, Λ. (1997). Ποιητική Αλχημεία: Μπωντλαίρ-Καρυωτάκης. Στο Μ. Στεφανοπούλου (επιμ.), *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός: Επιστημονικό Συμπόσιο, 31 Ιανουαρίου και 1 Φεβρουαρίου 1997: Πρακτικά* (σ. 63-91). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη).
- Τσιριμώκου, Λ. (2000). *Εσωτερική Ταχύτητα*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Τσιριμώκου, Λ. (2012). Μόνο δυο στίχους μου σκληρούς να πω και να χαθώ ... Η αυτοσυνειδησία των ποιητών στον ελληνικό μεσοπόλεμο. Στο Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης, Δ. Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα: Συνέδριο στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου, Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011. Πρακτικά* (σ.121-130). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης & Μουσείο Μπενάκη.
- Ανακτήθηκε από <https://www.academia.edu/11866156/>
- Φιλοκύπρου, Έ. (2006). *Παλαμάς, Καρυωτάκης, Σεφέρης, Ελύτης. Η διαρκής ανεπάρκεια της ποίησης*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεσόγειος.
- Φιλοκύπρου, Έ. (2009). *Η γενιά του Καρυωτάκη. Φεύγοντας τη μάστιγα του λόγου*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Φραντζή, Ά. (1996). Η ποίηση της ποίησης, *Αντί*, 623, 62-64.
- Φραντζή, Ά. (1998). Η ποιητική στην ποίηση του Κ. Γ. Καρυωτάκη. Στο Μ. Στεφανοπούλου (επιμ.), *Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός: Επιστημονικό Συμπόσιο, 31 Ιανουαρίου και 1*



Φεβρουαρίου 1997: Πρακτικά (σ.131-142). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη).

Vitti, M. (1984). *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*. Αθήνα: Ερμής.

Vitti, M. (2003). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.

Χάρης, Π. (1971). Κ. Γ. Καρυωτάκης. *Νέα Εστία*, 1065, 1519-1520.

Ανακτήθηκε από

<http://www.ekebi.gr/magazines/showimage.asp?file=117962&code=2031&zoom=1200>

Χαριτόπουλος, Δ. (2009). *Ρομαντική Ειρωνεία και Μεταθεατρικότητα: το ζήτημα του αναστοχασμού στο θέατρο των Ludwig Tieck, Luigi Pirandello, Tom Stoppard* (Μεταπτυχιακή εργασία). Ανακτήθηκε 7/9/2022, από

<http://ikee.lib.auth.gr/record/114051/files/CHARITOPOULOS.pdf>

Χωρεάνθης, Κ. (1986). Ο «καθωσπρεπισμός» της ποίησης. *Διαβάζω*, 157, 91-99.

Χωρεάνθης, Κ. (1987). Ο Δον Κιχώτης στη νεοελληνική ποίηση. *Διαβάζω*, 176, 42-43.

