



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

Δήμητρα Ραζάκη

Η μετρική της ποίησης του Καβάφη

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Αθήνα 2022

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Ευριπίδης Γαραντούδης

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Ευριπίδης Γαραντούδης

Χριστίνα Ντουνιά

Μαρία Ρώτα

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Ευριπίδης Γαραντούδης

Χριστίνα Ντουνιά

Μαρία Ρώτα

Δημήτρης Αγγελάτος

Στέφανος Κακλαμάνης

Λητώ Ιωακειμίδου

Τάκης Καγιαλής

Copyright ©, Δήμητρα Ραζάκη, 2022

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	10

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ:

Ο ΚΑΒΑΦΗΣ, ΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΖΥΜΩΣΕΙΣ ΚΑΙ Η ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ.....	13
--	----

1. ΤΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ	13
Τα πρώτα δείγματα ποιητικής γραφής.....	13
Οι ομάδες των ποιημάτων του Καβάφη.....	17
Οι θεματικοί κύκλοι, οι τεχνοτροπικές επιρροές και τα εξελικτικά στάδια της καβαφικής ποίησης.....	21
Η ενότητα της καβαφικής ποίησης	24
2. Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΗ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ.....	28
Η κριτική κατά τη διάρκεια της ζωής του ποιητή: Αμφισβητήσεις, επικρίσεις και αφορισμοί του καβαφικού στίχου	28
Η κριτική από το 1933 έως και τη δεκαετία του 1960: Αμηχανία και αδυναμία προσδιορισμού του είδους του καβαφικού στίχου.....	46
Η κριτική των τελευταίων δεκαετιών: Αναγνώριση και αποτίμηση των καινοτομιών της καβαφικής στιχουργικής υπό τους όρους της μετρικής έρευνας.....	61
3. ΟΙ ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΕΤΡΙΚΗΣ	80
4. Η ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΠΟΙΗΣΗ	91
Οι κρίσιμες περίοδοι για την ελευθέρωση της ποιητικής μορφής.....	91
Ρομαντισμός: Πρώτες απόπειρες για χαλάρωση των κανόνων της μορφής.....	92
Παρνασσισμός και αισθητισμός: Υπαναχώρηση προς την επιδίωξη της μορφικής τελειότητας.....	98
Συμβολισμός: Το αποφασιστικό βήμα του ελευθερωμένου στίχου	99
5. Η ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ Η ΜΕΤΡΙΚΗ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΠΙΟ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1880-1930	104
Οι πρώτες αμφισβητήσεις της αυστηρής μορφής και ο ελληνικός ρομαντισμός.....	104
Η ανανέωση της νεοελληνικής στιχουργικής από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα έως το 1880.....	110
Η υποδοχή των μετρικών καινοτομιών του γαλλικού συμβολισμού από τον ελληνικό κριτικό λόγο στα τέλη του 19ου αιώνα.....	111
Η καθοριστική περίοδος 1880-1930 και η εμφάνιση του ελευθερωμένου στίχου	115
Η μετρική του Παλαμά, του Σικελιανού, του Βάρναλη και του Καρυωτάκη	117
Κωστής Παλαμάς: Από τον πρωτοποριακό συνδυασμό της ελευθερωμένης μορφής με τον τολμηρό ρυθμικό βηματισμό στην επαναφορά του αυστηρά έμμετρου στίχου..	118
«Γύρω σε μια φωτιά» (Λόγος έκτος), <i>Ο δωδεκάλογος του Γύφτου</i> : Ανάμεσα στη διάρρηξη των ρυθμικών στεγανών και τον τραγουδιστικό τόνο του ποιητικού κειμένου.....	124
Άγγελος Σικελιανός: Από τις ανανεωτικές δοκιμές της μορφής στην υπεράσπιση των παραδοσιακών σχημάτων	136
«Θεογονία», <i>Η συνείδηση της πίστης (Πρόλογος στη ζωή)</i> : Σταθερός ρυθμικός βηματισμός του ελευθερωμένου στίχου	143

Κώστας Βάρναλης: Μετάπλαση της ελευθερωμένης μορφής σε αυστηρά έμμετρο στίχο.....	151
«Πρόλογος» και «Μέρος 3ο», <i>Το φως που καίει</i> (Αρχική μορφή): Ταλάντωση ανάμεσα στον ανεμπόδιστο και τον διακοπτόμενο ρυθμικό βηματισμό του ελευθερωμένου στίχου	152
Κ. Γ. Καρυωτάκης: Εσωτερική ρυθμική διασάλευση του αυστηρά έμμετρου στίχου.....	168
«[Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα]», <i>Ελεγεία και Σάτιρες</i> : Ελευθερωμένος στίχος και αναίρεση του καρυωτακικού κανόνα της εσωτερικής ρυθμικής διατάραξης.....	171
Ο βαθμός της ρυθμικής τολμηρότητας του στίχου των τεσσάρων ποιητών και η διαφοροποίηση του καθαφικού ελευθερωμένου στίχου	175

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ:

Η ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΚΑΒΑΦΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ.....	178
1. Η ΜΟΡΦΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ	178
1. Αποκηρυγμένα ποιήματα	182
α) Αυστηρά έμμετρος στίχος	182
β) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής	200
2. Ανέκδοτα/Κρυμμένα ποιήματα.....	212
α) Αυστηρά έμμετρος στίχος	213
β) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής	218
γ) Ελευθερωμένος στίχος.....	226
δ) Πεζό ποίημα.....	230
3. Μεταφρασμένα ποιήματα	235
α) Αυστηρά έμμετρος στίχος	236
β) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής	237
γ) Ελευθερωμένος στίχος.....	238
4. Αναγνωρισμένα ποιήματα	241
α) Αυστηρά έμμετρος στίχος	241
β) Σχήμα διπλών στίχων	246
γ) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής.....	253
δ) Ελευθερωμένος στίχος.....	258
5. Ατελή ποιήματα	268
α) Αυστηρά έμμετρος στίχος	270
β) Σχήμα διπλών στίχων	270
γ) Ελευθερωμένος στίχος.....	274
6. Σκόρπια σχεδιάσματα	278
Ελευθερωμένος στίχος.....	278
Σύγκριση των ομάδων των καθαφικών ποιημάτων ως προς τη μορφική τους οργάνωση	279
2. ΟΙ ΣΤΙΧΟΙ.....	282
1. Αποκηρυγμένα ποιήματα	292
Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων.....	292
Τα τονικά σχήματα	293
Η στίξη.....	295
Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι.....	297
Στίχοι χωρίς κεντρική τομή	297
Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι	302

Διπλοί στίχοι	305
Κομμένοι στίχοι	305
Τροχαϊκοί στίχοι	306
Αναπαιστικοί και μεσοτονικοί στίχοι	306
2. Ανέκδοτα/Κρυμμένα ποιήματα.....	307
Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων.....	307
Τα τονικά σχήματα	308
Η στίξη.....	310
Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι.....	312
Στίχοι χωρίς κεντρική τομή	312
Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι	318
Διπλοί στίχοι	324
Κομμένοι στίχοι	324
Τροχαϊκοί στίχοι	325
3. Μεταφρασμένα ποιήματα	326
Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων.....	326
Τα τονικά σχήματα	327
Η στίξη.....	329
Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι.....	329
Στίχοι χωρίς κεντρική τομή	329
Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι	330
Διπλοί στίχοι	332
Κομμένοι στίχοι	332
Τροχαϊκοί στίχοι	332
4. Αναγνωρισμένα ποιήματα	333
Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων.....	333
Τα τονικά σχήματα	334
Η στίξη.....	339
Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι.....	341
Στίχοι χωρίς κεντρική τομή	341
Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι	347
Διπλοί στίχοι	350
Κομμένοι στίχοι	352
5. Ατελή ποιήματα	353
Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων.....	353
Τα τονικά σχήματα	354
Η στίξη.....	356
Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι.....	358
Στίχοι χωρίς κεντρική τομή	358
Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι	362
Διπλοί στίχοι	364
Τροχαϊκοί στίχοι	365
Αρρυθμοί στίχοι.....	365
6. Σκόρπια σχεδιάσματα	366
Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων.....	366
Τα τονικά σχήματα	366
Η στίξη.....	367
Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι.....	367
Στίχοι χωρίς κεντρική τομή	367
Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι	368

Διπλοί στίχοι	369
Τροχαϊκοί στίχοι	369
Σύγκριση των ομάδων των καβαφικών ποιημάτων ως προς τα χαρακτηριστικά των στίχων	369
3. Η ΟΜΟΙΟΚΑΤΑΛΗΞΙΑ	378
1. Αποκηρυγμένα ποιήματα	383
α) Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους.....	385
β) Ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	390
γ) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	390
δ) Ποιήματα με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας.....	391
2. Ανέκδοτα/Κρυμμένα ποιήματα.....	391
α) Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους.....	394
β) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	397
γ) Ποιήματα με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας.....	397
3. Μεταφρασμένα ποιήματα	398
α) Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους.....	400
β) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	400
4. Αναγνωρισμένα ποιήματα	401
α) Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους.....	405
β) Ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	406
γ) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	413
δ) Ποιήματα με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας.....	414
5. Ατελή ποιήματα	414
α) Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους.....	416
β) Ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	416
γ) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	417
δ) Ποιήματα με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας.....	418
6. Σκόρπια σχεδιάσματα	418
α) Ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	418
β) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	418
Σύγκριση των ομάδων των καβαφικών ποιημάτων ως προς την παρουσία της ομοιοκαταληξίας	419
4. ΟΙ ΦΩΝΗΝΤΙΚΕΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ	422
1. Αποκηρυγμένα ποιήματα	426
2. Ανέκδοτα/Κρυμμένα ποιήματα.....	430
3. Μεταφρασμένα ποιήματα	439
4. Αναγνωρισμένα ποιήματα	440
5. Ατελή ποιήματα	448
6. Σκόρπια σχεδιάσματα	451
Σύγκριση των ομάδων των καβαφικών ποιημάτων ως προς τα χαρακτηριστικά των φωνηεντικών συναντήσεων	452
5. ΟΙ ΔΙΑΣΚΕΛΙΣΜΟΙ.....	455
1. Αποκηρυγμένα ποιήματα	464
2. Ανέκδοτα/Κρυμμένα ποιήματα.....	470
3. Μεταφρασμένα ποιήματα	476
4. Αναγνωρισμένα ποιήματα	479
5. Ατελή ποιήματα	497
6. Σκόρπια σχεδιάσματα	500
Σύγκριση των ομάδων των καβαφικών ποιημάτων ως προς την παρουσία του διασκελισμού	501

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	504
--------------------	-----

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ:

ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ... ΣΤΗΝ ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ: Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΤΗΣ ΚΑΒΑΦΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΡΙΚΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ.....	508
--	-----

1. «Πάλι στην ίδια πόλι» / «Η Πόλις»	511
2. «Εις εξ Αυτών» / «Ένας Θεός των»	539
3. «Το Κλεισμένο Αμάξι» / «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου»	553
4. «Μισομεθυσμένος» / «Έν τη Οδώ»	568
5. «Νόησις».....	579
6. «Δημητρίου Σωτήρος» / «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)»	591
7. «Να Μείνει».....	617
8. «Ένας εργάτης σιδεράδικου, 22 ετών» / «Μέρες του 1909, '10 και '11».....	631
Συμπεράσματα	650

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	654
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	679

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Όχι ότι η Στιχουργική [...] έχει την ιδιότητα να δημιουργή ποιητάς, αλλά [...] η μελέτη της στιχουργικής τελειοποιεί τον ποιητήν. Η στιχουργική είναι η γραμματική της ποιήσεως, ην οφείλει πας ποιητής να εκμάθη καλώς», έγραφε ο Κ. Π. Καβάφης το 1891 ολοκληρώνοντας την επαινετική κριτική του για το εγχειρίδιο στιχουργικής του Παναγιώτη Γριτσάνη.¹ Αδιαμφισβήτητα ο ίδιος ήταν βαθύς γνώστης των κανόνων αυτής της γραμματικής και επιμελής τεχνίτης του στίχου, όπως έχει περίτρανα αποδειχθεί από τους μελετητές του έργου του και ιδίως από τη μετρική έρευνα που έχει ήδη πραγματοποιηθεί σχετικά με τα αναγνωρισμένα καβαφικά ποιήματα. Ο στόχος της παρούσας διδακτορικής διατριβής είναι η ανάδειξη της νεωτεριστικής κατεύθυνσης της στιχουργίας του Καβάφη (ως προς τη διαρκώς υψηλότερη στάθμη της μετρικής καινοτομίας της), μέσω της αποτύπωσης της εξέλιξής της κατά τη διαδρομή του ποιητή από τα πρώιμα δείγματα γραφής έως και τα ώριμα ποιήματά του.

Ευχαριστώ θερμά τον επόπτη μου, Καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας Ευριπίδη Γαραντούδη, από μεταπτυχιακό σεμινάριο του οποίου ξεκίνησε και το ερευνητικό μου ενδιαφέρον για τη μετρική, για την καθοδήγηση, την υποστήριξη και τη συνεχή ενθάρρυνση σε όλη την πορεία εκπόνησης της διατριβής. Επίσης, ευχαριστώ την Ομότιμη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας Χριστίνα Ντουσιά και την Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας Μαρία Ρώτα, μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, για το ενδιαφέρον με το οποίο διάβασαν το κείμενο, όπως και τα υπόλοιπα μέλη της επταμελούς εξεταστικής επιτροπής. Τέλος, ευχαριστώ το Ίδρυμα Ωνάση, στη Βιβλιοθήκη του οποίου διενεργήθηκε η έρευνα του καβαφικού αρχείου (πριν από τη διάθεση των τεκμηρίων του αρχείου μέσω του διαδικτύου).

¹ Βλ. Κ. Π. Καβάφης, «Ολίγα λέξεις περί στιχουργίας», *Τα πεζά (1882;-1931)*, Φιλολογική επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Αθήνα, Ίκαρος 2010² (1η έκδοση: 2003), σ. 41-46: 45. Το κείμενο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην εφημερίδα *Τηλέγραφος* της Αλεξάνδρειας τον Οκτώβριο του 1891.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το αντικείμενο της παρούσας διατριβής είναι η μετρικολογική μελέτη της συνολικής ποιητικής παραγωγής του Καβάφη, δηλαδή η αποκωδικοποίηση της μετρικής οργάνωσης των αναγνωρισμένων (από τον ίδιο τον ποιητή) ποιημάτων αλλά και των ποιητικών κειμένων που με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο τέθηκαν στο περιθώριο και εξοβελίστηκαν (από τον Καβάφη) από τον κορμό της επίσημης καβαφικής ποίησης. Συγκεκριμένα, εξετάζεται η μετρική των αποκηρυγμένων, των ανέκδοτων ή κρυμμένων, των αναγνωρισμένων και των ατελών ποιημάτων του Αλεξανδρινού. Τα μετρικορυθμικά φαινόμενα που θα με απασχολήσουν εντοπίζονται και περιγράφονται ξεχωριστά σε καθεμία από τις παραπάνω ομάδες, προκειμένου να επιχειρηθεί εντέλει μια συγκριτική εξέταση και να προκύψουν συμπερασματικές παρατηρήσεις σχετικά με την ενδεχόμενη εξέλιξη της καβαφικής στιχουργίας από τα πρώτα δείγματα γραφής του ποιητή κατά την εμφάνισή του στη σκηνή της νεοελληνικής λογοτεχνίας έως τα ωριμότερα ποιητικά του κείμενα κατά το τελευταίο στάδιο της δημιουργικής του πορείας. Η ερευνητική μέθοδος που ακολουθείται περιλαμβάνει την καταγραφή των διαφόρων μορφών, την αναλυτική περιγραφή των ποιοτικών γνωρισμάτων τους – μέσω της τυπολογικής τους κατάταξης σε ευρύτερες και ειδικότερες κατηγορίες– και την εξαγωγή αριθμητικών αποτελεσμάτων βάσει στατιστικών μετρήσεων.

Η διατριβή διαρθρώνεται σε τρία μέρη με τίτλους «Ο Καβάφης, οι λογοτεχνικές ζυμώσεις και η πορεία προς την ελευθέρωση της ποιητικής μορφής», «Η μορφολογία της καβαφικής ποίησης», «Από το αρχικό σχέδιασμα... στην οριστική μορφή: Η διαδικασία της καβαφικής γραφής από τη σκοπιά της μετρικής κατασκευής». Στο πρώτο από τα πέντε κεφάλαια του πρώτου μέρους («Το ποιητικό έργο του Καβάφη») παρουσιάζεται, ενταγμένο στην πορεία του χρόνου και εγχαραγμένο από τις τομές που ορίζουν τα εξελικτικά στάδια της διαμόρφωσής του, το ποιητικό έργο του Καβάφη. Στο δεύτερο κεφάλαιο («Η κριτική για τη στιχουργία του Καβάφη») επιχειρείται μια ιστορική ανασκόπηση των θέσεων που έχουν διατυπωθεί από μελετητές και κριτικούς, αλλά και από ομότεχνους του Αλεξανδρινού, σχετικά με τη μορφή των καβαφικών ποιημάτων από την εμφάνιση του ποιητή μέχρι σήμερα· στο εν λόγω κεφάλαιο εκτίθενται, ασφαλώς, και τα ειδικότερα πορίσματα της μετρικής έρευνας σχετικά με την καβαφική ποίηση. Στο τρίτο κεφάλαιο («Οι θέσεις του Καβάφη σχετικά με ζητήματα μετρικής») το ενδιαφέρον εστιάζεται σε κείμενα του Καβάφη, στα οποία εντοπίζονται απόψεις του ίδιου του ποιητή σχετικά με ζητήματα στιχουργικής. Με δεδο-

μένο το γεγονός ότι το καθαφικό έργο τοποθετείται χρονικά σε μία περίοδο ιδιαίτερα κρίσιμη για την ανανέωση των στιχουργικών μέσων και, επιπροσθέτως, στην πλειονότητα των καθαφικών ποιημάτων χρησιμοποιείται η μορφή του ελευθερωμένου στίχου, στο τέταρτο και στο πέμπτο κεφάλαιο («Η πορεία προς την ελευθέρωση της μορφής στην ευρωπαϊκή ποίηση» και «Η πορεία προς την ελευθέρωση της μορφής στην ελληνική ποίηση και η μετρική των τεσσάρων πιο αντιπροσωπευτικών ποιητών της περιόδου 1880-1930») καταγράφονται οι βασικοί σταθμοί της πορείας που διέγραψε τόσο η ευρωπαϊκή όσο και η ελληνική ποίηση από την καθολική χρήση του αυστηρά έμμετρου στίχου έως την ελευθέρωση της ποιητικής μορφής, υπό την επιρροή των γενικότερων τεχνολογικών τάσεων που κυριάρχησαν κατά τη διάρκεια αυτής της διαδρομής. Αντικείμενο πραγμάτευσης του πέμπτου κεφαλαίου είναι, επίσης, η στιχουργία τεσσάρων ποιητών που κυριάρχησαν στη λογοτεχνική σκηνή την περίοδο κατά την οποία καλλιεργήθηκε ο ελευθερωμένος στίχος στην Ελλάδα: συγκεκριμένα, μελετάται η μετρική της ποίησης του Κωστή Παλαμά, του Άγγελου Σικελιανού, του Κώστα Βάρναλη και του Κ. Γ. Καρυωτάκη, με άξονα την παρουσία του ελευθερωμένου στίχου στο έργο τους.

Στα πέντε κεφάλαια του δεύτερου μέρους παρουσιάζονται και σχολιάζονται τα ευρήματα της μετρικής ανάλυσης των καθαφικών ποιημάτων. Στο πρώτο κεφάλαιο («Η μορφική οργάνωση των ποιημάτων») περιγράφεται λεπτομερειακά η μετρική δόμηση των ποιημάτων, ώστε να καταγραφεί και να αναδειχθεί η εξέλιξη της μορφής της καθαφικής ποίησης. Το αντικείμενο του δεύτερου κεφαλαίου («Οι στίχοι») είναι τα γνωρίσματα των στίχων του Καβάφη. Οι στίχοι των ποιημάτων εξετάζονται ως προς το σχήμα τους, το οποίο καθορίζεται από το μέτρο και τη συλλαβική τους έκταση, αλλά και ως προς το εσωτερικό βάδισμα του ρυθμού, όπως αυτό διαμορφώνεται από τα τονικά σχήματα και την παρουσία ή την απουσία εσωτερικής στίξης· το ερώτημα που τίθεται προς απάντηση είναι αν το μέτρο και ο ρυθμός κινούνται παράλληλα σε όλο το συλλαβικό μήκος του στίχου ή αν παρατηρούνται αποκλίσεις ανάμεσα στη μετρική μορφή του και την ανέλιξη του ρυθμού. Στο τρίτο κεφάλαιο («Η ομοιοκαταληξία») διερευνάται η ποσοτική παρουσία της ομοιοκαταληξίας στην καθαφική ποίηση και, παράλληλα, περιγράφονται τα χαρακτηριστικά της. Στο τέταρτο κεφάλαιο («Οι φωνηεντικές συναντήσεις») εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής εφαρμόζει τη συνίζηση και τη χασμωδία. Το θέμα του πέμπτου κεφαλαίου είναι το φαινόμενο του διασκελισμού· συγκεκριμένα, ελέγχεται η συχνότητα εμφάνισης του διασκελισμού στα καθαφικά ποιήματα, αλλά και ο βαθμός έντασης που προ-

καλείται από αυτόν. Το δεύτερο μέρος ολοκληρώνεται με τα «Συμπεράσματα», όπου παρουσιάζονται τα πορίσματα της μετρικολογικής μελέτης της ποίησης του Καβάφη, δηλαδή οι συμπερασματικές διαπιστώσεις που αφορούν τη μετρική οργάνωση των ποιημάτων και την προοδευτική μετάπλαση των μέσων της καβαφικής στιχουργίας κατά την ιστορική διαδρομή του ποιητή.

Ένα επιπρόσθετο ερευνητικά γόνιμο πεδίο αποτέλεσε η μελέτη των αρχικών σταδίων γραφής των καβαφικών ποιημάτων μέσα από τα περιεχόμενα στο αρχείο Καβάφη χειρόγραφα του ποιητή. Προκειμένου να εξαχθούν συμπεράσματα σχετικά με την ενδεχόμενη διαφοροποίηση των κανόνων που διέπουν τη μετρική κατασκευή των καβαφικών στίχων από τη στιγμή που οι στίχοι αυτοί πρωτογράφηκαν έως τη στιγμή που παραδόθηκαν τυπωμένοι στην κρίση του αναγνωστικού κοινού μετά την τελική τους επεξεργασία από τον ποιητή, στο τρίτο μέρος της διατριβής περιγράφεται λεπτομερειακά η μορφική οργάνωση της αρχικής και της οριστικής γραφής συγκεκριμένων ποιητικών κειμένων.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ:
Ο ΚΑΒΑΦΗΣ, ΟΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΖΥΜΩΣΕΙΣ ΚΑΙ Η ΠΟΡΕΙΑ
ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ

1. ΤΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ

Τα πρώτα δείγματα ποιητικής γραφής

Η συγγραφή των πρώτων ποιημάτων του Κωνσταντίνου Καβάφη, ίσως του πιο γνωστού σήμερα έλληνα ποιητή παγκοσμίως, ο οποίος γεννήθηκε στις 29 Απριλίου του 1863 (ή στις 17 Απριλίου, σύμφωνα με το παλαιό ημερολόγιο) και έζησε έως τις 29 Απριλίου του 1933 στην Αλεξάνδρεια, εντοπίζεται χρονικά στο διάστημα της σύντομης διαβίωσής του στην Κωνσταντινούπολη, δηλαδή στα χρόνια από το 1882 έως το 1885, όταν ο ποιητής (σε ηλικία 19-22 ετών) διέμενε, μαζί με τη μητέρα του και τα αδέρφια του (ο πατέρας του είχε πεθάνει το 1870), στο σπίτι του παππού του Γεωργίου Φωτιάδη.² Τα ποιητικά αυτά κείμενα ο Καβάφης δεν τα δημοσίευσε, αλλά οφείλουμε τη δημοσίευσή τους στον Γ. Π. Σαββίδη, ο οποίος τα συμπεριέλαβε στο βιβλίο που εξέδωσε το 1968, υπό τον τίτλο *Ανέκδοτα ποιήματα (1882-1923)*.³ το 1993 το βιβλίο κυκλοφόρησε ξανά σε νέα μορφή με τον τίτλο *Κρυμμένα ποιήματα 1877;-1923* αυτή τη φορά, με την επιμέλεια και πάλι του Σαββίδη.⁴ Οι πρώτες ποιητικές απόπειρες του Καβάφη είναι 3 ποιήματα γραμμένα στην αγγλική γλώσσα, 2 μεταφράσεις από τη γαλλική και την αγγλική ποίηση, καθώς και 4 πρωτότυπα ποιήματα γραμμένα στα ελληνικά. Σύμφωνα, λοιπόν, με τα στοιχεία που παρουσιάζει ο επιμελητής της έκδοσης (τόσο του 1968 όσο και του 1993) των ποιημάτων (διατηρώ το ερωτηματικό, όπως το σημειώνει ο Σαββίδης, δίπλα στις χρονολογίες που δεν είναι απολύτως επιβεβαιωμένες), ο Καβάφης έγραψε τα αγγλικά ποιήματα «[More happy thou, performing Member]» κατά την περίοδο 1877;-1882;, «Leaving Therápia» τον

² Για τα βιογραφικά στοιχεία του Καβάφη, βλ.: Κ. Π. Καβάφης, «Η Γενεαλογία του Καβάφη», *Νέα Εστία*, τ. 43, τχ. 501, 15 Μαΐου 1948, σ. 622-629· Robert Liddell, *Καβάφης. Μια βιογραφία*, Μετάφραση Δέσποινα Τσεκούρα - Ευσταθία Θωμά, Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη 2002. Βλ., επίσης, ενδεικτικά: Μιχάλης Περίδης, *Ο βίος και το έργο του Κωνσταντίνου Καβάφη*, Αθήνα, Ίκαρος 1948, σ. 11-124· Μιχάλης Πιερής, «Βιογραφικό διάγραμμα», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 3-12.

³ Κ. Π. Καβάφης, *Ανέκδοτα ποιήματα (1882-1923)*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, Ίκαρος 1968.

⁴ Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα 1877;-1923*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, Ίκαρος 2000³ (1η έκδοση: 1993).

Ιούλιο του 1882, «Darkness and Shadows» το 1882;. Το χρονικό διάστημα 1882-1884; ο ποιητής μετέφρασε το ποίημα «Αν μ' Ηγάπας» (κάτω από τον τίτλο υπάρχει η σημείωση: «Εκ του Γαλλικού»)⁵ Η μετάφραση του αγγλικού ποιήματος «Προς τας Κυρίας» (το οποίο συνοδεύεται από την επιγραφή «Sigh no more, ladies, sigh no more / Men were deceivers ever, etc. etc. SHAKESPEARE») χρονολογείται την περίοδο 1884-1885;⁶ Τα πρώτα πρωτότυπα ποιήματα που συνέθεσε ο Καβάφης στην ελληνική γλώσσα είναι το «Ο Βεΐζαδές προς την Ερωμένην του», χρονολογημένο το 1884;, και «Dünya Güzeli», η συγγραφή του οποίου επίσης τοποθετείται στο 1884. Ακολούθως, το 1885 ο ποιητής έγραψε τα ποιήματα «Όταν, φίλοι μου, αγαπούσα...» και «Το Νιχώρι».

Έχει, επίσης, σημασία να επισκοπήσει κανείς παράλληλα και τα πρώτα ποιήματα που δημοσίευσε ο Καβάφης. Με βάση τη *Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη (1886-2000)* του Δημήτρη Δασκαλόπουλου,⁷ και συγκεκριμένα με βάση τις βιβλιογραφικές καταγραφές που περιέχονται στο μέρος του βιβλίου με τίτλο «Α' Εργογραφία Κ. Π. Καβάφη: Έργα στο πρωτότυπο (1886-2000)»,⁸ ο Καβάφης κατά τη διάρκεια του βίου του πραγματοποίησε 368 δημοσιεύσεις ποιητικών και πεζών κειμένων, από τον Ιανουάριο του 1886 έως τον Νοέμβριο του 1932. Ο βιβλιογραφικός κατάλογος που έχει συντάξει ο Δασκαλόπουλος περιλαμβάνει τις δημοσιεύσεις του Καβάφη σε περιοδικά και εφημερίδες (καταγράφονται και οι αναδημοσιεύσεις κειμένων), καθώς και τις γνωστές ιδιότυπες εκδόσεις (5 φυλλάδια από το 1891; έως το 1904, 2 τεύχη από το 1904/1905 έως το 1910, 10 συλλογές από το 1912 έως το 1930/1932),⁹ με τις οποίες ο ποιητής, μολονότι δεν εξέδωσε το σύνολο της ποιητικής του παραγωγής σε βιβλίο, φρόντιζε να στέλνει δείγματα του έργου του στους αναγνώστες που παρακολουθούσαν την ποίησή του.

⁵ Ο Σαββίδης γράφει σχετικά με την πηγή του ποιήματος: «Το ακόμη αταύτιστο γαλλικό πρωτότυπο – προφανώς συμβατικό τραγούδι ή “ρομάντζα” – εικάζω πως είχε τίτλο “Si tu m'aimais”», Σαββίδης, «Σημειώσεις του επιμελητή», *Κρυμμένα ποιήματα 1877;-1923*, ό.π., σ. 137-195: 191.

⁶ Ο Σαββίδης μάς παρέχει τις ακόλουθες πληροφορίες σχετικά με την πηγή του ποιήματος: «Η επιγραφή δίνει την προέλευση τούτης της διασκευής γνωστού τραγουδιού από το Much Ado about Nothing, Π, iii. Από την ανέκδοτη αλληλογραφία του Κ. με τον αδελφό του Τζων, προκύπτει πως είχε βαλθεί, στην Πόλη, να μεταφράσει ολόκληρη την κωμωδία», Σαββίδης, «Σημειώσεις του επιμελητή», *Κρυμμένα ποιήματα 1877;-1923*, ό.π., σ. 191.

⁷ Δ. Δασκαλόπουλος, *Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη (1886-2000)*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας 2003.

⁸ Βλ. Δασκαλόπουλος, ό.π., σ. 45-157.

⁹ Για τις εν λόγω εκδόσεις του Καβάφη, βλ. Γ. Π. Σαββίδης, *Οι καθαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη*, Αθήνα, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρία 1992 (1η έκδοση: Έκδοση Ταχυδρόμου 1966).

Το πρώτο δείγμα γραφής που παρουσίασε στο αναγνωστικό κοινό ο ποιητής είναι το πεζό κείμενο με τίτλο «Το κοράλλιον υπό μυθολογικήν έποψιν», το οποίο δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Κωνσταντινούπολις* της Κωνσταντινούπολης τον Ιανουάριο του 1886 με την υπογραφή «Κωνστ. Φ. Καβάφης, Εν Αλεξανδρεία».¹⁰ Τον ίδιο χρόνο ο Καβάφης δημοσίευσε και τα πρώτα του ποιήματα. Πρόκειται για 3 ποιητικά κείμενα που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Έσπερος* της Λειψίας (η χρονολογία της συγγραφής τους δεν είναι γνωστή) και συμπεριλήφθηκαν, εντέλει, από τον Σαββίδη στην έκδοση των αποκηρυγμένων ποιημάτων το 1983.¹¹ Το πρώτο από αυτά τα ποιήματα είναι το «Βακχικόν» που δημοσιεύτηκε τον Μάρτιο του 1886,¹² ενώ ακολούθησαν, μετά τη μεσολάβηση της δημοσίευσης (τον Απρίλιο του 1886 στις εφημερίδες *Κωνσταντινούπολις* και *Ομόνοια* της Αλεξάνδρειας) ενός ακόμα πεζού κειμένου με τίτλο «Οι απάνθρωποι φίλοι των ζώων»,¹³ το μεταφρασμένο ποίημα «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (με τη σημείωση του ποιητή: «Εκ του Αγγλικού της λαίδης Α. Βάρναρδ») τον Ιούνιο του 1886,¹⁴ καθώς και το πρωτότυπο ποίημα «Ο Ποιητής και η Μούσα» τον Αύγουστο του 1886.¹⁵

Όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει με βάση τη βιβλιογραφία που έχει συντάξει ο Δασκαλόπουλος, ο ποιητής απομακρύνθηκε από το λογοτεχνικό προσκήνιο, ίσως για να επανεκτιμήσει και να επεξεργαστεί εκ νέου τα ποιητικά του μέσα, αμέσως μετά την αρχική του εμφάνιση σ' αυτό και για χρονικό διάστημα τεσσάρων χρόνων (ενώ βρισκόταν στην ηλικία των 24-27 ετών), καθώς δεν υπάρχει κανένα δημοσιευμένο κείμενό του, ούτε ποιητικό ούτε πεζό, από το 1887 έως και το 1890. Το 1891 ο

¹⁰ Βλ. τη σχετική βιβλιογραφική παραπομπή, όπως αυτή καταγράφεται στη βιβλιογραφία που έχει συντάξει ο Δασκαλόπουλος (Δασκαλόπουλος, *ό.π.*, σ. 49): Κωνστ. Φ. Καβάφης, Εν Αλεξανδρεία: Το κοράλλιον υπό μυθολογικήν έποψιν. *Κωνσταντινούπολις*, 3 Ιαν. 1886.

¹¹ Κ. Π. Καβάφης, *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, Ίκαρος 1983.

¹² Βλ. τη σχετική βιβλιογραφική παραπομπή, όπως αυτή καταγράφεται στη βιβλιογραφία του Δασκαλόπουλου (Δασκαλόπουλος, *ό.π.*, σ. 49): Κωνσταντίνος Φ. Καβάφης: Βακχικόν. *Έσπερος* 5/118 (15/27 Μαρτ. 1886) 343.

¹³ Βλ. τις σχετικές βιβλιογραφικές παραπομπές, όπως αυτές καταγράφονται στη βιβλιογραφία του Δασκαλόπουλου (Δασκαλόπουλος, *ό.π.*, σ. 49): Κωνστ. Φ. Καβάφης, Εν Αλεξανδρεία: Οι απάνθρωποι φίλοι των ζώων. *Κωνσταντινούπολις*, 5 Απρ. 1886 και Κωνστ. Φ. Καβάφης: Οι απάνθρωποι φίλοι των ζώων. *Ομόνοια* Αλεξάνδρειας, 21 Απρ. / 3 Μαΐου 1886.

¹⁴ Βλ. τη σχετική βιβλιογραφική παραπομπή, όπως αυτή καταγράφεται στη βιβλιογραφία του Δασκαλόπουλου (Δασκαλόπουλος, *ό.π.*, σ. 49): Κωνστ. Φ. Καβάφης, εν Αλεξανδρεία, Αγγλ.: Μάταιος, μάταιος έρωσ. (Εκ του Αγγλικού της λαίδης Α. Βάρναρδ). *Έσπερος* 6/123 (1/13 Ιουν. 1886) 42. Ο Σαββίδης μάς πληροφορεί σχετικά με την πηγή του ποιήματος γράφοντας: «[...] πρόκειται για μετάφραση της άλλοτε δημοφιλέστατης ιδιωματικής μπαλάδας “Auld Robin Gray” (1771) της λαίδης Anne Lindsay-Barnard (1750-1825)», Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, *ό.π.*, σ. 89-132: 122.

¹⁵ Βλ. τη σχετική βιβλιογραφική παραπομπή, όπως αυτή καταγράφεται στη βιβλιογραφία του Δασκαλόπουλου (Δασκαλόπουλος, *ό.π.*, σ. 49): Κωνσταντίνος Φ. Καβάφης, Εν Αλεξανδρεία, Αγγλ.: Ο ποιητής και η μούσα. *Έσπερος* 6/128 (15/27 Αυγ. 1886) 122.

Καβάφης εμφανίστηκε ξανά στα έντυπα της εποχής με 6 δημοσιεύσεις πεζών κειμένων και 1 δημοσίευση ποιητικού κειμένου· πρόκειται για το ποίημα «Κτίσται», το οποίο δημοσιεύτηκε τον Οκτώβριο του 1891 στο αθηναϊκό περιοδικό *Αττικόν Μουσείον*¹⁶ και γράφτηκε, σύμφωνα με τις πληροφορίες που αντλούμε από τις σημειώσεις του Σαββίδη στο βιβλίο των αποκηρυγμένων ποιημάτων (στο οποίο συμπεριλήφθηκε το ποίημα), μόλις έναν μήνα πριν από τη δημοσίευσή του, δηλαδή τον Σεπτέμβριο του 1891. Από αυτό το χρονικό σημείο έως το τέλος της ζωής του ο Καβάφης δεν σταμάτησε ούτε για μία χρονιά να δημοσιεύει ποιήματα.¹⁷

Αναμφίβολα, το ποίημα «Κτίσται» αποτελεί ένα ορόσημο στη διαδρομή του Καβάφη, όχι μόνο επειδή με αυτό ο ποιητής έκανε την επανεμφάνισή του στα έντυπα της περιόδου, αλλά πρωτίστως επειδή πρόκειται για ένα δείγμα ποιητικής γραφής που κινείται σε πολύ διαφορετικό ύφος από αυτό των προγενέστερων δειγμάτων και εμφανίζει ορατά βελτιωμένο αισθητικό αποτέλεσμα.¹⁸ Επιπροσθέτως, το εν λόγω ποίημα ήταν και το πρώτο που τύπωσε ο ποιητής σε φυλλάδιο (μονόφυλλο) «πιθανότατα μεταξύ Σεπτεμβρίου και Οκτωβρίου 1891» («σε άγνωστο αριθμό αντιτύπων»), όπως γράφει ο Σαββίδης,¹⁹ ή τον Σεπτέμβριο του 1892, σύμφωνα με τον Δασκαλόπουλο.²⁰

¹⁶ Βλ. τη σχετική βιβλιογραφική παραπομπή, όπως αυτή καταγράφεται στη βιβλιογραφία του Δασκαλόπουλου (Δασκαλόπουλος, *ό.π.*, σ. 50): Κωνστ. Φ. Καβάφης: Κτίσται. *Αττικόν Μουσείον* 4/7 (15 Οκτ. 1891) 77. Αυτή «είναι η πρώτη εμφάνιση του ποιητή Καβάφη στην Αθήνα», όπως σημειώνει ο Σαββίδης, βλ. Σαββίδης, *Οι καθαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη*, *ό.π.*, σ. 117.

¹⁷ Βλ. και τη σχετική επισήμανση του Σαββίδη, *Οι καθαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη*, *ό.π.*, σ. 108.

¹⁸ Βλ. την κρίση του Πιερή ότι πρόκειται για «το πρώτο πραγματικά αξιόλογο ποίημα» του Καβάφη, βλ. Πιερής, *ό.π.*, σ. 6. Επίσης, βλ. τα παρακάτω σχόλια του Σαββίδη: «Τον Σεπτέμβριο του 1891, ο Καβάφης έγραψε το πρώτο ολότελο πρωτότυπο ποίημα της νέας του περιόδου, το “Κτίσται” –ένα σονέτο όπου αναπτύσσει ένα θέμα αγαπητό και στον Μπωντλαίρ: την ματαιότητα της Προόδου. Πολύ φυσικά, σπεύδει να το υποβάλει στην δοκιμασία της δημοσίευσης· το στέλνει, όχι πια σε έντυπο του έξω ελληνισμού, αλλά στο *Αττικόν Μουσείον*· και στο τεύχος της 30ής Σεπτεμβρίου διαβάζει την απάντηση της σύνταξης, πιθανότατα γραμμένη από τον Πολέμη»: «Και το ίδιο το ποίημα δημοσιεύεται στο αμέσως επόμενο τεύχος του περιοδικού», Σαββίδης, *Οι καθαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη*, *ό.π.*, σ. 115-116 και 117.

¹⁹ Βλ. Σαββίδης, *Οι καθαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη*, *ό.π.*, σ. 29-30. Παραθέτω την εξήγηση του Σαββίδη σχετικά με τη χρονολόγηση του συγκεκριμένου μονόφυλλου: «Το ποίημα γράφτηκε τον Σεπτέμβριο 1891 [...] και στις 15 Οκτωβρίου 1891 δημοσιεύτηκε στο *Αττικόν Μουσείον* [...]. Σε αδημοσίευτο αυτοβιβλιογραφικό σημείωμά του, γραμμένο μετά τις 15 Ιανουαρίου 1924, ο Καβάφης σημειώνει: “Κτίσται, εις φυλλάδια (τυπογραφείον Πενασσών) 1892, και κατόπιν εις διάφορα περιοδικά”· η χρονολόγηση θα πρέπει να έγινε από μνήμης, αν κρίνουμε από σχεδίασμα του ίδιου σημειώματος, όπου η χρονολογία δίνεται: “1892 με 1893”. Και τα δύο σημειώματα είναι αυτόγραφα και βρίσκονται στο αρχείο Καβάφη», σ. 29 (σημ. 13). Επίσης, ο Σαββίδης γράφει ότι ο Καβάφης «όχι πριν από την 1η Σεπτεμβρίου και όχι μετά τις 14 Οκτωβρίου», δηλαδή πριν από τη δημοσίευσή του ποιήματος στο περιοδικό, «φροντίζει να εκδώσει το “Κτίσται” σε μονόφυλλα», σ. 117. Ο μελετητής αιτιολογεί ως εξής τη θέση που διατυπώνει: «[...] τούτη η πρώτη του [Καβάφη] εκδοτική πράξη θα πρέπει να έγινε μόλις edιάβασε την κρίση του Πολέμη, και [...] με αυτόν τον τρόπο θέλησε, πιθανότατα, να απομνημειώσει το γεγονός ότι με το πρώτο καθαυτό ποίημα της νέας του περιόδου αναγνωρίζεται αμέσως ως ποιητής στην Αθήνα, που σίγουρα είναι τότε για τον Κα-

Οι ομάδες των ποιημάτων του Καβάφη

Σήμερα, το σύνολο της ποιητικής παραγωγής του Καβάφη έχει κατανεμηθεί σε τέσσερις διαφορετικές ομάδες ποιημάτων, καθεμία από τις οποίες έχει εκδοθεί σε ξεχωριστό βιβλίο: τα αναγνωρισμένα, τα ανέκδοτα ή κρυμμένα, τα αποκηρυγμένα και τα ατελή ποιήματα.

Τα 154 αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη συγκεντρώθηκαν και εκδόθηκαν για πρώτη φορά δύο χρόνια μετά τον θάνατό του, το 1935, με τη φιλολογική επιμέλεια της Ρίκας Σεγκοπούλου (συζύγου του κληρονόμου του Καβάφη, Αλέκου Σεγκόπουλου) και την «καλλιτεχνική εργασία» του ζωγράφου Τάκη Καλμούχου, υπό την εκδοτική σκέπη της Αλεξανδρινής Τέχνης.²¹ Ακολούθησαν η δεύτερη, η τρίτη και η τέταρτη έκδοση από τον Ίκαρο το 1948, το 1952 και το 1958.²² Το σύνολο του επίσημα αναγνωρισμένου ποιητικού έργου του Καβάφη εκδόθηκε ξανά το 1963, στην πρώτη τυποποιημένη έκδοση δύο τόμων, με τη φιλολογική επιμέλεια του Σαββίδη.²³ Ο πρώτος τόμος φέρει τον τίτλο *Ποιήματα (1896-1918)* και τα 84 ποιήματα που περιέχονται σ' αυτόν κατανέμονται στις ακόλουθες ενότητες (οι χρονολογίες δηλώνουν τον χρόνο της πρώτης δημοσίευσης των ποιημάτων): «1905-1915» (40 ποιήματα).

βάφη «των Ιδεών η Πόλις'», σ. 117· «Η δεύτερη διαπίστωση με την οποία θα ήθελα να ενισχύσω την εικασία ότι η πρώτη εκδοτική πράξη του Καβάφη [...] οφείλεται, εν μέρει τουλάχιστο, στην επιθυμία του να απομνημειώσει την άμεση αναγνώριση του πρώτου ατόφιου καρπού της νέας ποιητικής του από τους “νομοθέτες” της Αθήνας, είναι πως [...] η αυτοτελής έκδοση ποιήματος του Καβάφη, στα χρόνια εκείνα, δεν είναι κάτι το συνηθισμένο για εκείνον, αλλά κάτι το έκτακτο: η επόμενη εκδοτική του πράξη, το *Τείχη* [...], συντελείται σχεδόν έξι χρόνια αργότερα, και συντροφικά με τον αδελφό του –ενώ στο μεταξύ ο Κωνσταντίνος έχει δημοσιέψει περίπου είκοσι στιχουργήματά του σε έντυπα της Αθήνας και της Αλεξάνδρειας, από τα οποία (ιδίως τα αλεξανδρινά) εύκολα θα μπορούσε να είχε ζητήσει ανάτυπα», σ. 120. Βλ., επίσης, την επισήμανση του Σαββίδη για το ποίημα στην έκδοση των *Αποκηρυγμένων*: «Είναι το πρώτο ποίημα που ο Κ. δημοσιεύει –και μάλιστα πρώτα σε μονόφυλλο και αμέσως μετά σε αθηναϊκό περιοδικό– ύστερα από πεντάχρονη αποχή από την δημοσιότητα», Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 94.

²⁰ Παραθέτω τις πληροφορίες του Δασκαλόπουλου: «Ο Σαββίδης πιθανολόγησε το χρόνο εκτύπωσης του μονόφυλλου “μεταξύ Σεπτεμβρίου και Οκτωβρίου 1891” [...]. Στο Αρχείο Παπουτσάκη σώζεται αντίτυπο του μονόφυλλου, με την ακόλουθη ιδίωχηρη υποσημείωση του ποιητή: *Εκτύπωσης 50 φύλλων εν τω Τυπο-Λιθογραφείω Πενασσών, Αλεξ^z (Σεπτ. '92). Όρα σελ. 13.* (Η σελίδα στην οποία παραπέμπει ο Κ. δεν σώζεται στο αρχείο Παπουτσάκη.) Αν αποκλείσουμε το ενδεχόμενο να είναι λάθος γραφής η σαφώς ευανάγνωστη χρονολόγηση του ποιητή (Σεπτ. '92), θα πρέπει να μετατεθεί κατά ένα χρόνο αργότερα η μέχρι σήμερα πιθανολογούμενη χρονολογία εκτύπωσης του μονόφυλλου. Δεν πρόκειται για ανάτυπο από την προηγηθείσα δημοσίευση στο περ. *Αττικόν Μουσείον* [...], αλλά για αυτοτελή έκδοση [...].», Δασκαλόπουλος, ό.π., σ. 51.

²¹ Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, Καλλιτεχνική εργασία Τάκης Καλμούχος, Φιλολογική Επιμέλεια Ρίκα Σεγκοπούλου, Μέριμνα Ενώσεως «Ελλήνων Λογοτεχνών», Αλεξάνδρεια, Έκδοσις «Αλεξανδρινής Τέχνης» 10 1935.

²² Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, Β' έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος 1948· Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, Γ' έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος 1952· Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, Δ' έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος 1958.

²³ Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα (1896-1918)*, Πρώτη τυποποιημένη έκδοση, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, τ. Α', Αθήνα, Ίκαρος 1963· Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα (1919-1933)*, Πρώτη τυποποιημένη έκδοση, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, τ. Β', Αθήνα, Ίκαρος 1963.

«1916-1918» (28 ποιήματα)· «1896-1904» (16 ποιήματα). Ο δεύτερος τόμος τιτλοφορείται *Ποιήματα (1919-1933)* και περιέχει 70 ποιήματα. Το 1991 ο Σαββίδης παρουσίασε μία νέα έκδοση των ποιημάτων, στην οποία εμπλούτισε σημαντικά τις σημειώσεις του στο τέλος κάθε τόμου.²⁴ Ο πρώτος τόμος έχει τίτλο *Τα ποιήματα (1897-1918)* και τα 84 ποιήματα που περιλαμβάνονται σ' αυτόν είναι μοιρασμένα στα εξής μέρη: «Α' 1905-1915» (40 ποιήματα)· «Β' 1916-1918» (28 ποιήματα)· «Επίμετρο, I 1897-1904» (14 ποιήματα)· «Επίμετρο, II 1897, 1908» (2 ποιήματα). Ο δεύτερος τόμος, με τίτλο *Τα ποιήματα (1919-1933)*, περιέχει 70 ποιήματα κατανεμημένα στις ενότητες: «Ποιήματα Γ' 1919-1932» (69 ποιήματα) και «Επίμετρο [1933;]» (1 ποίημα). Όπως γίνεται αντιληπτό από τους τίτλους που χρησιμοποιεί ο Σαββίδης τόσο για τους δύο τόμους της έκδοσής του όσο και για τις ενότητες στις οποίες κατανέμει τα ποιήματα, η πρώτη δημοσίευση των 154 αναγνωρισμένων ποιητικών κειμένων του Καβάφη χρονολογείται από το 1897 έως το 1932, με εξαίρεση το ποίημα «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας» που δεν δημοσιεύτηκε όσο βρισκόταν ο ποιητής εν ζωή (το ποίημα δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στην έκδοση του 1935) και πιθανολογείται ότι γράφτηκε την περίοδο από τον Νοέμβριο του 1932 έως και τον Απρίλιο του 1933, λίγο πριν από τον θάνατο του ποιητή. Με βάση το έτος της αρχικής δημοσίευσής τους, τα πρώτα από τα αναγνωρισμένα ποιήματα είναι τα ακόλουθα: το ποίημα «Τείχη», όπως γράφει ο Σαββίδης στις σημειώσεις του, «τυπώθηκε, πιθανότατα στις 16 Ιανουαρίου 1897, σε αυτοτελές δίγλωσσο τετρασέλιδο, με επιγραφή “Ως έκδικα πάσχω” (Αισχύλος, *Προμηθεύς Δεσμώτης*, 1093)» (το ποίημα γράφτηκε στις 1 Σεπτεμβρίου 1896)· τα ποιήματα «Ένας Γέρος» και «Τα Άλογα του Αχιλλέως» δημοσιεύτηκαν τον Δεκέμβριο του 1897 στο *Εθνικόν Ημερολόγιον του έτους 1898* (και γράφτηκαν αντίστοιχα τον Οκτώβριο του 1894 και τον Ιούλιο του 1896). Ένα ακόμα στοιχείο που αξίζει να προσέξει κανείς είναι ότι η συγγραφή των αναγνωρισμένων ποιημάτων χρονολογείται από τον Αύγουστο του 1893 και μετά (συγκεκριμένα, τον Αύγουστο του 1893 γράφτηκε το ποίημα «Κεριά»).

Τα ανέκδοτα ποιήματα του Καβάφη εκδόθηκαν για πρώτη φορά το 1968 με τη φιλολογική επιμέλεια του Σαββίδη.²⁵ Στο συγκεκριμένο βιβλίο περιέχονται 75 ποιη-

²⁴ Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα (1897-1918)*, Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη, τ. Α', Αθήνα, Ίκαρος 1991· Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα (1919-1933)*, Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη, τ. Β', Αθήνα, Ίκαρος 1991. Διευκρινίζω ότι θα παραπέμω στην έκδοση του 1991 για τα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη. Συγκεκριμένα, οι παραπομπές γίνονται στη «δέκατη τρίτη αναπαραγωγή, με νέα στοιχειοθεσία, της “Νέας τυποποιημένης έκδοσης” του 1991, σε δύο αυτοτελείς τόμους και με σημειώσεις», η οποία κυκλοφόρησε το 2014.

²⁵ Καβάφης, *Ανέκδοτα ποιήματα (1882-1923)*, ό.π.

τικά κείμενα που ο ποιητής είχε αφήσει αδημοσίευτα. Τα μέρη του βιβλίου είναι τα ακόλουθα: «Τα ποιήματα» (72 ποιήματα που γράφτηκαν από το 1884 έως το 1923) και «Ξενόγλωσσα στιχουργήματα» (3 ποιήματα γραμμένα στην αγγλική γλώσσα από το 1877; έως το 1882). Τα εν λόγω ποιητικά κείμενα εκδόθηκαν ξανά από τον Σαββίδη το 1993, οπότε ο τίτλος άλλαξε και τα «ανέκδοτα» προσδιορίστηκαν πλέον ως «κρυμμένα» ποιήματα.²⁶ Στην πιο πρόσφατη έκδοση, λοιπόν, συμπεριλαμβάνονται 85 ποιητικά κείμενα συνολικά,²⁷ κατανεμημένα σε ενότητες ως εξής (οι χρονολογίες δηλώνουν τον χρόνο συγγραφής των ποιημάτων): «Α΄. Ποιήματα (1884;-1923)» (74 ποιήματα, από τα οποία τα 5 δεν υπήρχαν στην έκδοση του 1968· επίσης, 1 από τα ποιήματα, το «[Σπάραγμα άτιτλου ποιήματος]», εμφανίζεται εδώ με διαφορετικό τίτλο από αυτόν που είχε στην έκδοση του 1968, στην οποία είχε τιτλοφορηθεί «[Η Κόρη του Μενκερά]», τίτλο που, όπως διευκρινίζει ο Σαββίδης, «ανήκε σε άσχετο ποίημα, χαμένο σήμερα»)²⁸ «Β΄. Πεζά ποιήματα (1894;-1897;)» (3 πεζά ποιήματα που δεν είχαν συμπεριληφθεί στην έκδοση του 1968)· «Γ΄. Μεταφράσεις (1882;-1896)» (5 ποιήματα που έχουν μεταφραστεί από τον Καβάφη, τα 3 από τα οποία περιέχονται και στην έκδοση του 1968, ενταγμένα στο πρώτο μέρος του βιβλίου με τίτλο «Τα ποιήματα», ενώ τις 2 από τις συγκεκριμένες μεταφράσεις βρίσκουμε και στην έκδοση των αποκηρυγμένων ποιημάτων, η οποία τοποθετείται χρονικά μεταξύ των δύο εκδόσεων των ανέκδοτων ή κρυμμένων ποιημάτων· επίσης, και οι άλλες 2 από τις 5 μεταφράσεις της έκδοσης των κρυμμένων ποιημάτων είχαν συμπεριληφθεί στην έκδοση των αποκηρυγμένων)· «Δ΄. Ξενόγλωσσα στιχουργήματα (1877;-1882;)» (3 ποιήματα γραμμένα στην αγγλική γλώσσα).

Ο Σαββίδης ήταν αυτός που επιμελήθηκε και την έκδοση των αποκηρυγμένων ποιημάτων του Καβάφη το 1983²⁹ πληροφορώντας μας στον πρόλογό του ότι από τα 34 ποιήματα που δημοσίευσε ο Καβάφης από τον Μάρτιο του 1886 έως τον Ιούλιο

²⁶ Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα 1877;-1923*, ό.π. Σχετικά με την αλλαγή του τίτλου του βιβλίου, ο Σαββίδης γράφει στον πρόλόγο του: «[...] αποφάσισα να του δώσουμε και νέον τίτλο, που αφ' ενός να δηλώνει ευθύς την διαφορά, αφ' ετέρου δε να καθιστά πρακτικότερη την παράλληλη παραπομπή στις δύο εκδόσεις. Τώρα, δηλαδή, δεν πρόκειται πια διόλου για “ανέκδοτα” ποιήματα (από τα οποία 62 ήσαν όντως αδημοσίευτα και αθησαύριστα ως το 1968), αλλά για “κρυμμένα” – από τον ποιητή στο Αρχείο του, ή καταχωνιασμένα σε χαρτιά φίλων και συγγενών», Σαββίδης, «Πρόλογος», *Κρυμμένα ποιήματα 1877;-1923*, ό.π., σ. 13-15: 14. Διευκρινίζω ότι για την ομάδα των ανέκδοτων ή κρυμμένων ποιημάτων θα παραπέμψω στη συγκεκριμένη έκδοση.

²⁷ Ο Σαββίδης στον πρόλόγο του γράφει: «Εδώ, στα αρχικάς 75 ποιήματα, επρόσθεσα τα 8 νέα κείμενα που πρωτοδημοσιεύθηκαν μετά το 1968», Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 13.

²⁸ Ο Σαββίδης συνεχίζει το σχόλιό του ως εξής: «Η διόρθωση οφείλεται σε παρατήρηση του Κυρ. Ντελόπουλου (*Καβάφης: Ιστορικά και άλλα πρόσωπα*, ΕΛΙΑ, ²1978, 71)», Σαββίδης, «Σημειώσεις του επιμελητή», *Κρυμμένα ποιήματα 1877;-1923*, ό.π., σ. 146.

²⁹ Καβάφης, *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π.

του 1901, τα 11 έχουν συμπεριληφθεί «στο επίσημο σώμα» της καθαφικής ποίησης, ενώ τα άλλα 23 δεν έτυχαν της επίσημης αναγνώρισης από τον ποιητή, αντιθέτως, αποκηρύχθηκαν από αυτόν. Αυτά τα 23 αποκηρυγμένα ποιήματα, λοιπόν, εκδόθηκαν το 1983, «μαζί με τις αρχικά δημοσιευμένες μορφές των 4 ξαναγραμμένων», τα οποία στη μετέπειτα μορφή τους βρήκαν μία θέση στα 154 ποιήματα του κανόνα (πρόκειται για τα παρακάτω ποιήματα: «Φωναί Γλυκεία» = «Φωνές», «Μνήμη» = «Ιωνικόν», «Τα Βήματα των Ευμενίδων» = «Τα Βήματα», «Η Κηδεία του Σαρπηδόνο»).³⁰ Τα 37 ποιητικά κείμενα που συμπεριλαμβάνονται στο εν λόγω βιβλίο κατανέμονται στα ακόλουθα τρία μέρη (οι χρονολογίες δηλώνουν τον χρόνο της πρώτης δημοσίευσης των ποιημάτων): «Ποιήματα (1886-1898)» (27 ποιήματα)· «Μεταφράσεις» (1886-1895)» (5 ποιήματα μεταφρασμένα από τον Καβάφη)· «Επίμετρο. Ανέκδοτες μεταφράσεις (1884;-1894)» (5 ποιήματα μεταφρασμένα από τον Καβάφη από το 1884; έως το 1894 αλλά αδημοσίευτα από τον ποιητή· από τις 5 αυτές μεταφράσεις, οι 2 είχαν δημοσιευτεί ήδη στην έκδοση των ανέκδοτων ποιημάτων, ενώ άλλες 2 μεταφράσεις εντάχθηκαν και στην έκδοση των κρυμμένων ποιημάτων μετά τη δημοσίευσή τους στην έκδοση των αποκηρυγμένων· τέλος, στη συγκεκριμένη ενότητα του βιβλίου συμπεριλαμβάνεται και 1 ποιητικό κείμενο που φέρει τίτλο παρεμφερή με τον τίτλο ποιήματος περιεχόμενου στις εκδόσεις των ανέκδοτων ή κρυμμένων ποιημάτων· πρόκειται, συγκεκριμένα, για το ποίημα «Από το “Αλληλουχία κατά τον Βωδελάιρον”», το οποίο, όπως επισημαίνει ο Σαββίδης αποτελεί «μετάφραση του διάσημου σονέτου “Correspondances” που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1857 στην συλλογή *Les Fleurs du Mal* και θεωρείται ως ένα από τα θεμέλια του Συμβολισμού»³¹ και «γράφτηκε τον Αύγουστο 1891, ενσωματωμένο σε μια πρωτότυπη ποιητική σύνθεση, όπου προηγούνται 6 στίχοι του Καβάφη (που εδώ παραλείπονται), παρεμβάλλεται η μετάφραση, και επιτάσσονται άλλοι 13 πρωτότυποι στίχοι (που επίσης παραλείπονται εδώ)».³² αυτή την «πρωτότυπη ποιητική σύνθεση», λοιπόν, τη βρίσκουμε στις δύο εκδόσεις των ανέκδοτων ή κρυμμένων ποιημάτων, με τον τίτλο «Αλληλουχία κατά τον Βωδελάιρον» και ενταγμένη στο πρώτο μέρος των βιβλίων, το οποίο περιέχει τα πρωτότυπα ποιήματα).

Τα 30 ατελή, δηλαδή ανολοκλήρωτα ποιήματα του Καβάφη, τα οποία είναι γραμμένα κατά τη χρονική περίοδο από το 1918 έως το 1932, εκδόθηκαν με την επι-

³⁰ Σαββίδης, «Πρόλογος του επιμελητή», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 11-14: 11-12.

³¹ Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 131.

³² Σαββίδης, ό.π., σ. 130.

μέλεια της Renata Lavagnini το 1994.³³ Στην έκδοση αυτή συμπεριλαμβάνονται και άλλα 4 σχεδιάσματα που χαρακτηρίζονται «σκόρπια», χωρίς χρονολογικό προσδιορισμό και σε κάποιες περιπτώσεις διαγραμμένα στο αρχείο του Καβάφη. Το πρώτο από τα σχεδιάσματα αυτά (το «[Σκλάβος και Δούλος]») χρονολογείται ίσως και πριν από την περίοδο 1918-1932, καθώς, όπως επισημαίνει η Lavagnini, «ο terminus post quem είναι οπωσδήποτε το 1908».³⁴

Στο σημείο αυτό οφείλω να διευκρινίσω ότι επέλεξα, από την πληθώρα των διαθέσιμων καβαφικών εκδόσεων,³⁵ από τις οποίες βέβαια απουσιάζει μία κριτική έκδοση, να βασιστώ σε αυτές του Σαββίδη για την εξέταση των αναγνωρισμένων, των ανέκδοτων και των αποκηρυγμένων ποιημάτων και της Lavagnini για την εξέταση των ατελών ποιημάτων διότι πρόκειται για τις πρώτες (και κατά τη γνώμη μου πιο έγκυρες) εκδόσεις, στις οποίες βασίστηκαν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό και αυτές που ακολούθησαν.

Οι θεματικοί κύκλοι, οι τεχνοτροπικές επιρροές και τα εξελικτικά στάδια της καβαφικής ποίησης

Αναφορικά με το θεματικό περιεχόμενο της καβαφικής ποίησης, είναι γνωστό ότι ο Καβάφης χώριζε τα ποιήματά του σε τρεις θεματικούς κύκλους: τον ιστορικό, τον φιλοσοφικό και τον ερωτικό. Η διάκριση αυτή φαίνεται να έγινε τον Μάιο του 1927, όταν δημοσιεύτηκε στην *Αλεξανδρινή Τέχνη* ένα ανυπόγραφο σημείωμα (που βέβαια έχει αποδοθεί στον ίδιο τον Καβάφη),³⁶ ο συντάκτης του οποίου απαντά στα αρνητικά σχόλια που είχε διατυπώσει για την καβαφική ποίηση σε άρθρα του ο Τίμος Μαλάνος. Στο κείμενο αυτό, λοιπόν, οι τρεις θεματικοί κύκλοι περιγράφονται με τον ακόλουθο τρόπο: «Ο Καβάφης δεν επαναλαμβάνεται ποτέ. Ίδού, απλά, το σχεδιάγραμμα που βγαίνει ίσαμε τώρα από το έργο του. Έχει τρεις περιοχές – την φιλοσοφική (ή της σκέψης), την ιστορική, και την ηδονική (ή αισθησιακή). Η ιστορική περιοχή κάποτε προσεγγίζει τόσο στην ηδονική (ή αισθησιακή) που είναι δύσκολο να

³³ Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994.

³⁴ Βλ. *ό.π.*, σ. 301.

³⁵ Βλ., ενδεικτικά, την πιο πρόσφατη έκδοση: Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα. Δημοσιευμένα και αδημοσίευτα*, Επιμέλεια Δημήτρης Δημηρούλης, Αθήνα, Gutenberg 2015.

³⁶ Βλ. Σαββίδη, *Οι καβαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη*, *ό.π.*, σ. 209.

κατατάζει κανείς ωρισμένα ποιήματά τους. Δύσκολο· όχι ακατόρθωτο».³⁷ Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους το περιοδικό της Αλεξανδρείας επανήλθε στο θέμα, και πάλι μέσω ενός ανυπόγραφου σημειώματος, στο οποίο σχολιάζεται νέα επικριτική αναφορά του Μαλάνου περί επανάληψης της καβαφικής ποίησης ως εξής: «[...] ο Καβάφης επιστρέφει πάντα σε μια απ' τις τρεις περιοχές της ποίησής του – της σκέψεως, ιστορική (ελληνιστική, ελληνορωμαϊκή, βυζαντινή), και ηδονική ή αισθησιακή: όπως γράψαμε και μεις στο τεύχος μας του Μαΐου. Αυτό, της επιστροφής, είναι βέβαιο. Επανάληψη όμως στον Καβάφη δεν υπάρχει».³⁸

Προκειμένου να ενταχθούν οι παραπάνω ομάδες ποιημάτων στις διαφορετικές δημιουργικές φάσεις της ποιητικής πορείας του Καβάφη, θα πρέπει καταρχήν να οριοθετηθούν χρονικά τα στάδια αυτά και να προσδιοριστούν τα διακριτικά τους γνωρίσματα, με βάση τα πορίσματα των μελετητών της ποίησης του Αλεξανδρινού, οι οποίοι διακρίνουν τρεις περιόδους της καβαφικής παραγωγής.³⁹ Έτσι, όπως έχει καταδειχθεί, κατά το χρονικό διάστημα που διαρκεί από το 1882 έως και περίπου τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1890 ο ποιητής δέχτηκε την επίδραση του αθηναϊκού ρομαντισμού, με αποτέλεσμα τα στοιχεία που κυριαρχούν στο έργο του να είναι η χρήση της καθαρεύουσας (όσον αφορά τη γλώσσα) και η διάθεση απαισιοδοξίας (όσον αφορά το περιεχόμενο).⁴⁰ Από τα μέσα της δεκαετίας του 1890 (ας ληφθεί υπόψη και το ποίημα «Κτίσται» του 1891, το οποίο έχει θεωρηθεί σημαντικό ορόσημο για την απαρχή της ανανέωσης της καβαφικής ποίησης) έως και το 1900 περίπου φαίνεται πως ο Καβάφης επηρεάστηκε από τις σύγχρονες του ευρωπαϊκές λογοτεχνικές εξελίξεις και αφομοίωσε γόνιμα στο έργο του εκφραστικούς τρόπους προερχόμενους κατά κύριο λόγο από την τεχνοτροπία του συμβολισμού και δευτερευόντως από εκεί-

³⁷ [Ανυπόγραφο], [Ατιτλο, από τη στήλη «Σημειώματα»], *Αλεξανδρινή Τέχνη*, χρονιά Α', τχ. 6, Μάιος 1927, σ. 38-40: 39.

³⁸ [Ανυπόγραφο], [Ατιτλο, από τη στήλη «Σημειώματα»], *Αλεξανδρινή Τέχνη*, χρονιά Α', τχ. 11, Οκτώβριος 1927, σ. 47-48: 48.

³⁹ Βλ. ενδεικτικά: Σόνια Ιλίνσκαγια, *Κ. Π. Καβάφης. Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Κέδρος 1983, σ. 20-21· Κ. Θ. Δημαράς, «Οκτώ μαθήματα για τον Καβάφη», *Σύμμικτα, Γ'. Περί Καβάφη*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 1992, σ. 67-108: 73, 74, 76· Μιχάλης Πιερής, *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα»-«έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 1992, σ. 21, 23, 24-25· Πιερής, «Βιογραφικό διάγραμμα», *ό.π.*, σ. 5-8· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Ι. Ποιητές των αρχών του 20ού αιώνα. Εισαγωγή», *Και με τον ήχον των για μια στιγμή επιστρέφουν... Η ελληνική ποίηση τον εικοστό αιώνα*, Επίτομη ανθολογία, Ανθολόγηση-Πρόλογος Δώρα Μέντη, Εισαγωγικά σημειώματα Ευριπίδης Γαραντούδης, Αθήνα, Gutenberg 2016, σ. 19-45: 27.

⁴⁰ Ο Πιερής παρατηρεί ότι ο ποιητής φαίνεται «σαν να επαναπαύεται [...] μέσα στις παραδεδομένες μορφές και τα δεδομένα σχήματα, εκφραστικά και θεματικά, του Αθηναϊκού ρομαντισμού», βλ. Πιερής, *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα»-«έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, *ό.π.*, σ. 23.

νη του παρνασσισμού και του αισθητισμού.⁴¹ Από τις αρχές του 20ού αιώνα, δηλαδή από το 1900 περίπου έως το 1933, και κυρίως μετά το 1911 (χρονιά την οποία ο ίδιος ο ποιητής θεωρούσε τομή για το έργο του χρησιμοποιώντας τη φράση «προ του 1911» για τα ποιήματα που είχε δημοσιεύσει πριν από το έτος αυτό),⁴² ο Καβάφης διαπλάθει πια το προσωπικό του ποιητικό ύφος, και, όπως γράφει ο Μιχάλης Πιερής, εισχωρεί στη σφαίρα του ποιητικού ρεαλισμού.⁴³ Η τελευταία αυτή περίοδος, στην οποία ο Ευριπίδης Γαραντούδης διακρίνει ως κυρίαρχα γνωρίσματα του καβαφικού έργου τη «ρεαλιστική τάση τόσο στη θεώρηση της πραγματικότητας όσο και στον χειρισμό των εκφραστικών μέσων» και την προτίμηση του ποιητή «στα αντλημένα από την ιστορία θέματα»,⁴⁴ είναι ασφαλώς και η πιο σημαντική για την ποίηση του Αλεξανδρινού, είναι τα χρόνια κατά τα οποία σμιλεύτηκε η ποιητική του ταυτότητα. Εντέλει, όπως έχει επισημάνει ο Γιάννης Δάλλας, ο Καβάφης δεν υποτάχθηκε στα ευρωπαϊκά ρεύματα από τα οποία είχε δεχτεί επιδράσεις και η προσωπική του καλλιτεχνική υπόσταση δεν αλλοτριώθηκε, καθώς όλα τα παραπάνω κινήματα ήταν απλώς «η περιρρέουσα πνευματική ατμόσφαιρά του».⁴⁵ Άλλωστε, η εντυπωσιακή διαφοροποίηση (στην ουσία μεταμόρφωση) των γνωρισμάτων της ποίησής του κατά τη διαδρομή που διένυσε από την πρώιμη έως την ώριμη δημιουργική του περίοδο⁴⁶ αποδεικνύει ότι ο Καβάφης βρισκόταν σε διαρκή επαγρύπνηση και δεν θα ήταν δυνατόν να εγκλωβιστεί στα στεγανά των διαφόρων τεχνοτροπικών τάσεων· ο Καβάφης, επομένως, δεν θα μπορούσε παρά να γίνει ο ποιητής που θα καλλιεργούσε συστηματικά και θα κατόρθωνε να διαμορφώσει καθ' όλα πρωτότυπους, τους καθιερωμένους πλέον ως καβαφικούς, ποιητικούς τρόπους, θεματολογικούς και μορφολογικούς.

⁴¹ Για τη σχέση του Καβάφη με τον παρνασσισμό, βλ. ενδεικτικά Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσισμός», *Πρακτικά τρίτου συμποσίου ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1983, Επιμέλεια Σωκρ. Λ. Σκαρτσής, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 1984, σ. 315-346. Για τη σχέση του Καβάφη με τον αισθητισμό, βλ. ενδεικτικά Λένα Αραμπατζίδου, *Το διακεείμενο του αισθητισμού στην ποιητική του Κ. Π. Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη 2013.

⁴² Βλ. Σαββίδης, «Εισαγωγή», *Ανέκδοτα ποιήματα (1882-1923)*, ό.π., σ. θ'-ιδ': ιβ'.

⁴³ Βλ. Πιερής, «Βιογραφικό διάγραμμα», ό.π., σ. 8 και Πιερής, *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα»-«έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, ό.π., σ. 21.

⁴⁴ Γαραντούδης, ό.π., σ. 27.

⁴⁵ Γιάννης Δάλλας, «*Ολίγο θα τον ξαναγγίζω...*». *Υστερα καβαφολογικά*, Αθήνα, Εκδόσεις Ηριδανός 2009, σ. 18.

⁴⁶ Είναι ενδεικτική η ακόλουθη κρίση του Δασκαλόπουλου σχετικά με την αλλαγή αυτή, μια αλλαγή την οποία ο μελετητής αποδίδει στη «δια βίου αφοσίωση στην ποιητική τέχνη»: «Η πρώτη περίοδος του, η “προκαβαφική”, συγκρινόμενη με την περίοδο της ωριμότητάς του είναι τόσο διαφορετική που σχεδόν διαψεύδει τη λογική», Δημήτρης Δασκαλόπουλος, *Κ. Π. Καβάφης. Σχέδια στο περιθώριο*, Αθήνα, Διάττων 1988, σ. 82-83.

Από τα στοιχεία που εκτέθηκαν, λοιπόν, γίνεται αντιληπτό ότι τα αποκηρυγμένα ποιήματα κινούνται σε έναν χρονικό ορίζοντα που αρχίζει από το πρώτο στάδιο της καβαφικής παραγωγής και καταλήγει στο δεύτερο, τα ανέκδοτα ή κρυμμένα εκτεινόμενα σε ένα μακρότερης διάρκειας χρονικό διάστημα αρχίζουν από το πρώτο δημιουργικό στάδιο, περνούν από το δεύτερο και φτάνουν έως το τρίτο στάδιο, τα αναγνωρισμένα ξεκινούν από το δεύτερο στάδιο και φτάνουν στο τρίτο, ενώ τα ατελή ποιήματα τοποθετούνται όλα στην τελευταία περίοδο της καβαφικής πορείας, αυτή του ποιητικού ρεαλισμού.⁴⁷

Η ενότητα της καβαφικής ποίησης

Στη διάλεξη που πραγματοποίησε ο Γιώργος Σεφέρης στο Βρετανικό Ινστιτούτο στις 17 Δεκεμβρίου του 1946 με θέμα «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· Παράλληλοι» έκανε λόγο για την «ενότητα» της καβαφικής ποίησης εκφράζοντας την παρακάτω άποψη: «Η προσωπική μου ιδέα είναι ότι από μια ορισμένη στιγμή και πέρα—τη στιγμή αυτή την τοποθετώ στα 1910 περίπου— το καβαφικό έργο πρέπει να διαβάζεται και να κρίνεται όχι σαν μια σειρά από χωριστά ποιήματα, αλλά σαν ένα και μόνο ποίημα εν προόδω—ένα “work in progress”, όπως θα ’λεγε ο James Joyce— που τερματίζει ο θάνατος. Ο Καβάφης είναι, νομίζω, ο “δυσκολότερος” ποιητής της σύγχρονης ελληνικής γραμματείας και τον καταλαβαίνουμε πολύ καλύτερα όταν τον διαβάζουμε με το συναίσθημα της παρουσίας του συνολικού του έργου. Αυτή η ενότητα είναι η χάρη του, και μ’ αυτό τον τρόπο θα τον αντικρίσω».⁴⁸ Μερικά χρόνια αργότερα, συγκεκριμένα το 1962 (και ενώ είχαν εκδοθεί τα αποκηρυγμένα ποιήματα μεταφρασμένα στην αγγλική γλώσσα έναν χρόνο νωρίτερα), ο Σεφέρης επισήμανε, στις *Δοκιμές* του, την ανάγκη της έκδοσης των αποκηρυγμένων ποιημάτων σε βιβλίο υποστηρίζοντας ότι «ο ποιητής δεν έχει πια να φοβηθεί τίποτε από αυτά, ενώ δεν μπορεί

⁴⁷ Η Lavagnini επισημαίνει ότι «όλα τα ατελή ποιήματα ανήκουν στην τελευταία δεκαετία της ζωής του Καβάφη, τη δεκαετία της ωριμότερης ποιητικής του παραγωγής, αυτής που περισσότερο μας απασχολεί σήμερα», βλ. Lavagnini, «Εισαγωγή», *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, ό.π., σ.15-56: 41.

⁴⁸ Γιώργος Σεφέρης, «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π., σ. 141-177: 144. Βλ. το κείμενο και στον τόμο των *Δοκιμών* του Σεφέρη: Γιώργος Σεφέρης, «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι», *Δοκιμές*, Πρώτος τόμος (1936-1947), Θ’ έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος 2013, σ. 324-363. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου: Γιώργος Σεφέρης, «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. Γ’, τχ. 2, Ιούνιος 1947, σ. 33-43. Πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι όταν διατυπώνει την άποψη αυτή ο Σεφέρης γνωρίζει, κατά πάσα πιθανότητα, μόνο τα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη.

να τα αγνοεί ο σοβαρός μελετητής». ⁴⁹ Αναμφισβήτητα, η μελέτη του καθαφικού ποιητικού έργου ως ενός «ποιήματος εν προόδω», ανεξάρτητα από τις μεταλλαγές που εντοπίζονται σε αυτό κατά την πορεία της διαμόρφωσής του αλλά και ακριβώς για να καταδειχθούν και να καταγραφούν λεπτομερειακά ως προς τις ειδικότερες πτυχές τους οι μεταλλαγές αυτές, είναι αναγκαία.

Η ανάγκη αυτή έχει επισημανθεί καταρχήν από τους επιμελητές των εκδόσεων των μη αναγνωρισμένων ποιημάτων, δηλαδή από τον Σαββίδη και την Lavagnini, ⁵⁰ αλλά και αρκετοί ακόμα μελετητές έχουν ταχθεί υπέρ της συνολικής θεώρησης της καθαφικής ποίησης. Για παράδειγμα, ο Κ. Θ. Δημαράς, το 1948, αναφερόμενος στα αποκηρυγμένα ποιήματα, υποστήριξε ότι η εξέταση των νεανικών αυτών ποιητικών κειμένων με την «τεχνική απλότητα» παρέχει στον μελετητή τη δυνατότητα να διακρίνει πιο καθαρά την έμπνευση του ποιητή, να εντοπίσει τις επιδράσεις που δέχτηκε ο Καβάφης, αλλά και να εντάξει τον Αλεξανδρινό στην εποχή του, ώστε να προσδιορίσει τη θέση του στη νεοελληνική ποιητική σκηνή. ⁵¹ Μάλιστα, ο Δημαράς, για να αποδείξει τη χρησιμότητα της μελέτης των αποκηρυγμένων και την ενότητα τους με το ώριμο καθαφικό έργο, αναφέρει και σχολιάζει τρία ποιητικά κείμενα ως αντιπροσωπευτικά παραδείγματα των ποιημάτων που εντάσσονται σε καθέναν από τους τρεις θεματικούς κύκλους του καθαφικού έργου αλλά ταυτόχρονα και ως ποιητικά κείμενα απολύτως ενδεικτικά των ρομαντικών, παρνασσιστικών και συμβολιστικών επιδράσεων που δέχτηκε ο Καβάφης. ⁵²

⁴⁹ Η πληροφορία αντλήθηκε από τον πρόλογο του Σαββίδη στο βιβλίο των αποκηρυγμένων ποιημάτων, βλ. Σαββίδης, «Πρόλογος του επιμελητή», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 12.

⁵⁰ Παραθέτω τα σχετικά χωρία, στα οποία ο Σαββίδης υπογραμμίζει τη σημασία των αποκηρυγμένων και των ανέκδοτων ποιημάτων: «[...] η φήμη του Καθαφικού έργου είναι σήμερα τόσο στέρεα εδραιωμένη, και στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, ώστε όχι μόνο να μην κινδυνεύει –όπως, ίσως, άλλοτε– από την παράθεση των Αποκηρυγμένων δίπλα στα Ποιήματα της ωριμότητας, αλλά και να επιβάλλει την παράθεση αυτήν ως βασικό τεκμήριο ποιητικής συνείδησης και δημιουργικής επιμονής», Σαββίδης, ό.π., σ. 12· «Δεν είναι, λοιπόν, διόλου ασήμαντη και ποιοτικά η επιβίωση των ανέκδοτων ποιημάτων, αλλά συνέπεια εσκεμμένης διαλογής του Καβάφης», Σαββίδης, «Εισαγωγή», *Ανέκδοτα ποιήματα (1882-1923)*, ό.π., σ. ιδ´· «Έτσι, τα 75 ανέκδοτα ποιήματα, συσχετισμένα με τα 177 που δημοσίευσε ο ίδιος, θα μας επιτρέψουν να παρακολουθήσουμε ασφαλέστερα και ακριβέστερα την καλλιτεχνική πορεία του Καβάφης, από την εφηβική ηλικία (19 ετών) έως την πλήρη ωριμότητα (60 ετών)», Σαββίδης, «Εισαγωγή», *Ανέκδοτα ποιήματα (1882-1923)*, ό.π., σ. θ´-ι´. Η Lavagnini γράφει ότι τα ατελή ποιήματα διαφέρουν από τα ανέκδοτα, καθώς δεν εγκαταλείφθηκαν από τον ποιητή, και τα κατατάσσει «στην ίδια κατηγορία με τα αναγνωρισμένα ποιήματα, από τα οποία διαφέρουν μόνο στο βαθμό που τα σχεδιάσματα αυτά δεν πήραν την οριστική τους μορφή», βλ. Lavagnini, «Εισαγωγή», *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, ό.π., σ. 16.

⁵¹ Δημαράς, «Οκτώ μαθήματα για τον Καβάφης», ό.π., σ. 72. Πρόκειται για μαθήματα που «δόθηκαν από 23 Νοεμβρίου 1948 έως 10 Ιανουαρίου 1949 στον Μορφωτικό Σύλλογο “Αθηναίων”», βλ. σ. 67.

⁵² Δημαράς, ό.π., σ. 72-77. Συγκεκριμένα, ο Δημαράς παρουσιάζει το ποίημα «Ο Ποιητής και η Μούσα» ως παράδειγμα της επίδρασης του ρομαντισμού και ταυτόχρονα των φιλοσοφικών ποιημάτων του Καβάφης, το «Ο Οράτιος εν Αθήναις» ως παράδειγμα της επίδρασης του παρνασσισμού και των ιστο-

Ο Filippo Maria Pontani, σε μελέτη που αφιέρωσε στα ανέκδοτα ή κρυμμένα ποιήματα το 1969-1970, εκφράζει την άποψη ότι τα καθαφικά ποιήματα που δεν είναι ενταγμένα στον κανόνα «ενδιαφέρουν τον λογοτεχνικό κριτικό, εφόσον μπορούν να διευρύνουν τη δυνατότητα αποτίμησης του πολιτισμικού εδάφους που έθρεψε τον ποιητή, ώστε να φανεί καθαρότερα η διάρθρωση των ενδιαφερόντων και της θεματικής του και η μακρά, υπομονετική, βασανιστική πορεία της αναζήτησης του εαυτού του, ως προς τη γλώσσα και το ύφος», αλλά υποστηρίζει ότι «η ποιότητα των ανεκδότων δεν είναι εξαιρετική» και εντοπίζει τα καλύτερα στοιχεία των ποιητικών αυτών κειμένων «στις καθαρά λυρικές εξομολογήσεις, που σχετίζονται με τον ερωτισμό».⁵³

Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του έθεσε, το 1984, την ίδια ομάδα ποιημάτων και ο Γιάγκος Ανδρεάδης, ο οποίος θεωρεί ότι η εξέταση αυτών των ποιητικών κειμένων δίνει τη δυνατότητα να παρουσιαστεί μια αποκρυσταλλωμένη εικόνα της ποιητικής παραγωγής του Καβάφη, μια εικόνα που θα αποτυπώνει βήμα προς βήμα την εξέλιξή του και παράλληλα θα φωτίζει το ώριμο έργο του θέτοντας νέες βάσεις για την προσέγγισή του.⁵⁴

Με το ανεπίσημο τμήμα της καθαφικής ποίησης ασχολήθηκε, το 2009, και ο Δάλλας, ο οποίος ιχνογραφεί τη διαδρομή και περιγράφει την εξέλιξη του ποιητή από τα αποκηρυγμένα έως τα ανέκδοτα και από τα ανέκδοτα έως τα ατελή χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα παραδείγματα ποιημάτων, τα οποία εξετάζει εντάσσοντάς τα σε μια παράδοση ενός καλλιτεχνικού ρεύματος, συσχετίζοντάς τα με ιδεολογικές αρχές και ανιχνεύοντας τις πηγές της έμπνευσης του ποιητή ή προεκτείνοντας τον συλλογισμό του.⁵⁵

Αναφορικά με το ειδικότερο πεδίο της μετρικής, ο Γαραντούδης, το 2013, επισήμανε ότι «η μορφολογική συνεξέταση» των αναγνωρισμένων ποιημάτων με τις υπόλοιπες ομάδες ποιημάτων και κυρίως με τα ανέκδοτα ή κρυμμένα και τα ατελή

ρικών ποιημάτων του και το «Στο Σπίτι της Ψυχής» ως παράδειγμα της επίδρασης του συμβολισμού και των συναισθηματικών ποιημάτων του.

⁵³ Filippo Maria Pontani, «Κλασικά και βυζαντινά μοτίβα στα ανέκδοτα ποιήματα του Καβάφη», Μετάφραση Μαρία Α. Ηλιού, *Επτά δοκίμια και μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, Πρόλογος Γ. Π. Σαββίδη, Εισαγωγή Massimo Peri, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 1991, σ. 163-203: 163, 165. Η πρώτη δημοσίευση της μελέτης έγινε στην ιταλική γλώσσα το 1969-1970.

⁵⁴ Γιάγκος Θ. Ανδρεάδης, *Τα κρυμμένα του Καβάφη. Σημείο εκκίνησης για ένα σχολιασμό του έργου του*, Αθήνα, Δρόμενα 1984.

⁵⁵ Δάλλας, *ό.π.*, σ. 23-67.

ποιήματα «είναι απαραίτητη, αν θέλουμε να σχηματίσουμε πληρέστερη και κυρίως εξελικτική εικόνα της καβαφικής μετρικής».⁵⁶

Με βάση, λοιπόν, τα παραπάνω στοιχεία, με γνώμονα τις παρατηρήσεις της καβαφικής κριτικής και φιλολογίας και για τους λόγους που έχουν ήδη διαφανεί από όσα εκτέθηκαν μέχρι αυτό το σημείο, η παρούσα μετρικολογική μελέτη έχει ως αντικείμενο το συνολικό ποιητικό έργο του Καβάφη, το οποίο ανέρχεται, εξαιρουμένων των 3 ποιητικών κειμένων που είναι γραμμένα στην αγγλική γλώσσα, στα 302 ποιήματα. Τα ποιήματα αυτά εξετάζονται στο δεύτερο μέρος της διατριβής κατά ομάδες ως ακολούθως: 27 αποκηρυγμένα ποιήματα (πρωτότυπα), 77 ανέκδοτα/κρυμμένα ποιήματα (πρωτότυπα) συμπεριλαμβανομένων και των πεζών ποιημάτων που περιέχονται στην έκδοση των *Κρυμμένων*, 10 μεταφρασμένα ποιήματα (που έχουν συμπεριληφθεί στις εκδόσεις των *Αποκηρυγμένων* και των *Ανέκδοτων/Κρυμμένων*), 154 αναγνωρισμένα ποιήματα, 30 ατελή ποιήματα, 4 σκόρπια σχεδιάσματα (που έχουν συμπεριληφθεί στην έκδοση των *Ατελών*).

⁵⁶ Ευριπίδης Γαραντούδης, «Μερικά σχόλια για τη μετρική της καβαφικής ποίησης», *Το Δέντρο*, τχ. 193-194, Οκτώβριος 2013, [Αφιέρωμα:] Ξαναδιαβάζουμε τον Καβάφη, σ. 28-32: 28.

2. Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΗ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ

Η μετρική κατάρτιση του Καβάφη αλλά και η φροντίδα που έδειχνε στην κατασκευή του στίχου και τη μορφή των ποιημάτων του αποτελούν πλέον στοιχεία αδιαμφισβήτητα. Ωστόσο, κατά τις πρώτες δεκαετίες της εμφάνισης του ποιητή στο ελληνικό λογοτεχνικό προσκήνιο πολλοί ήταν οι κριτικοί που είχαν προσάψει – αρκετοί μάλιστα κατά τρόπο κατηγορηματικό– σ’ αυτόν αδιαφορία για την επεξεργασία του στίχου και το αισθητικό αποτέλεσμα που θα προέκυπτε. Θεωρώ, λοιπόν, ότι είναι απαραίτητη μια ανασκόπηση των βασικών θέσεων που έχουν διατυπωθεί από μελετητές και κριτικούς είτε γενικότερα για τη μορφή των καβαφικών ποιημάτων είτε ειδικότερα για τον καβαφικό στίχο, από τα πρώτα χρόνια της πορείας του ποιητή μέχρι σήμερα, προκειμένου να ελεγχθεί η εξέλιξη της πρόσληψης της καβαφικής στιχουργίας από κριτικά άρθρα, μετρικά μελετήματα και εγχειρίδια μετρικής και ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας.⁵⁷

Η κριτική κατά τη διάρκεια της ζωής του ποιητή: Αμφισβητήσεις, επικρίσεις και αφορισμοί του καβαφικού στίχου

Η πρώτη κριτική για ποίημα του Καβάφη δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβριο του 1891 στο περιοδικό *Αττικόν Μουσείον*. Αυτό το ανυπόγραφο και μικρής έκτασης κείμενο, το οποίο έχει αποδοθεί από τον Σαββίδη στον Ιωάννη Πολέμη,⁵⁸ έχει τη μορφή απαντητικής επιστολής προς τον ίδιο τον Καβάφη και αφορά το ποίημα «Κτίσται» που είχε αποσταλεί στο περιοδικό από τον ποιητή, μετά την τετραετή απουσία του από τις σελίδες των εντύπων της εποχής. Ο συντάκτης της επιστολής, λοιπόν, αν και διατύπωσε ιδιαίτερα θετική κρίση για το ποίημα, εξαίρεσε από τις αρετές του ένα μορφικό χαρακτηριστικό. Συγκεκριμένα, ο Πολέμης εξέφρασε τη διαφωνία του με την έντονη παρουσία του διασκελισμού στο ποιητικό κείμενο χαρακτηρίζοντας μάλι-

⁵⁷ Κατά την αναζήτηση μελετών αναφερόμενων στη μορφή της καβαφικής μετρικής, αλλά και μελετών αναφερόμενων γενικότερα σε ζητήματα μετρικής, τις οποίες χρειάστηκα σε όλη την έκταση της διατριβής, χρησιμοποίησα τη *Βιβλιογραφία νεοελληνικής μετρικής*, Επιμέλεια έκδοσης Ευριπίδης Γαραντούδης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2000, καθώς και τη βιβλιογραφία: Ευριπίδης Γαραντούδης - Ολυμπία Ταχοπούλου, «Βιβλιογραφία νεοελληνικής μετρικής 1996-2000», *Παλίμψηστον*, τχ. 18, 2003, σ. 81-171. Διευκρινίζω ότι παραθέτω σε μονοτονικό σύστημα τα χωρία των κειμένων, ακόμα κι όταν αυτά είναι γραμμένα στην καθαρεύουσα.

⁵⁸ Βλ. Σαββίδη, *Οι καβαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη*, ό.π. σ. 116 και Σαββίδη, «Σημειώσεις», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 94.

στα αυτού του είδους τις επιλογές του Καβάφη «μικρές ιδιοτροπίες». Παραθέτω ολόκληρο το κείμενο: «κ. Κ. Φ. Καβ. Εις Αλεξάνδρειαν.— Το ποίημά σας μας εφάνη εξόχως ωραίον και θα ήτο ίσως ωραιότερον αν δεν εκάμνετε τόσην κατάχρησιν του συστήματος εκείνου της γαλλικής στιχουργίας του να μεταβαίνωσιν αι προτάσεις από του ενός στίχου εις τον έτερον. Έχει όμως τόσα άλλα προτερήματα το ποίημά σας ώστε παραβλέπει τις τας μικράς ταύτας ποιητικάς ιδιοτροπίας σας. Θα το δημοσιεύσωμεν ευχαρίστως».⁵⁹ Το ποίημα εντέλει δημοσιεύτηκε στο επόμενο τεύχος του περιοδικού, αλλά δεν μπορεί κανείς να μην παρατηρήσει ότι από την πρώτη αυτή κρίση που δέχτηκε ο Καβάφης γίνεται φανερό πόσο παραξένευε, κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, τη λογοτεχνική κριτική και προφανώς γενικότερα το αναγνωστικό κοινό η μορφική διάρθρωση των ποιητικών του κειμένων.

Μετά την αναφορά στο πρώτο αυτό σύντομο κείμενο, συνεχίζω την ιστορική επισκόπηση μεταβαίνοντας στο κείμενο –σταθμό για την καβαφική κριτική (ουσιαστικά πρόκειται για το πρώτο σημαντικό κείμενο που γράφτηκε για την ποίηση του Καβάφη)– του Γρηγόριου Ξενόπουλου (ο Καβάφης είχε γνωρίσει τον Ξενόπουλο κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού του στην Αθήνα το 1901), με τον τίτλο «Ένας ποιητής», το οποίο δημοσιεύτηκε στις 30 Νοεμβρίου του 1903 στο περιοδικό *Παναθήναια*. Ο πεζογράφος, με φανερά εγκωμιαστική διάθεση, εκδηλώνει τον θαυμασμό του για τον ποιητή και δηλώνει ενθουσιασμένος με τα δώδεκα καβαφικά ποιήματα που είχε στη διάθεσή του μέχρι τότε, ενώ δεν παραλείπει να αναφερθεί και στο ζήτημα της μορφής υπογραμμίζοντας την επίμονη φροντίδα που δείχνει ο Καβάφης γι' αυτήν, ώστε να επιτύχει «την βαθυτέραν εκείνην μορφήν, την ουσιαστικότεραν, η οποία δεν έχει σχέσιν ούτε με την λέξιν, ούτε με τον ρυθμόν, ούτε με την ρίμαν», τη μορφή την «εξωτάτην» που ανταποκρίνεται πλήρως στην ιδέα του ποιήματος.⁶⁰ Στη συνέχεια, ο Ξενόπουλος εξειδικεύοντας τις παρατηρήσεις του για το ποίημα «Δέησις» σχολιάζει: «Ο ρυθμός του δεν είναι η συνειθισμένη τυμπανοκρουσία, η γλώσσα του έχει πολύ τον ατομικόν χαρακτήρα, και η πλουσιωτάτη ομοιοκαταληξία –ομοιολεξία μάλλον [...]– έχει τι το σεμνόν και μαλακόν, το σχεδόν κρύφιον, που δεν καταστρέφει, ως απότομος έκρηξις ρουκέτας, τον θρηνώδη λυρισμόν, την ήρεμον μελαγχολίαν της

⁵⁹ Ανυπόγραφο [Ιωάννης Πολέμης], «Συζητήσεις», *Αττικόν Μουσείον*, έτος Δ', τχ. 6, 30 Σεπτεμβρίου 1891, σ. 71.

⁶⁰ Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ένας ποιητής», *Παναθήναια*, τ. Ζ', τχ. 76, 30 Νοεμβρίου 1903, σ. 97-102: 98. Βλ. και την αναδημοσίευση του κειμένου: Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ένας ποιητής», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π., σ. 23-34.

φράσεως». ⁶¹ Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι ο Ξενόπουλος διακρίνει ήδη τη λιτότητα της μορφής των καβαφικών ποιημάτων, η οποία αποτελεί καρπό μιας βαθύτερης διεργασίας και όχι μιας συλλογής πλούσιων μορφολογικών και ρυθμικών στοιχείων.

Λίγα χρόνια αργότερα, συγκεκριμένα το 1909, ο Παύλος Πετρίδης, σε διάλεξή του, έκανε λόγο για μια μορφή (που προέρχεται από τον νου, καθώς, σύμφωνα με τον Πετρίδη, ο Καβάφης «υποβάλλει το αίσθημα εις την επίδρασι του νου, ο οποίος το σφυρηλατεί και του δίδει μιαν άλλη μορφή») «ολιγώτερο ίσως λυρική, ολιγώτερο χτυπητή, αλλά πειο λεπτή και πειο σοβαρά» που είναι «αρεστή εις τους ολίγους», ⁶² ενώ το 1910, στις σελίδες του περιοδικού *Ο Νουμάς*, η Πετρούλα Ψηλορείτη (Γαλάτεια Καζαντζάκη) σχολίασε την καβαφική στιχουργική διακρίνοντας μία άνευρη επαναληπτικότητα τόσο στον τρόπο χρήσης της ομοιοκαταληξίας όσο και γενικότερα στον ρυθμό των ποιημάτων· παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Κάποτε οι ρίμες του [Καβάφης] τελειώνουν με την ίδια λέξη. Και δείχνει αυτό κάτι σαν *idée fixe*, που έρχεται και ξανάρχεται το ίδιο το απaráλλαχτο επίμονα και δεν έχει διωγμό. Ο ρυθμός του κ. Καβάφης μας δείχνει τέλεια την ψυχή του την τόσο υποταγμένη, μα και τόσο περίλυπη. Καμιά θερμή έκφραση επαναστατημένου λυρισμού, καμιά απότομη αποφασιστική χερονομία». ⁶³

Το 1912 ο Ροβέρτος Κάμπος (πρόκειται για ψευδώνυμο του ποιητή Πέτρου Μάγνη, δηλαδή του Κ. Γ. Κωνσταντινίδη), ⁶⁴ στο τομίδιο *Το ποιητικόν έργο του Κ. Π.*

⁶¹ Ξενόπουλος, *ό.π.*, σ. 99.

⁶² Παύλος Α. Πετρίδης, «Ένας Αλεξανδρινός ποιητής. Κωνσταντίνος Π. Καβάφης», *Νέα Ζωή*, έτος Ε', τχ. 55, Απρίλιος 1909, σ. 201-206: 205. Βλ. και την αναδημοσίευση του κειμένου: Παύλος Πετρίδης, «Ένας Αλεξανδρινός ποιητής. Κωνσταντίνος Π. Καβάφης», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφης. Επιλογή κριτικών κειμένων*, *ό.π.*, σ. 35-46.

⁶³ Πετρούλα Ψηλορείτη [Γαλάτεια Καζαντζάκη], «Κ. Π. Καβάφης», *Ο Νουμάς*, τχ. 379, 14 Φεβρουαρίου 1910, σ. 2-5: 2-3.

⁶⁴ Βλ. την πληροφορία στο εισαγωγικό σημείωμα του Στ. Τσ. [Στρατή Τσίρκα], σε τεύχος της *Επιθεώρησης Τέχνης*, όπου αναδημοσιεύεται το κείμενο· συγκεκριμένα, βλ. Ροβέρτος Κάμπος, «Το ποιητικόν έργο του Κ. Π. Καβάφης», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ', τχ. 108, Δεκέμβριος 1963, Αφιέρωμα στον Καβάφη, σ. 640-644: 640. Επίσης, βλ. Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Η αλεξανδρινή λογοτεχνία*, Τόμος πρώτος, Αθήνα, 1971³, σ. 71· παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Ιδιαίτερα θα αναφερθούμε στο μελέτημά του “Το ποιητικόν έργο του Κ. Π. Καβάφης”, που δημοσίευσε στην Αλεξάνδρεια το 1912 [...] με το ψευδώνυμο Ροβέρτος Κάμπος και παραπλανητικό τόπο έκδοσης το Κάιρο. Ο Μάγνης ποτέ δεν παραδέχθηκε επίσημα την πατρότητα του λιβέλλου αυτού, ωστόσο είναι βέβαιο πως το κείμενο είναι δικό του και ο ίδιος ο πρώτος αρνητής της καβαφικής ποίησης στην Αίγυπτο». Η Μαρία Ρώτα γράφει σχετικά με το βιβλίο του Κάμπου: «Τα *Γράμματα* στο ενδέκατο φυλλάδιό τους αναγγέλλουν το βιβλίο, που κυκλοφόρησε “κάτω από μάσκα, χωρίς καν μνεία τυπογραφείου”, επικρίνοντας τις κακοήθειες “ασυνάρτητες δοξασίες” του “συγγραφέως-εκδότη” για “την ποίηση, τη σκέψη και την καλαισθησία”. Το Αρχείο Πάργα δεν παρέχει στοιχεία για την ταύτιση του Πέτρου Μάγνη με τον Ροβέρτο Κάμπος. Δύο παρωδίες ποιημάτων του Καβάφης, με τον γραφικό χαρακτήρα του Μάγνη, που σώζονται στο Αρχείο, δεν μπορούν να χρονολογηθούν νωρίτερα από το 1914. Μια μεταγενέστερη επιστολή του Μάγνη, ωστόσο, γραμμένη στα 1918, μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι ο Πάργας γνώριζε την ύπαρξη του Νίκου Αμοιραδάκη, προσώπου που από τα 1970 εμφανίζεται ως ο συγγραφέας του αντικαβαφικού κειμένου του 1912. Από το υλικό του Αρχείου του πληροφορούμαστε ότι ο Πάργας είχε διακινήσει το

Καβάφη που κυκλοφόρησε στην Αλεξάνδρεια, απέρριψε με τρόπο εμφανώς ειρωνικό συνολικά την καβαφική ποίηση, ενώ αναφερόμενος ειδικότερα στα μορφολογικά της χαρακτηριστικά έκανε λόγο για «πολύ παράξενο μέτρο» και υποστήριξε ότι ο Καβάφης «ξεσυνήθισε το σωστό μέτρο της ποίησης», ότι δεν έχει μάθει «τι είναι ποίηση, τι είναι μέτρο, τι είναι αισθητική, τι είναι περιγραφή, τι είναι όλα εκείνα επί τέλους που κάνουν ένα ποιητή, ποιητή όχι σαν τον Κύριον Καβάφην»,⁶⁵ καθώς και ότι στην καβαφική ποίηση «ούτε αρμονία ούτε μέτρο ούτε γλωσσικός πλούτος υπάρχει, ούτε τίποτε άλλο ποιητικόν προσόν».⁶⁶

Συγκεκριμένες περιγραφικές παρατηρήσεις και όχι αξιολογικές κρίσεις περιλαμβάνουν οι δύο αναφορές που έπονται, οι οποίες γίνονται από τον Αλέκο Σεγκόπουλο και τον E. M. Forster. Ο Σεγκόπουλος, σε διάλεξή του το 1918, ανέφερε ότι η συνήθης πρακτική που υιοθετεί ο Καβάφης για την κατασκευή των στίχων του ακολουθεί την παρακάτω αρχή: «Στίχοι όχι ισάριθμοι, με τονισμό επικρατούντα τον ιαμβικό».⁶⁷ Έναν χρόνο αργότερα, το 1919, ο Forster, σε κείμενο που δημοσιεύτηκε σε περιοδικό του Λονδίνου (και γνωστοποίησε την καβαφική ποίηση στο αναγνωστικό

βιβλίο Κάμπου, αν και δεν ξέρουμε με ποιον σκοπό», Μαρία Σ. Ρώτα, *Το περιοδικό Γράμματα της Αλεξάνδρειας (1911-1919)*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Φιλολογίας 1994, σ. 102.

⁶⁵ Ροβέρτος Κάμπος, *Το ποιητικόν έργο του Κ. Π. Καβάφη*, Κάιρο, 1912, σ. XI.

⁶⁶ Κάμπος, *ό.π.*, σ. XVI.

⁶⁷ Αλέκος Σεγκόπουλος, *Διάλεξις περί του ποιητικού έργου του Κ. Π. Καβάφη καμωμένη στον επιστημονικό σύλλογο «Πτολεμαίος Α΄» στις 23 Φεβρουαρίου 1918*, Εισαγωγή στη διάλεξη του Αλέκου Σεγκόπουλου Πόλυς Μοδινός, Αλεξάνδρεια, 1918, σ. 11. Ο Σεγκόπουλος κάνει τη συγκεκριμένη παρατήρηση μιλώντας για το ποίημα «Τα Επικίνδυνα» παραθέτω ολόκληρο το απόσπασμα: «Υπό έποψι στιχουργικής “Τα Επικίνδυνα” δεν παρουσιάζουσε πολύ το ξεχωριστό από τη συνήθη στιχουργική του Καβάφη. Στίχοι όχι ισάριθμοι, με τονισμό επικρατούντα τον ιαμβικό. Ο τρίτος στίχος ηχηρός· ο τέταρτος [...] καλά κομμένος, με την τομή στην έκτη συλλαβή κ’ ενισχυμένη με στίξη». Το κείμενο της διάλεξης είναι διαθέσιμο ως ψηφιοποιημένο τεκμήριο στο αρχείο Καβάφη του Ιδρύματος Ωνάση. Βλ. τον ηλεκτρονικό σύνδεσμο: <https://cavafy.onassis.org/el/object/3yh5-74mp-q59q/>. Βλ. και την αναδημοσίευση του κειμένου: Αλέκος Σεγκόπουλος, «Διάλεξις περί του ποιητικού έργου του Κ. Π. Καβάφη», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, *ό.π.*, σ. 47-56. Σύμφωνα με τον Τσίρκα, το κείμενο της διάλεξης του Σεγκόπουλου έχει γραφεί από τον Καβάφη, οπότε απηχεί την οπτική του ίδιου του ποιητή για τα ποιήματα στα οποία γίνεται αναφορά· παραθέτω τα σχόλια του Τσίρκα: «Η ίδια η διάλεξη του Σεγκόπουλου είναι ένα πολύτιμο ντοκουμέντο, γιατί, χωρίς αμφιβολία πια, είναι γραμμένη από τον ποιητή. Αναλύει τέσσερα ποιήματα: “Τα επικίνδυνα”, “Επήγα”, “Μακρυνά” και “Επέστρεφε”. Στο τέλος παραθέτει και τα “Κεριά”. Όλα στην οριστική τους μορφή που βρίσκονται στην έκδοση 1935. Είναι η αυθεντικότερη ερμηνεία αυτών των ποιημάτων κ’ ένας δυνατός φωτισμός στα μυστικά της ποιητικής του Κ.: το ειδικό βάρος των λέξεων, η θέση τους, ο ρόλος του τίτλου, της στίξης· πώς λειτουργεί η έμπνευση, πώς γίνεται η σύνθεση, η σχέση του ενός με το άλλο ποίημα, οι προεκτάσεις, τα συμπληρώματα. Μια τολμηρή του πράξη: να διδάξει ο ίδιος το Αλεξαντρινό κοινό πώς πρέπει να διαβάζει την ποίησή του. Τολμηρή αλλά δικαιωμένη. Μόνο στους μεγάλους συγχωρούνται αυτά. [...] Η διάλεξη, μαζί με την εισαγωγή του Πόλυ Μοδινού, τυπώθηκε τον ίδιο χρόνο και σε βιβλιαράκι στην Αλεξάνδρεια», βλ. Στρατής Τσίρκα, «Κ. Π. Καβάφης. Σχεδιάγραμμα χρονογραφίας του βίου του», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ΄, τχ. 108, Δεκέμβριος 1963, Αφιέρωμα στον Καβάφη, σ. 676-706: 694.

κοινό του εξωτερικού), διαπίστωσε ότι «τα περισσότερα ποιήματα του Καβάφη είναι σύντομα και ανομοιοκατάληκτα».⁶⁸

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπισε ο Παλαμάς – ένας ποιητής που υπηρέτησε σταθερά κατά τρόπο δεξιοτεχνικό την ποιητική μορφή– τις μετρικές επιλογές του Καβάφη. Το θέμα αυτό έχει αναπτύξει διεξοδικά ο Γαραντούδης, ο οποίος παρουσιάζει και ερμηνεύει τις σχετικές παλαμικές θέσεις.⁶⁹ Συγκεκριμένα, ο Γαραντούδης μάς πληροφορεί ότι δύο φορές, το 1922 και το 1924, ο Παλαμάς προέβη σε σύγκριση του στίχου του ποιητή Ρήγα Γκόλφη με τον στίχο του Καβάφη, προκειμένου να αναδείξει εκείνον του Γκόλφη ως περισσότερο επιμελημένο. Στη συνέχεια, ο μελετητής παρατηρεί ότι «κάνοντας λόγο για το “ύπουλο ξεκάρφωμα” του δεκαπεντασύλλαβου στην καβαφική ποίηση ή για τον νόμο της “αξέγνοιαστης αμορφίας” του στίχου, ο Παλαμάς δεν κατηγορεί τον Καβάφη, όπως άλλοι, για μορφική ατημελησία, αλλά για συνειδητή και συνεπή εξάρθρωση του ρυθμού του παραδοσιακού στίχου και ιδίως του δεκαπεντασύλλαβου»· επισημαίνει, επίσης, ότι ο Παλαμάς δεν εντόπισε ούτε «τις εμφανείς εκδηλώσεις κατασκευαστικής δεξιοτεχνίας σε αρκετά ποιήματα του Καβάφη, όπως είναι οι συμμετρικές στροφές και οι ομοιοκαταληξίες ομωνύμων» και αποφαινεται εντέλει ότι το κυριότερο στοιχείο που ο Παλαμάς δεν μπορούσε να κατανοήσει ούτε και να ανεχθεί στην καβαφική ποίηση «ήταν ο συνδυασμός του εξαρθρωμένου στίχου με τον πεζολογικό τόνο και το αντιποιητικό (κατά τις αντιλήψεις του Παλαμά) περιεχόμενο», καθώς «για τον Παλαμά η ποίηση είναι (κάτι σαν) τραγούδι, ενώ για τον Καβάφη δεν είναι τραγούδι».⁷⁰

Μετά τον σχολιασμό του Κάμπου, ένα ακόμα δείγμα αφοριστικής και συνάμα ειρωνικής αντιμετώπισης προς την καβαφική ποίηση και ειδικά προς τα μορφικά γνωρίσματά της αποτελεί το ακόλουθο σχόλιο του Δ. Π. Ταγκόπουλου για το ποίημα «Θάλασσα του Πρωιού», προερχόμενο από κείμενο δημοσιευμένο στο *Έθνος* το 1924: «Αν αυτό λέγεται ποίηση, τότε αναγκάζομαι να κάμω τη δήλωση [...] πως όσα ποιήματα έχω διαβάσει ίσαμε τώρα (κ’ έχω διαβάσει εκατομμύρια στίχους, Θεέ μου!) είταν όλα πρόζες και εγώ, ο ηλίθιος, τάπαιρνα για ποιήματα. Κ’ έτσι θάναι, αφού τους

⁶⁸ E. M. Forster, «Η ποίηση του Κ. Π. Καβάφη», Μετάφραση Γ. Π. Σαββίδης, *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π., σ. 57-60: 58. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου: E. M. Forster, «The Poetry of C. P. Cavafy», *The Athenaeum*, April 24, 1919, σ. 247-248.

⁶⁹ Ευριπίδης Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2005, σ. 48-50. Επίσης, βλ. τη συγκριτική εξέταση ανάμεσα στη μετρική του Παλαμά και τη μετρική του Καβάφη στις σ. 138-145.

⁷⁰ Γαραντούδης, ό.π., σ. 49 και 50.

στίχους του κ. Καβάφη τους έπαιρνα πάντοτε για κακογραμμένες πρόζες, και μου στάθηκε αδύνατο να παραδεχτώ ποτέ πως είναι ποιήματα».⁷¹

Σε αντίθεση με τον Ταγκόπουλο, ο Μάριος Βαϊάνος, σε κείμενό του στην εφημερίδα *Ελεύθερος Τύπος*, επίσης το 1924, αναγνωρίζει ότι ο Καβάφης έχει καταλάβει μία πολύ σημαντική θέση στη νεοελληνική ποίηση αλλά δεν ξεχνά ούτε και εκείνος να επισημάνει το χαρακτηριστικό της πεζολογίας κάνοντας λόγο για «παράξενους, ιδιότροπους και μοντέρνους στίχους [...] που μοιάζουν μάλλον με πεζό βαλμένο σαν ποίημα». Ο Βαϊάνος αναφέρεται και σε ειδικότερα μετρικά μέσα, ιδίως στην ομοιοκαταληξία, χωρίς να διατυπώνει μία ξεκάθαρα θετική ή αρνητική κρίση ως προς τον τρόπο με τον οποίο τα εν λόγω στοιχεία χρησιμοποιούνται από τον ποιητή· παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Ο Καβάφης [...] είναι ένας από τους πρώτους που κατήγγησε την ομοιοκαταληξίαν, που δεν προσέχη την χασμωδία και το ρυθμό. Εις πολλά όμως μεταχειρίζεται τόσο καλά τη ρίμα, ώστε καταφέρει αλεπάλληλες ομοιοκαταληξίες σε τέτοιο βαθμό που να εξευτελίζεται η ομοιοκαταληξία».⁷²

Το 1924 χρονολογείται και το πρώτο αφιέρωμα περιοδικού στον Καβάφη. Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι στο αφιέρωμα αυτό, στο τεύχος του περιοδικού *Νέα Τέχνη*, το θέμα της μορφής των ποιημάτων απασχόλησε σχεδόν όλους τους κριτικούς και αποτέλεσε, κατά κάποιον τρόπο, πεδίο αντιπαράθεσης μεταξύ τους εξαιτίας των διαφωνιών που αναπτύχθηκαν. Η πιο έντονα αντιρρητική αλλά και η περισσότερο ακραία διατυπωμένη άποψη που εκφράστηκε ήταν αυτή του Κώστα Βελμύρα, ο οποίος διατείνεται ότι ο Καβάφης «μας αραδιάζει κακότεχνα, άμετρα, άρρυθμα και δίχως καμιά μουσική, ευκολοαπόδειχτες πολυμάθειες και κοινότυπες καθημερινές φιλοσοφίες του δρόμου για ποίηση».⁷³

Από την άλλη πλευρά, ο Άλκης Θρύλος παραδέχεται καταρχήν ότι μια πρώτη ανάγνωση των ποιημάτων του Καβάφη προκαλεί «απουκρουστική εντύπωση», καθώς «κάθε στίχος χωριστά δεν παρουσιάζει καμιά ποικιλία πλοκών, τομών, είναι ένας α-

⁷¹ Δ. Π. Τ., «Καβαφισμός», *Έθνος*, 8 Απριλίου 1924, σ. 1. Βλ. και την αναδημοσίευση του κειμένου: Δ. Π. Τ.(αγκόπουλος), «Καβαφισμός», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, 1 Νοεμβρίου 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη (1863-1933), σ. 1403.

⁷² Μάριος Βαϊάνος, «Κ. Π. Καβάφης. Ο ποιητής που δεν επήρε το αριστείον (;)», *Ελεύθερος Τύπος*, 19 Μαΐου 1924, σ. 1. Βλ. και την αναδημοσίευση του κειμένου στο βιβλίο: Χ. Α. Καραόγλου, *Η αθηναϊκή κριτική και ο Καβάφης (1918-1924)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 1985, σ. 99-102.

⁷³ Κώστας Βελμύρας, «V», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα Κ. Π. Καβάφη, σ. 90-91: 90. Το περιοδικό διαχωρίζει τη θέση του από αυτή του Βελμύρα με την ακόλουθη σημείωση ακριβώς κάτω από το κείμενό του: «Σημ. ‘Ν. ΤΕΧΝΗΣ’’. – Οφείλουμε να δηλώσομε πως δεν συμμεριζόμεθα τας ιδέας, αλλ’ ούτε και τα γραφόμενα του κ. Βελμύρα, όπως και δύο άλλων που δημοσιεύουν αντιθέτους γνώμες εδώ. Τις βάλαμε όμως για να δόσομε μια εικόνα των αντιθέτων γνωμών», σ. 91.

διάκοπος, μονότονος ίαμβος με διαφορετικό μόνο αριθμό συλλαβών που σχηματίζουν ένα είδος ελεύθερου στίχου χωρίς καμιά μουσικότητα, τίποτε το μελωδικό, ή αρμονικό, ή έστω και μόνο ηχητικό». ⁷⁴ Όμως, παρά την παραδοχή του αυτή, στη συνέχεια ο κριτικός υποστηρίζει ότι στρεφόμενος κανείς στην ποίηση του Καβάφη με βαθύτερο ενδιαφέρον γι' αυτή σύντομα απομακρύνεται από την πρώτη «αποκρουστική εντύπωση» και μπορεί «να μαγευτεί» ανακαλύπτοντας ότι η τεχνοτροπία του Καβάφη κάθε άλλο παρά παραμελημένη είναι, αφού ο ποιητής σκόπιμα και απολύτως συνειδητά επέλεξε το πεζό, αντιλυρικό ύφος, διότι θεώρησε ότι αυτό ήταν περισσότερο κατάλληλο για να εκφραστεί η επιθυμητή ιδέα. ⁷⁵ Η τελική απόφαση του Θρύλου ανατρέπεται πλήρως το αρχικό σχόλιό του περί «αποκρουστικής εντύπωσης», αφού ο κριτικός αναφέρεται ρητά στο «εξαιρετικό δούλεμα της φόρμας», στοιχείο που αποδεικνύεται από το γεγονός ότι μέσα σε έναν μικρό αριθμό λέξεων εμπεριέχεται ένας πολύ μεγάλος αριθμός εννοιών. ⁷⁶

Στην ίδια περίπου γραμμή κινείται και ο Γ. Κιτρόπουλος, ο οποίος θεωρεί καταδικαστέα την απορριπτική προς την καβαφική τεχνική στάση που έχει υιοθετηθεί από τους περισσότερους κριτικούς (όπως ο ίδιος επισημαίνει), διότι αυτού του είδους η κριτική επιδιώκει να εντοπίσει αποκλειστικά το στοιχείο της μουσικότητας παραβλέποντας άλλους εξίσου σημαντικούς συντελεστές διαμόρφωσης της ποιητικής μορφής. ⁷⁷

Ο Μ. Μαλακάσης περιορίζεται σε μία γενικότερη αναφορά κάνοντας λόγο για «κάποια νοχέλεια του ρυθμού», ⁷⁸ ενώ ο Μαλάνος επιχειρώντας να αιτιολογήσει και συγχρόνως να υποβαθμίσει την «πρωτοτυπία της μορφής» της καβαφικής ποίησης γράφει ότι η πρωτοτυπία αυτή «δεν οφείλεται σε υπερπήδηση δυσκολιών, αλλά στη θεληματική απόρριψη ωρισμένων, ίσως κοινών, ποιητικών κανόνων» και στη συνέχεια υποστηρίζει ότι «εκείνο που χάνει [η καβαφική ποίηση] με τη μορφική ανωμαλία της το κερδίζει με την έντονη γραμμή του βάθους της». ⁷⁹ Παρόλο που ο Μαλάνος απορρίπτει τις μορφικές τεχνικές του Καβάφη, με τη ρητή δήλωσή του περί «θεληματικής απόρριψης» των κανόνων επισημαίνει κάτι που ίσως διατυπώνεται για πρώτη φορά τόσο ξεκάθαρα, καθώς διαπιστώνει την προγραμματική ρήξη της καβαφικής

⁷⁴ Άλκης Θρύλος, «ΧΙΙ», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 94-98: 95.

⁷⁵ Θρύλος, ό.π., σ. 96.

⁷⁶ Θρύλος, ό.π., σ. 97.

⁷⁷ Γ. Κιτρόπουλος, «ΧΙΥ», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 98.

⁷⁸ Μ. Μαλακάσης, «ΧVII», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 100.

⁷⁹ Τ. Μαλάνος, «ΧVIII», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 100.

ποίησης με τις παραδοσιακές ποιητικές μορφές, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι ο ίδιος επικρίνει αυτή τη ρήξη.

Ο Τάκης Μπαρλάς, αν και αναγνωρίζει την αξία του έργου του Καβάφη, εντοπίζει τη μεγαλύτερη αδυναμία του στην ατημελησία της μορφής, αποδεχόμενος την ισχύ της γενικής αρχής που πρεσβεύει ότι «η τέχνη είναι τάξι, αρμονία, ρυθμός» και εννοώντας προφανώς ότι αυτή η γενική καλλιτεχνική αρχή δεν βρίσκει εφαρμογή στην καβαφική τέχνη.⁸⁰

Ο Παύλος Νιρβάνας είναι ένας ακόμα κριτικός που στέκεται κάπου στη μέση, μεταξύ των υπερασπιστών και των επικριτών του ποιητή, επισημαίνοντας μεν την «πεζολογική» και «χωρίς εξαιρετικές φροντίδες ύφους» γραφή, αλλά αποδίδοντάς την παράλληλα σε εμπρόθετη επιλογή του ποιητή και όχι σε αδυναμία σύνθεσης στίχων.⁸¹

Στον αντίποδα της θέσης αυτής, αξιοσημείωτη και σαφώς ρηξικέλευθη για την εποχή είναι η ανεπιφύλακτη δήλωση του Ιωάν. Μ. Παναγιωτόπουλου ότι «ο Καβάφης είναι πρώτα τεχνίτης και κατά δεύτερο λόγο στοχαστής» και η διευκρινιστική επισήμανσή του ότι είναι οπωσδήποτε ένας τεχνίτης «εκλεκτικός, προσεκτικός, συνετός, στοχαστικός, μελετημένος, εφεκτικός».⁸²

Ο Σπ. Παναγιωτόπουλος, αν και εντοπίζει στο καβαφικό έργο στοιχεία όπως «γλώσσα ανώμαλη, στίχοι κακόηχοι, παρατονισμένοι, χασμωδικοί, λιγοστές παράξενες ρίμες», αναγνωρίζει ότι το έργο αυτό είναι από τα πιο εκφραστικά και πιο αξιολογικά της νεοελληνικής φιλολογίας.⁸³

Ακολουθεί το κριτικό άρθρο του Μήτσου Παπανικολάου, ο οποίος διακρίνει ως βασικό χαρακτηριστικό της καβαφικής ποίησης τη λιτότητα της έκφρασης –«την τέχνη του ελαχίστου»– και την αντιπαραβάλλει (προκειμένου να αναδείξει την ανώτερη ποιότητά της) με τον «ακράτητο λυρισμό», τη «φλύαρο ρητορική», τους «γλυκανάλατους στεναγμούς» άλλων ποιητών.⁸⁴

Με φανερά επαινετική διάθεση απέναντι στον Καβάφη ο Κλέων Παράσχος υποβαθμίζει σκόπιμα το στοιχείο της μορφής ισχυριζόμενος ότι αυτό δεν είναι πρωτεύον όσον αφορά γενικότερα την καλλιτεχνική δημιουργία και αποφαίνεται ότι «η τέχνη του [Καβάφη] έχει όλα τα ηθικά και μορφικά στίγματα των υπερωρίμων επο-

⁸⁰ Τάκης Μπαρλάς, «XX», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 102-103: 103.

⁸¹ Παύλος Νιρβάνας, «XXIII», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 104-105: 105.

⁸² Ιωάν. Μ. Παναγιωτόπουλος, «XXIV. Καβάφης ο Αλεξανδρινός (Μερικοί χαρακτηρισμοί)», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 105-106: 106.

⁸³ Σπ. Παναγιωτόπουλος, «XXV», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 106-107.

⁸⁴ Μήτσος Παπανικολάου, «XXVI», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 107.

χών και τεχνών, αλλά και όλους τους θησαυρούς των»· αμέσως μετά αναρωτιέται (μην καταφέροντας να κρύψει ή ίσως επιδιώκοντας να εκδηλώσει την αγανάκτησή του για την εμμονή των κριτικών με το θέμα της μορφής των καβαφικών ποιημάτων): «Και επί τέλους από πού αρχίζει η μορφή και τί σημαίνει μορφή; Τάχα δεν είχε περισσότερο καλλιτεχνικοί οι με χονδροειδή ανατομικά και άλλα τεχνικά σφάλματα πίνακες μερικών προραφαηλικών ζωγράφων από τους αγόγους πίνακες του Ραφαήλου και του Τισιανού, αφού περισσότερο μας συγκινούν, στάζουν δηλαδή περισσότερο χρώμα και φως στην ψυχή μας; Και εφόσον μας συγκινούν και ανήκουν συνεπώς στην περιοχή της τέχνης, δεν μπορούμε με βεβαιότητα ν' αποφανθούμε ότι δεν υπάρχει αμορφία στην περιοχή της τέχνης, ότι τα αδέξια και αυτοσχέδια και όμως τόσο γλυκά, και όμως τόσο παθητικά κελαϊδίσματα του Βερλαίν, αξίζουν όσο και τα πιο καλοδουλεμένα σοννέτα του Πετράρχη, και ίσως περισσότερο; Δεν επικοινωνήσε με την μουσική ψυχή του σύμπαντος, αμεσώτερα από τον συμμετρικό Πετράρχη, ο ασύμμετρος Βερλαίν;».⁸⁵ Την ίδια χρονιά (συγκεκριμένα τον Δεκέμβριο του 1924, δηλαδή λίγους μήνες μετά το αφιέρωμα της *Νέας Τέχνης*) ο Παράσχος, σε άλλο κείμενό του, δημοσιευμένο στο *Ελεύθερον Βήμα*, αναφέρεται, επίσης, στη μορφή της ποίησης του Καβάφη κάνοντας λόγο για «ποιήματα σύντομα, εντελώς ιδιόρρυθμα και από απόψεως περιεχομένου και από απόψεως εκφράσεως και γλώσσης, αποτελούμενα από ένα είδος ελευθέρων στίχων μ' έναν εσωτερικόν ρυθμόν δυσδιάκριτον και αυτόν ως επί το πλείστον».⁸⁶

Στις επόμενες σελίδες του περιοδικού βρίσκουμε την κριτική του Μιχ. Γ. Πετρίδη, ο οποίος μετά τη διαπίστωση ότι ο Καβάφης δεν επιτυγχάνει μια «πλαστικά καλλιτεχνική» και «αρμονικά ρυθμική» μορφή (μάλιστα όσον αφορά ειδικότερα τον στίχο, ο Πετρίδης χρησιμοποιεί την έκφραση: «κ' η στιχοτροπία του αχώνευτη»), στη συνέχεια προειδοποιεί ότι αυτό δεν πρέπει να μας αποτρέψει από το να αναγνωρίσουμε την αξία του έργου του και να μας οδηγήσει σε μια ολοκληρωτικά αφοριστική κριτική.⁸⁷

Τη σύγκριση του Καβάφη με τον Βερλαίν, ως προς το ύφος και τη στιχουργία, προτείνει και ο Louis Roussel χαρακτηρίζοντας τον ποιητή «θεληματικά ξερό» αλλά προχωράει έπειτα και σε ειδικότερες στιχουργικές παρατηρήσεις γράφοντας: «Ο ρυθμός είναι πολλές φορές εξάισιος [...]. Μα επειδή οι συνίζησές του είναι πες ακανόνι-

⁸⁵ Κλέων Παράσχος, «XXVIII», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 108.

⁸⁶ Μαρσύας [Κλέων Παράσχος], «Νεοέλληνες λογοτέχνη. Κωνσταντίνος Καβάφης», *Η αθηναϊκή κριτική και ο Καβάφης (1918-1924)*, ό.π., σ. 108-114: 110.

⁸⁷ Μιχ. Γ. Πετρίδης, «XXX», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 109-110: 110.

στες, σκοντάφτεις σε στίχους που δεν ξέρεις πώς να τους απαγγείλεις. [...] Οι τομές του παρουσιάζονται μερικές φορές μονότονες [...], οι ρίμες το ίδιο [...] και καμιά φορά και δυσάρεστες».⁸⁸

Μια διαφορετική άποψη σε σχέση με τις περισσότερες από αυτές που έχουν εκτεθεί μέχρι τώρα εκφράζει ο Μιχάλης Περίδης ερμηνεύοντας το πεζό καθαφικό ύφος ως άμεση απόρροια όχι της ατημελησίας της μορφής αλλά, αντίθετα, της επίμονης φροντίδας του ποιητή για τον στίχο και του σημαντικού (πιο σημαντικού από εκείνον του περιεχομένου) ρόλου που αποδίδει ο Καβάφης στο μέτρο. Αξίζει να παρατεθεί το εν λόγω απόσπασμα: «Ο Καβάφης μεταχειρίζεται το ελεύθερο μέτρο, με μια μαεστρία. Ο ρυθμός και ο αριθμός των συλλαβών πρέπει να δουλεύουν στο ζετύλιγμα της σκέψης. Σε πολλά μέρη, όπου νομίζει ο ποιητής ότι κάτι πρέπει να εκφρασθή με μια αλλαγή του ρυθμού, μεταχειρίζεται διάφορα μέτρα. Τέτοια ελευθερία, προ πάντων για τη διανοητική ποίηση, μου φαίνεται ως πολύ νόμιμη. Η μουσική και ο ρυθμός, σε τέτοιο είδος είνε πολύ εσωτερικοί και οι αλλαγές των μέτρων σα να ζωγραφίζουν τις κινήσεις των συλλογισμών και των παραστάσεων. [...] Έτσι ο Καβάφης θεωρεί τη στιχουργία, ίσως, ως τα δύο τρίτα της ποίησης. Και όμως δεν γνωρίζω ποιητή που να τραβάει ολιγότερο τον αναγνώστη του με την εξωτερική τέχνη των στίχων του. Και φοβούμαι πως η ξηρότης και το αντιποιητικό μερικών κομματιών του θα οφείλεται στη γνώμη του αυτή για τη στιχουργία. Αν λείπει δηλαδή η ποίηση, παρηγοριέται με τη στιχουργία που είνε τα δύο τρίτα!».⁸⁹

Όπως μπορούμε, λοιπόν, να αντιληφθούμε, διαβάζοντας το τεύχος της *Νέας Τέχνης* ο αναγνώστης εκείνης της εποχής αποκομίζει την εντύπωση ότι το καθαφικό έργο είναι αναμφισβήτητα σημαντικό, αλλά ο προβληματισμός σχετικά με την ποιότητα της μορφής των ποιημάτων μένει αναπάντητος, ή μάλλον ο προβληματισμός αυτός εντείνεται.⁹⁰

Το 1925 ο Άριστος Καμπάνης, στην *Ιστορία της νέας ελληνικής λογοτεχνίας*, αναγνωρίζει την καινοτόμο φύση της καθαφικής ποίησης και τη δημιουργική ικανότητα του Αλεξανδρινού, ο οποίος κατόρθωσε με πρωτότυπα μέσα όπως «μια γλώσσα που παραπαίει», «μια στιχουργία που εύκολα γελοιογραφείται», «ένα ιδίωμα μισό

⁸⁸ Louis Roussel, «XXXII», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 110-111.

⁸⁹ Μιχάλης Περίδης, «XL», *Νέα Τέχνη*, ό.π., σ. 114-115: 115. Το κείμενο που δημοσιεύεται στο περιοδικό είναι μέρος της ακόλουθης παλαιότερης μελέτης: Μιχάλης Περίδης, «Αλεξαντρινή λογοτεχνία. Κ. Π. Καβάφης», *Γράμματα*, τ. 3, τχ. 28-30, 1916, σ. 297-303.

⁹⁰ Για την αντιμετώπιση της πεζολογίας της καθαφικής ποίησης από την κριτική κατά τη δεκαετία του 1920, βλ. Καραόγλου, «Η “πεζολογία” του Καβάφης και η εξουδετέρωσή της», *Η αθηναϊκή κριτική και ο Καβάφης (1918-1924)*, ό.π., σ. 83-90.

πολιτικό και μισό αποικιακό» να παράξει μία ποίηση (την προσδιορίζει ως «ιαμβική ποίηση») που δεν είναι δυνατόν να διαφύγει την προσοχή κανενός· ο Καμπάνης εντέλει συμπεραίνει ότι ο Καβάφης «είναι ο πρωτοτυπότερος κι ο πιο αρητόρευτος ποιητής μας».⁹¹

Το ζήτημα της μορφής των καβαφικών ποιημάτων απασχόλησε και τον Γ. Βρισιμιτζάκη το 1927, στο δημοσιευμένο στην *Αλεξανδρινή Τέχνη* κείμενό του με τίτλο «Η τεχνική του Καβάφη», στο οποίο υπερτονίζεται, αξιολογούμενη ως απολύτως επιτυχής και συμβατή με τη θεματολογία της ποίησης του Καβάφη και ως αποτέλεσμα μιας συνειδητής και εύστοχης επιλογής του ποιητή, η σταθερή χρήση του ιαμβικού μέτρου, από το οποίο ο Καβάφης κατόρθωσε να αντλήσει όλα τα μέσα που θα μπορούσε να του προσφέρει και εντέλει το προσάρμοσε δημιουργικά τόσο στα ποιήματα εκείνα που χαρακτηρίζονται από «μια χλευαστική ειρωνεία» όσο και στα ποιήματα που εκφράζουν «μια κάποια απογοητευμένη φιλοσοφία».⁹²

Έναν χρόνο αργότερα, το 1928, ο Καίσαρ Εμμανουήλ, στις σελίδες του περιοδικού *Αναγέννηση*, επικρίνει την καβαφική στιχουργία αδυνατώντας να κατανοήσει τους λόγους για τους οποίους ο στίχος του ποιητή είχε συνδεθεί από τους «οπαδούς» του, όπως γράφει, με τον γαλλικό vers liberé και, παράλληλα, ο Εμμανουήλ επαινεί τη χρήση του vers liberé από τον Παλαμά υπογραμμίζοντας την υπεροχή του ως προς τη μετρική δεξιοτεχνία που επιδεικνύει. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Από ρυθμική άποψη, οι περισσότεροι στίχοι του [Καβάφη] είναι άρρυθμοι και δυσανάγνωστοι, για να μην πούμε αδιάβαστοι, μετρικά. Οι οπαδοί του υποστηρίζουν, πως ο στίχος του έχει συχνά “ελευθεριάζουσα ανέλιξη” (vers liberé). Κατά τη γνώμη μας, οι περισσότεροι στίχοι του είναι στίχοι τυπογραφικά μόνο παραταγμένοι, δίχως την εσωτερική εκείνη ρυθμική ενότητα κι ανάπαυση, που απαιτεί η λήφτερη ανάπτυξή τους. Από τους γάλλους ο Régulier, ο Khan και Verhaeren, που καλιέργησαν συστηματικότερα κάπως το λήφτερο στίχο, μας έδωκαν υποδείγματα θαυμαστής ρυθμικής ποικιλίας στο είδος αυτό, κι από τους δικούς μας, ο Παλαμάς τον μεταχειρίστηκε με μια σοφή ευστροφία, αντάξια προς τη λεπτεπίλεπτη μετρική του αίσθηση».⁹³ Η ενδιαφέρουσα –για την πρόσληψη της καβαφικής μετρικής– πτυχή σε αυτό το κείμε-

⁹¹ Άριστος Καμπάνης, *Ιστορία της νέας ελληνικής λογοτεχνίας*, Έκδοση Ε΄ συμπληρωμένη, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της “Εστίας” Ιωάννου Δ. Κολλάρου & Σίας Α. Ε. 1948 (1η έκδοση: 1925), σ. 275, 276. Βλ. τη συνολική παρουσίαση της ποίησης του Καβάφη στις σ. 272-277.

⁹² Γ. Βρισιμιτζάκης, «Η τεχνική του Καβάφη», *Αλεξανδρινή Τέχνη*, χρονιά Α΄, τχ. 3, Φεβρουάριος 1927, σ. 13-15: 14.

⁹³ Καίσαρ Εμμανουήλ, «Ο Καβάφης σαν ποιητής και αρχηγός σχολής», *Αναγέννηση*, χρονιά Β΄, τχ. 10, Ιούνιος 1928, σ. 439-442: 440-441.

νο δεν είναι τόσο η απορριπτική κρίση του συντάκτη του, όσο το γεγονός ότι ο Εμμανουήλ δεν προσάπτει στον Καβάφη μόνο τις συνήθεις κατηγορίες που διατυπώνονταν από τους επικριτές της καβαφικής ποίησης, δηλαδή την αρρυθμία και τον πεζολογικό τόνο, αλλά, επιπροσθέτως, αρνείται (ίσως σκόπιμα προκειμένου να υπερτονίσει τις μετρικές καινοτομίες του Παλαμά ή επειδή δεν έχει αφομοιώσει και δεν αναγνωρίζει σε όλη τους την έκταση τα γνωρίσματα της νέας μορφής του στίχου) να τοποθετήσει την ποίηση του Καβάφη υπό το μορφικό είδος του «λέφτερου στίχου» (όπως ονομάζει τον γαλλικό *vers liberé*). Επί της ουσίας, ο Εμμανουήλ θεωρεί ότι τα ποιήματα του Καβάφη δεν είναι δυνατόν να αποτιμηθούν θετικά ούτε με βάση τα κριτήρια της παραδοσιακής (αυστηρά έμμετρης) μετρικής ούτε με βάση τα κριτήρια των νεοεισερχόμενων (από την ευρωπαϊκή ποίηση) εκείνη την εποχή μορφικών τεχνικών.

Στο πρώτο βιβλίο του 20ού αιώνα με αποκλειστικό αντικείμενο τη διερεύνηση της νεοελληνικής μετρικής, δηλαδή στο εγχειρίδιο στιχουργικής του Ηλία Βουτιερίδη, το οποίο εκδόθηκε το 1929, οι αναφορές σε ποιητικά κείμενα του Καβάφη είναι ελάχιστες κατά την περιγραφή των μορφικών φαινομένων που απαντούν στην ελληνική ποίηση. Συγκεκριμένα, ο Βουτιερίδης, μετά την (σχετική με τον διασκελισμό) απόφασή του ότι «το διασκελισμα είναι ψεγάδι αληθινό του στίχου, όταν το νόημα της φράσης δεν απλώνεται και σ' όλο το δεύτερο στίχο παρά τελειώνει στην αρχή του, επειδή το σταμάτημα αυτό με το να κόβη το μέτρο δεν ικανοποιεί το αυτί και δίνει κάποια δυσάρεστη αίσθηση», εντοπίζει αυτό το «ψεγάδι» σε στίχους των ποιημάτων «*Che fece... il gran rifiuto*» και «Ένας Γέρος» (παραθέτει, επίσης, στίχους από ποίημα του Πολέμη).⁹⁴ Άλλη μία αρνητική κρίση για στίχους του Καβάφη συναντούμε στο σημείο όπου σχολιάζεται η ομοιοκαταληξία με ομόηχες αλλά διαφορετικής σημασίας λέξεις (δηλαδή με ομώνυμα). Ο Βουτιερίδης δεν απορρίπτει τη ρίμα αυτού του είδους, αντιθέτως, θεωρεί ότι οι ομόηχες λέξεις ίσως δημιουργούν μια «πιο τεχνική» ομοιοκαταληξία, αλλά δηλώνει κατηγορηματικά ότι οι εν λόγω τύποι «δεν πρέπει να παίρνονται μια από τη λαϊκή κι άλλη από την αρχαία ή την καθαρεύουσα γλώσσα» διότι, κατά τη γνώμη του, με μια τέτοια ανάμειξη «η ποιητική γλώσσα θα είναι κάτι αποκρουστικό»· στη συνέχεια, παρατίθενται οι 7 από τους 8 στίχους του ποιήματος «Τείχη» (απουσιάζει ο τελευταίος στίχος), η ομοιοκαταληξία των οποίων σχολιάζεται ως εξής: «Στους στίχους αυτούς, που όσο κι αν είναι μιχτή η γλώσσα τους, μπαίνει το αρχαιόπρεπο *αιδώ*, (χωρίς να το θέλη βέβαια κι όλο το νόημα του στίχου ή και του

⁹⁴ Ηλίας Π. Βουτιερίδης, *Νεοελληνική στιχουργική*, Εν Αθήναις, Ιωάννης Δ. Κολλάρος & Σ^{ια}, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1929, σ. 157.

ποιήματος) για να γίνη η ομοιοκαταληξία με το *εδώ*. ο αρχαίος τύπος *είχον* [...] για την ομοιοκαταληξία με το *ήχον*. Αυτά είναι άλλου είδους μακαρονισμοί ανυπόφοροι». ⁹⁵ Επίσης, έχει νόημα να προσέξουμε ότι η ποίηση του Καβάφη απουσιάζει στην ενότητα όπου εξετάζεται ο «ελληνικός ελεύτερος στίχος» (δηλαδή ο ελευθερωμένος), τον οποίο ο μελετητής συνδέει με τον στίχο των γάλλων συμβολιστών ποιητών και αξιολογεί αρνητικά υποστηρίζοντας ότι «ο νεοελληνικός ελεύτερος στίχος δεν έχει καθόλου τα κύρια χαρακτηριστικά του γαλλικού», δηλαδή «έχει χασμωδίες, έχει κατάργηση της ομοιοκαταληξίας κάπου κάπου, έχει αράδιασμα πολυσύλλαβων και λιγوسύλλαβων στίχων, μα δεν έχει τη ρυθμική ποικιλία και την αρμονική ατμόσφαιρα». Στη συγκεκριμένη ενότητα, λοιπόν, ο Βουτιερίδης παραθέτει, ως δείγματα «ελεύτερου στίχου», ποίημα του Γιάννη Καμπύση, στίχους του Ιωάννη Γρυπάρη (τους οποίους κατατάσσει ανάμεσα στους λίγους καλούς «ελεύτερους στίχους» της ελληνικής ποίησης, επειδή «έχουνε την ομοιοκαταληξία») και του Αλέξανδρου Πάλλη (που, όπως σημειώνεται, είχε γράψει «ελεύτερους στίχους» νωρίτερα, «πολύ πριν παρουσιαστούνε συστηματικά με τους ποιητές της γενιάς του 1895 κ' ύστερα»). ⁹⁶

Το 1930 εκδόθηκε μία ακόμα μετρική της νεοελληνικής ποίησης, αυτή του Θρασύβουλου Σταύρου. Ο Σταύρου, καθώς πραγματεύεται τα χαρακτηριστικά της νεοελληνικής στιχουργικής, παραθέτει στίχους του Καβάφη σε δεκατρία σημεία του βιβλίου του. Από τα σημεία αυτά, μόνο σε ένα βρίσκουμε ολόκληρο ποίημα που, μάλιστα, συνοδεύεται από σχολιασμό· πρόκειται για το ποίημα «Η Πόλις», η αναφορά στο οποίο αρχίζει ως εξής: «Στιχουργική ιδιοτυπία παρουσιάζουν δυο στροφές του Καβάφη, που απαρτίζουν το ποίημά του “Η πόλις”». Στη συνέχεια, ο Σταύρου περιγράφει τη μετρική οργάνωση του ποιητικού κειμένου κάνοντας λόγο για «συμμετρία αξιοσημείωτη» των δύο στροφικών ενοτήτων και σημειώνοντας ότι «μόνο μια ανωμαλία παρουσιάζεται, μια μικρή παράβαση της συμμετρίας», δηλαδή η συλλαβική διαφοροποίηση του έκτου στίχου της δεύτερης οκτάστιχης στροφής από αυτόν της πρώτης, ⁹⁷ μία αναντιστοιχία που ο μελετητής επιχειρεί να δικαιολογήσει γράφοντας: «Ο ποιητής ή δεν πρόσεξε τη μικρή αυτή ανωμαλία ή την πρόσεξε, αλλά αδιαφόρησε, μολονότι κατά τα άλλα η επιδίωξη απόλυτης συμμετρίας είναι φανερή. Ίσως να είναι

⁹⁵ Βουτιερίδης, *ό.π.*, σ. 167-168.

⁹⁶ Βουτιερίδης, *ό.π.*, σ. 244, 248, 249, 250. Στη στιχουργική του Γεωργίου Σουμελίδη, η οποία εκδόθηκε, επίσης, το 1929, δεν περιέχονται αναφορές στην ποίηση του Καβάφη, βλ. Γεώργιος Δ. Σουμελίδης, *Στοιχειώδη μαθήματα στιχουργικής των νεοελληνικών ποιημάτων*, Εν Αθήναις, Βιβλιοπωλείον Ιωάν. Ν. Σιδέρη 1929.

⁹⁷ Βλ. τη μετρική ανάλυση του ποιήματος «Η Πόλις» στο τρίτο μέρος της διατριβής.

και αβλεψία στην αντιγραφή του ποιήματος, δική του ή και των εκδοτών του». ⁹⁸ Αναφορά στην καβαφική ποίηση δεν γίνεται ούτε και στην ενότητα του εν λόγω βιβλίου για τον «ελεύθερο στίχο» (δηλαδή για τον ελευθερωμένο), όπου παρατίθενται στίχοι του Παλαμά. Επιπλέον, ο Σταύρου κάνει λόγο για ποιήματα με «ελεύθερες στροφές», δηλαδή με μη συμμετρικά κατασκευασμένες στροφικές ενότητες, παραθέτοντας, ως παράδειγμα, δύο στροφές από ποίημα του Αριστομένη Προβελέγγιου. ⁹⁹

Στην αντίπερα όχθη συγκριτικά με την πλειονότητα των κριτικών που έχουμε δει μέχρι αυτό το σημείο βρίσκεται ο σχολιασμός της μορφής της καβαφικής ποίησης από τον Αθανάσιο Πολίτη στο βιβλίο του *Ο ελληνισμός και η νεωτέρα Αίγυπτος* το 1930, μία αναφορά την οποία ο Γαραντούδης έχει εντάξει ανάμεσα σε «κάποιες εντελώς σποραδικές και απομονωμένες εμφανίσεις του όρου “ελευθερωμένος” στίχος ή εκφράσεων που τον υποβάλλουν» εκείνης της περιόδου. ¹⁰⁰ Μολονότι πρόκειται για ένα βιβλίο ιστορικού ενδιαφέροντος (ο Πολίτης υπηρέτησε ως διπλωμάτης στην Αλεξάνδρεια και στο Κάιρο), η ανάλυση που επιχειρεί ο Πολίτης για τη μετρική του Καβάφη αναδεικνύοντας εκτός από γενικά μορφικά χαρακτηριστικά και ειδικότερα γνωρίσματα (όπως τη στίξη ως παράγοντα ποικιλίας του ρυθμού στο εσωτερικό των στίχων) φανερώνει τις γνώσεις του συγγραφέα αναφορικά με το συγκεκριμένο πεδίο. Παραθέτω το ακόλουθο απόσπασμα από αυτή την ενδιαφέρουσα (με δεδομένο το πρώιμο χρονικό σημείο στο οποίο εντοπίζεται) περιγραφή: «Αλλά δι’ ό,τι ο ποιητής επεκρίθη σφοδρότερον είνε η στιχουργία του. Ο αναγινώσκων την ποίησίν του, διαπιστοί ότι ο στίχος του Καβάφη είνε ελεύθερος στίχος· πράγματι δε είνε τοιούτος κατ’ αναλογίαν 50 επί τοις εκατόν. Είνε στίχος ελεύθερος ή, ως ελέχθη, “στίχος ελευθερωμένος”. Αλλά και ούτω, ο στίχος ούτος υπόκειται εις κανόνας, ων ο κυριώ-

⁹⁸ Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη) 2010 [3η ανατύπωση της 2ης έκδοσης, δηλαδή της έκδοσης του 1974], σ. 114-115. Πρώτη έκδοση του βιβλίου: Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*, Εν Αθήναις, Βιβλιοπωλείον Ιωάν. Ν. Σιδέρη 1930.

⁹⁹ Σταύρου, *ό.π.*, σ. 117-119.

¹⁰⁰ Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, *ό.π.*, σ. 44. Παραθέτω ορισμένες από τις παρατηρήσεις του Γαραντούδη σχετικά με τη χρήση των όρων «ελευθερωμένος στίχος» και «ελεύθερος στίχος»: «[...] στην εποχή του Παλαμά δεν τέθηκε ζήτημα διάκρισης μεταξύ ελεύθερου και ελευθερωμένου στίχου, αφού η επικράτηση του όρου “ελεύθερος στίχος” (για να ονομαστεί ο ελευθερωμένος) ήταν σχεδόν απόλυτη. Για “ελεύθερο στίχο” γράφουν (εννοώντας τον ελευθερωμένο στίχο) όλοι σχεδόν οι Έλληνες μετρικοί και κριτικοί. [...] Ακόμα και μετά τον Παλαμά και παρά την επικράτηση του ελεύθερου στίχου, ο όρος “ελεύθερος στίχος” εξακολουθεί να χρησιμοποιείται για να ονομάσει ένα ιστορικά τεκμηριωμένο και ριζικά διαφορετικό στιχουργικό φαινόμενο, τον ελευθερωμένο στίχο», σ. 44-45. Ο Γαραντούδης εξηγεί τη λανθασμένη χρήση του όρου «ελεύθερος στίχος» επισημαίνοντας ότι «με την επικράτηση του αληθινά ελεύθερου στίχου διαμορφώθηκαν τέτοιες συνθήκες παραγνώρισης της παραδοσιακής στιχουργίας που πια δεν υπήρχε επιστημονικό ενδιαφέρον για τη διευκρίνιση της μετρικής ορολογίας», βλ. σ. 45.

τατος είνε ο του ιαμβικού ρυθμού, κατά τον οποίον μία συλλαβή άτονος ή ελαφρώς τονουμένη ακολουθείται υπό συλλαβής ισχυρώς τονουμένης. Όταν απαντώσι τέσσαρες ή και πέντε συλλαβαί άτονοι, αύται ακολουθούν φυσικά τον ιαμβικόν ρυθμόν των συλλαβών, αι οποίαι προηγούνται και εν ταις οποίαις ο ιαμβικός ρυθμός είχεν εκδηλωθή. Ούτοι είνε οι κανόνες του ρυθμού, ον ακολουθεί ο Καβάφης. Θα ηδύνατο να αντιταχθή ότι η τεχνική αύτη αποβαίνει ενίοτε μονότονος· αλλ' ο ποιητής θεραπεύει τούτο δια της στίξεως, ήτις προσδίδει ποικιλίαν εις τον στίχον μεταπίπτοντα από του ιαμβικού ρυθμού εις τον τροχαϊκόν. Ενίοτε ο ποιητής μεταχειρίζεται στίχους, εν τοις οποίοις οι ήχοι των λέξεων είνε τεταγμένοι ούτως ώστε να παράγουν αρμονίαν μιμητικήν· αλλ' οι τοιούτοι στίχοι είνε ευαριθμότατοι. Τέλος, προκειμένου περί της επικρίσεως ότι εκ των στίχων του Καβάφη συχνότατα λείπει η ομοιοκαταληξία, δεν πρέπει να λησμονώμεν, ως παρατηρεί τούτο αυτός ούτος ο ποιητής, ότι ο Καβάφης είνε ποιητής έλλην και ότι η ομοιοκαταληξία ουδέποτε απετέλεσε στοιχείον απαραίτητον της ελληνικής στιχουργίας. Καθ' άπασαν ημών την λαμπράν άνθησιν των δημοτικών ποιημάτων ή ασμάτων η ομοιοκαταληξία λείπει. Επίσης, εις τινας περιπτώσεις λείπει εκ τινων φιλολογιών ξένων. Ούτω, η ομοιοκαταληξία δεν είνε απαραίτητον στοιχείον της αγγλικής στιχουργίας· αν δε, εν τη γαλλική στιχουργία, συνήθως υπάρχει, όμως τινές των νεωτέρων γάλλων ποιητών παραλείπουν την ομοιοκαταληξίαν, χωρίς η κριτική να λάβη τούτο ως πρόφασιν όπως αρνηθή εις αυτούς ότι είνε ποιηταί. Ο Καβάφης δεν ηδυνήθη ποτέ να εννοήση διατί η ποιήσις του, ή πάσα άλλη ποιήσις, δεν θα ήτο ποιήσις, απλώς και μόνον διότι ενίοτε λείπει απ' αυτής η ομοιοκαταληξία». ¹⁰¹

¹⁰¹ Αθανάσιος Γ. Πολίτης, *Ο ελληνισμός και η νεωτέρα Αίγυπτος*, Τόμος δεύτερος, Αλεξάνδρεια, Εκδοτικός οίκος «Γράμματα» 1930, σ. 455-456. Πρέπει να σημειωθεί ότι η ευστοχία της ανάλυσης του Πολίτη οφείλεται σε μεγάλο βαθμό σε στοιχεία που ο συγγραφέας έλαβε από τον ίδιο τον ποιητή, όπως γράφει ο Τσίρκας, βλ. Τσίρκας, «Κ. Π. Καβάφης. Σχεδιάγραμμα χρονολογίας του βίου του», *ό.π.*, σ. 703 (παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «[...] κυκλοφορεί ο β' τόμος του “Ο Ελληνισμός και η Νεωτέρα Αίγυπτος” του Αθ. Γ. Πολίτη, όπου από τις 34 σελίδες για την πνευματική ζωή οι δέκα αφιερώνονται στον Κ., με πληροφορίες και παρατηρήσεις δοσμένες από τον ίδιο τον ποιητή και γι' αυτό πολύτιμες»). Παραθέτω και τα σχόλια του Σαββίδη αναφορικά με τη συμμετοχή του Καβάφη στο εν λόγω βιβλίο: «Πέρα από το χολωμένο “κουτσομπολιό” του Ι. Α. Γκίκα, *Πενήντα χρόνια Δάσκαλος*, Αλεξάνδρεια 1950, σελ. 112-113, υπάρχει ρητή βεβαίωση του Πολίτη πως ο ποιητής του έδωσε πληροφορίες σχετικά με ορισμένα ιστορικά του ποιήματα: “ως μας εδήλωσεν ο ίδιος” (*Πολίτης*, σελ. 451). Τούτο δεν σημαίνει, όμως, πως κάθε πληροφορία ή γνώμη του Πολίτη, αναφορικά με τον Καβάφη και το έργο του, προέρχεται από τον ίδιο –ή, όταν προέρχεται, πως αποδίδεται με ακρίβεια και πληρότητα. Οι ανακριβείς είτε λειψές [...] πληροφορίες του Πολίτη, σχετικά με τις καθαφικές εκδόσεις, αν προήλθαν άμεσα από τον ποιητή, θα πρέπει να μεταδόθηκαν προφορικά: [...]», Σαββίδης, *Οι καθαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη*, *ό.π.*, σ. 37. Σχετικά με το βιβλίο του Πολίτη, βλ. και τις ακόλουθες πληροφορίες που παρουσιάζουν ο Γαραντούδης και η Ρώτα: «[...] ο συγγραφέας συνεργάσθηκε με τον Στέφανο Πάργα, εκδότη του αλεξανδρινού περιοδικού *Γράμματα* κι εκδότη και του συγκεκριμένου βιβλίου, για τη συγγραφή του κεφαλαίου “Η πνευματική και καλλιτεχνική ζωή

Το 1932, στο αφιερωμένο στον Καβάφη τεύχος του περιοδικού *Ο Κύκλος. Φύλλα του Λόγου και της Τέχνης*, ο Θρύλος επανήλθε στο θέμα της μορφής της καθαφικής ποίησης υπερθεματίζοντας αυτή τη φορά ως προς την καινοτόμο φύση της και την τολμηρή ρήξη της με τις παραδοσιακές αλλά και τις σύγχρονες της επικρατούσες ποιητικές φόρμες, αυτές που προέρχονται από τα καλλιτεχνικά ρεύματα του ρομαντισμού και του συμβολισμού. Επιπλέον, ο Θρύλος ανιχνεύει στην πεζολογία του Καβάφη ένα είδος σκόπιμα κρυμμένου (μακριά από κάθε επίδειξη) αλλά βαθύτατου και ικανού να προκαλέσει συγκίνηση λυρισμού.¹⁰²

Σε κείμενο δημοσιευμένο στο ίδιο αφιέρωμα του *Κύκλου* ο Δημαράς κατέταξε τον Καβάφη στην ομάδα των ποιητών εκείνων «στους οποίους έμπνευση και εκτέλεση ξεπηδούν παράλληλα», κάτι που σημαίνει ότι η σύνδεση της μορφής με την προέλευση της ιδέας είναι άρρηκτη. Κατά τον Δημαρά, ο Καβάφης γράφοντας δεν σταματά ποτέ την προσπάθεια για την κατάκτηση ενός εκφραστικού τρόπου που θα χαρακτηρίζεται από τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια και θα αποτυπώνει πιστά την έμπνευση, ενώ τελικά επιτυγχάνεται κάτι ακόμα πιο σημαντικό, δηλαδή η «διαφάνεια της μορφής» που είναι «καταπληκτική» στην ποίησή του, εξαιτίας της καίριας λειτουργίας της προσεκτικά επιλεγμένης λέξης που χρωματίζει τον λόγο. Μια ακόμα κρίση που εκφράζεται με βεβαιότητα από τον Δημαρά είναι ότι η ποίηση του Καβάφη είναι υποκειμενική και λυρική, καθώς η πηγή των περισσότερων ποιημάτων του, ακόμα και των ιστορικών, είναι «μια συναισθηματική διάθεση εκφρασμένη με πλάγιο τρόπο».¹⁰³

Στο συγκεκριμένο αφιερωματικό τεύχος ο Νικόλαος Κάλας υποστήριξε ότι ο Καβάφης, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι δεν πιστεύει στον δημοτικισμό, είναι βαθύς

των Ελλήνων», όπως προκύπτει από τη χρήση προσωπικής αλληλογραφίας του Πάργα (ψευδώνυμο του Νίκου Ζελίτα) ως τεκμηριωτικού υλικού [...]. Επίσης, με τη μεσολάβηση του ίδιου εκδότη, του Πάργα, ο Καβάφης προθυμοποιήθηκε να συνεργασθεί κι εκείνος με τον Πολίτη στο κεφάλαιο αυτό», Ευριπίδης Γαραντούδης - Μαρία Ρώτα, «Επίμετρο. Ο άγνωστος πεζογράφος Μιχάλης Περίδης», στο Μιχάλης Περίδης, *Οι Γαλανοί στην Αλεξάνδρεια – Αγωνίες*, Φιλολογική επιμέλεια Ευριπίδης Γαραντούδης - Μαρία Ρώτα, Αθήνα, Gutenberg 2018, σ. 287-385: 373. Για τη συνεργασία του Καβάφη με το περιοδικό *Γράμματα*, βλ. Μαρία Ρώτα, «Ανασυνθέτοντας την αλεξανδρινή λογοτεχνική δραστηριότητα, 1910-1930. Από τα πρόσωπα στις συλλογικότητες», *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου, Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011, Επιμέλεια Αγγέλα Καστρινάκη - Αλέξης Πολίτης - Δημήτρης Τζιόβας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη 2012, σ. 43-60: 49.

¹⁰² Άλκης Θρύλος, «Μερικές ακόμα εντυπώσεις από το έργο του Καβάφη», *Ο Κύκλος. Φύλλα του Λόγου και της Τέχνης*, Α' χρόνος, τ. Β', τχ. 3-4, 1932, Αφιερωμένο στον ποιητή Κ. Π. Καβάφη, σ. 65-68: 66.

¹⁰³ Δημαράς, «Μερικές πηγές της καθαφικής τέχνης», *Σύμμικτα, Γ'. Περί Καβάφη*, ό.π., σ. 23-48: 24-26. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου: Κ. Θ. Δημαράς, «Μερικές πηγές της καθαφικής τέχνης», *Ο Κύκλος. Φύλλα του Λόγου και της Τέχνης*, ό.π., σ. 69-86.

γνώστης της ελληνικής γλώσσας, κάτι που αποδεικνύεται από τον καλλιτεχνικό συγκερασμό στην ποίησή του διαφορετικών –και προερχόμενων από διαφορετικές περιόδους– μορφολογικών και συντακτικών τύπων της. Ασχολούμενος ειδικότερα με το θέμα της μετρικής ο μελετητής κάνει λόγο για «μετρική σύνθεση», καθώς χρησιμοποιούνται από τον ποιητή τα πιο σημαντικά ελληνικά μέτρα (ο ιαμβικός τρίμετρος [προφανώς εννοεί τον δωδεκασύλλαβο] και ο δεκαπεντασύλλαβος) και η ρίμα που εκμεταλλεύεται παλαιά και γνωστά εκφραστικά μέσα και συχνά εμφανίζεται ιδιαίτερα πλούσια. Ο Κάλας τονίζει ακόμα ότι ο Καβάφης επιμένει στον «ρυθμό της συλλαβής» και δεν μεταβαίνει στο επόμενο στάδιο του ελεύθερου στίχου, δηλαδή στη «μουσικότητα της φράσης», γεγονός που οδηγεί τον μελετητή στον ισχυρισμό ότι «ο Καβάφης δεν πιστεύει σε νέες δημιουργικές δυνάμεις» και κατά συνέπεια δεν επιδιώκει να ανακαλύψει νέους ποιητικούς τρόπους.¹⁰⁴

Ως εξισορροπιστική μπορεί να χαρακτηριστεί η κρίση που εκφέρεται, επίσης το 1932, από τον Καμπάνη, ο οποίος επανήλθε στο ζήτημα της καβαφικής ποιητικής μορφής, μετά την προηγούμενη αναφορά του το 1925, κάνοντας λόγο για «απεριποίητον στιχουργίαν» αλλά και αναγνωρίζοντας, την ίδια στιγμή, ότι η ποίηση του Καβάφη συχνά συγκινεί και ότι αναμφισβήτητα πρόκειται για μια μοναδική προσωπικότητα που δεν μπορεί να συγκριθεί με κανέναν άλλο ποιητή.¹⁰⁵

Φανερά αντιρρητική είναι η κριτική που ασκεί, κατά τη διάρκεια του ίδιου έτους, στις καβαφικές στιχουργικές επιλογές ο Ι. Ζερβός, καθώς διαμαρτυρούμενος για την «πολυπαινεμένη» στιχουργία και αναθέτοντας στον εαυτό του το καθήκον του προσδιορισμού της ουσίας της υιοθετεί την αφοριστική θέση ότι πρόκειται για «μια ψευτορομαντική περιγραφή, σφαλερή στην έκφραση και σε άχαρο βαλμένη δεκαπε-

¹⁰⁴ Νικόλαος Κάλας, «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π., σ. 97-103: 101-103. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου: Νικόλαος Κάλας, «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο», *Ο Κύκλος. Φύλλα του Λόγου και της Τέχνης*, ό.π., σ. 98-126.

¹⁰⁵ Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «[...] γλώσσα που δεν είναι ούτε καθαρεύουσα ούτε δημοτική και που ενίοτε παραβιάζει και την καθαρολογικήν και την δημοτικήν ορθόπειαν, στίχοι που δεν είναι στίχοι και που δεν είναι ούτε πεζογραφία, διότι παραβιάζει τους νόμους του πεζού λόγου, λιτότης φθάνουσα την ξηρότητα, φυσικότης φθάνουσα [...] την επιτήδευσιν της φυσικότητος, απουσία κάθε μουσικής: Ίδου η καβαφική ποίησις. Αλλά με τα υποτυπώδη αυτά μέσα, με το περιορισμένον λεξιλόγιον, με την απεριποίητον στιχουργίαν και γλώσσαν ο Καβάφης συχνά συγκινεί. Υποβάλλει. Εκφράζει. Αυτοεπαναλαμβάνεται βέβαια. Αλλά δεν επαναλαμβάνει το τραγούδι κανενός άλλου. Είναι ο εαυτός του. Έχει προσωπικότητα. Έχει την σαφήνειαν ενός κλασικού –λιτότητα τόσην όσην δεν θα ηνείχετο ένας κλασικός– ακριβολογίαν την οποίαν αποφεύγουν οι ποιηταί της παραδόσεως», Άριστος Καμπάνης, «Ένας ποιητής», *Έθνος*, 4 Δεκεμβρίου 1932, σ. 1. Αναδημοσίευση του κειμένου: Άριστος Καμπάνης, «Ένας ποιητής», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, 1 Νοεμβρίου 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη (1863-1933), σ. 1421-1422.

ντασύλλαβο που στρεβλώνεται με ιαμβικό τάχα τρόπο σε μερικούς στίχους που τελειώνουν σε μουσικά αποκρουστικά ανομοιοκατάληχτα προπαροξύτονα».¹⁰⁶

Σε παραπλήσιο κλίμα πραγματεύτηκαν το ζήτημα ένας μελετητής και ένας ακόμα κριτικός έναν χρόνο αργότερα. Συγκεκριμένα, το 1933 ο Βουτιερίδης στη *Σύντομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (1000-1930)* αποφαινεται (μετά τις αρνητικές κρίσεις για καβαφικούς στίχους, τις οποίες είχε διατυπώσει στο εγχειρίδιο της στιχουργικής του το 1929) ότι στα ποιήματα του Καβάφη «δεν υπάρχει στιχουργική τέχνη» και ότι «πολλοί στίχοι του είναι περισσότερο πεζογραφήματα»,¹⁰⁷ αλλά και ο Πέτρος Βλαστός, αναγνωρίζοντας το μέτρο ως ένα από τα «απαραίτητα συστατικά» ενός ποιητικού κειμένου,¹⁰⁸ κρίνει, χρησιμοποιώντας μάλιστα ιδιαίτερα μειωτικές εκφράσεις για την καβαφική ποίηση, ότι αυτό χάνει κάθε δυναμική αν οι στίχοι του Καβάφη μεταγραφούν στη μορφή του πεζού λόγου.¹⁰⁹

Όπως γίνεται αντιληπτό από όσα παρουσιάστηκαν παραπάνω, η μορφή των καβαφικών ποιημάτων ήταν ένα ζήτημα που απασχόλησε έντονα την κριτική από την πρώτη εμφάνιση του Αλεξανδρινού στο λογοτεχνικό προσκήνιο και καθ' όλη τη διάρκεια της παραγωγικής του διαδρομής. Κατά την περίοδο που εξετάστηκε, δηλαδή κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οι κρίσεις που διατυπώνονται είναι στη μεγάλη πλειονότητά τους καθαρά αξιολογικές, καθώς πρόκειται για προσωπικές απόψεις και όχι για αντικειμενική περιγραφή των μορφικών γνωρισμάτων της καβαφικής ποίησης. Οι περισσότερες από τις κρίσεις αυτές είναι αρνητικές (που συχνά γίνονται αφοριστικές ή και χλευαστικές) και εστιάζονται σε στοιχεία όπως η πεζολογία, η απουσία του μέτρου και του ρυθμού, η ατημελησία του στίχου, η αντιποιητικότητα. Επιπλέον, σε ορισμένες περιπτώσεις επικρίνονται η παρουσία του διασκελισμού, ο τρόπος χρήσης της ομοιοκαταληξίας και η ακανόνιστη εφαρμογή της συνίζησης. Αρκετοί είναι και οι κριτικοί που τηρούν ουδέτερη στάση απέναντι στη στιχουργική του Καβάφη επισημαίνοντας μεν την έλλειψη του λυρισμού αλλά αποδίδοντάς την σε εμπρόθετη επιλογή του ποιητή και αναγνωρίζοντας άλλες αρετές στην καβαφική ποίηση, ή και εντοπίζοντας, κάποιες φο-

¹⁰⁶ Ι. Ζερβός, «Ο Κύκλος (Φύλλα του Λόγου και της Τέχνης)», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, 1 Νοεμβρίου 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη (1863-1933), σ. 1422-1423: 1422. Το κείμενο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Η φωνή του βιβλίου* τον Δεκέμβριο του 1932.

¹⁰⁷ Ηλίας Π. Βουτιερίδης, *Σύντομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (1000-1930)*, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Μιχαήλ Σ. Ζηκάκη 1933, σ. 387.

¹⁰⁸ Πέτρος Βλαστός, «Ο Καβάφης στωικός», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, 1 Νοεμβρίου 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη (1863-1933), σ. 1424-1428: 1424. Το κείμενο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Ιδέα* τον Μάρτιο του 1933.

¹⁰⁹ Βλαστός, *ό.π.*, σ. 1426-1427.

ρές, έναν κρυμμένο λυρισμό στην κυρίαρχη πεζολογία. Ανάμεσα στις λίγες θετικές κρίσεις είναι αυτή του Ξενόπουλου που ήδη το 1903 διακρίνει τη λιτότητα της μορφής των καβαφικών ποιημάτων αλλά και του Παπανικολάου που το 1924 αξιολογεί θετικά το γεγονός ότι ο Καβάφης στέκεται μακριά από τον «ακράτητο λυρισμό» άλλων ποιητών. Ασφαλώς, είναι αξιοσημείωτο ότι η πληρέστερη, πιο αντικειμενική και περισσότερο εξειδικευμένη ανάλυση των μορφικών χαρακτηριστικών της καβαφικής ποίησης πραγματοποιείται από τον Πολίτη (και όχι από κάποιον συστηματικό μελετητή της νεοελληνικής μετρικής) το 1930 σε ένα βιβλίο ιστορικής θεματικής,¹¹⁰ τη στιγμή που ο Βουτιερίδης, δηλαδή ένας μετρικολόγος, το 1933 (και ενώ έχει ήδη συγγράψει το εγχειρίδιο της στιχουργικής το 1929, κάτι που σημαίνει ότι έχει επισταμένως εξετάσει τη μετρική των ελλήνων ποιητών) κρίνει ότι στα καβαφικά ποιήματα «δεν υπάρχει στιχουργική τέχνη».

Η κριτική από το 1933 έως και τη δεκαετία του 1960: Αμηχανία και αδυναμία προσδιορισμού του είδους του καβαφικού στίχου

Το 1933 είναι μια σημαντική χρονιά διότι με αφορμή τον θάνατο του Καβάφη δημοσιεύτηκε ένας μεγάλος αριθμός άρθρων, κριτικών και μελετημάτων. Έτσι, στο τεύχος της *Νέας Εστίας* που αφιερώνεται στον ποιητή, ο Νιρβάνας επαναδιατυπώνει τη θέση ότι η «θεληματική πεζολογία» του Καβάφη, σε συνδυασμό με τη σύνθετη γλώσσα, δημιουργεί έναν «περίτεχο εκφραστικό τρόπο»,¹¹¹ ενώ ο Δ. Νικολαρεϊζης, με αφετηρία την άποψη ότι ο Καβάφης είναι λυρικός ποιητής, αν αντιληφθούμε τον συγκεκριμένο όρο με βάση τη γενικότερη αρχή περί «προσωπικής προέλευσης της ποιητικής πνοής», σχολιάζει τη σχέση της καβαφικής ποίησης με διαφόρων ειδών εκφραστικά μέσα· αναφέρεται, συγκεκριμένα, στην εξαιρετικά σπάνια χρήση των παρομοιώσεων, των μεταφορών, ακόμα και απλών μεταφορικών εκφράσεων, χαρακτηριστικό που αποκλείει από την ποίηση του Καβάφη τα περιγραφικά εκείνα μέσα που έχουν την ικανότητα να αναδεικνύουν κυρίως τη φαντασία του ποιητή, ανεξάρτητα από τις περιγραφόμενες εικόνες και καταστάσεις. Σχετικά με τη χρήση των επιθέτων, χρησιμοποιείται από τον Νικολαρεϊζης ο όρος «‘εφέλκυσμός’ του ουσιαστικού από το επίθετο», ο οποίος αποσαφηνίζεται στη συνέχεια με τη διευκρίνιση ότι τα επίθετα,

¹¹⁰ Πρέπει, βέβαια, να ληφθεί υπόψη και το γεγονός ότι ο Πολίτης είχε την ευκαιρία να αξιοποιήσει πληροφορίες προερχόμενες από τον Καβάφη, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω.

¹¹¹ Παύλος Νιρβάνας, «Πώς τον βλέπω», *Νέα Εστία*, τ. 14, τχ. 158, 15 Ιουλίου 1933, Τεύχος αφιερωμένο εις τον ποιητή Κ. Π. Καβάφην, σ. 747-748: 748.

απαγκιστρωμένα από τα ουσιαστικά που προσδιορίζουν, αποκτούν μια αυτοδύναμη λειτουργία, με αποτέλεσμα αυτό που αναδεικνύεται να είναι κυρίως η ιδιότητα και όχι το αντικείμενο. Το συμπέρασμα που εξάγεται από τον κριτικό είναι ότι «η ποίηση του Καβάφη ισορροπείται ανάμεσα στην υποκειμενική εμβάθυνση των εντυπώσεων και στον ρεαλισμό».¹¹²

Στις σελίδες του αφιερωμένου στον Καβάφη τεύχους της *Νέας Εστίας* ο Παράσχος εκφράζεται για ακόμα μια φορά με θετικό τρόπο για τον ποιητή συμπεριλαμβάνοντας όμως τώρα στην κριτική του και σχόλια που αφορούν τη μορφή, χωρίς να επιχειρεί να θέσει το συγκεκριμένο στοιχείο στο περιθώριο της ποιητικής (και γενικότερα της καλλιτεχνικής) δημιουργίας (όπως επιχειρήσε, όπως είδαμε παραπάνω, στο τεύχος της *Νέας Τέχνης* λίγα χρόνια νωρίτερα). Έτσι, παραδέχεται καταρχήν ότι «σπάνια οι στίχοι του [Καβάφη] πραγματώνουν μια μορφική τελειότητα, σπάνια είναι αυτάρκεις και αυτοϋπαρχτες μουσικοπλαστικές ολότητες», αλλά στη συνέχεια, αυτή τη μουσικότητα που απουσιάζει στον στίχο ο Παράσχος τη διακρίνει είτε σε μικρότερης έκτασης δομικά συστατικά του ποιητικού λόγου, όπως σε λέξεις και σε φράσεις, είτε σε χωρία μεγαλύτερης έκτασης, όπως σε στιχικές ενότητες, οπωσδήποτε όμως την εντοπίζει σταθερά στο σύνολο του ποιήματος, όπου μοιάζει με ένα «μουσικό υπόστρωμα».¹¹³ Στο ίδιο τεύχος ο Πέτρος Χάρης επισημαίνει την καινοτομία της τεχνικής του Καβάφη σε μια εποχή απόλυτης κυριαρχίας της λυρικής ποίησης.¹¹⁴

Στη *Νέα Εστία* του 1933 δημοσίευσε και ο Τέλλος Άγρας μια μελέτη, η οποία έχει ουσιαστικότερο ενδιαφέρον, καθώς περιέχει περισσότερες παρατηρήσεις σχετικά με το συζητούμενο θέμα. Ο Άγρας διακρίνει καταρχήν ως τα δύο βασικά συστατικά στοιχεία της ποίησης (γενικά) τη «Στιχουργική Άδεια» (που σχετίζεται με τη μορφή) και την «Ποιητική Φαντασία» (που σχετίζεται με το περιεχόμενο) και έπειτα περιγράφει τα χαρακτηριστικά της καθαφικής στιχουργίας ξεκινώντας από έναν απαρέ-

¹¹² Δ. Νικολαρεϊζής, «Η διαμόρφωση του καθαφικού λυρισμού», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 768-773: 768, 769, 770, 771.

¹¹³ Κλέων Παράσχος, «Απαντήσεις σε κριτικούς του Καβάφη», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 781-786: 781.

¹¹⁴ Παραθέτω ένα απόσπασμα από το άρθρο του Πέτρου Χάρη: «Και όλοι συμφωνούσαν ότι η ποίηση, και ειδικότερα η λυρική, ήταν η πνευματική εκδήλωση που επικρατούσε, όταν άρχισε ο Καβάφης να παρουσιάζει την εργασία του, δηλαδή λίγο πριν και λίγο έπειτ' από το 1900. Αυτός όμως είναι κι' ο λόγος που η ποίηση του Καβάφη άφησε αδιάφορους τους μορφωμένους της εποχής ή επροκάλεσε την αντίδρασή τους. Ο Καβάφης έμεινε παρεξηγημένος περισσότερο από δεκαπέντε χρόνια, ακριβώς επειδή έτυχε η γενεά του να είναι γενεά λυρικών [...]. Το έργο του Καβάφη είναι μια άρνηση [...]. Ο Καβάφης μπορούσε να χρησιμοποιήσει και τρόπους και σκέψεις και ό,τι άλλο του προσέφερε η ποιητική μας παράδοση. Αλλά δεν ήταν από τους πνευματικούς ανθρώπους που ικανοποιούνται με ό,τι υπάρχει. Η ρητορεία [...] τον εβύθιζε σε απόγνωση [...] και οι ομοιοκαταληξίες που δεν ήταν παρά ήχοι, τις περισσότερες φορές δυσάρεστοι, προκαλούσαν την περιφρόνησή του», Πέτρος Χάρης, «Η ευθύνη μιας γενεάς», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 789-791: 789-790.

γκλιτο κανόνα της που αφορά τη σταθερή και ανεξάρτητη χρήση του ιαμβικού μέτρου, αλλά και από μια αρχή ελαστικότητας από την οποία διέπεται η στιχουργία αυτή, δηλαδή την ελεύθερα ρυθμιζόμενη συλλαβική έκταση των στίχων.¹¹⁵ Ο Άγρας δεν διστάζει να διατυπώσει και μια αξιολογική κρίση κατηγορηματική χαρακτηρίζοντας «κακούς» τους πολυσύλλαβους στίχους του ποιητή (εννοεί τους στίχους που ξεπερνούν τις 11 συλλαβές), μια κρίση που αιτιολογείται με το επιχείρημα ότι οι στίχοι αυτοί είτε είναι άτμητοι, είτε είναι παρατονισμένοι, είτε εκτείνονται σε μισό και όχι σε ακέραιο ίαμβο, καθώς το μέτρο «σκοντάφτει πάνω σε όρθια συλλαβή, μονωμένη, που θάπρεπε να κοπή σύρριζα».¹¹⁶ Ο στίχος του Καβάφη ορίζεται ως «ελεύθερος» και η χρήση του στίχου αυτού του είδους περιγράφεται ως μια συνειδητή επιλογή του ποιητή, οφειλόμενη στην επιδίωξή του να οδηγηθεί στην απόλυτη απώλεια της ανάγκης για την παρουσία περιττών για το νόημα λέξεων και φράσεων που είθισται να λειτουργούν ως μετρικό συμπλήρωμα.¹¹⁷ Στη συνέχεια, επισημαίνεται ότι στην καβαφική ποίηση εντοπίζεται ένας αναμενόμενος αριθμός παρατονισμών ανεκτών εξαιτίας της «απέραντης τονικής ελαστικότητας» του ιαμβικού ρυθμού, ο οποίος έχει τη δυνατότητα να αποκαθιστά αμέσως μετά τη ρυθμική κίνηση.¹¹⁸ Αρνητικά αξιολογείται ο τρόπος χρήσης των φωνηεντικών συναντήσεων, καθώς φαίνεται να θεωρείται μειονέκτημα από τον κριτικό η απουσία συνιζήσεων και η έντονη παρουσία της χασμωδίας – κάτι που βέβαια ερμηνεύεται αλλά και δικαιολογείται από αυτόν εν μέρει λόγω της χρήσης της καθαρεύουσας που αποκλείει τη συνιζήση.¹¹⁹ Όσον αφορά την τομή, η παρουσία της στην καβαφική ποίηση χαρακτηρίζεται ασταθής, αφού απαντούν άτμητοι στίχοι από τη μία πλευρά αλλά και «νόθοι» από την άλλη, διαιρεμένοι σαφώς σε δύο ημιστίχια που δίνουν την εντύπωση ότι θα έπρεπε να επεκταθούν σε δύο στίχους.¹²⁰ Η γενικότερη θέση του Άγρα για τον διασκελισμό είναι ότι πρόκειται για ένα «περίεργο φαινόμενο στη στιχουργία», καθώς έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την έννοια του στίχου και αποτελεί «απομίμηση του φυσικού λόγου»· όσον αφορά συγκεκριμένα την καβαφική ποίηση, ο μελετητής υπογραμμίζει την έντονη παρουσία του φαινομένου επισημαίνοντας την παντελή απουσία γνωμικών στίχων (δηλαδή στίχων με ολοκλη-

¹¹⁵ Τέλλος Άγρας, «Γραμματολογικά και άλλα», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 756-763: 756-757. Βλ. και την αναδημοσίευση του κειμένου: Τέλλος Άγρας, «Γραμματολογικά και άλλα», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π., σ. 129-140.

¹¹⁶ Άγρας, ό.π., σ. 757.

¹¹⁷ Άγρας, ό.π., σ. 758.

¹¹⁸ Άγρας, ό.π., σ. 757.

¹¹⁹ Άγρας, ό.π., σ. 757.

¹²⁰ Άγρας, ό.π., σ. 757-758.

ρωμένο νόημα).¹²¹ Σχετικά με την ομοιοκαταληξία, τη «λαμπρότερη κι' αποτελεσματικότερη», κατά τον Άγρα, «στιχουργική άδεια», υποστηρίζεται ότι στην ποίηση του Καβάφη το στοιχείο αυτό είναι περιττό, αφού «από τα περισσότερα ποιήματά του λείπει».¹²² Επίσης, ο Άγρας παρατηρεί τον ασταθή αριθμό στίχων που συναποτελούν τις στροφικές ενότητες των καβαφικών ποιημάτων, καθώς το στροφικό σύστημα του Καβάφη είναι διαμορφωμένο με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξυπηρετεί τη δομή του ποιήματος που ακολουθεί πάντοτε την πορεία «εισαγωγή, θέση, αντίθεση, συμπέρασμα» ανατρέποντας τον παρακάτω ορισμό της στροφής (σύμφωνα με τον Άγρα): «Συνδυασμός νοήματος εν μέρει, και ομοιοκαταληξίας κυρίως».¹²³ Επιπλέον, ο μελετητής διαπιστώνει την απουσία ή τη σπάνια εμφάνιση στα καβαφικά ποιήματα παραδοσιακών σχημάτων λόγου και εκφραστικών τρόπων (όπως η μεταφορά, η παρομοίωση, η αλληγορία, η μετωνυμία, η υπαλλαγή, η αντονομασία, η προσωποποίηση, οι αντιθέσεις, οι ποιητικές εικόνες, το σχήμα «το εν πολλά ειπείν», το σχήμα λιτότητας).¹²⁴ Η τελική απόφαση του Άγρα είναι ότι πρόκειται για στιχουργία «αντιποιητική» ή προτιμότερα «αντιλυρική» και για «πτωχή και σχεδόν πεζή μορφή» που ίσως διασώζεται ως έναν βαθμό όχι τόσο από τη φυσικότητα του ιαμβικού ρυθμού όσο από «το πνεύμα του φραστικού ρεαλισμού».¹²⁵ Ωστόσο, στο τέλος της μελέτης του, σε μια προσπάθεια ίσως να αμβλύνει την αντιρρητική στάση που υιοθετεί απέναντι στην καβαφική ποιητική μορφή μέχρι το σημείο αυτό, αναλογιζόμενος και υπενθυμίζοντάς μας ότι υπάρχει και ένα άλλο είδος ποίησης, αυτό της δραματικής, το οποίο «εκφράζει πίοτερο περιεχόμενο και λιγώτερο μορφή», ο Άγρας κατατάσσει την ποίηση του Καβάφη στο είδος του δράματος, και μάλιστα του ρεαλιστικού.¹²⁶ Η επικριτική στάση του Άγρα,

¹²¹ Άγρας, *ό.π.*, σ. 758.

¹²² Άγρας, *ό.π.*, σ. 758.

¹²³ Άγρας, *ό.π.*, σ. 759.

¹²⁴ Άγρας, *ό.π.*, σ. 760.

¹²⁵ Άγρας, *ό.π.*, σ. 759.

¹²⁶ Άγρας, *ό.π.*, σ. 762-763. Ο Άγρας είχε αναφερθεί στη μορφή της καβαφικής ποίησης και παλαιότερα, σε διάλεξή του, το κείμενο της οποίας δημοσιεύτηκε στο *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, βλ. Τέλλος Άγρας, «Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης», *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, τ. 10, τχ. 1-4, 1922 [1923], σ. 3-46. Η διάλεξη πραγματοποιήθηκε στο Ελληνικό Ωδείο στις 30 Μαρτίου του 1921, βλ. σ. 3. Παραθέτω τα σχετικά σχόλια από το συγκεκριμένο κείμενο: «[...] και το χαρακτηριστικό λεκτικό του και τους χωρίς ρίμες στίχους του και την ειρωνική του καταφρόνηση προς τη ρίμα, που την κατεβάξει σε επίπεδο λογοπαιγνίου [...]. Που την εξευτελίζει σε τέτοιους ξεπεσμούς, –τη Ρίμα, τον Κανόνα, το Δόγμα, –α! ο Καβάφης δεν την εξευτελίζει γι' άλλο λόγο, παρά γι' αυτό. Είναι και τούτο εκδήλωση του περιφρονητικού σκεπτικισμού του προς κάθε καθήκον, προς κάθε πίστη, η αμέλεια αυτή προς την ποιητική παράδοση», σ. 6· «[...] ειδικότερα στην εκτέλεσή του και στα μέτρα του, είναι παράξενο πως δεν είδαν ότι μεταχειρίζεται, σχεδόν πάντα, τον ελληνικότερο στίχο: τον ίαμβο. Συχνά άλλο τόσο, αν προσέξω έν' αντί αγύμναστο, θα δη πως έχει δεκαπεντασύλλαβους, –με τη διαφορά πως η τομή τους, καμωμένη ανάμεσα στη λέξη, (άτμητος στίχος) δεν παρουσιάζει τόσο φανερά την απαραίτητη (!) μονοτονία της, (που κάνει αδιάβαστα τα περισσότερα ελληνικά ποιήματα απ' τον δέκατο

ιδίως αναφορικά με τα επιμέρους φαινόμενα της καβαφικής ποιητικής μορφής, φανερώσει την αδυναμία του να αντιληφθεί τη ρυθμική δυναμική και τις εκφραστικές δυνατότητες που πρόσφερε ο ελευθερωμένος στίχος. Ο Άγρας λειτουργεί, παραδόξως, για την εποχή κατά την οποία γράφει τη μελέτη του, ως απολογητής και υπερασπιστής της αυστηρά έμμετρης ποίησης, παρά το γεγονός ότι υπήρχαν ήδη πάμπολλα ποιητικά έργα σε ελευθερωμένο στίχο.

Τον ίδιο χρόνο, το 1933, ο Μαλάνος υποστήριξε ότι η επιθυμία του Καβάφη να πρωτοτυπήσει και η ανάγκη του να διαφοροποιηθεί καλλιτεχνικά από τους παλαιότερους αλλά και από τους σύγχρονούς του ποιητές τον οδήγησαν σε μια «εσκεμμένη αιρετικότητα»: ο ποιητής αποκλείοντας τις παραδοσιακές ποιητικές μορφές, αρχαίες και νεότερες, αν και τις γνώριζε, δημιούργησε ένα «σύστημα υπερβολών» και το αποτέλεσμα ήταν η μορφή «μιας στιχουργημένης μάλλον πρόζας». ¹²⁷ Ο Μαλάνος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «ο Καβάφης δεν τραγουδάει σε κανένα του ποίημα» αλλά «κάθε του ποίημα είναι το ευτυχισμένο αποτέλεσμα μιας επίμονης προσπάθειας». ¹²⁸

Το 1936 ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, στο βιβλίο του *Στοιχεία ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, αναγνώρισε καταρχήν την ξεχωριστή θέση που είχε καταλάβει ο Καβάφης στη νεοελληνική λογοτεχνία και περιέγραψε την ποίησή του κάνοντας λόγο για ιδιότυπη μορφή και για πεζολογικό και αφηγηματικό τόνο, χωρίς να αξιολογεί αρνητικά τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά· αντίθετα, ο Παναγιωτόπουλος θεωρεί ότι πρόκειται για γνωρίσματα που συνταιριάζουν αρμονικά με τη θεματολογία της καβαφικής ποίησης. ¹²⁹

ομοιοκατάληκτο στίχο και κάτω). Έπειτα, η ουσία των ποιημάτων του, (των αδρότερων σε νοήματα ποιημάτων της ποίησής μας που στοχάζεται ακόμη νηπιακά), δε μπορεί να κάμψη λίγο το αλύγιστο αυτό credo της επιφάνειας; Η ποίηση είναι τάχα περισσότερο ρίμα και ρυθμός, παρά πνεύμα; Και τότε οι αμύητοι της αρχαίας μετρικής πώς κατορθώνουν να συγκινούνται βαθύτατα από την απλή ανάγνωση των αρχαίων λυρικών; ή, αντιστρόφως, ποιο κάλλος ανέφικτο προσθέτει στην αίσθηση των ομηρικών επών ο ρυθμικός τους τονισμός σε ηρωικών εξάμετρο;», σ. 43-44. Βλ. και την αναδημοσίευση του κειμένου: Τέλλος Άγρας, «Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης», *Κριτικά*, Πρώτος τόμος, Καβάφης - Παλαμάς, Φιλολογική επιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος, Αθήνα, Ερμής 1980, σ. 31-81.

¹²⁷ Τίμος Μαλάνος, *Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης. Ο άνθρωπος και το έργο του*, Αθήνα, Δίφρος 1933, σ. 117.

¹²⁸ Μαλάνος, *ό.π.*, σ. 119.

¹²⁹ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, *Στοιχεία ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Δευτέρα έκδοσις βελτιωμένη, Αθήνα, Έκδοσις Γραφείου Πνευματικών Υπηρεσιών 1938 (1η έκδοσις: 1936). Βλ. τη συνολική παρουσίαση της ποίησης του Καβάφη στις σ. 126-127. Παραθέτω δύο σχετικά αποσπάσματα: «Η ποίησής του, ιδιότυπος κατά την μορφήν, χρησιμοποιούσα ανεμμένη καθαρεύουσαν μετ' εκφράσεων ατομικών, αποτεθησαρισμένων εις παλαιά βιβλία ή γνησίως δημοτικών, διαπνέεται από βαθειάν αίσθησιν της τραγικότητος της ζωής και από ηδυπάθειαν εξικνουμένην μέχρι νοσηρότητος. Θεληματικώς πεζολογών ο Καβάφης [...] προσφέρει ζωντανόν εις τον αναγνώστην το δράμα του σκεπτομένου και του αισθανομένου ανθρώπου», σ. 126· «[...] ούτε πεζολογεί συγχρονιζόμενος απόπως και ακορέστως.

Διαφορετική, συγκριτικά με την κυρίαρχη τάση της εποχής ως προς την αποτίμηση της καβαφικής μορφής, είναι η άποψη που εκφέρει, επίσης το 1936, σε κείμενό του στα *Νέα Γράμματα*, ο Γιώργος Θεοτοκάς που αξιολογεί (χωρίς καμία επιφύλαξη) θετικά τους νεωτερισμούς της καβαφικής μετρικής και τη ρήξη της με τις παρωχημένες τεχνικές της λυρικής ποίησης. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Ο Καβάφης έσπασε –και, νομίζω, οριστικά– τις καθιερωμένες ποιητικές μας φόρμες, διέλυσε τη νεοελληνική μετρική, απαρνήθηκε ολότελα τον τόνο και τους τρόπους της παραδομένης λυρικής μας γλώσσας. Υπήρχαν στη λυρική μας ποίηση –και χυνόντανε από κει σ’ ολόκληρη τη λογοτεχνία– ορισμένες καθιερωμένες παραδόσεις συναισθηματισμού και ύφους, συνδυασμένες μ’ ένα πολύπλοκο σύστημα ρυθμικών δεσμών, παραδόσεις, που η κακή μορφή τους είταν μια πολύχρονη συνήθεια παραπανίσιας έξαρσης, υπερβολικής σοβαροφάνειας και μεγαλοστομίας. Ο Καβάφης τα έκαμε όλα αυτά *tabula rasa*».¹³⁰

Κατά τον χρόνο που ακολούθησε, το 1937, παρουσιάζει ενδιαφέρον η αντιμετώπιση της καβαφικής μετρικής από τον Κώστα Βάρναλη, ο οποίος γράφει για την «ελαττωματική», όπως τη χαρακτηρίζει, τεχνική του καβαφικού στίχου: «Ασεβής [ο Καβάφης] σε όλα, από τη Μορφή ίσαμε την Ουσία. Η τεχνική του ελαττωματική. Ο στίχος του έχει χασμωδίες, κακές τομές, περισσευούμενες συλλαβές και ρίμες ή καθόλου ή παρηχητικές ή ομοιολεκτικές. Μουσικότητα καμμιά».¹³¹

Το 1939 ο Γιάννης Σαραλής στη *Νεοελληνική μετρική* του παραθέτει, μεταξύ στίχων και άλλων ποιητών, δύο στίχους του καβαφικού ποιήματος «Δέησις» ως δείγματα ιαμβικών δεκατρισύλλαβων «με χάρισμα ύστερα απ’ την όγδοη συλλαβή»¹³² και δύο στίχους του ποιήματος «Η Πόλις» ως δείγματα ιαμβικών δεκαεξασύλλαβων προπαροξύτων, τη μεγάλη συλλαβική έκταση των οποίων θεωρεί συμβατή με το νοηματικό τους περιεχόμενο επισημαίνοντας ότι οι εν λόγω στίχοι «είναι αρμονικοί και γερά δεμένοι» μολονότι ξεπερνούν το μήκος του δεκαπεντασύλλαβου,¹³³ στοιχείο

Παρά τον εν πολλοίς αφηγηματικόν τόνον του έργου του και την εκδήλως εμφανιζομένην εν αυτό φιλοσοφικήν αποκαρτέρησιν, ο Κ. Π. Καβάφης είναι μία αδιαφανής δραματική μορφή, της οποίας το νόημα δυσχερώς κατακτάμεν», σ. 127.

¹³⁰ Γιώργος Θεοτοκάς, «Κ. Π. Καβάφης. Α’», *Πνευματική πορεία*, Αθήναι, Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη 1961, σ. 235-243: 238. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου: Γιώργος Θεοτοκάς, «Κ. Π. Καβάφης», *Τα Νέα Γράμματα*, τ. 2, τχ. 7-8, Ιούλιος-Αύγουστος 1936, σ. 710-717.

¹³¹ Κώστας Βάρναλης, «Κωνσταντίνος Καβάφης», *Πρωΐα*, 19 Ιουλίου 1937, σ. 1. Βλ. και την αναδημοσίευση του κειμένου: Κώστας Βάρναλης, «Κωνσταντίνος Καβάφης», *Άνθρωποι ζωντανοί – αληθινοί*, Αθήνα, Εκδόσεις «Κέδρος» 1958, σ. 73-78.

¹³² Γιάννης Α. Σαραλής, *Νεοελληνική μετρική*, Εν Αθήναις, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας Α. Ε. 1991³ (1η έκδοση: Α. Ι. Ράλλης και Σία 1939), σ. 50.

¹³³ Σαραλής, *ό.π.*, σ. 61-62.

που συχνά κρίνεται αρνητικά, όπως γράφει ο μελετητής, «με λογικό επιχείρημα την αντοχή της ανθρώπινης αναπνοής, που δεν μπορεί εύκολα κατά την απαγγελία να ξεπεράσει τα όρια του δεκαπεντασύλλαβου».¹³⁴ Επιπλέον, ο Σαραλής καταγράφει στο βιβλίο του στίχους των ποιημάτων «Η Πόλις», «Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες» και «Η αρχή των» κατά την αναφορά του στο φαινόμενο του διασκελισμού (το οποίο εξετάζει σε κεφάλαιο με τίτλο «Ψεγάδια του στίχου») και συγκεκριμένα μετά το ακόλουθο σχόλιό του: «Το δρασκέλισμα είναι υπολογίσιμο όταν έρχεται για συμπλήρωμα του νοήματος μια λέξη ή δυο, και σταματάει απότομα και αρχίζει παρακάτω καινούργιο και φαίνεται σαν να κόβεται όλος ο στίχος. Αυτό έχει επίδραση ακόμα και στο μέτρο».¹³⁵ Όσον αφορά τον «ελεύθερο στίχο» (δηλαδή τον ελευθερωμένο), ο Σαραλής ουσιαστικά επαναλαμβάνει τη θέση που είχε διατυπώσει ο Βουτιεριδής πριν από δέκα χρόνια στο δικό του εγχειρίδιο στιχουργικής, καθώς επικρίνει τη συγκεκριμένη μορφή θεωρώντας ότι στην ελληνική ποίηση υιοθετήθηκε μεγαλύτερου βαθμού μετρική ελευθερία συγκριτικά με αυτή που τα όρια του είδους θα επέτρεπαν. Ο ποιητής που ξεχωρίζει ο Σαραλής επαινώντας τους «ελεύθερους στίχους» του είναι ο Γρυπάρης (τον «ελεύθερο στίχο» του Γρυπάρη είχε αξιολογήσει θετικά και ο Βουτιεριδής), ποίημα του οποίου παραθέτει τελειώνοντας την εν λόγω ενότητα.¹³⁶

Το 1943 ο Σταύρος Καρακάσης χαρακτηρίζει τον στίχο της καθαφικής ποίησης «ελεύθερο», κρίνει θετικά την καθαφική πραγμάτωση του ιαμβικού μέτρου, διαφωνεί με τον τρόπο χρήσης της ομοιοκαταληξίας και υποστηρίζει ότι τα μετρικά

¹³⁴ Σαραλής, *ό.π.*, σ. 59.

¹³⁵ Σαραλής, *ό.π.*, σ. 128.

¹³⁶ Σαραλής, *ό.π.*, σ. 152, 153. Δύο ακόμα (μεταγενέστερα και συνοπτικά) εγχειρίδια μετρικής στα οποία περιέχονται αναφορές στην καθαφική ποίηση είναι αυτά του Γεωργίου Ζώρα και του Εμμανουήλ Κουτσαντωνάκη. Συγκεκριμένα, ο Ζώρας παραθέτει τρεις στίχους από το ποίημα «Che fece... il gran rifiuto», προκειμένου να καταδείξει το παρακάτω αρνητικό, όπως ο ίδιος πιστεύει, φαινόμενο: «Ο διασκελισμός δεν είναι βασικόν ελάττωμα, ούτε μειούται δι' αυτού η αξία του στίχου. Είναι όμως βασικόν όταν το νόημα της φράσεως δεν ολοκληρούται δι' όλου του επομένου στίχου, αλλά υπό μιας μόνον λέξεως εις την αρχήν του», *Στοιχεία νεοελληνικής μετρικής*, Κατά τας παραδόσεις του Καθηγητού κ. Γ. Ζώρα, Έκδοσις νεωτάτη, Εν Αθήναις, χ.χ., σ. 38. Πρώτη έκδοση του βιβλίου: Χριστόδουλος Κ. Πασιαρδής, *Στοιχεία νεοελληνικής μετρικής*, Κατά τας παραδόσεις του Καθηγητού κ. Γ. Ζώρα, Αθήναι 1965. Ο Κουτσαντωνάκης παραθέτει, ανάμεσα σε άλλα παραδείγματα δεκαεξασύλλαβων, έναν στίχο του ποιήματος «Η Πόλις» μετά το ακόλουθο σχόλιό του: «Γενικώς οι μεγαλύτεροι των 15 συλλαβών στίχοι κρίνονται υπό τινων ως μη τεχνικοί. Ο εμπνευσμένος όμως ποιητής κατορθώνει και με τους "ατέχνους" αυτούς –ως τους θεωρούν– στίχους, να δώσει πνοήν εις το ποίημά του και να εκφράση τα βιώματά του κ.λ.π., κατά τρόπον μοναδικόν», Εμμανουήλ Γ. Κουτσαντωνάκης, *Στοιχεία νεοελληνικής μετρικής μετ' ασκήσεων*, Αθήναι 1971, σ. 40. Ο Κουτσαντωνάκης ξεχωρίζει και τους ποιητές που έχουν γράψει τον «καλύτερο», κατά τη γνώμη του, «ελεύθερο στίχο» (δηλαδή ελευθερωμένο), χωρίς να συμπεριλαμβάνει ανάμεσα σε αυτούς τον Καβάφη, καθώς σημειώνει: «Οι καλύτεροι ελεύθεροι στίχοι εις την Ν. Ε. ποίησιν έχουν συντεθή από τους Πάλλην, Παλαμάν, Καμβύσην, Βάρναλην, κυρίως δε από τον Ι. Γρυπάρην», σ. 85.

γνωρίσματα των ποιημάτων του Καβάφη είναι συμβατά με το νόημά τους. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα από το δημοσιευμένο στη *Νεοελληνική Μούσα* κείμενο του Καρακάση: «Ο Καβάφης ξάφνιασε και με την στιχουργική του η οποία ήρθε σαν πρόκληση στην ποιητική παράδοση. Έχει ολόκληρη θεωρία δικιά του που την εφάρμοσε αυστηρά. Γράφει σ' ελεύθερο στίχο. Μεταχειρίζεται τον Ίαμβο, στον οποίο δίδει μια πλαστικότητα απέραντη κι ας είναι φαινομενικώς ο πιο εύκολος ρυθμός. Τον μεταχειρίζεται μ' ένα φραστικό ρεαλισμό [...]. Εξευτέλισε, μπορούμε να πούμε, στα λίγα ποιήματα που μεταχειρίστηκε την ομοιοκαταληξία. Παίζει τέτοιο αφανή ρόλο, που δεν προσθέτει εντελώς τίποτε. Είναι σαν να μην υπάρχει, σαν να ντρέπεται να δειχθεί. [...] Κι αν διάλεξε αυτήν την φόρμα, είναι γιατί στις ιδέες του και στα συναισθήματά του, τέτοια εξωτερική μορφή ταίριαζε».¹³⁷

Ακολούθησε, το 1944-1945, η μελέτη του Pontani περί στιχουργικής των καβαφικών ποιημάτων με τίτλο «Metrica di Cavafis». Ο Pontani αποτιμώντας τη σχέση του καβαφικού έργου με την παραδοσιακή ποίηση διαπιστώνει ότι «ο Καβάφης, απαρνούμενος όλη την παράδοση που φτάνει στην ακμή της με τον Παλαμά και που έχει ακόμα και σήμερα τους επιγόνους της, φαίνεται να παραιτείται εσκεμμένα από το “τραγουδι”».¹³⁸ Ο μελετητής, με βάση το ιταλικό σύστημα μέτρησης του στίχου, προσδιορίζει τα κύρια γνωρίσματα κάθε κατηγορίας των καβαφικών στίχων ξεκινώντας από τους επτασύλλαβους και καταλήγοντας στους δεκαεπτασύλλαβους. Αναφορικά με ειδικότερα μετρικά μέσα, σχολιάζεται καταρχάς η ασταθής παρουσία ή η απουσία της τομής, η οποία δημιουργεί «αδύναμους» ή «ελαττωματικούς» στίχους,¹³⁹ ενώ για τη χρήση της χασμωδίας επισημαίνεται ότι «έχει κανείς τη δυσάρεστη εντύπωση ότι γίνεται με τρόπο επιτηδευμένο και υπερβολικό» και για τη συνίχιση (ή «διαίρεση και συναίρεση») ότι «είναι ίσως το πιο αδύνατο σημείο της καβαφικής στιχουργίας, γιατί οι ταλαντώσεις και ενίοτε οι αυθαιρεσίες καθιστούν αβέβαιη την ίδια την ανάγνωση πολλών στίχων».¹⁴⁰ Ο Pontani μεταβαίνοντας, στη συνέχεια, στο φαινόμενο του «rejet» κάνει λόγο για «περίεργα και απaráδεκτα παραδείγματα rejet [...] στα ποιήματα που είναι γραμμένα σε διπλούς επτασύλλαβους» αλλά και σε στίχους που φέρουν τομή (με τον όρο «rejet» ο Pontani εννοεί τη μετάβαση του νοήματος από

¹³⁷ [Σταύρος Καρακάσης], «Η ζωή και το έργο του Καβάφη», *Νεοελληνική Μούσα*, τχ. 4-5, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1943, σ. 56-83: 79.

¹³⁸ Filippo Maria Pontani, «Η μετρική του Καβάφη», *Μετάφραση Σωτήρης Τριβιζάς, Επτά δοκίμια και μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, ό.π., σ. 73-148: 75. Η πρώτη δημοσίευση της μελέτης έγινε στην ιταλική γλώσσα το 1944-1945.

¹³⁹ Pontani, ό.π., σ. 95-96.

¹⁴⁰ Pontani, ό.π., σ. 98-102.

το ένα ημιστίχιο στο άλλο), καθώς «αλλού, το *rejet* είναι φυσιολογικό, ακόμα κι απο-
τελεσματικό· όχι βεβαίως όταν η τομή χωρίζει την πρόθεση από το ουσιαστικό».¹⁴¹
Όσον αφορά τον διασκελισμό, ο μελετητής θεωρεί δικαιολογημένη την παρουσία του
στην ποίηση, κυρίως στην ποίηση που ξεφεύγει από τους κανόνες της παράδοσης,
όπως αυτή του Καβάφη. Ωστόσο, η πεποίθησή του αυτή δεν αποτρέπει τον Pontani
από το να διατυπώσει μια ακόμα αξιολογικής φύσης αρνητική κρίση, δηλαδή την
κρίση ότι «μερικοί καβαφικοί διασκελισμοί προκαλούν μειδίαμα ή είναι εντελώς ατυ-
χείς», στις περιπτώσεις κατά τις οποίες ο ποιητής «χωρίζει ένα σύνδεσμο ή μια πρό-
θεση από τη λέξη που προσδιορίζουν, ή και όταν χωρίζει το άρθρο από το ουσιαστικό
του».¹⁴² Σχετικά με την ομοιοκαταληξία, ο μελετητής τασσόμενος υπέρ της γενικής
ισχύος του κανόνα που απαιτεί για τον οξύτονο τύπο της ρίμας την πλήρη ηχητική
ταύτιση της τελευταίας συλλαβής των στίχων διαπιστώνει ότι ο Καβάφης μάς προ-
σφέρει «άψογα παραδείγματα» τέτοιου είδους, αλλά ταυτόχρονα δεν απουσιάζουν
από το έργο του και περιπτώσεις μη απόλυτης ταύτισης των τελευταίων συλλαβών,
χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποκλείεται η ομοιοκαταληξία να είναι αποδεκτή.¹⁴³ Επι-
σημαίνεται, επιπροσθέτως, ότι εμφανίζεται συχνά και εσωτερική ομοιοκαταληξία, ή,
διαφορετικά, συνήχηση. Ο συγγραφέας εντέλει αποφαίνεται ότι μπορεί κανείς να ε-
ντοπίσει παραδείγματα απολύτως επιτυχημένης ομοιοκαταληξίας αλλά και παραδείγ-
ματα ομοιοκαταληξίας «που τα εγχειρίδια καταδικάζουν». Το στοιχείο αυτό αποτελεί
για τον Pontani «μία ακόμα απόδειξη εσκεμμένων υφολογικών δήθεν ατελειών, πα-
ράλληλα με δείγματα δεξιοτεχνικής ικανότητας».¹⁴⁴ Τέλος, ο μελετητής περιγράφει
τα τυπικά στροφικά σχήματα που απαντούν στην καβαφική ποίηση, δηλαδή το δίστι-
χο, το τρίστιχο, το τετράστιχο, το πεντάστιχο, το εξάστιχο, το επτάστιχο και το οκτά-
στιχο.¹⁴⁵ Η εν λόγω μελέτη (η πρώτη συστηματική μελέτη με αποκλειστικό αντικεί-
μενο διερεύνησης την καβαφική μετρική) είναι αναμφίβολα εξαιρετικά σημαντική,
καθώς εγκαινιάζει τη μετρικολογική έρευνα αναφορικά με την ποίηση του Καβάφη
και εισφέρει χρήσιμα στοιχεία για τα χαρακτηριστικά της φόρμας της. Βέβαια, ο Pon-
tani λειτουργεί στη βάση αισθητικών αρχών θεώρησης των μορφικών φαινομένων,
τις οποίες υιοθετεί ως θέσφατα, αλλά αυτές οι αρχές, απόρροια της δημοτικιστικής

¹⁴¹ Pontani, *ό.π.*, σ. 103.

¹⁴² Pontani, *ό.π.*, σ. 104.

¹⁴³ Pontani, *ό.π.*, σ. 107-108.

¹⁴⁴ Pontani, *ό.π.*, σ. 108-110.

¹⁴⁵ Pontani, *ό.π.*, σ. 114-115.

παράδοσης της γενιάς του Παλαμά, είναι εντελώς ξεπερασμένες τη δεκαετία του 1940.¹⁴⁶

Το 1946 ο Σεφέρης, στη διάλεξή του στο Βρετανικό Ινστιτούτο, όπου μίλησε για τον Καβάφη και τον Τ. Σ. Έλιοτ, εξέφρασε μια άποψη που είχε πρωτοδιατυπωθεί από τον Άγρα, όπως είδαμε παραπάνω, ότι δηλαδή ο λυρισμός είναι έξω από την ιδιοσυγκρασία του Αλεξανδρινού και ότι η ποίησή του πλησιάζει περισσότερο το είδος του δράματος.¹⁴⁷

Τον ίδιο χρόνο ο Παναγιωτόπουλος, στον τόμο της σειράς των βιβλίων του *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, τον οποίο αφιερώνει στον Καβάφη, πραγματεύεται την καβαφική στιχουργία (στην ενότητα με τίτλο «Ο στίχος»)¹⁴⁸ αφορμώμενος από τη μελέτη του Άγρα «Γραμματολογικά και άλλα» (του 1933), με τη γενική θεώρηση του οποίου διαφωνεί δηλώνοντας εξ αρχής ότι η δική του εξέταση δεν έχει ως ζητούμενο την εξακρίβωση της τήρησης ή της παραβίασης των γενικά αποδεκτών κανόνων αλλά τον ενδιαφέρει η συνολική αποτίμηση του αισθητικού αποτελέσματος που προκύπτει από τον τρόπο χρήσης των συμβατών ή ασύμβατων με τους κανόνες μορφικών στοι-

¹⁴⁶ Παραθέτω τα σχόλια του Mackridge για τη μελέτη του Pontani: «Η μόνη δημοσιευμένη μελέτη για τη μετρική του Καβάφη είναι του Pontani (1946), η οποία είχε εκπονηθεί πριν από τη δημοσίευση των *Ανέκδοτων Ποιημάτων* (1968) και ενώ μερικά από τα κείμενα που περιλαμβάνονται τώρα στα *Αποκηρυγμένα Ποιήματα και Μεταφράσεις* (1983) ήταν δυσπρόσιτα. Επιπλέον ο Pontani δεν ήταν σε θέση να συσχετιστεί τα στοιχεία που ο ίδιος ο Καβάφης δημοσίευσε ή άφησε αδημοσίευτα γύρω από το θέμα», Peter Mackridge, «Μετρική και νόημα στον Καβάφη», *Μετάφραση Χ. Καυετάκης, Παλίμψηστον*, τχ. 13, Δεκέμβριος 1993, σ. 97-118: 98· «Το μεγαλύτερο μειονέκτημα της μελέτης του Pontani είναι ότι επιμένει στην αποκλειστική χρήση της ιταλικής ορολογίας, η οποία θεωρεί δεδομένο ότι οι λέξεις είναι κανονικά τονισμένες στην παραλήγουσα. Έτσι, ενώ ένα από τα ασφαλή κριτήρια στην πλειονότητα του νεοελληνικού έμμετρου λόγου είναι ο συνολικός αριθμός συλλαβών στον στίχο, ο Pontani (αναφερόμενος σε στίχους τονισμένους στη δέκατη συλλαβή τους) χαρακτηρίζει έναν ενδεκασύλλαβο ως «endecasillabo piano» [πλήρη], ένα δεκασύλλαβο ως «endecasillabo tronco» [κομμένο] και ένα δωδεκασύλλαβο ως «endecasillabo sdrucciolo» [προπαροξύτονο], κύριο κριτήριο καθιστώντας μάλλον τον αριθμό των συλλαβών μέχρι και τον καταληκτικό τόνο μόνο, παρά τον συνολικό αριθμό συλλαβών στον στίχο», σ. 100. Επίσης, παραθέτω τις παρατηρήσεις του Γαραντούδη για την εν λόγω μελέτη: «Το κεντρικό συμπέρασμα του Pontani, σύμφωνα με το οποίο αφενός περιγράφονται τα μορφικά χαρακτηριστικά της καβαφικής ποίησης, αφετέρου αξιολογείται η αισθητική δραστηριότητά τους, είναι ότι στη στιχουργία των ποιημάτων του “κανόνα” συνυπάρχουν και συμφύρονται οι αποδείξεις μιας αξιοθαύμαστης μορφικής δεξιοτήτας με συχνά συμπτώματα μορφικής ατημελησίας. Από τη μια επισημαίνονται σίχτοι σπάνιας στιχουργικής καλαισθησίας, με απρόσκοπτη ρυθμική ροή, από την άλλη σημειώνονται “χωλοί, ελαττωματικοί, αδέξιοι, άηχοι ή εντελώς εσφαλμένοι” σίχτοι. [...] Οι επικρίσεις του γίνονται ρητές στις περιπτώσεις της χασμωδίας και της συνίζησης. [...] Η αισθητική αξιολόγηση της καβαφικής στιχουργίας από τον Pontani ίσως σήμερα κρίνεται θεωρητικά ξεπερασμένη, πάντως το γενικό συμπέρασμα της περιγραφής του Ιταλού νεοελληνιστή μάλλον δεν επιδέχεται αμφισβήτηση [...]», Ευριπίδης Γαραντούδης, «Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994, σελ. 347 + 30 Πίνακες», *Μαντατοφόρος*, τχ. 39-40, 1995, σ. 199-221: 211. Βλ. και την αναδημοσίευση της μελέτης του Γαραντούδη σε επεξεργασμένη μορφή: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Τα *Ατελή ποιήματα* του Κ. Π. Καβάφης», *Ελληνες ποιητές του μεταίχμιου 1880-1930. Ερμηνευτικές και γραμματολογικές (ανα)θεωρήσεις*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2012, σ. 191-227.

¹⁴⁷ Σεφέρης, *ό.π.*, σ. 157.

¹⁴⁸ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Δ' Κ. Π. Καβάφης*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων 1989³ (1η έκδοση: 1946), σ. 170-175.

χείων στο έργο του ποιητή.¹⁴⁹ Στη συνέχεια, αναφερόμενος σε επιμέρους γνωρίσματα της μετρικής κατασκευής των ποιητικών κειμένων του Καβάφη, ο Παναγιωτόπουλος διατυπώνει τη θέση ότι παρόλο που ο αριθμός των ομοιοκατάληκτων στίχων είναι μικρός, εντοπίζονται σ' αυτούς «τα πλουσιότερα δείγματα νεοελληνικής ομοιοκαταληξίας»,¹⁵⁰ χαρακτηρίζει τον ποιητή «καθαρολόγο» επισημαίνοντας την ποσοτική υπερίσχυση της χασμωδίας έναντι της συνίξης,¹⁵¹ τον συσχετίζει με την παράδοση της πρώτης αθηναϊκής σχολής, αναφέρεται στην απουσία κανονικής τομής στους στίχους του (βέβαια παρατηρεί ότι ο Καβάφης «συχνά χωρίζει το στίχο σε δυο κανονικά ημιστίχια, έτσι που να φαίνεται πως σχηματίζεται από δυο ανεξάρτητους στίχους») και υποστηρίζει ότι δεν μπορεί να γίνει λόγος για «λογική συναρμογή των στροφών».¹⁵² Επιπροσθέτως, ο μελετητής σχολιάζει σε ξεχωριστή ενότητα του βιβλίου του (στην ενότητα με τίτλο «Πεζολογία»)¹⁵³ τον πεζολογικό τόνο της καθαφικής ποίησης, στοιχείο που δεν επαινεί ούτε καταδικάζει εκ των προτέρων, αλλά θεωρεί ότι αυτό πρέπει να αξιολογείται, είτε θετικά είτε αρνητικά, εντός του πλαισίου κάθε ποιήματος. Όσον αφορά, λοιπόν, το εν λόγω χαρακτηριστικό, ο Παναγιωτόπουλος επαναλαμβάνει καταρχήν την άποψη του Άγρα και του Σεφέρη γράφοντας ότι «η φύση του Καβάφη είναι περισσότερο δραματική, περισσότερο τραγική παρά λυρική»¹⁵⁴ και παρατηρεί ότι «ο Καβάφης στα καλά του ποιήματα μας δείχνει τι μπορεί να είναι ο ποιητικός ρεαλισμός».¹⁵⁵ Ωστόσο, στη συνέχεια φαίνεται ότι ο πεζολογικός τόνος γίνεται αντιληπτός σε πολλές περιπτώσεις ως ελάττωμα από τον μελετητή που εκφέρει την άποψη ότι σε ορισμένα ποιήματα «η πεζολογία είναι ανεχτή» και σε άλλα ποιήματα είναι «ανυπόφερτη και αδικαίωτη αισθητικά»,¹⁵⁶ ενώ ειδικά για το ποίημα «Ο καθρέπτης στην είσοδο» (στίχους του οποίου παραθέτει, μεταξύ στίχων άλλων ποιημάτων που παρουσιάζονται ως δείγματα «ανυπόφερτης και αδικαίωτης αισθητικά» πεζολογίας) σημειώνει: «Το [...] απόσπασμα μπορούμε να το μεταγράψουμε σε πεζό, χωρίς να του αλλάξουμε λέξη. Θα ιδούμε, πως δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια κοινότατη και καθημερινή αφήγηση, γυμνή από ποίηση. Αυτός είναι ο κ α κ ό ς Καβάφης».¹⁵⁷ Κάνοντας λόγο για «ανυπόφερτη» πεζολογία και για τον «κακό Καβάφη» ο

¹⁴⁹ Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 172.

¹⁵⁰ Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 172.

¹⁵¹ Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 173-174.

¹⁵² Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 175.

¹⁵³ Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 176-182.

¹⁵⁴ Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 176.

¹⁵⁵ Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 177.

¹⁵⁶ Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 180.

¹⁵⁷ Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 181.

Παναγιωτόπουλος δεν ξεφεύγει από τη συνήθη τάση της αρνητικής πρόσληψης του πεζολογικού τόνου της καβαφικής ποίησης, όσο κι αν οι εν λόγω χαρακτηρισμοί του λειαιίνονται ως έναν βαθμό με την ακόλουθη τελική του κρίση: «Η πεζολογία [...] μένει στα περισσότερα ποιήματα του Καβάφη οριστικά, καθώς νομίζω, δικαιωμένη». ¹⁵⁸

Δύο χρόνια αργότερα, το 1948, ο Δημαράς, στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας, παρουσίασε τον Καβάφη (εννοώντας προφανώς ότι ο Αλεξανδρινός αποτέλεσε για τη νεοελληνική ποίηση το επόμενο σημείο αναφοράς μετά τον Παλαμά) ως τον «πρόγονο που χρειάζοταν» να εμφανιστεί εκείνη την περίοδο και να λειτουργήσει ως πρότυπο για τις επερχόμενες γενιές. ¹⁵⁹ Επίσης, ο Δημαράς στην ιστορία που συνέγραψε επαναλαμβάνει τη θέση του ότι ο Καβάφης, παρά την ενασχόλησή του με ιστορικά θέματα και παρά τον διδακτικό τόνο του λόγου του, είναι λυρικός ποιητής, ¹⁶⁰ αλλά παράλληλα εισέρχεται πια και στο ειδικότερο πεδίο της καβαφικής μετρικής (κάτι που δεν είχε κάνει στο προηγούμενο κείμενό του το 1932) με τις παρακάτω παρατηρήσεις που είναι εστιασμένες στο είδος και τη λειτουργία του μέτρου, καθώς και στην ομοιοκαταληξία: «Μέτρο του [Καβάφη] ο ίαμβος, ο κατεξοχήν ταιριαστός στην πρόζα μας· και είναι δουλεμένος τόσο περίτεχνα, ώστε κάποτε το αγύμναστο αφτί να μην μπορεί να ξεχωρίσει τον στίχο του Καβάφη από την πρόζα. Στην ίδια κατεύθυνση γίνεται και η εκμετάλλευση της ρίμας: συχνά λείπει εντελώς, ενώ άλλοτε πάλι με την υπερβολή του πλούτου της δημιουργεί μια αίσθηση ψυχρότητας αντιλυρική». ¹⁶¹

Το 1949 ο Ι. Α. Σαρεγιάννης έγραψε ότι τα περισσότερα από τα ποιήματα του Καβάφη είναι εσωτερικοί μονόλογοι, καθώς το ποιητικό υποκείμενο επιδίδεται σε μια προσπάθεια να ακούσει τη δική του φωνή, μια φωνή όχι ηχηρή, χωρίς εξάρσεις και

¹⁵⁸ Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σ. 182.

¹⁵⁹ Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 2000⁹ (1η έκδοση: 1948-1949 σε δύο τόμους), σ. 593. Βλ. τη συνολική παρουσίαση της ποίησης του Καβάφη στις σ. 593-608. Αναφορικά με την άρρητη αλλά υπονοημένη συσχέτιση του Καβάφη με τον Παλαμά, έχει ίσως νόημα να αναφερθεί ότι η παρουσίαση του καβαφικού ποιητικού έργου, μολονότι είναι ενταγμένη στο ευρύτερο μέρος του βιβλίου, το οποίο ακολουθεί μετά την παρουσίαση της παλαμικής ποίησης και φέρει τον ενδεικτικό της θέσης όπου τοποθετεί ο Δημαράς τον Παλαμά τίτλο «Στην βαριά σκιά του Παλαμά», το ειδικότερο (που είναι και το τελευταίο του συγκεκριμένου μέρους) κεφάλαιο στο οποίο έχει συμπεριληφθεί η ποίηση του Καβάφη τιτλοφορείται «Νέες πτώσεις και νέες ελπίδες: 1912-1922», τίτλος που ίσως φανερώνει ότι ο Δημαράς στο χρονικό αυτό σημείο εντοπίζει την απομάκρυνση του Καβάφη από τη «βαριά σκιά του Παλαμά».

¹⁶⁰ Δημαράς, *ό.π.*, σ. 601.

¹⁶¹ Δημαράς, *ό.π.*, σ. 604.

υψηλούς τόνους, χωρίς κανένα χαρακτηριστικό που να παραπέμπει σε «ρητορική απαγγελία».¹⁶²

Τον επόμενο χρόνο ο συστηματικός μελετητής της νεοελληνικής μετρικής Γεράσιμος Σπαταλάς, σε κείμενό του στο περιοδικό *Νέος Νουμάς* (στο οποίο σχολιάζει κείμενο του Νίκου Χιονίδη με θέμα τη συνίζηση και τη χασμωδία), γράφει (με αφορμή την παράθεση από τον Χιονίδη καβαφικού στίχου ως παραδείγματος λανθασμένης συνίζησης σε σημείο όπου υπάρχει άνω και κάτω τελεία, παράδειγμα με το οποίο ο Σπαταλάς διαφωνεί θεωρώντας ότι η συνίζηση στον συγκεκριμένο στίχο δεν είναι ελαττωματική) ότι «ο Καβάφης [...] δε φημίζεται για τη στιχουργική του τέχνη, που το κυριότερο χαρακτηριστικό της είναι η πλαδαρότητα, κληρονομημένη από την καθαρευουσιάνικη καταγωγή της».¹⁶³ Η στάση αυτή του Σπαταλά απέναντι στη μετρική του Καβάφη απορρέει ασφαλώς από τη «γενικότερη στιχουργική συντηρητικότητά του», την οποία έχουν επισημάνει ο Γαραντούδης και η Κατσιγιάννη.¹⁶⁴

Στο αφιέρωμα της *Νέα Εστίας* στον Καβάφη με αφορμή την παρέλευση είκοσι χρόνων από τον θάνατο του ποιητή, το 1953, ο Γιάννης Χατζίνης υπογράμμισε την ανανέωση που έφερε ο Αλεξανδρινός στο στάσιμο τοπίο της ελληνικής ποίησης και εστίασε το ενδιαφέρον του σε μορφολογικά ζητήματα γράφοντας: «Μόλις έρθει κανείς σ' επαφή με την ιδιότυπη, τη σκληρή και στεγνή φόρμα της ποίησής του, αντιλαμβάνεται πως ο Καβάφης δεν ήρθε να καταλάβει μια θέση που περίμενε ανοιχτή μέσα στη λογοτεχνία μας, αλλά να δημιουργήσει μια καινούργια. Και στο σημείο αυτό βρίσκεται το μυστικό της εκπληκτικής του επιτυχίας. Ήρθε σε μια εποχή υπερκορεσμένη από συναισθηματικές διαχύσεις και τη στιγμή ακριβώς που η ποίηση άρχιζε ν' αντιμετωπίζει μια κρίση πληθωρισμού. Είταν η κρίση του ίδιου του λυρισμού, που

¹⁶² Ι. Α. Σαρεγιάννης, «Ο Καβάφης άνθρωπος του πλήθους», *Νέα Εστία*, τ. 45, τχ. 521, 15 Μαρτίου 1949, σ. 361-365: 365. Βλ. και την αναδημοσίευση του κειμένου: Ι. Α. Σαρεγιάννης, «Ο Καβάφης άνθρωπος του πλήθους», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π., σ. 179-190.

¹⁶³ Γεράσιμος Σπαταλάς, «Στιχουργικά», *Η στιχουργική τέχνη. Μελέτες για τη νεοελληνική μετρική*, Επιμέλεια Ευριπίδης Γαραντούδης - Άννα Κατσιγιάννη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1997, σ. 161-166: 164. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου: Γεράσιμος Σπαταλάς, «Στιχουργικά», *Νέος Νουμάς*, χρονιά 1, τχ. 5, Απρίλιος-Ιούνιος 1950, σ. 9-11.

¹⁶⁴ Ευριπίδης Γαραντούδης - Άννα Κατσιγιάννη, «Εισαγωγή», *Η στιχουργική τέχνη. Μελέτες για τη νεοελληνική μετρική*, ό.π., σ. ix-xi: xxxii. Ο Γαραντούδης και η Κατσιγιάννη, οι οποίοι έχουν επιμεληθεί την έκδοση των κειμένων του Σπαταλά, γράφουν: «Ο Σπαταλάς ποτέ [...] δεν ασχολήθηκε ως μελετητής με τους μετρικούς και γενικότερα μορφικούς νεωτερισμούς των συγχρόνων του, τόσο εκείνων της γενιάς του 1880 που εισήγαγαν τον ελευθερωμένο στίχο, όσο και των ποιητών του ελληνικού μοντερνισμού που καλλιέργησαν και καθιέρωσαν τον ελεύθερο στίχο. [...] υπήρξε αποτιμητής των στιχουργικών κατορθωμάτων ενός μέρους της παραδοσιακής ποίησης, ιδίως της επτανησιακής ποίησης του 19ου αιώνα», σ. xxxii-xxxiii.

στην ανικανότητά του ν' ανανεωθεί, καταντούσε με τη μίμηση, με την αυτοεπανάληψη, δημοσιογραφία και κοινός τόπος».¹⁶⁵

Το 1955 ο Αντρέας Καραντώνης αναφέρεται στην απαγκίστρωση του Καβάφη από τις συμβάσεις της παραδοσιακής στιχουργικής και διακρίνει την ελευθερία της ρυθμικής κίνησης του στίχου στο οριοθετημένο πλαίσιο του ιαμβικού μέτρου. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Πρώτα-πρώτα, θέλησε ο Καβάφης να απολυτρωθεί το ποίημά του από την τυραννική ανάγκη της τυποποιημένης στιχουργικής μορφής, με τις στροφές, τις συμβατικές ομοιοκαταληξίες και τ' άλλα σχετικά, αυτά που διδάσκονται στα εγχειρίδια της στιχουργίας. Θέλησε τον ποιητικό λόγο, έμμετρο πάντα, αλλά πιο ελεύθερο ν' ακολουθήσει την κίνηση του αισθήματος [...]. Έτσι τα ποιήματα του Καβάφη, ενώ πάντα είναι στιχουργημένα σε ιαμβικά μέτρα, είναι συγχρόνως αρκετά αποδεσμευμένα από το στρατιωτικό περπάτημα του στίχου, διατηρώντας όμως μέσα τους τη μακρυνή απήχηση κάποιου ρυθμού, κάποιου τόνου συμμετρίας των τονισμένων συλλαβών. Έτσι, ο στίχος του Καβάφη έχει και τη χάρη του έμμετρου, αλλά και εκείνη τη φυσικότητα και τη ζωηρότητα της πρόζας».¹⁶⁶

Αφοριστικός απέναντι στην ποίηση του Καβάφη εμφανίστηκε το 1962 ο Γιάννης Κορδάτος στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από το 1453 ως το 1961* (στην οποία περιλαμβάνεται πρόλογος του Κώστα Βάρναλη), όπου δεν παρέλειψε να σχολιάσει και το θέμα της μορφής υποστηρίζοντας ότι η καβαφική ποίηση «δεν έχει ούτε μορφική πλαστικότητα, ούτε λυρική έξαρση, μήτε εκφράζει μεγάλες ιδέες» και ότι «η στιχουργική του [Καβάφη] κουτσαίνει».¹⁶⁷ Μάλιστα ο Κορδάτος φαίνεται να θεωρεί, γενικότερα, αδυναμία τη μετρική πρωτοτυπία κατηγορώντας τον ποιητή ότι

¹⁶⁵ Γιάννης Χατζίνης, «Η ώρα του Καβάφη», *Νέα Εστία*, τ. 53, τχ. 620, 1 Μαΐου 1953, Κ. Π. Καβάφης [Είκοσι χρόνια: 1933-1953], σ. 582-583: 582. Στη συνέχεια, ο Χατζίνης αναρωτιέται «Τέτοιος όμως που είναι ο λυρισμός του, θρεμένος από έναν ύποπτο στωικισμό και διαποτισμένος από μια επιφανειακή γαλήνη, ενδεικτικός περισσότερο μιας καχεξίας παρά μιας πληρότητας εσωτερικής, θα ήταν ικανός, παρ' όλη τη διεισδυτική του οξύτητα, να εξασφαλίσει την επιβίωση και τη διάρκεια;» για να δώσει αμέσως μετά την απάντηση: «Το περίεργο για τον Καβάφη είναι πως ό,τι τον σώζει, ό,τι τον βοηθάει ν' απλώνει πιο βαθιά τις ρίζες του, είναι ακριβώς τα αντιποιητικά στοιχεία του έργου του. [...] Όσο κι αν είναι φανερό, πως καμιά αξία δε θα μπορούσε να έχει, λόγου χάρη, η ιστορική γνώση μέσα σ' ένα έργο ποιητικό, αρκετά ήδη στεγνό από την ίδια τη φύση του, αν δεν άφηνε κάποιους αρμούς από τους οποίους να ξεχνόμαστε η λυρική ουσία σα χυμός πολύτιμος και μαζί σαν ένα δυνατό διεγερτικό», βλ. σ. 582.

¹⁶⁶ Αντρέας Καραντώνης, «Κωνσταντίνος Καβάφης», *Νεοελληνική λογοτεχνία. Φυσιγνωμίες*, τ. Α', Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα 1977, σ. 198-317: 307. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου: Αντρέας Καραντώνης, «Εισαγωγή», *Παλαμάς, Σικελιανός, Καβάφης*, Βασική Βιβλιοθήκη, τ. 25, Εκδοτικός οίκος «Αετός» 1955, σ. κγ'-λβ'.

¹⁶⁷ Γιάννης Κορδάτος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από το 1453 ως το 1961*, Πρόλογος Κώστα Βάρναλη, τ. Β', Αθήνα, Επικαιρότητα 1983, σ. 603. Βλ. τη συνολική παρουσίαση της ποίησης του Καβάφη στις σ. 598-609.

«όπως ο Κάλβος, έτσι κι' αυτός, ακολούθησε δική του στιχουργική», καθώς «έγραψε τους στίχους του σε ιδιότυπη γλωσσική φόρμα».¹⁶⁸

Το 1963, στο αφιέρωμα του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης* στον ποιητή, ο Νικηφόρος Βρεττάκος γράφει ότι «ο ίαμβος του Καβάφη, και μέσα στην πεζότατη πολλές φορές ανάπτυξή του, παρουσιάζει μια περίεργη παλμική κίνηση», καθώς ο ποιητής «ξεπερνάει την ακατάστατη στιχουργική του λιτότητα, έχοντας υποτάξει τα εκφραστικά μέσα» που χρησιμοποιεί,¹⁶⁹ ενώ ο Παν. Μουλλάς (με το ψευδώνυμο Χ. Μ. Γεωργίου) προβάλλει την πρωτοτυπία της μορφής, την ιδιοτυπία της στιχουργίας, την πεζολογία και τον αντιλυρικό τόνο της καβαφικής ποίησης ως τις βασικές αιτίες της πολεμικής κριτικής που ασκήθηκε συχνά σε αυτή.¹⁷⁰

Τον ίδιο χρόνο ο Ευάγγελος Μάμμας, σε βιβλίο του για τον Καβάφη, κατακρίνει τα περισσότερα από τα μορφικά γνωρίσματα της ποίησής του, δηλαδή τον «χωρίς σταθερή τεχνική», όπως ο ίδιος πιστεύει, συλλαβικά κυμαινόμενο στίχο, τον μεγάλο αριθμό των διασκελισμών «που πάντοτε είναι επικίνδυνοι για την στιχουργική του ποιήματος», το σύνηθες και «χωρίς μεγάλες αξιώσεις» ιαμβικό μέτρο. Θετικά στοιχεία εντοπίζονται από τον μελετητή μόνο στην ομοιοκαταληξία ελάχιστων ποιημάτων, καθώς και στον τρόπο χρήσης της επανάληψης, μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η υποβολή. Ο Μάμμας εντέλει κρίνει ότι τα καβαφικά ποιήματα που «είναι ανεκτά από στιχουργικής πλευράς και παρουσιάζουν μορφή άψογη» είναι «περίπου δέκα».¹⁷¹

Τρία χρόνια αργότερα, το 1966, οι Roman Jakobson και Πέτρος Κολακλίδης διερεύνησαν το θέμα της χρήσης της παρομοίωσης και της μεταφοράς στην καβαφική ποίηση αφορμώμενοι από τη συχνά διατυπωμένη από τους μελετητές θέση ότι ο Καβάφης έχει εξοβελίσει από τα ποιήματά του αυτού του είδους τα εκφραστικά μέσα,¹⁷²

¹⁶⁸ Κορδάτος, *ό.π.*, σ. 604. Η ακόλουθη (απολύτως διαγευσμένη σήμερα) πεποίθηση του Κορδάτου δείχνει το λανθασμένο κριτήριό του: «Δεν το κρύβω λοιπόν και το τονίζω μάλιστα, πως ο καβαφισμός είναι απόστημα της λογοτεχνίας μας, γι' αυτό και πρέπει να αποκοπεί. Πιστεύω πως θαρθεί καιρός που ο Καβάφης θα ξεχαστεί, όπως ξεχάστηκαν ο Αχ. Παράσχος και άλλοι ποιητές, που είχαν μεγάλη δημοτικότητα», σ. 608-609.

¹⁶⁹ Νικηφόρος Βρεττάκος, «Το δίδαγμα του Καβάφη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ', τχ. 108, Δεκέμβριος 1963, Αφιέρωμα στον Καβάφη, σ. 649-651: 651.

¹⁷⁰ [Παν Μουλλάς] Χ. Μ. Γεωργίου, «Ο Καβάφης και η άρνηση. Σταθμοί της αντικαβαφικής κριτικής», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ', τχ. 108, Δεκέμβριος 1963, Αφιέρωμα στον Καβάφη, σ. 652-669: 666.

¹⁷¹ Ευάγγελος Μάμμας, *Κ. Π. Καβάφης. (Η ζωή και το έργο του)*, Πειραιεύς 1963, σ. 27-28.

¹⁷² Συγκεκριμένα, οι μελετητές γράφουν: «Στην εισαγωγή που έγραψε για τη μετάφραση του Καβάφη από την Rae Dalven λέει ο W. H. Auden ότι παρομοίωση και μεταφορά δεν θα βρει κανείς πουθενά στον Καβάφη· οι στίχοι του περιέχουν απλές περιγραφές της πραγματικότητας χωρίς κανενός είδους στολίδι, έτσι που δεν μπορεί κανείς να μιλά για εικόνες στον Καβάφη», Roman Jakobson και Πέτρος Κολακλίδης, «Γραμματικός εικονισμός στο ποίημα του Καβάφη “Θυμήσου, σώμα”», *Μετάφραση*

ενώ πρότειναν, επιχειρώντας να διασαφηνίσουν τον εκφραστικό μηχανισμό στον οποίο στηρίζεται η ποίηση του Αλεξανδρινού, ένα διαφορετικό σχήμα μελέτης, ή μάλλον ανακάλυψαν έναν διαφορετικό εκφραστικό τρόπο του Καβάφη, τον «γραμματικό εικονισμό», ένα μέσο «που μεταμορφώνει τις πεζές περιγραφές του σ' ένα υπέροχο καλειδοσκοπικό παιγνίδι με αληθινά “σχήματα λέξεως”, βασισμένα σ' ένα πλήθος από μορφολογικές και συντακτικές ομοιότητες κι αντιθέσεις».¹⁷³

Το χρονικό διάστημα από το 1933 έως και τη δεκαετία του 1960 είναι η περίοδος κατά την οποία ο Καβάφης αναγνωρίζεται καθολικά και καταξιώνεται ως ένας από τους σημαντικότερους έλληνες ποιητές. Έτσι, οι ευθέως αντιρρητικές κρίσεις για τη μορφή της ποίησής του μειώνονται συγκριτικά με την πρώτη περίοδο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι συναντούμε πολλές ανεπιφύλακτα θετικές κρίσεις. Οι απόψεις που εκφέρονται φανερώνουν στην πλειονότητά τους είτε ουδετερότητα είτε συγκαλυμμένα αρνητική στάση απέναντι στη στιχουργία του Καβάφη, δηλαδή εντοπίζονται ελαττώματα στη μορφή, αλλά αυτά δεν ανάγονται σε παράγοντα που μπορεί να αναιρέσει συνολικά την αξία της καβαφικής ποίησης, ή επισημαίνεται ότι πρόκειται για μια μορφή (με τις όποιες αδυναμίες της) ταιριαστή με το περιεχόμενο των ποιητικών κειμένων. Ουσιαστικά η στιχουργία του Καβάφη εξακολουθεί να αντιμετωπίζεται ως αντιποιητική και στον ποιητή προσάπτονται ακόμα ως μη αποδεκτά χαρακτηριστικά η πεζολογία, ο αφηγηματικός τόνος, η έλλειψη λυρισμού, ο μη φροντισμένος στίχος. Η κριτική, λοιπόν, φαίνεται να αντιμετωπίζει, βασιζόμενη αδικαιολόγητα στα αισθητικά κριτήρια της αυστηρά έμμετρης ποίησης, με αμηχανία την καβαφική μορφή και να αδυνατεί να αντιληφθεί τη νεωτεριστική της διάσταση, γεγονός που είναι αξιοπερίεργο, αν αναλογιστούμε ότι βρισκόμαστε πλέον στην εποχή επικράτησης του ελεύθερου στίχου στην ελληνική ποίηση.

Η κριτική των τελευταίων δεκαετιών: Αναγνώριση και αποτίμηση των καινοτομιών της καβαφικής στιχουργικής υπό τους όρους της μετρικής έρευνας

Με το ξεκίνημα της νέας δεκαετίας, το 1970, ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, σε μελέτημά του που συμπεριλήφθηκε στον τόμο των *Δεκαοχτώ κειμένων*, αναφερόμενο στο ποίημα «Δαρείος», εστιάζει, μεταξύ άλλων, την προσοχή του στη στίξη των ποιημά-

Πέτρος Κολακλίδης, *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π., σ. 235-248: 244. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου: Roman Jakobson and Peter Colaclides, «Grammatical Imagery in Cavafy's Poem Θυμήσου, σώμα...», *Linguistics*, 20, March 1966, σ. 51-59.

¹⁷³ Jakobson και Κολακλίδης, ό.π., σ. 244-245.

των του Καβάφη παρατηρώντας ότι η λειτουργία του συγκεκριμένου στοιχείου σε αυτά δεν είναι συντακτική τόσο, όσο φωνητική, καθώς ο ρόλος της στίξης είναι να υποδεικνύει τα σημεία της παύσης και κατ' επέκταση να υπαγορεύει έναν προσδιορισμένο από τον ποιητή τρόπο ανάγνωσης.¹⁷⁴

Το 1976 η Σόνια Ιλίνσκαγια, σε κείμενό της με θέμα τη «διαμόρφωση της μεθοδολογίας» του Καβάφη, περιγράφει την εξέλιξη των στιχουργικών τρόπων του ποιητή επικεντρώνοντας τον σχολιασμό της κυρίως στην ομοιοκαταληξία. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Στο πλαίσιο της προσπάθειας για την τελειοποίηση της ποιητικής τεχνικής, πολύ εντατικής στην ελληνική ποίηση στα τέλη του αιώνα, δίνει κι ο Καβάφης μεγάλη προσοχή στη ρίμα και στη στροφική κουλτούρα. [...] Πλάι όμως στις δοκιμές που προσβλέπουν σ' έναν ραφιναρισμένο στίχο, έχουμε άλλα ποιήματά του όπου ο Καβάφης παραιτείται από τη ρίμα (αυτή η τάση τελικά θα υπερισχύσει). Η ρυθμική οργάνωση του ποιήματος γίνεται ολοένα πιο ελεύθερη, η δομή της φράσης, λακωνικότερη και διανυγέστερη, ορίζεται από τη φυσική ανάπτυξη του ρηματικού τόνου, από την πορεία που παίρνουν οι συλλογισμοί του ποιητή».¹⁷⁵

Το 1978 ο Λίνος Πολίτης διατύπωσε συνοπτικά τη θέση του για τη μορφή των ποιημάτων του Καβάφη στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, αφού πρώτα τοποθέτησε την εμφάνιση του ποιητή στην εποχή κατά την οποία «μεσουρανεί ο Παλαμάς και επηρεάζει δυναστικά την ποίηση και την πνευματική ζωή», όπως γράφει, επισημαίνοντας παράλληλα ότι εκείνος που επρόκειτο μετέπειτα να κατακτήσει «την κεντρική θέση στη νεοελληνική ποίηση και να επηρεάσει αποφασιστικά όλη τη νεώτερη εξέλιξή της ως τις μέρες μας» ήταν ο Καβάφης.¹⁷⁶ Στο σχετικό με το ζήτημα των μορφικών γνωρισμάτων της καβαφικής ποίησης χωρίο ο Πολίτης συμπεριλαμβάνει αντικειμενικές παρατηρήσεις μετρικής φύσης αλλά και μια ξεκάθαρη κρίση υπέρ της ιδιαίτερης επεξεργασίας της μορφής. Συγκεκριμένα, ο Πολίτης γράφει: «Και ο στίχος, σαν τη γλώσσα, καλλιεργεί τα πεζολογικά αντι-“ποιητικά” στοιχεία, και θέλει να έχει τη βαρύτητα της ρεαλιστικής διαπίστωσης. Το μέτρο είναι πάντοτε ο ίαμβος (το πιο

¹⁷⁴ Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Υπεροψία και μέθη. Ο ποιητής και η Ιστορία», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π., σ. 269-287: 281. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου: Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Υπεροψία και μέθη. Ο ποιητής και η Ιστορία», *Δεκαοχτώ κείμενα*, Αθήνα, Κέδρος 1970, σ. 135-154.

¹⁷⁵ Σόνια Μπ. Ιλίνσκαγια, «Κ. Π. Καβάφης: η διαμόρφωση της μεθοδολογίας (συμβολή στη μελέτη του προβλήματος)», Μετάφραση Μ. Α. [Μήτσος Αλεξανδρόπουλος], *Ο Πολίτης*, τχ. 6, Νοέμβριος 1976, σ. 55-61: 60.

¹⁷⁶ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2003¹³ (1η έκδοση: 1978), σ. 227. Βλ. τη συνολική παρουσίαση της ποίησης του Καβάφη στις σ. 227-235.

κοντά στον πεζό λόγο), αρκετά χαλαρός, ο στίχος ελεύθερος, με άνισο αριθμό συλλαβών· πολλές φορές (στα παλαιότερα ποιήματα περισσότερο) φανερώνεται και η ομοιοκαταληξία, που ηχεί και σαν παιχνίδι ή σαν ειρωνεία· κάποτε ο στίχος κόβεται – διαλύεται καλύτερα– στα δυο [...] σαν να μην έχει τη δύναμη να ολοκληρωθεί. Αλλά είναι κι αυτό ένα μέσο της ποιητικής. Στην ποιητική του Καβάφη τίποτα δεν είναι τυχαίο· τα ποιήματά του τα προσέχει και τα λειτουργεί ως την τελευταία λεπτομέρεια. Η στίξη, οι περίοδοι, οι παύσεις, όλα είναι υπολογισμένα, όλα υπηρετούν την “τέχνη της ποιήσεως”, ακόμα και η τυπογραφική εμφάνιση. Το καθετί τεχνουργημένο με κομπόζη και καλαισθησία». ¹⁷⁷ Ασφαλώς, προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι ο Πολίτης, ενώ έχει ασχοληθεί αποδεδειγμένα στο παρελθόν με ζητήματα μετρικής (κατά συνέπεια είναι γνώστης της νεοελληνικής στιχουργικής), ¹⁷⁸ γράφει ότι ο στίχος του Καβάφη είναι ελεύθερος το 1978 (σε μια εποχή κατά την οποία τα γνωρίσματα του ελεύθερου στίχου θα έπρεπε να έχουν γίνει απολύτως κατανοητά από την κριτική και τη φιλολογία μετά από αρκετές δεκαετίες της χρήσης του στην Ελλάδα) και δεν αναγνωρίζει τη διαφορά της ελεύθερης από την ελευθερωμένη μορφή, συγχέοντας έτσι τον καβαφικό στίχο με εκείνον άλλων ποιητών, όπως, για παράδειγμα, του Σεφέρη.

Σε ένα ειδικότερο μορφολογικό στοιχείο εντόπισε το ενδιαφέρον του ο Χ. Λ. Καραόγλου το 1979 μελετώντας ένα φαινόμενο που εμφανίζεται είκοσι φορές σε δώδεκα ποιήματα του Καβάφη (δέκα αναγνωρισμένα και δύο ανέκδοτα), δηλαδή το φαινόμενο κατά το οποίο η απόσταση ανάμεσα σε δύο στροφικά τμήματα είναι μεγαλύτερη από την αναμενόμενη ξεπερνώντας το συνηθισμένο τυπογραφικό κενό ενός στίχου. Όπως επισημαίνεται στο εν λόγω κείμενο, αν και πρόκειται για ένα «οπτικό μέσο» που παλαιότερα χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να δηλωθεί ότι χωρίζονται ενότητες μεγαλύτερης έκτασης από αυτές της στροφής, στα λίγα αυτά ποιήματα του Καβάφη χρησιμοποιείται ως ένα «σημείο στίξης» διότι αποτελεί υπόδειξη για μια παύση μεγαλύτερης διάρκειας σε σχέση με αυτή που απαιτείται μετά την ολοκλήρωση μιας στροφικής ενότητας. Μία ακόμα ενδιαφέρουσα παρατήρηση του Καραόγλου αφορά την απουσία των εκτενών συνθέσεων στην καβαφική ποίηση, καθώς ο αριθμός των στίχων σε κάθε ποίημα του κανόνα ανέρχεται κατά μέσο όρο στους 19 στίχους,

¹⁷⁷ Πολίτης, *ό.π.*, σ. 234-235.

¹⁷⁸ Βλ. τα κείμενα του Πολίτη που αναφέρονται σε ζητήματα μετρικής στη *Βιβλιογραφία νεοελληνικής μετρικής*, *ό.π.*, σ. 237-243.

ενώ στα ανέκδοτα ποιήματα ο αριθμός αυτός μειώνεται στους 18 στίχους.¹⁷⁹ Το κείμενο του Καραόγλου είναι μία αμιγώς μορφολογική μελέτη, ουσιαστικά η πρώτη μετά από εκείνη του Pontani (του 1944-1945). Συγκρίνοντας τα δύο μελετήματα διαπιστώνουμε ότι από τις αισθητικού ποιού κρίσεις του Pontani μεταβαίνουμε πλέον σε μία αντικειμενική, ουδέτερη παρουσίαση υλικού μελέτης.

Το 1983, στο αφιερωμένο στον Καβάφη τεύχος του περιοδικού *Η Λέξη*, ο Άρης Δικταίος υποστήριξε ότι ο Αλεξανδρινός «υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους δάσκαλους της ελληνικής ποίησης» παρά τις ιδιοτυπίες (ή και εξαιτίας αυτών) της ποίησής του, μεταξύ των οποίων αναφέρει «τη συλλαβική ανισότητα των στίχων», «την ασάφεια, ενίοτε, των εννοιών, και τη συχνή του ρυθμού», «τους άρρυθμους πόδες στο μέτρο», «τις χασμωδίες» και «την πεζολογία». Ο Δικταίος διακρίνει στην περίπτωση του καβαφικού ποιητικού έργου την ισχύ της ρήσης του Ηράκλειτου «ἀρμονία ἄφανης φανερῆς κρείττων», καθώς και τη δυνατότητα της ελληνικής ποίησης «ν' ανανεώνεται με τα ίδια της τα μέσα, αντλημένα από την παράδοσή της, χωρίς να ξετρέχει σε δάνεια από την Εσπερία...».¹⁸⁰

Στο εν λόγω αφιέρωμα της *Λέξης* περιέχεται και μία έρευνα που πραγματοποίησε το περιοδικό θέτοντας «σε δεκατέσσερις συγγραφείς και ποιητές» το εξής ερώτημα: «Ποιο νομίζετε πως είναι το πιο αδύνατο από τα 154 ποιήματα του Καβάφη και γιατί;».¹⁸¹ Με αφορμή, λοιπόν, την απάντηση που έδωσε στο συγκεκριμένο ερώτημα ο Τάσος Ρούσσος έκανε λόγο για «άκρα τεχνική επεξεργασία του στίχου» των καβαφικών ποιημάτων και γενικότερα για μια «αισθητική» που χαρακτηρίζεται «αντιποιητική» με βάση τα δεδομένα του κυρίαρχου εκείνη την εποχή λυρισμού, αλλά επισήμανε ότι «σήμερα αυτός ο αντιποιητικός λόγος δε θεωρείται αντιποιητικός, το αντίθετο μάλιστα».¹⁸² Στο ζήτημα της μορφής της καβαφικής ποίησης εστίασε τους προβληματισμούς του και ο Κίμων Φράιερ παρατηρώντας «υπερβολική έμφαση στη μορφή και στην τεχνική, στην τέχνη για την τέχνη», μία έμφαση που οδηγεί σε θετικά αλλά και σε αρνητικά αποτελέσματα, καθώς, σύμφωνα με τον Φράιερ, ο επιμελώς επεξεργασμένος στίχος λειτουργεί ως αρετή σε κάποια σημεία, αλλά σε άλλα σημεία

¹⁷⁹ Χ. Α. Καραόγλου, «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη, [Ο τόμος εκδόθηκε με πρωτοβουλία των μαθητών του Λίνου Πολίτη.] 1979, σ. 297-312: 297, 299, 300.

¹⁸⁰ Άρης Δικταίος, «Κ. Π. Καβάφης», *Η Λέξη*, τχ. 23, Μάρτιος-Απρίλιος 1983, Κ. Π. Καβάφης, Αφιέρωμα, σ. 259-261: 261.

¹⁸¹ «Ποιο είναι το πιο αδύνατο ποίημα του Καβάφη;», *Η Λέξη*, ό.π., σ. 398.

¹⁸² Τάσος Ρούσσος, «“Παλαιόθεν Ελληνίς”»: Η αποκορύφωση της μανιέρας», *Η Λέξη*, ό.π., σ. 419-420: 419.

η ακραία εξεζητημένη μορφή αποτελεί μειονέκτημα.¹⁸³ Ο Κυριάκος Χαραλαμπίδης, απαντώντας, επίσης, στην έρευνα του περιοδικού, σχολίασε το ποίημα «Η Ψυχές των Γερόντων» θεωρώντας το αποκαλυπτικό για την προσπάθεια του Καβάφη να ξεφύγει από τις μετρικές συμβάσεις της εποχής, όπως φαίνεται στο ακόλουθο απόσπασμα του κειμένου: «Αλλά στις “Ψυχές των Γερόντων” μονοτονεί [ο Καβάφης] στο ρυθμό και δεν πρωτοτυπεί στην ομοιοκαταληξία. Ηθελήμενα πέφτει στο δίχτυ που έχει στήσει. Προσπαθεί με τα μέσα μιας λυρικής συνταγής (όργανα της εποχής του και του δυνητικού εγκλωβισμού του) να πιάσει ένα θέμα κάθε άλλο παρά λυρικό. Τούτο το ποίημα είναι κλειδί για να καταλάβουμε την προσπάθειά του για αποκόλληση και φυγή από τα καθιερωμένα μέτρα. Πεζολογεί σε ένα χώρο με αυστηρά καθορισμένο ρυθμό και ομοιοκαταληξία, πεζολογεί και με το ίδιο το θέμα: δουλεύει στο μύλο και ταυτόχρονα σκέφτεται την απόδραση. Γυρίζει γύρω απ’ τον πυρήνα, μα το μυαλό του είναι φυγοκεντρικό».¹⁸⁴

Με το θέμα της λειτουργίας των παρατονισμών στην καθαφική ποίηση καταπιάστηκε η Σοφία Σκοπετέα σε μελέτη της το 1983 διαπιστώνοντας ότι ο παρατονισμός του Καβάφη «δεν είναι ο ριζοσπαστικός παρατονισμός του Κάλβου, που επεμβαίνει αλλοιώνοντας την ίδια τη γραμματική» αλλά πρόκειται για «μία ελάχιστη νότα που [...] αντιστέκεται στο κύριο μέτρο του στίχου, που συμβαίνει να είναι και το κύριο της καθομιλουμένης, ο ίαμβος».¹⁸⁵

Την ίδια χρονιά ο Τάκης Καρβέλης ασχολήθηκε, σε ανακοίνωσή του στο τρίτο συμπόσιο ποίησης του πανεπιστημίου της Πάτρας, το οποίο ήταν αφιερωμένο στον Καβάφη, με την ομοιοκαταληξία της καθαφικής ποίησης. Ο Καρβέλης (που εντοπίζει το εν λόγω στοιχείο στα 43 από τα 154 αναγνωρισμένα ποιήματα) θεωρεί την ομοιοκαταληξία του Καβάφη αντίκτυπο των διδαγμάτων της πρώτης αθηναϊκής σχολής κάνοντας λόγο για «προτίμηση» του ποιητή «στις πλήρεις και τέλειες ομοιοκαταληξίες» αλλά ταυτόχρονα συνδέει τη λειτουργία της με το περιβάλλον του εκάστοτε ποιη-

¹⁸³ Κίμων Φράιερ, «Αδυναμίες της καθαφικής ποίησης», Μετάφραση Θωμάς Στραβέλης, *Η Λέξη*, ό.π., σ. 422-423: 423. Παραθέτω το σχετικό χωρίο: «Κι όμως, μια τέτοια αγάπη για τη μορφή, έχει δώσει στον Καβάφη την ικανότητα του αριστοτέχνη, τη μεγάλη τεχνική μαστοριά, που είναι μια απ’ τις αξιόλογες αρετές στην ποίησή του. Αλλά, κι αυτή ακόμα η τεχνική, όταν φτάνει στα άκρα, καταλήγει σε κάτι σχολαστικό, επιτηδευμένο, ωραιοπαθές, σεμνότυφο, υπέρμετρα εκλεπτυσμένο· παίρνει την πόζα του εστέτ κι έναν τόνο υπεριδανικοποίησης της κλασικής ομορφιάς, καταλήγοντας έτσι σε υπέρμετρη έμφαση της τεχνοτροπίας, ακόμα κι όταν, όπως στην περίπτωση του Καβάφη, η έμφαση αυτή έχει, μερικές φορές, σαν κατάληξη, μια σκόπιμη και συνειδητή μείωση της σημασίας», σ. 423.

¹⁸⁴ Κυριάκος Χαραλαμπίδης, «Το σώμα και η ψυχή (αδυναμία και δύναμη) του Καβάφη», *Η Λέξη*, ό.π., σ. 423-425: 424.

¹⁸⁵ Σοφία Σκοπετέα, «Οι σπονδείοι της μνήμης», *Χάρτης*, τχ. 5/6, Απρίλιος 1983, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 718-722: 718.

τικού κειμένου.¹⁸⁶ Ο Καρβέλης, εξετάζοντας στη συνέχεια την ομοιοκαταληξία των ποιημάτων «Δέσεις» και «Καισαρίων», ουσιαστικά διατυπώνει τη θέση ότι το συγκεκριμένο μετρικό μέσο εγγράφεται στα χαρακτηριστικά που εξυπηρετούν το νόημα των ποιητικών κειμένων.

Σε ορισμένα ζητήματα που άπτονται της μετρικής αναφέρεται και ο (γλωσσολόγος) Κωνσταντίνος Μηνάς το 1985 διερευνώντας τη γλώσσα του Καβάφη. Λεπτομερέστερα, ο Μηνάς αφιερώνει μία ενότητα της μελέτης του στις συνιζήσεις των καβαφικών ποιημάτων (καταγράφει συνιζήσεις όμοιων και ανόμοιων φωνηέντων, καθώς και τριών φωνηέντων, ενώ κάνει αναφορά και στη χρήση της χασμωδίας) και τιτλοφορεί ένα από τα κεφάλαιά της «Επιδράσεις του μέτρου στην επιλογή των τύπων».¹⁸⁷

Το 1987 εκδόθηκε στα ελληνικά η μελέτη της Paola Maria Minucci, στην οποία υποστηρίζεται ότι τα «φτωχά» και «ηθελημένα πεζογραφικά» μορφολογικά μέσα που χρησιμοποιεί ο Καβάφης κάνουν την ποίησή του να ξεφεύγει από την παγίδα ενός εύκολου λυρισμού και να επιτυγχάνει έναν γνήσιο λυρισμό που χαρακτηρίζεται από «σαφήνεια» του ύφους και από μια «μυστική μουσικότητα» προερχόμενη από περίπλοκα σχήματα συνηγήσεων, επαναλήψεων, ομοιοκαταληξιών και διαφόρων φωνητικών φαινομένων.¹⁸⁸

Τον ίδιο χρόνο η Άννα Κατσιγιάννη, εξετάζοντας τη μεταβατική μορφή του ελευθερωμένου στίχου –που τοποθετείται χρονικά ανάμεσα στον παραδοσιακό και τον ελεύθερο στίχο– και τη χρήση του μορφικού αυτού είδους στο έργο πολλών ποιητών, περιέγραψε τον ελευθερωμένο στίχο του Καβάφη υποστηρίζοντας ότι πρόκειται για ένα σχήμα που μοιάζει ως έναν βαθμό να είναι καλυμμένο από τον μανδύα του ελεύθερου στίχου. Παραθέτω το σχετικό χωρίο από τη μελέτη της Κατσιγιάννη: «Ο ελευθερωμένος πλησιάζει και σε ορισμένους στίχους συγχωνεύεται με τον ελεύθερο

¹⁸⁶ Τάκης Καρβέλης, «Η ομοιοκαταληξία στην ποίηση του Καβάφη», *Πρακτικά τρίτου συμποσίου ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη*, ό.π., σ. 215-219: 215-216.

¹⁸⁷ Κωνστ. Μηνάς, *Η γλώσσα του Καβάφη από γραμματική και λεξικολογική άποψη*, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής 1985, σ. 26-36 και 60-75. Το κεφάλαιο «Επιδράσεις του μέτρου στην επιλογή των τύπων» ολοκληρώνεται με τα ακόλουθα συμπεράσματα: «[...] θα μπορούσε κανείς να πει γενικά, πως, ενώ από τη μια η δυνατότητα σχηματισμού διπλών τύπων με τη διατάραξη των τονικών και μορφολογικών κανόνων της Νεοελληνικής προκαλεί σύγχυση [...] και είναι άρα ανασχετική, όπως κάθε “αταξία”, από την άλλη, αποτελεί πλεονέκτημα της γλώσσας, ιδιαίτερα αποτελεσματικό στην (έμμετρη) ποίηση, που το στερούνται πολλές άλλες γλώσσες. Η κατάργηση του μέτρου (και της ομοιοκαταληξίας) στη νεότερη ποίησή μας καταργεί επίσης τη δικαιολογία της μεγάλης παρουσίας τέτοιων διπλών τύπων, των οποίων πια η επιλογή ρυθμίζεται από τον υποκειμενικό –μάλλον– τρόπο που ο κάθε ποιητής –ή και γενικά: λογοτέχνης– αισθάνεται και δημιουργεί τη μουσική του λόγου (του)», σ. 74-75.

¹⁸⁸ Paola Maria Minucci, *Η λυρική αφήγηση στον Καβάφη*, Μετάφραση Βαγγέλης Ηλιόπουλος, Αθήνα, Ύψιλον 1987, σ. 62.

σε αρκετά ποιήματα του Καβάφη. Είναι η εσωτερική εξάρθρωση του μετρικού βαδίσματος [...] που μας αναγκάζει να διαβάσουμε τους στίχους του ως άμετρους παρά το γεγονός ότι, στο βάθος τους, αν διαβαστούν με απαράβατο μετρικό τονισμό, διακρίνεται ο ίαμβος. Ο Καβάφης σε αυτούς τους δυσδιάκριτους ιάμβους παρεμβάλλει συχνά και ελεύθερους στίχους έτσι ώστε υποχωρεί ακόμη περισσότερο ο μετρικός βηματισμός».¹⁸⁹ Η Κατσιγιάννη, λοιπόν, εντάσσει την ποίηση του Καβάφη στο μετρικό πεδίο του ελευθερωμένου στίχου κάνοντας παράλληλα λόγο για στίχους στους οποίους το ιαμβικό μέτρο διακρίνεται με δυσκολία αλλά και για παρεμβολή ελεύθερων στίχων. Βέβαια, οι ελεύθεροι στίχοι στους οποίους αναφέρεται η μελετήτρια μάλλον ταυτίζονται με αυτούς που εκ πρώτης όψεως δημιουργούν την εντύπωση ότι είναι άμετροι (τους «δυσδιάκριτους ιάμβους»), καθώς στην καβαφική ποίηση ουσιαστικά δεν υπάρχουν ελεύθεροι στίχοι, δηλαδή στίχοι που δεν μπορούν κατά κανέναν τρόπο να αναγνωστούν με τονικοσυλλαβικό μέτρο. Η ρυθμική εντύπωση που προκαλεί ένας στίχος έχει ασφαλώς σημασία και πρέπει να λαμβάνεται υπόψη αλλά δεν μπορεί να λειτουργήσει ως κριτήριο για την τυπολογική κατάταξή του.

Σε ένα συγκεκριμένο μετρικό είδος της καβαφικής στιχουργίας επικεντρώθηκε η Ναταλία Δεληγιαννάκη το 1990, καθώς αφιέρωσε μια εργασία της σε μια ομάδα 17 αναγνωρισμένων ποιημάτων, οι στίχοι των οποίων είναι τυπωμένοι ανά ζεύγη εξασύλλαβων και επτασύλλαβων στην ίδια στιχική σειρά, αλλά και ενός ακόμα ποιήματος, του «Ομνύει», με ζεύγη επτασύλλαβων και οκτασύλλαβων που «συνοδεύονται από δύο ενιαίους στίχους». Η Δεληγιαννάκη παρουσιάζοντας αναλυτικά τη μετρική δόμηση των ποιημάτων αυτών επισημαίνει ότι πρόκειται για μια επιλογή που διανοίγει νέες, ποικίλες ρυθμικές δυνατότητες και συνδυαζόμενη με άλλα μετρικορυθμικά μέσα, όπως ο διασκελισμός, οι επαναλήψεις, η ομοιοκαταληξία, αναιρεί κάθε πιθανότητα της μονοτονίας που θα μπορούσε να αναμένει κανείς αν αυτοί οι μικρής έκτασης στίχοι (εξασύλλαβοι και επτασύλλαβοι) εναλλάσσονταν απλώς κατά έναν τρόπο μηχανικό.¹⁹⁰ Η περίοδος κατά την οποία γράφονται οι μελέτες της Κατσιγιάννη και της Δεληγιαννάκη, δηλαδή τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και η δεκαετία του 1990, είναι η εποχή της άνθισης για τη μετρική έρευνα στην Ελλάδα, ως εκ τούτου συστηματοποιείται πλέον και η έρευνα της καβαφικής ποίησης ως προς το συγκεκριμένο πεδίο.

¹⁸⁹ Άννα Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», *Παλίμνηστον*, τχ. 5, Δεκέμβριος 1987, σ. 157-184: 172-173.

¹⁹⁰ Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Ζεύγη στίχων στον Καβάφη: Μια “ενδιαφέρουσα αισθητική δημιουργία”», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 2, 1990, σ. 51-70.

Άλλος ένας μελετητής που ασχολήθηκε με τη μετρική του Αλεξανδρινού είναι ο Peter Mackridge, ο οποίος το 1990 διατύπωσε τη θέση ότι «στην ποίηση του Καβάφη [...] συνυπάρχει και η έμμονη φροντίδα και η εσκεμμένη αδιαφορία για την αυστηρή μορφή».¹⁹¹ Επιχειρώντας να αιτιολογήσει την αμφίρροπη αυτή κίνηση ο Mackridge ανακαλύπτει ότι δύο είναι οι δυνάμεις που επενεργούν στην καβαφική στιχουργία: α) η πρόοδος από την παράδοση των φαναριωτών και της παλαιάς αθηναϊκής σχολής προς μορφές περισσότερο χαλαρές που επινόησε ο ίδιος ο Καβάφης, β) η επιθυμία του ποιητή να αποδεικνύει διαρκώς την ικανότητά του να γράφει ποιήματα σε αυστηρή μετρική μορφή υψηλού επιπέδου, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι υιοθετεί στις περισσότερες περιπτώσεις τους ανομοιοκατάληκτους ανισοσύλλαβους στίχους. Επιπλέον, ο μελετητής τονίζει ότι ο ποιητής ποτέ δεν ξέφυγε από τα όρια του ελευθερωμένου στίχου (με την έννοια ότι δεν προχώρησε στον ελεύθερο στίχο) αλλά ούτε και του ιαμβικού μέτρου, εξαιρουμένων 5 πρώιμων αποκηρυγμένων και ανέκδοτων ποιημάτων («τέσσερα από τα οποία ήταν συνθεμένα σε τροχαϊκούς και ένα μερικώς σε αναπαιστικούς και αμφιβραχικούς»), γεγονός που δεν προκαλεί μονοτονία, όπως ίσως θα προέβλεπε κανείς, καθώς οι τεχνικές όπως η συνίζηση, η έκθλιψη, η χασμωδία, οι παρατονισμοί, ο διασκελισμός προσδίδουν ανεξάντλητη ποικιλία.¹⁹² Στη συνέχεια της εν λόγω μελέτης σχολιάζεται η ελεύθερη χρήση των δύο διαφορετικών τρόπων εκφώνησης, είτε με χασμωδία είτε με συνίζηση, των συναντώμενων φωνηέντων (στις περιπτώσεις στις οποίες δεν έχει γίνει έκθλιψη, μία μορφή που επίσης χρησιμοποιεί ο ποιητής), η οποία αποτελεί την αιτία της παρουσίας ενός υψηλού ποσοστού στην καβαφική ποίηση –υψηλότερου σε σχέση με αυτό των άλλων ποιητών που γράφουν σε έμμετρο στίχο– «μετρικά διαφορούμενων» στίχων.¹⁹³ Όσον αφορά τη συλλαβική έκταση, σημειώνεται ότι οι στίχοι των ποιημάτων του κανόνα κυμαίνονται από τις 10 έως τις 17 μετρικές συλλαβές, με εξαίρεση τα «μερισμένα» ποιήματα που είναι γραμμένα σε «ζεύγη στίχων με έξι ή επτά συλλαβές τον καθένα (και πολύ λίγους με οκτώ)», αλλά ο μελετητής οδηγείται και σε ένα στατιστικής φύσης συμπέρασμα, σύμφωνα με το οποίο το 40% του συνόλου των στίχων είναι ενδεκασύλλαβοι και δεκατρισύλλαβοι, ενώ ακολουθούν οι δωδεκασύλλαβοι και οι δεκασύλλαβοι, με την παρουσία των δεκαεπτασύλλαβων να είναι λιγότερο συχνή.¹⁹⁴ Ιδιαίτερη μνεία

¹⁹¹ Mackridge, *ό.π.*, σ. 101. Η μελέτη δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα αγγλικά: Peter Mackridge, «Versification and signification in Cavafy», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 2, 1990, σ. 125-143.

¹⁹² Mackridge, *ό.π.*, σ. 101-103.

¹⁹³ Mackridge, *ό.π.*, σ. 103-104 και 106.

¹⁹⁴ Mackridge, *ό.π.*, σ. 107.

γίνεται και στο φαινόμενο του παρατονισμού (ο όρος «παρατονισμός» χρησιμοποιείται από τον Mackridge), καθώς εντοπίζεται μια ιδιάζουσα λειτουργία του στην ποίηση του Καβάφη· συγκεκριμένα, κατά τον Mackridge, οι παρατονισμοί, εξαιτίας της έντασης που προκαλούν, συχνά επιφέρουν ενδιαφέροντα σημασιολογικά αποτελέσματα.¹⁹⁵

Στο ζήτημα του είδους του καβαφικού στίχου αναφέρεται ο Αλέξανδρος Αργυρίου το 1990, σε μελέτημά του για τη «νεωτερική ποίηση», όπου διατυπώνει τη θέση ότι ο Καβάφης μπορεί να θεωρηθεί πρόδρομος του ελεύθερου στίχου. Παραθέτω το σχετικό χωρίο του κειμένου: «Ο Καβάφης (που είναι ένας από τους πιο αντιρητορικούς ποιητές μας) έγραψε τα ποιήματά του κυρίως σε ιαμβικούς στίχους. Και έρχεται τόσο ομαλός ο στίχος του που δίνει την εντύπωση ότι είναι ελεύθερος. Από αυτή την πλευρά μπορεί να υποστηριχτεί ότι ο Καβάφης προετοίμαζε τον ελεύθερο στίχο. Τον αναγγέλλει κατά ένα τρόπο, και αυτό οφείλεται στην αναζήτησή του, μιας απρόσκοπτης εκφοράς του λόγου, μιας ομαλής άρθρωσης και μιας οικονομίας της έκφρασης».¹⁹⁶

Στο εισαγωγικό του σημείωμα για την έκδοση των αναγνωρισμένων ποιημάτων, το 1991, ο Σαββίδης περιγράφει τη μετρική τους ταυτότητα γράφοντας ότι «ο μετρικός κανόνας της ώριμης ποίησης του Καβάφη είναι ο ιαμβικός στίχος, ελευθερωμένος – με την έννοια πως είναι συνήθως ανομοιοκατάληκτος και μπορεί να ποικίλλει από τις 10 έως 17 συλλαβές».¹⁹⁷

Μετά την παρουσίαση των σχετικών με την καβαφική μετρική κρίσεων που εντοπίστηκαν σε προγενέστερα βιβλία ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας, έχει σημασία να γίνει αναφορά και στα αντίστοιχα σχόλια που συμπεριλήφθηκαν στο εγχειρίδιο ιστορίας (*Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*) του Roderick Beaton το 1994, στο οποίο δεν μπορεί να μην παρατηρήσει κανείς, καταρχάς, ότι ο Καβάφης αντιπαραβάλλεται με τον Παλαμά, όπως και στην ιστορία του Πολίτη, προκειμένου ο Αλεξανδρινός να τοποθετηθεί στη νέα εποχή της νεοελληνικής ποίησης.¹⁹⁸ Η μορφή της καβαφικής ποίησης περιγράφεται από τον Beaton με τον ακόλουθο τρόπο: «Η

¹⁹⁵ Mackridge, *ό.π.*, σ. 111-112.

¹⁹⁶ Αλέξ. Αργυρίου, «Στοιχεία και σημεία της νεωτερικής ποίησης», *Η Λέξη*, τχ. 99-100, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1990, Αφιέρωμα: Για τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, σ. 686-699: 694.

¹⁹⁷ Σαββίδης, «Εισαγωγικό σημείωμα του επιμελητή», *Τα ποιήματα (1897-1918)*, *ό.π.*, σ. 13-17: 16.

¹⁹⁸ Συγκεκριμένα, ο Beaton γράφει ότι «ο Παλαμάς, κατά γενική ομολογία, ανήκει στην κοσμοθεωρία του δέκατου ένατου αιώνα, ενώ ο Καβάφης είναι ο σημαντικότερος, κατά τη γνώμη πολλών, Έλληνας ποιητής του εικοστού αιώνα», βλ. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Μετάφραση Ευαγγελία Ζουργού - Μαριάννα Σπανάκη, Αθήνα, Νεφέλη 1996 (1η έκδοση: Oxford, Clarendon Press 1994), σ. 129. Βλ. τη συνολική παρουσίαση της ποίησης του Καβάφη στις σ. 129-137.

ποίηση του Καβάφη, ιδιαίτερα μετά το 1911, γίνεται λιτή, κάθε λέξη ζυγίζεται προσεκτικά, δημιουργώντας την αφοπλιστική εντύπωση του πεζού λόγου μέχρις ότου προσέξει κανείς τα εξαιρετικώς ανεπαίσθητα αλλά πλούσια μετρικά σχήματα των ποιημάτων του». ¹⁹⁹

Στην περιγραφή και τον σχολιασμό της μετρικής των ατελών ποιημάτων αλλά και στη σύγκρισή της με εκείνη των αναγνωρισμένων προχώρησε ο Γαραντούδης το 1995, μετά την έκδοσή τους από τη Lavagnini, σε βιβλιοκρισία του για την εν λόγω έκδοση. Ο μελετητής συμπεραίνει ότι «η εξωτερική στιχουργική φόρμα των “ατελών” (είδος και έκταση των στίχων) προσιδιάζει στη μορφή των Αναγνωρισμένων» και ότι «η χρήση των επιμέρους χαρακτηριστικών (όπως τα τονικά σχήματα, η τομή, οι φωνηεντικές συναντήσεις και ο διασκελισμός) που διαμορφώνουν τη ρυθμική αίσθηση των “ατελών”, ταιριάζει πλήρως σχεδόν με την [...] εικόνα της επίσημης καβαφικής στιχουργίας». ²⁰⁰ Επιπλέον, ο Γαραντούδης παρατηρεί ότι τα 25 από τα 30 ποιήματα είναι γραμμένα σε ελευθερωμένο στίχο (στα 14 από αυτά η ροή του ιαμβικού ρυθμού είναι απολύτως ομαλή και δεν εντοπίζεται κανενός είδους ατέλεια, ενώ στα 11 περιέχονται λίγοι στίχοι με έντονους παρατονισμούς ή πιεστικές φωνηεντικές συναντήσεις), 4 ποιήματα ακολουθούν το σχήμα των διπλών ιαμβικών εξασύλλαβων και επτασύλλαβων στίχων και 1 ποίημα είναι συντεθειμένο στην αυστηρή μετρική μορφή του σονέτου. Τέλος, εντοπίζονται και καταγράφονται οι δεκαπεντασύλλαβοι με διαταραγμένη ή καταργημένη τομή, οι στίχοι που υπερβαίνουν την έκταση των 17 μετρικών συλλαβών, ο μικρότερος σε έκταση στίχος (πρόκειται για εξασύλλαβο), αλλά και οι ελάχιστοι στίχοι με διαφοροποιημένη –σε σχέση με την κυρίαρχη ιαμβική– ρυθμική ροή. Φαινόμενα όπως η μη ιαμβική ροή του μέτρου μερικών στίχων και η συλλαβική υπέρβαση των 17 μετρικών συλλαβών αποδίδονται στη μη ολοκληρωμένη μορφή των ποιημάτων. ²⁰¹

Το ενδιαφέρον του στην καβαφική μετρική επικέντρωσε ο Γαραντούδης το 1995 και σε βιβλιοκρισία του για τη μετάφραση, από τον Massimo Peri, των αποκηρυγμένων και των ανέκδοτων ποιημάτων του Καβάφη στην ιταλική γλώσσα, υπογραμμίζοντας ότι «τα περισσότερα όψιμα καβαφικά ποιήματα γράφτηκαν σε ελευθερωμένο στίχο» και ότι «ιδίως αυτή η μορφή στίχου, αλλά και αρκετά από τα αυστηρά έμμετρα σχήματα πρωιμότερων καβαφικών ποιημάτων, αναδεικνύουν την ιδιαιτερό-

¹⁹⁹ Beaton, *ό.π.*, σ. 134.

²⁰⁰ Γαραντούδης, «Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994, σελ. 347 + 30 Πίνακες», *ό.π.*, σ. 210.

²⁰¹ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 210-221.

τητα του καβαφικού ρυθμού», η οποία συνδέεται με το «γεγονός ότι σε πολλά σημεία του κειμένου η ένταση στη σχέση του γλωσσικο-νοηματικού και του μετρικού συστήματος είναι πολύ υψηλή»,²⁰² όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με τους διασκελισμούς, σχετικά με τους οποίους ο μελετητής γράφει: «Ο διασκελισμός είναι ίσως ο βασικότερος μορφικός δείκτης για να εκδηλωθεί η κρίση ανάμεσα στο νοηματικό και το μετρικό σύστημα. Ειδικά στην καβαφική ποίηση οι συχνοί και έντονοι διασκελισμοί, διασαλεύοντας τη γραμμική ή συγκλίνουσα σχέση των δύο συστημάτων, εισάγουν τα καινά δαιμόνια της ρυθμικής αποδέσμευσης που διακρίνει τις στιχουργικές αντιλήψεις της εποχής».²⁰³ Επιπλέον, ο Γαραντούδης επισημαίνει την «πολυμορφία της καβαφικής ομοιοκαταληξίας» και το μεγάλο εύρος «των εκφραστικών λειτουργιών της».²⁰⁴

Οκτώ χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα το 2003 ο Γαραντούδης, στο σύντομο κείμενό του με τίτλο «Η διάρκεια της καβαφικής ποίησης: Ο ρυθμικός συντελεστής», το οποίο δημοσιεύτηκε στο αφιέρωμα του περιοδικού *Το Δέντρο* στον Αλεξανδρινό, αφορμώμενος από έναν όρο που ο ίδιος ο Καβάφης είχε χρησιμοποιήσει για να περιγράψει τα χαρακτηριστικά της ποίησής του σε συνέντευξή του το 1930, δηλαδή την «ορθή φράση, αποτέλεσμα μιας αριστοκρατικής φυσικότητας του λόγου», διερευνά συνολικά τη μετρική της καβαφικής ποίησης, παρά τη συντομία του κειμένου, αποκωδικοποιώντας τη ρυθμικότητά της, μια ρυθμικότητα που είναι «εντελώς ιδιάζουσα», όπως παρατηρεί ο μελετητής.²⁰⁵ Ο Γαραντούδης εντάσσει καταρχήν την πλειονότητα των καβαφικών ποιημάτων στο μορφικό σύστημα του ελευθερωμένου στίχου, ο οποίος χαρακτηρίζεται, στην καβαφική εκδοχή του, από ομαλότητα του ιαμβικού ρυθμού και ταυτόχρονα από ανισοσυλλαβία των στίχων που εκτείνονται από τις 10 έως τις 17 μετρικές συλλαβές (εξαίρεση αποτελεί το σχήμα του διπλού στίχου που εμφανίζεται στα «μερισμένα» ποιήματα) και έπειτα υπογραμμίζει ότι η ιδιαιτερότητα της καβαφικής μετρικής δεν οφείλεται «στο εξωτερικό της σχήμα», αφού αυτό είναι ως έναν βαθμό «εναρμονισμένο με τις ρυθμικές τάσεις της εποχής», αλλά οφείλεται κατά κύριο λόγο «στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται ο ρυθμός

²⁰² Ευριπίδης Γαραντούδης, «Ο ελάχιστον και ο κρυμμένος Καβάφης στα ιταλικά (Σκέψεις για τη μετάφραση της ποίησης με αφορμή το βιβλίο Κ. Ρ. Kavafis, *Poesie rifiutate e inedite*, a cura di Massimo Peri, Imprimatur, Padova 1993 [Dipartimento di Scienze dell'Antichità. Università di Padova, Studi testi documenti 2])», *Ποίηση*, τχ. 5, Άνοιξη 1995, σ. 216-228: 219.

²⁰³ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 223.

²⁰⁴ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 224.

²⁰⁵ Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η διάρκεια της καβαφικής ποίησης: Ο ρυθμικός συντελεστής», *Το Δέντρο*, τχ. 125-126, Απρίλιος-Ιούνιος 2003, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη [Τριάντα σημερινές αναγνώσεις], σ. 19-24: 19, 20.

στο εσωτερικό αυτού του σχήματος». ²⁰⁶ Μία περίπτωση που φανερώνει τη συνένωση στο καβαφικό ποιητικό έργο διαφορετικών ρυθμικών τρόπων είναι η αντίρροπη χρήση της ομοιοκαταληξίας, η οποία, όπως επισημαίνει ο Γαραντούδης, «άλλοτε [...] ισχυροποιείται σε μεγάλο βαθμό, παίρνοντας μορφές έως την ομοιοκαταληξία ομωνύμων, κι άλλοτε αποδυναμώνεται τόσο που μόλις γίνεται αισθητή, σε μορφές όπως η ατελής ομοιοκαταληξία ή το ομοιοτέλετο». ²⁰⁷ Η ιδιάζουσα ρυθμική οργάνωση των καβαφικών ποιημάτων, λοιπόν, συναρτάται άμεσα με τη συνύπαρξη αντιθετικών ρυθμικών τάσεων, καθώς από τη μία πλευρά τηρούνται απαράβατα οι κανόνες που διασφαλίζουν την ιαμβική μετρική φόρμα του στίχου και, επιπλέον, εντοπίζονται περιπτώσεις ποιημάτων με σταθερά στροφικά σχήματα, από την άλλη όμως πλευρά, χρησιμοποιούνται μετρικές τεχνικές που διαταράσσουν και ταυτόχρονα εμπλουτίζουν τη ρυθμικότητα των ποιητικών κειμένων. Επιπρόσθετα μέσα διαμόρφωσης της ρυθμικής ποικιλίας είναι, όπως παρατηρεί ο Γαραντούδης, η αναντιστοιχία του γλωσσικού και νοηματικού συστήματος με το μετρικό σύστημα, η οποία γίνεται εμφανής στους στίχους «με ασυνήθη ρυθμό» όπου «οι μετρικές παύσεις δεν συμπίπτουν με τις νοηματικές» (όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις στις οποίες υπονομεύεται η τομή του δεκαπεντασύλλαβου στίχου) αλλά και στους συχνούς και ισχυρούς διασκελισμούς, οι παύσεις στο εσωτερικό των στίχων, καθώς και η μη υπαγορευόμενη από συγκεκριμένους κανόνες χρήση τόσο της συνίζησης όσο και της χασμωδίας, στοιχεία που «δημιουργούν εντέλει την αίσθηση ενός λόγου εν μέρει έμμετρου και εν μέρει πεζού», όπως γράφει ο Γαραντούδης, ο οποίος προσδιορίζει τη φαινομενική αντίφαση και εντέλει τη βαθύτερη σύνθεση της ρυθμικής κίνησης που παρατηρείται στην καβαφική ποίηση ως «συγκαλυμμένη τραγουδιστικότητα και φαινομενική πεζολογία» και αποφαίνεται ότι «μπορεί να γίνει λόγος για μορφολογική ειρωνεία». ²⁰⁸ Συνεπώς, με όλα τα παραπάνω στιχουργικά μέσα επιτυγχάνεται η «αριστοκρατική φυσικότητα», το νόημα της οποίας ο μελετητής ορίζει ως εξής: «“Αριστοκρατική”, επειδή βασίζεται σε έναν κατά βάθος αυστηρό (επομένως αμιγώς ποιητικό) χειρισμό των τεχνικών μέσων [...]. Και “φυσικότητα”, επειδή αφενός όλος αυτός ο κατασκευαστικός μόχθος κρύφτηκε επιμελώς, αφετέρου συνδυάστηκε με τον πεζολογικό τόνο, δημιουργώντας

²⁰⁶ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 20-21.

²⁰⁷ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 22.

²⁰⁸ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 23.

έτσι μια καίρια ρήξη στην επικρατούσα την εποχή εκείνη αντίληψη της ποίησης-τραγουδιού».²⁰⁹

Κατά την αναφορά του σε ζητήματα τεχνικής των καθαφικών ποιημάτων ο Mario Vitti, στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, την οποία εξέδωσε το 2003, στην αναθεωρημένη ως προς την πρώτη έκδοση μορφή της, δεν επικεντρώθηκε τόσο στη μετρική όσο στη γλώσσα, στα εκφραστικά μέσα και στους αφηγηματικούς τρόπους επισημαίνοντας στοιχεία όπως η λειτουργία της παρένθεσης ως οδηγίας για χρωματισμό του λόγου και ειδικότερα ως δείκτη μείωσης της έντασης της φωνής, ο επιτυχημένος συνδυασμός της δημοτικής με την καθαρεύουσα και η χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου.²¹⁰

Λίγα χρόνια αργότερα, το 2007, η Βαρβάρα Ρούσσου, στη μετρικολογική διδακτορική διατριβή της για τις πρώτες δεκαετίες εμφάνισης και χρήσης του ελεύθερου στίχου στην ελληνική ποίηση, παρατηρεί ότι «ο Καβάφης ξεκινά γράφοντας ποιήματα σε παραδοσιακή μορφή, πιστός στα παραδοσιακά μέτρα, αλλά παράλληλα ξεκινά να καλλιεργεί τον ανισοσύλλαβο, και συχνά ανομοιοκατάληκτο στίχο» και ότι ο καθαφικός ελευθερωμένος στίχος μαρτυρά «σεβασμό σε ορισμένους κανόνες» αλλά έναν σεβασμό «χωρίς δογματική προσκόλληση».²¹¹

Το 2009 ο Δάλλας, στο βιβλίο του με τίτλο «*Ολίγο θα τον ξαναγγίζω...*». *Υστερα καθαφολογικά*, αποτιμά την προσφορά του Καβάφη στην ελληνική στιχουργική παράδοση με την εξής συνοπτική αλλά σαφή επισήμανση: «Με την πεζολογία ενός

²⁰⁹ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 23-24.

²¹⁰ Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Εκμεταλλεόμενος στο έπακρο τις ιδιότητες του προφορικού λόγου, ο ποιητής αποδίδει τις διακυμάνσεις του τόνου της φωνής με συγκεκριμένες επιλογές όπως είναι για παράδειγμα η χρήση της παρένθεσης που υπαινίσσεται το χαμήλωμα της φωνής. Οποσδήποτε πολλά οφείλονται στη γλώσσα, που κομίζει εντυπωσιακά αποτελέσματα από την πρόσμιξη δημοτικής και καθαρεύουσας. Συχνά ο ποιητής δανείζεται λέξεις από τα πρόσωπά του, τις οποίες μπορεί να ενσωματώνει σε αποσπάσματα ελεύθερου πλάγιου λόγου. Άλλοτε πάλι παραχωρεί τον λόγο στα ίδια τα πρόσωπα. [...] Λέξεις που ανήκουν στο συμβατικό λεξιλόγιο της ποίησης του καιρού του αποκλείονται· επίσης και εκτρωματικά σύνθετα όπως αυτά που έφτιαξε ο Παλαμάς», βλ. Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας 2003, σ. 332-333. Βλ. τη συνολική παρουσίαση της ποίησης του Καβάφη στις σ. 327-334. Επίσης, βλ. την παρουσίαση της καθαφικής ποίησης και στην πρώτη έκδοση της ιστορίας του Vitti: Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας 1978, σ. 293-299 (δεν γίνεται συγκεκριμένη αναφορά στη μετρική).

²¹¹ Βαρβάρα Ρούσσου, *Ο ελεύθερος στίχος υπό το πρίσμα της σύγχρονης μετρικολογίας: τα πρώτα ελληνικά ελευθερόστυχα ποιήματα (1920-1940)*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας 2007, σ. 196-197.

στίχου ανισοσύλλαβου μας απάλλαξε από την ακαδημαϊκή εκφραστική μονοτονία με την παραδεδομένη στιχουργία και τη συντεχνική “παλαμική” της γλώσσα». ²¹²

Τον ίδιο χρόνο η Αναστασία Νάτσινα, στη μελέτη της με τίτλο «Σημασιολογικές λειτουργίες των καβαφικών διασκελισμών. Μίμηση και ειρωνεία», εστιάζει το ενδιαφέρον της στον αντίκτυπο του διασκελισμού στο νοηματικό περιεχόμενο των καβαφικών ποιημάτων και καταλήγει στο ακόλουθο συμπέρασμα: «Η αυτοσυνειδησία των καλλιτεχνικών μέσων, όπως ονομάζεται, η επίγνωση δηλαδή της ιστορικότητας τους και μάλιστα η αξιοποίησή της για ειρωνικούς σκοπούς, θεωρείται μια από τις δεσπόζουσες που χαρακτηρίζουν τη λογοτεχνία της μετανεοτερικότητας. Στη χρήση των διασκελισμών, όπως εξάλλου και σε άλλες πτυχές της ποίησής του, ο Καβάφης φαίνεται εντέλει να έχει διατρέξει ένα ιστορικά τεράστιο φάσμα δυνατοτήτων, που συντελεί, πιστεύω, όχι λίγο στη συνεχιζόμενη δραστηριότητα του έργου του και στην ανταπόκρισή του στη σύγχρονη καλλιτεχνική ευαισθησία». ²¹³

Η πιο εκτενής μετρικολογική μελέτη της καβαφικής ποίησης είναι η μονογραφία του Χρήστου Παπάζογλου με τίτλο *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, η οποία εκδόθηκε το 2012, εκτείνεται σε 762 σελίδες και αφορά τα 154 αναγνωρισμένα ποιήματα. Ο Παπάζογλου καθιστά σαφές στον πρόλογο του βιβλίου του, διαχωρίζοντας εξ αρχής τις έννοιες του μέτρου και του ρυθμού, ότι η καβαφική ποίηση προσεγγίζεται με βάση τους άξονες της μετρικής μορφής και της ρυθμικής κίνησης του στίχου και παράλληλα πληροφορεί τον αναγνώστη ότι η μελέτη του δεν παρουσιάζει την «ενδεχόμενη εξέλιξη» της καβαφικής στιχουργίας μέσα σε ένα ιστορικό πλαίσιο, δηλαδή «σε σχέση με τις [...] φάσεις της δημιουργικής πορείας του [Καβάφη] από τον παρνασσισμό στον συμβολισμό κι από κει στον ρεαλισμό και την ώριμη τέχνη του». Αυτό που απασχολεί τον μελετητή είναι η ενδελεχής διερεύνηση της κατασκευής του στίχου, κάτι που αποτελεί το πρώτο αλλά και απαραίτητο βήμα για κάθε είδους περαιτέρω προσέγγιση ενός ποιήματος (ακόμα και ερμηνευτική), όπως ο ίδιος επισημαίνει, ενώ σε

²¹² Δάλλας, *ό.π.*, σ. 15. Βλ., επίσης, την ακόλουθη μελέτη του Δάλλα, η οποία περιέχει παρατηρήσεις μορφικής φύσης σχετικά με συγκεκριμένα ποιήματα: Γιάννης Δάλλας, «Ο μικρός αισθητικός στην ποίηση του Καβάφη», *Δοκιμασία*, τχ. 3, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1973, σ. 141-151.

²¹³ Αναστασία Νάτσινα, «Σημασιολογικές λειτουργίες των καβαφικών διασκελισμών. Μίμηση και ειρωνεία», *Η νεοτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19ου και του 20ού αιώνα*, Πρακτικά της ΙΒ΄ Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών αφιερωμένης στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα (Θεσσαλονίκη, 27-29 Μαρτίου 2009), Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Περίοδος Β΄, Τεύχος Τμήματος Φιλολογίας, τ. 12, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2010, σ. 159-172: 172.

κάποιες περιπτώσεις –όπου αυτό είναι δυνατόν, όπως διευκρινίζει– εξετάζεται και η σχέση της ρυθμικής κίνησης του στίχου με τα αφηγηματικά συμφοραζόμενα.²¹⁴

Ο Παπάζογλου, ήδη από τον πρόλογό του,²¹⁵ πριν δηλαδή προχωρήσει στην αναλυτική παρουσίαση των μετρικών φαινομένων που μελετά, φροντίζει να κατατοπίσει τον αναγνώστη (εγκλιματίζοντάς τον με τον τρόπο αυτό στο καβαφικό στιχουργικό περιβάλλον και παρέχοντάς του τη δυνατότητα να παρακολουθήσει και να κατανοήσει ακριβέστερα την πορεία της μελέτης) σχετικά με τα βασικά πορίσματα της έρευνάς του. Τα αρχικά συμπεράσματα που παραθέτει, λοιπόν, αφορούν το iamβικό βάδισμα του καβαφικού στίχου, τόσο ως προς το μέτρο του, όσο και ως προς τον ρυθμό του, αλλά και την ένταξη των ποιημάτων στο σύστημα της ελευθερωμένης μορφής εξαιτίας των παρακάτω γνωρισμάτων τους: «Υποχώρηση των συμμετρικών στροφικών σχημάτων και της μετρικής ακαμψίας. Απουσία (σχεδόν συστηματική) ισοσυλλαβίας και ελεύθερη διαδοχή στίχων ποικίλου μήκους. Απουσία συστηματικής μετρικής τομής. Συχνές νοηματικές παύσεις. Συχνός, έντονος και τολμηρός διασκελισμός. Αποκλίσεις της ρυθμικής κίνησης έναντι της μετρικής μορφής».²¹⁶ Στη συνέχεια ο συγγραφέας ομαδοποιεί τους καβαφικούς στίχους διακρίνοντας δύο διαφορετικές κατηγορίες: στην πρώτη κατηγορία –που περιέχει λίγο περισσότερους από τους μισούς στίχους– συμπεριλαμβάνονται οι στίχοι που αποτελούν μία ενιαία μετρική και ρυθμική ενότητα 6 έως 17 μετρικών συλλαβών, με τη μετρική μορφή και τη ρυθμική κίνηση να συμπορεύονται, ενώ στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι σχετικά λιγότεροι σε αριθμό αλλά περισσότερο χαρακτηριστικοί του καβαφικού ύφους στίχοι, στους οποίους μέτρο και ρυθμός διαφοροποιούνται κυρίως εξαιτίας των παύσεων που προκαλούνται στο εσωτερικό τους από το νόημα, τη σύνταξη και τη στίξη, με αποτέλεσμα ο στίχος να εμφανίζεται διαφορετικά ως «φαινόμενο οπτικομετρικό» και διαφορετικά να ακούγεται ως «ακουστικορυθμική πραγματικότητα», αλλά σε κάθε περίπτωση ο ποιητής φροντίζει να εξασφαλίζει για τους στίχους του μια «σωστή iamβική μετρική μορφή» και ταυτόχρονα μια «σωστή iamβική ρυθμική κίνηση».²¹⁷ Σχετικά με τις φωνηεντικές συναντήσεις, ο Παπάζογλου, τονίζοντας τη συχνή παρουσία τους στους καβαφικούς στίχους, γράφει ότι αυτές μετρώνται άλλοτε ως συνιζήσεις και άλλοτε ως χασμωδίες με βάση το αισθητικό κριτήριο του ποιητή, ο οποίος σε κάθε πε-

²¹⁴ Χρήστος Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2012, σ. 20, 21, 22.

²¹⁵ Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 11-28. Ο Παπάζογλου σημειώνει σχετικά με τον πρόλογό του: «Ο πρόλογος αυτός πρωτοδημοσιεύθηκε στο περ. *Σημειώσεις* 68 (Δεκ. 2008), σσ. 17-37», βλ. σ. 11.

²¹⁶ Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 22-23.

²¹⁷ Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 23-24.

ρίπτωση αποφασίζει με ποιον τρόπο ηχεί καλύτερα ο στίχος, αλλά προχωράει στην επιλογή του κυρίως με βάση ένα άλλο κριτήριο, δηλαδή με βάση την προσπάθειά του να εξασφαλιστεί η iamβική μετρική μορφή και η iamβική ρυθμική κίνηση. Η εναλλαγή συνίζησης και χασμωδίας, λοιπόν, είναι ελεύθερη, αλλά λειτουργεί πάντοτε μέσα στα πλαίσια του iamβικού μέτρου και του iamβικού ρυθμού, καθώς «συνίζηση και χασμωδία χρησιμοποιούνται έτσι ώστε ο στίχος να μπορεί να μετρηθεί και να διαβαστεί ως στίχος iamβικός».²¹⁸ Συνεχίζοντας με το φαινόμενο του διασκελισμού, ο συγγραφέας θεωρεί τη συχνή και αισθητή παρουσία των διασκελισμών στην καθαφική ποίηση κατά κάποιον τρόπο ως απότοκο της ανισοσυλλαβίας των στίχων, της απουσίας σταθερής τομής και του μεγάλου αριθμού των νοηματικών παύσεων.²¹⁹

Στην εισαγωγή της μονογραφίας,²²⁰ η οποία ακολουθεί μετά τον πρόλογο, ο συγγραφέας παραθέτει επιπρόσθετα στοιχεία σχετικά με τους θεωρητικούς και τους τεχνικούς άξονες που αποτελούν τα μεθοδολογικά εργαλεία της έρευνάς του. Συγκεκριμένα, ο Παπάζογλου διακρίνει για μια ακόμα φορά την έννοια του ρυθμού από αυτή του μέτρου και σχολιάζει, επίσης, τη λειτουργική σχέση ανάμεσα στο ποιητικό σημαίνον και το ποιητικό σημααινόμενο, δηλαδή ανάμεσα στη στιχουργική μορφή και το νόημα, διότι, κατά την κρίση του, όλα τα μετρικορυθμικά γνωρίσματα ενδέχεται να λειτουργούν υποστηρικτικά ως προς το περιεχόμενο και να υπογραμμίζουν τα συμφραζόμενα (ο μελετητής εφιστά την προσοχή μας βέβαια στο ότι η σχέση αυτή δεν λειτουργεί ακολουθώντας συγκεκριμένους κανόνες), ειδικότερα δε στην καθαφική ποίηση η μετρικορυθμική ανάλυση μπορεί να αναδείξει την αφηγούμενη ιστορία (δηλαδή το θέμα) κάθε ποιήματος.²²¹ Τέλος, ο μελετητής διευκρινίζει ότι χρησιμοποιεί το ελληνικό σύστημα μέτρησης των στίχων (και όχι το ιταλικό), αν και θεωρεί ότι για τον καθαφικό στίχο δεν είναι η συλλαβική έκταση που έχει σημασία αλλά ο σταθερός iamβικός ρυθμός.

²¹⁸ Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 26.

²¹⁹ Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 27.

²²⁰ Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 41-61.

²²¹ Παραθέτω τα σχόλια του Παπάζογλου αναφορικά με τη σχέση μετρικής και περιεχομένου: «Η σχέση ανάμεσα στο νόημα και τη στιχουργική μορφή μπορεί συχνά να είναι λειτουργική. Είναι δυνατόν δηλαδή τα μετρικορυθμικά φαινόμενα με κάποιο τρόπο, συνειδητό ή ασυνειδητό εκ μέρους του ποιητή, να συνταιριάζουν με τα αφηγηματικά συμφραζόμενά τους και να τα υπογραμμίζουν ή και, γενικότερα, να τα σχολιάζουν διαφορετικώς. Ιδιαίτερος σημαντικός π.χ. για τον χαρακτήρα της αφήγησης, τον τόνο και τις προθέσεις του αφηγητή αποδεικνύονται συχνά τα φαινόμενα της επιβράδυνσης, επιτάχυνσης ή και αλλαγής του ρυθμού, των παύσεων, του διασκελισμού, του παρατονισμού, της συνίζησης ή της χασμωδίας, της ομοιοκαταληξίας κλπ., που συχνά λειτουργούν ως πραγματικά εκφραστικά συνοδευτικά μέσα, που υποδηλώνουν, ανάλογα με τα εκάστοτε συμφραζόμενα, έμφαση, αδιαφορία, σοβαρότητα, ειρωνεία κλπ. Βέβαια, είναι προφανές ότι η σχέση αυτή ανάμεσα στο ποιητικό σημαίνον και το ποιητικό σημααινόμενο δεν είναι οργανική, και γι' αυτό όμοια μετρικά φαινόμενα άλλοτε, μέσα στα συμφραζόμενά τους, είναι λειτουργικά κι άλλοτε όχι», Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 44-45.

Από τα στοιχεία που έχουν εκτεθεί μέχρι αυτό το σημείο γίνεται κατανοητό ότι ήδη από τον κατατοπιστικό πρόλογο του βιβλίου του ο συγγραφέας δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να διαμορφώσει μια εικόνα σχετικά με τη μορφολογία της καθαφικής ποίησης. Η ύλη του κύριου μέρους της μονογραφίας μοιράζεται σε έξι κεφάλαια που φέρουν τους εξής τίτλους: «Ο καθαφικός στίχος», «Διασκελισμός», «Συναντήσεις φωνηέντων», «Ισοσυλλαβία. Συμμετρικά σχήματα», «Ζεύγη ισοσύλλαβων στίχων», «Η κανονικότητα, οι παραλλαγές της, οι αποκλίσεις της και οι αντιθέσεις της». Η μεθοδολογία που υιοθετεί ο Παπάζογλου προκειμένου να εξετάσει τα παραπάνω ζητήματα αλλά και τα ειδικότερα πορίσματα που προκύπτουν από αυτή την εξέταση θα παρουσιαστούν στη συνέχεια της διατριβής και συγκεκριμένα στο εισαγωγικό τμήμα καθενός από τα κεφάλαια του δεύτερου μέρους, τα οποία έχουν ως αντικείμενο τη διερεύνηση των μετρικών μορφών της καθαφικής ποίησης.

Τη συνεισφορά της μελέτης του Παπάζογλου στην έρευνα της καθαφικής μετρικής υπογράμμισε το 2013 ο Γαραντούδης στο κείμενό του «Μερικά σχόλια για τη μετρική της καθαφικής ποίησης», που δημοσιεύτηκε στο αφιέρωμα του περιοδικού *Το Δέντρο* στον Καβάφη, γράφοντας ότι η εν λόγω μονογραφία «καλύπτει ένα αισθητό κενό της βιβλιογραφίας του Αλεξανδρινού» και ότι «η σημασία του βιβλίου [...] είναι αδιαμφισβήτητη». Επιπροσθέτως, ο Γαραντούδης αναφέρεται σε «δύο καίρια για τη συστηματική μελέτη της μορφής της καθαφικής ποίησης ζητήματα» που, καθώς «ο Παπάζογλου επέλεξε να μην τα εξετάσει», συνιστούν «βασικές ελλείψεις» στη διερεύνηση της μετρικής του Καβάφη.²²² Παραθέτω το απόσπασμα του κειμένου, στο οποίο ο Γαραντούδης προσδιορίζει αυτές τις ελλείψεις: «Η πρώτη [...] έλλειψη είναι ότι μέχρι σήμερα η εξέταση της καθαφικής μετρικής εστιάστηκε αποκλειστικά στα ποιήματα του λεγόμενου καθαφικού κανόνα, χωρίς να έχει γίνει ακόμη η συνεξέτασή τους με τα ποιήματα των υπολοίπων κατηγοριών της καθαφικής ποίησης. Η μορφολογική συνεξέταση των 154 αναγνωρισμένων ποιημάτων, ιδίως με τα 74 ανέκδοτα ή κρυμμένα και τα 30 ατελή ποιήματα, είναι απαραίτητη, αν θέλουμε να σχηματίσουμε πληρέστερη και κυρίως εξελικτική εικόνα της καθαφικής μετρικής. Η δεύτερη έλλειψη είναι ότι τα γενικά χαρακτηριστικά της μετρικής των αναγνωρισμένων ποιημάτων εντοπίστηκαν ή και αναλύθηκαν διεξοδικά, κυρίως από τον Παπάζογλου, αφήνοντας όμως την εντύπωση ότι η μορφή της καθαφικής ποίησης δεν εξελίσσεται ουσιαστικά μέσα στο χρόνο και ότι τα γενικά χαρακτηριστικά ισχύουν αδιακρίτως για

²²² Γαραντούδης, «Μερικά σχόλια για τη μετρική της καθαφικής ποίησης», *ό.π.*, σ. 28.

όλα τα ποιήματα λίγο-πολύ με τον ίδιο τρόπο. Μια συνδυασμένη προσπάθεια για την κάλυψη των δύο παραπάνω ελλείψεων θα έδειχνε, κατά τη γνώμη μου, ότι η μορφή της καβαφικής ποίησης εξελίσσεται μέσα στο χρόνο, σημειώνοντας σημαντικούς σταθμούς και κατακτώντας μια ρυθμική ωριμότητα αντίστοιχη με την εκφραστική και γενικότερα ποιητική ωριμότητα του έργου του Καβάφη».²²³

Στο θέμα του είδους του καβαφικού στίχου έχει αναφερθεί τα τελευταία χρόνια ο Νάσος Βαγενάς κάνοντας λόγο για ύπαρξη ελεύθερων στίχων, μεταξύ των ελευθερωμένων, στα ποιήματα του Αλεξανδρινού. Συγκεκριμένα, το 2013 ο Βαγενάς διατύπωσε τη θέση ότι «ο Καβάφης ποικίλλει τον ιδιότυπο ελευθερωμένο στίχο του με νεότερους ελεύθερους στίχους»²²⁴ και το 2014, σε κείμενό του αναφερόμενο στη μονογραφία του Παπάζογλου, γράφει: «“Ο καβαφικός στίχος”, σημειώνει σωστά ο Παπάζογλου, “συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά του ελευθερωμένου στίχου (δηλαδή του έμμετρου ποιήματος ανισοσύλλαβων στίχων), με ιαμβικό το βάδισμα και τον ρυθμό του”. Ωστόσο “η γενική διαπίστωση ότι στα 154 αναγνωρισμένα καβαφικά ποιήματα υπάρχουν μόνο ιαμβικοί στίχοι”, είναι, πιστεύω, συζητήσιμη. Σε όχι λίγους στίχους του Καβάφη η ιαμβική κίνηση διαταράσσεται τόσο ώστε ο ρυθμός τους να δίνει μια καθαρή αίσθηση ελεύθερου στίχου. Ο Καβάφης υπήρξε πρωτοπόρος και ως προς αυτό».²²⁵ Τέλος, το 2019 ο μελετητής υποστήριξε ότι «ανάμεσα στους ελευθερωμένους στίχους του Καβάφη υπάρχουν, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1910, και πολλοί ελεύθεροι».²²⁶

Είναι προφανές ότι τις τελευταίες δεκαετίες, ιδίως από τη δεκαετία του 1990 και μετά, οι άξονες της πρόσληψης και της εξέτασης της καβαφικής μετρικής διαφοροποιούνται πλήρως από αυτούς των προηγούμενων ετών, καθώς πλέον δεν εκφέρονται αξιολογικές κρίσεις αλλά η μορφή των ποιημάτων του Καβάφη μελετάται συστηματικά και κατά τρόπο αντικειμενικό υπό τους όρους της ραγδαία αναπτυσσόμε-

²²³ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 28-29.

²²⁴ Νάσος Βαγενάς, «Ο Τ. Κ. Παπατσώνης και η πρωτοποριακότητα. Οι περιπέτειες της πρόσληψης ενός αιρετικού», *Η παραμόρφωση του Καρυωτάκη*, Τρίτη έκδοση επανυξημένη, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια 2021, σ. 53-93: 58. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου: Νάσος Βαγενάς, «Ο Τ. Κ. Παπατσώνης και η πρωτοποριακότητα. Οι περιπέτειες της πρόσληψης ενός αιρετικού», *The Athens Review of Books*, τχ. 41, Ιούνιος 2013, σ. 24-30.

²²⁵ Νάσος Βαγενάς, «Καβαφικά μεθεόρτια», *Το Βήμα*, 8 Φεβρουαρίου 2014, <https://www.tovima.gr/2014/02/08/opinions/kabafika-metheortia/>. Βλ. και την ακόλουθη βιβλιοκρισία για τη μονογραφία του Παπάζογλου: Λένα Αραμπατζίδου, «Το μέτρο στους στίχους του Καβάφη», *The Books' Journal*, τχ. 47, Σεπτέμβριος 2014, σ. 79-85, όπου παρουσιάζονται ο τρόπος διάρθρωσης του βιβλίου, οι άξονες της μελέτης των μετρικορυθμικών φαινομένων και τα βασικά πορίσματα του συγγραφέα.

²²⁶ Νάσος Βαγενάς, «Ο Καρυωτάκης του Λορεντζάτου», *Η παραμόρφωση του Καρυωτάκη*, *ό.π.*, σ. 135-156: 144. Πρώτη δημοσίευση του κειμένου: Νάσος Βαγενάς, «Ο Καρυωτάκης του Λορεντζάτου», *The Athens Review of Books*, τχ. 112, Δεκέμβριος 2019, σ. 55-58.

νης μετρικής έρευνας. Έτσι, η καθαφική ποίηση εντάσσεται στο μορφικό πεδίο του ελευθερωμένου στίχου και, συγχρόνως, αντικείμενο πραγμάτευσης γίνονται και ειδικότερα μετρικορυθμικά στοιχεία των ποιητικών κειμένων, όπως είναι η στίξη, ο διασκελισμός, οι φωνηεντικές συναντήσεις, η ομοιοκαταληξία.

3. ΟΙ ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΑΒΑΦΗ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΕΤΡΙΚΗΣ

Αφού, λοιπόν, ολοκληρώθηκε η επισκόπηση της πρόσληψης της καβαφικής στιχουργίας από κριτικούς και μελετητές του έργου του Αλεξανδρινού, έχει ενδιαφέρον να εστιάσουμε την προσοχή μας και στις διατυπωμένες από τον ίδιο τον Καβάφη θέσεις σχετικά με ζητήματα στιχουργικής φύσης, οι οποίες βέβαια έχουν καταγραφεί και έχουν σχολιαστεί από την καβαφική κριτική και φιλολογία. Κατά συνέπεια θα επικεντρωθώ σε συγκεκριμένα (τέσσερα) κείμενα αμιγώς αναφερόμενα σε μετρικά ζητήματα στην πλειονότητά τους (με εξαίρεση το τελευταίο) και δεν θα επεκταθώ στο σύνολο των σχετικών αναφορών του Καβάφη, οι οποίες περιέχονται σε διάφορα κείμενά του. Η μελέτη των καβαφικών σχολίων περί μετρικής έχει σημασία όχι για να διαπιστωθεί αν όσα υποστηρίζονται από τον Καβάφη βρίσκουν εφαρμογή στη στιχουργία του αλλά επειδή μας προσφέρει την ευκαιρία να κατανοήσουμε ακριβέστερα το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο εντοπίζονται τα ενδιαφέροντα και οι προβληματισμοί του ποιητή. Άλλωστε, πρόκειται για σχόλια που χρονολογικά τοποθετούνται στα πρώιμα στάδια της ποιητικής παραγωγής του Καβάφη και, ως εκ τούτου, δεν είναι δυνατόν να συσχετιστούν με τα ποιήματα που ανήκουν στην περίοδο του καβαφικού ρεαλισμού.

Το εκτενέστερο κείμενο του Καβάφη με καθαρά μετρικό θέμα είναι η μελέτη που τιτλοφορείται «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία» και παρουσιάστηκε από τον Γιώργο Κεχαγιόγλου το 1977 στο περιοδικό *Ελληνικά*.²²⁷ Στο συγκεκριμένο κείμενο, το οποίο είναι χρονολογημένο περίπου το 1902 αλλά δεν είχε δημοσιευτεί από τον Καβάφη, ο ποιητής θέτει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του το θέμα των φωνηεντικών συναντήσεων και διατυπώνει μια σειρά από κανόνες για τη συνεκφώνηση ή τη χασμωδική προφορά των γειτονικών φωνηέντων παραθέτοντας μάλιστα σχετικά παραδείγματα και σχολιάζοντας παράλληλα τις φωνηεντικές συναντήσεις στο έργο ομότεχνών του. Με δεδομένο ότι πρόκειται ουσιαστικά για τη μοναδική απόπειρα του ποιητή να ασχοληθεί θεωρητικά και διεξοδικά με ένα συγκεκριμένο μετρικολογικό ζήτημα, κρίνεται σκόπιμο να παρουσιαστούν στη συνέχεια λεπτομερειακά οι κανόνες που προτείνονται από τον Καβάφη.

²²⁷ Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Κ. Π. Καβάφη, “Η Συνάντησις των Φωνηέντων εν τη Προσωδία”»: Παρουσίαση και σχολιασμός του ανέκδοτου πεζού κειμένου», *Ελληνικά*, τ. 30, τχ. 2, 1977-1978, σ. 353-382. Βλ. και Κ. Π. Καβάφης, «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία», *Τα πεζά (1882;-1931)*, ό.π., σ. 243-255.

Όσον αφορά τις εξωτερικές φωνηεντικές συναντήσεις (δηλαδή τις συναντήσεις του τελευταίου φωνήεντος μιας λέξης με το αρχικό της επόμενης), οι βασικοί κανόνες στους οποίους καταλήγει ο ποιητής είναι οι εξής: 1. Όταν τα φωνήεντα είναι όμοια, η συνίζηση (ή η έκθλιψη) είναι αναγκαία· 2. Τα οριστικά άρθρα «ο» και «η» δεν μπορούν να συνεκφωνηθούν με το επόμενο φωνήεν αν αυτό είναι τονισμένο, κατά συνέπεια στις περιπτώσεις αυτές γίνεται χασμωδία· 3. Όταν προηγείται των άρθρων «ο» και «η» όμοιο τονισμένο φωνήεν είναι δυνατή η εφαρμογή της συνίζησης· 4. Συνίζηση γίνεται και ανάμεσα στο οριστικό άρθρο «το» και το φωνήεν «ο», όπως και ανάμεσα στο άρθρο «του» και το φωνήεν «ου»· 5. Τα άρθρα «ο», «η», «το» πρέπει απαραίτητα να μετρώνται ως χωριστές μετρικές συλλαβές όταν το φωνήεν που ακολουθεί είναι τονισμένο και ανόμοιο· 6. Όμως, είναι σωστό τα οριστικά άρθρα «ο», «ου», «η», «τα», «του» και το επόμενο φωνήεν να μετρώνται με χασμωδία ακόμα και στις περιπτώσεις στις οποίες η συνεκφώνηση είναι επιτρεπτή, καθώς η αυθόρμητη προφορά απομακρύνει το άρθρο από τη λέξη που ακολουθεί· 7. Η συνεκφώνηση δύο τονισμένων φωνηέντων είναι κακόχη, γι' αυτό και επιβάλλεται η εφαρμογή της χασμωδίας· 8. Η χρήση της συνίζησης πρέπει να αποφεύγεται όταν εξαιτίας της προκύπτουν δύο συνεχόμενες τονισμένες μετρικές συλλαβές (αν και σε ορισμένες περιπτώσεις αυτό δεν αποτελεί πρόβλημα).

Σχετικά με τις συναντήσεις δύο φωνηέντων που βρίσκονται στο εσωτερικό λέξεων, ο Καβάφης υποστηρίζει ότι πρέπει να ακολουθείται ο γενικός κανόνας σύμφωνα με τον οποίο τα γειτονικά φωνήεντα συνεκφωνούνται ή απομακρύνονται ανάλογα με το αν αυτά ενώνονται από τη φυσική προφορά ή όχι. Πρόκειται ασφαλώς για ένα κριτήριο αισθητικής φύσης που αφήνει την επιλογή στον ποιητή –ή και στον αναγνώστη– και σχετίζεται με το πώς ένας στίχος μπορεί να “ακουστεί” καλύτερα. Ωστόσο, στη συνέχεια ο Καβάφης παρουσιάζει τις ακόλουθες ειδικότερες διαπιστώσεις του: 1. Σε λέξεις όπως «μάτια», «καράβια», «καινούριος», «καθάριος» είναι απαραίτητη η χρήση συνίζησης· 2. Ειδικά η κατάληξη πληθυντικού -ια αποτελεί μία μετρική συλλαβή και τα δύο φωνήεντα δεν διαχωρίζονται, αλλά ο κανόνας αυτός παύει να ισχύει όταν η συμπροφορά των φωνηέντων δεν εξυπηρετεί τις ανάγκες του μέτρου (π.χ. σε λέξεις όπως: «νανάγια», «παράλια», «εγκαίνια»)· 3. Η κατάληξη -άει των ρημάτων αποτελεί μία μετρική συλλαβή· 4. Αν το πρώτο από τα δύο συναντώμενα στο εσωτερικό μιας λέξης φωνήεντα είναι τονισμένο, είναι προτιμότερη η συνεκφώνησή τους, δηλαδή η συνίζηση, αλλά υπάρχουν και περιπτώσεις κατά τις οποίες η χασμωδία δεν είναι κακόχη· 5. Αντίθετα, αν το δεύτερο από τα δύο φωνήεντα τονί-

ζεται, θα πρέπει αυτά να προφερθούν με χασμωδία. Ο Καβάφης εκφράζει, επίσης, την άποψη ότι στις περιπτώσεις συνάντησης τριών φωνηέντων, είναι προτιμότερο αυτά να διαβάζονται ως δύο συλλαβές, καθώς η συνεκφώνησή τους (και των τριών) δεν ακούγεται ευχάριστα, αλλά και η προφορά τους σε τρεις ξεχωριστές συλλαβές θα πρέπει να αποφεύγεται· ωστόσο, ορισμένες φορές η ευφωνία και οι ανάγκες του μέτρου επιβάλλουν τη μέτρησή τους με δύο χασμωδίες. Στη συνάντηση τεσσάρων φωνηέντων που είναι βέβαια σπάνια, σύμφωνα με τον ποιητή, πρέπει κάποια από τα τέσσερα φωνήεντα να συμπροφέρονται. Τέλος, επισημαίνεται ότι η τομή και η στίξη αποτελούν στοιχεία που δείχνουν στον αναγνώστη ότι δεν είναι δυνατόν να γίνει συνίζηση στα συγκεκριμένα σημεία.

Στην εν λόγω μελέτη περιέχονται αναφορές σε ποιητές της επτανησιακής και της αθηναϊκής σχολής, στον Παλαμά, στο δημοτικό τραγούδι, στην αρχαία ελληνική και τη λατινική ποίηση, καθώς και στην αγγλική, τη γαλλική και την ιταλική ποίηση, κατά συνέπεια είναι βέβαιο ότι ο Καβάφης έλαβε υπόψη του ένα ευρύ πεδίο ποιητικών κειμένων από ολόκληρο το ιστορικό φάσμα της μακράς πορείας της ελληνικής και της ευρωπαϊκής ποίησης ανά τους αιώνες. Ωστόσο, οι κανονιστικού τύπου απόψεις του ποιητή, οι οποίες παρουσιάστηκαν παραπάνω, φαίνεται να συναρτώνται κυρίως, όπως έχει επισημάνει και ο Κεχαγιόγλου,²²⁸ με την παράδοση του ποιητικού λόγου της αθηναϊκής σχολής και να προκύπτουν από τη γλωσσική αντίληψη της καθαρεύουσας. Παραθέτω ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα, στο οποίο ο Καβάφης σχολιάζει τις επικρίσεις του Ιάκωβου Πολυλά για τη χρήση της χασμωδίας στην ποίηση

²²⁸ Ο Κεχαγιόγλου γράφει σχετικά με το κείμενο: «[...] η εμβέλεια, οι αρχές και ο τρόπος με τον οποίο γίνεται ο “στιχουργικός έλεγχος” της προηγούμενης ποιητικής παράδοσης και της σύγχρονης με τον Κ. ποιητικής παραγωγής παρέχουν τα πιο αξιόλογα, ίσως, από όσα διαθέταμε ως τώρα, τεκμήρια για τον διαρκή διάλογο του Κ. με τους δοξασμένους, κυρίως, “ποιητές των αιώνων”· [...] του αιώνα του και των ειδικών ενδιαφερόντων του: τους Ευρωπαίους συγχρόνους του (Phillips, Tennyson, D’Annunzio), αλλά και τους Έλληνες ποιητές του 19ου αιώνα (Σολωμό, Ραγκαβή, Ζαλοκώστα, Παπαρρηγόπουλο, Καρασούτσα, Βαλαωρίτη, Πολυλά, Βλάχο, Α. Παράσχο, Προβελέγγιο, Μαρτζώκη, Παλαμά, Πορφύρα). Οι ποιητικές του προτιμήσεις στα θέματα της στιχουργίας είναι από την αρχή ευδιάκριτες: χωρίς να σταματά πουθενά τον προβληματισμό και τις μετριάσμενες επιφυλάξεις του, επισημαίνει τη μετρική πολυμάθεια και “καλλιτεχνία” των ποιητών της “καθαρολόγου σχολής”, την “ομαλή και αρμονική” προσωδία και την “εκτάκτου καλλονής” ομοιοκαταληξία τους [...]· σε αντίθεση, του “κάμνει εντύπωσιν” η “πτωχή και σχεδόν ακαλαίσθητος” ομοιοκαταληξία του Σολωμού [...], θυμάται “μερικές πολύ δυσαρέστους συνεκφωνήσεις” του Πολυλά [...], τον ενοχλούν ορισμένα σημεία της στιχουργίας του Βαλαωρίτη ή των σύγχρονών του ποιητών, “οι οποίοι είναι φίλοι των συνεκφωνήσεων” και “πάρα πολύ πιστά ακολουθούν το παράγγελμα του Σολωμού να μετρούνται ως μία συλλαβή το τελευταίον φωνήεν μιας λέξεως και το αρχικόν της επομένης” [...]. Η διατύπωση: “παράγγελμα του Σολωμού” (που αναγνωρίζεται από τον Κ. ως αφετηρία στην παράδοση της επτανησιακής και της νέας αθηναϊκής “σχολής”, έμμεσων στόχων του άρθρου) δεν ισοδυναμεί με αναφορά σε συγκεκριμένη θεωρητική διευκρίνιση του Σολωμού, αλλά πρέπει να υποκρύπτει κάποια μομφή εναντίον της “δογματικής πειθαρχίας”, των ποιητών της σολωμικής παράδοσης», Κεχαγιόγλου, *ό.π.*, σ. 377-378.

«της καθαρολόγου σχολής»: «[...] αυτή η “καθαρολόγος σχολή” είχε ποιητάς ως τον Ζαλοκώσταν, τον Παπαρρηγόπουλον, τον Καρασούτσαν. Αυτοί οι άνθρωποι ήσαν πολυμαθείς, ήσαν καλλιτέχναι, ήσαν γνώσται της αρχαίας ελληνικής προσωδίας και ξένων προσωδιών. Είναι δυνατόν να έσφαλλαν πάντοτε, να απατήθησαν πάντοτε, να ετύφλωταν πάντοτε επί αυτού του ζητήματος των φωνηέντων; Δεν δύναται δε τις νομίζω σοβαρώς να ισχυρισθή ότι τα ποιήματα του Ζαλοκώστα (“Το χάνι της Γραβιάς”) και άλλων ποιητών καμωμένα επί τη βάσει αυτής της υπό του Πολυλά καταδικαζομένης προσωδίας δεν ηγούν και ομαλά και αρμονικά».²²⁹

Αξιοσημείωτη είναι και μία ακόμα εστιασμένη σε μετρικό θέμα εργασία του Καβάφη, με αντικείμενο την ομοιοκαταληξία, την οποία δημοσίευσε για πρώτη φορά και σχολίασε το 1990 στο περιοδικό *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* ο Καραόγλου που επισημαίνει ότι πρόκειται για μια προσπάθεια του ποιητή «να συντάξει λεξικό ομοιοκαταληξιών», δηλαδή «ριμάριο» στο οποίο «κατέγραψε αλφαβητικά, με φωνητική γραφή, καταλήξεις λέξεων και, δίπλα σε κάθε κατάληξη, μία, δύο ή περισσότερες ομοιοκατάληκτες λέξεις».²³⁰ ουσιαστικά πρόκειται για δύο ριμάρια, στο πρώτο από τα οποία (στην αρχή του ριμαρίου) υπάρχει η σημείωση «καθαρεύουσα», ενώ στο δεύτερο δεν εμφανίζεται αντίστοιχος προσδιορισμός.²³¹ Η συγγραφή του πρώτου ριμαρίου άρχισε κατά πάσα πιθανότητα, όπως έχει δείξει ο Καραόγλου, μετά τον Μάρτιο του 1892 και ολοκληρώθηκε πριν τελειώσει ο 19ος αιώνας,²³² ενώ το δεύτερο ριμάριο γράφτηκε κυρίως κατά τη διάρκεια της τριετίας 1898-1900 και ολοκληρώθηκε μεταξύ των ετών 1901-1902.²³³ Μάλιστα, με αφορμή τη συγκεκριμένη εργασία του Καβάφη, ο Καραόγλου κατέθεσε μια ολοκληρωμένη πρόταση για τη σύνταξη ενός λεξικού ομοιοκαταληξιών του καθαφικού έργου προσδιορίζοντας τους βασικούς άξονες στους οποίους μπορεί να στηριχτεί ένα λεξικό αυτού του είδους.²³⁴

Τις θεωρητικές απόψεις του Καβάφη περί μετρικής, οι οποίες έχουν διατυπωθεί σε άλλα κείμενα του ποιητή, τις έχει συγκεντρώσει, τις παραθέτει αυτούσιες και τις σχολιάζει, στην εργασία του «Περί της στιχουργίας του Καβάφη», ο Μιχάλης

²²⁹ Καβάφης, «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία», *Τα πεζά (1882;-1931)*, ό.π., σ. 249-250.

²³⁰ Κ. Π. Καβάφη, «[Ριμάριο]. Δημοσιευμένο και σχολιασμένο από τον Χ. Α. Καραόγλου», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 2, 1990, σ. 71-123: 71. Σχετικά με τη χρονολόγηση της συγκεκριμένης εργασίας του Καβάφη, η οποία συντάχθηκε πιθανώς σε διαφορετικά στάδια, βλ. τον αναλυτικό σχολιασμό του Καραόγλου στις σ. 87-96.

²³¹ Καραόγλου, ό.π., σ. 71-72.

²³² Καραόγλου, ό.π., σ. 94.

²³³ Καραόγλου, ό.π., σ. 95.

²³⁴ Χ. Α. Καραόγλου, «Προτάσεις για ένα ριμάριο Καβάφη», *Νεοελληνικά μετρικά*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2004 (1η έκδοση: 1991), σ. 235-244.

Πιερός,²³⁵ ο οποίος επισημαίνει ότι οι «διάσπαρτες» και «περιστασιακά διατυπωμένες» παρατηρήσεις του ποιητή μαρτυρούν τις πλούσιες θεωρητικές του γνώσεις και την ακατάπαυστη άσκησή του πάνω στο θέμα της στιχουργικής.²³⁶ Ο Πιερός διαπιστώνει ότι οι περισσότερες από τις εν λόγω παρατηρήσεις στρέφονται γύρω από το θέμα των φωνηεντικών συναντήσεων και, έπειτα, απαριθμεί μια σειρά από συγκεκριμένα μετρικά ζητήματα που ελκύουν το θεωρητικό ενδιαφέρον του Καβάφη, όπως «η διπλή μετρική χρήση μιας λέξης», οι μορφές της έκθλιψης και της συνίζησης σε στίχους δημοτικών τραγουδιών και οι «επαναλαμβανόμενες όμοιες συλλαβές».²³⁷

Εδώ θα εξεταστούν δύο από τα κείμενα που έχουν αποδελτιωθεί από τον Πιερό, αν και είναι, ασφαλώς, άξιες προσοχής όλες οι σχετικές αναφορές του ποιητή. Το πρώτο κείμενο στο οποίο θα σταθώ είναι η θετική βιβλιοκρισία του Καβάφη, με τίτλο «Ολίγα λέξεις περί στιχουργίας», για το εγχειρίδιο στιχουργικής του Γριτσάνη, η οποία δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Τηλέγραφος* της Αλεξάνδρειας το 1891, κατά συνέπεια πρόκειται για κείμενο ακόμα παλαιότερο από τα υπόλοιπα, αμιγώς αναφερόμενα σε μετρικά ζητήματα γραπτά του ποιητή. Στο συγκεκριμένο κείμενο ο Καβάφης, με αφορμή το βιβλίο του Γριτσάνη, καταρχάς, ξεχωρίζει ανάμεσα στα διάφορα είδη

²³⁵ Μιχάλης Πιερός, «Περί της στιχουργίας του Καβάφη», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1996, σ. 125-153. Ο Πιερός συγκεντρώνει τα εν λόγω παραθέματα στο επίμετρο του κειμένου του, στο εισαγωγικό σημείωμα του οποίου διευκρινίζει: «Στο επίμετρο αυτό έχουν συγκεντρωθεί όλες οι σκόρπιες επιμέρους παρατηρήσεις του Καβάφη περί στιχουργίας και μετρικής, οι οποίες βρίσκονται διάσπαρτες στα διάφορα κείμενά του. Μαζί με τις μεγαλύτερες μετρικές εργασίες του (τη “Συνάντηση των Φωνηέντων εν τη προσωδία” και το “[Ριμάριο]”, καθώς και τις ανέκδοτες στιχουργικές σημειώσεις που βρίσκονται στο Αρχείο και τις οποίες ετοιμάζω για έκδοση), αποτελούν το corpus των καβαφικών κειμένων περί μετρικής. Η συγκέντρωση όλων αυτών των κειμένων σ’ ένα τόμο πιστεύω ότι θα διευκολύνει την έρευνα για την καλύτερη περιγραφή και κατανόηση της καβαφικής μετρικής», σ. 137. Όπως γράφει ο Πιερός, «στιχουργικές παρατηρήσεις περιέχονται και σε ορισμένα ανυπόγραφα, αλλά αποδιδόμενα στον Καβάφη σημειώματα στην *Αλεξανδρινή Τέχνη*», βλ. σ. 126· ο Πιερός επισημαίνει ότι «ο πρώτος που απέδωσε τα σημειώματα αυτά στον Καβάφη είναι ο Μιχάλης Περίδης» (παραπέμπει στο βιβλίο του Περίδη *Ο βίος και το έργο του Κωνστ. Καβάφη*) και ότι «ο Γ. Π. Σαββίδης θεωρεί επίσης ότι τα σημειώματα αυτά “είναι προφανώς υπαγορευμένα και θεωρημένα –αν όχι γραμμένα– από τον ίδιο [τον Καβάφη]”» (παραπέμπει στα βιβλία του Σαββίδη *Οι καβαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη και Μικρά καβαφικά Α’*), βλ. σ. 135. Σε ένα από αυτά τα ανυπόγραφα σημειώματα ο Καβάφης απαντάει και στο επικριτικό κείμενο του Εμμανουήλ («Ο Καβάφης σαν ποιητής και αρχηγός σχολής», *ό.π.*). Παραθέτω ένα απόσπασμα από το εν λόγω σημείωμα: «Ο κ. Καίσαρ Εμμανουήλ γράφει για την ποίηση του Καβάφη στην “Αναγέννηση” αριθ. 10. Μας φαίνεται όμως ότι δεν την εμελέτησε καλά. Για την στιχουργική του Καβάφη κάνει παρατηρήσεις που προκαλούν το μειδίαμα. [...] Ότι χρειάζεται είναι να μάθει ο κ. Εμμανουήλ εκείνο που όλοι οι ασχοληθέντες σοβαρά περί Καβάφη ξέρουν, ότι συχνά δεν ενώνει μετρικώς τα ανόμοια [...] συναντώμενα φωνήεντα (εκτός εννοείται εκεί που επιβάλλεται – γέλοιο, μάτια, κλπ.). Και τώρα ας ξαναδιαβάσει τους στίχους ο κ. Εμμανουήλ και θα βρει το ιαμβικό βάδισμα. [...] Περσαστικά ας κάνουμε και μια σύσταση στον κ. Εμμανουήλ. Όταν αντιγράφει, ή διαβάζει Καβάφη, να προσέχει στις λεπτομέρειες. [...]», [Ανυπόγραφο], [Ατίτλο, από τη στήλη «Σημειώματα»], *Αλεξανδρινή Τέχνη*, χρονιά Β’, τχ. 10, Σεπτέμβριος 1928, σ. 403-404 (βλ. και Πιερός, «Περί της στιχουργίας του Καβάφη», σ. 150-151, όπου παρατίθεται το κείμενο).

²³⁶ Πιερός, *ό.π.*, σ. 125.

²³⁷ Πιερός, *ό.π.*, σ. 128-130.

μέτρων (αρχαίων αλλά και μέτρων περισσότερο σπάνιων) ως «τα αληθή μέτρα, δια των οποίων ο αρμονικός ρυθμός επιτυγχάνεται καλλίτερον» τα τέσσερα μέτρα που εμφανίζονται πιο συχνά στην ποίηση, δηλαδή το ιαμβικό, το τροχαϊκό, το αναπαιστικό, το δακτυλικό και σε αυτά ο Καβάφης προσθέτει, επίσης, το αμφιβραχικό μέτρο.²³⁸ Ένα άλλο ζήτημα που τίγεται στην εν λόγω βιβλιοκρισία είναι η ομοιοκαταληξία. Αναφορικά με την ομοιοκαταληξία των οξύτονων στίχων, ο Καβάφης υποστηρίζει ότι δεν είναι απαραίτητο να ταυτίζονται ολόκληρες οι τελευταίες συλλαβές τους (μολονότι, όπως γράφει, «αυτή αναμφιβόλως είναι τελεία ομοιοκαταληξία»), αλλά αρκεί να υπάρχει ηχητική ταύτιση από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν τους και μετά.²³⁹ Τον ίδιο κανόνα προκρίνει ο ποιητής και για την ομοιοκαταληξία των παροξύτονων και των προπαροξύτονων στίχων, καθώς θεωρεί ότι πρέπει να υπάρχει ομοηχία από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν μέχρι το τέλος των στίχων και όχι αναγκαστικά από το σύμφωνο ή τα σύμφωνα που προηγούνται του τονισμένου φωνήεντος συναποτελώντας μαζί του μία συλλαβή.²⁴⁰ Επιπλέον, τον Καβάφη απασχολεί το θέμα των «ποιητικών αδειών», στις οποίες συμπεριλαμβάνει στιχουργικά μέσα όπως η μετάθεση ή αποκοπή λέξεων, η συνίζηση και η έκθλιψη· ο ποιητής τάσσεται κατά της υπέρμετρης παρέμβασης στη γλωσσική και τη συντακτική διάρθρωση του ποιητικού κειμένου κατά την προσπάθεια διασφάλισης της ομαλότητας του μέτρου, όπως φαίνεται από το παρακάτω απόσπασμα: «Είναι καλόν ο ποιητής να αποφεύγη τας προς την γλώσσαν ελευθερίας, δι' ευκολιών περί το μέτρον. Τροχαϊκός πους εν μέσω ιάμβων, ή αμφίβραχς εν μέσω αναπαίστων, ακόμη και ελλιπής τις τομή είναι μικρότερα κακά του κατακερματισμού λέξεων ή σκοτεινής συντάξεως».²⁴¹ Ένα ακόμα φαινόμενο που σχολιάζεται στο καθαφικό κείμενο είναι η μείξη διαφορετικού είδους μέτρων στην ίδια στροφή, σχετικά με το οποίο ο Καβάφης γράφει ότι είναι εφικτό να πραγματοποιηθεί με επιτυχία, καθώς «όταν ο ποιητής έχη καλλιεργημένην μουσικήν αίσθησιν, τοιούτου είδους στροφαιί δύνανται να αποβώσιν αρμονικώταται» ιδιαίτερα στις περιπτώσεις όπου συνδυάζονται το ιαμβικό με το τροχαϊκό μέτρο (ο ποιητής παραθέτει ως παράδειγμα μία τετράστιχη στροφή δημοτικού τραγουδιού συναποτελούμενη από

²³⁸ Καβάφης, «Ολίγα λέξεις περί στιχουργίας», *ό.π.*, σ. 41. Βλ. παραθέματα του κειμένου και στο: Πιερής, *ό.π.*, σ. 137-140.

²³⁹ Καβάφης, *ό.π.*, σ. 41-42.

²⁴⁰ Καβάφης, *ό.π.*, σ. 42.

²⁴¹ Καβάφης, *ό.π.*, σ. 43.

δύο ιαμβικούς οκτασύλλαβους και δύο τροχαϊκούς οκτασύλλαβους),²⁴² καθώς και το δακτυλικό με το τροχαϊκό.²⁴³

Όπως έχει δείξει ο Γαραντούδης στο βιβλίο του για την πρόσληψη της (παρ-γνωρισμένης) σχέσης της αρχαίας με τη νέα ελληνική μετρική, το εγχειρίδιο μετρικής με το οποίο καταπιάνεται ο Καβάφης είναι (μαζί με αυτό του Τυρταίου, δηλαδή του Θεόδωρου Αποστολόπουλου, το οποίο εκδόθηκε, επίσης, το 1891)²⁴⁴ «ο έσχατος σταθμός της παρεξηγημένης σύνδεσης με τα αρχαία μέτρα» και «ο Γριτσάνης είναι ουσιαστικά ο τελευταίος απολογητής της ρομαντικής αισθητικής», καθώς «υπερασπί-ζεται (στα 1891!) τη γνώμη ότι οι ποιητές “οφείλουσι να ποιούνται χρήσιν της καθα-ρευούσης” και [...] όλα σχεδόν τα παραδείγματα των στίχων που παραθέτει στο βι-βλίο του, προέρχονται από την ποιητική παραγωγή της αθηναϊκής σχολής».²⁴⁵ Ιδιαί-τερη σημασία έχει το γεγονός ότι, εκτός από τον Καβάφη, θετική βιβλιοκρισία για τη *Στιχουργική* του Γριτσάνη (όπως και για τη *Στιχουργική* του Τυρταίου) έγραψε και ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, βασικός εκπρόσωπος της αθηναϊκής σχολής που υπο-στήριξε την αναβίωση των αρχαίων ελληνικών μέτρων διατυπώνοντας θεωρητικά τις μετρικές αντιλήψεις του στη μελέτη του με τίτλο «Περί της αρχαίας ελληνικής προ-σωδίας και αντιπαράθεσις αυτής προς την νέαν» (που δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1836) αλλά και σε άλλα κείμενά του.²⁴⁶ Όπως γράφει ο Γαραντούδης, ο Ραγκαβής «ήταν ο μελετητής που διαμόρφωσε τη μετρική θεωρία της εποχής του», μια θεωρία που θεμελιώνεται στη «στενή σχέση ή και την ταύτιση της νεότερης τονικής μετρικής με την αρχαία προσωδία», ενώ παράλληλα «έδωσε έμπρακτα δείγματα της μετρικής θεωρίας του, πρωτοστατώντας στην αναβίωση αρχαιοελληνικών μετρικών σχημά-

²⁴² Βλ. την αναφορά του Σταύρου στον συνδυασμό ιαμβικού και τροχαϊκού μέτρου, ο οποίος απαντά στο δημοτικό τραγούδι: Σταύρου, *ό.π.*, σ. 115-116. Το πρώτο από τα παραδείγματα που παραθέτει ο Σταύρου είναι μία στροφή από το ίδιο δημοτικό τραγούδι ([«Κάτω στου Βάλτου τα χωριά»]), στο οποίο αναφέρεται και ο Καβάφης.

²⁴³ Καβάφης, «Ολίγα λέξεις περί στιχουργίας», *ό.π.*, σ. 45.

²⁴⁴ Βλ. Παναγιώτης Γριτσάνης, *Στιχουργική της καθ' ημάς νεωτέρας ελληνικής ποιήσεως και αντιπαρά-θεσις των στίχων ταύτης προς τους της αρχαίας. Μετά σχετικής προσθήκης περί του ρυθμού της υμνο-γραφίας της ημετέρας ελλην. εκκλησίας*, Εν Αλεξανδρεία, Εκ του Τυπογραφείου του «Ταχυδρόμου» Γ. Τηνίου 1891 και Τυρταίος [Θεόδωρος Αποστολόπουλος], *Στιχουργική της συγχρόνου ποιήσεως*, Εν Αθήναις, Τύποις Πασσάρη και Βεργιανίτου 1891.

²⁴⁵ Ευριπίδης Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, Εισαγωγή Massimo Peri, Padova, Studi Bizantini e Neogreci, Quaderni 21 1989, σ. 40, 41, 42.

²⁴⁶ Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19ο αιώνα. Η με-τρική θεωρία και πράξη του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή», *Μολυβδοκοκύνδολεκεκτης*, τ. 7, 2000, σ. 28-74: 29, 37, 60-63. Παραθέτω τις παρατηρήσεις του Γαραντούδη σχετικά με τη βιβλιοκρισία του Ραγκαβή για το εγχειρίδιο στιχουργικής του Γριτσάνη: «[...] στη βιβλιοκρισία του για τη *Στιχουργική* του Γριτσάνη (“Η νεωτέρα στιχουργική”), ο Ραγκαβής συνόψισε απολογιστικά τη μακρόχρονη προ-σπάθειά του για την αναβίωση των αρχαίων μέτρων. Ο μετρικός σπόρος που έσπειρε στη διάρκεια σχεδόν του αιώνα όχι μόνον ωρίμασε, αλλά και κάρπισε: και ο Γριτσάνης και ο Τυρταίος ακολούθη-σαν τη θεωρητική βάση του για τις σχέσεις νέας και αρχαίας μετρικής», σ. 37.

των».²⁴⁷ Ο Γαραντούδης, αποτιμώντας τις εν λόγω θέσεις, σημειώνει ότι «η μετρική θεωρία και πράξη του Ραγκαβή παραμορφώνει τη φύση του νεοελληνικού τόνου, παραλληλίζει ή και ταυτίζει με τρόπο υπεραπλουστευτικό και μηχανικό την τονική μετρική με την αρχαία προσωδία, παραγνωρίζοντας τις μεγάλες διαφορές τους».²⁴⁸

Το αρχαιϊστικών καταβολών βιβλίο του Γριτσάνη, λοιπόν, γίνεται δεκτό με θέρμη από τον Καβάφη και αποσπά από τον ποιητή ιδιαίτερα επαινετικά σχόλια· παραθέτω τα σχετικά αποσπάσματα: «Η *Στιχουργική* του κ. Παναγιώτου Γριτσάνη [...] είναι βιβλίο με τόσην αξίαν ώστε προθύμως αναγιγνώσκει αυτό και γράφει περί αυτού πας ο αγαπών τους καλούς στίχους. Αξιέπαινος είναι η απλότης και η σαφήνεια δια των οποίων εκτίθενται οι κανόνες της στιχουργίας. Ο κ. Γριτσάνης δεν πραγματεύεται μόνον περί των κανόνων των στίχων της νεωτέρας Ελληνικής ποιήσεως αλλά αντιπαραθέτει τούτους προς τους της αρχαίας, φέρει δε πολυάριθμα παραδείγματα άτινα χαρακτηρίζει επιτυχεστάτη εκλογή. Εκτός των συνήθων μέτρων, ιάμβου, τροχαίου, αναπαίστου, δακτύλου, ευρίσκει εν τη νεωτέρα ποιήσει και άλλα αρχαία και ασυνήθη, οίον χοριαμβικόν, αντισπαστικόν, ιωνικόν από μείζονος κλ. Είναι αληθές μερικά από τα μέτρα αυτά κινούσιν απλώς την περιέργειαν του ποιητού, δεν είναι δε εξ εκείνων άτινα συνιστώνται δια πολλήν αρμονίαν ή χάριν».²⁴⁹ «Περαίνων, συνιστώ ζωηρώς την ανάγνωσιν της *Στιχουργικής* του κ. Γριτσάνη εις όσους καταγίνονται γράφοντες στίχους».²⁵⁰

Η θετική πρόσληψη από τον Καβάφη ενός βιβλίου μετρικής θεμελιωμένου με βάση τις γλωσσικές και μορφικές αρχές του κλασικιστικής ροπής αθηναϊκού ρομαντισμού το 1891, δηλαδή σε μια εποχή κατά την οποία ο ρομαντισμός είχε ήδη εκπνεύσει και οι όροι θεώρησης και παραγωγής της ποίησης είχαν μεταβληθεί με την έλευση της γενιάς του 1880 και την επικράτηση της δημοτικής γλώσσας, είναι ευεξήγητη αν αναλογιστούμε ότι ο ποιητής μέχρι τη στιγμή που δημοσίευσε την υπό εξέ-

²⁴⁷ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 28.

²⁴⁸ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 58. Για το θέμα της αναβίωσης των αρχαίων ελληνικών μέτρων τον 19ο αιώνα, βλ., επίσης: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19ο αιώνα: μετρική θεωρία και ποιητική πράξη», *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, Πρακτικά, Επιμέλεια Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τ. Ε', Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών 2015, σ. 85-94· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19ο αιώνα: Ποιητικά κείμενα με θέμα την αναβίωση», *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα*, Πρακτικά Συμποσίου, Επιμέλεια Άννα Ταμπάκη - Ουρανία Πολυκανδριώτη, τ. Β', Αθήνα, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών 2016, σ. 19-39.

²⁴⁹ Καβάφης, «Ολίγα λέξεις περί στιχουργίας», *ό.π.*, σ. 41.

²⁵⁰ Καβάφης, *ό.π.*, σ. 45.

ταση βιβλιοκρισία, δηλαδή μέχρι τον Οκτώβριο του 1891, είχε γράψει μόλις 17 ποιήματα (από το σύνολο των 302 ποιημάτων του) και πρόκειται, συγκεκριμένα, για τα ακόλουθα ποιητικά κείμενα: τα αποκηρυγμένα «Βακχικόν» (το έτος της σύνθεσής του δεν είναι γνωστό, ενώ δημοσιεύτηκε τον Μάρτιο του 1886), «Ο Ποιητής και η Μούσα» (το έτος της σύνθεσής του δεν είναι γνωστό, ενώ δημοσιεύτηκε τον Αύγουστο του 1886), «Κτίσται» (γράφηκε τον Σεπτέμβριο του 1891 και δημοσιεύτηκε τον Οκτώβριο του 1891, δηλαδή τον μήνα κατά τον οποίο δημοσιεύτηκε και η βιβλιοκρισία του Καβάφη), «Λόγος και Σιγή» (ίσως γράφηκε πριν από τον Ιούλιο του 1891 και δημοσιεύτηκε τον Ιανουάριο του 1892), «Ελεγεία των Λουλουδιών» (ίσως γράφηκε για πρώτη φορά το 1884 σε πιο σύντομη μορφή συγκριτικά με την τελική μορφή του και δημοσιεύτηκε τον Απρίλιο του 1895), «Ένας Έρωσ» (γράφηκε αρχικά ως μετάφραση πριν από τον Ιούνιο του 1886 και στη συνέχεια ο ποιητής το επεξεργάστηκε πιθανώς το 1890, ενώ δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβριο του 1896), «Μνήμη» (ίσως γράφηκε τον Μάιο του 1886 και δημοσιεύτηκε τον Οκτώβριο του 1896), τα ανέκδοτα/κρυμμένα «Ο Βειζαδές προς την Ερωμένην του» (γράφηκε πιθανώς το 1884), «Dünya Güzeli» (γράφηκε το 1884), «Όταν, φίλοι μου, αγαπούσα...» (γράφηκε το 1885), «Το Νιχώρι» (γράφηκε το 1885), «Έπος Καρδιάς» (γράφηκε τον Φεβρουάριο του 1886), «Τω Στεφάνω Σκυλίτση» (γράφηκε τον Απρίλιο του 1886), «Αλληλουχία κατά τον Βωδελαίρον» (γράφηκε τον Αύγουστο του 1891) και τα μεταφρασμένα «Αν μ' Ηγάπας» (ίσως γράφηκε τα έτη 1882-1884), «Προς τας Κυρίας» (ίσως γράφηκε τα έτη 1884-1885), «Μάταιος, μάταιος Έρωσ» (δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1886). Τα εν λόγω ποιήματα εντάσσονται στη ρομαντική περίοδο της καβαφικής ποίησης, με εξαίρεση το ανέκδοτο ποίημα «Αλληλουχία κατά τον Βωδελαίρον» και το αποκηρυγμένο ποίημα «Κτίσται», τα οποία συντέθηκαν τον Αύγουστο και τον Σεπτέμβριο του 1891 αντίστοιχα και αποτελούν τις πρώτες συμβολιστικές δοκιμές του Καβάφη.²⁵¹

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι, ενώ ο Καβάφης το 1891 επιδοκιμάζει την αρχαϊστικής θεώρησης *Στιχουργική* του Γριτσάνη, λίγα χρόνια αργότερα, συγκεκριμένα το 1902, στο κείμενό του «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία», στο οποίο έγινε αναφορά παραπάνω, παρόλο που και το εν λόγω γραπτό διαπνέε-

²⁵¹ Βλ. την ακόλουθη σημείωση του Σαββίδη για το «Αλληλουχία κατά τον Βωδελαίρον»: «Τούτο το ποίημα εγκαινιάζει την πρώτην ώριμη περίοδο δημιουργίας του Κ. (1891-1911). Εγκιβωτίζει σε μετάφραση (στ. 7-24), χωρίς να τηρεί το μετρικό σχήμα του πρωτοτύπου, το σονέτο “Correspondances” του Baudelaire, θεμελιακό κείμενο του μυστικιστικού συμβολισμού, Σαββίδης, «Σημειώσεις του επιμελητή», *Κρυμμένα ποιήματα 1877;-1923*, ό.π., σ. 145.

ται από τις αρχές της παράδοσης της ρομαντικής ποίησης, γράφει σε σημείωσή του ότι η αρχαία ελληνική μετρική διαφοροποιείται από τη νέα. Παραθέτω τη σημείωση: «Εν γένει η αρχαία ελληνική ποίησις είναι καμωμένη υπό όρους προφοράς και μετρικής τόσω διαφορετικούς από τους ιδικούς μας, και ίσως όχι όλους γνωστούς, ώστε ελάχιστον μόνον δύναται να μας χρησιμεύση εις την νέαν στιχουργικήν μας».²⁵² Ο Γαραντούδης, αναφερόμενος στο συγκεκριμένο σχόλιο του Καβάφη, επισημαίνει ότι αυτό «δηλώνει ποιο ήταν το γενικότερο κλίμα την εποχή αυτή στην εκτίμηση των σχέσεων νέας και αρχαίας μετρικής».²⁵³ Η μεταβολή της στάσης του Καβάφη ως προς τη σύνδεση της νεοελληνικής στιχουργικής με την αρχαία είναι ένα στοιχείο που δείχνει τη σταδιακή ωρίμανση των θεωρητικών αντιλήψεών του και συνάμα των ποιητικών πρακτικών του.

Τέλος, στην επαινετική κριτική του για την ποιητική συλλογή του Γεωργίου Στρατήγη *Νέα ποιήματα* που είχε εκδοθεί το 1892, με τίτλο «Η ποίησις του κ. Στρατήγη», η οποία δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Τηλέγραφος* το 1893, ο Καβάφης εξαιρεί την εκτεταμένη και επιτυχή χρήση της προπαροξύτονης ομοιοκαταληξίας σε δύο ποιήματα υπερτονίζοντας τη φυσικότητα της μη επιτηδευμένης ρίμας, όπως φαίνεται στο ακόλουθο παράθεμα: «Εν εκάστη στροφή ευρίσκεται μία προπαροξύτονος ρίμα, ότε δε αναλογισθώμεν ότι τα δύο ποιήματα περιέχουσι 176 τοιαύτας στροφάς θα θαυμάσωμεν, θέλοντες και μη, τον αριστοτέχνην τούτον της ομοιοκαταληξίας – προ πάντων διότι η ομοιοκαταληξία του, εκτός του πλούτου της, έχει χαρακτήρα φυσικόν. Καμμία λέξις δεν φαίνεται να ετέθη εις το τέλος του στίχου μόνον και μόνον δια την ομοιοκαταληξίαν. Έρχεται φυσικώς, έρχεται απλώς ως να μη ήτο δυνατόν να γίνη χρήσις άλλης».²⁵⁴

Καθώς ολοκληρώνεται το συγκεκριμένο κεφάλαιο, πρέπει να επαναλάβω ότι οι απόψεις περί μετρικής, οι οποίες διατυπώνονται από τον Καβάφη στα παραπάνω γραπτά, δεν είναι δυνατόν να συσχετιστούν με τους τρόπους της ποιητικής του γραφής και σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως άξονες της μετρικολογικής μελέτης του ποιητικού του έργου διότι είναι χρονικά πρώιμες. Επιπλέον, τα κείμενα αυτά είναι μεν δείγματα θεωρητικών προβληματισμών του ποιητή αλλά δεν μπορούν να εκληφθούν ως ολοκληρωμένη θεωρία περί μετρικής, από τη στιγμή που δεν απηχούν τις ώριμες θέσεις του, δηλαδή δεν συνιστούν καταστάλαγμα των

²⁵² Καβάφης, «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία», *ό.π.*, σ. 251.

²⁵³ Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, *ό.π.*, σ. 84.

²⁵⁴ Κ. Π. Καβάφης, «Η ποίησις του κ. Στρατήγη», *Τα πεζά (1882;-1931)*, *ό.π.*, σ. 79-91: 79. Βλ. παραθέματα του κειμένου και στο: Πιερής, «Περί της στιχουργίας του Καβάφη», *ό.π.*, σ. 140-141.

αναζητήσεων και της ποιητικής του εμπειρίας.²⁵⁵ Η αξία των εν λόγω κειμένων έγκειται στο γεγονός ότι αυτά αποτελούν μαρτυρίες του ενδιαφέροντος του Καβάφη για μετρικά ζητήματα.

²⁵⁵ Οι ώριμες στιχουργικές αντιλήψεις του Καβάφη αποτυπώνονται (έστω και σε αδρές γραμμές) στο βιβλίο του Πολίτη *Ο ελληνισμός και η νεώτερα Αίγυπτος* (συγκεκριμένα στον δεύτερο τόμο που εκδόθηκε το 1930), ο σχολιασμός του οποίου (αναφορικά με την καβαφική ποίηση) στηρίχτηκε σε πληροφορίες που έλαβε από τον ποιητή, όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, καθώς και στο κείμενο της διάλεξης του Σεγκόπουλου *Διάλεξις περί του ποιητικού έργου του Κ. Π. Καβάφη καμωμένη στον επιστημονικό σύλλογο «Πτολεμαίος Α΄» στις 23 Φεβρουαρίου 1918*, το οποίο γράφτηκε με τη βοήθεια του Καβάφη. Τα κείμενα αυτά εντάχθηκαν στο κεφάλαιο της διατριβής «Η κριτική για τη στιχουργία του Καβάφη» και όχι στο κεφάλαιο «Οι θέσεις του Καβάφη σχετικά με ζητήματα μετρικής», καθώς δεν τα υπογράφει ο ίδιος ο ποιητής. Τόσο τα εν λόγω κείμενα όσο και τα ανυπόγραφα σημειώματα που δημοσιεύονται στην *Αλεξανδρινή Τέχνη* δείχνουν ότι αυτό που ενδιαφέρει τον Καβάφη είναι να προωθήσει ορισμένες αντιλήψεις για την ποίησή του μέσω κριτικών κειμένων και όχι μέσω κειμένων υπογεγραμμένων από τον ίδιο.

4. Η ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Οι κρίσιμες περίοδοι για την ελευθέρωση της ποιητικής μορφής

Η μετάβαση της ποιητικής μορφής από τον αυστηρά έμμετρο στον ελευθερωμένο και έπειτα στον ελεύθερο στίχο ήταν μια βραδεία διαδικασία που διήλθε από πολλούς σταθμούς και προέκυψε ως απόρροια μιας σειράς δημιουργικών ζυμώσεων, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό καθορίστηκαν από τις κυρίαρχες τεχνοτροπικές τάσεις και τα καλλιτεχνικά ρεύματα που άσκησαν επίδραση στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία από τα τέλη του 18ου αιώνα έως και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.²⁵⁶

Ουσιαστικά βήματα για την εξέλιξη της στιχουργικής προς την απελευθέρωσή της από τις συμβάσεις της παραδοσιακής ποίησης συντελέστηκαν, σύμφωνα με τον M. L. Gasparon, κατά τη διάρκεια των ετών του τέλους του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα, δηλαδή την εποχή του προρομαντισμού και του ρομαντισμού, καθώς και το διάστημα που τοποθετείται στη στροφή προς τον 20ό αιώνα, όταν κυριάρχησαν τα κινήματα του συμβολισμού και του μοντερνισμού. Οι δύο αυτές φάσεις της ιστορίας της λογοτεχνίας χαρακτηρίζονται από τις έντονες αναζητήσεις των ποιητών για εναλλακτικές μετρικές τεχνικές και την επικράτηση της άποψης ότι τόσο ο αυστηρός ρυθμός όσο και η παραδοσιακή ομοιοκαταληξία είχαν δημιουργήσει έναν πολύ προβλέψιμο στίχο όχι μόνο ως προς τη μετρικορυθμική του διάρθρωση αλλά και ως προς τη συντακτική και γλωσσική του ανάπτυξη. Το αρχικό αποτέλεσμα των εν λόγω διεργασιών ήταν η διεύρυνση του πεδίου των διαθέσιμων μορφικών επιλογών ενώ στη συ-

²⁵⁶ Ο Βαγενάς, αναφερόμενος στα «αίτια που έκαναν την ποίηση να σπάσει τα μετρικά σχήματα και να διαμορφώσει τα σημερινά χαρακτηριστικά της» γράφει: «Είναι η τεράστια αλλαγή της ευαισθησίας που αρχίζει να συντελείται από την αρχή του περασμένου αιώνα, κορυφώνεται στις αρχές του αιώνα μας και χαρακτηρίζει όλη τη μετέπειτα περίοδο ως τις μέρες μας: αλλαγή που ήταν αποτέλεσμα μιας μεγάλης μεταβολής στον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αισθανόταν τον εαυτό του και τη σχέση του με τον κόσμο, μιας μεταβολής που είχε τα επακόλουθά της στη δομή της κοινωνικής οργάνωσης. Η παλαιά ποίηση ως έκφραση της ευαισθησίας των παλαιότερων ανθρώπων, που ήταν άνθρωποι προσηλωμένοι σ' ένα υπερατομικό κέντρο, και των παλαιότερων κοινωνιών, που ήταν κοινωνίες κεντρικά οργανωμένες, δεν μπορούσε παρά να ήταν συντεθειμένη σε μορφή που ν' αντανάκλα αυτή την τάξη. Η διάλυση αυτής της τάξης ήταν αναπόφευκτο να έχει τις συνέπειές της και στην ποίηση. Αναφέρω βιαστικά μερικά γεγονότα και ονόματα, που αποτελούν τα στάδια αυτής της διάλυσης: Διαφωτισμός, Γαλλική Επανάσταση, Ρομαντισμός, Βιομηχανική Επανάσταση, Ρωσική Επανάσταση – με καταλύτη τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο· Σοπενχάουερ, Δαρβίνος, Μαρξ, Νίτσε, Μπερξόν – με καταλύτη τη θεωρία του ασυνείδητου του Φρόυντ, χωρίς την οποία η μοντέρνα ποίηση δεν θα είχε τη μορφή που έχει σήμερα», Νάσος Βαγενάς, *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, Αθήνα, Στιγμή 1984, σ. 58-59. Βλ. και την αναδημοσίευση της μελέτης: Νάσος Βαγενάς, «Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση», *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή 2004 (1η έκδοση: 1994), σ. 21-53.

νέχεια επήλθε εντέλει μία ολοκληρωτική απόρριψη του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας.²⁵⁷

Ρομαντισμός: Πρώτες απόπειρες για χαλάρωση των κανόνων της μορφής

Οι ιδέες του πνευματικού κινήματος του ρομαντισμού,²⁵⁸ το οποίο εμφανίστηκε στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία στα τέλη του 18ου αιώνα και κυριάρχησε έως και τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, επέδρασαν σημαντικά στον τρόπο αντιμετώπισης της ποιητικής τέχνης, καθώς το νέο ρεύμα εναντιώθηκε τόσο στους αυστηρούς κανόνες που είχε επιβάλει ο κλασικισμός όσο και στον ορθολογισμό που είχε διακηρύξει ο διαφωτισμός. Από το 1798 έως το 1836 δημοσιεύτηκαν σε διάφορες χώρες της Ευρώπης (στις νέες τάσεις πρωτοστάτησαν η Αγγλία και η Γερμανία, στη συνέχεια ο ρομαντισμός εξαπλώθηκε στην Ιταλία και την Ισπανία και τέλος, πιο καθυστερημένα έφτασε στη Γαλλία) αρκετά κείμενα που λειτούργησαν ως μανιφέστα εκφράζοντας τα ζητούμενα του ρομαντικού κινήματος,²⁵⁹ σύμφωνα με τα οποία προκρίνονται, όσον αφορά τις πηγές έμπνευσης του δημιουργού, τους εκφραστικούς τρόπους και τη θε-

²⁵⁷ Βλ. M. L. Gasparov, *A history of European versification*, Translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, Edited by G. S. Smith with Leo Franc Holford-Strevens, Oxford, Clarendon Press 1996, σ. 274-275. Επίσης, ο Derek Attridge, εξετάζοντας την ιστορία της μετρικής της αγγλικής ποίησης, στέκεται, όσον αφορά το ζήτημα της απελευθέρωσής της, ιδιαίτερα στην περίοδο του ρομαντισμού και επισημαίνει ότι η έμφαση που δόθηκε εκείνη την εποχή στην ατομική εκφραστικότητα οδήγησε στη χαλάρωση των παραδοσιακών μέτρων και στην αναζήτηση νέων μορφών, βλ. Derek Attridge, *Poetic rhythm. An introduction*, Cambridge, Cambridge University Press 1995, σ. 167. Βλ. και Paul Fussell, *Poetic Meter and Poetic Form*, New York, Random House 1979, σ. 72, όπου διατυπώνεται η θέση ότι η ανάπτυξη του ελεύθερου στίχου μπορεί να θεωρηθεί ως μία έκφραση της μορφικής απελευθέρωσης που επικράτησε τον 19ο αιώνα ή της προγενέστερης πίεσης που είχε ασκήσει ο Ρομαντισμός στα αυστηρά μετρικά σχήματα. Η ομοιοκαταληξία είχε αμφισβητηθεί και παλαιότερα· όπως σημειώνει ο Βαγενάς, την ομοιοκαταληξία είχαν αμφισβητήσει, για παράδειγμα, ο John Milton και ο John Dryden, βλ. Νάσος Βαγενάς, «Σημείωμα στον Κάλβο», *Παρνασσός*, τ. ΙΒ΄, τχ. 4, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1970, σ. 662-666: 664-665. Ο Βαγενάς γράφει για τους δύο ποιητές: «Ο Μίλτων και ο Dryden αντιμετώπιζον με δυσπιστία την ομοιοκαταληξία, επακόλουθο των διαμορφώσεων μιας βάρβαρης εποχής. Η ρίμα ήταν χαρακτηριστικό των τραγουδιών των βάρβαρων εθνών, που εισέβαλαν στην Ευρώπη, και ξένη προς την αρμονία των κλασικών προτύπων», σ. 665.

²⁵⁸ Σύμφωνα με τη Lilian R. Furst, εκείνος «που γενικά θεωρείται υπαίτιος για την εισαγωγή της λέξης “ρομαντικό” στη Λογοτεχνία» είναι ο Friedrich Schlegel, ο οποίος το 1797 δημοσίευσε «κάπου εκατόν είκοσι πέντε σελίδες για να εξηγήσει τον όρο», χωρίς όμως να καταλήξει «σε έναν και μόνο –κι ακόμη λιγότερο σε έναν οριστικό– καθορισμό», Lilian R. Furst, *Ρομαντισμός*, Μετάφραση Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, Ερμής 1974, σ. 16. Για τον όρο «Ρομαντισμός», βλ. ειδικότερα René Wellek, «The Concept of “Romanticism” in Literary History. I. The Term “Romantic” and Its Derivatives», *Comparative Literature*, Vol. I, No. 1, Winter 1949, σ. 1-23.

²⁵⁹ Πρόκειται για κείμενα των Novalis, Friedrich Schlegel και August Wilhelm Schlegel στη Γερμανία, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge και Percy Bysshe Shelley στην Αγγλία, Giovanni Berchet, Pietro Borsieri και Alessandro Manzoni στην Ιταλία, Madame de Staël, Stendhal και Victor Hugo στη Γαλλία, Mariano Larra στην Ισπανία, βλ. Martin Travers, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, Μετάφραση Ιωάννα Ναούμ - Μαρία Παπαηλιάδη, Επιστημονική επιμέλεια - Εισαγωγή Τάκης Καγιαλής, Αθήνα, Βιβλιόραμα 2005, σ. 54-56.

ματολογία των ποιημάτων, η καλλιτεχνική ελευθερία, η ανένταχτη σε στεγανά φαντασία, η ανεμπόδιστη εκδήλωση της γνήσιας συγκίνησης, η επικέντρωση στα προσωπικά συναισθήματα και τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου, η εξιδανίκευση του έρωτα, η ονειρώδης απεικόνιση της φύσης, ο διασκορπισμός μιας επίμονης μελαγχολίας.

Ένα από τα ζητήματα που τέθηκαν εντός του φάσματος των ενδιαφερόντων και των θεωρητικών αναζητήσεων των ρομαντικών ποιητών είναι αυτό της μορφής των ποιητικών κειμένων, η οποία άρχισε να αποκτά μεγαλύτερη ελαστικότητα συγκριτικά με τα μέχρι τότε δεδομένα, καθώς ο στίχος απαλλάχθηκε από την παραδοσιακή αυστηρότητα και, παράλληλα, επικράτησε η τάση για τη διάλυση των ορίων ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη.²⁶⁰ Ενδεικτικές για τον τρόπο με τον οποίο η ρομαντική ποίηση προώθησε τη χαλάρωση της ποιητικής φόρμας είναι οι παρατηρήσεις του Martin Travers που αναφέρεται στην «απόρριψη των “κανόνων” της ευπρέπειας (decorum) και του συντηρητισμού των μορφών, όπως αυτοί είχαν διαμορφωθεί από τους νεοκλασικιστές»,²⁶¹ καθώς και του Monroe C. Beardsley που κάνει λόγο για «την καλλιέργεια μιας εντονότερης συνείδησης της βιωμένης ποιότητας – ακόμη και αν αυτό (στην ανάγκη) μπορεί να αποβεί κάπως εις βάρος της μορφής και της ισορροπίας, της κλασικής τάξης και γαλήνης» και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «η καλή ή μεγάλη τέχνη διευρύνεται για να συμπεριλάβει έργα που η σχετική χαλαρότητα της μορφής θεωρείται ότι αντισταθμίζεται από μια εντονότερη ή πιο εξατομικευμένη αναπαράσταση των προσωπικών συναισθημάτων».²⁶² Υπό την κυριαρχία της γενικότερης αντίληψης ότι η ποίηση πρέπει να αντικατοπτρίζει τα συναισθήματα και όχι να λειτουργεί ως μία ρυθμιστική δύναμη πάνω σε αυτά,²⁶³ οι ρομαντικοί ποιητές καλλιέργησαν νέες τεχνικές γραφής επιδιώκοντας ταυτόχρονα να αξιοποιήσουν τη γλώσσα του προφορικού λόγου, ώστε να προσεγγίσουν και να αποτυπώσουν πληρέστερα την ατομική εμπειρία.²⁶⁴ Ένα επιπρόσθετο ζητούμενο των ποιητών του ρομαντισμού

²⁶⁰ Για την αντίληψη σχετικά με τη διάλυση των ορίων ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη, βλ. Hermann Fischer, *Romantic verse narrative. The history of a genre*, Translated from the German by Sue Bollans, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1991, σ. 1.

²⁶¹ Travers, *ό.π.*, σ. 56.

²⁶² Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, Μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ - Παύλος Χτιστοδουλίδης, Επιμέλεια Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη 1989, σ. 236.

²⁶³ Βλ. Susan Stewart, «Romantic meter and form», *The Cambridge companion to British romantic poetry*, edited by James Chandler and Maureen N. McLane, Cambridge, Cambridge University Press 2008, σ. 53-75: 58.

²⁶⁴ Βλ. Ronald Carter and John McRae, *The Routledge history of literature in English. Britain and Ireland*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group 2017³ [1st edition: 1997], σ. 197.

ήταν και η σύνδεση της ποίησης με τη μουσική μέσω της χρήσης λέξεων που δηλώνουν ήχους προερχόμενους από το φυσικό περιβάλλον αλλά και μέσω της λειτουργικής επενέργειας του ρυθμού, της μελωδίας και της αρμονίας στα ποιητικά κείμενα.²⁶⁵

Ειδικότερα για την αγγλική λογοτεχνία η αρχή της ρομαντικής περιόδου τοποθετείται στο 1798, καθώς τη συγκεκριμένη χρονιά εκδόθηκε η ποιητική συλλογή *Lyrical ballads* των William Wordsworth και Samuel Taylor Coleridge. Ο συνταγμένος από τον Wordsworth πρόλογος που περιέχεται στο βιβλίο της δεύτερης έκδοσης της συλλογής, δηλαδή της έκδοσης του 1800, αποτελεί στην ουσία του ένα μανιφέστο, αφού σε αυτόν αναπτύσσονται οι σύγχρονες θεωρίες για την ποιητική τέχνη, οι οποίες μετέπειτα άσκησαν σημαντική επίδραση στους ευρωπαίους ποιητές και διαμόρφωσαν εντέλει το λογοτεχνικό ρεύμα του ρομαντισμού.²⁶⁶ Το γεγονός ότι ένα αρκετά μεγάλο τμήμα του εν λόγω κειμένου πραγματεύεται το ζήτημα του μέτρου μαρτυρά τον έντονο προβληματισμό του άγγλου ποιητή σχετικά με την ποιητική μορφή και την ταλάντωσή του ανάμεσα στην τήρηση των συμβάσεων που υπαγορεύει το μέτρο και την αθέτησή τους, μέχρι την τελική απόφασή του να συνθέσει τα ποιήματά του σε έμμετρο στίχο, μία απόφαση την οποία θα μπορούσε να εκλάβει κανείς ως διστακτικότητα όσον αφορά την εφαρμογή καινοτόμων μεθόδων στην πράξη της ποιητικής γραφής αλλά ο ίδιος αιτιολογεί αυτή την επιλογή περιγράφοντας με σαφήνεια τη σημαντική συνεισφορά του μέτρου στη δραστηριότητα του ποιητικού λόγου. Συγκεκριμένα, ο Wordsworth, αντιδιαστέλλοντας καταρχήν την ομαλότητα και καθολικότητα του μέτρου που διέπεται από κανόνες προς την υποκειμενική φύση της «ποιητικής έκφρασης» που καθορίζεται από τις γλωσσικές και υφολογικές επιλογές του εκάστοτε ποιητή, αναφέρεται στη «γοητεία» που «περικλείεται στην έμμετρη γλώσσα», στη «δύναμη που έχει αφ' εαυτού το μέτρο» ανεξάρτητα από οποιαδήποτε άλ-

²⁶⁵ Βλ. Fiona Stafford, *Reading romantic poetry*, Oxford, Willey-Blackwell 2012, σ. 165-166. Βλ. και την ακόλουθη επισήμανση της Εύης Βογιατζάκη για τη σχέση της ρομαντικής ποίησης με τη μουσική: «Η σημασία που απέδωσε ο Ρομαντισμός στη μουσική προκύπτει εν μέρει από την εγκατάλειψη του νεοκλασικού ζεύγματος ποίηση-ζωγραφική και εν μέρει από τη συγκινησιοκρατική θεώρηση της ποίησης: έτσι, “επεβλήθη” η σύζευξη ποίησης και μουσικής, καθώς η αφαιρετικότητα και η ασάφεια των νοημάτων της τελευταίας συνδέθηκαν αφενός με τις εσωτερικές διεργασίες του πνεύματος και αφετέρου με τη φύση, τα φυσικά φαινόμενα και τους πρωτόγονους ποιητικούς τρόπους έκφρασης (αντιστοίχιση του ποιητικού νου με την αιολική άρπα – Shelley)», Εύη Βογιατζάκη, *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αιώνα. Από τον νεοκλασικισμό έως και τον μοντερνισμό*, Αθήνα, Gutenberg 2016, σ. 75. Βλ., επίσης, James H. Donelan, *Poetry and the romantic musical aesthetic*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Cambridge University Press 2008, κυρίως το κεφάλαιο «Nature, Music, and the Imagination in Wordsworth's Poetry», σ. 97-135, στο οποίο ο Donelan γράφει ότι ο Wordsworth κατανοούσε την υλική υπόσταση της ποίησης μέσα από μεταφορές της μουσικής (σ. 98) και θεωρούσε ιδιαίτερα σημαντική τη λειτουργία του ήχου (σ. 100).

²⁶⁶ Βλ. Carter and McRae, *ό.π.*, σ. 196.

λου είδους επεξεργασία (γλωσσική, εκφραστική, υφολογική) έχει υποστεί ένα ποιητικό κείμενο, καθώς και στη λειτουργία του μέτρου ως ρυθμιστή της έντασης της εκπορευόμενης από την ποιητική γλώσσα συγκίνησης προς την κατεύθυνση της μείωσης (όταν η ένταση είναι υψηλή) ή της αύξησής της (όταν αυτή είναι χαμηλή). Κατά τον Wordsworth, αν και η πρόκληση του συγκεκριμένου αισθήματος αποτελεί τον σκοπό της ποίησης, όπως βέβαια και η πρόκληση τέρψης, η συγκίνηση δεν πρέπει να υπερβαίνει τα όρια καταλήγοντας στην οδύνη. Το μέτρο, λοιπόν, έχει τη δυνατότητα αφενός να απαλύνει τη συναισθηματική φόρτιση διότι συνιστά στοιχείο κανονικότητας και αφετέρου να λειτουργεί ως φορέας της αισθητικής απόλαυσης (με βάση και την ισχύ της «αρχής» για την «απόλαυση που ο νους αντλεί απ' την αντίληψη του όμοιου μέσα στο ανόμοιο»), όταν η ποιητική γλώσσα δεν κατορθώνει να προκαλέσει συγκίνηση.²⁶⁷

Το ζήτημα της ποιητικής μορφής σχολιάζεται και στο κείμενο του Percy Bysshe Shelley με τίτλο «A Defence of Poetry», το οποίο γράφτηκε το 1821 αλλά δημοσιεύτηκε (ενώ είχε μεσολαβήσει ο θάνατος του ποιητή) το 1840. Στο δοκίμιο αυτό ο Shelley τάσσεται κατά της προσκόλλησης στα παραδοσιακά σχήματα χωρίς βέβαια να αποκλείει τη χρήση του μέτρου, υποστηρίζει τη μετρική πρωτοτυπία γράφοντας ότι «κάθε μεγάλος ποιητής πρέπει, κι είναι μοιραία υποχρεωμένος, να καινοτομήσει πάνω στο παράδειγμα των προκατόχων του, μέσα στην καθαρά προσωπική δομή της ιδιόρρυθμης στιχουργικής του» και, επιπροσθέτως, διατυπώνει μία κατηγορηματική θέση σχετικά με τα ειδολογικά όρια, σύμφωνα με την οποία «η διάκριση ανάμεσα σε ποιητές και πεζογράφους είναι ένα χοντροκομμένο λάθος».²⁶⁸

Ως διακήρυξη των αρχών του ρομαντισμού έχει προσληφθεί από την κριτική και την ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας και ο πρόλογος του Victor Hugo στο έμμετρο δράμα του *Cromwell* που εκδόθηκε στη Γαλλία το 1827. Στο εν λόγω κείμενο ο Hugo εκθέτει τις απόψεις του για το θέατρο αλλά και για τις σύγχρονες απαιτήσεις της ποιητικής τέχνης εκδηλώνοντας την επαναστατική διάθεσή του απέναντι στους κανόνες της κατεστημένης θεωρίας της ποίησης, όπως γίνεται φανερό στις παρακάτω παροτρύνσεις του προς τους ομότεχούς του: «Ας σφυροκοπήσουμε τις θεωρίες, τις ποιητικές και τα συστήματα. Ας πετάξουμε αυτή τη μάσκα που κρύβει το

²⁶⁷ Βλ. William Wordsworth, «Πρόλογος στις Λυρικές Μπαλάντες», Μετάφραση Αλίνα Πασχαλίδη, *Ποίηση*, τχ. 4, Φθινόπωρο 1994, σ. 44-69: 60-64.

²⁶⁸ Percy Bysshe Shelley, «Μια υπεράσπιση της ποίησης», Μετάφραση Νατάσα Κεσμέτη, Επιμέλεια Γιάννης Πατίλης, *Πλανόδιον*, τχ. 5, Χειμώνας 1987-1988, σ. 223-249: 228.

πρόσωπο της τέχνης!». ²⁶⁹ Επεξηγώντας, στη συνέχεια, την οπτική του αναφορικά με τη στιχουργική φόρμα που ο ίδιος θεωρεί περισσότερο κατάλληλη για το είδος του δράματος, ο γάλλος ποιητής και δραματουργός ξεχωρίζει τα ακόλουθα μετρικά στοιχεία, η παρουσία των οποίων κρίνεται απαραίτητη, προκειμένου ο στίχος να αποκτήσει την επιθυμητή φυσικότητα και να ξεφύγει από την παγίδα της εκζήτησης: τη δυνατότητα μετάθεσης της τομής, τον διασκελισμό και την ομοιοκαταληξία. ²⁷⁰ Βέβαια, από τις εν λόγω μορφικές τεχνικές, ουσιαστικά οι δύο πρώτες είναι εκείνες που μπορούν να γίνουν αντιληπτές ως δείγματα νεωτερισμού, καθώς διαθέτουν τη δυναμική να δημιουργούν, μέσω των αναντιστοιχιών ανάμεσα στη νοηματική και τη μετρική διάρθρωση, φυγόκεντρες ρυθμικές τάσεις, ενώ η ομοιοκαταληξία, την οποία μάλιστα ο Hugo αναδεικνύει ως μείζονος σημασίας στοιχείο χαρακτηρίζοντάς τη «σκλάβια βασίλισσα», «υπέρτατη χάρη της ποίησης» και «γεννήτρα του μέτρου», ²⁷¹ λειτουργεί ως σταθεροποιητικός παράγοντας του αναδύμενου ήχου και κατ' επέκταση του ρυθμού. Μολονότι ο Hugo δεν αποποιείται το μέτρο, η πρόταση με την οποία τελειώνει την περιγραφή της ιδεατής μορφής, συγκρίνοντας το είδος της έμμετρης ποίησης με αυτό της πρόζας, δηλαδή η πρόταση «Νομίζουμε ότι αυτός ο στίχος θα ήταν τόσο ωραίος όσο η πρόζα», ²⁷² ασφαλώς φανερώνει ότι αναγνωρίζει στην πρόζα μεγαλύτερη ελευθερία. Όπως έχει επισημάνει η Κατσιγιάννη, ο γάλλος ποιητής προκρίνει «ένα μέτρο λιγότερο άκαμπτο και αυστηρό», δηλαδή «τον αποκαλούμενο “vers brisé”», τον ραγισμένο ή σπασμένο στίχο, ο οποίος έχει υποστεί κάποια ρήγματα στον μετρικό του ρυθμό από την επέμβαση του προσωπικού ρυθμού του ποιητή στο μετρικό σχήμα», αλλά παρόλο που «ο στίχος του Hugo αποτελεί την εποχή αυτή την πιο τολμηρή απόπειρα μετρικής χαλάρωσης», μπορεί να γίνει λόγος «για χειραφέτηση μόνο και όχι για απελευθέρωση του στίχου», καθώς πρόκειται για μία μορφή που εντέλει «δεν απομακρύνεται από τις θεμελιώδεις αρχές του κλασικού γαλλικού στίχου», δη-

²⁶⁹ Victor Hugo, «Το μανιφέστο του ρομαντισμού (Πρόλογος στον “Κρόμβελ”», Μετάφραση Ανδρέας Ανδρεόπουλος, *Νέα Εστία*, τ. 110, τχ. 1307, Χριστούγεννα 1981, Τα εκατόν πενήντα χρόνια του ελληνικού ρομαντισμού (και ο ρομαντισμός στον 19ο αιώνα), σ. 135-169: 153.

²⁷⁰ Συγκεκριμένα, ο Hugo κάνει λόγο για έναν στίχο που θα έπρεπε «να ξέρει να σπάσει στην ώρα του και να μεταθέτει την τομή για να κρύψει την αλεξανδρινή του μονοτονία», να «προτιμάει το διασκελισμό που τον μακραίνει, παρά την αναστροφή που τον μπερδεύει», να είναι «πιστός στην ομοιοκαταληξία», Hugo, *ό.π.*, σ. 157-158.

²⁷¹ Hugo, *ό.π.*, σ. 158.

²⁷² Hugo, *ό.π.*, σ. 158.

λαδή «την ισοσυλλαβία, την αρχή της αποφυγής της χασμωδίας και τη χρήση της ομοιοκαταληξίας».²⁷³

Πριν ολοκληρωθεί η επισκόπηση των βασικών αρχών του ρομαντικού ρεύματος σχετικά με τη μετρική, πρέπει να γίνει αναφορά και στο είδος του πεζού ποιήματος, στη δημιουργία του οποίου οδήγησε η επικράτηση της αντίληψης για τη χαλάρωση των ορίων ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη κατά την περίοδο του ρομαντισμού. Το συγκεκριμένο είδος εμφανίστηκε ήδη από το 1840 με τον Maurice de Guérin και καλλιεργήθηκε έπειτα από τους Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Lautréamont, Stéphane Mallarmé.²⁷⁴ Ο πειραματισμός με τη μικτή αυτή μορφή που καθιστά δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στην ποίηση και την πεζογραφία συνέβαλε σημαντικά στην εξέλιξη προς την ελευθέρωση της ποιητικής φόρμας.

Αναμφίβολα η ρομαντική θεώρηση της ποιητικής τέχνης διαφοροποίησε σε αρκετά μεγάλο βαθμό το υπάρχον τοπίο αναδεικνύοντας το ζήτημα της μορφής σε κεντρικό πεδίο διαλόγου, προβληματισμού και αναζητήσεων. Ωστόσο, παρά τις μορφικές δοκιμές που επιχειρήθηκαν, οι ποιητές του ρομαντισμού δεν προχώρησαν εντέλει σε μια ριζική ανανέωση της μετρικής και δεν έπαψαν να ακολουθούν τα παλαιότερα πρότυπα, καθώς τα είδη των μέτρων και των σχημάτων που χρησιμοποίησαν ήταν στην πλειονότητά τους γνωστά, δηλαδή ήταν είδη που είτε προέρχονταν από την αρχαιότητα είτε είχαν επινοηθεί στο πρόσφατο παρελθόν και τοποθετήθηκαν πλέον σε νέα δεδομένα,²⁷⁵ όπως άλλωστε δείχνει και η κυριαρχία των λυρικών μορφών κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου.²⁷⁶

Ασφαλώς, ο ρομαντισμός ήταν ένα καλλιτεχνικό ρεύμα που εισχώρησε ορμητικά και στην Ελλάδα και αναπτύχθηκε ραγδαία κατά τον 19ο αιώνα. Οι αρχές του

²⁷³ Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», *ό.π.*, σ. 159-160. Για τον ορισμό και τα τεχνικά χαρακτηριστικά του ρομαντικού στίχου, όπως αυτός καλλιεργήθηκε αρχικά από τον Hugo, βλ. Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, Librairie Armand Colin 1961, σ. 53.

²⁷⁴ Βλ. Κατσιγιάννη, *ό.π.*, σ. 160-161. Βλ., επίσης, την ακόλουθη επισήμανση της Κατσιγιάννη σχετικά με το είδος του πεζού ποιήματος: «Η πολιτογράφηση του ως νέου λογοτεχνικού είδους συνετέλεσε στη σημαντική τροποποίηση, αν όχι και στην κατάρρευση, των αρχών του συστήματος του ποιητικού κώδικα», Άννα Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας 2001, σ. ix-x.

²⁷⁵ Βλ. Stewart, *ό.π.*, σ. 53-54 και 72.

²⁷⁶ Βλ. Stuart Curran, «Form and Freedom in European Romantic Poetry», *English romantic poetry*, Edited and with an introduction by Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers 2004, σ. 163-184: 173 και 175. Ο Curran γράφει ότι η έκρηξη των λυρικών μορφών, η οποία παρατηρείται κατά την περίοδο του ρομαντισμού, αποτελεί ένα φαινόμενο που αποδεικνύει ότι δεν υπάρχει ποιητική αναρχία και ότι παρά τις περιστασιακές μορφικές δοκιμές, είναι σχεδόν αδύνατον να σκεφτεί κανείς ανομοιοκατάληκτο γαλλικό και γερμανικό στίχο της ρομαντικής ποίησης.

κινήματος διαδόθηκαν ευρέως στην ελληνική ποίηση διαμορφώνοντας νέες αντιλήψεις και νέους ποιητικούς τρόπους ως προς τα πεδία της θεματικής, των εκφραστικών μέσων και της μορφής.²⁷⁷

Παρνασσισμός και αισθητισμός: Υπαναχώρηση προς την επιδίωξη της μορφικής τελειότητας

Περίπου στα μέσα του 19ου αιώνα παρουσιάστηκε στη Γαλλία το λογοτεχνικό ρεύμα του παρνασσισμού, το όνομα του οποίου προήλθε από το περιοδικό *Le Parnasse Contemporain* (Σύγχρονος Παρνασσός) που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1866 από τον Alphonse Lemerre και ακολούθησαν έπειτα οι εκδόσεις του δεύτερου και του τρίτου τόμου του περιοδικού το 1869-1871 και το 1876 αντίστοιχα· οι τρεις αυτοί τόμοι ήταν ανθολογίες ποιημάτων των γάλλων παρνασσιστών. Ο παρνασσισμός που εξαπλώθηκε στις χώρες της Ευρώπης ασκώντας την επίδρασή του στην ποίηση περίπου έως το τέλος του 19ου αιώνα ουσιαστικά αποτέλεσε μία αντίδραση στις αρχές που πρόσβευε ο ρομαντισμός και επανήλθε στις αξίες του κλασικισμού. Ειδικότερα, το νέο κίνημα προωθεί την πλαστικότητα της τέχνης, στρέφεται προς τους αρχαίους πολιτισμούς, από τους οποίους αντλεί μυθολογικό και ιστορικό υλικό, αποκηρύσσει την έκφραση της συγκίνησης προκρίνοντας τη συναισθηματική αποστασιοποίηση του ποιητή, επιδιώκει την τελειοποίηση της μορφής μέσω της προσεκτικής επεξεργασίας του στίχου και της συμμετρικής στροφικής δόμησης του ποιητικού κειμένου.

Ο αισθητισμός αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα κυρίως στην Αγγλία και στη Γαλλία, αλλά οι ρίζες του εντοπίζονται στην περίοδο του ρομαντισμού, κατά την οποία πρωτοεμφανίστηκε τόσο η αντίληψη σχετικά με την αυτόνομη λειτουργία της τέχνης όσο και η ατομικιστική ιδέα της προβολής του «εγώ». Ο αισθητισμός, λοιπόν, ο οποίος μπορεί να οριστεί, όπως γράφει η Rebecca Beasley, όχι τόσο ως ένα συνεκτικό κίνημα αλλά περισσότερο ως ένας τρόπος σκέψης για την καλλιτεχνική δημιουργία,²⁷⁸ υποστηρίζει την αυθυπαρξία της τέχνης, την απομάκρυνσή της από τους υπόλοιπους τομείς της ζωής και την αποδέσμευσή της από οποιαδήποτε άλλου είδους ευθύνη, διακηρύσσει ότι η τέχνη δεν πρέ-

²⁷⁷ Σχετικά με τον ρομαντισμό στην ελληνική ποίηση, βλ. το κεφάλαιο 5.

²⁷⁸ Βλ. Rebecca Beasley, *Theorists of modernist poetry. T. S. Eliot, T. E. Hulme and Ezra Pound*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group 2007, σ. 22.

πει να παρουσιάζεται διαθλασμένη από φακούς διδακτικούς, κοινωνικούς, ιδεολογικούς ή ηθικούς, ανάγει σε πρωταρχική αξία την ομορφιά και επιδιώκει τη δημιουργία της μουσικής αίσθησης κατά την επεξεργασία του στίχου.²⁷⁹

Συμβολισμός: Το αποφασιστικό βήμα του ελευθερωμένου στίχου

Σημαντικό σταθμό στη διαδρομή προς την απελευθέρωση των ποιητικών μορφών αποτέλεσε η έκδοση του συνθέματος *Leaves of grass* του Walt Whitman το 1855, το οποίο είναι συντεθειμένο στη φόρμα του verset, δηλαδή σε στίχο που παραγραφοποιείται και μπορεί να εκτείνεται σε μερικές αράδες (πρόκειται για «μακρύ στίχο ελεύθερου ρυθμού που κατάγεται από την Παλαιά Διαθήκη», κατά την περιγραφή της Κατσιγιάννη),²⁸⁰ έναν στίχο που αρχικά αντιμετωπίστηκε επιθετικά και επικρίθηκε ως πέραν του δέοντος μοντέρνος.²⁸¹ Σχετικά με τη μορφική πρωτοτυπία της εν λόγω σύνθεσης και τη συμβολή της στην απομάκρυνση της στιχουργίας από τις μετρικές συμβάσεις, είναι χαρακτηριστικές οι παρατηρήσεις του Stephen Adams που τοποθετεί την επανάσταση του ελεύθερου στίχου στην έκδοση του συγκεκριμένου βιβλίου υπογραμμίζοντας ότι η πιο νεωτεριστική μορφή που είχε εμφανιστεί μέχρι εκείνο το χρονικό σημείο ήταν αυτή της ακανόνιστης ωδής, στην οποία αναμειγνύονταν στίχοι ποικίλου συλλαβικού μήκους αλλά και διαφορετικά ομοιοκαταληκτικά σχήματα, όπως στις ωδές του Dryden's St. Cecilia ή στο «Immortality Ode» του Wordsworth.²⁸² Αυτό το μετρικά καινοτόμο σύνθεμα ασφαλώς δεν πέρασε απαρατήρητο από τους ευρωπαίους δημιουργούς και πρωτίστως προσέελκυσε το ενδιαφέρον των γάλλων συμβολιστών. Έτσι, τα ποιήματα του Whitman μετέφρασαν στη Γαλλία

²⁷⁹ Όπως γράφει ο M. H. Abrams, σύμφωνα με τις αντιλήψεις του αισθητισμού, «ο στόχος ενός έργου τέχνης είναι απλώς να υπάρχει σε μια μορφική τελειότητα, δηλαδή να είναι όμορφο και να θεωρείται αυτοσκοπός», M. H. Abrams, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων. Θεωρία. Ιστορία. Κριτική λογοτεχνίας*, Μετάφραση Γιάννα Δεληβοριά, Σοφία Χατζηιωαννίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη 2005, σ. 20.

²⁸⁰ Βλ. Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», *ό.π.*, σ. 161. Γενικότερα για το σχήμα του verset, βλ., ενδεικτικά, Δημήτρης Αγγελάτος, «Ειδολογικά προβλήματα του verset και ζητήματα ρυθμικής οργάνωσης», *Πόρφυρας*, τχ. 70, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1994, σ. 231-236. Βλ. και την αναδημοσίευση της μελέτης: Δημήτρης Αγγελάτος, «Ειδολογικά προβλήματα του verset και ζητήματα ρυθμικής οργάνωσης», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, *ό.π.*, σ. 71-81.

²⁸¹ Βλ. Philip Hobsbaum, *Metre, rhythm and verse form*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group 1996, σ. 80.

²⁸² Βλ. Stephen Adams, *Poetic designs. An introduction to meters, verse forms and figures of speech*, Canada, Broadview Press 1997, σ. 150. Σχετικά με τη μορφή του συνθέματος του Whitman, βλ. και Jean Catel, *Rythme et langage dans la Ire édition des "Leaves of grass" (1855)*, Montpellier: Causse, Graille et Castelnau 1930.

οι Jules Laforgue, Jean Moréas και Francis Vielé-Griffin, δηλαδή οι συμβολιστές ποιητές που, όπως γράφει η Κατσιγιάννη, «αισθάνονται πολύ πιο έντονα από τους ρομαντικούς την ανάγκη μιας αποδέσμευσης από την παραδοσιακή συμμετρία».²⁸³ Το εγχείρημα του αμερικανού ποιητή να απαγκιστρώσει τον στίχο από το μέτρο και την ομοιοκαταληξία προφανώς λειτούργησε ως παράδειγμα για τους εκπροσώπους του γαλλικού συμβολισμού, οι οποίοι δεν μπορούσαν να μείνουν ασυγκίνητοι από το γεγονός ότι ο Whitman είχε κατορθώσει να υλοποιήσει μία επαναστατική αλλαγή στην ποιητική γραφή, παρόμοια με εκείνη που οραματιζόνταν και οι ίδιοι.²⁸⁴

Η έλευση του συμβολισμού, το μανιφέστο του οποίου έφερε την υπογραφή του Jean Moréas και δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβριο του 1886 στην εφημερίδα *Le Figaro*, στη γαλλική ποίηση στο τέλος του 19ου αιώνα αναμφίβολα έδωσε νέα πνοή στην ποιητική τέχνη. Το συμβολιστικό κίνημα που κυριάρχησε έως τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα αμφισβητεί τα επιβαλλόμενα από την εκβιομηχάνιση της κοινωνίας υλιστικά πρότυπα, στρέφεται κατά των ορθολογιστικών και θετικιστικών δογμάτων και υποστηρίζει ότι πρέπει να δημιουργηθεί, μέσω της χρήσης συμβόλων, μια νέα, υπερβατική πραγματικότητα που θα αντικαταστήσει αυτή του υπαρκτού και απολύτως απογοητευτικού περιβάλλοντος χώρου,²⁸⁵ η απόρριψη του οποίου, όπως άλλωστε και η άρνηση του συμβιβασμού με το κοινωνικό σύνολο, ήταν ένας από τους άξονες που στήριζαν το φιλοσοφικό υπόβαθρο των συμβολιστών.²⁸⁶ Οι εκπρόσωποι του συμβολισμού, λοιπόν, δεν επιθυμούσαν να αντιγράψουν τον κόσμο αλλά αποσκοπούσαν να οικοδομήσουν εκ του μηδενός έναν ποιητικό κόσμο χρησιμοποιώντας

²⁸³ Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», *ό.π.*, σ. 161. Για τη σημασία των μεταφράσεων του συγκεκριμένου ποιητικού βιβλίου του Whitman από τους Laforgue και Vielé-Griffin, βλ., επίσης, Édouard Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France 1922, σ. 48-49. Ο Dujardin γράφει ότι ο ελεύθερος στίχος και το verset είναι μορφές που προέρχονται από την ίδια οικογένεια και, κατά συνέπεια, το verset είναι δυνατόν να θεωρηθεί ένας εκτενέστερος ελεύθερος στίχος, ο οποίος συναποτελείται από αρκετούς (βραχείς) ελεύθερους στίχους στενά συνδεδεμένους μεταξύ τους. Για τον λόγο αυτό, ο Dujardin κρίνει ότι η εμφάνιση του verset του Whitman είναι ένα από τα εναρκτήρια βήματα στην ιστορία του ελεύθερου στίχου.

²⁸⁴ Βλ. P. M. Jones, «Influence of Walt Whitman on the origin of the ‘verse libre’», *The Modern Language Review*, Vol. 11, No. 2, Apr. 1916, σ. 186-194: 194. Για τη σχέση του Whitman με τους γάλλους συμβολιστές, βλ., επίσης: P. Mansell Jones, *The background of modern French poetry. Essays and interviews*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi, Dubai, Tokyo, Cambridge University Press 1951, σ. 69-92 (την ενότητα με τίτλο «Whitman and the Symbolists»): Betsy Erkkla, *Walt Whitman among the French. Poet and myth*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 1980, σ. 52-97.

²⁸⁵ Βλ. Rosina Neginsky, «Introduction», *Symbolism, its origins and its consequences*, Edited by Rosina Neginsky, Cambridge Scholars Publishing 2010, σ. 1-14: 2 και 11.

²⁸⁶ Βλ. Robert Jouanny, «The background of French Symbolism», Translated from the French by Edouard Roditi, *The symbolist movement in the literature of European languages*, Edited by Anna Baklakian, A Comparative History of Literatures in European Languages, Vol. II, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company 2007, σ. 67-83: 74.

αμφίσημα σύμβολα που θα γίνονταν κατανοητά μέσα από μια διαισθητική και όχι νοησιαρχική προσέγγιση.²⁸⁷ Η επίδραση των αξιωμάτων του νέου ρεύματος στους τρόπους της ποιητικής γραφής ήταν τόσο καταλυτική, ώστε μπορεί να γίνει λόγος για χάραξη μιας τομής που οριοθετεί μια εντελώς διαφορετική περίοδο στην πορεία της ευρωπαϊκής ποίησης.

Οι αναζητήσεις του συμβολισμού διαφέρουν αισθητά τόσο από τις επιδιώξεις του ρομαντισμού όσο και από τις ιδέες του παρνασσιτισμού και του αισθητισμού. Καθώς οι συμβολιστές ποιητές αποβλέπουν στη δημιουργία ενός οργανικού συνόλου του εξωτερικού και του εσωτερικού κόσμου, δηλαδή σε μία σύζευξη στηριγμένη σε σύμβολα που αντανακλούν την ψυχική κατάσταση, μετέρχονται ως βασικό φορέα καλλιτεχνικής έμπνευσης τη φαντασία και διαμορφώνουν εντέλει μία ποιητική γλώσσα περισσότερο υπαινικτική και υποβλητική συγκριτικά με το είδος της έκφρασης που είχε επικρατήσει μέχρι εκείνη τη χρονική στιγμή αλλά και έναν στίχο με διάχυτη μουσικότητα, η οποία αποτέλεσε, σύμφωνα με τον György M. Vajda, το πρωταρχικό αισθητικό ιδανικό του συμβολισμού και διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην επιρροή που άσκησε η γαλλική συμβολιστική ποίηση στην παγκόσμια λογοτεχνία.²⁸⁸ Η μουσικότητα προβλήθηκε ως κύριο ζητούμενο του νέου ρεύματος και στο ποίημα «Art poétique» (που γράφτηκε το 1874 και δημοσιεύτηκε το 1882),²⁸⁹ με το οποίο ο Paul Verlaine διακηρύσσει τις θεμελιακές αρχές του συμβολισμού κατευθύνοντας τους ομότεχνούς του ως προς τους ενδεδειγμένους στιχουργικούς τρόπους. Στο εν λόγω ποιητικό κείμενο, το οποίο κατ' ουσίαν λειτουργεί ως μανιφέστο των στόχων του συμβολιστικού ρεύματος,²⁹⁰ ο Verlaine εξάγει επίμονα τη μουσικότητα ως την πλέον περιπόθητη αρετή του στίχου και παράλληλα αμφισβητεί τους κανόνες που ορίζουν τη χρήση ενός συμβατικού μετρικορυθμικού μέσου γράφοντας ότι η ρίμα πρέπει να χαλαρώσει, ότι δεν έχει νόημα να γίνεται λόγος για τα λάθη της και ότι μοιάζει με «κόσμημα της μιας δεκάρας που κουδουνίζει κούφιο και κάλπικο».²⁹¹ Ασφαλώς, οι αντιρρήσεις που διατυπώνει ο Verlaine σχετικά με τη λειτουργικότητα της

²⁸⁷ Βλ. György M. Vajda, «The structure of the Symbolist Movement», Translated by Éva Pálmai, *The symbolist movement in the literature of European languages*, ό.π., σ. 29-41: 31, 36.

²⁸⁸ Βλ. Vajda, ό.π., σ. 38.

²⁸⁹ Paul Verlaine, «Art poétique», *Paris Moderne. Revue littéraire et artistique*, deuxième volume, Paris, Léon Vanier, Librairie de «Paris Moderne» 1882-1883, σ. 144-145.

²⁹⁰ Βλ. ενδεικτικά Πολίνα Ταμπακάκη, «Η σχέση ποίησης και μουσικής στον συμβολισμό και τον μοντερνισμό», *Σελιδοδείκτες για την ανάγνωση της λογοτεχνίας*, Επιμέλεια Βασίλης Βασιλειάδης - Κική Δημοπούλου, Θεσσαλονίκη, Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας 2015, σ. 213-222: 214, όπου χρησιμοποιείται ο χαρακτηρισμός «ποίηση-μανιφέστο».

²⁹¹ Paul Verlaine, «Ποιητική τέχνη», Μετάφραση Κωστής Παπαζάκ, *Εξιτήριο*, 1 Ιανουαρίου 2021, <https://exitirion.wordpress.com/2021/01/01/paul-verlaine/>.

ομοιοκαταληξίας δεν αποτελούν μία ευκαιριακή εκδήλωση αντίθεσης προς τις υφιστάμενες στιχουργικές συμβάσεις αλλά αντιπροσωπεύουν τη γενικότερη συμβολιστική θεώρηση της μετρικής. Εξάλλου, υπό την επιρροή του συμβολισμού συντελέστηκαν τα πιο αποφασιστικά βήματα προς την ελευθέρωση των ποιητικών μορφών, καθώς οι συμβολιστές ποιητές εκκινώντας από την επιδίωξή τους να επιτύχουν το πλησίασμα της ποίησης με τη μουσική και να διαμορφώσουν την ατμόσφαιρα της υποβολής εισήγαγαν μια σειρά από πρωτότυπες μετρικορυθμικές τεχνικές ανανεώνοντας ριζικά την παραδοσιακή στιχουργική ή και καταργώντας πολλούς από τους κανόνες της και δημιουργώντας εντέλει τον ελευθερωμένο στίχο.²⁹² Είναι ενδεικτικά όσα γράφει ο Moréas στο μανιφέστο του συμβολισμού σχετικά με τα επιθυμητά χαρακτηριστικά του ρυθμού: «Ο ρυθμός: Η αρχαία μετρική αναζωογονημένη· μια αταξία σοφά κατευθυνόμενη· η αστραφτερή και σφυρηλατημένη σαν χρυσοχάλκινη ασπίδα ρίμα, πλάι στη ρίμα με τις απόκρυφες ρευστότητες· ο αλεξανδρινός στίχος με τις πολλές και κινητές παύσεις· η χρήση μερικών περιττών συλλαβών».²⁹³

Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις της Κατσιγιάννη, η αρχή της μετρικής ανανέωσης έγινε με τον «συνδυασμό αρτιοσύλλαβων και περιττοσύλλαβων στίχων» και εντοπίζεται κυρίως στην ποίηση του Verlaine, ο οποίος αθέτησε τον κανόνα της ισοσυλλαβίας εντάσσοντας στα ποιήματά του «τον vers impair, τον περιττοσύλλαβο δη-

²⁹² Όπως γράφει ο Arthur Symons, ο ομαλός ρυθμός του συμβολιστικού στίχου σπάει, με αποτέλεσμα οι λέξεις να μπορούν πλέον να «πετάξουν» απελευθερωμένες από τους μορφικούς περιορισμούς και να διαμορφώσουν τον υποβλητικό λόγο, βλ. Arthur Symons, *The symbolist movement in literature*, New York, E. P. Dutton & Company 1919, σ. 8. Ο J. A. Cuddon παρατηρεί σχετικά με τη χαλάρωση της μορφής στην οποία προχώρησαν οι συμβολιστές: «Τόσο η θεωρία όσο και η πράξη οδήγησαν τους γάλλους συμβολιστές ποιητές στο συμπέρασμα ότι η υποβλητικότητα μπορούσε να επιτευχθεί πολύ καλύτερα μέσα από στιχουργικές μορφές που δεν θα ήταν υπερβολικά αυστηρές. Έτσι, οδηγήθηκαν στους λεγόμενους vers libérés και vers libres. Οι πρώτοι που πειραματίστηκαν με αυτές τις μορφές ήταν ο Rimbaud και ο Mallarmé, ενώ ο Rimbaud ήταν ο κύριος εκφραστής του “πεζόμορφου ποιήματος”», J. A. Cuddon, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας*, Μετάφραση - Επιστημονική επιμέλεια Γιάννης Παρίσης - Μαρία Λιάπη, Αθήνα, Μεταίχμιο 2005, σ. 541. Ειδικότερα για τη μορφή της ποίησης των Rimbaud, Mallarmé και Baudelaire, βλ. David Evans, *Rhythm, illusion and the poetic idea. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, Amsterdam, New York, Rodopi 2004. Για τη σημασία του όρου «vers libéré», βλ., ενδεικτικά, Charles O. Hartman, *Free verse. An essay on prosody*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 1980, σ. 113. Σχετικά με τη μουσικότητα και τη χαλάρωση της μορφής στη συμβολιστική ποίηση, βλ., επίσης, την ακόλουθη παρατήρηση του Charles Chadwick: «Εξαιτίας αυτής της επιθυμίας για τη ρευστότητα της μουσικής η Συμβολική ποίηση συχνά αρνήθηκε να υπακούσει στους αυστηρούς κανόνες της μετρικής, που, παρά τις προηγούμενες επαναστατικές απόπειρες των Ρομαντικών ποιητών, κυριαρχούσαν ακόμα στη Γαλλία», Charles Chadwick, *Συμβολισμός*, Μετάφραση Στέλλα Αλεξοπούλου, Αθήνα, Ερμής 1978, σ. 14-15. Σύμφωνα με τον Clive Scott, οι γάλλοι συμβολιστές άρχισαν να αντιμετωπίζουν τον στίχο όχι σαν τη βασική ρυθμική μονάδα που οριοθετεί ένα εύρος δυνατοτήτων, αλλά σαν το σχεδόν συμπτωματικό αποτέλεσμα του συνδυασμού μικρότερων μέτρων, βλ. Clive Scott, «The liberated verse of the English translators of French Symbolism», *The symbolist movement in the literature of European languages*, ό.π., σ. 127-143: 127.

²⁹³ Jean Moréas, «Ο Συμβολισμός», στο A. France - J. Moréas - P. Bourde, *Ta πρώτα όπλα του συμβολισμού*, Μετάφραση Έκτορας Πανταζής, Θεώρηση μετάφρασης Γιώργος Κ. Καραβασιλής, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 1983, σ. 41-49: 44.

λαδή στίχο», αλλά «την ίδια περίπου περίοδο και ο Laforgue [...] καλλιεργεί ένα είδος τολμηρού ανισοσύλλαβου στίχου, ενώ ταυτόχρονα εισάγει πεζολογικά στοιχεία στην ποίηση προσδίδοντάς της μια ρεαλιστικότερη χροιά»· η περαιτέρω ελευθέρωση της ποιητικής μορφής μέσω της αποδέσμευσής της από τις συμβάσεις των αυστηρών μετρικών σχημάτων συνεχίζεται και εντείνεται με τη «δεύτερη γενιά των συμβολιστών ή νεοσυμβολιστών».²⁹⁴ Τα ζητούμενα του νέου μορφικού είδους παρουσιάζονται αναλυτικά στο κείμενο του Gustave Kahn «Préface sur le vers libre» («Πρόλογος για τον ελεύθερο στίχο») που περιέχεται στη δεύτερη έκδοση (1897) του ποιητικού βιβλίου του *Les palais nomades*, ενώ μερικοί ακόμα ποιητές που εντάσσονται στη νέα σχολή είναι οι Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Francis Vielé-Griffin, Henri de Régnier, Edouard Dujardin, Francis Jammes και André Spire.²⁹⁵ Η Κατσιγιάννη περιγράφει τις μετρικές καινοτομίες του στίχου που δημιουργήθηκε κατά την περίοδο του συμβολισμού, δηλαδή του στίχου που οι συμβολιστές ονόμαζαν ελεύθερο αλλά στην πραγματικότητα ήταν ελευθερωμένος, απαριθμώντας τα ακόλουθα χαρακτηριστικά: «I. Ο αριθμός των συλλαβών και επομένως το μήκος των στίχων μπορεί να ποικίλει. II. Οι στίχοι μπορούν να είναι ετερόμετροι. III. Διευρύνεται η χρήση της χασμωδίας, ενώ ταυτόχρονα πλουτίζεται η λειτουργία της συνίζησης. IV. Η τομή μετακινείται ή και συχνά παραλείπεται εντελώς. V. Υπάρχει μεγαλύτερη ελευθερία στο θέμα των παραδοσιακών αρχών που καθόριζαν τη λειτουργία της ρίμας. Η ομοιοκαταληξία δεν αποκλείεται εντελώς, απλώς απελευθερώνεται και, αντί για μονότονος ήχος στο τέλος του στίχου, είτε περιορίζεται σε παρήχηση είτε μεταφέρεται στο εσωτερικό του στίχου με σκοπό την ενίσχυση της εσωτερικής μουσικότητας».²⁹⁶

²⁹⁴ Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», *ό.π.*, σ. 161.

²⁹⁵ Βλ. Κατσιγιάννη, *ό.π.*, σ. 162. Για το κείμενο του Gustave Kahn, βλ. Gustave Kahn, *Premiers poèmes. Avec une préface sur le vers libre. Les Palais nomades. Chansons d'amant. Domaine de fée*, Paris, Societe Dv Mercvre De France 1897, σ. 1-38.

²⁹⁶ Κατσιγιάννη, *ό.π.*, σ. 163. Για τα χαρακτηριστικά του γαλλικού «vers libéré», βλ., επίσης, ενδεικτικά: Clive Scott, *A question of syllables. Essays in nineteenth-century french verse*, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1986, σ. 204· Clive Scott, «French versification: A summary», *Nineteenth century french poetry. Introduction to close reading*, Edited by Christopher Prendergast, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1990, σ. 243-255: 249-254· Jones, *The background of modern French poetry*, *ό.π.*, σ. 110-119 (την ενότητα με τίτλο «The Vers Libéré»). Γενικά, για την αλλαγή του στίχου κατά την περίοδο του συμβολισμού, βλ.: Georges Pellissier, *Précis de l'histoire de la Littérature Française*, Paris, Librairie Delagrave 1920, σ. 538, όπου γίνεται λόγος για «μεταρρύθμιση της γλώσσας και της μετρικής»· Brigitte Buffard-Moret, *Introduction à la versification*, Paris, Dunod 1997, σ. 14 (την ενότητα με τίτλο «Le XIX^e siècle: vers une nouvelle liberté»)· Michèle Aquien - Jean-Paul Honoré, *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, Nathan Université 1997· Roland Biétry, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Genève, Slatkine 2001 [1ère édition: 1989].

5. Η ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ Η ΜΕΤΡΙΚΗ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ
ΠΙΟ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΥΤΙΚΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1880-1930

Οι πρώτες αμφισβητήσεις της αυστηρής μορφής και ο ελληνικός ρομαντισμός

Τα ζητήματα που ανέκυψαν και οι αλλαγές που επήλθαν στη λογοτεχνία της Ευρώπης από τα τέλη του 18ου αιώνα έως και τις αρχές του 20ού αιώνα δεν θα μπορούσαν παρά να επηρεάσουν δραστικά τα εγχώρια δεδομένα και να χαράξουν (μαζί με άλλους παράγοντες) τον δρόμο που ακολούθησε η ελληνική ποίηση, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της οποίας καθορίστηκαν σε μεγάλο βαθμό από τα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά ρεύματα του ρομαντισμού, του παρνασσισμού και του συμβολισμού.

Όπως έχει επισημάνει η Ρούσσου, η έναρξη των συζητήσεων που έθεσαν υπό αμφισβήτηση την αναγκαιότητα της συμπίεσης της ποίησης με το μέτρο και τη χρησιμότητα των αυστηρών μορφικών κανόνων τοποθετείται στην εποχή του νεοελληνικού διαφωτισμού και έπειτα σημαντικό ρόλο σ' αυτές τις συζητήσεις διαδραμάτισαν τόσο η θεωρητική αρχή του ρομαντισμού περί ασαφών ορίων ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη όσο και η στροφή προς την αρχαία ελληνική ποίηση, μία στροφή που ήταν απόρροια της αντίληψης της ποιητικής τέχνης ως ενός πεδίου στο οποίο καθίσταται ορατή η συνέχεια από τον αρχαίο έως τον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό. Επομένως, οι προβληματισμοί ως προς τη χρησιμότητα του μέτρου είχαν, σύμφωνα με τη Ρούσσου, «διττή βάση», δηλαδή «αφενός την κλασική, αναμφισβήτητη, αριστοτελική άποψη ότι η ποίηση δεν ταυτίζεται με το μέτρο» και «αφετέρου την ρομαντική θέση για την μορφολογική ελευθερία».²⁹⁷

Προκειμένου να σχηματίσουμε μια γενική εικόνα των εκπεφρασμένων επιφυλάξεων απέναντι στους αυστηρούς κανόνες του μέτρου, θα αναφερθώ εν συντομία σε ορισμένες από αυτές αρχίζοντας με τη θέση του Δημητρίου Καταρτζή που το 1786 υποστήριξε, στο κείμενό του «Έκτη διάλεκτος ελληνική ή ρωμαίικα έντεχνα και μεμουςωμένα», ότι η ποίηση δεν ταυτίζεται με τη στιχουργία γράφοντας: «Ποίησι λέγωντας εννοούμε καθ' αυτό τα πλασματώδη. Κ' επειδή ενδέχεται να είναι στιχουργία,

²⁹⁷ Ρούσσου, *ό.π.*, σ. 146-147.

και να μην έχει ποίηση μέσα της, και ποιήσι να μην εκφράζεται με στιχουργία, μετρούμε τη στιχουργία σαν ένα ύφος λόγου, και την ανάγουμε στη ρητορική».²⁹⁸

Αντιρρήσεις διατυπώθηκαν αρκετές φορές και αναφορικά με τη χρήση της ομοιοκαταληξίας. Για παράδειγμα, την ομοιοκαταληξία κατακρίνουν ο Ιωάννης Βηλαράς το 1812 σε επιστολή του προς τον Αθανάσιο Ψαλίδα,²⁹⁹ αλλά και ο Αδαμάντιος Κοραής το 1818 σε επιστολή του προς τον Ιωάννη Ζαμπέλιο³⁰⁰ και το 1829 στον δεύτερο τόμο της σειράς των βιβλίων του *Ατακτα*.³⁰¹

Ο Ανδρέας Κάλβος το 1824 στο κείμενο «Επισημείωσις» που συνοδεύει τις ωδές της *Λύρας* γράφει (αναφερόμενος στον ενδεκασύλλαβο στίχο): «Η αρμονία της περιόδου είναι αναγκαία όχι μόνον ως αποτελεσματικόν μέρος της ποιήσεως, αλλά ακόμι ως μέσον, το οποίον μας ελευθεροί από την βαρβαρότητα των ομοιοκαταλήξεων· και συνίσταται εκ της κατασκευής των στίχων, εκ της αυτών ποικιλίας, και εκ της τομής του μέτρου».³⁰² Όπως επισημαίνει ο Γαραντούδης, ο οποίος έχει εξετάσει ενδελεχώς και έχει αναλύσει τη μετρική του Κάλβου εντοπίζοντας, παράλληλα, και τις καταβολές της, η φράση «αρμονία της περιόδου» που χρησιμοποιεί ο ποιητής «υπονοεί ότι η ρυθμικότητα του ενδεκασύλλαβου βασίζεται στο γεγονός ότι η μονάδα άρθρωσης του έμμετρου κειμένου δεν είναι ο στίχος, αλλά η περίοδος» και, κατά συνέπεια, με την εν λόγω φράση «το κέντρο βάρους της ρυθμικής λειτουργίας μετατίθεται από το στίχο, μετρική έννοια, στην περίοδο, γλωσσικο-συντακτική έννοια».³⁰³ Επιπλέον, ο Γαραντούδης εξηγεί τον τρόπο σύνδεσης της «αρμονίας της περιόδου» με την άρνηση της ομοιοκαταληξίας· παραθέτω το απόσπασμα: «Ο Κάλβος συνδέει στενά την αρμονία της περιόδου με την εγκατάλειψη της ομοιοκαταληξίας. Τα έμμετρα (δραματικά) κείμενα, μας λέει ο ποιητής, ακριβώς επειδή οργανώνονται ρυθμικά από τις περιόδους, καθιστούν ανενεργό και απορριπτέα την ομοιοκαταληξία. Η ασυμβατότητα αρμονίας της περιόδου και ομοιοκαταληξίας έγκειται σ' ένα χαρακτηριστικό της δεύτερης: η ομοιοκαταληξία κάνει ιδιαίτερα ορατό και ακουστό το τέλος

²⁹⁸ Αντλώ το παράθεμα από: Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, ό.π., σ. 43.

²⁹⁹ Βλ. Βαγενάς, «Σημείωμα στον Κάλβο», ό.π., σ. 665.

³⁰⁰ Βλ. Βαγενάς, ό.π., σ. 665-666.

³⁰¹ Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων 1995, σ. 250.

³⁰² Αντλώ το παράθεμα από: Γαραντούδης, ό.π., σ. 184. Βλ. την ανάλυση του κειμένου «Επισημείωσις» και την ερμηνεία των θέσεων που διατυπώνει ο Κάλβος σε αυτό από τον Γαραντούδη στις σ. 179-210, δηλαδή στο τρίτο μέρος του βιβλίου του Γαραντούδη, το οποίο φέρει τον τίτλο «Η “πολύτροπος αρμονία”».

³⁰³ Γαραντούδης, ό.π., σ. 184, 185.

του στίχου· επομένως λειτουργεί παράφωνα ή διασαλεύει τη ρυθμικότητα των περιόδων, οι οποίες αναπτύσσονται ανεξάρτητα από τα όρια (αρχή-τέλος) των στίχων».³⁰⁴

Ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος το 1852, στο βιβλίο *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος*, εξέφρασε την προτίμησή του στον πεζό λόγο έναντι του έμμετρου γράφοντας: «Ο στίχος, το μέτρον, ο ρυθμός, περιττοί, εάν όχι βλαβεροί, καθίστανται σήμερα, ότε [...] ο πεζός λόγος (εις ον εγράφησαν και αι Γραφαί, τα ύψιστα και θειότατα ταύτα των ποιημάτων), ο πεζός συμπεριλαμβάνει και εκφράζει προσφόρως, αρμονικώς, εντόνως, πανελευθέρως, άνευ πλέον ανάγκης συμβόλων, αινιγμάτων, τρόπων, και αλληγορειών, πάνθ' όσα πρότερον ήσαν αποκλειστικά της ιερατικής ή της πολιτικής στιχουργίας προτερήματα. [...] Εάν δε ακόμη ο μετρικός ρυθμός αναπνέη, τούτο συμβαίνει καθ' έξιν, κατά μίμησιν, όμως δεν είναι πλέον ως πρότερον εις εκ των όρων των απαραίτητων της κοινωνικής προόδου. Μικρόν, και θέλει παραδώσει την αποστολήν εις τας απεράντους και θείας αγκάλας της πεζής ποιήσεως».³⁰⁵ Η Κατσιγιάννη, σχολιάζοντας τις συγκεκριμένες θέσεις, σημειώνει ότι «ο Ζαμπέλιος γίνεται κατ' ουσίαν ο πρώτος στην Ελλάδα θεωρητικός εισηγητής της ελευθέρωσης των μορφών».³⁰⁶

Με το βιβλίο του 1853 *Τα Σούτσια, ήτοι ο κύριος Παναγιώτης Σούτσος εν γραμματικοίς, εν φιλολόγοις, εν σχολάρχαις, εν μετρικοίς και εν ποιηταίς εξεταζόμενος* ο Κωνσταντίνος Ασόπιος απάντησε στις διακηρύξεις του Σούτσου (οι οποίες παρουσιάστηκαν στο βιβλίο *Νέα σχολή του γραφομένου λόγου ή ανάστασις της αρχαίας ελληνικής γλώσσης εννοουμένης υπό πάντων*, το οποίο είχε εκδοθεί την ίδια χρονιά) περι

³⁰⁴ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 185. Αναφορικά με την «απόρριψη της ομοιοκαταληξίας» από τον Κάλβο, ο Γαραντούδης γράφει: «Η εν λόγω απόρριψη απορρέει από την ευρωπαϊκή και ιταλική πολεμική του 18ου αιώνα εναντίον της ρίμας. Ποιες υπήρξαν οι βαθύτερες αιτίες που οδήγησαν τους Ιταλούς ποιητές και τον Κάλβο στο να αρνηθούν με τόση σφοδρότητα την ομοιοκαταληξία; Μας το φανερώνει ο Peri: “από τη μια μεριά η νοοτροπία του διαφωτισμού [...] καταδικάζει ως κάτι το ανορθολογικό τα “επιτηδευμένα παιχνιδάκια” της ομοιοκαταληξίας σε βάρος της “δύναμης της σκέψης”: από την άλλη η πρόθεση για μίμηση των ελληνικών και των λατινικών στίχων – που δεν γνωρίζουν την ομοιοκαταληξία”. [...] ο Κάλβος ήταν υπέρμαχος της φιλοσοφίας του Διαφωτισμού και, συνεπώς, και των απηχίσεών της στην ποιητική», σ. 198. Παραθέτω, επίσης, τις παρατηρήσεις του Γαραντούδη σχετικά με τις συζητήσεις για τη χρησιμότητα της ομοιοκαταληξίας κατά τον 19ο αιώνα: «[...] ο προβληματισμός γύρω από την υιοθέτηση ή την καταδίκη της ρίμας αποτέλεσε κεντρικό θέμα της ελληνικής λογοτεχνικής κριτικής σκέψης, τόσο πριν από τις *Ωδές* –ήδη οι πρώτες σχετικές μαρτυρίες ανάγονται στις αρχές του αιώνα– όσο και, κυρίως, μετά από αυτές. Η κλασικιστικής αντίληψης κριτική η οποία αναπτύχθηκε παράλληλα με την ποίηση της πρώτης αθηναϊκής σχολής γενικά καταδίκασε την ομοιοκαταληξία, επικαλούμενη τους ίδιους λόγους με την ιταλική και ευρωπαϊκή κριτική. Στις λιγοστές πάλι περιπτώσεις που ποιητές ή κριτικοί αποδέχθηκαν τη ρίμα, στήριζαν την υπεράσπισή της πρωτίστως στην αντιστροφή ενός από τα επιχειρήματα όσων την απέρριπταν: οι κλασικιστές-αρνητές της ομοιοκαταληξίας έλεγαν, ορθά, ότι δεν υπήρχε στην αρχαιότητα, ενώ οι, επίσης κλασικιστές, υπερασπιστές της ομοιοκαταληξίας ισχυρίζονταν ότι έχει αρχαιοελληνική καταγωγή», σ. 200.

³⁰⁵ Αντλώ το παράθεμα από: Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, *ό.π.*, σ. 49.

³⁰⁶ Κατσιγιάννη, *ό.π.*, σ. 49.

αναβίωσης της αρχαίας γλώσσας και, παράλληλα, διαφώνησε με τις αρχαϊστικές μετρικές αντιλήψεις του Σούτσου εντοπίζοντας τις διαφορές ανάμεσα στην αρχαία και τη νέα ελληνική μετρική.³⁰⁷ Στο εν λόγω βιβλίο ο Ασώπιος δηλώνει ότι ο μετρικά δομημένος στίχος δεν αποτελεί το ειδοποιό γνώρισμα των ποιητικών κειμένων ούτε συνιστά επαρκές στοιχείο για τη διασφάλιση της ποιότητάς τους, μολονότι συμβάλλει σε αυτή· παραθέτω τις θέσεις του Ασώπιου: «Προς το αληθές ποίημα δεν αρκεί μόνον ο στίχος, [...] ο ποιητής πρέπει να έχει μεγαλόφωνον στόμα, [...] και διαλελυμένων των μέτρων πρέπει να γνωρίζεται η ποίησις. [...] Η στιχουργία δεν είναι η καθ' αυτό ουσία της ποιήσεως. [...] Η ποίησις, στερουμένη του μέτρου, δεν στερείται μεν του όλου, στερείται όμως κάτι τι. Και ως ο άμετρος λόγος καλείται πεζός, ούτως, απ' εναντίας, ο εν τη ποιήσει συνήθης έμμετρος θεωρείται οίον έποχος και υψηλότερος του άλλου· και δια τούτο πολλάκις η στιχουργία καλύπτει ατελείας της ποιήσεως».³⁰⁸

Το 1878 στο περιοδικό *Ζακόνθιος Ανθών*, σε εισαγωγικό σημείωμα του Ιωάννη Τσακασιάνου (το κείμενο είναι ανυπόγραφο αλλά φέρει στο τέλος του την ένδειξη ότι έχει συνταχθεί από τη διεύθυνση του περιοδικού) για ποίημα του L. I. Marzocchi, «εμφανίζεται στην Ελλάδα για πρώτη φορά ο όρος ελεύθερος στίχος», σύμφωνα με τη Ρούσσου.³⁰⁹ Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα από το κείμενο του περιοδικού: «Είναι ποίησις άνευ μέτρου και άνευ ομοιοκαταληξίας, αλλά και ένεκα τούτου δυσκολώτερον έργον. Πας τις γινώσκει ότι η ποίησις δεν συνίσταται εις τα τοιαύτα, αλλά εις τας ιδέας, εις τας επινοίας, εις το πνεύμα της συνθέσεως. [...] Η ομοιοκαταληξία, εξαιρέσει των έργων των μεγάλων συγγραφέων και των πράγματι ποιητών, δύναται εν γένει να θεωρηθή ως παίγνιον, χάριν του οποίου θυσιάζεται ενίοτε η ιδέα· διο και οι ελεύθεροι στίχοι εισί και σοβαρώτεροι και δυσκολώτεροι, καθ' όσον εν αυτοίς το μελωδικόν της ομοιοκαταληξίας δεν απατά την καλαισθησίαν του πνεύματος και δεν καλύπτει, ως συμβαίνει συχνάκις, την κενότητα των ιδεών· αλλά περιβάλλονται αύται γλαφυρότητα και μεγαλοπρέπειαν δια του ευτορνεύτου του στίχου και του ευήχου του μέτρου. Πλην και των πλεονεκτημάτων τούτων δεν στερείται το περί ου ο λόγος σύνθεμα, όπερ ουκ έστιν όμως και απλή πεζογραφία. Δεν σύγκειται μεν εκ στίχων ομοιοκαταλήκτων ή και μόνον εμμέτρων, ους και μάλιστα οφείλει τις ν' αποφεύγη· απαιτεί όμως και τινα ρυθμόν, εξαρτώμενον απλώς και μόνον εκ της καλαισθησί-

³⁰⁷ Βλ. Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, ό.π., σ. 38.

³⁰⁸ Αντλώ το παράθεμα από: Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, ό.π., σ. 50.

³⁰⁹ Ρούσσου, ό.π., σ. 159.

ας του συγγραφέως [...]».³¹⁰ Έχει νόημα να προσέξουμε ότι παρόλο που ο Τσακασιά-
νος τάσσεται υπέρ της αποδέσμευσης από τις συμβάσεις του μέτρου και της ομοιοκα-
ταληξίας, διαχωρίζει τον ποιητικό λόγο (προφανώς ως αισθητικά ανώτερο) από την
«απλή πεζογραφία».

Ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός, για τον οποίο έγινε λόγος στο προηγούμενο κε-
φάλαιο, εισήχθη στην ελληνική λογοτεχνία και επηρέασε την ποίηση του 19ου αιώνα,
τόσο την επτανησιακή όσο και την αθηναϊκή, ως προς τη θεματική, τους εκφραστι-
κούς τρόπους και τις μορφικές τεχνικές. Όπως σημειώνει ο Γιώργος Βελουδής, η
πρώτη ελληνική αναφορά στον ρομαντισμό ήταν αρνητική και έγινε από τον Κοραή
το 1829 (στον δεύτερο τόμο των *Ατάκτων*), ενώ η πρώτη ευμενής κρίση για το νέο
κίνημα τοποθετείται χρονικά στο 1837 και ανήκει στον Ραγκαβή (περιέχεται στον
πρώτο τόμο της συλλογής *Διάφορα ποιήματα*, στο «Προοίμιον» του δραματικού ποι-
ήματος «Φροσύνη».³¹¹ Βέβαια, ο Βελουδής έχει εντοπίσει και μία προγενέστερη α-
ναφορά στον ρομαντισμό από αυτή του Κοραή, η οποία προέρχεται από τον επτανη-
σιακό χώρο. Πρόκειται, συγκεκριμένα, για «στοχασμούς» του Διονυσίου Σολωμού,
γραμμένους στα ιταλικά, αναφορικά με την ποιητική του σύνθεση *Ο Λάμπρος*, οι ο-

³¹⁰ Σ. τ. Δ. [Ιωάννης Τσακασιάνος], [Ατιτλο], *Ζακύνθιος Ανθών*, τχ. 36, Ιούνιος 1878, σ. 412-413: 412. Η Κατσιγιάννη παρατηρεί σχετικά με το κείμενο του Τσακασιάνου: «Το παραπάνω σχόλιο δηλώνει ότι μια (όχι ευκαταφρόνητη) μερίδα αναγνωστών της ποίησης αποδέχεται τη μη έμμετρη ποίηση και τον πρώιμο “ελεύθερο” στίχο τουλάχιστον από το 1878. Οι υπέρμαχοι αυτής της νεοτερικής, για την εποχή, τάσης βρίσκονται βέβαια στους αντίποδες των θιασωτών της παραδοσιακής μετρικής, πολλοί από τους οποίους ευαγγελίζονται ακόμη και την αναβίωση των αρχαίων προσωδιακών μέτρων», Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, ό.π., σ. 60. Η Ρούσσου, κατά την αναφορά της στο εν λόγω κείμενο, καταρχάς επισημαίνει ότι με τον όρο «ελεύθερος στίχος» ο Τσακασιάνος εννοεί «με βάση τα δεδομένα της εποχής, τον ανισοσύλλαβο και ανομοιοκατάληκτο, δηλαδή ελευθερωμένο» στίχο και, στη συνέχεια, γράφει: «Αφενός απηχείται η αριστοτελική αντίληψη αφετέρου υπάρχει διάχυτη η άποψη ότι η μελωδικότητα, δηλαδή η μουσικότητα, και επομένως ο ρυθμός του ποιήματος δεν εξαρτάται μόνον από την ομοιοκαταληξία, όπως ήδη απέδειξε η αρχαία ποίηση. Οι αντιλήψεις αυτές συνιστούν μέρος της στάσης των οπαδών αναγέννησης της αρχαίας μετρικής», Ρούσσου, ό.π., σ. 148. Επίσης, η Ρούσσου, με αφορμή τις θέσεις της Κατσιγιάννη σχετικά με το συγκεκριμένο κείμενο, γράφει: «Οπωσδήποτε είναι μάλλον υπερβολή η άποψη της Κατσιγιάννη ότι “μια (όχι ευκαταφρόνητη) μερίδα αναγνωστών της ποίησης αποδέχεται την άμετρη ποίηση και τον πρώιμο “ελεύθερο” στίχο ήδη από το 1878”. Ο σε εισαγωγικά όρος μπορεί σαφώς να νοηθεί στα πλαίσια των πεζών ποιημάτων και πεζών μεταφράσεων της εποχής, διότι αυτά τα χρόνια ο λόγος περί ελεύθερου στίχου δεν έχει στόχο την πλήρη απόλυση των μέτρων και δεν υφίσταται ακόμη ο ελεύθερος στίχος με την γνωστή σε μας μορφή του 20ού αιώνα. Επίσης δεν πρόκειται για άμετρη ποίηση με την έννοια που εννοείται σήμερα η ελευθερόστιχη ποίηση. Γύρω στα 1878 ακόμη και στη Γαλλία όπου οι απόπειρες είναι περισσότερες και πιο συστηματικές απ’ ό,τι στην Ελλάδα ο στίχος δεν έχει πλήρως αποδεσμευτεί από τα μέτρα», σ. 150.

³¹¹ Γιώργος Βελουδής, «Ο επτανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός», *Μονά - Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 1992, σ. 97-123: 101-102. Ο Βελουδής σχολιάζει ως εξής τη στάση του Κοραή απέναντι στον ρομαντισμό: «Η μαρτυρία του Κοραή απηχεί εξόφθαλμα την παρισινή διαμάχη γύρω από το θέμα του Ρομαντισμού, που εξαπέλυσε ο περιβόητος πρόλογος του V. Hugo στον *Cromwell* του (1827), και φέρει τα ίχνη της γεροντικής αντίδρασης του πατριάρχη του ελληνικού Διαφωτισμού εναντίον ενός κινήματος που βαρυνόταν, εκ γενετής θα λέγαμε, με το στίγμα του αντιδιαφωτισμού», σ. 102.

ποίοι χρονολογούνται μεταξύ των ετών 1825 και 1828 και αφορούν τη ρομαντική διάπλαση των χαρακτήρων του ποιητικού κειμένου.³¹² Λίγα χρόνια αργότερα (και πριν από τη σχετική αναφορά του Ραγκαβή), το 1833-1834, ο Σολωμός, και πάλι στα ιταλικά, σημειώνει τις σκέψεις του για τους χαρακτήρες των *Ελεύθερων πολιορκημένων* χρησιμοποιώντας τους όρους «romanticamente» και «classicamente».³¹³ Ως προς τις μορφικές αναζητήσεις του αθηναϊκού και του επτανησιακού ρομαντισμού, ο Βελουδής γράφει: «Στο μορφολογικό επίπεδο και οι δύο ελληνικοί ρομαντισμοί χαρακτηρίζονται από την υπέρβαση των κλασικών κανόνων, το σπάσιμο των μορφών και την εγκατάλειψη των κλασικιστικών ή παραδεδομένων λογοτεχνικών ειδών (ωδής, ύμνου, ειδυλλίου, μύθου, ανακρεοντικής ποίησης, τερτσίνας κ.τ.λ.)».³¹⁴

Βεβαίως η μορφική εικόνα της ποίησης των επτανήσιων δεν συμπίπτει με αυτή της ποίησης των αθηναίων στα επιμέρους στοιχεία της. Μολονότι τόσο η επτανησιακή όσο και η αθηναϊκή σχολή του 19ου αιώνα τοποθετούνται υπό τη λογοτεχνική ομπρέλα του ρομαντισμού, οι δύο ποιητικές παραδόσεις διαφοροποιούνται σε αρκετά σημεία στα πεδία των θεωρητικών τους αντιλήψεων και της ποιητικής πραγμάτωσης. Οι διαφορές της ποιητικής παραγωγής των Επτανήσιων από αυτή του ελλαδικού κέντρου αφορούν κυρίως τη γλώσσα που χρησιμοποιείται αλλά επεκτείνονται και στο πεδίο της μετρικής.³¹⁵ Στην επτανησιακή ποίηση (στην οποία είναι διακριτό το αποτύπωμα της κρητικής λογοτεχνίας του τέλους του 16ου αιώνα και του 17ου αιώνα, καθώς και του δημοτικού τραγουδιού) κυριαρχεί η δημοτική γλώσσα και εφαρμόζεται το ιταλικής προέλευσης στιχουργικό μέσο της συνίζησης.³¹⁶ Αντίθετα, η αθηναϊκή ποίηση που πέραν της ρομαντικής κατεύθυνσής της ακολουθεί και κλασικιστικές αρχές, με αποτέλεσμα να εντάσσεται ουσιαστικά στον κλασικορομαντισμό,³¹⁷ διαπνέεται από αρχαϊστικές γλωσσικές αντιλήψεις· έτσι, στην ποίηση της Αθήνας επικρατεί η καθαρεύουσα και στο πεδίο της στιχουργικής προκρίνεται η προγραμματική απο-

³¹² Βλ. Βελουδής, *ό.π.*, σ. 102.

³¹³ Βλ. Βελουδής, *ό.π.*, σ. 102-103.

³¹⁴ Βελουδής, *ό.π.*, σ. 111.

³¹⁵ Για τις μετρικές αντιλήψεις της αθηναϊκής σχολής, βλ. Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, *ό.π.*, σ. 33-45· για τις μετρικές αντιλήψεις της επτανησιακής σχολής, βλ. τις σ. 76-81 του βιβλίου του Γαραντούδη.

³¹⁶ Βέβαια, η κυριαρχία της δημοτικής γλώσσας στην επτανησιακή ποίηση δεν σημαίνει ότι δεν υπήρξαν επτανήσιοι ποιητές που έγραψαν στην καθαρεύουσα· βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1950)*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2001, σ. 98-138, την ενότητα «Ο γλωσσικός αρχαϊσμός στην επτανησιακή ποίηση του 19ου αιώνα».

³¹⁷ Βλ. Βελουδής, *ό.π.*, σ. 107. Ο Μουλλάς κάνει λόγο για «ιδιοτυπίες [...] ενός ρομαντισμού που συγχέεται με τον κλασικισμό και εκστασιάζεται μπροστά σε κάθε αρχαίο μορφικό στοιχείο», βλ. Παν. Μουλλάς, «Λογοτεχνία 1830-1880», *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη 1993, σ. 15-82: 54.

φυγή της συνίζησης, μέσο που επικρίνεται ως ξενόφερτο.³¹⁸ Μία εκδήλωση της κλασικιστικής ροπής της αθηναϊκής ποίησης είναι η τάση για αναβίωση των αρχαίων μέτρων, στην οποία πρωτοστάτησε ο Ραγκαβής, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω. Η αντίληψη για τη σχέση της νέας με την αρχαία ελληνική μετρική γνώρισε ευρεία διάδοση στον θεωρητικό λόγο της εποχής, κάτι που πιστοποιείται, όπως έχει δείξει ο Γαραντούδης, από το γεγονός ότι οι περισσότερες από τις απόψεις περί μετρικής, οι οποίες διατυπώθηκαν κατά τον 19ο αιώνα, «ουσιαστικά προσγράφονται στη γραμμή Ραγκαβή».³¹⁹

Η ανανέωση της νεοελληνικής στιχουργικής από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα έως το 1880

Συγχρόνως με τις συντηρητικές ροπές της προς την αρχαία γλώσσα και μετρική, η πλούσια ποιητική παραγωγή του 19ου αιώνα είχε ως αποτέλεσμα την εξέλιξη του ελληνικού στίχου. Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Γαραντούδη, η πρώτη κομβικής σημασίας περίοδος για την ανανέωση της νεοελληνικής στιχουργικής ήταν αυτή του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα και των αρχών του 19ου αιώνα, όταν, υπό την επίδραση των μορφολογικών τάσεων που είχαν διαμορφωθεί στην ευρωπαϊκή ποίηση, εξασθένησε η κυριαρχία του παραδοσιακού δεκαπεντασύλλαβου στίχου. Συγκεκριμένα, η φαναριώτικη ποίηση, στην οποία χρησιμοποιήθηκαν «συλλαβικά βραχεία στίχοι, με έντονα τραγουδιστικό τόνο, οργανωμένοι σε στροφές με ποικίλες ομοιοκαταληξίες», δέχτηκε την επίδραση της γαλλικής και της ιταλικής μετρικής, ενώ η επτανησιακή ποίηση του 19ου αιώνα, που ενέταξε στο φάσμα των μορφικών επιλογών της και εξέλιξε στίχους όπως ο ενδεκασύλλαβος, ο αναπαιστικός δεκασύλλαβος και ο τροχαϊκός οκτασύλλαβος, ακολούθησε την ιταλική στιχουργία, επιτυγχάνοντας τον εγκλιματισμό στίχων και βασικών στιχουργικών χαρακτηριστικών της στην ελληνική ποίηση· η ελληνική μετρική συνέχισε να εμπλουτίζεται με καινούργιες στιχικές μορφές και μετά την τρίτη δεκαετία του 19ου αιώνα, όταν κυριάρχησαν στο λογοτεχνικό προσκήνιο οι ποιητές της αθηναϊκής σχολής, καθώς, «με πλήρως αφομοιωμένες» πλέον «τις ευρωπαϊκές επιρροές» στους τρόπους της ποιητικής γραφής, «όχι μόνο καλλιεργήθηκαν οι παλαιότεροι και αποκλειστικοί σχεδόν ρυθμοί της δημοτικής ποι-

³¹⁸ Σχετικά με τη συνίζηση, βλ. Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, ό.π., σ. 37, όπου γίνεται αναφορά στις μετρικές θέσεις του Παναγιώτη Σούτσου.

³¹⁹ Γαραντούδης, ό.π., σ. 39.

ησης, ο ιαμβικός και ο τροχαϊκός, αλλά και δημιουργήθηκαν νέοι στίχοι και νέοι ρυθμοί, όπως ο δακτυλικός και ο αμφιβραχικός ή μεσοτονικός». ³²⁰

Επιπλέον, εκτός από τη διεύρυνση της ποικιλίας των στίχων, από τον 18ο αιώνα και κυρίως κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, χρησιμοποιήθηκαν και νέα στροφικά σχήματα, πέρα από το «δεκαπεντασυλλαβικό δίστιχο» που κυριαρχούσε μέχρι τότε, δηλαδή χρησιμοποιήθηκαν τετράστιχες στροφές αλλά και στροφές περισσότερων στίχων, όπως πεντάστιχες, εξάστιχες και οκτάστιχες. Παράλληλα με την ανανέωση της στροφής, ανάπτυξη γνώρισε και η ομοιοκαταληξία, η οποία είχε εισαχθεί στον ελληνικό χώρο (στην κρητική λογοτεχνία) από την ευρωπαϊκή (κυρίως την ιταλική) ποίηση στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα. ³²¹

Η υποδοχή των μετρικών καινοτομιών του γαλλικού συμβολισμού από τον ελληνικό κριτικό λόγο στα τέλη του 19ου αιώνα

Από το τέλος του 19ου αιώνα η ελληνική ποίηση, καθώς άρχισε να επηρεάζεται από τον γαλλικό συμβολισμό, εισήλθε σε τροχιά νέων μορφικών πειραματισμών. Όπως γράφει η Κατσιγιάννη, «θα αρκούσαν και μόνον οι άφθονες αναφορές των περιοδικών της εποχής στα συμβαίνοντα στη Γαλλία σχετικά με τη νέα στιχουργία για να υποστηρίξει κανείς την άποψη ότι είναι γαλλογενής η ελληνική προσωδιακή μεταρρύθμιση». ³²² Στη συνέχεια, θα αναφερθώ σε ορισμένες μόνο πρώιμες αντιδράσεις στις μετρικές καινοτομίες του συμβολισμού.

Στις 29 Δεκεμβρίου του 1892 δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Ακρόπολις* επιστολή του Γιάννη Ψυχάρη προς τον Στέφανο Στεφάνου, ³²³ ο οποίος του είχε αποστείλει συμβολιστικής επιρροής ποίημά του δημοσιευμένο στην ίδια εφημερίδα στις 6

³²⁰ Ευριπίδης Γαραντούδης, «Νεοελληνική μετρική και μετρικολογία», *Ελλάς. Η ιστορία και ο πολιτισμός του ελληνικού έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα*, Τόμος δεύτερος, Αθήνα, Εκδοτικός οργανισμός Πάπυρος 1998, σ. 556-559: 557.

³²¹ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 557. Βλ. και τις παρακάτω παρατηρήσεις του Γαραντούδη σχετικά με τη χρήση της ομοιοκαταληξίας κατά τον 19ο αιώνα: «Όσο κι αν η τάση μίμησης των αρχαίων μέτρων απορρίπτει την ομοιοκαταληξία ως στοιχείο ξένο στην κλασική αρμονία, η ομοιοκαταληξία, λόγω της παράδοσής της, έχει ήδη επιβάλλει την παρουσία της. Ας υπενθυμίσουμε εξάλλου ότι και οι πιο άσπονδοι εχθροί της στο στρατόπεδο της αθηναϊκής σχολής, της άνοιξαν ως ένα σημείο το δρόμο: η ομοιοκαταληξία είναι ανεπίτρεπτη στο δράμα και το έπος, όχι όμως και στη λυρική ποίηση, όπου γίνεται ανεκκτή», Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, *ό.π.*, σ. 67-68.

³²² Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», *ό.π.*, σ. 168.

³²³ Ψυχάρης, «Φιλολογική επιστολή», *Ακρόπολις*, 29 Δεκεμβρίου 1892, σ. 3. Βλ. και την αναδημοσίευση της επιστολής: Γιάννης Ψυχάρης, «Ονειρεύονται τα ρόδα», *Κριτικά κείμενα*, Τόμος πρώτος, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 1997, σ. 108-112.

Δεκεμβρίου του 1892.³²⁴ Λίγες μέρες μετά το συγκεκριμένο ποίημα και πριν από την επιστολή του Ψυχάρη, στις 13-14 Δεκεμβρίου του 1892, ο Στεφάνου είχε δημοσιεύσει στην εφημερίδα *Το Άστυ* κείμενο (με τη μορφή επιστολής προς την εφημερίδα) με τίτλο «Η συμβολική ποίηση», στο οποίο, στηριζόμενος στις νεοφερμένες ιδέες, υπερασπιζόταν τον εμπλουτισμό της δημόσιας γλώσσας της ελληνικής ποίησης με λέξεις της μεσαιωνικής λογοτεχνίας, τη χρήση συμβόλων και τη σύνδεση του στίχου με τη μουσική.³²⁵ Ο Ψυχάρης στο δικό του κείμενο αναφέρεται (απαντώντας σε σχετικά σχόλια που του είχε γράψει ο Στεφάνου) στον τρόπο με τον οποίο οι συμβολιστές χρησιμοποιούν συνήθεις λέξεις αναδεικνύοντας, όμως, την παλαιότερη και όχι την αναμενόμενη σημασία τους και προβληματίζεται αν κάτι αντίστοιχο μπορεί να εφαρμοστεί στην ελληνική γλώσσα (με λεκτικούς τύπους αρχαίας προέλευσης).³²⁶ Όσον αφορά τη στιχουργική, ο Ψυχάρης φαίνεται πως επιζητά την ανανέωσή της, καθώς γράφει στον Στεφάνου: «[...] ποίηση δεν έχουμε ακόμη, δηλαδή έχουμε ποιητάδες, έχουμε και ποίηση, μα η ποίηση πολλή τέχνη ακόμη δεν έχει. Οι πιο ωραίοι μας στίχοι είναι οι δημοτικοί με τις αιώνιες δεκαπέντε συλλαβές τους ο καθένας. Τέχνη στιχουργική δεν υπάρχει ως τώρα, τέχνη σπουδαία που άξυστη συλλαβή δε θαφήση, και που θα δώσει κάποια σημασία ως και σ' ένα φωνήεντο. [...] Η ιδέα μου είναι πως μπορεί ο στίχος ο δεκαπεντοσύλλαβος να μείνη, μα λιγάκι να κοπή, όπως έκαμαν κ' οι φίλοι του V. Hugo κι ο Hugo ο ίδιος με τον παλιό μονότονο και μονόχορδο στίχο του Boileau. Έπειτα μπορεί κανείς να κάμη χίλια καινούρια πράματα, να κονταΐνη, να βραδύνη, να ταχύνη, άξαφνα και να σπάση το μέτρο. Έχετε μερικά τέτοια που μου φαίνονται πολύ πιτυχημένα».³²⁷

Τον Δεκέμβριο του 1893, σε κείμενό του με τίτλο «Ο στίχος» δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Το Άστυ*, ο Στεφάνου τάχθηκε ξανά υπέρ των συμβολιστικών αρχών

³²⁴ Βλ. Στ. Ι. Στεφάνου, [«Idéologie sentimentale, Plasticité musicale. J. Moréas»], *Ακρόπολις*, 6 Δεκεμβρίου 1892, σ. 1. Στο εισαγωγικό σημείωμα της εφημερίδας, πριν από την επιστολή του Ψυχάρη, γίνεται λόγος για την αποστολή σε αυτόν ενός ποιήματος, ενώ στο εισαγωγικό σημείωμα της αναδημοσίευσης του κειμένου ο Ψυχάρης γράφει: «Ο φίλος μου ο Στέφανος Στεφάνου μου είχε στείλει κάτι ποιήματά του τυπωμένα στην *Ακρόπολη*», Ψυχάρης, «Ονειρέβονται τα ρόδα», *ό.π.*, σ. 108.

³²⁵ Στ. Ι. Στεφάνου, «Η συμβολική ποίηση», *Το Άστυ*, 13-14 Δεκεμβρίου 1892, σ. 3. Για τα κείμενα του Στεφάνου σχετικά με τον συμβολισμό, βλ. Πολυξένη Συμεωνίδου, «Στέφανος Στεφάνου, ένας λησμονημένος κριτικός: Διερεύνηση και αποτίμηση της κριτικής του παραγωγής στην εφημερίδα *Το Άστυ* (1890-1900)», *Πρακτικά 9ου συνεδρίου μεταπτυχιακών φοιτητών & υποψήφιων διδασκτόρων. Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ. Νεοελληνική φιλολογία*, Επιμέλεια έκδοσης Αγγελίνα Θεοδωράκη, Φιλολογική επιμέλεια - Διορθώσεις Θανάσης Γαλανάκης - Πάνος Γιαλελής, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 2018, σ. 347-360.

³²⁶ Ψυχάρης, «Ονειρέβονται τα ρόδα», *ό.π.*, σ. 108-110.

³²⁷ Ψυχάρης, *ό.π.*, σ. 111. Βλ. και την αναφορά της Αγορής Γκρέκου στο κείμενο του Ψυχάρη: Αγορή Γκρέκου, *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη: 1833-1933*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια 2000, σ. 134.

εστιάζοντας αυτή τη φορά τον σχολιασμό του στο μορφικό πεδίο και περιγράφοντας τα ιδεατά, σύμφωνα με τον ίδιο, γνωρίσματα του στίχου, το βασικότερο από τα οποία είναι η υπό τους όρους της μουσικής επεξεργασμένη μορφή. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Επί τη βάσει των επιστημονικών πλέον [...] ορισμών της Μουσικής, ο στίχος αναπτύσσεται και τελειοποιείται. Γνωρίζομεν ότι το μέτρον διαφέρει του ρυθμού· το δεύτερον αποτελείται εκ σειράς κανονικών χρονικών διαστημάτων, ενώ το πρώτον αποτελεί μικρός αριθμός ίσων χρονικών διαστημάτων εις εν όλον συμπεριλαμβανομένων. [...] ο στίχος είνε καθαρώς μουσικός, μετά ή άνευ ομοιοκαταληξίας. Τα εννέα δέκατα των δημοτικών ασμάτων είνε στίχοι ανομοιοκατάληκτοι, παρέχοντες εν τούτοις λόγω αρτίας αριστοτεχνικής συνθέσεως, αρμονίαν και μελωδίαν μουσικωτάτην, διότι ουδαμού απαντάται κακοφωνία ή χασμωδία εξ αμέσου παρατάξεως ομοίων ή και ανομοίων φωνηέντων προερχομένη [...]. Αλλ' εκτός της μουσικής ιδιότητος, έχομεν και πλαστικήν του στίχου μορφήν. Διακρίνομεν, ούτως ειπείν, και αναλόγως των τεχνικών απαιτήσεων λαξεύομεν γραμμάς ευθείας ή και καμπύλας. Αι διακαλλιτεχνικής συνιζήσεως συνεκφωνούμεναι συλλαβαί, αποτελούσι γραμμήν καμπύλην, παρέχουσιν την αίσθησιν ηδυπαθούς εν υφέσει μουσικού τόνου και διακόπτουσιν την μονοτονίαν της ευθυγραμμίας του στίχου, καμπύλην επιτρεπομένην μεν εις την δημοτικήν γλώσσαν, ανυπόφορον δε εις την καθαρεύουσιν ή την μικτήν (εις ουδένα των στίχων του Ραγκαβή ή του Σουρή ευρίσκεται συνιζήσις). Την τελειοτέραν πλαστικότητα του στίχου μεγάλως υποβοηθήουσι και αι αφθονούσαι συμφώνων λέξεις, η δε ομοιοκαταληξία εξ ίσου διανέμει μουσικήν και πλαστικήν δύναμιν εις τον στίχον. [...] Παρά την πλαστικήν προσέτι του στίχου ιδιότητα έχομεν και την γραφικήν [...] δι' ης το χρώμα δια των λέξεων ανέρχεται οιονεί εξαπλούμενον και εκχειλίζον ως εκ χρωστήρος ζωγράφου».³²⁸

Λίγους μήνες νωρίτερα, τον Αύγουστο-Σεπτέμβριο του 1893, είχε δημοσιευτεί σε τρία τεύχη του περιοδικού *Φιλολογική Ηχώ* «κριτική μελέτη» (όπως προσδιορίζεται στο περιοδικό) του Γρυπάρη με τίτλο «Νέοι ορίζοντες εν τη φιλολογία. Α'. Ο Συμβολισμός εν τη ποιήσει».³²⁹ Ο Γρυπάρης μετά τη διαπίστωσή του ότι ο παρνασσισμός πρέσβευε την υπερβολική προσκόλληση στους κανόνες του μέτρου (οι μορφικές επιλογές των παρνασσιστών ποιητών περιγράφονται από τον Γρυπάρη με τις

³²⁸ Στ. Στεφάνου, «Ο στίχος», *Το Άστυ*, 7 Δεκεμβρίου 1893, σ. 1-2: 2. Βλ. και τη σχετική αναφορά της Γκρέκου, *ό.π.*, σ. 134-135.

³²⁹ Ι. Γρυπάρης, «Νέοι ορίζοντες εν τη φιλολογία. Α'. Ο Συμβολισμός εν τη ποιήσει», *Φιλολογική Ηχώ*, έτος Α', τχ. Α', 19 Αυγούστου 1893, σ. 4-6· τχ. Β', 4 Σεπτεμβρίου 1893, σ. 22-25· τχ. Γ', 18 Σεπτεμβρίου 1893, σ. 37-39.

φράσεις «ψοφοδεής σύσφιξις των εις τους αυστηρότερους μετρικούς κανόνας» και «μέχρι του αφορήτου επιτήδευσις της ρυθμικής και πλαστικής εντελείας του στίχου»),³³⁰ επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην πορεία του Μορέας υπογραμμίζοντας τη συμβολή του στη διαμόρφωση και την ανάδειξη των νέων ιδεών. Αναφερόμενος, ειδικότερα, στις θέσεις που διατυπώνονται στο μανιφέστο του συμβολισμού, ο Γρυπάρης παραθέτει από αυτό, σε ελληνική μετάφραση, το ακόλουθο απόσπασμα, το οποίο αφορά την ποιητική μορφή που προωθεί το συμβολιστικό κίνημα: «Ρυθμός, η αρχαία μετρική ανακαινιζομένη· κάποι' αταξία σοφώς διατεταγμένη· ο αλεξανδρινός στίχος με πολλαπλές και ευκινήτους τομάς· η χρήσις ανίσων τινων μετρικών σχημάτων».³³¹

Όπως έχει επισημάνει ο Γαραντούδης, την «πιο αξιόσυστατη μαρτυρία του μετρικού προβληματισμού της εποχής» τη συναντούμε σε επιστολές του Ψυχάρη προς τον Αργύρη Εφταλιώτη, χρονολογημένες το 1899, στις οποίες ο Ψυχάρης διατυπώνει «εξαιρετικά ενδιαφέρουσες [...] απόψεις γύρω από τον ελευθερωμένο στίχο που δεσπόζει τα χρόνια αυτά στη Γαλλία» και υποστηρίζει «τη μετρική απελευθέρωση της ελληνικής ποίησης από τα αυστηρά δεσμά της παράδοσης», ενώ «ο ελευθερωμένος στίχος ήδη είχε κάνει τις πρώτες εμφανίσεις του στην Ελλάδα».³³² Ένα θέμα στο οποίο εστιάζει την προσοχή του ο Ψυχάρης είναι αυτό της στροφικής δόμησης των ποιητικών κειμένων, η οποία πρέπει, σύμφωνα με τον ίδιο, να απαλλαγεί από την υποχρεωτική σταθερότητα του σχήματος της στροφής.³³³ Επομένως, όπως γράφει ο Γαραντούδης, πρόκειται για «κρίσεις που συμπυκνώνουν τη στιχουργική θεωρία της εποχής [...] εκφράζοντας κυρίως το ώριμο πλέον αίτημα για ρήξη με τις μακραίωνες μετρικές συμβάσεις του παρελθόντος».³³⁴ Τις εν λόγω επιστολές του Ψυχάρη έχει εξετάσει και η Ρούσσου παρουσιάζοντας αναλυτικά τις θέσεις που διατυπώνονται σε αυτές.³³⁵

³³⁰ Γρυπάρης, *ό.π.*, τχ. Β', σ. 23.

³³¹ Γρυπάρης, *ό.π.*, τχ. Γ', σ. 37.

³³² Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, *ό.π.*, σ. 85. Οι επιστολές του Ψυχάρη, οι οποίες αναφέρονται στον ελευθερωμένο στίχο, είναι επτά· βλ. συγκεκριμένα για ποιες επιστολές πρόκειται στη *Βιβλιογραφία νεοελληνικής μετρικής*, *ό.π.*, σ. 298.

³³³ Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, *ό.π.*, σ. 77. Βλ. και το σχετικό παράθεμα της συγκεκριμένης επιστολής, καθώς και τον σχολιασμό της από τον Γαραντούδη, στη σ. 77.

³³⁴ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 76-77.

³³⁵ Βλ. Ρούσσου, *ό.π.*, σ. 169-175.

Η καθοριστική περίοδος 1880-1930 και η εμφάνιση του ελευθερωμένου στίχου

Η λογοτεχνική γενιά που συνέβαλε κατά καίριο τρόπο, μέσω των ποικίλων μορφικών δοκιμών που πραγματοποίησαν οι εκπρόσωποί της, στην αποδέσμευση της ποίησης από τα αυστηρά μετρικά σχήματα ήταν η γενιά του 1880. Οι πειραματισμοί αυτοί οδήγησαν στην εμφάνιση και την ανάπτυξη, από το 1890 έως το 1920, του ελευθερωμένου στίχου, ο οποίος αποτελεί το τελικό βήμα πριν από την έλευση του ελεύθερου στίχου που καλλιεργείται από το 1930 περίπου και μετά.³³⁶ Κατά την πενήκονταετία από το 1880 έως το 1930, στην οποία εντάσσεται τόσο η ποιητική παραγωγή του Καβάφη όσο και το έργο σημαντικών ποιητών που άφησαν ισχυρό αποτύπωμα στον πνευματικό χώρο της Ελλάδας όπως ο Κωστής Παλαμάς, ο Άγγελος Σικελιανός και ο Κ. Γ. Καρυωτάκης, η ελληνική ποίηση μετεξελίσσεται οδεύοντας με γοργούς ρυθμούς προς τη νέα εποχή.³³⁷

Κατά τις κρίσιμες αυτές δεκαετίες του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα η μορφή λειτουργεί ως μοχλός επαναπροσδιορισμού και ανανέωσης της ποιητικής γραφής, καθώς δοκιμάζονται νεωτεριστικά σχήματα που διαφοροποιούνται από τις αυστηρά έμμετρες φόρμες, με πρώτο αυτό του πεζού ποιήματος,³³⁸ αλλά το σημαντικότερο γεγονός αυτής της περιόδου είναι αναμφισβήτητα η εμφάνιση του ε-

³³⁶ Βλ. Γαραντούδης, «Νεοελληνική μετρική και μετρικολογία», *ό.π.*, σ. 557. Ο Γαραντούδης, αναφερόμενος στον τρόπο με τον οποίο δημιουργήθηκε ο ελεύθερος στίχος, καθώς και στις απόψεις που είχαν επικρατήσει σχετικά με την εμφάνιση αυτής της μορφής, παρατηρεί ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση απαντά «μια από εκείνες τις “παρεξηγήσεις” ιστορικού χαρακτήρα, οι οποίες εμφιλοχωρούσαν, μέχρι εντελώς πρόσφατα, στη νεοελληνική κριτική και φιλολογία, ως αποτέλεσμα της παραμέλησης των μετρικολογικών σπουδών», δηλαδή η ακόλουθη «παρεξήγηση»: «Επρόκειτο για την παρεξήγηση ότι η μετάβαση από τον αυστηρά έμμετρο στον ελεύθερο στίχο πραγματοποιήθηκε γρήγορα και αδιαμεσολάβητα από τους ποιητές της γενιάς του '30. Τα πράγματα, όμως, συνέβησαν με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Ο ελληνικός ελεύθερος στίχος δεν ξεπήδησε απαρτισμένος και τέλειος [...] από την πένα των ποιητών της γενιάς του '30. Αντιθέτως, υπήρξε η εξέλιξη της μακρόχρονης και προοδευτικής εξέλιξης του ελευθερωμένου στίχου, καθώς και άλλων μορφών, που συνέβαλαν στη μορφολογική μετάβαση από την παραδοσιακή στη νεωτερική ποίηση, όπως το ποίημα σε πεζό και ο στίχος-παράγραφος (ή πεζός στίχος ή verset). Ουσιαστικά, η παρεξήγηση, λοιπόν, έγκειται στην παραγνώριση και αποσιώπηση του ελευθερωμένου στίχου», Ευριπίδης Γαραντούδης, «Για τον σύγχρονο ελληνικό ελεύθερο στίχο. Η επαναφορά παραδοσιακών μετρικών σχημάτων», *Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση 1930-2006*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2007, σ. 424-480: 434-435. Πρώτη δημοσίευση της μελέτης: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Για το σύγχρονο ελληνικό ελεύθερο στίχο (Η επαναφορά παραδοσιακών μετρικών σχημάτων)», *Ποίηση*, τχ. 1, Άνοιξη 1993, σ. 105-140.

³³⁷ Ουσιαστικά πρόκειται για μια «μεταιχμιακή» περίοδο, όπως γράφει ο Γαραντούδης, ανάμεσα στην «καθαυτό παραδοσιακή ποίηση» και τη μοντέρνα ποίηση, βλ. Γαραντούδης, *Έλληνες ποιητές του μεταίχμιου 1880-1930. Ερμηνευτικές και γραμματολογικές (ανα)θεωρήσεις*, *ό.π.*, σ. 11-12.

³³⁸ Βλ. Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», *ό.π.*, σ. 168-169. Η Ρούσσου παρατηρεί ότι τη συγκεκριμένη περίοδο «επιχειρείται από πληθώρα ποιητών η ποικιλία ρυθμών αν και βασικός ρυθμός παραμένει ο iamβικός», ενώ τα μορφικά χαρακτηριστικά που «καταστρατηγούνται» είναι «πρώτα η τομή, μετά η ισοσυλλαβία και η συμμετρική στροφική κατανομή, τέλος η ομοιοκαταληξία», Ρούσσου, *ό.π.*, σ. 154-155.

λευθερωμένου στίχου.³³⁹ Αναφορικά με την ακριβή χρονική στιγμή της έλευσης αυτής της καινούργιας μορφής στην Ελλάδα, έχει νόημα να παραθέσω τις ακόλουθες πληροφορίες που παρουσιάζει η Κατσιγιάννη: «Ο ελευθερωμένος στίχος πρωτοεμφανίζεται στην ελληνική ποίηση στο τέλος της δεκαετίας του 1880 –συγκεκριμένα το 1889– με τη συλλογή του Αλέξ. Πάλλη, *Τραγούδια για παιδιά*. Όμως, η επίσημη είσοδος του γίνεται στο γύρισμα του αιώνα όχι τόσο με τους στίχους των Γιάννη Καμπύση και Πέτρου Βασιλικού (Κων/νου Χατζόπουλου), που δημοσιεύονται στα περιοδικά *Τέχνη* (1899) και *Διώνυσος* (1901), όσο με τη δημοσίευση της ανισοσύλλαβης ποιητικής σύνθεσης του Παλαμά με τίτλο *Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης* (1900). [...] Βέβαια, στίχους ελευθερωμένους στον Παλαμά βρίσκουμε και στα *Μάτια της Ψυχής μου* ήδη από το 1892».³⁴⁰ Άλλοι ποιητές που χρησιμοποίησαν αυτό το είδος του στίχου είναι ο Αργύρης Εφταλιώτης, ο Κώστας και ο Σπήλιος Πασαγιάννης, ο Αριστομένης Προβελέγγιος, ο Άριστος Καμπάνης, ο Απόστολος Μελαχρινός, ο Σωτήρης Σκίπης, ο Ιωάννης Γρυπάρης, ο Κώστας Ουράνης, αλλά ξεχωρίζουν, σύμφωνα με την Κατσιγιάννη, οι εκδοχές του ελευθερωμένου στίχου που καλλιεργούνται από τον Σικελιανό, τον Κώστα Βάρναλη και τον Καβάφη.³⁴¹

³³⁹ Ο ελευθερωμένος στίχος δεν παραβίαζε τους κανόνες του μέτρου, αλλά ήταν «τολμηρά ανισοσύλλαβος», στοιχείο που σημαίνει ότι «απιστούσε ως προς την επαναλαμβανόμενη ρυθμική ακολουθία», όπως επισημαίνει ο Αλέξανδρος Αργυρίου, βλ. Αλέξ. Αργυρίου, «Από την έμμετρη στην ελευθερόστιχη ποίηση», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, ό.π., σ. 1-14: 5.

³⁴⁰ Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», ό.π., σ. 171.

³⁴¹ Βλ. Κατσιγιάννη, ό.π., σ. 172. Παραθέτω τις παρατηρήσεις του Βαγενά σχετικά με τις «αντιδράσεις» στην κατεστημένη ποιητική μορφή: «Οι αντιδράσεις αυτές, που ακολουθούν από κοντά τις ποιητικές ζυμώσεις στον ευρωπαϊκό χώρο (τον γαλλικό κυρίως) εκδηλώνονται προς δύο φαινομενικά διάφορες, όμως κατά βάθος ομόρροπες κατευθύνσεις. [...] Η πρώτη παρουσιάζεται με τη μορφή αυτού που ονομάστηκε “πεζό τραγούδι” ή “πεζοτραγούδο” – ελληνική απόδοση του όρου *roème en prose*. Η δεύτερη, που εμφανίζεται με δύο αναβαθμούς, εκφράστηκε στη συντηρητική εκδοχή της με τον “ελευθερωμένο” στίχο και στη φιλελεύθερη με τον “ελεύθερο” ([...] ελεύθερο στίχο της παλαιάς ποίησης). Ήδη κατά το τέλος του περασμένου αιώνα ο ελευθερωμένος στίχος και το πεζοτραγούδο έχουν κάνει την εμφάνισή τους, με αισθητή την παρουσία τους ο πρώτος στον Παλαμά και το δεύτερο σε ορισμένες σελίδες του πρωτοποριακού περιοδικού *Η Τέχνη*. Στις αρχές του αιώνα μας ο ελευθερωμένος στίχος βρίσκει μian ουσιαστική καταξίωση με τους πρώτους στίχους του *Αλαφροΐσκιωτου* του Σικελιανού (1909), αρκετές ενδιαφέρουσες χρήσεις του με τον Παλαμά, και μian, αργότερα αποκηρυγμένη, απόπειρά του με τον Βάρναλη (στην πρώτη έκδοση του *Το φως που καίει*, 1922). Γύρω από αυτούς τους ποιητές κινείται ένας αριθμός μέτριων ή ασήμαντων ποιητών, που προσπαθούν να δοκιμάσουν τις δυνατότητές τους και με τον ελευθερωμένο στίχο. Το πεζοτραγούδο θα γνωρίσει μια πληθωρική διάδοση, με υψηλότερο ίσως δείκτη της ποιοτικής του στάθμης τους *Πεζούς ρυθμούς* του Ζαχαρία Παπαντωνίου (1922). Ο ελεύθερος στίχος θα κινηθεί σε χαμηλότερους δείκτες παραγωγής τόσο πριν όσο και έπειτα από την ασυγκράτητη εκροή του με τον *Πρόλογο στη ζωή* (1915)», Νάσος Βαγενάς, «Γύρω από τις αρχές του ελληνικού μοντερνισμού», *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, ό.π., σ. 64-89: 77-78. Ο Βαγενάς, κάνοντας λόγο για τον «παλαιό ελεύθερο στίχο», γράφει ότι αυτός «στην πραγματικότητα δεν είναι παρά λυρική πρόζα», βλ. σ. 80. Βλ. και την ακόλουθη παρατήρηση του μελετητή: «Το πεζοτραγούδο και ο ελληνικός ελεύθερος στίχος της παλαιάς ποίησης –η ελληνική λυρική πρόζα, για να ονομάσουμε και τα δύο με μια κοινή ονομασία– δεν

Η μετρική του Παλαμά, του Σικελιανού, του Βάρναλη και του Καρυωτάκη

Πριν προχωρήσω στο δεύτερο μέρος της διατριβής, θα επικεντρώσω το ενδιαφέρον μου στη στιχουργία τεσσάρων ποιητών που κυριάρχησαν στη λογοτεχνική σκηνή την περίοδο κατά την οποία καλλιεργήθηκε ο ελευθερωμένος στίχος στην Ελλάδα, δηλαδή του Παλαμά, του Σικελιανού, του Βάρναλη και του Καρυωτάκη, ώστε να αναδειχθούν στη συνέχεια (μετά την ολοκλήρωση της μορφολογικής ανάλυσης των ποιημάτων του Καβάφη) σαφέστερα τα σημεία και οι τρόποι σύγκλισης και ιδίως απόκλισης της καβαφικής μετρικής από τις συντεταγμένες του ευρύτερου μετρικο-ρυθμικού περιβάλλοντος στο οποίο ανήκει ο Αλεξανδρινός. Τα ειδικότερα ζητήματα που τίθενται προς εξέταση είναι τα εξής: η (προοδευτική ή συντηρητική) κατεύθυνση (προς τη νεωτεριστική μετάπλαση της φόρμας ή προς την επαναφορά των παραδοσιακών σχημάτων) που ακολουθεί η εξέλιξη της μορφής της ποίησης των τεσσάρων δημιουργών με την πάροδο του χρόνου, η παρουσία του ελευθερωμένου στίχου στο έργο τους, και ιδίως τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και το επίπεδο ριζοσπαστισμού του ελευθερωμένου στίχου που χρησιμοποιείται σε κάθε περίπτωση.

Κατά την αναφορά σε καθέναν από τους παραπάνω ποιητές πρόκειται καταρχήν να παρουσιαστούν συνοπτικά τα πορίσματα των μελετών που πραγματεύονται τα μορφολογικά γνωρίσματα του έργου τους και έπειτα να σχολιαστούν, από μετρικολογική σκοπιά, ορισμένα συντεθειμένα σε ελευθερωμένο στίχο ποιήματά τους ή αποσπάσματα από εκτενέστερες συνθέσεις τους, τα οποία επιλέχθηκαν με κριτήριο τον υψηλό (και υψηλότερο συγκριτικά με αυτόν άλλων ποιημάτων τους γραμμένων επίσης σε ελευθερωμένο στίχο) βαθμό της ρυθμικής τόλμης τους, όπως αυτός έχει ήδη πιστωθεί από την κριτική. Μέσω της μετρικής ανάλυσης των συγκεκριμένων ποιητικών κειμένων αποβλέπω στην ανάδειξη των διακριτικών γνωρισμάτων της (κατά το δυνατόν) πιο οριακής ως προς την υιοθέτηση καινοτόμων πρακτικών εκδοχής της ελευθερωμένης μορφής, η οποία απαντά στο έργο καθενός από τους υπό εξέταση ποιητές. Με δεδομένο ότι η στάθμη της πρωτοτυπίας του στίχου καθορίζεται τόσο από τα χαρακτηριστικά του εξωτερικού σχήματός του όσο και από το βάδισμα του ρυθ-

περιείχαν βέβαια στοιχεία νεοτερικά», σ. 82. Παραθέτω δύο ακόμα σχόλια του Βαγενά από τη μελέτη του *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, ό.π., σχετικά με τον «ελεύθερο στίχο της παλαιάς ποίησης»: «[...] ο ελεύθερος στίχος που παράγεται κατά την περίοδο αυτή, μολονότι έχει απομακρυνθεί από το μέτρο, δεν μας δίνει τον τόνο της μοντέρνας ή της σύγχρονης ποίησης αλλά τον τόνο της παλαιάς», σ. 54-55. «Ο ελεύθερος στίχος, λοιπόν, αυτής της περιόδου δεν είναι ούτε ελεύθερος ούτε στίχος· είναι λυρική πρόζα», σ. 56.

μού στο εσωτερικό του, τα επιμέρους στοιχεία που διερευνώνται είναι από τη μία πλευρά η μορφολογική οργάνωση των ποιημάτων, η διάρθρωση των τροφικών ενότητων τους, η συλλαβική διακύμανση των στίχων,³⁴² η ομοιοκαταληξία και από την άλλη πλευρά η τονική ακολουθία και κυρίως η παρουσία παρατονισμών,³⁴³ η στίξη, η επιλογή της συνίξεσης³⁴⁴ ή της χασμωδίας στα σημεία συνάντησης φωνηέντων και ο διασκελισμός.

Κωστής Παλαμάς: Από τον πρωτοποριακό συνδυασμό της ελευθερωμένης μορφής με τον τολμηρό ρυθμικό βηματισμό στην επαναφορά του αυστηρά έμμετρου στίχου

Ο Κωστής Παλαμάς (1859-1943), ο κύριος εκπρόσωπος της γενιάς του 1880, μετά την αρχική εμφάνισή του στη νεοελληνική λογοτεχνία με ποιήματα που δημοσιεύτηκαν σε περιοδικά και εφημερίδες, εξέδωσε την πρώτη ποιητική συλλογή του με τίτλο *Τραγούδια της πατρίδος μου* το 1886 και έπειτα διέγραψε μία μακρά πορεία στην ελληνική ποίηση με το εκτενές και πολυποίκιλο έργο του.³⁴⁵ Όπως ήδη έχει α-

³⁴² Η ορολογία που χρησιμοποιείται για τον προσδιορισμό των στίχων είναι σύμφωνη με το ελληνικό σύστημα μέτρησης, δηλαδή υπολογίζεται ο πραγματικός ή απόλυτος αριθμός των μετρικών συλλαβών. Για την περιγραφή των δύο συστημάτων μέτρησης των στίχων, βλ.: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Πρόβλημα ορολογίας και μεθόδου της νεοελληνικής μετρικής», *Μνήμη Σταμάτη Καρατζά*, Θεσσαλονίκη 1990 [1992], Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής, Τιμητικός τόμος στη μνήμη Σταμάτη Καρατζά, σ. 417-435 (βλ. κυρίως τις σ. 424-431, όπου περιγράφονται αναλυτικά τα δύο συστήματα μέτρησης). Ευριπίδης Γαραντούδης, «Στο μεταίχμιο ανάμεσα στα δυο συστήματα μέτρησης των νεοελληνικών στίχων», *Μαντατοφόρος*, τχ. 32, Δεκέμβριος 1990 [Απρίλιος 1991], Αφιέρωμα στη μετρική, σ. 26-34. Γαραντούδης, «Νεοελληνική μετρική και μετρικολογία», *ό.π.*, σ. 558. Αφροδίτη Αθανασοπούλου, «Μια λύση στο πρόβλημα της ονομασίας των νεοελληνικών στίχων στην παραδοσιακή έμμετρη ποίηση», *Μικροφιλολογικά*, τχ. 21, Άνοιξη 2007, σ. 36-42. Αφροδίτη Αθανασοπούλου, «Επισημείωση στο άρθρο για τη μετρική», *Μικροφιλολογικά*, τχ. 22, Φθινόπωρο 2007, σ. 57-59. Olesia Fedina, «Δύο συστήματα μέτρησης και κατάταξης των νεοελληνικών στίχων. Μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις», *Κονδύλοφόρος*, τ. 11, 2012, σ. 9-21.

³⁴³ Με τον όρο «παρατονισμός» εννοώ κάθε τονική εκτροπή από την κανονική (με βάση τις απαιτήσεις του μέτρου που χρησιμοποιείται σε κάθε περίπτωση) ακολουθία, η οποία γίνεται αισθητή κατά την ανάγνωση του ποιητικού κειμένου και επηρεάζει την κίνηση του ρυθμού. Με δεδομένο ότι τίθεται ως ζητούμενο η εξέταση της πιθανής διατάραξης του ρυθμού, εστιάζω την προσοχή μου στους παρατονισμούς και όχι στους εκτός μετρικού βηματισμού τόνους που είναι ανίσχυροι, είτε επειδή γίνεται μετρική ατονία είτε επειδή πρόκειται για δευτερεύοντες μετρικούς τόνους. Περαιτέρω στοιχεία για τη μετρική ατονία και τους δευτερεύοντες μετρικούς τόνους παρουσιάζονται στο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους της διατριβής, στο οποίο εξετάζονται τα χαρακτηριστικά των καβαφικών στίχων.

³⁴⁴ Διευκρινίζω ότι δεν συνυπολογίζω στις εσωτερικές συνιζήσεις τις περιπτώσεις συμπροφοράς φωνηέντων σε λέξεις που διαβάζονται πάντοτε με συνίξεση (π.χ. λεκτικοί τύποι όπως «ποιος», «ήλιος»). Περαιτέρω στοιχεία για το είδος των φωνηέντων που συνεκφωνούνται κατά τρόπο φυσικό, όταν συναντώνται στο εσωτερικό λέξεων, παρουσιάζονται στο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους της διατριβής, στο οποίο εξετάζονται οι φωνηεντικές συναντήσεις των καβαφικών ποιημάτων.

³⁴⁵ Για την ποίηση του Παλαμά, βλ. ενδεικτικά το βιβλίο *Εισαγωγή στην ποίηση του Παλαμά. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Ευριπίδης Γαραντούδης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2016.

ναφερθεί, ο Παλαμάς είναι ο ουσιαστικός εισηγητής του ελευθερωμένου στίχου στην Ελλάδα, αλλά έχει σημασία να παρακολουθήσει κανείς, επιπροσθέτως, τόσο τα ειδικότερα γνωρίσματα του παλαμικού ελευθερωμένου στίχου όσο και τα μορφολογικά στάδια της ποιητικής του παραγωγής.

Σύμφωνα με τις θέσεις που έχει διατυπώσει ο Πολίτης, ο Παλαμάς, καθώς ωριμάζει ποιητικά, αποδεσμεύεται σταδιακά από τους κανόνες των παραδοσιακών σχημάτων και εντέλει διαμορφώνει τις προσωπικές μορφολογικές τεχνικές του.³⁴⁶ Το ερώτημα που ανακύπτει, με βάση τα ζητούμενα της παρούσας εξέτασης αλλά και με αφορμή τις παρατηρήσεις του Πολίτη, είναι αν αυτή η εξελικτική διαδρομή του ποιητή συμβαδίζει με μία μετατόπιση προς τη χρήση περισσότερο ελευθερωμένων μορφών ή αν η πλήρης κατάκτηση των στιχουργικών του μέσων αποτελεί το καταστάλαγμα των πειραματισμών του χωρίς παράλληλα να σχετίζεται με την υιοθέτηση πιο καινοτόμων μορφολογικών τρόπων.

Η απάντηση στο παραπάνω ερώτημα έχει ήδη δοθεί από τον Γαραντούδη, ο οποίος έχει μελετήσει τη μετρική της ποίησης του Παλαμά στις διαφορετικές φάσεις της διάπλάσής της³⁴⁷ και διαπιστώνει, έχοντας συγκεντρώσει και καταγράψει το σύνολο των συνθεμένων σε ελευθερωμένο στίχο παλαμικών ποιημάτων,³⁴⁸ ότι «η πιο έντονη παρουσία του ελευθερωμένου στίχου στην παλαμική ποίηση εντοπίζεται στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα» και ότι «οι πιο αισθητές μεμονωμένες εκδηλώσεις αυτής της παρουσίας» είναι τα συνθέματα *Οι χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης* και *Ο δω-*

³⁴⁶ Συγκεκριμένα, ο Πολίτης γράφει: «Η εξέλιξη, από τ' απλοϊκά τραγούδια που συγκεντρώνονται στην πρώτη του συλλογή ως τις μεγάλες συνθέσεις των "Βωμών", πάει παράλληλα με το πλούτεμα και το βάθεμα του στίχου. Στην πρώτη συλλογή μόλις διακρίνουμε την προσωπική προσφορά μέσα στην απόλυτη επιβολή της παράδοσης. Αλλά κιόλας από τον "Ύμνο της Αθηνάς" αρχίζει ο αγώνας για την έκφραση και παράλληλα για την κατάκτηση του στίχου, αγώνας που μπορούμε να τον παρακολουθήσουμε από βήμα σε βήμα, από συλλογή σε συλλογή, ώσπου να βρη η προσωπικότητά του τη σύμμετρη έκφρασή της», Λίνος Πολίτης, «Η μετρική του Παλαμά», *Μετρικά. Η μετρική του Παλαμά, Νεοελληνικά σονέτα. Ο δεκαπεντασύλλαβος του «Ερωτικού λόγου»*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη 1972, σ. 9-126: 15.

³⁴⁷ Βλ. Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, ό.π., τα κεφάλαια «Η μετρική θεωρία», σ. 21-87 και «Η μετρική πράξη: η μορφολατρία», σ. 88-160. Επίσης, βλ.: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η μετρική θεωρία του Παλαμά», *Νεοελληνικά μετρικά*, ό.π., σ. 157-197· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η μετρική της ποίησης του Κωστή Παλαμά: Παρατηρήσεις και διαπιστώσεις», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 24, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2003, Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά, σ. 99-110· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η μορφολατρία του Παλαμά», *Νέα Εστία*, τ. 156, τχ. 1771, Οκτώβριος 2004, Αφιέρωμα στον Παλαμά, σ. 493-520· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η μετρική της ποίησης του Κωστή Παλαμά. Παρατηρήσεις και διαπιστώσεις», *Κωστής Παλαμάς. Εξήντα χρόνια από τον θάνατό του (1943-2003)*, Β' Διεθνές Συνέδριο, Γραμματολογικά - Εκδοτικά - Κριτικά - Ερμηνευτικά ζητήματα, Πρακτικά, Επιμέλεια Ευάγγελος Ν. Μόσχος - Κώστας Σαρδελής, τ. Α', Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά 2006, σ. 303-340.

³⁴⁸ Βλ. Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, ό.π., σ. 121-128.

δεκάλογος του Γύφτου που εκδόθηκαν το 1900 και το 1907 αντίστοιχα.³⁴⁹ Μετά τον Δωδεκάλογο του Γύφτου η συχνότητα εμφάνισης της ελευθερωμένης μορφής μειώνεται και ο Παλαμάς δείχνει πλέον την προτίμησή του στον αυστηρά έμμετρο στίχο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παύει να πειραματίζεται με την ποιητική μορφή.³⁵⁰ Άλλωστε, εκτός από τη φόρμα του στίχου, εξίσου σημαντικό είναι να σταθούμε σε ένα ακόμα ζήτημα που αναδεικνύεται στη συγκεκριμένη μελέτη και αφορά τον τρόπο με τον οποίο κινείται ο ρυθμός στο εσωτερικό των παλαμικών ποιητικών κειμένων. Συγκεκριμένα, όπως γράφει ο Γαραντούδης, τα «μέσα» με τα οποία «επιτυγχάνεται η ρυθμική ποικιλία» στα ποιήματα του Παλαμά είναι τα ακόλουθα: «η συνίζηση, ως συντελεστής μιας νέας, ποικίλης προσωδιακής τάξης, με παράλληλα ολοένα και πιο αυστηρή αποφυγή της χασμωδίας· ο διασκελισμός, όργανο ενός πολύτροπου ρυθμού, βασισμένου στην ένταση ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα· η υπονόμηση ή κατάργηση της τομής σε στίχους με σταθερή κεντρική τομή, όπως ο δεκαπεντασύλλαβος· τα ποικίλα τονικά σχήματα κι οι μεθοδευμένοι παρατονισμοί· η έντονη παρουσία της εσωτερικής στίξης».³⁵¹ Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι ο πρωτοποριακός μορφολογικός χαρακτήρας της ποίησης του Παλαμά δεν συνίσταται μόνο στην ανανέωση του εξωτερικού περιγράμματος του στίχου, αλλά έγκειται και στις παρεκκλίσεις του εσωτερικού ρυθμικού βηματισμού. Ο Γαραντούδης περιγράφει τη «μορφολογική πορεία» της παλαμικής ποίησης επισημαίνοντας ότι «ο μονότροπος και ο πολύτροπος, ο αυστηρά έμμετρος και ο ελευθερωμένος στίχος [...] όχι μόνο αλληλοσυμπληρώνονται, αλλά και διεισδύουν ο ένας στον άλλο», κατά συνέπεια «πρόκειται για μια ανανεωτική στιχουργική προσπάθεια που εξισορροπεί και εντέλει συναιρεί δύο φαινομενικά αντίρροπες ρυθμικές τάσεις».³⁵²

³⁴⁹ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 129.

³⁵⁰ Βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 130, 131.

³⁵¹ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 112.

³⁵² Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 120. Παραθέτω και τις ακόλουθες παρατηρήσεις του Γαραντούδη αναφορικά με τη συνύπαρξη των δύο αυτών τάσεων: «Έτσι, ακόμη και στα μεγάλα ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο, όπως οι *Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης* και ο *Δωδεκάλογος του Γύφτου*, υπάρχουν κανονικά στιχουργικά μέρη, μέρη που λειτουργούν ως υπενθυμίσεις του παραδοσιακού στίχου, ως υποδείξεις ότι και ο ελευθερωμένος στίχος έλκει την καταγωγή του από τον αυστηρά έμμετρο στίχο. Από την άλλη, και στα μετρικώς αυστηρότερα παλαμικά ποιήματα, εκτός από την εφαρμογή των μέσων ρυθμικής ποικιλίας, υπάρχουν μέρη που λειτουργούν ως εκτροπές από το κανονικό σχήμα. Ανάμεσα στο πλήθος παραδείγματα αναφέρω την αρχή του ένατου λόγου της *Φλογέρας του Βασιλιά*, όπου εμφανίζονται αίφνης δύο σύντομες ενότητες σε ελευθερωμένο στίχο», σ. 129-130· «[...] η ποσοτική μείωση του ελευθερωμένου στίχου και η σαφής ποσοτική υπερίσχυση του αυστηρά έμμετρου στίχου δεν συνεπάγονται αυτομάτως, όπως θα περίμενε κανείς, την αλλαγή του απότερου παλαμικού στιχουργικού στόχου, της εξισορροπητικής κίνησης ανάμεσα στον μονότροπο και τον πολύτροπο στίχο. Γιατί όσο κι αν υπάρχουν μια σειρά βιβλίων, με πρώτο τη *Φλογέρα του Βασιλιά*, που θα μπορούσαν να εκτιμηθούν ως βήματα της ρυθμικής υπαναχώρησης του Παλαμά, παράλληλα διαπιστώνουμε ότι η εξισορροπητική κίνηση ανάμεσα στον μονότροπο και τον πολύτροπο στίχο δεν παύει να υφίσταται», σ. 131. Για τη

Επιπλέον, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει, καθώς καταδεικνύει τη μορφολογική ποικιλία του παλαμικού ποιητικού έργου, ο εντοπισμός, από τον Γαραντούδη, δύο διαφορετικών μορφών του ελευθερωμένου στίχου σε αυτό. Συγκεκριμένα, ο μελετητής διακρίνει «τον καθεαυτό ελευθερωμένο στίχο και τον ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής», δύο είδη τα οποία περιγράφει με τον ακόλουθο τρόπο: «Βασικός κανόνας του καθεαυτό ελευθερωμένου στίχου, είτε του στίχου των μεγάλων συνθεμάτων είτε εκείνου των σύντομων ποιημάτων, είναι η συλλαβική αυξομείωση ανάμεσα, κατά κανόνα, στις 5 και στις 16 συλλαβές, ενώ παράλληλα τηρείται ο ίδιος ρυθμός (ιαμβικός ή τροχαϊκός). Σε όψιμο χρόνο, στο ποίημα “Το φεγγάρι και το άστρο” του βιβλίου *Δειλοί και σκληροί στίχοι*, το ανώτερο όριο της συλλαβικής διακύμανσης φτάνει στον ιαμβικό δεκαεπτασύλλαβο. Παρείσφρηση άμετρου στίχου δεν εμφανίζεται ποτέ, ενώ πολύ συχνά υπάρχει διακριτική ομοιοκαταληξία στους παροξύτονους στίχους ανά ζεύγη. Ο ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής [...] διαφέρει από τον καθεαυτό ελευθερωμένο στίχο ως προς την εμφανώς μικρότερη ρυθμική του τολμηρότητα. Στον ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής, η συλλαβική αυξομείωση είναι πολύ πιο περιορισμένη, ενίοτε είναι και δυσδιάκριτη, ενώ συνάμα η ύπαρξη ισόστιχων στροφών και το σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα τους δημιουργούν ένα μορφολογικό πλαίσιο που, εκ πρώτης όψεως, μοιάζει ίδιο με εκείνο των ποιημάτων σε αυστηρά έμμετρη φόρμα».³⁵³

Ενδιαφέρουσα είναι και η ερμηνεία που εκθέτει αναφορικά με την πρωτοτυπία της εφαρμοσμένης από τον Παλαμά μετρικής μεθόδου ο Peri στη μετρικολογική μελέτη του για το σύνθεμα *Οι χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*. Σύμφωνα με την εν λόγω θεώρηση, ο νεωτερισμός της παλαμικής ελευθερωμένης μορφής εντοπίζεται στον συνδυασμό του δημοτικού και του έντεχνου συστήματος μέτρησης του στίχου, καθώς, κατά τον Peri, «ο “ίδιος” στίχος μπορεί ταυτόχρονα να ενταχθεί και στα δύο συστήματα ομοιομετρίας».³⁵⁴

μετρική της *Φλογέρας του Βασιλιά*, βλ. και Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Οι δεκαπεντασύλλαβοι της *Φλογέρας του Βασιλιά*», *Κωστής Παλαμάς. Ο ποιητής και ο κριτικός*, Φιλολογική επιμέλεια Παντελής Βουτουρής, Αθήνα, Εκδόσεις Μεσόγειος 2007, σ. 335-355. Βλ. και την αναδημοσίευση της μελέτης: Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Οι δεκαπεντασύλλαβοι της *Φλογέρας του Βασιλιά*», *Εισαγωγή στην ποίηση του Παλαμά. Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π., σ. 391-407. Για την ίδια σύνθεση, βλ. Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ο Παλαμάς και η κρίση του στίχου*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη 2007, σ. 13-79. Επίσης, για τους δεκαπεντασύλλαβους του Παλαμά, βλ. Ανδρέας Παρίδης, *Ο πολύτροπος δεκαπεντασύλλαβος του Παλαμά (1886-1930): Μια μετρικολογική ανάλυση*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών 2014.

³⁵³ Γαραντούδης, ό.π., σ. 130.

³⁵⁴ Massimo Peri, «Ο “πολύτροπος στίχος” του Παλαμά», *Νεοελληνικά μετρικά*, ό.π., σ. 199-209: 203-204. Επίσης, βλ. Αφροδίτη Αθανασοπούλου - Massimo Peri, «Μια ελληνική οδός προς τον ανισοσύλ-

Ας παρακολουθήσουμε, όμως, εκ του σύνεγγυς τα γνωρίσματα του ελευθερωμένου στίχου που χρησιμοποιείται στον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*, έργο που αποτελεί ένα από τα «Μεγάλα Οράματα» του Παλαμά, όπως ο ίδιος ο ποιητής το έχει χαρακτηρίσει,³⁵⁵ καθώς και το «ολοκληρωτικό των ιδεών του ποίημα».³⁵⁶ Στον πρόλογο του βιβλίου ο ποιητής περιγράφει τη μετρική του συνθετικού αυτού ποιήματος γράφοντας: «Και η μετρική του *Δωδεκάλογου*, σύμφωνα με τα φυσικά του ήρωά μου, κάτι σαν αυτόματο και σαν απρομελέτητα βγαλμένο· ο στίχος ελεύτερα χυμένος και κατά την όρεξή του, πότε με τη ρίμα συντροφιά, πότε χωρίς εκείνη, πότε γυρεύοντας να κανονίση το ρέμα του στην κοίτη της στροφής, πότε τρέχοντας πλημμυρισμένος. Όμως και μ' όλες αυτές τις φαντασίες, ο στίχος κανονισμένος πάντα μένοντας, πάντα στον τροχάιο ή στον ίαμβο βασισμένος, σπάνια αλλάζοντας την περπατησιά του, άνετα σαλεύοντας και καμιά φορά άταχτα, μα χωρίς ποτέ να είναι στίχος άμετρος και αναρχικός».³⁵⁷ Λίγα χρόνια αργότερα στην «Ποιητική» του –το συγκεκριμένο κεφάλαιο γράφτηκε το 1912– ο Παλαμάς, καθώς αποτιμά τη μέχρι τότε προσφορά του στην ποίηση αλλά και την πρόοδο που είχε επιφέρει στον τομέα της στιχουργικής, χρησιμοποιεί τον όρο «πολύτροπος στίχος» επεξηγώντας ότι πρόκειται για «νέες τομές, νέους τρόπους» και ότι «πλατιά και στρογγυλά παραδείγματα του πολύτροπου στίχου» έδωσε με τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου* και τονίζοντας, παράλληλα, ότι δεν αποκόπηκε από τη μετρική παράδοση.³⁵⁸

Η μετρικορυθμική οργάνωση αυτού του οραματικής έμπνευσης, φιλοσοφικής θεματικής και μακράς έκτασης συνθέματος δεν έχει περάσει απαρατήρητη από την κριτική, καθώς έχει αποτελέσει αντικείμενο σχολιασμού αρκετές φορές και προκειμένου να περιγραφούν τα γνωρίσματά της έχουν χρησιμοποιηθεί εκφράσεις όπως «μου-

λαβο στίχο», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, ό.π., σ. 57-69, όπου με τον ίδιο τρόπο εξετάζονται και αποσπάσματα του *Δωδεκάλογου του Γύφτου*. Στη συγκεκριμένη μελέτη η Αθανασοπούλου και ο Ρερί υποστηρίζουν ότι ο μετρικός τρόπος που περιγράφουν απαντά και στην ποίηση του Καβάφη, καθώς γράφουν: «[...] από τη μέχρι τώρα έρευνά μας στην καθαφική στιχουργία αποδεικνύεται ότι ο ελευθερωμένος ιαμβικός στίχος του Αλεξανδρινού διέπεται εν πολλοίς από τον ομοιομετρικό κανόνα του πολύτροπου στίχου έτσι όπως τον καθορίσαμε στις συνθέσεις του Παλαμά», σ. 61 (οι μελετητές χρησιμοποιούν ως παραδείγματα τα ποιήματα «Το τέλος του Αντωνίου», «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης» και «Πρόσθεσις», βλ. σ. 61-64).

³⁵⁵ Κωστής Παλαμάς, «Πρόλογος», *Απαντα*, Τόμος τρίτος, Ο δωδεκάλογος του Γύφτου, Επιμέλεια τρίτου τόμου Θεοδόσης Πυλαρινός, Γενική φιλολογική εποπτεία Κ. Γ. Κασίνης, Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά 2019, σ. 11-24: 16.

³⁵⁶ Κωστής Παλαμάς, «Η ποιητική μου», *Απαντα*, Τόμος δέκατος, Αθήνα, Μπίρης - Γκοβόστης 1962-1969, σ. 401-573: 457.

³⁵⁷ Παλαμάς, «Πρόλογος», ό.π., σ. 23.

³⁵⁸ Παλαμάς, «Η ποιητική μου», ό.π., σ. 460-462.

σική του ρυθμού» και «λεύτερη ρώμη του μέτρου» από τον Βλαστό,³⁵⁹ «πολύνευρη ρυθμική δύναμη» από τον Καραντώνη,³⁶⁰ «ποικιλία των ρυθμών» από τον Ιωάννη Συκουτρή,³⁶¹ «ενιαίος και πρωτόφαντος ρυθμός» και «γοργή αναπνοή του τροχαϊκού οκτασύλλαβου» από τον Κωνσταντίνο Τσάτσο.³⁶² επιπλέον, «ο μετρικός και ο γλωσσικός πλούτος του έργου» υπερτονίζεται και από τον Δημαρά,³⁶³ ενώ ο Πολίτης κάνει λόγο για ελεύθερο στίχο, σε όψιμο πάντως χρόνο και ενώ στο μεταξύ έχει εμφανιστεί ο πραγματικός ελεύθερος στίχος.³⁶⁴

Αναφορικά με τα πορίσματα της σύγχρονης έρευνας, ο Γαραντούδης χαρακτηρίζει τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου* «το όριο της μετρικής νεοτερικότητας του Παλαμά στο επίπεδο της μετρικής πράξης» επισημαίνοντας ότι πρόκειται για «το μεγαλύτερο παλαμικό σύνθεμα σε ελευθερωμένο στίχο» με κυρίαρχο τον τροχαϊκό ρυθμό, στο οποίο «υπάρχουν όμως και μέρη σε αυστηρά έμμετρο στίχο».³⁶⁵ Επίσης, η Αφροδίτη Αθανασοπούλου και ο Ρερί, οι οποίοι μελετούν τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου* με βάση τον κανόνα του συνδυασμού των δύο συστημάτων μέτρησης (δηλαδή τον κανόνα που είχε εφαρμόσει ο Ρερί και στους *Χαιρετισμούς της Ηλιογέννητης*, όπως είδαμε παραπάνω), γράφουν ότι στην εν λόγω σύνθεση «η ρυθμική ποικιλία φτάνει στο αποκορύφωμά της, καθώς αποτελεί συνάρτηση και της ανισοσυλλαβίας και της συνύπαρξης διαφορετικών μέτρων».³⁶⁶ Τέλος, η Μάρα Ψάλτη έχει αναλύσει τη μετρική κατασκευή του εν λόγω συνθέματος παρουσιάζοντας χρήσιμα (για την ανάδειξη των επιμέρους πτυχών της μετρικής του) ποσοτικά στοιχεία και υπογραμμίζοντας την «πληθωρική ποικιλία των τρόπων μορφολογικής οργάνωσης» του ποιητικού κειμένου.³⁶⁷

³⁵⁹ Έρμονας [Πέτρος Βλαστός], «Ο δωδεκάλογος του Γύφτου – Κ. Παλαμάς», *Ο Νουμάς*, τχ. 258, 25 Σεπτεμβρίου 1907, σ. 1-4: 4.

³⁶⁰ Αντρέας Καραντώνης, *Γύρω στον Παλαμά*, τ. Α', Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη 1956³ (1η έκδοση: 1931), σ. 169.

³⁶¹ Ιωάννης Συκουτρή, «Ο δωδεκάλογος του Γύφτου. Δύο διαλέξεις», *Αφιέρωμα «Νέων Γραμμάτων»*, Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη 1936, σ. 100-210: 102.

³⁶² Κωνσταντίνος Τσάτσο, *Παλαμάς*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας [195-]³ (1η έκδοση: 1936), σ. 220.

³⁶³ Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, ό.π., σ. 527.

³⁶⁴ Πολίτης, «Η μετρική του Παλαμά», ό.π., σ. 53-56.

³⁶⁵ Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, ό.π., σ. 23 και 122.

³⁶⁶ Αθανασοπούλου - Ρερί, ό.π., σ. 59.

³⁶⁷ Βλ. Μάρα Ψάλτη, «Τροπές και τρόποι του παλαμικού πολύτροπου στίχου. Το παράδειγμα του *Δωδεκάλογου του Γύφτου*», *Η ποίηση και η ποιητική του Κωστή Παλαμά. Εβδομήντα χρόνια από τον θάνατό του*, Γ' Διεθνές Συνέδριο, Πρακτικά, τ. Β', Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά 2016, σ. 519-554: 521.

– «Γύρω σε μια φωτιά» (Λόγος έκτος), *Ο δωδεκάλογος του Γύφτου: Ανάμεσα στη διάρρηξη των ρυθμικών στεγανών και τον τραγουδιστικό τόνο του ποιητικού κειμένου*

Η ενότητα του *Δωδεκάλογου* στην οποία θα εστιάσω την προσοχή μου είναι ο έκτος Λόγος που τιτλοφορείται «Γύρω σε μια φωτιά» και είναι ο πρώτος, μετά τους πέντε Λόγους που προηγούνται, στον οποίο χρησιμοποιούνται και διαφορετικά είδη μέτρου, εκτός από το κυρίαρχο τροχαϊκό.³⁶⁸ Το θέμα του συγκεκριμένου τμήματος του *Δωδεκάλογου* είναι το επεισόδιο της καύσης των μεταρρυθμιστικών *Νόμων* του Πλήθωνα Γεμιστού λίγο μετά τον θάνατό του, με εντολή του οικουμενικού πατριάρχη Γεννάδιου Σχολάριου, φανατικού υποστηρικτή του χριστιανισμού.³⁶⁹ Οι 306 στίχοι του Λόγου είναι μοιρασμένοι σε τέσσερα μέρη διαχωρισμένα κατά τρόπο ευδιάκριτο, καθώς πριν από το δεύτερο, το τρίτο και το τέταρτο μέρος υπάρχουν αντίστοιχα οι ενδείξεις «Οι Χριστιανοί», «Οι Πολύθεοι» και «Ο Γύφτος». Όσον αφορά τη μετρικο-ρυθμική ταυτότητα των τμημάτων αυτών, οι στίχοι 1-53 (το εισαγωγικό τμήμα) είναι τροχαϊκοί, οι στίχοι 54-87 (ο λόγος των Χριστιανών) είναι αναπαιστικοί, οι στίχοι 88-127 (ο λόγος των Πολύθεων) είναι δακτυλικοί και οι στίχοι 128-306 (ο λόγος του Γύφτου) είναι τροχαϊκοί. Με την επιλογή των δύο διαφορετικών τρισυλλαβικών μέτρων, τα οποία ξεπροβάλλουν μέσα από το τροχαϊκό μορφικό φόντο του αφηγηματικού αλλά και του ευθέως λόγου του Γύφτου, για τα λόγια των Χριστιανών και των Πολύθεων αποδίδεται και ρυθμικά η σύγκρουση των θρησκευτικών πεποιθήσεων των δύο ομάδων, ο έντονος φανατισμός και η ασυμφιλίωτη κοσμοθεωρία τους, έτσι όπως αυτή αποτυπώνεται εντός ενός πλαισίου που εκ πρώτης όψεως ανακαλεί τη μορφή θεατρικού κειμένου. Επομένως, σχηματίζονται τέσσερα μέρη που διαφέρουν μεταξύ τους τόσο εξαιτίας του νοηματικού περιεχομένου και του αφηγηματικού πλαισίου τους όσο και λόγω της μετρικής τους σύστασης. Στη συνέχεια, θα εξετάσω πιο αναλυτικά

³⁶⁸ Η Ψάλτη εντάσσει τον έκτο Λόγο (μαζί με τον ενδέκατο) στην «προσωδιακά τολμηρότερη» κατηγορία των Λόγων τους οποίους περιγράφει με τους όρους «λόγοι ετερόμετροι και ‘αλματικοί’»: ο όρος «αλματικοί» επεξηγείται ως εξής: «Κατ’ εξοχήν αλματικές θεωρώ τις μεταβάσεις από τμήματα καθαυτό ελευθερωμένα σε αυστηρά έμμετρα ή πολύ ήπια ελευθερωμένα, τόσο μεταξύ διαφορετικών ενότητων όσο και στο εσωτερικό της ίδιας ενότητας. Συνακόλουθα, λιγότερο αλματικές, για την ακρίβεια κατά σειρά αδιάσπαστες [...], είναι οι χωρίς χάσματα μεταβάσεις στα διαδοχικά σημεία του συνεχούς», Ψάλτη, *ό.π.*, σ. 528. Βλ. και τις αναφορές της Ψάλτη στον έκτο Λόγο στις σ. 532 (στην υποσημείωση 36, όπου καταγράφονται οι συνιζήσεις) και 534 (στην υποσημείωση 40, όπου καταγράφονται οι διασκελισμοί).

³⁶⁹ Για το συγκεκριμένο ιστορικό επεισόδιο, βλ. Αιμ. Χουρμούζιου, *Ο Παλαμάς και η εποχή του*, τ. 2, «Ο δωδεκάλογος του Γύφτου» και «Η φλογέρα του Βασιλιά», Αθήνα, Εκδόσεις «Διώνυσος» Γεωργ. Νασιώτη 1959, σ. 82-85 και Συκουτρής, *ό.π.*, σ. 125.

το πρώτο, το δεύτερο και το τρίτο τμήμα, προκειμένου να αναδειχθούν οι τρόποι με τους οποίους ο ποιητής οργανώνει το κείμενο σε καθένα από τα ανόμοια αυτά μετρικορυθμικά περιβάλλοντα (τροχαϊκό, αναπαιστικό και δακτυλικό).

Στο πρώτο μέρος (στ. 1-53) ο Γύφτος, ως πρωτοπρόσωπος αφηγητής, περιγράφει μέσω ζωηρών εικόνων το ανατριχιαστικό θέαμα της φωτιάς και του πλήθους των Χριστιανών και των Εθνικών γύρω από αυτή, το οποίο αντικρίζει κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής του. Παραθέτω το απόσπασμα, συνοδευόμενο από αριθμούς και σύμβολα που απεικονίζουν τα χαρακτηριστικά της μετρικής των στίχων:³⁷⁰

	Κι ασπρογάλιαζε κ' η_αυγή,		7 (3-7)
	και γυρνούσα στρατοκόπος,		8 (3-7)
	και_είδα σύναξη πυκνή·		7 (1-3-7)
5	κ' έξω_από τη χώρα_είταν ο τόπος	↓	10 (1-3-5-6-9)
	κάψαλο, και σαν απαρνητής	↓	9 (1-9)
	κάθε πράσινου τριγύρω του· πλατύς	↓	11 (1-3-7-11)
	όχτος κόκκινος, κι απάνου του	↓	9 (1-3-7)
	ξάναβε φωτιά, και γύρω της	↓	9 (1-5-7)
	ρασοφόροι, καλογέροι, χριστιανοί	↓	11 (3-7-11)
10	τήνε θρέφαν, και το ρύθμιζε το βήμα τους	↓	13 (1-3-7-11)
	μια τρομάρα, μια_ηδονή.		7 (3-7)
	Κ' έκαιγε_η φωτιά τα μαυροχάραχτα	↓	11 (1-5-9)
	φύλλα και χαρτιά,		5 (1-5)
	κ' είταν σαν κορμιά και σα χεράκια,		10 (1-5-9)

³⁷⁰ Διευκρινίζω ότι καταγράφω την κατά τη γνώμη μου επικρατέστερη μετρική ανάγνωση των στίχων των οποίων οι φωνηεντικές συναντήσεις μπορούν να διαβαστούν με διαφορετικούς τρόπους (η διαφοροποίηση αυτή επιφέρει αλλαγές, όπως είναι φυσικό, στον αριθμό των μετρικών συλλαβών και στα τονικά σχήματα των εν λόγω στίχων). Σχετικά με την απεικόνιση της μετρικής μορφής των ποιημάτων, ο πρώτος αριθμός που σημειώνεται δεξιά από κάθε στίχο δείχνει τη συλλαβική έκτασή του, ενώ εντός παρένθεσης σημειώνεται το τονικό σχήμα, δηλαδή ο συνδυασμός των τονισμένων μετρικών συλλαβών του. Επίσης, χρησιμοποιούνται τα παρακάτω σύμβολα:

Υπογραμμισμένος αριθμός στο τονικό σχήμα: δηλώνει ότι πρόκειται για παρατονισμό, δηλαδή για αισθητή ανακολουθία ως προς την αναμενόμενη, με βάση το χρησιμοποιούμενο μέτρο, τονική ροή.

Αριθμός στο τονικό σχήμα ενταγμένος σε ορθογώνια αγκύλη []: δηλώνει ότι πρόκειται για τόνο σε μονή μετρική συλλαβή, ο οποίος απαντά πολύ συχνά στα τονικά σχήματα των παραδοσιακών ιαμβικών στίχων, κατά συνέπεια είναι νομιμοποιημένος από την παράδοση του ιαμβικού μέτρου και δεν αποτελεί τονική εκτροπή· συγκεκριμένα, εντός ορθογώνιας αγκύλης τοποθετούνται οι αριθμοί που δηλώνουν τον τόνο στην 1η και στην 3η μετρική συλλαβή των ιαμβικών στίχων, καθώς και στην 9η μετρική συλλαβή των ιαμβικών δεκαπεντασύλλαβων. Επιπλέον, σε ορθογώνια αγκύλη εντάσσεται και ο αριθμός που δηλώνει τον τόνο στην 1η συλλαβή αναπαιστικών στίχων.

Αριθμός στο τονικό σχήμα ενταγμένος σε αγκιστροειδή αγκύλη {}: δηλώνει ότι πρόκειται για ανίσχυρη τονική ανακολουθία, δηλαδή είτε για μετρική ατονία είτε για δευτερεύοντα μετρικό τόνο (γενικότερα για τόνο που εντός του μετρικορυθμικού περιβάλλοντος του στίχου δεν γίνεται ιδιαίτερα αισθητός). Επίσης, σε αγκιστροειδή (και όχι σε ορθογώνια) αγκύλη εντάσσονται και οι αριθμοί που δηλώνουν τους νομιμοποιημένους από την παράδοση τόνους εκτός μετρικής κανονικότητας, όταν αυτοί δεν γίνονται αισθητοί.

Έντονα γράμματα στο τέλος του στίχου: δηλώνουν ότι ο στίχος ομοιοκαταληκτεί.

_ : δηλώνει τη συνίζηση.

— : δηλώνει τη χασμωδία.

↓ : δηλώνει τον διασκελισμό.

Σχετικά με τους όρους «τονικό σχήμα», «μετρική ατονία», «δευτερεύων μετρικός τόνος», βλ. αναλυτική αναφορά στο δεύτερο μέρος της διατριβής, στο κεφάλαιο στο οποίο εξετάζονται τα χαρακτηριστικά των καβαφικών στίχων.

15	και σαν πρόσωπα, και μέσ' απ' τους καπνούς με τις φλόγες, με τις σπίθες κάποια πνέματα πετούσαν προς τα_ύψη, και ζευγαρωτό το πέταμά τους με τους ορθρινούς κορυδαλλούς.		11 (3-7-11) 8 (3-7) 12 (1-3-7-11) 10 (5-7-9) 9 (5-9)
20	Και παράμερα μian άλλη συντροφιά στέκονταν, κι από το στάσιμό της δείχνεται_ακατάδεχτη μια σκέψη και μια θλίψη_ευγενικιά. Και τους γνώρισα·_είταν οι Πολύθεοι	↓	11 (3-7-11) 10 (1-5-7-9) 10 (1-5-9) 7 (3-7) 10 (3-5-9)
25	κ' οι χριστιανομάχοι κ' οι_εθνικοί, κ' οι φιλόσοφοι, του_ονείρου_οι κληρονομοί, στη λατρεί_α των αγύριστων Ελλήνων οι γονατιστοί. Τη φωτιά την αντικρύζανε	↓	9 (5-9) 11 (3-7-11) 12 (3-7-11) 5 (5) 9 (3-7)
30	σαν ιερό βωμό, σα να παραφύλαγαν τα λείψανά της να τα συμμαζώζωζονε για το να_ό.		5 (3-5) 12 (5-9-11) 11 (5-11)
	«Της φωτιάς βιγλάτορες, η φωτιά τι καί_ει_εδώ;»		7 (3-5) 7 (3-{4}-5-7)
35	Και με κοίταξαν και μου_είπαν: «Τρέμε, Γύφτε, κ' οι_άπιστοι_όλοι! Καίμε το βιβλί_ο τ' αφωρισμένο, το κακούργο, το γραμμένο απ' το Γεμιστό,	↓	10 (3-7-9) 8 (1-3-5-7) 8 (3-7) 8 (3-7) 5 (5)
40	το βιβλί_ο που δε θέλει την Παρθένο και δεν ξέρει το Χριστό, και σε δόξας ανεβάζει θρόνους και λατρεύει για θε_ούς	↓	12 (3-7-11) 7 (3-7) 10 (3-7-9) 7 (3-7)
45	τα στοιχειά και τους δαιμόνους και των ψεύτικων ειδώλων τους λα_ούς!»		8 (3-7) 11 (3-7-11)
	Στη γλυκειά και μ' όλα τα τριαντάφυλλα κεντισμένη_αυγή, και πριν ο_ήλιος να χυθή τρίδιπλοι χυθήκανε ψαλμοί·	↓	11 (3-5-9) 5 (3-5) 7 (3-7) 9 (1-5-9)
50	και_είταν ο ψαλμός των Χριστιανών, και_είταν των Πολύθεων ο ψαλμός, κι ο ψαλμός του Γύφτου_εμένα, τρίτος και στερνός. ³⁷¹		9 (1-5-9) 9 (1-5-9) 8 (3-5-7) 5 (1-5)

Οι 53 τροχαϊκοί στίχοι, η συλλαβική έκταση των οποίων κυμαίνεται από 5 μέχρι 13 μετρικές συλλαβές, είναι κατανομημένοι σε 5 ανισόστιχες στροφικές ενότητες (19-13-2-11-8 στίχων). Πιο αναλυτικά, βρίσκουμε 6 πεντασύλλαβους στίχους, 9 επτασύλλαβους, 7 οκτασύλλαβους, 9 εννεασύλλαβους, 8 δεκασύλλαβους, 9 ενδεκασύλλαβους, 4 δωδεκασύλλαβους και 1 δεκατρισύλλαβο στίχο. Ως προς το είδος της κατάληξής τους, οι 27 στίχοι είναι οξύτονοι, οι 19 είναι παροξύτονοι και οι 7 είναι προπαροξύτονοι (με δεδομένο ότι ο τελικός τόνος των τροχαϊκών στίχων πρέπει να

³⁷¹ Παλαμάς, *Άπαντα*, Τόμος τρίτος, Ο δωδεκάλογος του Γύφτου, ό.π., σ. 81-83.

σημειώνεται σε μονή συλλαβή, οι περιττοσύλλαβοι στίχοι είναι είτε οξύτονοι είτε προπαροξύτονοι και οι αρτιοσύλλαβοι είναι πάντοτε παροξύτονοι).

Τα τονικά σχήματα με βάση τα οποία διαρθρώνονται οι στίχοι του ποιητικού κειμένου ποικίλλουν τηρώντας, ταυτόχρονα, πιστά την τροχαϊκή ακολουθία του ρυθμού, αφού ως παράβαση του τροχαϊκού βηματισμού μπορεί να εκληφθεί μόνο ο τόνος στην 6η συνιζιμένη μετρική συλλαβή του στ. 4 («κ' έξω_από τη χώρα_είταν ο τόπος»), αν και ουσιαστικά δεν πρόκειται για ιδιαίτερα αισθητή εκτροπή διότι η εξωτερική συνίζηση που ενώνει το άτονο τελικό φωνήεν της λέξης «χώρα» με το τονισμένο αρχικό φωνήεν της λέξης «είταν» δημιουργεί ένα φωνηεντικό σύμπλεγμα που απορροφά σε μεγάλο βαθμό τη δυναμική του τόνου της 6ης συλλαβής φέρνοντάς τον, παράλληλα, κοντά στον ισχυρό (προβλεπόμενο από το τροχαϊκό μέτρο) τόνο της 5ης συλλαβής. Άλλος ένας τόνος σε ζυγή συλλαβή, συγκεκριμένα στην 4η, εντοπίζεται στον στ. 34, αλλά δεν είναι δυνατόν να γίνει λόγος για λοξοδρόμηση της τροχαϊκής κίνησης, αφού ο τόνος είναι εξασθενημένος.

Συνεχίζοντας με την εξέταση της στίξης, παρατηρούμε ότι οι εσωτερικές παύσεις του ποιητικού κειμένου ανέρχονται σε 17 (13 κόμματα, 2 άνω τελείες, 1 άνω και κάτω τελεία και 1 θαυμαστικό) και είναι καταμερισμένες σε 15 στίχους. Επίσης, οι 27 στίχοι ολοκληρώνονται με σημείο στίξης (συγκεκριμένα, στο τέλος των στίχων απαντά 17 φορές κόμμα, 6 φορές τελεία, 2 φορές άνω τελεία, 1 φορά ερωτηματικό και 1 φορά θαυμαστικό).

Όπως δείχνουν και τα σύμβολα που χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου να απεικονιστεί ο τρόπος εκφώνησης των γειτνιαζόντων φωνηέντων, η μορφή της συνίζησης είναι αυτή που κυριαρχεί έναντι της χασμωδίας. Ειδικότερα, στο ποίημα εντοπίζονται συνολικά 26 συνιζήσεις, 5 εσωτερικές και 21 εξωτερικές, η 1 από τις οποίες μπορεί να χαρακτηριστεί πειστική διότι γίνεται πάνω σε σημείο στίξης (στ. 24: «γνώρισα_είταν»), καθώς και 7 χασμωδίες, 6 εσωτερικές και 1 εξωτερική που είναι απολύτως συμβατή με τη φυσική προφορά γιατί απομακρύνει οριστικό άρθρο και ουσιαστικό (στ. 17: «τα_ύψη»). Ουσιαστικά λοιπόν η υπερίσχυση της συνίζησης είναι συντριπτική, με άλλα λόγια η συνίζηση λειτουργεί ως ευφωνικός κανόνας.

Μολονότι η ομοιοκαταληξία δεν αναπτύσσεται με άξονα ένα προκαθορισμένο σχήμα, η παρουσία της στο ποίημα είναι έντονη, καθώς οι 35 από τους 53 στίχους ομοιοκαταληκτούν (έχω προσμετρήσει σε αυτούς και τους ομοιοκατάληκτους στίχους διαφορετικών στροφικών ενοτήτων, δηλαδή τον στ. 13 που περιέχεται στην πρώτη στροφική ενότητα και ομοιοκαταληκτεί με τους στ. 20 και 23 της δεύτερης στροφικής

ενότητας, καθώς και τον στ. 34 της τρίτης στροφικής ενότητας, ο οποίος ομοιοκαταληκτεί με τους στ. 39 και 41 της τέταρτης στροφικής ενότητας). Έχει σημασία να προσέξουμε ότι η ομοιοκαταληξία πυκνώνει και γίνεται περισσότερο αισθητή στην τέταρτη στροφική ενότητα, όπου δεν υπάρχει κανένας στίχος που να μην ομοιοκαταληκτεί με κάποιον άλλο (στ. 35-36, 37-38-40, 39-41, 42-44, 43-45) και, επιπροσθέτως, η ηχητική ταύτιση αφορά μεγαλύτερο τμήμα των καταληκτικών λέξεων των ομοιοκατάληκτων στίχων («Τρέμε» - «Καίμε», «αφωρισμένο» - «γραμμένο» - «Παρθένο», «Γεμιστό» - «Χριστό», «θρόνους» - «δαιμόνους», «θεούς» - «κλαούς») συγκριτικά με την έκταση της ομοιοκαταληξίας στο τέλος των στίχων των υπόλοιπων στροφικών ενότητων. Η μορφική αυτή επιλογή ασφαλώς μπορεί να συσχετιστεί με τα νοηματικά συμφραζόμενα, καθώς η επίταση της ρυθμικής αίσθησης που προκαλεί η ομοιοκαταληξία συμβαδίζει με την υψηλή ένταση του λόγου και τον απειλητικό τόνο της φωνής των Χριστιανών που, απαντώντας στην ερώτηση του Γύφτου σχετικά με τη φωτιά, εκφράζουν την οργή τους απέναντι στους άπιστους.

Τη μορφολογική εικόνα του ποιήματος συμπληρώνει ο διασκελισμός που εμφανίζεται 16 φορές διαταράσσοντας σε όλες τις περιπτώσεις πρόδηλα την ισορροπία ανάμεσα στο μετρικορυθμικό και το συντακτικονοηματικό σύστημα. Αξίζει να γίνει ιδιαίτερη αναφορά στους συνεχόμενους διασκελισμούς των στ. 4-5, 5-6, 6-7, 7-8, 8-9, 9-10, 10-11, οι οποίοι, σε συνδυασμό με την έντονη παρουσία της εσωτερικής στίξης που ως επί το πλείστον οριοθετεί τις συντακτικές ενότητες του προσκελισμού και του μετασκελισμού δημιουργώντας μικρές άναρχες φράσεις, αποδίδουν με δραστικό τρόπο την εικόνα της φωτιάς αλλά και τα αισθήματα του μίσους των Χριστιανών εναντίον των Εθνικών και της αγωνίας που προκαλεί στον Γύφτο το τρομακτικό θέαμα.

Μετά το πρώτο αυτό αφηγηματικό (με εξαίρεση τα σημεία του διαλόγου του Γύφτου με τους Χριστιανούς) τμήμα ακολουθούν οι λόγοι των Χριστιανών, των Πολύθεων και του Γύφτου, τους οποίους ο αφηγητής χαρακτηρίζει ψαλμούς (στ. 49, 50, 51, 52) προϊδεάζοντας τον αναγνώστη ότι τα μέρη που έπονται προσιδιάζουν στη μορφή του τραγουδιού. Παραθέτω, στη συνέχεια, το δεύτερο μέρος του έκτου Λόγου, δηλαδή τους στ. 54-87:

55	Έρμη, σκλάβα, πικρή Ρωμοσύνη,	10 ([1]-3-6-9)
	τη βλαστήμια τ' αντίθεου την είδα	10 (3-6-9)
	κατά σε πειρασμός να τη χύνη	10 ({2}-3-6-9)
	σαν τη λέπρα και σαν την ακρίδα!	10 (3-9)
	Ποιος βασιτέται μ' αδάκρυτα μάτια	10 ({1}-3-6-9)
	να σε_ιδή; τι_αμαρτί_ες πληρώνεις;	10 (3-{4}-6-9)

60	Στα χρυσά ρηγικά σου παλάτια γνέθει η αράχνη και μύρεται ο γκιώνης. Και στα χέρια τ' Αντίχριστου κοίτα του χαμού τη σα_ῖττα!		10 (3-6-9) 10 ([1]-3-6-9) 10 (3-6-9) 7 (3-6)
	Ἐρμη, σκλάβα, πικρή Ρωμοσύνη,		10 ([1]-3-6-9)
65	σε τρυπάει στην καρδιά και σε σβήνει. Καρδιά, γνώμη, νους, τούτα και τ' <i>άλλα</i> , το χρυσό μυρογυάλι ραγίστη, κι όλα πάνε· σου μένει μια <i>στάλα</i> , του Χριστού και της μάννας σου_η <i>πίστη!</i>		10 (3-6-9) 10 (2-3-5-6-9) 10 (3-6-9) 10 ([1]-3-6-{8}-9) 10 (3-6-9)
70	Μην αφήσης τον άθεο να <i>πάρη</i> το στερνό θησαυρό <i>σου!</i> Με του_Υψίστου τη <i>χάρη</i> στα παρμένα σου πόδια στυλώσου, ψάξε μέσ' στην καρδιά σου την <i>άδεια</i>		10 (3-6-9) 7 (3-6) 7 (3-6) 10 (3-6-9) 10 ([1]-3-6-9)
75	για μια σπίθα, το βόγγο σου <i>πάψε</i> , όσα γύρω σου βρης ξεροκλάδια άναπέ τα, φωτιά βάλε, <i>κάψε!</i> Κάψε το_έργο του_άθεου που το_χει Σατανάς φυσημένο		10 ({2}-3-6-9) 10 ([1]-3-6-9) 10 ([1]-3-6-9) 10 ([1]-3-6-7-9) 10 ([1]-3-6-9) 7 (3-6)
80	προτού πέση στο πλάνο του βρόχι κι ό,τι μένει σου_αγνό και παρθένο. Ἐρμη, σκλάβα, πικρή Ρωμοσύνη, κατά σένα_η βλαστήμια τινάχτη, την κατάρα σου να 'χει,_ω πατρίδα!		10 ({2}-3-6-9) 10 ([1]-3-6-9) 10 ([1]-3-6-9) 10 ({2}-3-6-9) 10 (3-6-{7}-9)
85	Πριν πληγή, πριν αρρώστια να <i>γίνη</i> σαν τη λέπρα και σαν την ακρίδα, φωτιά! κάψε την, κάμε τη <i>στάχτη</i> . ³⁷²		10 ({1}-3-{4}-6-9) 10 (3-9) 10 (2-3-6-9)

Ο λόγος των Χριστιανών που εναποθέτουν τις ελπίδες τους για τη σωτηρία του έθνους στη θρησκεία μεμφόμενοι τους άθεους ως ασεβείς και βλάσφημοι εκτείνεται σε 34 αναπαιστικούς παροξυτονούς στίχους δεκασύλλαβους στην πλειονότητά τους (οι δεκασύλλαβοι είναι 30), με εξαίρεση 4 επτασύλλαβους, οργανωμένους σε συνεχή διάταξη.

Όπως εύκολα γίνεται αντιληπτό κατά την ανάγνωση του παραπάνω μέρους, ο αναπαιστικός ρυθμός κινείται ως επί το πλείστον σύμφωνα με τη φυσική και αναμενόμενη ροή του χωρίς να συναντά ουσιαστικά εμπόδια εκτρεπόμενης τονικότητας. Όσον αφορά τον τονισμό της 1ης μετρικής συλλαβής, φαινόμενο που απαντά σε 12 στίχους, είναι σαφές ότι δεν προκαλείται παραφωνία εξαιτίας του,³⁷³ καθώς η αναπαιστική ρυθμικότητα δεν έχει ακόμα αναπτυχθεί σε αυτό το σημείο της στιχικής σειράς. Βέβαια, μολονότι ο συγκεκριμένος τόνος δεν μπορεί να χαρακτηριστεί παρατονισμός, σε ορισμένες περιπτώσεις διαθέτει σημαντική ηχητική ισχύ που λειτουργεί

³⁷² Παλαμάς, *Απαντα*, Τόμος τρίτος, Ο δωδεκάλογος του Γύφτου, ό.π., σ. 83-84.

³⁷³ Η λέξη «παραφωνία» αλλά και λέξεις όπως «σύγχυση», «αγκύλωση» (ή οι φράσεις «ρυθμική παραφωνία», «ρυθμική σύγχυση», «ρυθμική αγκύλωση») δεν υιοθετούνται στην παρούσα διατριβή ως μετρικολογικοί όροι αλλά χρησιμοποιούνται για να περιγραφεί η διάσταση ανάμεσα στο μετρικό και το ρυθμικό σύστημα των ποιητικών κειμένων.

υπέρ της νοηματικής ανάδειξης των τονισμένων λέξεων· αυτός ο στόχος εξυπηρετείται με τον εμφατικό τονισμό της πρώτης λέξης του επαναλαμβανόμενου στίχου «Έρμη, σκλάβα, πικρή Ρωμιοσύνη» (στ. 54, 64, 82) αλλά και με τον τόνο στα ρήματα προστακτικής έγκλισης «ψάξε», «άναψε» και «κάψε» των στ. 74, 77 και 78 αντίστοιχα. Μεταβαίνοντας στη διερεύνηση της εσωτερικής τονικής ακολουθίας, παρατηρούμε ότι οι ισχυροί τόνοι που δεν εμπίπτουν στην υπαγορευμένη από το μέτρο ρυθμική ανάπτυξη είναι αυτοί που σημειώνονται στη 2η και την 5η μετρική συλλαβή του στ. 66 («Καρδιά, γνώμη, νους, τούτα και τ' άλλα»: πρόκειται για χαρακτηριστικό στίχο της παλαμικής ποίησης, με τη συσσωρευτική παράθεση ουσιαστικών), στην 7η συλλαβή του στ. 77 («άναψέ τα, φωτιά βάλε, κάψε!») και στη 2η συλλαβή του στ. 87 («φωτιά! κάψε την, κάμε τη στάχτη»). Στα υπόλοιπα σημεία τονικής ασυμβατότητας, δηλαδή στις περιπτώσεις τονισμού της 2ης συλλαβής των στ. 56, 75, 80, 83, της 4ης συλλαβής των στ. 59, 85, της 7ης συλλαβής του στ. 84 και της 8ης συλλαβής του στ. 68, ο τόνος είναι εμφανώς αποδυναμωμένος. Συμπερασματικά, οι παρατονισμένοι στίχοι (μη συμπεριλαμβανομένων των στίχων που φέρουν τόνο στην 1η συλλαβή τους, είτε αυτός είναι ισχυρός είτε είναι αδύναμος) ανέρχονται στους 3 (στ. 66, 77, 87), και οι παρατονισμοί είναι συνολικά 4. Με άλλα λόγια, οι παρατονισμοί είναι λίγοι και συνεπώς η σταθερή ρυθμικότητα του αναπαιστικού μέτρου δεν διαταράσσεται.

Οι 11 από τους 34 στίχους του ποιητικού κειμένου περιέχουν μία ή περισσότερες παύσεις. Συγκεκριμένα, εντοπίζονται συνολικά 18 εσωτερικά σημεία στίξης (15 κόμματα, 1 άνω τελεία, 1 ερωτηματικό και 1 θαυμαστικό). Στίξη απαντά και στο τέλος 21 στίχων (ειδικότερα, 10 στίχοι ολοκληρώνονται με κόμμα, 6 στίχοι ολοκληρώνονται με θαυμαστικό, 4 στίχοι ολοκληρώνονται με τελεία και 1 στίχος ολοκληρώνεται με ερωτηματικό).

Ο παλαμικός κανόνας της συνεκφώνησης των γειτονικών φωνηέντων ασφαλώς τηρείται πιστά και σε αυτό το μέρος του έκτου Λόγου, στο οποίο μετρήθηκαν συνολικά 14 συνιζήσεις και 3 χασμωδίες. Όσον αφορά τα χαρακτηριστικά των δύο αυτών μέσων, εντοπίζονται 4 εσωτερικές συνιζήσεις, 9 εξωτερικές συνιζήσεις, από τις οποίες η 1 γίνεται πάνω σε σημείο στίξης (στ. 84: «νάχη, ω»), καθώς και 1 συνιζηση τριών φωνηέντων που μάλιστα ανήκουν σε τρεις διαφορετικές λέξεις, αλλά τα δύο πρώτα από τα φωνήεντα αυτά είναι ομόηχα, στοιχείο που καθιστά μη πιεστική τη συμπροφορά τους (στ. 61: «γνέθει η αράχνη»). Από τις 3 χασμωδίες του ποιήματος,

οι 2 είναι εσωτερικές και η 1 είναι εξωτερική και γίνεται μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος (στ. 78: «του_άθεου»).

Οι 34 στίχοι του λόγου των Χριστιανών ομοιοκαταληκτούν στο σύνολό τους και μάλιστα κατά τρόπο ως έναν βαθμό προκαθορισμένο, αφού αν χωρίσει κανείς το ποιητικό κείμενο σε τετράστιχες ενότητες, θα διαπιστώσει ότι στις 6 από αυτές, δηλαδή στα τετράστιχα 54-57, 58-61, 66-69, 70-73, 74-77 και 78-81, εφαρμόζεται το σχήμα της πλεχτής ομοιοκαταληξίας, στο τετράστιχο 62-65 η διάρθρωση της ομοιοκαταληξίας είναι ζευγαρωτή, ενώ οι στίχοι του τελευταίου εξάστιχου (στ. 82-87) ομοιοκαταληκτούν σύμφωνα με το σχήμα αβγαβ. Η προγραμματική χρήση της ομοιοκαταληξίας είναι ένα από τα στοιχεία που, όπως άλλωστε και η επανάληψη του στίχου «Έρμη, σκλάβα, πικρή Ρωμιοσύνη», προσδίδουν θρηνητικής υφής μουσικότητα στον ποιητικό λόγο.

Ο πιο δραστικός από τους 6 διασκελισμούς που περιέχονται στο ποίημα είναι αυτός που γίνεται ανάμεσα στους στ. 58-59, αφενός επειδή η νοηματική και συντακτική ακολουθία του πρώτου στίχου, δηλαδή της ερωτηματικής πρότασης «Ποιος βαστιέται μ' αδάκρυτα μάτια», μένει εμφανώς μετέωρη και αφετέρου επειδή η δευτερεύουσα πρόταση «να σε ιδή;» που λειτουργεί ως μετασκελισμός διαχωρίζεται από το δεύτερο τμήμα του στ. 59 με την ισχυρή παύση του ερωτηματικού. Μικρότερης ισχύος είναι η διατάραξη που επιφέρουν στη νοηματική και ρυθμική ροή του ποιήματος οι διασκελισμοί των στ. 74-75 και 76-77, το δεύτερο μέρος των οποίων οριοθετείται με κόμμα, καθώς και οι διασκελισμοί των στ. 62-63, 70-71 και 78-79, όπου ο μετασκελισμός καταλαμβάνει ολόκληρο τον επτασύλλαβο στίχο.

Με βάση όσα αναφέρθηκαν στην περιγραφή που προηγήθηκε, γίνεται φανερό ότι ο έκτος Λόγος του *Δωδεκάλογου* διαφοροποιείται σημαντικά, ως προς τη μετρικο-ρυθμική του σύσταση, στο συγκεκριμένο τμήμα του (σε σχέση με το πρώτο μέρος του), καθώς ο στίχος παραμένει μεν ελευθερωμένος αλλά η απόσταση ανάμεσα στην ελευθερωμένη μορφή που χρησιμοποιείται στην περίπτωση αυτή και την αυστηρά έμμετρη φόρμα βαίνει μειούμενη. Είναι σαφές ότι το στατικό αναπαιστικό μέτρο, η κυριαρχία των δεκασύλλαβων στίχων, η οποία δημιουργεί την εντύπωση της ισοσυλλαβίας, καθώς και η σταθερή παρουσία της ομοιοκαταληξίας αυξάνουν τον βαθμό εμμετρότητας του ποιητικού κειμένου. Η ένταση της εμμετρότητας σε συνδυασμό με τον θρηνητικό λυρισμό από τον οποίο διαπνέονται οι αναπαιστικοί αυτοί στίχοι δικαιολογεί απολύτως και τον χαρακτηρισμό «ψαλμός» που χρησιμοποιείται εντός του ίδιου του ποιήματος.

Ακολουθεί ο λόγος των Πολύθεων (στ. 88-127):

	Μακαρισμένος εσύ που μελέτησες να τον ορθώσης απάνου στους ώμους σου το συντριμμένο να_ό των Ελλήνων!	↓	12 (4-7-10) 12 (4-7-10) 11 (4-7-10)
90	Του Νόμου τ' άγαλμα σταίνεις κορόνα του, στις μαρμαρένιες κολώνες του σκάλισες τους λογισμούς των Πλωτίων.	↓	12 (2-4-7-10) 12 (4-7-10) 8 (4-7)
	Είδες τον κόσμο κι ατέλειωτο κι άναρχο ψυχών και θεών, μαζί κύριων και υπάκου_ων, σφιχτοδετά κρατημένη_αρμονί_α· και των καπνών και των ίσκιων τα_είδωλα παραμερίζοντας όλα_ίσα τράβηξες προς την Αιτί_α·	↓	12 (1-4-7-10) 12 (2-4-{6}-7-10) 11 (4-7-10) 12 (4-7-10) 12 (4-7-8-10) 5 (4)
95	και σε κρυψώνα_ερό, και σωπαίνοντας έσπειρες, έξω_απ' το μάτι του βέβηλου, κ' έπλασες λιόκαλη_εσύ Σπαρτι_άτισσα τη θυγατέρα σου την Πολιτεί_α.	↓	12 (4-7-10) 12 (1-4-7-10) 12 (1-4-7-10) 11 (4-10)
100	Στους χριστιανούς τους μισόζωους ανάμεσα ξαναζωντάνεψες Όλυμπος άγνωρους, έθνη καινούργιων αθάνατων κι άστρων · μέσα σ' εσένα Λυκούργοι και Πλάτωνες απαντηθήκαν· το λόγο ξανάνιωσες των Ζωρο_άστρων.	↓	12 (4-7-10) 12 (4-7-10) 11 (1-4-7-10) 12 (1-4-7-10) 12 (4-7-10) 5 (4)
105	Κι αφού το τέκνο μεγάλωσες, ένιωσες τότε μονάχα την κούραση, κ' έγυρες ζω_ή κατόχρονη_ισόθε_ης σκέψης, κι αλαφοπήρε σε_ο θάνατος κ' έφυγες το μυστικό, τρισμακάριε, τον ί_ακχο	↓	12 ({2}-4-7-10) 12 (1-4-7-10) 11 (2-4-7-10) 12 (4-7-10) 12 (4-7-10)
110	με τους Ολύμπιους θε_ούς να χορέψης.	↓	11 (4-7-10)
	Σοφός, κριτής, και προφήτης μάς μοίρασες από το γάλα που_εσένα σε πότισε της ουρανίας Αφροδίτης η ρώγα. Του κόσμου_αφήνεις το τέκνο, το θάμα σου· μα_ο μισερός κι ο στραβός κι ο ζηλόφτονος λυσσομανάει και το ρίχνει στη φλόγα.	↓	12 (2-4-7-10) 12 ({2}-4-7-10) 11 (4-7-10) 12 (2-4-7-10) 12 (4-7-10) 11 (4-7-10)
120	Όμως ο_αέρας τριγύρω στη φλόγα σου πνο_ή σοφί_ας κι αλήθειας πνοή γίνεται, κι από τη θράκα της φλόγας πε τάχτη στον ήλιο_ολόϊσα_έναν νους μεγαλόφτερος· τ' αποκα_ϊδια σου κρύβουμε γκόλφια μας, και θησαυρός της φωτιάς σου_είν' η στάχτη! ³⁷⁴	↓	12 (1-4-7-10) 12 (2-4-7-{9}-10) 11 ({2}-4-7-10) 12 (2-4-{5}-7-10) 12 (4-7-10) 11 (4-7-{8}-10)
125			

Ο απευθυνόμενος στον Πλήθωνα λόγος των Πολύθεων συναποτελείται από 6 στροφικά τμήματα, τα οποία είναι, στην πλειονότητά τους, εξάστιχα, εξαιρουμένης της δεύτερης στροφικής ενότητας που είναι δεκάστιχη. Οι 40 σίχοι του παραπάνω ποιήματος είναι συντεθειμένοι σε δακτυλικό μέτρο και ποικίλλουν, ως προς το συλ-

³⁷⁴ Παλαμάς, *Άπαντα*, Τόμος τρίτος, Ο δωδεκάλογος του Γύφτου, ό.π., σ. 84-85.

λαβικό μήκος τους, μεταξύ των 5 και των 12 μετρικών συλλαβών. Συγκεκριμένα, κυριαρχούν οι δωδεκασύλλαβοι στίχοι που ανέρχονται στους 27 και έπονται, με βάση τη συχνότητα της εμφάνισής τους, οι 10 ενδεκασύλλαβοι, οι 2 πεντασύλλαβοι και ο 1 οκτασύλλαβος στίχος. Όσον αφορά το είδος της κατάληξής τους, οι δωδεκασύλλαβοι είναι προπαροξύτονοι και οι υπόλοιποι στίχοι είναι παροξύτονοι. Ένα ακόμα στοιχείο που πρέπει να επισημανθεί είναι ότι όλες οι εξάστιχες στροφικές ενότητες οργανώνονται ακολουθώντας ένα παρόμοιο αλλά όχι πανομοιότυπο σχήμα, καθώς ο πρώτος, ο δεύτερος, ο τέταρτος και ο πέμπτος στίχος τους είναι δωδεκασύλλαβοι προπαροξύτονοι, ενώ ο τρίτος και ο έκτος στίχος τους, οι οποίοι ομοιοκαταληκτούν σταθερά, είναι παροξύτονοι ενδεκασύλλαβοι, με εξαίρεση τον έκτο στίχο της πρώτης στροφικής ενότητας (στ. 93) που είναι οκτασύλλαβος παροξύτονος και τον έκτο στίχο της τρίτης στροφικής ενότητας (στ. 109) που είναι πεντασύλλαβος παροξύτονος. Με τον ίδιο τρόπο δομούνται μετρικά και οι πρώτοι 6 στίχοι της δεκάστιχης στροφικής ενότητας, ο έκτος στίχος της οποίας (στ. 99) είναι παροξύτονος πεντασύλλαβος.

Αν και η ρυθμική κίνηση του ποιητικού κειμένου καθορίζεται εν πολλοίς από τους κανόνες του δακτυλικού μέτρου, σε 8 περιπτώσεις, δηλαδή σε έναν όχι αμελητέο αριθμό στίχων, απαντούν τονικές παραβάσεις. Συγκεκριμένα, οι τόνοι που μπορούν να χαρακτηριστούν παρατονισμοί είναι αυτοί στη 2η μετρική συλλαβή των στ. 91 («Του Νόμου τ' άγαλμα σταίνεις κορώνα του»), 95 («ψυχών και θεών, μαζί κύριων και_υπάκου_ων»), 112 («ζω_ή_κατόχρονη_ισόθε_ης_σκέψης»), 116 («Σοφός, κριτής και προφήτης μας μοίρασες»), 119 («Του κόσμου_αφήνεις το τέκνο, το θάμα σου»), 123 («πνο_ή_σοφί_ας_κι_αλήθειας_πνοή_γίνεται»), 125 («στον ήλιο_ολόϊσα_έναν_νους_μεγαλόφτερος») και στην 8η συλλαβή του στ. 98 («παραμερίζοντας όλα,_ίσα_τράβηξες»). Αντίθετα, οι εκτός δακτυλικής κανονικότητας τόνοι στη 2η συλλαβή των στ. 110, 117, 124, στην 6η συλλαβή του στ. 95, στην 8η συλλαβή του στ. 127 και στην 9η συλλαβή του στ. 123 δεν επηρεάζουν τη ρυθμικότητα του ποιήματος. Συνεπώς, στο υπό εξέταση απόσπασμα εντοπίζονται 8 δραστικοί ασύμβατοι με το δακτυλικό μέτρο τόνοι.

Οι εσωτερικές παύσεις του ποιητικού κειμένου ανέρχονται συνολικά στις 12 (11 κόμματα και 1 άνω τελεία) και περιέχονται σε 10 στίχους. Επίσης, υπάρχει στίξη στο τέλος 20 στίχων (υπάρχει κόμμα στο τέλος 7 στίχων, τελεία στο τέλος 6 στίχων, άνω τελεία στο τέλος 5 στίχων και θαυμαστικό στο τέλος 2 στίχων).

Όσον αφορά τον τρόπο εκφώνησης των γειτονικών φωνηέντων, στο συγκεκριμένο μέρος του έκτου Λόγου μετράμε 24 συνιζήσεις, 11 εσωτερικές και 13 εξωτε-

ρικές, από τις οποίες η 1 γίνεται πάνω σε σημείο στίξης (στ. 98: «όλα,ίσα»), καθώς και 17 χασμωδίες, 14 εσωτερικές και 3 εξωτερικές, οι 2 από τις οποίες γίνονται μεταξύ οριστικού άρθρου και ουσιαστικού (στ. 97: «τα_είδωλα», στ. 122: «ο_αέρας»).

Από τους 40 στίχους του ποιητικού κειμένου, ομοιοκαταληκτούν οι 13. Μολονότι ο αριθμός αυτός δεν είναι μεγάλος, ο αντίκτυπος της ομοιοκαταληξίας στην ηχητική εντύπωση και τη ρυθμικότητα του λόγου δεν μπορεί να παραβλεφθεί, καθώς, όπως ήδη αναφέρθηκε, η διάρθρωσή της είναι σε μεγάλο βαθμό προγραμματική, με δεδομένο ότι στις εξάστιχες στροφικές ενότητες ομοιοκαταληκτούν *απαράβατα* ο τρίτος με τον έκτο στίχο· οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι της δεκάστιχης στροφικής ενότητας είναι οι στ. 96-99-103, δηλαδή ο τρίτος, ο έκτος και ο δέκατος στίχος της.

Το φαινόμενο του διασκελισμού απαντά σε 17 σημεία του λόγου των Πολύθεων, δηλαδή σε αρκετά υψηλό ποσοστό των στίχων. Βέβαια, πρέπει να επισημανθεί ότι πολύ λίγοι από τους διασκελισμούς αυτούς μπορούν να θεωρηθούν ισχυροί, καθώς οι κραδασμοί της νοηματικής ακολουθίας στις περισσότερες περιπτώσεις απορροφώνται πλήρως από τη ρυθμικότητα του δακτυλικού μέτρου. Έτσι, οι διασκελισμοί που θα ξεχώριζε κανείς ως περισσότερο αισθητούς λόγω των ιδιαίτερων συντακτικών και ρυθμικών χαρακτηριστικών τους είναι αυτοί των στ. 97-98, 98-99, 107-108 και 108-109. Στους στ. 97-98 χωρίζονται το αντικείμενο («τα είδωλα») από την ενεργητική μετοχή και από τον κατηγορηματικό προσδιορισμό του αντικειμένου («παραμερίζοντας όλα») και, επιπροσθέτως, το δεύτερο μέρος του διασκελισμού οριοθετείται με κόμμα στο εσωτερικό του στ. 98. Μετά το συγκεκριμένο κόμμα ακολουθεί μία ρηματική φράση («ίσα τράβηξες»), η οποία χρειάζεται το νοηματικό συμπλήρωμα του εμπρόθετου προσδιορισμού («προς την Αιτία») που εκτείνεται σε όλο το μήκος του επόμενου πεντασύλλαβου στίχου και στο τέλος του φέρει άνω τελεία. Ο διασκελισμός των στ. 107-108 ισχυροποιείται λόγω της συνεκτικότητας των συντακτικών όρων που απομακρύνονται (δύο υποκείμενα: «Λυκούργοι και Πλάτωνες» - ρήμα: «απαντηθήκαν») και του ισχυρού σημείου στίξης (άνω τελεία) που απομονώνει τον μετασκελισμό στην αρχή του στίχου. Ο στ. 108, στη συνέχειά του («το λόγο ξανάνιωσες»), διασκελίζεται, επίσης, καθώς το νόημα του ουσιαστικού που περιέχεται σ' αυτόν ολοκληρώνεται με τη γενική προσδιοριστική του τελευταίου στίχου της συγκεκριμένης στροφικής ενότητας, δηλαδή του πεντασύλλαβου στ. 109 («των Ζωροάστρων»).

Η μετρική οργάνωση του λόγου των Πολύθεων ακολουθεί τη μορφή του ελευθερωμένου στίχου, παρά το γεγονός ότι η ανισοσυλλαβία δεν γίνεται εύκολα αντι-

ληπτή (οι στίχοι είναι, στη μεγάλη τους πλειονότητα, δωδεκασύλλαβοι και ενδεκασύλλαβοι που φέρουν τον τελικό τους τόνο σταθερά στη 10η μετρική συλλαβή, με εξαίρεση 1 οκτασύλλαβο και 2 πεντασύλλαβους στίχους).

Προκειμένου να ιδωθούν συγκριτικά τα τρία αυτά αποσπάσματα από τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*, τα οποία εξετάστηκαν, υπενθυμίζω ότι το πρώτο τμήμα του έκτου Λόγου είναι συντεθειμένο σε τροχαϊκούς στίχους πολυποίκιλους ως προς το συλλαβικό τους μήκος (που αρχίζει από τις 5 μετρικές συλλαβές και φτάνει έως τις 13 μετρικές συλλαβές) αλλά και το είδος της κατάληξής τους (που εμφανίζεται και στις τρεις παραλλαγές της, δηλαδή την οξύτονη, την παροξύτονη και την προπαροξύτονη) και διαμοιρασμένους σε άνισης έκτασης στροφικές ενότητες, το δεύτερο τμήμα περιέχει αναπαιστικούς στίχους ισοσύλλαβους στην πλειονότητά τους (30 δεκασύλλαβους και 4 επτασύλλαβους) και παροξύτονους στο σύνολό τους, ενώ το τρίτο τμήμα που διατάσσεται ακολουθώντας ανισομερή στροφική διαίρεση (βέβαια, οι 5 από τις 6 στροφικές ενότητές του είναι ισόστιχες) είναι γραμμένο σε δακτυλικούς στίχους ως επί το πλείστον δωδεκασύλλαβους και ενδεκασύλλαβους (με εξαίρεση 1 οκτασύλλαβο και 2 πεντασύλλαβους στίχους), οι οποίοι φέρουν τον τελικό τους τόνο άλλοτε στην παραλήγουσα και άλλοτε στην προπαραλήγουσα.

Τα ποσοτικά στοιχεία που προέκυψαν κατά την εξέταση της μετρικής των παραπάνω τριών ποιητικών μερών συνοψίζονται ως εξής: το ποσοστό των στίχων που φέρουν αισθητούς τόνους (έναν ή περισσότερους) σε συλλαβές κατά κανόνα (σύμφωνα με τις απαιτήσεις του μέτρου) άτονες είναι για το πρώτο, το δεύτερο και το τρίτο μέρος 1,89%, 8,82% και 20% αντίστοιχα· ο μέσος όρος των παρατονισμών που εμφανίζονται ανά στίχο είναι 0,02, 0,12 και 0,2· ο μέσος όρος του αριθμού των στίχων ανά τους οποίους εμφανίζεται παρατονισμός είναι 53, 8,5 και 5· τα ποσοστά των στίχων που περιέχουν εσωτερικά σημεία στίξης (ένα ή περισσότερα) είναι 28,30%, 32,35% και 25%· οι μέσοι αριθμοί των εσωτερικών παύσεων ανά στίχο είναι 0,32, 0,53 και 0,3· οι μέσοι όροι του αριθμού των στίχων ανά τους οποίους εμφανίζεται εσωτερικό σημείο στίξης είναι 3,12, 1,89 και 3,33· τα ποσοστά των στίχων που τελειώνουν με σημείο στίξης είναι 50,94%, 61,76% και 50%· τα ποσοστά των συνιζήσεων συγκριτικά με αυτά των χασμωδίων είναι 78,79%-21,21%, 82,35%-17,65% και 58,54%-41,46%· τα ποσοστά των στίχων που ομοιοκαταληκτούν είναι 66,04%, 100% και 32,5%· τα ποσοστά των διασκελιζόμενων στίχων είναι 30,19%, 17,65% (αν ληφθεί υπόψη μόνο ο 1 διασκελισμός που μπορεί να θεωρηθεί ισχυρός, το ποσοστό αυτό

μειώνεται στο 2,94%) και 42,5% (αν ληφθούν υπόψη μόνοι οι ισχυροί διασκελισμοί το ποσοστό αυτό μειώνεται στο 10%).

Όσον αφορά τη διαβάθμιση της μορφικής ελευθέρωσης των εν λόγω χωρίων του *Δωδεκάλογου*, είναι σαφές ότι το πρώτο τμήμα ξεχωρίζει για τη μεγαλύτερη ρυθμική τολμηρότητά του, καθώς τα χαρακτηριστικά της μετρικορυθμικής κατασκευής του, ιδίως η χρήση του τροχαϊκού μέτρου που υπαγορεύει μία ρυθμικά γοργή εκφώνηση του λόγου, η διακριτή συλλαβική διακύμανση των στίχων και η ένταση των διασκελισμών, συντελούν στη διαμόρφωση ενός καθαρά αφηγηματικού ύφους. Αντίθετα, η χρήση των τρισυλλαβικών μέτρων στους λόγους των Χριστιανών και των Πολύθεων, τα οποία υποδεικνύουν μία αργοκίνητη και σχετικά στομφώδη ρυθμική οργάνωση του ποιητικού κειμένου, καθώς και η ανεπαίσθητη διαφοροποίηση της συλλαβικής έκτασης των στίχων δημιουργούν έναν τραγουδιστικής ροπής ρυθμό, θρηνητικής διάθεσης στη μία περίπτωση και υμνητικής υφής στην άλλη περίπτωση,³⁷⁵ με αποτέλεσμα να προκαλείται η εντύπωση μιας αυστηρά έμμετρης διάρθρωσης. Ωστόσο, έχει σημασία να προσεχθεί ότι ο Παλαμάς ακόμα και σε αυτά τα τραγουδιστικής ιδιοσυστασίας μέρη εφαρμόζει μετρικορυθμικά μέσα που ποικίλλουν την αναπαιστική και τη δακτυλική κίνηση, όπως ο παρατονισμός (που μάλιστα χρησιμοποιείται με μεγαλύτερη συχνότητα από αυτή του πρώτου τμήματος), η εσωτερική στίξη και ο διασκελισμός, η ένταση του οποίου, βέβαια, εμφανίζεται σημαντικά μειωμένη σε σχέση με τη δραστικότητα των διασκελισμών του τροχαϊκού μέρους. Η επιλογή του ποιητή να χρησιμοποιήσει την ελευθερωμένη μορφή, έστω με αυξημένο βαθμό εμμετρότητας, στα εν λόγω τμήματα του συνθέματός του, στα οποία ο αυστηρά έμμετρος στίχος σίγουρα δεν θα ήταν παράταυρος, φανερώνει την επιδίωξή του να πειραματιστεί στο πεδίο της μετρικής κατασκευής.

Άγγελος Σικελιανός: Από τις ανανεωτικές δοκιμές της μορφής στην υπεράσπιση των παραδοσιακών σχημάτων

Η ουσιαστική εμφάνιση του Άγγελου Σικελιανού (1884-1951) στα ελληνικά ποιητικά δρώμενα έγινε, αφού είχαν προηγηθεί δημοσιεύσεις ποιημάτων του σε περιοδικά, με την έκδοση του συνθέματος *Αλαφροΐσκιωτος* το 1909. Στη συνέχεια, ο ποιητής ξεχώρισε μέσα από το έργο του για τον μεγάλοπνοο λυρισμό του αλλά και

³⁷⁵ Ο Χουρμούζιος χαρακτηρίζει τον λόγο των Πολύθεων «τραγούδι» και συγκεκριμένα «όμνο στον Πλήθωνα», Χουρμούζιος, *ό.π.*, σ. 87.

για την αφοσίωσή του στο όραμα της δελφικής ιδέας και στον ρόλο του ποιητή-προφήτη.³⁷⁶

Κατά τη διαδρομή της ποιητικής του παραγωγής ο Σικελιανός καλλιέργησε μια ευρεία γκάμα μορφών, από αυτές του αυστηρά έμμετρου στίχου (ακόμα και σταθερής φόρμας όπως είναι το σονέτο) έως και τον ελευθερωμένο ή και τον ελεύθερο στίχο, όπως υποστηρίζουν ορισμένοι μελετητές, με αποτέλεσμα να παραγάγει ένα έργο που διακρίνεται για τη μεγάλη μορφολογική ποικιλία του.³⁷⁷ Οι μετρικοί νεωτερισμοί της σικελιανικής ποίησης εντοπίζονται κατά κύριο λόγο στον *Αλαφροϊσκιωτο*, στον *Πρόλογο στη ζωή* και σε ορισμένα ποιήματα των *Λυρικών Β'*,³⁷⁸ ενώ περίπου από το 1920 και μετά η εικόνα της μορφολογίας της σικελιανικής ποίησης μεταβάλλεται σημαντικά,³⁷⁹ αφού αρχίζει να κυριαρχεί πλέον σε αυτή ο αυστηρά έμμετρος στίχος και ο ποιητής εντέλει διαγράφει, όπως παρατηρεί ο Γαραντούδης, «μια πορεία επιστροφής σε όλο και ρυθμικά “συντηρητικότερες” μορφές του στίχου», όπως αυτές αποτυπώνονται στις συνθέσεις *Μήτηρ Θεού*, *Πάσχα των Ελλήνων* και *Δελφικός λόγος*.³⁸⁰ Οι αιτίες αυτής της οπισθοδρόμησης σχετίζονται τόσο με την ιδεολογία του

³⁷⁶ Για την ποίηση του Σικελιανού, βλ. ενδεικτικά το βιβλίο *Εισαγωγή στην ποίηση του Σικελιανού. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Ερατοσθένης Καψωμένος, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2011.

³⁷⁷ Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η μορφολογία της σικελιανικής ποίησης», *Νέα Εστία*, τ. 149, τχ. 1735, Ιούνιος 2001, σ. 926-932: 926. Επίσης, βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η μετρική του *Αλαφροϊσκιωτου*: Από τη ρυθμική επίδραση του *Laus vitae* του D'Annunzio στον “ελευθερωμένο δεκαπεντασύλλαβο”», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 17, Ιούνιος 2001, Αφιέρωμα: Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από την κοίμησή του, σ. 61-67: 61. Βλ. και την αναδημοσίευση της μελέτης: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η μετρική του *Αλαφροϊσκιωτου*: Από τη ρυθμική επίδραση του *Laus vitae* του D'Annunzio στον “ελευθερωμένο δεκαπεντασύλλαβο”», *Εισαγωγή στην ποίηση του Σικελιανού. Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π., σ. 395-415. Βλ., επίσης, τις ακόλουθες μελέτες του Γαραντούδη: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Ο “ελευθερωμένος δεκαπεντασύλλαβος” του *Αλαφροϊσκιωτου*», *Παλίμψηστον*, τχ. 12, 1993, σ. 205-222· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Σικελιανός και Ντ' Αννούντσιο. Η ρυθμική επίδραση του *Laus vitae* στον *Αλαφροϊσκιωτο*», *Νέα Εστία*, τ. 150, τχ. 1740, Δεκέμβριος 2001, Αφιέρωμα στον Σικελιανό, σ. 910-921· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Άγγελος Σικελιανός και Gabriele D'Annunzio: Ο *Αλαφροϊσκιωτος* και το *Laus vitae*», *Ελληνες ποιητές του μεταιχμίου 1880-1930. Ερμηνευτικές και γραμματολογικές (ανα)θεωρήσεις*, ό.π., σ. 245-293.

³⁷⁸ Γαραντούδης, «Η μορφολογία της σικελιανικής ποίησης», ό.π., σ. 926. Βλ. και Γαραντούδης, «Η μετρική του *Αλαφροϊσκιωτου*: Από τη ρυθμική επίδραση του *Laus vitae* του D'Annunzio στον “ελευθερωμένο δεκαπεντασύλλαβο”», ό.π., σ. 61.

³⁷⁹ Όπως γράφει η Αθηνά Βογιατζόγλου, ουσιαστικά «ο Σικελιανός έπαψε να εφαρμόζει την ελεύθερη στιχουργία των *Συνειδήσεων* μετά τη δημοσίευση της τέταρτης *Συνείδησης* το 1917 σε όλα τα πλην της πέμπτης *Συνείδησης* ποιήματά του», βλ. Αθηνά Βογιατζόγλου, «Η προσωδιακή υπαναχώρηση του Σικελιανού», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, ό.π., σ. 155-162: 157.

³⁸⁰ Γαραντούδης, «Η μετρική του *Αλαφροϊσκιωτου*: Από τη ρυθμική επίδραση του *Laus vitae* του D'Annunzio στον “ελευθερωμένο δεκαπεντασύλλαβο”», ό.π., σ. 76. Βλ. και την παρατήρηση του Γαραντούδη ότι «ο Σικελιανός εγκατέλειψε τους τολμηρούς μετρικούς πειραματισμούς των πρώτων έργων του και επανέκαμψε στον παραδοσιακό δεκαπεντασύλλαβο, τον οποίο καλλιέργησε εντατικά σε μια σειρά εκτενών συνθέσεων: *Μήτηρ Θεού* (γρ. 1916, δημ. 1917-1919), *Πάσχα των Ελλήνων* (1918-1935) και *Δελφικός λόγος* (1927)», Γαραντούδης, «Η μορφολογία της σικελιανικής ποίησης», ό.π., σ. 929. Σχετικά με τη μετρική κατασκευή της σύνθεσης *Μήτηρ Θεού*, βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Οι

Σικελιανού, όπως σημειώνει η Αθηνά Βογιατζόγλου, δηλαδή με την «επιθυμία του να γράψει μια ποίηση εθνική» μετερχόμενος παραδοσιακά μετρικορυθμικά μέσα (για παράδειγμα, τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο),³⁸¹ όσο και με «λογοτεχνικής φύσης κίνητρα», όπως γράφει ο Γαραντούδης, ο οποίος επισημαίνει ότι «ο Σικελιανός επιχείρησε τους τολμηρούς μορφικούς πειραματισμούς του στη νεανική δημιουργική περίοδο του (1909-1917), όταν ένωθε κυρίαρχος των ανανεωτικών τάσεων της σύγχρονης του ποιητικής σκηνής», αλλά στη συνέχεια, όταν άρχισε να επικρατεί ο ελεύθερος στίχος, επέλεξε την αλλαγή πλευσης επανερχόμενος στα αυστηρά μετρικά σχήματα και, μέσω της ποιητικής πρακτικής του, εναντιώθηκε στις μετρικές καινοτομίες και στο επαναστατικό κλίμα του μοντερνισμού δηλώνοντας ουσιαστικά την υποστήριξή του στις μορφικές τεχνικές της παραδοσιακής ποίησης.³⁸²

Όσον αφορά, ειδικότερα, τη μετρική δόμηση του πρώτου σικελιανικού συνθέματος, δηλαδή του *Αλαφροϊσκιωτου*, διακρίνονται σε αυτό δύο διαφορετικοί τρόποι μετρικορυθμικής οργάνωσης του ποιητικού κειμένου, καθώς χρησιμοποιείται ο ελευθερωμένος στίχος με διαφόρων μέτρων και ποικίλης συλλαβικής έκτασης στίχους κατανεμημένους σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες και, επιπροσθέτως, υπάρχουν μέρη στα οποία κυριαρχεί το ιαμβικό μέτρο και το σχήμα του σπασμένου δεκαπεντασύλλαβου. Το δεύτερο διαρθρωτικό σχήμα του *Αλαφροϊσκιωτου* έχει περιγραφεί από τον Γαραντούδη, ο οποίος παρατηρεί ότι πρόκειται για μία «πολύ λιγότερο τολμηρή εκδοχή ενός σταθερά ομοιόμετρου (ιαμβικού) ελευθερωμένου στίχου», μία μορφή που ονομάζει «ελευθερωμένο δεκαπεντασύλλαβο»³⁸³ διασαφηνίζοντας ότι η «ελευθέρωση» οφείλεται «όχι τόσο στη σπάνια παρεμβολή στίχων που αυξάνουν ή μειώ-

δεκαπεντασύλλαβοι στο *Μήτηρ Θεού* του Άγγελου Σικελιανού», *Σημείο*, τ. 3, 1995, σ. 161-169. Βλ. και την αναδημοσίευση της μελέτης σε επεξεργασμένη μορφή: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Οι δεκαπεντασύλλαβοι στο *Μήτηρ Θεού* του Άγγελου Σικελιανού», *Έλληνες ποιητές του μεταιχμίου 1880-1930. Ερμηνευτικές και γραμματολογικές (ανα)θεωρήσεις*, ό.π., σ. 294-310. Για τη σύνθεση *Μήτηρ Θεού*, βλ. και Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Η μουσική διατύπωση του *Μήτηρ Θεού*. Μερική (μετρική) προσέγγιση», *Κονδυλοφόρος*, τ. 2, 2003, σ. 113-121.

³⁸¹ Βλ. Βογιατζόγλου, ό.π., σ. 158.

³⁸² Βλ. Γαραντούδης, «Η μορφολογία της σικελιανικής ποίησης», ό.π., σ. 932.

³⁸³ Ο Γαραντούδης διαπιστώνει ότι ο Σικελιανός ξεκινώντας να γράφει δέχεται, στα πρώτα τμήματα του ποιητικού συνθέματος, την επίδραση του ιταλού ποιητή Gabriele D'Annunzio (συγκεκριμένα του έργου του *Laus vitae*) και υιοθετεί παρόμοιες τολμηρές λύσεις, δηλαδή την «τολμηρή εκδοχή ενός ελευθερωμένου στίχου με ποικιλία ετερόρρυθμων στίχων», αλλά στη συνέχεια επικρατεί η «πολύ λιγότερο τολμηρή εκδοχή ενός σταθερά ομοιόμετρου (ιαμβικού) ελευθερωμένου στίχου», με αποτέλεσμα να κυριαρχεί η «τάση του ιαμβικού ρυθμού» και ο «ελευθερωμένος δεκαπεντασύλλαβος» στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης, βλ. Γαραντούδης, «Η μετρική του *Αλαφροϊσκιωτου*: Από τη ρυθμική επίδραση του *Laus vitae* του D'Annunzio στον “ελευθερωμένο δεκαπεντασύλλαβο”», ό.π., σ. 75. Βλ., επίσης, την ακόλουθη παρατήρηση του Γαραντούδη: «Η ιδιότυπη αυτή μορφή, που μπορεί να ονομαστεί “ελευθερωμένος” δεκαπεντασύλλαβος, εφαρμόζεται στις 39 από τις συνολικά 76 ενότητες του *Αλαφροϊσκιωτου*. Οι υπόλοιπες 37 ενότητες είναι γραμμένες σε ελευθερωμένο στίχο», Γαραντούδης, «Η μορφολογία της σικελιανικής ποίησης», ό.π., σ. 927.

νουν τη συλλαβική έκταση του οκτασύλλαβου ή του επτασύλλαβου, όσο, κυρίως, στη διαρκή αναστολή της ολοκλήρωσης της γνώριμης ρυθμικής αίσθησης του δεκαπεντασύλλαβου» και ότι «η αναβολή ή και η ματαίωση αυτής της ρυθμικής ολοκλήρωσης επιτυγχάνεται με τη μικρότερη ή μεγαλύτερη παράταση της ρυθμικής αίσθησης του πρώτου ημιστίχου, με άλλα λόγια με την ακανόνιστη επανάληψή του».³⁸⁴

Η μετρική του *Προλόγου στη ζωή*, ο οποίος συναποτελείται από τις δημοσιευμένες από το 1915 έως το 1917 ενότητες *Η συνείδηση της γης μου*, *Η συνείδηση της φυλής μου*, *Η συνείδηση της γυναίκας*, *Η συνείδηση της πίστης* και την ενότητα *Η συνείδηση της προσωπικής δημιουργίας* που εκδόθηκε ολοκληρωμένη το 1946 στον δεύτερο τόμο του *Λυρικού βίου* (το τελευταίο μέρος της είχε δημοσιευτεί το 1943), έχει, επίσης, απασχολήσει την κριτική και τα πορίσματα που έχουν προκύψει είναι σε πολλά σημεία αντικρουόμενα μεταξύ τους. Έτσι, για παράδειγμα, ο Δημαράς και ο Beaton κάνουν λόγο (στις ιστορίες νεοελληνικής λογοτεχνίας, τις οποίες έχουν συντάξει) για ελεύθερο στίχο,³⁸⁵ ενώ ο Βαγενάς χαρακτηρίζει τον *Πρόλογο στη ζωή* «λυρική πρόζα» που λαμβάνει τη μορφή ελεύθερου στίχου, χωρίς, όμως, να είναι στην πραγματικότητα ελεύθερος στίχος.³⁸⁶

³⁸⁴ Γαραντούδης, «Η μετρική του *Αλαφροϊσκιωτο*: Από τη ρυθμική επίδραση του *Laus vitae* του D'Annunzio στον “ελευθερωμένο δεκαπεντασύλλαβο”», *ό.π.*, σ. 66. Ο Γαραντούδης διευκρινίζει, επίσης, ότι στις περισσότερες περιπτώσεις στις οποίες χρησιμοποιείται ο «ελευθερωμένος δεκαπεντασύλλαβος» «οι οκτασύλλαβοι δεν εναλλάσσονται ένας προς έναν με τους επτασύλλαβους, αλλά συντάσσονται σε ομάδες δύο, τριών, τεσσάρων (μέχρι και εννέα, σε ένα σημείο) οκτασυλλάβων» και ότι έπειτα «υπάρχει απαράβατα σχεδόν ο επτασύλλαβος κι έτσι κλείνει ο κύκλος αυτού του σε διαρκή αναστολή και αναμονή προς ολοκλήρωση δεκαπεντασύλλαβου», σ. 66.

³⁸⁵ Βλ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, *ό.π.*, σ. 567 και Beaton, *ό.π.*, σ. 155. Επίσης, βλ. Θεόδωρος Ξύδης, «Σχεδιάσμα της μετρικής του Σικελιανού», *Νέα Εστία*, τ. 55, τχ. 638, 1 Φεβρουαρίου 1954, σ. 158-164 και τχ. 639, 15 Φεβρουαρίου 1954, σ. 237-240. Ο Ξύδης, μεταξύ άλλων, συμπεραίνει σχετικά με τον στίχο της ποίησης του Σικελιανού: «[...] και οι ελεύθεροι ακόμα στίχοι του [Σικελιανού] είναι συνδυασμοί ρυθμών. Κινούνται ανάμεσα σε σταθερά κανονισμένες μορφές, αλλά ποικιλώτατες, ποτέ χαλαρές. Η ισορροπία έχει γίνει προτιότερα, η ρυθμική απαίτηση προϋποτίθεται. Είναι χαραγμένη στην ψυχή του ποιητή. [...] Οι νόμοι του ρυθμού πλαταίνουν χωρίς να διαλύονται, απλώνονται χωρίς να χάνονται. Είναι η ουσία του στίχου που πάντα συμφιλιώνεται με τη μουσική του υπόσταση», τχ. 639, σ. 240.

³⁸⁶ Συγκεκριμένα, ο Βαγενάς γράφει: «Αρκεί να μεταγράψουμε σε πεζογραφική μορφή ένα κείμενο γραμμένο σε τέτοιο ελεύθερο στίχο (π.χ. τον “Πρόλογο στη Ζωή” του Σικελιανού) και να το παραβάλουμε μ’ ένα ποίημα σε πεζό αυτής της εποχής, για να διαπιστώσουμε ότι στην ουσία τα δύο κείμενα είναι της ίδιας φύσεως», Νάσος Βαγενάς, *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, *ό.π.*, σ. 56. Βλ. και την κρίση του Βαγενά ότι «στη δεκαετία του 1910 [...] ο Σικελιανός γράφει τον ελεύθερο, προνεοτερικό, στίχο των *Συνειδήσεων*», Βαγενάς, *Η παραμόρφωση του Καρλωτάκη*, *ό.π.*, σ. 58. Με τον Βαγενά συμφωνεί και ο Δημήτρης Κόκορης, ο οποίος γράφει ότι ο *Πρόλογος στη ζωή* «περιλαμβάνει στίχους –τουλάχιστον, εκ πρώτης όψεως– ελεύθερους» επισημαίνοντας τα εξής: «Πράγματι, ο διαχωρισμός των ποιημάτων σε στίχους φαίνεται συμβατικός. Η δυναμική, που αναδύει το κείμενο, παραμένει αμετάβλητη, ακόμη κι όταν το μεταγράψουμε και το αναγνώσουμε σε πεζή μορφή. Βάσιμη, λοιπόν, είναι η υπόθεση πως ο ελεύθερος στίχος του Σικελιανού πόρω απέχει της νεωτερικής ποίησης· περισσότερο στοιχειοθετεί μια ποίηση πλησιέστερη προς την παράδοση [...]», Δημήτρης Κόκορης, «Άγγελος Σικελιανός: Μετρική ποικιλομορφία και ιδεολογικό στίγμα», *Πόρφυρας*, τχ. 66, Οκτώβριος 1993, σ. 50-56: 54, 55. Η Sarah Ekdwai εντάσσει τον *Πρόλογο στη ζωή* (όπως και τον *Αλαφροϊσκιωτο*) σε μια

Η Κατσιγιάννη υπογραμμίζει τους μετρικούς νεωτερισμούς του εν λόγω συνθέματος και, διευκρινίζοντας ότι «η στιχουργική ιδιαιτερότητα αυτού του έργου σε σύγκριση με τα στιχουργικά συμφραζόμενα της εποχής φαίνεται καθαρότερα στην πρώτη έκδοση, η οποία εκφράζει την αρχική εκδοτική βούληση του ποιητή»,³⁸⁷ υποστηρίζει ότι πρόκειται για «το πιο τολμηρό από στιχουργική άποψη έμμετρο έργο που δημοσιεύεται ως τότε στην ελληνική ποίηση».³⁸⁸ Η μελετήτρια περιγράφει τη μορφή του *Προλόγου στη ζωή* «ως ένα είδος ιδιότυπου ετερόμετρου ελευθερωμένου στίχου» με κυρίαρχα μέτρα το ιαμβικό και το τροχαϊκό, του οποίου η μετρικορυθμική προοδευτικότητα ενισχύεται ακόμα περισσότερο με «τη συχνή χρήση τολμηρότατων διασκελισμών»· τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν τη ρηξικέλευθη μετρική ταυτότητα του *Προλόγου στη ζωή* συνοψίζονται στα εξής: «εναλλαγή του μέτρου και του μήκους των στίχων», «συντακτική διατάραξη», «συνειδητά περιορισμένη παρουσία της ομοιοκαταληξίας», «χρήση κάποιων άμετρων στίχων».³⁸⁹ Μάλιστα η Κατσιγιάννη κρίνει τη συγκεκριμένη σύνθεση του Σικελιανού ως ρυθμικά τολμηρότερη από τον ελευθερωμένο στίχο τόσο του Παλαμά όσο και του Καβάφη.³⁹⁰

ομάδα συνθεμάτων και ποιημάτων που είναι γραμμένα σε «free verse», έναν όρο που ταυτίζει με τον γαλλικό «vers libre» και προσδιορίζει ως ανισοσύλλαβο στίχο που μπορεί να είναι μετρικός ή μη μετρικός είτε με παρουσία ομοιοκαταληξίας είτε όχι· όσον αφορά τον «ελεύθερο στίχο» του Σικελιανού, γράφει ότι τα περισσότερα από τα ποιήματά του σε αυτή τη μορφή («free verse») είναι συντεθειμένα σε ιαμβικό μέτρο, όπως και η υπόλοιπη ποίησή του, βλ. Sarah Ekdawi, «The matter of metre: form meets content in the poetry of Sikelianos», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 2, 1990, σ. 203-212: 205.

³⁸⁷ Άννα Κατσιγιάννη, «Σημειώσεις για τη στιχουργία του *Προλόγου στη Ζωή*», *Αριάδνη*, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, τ. 5, Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου, 1989, σ. 447-454: 448. Βλ. και την αναδημοσίευση της μελέτης: Άννα Κατσιγιάννη, «Σημειώσεις για τη στιχουργία του *Προλόγου στη Ζωή*», *Εισαγωγή στην ποίηση του Σικελιανού. Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π., σ. 305-314. Η Κατσιγιάννη μάς παρέχει τις ακόλουθες πληροφορίες σχετικά με τις διαφορετικές εκδόσεις του συνθέματος: «Έχω παρατηρήσει ότι ο εκδότης-τυπογράφος Γιάννης Σκαζίκης, ο οποίος επιμελήθηκε τη δεύτερη έκδοση (1946-1947), επέφερε –κατά τεκμήριο με τη συγκατάθεση του ποιητή– αρκετές αλλαγές στο κόψιμο, στη διάταξη και τη στίξη των στίχων για να κάνει προφανώς πιο προσίτο το έργο. Αρκετές, επίσης, διαφορές τόσο από την πρώτη όσο και από τη δεύτερη έκδοση παρουσιάζει η τρίτη και οριστικότερη έκδοση του κειμένου, που έγινε από τον Γ. Π. Σαββίδη (1966)», σ. 448. Η Κατσιγιάννη διευκρινίζει ότι στη μελέτη της παραπέμπει «μόνο στην πρώτη έκδοση του έργου γιατί, μολονότι οι αλλαγές που έγιναν από τους δύο εκδότες δεν αλλοιώνουν τη στιχουργική υπόσταση του έργου, η έκδοση αυτή μας δίνει τη στιχουργική του φυσιογνωμία την εποχή που πρωτοδημοσιεύεται», σ. 448-449.

³⁸⁸ Κατσιγιάννη, ό.π., σ. 448.

³⁸⁹ Κατσιγιάννη, ό.π., σ. 449. Επίσης, η Κατσιγιάννη γράφει σχετικά με τους στίχους του συνθέματος: «Οι παραδοσιακοί στίχοι (ο ενδεκασύλλαβος, ο δεκαπεντασύλλαβος, ο δεκαεπτασύλλαβος κ.ά.) απαντούν εδώ όχι μόνο στη συνήθη τους μορφή, με κανονικό ή μη κανονικό τονισμό, με τομή ή χωρίς τομή, αλλά και ως σπασμένοι στίχοι, δηλαδή ως ζεύγη στίχων, όπως συμβαίνει και στον *Αλαφροΐσκιωτο*. Η επιπλέον μετρική ιδιαιτερότητα των *Συνειδήσεων* σε σχέση με τον *Αλαφροΐσκιωτο* συνίσταται στο ότι τα ζεύγη στίχων, που ισοδυναμούν με ενδεκασύλλαβους, δεκαπεντασύλλαβους, δεκαεπτασύλλαβους κ.ο.κ., απαντούν σε όλους σχεδόν τους δυνατούς συνδυασμούς», σ. 449-450.

³⁹⁰ Συγκεκριμένα, η Κατσιγιάννη γράφει: «Ούτε ο ελευθερωμένος στίχος του Παλαμά ούτε αυτός του Καβάφη δεν κατόρθωσαν να φθάσουν σε τόσο προχωρημένες μεταρρυθμιστικές προτάσεις όσο ο στίχος των *Συνειδήσεων* του Σικελιανού», Κατσιγιάννη, ό.π., σ. 453-454.

Από την άλλη πλευρά, η Βογιατζόγλου απορρίπτει ως δείκτη πρωτοτυπίας την εναλλαγή δύο διαφορετικών μέτρων, καθώς, σύμφωνα με την ίδια, αφενός «οι *Συνειδήσεις* δεν αποτελούν εξαίρεση στο ποιητικό corpus του Σικελιανού» και αφετέρου οι «σποραδικοί τροχαϊκοί στίχοι τους απορροφώνται, ως επί το πλείστον, από το κυρίαρχο μέτρο του *Λυρικού Βίου*: το ιαμβικό». ³⁹¹ Η μελετήτρια αμφισβητεί, επίσης, τη συχνότητα και την τολμηρότητα των διασκελισμών γράφοντας ότι αυτοί εντοπίζονται στην πρώτη έκδοση των δύο πρώτων *Συνειδήσεων*, όπου δεν αποτυπώνεται η «τελική εκδοτική βούληση του ποιητή», καθώς και ότι πρόκειται για διασκελισμούς που κατ' ουσίαν δεν είναι δυνατόν να θεωρηθούν δείγματα ρυθμικής ελευθέρωσης. ³⁹² Η εναλλαγή των μέτρων, λοιπόν, και οι διασκελισμοί, δεν επενεργούν δραστικά στη ρυθμικότητα του συνθέματος, αλλά και ο αριθμός των εσωτερικών παύσεων είναι μικρός, με βάση την εν λόγω θεώρηση, κατά συνέπεια δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για ένα τολμηρό ρυθμικό οικοδόμημα. ³⁹³ Η Βογιατζόγλου, εντέλει, συμπεραίνει ότι η σύνθεση οδηγείται σε «ρυθμική αδράνεια», αλλά αναγνωρίζει ότι «δεν λείπουν και κάποια αποσπάσματα (ιδιαίτερα στη *Συνείδηση της γυναίκας* και στη *Συνείδηση της πίστης*) τα οποία, χάρη στον χωρισμό τους σε ολιγόστιχες στροφικές ενότητες, στο λειτουργικό σταμάτημα των στίχων τους, στην ομοιόμορφη συντακτική τους ανάπτυξη και στη χρήση της εσωτερικής, κυρίως, ομοιοκαταληξίας, λειτουργούν ως ρυθμικές νησίδες σε έναν προσωδιακώς δύσπλευστο ωκεανό». ³⁹⁴

Επιπροσθέτως, η Βογιατζόγλου συγκρίνει τη μετρική του *Προλόγου στη Ζωή* και τον ελευθερωμένο στίχο της ποίησης του Καβάφη εξετάζοντας, χάριν παραδείγ-

³⁹¹ Αθηνά Βογιατζόγλου, *Η μεγάλη ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1999, σ. 28.

³⁹² Παραθέτω τα σχόλια της Βογιατζόγλου: «[...] το 1916 ο Σικελιανός είχε ήδη συνειδητοποιήσει τον ανενεργό χαρακτήρα των διασκελισμών στις δύο πρώτες *Συνειδήσεις* και θέλησε να προχωρήσει σε μια ομαλότερη διευθέτηση των στίχων του, διευθέτηση που το 1947 [1946] εφαρμόζεται στο σύνολο των *Συνειδήσεων*. Έτσι, το φαινόμενο του διασκελισμού ανάμεσα σε άρθρο, πρόθεση, κτητική αντωνυμία και σε όνομα (ουσιαστικό ή επίθετο), φαινόμενο μοναδικό –τουλάχιστον ως προς τη συχνότητά του– στην νεοελληνική ποίηση, εξαλείφεται τελείως, καθώς είναι φανερό ότι δεν είχε προκύψει από κάποια ουσιαστική εκμετάλλευση των δυνατοτήτων του ελευθερωμένου στίχου, ούτε βεβαίως συνδεόταν οργανικά με το νόημα των ποιημάτων, αλλά επρόκειτο μάλλον για μια ενθουσιώδη επίδειξη καλλιτεχνικής ελευθερίας», Βογιατζόγλου, *ό.π.*, σ. 26. Η Βογιατζόγλου, λοιπόν, συμπεραίνει ότι ο διασκελισμός «παύει να υφίσταται ήδη το 1916 στη *Συνείδηση της γυναίκας*, ενώ, επιπλέον, απουσιάζει τελείως από τις εκδόσεις του 1947 [1946] και του 1966, στις οποίες και αναφέρονται οι περισσότεροι κριτικοί», βλ. σ. 26-27.

³⁹³ Βλ. Βογιατζόγλου, *ό.π.*, σ. 37. Επίσης, σύμφωνα με τη Βογιατζόγλου, «η κυριότερη προσωδιακή αδυναμία των *Συνειδήσεων* έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι το τελείωμα των στίχων τους δεν είναι αρκετά ισχυρό, ώστε να σταματήσει τον αναγνώστη, ο οποίος συχνά παρασύρεται σε μια οριζόντια ανάγνωση των ποιημάτων», σ. 37. Συγκρίνοντας τον *Πρόλογο στη Ζωή* με τον *Αλαφροΐσκιωτο*, η Βογιατζόγλου καταλήγει στο ακόλουθο συμπέρασμα: «Τα στοιχεία της ανισοσυλλαβίας, της ανισομήκους στροφικής διάταξης και της χαλαρότητας της ομοιοκαταληξίας πράγματι επιτείνονται στις *Συνειδήσεις*· όχι όμως και η μετρική ποικιλία, που υποχωρεί αισθητά», σ. 35.

³⁹⁴ Βογιατζόγλου, *ό.π.*, σ. 41.

ματος, ένα απόσπασμα του ποιήματος «Γέλειος πόθος» από τη *Συνείδηση της γυναίκας*, «ένα από τα ρυθμικώς περισσότερο πεποικιλμένα αποσπάσματα της πρώτης *Συνείδησης*»,³⁹⁵ όπως το χαρακτηρίζει, και τις δύο πρώτες στροφικές ενότητες του αναγνωρισμένου καβαφικού ποιήματος «*Εν Σπάρτη*». Τα στοιχεία που προκύπτουν από την αντιπαραβολή των μορφολογικών γνωρισμάτων των δύο ποιημάτων καταδεικνύουν τον υψηλότερο βαθμό ρυθμικής τόλμης του καβαφικού έναντι του σικελιανικού στίχου, καθώς διαπιστώνεται ότι στην ποίηση του Σικελιανού κυριαρχεί η μορφή της συνίζησης, η οποία προκαλεί την αίσθηση της μονοτονίας του ρυθμού, ενώ στην ποίηση του Καβάφη η ελεύθερη χρήση της συνίζησης και της χασμωδίας δημιουργεί στίχους που μπορούν να διαβαστούν με διαφορετικούς τρόπους, αλλά αυτό που διαφοροποιεί ουσιαστικά τη μορφή των δύο ποιητικών κειμένων είναι, όπως γράφει η Βογιατζόγλου, το γεγονός ότι «ενώ ο αναγνώστης των *Συνειδήσεων* ωθείται όχι μόνο να διαβάξει συνεχώς συνιζήσεις αλλά και να αφηφεί τους παρατονισμούς, προκειμένου να “ακουστεί” ο ίαμβος, τον αναγνώστη του “*Εν Σπάρτη*” εμποδίζουν η έντονη δραματικότητα και η προφορικότητα της ποίησης του Καβάφη».³⁹⁶ Συνεπώς, στη ρυθμικότητα της καβαφικής ποίησης επιδρούν και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του περιεχομένου και του ύφους της.

Προτείνοντας έναν διαφορετικό τρόπο εξέτασης της μετρικής κατασκευής του *Προλόγου στη ζωή* ο Mackridge εστιάζει την προσοχή του στη διάρθρωση της περιόδου. Έτσι, ο μελετητής περιγράφει τη μορφή μιας συγκεκριμένης στροφικής ενότητας του συνθέματος (την οποία χρησιμοποιεί ως παράδειγμα) ως εξής: «[...] ολόκληρη η στροφή αποτελείται από μία πρόταση, η οποία θα μπορούσε να γραφτεί σε πεζό [...]. Αν λάβουμε υπόψη τις συνιζήσεις, αυτή η πρόταση συνίσταται από 42 συλλαβές και έχει έναν ενιαίο δυαδικό (ιαμβικό) ρυθμό, ο οποίος διαρκεί χωρίς διακοπή από την αρχή μέχρι το τέλος. Όταν ένας στίχος είναι οξύτονος, ο επόμενος στίχος είναι ιαμβικός, ενώ όταν ο στίχος είναι παροξύτονος, ο επόμενος είναι τροχαϊκός, ώστε να διατηρηθεί ο ενιαίος δυαδικός ρυθμός. Γι’ αυτό νομίζω ότι είναι πιο λογικό να μιλήσουμε όχι για ιαμβικό και τροχαϊκό μέτρο αλλά απλώς για δυαδικό ρυθμό».³⁹⁷ Σύμφωνα με τον Mackridge, ο *Πρόλογος στη ζωή* έχει συντεθεί με βάση αυτόν τον κανόνα του «δυαδικού ρυθμού» και οι όποιες αθετήσεις του εν λόγω κανόνα αποτελούν «εξαιρέσεις» που «εμφανίζονται συνήθως σε στιγμές εξαιρετικής έντασης ή σε

³⁹⁵ Βογιατζόγλου, *ό.π.*, σ. 28.

³⁹⁶ Βογιατζόγλου, *ό.π.*, σ. 30-31.

³⁹⁷ Peter Mackridge, «Ο άναρχος Ρυθμός. Η στιχουργία του *Προλόγου στη ζωή* του Σικελιανού», *Κονδυλοφόρος*, τ. 12, 2013, σ. 89-106: 90.

σημεία όπου ο ποιητής θέλει να αιφνιδιάσει τον αναγνώστη, να ελκύσει δηλαδή την προσοχή του σε κάποια εξαιρετικά σημαντική φράση».³⁹⁸ Επιπλέον, ο Mackridge σχολιάζει και το θέμα της παρουσίας των διασκελισμών στην αρχική έκδοση των δύο πρώτων *Συνειδήσεων* υποστηρίζοντας ότι οι διασκελισμοί αυτοί οφείλονται στην ελλιπώς επιμελημένη (και όχι σύμφωνη με την επιδιωκόμενη οργάνωση των στίχων) τυπογραφική διάταξη του ποιητικού κειμένου, κατά συνέπεια η ύπαρξή τους δεν έχει ουσιαστική σημασία.³⁹⁹ Πράγματι, το γεγονός ότι ο Σικελιανός διαφοροποιεί τη διάταξη των στίχων στη συγκεντρωτική έκδοση του 1946, με αποτέλεσμα να μειώνονται κατά πολύ οι διασκελισμοί, δείχνει ότι η διατάραξη της συντακτικοποιημένης ροής του ποιητικού κειμένου δεν ήταν εμπρόθετη επιλογή του ποιητή.⁴⁰⁰

– «Θεογονία», *Η συνείδηση της πίστης (Πρόλογος στη ζωή)*: Σταθερός ρυθμικός βηματισμός του ελευθερωμένου στίχου

Στη συνέχεια, θα παραθέσω και θα περιγράψω τα μετρικά γνωρίσματα ενός ποιήματος που περιέχεται στη *Συνείδηση της πίστης* (εκδόθηκε το 1917), δηλαδή στη μία από τις δύο *Συνειδήσεις* στις οποίες η Βογιατζόγλου εντοπίζει αποσπάσματα μεγαλύτερης ρυθμικής τόλμης, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, αλλά και τη *Συνείδηση* που, όπως γράφει η Βογιατζόγλου, «υπερτερεί των υπολοίπων *Συνειδήσεων* ως προς τη διαύγεια της διάρθρωσής της, καθώς καταγράφει με αρκετή ευκρίνεια τα στάδια της εσωτερικής πορείας του Σικελιανού από τον αρχαίο κόσμο προς τον χριστιανικό».⁴⁰¹ Όσον αφορά, ειδικότερα, τη διαβάθμιση της μορφικής προοδευτικότητας στο εσωτερικό της εν λόγω ενότητας του *Προλόγου στη ζωή*, σύμφωνα με τις διαπιστώσεις της Βογιατζόγλου, τα «παγανιστικά» ποιήματα χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη μετρικορυθμική πρωτοτυπία συγκριτικά με τα «χριστιανικά» ποιήματα.⁴⁰² Με βάση,

³⁹⁸ Mackridge, *ό.π.*, σ. 102. Ο Mackridge σχολιάζει τη μετρική του *Προλόγου στη ζωή* ως εξής: «Συμπερασματικά, θα έλεγα ότι η ρυθμική δομή των “Συνειδήσεων” αποτελούσε τολμηρό πείραμα που τελικά απέτυχε – εξ ου και η αμηχανία των κριτικών και των μελετητών», σ. 105.

³⁹⁹ Mackridge, *ό.π.*, σ. 92-93, 96.

⁴⁰⁰ Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης - Δήμητρα Ραζάκη, «Ο βαθμός ελευθέρωσης του στίχου στον *Πρόλογο στη ζωή*», *Χάρτης*, τχ. 40, Απρίλιος 2022, Αφιέρωμα: Άγγελος Σικελιανός, <https://www.hartismag.gr/hartis-40/afierwma/o-vathmos-eleitherosis-toi-stikhoi-ston-prologho-sti-zoi-simeioseis>, όπου εξετάζεται απόσπασμα από το πρώτο μέρος της *Συνειδήσεως της γης μου* τόσο στην έκδοση του 1915 όσο και στην έκδοση του 1946. Κατά την εξέταση διαπιστώθηκε η σημαντική μείωση των διασκελισμών αλλά και των εσωτερικών σημείων στίξης στην έκδοση του 1946.

⁴⁰¹ Βογιατζόγλου, *Η μεγάλη ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, *ό.π.*, σ. 168.

⁴⁰² Η Βογιατζόγλου παρατηρεί ότι ο ποιητής «αμβλύνει στα χριστιανικά ποιήματα της σύνθεσης τη στιχουργική ελευθεριότητα που επικρατεί στις υπόλοιπες *Συνειδήσεις*», δηλαδή «κάνει μια χειρονομία

λοιπόν, τις εν λόγω παρατηρήσεις, επιλέγω ένα από τα «παγανιστικά» ποιήματα και συγκεκριμένα το δεύτερο μέρος της *Συνείδησης της πίστης*, το οποίο φέρει τον τίτλο «Θεογονία». Ακολουθεί το ποίημα (δεξιά από τα τονικά σχήματα των στίχων σημειώνω το είδος του μέτρου, καθώς το ποίημα είναι συντεθειμένο σε iamβικούς και τροχαϊκούς στίχους):

5	Σαν ο χωριάτης που βο_ηθάει τη γέννα της γελάδας του – κ' εκείνη_από τον πόνο βόγκει_ωσά θεριώ – βυθίζοντας στα σπλάχνα της το χέρι, ως να γλιστρήσει το δαμάλι μονοκόμματο στο χώμα τ' αχουριού ,	5 (4) iamβ. 12 (4-6-10) iamβ. 12 (2-4-6-8-10-12) iamβ. 11 (2-6-10) iamβ. 9 (4-8) iamβ. 5 (3) τροχ. 6 (2-6) iamβ.
10	κι ωσάν αυτός οπού, πατώντας στο ληνό το μαύρο_αψιό σταφύλι, βάφει_ως το μηρί, παρόμοια_εκαταμάτωσα, στων θεών τη γέννα_ολόψυχα βοηθώντας, μυστικός!	4 (2-4) iamβ. 15 (2-4-8-10-12-14) iamβ. 5 (1-5) τροχ. 8 (2-6) iamβ. 11 (2-4-6-10) iamβ. 3 (3) τροχ.
15	Κόκκινα_ακόμα, ως το φεγγάρι στην ανατολή του, εκράτησα στην αγκαλιά μου τ' άγια βρέφη από τα σπλάχνα των θεαίνων!	5 ([1]- 4) iamβ. 11 (4-10) iamβ. 9 (2-8) iamβ. 4 (1-3) τροχ. 8 (2-4-8) iamβ.
20	Ωσπου μian ώραν η καρδιά που_εσπάθιζε γιομάτα, ως το γενί στο κοκκινόχωμα ξεσκίζοντας το σβώλο και ταραάζοντας τη μητρική_ευωδιά,	5 ([1]-{3}-4) iamβ. 10 (3-5-9) τροχ. 10 (4-8) iamβ. 7 (2-6) iamβ. 11 (3-9-11) τροχ.
25	σταμάτησε αντικρίζοντας την άβυσσο μπροστά μου , ως τα παλιά καράβια μπρος στο μαύρο_ωκε_ανό!	4 (2) iamβ. 12 (3-7-11) τροχ. 7 (4-6) iamβ. 7 (1-3-7) τροχ.
30	Σαν το_άτι που το κατεβάζουνε στο πέλαο να λουστειί, βυθίζοντας στο κύμα νιώθει ξάφνου κάτω_απ' τις οπλές του το_άστατο νερό, και στρέφοντας τον τράχηλο μ' ολόισο το κεφάλι πάνω_απ' τον αφρό,	4 (3) τροχ. 13 (5-9-13) τροχ. 7 (2-6) iamβ. 10 (1-3-5-9) τροχ. 6 (2-6) iamβ. 8 (2-6) iamβ. 12 (2-6-8-12) iamβ.

καλής θέλησης προς την παραδοσιακή μετρική, αποφεύγοντας τη διατάραξη του iamβικού ρυθμού, κάνοντας sporadική χρήση της ομοιοκαταληξίας και περιορίζοντας το μήκος των στροφικών ενότητων, ιδιαίτερα στα σημεία εκείνα όπου κορυφώνεται η συγκινησιακή ένταση» και «συνεπώς, η μετάβαση από τα παγανιστικά στα χριστιανικά ποιήματα της σύνθεσης δεν είναι μόνο θεματική αλλά και μορφολογική», βλ. Βογιατζόγλου, *ό.π.*, σ. 171.

35	φρουμάζοντας, γυρνάει μ' ολάνοιχτα ρουθούνια κι ολοφάνερο τ' ασπράδι του ματιού, και σπρώχνοντας τα στέρνα τεντωμένα	4 (2) ιαμβ. 9 (2-4-8) ιαμβ. 11 (3-7-11) τροχ. 11 (2-6-10) ιαμβ.
40	ψάχνει με τα πόδια να βρει λίγην άμμο κάτωθι του, να πιδήσει_ολόρτο στο γιαλό, ευρέθη_αναπάντεχα_η ψυχή μου βυθισμένη σε θαμπή νοτιά!	16 (1-5-{8}-9-11-13-15) τροχ. 9 (3-5-9) τροχ. 15 (2-6-10-14) ιαμβ. 5 (3-5) τροχ.
45	Κι όπως ο_αϊτός που παίρνοντας στη ράχη του τ' αϊτόπουλα τα βγάνει στο βαθύ_ουρανό να συνηθίσουνε την άβυσσο πλατιά,	5 (1-5) τροχ. 12 (2-6-10) ιαμβ. 8 (2-6-8) ιαμβ. 12 (4-8-12) ιαμβ.
50	ώσπου μια μέρα , ξέροντας που_η δύναμή τους έχει δέσει πια , τα διώχνει_απάνωθι του μ' ένα τίναγμα φτερών, αφήνοντάς τα στο_άδειο μοναχά,	5 ([1]-{3}-4) ιαμβ. 13 (1-5-7-9-11-13) τροχ. 14 (2-4-6-8-10-14) ιαμβ. 10 (2-4-6-10) ιαμβ.
55	έτσι μια μέρα η γη, που με κρατούσε μες σε ρέμα_ακράτητο συρμένο, μ' άφηκε να φτεροδέρνω σε μια πίκρα_ανίδειη μοναχός!	5 ([1]-{3}-4) ιαμβ. 7 (2-6) ιαμβ. 10 (1-3-5-9) τροχ. 8 (1-7) τροχ. 6 ({2}-3-5) τροχ. 3 (3) τροχ.
60	Ιερή μου τόλμη, ω_άκρη της καρδιάς μου πιο_ιερή_απ' την πρύμνα της Αργώς, πιο λαμπερή κι απ' το γενί που το τροχάει τ' αδιάκοπο της οργωσιάς ακόνι, από την άκρη των δοράτων στο κορμί του_οχτρού!	5 (2-4) ιαμβ. 7 ([1]-2-6) ιαμβ. 9 (3-5-9) τροχ. 8 (4-8) ιαμβ. 15 (4-6-12-14) ιαμβ. 14 (2-4-8-12-14) ιαμβ.
65	Κραυγή μπρος στο τιμόνι τ' αλετριού, χαρά στη μαλακιά της πρώτης γνώρας χέρσα, σαν του κάπρου που σε λόγγο_αποβροχάρη ξεχωνιάζει με τα δόντια των ριζών τη μυρουδιά!	10 (2-{3}-6-10) ιαμβ. 13 (2-6-8-10-12) ιαμβ. 4 (3) τροχ. 8 (3-7) τροχ. 8 (3-7) τροχ. 7 (3-7) τροχ.
70	Ψηλή_οινοχόη της νιότης μου, πώς φάνταζες στα μάτια μου μπροστά!	8 (2-4-6) ιαμβ. 10 ({1}-2-6-10) ιαμβ.
75	Ω μέθες ξάστερές μου, πώς κοιτιόσαστε_αντικρύ σα σκαλισμένα κριάρια που δεν ξεχωρίζουνε τα μέτωπα ποτέ!	7 ({1}-2-4-6) ιαμβ. 7 (1-3-7) τροχ. 7 (4-6) ιαμβ. 13 (5-9-13) τροχ.
80	Ω τράγε δαφνοφάγε, πώς, σαν άλογο ψηλός, στην ίσια δάφνη_ορτός της κορφολόγγες τότε τα χλωρά και τα μεστά, λυγίζοντάς της την κορφή ως τη γη!	7 ({1}-2-6) ιαμβ. 7 (1-3-7) τροχ. 6 (2-4-6) ιαμβ. 7 (4-6) ιαμβ. 7 (3-7) τροχ. 8 (2-4-8) ιαμβ. 3 (3) τροχ.

85	Στερνή φορά, ω ψυχή μου , ο_Έρωτας κι ο_Αντέρωτας παλεύανε για σε;	4 (2-4) iamβ. 4 (1-3) τροχ. 8 (2-6) iamβ. 6 (2-6) iamβ.
90	Και το θανμάσι <u>ω</u> πάλεμά τους ήταν σαν τον ήλιο μες σε πλούσι <u>α</u> συννεφιά, που πότε χάνεται και πότε φέγγει, <u>α</u> νάμεσα, γοργός!	9 (4-6-8) iamβ. 13 (1-5-7-9-13) τροχ. 6 (2-4) iamβ. 10 (2-4-6-10) iamβ.
95	Στημένος μες στα τρυφερά, στο πλάγι της μυρτιάς, με τη φωνή μου τυλιγμένη μες στο βόγκο του νερού δεξιόμουνα τον Παϊάνα με το πρόσωπον ορτό.	8 (2-4-8) iamβ. 6 (2-6) iamβ. 16 (4-8-10-12-16) iamβ. 6 (1-5) τροχ. 7 (3-7) τροχ.
100	«Με τα τραχιά σου ακρόνουχα, σκυλί του Δί_α, <u>α</u> ϊτέ, κατέβα ψάξε μου τα σπλάχνα!	8 (4-6) iamβ. 5 (2-4) iamβ. 2 (2) iamβ. 9 (2-4-8) iamβ.
105	Κι αν δε βρεις την άπιαστη ψυχή μου ωσά ζαρκάδα που, <u>ε</u> νώ σκύβει στο τρεχάμενο νερό να πει, ακούοντας ξάφνου το λυράρη Θεό σηκώνει το κεφάλι και προσμένει να γλιστρήσει <u>ω</u> ς βρόχος ο_Υμνος γύρα <u>α</u> π' τον ορτό της τράχηλο σφιχτός	10 (3-5-9) τροχ. 5 (2-4) iamβ. 14 ({3}-4-8-12-14) iamβ. 10 (2-4-8-10) iamβ. 7 (2-6) iamβ. 10 (3-7-9) τροχ. 3 (2) iamβ. 9 (1-5-7) τροχ. 2 (2) iamβ.
110	και να τη σύρει <u>υ</u> πάκρη στην πηγή ως κάτω <u>α</u> π' την ανάβρα των πολύτρομων χορδών που κρού_ει ορτός , άσ' τη να κείται στη δίψα της σκυφτή!	10 (4-6-10) iamβ. 14 (2-6-10-14) iamβ. 4 (2-4) iamβ. 10 ([1]-4-8) iamβ. 2 (2) iamβ.
115	Αλλ' αν απλώσει <u>α</u> υτή το χέρι πρώτη μες στον όγλο του φτερού σου, σήκωσ' τη και δόξασέ τη ως της Ημέρας την αιφνίδι <u>α</u> ν αρπαγή!»	11 (4-6-8-10) iamβ. 8 (1-3-7) τροχ. 8 (1-5-7) τροχ. 12 (4-8-12) iamβ.
120	Τ' άρμα δε μ' έξεψε του Δί_α <u>ω</u> στόσο, αλλά σαν άτι π' άξαφνα χτυπώντας το ποδάρι του σφυρί ξεφεύγει <u>α</u> πό τα χέρια των ανθρώπων και σφιγμένο πέτεται στις τέσσερες οπλές π' αντιβογκάνε φτερωτό,	11 ([1]-4-8-10) iamβ. 5 (2-4) iamβ. 13 (1-5-9-13) τροχ. 11 (2-4-6-10) iamβ. 7 (3-5) τροχ. 11 (2-6-10) iamβ. 3 (3) τροχ.
125	ώσπ' απαντώντας σε ποληώρα απάτητη <u>ε</u> ρημιά γυρνάει και στέκει, αχνίζοντας ολόκορμο, ενώ <u>ο</u> χλιμιντρισμός του κατεβαίνει καταρράχτης	9 ([1]-4-8) iamβ. 6 (2-6) iamβ. 5 (2-4) iamβ. 8 (2-6) iamβ. 6 (2-6) iamβ.
130	από τα ρουθούνια π' άσωτα χτυπάν,	9 (4-8) iamβ. 11 ({2}-5-7-11) τροχ.

ανάμεσα ουρανό και γης εστάθηκα, μες στον αγνό της δύναμής μου,	8 (2-6-8) ιαμβ. 4 (2) ιαμβ. 9 ([1]-4-6-8) ιαμβ.
ελεύτερος Βωμός! ⁴⁰³	6 (2-6) ιαμβ.

Το πρώτο στοιχείο που μπορεί κανείς να παρατηρήσει διαβάζοντας τη «Θεογονία» είναι ο συνδυασμός δύο διαφορετικών μέτρων, του ιαμβικού και του τροχαϊκού. Οι 134 στίχοι του ποιήματος, από τους οποίους οι 90 είναι ιαμβικοί και οι 44 είναι τροχαϊκοί, διαιρούνται ανισομερώς σε 28 στροφικές ενότητες (7-3-3-5-5-4-5-8-2-4-4-6-6-2-4-7-4-4-5-4-9-5-4-7-7-3-1 στίχων) που δεν συνιστούν, στην πλειονότητά τους, αμιγή μετρικορυθμικά τμήματα, καθώς το ιαμβικό και το τροχαϊκό μέτρο παρεισφρέουν το ένα στο άλλο δημιουργώντας ετερόρρυθμα μέρη. Έτσι, από τις 28 στροφικές ενότητες, μόνο οι 5 διαρθρώνονται ακολουθώντας τον ίδιο μετρικό βηματισμό σε όλη τους την έκταση· ειδικότερα, η δέκατη πέμπτη, η εικοστή πρώτη, η εικοστή τρίτη, η εικοστή έβδομη και η εικοστή όγδοη στροφική ενότητα περιέχουν αποκλειστικά ιαμβικούς στίχους, ενώ στις υπόλοιπες στροφικές ενότητες ο ίαμβος και ο τροχαίος αναμειγνύονται. Παράλληλα, παρατηρούμε ότι τα στροφικά τμήματα εντάσσονται σε 8 ευρύτερα μέρη-ενότητες (3-3-3-3-5-3-4-4 στροφικών ενότητων) που χωρίζονται με μεγαλύτερο, συγκριτικά με το σύνθητες, διάστιχο.⁴⁰⁴ Η συλλαβική έκταση των ιαμβικών στίχων κυμαίνεται από τις 2 έως τις 16 μετρικές συλλαβές και, συγκεκριμένα, βρίσκουμε 3 δισύλλαβους στίχους, 1 τρισύλλαβο στίχο, 6 τετρασύλλαβους, 10 πεντασύλλαβους, 9 εξασύλλαβους, 10 επτασύλλαβους, 12 οκτασύλλαβους, 8 εννεασύλλαβους, 8 δεκασύλλαβους, 8 ενδεκασύλλαβους, 6 δωδεκασύλλαβους, 1 δεκατρισύλλαβο, 4 δεκατετρασύλλαβους, 3 δεκαπεντασύλλαβους και 1 δεκαεξασύλλαβο. Οι 35 ιαμβικοί στίχοι (πρόκειται για αρτιοσύλλαβους στίχους) είναι οξύτονοι, οι 41 (δηλαδή όλοι οι περιττοσύλλαβοι) στίχοι είναι παροξύτονοι και οι 14 στίχοι (πρόκειται για αρτιοσύλλαβους στίχους) είναι προπαροξύτονοι. Το κατώτατο και το ανώτατο όριο του συλλαβικού μήκους των τροχαϊκών στίχων είναι οι 3 και οι 16 μετρικές συλλαβές και, λεπτομερέστερα, εντοπίζονται 4 τρισύλλαβοι στίχοι, 4 τετρασύλλαβοι, 4 πεντασύλλαβοι, 2 εξασύλλαβοι, 7 επτασύλλαβοι, 5 οκτασύλλαβοι, 3

⁴⁰³ Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, Τόμος Β', Πρόλογος στη ζωή (Οι πέντε «Συνειδήσεις»), Αθήνα, Οι Φύλοι του Βιβλίου 1946, σ. 170-175.

⁴⁰⁴ Βλ. τις αναφορές της Βογιατζόγλου και του Mackridge στο συγκεκριμένο φαινόμενο που παρατηρείται γενικότερα στις *Συνειδήσεις*: Βογιατζόγλου, *Η μεγάλη ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, ό.π., σ. 33 (η Βογιατζόγλου κάνει λόγο για «ομάδες στροφικών ενότητων») και Mackridge, «Ο άναρχος Ρυθμός. Η στιχουργία του Προλόγου στη ζωή του Σικελιανού», ό.π., σ. 92 (ο Mackridge κάνει λόγο για «ομάδες στροφών»).

εννεασύλλαβοι, 5 δεκασύλλαβοι, 3 ενδεκασύλλαβοι, 1 δωδεκασύλλαβος, 5 δεκατρι-
σύλλαβοι και 1 δεκαεξασύλλαβος στίχος. Από τους τροχαϊκούς στίχους, οι 23 (πρό-
κειται για περιττόςύλλαβους στίχους) είναι οξύτονοι, άλλοι 18 (δηλαδή όλοι οι αρ-
τιοσύλλαβοι στίχοι) είναι παροξύτονοι και οι 3 (πρόκειται για περιττόςύλλαβους στί-
χους) είναι προπαροξύτονοι.

Συνεχίζοντας με την εξέταση της ρυθμικής κίνησης του ποιήματος, διαπιστώ-
νουμε ότι τόσο ο ιαμβικός όσο και ο τροχαϊκός βηματισμός στηρίζεται σε τονικά
σχήματα που χαρακτηρίζονται από μεγάλη ποικιλία αλλά δεν παραβαίνουν τους κα-
νόνες που επιτάσσει το μέτρο. Όσον αφορά τις 3 περιπτώσεις στις οποίες τονίζεται
ζυγή μετρική συλλαβή τροχαϊκών στίχων, δηλαδή η 8η συλλαβή του στ. 39, η 2η
συλλαβή του στ. 55 και η 2η συλλαβή του στ. 130, πρόκειται για μη δραστικούς και
μη αισθητούς τόνους που δεν είναι δυνατόν να χαρακτηριστούν παρατονισμοί.

Πέραν της απουσίας τονικών παρεκκλίσεων που θα ανέκοπταν το ομαλό βά-
δισμα του ρυθμού, η ρυθμική σταθερότητα του ποιητικού κειμένου ενδυναμώνεται
και από την έλλειψη εσωτερικών παύσεων, αφού μόνο οι 5 από τους 134 στίχους πε-
ριέχουν εσωτερικά σημεία στίξης, τα οποία είναι κόμματα και συνολικά ανέρχονται
στα 6 (σε 1 στίχο υπάρχουν 2 εσωτερικά κόμματα). Ασφαλώς πολύ μεγαλύτερη είναι
η συχνότητα εμφάνισης της εξωτερικής στίξης, η οποία απαντά στο τέλος 71 στίχων
(υπάρχει κόμμα στο τέλος 52 στίχων, θαυμαστικό στο τέλος 14 στίχων, παύλα στο
τέλος 2 στίχων, τελεία στο τέλος 1 στίχου, ερωτηματικό στο τέλος 1 στίχου, θαυμα-
στικό και εισαγωγικά που κλείνουν στο τέλος 1 στίχου). Επίσης, 1 στίχος αρχίζει με
εισαγωγικά που ανοίγουν. Με δεδομένο ότι η στροφική ενότητα έχει αναδειχθεί από
την κριτική ως η βασική ρυθμική ενότητα των *Συνειδήσεων*,⁴⁰⁵ έχει νόημα να παρα-
τηρήσουμε ότι τα 27 (συμπεριλαμβανομένου και του τελευταίου) από τα 28 στροφικά
τμήματα του ποιητικού κειμένου ολοκληρώνονται με σημείο στίξης. Αξιοπρόσεκτο

⁴⁰⁵ Παραθέτω τις σχετικές παρατηρήσεις της Βογιατζόγλου: «[...] δεδομένης της χαλαρότητας των ορίων των στίχων στις *Συνειδήσεις*, η στροφική ενότητα φαίνεται να υποκαθιστά τον στίχο ως μετρική μονάδα των ποιημάτων και να ανάγεται σε κύριο φορέα της όποιας ρυθμικής κίνησης των συνθέσεων. Γιατί ο αναγνώστης μπορεί να μην σταματά πάντοτε στο τελείωμα των στίχων, σταματά όμως οπωσδήποτε μπροστά στα τυπογραφικά κενά. Γίνονται έτσι συνήθως αισθητά τα κυριότερα ρυθμοποιά χαρακτηριστικά των στροφικών ενότητων: α) Ο πολύ συχνός τονισμός τους στη λήγουσα, ο οποίος ισχύει ακόμη και στη (συχνότατη) περίπτωση που η ποιητική φράση δεν τελειώνει σε μία στροφική ενότητα αλλά εκτείνεται και στην επόμενη ή στις επόμενες: ο τονισμός αυτός λειτουργεί ως υποκατάστατο, θα έλεγε κανείς, της παραδοσιακής ομοιοκαταληξίας (η οποία πάντως χρησιμοποιείται αρκετά συχνά – και όχι σπάνια αποτελεσματικά– στην τρίτη και την τέταρτη *Συνείδηση*). β) Το εξαιρετικά συχνό (και κάποτε ενοχλητικό) κλείσιμο των στροφικών ενότητων με θαυμαστικό. γ) Η αρκετά συχνά ομοιόμορφη συντακτική τους ανάπτυξη», Βογιατζόγλου, *ό.π.*, σ. 33.

είναι και το γεγονός ότι όλα τα θαυμαστικά εντοπίζονται στο τέλος στροφικών ενοτήτων και το ένατο είναι αυτό με το οποίο τελειώνει το ποίημα.

Άλλος ένας παράγοντας που επηρεάζει τη ρυθμικότητα του ποιήματος είναι η συνεχής χρήση της συνίζησης, ενός μέσου που αριθμητικά επικρατεί με μεγάλη διαφορά έναντι αυτού της χασμωδίας, καθώς μετρήθηκαν συνολικά 73 συνιζήσεις, από τις οποίες οι 33 είναι εσωτερικές, οι 39 είναι εξωτερικές (η 1 από αυτές γίνεται μεταξύ φωνηέντων χωρισμένων με κόμμα: στ. 89: «φέγγει, ανάμεσα») και η 1 είναι συνίζηση τριών φωνηέντων, και μόνο 14 χασμωδίες, 5 εσωτερικές και 9 εξωτερικές, οι 5 από τις οποίες γίνονται μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος (στ. 28: «το άτι, στ. 32: «το άστατο», στ. 43: «ο αίτός», στ. 84: «ο Έρωτας», στ. 105: «ο Ύμνος») και η 1 γίνεται μεταξύ φωνηέντων χωρισμένων με κόμμα (στ. 101: «που, ενώ»).

Λαμβάνοντας υπόψη την ομοηχία από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν έως και το τέλος των στίχων, διαπιστώνουμε ότι ομοιοκαταληκτούν 59 στίχοι, αλλά η ομοιοκαταληξία δεν επηρεάζει σημαντικά ή επηρεάζει μάλλον ανεπαίσθητα την ακουστική αίσθηση που δημιουργεί η ανάγνωση του ποιητικού κειμένου, αφενός επειδή οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι στις περισσότερες περιπτώσεις χωρίζονται από αρκετά μεγάλη απόσταση και αφετέρου γιατί πρόκειται κατά κύριο λόγο για ομοιοκαταληξία των καταληκτικών (τονισμένων) φωνηέντων των στίχων (α, ε, ι, ο, ου) ή για περιπτώσεις στις οποίες μετά το τονισμένο φωνήεν ακολουθεί ένα σύμφωνο (λέξεις με καταλήξεις -ός και -όν· 2 από τους στίχους που λήγουν σε -ός, οι στ. 77 και 110, ολοκληρώνονται με τη λέξη «ορτός»), δηλαδή πρόκειται για ατελή οξύτονη ρίμα (οι ελάχιστες εξαιρέσεις παροξύτονης ρίμας είναι η ομοιοκαταληξία των στ. 5-103 που ολοκληρώνονται με τις λέξεις «δαμάλι» - «κεφάλι» και των στ. 16-25 που ολοκληρώνονται με τις φράσεις «αγκαλιά μου» - «μπροστά μου»). Επίσης, βρίσκουμε 2 επαναλήψεις λέξης (στ. 28-118: «άτι», στ. 33-106: «τράχηλο») και 2 επαναλήψεις φράσης (στ. 47-51: «μια μέρα», στ. 83-99: «ψυχή μου») στο τέλος στίχων.

Ο διασκελισμός απουσιάζει από το ποίημα, αφού σε κανένα σημείο δεν προκαλείται ένταση ανάμεσα στο συντακτικονοηματικό και το μορφικό σύστημα εξαιτίας της διατάραξης της ροής του νοήματος κατά τη μετάβαση από έναν στίχο στον επόμενο. Άλλωστε, η νοηματική ροή του ποιητικού κειμένου είναι τόσο χαλαρή και η ρυθμική του κίνηση τόσο αδιατάρακτη, ώστε διαμορφώνεται ένα γλωσσικό και μετρικορυθμικό περιβάλλον στο οποίο δεν δρα ο διασκελισμός, ανεξάρτητα από το αν συντακτικοί όροι στενά συνδεδεμένοι τοποθετούνται σε διαφορετικούς στίχους, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στις περιπτώσεις των στ. 16-17 («εκράτησα στην αγκαλιά

μου / τ' άγια βρέφη»), 31-32 («νιώθει ξάφνου κάτω απ' τις οπλές του / το άστατο νερό») και 67-68 («ξεχωνιάζει με τα δόντια / των ριζών τη μυρουδιά»), όπου χωρίζονται ρήμα και αντικείμενο.

Συνοψίζοντας τα ποσοτικά ευρήματα της μετρικής ανάλυσης που προηγήθηκε, στο υπό εξέταση ποίημα του Σικελιανού δεν εντοπίστηκε κανένας δραστικός παραβατικός ως προς την επιτασσύμενη από το μέτρο ρυθμική ακολουθία τόνος, το ποσοστό των στίχων που περιέχουν εσωτερικά σημεία στίξης ανέρχεται στο 3,73%, τα εσωτερικά σημεία στίξης που εμφανίζονται σε κάθε στίχο είναι κατά μέσο όρο 0,04 ή, διαφορετικά, εμφανίζεται εσωτερικό σημείο στίξης ανά 22,33 στίχους, το ποσοστό των στίχων που ολοκληρώνονται με σημείο στίξης είναι 52,99%, τα ποσοστά των συνιζήσεων και των χασμωδιών είναι 83,91%-16,09%, το ποσοστό των στίχων που ομοιοκαταληκτούν (συμπεριλαμβανομένων και των στίχων που ολοκληρώνονται με την ίδια λέξη ή την ίδια φράση) είναι 50% (αν και πρόκειται για υψηλό ποσοστό, η ομοιοκαταληξία ουσιαστικά δεν γίνεται αισθητή, όπως αναφέρθηκε παραπάνω) και ο διασκελισμός απουσιάζει.

Τα νεωτεριστικά μορφικά χαρακτηριστικά της «Θεογονίας» είναι ο άναρχος συνδυασμός δύο διαφορετικών μέτρων, του ιαμβικού και του τροχαϊκού, η συλλαβική διακύμανση των στίχων από τις 2 έως τις 16 μετρικές συλλαβές, η μεγάλη ποικιλία των χρησιμοποιούμενων τονικών σχημάτων και η ασύμμετρη στροφική διαίρεση. Ωστόσο, η εσωτερική κίνηση του ρυθμού, έτσι όπως αυτή διαμορφώνεται από την απουσία τονικών εκτροπών, τη σχεδόν ανεπαίσθητη παρουσία εσωτερικών παύσεων και την απουσία του διασκελισμού, είναι αδιατάρακτη και δημιουργεί την αίσθηση μιας προβλέψιμης ροής του λόγου. Η μορφή στην οποία έχει συντεθεί το ποίημα είναι ο ελευθερωμένος στίχος (που σε κανένα σημείο δεν γίνεται ελεύθερος, καθώς δεν υπάρχει ούτε ένας άμετρος ή έστω δυνητικά άμετρος στίχος), αλλά είναι σαφές ότι παρατηρείται μία διάσταση ανάμεσα στην ελευθερωμένη φόρμα και τη σταθερά συμβατή με τους κανόνες του μέτρου εσωτερική ρυθμικότητα.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Για το είδος του στίχου των *Συνειδήσεων*, βλ. τα συμπεράσματα της μελέτης: Γαραντούδης - Ραζάκη, «Ο βαθμός ελευθέρωσης του στίχου στον *Πρόλογο στη ζωή*», *ό.π.*.

Κώστας Βάρναλης: Μετάπλαση της ελευθερωμένης μορφής σε αυστηρά έμμετρο στίχο

Την ίδια περίοδο με τον Σικελιανό εμφανίστηκε στην ελληνική λογοτεχνική σκηνή και ο (συνομήλικός του) Κώστας Βάρναλης (1884-1974), ένας ποιητής με έντονες κοινωνικές και ιδεολογικές ανησυχίες προσανατολισμένες προς τον μαρξισμό. Ο Βάρναλης παρουσιάστηκε στο αναγνωστικό κοινό το 1904 με ποιήματα που δημοσίευσε στο περιοδικό *Ο Νουμάς* και εξέδωσε την πρώτη του ποιητική συλλογή (στην οποία συμπεριλήφθηκαν τα δημοσιευμένα ποιήματά του) με τίτλο *Κηρήθρες* το 1905.

Ο Βάρναλης είναι ένας ακόμα ποιητής που χρησιμοποίησε την ελευθερωμένη μορφή αλλά στη συνέχεια της πορείας του υπαναχώρησε προς την αυστηρή φόρμα, καθώς το 1932, όταν το ποιητικό βιβλίο του *Το φως που καίει* εκδόθηκε για δεύτερη φορά μετά την πρώτη έκδοση του 1922, μετέτρεψε τον ελευθερωμένο στίχο στον οποίο ήταν συνθεμένα ορισμένα τμήματα της αρχικής του μορφής σε αυστηρά έμμετρο στίχο.⁴⁰⁷ Επομένως, ο Βάρναλης διαγράφει μία μορφολογική διαδρομή παρόμοια με αυτή του Παλαμά και του Σικελιανού, με τη διαφορά ότι η οπισθοχώρηση προς τα παραδοσιακά μετρικά σχήματα καθίσταται περισσότερο απτή διότι αποτυπώνεται μέσω των μορφικών αλλαγών που πραγματοποίησε ο ποιητής σε μία συγκεκριμένη σύνθεση κατά το χρονικό διάστημα μιας δεκαετίας απορρίπτοντας συνειδητά τις νεωτεριστικές τεχνικές που είχε υιοθετήσει αρχικά.

Ο Δάλλας, σχολιάζοντας τη μεταβολή της μετρικής οργάνωσης του εν λόγω συνθέματος, υποστηρίζει ότι η επιστροφή στην αυστηρή μορφή δεν συνεπάγεται την προσχώρηση σε συντηρητικούς ποιητικούς τρόπους και εντοπίζει στη δεύτερη έκδοση του *Φωτός που καίει* μια σειρά από τεχνοτροπικά και θεματολογικά στοιχεία που, ως συνιστώσες μιας νέας ριζοσπαστικής πρότασης, υπερκεράζουν την κάμψη της μορφικής ελευθέρωσης. Για την ακρίβεια, ο Δάλλας θέτει το ερώτημα «άρα υπήρξε μορφολογικά οπισθοδρόμηση και πώς αντισταθμίστηκε;», για να δώσει στη συνέχεια την απάντηση: «Αντισταθμίστηκε με μια ολοσχερή προσπάθεια για ανανέωση εσωτε-

⁴⁰⁷ Βλ. Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», *ό.π.*, σ. 172. Για την αναλυτική σύγκριση των δύο εκδόσεων του συνθέματος, βλ. Γιάννης Δάλλας, «‘Το φως που καίει’». Η γένεση ενός ποιήματος και μιας ποιητικής. Τα στάδια δημιουργίας και η πνευματική ταυτότητα του έργου», *Ο Πολίτης*, τχ. 71, Ιανουάριος-Μάρτιος 1986, Ο λογοτεχνικός Πολίτης: Αφιέρωμα στον Βάρναλη, σ. 36-54 (βλ. και την αναδημοσίευση της μελέτης: Γιάννης Δάλλας, «Το φως που καίει και η μέθοδος των μυθικών συμβόλων», *Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση του Κώστα Βάρναλη*, Αθήνα, Κέδρος 1988, σ. 35-75) και Γιάννης Δάλλας, «Η συνεύρεση ιδεολογίας και ποιητικής στο *Φως που καίει*. Οι δύο εκδοτικές μορφές και οι συνέπειες της πρώτης έκδοσης», *Ουτοπία*, τχ. 25, Μάιος-Ιούνιος 1997, σ. 17-35.

ρική του στίχου, των ρυθμών, του λόγου. Με τη δραστικότητα ενός ύφους που ακουμπά στην τρέχουσα παράδοση και με τη θυμοσοφία, την αντίδραση τη θυμική, τη φραστική των καταπιεσμένων τάξεων. Γενικά με όλα τα μέσα: βαθύτερα με τις παραβολές και τα μοτίβα της ζωολογίας που αρχίζει απ' εδώ και μπρος να επιστρατεύει. Και με τη γλώσσα του κοινωνικού ρεαλισμού, που εκφράζεται σ' αυτόν με δύο τρόπους. Οι δύο τρόποι και οι ιδιαιτερότητες του λόγου του είναι τώρα ο *νατουραλισμός και η σάτιρα*. Είναι ο δραστικότερος αντιπερισπασμός του προς τη γλώσσα της παράδοσης, που αν δεν του έκοψε οριστικά τους λώρους του μαζί της, τον βοήθησε προσωπικά να αποτινάξει τους ζυγούς του προηγούμενου συμβολισμού και του παρνασσιισμού του: να αποτινάξει τα δεσμά με την τεχνοτροπία. Και έτσι του ανοίχτηκε η λεωφόρος του ρεαλισμού». ⁴⁰⁸ Ο μελετητής, λοιπόν, θεωρεί ότι η αναίρεση της αρχικής ρυθμικής τόλμης δεν συνεπιφέρει εξασθένηση της προοδευτικότητας και, επιπροσθέτως, αναδεικνύει τη σημασία άλλων παραγόντων που διαμορφώνουν μία πρωτότυπη ποιητική γραφή. Μάλιστα ο Δάλλας, αντιπαραβάλλοντας τις δύο εκδοχές του *Φωτός που καίει*, διατυπώνει τη θέση ότι «η δεύτερη “ξαναπλασμένη” έκδοση παρουσιάζεται αρτιότερη» (αισθητικά) και ένα από τα στοιχεία που, σύμφωνα με τον ίδιο, συμβάλλουν σε αυτή τη βελτίωση είναι η «έμμετρη αναμόρφωση του θέματος». ⁴⁰⁹

– «Πρόλογος» και «Μέρος 3ο», *Το φως που καίει* (Αρχική μορφή): Ταλάντωση ανάμεσα στον ανεμπόδιστο και τον διακοπτόμενο ρυθμικό βηματισμό του ελευθερωμένου στίχου

Τα ζητήματα που απασχολούν τον Δάλλα, δηλαδή η συγκριτική θεώρηση και η διαβάθμιση της προοδευτικότητας (είτε με άξονα τη μετρική είτε με άξονες την τεχνοτροπία και τη θεματολογία) των δύο εκδόσεων του *Φωτός που καίει*, δεν αποτελούν στόχους της παρούσας πραγμάτευσης, καθώς το ενδιαφέρον μου θα επικεντρωθεί αποκλειστικά στην πρώτη μορφή του συνθέματος, η οποία είναι ρυθμικά τολμηρότερη. Με δεδομένο ότι τίθενται προς εξέταση τα γνωρίσματα του ελευθερωμένου στίχου που χρησιμοποιεί καθένας από τους τέσσερις πιο αντιπροσωπευτικούς ποιητές

⁴⁰⁸ Δάλλας, «“Το φως που καίει”». Η γένεση ενός ποιήματος και μιας ποιητικής. Τα στάδια δημιουργίας και η πνευματική ταυτότητα του έργου», *ό.π.*, σ. 46. Βλ. και Δάλλας, «Η συνεύρεση ιδεολογίας και ποιητικής στο *Φως που καίει*. Οι δύο εκδοτικές μορφές και οι συνέπειες της πρώτης έκδοσης», *ό.π.*, σ. 17-18, όπου ο μελετητής συνοψίζει τις μορφικές διαφορές των δύο εκδόσεων.

⁴⁰⁹ Βλ. Δάλλας, «Η συνεύρεση ιδεολογίας και ποιητικής στο *Φως που καίει*. Οι δύο εκδοτικές μορφές και οι συνέπειες της πρώτης έκδοσης», *ό.π.*, σ. 18.

της περιόδου 1880-1930, στη συνέχεια θα παραθέσω και θα σχολιάσω, από μετρικο-λογική σκοπιά, εκείνα τα μέρη του *Φωτός που καίει*, τα οποία είναι συντεθειμένα σε ελευθερωμένο στίχο. Έτσι, αρχίζω με τον «Πρόλογο» της σύνθεσης:

	Αχ! να κυττάω τη θάλασσα ψηλά_από το βουνό	↓	14 ([1]-4-6-10-{11}-14)
	μόνος, χινοπωριάτικο μετά βροχίην απομεσήμερο,		18 ([1]-6-10-12-16)
	τη θάλασσαν ολόστρωτην, ολόσπιθη και μπλάβη!		15 (2-6-10-14)
5	Να ταξιδεύουν στον αγέρα_ως μεταξένιοι_αχνοί, κάβοι, νησιά,		18 (4-8-12-14-15-18)
	μες τον αστραφερόν αγέρα με τους γλάρους!		13 ([1]-6-8-12)
	Καταμεσίς στον ουρανό κατάμονο να σεϊέται	↓	15 (4-8-10-14)
	το κυπαρίσσι φεγγερόν, από σμαράγδι,		11 (4-8-10)
	να κατεβαίνουν τον γκρεμό, σταχτήν εδώ_εκεί κόκκινον, ↓		16 (4-8-10-12-{13}-14)
	άσπρα σπιτάκια τραγουδώντας σα μες σε_όνειρο.....		14 ([1]-4-8-{11}-12)
10	Μ' όλα τα ξεροχόρταρα βρεμένη να_ευωδάει η γης		16 ([1]-6-10-14-16)
	και κάπου κάπιο συγνεφάκι_ωσάν φτερούγα	↓	13 (2-4-8-10-12)
	τον Ήλιο_απ' τα θολά να παίρνει μάτια...		11 (2-6-8-10)
	Έτσι να μένω μοναχός κ' ερημικός, σαν πάντα,		15 ([1]-4-8-12-14)
	να σε κυττάω_ω Θάλασσα,_εσύ μακρινή λαχτάρα μου,		16 (4-{5}-6-9-12-14)
15	ως να με πάρεις κάποτε στα κύματά σου τα ψηλά,		16 (4-6-10-12-16)
	για να με πας πολύ μακριά_απ' αυτή τη μαύρη Κόλαση,		14 (4-6-8-10-12)
	μακριά πολύ κι' από τους μαύρους κολασμένους! ⁴¹⁰		13 (2-4-6-8-12)

Το συλλαβικό μήκος των 17 ιαμβικών και διατεταγμένων σε ένα συμπαγές (χωρίς στροφικά διάστιχα) σχήμα στίχων του «Προλόγου» κυμαίνεται από τις 11 έως τις 18 μετρικές συλλαβές. Λεπτομερέστερα, το ποίημα συναποτελείται από 2 ενδεκασύλλαβους στίχους, 3 δεκατρισύλλαβους, 3 δεκατετρασύλλαβους, 3 δεκαπεντασύλλαβους, 4 δεκαεξασύλλαβους και 2 δεκαοκτασύλλαβους. Ως προς το είδος της κατάληξής τους, οι 8 (δηλαδή όλοι οι περιττόςύλλαβοι) στίχοι είναι παροξύτονοι, 5 στίχοι (πρόκειται για αρτιοσύλλαβους στίχους) είναι προπαροξύτονοι και οι εναπομείναντες 4 στίχοι (πρόκειται για αρτιοσύλλαβους στίχους) είναι οξύτονοι.

Πριν συνεχίσω με την εξέταση των υπόλοιπων μορφικών μέσων, θα σταθώ λίγο περισσότερο στη μετρικορυθμική διάρθρωση των 3 δεκαπεντασύλλαβων στίχων που περιέχονται στο ποίημα, δηλαδή των στ. 3 («τη θάλασσαν ολόστρωτην, ολόσπιθη και μπλάβη!»), 6 («Καταμεσίς στον ουρανό κατάμονο να σεϊέται») και 13 («Έτσι να μένω μοναχός κ' ερημικός, σαν πάντα»), διότι ο δεκαπεντασύλλαβος είναι ένα κατεξοχήν παραδοσιακό σχήμα που, υπό την προϋπόθεση ότι τηρείται η οριζόμενη από το μέτρο σύμβαση, διέπεται από την αρχή της συντακτικονοηματικής διχοτόμησής του φέροντας σταθερή παύση μετά την 8η μετρική συλλαβή. Έχει, λοιπόν, σημασία να προσεχθεί ότι οι εν λόγω στίχοι του Βάρναλη διατηρούν την τυπική φόρμα του εθνι-

⁴¹⁰ Δήμος Τανάλιας [Κώστας Βάρναλης], *Το φως που καίει*, Αλεξάνδρεια, «Γράμματα» - Εκδότης Στέφανος Πάργας 1922, σ. 7.

κού στίχου, καθώς ο ιαμβικός ρυθμός προχωράει απρόσκοπτα εντός της στιχικής σειράς και, επιπροσθέτως, υπάρχει τομή, η οποία μάλιστα στην περίπτωση του πρώτου από τους παραπάνω δεκαπεντασύλλαβους ενισχύεται από την παρουσία στίξης στο συγκεκριμένο σημείο και στην περίπτωση του τρίτου στίχου ενδυναμώνεται από τον τόνο της 8ης συλλαβής και δεν υπονομεύεται από το κόμμα μετά τη 12η συλλαβή (το οποίο δημιουργεί αρχικά την εντύπωση ότι η κεντρική τομή απουσιάζει).

Εξετάζοντας τον ρυθμικό βηματισμό του ποιητικού κειμένου, διαπιστώνουμε ότι καθένας από τους 17 παραπάνω στίχους διαρθρώνεται με βάση ένα διαφορετικό τονικό σχήμα που ως επί το πλείστον ακολουθεί πιστά τους κανόνες του ιαμβικού μέτρου, με εξαίρεση την εκτροπή της ρυθμικής ομαλότητας του στ. 4 («Να ταξιδεύουν στον αγέρα, _ως μεταξένιοι_αχνοί, κάβοι, νησιά»), στον οποίο τονίζεται η 15η μετρική συλλαβή, καθώς και του στ. 14 («να σε κυττάω, _ω Θάλασσα, _εσύ μακρυνή λαχτάρα μου»), στον οποίο τονίζεται η 9η συλλαβή. Αντίθετα, οι τόνοι στην 5η συλλαβή του στ. 14, στην 11η συλλαβή του στ. 1 και του στ. 9, καθώς και στη 13η συλλαβή του στ. 8 είναι ανίσχυροι και ανεπαίσθητοι.

Η συνεχής ροή του λόγου, όπως αυτή διαμορφώνεται από το συλλαβικό μάκρος (11-18 συλλαβών) και την αλληλοδιαδοχή των στίχων, διακόπτεται συχνά στο εσωτερικό του ποιήματος από την παρουσία της στίξης, καθώς εντοπίζονται σε αυτό 13 παύσεις (12 κόμματα και 1 θαυμαστικό) καταμερισμένες σε 9 στίχους. Επίσης, σημείο στίξης εμφανίζεται και στο τέλος 13 στίχων (8 στίχοι ολοκληρώνονται με κόμμα, 3 στίχοι ολοκληρώνονται με θαυμαστικό και 2 στίχοι ολοκληρώνονται με αποσιωπητικά).

Όσον αφορά τον τρόπο εκφώνησης των συναντώμενων φωνηέντων, η μορφή που χρησιμοποιείται κατ' ουσίαν αποκλειστικά είναι η συνίζηση, η οποία απαντά 15 φορές. Από τις 15 συνιζήσεις, οι 5 είναι εσωτερικές, οι 9 είναι εξωτερικές και η 1 συνενώνει τρία φωνήεντα (στ. 16: «μακρυνά_απ'»). Έχει νόημα να αναφερθεί, επίσης, ότι οι 4 από τις εξωτερικές συνιζήσεις μπορούν να χαρακτηριστούν πειστικές διότι γίνονται πάνω σε κόμμα (στ. 4: «αγέρα,_ως», στ. 8: «εδώ,_εκεί», στ. 11: «συγνεφάκι,_ωσάν», στ. 14: «Θάλασσα,_εσύ»). Η χασμωδία εμφανίζεται μόνο 1 φορά μεταξύ λέξεων χωρισμένων με κόμμα (στ. 14: «κυττάω, _ω»).

Διερευνώντας την παρουσία της ομοιοκαταληξίας, παρατηρούμε ότι ομοιοκαταληκτούν, προφανώς συμπτωματικά, μόνο οι στ. 4-15, των οποίων οι καταληκτικές λέξεις συμπίπτουν ηχητικά ως προς το τελικό τους φωνήεν («νησιά» - «ψηλά»).

Τέλος, η συντακτική και νοηματική ακολουθία του ποιητικού κειμένου μεταβαίνει από έναν στίχο στον επόμενο σε 4 περιπτώσεις. Ο πιο ισχυρός από τους διασκελισμούς του «Προλόγου» είναι ο πρώτος, δηλαδή αυτός που γίνεται μεταξύ των στ. 1-2, καθώς το επιρρηματικό κατηγορούμενο («μόνος») που επέχει θέση μετασκελισμού αφενός δεν θα ήταν δυνατόν να σταθεί νοηματικά αν δεν είχε προηγηθεί το ρήμα («κυττάω») από το οποίο εξαρτάται και αφετέρου χωρίζεται με κόμμα από τη δεύτερη λέξη του στίχου.

Μετά τον «Πρόλογο» ακολουθούν το «Μέρος 1ο» και το «Μέρος 2ο» με τον γενικό τίτλο «Ίντερμέδιο», στα οποία χρησιμοποιείται η πεζή μορφή (στο πρώτο μέρος και στο σύντομο εισαγωγικό άτιτλο τμήμα του δεύτερου μέρους) και ο αυστηρά έμμετρος στίχος (σε ένα ποίημα του πρώτου μέρους και στο δεύτερο μέρος). Το «Μέρος 3ο», το οποίο περιέχει δύο εκτενή ποιητικά κείμενα με τίτλους «Η πόρνη» και «Ο λαός», είναι συνθεμένο εξ ολοκλήρου σε ελευθερωμένο στίχο, με εξαίρεση βέβαια τα μικρής έκτασης πεζόμορφα και επεξηγηματικά ως προς την εκτύλιξη της δράσης χωρία που είναι τοποθετημένα πριν από κάθε ποίημα αλλά και στο τέλος του τρίτου μέρους. Στη συνέχεια, παραθέτω το ποίημα «Η πόρνη» (σημειώνω μόνο το είδος του μέτρου των ελάχιστων τροχαϊκών στίχων δεξιά από τα τονικά τους σχήματα, καθώς οι στίχοι του ποιήματος είναι ιαμβικοί στη μεγάλη τους πλειονότητα):

	Κι' αν όλοι σβήσουνε_οι_αχοί σε δάση και σε θάλασσες	16 (2-4-8-10-14)
	και στων ανθρώπων τις καρδιές,	8 (4-8)
	το γέλιο μου, που σφυριχτό_ή βραχνό, βαθυά ξεσπά_ει	15 (2-8-10-12-14)
5	σαν τον αγέρα του χινόπωρου	10 (4-8)
	μέσα στα κρύα και γυμνωμένα δάσα,	11 ([1]-4-8-10)
	πάνω στα μαύρα κύματα και μες τα μαύρα ξάρτια,	15 ([1]-4-6-10-12-14)
	όλη θα γέμει τη ζω_ή με το φαρμάκι του!	14 ([1]-4-8-12)
	Δεν είναι γέλιο της χαράς	8 (2-4-8)
	↓	
	ή της καρδιάς, πόχει το χρέος της κάνει·	11 ([1]-4-5-8-10)
10	είναι το γέλιο της ασύνειδης ταπεινώσης,	14 ([1]-4-8-12)
	που δε μπορεί_άλλο να ταπεινωθεί,	10 (4-10)
	είναι το_ηδονικό_άστραμμα του Μίσους,	11 ([1]-6-10)
	που δεν μπορεί να_εκδικηθεί!	8 (4-8)
	↓	
15	Δεν είν' τ' Ωραίο, που τυραγνά	8 (2-4-8)
	τη μαύρη σκοτεινή_ανθρωπότη	9 (2-6-8)
	στον ξύπνο και στα_ονείρατά της!	9 (2-6-8)
	Δεν είναι η Ιδέα, που ξάφνου_αστράβει	9 (2-4-6-8)
	βαθυά στα ποιητικά μελίγγια,	9 (2-6-8)
	κ' ένα φτερό_ασκημένο και καλό,	10 ([1]-4-6-10)
20	σε μια στιγμή βλοημένη,	7 (2-4-6)
	τη σταματάει σε χρώμα, σε πηλό_ή σε λόγο	13 (4-6-10-12)
	για να_οδηγάει και να φωτά_ει	9 (4-8)
	ανθίζοντας στων ουρανών και στων ψυχών τα σκότη.	15 (2-8-12-14)
	(Χωρίς επίθετο_όνομα,_Ελένη!_Ελένη!	13 (2-4-6-10-12)

25	που_όλη_αντηχάς πολέμου_αντάρα δοξαριού βρόντημα ζεστό, κονταριών τσακίσματα, γκρεμίσματα_αλόγων μέσα σε κουρνιαχτό πνιχτό. Ω!_εσύ_αφριστό, θολό ποτάμι	9 ({1}-4-6-8) 8 ([3]-4-8) 14 (3-5-9-13) τροχ. 8 ([1]-6-8) 9 ([1]-2-4-6-8)
30	από πηγμένον, αχνιστόν ή σάπιον αίμα· Ελένη!_Ελένη!_εσύ χαμέ_αδερφών, αντρών και πατεράδων και τάφε μακρυνέ κ' άκλαντε τάφε σε τόπο μακρινό,_εχθρικό και ξένο. Ω! πρώτη_εσύ Γυναίκα, Πόρνη πρώτη ,	13 (2-4-8-{9}-10-12) 17 (2-4-6-8-10-12-16) 11 (2-6-7-10) 11 (2-6-8-10) 11 ([1]-2-4-6-8-10)
35	μες την αυγή του Νου και της Ζω_ής γαλάζιο φως του_Ονειρού και του_Ιδανικού, πλάσμα του_Ενού και των Πολλών, η δύναμή σου,_ως πέρασες στη Φαντασιά,	10 ([1]-4-6-10) 12 (2-4-6-12) 8 ([1]-4-8) 12 (2-4-6-12)
40	την εδικιά μου δε θα παραβγεί, τη ζωντανή_εδικιά μου δύναμη, της Πόρνης της αληθινής!)	10 (4-10) 10 (4-6-8) 8 (2-8)
	Αυτός ο κόρφος ο ζεστός, οπού φουσκώνει_ορθός, σπητός, μικρούλης ή γεμάτος, ολόφωτος ή σκοτεινός ·	8 (2-4-8) 15 (2-4-6-8-10-12-14) 8 (2-{5}-8)
45	η γάμπα_ετούτη μου,_αλαφρυά, ψιλόλιγνη κι' αφροχυμένη, γλυκειά στο γγίξιμο σαν το κορμί του γλάρου, ωσάν θαμπό συντέφι_ή κόκκινη σκουριά σιδέρου· τ' αφάλι_ετούτο βαθουλό σε μια κοιλιά κρουστή	8 (2-4-8) 9 (2-8) 13 (2-4-10-12) 15 (2-4-6-{7}-8-12-14) 14 (2-4-8-12-14)
50	ή σε κοιλιά θλιμμένη, με την ελιά στην κλειδωσή της· και τούτο,_ω, τούτο τ' αποκοίλι ακρόνοιχτο τριαντάφυλλον ή γινωμένο σύκο· και τούτος ο βυθός ο σκοτεινός ,	7 ([1]-4-6) 9 (4-6-8) 9 (2-{3}-4-8) 15 (2-6-{9}-12-14) 10 (2-6-10)
55	ο σκοτεινότερος βυθός μέσα στις Γης τα σκότη και τα βάθη, ζεστός καθώς ο βίαι_ος θάνατος, Πηγή ζάλης, Πηγή θανάτου, είναι της ανθρωπότης η τυράννια της σκοτεινής και μαύρης ανθρωπότης!	19 (4-8-9-12-14-18) 10 (2-4-6-8) 9 (2-[3]-6-8) 11 ([1]-6-10) 11 (4-6-10)
(Αρχίζει να χορεύει)		
60	Απάνω_απ' όλα_η Μοίρα μου_είναι! Καθώς χτυπώ τα παλαμάκια και γέρνω πίσω το κεφάλι, κλειώνοντας τα μάτια κουρασμένα, μάτια μολύβι_απ' τις αγρύπνιες	9 (2-4-6-8) 9 (2-4-8) 9 (2-4-8) 9 ([1]-4-8) 9 ([1]-4-8)
65	και γυαλωμένα_απ' τις αρρώστιες, ανοιγώ τα μπράτσα_ωσάν δοξάρι και του_υψωμένου μου ποδιού τη μύτη χτυπάω μ' ανάστροφα δαχτύλια και με λαρύγγι ξεφωνώ ραϊσμένο:	9 (4-8) 9 (2-4-6-8) 11 (4-8-10) 9 (2-4-8) 11 (4-8-10)
70	«Δεν είμ' εγώ μια_ανθρώπινη ζω_ή, ούτε μια θηλυκειά κατάρα! Είμαι_η Γυναίκα - Σύμβολο, η Σφίγγα κ' η Μαγδαληνή, γεμάτη_όλα τα_ονόματα κι' όλες τις μοίρες,	10 (2-4-6-10) 9 ([1]-6-8) 8 ([1]-4-6) 8 (2-8) 13 (2-{3}-6-9-12)
75	όλες τις ψυχές και τις καρδιές όλα τα ψέματα και τις αλήθειες· είμαι_όλη_εγώ_η Ζω_ή,_όλη_η_Ανθρωπότη, η σκοτεινή καματερή_Ανθρωπότη!»	9 (1-5-9) τροχ. 11 ([1]-4-10) 11 ([1]-2-4-6-10) 11 (4-8-10)

	Εγώ μαι_η Πολιτεία των Δυνατών		10 (2-6-10)
80	η Πολιτεία των Λίγων, των Κηφήνων, της Αδικίας, της Βίας η Πολιτεία_a και της Ψευτιάς!		11 (4-6-10) 11 (4-6-10) 4 (4)
	Εγώ μαι_η_ι_ερή Πατρίδα,		9 (2-6-8)
	πόχω τον πόλεμο θεμέλιο,		9 ([1]-4-8)
85	της ευτυχίας των δυνατών θεμέλιο, για να μπορούν να χαίρονται, γινόμενοι πιο δυνατοί και πιο σκληροί, πιο_αχρεί_οι,		11 (4-8-10) 16 (4-6-10-16) 4 (4) 3 (2)
	τις αδερφές, τις μάννες των « ηρώ_ων »		11 (4-6-10)
90	μαζί με το_αίμα των « ηρώ_ων »!		9 (2-4-8)
	Εγώ μαι_η_ι_ερή Πατρίδα,		9 (2-6-8)
	οπού με την ειρήνη θανατώνω	↓	11 (2-6-10)
	την ψυχή και το πνέμα των ανθρώπων, σκεπάζοντάς τους με σκοτάδια και κουρέλια		11 ([3]-6-10) 13 (2-4-8-12)
95	και δίνοντάς τους λίγες λέξεις, να ζουν ονειρευόμενοι τις λέξεις και να πεθαίνουνε για λέξεις!		9 (2-4-6-8) 11 (2-6-10)
	Είμαι_η_ερή Πατρίδα, που διδάχω	↓	9 (4-8) 11 ([1]-4-6-10)
	το μίσος, την κλοπή, το φόνο,		9 (2-6-8)
100	σειώνοντας ένα πανί χρωματιστό, μπροστά στα μάτια, που τυφλώνω τα με χίλιους τρόπους!		10 ([1]-{3}-6-10) 15 (2-4-8-12-14)
	Είμαι_η Θρησκεία, που φανερώνω	↓	9 ([1]-4-8)
	τη Θέληση των ουραनों, στα πλήθη που δεν έχουν θέληση, γιατί δεν έχουν γνώση.		8 (2-8) 10 (2-6-8) 7 (2-4-6)
105	Είμαι_η Θρησκεία, που_ευλογά_ει	↓	9 ([1]-4-8)
	τους χρυσούς, τους επίσημους φονιάδες, που λάμπουν από λίπος κι' από_ακαματιά		11 ([3]-6-10) 12 (2-{5}-6-{9}-12)
110	κ' έχουν τα μάτια του πετρίτη, που_από το πιο μεγάλο ψήλος βρίσκουν το πιο βαθύα κρυμμένο κέρδος.		9 ([1]-4-8) 9 (2-6-8) 11 ([1]-6-8-10)
	Είμαι_η Θρησκεία, που καταριέται	↓	9 ([1]-4-8)
	τα θύματα, τα θύματά της, και που,_όσο_αρνιόνται, τόσο τα βυθίζει		9 (2-6-8) 11 (2-4-6-10)
115	μες την τρομάρα_αιώνι_ας ποινής πάνω στη Γη και κάτω_από το Χώμα!		10 ([1]-4-6-10) 11 ([1]-4-6-8-10)
	Εγώ μαι_η Τέχνη του_Απολύτου, του_έξω καιρού και τόπου_η Τέχνη, χωρίς σκοπό και δίχως όφελος.		9 (2-4-8) 9 ({1}-4-6-8) 10 (2-4-6-8)
120	Εγώ μαι_η Τέχνη της Μορφής, των λέξεων, των ρυθμών, του_αισθήματος, του_υποκειμενισμού, των αντιφάσεων της Ηδονής!		8 (2-4-8) 10 (2-6-8) 11 (6-10) 4 (4)
	Εγώ μαι_ο αριστοκράτης Στίχος, η Κεντρική_όψη της Ζω_ής, των υπερκόσμων ψίθυρων Ακοή, πούχασα την αφή της Ζωής		9 (2-6-8) 8 (4-8) 10 (4-6-10)
125	που_αλλάζει κύκλους, νόρμα και σκοπό με τους καιρούς.		8 ([1]-6-8) 10 (2-4-6-10) 4 (4)
130	Εγώ μαι_η Τέχνη, που χωρίζω, αντίς να_ενώνω τους ανθρώπους, και που_ανασταίνω μέσα_από τους τάφους	↓	9 (2-4-8) 9 (2-4-8) 11 (4-6-8-10)
	παλιές ιδέες, πόχουν πεθάνει, χτυπώντας τα φτερά του πνεύματος		9 (2-4-8) 10 (2-6-8)
135	οπίσω,_οπίσω,_οπίσω, σκοτώνοντας τη ζωή και τη λαχτάρα της		7 (2-4-6) 12 (2-6-10)

	για φως, για Λευτεριά, γι' Ανέβασμα!	10 (2-6-8)
	Εγώ μαι_η Τέχνη των μωρών, των τσαρλατάνων,	13 (2-4-8-12)
	η Τέχνη των μοιχών και των ευνούχων,	11 (2-6-10)
140	η πουλημένη, _η_ατιμασμένη,	11 (4-10)
	του Μπαρρές, του Κλωντέλ και του Ντ' Αννούτσιο.	11 ([3]-6-10)
	Είμαι_«η Φλογέρα»_εγώ «του Βασιλιά»	10 ([1]-4-6-10)
	και «το Πάσχα των Ελλήνων!» ⁴¹¹	8 (3-7) τροχ.

Από τους 143 παραπάνω στίχους, οι οποίοι διαμοιράζονται σε 8 ανισόστιχα στροφικά τμήματα (13-10-18-18-19-23-15-27 στίχων), οι 140 είναι iamβικοί και οι 3, δηλαδή ο παροξύτονος δεκατετρασύλλαβος στ. 27, ο οξύτονος εννεασύλλαβος στ. 75 και ο παροξύτονος οκτασύλλαβος στ. 143, είναι τροχαϊκοί. Το συλλαβικό εύρος των iamβικών στίχων είναι μεγάλο, καθώς η έκτασή τους αρχίζει από τις 3 μετρικές συλλαβές και φτάνει έως τις 19 μετρικές συλλαβές, αλλά υπερτερούν σαφώς, ως προς τη συχνότητα της εμφάνισής τους, κατά σειρά οι εννεασύλλαβοι, οι ενδεκασύλλαβοι, οι δεκασύλλαβοι και οι οκτασύλλαβοι. Συγκεκριμένα, στο ποίημα μετρήθηκαν 1 τρισύλλαβος στίχος, 4 τετρασύλλαβοι στίχοι, 4 επτασύλλαβοι, 17 οκτασύλλαβοι, 39 εννεασύλλαβοι, 20 δεκασύλλαβοι, 30 ενδεκασύλλαβοι, 4 δωδεκασύλλαβοι, 7 δεκατρισύλλαβοι, 3 δεκατετρασύλλαβοι, 7 δεκαπεντασύλλαβοι, 2 δεκαεξασύλλαβοι, 1 δεκαεπτασύλλαβος, 1 δεκαεννεασύλλαβος και, με βάση τον καταληκτικό τους τόνο, οι 90 (δηλαδή όλοι οι περιττόςύλλαβοι) από αυτούς τους στίχους είναι παροξύτονοι, οι 37 (πρόκειται για αρτιόςύλλαβους στίχους) είναι οξύτονοι και οι 13 (πρόκειται για αρτιόςύλλαβους στίχους) είναι προπαροξύτονοι.

Όσον αφορά ειδικότερα τους 7 δεκαπεντασύλλαβους του ποιήματος, οι στ. 6 («πάνω στα μαύρα κύματα και μες τα μαύρα ξάρτια»), 23 («ανθίζοντας στων ουρανόων και στων ψυχών τα σκότη») και 53 («ακρόνοιχτο τριαντάφυλλον ή γινωμένο σύκο») ακολουθούν το παραδοσιακό σχήμα των δύο ημιστιχίων, ανεξάρτητα βέβαια από τον βαθμό στον οποίο αυτό το σχήμα είναι διακριτό και τον βαθμό της ρυθμικής επενέργειάς του εντός ενός πολύμορφου (ως προς τη μεγάλη ποικιλία της συλλαβικής έκτασης των στίχων) μετρικορυθμικού περιβάλλοντος που μάλλον δεν ευνοεί την ανάδειξή του· κεντρική τομή, η οποία μάλιστα ενισχύεται από κόμμα, υπάρχει και στον στ. 43 («οπού φουσκώνει_ορθός, στητός, μικρούλης ή γεμάτος») που περιέχει και δεύτερη παύση, αυτή του κόμματος μετά την 6η συλλαβή· αντίθετα, η συμβατική δεκαπεντασυλλαβική φόρμα δεν διατηρείται στον στ. 3 («το γέλιο μου, που σφυριχτό_ή βραχνό, βαθυά ξεσπά_ει»), στον οποίο τα δύο κόμματα μετά την 4η και τη 10η

⁴¹¹ Βάρναλης, *Το φως που καίει*, ό.π., σ. 62-67.

συλλαβή υπονομεύουν την παύση στο σημείο της κεντρικής τομής διαμορφώνοντας μία τριμερή στιχική δομή και, επίσης, γίνεται συνίζηση στο σημείο της τομής· η σύμβαση του σχήματος του εθνικού στίχου αθετείται και στους στ. 48 («ωσάν θαμπό συντέφι_ή κόκκινη σκουριά σιδέρου») και 101 («μπροστά στα μάτια, που τυφλώνω τα με χίλιους τρόπους!»), όπου η τομή καταργείται, αφού η 8η συλλαβή είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό λέξεων.

Μεταβαίνοντας στη διερεύνηση των τονικών σχημάτων, παρατηρούμε ότι στους 3 τροχαϊκούς στίχους δεν υπάρχει καμία τονική παράβαση που να διαταράσσει τη ρυθμική ομαλότητα, ενώ στους ιαμβικούς και τονικά ποικιλόμορφους στίχους εντοπίζονται 5 ανακολουθίες, δηλαδή οι τόνοι στην 5η συλλαβή του στ. 9 («ή της καρδιάς, πόχει το χρέος της κάνει») και του στ. 133 («παλιές ιδέες, πόχουν πεθάνει»), στην 7η συλλαβή του στ. 32 («και τάφε μακρυνέ κ' άκλαυτε τάφε»), στην 9η συλλαβή του στ. 55 («ο σκοτεινότερος βυθός μέσα στις Γης τα σκότη και τα βάθη») και του στ. 74 («γεμάτη_όλα τα_ονόματα κι' όλες τις μοίρες»), οι οποίοι προκαλούν αισθητή εκτροπή του ρυθμικού βηματισμού. Οι τόνοι στην 5η συλλαβή των στ. 44 και 108, στην 7η συλλαβή του στ. 48, στην 9η συλλαβή των στ. 30, 53 (όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο στ. 53 είναι δεκαπεντασύλλαβος με τομή, στον οποίο η 9η συλλαβή αποτελεί, ταυτόχρονα, την 1η συλλαβή του δεύτερου ημιστιχίου και, κατά συνέπεια, ο τόνος της δεν θα ήταν δυνατόν να θεωρηθεί παρατονισμός) και 108 δεν μπορούν να συμπεριληφθούν στις δραστικές τονικές αθετήσεις. Εκτός από τον συνήθη για το ιαμβικό μέτρο τόνο της 1ης συλλαβής, εμφανίζεται σε ορισμένους στίχους (συγκεκριμένα σε 7 στίχους) τόνος στην 3η συλλαβή, ο οποίος, όμως, είναι επίσης νομιμοποιημένος από την παράδοση του ιαμβικού μέτρου. Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι στο παραπάνω ποιητικό κείμενο τηρούνται πιστά, με λίγες εξαιρέσεις, οι κανόνες που επιβάλλει το μέτρο και ο ρυθμός βαδίζει ως επί το πλείστον απρόσκοπτα, αφού μόνο οι 5 στίχοι, από το σύνολο των 143 στίχων, περιέχουν παρατονισμό.

Το βάδισμα του ρυθμού, και ιδίως η ταχύτητα του βαδίσματός του, εξαρτάται και από την παρουσία της εσωτερικής στίξης που εντοπίζεται σε 53 σημεία (σε 48 σημεία υπάρχει κόμμα και σε 5 σημεία υπάρχει θαυμαστικό) 41 στίχων του ποιήματος. Ακόμα πιο μεγάλη είναι, ασφαλώς, η συχνότητα εμφάνισης της στίξης στο τέλος των στίχων, όπου μετρήθηκαν συνολικά 97 σημεία στίξης (64 κόμματα, 14 θαυμαστικά, 8 τελείες, 7 άνω τελείες, 2 θαυμαστικά ενταγμένα σε εισαγωγικά, 1 άνω και κάτω τελεία, 1 παρένθεση που κλείνει συνοδευόμενη από θαυμαστικό). Επίσης, στο ποίημα βρίσκουμε 2 στίχους που αρχίζουν με παρένθεση και εισαγωγικά αντίστοιχα.

Ένα μετρικό μέσο που διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της εσωτερικής ρυθμικής κίνησης του ποιήματος είναι η συνίζηση, η χρήση της οποίας είναι πολύ πιο πυκνή συγκριτικά με αυτή της χασμωδίας, όπως δείχνουν και τα αριθμητικά στοιχεία που προκύπτουν από την εξέταση του τρόπου εκφώνησης των γειτνιαζόντων φωνηέντων. Συγκεκριμένα, οι συνιζήσεις του ποιητικού κειμένου ανέρχονται στις 122 και οι χασμωδίες στις 24. Οι περισσότερες, δηλαδή οι 84, από τις συνιζήσεις είναι εξωτερικές, οι εσωτερικές συνιζήσεις είναι 36, ενώ υπάρχουν και 2 συνιζήσεις τριών φωνηέντων (στ. 17: «είναι η Ιδέα», στ. 124: «μαί ο αριστοκράτης»). Πρέπει, επίσης, να επισημανθεί ότι αρκετές από τις εξωτερικές συνιζήσεις και συγκεκριμένα οι 11 συνενώνουν σε μία μετρική συλλαβή φωνήεντα χωρισμένα με σημείο στίξης (δεν προσμετρώνται σε αυτές οι 2 συνιζήσεις που γίνονται πάνω σε εισαγωγικά στον στ. 142 διότι τα εισαγωγικά δεν δηλώνουν παύση· οι περιπτώσεις στις οποίες αναφέρομαι είναι οι εξής: στ. 29: «Ω!_εσύ», στ. 31: «Ελένη!_Ελένη!_εσύ», στ. 33: «μακρινό,_εχθρικό», στ. 38: «σου,_ως», στ. 45: «μου,_αλαφρυά», στ. 52: «τούτο,_ω», στ. 77: «Ζω_ή,_όλη», στ. 114: «που,_όσο», στ. 135: «οπίσω,_οπίσω,_οπίσω»). Όσον αφορά τις 26 χασμωδίες, οι 15 από αυτές είναι εσωτερικές και οι 9 είναι εξωτερικές. Οι 6 από τις εξωτερικές χασμωδίες γίνονται μεταξύ άρθρου και ονόματος (στ. 1: «οι_αχού», στ. 77: «η_Ανθρωπότη», στ. 83 και 91: «η_ι_ερή», στ. 98: «η_ιερή», στ. 140: «η_ατιμασμένη») και η 1 χασμωδία γίνεται πάνω σε στίξη (στ. 140: «πουλη_μένη,_η»).

Αν και οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν, συμπεριλαμβανομένων των στίχων που τελειώνουν με την ίδια λέξη (στ. 2-75, 15-77-78, 35-125-127, 39-54, 84-85, 89-90, 95-96-97) και του στίχου που επαναλαμβάνεται (στ. 83-91), ανέρχονται στους 61, η ομοιοκαταληξία δεν επιδρά σημαντικά στην ακουστική εντύπωση που προκαλεί το ποίημα διότι οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι συχνά χωρίζονται από μεγάλη απόσταση και, επιπροσθέτως, σε αρκετές περιπτώσεις η ομοιοχία προκύπτει τυχαία, καθώς συμπίπτουν οι καταλήξεις των λεκτικών τύπων στο τέλος των στίχων.

Δεν θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι ο διασκελισμός αποτελεί έναν από τους παράγοντες που συμβάλλουν δραστικά στον σχηματισμό της μετρικορυθμικής ταυτότητας του ποιήματος, καθώς οι στίχοι που χρειάζονται νοηματικό συμπλήρωμα είναι μόνο 9. Μάλιστα στις 7 από τις 9 περιπτώσεις χρήσης του διασκελισμού το σχήμα προσκελισμού-μετασκελισμού είναι σταθερό, αφού οι συντακτικοί όροι που χωρίζονται είναι ρήμα και αντικείμενο και αυτό που διαφοροποιείται είναι το συντακτικό περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται η εν λόγω διασπασμένη ενότητα, δηλαδή άλ-

λοτε ο προσκελισμός τοποθετείται στο τέλος του πρώτου στίχου και ο μετασκελισμός τοποθετείται στην αρχή του δεύτερου στίχου (στ. 92-93: «θανατώνω» - «την ψυχή», στ. 102-103: «φανερώνω» - «τη Θέληση»), άλλοτε οι δύο απομακρυσμένοι όροι είναι τοποθετημένοι στη συνήθη τους θέση και, ταυτόχρονα, ο μετασκελισμός ακολουθείται από κόμμα (στ. 98-99: «διδάχνω» - «το μίσος», στ. 106-107: «ευλογάει» - «τους χρυσούς», στ. 112-113: «καταριέται» - «τα θύματα»), στους στ. 14-15 ο μετασκελισμός καταλαμβάνει ολόκληρο τον στίχο («τυραγνά» - «τη μαύρη σκοτεινή ανθρωπότητα») και, τέλος, στους στ. 132-133 παρεμβάλλονται κι άλλοι όροι μεταξύ των δύο τμημάτων του διασκελισμού και, παράλληλα, ο μετασκελισμός οριοθετείται με κόμμα («ανασταίνω [...]» - «παλιές ιδέες»). Οι θέσεις των χωρισμένων όρων του παραπάνω συντακτικού ζεύγους αντιστρέφονται στους στ. 67-68, όπου ο προσκελισμός είναι το αντικείμενο και ο μετασκελισμός είναι το ρήμα («τη μύτη» - «χτυπάω»). Κόμμα μετά το δεύτερο τμήμα του διασκελισμού υπάρχει και στους στ. 8-9, στους οποίους ο δεύτερος όρος σύγκρισης απομακρύνεται από τον πρώτο («της χαράς» - «ή της καρδιάς»).

Ακολούθως, παραθέτω το δεύτερο ποίημα του τρίτου μέρους της σύνθεσης, το οποίο τιτλοφορείται «Ο λαός»:

	Οπίσω_από βουνά και θάλασσες ,		10 (2-4-6-8)
	αδέρφια, που_άλλους βλέπετε_ουρανούς,		10 (2-4-6-10)
	άλλα σας βρέχουν κύματα κι' άλλοι σας φέγγουν ήλιοι,		15 ([1]-4-6-[9]-12-14)
	σ' άλλη γην μ' άλλα ζώα, μ' άλλους καρπούς·		10 ([1]-[3]-4-6-7-10)
5	κι' αν ομιλείτε γλώσσες διάφορες		10 (4-6-8)
	και διάφορες σας δένουνε συνήθειες		11 (2-6-10)
	κ' αν χρώμα διάφορο σας ξεχωρίζει,		11 (2-4-10)
	η_ίδια σας σπρώχνει Ανάγκη _ολούθε,		9 ({1}-4-6-8)
	το_ίδιο με μας σας δυναμώνει μίσος		11 ({1}-4-8-10)
10	κι' ο_ίδιος σκοπός στην ίδια Πράξη!		9 ({1}-4-6-8)
	Ω! πώς σφιγγόμαστε σαν τοίχος	↓	9 ([1]-2-4-8)
	χτισμένος από θέληση, καρδιά και γνώση,		13 (2-{5}-6-10-12)
	και πέφτομεν απάνω στον οχτρόν,		10 (2-6-10)
	όλοι μαζί, σαν τοίχος!		7 ([1]-4-6)
15	Τον θέλουμε τον πόλεμο_από μας	↓	10 (2-6-{9}-10)
	για μας!		2 (2)
	Ορμάμε να σκοτώσουμε τον πόλεμον,		12 (2-6-10)
	των πατρίδων τον κλέφτικο τον πόλεμο.		12 ([3]-6-10)
	Είμαστε_ο πόλεμος ο_εμφύλιος,		9 ([1]-4-8)
20	του δούλου_ενάντια στον αφέντη		9 (2-4-8)
	η Βία _ενάντι_α στη Βί_α!		9 (2-4-8)
	Οχτρός δεν είναι ο_αλλόγλωσσος, ο_αλλόθρησκος,		12 (2-4-6-10)
	ο ξένος!		3 (2)
	Ο_οχτρός μας είναι μες το σπίτι μας,		10 (2-4-6-8)
25	το Κράτος είναι ο_οχτρός μας.		7 (2-4-6)
	Το Κράτος είναι_ο ξένος!		7 (2-4-6)
	Το χέρι_ετούτο δε θα σηκωθεί	↓	10 (2-4-10)

	στους αδερφούς ενάντια!		7 (4-6)
	Το <u>ατσαλωμένο</u> χέρι μας θα σηκωθεί	↓	12 (4-6-12)
30	στους τύραννους ενάντια!		7 (2-6)
	Πόσο <u>είναι</u> λίγοι! πέντε δέκα!		9 ([1]-2-4-6-8)
	κ' είμαστε μεις εκατομμύρια		9 ([1]-4-8)
	οι <u>αδικημένοι</u> , οι <u>πονεμένοι</u> ,		9 (4-8)
	οι <u>αργάτες</u> , οι <u>χωριάτες</u> , οι <u>στρατιώτες!</u>		11 (2-6-10)
35	Ολάκερη <u>είμαστε</u> η Ανθρωπότη!		9 (2-4-8)
	Αλλ' είναι κείνοι δυνατοί, <u>πιτήδευοι</u>		11 (2-4-8-10)
	κι' <u>οπλίζουν</u> κατ' εμάς τους αδερφούς μας.		11 (2-6-10)
	Αλί! <u>θε</u> να <u>χτυπήσουμε</u> τους αδερφούς μας!		13 (2-6-12)
	Τη σωτηρία <u>δεν τη ζητάμε</u>		9 (4-8)
40	μέσα <u>στον</u> <u>ονείρου</u> το κρασί·		8 ([1]-4-8)
	και τη <u>ζωή</u> <u>δεν τη ζητάμε</u>		9 (4-8)
	μακριά <u>από</u> τη <u>ζωή</u> , <u>πέρα</u> <u>απ'</u> το θάνατο!		12 (2-4-6-7-10)
	Είμαστε <u>οι ζωντανοί</u> <u>οι άνθρωποι</u>		9 ([1]-6-8)
	ο <u>Λαός</u> <u>εμείς!</u>		4 (2-4)
45	Δεν είστε σεις, <u>καθείς</u> με τ' όνομά του,		11 (2-4-6-8-10)
	ω <u>θεοί</u> των <u>περασμένων ουρανών</u> ,		10 ([1]-2-6-10)
	<u>θεοί</u> <u>περασμένοι</u> , <u>πεθαμένοι</u> ·		9 ({1}-4-8)
	<u>δεν</u> είστε σεις, <u>που</u> <u>κατεβαίνετε</u> ,		10 (2-4-8)
	<u>για</u> να <u>μας</u> <u>πείτε</u> την αλήθεια ,		9 (4-8)
50	<u>που</u> <u>πνίγει</u> μέσα σε <u>λαχτάρες</u> <u>υπερκόσμιες</u>		13 (2-4-8-12)
	την <u>πρώτη</u> και <u>στερνή</u> , τη <u>μόνη</u> <u>αξιά</u> του <u>ανθρώπου</u> :		13 (2-6-8-10-12)
	τη <u>θέληση</u> <u>γι'</u> <u>αγώνα</u> και <u>για</u> λυτρωμό		12 (2-6-12)
	<u>από</u> την <u>Αδικία</u> <u>κι'</u> <u>από</u> τον <u>Πόνο!</u>		11 (2-6-8-10)
	Είμαστε <u>μεις</u> οι <u>Μοίρες</u> του <u>εαυτού</u> <u>μας</u> ·		11 ([1]-4-6-10)
55	<u>βρήκαμε</u> <u>μόνοι</u> την αλήθεια		9 ([1]-4-8)
	<u>όξω</u> <u>μας</u> και <u>βαθιά</u> <u>μας</u> ,		7 ([1]-6)
	<u>που</u> <u>μας</u> <u>δείχνει</u> τον <u>άγιο</u> <u>μας</u> σκοπό ,		10 ([3]-6-10)
	<u>σκοπό</u> <u>για</u> <u>μας</u> <u>εδώ</u> <u>στη</u> <u>Γη</u> ,		8 (2-4-6-8)
	<u>Ιδανικό</u> , <u>Συμφέρο</u> , Δίκιο		9 (4-6-8)
60	το Δίκιο της <u>Δουλειάς</u> και της Ζωής ,		10 (2-6-10)
	<u>ενάντια</u> <u>στης</u> <u>Κλοπής</u> το Δίκιο		9 (2-6-8)
	το <u>δίκιο</u> των <u>Πολλών</u> και των <u>Αγνών</u>		10 (2-6-10)
	<u>ενάντια</u> <u>στους</u> <u>ολίγους</u> <u>Δυνατούς</u> ,		10 (2-6-10)
	<u>τους</u> <u>Άνεργους</u> και <u>τους</u> <u>Φονιάδες!</u>		9 (2-8)
65	Δεν είναι <u>για</u> <u>τους</u> <u>λιγοστούς</u> η <u>ζωή</u> ,		10 (2-8-10)
	<u>δεν</u> είναι <u>για</u> <u>τους</u> <u>διαλεχτούς!</u>		8 (2-6-8)
	Είναι δικά <u>μας</u> όλα <u>τα</u> βασίλεια		11 ([1]-4-6-10)
	της <u>Φύσης</u> και της <u>Τέχνης</u> και της <u>Αρετής</u> –		12 (2-6-12)
	του <u>Πνεύματος!</u>		4 (2)
		
70	Οι <u>κάμποι</u> <u>αυτοί</u> , <u>που</u> <u>πρασινίζουν</u>	↓	9 (2-4-8)
	<u>κυματιστοί</u> , <u>ή</u> <u>ασπρολογούν</u> <u>απ'</u> τ' <u>άνθη</u> ·		11 (4-{5}-8-10)
	του <u>σταυροθόλου</u> <u>ουρανού</u> <u>τα</u> <u>λαμπερά</u> <u>τα</u> <u>χρώματα</u>		16 (4-8-12-14)
	<u>με</u> τ' <u>άστρα</u> και <u>τους</u> <u>ήλιους</u> ·		7 (2-6)
	<u>αυτές</u> οι <u>θυμωμένες</u> θάλασσες ,		10 (2-6-8)
75	<u>που</u> <u>τις</u> <u>κυττάμε</u> <u>απ'</u> <u>τα</u> <u>βουνόπλαγα</u> ,		10 (4-8)
	<u>που</u> <u>κάθε</u> <u>κύμα</u> <u>σα</u> <u>φωτιά</u> <u>σπιθίζει</u>		11 (2-4-8-10)
	<u>κι'</u> <u>αναπηδάει</u> <u>πασίχαρα</u> , <u>βογγώντας</u> ,		11 (4-6-10)
	<u>και</u> <u>προσκαλεί</u> <u>για</u> τ' <u>Άγνωστο</u> ·		8 (4-6)
	<u>αυτές</u> οι <u>ακρογιαλιές</u> <u>με</u> <u>τα</u> <u>νερόκρινα</u>		12 (2-6-10)
80	<u>και</u> <u>με</u> <u>τα</u> <u>πεύκα</u> <u>απάνω</u> <u>τους</u> <u>γυρμένα</u> ,		11 (4-6-10)
	<u>όμοια</u> <u>καρδιές</u> <u>ερωτοθύμητες</u> ,		10 ([1]-4-8)
	<u>απάνω</u> <u>σε</u> <u>γυναίκων</u> <u>κόρφο</u> ·		9 (2-6-8)
	<u>και</u> <u>τα</u> <u>βουνά</u> <u>τα</u> <u>ζαφειρένια</u>		9 (4-8)
	<u>με</u> <u>τα</u> <u>έλατα</u> και <u>τις</u> <u>δροσοπηγές</u> ,		10 (2-10)

85	με τους αγέρες τους καθάριους, τους τραγουδιστάδες· αχ! όλα τ' αγαθά του θεού είνε δικιά μας κλήρα!	15 (4-8-14) 8 ([1]-2-6-8) 7 ([1]-4-6)
	
90	Και σεις του Λόγου_αστράμματα, που σαν ξεσπάστε, αῶνες φωτάει_η_αλήθεια σας, οπού διδάχνετε,_ωφελείτε και λυτρώνετε πλαταίνοντας, βαθαίνοντας τη ζωή και για το μέγα το Σκοπό , για τη μεγάλη τη Χαρά ↓ πειθαρχείτε,_οδηγείτε κι' ανεβάζετε – της Ζωής τη Θέληση_ ανεβάζετε! ...	13 (2-4-6-12) 8 ({1}-4-6) 14 (2-4-8-12) 10 (2-6-10) 8 (4-8) 8 (4-8) 12 ([3]-6-10) 10 (2-4-8)
95	Κι' ω! μυστικές_αεροχτισμένες εκκλησιές όλο πνέμα_απ' το πνέμα για το πνέμα· ω!_αράχνες από τόξα, δάσα_από κολόννες! ω! χίλιες γλώσσες πέτρινες, 100 που κεληδάτε το τραγουδί της ζω_ής και τους κρημούς της πίστης· ω! χίλια πέτρινα φτερά, που λαχταράτε ν' ανεβάσετε τη Γης , με τα θεμέλια της τη Γης , 105 και τον ανθρώπινο τον πόνο και την ανθρώπινη χαρά , αντάμα με τον ίδιον άνθρωπο, στων αστεριών την πολιτεί_α!...	12 ([1]-4-8-12) 11 ([1]-[3]-6-10) 13 ([1]-2-{5}-6-8-10-12) 8 ([1]-2-4-6) 12 (4-8-12) 7 (4-6) 8 ([1]-2-4-8) 12 (4-8-12) 8 (4-8) 9 (4-8) 8 (4-8) 10 (2-6-8) 9 (4-8)
110	Και σεις δυνάμεις των χρωμάτων μαγικές σε τοίχο, σε πανί, σε ξύλο και σε βαθύ βιβλί_ο· που ζωντανεύετε τον άνθρωπο αληθινόν κι' αξιώτερο_ άνθρωπο μες τ' ουρανού και μες της Γης τις ομορφάδες· 115 χρώματα σεις, που μορφοποιείτε των δέντρων, των πουλιών, των αστεριών του σκοταδιού και του φωτός και των α_έρων ↓ τη μυστική χαρά, τον κρύφιο πόνο · (ω! πώς στα πλάσματά σας μέσα βρίσκομε 120 ό,τι_έχομεν από καιρό μες την ψυχή , μα που δεν έχομε καιρό να το γνωρίσουμε! Και πώς είναι_η_ζω_ή τους κ' η ψυχή τους ζω_ή δικιά μας και ψυχή , δικιά μας αρετή, δικός μας πόνος, 125 δικιά μας δύναμη κι' αδυναμί_α κι' αλήθεια_ολοδικιά μας! ...)	12 (2-4-8-12) 9 (2-6-8) 7 (4-6) 10 (4-8) 10 (4-6-8) 13 ([1]-4-6-8-12) 9 ([1]-4-8) 10 (2-6-10) 13 (4-8-12) 11 (4-6-8-10) 12 ([1]-2-4-6-8-10) 12 ([1]-2-6-8-{9}-12) 14 (4-8-12) 11 (2-[3]-6-10) 8 (2-4-8) 11 (2-6-8-10) 11 (2-4-10) 7 (2-6)
130	Και σεις Αχοί, καρδιάς Αχοί , που_ορμώντας, θύ_ελλα,_απ' την ορχήστρα υπάκουσι σ' ένα Νόμο, σ' ένα Νου , 130 όλης της Φύσης ανασταίνετε ↓ το νόημα, τη χαρά, τη θλίψη· σεις, που σε δάση σκοτεινά μας φέρνετε, κατοικημένα_από τα πνεύματα, και μας ενώνετε μ' αυτά· 135 σεις, που ψηλά στα κύματα μας πάτε και μαζί σας γινόμαστε_οι_αέρες, που παίζουν με τα κύματα ή τα παλεύουν αγριεμμένοι· σεις, που μας πάτε σ' ερημίες ατέλειωτες 140 και τις περνάμε σκλάβοι κουρασμένοι,	8 (2-4-6-8) 11 (2-4-10) 10 (2-4-6-8-10) 10 ([1]-4-8) 9 (2-6-8) 12 ([1]-4-8-10) 10 (4-6-8) 8 (4-8) 11 ([1]-4-6-10) 11 ([3]-6-10) 8 (2-6) 9 ([1]-4-8) 12 ([1]-4-8-10) 11 (4-6-10)

	της Μοίρας οδοιπόροι νικημένοι·	11 (2-6-10)
	και μαζί μας οδεύουν όλες οι γενιές,	12 ([3]-6-8-12)
	τωρινές, περασμένες και μελλούμενες	12 ([3]-6-10)
	κι' οδεύουν δίχως λυτρωμό ,	8 (2-4-8)
145	δίχως αρχή και δίχως τέλος,	9 ([1]-4-6-8)
	απ' τον αι_ώνιο πόνο στον αι_ώνιο θάνατο ·	14 (4-6-10-12)
	εσείς, που <u>απλώνετε</u> σαν τρικυμίες	↓ 10 (2-4-10)
	τις μαζικές λαχτάρες που φτερώνουν	↓ 11 (4-6-10)
	τα πλήθη για τα_έργα τα μεγάλα·	11 (2-6-10)
150	ω! δάκρυα μουσικά και γέλια	9 ([1]-2-6-8)
	μίση και πί_στες·	6 ([1]-4)
	ω! των ρυθμών αγέρινοι χοροί	10 ([1]-4-6-10)
	κι' οράματα περίφωτα των Ήχων,	11 (2-6-10)
	που μπρος στα μάτια τα κλειστά περνάτε	11 (2-4-8-10)
155	και μαζί σας γινόμαστε <u>άνθρωποι_άξιοι</u>	11 ([3]-6-8-10)
	αληθινοί, καθάριοι κι' άφθαστοι	10 (4-6-8)
	αδερφωμένοι, <u>ετοιμασμένοι</u>	9 (4-8)
	για τη ζω_ή και για το θάνατο !....	10 (4-8)
	Δεν είστε για τους λιγοστούς	8 (2-8)
160	ψηλές χαρές και πόνοι_ανθρώπινοι·	10 (2-4-6-8)
	είστε δικά μας όλα τα βασίλεια	11 (1-4-6-10)
	της Φύσης και της Τέχνης και της Αρετής,	12 (2-6-12)
	του Πνεύματος και της Αλήθειας!	9 (2-8)
	Ω! πόσο δυνατά ναι τα φτερά μας ,	11 ([1]-2-6-10)
165	πόσο γεμάτα δίψα για το ψήλος!	11 ([1]-4-6-10)
	Και πόσο δυνατά τα μπράτσα μας	10 (2-6-8)
	ν' ανοίξουν σαν υνιό_οργοτόμα	↓ 9 (2-6-8)
	στης Γης τ' ακούραστα τα σπλάχνα	9 (2-4-8)
	νέους δρόμους, <u>νέα_αυλάκια</u> <u>νέας</u> σποράς!	10 ([1]-2-4-6-8-10)
170	Όραμα γαληνό, <u>όραμα</u> παρήγορο,	12 ([1]-6-10)
	που δένεσαι στα βάθη τ' ουρανού,	10 (2-6-10)
	εκεί, που σμίγουν Γης κι' Αθέρας!	9 (2-4-6-8)
	Ένα μεγάλο Σπίτι_είναι_όλη_η Σφαίρα	13 ([1]-4-6-8-10-12)
	κ' είναι_όλοι_αδέρφια, θεοί και κυβερνήτες	11 ([1]-2-4-6-10)
175	και κει το πνέμα των ανθρώπων,	9 (2-4-8)
	η_Αλήθεια, <u>η</u> <u>Αρετή</u> τ' Ωραι_ο,	9 (2-6-8)
	είναι_ολωνών χαρά κ' έργο_ολωνώνε!	11 ([1]-4-6-7-10)

(Μεσ από την αντάρα των φωνών ξεχωρίζει σιγά-σιγά
 μια βαθιά και δυνατή. Όλες οι άλλες έχουνε σωπάσει.
 Είναι η φωνή του ΟΔΗΓΗΤΗ.)

	Δεν είμ' εγώ της Τύχης γέννημα,	10 (2-4-6-8)
	της νέας ζω_ής ο πλαστουργός·	8 (2-4-8)
180	εγώ μαι τέκνο της Ανάγκης!	9 (2-4-8)
	Κι' αν κάποιον όνομα με_ορίζει,	9 (2-4-8)
	ήρωας δεν είμ' εγώ που τόχω,	9 ([1]-4-6-8)
	είναι_η Ζω_ή_η με δίχως όνομα!	10 ([1]-4-6-8)
	Σε μένα <u>αιώνων</u> πεθυμίες,	8 (2-4-8)
185	<u>αιώνων</u> αγάπες, <u>μίση</u> <u>αιώνων</u> ,	9 ({1}-4-6-8)
	δεθήκαν και ξεσπάσανε κι' ανάψαν	↓ 11 (2-6-10)
	της Λευτεριάς το μέγαν Ήλιο	9 (4-6-8)
	<u>πάνω_απ'</u> της αδικιάς την Κόλαση!	10 ([1]-6-8)
	Δεν έρχομαι_απ' τα σύγνεφα·	8 (2-6)
190	<u>πάνω_απ'</u> τη θάλασσα του πόνου	9 ([1]-4-8)
	δε μ' έστειλεν εμέ κανείς Πατέρας	11 (2-6-8-10)
	και δε με παραστέκουν πνεύματα.	10 (6-8)
	Εγώ μαι_η Θέληση της Ζω_ής	8 (2-4-8)
	εγώ μαι της ζω_ής η Πράξη	9 (2-6-8)

195	του καραβιού_η Γοργόνα_εγώ, που πάει_απ' το καράβι_ομπρός! Ένας δεν είμαι!_Είμαι χιλιάδες! Δεν είναι μόνο_οι ζωντανοί, που μ' ακλουθάνε· χιλιάδες πεθαμένοι μ' ακλουθάνε	8 (4-6-8) 8 (2-6-8) 9 ([1]-4-5-8) 13 (2-4-8-12) 11 (2-6-10)
200	κι' αγέννητοι χιλιάδες μ' ευλογάνε! Δε δίνω λέξεις για ξεγέλασμα· δίνω μαχαίρι στους ανθρώπους! Καθώς το μπήγω μες τη Γης, βαθιά μες την καρδιά της Γης,	11 (2-6-10) 10 (2-4-8) 9 ([1]-4-8) 8 (2-4-8) 8 (2-3-6-8)
205	της γίνεται_άξονας Φωτιάς, της νέας Ζω_ής της νέας Αλήθειας. Άκου, πώς παίρνουνε_οι_α_έρες χιλιάδων χρόνων τη φωνή απ' τ' αναμμένα χείλη μου!	8 (2-4-8) 9 (2-4-6-8) 9 ([1]-3-4-8) 8 (2-4-8) 8 (4-6)
210	πόσες φωνάζουν άβυσσοι μαζί μου! Ω! πώς την παίρνουνε_οι_α_έρες και πώς τη ματαλέν βουνά, πεδιάδες, θάλασσες, χωριά και πολιτεί_ες! Όθε περνάει γκρεμίζει τα βασίλεια	11 ([1]-4-6-10) 9 ([1]-2-4-8) 14 (2-6-8-10-12) 7 (2-6) 11 ([1]-4-6-10)
215	του Μίσους, της Ψευτιάς, της Αδικιάς στηλώνοντας τετράπλατο, τετράφωτο το Ένα βασίλειο της Αγάπης, της Παγκόσμιες Αγάπης το βασίλειο! ⁴¹²	↓ 10 (2-6-10) ↓ 12 (2-6-10) 9 ({1}-4-8) 11 ([3]-6-10)

Οι 218 ιαμβικοί στίχοι του ποιήματος είναι κατανεμημένοι ανισομερώς σε 9 στροφικές ενότητες (10-28-26-31-13-18-32-19-41 στίχων) και το συλλαβικό τους μήκος εκτείνεται από τις 2 έως τις 16 μετρικές συλλαβές. Μεγαλύτερη είναι η συχνότητα εμφάνισης των εννεασύλλαβων, των δεκασύλλαβων, των ενδεκασύλλαβων, των οκτασύλλαβων και των δωδεκασύλλαβων· όσον αφορά τα αναλυτικά αριθμητικά στοιχεία, μετρήθηκαν 1 δισύλλαβος στίχος, 1 τρισύλλαβος, 2 τετρασύλλαβοι στίχοι, 1 εξασύλλαβος, 12 επτασύλλαβοι, 29 οκτασύλλαβοι, 50 εννεασύλλαβοι, 42 δεκασύλλαβοι, 41 ενδεκασύλλαβοι, 22 δωδεκασύλλαβοι, 10 δεκατρισύλλαβοι, 4 δεκατετρασύλλαβοι, 2 δεκαπεντασύλλαβοι και 1 δεκαεξασύλλαβος. Από τους στίχους αυτούς, οι 116 (δηλαδή όλοι οι περιττοσύλλαβοι) είναι παροξύτονοι, οι 55 (πρόκειται για αρτισύλλαβους στίχους) είναι οξύτονοι και οι 47 (πρόκειται για αρτισύλλαβους στίχους) είναι προπαροξύτονοι.

Από τους 2 δεκαπεντασύλλαβους που βρίσκουμε στο ποίημα, ο πρώτος, δηλαδή ο στ. 3 («άλλα σας βρέχουν κύματα κι' άλλοι σας φέγγουν ήλιου») ανακαλεί το παραδοσιακό σχήμα των δύο ημιστιχίων (το δεύτερο από τα οποία φέρει και τόνο στην 1η συλλαβή του), ενώ ο δεύτερος, δηλαδή ο στ. 85 («με τους αγέρες τους καθάρους, τους τραγουδιστάδες»), ξεφεύγει από το συγκεκριμένο πλαίσιο, καθώς σε αυτόν η τομή καταργείται.

⁴¹² Βάρναλης, *Το φως που καίει*, ό.π., σ. 69-76.

Η ιαμβική ροή του ρυθμού είναι κατά κανόνα ομαλή και διαταράσσεται μόνο σε 3 στίχους, στους οποίους περιέχονται συνολικά 3 ηχητικά δυναμικοί τόνοι σε μονές μετρικές συλλαβές. Συγκεκριμένα, τονίζεται η 5η συλλαβή στον στ. 197 («Ένας δεν είμαι!_Είμαι χιλιάδες!»), καθώς και η 7η συλλαβή στους στ. 4 («σ' άλλη γην μ' άλλα ζώα, μ' άλλους καρπούς») και 177 («είναι_ολωνών χαρά κ' έργο_ολωνών»). Αντίθετα, οι τόνοι στην 5η συλλαβή των στ. 12, 71, 98 και στην 9η συλλαβή των στ. 15, 120 είναι ανίσχυροι. Όπως είδαμε να συμβαίνει και στο ποίημα που παρουσιάστηκε παραπάνω, συχνά (σε 13 στίχους) τονίζεται η 3η συλλαβή.

Οι εσωτερικές παύσεις που συναντούμε διαβάζοντας το ποιητικό κείμενο είναι 71 (58 κόμματα και 13 θαυμαστικά) και περιέχονται σε 62 στίχους, ενώ σχεδόν διπλάσιος είναι ο αριθμός των στίχων που φέρουν στίξη στο τέλος τους, καθώς 141 στίχοι ολοκληρώνονται με σημείο στίξης (το οποίο είναι κόμμα σε 66 περιπτώσεις, θαυμαστικό σε 36 περιπτώσεις, άνω τελεία σε 26 περιπτώσεις, τελεία σε 5 περιπτώσεις, παύλα σε 2 περιπτώσεις, άνω και κάτω τελεία σε 1 περίπτωση, θαυμαστικό ακολουθούμενο από αποσιωπητικά σε 4 περιπτώσεις, θαυμαστικό συνοδευόμενο από αποσιωπητικά και παρένθεση σε 1 περίπτωση). Επιπλέον, 1 στίχος αρχίζει με παρένθεση και σε 2 σημεία του ποιητικού κειμένου υπάρχει τυπογραφική σειρά με τελείες.

Όπως έχει ήδη γίνει κατανοητό από την παράθεση των προηγούμενων τμημάτων του *Φωτός που καίει* και από τα ευρήματα της μετρικής ανάλυσής τους, η συνίζηση συνιστά έναν βασικό παράγοντα της ρυθμικότητας του ποιητικού κειμένου. Έτσι, και στο συγκεκριμένο τμήμα η ζυγαριά κλίνει σταθερά προς τη συμπροφορά και όχι προς τον διαχωρισμό των γειτονικών φωνηέντων, καθώς μετρήθηκαν συνολικά 152 συνιζήσεις και 43 χασμωδίες. Όσον αφορά τα ειδικότερα χαρακτηριστικά των δύο μορφών, οι 70 συνιζήσεις είναι εσωτερικές, οι 77 είναι εξωτερικές και οι 5 είναι συνιζήσεις τριών φωνηέντων (στ. 22: «είναι ο αλλόγλωσσος», στ. 25: «είναι ο οχτρός», στ. 35: «είμαστε η Ανθρωπότη», στ. 89: «φωτάει η», στ. 167: «υνιό_οργοτόμα»). Επίσης, από τις εξωτερικές συνιζήσεις, οι 7 γίνονται πάνω σε σημείο στίξης (στ. 33: «αδικημένοι_οι», στ. 90: «διδάχγετε,_οφελείτε», στ. 94: «πειθαρχείτε,_οδηγείτε», στ. 98: «ω!_αράχνες», στ. 157: «αδερφωμένοι,_ετοιμασμένοι», στ. 170: «γαληνό,_όραμα», στ. 197: «είμαι!_Είμαι»). Οι 24 χασμωδίες είναι εσωτερικές και οι 19 είναι εξωτερικές, από τις οποίες 3 γίνονται πάνω σε σημείο στίξης (στ. 71: «κυματιστοί,_ή», στ. 128: «θύ_ελλα,_απ'», στ. 176: «Αλήθεια,_η»), 6 γίνονται μεταξύ οριστικού άρθρου και ουσιαστικού (στ. 43: «οι_ανθρώποι», στ. 89: «η_αλήθεια», στ.

136: «οι_α_έρες», στ. 149: «τα_έργα», στ. 207 και 211: «οι_α_έρες») και 1 γίνεται μεταξύ οριστικού άρθρου και αντωνυμίας (στ. 54: «του_εαυτού_μας»).

Όπως και στο προηγούμενο ποίημα, η ομοιοκαταληξία, αν και είναι ποσοτικά ισχυρή, καθώς ομοιοκαταληκτούν συνολικά 106 στίχοι κατά τρόπο άτακτο, δεν γίνεται αισθητή. Βέβαια, η πολύ συχνή επανάληψη λέξεων ή φράσεων τοποθετημένων στο τέλος των στίχων (στ. 1-74, 11-14, 23-26, 27-29, 28-30, 37-38, 39-41, 42-146-158, 49-55, 52-144, 57-92, 59-61, 60-100, 65-91, 67-161-214, 93-106, 94-95, 103-104, 105-118, 112-113, 120-123, 163-206, 198-199, 2-3-204, 207-211) αποτελεί βασικό παράγοντα της ηχητικής εντύπωσης που προκαλεί το ποιητικό κείμενο, μολονότι οι επαναλήψεις (οι οποίες δεν εμφανίζονται μόνο στο τέλος των στίχων αλλά απαντούν και σε άλλα σημεία τους) συνδέονται περισσότερο με το σημασιολογικό επίπεδο και αποσκοπούν κατά κύριο λόγο στην επίταση του νοήματος.

Από τους 13 διασκελισμούς που περιέχονται στο ποίημα, οι πιο ισχυροί είναι αυτοί των στ. 15-16, όπου χωρίζονται οι επιρρηματικές φράσεις «από μας» - «για μας!» και παράλληλα ο μετασκελισμός καταλαμβάνει ολόκληρο τον στίχο, των στ. 214-215, όπου απομακρύνονται ουσιαστικό («τα βασίλεια») και γενική προσδιοριστική («του Μίσους») οριοθετημένη με κόμμα, καθώς και των στ. 117-118, όπου διασπάται η συντακτική ενότητα γενικής προσδιοριστικής («των αέρων») και ουσιαστικού («τη μυστική χαρά»).

Τα συγκεντρωτικά ποσοτικά στοιχεία που προέκυψαν από τη μετρική ανάλυση των συνολικά 378 στίχων του «Προλόγου» και του «Μέρους 3ου» του συνθέματος είναι τα ακόλουθα: οι στίχοι που περιέχουν μία ή περισσότερες αισθητές τονικές εκτροπές είναι 10, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 2,65% επί του συνόλου των στίχων· οι τονικές εκτροπές είναι 10, κάτι που σημαίνει ότι εμφανίζονται 0,03 παρατονισμοί κατά μέσο όρο σε κάθε στίχο ή, διαφορετικά, συναντούμε παρατονισμό ανά 37,8 στίχους· οι στίχοι που περιέχουν ένα ή περισσότερα σημεία στίξης είναι 112, δηλαδή το 29,63% των στίχων· τα εσωτερικά σημεία στίξης είναι 137 και περιέχονται κατά μέσο όρο 0,36 σημεία στίξης σε κάθε στίχο ή εμφανίζεται εσωτερικό σημείο στίξης ανά 2,76 στίχους· οι στίχοι που φέρουν στίξη στο τέλος τους είναι 251, δηλαδή το 66,4% των στίχων· οι συνιζήσεις είναι 289 και οι χασμωδίες είναι 68, αριθμοί που αντιστοιχούν στα ποσοστά 80,95% και 19,05%· οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν είναι 169, δηλαδή το 44,71% των στίχων· οι διασκελισμοί είναι 26, αριθμός που αντιστοιχεί στο 6,88% επί του συνόλου των στίχων.

Όπως γίνεται αντιληπτό από την περιγραφή που προηγήθηκε, ο ελευθερωμένος στίχος του Βάρναλη, έτσι όπως αυτός παρουσιάζεται στο σύνθεμά του *Το φως που καίει*, είναι αναμφισβήτητα τολμηρός ως προς την εξωτερική του φόρμα, καθώς χαρακτηρίζεται από μεγάλη συλλαβική διακύμανση, ασύμμετρη στροφική διάταξη και άτακτη ανάπτυξη της ομοιοκαταληξίας. Ωστόσο, αναφορικά με το εσωτερικό βάδισμα του ρυθμού, διαπιστώνεται ότι η σπάνια χρήση του παρατονισμού και του διασκελισμού λειτουργούν υπέρ της σταθερότητας, η οποία ως έναν βαθμό υπονομεύεται αλλά δεν αίρεται από την ποικιλία των τονικών σχημάτων και το αρκετά υψηλό ποσοστό των εσωτερικών παύσεων που προκαλούν ρυθμικές ανακοπές, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο το κόμμα και δευτερευόντως το θαυμαστικό και απουσιάζουν από το εσωτερικό του ποιητικού κειμένου τα ισχυρότερα σημεία στίξης.

Κ. Γ. Καρυωτάκης: Εσωτερική ρυθμική διασάλευση του αυστηρά έμμετρου στίχου

Μετά την αναφορά σε τρία οραματικής πνοής ποιητικά συνθέματα (*Ο δωδεκάλογος του Γύφτου*, *Πρόλογος στη ζωή*, *Το φως που καίει*) που αντανακλούν, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, την επιθυμία των δημιουργών τους να αναλάβουν τον ρόλο του καθοδηγητή εμφυσώντας στο κοινωνικό σύνολο τις (ετεροειδούς αφετηρίας και στόχευσης) ιδέες τους, μεταβαίνω στον Κ. Γ. Καρυωτάκη (1896-1928), έναν ποιητή εντελώς διαφορετικής ιδιοσυστασίας συγκριτικά με αυτή του Παλαμά, του Σικελιανού και του Βάρναλη, η πρώτη ποιητική συλλογή του οποίου εκδόθηκε το 1919 και έφερε τον τίτλο *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων* (κατά τη διάρκεια της ζωής του Καρυωτάκη εκδόθηκαν το 1921 και το 1927 αντίστοιχα άλλα δύο ποιητικά βιβλία με τίτλους *Νηπενθή* και *Ελεγεία και Σάτιρες*). Με το έργο του ο Καρυωτάκης άφησε το δικό του στίγμα στην ελληνική ποίηση εκφράζοντας την ασυμβίβαστη στάση του προς το κοινωνικό περιβάλλον της εποχής του.

Όσον αφορά τη μορφή της ποίησης του Καρυωτάκη, έχει γίνει πολλές φορές λόγος, όπως γράφει ο Βαγενάς, για νεωτεριστικά στιχουργικά χαρακτηριστικά, τα οποία μάλιστα υπερτονίζονται από κριτικούς και μελετητές: ο ίδιος ο Βαγενάς κρίνει ότι οι «τάσεις» που εντοπίζονται στο έργο του ποιητή «για χαλάρωση των έμμετρων μορφών» είναι «κάθε άλλο παρά αποφασιστικές –σε σύγκριση με τις στιχουργικές

αναζητήσεις της εποχής του».⁴¹³ Η μορφολογία της καρνωτακικής ποίησης χαρακτηρίζεται από μία αντίφαση, όπως έχει δείξει ο Παπάζογλου που έχει μελετήσει λεπτομερειακά τη μετρική των ποιημάτων του Καρνωτάκη, καθώς χρησιμοποιείται αποκλειστικά σχεδόν η αυστηρά έμμετρη φόρμα, η οποία, όμως, διαταράσσεται εκ των έσω με τη χρήση μετρικορυθμικών τεχνικών όπως ο παρατονισμός και ο διασκελισμός.⁴¹⁴ Η καρνωτακική ποίηση, λοιπόν, δεν είναι δυνατόν να θεωρηθεί μετρικά καινοτόμος, με δεδομένο ότι αφενός μένει προσκολλημένη στα αυστηρά έμμετρα σχήματα σε μια εποχή κατά την οποία έχει ήδη κάνει την εμφάνισή του ο ελεύθερος στίχος και αφετέρου δεν εισάγει νεωτεριστικά μετρικορυθμικά στοιχεία ούτε εξελίσσει κατά τρόπο δραστικό τα ήδη γνωστά μέσα. Αυτό που συνιστά την πρωτοτυπία της μετρικής κατασκευής των ποιημάτων του Καρνωτάκη είναι η επενέργεια της εσωτερικής διατάραξης του ρυθμού στον ποιητικό λόγο, σύμφωνα με τον Παπάζογλου, ο

⁴¹³ Βαγενάς, *Η παραμόρφωση του Καρνωτάκη*, ό.π., σ. 32-33. Επίσης, ο Βαγενάς, αναφερόμενος σε απόψεις διάφορων μελετητών και κριτικών γράφει: «Οι λογοτεχνικοί μύθοι [...] είναι όπως το φως των σβησμένων άστρων, που λάμπει ακόμη και όταν η πηγή του έχει διαλυθεί. Παράδειγμα η κυρίαρχη ακόμη πεποίθηση για την υποτιθέμενη επαναστατικότητα του στίχου του Καρνωτάκη. Παρότι η κριτική έχει δείξει τις εργώδεις προσωδιακές ζυμώσεις και εξελίξεις της δεκαετίας του 1920, αλλά και των προηγούμενων δεκαετιών, ο μύθος περί τολμηρής και ανατρεπτικής στιχουργίας του καλά κρατεί», σ. 55-56.

⁴¹⁴ Ο τρόπος με τον οποίο διασαλεύεται η κίνηση του ρυθμού και τα αποτελέσματα που επιφέρει αυτή η διασάλευση περιγράφονται αναλυτικά από τον Παπάζογλου: παραθέτω ένα απόσπασμα από την εν λόγω περιγραφή: «Και μολονότι αυτοί οι “παράταιροι ήχοι”, με τη συστηματική περιφρόνηση που επιδεικνύουν έναντι της γενικής αυστηρότητας του μετρικού σχήματος που τους εμπειρέχει, λειτουργούν προκλητικώς ως πραγματικοί ταραξίες της τάξεως που γενικά επικρατεί, οι τρόποι με τους οποίους τα ανάρτητα αυτά στοιχεία εισάγονται είναι από μετρικής απόψεως καθ’ όλα νομότυποι. Δεν πρόκειται φαινομενικά παρά απλώς και μόνο για την ακραία, μετά προσκοπικού ζήλου θα λέγαμε, εκμετάλλευση των δυνατοτήτων που προσφέρει η νεοελληνική στιχουργία: συνίζηση, χασμωδία, μετρική ατονία, παρατονισμός, νόθοι στίχοι, σύντομες ετερόρρυθμες παρενθέσεις, τομή, διασκελισμός, όλα κινήματα και παθήματα του ρυθμού γνωστά και δοκιμασμένα και από τον Κ. Παλαμά και από τους νέους, σύγχρονους του Καρνωτάκη, τους συνεργάτες ιδίως του περιοδικού *Η Μούσα*. Με την εξής όμως διαφορά: σ’ αυτούς οι “τολμηρότητες” αυτές αποτελούν απόπειρες, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχείς, ανανέωσης του παραδοσιακού στίχου· στην καλύτερη περίπτωση, εισάγουν νέες μετρικές δυνατότητες και δημιουργούν νέα μετρικά πρότυπα. Στον Καρνωτάκη αντιθέτως, οι ίδιες “τολμηρότητες” συνιστούν “παράταιρους ήχους”. Οι ήχοι αυτοί, όπως και τα ομολογά τους γλωσσικά άναρχα στοιχεία, προοδευτικά γίνονται, με τα ωριμότερα έργα, εσωτερικότεροι, οργανικότεροι, αποκτώντας μια λειτουργικότητα και βαθαινόντας τις σχέσεις μεταξύ γλώσσας και μέτρου. Στον Καρνωτάκη τα παραπατήματα του ρυθμού δεν συμβάλλουν καθόλου στην ανανέωση του στίχου· μαρτυρούν μόνον τη μεγάλη πίεση που ασκείται στα τοιχώματά του», Χρήστος Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρνωτάκη*, Αθήνα, Κέδρος 1988, σ. 72-73. Σχετικά με τη μορφή της ποίησης του Καρνωτάκη, βλ., επίσης: Κώστας Στεργιόπουλος, «Η μαρτυρία της μορφής στην ποίηση του Καρνωτάκη», *Διαβάζω*, τχ. 157, 17 Δεκεμβρίου 1986, Κ. Γ. Καρνωτάκης, σ. 51-61· Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού, «Οι τολμηροί διασκελισμοί του Καρνωτάκη προς το μέλλον (Η λειτουργία των μετρικών παύσεων)», *Διαβάζω*, τχ. 157, 17 Δεκεμβρίου 1986, Κ. Γ. Καρνωτάκης, σ. 62-69· Massimo Perì, «Ανανέωση και παράδοση στα ρυθμικά-συντακτικά σχήματα του Καρνωτάκη», *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρνωτάκη*, Πρέβεζα, 11-14 Σεπτεμβρίου 1986, Επιμέλεια Μέμης Μελισσαράτου, Δήμος Πρέβεζας 1990, σ. 93-107· Κώστας Στεργιόπουλος, «Η διατάραξη του παραδοσιακού στίχου στην ποίηση του Καρνωτάκη», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, ό.π., σ. 187-198· Διονύσης Καψάλης, «Κ. Γ. Καρνωτάκης: Το “φάσμα του ήχου”», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, ό.π., σ. 199-219.

οποίος μάλιστα υποστηρίζει ότι οι (εσωτερικές) παραβιάσεις της παραδοσιακής μορφής αντανakλούν τον συγκρουσιακό ψυχισμό του ποιητή απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα.⁴¹⁵ Ως προς την προγραμματική και απαράβατη σύνδεση της μορφής με το περιεχόμενο της καρυωτακικής ποίησης έχει διατυπώσει επιφυλάξεις ο Γαραντούδης επισημαίνοντας ότι η χρήση μετρικών μέσων που διασαλεύουν τη ρυθμική κίνηση, όπως είναι ο διασκελισμός και ο παρατονισμός, δεν συσχετίζονται πάντοτε με τα νοηματικά συμφραζόμενα.⁴¹⁶

Μολονότι ο Καρυωτάκης δεν ανήκει στους ποιητές που καλλιέργησαν τον ελευθερωμένο στίχο, έχουν εντοπιστεί από τον Παπάζογλου ορισμένα ποιήματα στα οποία οι αυστηροί μετρικοί κανόνες παραβιάζονται, με αποτέλεσμα να καταργούνται τα συμμετρικά σχήματα και η φόρμα να αποκτά ελαστικότητα. Πρόκειται για τα περιεχόμενα στη συλλογή *Ελεγεία και Σάτιρες* ποιήματα «Φύγε, η καρδιά μου νοσταλγεί...», «Ωχρά σπειροχαίτη», «[Επρόδωσαν την αρετή]» και «[Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα]», τα συμπεριλαμβανόμενα στην ίδια συλλογή μεταφρασμένα (από τη γαλλική γλώσσα) ποιήματα «Οι ράθυμοι», «Ainsi j'ai dans ma belle pipe...», «Ανθρώπινο! Πολύ ανθρώπινο!», καθώς και το δημοσιευμένο μετά τον θάνατο του Καρυωτάκη

⁴¹⁵ Παραθέτω δύο ενδεικτικά (για τη συγκεκριμένη άποψη του συγγραφέα) αποσπάσματα από το βιβλίο του Παπάζογλου *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*: «Γιατί μετά τη μελέτη της μορφής της καρυωτακικής ποίησης καταλήγουμε –“μοιραία”– στο ίδιο σημείο, στο οποίο μας είχε οδηγήσει και η ανάλυση του περιεχομένου της: στη σύγκρουση του ατόμου με τη δεδομένη κοινωνία του, το αίσθημα της αδυναμίας (μας) ζώνει από παντού, (μας) συντρίβει. Γιατί η ισοπεδωτική κοινωνική νόρμα, που διαπιστώναμε εκεί, είναι, βέβαια, ομόλογη της προκρούστειας φόρμας που κυριαρχεί εδώ· και η συνθλιβόμενη ιδιομορφία του ποιητή, ο οποίος, ενάντιος στην κοινωνία του, παλεύει εκεί να περισώσει το πρόσωπό του μέσα στο έργο του, είναι ομόλογη με την “απόπειρα φυγής”, που εναποτίθεται εδώ “στην απλή και ίσια γραμμούλα” του περιθωρίου. Η εικόνα με τους δύο άξονες αντιθέτου φοράς και ανίσου ισχύος», σ. 78-79· «[...] ο Καρυωτάκης αντιτάσσει με την παρουσία του και αντιπροτείνει με το έργο του μian ανυπακοή, μian αντίσταση, ένα κλεφτοπόλεμο, που, αν μη τι άλλο, αντιμάχεται ή περιγελά την ένταξη και την ενσωμάτωση στο άδειο κοινωνικό σχήμα. Στη βία της κοινωνίας αντιτάσσει τη βία της ποίησης. Στην κοινωνική σύμβαση αντιτάσσει τη φυγή στις ακρόρειες της κοινωνικής συνθήκης, τη θέληση και την προσπάθεια να καταστήσει το ποίημα αυθύπαρκτο δημιουργήμα που δεν έχει να αναφέρεται πια παρά μόνο στον εαυτό του. Πράγμα που, ως προς την ποιητική μορφή, αποκαθιστά σιωπηρά την εξίσωση: (παραδοσιακή) ποιητική μορφή = (κατεστημένη) κοινωνική δομή», σ. 84.

⁴¹⁶ Ευριπίδης Γαραντούδης, «Χρήστου Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Αθήνα 1988, “Κέδρος”, σελ. 245», *Ελληνικά*, τ. 40, τχ. 2, 1989 [Φεβρουάριος 1991], σ. 477-483: 481. Συγκεκριμένα, ο Γαραντούδης γράφει: «Χωρίς βέβαια να μπορούμε να αρνηθούμε ότι υπάρχει κάποια ανταπόκριση ανάμεσα στα μετρικά χαρακτηριστικά ενός ποιητικού έργου και το περιεχόμενό του, είναι υπερβολικό να προϋποθέτουμε έναν σταθερό και κυρίως επιδιωκόμενο σύνδεσμο μέτρου και περιεχομένου. [...] η μετρική ανάγνωση του συγγρ. δέχεται τις μετρικές μορφές ως εξωτερικά και δίχως αυτονομία στοιχεία της οργάνωσης του ποιητικού κειμένου τα οποία, κατά κάποιο τρόπο, οφείλουν να ‘υπογραμμίσουν’, να ‘τονίσουν’ το περιεχόμενο. Την εκτίμηση αυτή [...] θα μπορούσαν κατά τη γνώμη μου εύκολα να την αμφισβητήσουν πολλές περιπτώσεις όπου οι μετρικές μορφές (ο διασκελισμός, ο παρατονισμός, η χασμωδία κ.ά.), δεν βρίσκουν καμιά αναγνωρίσιμη ανταπόκριση στο περιεχόμενο. Ακόμα, αφού ο συγγρ. επισημαίνει την τάση των μετρικών παραβιάσεων, επειδή εφαρμόζεται συνειδητά και βρίσκει ανταπόκριση στο περιεχόμενο, θα έπρεπε να υποθέσουμε ότι και οι περιπτώσεις μετρικής ομαλότητας, που δεν λείπουν στον Καρυωτάκη, είναι εξίσου συνειδητές και επίσης ‘εκφράζουν’ το περιεχόμενο», σ. 481.

ποίημα «[Όταν κατέβουμε τη σκάλα]». ⁴¹⁷ Ο Γαραντούδης προσθέτει σε αυτά το ποίημα «[Δέντρα μου...]», το οποίο προέρχεται, επίσης, από τη συλλογή *Ελεγεία και Σάτιρες*. ⁴¹⁸

– «[Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα]», *Ελεγεία και Σάτιρες*: Ελευθερωμένος στίχος και αναίρεση του καρυωτακικού κανόνα της εσωτερικής ρυθμικής διατάραξης

Αν και η μετρική οργάνωση των παραπάνω οκτώ ποιημάτων έχει περιγραφεί από τον Παπάζογλου και η μετρική οργάνωση του ποιήματος «[Δέντρα μου...]» έχει περιγραφεί από τον Γαραντούδη, θα παραθέσω και θα σχολιάσω συνοπτικά ένα από αυτά, προκειμένου να συγκριθεί, στη συνέχεια, ο καρυωτακικός στίχος με τον στίχο των άλλων ποιητών. Το ποιητικό κείμενο στο οποίο θα εστιάσω την προσοχή μου είναι το «[Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα]», δηλαδή το πιο τολμηρό, σύμφωνα με τον Παπάζογλου, από τα πρωτότυπα ποιήματα του Καρυωτάκη. ⁴¹⁹ Ακολουθεί το ποίημα (σημειώνω μόνο το είδος του μέτρου των 2 στίχων που αποτελούν εξαιρέσεις στο ιαμβικό περιβάλλον του ποιήματος δεξιά από το τονικό τους σχήμα):

	Σαν δέσμη_από τριαντάφυλλα	8 (2-4-6)
	είδα το βράδυ_αυτό.	6 ([1]-4-6)
	Κάποια χρυσή, λεπτότατη,	8 ([1]-4-6)
	στους δρόμους ευωδιά.	6 (6)
5	Και στην καρδιά	4 (4)
	αιφνίδια καλοσύνη.	7 (2-6)
	Στα χέρια το παλτό,	6 (2-6)
	στ' ανεστραμμένο πρόσωπο_η σελήνη.	11 (4-6-10)
	Ηλεκτρισμένη_από φιλήματα	10 (4-6-8)
10	θάλεγγες την ατμόσφαιρα.	8 ([1]-6)
	Η σκέψις, τα ποι_ήματα,	8 (2-6)
	βάρος περιττό.	5 (1-5) τροχ.
	Έχω κάτι σπασμένα φτερά.	9 ([1]-3-6-9) αναπ.
15	Δεν ξέρω καν γιατί μας ήρθε	↓ 9 (2-4-6-8)
	το καλοκαίρι_αυτό.	6 (4-6)
	Για ποιαν ανέλπιστα χαρά,	8 (4-8)
	για ποιες αγάπες,	5 (4)

⁴¹⁷ Βλ. Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, ό.π., σ. 174-200.

⁴¹⁸ Ο Γαραντούδης γράφει σχετικά με το συγκεκριμένο ποίημα: «[...] στις οκτώ “απόπειρες εναντίον της αρτιότητας της φόρμας” [...] μπορούμε να προσθέσουμε μια ακόμα, η οποία θα έπρεπε, νομίζω, να θεωρηθεί σημαντικότερη από τις περιπτώσεις 1 και 2 που αναφέρει ο συγγρ.: στο ποίημα *Δέντρα μου...* ο τελευταίος στίχος όταν θα μ' έχετε κι εσείς / ακόμη προσπεράσει είναι δεκαπεντασύλλαβος, ενώ με βάση το στροφικό σύστημα που ακολουθεί το τρίστροφο αυτό ποίημα (ο πρώτος και ο τρίτος στίχος είναι δεκαπεντασύλλαβοι, ο δεύτερος και ο τέταρτος ενδεκασύλλαβοι), ο τελευταίος στίχος έπρεπε να είναι ενδεκασύλλαβος», Γαραντούδης, «Χρήστου Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Αθήνα 1988, “Κέδρος”, σελ. 245», ό.π., σ. 480-481.

⁴¹⁹ Βλ. Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, ό.π., σ. 181.

Το ποίημα περιέχει 18 στίχους ιαμβικούς στην πλειονότητά τους, εξαιρουμένου του τροχαϊκού στ. 12 και του αναπαιστικού στ. 13, μοιρασμένους σε 2 ανισόστιχες στροφικές ενότητες (12 και 6 στίχων). Ο τροχαϊκός και ο αναπαιστικός στίχος τοποθετούνται στο τέλος του πρώτου και στην αρχή του δεύτερου τμήματος αντίστοιχα, στοιχείο που υπογραμμίζει τη στροφική διαίρεση. Ειδικότερα η χρήση του αναπαιστικού μέτρου στην αρχή της δεύτερης στροφικής ενότητας τονίζει το σπάσιμο των φτερών προσδίδοντας στον εν λόγω στίχο ιδιαίτερο σημασιακό βάρος και δημιουργώντας την αίσθηση μιας βίαιης μετάβασης σε μια πιο δυσάρεστη ψυχική κατάσταση του ποιητικού υποκειμένου. Το συλλαβικό μήκος των στίχων ποικίλλει από τις 4 έως τις 11 μετρικές συλλαβές και συγκεκριμένα βρίσκουμε 1 τετρασύλλαβο στίχο, 2 πεντασύλλαβους στίχους, από τους οποίους ο 1 είναι ο τροχαϊκός, 4 εξασύλλαβους, 1 επτασύλλαβο, 6 οκτασύλλαβους, 2 εννεασύλλαβους, από τους οποίους ο 1 είναι ο αναπαιστικός, 1 δεκασύλλαβο και 1 ενδεκασύλλαβο. Αναφορικά με το είδος της κατάληξής τους, 9 στίχοι (πρόκειται για ιαμβικούς αρτιοσύλλαβους στίχους, καθώς και για τον τροχαϊκό και τον αναπαιστικό στίχο) είναι οξύτονοι, 5 στίχοι (πρόκειται για αρτιοσύλλαβους στίχους) είναι προπαροξύτονοι και 4 (δηλαδή όλοι οι ιαμβικοί περιτοσύλλαβοι) στίχοι είναι παροξύτονοι.⁴²¹

Αν εξαιρεθούν οι τόνοι στην 1η μετρική συλλαβή 4 στίχων (3 ιαμβικών και του αναπαιστικού), οι οποίοι ασφαλώς δεν προκαλούν ρυθμική ανακοπή, δεν εντοπίζεται στο ποίημα κανένας τόνος που να λοξοδρομεί από την ακολουθία που επιτάσσει το μέτρο. Η κίνηση του ρυθμού, λοιπόν, βαδίζει απολύτως ομαλά χωρίς να προσκρούει σε κανένα εμπόδιο.

Συνεχίζοντας με τη διερεύνηση της εσωτερικής ρυθμικής κίνησης, παρατηρούμε ότι οι εσωτερικές παύσεις του ποιητικού κειμένου είναι μόνο 2 (πρόκειται για

⁴²⁰ Βλ. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, Επιμέλεια Γιώργος Σαββίδης, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1993, σ. 83.

⁴²¹ Παραθέτω και την περιγραφή του Παπάζογλου για το ποίημα: «Οι 18 στίχοι του διατάσσονται σε δύο αναλογικά ανισόστιχες στροφές, 12 στην πρώτη και 6 στη δεύτερη. Οι στίχοι είναι μεταξύ τους ανισοσύλλαβοι, αλλά ιαμβικοί όλοι τους, με εξαίρεση τον τελευταίο της πρώτης στροφής, που είναι τροχαϊκός 5σύλλαβος, και τον πρώτο της δεύτερης, που είναι, με εύκολη μετρική ατονία της πρώτης του συλλαβής, ένα κανονικό αναπαιστικό τρίμετρο. Στην ακολουθία των στίχων δεν υπάρχει κανένα σύστημα ούτε εντός της ίδιας στροφής ούτε από στροφή σε στροφή. Δοκιμάζονται δε όλες σχεδόν οι παραλλαγές του ιαμβικού ρυθμού από τον οξύτονο 4σύλλαβο (στ. 5) ως τον 11σύλλαβο (στ. 8) με την ακόλουθη σειρά: 5σύλλαβος (στ. 17), 6σύλλαβος οξύτονος (στ. 2, 4, 7, 15), 7σύλλαβος (στ. 6), 8σύλλαβος προπαροξύτονος (στ. 1, 3, 10, 11), 8σύλλαβος οξύτονος (στ. 16, 18), 9σύλλαβος (στ. 14), 10σύλλαβος προπαροξύτονος (στ. 9)», Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, ό.π., σ. 181-182.

κόμματα) και περιέχονται στους στ. 3 και 11. Οι στίχοι που φέρουν στίξη στο τέλος τους ανέρχονται στους 14 (9 στίχοι ολοκληρώνονται με τελεία και 5 στίχοι ολοκληρώνονται με κόμμα).

Τα συναντώμενα φωνήεντα του ποιήματος προφέρονται κατά κανόνα με συνίηση, η οποία χρησιμοποιείται 8 φορές, 2 φορές στο εσωτερικό λέξεων και 6 φορές μεταξύ διαφορετικών λέξεων, ενώ η χασμωδία εμφανίζεται μόνο 1 φορά στο εσωτερικό της λέξης «ποιήματα» (στ. 11).

Η ομοιοκαταληξία αποτελεί ένα στοιχείο με πυκνή παρουσία στην ποίηση του Καρυωτάκη, όπως έχει επισημάνει ο Παπάζογλου, αφού ελάχιστα είναι τα ποιήματα από τα οποία απουσιάζει, ενώ το «[Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα]» είναι ένα από τα δύο καρνωτακικά ποιήματα στα οποία «η ομοιοκαταληξία, καίτοι εμφανής δεν φαίνεται να διέπεται από κάποιο σύστημα».⁴²² Η ομοιοκαταληξία, λοιπόν, δεν ακολουθεί κάποιο συγκεκριμένο σχήμα αλλά γίνεται αισθητή, καθώς ομοιοκαταληκτούν οι 13 από τους 18 στίχους.

Τέλος, ο διασκελισμός ουσιαστικά απουσιάζει από το ποίημα, καθώς ακόμα και όταν χωρίζονται συνεκτικά συνδεδεμένοι όροι, δεν δημιουργείται η αίσθηση της συντακτικονοηματικής διάσπασης. Μόνο σε 1 περίπτωση (στ. 14-15) είναι δυνατόν να γίνει λόγος για διακοπή του νοήματος κατά τη μετάβαση από τον έναν στίχο στον επόμενο, μολοντί ούτε και σε αυτό το σημείο διαταράσσεται η ισορροπία μεταξύ του μετρικορυθμικού και του συντακτικού, γλωσσικού και νοηματικού επιπέδου, δηλαδή δεν πρόκειται για έναν δραστικό διασκελισμό.

Όπως γίνεται αντιληπτό από όσα αναφέρθηκαν, το συγκεκριμένο ποίημα του Καρυωτάκη είναι ελευθερωμένο ως προς την εξωτερική του φόρμα, αλλά η ρυθμική τολμηρότητά του μειώνεται στο εσωτερικό των στίχων, όπου τηρούνται πιστά οι κανόνες του μέτρου και ο ρυθμός κινείται χωρίς να προσκρούει σε παύσεις, τονικούς εκτροχιασμούς ή αναντιστοιχίες ανάμεσα στη μετρική και τη συντακτική διάρθρωση.⁴²³ Επομένως, στο «[Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα]» συμβαίνει το αντίθετο από

⁴²² Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 143. Επίσης, Ο Παπάζογλου γράφει σχετικά με την ομοιοκαταληξία του συγκεκριμένου ποιήματος: «[...] η ανάκατη ομοιοκαταληξία αφήνει χωρίς ανταπόκριση τρεις στίχους της πρώτης 12στιχης στροφής και δύο της δεύτερης 6στιχης στροφής. Από αυτούς, οι δύο –στ. 1 και 3– στην πρώτη στροφή μπορούν να θεωρηθούν ως πρώτα ημιστίχια ευρύτερων στίχων γραμμένων σε δυο αράδες», σ. 144.

⁴²³ Ο Βαγενάς εκφράζοντας τη διαφωνία του με θέση που είχε διατυπώσει ο Άγκρας σχετικά με τη χρήση του «vers libéré» από τον Καρυωτάκη, γράφει: «[...] ο Καρυωτάκης δεν έγραψε vers libéré. Οι δεκαοκτώ ολιγοσύλλαβοι στίχοι του “Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα...”, του μοναδικού σε ελευθερωμένο στίχο από τα 113 ποιήματά του, δεν επαρκούν για να καταστήσουν την παρουσία αυτού του στίχου στο έργο του αξιοσημείωτη. Ακόμη: οι δεκαοκτώ αυτοί στίχοι δεν περιέχουν καμία ελευθεριότητα

αυτό που παρατηρείται γενικά στην ποίηση του Καρυωτάκη, στην οποία κυριαρχεί ο αυστηρά έμμετρος στίχος και η διατάραξη του ρυθμικού βηματισμού.⁴²⁴ Ασφαλώς το δείγμα των ελευθερωμένων στίχων του Καρυωτάκη (στο υπό εξέταση ποίημα αλλά και γενικά στην καρυωτακική ποίηση) είναι μικρό και δεν μας επιτρέπει να οδηγηθούμε σε ασφαλή συμπεράσματα ως προς τον βαθμό της ρυθμικής τόλμης που υιοθέτησε ο ποιητής χρησιμοποιώντας την ελευθερωμένη φόρμα· είναι, βέβαια, σαφές ότι ο Καρυωτάκης γνώριζε τις ρυθμικές δυνατότητες του συγκεκριμένου είδους, το οποίο στην εποχή του είχε ήδη χρησιμοποιηθεί για δεκαετίες στην ελληνική ποίηση (αλλά επέλεξε να καλλιεργήσει τα αυστηρά έμμετρα σχήματα). Ανεξάρτητα, πάντως, από τα μετρικορυθμικά γνωρίσματά του, το εν λόγω ποίημα είναι ενδιαφέρον και ως προς τον συνδυασμό σε αυτό ενός εικονοποιητικού και συμβολικού φορτίου που μας είναι σύνηθες από την υπόλοιπη ποίηση του Καρυωτάκη, από τη μία πλευρά, και εικόνων-μεταφορών που γέρνουν φανερά προς τον μοντερνισμό από την άλλη (για παράδειγμα, η εικόνα του στ. 8: «στ' ανεστραμμένο πρόσωπο η σελήνη»). Αξίζει, επίσης, να προσέξουμε την απροσδόκητη μείξη δύο χρονικών επιπέδων με τις φράσεις «Στα χέρια το παλτό» (στ. 7) της πρώτης στροφικής ενότητας και «το καλοκαίρι αυτό» (στ. 15) της δεύτερης στροφικής ενότητας· οι συγκεκριμένοι στίχοι, περαν της νοηματικής τους σύνδεσης (αποτυπώνουν την εποχή, η οποία διαφοροποιείται στα δύο στροφικά τμήματα του ποιητικού κειμένου), συνδέονται και μορφικά, καθώς είναι εξασύλλαβοι και ομοιοκαταληκτούν.

τα στο πλαίσιο του *vers libre* (ούτε σε κάποιο άλλο πλαίσιο)· πολλώ μάλλον όταν στην ελληνική ποίηση ήταν πολλοί πριν από τον Καρυωτάκη οι ποιητές που είχαν αποτολήσει ελευθεριότητες σε σύγκριση με τις οποίες ο στίχος του Καρυωτάκη, που δεν έπαψε ποτέ να είναι έμμετρος, αποδεικνύεται συντηρητικός», Βαγενάς, *Η παραμόρφωση του Καρυωτάκη*, ό.π., σ. 57. Επίσης, ο Βαγενάς, αναφερόμενος σε θέση του Ζήσιμου Λορεντζάτου ότι το εν λόγω ποίημα είναι συντεθειμένο σε ελεύθερο στίχο, σημειώνει ότι το ποίημα «[...] είναι σε ελευθερωμένο στίχο [...] και μάλιστα στην πιο συντηρητική μορφή του (σε στίχους ομοιοκατάληκτους και ομοιόμετρος)», βλ. σ. 142.

⁴²⁴ Παραθέτω και το συμπέρασμα του Παπάζογλου σχετικά με τη μορφή του ποιήματος: «Λόγω της παρουσίας όλων αυτών των μορφικών γνωρισμάτων ξεχωρίζουμε το ποίημα αυτό ως τη μοναδική στην καρυωτακική ποίηση προσπάθεια για μια ελεύθερη σύνθεση σ' ελεύθερους στίχους (ως προς τον αριθμό των συλλαβών και την ακολουθία τους) και σ' ελεύθερες στροφές (ως προς την ισοστιχία μεταξύ τους και τις καθέκαστα αναλογίες), όχι όμως και σε ελεύθερο ρυθμό, ο οποίος, κι όταν ακόμη κατ' εξαίρεση δεν είναι ο κανονικός και σταθερός σ' όλο το ποίημα ιαμβικός, είναι πάντα σωστά τονισμένος και μάλιστα, ειδικά στο ποίημα αυτό, και σ' αντίθεση με τις καρυωτακικές συνήθειες, και αυστηρά, σύμφωνα με τους νόμους της πιο παραδοσιακής μετρικής. Ομολογουμένως κάθε ελευθερία πληρώνεται: ή μένει άκαμπτο το στροφικό εξωτερικό πλαίσιο και τότε φτερουγίζουν στο εσωτερικό του οι ποικίλοι γλωσσικοί και μετρικοί παράταιροι ήχοι, ή, όπως εδώ, το εξωτερικό σχήμα ελευθερώνεται κάπως και τότε η στιχουργία μένει πιστή στους παραδοσιακούς κανόνες του μέτρου», Παπάζογλου, ό.π., σ. 182-183.

Ο βαθμός της ρυθμικής τολμηρότητας του στίχου των τεσσάρων ποιητών και η διαφοροποίηση του καβαφικού ελευθερωμένου στίχου

Από τους τέσσερις ποιητές των οποίων η μετρική αποτέλεσε αντικείμενο πραγμάτευσης στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, ο Παλαμάς και ο Σικελιανός είναι εκείνοι που χρησιμοποίησαν τον ελευθερωμένο στίχο περισσότερο εκτεταμένα και πειραματίστηκαν κατά τρόπο συστηματικό με τις τεχνικές της νέας μορφής, αν και δεν ακολούθησαν μία προοδευτική πορεία, καθώς από ένα σημείο της διαδρομής τους και μετά υπαναχώρησαν προς τα σχήματα της παράδοσης. Αντίθετα, η χρήση του ελευθερωμένου στίχου από τον Βάρναλη είναι περιορισμένη και ο Καρυωτάκης επεξεργάστηκε τη νεωτεριστική μετρική φόρμα μόνο κατ' εξαίρεση σε ελάχιστα από τα ποιήματά του.

Προκειμένου να προσδιοριστεί η στάθμη της πρωτοτυπίας του ελευθερωμένου στίχου των ποιητικών κειμένων από τα συνθέματα *Ο δωδεκάλογος του Γύφτου* (1907), *Η συνείδηση της πίστης* (1917), *Το φως που καίει* (1922) και τη συλλογή *Ελεγεία και Σάτιρες* (1927), τα οποία εξετάστηκαν παραπάνω, έχει νόημα να συνοψίσω, λαμβάνοντας ως δεδομένη την ούτως ή άλλως ελευθερωμένη (ως προς τα χαρακτηριστικά της ανισοσυλλαβίας και της ασύμμετρης διάταξης των στίχων ή και του συνδυασμού διαφορετικών μέτρων σε ορισμένες περιπτώσεις) φόρμα τους, τα ποσοτικά ευρήματα αναφορικά με τις δραστικές τονικές εκτροπές, τα εσωτερικά σημεία στίξης και τους διασκελισμούς, καθώς πρόκειται για στοιχεία που διαταράσσουν έντονα την ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό, το ρυθμικό και το συντακτικονοηματικό σύστημα. Οι παρατονισμοί που περιέχονται κατά μέσο όρο σε κάθε στίχο είναι για τα αποσπάσματα του Παλαμά (με βάση τα συνολικά αριθμητικά στοιχεία των τριών αποσπασμάτων) 0,1, για το ποίημα του Σικελιανού 0, για τα αποσπάσματα του Βάρναλη 0,03 και για το ποίημα του Καρυωτάκη 0· διαφορετικά, εμφανίζεται παρατονισμός ανά 9,77 στίχους στον Παλαμά και ανά 37,8 στίχους στον Βάρναλη· ο μέσος αριθμός των εσωτερικών σημείων στίξης ανά στίχο είναι για τον Παλαμά 0,37, για τον Σικελιανό 0,04, για τον Βάρναλη 0,36 και για τον Καρυωτάκη 0,11· ο μέσος όρος του αριθμού των στίχων ανά τους οποίους εμφανίζεται εσωτερικό σημείο στίξης είναι για τον Παλαμά 2,7, για τον Σικελιανό 22,33, για τον Βάρναλη 2,76 και για τον Καρυωτάκη 9· τα ποσοστά των διασκελιζόμενων στίχων είναι για τον Παλαμά 16,54% (στο ποσοστό αυτό συμπεριλαμβάνονται όλοι οι διασκελισμοί του πρώτου τμήματος και μόνο οι ισχυροί διασκελισμοί του λόγου των Χριστιανών και του λόγου των Πολύθεων· αν

συνυπολογιστούν και οι διασκελισμοί που δεν γίνονται ιδιαίτερα αισθητοί, το ποσοστό αυξάνεται στο 30,71%), για τον Σικελιανό 0%, για τον Βάρναλη 6,88% και για τον Καρυωτάκη 5,56%.

Με βάση τα εν λόγω στοιχεία και κυρίως με βάση όσα αναφέρθηκαν κατά την περιγραφή των ποιητικών κειμένων, διαπιστώνεται ότι ο στίχος του (ηλικιακά μεγαλύτερου έναντι των άλλων και πρωτεργάτη του ελευθερωμένου στίχου) Παλαμά υιοθετεί περισσότερες καινοτομίες, καθώς στα τμήματα του *Δωδεκάλογου του Γύφτου*, τα οποία αναλύθηκαν μετρικά (ανεξάρτητα από τα ειδικότερα χαρακτηριστικά και τη διαβάθμιση της τολμηρότητας καθενός από τα τμήματα αυτά), τα εξωτερικά γνωρίσματα της ελευθερωμένης μορφής συνδυάζονται με τη διατάραξη του εσωτερικού ρυθμικού βηματισμού, η οποία επιτυγχάνεται με μια σειρά από τεχνικές μεταξύ των οποίων είναι η πυκνή χρήση του παρατονισμού, της εσωτερικής στίξης και του διασκελισμού. Αρκετά μεγάλος είναι και ο βαθμός της ρυθμικής ευελιξίας του στίχου του Βάρναλη λόγω της συχνής παρουσίας των εσωτερικών παύσεων που υπαγορεύονται κατά κανόνα από κόμμα, σπανιότερα από θαυμαστικό και σε καμία περίπτωση από πιο ισχυρό σημείο στίξης, ενώ η συχνότητα εμφάνισης του παρατονισμού και του διασκελισμού είναι μικρότερη. Από την άλλη πλευρά, ο ελευθερωμένος στίχος του Σικελιανού και του Καρυωτάκη είναι ευλύγιστος μόνο ως προς το εξωτερικό του περίγραμμα, αφού στο εσωτερικό του ο ρυθμός κινείται σε απολύτως σταθερή τροχιά με βάση τις απαιτήσεις του μέτρου.

Η ποίηση του Καβάφη αναμφίβολα διαφέρει από το έργο του Παλαμά, του Σικελιανού, του Βάρναλη και του Καρυωτάκη τόσο ως προς τη θεματολογία, τους ποιητικούς τρόπους και τα εκφραστικά μέσα της όσο και ως προς τη συστηματικά προοδευτική (και χωρίς υπαναχωρήσεις) πορεία της μετρικής της και ιδίως ως προς την καινοτόμο φύση και τα ιδιαίτερα ποιοτικά χαρακτηριστικά της ελευθερωμένης μορφής της, τα οποία σε πολλές περιπτώσεις δημιουργούν την εικόνα του ελεύθερου στίχου. Όπως έχει επισημάνει ο Γαραντούδης περιγράφοντας τη διαφοροποίηση του καθαφικού ελευθερωμένου στίχου, «ο ελευθερωμένος στίχος των ποιητών της γενιάς του 1880 και των ποιητών της γενιάς του 1920 [...] στη μεγάλη πλειονότητα των εμφανίσεών του εκφράζει την παραδοσιακή ποιητική αντίληψη», δηλαδή «την αντίληψη της ποίησης-τραγουδιού», σε αντίθεση με τον στίχο του Καβάφη⁴²⁵ «ο καθαφικός στίχος, αν και από αυστηρά μορφολογική άποψη είναι ελευθερωμένος, μεταδίδει συ-

⁴²⁵ Γαραντούδης, «Για τον σύγχρονο ελληνικό ελεύθερο στίχο. Η επαναφορά παραδοσιακών μετρικών σχημάτων», *ό.π.*, σ. 435.

χνά την εντύπωση του ελεύθερου στίχου» διότι «μέσω της επιμελημένης ατημελησίας του, του πολύ συχνά πεζολογικού τόνου του, αλλά και του διανοητικού περιεχομένου και του δραματικού-ειρωνικού ύφους του, ανέτρεψε την αντίληψη της ποίησης-τραγουδιού». ⁴²⁶

Μέσα από τη μετρική ανάλυση των ποιημάτων του Καβάφη και τη διερεύνηση των επιμέρους μετρικορυθμικών γνωρισμάτων τους ευελπιστώ να καταδειχθεί ο προοδευτικός χαρακτήρας και η ρυθμική τολμηρότητα του ελευθερωμένου στίχου του, καθώς και η συνεισφορά του στην ανανέωση της μορφής της ελληνικής, αλλά και της παγκόσμιας ποίησης.

⁴²⁶ Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, ό.π., σ. 145.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ:
Η ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΚΑΒΑΦΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

1. Η ΜΟΡΦΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ

Η κυριαρχία της μορφής του ελευθερωμένου στίχου στην καβαφική ποίηση είναι αδιαμφισβήτητη και ήδη επιβεβαιωμένη από τη σχετική βιβλιογραφία, όπως διαπιστώθηκε στο πρώτο μέρος της διατριβής. Οι στόχοι του συγκεκριμένου κεφαλαίου είναι η λεπτομερής περιγραφή της οργάνωσης των ποιημάτων και ο προσδιορισμός των ειδικότερων μορφικών γνωρισμάτων τους, ώστε να αναδειχθεί η ποικιλία των πραγματώσεων του καβαφικού ελευθερωμένου στίχου και, επιπροσθέτως, να καταγραφούν οι μετρικές συμβάσεις που τηρούνται στα ποιήματα που αναιρούν τον κανόνα της καβαφικής μετρικής ακολουθώντας διαφορετική φόρμα. Απώτερος σκοπός μου είναι να δημιουργήσω μια κλίμακα διαβάθμισης της μετρικής τολμηρότητας των ποιημάτων και εντέλει να αποτυπώσω ευκρινώς την εξέλιξη της μορφής της ποίησης του Καβάφη κατά την περίοδο της παραγωγής του έργου του.

Έχοντας ως γνώμονα τα παραπάνω ερευνητικά ζητούμενα, περιγράψω, ως προς τη μετρική τους κατασκευή, τα ποιητικά κείμενα που είναι συνθεμένα σε αυστηρά έμμετρα φόρμα, αυτά που έχουν γραφεί στο σχήμα των διπλών στίχων, καθώς και τα ελάχιστα πεζά ποιήματα του Καβάφη· ασφαλώς, ο στίχος των ποιημάτων που κατασκευάζονται με ζεύγη στίχων (οξύτωνων εξασύλλαβων ή επτασύλλαβων) είναι στην ουσία αυστηρά έμμετρος, αλλά επέλεξα να εξετάσω ξεχωριστά τα συγκεκριμένα ποιήματα διότι, λόγω κυρίως του χαρακτηριστικού τυπογραφικού κενού που φέρουν οι στίχοι τους, συγκροτούν διακριτή κατηγορία (η οποία απαντά στα αναγνωρισμένα και στα ατελή ποιήματα). Επιπλέον, εντοπίζω τα ποιητικά κείμενα στα οποία υιοθετείται μικρότερος βαθμός μετρικής τολμηρότητας συγκριτικά με αυτόν που χαρακτηρίζει τα ποιήματα της κυρίαρχης ελευθερωμένης μορφής. Για να προσδιορίσω τα συγκεκριμένα ποιητικά κείμενα, χρησιμοποιώ τον όρο του Γαραντούδη «ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής»: υπενθυμίζω ότι ο Γαραντούδης, μελετώντας τη μετρική της ποίησης του Παλαμά, κάνει την εξής διάκριση: «Ο ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής [...] διαφέρει από τον καθεαυτό ελευθερωμένο στίχο ως προς την εμφανώς μικρότερη ρυθμική του τολμηρότητα. Στον ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής, η συλλαβική αυξομείωση είναι πολύ πιο περιορισμένη, ενίοτε είναι και δυσδιάκριτη, ενώ συνάμα η ύπαρξη ισόστιχων στροφών και το σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα τους

δημιουργούν ένα μορφολογικό πλαίσιο που, εκ πρώτης όψεως, μοιάζει ίδιο με εκείνο των ποιημάτων σε αυστηρά έμμετρη φόρμα». ⁴²⁷

Τα στοιχεία που λήφθηκαν υπόψη ως βασικά κριτήρια της τυπολογικής κατάταξης των ποιημάτων είναι η ισοσυλλαβία ή η ανισοσυλλαβία των στίχων, ο τρόπος διάταξης των στίχων και η παρουσία ή η απουσία της ομοιοκαταληξίας. Έτσι, στην κατηγορία του αυστηρά έμμετρου στίχου εντάχθηκαν καταρχήν τα ποιήματα των οποίων όλοι οι στίχοι είναι ισοσύλλαβοι (με βάση το ελληνικό σύστημα μέτρησης των στίχων και ανεξάρτητα από το αν είναι σταθερή ή όχι η θέση του τελικού τους τόνου) και τα ποιήματα που δομούνται με βάση τη σταθερή φόρμα του σονέτου, ⁴²⁸ η οποία απαντά (όχι βέβαια συχνά) στην καθαφική ποίηση. Όσον αφορά τα ποιητικά κείμενα που περιέχουν ανισοσύλλαβους στίχους, αυστηρά έμμετρα χαρακτηρίζονται εκείνα που οργανώνονται σε ισόστιχες στροφικές ενότητες με σταθερά επαναλαμβανόμενο

⁴²⁷ Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, ό.π., σ. 130.

⁴²⁸ Για τα μετρικά χαρακτηριστικά και την ιστορία του σονέτου, το οποίο αποτελεί μία από τις μακροβιότερες ποιητικές φόρμες, βλ. ενδεικτικά Ηλία Π. Βουτιεριδίδη, *Νεοελληνική στιχουργική*, Εν Αθήναις, Ιωάννης Δ. Κολλάρος & Σ^{ια}, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1929, σ. 268-278. Βλ., επίσης, Michael R. G. Spiller, *The development of the sonnet. An introduction*, London and New York, Routledge 1992. Για το σονέτο κατά τον 19ο αιώνα, βλ. Joseph Phelan, *The nineteenth-century sonnet*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan 2005. Για την παρουσία του σονέτου στην ελληνική ποίηση κατά την περίοδο 1895-1936, καθώς και για τους θεματικούς άξονες και τις στοχεύσεις των σονέτων των ελλήνων ποιητών, βλ. Μαρία Αθανασοπούλου, *Το ελληνικό σονέτο (1895-1936). Μια μελέτη ποιητικής*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2011. Η Αθανασοπούλου εξετάζει και τα σονέτα του Καβάφη, αλλά και τα ποιήματά του, τα οποία συγγενεύουν, κατά μία έννοια, με τη μορφή του σονέτου· βλ. την αναφορά στα ποιήματα του Καβάφη στις σ. 333-361. Συγκεκριμένα, η Αθανασοπούλου γράφει σχετικά με τα καθαφικά ποιήματα που μελετά: «Συγκαταλέγω στην καταμέτρηση των καθαφικών δεκατετράστιχων, σονέτων και σονετογενών ποιημάτων τα εξής: (α') δέκα σονέτα ή δεκατετράστιχα στα *Ανέκδοτα*: 1892 “Κυανοί Οφθαλμοί”· 1893 “Έμπορος Αλεξανδρέυς”, “Λαγίδου Φιλοξενία”, “Επιτάφιος”, “Θεατής Δυσαρεστημένος”· 1894 “Στο Σπίτι της Ψυχής”· 1896 “Χαλδαϊκή Εικόν”· 1899 “Στρατηγού Θάνατος”· 1908 “Κρυμμένα”· 1917 “Σπίτι με Κήπον”. Συγκαταλέγω ακόμη και τα δύο δεκατριάστιχα: 1913 “Έτσι”· 1923 “Απ’ το Συρτάρι”. (β') στα *Αποκρηυμένα*: εντοπίζω την παρουσία τριών σονέτων: 1891 “Κτίσται”· 1892 “Αοιδός”· 1897 “Ο Οράτιος εν Αθήναις”. Τέλος (γ') στον “κανόνα” αναγνωρίζω τέσσερα σονέτα: 1903 “Θερμοπύλες”· 1915 “Μανουήλ Κομνηνός”· 1918 “Κάτω απ’ το Σπίτι”· 1920 “Άννα Κομνηνή”, και ένα δεκατετράστιχο: 1921 “Εκόμισα εις την Τέχνη”. Εντοπίζω ακόμη τέσσερα ποιήματα με ορατή καταγωγή από τη μορφή του σονέτου. Πρόκειται για τα ποιήματα: 1899 “Κεριά”· 1914 “Ευρίωνος Τάφος”· 1918 “Καισαρίων”, “Λάνη Τάφος”. Προτείνω την ταύτιση των τελευταίων αυτών ποιημάτων ως λανθανόντων σονέτων στη βάση ενός ορατώσ απόντος δεκάτου τετάρτου στίχου και μιας υπάρχουσας “στροφής”. Σε κάθε περίπτωση, οι στίχοι των ποιημάτων αυτών, που συχνά ποικίλλουν από ένδεκα ως δεκατρείς συλλαβές, απηχούν τη στιχουργική προτίμηση ενός κανονικού σονέτου», σ. 344-345 (σημ. 24). Στην παρούσα διατριβή χαρακτηρίζω σονέτα μόνο τα ποιήματα που οργανώνονται στη σταθερή φόρμα των 2 τετράστιχων και των 2 τρίστιχων στροφικών ενότητων. Βλ., επίσης, την ακόλουθη παρατήρηση της Πολίτου-Μαρμαρινού, η οποία συσχετίζει την καλλιέργεια του σονέτου από τον Καβάφη με τις επιταγές του γαλλικού παρανασισμού: «Η σονετογραφία της πρώτης καθαφικής περιόδου, της περισσότερο παρανασιστικής, τουλάχιστο θεματογραφικά, πρέπει να βρίσκεται σε κάποια σχέση αναλογίας με την επίμονη προσήλωση των Παρανασιστικών στο σονέτο», Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Ο Καβάφης και ο γαλλικός Παρανασισμός», *Πρακτικά τρίτου συμποσίου ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1983, Επιμέλεια Σωκρ. Λ. Σκαρτσής, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 1984, σ. 315-346: 340.

σχήμα τόσο ως προς τη διάταξη των στίχων τους όσο και ως προς την ανάπτυξη της ομοιοκαταληξίας, στο οποίο, επιπροσθέτως, η αθέτηση της ισοσυλλαβίας γίνεται με συντεταγμένο τρόπο.

Στο πλαίσιο της καθαφικής ποίησης, ήπια ελευθερωμένη θεωρήθηκε, στην παρούσα διατριβή, η μορφή των ποιητικών κειμένων που δημιουργούν την αίσθηση της αυστηρής μετρικής οργάνωσης (λόγω της μικρής ή δυσδιάκριτης συλλαβικής διακύμανσης των στίχων τους ή λόγω της συμμετρικής τους δόμησης), αλλά η αυστηρή οργάνωση υπονομεύεται άλλοτε σε μικρότερο και άλλοτε σε μεγαλύτερο βαθμό. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τις εξής περιπτώσεις: ποιήματα με ανισοσυλλαβία των στίχων τους με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής και ταυτόχρονα μη συμμετρική οργάνωση των στίχων (δηλαδή οι στίχοι δεν κατανέμονται σε ισόστιχες στροφικές ενότητες): ποιήματα με σαφή ποσοτική κυριαρχία στίχων συγκεκριμένης συλλαβικής έκτασης: ποιήματα με ισόστιχες στροφικές ενότητες και ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους, με σταθερό στροφικό και ομοιοκαταληκτικό σχήμα, στα οποία, όμως, το χαρακτηριστικό της ανισοσυλλαβίας είναι έντονο (δηλαδή οι στροφικές ενότητες συγκροτούνται από στίχους ποικίλης συλλαβικής έκτασης), στοιχείο που απομακρύνει ως έναν βαθμό το ποιητικό κείμενο από τον αυστηρά έμμετρο στίχο: ποιήματα με συμμετρικό σχήμα (π.χ. διάταξη των στίχων κατά κυκλικό σχήμα) που προκαλεί την εντύπωση του αυστηρά έμμετρου στίχου.

Στο σημείο αυτό οφείλω να διευκρινίσω ότι τα καθαφικά ποιήματα που εντάχθηκαν στην κατηγορία του ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής είναι συντεθειμένα σε φόρμα που μπορεί να χαρακτηριστεί μεταιχμιακή, ανάμεσα σε αυτή του αυστηρά έμμετρου και του ελευθερωμένου στίχου. Ουσιαστικά πρόκειται για περιπτώσεις στις οποίες η αυστηρότητα του σχήματος υποσκάπτεται, αλλά πρέπει να τονίσω ότι ο βαθμός υπονόμευσης αυτής της σταθερότητας δεν είναι πάντοτε ίδιος: έτσι, ορισμένα από τα εν λόγω ποιητικά κείμενα θα μπορούσαν να υπαχθούν στη μορφική κατηγορία του αυστηρά έμμετρου στίχου, αν τα κριτήρια της κατάταξης διαφοροποιούνταν σε ορισμένα σημεία τους. Επέλεξα, όμως, να χρησιμοποιήσω κριτήρια περιγραφής και ταξινόμησης των ποιητικών κειμένων υπεραναλυτικά (όπως θα φανεί ευκρινέστερα παρακάτω, κατά τη λεπτομερή περιγραφή της μορφής των ποιημάτων), προκειμένου να αποτυπώσω την ποικιλία των μορφών (ακόμα και εντός της ίδιας μορφικής κατηγορίας), γνωρίζοντας ότι η υιοθέτηση αυτών των κριτηρίων δημιουργεί ρευστότητα ως προς την κατάταξη ορισμένων ποιημάτων.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, εκτός από τη συλλαβική έκταση και τον τρόπο διάταξης των στίχων, ένα ακόμα στοιχείο που διερευνάται και σχολιάζεται κατά την παρουσίαση των μορφικών ομάδων και υποομάδων των ποιητικών κειμένων είναι η ομοιοκαταληξία. Με ενδιαφέρει όχι μόνο να καταγράψω την παρουσία ή την απουσία του εν λόγω χαρακτηριστικού αλλά και να αποσαφηνίσω τον ρόλο της στη διαμόρφωση της ηχητικής και ρυθμικής αίσθησης που αποπνέεται σε κάθε περίπτωση. Έτσι, για τα ποιήματα των οποίων όλοι οι στίχοι ομοιοκαταληκτούν, διευκρινίζεται αν εμφανίζεται σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενότητων (όταν πρόκειται για ποιήματα που ακολουθούν την ισομερή στροφική διαίρεση), αν υπάρχει ένα προκαθορισμένο σχήμα που αφορά το σύνολο του ποιητικού κειμένου, κάτι που σημαίνει ότι η ομοιοκαταληξία αναπτύσσεται βάσει ενός γενικού σχεδίου, χωρίς να επαναλαμβάνεται η ίδια ομοιοκαταληκτική δομή στροφικών τμημάτων (αναφέρομαι στις περιπτώσεις των ποιημάτων που είτε δεν οργανώνονται σε στροφικές ενότητες είτε περιέχουν στροφικές ενότητες με μεταβαλλόμενη ομοιοκαταληκτική διάρθρωση), ή, τέλος, αν η ομοιοκαταληξία δεν διέπεται από κανενός είδους προγραμματισμό. Σχετικά με τα ποιήματα των οποίων οι στίχοι δεν ομοιοκαταληκτούν στο σύνολό τους, η παρουσία της ομοιοκαταληξίας χαρακτηρίζεται ανεπαίσθητη όταν ομοιοκαταληκτεί έως και το 19% των στίχων του ποιήματος, ανίσχυρη όταν το ποσοστό αυτό κυμαίνεται από το 20% έως και το 49%, έντονη όταν ο αριθμός των στίχων που ομοιοκαταληκτούν φτάνει ή και υπερβαίνει το ποσοστό του 50%.

Κατά την περιγραφή της οργάνωσης των ποιημάτων επισημαίνονται και ορισμένα άλλα, δευτερεύοντα γνωρίσματά τους, τα οποία δεν καθορίζουν το είδος της μετρικής τους φόρμας αλλά οπωσδήποτε συνδιαμορφώνουν, μαζί με τους υπόλοιπους μορφικούς παράγοντες, την τυπογραφική τους εικόνα ή επιδρούν στη ρυθμική τους κίνηση. Τα εν λόγω στοιχεία είναι η ύπαρξη μεγαλύτερου (συγκριτικά με αυτό που χρησιμοποιείται συνήθως) τυπογραφικού κενού μεταξύ ορισμένων στροφικών ενότητων συγκεκριμένων ποιημάτων,⁴²⁹ η μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων, η

⁴²⁹ Για το συγκεκριμένο μορφικό χαρακτηριστικό, βλ. τη μελέτη του Καραόγλου «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*. Παραθέτω ορισμένες από τις παρατηρήσεις του Καραόγλου: «Στις εκδόσεις *Κ. Π. Καβάφη*, Ποιήματα, Α' (1896-1918), Β' (1919-1933), Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Ίκαρος (1963, θ' φωτολ. ανατ. 1974) και *Κ. Π. Καβάφη*, *Ανέκδοτα Ποιήματα* (1882-1923), Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, Ίκαρος, 1968 παρατηρούμε ότι η τυπογραφική απόσταση μεταξύ των στροφών είναι συνήθως σταθερή: κενό ενός στίχου. Σε δώδεκα όμως ποιήματα (δύο “Ανέκδοτα” και δέκα καθιερωμένα) η απόσταση αυτή είναι μεγαλύτερη»: «Συνολικά, στα δώδεκα ποιήματα, το φαινόμενο απαντά είκοσι φορές», σ. 297. Τα ανέκδοτα ποιήματα στα οποία αναφέρεται ο Καραόγλου είναι τα εξής: «Αλληλουχία κατά τον Βωδελαίρον» (το φαινόμενο εμφανίζεται 2 φορές), «Οι Μιμιάμβοι του Ηρώδου» (1 φορά). Τα αναγνωρισμένα ποιήματα είναι τα εξής: «Πε-

συμπερίληψη στο ποιητικό κείμενο είτε διπλών στίχων (διαχωρισμένων με τυπογραφικό κενό ή χωρίς σχετική τυπογραφική ένδειξη) είτε διασπασμένων στίχων που εκτείνονται σε δύο σειρές (αλλά τα τμήματά τους συναπαρτίζουν έναν ενιαίο στίχο, στον οποίο η μέτρηση των συλλαβών συνεχίζεται αδιάκοπα κατά τη μετάβαση από το ένα τμήμα στο άλλο), καθώς και άλλα χαρακτηριστικά που απαντούν σπανιότερα.

1. Αποκηρυγμένα ποιήματα

Η εξέταση της μετρικής κατασκευής των 27 αποκηρυγμένων ποιημάτων του Καβάφη, τα οποία δημοσιεύτηκαν από το 1886 έως και το 1898, έδειξε ότι τα 11 από αυτά είναι συνθεμένα σε αυστηρά έμμετρη φόρμα και τα 16 ακολουθούν τον ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής. Τα αντίστοιχα ποσοστά των μορφών αυτών είναι 40,74% και 59,26%.

α) Αυστηρά έμμετρος στίχος

Τα ειδικότερα μορφικά χαρακτηριστικά των 11 αυστηρά έμμετρων ποιημάτων, η δημοσίευση των οποίων τοποθετείται εντός της περιόδου από τον Μάρτιο του 1886 («Βακχικών», το έτος της γραφής του δεν είναι γνωστό) έως και τον Δεκέμβριο του 1897 («Ο Οράτιος εν Αθήναις», γράφτηκε τον Ιούλιο του 1893), είναι τα εξής:

ριμένοντας τους Βαρβάρους» (6 φορές), «Τρώες» (1 φορά), «Οροφέρνης» (2 φορές), «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)» (2 φορές), «Γκρίζα» (1 φορά), «Μεγάλη συνοδεία εξ ιερών και λαϊκών» (1 φορά), «Αμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρεύς, 628-655 μ.Χ.» (1 φορά), «Ίμενος» (1 φορά), «Υπέρ της Αχαικής Συμπολιτείας πολεμήσαντες» (1 φορά), «Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω» (1 φορά), βλ. σ. 297. Επίσης, ο μελετητής επισημαίνει: «Από τις είκοσι περιπτώσεις στις οποίες η τυπογραφική απόσταση είναι μεγαλύτερη: α) Το τελευταίο δίστιχο του *Περιμένοντας τους Βαρβάρους* χωρίζεται με τετραπλάσια απόσταση (κενό τεσσάρων στίχων). β) Στο *Υπέρ της Αχαικής Συμπολιτείας πολεμήσαντες* η απόσταση ανάμεσα στις δύο στροφές είναι τριπλάσια (κενό τριών στίχων). γ) Η περίπτωση του *Γκρίζα* είναι ιδιότυπη: ανάμεσα στην πρώτη και στη δεύτερη στροφή υπάρχει μία σειρά (στίχος) από τελείες· έτσι, η απόσταση μεταξύ των στροφών μοιάζει να είναι τριπλάσια. δ) Στις υπόλοιπες δεκαεφτά περιπτώσεις [...] η απόσταση είναι διπλάσια (κενό δύο στίχων)», σ. 298. Όσον αφορά τη λειτουργία του συγκεκριμένου μορφικού μέσου, ο Καραόγλου εντοπίζει τα ακόλουθα «στοιχεία που υπαγόρευαν το φαινόμενο»: «η νοηματική φόρτιση των στίχων πριν ή/και ύστερα από την παύση», «η αντίθεση ανάμεσα στα διαχωριζόμενα», «η ύπαρξη δύο διαφορετικών χρονικών επιπέδων στα οποία τοποθετούνται τα διαχωριζόμενα σύνολα στίχων», «η καθαρά “πληροφοριακή” φύση του δεύτερου μέρους», «η ύπαρξη δύο φωνών», «αλλαγή σκηνικού», «“παραλλαγές” του ίδιου θέματος», σ. 309-311. Ο Καραόγλου, αποτιμώντας τη λειτουργία του εν λόγω χαρακτηριστικού, καταλήγει στο παρακάτω συμπέρασμα: «[...] ο Καβάφης χρησιμοποίησε την απόσταση κυρίως εκεί που υπάρχουν φορτισμένοι στίχοι ή/και αντίθεση [...]. Τα στοιχεία όμως αυτά επιβάλλουν, κατά την ανάγνωση, η απόσταση από οπτικό μέσο να μετατραπεί σε ακουστικό. Έτσι ενισχύεται και το συμπέρασμα πως το φαινόμενο στα καθαφικά ποιήματα αποτελεί ένα “σημείο στίξης”, δηλωτικό μιας μεγάλης παύσης [...]. Γενικότερα, τα στοιχεία των ποιημάτων που υπαγόρευαν το φαινόμενο δείχνουν πως ο Καβάφης εκμεταλλεύτηκε συστηματικά (και πετυχημένα) τη λειτουργία της παύσης [...] διευρύνοντας έτσι τη σκοπιμότητα και τη λειτουργία ενός τυπικού οπτικού μέσου», σ. 311-312.

1. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – μορφική δόμηση με βάση τη σταθερή φόρμα του σονέτου – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Κτίσται»).
2. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – μορφική δόμηση με βάση τη σταθερή φόρμα του σονέτου – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Αοιδός»).
3. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με προγραμματισμένη διαφοροποίηση της θέσης του τελικού τόνου) – μορφική δόμηση με βάση τη σταθερή φόρμα του σονέτου – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Ο Οράτιος εν Αθήναις»).
4. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με προγραμματισμένη διαφοροποίηση της θέσης του τελικού τόνου) – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Ο Θάνατος του Αυτοκράτορος Τακίτου»).
5. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – συνεχής διάταξη των στίχων – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Ο Οιδίπους»).
6. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) [περιέχεται και κομμένος στίχος] – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Ένας Έρωτας»).
7. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Λόγος και Σιγή»).
8. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με απρογραμματίστη διαφοροποίηση της θέσης του τελικού τόνου) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Τα Βήματα των Ευμενίδων»).
9. Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με στίχους δύο μορφών και ποσοτική κυριαρχία της μίας μορφής) – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκατα-

ληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Βακχικών»).

10. Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση των στίχων) στροφικό σχήμα (με στίχους δύο μορφών και ποσοτική κυριαρχία της μίας μορφής) – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Τα Δάκρυα των Αδελφών του Φαέθοντος»).

11. Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – διαίρεση των στροφικών ενοτήτων σε δύο ευρύτερα άνισα μέρη που φέρουν ξεχωριστούς υπότιτλους – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με εναλλαγή στίχων δύο μορφών) – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Ο Ποιητής και η Μούσα»).

Όπως γίνεται αντιληπτό από την παραπάνω περιγραφή, το χαρακτηριστικό της ισοσυλλαβίας των στίχων απαντά στην πλειονότητα των κατασκευασμένων υπό αυστηρούς μετρικούς κανόνες ποιητικών κειμένων, δηλαδή στα 8 από τα 11 ποιήματα που εξετάζονται στη συγκεκριμένη ενότητα. Από τα 8 αυτά ποιήματα, 3 δομούνται με βάση τη σταθερή φόρμα του σονέτου, 1 οργανώνεται σε συμπαγές σχήμα στίχων που δεν διαχωρίζονται από κενές αράδες, 1 ακολουθεί την ισομερή στροφική κατανομή και 3 απαρτίζονται από ανισόστιχα στροφικά τμήματα. Στα υπόλοιπα 3 ποιήματα που περιέχουν ανισοσύλλαβους στίχους τηρείται σταθερά ο ισόστιχος στροφικός διαμοιρασμός. Το τυπογραφικό χαρακτηριστικό της μετακινούμενης αριστερής εσοχής των στίχων απαντά σε 4 ποιήματα. Διερευνώντας, λοιπόν, τη μορφή των στίχων και τον τρόπο της αλληλοδιαδοχής τους, εντοπίζουμε μόνο 2 ποιήματα που έχουν πανομοιότυπο σχήμα: πρόκειται για τα σονέτα της πρώτης και της δεύτερης κατηγορίας με τίτλους «Κτίσται» και «Αοιδός», τα οποία αποτελούνται από δεκαπεντασύλλαβους στίχους (βέβαια, το σχήμα της ομοιοκαταληξίας τους διαφέρει, όπως, επίσης, διαφέρει η τυπογραφική τους εικόνα, καθώς στο δεύτερο από τα εν λόγω σονέτα η αριστερή εσοχή των δεκαπεντασύλλαβων δεν είναι σταθερή). Επιπλέον, έχει νόημα να προστεθεί η πληροφορία ότι η έκταση των αυστηρά έμμετρων αποκηρυγμένων ποιημάτων κυμαίνεται από τους 10 έως και τους 81 στίχους, ενώ οι στίχοι που συμπεριλαμβάνονται κατά μέσο όρο σε καθένα από τα ποιήματα είναι 24,56.

Εξαιρουμένου του μη στροφικά οργανωμένου ποιήματος, το οποίο εκτείνεται σε 21 συνεχείς στίχους, οι στροφικές ενότητες των υπόλοιπων ποιητικών κειμένων

είναι συνολικά 49 και η έκτασή τους ποικίλλει από τον 1 στίχο έως και τους 20 στίχους. Πιο αναλυτικά, υπερτερούν αριθμητικά οι τετράστιχες στροφικές ενότητες που ανέρχονται στις 28 και έπονται ως προς τη συχνότητα της εμφάνισής τους οι 8 τρίστιχες, οι 3 πεντάστιχες και οι 3 εξάστιχες στροφικές ενότητες· από 1 φορά εμφανίζονται στροφικά τμήματα 1 στίχου, 7 στίχων, 10 στίχων, 11 στίχων, 14 στίχων, 17 στίχων και 20 στίχων. Ένα ακόμα στοιχείο που αξίζει να προσεχθεί είναι ότι οι 34 στροφικές ενότητες αποτελούνται από ισοσύλλαβους στίχους, ενώ οι 15 στροφικές ενότητες περιέχουν στίχους κυμαινόμενου συλλαβικού μήκους. Όσον αφορά ειδικότερα τα στροφικά τμήματα ισοσύλλαβων στίχων, στα 26 από αυτά είναι σταθερή και η θέση του τελικού τόνου των στίχων (πρόκειται για δεκαπεντασύλλαβους) και στα 8 εμφανίζονται δύο ειδών καταλήξεις (πρόκειται για δωδεκασύλλαβους οξύτονους και προπαροξύτονους). Ολοκληρώνοντας την αναφορά στα γενικά ποσοτικά στοιχεία που σχετίζονται με την οργάνωση των ποιημάτων της υπό εξέταση μορφικής ομάδας, έχει σημασία, προκειμένου να έχουμε έναν δείκτη της στροφικής ποικιλίας των ποιητικών κειμένων, να σημειώσω ότι καταμετρώνται 16 διαφορετικές μορφές των στροφικών ενοτήτων, αν θεωρηθεί ότι έχουν ίδιο σχήμα οι ίσης έκτασης ενότητες που φέρουν στις αντίστοιχες θέσεις τους συλλαβικά όμοιους στίχους (ή 19 μορφές, αν προστεθεί στα κριτήρια ομοιομορφίας των στροφικών τμημάτων και η σταθερότητα της θέσης του τελικού τόνου των αντίστοιχων στίχων τους, δηλαδή το όμοιο είδος της κατάληξής τους).

Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν αναλυτικά 2 από τα ποιητικά κείμενα που είναι συντεθειμένα σε αυστηρά έμμετρη φόρμα. Αρχικά, θα εστιάσω το ενδιαφέρον μου στο ποίημα με το οποίο πρωτοεμφανίστηκε ο Καβάφης στο αναγνωστικό κοινό, δηλαδή στο «Βακχικόν» που δημοσιεύτηκε τον Μάρτιο του 1886 στο περιοδικό *Εσπερος* (ο χρόνος της σύνθεσης του ποιήματος δεν είναι γνωστός). Παραθέτω το ποίημα συνοδευόμενο από αριθμούς και σύμβολα που απεικονίζουν τη μετρική κατασκευή του:⁴³⁰

⁴³⁰ Σχετικά με την απεικόνιση της μετρικής μορφής των ποιημάτων, υπενθυμίζω ότι ο πρώτος αριθμός που σημειώνεται δεξιά από κάθε στίχο δείχνει τη συλλαβική του έκταση, ενώ εντός παρένθεσης σημειώνεται το τονικό του σχήμα, δηλαδή ο συνδυασμός των τονισμένων μετρικών συλλαβών του. Επίσης, χρησιμοποιούνται τα παρακάτω σύμβολα:

Υπογραμμισμένος αριθμός τονικού σχήματος: δηλώνει ότι πρόκειται για παρατονισμό, δηλαδή για αισθητή ανακολουθία ως προς την αναμενόμενη, με βάση το χρησιμοποιούμενο μέτρο, τονική ροή. Αριθμός τονικού σχήματος ενταγμένος σε ορθογώνια αγκύλη []: δηλώνει ότι πρόκειται για τόνο σε μονή συλλαβή, ο οποίος απαντά στα τονικά σχήματα των παραδοσιακών ιαμβικών στίχων, κατά συνέπεια είναι νομιμοποιημένος από την παράδοση του ιαμβικού μέτρου και δεν αποτελεί τονική εκτροπή· συγκεκριμένα, εντός ορθογώνιας αγκύλης τοποθετούνται οι αριθμοί που δηλώνουν τον τόνο στην 1η

	Από του κόσμου κεκτηκώς την πλάνον αστασί_αν, εντός του ποτηρί_ου μου_εύρον την ησυχί_αν· ζω_ήν κ' ελπίδα_εν αυτώ και πόθους εσωκλεί_ω· δότε να πί_ω.	15 (2-4-8-10-14) 15 (2-6-[9]-14) 15 (2-4-8-10-14) 5 ([1]-4)
5	Μακράν εδώ των συμφορών, των θυ_ελλών του βί_ου, αισθάνομ' ως δι_ασωθείς ναύτης εκ ναυαγί_ου κ' εν ασφαλεί_ευρισκόμενος εντός λιμένους πλοί_ω. Δος μοι να πί_ω.	15 (2-4-8-12-14) 15 (2-8-[9]-14) 15 (4-6-10-12-14) 5 ([1]-4)
10	Ω!_υγι_ής του_οίνου μου ζέσις, απομακρύνεις ↓ πάσαν ψυχράν επιρρο_ήν. Φθόνου_ή καταισχύνης, ↓ ή μίσους, ή δι_αβολών, δεν με_εγγίζει κρύ_ο· δότε να πί_ω.	15 ([1]-4-6-9-14) 15 ([1]-4-8-[9]-11-14) 15 ([1]-2-4-8-12-14) 5 ([1]-4)
15	Την άχαριν αλήθει_αν γυμνήν δεν βλέπω πλέ_ον. Άλλην απήλαυσα ζω_ήν, και κόσμον έχω νέ_ον· εν των ονείρων τω_ευρεί_ευρίσκομαι πεδί_ω – δος, δος να πί_ω!	15 (2-6-10-12-14) 15 ([1]-4-8-10-12-14) 15 (4-8-10-14) 5 ([1]-2-4)
20	Και_αν ήναι δηλητηρί_ον, και_αν εύρω την πικρί_αν ↓ της τελευτής εντός αυτού,_εύρον πλην ευτυχι_αν, ↓ τέρψιν, χαράν, και_έπαρσιν εν τω δηλητηρί_ω· δότε να πί_ω!	15 (2-6-10-14) 15 (4-6-8-[9]-11-14) 15 ([1]-4-6-14) 5 ([1]-4)

(Αποκηρυγμένα, σ. 17)⁴³¹

Το «Βακχικόν», το οποίο ανακαλεί τα βακχικά ποιήματα του Αθανάσιου Χριστόπουλου (1772-1847)⁴³² και είναι φανερά επηρεασμένο (τόσο ως προς τη θεματική

και στην 3η μετρική συλλαβή των ιαμβικών στίχων, καθώς και στην 9η μετρική συλλαβή των ιαμβικών δεκαπεντασύλλαβων.

Αριθμός τονικού σχήματος ενταγμένος σε αγκιστροειδή αγκύλη {}: δηλώνει ότι πρόκειται για ανίσχυρη τονική ακολουθία, δηλαδή είτε για μετρική ατονία είτε για δευτερεύοντα μετρικό τόνο.

Έντονα γράμματα στο τέλος του στίχου: δηλώνουν ότι ο στίχος ομοιοκαταληκτεί.

⊔: δηλώνει τη συνίζηση.

⊔: δηλώνει τη χασμωδία.

↓: δηλώνει τον διασκελισμό.

*: δηλώνει ότι υπάρχει και εναλλακτικός τρόπος μέτρησης του στίχου, ο οποίος καταγράφεται μετά το τέλος του ποιητικού κειμένου.

⁴³¹ Μετά την παράθεση των ποιημάτων θα παραπέμω στις αντίστοιχες εκδόσεις ως εξής:

Τα Αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898), ό.π.: *Αποκηρυγμένα*.

Κρυμμένα ποιήματα. 1877;-1923, ό.π.: *Κρυμμένα*.

Τα ποιήματα (1897-1918), τ. Α', ό.π.: *Ποιήματα, Α'*.

Τα ποιήματα (1919-1933), τ. Β', ό.π.: *Ποιήματα, Β'*.

Ατελή ποιήματα. 1918-1932, ό.π.: *Ατελή*.

⁴³² Βλ. την ακόλουθη σημείωση του Σαββίδη: «Ο τίτλος είναι πιθανότατα συνειδητή αναφορά στον φαναριώτη ποιητή των “Βακχικών” Αθανάσιο Χριστόπουλο, ο οποίος ασφαλώς ενέπνευσε στον Καβάφη ένα πεζογράφημα με τίτλο “Το Βουνό” (γρ. 1893 - δημ. 1963) καθώς και ένα ποίημα με τίτλο “Αθανάσιος Χριστόπουλος” (γρ. 1891 - το κείμενό του δεν σώθηκε)», Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα Αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 92. Σχετικά με το κείμενο «Το Βουνό» του Καβάφη, βλ. και το σχόλιο του Σαββίδη ότι πρόκειται για «μια υποκειμενική ανάπτυξη αλληγορικού ποιήματος του Αθ. Χριστόπουλου, στο όριο δοκιμίου και διηγήματος», Γ. Π. Σαββίδης, «Δύο ανέκδοτα πεζά ποιήματα του Καβάφη και ένα κείμενό του για *Τα είδωλα* του Ροΐδη», *Μικρά καβαφικά*, Δεύτερος τόμος, Αθήνα, Ερμής 2010 (1η έκδοση: 1987), σ. 273-300: 278. Βλ. το συγκεκριμένο καβαφικό κείμενο («Το Βουνό») στο βιβλίο *Τα πεζά (1882;-1931)*, ό.π., σ. 164-166. Στο ίδιο βιβλίο βλ., επίσης, το κείμενο του Καβάφη με τίτλο «What I remember of my essay on Christopoulos», σ. 187-

του όσο και ως προς την τεχνοτροπία του) από το γενικότερο κλίμα της φαναριώτικης ποίησης και του αθηναϊκού ρομαντισμού που κυριάρχησε στον ελλαδικό χώρο κατά την πενήκονταετία 1830-1880,⁴³³ περιγράφεται στην ένατη από τις παραπάνω κατη-

188, το οποίο περιέχει βιογραφικές πληροφορίες για τον Χριστόπουλο· ενδεικτικό της εκτίμησης του Καβάφη για την ποίηση του Χριστόπουλου είναι το γεγονός ότι το κείμενο αρχίζει ως εξής: «Athanasius Christophulus, the greatest lyric poet of modern Greece, [...]». Για τη μετρική των ποιημάτων του Χριστόπουλου, δηλαδή των *Λυρικών* (που εκδόθηκαν για πρώτη φορά το 1811), βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων 1995, σ. 66-68. Για τις θεωρητικές απόψεις του Χριστόπουλου σχετικά με ζητήματα μετρικής, βλ. Αθανάσιος Χριστόπουλος, «Στιχορρηγική», *Ποιήματα*, Φιλολογική επιμέλεια Γιώργος Ανδρειωμένος, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2001, σ. 205-216.

⁴³³ Βλ. τα παρακάτω σχόλια του Μιχάλη Περίδη για το συγκεκριμένο ποίημα: «[...] το *Βακχικόν*, ξεχειλίζει μια ρομαντική απαισιοδοξία που δεν πηγάζει από ολότελα προσωπική βίωση, αλλά από υπερευαισθησία και διάθεση φυγής μπροστά στις εναντιότητες. Το μέσον της φυγής και του πλου προς έναν κόσμο γεμάτο από ωραίες αυταπάτες, είναι το κρασί που ενσταλάζει την ησυχία, το συναίσθημα της σωτηρίας, τη χαρά και την έξαρση, ή μας εκσφενδονίζει στον απέραντο κόσμο των ονείρων. [...] Εν τούτοις οι επωδοί του: “δότε να πλώ”, “δος μοι να πλώ”, δεν πείθουν ότι πράγματι ο ποιητής θα πει. Η ροπή του στη θλίψη ίσως να ετροφοδοτείτο επίσης και από τις περιδιαβάσεις του στους λειμώνες του πεισιθανάτου Δημητρίου Παπαρηγόπουλου. Συναντούμε στους στίχους του “Βακχικού” τον ρυθμό του “Φανού του Κοιμητηρίου Αθηνών”», Μιχάλη Περίδη, *Ο βίος και το έργο του Κωνστ. Καβάφη*, Αθήνα, Ίκαρος 1948, σ. 137. Σχετικά με την ποίηση του αθηναϊκού ρομαντισμού, βλ. ενδεικτικά: Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, «Ο νεοελληνικός ρομαντισμός. Ένα σχέδιο μελέτης», *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. ΣΤ'. Τα ελληνικά και τα ξένα*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της “Εστίας” 1956, σ. 59-92· 77-85· Λίνος Πολίτης, «Ελληνικός ρομαντισμός (1830-1880)», *Θέματα της λογοτεχνίας μας*, Δεύτερη σειρά, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη 1976, σ. 99-131· Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός ρομαντισμός*, Αθήνα, Ερμής 1994 (1η έκδοση: 1982), σ. 167-220· Γιώργος Βελουδής, «Ο επτανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός», *Μονά-Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 1992, σ. 97-123· Παν. Μουλλάς, «Λογοτεχνία 1830-1880», *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη 1993, σ. 15-82: 46-64· Αλέξης Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Αθήνα, Ε.Μ.Ν.Ε.-Μνήμων 1993, σ. 112-117· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η λογοτεχνία 1830-1880. Η ρομαντική αντίληψη της πραγματικότητας», *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, τ. 4, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2004, σ. 195-210· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η ποίηση» στο «Κεφάλαιο 4. Η πρώτη αθηναϊκή σχολή. Ρομαντική ποίηση και πεζογραφία (1830-1880)» [σε συνεργασία με τον Λάμπρο Βαρελά], *Νεότερη ελληνική λογοτεχνία (19ος και 20ός αιώνας). Γράμματα II. Νεοελληνική Φιλολογία (19ος και 20ός αιώνας)*, Β' έκδοση, Πάτρα, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο 2008, σ. 127-157: 129-136· Σόνια Πίνσκαγια, *Στην τροχιά του ρομαντισμού. Η ρομαντική ποίηση στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2008· Βογιατζάκη, *ό.π.*, σ. 79-80. Σχετικά με τη φαναριώτικη ποίηση, βλ. ενδεικτικά Δημαράς, *Ελληνικός ρομαντισμός*, σ. 221-241. Βλ., επίσης, τις ακόλουθες παρατηρήσεις του Παναγιωτόπουλου για τους φαναριώτες: «Ο φαναριωτισμός της Πόλης ήρθε και ρίζωσε στην Αθήνα, όχι στα Επτάνησα. Έτσι τα δυο πνευματικά συστατικά του στοιχείου, δηλαδή ο βυζαντινός αττικισμός κι ο γαλλικός ρομαντισμός, δε βρίσκονται σε άμεση ανταπόκριση με το νεοκλασικισμό και το ρομαντισμό των Επτανησίων. [...] Ο αθηναϊκός ρομαντισμός με τη φαναριώτικη καταγωγή του έχει σταματήσει στη λέξη, είναι αισθηματολογικός, και, στο μεγαλύτερο μέρος του, έξω από το νόημα της τέχνης», Παναγιωτόπουλος, «Ο νεοελληνικός ρομαντισμός. Ένα σχέδιο μελέτης», σ. 72. Ο Μουλλάς γράφει για την ποίηση των Φαναριωτών: «Βέβαια, ο φαναριώτικος δρόμος προς τον ρομαντισμό περνά κυρίως μέσα από τη γαλλική παιδεία και συνεχίζει μια παράδοση με κυρίαρχο το λόγο στοιχείο. Η κρητική λογοτεχνία και το δημοτικό τραγούδι δεν έρχονται εδώ παρά μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις να ενοφθαλμισθούν δημιουργικά στο ποιητικό σώμα. Στην ουσία, έχουμε να κάνουμε με νοοτροπίες που αναπαράγονται σταθερά: η εξωστρέφεια και η ελαφράδα, οι γνωστικές περιέργειες και οι ανάγκες κοινωνικής επιβολής, η προσαρμοστικότητα και η πρόθυμη αποδοχή των ξένων, κυρίως γαλλικών, πνευματικών κινημάτων, τα ρηχά και γι' αυτό υπερβολικά στην έκφρασή τους αισθήματα χρωματίζουν λίγο ή πολύ όλες τις φαναριώτικες λογοτεχνικές εκδηλώσεις. Όταν χρησιμοποιείται ο δεκαπεντασύλλαβος, πολύ σπάνια φθάνει στη συμπίκνωση· συνήθως περιγραφικός ή ρητορικός, προδίνει εύκολα τη λόγια, βυζαντινή καταγωγή του. Όταν ο λυρισμός παίρνει το προβάδισμα, ελάχιστες φορές αποτελεί αυθεντική αναζήτηση ενός προσωπικού δρόμου προς το ρήμα. Στις περισσότερες περιπτώσεις βρισκόμαστε μπροστά σε μια ποίηση

γορίες των αυστηρά έμμετρων ποιημάτων. Το ποίημα απαρτίζεται από 5 τετράστιχες ομοιόμορφες στροφές, των οποίων οι 3 πρώτοι στίχοι είναι δεκαπεντασύλλαβοι και ο τέταρτος στίχος είναι πεντασύλλαβος και τοποθετημένος στη μεσαία θέση της τυπογραφικής σειράς. Η ομοιοκαταληξία των τετράστιχων στροφικών τμημάτων είναι ζευγαρωτή και, επιπροσθέτως, με δεδομένο το γεγονός ότι ο πεντασύλλαβος επαναλαμβάνεται 3 φορές και εμφανίζεται παραλλαγμένος άλλες 2 φορές έχοντας σταθερά ως καταληκτική λέξη τον τύπο «πίω», ομοιοκαταληκτούν ο τρίτος και ο τέταρτος

που γίνεται με ιδέες, όχι με λέξεις», Μουλλάς, «Λογοτεχνία 1830-1880», σ. 46. Επιπλέον, για τη φαναριώτικη ποίηση, βλ. Χάρης Σακελλαρίου, *Σχολές και ρεύματα στη νεοελληνική λογοτεχνία. Φαναριώτες. Αρκαδισμός*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 1996, σ. 26, τις παρατηρήσεις: «Μια πεζολογία τη διαπερνά [τη φαναριώτικη ποίηση], που δεν την καλύπτουν ούτε η γοργή της κίνηση ούτε η ποικιλία των στιχουργικών τύπων της ούτε η κάποια δεξιοτεχνία των δημιουργών της. Κάποτε πλησιάζει το δημοτικό δεκαπεντασύλλαβο, αλλά και πάλι πολύ απέχει από την αρτιότητα εκείνου. Δεν την ενοχλεί επίσης το θέμα της χασμωδίας, που τόσο πολέμησε ο Σολωμός, και πέφτει συχνά σε ακυριολεξίες, προκειμένου να επιτύχει ομοιοκαταληξία». Για τη μορφή των φαναριώτικων στιχουργημάτων που συμπεριλαμβάνονται στην ανθολογία *Μισμαγιά* του Ζήση Δαούτη, βλ. τις παρατηρήσεις στην εισαγωγή της Άντειας Φραντζή στο *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Επιμέλεια Άντεια Φραντζή, Αθήνα, Εστία 1993, σ. 15-17 και το «Παράρτημα Ι (Στιχουργία)», σ. 247-253. Επίσης, για τη μετρική των ποιημάτων αυτών, βλ. Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, ό.π., σ. 68-69· για τη μορφή της ποίησης εκείνης της εποχής ο Γαραντούδης γράφει: «[...] γενικότερα η νεότερή μας ποιητική παράδοση, κυρίως η δημοτική αλλά και η έντεχνη, χαρακτηρίζονται από την περιορισμένη χρήση των στροφών και από την ακόμη πιο περιορισμένη χρήση των καταλήξεων στους στίχους της στροφής. Αν εξαιρέσουμε μια ευάριθμη κατηγορία [...] επτανησιακών ποιημάτων, οι πλούσιες στροφές των οποίων έχουν αντιγραφεί από παλαιότερα ή σύγχρονα ιταλικά πρότυπα, η πλειονότητα των κειμένων της τότε ελληνικής ποίησης διακρίνεται για την έλλειψη ποικιλίας των στροφικών μορφών», σ. 66. Σχετικά με τη μετρική της φαναριώτικης ποίησης, βλ. και τις ακόλουθες μελέτες: Αφροδίτη Αθανασοπούλου, «Μετρικά ζητήματα στη φαναριώτικη ποίηση», *Νέα Εστία*, τ. 177, τχ. 1866, Σεπτέμβριος 2015, Αφιέρωμα: Παύλος Μάτεσις, σ. 716-752· Αφροδίτη Αθανασοπούλου, «Μετρικά ζητήματα στη φαναριώτικη ποίηση», *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*, Επιμέλεια Ίλια Παπαστάθη, Πρακτικά ΙΔ΄ διεθνούς επιστημονικής συνάντησης 27-30 Μαρτίου 2014, Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2016, σ. 231-254· Αφροδίτη Αθανασοπούλου, «Παρατηρήσεις στους δεκαπεντασύλλαβους των φαναριώτικων στιχουργημάτων: Από τις μισμαγίες στον Α. Ρ. Ραγκαβή», *Νέα Εστία*, τ. 185, τχ. 1885, Δεκέμβριος 2020, Αφιέρωμα 1990-2020: Διαχρονικότητες του Ψυχρού Πολέμου - 30 χρόνια μετά, σ. 449-471. Παραθέτω τα συμπεράσματα της Αθανασοπούλου: «1) Το φαναριώτικο σύστημα υπακούει στην αρχή της απόλυτης ισομετρίας των στίχων, που πρέπει να έχουν τον ίδιο συνολικό αριθμό συλλαβών και τον τελικό μετρικό τόνο στην ίδια πάντα θέση, ώστε να ομοιομετρούν οριζοντίως και καθέτως. [...] 2) Η πιο συνή μορφή στίχου στα φαναριώτικα στιχουργήματα είναι η παροξύτονη [...]. Αντίθετα η προπαροξύτονη μορφή, όπως και η οξύτονη, παρουσιάζεται σποραδικά, για να μην πω σπάνια, μόνη της. 3) Τα συνηθέστερα μέτρα στους απλούς στίχους της φαναριώτικης ποίησης είναι ο 7σύλλαβος [6.1] και ο 8σύλλαβος [7.1]. Η προτίμηση των Φαναριωτών για τον ιαμβικό 7σύλλαβο και ιδίως τον 8σύλλαβο τροχαϊκό αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, το σημείο τομής που ενώνει/χωρίζει τη φαναριώτικη λογία παράδοση από την εκφορά του δημοτικού 15σύλλαβου και των “παιδιών” του (8σύλλαβου και 7σύλλαβου), οι οποίοι ως προς τη ρυθμική αγωγή τους είναι κατά κανόνα “ιαμβικοί”. 4) Οι μικρότεροι στίχοι, ο 5σύλλαβος [4.1] και ο 6σύλλαβος [5.1] συνήθως παρατίθενται στην ίδια αράδα και “φτιάχνουν” έτσι μεγαλύτερους στίχους. Ουσιαστικά, όλοι οι στίχοι της φαναριώτικης ποίησης από τον 9σύλλαβο και πάνω είναι “νόθοι”, δηλαδή απαρτίζονται από δύο μικρότερους στίχους: Αθανασοπούλου, «Παρατηρήσεις στους δεκαπεντασύλλαβους των φαναριώτικων στιχουργημάτων: Από τις μισμαγίες στον Α. Ρ. Ραγκαβή», σ. 450-451. Σχετικά με το «αριθμητικό σύμβολο» που χρησιμοποιεί η Αθανασοπούλου, αυτό «αποτελείται από δύο νούμερα», όπως γράφει, για τα οποία διευκρινίζει: «το πρώτο δηλώνει τον αριθμό των συλλαβών του στίχου έως και αυτήν που φέρει τον τελευταίο μετρικό τόνο, ενώ το δεύτερο τον αριθμό των άτονων συλλαβών που ενδεχομένως ακολουθούν», σ. 452.

στίχος όλων των στροφών. Άλλος ένας ομοιοκαταληκτικός σύνδεσμος μεταξύ διαφορετικών στροφικών τμημάτων είναι αυτός των 2 πρώτων στίχων της πρώτης και της τελευταίας στροφικής ενότητας. Έτσι, η ομοιοκαταληξία του ποιήματος αναπτύσσεται σε ένα κυκλικό σχήμα ως εξής: ααββ, γγββ, δδββ, εεββ, ααββ.

Η επανάληψη και η παραλλαγή του πεντασύλλαβου στίχου αλλά και η συνεχής επαναφορά της ίδιας ομοιοκαταληξίας συμβάλλουν καθοριστικά στην οικοδόμηση του λυρικού χαρακτήρα του ποιητικού κειμένου δημιουργώντας ένα ισχυρό ηχητικό υπόστρωμα με σταθερούς άξονες που λειτουργούν ως φορείς μουσικότητας. Εκτός, όμως, από τον πεντασύλλαβο που μοιάζει με σύντομη επωδή, η λυρική ακουστική εντύπωση που προκαλεί το ποίημα ενισχύεται και από τις επαναλήψεις ή παραλλαγές λεκτικών τύπων (στ. 1: «κόσμου» - στ. 14: «κόσμον», στ. 2 και 18: «εύρον» - στ. 17: «εύρω», στ. 17: «ευρισκόμενος» - στ. 15: «ευρίσκομαι», στ. 17: «δηλητήριο» - στ. 19: «δηλητηρίω»), καθώς και από την παρήχηση των υγρών συμφώνων ρ (στ. 2: «ποτηρίου», «εύρον», στ. 5: «Μακράν», «συμφορών», στ. 7: «ευρισκόμενος», στ. 9: «απομακρύνεις», στ. 10: «ψυχράν», «επιρροήν», στ. 11: «κρύο», στ. 13: «άχαριν», στ. 15: «ονείρων», «ευρεί», «ευρίσκομαι», στ. 17: «δηλητήριο», «εύρω», «πικρίαν», στ. 18: «εύρον», στ. 19: «τέρψιν», «χαράν», «έπαρσιν», «δηλητηρίω») και λ (στ. 1: «πλάνον», στ. 3: «ελπίδα», «εσωκλείω», στ. 5: «θυελλών», στ. 7: «ασφαλεί», «λιμένος», «πλοίο», στ. 11: «διαβολών», στ. 13: «αλήθειαν», «βλέπω», «πλέον», στ. 14: «Άλλην», «απήλαυσα», στ. 17: «δηλητήριο», στ. 18: «τελευτής», «πλην», στ. 19: «δηλητηρίω»).

Στις περιπτώσεις κατά τις οποίες ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος συνιστά την κυρίαρχη φόρμα ενός ποιητικού κειμένου, όπως συμβαίνει στο «Βακχικόν», η στιχική αυτή μορφή, όντας άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιστορία της νεοελληνικής ποίησης και ανακαλώντας τόσο τη δημοτική όσο και την έντεχνη παράδοση,⁴³⁴ δεν μπορεί παρά να μελετάται σε συνάρτηση με την αναμενόμενη ρυθμική αίσθηση των δύο γλωσσικά και μετρικά αυτοτελών ημιστιχίων, του πρώτου οκτασύλλαβου και του δεύτερου επτασύλλαβου.⁴³⁵ Εξετάζοντας, λοιπόν, τη μετρικορυθμική διάρθρωση των 15 δεκα-

⁴³⁴ Για τη σχέση του Καβάφη με τη δημοτική παράδοση, βλ. Σταματία Λαουμτζή, *Κ. Π. Καβάφης και δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, Ίκαρος 2021.

⁴³⁵ Η καβαφική χρήση του δεκαπεντασύλλαβου στίχου είναι ένα θέμα που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αναδεικνύει τα ίχνη που έχει αφήσει ο εθνικός στίχος στην ποίηση του Καβάφη, τους τρόπους με τους οποίους ο ποιητής συνδιαλέγεται με μία παραδεδομένη στιχουργική μορφή και τα μέσα με τα οποία ανανεώνει τη συγκεκριμένη μετρική φόρμα. Τα χαρακτηριστικά των δεκαπεντασύλλαβων των καβαφικών ποιημάτων περιγράφονται λεπτομερώς στο κεφάλαιο που πραγματεύεται τις μορφές του στίχου.

πεντασύλλαβων στίχων του υπό εξέταση ποιήματος, καταρχάς παρατηρούμε ότι μόνο οι 2 από αυτούς (στ. 1, 3) έχουν όμοιο τονικό σχήμα, κάτι που σημαίνει ότι εμφανίζονται 14 διαφορετικά δεκαπεντασυλλαβικά τονικά αναπτύγματα. Σχετικά με την κατανομή των τόνων στην έκταση των στίχων, έχει νόημα να αναφερθεί, επίσης, ότι 5 στίχοι φέρουν τόνο στην 1η μετρική συλλαβή τους, καθώς και ότι οι τονικές ακολουθίες είναι ως επί το πλείστον συμβατές με την αναμενόμενη τονικότητα του ιαμβικού μέτρου, με την εξαίρεση ελάχιστων και μη ιδιαίτερα δραστικών τόνων σε μονές συλλαβές, για τους οποίους θα γίνει λόγος παρακάτω. Εκτός από την τονική ομαλότητα των δεκαπεντασύλλαβων του ποιητικού κειμένου, προσιδιάζουσα στην τυπική δόμηση του εθνικού στίχου είναι και η μετρικοσυντακτική κατασκευή τους, καθώς στους 12 από αυτούς τηρείται ο κανόνας του διαχωρισμού των δύο ημιστιχίων με την κεντρική τομή μετά την 8η συλλαβή, η οποία άλλοτε υπαγορεύεται αποκλειστικά από τη συντακτικονοηματική ροή του λόγου (στους στ. 1, 2, 3, 6, 7, 13, 15, στους οποίους δεν περιέχεται κανένα σημείο στίξης) και άλλοτε ενισχύεται με κόμμα (στους στ. 5, 14, 17, 18) ή τελεία (στον στ. 10). Μάλιστα σε 4 από τους δεκαπεντασύλλαβους που ακολουθούν τη σύμβαση του εθνικού στίχου (στ. 2, 6, 10, 18) τονίζεται και η 9η συλλαβή, δηλαδή η 1η συλλαβή του δεύτερου ημιστιχίου, κάνοντας ακόμα πιο αισθητή τη διχοτόμηση. Ο ομαλός ρυθμικός βηματισμός των τυπικών αυτών δεκαπεντασύλλαβων κλονίζεται ελάχιστα με τους τόνους στην 11η συλλαβή των στ. 10 και 18 (δηλαδή με τους τόνους στις μονοσύλλαβες λέξεις «ή» και «πλην» αντίστοιχα), οι οποίοι δημιουργούν μία πρόσκαιρη ρυθμική παραφωνία. Από τους υπόλοιπους 3 δεκαπεντασύλλαβους, στους 2 υπάρχει επίσης τομή, συνοδευόμενη από στίξη στην πρώτη περίπτωση και χωρίς στίξη στη δεύτερη περίπτωση, αλλά υπάρχουν, παράλληλα, σε αυτούς κι άλλες εσωτερικές παύσεις. Συγκεκριμένα, στον στ. 11 περιέχονται δύο κόμματα, μετά την 3η συλλαβή και μετά την 8η συλλαβή, ενώ στον στ. 19 σημειώνεται κόμμα μετά τη 2η και μετά την 4η συλλαβή, το οποίο δεν αδρανοποιεί την άστικη τομή, καθώς η κίνηση του λόγου επιτρέπει (ή και επιβάλλει) την παύση μετά την 8η συλλαβή· έχει μάλιστα ενδιαφέρον να προσεχθεί αφενός ότι τα δύο αυτά κόμματα του συγκεκριμένου στίχου δεν προκαλούν έντονες παύσεις διότι η συντακτική ροή των τριών όμοιων όρων (και όμοιων γραμματικών τύπων) στη φράση «τέρψιν, χαράν, και έπαρσιν» συμπαρασύρει τον ρυθμό που κινείται ανεμπόδιστος μέχρι και την 8η συλλαβή (ειδικά στο σημείο του δεύτερου κόμματος ουσιαστικά η παύση δεν γίνεται αισθητή, καθώς ακολουθεί ο συμπλεκτικός σύνδεσμος «και») και αφετέρου ότι το οκτασύλλαβο και το επτασύλλαβο ημιστίχιο διατηρούν τη συντακτικονοηματική αυ-

τοτέλειά τους, αφού από την 9η έως και τη 15η συλλαβή εκτείνεται μόνο ένας συντακτικός όρος, δηλαδή ένας επιρρηματικός (εμπρόθετος) προσδιορισμός («εν τω δηλητηρίω»). Ο μοναδικός δεκαπεντασύλλαβος στον οποίο η τομή υπονομεύεται είναι ο στ. 9, καθώς το θαυμαστικό μετά την 1η συλλαβή και το κόμμα μετά τη 10η συλλαβή επιφέρουν την τριχοτόμηση του στίχου και την απομάκρυνσή του από τη ρυθμική αίσθηση του τυπικού δεκαπεντασύλλαβου. Στο πλαίσιο αυτό, λοιπόν, του τριχοτομημένου στίχου ο τόνος στην 9η συλλαβή (στη λέξη «ζέσις»), σε πολύ κοντινή απόσταση από το κόμμα (μετά τη 10η συλλαβή), ακούγεται σαν ένας ρυθμικά ανακόλουθος τόνος που, μολονότι ενδέχεται να προκαλέσει παύση πριν από την εκφώνηση της λέξης «ζέσις» (δηλαδή μετά την 8η συλλαβή), δεν επαρκεί, ώστε να κάνουμε λόγο για ύπαρξη δύο ημιστιχίων. Οι 5 πεντασύλλαβοι στίχοι τονίζονται στην 1η και την 4η συλλαβή τους και είναι εσωτερικά άστικτοι, με εξαίρεση τον στ. 16 που φέρει τόνο και στη 2η συλλαβή του και περιέχει κόμμα.

Ελέγχοντας συνολικά την παρουσία της στίξης στο ποίημα, μετράμε 12 εσωτερικά σημεία στίξης (10 κόμματα, 1 θαυμαστικό και 1 τελεία), τα οποία καταμερίζονται σε 9 στίχους. Οι στίχοι που ολοκληρώνονται με στίξη είναι 17 (υπάρχει άνω τελεία στο τέλος 5 στίχων, τελεία στο τέλος 5 στίχων, κόμμα στο τέλος 4 στίχων, θαυμαστικό στο τέλος 2 στίχων και παύλα στο τέλος 1 στίχου).

Αναφορικά με τον τρόπο μέτρησης των φωνηεντικών συναντήσεων, το μέσο που κυριαρχεί είναι ασφαλώς η χασμωδία, καθώς βρίσκουμε 38 χασμωδίες, από τις οποίες οι 28 είναι εξωτερικές (οι 3 εξωτερικές χασμωδίες γίνονται μεταξύ των δύο ημιστιχίων δεκαπεντασύλλαβων στίχων, δηλαδή στο σημείο της τομής) και οι 10 είναι εσωτερικές, ενώ οι συνιζήσεις είναι μόνο 3 και πρόκειται συγκεκριμένα για εξωτερικές συνιζήσεις (στ. 7: «ασφαλεί_ευρισκόμενος», στ. 17: «Και_αν», «και_αν»).

Συνεχίζοντας με το πεδίο της συντακτικοσηματικής ροής μεταξύ των στίχων, οι διασκελισμοί που εντοπίζουμε είναι 4 και γίνονται στους στ. 9-10, 10-11, 17-18, 18-19. Αναμφίβολα ο πιο τολμηρός από τους διασκελισμούς αυτούς είναι ο πρώτος, καθώς το νόημα του μεταβατικού ρήματος («απομακρύνεις»), το οποίο ακολουθεί μετά από κόμμα, μένει μετέωρο στο τέλος του στ. 9 και εντέλει ολοκληρώνεται με το οριοθετημένο με τελεία πρώτο ημιστίχιο του στ. 10, όπου βρίσκουμε το αντικείμενο του ρήματος συνοδευόμενο από δύο επιθετικούς προσδιορισμούς («πάσαν ψυχράν επιρροήν»). Παρά το γεγονός ότι στο τέλος του στ. 10 υπάρχει κόμμα, οι δύο διαχωρισμένες με διαζευκτικό σύνδεσμο γενικές προσδιοριστικές της ιδιότητας («Φθόνου ή καταισχύνης»), οι οποίες καταλαμβάνουν το δεύτερο ημιστίχιο του, μένουν νοηματι-

κά εκκρεμείς έως και το τέλος του στ. 11, όπου εμφανίζεται το ουσιαστικό με το οποίο συνδέονται («κρύο»): στην περίπτωση αυτή ο διασκελισμός συνδέεται άμεσα με την ανορθόδοξη σύνταξη της πρότασης που εκτείνεται στο δεύτερο ημιστίχιο του στ. 10 και στον στ. 11 («Φθόνου ή κατασχύνης, / ή μίσους, ή διαβολών, δεν με εγγίζει κρύο»), καθώς προτάσσονται τέσσερις γενικές προσδιοριστικές, έπεται το ρήμα, ενώ στο τέλος τοποθετείται το ουσιαστικό που ταυτόχρονα είναι και το υποκείμενο της πρότασης. Το ίδιο σχήμα διασκελισμού (γενικής προσδιοριστικής - ουσιαστικού) εμφανίζεται αντεστραμμένο και ενταγμένο σε ένα πλαίσιο ομαλής συντακτικής ροής, στο οποίο ο διασκελισμός ενεργοποιείται από τον μετασκελισμό, στους στ. 17-18, όπου χωρίζονται ουσιαστικό («πικρίαν») και γενική προσδιοριστική της ιδιότητας («της τελευτής»). Τέλος, ένας ήπιος έντασης διασκελισμός γίνεται μεταξύ των στ. 18-19, όπου το δεύτερο ημιστίχιο («εύρον πλην ευτυχίαν») του πρώτου στίχου, αν και φέρει κόμμα στο τέλος του, συνδέεται συντακτικά και νοηματικά με το πρώτο ημιστίχιο («τέρψιν, χαράν, και έπαρσιν») του δεύτερου στίχου, αφού η πρόθεση «πλην» πριν από το αντικείμενο («ευτυχίαν») του ρήματος («εύρον») δημιουργεί την αναμονή για τη συνέχεια του νοήματος, δηλαδή για την ύπαρξη ενός ακόμα ή και περισσότερων αντικειμένων.

Η συνολική θεώρηση του ποιητικού κειμένου μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για ένα λυρικό ποίημα, στο οποίο τηρούνται πιστά οι κανόνες του ιαμβικού μέτρου και οι συμβάσεις του δεκαπεντασύλλαβου στίχου, με αποτέλεσμα ο ρυθμός να κινείται ανεμπόδιστα και παράλληλα προς τη συντακτικονοηματική ροή του λόγου στο μεγαλύτερο μέρος του, δηλαδή στις 4 από τις 5 στροφές του. Η μοναδική στροφική ενότητα στην οποία διαταράσσεται η ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό, το ρυθμικό και το συντακτικονοηματικό σύστημα είναι η τρίτη (το γεγονός ότι πρόκειται για την ενδιάμεση στροφή του ποιήματος ίσως δεν είναι συμπτωματικό). Ο πρώτος δεκαπεντασύλλαβος της τρίτης στροφής είναι εξαρθρωμένος, αφού, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, εντός του δεκαπεντασύλλαβικού περιγράμματος περικλείεται μία μορφή που δεν ανακαλεί τον εθνικό στίχο και, επιπροσθέτως, στο σημείο αυτό γίνεται ένας ιδιαίτερα τολμηρός διασκελισμός που ουσιαστικά συμπαρασύρει σε μία μη αναμενόμενη ροή και τη ρυθμικότητα του επόμενου δεκαπεντασύλλαβου, το πρώτο ημιστίχιο του οποίου συνδέεται με στενό συντακτικό δεσμό με την τελευταία λέξη του στίχου που εισάγει τη στροφή. Επίσης, και το δεύτερο ημιστίχιο του εν λόγω στίχου, δηλαδή του στ. 10, είναι ρυθμικά διαταραγμένο εξαιτίας της παρουσίας του παρατονισμένου διαζευκτικού συνδέσμου «ή» αλλά και της εκκρεμότητας του νοήματός του. Ο τελευταί-

ος δεκαπεντασύλλαβος της στροφής δεν περιέχει τονικές ανακολουθίες ούτε διασκελίζεται, αλλά το γεγονός ότι εμπλέκεται στον διασκελισμό του προηγούμενου στίχου και αποτελεί μέρος μιας συντακτικά ανορθόδοξης πρότασης, καθώς και η δυναμική του κόμματος στο εσωτερικό του πρώτου ημιστίχου (στην οποία συμβάλλει ο διαζευκτικός σύνδεσμος «ή» που έπεται δημιουργώντας την αίσθηση του διαχωρισμού των λέξεων), διαφοροποιούν ως έναν βαθμό την παραδοσιακή ρυθμική εντύπωση χωρίς, βέβαια, να την κλονίζουν σημαντικά. Όσον αφορά τη σχέση του ποιήματος με τη φαναριώτικη ποίηση, πέρα από τη συμμόρφωσή του με τις θεματικές και γλωσσικές επιταγές της εν λόγω παράδοσης, το στοιχείο που συνδέει τη μετρική του με αυτή των φαναριώτικων στιχουργημάτων είναι η χρήση της χασμωδίας και η παράλληλη αποφυγή της συνίζησης. Αντίθετα, η μετρικορυθμική δόμηση των δεκαπεντασύλλαβων στίχων του «Βακχικού» αναιρεί τον βασικό κανόνα του δεκαπεντασύλλαβου των φαναριωτών, ο οποίος είναι, όπως έχει δείξει η Αθανασοπούλου, η σταθερή θέση του τελικού τόνου του πρώτου ημιστίχου.⁴³⁶

Το δεύτερο ποίημα στο οποίο θα γίνει λεπτομερής αναφορά είναι αυτό της πρώτης κατηγορίας των αυστηρά οργανωμένων ποιημάτων. Συγκεκριμένα, θα περιγράψω τη μορφική κατασκευή του σονέτου «Κτίσται» που γράφτηκε και τυπώθηκε σε μονόφυλλο τον Σεπτέμβριο του 1891 και έπειτα δημοσιεύτηκε, τον Οκτώβριο του 1891, στο περιοδικό *Αττικόν Μουσείον*. Όπως έχει ήδη επισημανθεί στο πρώτο μέρος της διατριβής, πρόκειται για ένα ποιητικό κείμενο που έχει προσληφθεί ως ορόσημο για το έργο του Καβάφη, καθώς σηματοδοτεί μία μετάβαση που αποδείχτηκε καθοριστική για την καλλιτεχνική του πορεία, δηλαδή το πέρασμα από το στάδιο των ρομαντικών ροπών στην περίοδο των συμβολιστικών επιρροών.⁴³⁷ Επιπροσθέτως, έχει σημασία να θυμηθούμε ότι η πρώτη κριτική που γράφτηκε και δημοσιεύτηκε για την καθαφική ποίηση αφορά το «Κτίσται»: είναι μία ανυπόγραφη (έχει αποδοθεί από τον Σαββίδη στον Πολέμη) και μικρής έκτασης επιστολή, δημοσιευμένη τον Σεπτέμβριο του 1891 στο *Αττικόν Μουσείον*, με την οποία το περιοδικό απάντησε στον Καβάφη, όταν έλαβε από εκείνον το εν λόγω ποίημα, προκειμένου να το εντάξει στην ύλη του.

⁴³⁶ Παραθέτω τη σχετική παρατήρηση της Αθανασοπούλου: «[...] ο φαναριώτικος ιαμβικός 15σύλλαβος δεν εναλλάσσει οξύτονη και προπαροξύτονη κατάληξη στο 1ο ημιστίχιο (8.0 / 6.2), αλλά τείνει να πριμοδοτεί τη μία από αυτές, και πιο ειδικά την προπαροξύτονη (6.2). Πρόκειται δηλαδή για “δημοτικοφανή” και όχι για καθαντό δημοτικό 15σύλλαβο», Αθανασοπούλου, «Παρατηρήσεις στους δεκαπεντασύλλαβους των φαναριώτικων στιχουργημάτων: Από τις μισμαγίες στον Α. Ρ. Ραγκαβή», *ό.π.*, σ. 452-453.

⁴³⁷ Είναι ενδεικτικό ότι ο Πιερής το χαρακτηρίζει «το πρώτο πραγματικά αξιόλογο ποίημα» του Καβάφη, βλ. Πιερής, «Βιογραφικό διάγραμμα», *ό.π.*, σ. 6.

Στο ποίημα έχει αναφερθεί και ο Σεφέρης σχολιάζοντας δύο βασικά μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά του, την ομοιοκαταληξία και τον διασκελισμό· παραθέτω τις σχετικές παρατηρήσεις: «Υστερ’ από πέντε χρόνων σιωπή, ένα στιχούργημα: “Κτίσται”· Φανερώνει σε υποτυπώδη κατάσταση τρία σημεία χαρακτηριστικά για την κατοπινή εξέλιξη του ποιητή: α) Την τάση προς την παραβολή, προς το μύθο. β) Την πολύ πλούσια ρίμα, που ονομάστηκε “ρίμα-καλαμπούρι” (φέρει-αίρει, άλλος-σάλος). γ) Το απότομο δρασκέλισμα, το σπάσιμο του στίχου. Αυτούς τους τρόπους θα τους χρησιμοποιήσει αργότερα με πολύ μεγαλύτερη μαστοριά, αλλά τώρα η ποιότητά του είναι φτενή».⁴³⁸ Ακολουθεί το ποίημα:

	Η Πρό_οδος οικοδομή_είναι μεγάλη – φέρει	↓	15 (2-8-[9]-12-14)
	καθείς τον λίθον του_ο_εις λόγους, βουλάς, ο_άλλος	↓	15 (2-4-8-[9]-12-14)
	πράξεις – και καθημερινώς την κεφαλήν της αίρει	↓	15 ([1]-8-12-14)
	υψηλοτέραν. Θύ_ελλα,_αιφνίδι_ός τις σάλος	↓	15 (4-6-10-12-14)
5	ε_άν επέλθη, σωρηδόν οι_αγαθοί_εργάται	↓	15 (2-4-8-12-14)
	ορμώσι και το φρούδον των υπερασπίζοντ’ έργον.	↓	15 (2-6-12-14)
	Φρούδον, δι_ότι καθενός ο βί_ος δαπανάται	↓	15 ([1]-4-8-10-14)
	υπέρ μελλούσης γενε_άς, κακώσεις, πόνους στέργων,	↓	15 (2-4-8-10-12-14)
10	ίνα_η γενε_ά_αυτή γνωρίση_ευτυχί_αν	↓	15 ([1]-6-8-10-14)
	άδολον, και μακράν ζω_ήν, και πλούτον, και σοφί_αν	↓	15 ([1]-6-8-10-14)
	χωρίς ιδρώτα ποταπόν, ή δούλην εργασί_αν.	↓	15 (2-4-8-[9]-10-14)
	Αλλ’ η μυθώδης γενε_ά_ουδέποτε θα ζήση·		15 (4-8-10-14)
	η τελει_ότης του_αυτή το_έργον θα κρημνίση		15 (4-8-10-14)
	κ’ εκ νέ_ου πας ο μάται_ος κόπος αυτών θ’ αρχίση.		15 (2-4-6-[9]-12-14)

(Αποκηρυγμένα, σ. 21)

Είναι πρόδηλο ότι το παραπάνω σονέτο, το οποίο απαρτίζεται από ομοιοκατάληκτους με βάση το σχήμα αβαβ, γδγδ, εεε, ζζζ δεκαπεντασύλλαβους στίχους, κινείται, ως προς τον θεματικό του άξονα και γενικότερα ως προς το ύφος του, σε εντελώς διαφορετική κατεύθυνση από αυτή του πρώτου δημοσιευμένου καβαφικού ποιήματος, καθώς γίνονται πλέον εμφανείς οι επιδράσεις του συμβολισμού στους ποιητικούς τρόπους του Καβάφη που περιγράφει, μέσα από έναν συνδηλωτικό λόγο, την ατελείωτη, επίμοχθη, αγωνιώδη και εντέλει ανώφελη προσπάθεια της ανθρωπότητας να επιτύχει την «Πρόοδο» και να εξασφαλίσει σε μια μελλοντική «μυθώδη» γενιά την

⁴³⁸ Γιώργος Σεφέρης, «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό», *Δοκιμές*, Πρώτος τόμος (1936-1947), ό.π., σ. 364-457: 373.

ευτυχία και την ανέμελη, χωρίς κόπους ζωή.⁴³⁹ Σύμφωνα με τον Στρατή Τσίρκα, το αφετηριακό σημείο της έμπνευσης του Καβάφη για τη σύνθεση του «Κτίσται» ήταν οι επισκευαστικές εργασίες που πραγματοποιήθηκαν εκείνη την εποχή στον ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου της Αλεξάνδρειας.⁴⁴⁰ Ο Τσίρκας εντοπίζει στο ποιητικό κείμενο τρεις διαφορετικές διαστάσεις, την «άμεση», τη «μεταφορική» και την «αλληγορική» και, επιπλέον, κάνει λόγο για μία προσπάθεια του ποιητή να εντάξει το συμβολιστικό νόημα σε ένα γενικότερο φιλοσοφικό πλαίσιο, στοιχείο που ο μελετητής αξιολογεί αρνητικά· παραθέτω τις εν λόγω παρατηρήσεις: «Με τους πρώτους στίχους το ποίημα ανοίγει τρεις προοπτικές, που ξετυλίγονται παράλληλα. Την άμεση: κτίσται - οικοδομή, που είναι μια ρεαλιστική περιγραφή. Τη μεταφορική: το τείχος του “Ευαγγελισμού” και πώς επισκευάστηκε αμέσως από την Επιτροπή. Την αλληγορική: ο ελληνισμός της Αλεξάνδρειας και οι αγώνες του. Το πρώτο πλάνο έχει τις αντιστοιχίες του στο δεύτερο και στο τρίτο. Έτσι η εικόνα, σαν ιδέα και σαν ιστορία, αποχτάει το βάθος που επιδιώκει ο τεχνίτης. Από το μερικό, τους χτίστες, περνάει στο καθολικό: Κτίσται. Δε σταματάει όμως εδώ. Από τον έβδομο στίχο δοκιμάζει να πλατύνει ακόμη το συμβολισμό του σε φιλοσοφικό αξίωμα. Γι’ αυτό το λόγο το γλύστηρημα στο ρητορισμό, που απειλείται από την πρώτη αλληγορική εικόνα, καταντάει αναπόφευκτο».⁴⁴¹ Ο Τσίρκας διακρίνει, επίσης, στο ποίημα μία πεσιμιστική διάθεση, η οποία πυροδοτείται, από τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες της εποχής, δηλαδή από τη δυσμενή κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει η ελληνική κοινότητα της Αλεξάνδρειας κατά την περίοδο της αγγλικής κατοχής της Αιγύπτου, μετά το 1882.⁴⁴²

Πριν προχωρήσουμε στα χαρακτηριστικά της μετρικορυθμικής δόμησης των στίχων, έχει νόημα να γίνει περαιτέρω αναφορά στην ομοιοκαταληξία, η οποία αποτελεί έναν από τους ρυθμικούς πυλώνες του ποιήματος, προκειμένου να επισημανθεί

⁴³⁹ Το ποίημα είναι, σύμφωνα με τον Σαββίδη, μια «αλληγορική μεταφορά», βλ. Σαββίδη, «Σημειώσεις», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 94. Επίσης, ο Τσίρκας εντοπίζει στο ποίημα «κοινωνικό συμβολισμό», βλ. Στρατής Τσίρκας, *Ο Καβάφης και η εποχή του*, Αθήνα, Κέδρος 1958, σ. 206.

⁴⁴⁰ Βλ. Στρατής Τσίρκας, *Ο πολιτικός Καβάφης*, Αθήνα, Κέδρος 2007⁶ (1η έκδοση: 1971), σ. 263. Ο ναός του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου της Αλεξάνδρειας άρχισε να χτίζεται τον Σεπτέμβριο του 1847 και ολοκληρώθηκε τον Μάρτιο του 1856 (στις 25 Μαρτίου του 1856 πραγματοποιήθηκαν τα εγκαίνια του ναού), βλ. Ραδ. Γ. Ραδόπουλου, *Εισαγωγή εις την ιστορίαν της ελληνικής κοινότητος Αλεξάνδρειας 1830-1927*, Αλεξάνδρεια, Τυπογραφείον Κασιμάτη & Ιωνά 1928, σ. 19 και 21.

⁴⁴¹ Τσίρκας, *Ο Καβάφης και η εποχή του*, ό.π., σ. 206-207.

⁴⁴² Παραθέτω τα σχετικά σχόλια: «Στο *Κτίσται* η Πρόδος αναφέρεται αλληγορικά. Υπονοεί την παροικιακή δραστηριότητα και προκοπή. Κι ο Καβάφης είχε τότε κάθε λόγο να βλέπει με απαισιοδοξία τη μοίρα του Ελληνισμού στην Αίγυπτο: Ο κατατρεγμός μας από την Κατοχική Δύναμη, ο μαρασμός του εμπορίου, η εκτόπιση του παροικιακού κεφαλαίου από την πρώτη θέση κ.τ.λ. [...]. Ο πεσιμισμός του *Κτίσται* είναι στενά παροικιακός, δηλαδή πολιτικός», Τσίρκας, *Ο πολιτικός Καβάφης*, ό.π., σ. 263-264.

ότι χρησιμοποιείται η ομοιοκαταληξία-ηχώ στους στ. 1-3 («φέρει» - «αίρει») και η ομοιοκαταληξία με προσθήκη στους στ. 2-4 («άλλος» - «σάλος») και 6-8 («έργον» - «στέργων»).⁴⁴³ Επιπλέον, αξίζει να προσέξουμε ότι οι ομοιοκαταληξίες και των δύο τρίστιχων στροφικών τμημάτων αφορούν όμοιους γραμματικούς τύπους, δηλαδή ουσιαστικά θηλυκού γένους στην πρώτη περίπτωση («ευτυχίαν» - «σοφίαν» - «εργασίαν») και ρήματα στιγμιαίου μέλλοντα στη δεύτερη περίπτωση («θα ζήση» - «θα κρημνίση» - «θ' αρχίση»).

Το πρώτο στοιχείο που μπορεί να διαπιστώσει κανείς παρατηρώντας την απεικόνιση των τονικών αναπτυγμάτων είναι ότι οι κανόνες του ιαμβικού μέτρου τηρούνται απαράβατα, καθώς τονίζονται σταθερά οι ζυγές συλλαβές των δεκαπεντασύλλαβων, αν εξαιρέσουμε ασφαλώς τον αδιάφορο για το ιαμβικό μέτρο τόνο στην 1η συλλαβή 4 στίχων αλλά και τον τόνο στην 9η συλλαβή 4 στίχων. Επίσης, στο ποίημα χρησιμοποιούνται 12 διαφορετικά τονικά σχήματα· οι στίχοι στους οποίους απαντούν όμοιες τονικές ακολουθίες είναι οι στ. 9-10 και 12-13. Από τους 14 δεκαπεντασύλλαβους, αυτοί που δεν περιέχουν κανένα εσωτερικό σημείο στίξης, αλλά η συντακτικονοηματική τους διάρθρωση υποστηρίζει την τυπική διμερή δομή, είναι οι στ. 6, 9, 12, 13, 14· επιπλέον, ο στ. 14 φέρει τόνο και στην 9η συλλαβή του. Ενισχυμένη με κόμμα είναι η τομή στον στ. 11, στον οποίο, επίσης, τονίζεται η 9η συλλαβή. Κόμμα στην τομή υπάρχει και στους στ. 4 και 8, με τη διαφορά ότι ο ρυθμικός βηματισμός των εν λόγω στίχων διακόπτεται και από δεύτερη παύση, η οποία, μάλιστα, στην περίπτωση του στ. 4 είναι πολύ πιο ισχυρή από αυτή της τομής, αφού μετά την 5η συλλαβή σημειώνεται τελεία που οριοθετεί τον μετασκελισμό ενός ιδιαίτερα δραστηκού διασκελισμού· αντίθετα, το κόμμα μετά την 11η συλλαβή του στ. 8, το οποίο χωρίζει όμοιους συντακτικούς όρους, δεν προκαλεί ισχυρή παύση και δεν αποδυναμώνει την τομή. Περισσότερα εσωτερικά σημεία στίξης εντοπίζονται στον στ. 10, όπου, εκτός από το κόμμα στην τομή, υπάρχει κόμμα μετά την 3η συλλαβή, το οποίο συνδυάζεται με την ολοκλήρωση ενός διασκελισμού, καθώς και μετά την 11η συλλαβή· προκαλείται, λοιπόν, η εντύπωση μιας τετραμερούς δόμησης του στίχου, αλλά το γεγονός ότι τα κόμματα και στις τρεις περιπτώσεις ακολουθούνται από τον σύνδεσμο «και» εξασθενίζει την ισχύ τους, χωρίς, βέβαια, να την εκμηδενίζει (ιδίως στην περι-

⁴⁴³ Χρησιμοποιώ τους όρους του Ξ. Α. Κοκόλη, βλ. Ξ. Α. Κοκόλης, *Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, Αθήνα, Στιγμή 1993. Για την ομοιοκαταληξία-ηχώ (στην οποία «η δεύτερη λέξη ρίμας αποτελεί μέρος της πρώτης», όπως εξηγεί ο Κοκόλης) βλ. τις σ. 51-54 και για την ομοιοκαταληξία με προσθήκη (στην περίπτωση αυτή «στην πρώτη λέξη της ρίμας [...] προστίθεται κάτι, και έτσι προκύπτει η δεύτερη λέξη») βλ. τις σ. 55-57.

πωση του κόμματος μετά τον μετασκελισμό και του κόμματος στο σημείο της τομής). Για ύπαρξη της κεντρικής τομής μπορεί να γίνει λόγος και στους στ. 1, 3, 5, 7, μολονότι η παύση μετά το οκτασύλλαβο πρώτο ημιστίχιο δεν δηλώνεται στικτικά, ενώ περιέχεται στίξη σε άλλο σημείο των στίχων. Πιο αναλυτικά, στον στ. 1, στον οποίο τονίζεται και η 9η συλλαβή, καθώς και στον στ. 3, η παύλα μετά τη 13η συλλαβή (στην πρώτη περίπτωση) και μετά τη 2η συλλαβή (στη δεύτερη περίπτωση) απομονώνει στο τέλος και στην αρχή των εν λόγω στίχων αντίστοιχα το πρώτο και το δεύτερο τμήμα ιδιαίτερα τολμηρών διασκελισμών. Επίσης, το κόμμα μετά την 5η συλλαβή του στ. 5 οριοθετεί το δεύτερο τμήμα του διασκελισμού μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης στροφικής ενότητας, ενώ στον στ. 7 υπάρχει κόμμα μετά τη 2η συλλαβή. Τέλος, στον στ. 2 περιέχονται άνω τελεία μετά την 6η συλλαβή, κόμμα μετά τη 10η συλλαβή και μετά τη 12η συλλαβή· αν και η μικρή απόσταση (2 μετρικών συλλαβών) της άνω τελείας και του πρώτου κόμματος από την 8η συλλαβή υπονομεύει ως έναν βαθμό την τομή, η διάρθρωση του λόγου, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι τονίζεται η 9η συλλαβή, επιτρέπει την παύση στο σημείο της τομής.

Όσον αφορά τα γενικά ποσοτικά στοιχεία που αποτυπώνουν την έντονη παρουσία της στίξης στο ποίημα, οι εσωτερικές παύσεις, οι οποίες εμφανίζονται σε 9 στίχους, ανέρχονται σε 15 (11 κόμματα, 2 παύλες, 1 άνω τελεία και 1 τελεία). Επίσης, στίξη υπάρχει και στο τέλος 5 στίχων (3 στίχοι ολοκληρώνονται με τελεία, 1 στίχος ολοκληρώνεται με κόμμα και 1 στίχος ολοκληρώνεται με άνω τελεία).

Όλες οι γειτνιάσεις φωνηέντων του υπό εξέταση σονέτου μετρώνται με χασμωδία, η οποία εμφανίζεται 29 φορές, 16 στο εσωτερικό λέξεων και 13 μεταξύ διαφορετικών λέξεων (οι 3 από τις εξωτερικές χασμωδίες γίνονται μεταξύ του οκτασύλλαβου και του επτασύλλαβου ημιστιχίου), ενώ η συνίχιση απουσιάζει παντελώς.

Το στοιχείο που ίσως περισσότερο από κάθε άλλο χαρακτηρίζει τη μετρικο-ρυθμική ταυτότητα του ποιήματος, τόσο εξαιτίας της συχνότητας της εμφάνισής του όσο και λόγω της τολμηρότητάς του, είναι ο διασκελισμός. Μάλιστα, όπως ήδη έχει αναφερθεί παραπάνω, η ισχυρή παρουσία του συγκεκριμένου μέσου στο «Κτίσται» είχε αποτελέσει αντικείμενο σχολιασμού στο σύντομο κείμενο του περιοδικού *Αττικόν Μουσείον* και είχε επικριθεί από τον Πολέμη (τον συντάκτη του κειμένου, σύμφωνα με τον Σαββίδη), ο οποίος μολονότι επαίνεσε το ποίημα, έκανε λόγο για «κατάχρησιν του συστήματος εκείνου της γαλλικής στιχουργίας του να μεταβαίνωσιν αι

προτάσεις από του ενός στίχου εις τον έτερον».⁴⁴⁴ Στο «Κτίσται» καταμετρώνται 7 δραστικοί διασκελισμοί που διαταράσσουν αισθητά την ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό, το ρυθμικό και το συντακτικονοηματικό σύστημα του ποιητικού κειμένου, καθώς διασπούν τον συντακτικό δεσμό στενά συνδεδεμένων όρων και, επιπροσθέτως, στην πλειονότητά τους ενδυναμώνονται ακόμα περισσότερο από την παρουσία εσωτερικής στίξης που οριοθετεί το ένα ή και τα δύο τμήματά τους. Έτσι, με σημείο στίξης συνδυάζεται τόσο ο προσκελισμός όσο και ο μετασκελισμός στους διασκελισμούς των στ. 1-2 (υπάρχει παύλα πριν από τον προσκελισμό και άνω τελεία μετά τον μετασκελισμό) και 2-3 (υπάρχει κόμμα πριν από τον προσκελισμό και παύλα μετά τον μετασκελισμό), ο μετασκελισμός στους διασκελισμούς των στ. 3-4 (υπάρχει τελεία), 4-5 (υπάρχει κόμμα), 7-8 (υπάρχει κόμμα) και 9-10 (υπάρχει κόμμα), ενώ δεν εμφανίζεται στίξη μόνο στην περίπτωση του διασκελισμού των στ. 5-6. Όσον αφορά τους συντακτικούς όρους που χωρίζονται σε κάθε περίπτωση, αυτοί είναι οι εξής: ρήμα («φέρει») - υποκείμενο και αντικείμενο («καθείς τον λίθον του») στους στ. 1-2· υποκείμενο («ο άλλος») - αντικείμενο («πράξεις») μιας ελλειπτικής πρότασης (απουσιάζει το ρήμα «φέρει» που εννοείται) στους στ. 2-3· ρήμα («αίρει») - κατηγορούμενο του αντικειμένου («υψηλοτέραν») στους στ. 3-4· υποκείμενο («σάλος») - ρήμα συνοδευόμενο από υποθετικό σύνδεσμο («εάν επέλθη») στους στ. 4-5, όπου ο διασκελισμός γίνεται μεταξύ διαφορετικών στροφικών ενοτήτων· συναποτελούμενο από επιθετικό προσδιορισμό και ουσιαστικό ονοματικό σύνολο που λειτουργεί συντακτικά ως υποκείμενο («οι αγαθοί εργάται») - ρήμα («ορμώσι») στους στ. 5-6· ρήμα («δαπανάται») - εμπρόθετος προσδιορισμός του σκοπού («υπέρ μελλούσης γενεάς») στους στ. 7-8· ουσιαστικό («ευτυχίαν») - επιθετικός προσδιορισμός («άδολον») στους στ. 9-10.

Αδιαμφισβήτητα το ποίημα «Κτίσται» συνιστά ένα ορόσημο στην πορεία του Καβάφη, καθώς διαφοροποιείται αισθητά από τα πρώιμα ποιητικά του δείγματα στο πεδίο της θεματικής, των τεχνοτροπικών επιρροών, της υφολογίας αλλά και στο πεδίο της μετρικής. Το εν λόγω σονέτο, το οποίο είναι συντεθειμένο σε δεκαπεντασυλλαβική στιχική φόρμα και ταυτόχρονα περιέχει μεγάλο αριθμό εσωτερικών παύσεων και δραστικών διασκελισμών, δηλαδή ενσωματώνει στοιχεία που διαμορφώνουν ένα ρυθμικό αποτέλεσμα μη ανακλητικό του τυπικού σχήματος του εθνικού στίχου, δείχνει (ήδη από το 1891) τον μετρικό δρόμο που θα ακολουθήσει μετέπειτα ο Καβάφης,

⁴⁴⁴ Ανυπόγραφο [Ιωάννης Πολέμης], «Συζητήσεις», *ό.π.*, σ. 71.

αυτόν της εξάρθρωσης των παραδεδομένων μορφών και της αναίρεσης των στιχουργικών συμβάσεων. Εξετάζοντας συνολικά τη ρυθμικότητα του ποιήματος, έχει νόημα να προσέξουμε ότι τα πιο ριζοσπαστικά μετρικορυθμικά μέσα εντοπίζονται στην πρώτη στροφική ενότητα, όπου τα εσωτερικά σημεία στίξης και οι διασκελισμοί υπερτερούν τόσο ως προς την ποσοτική τους παρουσία όσο και ως προς τη δυναμική τους συγκριτικά με τα αντίστοιχα στοιχεία των άλλων στροφικών τμημάτων. Η ρυθμική τολμηρότητα του ποιητικού κειμένου εντείνεται με τον διασκελισμό μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης στροφικής ενότητας, ενώ στη συνέχεια αποδυναμώνεται σταδιακά και εντέλει το ποίημα ολοκληρώνεται με ένα τρίστιχο που είναι εναρμονισμένο με την αναμενόμενη ρυθμική αίσθηση του δεκαπεντασύλλαβου. Προκειμένου να συνδεθεί αυτή η ένταση και, ακολούθως, η αποκλιμάκωση της ρυθμικής τόλμης με το σημασιολογικό πεδίο και τη ροή του νοήματος, ίσως είναι σκόπιμο να επισημανθεί ότι στην πρώτη στροφική ενότητα αποτυπώνεται η αλματώδης ανάπτυξη που επιτυγχάνεται μέσα από μια διαδικασία δημιουργικής εγρήγορσης των συμμετεχόντων στις εργασίες για την επιζητούμενη «Πρόοδο», από την 6η μετρική συλλαβή του τέταρτου στίχου μέχρι και το τέλος του δεύτερου στροφικού τμήματος το ποιητικό υποκείμενο εστιάζει την αφήγηση στην αναστάτωση που προκαλείται από την αναπάντεχη καταστροφή και στην ακαριαία αντίδραση των εργατών προκειμένου να διασώσουν το έργο τους, στην τρίτη στροφική ενότητα γίνεται αναφορά στον απώτερο σκοπό για τον οποίο αγωνίζονται οι άνθρωποι, ενώ το τελευταίο στροφικό τμήμα αποτελεί το απαισιόδοξο επιμύθιο. Επίσης, αν θα επιχειρούσαμε να ανιχνεύσουμε κάποια λειτουργική σχέση ανάμεσα στην προκαλούμενη από τον διασκελισμό του στ. 4 διάσπαση της συνοχής της πρώτης στροφικής ενότητας και τα νοηματικά συμφοραζόμενα, θα διαπιστώναμε ότι στο συγκεκριμένο σημείο περιγράφεται, με τη διασκελιζόμενη πρόταση, η ένταση της αιφνίδιας φυσικής καταστροφής που θέτει σε κίνδυνο το δηλωτικό της εντυπωσιακής προόδου ανθρώπινο έργο. Έτσι, λοιπόν, το ποίημα διαγράφει εντέλει μια πορεία από την ορθολογιστική και αισιόδοξη οπτική της πίστης στην ικανότητα του ανθρώπου να διαμορφώσει τις ιδανικές συνθήκες για ένα ελπιδοφόρο μέλλον προς τη συνειδητοποίηση της πεπερασμένης ανθρώπινης δύναμης και την παραδοχή της ματαιότητας της δημιουργίας. Υπό αυτή την έννοια θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στο «Κτίσται» συναντούμε και το πρώτο δείγμα του πιο αναγνωρίσιμου σήμερα υφολογικού στοιχείου της ποίησης του Καβάφη, της αποκαλούμενης καβαφικής ειρωνείας, σε μία λανθάνουσα και όχι τόσο έκδηλη μορφή της, η οποία συνάπτεται με το θέμα της τραγικότητας της ανθρώπινης μοίρας.

β) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής

Με ευρεία ποικιλία τρόπων μορφικής οργάνωσης εμφανίζεται και ο ήπιος ελευθερωμένος στίχος, καθώς το καθένα από τα 16 ποιήματα της συγκεκριμένης ομάδας, τα οποία δημοσιεύτηκαν από τον Φεβρουάριο του 1892 («Σαμ ελ Νεσίμ», γράφτηκε τον ίδιο μήνα) έως και το τέλος του 1898 («Η Κηδεία του Σαρπηδόνο», γράφτηκε πιθανώς μεταξύ του Μαρτίου και του Νοεμβρίου του 1892· «Φωνή απ' την Θάλασσα», γράφτηκε τον Απρίλιο του 1893· «Οι Ταραντίνοι Διασκεδάζουν», γράφτηκε τον Μάρτιο του 1898), συνιστά ξεχωριστή υποκατηγορία, με βάση τους διαφοροποιητικούς παράγοντες που έχουν οριστεί. Πιο αναλυτικά, τα χαρακτηριστικά του ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής, έτσι όπως αυτός αναπτύσσεται στα αποκηρυγμένα ποιήματα, είναι τα ακόλουθα:

1. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής και ποσοτική κυριαρχία στίχων μίας μορφής (ως προς τη συλλαβική τους έκταση) [περιέχονται και κομμένοι στίχοι, οι οποίοι μοιράζονται σε διαφορετικές στροφικές ενότητες] – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Η Ψήφος της Αθηνάς»).
2. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής και ποσοτική κυριαρχία στίχων μίας μορφής (ως προς τη συλλαβική τους έκταση) [περιέχεται και κομμένος στίχος] – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Η Κηδεία του Σαρπηδόνο»).
3. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με κυριαρχία στίχων μίας μορφής (ως προς τη συλλαβική τους έκταση και τη θέση του τελικού τόνου τους) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων χωρίς προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Vulnerant Omnes, Ultima Necat»).
4. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με ποικιλία στίχων) – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Ωδή και Ελεγεία των Οδών»).
5. Ανισοσυλλαβία των στίχων [περιέχονται και διπλοί στίχοι, χωρίς τυπογραφικό κενό ανάμεσα στα δύο τμήματά τους] – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με ποικιλία στίχων) – μετακινούμενη αριστερή εσοχή

των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Καλός και Κακός Καιρός»).

6. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – διαχωρισμός των 2 στροφικών ενοτήτων με δύο σειρές από τελείες⁴⁴⁵ – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση των στίχων) στροφικό σχήμα (με ποικιλία στίχων) – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Τιμόλαος ο Συρακούσιος»).

7. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – εναλλαγή δύο στροφικών σχημάτων σταθερών (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων τους) – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Φωναί Γλυκείαι»).

8. Ανισοσυλλαβία των στίχων [οι στίχοι είναι στην πλειονότητά τους διπλοί, χωρίς τυπογραφικό κενό ανάμεσα στα δύο τμήματά τους] – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – εμφάνιση δύο στροφικών σχημάτων κατά κυκλική διάταξη, σταθερών (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων τους) – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Ελεγεία των Λουλουδιών»).

9. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – εμφάνιση δύο στροφικών σχημάτων κατά κυκλική διάταξη, ενός επαναλαμβανόμενου και σταθερού (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων του) και ενός (του ενδιάμεσου) μη επαναλαμβανόμενου – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Ωραι Μελαγχολίας»).

10. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με σταθερή εναλλαγή στίχων δύο μορφών (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου τους) – συνεχής διάταξη των στίχων – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Μνήμη»).

11. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – εμφάνιση δύο στροφικών σχημάτων κατά κυκλική διάταξη, σταθερών (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων τους) – μετακι-

⁴⁴⁵ Βλ. και το σχετικό σχόλιο του Σαββίδη για το μορφικό στοιχείο των δύο σειρών από τελείες στο συγκεκριμένο ποίημα: «Οπτικά, το ποίημα χωρίζεται σε δύο ίσα μέρη [...] με δύο αράδες αποσιωπητικά. Στην ώριμη ποίηση του Καβάφη, η μόνη ανάλογη περίπτωση χρήσης αποσιωπητικών είναι στο ‘Γκρίζα’», Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 99.

νούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των δύο στροφικών μορφών: 1 ποίημα («Το Καλαμάρι»).

12. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνδυασμός τριών διαφορετικών μέτρων (αναπαιστικού, μεσοτονικού και ιαμβικού) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – εμφάνιση δύο στροφικών σχημάτων κατά κυκλική διάταξη, σταθερών (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων τους) – διαχωρισμός της πρώτης και της τελευταίας στροφικής ενότητας με αστερίσκο και μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες του ποιήματος – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των δύο στροφικών μορφών: 1 ποίημα («Σαμ ελ Νεσίμ»).

13. Ανισοσυλλαβία των στίχων [περιέχονται και διπλοί στίχοι, χωρίς τυπογραφικό κενό ανάμεσα στα δύο τμήματά τους] – συνδυασμός δύο διαφορετικών μέτρων (τροχαϊκού και ιαμβικού) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – εμφάνιση δύο στροφικών σχημάτων κατά κυκλική διάταξη, ενός επαναλαμβανόμενου και σταθερού (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων του) και ενός (του ενδιάμεσου) μη επαναλαμβανόμενου – διαχωρισμός της ενδιάμεσης στροφικής ενότητας από την προηγούμενη και την επόμενη με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες του ποιήματος – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα στις στροφικές ενότητες που αναπτύσσονται με βάση το πρώτο στροφικό σχήμα, ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας στην ενδιάμεση στροφική ενότητα: 1 ποίημα («Η Αρχαία Τραγωδία»).

14. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – κυκλικό σχήμα ποιήματος ως προς τον τρόπο κατανομής των στίχων σε στροφικές ενότητες – λίγες διαφορές στα στροφικά σχήματα του πρώτου και του τελευταίου μέρους του κυκλικού σχήματος, μη επαναλαμβανόμενο το ενδιάμεσο στροφικό σχήμα – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Πλησίον Παραθύρου Ανοικτού»).

15. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – διαίρεση των στροφικών ενότητων σε δύο ευρύτερα ίσα μέρη που διαχωρίζονται με αστερίσκο και μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις στροφικές ενότητες του ποιήματος – λίγες διαφορές στα στροφικά σχήματα των στροφικών ενότητων που είναι τοποθετημένες στα αντίστοιχα σημεία κάθε

μέρους – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των αντίστοιχων στροφικών ενοτήτων κάθε μέρους: 1 ποίημα («Φωνή απ' την Θάλασσα»).

16. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με χρήση στίχων δύο μορφών και κυριαρχία στίχων μίας μορφής (ως προς τη συλλαβική τους έκταση και τη θέση του τελικού τόνου τους) – κατανομή των στίχων σε δύο ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Οι Ταραντίνοι Διασκεδάζουν»).

Όπως γίνεται αντιληπτό από την παραπάνω περιγραφή, οι στίχοι των 15 ποιημάτων κατανέμονται σε στροφικές ενότητες και μόνο οι 12 στίχοι 1 ποιήματος παρατίθενται χωρίς τη μεσολάβηση κενών σειρών ανάμεσά τους. Από τα ποιήματα που οργανώνονται ακολουθώντας το στροφικό σύστημα, τα 6 απαρτίζονται από ισόστιχα στροφικά τμήματα και τα 9 περιέχουν ανισόστιχα τμήματα. Ένα επιπρόσθετο μορφικό χαρακτηριστικό που συναντούμε στην ομάδα των ήπια ελευθερωμένων ποιημάτων, συγκεκριμένα σε δύο σημεία του ποιήματος της πρώτης κατηγορίας, είναι αυτό του διαμοιρασμού των κομμένων στίχων σε διαφορετικές στροφικές ενότητες, οι οποίες στην προκειμένη περίπτωση συνιστούν αυτοτελή συντακτικοσηματικά αλλά ανολοκλήρωτα μετρικορυθμικά τμήματα. Επιπλέον, σε 10 ποιητικά κείμενα η θέση εκκίνησης των στίχων είναι ασταθής. Τέλος, η έκταση των ποιημάτων της υπό εξέταση ομάδας αρχίζει από τους 10 στίχους και φτάνει έως και τους 58 στίχους, ενώ η μέση έκταση των συγκεκριμένων ποιητικών κειμένων είναι οι 28,63 στίχοι.

Ο αριθμός των στίχων που απαρτίζουν καθεμιά από τις 69 ενότητες των στροφικά οργανωμένων ποιημάτων κυμαίνεται από τους 2 έως και τους 26 στίχους, αλλά υπερτερούν ως προς την ποσοτική τους παρουσία τα 18 πεντάστιχα, τα 16 εξάστιχα και τα 10 τετράστιχα στροφικά τμήματα: έπονται τα 5 τρίστιχα, τα 4 οκτάστιχα, τα 2 δίστιχα, τα 2 επτάστιχα, τα 2 δεκάστιχα και τα 2 δεκαοκτάστιχα τμήματα, ενώ από 1 φορά απαντούν στροφικές ενότητες 2+0,5 στίχων, 3+0,5 στίχων, 0,5+5 στίχων, 12 στίχων, 0,5+12 στίχων, 13 στίχων, 24 στίχων και 26 στίχων. Οι στροφικές ενότητες που περιέχουν ισοσύλλαβους στίχους είναι 11 (δεν συνυπολογίζω μεταξύ αυτών τις 4 στροφικές ενότητες του ποιήματος «Η Ψήφος της Αθηνάς», οι οποίες συμπεριλαμβάνουν ισοσύλλαβους στίχους και ένα τμήμα κομμένου στίχου) και στις 5 από αυτές οι στίχοι ταυτίζονται και ως προς τη θέση του τελικού τους τόνου (πρόκειται για δωδεκασύλλαβους οξύτονους, για δεκατρισύλλαβους και για δεκαπεντασύλλαβους στίχους), ενώ στις υπόλοιπες 6 οι στίχοι εμφανίζουν δύο διαφορετικές καταλή-

ξεις (πρόκειται για δωδεκασύλλαβους οξύτονους και προπαροξύτονους στίχους). Τέλος, οι διαφορετικές μορφές που παρουσιάζουν οι στροφικές ενότητες των ποιημάτων ανέρχονται στις 43, με βάση τη συλλαβική έκταση των στίχων (ή στις 45, αν ληφθεί υπόψη και το είδος της κατάληξης των στίχων).

Από τα ποιητικά κείμενα που ακολουθούν την ενδιάμεση μορφή του ήπια ελευθερωμένου στίχου, θα σχολιάσω λεπτομερώς τη μετρικορυθμική οργάνωση του ποιήματος της δωδέκατης κατηγορίας, το οποίο τιτλοφορείται «Σαμ ελ Νεσίμ», γράφτηκε τον Φεβρουάριο του 1892 και δημοσιεύτηκε τον ίδιο μήνα στο περιοδικό *Αττικόν Μουσείον*. Παραθέτω το ποίημα:

	Το_ωχρόν μας Μισίρι με βέλη_ο_ήλι_ος πλήρη	↓	7 (3-6) αναπ. 9 (2-5-8) μεσ.
	πικρί_ας και πείσματος καί_ει και δέρει, και με δίψαν και νόσον το καταπονεί.		12 (2-5-8-11) μεσ. 12 (3-6-12) αναπ.
5	Το γλυκύ μας Μισίρι εν μια γελαστή πανηγύρει		7 (3-6) αναπ. 9 (2-5-8) μεσ. ⁴⁴⁶
	μεθά, λησμονεί, και κοσμείται, και χαίρει, και τον τύραννον ήλι_ον περιφρονεί.		12 (2-5-8-11) μεσ. 12 (3-6-12) αναπ.
*			
10	Το_ευτυχές Σαμ ελ Νεσίμ την άνοιξιν αγγέλλει, της εξοχής πανήγυρις αθώ_α. Κενούτ' η_Αλεξάνδρει_α, κ' οι δρόμοι_οι πυκνοί της. Το_ευτυχές Σαμ ελ Νεσίμ να_ε_ορτάση θέλει ο_αγαθός Αιγύπτι_ος και γίνεται σκηνίτης. Από παντού_εξέρχονται τ' αθρό_α	↓ ↓ ↓	15 (4-{5}-8-10-14) 11 (4-6-10) 15 (2-6-10-14) 15 (4-{5}-8-12-14) 15 (4-6-10-14) 11 (2-4-6-10)
15	των φιλε_όρτων τάγματα. Πληρούται το Γκαμπάρι και_η γλαυκή, ρεμβώδης Μαχμουδί_α. Το Μεξ, το Μωχαρέμβε_η, το Ράμιλι_ον πληρούνται. Και_αμιλλώντ' αι_εξοχαί τα πλείστα τις θα πάρη κάρρα,_εφ' ων πλήθη λα_ού_ευδαίμον' αφικνούνται 20 εν σοβαρά,_ησύχω_ευθυμί_α.	↓ ↓ ↓	15 (4-6-10-14) 11 (4-6-10) 15 (2-6-10-14) 15 (4-8-10-12-14) 15 ([1]-4-5-8-10-14) 11 (4-6-10)
25	Δι_ότι_ο_Αιγύπτι_ος και_εις το πανηγύρι δι_ατηρεί την σοβαρότητά του. Μ' άνθη κοσμεί το φέσι του_αλλά το πρόσωπόν του είν' απλανές. Μονότονον ασμάτι_ον μορμύρει, χαρούμενος. Κέφι πολύ_έχ' εις τον λογισμόν του, ολίγιστον εις τα κινήματά του.	↓ ↓ ↓ ↓	15 (2-6-14) 11 (4-8-10) 15 ([1]-4-6-10-12-14) 15 ([1]-4-6-10-14) 15 (2-5-8-[9]-14) 11 (2-8-10)

⁴⁴⁶ Ο Σαββίδης χαρακτηρίζει τους στ. 6 και 50 (τον επαναλαμβανόμενο στίχο «εν μια γελαστή πανηγύρει») αναπαιστικούς δεκασύλλαβους, δηλαδή μετράει τη λέξη «μια» με εσωτερική χασμωδία, βλ. «Σημειώσεις», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 95. Εδώ μετρώ ως μία μετρική συλλαβή το αόριστο άρθρο «μια» και χαρακτηρίζω τον στίχο μεσοτονικό εννεασύλλαβο, διότι θεωρώ ότι η οκτάστιχη στροφική ενότητα, στην οποία περιέχεται ο συγκεκριμένος στίχος, είναι συμμετρικά δομημένη ως προς τα δύο τετράστιγά της, στοιχείο που γίνεται εμφανές και από την τυπογραφική τοποθέτηση των στίχων της, κατά συνέπεια ο έκτος στίχος της είναι προτιμότερο να ακολουθήσει τη φόρμα του δεύτερου στίχου, δηλαδή να μετρηθεί και αυτός ως μεσοτονικός εννεασύλλαβος.

	Δεν έχει το Μισίρι μας πλουσί_αν πρασινάδα, δεν έχει ρύ_ακας τερπνούς ή βρύσεις, δεν έχει_όρη_υψηλά και με σκι_άν ευρεί_αν.		15 (2-6-10-14) 11 (2-4-8-{9}-10) 15 (2-4-8-12-14)
30	Αλλ' έχει_άνθη μαγικά, πύριν' από την δάδα του Φθα πεσόντα· πνέ_οντα_άγνωστον ευωδί_αν μύρα,_εν ος λιποθυμεί_η φύσις.	↓ ↓	15 (2-4-8-[9]-12-14) 15 (2-4-6-[9]-14) 11 ([1]-4-8-10)
	Εν μέσω κύκλου θαυμαστών θερμώς επευφημείται γλυκός μογάννι φήμης ευρυτάτης.	↓	15 (2-4-8-10-14) 11 (2-4-6-10)
35	Εν τη τρεμούση του φωνή_ερωτικάί_οδύνα στενάζουσι· το_άσμα του πικρά παραπονείται κατά της ελαφράς Φατμά_ή της σκληράς Εμίνε, κατά της Ζέναπ της πονηροτάτης.	↓ ↓	15 (4-8-12-14) 15 (2-6-10-14) 15 (2-6-8-[9]-12-14) 11 (2-4-10)
	Με τας σκηνάς τας σκι_εράς και το ψυχρόν σερμπέτι δι_ώκονται_ο καύσων και_η σκόνη.		15 (4-8-12-14) 11 (2-6-10)
40	Φεύγουν αι_ώραι_ως στιγμαί,_ως ίπποι εσπευσμένοι εν πεδι_άδι_ομαλή, και_η λαμπρά των χαίτη επί της πανηγύρε_ως φαιδρώς εξαπλωμένη το_ευτυχές Σαμ ελ Νεσίμ χρυσώνει.	↓ ↓	15 ([1]-4-8-10-14) 15 (4-8-12-14) 15 (2-6-10-14) 11 (4-{5}-8-10)

*

45	Το_ωχρόν μας Μισίρι με βέλη_ο_ήλι_ος πλήρη πικρί_ας και πείσματος καί_ει και δέρει, και με δίψαν και νόσον το καταπονεί.	↓	7 (3-6) αναπ. 9 (2-5-8) μεσ. 12 (2-5-8-11) μεσ. 12 (3-6-12) αναπ.
50	Το γλυκό μας Μισίρι εν μια γελαστή πανηγύρει μεθά, λησμονεί, και κοσμεείται, και χαίρει, και τον τύραννον ήλι_ον περιφρονεί.		7 (3-6) αναπ. 9 (2-5-8) μεσ. 12 (2-5-8-11) μεσ. 12 (3-6-12) αναπ.

(Αποκηρυγμένα, σ. 23-25)

Το «Σαμ ελ Νεσίμ», το οποίο αποτελεί μία ρεαλιστική περιγραφή της ομόνυμης ανοιξιάτικης γιορτής των Αιγυπτίων και εμπεριέχει την πρώτη αναφορά του Καβάφη (μέσω του ποιητικού του έργου) στην Αλεξάνδρεια,⁴⁴⁷ είναι οργανωμένο σε 8

⁴⁴⁷ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη γιορτή, βλ. Σαββίδης, «Σημειώσεις», *ό.π.*, σ. 96 (το όνομα της γιορτής μεταφράζεται: «Αναπνοή της αύρας»). Βλ. και τα παρακάτω σχόλια του Τσίρκα σχετικά με το ποίημα: «Ποίημα περιγραφικό και μια από τις λίγες περιπτώσεις αντικειμενικής τέχνης μέσα στο σύνολο του έμμετρου έργου του [Καβάφη]» και «Η Αλεξάνδρεια κάνει την είσοδό της στον κόσμο της καβαφικής ποίησης “αυτοπροσώπως”. [...] Τι έξοχο κομμάτι ρεαλιστικής τέχνης [...]. Τι ωραία σύλληψη, όλη φως κι ευφροσύνη. Πόσο βαθειά παρατηρεί· πόση ανθρωπιά και θερμή συμπάθεια δε φανερώνει σ’ αυτό ο Καβάφης. Πόσο πιστά δίνει τον Αιγύπτιο, με τον εσωτερικό και τον εξωτερικό του κόσμο...», Τσίρκα, *Ο Καβάφης και η εποχή του*, *ό.π.*, σ. 210, 216. Το γεγονός ότι αυτή είναι η πρώτη εμφάνιση της Αλεξάνδρειας στην ποίηση του Καβάφη επισημαίνει και ο Δασκαλόπουλος γράφοντας: «Η πρώτη φορά που ο Καβάφης εισάγει σε ποίημά του την Αλεξάνδρεια, χρονολογείται σχετικά νωρίς (το 1892 στο ποίημα “Σαμ ελ Νεσίμ”), προτού δηλ. αποκτήσει η φωνή του τη σιγουριά και τη βεβαιότητα της ώριμης δημιουργίας του», Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Η Αλεξάνδρεια στην ποίηση του Καβάφη», *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 40, Απρίλιος-Μάιος 1985, σ. 12-18: 14. Επίσης, ο Πιερής διατυπώνει τη θέση ότι το συγκεκριμένο ποίημα «κατά κάποιο τρόπο θα μπορούσε να θεωρηθεί και το πρώτο “ρεαλιστικό” ποίημα του Καβάφη» και ότι «βλέπουμε να εφαρμόζεται κάπως

στροφικές ενότητες, η τελευταία από τις οποίες αποτελεί επανάληψη της πρώτης. Η πρώτη και η όγδοη στροφή χωρίζονται διακριτά από τη δεύτερη και την έβδομη αντίστοιχα με έναν αστερίσκο και με μεγαλύτερης έκτασης τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που υπάρχει μεταξύ των υπόλοιπων στροφικών τμημάτων. Επίσης, παρατηρούμε, αναφορικά με την οπτική εικόνα των εν λόγω στροφικών ενοτήτων, ότι η αρχή των 4 συλλαβικά βραχύτερων στίχων τους είναι τοποθετημένη κατά αρκετά διαστήματα δεξιότερα πάνω στον άξονα της τυπογραφικής σειράς σε σχέση με την αρχή των μακρότερων στίχων. Όμως, εκτός από αυτά τα οπτικά χαρακτηριστικά, η βασική ιδιοτυπία της επαναλαμβανόμενης οκτάστιχης στροφής είναι ο συνδυασμός του αναπαιστικού και του μεσοτονικού μέτρου· συγκεκριμένα, η μετρική δόμησή της αποτυπώνεται με το εξής σχήμα των στίχων της: αναπαιστικός επτασύλλαβος παροξύτονος - μεσοτονικός εννεασύλλαβος παροξύτονος - μεσοτονικός δωδεκασύλλαβος παροξύτονος - αναπαιστικός δωδεκασύλλαβος οξύτονος - αναπαιστικός επτασύλλαβος παροξύτονος - μεσοτονικός εννεασύλλαβος παροξύτονος - μεσοτονικός δωδεκασύλλαβος παροξύτονος - αναπαιστικός δωδεκασύλλαβος οξύτονος. Επίσης, ο τύπος της ομοιοκαταληξίας της στροφής είναι: ααβγααβγ. Οι άλλες 6 στροφές του ποιήματος είναι εξάστιχες και έχουν συντεθεί σε ιαμβικό μέτρο· ο πρώτος, ο τρίτος, ο τέταρτος και ο πέμπτος στίχος τους είναι δεκαπεντασύλλαβοι, ενώ ο δεύτερος και ο έκτος στίχος τους, η αρχή των οποίων μετακινείται κατά μερικές θέσεις πιο δεξιά, είναι ενδεκασύλλαβοι· επίσης, ομοιοκαταληκτούν σταθερά ο πρώτος με τον τέταρτο, ο δεύτερος με τον έκτο και ο τρίτος με τον πέμπτο στίχο.

Ο ρυθμός των αναπαιστικών και των μεσοτονικών στίχων κινείται απολύτως ομαλά, διαρθρωμένος με 2 τυπικά αναπαιστικά (3-6 στον πρώτο και τον πέμπτο στίχο της στροφής, 3-6-12 στον τέταρτο και τον όγδοο στίχο της) και 2, επίσης τυπικά, μεσοτονικά (2-5-8 στον δεύτερο και τον έκτο στίχο της, 2-5-8-11 στον τρίτο και τον

αδέξια μια βασική θέση του γαλλικού παρνασισμού: αυτή της αντικειμενικής περιγραφής (έχουμε έτσι, όχι τυχαία, και την πρώτη παρουσία της πραγματικής, της σύγχρονης Αλεξάνδρειας στην ποίησή του: «Κενούτ' η Αλεξάνδρεια, κ' οι δρόμοι οι κενοί της»: στ. 11)», Πιερής, *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα»-«έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, ό.π., σ. 51-53. Ο Edmund Keeley γράφει ότι το συγκεκριμένο ποίημα «περιγράφει κάπως βουκολικά την αιγυπτιακή γιορτή που κατονομάζει ο τίτλος», Edmund Keeley, *Η καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου*, Μετάφραση Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Ίκαρος 2004⁴ (1η έκδοση 1979), σ. 228 (σημ. 1). Βλ., επίσης, την ακόλουθη αναφορά στο ποίημα: Matthias Kappler, «“Με ανατολικές χειρονομίες”: Εικόνες της ισλαμικής Ανατολής και η χρήση λέξεων ανατολικής προέλευσης στον ποιητικό λόγο του Καβάφη», *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2000, σ. 195-211: 197-198. Γενικότερα για την παρουσία των Αράβων στην ποίηση του Καβάφη, βλ. Shaker Moussa Ali Moussa, *Η εικόνα των Αράβων στην ελληνική αιγυπτιακή λογοτεχνία*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας 2015, σ. 90-104 (βλ. την αναφορά στο «Σαμ ελ Νεσίμ» στις σ. 91-93).

έβδομο στίχο της) τονικά σχήματα, χωρίς να διακόπτεται από εσωτερικές παύσεις, αφού βρίσκουμε εσωτερική στίξη μόνο στον προτελευταίο στίχο του επαναλαμβανόμενου στροφικού τμήματος (στ. 7 και 51). Ο εν λόγω μεσοτονικός δωδεκασύλλαβος περιέχει 3 κόμματα που κατ' ουσίαν δεν προκαλούν ανακοπές της ρυθμικής κίνησης, καθώς χωρίζουν τέσσερις όμοιους συντακτικούς όρους, δηλαδή τέσσερα ρήματα, τα δύο από τα οποία ακολουθούνται από τον σύνδεσμο «και».

Συνεχίζοντας με τους ιαμβικούς στίχους του ποιήματος, θα εστιάσω αρχικά την προσοχή μου στους 24 δεκαπεντασύλλαβους που δομούνται μετρικά με βάση 17 διαφορετικά τονικά αναπτύγματα· όμοιο τονικό σχήμα απαντά στους στ. 11, 17, 27, 36, 43, στους στ. 13, 15, καθώς και στους στ. 35, 39, 42. Επίσης, οι στίχοι που φέρουν τόνο στην 1η συλλαβή τους είναι 4. Εξετάζοντας λεπτομερέστερα τη μετρικο-ρυθμική διάρθρωση των δεκαπεντασύλλαβων, διαπιστώνουμε ότι οι 12 από αυτούς (στ. 9, 12, 13, 18, 21, 27, 29, 33, 35, 37, 39, 43) φέρουν κεντρική τομή και δεν περιέχουν εσωτερικά σημεία στίξης· σε 1 από τους εν λόγω στίχους (στον στ. 37) η παύση μετά την 8η συλλαβή ενδυναμώνεται και από τον τόνο της 9ης συλλαβής. Η διαίρεση σε δύο ημιστίχια τηρείται και σε άλλους 6 στίχους, η τομή των οποίων είναι ενισχυμένη με στίξη (με κόμμα στους στ. 11, 30, 41, 42, με τελεία στον στ. 15 και με άνω τελεία στον στ. 23)· μάλιστα σε 1 από αυτούς (στον στ. 30) τονίζεται και η 9η συλλαβή. Οι 18 αυτοί στίχοι, λοιπόν, ανακαλούν καθ' όλα το τυπικό σχήμα του εθνικού στίχου και βαδίζουν ρυθμικά χωρίς ανακολουθίες· όσον αφορά τον τόνο στην 5η συλλαβή των στ. 9 και 12 (στη μονοσύλλαβη λέξη «Σαμ» του ονόματος της γιορτής), αυτός είναι ανίσχυρος, καθώς τονίζεται και η γειτονική 4η συλλαβή (στη λέξη «ευτυχές») που αδρανοποιεί την ηχητική δυναμική της 5ης συλλαβής, αλλά και επειδή η λέξη «Σαμ» αποτελεί τμήμα του ονόματος «Σαμ ελ Νεσίμ», ο κυρίαρχος τόνος του οποίου είναι αυτός της δισύλλαβης λέξης «Νεσίμ». Η διμερής δεκαπεντασυλλαβική δόμηση δεν αθετείται ούτε στον στ. 17, όπου υπάρχουν 2 κόμματα, στην τομή και στο εσωτερικό του πρώτου ημιστιχίου μετά τη 2η συλλαβή. Οι υπόλοιποι 5 δεκαπεντασύλλαβοι (στ. 19, 24, 25, 31, 36) φέρουν σημείο στίξης (τελεία οι στ. 24 και 25, άνω τελεία οι στ. 31 και 36, κόμμα ο στ. 19) σε θέση πριν από την 8η συλλαβή τους (μετά την 4η συλλαβή οι στ. 24, 25 και 36, μετά τη 2η συλλαβή ο στ. 19, μετά την 5η συλλαβή ο στ. 31), το οποίο μάλιστα συνδυάζεται με την ολοκλήρωση διασκελισμών, με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατόν να γίνει λόγος για τυπικά ημιστίχια, καθώς η τομή κλονίζεται ως έναν βαθμό, μολονότι το νόημα επιτρέπει την παύση μετά την 8η συλλαβή. Από τους εν λόγω στίχους, ο στ. 19 περιέχει ηχητικά δυνατό τόνο στην 5η συλ-

λαβή (στη λέξη «πλήθη» που διατηρεί την τονική δυναμική της παρά το γεγονός ότι φέρει μετρικό τόνο και η προηγούμενη μονοσύλλαβη λέξη «ων»), στον στ. 25 τονίζονται η 5η (στη λέξη «Κέφι») και η 9η συλλαβή (στη λέξη «έχ'» που ακολουθεί μετά από επίσης τονισμένη συλλαβή, δηλαδή μετά τη λέξη «πολύ»), στον στ. 31 τονίζεται η 9η συλλαβή (στη λέξη «άγνωστον»).

Στους 12 ενδεκασύλλαβους στίχους του ποιήματος εμφανίζονται 9 διαφορετικές τονικές ακολουθίες· όμοια τονικά σχήματα απαντούν στους στ. 10, 16, 20, καθώς και στους στ. 14, 34. Στα τονικά σχήματα των ενδεκασύλλαβων δεν περιέχονται αισθητοί τόνοι σε μονές συλλαβές, με εξαίρεση βέβαια 1 αισθητό αλλά μετρικά αδιάφορο τόνο 1ης συλλαβής στίχου· στην 9η συλλαβή του στ. 28 (στον διαζευκτικό σύνδεσμο «ή») γίνεται μετρική ατονία λόγω των τόνων της 8ης και της 10ης συλλαβής (στις λέξεις «τερπνούς» και «βρύσεις»), ενώ για τον τόνο στην 5η συλλαβή του στ. 44 (στη λέξη «Σαμ») ισχύει αυτό που αναφέρθηκε παραπάνω για τον τονισμό του ονόματος «Σαμ ελ Νεσίμ» στους στ. 9 και 12 (το όνομα της γιορτής ακολουθεί μετά τη λέξη «ευτυχές» και στον στ. 44). Επιπλέον, η κίνηση του ρυθμού των ενδεκασύλλαβων διακόπτεται σπάνια από εσωτερικά σημεία στίξης, αφού υπάρχουν σ' αυτούς μόνο 2 κόμματα, στον στ. 20 και στον στ. 32· στη δεύτερη περίπτωση η παύση είναι περισσότερο ισχυρή συγκριτικά με αυτή του πρώτου κόμματος, διότι συμπίπτει με την ολοκλήρωση ενός διασκελισμού.

Στο σύνολο του ποιήματος βρίσκουμε 22 εσωτερικά σημεία στίξης (16 κόμματα, 3 τελείες και 3 άνω τελείες), τα οποία καταμερίζονται σε 17 στίχους. Επίσης, 28 στίχοι φέρουν σημείο στίξης στο τέλος τους (στο τέλος 18 στίχων υπάρχει τελεία και στο τέλος 10 στίχων υπάρχει κόμμα).

Όσον αφορά τις φωνηεντικές συναντήσεις, και σε αυτό το ποίημα χρησιμοποιείται αποκλειστικά η χασμωδία, η οποία εμφανίζεται 76 φορές. Οι 43 από τις χασμωδίες είναι εξωτερικές (μάλιστα οι 7 από αυτές γίνονται στο σημείο της τομής δεκαπεντασύλλαβων στίχων) και οι 33 είναι εσωτερικές. Η μοναδική συμμορφωτική φωνηέντων του ποιήματος, η οποία βέβαια αποτελεί φυσική και αναμενόμενη συνεκφώνηση και δεν μπορεί να χαρακτηριστεί συνίζηση, είναι αυτή του αόριστου άρθρου «μια» στον μεσοτονικό στίχο «εν μια γελαστή πανηγύρει» της πρώτης και της όγδοης στροφικής ενότητας. Αξιοπρόσεκτη είναι η περίπτωση της λέξης «ήλιος» που συμπεριλαμβάνεται σε έναν μεσοτονικό (στ. 2/46) και σε έναν αναπαιστικό (στ. 8/52) στίχο της επαναλαμβανόμενης στροφής, καθώς τα φωνήεντα «ι» και «ο» διαβάζονται με εσωτερική χασμωδία και δεν συμμορφώνονται, όπως θα υπαγόρευε η προβλεπόμενη,

στο πλαίσιο της δημοτικής γλώσσας, εκφώνηση της λέξης· βεβαίως η επιλογή της χασμωδίας στην προκειμένη περίπτωση (όπως άλλωστε και η γενικότερη κυριαρχία της χασμωδίας στο ποίημα) είναι απολύτως συμβατή με τη γλωσσική άρθρωση του ποιητικού κειμένου, δηλαδή με τις επιταγές της καθαρεύουσας, κατά συνέπεια η εν λόγω μορφική επιλογή για το υπό συζήτηση ουσιαστικό έχει γλωσσική εκπόρευση. Μεταβαίνοντας στο σημασιολογικό πεδίο, έχει νόημα να αναφέρω ότι ο ήλιος ουσιαστικά προσωποποιείται, καθώς «καίει», «δέρνει» και «καταπονεί» το Μισίρι (δηλαδή την Αίγυπτο)⁴⁴⁸ που γιορτάζει μέσα σε κλίμα έντονης χαράς αφηφώντας την ενοχλητική παρουσία του.⁴⁴⁹ Η συνίζηση, λοιπόν, απουσιάζει από το ποίημα, αλλά την αντικαθιστά, ως προς το αποτέλεσμα που επιφέρει, δηλαδή ως προς την εξάλειψη μετρικών συλλαβών, η έκθλιψη που απαντά 11 φορές.

Η παρουσία του διασκελισμού στο ποίημα ασφαλώς δεν περνά απαρατήρητη, καθώς οι διασκελισμοί ανέρχονται στους 16 και αρκετοί από αυτούς προκαλούν έντονη διατάραξη τόσο στο συντακτικοσημασιολογικό όσο και στο μετρικορυθμικό επίπεδο. Έχει, λοιπόν, σημασία να χαρτογραφηθεί η διάρθρωση των σχημάτων τους. Ο διασκελισμός των στ. 12-13 διαρρηγνύει τον συντακτικό δεσμό ρήματος («θέλει») και υποκειμένου («ο αγαθός Αιγύπτιος»). Ο πιο τολμηρός από τους διασκελισμούς του ποιήματος είναι αυτός που γίνεται μεταξύ διαφορετικών στροφικών ενοτήτων, στους στ. 14-15, όπου απομακρύνονται επιθετικός προσδιορισμός («αθρόα») και ουσιαστικό («τάγματα») τοποθετημένο στη δεύτερη συντακτική θέση του στ. 15 μετά από μία γενική προσδιοριστική κτητική («των φιλεόρτων») και ακολουθούμενο από τελεία. Στο συγκεκριμένο σημείο του ποιητικού κειμένου διαβάζουμε για τη ζωηρή

⁴⁴⁸ Βλ. την πληροφορία στις «Σημειώσεις» του Σαββίδη, *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 96: «δημώδης ελληνική ονομασία της Αιγύπτου, από το αραβικό Μισρ».

⁴⁴⁹ Ο Πιερής έχει εντοπίσει τη λέξη «ήλιος» σε 8 καβαφικά ποιήματα· από αυτά, μόνο το 1, συγκεκριμένα το ποίημα «Ο Ήλιος του απογεύματος», είναι αναγνωρισμένο και «γραμμένο στα 1918, στην ώριμη δηλαδή περίοδο της καβαφικής δημιουργίας», όπως σημειώνει ο μελετητής· για τα άλλα 7 ποιήματα, τα οποία προέρχονται από τις ομάδες των αποκηρυγμένων και των ανέκδοτων ποιητικών κειμένων, ο Πιερής γράφει: «Χρονολογικά, κλιμακώνονται από το 1892 έως το 1896, ανήκουν επομένως στη μεταβατική φάση της καβαφικής δημιουργίας (παρνασσική / συμβολική). Ένα μόνο από αυτά, το ανέκδοτο “27 Ιουνίου 1906, 2 μ.μ.”, γράφεται στα 1908, μα θα μπορούσε να θεωρηθεί αρκετά ιδιότυπο από πολλές απόψεις. Τα υπόλοιπα έξι είναι τα εξής: “Σαμ ελ Νεσίμ” (1892), “Κυανοί οφθαλμοί” (1892), “Καλός και κακός καιρός” (1893), “Φωνή απ’ την θάλασσα” (1893/1898), “Έμπορος Αλεξανδρέυς” (1893) και “Λήθη” (1896). Από τα παραπάνω μόνο σ’ ένα, στο “Έμπορος Αλεξανδρέυς”, η παρουσία του ήλιου δεν είναι μεταφορική ή αλληγορική. [...] Στα υπόλοιπα πέντε ποιήματα η λειτουργία του ήλιου είναι σαφέστατα ρομαντική ή συμβολική. Έχουμε, κυρίως, προσωποποίηση και μεταφορική χρήση του ήλιου, ή παρουσία του μέσα σε μια συμβολιστική εικονοποιία», Πιερής, *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα»-«έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, ό.π., σ. 240-241. Από τις περιπτώσεις που αναφέρει ο Πιερής, πέραν του ποιήματος «Σαμ ελ Νεσίμ», η λέξη διαβάζεται με χασμωδία άλλες 3 φορές στα ανέκδοτα/κρυμμένα ποιήματα «Κυανοί οφθαλμοί» (στ. 12: «ήλιος»), «Έμπορος Αλεξανδρέυς» (στ. 6: «ήλιον») και στο μεταφρασμένο (ανέκδοτο) ποίημα «Λήθη» (στ. 3: «η-λίου»).

κίνηση, μέσα σε ένα ευφορικό κλίμα, των Αιγυπτίων από την πόλη της Αλεξάνδρειας προς τα προάστια της, όπου τελείται η τοπική ανοιξιάτικη γιορτή. Το επίθετο «αθρό-α» που ολοκληρώνει τη στροφή αφήνοντας εκκρεμές το νόημά της (μάλιστα είναι αυτό που εντέλει επιτονίζεται κυρίως με τον διασκελισμό) δηλώνει πολύ παραστατικά (αν συνυπολογίσουμε και την εσωτερική χασμωδία της λέξης) την πολυπληθή συμμετοχή στη γιορτή, καθώς εδώ δημιουργείται ένας ενδιαφέρων παραλληλισμός: όπως γεμίζουν ασφυκτικά με κόσμο οι εξοχικές περιοχές της Αλεξάνδρειας, έτσι και ο χώρος της στροφικής ενότητας φαίνεται να μην είναι αρκετός για να κλείσει μέσα του μια ολοκληρωμένη νοηματική ενότητα. Περισσότερο σύνθετο, ως προς τη συντακτική του δόμηση, είναι το σχήμα του διασκελισμού των στ. 18-19· συγκεκριμένα, το δεύτερο ημιστίχιο του δεκαπεντασύλλαβου στ. 18 αρχίζει με έναν επιθετικό προσδιορισμό συνοδευόμενο από οριστικό άρθρο («τα πλείστα»), συνεχίζεται με ένα υποκείμενο («τις») και ολοκληρώνεται με ρήμα («θα πάρη»)· το νόημα, λοιπόν, μένει μετέωρο μέχρι την αρχή του στ. 19, όπου βρίσκουμε το ουσιαστικό («κάρρα») που λειτουργεί συντακτικά ως αντικείμενο και ακολουθείται από κόμμα. Νοηματική συνάφεια υπάρχει και μεταξύ του ρήματος («αφικνούνται») που ολοκληρώνει τον στ. 19 και του εμπρόθετου προσδιορισμού της κατάστασης («εν σοβαρά, ησύχω ευθυμία») που εκτείνεται σε ολόκληρο τον στ. 20· όμως, εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με ιδιαίτερα αισθητό διασκελισμό. Στους στ. 21-22 διασπάται η συντακτική ενότητα εμπρόθετου προσδιορισμού του τόπου («εις το πανηγύρι») και ρήματος («διατηρεί»), αλλά ταυτόχρονα είναι απομακρυσμένο από το ρήμα και το υποκείμενό του («ο Αιγύπτιος»), το οποίο εκτείνεται στην 4η-8η μετρική συλλαβή του στ. 21. Οι όροι που απομακρύνονται στους στ. 23-24 είναι υποκείμενο («το πρόσωπόν του») και ρήμα («είν'») που ακολουθείται από κατηγορούμενο («απλανές») συνοδευόμενο με τελεία. Αν και ο στ. 24 τελειώνει με κόμμα μετά το καταληκτικό του ρήμα («μορμύρει»), η λέξη με την οποία αρχίζει ο στ. 25, δηλαδή το επιρρηματικό κατηγορούμενο του τρόπου («χαρούμενος»), καθώς και η τελεία μετά τη συγκεκριμένη λέξη, ενεργοποιούν έναν διασκελισμό. Στους στ. 30-31 χωρίζονται ουσιαστικό («δάδα») και γενική προσδιοριστική κτητική («του Φθα»)· επιπλέον, συντακτική σχέση συνδέει το ουσιαστικό («άνθη») του στ. 30 με την τοποθετημένη στη δεύτερη συντακτική θέση του στ. 31 και ακολουθούμενη από άνω τελεία μετοχή ενεργητικής φωνής («πεσόντα»), η οποία λειτουργεί ως επιθετικός προσδιορισμός. Αυτό το παράλληλο (με την κύρια συντακτική ενότητα του διασκελισμού των στ. 30-31) σχήμα επαναλαμβάνεται αντεστραμμένο στη συνέχεια του στ. 31 και στον στ. 32, όπου διασπάται το συντακτικό ζεύγος

μετοχής με ρόλο επιθετικού προσδιορισμού («πνέοντα») και ουσιαστικού («μύρα»)· ο προσκελισμός είναι τοποθετημένος στις θέσεις της 6ης-8ης μετρικής συλλαβής του δεκαπεντασύλλαβου στ. 31 μετά την άνω τελεία, ενώ ο μετασκελισμός εισάγει τον στ. 32 και οριοθετείται με κόμμα. Στους στ. 33-34 χωρίζονται ρήμα («επευφημείται») και υποκείμενο («μογάννι»)⁴⁵⁰ που έπεται μετά από επιθετικό προσδιορισμό («γλυκύς»). Στους στ. 35-36 απομακρύνονται υποκείμενο («οδύναι») και ρήμα («στενάζουσι») οριοθετημένο με άνω τελεία. Οι όροι που συνδέουν, ως έναν βαθμό, τη νοηματική ροή των στ. 36-37 είναι ρήμα («παραπονείται») και εμπρόθετος προσδιορισμός της εναντίωσης («κατά της ελαφράς Φατμά»). Μετάβαση του νοήματος, αλλά όχι δραστικό διασκελισμό, συναντούμε και στους στ. 41-42, όπου χωρίζονται μετοχή («εσπευσμένοι») και εμπρόθετος προσδιορισμός του τόπου («εν πεδιάδι ομαλή») οριοθετημένος με κόμμα. Επίσης, νοηματικά μετέωρος είναι στο τέλος του ο στ. 42, το τελευταίο ονοματικό σύνολο του οποίου («η λαμπρά των χαιτή») συνδέεται με το ρήμα («χρυσώνει») που ολοκληρώνει τον στ. 44· στη συγκεκριμένη περίπτωση, λοιπόν, το σχήμα του διασκελισμού είναι υποκείμενο-ρήμα και ανάμεσα στα δύο τμήματά του παρεμβάλλεται ένας στίχος.

Αναφορικά με την επαναλαμβανόμενη στροφή, δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για την παρουσία διασκελισμών σε αυτή, παρά το γεγονός ότι όροι που συνδέονται με στενό συντακτικό δεσμό είναι τοποθετημένοι σε διαφορετικούς στίχους, καθώς η σταθερή ρυθμική κίνηση των στίχων δεν αφήνει περιθώρια να δημιουργηθεί η αίσθηση οποιασδήποτε νοηματικής εκκρεμότητας. Λεπτομερέστερα, η εν λόγω στροφή δομείται με δύο επιμέρους όμοια ως προς τη μετρικορυθμική τους κατασκευή τετράστιχα που συνάμα αποτελούν και ξεχωριστές συντακτικές περιόδους. Οι βασικοί συντακτικοί όροι της πρώτης τετράστιχης περιόδου είναι οι εξής: αντικείμενο (στ. 1/45: «Το ωχρόν μας Μισίρι») - υποκείμενο (στ. 2/46: «ο ήλιος») - ρήματα (στ. 3/47: «καίει», «δέρει») - αντικείμενο (στ. 4/48: «το») - ρήμα (στ. 4/48: «καταπονεί»). Οι αντίστοιχοι όροι του δεύτερου τετράστιχου είναι οι ακόλουθοι: υποκείμενο (στ. 5/49: «Το γλυκύ μας Μισίρι») - ρήματα (στ. 7/51: «μεθά», «λησμονεί», «κοσμεείται», «χαίρει») - αντικείμενο (στ. 8/52: «τον τύραννον ήλιον») - μεταβατικό ρήμα (στ. 8/52: «περιφρονεί»). Το μοναδικό σημείο στο οποίο μπορεί κανείς να παρατηρήσει μετάβαση του νοήματος από έναν στίχο στον επόμενο είναι οι στ. 2-3/46-47, όπου χωρίζεται ένα επίθετο («πλήρη») από δύο γενικές αντικειμενικές («πικρίας και πείσματος»).

⁴⁵⁰ Για τη σημασία της λέξης «μογάννι», βλ. Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 96: «λαϊκός τραγουδιστής».

Εξετάζοντας, εντέλει, τη ρυθμική αίσθηση που αποπνέει το ποίημα, διαπιστώνουμε ότι οι δύο διαφορετικοί τρόποι της μετρικορυθμικής ανάπτυξης του είναι απολύτως διακριτοί. Η πρώτη και τελευταία οκτάστιχη στροφή, η οποία αποτελεί μοναδική περίπτωση για τα καβαφικά ποιήματα, καθώς συνδυάζει αναπαιστικούς και μεσοτονικούς στίχους (οι 8 αναπαιστικοί και οι 8 μεσοτονικοί στίχοι του ποιήματος αποτελούν μάλλον την πιο ηχηρή μετρική παραφωνία στο καβαφικό ποιητικό σύμπαν, όπου είναι κυρίαρχο το ιαμβικό μέτρο), μοιάζει σαν τραγούδι που δίνει το έναυσμα για την έναρξη της αντικειμενικά απεικονιζόμενης στις ενδιάμεσες στροφικές ενότητες ανοιξιάτικης γιορτής της Αλεξάνδρειας, ενώ το ίδιο τραγούδι δηλώνει και το τέλος της, συνεπώς η στροφή επαναλαμβάνεται σαν επωδός προκειμένου να πλαισιώσει με έναν λυρικό τρόπο (με την επιλογή των πιο αργών τρισυλλαβικών μέτρων, η οποία αποσκοπεί σε μια αργόσυρτη, μελωδική εκφώνηση του ποιητικού λόγου) τη ρεαλιστική περιγραφή του εορτασμού, αλλά και για να αποτυπώσει παραστατικά την κυρίαρχη διάθεση χαράς των ανθρώπων· ένα επιπρόσθετο ηχητικό μέσο που ενισχύει τη μουσικότητα της εν λόγω στροφής είναι η παρήχηση του ρ («ωχρόν», «Μισίρι», «πλήρη», «πικρίας», «δέρει», «πανηγύρει», «χαίρει», «τύρρανον», «περιφρονεί»). Η κίνηση του ρυθμού των ιαμβικών στροφικών ενοτήτων παρουσιάζει εμφανώς διαφορετική εικόνα και ασφαλώς δεν διέπεται από τον ίδιο βαθμό σταθερότητας με αυτόν της στροφής των αναπαιστικών και μεσοτονικών στίχων, καθώς στη ρυθμικότητά τους επενεργούν στοιχεία όπως οι εσωτερικές παύσεις και ο διασκελισμός.

2. Ανέκδοτα/Κρυμμένα ποιήματα

Η μορφολογική εικόνα των 77 ανέκδοτων ή κρυμμένων ποιημάτων του Καβάφη (συνυπολογίζω σε αυτά και τα 3 πεζά ποιήματα που συμπεριλαμβάνονται στην έκδοση των *Κρυμμένων ποιημάτων*, δηλαδή στην έκδοση του 1993), τα οποία γράφτηκαν από το 1884 έως και το 1923, διαφοροποιείται σημαντικά από αυτή των αποκηρυγμένων, καθώς το ποσοστό των συντεθειμένων σε αυστηρά έμμετρη φόρμα ποιητικών κειμένων είναι κατά πολύ μειωμένο συγκριτικά με το αντίστοιχο ποσοστό της ομάδας των πρώιμων δειγμάτων γραφής του Καβάφη, ενώ εμφανίζεται και ο καθεαυτό ελευθερωμένος στίχος. Ακριβέστερα, από το σύνολο των 77 ανέκδοτων/κρυμμένων ποιημάτων, τα 23 είναι γραμμένα σε αυστηρά έμμετρο στίχο, τα 25 σε ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής, τα 26 σε καθεαυτό ελευθερωμένο στίχο και τα

3 ποιήματα είναι πεζά. Τα αντίστοιχα ποσοστά είναι 29,87%, 32,47%, 33,77% και 3,9%.

α) Αυστηρά έμμετρος στίχος

Οι επιμέρους μορφικές κατηγορίες των 23 αυστηρά έμμετρων κρυμμένων ποιημάτων, τα οποία γράφτηκαν από το 1884 («Ο Βεΐζαδές προς την Ερωμένην του» [με ερωτηματικό ως προς την ακρίβεια της χρονολόγησης], «Dünya Güzeli») έως και τον Ιούλιο του 1899 («Ο Βασιλεύς Κλαύδιος»), είναι οι εξής:

- 1.** Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με προγραμματισμένη διαφοροποίηση της θέσης του τελικού τόνου) – μορφική δόμηση με βάση τη σταθερή φόρμα του σονέτου – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 3 ποιήματα («Έμπορος Αλεξανδρέυς», «Λαγίδου Φιλοξενία», «Επιτάφιον»).
- 2.** Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – μορφική δόμηση με βάση τη σταθερή φόρμα του σονέτου – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα των τετράστιχων και των τρίστιχων στροφικών ενοτήτων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 2 ποιήματα («Θεατής Δυσαρεστημένος», «Στρατηγού Θάνατος»).
- 3.** Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Το Μετέπειτα»).
- 4.** Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – τροχαϊκό μέτρο – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Ο Βεΐζαδές προς την Ερωμένην του»).
- 5.** Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Η Τράπεζα του Μέλλοντος»).
- 6.** Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – συνεχής διάταξη των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Η Επέμβασις των Θεών»).

7. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – τροχαϊκό μέτρο – συνεχής διάταξη των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Έπος Καρδίας»).
8. Ισοσυλλαβία των στίχων, με εξαίρεση 1 στίχο (από τους συνολικά 34) που διαφέρει κατά μία μετρική συλλαβή – συνεχής διάταξη των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Ο Ιουλιανός εν τοις Μυστηρίοις»).
9. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – συνεχής διάταξη των στίχων – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Αιωνιότητα»).
10. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες κατά κυκλική διάταξη – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Τω Στεφάνω Σκυλίτση»).
11. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 2 ποιήματα («Το Πιόνι», «Ο Βασιλεύς Κλαύδιος»).
12. Ισοσυλλαβία των στίχων, με εξαίρεση 1 στίχο (από τους συνολικά 18) που διαφέρει κατά μία μετρική συλλαβή – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Όποιος απέτυχε»).
13. Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με στίχους δύο μορφών και ποσοτική κυριαρχία της μίας μορφής) – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενότητων: 2 ποιήματα («Το Νιχώρι», «Γνωρίσματα»).
14. Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με εναλλαγή στίχων δύο μορφών) – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενότητων: 1 ποίημα («Οι Τέσσερες Τοίχοι της Κάμαράς μου»).
15. Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – τροχαϊκό μέτρο – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με εναλλαγή στίχων δύο μορφών) – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενότητων: 1 ποίημα («Όταν, φίλοι μου, αγαπούσα...»).

16. Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Αδύνατα»).

17. Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με στίχους δύο μορφών) – ολοκλήρωση του ποιήματος με μία σειρά από τελείες – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («‘Nous n’osons plus chanter les roses’»).

18. Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με ποσοτική κυριαρχία στίχων μίας μορφής) – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Dünya Güzeli»).

Όπως δείχνει η παραπάνω κατηγοριοποίηση, τα 14 ποιήματα περιέχουν ισοσύλλαβους στίχους (στα 2 αποτελεί εξαίρεση 1 μόνο στίχος που διαφέρει κατά μία μετρική συλλαβή από τους υπόλοιπους). Από αυτά, 3 ποιήματα είναι σονέτα, 4 οργανώνονται σε συνεχή διάταξη των στίχων τους, 3 απαρτίζονται από ισόστιχες στροφικές ενότητες και 4 ακολουθούν ανισομερή στροφική διαίρεση. Από τα 9 ποιήματα που περιλαμβάνουν ανισοσύλλαβους στίχους, τα 2 είναι συντεθειμένα με βάση τη σταθερή φόρμα του σονέτου και τα 7 αναπτύσσονται σε ισόστιχες στροφικές ενότητες. Επίσης, σε 4 ποιήματα εντοπίζεται το χαρακτηριστικό της μετακινούμενης αριστερής εσοχής των στίχων. Αν συγκρίνουμε τη μορφική εικόνα των ποιημάτων της υπό εξέταση ομάδας, θα παρατηρήσουμε ότι τα μόνα ποιήματα που έχουν πανομοιότυπη μορφή, με βάση τον τρόπο διάταξης και τη συλλαβική έκταση των στίχων τους, αλλά όχι και ως προς τη θέση του τελικού τους τόνου (ως προς την οποία καθένα από τα ποιήματα έχει διαφορετική μορφή), είναι τα 3 σονέτα της πρώτης κατηγορίας, τα οποία περιέχουν δωδεκασύλλαβους στίχους.

Με δεδομένο ότι η παρέκκλιση από τη χρήση του ιαμβικού μέτρου είναι εξαιρετικά σπάνια στην καθαφική ποίηση, έχει νόημα να γίνει ειδικότερη μνεία στα 3 ποιήματα που είναι γραμμένα σε τροχαϊκό μέτρο. Πρόκειται για το γραμμένο κατά πάσα πιθανότητα το 1884 ποίημα «Ο Βεΐζαδές προς την Ερωμένην του», το οποίο

περιέχει οξύτονους τροχαϊκούς δεκαπεντασύλλαβους στίχους μοιρασμένους σε 2 εξάστιχες στροφικές ενότητες, το «Έπος Καρδίας» που συντέθηκε τον Φεβρουάριο του 1886 και απαρτίζεται από 10 οξύτονους τροχαϊκούς δεκαπεντασύλλαβους διατασσόμενους χωρίς τη μεσολάβηση κενών αράδων, καθώς και για το «Όταν, φίλοι μου, αγαπούσα...», η συγγραφή του οποίου χρονολογείται το 1885 και οι στίχοι του είναι καταμερισμένοι σε 9 τετράστιχες στροφικές ενότητες, όπου εναλλάσσεται σταθερά ο τροχαϊκός οκτασύλλαβος με τον οξύτονο τροχαϊκό επτασύλλαβο.

Ελέγχοντας το σύνολο των ποιητικών κειμένων αυστηρά έμμετρης φόρμας, διαπιστώνουμε ότι η έκτασή τους κυμαίνεται από τους 6 έως και τους 91 στίχους, ενώ ο μέσος όρος των στίχων που συμπεριλαμβάνονται σε κάθε ποίημα είναι 19,57. Όσον αφορά την οργάνωση των στίχων τους, τα 3 ποιήματα που δεν αναπτύσσονται σε στροφικά τμήματα περιέχουν 10, 11 και 16 στίχους, οι οποίοι είναι μεταξύ τους ισοσύλλαβοι με όμοιο είδος κατάληξης και στις τρεις περιπτώσεις, ενώ στο 1 ποίημα ο 1 στίχος διαφέρει κατά μία μετρική συλλαβή από τους υπόλοιπους που είναι ισοσύλλαβοι και έχουν όμοιο είδος κατάληξης. Τα 19 ποιήματα που ακολουθούν τη στροφική διαίρεση περιέχουν συνολικά 74 στροφικές ενότητες, η έκταση των οποίων αρχίζει από τους 2 στίχους και φτάνει έως και τους 27 στίχους. Ακριβέστερα, καταμετρήθηκαν 35 τετράστιχες, 17 τρίστιχες, 7 πεντάστιχες, 3 επτάστιχες, 3 οκτάστιχες, 2 εξάστιχες, 2 δεκαπεντάστιχες στροφικές ενότητες, 1 δίστιχη, 1 δεκάστιχη, 1 ενδεκάστιχη, 1 δεκαεξάστιχη και 1 εικοσιεπτάστιχη στροφική ενότητα. Επίσης, τα 41 στροφικά τμήματα απαρτίζονται από ισοσύλλαβους στίχους και τα 33 τμήματα αποτελούνται από ανισοσύλλαβους στίχους. Από τις στροφικές ενότητες ισοσύλλαβων στίχων, στις 33 είναι σταθερή και η θέση του τελικού τόνου των στίχων (πρόκειται για ενδεκασύλλαβους, δωδεκασύλλαβους που εμφανίζουν σταθερά τη μία από τις δύο καταλήξεις, δηλαδή είτε την οξύτονη είτε την προπαροξύτονη, δεκατρισύλλαβους, δεκαπεντασύλλαβους, καθώς και για τροχαϊκούς δεκαπεντασύλλαβους οξύτονους), στις 6 εμφανίζονται δύο διαφορετικά είδη καταλήξεων (πρόκειται για δωδεκασύλλαβους οξύτονους και προπαροξύτονους), ενώ στη 1 ο 1 στίχος διαφέρει κατά μία μετρική συλλαβή από τους υπόλοιπους που είναι ισοσύλλαβοι και έχουν όμοιο είδος κατάληξης. Όσον αφορά την ποικιλομορφία των στροφικών ενότητων, βρίσκουμε 27 διαφορετικές μορφές με βάση το συλλαβικό μήκος των στίχων (ή 31 μορφές αν λάβουμε υπόψη και την κατάληξη των στίχων).

Από τα ποιητικά κείμενα αυστηρά έμμετρης φόρμας, θα παραθέσω και θα σχολιάσω αυτό της πέμπτης κατηγορίας, το οποίο φέρει τον τίτλο «Η Τράπεζα του Μέλλοντος» και γράφτηκε τον Ιανουάριο του 1897. Ακολουθεί το ποίημα:

	Την δύσκολη ζω_ή μου_ασφαλή να κάνω	↓	13 (2-6-10-12)
	εγώ στην Τράπεζα του Μέλλοντος επάνω		13 (2-4-8-12)
	πολύ_ολίγα συναλλάγματα θα βγάλω .		13 (4-8-12)
5	Κεφάλαι_α μεγάλ' αν έχει_αμφι βάλλω .		13 (2-6-8-12)
	Κι άρχισα να φοβούμαι μη στην πρώτ η κρίσι	↓	13 ([1]-6-10-12)
	εξαφνικά τας πληρωμάς της σταμα τήσει .		13 (4-8-12)

(Κρυμμένα, σ. 66)

Όπως και στο αποκηρυγμένο σονέτο «Κτίσται», παρομοίως και στο υπό εξέταση ολιγόστιχο ποιητικό κείμενο ο ρεαλιστικός θεματικός άξονας, δηλαδή η ανησυχία σχετικά με την κατάσταση της οικονομίας,⁴⁵¹ έχει προφανώς και συμβολικές προεκτάσεις που σχετίζονται με τη γενικότερη αβεβαιότητα για το επερχόμενο μέλλον· άλλωστε, ο Καβάφης βρίσκεται πλέον, το 1897, στη συμβολιστική περίοδο της δημιουργικής διαδρομής του. Οι 6 δεκατρισύλλαβοι στίχοι του ποιήματος είναι κατανεμημένοι σε 2 τρίστιχες στροφές και ομοιοκαταληκτούν με βάση το σχήμα: ααβ, βγγ. Επίσης, ο πρώτος στίχος κάθε στροφικής ενότητας αρχίζει κατά λίγα διαστήματα δεξιότερα στην τυπογραφική σειρά σε σχέση με τους υπόλοιπους στίχους.

Η ρυθμική κίνηση των 6 δεκατρισύλλαβων, καθένας από τους οποίους διαρθρώνεται με διαφορετικό τονικό ανάπτυγμα, δεν διαταράσσεται από καμία ανακολουθία, καθώς ο μοναδικός τόνος μονής συλλαβής είναι ο αδιάφορος τόνος στην 1η συλλαβή του στ. 5, ούτε ανακόπτεται από παύσεις, αφού, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στην πλειονότητα των καβαφικών ποιημάτων, δεν υπάρχει εδώ κανένα εσωτερικό σημείο στίξης. Συνεπώς, η ρυθμικότητα αυτού του μικρής έκτασης και επιγραμματικής διατύπωσης ποιήματος διαφέρει αρκετά από τη συνήθη ρυθμική αίσθηση της ποίησης του Καβάφη. Οι στίχοι που ολοκληρώνονται με στίξη (συγκεκριμένα με τελεία) είναι 3.

Όσον αφορά τα 5 σημεία του ποιητικού κειμένου στα οποία συναντώνται φωνήεντα, δηλαδή τις 2 περιπτώσεις φωνηεντικών γεινιάσεων στο εσωτερικό λέξεων

⁴⁵¹ Για το θέμα της οικονομίας στην ποίηση του Καβάφη, βλ.: Σταύρος Θεοφανίδης, «Τα οικονομικά ποιήματα του Κωνσταντίνου Π. Καβάφη», *Μέρες του ποιητή Κ. Π. Καβάφη*, Αθήνα, Τετράδια «Ευθύνης» (19) 1983, σ. 42-84 (βλ. ειδικότερα στις σ. 58-62 την αναφορά στο συγκεκριμένο ποίημα). Σταύρος Θεοφανίδης, «Σε ποιο οικονομικό σύστημα πίστευε ο Καβάφης», *Η Λέξη*, τχ. 23, ό.π., σ. 245-249.

και τις 3 περιπτώσεις γειτονικών φωνηέντων διαφορετικών λέξεων, χρησιμοποιείται σταθερά η χασμωδία.

Ο πρώτος από τους 2 διασκελισμούς του ποιήματος, ο οποίος γίνεται μεταξύ των στ. 1-2 και χωρίζει ρήμα («να κάνω») και υποκείμενο («εγώ»), ενεργοποιείται από τον μετασκελισμό, καθώς στο τέλος του πρώτου στίχου δεν προκαλείται η εντύπωση της νοηματικής εκκρεμότητας. Ο διασκελισμός των δύο τελευταίων στίχων, όπου απομακρύνεται ο ενδοιαστικός σύνδεσμος («μη») από το ρήμα («σταματήσει») είναι περισσότερο ισχυρός και επιτονίζει τον φόβο που εκφράζει το ποιητικό υποκείμενο για τη μελλοντική κατάσταση της οικονομίας, μολονότι η έντασή του μετριάζεται από το γεγονός ότι ανάμεσα στα δύο σκέλη του παρεμβάλλονται αρκετοί συντακτικοί όροι (μετά τον προσκελισμό έπεται ένας εμπρόθετος προσδιορισμός τριών λέξεων μέχρι το τέλος του στίχου και ο μετασκελισμός είναι τοποθετημένος στο τέλος του στίχου στον οποίο συμπεριλαμβάνεται).

β) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής

Τα ειδικότερα γνωρίσματα των 25 ήπια ελευθερωμένων κρυμμένων ποιημάτων, τα οποία έχουν συντεθεί από τον Αύγουστο του 1891 («Αλληλουχία κατά τον Βωδελάιρον») έως και τον Ιούνιο του 1917 («Μεγάλη Εορτή του Σωσιβίου») είναι τα ακόλουθα:

- 1.** Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής και ποσοτική κυριαρχία στίχων μίας μορφής (ως προς τη συλλαβική τους έκταση) [περιέχεται και κομμένος στίχος, ο οποίος μοιράζεται σε διαφορετικές στροφικές ενότητες] – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – δύο σημεία στροφικής διαίρεσης με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες του ποιήματος – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Αλληλουχία κατά τον Βωδελάιρον»).
- 2.** Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής – συνεχής διάταξη των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 2 ποιήματα («Όταν ο Φύλαξ Είδε το Φως», «Δυνάμωσις»).
- 3.** Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής – συνεχής διάταξη των στίχων – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Ανθοδέσμαι»).

4. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Βροχή»).
5. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής [περιέχονται και κομμένοι στίχοι, ο ένας από τους οποίους μοιράζεται σε διαφορετικές στροφικές ενότητες] – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Δευτέρα Οδύσσεια»).
6. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με ποσοτική κυριαρχία στίχων μίας μορφής (ως προς τη συλλαβική τους έκταση και τη θέση του τελικού τους τόνου) – συνεχής διάταξη των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Η Ναυμαχία»).
7. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με κυριαρχία στίχων μίας μορφής (ως προς τη συλλαβική τους έκταση) – συνεχής διάταξη των στίχων – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Η Υποψία»).
8. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με κυριαρχία στίχων μίας μορφής (ως προς τη συλλαβική τους έκταση και τη θέση του τελικού τους τόνου) [περιέχονται και κομμένοι στίχοι, οι οποίοι μοιράζονται σε διαφορετικές στροφικές ενότητες] – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Λοεγκρίν»).
9. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με ποσοτική κυριαρχία στίχων μίας μορφής (ως προς τη συλλαβική τους έκταση και τη θέση του τελικού τους τόνου) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – μία σειρά από τελείες στην αρχή και στο τέλος του ποιήματος, το οποίο είναι ανολοκλήρωτο (πρόκειται για ποίημα με ακέφαλους και κολοβούς στίχους)⁴⁵² – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («[Σπάραγμα άτιτλου ποιήματος]»).
10. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με ποικιλία στίχων) – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 2 ποιήματα («Στο Σπίτι της Ψυχής», «La jeunesse blanche»).
11. Ανισοσυλλαβία των στίχων [περιέχονται και διπλοί στίχοι, χωρίς τυπογραφικό κενό ανάμεσα στα δύο τμήματά τους] – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές

⁴⁵² Χρησιμοποιώ τους όρους του Σαββίδη, ο οποίος περιγράφει το εν λόγω ανολοκλήρωτο ποίημα, δηλαδή το «[Σπάραγμα άτιτλου ποιήματος]», ως εξής: «Τρεις ακέφαλοι ιαμβικοί ανομοιοκατάληκτοι 15σύλλαβοι + επτά κολοβοί ιαμβικοί ανομοιοκατάληκτοι στίχοι 15-15-15-15-15-17-10 συλλαβών. Ο στ. 10 είναι οξύτονος», «Σημειώσεις του επιμελητή», *Κρυμμένα ποιήματα. 1877;-1923*, ό.π., σ. 146.

ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και το είδος της κατάληξης των στίχων) στροφικό σχήμα (με ποικιλία στίχων) – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Εν τῷ Κοιμητηρίῳ»).

12. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – εμφάνιση δύο στροφικών σχημάτων κατά κυκλική διάταξη, σταθερών (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων τους) – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Πριάμου Νυκτοπορία»).

13. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – εμφάνιση δύο στροφικών σχημάτων κατά κυκλική διάταξη, ενός επαναλαμβανόμενου και σταθερού (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων του) και ενός (του ενδιάμεσου) μη επαναλαμβανόμενου – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των δύο στροφικών μορφών: 2 ποιήματα («Κυανοί Οφθαλμοί», «Τρόμος»).

14. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – λίγες διαφορές στα στροφικά σχήματα – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Σαλώμη»).

15. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – λίγες διαφορές στα στροφικά σχήματα – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Σύγχυσις»).

16. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – ποικιλία στροφικών σχημάτων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Μεγάλη Εορτή του Σωσιβίου»).

17. Ανισοσυλλαβία των στίχων με σταθερή εναλλαγή στίχων δύο μορφών (ως προς τη συλλαβική τους έκταση και τη θέση του τελικού τους τόνου) – συνεχής διάταξη των στίχων – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Χαλδαϊκή Εικόν»).

18. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων κατά κυκλικό σχήμα – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Πελασγική Εικών»).

19. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – εναλλαγή δύο στροφικών σχημάτων, σταθερών ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων τους – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των δύο στροφικών μορφών: 1 ποίημα («Τεχνητά Άνθη»).

20. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες, από τις οποίες η πρώτη είναι κολοβή (λείπουν 2 στίχοι και 1 στίχος είναι ανολοκλήρωτος)⁴⁵³ – εμφάνιση δύο στροφικών σχημάτων κατά συμμετρική διάταξη, σταθερών (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων τους) – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Η Γαλή»).

21. Ανισοσυλλαβία των στίχων – ισόστιχες στροφικές ενότητες στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος και διαχωρισμός της τελευταίας ανισόστιχης στροφικής ενότητας με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες – εμφάνιση δύο στροφικών σχημάτων κατά κυκλική διάταξη στις ισόστιχες στροφικές ενότητες, σταθερών ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τους τόνου – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των τριών στροφικών μορφών: 1 ποίημα («Οι Μιμίამβοι του Ηρώδου»).

22. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με εναλλαγή στίχων δύο μορφών (ως προς τη συλλαβική τους έκταση) [περιέχεται και κομμένος στίχος, ο οποίος μοιράζεται σε διαφορετικές στροφικές ενότητες] – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – μία σειρά από τελείες στο τέλος του ποιήματος, του οποίου η τελευταία στροφική ενότητα είναι κολοβή – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Ινδική Εικών»).

⁴⁵³ Αν και απουσιάζουν 2 ολόκληροι στίχοι και μέρος 1 στίχου της πρώτης στροφικής ενότητας (δηλαδή οι 2 τελευταίοι στίχοι της και τμήμα του στίχου που προηγείται) του ποιήματος «Η Γαλή», το πιο πιθανό είναι ότι ακολουθείται σ' αυτή ίδια μορφική οργάνωση με την οργάνωση του δεύτερου στροφικού τμήματος, καθώς το γενικό σχήμα του ποιητικού κειμένου είναι συμμετρικό, με την έννοια ότι οι 2 πρώτες στροφικές ενότητες αναπτύσσονται εντός ενός πανομοιότυπου τυπογραφικού περιγράμματος (όπως αυτό διαμορφώνεται από τις θέσεις εκκίνησης των στίχων πάνω στον άξονα της τυπογραφικής σειράς), όπως συμβαίνει και στην περίπτωση των άλλων 2 στροφικών τμημάτων, τα οποία άλλωστε είναι ολοκληρωμένα και εμφανίζουν την ίδια φόρμα.

Όπως προκύπτει από την περιγραφή που προηγήθηκε, τα 7 από τα ποιήματα ήπια ελευθερωμένης φόρμας διαρθρώνονται σε συνεχές σχήμα και τα 18 ποιήματα είναι οργανωμένα σε στροφικά τμήματα, τα οποία είναι ισόστιχα στις 9 περιπτώσεις και ανισόστιχα στις άλλες 9 περιπτώσεις. Άλλα μορφικά χαρακτηριστικά που συναντούμε στην ομάδα των ήπια ελευθερωμένων ποιητικών κειμένων είναι η ένταξη των τμημάτων κομμένων στίχων σε διαφορετικές στροφικές ενότητες, η οποία εμφανίζεται σε 4 ποιήματα, ο χωρισμός στροφικών ενοτήτων με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό, ο οποίος απαντά σε δύο σημεία 1 ποιήματος, καθώς και η μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων, την οποία βρίσκουμε σε 12 ποιήματα.

Η έκταση των υπό εξέταση ποιημάτων ποικίλλει ανάμεσα στους 6 και τους 44 στίχους, ενώ ο μέσος όρος των στίχων που απαρτίζουν κάθε ποίημα είναι 21,12. Τα 7 ποιήματα που δεν οργανώνονται σε στροφικά τμήματα περιλαμβάνουν από 8 έως και 39 στίχους, ενώ τα 18 ποιήματα που ακολουθούν τη στροφική διαίρεση περιέχουν συνολικά 86 στροφικές ενότητες, η έκταση των οποίων αρχίζει από τον 0,5 στίχο και φτάνει έως και τους 16 στίχους. Λεπτομερέστερα, καταμετρήθηκαν 29 τετράστιχες, 9 δίστιχες, 5 τρίστιχες, 6 πεντάστιχες, 6 επτάστιχες, 6 οκτάστιχες στροφικές ενότητες, 5 στροφικές ενότητες 1 στίχου, 5 εξάστιχες στροφικές ενότητες, 2 στροφικές ενότητες 0,5 στίχου, 2 στροφικές ενότητες 0,5+5 στίχων, 2 δεκάστιχες στροφικές ενότητες, 1 δεκαπεντάστιχη στροφική ενότητα, 1 στροφική ενότητα 0,5+0,5 στίχων (η στροφική ενότητα περιέχει δύο στιχικά τμήματα, καθένα από τα οποία ανήκει σε διαφορετικό κομμένο στίχο), 1 στροφική ενότητα 2+0,5 στίχων, 1 στροφική ενότητα 0,5+2 στίχων, 1 στροφική ενότητα 0,5+3+0,5 στίχων, 1 στροφική ενότητα 4+0,5 στίχων, 1 στροφική ενότητα 0,5+8 στίχων, 1 δωδεκάστιχη στροφική ενότητα και 1 δεκαεξάστιχη στροφική ενότητα. Τα στροφικά τμήματα που αποτελούνται από ισοσύλλαβους στίχους είναι 9 και από αυτά, στα 6 είναι όμοιο και το είδος της κατάληξης των στίχων. Τα 76 στροφικά τμήματα περιέχουν ανισοσύλλαβους στίχους. Αν λάβουμε υπόψη το συλλαβικό μήκος των στίχων, οι διαφορετικές στροφικές μορφές ανέρχονται στις 54 (αν εξετάσουμε και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων, οι διαφορετικές μορφές είναι 58).

Από τα ποιητικά κείμενα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής, θα εστιάσω την προσοχή μου σε αυτό της δέκατης τέταρτης κατηγορίας, το οποίο τιτλοφορείται «Σαλώμη» και γράφτηκε τον Ιούνιο του 1896. Παραθέτω το ποίημα:

	την κεφαλή του_Ι_ω_άννη βαπτιστή		12 (4-8-12) *
	στον νέ_ον Έλληνα τον σοφιστή		10 (2-4-10)
	που_από τον έρωτα με_αδι_αφορί_α γέρνει.		13 (2-4-10-12) *
5	«Σαλώμη την δική σου»_απαντά_ει_ο νέ_ος	↓	13 (2-6-10-12)
	«ήθελα να με φέρουνε την κεφαλή».		12 ([1]-6-12)
	Αστει_ευόμενος έτσι_ομιλεί.		10 (4-7-10)
	Και την επαύριον ένας δούλος της δρομαί_ος	↓	13 (4-6-8-12)
10	της Ερωμένης έρχεται την κεφαλή βαστώντας	↓	15 (4-6-12-14)
	ολόξανθη_επάνω σε χρυσό_σινί.		12 (2-6-10-12)
	Πλην την επιθυμί_α του την χθεσινή	↓	12 ([1]-6-12)
	ο σοφιστής είχε ξεχάσει μελετώντας.		13 (4-5-8-12)
	Τα_αίματα που στάζουσε βλέπει κι α_ηδι_άζει.		15 (2-6-[9]-14) *
15	Το_αιματομένο πράγμα_αυτό να σηκωθεί	↓	12 (4-6-8-12)
	προστάζει_από_εμπροστά του, κ' εξακολουθεί	↓	12 (2-4-6-12) *
	του Πλάτωνος τους δι_αλόγους να διαβάξει.		13 (2-8-12)

(Κρυμμένα, σ. 61)

στ. 2	την κεφαλή του_Ιωάννη βαπτιστή		10 (4-6-10)
	την κεφαλή του_Ιωάννη βαπτιστή		10 (4-6-10)
στ. 4	που_από τον έρωτα με_αδι_αφορί_α γέρνει.		15 (2-4-12-14)
στ. 13	Τα_αίματα που στάζουσε βλέπει κι αηδι_άζει.		13 (2-6-9-12)
στ. 15	προστάζει_από_εμπροστά του, κ' εξακολουθεί		14 (2-5-8-14)

Στο παραπάνω ποίημα ο Καβάφης καταπιάνεται με τον λογοτεχνικό μύθο της Σαλώμης, της βιβλικής μορφής που είχε προσελκύσει το έντονο ενδιαφέρον της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα υπό την επίδραση του γαλλικού συμβολισμού.⁴⁵⁴ συγκεκριμένα, το ποίημα πραγματεύεται μία εμπνευσμένη από δημοσίευμα της γαλλικής εφημερίδας *Le Journal* (υπογεγραμμένο από τον Jean Laurain και χρονολογημένο τον Φεβρουάριο του 1896, όταν παρουσιάστηκε θεατρικά στο Παρίσι η *Σαλώμη* του Oscar Wilde) παραλλαγή του εν λόγω μύθου (προερχόμενη από ένα αρχαίο ευαγγέλιο της Νουβίας), στην οποία, εκτός από τη Σαλώμη πρωταγωνιστεί και ένας έλληνας σοφιστής.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ Σχετικά με την έννοια του λογοτεχνικού μύθου, βλ.: Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg 1994· Λητώ Ιωακειμίδου, *Ο λογοτεχνικός μύθος από τον γαλλικό συγκριτισμό στη νεοελληνική κριτική. Ζητήματα θεωρίας και εφαρμογής*, Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη 2014. Σχετικά με τον λογοτεχνικό μύθο της Σαλώμης, βλ. ενδεικτικά: Michel Décaudin, «Un Mythe “fin de siècle”: Salomé», *Comparative Literature Studies*, Vol. 4, No 1/2, 1967, The Symbolist Movement, σ. 109-117· Marc Bochet, *Salomé. Du voile au dévoilé. Métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*, Paris, Cerf 2007. Σχετικά με τη μορφή της Σαλώμης στη νεοελληνική λογοτεχνία, βλ. Χριστίνα Ντουνιά, «Εκδοχές της Σαλώμης. Από το ευρωπαϊκό πνεύμα της παρακμής στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση - Αναπαράσταση - Θεωρία*, Εισαγωγή - Επιμέλεια Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Εκδόσεις Gutenberg 2011, σ. 200-219.

⁴⁵⁵ Βλ.: Σαββίδης, «Σημειώσεις του επιμελητή», *Κρυμμένα ποιήματα. 1877;-1923*, ό.π., σ. 161· Diana Haas, *Le problème religieux dans l'œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 1996, σ. 206-207· Pontani, «Κλασικά και βυζαντινά μοτίβα στα ανέκδοτα ποιήματα του Καβάφης», ό.π., σ. 186-187· Γιάννης Δάλλας, *Ο Καβάφης και η δεύτερη*

Οι 16 στίχοι του ποιήματος κατανέμονται σε 4 τετράστιχες στροφικές ενότητες που δομούνται με βάση δύο διαφορετικά σχήματα. Το στροφικό σχήμα της πρώτης και της δεύτερης στροφής είναι 13-12οξ.-10οξ.-13, ενώ το σχήμα της τρίτης και της τέταρτης στροφής είναι 15-12οξ.-12οξ.-13. Οι 2 πρώτες στροφές έχουν και πανομοιότυπη οπτική εικόνα, αφού οι στίχοι που βρίσκονται στις αντίστοιχες θέσεις ξεκινούν στο ίδιο σημείο της τυπογραφικής σειράς, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τις 2 επόμενες στροφές. Η ομοιοκαταληξία αναπτύσσεται με τον ίδιο τρόπο και στα 4 στροφικά τμήματα, καθώς ο πρώτος στίχος ομοιοκαταληκτεί σταθερά με τον τέταρτο και ο δεύτερος στίχος ομοιοκαταληκτεί με τον τρίτο. Επιπροσθέτως, οι ομοιοκαταληξίες των 2 ενδιάμεσων στίχων των στροφών είναι ομόηχες ως προς το καταληκτικό τονισμένο φωνήεν τους: έτσι, η συνολική διάρθρωση της ομοιοκαταληξίας διαμορφώνεται σύμφωνα με το παρακάτω σχήμα: αβ₁β₁α, γβ₂β₂γ, δβ₃β₃δ, εβ₄β₄ε. Τέλος, σημειώνω ότι η ομοιοκαταληξία των στ. 10-11 είναι ομοιοκαταληξία με προσθήκη («σινί» - «χθεςινή»).

Στο ποίημα εντοπίζονται, επίσης, περιπτώσεις εσωτερικής ομοιοκαταληξίας που επιδρά στο ηχητικό επίπεδο δημιουργώντας ενδιαφέρουσες ακουστικές διασυνδέσεις. Συγκεκριμένα, στην πρώτη στροφική ενότητα ομοιοκαταληκτούν λέξεις που περιέχονται στο εσωτερικό των στ. 1 («σινί») και 2 («κεφαλή»: η λέξη επαναλαμβάνεται στο τέλος του στ. 6), οι οποίες παράλληλα ομοιοκαταληκτούν με τις καταληκτικές λέξεις των στ. 2 («Βαπτιστή») και 3 («σοφιστή»), ενώ και στην τέταρτη στροφική ενότητα ομοιοκαταληκτεί λέξη του εσωτερικού του στ. 15 («προστάζει») με τις καταληκτικές λέξεις των στ. 13 («αηδιάζει») και 16 («διαβάζει»). Επιπλέον, βρίσκουμε επανάληψη μιας οκτασύλλαβης φράσης («επάνω σε χρυσό σινί») στους στ. 1 και 10.

Το μοναδικό τονικό σχήμα που επαναλαμβάνεται στο ποίημα είναι αυτό των στ. 8 και 14. Εκτός από τους τόνους στην 1η συλλαβή 2 στίχων και στην 9η συλλαβή

σοφιστική, Αθήνα, Στιγμή 1984, σ. 53-54 (ο Δάλλας συγκαταλέγει το ποίημα «Σαλώμη» ανάμεσα στα 5 «ρητά σοφιστικά ποιήματα» που έγραψε ο Καβάφης από το 1893 έως και το 1897· τα υπόλοιπα 4 ποιήματα στα οποία αναφέρεται ο μελετητής είναι τα εξής: «Λαγίδου Φιλοξενία», «Τα δ' άλλα εν Άδου [τοις κάτω μυθήσομαι]», «Ο Ιουλιανός εν τοις Μυστηρίοις» και «Απουσία», βλ. σ. 51)· Martha Vassiliadi, «Signe et simulacra: l'aventure poétique de Salomé chez Cavafis et Seféris», *Journée d'étude: George Seféris*, Strasbourg, Université Marc Bloch 2001, σ. 39-51· Μάρθα Βασιλειάδη, *Ο Κ. Π. Καβάφης και η λογοτεχνία της παρακμής. Μορφές, θέματα, μοτίβα*, Μετάφραση από τα Γαλλικά Τίτικα Καραβία, Αθήνα, Gutenberg 2018, σ. 67-82· Ντουνιά, *ό.π.*, σ. 205-207· Μαρία Αθανασοπούλου, «Σιωνισμού επίσκεψις. Τα εβραιολογικά ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*, *ό.π.*, σ. 365-377: 366-367. Σχετικά με τους σοφιστές, βλ. και τα πεζά κείμενα του Καβάφη: «[Απόσπασμα περί των σοφιστών]», *Τα πεζά (1882;-1931)*, *ό.π.*, σ. 227-237 και «Ολίγα σελίδες περί των σοφιστών», *Τα πεζά (1882;-1931)*, *ό.π.*, σ. 238-242 (το δεύτερο κείμενο αρχίζει ως εξής: «Έχω πολλήν συμπάθειαν δια τους τόσον περιφρονημένους Σοφιστάς του αρχαίου κόσμου»).

του τυπικής μορφής δεκαπεντασύλλαβου στ. 13, υπάρχουν άλλες 2 μονές συλλαβές, οι οποίες φέρουν ηχητικά ισχυρούς τόνους· πρόκειται για τον τόνο στην 7η συλλαβή του στ. 7 (στη λέξη «έτσι») και τον τόνο στην 5η συλλαβή του στ. 12 (στη λέξη «είχε»), η δυναμική του οποίου δεν εξουδετερώνεται από τον τόνο της 4ης συλλαβής (στη λέξη «σοφιστής»). Όσον αφορά τους 2 δεκαπεντασύλλαβους στίχους, δηλαδή τους στ. 9 και 13, τηρείται σ' αυτούς η σύμβαση του οκτασύλλαβου και του επτασύλλαβου ημιστιχίου, καθώς υπάρχει κεντρική τομή (που δεν συνοδεύεται από στίξη).

Η εσωτερική στίξη ουσιαστικά απουσιάζει, αφού βρίσκουμε μόνο 1 κόμμα, αυτό του στ. 15. Επιπλέον, παύση δηλώνουν και τα εισαγωγικά του στ. 5, στον οποίο ο ευθύς λόγος του σοφιστή («Σαλώμη την δική σου») διακόπτεται από τον λόγο του ποιητικού υποκειμένου («απαντάει ο νέος») και συνεχίζεται στον επόμενο στίχο που είναι ολόκληρος ενταγμένος σε εισαγωγικά. Οι στίχοι που ολοκληρώνονται με σημείο στίξης (συγκεκριμένα με τελεία) είναι 7.

Εξετάζοντας τον τρόπο μέτρησης των φωνηεντικών συναντήσεων, παρατηρούμε ότι, σε αντίθεση με τα ποιήματα στα οποία έγινε αναφορά παραπάνω, στη «Σαλώμη» χρησιμοποιείται κατά τρόπο ισορροπημένο τόσο η χασμωδία όσο και η συνίζηση, καθώς εντοπίζονται 16 χασμωδίες, από τις οποίες οι 12 είναι εσωτερικές και οι 4 είναι εξωτερικές, και 12 συνιζήσεις, από τις οποίες οι 3 είναι εσωτερικές και οι 9 είναι εξωτερικές.

Οι στίχοι των οποίων το νόημα διασκελίζεται ανέρχονται στους 7. Ο πρώτος από τους διασκελισμούς του ποιητικού κειμένου είναι αυτός των στ. 1-2, όπου διασπάται συντακτικό ζεύγος ρήματος («φέρνει») και αντικειμένου («την κεφαλή»). Οι όροι που απομακρύνονται στους στ. 5-6 είναι ένα ονοματικό σύνολο που λειτουργεί ως επιθετικός προσδιορισμός («την δική σου») και το ουσιαστικό που προσδιορίζεται («την κεφαλή»)· μάλιστα οι δύο αυτοί όροι χωρίζονται με μεγάλη απόσταση, καθώς ο πρώτος καταλαμβάνει την 4η-7η μετρική συλλαβή του ενός στίχου και ο δεύτερος είναι τοποθετημένος στο τέλος του επόμενου στίχου. Ο διασκελισμός υποκειμένου («έννας δούλος») - ρήματος («έρχεται») των στ. 8-9 είναι και ο πιο τολμηρός του ποιήματος, καθώς γίνεται μεταξύ διαφορετικών στροφικών ενοτήτων· ασφαλώς το γεγονός ότι ανάμεσα στα δύο μέρη του διασκελισμού μεσολαβούν δύο συντακτικοί όροι που είναι τοποθετημένοι στο τέλος του πρώτου στίχου και στην αρχή του δεύτερου στίχου μετριάζει σημαντικά την ένταση του διασκελισμού· έχει, επίσης, νόημα να προσεχθεί η ανορθόδοξη συντακτική διάρθρωση του στ. 9, οι όροι του οποίου παρα-

τάσσονται ως εξής: γενική κτητική («της Ερωμένης») - ρήμα («έρχεται») - αντικείμενο μετοχής («την κεφαλή») - επιρρηματική μετοχή του τρόπου («βαστώντας»). Ακολούθως, το αντικείμενο («την κεφαλή») της μετοχής συνδέεται συντακτικά με το επίθετο («ολόξανθη»), το οποίο εισάγει τον επόμενο στίχο και λειτουργεί ως κατηγορηματικός προσδιορισμός του αντικειμένου. Στους στ. 11-12 χωρίζονται αντικείμενο («την επιθυμία του») και ρήμα («είχε ξεχάσει»), μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται άλλοι δύο συντακτικοί όροι τοποθετημένοι στο τέλος του πρώτου στίχου και στην αρχή του δεύτερου στίχου. Συντακτικονοηματικά συνδεδεμένοι είναι, επίσης, οι στ. 14-15, όπου μία δευτερεύουσα βουλητική πρόταση («Το αιματωμένο πράγμα αυτό να σηκωθεί») που λειτουργεί ως αντικείμενο αποσχίζεται από το ρήμα («προστάζει») από το οποίο εξαρτάται· ταυτόχρονα, ένας εμπρόθετος προσδιορισμός («από εμπροστά του») που ανήκει στη δευτερεύουσα πρόταση είναι τοποθετημένος στον στ. 15, αμέσως μετά το ρήμα. Στη συνέχεια του στ. 15 και στον στ. 16 η συντακτική ροή ακολουθεί αντίστροφη πορεία, καθώς προηγείται το ρήμα («εξακολουθεί») και έπεται η δευτερεύουσα βουλητική («του Πλάτωνος τους διαλόγους να διαβάξει») που επέχει θέση αντικειμένου.

Μετά την περιγραφή της μετρικής κατασκευής του συγκεκριμένου ποιήματος, έχει νόημα να επισημανθεί ότι οι μετρικές συμβάσεις που τηρούνται σ' αυτό, δηλαδή η συμμετρική δόμησή του, η ισομερής στροφική κατανομή των στίχων του και το σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών τμημάτων του, καθώς και η απουσία εσωτερικών παύσεων, δεν δημιουργούν, όπως ίσως θα ανέμενε κανείς, μία ρυθμική αίσθηση λυρικής τονικότητας. Αντίθετα, κυριαρχεί το αφηγηματικό ύφος, στη διαμόρφωση του οποίου συντελεί σημαντικά η συχνή μετάβαση της νοηματικής ροής από τον έναν στίχο στον επόμενο, δηλαδή η χρήση του διασκελισμού.

γ) Ελευθερωμένος στίχος

Ο τρόπος με τον οποίο οργανώνονται τα 26 καθεαυτό ελευθερωμένα κρυμμένα ποιήματα που έχουν συντεθεί μεταξύ του 1893 («Προ της Ιερουσαλήμ» [με ερωτηματικό ως προς την ακριβή χρονολόγηση του ποιήματος]) και του Ιανουαρίου του 1923 («Απ' το Συρτάρι») μπορεί να περιγραφεί μέσω της ακόλουθης κατηγοριοποίησης:

1. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 3 ποιήματα («Πρόσθεσις», «Έρωτος Άκουσμα», «Φυγάδες»).
2. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 3 ποιήματα («Στο Θέατρο», «Το Τέλος του Αντωνίου», «27 Ιουνίου 1906, 2 μ.μ.»).
3. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 4 ποιήματα («Ποσειδωνιάτα», «Κρυμμένα», «Μισή Ώρα», «Σπίτι με Κήπον»).
4. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 2 ποιήματα («Ο Δεκέμβρης του 1903», «Νομίματα»).
5. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 2 ποιήματα («Ο Γενάρης του 1904», «‘Τα δ’ άλλα εν Άδου τοις κάτω μυθήσομαι’»).
6. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Οι Εχθροί»).
7. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 4 ποιήματα («Προ της Ιερουσαλήμ», «Ο Σεπτέμβρης του 1903», «Επάνοδος από την Ελλάδα», «Συμεών»).
8. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 6 ποιήματα («Στες Σκάλες», «Έτσι», «Κι ακούμπησα και πλάγιασα στες κλίνες των», «Ο Δεμένος Ωμος», «Πάρθεν», «Απ’ το Συρτάρι»).
9. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Θεόφιλος Παλαιολόγος»).

Οι στίχοι των 12 ποιητικών κειμένων της εξεταζόμενης μορφικής ομάδας διατάσσονται σε συνεχές σχήμα, ενώ στα άλλα 14 ποιήματα ακολουθείται η ανισομερής στροφική διαίρεση. Επίσης, σε 1 ποίημα εντοπίζεται το οπτικό χαρακτηριστικό της μετακινούμενης αριστερής εσοχής των στίχων.

Η έκταση των ποιημάτων ελευθερωμένου στίχου κυμαίνεται από τους 6 έως και τους 29 στίχους και η μέση έκταση των ποιημάτων είναι οι 15,23 στίχοι. Τα 12 ποιήματα που εμφανίζουν τη μορφή ενός αδιάσπαστου σχήματος περιέχουν από 6 έως και 24 στίχους. Οι στροφικές ενότητες που απαρτίζουν το σύνολο των στροφικά

δομημένων ποιημάτων είναι 51 και η έκτασή τους αρχίζει από τον 1 στίχο και φτάνει έως και τους 12 στίχους. Πιο αναλυτικά, υπάρχουν 12 στροφικές ενότητες 4 στίχων, 7 στροφικές ενότητες 1 στίχου, 7 στροφικές ενότητες 5 στίχων, 5 στροφικές ενότητες 3 στίχων, 5 στροφικές ενότητες 7 στίχων, 4 στροφικές ενότητες 2 στίχων, 4 στροφικές ενότητες 6 στίχων, 3 στροφικές ενότητες 9 στίχων, 2 στροφικές ενότητες 8 στίχων, 1 στροφική ενότητα 10 στίχων και 1 στροφική ενότητα 12 στίχων. Από το σύνολο των στροφικών ενότητων, μόνο 1 (η οποία είναι τετράστιχη) περιλαμβάνει ισοσύλλαβους στίχους (πρόκειται για δεκαπεντασύλλαβους). Τέλος, οι διαφορετικές στροφικές μορφές ανέρχονται στις 47.

Στη συνέχεια, θα περιγράψω το ποιητικό κείμενο της τελευταίας και πιο τολμηρής κατηγορίας του ελευθερωμένου στίχου, το οποίο φέρει τον τίτλο «Θεόφιλος Παλαιολόγος». Ο Καβάφης επεξεργάστηκε το συγκεκριμένο ποίημα αρκετές φορές σε διαφορετικά χρονικά σημεία, αλλά το έτος της αρχικής σύνθεσής του δεν είναι γνωστό. Βέβαια, γνωρίζουμε ότι υπήρξε μορφή, χρονολογημένη τον Μάρτιο του 1903, με τίτλο «Θέλω θανείν μάλλον ή ζην», η οποία δεν έχει σωθεί. Η μορφή που διαθέτουμε είναι γραμμένη πιθανώς το 1914 ή και αργότερα. Παραθέτω το ποίημα:

	Ο τελευταί_ος χρόνος είν' αυτός. Ο τελευταί_ος των Γραικών	↓ 18 (4-6-8-10-14-18)
	αυτοκρατόρων είν' αυτός. Κι αλίμονο	↓ 12 (4-6-8-10)
	τι θλιβερά που_ομιλούν πλησί_ον του.	12 ([1]-4-8-10)
	Εν τη_απογνώσει του_εν τη_οδύνη	11 (4-10)
5	ο Κυρ Θε_όφιλος Παλαι_ολόγος	↓ 11 (2-4-10)
	λέγει «Θέλω θανείν μάλλον ή ζην».	10 ([1]-[3]-6-{7}-{9}-10)
	A Κυρ Θε_όφιλε Παλαι_ολόγο,	11 ([1]-2-4-10)
	πόσον κλημό του γένους μας, και πόση_εξάντλησι	↓ 14 ([1]-4-6-10-12)
	(πόσην απηύδησιν από_αδικί_ες και κατατρεγμό)	16 ([1]-4-8-10-16)
10	οι τραγικές σου πέντε λέξεις περι_είχαν.	13 (4-6-8-12)

(Κρυμμένα, σ. 99)

Το ιστορικό γεγονός από το οποίο αντλεί το θέμα του το παραπάνω ποιητικό κείμενο που εντάσσεται στη ρεαλιστική περίοδο του καβαφικού έργου είναι η Άλωση της Κωνσταντινούπολης και ο πρωταγωνιστής της ποιητικής αφήγησης είναι συγγενικό πρόσωπο του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Παλαιολόγου. Το ποίημα είναι εμπνευσμένο από απόσπασμα του *Χρονικού* του ιστορικού Γεωργίου Σφραντζή/ Φραντζή, στο οποίο απαντά η φράση «Θέλω θανείν μάλλον ή ζην» του Θεόφилου Παλαιολόγου που πολέμησε κατά την πολιορκία της Κωνσταντινούπολης υπερασπιζόμενος

την πύλη της Σηλυβρίας και εντέλει σκοτώθηκε.⁴⁵⁶ Ο Καβάφης, λοιπόν, επιλέγει να εστιάσει την προσοχή του και να αναδείξει την εν λόγω φράση θεωρώντας ίσως ότι τα λόγια του Θεόφιλου Παλαιολόγου συμπυκνώνουν την πίκρα, την απογοήτευση και τον «καημό» (στ. 8) όλων των Ελλήνων για το τέλος της βυζαντινής αυτοκρατορίας.⁴⁵⁷

Οι 10 μεγάλης συλλαβικής αυξομείωσης και ανομοιοκατάληκτοι στίχοι του ποιήματος έχουν μήκος κυμαινόμενο μεταξύ των 10 και των 18 μετρικών συλλαβών και είναι κατανεμημένοι σε 2 άνισα στροφικά τμήματα 6 και 4 στίχων, τα οποία περιέχουν, κατά σειρά, την τριτοπρόσωπη αφήγηση του εξιστορούμενου περιστατικού και τα λόγια που απευθύνει το ποιητικό υποκείμενο στον κεντρικό ήρωα της αφηγούμενης ιστορίας.

Ο καθένας από τους στίχους του ποιήματος αναπτύσσεται με διαφορετικό τονικό σχήμα. Με εξαίρεση τον τόνο στην 1η συλλαβή 5 στίχων, ο μοναδικός στίχος που φέρει τόνους σε μονές συλλαβές είναι ο στ. 6, όπου τονίζονται η 3η, η 7η και η 9η συλλαβή (οι υπόλοιπες τονισμένες συλλαβές του στίχου είναι η 1η, η 6η και η 10η), αλλά μόνο ο (δόκιμος για την παράδοση του ιαμβικού μέτρου) τόνος στην 3η συλλαβή (στη λέξη «Θέλω») είναι ισχυρός, καθώς στην 7η (στη λέξη «μάλλον») και στην 9η συλλαβή (στη λέξη «ή») γίνεται μετρική ατονία λόγω της παρουσίας των τόνων της 6ης (στη λέξη «θανείν») και της 10ης συλλαβής (στη λέξη «ζην») αντίστοιχα.

Στο ποίημα υπάρχουν 4 εσωτερικά σημεία στίξης (2 τελείες και 2 κόμματα), τα οποία καταμερίζονται σε 4 στίχους προκαλώντας παύσεις στη ροή του λόγου και, κατ' επέκταση, ανακοπές στο βάδισμα του ρυθμού. Επιπροσθέτως, παύση γίνεται και πριν από την τοποθετημένη σε εισαγωγικά (εκφωνημένη από τον Θεόφιλο Παλαιολόγο) φράση του στ. 6 («Θέλω θανείν μάλλον ή ζην»), καθώς αυτή είναι πρόδηλα διαχωρισμένη από το ρήμα («λέγει») που προηγείται. Οι στίχοι που ολοκληρώνονται με

⁴⁵⁶ Βλ.: Σαββίδης, «Σημειώσεις του επιμελητή», *Κρυμμένα ποιήματα. 1877;-1923*, ό.π., σ. 182· Pontani, «Κλασικά και βυζαντινά μοτίβα στα ανέκδοτα ποιήματα του Καβάφης», ό.π., σ. 194-195· Γ. Π. Σαββίδης, «Κρίσιμες μάχες του ελληνισμού στην ποίηση του Καβάφης», *Μικρά καθαφικά*, Πρώτος τόμος, Αθήνα, Ερμής 2011 (1η έκδοση: 1985), σ. 335-357: 354· Haas, ό.π., σ. 61· Michael Pieris, «C. P. Cavafy. The “Byzantine Nobleman” of contemporary European poetry», *Byzantinische stoffe und motive in der europäischen literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herausgegeben von Evangelos Konstantinou, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften 1998, σ. 253-265: 255.

⁴⁵⁷ Βλ. και το σχετικό σχόλιο του Pontani: «Η σύντομη “αριστεία” του Θεόφιλου, και ακόμη περισσότερο η φράση του, αντάξια ενός τραγικού ήρωα, συγκινούν τον Καβάφη, που εδώ εκφράζεται με τους πνιγμένους τόνους της υπαρξιακής παραδοχής (την ελαφραίνει ίσως το αναστενακτικό του α)», Pontani, «Κλασικά και βυζαντινά μοτίβα στα ανέκδοτα ποιήματα του Καβάφης», ό.π., σ. 195. Παρόμοιο είναι και το σχόλιο του Ανδρεάδη για το ποίημα: «[...] ό,τι μετρά για τον, ένθερμο πατριώτη, Καβάφη, είναι μονάχα η άρνηση, η ήττα και η πτώση του ήρωα», Ανδρεάδης, ό.π., σ. 37.

στίξη είναι 5 (στο τέλος των στίχων βρίσκουμε 2 φορές τελεία και από 1 φορά κόμμα, παρένθεση που κλείνει, εισαγωγικά που κλείνουν συνοδευόμενα από τελεία). Τέλος, 1 στίχος αρχίζει με παρένθεση που ανοίγει.

Συνεχίζοντας με τις φωνηεντικές συναντήσεις, η μορφή της χασμωδίας χρησιμοποιείται πιο συχνά συγκριτικά με αυτή της συνίζησης, καθώς εμφανίζονται 12 χασμωδίες, από τις οποίες οι 9 είναι εσωτερικές και οι 3 είναι εξωτερικές, ενώ οι συνιζήσεις είναι 4, δηλαδή 3 εξωτερικές και 1 εσωτερική.

Τέλος, οι σίχοι των οποίων το νόημα μένει εκκρεμές ανέρχονται στους 4. Τα συντακτικά ζεύγη που διασπώνται στην πρώτη στροφική ενότητα είναι επιθετικός προσδιορισμός («Γραικών») και ουσιαστικό («αυτοκρατόρων») στους στ. 1-2, επιφώνημα συνοδευόμενο από συμπλεκτικό σύνδεσμο και οριοθετημένο στο τέλος του στίχου με τελεία («Κι αλίμονον») και το νοηματικό του συμπλήρωμα που καταλαμβάνει ολόκληρο τον δεύτερο στίχο («τι θλιβερά που ομιλούν πλησίον του») στους στ. 2-3, υποκείμενο που εκτείνεται σε ολόκληρο τον πρώτο στίχο («ο Κυρ Θεόφιλος Παλαιολόγος») και ρήμα («λέγει») στους στ. 5-6. Στο δεύτερο στροφικό τμήμα μένει μετέωρος ο στ. 8 που τελειώνει με ένα αντικείμενο («πόση εξάντλησι») και το νόημά του ολοκληρώνεται στο τέλος του στ. 10, δηλαδή μετά τη μεσολάβηση ενός ενταγμένου σε παρένθεση στίχου, με το ρήμα («περιείχαν»).

Όπως γίνεται αντιληπτό και από την περιγραφή που προηγήθηκε, τα χαρακτηριστικά του ποιήματος, όπως η ιστορική θεματική του, η ρεαλιστική του διατύπωση, ο αφηγηματικός του τόνος, η ενσωμάτωση της ειρωνείας (στη συνδεδεμένη με την τραγική μοίρα του ηττημένου ήρωα έκφρασή της) στο ύφος του, αλλά και η μετρική κατασκευή του και η ρυθμική αίσθηση που αποπνέεται από αυτό, προσιδιάζουν απόλυτα στα γνωρίσματα των ποιημάτων του καθαφικού κανόνα.

δ) Πεζό ποίημα

Το είδος του πεζού ποιήματος, το οποίο άνθισε στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα εντός του κλίματος της ευρείας διάδοσης της ρομαντικής αντίληψης περί μείξης των λογοτεχνικών ειδών συντελώντας σημαντικά στην εξέλιξη της ποιητικής μορφής και καλλιεργήθηκε, ασφαλώς, και στην Ελλάδα, χαρακτηρίζεται από μία δυαδικότητα ως προς τα μορφικά γνωρίσματά του, καθώς συνδυάζει το εξωτερικό σχήμα ενός πεζού κειμένου με εσωτερικά ρυθμικά μέσα (σχετιζόμενα με το ηχητικό αλλά και το συντακτικό σύστημα) που διαμορφώνουν τον ποιη-

τικό του λόγου.⁴⁵⁸ Με τη συγκεκριμένη μεταίχμιακή μορφή πειραματίστηκε πρόσκαιρα και ο Καβάφης που μεταξύ των ετών 1894-1897 (η σύνθεση των ποιημάτων χρονολογείται κατά προσέγγιση) έγραψε (χωρίς να τα δημοσιεύσει) 3 πεζά ποιήματα με τίτλους «Το Σύνταγμα της Ηδονής», «Τα Πλοία», «Ενδύματα». Όπως έχει επισημάνει η Κατσιγιάννη σε μελέτη της για τα εν λόγω ποιήματα,⁴⁵⁹ ο Καβάφης «δεν ενσωματώνει στην πρόζα του έμμετρους στίχους»,⁴⁶⁰ συνεπώς η ρυθμικότητά τους οικοδομείται αποκλειστικά πάνω σε άξονες που συνδέονται με τη διάρθρωση της σύνταξης του λόγου και με την ηχητική εντύπωση που προκαλεί το κείμενο.

Ο Σαββίδης, επιδιώκοντας να περιγράψει και να συγκρίνει τη μορφή των ποιημάτων «Το Σύνταγμα της Ηδονής» και «Ενδύματα», έχει καταμετρήσει τις παραγράφους, τις περιόδους και τις λέξεις τους και, επιπροσθέτως, έχει υπολογίσει τον μέσο όρο των λέξεων που συμπεριλαμβάνονται σε κάθε παράγραφο και σε κάθε περίοδο.⁴⁶¹ Στηριζόμενος, λοιπόν, στα εν λόγω στοιχεία, ο Σαββίδης καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «και μόνο με απλούστατα ποσοτικά δεδομένα, φανερώνεται κάπως ακριβέστερα η οικονομικότερη, λιτότερη και συνεπώς πιο επεξεργασμένη άρθρωση του “Ενδύματα”, που ήδη και από γλωσσική άποψη θεωρήθηκε ως σχετικώς ωριμό-

⁴⁵⁸ Παραθέτω τις σχετικές παρατηρήσεις της Κατσιγιάννη που έχει μελετήσει συστηματικά το συγκεκριμένο είδος: «Το “πεζό ποίημα” –κατά κανόνα σύντομο– οικειώνεται τα εικονοποιητικά, ρητορικά σχήματα, τα ρυθμολογικά στοιχεία και τους τρόπους της ποίησης (π.χ. αντίθεση, αποστροφή, επιφώνηση, παραλληλισμός, επανάληψη, μεταφορά, κατάχρηση, μετωνυμία· στροφικές αναλογίες, επωδός – η διάταξη σε παραγράφους συχνά υποκαθιστά τη διάταξη σε στίχους ή σε στροφές και ενότητες της έμμετρης ποίησης–, παρήχηση, εσωτερική ρίμα, στίξη, κ.ο.κ.). Η ποιητικότητά του στηρίζεται στη ρυθμική εννοχρήστρωση όλων των παραπάνω στοιχείων, ενώ από την πρόζα δανείζεται μόνο το εξωτερικό-τυπογραφικό περίβλημα, αλλά αποποιείται την τρέχουσα αισθητική του πεζού λόγου, παρόλο που είναι προφανής, συχνά, η αναπαραστατική ή αφηγηματική του διάσταση. Αυτή η αντινομική συνύπαρξη ποίησης και πρόζας δίνει ειδολογική υπόσταση στο “πεζό ποίημα”», Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, ό.π., σ. 93-94.

⁴⁵⁹ Άννα Κατσιγιάννη, «Πτυχές του καβαφικού μοντερνισμού: Τα “αποσιωπημένα” πεζά ποιήματα», *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, ό.π., σ. 81-94. Η Κατσιγιάννη παρατηρεί ότι «πρόκειται για μιαν απόδραση του ποιητή από την έμμετρη μορφή σε μία κρίσιμη περίοδο της ποιητικής του διαμόρφωσης, την περίοδο της μετάβασης από τον ρομαντισμό στον αισθητιστικό συμβολισμό» και ότι τα εν λόγω ποιητικά κείμενα αποτελούν «απόπειρες ανανέωσης της ποιητικής του έκφρασης», βλ. σ. 81. Βλ., επίσης, Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, ό.π., σ. 156-172, την ενότητα με τίτλο «Ποιητική αλχημεία σε πεζογραφική μορφή. Τα “αποσιωπημένα” πεζά ποιήματα του Καβάφη». Για τα ποιήματα «Το Σύνταγμα της Ηδονής» και «Ενδύματα», βλ. και Σαββίδης, «Δύο ανέκδοτα πεζά ποιήματα του Καβάφη και ένα κείμενό του για *Τα είδωλα* του Ροΐδη», ό.π., σ. 273-300· βλ. ειδικότερα στις σ. 279-281 τις παρατηρήσεις του Σαββίδη για τα μορφικά χαρακτηριστικά των δύο ποιημάτων· βλ., επίσης, τη σύντομη αναφορά του Σαββίδη στο ποίημα «Τα Πλοία» στις σ. 283-284.

⁴⁶⁰ Κατσιγιάννη, «Πτυχές του καβαφικού μοντερνισμού: Τα “αποσιωπημένα” πεζά ποιήματα», ό.π., σ. 88.

⁴⁶¹ Βλ. Σαββίδης, «Δύο ανέκδοτα πεζά ποιήματα του Καβάφη και ένα κείμενό του για *Τα είδωλα* του Ροΐδη», ό.π., σ. 279-280.

τερο ή πιθανώς μεταγενέστερο». ⁴⁶² Επίσης, ο μελετητής εντοπίζει ένα «κοινό ρυθμικό στοιχείο των δύο κειμένων», όπως γράφει, δηλαδή «την βασικά δυαδική ή τριαδική επανάληψη είτε ανταπόκριση λέξεων, φράσεων ή και ολόκληρων προτάσεων στο εσωτερικό της συντακτικής δομής του καθενός». ⁴⁶³

Από την άλλη πλευρά, η Κατσιγιάννη, στη δική της μελέτη για τα 3 ποιητικά κείμενα, εστιάζει την προσοχή της στα ποιοτικά μορφικά γνωρίσματά τους. Λεπτομερέστερα, η Κατσιγιάννη αναφερόμενη στο ποίημα «Το Σύνταγμα της Ηδονής», κάνει λόγο για «ρητορική και ρυθμική ευστροφία του ποιήματος» και επισημαίνει τις «προφανείς συμμετρίες και επαναλήψεις λέξεων και φράσεων», τις «έντονες αντιθέσεις, παρομοιώσεις και παρηχήσεις» και την «ανακύκλωση επιθέτων». ⁴⁶⁴ σχετικά με τη μορφή του ποιήματος «Τα Πλοία», παρατηρεί ότι «η ρυθμολογία του κειμένου προσοικειώνεται περισσότερο πεζογραφικά στοιχεία και η ποιητική διάσταση υποβάλλεται κυρίως με οπτικά και πλαστικά effect, με τη χρήση χρωματικών επιθέτων και με την ονειρική εικαστική περιγραφή του τελευταίου μέρους», ⁴⁶⁵ ενώ όσον αφορά το ποίημα «Ενδύματα», σημειώνει ότι η «ρυθμοτεχνία» του κειμένου, δηλαδή οι «“ρυθμοστάτες” της αφήγησης» διαμορφώνονται από στοιχεία όπως «το σύστημα των κυκλικών επαναλήψεων (λεκτικών και ηχητικών) λέξεων και φράσεων», καθώς και ότι «η συμμετρική δόμηση υποβοηθείται από το σύνολο των επανερχόμενων ρυθμικο-νοηματικών χρωματικών αντιθέσεων (φως - σκοτάδι, μαύρο - κόκκινο, κ.ο.κ)». ⁴⁶⁶

Συνεχίζοντας με την παρουσίαση των 3 πεζών ποιημάτων του Καβάφη, θα καταγράψω ορισμένα ποσοτικά στοιχεία που αποτυπώνουν τα βασικά μορφικά χαρακτηριστικά τους. Το ποίημα «Το Σύνταγμα της Ηδονής» περιέχει 5 παραγράφους, 16 περιόδους και 313 λέξεις. Οι περίοδοι και οι λέξεις κατανέμονται ανά παράγραφο ως εξής (ο πρώτος αριθμός δηλώνει τις περιόδους και ο δεύτερος αριθμός δηλώνει τις λέξεις): 2-48, 1-28, 4-56, 4-87, 5-94. Επίσης, ο μέσος όρος των λέξεων που συμπεριλαμβάνονται σε καθεμιά από τις περιόδους του κειμένου είναι 19,56, ενώ οι λέξεις κάθε παραγράφου είναι κατά μέσο όρο 62,6. Στους αριθμούς αυτούς, τους οποίους έχει καταγράψει και ο Σαββίδης, όπως προανέφερα, έχει νόημα να προστεθούν και στοιχεία που αφορούν την παρουσία της στίξης, καθώς πρόκειται για έναν παράγοντα

⁴⁶² Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 280.

⁴⁶³ Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 280.

⁴⁶⁴ Κατσιγιάννη, «Πτυχές του καβαφικού μοντερνισμού: Τα “αποσιωπημένα” πεζά ποιήματα», *ό.π.*, σ. 84.

⁴⁶⁵ Κατσιγιάννη, *ό.π.*, σ. 86.

⁴⁶⁶ Κατσιγιάννη, *ό.π.*, σ. 87.

που συμβάλλει στη διαμόρφωση της ρυθμικότητας του ποιητικού κειμένου. Τα σημεία στίξης που καταμετρώνται, λοιπόν, στο ποίημα είναι 41 (21 κόμματα, 16 τελείες, 2 άνω τελείες, 2 παύλες) και διαμοιράζονται σε κάθε παράγραφο με τον ακόλουθο τρόπο: 7 (4 κόμματα, 2 τελείες, 1 άνω τελεία), 5 (2 κόμματα, 2 παύλες, 1 τελεία), 8 (4 τελείες, 4 κόμματα), 11 (6 κόμματα, 4 τελείες, 1 άνω τελεία), 10 (5 τελείες, 5 κόμματα). Ο μέσος όρος των σημείων στίξης ανά περίοδο είναι 2,56 και ο αντίστοιχος μέσος όρος για κάθε παράγραφο είναι 8,2. Μεταξύ των επαναλήψεων λέξεων, φράσεων και συντακτικών σχημάτων ξεχωρίζει η επανάληψη της δευτερεύουσας χρονικής πρότασης «όταν περνά το Σύνταγμα της Ηδονής με μουσική και σημαίας», την οποία βρίσκουμε στην πρώτη, στη δεύτερη, στην τρίτη και στην τέταρτη παράγραφο (μάλιστα στη δεύτερη, στην τρίτη και στην τέταρτη περίπτωση η συγκεκριμένη πρόταση είναι τοποθετημένη στο τέλος των παραγράφων). Προκειμένου να παρακολουθήσουμε από πιο κοντά και τις υπόλοιπες επαναλήψεις του ποιήματος, τις καταγράφω ξεχωριστά για κάθε παράγραφο: (1η) «Μη ομιλείτε περί ενοχής, μη ομιλείτε περί ευθύνης», «Όταν περνά [...]» - «όταν ριγούν και τρέμουν [...]», «όστις μένει [...]» - «όστις δεν ορμά [...]». (2η) «κακώς νοημένοι, κακώς εφαρμοζόμενοι». (3η) «Μη αφήσης» - «Μη πιστεύης», «Το χρέος σου είναι να ενδίδης, να ενδίδεις πάντοτε [...]» - «Το χρέος σου είναι να ενδίδης» - «Το χρέος σου είναι να καταταχθής». (4η) «Μη κλείσαι εν τω οίκω σου» - «Μη λέγης» - «Μη κλείσαι εν τω οίκω σου», «Όπως η ζωή είναι κληρονομία [...], ούτω κληρονομία πρέπει να είναι και η Ηδονή», «κράτει τα παράθυρα ανοικτά, ολοάνοικτα». (5η) «η υπηρεσία είναι» - «η υπηρεσία της ηδονής είναι», «Σε εξαντλεί, αλλά σε εξαντλεί [...]», «όταν πέσης» - «Όταν περάση», «θα ρίψουν» - «θα σε σηκώσουν» - «θα σε θάψουν».

Το ποίημα «Τα Πλοία» εκτείνεται σε 7 παραγράφους, η καθεμιά από τις οποίες περιέχει 3, 7, 4, 12, 4, 4, 6 περιόδους και 38, 129, 80, 166, 101, 96, 116 λέξεις. Οι περίοδοι του ποιήματος ανέρχονται συνολικά στις 40 και οι λέξεις είναι 726. Ο μέσος όρος των λέξεων ανά περίοδο είναι 18,15 και ο αντίστοιχος μέσος όρος ανά παράγραφο είναι 103,71. Επίσης, στο ποίημα υπάρχουν 83 σημεία στίξης (40 τελείες, 38 κόμματα, 3 παύλες, 2 άνω τελείες), τα οποία κατανέμονται στις παραγράφους ως εξής: 6 (3 τελείες, 3 κόμματα), 14 (7 τελείες, 7 κόμματα), 8 (4 τελείες, 4 κόμματα), 18 (12 τελείες, 4 κόμματα, 2 άνω τελείες), 8 (4 τελείες, 4 κόμματα), 13 (9 κόμματα, 4 τελείες), 16 (7 κόμματα, 6 τελείες). Ο μέσος όρος των σημείων στίξης ανά περίοδο είναι 2,075 και ο αντίστοιχος μέσος όρος ανά παράγραφο είναι 11,86. Όπως έχει επισημάνει και η Κατσιγιάννη, το συγκεκριμένο ποίημα πλησιάζει περισσότερο προς την

πεζογραφία, ενώ η ποιητικότητα προσδίδεται στον λόγο από στοιχεία που σχετίζονται με τους εκφραστικούς τρόπους, καθώς και από το γεγονός ότι πρόκειται για μια αλληγορία που περιγράφει τη διαδικασία της ποιητικής γραφής.⁴⁶⁷

Το ποίημα «Ενδύματα»,⁴⁶⁸ το οποίο είναι το μικρότερο σε έκταση πεζό ποίημα του Καβάφη, περιέχει 6 παραγράφους, 15 περιόδους και 162 λέξεις· ο αριθμός των περιόδων και των λέξεων ανά παράγραφο είναι: 1-22, 4-33, 1-9, 1-31, 1-17, 7-50. Επίσης, ο μέσος όρος των λέξεων που συμπεριλαμβάνονται σε κάθε περίοδο είναι 10,8 και ο αντίστοιχος αριθμός των λέξεων ανά παράγραφο είναι 27. Τα σημεία στίξης του ποιήματος είναι 26 (15 τελείες, 9 κόμματα, 2 παύλες) και κατανέμονται στις παραγράφους ως εξής: 1 (τελεία), 6 (4 τελείες, 2 κόμματα), 1 (τελεία), 6 (5 κόμματα, 1 τελεία), 2 (1 παύλα, 1 τελεία), 10 (7 τελείες, 2 κόμματα, 1 παύλα). Ο μέσος όρος των σημείων στίξης ανά περίοδο είναι 1,73 και ο αντίστοιχος μέσος όρος της παραγράφου είναι 4,33. Στη συνέχεια, καταγράφω τις επαναλήψεις που βρίσκουμε σε κάθε παράγραφο: (1η) «Μέσα σ' ένα κιβώτιο ή μέσα σ' ένα έπιπλο [...]»· (2η) «τα κυανά» - «τα κόκκινα» - «τα κίτρινα» - «τα κυανά», «Και έπειτα» - «Και κατόπιν»· (4η) «μαύρα ρούχα» - «μαύρο σπίτι» - «μέσα σ' ένα μαύρο σπίτι» - «μέσα σε μια κάμαρη σκοτεινή»· (5η) - (6η) «όλως διόλου τελειωμένη» - «Όλως διόλου τελειωμένη»· (6η) «Όλα τα κεριά καμένα ως το τέλος» - «Όλο το κρασί πιωμένο» - «Όλοι οι καλεσμένοι φευγάτου».

Παρά το γεγονός ότι ο Καβάφης δεν καλλιέργησε συστηματικά τη μορφή του πεζού ποιήματος, η ύπαρξη των 3 παραπάνω κειμένων στο έργο του έχει, ασφαλώς, σημασία, καθώς φανερώνει τη διάθεσή του για μορφικούς πειραματισμούς με ένα

⁴⁶⁷ Βλ. και τις ακόλουθες αναφορές του Σαββίδη στο ποίημα: Γ. Π. Σαββίδης, «Ποιήματα ποιητικής του Καβάφη», *Μικρά καβαφικά*, Πρώτος τόμος, ό.π., σ. 281-311: 296· Γ. Π. Σαββίδης, «Εξι νέα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *Μικρά καβαφικά*, Δεύτερος τόμος, ό.π., σ. 341-353: 343-344, όπου το ποίημα περιγράφεται ως εξής: «Ποίημα “ποιητικής” αλλά και εγκλεισμού, θρεμμένο από την παράλληλη αισθητική και οικονομική εμπειρία του Καβάφη, τηρεί κομψά τους κανόνες του αλληγορικού παιχνιδιού (“πλοία” προφανώς είναι οι ποιητές) με ανάλαφρα πικρήν ειρωνεία [...]», σ. 344. Επίσης, βλ. Νίκος Μαυρέλος, «Η γραφή ως ταξίδι με πλοίο. Οι μεταμορφώσεις μιας μεταφοράς στα “Πλοία” του Καβάφη», *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*, ό.π., σ. 379-391· βλ. ειδικότερα τις εξής παρατηρήσεις: «Η σχεδόν κινηματογραφική αυτή περιγραφή της όλης πορείας του υλικού από τη “Φαντασία στο Χαρτί” (η αρχή του κειμένου αποτελεί φράση εξαιρετικά συμπυκνωμένη για πεζό λόγο) ανανεώνει με εξαιρετικά νεωτερικό τρόπο το νεκρό ρητορικό σχήμα της μεταφοράς, ενώ νεωτερική είναι και η ίδια του η μορφή (πεζό ποίημα). Η έμφαση στο μήνυμα καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου μας. Έχουμε λοιπόν ένα πεζό ποίημα ποιητικής για τη ρήξη με την παράδοση, και φυσικά η μεταφορά δεν θα μπορούσε να μην ανανεωθεί με επαναστατικό τρόπο, ως μέρος της ευρύτερης τάσης του Καβάφη για απελευθέρωση από τους κανόνες», σ. 381.

⁴⁶⁸ Βλ. και την εξής αναφορά του Σαββίδη στο ποίημα «Ενδύματα»: Γ. Π. Σαββίδης, «Ενδύμα, ρούχο και γυμνό στο σώμα της καβαφικής ποίησης», *Μικρά καβαφικά*, Πρώτος τόμος, ό.π., σ. 211-256: 216-217. Ο Σαββίδης χαρακτηρίζει το ποίημα «ένα σύντομο ποιητικό πεζογράφημα –ένα *roème en prose*–» και επισημαίνει ότι αυτό είναι «το πρώτο λογοτεχνικό κείμενο του Καβάφη που έχει ως κύριο θέμα του τα ενδύματα».

υβριδικό λογοτεχνικό είδος που συνετέλεσε αποφασιστικά στην κατάργηση των μετρικών συμβάσεων της ποίησης και στην ελευθέρωση της ποιητικής μορφής.⁴⁶⁹ Ολοκληρώνοντας την αναφορά στα πεζά καθαφικά ποιήματα, έχει νόημα να παραθέσω τα παρακάτω σχόλια της Κατσιγιάννη, η οποία αποτιμά την ποιότητα των εν λόγω ποιημάτων: «Για την ελληνική ποιητική πραγματικότητα, η τολμηρή θεματολογία και η ποιητική εκφορά των πεζών ποιημάτων του Καβάφη είναι εντελώς πρωτοποριακή και ουσιαστική πρόοδό της δεν θα ξανασυναντήσουμε πριν από τα κείμενα του Εμπειρικού. [...] Συγκριτικά, όμως, με το ευρωπαϊκό ποίημα σε πεζό, με τα πεζά ποιήματα του γενάρχη του είδους, του Baudelaire, ο Καβάφης δεν είναι ακόμη έτοιμος, στην πρώτη περίοδο της διαμόρφωσής του, να αφομοιώσει τον σαρκαστικό τόνο, τον σαδισμό του χιούμορ, την παγερή ειρωνεία που εισάγει ο Baudelaire στα *Spleen de Paris* (συλλογή όπου ακούγεται έντονα και η σαρκαστικά ειρωνική φωνή του Edgar Allan Poe)».⁴⁷⁰

3. Μεταφρασμένα ποιήματα

Η σύνθεση των 10 ποιητικών κειμένων που μετέφρασε ο Καβάφης, τα οποία έχουν συμπεριληφθεί στις εκδόσεις των *Αποκηρυγμένων*, των *Ανέκδοτων* και των *Κρυμμένων ποιημάτων* (πρόκειται για μεταφράσεις ποιημάτων ή αποσπασμάτων από αφηγηματικά ποιήματα και θεατρικά κείμενα του Dante Alighieri, του William Shakespeare, της Lady Anne Lindsay Barnard, του Percy Bysshe Shelley, του John Keats, του Alfred, Lord Tennyson, του Arthur Symons, καθώς και για μετάφραση ενός άγνωστου γαλλικού ποιητικού κειμένου),⁴⁷¹ χρονολογείται μεταξύ των ετών 1882 και 1896· τα 5 από τα ποιήματα αυτά δημοσιεύτηκαν από το 1886 έως και το 1895, ενώ τα υπόλοιπα 5 παρέμειναν αδημοσίευτα όσο ζούσε ο ποιητής. Από το σύνολο

⁴⁶⁹ Παραθέτω τις παρατηρήσεις του Βαγενά σχετικά με τη συμβολή του πεζού ποιήματος στην ελευθέρωση της ποιητικής μορφής: «[...] το *roème en prose* είναι σημαντικός σταθμός στην πορεία της ποίησης προς ένα νέο τρόπο έκφρασης. Πρώτα γιατί, με το να βοηθήσει στην εδραίωση της πεποιθήσης ότι ένα κείμενο μπορεί να είναι ποιητικό χωρίς να είναι έμμετρο, βοήθησε στην αποδέσμευση του ποιητικού λόγου από το μέτρο, και, δεύτερο, γιατί τα καινούργια στοιχεία που προσκόμιζε στις καλύτερες στιγμές του βοήθησαν στη διαμόρφωση του μοντέρνου ελεύθερου στίχου», Νάσος Βαγενάς, «Γύρω από τις αρχές του ελληνικού μοντερνισμού», *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή 2004 (1η έκδοση: 1994), σ. 63-89: 81-82.

⁴⁷⁰ Κατσιγιάννη, «Πτυχές του καθαφικού μοντερνισμού: Τα “αποσιωπημένα” πεζά ποιήματα», *ό.π.*, σ. 88.

⁴⁷¹ Το ποίημα του οποίου η πηγή δεν μας είναι γνωστή είναι το «Αν μ’ ηγάπας» που φέρει τον υπότιτλο «Εκ του Γαλλικού». Σχετικά με το εν λόγω ποίημα, ο Σαββίδης γράφει: «Το ακόμη αταύτιστο γαλλικό πρωτότυπο –προφανώς συμβατικό τραγούδι ή “ρομάντζα”– εικάζω πως είχε τίτλο “Si tu m’aimais”», «Σημειώσεις του επιμελητή», *Κρυμμένα ποιήματα. 1877;-1923*, *ό.π.*, σ. 191.

των 10 μεταφράσεων, οι 3 ακολουθούν τους κανόνες της αυστηρά έμμετρης μορφής, οι 4 είναι συντεθειμένες σε ήπια ελευθερωμένο στίχο και οι 3 γράφτηκαν σε καθαυτό ελευθερωμένο στίχο. Επομένως, η αυστηρά έμμετρη φόρμα χρησιμοποιείται σε ποσοστό 30%, η ήπια εκδοχή του ελευθερωμένου στίχου σε ποσοστό 40% και η καθαυτό ελευθερωμένη μορφή σε ποσοστό 30%.

α) Αυστηρά έμμετρος στίχος

Στη συνέχεια, καταγράφω τα μορφικά χαρακτηριστικά των 3 αυστηρά έμμετρων ποιημάτων, τα οποία χρονολογούνται από το 1882-1884 έως και το 1894 (το «Αν μ' ηγάπας» γράφτηκε πιθανώς κατά τα έτη 1882-1884, το «Μάταιος, μάταιος Έρωσ», του οποίου ο χρόνος σύνθεσης δεν είναι γνωστός, δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο του 1886 και το «[Από την *Κόλαση*, XXVI, του Dante Alighieri]» γράφτηκε πιθανώς τον Απρίλιο του 1894):

- 1.** Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («[Από την *Κόλαση*, XXVI, του Dante Alighieri]»).
- 2.** Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Μάταιος, μάταιος Έρωσ»).
- 3.** Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – τροχαϊκό μέτρο – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με εναλλαγή στίχων δύο μορφών) – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενότητων: 1 ποίημα («Αν μ' ηγάπας»).

Για να προσθέσω ορισμένα, ακόμα, ποσοτικά στοιχεία σχετικά με τη μορφή των παραπάνω ποιημάτων, σημειώνω ότι το πρώτο από αυτά εκτείνεται σε 64 στίχους, το δεύτερο σε 55 στίχους και το τρίτο σε 20 στίχους. Επίσης, τα στροφικά τμήματα του συνόλου των ποιημάτων είναι 14 και έχουν έκταση κυμαινόμενη μεταξύ των 4 και των 42 στίχων. Λεπτομερέστερα, υπάρχουν 3 στροφικές ενότητες 5 στίχων, 3 στροφικές ενότητες 6 στίχων, 3 στροφικές ενότητες 10 στίχων, 2 στροφικές ενότητες 8 στίχων, 1 στροφική ενότητα 4 στίχων, 1 στροφική ενότητα 14 στίχων και 1

στροφική ενότητα 42 στίχων. Τα 12 από τα στροφικά τμήματα απαρτίζονται από ισοσύλλαβους στίχους με σταθερή θέση του τελικού τόνου (πρόκειται για ενδεκασύλλαβους και δεκαπεντασύλλαβους στίχους). Τέλος, οι διαφορετικές στροφικές μορφές που εντοπίζονται είναι 9.

β) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής

Τα 4 ποιήματα που έχουν συντεθεί σε ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής τοποθετούνται χρονικά στην περίοδο από το 1884-1885 έως και τον Απρίλιο του 1894 (το «Προς τας Κυρίας» γράφτηκε πιθανώς κατά τα έτη 1884-1885, το «[Από την Λάμια του Keats]», του οποίου ο χρόνος σύνθεσης δεν είναι γνωστός, δημοσιεύτηκε τον Νοέμβριο του 1892, το «[Από το “Sonnet to the Nile” του Keats]», του οποίου, επίσης, ο χρόνος σύνθεσης δεν είναι γνωστός, δημοσιεύτηκε τον Ιανουάριο του 1893 και το «[Από τον “Ulysses” του Tennyson]» γράφτηκε πιθανώς τον Απρίλιο του 1894) και οργανώνονται ως εξής:

- 1.** Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής – συνεχής διάταξη των στίχων – μία σειρά από τελείες ενταγμένες σε ορθογώνιες αγκύλες στην αρχή του ποιήματος (η σειρά από τελείες δηλώνει ότι πρόκειται για μετάφραση αποσπάσματος από το πρωτότυπο ποίημα) – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («[Από το “Sonnet to the Nile” του Keats]»).
- 2.** Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής – μία σειρά από τελείες ενταγμένες σε ορθογώνιες αγκύλες στην αρχή και στο τέλος του ποιήματος – διαχωρισμός των στίχων σε ανισόστιχες ενότητες με σειρές από τελείες ενταγμένες σε ορθογώνιες αγκύλες (οι σειρές από τελείες δηλώνουν ότι πρόκειται για μετάφραση αποσπασμάτων από το πρωτότυπο ποίημα) – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («[Από τον “Ulysses” του Tennyson]»).
- 3.** Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής [περιέχεται και κομμένος στίχος], με εξαίρεση μόνο 1 στίχο (από τους συνολικά 81 στίχους) που διαφέρει κατά μία ή κατά δύο μετρικές συλλαβές από τους υπόλοιπους – διαίρεση των στίχων σε δύο άνισα μέρη αριθμημένα με λατινικούς αριθμούς – μία σειρά από τελείες ενταγμένες σε ορθογώνιες αγκύλες στην αρχή καθενός από τα δύο μέρη – διαχωρισμός των στίχων σε ανισόστιχες ενότητες με σειρές από τελείες ενταγμένες σε ορθογώνιες αγκύλες (οι σειρές από τελείες δηλώνουν ότι πρόκειται για μετάφραση

αποσπασμάτων από το πρωτότυπο ποίημα) – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («[Από την *Λάμια* του Keats]»).

4. Ανισοσυλλαβία των στίχων [περιέχονται και διπλοί στίχοι, χωρίς τυπογραφικό κενό ανάμεσα στα δύο τμήματά τους] – συνδυασμός δύο μέτρων (ιαμβικού και τροχαιϊκού) – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – λίγες διαφορές στα στροφικά σχήματα – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Προς τας Κυρίας»).

Η έκταση των 4 ποιημάτων είναι 5, 81, 20 και 18 στίχοι (κατά τη σειρά της παραπάνω περιγραφής τους). Από το σύνολο των 14 ενοτήτων των 3 ποιημάτων των οποίων οι στίχοι καταμερίζονται σε επιμέρους τμήματα (είτε στροφικά τμήματα είτε σύνολα στίχων που προέρχονται από διαφορετικά αποσπάσματα του πρωτότυπου κειμένου), οι 2 είναι δίστιχες, η 1 είναι τετράστιχη, η 1 είναι πεντάστιχη, οι 3 είναι επτάστιχες, η 1 είναι οκτάστιχη, οι 2 είναι εννιάστιχες, η 1 είναι ενδεκάστιχη, η 1 είναι δεκατετράστιχη, η 1 είναι δεκαεξάστιχη, η 1 είναι δεκαοκτάστιχη και καθεμιά από αυτές παρουσιάζει διαφορετική μορφή. Επίσης, συναντούμε ισοσύλλαβους στίχους που συνάμα έχουν όμοιο είδος κατάληξης (οι στίχοι είναι συγκεκριμένα δεκασύλλαβοι οξύτονοι) μόνο σε 1 στροφική ενότητα.

γ) Ελευθερωμένος στίχος

Τα χαρακτηριστικά της μορφικής δόμησης των 3 καθεαυτό ελευθερωμένων ποιημάτων, τα οποία χρονολογούνται από τον Δεκέμβριο του 1891 έως και τον Μάιο του 1896 (το «[Από το *Measure for Measure* του Shakespeare]», του οποίου ο χρόνος σύνθεσης δεν είναι γνωστός, δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1891, το «Εις την Σελήνην» γράφτηκε τον Ιούνιο του 1895 και δημοσιεύτηκε τον Αύγουστο του 1895, το «Λήθη» γράφτηκε τον Μάιο του 1896), είναι τα εξής:

1. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 2 ποιήματα («Εις την Σελήνην», «Λήθη»).

2. Ανισοσυλλαβία των στίχων [περιέχονται και κομμένοι στίχοι, ο ένας από τους οποίους μοιράζεται σε διαφορετικές ενότητες] – μορφή θεατρικού κειμένου με διάλογο προσώπων και κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες ενότητες – μία σειρά από τελείες ενταγμένες σε ορθογώνιες αγκύλες στο εσωτερικό του κειμένου (η σειρά από τελείες

δηλώνει ότι έχει παραλειφθεί τμήμα του πρωτότυπου κειμένου) – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («[Από το *Measure for Measure* του Shakespeare]»).

Η έκταση που καταλαμβάνει καθένα από τα παραπάνω ποιήματα είναι (κατά τη σειρά της περιγραφής τους) 8, 4 και 91 στίχοι. Το ποίημα του οποίου οι στίχοι είναι κατανεμημένοι σε τμήματα περιέχει συνολικά 8 διαφορετικής μορφής ενότητες με έκταση που ποικίλλει από τον 1 στίχο έως και τους 55 στίχους· πρόκειται για 3 ενότητες 1 στίχου, 1 ενότητα 4 στίχων, 1 ενότητα 3+0,5 στίχων, 1 ενότητα 0,5+4 στίχων, 1 ενότητα 21 στίχων και 1 ενότητα 55 στίχων.

Από την ομάδα των καβαφικών μεταφράσεων, θα παραθέσω και θα σχολιάσω ένα ποίημα ελευθερωμένης μορφής, το οποίο είναι ενταγμένο στην πρώτη από τις παραπάνω κατηγορίες. Συγκεκριμένα, θα εστιάσω την προσοχή μου στο ποίημα «Εις την Σελήνην» που γράφτηκε τον Ιούνιο του 1895 και δημοσιεύτηκε τον Αύγουστο του ίδιου έτους στο περιοδικό *Εικοστός Αιώνας*. Το αγγλικό πρωτότυπο ποιητικό κείμενο που φέρει τον τίτλο «To the Moon» ανήκει στον Shelley (έναν από τους εκπροσώπους του αγγλικού ρομαντισμού) και δημοσιεύτηκε το 1824.⁴⁷² Ακολουθεί η μετάφραση του Καβάφη:

	Μήπως από_ανί_αν έγινες χλωμή	↓	12 ([1]-4-6-8-12)
	του ν' αναβαίνης εις τον ουρανόν,		10 (4-10)
	και προς την γην να_ατενίζης,		9 (4-8)
	άνευ συντρόφου να_γυρίζης	↓	9 ([1]-4-8)
5	μέσω_αστέρων ξένων, μακρυνών.		10 ([1]-4-6-10)
	Είναι_η_αλλαγή σου_η παντοτεινή	↓	12 ([1]-6-12)
	ως οφθαλμού_άνευ χαράς και συμπαθεί_ας		13 (4-5-8-12)
	ουδέν ευρίσκοντος άξι_ον ευσταθεί_ας.		13 (2-4-7-12)

(*Αποκηρυγμένα*, σ. 77)

Το ποίημα περιέχει 8 στίχους με συλλαβική αυξομείωση μεταξύ των 9 και των 13 μετρικών συλλαβών, οι οποίοι δεν διαμοιράζονται σε στροφικές ενότητες και ομοιοκαταληκτούν σύμφωνα με το σχήμα: αβγγβαδδ. Χαρακτηριστικό για την οπτική εικόνα του ποιήματος είναι το γεγονός ότι μόνο ο έβδομος και ο όγδοος στίχος καταλαμβάνουν ολόκληρη τη στιχική σειρά, ενώ η αρχή των υπόλοιπων στίχων τοποθετείται πιο δεξιά πάνω στον άξονα της τυπογραφικής αράδας και συγκεκριμένα έπονται (μετά τους στ. 7 και 8), κατά σειρά με βάση τη θέση της εκκίνησής τους, οι στ. 1-6, 2-5, 3-4 (οι εν λόγω στίχοι συνδέονται μεταξύ τους και με την ομοιοκαταληξία, όπως

⁴⁷² Βλ. Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 129.

και οι στ. 7-8), με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια νοητή καμπυλώδης γραμμή από την αρχή του πρώτου έως την αρχή του τελευταίου στίχου. Όπως επισημαίνει ο Σαββίδης σχετικά με αυτό το οπτικό χαρακτηριστικό, «η διάταξη των στίχων, σύμφωνα με την ομοιοκαταληξία τους, με τρόπο που αριστερά να σχηματίζεται ημισέληνος, οφείλεται στον Κ. [Καβάφη]». ⁴⁷³

Ο καθένας από τους στίχους του ποιήματος αναπτύσσεται με βάση διαφορετικό τονικό σχήμα, το οποίο συμπεριλαμβάνει και τόνο στην 1η συλλαβή σε 3 περιπτώσεις. Οι τονικές ανακολουθίες που βρίσκουμε είναι 2· πρόκειται για τον τόνο στην 5η συλλαβή (στη λέξη «άνευ») του στ. 7, ο οποίος γίνεται αισθητός παρά την ύπαρξη του τόνου της 4ης συλλαβής (στη λέξη «οφθαλμού»), καθώς και τον τόνο στην 7η συλλαβή (στη λέξη «άξιον») του στ. 8.

Όσον αφορά την παρουσία της στίξης, στο εσωτερικό του ποιήματος περιέχεται μόνο 1 κόμμα, ενώ με στίξη ολοκληρώνονται 4 στίχοι (2 στίχοι ολοκληρώνονται με κόμμα και 2 στίχοι ολοκληρώνονται με τελεία).

Στα 11 σημεία γειννίασης φωνηέντων, στο εσωτερικό λέξεων σε 4 περιπτώσεις και μεταξύ διαφορετικών λέξεων σε 7 περιπτώσεις, χρησιμοποιείται αποκλειστικά η χασμωδία.

Οι στίχοι των οποίων η συντακτική και νοηματική ροή θα ήταν δυνατόν να συσχετιστεί με τη συντακτική διάρθρωση του επόμενου στίχου, αλλά χωρίς να παρατηρείται σε καμία περίπτωση διατάραξη στο νοηματικό ή το ρυθμικό σύστημα του ποιητικού κειμένου (κατά συνέπεια δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για αισθητούς διασκελισμούς), είναι 3. Συγκεκριμένα, οι προερχόμενοι από διαφορετικούς στίχους του ποιήματος όροι που συνδέονται σημασιολογικά ως έναν βαθμό είναι οι εξής: ουσιαστικό («ανίαν») τοποθετημένο στο εσωτερικό (στην 5η-7η μετρική συλλαβή) του στίχου (και όχι στο τέλος του) - συντακτική ενότητα συναποτελούμενη από οριστικό άρθρο σε γενική πτώση και ρήμα («του ν' αναβαίνης»), η οποία έχει λειτουργία παρόμοια με αυτή της γενικής προσδιοριστικής της αιτίας, στους στ. 1-2· ρήμα («γυρίζης») - εμπρόθετος προσδιορισμός του τόπου («μέσω αστέρων») στους στ. 4-5· παρομοιαζόμενος όρος («η αλλαγή σου») τοποθετημένος στο εσωτερικό του στίχου (στην 4η-6η μετρική συλλαβή) - δεύτερος όρος παρομοίωσης («ως οφθαλμού») στους στ. 7-8.

⁴⁷³ Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 129.

4. Αναγνωρισμένα ποιήματα

Τα 154 ποιήματα που απαρτίζουν τον καβαφικό κανόνα δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά από το 1897 έως και το 1932, με εξαίρεση το ποίημα «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας» που γράφτηκε μεταξύ του Νοεμβρίου του 1932 και του Απριλίου του 1933 αλλά δημοσιεύτηκε μετά τον θάνατο του ποιητή, όταν συμπεριλήφθηκε στη συγκεντρωτική έκδοση του 1935. Στην ομάδα των επίσημα εγκεκριμένων από τον ίδιο τον Καβάφη ποιημάτων η κυριαρχία του καθεαυτό ελευθερωμένου στίχου είναι σαφής, καθώς σε αυτή τη μορφή έχουν συντεθεί τα 112 ποιήματα, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 72,73%. Επίσης, άλλα 18 ποιήματα, δηλαδή το 11,69% των ποιημάτων, είναι γραμμένα σε ελευθερωμένο στίχο ακολουθώντας την ήπια εκδοχή του. Η αυστηρά έμμετρη φόρμα χρησιμοποιείται μόνο σε 7 ποιήματα, δηλαδή σε ποσοστό 4,55%. Τέλος, στα αναγνωρισμένα ποιήματα εμφανίζεται και μία ακόμα φόρμα που δεν συναντήσαμε στις προηγούμενες ομάδες ποιητικών κειμένων· πρόκειται για το σχήμα των διπλών στίχων, το οποίο απαντά σε 17 ποιήματα, δηλαδή στο 11,04% των ποιημάτων (όπως έχουμε δει παραπάνω, στις ομάδες των αποκηρυγμένων και των ανέκδοτων/κρυμμένων ποιημάτων εντοπίζονται διπλοί στίχοι, οι οποίοι δεν συνιστούν αποκλειστική στιχική μορφή σε καμία περίπτωση αλλά συμπεριλαμβάνονται σε ποιήματα που περιέχουν και τυπικούς στίχους).⁴⁷⁴

α) Αυστηρά έμμετρος στίχος

Ο τρόπος κατασκευής των 7, δημοσιευμένων από τον Δεκέμβριο του 1899 («Το Πρώτο Σκαλί», γράφτηκε για πρώτη φορά τον Φεβρουάριο του 1895 με τίτλο «Το Τελευταίο Σκαλί») έως και τον Ιούνιο-Οκτώβριο του 1917 («Λάνη Τάφος», γρά-

⁴⁷⁴ Τη μορφική οργάνωση 33 αναγνωρισμένων ποιημάτων περιγράφει ο Παπάζογλου στο τέταρτο κεφάλαιο του βιβλίου του *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, ό.π., το οποίο φέρει τον τίτλο «Ισοσυλλαβία. Συμμετρικά σχήματα», βλ. σ. 467-574 (συγκεκριμένα, περιγράφεται η οργάνωση 5 ποιημάτων που ο Παπάζογλου χαρακτηρίζει «ποιήματα ισοσύλλαβα» και 28 ποιημάτων που χαρακτηρίζονται «ποιήματα σε σχήματα συμμετρικά»). Στο εισαγωγικό τμήμα του εν λόγω κεφαλαίου ο Παπάζογλου, αφού πρώτα επισημαίνει ότι «ο καβαφικός στίχος είναι στίχος ελευθερωμένος, ανισοσύλλαβος, τονικός, ιαμβικός», γράφει: «Σ' αυτόν τον κανόνα εξαιρέσεις δεν φαίνεται να υπάρχουν παρά μόνον ως προς το μήκος των στίχων ορισμένων από τα 154 αναγνωρισμένα ποιήματα που, συντεθειμένα σε στίχους ισοσύλλαβους ή σε στίχους ανισοσύλλαβους αλλά κατανεμημένους σε συμμετρικές στροφές ή, γενικότερα, σε συμμετρικά σχήματα (με ή χωρίς ομοιοκαταληξία), σχετικοποιούν με την παρουσία τους τη γενική διαπίστωση, κατά την οποία στα καβαφικά ποιήματα δεν απαντούν ούτε συνεχόμενοι απ' αρχής μέχρι τέλους ισοσύλλαβοι στίχοι ούτε συστηματοποιημένο στροφικό σύστημα», σ. 467.

φτηκε τον Δεκέμβριο του 1916), ποιημάτων που τηρούν αυστηρούς μετρικούς κανόνες αποτυπώνεται στην παρακάτω κατηγοριοποίηση:

1. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με απρογραμματίστη διαφοροποίηση της θέσης του τελικού τόνου) – συνεχής διάταξη των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Επιθυμίες»).
2. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – συνεχής διάταξη των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 2 ποιήματα («Το Πρώτο Σκαλί», «Απιστία»).
3. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Θερμοπύλες»).
4. Ισοσυλλαβία όλων των στίχων (με σταθερή θέση του τελικού τόνου) – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Λάνη Τάφος»).
5. Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα (με στίχους δύο μορφών και ποσοτική κυριαρχία στίχων μίας μορφής) – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Che fece... il gran rifiuto»).
6. Συντεταγμένη ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση και τη θέση του τελικού τόνου των στίχων) στροφικό σχήμα – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Μονοτονία»).

Όπως προκύπτει από την παραπάνω περιγραφή, τα 5 από τα εξεταζόμενα ποιήματα απαρτίζονται από ισοσύλλαβους στίχους, οι οποίοι σε 3 περιπτώσεις διατάσσονται σε συνεχές σχήμα και σε 2 περιπτώσεις μοιράζονται σε άνισα στροφικά τμήματα. Τα 2 ποιήματα που δεν τηρούν την ισοσυλλαβία είναι οργανωμένα σε ισόστιχες στροφικές ενότητες.

Η έκταση των ποιημάτων κυμαίνεται μεταξύ των 6 και των 26 στίχων, ενώ ο μέσος όρος των στίχων που περιέχονται σε κάθε ποίημα είναι 14,71. Τα 3 ποιήματα των οποίων οι στίχοι διαδέχονται ο ένας τον άλλο χωρίς να μεσολαβούν κενές αράδες αναπτύσσονται σε 6, 25 και 26 στίχους, ενώ τα στροφικά τμήματα των υπόλοιπων 4 ποιημάτων είναι συνολικά 9 και από αυτά, τα 6 είναι τετράστιχα, τα 2 είναι εξάστιχα

και το 1 είναι δεκάστιχο. Επίσης, οι 5 από τις στροφικές ενότητες αποτελούνται από ισοσύλλαβους στίχους με σταθερή θέση του τελικού τους τόνου (πρόκειται για ενδεκασύλλαβους και δεκαπεντασύλλαβους). Τέλος, οι διαφορετικές μορφές με τις οποίες εμφανίζονται τα στροφικά τμήματα είναι 6.

Στη συνέχεια, θα περιγράψω το ποιητικό κείμενο της πρώτης κατηγορίας, δηλαδή το ποίημα «Επιθυμίες», το οποίο γράφτηκε τον Σεπτέμβριο του 1904 και δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους ή τον Ιανουάριο του 1905 σε τεύχος που τύπωσε ο Καβάφης (Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, Αλεξάνδρεια, 1904). Παραθέτω το ποίημα:

	Σαν σώματα ωραία νεκρών που δεν εγέρασαν	14 (2-6-8-12)
	και τα 'κλεισαν, με δάκρυ_α, σε μαυσωλείω λαμπρό,	14 (2-6-12-14)
	με ρόδα στο κεφάλι και στα πόδια γιασεμιά –	14 (2-6-10-14)
	έτσ' η_επιθυμί_ες μοιάζουν που_επέρασσαν	↓ 14 ([1]-6-8-12)
5	χωρίς να_εκπληρωθούν· χωρίς ν' αξι_ωθεί καμιά	↓ 14 (2-6-8-12-14)
	της ηδονής μια νύχτα,_ή_ένα πρωί της φεγγερό.	14 (4-{5}-6-8-10-14) *

(*Ποιήματα*, Α', σ. 100)

στ. 6 της ηδονής μια νύχτα,_ή_ένα πρω_ί της φεγγερό. 16 (4-{5}-6-8-9-12-16)

Το ποίημα «Επιθυμίες», το οποίο μπορεί να υπαχθεί κάτω από την ομπρέλα του συμβολισμού, είναι διαρθρωμένο γύρω από τον άξονα μιας εκτενούς παρομοίωσης, τα δύο ισόστιχα (τρίστιχα) τμήματα της οποίας, δηλαδή το αναφορικό και το δεικτικό μέρος της, εισάγονται με τις λέξεις «Σαν» και «έτσι» αντίστοιχα.⁴⁷⁵ Η μορφή του συγκεκριμένου ποιήματος έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον τόσο της Lavagnini όσο και του Peri.⁴⁷⁶

Η Lavagnini κάνει λόγο για «διμερή δομή» και περιγράφει τη μετρική οργάνωση του ποιητικού κειμένου ως εξής: «[...] έχουμε έξι στίχους, όλους δεκατετρασύλλαβους· σύμφωνα με την ιταλική ορολογία, δύο δεκατρισύλλαβους προπαροξύ-

⁴⁷⁵ Βλ.: Renata Lavagnini, «Κ. Π. Καβάφης “Επιθυμίες”», Μετάφραση, σχόλιο και πρόσθετες σημειώσεις Χρυσούλας Ανεμούδη - Γιώργου Κεχαγιόγλου, *Φιλολογος*, τ. Γ', τχ. 11-12, Οκτώβριος 1977, σ. 212-231: 213-215· Massimo Peri, «“Επιθυμίες” (καβαφικές δομές)», Μετάφραση, σχόλιο και πρόσθετες σημειώσεις Χρυσούλας Ανεμούδη - Γιώργου Κεχαγιόγλου, *Φιλολογος*, τ. Γ', τχ. 11-12, Οκτώβριος 1977, σ. 231-242: 232. Παραθέτω τα σχόλια της Lavagnini σχετικά με τις τεχνολογικές επιρροές που μπορούν να εντοπιστούν στο ποίημα: «[...] το μόριο *σαν*, το οποίο στις “Επιθυμίες” εισάγει μία σύνθετη εικόνα, αποκαλύπτει ότι το ποίημα ανήκει στον ίδιο συμβολιστικό κώδικα με τα “Κερίά”. Από την άλλη μεριά, η εικόνα του ωραίου πεθαμένου νέου, θέμα κοινό στην αρχαία λογοτεχνία και τη μυθολογία, πιστοποιεί την προσήλωση του Καβάφης στη δική του, ελληνική, πολιτιστική κληρονομιά· αλλά από την αρχαιότητα αντλούσαν την έμπνευσή τους, τότε, και οι Γάλλοι παρνασσιστές», σ. 214.

⁴⁷⁶ Lavagnini, *ό.π.*, Peri, *ό.π.*. Βλ. και την περιγραφή του Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, *ό.π.*, σ. 472-473.

τονους, 1 και 4, και τέσσερις δεκαπεντασύλλαβους καταληκτικούς, 2-3 και 5-6, με χασμωδία στον στ. 1 και (δύο φορές) στον στ. 4, με αποτέλεσμα να επιβραδύνεται ο ρυθμός, και συναίρεση στον στ. 6, με ομοιοκαταληξία ΑΒΓ ΑΓΒ (το σχήμα έχει ονομαστεί “διπλή αλυσιδωτή τερτσίνα”).⁴⁷⁷ Επίσης, η Lavagnini στρέφει το ενδιαφέρον της και στο ηχητικό σύστημα του ποιήματος παρατηρώντας ότι «γίνεται επιδέξια εκμετάλλευση των φωνητικών δυνατοτήτων» και εντοπίζοντας μέσα όπως η παρήχηση, η αντήχηση, η «επανάληψη συγγενών ηχητικών ομάδων», το χιαστό σχήμα, τα «παρηχητικά φαινόμενα» και οι «φωνητικές ακολουθίες».⁴⁷⁸

Στη μελέτη του για τη δομή του ποιήματος, ο Peri διερευνά τον παραλληλισμό ανάμεσα στη συντακτικοσημαστική και τη μετρική διάρθρωση του ποιητικού κειμένου αλλά και τη λειτουργία της ομοιοκαταληξίας. Παραθέτω ένα τμήμα από την εκτενή περιγραφή του μελετητή: «Ας εξετάσουμε το πρώτο τρίστιχο: – κάθε γραμμή παρουσιάζει τη σύμπτωση στίχου-φράσης: με άλλα λόγια δεν υπάρχει διασκελισμός. – κάθε στίχος διαιρείται, με τη σειρά του, σε δύο ημιστίχια, το καθένα από τα οποία περιέχει ολοκληρωμένα στοιχεία–συν-ρήματα της φράσης: με άλλα λόγια δεν υπάρχει διασκελισμός από ημιστίχιο σε ημιστίχιο. Τη μικρότερη ρυθμικο-συντακτική μονάδα τη δίνει, επομένως, το ημιστίχιο. [...] οι ομοιοκαταληξίες Α και Β (αντίστοιχα: *εγέρασαν/επέρασαν* και *λαμπρό/φεγγερό*) είναι απόλυτα γραμματικές (στην πρώτη περίπτωση έχουμε τον ίδιο ρηματικό τύπο αμετάβατου ρήματος και, ούτε λίγο ούτε πολύ, σε 8 φωνήματα, 7 φωνήματα ίδια· στη δεύτερη έχουμε ομοιοκαταληξία ανάμεσα σε δύο επίθετα που συμφωνούν κατά γένος, αριθμό και πτώση). Πέρα από αυτό, οι δύο αυτές ομοιοκαταληξίες συνδέουν όρους σημασιολογικά συγγενείς. Αντίστροφα, η ομοιοκαταληξία Γ (*γιασεμιά/καμιά*) δεν είναι γραμματική ομοιοκαταληξία και, επιπλέον, συνδέει όρους που δεν έχουν σημασιολογική συγγένεια. Με αυτή την έλλειψη γραμματικής και σημασιολογικής αντιστοιχίας της ομοιοκαταληξίας Γ αντιστοιχεί ένα απροσδόκητο στο επίπεδο της στροφικής δομής: ο στ. 5 εισάγει πράγματι, σύμφωνα με τη διάταξη των ομοιοκαταληξιών στο τρίστιχο (Α, Β, Γ), την αντιστροφή Α, Γ, Β. Και ακόμη: όπως οι πρώτοι τρεις στίχοι του ποιήματος, και ο στ. 5 διαιρείται σε δύο ημιστίχια (από αυτή την άποψη ο στίχος παρουσιάζει, μάλλον, την πιο έντονη τομή από όλους, δεδομένου ότι έχει άνω τελεία): ωστόσο, σε μια τέτοια τομή δεν αντιστοιχεί (όπως συνέβαινε για τα ημιστίχια του πρώτου τρίστιχου) αντίθεση σημασιολογική, αλλά μια αναφορά (*χωρίς... χωρίς*). Ο στ. 5 είναι, κοντολογίς, από τη

⁴⁷⁷ Lavagnini, «Κ. Π. Καβάφη “Επιθυμίες”», *ό.π.*, σ. 216.

⁴⁷⁸ Βλ. Lavagnini, *ό.π.*, σ. 216.

ρυθμική, στροφική, σημασιολογική άποψη, ένας στίχος ολότελα ξεχωριστός: το κέντρο αυτού του στίχου, που σημειώνεται από μια ισχυρή [εσωτερική] στίξη, διαιρεί το δεύτερο τρίστιχο σε δύο περιόδους, καθεμιά από τις οποίες πιάνει ενάμιση στίχο ακριβώς. Έτσι, ενώ στο πρώτο τρίστιχο είχαμε την αντιστοιχία στίχου-φράσης (δηλαδή την απουσία *διασκελισμού*), στο δεύτερο τρίστιχο έχουμε τον *διασκελισμό*, δηλαδή την αντιστοιχία: φράση=ενάμισης στίχος».⁴⁷⁹

Εξετάζοντας τον τονισμό των στίχων, καταρχάς παρατηρούμε ότι ο καθένας από τους 6 δεκατετρασύλλαβους του ποιήματος εμφανίζει διαφορετικό τονικό ανάπτυγμα, το οποίο είναι σε όλες τις περιπτώσεις απολύτως συμβατό με το ιαμβικό μέτρο. Εκτός από τον αδιάφορο τόνο στην 1η συλλαβή του στ. 4, βρίσκουμε άλλη μία μονή τονισμένη αλλά με εξουδετερωμένο τόνο συλλαβή· πρόκειται για την 5η συλλαβή (στη μονοσύλλαβη λέξη «μια») του στ. 6, στην οποία γίνεται μετρική ατονία, καθώς τονίζονται και οι δύο γειτονικές της συλλαβές (στις λέξεις «ηδονής» και «νύχτα»).

Οι εσωτερικές παύσεις του ποιητικού κειμένου, οι οποίες καταμερίζονται σε 3 στίχους, είναι 4 (3 κόμματα και 1 άνω τελεία), ενώ οι στίχοι που ολοκληρώνονται με σημείο στίξης (με κόμμα, παύλα και τελεία) είναι 3.

Η συνίζηση και η χασμωδία χρησιμοποιούνται κατά τρόπο ισορροπημένο, καθώς βρίσκουμε 5 συνιζήσεις και 6 χασμωδίες. Οι 3 συνιζήσεις αφορούν φωνήεντα που συναντώναι στο εσωτερικό λέξεων, ενώ από τις 2 περιπτώσεις συμφοράς φωνηέντων διαφορετικών λέξεων, η συνίζηση μεταξύ δύο τονισμένων φωνηέντων στις λέξεις «ή» και «ένα» του στ. 6 μπορεί να χαρακτηριστεί πιεστική. Από τις χασμωδίες, οι 3 είναι εσωτερικές και οι άλλες 3 είναι εξωτερικές.

Όπως έχει ήδη επισημάνει ο Peri, καθένας από τους στίχους του πρώτου μέρους της παρομοίωσης χαρακτηρίζεται από νοηματική αυτοτέλεια και ο διασκελισμός εμφανίζεται μόνο στο δεύτερο τμήμα της, το οποίο απαρτίζεται από δύο προτάσεις· καθεμιά από τις προτάσεις αυτές εκτείνεται σε ενάμιση στίχο. Έτσι, στους στ. 4-5 χωρίζονται ένα ρήμα («επέρασαν») και μία ακολουθούμενη από άνω τελεία εμπρόθετη ρηματική φράση («χωρίς να εκπληρωθούν») που έχει τον ρόλο προσδιορισμού του τρόπου και στους στ. 5-6 απομακρύνονται ένα ρήμα («ν' αξιωθεί») και το αντικείμενό του («μια νύχτα»), ενώ ανάμεσα στα δύο τμήματα του διασκελισμού παρεμβάλλονται δύο συντακτικοί όροι (υποκείμενο του ρήματος και γενική προσδιοριστική του

⁴⁷⁹ Peri, «‘Επιθυμίες’ (καβαφικές δομές)», *ό.π.*, σ. 232 και 235.

αντικειμένου) τοποθετημένοι στο τέλος του πρώτου στίχου και στην αρχή του δεύτερου στίχου.

β) Σχήμα διπλών στίχων

Όπως έχει αναφερθεί στο πρώτο μέρος της διατριβής, τα αναγνωρισμένα ποιήματα που είναι συντεθειμένα σε διπλούς στίχους, δηλαδή σε ζεύγη εξασύλλαβων και επτασύλλαβων χωρισμένων με τυπογραφικό κενό, έχουν αποτελέσει αντικείμενο μελέτης της Δεληγιαννάκη,⁴⁸⁰ η οποία αναφέρεται και στην καταγωγή της μορφής αυτής γράφοντας: «Όπως, άλλωστε, και το αντίστροφο πρόβλημα της διάσπασης στίχων σε διαφορετικές αράδες, το θέμα των σύνθετων στίχων είναι μεγάλο και απαιτεί ειδική διερεύνηση, με πιθανή αφετηρία τη φαναριώτικη στιχουργική παράδοση. Η σχέση του Καβάφη με αυτή την παράδοση, αλλά και το εύρος του φαινομένου της χρήσης σύνθετων στίχων, δεν αποκλείει την οφειλή του σ' αυτό».⁴⁸¹

Το θέμα της προέλευσης της συγκεκριμένης στιχικής φόρμας θέτει και ο Mackridge υποστηρίζοντας ότι μπορεί να εντοπίσει κανείς «πολλαπλά πρότυπα», ό-

⁴⁸⁰ Ενδιαφέρον έχει ένα ανυπόγραφο σημείωμα δημοσιευμένο στην *Αλεξανδρινή Τέχνη* τον Απρίλιο του 1927, απόσπασμα του οποίου παραθέτει η Δεληγιαννάκη επισημαίνοντας ότι πρόκειται για «κριτική [...] για την μετάφραση ποιημάτων του Καβάφη από τον Louis Roussel» και αφήνοντας ανοιχτό το ενδεχόμενο να είχε γράψει ο ίδιος ο ποιητής το κείμενο ή έστω να το είχε εγκρίνει πριν από τη δημοσίευσή του, βλ. Δεληγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 51. Παραθέτω και εδώ ένα απόσπασμα του εν λόγω κειμένου, καθώς σε αυτό περιγράφεται η μορφή των υπό εξέταση ποιημάτων: «Το άρθρο του κ. Ρουσσέλ, στο “Libre” Φεβρουαρίου-Μαρτίου 1927, πάνω στο ποίημα του Καβάφη “Τέμεθος Αντιοχεύς· 400 Μ.Χ.” μας έπεισε για κάτι που υπωπτευόμαστε πρωτίτερα, ότι ο κ. Ρουσσέλ είναι ακατάλληλος να κρίνει την Καβαφική ποίηση. Η ποίηση του Καβάφη απαιτεί προσοχή στο κάθε βήμα. Κάθε λέξη της είναι ζυγισμένη πολλές φορές. Ο κ. Ρουσσέλ είναι βιαστικός κι απρόσεχτος. Το υποπτευθήκαμε από του είδαμε τις όχι επιτυχημένες μεταφράσεις του μερικών ποιημάτων του Καβάφη. [...] Ιδέα δεν έχει από την Καβαφική στιχουργική. Καταντά διασκεδαστικός με το vers de douze syllabes. Μετρά και ξαναμετρά το ανύπαρκτο! και πελαγώνει. Μιλά ο ευλογημένος για hémistiches! Ορισμένως ένας τέτοιος κριτικός της Καβαφικής στιχουργικής –της ενδιαφέρουσας αυτής αισθητικής δημιουργίας– είναι χρειαζόμενος, για γλέντι. Vers de douze syllabes δεν έχει, hémistiches δεν έχει. Στο ποίημα του Καβάφη “Τέμεθος Αντιοχεύς· 400 Μ.Χ.” όπως και σε άλλα του ποιήματα, άνω των δέκα [το ξεύρει άραγε ο πρωτότυπος κριτικός πως έχει και άλλα ποιήματα στο ίδιο μέτρο ο Καβάφης;] πρόκειται για μικρούς στίχους οι οποίοι έχουν δυο χαρακτηριστικά – το πρώτο ότι πρέπει να σύγκεινται από 6 συλλαβές το λιγώτερο, από 7 το περισσότερο· το δεύτερο ότι πρέπει να είναι ιαμβικοί. Τίποτε άλλο», [Ανυπόγραφο], [Άτιτλο, από τη στήλη «Σημειώματα»], *Αλεξανδρινή Τέχνη*, χρονιά Α', τχ. 5, Απρίλιος 1927, σ. 25-28: 25, 27. Απόσπασμα από το σημείωμα της *Αλεξανδρινής Τέχνης* έχει συμπεριληφθεί και στα συγκεντρωμένα από τον Πιερή κείμενα, τα οποία περιέχουν σχόλια του Καβάφη σχετικά με ζητήματα μετρικής, βλ. Πιερής, «Περί της στιχουργίας του Καβάφη», *ό.π.*, σ. 149-150.

⁴⁸¹ Δεληγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 69. Παραθέτω μερικές ακόμα παρατηρήσεις της Δεληγιαννάκη: «Η τυπογραφική διάκριση των στίχων κάθε αράδας είναι, απ' όσο ξέρω, μοναδική στην ελληνική λογοτεχνία του αιώνα μας πριν από τον Ελύτη. Δεν είναι όμως πρωτοφανής η συνύπαρξη δύο αυτόνομων στίχων σε άμεση γεινίαση στην ίδια αράδα, ώστε να παρουσιάζονται ως ένας ενιαίος στίχος· τέτοιοι σύνθετοι στίχοι υπάρχουν, π.χ., στην ποίηση του Παλαμά, του Δροσίνη, του Πολέμη και του Σικελιανού, όπως και στον Ραγκαβή και στον Ρήγα ή στον Καισάριο Δαπόντε, αλλά και στον ίδιο τον Καβάφη» [αναφέρεται στα αποκηρυγμένα ποιήματα], σ. 68.

πως είναι η ιταλική μετρική, η βυζαντινή υμνογραφία και το δημοτικό τραγούδι· παραθέτω τις σχετικές παρατηρήσεις: «Η αντιστοιχία ανάμεσα στους εξασύλλαβους και τους επτασύλλαβους στίχους (αν πρόκειται να ονομάσουμε τα ημιστίχια “στίχους”) σε αυτά τα “μερισμένα ποιήματα”, αφήνει να φανεί ότι εδώ ο Καβάφης συνθέτει επτασύλλαβους (“tronchi” [κομμένους] και “riani” [πλήρεις]) κατά τις ιταλικές συμβάσεις. Αλλά προφανώς αυτός ο τρόπος έχει πολλαπλά πρότυπα: μολονότι τα τυπογραφικά διαστήματα μέσα στους καβαφικούς αυτούς στίχους φέρουν τη μνήμη των βυζαντινών τροπαρίων, κοντακίων και κανόνων από τον τέταρτον αιώνα και δώθε – υποβάλλοντας την ιδέα πιθανόν ότι ο Καβάφης αγιάζει την ερωτική μνήμη– οι στίχοι αυτοί ανακαλούν επίσης τον δωδεκασύλλαβο του δημοτικού τραγουδιού».⁴⁸²

Ο Παπάζογλου που εξετάζει τα υπό συζήτηση ποιήματα στο πέμπτο κεφάλαιο του βιβλίου του, το οποίο τιτλοφορείται «Ζεύγη ισοσύλλαβων στίχων»,⁴⁸³ συσχετίζει, όπως και η Δεληγιαννάκη, τη μορφή τους με τη φαναριώτικη παράδοση⁴⁸⁴ και συνδέει τη μετρική κατασκευή των στίχων τους με το σημασιολογικό περιεχόμενό τους κάνοντας λόγο για οπτική απεικόνιση, μέσω του τυπογραφικού κενού που χωρίζει τους εξασύλλαβους και τους επτασύλλαβους, ενός «χάσματος» ανάμεσα στην «επιθυμία» και «την πραγμάτωση ή τη ματαιώσή της», στον «“υψηλό κόσμο της ποίησης”» και την «τρέχουσα καθημερινότητα», στις «προθέσεις» και την «πράξη», στα «πλάσματα της φαντασίας ή της μνήμης» και την «πραγματικότητα», στην «οπτική των “μυημένων”» και την «οπτική των “ανίδεων”», καθώς και ενός ψυχοσυναισθηματικού «κενού» (ο μελετητής αναφέρεται στο «κενό του χωρισμού», στα «κενά της μνήμης ή του οραματισμού», στο «κατ’ εξοχήν κενό», δηλαδή «τον θάνατο»)).⁴⁸⁵

Πριν περιγράψω τη μορφική δόμηση των 17 συντεθειμένων σε διπλούς στίχους ποιημάτων,⁴⁸⁶ η δημοσίευση των οποίων χρονολογείται μεταξύ του Μαΐου του 1917 («Εν τω Μηνί Αθύρ», γράφτηκε τον Μάρτιο του 1917) και του Οκτωβρίου του

⁴⁸² Mackridge, «Μετρική και νόημα στον Καβάφη», *ό.π.*, σ. 109-110.

⁴⁸³ Βλ. Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, *ό.π.*, σ. 575-660.

⁴⁸⁴ Βλ. Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 577.

⁴⁸⁵ Βλ. Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 636. Ο Παπάζογλου καταλήγει, στη συνέχεια, στο ακόλουθο συμπέρασμα: «Φανερόνεται δηλαδή στα “φαναριώτικα” ποιήματα καθαρότερα από οπουδήποτε αλλού ένα γενικότερο γνώρισμα όλων σχεδόν των καβαφικών ποιημάτων [...]: η διμερής δομή τους (που εδώ απεικονίζεται και μορφικά σ’ αυτό ακριβώς το ενδιάμεσο τυπογραφικό κενό) και η διαλεκτική στάση του ποιητή απέναντι στα φαινόμενα και στην πραγματικότητα που την υπαγορεύει», σ. 636.

⁴⁸⁶ Το ποίημα «Ομνύει», όπου συνδυάζονται διπλοί (με τυπογραφικό κενό ανάμεσα στα δύο τμήματά τους) και τυπικοί στίχοι, δεν συνυπολογίστηκε μεταξύ των ποιημάτων που είναι συντεθειμένα εξ’ ολοκλήρου στη μορφή των διπλών στίχων. Το συγκεκριμένο ποίημα, το οποίο περιέχει 4 διπλούς στίχους συναποτελούμενους από ένα (πρώτο) επτασύλλαβο τμήμα και ένα (δεύτερο) οκτασύλλαβο προπαροξύτονο τμήμα, έναν δεκατρισύλλαβο και έναν ενδεκασύλλαβο, έχει καταταχθεί στη μορφική κατηγορία του ελευθερωμένου στίχου.

1929 («Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ», το έτος της γραφής του ποιήματος δεν είναι γνωστό), πρέπει να επισημάνω ότι σε κανένα από αυτά τα ποιητικά κείμενα δεν απαντά το χαρακτηριστικό της απόλυτης ισοσυλλαβίας με βάση τον πραγματικό αριθμό των μετρικών συλλαβών των ζευγαρωτών στίχων, καθώς σε καμία περίπτωση δεν χρησιμοποιείται αποκλειστικά μία από τις τέσσερις πιθανές μορφές τους, δηλαδή τις μορφές 6+7, 7+6, 6+6, 7+7 συλλαβών. Ασφαλώς, το σταθερό γνώρισμα των εξασύλλαβων και των επτασύλλαβων, το οποίο δεν αθετείται ποτέ, είναι η θέση του τελικού μετρικού τόνου στην 6η συλλαβή τους (κατά συνέπεια οι εξασύλλαβοι είναι σταθερά οξύτονοι). Τα χαρακτηριστικά της οργάνωσης των ποιημάτων είναι τα ακόλουθα:

1. Συνεχής διάταξη των στίχων – έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 3 ποιήματα («Τεχνουργός κρατήρων», «Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)», «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.»).
2. Συνεχής διάταξη των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 6 ποιήματα («Έν τω Μηνί Αθύρ», «Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος», «Μέσα στα καπηλειά–», «Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας», «Παλαιόθεν Ελληνίς», «Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνην»).
3. Συνεχής διάταξη των στίχων – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Εκόμισα εις την Τέχνην»).
4. Κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 7 ποιήματα («Για να 'ρθουν–», «Προς τον Αντίοχον Επιφανή», «Έν απογνώσει», «Εις Ιταλικήν παραλίαν», «Μέρες του 1896», «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)», «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ»).

Όπως γίνεται φανερό από την παραπάνω περιγραφή, οι στίχοι των 10 ποιημάτων διατάσσονται σε συνεχές σχήμα, ενώ τα υπόλοιπα 7 ποιήματα διαρθρώνονται με βάση τη στροφική διαίρεση. Η έκταση των ποιημάτων κυμαίνεται ανάμεσα στους 7 διπλούς στίχους (ή 14 στιχικά τμήματα) και τους 30 διπλούς στίχους (ή 60 στιχικά τμήματα), ενώ ο μέσος όρος των διπλών στίχων που περιέχονται σε κάθε ποίημα είναι 14,06 (και ο αντίστοιχος μέσος όρος των στιχικών τμημάτων είναι 28,12). Τα ποιητικά κείμενα που δεν οργανώνονται σε στροφικά τμήματα εκτείνονται από τους 7 ζευγαρωτούς στίχους (ή 14 στιχικά τμήματα) έως και τα 14 ζεύγη στίχων (ή 28 στιχικά τμήματα). Οι στροφικές ενότητες των υπόλοιπων ποιημάτων είναι συνολικά 21 και περιλαμβάνουν από 1 διπλό στίχο (ή 2 στιχικά τμήματα) έως και 19 διπλούς στίχους

(ή 38 στιχικά τμήματα). Πιο αναλυτικά, εντοπίστηκαν 4 στροφικές ενότητες 3 διπλών στίχων, 4 στροφικές ενότητες 4 διπλών στίχων, 4 στροφικές ενότητες 5 διπλών στίχων, 2 στροφικές ενότητες 2 διπλών στίχων και από 1 φορά εμφανίζονται στροφικά τμήματα 1, 7, 8, 11, 12, 15 και 19 διπλών στίχων. Στίχους όμοιας μορφής ως προς τα δύο τμήματά τους περιέχει μόνο 1 δίστιχη στροφική ενότητα (πρόκειται για στίχους 7+6 μετρικών συλλαβών). Τέλος, οι διαφορετικές στροφικές μορφές που καταμετρώνται είναι 19.

Στη συνέχεια, θα επικεντρώσω το ενδιαφέρον μου στο χρονολογικά τελευταίο από τα ποιήματα της τέταρτης μορφικής κατηγορίας που είναι και η πιο πολυάριθμη, δηλαδή στο ποίημα «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ»,⁴⁸⁷ το οποίο τυπώθηκε σε μονόφυλλα τον Οκτώβριο του 1929 (ο χρόνος της γραφής του δεν είναι γνωστός). Ακολουθεί το ποίημα:⁴⁸⁸

	Μπήκε στο καφενεί_ο _ όπου_επήγαιναν_μαζύ.–	7+6 ([1]-6) + (2-6)
	Ο φίλος του_εδώ_ προ_τριώ_μηνών_του_είπε·	6+7 (2-6) + (2-4-6)
	«Δεν_έχουμε_πεντάρα. Δυο_πάμφωχα_παιδιά	↓ 7+6 (2-6) + ([1]-2-6)
	είμεθα – ξεπεσμένοι_ στα_κέντρα_τα_φθηνά.	7+6 ([1]-6) + (2-6)
5	Σ’_το_λέγω_φανερά, _ με_σένα_δεν_μπορώ	↓ 6+6 (2-6) + (2-6)
	να_περπατώ. _Ένας_άλλος, _μάθε_το, _με_ζητεί.»	7+6 (4-6) + ([1]-6)
	Ο_άλλος_του_είχε_τάξει_ δυο_φορεσιές, _και_κάτι	↓ 7+7 (2-4-6) + ([1]-4-6)
	μεταξωτά_μαντήλια. – Για_να_τον_ξαναπάρει	↓ 7+7 (4-6) + (6)
	εχάλασε_τον_κόσμο, _και_βρήκε_είκοσι_λίρες.	7+7 (2-6) + (2-[3]-6)
10	Ήλθε_ξανά_μαζύ_του_ για_τες_είκοσι_λίρες·	7+7 ([1]-4-6) + ([3]-6)
	μα_και, _κοντά_σ’_αυτές, _ για_την_παληά_φιλι_α,	6+7 ([1]-4-6) + (4-6)
	για_την_παληάν_αγάπη, _ για_το_βαθύ_αίσθημά_των.–	7+7 (4-6) + (4-6)
	Ο_«άλλος»_ήταν_ψεύτης, _παληόπαιδο_σωστό·	7+6 (2-4-6) + (2-6)
	μια_φορεσιά_μονάχα_ του_είχε_κάμει, και	↓ 7+6 ([1]-4-6) + (2-4-6)
15	με_το_στανιό_και_τούτην, _ με_χίλια_παρακάλια.	7+7 (4-6) + (2-6)
	Μα_τόρα_πια_δεν_θέλει_ μήτε_τες_φορεσιές,	7+6 ([1]-2-4-6) + ([1]-6)
	και_μήτε_διόλου_τα_ μεταξωτά_μαντήλια,	6+7 (2-4) + (4-6)
	και_μήτε_είκοσι_λίρες, _ και_μήτε_είκοσι_γρόσια.	7+7 (2-[3]-6) + (2-[3]-6)
20	Την_Κυριακή_τον_θάψαν, _στες_δέκα_το_πρω_ϊ.	7+6 (4-6) + (2-6)
	Την_Κυριακή_τον_θάψαν: _πάει_εβδομάς_σχεδόν.	7+6 (4-6) + ([1]-4-6)
	Στην_πτωχική_του_κάσα_ του_έβαλε_λουλούδια,	7+7 (4-6) + (2-6)
	ωραία_λουλούδια_κι_άσπρα_ ως_ταίριαζαν_πολύ	↓ 7+6 (2-4-6) + (2-6)
	στην_εμορφιά_του_ και _στα_είκοσι_δυο_του_χρόνια.	6+7 (4-6) + ([1]-4-6)
25	Όταν_το_βράδυ_επήγεν – έτυχε_μια_δουλειά,	7+6 ([1]-4-6) + ([1]-4-6)
	μια_ανάγκη_του_ψωμιού_του – στο_καφενεί_ον_όπου_ ↓	7+7 ([1]-2-6) + (4-6)
	επήγαιναν_μαζύ: _μαχαίρι_στην_καρδιά_του	↓ 6+7 (2-6) + (2-6)
	το_μαύρο_καφενεί_ο _ όπου_επήγαιναν_μαζύ.	7+6 (2-6) + (2-6)

(Ποιήματα, Β', σ. 83-84)

⁴⁸⁷ Βλ. και τις παρατηρήσεις της Δελιγιαννάκη σχετικά με τη μορφή του ποιήματος, *ό.π.*, σ. 67-68.

⁴⁸⁸ Στιχαριθμώ το ποίημα μετρώντας 1 στίχο για κάθε ζεύγος στίχων. Στην έκδοση του Σαββίδη μετρώνται 2 στίχοι για κάθε διπλό στίχο.

Η ερωτική ιστορία που ξεδιπλώνεται μέσα από τον ρεαλιστικά διατυπωμένο τριτοπρόσωπο λόγο του ποιητικού υποκειμένου (εξαίρεση αποτελεί ο ενταγμένος σε εισαγωγικά ευθύς λόγος ενός από τα δύο κεντρικά πρόσωπα της αφηγούμενης ιστορίας στους στ. 3-6) οργανώνεται σε μια αφηγηματική ροή που εμπεριέχει πολλαπλές χρονικές διαστρωματώσεις, όπως έχει δείξει ο Γαραντούδης.⁴⁸⁹ Όσον αφορά τη μετρική δόμησή του, το ποίημα απαρτίζεται από 27 ζεύγη στίχων (ή 54 στιχικά τμήματα) μοιρασμένα σε 5 στροφικές ενότητες 15-3-2-3-4 ζευγών, στα οποία εμφανίζονται και οι τέσσερις εκδοχές του διπλού στίχου, δηλαδή ο επτασύλλαβος με εξασύλλαβο (απαντά 12 φορές), ο διπλός επτασύλλαβος (9 φορές), ο εξασύλλαβος με επτασύλλαβο (5 φορές) και ο διπλός εξασύλλαβος (1 φορά). Ομοιοκαταληκτούν συνολικά 27 στιχικά τμήματα, ως εξής: στ. 1α-27α, 1β-6β-19β-22β-26α-27β, 2α-5β-13β, 3β-4β-5α-17α-24β, 8α-17β, 9β-10β-18α, 11α-16β, 14β-23α, 19α-20α· στην περίπτωση των στ. 1β-27β απαντά επανάληψη του στιχικού τμήματος, ενώ και ο στ. 26α αποτελεί παραλλαγή του ίδιου τμήματος· επαναλήψεις στιχικών τμημάτων βρίσκουμε, επίσης, στους στ. 8α-17β και 19α-20α· οι στ. 1α-27α, 9β-10β-18α και 14β-23α έχουν τις ίδιες καταληκτικές λέξεις.

Τα 54 στιχικά τμήματα διαρθρώνονται με βάση 11 διαφορετικά ιαμβικά τονικά σχήματα. Οι εξασύλλαβοι/επτασύλλαβοι που τονίζονται στην 1η συλλαβή τους ανέρχονται στους 9, τα τονικά αναπτύγματα 4 επτασύλλαβων περιέχουν τόνο στην 3η συλλαβή, ενώ όλα τα στιχικά τμήματα του ποιητικού κειμένου φέρουν τον τελικό μετρικό τόνο τους στην 6η συλλαβή. Όσον αφορά ειδικότερα τις περιπτώσεις των εξασύλλαβων στ. 14β («του είχε κάμει, και»), 17α («και μήτε διόλου τα») και 23α («στην εμορφιά του και»), οι οποίοι ολοκληρώνονται με γραμματικά άτονους λεκτικούς τύ-

⁴⁸⁹ Βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «“Ωραία λουλούδια κι άσπρα...” Η τυραννία και η κάθαρση της ερωτικής μνήμης», *Ποίηση*, τχ. 8, Φθινόπωρο-Χειμώνας 1996, σ. 155-167. Ο Γαραντούδης αναφέρεται στο μικρό ενδιαφέρον της καβαφικής κριτικής για το ποίημα, παρουσιάζει την ως επί το πλείστον αρνητική κριτική πρόσληψη του ποιήματος (καθώς του αποδόθηκαν χαρακτηριστικά όπως «ο κοινότοπος κι επίπεδος ρεαλισμός ή/και ο ασυγκράτητος συναισθηματισμός του περιεχομένου του», βλ. σ. 156) και αποκωδικοποιεί την αφηγηματική διάρθρωση του ποιητικού κειμένου επισημαίνοντας ότι «ο προσδιορισμός του χώρου και του χρόνου της ιστορίας του “Ωραία...” όχι μόνο είναι σαφής, αλλά και επιμελώς οργανωμένος», καθώς και ότι «στον προσεκτικό εντοπισμό των χρονικών επιπέδων αυτού του, εκ πρώτης όψεως, “εύκολου” ποιήματος, υποκρύπτεται το κλειδί της αισθητικής λειτουργίας του», βλ. σ. 161. Παραθέτω ορισμένες από τις παρατηρήσεις του μελετητή: «Οι δύο χωροχρονικοί δείκτες “εδώ” (στ. 2) και “τώρα” (στ. 16) δηλώνουν ότι ο λόγος του τριτοπρόσωπου αφηγητή (ο οποίος μόνο στους στ. 3-6 ενσωματώνει τον ευθύ λόγο του “φίλου”) ενέχει το λόγο του προσώπου της ιστορίας, απηχεί δηλαδή το βίωμα του νέου που [...] πενθεί το θάνατο του αγαπημένου του φίλου. Εξ άλλου κάποια γλωσσικά στοιχεία του ποιήματος προσιδιάζουν στο λαϊκό ύφος του λόγου του “πάμπωχου” και “ξεπεσμένου” νέου και απεικονίζουν την ψυχολογική στάση του διαψευσμένου και εξαπατημένου εραστή: “εχάλασε τον κόσμο” (στ. 9), “παληόπαιδο σωστό” (στ. 13), “με το στανό [...] με χίλια παρακάλια” (στ. 15)», σ. 164-165.

πους, η Δεληγιαννάκη κάνει λόγο για «εκκρεμείς δσύλλαβους» που «έχουν άτονη την έκτη συλλαβή τους».⁴⁹⁰ Σύμφωνα με τον Παπάζογλου, είναι δυνατόν να εκληφθεί ως μετρικά τονισμένη η τελευταία συλλαβή των εν λόγω εξασύλλαβων, αφενός επειδή πρέπει να διατηρηθεί η σταθερότητα του τονικού βηματισμού και αφετέρου επειδή η έντονη διατάραξη που επιφέρει η απότομη διακοπή του νοήματος μετά τον συμπλεκτικό σύνδεσμο «και» και μετά το οριστικό άρθρο «τα» δημιουργεί εντέλει μια ηχητική δυναμική στα συγκεκριμένα σημεία αντίστοιχη εκείνης του γραμματικού τόνου.⁴⁹¹ Παρομοίως, ο Mackridge σημειώνει, αναφορικά με τους συγκεκριμένους στίχους, ότι «η άτονη συλλαβή ενισχύεται [...] για να μπορεί να καταλάβει την κανονικά τονισμένη θέση».⁴⁹²

Οι παύσεις που περιέχονται στο εσωτερικό των εξασύλλαβων και των επτασύλλαβων είναι 6 (4 κόμματα, 1 παύλα, 1 τελεία). Επίσης, βρίσκουμε 15 σημεία στίξης στο τέλος του πρώτου τμήματος των ζευγαρωτών στίχων (υπάρχει κόμμα σε 9 τμήματα, άνω και κάτω τελεία σε 2 τμήματα, παύλα σε 2 τμήματα, τελεία σε 1 τμήμα, τελεία και παύλα σε 1 τμήμα) και 19 σημεία στίξης στο τέλος του δεύτερου τμήματος των στιχικών ζευγών (στο συγκεκριμένο σημείο των στίχων απαντά τελεία 8 φορές, κόμμα 5 φορές, άνω τελεία 3 φορές, τελεία και παύλα 2 φορές, τελεία συνδυασμένη με εισαγωγικά που κλείνουν 1 φορά· πρόκειται για τα εισαγωγικά του στ. 6β, τα οποία έχουν ανοίξει στην αρχή του στ. 3α και περικλείουν ευθύ λόγο).

Η μορφή που χρησιμοποιείται συχνότερα στις περιπτώσεις γειτνίασης φωνηέντων είναι αυτή της συνίξης. Πιο αναλυτικά, οι συνιζήσεις του ποιήματος ανέρχονται στις 21 και από αυτές, οι 8 είναι εσωτερικές, οι 11 είναι εξωτερικές (η εξωτερική συνίξη του στ. 6α μεταξύ δύο τονισμένων και χωρισμένων με τελεία φωνηέντων μπορεί να χαρακτηριστεί πιεστική: «περπατώ. Ένας») και οι 2 γίνονται μεταξύ τμημάτων των διπλών στίχων (στ. 1: «Μπήκε στο καφενεί_ο /όπου_επήγαιναν μαζί» και στ. 27: «το μαύρο καφενεί_ο /όπου_επήγαιναν μαζί»)⁴⁹³ Οι χασμωδίες που εντοπί-

⁴⁹⁰ Βλ. Δεληγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 67.

⁴⁹¹ Βλ. Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, *ό.π.*, σ. 601-603. Ο Παπάζογλου θεωρεί ότι υπάρχει μετρικός τόνος στην 6η συλλαβή των στίχων στηριζόμενος στο γεγονός ότι «σ' όλα τα "φαναριώτικα" καβαφικά ποιήματα έχουμε ζεύγη συνδυασμών οξύτονων δσύλλαβων και παροξύτονων 7σύλλαβων μόνον, και κανένα προπαροξύτονο στίχο» και κάνοντας λόγο για «άκρως εκφραστικό επιτονισμό των μονοσυλλάβων αυτών», βλ. σ. 601-602.

⁴⁹² Βλ. Mackridge, «Μετρική και νόημα στον Καβάφη», *ό.π.*, σ. 110.

⁴⁹³ Για τη συνίξη μεταξύ τμημάτων των διπλών στίχων, η οποία απαντά σε άλλα 2 όμοιας φόρμας ποιήματα του καβαφικού κανόνα («Μέσα στα καπηλεία-» και «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)»), βλ. Γαραντούδης, «Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994, σελ. 347 + 30 Πίνακες», *ό.π.*,

ζονται είναι 12 (δεν συνυπολογίζω μεταξύ των χασμωδίων τις συναντήσεις των φωνηέντων στο σημείο της τομής των ζευγαρωτών στίχων, καθώς αυτά είναι ούτως ή άλλως διαχωρισμένα με το τυπογραφικό κενό που μεσολαβεί): από αυτές, οι 5 είναι εσωτερικές και οι 7 είναι εξωτερικές.

Μετάβαση της νοηματικής ροής από τον έναν διπλό στίχο στον επόμενο συναντούμε σε 8 σημεία του ποιητικού κειμένου. Τα σχήματα των διασκελισμών αυτών, με βάση τους όρους των οποίων η συντακτική συνοχή διασπάται σε κάθε περίπτωση, είναι τα εξής: κατηγορούμενο («παιδιά») - ρήμα («είμεθα») οριοθετημένο με εσωτερική παύλα στους στ. 3-4· ρήμα («δεν μπορώ») - σύντομη και οριοθετημένη με εσωτερική τελεία δευτερεύουσα βουλητική πρόταση που λειτουργεί ως αντικείμενο («να περπατώ») στους στ. 5-6· επιθετικός προσδιορισμός («κάτι») - δεύτερος επιθετικός προσδιορισμός («μεταξωτά») και ουσιαστικό («μαντήλια») στους στ. 7-8· δευτερεύουσα τελική πρόταση («για να τον ξαναπάρει») - ρήμα («εχάλασε») στους στ. 8-9· συμπλεκτικός σύνδεσμος («και») οριοθετημένος με εσωτερικό κόμμα - η συνέχεια της πρότασης στους στ. 14-15· ρήμα («ταίριαζαν») εκτεινόμενο στη 2η-4η μετρική συλλαβή ενός εξασύλλαβου (ακολουθεί στο τέλος του στίχου ο επιρρηματικός προσδιορισμός «πολύ») - εμπρόθετο αντικείμενο («στην εμορφιά του») στους στ. 22-23· αναφορικό επίρρημα του τόπου («όπου») - ρήμα («επήγαιναν») στους στ. 25-26· κατηγορούμενο («μαχαίρι»), μετά το οποίο ακολουθεί κι άλλος συντακτικός όρος (συγκεκριμένα ο εμπρόθετος προσδιορισμός «στην καρδιά του») - υποκείμενο («το μαύρο καφενείο») ενός ρήματος που παραλείπεται αλλά εννοείται (του συνδετικού ρήματος «ήταν») στους στ. 26-27.

Η συνολική θεώρηση του ποιητικού κειμένου δείχνει ότι στη ρυθμικότητά του επενεργούν διαφορετικών ειδών παράγοντες, δηλαδή στοιχεία σταθεροποιητικά από τη μία πλευρά και φορείς ποικιλίας από την άλλη. Έτσι, η επανάληψη των ίδιων τονι-

σ. 213-214· βλ. την αναφορά στην περίπτωση του ποιήματος «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» στη σ. 214. Ο Γαραντούδης αναφέρεται και στις παρατηρήσεις της Δεληγιαννάκη σχετικά με το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό στο υπό εξέταση ποίημα γράφοντας ότι «η Δεληγιαννάκη [...] αντιμετωπίζει με [...] επιφυλάξεις το ενδεχόμενο συνίξης ανάμεσα στους στ. 1-2 του “Ωραία λουλούδια...”, προτιμώντας να θεωρήσει το δεύτερο στίχο τροχαϊκό επτασύλλαβο»: επίσης, η μελετήτρια δεν διαβάσει με συνίξη τα στιχικά τμήματα διπλού στίχου και σε αντίστοιχη περίπτωση άλλου ποιήματος, βλ. Γαραντούδης, σ. 214 (σημ. 7). Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις της Δεληγιαννάκη για το «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» στη μελέτη της, *ό.π.*, σ. 68. Όπως μας πληροφορεί ο Γαραντούδης, ο Σαββίδης «σε επιστολικό σημείωμά του, αναφερόμενο στη μελέτη της Δεληγιαννάκη», με τίτλο «Για τα ζεύγη στίχων στον Καβάφη» (*Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 3, 1991, σ. 296-297), «επισημαίνει [...] τις συνεκφωνήσεις των δύο στίχων» στα ποιήματα διπλών στίχων και «η Δεληγιαννάκη, απαντώντας επίσης με επιστολικό σημείωμα» (*Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 3, 1991, σ. 297-298) εντέλει «δέχεται τις παρατηρήσεις του Σαββίδη», βλ. Γαραντούδης, σ. 214 (σημ. 7). Τέλος, βλ. και την αναφορά του Mackridge στην «περιστασιακή σύμπτωση της συνίξης με την τομή» των διπλών στίχων: Mackridge, «Μετρική και νόημα στον Καβάφη», *ό.π.*, σ. 110.

κών σχημάτων, η ομαλότητα του ιαμβικού μέτρου και ο μικρός αριθμός των σημείων στίξης εντός των εξασύλλαβων και των επτασύλλαβων δημιουργούν έναν απρόσκοπτο ρυθμικό βηματισμό αλλά δεν διαμορφώνουν, όπως ίσως θα ανέμενε κανείς, την αίσθηση της τραγουδιστικής τονικότητας, παρά το γεγονός ότι τα εν λόγω μετρικά γνωρίσματα συνοδεύονται από ηχητικά μέσα όπως η ποσοτικά ισχυρή ομοιοκαταληξία και οι συχνές επαναλήψεις στιχικών τμημάτων, φράσεων και λέξεων.⁴⁹⁴ Αυτό συμβαίνει αφενός επειδή η κίνηση του ρυθμού επηρεάζεται έντονα από τον διασκελισμό που δρα καταλυτικά καταργώντας την ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό και το συντακτικό σύστημα⁴⁹⁵ και αφετέρου επειδή το ποίημα διατρέχει η γενικότερη και ανεξάρτητη από την παρουσία του διασκελισμού αίσθηση της συνεχόμενης νοηματικής ροής, στοιχείο που αποτελεί απόρροια του αφηγηματικού ύφους και της σύνθετης αφηγηματικής οργάνωσής του.⁴⁹⁶

γ) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής

Οι επιμέρους μορφικές κατηγορίες των 18 συντεθειμένων σε ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής ποιημάτων, η δημοσίευση των οποίων χρονολογείται από τον Ιανουάριο του 1897 («Τείχη», γράφτηκε τον Σεπτέμβριο του 1896) έως και τον Ιούλιο του 1924 («Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια», γράφτηκε για πρώτη φορά τον Απρίλιο του 1917 και ξαναγράφηκε τον Ιούλιο του 1924), είναι οι ακόλουθες:

1. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής – συνεχής διάταξη των στίχων – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Ο Βασιλεύς Δημήτριος»).
2. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με διαφορά μόνο μίας μετρικής συλλαβής – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – λίγες διαφορές στα στροφικά σχήματα – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Τείχη»).

⁴⁹⁴ Βλ. Γαραντούδης, «“Ωραία λουλούδια κι άσπρα...”». Η τυραννία και η κάθαρση της ερωτικής μνήμης», *ό.π.*, σ. 165-166, όπου ο Γαραντούδης εκφράζει τη διαφωνία του με απόψεις που έχουν διατυπωθεί (από τον Σεφέρη, τον Σαββίδη, τον Νικόλαο-Ιωάννη Σ. Μπούσουλα και τη Μαργαρίτα Δαλμάτη) σχετικά με τον ρυθμό του ποιήματος, οι οποίες απηχούν την «εντύπωση του ρυθμού και του περιεχομένου μεσοπολεμικών τραγουδιών του συρμού (ταγκό) ή του ρυθμού που πλησιάζει το λυγμό».

⁴⁹⁵ Η Δεληγιαννάκη αναφερόμενη γενικά στην ομάδα των υπό συζήτηση ποιημάτων γράφει σχετικά με τη ρυθμικότητά τους: «Η ποικιλία κατανομής των δύο τύπων στίχου [...] συνδυάζεται περαιτέρω με ορισμένα άλλα τεχνικά μέσα (διασκελισμός, επαναλήψεις, ομοιοκαταληξία), τα οποία διαπλέκονται με την ιδιαίτερη μετρική βάση του κάθε ποιήματος, ώστε να αναιρείται η αλλιώς αναπόφευκτη μονοτονία των μικρών αυτών στίχων», Δεληγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 70.

⁴⁹⁶ Βλ. Γαραντούδης, «“Ωραία λουλούδια κι άσπρα...”». Η τυραννία και η κάθαρση της ερωτικής μνήμης», *ό.π.*

3. Ανισοσυλλαβία των στίχων, με ποσοτική κυριαρχία στίχων μίας μορφής (ως προς τη συλλαβική τους έκταση και τη θέση του τελικού τους τόνου) – συνεχής διάταξη των στίχων – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Η Σατραπεία»).
4. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – σταθερό (ως προς τη συλλαβική έκταση των στίχων) στροφικό σχήμα (με ποικιλία στίχων) – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Σοφοί δε Προσιόντων»).
5. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – λίγες διαφορές στα στροφικά σχήματα – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Η Πόλις»).
6. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – λίγες διαφορές στα στροφικά σχήματα – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα («Τα Άλογα του Αχιλλέως»).
7. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – λίγες διαφορές στα στροφικά σχήματα – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Πολυέλαιος»).
8. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – λίγες διαφορές στα στροφικά σχήματα – ένα σημείο στροφικής διαίρεσης με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες του ποιήματος – έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρεύς, 628-655 μ.Χ.»).⁴⁹⁷
9. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – ποικιλία στροφικών σχημάτων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: 7 ποιήματα («Δέησις», «Του Μαγαζιού», «Η Μάχη της Μαγνησίας», «Ιασή Τάφος», «Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια», «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία», «Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια»).

⁴⁹⁷ Το ποίημα (ίσως λόγω τυπογραφικής αβλεψίας) δεν εμφανίζει το χαρακτηριστικό της μεγαλύτερης τυπογραφικής απόστασης μεταξύ στροφικών ενοτήτων στην έκδοση (των αναγνωρισμένων ποιημάτων) που χρησιμοποιώ, δηλαδή στη «Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη» του 1991, βλ. *ό.π.*, τ. Α', σ. 84. Ωστόσο, στην «Πρώτη τυποποιημένη έκδοση» του Σαββίδη, δηλαδή στην έκδοση του 1963, η δεύτερη και η τρίτη στροφική ενότητα χωρίζονται με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει την πρώτη και τη δεύτερη στροφική ενότητα του ποιήματος, βλ. *ό.π.*, τ. Α', σ. 80. Την ίδια εικόνα παρουσιάζει το ποιητικό κείμενο και στις προηγούμενες δημοσιεύσεις του. Για το χαρακτηριστικό αυτό του ποιήματος, βλ. Καραόγλου, «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*, σ. 297 και 307.

10. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – ποικιλία στροφικών σχημάτων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Ένας Γέρος»).

11. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων κατά συμμετρικό σχήμα – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Τα Παράθυρα»).

12. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – κυκλικό σχήμα ποιήματος ως προς τον τρόπο κατανομής των στίχων σε στροφικές ενότητες – λίγες διαφορές στα στροφικά σχήματα του πρώτου και του τελευταίου μέρους του κυκλικού σχήματος, μη επαναλαμβανόμενο το ενδιάμεσο στροφικό σχήμα – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Ούτος Εκείνος»).

Όπως γίνεται αντιληπτό από την καταγραφή των παραπάνω μορφικών γνωρισμάτων, τα ποιήματα που περιέχουν στίχους παρατεταγμένους σε συνεχές σχήμα είναι 3, ενώ στα 15 ποιήματα ακολουθείται η στροφική διαίρεση των στίχων, η οποία στις 14 περιπτώσεις είναι ισομερής. Επίσης, σε 1 ποίημα συναντούμε το χαρακτηριστικό της μετακινούμενης αριστερής εσοχής των στίχων.

Η έκταση των εξεταζόμενων ποιητικών κειμένων αρχίζει από τους 8 στίχους και φτάνει έως και τους 22 στίχους, ενώ οι στίχοι που συμπεριλαμβάνονται κατά μέσο όρο σε καθένα από τα ποιήματα είναι 12,94. Τα ποιήματα που δεν οργανώνονται σε στροφικά τμήματα περιέχουν 8, 12 και 21 στίχους, ενώ οι στροφικές ενότητες των υπόλοιπων ποιημάτων είναι συνολικά 59 και η έκτασή τους ποικίλλει ανάμεσα στους 2 και τους 11 στίχους. Λεπτομερέστερα, καταμετρώνται 35 δίστιχες, 8 τρίστιχες, 6 τετράστιχες, 4 πεντάστιχες, 4 οκτάστιχες και 2 ενδεκάστιχες στροφικές ενότητες. Από το σύνολο των στροφικών ενότητων, οι 15 περιλαμβάνουν ισοσύλλαβους στίχους με σταθερό είδος κατάληξης ως προς τη θέση του τελικού τους τόνου (πρόκειται για ενδεκασύλλαβους, δωδεκασύλλαβους οξύτονους, δωδεκασύλλαβους προπαροξύτονους, δεκατρισύλλαβους, δεκατετρασύλλαβους οξύτονους, δεκαπεντασύλλαβους, δεκαεξασύλλαβους προπαροξύτονους και δεκαεπτασύλλαβους στίχους) και οι 44 αποτελούνται από ανισοσύλλαβους στίχους. Τέλος, οι διαφορετικές μορφές των στροφικών τμημάτων ανέρχονται στις 37 (ή στις 40, αν ληφθεί υπόψη, εκτός από το συλλαβικό μήκος των στίχων, και η θέση του τελικού τους τόνου).

Στη συνέχεια, θα περιγράψω λεπτομερέστερα το πρώτο, ως προς τον χρόνο της σύνθεσης και της δημοσίευσής του, από τα ποιητικά κείμενα της πολυπληθέστε-

ρης μορφικής κατηγορίας, δηλαδή της ένατης. Ακολουθεί το ποίημα «Δέησις» που γράφτηκε τον Ιούλιο του 1896 και τυπώθηκε τον Νοέμβριο του 1898 σε αυτοτελές τετρασέλιδο (Κωνστ. Καβάφης, *Δέησις*, Αλεξάνδρεια, Τυπο-λιθογραφείον Ι. Κ. Λαγουδάκη 1898):

	Η θάλασσα στα βάθη της πήρ' έναν ναύτη .–	13 (2-6-9-10-12)
	Η μάνα του, ανήξερη , πηγνίει κι ανάφτει ↓	13 (2-6-9-12)
	στην Παναγία μπροστά ένα υψηλό κερί	12 (4-6-10-12)
	για να επιστρέψει γρήγορα και να 'ν' καλοί καιροί –	14 (4-6-10-12-14)
5	και όλο προς τον άνεμο στήνει τ' αυτί .	12 (2-6-9-12)
	Αλλά ενώ προσεύχεται και δέ εται αυτή , ↓	14 (2-4-6-10-14) *
	η εικόν ακού ει , σοβαρή και λυπημένη ,	13 (2-4-8-12)
	ξέυροντας πως δεν θα 'λθει πια ο υγρός που περιμένει .	15 ([1]-6-8-10-14)

(*Ποιήματα*, Α', σ. 103)

στ. 6: Αλλά **ενώ** **προσεύχεται** και **δέ** **εται** **αυτή**, 12 (2-4-6-10-12)

Ο σημασιακά συνδεδεμένος με την έννοια της θρησκείας τίτλος του ποιήματος δημιουργεί την προσμονή ότι θα ακολουθήσει μια προσευχή και προκαλεί (συνειρμικά) την εντύπωση (λόγω της σχέσης της προσευχής με τους εκκλησιαστικούς ψαλμούς) ότι το ποίημα περιέχει ρυθμικά στοιχεία που θα αναδίδουν την αίσθηση του τραγουδιού. Η ανάγνωση του ποιητικού κειμένου διαψεύδει εν μέρει την πρώτη προσδοκία, αφού το ποίημα δεν αποτελεί «δέηση» αλλά τη συνοπτική τριτοπρόσωπη αφήγηση της ιστορίας μιας μητέρας που προσεύχεται κατανυκτικά στην εκκλησία παρακαλώντας την Παναγία να προστατεύσει τον ναυτικό γιο της χωρίς να γνωρίζει ότι αυτός έχει ήδη πεθάνει κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του. Παρομοίως και η ρυθμική προσδοκία επαληθεύεται μόνο ως προς ορισμένα χαρακτηριστικά του ποιήματος, δηλαδή ως προς τη μετρική κατασκευή του που πλησιάζει τη μορφή του αυστηρά έμμετρου στίχου (αλλά εντέλει αθετεί τους κανόνες του) και ως προς τη δραστηνότητα παρουσία της ομοιοκαταληξίας. Λεπτομερέστερα, καθεμιά από τις 4 στροφές περιέχει 2 ομοιοκατάληκτους στίχους αλλά οργανώνεται μετρικά με διαφορετικό τρόπο (με εξαίρεση τις 2 ενδιάμεσες στροφές, το σχήμα των οποίων είναι όμοιο), καθώς δεν ακολουθείται σταθερό στροφικό μοντέλο.⁴⁹⁸ Η πλήρης ομοηχία των καταληκτικών

⁴⁹⁸ Βλ. και την περιγραφή του ποιήματος από τον Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καθαφικών ποιημάτων*, ό.π., σ. 487-488.

λέξεων των στίχων στη δεύτερη και στην τρίτη στροφή, δηλαδή η ομοιοκαταληξία ομωνύμων («κερί» - «καιροί», «αυτί» - «αυτή»), καθώς και η ομοιοκαταληξία με προσθήκη των στ. 1-2 («ναύτη» - «ανάφτει»), ασφαλώς ενδυναμώνουν το παραγόμενο ηχητικό αποτέλεσμα: σημειώνω, επίσης, ως επιπρόσθετο μέσο ενίσχυσης της ακουστικής αίσθησης της επαναληπτικότητας, την ομοηχία του τονισμένου καταληκτικού φωνήεντος των στίχων της δεύτερης και της τρίτης στροφής.

Συνεχίζοντας με τη μετρική δόμηση και τη ρυθμική κίνηση των στίχων, των οποίων το μήκος κυμαίνεται μεταξύ των 12 και των 15 μετρικών συλλαβών, καταρχάς εντοπίζουμε ένα τονικό σχήμα που επαναλαμβάνεται, αυτό των στ. 2 και 5. Επίσης, εκτός από τον αδιάφορο τόνο στην 1η συλλαβή του στ. 8, υπάρχουν άλλες 3 περιπτώσεις αισθητά τονισμένων μονών συλλαβών, οι οποίες αφορούν στο σύνολό τους την 9η μετρική συλλαβή, στοιχείο που κατά κάποιον τρόπο παραπέμπει στη ρυθμική άρθρωση του παραδοσιακού δεκαπεντασύλλαβου, μολονότι οι εν λόγω στίχοι του ποιήματος είναι 2 δεκατρισύλλαβοι και 1 δωδεκασύλλαβος: πρόκειται για την 9η συλλαβή του στ. 1 (στον εκθλιμμένο ρηματικό τύπο «πήρ'»), η οποία διατηρεί τη δυναμική του τόνου της παρά τον τονισμό της 10ης συλλαβής (στη λέξη «έναν»), του στ. 2 (στο προφερόμενο με εσωτερική συνίζηση ρήμα «πηαίνει») και του στ. 5 (στο ρήμα «στήνει»). Επιπλέον, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η ρυθμική αίσθηση του τυπικού δεκαπεντασύλλαβου ανακαλείται ως έναν βαθμό και από ένα ακόμα χαρακτηριστικό, το οποίο αφορά τη δυνατότητα που παρέχει η νοηματική ροή των 7 (από το σύνολο των 8) στίχων για παύση μετά την 8η μετρική συλλαβή (αναφέρομαι στους δεκατρισύλλαβους στ. 1, 2 και 7, στους οξύτονους δεκατετρασύλλαβους στ. 4 και 6, στον οξύτονο δωδεκασύλλαβο στ. 5 και στον δεκαπεντασύλλαβο στ. 8), παρόλο που μόνο στη μία από τις περιπτώσεις αυτές (στον στ. 2) υπάρχει στίξη στο συγκεκριμένο σημείο.

Αναφορικά με τη συνολική παρουσία της στίξης στο ποίημα, βρίσκουμε 3 εσωτερικά κόμματα καταμερισμένα σε 2 στίχους, καθώς και σημεία στίξης στο τέλος 6 στίχων (κόμμα σε 2 στίχους, τελεία σε 2 στίχους, παύλα σε 1 στίχο, τελεία και παύλα σε 1 στίχο).

Στις περιπτώσεις φωνηεντικών γεινιάσεων χρησιμοποιείται τόσο η συνίζηση όσο και η χασμωδία, αλλά η μορφή της χασμωδίας εμφανίζεται συχνότερα. Πιο αναλυτικά, καταμετρώνται 6 συνιζήσεις, από τις οποίες οι 3 είναι εσωτερικές και οι 3 είναι εξωτερικές, καθώς και 9 χασμωδίες, δηλαδή 2 εσωτερικές και 7 εξωτερικές.

Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι και οι 2 διασκελισμοί του ποιήματος, οι οποίοι βέβαια δεν διέπονται από τον ίδιο βαθμό τολμηρότητας, καθώς ο πρώτος είναι αναμφίβολα πολύ πιο δραστικός, γίνονται μεταξύ διαφορετικών στροφικών ενοτήτων, δηλαδή μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης και μεταξύ της τρίτης και της τέταρτης στροφής. Στους στ. 2-3 διασπάται η συντακτική ενότητα ρήματος («ανάφτει») και αντικειμένου («ένα υψηλό κερύ»): η τοποθέτηση του δεύτερου μέλους του διασκελισμού στο τέλος του στίχου στον οποίο συμπεριλαμβάνεται μετριάζει ως έναν βαθμό την προκαλούμενη ένταση. Στην περίπτωση των στ. 6-7, αν και δεν μπορεί να γίνει λόγος για διατάραξη της συντακτικής ροής ή για διακοπή της νοηματικής ακολουθίας, αφού δεν απουσιάζει κάποιος βασικός συντακτικός όρος από τον πρώτο στίχο που μάλιστα τελειώνει με κόμμα, η δευτερεύουσα χρονική πρόταση («ενώ προσεύχεται και δέεται αυτή») αφήνει την αίσθηση μιας σημασιακής εκκρεμότητας που ολοκληρώνεται με την οριοθετημένη με κόμμα εισαγωγική φράση («η εικών ακούει») του επόμενου στίχου.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσε κανείς εύλογα να εικάσει ότι η συνειρμική σύνδεση της λέξης του τίτλου με τους εκκλησιαστικούς ύμνους, η ατμόσφαιρα κατάνυξης της εκκλησίας, όπως αυτή αποδίδεται μέσω του ποιητικού λόγου, το σχετιζόμενο με θεματικό μοτίβο του δημοτικού τραγουδιού θέμα της μητέρας που χάνει το παιδί της αλλά και το στοιχείο της τραγικής ειρωνείας (η μητέρα προσεύχεται, ενώ το παιδί της έχει ήδη πεθάνει), το οποίο επίσης απαντά στη δημοτική ποίηση, υποστηρίζονται και από τη μορφική οργάνωση του ποιήματος, χωρίς βέβαια να υιοθετούνται αυστηροί μετρικοί κανόνες.

δ) Ελευθερωμένος στίχος

Τα 112 καθεαυτό ελευθερωμένα ποιήματα, τα οποία δημοσιεύτηκαν από τον Δεκέμβριο του 1899 («Κεριά», γράφτηκε τον Αύγουστο του 1893) έως και τον Νοέμβριο του 1932 («Μέρες του 1908», γράφτηκε για πρώτη φορά πιθανώς τον Ιούλιο του 1921, με τον τίτλο «Το Καλοκαίρι του 1895») με εξαίρεση το ποίημα «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας» που γράφτηκε μεταξύ του Νοεμβρίου του 1932 και του Απριλίου του 1933 αλλά δεν δημοσιεύτηκε από τον Καβάφη, έχουν ενταχθεί στις παρακάτω επιμέρους κατηγορίες, με βάση τον τρόπο της οργάνωσης των στίχων τους:

1. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Όσο Μπορείς»).

2. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 2 ποιήματα («Μια Νύχτα», «Θάλασσα του Πρωϊού»).
3. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 11 ποιήματα («Η Ψυχές των Γερόντων», «Διακοπή», «Η Συνοδεία του Διονύσου», «Η Δόξα των Πτολεμαίων», «Λυσίου Γραμματικού Τάφος», «Ευρίωνος Τάφος», «Ζωγραφισμένα», «Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος», «Εις το Επίνειον», «Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα», «Άννα Δαλασσηνή»).
4. Ανισοσυλλαβία των στίχων [περιέχεται και κομμένος στίχος, ο οποίος μοιράζεται σε διαφορετικές στροφικές ενότητες] – συνεχής διάταξη των στίχων – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Πέρασμα»).
5. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 3 ποιήματα («Εν Πόλει της Οσροηνής», «Ο Ιουλιανός, ορών ολιγορίαν», «Ηλθε για να διαβάσει»).
6. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 9 ποιήματα («Ιωνικόν», «Τα Επικίνδυνα», «Φιλέλλην», «Όταν Διεγείρονται», «Εν τη Οδώ», «Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών», «Από υαλί χρωματιστό», «Στο πληκτικό χωριό», «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα»).
7. Ανισοσυλλαβία των στίχων [οι στίχοι είναι στην πλειονότητά τους διπλοί, με τυπογραφικό κενό ανάμεσα στα δύο τμήματά τους] – συνεχής διάταξη των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Ομνύει»).
8. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Απολείπειν ο θεός Αντώνιον»).
9. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 7 ποιήματα («Τελειωμένα», «Επήγα», «Στου Καφενείου την Είσοδο», «Ένας Θεός των», «Ηδονή», «Ιγνατίου Τάφος», «Θυμήσου, Σώμα...»).
10. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – κυκλικό σχήμα ποιήματος ως προς τον τρόπο κατανομής των στίχων σε στροφικές ενότητες – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Φωνές»).
11. Ανισοσυλλαβία των στίχων [περιέχεται και κομμένος στίχος, ο οποίος μοιράζεται σε διαφορετικές στροφικές ενότητες] – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ομοιοκαταληξία όλων των στίχων με προκαθορισμένο σχήμα: 1 ποίημα («Τυανεύς Γλύπτης»).

12. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 12 ποιήματα («Ιθάκη», «Επέστρεφε», «Στην Εκκλησία», «Μακρυά», «Για τον Αμμώνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610», «Ο ήλιος του απογεύματος», «Νέοι της Σιδώνας (400 μ.Χ.)», «Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής», «Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει», «Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.», «Μέρες του 1909, '10, και '11», «Μέρες του 1908»).

13. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – διαχωρισμός των δύο στροφικών ενοτήτων του ποιήματος με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χρησιμοποιείται συνήθως – έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω»)⁴⁹⁹

14. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ένα σημείο στροφικής διαίρεσης με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες του ποιήματος – έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών»)⁵⁰⁰

15. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 35 ποιήματα («Κεριά», «Τα Βήματα», «Ηρώδης Αττικός», «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», «Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου», «Εν Εσπέρα», «Έτσι πολύ ατένισα→», «Καισαρίων», «Νόησις», «Η Διορία του Νέρωνος», «Αριστόβουλος», «Απ' τες εννιά→», «Είγε ετελεύτα», «Ο Δαρείος», «Η αρχή των», «Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού, εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.», «Ο Δημάρατος», «Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου», «Σ' ένα

⁴⁹⁹ Το ποίημα (ίσως λόγω τυπογραφικής αβλεψίας) δεν εμφανίζει το χαρακτηριστικό της μεγαλύτερης τυπογραφικής απόστασης μεταξύ στροφικών ενοτήτων στην έκδοση (των αναγνωρισμένων ποιημάτων) που χρησιμοποιώ, δηλαδή στη «Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη» του 1991, βλ. *ό.π.*, τ. Β', σ. 54. Ωστόσο, στην «Πρώτη τυποποιημένη έκδοση» του Σαββίδη, δηλαδή στην έκδοση του 1963, οι 2 στροφικές ενότητες του ποιήματος χωρίζονται με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χρησιμοποιείται συνήθως, βλ. *ό.π.*, τ. Β', σ. 48. Την ίδια εικόνα παρουσιάζει το ποιητικό κείμενο και στις προηγούμενες δημοσιεύσεις του. Για το χαρακτηριστικό αυτό του ποιήματος, βλ. Καράογλου, «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*, σ. 297 και 309.

⁵⁰⁰ Το ποίημα (ίσως λόγω τυπογραφικής αβλεψίας) δεν εμφανίζει το χαρακτηριστικό της μεγαλύτερης τυπογραφικής απόστασης μεταξύ στροφικών ενοτήτων στην έκδοση (των αναγνωρισμένων ποιημάτων) που χρησιμοποιώ, δηλαδή στη «Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη» του 1991, βλ. *ό.π.*, τ. Β', σ. 59. Ωστόσο, στην «Πρώτη τυποποιημένη έκδοση» του Σαββίδη, δηλαδή στην έκδοση του 1963, η πρώτη και η δεύτερη στροφική ενότητα χωρίζονται με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τη δεύτερη και την τρίτη στροφική ενότητα του ποιήματος, βλ. *ό.π.*, τ. Β', σ. 53. Την ίδια εικόνα παρουσιάζει το ποιητικό κείμενο και στις προηγούμενες δημοσιεύσεις του. Για το χαρακτηριστικό αυτό του ποιήματος, βλ. Καράογλου, «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*, σ. 297 και 306-307.

βιβλίο παληό—», «Το 25ον έτος του βίου του», «Η αρρώστια του Κλείτου», «Εν δήμω της Μικράς Ασίας», «Ιερεύς του Σεραπίου», «Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς», «Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών», «Ένας νέος της Τέχνης του Λόγου – στο 24ον έτος του», «Εν Σπάρτη», «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης», «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.», «Ο καθρέπτης στην είσοδο», «Ρωτούσε για την ποιότητα—», «Ας φρόντιζαν», «Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων», «Στα 200 π.Χ.», «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας»).

16. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – διαχωρισμός των δύο στροφικών ενότητων του ποιήματος με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χρησιμοποιείται συνήθως – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Ίμενος»).⁵⁰¹

17. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – δύο σημεία στροφικής διαίρεσης με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες του ποιήματος – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Οροφέρνης»).⁵⁰²

18. Ανισοσυλλαβία των στίχων [περιέχεται και κομμένος στίχος, ο οποίος μοιράζεται σε διαφορετικές στροφικές ενότητες] – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Κάτω απ' το Σπίτι»).

19. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – διαχωρισμός της πρώτης στροφικής ενότητας με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες του ποιήμα-

⁵⁰¹ Το ποίημα (ίσως λόγω τυπογραφικής αβλεψίας) δεν εμφανίζει το χαρακτηριστικό της μεγαλύτερης τυπογραφικής απόστασης μεταξύ στροφικών ενότητων στην έκδοση (των αναγνωρισμένων ποιημάτων) που χρησιμοποιώ, δηλαδή στη «Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη» του 1991, βλ. *ό.π.*, τ. Β', σ. 16. Ωστόσο, στην «Πρώτη τυποποιημένη έκδοση» του Σαββίδη, δηλαδή στην έκδοση του 1963, οι 2 στροφικές ενότητες του ποιήματος χωρίζονται με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χρησιμοποιείται συνήθως, βλ. *ό.π.*, τ. Β', σ. 10. Την ίδια εικόνα παρουσιάζει το ποιητικό κείμενο και στις προηγούμενες δημοσιεύσεις του. Για το χαρακτηριστικό αυτό του ποιήματος, βλ. Καράογλου, «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*, σ. 297 και 307-308.

⁵⁰² Το ποίημα (ίσως λόγω τυπογραφικής αβλεψίας) δεν εμφανίζει το χαρακτηριστικό της μεγαλύτερης τυπογραφικής απόστασης μεταξύ στροφικών ενότητων στην έκδοση (των αναγνωρισμένων ποιημάτων) που χρησιμοποιώ, δηλαδή στη «Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη» του 1991, βλ. *ό.π.*, τ. Α', σ. 39-40. Ωστόσο, στην «Πρώτη τυποποιημένη έκδοση» του Σαββίδη, δηλαδή στην έκδοση του 1963, η πρώτη και η δεύτερη στροφική ενότητα αλλά και η έβδομη και η όγδοη (που είναι και οι τελευταίες του ποιήματος) χωρίζονται με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες, βλ. *ό.π.*, τ. Α', σ. 33-34. Την ίδια εικόνα παρουσιάζει το ποιητικό κείμενο και στις προηγούμενες δημοσιεύσεις του. Για το χαρακτηριστικό αυτό του ποιήματος, βλ. Καράογλου, «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*, σ. 297 και 303-304.

τος και με μία σειρά από τελείες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Γκρίζα»).

20. Ανισοσυλλαβία των στίχων [περιέχεται και κομμένος στίχος] – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – δύο σημεία στροφικής διαίρεσης με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες του ποιήματος – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)»).

21. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – χρήση της παύλας του διαλόγου σε ορισμένους στίχους – έξι σημεία στροφικής διαίρεσης με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες του ποιήματος (το τυπογραφικό κενό είναι ακόμα μεγαλύτερο στο τελευταίο από τα έξι σημεία) – μετακινούμενη αριστερή εσοχή των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Περιμένοντας τους Βαρβάρους»)⁵⁰³.

22. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 8 ποιήματα («Η Κηδεία του Σαρπηδόνο», «Μάρτια Ειδοί», «Ο Θεόδοτος», «Το Διπλανό Τραπέζι», «Του πλοίου», «Άννα Κομνηνή», «Έν πορεία προς την Σινώπην», «Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων»).

23. Ανισοσυλλαβία των στίχων [περιέχεται και κομμένος στίχος, ο οποίος μοιράζεται μεταξύ διαφορετικών στροφικών ενοτήτων] – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Να μείνει»).

24. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ένα σημείο στροφικής διαίρεσης με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χωρίζει τις υπόλοιπες στροφικές ενότητες του ποιήματος – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Τρώες»).

⁵⁰³ Το ποίημα (ίσως λόγω τυπογραφικής αβλεψίας) εμφανίζει το χαρακτηριστικό της μεγαλύτερης τυπογραφικής απόστασης μεταξύ στροφικών ενοτήτων σε πέντε και όχι σε έξι σημεία, δηλαδή μεταξύ τέταρτης-πέμπτης, έκτης-έβδομης, όγδοης-ένατης, δέκατης-ενδέκατης και δωδέκατης-δέκατης τρίτης στροφικής ενότητας, στην έκδοση (των αναγνωρισμένων ποιημάτων) που χρησιμοποιώ, δηλαδή στη «Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη» του 1991, βλ. *ό.π.*, τ. Α', σ. 110-111. Ωστόσο, στην «Πρώτη τυποποιημένη έκδοση» του Σαββίδη, δηλαδή στην έκδοση του 1963, με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό χωρίζεται και η δεύτερη από την τρίτη στροφική ενότητα, βλ. *ό.π.*, τ. Α', σ. 107-108. Την ίδια εικόνα (με έξι σημεία μεγαλύτερης τυπογραφικής απόστασης μεταξύ στροφικών τμημάτων) παρουσιάζει το ποιητικό κείμενο και στις προηγούμενες δημοσιεύσεις του. Για το χαρακτηριστικό αυτό του ποιήματος, βλ. Καραόγλου, «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*, σ. 297 και 302-303.

25. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 8 ποιήματα («Πολύ Σπανίως», «Μανουήλ Κομνηνός», «Μέρες του 1903», «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου», «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)», «Μέρες του 1901», «Ουκ έγνω», «Στον ίδιο χώρο»).

26. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – διαχωρισμός των δύο στροφικών ενοτήτων του ποιήματος με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χρησιμοποιείται συνήθως – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Υπέρ της Αχαϊκής Συμπολιτείας πολεμήσαντες»).⁵⁰⁴

Για να συνοψίσω τα παραπάνω στοιχεία, σημειώνω ότι τα ποιήματα που οργανώνονται σε στίχους παρατεταγμένους χωρίς την παρεμβολή κενών αράδων ανέρχονται στα 33 και τα ποιήματα που ακολουθούν τη στροφική διαίρεση είναι 79. Από αυτά τα 79 ποιήματα, μόνο σε 3 οι στροφικές ενότητες είναι ισόστιχες, ενώ στα 76 η κατανομή σε στροφικά τμήματα είναι ανισομερής. Αναφορικά με τα ειδικότερα τυπογραφικά χαρακτηριστικά που εντοπίζονται, σε 4 ποιήματα συμπεριλαμβάνεται κομμένος στίχος, τα τμήματα του οποίου μοιράζονται σε διαφορετικές στροφικές ενότητες, σε 4 ποιήματα υπάρχει (σε ένα ή περισσότερα σημεία τους) μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό μεταξύ στροφικών ενοτήτων και σε 1 ποίημα η αριστερή εσοχή των στίχων είναι ασταθής.

Η έκταση των ελευθερωμένων ποιημάτων του καθαφικού κανόνα ποικίλλει μεταξύ των 4 και των 70 στίχων, ενώ ο μέσος όρος των στίχων που περιέχονται σε καθένα από τα ποιήματα είναι 18,37. Τα 33 ποιήματα που αναπτύσσονται σε συνεχή διάταξη περιλαμβάνουν από 4 έως και 24 στίχους. Οι στροφικές ενότητες των 27 στροφικά οργανωμένων ποιητικών κειμένων είναι συνολικά 303 και έχουν έκταση κυμαινόμενη από τον 1 στίχο έως και τους 24 στίχους. Πιο αναλυτικά, κυριαρχούν ως προς την ποσοτική τους παρουσία οι 50 τρίστιχες, οι 44 τετράστιχες, οι 41 πεντάστιχες και οι 32 δίστιχες στροφικές ενότητες, έπονται οι 25 στροφικές ενότητες 6 στίχων, οι 21 στροφικές ενότητες 1 στίχου, οι 21 στροφικές ενότητες 7 στίχων, οι 13 στροφικές ενότητες 8 στίχων, οι 11 στροφικές ενότητες 9 στίχων, οι 9 στροφικές ενό-

⁵⁰⁴ Το ποίημα (ίσως λόγω τυπογραφικής αβλεψίας) δεν εμφανίζει το χαρακτηριστικό της μεγαλύτερης τυπογραφικής απόστασης μεταξύ στροφικών ενοτήτων στην έκδοση (των αναγνωρισμένων ποιημάτων) που χρησιμοποιώ, δηλαδή στη «Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη» του 1991, βλ. *ό.π.*, τ. Β', σ. 37. Ωστόσο, στην «Πρώτη τυποποιημένη έκδοση» του Σαββίδη, δηλαδή στην έκδοση του 1963, οι 2 στροφικές ενότητες του ποιήματος χωρίζονται με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που χρησιμοποιείται συνήθως, βλ. *ό.π.*, τ. Β', σ. 31. Την ίδια εικόνα παρουσιάζει το ποιητικό κείμενο και στις προηγούμενες δημοσιεύσεις του. Για το χαρακτηριστικό αυτό του ποιήματος, βλ. Καράογλου, «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*, σ. 297 και 308-309.

τητες 10 στίχων, οι 7 στροφικές ενότητες 11 στίχων, οι 6 στροφικές ενότητες 12 στίχων, οι 5 στροφικές ενότητες 14 στίχων, οι 3 στροφικές ενότητες 15 στίχων, οι 2 στροφικές ενότητες 4+0,5 στίχων, οι 2 στροφικές ενότητες 13 στίχων, οι 2 στροφικές ενότητες 19 στίχων, οι 2 στροφικές ενότητες 23 στίχων, ενώ από 1 φορά εμφανίζονται στροφικά τμήματα 1+0,5 στίχων, 0,5+4 στίχων, 0,5+5 στίχων, 0,5+8 στίχων, 16 στίχων, 17 στίχων και 24 στίχων. Τα στροφικά τμήματα που αποτελούνται από ισοσύλλαβους στίχους με σταθερή θέση του τελικού τόνου είναι 13 (πρόκειται για οξύτονους δωδεκασύλλαβους, δεκατρισύλλαβους και δεκαπεντασύλλαβους) και οι στροφικές ενότητες που περιέχουν ισοσύλλαβους στίχους με παραλλασσόμενο είδος κατάληξης είναι 2 (πρόκειται για δωδεκασύλλαβους οξύτονους και προπαροξύτονους). Τέλος, οι διαφορετικές στροφικές μορφές που καταμετρήθηκαν είναι 274 (ή 282, αν ληφθεί υπόψη, εκτός από τη συλλαβική έκταση των στίχων, και η θέση του τελικού τόνου).

Το ποιητικό κείμενο στο οποίο θα επικεντρώσω την προσοχή μου στη συνέχεια προέρχεται από τη δέκατη πέμπτη, δηλαδή την πολυπληθέστερη, μορφική κατηγορία του καθαυτού ελευθερωμένου στίχου. Συγκεκριμένα, θα περιγράψω τη μετρική κατασκευή του ποιήματος «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας» που, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, γράφτηκε λίγους μήνες ή και λίγες ημέρες πριν από τον θάνατο του ποιητή, καθώς η σύνθεσή του χρονολογείται εντός της περιόδου από τον Νοέμβριο του 1932 έως τον Απρίλιο του 1933, ενώ δημοσιεύτηκε το 1935 στη συγκεντρωτική έκδοση των καβαφικών ποιημάτων, την οποία επιμελήθηκε φιλολογικά η Σεγκοπούλου και καλλιτεχνικά ο Καλμούχος. Παραθέτω το ποίημα:

	Σαστίσαμε στην Αντι_όχειαν όταν μάθαμε τα νέα καμώματα του_Ιουλιανού.	↓	14 (2-8-10-12) 10 (2-4-10) *
5	Ο_Απόλλων εξηγήθηκε με λόγου του, στην Δάφνη! Χρησμό δεν ήθελε να δώσει (σκοτισθήκαμε!), σκοπό δεν το_χε να μιλήσει μαντικώς, αν πρώτα δεν καθαρίζονταν το_εν Δάφνη τέμενός του. Τον ενοχλούσαν, δήλωσαν, οι γειτονεύοντες νεκροί.	↓	15 (2-6-10-14) 14 (2-4-8-12) 15 (2-4-8-12-14) 13 (4-8-10-12) 16 (4-6-12-16)
10	Στην Δάφνη βρίσκονταν τάφοι πολλοί.– Ένας απ' τους εκεί_ενταφισμένους ήταν ο θαυμαστός, της εκκλησίας μας δόξα, ο_άγιος, ο καλλίνικος μάρτυς Βαβύλας.	↓ ↓	10 (2-4-7-10) 11 ([1]-6-10) 13 ([1]-6-10-12) 13 (2-6-9-12)
15	Αυτόν αινίττονταν, αυτόν φοβούνταν ο ψευτοθε_ός. Όσο τον ένοιωθε κοντά, δεν κότα_ε να βγάλει τους χρησμούς του_τσιμουδιά. (Τους τρέμουνε τους μάρτυράς μας οι ψευτοθε_οί).	↓	16 (2-4-8-10-16) 12 ([1]-4-8-10) * 10 (2-6-10) 14 (2-6-8-14)

	Ανασκουμπώθηκεν ο_ανόσι_ος Ι_ουλιανός, νεύρ <u>ι</u> ασε και ξεφώνιζε: «Σηκώστε, μεταφέρτε τον, βγάλτε τον τούτον τον Βαβύλα_αμέσως. Ακούς εκεί;_Ο_Απόλλων ενοχλείται.	14 (4-8-14) 16 ([1]-6-10-14) 11 ([1]-4-8-10) 11 (2-4-6-10)
20	Σηκώστε τον, αρπάξτε τον ευθύς. Ξεθάψτε τον, πάρτε τον όπου θέτε. Βγάλτε τον, δώξτε τον. Παίζουμε τώρα; Ο_Απόλλων είτε να καθαρισθεί το τέμενος. »	10 (2-6-10) 11 (2-5-8-10) 11 ([1]-4-7-10) 14 (2-4-10-12)
25	Το πήραμε, το πήγαμε το_άγιο λείψανον αλλού· το πήραμε, το πήγαμε_εν αγάπη κ' εν τιμή.	16 (2-6-10-12-16) 14 (2-6-10-14)
	Κι ωραί_α τ <u>ω</u> ντι πρόκοψε το τέμενος. Δεν άργησε καθόλου, και φωτιά ↓ μεγάλη κόρωσε: μια φοβερή φωτιά : και κ <u>ή</u> κε και το τέμενος κι ο_Απόλλων.	12 (2-4-6-10) 10 (2-6-10) 12 (2-4-{7}-10-12) 11 (2-6-10)
30	Στάχτη το_είδωλο· για σάρωμα, με τα σκουπίδια.	15 ([1]-4-8-14)
	Έσκασε ο_Ιουλιανός και δι <u>έ</u> δωσε – ↓ τι_άλλο θα_έκαμνε – πως η φωτιά_ήταν βαλτή ↓ από τους Χριστιανούς εμάς. Ας πά<u>ει</u> να λέ_ει. Δεν αποδείχθηκε· ας πά<u>ει</u> να λέ_ει.	10 ([1]-6-8) * 14 ([1]-2-4-10-11-14) 13 (2-6-8-10-12) 11 (4-8-10)
35	Το_ουσι_ώδες είναι που_έσκασε.	10 (4-6-8) *

(Ποήματα, Β', σ. 99-100)

στ. 2	τα νέ <u>α</u> κα <u>μ</u> ώματα του Ι_ουλι_ανού.	12 (2-4-12)
στ. 13	Όσο τον ένοιωθε κον <u>τά</u> , δεν κό <u>τα</u> ε	11 ([1]-4-8-10)
στ. 31	Έσκασε ο_Ι_ουλιανός και δι <u>έ</u> δωσε –	12 ([1]-8-10)
στ. 35	Το_ουσι <u>ώ</u> δες είναι που_έ <u>σ</u> κασε.	8 (2-4-6)

Στους παραπάνω 35 στίχους το ποιητικό υποκείμενο οικειώνεται τη φωνή ενός ανθρώπου που ήταν παρών στα εξιστορούμενα περιστατικά, καθώς αφηγείται σε α' πρόσωπο πληθυντικού αριθμού, ως μέλος μιας ομάδας (συγκεκριμένα της ομάδας των χριστιανών), ένα ιστορικό γεγονός που συνέβη στη Δάφνη της Αντιόχειας το 362 μ.Χ., δηλαδή κατά την περίοδο της διακυβέρνησης του αυτοκράτορα Ιουλιανού (361-363 μ.Χ.), ένθερμου υποστηρικτή της αρχαίας θρησκείας, ο οποίος εμφανίζεται στο ποίημα ως βασικό πρόσωπο της αφηγούμενης ιστορίας.⁵⁰⁵ Οι στίχοι του ποιητικού κειμένου είναι κατανεμημένοι σε 9 ανισομήκη στροφικά τμήματα 2-5-4-4-8-2-4-1-5 στίχων και έχουν συλλαβική έκταση κυμαινόμενη ανάμεσα στις 10 και τις 16 μετρι-

⁵⁰⁵ Για πληροφορίες ιστορικού χαρακτήρα σχετικά με το ποίημα, βλ.: Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα ποιήματα (1919-1933)*, τ. Β', ό.π., σ. 154· Filippo Maria Pontani, «Πηγές της ποίησης του Καβάφη», *Μετάφραση Ευρυτίδης Γαραντούδης, Επτά δοκίμια και μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, ό.π., σ. 51-72: 68. Βλ., επίσης, το ακόλουθο σχόλιο του Σαββίδη για το ποίημα: «[...] ένα ποίημα όπου σαν καλός πολιτικός (μερικοί θα έλεγαν: μάλλον σαν ρεαλιστής ελληνορθόδοξος) κατορθώνει να εξισοροποιήσει τα ανθρώπινα πάθη: όχι με την συγχώρεση (που είναι προνόμιο των θεών) αλλά με την δραστητική αγάπη», Γ. Π. Σαββίδης, «Η πολιτική αίσθηση στον Καβάφη», *Μικρά καβαφικά*, Πρώτος τόμος, ό.π., σ. 101-124: 120.

κές συλλαβές. Επίσης, ομοιοκαταληκτούν οι ακόλουθοι 16 στίχοι: στ. 2-24, 7-8-15-25-32, 12-16, 14-27-28, 23-26, 33-34· στις περιπτώσεις των στ. 23-26, 27-28 και 33-34 επαναλαμβάνονται (στο τέλος των στίχων) ονοματικό σύνολο («το τέμενος»), λέξη («φωτιά») και φράση («ας πάει να λέει») αντίστοιχα.

Διερευνώντας την ακολουθία των τόνων, διαπιστώνουμε ότι στο ποίημα εμφανίζονται 29 διαφορετικά τονικά σχήματα· με όμοια τονικά σχήματα διαρθρώνονται οι στ. 3-25, 13-18, 14-20-27-29, 19-26. Οι στίχοι που αρχίζουν με τονισμένη συλλαβή ανέρχονται στους 9. Όσον αφορά τις τονικές εκτροπές από το ιαμβικό μέτρο, αυτές είναι 5. Λεπτομερέστερα, οι μονές συλλαβές που φέρουν αισθητό τόνο είναι οι εξής: η 7η συλλαβή του στ. 8 (στη λέξη «τάφοι»)· η 9η συλλαβή του στ. 11 (στη λέξη «μάρτυς»)· η 5η συλλαβή του στ. 21 (στη λέξη «πάρτε»)· η 7η συλλαβή του στ. 22 (στη λέξη «Παίζουμε»), ο οποίος αναπτύσσεται με δακτυλικό τονικό σχήμα (1-4-7-10), αλλά το ιαμβικό μετρικό πλαίσιο του ποιήματος δεν επιτρέπει τον χαρακτηρισμό του ως δακτυλικού στίχου· η 11η συλλαβή του στ. 32 (στη λέξη «ήταν») που διατηρεί την τονική δυναμική της παρά το γεγονός ότι τονίζεται και η 10η συλλαβή (στη λέξη «φωτιά»). Αντίθετα, ο τόνος στην 7η συλλαβή του στ. 28 (στο μονοσύλλαβο άρθρο «μια») είναι ηχητικά αδύναμος.

Ιδιαίτερα έντονη και καθοριστικής σημασίας για την κίνηση του ρυθμού είναι η παρουσία της εσωτερικής στίξης στο ποίημα, καθώς περιέχονται σ' αυτό 26 παύσεις (16 κόμματα, 3 άνω τελείες, 2 τελείες, 1 παρένθεση που ανοίγει, 1 άνω και κάτω τελεία ακολουθούμενη από εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 ερωτηματικό, 1 άνω και κάτω τελεία, 1 παύλα) καταμερισμένες σε 22 στίχους. Έχει νόημα να προσέξουμε ότι οι εσωτερικές παύσεις πυκνώνουν εμφανώς στο τμήμα του ποιητικού κειμένου από την 9η μετρική συλλαβή του στ. 17 έως και το τέλος του στ. 23, δηλαδή στο τμήμα που είναι ενταγμένο σε εισαγωγικά και αποδίδει τον ευθύ λόγο του Ιουλιανού, ο οποίος διατάζει, με ασυγκράτητη οργή, την εκταφή του επισκόπου Αντιοχείας Βαβύλα από τον περίβολο του ναού του Απόλλωνα. Οι συνεχείς παύσεις, οι σύντομες, κοφτές και (κατά συνέπεια) εμφατικά τονισμένες φράσεις που δημιουργούνται, καθώς και ο μεγάλος αριθμός των ρημάτων προστακτικής έγκλισης («σηκώστε» [χρησιμοποιείται δύο φορές], «μεταφέрте», «βγάλτε» [χρησιμοποιείται δύο φορές], «αρπάξτε», «ξεθάψτε», «πάρτε», «διώξτε»), φανερώνουν το ύφος του λόγου του αυτοκράτορα και αποτυπώνουν παραστατικά τον θυμό του. Επίσης, στίξη εμφανίζεται και στο τέλος 29 στίχων (υπάρχει τελεία σε 17 στίχους, κόμμα σε 3 στίχους, ενώ από 1 φορά απαντούν στο τέλος στίχων θαυμαστικό, θαυμαστικό συνδυασμένο με παρένθεση που

κλείνει και κόμμα, τελεία και παύλα, παρένθεση που κλείνει και τελεία, ερωτηματικό, τελεία και εισαγωγικά που κλείνουν, άνω τελεία, άνω και κάτω τελεία, παύλα).

Τα γειτνιάζοντα φωνήεντα του ποιητικού κειμένου συνεκφωνούνται σε μία μετρική συλλαβή σε 29 περιπτώσεις και διαβάζονται με χασμωδία σε 20 περιπτώσεις. Οι 18 συνιζήσεις και οι 10 χασμωδίες εμφανίζονται στο εσωτερικό λέξεων, ενώ οι 11 συνιζήσεις και οι 10 χασμωδίες είναι εξωτερικές.

Η εικόνα της μετρικορυθμικής κατασκευής του ποιήματος συμπληρώνεται με την εξέταση του διασκελισμού, ο οποίος απαντά 8 φορές, στους στ. 1-2, 5-6, 9-10, 10-11, 13-14, 27-28, 31-32, 32-33. Ας δούμε και τα συντακτικά ζεύγη των οποίων η συνοχή διασαλεύεται σε καθεμιά από αυτές τις περιπτώσεις, προκειμένου να αποτυπωθεί πληρέστερα η λειτουργία του εν λόγω μετρικού μέσου. Ο διασκελισμός του πρώτου στίχου του ποιητικού κειμένου χωρίζει ρήμα («μάθαμε») και αντικείμενο («τα νέα καμώματα»). Το τελευταίο, τοποθετημένο μετά το εσωτερικό κόμμα, τμήμα του στ. 5 («αν πρώτα») περιλαμβάνει υποθετικό σύνδεσμο και επιρρηματικό προσδιορισμό του χρόνου, δηλαδή δύο όρους που είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι με το ρήμα του στ. 6 («δεν καθαρίζονταν»). Στους στ. 9, 10 και 11 εκτείνεται μία πρόταση, οι τρεις βασικοί συντακτικοί όροι της οποίας περιέχονται σε διαφορετικό στίχο, με αποτέλεσμα να δημιουργείται η αίσθηση της νοηματικής εκκρεμότητας τόσο στο τέλος του στ. 9 όσο και στο τέλος του στ. 10· συγκεκριμένα, η φράση που εκτείνεται σε ολόκληρο τον στ. 9 («Ένας απ' τους εκεί ενταφιασμένους») λειτουργεί ως κατηγορούμενο, στην αρχή του στ. 10 βρίσκουμε το συνδετικό ρήμα («ήταν»), ενώ το υποκείμενο («ο καλλίνικος μάρτυς Βαβύλας») είναι τοποθετημένο στο τέλος του στ. 11 μετά από εσωτερικό κόμμα· μεταξύ του ρήματος και του υποκειμένου μεσολαβούν τρεις όροι («ο θαυμαστός, της εκκλησίας μας δόξα, / ο άγιος») που υπερτονίζουν την εγκωμιαστική διάθεση του (χριστιανού) αφηγητή απέναντι στον μάρτυρα Βαβύλα· το ένα από τα κόμματα που χωρίζουν τους όρους αυτούς σημειώνεται στο τέλος του στ. 10. Στους στ. 13-14 απομακρύνονται ρήμα («δεν κόταε») οριοθετημένο με εσωτερικό κόμμα και δευτερεύουσα βουλητική πρόταση («να βγάλει τους χρησμούς του») που ολοκληρώνεται με άνω τελεία και λειτουργεί ως αντικείμενο. Στους στ. 27-28 διασπάται το συντακτικό ζεύγος ουσιαστικού («φωτιά») και επιθετικού προσδιορισμού («μεγάλη»). Στους στ. 31-32 χωρίζονται ρήμα («διέδωσε») και δευτερεύουσα ειδική πρόταση («πως η φωτιά ήταν βαλτή») που έχει τον ρόλο αντικειμένου· ανάμεσα στα δύο μέρη του διασκελισμού παρεμβάλλεται μία σύντομη πρόταση ενταγμένη σε παύλες και τοποθετημένη στον στ. 32 (πρόκειται για την ειρωνικής χροιάς πρόταση «τι

άλλο θα έκαμνε»)⁵⁰⁶ η πρώτη παύλα της παρενθετικής αυτής πρότασης αποσπάται και μεταφέρεται στο τέλος του στ. 31. Το σχήμα του τελευταίου διασκελισμού του ποιήματος, στους στ. 32-33, συναποτελείται από ρηματικό επίθετο («βαλτή») και εμπρόθετο προσδιορισμό που δηλώνει το ποιητικό αίτιο («από τους Χριστιανούς εμάς»). Αξιοσημείωτο είναι ότι στο τμήμα του ποιητικού κειμένου, το οποίο αποδίδει τα λόγια του Ιουλιανού (στ. 17-23), δεν εμφανίζεται κανένας διασκελισμός, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, ο μεγάλος αριθμός των εσωτερικών αλλά και των εξωτερικών σημείων στίξης (όλοι οι εν λόγω στίχοι τελειώνουν με στίξη που είναι τις περισσότερες φορές τελεία, με εξαίρεση ένα κόμμα και ένα ερωτηματικό) δημιουργεί σύντομες φράσεις που σε όλες τις περιπτώσεις ολοκληρώνονται νοηματικά εντός των στιχικών ορίων.

Όπως γίνεται αντιληπτό από την παραπάνω περιγραφή, το τελευταίο ποίημα που συνέθεσε (λίγο πριν από τον θάνατό του) ο Καβάφης συνιστά ένα απολύτως αντιπροσωπευτικό δείγμα της ποιητικής του ως προς τους άξονες της ιστορικής θεματολογίας, της ρεαλιστικής διατύπωσης, των λιτών εκφραστικών τρόπων, της υπογειωμένης αλλά δραστηκότατης ειρωνείας, του αφηγηματικού τόνου, της δραματικότητας, καθώς και της ιδιάζουσας μετρικής. Στο υπό συζήτηση ποίημα, όπως και στην πλειονότητα των ποιητικών του κειμένων, ο Καβάφης έχοντας ως σταθερό όχημα τον ίαμβο πλάθει έναν ουσιαστικά ανανεωμένο και άκρως ποικιλόμορφο ρυθμό, ο οποίος στηρίζεται σε στοιχεία όπως οι συχνές ανακοπές, η αναίρεση της συντακτικοποιημένης αυτοτέλειας του στίχου, η μη διεπόμενη από συγκεκριμένους κανόνες χρήση της συνίξης και της χασμωδίας, καθώς και η αθέτηση της τονικής ομαλότητας σε συγκεκριμένα σημεία.

5. Ατελή ποιήματα

Όπως έχω ήδη αναφέρει στο πρώτο μέρος της διατριβής, η μετρική οργάνωση των 30 ατελών καβαφικών ποιημάτων που γράφτηκαν από το 1918 έως και το 1932 έχει διερευνηθεί από τον Γαραντούδη, ο οποίος παρατηρεί ότι «η εξωτερική στιχουργική φόρμα» τους αλλά και τα ειδικότερα μετρικορυθμικά γνωρίσματά τους συμφω-

⁵⁰⁶ Για τον ρόλο της παύλας και γενικότερα της στίξης στην καβαφική ειρωνεία, βλ. Κατερίνα Κωστίου, «Ακόμη λίγα για την ειρωνεία του Κ. Π. Καβάφη», *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, ό.π., σ. 227-244: 232.

νούν με τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά των αναγνωρισμένων ποιημάτων.⁵⁰⁷ Επιπροσθέτως, ο Γαραντούδης διαπιστώνει ότι τα 25 από τα ατελή ποιήματα είναι συντεθειμένα σε ελευθερωμένο στίχο,⁵⁰⁸ ενώ τα υπόλοιπα 5 ακολουθούν διαφορετική μορφή.⁵⁰⁹ Τα 5 αυτά ποιήματα περιγράφονται από τον Γαραντούδη ως εξής: «Το ένα, “Σαμίου επιτάφιος”, είναι το ήδη γνωστό μας, περιεχόμενο στα Ανέκδοτα, σονέτο “Επιτάφιος” (Ιούνιος 1893). Το ίδιο ποίημα συγκαταλέγεται και στα “ατελή” επειδή μας παραδίδεται μια ολοφάνερα ανολοκλήρωτη κι εντελώς αποσπασματική απόπειρα του Καβάφη (Οκτώβριος 1925) να επεξεργαστεί, με μερικές παραλλαγές και με μία προσθήκη, το παλαιό ποίημα σε νέα μορφή. Τέσσερα “ατελή” (“Γένεσις Ποιήματος”, “Η Δυναστεία”, “Περί τα των ξυστών άλση” και “Συντροφιά από Τέσσαρες”) συγκροτούν μια ομάδα ποιημάτων στιχουργικά όμοιων με 17 Αναγνωρισμένα, τα λεγόμενα από τον Mackridge “μερισμένα ποιήματα”: έχουν γραφεί σε διπλούς (ή ζευγαρωτούς) ιαμβικούς στίχους έξι ή επτά μετρικών συλλαβών».⁵¹⁰ Τα αντίστοιχα ποσοστά που αποτυπώνουν την παρουσία του ελευθερωμένου στίχου, του αυστηρά έμμετρου στίχου (στο σονέτο με την προσθήκη μερικών ελευθερωμένων στίχων) και του σχήματος των διπλών στίχων είναι 83,33%, 3,33% και 13,33%.

Πριν προχωρήσω στην περιγραφή των ατελών ποιημάτων, σημειώνω ότι η εξέταση της μετρικής κατασκευής τους βασίστηκε στο «τελευταίο κείμενο», όπως αυτό παρουσιάζεται για καθένα από τα ποιήματα στην έκδοση που επιμελήθηκε η Lavagnini, μολοντί διατηρώ επιφυλάξεις για ορισμένες από τις εκδοτικές επιλογές της. Επισημαίνω, επίσης, ότι υιοθετώ τις προτάσεις του Γαραντούδη για τον διαφορετικό τρόπο γραφής των στίχων: 18 του ποιήματος «Η Είδησις της Εφημερίδος», 4 του ποιήματος «Κ’ επί πάσιν ο Κυναίγειρος», 3 του ποιήματος «Στην Προκυμαία», 12-13 του ποιήματος «Περί τα των ξυστών άλση».⁵¹¹ Τέλος, δεν προσμετράω στον συνολικό αριθμό των στίχων του ποιήματος «Ο Πατριάρχης» τους τελευταίους 7 στίχους του «τελευταίου κειμένου», καθώς ουσιαστικά οι συγκεκριμένοι στίχοι επαναλαμβάνονται

⁵⁰⁷ Βλ. Γαραντούδης, «Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994, σελ. 347 + 30 Πίνακες», *ό.π.*, σ. 210.

⁵⁰⁸ Βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 215.

⁵⁰⁹ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 212.

⁵¹⁰ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 212-213.

⁵¹¹ Βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 219-221. Παραθέτω τη σχετική παρατήρηση του Γαραντούδη: «Στο τελευταίο κείμενο των “ατελών” εντοπίστηκαν πέντε άρρυθμοι ή προβληματικοί στίχοι (ο ένας σε παραλλαγή στίχου) των οποίων το μετρικό πρόβλημα οφείλεται σε εσφαλμένες, κατά τη γνώμη μου, εκδοτικές επιλογές της Lavagnini», σ. 219. Η παραλλαγή άρρυθμου στίχου, την οποία εντοπίζει ο Γαραντούδης, είναι αυτή του στ. 5 του ποιήματος «Η Φωτογραφία», βλ. σ. 220.

νουν τους προηγούμενους 6 στίχους του ποιήματος (συνεπώς, φαίνεται να αποτελούν παραλλαγές τους).

α) Αυστηρά έμμετρος στίχος

Το ποίημα «Σαμίου Επιτάφιον» είναι σονέτο δωδεκασύλλαβων στίχων, οι οποίοι εμφανίζουν τόσο την οξύτονη όσο και την προπαροξύτονη κατάληξη κατά τρόπο προγραμματισμένο και ομοιοκαταληκτούν με βάση το σχήμα: αββα, γββγ, δε₁ε₂, ει₁ε₂δ. (Η προσθήκη που συνοδεύει το σονέτο περιέχει 7 ανισοσύλλαβους, με αυξομείωση 10-14 μετρικών συλλαβών, και ανομοιοκατάληκτους στίχους κατανεμημένους σε 2 στροφικές ενότητες 5 και 2 στίχων.)

β) Σχήμα διπλών στίχων

Όπως έχει επισημάνει ο Γαραντούδης, τα 4 ατελή ποιήματα που είναι γραμμένα στο σχήμα των διπλών στίχων φέρουν επιμέρους μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά όμοια με αυτά των συντεθειμένων σε ζευγαρωτούς στίχους ποιημάτων του καβαφικού κανόνα, καθώς απαντούν «επαναλήψεις λέξεων, φράσεων, στίχων ή και ζευγών στίχων», «οι σύντομοι εξασύλλαβοι/επτασύλλαβοι είναι τονικά γραμμικοί, με ελάχιστους παρατονισμούς, και γοργόρυθμοι λόγω των πολλών συνιζήσεων» και «σημειώνονται επίσης δραστηριοί διασκελισμοί από το ένα ζεύγος στίχων στο άλλο», ενώ «δεν λείπουν ακόμη και “οι εκκρεμείς δσύλλαβοι”» που «η Δεληγιαννάκη (...) εντόπισε στα Αναγνωρισμένα». ⁵¹² Τα 4 αυτά ποιητικά κείμενα, τα οποία γράφτηκαν από τον Φεβρουάριο του 1922 («Γένεσις Ποιήματος») έως και το 1930 («Συντροφιά από Τέσσαρες»), ⁵¹³ οργανώνονται ως εξής:

1. Συνεχής διάταξη των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 2 ποιήματα («Γένεσις Ποιήματος», «Η Δυναστεία»).

⁵¹² Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 213.

⁵¹³ Από τα 4 αυτά ποιήματα, μόνο στο «Συντροφιά από Τέσσαρες» υπάρχει η τυπογραφική ένδειξη του διαχωρισμού των δύο στιχικών τμημάτων στην έκδοση της Lavagnini: ωστόσο, αν προσέξει κανείς τα χειρόγραφα και των άλλων 3 ποιημάτων («Γένεσις Ποιήματος», «Η Δυναστεία», «Περί τα των ζυστών άλση»), τα οποία είναι πλέον ψηφιοποιημένα και διατίθενται στην ιστοσελίδα του αρχείου Καβάφη, του ιδρύματος Ωνάση (βλ. <https://www.onassis.org/el/initiatives/cavafy-archive>), θα διαπιστώσει ότι και σ' αυτά υπάρχει το τυπογραφικό κενό.

2. Συνεχής διάταξη των στίχων [περιέχεται και 1 οκτασύλλαβο στιχικό τμήμα τροχαϊκού μέτρου] – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Περί τα των ξυστών άλση»).⁵¹⁴

3. Κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες [περιέχεται και 1 στίχος, του οποίου το δεύτερο τμήμα απουσιάζει] – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Συντροφιά από Τέσσαρες»).

Η έκταση των 3 ποιημάτων που δεν είναι κατασκευασμένα με βάση το στροφικό σύστημα είναι 6, 9 και 15 διπλοί στίχοι (ή 12, 18 και 30 στιχικά τμήματα).

Το ποίημα που θα περιγράψω λεπτομερέστερα είναι αυτό της τρίτης κατηγορίας, δηλαδή το μοναδικό ποιητικό κείμενο της υπό εξέταση μορφικής ομάδας, στο οποίο ακολουθείται η στροφική οργάνωση των στίχων. Πρόκειται για το ποίημα «Συντροφιά από Τέσσαρες», η γραφή του οποίου χρονολογείται πιθανώς το 1930· το παραθέτω:

	Το χρήμα το κερδίζουν βέβαια όχι τιμημένα.		7+7 (2-6) + ([1]-2-6)
	Μα έξυπνα παιδιά κ' οι τέσσαρες, τον τρόπο	↓	6+7 ([1]-2-6) + (2-6)
	βρίσκουνε και γλυτώνουν απ' την αστυνομία.		7+7 ([1]-6) + (6)
	Χώρια απ' την εξυπνάδα, είναι πλέρια δυνατοί.		7+6 ([1]-6) + (2-6)
5	Γιατί τους δύο έχει ενώσει ο δεσμός της ηδονής.		7+6 (2-4-6) + (2-6)
	Τους άλλους δύο έχει ενώσει ο δεσμός της ηδονής.		7+6 (2-4-6) + (2-6)
	Πολύ καλοντυμένοι όπως αρμόζει σε	↓	7+6 (2-6) + ([1]-4-6)
	τέτοια ωραία παιδιά και θέατρο και μπαρ,		6+6 ([1]-4-6) + (2-6)
	και το αυτοκίνητό τους, και κάποτε ταξείδι		7+7 (4-6) + (2-6)
10	τίποτε δεν τους λείπει.		7+0 ([1]-6)
	Το χρήμα το κερδίζουν βέβαια όχι τιμημένα,		7+7 (2-6) + ([1]-2-6)
	ενίστε με τον φόβο μην φάνε μαχαϊριά,		7+6 (2-6) + (2-6)
	μην πάνε φυλακή. Μα έλα που η Αγάπη	↓	6+7 (2-6) + ([1]-2-6)
	μια δύναμη έχει που το ακάθαρτό τους χρήμα	↓	6+7 ([1]-2-4-6) + (2-4-6)
15	το παίρνει και το πλάθει στιλπνότατον, αγνό.		7+6 (2-6) + (2-6)
	Το χρήμα δεν το θέλει κανείς από αυτούς	↓	7+6 (2-6) + (2-4-6)
	δικό του, ιδιοτελώς: κανείς τους δεν μετράει	↓	6+7 (2-6) + (2-6)
	φιλάργυρα, χονδρά: ποτέ δεν σημειώνουν	↓	6+7 (2-6) + (2-6)

⁵¹⁴ Το οκτασύλλαβο στιχικό τμήμα τροχαϊκού μέτρου περιέχεται στον στ. 4 του ποιήματος «Περί τα των ξυστών άλση»: «Ότ' εξαίφνης, σαν μιλούσε μια μέρα ο Απολλώνιος». Παραθέτω τις παρατηρήσεις του Γαραντούδη σχετικά με τον συγκεκριμένο στίχο: «Ο στίχος αυτός είναι τροχαϊκός, στο πρώτο τουλάχιστον μέρος του. Μια ματιά όμως στο αυτόγραφο, μάς υποδεικνύει ότι η 'καθαρή' μορφή του στίχου αποτελεί παράδειγμα μάλλον όχι στιχουργικής ατέλειας, αλλά απροσεξίας οφειλόμενης στον ιδιωτικό χαρακτήρα του αυτόγραφου κειμένου. Πιθανόν πάλι η στιχουργική απροσεξία του στ. 4 να προδίδει πρόσκαιρη εκφραστική αμηχανία. Εξηγώ γιατί: στο ιδιαίτερα βασανισμένο στο σημείο του στ. 4 αυτόγραφο ανάμεσα στις διάφορες γραφές διαβάζουμε και το ρήμα "έλεγε", που στη συνέχεια διαγράφεται για να αντικατασταθεί με το, σωζόμενο τελικά, ρήμα "μιλούσε". Αν το "έλεγε" δεν διαγράφονταν, ο στίχος θα έμενε πιστός στο μετρικό περικείμενό του. Την πιθανότητα εσκεμμένης ρυθμικής ανατροπής αποκλείει το γεγονός ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί πάντοτε εντελώς πιστά το σχήμα των ζευγών εξασυλλάβων/επτασυλλάβων», Γαραντούδης, «Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994, σελ. 347 + 30 Πίνακες», *ό.π.*, σ. 214-215.

	αν φέρνει_ο_ένας λίγα	ο_άλλος τα πολλά.		7+6 (2-4-6) + (2-6)
20	Το χρήμα τους κοινό	το_έχουνε για να	↓	6+6 (2-6) + (2-6)
	είναι καλοντυμένοι ,	για νάχουν να ξεοδιάζουν,		7+7 ([1]-6) + (2-6)
	να κάνουν την ζω_ή τους	καλαίσθητη,_ως αρμόζει	↓	7+7 (2-6) + (2-6)
	σε τέτοια_ωραία παιδιά	για να βοηθούν τους φίλους,		6+7 (2-4-6) + (4-6)
	κ' έπειτα, σύστημά τους,	τι δώσαν να ξεχνούν.		7+6 ([1]-4-6) + ([1]-2-6)

(Ατελή, σ. 289)

Το «Συντροφιά από Τέσσαρες», το οποίο ανήκει στον θεματικό κύκλο των ερωτικών ποιημάτων του Καβάφη,⁵¹⁵ περιέχει 24 ζευγαρωτούς στίχους (τα στιχικά τμήματα είναι 47, καθώς το δεύτερο τμήμα του στ. 10 απουσιάζει) κατανεμημένους ανισομερώς σε 3 στροφικές ενότητες 10-5-9 στίχων. Τα ζεύγη των στίχων εμφανίζουν όλες τις πιθανές μορφές, δηλαδή συνδυασμό επτασύλλαβου-εξασύλλαβου (απαντά 9 φορές), εξασύλλαβου-επτασύλλαβου (6 φορές), δύο επτασύλλαβων (6 φορές) και δύο εξασύλλαβων (2 φορές). Τα στιχικά τμήματα που ομοιοκαταληκτούν είναι 23· πρόκειται για τους στ. 1α-11α, 1β-11β, 2α-8α-12β-18α-19β-20β-23α, 3α-18β, 4β-13α, 5α-6α, 5β-6β, 7α-21α, 15β-20α· στις περιπτώσεις των στ. 1α-11α, 1β-11β, 5β-6β συναντούμε επαναλήψεις στιχικών τμημάτων, στους στ. 5α-6α και 8α-23α εμφανίζονται παραλλαγές στιχικών τμημάτων, με την καταληκτική λέξη των στ. 8α και 23α ολοκληρώνεται επίσης ο στ. 2α και μία ακόμα επανάληψη καταληκτικής λέξης βρίσκουμε στους στ. 7α-21α.

Τα διαφορετικά τονικά σχήματα που καταμετρώνται στους εξασύλλαβους και τους επτασύλλαβους του ποιήματος είναι 8. Τα στιχικά τμήματα που φέρουν τόνο στην 1η συλλαβή είναι 13, ενώ ο τελικός τόνος των τμημάτων είναι τοποθετημένος στην 6η συλλαβή. Στην περίπτωση των «εκκρεμών βσύλλαβων» (κατά τον όρο της Δεληγιαννάκη) στ. 7β («όπως αρμόζει σε») και 14α («μια δύναμη έχει που») που δεν τονίζονται στην καταληκτική συλλαβή τους, η 6η συλλαβή μπορεί να εκληφθεί ως μετρικά τονισμένη.

Συνεχίζοντας με την εξέταση της στίξης, στο εσωτερικό 6 στιχικών τμημάτων εντοπίζουμε 6 κόμματα. Επίσης, στίξη εμφανίζεται 9 φορές στο τέλος του πρώτου τμήματος των στίχων (στα συγκεκριμένα σημεία βρίσκουμε 4 κόμματα, 3 άνω τελείες

⁵¹⁵ Βλ. την αναφορά της Haas στο ποίημα: Diana Haas, «Νόμος και έγκλημα στην ερωτική ποίηση του Καβάφη», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τχ. 7, 2000, σ. 119-146: 136-138. Επίσης, βλ. την ακόλουθη αναφορά του Δάλλα στο σημασιολογικό περιεχόμενο αλλά και στη μορφή του ποιήματος: «Αυτή είναι για τον ποιητή, ως βίωμα και βιοθεωρία, η απολαυστική ζωή του ήρωά του ως αισθητή: η αισθησιακή, η αισθηματική, η αισθητική ζωή του. Η ζωή αυτή, που σε όλες τις βαθμίδες της απόλυτα ταιριάζει η παραπάνω εκφραστική υποδοχή: δηλαδή η διμελής συνάρθρωση του στίχου, που αποτελεί και αυτή επιλογή αισθητική. Που στη δίζυγη εκφορά της, μοιάζει να λικνίζεται η φιληδονία [...], Δάλλας, «Ο-λίγο θα τον ξαναγγίζω...». *Υστερα καθαφολογικά*, ό.π., σ. 65-66.

και 2 τελείες), καθώς και 13 φορές στο τέλος του δεύτερου τμήματος των στίχων (βρίσκουμε 8 τελείες και 5 κόμματα).

Αναφορικά με τον τρόπο μέτρησης των φωνηεντικών συναντήσεων, ασφαλώς υπερτερεί η συνιζήση, η οποία χρησιμοποιείται 23 φορές. Λεπτομερέστερα, οι 5 συνιζήσεις είναι εσωτερικές, οι 13 είναι εξωτερικές (στις 2 από τις περιπτώσεις των εξωτερικών συνιζήσεων συμπεφέρονται φωνήεντα χωρισμένα με κόμμα· συγκεκριμένα, πρόκειται για τις ακόλουθες συνιζήσεις των στ. 17α και 22β: «δικό του, ιδιοτελώς», «καλαίσθητη, ως»), οι 2 είναι συνιζήσεις τριών φωνηέντων, από τα οποία τα δύο ανήκουν στην ίδια λέξη (στ. 1β και 11β: «βέβαια_όχι») και οι 3 συνιζήσεις γίνονται μεταξύ διαφορετικών στιχικών τμημάτων (στ. 4: «Χώρια_ απ' την εξυπνάδα, είναι πλέρια δυνατοί», στ. 5: «Γιατί τους δυο_έχει_ενώσει_ο δεσμός της ηδονής», στ. 6: «Τους άλλους δυο_έχει_ενώσει_ο δεσμός της ηδονής»).⁵¹⁶ Οι χασμοδίες ανέρχονται στις 13 και από αυτές, οι 5 είναι εσωτερικές και οι 8 είναι εξωτερικές.

Οι διασκελισμοί μεταξύ των διπλών στίχων του ποιήματος είναι 9 και χαρακτηρίζονται από υψηλού βαθμού τολμηρότητα, καθώς διασαλεύουν έντονα την ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα. Ακολούθως, καταγράφω τα σημεία στα οποία εντοπίζονται οι διασκελισμοί και τους συντακτικούς όρους που χωρίζονται σε κάθε περίπτωση: αντικείμενο («τον τρόπο») οριοθετημένο με εσωτερικό κόμμα - ρήμα («βρίσκουνε») στους στ. 2-3· πρόθεση («σε») - συνέχεια της προθετικής φράσης («τέτοια ωραία παιδιά») στους στ. 7-8· υποκείμενο («η Αγάπη») - ρήμα («έχει») που έπεται μετά το αντικείμενο της πρότασης («μια δύναμη») στους στ. 13-14· αντικείμενο («το ακάθαρτό τους χρήμα») - ρήμα («παίρνει») τοποθετημένο μετά την επαναληπτική αντωνυμία («το») στους στ. 14-15· αντικείμενο («το χρήμα») τοποθετημένο στην αρχή του πρώτου τμήματος του διπλού στίχου - κατηγορούμενο του αντικειμένου («δικό του») οριοθετημένο με εσωτερικό κόμμα στους στ. 16-17· ρήμα («δεν μετράει») - αντικείμενο («φιλάργυρα») που χωρίζεται με κόμμα από το δεύτερο αντικείμενο («χονδρά») στους στ. 17-18· ρήμα («δεν σημειώνουν») - δευτερεύουσα πλάγια ερωτηματική πρόταση («αν φέρνει ο ένας λίγα») που λειτουργεί ως αντικείμενο του ρήματος στους στ. 18-19· τελικός σύνδεσμος («για να») - ρήμα («είναι») στους στ. 20-21· ρήμα («αρμόζει») - εμπρόθετο αντικείμενο («σε τέτοια ωραία παιδιά») στους στ. 22-23.

⁵¹⁶ Βλ. τις παρατηρήσεις του Γαραντούδη για τις συνιζήσεις μεταξύ τμημάτων των στίχων του ποιήματος: Γαραντούδης, «Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994, σελ. 347 + 30 Πίνακες», *ό.π.*, σ. 213.

Ολοκληρώνοντας την περιγραφή του ποιήματος, σημειώνω ότι και εδώ, όπως και στο αναγνωρισμένο ποίημα της ίδιας φόρμας, το οποίο περιγράφηκε παραπάνω, η δραστικότητα των διασκελισμών και η αφηγηματική ροή του ποιητικού λόγου αποτρέπουν τη δημιουργία της αίσθησης του τραγουδιστικού ρυθμού, η οποία θα μπορούσε να προκληθεί από την αυστηρότητα της στιχουργικής μορφής, τη σταθερότητα των τονικών σχημάτων και τον μεγάλο αριθμό των ηχητικών επαναλήψεων.

γ) Ελευθερωμένος στίχος

Τα επιμέρους χαρακτηριστικά της οργάνωσης των 25 ελευθερωμένων ποιημάτων, η σύνθεση των οποίων χρονολογείται από τον Μάιο του 1918 («Η Είδησις της Εφημερίδος») έως και τον Απρίλιο του 1932 («Αγέλαος»), είναι τα εξής:

1. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Αντίοχος Κυζικηνός»).
2. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Η Φωτογραφία»).
3. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 4 ποιήματα («Ο Επίσκοπος Πηγάσιος», «Της ανεκδότης Ιστορίας», «Ο Πατριάρχης», «Μηδέν περί Λακεδαιμονίων»).
4. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Hunc deorum templis»).
5. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 3 ποιήματα («Μετά το Κολύμβημα», «Πτολεμαίος Ευεργέτης (ή Κακεργέτης)», «Τιγρανόκερτα»).
6. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 10 ποιήματα («Η Είδησις της Εφημερίδος», «Θάταν το Οινόπνευμα», «Στην Προκυμαία», «Αθανάσιος», «Οι Άγιοι Επτά Παίδες», «Ο Αυτοκράτωρ Κόνων», «Έγκλημα», «Του Έκτου ή του Εβδόμου αιώνας», «Εγκατάλειψις», «Αγέλαος»).
7. Ανισοσυλλαβία των στίχων – περιέχονται και 3 τροχαϊκοί στίχοι – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Κ' επί πάσιν ο Κυναίγειρος»)⁵¹⁷

⁵¹⁷ Για τους 3 τροχαϊκούς στίχους του ποιήματος, βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 218.

- 8.** Ανισοσυλλαβία των στίχων – περιέχεται και 1 άρρυθμος στίχος – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Στα Φώτα»)⁵¹⁸
- 9.** Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Η Διάσωσις του Ιουλιανού»).
- 10.** Ανισοσυλλαβία των στίχων – περιέχεται και 1 άρρυθμος στίχος – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Τύψις»)⁵¹⁹
- 11.** Ανισοσυλλαβία των στίχων [ο τελευταίος στίχος του ποιήματος είναι στο τέλος του δυσανάγνωστος στο χειρόγραφο, στοιχείο που δηλώνεται από τη Lavagnini με το σύμβολο ++] – περιέχεται και 1 άρρυθμος στίχος – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – απουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («Η Ζηνοβία»)⁵²⁰

Όπως γίνεται φανερό από την παραπάνω περιγραφή, τα ποιήματα που περιλαμβάνουν στίχους διατασσόμενους χωρίς τη μεσολάβηση κενών αράδων είναι 6, ενώ τα ποιήματα που ακολουθούν τη στροφική διαίρεση είναι 19 και από αυτά, μόνο σε 1 ποίημα η στροφική κατανομή είναι ισομερής. Η έκταση των ποιημάτων της υπό εξέταση μορφικής ομάδας κυμαίνεται από τους 7 έως και τους 29 στίχους και ο μέσος όρος των στίχων που περιέχονται σε κάθε ποίημα είναι 16,56. Όσον αφορά ειδικότερα τα ποιητικά κείμενα που δεν αναπτύσσονται με στροφικό σύστημα, αυτά εκτείνονται από τους 7 έως και τους 18 στίχους. Τα στροφικά τμήματα των υπόλοιπων ποιημάτων είναι συνολικά 68 και έχουν έκταση μεταβαλλόμενη από τον 1 στίχο έως και τους 21 στίχους. Συγκεκριμένα, μετρήθηκαν 13 δίστιχες, 13 τετράστιχες, 12 πεντάστιχες, 9 εξάστιχες, 6 τρίστιχες, 5 οκτάστιχες, 2 μονόστιχες, 2 επτάστιχες, 2 ενδεκάστιχες, 2 δεκαπεντάστιχες στροφικές ενότητες, 1 στροφική ενότητα 9 στίχων και 1 στροφική ενότητα 21 στίχων. Αξιοσημείωτο είναι ότι καμία στροφική ενότητα δεν απαρτίζεται από ισοσύλλαβους στίχους. Οι διαφορετικές στροφικές μορφές είναι 65 (ή 66, αν στα κριτήρια ομοιομορφίας των στροφικών τμημάτων προστεθεί και το είδος της κατάληξης των στίχων).

⁵¹⁸ Για τον άρρυθμο στίχο του ποιήματος, βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 218.

⁵¹⁹ Για τον άρρυθμο στίχο του ποιήματος, βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 218.

⁵²⁰ Για τον άρρυθμο στίχο του ποιήματος, βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 218.

Στη συνέχεια, θα εστιάσω τον σχολιασμό μου σε ένα από τα ποιητικά κείμενα της πολυπληθέστερης μορφικής κατηγορίας, δηλαδή της έκτης. Πρόκειται για το χρονολογικά τελευταίο ανολοκλήρωτο καβαφικό ποίημα, με τίτλο «Αγέλαος», η σύνθεση του οποίου τοποθετείται στον Απρίλιο του 1932. Παραθέτω το ποίημα:

	Στην συνεδρίασιν της Ναυπάκτου ο_Αγέλα_ος	↓	14 (4-8-12)
	μίλησε τα σωστά. Μη πολεμάτε πια	↓	12 ([1]-6-7-10-12)
	οι Έλληνες τους Έλληνας. Κοντά μας ο_αγών	↓	14 (2-6-10-14)
	γίνεται που μας απειλεί. Είτε_η Καρχηδών	↓	14 ([1]-8-9-14)
5	νικήσει_είτε_η Ρώμη, προς ημάς	↓	10 (2-4-6-10)
	κατόπιν θα στραφεί. Ω βασιλεύ	↓	10 (2-6-7-10)
	Φίλιππε, να θεωρείς όλους τους Έλληνας δικούς σου.	↓	15 ([1]-6-7-10-14)
	Ε_άν επιθυμείς πολέμους, ετοιμάσου	↓	13 (2-6-8-12)
	τον νικητήν της Ιταλί_ας ν' αντικρύσεις.	↓	13 (4-8-12)
10	Δεν είναι πια καιρός να πολεμούμε_ο_έναν τον άλλον.	↓	17 (2-4-6-10-13-16)
	Ω βασιλεύ Φίλιππε, σώσε την Ελλάδα.	↓	13 ([1]-4-5-8-12)
	Λόγια σοφά. Μα δεν έπιασαν τόπο.		11 ([1]-4-{5}-7-10)
	Στες φοβερές, επάρατες ημέρες	↓	11 (4-6-10)
	των Κυνός Κεφαλών, της Μαγνησίας, της Πύδνας,		13 ([3]-6-10-12)
15	πολλοί_εκ των Ελλήνων θα θυμήθηκαν	↓	12 (2-6-10)
	τα λόγια τα σοφά, που δεν έπιασαν τόπο.		13 (2-6-9-12)

(Ατελή, σ. 296)

Το παραπάνω ποίημα του Καβάφη αναφέρεται στη συνεδρίαση της Ναυπάκτου, η οποία πραγματοποιήθηκε το 217 π.Χ. και είχε ως στόχο τη λήξη των εχθροπραξιών μεταξύ των Ελλήνων, καθώς παραμόνευε ο κίνδυνος της επίθεσης από τους Καρχηδονίους ή από τους Ρωμαίους (εκείνη την περίοδο βρισκόταν σε εξέλιξη ο Β΄ καρχηδονιακός πόλεμος μεταξύ της Καρχηδόνας και της Ρώμης).⁵²¹ Το μεγαλύτερο τμήμα του ποιητικού κειμένου (από την 7η μετρική συλλαβή του δεύτερου στίχου έως και τον ενδέκατο στίχο) καταλαμβάνει ο μη ενταγμένος σε εισαγωγικά ευθύς λόγος του αιτωλού στρατηγού Αγέλαου που προέτρεψε τους Έλληνες να σταματήσουν τις εμφύλιες συγκρούσεις και να προετοιμαστούν, ώστε να είναι σε θέση να αντιμετωπίσουν μια ενδεχόμενη εξωτερική επίθεση. Ο λόγος του Αγέλαου πλαισιώνεται από την τριτοπρόσωπη αφήγηση του ποιητικού υποκειμένου που εκφράζει την απογοήτευσή του για το γεγονός ότι δεν εισακούστηκαν οι συμβουλές του συνετού στρα-

⁵²¹ Για στοιχεία ιστορικού χαρακτήρα, βλ. Lavagnini, *Ατελή ποιήματα. 1918-1932*, ό.π., σ. 295. Βλ. και Γ. Π. Σαββίδη, «Κρίσιμες μάχες του ελληνισμού στην ποίηση του Καβάφη», ό.π., σ. 347· σε αυτό το κείμενο του Σαββίδη, το οποίο αρχικά διαβάστηκε σε ομιλία που πραγματοποιήθηκε στις 2 Δεκεμβρίου του 1983 στη Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων (βλ. την πληροφορία στη σ. 386), δημοσιεύεται για πρώτη φορά το ποίημα (βλ. το ποίημα στη σ. 348). Επίσης, βλ. την αναφορά του Γαραντούδη στο ποίημα και στο ιστορικό γεγονός που θεματοποιείται σε αυτό: Ευριπίδης Γαραντούδης, *Όπου και να ταξιδέψω η Ελλάδα με πληγώνει. Ένας διά-λογος με τον Σεφέρη*, Αθήνα, Περισπωμένη 2019, σ. 30-32.

τηγού. Οι 16 στίχοι του ποιήματος εκτείνονται σε μεταβαλλόμενο μήκος 10-17 μετρικών συλλαβών και διαιρούνται σε 2 στροφικές ενότητες 11-5 στίχων. Ομοιοκατάληκτοι είναι μόνο οι στ. 3-4 και 12-16· στην περίπτωση των στ. 12-16 επαναλαμβάνεται η δηλωτική της πικρίας (για την αθέτηση των συμβουλών του Αγέλαου) του αφηγητή φράση («δεν έπιασαν τόπο»).

Διερευνώντας τον ρυθμικό βηματισμό του ποιητικού κειμένου, διαπιστώνουμε ότι οι μόνοι στίχοι που εμφανίζουν όμοιο τονικό σχήμα είναι ο πρώτος και ο ένατος, 5 στίχοι αρχίζουν με τονισμένη συλλαβή, 1 στίχος φέρει τον πρώτο τόνο του στην 3η συλλαβή, καθώς και ότι στις ενδιάμεσες θέσεις των τονικών σχημάτων υπάρχουν 8 αισθητοί τόνοι μονών συλλαβών. Πιο αναλυτικά, οι τόνοι που προκαλούν ρυθμικές ανακοπές είναι οι εξής: ο τόνος στην 7η συλλαβή του στ. 2 (στη μονοσύλλαβη λέξη «Μη» που ακολουθεί μετά την τονισμένη συλλαβή της λέξης «σωστά», από την οποία χωρίζεται με τελεία)· ο τόνος στην 9η συλλαβή του στ. 4 (στη λέξη «Είτε», η οποία χωρίζεται με τελεία από την προηγούμενη λέξη που φέρει τόνο στην τελευταία συλλαβή της, δηλαδή από το ρήμα «απειλεί»)· ο τόνος στην 7η συλλαβή του στ. 6 (στο επιφώνημα «Ω» που επίσης χωρίζεται με τελεία από την προηγούμενη λέξη, της οποίας η καταληκτική συλλαβή τονίζεται, δηλαδή από το ρήμα «θα στραφεί»)· ο τόνος στην 7η συλλαβή του στ. 7 (στη λέξη «όλους» που έπεται μετά την τονισμένη συλλαβή του ρήματος «θεωρείς»)· ο τόνος στη 13η συλλαβή του στ. 10 (στη λέξη «ένας»)· ο τόνος στην 5η συλλαβή του στ. 11 (στο όνομα «Φίλιππε» που ακολουθεί μετά την τονισμένη συλλαβή της λέξης «βασιλεύ»)· ο τόνος στην 7η συλλαβή του στ. 12 (στο ρήμα «δεν έπιασαν») που φέρει και έναν ηχητικά ανίσχυρο τόνο στην 5η συλλαβή του (στον μονοσύλλαβο σύνδεσμο «Μα»)· ο τόνος στην 9η συλλαβή του στ. 16 (στο ρήμα «δεν έπιασαν»).

Ιδιαίτερα σημαντική είναι η λειτουργία της εσωτερικής στίξης για τη ρυθμική κίνηση του ποιήματος, καθώς στους 12 από τους 16 στίχους περιέχονται παύσεις, οι οποίες ανέρχονται συνολικά στις 13 (8 κόμματα και 5 τελείες). Οι στίχοι που ολοκληρώνονται με σημείο στίξης είναι 7 (υπάρχει τελεία στο τέλος 6 στίχων και κόμμα στο τέλος 1 στίχου).

Τα συναντώμενα φωνήεντα διαβάζονται στις περισσότερες περιπτώσεις με χασμωδία, η οποία χρησιμοποιείται 14 φορές, ενώ συνίζηση βρίσκουμε σε 4 σημεία του ποιητικού κειμένου. Οι 3 από τις χασμωδίες είναι εσωτερικές και οι 11 είναι εξωτερικές, ενώ από τις συνιζήσεις, οι 3 περιέχονται στο εσωτερικό λέξεων και η 1 συνενώνει διαφορετικές λέξεις.

Τέλος, καθοριστικό παράγοντα για τη διαμόρφωση της ρυθμικότητας του ποιητικού κειμένου, η οποία είναι, όπως και στο σύνολο των ατελών ποιημάτων, όμοιας ιδιοσυστασίας με αυτή των αναγνωρισμένων ποιημάτων, αποτελεί ο διασκελισμός που εμφανίζεται 9 φορές. Μάλιστα οι 6 διασκελισμοί είναι συνεχόμενοι και αφορούν τους 7 πρώτους στίχους του ποιήματος, ενώ οι υπόλοιποι 3 γίνονται μεταξύ των στ. 8-9, 13-14 και 15-16. Οι διασπασμένες συντακτικές ενότητες είναι κατά σειρά οι εξής: υποκείμενο («ο Αγέλαος») - ρήμα («μίλησε»)· ρήμα («μη πολεμάτε») - υποκείμενο («οι Έλληνες») και αντικείμενο («τους Έλληνας»)· υποκείμενο («ο αγών») - ρήμα («γίνεται»)· υποκείμενο («η Καρχηδών»), πριν από το οποίο (και μετά την εσωτερική τελεία του στίχου) υπάρχει διαχωριστικός σύνδεσμος («είτε») που χρειάζεται απαραίτητως νοηματικό συμπλήρωμα - ρήμα («νικήσει») ακολουθούμενο από διαχωριστικό σύνδεσμο («είτε»)· εμπρόθετος προσδιορισμός οριοθετημένος με εσωτερικό κόμμα, ο οποίος δηλώνει κατεύθυνση («προς ημάς») - ρήμα («θα στραφεί»)· ουσιαστικό («βασιλεύ») - επεξήγηση στο ουσιαστικό («Φίλιππε»)· ρήμα («ετοιμάσου») που έπεται μετά από εσωτερικό κόμμα - δευτερεύουσα τελική πρόταση που καταλαμβάνει ολόκληρο στίχο («τον νικητήν της Ιταλίας ν' αντικρύσεις»)· ουσιαστικό («ημέρες») - γενική προσδιοριστική («των Κυνός Κεφαλών»)· ρήμα («θα θυμήθηκαν») - αντικείμενο («τα λόγια»).

6. Σκόρπια σχεδιάσματα

Ελευθερωμένος στίχος

Τα 4 σκόρπια σχεδιάσματα που έχουν συμπεριληφθεί στην έκδοση των *Ατελών ποιημάτων* είναι αχρονολόγητα, αλλά η σύνθεσή τους θα μπορούσε ίσως να τοποθετηθεί, κατά προσέγγιση και με βάση ορισμένες παρατηρήσεις της Lavagnini, οι οποίες αφορούν τη συσχέτιση των σχεδιασμάτων με γνωστά ποιήματα του Καβάφη, στην περίοδο από το 1908 («[Σκλάβος και δούλος]») έως και το 1920 («[Πρώτα ο Ματθαίος, πρώτα ο Λουκάς]»).⁵²² Όλα τα σχεδιάσματα είναι συνθεμένα με βάση τον ελευθερωμένο στίχο και τα χαρακτηριστικά της οργάνωσής τους είναι τα εξής:

⁵²² Έχει νόημα να παραθέσω τις εν λόγω παρατηρήσεις της Lavagnini για το κάθε σχεδιάσμα. «[Σκλάβος και δούλος]»: «Όσον αφορά στο θέμα, το σχεδιάσμα φαίνεται συγγενικό με ορισμένα από τα “προ του 1911” ποιήματα, στα οποία πραγματεύεται το θέμα των γηρατειών, όπως τα “Ένας Γέρος” ή “Οι Ψυχές των Γερόντων”, [...] και μπορεί να ανήκει και αυτό στην ίδια εποχή. Ο *terminus post quem* είναι, οπωσδήποτε, το 1908, χρονολογία της επιστολής του John προς τον Κωνσταντίνο. Δεν μπόρεσα

1. Ανισοσυλλαβία των στίχων [περιέχονται και διπλοί στίχοι, χωρίς τυπογραφικό κενό ανάμεσα στα δύο τμήματά τους] – συνεχής διάταξη των στίχων – έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («[Σκλάβος και δούλος]»).
2. Ανισοσυλλαβία των στίχων – συνεχής διάταξη των στίχων – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («[Χρώματα]»).
3. Ανισοσυλλαβία των στίχων – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («[Πρώτα ο Ματθαίος, πρώτα ο Λουκάς]»).
4. Ανισοσυλλαβία των στίχων – περιέχονται και 2 τροχαϊκοί στίχοι – κατανομή των στίχων σε ανισόστιχες στροφικές ενότητες – ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας: 1 ποίημα («[Την ψυχήν επί χείλεσιν έσχον]»).

Τα 2 ποιήματα που οργανώνονται σε συνεχή διάταξη εκτείνονται σε 8 και 10 στίχους, ενώ τα άλλα 2 ποιήματα περιέχουν 14 και 21 στίχους. Οι στροφικές ενότητες των 2 ποιημάτων, καθεμιά από τις οποίες εμφανίζει διαφορετική μορφή, είναι συνολικά 7 και έχουν έκταση κυμαινόμενη από τους 2 έως και τους 7 στίχους που είναι σε όλες τις περιπτώσεις ανισοσύλλαβοι. Λεπτομερέστερα, καταμετρώνται 2 δίστιχα, 2 πεντάστιχα στροφικά τμήματα, 1 τρίστιχο, 1 οκτάστιχο και 1 δεκάστιχο στροφικό τμήμα.

Σύγκριση των ομάδων των καβαφικών ποιημάτων ως προς τη μορφική τους οργάνωση

Τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν επιβεβαιώνουν, όπως ήταν άλλωστε αναμενόμενο, την κυριαρχία του ελευθερωμένου στίχου στην ποίηση του Καβάφη· έχει νόημα στο σημείο αυτό να παρατεθούν τα συγκεντρωτικά ποσοτικά δεδομένα (ο αριθμός και το αντίστοιχο ποσοστό) των ποιημάτων που έχουν συντεθεί σε καθεμιά από

να ταυτίσω το βιβλίο που σημειώνει στο κάτω μέρος της σελίδας ο ποιητής, και από το οποίο άντλησε, πιθανόν, την επιγραφή του νομίσματος» (η Lavagnini εννοεί την επιγραφή που χρησιμοποιεί ο ποιητής στον τελευταίο στίχο του σχεδίασματος: «Σευήρου βασιλεύοντος ο κόσμος ευτυχεί»), *Ατελή ποιήματα. 1918-1932*, ό.π., σ. 301. «[Χρώματα]»: «Το φύλλο με τη δική μας αρίθμηση 1, που περιέχει την πρώτη πιθανόν ιδέα του ποιήματος [...] μπορεί να χρονολογηθεί στα 1912, έτος δημοσίευσης του ποιήματος “Επέστρεφε”, στίχοι του οποίου βρίσκονται, ιδιόχειροι και χωρίς διαφορές με το δημοσιευμένο κείμενο, στην πίσω όψη. Το θέμα του σχεδίασματος μας θυμίζει, εξάλλου, ένα δημοσιευμένο ποίημα περίπου της ίδιας εποχής, “Του μαγαζιού”, του 1913», σ. 305-306. «[Την ψυχήν επί χείλεσιν έσχον]»: «Η μόνη εξωτερική χρονολογική ένδειξη είναι εκείνη που μας προτείνει το φ2-3 (1918;», σ. 312. «[Πρώτα ο Ματθαίος, πρώτα ο Λουκάς]»: «Δεν ξέρουμε αν ανήκουν στο ποίημα (και ίσως σε μια μελλοντική του εξέλιξη) οι λέξεις γραμμένες στην πίσω όψη, που μας θυμίζουν το ανέκδοτο ποίημα του Μάρτη του 1920, “Πάρθεν”», σ. 318.

τις πέντε μορφές που συναντήσαμε: α) Αυστηρά έμμετρος στίχος: 45 ποιήματα - 14,9% (τα 9 ποιήματα είναι σονέτα), β) Σχήμα διπλών στίχων: 21 ποιήματα - 6,95%, γ) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής: 63 ποιήματα - 20,86%, δ) Ελευθερωμένος στίχος: 170 ποιήματα - 56,29%, ε) Πεζό ποίημα: 3 ποιήματα - 0,99%.

Συνεχίζοντας με τη συγκριτική εξέταση των έξι ομάδων των ποιητικών κειμένων, παρατηρούμε ότι σταδιακά, από τα αποκηρυγμένα έως τα ατελή, αυξάνεται το ποσοστό των ποιημάτων σε ελευθερωμένο στίχο και μειώνεται το ποσοστό των ποιημάτων που υπακούουν σε αυστηρές μετρικές συμβάσεις (έχει σημασία να προσέξουμε και ότι τα ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου εμφανίζουν μεγάλη ποικιλομορφία, καθώς ουσιαστικά η οργάνωση καθενός από αυτά φέρει διαφορετικά μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά, δηλαδή δεν υπάρχουν επαναλαμβανόμενες φόρμες ποιημάτων, με την εξαίρεση των σονέτων, τα οποία, ως προς τα ειδικότερα γνωρίσματά τους, δεν είναι πανομοιότυπα). Συνεπώς, ο Καβάφης ακολουθεί μια εξελικτική πορεία βαθμιαία αυξανόμενης αποδέσμευσης από τους μορφικούς κανόνες και υιοθέτησης όλο και πιο καινοτόμων μετρικών πρακτικών. Προκειμένου να αποτυπωθεί αυτή η διαφοροποίηση, καταγράφω παρακάτω τα σχετικά ποσοστά: Αποκηρυγμένα ποιήματα: α) Αυστηρά έμμετρος στίχος: 40,74%, β) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής: 59,26%. Ανέκδοτα/Κρυμμένα ποιήματα: α) Αυστηρά έμμετρος στίχος: 29,87%, β) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής: 32,47%, γ) Ελευθερωμένος στίχος: 33,77%, δ) Πεζό ποίημα: 3,9%. Μεταφρασμένα ποιήματα: α) Αυστηρά έμμετρος στίχος: 30%, β) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής: 40%, γ) Ελευθερωμένος στίχος: 30%. Αναγνωρισμένα ποιήματα: α) Αυστηρά έμμετρος στίχος: 4,55%, β) Σχήμα διπλών στίχων: 11,04%, γ) Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής: 11,69%, δ) Ελευθερωμένος στίχος: 72,73%. Ατελή ποιήματα: α) Αυστηρά έμμετρος στίχος: 3,33%, β) Σχήμα διπλών στίχων: 13,33%, γ) Ελευθερωμένος στίχος: 83,33%. Σκόρπια σχεδιάσματα: Ελευθερωμένος στίχος: 100%.

Το συμπέρασμα της προσχώρησης του Καβάφη σε συνεχώς περισσότερο καινοτόμους μετρικούς τρόπους επαληθεύεται όχι μόνο με τη συνεξέταση των έξι ομάδων των ποιημάτων του αλλά και με τη συνολική επισκόπηση της μορφολογικής πορείας της ποίησής του από το 1882-1884 έως το 1933. Προκειμένου να χρονολογήσω τις ποιητικές μορφές που εντοπίστηκαν, λαμβάνω υπόψη μου το έτος δημοσίευσης των αποκηρυγμένων, των αναγνωρισμένων ποιημάτων και των μεταφράσεων που είχε δημοσιεύσει ο Καβάφης και το έτος γραφής των ανέκδοτων/κρυμμένων, των ατελών ποιημάτων, των σκόρπιων σχεδιασμάτων και των μεταφράσεων που δεν είχε

δημοσιεύσει ο ίδιος. Έτσι, αν διαιρέσουμε την ποιητική παραγωγή του Καβάφη σε δεκαετίες, με βάση το έτος γραφής ή δημοσίευσης των ποιημάτων, προκύπτουν ενδιαφέροντα και ασφαλώς δηλωτικά της εξέλιξης της μορφής προς την κατεύθυνση της υιοθέτησης νεωτεριστικών τεχνικών στοιχεία. Καταγράφω τους σχετικούς αριθμούς και τα αντίστοιχα ποσοστά: 1η δεκαετία (1882-1890) - συνολικός αριθμός ποιημάτων: 11: α) Ποιήματα σε αυστηρά έμμετρο στίχο: 10 - 90,91%, β) Ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής: 1 - 9,09%. 2η δεκαετία (1891-1900) - συνολικός αριθμός ποιημάτων: 83: α) Ποιήματα σε αυστηρά έμμετρο στίχο: 28 - 33,73%, β) Ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής: 45 - 54,22%, γ) Ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο: 7 - 8,43%, δ) Πεζά ποιήματα: 3 - 3,6%. 3η δεκαετία (1901-1910) - συνολικός αριθμός ποιημάτων: 30: α) Ποιήματα σε αυστηρά έμμετρο στίχο: 5 - 16,67%, β) Ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής: 7 - 23,33%, γ) Ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο: 18 - 60%. 4η δεκαετία (1911-1920) - συνολικός αριθμός ποιημάτων: 94: α) Ποιήματα σε αυστηρά έμμετρο στίχο: 1 - 1,06%, β) Ποιήματα σε σχήμα διπλών στίχων: 2 - 2,13%, γ) Ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής: 8 - 8,51%, δ) Ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο: 83 - 88,3%. 5η δεκαετία (1921-1933) - συνολικός αριθμός ποιημάτων: 84: α) Ποιήματα σε αυστηρά έμμετρο στίχο: 1 - 1,19%, β) Ποιήματα σε σχήμα διπλών στίχων: 19 - 22,62%, γ) Ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής: 2 - 2,38%, δ) Ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο: 62 - 73,81%.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία αποτυπώνουν τη διαρκώς εντεινόμενη διάθεση του Καβάφη για ανανέωση της φόρμας και για αθέτηση των μετρικών κανόνων καταδεικνύοντας εντέλει τον νεωτεριστικό μορφολογικό προσανατολισμό της καθαφικής ποίησης.

2. ΟΙ ΣΤΙΧΟΙ

Το σύστημα τυπολογικής κατάταξης των στίχων του Καβάφη, το οποίο χρησιμοποιήθηκε στο πλαίσιο της συγκεκριμένης μελέτης, ώστε να περιγραφεί η μετρικορυθμική φύση της βασικής δομικής μονάδας των ποιημάτων και να προκύψουν, έπειτα, ασφαλή ποιοτικά και στατιστικά δεδομένα σχετικά με αυτή, στηρίχτηκε σε στοιχεία που συνδέονται τόσο με το εξωτερικό σχήμα των στίχων όσο και με την εσωτερική τους διάρθρωση. Συγκεκριμένα, τα χαρακτηριστικά της φόρμας του στίχου είναι το είδος του μέτρου (ασφαλώς είναι δεδομένη και αναμενόμενη η κυριαρχία του ιαμβικού μέτρου), η συλλαβική έκταση, η οποία μετρήθηκε σύμφωνα με το ελληνικό σύστημα μέτρησης, δηλαδή υπολογίστηκε ο πραγματικός αριθμός των μετρικών συλλαβών,⁵²³ καθώς και το είδος της κατάληξης (οξύτονη, παροξύτονη ή προπαροξύτονη) με βάση τον τελικό τόνο κάθε στίχου, ενώ τα σχετιζόμενα με την εσωτερική ρυθμική δόμηση στοιχεία είναι η κανονικότητα ή η παραβίαση των ιαμβικών τονικών σχημάτων και η παρουσία ή η απουσία εσωτερικής στίξης.⁵²⁴ Το ελληνικό σύστημα μέτρησης των στίχων προτιμήθηκε διότι, όπως έχει επισημάνει ο Mackridge, «στην περίπτωση του Καβάφη, δεν υπάρχει λόγος [...] να υποθέσουμε ότι η ποίησή του διαμορφώθηκε, εν γνώσει του ή όχι, σύμφωνα με τους ιταλικούς κανόνες στιχουργίας».⁵²⁵ Επίσης, πρέπει να τονίσω, αναφορικά με το συλλαβικό μήκος των στίχων, ότι

⁵²³ Για την περιγραφή των δύο συστημάτων μέτρησης των στίχων, βλ.: Γαραντούδης, «Προβλήματα ορολογίας και μεθόδου της νεοελληνικής μετρικής», *ό.π.*· Γαραντούδης, «Στο μεταίχμιο ανάμεσα στα δυο συστήματα μέτρησης των νεοελληνικών στίχων», *ό.π.*· Γαραντούδης, «Νεοελληνική μετρική και μετρικολογία», *ό.π.*· Αθανασοπούλου, «Μια λύση στο πρόβλημα της ονομασίας των νεοελληνικών στίχων στην παραδοσιακή έμμετρη ποίηση», *ό.π.*· Αθανασοπούλου, «Επισημείωση στο άρθρο για τη μετρική», *ό.π.*· Fedina, «Δύο συστήματα μέτρησης και κατάταξης των νεοελληνικών στίχων. Μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις», *ό.π.*. Για την έννοια της «μετρικής συλλαβής», βλ. Lucia Marcheselli Loukas, «Ισοσυλλαβισμός και περιγραφή των νεοελληνικών στίχων. Μια προσέγγιση», *Νεοελληνικά μετρικά*, *ό.π.*, σ. 11-34: 12.

⁵²⁴ Βλ., ενδεικτικά, τις παρατηρήσεις του Robert Scholes σχετικά με τον ρόλο των τόνων και της στίξης στη διαμόρφωση της ρυθμικής κίνησης των στίχων: «Η μετρική ασχολείται με όλες τις ρυθμικές εντυπώσεις που υπάρχουν στην ποίηση. Στην αγγλική στιχουργία αυτό σημαίνει ότι, κατά μεγάλο μέρος, είναι υπόθεση τόνων και παύσεων. Οι παύσεις καθορίζονται από τις συνηθισμένες αρχές της γραμματικής που διέπουν τον προφορικό και γραπτό μας λόγο, και δηλώνονται από τα συνηθισμένα γραμματικά σύμβολα: τελείες, κόμματα, κ.ο.κ.», Robert Scholes, *Στοιχεία της ποίησης*, Μετάφραση Αριστέα Παρίση, Αθήνα, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη 1986, σ. 78-79.

⁵²⁵ Mackridge, «Μετρική και νόημα στον Καβάφη», *ό.π.*, σ. 100-101. Ο Mackridge γράφει ότι «μολονότι η ιταλική ορολογία είναι απαραίτητη για την ορθή μελέτη της οκτάβας στον *Λάμπρο* του Σολωμού, και κατάλληλη για την ανάλυση του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν*, –αφού έγραφε κατά τις ιταλικές συμβάσεις– η ορολογία αυτή δεν προσφέρεται κατ' ανάγκην για τη μελέτη του Καβάφη» και εξηγεί τους λόγους για τους οποίους το ιταλικό σύστημα μέτρησης της συλλαβικής έκτασης των στίχων δεν είναι δυνατόν να εφαρμοστεί στο σύνολο των νεοελληνικών ποιητικών κειμένων ως εξής: «Τρεις είναι οι λόγοι για τους οποίους το ιταλικό σύστημα μετρικής ανάλυσης δεν μπορεί να εφαρμοστεί γενικά στη νέα ελληνική. Πρώτον ότι, μολονότι η ιταλική και η ελληνική έχουν τον αποκαλούμενο “ελεύθερο τόνο” (η λέξη δηλαδή μπορεί να τονισθεί σε οποιαδήποτε από τις τρεις τελευταίες συλλαβές της),

είναι πολλοί οι στίχοι που μπορούν να μετρηθούν με διαφορετικούς τρόπους· πρόκειται για στίχους που περιέχουν περισσότερες από μία φωνηεντικές συναντήσεις και έχουν προσδιοριστεί από τον Mackridge ως «μετρικά διφορούμενοι» στίχοι.⁵²⁶ στις περιπτώσεις αυτές οι στίχοι κατηγοριοποιήθηκαν (ως προς τη συλλαβική τους έκταση) με βάση τον επικρατέστερο (κατά την κρίση μου) τρόπο ανάγνωσής τους. Επομένως, κατά τη μελέτη των στίχων εξετάστηκε, με βάση τους όρους που προτείνει ο Γαραντούδης, το «μετρικό μοντέλο» και το «ρυθμικό μοντέλο» τους· παραθέτω τους σχετικούς ορισμούς: «Ο νεοελληνικός στίχος είναι ένας ορισμένος σταθερός αριθμός συλλαβών όπου το στοιχείο του ρυθμού προσδίδει μια ποικίλη (μέσα σε κάποια όρια) κατανομή των τόνων. [...] Βασισμένοι στην αρχή αυτή (μετρική μονάδα του στίχου είναι η συλλαβή) το σταθερό αριθμό των συλλαβών που αποτελούν ένα στίχο ονομάζουμε μετρικό μοντέλο. Ονομάζουμε ακόμα ρυθμικό μοντέλο το σταθερό αριθμό συλλαβών με μια ορισμένη (που μπορεί να ποικίλει μέσα σε κάποια όρια) κατανομή τόνων. Το ρυθμικό μοντέλο λοιπόν ρυθμίζει τον τρόπο κατά τον οποίο κατανέμονται στο εσωτερικό του μετρικού μοντέλου οι τόνοι».⁵²⁷ Οι έννοιες «μετρικό σχήμα» και «τονικό σχήμα» ταυτίζονται αντίστοιχα με τις έννοιες «μετρικό μοντέλο» και «ρυθμικό μοντέλο».⁵²⁸ Σύμφωνα με τη Lucia Marcheselli Loukas, τα τονικά σχήματα είναι οι «ποικιλίες που μπορεί να παρουσιάσει η εναλλαγή άτονων και τονισμένων μετρικών συλλαβών στο πλαίσιο ενός ορισμένου μετρικού σχήματος».⁵²⁹ Ο τελικός στόχος της διερεύνησης των εν λόγω στοιχείων είναι να διαπιστωθεί αν ο ρυθμός και το μέ-

στην ελληνική, στατιστικά, η πτώση του τόνου στην οποιαδήποτε από τις συλλαβές αυτές δεν είναι αισθητά υψηλότερη από την πτώση στις άλλες συλλαβές, ενώ στις ιταλικές λέξεις ο τόνος πέφτει κατά κανόνα στην παραλήγουσα. Έτσι δεν υπάρχει λόγος να προτείνουμε ως κανόνα την παροξύτονη κατάληξη ενός στίχου (“πλήρη” ή “riano”). Δεύτερον ότι ο νεοελληνικός έμμετρος λόγος χρησιμοποιεί περισσότερο τη χασμωδία (ή τη “διαίρεση” σύμφωνα με την ιταλική ορολογία) από ό,τι η ιταλική ποίηση, και η ποίηση στην καθαρεύουσα χρησιμοποιεί περισσότερο τη χασμωδία από ό,τι η ποίηση στη δημοτική. Τρίτον ότι ο παρατονισμός είναι πολύ λιγότερο συχνός στην ελληνική από ό,τι στην ιταλική, εκτός από την ποίηση που ακολουθεί τις ιταλικές συμβάσεις. Ως προς τον πρώτο και τον τρίτο από τους λόγους αυτούς, μπορεί να πει κανείς ότι, ενώ τα μετρικά συστήματα της ιταλικής και της νεοελληνικής είναι και τα δυο τους “συλλαβοτονικά” [...] ή “συλλαβοδυναμικά” [...], οι κανόνες στη νεοελληνική επιτρέπουν γενικά μικρότερη ποικιλία από αυτούς στην ιταλική», σ. 99, 100.

⁵²⁶ Βλ. Mackridge, *ό.π.*, σ. 106, όπου σημειώνεται: «Όταν βρίσκεται ένας άρτιος αριθμός σημείων μέσα σε στίχο όπου δυνατόν να έχουμε χασμωδία ή συνίληψη, τότε μπορεί ο στίχος να αποβεί μετρικά διφορούμενος».

⁵²⁷ Γαραντούδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, *ό.π.*, σ. 100-101.

⁵²⁸ Βλ. Γαραντούδης, «Νεοελληνική μετρική και μετρικολογία», *ό.π.*, σ. 558.

⁵²⁹ Marcheselli Loukas, *ό.π.*, σ. 15.

τρο των στίχων κινούνται παράλληλα ή αν παρατηρούνται αποκλίσεις της ρυθμικής κίνησης από τη μετρική μορφή.⁵³⁰

Όσον αφορά τον έλεγχο του βαθμού σταθερότητας του ιαμβικού ρυθμικού βηματισμού, ο Παπάζογλου, στη μελέτη του για τη μετρική των αναγνωρισμένων ποιημάτων του Καβάφη, συγκεκριμένα στο κεφάλαιο του βιβλίου του με τίτλο «Ο καθαφικός στίχος»,⁵³¹ διαιρεί τους στίχους σε δύο κατηγορίες: από τη μία πλευρά τους «παραδοσιακούς, μετρικούς και συνάμα ρυθμικούς», αυτούς δηλαδή που αποτελούν μια ενιαία μετρική και ρυθμική ενότητα (πρόκειται για το 55% περίπου του συνόλου των στίχων των αναγνωρισμένων ποιημάτων, σύμφωνα με τον Παπάζογλου) και από την άλλη πλευρά τους «τυπογραφικούς στίχους», δηλαδή τους διαιρεμένους σε «ρυθμικές ενότητες» που οριοθετούνται από τις παύσεις της αρχής και του τέλους του στίχου αλλά και τις παύσεις που επιβάλλονται από το νόημα, τη σύνταξη και τη στίξη στο εσωτερικό του, καθώς ο ρυθμός αυτονομείται και λειτουργεί ανεξάρτητα από το μέτρο. Τα φαινόμενα που ενδέχεται να προκύψουν στις περιπτώσεις κατά τις οποίες ένας στίχος διαιρείται σε δύο ή περισσότερες ρυθμικές ενότητες είναι τα πα-

⁵³⁰ Για να γίνει ακριβέστερα κατανοητή η διαφορά του μέτρου από τον ρυθμό παραθέτω τους ορισμούς που διατυπώνει ο Γαραντούδης: «Ως μέτρο ορίζεται το σύνολο των γενικών και αφηρημένων στοιχείων που θεωρούνται υποχρεωτικά για την κατασκευή ενός ποιητικού κειμένου και την αναγνώριση της μορφής του. Τέτοια στοιχεία είναι ο αριθμός των στίχων (π.χ. 14 σε ένα σονέτο), το είδος των στίχων (π.χ. ενδεκασύλλαβοι), οι υποχρεωτικοί τόνοι τους, το σχήμα της ομοιοκαταληξίας. Ο ρυθμός, πέρα από τη γενική σημασία του ως διαδοχή αναγνωρισμένων και σημασιοδοτημένων στοιχείων (εν προκειμένου συλλαβών) κατά ορισμένη χρονική τάξη, στη μετρικολογία ορίζεται ως το έμπρακτο, συγκεκριμένο αποτέλεσμα της ατομικής εφαρμογής των μετρικών κανόνων. Με άλλα λόγια, στην έννοια του ρυθμού περιέχονται όλα τα παραπάνω στοιχεία του μέτρου στη γλωσσική πραγματοποίησή τους. Γι' αυτό, συντελεστές του ρυθμού ενός ποιήματος θεωρούνται και οι ήχοι που παράγονται από τη συμπλοκή των λέξεών του, οι παύσεις των συντακτικών ενοτήτων του, οι σχέσεις των συντακτικών ενοτήτων με τις μετρικές ενότητες (π.χ. στίχοι, στροφές)», Γαραντούδης, «Νεοελληνική μετρική και μετρικολογία», *ό.π.*, σ. 557. Για τις έννοιες του μέτρου και του ρυθμού, βλ. και Karl Shapiro - Robert Beum, *A prosody handbook*, New York, Evanston, and London, Harper & Row, Publishers 1965, σ. 60-65, όπου σημειώνεται ότι το μέτρο είναι ένα στοιχείο που μπορεί να περιγραφεί με αντικειμενικούς όρους, ενώ ο ρυθμός είναι στοιχείο περισσότερο σύνθετο. Επίσης, βλ. την ακόλουθη παρατήρηση του Οσιπ Μπρικ για τη σχέση του ρυθμού με τον στίχο: «Η ρυθμική κίνηση είναι προγενέστερη του στίχου. Δεν μπορούμε να καταλάβουμε τον ρυθμό με βάση τη γραμμή του στίχου· αντίθετα θα κατανοήσουμε το στίχο με βάση τη ρυθμική κίνηση», Οσιπ Μπρικ, «Ρυθμός και σύνταξη», *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των ρώσων φορμαλιστών*, Επιλογή - Παρουσίαση Τσβετάν Τοντόροφ, Πρόλογος Ρόμαν Γιάκομπσον, Μετάφραση - Προλογικό σημείωμα Η. Π. Νικολούδης, Φιλολογική επιμέλεια Άννα Τζούμα, σ. 159-169: 160. Βλ. και τις σχετικές παρατηρήσεις του Μπόρις Τοματσέφσκι: «Αν με τη λέξη “ρυθμός” υποδηλώνεται κάθε φωνητικό σύστημα (σύστημα προσιτό στην πρόσληψη του ακροατηρίου το οποίον αφορά), που οργανώνεται με στόχο την ποιητικότητα, είναι φανερό ότι μια οποιαδήποτε παραγωγή του ανθρώπινου λόγου θα αποτελεί υλικό για ρυθμό, στο βαθμό που συμμετέχει σ' ένα αισθητικό φαινόμενο και οργανώνεται κατά έναν ιδιαίτερο τρόπο σε στίχους. [...] Στα πλαίσια μιας ορισμένης ποιητικής σχολής, το μέτρο αποτελεί τον κανόνα στον οποίο υπακούει η ποιητική γλώσσα». «Το μέτρο είναι το σύστημα καταμέτρησης επειδή παρέχει ενδείξεις για την ισότητα των τονικών μερών (των στίχων), για τη συμπαρουσία τους», Μπόρις Τοματσέφσκι, «Περί του στίχου», *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των ρώσων φορμαλιστών*, *ό.π.*, σ. 170-185: 170, 180. Βλ. την αναλυτική παρουσίαση των θέσεων που έχουν διατυπωθεί στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία σχετικά με τις έννοιες του μέτρου και του ρυθμού στη διδακτορική διατριβή της Ρούσσου, *ό.π.*, σ. 11-25.

⁵³¹ Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 63-149.

ρακάτω, σύμφωνα με τον Παπάζογλου: 1. «Συναρμογή ομαλή»: όλες οι ρυθμικές ενότητες έχουν τονισμένες τις ζυγές συλλαβές τους, είναι δηλαδή ιαμβικές· 2. «Τονική αδιαφορία στο σημείο συναρμογής»: 2.α. «Σημείο συναρμογής ενισχυμένο με στίξη»: η συνάντηση μιας ιαμβικής ρυθμικής ενότητας και μιας επόμενης ενότητας (που αρχίζει μετά από παύση σε ζυγή συλλαβή), στην οποία τονίζεται η πρώτη συλλαβή, δηλαδή φέρει τόνο μια μονή συλλαβή του στίχου· συνεπώς, ο στίχος είναι παρατονισμένος· ωστόσο, ο παρατονισμός αυτός αφορά μόνο το μέτρο και όχι τον ρυθμό, καθώς η παρατονισμένη συλλαβή είναι ταυτόχρονα η πρώτη συλλαβή της δεύτερης ρυθμικής ενότητας, κάτι που σημαίνει ότι είναι και τονικά αδιάφορη για τον ιαμβικό ρυθμό, 2.β. «Απουσία στίξης στο σημείο συναρμογής»: στην περίπτωση αυτή δεν είναι η στίξη αλλά το νόημα και κυρίως ο ίδιος ο παρατονισμός που επιβάλλει μία παύση μετά από κάποια ζυγή συλλαβή του στίχου, ενώ και πάλι η παρατονισμένη συλλαβή του στίχου είναι ουσιαστικά η τονικά αδιάφορη πρώτη της δεύτερης ρυθμικής ενότητας· 3. «Τροχαϊκή μεταλλαγή στο σημείο συναρμογής»: γίνεται παύση μετά από μονή συλλαβή, με αποτέλεσμα η ρυθμική ενότητα που ακολουθεί (μετά την παύση) να είναι τροχαϊκή· πρόκειται δηλαδή για στίχους καθ' όλα ιαμβικούς ως προς το μέτρο, αλλά, ως προς την ακουστική αίσθηση, με μετατροπή του ιαμβικού ρυθμού σε τροχαϊκό από το σημείο συναρμογής των ρυθμικών ενότητων και μετά· 4. «Συναρμογή “παραπλανητική”»: πρόκειται για ένα άκρως “ειρωνικό” μετρικορυθμικό φαινόμενο που στηρίζεται στο παιχνίδι της εναλλαγής συνίξης-χασμωδίας. Στις περιπτώσεις αυτές δύο συναντώμενα φωνήεντα χωρίζονται μεταξύ τους με σημείο στίξης· η συνίξη (πάνω σε στίξη) είναι αυτή που εξασφαλίζει μια σωστή ιαμβική μετρική μορφή ολόκληρου του στίχου, αλλά ταυτόχρονα η χασμωδία είναι αυτή που εξασφαλίζει μια σωστή ιαμβική κίνηση του ρυθμού και μια ανάγνωση σύμφωνη με τις υποδείξεις της στίξης. Αντιλαμβανόμαστε εδώ με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο ότι η μετρική μορφή του στίχου αποτελεί απλώς ένα σχήμα που διατηρεί την ιαμβική του ακεραιότητα χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα· 5. «“Παραπλανητική” φωνηεντική συνάντηση εκτός σημείου συναρμογής ρυθμικών ενότητων»: το “ειρωνικό παιχνίδι” συνίξης-χασμωδίας εφαρμόζεται σε γειτονικά φωνήεντα που δεν χωρίζονται με στίξη, εφαρμόζεται δηλαδή στο εσωτερικό μιας ρυθμικής ενότητας, προκειμένου να αποκαταστήσει σ’ αυτή την ιαμβική κίνηση του ρυθμού. Μια ακόμα αξιοσημείωτη παρατήρηση του Παπάζογλου σχετικά με τον καθαφικό στίχο είναι ότι η συνεχής διαδοχή ενότητων διαφορετικής συλλαβικής έκτασης προσδίδει στην καθαφική ποίηση τον τόνο του προφορικού λόγου.

Με γνώμονα το θεωρητικό πλαίσιο που ανέπτυξε ο Παπάζογλου ασχολούμενος με τους στίχους των ποιημάτων του καθαφικού κανόνα, ελέγχθηκε ο αριθμός των στίχων που μπορούν να θεωρηθούν ενιαίοι, «μετρικοί και συνάμα ρυθμικοί», καθώς και ο αριθμός των στίχων που συμβατικά μπορούν να θεωρηθούν μετρικοί στίχοι, στην ουσία όμως συναποτελούνται από δύο ή περισσότερες ρυθμικές ενότητες. Το είδος του ρυθμού που αναπτύσσεται στο εσωτερικό αυτών των ενοτήτων είναι ένα ακόμα στοιχείο που διερευνήθηκε. Το κριτήριο για να διαιρεθεί ένας στίχος σε ρυθμικές ενότητες αποτέλεσε η παύση που προκαλείται από την παρουσία εσωτερικής στίξης αλλά και η παύση που προκαλείται πριν από έναν παρατονισμό, κυρίως όταν αυτός σημειώνεται σε συλλαβή που είναι ταυτόχρονα και η πρώτη συλλαβή λέξης,⁵³² καθώς υιοθετήθηκαν τα προαναφερθέντα –προτεινόμενα από τον Παπάζογλου– κριτήρια διαχωρισμού των στίχων σε διαφορετικές ρυθμικές κατηγορίες. Ασφαλώς, μολονότι ο Παπάζογλου φαίνεται να εξισώνει, κατά μία έννοια, τη λειτουργία της στίξης με αυτή του παρατονισμού θεωρώντας ότι η ρυθμική σύγχυση και η παραφωνία που προκαλείται από μία τονισμένη συλλαβή μη προβλεπόμενη από το κυρίαρχο μέτρο οδηγεί τον αναγνώστη σε παύση πριν προφέρει τη συγκεκριμένη συλλαβή (πρόκειται δηλαδή για αυθόρμητη ανακοπή του ρυθμού και επανεκκίνησή του αμέσως μετά τον παρατονισμό), το γεγονός ότι η παρέκκλιση από την τονική ομαλότητα οδηγεί σε “απορρύθμιση” της ρυθμικής ακολουθίας δεν συνεπάγεται σε όλες τις περιπτώσεις τη δημιουργία παύσεων. Η στίξη και ο παρατονισμός, λοιπόν, αποτελούν δύο παράγοντες με διαφορετικό αντίκτυπο στη ρυθμική κίνηση των στίχων· για τον λόγο αυτό τα συγκεκριμένα στοιχεία εξετάζονται παρακάτω και μεμονωμένα για την κάθε ομάδα ποιημάτων, ώστε να σχηματιστεί μία ειδικότερη εικόνα της λειτουργίας τους.⁵³³

Αν και υιοθετήθηκε ο θεωρητικός άξονας που πρότεινε ο Παπάζογλου για την περιγραφή των καθαφικών στίχων, η ερευνητική μέθοδος που χρησιμοποιώ διαφοροποιείται κατά την εξέταση των δεκαπεντασύλλαβων στίχων, στους οποίους διερευνά-

⁵³² Η τοποθέτηση παρατονισμού σε πρώτη συλλαβή λέξης είναι κάτι που συμβαίνει πολύ συχνά, όπως έχει επισημάνει και ο Mackridge σημειώνοντας ότι «σε όλες σχεδόν τις εβδομήντα ή παραπάνω περιπτώσεις παρατονισμού [αναφέρει ότι έχει μετρήσει «μόνο τρεις εξαιρέσεις»], όταν η τονισμένη συλλαβή μιας λέξης εμφανίζεται σε μια άτονη κανονικά θέση, πρόκειται για λέξη τονισμένη στην πρώτη συλλαβή της», βλ. Mackridge, «Μετρική και νόημα στον Καβάφη», *ό.π.*, σ. 112.

⁵³³ Για τα σημεία στίξης των αναγνωρισμένων, των αποκρηγμένων και των ανέκδοτων/κρυμμένων ποιημάτων, βλ.: Ξ. Α. Κοκόλης, *Πίνακας λέξεων των 154 ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη. Σε παράρτημα ορθογραφικά σημάδια και σημεία στίξης*, Αθήνα, Ερμής 1976· Στέλλα Αλεξίου, *Πίνακας λέξεων των αποκρηγμένων και των κρυμμένων ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη. Σε παράρτημα ορθογραφικά σημάδια και σημεία στίξης*, Αθήνα, Εκδόσεις Γρηγόρη 2018.

ται και η παρουσία της κεντρικής τομής μετά την 8η συλλαβή (είτε αυτή συνοδεύεται από σημείο στίξης είτε υπαγορεύεται αποκλειστικά από τη ρυθμική κίνηση του στίχου) που διαιρεί τον στίχο σε δύο διακριτά ιαμβικά ημιστίχια, προκειμένου να εξακριβωθεί αν οι καβαφικοί δεκαπεντασύλλαβοι ανακαλούν (και ως προς ποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά) την αναμενόμενη ρυθμική αίσθηση του στίχου ή αν ο ποιητής παρουσιάζει καινοτόμες εκδοχές του εθνικού στίχου εξαρθρώνοντας το τυπικό σχήμα του.⁵³⁴ Όπως γράφει η Δεληγιαννάκη, «ο ποικιλότροπος διάλογος της γραπτής ποίησης με τον στίχο του δημοτικού τραγουδιού είναι μακρύς», καθώς «σε επίπεδο δομής είναι χαρακτηριστικοί πάμπολλοι δεκαπεντασύλλαβοι που όχι απλώς τηρούν απολύτως την ισομετρία μορφής και περιεχομένου, αλλά και την ενισχύουν οικειοποιούμενοι τα γνωστά “χνάρια” του δημοτικού τραγουδιού».⁵³⁵ η μελετήτρια, στη συνέχεια, παρατηρεί αναφορικά με την εξέλιξη της μορφής του δεκαπεντασύλλαβου στίχου στη νεοελληνική ποίηση: «Όμως από πολύ νωρίς η απόλυτη ισομετρία των

⁵³⁴ Παραθέτω, ενδεικτικά, τον ορισμό του Γ. Μ. Σηφάκη για τον παραδοσιακό δεκαπεντασύλλαβο στίχο του δημοτικού τραγουδιού: «Ένα σύνολο οκτώ συλλαβών, από τις οποίες τονίζονται υποχρεωτικά η έκτη ή η ογδοή και μια ή δύο από τις πρώτες τέσσερις (ενώ δεν τονίζονται ποτέ η πέμπτη και η έβδομη· πολύ σπάνια τονίζεται η τρίτη), και ένα δεύτερο σύνολο που χωρίζεται από το προηγούμενο με διαίρεση ανάμεσα σε λέξεις και αποτελείται από επτά συλλαβές, από τις οποίες τονίζονται υποχρεωτικά η έκτη και συνήθως –αλλά όχι πάντα– μία ή σπανιότερα δύο από τις πρώτες τέσσερις συλλαβές (ενώ δεν τονίζονται ποτέ η πέμπτη και η έβδομη και σχεδόν ποτέ η τρίτη), αποτελούν τον πιο κοινό στίχο του δημοτικού τραγουδιού, τον δεκαπεντασύλλαβο ή ‘πολιτικό’ στίχο· ένα μέγεθος –το μέγιστο μετρικό μέγεθος που απαντά στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι– που ομαδοποιεί τις άτονες και τις τονισμένες συλλαβές με τρόπο που δημιουργεί κατεξοχήν την αίσθηση του λεγόμενου ιαμβικού ρυθμού», Γ. Μ. Σηφάκης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1998, σ. 77-78. Επίσης, παραθέτω την περιγραφή του Στίλπωνα Κυριακίδη για τον δεκαπεντασύλλαβο: «Είναι αληθές ότι σήμερα επιτρέπει [ο στίχος] αρκετάς ελευθερίας, οι οποίες ακριβώς του δίνουν περισσοτέραν ευκαμψίαν και ποικιλίαν, εις δύο όμως σημεία ουδεμία ανέχεται παρέκκλιση. Το πρώτον είναι η αποκοπή της τελευταίας συλλαβής του τελευταίου ποδός, ούτως ώστε ο στίχος καταλήγει πάντοτε εις παροξύτονον, το δε δεύτερον η σταθερά τομή μετά την δευτέραν διποδίαν, ήτοι μετά την ογδόην συλλαβήν. [...] Το δεύτερον τούτο, η αυστηρώς δηλ. τηρουμένη τομή, συνετέλεσεν ώστε εις την αντίληψιν του λαού βαθμηδόν τα δύο ημιστίχια, εις τα οποία διαιρείται δι’ αυτής ο στίχος, το πρώτον, το οκτασύλλαβον, και το δεύτερον, το επτασύλλαβον, να αποκτήσουν κάποιαν αυτοτέλειαν, να θεωρούνται ως αυτοτελείς στίχοι και όχι ως μέρη οργανικά ενός», Στίλπων Π. Κυριακίδης, «Τα παιδιά του δεκαπεντασύλλαβου», *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών*, Εκδοτική φροντίδα Άλκη Κυριακίδου - Νέστορος, Αθήνα, Ερμής 1990, σ. 111-127: 113. Σχετικά με τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο και την «αρχή της ισομετρίας», ο Κυριακίδης γράφει: «Ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος [...] περιλαμβάνει πάντοτε εν ακέραιον νόημα, μίαν ακεραίαν κυρίαν ή δευτερεύουσαν πρότασιν, μίαν εικόνα· ουδέποτε επιτρέπει τους λεγομένους διασκελισμούς (enjambements), οι οποίοι είναι τόσον συνήθεις εις την αρχαίαν και την νεωτέραν λογίαν ποίησιν· δεν επιτρέπει δηλ. την συνέχισιν του νοήματος εις τον επόμενον στίχον· αι τυχόν εξαιρέσεις είναι μάλλον φαινομενικαί. Η ιδιότης αυτή του δεκαπεντασύλλαβου είναι τόσον σταθερά και ανεξαιρέτος, ώστε δύναται τις να είπη ότι έχει τον τύπον φυσικού μάλλον νόμου ή συνήθους λογοτεχνικού κανόνος. Και πράγματι προέρχεται από κάποιαν γενικωτέραν αρχήν, επικρατούσαν εις τα έμμορφα λαϊκά δημιουργήματα. Η αρχή αυτή είναι η αρχή της ισότητος ή, αν θέλετε, της ισομετρίας ή συμμετρικής αντιστοιχίας μεταξύ μορφής και περιεχομένου», Στίλπων Π. Κυριακίδης, *Η γένεσις του διαστίχου και η αρχή της ισομετρίας*, Λαογραφία, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, Παράρτημα, Θεσσαλονίκη, 1947, σ. 12.

⁵³⁵ Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Ο χειρισμός της τομής του δεκαπεντασύλλαβου», *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*, ό.π., σ. 219-230: 219.

ημιστιχίων εμφανίζεται κλονισμένη και ο δεκαπεντασύλλαβος, όλο και συχνότερα, συντακτικά ενοποιημένος. Με υπερβατόν λόγου χάρη [...] ή, συνηθέστατα, με τον λεγόμενο “εσωτερικό διασκελισμό”, που δεν εγκατέλειψε ποτέ τον δεκαπεντασύλλαβο».⁵³⁶ «Από την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, ένα σφιχτοδεμένο ονοματικό ή ρηματικό σύνολο (ακριβέστερα, στο πλαίσιο της συζήτησής μας: μια μετρική λέξη) βρίσκει με άνεση θέση πάνω στο σημείο της τομής και προσφέρει έναν τρόπο αποφασιστικής διατάραξής της, που σύντομα γίνεται δημοφιλής».⁵³⁷ «[...] στο γύρισμα του 20ού αιώνα, ανασύρεται από τη λήθη και η συνίζηση την τομή, τεχνική που γίνεται δημοφιλέστατη, πιθανώς υπό το κύρος της αξιοποίησής της από τον Παλαμά».⁵³⁸ Η Δεληγιαννάκη αναφέρεται και στους δεκαπεντασύλλαβους στίχους του Καβάφη επισημαίνοντας ότι στην καβαφική ποίηση υπάρχουν «άφθονοι δεκαπεντασύλλαβοι ομαλότατοι, όμως και άλλοι τόσοι καλά κρυμμένοι πίσω από μια αξιόλογη γκάμα δομικών διαταραχών»,⁵³⁹ καθώς και ότι «η κατάργηση της τομής αρχίζει να εμφανίζεται σε ποιήματα του “κανόνα”» περίπου το 1900, ενώ ο ποιητής «δεν την αποτολμά στα “αποκηρυγμένα” ποιήματά του».⁵⁴⁰ Ο Παπάζογλου συνυπολογίζει στο ποσοστό του 55% των ενιαίων στίχων των αναγνωρισμένων ποιημάτων και τους στίχους στους οποίους περιέχεται τομή· μάλιστα προσμετρά στο ποσοστό αυτό όχι μόνο τους δεκαπεντασύλλαβους αλλά και στίχους διαφορετικής συλλαβικής έκτασης, οι οποίοι φέρουν τομή.⁵⁴¹ Η επιλογή αυτή ασφαλώς συναρτάται με το γεγονός ότι η σταθερότητα της παύσης δεν διαταράσσει τον ρυθμό, αφού προκύπτουν δύο κανονικά ιαμβικά ημιστίχια χωρίς τονικοσυλλαβικά προβλήματα, αλλά και με το γεγονός ότι πρόκειται για στίχους που συντίθενται με βάση παραδεδομένα μορφικά πρότυπα. Ωστόσο, στην παρούσα διατριβή θεωρώ ότι οι δεκαπεντασύλλαβοι με τομή συνιστούν ξεχωριστή κατηγορία (με διαφορετικά διακριτικά γνωρίσματα ως προς τη μετρικο-ρυθμική τους διάρθρωση) και δεν εντάσσονται στην ομάδα των ενιαίων στίχων. Κατά

⁵³⁶ Δεληγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 220.

⁵³⁷ Δεληγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 222.

⁵³⁸ Δεληγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 224.

⁵³⁹ Δεληγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 227.

⁵⁴⁰ Δεληγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 223 (σημ. 7).

⁵⁴¹ Για το σχόλιο του Παπάζογλου σχετικά με τους στίχους που περιέχουν τομή, βλ. Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 69. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Στην πρώτη περίπτωση συμβαίνει οι ανάγκες του ρυθμού να συμπίπτουν με αυτές του νοήματος μέσα στα όρια και τις προδιαγραφές ενός παραδοσιακού μετρικού στίχου, οπότε ο στίχος αποτελεί αυτός καθ’ εαυτόν μια, αισθητή στο αφτί, κανονική ενιαία ρυθμική ενότητα που ολοκληρώνεται ανάμεσα στις κανονικές μετρικές παύσεις τις οποίες ορίζουν η αρχή και το τέλος του (ή η τομή, αν υπάρχει). [...] Και αυτό, στα 154 αναγνωρισμένα ποιήματα, συμβαίνει με το 55% περίπου των στίχων τους – στο σύνολό τους, εννοείται, κι όχι στο καθένα από αυτά ξεχωριστά όπου η αναλογία είναι κάθε φορά διαφορετική». Για παραδείγματα δεκαπεντασύλλαβων, βλ. σ. 72. Βλ. και ένα παράδειγμα δεκατρισύλλαβου στίχου με στίξη μετά την 6η συλλαβή που παρατίθεται ανάμεσα σε ρυθμικά ενιαίους στίχους (διότι θεωρείται ότι περιέχει τομή) στη σ. 70.

την εξέταση των υπόλοιπων στίχων δεν θα τεθεί το ερώτημα σχετικά με την παρουσία τομής, καθώς ακόμα και αν συμβεί να απαντά τομή σε κάποιους από αυτούς, αυτό συμβαίνει συγκυριακά και σε καμία περίπτωση συστηματικά. Γίνεται, λοιπόν, κατανοητό ότι η εξέταση της ρυθμικής κίνησης στο εσωτερικό των δεκαπεντασύλλαβων καθίσταται πιο σύνθετο ζήτημα διότι οι εν λόγω στίχοι μελετώνται ως προς την παρουσία ή την απουσία της κεντρικής τομής αλλά ταυτόχρονα και ως προς τη ρυθμική τους κίνηση, όπως αυτή διαμορφώνεται στο εσωτερικό των ημιστιχίων (ελέγχεται, δηλαδή, αν τα ημιστίχια των δεκαπεντασύλλαβων με τομή αποτελούν αυτοτελείς ρυθμικές μονάδες ή αν διαιρούνται σε επιμέρους ρυθμικές ενότητες, εξαιτίας της παρουσίας σημείων στίξης και παρατονισμών στο εσωτερικό τους).

Με τον ίδιο τρόπο εξετάζονται και δύο ακόμα κατηγορίες στίχων που περιέχουν μία απaráβατη παύση (ανεξάρτητα από την παρουσία στίξης) οφειλόμενη στη μετρική κατασκευή τους και στην τυπογραφική διάταξή τους: οι διπλοί στίχοι (δηλαδή στίχοι που συναποτελούνται από δύο αυτόνομα μετρικορυθμικά τμήματα τοποθετημένα στην ίδια στιχική σειρά, τα οποία άλλοτε είναι χωρισμένα με τυπογραφικό κενό και άλλοτε δεν χωρίζονται με κενό) και οι κομμένοι στίχοι (που εκτείνονται σε δύο στιχικές σειρές)· ακόμα και οι στίχοι που δεν περιέχουν άλλες παύσεις (στο πρώτο ή στο δεύτερο μέρος τους) δεν εντάσσονται στους ενιαίους, ενώ διερευνάται και η ρυθμική κίνηση στο εσωτερικό των δύο τμημάτων τους (αν δηλαδή τα δύο τμήματα επιμερίζονται σε ρυθμικές ενότητες).

Όσον αφορά, ειδικότερα, τη μελέτη των τονικών σχημάτων, εντοπίζονται οι τόνοι σε μονές μετρικές συλλαβές των ιαμβικών στίχων (ή σε συλλαβές εκτός της αναμενόμενης τονικής ακολουθίας των ελάχιστων στίχων διαφορετικού μέτρου) και ελέγχεται ταυτόχρονα αν και σε ποιον βαθμό οι τόνοι αυτοί προκαλούν αγκυλώσεις στην κίνηση του ρυθμού ή αν εμφανίζονται αποδυναμωμένοι,⁵⁴² κάτι που εξαρτάται από τις λέξεις στις οποίες περιέχονται οι τόνοι, από την παρουσία ή την απουσία τόνου σε γειτονική συλλαβή, από την παρουσία ή την απουσία στίξης πριν ή μετά τους τόνους, καθώς και από τη γενικότερη ρυθμική διάρθρωση των στίχων. Έτσι, υπάρχουν παρεκκλίνοντες τόνοι που δεν γίνονται αισθητοί διότι είναι δευτερεύοντες και όχι κύριοι μετρικοί τόνοι, δηλαδή πρόκειται για τόνους σε μονοσύλλαβες ή σε νοη-

⁵⁴² Δεν θα με απασχολήσει η δυναμική των τόνων σε μονές μετρικές συλλαβές, οι οποίοι, καθώς απαντούν πολύ συχνά στα τονικά σχήματα των παραδοσιακών ιαμβικών στίχων, είναι νομιμοποιημένοι από την παράδοση του ιαμβικού μέτρου, δηλαδή οι τόνοι στην 1η και στην 3η συλλαβή των στίχων, καθώς και στην 9η συλλαβή των ιαμβικών δεκαπεντασύλλαβων που φέρουν τομή μετά την 8η συλλαβή τους.

ματικά δευτερεύουσες λέξεις, σύμφωνα με τους Χάρη Δερμάνη και Αριστοτέλη Σαΐνη.⁵⁴³ Επίσης, σε έναν τόνο μονής συλλαβής ιαμβικού στίχου ενδέχεται να γίνεται μετρική ατονία, αν παράλληλα σημειώνεται τόνος σε διπλανή ζυγή συλλαβή, δηλαδή ενδέχεται ο προβλεπόμενος (με βάση το μέτρο) τόνος να αδρανοποιεί τον ανακόλουθο τόνο.⁵⁴⁴ Ασφαλώς, η εφαρμογή της μετρικής ατονίας δεν αποτελεί κανόνα για την καθαφική ποίηση, αφού, όπως έχει επισημάνει ο Γαραντούδης, «το “χασοτόνισμα” εμφανίζεται ως ρυθμικό χαρακτηριστικό εκείνων των έμμετρων παραδοσιακών ποιητικών κειμένων όπου οι τονικοί συνδυασμοί αποκλίνουν ελάχιστα από το μετρικό μοντέλο του κειμένου», ενώ «στα λιγοστά έμμετρα παραδοσιακά κείμενα των οποίων η γενική ρυθμική αγωγή στηρίζεται όχι στα βασικά και συγκλίνοντα προς το μετρικό μοντέλο τονικά σχήματα, αλλά στην εκμετάλλευση όλων των δυνατών τονικών παραλλαγών του μετρικού μοντέλου, είναι λάθος να κάνουμε λόγο γενικά για χασοτόνισμα. Εδώ η μετρική ατονία ισχύει κατά περίπτωση».⁵⁴⁵ Αναμφίβολα, τα ποιήματα του Καβάφη παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία τονικών σχημάτων, κατά συνέπεια είναι σε αυτά συχνό το φαινόμενο που εντόπισε ο Γαραντούδης στις *Ωδές* του Κάλβου και το προσδιόρισε με τον όρο «υπονόμηση της μετρικής ατονίας».⁵⁴⁶ Πρόκειται για περιπτώσεις κατά τις οποίες, αν και είναι δυνατή η εφαρμογή της μετρικής ατονίας, αυτή εντέλει αναιρείται είτε επειδή οι τόνοι των μονών μετρικών συλλαβών είναι εξαρχής αποδυναμωμένοι, είναι δηλαδή δευτερεύοντες μετρικοί τόνοι, οπότε δεν υπάρχει πρόσφορο πεδίο για να λειτουργήσει η μετρική ατονία, είτε επειδή η δόμηση του στίχου (συντακτική, νοηματική, ρυθμική), για παράδειγμα η παρουσία σημείου στίξης ανάμεσα στις γειτονικές τονισμένες συλλαβές,⁵⁴⁷ επιβάλλει τη διατήρηση της δυναμικής των συγκεκριμένων τόνων· ένας επιπρόσθετος παράγοντας που επηρεάζει σημαντικά τη δυναμική των τόνων είναι η ύπαρξη συνίζησης, καθώς, όπως σημειώνει ο Γαραντούδης, όταν μεταξύ δύο τονισμένων συλλαβών «μεσολαβεί συνίζηση, η συ-

⁵⁴³ Αντλώ την πληροφορία από το βιβλίο του Γαραντούδη, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, ό.π., σ. 101, όπου σημειώνεται: «Κατά τους Δερμάνη και Σαΐνη οι δευτερεύοντες τόνοι είναι υπαρκτοί γραμματικοί τόνοι μονοσύλλαβων λέξεων (π.χ. εγκλιτικοί τύποι της προσωπικής αντωνυμίας) ή λέξεων δευτερευουσών νοηματικά (π.χ. προθέσεις, σύνδεσμοι)». Για το συγκεκριμένο ζήτημα, βλ., επίσης, Marcheselli Loukas, «Ισοσυλλαβισμός και περιγραφή των νεοελληνικών στίχων. Μια προσέγγιση», ό.π., σ. 13-15, την ενότητα με τίτλο «Κύριοι και δεύτεροι (μετρικοί) τόνοι».

⁵⁴⁴ Για τον όρο «μετρική ατονία» ή «μετρικό χασοτόνισμα», βλ. ενδεικτικά Σταύρου, ό.π., σ. 20-25.

⁵⁴⁵ Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, ό.π., σ. 101.

⁵⁴⁶ Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η υπονόμηση της μετρικής ατονίας στις *Ωδές* του Κάλβου. Μια ρυθμική εκδήλωση της “πολυτρόπου αρμονίας”», *Ελληνικά*, τ. 50, τχ. 1, 2000, σ. 55-63. Ο Γαραντούδης εξετάζει τα «τονικά σχήματα» των *Ωδών* που «φέρουν κύριο ή δευτερεύοντα μετρικό τόνο σε δύο ή και σε τρεις συνεχόμενες μετρικές συλλαβές» (σ. 55) και κυρίως «τη συχνότητα και τη ρυθμική σημασία» των τόνων αυτών (σ. 57), προκειμένου να ελέγξει «αν και κατά πόσο οι στίχοι των *Ωδών* χαρακτηρίζονται από τη μετρική ατονία» (σ. 57).

⁵⁴⁷ Βλ. Γαραντούδης, ό.π., σ. 58-59.

μπροφoρά των φωνηέντων ισχυροποιεί τονικά τη μία τονισμένη συλλαβή κι επιφέρει το χασοτόνισμα της άλλης». ⁵⁴⁸ Σχετικά με τους μετρικά ανακόλουθους τόνους που γίνονται αισθητοί, εξετάζεται το ρυθμικό περιβάλλον στο οποίο αυτοί είναι ενταγμένοι, δηλαδή διερευνάται, για παράδειγμα, αν συνοδεύονται από σημείο στίξης. Ο Mackridge μάς έχει δώσει ήδη μια γενική εικόνα σχετικά με τα χαρακτηριστικά των παρατονισμών στην καβαφική ποίηση παρατηρώντας ότι «πολλών [...] [παρατονισμένων στην πρώτη συλλαβή τους] λέξεων προηγείται μια συντακτική παύση (καμιά φορά ένα σημείο στίξης), όμως οι περισσότερες ξεχωρίζουν, μέσω του παρατονισμού, ως φορείς πλούσιας σημασιολογικής έμφασης». ⁵⁴⁹ Γίνεται, λοιπόν, φανερό ότι ο μελετητής δίνει ιδιαίτερη σημασία στη σύνδεση των παρατονισμών με το εννοιολογικό επίπεδο υπογραμμίζοντας ότι «με τους παρατονισμούς ο Καβάφης προκαλεί την παρέκκλιση του ρυθμού από το μέτρο, και η ένταση που προκύπτει από τη διάσταση αυτή, έχει συχνά ενδιαφέρουσες σημασιολογικές επιπτώσεις». ⁵⁵⁰

Με βάση όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, δημιουργείται η εξής κλίμακα διαβάθμισης της επίδρασης που ασκούν στο ρυθμικό σύστημα των καβαφικών στίχων οι τόνοι των μονών μετρικών συλλαβών: μετρική ατονία στη μονή συλλαβή· υπονόμηση της μετρικής ατονίας - ο τόνος στη μονή συλλαβή είναι ούτως ή άλλως δευτερεύων και εξαρχής αποδυναμωμένος· δευτερεύων και, κατ' επέκταση, αποδυναμωμένος τόνος σε μονή συλλαβή· υπονόμηση της μετρικής ατονίας, η οποία οδηγεί σε διατήρηση της δυναμικής του τόνου στη μονή συλλαβή· υπονόμηση της μετρικής ατονίας, η οποία οδηγεί σε διατήρηση της δυναμικής του τόνου στη μονή συλλαβή - ο τόνος συνοδεύεται από στίξη· αισθητός τόνος στη μονή συλλαβή, δηλαδή παρατονισμός· παρατονισμός που συνοδεύεται από στίξη.

Αναφορικά με την παρουσία της εσωτερικής στίξης, παρακάτω καταγράφεται ο αριθμός και το είδος των περιεχόμενων στα ποιήματα σημείων στίξης, τόσο αυτών που «κατεξοχήν δηλώνουν παύση» (δηλαδή το κόμμα, η άνω τελεία και η τελεία), όπως γράφει ο Γαραντούδης, όσο και των σημείων «σχολιασμού του κειμένου» (όπως είναι τα εξής: ερωτηματικό, θαυμαστικό, παύλα, αποσιωπητικά, παρένθεση), τα οποία «ταυτοχρόνως δηλώνουν και παύση, πολλές φορές ίσης διάρκειας με εκείνη που δηλώνουν τα καθεαυτό σημεία παύσης». ⁵⁵¹ Συνυπολογίζονται, λοιπόν, όλα τα

⁵⁴⁸ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 60.

⁵⁴⁹ Mackridge, «Μετρική και νόημα στον Καβάφη», *ό.π.*, σ. 112.

⁵⁵⁰ Mackridge, *ό.π.*, σ. 111. Σχετικά με τους παρατονισμούς των καβαφικών στίχων, βλ. και Σκοπετέα, *ό.π.*.

⁵⁵¹ Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, *ό.π.*, σ. 134-135.

σημεία στίξης, είτε αυτά ανήκουν στην πρώτη είτε ανήκουν στη δεύτερη από τις παραπάνω κατηγορίες. Αντίθετα, τα εισαγωγικά, τα οποία «είναι απλώς γραφηματικός δείκτης και δεν λειτουργούν ως σημείο παύσης ή σχολιασμού της εκφώνησης»,⁵⁵² δεν καταγράφονται (με εξαίρεση τα εισαγωγικά που οριοθετούν μία διαφορετική συντακτική ενότητα και στην πλειονότητα των περιπτώσεων συνοδεύονται από ένα ακόμα σημείο στίξης, όπως είναι η άνω και κάτω τελεία). Παράλληλα, ελέγχεται η παρουσία της στίξης στο τέλος των στίχων, προκειμένου να διαπιστωθεί αν ενισχύεται η παύση που επιφέρει η ολοκλήρωση της βασικής μετρικορυθμικής μονάδας των ποιημάτων. Βέβαια, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι η παρουσία ενός σημείου στίξης (όπως το κόμμα) που δεν προκαλεί ισχυρή παύση στο τέλος ενός στίχου δεν συνεπάγεται τη νοηματική αυτονομία του στίχου, δηλαδή δεν αποκλείει τον διασκελισμό, καθώς η συντακτική δόμηση του καβαφικού ποιητικού λόγου είναι σύνθετη και πολύ συχνά δεν συμβαδίζει με τη μετρική δόμησή του.⁵⁵³

1. Αποκηρυγμένα ποιήματα

Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων

Από το σύνολο των 728 στίχων των 27 αποκηρυγμένων ποιημάτων, οι 270 περιέχονται σε ποιητικά κείμενα συντεθειμένα σε αυστηρά έμμετρο στίχο και οι 458 περιέχονται σε ποιήματα γραμμένα σε ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής. Όσον αφορά το είδος του μέτρου, οι 692 στίχοι εντάσσονται στον καβαφικό κανόνα του ιαμβικού μέτρου, ενώ εντοπίζονται και 20 τροχαϊκοί, 8 αναπαιστικοί και 8 μεσοτονικοί στίχοι.

Η συλλαβική έκταση των ιαμβικών στίχων κυμαίνεται από τις 5 έως τις 15 μετρικές συλλαβές. Οι στίχοι που υπερیشύουν ποσοτικά είναι οι δεκαπεντασύλλαβοι, οι οποίοι ανέρχονται στους 246 και οι δωδεκασύλλαβοι που είναι 201· έπονται, ως

⁵⁵² Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 135.

⁵⁵³ Παραθέτω τις παρατηρήσεις του Scholes σχετικά με τη λειτουργία της στίξης στο τέλος των στίχων: «Το ίδιο το τέλος ενός στίχου είναι σημείο στίξης. Αν ένας στίχος τελειώνει με ένα κανονικό σημείο στίξης, τον ονομάζουμε ισομετρικό (end-stopped). Αν η τελευταία λέξη ενός στίχου δεν ακολουθείται από στίξη, αλλά είναι μέρος μιας συνεχιζόμενης γραμματικής ενότητας, όπως μια προθετική φράση, ονομάζουμε τον στίχο διασκελιζόμενο (run-on ή enjambed). Σε ισομετρικούς στίχους, το τέλος του στίχου λειτουργεί μαζί με τη στίξη και την ενισχύει, καθιστώντας κάθε στίχο συμπαγή μονάδα σκέψης. Σε διασκελιζόμενους στίχους, το τέλος του στίχου λειτουργεί ενάντια στη στίξη, ωθώντας ορισμένες λέξεις σε θέση περίοπτη, που κανονικά δεν θα είχαν. Ο διασκελιζόμενος στίχος στ' αλήθεια προσθέτει ένα ιδιαίτερο είδος ποιητικής στίξης στη γλώσσα: κάτι που είναι, ταυτόχρονα, και περισσότερο και λιγότερο από ένα κόμμα», Scholes, *ό.π.*, σ. 79.

προς τη συχνότητα της εμφάνισής τους, οι 73 ενδεκασύλλαβοι, οι 58 δεκατρισύλλαβοι, οι 33 δεκασύλλαβοι, οι 29 δεκατετρασύλλαβοι, οι 9 πεντασύλλαβοι, οι 4 εξασύλλαβοι, οι 4 οκτασύλλαβοι και οι 2 εννεασύλλαβοι. Με βάση τον καταληκτικό τους τόνο, οι 203 στίχοι είναι οξύτονοι (πρόκειται για αρτιοσύλλαβους στίχους), οι 388 (δηλαδή όλοι οι περιττοσύλλαβοι) είναι παροξύτονοι και οι 68 είναι προπαροξύτονοι (πρόκειται για αρτιοσύλλαβους στίχους). Επίσης, στη συγκεκριμένη ομάδα ποιημάτων βρίσκουμε 29 διπλούς στίχους χωρίς τυπογραφικό κενό ανάμεσα στα δύο τμήματά τους αλλά και 4 κομμένους στίχους που εκτείνονται σε δύο στιχικές σειρές. Οι 14 από τους διπλούς στίχους συναποτελούνται από τμήματα 7+7 μετρικών συλλαβών και οι άλλοι 15 από τμήματα 7+6 συλλαβών (το εξασύλλαβο τμήμα είναι σε όλες τις περιπτώσεις προπαροξύτονο). Ο 1 από τους κομμένους στίχους είναι δεκαπεντασύλλαβος και οι άλλοι 3 είναι οξύτονοι δωδεκασύλλαβοι.

Από το σύνολο των τροχαϊκών στίχων, οι 4 είναι οξύτονοι τρισύλλαβοι, ενώ οι υπόλοιποι είναι διπλοί στίχοι. Λεπτομερέστερα, υπάρχουν 8 στίχοι 8+8 συλλαβών και 8 στίχοι 8+7 συλλαβών (το επτασύλλαβο τμήμα τους είναι σταθερά οξύτονο). Οι 4 αναπαιστικοί στίχοι είναι παροξύτονοι επτασύλλαβοι και οι άλλοι 4 είναι οξύτονοι δωδεκασύλλαβοι. Τέλος, από τους 8 μεσοτονικούς στίχους, 4 είναι παροξύτονοι εννεασύλλαβοι και 4 είναι παροξύτονοι δωδεκασύλλαβοι.

Τα τονικά σχήματα

Συνεχίζοντας με την εξέταση των τονικών σχημάτων, διαπιστώνουμε ότι οι ιαμβικοί στίχοι που φέρουν τόνο στην 1η συλλαβή τους ανέρχονται στους 160, ενώ σε 7 στίχους υπάρχει τόνος στην 3η συλλαβή. Επίσης, τονισμένη είναι και η 9η συλλαβή 56 δεκαπεντασύλλαβων στίχων με κεντρική τομή.

Οι στίχοι που φέρουν τόνο στην 5η συλλαβή τους είναι 23. Στους 12 από τους στίχους αυτούς ο τόνος είναι ηχητικά ισχυρός· πρόκειται για τις ακόλουθες περιπτώσεις: 5 στίχοι με τόνο στην 5η συλλαβή, ο οποίος δεν συνοδεύεται από στίξη ή από τόνους σε διπλανές συλλαβές· 3 στίχοι με στίξη πριν από την 5η συλλαβή· 4 στίχοι με συνεχόμενους τόνους στην 4η και στην 5η συλλαβή. Στις υπόλοιπες 11 περιπτώσεις ο τόνος στην 5η συλλαβή δεν διαθέτει δυναμική διότι: σε 3 στίχους, με τονισμένες την 4η και την 5η συλλαβή, η 5η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 2 στίχους, με τονισμένες την 5η και την 6η συλλαβή, η 5η συλλαβή είναι, επίσης, μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο, με στίξη πριν από την 5η συλλαβή και με τονισμένες την 5η και την

6η συλλαβή, γίνεται μετρική ατονία στην 5η συλλαβή· σε 3 στίχους, με τονισμένες την 5η και την 6η συλλαβή, η 5η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο υπάρχουν συνεχόμενοι τόνοι στην 4η, στην 5η και στην 6η συλλαβή, από τους οποίους ο τόνος στην 5η συλλαβή δεν είναι αισθητός διότι σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη, ενώ οι άλλοι δύο τόνοι είναι αισθητοί· σε 1 στίχο, με συνεχόμενους τόνους στην 4η, στην 5η και στην 6η συλλαβή και με στίξη ανάμεσα στην 4η και την 5η συλλαβή, η 5η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη.

Σε 18 στίχους υπάρχει τόνος στην 7η συλλαβή. Στις παρακάτω 13 περιπτώσεις ο τόνος διαθέτει ηχητική δυναμική: σε 7 στίχους με τόνο στην εν λόγω συλλαβή, χωρίς την παρουσία στίξης στο συγκεκριμένο σημείο και χωρίς γειτνιαζόντες τόνους· σε 1 στίχο με στίξη πριν από τον τόνο στην 7η συλλαβή· σε 3 στίχους με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή· σε 2 στίχους με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή, ανάμεσα στις οποίες υπάρχει στίξη. Στους υπόλοιπους 5 στίχους ο τόνος στην 7η συλλαβή δεν επηρεάζει με ουσιαστικό τρόπο τη ρυθμική κίνηση: σε 2 στίχους η 7η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· μονοσύλλαβη λέξη είναι η 7η συλλαβή και σε 1 στίχο, με τόνους στην 7η και στην 8η συλλαβή, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη· σε 1 στίχο, με τόνους στην 7η και στην 8η συλλαβή, η 7η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο, με τρεις διαδοχικούς τόνους στην 6η, στην 7η και στην 8η συλλαβή και με στίξη ανάμεσα στην 6η και την 7η συλλαβή, η 7η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη.

Οι τόνοι στην 9η συλλαβή στίχων (πλην των δεκαπεντασύλλαβων) ανέρχονται στους 15. Οι ακόλουθοι 12 μπορούν να θεωρηθούν παρατονισμοί: 5 τόνοι που δεν συνοδεύονται από στίξη και δεν αλληλεπιδρούν με άλλους τόνους· 1 τόνος που ακολουθεί μετά από σημείο στίξης· 6 τόνοι που ακολουθούν μετά από τόνο στην 8η συλλαβή. Οι εναπομείναντες 3 τόνοι στην 9η συλλαβή είναι ανίσχυροι: 1 τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη και ακολουθείται από τόνο στη 10η συλλαβή· σε 1 στίχο, με τρεις συνεχόμενους τόνους στην 8η, στην 9η και στη 10η συλλαβή, η 9η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο, με τρεις συνεχόμενους τόνους στην 8η, στην 9η και στη 10η συλλαβή και με στίξη ανάμεσα στην 8η και την 9η συλλαβή, η 9η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη.

Σε 10 στίχους υπάρχει τόνος στην 11η συλλαβή. Από αυτούς, οι στίχοι στους οποίους ο εν λόγω τόνος διαθέτει ισχύ είναι οι εξής 5: 3 στίχοι στους οποίους ο τόνος δεν συνοδεύεται από στίξη ούτε συναντάται με άλλους τόνους· 1 στίχος με τονισμένες τη 10η και την 11η συλλαβή· 1 στίχος με τονισμένες τη 10η και την 11η συλλαβή,

ανάμεσα στις οποίες υπάρχει στίξη. Στις υπόλοιπες 5 περιπτώσεις ο υπό εξέταση τόνος δεν γίνεται αισθητός, καθώς: σε 3 στίχους, με τόνους στη 10η και στην 11η συλλαβή, η 11η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 2 στίχους, με τόνους στη 10η, στην 11η και στη 12η συλλαβή, η 11η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη.

Στη 13η συλλαβή τους τονίζονται 4 στίχοι, από τους οποίους μόνο σε 1, με τονισμένες τη 12η, τη 13η και τη 14η συλλαβή, ο τόνος είναι ισχυρός. Αντίθετα, ο εν λόγω τόνος είναι αποδυναμωμένος διότι σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη σε 2 στίχους στους οποίους είναι τονισμένη και η 14η συλλαβή και σε 1 στίχο με συνεχόμενους τόνους στη 12η, στη 13η και στη 14η συλλαβή.

Συνεχίζοντας με την κατηγορία των διπλών στίχων, σ' αυτή βρίσκουμε 6 στίχους με τονισμένη την 1η συλλαβή του πρώτου τμήματος, 1 στίχο με τόνο στην 3η συλλαβή του πρώτου τμήματος και 7 στίχους με τόνο στην 1η συλλαβή του δεύτερου τμήματος.

Στην ομάδα των κομμένων στίχων, εντοπίζουμε 1 τόνο στην 9η συλλαβή δεκαπεντασύλλαβου, η οποία είναι η 1η του δεύτερου τμήματος του στίχου και ακολουθεί μετά από στίξη.

Τέλος, μη προβλεπόμενο από το μέτρο τόνο βρίσκουμε και σε 2 τροχαϊκούς στίχους, με τονισμένες την 6η και την 7η συλλαβή τους, στους οποίους ο τόνος της 6ης συλλαβής δεν γίνεται αισθητός, καθώς σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη.

Με βάση τα παραπάνω στοιχεία, οι μη προβλεπόμενοι από το μέτρο τόνοι των αποκηρυγμένων ποιημάτων (εξαιρουμένων των τόνων στην 1η και στην 3η συλλαβή των ιαμβικών στίχων, καθώς και στην 9η συλλαβή των δεκαπεντασύλλαβων) είναι 72, αριθμός που αντιστοιχεί στον μέσο όρο των 0,1 τόνων σε κάθε στίχο. Από τους εν λόγω 72 τόνους, οι ισχυροί είναι οι 46, κάτι που σημαίνει ότι κατά μέσο όρο περιέχονται 0,06 παρατονισμοί σε κάθε στίχο. Έτσι, εμφανίζεται 1 ανακόλουθος τόνος ανά 10,11 στίχους και 1 παρατονισμός ανά 15,83 στίχους.

Η στίξη

Τα εσωτερικά σημεία στίξης, τα οποία εντοπίστηκαν και καταμετρήθηκαν στα αποκηρυγμένα ποιήματα, είναι 381 και κατανέμονται σε 297 στίχους (στους στίχους που περιέχουν ένα ή περισσότερα σημεία στίξης συνυπολογίζω και τους διπλούς στίχους με στίξη στο τέλος του πρώτου μέρους τους, αλλά και τους κομμένους στίχους που φέρουν στίξη στο τέλος του πρώτου μέρους τους), αριθμός που αντιστοιχεί στο

ποσοστό του 40,8% επί του συνολικού αριθμού των στίχων των αποκηρυγμένων ποιημάτων. Ο μέσος όρος των εσωτερικών σημείων στίξης ανά στίχο είναι 0,5 ή, διαφορετικά, εμφανίζεται 1 σημείο στίξης ανά 1,91 στίχους. Όσον αφορά το είδος των εσωτερικών σημείων στίξης, βρίσκουμε: 265 φορές κόμμα (τα 63 κόμματα εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων στίχων και τα 17 κόμματα εντοπίζονται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων), 54 φορές τελεία (οι 16 τελείες εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων στίχων, η 1 τελεία εντοπίζεται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου, η 1 στο τέλος του πρώτου τμήματος κομμένου στίχου και η 1 στην τομή κομμένου δεκαπεντασύλλαβου, η οποία συμπίπτει με το τέλος του πρώτου μέρους του), 22 φορές παύλα (οι 3 παύλες εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων), 17 φορές άνω τελεία (οι 10 άνω τελείες εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων), 6 φορές άνω τελεία που ακολουθείται από εισαγωγικά που ανοίγουν (στη 1 περίπτωση ο συνδυασμός αυτός απαντά στην τομή δεκαπεντασύλλαβου), 5 φορές αποσιωπητικά (τις 2 φορές τα αποσιωπητικά εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων), 3 φορές θαυμαστικό, 2 φορές τελεία που ακολουθείται από εισαγωγικά που κλείνουν (στη 1 περίπτωση ο συνδυασμός αυτός απαντά στο τέλος του πρώτου τμήματος κομμένου στίχου), 2 φορές ερωτηματικό (το 1 ερωτηματικό εντοπίζεται στην τομή δεκαπεντασύλλαβου), 2 φορές εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 ερωτηματικό που συνοδεύεται από εισαγωγικά που κλείνουν και, στη συνέχεια, από εισαγωγικά που ανοίγουν (στο τέλος του πρώτου τμήματος κομμένου στίχου), 1 άνω τελεία που ακολουθείται από εισαγωγικά που κλείνουν (στην τομή δεκαπεντασύλλαβου), 1 θαυμαστικό που ακολουθείται από αποσιωπητικά (στην τομή δεκαπεντασύλλαβου).

Οι στίχοι που φέρουν στίξη στο τέλος τους είναι 415, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 57,01% του συνόλου των στίχων. Λεπτομερέστερα, 173 στίχοι ολοκληρώνονται με τελεία, 153 στίχοι με κόμμα, 37 στίχοι με άνω τελεία, 16 στίχοι με παύλα, 11 στίχοι με θαυμαστικό, 8 στίχοι με τελεία και εισαγωγικά που κλείνουν, 4 στίχοι με ερωτηματικό, 4 στίχοι με αποσιωπητικά, 2 στίχοι με τελεία και παύλα, 2 στίχοι με ερωτηματικό και παύλα, 2 στίχοι με θαυμαστικό και αποσιωπητικά, 1 στίχος με θαυμαστικό και παύλα, 1 στίχος με θαυμαστικό και εισαγωγικά που κλείνουν, 1 στίχος με ερωτηματικό και εισαγωγικά που κλείνουν. Επιπλέον, 5 στίχοι αρχίζουν με εισαγωγικά που ανοίγουν.

Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι

Στίχοι χωρίς κεντρική τομή

Όσον αφορά τη ρυθμική κίνηση των στίχων (εξαιρουμένων των δεκαπεντασύλλαβων, των διπλών και των κομμένων, η ρυθμική ακολουθία των οποίων περιγράφεται παρακάτω), ενιαίοι είναι οι 269· σ' αυτούς καμία παύση –κανένα σημείο στίξης και κανένας παρατονισμός– δεν ανακόπτει την ομαλή ιαμβική ροή που προχωράει ανεμπόδιστα και παράλληλα προς τη μετρική μορφή τους. Συναντούμε, βέβαια, και άλλους στίχους, στους οποίους οι παύσεις που προκαλούνται εξαιτίας της παρουσίας εσωτερικής στίξης και παρατονισμένων συλλαβών διακόπτουν το βάδισμα του ρυθμού και τελικά προκαλούν τη στιχική κατάτμηση σε δύο (123 στίχοι), τρεις (20 στίχοι) ή και τέσσερις (1 μόνο στίχος) ρυθμικές ενότητες. Σε 58 στίχους όλες οι ρυθμικές ενότητες που προκύπτουν είναι ιαμβικές, καθώς η συναρμογή τους είναι απολύτως ομαλή και δεν επιφέρει κανενός είδους παραφωνία. Αυτό σημαίνει ότι η παύση –ή οι παύσεις όταν πρόκειται για περισσότερες από δύο ρυθμικές ενότητες– είναι τοποθετημένη μετά από ζυγή συλλαβή· συνεπώς, η 1η συλλαβή της ρυθμικής ενότητας που ακολουθεί συμπίπτει με μονή συλλαβή του στίχου και με τον τρόπο αυτό (με δεδομένο ότι η μέτρηση των συλλαβών επανεκκινεί στη δεύτερη ενότητα) και στο εσωτερικό της επόμενης ενότητας εξακολουθούν να τονίζονται οι ζυγές συλλαβές, όπως τονίζονται οι ζυγές συλλαβές και στο πλαίσιο ολόκληρου του στίχου. Σε 47 διαιρεμένους στίχους, μολονότι η συναρμογή δεν είναι ομαλή, η ιαμβική κίνηση στο εσωτερικό των ρυθμικών ενοτήτων διατηρείται και δεν επέρχεται μεταλλαγή του ρυθμού. Επεξηγώ τον τρόπο με τον οποίο είναι δυνατή η διατήρηση της ομαλότητας του ιαμβικού βαδίσματος. Για τους στίχους, λοιπόν, που εντάσσονται στην παραπάνω κατηγορία υπάρχουν τα εξής δύο ενδεχόμενα: είτε εμφανίζεται παρατονισμός (εννοείται σε μονή συλλαβή), κάτι που σημαίνει ότι θα πρέπει να γίνει παύση κατά την ανάγνωση μετά την προηγούμενη ζυγή συλλαβή (συχνά ο παρατονισμός συνδυάζεται και με στίξη μετά την προηγούμενη ζυγή) και ταυτόχρονα θα τονίζεται η 1η συλλαβή της δεύτερης ενότητας, είτε εμφανίζεται εσωτερικό σημείο στίξης μετά από μονή συλλαβή. Εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι κατά την πρώτη περίπτωση τονίζεται μεν η τονικά αδιάφορη για τον ιαμβικό ρυθμό 1η συλλαβή της ρυθμικής ενότητας που ακολουθεί, αλλά οι υπόλοιποι τόνοι κατανέμονται κανονικά σε ζυγές συλλαβές, απαντά δηλαδή το φαινόμενο της τονικής αδιαφορίας στο σημείο συναρμογής, όπως το ονο-

μάξει ο Παπάζογλου. Όσον αφορά τη δεύτερη περίπτωση που περιγράφηκε, ενώ γίνεται παύση μετά από μονή συλλαβή του στίχου, αποφεύγεται η δημιουργία ετερόρρυθμης παρένθεσης είτε επειδή συμβαίνει η δεύτερη ρυθμική ενότητα που προκύπτει να είναι τόσο μικρής συλλαβικής έκτασης ώστε να φέρει τόνο μόνο στην 1η συλλαβή της και να μην αναπτύσσεται εντέλει ο τροχαϊκός ρυθμός, είτε επειδή η μετατροπή στο εσωτερικό της δεύτερης ρυθμικής ενότητας (και για την εξυπηρέτηση αποκλειστικά μιας ρυθμικής ανάγνωσης της συγκεκριμένης ενότητας) μιας χασμωδίας σε συνίζηση ή μιας συνίζησης σε χασμωδία –δηλαδή μια φωνηεντική συνάντηση μετρίεται διαφορετικά για τις ανάγκες του στίχου και διαφορετικά για τις ανάγκες της ρυθμικής ενότητας– αποκαθιστά την ομαλή iamβική κίνηση· απαντά, συνεπώς, το φαινόμενο της παραπλανητικής φωνηεντικής συνάντησης εκτός σημείου συναρμογής. Αντίθετα, σε 39 στίχους κανένα τεχνικό ή «παραπλανητικό» μέσο δεν είναι ικανό να αποκαταστήσει την iamβική κίνηση του ρυθμού μετά από μια παύση σε μονή συλλαβή, με αποτέλεσμα να περιέχεται σ' αυτούς τροχαϊκή ρυθμική ενότητα. Στη συνέχεια, παραθέτω και σχολιάζω ορισμένα παραδείγματα στίχων αρχίζοντας από τους συλλαβικά βραχύτερους και καταλήγοντας στους εκτενέστερους.

Οι πεντασύλλαβοι στίχοι εντοπίζονται στο ποίημα «Βακχικόν», στο οποίο επαναλαμβάνεται τρεις φορές ο στίχος «δότε να πίνω», ενώ άλλες δύο φορές εμφανίζεται ελαφρώς παραλλαγμένος. Εννοείται ότι λόγω του περιορισμένου συλλαβικού τους μήκους οι στίχοι αυτοί δεν μπορούν παρά να είναι ενιαίοι. Επίσης, συναντούμε πεντασύλλαβους ενταγμένους σε μια επαναλαμβανόμενη επωδική τετράστιχη στροφική ενότητα και στο ποίημα «Φωνή απ' την Θάλασσα». Παραθέτω ολόκληρη τη στροφή (στ. 1-4 και 30-33) σημειώνοντας ότι τόσο οι πεντασύλλαβοι όσο και οι δεκασύλλαβοι στίχοι που την απαρτίζουν είναι, ως προς τη ρυθμική τους κίνηση, ενιαίοι.⁵⁵⁴

Βγάξει_η θάλασσα κρυφή φωνή –	10 ([1]-4-8-10)
φωνή που μπαίνει	5 (2-4)
μες στην καρδιά μας και την συγκινεί	10 ([1]-4-10)
και την ευφραίνει.	5 (4)

⁵⁵⁴ Διευκρινίζω ότι στις περιπτώσεις κατά τις οποίες σχολιάζονται στίχοι που, εξαιτίας των εσωτερικών παύσεων, διαιρούνται σε ρυθμικές ενότητες, εκτός από το τονικό σχήμα του μετρικού στίχου, σημειώνονται, στην επόμενη σειρά και μέσα σε αγκύλες, τα τονικά σχήματα των ρυθμικών ενότητων. Η καταγραφή ενός στίχου για δεύτερη φορά και η τοποθέτησή του μέσα σε αγκύλες δηλώνει ότι ο στίχος διαβάζεται με διαφορετικό τρόπο, όσον αφορά τη μέτρηση των φωνηεντικών συναντήσεων με συνίζηση ή χασμωδία, για τις ανάγκες της διασφάλισης της ομαλότητας του κυρίαρχου ρυθμού στο εσωτερικό των ρυθμικών ενότητων.

Ακολουθούν παραδείγματα 3 επίσης ενιαίων στίχων, ενός δεκατρισύλλαβου, ενός δωδεκασύλλαβου και ενός ενδεκασύλλαβου, οι οποίοι είναι οι πρώτοι στίχοι του ποιήματος «Ωδή και Ελεγεία των Οδών»:

Το περιπάτημα του πρώτου δι_αβάτου·	13 (4-8-12)
του πρώτου πωλητού_η ζω_ηρά κραυγή·	12 (2-6-10-12)
το_άνοιγμα των πρώτων παραθύρων,	11 (2-6-10)

Εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι πρόκειται για στίχους που αποτελούν αυτόνομες μετρικές και ρυθμικές ενότητες, καθώς δεν υπάρχει τίποτα που να διαταράσσει την ομαλότητα της iamβικής ροής, από τη στιγμή που οι τόνοι είναι κατανεμημένοι σε ζυγές συλλαβές, σύμφωνα με τις iamβικές μετρικές προδιαγραφές, και η εσωτερική στίξη απουσιάζει εντελώς, ενώ αξιοσημείωτο είναι ότι στην προκειμένη περίπτωση έχουμε να κάνουμε και με αυτόνομες νοηματικές ενότητες. Η συγκεκριμένη μετρικο-ρυθμική επιλογή (σε συνδυασμό με την έντονη παρήχηση του ρ), συνάδει και με την περιγραφόμενη κατάσταση, δηλαδή με τη μονοτονία –μια μονοτονία που, όπως η ρυθμική κίνηση, δεν διακόπτεται από κανένα απρόσμενο γεγονός– της επαναλαμβανόμενης καθημερινότητας στους δρόμους μιας πόλης. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι οι 9 από τους 10 στίχους του συγκεκριμένου ποιήματος είναι ενιαίοι και μόνο στον στ. 4 βρίσκουμε εσωτερικό σημείο στίξης.

Ακολουθεί αναλυτική παρουσίαση και σχολιασμός αντιπροσωπευτικών στίχων, ώστε να γίνει σαφέστερα κατανοητό το φαινόμενο της απόκλισης της ρυθμικής κίνησης από τη μετρική μορφή αλλά και να διασαφηνιστούν οι επιπτώσεις που το εν λόγω φαινόμενο επιφέρει. Θα αρχίσω με την όχι ιδιαίτερα σύνθετη περίπτωση κατά την οποία ένας στίχος διαιρείται σε δύο καθ' όλα iamβικές ρυθμικές ενότητες, καθώς φέρει σημείο στίξης μετά από ζυγή συλλαβή. Παρατίθεται, χάριν παραδείγματος, ο δεκασύλλαβος στ. 17 του ποιήματος «Πλησίον Παραθύρου Ανοικτού»:

αισθάνομαι· κ' εν τη σεπτή σιγή	10 (2-8-10)
	[2 / 4-6]

Χαρακτηριστική είναι και η περίπτωση 2 δωδεκασύλλαβων, όπου απαντά το φαινόμενο της ομαλής συναρμογής. Πρόκειται για τους στ. 11 και 28 του ποιήματος «Τα Δάκρυα των Αδελφών του Φαέθοντος», οι οποίοι διχοτομούνται (από άποψη συντακτικονοηματική) με το κόμμα και το θαυμαστικό, αντίστοιχα, μετά την 6η συλλαβή, ενώ φέρουν, συγχρόνως, μη ισχυρό τόνο στην αμέσως επόμενη 7η:

Ω τύχη_άσπλαγχνος, ω μοίρα μισητή, 12 ({1}-2-4-{7})-8-12
[1-2-4 / 1-2-6]

Ω λίθε_εκλεκτέ!_ω δάκρυ_α καλά! 12 ({1}-2-6-{7})-8-12
[1-2-6 / 1-2-6]

Εκτός από το ίδιο συλλαβικό τους μήκος, τα δύο μέρη των στίχων έχουν όμοια δομή και από άποψη συντακτική, καθώς συναποτελούνται από τρεις λέξεις, με πρώτο το επιφώνημα επίκλησης «ω», δεύτερο ένα ουσιαστικό και τρίτο τον επιθετικό προσδιορισμό. Παρατηρούμε ότι στον δεύτερο στίχο η κατανομή των τόνων στο εσωτερικό των δύο ρυθμικών ενότητων γίνεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, δηλαδή οι δύο ενότητες είναι πανομοιότυπες και από ρυθμική άποψη. Θα μπορούσαμε βάσιμα να ισχυριστούμε ότι αυτή η διμερής συντακτική, νοηματική και ρυθμική δόμηση των στίχων λειτουργεί υποστηρικτικά ως προς το περιεχόμενό τους αποτυπώνοντας ευκρινέστερα και μέσω των παραγόμενων –λόγω της επανάληψης του επιφωνήματος και της επίταξης του επιθέτου– ηχητικών χρωματισμών την κλιμάκωση του θρήνου των αδελφών του Φαέθοντα που έπεσε από τον ουρανό (σύμφωνα με τον εξιστορούμενο μύθο).

Το φαινόμενο της μεταλλαγής του ρυθμού μετά την προκαλούμενη από το κόμμα παύση στην 5η συλλαβή συναντούμε στον επίσης δωδεκασύλλαβο στ. 49 του ποιήματος «Η Κηδεία του Σαρπηδόνο»:

νεκρόν το πνεύμα,_αλλά την μορφήν λαμπρόν, 12 (2-4-7-10-12)
[2-4 / 2-5-7]

Εύκολα διαπιστώνει κανείς διαβάζοντας τον στίχο ότι η παύση του σημείου στίξης ενδυναμώνεται και από τη χασμωδία μεταξύ των δύο φωνηέντων, ενώ η παρατονισμένη 7η συλλαβή του στίχου είναι η τελευταία συλλαβή του αντιθετικού συνδέσμου «αλλά», κάτι που σημαίνει ότι δεν είναι δυνατή η παύση πριν από τον παρατονισμό. Προκύπτει, επομένως, μια δεύτερη ρυθμική ενότητα τονισμένη στη 2η, την 5η και την 7η συλλαβή της, η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί τροχαϊκή αλλά με παρατονισμένη τη 2η συλλαβή· πρόκειται για έναν εμφανώς λειτουργικό και καίριο παρατονισμό που επιτονίζει σημασιακά την εκφραζόμενη με τον σύνδεσμο αντίθεση και κατ' επέκταση την απόλυτη αντίθεση του νοήματος που εκφράζεται στη δεύτερη αυτή ενότητα σε σχέση με την πρώτη. Η άκρως αντιθετική σημασία των δύο μερών του στίχου αποδίδεται και μέσω των μορφικορυθμικών επιλογών πολλαπλά: με την παύση

σμός και ταυτόχρονα καταπραΰνει το δυσβάσταχτο πένθος που προκαλεί η ανθρώπινη απώλεια, δηλαδή το κυρίαρχο στο ποίημα συναίσθημα, μετατρέποντάς το –και αφήνοντας αυτή την αίσθηση για το τέλος, αφού είναι ο τελευταίος στίχος του ποιήματος– σε μια βαθιά και ούτως ή άλλως ακατανίκητη θλίψη. Αυτή την παρομοίωση ο ποιητής επιθυμεί να τη διακόψει, τοποθετώντας ανάμεσα στο ουσιαστικό και το επίθετο που το προσδιορίζει έναν προσδιορισμό του χρόνου, ή, για να το θέσω διαφορετικά, ο ποιητής επιθυμεί η παρομοίωση να διαβαστεί με δύο παύσεις, όχι απότομες αυτή τη φορά, αλλά –με την επιλογή των κομμάτων– ήπιες και κατά κάποιον τρόπο μακρόσυρτες, σαν να επιδιώκει να παρατείνει την ακουστική αίσθηση της μουσικής. Η ανάδειξη της εσωτερικής ομοιοκαταληξίας των λέξεων «μουσική» και «μακρυνή» είναι ένα πρόσθετο ηχητικό και ρυθμικό στοιχείο που ευνοείται με τη χρήση της στίξης. Είναι, όμως, χρήσιμο να παρατεθεί ολόκληρη η τελευταία τρίστιχη στροφή, ώστε να γίνει αισθητή η λειτουργία των ρυθμικών φαινομένων αλλά και των ηχητικών εικόνων. Ο πρώτος στίχος είναι δεκατετρασύλλαβος και διαιρείται σε δύο ιαμβικές ρυθμικές ενότητες, ενώ ο δεύτερος είναι ενιαίος οκτασύλλαβος:

Στενάζουν αι μελωδικά φωνάι· κ' εν τη ψυχή	14 (2-8-10-14)
	[2-8-10 / 4]
η πρώτη ποί_ησις ηχεί	8 (2-4-8)
του βί_ου μας – ως μουσική, την νύκτα, μακρυνή.	14 (2-8-10-14)
	[2 / 4 / 2 / 3]

Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι

Όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, η εξέταση της παρουσίας της κεντρικής τομής μετά την 8η συλλαβή των δεκαπεντασύλλαβων είναι επιβεβλημένη, κατά συνέπεια η κατηγοριοποίηση των εν λόγω στίχων γίνεται, υποχρεωτικά, περισσότερο σύνθετη σε σχέση με τους στίχους που έχουν εξεταστεί μέχρι αυτό το σημείο. Ας δούμε, λοιπόν, λεπτομερέστερα τα μετρικά γνωρίσματα των 246 δεκαπεντασύλλαβων των αποκηρυγμένων ποιημάτων αρχίζοντας με ποσοτικά στοιχεία που αφορούν την παρουσία της τομής και συνεχίζοντας με αναφορά στο βάδισμα του ρυθμού τους. Οι 226 από τους δεκαπεντασύλλαβους διατηρούν κανονικά την κεντρική τομή. Σε 16 στίχους, μολονότι η τομή υπονομεύεται σε κάποιον βαθμό, είτε εξαιτίας άλλων παύσεων που αποδυναμώνουν την κεντρική παύση είτε λόγω της στενής συντακτικής σχέσης ανάμεσα στον όρο που προηγείται και σε εκείνον που έπεται της τομής, γίνεται εντέλει παύση (έστω και σύντομη) μετά την 8η συλλαβή. Αντίθετα, σε 4 δεκαπε-

ντασύλλαβους η υπονόμηση της τομής είναι τόσο έντονη, ώστε δεν είναι δυνατόν να γίνει παύση στο συγκεκριμένο σημείο. Η έντονη υπονόμηση της τομής οφείλεται στην απουσία στίξης μετά την 8η συλλαβή και ταυτόχρονα στην άρρηκτη συντακτική σχέση μεταξύ των όρων που τοποθετούνται εκατέρωθεν του συγκεκριμένου σημείου, ενώ πολύ συχνά η υπονόμηση αυτή ενισχύεται από την παρουσία παύσεων σε άλλα σημεία του στίχου.

Όσον αφορά τη ρυθμική ακολουθία, οι δεκαπεντασύλλαβοι που διαιρούνται σε δύο τυπικά ημιστίχια, χωρίς να φέρουν καμία άλλη παύση, είναι 159. Σε 1 στίχο που επίσης δεν περιέχει παύσεις η τομή υπονομεύεται έντονα, με αποτέλεσμα να μη γίνεται παύση ούτε μετά την 8η συλλαβή· πρόκειται δηλαδή για έναν ενιαίο στίχο. Συναντούμε, όμως, και δεκαπεντασύλλαβους (με τομή είτε κανονική είτε κλωνισμένη σε κάποιον βαθμό εξαιτίας του νοήματος ή των συνεχών παύσεων, αλλά εντέλει υπαρκτή) στους οποίους υπάρχουν παύσεις (μία ή περισσότερες) και στο εσωτερικό των ημιστιχίων (του ενός ή και των δύο) που τα διαιρούν σε επιμέρους ρυθμικές ενότητες. Σε 32 από τους στίχους που εντάσσονται στην κατηγορία αυτή όλες οι ρυθμικές ενότητες που δημιουργούνται είναι ιαμβικές, σε 31 στίχους, αν και η συναρμογή δεν είναι ομαλή, η ιαμβική κίνηση του ρυθμού διασώζεται χάρη στα καβαφικά μέσα που ήδη έχουν περιγραφεί (μικρή συλλαβική έκταση των ρυθμικών ενοτήτων, η οποία δεν επιτρέπει την ανάπτυξη του τροχαϊκού ρυθμού, τονική αδιαφορία στο σημείο συναρμογής, παραπλανητική φωνηεντική συνάντηση στο εσωτερικό των ρυθμικών ενοτήτων), σε 19 στίχους περιέχεται τροχαϊκή ρυθμική ενότητα, ενώ σε 1 στίχο περιέχονται δύο τροχαϊκές ρυθμικές ενότητες. Τέλος, υπάρχουν δεκαπεντασύλλαβοι με έντονα υπονομευμένη τομή (κάτι που σημαίνει ότι είναι αδύνατη η παύση μετά την 8η συλλαβή), οι οποίοι όμως εξαιτίας άλλων παύσεων διαιρούνται σε τρεις ρυθμικές ενότητες (πρόκειται δηλαδή για στίχους που τριχοτομούνται και από συντακτικοσημασιολογική άποψη)· συγκεκριμένα, σε 2 δεκαπεντασύλλαβους όλες οι ενότητες είναι ιαμβικές, ενώ σε 1 εμφανίζεται και τροχαϊκή παρένθεση.

Για να δούμε λεπτομερέστερα μερικά παραδείγματα δεκαπεντασύλλαβων, αρχίζω με έναν στίχο του ποιήματος «Ένας Έρωσ» (στ. 20) –ποίημα γραμμένο εξ ολοκλήρου σε δεκαπεντασύλλαβους–, στον οποίο η κεντρική τομή υπονομεύεται, καθώς δεν υπάρχει σημείο στίξης μετά την 8η συλλαβή ενώ σημειώνονται αποσιωπητικά μετά την 4η συλλαβή (αξίζει να προσθέσω ότι τα αποσιωπητικά συνδυάζονται και με διασκελισμό, καθώς απομονώνουν στην αρχή του στίχου μια φράση που αποτελεί μετασκελισμό, κατά συνέπεια η παύση μετά την 4η συλλαβή είναι αναμφίβολα ισχυ-

ρή). Ωστόσο, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι γίνεται παύση στο σημείο της τομής, αφού αυτό είναι επιτρεπτό από τη ροή του νοήματος, και, επομένως, το πρώτο ημιστίχιο διαιρείται σε δύο ιαμβικές ρυθμικές ενότητες.

στο σπίτι μας... και μ' έβλεπε μ' αγάπη μες στα μάτια. 15 (2-6-10-12-14)
[2 / 2 // 2-4-6]

Παραθέτω, επίσης, 3 συνεχόμενους δεκαπεντασύλλαβους του ποιήματος «Η Αρχαία Τραγωδία» (στ. 13, 14, 15), οι οποίοι φανερώνουν τη συνύπαρξη στίχων απολύτως σύμφωνων με το τυπικό σχήμα των δύο ημιστιχίων και στίχων όπου μπορεί κανείς να ανιχνεύσει μια προσπάθεια ανατροπής της σταθερής φόρμας:

Η τραγωδί_α_ήκμαζεν εντός του σαπφειρίνου 15 (4-6-10-14)
[4-6 // 2-6]
θε_άτρου τ' ουρανού._Εκεί_ακρο_ατάς της είχε 15 (2-6-8-12-14)
[2-6 / 2 // 4-6]
τους αθανάτους. Κ' οι θε_οί,_επί_εδρών μεγάλων 15 (4-8-10-12-14)
[4 / 3 // 2-4-6]

Διαπιστώνουμε ότι στον πρώτο δεκαπεντασύλλαβο η τομή διατηρείται κανονικά και τα δύο ημιστίχια αποτελούν δύο ολοκληρωμένες νοηματικές και ρυθμικές ενότητες (βέβαια το νόημα του δεύτερου ημιστιχίου μένει εκκρεμές στο τέλος του λόγω του ιδιαίτερου αισθητού διασκελισμού). Στον δεύτερο στίχο η ισχυρή παύση της τελείας συνοδευόμενη από την εμφατική χασμωδία, δύο μόλις συλλαβές πριν από την 8η συλλαβή, αλλά και η απουσία στίξης μετά την 8η κλονίζουν τον ρόλο της τομής. Παρ' όλα αυτά, μπορούμε να κάνουμε λόγο για ύπαρξη τομής, κυρίως εξαιτίας της χασμωδίας μεταξύ των φωνηέντων της 8ης και της 9ης συλλαβής, αλλά και επειδή διαβάζοντας κανείς τον στίχο με παύση μετά τον τοπικό προσδιορισμό «εκεί» υπογραμμίζει ταυτόχρονα και τη σημασία του· άλλωστε, μετά το επίρρημα «εκεί» ακολουθεί μια διαφορετική συντακτική ενότητα που μένει ανολοκλήρωτη και διασκελίζεται στον επόμενο στίχο, αφού το κατηγορούμενο του αντικειμένου και το ρήμα χωρίζονται από το αντικείμενο. Τέλος, στον τρίτο δεκαπεντασύλλαβο υπάρχει σημείο στίξης (κόμμα) στην τομή, οπότε αυτή διατηρείται κανονικά, τη στιγμή βέβαια που ένα πιο ισχυρό σημείο στίξης (τελεία), απομονώνοντας εμφατικά τον μετασκελισμό, διαιρεί το πρώτο ημιστίχιο σε δύο ρυθμικές ενότητες, η δεύτερη από τις οποίες φέρει τόνο μόνο στην 3η συλλαβή της (εκτός κι αν υποθέσουμε ότι για τις ανάγκες της

ρυθμικής κίνησης στο εσωτερικό της ενότητας η χασμωδία της λέξης «θεοί» μετατρέπεται σε συνίζηση, οπότε θα τονίζεται η 2η συλλαβή της).

Διπλοί στίχοι

Όσον αφορά τους 29 διπλούς ή ζευγαρωτούς στίχους 7+6 και 7+7 συλλαβών, στους 24 από αυτούς δεν υπάρχει καμία άλλη εσωτερική παύση πέρα από την κεντρική που χωρίζει τα δύο τμήματα, ενώ στους υπόλοιπους εμφανίζονται κι άλλες παύσεις, με αποτέλεσμα το ένα ή και τα δύο μέρη να διαιρούνται σε δύο ή περισσότερες ρυθμικές ενότητες. Έτσι, σε 1 διπλό στίχο όλες οι ρυθμικές ενότητες που προκύπτουν είναι ιαμβικές, σε 3 στίχους η ιαμβική κίνηση του ρυθμού διασώζεται παρά το γεγονός ότι η συναρμογή μεταξύ των ενοτήτων δεν είναι ομαλή, ενώ σε 1 στίχο περιέχεται τροχαϊκή ρυθμική ενότητα.

Παραθέτω έναν διπλό στίχο 7+7 συλλαβών, με κόμμα να χωρίζει τα δύο μέρη του, ο οποίος επαναλαμβάνεται τρεις φορές (στ. 1, 6, 11) στο ποίημα «Ελεγεία των Λουλουδιών»:

Όσα λουλούδια_υπάρχουν, το καλοκαίρι_ανθίζουν.

7+7 ([1]-4-6 // 4-6)

Κομμένοι στίχοι

Οι κομμένοι στίχοι που καταλαμβάνουν δύο στιχικές σειρές (το δεύτερο μέρος του στίχου τοποθετείται στο τέλος της επόμενης στιχικής σειράς, ή αρχίζει από τη μέση της αν αυτό είναι μεγάλου συλλαβικού μήκους) είναι 4 και έχουν έκταση 12 και 15 μετρικών συλλαβών. Η μετρική διαφορά των κομμένων από τους διπλούς (πέρα από την προφανή οπτική) έγκειται στο γεγονός ότι η αρίθμηση των συλλαβών συνεχίζεται κανονικά στο δεύτερο μέρος τους, καθώς πρόκειται για έναν στίχο που κόβεται σε δύο τμήματα, ίσως για να προκληθεί μια απότομη παύση κατά την ανάγνωση ή για να προβληθούν σημασιακά τα συμφραζόμενα του δεύτερου μέρους. Σχετικά με τη ρυθμική τους κίνηση, οι κομμένοι στίχοι είναι χωρισμένοι εξαρχής σε δύο ρυθμικές ενότητες, καθώς υπάρχει η σταθερή παύση στο τέλος της πρώτης στιχικής σειράς. Από αυτούς (κανένας δεν περιέχει άλλες παύσεις, επομένως όλοι συναποτελούνται από δύο ρυθμικές ενότητες) ο 1 είναι δεκαπεντασύλλαβος με κανονική τομή (χωρίζεται δηλαδή σε έναν οκτασύλλαβο και έναν επτασύλλαβο), σε 1 ακόμα στίχο οι δύο

ρυθμικές ενότητες είναι ιαμβικές, σε 1 στίχο η ιαμβική κίνηση διασώζεται παρά τα προβλήματα που προκύπτουν, ενώ το δεύτερο τμήμα 1 στίχου είναι τονισμένο μόνο στην 3η συλλαβή του.

Τροχαϊκοί στίχοι

Οι τροχαϊκοί στίχοι των αποκηρυγμένων ποιημάτων είναι 20. Οι 4 τρισύλλαβοι είναι ενιαίοι. Από τους διπλούς στίχους 8+8 συλλαβών, οι 6 δεν φέρουν άλλες παύσεις στα δύο τμήματά τους και οι 2 φέρουν και σε άλλο σημείο παύση· έτσι δημιουργούνται τρεις ρυθμικές ενότητες, από τις οποίες η μία είναι ιαμβική. Οι 8 διπλοί στίχοι 8+7 συλλαβών δεν περιέχουν παύσεις στο εσωτερικό των τμημάτων τους.

Οι βραχύτεροι τροχαϊκοί στίχοι των αποκηρυγμένων είναι οι 4 τρισύλλαβοι (ενταγμένοι σε τροχαϊκές στροφικές ενότητες) του ποιήματος «Η Αρχαία Τραγωδία» (στ. 5, 10, 41, 46), όλοι με τόνο μόνο στην 3η συλλαβή τους. Εννοείται ότι πρόκειται για στίχους ενιαίους. Ακολουθεί ένα παράδειγμα τροχαϊκού δεκαεξασύλλαβου που προέρχεται, επίσης, από το συγκεκριμένο ποίημα (ο επαναλαμβανόμενος στ. 2 και 38). Ο στίχος είναι ενιαίος, με όλους τους τόνους κατανεμημένους σε μονές συλλαβές και χωρίς κανένα εσωτερικό σημείο στίξης:

είναι _ι_ερά κ' ευρεί_α_ως του σύμπαντος καρδί_α.

16 (1-5-7-11-15)

Αναπαιστικοί και μεσοτονικοί στίχοι

Τέλος, στα υπό εξέταση ποιήματα βρίσκουμε 8 αναπαιστικούς στίχους, όλους ενιαίους, αλλά και 8 μεσοτονικούς, οι 6 από τους οποίους είναι ενιαίοι και οι άλλοι 2 διαιρούνται σε τέσσερις ρυθμικές ενότητες (δύο ιαμβικές και δύο ενότητες με τόνο μόνο στην 3η συλλαβή τους). Όλοι οι αναπαιστικοί και οι μεσοτονικοί στίχοι περιέχονται στο ποίημα «Σαμ ελ Νεσίμ», το οποίο έχει παρατεθεί και έχει σχολιαστεί λεπτομερώς παραπάνω (στο κεφάλαιο «Η μορφική οργάνωση των ποιημάτων»).

2. Ανέκδοτα/Κρυμμένα ποιήματα

Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων

Οι στίχοι των 74 ανέκδοτων ή κρυμμένων ποιημάτων είναι συνολικά 1374 [σημειώνω ότι συνυπολογίζονται οι 2 απόντες τελευταίοι στίχοι της πρώτης κολοβής στροφικής ενότητας του ποιήματος «Η Γαλή»], από τους οποίους οι 450 περιλαμβάνονται σε ποιήματα γραμμένα σε αυστηρά έμμετρο στίχο, οι 528 περιλαμβάνονται σε ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής και οι 396 περιλαμβάνονται σε ποιήματα καθαυτό ελευθερωμένου στίχου. Οι 1316 στίχοι είναι ιαμβικοί, ενώ εντοπίστηκαν και 58 τροχαϊκοί στίχοι.

Η συλλαβική έκταση των ιαμβικών στίχων παρουσιάζει στη συγκεκριμένη ομάδα ποιημάτων μεγαλύτερη διακύμανση σε σχέση με αυτή των αποκηρυγμένων, καθώς ποικίλλει ανάμεσα στις 2 και τις 19 μετρικές συλλαβές. Είναι βέβαια σαφής η ποσοτική υπερίσχυση των ενδεκασύλλαβων που ανέρχονται στους 330, των δεκαπεντασύλλαβων που είναι 233, των δωδεκασύλλαβων που είναι 222, των δεκατρισύλλαβων που είναι 200 και των δεκασύλλαβων που είναι 137· έπονται, ως προς τη συχνότητα της εμφάνισής τους, οι 53 δεκατετρασύλλαβοι, οι 23 οκτασύλλαβοι, οι 23 δεκαεξασύλλαβοι, οι 21 δεκαεπτασύλλαβοι, οι 20 επτασύλλαβοι, οι 13 δισύλλαβοι, οι 13 εννεασύλλαβοι, οι 7 δεκαοκτασύλλαβοι, οι 5 εξασύλλαβοι, οι 2 πεντασύλλαβοι και οι 2 δεκαεννεασύλλαβοι. Με βάση τον τελικό τους τόνο, οι 339 από τους παραπάνω στίχους είναι οξύτονοι, οι 821 είναι παροξύτονοι και οι 144 είναι προπαροξύτονοι. Στο ποίημα «Η Γαλή» υπάρχει 1 ανολοκλήρωτος στίχος που θα έπρεπε (με βάση τη μορφική οργάνωση του ποιητικού κειμένου) να είναι οξύτονος δωδεκασύλλαβος (το σωζόμενο τμήμα του στίχου είναι οι τέσσερις πρώτες συλλαβές του) και άλλοι 2 στίχοι που απουσιάζουν και θα έπρεπε να είναι δεκατρισύλλαβοι. Εντοπίστηκαν, επίσης, 2 διπλοί στίχοι 7+7 συλλαβών και 7 κομμένοι στίχοι, από τους οποίους ο 1 είναι οξύτονος δεκασύλλαβος, οι 2 είναι ενδεκασύλλαβοι, ο 1 είναι προπαροξύτονος δωδεκασύλλαβος, οι 2 είναι δεκατρισύλλαβοι και ο 1 είναι δεκαπεντασύλλαβος.

Από τους 58 τροχαϊκούς στίχους, οι 18 είναι επτασύλλαβοι, οι 18 είναι οκτασύλλαβοι και οι 22 είναι δεκαπεντασύλλαβοι. Ως προς το είδος της κατάληξής τους, οι 40 είναι οξύτονοι και οι 18 είναι παροξύτονοι.

Τα τονικά σχήματα

Οι ιαμβικοί στίχοι που φέρουν τόνο στην 1η συλλαβή τους είναι 349, ενώ 26 στίχοι τονίζονται στην 3η συλλαβή τους. Επίσης, βρίσκουμε 51 τόνους στην 9η συλλαβή δεκαπεντασύλλαβων στίχων, μετά την τομή, καθώς και 1 ακόμα τόνο στην 9η συλλαβή του κομμένου δεκαπεντασύλλαβου (βέβαια ο στίχος δεν κόβεται μετά την 8η αλλά μετά την 6η συλλαβή του).

Συνεχίζοντας με τη διερεύνηση των τόνων στις υπόλοιπες μονές μετρικές συλλαβές των ιαμβικών στίχων, διαπιστώνουμε ότι στην 5η συλλαβή φέρουν τόνο 60 στίχοι, στους 44 από τους οποίους ο εν λόγω τόνος είναι ισχυρός. Ακολουθεί η περιγραφή του ρυθμικού περιβάλλοντος στο οποίο εντάσσονται οι 44 τόνοι: σε 13 περιπτώσεις ο τόνος δεν συνοδεύεται από στίξη και η 5η συλλαβή δεν γειτνιάζει με άλλες τονισμένες συλλαβές· σε 5 περιπτώσεις υπάρχει στίξη πριν από την 5η συλλαβή· σε 13 περιπτώσεις υπάρχουν τόνοι στην 4η και στην 5η συλλαβή· σε 8 περιπτώσεις τονίζονται, επίσης, η 4η και η 5η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται με στίξη· 3 στίχοι φέρουν τόνους στην 5η και στην 6η συλλαβή τους· σε 2 στίχους υπάρχουν τόνοι στην 5η και στην 6η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται με στίξη. Στις παρακάτω 16 περιπτώσεις ο τόνος στην 5η συλλαβή είναι αποδυναμωμένος: σε 3 στίχους ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο η 5η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση, ενώ τονίζεται και η 4η συλλαβή· σε 2 στίχους η 5η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ τονίζεται και η 4η συλλαβή· σε 4 στίχους η 5η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ τονίζεται και η 6η συλλαβή· σε 1 στίχο η 5η συλλαβή, πριν από την οποία υπάρχει στίξη, είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ τονίζεται και η 6η συλλαβή· σε 3 στίχους η 5η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ υπάρχουν, επίσης, τόνοι στην 4η και στην 6η συλλαβή· το ίδιο ισχύει για 2 ακόμα στίχους, στους οποίους η 4η και η 5η συλλαβή χωρίζονται με στίξη.

Στην 7η συλλαβή τονίζονται 50 στίχοι. Οι στίχοι στους οποίους ο συγκεκριμένος τόνος είναι δραστικός είναι οι εξής 41: 14 στίχοι στους οποίους ο τόνος δεν επηρεάζεται από άλλα ρυθμικά στοιχεία· 7 στίχοι με στίξη πριν από την 7η συλλαβή· 9 στίχοι με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή τους· 1 στίχος στον οποίο η 7η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση, ενώ τονίζεται και η 6η συλλαβή· 6 στίχοι με τονισμένες την 6η και την 7η συλλαβή τους, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη· 1 στίχος με στίξη πριν από την 7η συλλαβή και τόνους στην 7η και στην 8η συλλαβή· 1 στίχος με τόνους στην 6η, στην 7η και στην 8η συλλαβή και με στίξη α-

νάμεσα στην 6η και την 7η συλλαβή· 1 στίχος με τόνους στην 6η, στην 7η και στην 8η συλλαβή και με στίξη ανάμεσα στην 7η και την 8η συλλαβή· 1 στίχος με τόνους στην 6η, στην 7η και στην 8η συλλαβή και με στίξη τόσο ανάμεσα στην 6η και την 7η όσο και ανάμεσα στην 7η και την 8η συλλαβή. Αντίθετα, στις παρακάτω 9 περιπτώσεις ο τόνος στην 7η συλλαβή δεν γίνεται αισθητός: σε 2 περιπτώσεις ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 περίπτωση υπάρχει στίξη πριν από την 7η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 περίπτωση τονίζονται οι χωρισμένες με στίξη 6η και 7η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 περίπτωση τονίζονται η 6η και η 7η συλλαβή, η οποία είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση· σε 1 στίχο η 7η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ τόνος υπάρχει και στην 8η συλλαβή· σε 1 στίχο η 7η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ τονίζονται, επίσης, η 6η και η 8η συλλαβή· το ίδιο συμβαίνει σε 2 ακόμα στίχους, στους οποίους, επιπροσθέτως, υπάρχει στίξη ανάμεσα στην 6η και την 7η συλλαβή.

Στην 9η συλλαβή φέρουν τόνο 39 στίχοι. Ισχυρός είναι ο τόνος στις παρακάτω 25 περιπτώσεις: σε 2 στίχους στους οποίους ο τόνος δεν επηρεάζεται από άλλα ρυθμικά μέσα· σε 4 στίχους στους οποίους υπάρχει στίξη πριν από την 9η συλλαβή· σε 1 στίχο στον οποίο υπάρχει στίξη μετά την 9η συλλαβή· σε 6 στίχους στους οποίους τονίζονται τόσο η 8η όσο και η 9η συλλαβή· σε 1 στίχο στον οποίο η 9η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση, ενώ τονίζεται και η 8η συλλαβή· σε 4 στίχους με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται και με στίξη· σε 6 στίχους με τονισμένες την 9η και τη 10η συλλαβή· σε 1 στίχο στον οποίο η 9η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση, ενώ φέρει τόνο και η 10η συλλαβή. Μη αισθητός είναι ο τόνος στην 9η συλλαβή σε 14 στίχους: σε 1 στίχο με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη· σε 5 στίχους στους οποίους η 9η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ τονίζεται και η 10η συλλαβή· σε 4 στίχους με στίξη πριν από τη μονοσύλλαβη λέξη που είναι τοποθετημένη στο σημείο της 9ης συλλαβής και με τόνο και στη 10η συλλαβή· σε 3 στίχους στους οποίους η 9η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ τονίζονται, επίσης, η 8η και η 10η συλλαβή· σε 1 στίχο με τονισμένες την 8η, την 9η και τη 10η συλλαβή, με στίξη ανάμεσα στην 8η και την 9η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη.

Σε 1 στίχο τονίζονται με αισθητό τόνο η 7η, η 8η και η 9η συλλαβή, ενώ υπάρχει στίξη πάνω στη συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση 9η συλλαβή.

Οι τόνοι στην 11η συλλαβή στίχων ανέρχονται στους 18. Από αυτούς, αισθητοί είναι οι τόνοι στις παρακάτω 12 περιπτώσεις: σε 2 στίχους στους οποίους ο τόνος

δεν συνοδεύεται από στίξη και η 11η συλλαβή δεν γειτνιάζει με άλλες τονισμένες συλλαβές· σε 2 στίχους στους οποίους υπάρχει στίξη πριν από την 11η συλλαβή· σε 4 στίχους με τόνους στη 10η και στην 11η συλλαβή· σε 4 στίχους με τόνους στη 10η και στην 11η συλλαβή και με στίξη ανάμεσα στις δύο τονισμένες συλλαβές. Ανίσχυροι είναι οι παρακάτω 6 τόνοι: 1 τόνος σε μονοσύλλαβη λέξη που ακολουθεί μετά την επίσης τονισμένη 10η συλλαβή· 3 τόνοι σε μονοσύλλαβη λέξη που ακολουθείται από την τονισμένη 12η συλλαβή· 1 τόνος που σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη, ενώ τονίζεται και η 12η συλλαβή του στίχου· 1 μετρική ατονία λόγω του τόνου της 12ης συλλαβής.

Από τους 6 τόνους στη 13η συλλαβή στίχων, δραστηκοί είναι 2 τόνοι που εντοπίζονται σε στίχο με τονισμένες τη 12η και τη 13η συλλαβή και σε στίχο με τονισμένες τη 13η και τη 14η συλλαβή. Αντίθετα, σε 4 στίχους με τόνους στη 13η και στη 14η συλλαβή, ο τόνος στη 13η συλλαβή είναι αποδυναμωμένος, καθώς στις 3 περιπτώσεις περιλαμβάνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη και στη 1 περίπτωση σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη.

Στην ομάδα των τροχαϊκών στίχων μετρήθηκαν 5 ανίσχυροι τόνοι σε ζυγές συλλαβές, 3 στη 2η, 1 στην 4η και 1 στη 10η συλλαβή. Λεπτομερέστερα, σε 2 στίχους η τονισμένη 2η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη, όπως και σε 1 ακόμα στίχο, στον οποίο, επιπροσθέτως, τονίζεται και η 3η συλλαβή. Σε 1 στίχο, με τονισμένες την 3η και την 4η συλλαβή, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη, η 4η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη. Μονοσύλλαβη λέξη είναι και η τονισμένη 10η συλλαβή 1 στίχου που φέρει τόνο και στην 11η συλλαβή του.

Σύμφωνα με τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν παραπάνω, οι μετρικά ανακόλουθοι τόνοι των ανέκδοτων ποιημάτων είναι 180, ο μέσος όρος των ανακόλουθων τόνων σε κάθε στίχο είναι 0,13 και εμφανίζεται ανακόλουθος τόνος ανά 7,63 στίχους κατά μέσο όρο. Οι τόνοι που μπορούν να θεωρηθούν παρατονισμοί, καθώς επηρεάζουν δραστηκά τη ρυθμική κίνηση των στίχων, ανέρχονται στους 126, ο μέσος όρος των παρατονισμών που περιέχονται σε κάθε στίχο είναι 0,09 και βρίσκουμε παρατονισμό ανά 10,9 στίχους.

Η στίξη

Τα εσωτερικά σημεία στίξης των ποιημάτων είναι συνολικά 607 και περιέχονται σε 477 στίχους, δηλαδή στο 34,72% του συνόλου των στίχων. Ο μέσος όρος των

εσωτερικών σημείων στίξης σε καθέναν από τους 1374 στίχους των ανέκδοτων ποιημάτων είναι 0,44 ή, διαφορετικά, εμφανίζεται εσωτερικό σημείο στίξης ανά 2,26 στίχους. Συγκεκριμένα, μετρήθηκαν τα ακόλουθα σημεία στίξης: 385 κόμματα (τα 33 εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων στίχων), 85 τελείες (οι 10 τελείες εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων και οι 7 στο τέλος του πρώτου τμήματος κομμένων στίχων· στις 6 περιπτώσεις τα δύο τμήματα του κομμένου στίχου ανήκουν σε διαφορετικές στροφικές ενότητες), 42 άνω τελείες (οι 9 εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων), 29 παύλες (οι 4 εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων), 14 παρενθέσεις που ανοίγουν (η 1 εντοπίζεται στην τομή δεκαπεντασύλλαβου), 7 ερωτηματικά (το 1 εντοπίζεται στην τομή δεκαπεντασύλλαβου), 6 άνω τελείες που συνοδεύονται από εισαγωγικά που ανοίγουν, 5 παρενθέσεις που κλείνουν, 4 θαυμαστικά, 4 τελείες με παύλα (η 1 εντοπίζεται σε τομή δεκαπεντασύλλαβου), 3 άνω και κάτω τελείες, 3 σημεία αποσιωπητικών, 3 σημεία εισαγωγικών που ανοίγουν, 3 σημεία εισαγωγικών που κλείνουν και ακολουθούνται από κόμμα, 2 σημεία εισαγωγικών που κλείνουν, 2 θαυμαστικά ακολουθούμενα από κόμμα, 1 θαυμαστικό με εισαγωγικά που κλείνουν, 1 θαυμαστικό με αποσιωπητικά, 1 θαυμαστικό με παύλα, 1 θαυμαστικό με παρένθεση που κλείνει, 1 σημείο αποσιωπητικών συνοδευόμενων από εισαγωγικά που κλείνουν, 1 ερωτηματικό με παύλα, 1 παρένθεση που κλείνει με κόμμα, 1 τελεία με εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 κόμμα με εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 τελεία ακολουθούμενη από εισαγωγικά που κλείνουν και εισαγωγικά που ανοίγουν.

Οι στίχοι που φέρουν στο τέλος τους σημείο στίξης είναι 841, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 61,21% του συνόλου των στίχων. Ειδικότερα, 419 στίχοι ολοκληρώνονται με τελεία, 225 στίχοι με κόμμα, 66 στίχοι με άνω τελεία, 43 στίχοι με παύλα, 20 στίχοι με θαυμαστικό, 14 στίχοι με εισαγωγικά που κλείνουν και τελεία, 10 στίχοι με ερωτηματικό, 7 στίχοι με παρένθεση που κλείνει και τελεία, 6 στίχοι με παρένθεση που κλείνει, 6 στίχοι με τελεία και εισαγωγικά που κλείνουν, 4 στίχοι με άνω και κάτω τελεία, 4 στίχοι με τελεία και παύλα, 3 στίχοι με κόμμα και παύλα, 2 στίχοι με αποσιωπητικά, 2 στίχοι με παρένθεση που κλείνει και κόμμα, 2 στίχοι με ερωτηματικό και παύλα, 1 στίχος με εισαγωγικά που κλείνουν, 1 στίχος με τελεία και παρένθεση που κλείνει, 1 στίχος με παρένθεση που κλείνει και παύλα, 1 στίχος με εισαγωγικά που κλείνουν και κόμμα, 1 στίχος με θαυμαστικό και παύλα, 1 στίχος με θαυμαστικό και αποσιωπητικά, 1 στίχος με θαυμαστικό, εισαγωγικά που κλείνουν και τελεία, 1 στίχος με ερωτηματικό, εισαγωγικά που κλείνουν και τελεία.

Επιπλέον, 17 στίχοι αρχίζουν με εισαγωγικά που ανοίγουν και 12 στίχοι αρχίζουν με παρένθεση που ανοίγει.

Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι

Στίχοι χωρίς κεντρική τομή

Διερευνώντας τον βαθμό σταθερότητας της ρυθμικής κίνησης, διαπιστώθηκε ότι οι 680 στίχοι είναι ενιαίοι. Οι υπόλοιποι συναποτελούνται από δύο (311 στίχοι), τρεις (67 στίχοι), τέσσερις (10 στίχοι) ή έξι (μόνο 1 στίχος) ρυθμικές ενότητες. Επίσης, όσον αφορά τους ρυθμικά διαιρεμένους στίχους, οι 135 συναποτελούνται από ιαμβικές ρυθμικές ενότητες, στους 151 η ιαμβική κίνηση στο εσωτερικό των ρυθμικών ενοτήτων αποκαθίσταται παρά τα τονικοσυλλαβικά προβλήματα που δημιουργούνται εκατέρωθεν του σημείου της συναρμογής τους, ενώ στους υπόλοιπους παρεισφρεύουν ετερόρρυθμες παρενθέσεις· συγκεκριμένα, σε 101 στίχους επέρχεται τροχαϊκή μεταλλαγή του ρυθμού σε κάποια από τις ενότητες, σε 1 στίχο περιέχονται δύο τροχαϊκές ενότητες και σε 1 στίχο περιέχεται μεσοτονική ενότητα.

Αρχίζω τη λεπτομερή περιγραφή μερικών αντιπροσωπευτικών στίχων των κρυμμένων ποιημάτων με τους βραχύτερους στίχους που συναντούμε, δηλαδή τους δισύλλαβους. Οι 13 δισύλλαβοι, λοιπόν, εντοπίζονται στο ποίημα «Πριάμου Νυκτοπορία» (11 στίχοι) και στο ποίημα «Εν τω Κοιμητηρίω» (2 στίχοι). Φέρουν όλοι έναν τόνο στη 2η συλλαβή τους και, όπως είναι αναμενόμενο από το πολύ μικρό συλλαβικό μήκος τους, είναι εσωτερικά άστικτοι, συνεπώς ενιαίοι. Η επιλογή του ποιητή να απομονώσει σε ξεχωριστούς στίχους δισύλλαβες λέξεις ή φράσεις (που μάλιστα συνδυάζονται κατά κανόνα με μεγάλης έντασης διασκελισμό) οφείλεται προφανώς στην πρόθεσή του να υπογραμμίσει το νοηματικό περιεχόμενό τους, κάτι που γίνεται περισσότερο εμφανές στο πρώτο ποίημα, καθώς οι σημασιακά επιτονισμένες δισύλλαβες αυτές λέξεις και φράσεις τοποθετούνται στο τέλος της στιχικής σειράς, με αποτέλεσμα να διαμορφώνεται μια οπτική εικόνα του ποιήματος, η οποία ευνοεί την άμεση (πριν ακόμα ο αναγνώστης διαβάσει το ποίημα) προβολή τους. Απολύτως ενδεικτική είναι η περίπτωση του στ. 2 του ποιήματος «Πριάμου Νυκτοπορία». Παραθέτω ολόκληρη την πρώτη τετράστιχη στροφική ενότητα, προκειμένου να γίνει κατανοητό ότι τα μετρικορυθμικά φαινόμενα όπως ο έντονος διασκελισμός, η απομόνωση της φράσης σε ξεχωριστό στίχο, η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία συλλειτουργούν ώστε να επι-

Επανερχόμενοι στο ποίημα «La Jeunesse blanche» βρίσκουμε έναν ακόμα ενδεκασύλλαβο (στ. 9) που αξίζει να σχολιαστεί, καθώς διαιρείται από ρυθμική άποψη σε τρία τμήματα. Συγκεκριμένα, ο στίχος φέρει κόμμα μετά την 3η συλλαβή και τελεία μετά την 5η, επομένως οι ρυθμικές ενότητες που προκύπτουν είναι: ιαμβική, δι-σύλλαβη με τόνο στην 1η συλλαβή και τροχαϊκή (με τόνο μόνο στην 5η συλλαβή της).

Για πάντα, _όχι. Θα ξαναγυρίσει,

11 (2-4-10)
[2 / 1 / 5]

Η πρόθεση του ποιητή να αναδείξει σημασιακά τη λέξη «όχι», απομονώνοντάς την ανάμεσα σε δύο σημεία στίξης, είναι πρόδηλη, αν μάλιστα συνυπολογίσουμε και την αντίθεση του νοήματος ανάμεσα στις δύο στροφικές ενότητες που περιέχει το ποίημα, καθώς ο συγκεκριμένος στίχος είναι ο πρώτος της δεύτερης στροφικής ενότητας. Για να γίνει, όμως, σαφέστερα κατανοητή αυτή η αντίθεση του νοηματικού περιεχομένου, είναι απαραίτητο να σημειωθεί ότι στην πρώτη στροφική ενότητα εκφράζεται μέσω ρημάτων ενεστωτικού χρόνου η θλίψη του ποιητικού υποκειμένου για τη νεότητα που διαρκώς εξαντλείται και τελικά χάνεται για πάντα (ο τελευταίος στίχος της πρώτης στροφικής ενότητας είναι χαρακτηριστικός: «για πάντα πάει»), ενώ στη δεύτερη στροφική ενότητα το ποιητικό υποκείμενο αναιρεί τη θέση αυτή, καθώς μεταφέρεται σε μελλοντικό χρόνο προβλέποντας ότι η νεότητα θα επιστρέψει. Για να επανέλθουμε, όμως, στον στίχο που εξετάζουμε, η παύση του κόμματος αναδεικνύει παράλληλα τον έντονο προβληματισμό και την αντίρροπη ψυχική κίνηση του ποιητικού υποκειμένου από τη μία προς τη θλίψη για την εξάντληση της νεότητας και από την άλλη προς την ελπίδα για την επιστροφή της. Μάλιστα, διαβάζοντας κανείς τον στίχο αντιλαμβάνεται ότι το κόμμα μετά τη φράση «για πάντα» ακούγεται περισσότερο σαν ένα εσωτερικό ερωτηματικό που δίνει (με την παύση που προκαλεί) χρόνο στο ποιητικό υποκείμενο να σκεφτεί και λαμβάνει την οριστική του απάντηση αμέσως μετά με τη ρυθμικά και σημασιακά επιτονισμένη λέξη «όχι». Στη συνέχεια του ποιήματος προσδιορίζεται ο τρόπος με τον οποίο η νεότητα πρόκειται να επιστρέψει με ρήματα σε χρόνο μελλοντικό. Το τελευταίο τετράστιχο (στ. 13-16) είναι χαρακτηριστικό, καθώς το ποίημα ολοκληρώνεται με έναν ενδεκασύλλαβο, δύο δεκαεπτασύλλαβους (ουσιαστικά επαναλαμβάνεται ο ίδιος στίχος παραλλαγμένος) και έναν πεντασύλλαβο, όλους ενιαίους αυτή τη φορά (οι στίχοι θεωρούνται ενιαίοι διότι δεν περιέχουν εσωτε-

ρικά σημεία στίξης και παρατονισμούς που να διαταράσσουν την ομαλότητα της ρυθμικής ροής, αλλά τίποτα δεν εμποδίζει τον αναγνώστη να σταματήσει για λίγο την εκφώνηση των δεκαεπτασύλλαβων μετά την 8η συλλαβή, από τη στιγμή μάλιστα που στο συγκεκριμένο σημείο γίνεται και χασμωδία: ωστόσο, οι παύσεις που ενδέχεται να οφείλονται αποκλειστικά και μόνο στο νόημα δεν λαμβάνονται υπόψη για τη ρυθμική διαίρεση των στίχων). Η επιλογή των ενιαίων στίχων, λοιπόν, για το τέλος συνάδει και με την εκφραζόμενη βεβαιότητα της πρόβλεψης του ποιητικού υποκειμένου (που έχει πάψει πια να αμφιταλαντεύεται) σχετικά με τον τρόπο επιστροφής της νεότητας. Παραθέτω το τελευταίο τετράστιχο:

Με τα λευκά της χέρια θα μας πιάσει,	11 (4-6-10)
και μ' ένα σάβανο λεπτό_απ' την ασπράδα της βγαλμένο,	17 (2-4-8-12-16)
με κάτασπρο_ένα σάβανο_απ' την ασπράδα της βγαλμένο,	17 (2-4-6-12-16)
θα μας σκεπάσει.	5 (4)

Το φαινόμενο της παραπλανητικής συναρμογής απαντά στον δωδεκασύλλαβο στ. 16 του ποιήματος «Ποσειδωνιάτα», στον οποίο γίνεται συνίζηση πάνω σ' ένα ισχυρό σημείο στίξης, αυτό της παύλας, στην 3η συλλαβή που είναι και τονισμένη. Όπως εύκολα γίνεται αντιληπτό, κατά τη ρυθμική (και όχι μετρική) ανάγνωση, η συνίζηση είναι δυνατόν να μετατραπεί σε χασμωδία, προκειμένου ο στίχος να διαβαστεί σύμφωνα με τις επιταγές της στίξης και να διαιρεθεί εντέλει σε τρεις ρυθμικές ενότητες.

βγαλμένοι_ω συμφορά!_—_απ' τον Ελληνισμό.	12 (2-{3}-6-12)
[βγαλμένοι_/_ω συμφορά!_—_/_απ' τον Ελληνισμό.]	[2 / 1-4 / 6]

Συνεχίζοντας με παραδείγματα δεκατρισύλλαβων στίχων, παραθέτω τον ενιαίο στ. 8 του ποιήματος «Κρυμμένα», μαζί με τον προηγούμενο και τον επόμενο στίχο, οι οποίοι είναι ενιαίοι ενδεκασύλλαβοι:

Οι πιο_απαρατήρητές μου πράξεις	11 (6-8-10)
και τα γραψίματά μου τα πιο σκεπασμένα –	13 (4-6-12)
από_εκεί μονάχα θα με νιώσουν.	11 (2-4-6-10)

Αξιοσημείωτο είναι ότι οι 12 από τους συνολικά 14 στίχους (11-13 συλλαβών) του συγκεκριμένου ποιήματος δεν περιέχουν κανένα εσωτερικό σημείο στίξης και κανέ-

ναν παρατονισμό, είναι δηλαδή ενιαίοι. Ο 1 (στ. 2: «να μη ζητήσουνε να βρουν ποιος ήμουν») φέρει τόνο στην 9η συλλαβή, αλλά πρόκειται για μονοσύλλαβη λέξη που τοποθετείται ανάμεσα σε δύο επίσης τονισμένες συλλαβές (την 8η και τη 10η), κατά συνέπεια δεν προκαλείται ισχυρή ακουστική εντύπωση από τον συγκεκριμένο τόνο. Μένει 1 μόνο στίχος (στ. 12: «Κατόπι – στην τελειότερα κοινωνία») με εσωτερικό σημείο στίξης.

Ένας δεκατρισύλλαβος που αξίζει, επίσης, να σχολιαστεί είναι ο στ. 17 του ποιήματος «27 Ιουνίου 1906, 2 μ.μ.», ο οποίος φέρει τον πρώτο του τόνο στην 3η συλλαβή, δηλαδή την τελευταία συλλαβή της πρώτης λέξης, ενώ παράλληλα ανοίγουν εισαγωγικά από την αρχή και κλείνουν μετά την 8η συλλαβή, με κόμμα να ακολουθεί αμέσως μετά, προκειμένου να απομονωθεί εμφατικά η φράση «δεκαφτά μέρες μοναχά». Ο τόνος της 3ης συλλαβής είναι αισθητός και δεν γίνεται μετρική ατονία παρά τον τόνο της 4ης συλλαβής.

«Δεκαφτά μέρες μοναχά», μοιρολογούσε, 13 ([3]-4-8-12)
[3-4-8 / 4]

Η στίξη και η σύνταξη επιτάσσουν τη διμερή ρυθμική κατάτμηση του παραπάνω στίχου, με τον πρώτο (ισχυρό) τόνο του οποίου (στην 3η συλλαβή του) επιτυγχάνεται η νοηματική προβολή της λέξης «δεκαφτά». Έχει νόημα να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη λέξη («δεκαφτά»/«δεκαεφτά») επαναλαμβάνεται πέντε φορές στο ποίημα, ώστε ο αναγνώστης να συνειδητοποιήσει τη μικρή ηλικία του παιδιού που τιμωρήθηκε με θάνατο.⁵⁵⁵

Συνεχίζω περιγράφοντας έναν δεκατετρασύλλαβο στίχο που διαιρείται σε τέσσερις ρυθμικές ενότητες. Είναι ο στ. 2 του ποιήματος «Μισή Ώρα», ο οποίος φέρει κόμμα μετά τη 2η συλλαβή, τελεία μετά την 4η, τόνο στην 7η και τέλος, κόμμα, συνίτηση και τόνο στην 9η συλλαβή:

ποτέ, θαρρώ. Μερικά λόγια, ένα πλησί_ασμα 14 (2-4-7-8-{9}-12)
[ποτέ, / θαρρώ. / Μερικά λόγια, _ / ένα πλησί_ασμα] [2 / 2 / 3-4 / 1-4]

⁵⁵⁵ Για περισσότερες ιστορικές πληροφορίες σχετικά με το γεγονός, βλ. Στρατής Τσίρκας, «Ο Καβάφης και η σύγχρονη Αίγυπτος», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ', τχ. 108, ό.π., σ. 549-565 (πρόκειται για μελέτη αφιερωμένη στο θέμα του συγκεκριμένου ποιήματος).

Όπως φαίνεται στην παραπάνω απεικόνιση, η συναρμογή μεταξύ της τρίτης και της τέταρτης ρυθμικής ενότητας είναι παραπλανητική, καθώς θα πρέπει η συνίζηση του στίχου να μετατραπεί σε χασμωδία προκειμένου οι δύο ενότητες να αυτονομηθούν ρυθμικά και να διαβαστούν με παύση ανάμεσά τους, όπως άλλωστε απαιτεί και το κόμμα που τοποθετείται στο συγκεκριμένο σημείο. Οι συνεχείς παύσεις και ανακοπές του ρυθμού, οι οποίες δημιουργούν την εντύπωση μιας διαρκώς διακοπτόμενης ροής του λόγου, συνάδουν στη συγκεκριμένη περίπτωση με το νοηματικό περιεχόμενο του στίχου –και γενικότερα του ποιήματος– που περιγράφει την (προκαλούμενη από μια ανάμνηση) έντονη συναισθηματική φόρτιση και την ψυχική ταραχή του ποιητικού υποκειμένου.

Στον δεκαεξασύλλαβο στ. 20 του ποιήματος «Επάνοδος από την Ελλάδα» σημειώνεται κόμμα μετά την 7η συλλαβή, ανοίγει παρένθεση μετά την 8η και κλείνει μετά την 11η, ενώ έχει προηγηθεί και θαυμαστικό:

ελληνοποι_ημένο, και (τι λόγος!) μακεδονικό,

16 (6-{9}-10-16)
[6 / - / 1-2 / 5]

Η εμφανώς ειρωνική χροιά (το θαυμαστικό είναι ενδεικτικό) της τοποθετημένης σε παρένθεση φράσης μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αυτή σκόπιμα απομονώνεται, όπως και σκόπιμα τοποθετείται στο συγκεκριμένο σημείο χωρίζοντας έναν συντακτικό όρο από τον σύνδεσμο «και», ο οποίος μάλιστα ακολουθεί μετά από ένα μη απαραίτητο για το νόημα και τη σύνταξη κόμμα που όμως δηλώνει ήδη ότι ο αναγνώστης θα πρέπει να επικεντρώσει την προσοχή του σε ό,τι ακολουθεί. Η λέξη που εντέλει επιτονίζεται σημασιακά είναι το επίθετο «μακεδονικό», καθώς η αναμονή του αναγνώστη είναι μακρά (εξαιτίας των παύσεων) μέχρι να φτάσει στην τελευταία λέξη του στίχου. Δημιουργούνται, λοιπόν, τέσσερις ρυθμικές ενότητες.

Συνεχίζω με ένα παράδειγμα δεκαεπτασύλλαβου στίχου, ο οποίος διαιρείται σε τέσσερις ρυθμικές ενότητες. Συγκεκριμένα, ο στ. 8 του ποιήματος «Ο Γενάρης του 1904» φέρει κόμμα μετά την 5η, την 9η και τη 13η συλλαβή. Αξίζει να προσέξουμε ότι οι ενότητες αυτές δομούνται όλες με τον ίδιο ακριβώς τρόπο και από άποψη συντακτική, καθώς αρχίζουν με το ρήμα «πάνε» ή «πάν'» και ακολουθεί ένα διαφορετικό υποκείμενο σε κάθε περίπτωση. Η εμφατική συνεχής επανάληψη του ρήματος είναι δηλωτική της θλίψης του ποιητικού υποκειμένου για όσα έχει χάσει και ανήκουν πια στην παρελθοντική του ζωή.

πάνε τα δένδρα, πάνε_οι δρόμοι, πάν' τα σπίτια, πάν' τα φώτα· 17 ([1]-4-6-8-10-12-14-16)
[1-4 / 1-3 / 1-3 / 1-3]

Οι μακρότεροι ως προς τη συλλαβική τους έκταση στίχοι των κρυμμένων ποιημάτων είναι 2 δεκαενneasύλλαβοι, οι οποίοι εντοπίζονται στο ποίημα «Τεχνητά Άνθη». Ο ένας από αυτούς είναι ενιαίος (στ. 15):

Παίρνουν την χάρι των από σοφή κι αγνότατη Καλαισθησί_α· 19 ([1]-4-8-10-12-18)

Ο άλλος δεκαενneasύλλαβος διαιρείται σε δύο ιαμβικές ρυθμικές ενότητες (στ. 6):

Δώστε με_άνθη τεχνητά – οι δόξες του τσινιού και του μετάλλου – 19 ([1]-4-8-10-14-18)
[1-4-8 / 2-6-10]

Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι

Από τους συνολικά 233 δεκαπεντασύλλαβους στίχους, διατηρούν την κεντρική τομή οι 183, στους 14 στίχους η τομή υπονομεύεται ως έναν βαθμό αλλά γίνεται παύση στο συγκεκριμένο σημείο, στους 22 στίχους η τομή υπονομεύεται τόσο έντονα ώστε δεν γίνεται παύση μετά την 8η συλλαβή, ενώ σε 14 δεκαπεντασύλλαβους η τομή καταργείται, καθώς είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό λέξης.

Ας εξετάσουμε, όμως, πιο αναλυτικά τη ροή του ρυθμού. Σε 146 δεκαπεντασύλλαβους υπάρχει μόνο η τομή (στους 3 από αυτούς κλονισμένη ως έναν βαθμό εξαιτίας του νοήματος και της σύνταξης) και καμία άλλη παύση, επομένως πρόκειται για στίχους που διαιρούνται σε δύο απολύτως τυπικά ημιστίχια. Υπάρχουν επίσης 7 δεκαπεντασύλλαβοι με καταργημένη τομή χωρίς καμία άλλη παύση, οι οποίοι μπορούν να θεωρηθούν ενιαίοι. Οι δεκαπεντασύλλαβοι που συναποτελούνται από ημιστίχια διακοπτόμενα από παύσεις (με κανονική ή κλονισμένη αλλά υπαρκτή τομή), συνεπώς και διαιρεμένα σε επιμέρους ρυθμικές ενότητες, είναι 51· στους 13 από αυτούς όλες οι ρυθμικές ενότητες που δημιουργούνται είναι ιαμβικές, σε 25 στίχους η ιαμβική κίνηση στο εσωτερικό των ρυθμικών ενότητων αποκαθίσταται χάρη στα καβαφικά μέσα παρά τα τονικά προβλήματα που προκύπτουν κατά τη συναρμογή, σε 10 στίχους περιέχεται τροχαϊκή ρυθμική ενότητα, σε 2 στίχους περιέχονται δύο τροχαϊκές ενότητες και σε 1 στίχο περιέχεται μεσοτονική ενότητα. Εντοπίστηκαν, όμως, και δεκαπεντασύλλαβοι χωρίς σημεία στίξης και παρατονισμούς, στους οποίους η τομή

υπονομεύεται έντονα και παράλληλα μεταφέρεται σε άλλο σημείο (εξαιτίας της συντακτικονομιατικής ακολουθίας), με αποτέλεσμα να δημιουργούνται δύο ρυθμικές ενότητες· σε 2 στίχους οι ρυθμικές ενότητες είναι ιαμβικές, ενώ σε 5 στίχους η δεύτερη ενότητα είναι τροχαϊκή. Επιπλέον, 15 δεκαπεντασύλλαβοι με έντονα υπονομευμένη τομή διαιρούνται σε δύο ή περισσότερες ρυθμικές ενότητες εξαιτίας παύσεων σε άλλα σημεία· σε 4 από αυτούς όλες οι ρυθμικές ενότητες είναι ιαμβικές, σε άλλους 4 η ιαμβική κίνηση αποκαθίσταται στο εσωτερικό των ρυθμικών ενοτήτων, σε 5 στίχους περιέχεται τροχαϊκή ρυθμική ενότητα, σε 1 στίχο περιέχονται δύο τροχαϊκές ενότητες και σε 1 στίχο περιέχεται μεσοτονική ενότητα. Τέλος, 7 δεκαπεντασύλλαβοι με καταργημένη τομή διαιρούνται σε ρυθμικές ενότητες (δύο ή περισσότερες) εξαιτίας παύσεων σε άλλα σημεία τους· στον 1 από αυτούς όλες οι ενότητες είναι ιαμβικές, σε 3 στίχους η ιαμβική κίνηση του ρυθμού διασώζεται παρά τη μη ομαλή συναρμογή, σε 2 στίχους εμφανίζεται τροχαϊκή ενότητα και σε 1 στίχο εμφανίζονται δύο τροχαϊκές ενότητες.

Προχωρώντας στην αναλυτική περιγραφή μερικών αντιπροσωπευτικών παραδειγμάτων, παραθέτω καταρχήν 3 δεκαπεντασύλλαβους που διατηρούν την κεντρική τομή, δεν περιέχουν παρατονισμένες συλλαβές ούτε σημεία στίξης στο εσωτερικό των ημιστιχίων, κατά συνέπεια ακολουθούν το παραδοσιακό σχήμα του εθνικού στίχου. Στον τρίτο από αυτούς η τομή ενισχύεται με στίξη, και μάλιστα ισχυρή (παύλα). Πρόκειται για τους στ. 7-9 του ποιήματος «Το Μετέπειτα» που συναποτελούν μία στροφική ενότητα:

θα_ανοιχθή_ο_οφθαλμός_ενόπι_ον_του_Πλάστου.	15 (4-8-10-14)
Κύμα_αθάνατον_ζω_ής_θα_ρεύση_εξ_εκάστου	15 ([1]-4-8-10-14)
Ευαγγελί_ου_του_Χριστού_–_ζω_ής_αδι_ασπάστου.	15 (4-8-10-14)

Για υπονόμηση της κεντρικής τομής και πιθανή μεταφορά της σε άλλο σημείο μπορούμε να κάνουμε λόγο στην περίπτωση των διαδοχικών δεκαπεντασύλλαβων στ. 3, 4 και 5 του ποιήματος «Ο Δεκέμβρης του 1903», στους οποίους η 8η συλλαβή συμπίπτει με την αναφορική αντωνυμία «που»:

όμως_το_πρόσωπό_σου_που_κρατώ_μες_στην_ψυχή_μου,	15 ([1]-4-6-10-14)
	[1-4-6 / 3-7]
ο_ήχος_της_φωνής_σου_που_κρατώ_μες_στο_μυαλό_μου,	15 (2-6-10-14)
	[2-6 / 3-7]
οι_μέρες_του_Σεπτέμβρη_που_ανατέλλουν_στα_όνειρά_μου,	15 (2-6-10-12-14)
[οι_μέρες_του_Σεπτέμβρη_ / _που_ανατέλλουν_στα_όνειρά_μου,]	[2-6 / 4-6-8]

Διαπιστώνουμε ότι είναι περισσότερο πιθανό και περισσότερο σύμφωνο με τη συντακτική δόμηση των στίχων να γίνει παύση μετά την 7η συλλαβή, πριν δηλαδή αρχίσει η δευτερεύουσα αναφορική πρόταση, ακριβώς στο σημείο όπου εντείνεται η αναγνωστική προσμονή για τον προσδιορισμό «του προσώπου», «του ήχου της φωνής», «των ημερών του Σεπτέμβρη» – όλα όσα έχουν απομείνει να θυμίζουν στο ποιητικό υποκείμενο «τον έρωτά» του (στ. 1). Αν δεχτούμε τη μεταφορά της τομής και αν θεωρήσουμε ότι δημιουργούνται δύο ρυθμικές ενότητες, στους δύο πρώτους στίχους η δεύτερη ενότητα θα είναι τροχαϊκή, ενώ στον τρίτο στίχο ο ιαμβικός ρυθμός διατηρείται και στη δεύτερη ενότητα με την προϋπόθεση ότι η πρώτη από τις δύο συνιζήσεις μετατρέπεται (στο εσωτερικό της ενότητας) σε χασμωδία (απαντά δηλαδή το φαινόμενο της παραπλανητικής φωνηεντικής συνάντησης), αν και είναι μάλλον προτιμότερο να παραιτηθούμε σκόπιμα από την προσπάθεια αποκατάστασης της ιαμβικής ροής μετά την παύση, καθώς μια εκφώνηση της δεύτερης ενότητας σύμφωνα με τις επιταγές του τροχαϊκού τονικού σχήματος προσιδιάζει στον τρόπο ανάγνωσης των δύο προηγούμενων στίχων (οπότε δημιουργείται με τον τρόπο αυτό ένα απολύτως συμμετρικό ρυθμικό σχήμα). Ασφαλώς, τίποτα δεν απαγορεύει στον αναγνώστη να σταθεί για λίγο μετά την αναφορική αντωνυμία «που» μένοντας μετέωρος για μια στιγμή (σε καμία περίπτωση με μια απότομη παύση) και, κατά συνέπεια, διασώζοντας την τομή. Ωστόσο, δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για τυπικούς δεκαπεντασύλλαβους, αφού το πρώτο ημιστίχιο μένει νοηματικά εκκρεμές. Μπορεί κανείς να κατανοήσει καλύτερα τη ρυθμική λειτουργία των εξεταζόμενων στίχων αν τους διαβάσει ενταγμένους στο μετρικορυθμικό και νοηματικό περιεχόμενό τους, οπότε και θα αντιληφθεί ότι η αναγνωστική προσμονή εντείνεται κατά τρόπο κλιμακωτό, καθώς μετά από ένα πρώτο δίστιχο στο οποίο το ποιητικό υποκείμενο προειδοποιεί (απευθυνόμενο στο πρόσωπο που απουσιάζει) ότι δεν μπορεί να μιλήσει «για τον έρωτά» του εκθέτοντας συγκεκριμένα στοιχεία (όπως «τα μαλλιά», «τα χείλη», «τα μάτια»), ακολουθεί το έντονα αντιθετικό «όμως» για να δώσει προς στιγμινή εντύπωση ότι ίσως τελικά μιλήσει γι' αυτόν· ωστόσο, ούτε «το πρόσωπο», ούτε «ο ήχος της φωνής» του προσώπου που απουσιάζει, ούτε και «οι μέρες του Σεπτέμβρη» (δηλαδή οι αναμνήσεις) περιγράφονται, απλώς δηλώνεται ότι όλα τα παραπάνω στοιχεία μένουν τώρα «μες στην ψυχή» του ποιητικού υποκειμένου, «μες στο μυαλό» του, «στα όνειρά» του. Βέβαια, μετά τους 3 αυτούς στίχους η προσμονή του αναγνώστη όχι μόνο δεν έχει ακόμα διαψευστεί, αλλά, αντιθέτως, έχει καλλιεργηθεί περισσότερο, καθώς οι

φράσεις «το πρόσωπό σου», «ο ήχος της φωνής σου», «οι μέρες του Σεπτεμβρη» μένουν συντακτικά εκκρεμείς από τη στιγμή που δεν εντάσσονται σε μία κύρια (από άποψη συντακτική) πρόταση μέχρι το σημείο αυτό. Η πρόταση ολοκληρώνεται εντέλει στον επόμενο στίχο (επίσης δεκαπεντασύλλαβο) με δύο ρήματα (που έχουν ως υποκείμενα τις παραπάνω φράσεις) και δύο αντικείμενα, ενώ συμπληρώνεται με έναν εμπρόθετο προσδιορισμό στον τελευταίο στίχο του ποιήματος (που είναι κι αυτός δεκαπεντασύλλαβος). Με την καθυστερημένη ολοκλήρωση της κύριας πρότασης το ποιητικό υποκείμενο επιβεβαιώνει καταλήγοντας πως παρά το γεγονός ότι δεν μπορεί να μιλήσει για τον έρωτά του, αυτός εξακολουθεί να κυριαρχεί στη ζωή του (στ. 6, 7):

τες λέξεις και τες φράσεις μου πλάτουν και χρωματίζουν	15 (2-6-[9]-14)
εις όποιο θέμα κι αν περνώ, _όποιαν ιδέα κι αν λέγω.	15 (2-4-8-[9]-12-14)

Η διαφοροποίηση της ρυθμικής αίσθησης που αναδίδεται στους τελευταίους στίχους είναι πασιφανής: η αναμφίβολη σταθερότητα της κεντρικής τομής (η οποία ενισχύεται με τον τόνο της 9ης συλλαβής και, όσον αφορά τον δεύτερο στίχο, με το πρόσθετο στοιχείο της στίξης) τους διαχωρίζει σε δύο καθ' όλα τυπικά ημιστίχια που τηρούν σαφώς την αρχή του παραλληλισμού μορφής και περιεχομένου.

Συνεχίζω σχολιάζοντας δεκαπεντασύλλαβους περισσότερο σύνθετους, με την έννοια ότι περιέχουν περισσότερες από μία παύσεις. Ο στ. 12 του ποιήματος «Στρατηγού Θάνατος» φέρει στίξη μετά την 4η συλλαβή, στην τομή, αλλά και τόνο στην 11η συλλαβή, κατά συνέπεια τόσο στο πρώτο όσο και στο δεύτερο ημιστίχιο δημιουργούνται δύο ρυθμικές ενότητες:

Βαριά βογγά. – Ξεψύχησε. – Θρηνεί κάθε πολίτου	15 (2-4-6-10- <u>11</u> -14)
[Βαριά βογγά. / – Ξεψύχησε. – // Θρηνεί / κάθε πολίτου]	[2-4 / 2 // 2 / 1-4]

Οι ιδιαιτέρως ισχυρές παύσεις τόσο μετά την 4η συλλαβή όσο και στην τομή (με το διπλό σημείο στίξης της τελείας και της παύλας) απομονώνουν εμφατικά την τρισύλλαβη λέξη «ξεψύχησε», προκειμένου να επιτονιστεί σημασιακά ο συνοπτικά περιγραφόμενος (με ένα μόνο ρήμα) θάνατος του στρατηγού (στην τελευταία στροφική ενότητα του ποιήματος), ενώ έχει προηγηθεί (στις τρεις πρώτες στροφικές ενότητες) η λεπτομερής αναφορά στα συμπτώματα της ασθένειάς του. Είναι, λοιπόν, εμφανές ότι ο στίχος από άποψη στικτική και συντακτική τριχοτομείται, στοιχείο που φαίνεται να εξασθενίζει σε σημαντικό βαθμό τον ρόλο της κεντρικής τομής, αλλά αυτή δεν

παύει να είναι υπαρκτή και να προκαλεί ισχυρή παύση. Από άποψη ρυθμική, ωστόσο, προκύπτει τετραμερής κατάτμηση του στίχου, τόσο εξαιτίας του αρκετά αισθητού (παρά τον τόνο της γειτονικής 10ης) τόνου της 11ης συλλαβής, ο οποίος προκαλεί παύση μετά τη 10η (η παύση δεν είναι βέβαια το ίδιο ισχυρή με τις δύο προηγούμενες), όσο και εξαιτίας άλλων ρυθμικών παραγόντων, όπως ο διασκελισμος που σημειώνεται διασπώντας τη φράση «Θρηνεί κάθε πολίτου / φωνή·» και προκαλώντας (λόγω και της συντακτικής ανακολουθίας) παύση μετά το ρήμα, ενώ παράλληλα η παύση αυτή εξυπηρετεί και την ανάδειξη της καταληκτικής ομοηχίας του ρήματος «θρηνεί» και της λέξης «φωνή». Αυτό που εντέλει μπορούμε να συμπεράνουμε για τον συγκεκριμένο στίχο είναι ότι υπάρχει η τομή, αλλά οι συνεχείς παύσεις δεν επιτρέπουν την ανάπτυξη της αναμενόμενης για τον δεκαπεντασύλλαβο ρυθμικής ροής.

Χαρακτηριστικοί είναι και 2 δεκαπεντασύλλαβοι (στ. 8 και 18) του ποιήματος «27 Ιουνίου 1906, 2 μ.μ.», ο πρώτος τόνος των οποίων τοποθετείται στην 3η συλλαβή, ενώ σημειώνεται και κόμμα μετά τη 12η. Το τονικό σχήμα των δύο στίχων είναι ακριβώς το ίδιο.

«Δεκαφτά χρόνια μοναχά με τα 'ζησες, παιδί μου».	15 ([3]-4-8-10-14) [3-4-8 // 2 / 2]
«δεκαφτά μέρες μοναχά σε χάρηκα, παιδί μου».	15 ([3]-4-8-10-14) [3-4-8 // 2 / 2]

Η τομή διατηρείται στους παραπάνω στίχους, καθώς το νόημα απαιτεί την τήρηση παύσης μετά την 8η συλλαβή, προκειμένου να αναδειχθεί από άποψη σημασιακή η προηγούμενη λέξη (η λέξη «μοναχά»).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη της χρήσης των δεκαπεντασύλλαβων στο άμεσα σχετιζόμενο με το δημοτικό τραγούδι ποίημα «Πάρθεν»,⁵⁵⁶ στο οποίο

⁵⁵⁶ Βλ. τη μελέτη του Κοκόλη σχετικά με το ποίημα: Ξ. Α. Κοκόλης, «“Πάρθεν”· Γλωσσική ασυμβατότητα, ποιητική τεχνική και πολιτική εγρήγορση», *Θερμοπύλες και Πάρθεν. Ένα πλην κι' ένα συν στην ποίηση του Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 1985, σ. 31-66. Στη συγκεκριμένη μελέτη περιέχονται οι εξής μετρικολογικές παρατηρήσεις: «Το μέτρο του ποιήματος είναι, ολοφάνερα και απ' άκρου εις άκρον, ιαμβικό· κι αυτό είναι μάλλον κατά προσδοκίαν. Ίσως παρά προσδοκίαν είναι η εντονότατη παρουσία του τυπικού ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου (με τομή στην 8η συλλαβή). Ως ένα σημείο, αυτό οφείλεται, φυσικά, στην ενσωμάτωση: οι στίχοι 5, 9, 17, 18, 22 και 23, έξι συνολικά δεκαπεντασύλλαβοι, ανήκουν στα δημοτικά τραγούδια [...]. Σ' αυτούς όμως θα πρέπει να προστεθούν και άλλοι επτά στίχοι, καθαφικοί αυτοί, που επίσης είναι τυπικοί δεκαπεντασύλλαβοι: οι 1, 4, 10, 11, 13, 14 και 15· σύνολο, ως εδώ: δεκαπεντασύλλαβοι, ήτοι 56,5%. Υπάρχουν άλλοι δύο στίχοι, σαφέστατα ιαμβικοί δεκαπεντασύλλαβοι, όπου όμως η τομή στην 8η συλλαβή είναι, για λόγους νοηματικούς, μάλλον αδύνατο να γίνει: οι 12 και 19 (όπου και η –οπτικά μόνον, πιστεύω– δύσκολη συμπίεση της τελευταίας συλλαβής του δύνανται με το επόμενο διαζευκτικό ή). Αν συνυπολογιστούν και αυτοί, οι δεκαπεντασύλλαβοι στο ποίημά μας φτάνουν τους 15· ποσοστό 65%. Τέλος,

μάλιστα ο Καβάφης ενσωματώνει (τοποθετημένους μέσα σε εισαγωγικά) και κάποιους δημοτικούς στίχους. Θα πρέπει καταρχήν να σημειωθεί ότι δεν είναι όλοι οι στίχοι του ποιήματος δεκαπεντασύλλαβοι, αλλά οι 15 από τους 23. Κρίνεται σκόπιμο να σχολιαστούν εδώ 2 δεκαπεντασύλλαβοι αντιπροσωπευτικοί δύο διαφορετικών τάσεων. Αρχίζω παραθέτοντας τον πρώτο στίχο (στ. 1) που περιέχει άμεση νοηματική αναφορά στο δημοτικό τραγούδι και, από ρυθμική άποψη, διαθέτει όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά ενός παραδοσιακού στίχου:

Αυτές τες μέρες διάβαζα δημοτικά τραγούδια, 15 (2-4-6-12-14)

Εντοπίζουμε, επίσης, 1 δεκαπεντασύλλαβο (τον στ. 19) στον οποίο γίνεται συνίζηση στην τομή (που ενισχύεται μάλιστα με τη στίξη της παρένθεσης):⁵⁵⁷

Οι_αρχιερείς_δεν_δύνανται_(ή_δεν_θέλουν)_να_διαβάσουν 15 (4-6-8-10-14)
[Οι_αρχιερείς_δεν_δύνανται_/_(ή_δεν_θέλουν)/_να_δι_αβάσουν] [4-6 / 1-3 / 4]

Όσον αφορά τη ρυθμική κίνηση του στίχου, έχοντας ως γνώμονα τις παύσεις του, οδηγούμαστε σε διαμελισμό του δεύτερου ημιστιχίου σε δύο ρυθμικά τμήματα, ένα τροχαϊκό και ένα ιαμβικό (με την προϋπόθεση ότι εφαρμόζεται παραπλανητική φωνηεντική συνάντηση).

Τέλος, δύο παραδείγματα δεκαπεντασύλλαβων με καταργημένη τομή, δηλαδή με την κεντρική τομή τοποθετημένη στο εσωτερικό λέξης, οι οποίοι ανατρέπουν πλήρως την αναμενόμενη ρυθμική ροή του τυπικού δεκαπεντασύλλαβου είναι ο στ. 16 και ο στ. 17 του ποιήματος «Συμεών». Ο πρώτος φέρει άνω τελεία μετά την 6η συλ-

στενοί συγγενείς του δεκαπεντασύλλαβου είναι και οι εξής στίχοι: ο 3, οξύτονος δεκατετρασύλλαβος ή “καταληκτικός” δεκαπεντασύλλαβος (δίχως δηλ. την τελευταία συλλαβή): ο 16, δεκατετρασύλλαβος, του οποίου το β’ ημιστίχιο είναι κανονικό β’ ημιστίχιο δεκαπεντασύλλαβου (του ενσωματωμένου δημοτικού τραγουδιού): θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι και το πρώτο μισό του στίχου αυτού είναι, επίσης, β’ ημιστίχιο δεκαπεντασύλλαβου: και ο 20, δεκαεξασύλλαβος που αποτελείται από δύο α’ ημιστίχια δεκαπεντασύλλαβου (το πρώτο μάλιστα είναι από το ενσωματωμένο *Τραπεζούντιον άσμα*). Έτσι, οι μόνοι στίχοι του *Πάρθεν*, που ούτε είναι ούτε σχετίζονται με δεκαπεντασύλλαβο, είναι οι εναπομένοντες πέντε (21,7%): ο 2 και ο 6, ιαμβικοί ενδεκασύλλαβοι: ο 7, ιαμβικός δεκατρισύλλαβος: και οι 8 και 21, ιαμβικοί δεκασύλλαβοι» (σ. 50-51). Επίσης, για τη σχέση του ποιήματος με το δημοτικό τραγούδι, βλ. Λαουμιτζή, *ό.π.*, σ. 298-340. Βλ., ακόμα, Σταυρούλα Τσούπρου, «Καβάφης και δημοτικό τραγούδι», *Κ. Π. Καβάφης. Κλασικός και μοντέρνος. Ελληνικός και παγκόσμιος*, Επιμέλεια Κώστας Βούλγαρης, Αθήνα, (poema..) εκδόσεις 2013, σ. 45-49: 47-49.

⁵⁵⁷ Η συνίζηση στην τομή (ή συνίζηση μεταξύ των ημιστιχίων) των δεκαπεντασύλλαβων είναι ένα φαινόμενο που απαντά και στην παλαιότερη ποίηση. Σχετικά με το θέμα αυτό, βλ. Ευριπίδης Γαργαντούδης, «Προβλήματα περιγραφής και ανάλυσης των πρωτονεοελληνικών δεκαπεντασύλλαβων: Η μετρική αποκατάσταση των δημωδών κειμένων (Το παράδειγμα του *Διγενή Escorial*)», *Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Συνεδρίου «Neograeca Medii Aevi», Βενετία 1993, τ. Α’, σ. 188-227: 204-227.

λαβή και κόμμα μετά τη 13η, ενώ ο δεύτερος φέρει κόμμα μετά την 3η, την 7η, την 9η και την 11η συλλαβή. Η παράθεση και του επόμενου (ενιαίου δεκατετρασύλλαβου) στίχου θα μας διευκολύνει να κατανοήσουμε σαφέστερα το νοηματικό περιεχόμενο των εξεταζόμενων δεκαπεντασύλλαβων (εξαιτίας του έντονου διασκελισμού που σημειώνεται ανάμεσα στον στ. 17 και τον στ. 18).

Α μη χαμογελάς· τρι_άντα πέντε χρόνια, σκέψου –	15 ({1}-6-8-10-12-14) [1-6 / 2-4-6 / 1]
χειμόνα, καλοκαίρι, νύχτα, μέρα, τρι_άντα πέντε	15 (2-6-8-10-12-14)
[χειμόνα, / καλοκαίρι, / νύχτα, / μέρα, / τρι_άντα πέντε]	[2 / 3 / 1 / 1 / 2-4]
χρόνια_επάνω σ' έναν στύλο ζει και μαρτυρεί.	14 ([1]-4-6-8-10-14)

Ο πρώτος από τους παραπάνω δεκαπεντασύλλαβους διαιρείται σε τρεις ρυθμικές ενότητες και ο δεύτερος στίχος μοιράζεται σε πέντε ρυθμικές ενότητες.

Διπλοί στίχοι

Οι διπλοί στίχοι (7+7 συλλαβών) είναι μόνο 2 και δεν εμφανίζονται σημεία στίξης ούτε παρατονισμοί στο εσωτερικό των δύο τμημάτων τους. Πρόκειται για τον στ. 7 του ποιήματος «Εν τω Κοιμητηρίω», ο οποίος επαναλαμβάνεται στον στ. 15:

των απεράντων ύπνων η στενοτάτη κλίνη	7+7 (4-6 // 4-6)
---------------------------------------	------------------

Παρατηρούμε ότι οι τόνοι στο εσωτερικό κάθε μέρους του παραπάνω στίχου κατανέμονται στις ίδιες συλλαβές.

Κομμένοι στίχοι

Οι μοιρασμένοι σε δύο τυπογραφικές σειρές στίχοι είναι 7 (και έχουν έκταση 10-15 μετρικών συλλαβών). Από αυτούς που διαιρούνται σε δύο ρυθμικές ενότητες (τα δύο σταθερά μέρη του στίχου), στους 3 στίχους οι ενότητες είναι ιαμβικές, στον 1 η συναρμογή δεν είναι ομαλή αλλά η ιαμβική κίνηση στο εσωτερικό των ενοτήτων διασώζεται και στον 1 η δεύτερη ενότητα είναι τροχαϊκή. Υπάρχει, όμως, και 1 στίχος στον οποίο εκτός από την παύση στο τέλος του πρώτου μέρους γίνεται κι άλλη παύση, κατά συνέπεια οι ρυθμικές ενότητες είναι τρεις, στη μία από τις οποίες επέρχεται τροχαϊκή μεταλλαγή του ρυθμού. Τέλος, κομμένοι είναι και 1 δεκαπεντασύλλαβος

που διαιρείται σε δύο ιαμβικές ρυθμικές ενότητες, ενώ η τομή υπονομεύεται έντονα (δεν γίνεται παύση μετά την 8η συλλαβή αλλά σε άλλο σημείο).

Ακολουθεί το παράδειγμα ενός κομμένου δωδεκασύλλαβου στίχου. Είναι ο στ. 19 του ποιήματος «Αλληλουχία κατά τον Βωδελαίρον»:

πράσιναι_ως λειμώνες. »Άλλαι πλούσι_αι	12 ([1]-6- 8-10) [1-6 // 1-3]
---	--

Αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για έναν κανονικά τονισμένο ιαμβικό στίχο. Αν θέλουμε να εξετάσουμε την κίνηση του ρυθμού στο εσωτερικό των δύο ρυθμικών ενότητων, θα διαπιστώσουμε ότι η πρώτη ενότητα είναι ιαμβική και η δεύτερη τροχαϊκή, καθώς τονίζεται η 1η και η 3η συλλαβή της (άλλωστε η παύση σημειώνεται μετά από μονή συλλαβή).

Τροχαϊκοί στίχοι

Οι τροχαϊκοί στίχοι των κρυμμένων ποιημάτων είναι 58 και η έκτασή τους κυμαίνεται από τις 7 ως τις 15 μετρικές συλλαβές. Οι 42 στίχοι είναι ενιαίοι, ενώ οι υπόλοιποι συναποτελούνται από δύο (10 στίχοι) ή τρεις (6 στίχοι) ρυθμικές ενότητες. Από τους ρυθμικά διαιρεμένους στίχους, στους 12 όλες οι ενότητες είναι τροχαϊκές, ενώ σε 4 στίχους εμφανίζεται ενότητα ιαμβικού ρυθμού.

Το πρώτο ποίημα του Καβάφη «Όταν, φίλοι μου, αγαπούσα...» είναι από τα ελάχιστα γραμμένα εξ ολοκλήρου σε τροχαϊκό μέτρο. Παραθέτω, λοιπόν, την πρώτη και ταυτόχρονα τελευταία στροφική ενότητα (στ. 1-4 και 33-36), όπου υπάρχει εναλλαγή οκτασύλλαβων και επτασύλλαβων:

Όταν, φίλοι μου, αγαπούσα	8 (1-3-7)
[Όταν, / φίλοι μου, / αγαπούσα]	[1 / 1 / 3]
είναι προ πολλών ετών –	7 (1-5-7)
στην ιδί_αν γη δεν ζούσα	8 (3-5-7)
μετά των λοιπών θνητών.	7 ({2}-5-7)

Ο δεύτερος και ο τρίτος στίχος είναι ενιαίοι, καθώς κανένα σημείο στίξης και κανένας παρατονισμός δεν διακόπτει την τροχαϊκή τους κίνηση. Ο τέταρτος στίχος φέρει τόνο στη 2η συλλαβή του, αλλά ο τόνος αυτός (στην πρόθεση «μετά») είναι δευτε-

ρεύων και ανίσχυρος, κατά συνέπεια έχουμε και πάλι να κάνουμε με στίχο ενιαίο που χαρακτηρίζεται από ανεμπόδιστο τροχαϊκό βάδισμα. Όσον αφορά τον πρώτο στίχο, αυτός διαιρείται σε τρεις ρυθμικές ενότητες, καθώς φέρει δύο εσωτερικά σημεία στίξης, δηλαδή κόμμα μετά τη 2η και μετά την 5η συλλαβή στην οποία, όμως, γίνεται και συνίζηση. Έτσι, η πρώτη ρυθμική ενότητα είναι δισύλλαβη με τόνο στην 1η συλλαβή, η δεύτερη είναι τρισύλλαβη με τόνο στην 1η συλλαβή και η τρίτη ακολουθεί μετά από παραπλανητική συναρμογή, καθώς η συνίζηση θα πρέπει να μετατραπεί σε χασμωδία προκειμένου η τελευταία αυτή ενότητα να αυτονομηθεί και εντέλει θα είναι τροχαϊκή (συγκεκριμένα, θα είναι τετρασύλλαβη με τόνο μόνο στην 3η συλλαβή της).

Τέλος, θα σχολιάσω έναν τροχαϊκό δεκαπεντασύλλαβο στίχο που διαιρείται σε δύο ρυθμικές ενότητες, στη δεύτερη από τις οποίες απαντά το φαινόμενο της παραπλανητικής φωνηεντικής συνάντησης. Πρόκειται για τον στ. 1 του ποιήματος «Ο Βεΐζαδές προς την Ερωμένην του», ενός από τα πιο πρώιμα ανέκδοτα ποιήματα που είναι, επίσης, συντεθειμένο αποκλειστικά σε τροχαϊκό μέτρο:

Σ' αγαπό... τι δε αν είσαι κόρη ταπεινού ψαρά	15 (3-4-7-9-13-15)
[Σ' αγαπό... / τι δε_αν είσαι κόρη ταπεινού ψαρά]	[3 / 1-3-5-9-11]

Η πρώτη ενότητα είναι τροχαϊκή (τρिसύλλαβη με τόνο μόνο στην 3η συλλαβή της) και στη δεύτερη ο τροχαϊκός ρυθμός διασώζεται αν μετατρέψουμε τη χασμωδία σε συνίζηση αποκλειστικά και μόνο για την εξυπηρέτηση των εσωτερικών τονικοσυλλαβικών αναγκών της ενότητας.

3. Μεταφρασμένα ποιήματα

Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων

Οι στίχοι των μεταφρασμένων ποιημάτων είναι συνολικά 366. Από αυτούς, οι 139 ανήκουν σε ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου, οι 124 περιέχονται σε ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής και οι 103 περιέχονται σε ποιήματα ελευθερωμένου στίχου. Όσον αφορά το μέτρο τους, οι 342 στίχοι είναι ιαμβικοί και οι 24 είναι τροχαϊκοί.

Συνεχίζοντας με τη συλλαβική έκταση των ιαμβικών στίχων, διαπιστώνουμε ότι κυριαρχούν ποσοτικά οι 124 ενδεκασύλλαβοι, οι 55 δεκαπεντασύλλαβοι, οι 50 δεκατρισύλλαβοι, οι 49 δεκασύλλαβοι και οι 39 δωδεκασύλλαβοι· επίσης, εντοπίστηκαν 5 οκτασύλλαβοι, 5 εννεασύλλαβοι, 4 εξασύλλαβοι, 4 δεκατετρασύλλαβοι και 2 δεκαεξασύλλαβοι. Ως προς το είδος της κατάληξής τους, οι 71 από τους εν λόγω στίχους είναι οξύτονοι, οι 234 είναι παροξύτονοι και οι 32 είναι προπαροξύτονοι. Συναντούμε, επιπροσθέτως, 2 διπλούς στίχους 7+6 συλλαβών με οξύτονη κατάληξη, 1 κομμένο ενδεκασύλλαβο, 1 κομμένο προπαροξύτονο δωδεκασύλλαβο και 1 κομμένο προπαροξύτονο δεκαεξασύλλαβο.

Οι 12 από τους τροχαϊκούς στίχους είναι οξύτονοι επτασύλλαβοι, οι 8 είναι παροξύτονοι οκτασύλλαβοι και οι 4 είναι οξύτονοι δεκαπεντασύλλαβοι.

Τα τονικά σχήματα

Οι ιαμβικοί στίχοι που φέρουν τόνο στην 1η συλλαβή τους είναι 109, οι στίχοι με τόνο στην 3η συλλαβή είναι 10 και οι δεκαπεντασύλλαβοι με τόνο στην 9η συλλαβή είναι 13. Επιπλέον, 1 διπλός στίχος φέρει τόνο στην 1η συλλαβή του πρώτου τμήματός του.

Στην 5η συλλαβή τονίζονται 18 στίχοι. Από αυτούς, ο τόνος είναι ισχυρός στις παρακάτω 15 περιπτώσεις: σε 3 στίχους στους οποίους ο τόνος δεν επηρεάζεται από άλλους ρυθμικούς παράγοντες· σε 5 στίχους με τόνους στην 4η και στην 5η συλλαβή· σε 5 στίχους με τόνους στην 4η και στην 5η συλλαβή, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη· σε 1 στίχο με στίξη πριν από την 5η συλλαβή και με τόνους στην 4η και στην 5η συλλαβή· σε 1 στίχο με τονισμένες την 4η, την 5η και την 6η συλλαβή, στον οποίο υπάρχει στίξη τόσο ανάμεσα στην 4η και την 5η όσο και ανάμεσα στην 5η και την 6η συλλαβή. Ο τόνος στην 5η συλλαβή δεν γίνεται αισθητός στις ακόλουθες 3 περιπτώσεις: σε 2 στίχους στους οποίους η 5η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη, ενώ τονίζεται και η 6η συλλαβή· σε 1 στίχο στον οποίο η 5η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, υπάρχει στίξη πριν από την 5η συλλαβή, ενώ τονίζεται και η 6η συλλαβή.

Τόνο στην 7η συλλαβή τους φέρουν 16 στίχοι. Στους 12 στίχους ο εν λόγω τόνος είναι δραστικός: σε 3 περιπτώσεις στις οποίες ο τόνος δεν επηρεάζεται από άλλα ρυθμικά μέσα· σε 2 στίχους στους οποίους υπάρχει και στίξη πριν από την 7η συλλαβή· σε 1 στίχο με στίξη πριν αλλά και μετά την 7η συλλαβή· σε 2 στίχους

με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή· σε 4 στίχους με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη. Αποδυναμωμένος είναι ο τόνος στην 7η συλλαβή στις εξής 4 περιπτώσεις: σε 1 στίχο στον οποίο ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο στον οποίο η 7η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ τονίζεται και η 6η συλλαβή που χωρίζεται με στίξη από την 7η· σε 2 στίχους στους οποίους η 7η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη, ενώ τονίζεται και η 8η συλλαβή.

Οι τόνοι στην 9η συλλαβή στίχων είναι 7. Από αυτούς, ηχητική δυναμική έχουν οι ακόλουθοι 4 τόνοι: 3 τόνοι που δεν αλληλεπιδρούν με άλλα ρυθμικά στοιχεία· 1 τόνος στίχου στον οποίο τονίζονται, επίσης, η 8η και η 10η συλλαβή, ενώ ανάμεσα στην 8η και την 9η συλλαβή υπάρχει στίξη. Στις υπόλοιπες 3 περιπτώσεις ο τόνος στην 9η συλλαβή δεν γίνεται αισθητός: σε 1 στίχο στον οποίο η 9η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη, ενώ τονίζεται και η 10η συλλαβή· σε 2 στίχους στους οποίους η 9η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ τονίζεται και η 10η συλλαβή.

Τόνοι εντοπίστηκαν και στην 11η συλλαβή ορισμένων στίχων. Συγκεκριμένα, σε 4 στίχους τονίζονται με αισθητό τόνο η 10η και η 11η συλλαβή, ενώ σε 1 στίχο, με τονισμένες την 11η και τη 12η συλλαβή του, ο τόνος στην 11η συλλαβή είναι ανίσχυρος διότι σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη.

Τέλος, σε 1 στίχο φέρουν τόνο η 13η και η 14η συλλαβή, αλλά ο τόνος στη 13η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη δεν γίνεται αισθητός.

Όσον αφορά τους τροχαϊκούς στίχους, οι περιπτώσεις στις οποίες εντοπίστηκαν τόνοι σε ζυγές συλλαβές είναι οι εξής: 1 στίχος με τονισμένες τη 2η και την 3η συλλαβή του, στον οποίο ο τόνος στη 2η συλλαβή είναι αποδυναμωμένος διότι σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· 1 στίχος με αισθητούς τόνους στην 3η και στην 4η συλλαβή· 2 στίχοι με αισθητούς τόνους στην 5η, στην 6η και στην 7η συλλαβή, στον οποίο υπάρχει στίξη τόσο ανάμεσα στην 5η και την 6η συλλαβή όσο και ανάμεσα στην 6η και την 7η συλλαβή.

Οι παρεκκλίνοντες από την αναμενόμενη ρυθμική ακολουθία τόνοι των μεταφρασμένων ποιημάτων ανέρχονται συνολικά στους 51, από τους οποίους ισχυροί είναι οι 38. Ο μέσος όρος των εν λόγω τόνων σε κάθε στίχο είναι κατ' αντιστοιχία 0,14 και 0,1 ή, διαφορετικά, εμφανίζεται ανακόλουθος τόνος ανά 7,18 στίχους και δραστηκός ανακόλουθος τόνος ανά 9,63 στίχους.

Η στίξη

Στην ομάδα των μεταφρασμένων ποιημάτων καταμετρήθηκαν συνολικά 202 εσωτερικά σημεία στίξης, τα οποία κατανέμονται σε 177 στίχους, δηλαδή στο 48,36% του συνόλου των στίχων. Ο μέσος όρος των εσωτερικών παύσεων που περιέχονται σε κάθε στίχο είναι 0,56, ενώ εμφανίζεται εσωτερικό σημείο στίξης ανά 1,81 στίχους. Πιο αναλυτικά, υπάρχουν τα εξής σημεία στίξης: 117 κόμματα (τα 11 εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων στίχων), 44 τελείες (οι 3 εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων και οι 2 εντοπίζονται στο τέλος του πρώτου τμήματος κομμένων στίχων), 10 άνω τελείες (η 1 εντοπίζεται στην τομή δεκαπεντασύλλαβου), 6 σημεία με αποσιωπητικά, 5 θαυμαστικά, 4 παύλες, 3 τελείες συνοδευόμενες από εισαγωγικά που ανοίγουν, 3 κόμματα που ακολουθούνται από εισαγωγικά που κλείνουν, 2 σημεία με εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 ερωτηματικό, 1 παρένθεση που ανοίγει, 1 παρένθεση που κλείνει, 1 τελεία ακολουθούμενη από εισαγωγικά που κλείνουν, 1 άνω τελεία ακολουθούμενη από εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 κόμμα που ακολουθείται από εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 θαυμαστικό συνοδευόμενο από εισαγωγικά που κλείνουν, 1 παρένθεση που κλείνει ακολουθούμενη από κόμμα.

Οι στίχοι που ολοκληρώνονται με στίξη είναι 155, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 42,35%. Λεπτομερέστερα, στο τέλος στίχων βρίσκουμε 63 φορές τελεία, 44 φορές κόμμα, 14 φορές θαυμαστικό, 7 φορές τελεία και εισαγωγικά που κλείνουν, 6 φορές άνω τελεία, 6 φορές παύλα, 4 φορές αποσιωπητικά, 4 φορές ερωτηματικό, 3 φορές θαυμαστικό και εισαγωγικά που κλείνουν, 2 φορές άνω και κάτω τελεία, 1 φορά εισαγωγικά που κλείνουν και τελεία, 1 φορά ερωτηματικό και εισαγωγικά που κλείνουν.

Επίσης, 9 στίχοι αρχίζουν με εισαγωγικά που ανοίγουν και 1 στίχος αρχίζει με παρένθεση που ανοίγει.

Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι

Στίχοι χωρίς κεντρική τομή

Από τους στίχους των μεταφρασμένων ποιημάτων, ενιαίοι ως προς τη ρυθμική τους ακολουθία είναι οι 134, ενώ οι υπόλοιποι διαιρούνται σε δύο (132 στίχοι), τρεις (14 στίχοι), τέσσερις (1 στίχος) ή πέντε (1 στίχος) ρυθμικές ενότητες. Από τους

ρυθμικά διαμελισμένους στίχους, στους 44 οι ρυθμικές ενότητες που δημιουργούνται είναι ιαμβικές, στους 62 η ιαμβική κίνηση διασώζεται παρά τη μη ομαλή συναρμογή, στους 45 επέρχεται τροχαϊκή μεταλλαγή του ρυθμού σε κάποια από τις ενότητες, ενώ σε 1 στίχο περιέχεται ενότητα μεσοτονικού ρυθμού.

Για να διαμορφώσουμε μια άποψη σχετικά με τα συγκεκριμένα ποιήματα, παραθέτω το τετράστιχο ποίημα «Λήθη» σημειώνοντας ότι οι 2 εννεασύλλαβοι (στ. 1 και 3) είναι ενιαίοι, ενώ ο στ. 2 (δωδεκασύλλαβος) και ο στ. 4 (δεκατετρασύλλαβος) διαιρούνται σε δύο ρυθμικές ενότητες. Ο τόνος στην 11η συλλαβή του στ. 4 είναι αισθητός παρά την παρουσία του προβλεπόμενου από το μέτρο τόνου της 10ης συλλαβής (στην ενδυνάμωση του τόνου συμβάλλει και η χασμωδία ανάμεσα στη 10η και την 11η συλλαβή).

Κλειστά_ εντός ανθοκομεί_ου	9 (2-4-8)
υπό τα_υ_ ελώματα τ' άνθη ξεχνούν	12 (2-6-9-12)
	[2-6 / 1-4]
πώς είν' η λάμψις του_ηλί_ου	9 ({1}-2-4-8)
και πώς φυσούν αι_αύρ' αι δροσεραί_όταν περνούν.	14 (2-4-6-10-11-14)
	[2-4-6-10 / 1-4]

Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι

Όσον αφορά τους 55 δεκαπεντασύλλαβους που εντοπίστηκαν, δηλαδή τους στίχους του ποιήματος «Μάταιος, μάταιος Έρωσ», στη συντριπτική πλειονότητα των 53 στίχων διατηρείται η κεντρική τομή και μόνο σε 2 δεκαπεντασύλλαβους η τομή υπονομεύεται έντονα. Ελέγχοντας, όμως, και τη ρυθμική ροή των δεκαπεντασύλλαβων διαπιστώνουμε ότι οι 42 από αυτούς συναποτελούνται από δύο ημιστίχια που δεν περιέχουν καμία εσωτερική παύση, κατά συνέπεια τηρούν την αρχή του μετρικού, ρυθμικού και νοηματικού παραλληλισμού. Αντίθετα, σε 11 δεκαπεντασύλλαβους τα ημιστίχια (το ένα ή και τα δύο) διαιρούνται σε επιμέρους ρυθμικές ενότητες· συγκεκριμένα, 3 δεκαπεντασύλλαβοι συναποτελούνται από ιαμβικές ρυθμικές ενότητες, στους 5 η ιαμβική κίνηση διασώζεται παρά τις ρυθμικές αγκυλώσεις που αρχικά ανακύπτουν, ενώ σε 3 στίχους περιέχεται τροχαϊκή ρυθμική ενότητα. Τέλος, από τους 2 στίχους με έντονα κλωνισμένη τομή (δεν γίνεται παύση στο συγκεκριμένο σημείο), ο 1 διαιρείται (εξαιτίας παύσης σε άλλο σημείο) σε δύο ρυθμικές ενότητες, από τις οποίες η δεύτερη τονίζεται μόνο στην 3η συλλαβή της, ενώ ο άλλος διαιρείται (εξαιτί-

ας παύσεων σε δύο σημεία) σε τρεις ρυθμικές ενότητες, η μία από τις οποίες φέρει τόνο μόνο στην 3η συλλαβή.

Έχει νόημα να περιγραφεί λεπτομερέστερα ο δεκαπεντασύλλαβος (στ. 35) στον οποίο η τριμερής συντακτική και νοηματική δόμηση όχι μόνο κλονίζει την τομή αλλά και ανατρέπει πλήρως την τυπική φόρμα:

Δεν βάσταξα. Το χέρι μου του_έδωκα._Η καρδιά μου
[Δεν βάσταξα. / Το χέρι μου του_έδωκα._ / Η καρδιά μου]

15 (2-6-9-14)
[2 / 2-6 / 3]

Οι δύο τελείες μετά την 4η και την 11η συλλαβή αλλά και το γεγονός ότι πριν από το σημείο της αναμενόμενης τομής τοποθετείται το άμεσο αντικείμενο «το χέρι μου» και έπεται το έμμεσο αντικείμενο «του» και αμέσως μετά το ρήμα «έδωκα» (που σημαίνει ότι η τοποθετημένη ανάμεσα στις δύο τελείες σύντομη πρόταση αποτελεί μια συντακτική ενότητα που δεν είναι εύκολο να διασπαστεί) κλονίζουν τόσο έντονα την κεντρική τομή, ώστε δεν υπάρχει πιθανότητα να γίνει παύση μετά την 8η συλλαβή, παρά την ύπαρξη του τόνου της 9ης συλλαβής. Επομένως, η στικτική και νοηματική τριχοτόμηση του στίχου οδηγεί και στη ρυθμική τριχοτόμησή του. Όσον αφορά το ρυθμικό βάδισμα στο εσωτερικό των ενοτήτων, η πρώτη είναι ιαμβική, στη δεύτερη είναι προτιμότερο (αποκλειστικά για την εξυπηρέτηση των τονικοσυλλαβικών αναγκών της) η συνίζηση της φράσης «του έδωκα» να μετατραπεί σε χασμωδία, να εφαρμοστεί δηλαδή η παραπλανητική φωνηεντική συνάντηση, προκειμένου να αποκατασταθεί η ιαμβική ροή, ενώ η τρίτη ρυθμική ενότητα φέρει τόνο μόνο στην 3η συλλαβή της. Αν υποθέσουμε ότι αυτό το μοναδικό για το συγκεκριμένο ποίημα (και για το σύνολο των μεταφρασμένων ποιημάτων) σχήμα συντακτικής και μετρικορυθμικής άρθρωσης του δεκαπεντασύλλαβου (που συνδυάζει την έντονη υπονόμηση της τομής με την τριχοτόμηση του στίχου) εναρμονίζεται σε κάποιον βαθμό με τα νοηματικά συμφραζόμενα, τότε θα διαπιστώσουμε ότι ο συγκεκριμένος στίχος περιγράφει μια κρίσιμη στιγμή για την εξέλιξη της ιστορίας την οποία η ηρωίδα του ποιήματος αφηγείται (πρόκειται για πρωτοπρόσωπη αφήγηση), δηλαδή περιγράφει την ακούσια και σχεδόν εξαναγκαστική (μετά την ψευδή είδηση για τον θάνατο του αγαπημένου της) απόφαση της ηρωίδας να παντρευτεί έναν οικονομικά ευκατάστατο οικογενειακό φίλο, προκειμένου να ενισχύσει τους φτωχούς γονείς της. Έτσι, οι συνοπτικά διατυπωμένες προτάσεις που ολοκληρώνονται με τις δύο απότομες και ισχυρές παύσεις της τελείας αποδίδουν τις μηχανικές αντιδράσεις της ηρωίδας και τις αντιδιαστέλλουν

από τα συναισθήματά της (η λέξη «καρδιά» που ακολουθεί αμέσως μετά είναι χαρακτηριστική) που εκφράζονται με τη διασκελιζόμενη πρόταση.

Διπλοί στίχοι

Στους 2 διπλούς στίχους (οι οποίοι συναποτελούνται από έναν επτασύλλαβο και έναν εξασύλλαβο), η iamβική κίνηση του ρυθμού προχωράει ομαλά και δεν διακόπτεται από παύσεις στο εσωτερικό των δύο τμημάτων τους. Οι συγκεκριμένοι στίχοι περιέχονται στο ποίημα «Προς τας Κυρίας».

Κομμένοι στίχοι

Οι 3 κομμένοι στίχοι που εντοπίστηκαν (έκτασης 11, 12 και 16 μετρικών συλλαβών) διαιρούνται σε δύο ρυθμικές ενότητες. Στους 2 από αυτούς η συναρμογή μεταξύ των ενοτήτων είναι απολύτως ομαλή, ενώ στον 1 δημιουργούνται προβλήματα κατά τη συναρμογή αλλά εντέλει η iamβική κίνηση διασώζεται.

Τροχαϊκοί στίχοι

Οι 24 τροχαϊκοί στίχοι εκτείνονται από τις 7 ως τις 15 μετρικές συλλαβές. Οι 17 από αυτούς είναι ενιαίοι και οι υπόλοιποι διαιρούνται σε δύο (5 στίχοι) ή τέσσερις (2 στίχοι) ρυθμικές ενότητες. Από τους διαιρεμένους στίχους, στους 3 όλες οι ενότητες είναι τροχαϊκές, ενώ σε 4 στίχους περιέχεται iamβική ρυθμική ενότητα.

Ας παρακολουθήσουμε από κοντά τη ρυθμική κίνηση 2 τροχαϊκών δεκαπεντασύλλαβων που διαιρούνται σε τέσσερις ρυθμικές ενότητες. Είναι οι στ. 10 και 20 του γραμμένου σε τροχαϊκό μέτρο ποιήματος «Αν μ' ηγάπας» (ουσιαστικά πρόκειται για παραλλαγή του ίδιου στίχου), οι οποίοι φέρουν αποσιωπητικά μετά την 4η συλλαβή, κόμμα μετά την 5η και την 6η, καθώς και τόνο στην 6η συλλαβή· ο συγκεκριμένος τόνος γίνεται αισθητός παρά το γεγονός ότι σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη (στο επιφώνημα «φευ») και, επιπροσθέτως, υπάρχουν δύο γειτονικοί τόνοι, στην 5η και στην 7η συλλαβή· η τοποθέτηση της μονοσύλλαβης λέξης ανάμεσα σε δύο κόμματα την οριοθετεί με παύσεις και, κατά συνέπεια, την απομακρύνει από τις δύο γειτονικές συλλαβές, με αποτέλεσμα ο τόνος της να ενδυναμώνεται.

αν μ' ηγάπας... πλην, φευ, τούτο_είν' ελπίς απατηλή!	15 (3-5- <u>6</u> -7-9-11-15) [3 / 1 / 1 / 1-3-5-9]
αν μ' ηγάπας... πλην, φευ, τούτο_είν' απατηλή ελπίς!	15 (3-5- <u>6</u> -7-9-13-15) [3 / 1 / 1 / 1-3-7-9]

4. Αναγνωρισμένα ποιήματα

Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων

Οι 2632 στίχοι των αναγνωρισμένων ποιημάτων είναι γραμμένοι, στο σύνολό τους, σε ιαμβικό μέτρο και οι 103 από αυτούς περιέχονται σε ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου, οι 233 σε ποιήματα ήπια ελευθερωμένου στίχου, οι 2057 σε ποιήματα ελευθερωμένου στίχου και οι 239 σε ποιήματα συντεθειμένα στο σχήμα των διπλών στίχων (με τυπογραφικό κενό ανάμεσα στα δύο τμήματά τους).

Η συλλαβική έκταση των στίχων κυμαίνεται από τις 8 ως τις 17 μετρικές συλλαβές. Βέβαια, παρατηρείται ποσοτική υπερίσχυση των δεκατρισύλλαβων που είναι 462, των ενδεκασύλλαβων που είναι 433, των δωδεκασύλλαβων που είναι 431, των δεκασύλλαβων που είναι 315, καθώς και των 266 δεκατετρασύλλαβων, των 283 δεκαπεντασύλλαβων, των 147 δεκαεξασύλλαβων. Εμφανώς λιγότεροι είναι οι δεκαεπτασύλλαβοι που ανέρχονται στους 44. Οι στίχοι με έκταση μικρότερη από 10 συλλαβές είναι ελάχιστοι· συγκεκριμένα, υπάρχουν μόνο 2 οκτασύλλαβοι και 1 εννεασύλλαβος. Από τους παραπάνω στίχους, με βάση τον τελικό τους τόνο, οι 764 είναι οξύτονοι, οι 1223 είναι παροξύτονοι και οι 397 είναι προπαροξύτονοι. Επιπλέον, μετρήθηκαν 243 διπλοί στίχοι (οι 239 από αυτούς περιέχονται σε ποιήματα συντεθειμένα εξ ολοκλήρου στο σχήμα των διπλών στίχων και οι 4 εντοπίζονται σε ποίημα που περιέχει και στίχους διαφορετικής μορφής), καθώς και 5 κομμένοι στίχοι. Από τους διπλούς στίχους, οι 100 συναποτελούνται από τμήματα 7+7 συλλαβών, οι 63 από τμήματα 7+6 συλλαβών, οι 51 από τμήματα 6+7 συλλαβών, οι 25 από τμήματα 6+6 συλλαβών (τα εξασύλλαβα τμήματα είναι σταθερά οξύτονα) και οι 4 στίχοι περιέχουν τμήματα 7+8 συλλαβών (στις 3 περιπτώσεις το οκτασύλλαβο τμήμα είναι οξύτονο και στη 1 περίπτωση είναι προπαροξύτονο). Όσον αφορά τους κομμένους στίχους, ο 1 είναι οξύτονος δεκασύλλαβος, οι 2 είναι οξύτονοι δωδεκασύλλαβοι, ο 1 είναι δεκαπεντασύλλαβος και ο 1 είναι οξύτονος δεκαεξασύλλαβος.

Τα τονικά σχήματα

Οι στίχοι που φέρουν τόνο στην 1η συλλαβή τους είναι 699, οι στίχοι που τονίζονται στην 3η συλλαβή είναι 66 και οι δεκαπεντασύλλαβοι με τόνο στην 9η συλλαβή είναι 41.

Στην 5η συλλαβή τονίζονται 120 στίχοι. Από αυτούς, ο τόνος είναι δραστικός στις ακόλουθες 80 περιπτώσεις: σε 28 στίχους στους οποίους ο τόνος δεν επηρεάζεται από άλλους ρυθμικούς παράγοντες· σε 12 στίχους με στίξη πριν από την 5η συλλαβή· σε 25 στίχους με τόνους στην 4η και στην 5η συλλαβή· σε 8 στίχους με τόνους στην 4η και στην 5η συλλαβή, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη· σε 3 στίχους με τόνους στην 5η και στην 6η συλλαβή· σε 1 στίχο με στίξη πριν από την 5η συλλαβή και με τόνους στην 5η και στην 6η συλλαβή· σε 1 στίχο με τόνους στην 5η και στην 6η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται με στίξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 3η, στην 4η και στην 5η συλλαβή, στον οποίο η 4η και η 5η συλλαβή είναι συνιζημένες με εξωτερική συνίτηση· σε 1 στίχο με τόνους στην 4η, στην 5η και στην 6η συλλαβή και με στίξη ανάμεσα στην 4η και στην 5η συλλαβή. Στους υπόλοιπους 40 στίχους ο τόνος στην 5η συλλαβή δεν γίνεται αισθητός. Λεπτομερέστερα, πρόκειται για τις εξής περιπτώσεις: σε 1 στίχο ο τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 4 στίχους ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο υπάρχει στίξη πριν από την 5η συλλαβή και ο τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο ο τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 5η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίτηση· σε 1 στίχο με τόνο στην 4η και στην 5η συλλαβή ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 4 στίχους με τόνο στην 4η και στην 5η συλλαβή η 5η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίτηση· σε 1 στίχο με τόνο στην 4η και στην 5η συλλαβή, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη, ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνο στην 4η και στην 5η συλλαβή, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη, ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 5η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίτηση· σε 6 στίχους με τόνο στην 5η και στην 6η συλλαβή ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνο στην 5η και στην 6η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται με στίξη, ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 3 στίχους με τόνο στην 5η και στην 6η συλλαβή ο τόνος στην 5η συλλαβή σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 5η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίτηση· σε 4 στίχους με τόνο στην 5η και στην 6η συλλαβή ο τόνος

στην 5η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο με τόνο στην 5η και στην 6η συλλαβή ο τόνος στην 5η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη και ταυτόχρονα η 5η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση· σε 7 στίχους με τόνους στην 4η, στην 5η και στην 6η συλλαβή ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 3 στίχους με τόνους στην 4η, στην 5η και στην 6η συλλαβή και με στίξη ανάμεσα στην 4η και στην 5η συλλαβή ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 4η, στην 5η και στην 6η συλλαβή ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 5η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση.

Στην 7η συλλαβή τονίζονται 147 στίχοι. Στις παρακάτω 98 περιπτώσεις ο τόνος είναι ισχυρός: σε 31 στίχους στους οποίους ο τόνος δεν αλληλεπιδρά με άλλα στοιχεία· σε 15 στίχους στους οποίους υπάρχει στίξη πριν από την 7η συλλαβή· σε 27 στίχους στους οποίους φέρουν τόνο η 6η και η 7η συλλαβή· σε 16 στίχους με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη· σε 2 στίχους με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή, στους οποίους η 7η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση που γίνεται πάνω σε σημείο στίξης· σε 6 στίχους με τόνους στην 7η και στην 8η συλλαβή· σε 1 στίχο με τόνους στην 7η και στην 8η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται με στίξη. Αντίθετα, στις ακόλουθες 49 περιπτώσεις ο τόνος στην 7η συλλαβή δεν γίνεται αισθητός: σε 5 στίχους στους οποίους ο τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 4 στίχους στους οποίους υπάρχει στίξη πριν από την 7η συλλαβή και ο τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 5 στίχους στους οποίους ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο στον οποίο υπάρχει στίξη πριν από την 7η συλλαβή και ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο στον οποίο ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη και ταυτόχρονα η 7η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση· σε 1 στίχο με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή, στον οποίο ο τόνος στην 7η συλλαβή σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στις χωρισμένες με στίξη 6η και 7η συλλαβή, στον οποίο η 7η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή, στον οποίο ο τόνος στην 7η συλλαβή σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στις χωρισμένες με στίξη 6η και 7η συλλαβή, στον οποίο ο τόνος στην 7η συλλαβή σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή, η οποία είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση· σε 1 στίχο με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή, στον οποίο ο τόνος στην 7η συλλαβή σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη

και ταυτόχρονα στην 7η συλλαβή γίνεται εξωτερική συνίζηση πάνω σε σημείο στίξης· σε 5 στίχους με τόνους στην 7η και στην 8η συλλαβή, στους οποίους ο τόνος στην 7η συλλαβή σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 2 στίχους με τονισμένες την 7η και την 8η συλλαβή και με στίξη πριν από την 7η συλλαβή, στους οποίους η 7η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 7η και στην 8η συλλαβή, στον οποίο ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 7η συλλαβή είναι συνιζιζόμενη με εξωτερική συνίζηση· σε 1 στίχο με στίξη πριν από την 7η συλλαβή, με τόνους στην 7η και στην 8η συλλαβή, στον οποίο ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα στην 7η συλλαβή γίνεται εξωτερική συνίζηση· σε 7 στίχους με τόνους στην 7η και στην 8η συλλαβή, στους οποίους η 7η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο με τρεις διαδοχικούς τόνους στην 6η, στην 7η και στην 8η συλλαβή, στον οποίο η 7η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 10 στίχους με τρεις διαδοχικούς τόνους στην 6η, στην 7η και στην 8η συλλαβή, με στίξη ανάμεσα στην 6η και την 7η συλλαβή, στον οποίο η 7η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη.

Οι τόνοι στην 9η συλλαβή στίχων είναι 91. Οι 59 από αυτούς επιδρούν στη ρυθμική κίνηση των στίχων. Πρόκειται για τις εξής περιπτώσεις: σε 22 στίχους στους οποίους ο εν λόγω τόνος δεν επηρεάζεται από άλλους παράγοντες· σε 9 στίχους με στίξη πριν από την 9η συλλαβή· σε 9 στίχους με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή· σε 12 στίχους με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται με στίξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή, στον οποίο η 9η συλλαβή είναι συνιζιζόμενη με εξωτερική συνίζηση πάνω σε στίξη· σε 6 στίχους με τόνους στην 9η και στη 10η συλλαβή. Στους παρακάτω 32 στίχους ο τόνος στην 9η συλλαβή δεν γίνεται αισθητός: σε 2 στίχους στους οποίους ο τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 4 στίχους στους οποίους ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 2 στίχους με τόνους στις χωρισμένες με στίξη 8η και 9η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή, στον οποίο ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 9η συλλαβή είναι συνιζιζόμενη με εξωτερική συνίζηση· σε 1 στίχο με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή, στον οποίο ο εξεταζόμενος τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 9η συλλαβή είναι συνιζιζόμενη με εξωτερική συνίζηση πάνω σε σημείο στίξης· σε 1 στίχο με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή, στον οποίο η 9η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη και ταυτόχρονα είναι συνιζιζόμενη με ε-

ξωτερική συνίζηση· σε 1 στίχο με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή, στον οποίο η 9η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη και ταυτόχρονα είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση πάνω σε σημείο στίξης· σε 5 στίχους με τόνους στην 9η και στη 10η συλλαβή, στους οποίους η 9η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 2 στίχους με στίξη πριν από την 9η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη και με τόνο στη 10η συλλαβή· σε 2 στίχους με τόνους στην 9η και στη 10η συλλαβή, στους οποίους ο εξεταζόμενος τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 9η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση· σε 3 στίχους με τόνους στην 9η και στη 10η συλλαβή, στους οποίους η 9η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 2 στίχους με τόνους στην 8η, στην 9η και στη 10η συλλαβή, στους οποίους η 9η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 6 στίχους με τόνους στην 8η, στην 9η και στη 10η συλλαβή, με στίξη ανάμεσα στην 8η και στην 9η συλλαβή, στους οποίους η 9η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη.

Στην 11η συλλαβή τονίζονται 45 στίχοι. Στις παρακάτω 28 περιπτώσεις ο τόνος είναι ισχυρός: σε 10 στίχους στους οποίους ο τόνος δεν επηρεάζεται από άλλους παράγοντες· σε 3 στίχους με στίξη πριν από την 11η συλλαβή· σε 6 στίχους με τόνους στη 10η και στην 11η συλλαβή· σε 3 στίχους με τόνους στη 10η και στην 11η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται με στίξη· σε 4 στίχους με τόνους στην 11η και στη 12η συλλαβή· σε 1 στίχο με τόνους στην 11η και στη 12η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται με στίξη· σε 1 στίχο με τόνους στη 10η, στην 11η και στη 12η συλλαβή, με στίξη ανάμεσα στη 10η και την 11η συλλαβή. Στους παρακάτω 17 στίχους ο τόνος στην 11η συλλαβή δεν γίνεται αισθητός: σε 2 στίχους στους οποίους ο τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 2 στίχους στους οποίους ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 2 στίχους με τόνους στη 10η και στην 11η συλλαβή, στους οποίους η 11η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση· σε 1 στίχο με τόνους στη 10η και στην 11η συλλαβή, στους οποίους ο εξεταζόμενος τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 11η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση· σε 4 στίχους με τόνους στην 11η και στη 12η συλλαβή, στους οποίους η 11η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 2 στίχους με στίξη πριν από την 11η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη, στους οποίους τονίζεται και η 12η συλλαβή· σε 3 στίχους με τόνους στην 11η και στη 12η συλλαβή, στους οποίους η 11η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 11η και στη 12η συλλαβή, στους οποίους η 11η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη και ταυτόχρονα είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση.

Στη 13η συλλαβή φέρουν τόνο 16 στίχοι. Στις παρακάτω 7 περιπτώσεις ο τόνος είναι αισθητός: σε 3 στίχους στους οποίους ο τόνος δεν επηρεάζεται από άλλους ρυθμικούς παράγοντες· σε 1 στίχο με τόνους στη 12η και στη 13η συλλαβή· σε 1 στίχο με τόνους στη 12η και στη 13η συλλαβή, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη· σε 1 στίχο με τόνους στη 12η και στη 13η συλλαβή που είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίτηση· σε 1 στίχο με τόνους στη 13η και στη 14η συλλαβή. Ο τόνος της 13ης συλλαβής δεν γίνεται αισθητός στις εξής 9 περιπτώσεις: σε 1 στίχο με στίξη πριν από τη 13η συλλαβή· σε 1 στίχο με τόνους στη 12η και στη 13η συλλαβή που είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίτηση· σε 2 στίχους με τόνους στη 13η και στη 14η συλλαβή, στους οποίους η 13η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στη 13η και στη 14η συλλαβή, στους οποίους η 13η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στη 13η και στη 14η συλλαβή, στους οποίους η 13η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη και ταυτόχρονα είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίτηση· σε 2 στίχους με τόνους στη 12η, στη 13η και στη 14η συλλαβή, στους οποίους η 13η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στη 12η, στη 13η και στη 14η συλλαβή, με στίξη ανάμεσα στη 12η και τη 13η συλλαβή, στους οποίους ο εξεταζόμενος τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 13η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίτηση.

Στη 15η συλλαβή φέρει μη αισθητό τόνο μόνο 1 στίχος, στον οποίο τονίζονται η 15η και η 16η συλλαβή, ενώ η 15η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη.

Όσον αφορά τους κομμένους στίχους, σε 2 από αυτούς υπάρχει τόνος στην 1η συλλαβή, σε 1 υπάρχουν αισθητοί τόνοι στις χωρισμένες με στίξη αλλά και με την αλλαγή της στιχικής σειράς 8η και 9η συλλαβή και σε 1 στίχο εντοπίζεται ισχυρός τόνος στην 11η συλλαβή.

Στην ομάδα των διπλών στίχων βρίσκουμε 68 τόνους στην 1η συλλαβή του πρώτου τμήματος, 53 τόνους στην 1η συλλαβή του δεύτερου τμήματος, 6 τόνους στην 3η συλλαβή του πρώτου τμήματος και 5 τόνους στην 3η συλλαβή του δεύτερου τμήματος. Επιπλέον, εντοπίστηκε 1 αποδυναμωμένος τόνος στην 5η συλλαβή πρώτου τμήματος, στο οποίο τονίζονται η 4η, η 5η και η 6η συλλαβή, ενώ η 5η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη. Τέλος, βρίσκουμε 4 ανίσχυρους τόνους στην 5η συλλαβή του δεύτερου τμήματος: σε 1 τμήμα στο οποίο υπάρχουν τόνοι στην 5η και στην 6η συλλαβή, ενώ η 5η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 τμήμα με στίξη πριν από την 5η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη και με τονισμένη, επίσης, την 6η συλλαβή· σε 1 τμήμα με τονισμένες την 5η και την 6η συλλαβή, στο οποίο η 5η συλλαβή περιέ-

χεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 τμήμα με διαδοχικούς τόνους στην 4η, στην 5η και στην 6η συλλαβή, στο οποίο η 5η συλλαβή περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη και ταυτόχρονα είναι συνιζήμενη με εξωτερική συνίζηση.

Με βάση τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν παραπάνω, οι μετρικά ανακόλουθοι τόνοι ανέρχονται συνολικά στους 427, ενώ οι τόνοι που μπορούν να θεωρηθούν παρατονισμοί είναι 274, αριθμοί που αντιστοιχούν στους μέσους όρους των 0,16 και 0,1 τόνων σε κάθε στίχο· διαφορετικά, εμφανίζεται ανακόλουθος τόνος ανά 6,16 στίχους και παρατονισμός ανά 9,61 στίχους.

Η στίξη

Οι εσωτερικές παύσεις που υπαγορεύονται από τη στίξη είναι 1426 και εντοπίζονται σε 1151 στίχους, δηλαδή στο 43,73% του συνόλου των στίχων. Ο μέσος όρος των εσωτερικών σημείων στίξης που περιέχονται σε κάθε στίχο είναι 0,54, ενώ εμφανίζεται εσωτερική στίξη ανά 1,85 στίχους. Ως προς το είδος τους, τα εν λόγω σημεία στίξης είναι: 858 κόμματα (τα 62 κόμματα εντοπίζονται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων και τα 24 κόμματα εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων στίχων), 220 τελείες (οι 48 τελείες εντοπίζονται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων, οι 16 τελείες εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων, η 1 εντοπίζεται πάνω στην 8η συλλαβή δεκαπεντασύλλαβου, η οποία είναι συνιζήμενη με εξωτερική συνίζηση και οι 4 εντοπίζονται στο τέλος του πρώτου τμήματος κομμένου στίχου), 100 παύλες (οι 11 παύλες εντοπίζονται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων και οι 5 παύλες εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων), 107 άνω τελείες (οι 20 άνω τελείες εντοπίζονται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων και οι 5 άνω τελείες εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων), 19 παρενθέσεις που ανοίγουν (η 1 παρένθεση εντοπίζεται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου), 14 άνω και κάτω τελείες (η 1 άνω και κάτω τελεία εντοπίζεται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου), 13 σημεία εισαγωγικών που ανοίγουν, 12 παρενθέσεις που κλείνουν (στις 2 περιπτώσεις η παρένθεση κλείνει στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου και στη 1 περίπτωση η παρένθεση κλείνει στην τομή δεκαπεντασύλλαβου), 11 τελείες που ακολουθούνται από παύλα (6 φορές ο συνδυασμός αυτός απαντά στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων), 8 σημεία αποσιωπητικών (2 φορές τα αποσιωπητικά απαντούν στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων), 7 ερωτηματικά (το 1 ερωτηματικό εντοπίζεται στο τέλος

του πρώτου τμήματος κομμένου στίχου και το 1 εντοπίζεται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου), 6 τελείες ακολουθούμενες από εισαγωγικά που ανοίγουν (στη 1 περίπτωση αυτός ο συνδυασμός αφορά την τομή δεκαπεντασύλλαβου), 6 σημεία εισαγωγικών που κλείνουν και ακολουθούνται από κόμμα (τις 2 φορές ο συνδυασμός αυτός απαντά στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων), 5 θαυμαστικά, 4 κόμματα με εισαγωγικά που ανοίγουν, 3 σημεία εισαγωγικών που κλείνουν, 3 άνω τελείες με εισαγωγικά που ανοίγουν, 3 τελείες ακολουθούμενες από παρένθεση που ανοίγει, 3 σημεία εισαγωγικών που κλείνουν και συνοδεύονται από τελεία (στη 1 περίπτωση ο συνδυασμός αυτός εντοπίζεται σε τομή δεκαπεντασύλλαβου και στη 1 περίπτωση εντοπίζεται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου), 2 τελείες συνοδευόμενες από εισαγωγικά που κλείνουν (ο συνδυασμός αυτός εμφανίζεται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων), 2 παρενθέσεις που κλείνουν και ακολουθούνται από τελεία, 2 παρενθέσεις που κλείνουν και ακολουθούνται από κόμμα, 2 άνω και κάτω τελείες ακολουθούμενες από εισαγωγικά που ανοίγουν, 2 ερωτηματικά με παύλα, 2 σημεία εισαγωγικών που κλείνουν και ακολουθούνται από παύλα (στη 1 περίπτωση ο συνδυασμός αυτός απαντά στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου), 1 θαυμαστικό με παύλα, 1 θαυμαστικό με εισαγωγικά που κλείνουν, 1 ερωτηματικό ακολουθούμενο από εισαγωγικά που κλείνουν, 1 τελεία πριν από παρένθεση που κλείνει, 1 παρένθεση που κλείνει πριν από άνω τελεία, 1 παρένθεση που κλείνει πριν από εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 θαυμαστικό πριν από παρένθεση που κλείνει, 1 παρένθεση που κλείνει πριν από θαυμαστικό, 1 τελεία ακολουθούμενη από εισαγωγικά που κλείνουν και παύλα (στην τομή δεκαπεντασύλλαβου), 1 κόμμα ακολουθούμενο από εισαγωγικά που ανοίγουν και παύλα, 1 θαυμαστικό ακολουθούμενο από εισαγωγικά που κλείνουν και εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 συνδυασμός εισαγωγικών που κλείνουν, κόμματος και εισαγωγικών που ανοίγουν.

Οι στίχοι που ολοκληρώνονται με σημείο στίξης είναι 1735, αριθμός που αντιστοιχεί στο 65,62% του συνόλου των στίχων. Λεπτομερέστερα, βρίσκουμε τελεία στο τέλος 757 στίχων, κόμμα στο τέλος 564 στίχων, άνω τελεία στο τέλος 165 στίχων, παύλα στο τέλος 73 στίχων, τελεία και παύλα στο τέλος 28 στίχων, ερωτηματικό στο τέλος 20 στίχων, αποσιωπητικά στο τέλος 17 στίχων, άνω και κάτω τελεία στο τέλος 16 στίχων, τελεία και εισαγωγικά που κλείνουν στο τέλος 14 στίχων, εισαγωγικά που κλείνουν και τελεία στο τέλος 14 στίχων, παρένθεση που κλείνει και τελεία στο τέλος 12 στίχων, θαυμαστικό στο τέλος 11 στίχων, παρένθεση που κλείνει στο τέλος 9 στίχων, παρένθεση που κλείνει και κόμμα στο τέλος 5 στίχων, εισαγωγικά

που κλείνουν στο τέλος 3 στίχων, παρένθεση που κλείνει και άνω τελεία στο τέλος 3 στίχων, θαυμαστικό και παύλα στο τέλος 3 στίχων, εισαγωγικά που κλείνουν και κόμμα στο τέλος 3 στίχων, ερωτηματικό και παύλα στο τέλος 2 στίχων, εισαγωγικά που κλείνουν και παύλα στο τέλος 2 στίχων, θαυμαστικό και εισαγωγικά που κλείνουν στο τέλος 2 στίχων, κόμμα και εισαγωγικά που κλείνουν στο τέλος 2 στίχων, παύλα και εισαγωγικά που κλείνουν στο τέλος 2 στίχων, τελεία, εισαγωγικά που κλείνουν και παύλα στο τέλος 2 στίχων, θαυμαστικό και κόμμα στο τέλος 1 στίχου, παρένθεση που κλείνει και άνω και κάτω τελεία στο τέλος 1 στίχου, αποσιωπητικά και εισαγωγικά που κλείνουν στο τέλος 1 στίχου, εισαγωγικά που κλείνουν, τελεία και παύλα στο τέλος 1 στίχου, εισαγωγικά που κλείνουν, παρένθεση που κλείνει και κόμμα στο τέλος 1 στίχου, θαυμαστικό, παρένθεση που κλείνει και κόμμα στο τέλος 1 στίχου.

Επίσης, 31 στίχοι αρχίζουν με παρένθεση που ανοίγει, 25 στίχοι αρχίζουν με εισαγωγικά που ανοίγουν, 7 στίχοι αρχίζουν με παύλα, 2 στίχοι αρχίζουν με αποσιωπητικά και 1 στίχος αρχίζει με εισαγωγικά που ανοίγουν και αποσιωπητικά.

Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι

Στίχοι χωρίς κεντρική τομή

Η διερεύνηση του βαθμού σταθερότητας του ρυθμικού βαδίσματος των στίχων μάς οδηγεί στα παρακάτω συμπεράσματα: οι 1159 στίχοι είναι ενιαίοι, οι 746 διαιρούνται σε δύο ρυθμικές ενότητες, οι 178 διαιρούνται σε τρεις ρυθμικές ενότητες, οι 17 διαιρούνται σε τέσσερις ρυθμικές ενότητες, ενώ εντοπίστηκε και 1 στίχος διαιρεμένος σε πέντε ρυθμικές ενότητες. Όσον αφορά το είδος του ρυθμού που αναπτύσσεται στο εσωτερικό των ρυθμικών ενοτήτων των διαιρεμένων στίχων, διαπιστώθηκε ότι στους 342 στίχους όλες οι ενότητες που προκύπτουν είναι ιαμβικές, στους 386 η ιαμβική κίνηση στο εσωτερικό των ρυθμικών ενοτήτων αποκαθίσταται παρά τα τονικοσυλλαβικά προβλήματα που δημιουργούνται εκατέρωθεν του σημείου συναρμογής τους χάρη στα καβαφικά τεχνικά μέσα (τονική αδιαφορία στο σημείο συναρμογής, παραπλανητική φωνηεντική συνάντηση εκτός σημείου συναρμογής, παραπλανητική συναρμογή), ενώ στους υπόλοιπους στίχους παρεισφρέουν ετερόρρυθμες παρενθέσεις· συγκεκριμένα, σε 206 στίχους επέρχεται τροχαϊκή μεταλλαγή του ρυθμού σε

κάποια ή κάποιες από τις ενότητες, 7 στίχοι περιέχουν μεσοτονική ρυθμική ενότητα και 1 στίχος περιέχει τροχαϊκή και μεσοτονική ενότητα.

Ακολουθεί η λεπτομερής μετρική περιγραφή μερικών αντιπροσωπευτικών στίχων των αναγνωρισμένων ποιημάτων, προκειμένου να γίνουν σαφέστερα κατανοητά τα μετρικορυθμικά γνωρίσματα των κατηγοριών που παρουσιάστηκαν παραπάνω. Οι βραχύτεροι στίχοι που εντοπίστηκαν είναι 2 οκτασύλλαβοι. Από αυτούς, ο 1 είναι ενιαίος, δηλαδή κανένα σημείο στίξης και κανένας παρατονισμός δεν ανακόπτει την ομαλή ρυθμική ροή του. Παραθέτω τον στίχο από το ποίημα «Πολυέλαιος» (στ. 10):

αυτής της ζέστης η_ηδονή. 8 (2-4-8)

Ο δεύτερος οκτασύλλαβος, του ποιήματος «Εις το Επίνειον» (στ. 10), περιέχει σημείο στίξης (τελεία) τοποθετημένο μετά από ζυγή συλλαβή (την 4η), το οποίο διακόπτει το βάδισμα του ρυθμού και δημιουργεί δύο ιαμβικές ρυθμικές ενότητες:

Καλλίτερα. Γιατί_έτσι_ενώ 8 (2-6-8)
[2 / 2-4]

Παρατηρούμε ότι ο συγκεκριμένος στίχος θα μπορούσε να μετρηθεί και ως δεκασύλλαβος αν οι δύο φωνηεντικές συναντήσεις που περιέχονται σ' αυτόν διαβαστούν ως χασμωδίες και όχι ως συνιζήσεις.

Ο μοναδικός εννεασύλλαβος που βρίσκουμε είναι ενιαίος, καθώς δεν περιέχει καμία παύση. Ο στίχος περιλαμβάνεται στο ποίημα «Ρωτούσε για την ποιότητα →» (στ. 21):

Κι ανάλογα_ήλθαν η_απαντήσεις, 9 (2-4-8)

Συνεχίζοντας με τους δεκασύλλαβους, παραθέτω, από το ποίημα «Σοφοί δε Προσιόντων» (στ. 2), έναν ενιαίο στίχο που αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα παράλληλου βαδίσματος της μετρικής μορφής, της ρυθμικής κίνησης και της νοηματικής ακολουθίας. Πρόκειται για έναν στίχο αποφθεγματικού χαρακτήρα που δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολιών σχετικά με την εκφραζόμενη άποψη:

Τα μέλλοντα γνωρίζουν οι θε_οί, 10 (2-6-10)

Ο στ. 7 του ποιήματος «Κεριά» φέρει δύο σημεία στίξης, μετά την 4η και μετά την 7η συλλαβή, κατά συνέπεια διαιρείται σε τρεις ρυθμικές ενότητες: η πρώτη ενότητα τονίζεται στην (τονικά αδιάφορη για τον ιαμβικό ρυθμό) 1η και στην 4η συλλαβή της, η δεύτερη τονίζεται στη 2η συλλαβή, ενώ ο ρυθμός χάνει την ιαμβική του κίνηση στο εσωτερικό της τρίτης ενότητας διότι τονίζεται η 3η συλλαβή της:

κρύ_α κεριά, λυωμένα, και κυρτά.

10 ([1]-4-6-10)
[1-4 / 2 / 3]

Εύκολα παρατηρεί κανείς ότι το δεύτερο κόμμα δεν είναι απαραίτητο, από άποψη συντακτική, αφού ακολουθεί ο σύνδεσμος «και», στοιχείο που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η μορφική επιλογή του ποιητή προφανώς σχετίζεται με την πρόθεσή του να επιτονίσει (μέσω των παύσεων που προκαλούνται από τα κόμματα) τη σημασία των επιθέτων που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή των κεριών των περασμένων ημερών. Η χρήση του κόμματος υπαγορεύει μια αργόσυρτη ανάγνωση (συλλειτουργεί για το αποτέλεσμα αυτό και η εσωτερική χασμωδία του επιθέτου «κρύα») ενισχύοντας την αίσθηση ότι δημιουργείται (μεταφορικά) «μια θλιβερή γραμμή κεριών σβυσμένων» (στ. 5), μια γραμμή που επεκτείνεται αδιάκοπα καθώς οι μέρες «πίσω μένουν» (στ. 4). Η παρήχηση του «κ» και του «ρ» και η κατάληξη σε -α όλων των λέξεων του στίχου (με εξαίρεση τον σύνδεσμο «και») αποτελούν επιπρόσθετα ηχητικά στοιχεία που υποβάλλουν έναν μελαγχολικό “μουσικό” τόνο (ο οποίος άλλωστε διατρέχει ολόκληρο το ποίημα). Αν εξετάσουμε τον στίχο ενταγμένο στο μετρικό και νοηματικό του περικείμενο, θα διαπιστώσουμε ότι είναι ο τελευταίος της δεύτερης στροφικής ενότητας του ποιήματος, η οποία έχει ως θέμα τις μέρες του παρελθόντος. Η (κατά έναν στίχο μικρότερη) πρώτη στροφική ενότητα αναφέρεται στις μέρες του μέλλοντος και ολοκληρώνεται με έναν ενδεκασύλλαβο που φέρει παρόμοια μετρικά χαρακτηριστικά με αυτά του δεκασύλλαβου, καθώς η ρυθμική του κίνηση επηρεάζεται από την παρουσία δύο κομμάτων. Παραθέτω τον εν λόγω στίχο (στ. 3):

χρυσά, ζεστά, και ζω_ηρά κεράκια.

11 (2-4-8-10)
[2 / 2 / 4-6]

Επιπλέον, στους 2 παραπάνω στίχους ακολουθείται παρόμοια συντακτική διάρθρωση, αφού και στον ενδεκασύλλαβο απαντά το σχήμα τριών επιθέτων (εμφατικά αντίθετης σημασίας από τη σημασία των επιθέτων του δεκασύλλαβου της δεύτερης

στροφικής ενότητας) και ενός ουσιαστικού (πρόκειται για το ίδιο ουσιαστικό, αλλά σε διαφορετικό γραμματικό τύπο: «κεριά» και «κεράκια»), με τη διαφορά ότι το ουσιαστικό στην περίπτωση αυτή τοποθετείται στο τέλος, ενώ στον στ. 7 το ουσιαστικό είναι η δεύτερη λέξη. Εντοπίζονται, επίσης, δύο ηχητικές ομοιότητες, αφού είναι και στον στίχο της πρώτης στροφικής ενότητας αισθητή η παρήχηση του «ρ», ενώ όλες οι λέξεις του (με εξαίρεση τον σύνδεσμο «και») λήγουν σε -α. Αν συνυπολογίσουμε και το γεγονός ότι το «Κεριά» είναι ένα ποίημα στο οποίο μόνο 3 στίχοι (από το σύνολο των 13 στίχων) περιέχουν σημείο στίξης, αντιλαμβανόμαστε ότι ο δεκασύλλαβος και ο ενδεκασύλλαβος που καταγράφηκαν παραπάνω αποκτούν κεντρική θέση, αφού αποτυπώνουν λιτά αλλά σχεδόν “ζωγραφικά” τις δύο αντιθετικές εικόνες που αποτελούν τους βασικούς θεματικούς άξονες του ποιήματος: από τη μία πλευρά τη γραμμή των κεριών του μέλλοντος που διαρκώς μειώνονται και από την άλλη πλευρά τη γραμμή των κεριών του παρελθόντος που διαρκώς αυξάνονται.

Ο δωδεκασύλλαβος στίχος που ακολουθεί, από το ποίημα «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης» (στ. 11), διαιρείται σε δύο ρυθμικές ενότητες εξαιτίας του κόμματος μετά την 7η συλλαβή:

Θα ἴταν βαθύς στες σκέψεις, δι_εδίδετο,
[Θα ἴταν βαθύς στες σκέψεις, / διεδίδετο,]

12 ([1]-4-6-10)
[1-4-6 / 2]

Παρατηρούμε ότι η διασφάλιση της ομαλότητας του iamβικού τονικού σχήματος επιτάσσει τη μέτρηση της λέξης «διεδίδετο» με εσωτερική χασμωδία (αν διαβαστεί με συνίζηση, θα τονίζεται η 9η συλλαβή), αλλά είναι απαραίτητη η μετατροπή της χασμωδίας σε συνίζηση για να διατηρηθεί το iamβικό βάδισμα του ρυθμού στο εσωτερικό της δεύτερης ενότητας. Επομένως, απαντά στη συγκεκριμένη περίπτωση το φαινόμενο της παραπλανητικής φωνηεντικής συνάντησης εκτός σημείου συναρμογής. Η συντακτική απομόνωση του ρήματος «διεδίδετο» στο τέλος του στίχου επιτείνει τη σημασία του και δηλώνει, υποκρύπτοντας παράλληλα μια ειρωνική διάθεση, ότι το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει την αμφιβολία του για την εγκυρότητα της φήμης στην οποία αναφέρεται (ότι «θα ἴταν βαθύς στες σκέψεις»).

Στον παρακάτω δωδεκασύλλαβο, από το ποίημα «Η Δόξα των Πτολεμαίων» (στ. 8), γίνεται συνίζηση ανάμεσα σε δύο φωνήεντα που χωρίζονται με σημείο στίξης, προκειμένου να διατηρηθεί η κανονικότητα του ρυθμικού βηματισμού του στίχου, αλλά, παράλληλα, δεν είναι δυνατόν να αγνοηθεί η παρουσία του κόμματος μετά την

5η συλλαβή, το οποίο επιβάλλει μια σύντομη παύση και την ανακοπή του ρυθμού στο συγκεκριμένο σημείο, ενώ στη συνέχεια ο ρυθμός επανεκκινεί· πρόκειται για το φαινόμενο της παραπλανητικής συναρμογής, όπως το ονομάζει ο Παπάζογλου.

εις κάθε λόγο, εις κάθε τέχνη η πιο σοφή.
[εις κάθε λόγο, / εις κάθε τέχνη η πιο σοφή.]

12 (2-4-6-8-12)
[2-4 / 2-4-8]

Ακολουθως, παραθέτω τους πρώτους στίχους των δύο στροφικών ενοτήτων (στ. 1 και 5) του ποιήματος «Θάλασσα του Πρωϊού», έναν δεκατρισύλλαβο και έναν δωδεκασύλλαβο, οι οποίοι διαιρούνται σε δύο ιαμβικές ρυθμικές ενότητες:

Εδώ ας σταθώ. Κι ας δω κ' εγώ την φύσι λίγο.

13 (2-4-6-8-10-12)
[2-4 / 2-4-6-8]

Εδώ ας σταθώ. Κι ας γελασθώ πως βλέπω αυτά

12 (2-4-8-10-12)
[2-4 / 4-6-8]

Στους παραπάνω στίχους η επαναλαμβανόμενη φράση «Εδώ ας σταθώ» επιτονίζεται ρυθμικά, και κατ' επέκταση νοηματικά, τόσο λόγω της ισχυρής παύσης της τελείας, με την οποία οριοθετείται στην αρχή του στίχου και στις δύο περιπτώσεις, όσο και λόγω της εσωτερικής ομοιοκαταληξίας του ρήματος «σταθώ» με τα ρήματα «δω» και «γελασθώ», αλλά και με τη λέξη «εγώ» στην πρώτη περίπτωση.

Το κόμμα μετά την 5η συλλαβή του επόμενου δεκατρισύλλαβου, από το ποίημα «Οροφέρνης» (στ. 8), οριοθετεί δύο ρυθμικές ενότητες, μία ιαμβική και μία τροχαϊκή:

στην Ι ωνί α, και να ξεχασθεί στους ξένους.

13 (4-10-12)
[4 / 5-7]

Ο προερχόμενος από το ποίημα «Τείχη» (στ. 1) δεκατετρασύλλαβος που ακολουθεί συναποτελείται από τρεις ρυθμικές και ταυτόχρονα συντακτικοσηματικές ενότητες:

Χωρίς περίσκεψιν, χωρίς λύπην, χωρίς αιδώ

14 (2-4-8-9-12-14)
[2-4 / 2-3 / 2-4]

Η πρώτη και η τρίτη ρυθμική ενότητα ακολουθούν τον iamβικό ρυθμό, ενώ η δεύτερη ενότητα φέρει τόνο στη 2η και στην 3η συλλαβή της. Η τριμερής ρυθμική και συντακτικοσηματική δόμηση του στίχου (με την τριπλή επανάληψη της πρόθεσης «χωρίς») επιτονίζει το νόημα των εμπρόθετων προσδιορισμών που δηλώνουν εμφατικά (ή και “εκκωφαντικά”) το αίσθημα απελπισίας, στο οποίο οδηγείται το ποιητικό υποκείμενο εξαιτίας της οδυνηρής και ακούσιας απομόνωσής του. Προκειμένου να γίνουν σαφέστερα κατανοητά τα αφηγηματικά συμφραζόμενα και να αποτυπωθεί η μεταφορά που χρησιμοποιείται ως κεντρικός θεματικός άξονας του ποιήματος (τα τείχη), παρατίθεται ξανά ο στίχος ακολουθούμενος από τον στ. 2 (που είναι δεκαπεντασύλλαβος): πρόκειται για την πρώτη (από τις 4) δίστιχη στροφική ενότητα του ποιήματος:

Χωρίς περίσκεψιν, χωρίς λύπην, χωρίς αιδώ	14 (2-4-8-9-12-14) [2-4 / 2-3 / 2-4]
μεγάλα κ’ υψηλά τριγύρω μου_έκτισαν τείχη.	15 (2-6-8-11-14) [2-6-8 / 1-4]

Παρατηρούμε ότι ο δεκαπεντασύλλαβος δεν έχει τομή (η τομή καταργείται), ενώ ο παρατονισμός στην 11η συλλαβή προκαλεί τη διαίρεση του στίχου σε δύο ρυθμικές ενότητες. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο παρατονισμός και η συνακόλουθη παύση, η οποία ενισχύεται από τη χασμωδία ανάμεσα στη 10η και την 11η συλλαβή, υπογραμμίζουν τη σημασία του ρήματος «έκτισαν».

Ο επόμενος στίχος, από το ποίημα «Των Εβραίων (50 μ.Χ.)» (στ. 10), είναι δεκαεξασύλλαβος και διαιρείται σε τέσσερα ρυθμικά τμήματα:

πάντα να μένω· των Εβραί_ων, των ιερών Εβραί_ων, ο_υιός.»	16 ([1]-4-8-12-14-16)
[πάντα να μένω· / των Εβραί_ων, / των ι_ερών Εβραί_ων, / ο_υιός.»]	[1-4 / 3 / 4-6 / 2]

Το πρώτο ρυθμικό τμήμα τονίζεται στην 1η και στην 4η συλλαβή του, στο εσωτερικό του δεύτερου τμήματος ο iamβικός ρυθμός χάνει τον βηματισμό του, καθώς τονίζεται η 3η συλλαβή, ενώ στα δύο τελευταία ρυθμικά τμήματα η ομαλότητα της iamβικής κίνησης επανέρχεται αν εφαρμοστεί το μέσο της παραπλανητικής φωνηεντικής συνάντησης εκτός σημείου συναρμογής, αν δηλαδή μετρήσουμε με διαφορετικό τρόπο τις φωνηεντικές συναντήσεις που περιέχονται σ’ αυτά (αποκλειστικά για τις τονικοσυλλαβικές ανάγκες των συγκεκριμένων τμημάτων).

Ο μοναδικός στίχος των αναγνωρισμένων ποιημάτων που συναποτελείται από πέντε ρυθμικές ενότητες είναι ο ακόλουθος δεκαεπτασύλλαβος, του ποιήματος «Εν Πόλει της Οσορηνής» (στ. 5):

Είμεθα_ένα_κράμα_εδώ·_Σύροι,_Γραικοί,_Αρμένιοι,_Μήδοι. 17 ([1]-4-6-8-9-12-14-16)
[1-4-6-8 / 1 / 2 / 2 / 1]

Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι

Από τους 283 δεκαπεντασύλλαβους που περιέχονται στα ποιήματα του καθαφικού κανόνα, οι 49 είναι ενιαίοι, καθώς η κεντρική τομή καταργείται (διότι η 8η συλλαβή τοποθετείται στο εσωτερικό λέξης) και, επιπροσθέτως, δεν υπάρχει σ' αυτούς κανένα σημείο στίξης και κανένα παρατονισμός που θα μπορούσε να προκαλέσει παύση. Εντοπίστηκαν άλλοι 6 στίχοι με απρόσκοπτο βάδισμα του ιαμβικού ρυθμού (χωρίς εσωτερικά σημεία στίξης), στους οποίους η κεντρική τομή υπονομεύεται έντονα εξαιτίας της άρρηκτης συντακτικής σχέσης των όρων που τοποθετούνται εκατέρωθεν του συγκεκριμένου σημείου, με αποτέλεσμα να μην είναι επιτρεπτή η παύση μετά την 8η συλλαβή. Σε 104 στίχους τηρείται κανονικά η κεντρική τομή (στους 38 από αυτούς ενισχύεται και από σημείο στίξης, ενώ στους 66 δεν υπάρχει στίξη στην τομή) οριοθετώντας δύο τυπικά μετρικονομηματικά ημιστίχια που δεν φέρουν καμία άλλη παύση στο εσωτερικό τους. Σε 31 στίχους η τομή διατηρείται (είτε με την παρουσία σημείου στίξης, είτε χωρίς σημείο στίξης) αλλά ταυτόχρονα υπάρχουν παύσεις και σε άλλα σημεία (εξαιτίας της παρουσίας σημείων στίξης ή παρατονισμών), με αποτέλεσμα το ένα ή και τα δύο ημιστίχια να διαιρούνται σε επιμέρους ρυθμικές ενότητες. Σε 43 δεκαπεντασύλλαβους η τομή καταργείται, αλλά υπάρχει παύση σε άλλο σημείο του στίχου, η οποία προκαλεί τη διαίρεσή του σε δύο ρυθμικές ενότητες. Επίσης, 21 δεκαπεντασύλλαβοι με καταργημένη τομή διαιρούνται σε τρεις ρυθμικές ενότητες, ενώ ακόμα 2 δεκαπεντασύλλαβοι με καταργημένη τομή διαιρούνται σε τέσσερις ρυθμικές ενότητες εξαιτίας των εσωτερικών παύσεων. Εντοπίστηκαν και 19 στίχοι που χαρακτηρίζονται από έντονη υπονόμηση της τομής, αλλά διαιρούνται σε δύο ρυθμικές ενότητες εξαιτίας άλλων παύσεων, ενώ 2 ακόμα στίχοι, στους οποίους η τομή υπονομεύεται έντονα, διαιρούνται σε τρεις ρυθμικές ενότητες και 2 στίχοι με, επίσης, έντονα υπονομευμένη τομή διαιρούνται σε τέσσερις ρυθμικές ενότητες. Σε 4 στίχους, μολονότι η τομή υπονομεύεται ως έναν βαθμό, είτε λόγω άλλων παύσεων

που αποδυναμώνουν την κεντρική είτε λόγω της στενής συντακτικής σχέσης ανάμεσα στον όρο που προηγείται και σε εκείνον που έπεται της τομής, γίνεται εντέλει παύση (έστω και σύντομη) μετά την 8η συλλαβή· τα ημιστίχια των συγκεκριμένων δεκαπεντασύλλαβων (το ένα ή και τα δύο) διαιρούνται σε επιμέρους ρυθμικές ενότητες.

Όσον αφορά τη σταθερότητα της iamβικής ρυθμικής κίνησης των δεκαπεντασύλλαβων, διαπιστώθηκε ότι 55 στίχοι είναι ενιαίοι, 104 στίχοι διαιρούνται σε δύο iamβικά ημιστίχια, ενώ από τους συναποτελούμενους από περισσότερες ρυθμικές ενότητες δεκαπεντασύλλαβους, στους 37 όλες οι ενότητες ακολουθούν τον iamβικό βηματισμό του ρυθμού στο εσωτερικό τους, στους 47 στίχους προκύπτουν τονικο-συλλαβικές αγκυλώσεις κατά τη συναρμογή, αλλά αυτές εξομαλύνονται με την εφαρμογή των καβαφικών ρυθμικών μέσων, στους 39 στίχους επέρχεται τροχαϊκή μεταλλαγή του ρυθμού σε μία ή περισσότερες ρυθμικές ενότητες και σε 1 στίχο περιέχεται μεσοτονική ρυθμική ενότητα.

Για να γίνουν πληρέστερα κατανοητά τα μετρικά χαρακτηριστικά των δεκαπεντασύλλαβων, θα παραθέσω και θα σχολιάσω ορισμένους στίχους αρχίζοντας με τους στ. 9-10 (που συναποτελούν μία στροφική ενότητα) του ποιήματος «Η Μάχη της Μαγνησίας»:

έπεσ' επάνω στου λαμπρού στρατεύματος τα πλήθια.	15 ([1]-4-8-10-14) [1-4-8 // 2-6]
Μπορεί να τα μεγάλωσαν· όλα δεν θα 'ναι_αλήθεια.	15 (2-6-[9]-12-14) [2-6 // 1-4-6]

Οι παραπάνω στίχοι τηρούν πιστά τη φόρμα του παραδοσιακού δεκαπεντασύλλαβου και ταυτόχρονα αναδίδουν την αναμενόμενη για τον εθνικό στίχο ρυθμική αίσθηση, καθώς διαιρούνται σε δύο απολύτως τυπικά ημιστίχια. Στον δεύτερο στίχο η τομή ενισχύεται από σημείο στίξης, ενώ στον στ. 9, αν και η στίξη απουσιάζει, η τομή ενδυναμώνεται από τον τόνο της 8ης συλλαβής.

Στη συνέχεια, παραθέτω τους 4 δεκαπεντασύλλαβους στίχους του ποιήματος «Μονοτονία» (στ. 2, 4, 6, 8):

μονότονη_απαράλλακτη_ακολουθεί. Θα γίνουν [μονότονη, / απαράλλακτη // ακολουθεί. / Θα γίνουν]	15 (2-6-12-14) [2 / 3 // 4 / 2]
η_όμοι_ες στιγμές μας βρίσκουνε και μας αφήνουν.	15 (2-6-8-14)
Αυτά που_έρχονται κανείς εύκολα τα_εικάζει·	15 (2-4-8-[9]-14)

Και καταντά το_αύριο πια σαν αύριο να μη μοιάζει.

Παρατηρούμε ότι στον πρώτο στίχο η τομή υπονομεύεται ως έναν βαθμό διότι δεν υπάρχει σημείο στίξης μετά την 8η συλλαβή, ενώ σημειώνεται κόμμα μετά την 4η συλλαβή και τελεία μετά τη 12η. Ωστόσο, η χασμωδία στο σημείο της τομής (μεταξύ της 8ης και της 9ης συλλαβής) υπαγορεύει τελικά την παύση που μάλιστα υπογραμμίζει τη σημασία της λέξης «απαράλλακτη» και κατά συνέπεια αναδεικνύει την περιγραφόμενη στο ποίημα αόρητη μονοτονία της καθημερινότητας. Έτσι, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο στίχος διαιρείται σε τέσσερις ρυθμικές ενότητες· ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη ενότητα εφαρμόζεται το μέσο της παραπλανητικής συναρμογής, καθώς γίνεται συνίχιση δύο φωνηέντων χωρισμένων με κόμμα. Όσον αφορά τη ρυθμική κίνηση στο εσωτερικό των ενοτήτων, διαπιστώνουμε ότι είναι όλες iamβικές, με εξαίρεση τη δεύτερη ενότητα στην οποία τονίζεται η 3η συλλαβή. Η διάσπαση του στίχου σε τέσσερα τμήματα που μάλιστα τονίζονται σε μία μόνο συλλαβή τους ασφαλώς επιτυγχάνει τον σημασιακό επιτονισμό τους. Στον στ. 4 η τομή καταργείται διότι τοποθετείται στο εσωτερικό λέξης, ενώ καμία άλλη παύση δεν διακόπτει τον iamβικό βηματισμό του ρυθμού· πρόκειται, επομένως, για έναν ενιαίο στίχο. Αντίθετα, στους 2 επόμενους δεκαπεντασύλλαβους η τομή διατηρείται (παρά την απουσία σημείου στίξης μετά την 8η συλλαβή) και δημιουργεί δύο iamβικά ημιστίχια· οι τόνοι στην 8η και στην 9η συλλαβή του στ. 6 ενισχύουν την παύση, ενώ με τον ίδιο τρόπο λειτουργεί και ο τόνος στην 8η συλλαβή του στ. 8.

Στον ακόλουθο δεκαπεντασύλλαβο, από το ποίημα «Ιγνατίου Τάφος» (στ. 5), η τομή υπονομεύεται έντονα, καθώς η 8η συλλαβή συμπίπτει με το οριστικό άρθρο «τα» και έπεται το ουσιαστικό «μετάξια»· συνεπώς, η στενή συντακτική σχέση των δύο όρων δεν επιτρέπει την απομάκρυνσή τους κατά την ανάγνωση:

για τα διαμαντικά και τα μετάξια που φορούσα.

Το φαινόμενο της έντονης υπονόμησης της κεντρικής τομής απαντά και στον επόμενο στίχο, ο οποίος περιέχεται στο ποίημα «Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα» (στ. 4), με τη διαφορά ότι η τελεία που σημειώνεται μετά την 7η συλλαβή σχηματίζει δύο ρυθμικές ενότητες, μία iamβική και μία ενότητα στην οποία εφαρμόζεται το μέσο της

παραπλανητικής φωνηεντικής συνάντησης εκτός σημείου συναρμογής προκειμένου να επανέλθει το ιαμβικό βάδισμα του ρυθμού· στη συγκεκριμένη περίπτωση, λοιπόν, μπορούμε να κάνουμε λόγο για μεταφορά της τομής σε άλλο σημείο του στίχου.

την νύχτα θα περάσω. _H_ Αντιόχεια με_ ανήκει.
[την νύχτα θα περάσω. _H_ Αντιόχεια με_ ανήκει.]

15 (2-6-10-14)
[2-6 / 2-6]

Διπλοί στίχοι

Οι διπλοί ή ζευγαρωτοί στίχοι των αναγνωρισμένων ποιημάτων είναι 243 (100 στίχοι 7+7 συλλαβών, 63 στίχοι 7+6 συλλαβών, 51 στίχοι 6+7 συλλαβών, 25 στίχοι 6+6 συλλαβών και 4 στίχοι 7+8 συλλαβών) και περιέχονται σε 17 ποιήματα συντεθειμένα αποκλειστικά σε διπλούς στίχους, με εξαίρεση 4 ζεύγη στίχων που εντοπίζονται στο ποίημα «Ομνύει», το οποίο συμπεριλαμβάνει και τυπικούς στίχους (συγκεκριμένα, στο ποίημα συμπεριλαμβάνονται 1 ενδεκασύλλαβος και 1 δεκατρισύλλαβος στίχος).⁵⁵⁸ Πρόκειται για στίχους χωρισμένους σε δύο απολύτως διακριτά τμήματα εξαιτίας της παρουσίας ενός τυπογραφικού κενού που ανακόπτει υποχρεωτικά τον ρυθμικό βηματισμό, ενώ ο ρυθμός επανεκκινεί αμέσως μετά.

Στο μεγαλύτερο μέρος των στίχων που ανήκουν στην κατηγορία αυτή, δηλαδή στους 201 στίχους, δεν υπάρχει καμία άλλη εσωτερική παύση πέρα από την κεντρική που χωρίζει τα δύο στιχικά τμήματα και δηλώνεται με το χαρακτηριστικό τυπογραφικό κενό, ενώ σε 37 ζεύγη στίχων εμφανίζονται κι άλλες παύσεις στο ένα στιχικό τμήμα και μόνο σε 5 περιπτώσεις υπάρχουν παύσεις και στα δύο μέρη που συναποτελούν τον διπλό στίχο, με αποτέλεσμα ο ρυθμός να ανακόπτεται και να σχηματίζονται επιμέρους ρυθμικές ενότητες. Όσον αφορά την κίνηση του ρυθμού στο εσωτερικό των ρυθμικών ενοτήτων που δημιουργούνται (στους διπλούς στίχους που περιέχουν εσωτερικές παύσεις), σε 11 στίχους ο ρυθμός συνεχίζει το ιαμβικό του βάδισμα σε όλες τις ενότητες που προκύπτουν, σε 20 στίχους ο ιαμβικός ρυθμός διασώζεται παρά το γεγονός ότι η συναρμογή μεταξύ των ενοτήτων δεν είναι ομαλή, ενώ σε 11 στίχους περιλαμβάνεται τροχαϊκή ρυθμική ενότητα (συνήθως μία και σπάνια περισσότερες).

Έχει νόημα να επισημανθεί ότι οι μονοί στίχοι που συγκροτούν τους διπλούς τονίζονται, στη συντριπτική πλειονότητά τους, στην 6η συλλαβή τους, καθώς οι ε-

⁵⁵⁸ Για τους διπλούς στίχους των αναγνωρισμένων ποιημάτων, βλ. Δεληγιαννάκη, «Ζεύγη στίχων στον Καβάφη: Μια “ενδιαφέρουσα αισθητική δημιουργία”», *ό.π.*

πτασύλλαβοι είναι πάντα παροξύτονοι (κάτι που άλλωστε επιβάλλεται από τον ιαμβικό βηματισμό του ρυθμού), οι εξασύλλαβοι είναι οξύτονοι, ενώ από τους 4 οκτασύλλαβους (όλοι περιέχονται στο ποίημα «Ομνύει») οι 2 είναι προπαροξύτονοι, ο 1 είναι οξύτονος που όμως φέρει τόνο και στην 6η συλλαβή και μόνο σε 1 οκτασύλλαβο η 6η συλλαβή είναι άτονη. Εξαίρεση αποτελούν και 8 εξασύλλαβοι, οι οποίοι έχουν ως καταληκτική μία μονοσύλλαβη και κανονικά άτονη λέξη· πρόκειται για τους παρακάτω στίχους: 10α του ποιήματος «Μέρες του 1896» (τελειώνει με τη λέξη «που»), 10α του ποιήματος «Παλαιόθεν Ελληνίς» (τελειώνει με τη λέξη «που»), 13α του ποιήματος «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)» (τελειώνει με τη λέξη «προ»), 23α του ποιήματος «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)» (τελειώνει με τη λέξη «την»), 27β του ποιήματος «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)» (τελειώνει με τη λέξη «που»), 14β του ποιήματος «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» (τελειώνει με τη λέξη «και»), 17α του ποιήματος «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» (τελειώνει με τη λέξη «τα»), 23α του ποιήματος «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ» (τελειώνει με τη λέξη «και»). Όπως έχει αναφερθεί παραπάνω (στο κεφάλαιο «Η μορφική οργάνωση των ποιημάτων»), η Δεληγιαννάκη χαρακτηρίζει τους συγκεκριμένους στίχους «εκκρεμείς δσύλλαβους» που «έχουν άτονη την έκτη συλλαβή τους»⁵⁵⁹ και σημειώνει ότι με την εμφάνισή τους «εισάγεται ένα σπουδαίο νέο στοιχείο, ρυθμικά απροσδόκητο».⁵⁶⁰ Ο Παπάζογλου εκφράζει διαφορετική άποψη υποστηρίζοντας ότι στις περιπτώσεις αυτές ο αναγνώστης πρέπει να διαβάσει τους στίχους τονίζοντας την 6η συλλαβή τους (και εντάσσοντάς τους, κατά συνέπεια, στον μορφικό κανόνα των καβαφικών διπλών στίχων που επιβάλλει τόνο στη συλλαβή αυτή), προκειμένου να διασφαλιστεί η σταθερότητα της ρυθμικής τους κίνησης.⁵⁶¹ Παρόμοια θέση διατυπώνει και ο Mackridge, ο οποίος γράφει ότι «η άτονη συλλαβή ενισχύεται [...] για να μπορεί να καταλάβει την κανονικά τονισμένη θέση».⁵⁶²

⁵⁵⁹ Βλ. Δεληγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 67.

⁵⁶⁰ Βλ. Δεληγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 64, όπου σχολιάζεται ο πρώτος στίχος αυτής της μορφής, δηλαδή ο στ. 10α του ποιήματος «Μέρες του 1896», αν και οι παρατηρήσεις αυτές αφορούν όλους τους στίχους· βλ. και την αναφορά στους υπόλοιπους εξασύλλαβους στις σ. 65-68. Επίσης, η Δεληγιαννάκη συμπεριλαμβάνει στους «εκκρεμείς δσύλλαβους» 1 ακόμα στίχο, τον στ. 9β του ποιήματος «Μέρες του 1896» («τα κέρδιζεν από») σημειώνοντας: «ο τόνος στο “από” δεν είναι, νομίζω, ποτέ πραγματικός», σ. 64.

⁵⁶¹ Βλ. Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, *ό.π.*, σ. 601-603.

⁵⁶² Βλ. Mackridge, «Μετρική και νόημα στον Καβάφη», *ό.π.*, σ. 110. Παραθέτω τις σχετικές παρατηρήσεις του μελετητή: «Η τελευταία λέξη σε στίχους όπως “μεσολαβήσεις που” και “τα κέρδιζεν α-

Παραθέτω παρακάτω τους διπλούς στ. 9-13 του ποιήματος «Προς τον Αντίο-
χον Επιφανή»:

Ίσως να συγκινήθη κομάτι_ο βασιλεύς.	7+6 ([1]-6 // 2-6)
Μα πάραυτα θυμήθη πατέρα κι_αδελφόν,	7+6 ({1}-2-6 // 2-6)
και μήτε απεκρίθη. Μπορούσε_ωτακουστής	7+6 (2-6 // 2-6)
να_επαναλάβει κάτι. – Άλλωστε,_ως φυσικόν,	7+6 (4-6 // [1]-6)
[να_επαναλάβει κάτι. – Άλλωστε, / ως φυσικόν,]	[4-6 // 1 / 4]
ταχέως επήλθε_εις Πύδναν η_απαισί_α λήξις.	7+7 (2-4-6 // 4-6)

Η έκταση των στ. 9-12 είναι 7+6 συλλαβές και του στ. 13 είναι 7+7 συλλαβές. Στους 4 από τους 5 αυτούς στίχους δεν περιέχεται καμία άλλη εσωτερική παύση (σημείο στίξης ή παρατονισμός) και μόνο το τυπογραφικό κενό διακόπτει την iamβική ροή, η οποία επανεκκινεί βέβαια αμέσως μετά. Αντίθετα, στον στ. 12 σημειώνεται κόμμα μετά την 3η συλλαβή του δεύτερου τμήματος και ταυτόχρονα το τελευταίο φωνήεν της τοποθετημένης πριν από το κόμμα λέξης συμπροφέρεται υποχρεωτικά με το φωνήεν που ακολουθεί, δηλαδή γίνεται συνίζηση μεταξύ των δύο χωρισμένων με στίξη φωνηέντων, προκειμένου να διατηρηθεί ο iamβικός ρυθμός (διαφορετικά το δεύτερο τμήμα του συγκεκριμένου στίχου θα ήταν τροχαϊκό, με τονικό σχήμα 1-7), κατά συνέπεια εδώ απαντά το φαινόμενο της παραπλανητικής συναρμογής.

Κομμένοι στίχοι

Η τελευταία (ολιγάριθμη) κατηγορία των στίχων των αναγνωρισμένων ποιημάτων είναι οι κομμένοι, δηλαδή οι στίχοι που διαιρούνται σε δύο τμήματα καταλαμβάνοντας δύο στιχικές σειρές. Εντοπίστηκαν μόνο 5 κομμένοι στίχοι (1 δεκασύλλαβος, 2 δωδεκασύλλαβοι, 1 δεκαπεντασύλλαβος και 1 δεκαεξασύλλαβος). Οι 4 δεν περιέχουν άλλες παύσεις πέρα από τη σταθερή (οι 3 στίχοι απαρτίζονται από δύο iamβικά τμήματα, ενώ σε αυτούς εντάσσεται και ο δεκαπεντασύλλαβος, στον οποίο η τομή καταργείται· αντίθετα, στο δεύτερο μέρος 1 στίχου, συγκεκριμένα του δωδεκασύλλαβου, πρέπει να εφαρμοστεί η παραπλανητική φωνηεντική συνάντηση εκτός

πό’’ (B36) δεν τονίζεται κανονικά, έτσι που πρέπει να φανταζόμαστε ότι αυτή η άτονη συλλαβή ενισχύεται [...] για να μπορεί να καταλάβει την κανονικά τονισμένη θέση. Οι λέξεις αυτές δεν είναι εγκλιτικές, ούτε μπορούν να ερμηνευθούν ως προκλητικές, αν θεωρούμε ότι με αυτές τελειώνει μια μετρική ενότητα. Μια ένδειξη ότι ο Καβάφης μπορεί να θεωρούσε αυτές τις τελευταίες συλλαβές φορείς ενός ιδεατού τόνου, προκύπτει από τον στίχο “Πρέπει ελαφρά έτσι να γίνουν που’’ (A46), καθώς το “που’’ ομοιοκαταληκτεί με την τονισμένη τελευταία συλλαβή της λέξης “κιτρινωπού’’ πέντε στίχους παραπάνω», σ. 110.

σημείου συναρμογής, ώστε ο ιαμβικός ρυθμός να επανέλθει στην ομαλή ροή του μετά την ανακοπή) και 1 στίχος, ο δεκαεξασύλλαβος, φέρει παρατονισμό στην 11η συλλαβή (στο δεύτερο μέρος του), ο οποίος προκαλεί παύση, με αποτέλεσμα να σχηματίζονται συνολικά τρεις ρυθμικές ενότητες (η πρώτη ενότητα του δεύτερου τμήματος τονίζεται μόνο στην 1η συλλαβή της και η δεύτερη ενότητα χαρακτηρίζεται από τονική αδιαφορία στο σημείο συναρμογής).

Παραθέτω, ως παράδειγμα, τον κομμένο δωδεκασύλλαβο, από το ποίημα «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)» (στ. 34): το πρώτο μέρος του αποτελείται από 3 μετρικές συλλαβές και το δεύτερο περιέχει 9 συλλαβές:

Και τώρα;	12 (2 -
Τώρα_απελπισί_α και κ <u>α</u> ϋμός.	4-8-12)
[Και τώρα; //	[2 //
Τώρα_απελπισί_α και κ <u>α</u> ϋμός.]	1-6-10]

Είναι εμφανές ότι στο συγκεκριμένο παράδειγμα η επιλογή ενός στίχου αυτής της μορφής εξυπηρετεί τον σημασιακό επιτονισμό της συνοπτικά διατυπωμένης ερώτησης που απομονώνεται σε μία στιχική σειρά (και με τον τρόπο αυτό αποκτά κεντρική θέση στην τυπογραφική εικόνα του ποιήματος), αλλά και της απάντησης, καθώς η αναμονή γι' αυτή παρατείνεται με την υποχρεωτική παύση που γίνεται.

5. Ατελή ποιήματα

Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων

Οι στίχοι των 30 ατελών ποιημάτων είναι συνολικά 489.⁵⁶³ Οι 14 από αυτούς συναπαρτίζουν ένα σονέτο, οι 7 ανήκουν στην ελευθερωμένη προσθήκη που συνοδεύει το σονέτο, οι 414 στίχοι περιέχονται σε ποιήματα ελευθερωμένου στίχου και οι 54 στίχοι περιέχονται σε ποιήματα συντεθειμένα εξ ολοκλήρου στο σχήμα των διπλών στίχων. Η συντριπτική πλειονότητα των 483 στίχων ακολουθεί τον κανόνα του ιαμβικού μέτρου. Οι τροχαϊκοί στίχοι είναι μόνο 3, ενώ υπάρχουν και 3 άρρυθμοι στίχοι.

⁵⁶³ Σχετικά με τα χαρακτηριστικά των στίχων των ατελών ποιημάτων, βλ. Γαραντούδης, «Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994, σελ. 347 + 30 Πίνακες», *ό.π.* και Γαραντούδης, «Τα *Ατελή ποιήματα* του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*.

Η συλλαβική έκταση των ιαμβικών στίχων κυμαίνεται από τις 6 ως τις 19 μετρικές συλλαβές, ενώ υπερισχύουν καθαρά οι δωδεκασύλλαβοι που είναι 101 και ακολουθούν οι 65 δεκασύλλαβοι, οι 61 δεκατετρασύλλαβοι, οι 58 δεκατρισύλλαβοι, οι 50 ενδεκασύλλαβοι, οι 35 δεκαεξασύλλαβοι, οι 31 δεκαπεντασύλλαβοι και οι 12 δεκαεπτασύλλαβοι. Υπάρχουν, ακόμα, 3 δεκαοκτασύλλαβοι, 2 οκτασύλλαβοι, 2 δεκαενneasύλλαβοι, 1 εξασύλλαβος και 1 ενneasύλλαβος. Από τους εν λόγω στίχους, οι 173 είναι οξύτονοι, οι 154 είναι παροξύτονοι και οι 95 είναι προπαροξύτονοι.

Επιπλέον, μετρήθηκαν 61 διπλοί στίχοι (οι 7 από αυτούς συμπεριλαμβάνονται σε ποιήματα που δεν είναι γραμμένα εξ ολοκλήρου στο σχήμα των διπλών στίχων). Πρόκειται για 20 στίχους 6+7 συλλαβών, 18 στίχους 7+6 συλλαβών (με οξύτονη κατάληξη), 12 στίχους 7+7 συλλαβών, 9 στίχους 6+6 συλλαβών, 1 στίχο 8+7 συλλαβών και 1 στίχο 7+0 συλλαβών. Τα εξασύλλαβα τμήματα είναι σταθερά οξύτονα στις συγκεκριμένες περιπτώσεις (το οκτασύλλαβο τμήμα του στίχου που συναποτελείται από 8+7 συλλαβές είναι τροχαϊκό).

Από τους 3 τροχαϊκούς στίχους, ο 1 είναι οξύτονος δεκατρισύλλαβος και οι 2 είναι δεκαεξασύλλαβοι.

Τέλος, υπάρχουν και οι ακόλουθοι 3 άρρυθμοι στίχοι: 1 ενδεκασύλλαβος προπαροξύτονος, 1 δωδεκασύλλαβος παροξύτονος και 1 δεκατετρασύλλαβος παροξύτονος.

Τα τονικά σχήματα

Οι στίχοι που φέρουν τόνο στην 1η συλλαβή τους είναι 123, οι στίχοι με τόνο στην 3η συλλαβή είναι 10 και οι δεκαπεντασύλλαβοι με τόνο στην 9η συλλαβή είναι 3.

Στην 5η συλλαβή τονίζονται 22 στίχοι. Από τους στίχους αυτούς, στους ακόλουθους 12 ο συγκεκριμένος τόνος είναι ισχυρός: σε 3 στίχους στους οποίους ο τόνος δεν επηρεάζεται από άλλους ρυθμικούς παράγοντες· σε 3 στίχους με τόνο στην 4η και στην 5η συλλαβή τους· σε 3 στίχους με τονισμένες την 4η και την 5η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται με στίξη· σε 3 στίχους με τονισμένες την 5η και την 6η συλλαβή τους. Στις παρακάτω 10 περιπτώσεις ο τόνος στην 5η συλλαβή δεν γίνεται αισθητός: σε 1 στίχο στον οποίο η 5η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση· σε 4 στίχους με τόνους στις χωρισμένες με στίξη 4η και 5η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 3 στίχους στους οποίους η 5η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ

τονίζεται και η 6η συλλαβή· σε 1 στίχο με μετρική ατονία στην 5η συλλαβή λόγω του τόνου της 6ης συλλαβής· σε 1 στίχο με τονισμένες την 4η, την 5η και την 6η συλλαβή, στον οποίο η 5η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη.

Τόνο στην 7η συλλαβή περιέχουν 37 στίχοι. Ο εν λόγω τόνος επιδρά στη ρυθμική κίνηση των στίχων στις ακόλουθες 27 περιπτώσεις: σε 12 στίχους στους οποίους ο τόνος δεν επηρεάζεται από άλλα στοιχεία· σε 1 στίχο στον οποίο υπάρχει στίξη πριν από την 7η συλλαβή· σε 6 στίχους με τονισμένες την 6η και την 7η συλλαβή· σε 6 στίχους με τονισμένες την 6η και την 7η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται με στίξη· σε 2 στίχους με τόνους στην 7η και στην 8η συλλαβή. Στις υπόλοιπες 10 περιπτώσεις ο τόνος δεν είναι ισχυρός: σε 2 στίχους στους οποίους ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 6η και στην 7η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 3 στίχους με τόνους στις χωρισμένες με στίξη 6η και 7η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 7η και στην 8η συλλαβή, στον οποίο ο υπό εξέταση τόνος περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο με στίξη πριν από την 7η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη, στον οποίο τονίζεται και η 8η συλλαβή· σε 1 στίχο με τόνους στην 6η, στην 7η και στην 8η συλλαβή, με στίξη ανάμεσα στην 6η και στην 7η συλλαβή, στον οποίο ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 6η, στην 7η και στην 8η συλλαβή, στον οποίο ο υπό εξέταση τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 7η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση.

Η 9η συλλαβή είναι τονισμένη σε 18 στίχους. Στις παρακάτω 8 περιπτώσεις ο τόνος είναι δραστικός: σε 2 στίχους στους οποίους ο τόνος δεν επηρεάζεται από άλλους παράγοντες· σε 4 στίχους με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή· σε 2 στίχους με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή, οι οποίες χωρίζονται με στίξη. Στις επόμενες 10 περιπτώσεις ο τόνος είναι αποδυναμωμένος: σε 1 στίχο στον οποίο η 9η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο στον οποίο ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη· σε 1 στίχο με στίξη πριν από την 9η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 2 στίχους με τόνους στις χωρισμένες με στίξη 8η και 9η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη· σε 1 στίχο με τονισμένες την 8η και την 9η συλλαβή, στον οποίο ο εξεταζόμενος τόνος σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και ταυτόχρονα η 9η συλλαβή είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση· σε 1 στίχο με τόνους στην 8η και στην 9η συλλαβή που ανήκει σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη και ταυτόχρονα

είναι συνιζήμενη με εξωτερική συνίζηση· σε 2 στίχους στους οποίους γίνεται μετρική ατονία στην 9η συλλαβή εξαιτίας του τόνου της 10ης συλλαβής.

Σε 3 στίχους βρίσκουμε τόνο στην 11η συλλαβή. Στον 1 από αυτούς ο τόνος είναι αισθητός, ενώ στους άλλους 2 ο τόνος είναι εξασθενημένος· συγκεκριμένα, στον 1 στίχο ο τόνος σημειώνεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη και τονίζεται, επιπροσθέτως, και η 12η συλλαβή, ενώ στον 1 στίχο υπάρχει στίξη πριν από την 11η συλλαβή που είναι μονοσύλλαβη λέξη και έπεται η επίσης τονισμένη 12η συλλαβή.

Οι στίχοι που περιέχουν τόνο στη 13η συλλαβή τους είναι 9. Στους 7 από αυτούς, δηλαδή στις ακόλουθες περιπτώσεις, ο εν λόγω τόνος έχει ακουστική δυναμική: σε 1 στίχο στον οποίο ο τόνος δεν αλληλεπιδρά με άλλα στοιχεία· σε 2 στίχους με τόνους στη 12η και στη 13η συλλαβή· σε 1 στίχο με τόνους στις χωρισμένες με στίξη 12η και 13η συλλαβή· σε 3 στίχους με τόνους στη 13η και στη 14η συλλαβή. Στις υπόλοιπες 2 περιπτώσεις ο υπό εξέταση τόνος δεν γίνεται αισθητός: σε 1 στίχο στον οποίο ο τόνος της 14ης συλλαβής προκαλεί μετρική ατονία στη 13η συλλαβή· σε 1 στίχο στον οποίο η 13η συλλαβή είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ τονίζονται, επίσης, η 12η και η 14η συλλαβή.

Σε 1 στίχο εντοπίζεται ανίσχυρος τόνος στη 15η συλλαβή, η οποία είναι μονοσύλλαβη λέξη, ενώ τονίζονται, επίσης, η 14η και η 16η συλλαβή· ανάμεσα στη 14η και στη 15η συλλαβή υπάρχει στίξη.

Όσον αφορά τους διπλούς στίχους, σε 15 από αυτούς βρίσκουμε τόνο στην 1η συλλαβή του πρώτου τμήματος, σε 13 στίχους βρίσκουμε τόνο στην 1η συλλαβή του δεύτερου τμήματος και σε 1 στίχο βρίσκουμε τόνο στην 3η συλλαβή του δεύτερου τμήματος. Τέλος, το πρώτο τμήμα του διπλού στίχου 8+7 συλλαβών είναι τροχαϊκό με τονικό σχήμα 1-3-7.

Με βάση τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν, οι μετρικά ανακόλουθοι τόνοι είναι συνολικά 92 και, από αυτούς, οι ισχυροί είναι 57, ενώ οι αντίστοιχοι μέσοι όροι των εν λόγω τόνων για κάθε στίχο είναι 0,19 και 0,12· διαφορετικά, εμφανίζεται ανακόλουθος τόνος ανά 5,32 στίχους και δραστικός ανακόλουθος τόνος ανά 8,58 στίχους.

Η στίξη

Οι εσωτερικές παύσεις που προκαλούνται από τη στίξη ανέρχονται στις 249 και κατανέμονται σε 204 στίχους, δηλαδή στο 41,72% επί του συνόλου των στίχων.

Ο μέσος όρος των παύσεων που περιέχονται σε κάθε στίχο είναι 0,51, ενώ εμφανίζεται εσωτερικό σημείο στίξης ανά 1,96 στίχους. Ως προς το είδος των εσωτερικών σημείων στίξης, μετρήθηκαν 145 κόμματα (τα 3 από αυτά εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων και τα 13 εντοπίζονται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων), 28 τελείες (η 1 τελεία εντοπίζεται στην τομή δεκαπεντασύλλαβου και οι 5 τελείες εντοπίζονται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων), 21 άνω τελείες (η 1 από αυτές εντοπίζεται στην τομή δεκαπεντασύλλαβου και οι 3 εντοπίζονται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλών στίχων), 11 παύλες (η 1 από αυτές εντοπίζεται στην τομή δεκαπεντασύλλαβου), 7 παρενθέσεις που ανοίγουν, 6 άνω και κάτω τελείες (η 1 από αυτές εντοπίζεται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου), 5 σημεία αποσιωπητικών, 5 σημεία εισαγωγικών που ανοίγουν, 4 παρενθέσεις που κλείνουν, 3 ερωτηματικά, 2 θαυμαστικά, 1 σημείο εισαγωγικών που κλείνουν, 2 σημεία εισαγωγικών που κλείνουν και συνοδεύονται από κόμμα (τη 1 φορά ο συνδυασμός αυτός εντοπίζεται στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου), 1 τελεία με παύλα (στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου), 1 άνω τελεία με παύλα (στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου), 1 κόμμα με εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 παρένθεση που κλείνει με τελεία, 1 άνω και κάτω τελεία με εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 σημείο εισαγωγικών που κλείνουν και ακολουθούνται από παύλα, 1 σημείο εισαγωγικών που κλείνουν και ακολουθούνται από ερωτηματικό, 1 παρένθεση που κλείνει και ακολουθείται από εισαγωγικά που ανοίγουν, 1 σημείο εισαγωγικών που κλείνουν και ακολουθούνται από κόμμα και εισαγωγικά που ανοίγουν.

Οι στίχοι που ολοκληρώνονται με σημείο στίξης είναι 289, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 59,1% επί του συνόλου των στίχων. Λεπτομερέστερα, στο τέλος των εν λόγω στίχων συναντούμε 140 φορές τελεία, 81 φορές κόμμα, 17 φορές άνω τελεία, 13 φορές παύλα, 9 φορές εισαγωγικά που κλείνουν και τελεία, 4 φορές άνω και κάτω τελεία, 4 φορές ερωτηματικό, 4 φορές παρένθεση που κλείνει, 4 φορές παρένθεση που κλείνει και τελεία, 3 φορές παρένθεση που κλείνει και κόμμα, 2 φορές αποσιωπητικά, 2 φορές τελεία και παύλα, 1 φορά θαυμαστικό, 1 φορά θαυμαστικό και παύλα, 1 φορά θαυμαστικό και εισαγωγικά που κλείνουν, 1 φορά εισαγωγικά που κλείνουν και κόμμα, 1 φορά εισαγωγικά που κλείνουν και ερωτηματικό, 1 φορά θαυμαστικό, παρένθεση που κλείνει και τελεία.

Επίσης, 11 στίχοι αρχίζουν με παρένθεση που ανοίγει, 8 στίχοι αρχίζουν με εισαγωγικά που ανοίγουν και 1 στίχος αρχίζει με παύλα.

Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι

Στίχοι χωρίς κεντρική τομή

Ως προς τη ρυθμική κίνησή τους, οι 226 στίχοι είναι ενιαίοι και οι υπόλοιποι διαιρούνται σε δύο (129 στίχοι), τρεις (33 στίχοι), τέσσερις (2 στίχοι) ή πέντε (μόνο 1 στίχος) ρυθμικές ενότητες. Από τους ρυθμικά διαιρεμένους στίχους, στους 55 όλες οι ενότητες που δημιουργούνται είναι ιαμβικές, στους 61 η ιαμβική κίνηση στο εσωτερικό των ενοτήτων αποκαθίσταται παρά τις αγκυλώσεις του ρυθμού που προκύπτουν κατά τη συναρμογή, στους 43 περιέχεται τροχαϊκή ρυθμική ενότητα και σε 6 στίχους εντοπίζεται μεσοτονική ενότητα.

Ας εξετάσουμε πιο αναλυτικά μερικά παραδείγματα αρχίζοντας από τον βραχύτερο στίχο που, όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι εξασύλλαβος. Πρόκειται για τον στ. 2 του ποιήματος «Μηδέν περί Λακεδαιμονίων». Ο στίχος είναι οξύτονος, με έναν μόνο τόνο, ενώ δεν περιέχει εσωτερικό σημείο στίξης.

και να_υηρετείς.

6 (6)

Ο στ. 9 του ποιήματος «Στην Προκυμαία» είναι δεκασύλλαβος και συναποτελείται από δύο ρυθμικές ενότητες, στη δεύτερη από τις οποίες αναπτύσσεται μεσοτονικός τονισμός. Συγκεκριμένα, στον στίχο σημειώνεται κόμμα μετά την 5η συλλαβή και παρατονισμός στην 7η που αποτελεί την τελευταία συλλαβή λέξης· η δεύτερη ρυθμική ενότητα που δημιουργείται, λοιπόν, φέρει τόνο στη 2η –την παρατονισμένη 7η συλλαβή του στίχου– και την 5η συλλαβή της.

Χωρίς σελήνη, πολύ σκοτεινή

10 (2-4-7-10)
[2-4 / 2-5]

Πρόκειται για έναν διμερή ως προς τη συντακτική διάρθρωσή του στίχο, στον οποίο τα δύο συναποτελούμενα από μία δισύλλαβη και μία τρισύλλαβη λέξη τμήματα περιγράφουν κατά τρόπο λιτό αλλά υποβλητικό την εικόνα του σκηνικού, όπου εκτυλίσσεται το εξιστορούμενο περιστατικό του παρελθόντος.

Ένα παράδειγμα ενδεκασύλλαβου αποτελεί ο στ. 4 του ποιήματος «Η Είδησις της Εφημερίδος», ο οποίος φέρει στίξη μετά την 4η συλλαβή, με αποτέλεσμα να διαιρείται σε δύο ιαμβικά ρυθμικά τμήματα:

τα_αισχρότατα, τα διεφθαρμένα_ήθη. 11 (2-8-10)

Ο στ. 19 του ίδιου ποιήματος («Η Είδησις της Εφημερίδος») είναι δωδεκασύλλαβος και περιέχει παρατονισμό στην 7η συλλαβή του:

για τον φαυλότατον βί_ον του θύματος. 12 (4-7-10)
[4 / 1-4]

Αν και πριν από την παρατονισμένη συλλαβή υπάρχει ένας επιθετικός προσδιορισμός και ακολουθεί το προσδιοριζόμενο ουσιαστικό, θα ήταν δυνατή μία παύση –έστω και σύντομη– ανάμεσα στις δύο στενά συνδεδεμένες –ως προς τη συντακτική τους σχέση– λέξεις (μάάλιστα με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται σημασιακά και μέσω του ρυθμού ο «φαυλότατος βίος» που ήδη προβάλλεται έντονα με τη χρήση του υπερθετικού βαθμού).

Συνεχίζοντας με τους δεκατρισύλλαβους, παραθέτω τους στ. 1 και 2 του ποιήματος «Η Διάσωσις του Ιουλιανού». Ο πρώτος στίχος διαιρείται, εξαιτίας παρατονισμού στην 7η συλλαβή του, σε δύο ρυθμικές ενότητες, μία ιαμβική ενότητα και μία ενότητα που χαρακτηρίζεται από τονική αδιαφορία στο σημείο συναρμογής, ενώ ο δεύτερος στίχος είναι ενιαίος.

Όταν μαινόμενοι σκότωσαν οι στρατιώται 13 ([1]-4-7-12)
τους συγγενείς του_αποθανόντος Κωνσταντίνου· 13 (4-8-12)

Ο δεκατετρασύλλαβος στ. 19 του ποιήματος «Έγκλημα» φέρει τελεία μετά την 8η συλλαβή και τόνο στην 5η. Εδώ συναντούμε το σπάνιο φαινόμενο η πρώτη ρυθμική ενότητα να είναι μεσοτονική με τόνο στη 2η, στην 5η και στην 8η συλλαβή της και η δεύτερη ιαμβική.

Κατάκοποι πέσαμε_οι δυο. Και με την ταραχή 14 (2-5-8-14)
[2-5-8 / 6]

Δεκατετρασύλλαβος τεσσάρων ρυθμικών ενοτήτων είναι ο στ. 13 του ποιήματος «Η Είδησις της Εφημερίδος», ο οποίος φέρει κόμματα μετά την 3η, την 8η και τη 10η συλλαβή:

Διάβαζε, μελαγχολικά, στο τραμ, την είδησι.

14 ([1]-8-10-12)
[1 / 5 / 2 / 2]

Οι συνεχείς ήπιες –και όχι απότομες– παύσεις συνάδουν με τη μελαγχολία του προσώπου που διαβάζει στην εφημερίδα την είδηση για τον αδιευκρίνιστο θάνατο ενός ανθρώπου με τον οποίο έχει γνωριστεί στο παρελθόν, αλλά ταυτόχρονα αντανακλούν ρυθμικά και τον αργή κίνηση του τραμ. Συνεπαρμένος, λοιπόν, από τις αναμνήσεις του ο ήρωας της ιστορίας του Καβάφη διαβάζει «μελαγχολικά» την είδηση και δεν αντιδρά (αν και ο αφηγητής μάς έχει πληροφορήσει στον στ. 5 για τη συναισθηματική του φόρτιση με τη φράση «Κι αυτός, θρηνώντας μέσα του») με πιο έντονο τρόπο, όπως ίσως θα περίμενε κανείς αναλογιζόμενος ότι πρόκειται για έναν ξαφνικό θάνατο που συνοδεύεται από ηθική συκοφάντηση (του νεκρού) στην εφημερίδα. Η σχετικά ήπια αντίδραση είναι βέβαια δικαιολογημένη, διότι δηλώνεται σαφώς ότι επρόκειτο για μια παρελθοντική γνωριμία, μολονότι η αντίδραση αυτή δεν αποτυπώνει πλήρως την εσωτερική του θλίψη (η φράση «θρηνώντας μέσα του» είναι ενδεικτική). Αξίζει, επίσης, να αναφερθεί ότι ο στίχος είναι emphatically απομονωμένος σε ξεχωριστή στροφική ενότητα.

Το φαινόμενο της παραπλανητικής συναρμογής εμφανίζεται στον δεκαεξασύλλαβο στ. 1 του ποιήματος «Μετά το Κολύμβημα» (καθώς γίνεται συνίληση ανάμεσα σε δύο φωνήεντα χωρισμένα με κόμμα), όπου δημιουργούνται δύο ρυθμικά τμήματα, το δεύτερο από τα οποία είναι τροχαϊκό:

Γυμνοί κ' οι δυο, ότι βγήκαν απ' την θάλασσα της Σαμακής 16 (2-4-6-10-16)
[2-4 / 1-3-7-13]

Οι μεγαλύτεροι σε έκταση στίχοι των ατελών ποιημάτων είναι 2 δεκαεννεασύλλαβοι. Ο πρώτος είναι ο στ. 11 του ποιήματος «Μετά το Κολύμβημα», ο οποίος είναι ενιαίος, καθώς δεν περιέχει ούτε εσωτερική στίξη, ούτε παρατονισμούς.

(κι ας τον υπόπτευ' όσο θέλει ο κυρ Ανδρόνικος και ο πατριάρχης) 19 (4-6-8-10-12-18)

Ο δεύτερος είναι ο στ. 1 του ποιήματος «Η Ζηνοβία», ο οποίος «μπορεί να μετρηθεί (με την εσωτερική συνίζηση “Ζηνοβία”) ως ιαμβικός στίχος με 19 ή 21 συλλαβές», όπως σημειώνει Γαραντούδης.⁵⁶⁴ Ο στίχος, είναι ενιαίος, καθώς δεν περιέχει παύσεις, παρά το μεγάλο συλλαβικό του μήκος:

Τώρα που_έγινε_η Ζηνοβία βασίλισσα πολλών χωρών μεγάλων, 19 ([1]-{3}-8-10-14-16-18)
ή Τώρα που_έγινε_η Ζηνοβία βασίλισσα πολλών χωρών μεγάλων, 21 ([1]-4-10-12-16-18-20)

Τέλος, θα πρέπει να αναφερθώ και σε 4 στίχους τους οποίους εντοπίζει ο Γαραντούδης επισημαίνοντας για αυτούς ότι «εντάσσονται στο ιαμβικό σχήμα μόλις και μετά βίας (μέσω έντονων παρατονισμών ή δυσπρόφερτων συνιζήσεων), σε σημείο που να αναρωτιόμαστε αν θα έπρεπε να τους θεωρήσουμε ρυθμικώς ελεύθερους στίχους» και συμπεραίνοντας ότι οι συγκεκριμένοι στίχοι «αν και κινούν την υποψία της μορφικής-εκφραστικής ατέλειας, πιθανότερα αποτελούν μαρτυρία της στιχουργικής ατημέλειας (ή εσκεμμένης αφροντισιάς) που χαρακτηρίζει και τα Αναγνωρισμένα».⁵⁶⁵ Οι στίχοι αυτοί περιγράφονται αναλυτικά στην εν λόγω μελέτη, ενώ σχολιάζονται τα τονικά τους σχήματα, η συλλαβική τους έκταση, οι φωνηεντικές συναντήσεις τους και η ρυθμική τους κίνηση, οπότε εδώ θα περιοριστώ να σημειώσω ότι πρόκειται για τους στ. 3, 8, 10, 25 του ποιήματος «Οι Άγιοι Επτά Παίδες».

Επιπλέον, ο Γαραντούδης εντοπίζει στο τελευταίο κείμενο των ποιημάτων 5 περιπτώσεις στίχων («ο ένας σε παραλλαγή στίχου», όπως σημειώνει) που φαίνεται να είναι «άρρυθμοι ή προβληματικοί», αλλά «το μετρικό πρόβλημα οφείλεται σε εσφαλμένες [...] εκδοτικές επιλογές». Ελέγχοντας, λοιπόν, το αυτόγραφο ο μελετητής προτείνει μία διαφορετική μορφή τους· με τον τρόπο αυτό τα μετρικά προβλήματα επιλύονται και οι στίχοι εντάσσονται κανονικά στην ομάδα των ιαμβικών. Πρόκειται για τον στ. 18 του ποιήματος «Η Είδησις της Εφημερίδος», τον στ. 4 του ποιήματος «Κ' επί πάσιν ο Κυναίγειρος», τον στ. 3 του ποιήματος «Στην Προκυμαία», τον στ. 5

⁵⁶⁴ Βλ. Γαραντούδης, «Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994, σελ. 347 + 30 Πίνακες», *ό.π.*, σ. 217. Παραθέτω τις παρατηρήσεις του Γαραντούδη σχετικά με τη μεγάλη συλλαβική έκταση του στίχου: «Πάντως το αυτόγραφο μάς παραδίδει μία τόσο συγκεκριμένη εικόνα των πρώτων στίχων, με πολλαπλές διορθώσεις και διαγραφές, ώστε να μην μένει αμφιβολία πως η περισσή έκταση οφείλεται στο ότι το ποίημα έμεινε στη μέση. Μου φαίνεται λογική η εκδοχή μιας κατοπινής κατάτμησης του πρώτου στίχου σε δύο ενδεκασύλλαβους», σ. 217.

⁵⁶⁵ Βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 216. Οι στίχοι αυτοί εντοπίζονται και σχολιάζονται στις σ. 215-217.

του ποιήματος «Η Φωτογραφία», τους στ. 12-13 του ποιήματος «Περί τα των ζυστών άλση».⁵⁶⁶

Δεκαπεντασύλλαβοι σίχοι

Από τους 31 δεκαπεντασύλλαβους σίχους των ατελών ποιημάτων, οι 15 διατηρούν την κεντρική τομή, σε 3 σίχους η τομή υπονομεύεται έντονα και δεν γίνεται παύση στο συγκεκριμένο σημείο, ενώ σε 13 σίχους η τομή καταργείται εντελώς. Ας εξετάσουμε, όμως, και την κίνηση του ρυθμού. Οι σίχοι που δεν περιέχουν άλλη παύση πέρα από αυτή της τομής –κατά συνέπεια συναποτελούνται από δύο κανονικά ημισίχια– είναι 11. Επίσης, 3 δεκαπεντασύλλαβοι με έντονα υπονομευμένη τομή αλλά και 9 σίχοι με καταργημένη τομή, οι οποίοι δεν περιέχουν κανένα εσωτερικό σημείο στίξης και κανέναν παρατονισμό, μπορούν να θεωρηθούν ενιαίοι, καθώς καμία παύση δεν διαταράσσει την ομαλότητα της ιαμβικής τους κίνησης. Βρίσκουμε ακόμα 4 δεκαπεντασύλλαβους (με κανονική τομή) που φέρουν παύσεις στο εσωτερικό των ημισιχίων τους (του ενός ή και των δύο), με αποτέλεσμα αυτά να διαιρούνται σε ρυθμικά τμήματα μικρότερου συλλαβικού μήκους: στον 1 από τους σίχους που συμπεριλαμβάνονται σ' αυτή την κατηγορία όλες οι ρυθμικές ενότητες που δημιουργούνται είναι εξαρχής ιαμβικές, ενώ στους υπόλοιπους 3 η ιαμβική κίνηση στο εσωτερικό των ρυθμικών ενότητων αποκαθίσταται χάρη στα καβαφικά τεχνικά μέσα. Από τους 4 δεκαπεντασύλλαβους με καταργημένη τομή που διαιρούνται σε δύο ή τρεις ρυθμικές ενότητες εξαιτίας παύσεων σε άλλα σημεία (και όχι σε αυτό της τομής), στον 1 όλες οι ενότητες που προκύπτουν είναι ιαμβικές, στους 2 η ιαμβική κίνηση διασώζεται με τους τρόπους που έχουν περιγραφεί, ενώ στον 1 σίχο που απομένει περιέχεται τροχαϊκή αλλά και άρρυθμη ενότητα.

Θα σχολιάσω, στη συνέχεια, με περισσότερες λεπτομέρειες ορισμένα παραδείγματα σίχων αρχίζοντας με την παράθεση 2 δεκαπεντασύλλαβων που αποδίδουν ξεκάθαρα τη ρυθμική αίσθηση του εθνικού σίχου, καθώς διατηρούν την τομή (είτε ενισχυμένη με σημείο στίξης είτε χωρίς στίξη), ενώ η ρυθμική κίνηση στο εσωτερικό των ημισιχίων βαδίζει ανεμπόδιστη. Πρόκειται για τον στ. 5 του ποιήματος «Θάταν το Οινόπνευμα» και τον στ. 12 του ποιήματος «Στα Φώτα»:

⁵⁶⁶ Βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 219-221.

κ' η πολυθρόνα_η κόκκινη· και το καναπεδάκι.	15 (4-6-14)
και μες στην παληοκάμαρη που_ήταν φυλακισμένη	15 (2-6-[9]-14)

Συνεχίζω με τον στ. 12 του ποιήματος «Ο Πατριάρχης», στον οποίο η τομή υπονομεύεται έντονα, καθώς τοποθετείται ανάμεσα στο άρθρο «την» και το ουσιαστικό «αρχή»:⁵⁶⁷

ήταν τα λόγια του για την αρχή των Παλαιολόγων).	15 ([1]-4-10-14)
--	------------------

Παραθέτω, ακολούθως, έναν άστικο δεκαπεντασύλλαβο, στον οποίο η τομή καταργείται,⁵⁶⁸ διότι είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό λέξης. Πρόκειται για τον στ. 3 του ποιήματος «Θάταν το Οινόπνευμα»:

Σβύσθηκεν απ' εμπρός μου_η μαύρη ξύλινη κολόνα	15 ([1]-6-8-10-14)
--	--------------------

Στον δεκαπεντασύλλαβο που ακολουθεί η κεντρική τομή καταργείται, αλλά ο στίχος διαιρείται σε τρεις ιαμβικές ρυθμικές ενότητες εξαιτίας της παρουσίας δύο κομμάτων. Πρόκειται για τον στ. 1 του ποιήματος «Στην Προκυμαία»:

Νύχτα μεθυστική, στα σκοτεινά, στην προκυμαί_α.	15 ([1]-6-10-14) [1-6 / 4 / 4]
---	-----------------------------------

Αντιλαμβανόμαστε ασφαλώς ότι πρόκειται για έναν δεκαπεντασύλλαβο στον οποίο ανατρέπονται πλήρως όλα τα αναμενόμενα χαρακτηριστικά του στίχου και η τυπική φόρμα τηρείται μόνο προσχηματικά (λόγω της δεκαπεντασυλλαβικής έκτασης), στην

⁵⁶⁷ Ο Γαραντούδης εντάσσει τον συγκεκριμένο στίχο στην κατηγορία αυτών που «έχουν διαταραγμένη ή καταργημένη τομή, με αποτέλεσμα να μην ανακαλούν καθόλου τη διαμορφωμένη από την έντεχνη και τη δημοτική δεκαπεντασυλλαβική παράδοση αίσθηση του εθνικού στίχου», βλ. Γαραντούδης, «Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994, σελ. 347 + 30 Πίνακες», *ό.π.*, σ. 210.

⁵⁶⁸ Τους δεκαπεντασύλλαβους με καταργημένη τομή τους έχει εντοπίσει ο Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 210-211. Επίσης, ο μελετητής, παραθέτοντας 2 στίχους («και πάρα πολύ έμορφος – και πρόσωπο, και σώμα – / για να θιχθεί καθόλου η σαρκική του φιλαυτία»), επισημαίνει σχετικά: «Την συνύπαρξη της παραδοσιακής ρυθμικότητας του δεκαπεντασύλλαβου και της νέας, ανατρεπτικής της παράδοσης, ρυθμικότητας αποτυπώνουν οι δύο τελευταίοι στίχοι του “Εγκατάλειψις”» (σ. 211). Επιπροσθέτως, χαρακτηρίζει τον στ. 10 του ποιήματος «Μηδέν περί Λακεδαμονίων» [«γιατί (ως το ξέρεις) “Μηδέν περί Λακεδαμονίων”»] «προβληματικό δεκαπεντασύλλαβο» και τον αναφέρει ως «χαρακτηριστικό παράδειγμα» των στίχων εκείνων – που μπορεί να συναντήσει κανείς και στα Αναγνωρισμένα ποιήματα –, οι οποίοι «παρουσιάζουν ρυθμικές αποκλίσεις λόγω της προσπάθειας να στιχουργηθεί κάποια πεζή φράση ή απόσπασμα», σ. 211.

ουσία όμως παρουσιάζεται εξαρθρωμένη, αφού, εκτός από την τοποθετημένη στο εσωτερικό της λέξης «σκοτεινά» τομή που καταργείται, ο στίχος εμφανίζεται τριχοτομημένος από συντακτικονοηματική και κατά συνέπεια από ρυθμική άποψη. Αποκλείεται, λοιπόν, κάθε πιθανότητα να αποκομίσει κανείς τη ρυθμική αίσθηση του τυπικού δεκαπεντασύλλαβου διαβάζοντας τον παραπάνω στίχο, με τις τρεις λιτά διατυπωμένες αλλά υποβλητικές φράσεις του οποίου ο ποιητής στήνει (ήδη στον πρώτο στίχο του ποιήματος) το σκηνικό (προσδιορίζοντας με ακρίβεια τον τόπο και τον χρόνο, επιμένοντας στο στοιχείο του σκοταδιού και αναδεικνύοντας την “ατμόσφαιρα” του περιβάλλοντος), για να ξεδιπλώσει έπειτα την αφήγηση της ιστορίας του.

Διπλοί στίχοι

Από τους 61 διπλούς στίχους,⁵⁶⁹ στην πλειονότητα των 46 δεν υπάρχουν εσωτερικές παύσεις. Στους υπόλοιπους απαντούν εσωτερικές παύσεις που διαιρούν τον έναν ή και τους δύο στίχους σε επιμέρους ρυθμικές ενότητες. Συγκεκριμένα, σε 7 στίχους όλες οι ενότητες που δημιουργούνται είναι iamβικές, σε 3 η συναρμογή δεν είναι ομαλή αλλά η iamβική κίνηση αποκαθίσταται αν εφαρμόσουμε τα μέσα που έχουν περιγραφεί παραπάνω (π.χ. παραπλανητική φωνηεντική συνάντηση εκτός σημείου συναρμογής), σε 4 περιέχεται τροχαϊκή ενότητα και σε 1 στίχο περιέχονται δύο τροχαϊκές ενότητες.⁵⁷⁰

Παραθέτω, στη συνέχεια, έναν διπλό στίχο 6+7 μετρικών συλλαβών, από το ποίημα «Η Δυναστεία» (στ. 3), στον οποίο δεν διαταράσσεται η iamβική ρυθμική κίνηση, καθώς ο ρυθμός δεν ανακόπτεται σε κανένα σημείο:

Παρείσακτος ευθύς βγαίνοντας απ’ την Κύπρο

6+7 (2-6 // [1]-6)

Συνεχίζω με έναν διπλό στίχο στον οποίο το ρυθμικό βάδισμα διακόπτεται από σημείο στίξης. Πρόκειται για τον συναποτελούμενο από έναν εξασύλλαβο και έναν επτασύλλαβο στ. 5 του ποιήματος «Περί τα των ξυστών άλση», ο οποίος φέρει

⁵⁶⁹ Για τα χαρακτηριστικά των διπλών στίχων, βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 213-215.

⁵⁷⁰ Όπως έχει σημειωθεί παραπάνω (στο κεφάλαιο «Η μορφική οργάνωση των ποιημάτων»), στην έκδοση της Lavagnini η τυπογραφική ένδειξη του διαχωρισμού των δύο στιχικών τμημάτων υπάρχει μόνο στους 24 στίχους του ποιήματος «Συντροφιά από Τέσσαρες», αλλά στα χειρόγραφα (βλ. <https://www.onassis.org/el/initiatives/cavafy-archive>) και των άλλων 3 ποιημάτων που ακολουθούν το σχήμα των διπλών στίχων («Γένεσις Ποιήματος», «Η Δυναστεία», «Περί τα των ξυστών άλση») υπάρχει τυπογραφικό κενό μεταξύ των τμημάτων.

στίξη μετά τη 2η συλλαβή του δεύτερου τμήματός του, με αποτέλεσμα το τμήμα αυτό να διαιρείται σε δύο ιαμβικές ρυθμικές ενότητες (ακριβέστερα, η πρώτη ενότητα είναι δισύλλαβη με τόνο στην 1η συλλαβή της):

περί τα των ζυστών άλση· εφάνη_ αίφνης

6+7 (2-6 // [1]-4-6)
[2-6 // 1 / 2-4]

Τροχαϊκοί στίχοι

Από τους 3 τροχαϊκούς στίχους των ατελών ποιημάτων (1 δεκατρισύλλαβος και 2 δεκαεξασύλλαβοι), οι 2 διαιρούνται σε δύο τροχαϊκές ρυθμικές ενότητες και ο 1 είναι ενιαίος. Όλοι οι τροχαϊκοί στίχοι συμπεριλαμβάνονται στο ποίημα «Κ' επί πάσιν ο Κυναίγειρος»: συγκεκριμένα, πρόκειται για τους στ. 8, 15, 19.⁵⁷¹ Παραθέτω, ως παράδειγμα, τον δεκατρισύλλαβο, δηλαδή τον στ. 8, ο οποίος διαιρείται σε δύο ρυθμικές ενότητες, μία τονισμένη στη 2η και την 7η συλλαβή της και μία τροχαϊκή (με τόνο μόνο στην 5η συλλαβή της):

που λέγει για τας Αθήνας· που χειρονομεί,

13 (2-7-13)
[2-7 / 5]

Άρρυθμοι στίχοι

Τέλος, ο Γαραντούδης έχει εντοπίσει και 3 άρρυθμους στίχους των ατελών ποιημάτων υπογραμμίζοντας τον πολύ μικρό, ουσιαστικά αμελητέο αριθμό τους και επισημαίνοντας ότι οι εν λόγω στίχοι «μπορούν να θεωρηθούν εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα: τον υψηλό βαθμό συνειδητής ρυθμικής επεξεργασίας των “ατελών”»: πρόκειται για τον στ. 3 του ποιήματος «Στα Φώτα», τον στ. 18 του ποιήματος «Τύψις» και τον στ. 7 του ποιήματος «Η Ζηνοβία».⁵⁷² Κανένας από τους 3 αυτούς στίχους δεν περιέχει εσωτερικά σημεία στίξης.

⁵⁷¹ Βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 218, όπου σχολιάζονται οι τροχαϊκοί στίχοι.

⁵⁷² Βλ. Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 218.

6. Σκόρπια σχεδιάσματα

Τα βασικά χαρακτηριστικά των στίχων

Οι στίχοι των 4 σκόρπιων σχεδιασμάτων που συμπεριλαμβάνονται στην έκδοση των ατελών ποιημάτων είναι 53. Οι 51 στίχοι είναι ιαμβικοί και μόνο 2 είναι τροχαϊκοί. Οι ιαμβικοί στίχοι ξεκινούν από τον οκτασύλλαβο και φτάνουν ως τον δεκαοκτασύλλαβο, ενώ υπερισχύουν ποσοτικά οι 11 δεκατρισύλλαβοι, οι 9 δεκασύλλαβοι, οι 9 δεκατετρασύλλαβοι, οι 7 δωδεκασύλλαβοι και οι 6 δεκαπεντασύλλαβοι. Έπονται, ως προς τη συχνότητα της εμφάνισής τους, οι 3 ενδεκασύλλαβοι, οι 2 δεκαοκτασύλλαβοι, ο 1 οκτασύλλαβος και ο 1 δεκαεξασύλλαβος. Από τους εν λόγω στίχους, οι 20 είναι οξύτονοι, οι 20 είναι παροξύτονοι και οι 9 είναι προπαροξύτονοι. Εντοπίστηκαν, επίσης, 2 διπλοί στίχοι 5+6 συλλαβών και 7+8 συλλαβών (το δεύτερο τμήμα τους είναι οξύτονο), χωρίς τυπογραφικό κενό ανάμεσα στα δύο τμήματά τους. Από τους τροχαϊκούς στίχους, ο 1 είναι οξύτονος πεντασύλλαβος και ο 1 είναι οκτασύλλαβος.

Τα τονικά σχήματα

Σε 10 στίχους υπάρχει τόνος στην 1η συλλαβή και σε 2 στίχους υπάρχει τόνος στην 3η συλλαβή. Επίσης, σε 1 περίπτωση βρίσκουμε τόνο στην 1η συλλαβή του πρώτου τμήματος διπλού στίχου και σε 1 περίπτωση είναι τονισμένη η 1η συλλαβή του δεύτερου τμήματος διπλού στίχου.

Στην 5η συλλαβή φέρουν τόνο 3 στίχοι. Στον 1 από αυτούς τους στίχους ο τόνος είναι ισχυρός, στον 1 υπάρχει στίξη πριν από την 5η συλλαβή και ο τόνος είναι επίσης ισχυρός, ενώ στον 1 στίχο ο τόνος δεν είναι αισθητός, καθώς σημειώνεται σε μονοσύλλαβη λέξη και τονίζονται, επίσης, η 4η και η 6η συλλαβή.

Η 7η συλλαβή τονίζεται σε 4 στίχους. Στις 3 παρακάτω περιπτώσεις ο τόνος είναι αισθητός: σε 1 στίχο στον οποίο ο τόνος δεν επηρεάζεται από άλλους παράγοντες· σε 1 στίχο με τονισμένες την 6η και την 7η συλλαβή, οι οποίες είναι χωρισμένες με στίξη· σε 1 στίχο με τονισμένες την 6η και την 7η συλλαβή που είναι συνιζημένη με εξωτερική συνίζηση πάνω σε στίξη. Αποδυναμωμένος είναι ο τόνος σε 1 στίχο με τονισμένες την 6η και την 7η συλλαβή που περιέχεται σε νοηματικά δευτερεύουσα λέξη.

Επίσης, βρίσκουμε αισθητό τόνο στην 9η συλλαβή 1 στίχου και στην 11η συλλαβή 1 στίχου, στον οποίο υπάρχει και στίξη πριν από την 11η συλλαβή.

Συνολικά, οι μετρικά ανακόλουθοι τόνοι είναι 9 και από αυτούς οι ισχυροί τόνοι είναι 7. Οι αντίστοιχοι μέσοι όροι των τόνων για κάθε στίχο είναι 0,17 και 0,13 και η συχνότητα με την οποία εμφανίζονται είναι ανά 5,89 στίχους (οι ανακόλουθοι τόνοι) και ανά 7,57 στίχους (οι δραστικοί ανακόλουθοι τόνοι, οι οποίοι μπορούν να θεωρηθούν παρατονισμοί).

Η στίξη

Τα εσωτερικά σημεία στίξης είναι 33 και κατανέμονται σε 23 στίχους, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 43,4% επί του συνόλου των στίχων. Ο μέσος όρος των εσωτερικών παύσεων που περιέχονται σε κάθε στίχο είναι 0,6, ενώ εμφανίζεται εσωτερικό σημείο στίξης ανά 1,61 στίχους. Λεπτομερέστερα, τα εσωτερικά σημεία στίξης είναι: 20 κόμματα (τα 2 εντοπίζονται στην τομή δεκαπεντασύλλαβων στίχων και τα 2 στο τέλος του πρώτου τμήματος διπλού στίχου), 4 παύλες, 3 τελείες, 2 παρενθέσεις που ανοίγουν, 2 παρενθέσεις που κλείνουν, 1 σημείο εισαγωγικών που ανοίγουν και 1 σημείο εισαγωγικών που κλείνουν.

Επίσης, σημειώνεται στίξη στο τέλος 34 στίχων, δηλαδή στο 64,15% του συνόλου των στίχων. Συγκεκριμένα, 16 στίχοι ολοκληρώνονται με τελεία, 13 στίχοι με κόμμα, 3 στίχοι με εισαγωγικά που κλείνουν και τελεία, 2 στίχοι με άνω τελεία.

Τέλος, εντοπίστηκαν και 2 στίχοι που αρχίζουν με εισαγωγικά που ανοίγουν.

Ρυθμικά ενιαίοι και διαιρεμένοι στίχοι

Στίχοι χωρίς κεντρική τομή

Όσον αφορά τη ρυθμική κίνηση των iamβικών στίχων, οι 24 από αυτούς είναι ενιαίοι και οι υπόλοιποι διαιρούνται σε δύο (12 στίχοι) ή τρεις (7 στίχοι) ρυθμικές ενότητες. Από τους διαιρεμένους στίχους, στους 6 όλες οι ενότητες είναι iamβικές, στους 7 η iamβική κίνηση διασώζεται παρά τη μη ομαλή συναρμογή και στους 7 εμφανίζεται τροχαϊκή ενότητα.

Παρατίθενται, στη συνέχεια, οι στ. 5 και 6 του σχεδιάσματος «[Χρώματα]», οι οποίοι είναι δεκασύλλαβος και δωδεκασύλλαβος αντίστοιχα:

δεν πά_ει_ο νους μου στα λουλούδια,_αλλά	10 (2-4-8-10)
	[2-4-8 / 2]
στο κόκκινο το ρουμπινί_ή το κοραλλί,	12 (2-8-12)

Όπως γίνεται φανερό στην παραπάνω απεικόνιση, στον πρώτο στίχο απαντά το φαινόμενο της παραπλανητικής συναρμογής, ενώ ο δεύτερος στίχος είναι ενιαίος.

Δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι

Οι δεκαπεντασύλλαβοι των σκόρπιων σχεδιασμάτων είναι 6. Κανονικά διατηρούν την τομή οι 2 από αυτούς. Σε 1 στίχο η τομή υπονομεύεται ως έναν βαθμό αλλά γίνεται παύση στο συγκεκριμένο σημείο, σε 1 στίχο η τομή υπονομεύεται έντονα και δεν γίνεται παύση, ενώ σε 2 δεκαπεντασύλλαβους η τομή καταργείται. Ελέγχοντας και τη ρυθμική τους κίνηση, ενιαίους μπορούμε να θεωρήσουμε 2 στίχους στους οποίους δεν γίνεται παύση μετά την 8η συλλαβή (λόγω της έντονα κλονισμένης τομής στη μία περίπτωση και λόγω της κατάργησης της τομής στην άλλη περίπτωση) και δεν περιέχεται κανένα σημείο στίξης και κανένας παρατονισμός. Από τους δεκαπεντασύλλαβους που διατηρούν την τομή τους αλλά ταυτόχρονα διαιρείται το ένα ή και τα δύο ημιστίχιά τους σε επιμέρους ρυθμικές ενότητες, στον 1 όλες οι ενότητες είναι ιαμβικές και σε ακόμα 1 στίχο υπάρχει και τροχαϊκή ρυθμική ενότητα. Σε 1 στίχο με υπονομευμένη τομή (στον οποίο μπορεί να γίνει παύση) το ένα ημιστίχιο διαιρείται σε δύο ιαμβικές ρυθμικές ενότητες. Τέλος, 1 στίχος με καταργημένη τομή διαιρείται σε δύο ρυθμικές ενότητες (εξαιτίας παύσης σε άλλο σημείο), η δεύτερη από τις οποίες είναι τροχαϊκή.

Παραθέτω τον στ. 14 του σχεδιάσματος «[Πρώτα ο Ματθαίος, πρώτα ο Λουκάς]», στον οποίο η κεντρική τομή καταργείται, ενώ το κόμμα μετά την 7η συλλαβή οδηγεί σε διαίρεση του στίχου σε δύο ρυθμικές ενότητες· στο εσωτερικό της δεύτερης ενότητας η ρυθμική κίνηση είναι τροχαϊκή:

Όμηρον και_Ησίδο,_εμειδί_ασεν μονάχα.	15 ([1]-6-10-14)
	[1-6 / 3-7]

Διπλοί στίχοι

Από τους 2 διπλούς στίχους, στον 1 δεν υπάρχουν εσωτερικές παύσεις, ενώ το ένα από τα δύο τμήματα του 1 στίχου διαιρείται σε δύο ρυθμικές ενότητες. Συγκεκριμένα, οι διπλοί στίχοι περιέχονται στο σχεδιάσμα «[Σκλάβος και δούλος]». Ο στ. 1 συναποτελείται από 5+6 συλλαβές:

Σκλάβος και δούλος, χωρίς καμιά χαρά, 5+6 ([1]-4 // 2-4-6)

Ο στ. 8 συναποτελείται από 7+8 συλλαβές, με διαιρεμένο το δεύτερο μέρος του σε δύο ρυθμικές ενότητες, μία τρισύλλαβη με τόνο μόνο στην 1η συλλαβή της και μία πεντασύλλαβη με τόνο μόνο στην 5η συλλαβή της:

Αν ξανακάμει λάθος, είπανε, θα βασανισθεί, 7+8 (4-6 // [1]-8)
[4-6 // 1 / 5]

Τροχαϊκοί στίχοι

Τέλος, οι 2 τροχαϊκοί στίχοι που εντοπίζονται είναι ενιαίοι. Πρόκειται για στίχους του σχεδιάσματος «[Την ψυχήν επί χείλεσιν έσχον]». Ο στ. 8 είναι οκτασύλλαβος και ο στ. 10 είναι πεντασύλλαβος. Τους παραθέτω:

που για τίποτα στενάζουν. 8 (3-7)

πόρτα του σπιτιού 5 (1-5)

Σύγκριση των ομάδων των καβαφικών ποιημάτων ως προς τα χαρακτηριστικά των στίχων

Πριν προχωρήσω στην παράθεση των συμπερασμάτων που προέκυψαν σχετικά με τη μορφή του καβαφικού στίχου και πριν καταλήξω σε γενικότερες διαπιστώσεις, συγκριτικές, για τα αποκηρυγμένα, τα ανέκδοτα ή κρυμμένα, τα μεταφρασμένα, τα αναγνωρισμένα, τα ατελή ποιήματα και τα σκόρπια σχεδιάσματα, πρέπει να σημειώσω ότι εξετάστηκαν 5642 στίχοι (δηλαδή το σύνολο των στίχων των καβαφικών ποιητικών κειμένων). Οι 976 (17,3%) από τους στίχους αυτούς περιέχονται σε ποιή-

ματα αυστηρά έμμετρης φόρμας, οι 293 (5,19%) σε ποιήματα συντεθειμένα στο σχήμα των διπλών στίχων, οι 1343 (23,8%) σε ποιήματα ήπια ελευθερωμένης μορφής και οι 3030 (53,7%) σε ποιήματα ελευθερωμένης μορφής. Επίσης, υπενθυμίζω ότι τα στοιχεία που λήφθηκαν υπόψη κατά τη μελέτη της μορφής των στίχων είναι τα παρακάτω: το μέτρο, ο ρυθμός, η συλλαβική έκταση, η κίνηση του ρυθμού στο εσωτερικό των στίχων, όπως αυτή καθορίζεται από τα τονικά σχήματα και από τις παύσεις των σημείων στίξης.

Το πρώτο συμπέρασμα, λοιπόν, είναι η σαφής –και βέβαια αναμενόμενη– κυριαρχία του ιαμβικού μέτρου. Συγκεκριμένα, οι 5516 στίχοι από το σύνολο των 5642 είναι ιαμβικοί. Η παρουσία των 107 τροχαϊκών στίχων και πολύ περισσότερο των 8 αναπαιστικών και των 8 μεσοτονικών στίχων (οι 3 άρρυθμοι στίχοι που εμφανίζονται στα ατελή ποιήματα αποτελούν εξαίρεση) δεν είναι ικανή να αλλοιώσει αυτή την κυριαρχία. Οι περισσότεροι τροχαϊκοί στίχοι περιέχονται στα αποκηρυγμένα (20 στίχοι), στα ανέκδοτα/κρυμμένα (58 στίχοι) και στα μεταφρασμένα (24 στίχοι), ενώ στα ατελή ποιήματα και στα σκόρπια σχεδιάσματα εντοπίστηκαν μόνο 5 τροχαϊκοί στίχοι, οι οποίοι εμφανίζονται διασκορπισμένοι, ενταγμένοι σε ποιήματα ιαμβικού μέτρου, κατά συνέπεια η παρουσία τους μοιάζει να οφείλεται σε κατασκευαστική ατέλεια, αφού τα ατελή είναι ποιήματα που ουσιαστικά δεν έλαβαν ποτέ την οριστική τους μορφή. Αντιθέτως, παρατηρούμε ότι στα αποκηρυγμένα και στα ανέκδοτα όλοι οι τροχαϊκοί στίχοι χρησιμοποιούνται προγραμματισμένα, καθώς είναι ενταγμένοι είτε σε ποιήματα γραμμένα εξ ολοκλήρου σε τροχαϊκό μέτρο είτε σε στροφικές ενότητες τροχαϊκού μέτρου. Όσον αφορά τους ελάχιστους αναπαιστικούς και μεσοτονικούς στίχους, όλοι συμπεριλαμβάνονται σε ένα ποίημα των αποκηρυγμένων (το ποίημα «Σαμ ελ Νεσίμ»).

Η συλλαβική έκταση των στίχων κυμαίνεται από τις 2 ως τις 19 μετρικές συλλαβές. Οι ιαμβικοί στίχοι που εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα είναι οι ενδεκάσύλλαβοι (1013), οι δωδεκάσύλλαβοι (1002), οι δεκαπεντασύλλαβοι (854), οι δεκατρισύλλαβοι (841), οι δεκάσύλλαβοι (608), οι δεκατετρασύλλαβοι (422), οι δεκαεξασύλλαβοι (208) και, τέλος, οι δεκαεπτασύλλαβοι (77). Αντίθετα, οι στίχοι πολύ μικρού αλλά και πολύ μεγάλου συλλαβικού μήκους απαντώνται σπάνια (συγκεκριμένα, οι δισύλλαβοι είναι 13, οι πεντασύλλαβοι είναι 11, οι εξασύλλαβοι 14, οι επτασύλλαβοι 20, οι οκτασύλλαβοι 37 και οι εννεασύλλαβοι 22, ενώ καταμετρήθηκαν, ακόμα, 12 δεκαοκτασύλλαβοι και 4 δεκαεννεασύλλαβοι).

Απαντά, επίσης, το σχήμα των διπλών και (σπανιότερα) των κομμένων στίχων. Οι διπλοί στίχοι που περιέχονται στα ποιήματα του Καβάφη ανέρχονται στους 339 και συναποτελούνται από τμήματα 7+7 (128 στίχοι), 7+6 (98 στίχοι), 6+7 (71 στίχοι), 6+6 (34 στίχοι), 7+8 (5 στίχοι), 5+6 (1 στίχος), 8+7 (1 στίχος) και 7+0 (1 στίχος) μετρικών συλλαβών. Οι κομμένοι στίχοι είναι μόνο 19· πρόκειται για 2 δεκάσύλλαβους, 3 ενδεκασύλλαβους, 6 δωδεκασύλλαβους, 2 δεκατρισύλλαβους, 4 δεκαπεντασύλλαβους και 2 δεκαεξασύλλαβους.

Η συλλαβική έκταση των 107 τροχαϊκών στίχων ποικίλλει ανάμεσα στις 3 και τις 16 μετρικές συλλαβές. Λεπτομερέστερα, εντοπίστηκαν 30 επτασύλλαβοι, 27 οκτασύλλαβοι, 26 δεκαπεντασύλλαβοι, 4 τρισύλλαβοι, 2 δεκαεξασύλλαβοι, 1 πεντασύλλαβος και 1 δεκατρισύλλαβος. Υπάρχουν, επίσης, 8 διπλοί τροχαϊκοί στίχοι 8+8 συλλαβών και άλλοι 8 διπλοί στίχοι 8+7 συλλαβών. Από τους 8 αναπαιστικούς στίχους, οι 4 είναι επτασύλλαβοι και οι άλλοι 4 είναι δωδεκασύλλαβοι, ενώ από τους 8 μεσοτονικούς, 4 είναι εννεασύλλαβοι και 4 είναι δωδεκασύλλαβοι. Τέλος, οι 3 άρρυθμοι στίχοι των ατελών ποιημάτων είναι: ενδεκασύλλαβος, δωδεκασύλλαβος και δεκατετρασύλλαβος.

Όσον αφορά το είδος της κατάληξής τους, οι περισσότεροι από τους καβαφικούς στίχους είναι παροξύτονοι· συγκεκριμένα, οι 3103 στίχοι (55%) είναι παροξύτονοι, οι 1774 (31,44%) είναι οξύτονοι και οι 765 (13,56%) είναι προπαροξύτονοι.

Καίριο ζήτημα αποτελεί και ο έλεγχος της σταθερότητας της ρυθμικής κίνησης των στίχων (ανεξάρτητα από το είδος του μέτρου τους, καθώς ούτως ή άλλως το ιαμβικό είναι αυτό που κυριαρχεί). Αν θεωρήσουμε τους ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους που φέρουν μόνο τομή, χωρίς άλλη παύση, τους διπλούς και τους κομμένους που επίσης περιέχουν μόνο μία σταθερή παύση, ως διαιρεμένους και όχι ως ενιαίους στίχους (άλλωστε, σ' αυτές τις κατηγορίες στίχων υπάρχει παύση, η οποία διακόπτει την κίνηση του ρυθμού), τότε από το σύνολο των 5642 καβαφικών στίχων, οι 2649 (46,95%) είναι ενιαίοι, με απολύτως ομαλό, μη διακοπτόμενο βάδισμα του ρυθμού, ενώ οι 2993 στίχοι (53,05%) διαιρούνται σε δύο ή περισσότερες ρυθμικές ενότητες, καθώς η κίνηση του ρυθμού προσκρούει σε σημεία στίξης ή παρατονισμούς που διασαλεύουν την εσωτερική ρυθμική κανονικότητα.

Συνεχίζοντας με την παράθεση των στοιχείων που προέκυψαν, παρατηρούμε ότι το μεγαλύτερο ποσοστό διαιρεμένων στίχων εμφανίζεται στα αποκηρυγμένα ποιήματα (60,44%), κάτι που βέβαια είναι ευεξήγητο αν αναλογιστούμε ότι σ' αυτή την ομάδα υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός τυπικών δεκαπεντασύλλαβων στίχων που συ-

ναποτελούνται από δύο ημιστίχια. Πιο αναλυτικά, τα ποσοστά των ρυθμικά ενιαίων και των διαιρεμένων στίχων διαμορφώνονται ως εξής για τις έξι ομάδες των ποιημάτων: 1) 39,56%-60,44%, 2) 52,06%-46,94%, 3) 41,25%-58,74%, 4) 46,12%-53,88%, 5) 48,87%-51,12%, 6) 52,83%-47,17%. Οι διαφορές που παρατηρούνται στα ποσοτικά αυτά στοιχεία δεν είναι μεγάλες· το υψηλότερο ποσοστό των ρυθμικά διαιρεμένων στίχων στα αποκηρυγμένα οφείλεται στην παρουσία των τυπικών δεκαπεντασύλλαβων, όπως ήδη αναφέρθηκε, ενώ το επίσης υψηλό ποσοστό των διαιρεμένων στίχων στα μεταφρασμένα ποιήματα αποτελεί απόρροια των συχνών παύσεων που σχετίζονται με τη φύση των συγκεκριμένων ποιητικών κειμένων, καθώς χαρακτηρίζονται από έντονο δραματικό στοιχείο, ενώ ένα πολύστιχο ποίημα είναι γραμμένο σε μορφή θεατρικού κειμένου. Δεν μένει, λοιπόν, καμία αμφιβολία ότι η τεχνική του Καβάφη ως προς την απόκλιση του ρυθμού από το μέτρο λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο από την αρχή ως το τέλος της ποιητικής του πορείας και αποτελεί ένα σταθερό και καίριο γνώρισμα της κατασκευαστικής του μεθόδου.

Ιδιαίτερα χρήσιμος αποδεικνύεται ο συγκριτικός έλεγχος του ποσοστού που δηλώνει την παρουσία των δεκαπεντασύλλαβων στίχων στις ομάδες των ποιημάτων· το ποσοστό αυτό, λοιπόν, στα αποκηρυγμένα είναι 33,79%, στα ανέκδοτα/κρυμμένα 16,96%, στα μεταφρασμένα 15,03%, στα αναγνωρισμένα 10,75%, στα ατελή ποιήματα 6,34% και στα σκόρπια σχεδιάσματα 11,32%. Η γραμμική αυτή μείωση των ποσοστών (με εξαίρεση το ποσοστό των σκόρπιων σχεδιασμάτων) μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η συχνότητα εμφάνισης των δεκαπεντασύλλαβων σταδιακά μειώνεται, κάτι που σημαίνει ότι ο Καβάφης, καθώς τα χρόνια περνούν, απομακρύνεται από τη χρήση του εθνικού στίχου. Ένα στοιχείο που πρέπει, επίσης, να ληφθεί υπόψη είναι το γεγονός ότι οι δεκαπεντασύλλαβοι των ατελών περιέχονται σε ποιήματα ανισοσύλλαβων στίχων, χρησιμοποιούνται δηλαδή χωρίς να τίθενται στην υπηρεσία μιας επιδιωκόμενης συμμετρίας. Αυτό σημαίνει ότι ο ποιητής δεν χρησιμοποιεί συστηματικά τους δεκαπεντασύλλαβους στα ατελή και σε καμία περίπτωση δεν έχει σκοπό να ανακαλέσει τη ρυθμική αίσθηση του εθνικού στίχου. Το αντίθετο ισχύει για τα αποκηρυγμένα και τα ανέκδοτα/κρυμμένα ποιήματα, όπου, ως επί το πλείστον, οι δεκαπεντασύλλαβοι χρησιμοποιούνται προγραμματισμένα, προκειμένου να επιτευχθεί ένα είδος συμμετρίας. Στα αναγνωρισμένα ποιήματα απαντούν και τα δύο φαινόμενα (οι περιεχόμενοι σε συμμετρικά σχήματα δεκαπεντασύλλαβοι και οι δεκαπεντασύλλαβοι που εντάσσονται σε μη συμμετρικά σχήματα), αλλά από τα 154 ποιήματα, μόνο 1 πε-

ριέχει αποκλειστικά δεκαπεντασύλλαβους στίχους· πρόκειται για το «Λάνη Τάφος», το οποίο ανακαλεί σαφώς τη ρυθμική αίσθηση του συμβατικού δεκαπεντασύλλαβου.

Εκτός, όμως, από την ποσοτική παρουσία των δεκαπεντασύλλαβων, καθοριστικής σημασίας για την ανάδειξη της σχέσης της καβαφικής ποίησης με τις μετρικές συμβάσεις ή της απομάκρυνσής της από αυτές είναι και τα ποιοτικά μετρικορυθμικά γνωρίσματα των δεκαπεντασύλλαβων που χρησιμοποιούνται, δηλαδή η εσωτερική τους ρυθμική διάρθρωση και κατά πρώτο λόγο η διατήρηση της κεντρικής τομής μετά την 8η συλλαβή ή η υπονόμευσή της, διότι, όπως διαπιστώθηκε παραπάνω, εντοπίζονται πολλές περιπτώσεις στις οποίες ο δεκαπεντασύλλαβος είναι απλώς ένα τονικοσυλλαβικό σχήμα που στην ουσία δεν θυμίζει σε τίποτα τον εθνικό στίχο ή διατηρεί μόνο έναν μακρινό απόηχο από αυτόν. Η παύση της κεντρικής τομής, λοιπόν, τηρείται σε 614 δεκαπεντασύλλαβους (δηλαδή στο ποσοστό του 71,89% επί του συνολικού αριθμού των 854 δεκαπεντασύλλαβων που περιέχονται σε όλες τις ομάδες των ποιημάτων). Σε 35 στίχους (στο ποσοστό του 4,09%) η τομή διατηρείται, αν και υπονομεύεται είτε εξαιτίας της παρουσίας στίξης σε άλλα σημεία του στίχου, η οποία αποδυναμώνει την κεντρική παύση, είτε επειδή η στενή συντακτική σχέση των όρων που προηγούνται και έπονται της τομής δεν επιτρέπει μία μακράς διάρκειας παύση. Σε 61 δεκαπεντασύλλαβους (7,14%) η τομή υπονομεύεται τόσο έντονα, ώστε δεν υπάρχει περιθώριο να γίνει παύση μετά την 8η συλλαβή. Τέλος, σε 144 στίχους (16,86%) η τομή καταργείται εντελώς διότι τοποθετείται στο εσωτερικό λέξης. Αν και σε έναν μεγάλο αριθμό δεκαπεντασύλλαβων υπάρχει παύση μετά την 8η συλλαβή, έχει σημασία να προστεθεί η πληροφορία ότι από τους εν λόγω στίχους, οι 462 είναι εκείνοι που συναποτελούνται από δύο ημιστίχια χωρίς εσωτερικές παύσεις, αριθμός που αντιστοιχεί στο 54,09% του συνόλου των δεκαπεντασύλλαβων. Έχει, επίσης, νόημα να σημειωθεί ότι οι στίχοι στους οποίους η κεντρική τομή υπονομεύεται σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό ή καταργείται ανέρχονται στους 240, δηλαδή στο ποσοστό του 28,1%

Είναι, όμως, απαραίτητο να ελεγχθούν και τα ειδικότερα ποσοστά που αποτυπώνουν τα μορφικά γνωρίσματα των δεκαπεντασύλλαβων σε κάθε ομάδα ποιημάτων. Έτσι, διαπιστώνεται ότι η κεντρική τομή διατηρείται στο πολύ υψηλό ποσοστό του 91,87% επί του συνολικού αριθμού των δεκαπεντασύλλαβων των αποκηρυγμένων, στο 78,54% των δεκαπεντασύλλαβων των ανέκδοτων/κρυμμένων, στο 96,36% των δεκαπεντασύλλαβων των μεταφρασμένων, στο 47,7% των δεκαπεντασύλλαβων των αναγνωρισμένων, στο 48,39% των δεκαπεντασύλλαβων των ατελών ποιημάτων και

στο 33,33% των δεκαπεντασύλλαβων των σκόρπιων σχεδιασμάτων. Τα ποσοστά των στίχων που περιέχουν δύο ημιστίχια χωρίς εσωτερικές παύσεις είναι για την κάθε ομάδα ποιημάτων (με εξαίρεση τα σκόρπια σχεδιάσματα, όπου δεν απαντά αυτή η δεκαπεντασύλλαβική διάρθρωση): 1) 64,63%, 2) 62,67%, 3) 76,36%, 4) 36,75%, 5) 35,48%. Τα ποσοστά των δεκαπεντασύλλαβων στους οποίους η τομή υπονομεύεται (ανεξάρτητα από τον βαθμό της έντασης αυτής της υπονόμησης) ή καταργείται είναι: 1) 8,13%, 2) 21,46%, 3) 3,64%, 4) 52,29%, 5) 51,61%, 6) 66,67%. Μεγάλη διαφορά παρουσιάζουν και τα ειδικότερα ποσοστά των δεκαπεντασύλλαβων στους οποίους η τομή καταργείται. Συγκεκριμένα, στα αποκηρυγμένα και στα μεταφρασμένα δεν εμφανίζεται κανένας δεκαπεντασύλλαβος με καταργημένη τομή, στα ανέκδοτα/κρυμμένα μόνο στο 6,01% επί του συνόλου των δεκαπεντασύλλαβων η τομή καταργείται, ενώ το σχετικό ποσοστό των αναγνωρισμένων και των ατελών ποιημάτων αυξάνεται εντυπωσιακά στο 40,64% και 41,94% αντίστοιχα: το ποσοστό των σκόρπιων σχεδιασμάτων είναι 33,33%. Πρόκειται για ακόμα ένα αριθμητικό στοιχείο που αποτυπώνει τη βαθμιαία αποδέσμευση του ποιητή από τους μορφικούς κανόνες, καθώς φαίνεται ότι ο Καβάφης, με το πέρασμα του χρόνου, επιδιώκει, χρησιμοποιώντας μια συμβατική φόρμα, όπως αυτή του δεκαπεντασύλλαβου, να την εξαρθρώσει και να παρουσιάσει διαφορετικές, καινοτόμες και εξελιγμένες εκδοχές της.

Βασικός παράγοντας διαμόρφωσης του ρυθμού στην καβαφική ποίηση είναι η στίξη, της οποίας τόσο η ποσοτική παρουσία όσο και η λειτουργία (η στίξη γίνεται πάντοτε αισθητή και επιδρά σταθερά στη ρυθμική κίνηση) είναι ισχυρή σε όλες τις ομάδες των ποιημάτων. Τα εσωτερικά σημεία στίξης ανέρχονται συνολικά στα 2898 και κατανέμονται σε 2329 στίχους, δηλαδή στο 41,28% επί του συνόλου των στίχων. Ο μέσος όρος των σημείων στίξης, τα οποία περιέχονται σε κάθε στίχο, είναι 0,51, ή, διαφορετικά, εσωτερικό σημείο στίξης εμφανίζεται ανά 1,95 στίχους. Το σημείο στίξης που συναντούμε πιο συχνά στο εσωτερικό των στίχων είναι το κόμμα, καθώς ο αριθμός των κομμάτων που εντοπίστηκαν αντιστοιχεί στο ποσοστό του 61,77% επί του συνολικού αριθμού των εσωτερικών σημείων στίξης: τα ποσοστά που δηλώνουν την παρουσία των υπόλοιπων σημείων στίξης είναι τα ακόλουθα: τελεία: 14,98%, άνω τελεία: 6,8%, παύλα: 5,87%, συνδυασμός δύο (ή σπανιότερα τριών) σημείων στίξης: 4,07%, παρένθεση (που ανοίγει ή κλείνει): 2,31%, εισαγωγικά (που ανοίγουν ή κλείνουν): 1,14%, αποσιωπητικά: 0,93%, άνω και κάτω τελεία: 0,79%, ερωτηματικό: 0,69%, θαυμαστικό: 0,66%. Τα ποσοστά των στίχων που περιέχουν εσωτερική στίξη στις ομάδες των ποιημάτων είναι: 1) 40%, 2) 34,72%, 3) 48,36%, 4) 43,73%, 5)

41,72%, 6) 43,4%. Οι αριθμοί που δηλώνουν τον μέσο όρο των εσωτερικών σημείων στίξης για κάθε στίχο των ομάδων αλλά και τη συχνότητα εμφάνισης της εσωτερικής στίξης (ανά πόσους στίχους εμφανίζεται εσωτερικό σημείο στίξης) είναι οι εξής: 1) 0,5 - 1,91, 2) 0,44 - 2,26, 3) 0,56 - 1,81, 4) 0,54 - 1,85, 5) 0,51 - 1,96, 6) 0,6 - 1,61.

Επίσης, οι στίχοι που ολοκληρώνονται με στίξη ανέρχονται στους 3469, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 61,49%. Τα σχετικά ποσοστά για τις ομάδες των ποιημάτων είναι: 1) 57,01%, 2) 61,28%, 3) 42,35%, 4) 65,92%, 5) 59,1%, 6) 64,15%. Γενικά, στο τέλος των στίχων βρίσκουμε συχνότερα τελεία, σε ποσοστό 45,2% επί του συνολικού αριθμού των σημείων στίξης, και κόμμα, σε ποσοστό 31,13%· τα ποσοστά που δηλώνουν την παρουσία των υπόλοιπων σημείων στίξης στο τέλος των στίχων είναι τα εξής: άνω τελεία: 8,45%, συνδυασμός δύο (ή σπάνια τριών σημείων στίξης): 5,77%, παύλα: 4,35%, θαυμαστικό: 1,64%, ερωτηματικό: 1,21%, αποσιωπητικά: 0,84%, άνω και κάτω τελεία: 0,75%, παρένθεση που κλείνει: 0,55%, εισαγωγικά που κλείνουν: 0,12%.

Όσον αφορά τα τονικά σχήματα των στίχων, διαπιστώνεται ότι αυτά παρουσιάζουν ευρεία ποικιλία και δεν παρατηρείται μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης συγκεκριμένων τονικών συνδυασμών έναντι κάποιων άλλων. Σχετικά με τους παρατονισμούς που εντοπίστηκαν, η παρουσία των οποίων δεν είναι αμελητέα, παρατηρήθηκε ότι αυτοί έχουν συχνά έναν λειτουργικό ρόλο, αφού τις περισσότερες φορές η παρατονισμένη συλλαβή συμπίπτει με την αρχή μιας ρυθμικής ενότητας (συχνά προηγείται και σημείο στίξης), ενώ το αποτέλεσμα που ο παρατονισμός επιφέρει με την προκαλούμενη ισχυρή ακουστική εντύπωση (εξαιτίας της εκτροπής από την αναμενόμενη πορεία του ρυθμού) είναι σε ορισμένες περιπτώσεις ο σημασιακός επιτονισμός του συγκεκριμένου σημείου (χωρίς αυτό να αποτελεί κανόνα). Με βάση τις μετρήσεις που πραγματοποιήθηκαν, οι μη προβλεπόμενοι από το μέτρο τόνοι ανέρχονται συνολικά στους 831, αριθμός που αντιστοιχεί στον μέσο όρο των 0,15 τόνων για κάθε στίχο, ενώ οι ισχυροί ανακόλουθοι τόνοι (αυτοί που μπορούν να θεωρηθούν παρατονισμοί) είναι 548, δηλαδή περιέχονται 0,1 παρατονισμοί σε κάθε στίχο κατά μέσο όρο. Διαφορετικά, εμφανίζεται ανακόλουθος τόνος ανά 6,79 στίχους και παρατονισμός ανά 10,3 στίχους. Οι μετρικές συλλαβές των στίχων, οι οποίες φέρουν συχνότερα ανακόλουθους (με βάση την αναμενόμενη ρυθμική ροή του ιαμβικού μέτρου) τόνους, είναι η 7η (273 τόνοι, από τους οποίους οι 195 είναι ισχυροί), η 5η (246 τόνοι, από τους οποίους οι 165 είναι ισχυροί) και η 9η (173 τόνοι, από τους οποίους οι 111 είναι ισχυροί)· επιπλέον, εντοπίζονται τόνοι που παρεκκλίνουν από τον ιαμβικό

βηματισμό στην 11η (83 τόνοι, από τους οποίους οι 52 είναι ισχυροί), στη 13η (36 τόνοι, από τους οποίους οι 17 είναι ισχυροί) και στη 15η συλλαβή (2 ανίσχυροι τόνοι).

Οι μέσοι όροι των γενικά ανακόλουθων τόνων και των ισχυρών ανακόλουθων τόνων είναι οι εξής για κάθε ομάδα ποιημάτων: 1) 0,1 - 0,06, 2) 0,13 - 0,09, 3) 0,14 - 0,1, 4) 0,16 - 0,1, 5) 0,19 - 0,12, 6) 0,17 - 0,13. Επίσης, ανακόλουθος τόνος απαντά ανά 10,11 στίχους στα αποκηρυγμένα, ανά 7,63 στίχους στα ανέκδοτα/κρυμμένα, ανά 7,18 στίχους στα μεταφρασμένα, ανά 6,16 στίχους στα αναγνωρισμένα, ανά 5,31 στίχους στα ατελή ποιήματα και ανά 5,89 στίχους στα σκόρπια σχεδιάσματα. Οι αντίστοιχοι αριθμοί που δηλώνουν τη συχνότητα εμφάνισης των παρατονισμών είναι οι εξής για κάθε ομάδα ποιημάτων: 1) 15,83, 2) 10,9, 3) 9,6, 4) 9,61, 5) 8,58, 6) 7,57. Με βάση τα στοιχεία αυτά, λοιπόν, παρατηρούμε μία σταδιακή αύξηση των τονικών παρεκκλίσεων από τα πρώιμα δείγματα γραφής έως τα ώριμα ποιητικά κείμενα του Καβάφη.

Η μεγάλη ποικιλία των τονικών σχημάτων που εναλλάσσονται στους στίχους χωρίς συγκεκριμένη αλληλουχία ασφαλώς αποτελεί ένα στοιχείο που συμβάλλει κατά τρόπο καθοριστικό στην αποφυγή της ρυθμικής μονοτονίας και εντέλει στην πολυπλοκότητα του καβαφικού ρυθμού. Για να θέσω διαφορετικά το ζήτημα αυτό αλλά και για να ορίσω εν συντομία το ειδοποιό γνώρισμα του καβαφικού στίχου, σύμφωνα με όσα παρουσιάστηκαν παραπάνω, η αλληλοδιαδοχή στίχων που χαρακτηρίζονται από διαφορετικό μετρικό μοντέλο (ανεξάρτητα από τη διαρκή παρουσία του ιαμβικού μέτρου) αλλά και από διαφορετικό ρυθμικό μοντέλο είναι αυτή που διαμορφώνει την κυρίαρχη ρυθμική αίσθηση στα ποιήματα του Καβάφη. Αν, λοιπόν, πρέπει να σταθούμε σε κάποια από τα καίρια γνώρισμα του καβαφικού στίχου, αυτά θα είναι καταρχήν η κυριαρχία του ιαμβικού μέτρου, η μεγάλη διακύμανση της συλλαβικής έκτασης των στίχων που εναλλάσσονται, ως επί το πλείστον, κατά τρόπο ακανόνιστο, η ποικιλία των τονικών σχημάτων, η έντονη παρουσία της εσωτερικής στίξης, ο λειτουργικός ρόλος των παρατονισμών, η μη παράλληλη κίνηση του ρυθμού και του μέτρου (στους μισούς περίπου από τους στίχους που εξετάστηκαν), η αναντιστοιχία (στους στίχους στους οποίους ο ρυθμός δεν βαδίζει παράλληλα με το μέτρο) ανάμεσα στο μετρικό και το συντακτικονοηματικό σύστημα. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι τα γνώρισμα αυτά των στίχων ουσιαστικά είναι σταθερά σε όλες τις ομάδες των ποιημάτων (ανεξάρτητα από τις όποιες διαφοροποιήσεις στα επιμέρους ποσοτικά στοιχεία), κάτι που σημαίνει ότι καθ' όλη τη διάρκεια της δημιουργικής πορείας του

Καβάφη το μέτρο και ο ρυθμός αποτελούν δύο συστήματα που δεν βαδίζουν παράλληλα, καθώς τηρούνται οι κανόνες του μέτρου, αλλά ταυτόχρονα δημιουργείται μία απρόβλεπτη ρυθμική ροή στο εσωτερικό των στίχων.

3. Η ΟΜΟΙΟΚΑΤΑΛΗΞΙΑ

Αναμφισβήτητα, η παρουσία ή η απουσία της ομοιοκαταληξίας αποτελεί έναν καθοριστικό παράγοντα για τη διαμόρφωση της μορφικής ταυτότητας κάθε ποιητικού κειμένου. Στην καθαφική ποίηση η ομοιοκαταληξία δεν λειτουργεί πάντοτε ενταγμένη στο ίδιο πλαίσιο, όσον αφορά τον βαθμό αυστηρότητας των κανόνων από τους οποίους διέπεται, όπως άλλωστε έχουν ήδη παρατηρήσει ο Pontani, κάνοντας λόγο για ύπαρξη περιπτώσεων απολύτως επιτυχημένης ομοιοκαταληξίας αλλά και παραδειγμάτων ομοιοκαταληξίας «που τα εγχειρίδια καταδικάζουν»,⁵⁷³ και ο Γαραντούδης, ο οποίος επισημαίνει ότι «άλλοτε η ρίμα ισχυροποιείται σε μεγάλο βαθμό, παίρνοντας μορφές έως την ομοιοκαταληξία ομωνύμων, κι άλλοτε αποδυναμώνεται τόσο που μόλις γίνεται αισθητή, σε μορφές όπως η ατελής ομοιοκαταληξία ή το ομοιοτέλευτο».⁵⁷⁴ έτσι, το συγκεκριμένο στοιχείο, σύμφωνα με τον Γαραντούδη, «παύει να είναι η ηχητική επισήμανση του τέλους των στίχων, ένα είδος καλλωπιστικού παιχνιδιού, και γίνεται η διαλεκτική σύνθεση του ηχητικού και του σημασιολογικού επιπέδου», κατά συνέπεια «αναλαμβάνει σημαντικές εκφραστικές λειτουργίες».⁵⁷⁵

Με την ομοιοκαταληξία της ποίησης του Καβάφη έχει ασχοληθεί, επίσης, ο Καρβέλης, ο οποίος θεωρεί το εν λόγω μέσο αντίκτυπο των διδαγμάτων της πρώτης αθηναϊκής σχολής, αλλά ταυτόχρονα συνδέει τη λειτουργία του και με το περιβάλλον του εκάστοτε ποιητικού κειμένου στο οποίο αυτό εντάσσεται. Παραθέτω τις παρατηρήσεις του Καρβέλη: «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Καβάφης, που σε πολλά ποιήματά του (συγκεκριμένα: 43 από τα 154 αναγνωρισμένα απ' τον ίδιο ποιήματα έχουν ομοιοκαταληξία) μας έδωσε τα πλουσιότερα δείγματα της νεοελληνικής ομοιοκαταληξίας, ακολουθεί το παράδειγμα των ομοτέχνων του της παλιάς Αθηναϊκής Σχολής. Η προτίμησή του στις πλήρεις και τέλειες ομοιοκαταληξίες, αυτό δηλώνει. [...] Με ποιες όμως διεργασίες πέρασε αυτή η κληρονομιά μέσα στην ποίηση του Καβάφη; Πιο συγκεκριμένα: όταν ο Καβάφης χρησιμοποιεί την ομοιοκαταληξία, από την πιο συνηθισμένη μορφή της ως την πιο πρωτότυπη, υποτάσσεται μόνο στις ανάγκες της αρμονίας και, γενικότερα, στις επιταγές της προγενέστερης παράδοσης; Η απάντηση στο ερώτημα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να είναι καταφατική. Δεν αρκεί όμως, γιατί αφήνει ανολοκλήρωτη την όλη διερεύνηση του θέματος, που για να γίνει χρειάζεται

⁵⁷³ Pontani, *ό.π.*, σ. 108-110.

⁵⁷⁴ Γαραντούδης, «Η διάρκεια της καθαφικής ποίησης: Ο ρυθμικός συντελεστής», *ό.π.*, σ. 22.

⁵⁷⁵ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 22-23.

μια δεύτερη απάντηση στο παρακάτω ερώτημα: Η χρήση της ομοιοκαταληξίας κατά τη σύνθεση του ποιήματος έχει σχέση οργανική με την όλη διάθεση του ποιητή; Υπάρχει δηλαδή αντιστοιχία ανάμεσα στις ενδιάθετες, αδιόρατες και, πολλές φορές, μη συνειδητές προθέσεις και διαθέσεις του ποιητή και στη συγκεκριμένη μορφή που παίρνει η ομοιοκαταληξία σε κάθε ποίημα;». ⁵⁷⁶ Με βάση όσα γράφει στη συνέχεια του κειμένου του, ο μελετητής φαίνεται πως απαντά στον παραπάνω προβληματισμό υποστηρίζοντας ότι η ομοιοκαταληξία αποτελεί ένα μορφικό στοιχείο που εξυπηρετεί το νόημα των ποιημάτων.

Πριν προχωρήσω στην καταγραφή και στον σχολιασμό των ευρημάτων της εξέτασης της ομοιοκαταληξίας στην καθαφική ποίηση, θα παρουσιάσω συνοπτικά τους βασικούς άξονες της μελέτης του Ξ. Α. Κοκόλη *Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, η οποία αποτέλεσε το θεωρητικό υπόβαθρο της παρούσας διερεύνησης, ώστε να διασαφηνιστεί εκ των προτέρων η σημασία των όρων που χρησιμοποιούνται παρακάτω. ⁵⁷⁷ Στο εν λόγω βιβλίο η ομοιοκαταληξία μελετάται σε τρεις άξονες, δηλαδή μελετάται ως προς το ηχητικό επίπεδο, ως προς τη σχέση της με το νόημα και ως προς τη λειτουργία της.

Στο πρώτο μέρος της παραπάνω μελέτης, καταρχάς η ομοιοκαταληξία ορίζεται ως «η πλήρης ομοιότητα δύο ή περισσότερων στίχων από το τελευταίο τους τονισμένο φωνήεν και μετά» και διευκρινίζεται ότι «ειδικά όσον αφορά την οξύτονη ομοιοκαταληξία, η ηχητική ομοιότητα τείνει να συμπεριλάβει και το σύμφωνο ή ένα τουλάχιστον (το αμέσως προηγούμενο) από τα σύμφωνα που τυχόν υπάρχουν πριν από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν του στίχου» (στις περιπτώσεις στις οποίες προηγείται σύμφωνο). ⁵⁷⁸ Ο Κοκόλης συνεχίζει κάνοντας διάκριση ανάμεσα στην απλή και την πλούσια ομοιοκαταληξία, μία διάκριση την οποία στηρίζει αφενός στην έκταση της ομοιοκαταληξίας και αφετέρου στο είδος των φθόγγων που αυτή καταλαμβάνει. Όσον αφορά, ειδικότερα, την οξύτονη ομοιοκαταληξία, για ομοιοκαταληξίες όπως «βασιλικός» - «δροσερός», «χαρά» - «αποχαιρετά», προτείνεται η χρήση του όρου «ατελείς οξύτονες ομοιοκαταληξίες», ενώ για ομοιοκαταληξίες όπως «θωρώ» - «καθαρό» προτείνεται ο όρος «πλήρεις οξύτονες ομοιοκαταληξίες» ή «οξύτονες ομοιοκαταληξίες», ενώ επισημαίνεται ότι ο όρος «πλούσια ομοιοκαταληξία» είναι προτι-

⁵⁷⁶ Καρβέλης, *ό.π.*, σ. 215-216.

⁵⁷⁷ Κοκόλης, *Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, *ό.π.*. Βλ., επίσης, τις εξής μελέτες του Κοκόλη σχετικά με την ομοιοκαταληξία: Ξ. Α. Κοκόλης, «Ομοιοκαταληξία και νόημα (η μία φορά του άλλου;)», *Ο Παρατηρητής*, τχ. 5, Απρίλιος 1988, σ. 99-106· Ξ. Α. Κοκόλης, «Η ομοιοκαταληξία. Διαπιστώσεις και προτάσεις», *Νεοελληνικά μετρικά*, *ό.π.*, σ. 35-104.

⁵⁷⁸ Κοκόλης, *Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, *ό.π.*, σ. 26 και 31.

μότερο να χρησιμοποιείται «στις περιπτώσεις εκείνες όπου η ομοηχία επεκτείνεται έως και, τουλάχιστον, το προηγούμενο φωνήεν» (όπως στην ομοιοκαταληξία «ζωή» - «πνοή»)⁵⁷⁹ Ο ορισμός που εντέλει διατυπώνεται από τον Κοκόλη για την πλούσια ομοιοκαταληξία είναι ο εξής: «Πλούσια ομοιοκαταληξία είναι εκείνη στην οποία η πλήρης ηχητική ομοιότητα, εκτός από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν του στίχου (και ό,τι ακολουθεί), καλύπτει και, τουλάχιστον, το αμέσως προηγούμενο φωνήεν (και ό,τι μεσολαβεί)».⁵⁸⁰

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει και στις ακόλουθες περιπτώσεις, τις οποίες περιγράφει ο Κοκόλης στη μελέτη του: «ομοιοτέλετο λέξεων», το οποίο ορίζεται ως εξής: «Στην περίπτωση που οι δύο στίχοι τελειώνουν με την ίδια λέξη (ίδια και ηχητικά και σημασιολογικά), τότε δεν έχουμε ομοιοκαταληξία, αλλά το κλασικό ομοιοτέλετο λέξεων».⁵⁸¹ «ομοιοκαταληξία ομώνυμων», η οποία αφορά τους στίχους με καταληκτικές λέξεις που «έχουν την ίδια “προφορά” (όνομα) αλλά διαφορετική σημασία»⁵⁸² (μάλιστα ο Κοκόλης αναφέρεται και στην καθαφική ποίηση στο συγκεκριμένο σημείο γράφοντας: «Στον Καβάφη οι ομοιοκαταληξίες με ομώνυμα εμφανίζουν μια μοναδική ίσως πυκνότητα»)⁵⁸³ «ομοιοκαταληξία-μωσαϊκό» που «προκύπτει, όταν στα δύο σκέλη της ρίμας ενσωματώνονται [...] περισσότερες από δύο ολόκληρες λέξεις».⁵⁸⁴ «ομοιοκαταληξία-ηχώ», όρος που επεξηγείται ως εξής: «Όταν μια ομοιοκαταληξία στο πρώτο της σκέλος ενσωματώνει τμήμα μιας λέξης και στο δεύτερο μιαν ολόκληρη λέξη [...] όταν, με άλλα λόγια, η δεύτερη λέξη ρίμας αποτελεί μέρος της πρώτης, τότε έχουμε την ομοιοκαταληξία-ηχώ».⁵⁸⁵ «ομοιοκαταληξία με προσθήκη», η οποία δημιουργείται όταν «στην πρώτη λέξη της ρίμας, που ολόκληρη σχηματίζει το πρώτο σκέλος της ομοιοκαταληξίας, προστίθεται κάτι, και έτσι προκύπτει η δεύτερη λέξη [...]».⁵⁸⁶

Κατά τη διερεύνηση της σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στην ομοιοκαταληξία και το νοηματικό σύστημα των ποιητικών κειμένων, ο Κοκόλης χαρακτηρίζει

⁵⁷⁹ Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 32 και 33.

⁵⁸⁰ Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 33.

⁵⁸¹ Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 40.

⁵⁸² Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 43.

⁵⁸³ Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 46.

⁵⁸⁴ Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 49. Ο Κοκόλης αναφέρει και παραδείγματα από ποιήματα του Καβάφη: «θαμμένη : θα μένει» (από το ποίημα «Η Πόλις»), «με τάξη : μεταξύ» (από το ποίημα «Του Μαγαζιού»), «το Όχι : το χεί» (από το ποίημα «Che fece... il gran rifiuto»), βλ. σ. 50.

⁵⁸⁵ Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 51. Ένα παράδειγμα αυτού του είδους είναι η ομοιοκαταληξία «σπατάλη» - «άλλη».

⁵⁸⁶ Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 55. Ένα παράδειγμα αυτού του είδους είναι η ομοιοκαταληξία «γυρεύγει» - «μαγειρεύγει».

ως «μη ικανοποιητικές» τις «γραμματικές ομοιοκαταληξίες», δηλαδή «εκείνες που σχηματίζονται με μόνο τις γραμματικές καταλήξεις των λέξεων ρίμας», και υποστηρίζει, αναφορικά με τη σημασία των λέξεων που εμπλέκονται στην ομοιοκαταληξία, ότι η «σημασιολογική απόσταση που χωρίζει τη μια λέξη ρίμας από την άλλη, και αυτές τις δύο από τα συμφραζόμενά τους» είναι ένας παράγοντας που λειτουργεί συχνά υπέρ της επιτυχίας της ομοιοκαταληξίας.⁵⁸⁷ Ένα άλλο μέσο που, όταν συνδυάζεται με την ομοιοκαταληξία, οδηγεί, σύμφωνα με τον Κοκόλη, σε ένα ενδιαφέρον ηχητικό και σημασιολογικό αποτέλεσμα είναι ο διασκελισμός.⁵⁸⁸

Στο τρίτο μέρος της μελέτης του ο Κοκόλης εξετάζει το ζήτημα της λειτουργίας της ρίμας εντός του ποιητικού κειμένου· στο πλαίσιο αυτό, αναφέρεται στα ομοιοκαταληκτικά σχήματα και, ταυτόχρονα, διατυπώνει επιφυλάξεις σχετικά με το αν η ομοιοκαταληξία γίνεται σε όλες τις περιπτώσεις αισθητή· συγκεκριμένα, θέτει τον ακόλουθο προβληματισμό: «[...] πόση χρονική απόσταση μπορεί να μεσολαβεί ανάμεσα σε δύο λέξεις ρίμας, χωρίς να χαθεί η ομοιοκαταληξία; δίχως δηλαδή τον κίνδυνο να περάσει απαρατήρητο το γεγονός ότι αυτές οι δύο λέξεις ομοιοκαταληκτούν;». ⁵⁸⁹ Ως προς το θέμα αυτό, γίνεται ιδιαίτερη μνεία στην ποίηση του Καβάφη, καθώς ο μελετητής εντοπίζει σε αρκετά ποιήματα μεγάλη απόσταση ανάμεσα στα σκέλη της ομοιοκαταληξίας καταλήγοντας στα ακόλουθα συμπεράσματα: «[...] “ακούγονται” οι ομοιοκαταληξίες σε τόση απόσταση; Το καβαφικό corpus παρέχει τόσα [...] παραδείγματα, ώστε να πρέπει να δεχτούμε ότι ο ποιητής πίστευε πως κατά κάποιον τρόπο ακούγονται. Ο Καβάφης δε θα κατασκεύαζε αυτές τις προσεγμένες και συμμετρικές ομοιοκαταληξίες, αν δε νόμιζε ότι είναι δυνατόν ν’ ακουστούν. Είναι όμως πράγματι δυνατόν; Η απάντηση μπορεί να είναι και αρνητική και θετική. Πολλά, αν όχι όλα, εξαρτώνται εν προκειμένω από το ρυθμό και τον τρόπο της ανάγνωσης που θα ακούσουμε». ⁵⁹⁰

Όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, ο Καραόγλου έχει καταθέσει πρόταση για τη σύνταξη ενός ριμαρίου, δηλαδή ενός λεξικού ομοιοκαταληξιών της καβαφικής ποίησης, προσδιορίζοντας τα ζητούμενα αυτής της εργασίας.⁵⁹¹ Αναφορικά με τα βασικά στοιχεία που είναι απαραίτητο να ληφθούν υπόψη κατά τη δημιουργία του ριμαρίου, κατά τον Καραόγλου, επειδή «οι ομοιοκαταληξίες κλιμακώνονται σύμφωνα με την

⁵⁸⁷ Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 91 και 94.

⁵⁸⁸ Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 98 και 103-104.

⁵⁸⁹ Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 136.

⁵⁹⁰ Βλ. Κοκόλης, *ό.π.*, σ. 137-139.

⁵⁹¹ Βλ. Καραόγλου, «Προτάσεις για ένα ριμάριο Καβάφη», *ό.π.*.

έκτασή τους που αποτελεί, συνήθως, τεκμήριο του πλούτου της», αυτές πρέπει καταρχήν να χαρακτηριστούν οξύτονες, παροξύτονες ή προπαροξύτονες και έπειτα να κατανεμηθούν σε επιμέρους κατηγορίες: για παράδειγμα, οι οξύτονες ρίμες διαχωρίζονται ως εξής: «Ρίμες που δεν περιλαμβάνουν το προηγούμενο σύμφωνο ή φωνήεν (ατελείς)», «Ρίμες που περιλαμβάνουν και ένα τουλάχιστον προηγούμενο σύμφωνο (πλήρεις)», «Ρίμες που περιλαμβάνουν και το προηγούμενο φωνήεν, όταν αυτό ανήκει σε άλλη συλλαβή».⁵⁹² Επιπλέον, τονίζεται ότι πρέπει να εντοπιστούν οι ακόλουθες περιπτώσεις ομοιοκαταληξίας: «1. Ρίμες-ηχώ και αντίστροφες [...]. 2. Ρίμες ομωνύμων (ομόηχων λέξεων) [...]. 3. Ρίμες “μωσαϊκό” [...]».⁵⁹³

Στην παρούσα διατριβή η μελέτη της ομοιοκαταληξίας έχει ως στόχο τον προσδιορισμό της ποσοτικής παρουσίας της στην καθαφική ποίηση, των ποιοτικών γνωρισμάτων της αλλά και του ρόλου της στη διαμόρφωση της ηχητικής και ρυθμικής εντύπωσης που προκαλείται σε κάθε ποιητικό κείμενο. Έτσι, όσον αφορά τα ποιήματα των οποίων όλοι οι στίχοι ομοιοκαταληκτούν, διερευνάται αν υπάρχει σ' αυτά σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων (όταν πρόκειται βέβαια για ποιήματα που ακολουθούν την ισομερή στροφική διαίρεση), αν υπάρχει ένα προκαθορισμένο σχήμα που αφορά το σύνολο του ποιητικού κειμένου (δηλαδή αν η ομοιοκαταληξία αναπτύσσεται βάσει ενός γενικού σχεδίου σε ποιήματα που είτε δεν οργανώνονται σε στροφικές ενότητες είτε περιέχουν στροφικά τμήματα με μεταβαλλόμενη και όχι επαναλαμβανόμενη ομοιοκαταληκτική δομή) ή, τέλος, αν η ομοιοκαταληξία δεν διέπεται από κανένος είδους προγραμματισμό. Σχετικά με τα ποιήματα των οποίων οι στίχοι ομοιοκαταληκτούν κατά ένα μέρος τους και όχι στο σύνολό τους, η παρουσία της ομοιοκαταληξίας χαρακτηρίζεται ανεπαίσθητη όταν το ποσοστό των ομοιοκατάληκτων στίχων είναι μικρότερο από 20% (επί του συνολικού αριθμού των στίχων του ποιήματος), ανίσχυρη όταν το ποσοστό αυτό κυμαίνεται από το 20% έως και το 49%, έντονη όταν ο αριθμός των στίχων που ομοιοκαταληκτούν φτάνει ή και υπερβαίνει το ποσοστό του 50%.

Επιπροσθέτως, η εξέταση της ομοιοκαταληξίας περιλαμβάνει την καταγραφή των ομοιοκαταληκτικών σχημάτων και τον σχολιασμό της ηχητικής και ρυθμικής αίσθησης που δημιουργείται από το εν λόγω μέσο. Στο πλαίσιο αυτό και με βάση τη σχετική μελέτη του Κοκόλη εντοπίζονται οι παρακάτω περιπτώσεις: το «ομοιοτέλειτο λέξεων», η «ομοιοκαταληξία ομωνύμων», η «ομοιοκαταληξία-μωσαϊκό», η «ο-

⁵⁹² Καράογλου, *ό.π.*, σ. 237-238.

⁵⁹³ Καράογλου, *ό.π.*, σ. 239.

μοιοκαταληξία-ηχώ» και η «ομοιοκαταληξία με προσθήκη»· καταγράφονται, επίσης, και άλλα ηχητικά φαινόμενα, όπως είναι οι επαναλήψεις φράσεων στο τέλος των στίχων. Ταυτόχρονα, όμως, επιχειρείται η περιγραφή της προκαλούμενης ακουστικής αίσθησης με τη χρήση ηχητικών σχημάτων που απεικονίζουν την «ηχητική έκταση» της ομοιοκαταληξίας· τα σχήματα αυτά αποτελούνται από έναν αριθμό με τόνο ή από δύο αριθμούς, έναν με τόνο και έναν χωρίς τόνο: ο πρώτος αριθμός (που ακολουθείται από τόνο) δηλώνει τους κοινούς φθόγγους (σε δύο ή περισσότερους ομοιοκατάληκτους στίχους) από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν των στίχων ως το τέλος τους, ενώ ο δεύτερος αριθμός δηλώνει τους κοινούς φθόγγους (αν υπάρχουν) πριν από τον τελευταίο τόνο των στίχων (για παράδειγμα, το ηχητικό σχήμα δύο στίχων που ολοκληρώνονται με τις λέξεις «οδό» και «εδώ» είναι: 1'+1).⁵⁹⁴

1. Αποκηρυγμένα ποιήματα

Από τα 27 αποκηρυγμένα ποιήματα, στα 19 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι, στο 1 υπάρχει έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 4 υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας και στα 3 υπάρχει ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας. Τα αντίστοιχα ποσοστά είναι (κατά τη σειρά με την οποία αναφέρθηκαν) 70,37%, 3,7%, 14,81% και 11,11%.

Οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν, από το σύνολο των 728, ανέρχονται στους 539, δηλαδή στο ποσοστό του 74,04%. Οι 210 ομοιοκατάληκτοι στίχοι είναι οξύτονοι, οι 289 είναι παροξύτονοι και οι 40 είναι προπαροξύτονοι.

Τα ηχητικά σχήματα που εμφανίζονται συχνότερα στους οξύτονους στίχους είναι τα 1'+1 (σε 77 στίχους) και 2'+1 (σε 40 στίχους)· αρκετές φορές απαντούν και τα σχήματα 1'+2 (σε 27 στίχους), 2' (σε 26 στίχους), 1' (σε 18 στίχους), 2'+2 (σε 10 στίχους), 1'+3 (σε 6 στίχους), ενώ από 1 φορά (δηλαδή σε 2 στίχους το καθένα) εμφανίζονται τα σχήματα 1'+5, 2'+3 και 2'+5. Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι οι οξύτονοι ομοιοκατάληκτοι στίχοι των οποίων η ομοιοκαταληξία εκτείνεται από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν μέχρι το τέλος τους, δηλαδή οι στίχοι με ατελή ομοιοκαταληξία, ανέρχονται στους 44 (πρόκειται για τους στίχους με ηχητικό σχήμα 1' και 2').

Συνεχίζοντας με τους παροξύτονους στίχους που ομοιοκαταληκτούν, στην πλειονότητά τους η ομοιοκαταληξία καλύπτει έκταση τριών φθόγγων, δηλαδή του

⁵⁹⁴ Το παράδειγμα προέρχεται από τους στ. 14-15 του ποιήματος «Η Πόλις».

τελικού τονισμένου φωνήεντος και άλλων δύο φθόγγων που έπονται· λεπτομερέστερα, το σχήμα 3' απαντά σε 154 στίχους. Επίσης, βρίσκουμε τα σχήματα 2' (σε 42 στίχους), 4' (σε 39 στίχους), 3'+1 (σε 18 στίχους), 4'+1 (σε 14 στίχους), 2'+1, 5' και 5'+1 (το καθένα από τα τρία τελευταία σχήματα απαντά σε 4 στίχους), 3'+2, 3'+5, 3'+7, 4'+5 και 4'+21 (το καθένα από τα πέντε αυτά σχήματα απαντά σε 2 στίχους). Με βάση τις εν λόγω μετρήσεις, οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι στους οποίους η έκταση της ομοιοκαταληξίας καλύπτει την έκταση από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν και μετά είναι 239.

Η έκταση που καλύπτει η ομοιοκαταληξία των προπαροξύτων στίχων αποτυπώνεται με τα παρακάτω σχήματα: 5' (σε 23 στίχους), 6' (σε 9 στίχους), 4' (σε 4 στίχους), 5'+1 (σε 2 στίχους), 6'+1 (σε 2 στίχους).

Τα ειδικότερα ηχητικά φαινόμενα που εντοπίζουμε είναι τα εξής: 29 περιπτώσεις επανάληψης στίχου (σε 60 στίχους)· 18 φορές ομοιοκαταληξία-ηχώ (σε 36 στίχους)· 13 φορές ομοιοκαταληξία με προσθήκη (σε 26 στίχους)· 11 περιπτώσεις στις οποίες η τελευταία λέξη των στίχων είναι άτονη και η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 23 στίχους)· 9 φορές λέξεις (στο τέλος των στίχων) που διαφέρουν ηχητικά μόνο στο πρώτο τους γράμμα (σε 18 στίχους)· 6 περιπτώσεις επανάληψης της καταληκτικής λέξης των στίχων, δηλαδή ομοιοτέλετου λέξεων (σε 12 στίχους)· 5 περιπτώσεις επανάληψης φράσης δύο λέξεων (σε 15 στίχους)· 3 φορές ομοιοκαταληξία ομωνύμων (σε 7 στίχους)· 3 περιπτώσεις στις οποίες απαντά επανάληψη της τελευταίας λέξης και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 9 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες απαντά επανάληψη φράσης τεσσάρων λέξεων (σε 4 στίχους)· 1 φορά ομοιοκαταληξία ομωνύμων, η οποία αφορά τις δύο τελευταίες λέξεις των στίχων (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία στον έναν στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης, ενώ στον άλλο στίχο η τελευταία λέξη είναι άτονη και η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της τρίτης από το τέλος λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης τριών λέξεων, η τελευταία λέξη είναι άτονη και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται σε τμήμα της τέταρτης από το τέλος του στίχου λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης πέντε λέξεων (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία ο δεύτερος από τους στίχους παραλλάσσεται με προσθήκη μιας λέξης στην αρχή του (σε 2 στίχους).

Όσον αφορά την παρουσία της ομοιοκαταληξίας στο εσωτερικό κάθε μορφικής κατηγορίας των αποκηρυγμένων ποιημάτων, από τα 11 ποιητικά κείμενα αυστηρά έμμετρου στίχου, στα 7 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι, στο 1 ποίημα υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας και στα 3 ποιήματα η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη. Συνολικά, ομοιοκαταληκτούν οι 166 από το σύνολο των 270 στίχων των εν λόγω ποιημάτων, δηλαδή το 61,48% των στίχων.

Παρομοίως, στην πλειονότητα των ποιημάτων που ακολουθούν τον ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής, συγκεκριμένα στα 12 από τα 16 ποιήματα, ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι· σε 1 ποίημα βρίσκουμε έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας και στα υπόλοιπα 3 ποιήματα εμφανίζεται, επίσης, η ομοιοκαταληξία αλλά έχει ανίσχυρη παρουσία. Οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν ανέρχονται στους 373, αριθμός που αντιστοιχεί στο πολύ υψηλό ποσοστό του 81,44% επί του συνόλου των 458 στίχων.

α) Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους

Ο τρόπος ανάπτυξης της ρίμας στα ποιήματα στα οποία ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι μπορεί να αποτυπωθεί στην παρακάτω κατηγοριοποίηση:

- 1. Σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων:** (i) 3 ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου («Βακχικόν», «Τα Δάκρυα των Αδελφών του Φαέθοντος», «Ο Ποιητής και η Μούσα»), τα οποία περιλαμβάνουν συνολικά 20 τετράστιχες στροφές· στις 15 από αυτές τις στροφές εμφανίζεται το σχήμα της πλεχτής ομοιοκαταληξίας (αβαβ) και στις 5 εμφανίζεται ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ααββ). (ii) 1 ήπια ελευθερωμένο ποίημα («Ελεγεία των Λουλουδιών») απαρτιζόμενο από 5 πεντάστιχες στροφικές ενότητες, στις οποίες ομοιοκαταληκτούν ο πρώτος με τον πέμπτο στίχο και ο δεύτερος με τον τρίτο και τον τέταρτο στίχο, δηλαδή απαντά το σχήμα αβββα.
- 2. Σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των δύο στροφικών μορφών:** τα ποιήματα των οποίων οι στροφικές ενότητες εμφανίζουν δύο διαφορετικές μορφές τόσο ως προς την οργάνωση των στίχων τους όσο και ως προς την ανάπτυξη της ομοιοκαταληξίας είναι 2 και προέρχονται από τη μορφική κατηγορία του ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής. Λεπτομερέστερα, το 1 ποίημα (πρόκειται για το «Σαμ ελ Νεσίμ» που εξετάστηκε στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους) συναποτελείται από 2 οκτάστιχες και 4 εξάστιχες στροφές, με ομοιοκαταληκτικά σχήματα ααβγααβγ και αβγααβ. Το δεύτερο από τα εν λόγω ποιητικά κείμενα («Το Καλαμάρι») περιέχει 2 οκτάστιχες στροφές με

ομοιοκαταληκτικό τύπο αββαγδδγ, δηλαδή με διπλή σταυρωτή ομοιοκαταληξία, και 3 τετράστιχες στροφές με σταυρωτή ομοιοκαταληξία (αββα).

3. Σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των αντίστοιχων στροφικών ενοτήτων καθενός από τα δύο ευρύτερα μέρη του ποιήματος: το ποίημα που οργανώνεται σε δύο ευρύτερα μέρη είναι συντεθειμένο σε ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής («Φωνή απ' την Θάλασσα») και περιέχει 2 τετράστιχες στροφικές ενότητες με πλεχτή ομοιοκαταληξία (αβαβ), 3 εξάστιχες με ομοιοκαταληκτικό σχήμα ααβγγβ (δηλαδή με ομοιοκαταληξία που μπορεί να χαρακτηριστεί ζευγαροπλεχτή) και 2 επτάστιχες στροφικές ενότητες με σχήμα ααβγγββ.

4. Προκαθορισμένο σχήμα ομοιοκαταληξίας με στροφική διαίρεση των στίχων: (i) 4 ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου, τα 3 από τα οποία είναι σονέτα («Κτίσται», «Α-οιδός», «Ο Οράτιος εν Αθήναις») με σχήματα: αβαβ, γδγδ, εεε, ζζζ· αβαβ, αβαβ, ααα, βββ· αβ₁β₁β₁, αγγγ, αβ₂β₂, αδδ. Η ομοιοκαταληξία του τέταρτου ποιήματος («Ο Θάνατος του Αυτοκράτορος Τακίτου») αναπτύσσεται ως εξής: αββαγ, δεεδγ. (ii) σε 6 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Καλός και Κακός Καιρός», «Η Ψήφος της Αθηνάς», «Φωναί Γλυκείαι», «Ωραι Μελαγχολίας», «Ωδή και Ελεγεία των Λουλουδιών», «Πλησίον Παραθύρου Ανοικτού») η ομοιοκαταληξία διαρθρώνεται ως εξής: αβγδδα, αβγεεα· α₁α₁β₁α₁β, γγδδεεζιζια₂α₂ηη, α₃α₃α₄, α₄α₃α₃δδθ, θζ₂, ζ₂α₅α₅ιια₃α₃κκα₆α₆λλ· ααβ, γγδ₁, δ₂δ₂β, δ₃δ₃δ₁· αβ₁β₁αβ₂, γδδγβ₂, εζζεβ₂· αβ₁γβ₂β₂, αβ₁γβ₂β₂· αβααγ₁, βγ₁γ₁δδγ₂εεζζ, ηγ₂ηθθ. (iii) 1 ποίημα ήπια ελευθερωμένης μορφής («Οι Ταραντίνοι Διασκεδάζουν»), στο οποίο η ομοιοκαταληξία οργανώνεται με τον ακόλουθο τρόπο: αααβββ, αγαγ.

5. Μη προκαθορισμένο σχήμα ομοιοκαταληξίας με στροφική διαίρεση των στίχων: 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Vulnerant Omnes, Ultima Necat»). Η ομοιοκαταληξία αναπτύσσεται απρογραμμάτιστα ως εξής: ααββ, γδεεζγγδζηθθη, ι-ικκλμγγλ.

Στη συνέχεια, θα περιγράψω λεπτομερέστερα την ομοιοκαταληξία 2 ποιημάτων. Αρχικά, παραθέτω το ποίημα «Ο Θάνατος του Αυτοκράτορος Τακίτου»,⁵⁹⁵ το οποίο γράφτηκε τον Νοέμβριο του 1896 και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Κόσμος* τον Ιανουάριο του 1897:

⁵⁹⁵ Πρόκειται για το «πρώτο γνήσια ιστορικό ποίημα που δημοσίεψε ο Καβάφης», σύμφωνα με τον Σαββίδη, βλ. Σαββίδη, «Σημειώσεις», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 113.

	Είν' ασθενής ο_ αυτοκράτωρ Τάκιτος .		12 ([1]-4-8-10)
	Το γήρας του δεν ηδυνήθη το βαθύ	↓	12 (2-8-12)
	τους κόπους του πολέμου να_ αντισταθεί .		12 (2-6-12)
	Εις μισητόν στρατόπεδον κατάκοιτος ,		12 (4-6-10)
5	εις τ' άθλι_α τα Τύ_ανα – τόσο μακράν! –	↓	12 (2-6-9-12)
	την φίλην ενθυμείται Καμπανί_αν του ,		12 (2-6-10)
	τον κήπον του, την έπαυλιν, τον πρω_ινόν	↓	12 (2-6-12)
	περίπατον – τον βί_ον του προ_έξ μηνών . –		12 (2-6-10-12)
	Και καταράται_εις την αγωνί_αν του	↓	12 (4-10)
10	την Σύγκλητον, την Σύγκλητον την μοχθηράν .		12 (2-6-12)

(Αποκηρυγμένα, σ. 48)

Το ποίημα, το οποίο ακολουθεί την αυστηρά έμμετρη φόρμα, περιέχει 2 πεντάστιχες στροφές δωδεκασύλλαβων στίχων (ο πρώτος και ο τέταρτος στίχος κάθε στροφής είναι προπαροξύτονι, ενώ ο δεύτερος, ο τρίτος και ο πέμπτος είναι οξύτονι). Το σχήμα της ομοιοκαταληξίας είναι: αββαγ, δεεδγ.

Οι 6 οξύτονι στίχοι του ποιήματος ομοιοκαταληκτούν ως εξής: στ. 2-3 («βαθύ» - «αντισταθεί») με έκταση 1'+2 φθόγγων, στ. 7-8 («πρωινόν» - «μηνών») με έκταση 2'+2 και στ. 5-10 («μακράν» - «μοχθηράν») με έκταση 2'+1. Με βάση τους σχετικούς ορισμούς του Κοκόλη, στις δύο πρώτες περιπτώσεις, στις οποίες η ηχητική ομοιότητα καλύπτει την έκταση από το φωνήεν που προηγείται του τελευταίου τονισμένου φωνήεντος έως και το τέλος των στίχων, έχουμε πλούσια οξύτονη ομοιοκαταληξία, ενώ στην τρίτη περίπτωση έχουμε πλήρη οξύτονη ομοιοκαταληξία, καθώς εκτείνεται και στο σύμφωνο πριν από το τονισμένο φωνήεν.

Οι προπαροξύτονες ομοιοκαταληξίες των στ. 1-4 («Τάκιτος» - «κατάκοιτος») και 6-9 («Καμπανίαν του» - «αγωνίαν του»), με ηχητικά σχήματα 6'+1 και 5'+1 αντίστοιχα, δεν μπορούν να χαρακτηριστούν πλούσιες, από τη στιγμή που η ομοιοκαταληξία καλύπτει μόνο το σύμφωνο πριν από το τονισμένο φωνήεν και δεν φτάνει σε προηγούμενο φωνήεν· ωστόσο, πρόκειται ασφαλώς για ομοιοκαταληξίες ηχητικά δυναμικές, αφού στην πρώτη περίπτωση δημιουργείται ομοιοκαταληξία με προσθήκη και στη δεύτερη περίπτωση η ομοιοκαταληξία, πέρα από την τελευταία άτονη λέξη, εκτείνεται και στην προτελευταία λέξη των στίχων.

Όσον αφορά τη σχέση της ομοιοκαταληξίας με το νόημα, καταρχάς παρατηρούμε ότι οι λέξεις της ρίμας, και ιδίως αυτές των οξύτωνων στίχων, αφενός χωρίζονται από σημασιολογική απόσταση και αφετέρου διαφοροποιούνται μεταξύ τους γραμματικομορφολογικά και συντακτικά (ομοιοκαταληκτούν επίθετο με ρήμα στους στ. 2-3, επίθετο σε αιτιατική ενικού με ουσιαστικό σε γενική πληθυντικού στους στ.

7-8, επίρρημα με επίθετο στους στ. 7-10). Οι λέξεις της ομοιοκαταληξίας των προπαροξύτωνων στίχων είναι περισσότερο συγγενικές, καθώς ομοιοκαταληκτούν ένα κύριο όνομα σε ονομαστική πτώση με επίθετο στην ίδια πτώση, το οποίο προσδιορίζει το όνομα, στους στ. 1-4, ενώ στους στ. 6-9 ομοιοκαταληκτούν φράσεις γραμματικά παρόμοιες, συναποτελούμενες από θηλυκό όνομα (περιοχής) στη μία περίπτωση και ουσιαστικό στην άλλη περίπτωση σε αιτιατική ενικού και γενική κτητική. Επίσης, το πρώτο σκέλος της ομοιοκαταληξίας εμπλέκεται με διασκελισμό τόσο στους στ. 2-3 όσο και στους στ. 6-7, όπου πριν από τον προσκελισμό υπάρχει κόμμα. Ένας μέτριας έντασης διασκελισμός μπορούμε να θεωρήσουμε ότι γίνεται και μεταξύ των στροφών, δηλαδή μεταξύ των στ. 5-6. Στο σημείο αυτό γίνεται η μετάβαση από την περιγραφή των συμπτωμάτων της ασθένειας του Τακίτου στις όμορφες αναμνήσεις από τη μέχρι τότε ζωή του.

Ακολουθεί το ποίημα «Πλησίον Παραθύρου Ανοικτού», το οποίο συντέθηκε πιθανώς τον Δεκέμβριο του 1891 και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Κόσμος* τον Ιούλιο του 1896:

	Εν φθινοπωρινής νυκτός ευδί_α,		11 (6-8-10)
	πλησί_ον παραθύρου_ανοικτού,		10 (2-6-10)
	εφ' ώρας ολοκλήρους, εν τελεί_α,		11 (2-6-10)
	ηδονική κάθημαι_ησυχί_α.		11 (4-5-10)
5	Των φύλλων πίπτ' η_ελαφρά βροχή.		10 (2-4-8-10)
	Ο στεναγμός του κόσμου του φθαρτού	↓	10 (4-6-10)
	εν τη φθαρτή μου φύσει_αντηχεί,		10 (4-6-10)
	αλλ' είναι στεναγμός γλυκός, υψούται_ως ευχή.		14 (2-6-8-10-14)
	Ανοίγει το παράθυρόν μου κόσμον	↓	11 (2-6-8-10)
10	άγνωστον. Αναμνήσε_ων ευδύσμων,	↓	11 ([1]-6-10)
	αρρήτων μοι προσφέρεται πηγή.		10 (2-6-10)
	Επί του παραθύρου μου πτερά	↓	10 (2-6-10)
	κτυπώσι – φθινοπωρινά πνεύματα δροσερά		14 (2-8-9-14)
	εισέρχονται και με περικυκλούσι		11 (2-10)
15	κ' εν τη_αγνή των γλώσση μοι λαλούσι.		11 (4-6-10)
	Ελπίδας α_ορίστους και_ευρεί_ας	↓	11 (2-6-10)
	αισθάνομαι· κ' εν τη σεπτή σιγή	↓	10 (2-8-10)
	της πλάσε_ως, τα_ώτα μου_ακού_ουν μελωδί_ας,		15 (2-6-10-14)
	ακού_ουν κρυσταλλίνην, μυστικήν	↓	10 (2-6-10)
20	εκ του χορού των άστρων μουσικήν.		10 (4-6-10)

(Αποκηρυγμένα, σ. 42)

Το ποίημα, το οποίο ακολουθεί την ήπια εκδοχή του ελευθερωμένου στίχου, περιέχει 20 ανισοσύλλαβους στίχους (10-15 μετρικών συλλαβών) που κατανέμονται σε 3 στροφικές ενότητες, 2 πεντάστιχες (η πρώτη και η τρίτη) και 1 δεκάστιχη (η δεύ-

τερη). Η ομοιοκαταληξία αναπτύσσεται στο ποίημα ως εξής: αβααγ₁, βγ₁γ₁δδγ₂εεζζ, ηγ₂ηθθ.

Ας δούμε αρχικά την ομοιοκαταληξία των 11 οξύτονων στίχων. Οι στ. 2-6 ομοιοκαταληκτούν φέροντας στο τέλος τους δύο γραμματικά όμοιους τύπους, δηλαδή επίθετα αρσενικού γένους σε πτώση γενική ενικού («ανοικτού» - «φθαρτού») και η έκταση της ομοηχίας είναι 1'+1 φθόγγοι. Οι δύο ακρινές λέξεις της ρίμας των στ. 5-7-8 («βροχή» - «αντηχεί» - «ευχή») είναι γραμματικά όμοιες, ενώ η ενδιάμεση διαφέρει· η ομοιοκαταληξία εκτείνεται σε 1'+1 φθόγγους. Ουσιαστικά θηλυκού γένους, τα οποία μάλιστα διαφέρουν ηχητικά μόνο ως προς τον πρώτο τους φθόγγο, είναι οι λέξεις που δημιουργούν την ομοιοκαταληξία των στ. 11-17 («πηγή» - «σιγή»), αν και στην πρώτη περίπτωση έχουμε ονομαστική πτώση και στη δεύτερη περίπτωση έχουμε αιτιατική, ενώ το σχήμα της έκτασης της ρίμας είναι 1'+2. Στους στ. 12-13 («πετέρα» - «δροσερά») η ομοηχία καλύπτει έκταση 1'+2 φθόγγων· στους συγκεκριμένους στίχους γίνεται και διασκελισμός, το πρώτο τμήμα του οποίου είναι η πρώτη λέξη της ομοιοκαταληξίας. Οι λέξεις της ρίμας των στ. 19-20 («μυστικήν» - «μουσικήν») συνδέονται και με συντακτικό δεσμό, καθώς η πρώτη είναι επιθετικός προσδιορισμός και η δεύτερη είναι ουσιαστικό, ενώ η έκταση της ομοιοκαταληξίας είναι 2'+2 φθόγγοι. Επιπλέον, ομοιοκαταληκτούν οι στ. 5-7-8 με τους στ. 11-17 ως προς το καταληκτικό τονισμένο φωνήεν τους. Στις δύο πρώτες περιπτώσεις η ομοιοκαταληξία είναι πλήρης και στις υπόλοιπες περιπτώσεις η ομοιοκαταληξία είναι πλούσια.

Συνεχίζοντας με τους 9 παροξύτονους στίχους, στις λέξεις της ομοιοκαταληξίας των στ. 1-3-4 («ευδία» - «τελεία» - «ησυχία») οι ομόηχοι φθόγγοι είναι 2', δηλαδή οι φθόγγοι από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν των στίχων έως και το τέλος τους· η σημασιολογική, η γραμματική και η συντακτική απόσταση των λέξεων δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλη, αφού οι δύο από αυτές είναι ουσιαστικά θηλυκού γένους σε αιτιατική πτώση, ενώ η ενδιάμεση είναι επιθετικός προσδιορισμός του δεύτερου ουσιαστικού. Μεγάλη απόσταση χωρίζει τις λέξεις ρίμας των στ. 9-10 («κόσμον» - «εύοσμων»), στους οποίους η ομοηχία καλύπτει έκταση 5' φθόγγων· μάλιστα στη συγκεκριμένη περίπτωση γίνεται και διασκελισμός, δηλαδή το πρώτο σκέλος της ομοιοκαταληξίας είναι ταυτόχρονα και προσκελισμός. Όμοιοι γραμματικοί τύποι είναι οι λέξεις της ομοιοκαταληξίας των στ. 14-15 («περικυκλούσι» - «λαλούσι»), με έκταση 3'+1. Τέλος, η ομοηχία των λέξεων ρίμας των στ. 16-18 («ευρείας» - «μελωδίας») εκτείνεται σε 3' φθόγγους· στον στ. 16 γίνεται και διασκελισμός.

Στο συγκεκριμένο ποίημα η ομοιοκαταληξία αποτελεί έναν από τους βασικούς άξονες που διαμορφώνουν, στο ρυθμικό επίπεδο, τον “μουσικό” του τόνο, ο οποίος υποστηρίζεται, επιπροσθέτως, και από τη σημασία των παρακάτω λέξεων και φράσεων: «πίπτ’ η ελαφρά βροχή» (στ. 5), «ο στεναγμός του κόσμου» (στ. 6), «αντηχεί» (στ. 7), «στεναγμός γλυκός» (στ. 8), «πτερά κτυπώσι» (στ. 12-13), «λαλούσι» (στ. 15), «τα ότα μου ακούουν μελωδίας» (στ. 18), «ακούουν κρυσταλλίνη, μυστικήν εκ του χορού των άστρων μουσικήν» (στ. 19-20).⁵⁹⁶

β) Ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας υπάρχει σε 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Η Αρχαία Τραγωδία»). Το ποίημα περιέχει 4 πεντάστιχες στροφικές ενότητες και 1 εικοσιεξάστιχη στροφική ενότητα με την εξής διάταξη: 5-5-26-5-5. Ουσιαστικά, λοιπόν, η ενδιάμεση στροφική ενότητα είναι διαχωρισμένη. Στις πεντάστιχες στροφές ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι με προκαθορισμένο σχήμα, δηλαδή με σχήμα ααββγ, δδγγβ, το οποίο επαναλαμβάνεται στην αρχή και στο τέλος του ποιήματος, ενώ στην ενδιάμεση στροφική ενότητα η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη. Συνολικά ομοιοκαταληκτούν οι 25 από τους 46 στίχους του ποιήματος, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 54,35%.

γ) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Βρίσκουμε 1 ποίημα αυστηρά έμμετρου στίχου («Ένας Έρωσ»), στο οποίο ομοιοκαταληκτούν οι 27 από το σύνολο των 81 στίχων, δηλαδή το 33,33% των στίχων.

Επίσης, ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας υπάρχει σε 3 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Τιμόλαος ο Συρακούσιος», «Μνήμη», «Η Κηδεία του Σαρπηδόνο»). Ομοιοκαταληκτούν οι 38 στίχοι από το σύνολο των 102 στίχων τους, αριθμός που αντιστοιχεί στο 37,25%.

⁵⁹⁶ Ο Σαββίδης έχει επισημάνει τη «συμβολιστική μουσικότητα του ποιήματος», βλ. Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, ό.π., σ. 107. Βλ., επίσης, τη σχετική αναφορά του Σαββίδη στη μελέτη «Ποιήματα ποιητικής του Καβάφη», ό.π., σ. 288.

δ) Ποιήματα με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Εντοπίστηκαν 3 ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου («Λόγος και Σιγή», «Ο Οιδίπους», «Τα Βήματα των Ευμενίδων»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν οι 7 από τους συνολικά 57 στίχους τους, δηλαδή το 12,28% των στίχων.

2. Ανέκδοτα/Κρυμμένα ποιήματα

Από τα 74 ανέκδοτα/κρυμμένα ποιήματα (δεν συνυπολογίζω σε αυτά τα 3 πεζά ποιήματα), στα 37 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι τους, τα 14 χαρακτηρίζονται από ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 13 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη και στα 10 η ομοιοκαταληξία απουσιάζει. Τα αντίστοιχα ποσοστά είναι 50%, 18,92%, 17,57% και 13,51%.

Οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν ανέρχονται στους 775 και πρόκειται για το 56,4% επί του συνόλου των 1374 στίχων. Από τους ομοιοκατάληκτους στίχους, οι 292 είναι οξύτονοι, οι 446 είναι παροξύτονοι και οι 37 είναι προπαροξύτονοι.

Όσον αφορά την έκταση που καλύπτει η ομοιοκαταληξία των οξύτων στίχων, τα ηχητικά σχήματα που εμφανίζονται πιο συχνά είναι τα ακόλουθα: 1' (σε 95 στίχους), 1'+1 (σε 82 στίχους), 2'+1 (σε 41 στίχους), 2' (σε 22 στίχους) και 1'+2 (σε 20 στίχους). Επίσης, εντοπίζονται και τα σχήματα 1'+3 (σε 8 στίχους), 2'+2 (σε 8 στίχους), 2'+7 (σε 4 στίχους), 2'+10 (σε 4 στίχους), 1'+4 (σε 2 στίχους), 1'+22 (σε 2 στίχους), 1'+32 (σε 2 στίχους) και 2'+23 (σε 2 στίχους). Με βάση τα στοιχεία αυτά, ατελείς ρίμες προκύπτουν σε 117 στίχους (δηλαδή στους στίχους με σχήμα 1' και 2').

Το ηχητικό σχήμα που κυριαρχεί στους ομοιοκατάληκτους παροξύτονους στίχους είναι το 3' (σε 195 στίχους). Έπονται, ως προς τη συχνότητα της εμφάνισής τους, τα σχήματα 4' (σε 83 στίχους), 2' (σε 37 στίχους), 3'+1 (σε 30 στίχους), 4'+1 (σε 23 στίχους), 3'+2 (σε 13 στίχους), 4'+2 (σε 8 στίχους), 3'+5 (σε 7 στίχους), 2'+1 (σε 6 στίχους), 3'+3 (σε 5 στίχους), 2'+7 (σε 4 στίχους), 3'+11 (σε 4 στίχους), 3'+20 (σε 4 στίχους), 5' (σε 3 στίχους)· σε 2 μόνο στίχους εμφανίζεται καθένα από τα παρακάτω σχήματα: 2'+2, 3'+6, 3'+7, 3'+10, 3'+16, 3'+33, 4'+3, 4'+16, 4'+17, 4'+23, 5'+2, 6'+16. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι οι στίχοι στους οποίους η ηχητική ομοιότητα δεν εκτείνεται πριν από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν τους ανέρχονται στους 318.

Τα ηχητικά σχήματα των προπαροξύτων στίχων είναι τα εξής: 5' (σε 21 στίχους), 4' (σε 9 στίχους), 6' (σε 5 στίχους), 5'+4 (σε 2 στίχους).

Τα ειδικότερα φαινόμενα που εντοπίζονται είναι τα ακόλουθα: 31 περιπτώσεις ομοιοκαταληξίας με προσθήκη (σε 62 στίχους)· 23 περιπτώσεις στις οποίες απαντά ομοιοκαταληξία-ηχώ (σε 46 στίχους)· 15 περιπτώσεις στις οποίες εμφανίζεται επανάληψη στίχου (σε 32 στίχους)· 12 περιπτώσεις στις οποίες οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι ολοκληρώνονται με την ίδια άτονη λέξη και η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 25 στίχους)· 8 περιπτώσεις επανάληψης της καταληκτικής λέξης ή ομοιοτέλετου λέξεων (σε 24 στίχους)· 8 περιπτώσεις στις οποίες απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων (σε 20 στίχους)· 7 περιπτώσεις στις οποίες οι λέξεις της ρίμας διαφέρουν ηχητικά μόνο ως προς τον πρώτο τους φθόγγο (σε 14 στίχους)· 5 περιπτώσεις στις οποίες υπάρχει ομοιοτέλετο λέξεων και ταυτόχρονα η ομοηχία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 13 στίχους)· 4 περιπτώσεις ομοιοκαταληξίας ομωνύμων (σε 8 στίχους)· 4 περιπτώσεις στις οποίες απαντά επανάληψη φράσης πέντε λέξεων (σε 9 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες στον έναν στίχο η τελευταία λέξη είναι άτονη και η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης και στον άλλο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης (σε 4 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης και στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη και ταυτόχρονα επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 4 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες υπάρχει επανάληψη της καταληκτικής λέξης των στίχων και ταυτόχρονα η ομοηχία καταλαμβάνει ολόκληρη την προτελευταία λέξη στον πρώτο στίχο και επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης στον δεύτερο στίχο (σε 4 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες επαναλαμβάνεται φράση τριών λέξεων και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται σε τμήμα της τέταρτης από το τέλος του στίχου λέξης (σε 4 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία η ομοιοκαταληξία γίνεται με ομόγραφες λέξεις (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση ομοιοκαταληξίας ομωνύμων, η οποία αφορά τις δύο τελευταίες λέξεις των στίχων (σε 2 στίχους)· 1 ομοιοκαταληξία-μωσαϊκό (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία στον έναν στίχο η τελευταία λέξη είναι άτονη και η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης και στον άλλο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη και ταυτόχρονα επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης, ενώ στον δεύτερο στίχο

η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη και τμήμα της προτελευταίας λέξης και στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης, ενώ στον δεύτερο στίχο η τελευταία λέξη είναι άτονη και η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη στον πρώτο στίχο και στον δεύτερο στίχο καταλαμβάνει επίσης ολόκληρη την τελευταία λέξη αλλά επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων αλλά η τελευταία λέξη είναι άτονη (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της τρίτης από το τέλος λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη λέξης όσον αφορά τον συνολικό αριθμό των στίχων, στους 3 από αυτούς υπάρχει και επανάληψη φράσης δύο λέξεων, ενώ στον τέταρτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την προτελευταία λέξη και τμήμα της τρίτης από το τέλος του στίχου λέξης (σε 4 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη της τελευταίας λέξης και ταυτόχρονα στους 2 στίχους η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την προτελευταία λέξη, ενώ στον άλλο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 3 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία επαναλαμβάνεται φράση τεσσάρων λέξεων (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση επανάληψης φράσης πέντε λέξεων, από τις οποίες η τελευταία είναι άτονη (σε 2 στίχους)· 1 επανάληψη φράσης έξι λέξεων (σε 2 στίχους).

Αναφορικά με τα στοιχεία που δείχνουν την παρουσία της ομοιοκαταληξίας στις μορφικές κατηγορίες των ποιημάτων, από τα 23 ανέκδοτα/κρυμμένα ποιήματα αυστηρά έμμετρης φόρμας, στα 17 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι τους, στα 3 υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας και στα 3 η ομοιοκαταληξία απουσιάζει. Από το σύνολο των 450 στίχων των εν λόγω ποιημάτων, ομοιοκαταληκτούν οι 301 στίχοι, δηλαδή το 55,74% των στίχων.

Από τα 25 ποιήματα ήπια ελευθερωμένης μορφής, στα 14 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι, στα 4 υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 3 υπάρχει ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας και στα 4 η ομοιοκαταληξία απουσιάζει.

Από το σύνολο των 528 στίχων των συγκεκριμένων ποιημάτων, ομοιοκαταληκτούν οι 328, δηλαδή το ποσοστό του 62,12%.

Από τα 26 ανέκδοτα ποιήματα ελευθερωμένου στίχου, στα 6 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι, στα 7 υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 10 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη και στα 3 η ομοιοκαταληξία απουσιάζει. Από τους 396 στίχους των ποιημάτων αυτών, ομοιοκαταληκτούν οι 146, δηλαδή το 36,87%.

α) Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους

Η ομοιοκαταληξία των ποιητικών κειμένων των οποίων οι στίχοι ομοιοκαταληκτούν στο σύνολό τους οργανώνεται ως εξής:

1. Σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: (i) 9 ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου («Ο Βεϊζαδές προς την Ερωμένην του», «Dünya Güzeli», «Όταν, φίλοι μου, αγαπούσα...», «Το Νιχώρι», «‘Nous n’osons plus chanter les roses’», «Το Μετέπειτα», «Οι Τέσσαρες Τοίχοι της Κάμαράς μου», «Γνωρίσματα», «Αδύνατα»), στα οποία περιέχονται 24 τετράστιχες στροφικές ενότητες με πλεχτή ομοιοκαταληξία, δηλαδή με σχήμα αβαβ, 3 τρίστιχες στροφικές ενότητες ομοιοκατάληκτων στίχων (με σχήμα ααα), 2 πεντάστιχες στροφικές ενότητες με σχήμα αβααβ, 2 εξάστιχες στροφικές ενότητες με σχήμα ααββγγ και 3 οκτάστιχες στροφικές ενότητες με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, δηλαδή με σχήμα ααββγγδδ. (ii) 6 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Εν τω Κοιμητηρίω», «Πριάμου Νυκτοπορία», «Στο Σπίτι της Ψυχής», «La Jeunesse blanche», «Σαλώμη», «Μεγάλη Εορτή του Σωσιβίου»), στα οποία καταμετρώνται 6 δίστιχες στροφές με ομοιοκαταληκτικό σχήμα αα, 11 τετράστιχες στροφές με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, δηλαδή με σχήμα ααββ, 4 τετράστιχες στροφές με σταυρωτή ομοιοκαταληξία, δηλαδή με σχήμα αββα, 2 επτάστιχες στροφές με σχήμα αβγααβ, 2 οκτάστιχες στροφές με σχήμα ααββγγδδ και 2 οκτάστιχες στροφές με σχήμα αβαβαβγ.

2. Σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των δύο στροφικών μορφών, δηλαδή δύο διαφορετικά ομοιοκαταληκτικά σχήματα των στροφικών ενοτήτων: 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Τεχνητά Άνθη»), το οποίο απαρτίζεται από 2 τετράστιχες στροφές με πλεχτή ομοιοκαταληξία, δηλαδή με σχήμα αβαβ, και 2 πεντάστιχες στροφές, στις οποίες ομοιοκαταληκτούν ο πρώτος με τον τρίτο και τον τέταρτο στίχο,

καθώς και ο δεύτερος με τον πέμπτο στίχο, δηλαδή το σχήμα που προκύπτει είναι αβααβ.

3. Σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα της επαναλαμβανόμενης στροφικής μορφής και διαφορετικό ομοιοκαταληκτικό σχήμα της μη επαναλαμβανόμενης στροφικής μορφής (δύο διαφορετικά ομοιοκαταληκτικά σχήματα των στροφικών ενοτήτων, ένα επαναλαμβανόμενο και ένα μη επαναλαμβανόμενο): 2 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Κυανοί Οφθαλμοί», «Τρόμος»), στα οποία βρίσκουμε 1 τετράστιχη στροφή με πλεχτή ομοιοκαταληξία, δηλαδή με σχήμα αβαβ, 2 πεντάστιχες στροφές με σχήμα αβααβ, 1 επτάστιχη στροφή με σχήμα ααβγβγ και 2 οκτάστιχες στροφές με σχήμα ααβγβδδ.

4. Δύο ομοιοκαταληκτικά σχήματα των στροφικών ενοτήτων, ένα επαναλαμβανόμενο (σε ισόστιχες αλλά διαφορετικής μορφής στροφικές ενότητες) και ένα μη επαναλαμβανόμενο: 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Οι Μιμιάμβοι του Ηρώδου»), το οποίο αποτελείται από 7 τετράστιχες στροφές με σταυρωτή ομοιοκαταληξία, δηλαδή με σχήμα αββα, και 1 εξάστιχη στροφή με σχήμα αβαβγ.

5. Προκαθορισμένο σχήμα ομοιοκαταληξίας σε ποιήματα με συνεχή διάταξη των στίχων τους: (i) 2 ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου («Έπος Καρδίας», «Η Επέμβασις των Θεών»), στα οποία η ομοιοκαταληξία αναπτύσσεται ως εξής: αααααααααα και ααββγγγγδδεεζζηη. (ii) 2 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Όταν ο Φύλαξ Είδε το Φως», «Δυνάμωσις»), στα οποία η ομοιοκαταληξία διαρθρώνεται με τον ακόλουθο τρόπο: ααββγγδδεε₁ε₁ζζηηθθ₂ε₂ε₃ε₃ε₄ε₄ιι και αβγδδδββγβα. (iii) 3 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Πρόσθεσις», «Έρωτος Άκουσμα», «Φυγάδες»), στα οποία εμφανίζονται τα ακόλουθα σχήματα: ααββγβ· αβγαγβ· αβαβγδ₁γδ₁εζ₁εζ₁δ₂ηδ₂ηζ₂θ₂θ₂ικικ.

6. Προκαθορισμένο σχήμα ομοιοκαταληξίας σε ποιήματα με στροφική διαίρεση των στίχων τους: (i) 6 ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου· τα 5 από τα ποιήματα είναι σονέτα («Έμπορος Αλεξανδρέυς», «Λαγίδου Φιλοξενία», «Επιτάφιον», «Θεατής Δυσαρεστημένος», «Στρατηγού Θάνατος») και αναπτύσσονται σε αυτά τα ακόλουθα σχήματα ομοιοκαταληξίας: αββα, αββα, γγγ, δδδ (το σχήμα αυτό εμφανίζεται σε 2 σονέτα)· αββα, γββγ, δεε, εεδ· αββα, γββγ, δδε, δδε· αβαβ, αβαβ, γγγ, δδδ· η ομοιοκαταληξία του έκτου ποιήματος («Η Τράπεζα του Μέλλοντος») αναπτύσσεται ως εξής: ααβ, βγγ. (ii) 2 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Σύγχυσις», «Η Γαλή»), με σχήματα ομοιοκαταληξίας ααβ, γγβ και αβα[...][...][...], γδγδδδ, ζηζη, δθδθ. (iii) 3 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Οι Εχθροί», «Ο Γενάρης του 1904»,

«‘Τα δ’ ἄλλα εν Ἄδου τοις κάτω μυθήσομαι’»), στα οποία βρίσκουμε τα ακόλουθα σχήματα: αααβββ, γγδιδιδιδιδεεεδδδδδζζζ· ααβγ, αβδγδ· ααβγγδδεδδ, βε.

Στη συνέχεια, θα περιγράψω λεπτομερέστερα την ομοιοκαταληξία του ποιήματος «Μεγάλη Εορτή του Σωσιβίου», το οποίο γράφτηκε τον Ιούνιο του 1917:

	Ωραί_ον ήτο το_απόγευμά μου, λί_αν ↓	13 (2-4-8-10-12)
	ωραί_ον. Την Αλεξανδρινή θάλασσαν ηδέ_ως λεί_αν ↓	17 (2-9-10-14-16)
	αγγίζει_ελαφρότατα, θωπεύει_η κόπη.	13 (2-6-10-12)
	Χρει_άζεται μια τέτοια_ανάπαυσις: είναι βαρείς οι κόποι.	17 (2-{5}-6-8-11-14-16)
5	Να βλέπουμε κι_αθώ_α κάποτε τα πράγματα, και_ήπι_α.	18 (2-6-8-12-16)
	Βράδυασεν όμως, δυστυχώς. Να, και τον οίνον όλον ήπι_α,	18 ([1]-4-8-9-12-14-16)
	δεν έμεινε μες στην φι_άλη μου μια_στάλα.	13 (2-5-8-{11}-12)
	Είν’ η_ώρα να στραφούμεν, οίμοι!, στ’_άλλα.	11 ([1]-2-6-8-10)
10	Ένδοξος οίκος (ο περιφανής Σωσίβιος κ’ η_καλή ↓	16 ([1]-4-10-12-16)
	συμβί_α του·_έτσι να_λέμε)_εις εορτήν του μας_καλεί.	16 (2-5-8-12-16)
	Στες ραδιουργί_ες μας πρέπει να_πάμε_πάλι –	13 (4-7-10-12)
	να_ξαναπιάσουμε την_ανιρά πολιτική μας_πάλι.	17 (4-10-14-16)

(Κρυμμένα, σ. 103)

Η ιδιοτυπία του παραπάνω ήπια ελευθερωμένου ποιήματος, το οποίο περιέχει 12 στίχους 13-18 μετρικών συλλαβών κατανεμημένους σε 6 στροφικές ενότητες 2 ομοιοκατάληκτων στίχων, έγκειται στο γεγονός ότι χρησιμοποιείται σταθερά η ομοιοκαταληξία ομωνύμων, με εξαίρεση το τέταρτο δίστιχο, όπου εμφανίζεται ομοιοκαταληξία-μωσαϊκό. Σε όλες τις περιπτώσεις, λοιπόν, τα σκέλη της ρίμας είναι ηχητικά όμοια, αλλά έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι από γραμματική και σημασιολογική άποψη διαφοροποιούνται.

Στους οξύτονους στ. 9-10 («καλή» - «καλεί») η έκταση της ομοηχίας καταλαμβάνει 1’+3 φθόγγους και η ομοιοκαταληξία χαρακτηρίζεται πλούσια. Επίσης, η πρώτη λέξη της ρίμας είναι και ο προσκελισμός ενός διασκελισμού επιθετικού προσδιορισμού - ουσιαστικού.

Συνεχίζοντας με τους 8 παροξύτονους στίχους, παρατηρούμε ότι στους στ. 1-2 («λίαν» - «λείαν») και 11-12 («πάλι» - «πάλη») το ηχητικό σχήμα που δημιουργείται είναι 3’+1. Στο πρώτο από τα δίστιχα αυτά η ομοιοκαταληξία συνδυάζεται και με διασκελισμό, αφού απομακρύνονται επιρρηματικός προσδιορισμός του ποσού («λίαν») και επίθετο («ωραίων»)· τόσο ο προσκελισμός όσο και ο μετασκελισμός είναι οριοθετημένοι με εσωτερική στίξη (με κόμμα και τελεία αντίστοιχα). Επιπλέον, ο στ.

2 διασκελίζεται στη συνέχειά του, καθώς το νόημά του μένει μετέωρο και μεταβαίνει στο επόμενο δίστιχο. Στους στ. 3-4 («η κόπη» - «οι κόποι»), όπου η ομοιοκαταληξία ομωνύμων αφορά τις δύο τελευταίες λέξεις, η ηχητική ομοιότητα αποτυπώνεται με το σχήμα 3'+2. Το ίδιο ηχητικό σχήμα δημιουργείται και στην περίπτωση της ομοιοκαταληξίας-μωσαϊκό που εμφανίζεται στους στ. 7-8 («στάλα» - «στ' άλλα»).

Τέλος, στους προπαροξύτονους στ. 5-6 («ήπια» - «ήπια») η ηχητική ομοιότητα καλύπτει 4' φθόγγους.

Αν λάβουμε υπόψη τους ιδιαίτερα δραστικούς διασκελισμούς, τους παρατονισμούς και τον μεγάλο αριθμό των εσωτερικών σημείων στίξης του ποιήματος, θα οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι η ομοιοκαταληξία συνιστά στη συγκεκριμένη περίπτωση μία υπενθύμιση των μορφικών συμβάσεων της ποίησης αλλά, παράλληλα, επιτονίζει και τη σημασία των λέξεων στο τέλος των στίχων.

β) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας βρίσκουμε καταρχάς σε 3 ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου («Το Πιόνι», «Ο Ιουλιανός εν τοις Μυστηρίοις», «Ο Βασιλεύς Κλαύδιος»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν συνολικά οι 48 από τους 151 στίχους τους, δηλαδή το 31,79% των στίχων.

Επίσης, στην κατηγορία των ποιημάτων με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας συναντούμε 4 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Αλληλουχία κατά τον Βωδελάιρον», «Δευτέρα Οδύσσεια», «Βροχή», «Η Ναυμαχία»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν οι 46 από το σύνολο των 140 στίχων τους, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 32,86%.

Τέλος, σε 7 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Προ της Ιερουσαλήμ», «Ο Σεπτέμβρης του 1903», «Στο Θέατρο», «Το Τέλος του Αντωνίου», «27 Ιουνίου 1906, 2 μ.μ.», «Επάνοδος από την Ελλάδα», «Συμεών») ομοιοκαταληκτούν οι 49 από τους 143 στίχους τους, δηλαδή το 34,27% του συνόλου των στίχων.

γ) Ποιήματα με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη σε 3 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Ινδική Εικών», «Πελασγική Εικών», «Λοεγκρίν»),

στα οποία ομοιοκαταληκτούν οι 14 από τους 80 στίχους τους, δηλαδή το 17,5% των στίχων.

Επίσης, σε 10 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Στες Σκάλες», «Ποσειδωνιάται», «Κρυμμένα», «Έτσι», «Κι ακούμπησα και πλάγιασα στες κλίνες των», «Μισή Ωρα», «Σπίτι με Κήπον», «Ο Δεμένος Ωμος», «Πάρθεν», «Απ' το Συρτάρι») καταμετρώνται 22 ομοιοκατάληκτοι στίχοι από το σύνολο των 151 στίχων τους, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 14,57%.

3. Μεταφρασμένα ποιήματα

Από τα 10 μεταφρασμένα ποιήματα, στα 6 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι και στα 4 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανίσχυρη. Τα αντίστοιχα ποσοστά είναι 60% και 40%.

Από το σύνολο των 366 στίχων των μεταφρασμένων ποιημάτων, ομοιοκαταληκτούν οι 200, δηλαδή το 54,64% των στίχων. Από τους στίχους που ομοιοκαταληκτούν, οι 84 είναι οξύτονοι, οι 106 είναι παροξύτονοι και οι 10 είναι προπαροξύτονοι.

Τα ηχητικά σχήματα των οξύτων στίχων που ομοιοκαταληκτούν είναι τα εξής: 2' (σε 30 στίχους), 2'+1 (σε 21 στίχους), 1' (σε 20 στίχους), 1'+1 (σε 11 στίχους), 2'+2 (σε 2 στίχους). Οι στίχοι στους οποίους η ομοηχία δεν εκτείνεται πριν από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν, δηλαδή οι στίχοι με ατελή οξύτονη ρίμα, ανέρχονται στους 50.

Η έκταση της ομοηχίας των παροξύτων στίχων αποτυπώνεται με τα παρακάτω σχήματα: 3' (σε 57 στίχους), 4' (σε 28 στίχους), 2' (σε 8 στίχους), 4'+1 (σε 4 στίχους), 3'+5 (σε 3 στίχους), 3'+2 (σε 2 στίχους), 4'+3 (σε 2 στίχους), 4'+4 (σε 2 στίχους). Με βάση τα εν λόγω αριθμητικά στοιχεία, σε 93 στίχους η ηχητική ομοιότητα των φθόγγων αρχίζει από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν τους.

Τέλος, στους προπαροξύτονους στίχους που ομοιοκαταληκτούν δημιουργούνται τα ακόλουθα ηχητικά σχήματα: 5' (σε 8 στίχους), 5'+2 (σε 2 στίχους).

Όσον αφορά τα ειδικότερα ηχητικά φαινόμενα που συναντούμε στις λέξεις ή τις φράσεις της ρίμας, αυτά είναι τα παρακάτω: 4 περιπτώσεις στις οποίες απαντά ομοιοκαταληξία με προσθήκη (σε 8 στίχους)· 3 περιπτώσεις στις οποίες δημιουργείται ομοιοκαταληξία-ηχώ (σε 6 στίχους)· 3 περιπτώσεις στις οποίες οι τελευταίες λέξεις των στίχων διαφέρουν ηχητικά μόνο στο πρώτο τους γράμμα (σε 6 στίχους)· 3 περιπτώσεις στις οποίες απαντά επανάληψη της τελευταίας λέξης που είναι άτονη και η

ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 7 στίχους)· 3 περιπτώσεις στις οποίες απαντά επανάληψη στίχου (σε 6 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες απαντά επανάληψη λέξης / ομοιοτέλετο λέξεων (σε 4 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη που είναι άτονη και επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης, ενώ στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης (σε 4 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης και στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη που είναι άτονη και τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη της τελευταίας λέξης και ταυτόχρονα στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την προτελευταία λέξη, ενώ στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων (σε 3 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης τριών λέξεων (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης τριών λέξεων και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται σε τμήμα της τέταρτης από το τέλος του στίχου λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά ομοιοκαταληξία ομωνύμων (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης, ενώ στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη και επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη της τελευταίας λέξης και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 2 στίχους).

Ελέγχοντας την ομοιοκαταληξία στις μορφικές ομάδες των ποιημάτων, διαπιστώνουμε ότι στο 1 ποίημα αυστηρά έμμετρου στίχου ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι και στα άλλα 2 ποιήματα υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας. Από το σύνολο των 139 στίχων τους, ομοιοκαταληκτούν οι 51, δηλαδή το 36,69% των στίχων.

Στα 3 ποιήματα ήπια ελευθερωμένου στίχου υπάρχει ομοιοκαταληξία όλων των στίχων και στο 1 ποίημα υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας. Από τους 124 στίχους των ποιημάτων, ομοιοκαταληκτούν οι 108, δηλαδή το 87,1% των στίχων.

Στα 2 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι και στο 1 ποίημα υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας. Από τους 103 στίχους των ποιημάτων αυτών, ομοιοκαταληκτούν οι 41, δηλαδή το 39,81% των στίχων.

α) Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους

Η ακόλουθη περιγραφή αποτυπώνει τον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσεται η ρίμα στα ποιητικά κείμενα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους:

1. Σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενοτήτων: (i) 1 ποίημα αυστηρά έμμετρου στίχου («Αν μ' ηγάπας»), στο οποίο περιέχονται 2 δεκάστιχες στροφές με σχήμα αβαββγδγδδ. (ii) 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Προς τας Κυρίας»), στο οποίο περιλαμβάνονται 2 εννιάστιχες στροφές με σχήμα αββαβββββ.
2. Προκαθορισμένο σχήμα ομοιοκαταληξίας σε ποιήματα με συνεχή διάταξη των στίχων τους: (i) 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («[Από το “Sonnet to the Nile” του Keats]»), με σχήμα ομοιοκαταληξίας αβαββ. (ii) 2 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Εις την Σελήνη», «Λήθη»), με σχήματα ομοιοκαταληξίας αβγγβαδδ και αβαβ.
3. Προκαθορισμένο σχήμα ομοιοκαταληξίας σε ποιήματα με στροφική οργάνωση των στίχων τους: 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («[Από την *Λάμια* του Keats]») με σχήμα ομοιοκαταληξίας αβαβγγγ, διεδ₁ε, ζηζδ₂θδ₂ηθ, ικκλκμννμξοξο-πρπρ, στστυ₁υ₁υ₁, υ₂φυ₂φχψχψωωυ₃Α₁Α₁υ₃, ξξΒΓΒΓΓ, ΔΔΑ₂Α₂Δ, ΕΕοΖΖοΗΗΑ₃ΗΑ₃.

β) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται 2 ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου («Μάταιος, μάταιος Έρωσ», «[Από την *Κόλαση*, XXVI, του Dante Alighieri]»). Από το σύνολο των 119 στίχων των εν λόγω ποιημάτων, ομοιοκαταληκτούν οι 31, δηλαδή το 26,05% των στίχων.

Επίσης, ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας βρίσκουμε σε 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («[Από τον “Ulysses” του Tennyson]»), από τους 20 στίχους του οποίου, ομοιοκαταληκτούν οι 4, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 20%.

Τέλος, στη συγκεκριμένη κατηγορία κατατάσσεται και 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου («[Από το *Measure for Measure* του Shakespeare]»), στο οποίο ομοιοκαταληκτούν οι 29 από τους 91 στίχους, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 31,87%.

4. Αναγνωρισμένα ποιήματα

Από τα 154 αναγνωρισμένα ποιήματα, στα 31 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι, τα 28 χαρακτηρίζονται από έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 61 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανίσχυρη, στα 13 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη και στα 21 δεν υπάρχει ομοιοκαταληξία. Τα αντίστοιχα ποσοστά των ποιημάτων είναι 20,13%, 18,18%, 39,61%, 8,44% και 13,64%.

Αν καθένας από τους διπλούς στίχους που συμπεριλαμβάνεται στα αναγνωρισμένα ποιήματα υπολογιστεί ως ένας στίχος, οι στίχοι των αναγνωρισμένων ποιημάτων είναι συνολικά 2632. Όμως, επειδή η ομοιοκαταληξία εξετάζεται ανά στιχικό τμήμα στους διπλούς στίχους που φέρουν τυπογραφικό κενό (καθώς αυτό επιτάσσει ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται από τον ποιητή η ομοιοκαταληξία στα ποιήματα που έχουν συντεθεί στο σχήμα των διπλών στίχων, δηλαδή η ομοιοκαταληξία των εξασύλλαβων και των επτασύλλαβων, είτε αυτοί είναι τοποθετημένοι στην πρώτη είτε είναι τοποθετημένοι στη δεύτερη θέση των διπλών στίχων, γίνεται έντονα αισθητή), πρέπει να ληφθεί υπόψη ο αριθμός των τμημάτων που συναποτελούν τα ζεύγη στίχων, προκειμένου να αποτυπωθεί η ποσοτική παρουσία της ομοιοκαταληξίας. Έτσι, προκύπτει ο συνολικός αριθμός των 2875 στίχων, από τους οποίους ομοιοκαταληκτούν οι 1309, δηλαδή το 45,53% των στίχων. Η ρίμα είναι οξύτονη στους 686 στίχους, παροξύτονη στους 569 στίχους και προπαροξύτονη στους 54 στίχους.

Τα κυρίαρχα ηχητικά σχήματα των οξύτων στίχων είναι τα 1' (σε 339 στίχους) και 2' (σε 122 στίχους), ενώ αρκετές φορές εμφανίζονται και τα σχήματα 1'+1 (σε 89 στίχους) και 2'+1 (σε 48 στίχους). Επίσης, εντοπίζονται τα σχήματα 1'+2 (σε 24 στίχους), 1'+3 (σε 14 στίχους), 2'+2 (σε 11 στίχους), 1'+4 (σε 4 στίχους), 1'+6 (σε 4 στίχους), 3' (σε 4 στίχους), 2'+7 (σε 3 στίχους)· σε 2 στίχους εμφανίζεται καθένα από τα παρακάτω σχήματα: 1'+12, 1'+13, 1'+16, 2'+3, 2'+4, 2'+8, 2'+10, 2'+11, 2'+12, 2'+14, 3'+5, 3'+16. Με βάση τα συγκεκριμένα στοιχεία, οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν με ατελή οξύτονη ρίμα είναι 465, δηλαδή η μεγάλη πλειονότητα των οξύτων στίχων.

Τα ηχητικό σχήμα που έχει τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης στους παροξύτονους στίχους είναι το σχήμα 3' (σε 207 στίχους), ενώ έπονται τα σχήματα 4' (σε 62 στίχους), 2' (σε 52 στίχους), 3'+1 (σε 44 στίχους). Επίσης, εμφανίζονται και τα σχήματα 4'+1 (σε 28 στίχους), 3'+2 (σε 24 στίχους), 3'+3 (σε 19 στίχους), 3'+5 (σε 10 στίχους), 3'+4 (σε 9 στίχους), 3'+13 (σε 9 στίχους), 4'+6 (σε 7 στίχους), 4'+2 (σε 6 στίχους), 4'+11 (σε 6 στίχους). Σε 4 στίχους εμφανίζεται καθένα από τα σχήματα: 2'+2, 2'+6, 3'+8, 3'+11, 3'+20, 3'+23, 3'+24, 4'+5, 4'+7. Τέλος, σε 2 στίχους εμφανίζεται καθένα από τα παρακάτω σχήματα: 2'+8, 2'+10, 2'+11, 2'+14, 3'+10, 3'+12, 3'+14, 3'+15, 3'+19, 3'+22, 3'+25, 3'+26, 3'+29, 4'+3, 4'+4, 4'+9, 4'+12, 4'+14, 4'+18, 4'+21, 5', 5'+2, 5'+3, 5'+4, 5'+24. Οι στίχοι στους οποίους η ομοιοκαταληξία δεν καλύπτει κανέναν φθόγγο πριν από το τονισμένο φωνήεν ανέρχονται στους 323.

Τα ηχητικά σχήματα που απαντούν συχνότερα στους προπαροξύτονους στίχους είναι τα 5' (σε 10 στίχους), 6' (σε 10 στίχους), 5'+1 (σε 6 στίχους), 4' (σε 5 στίχους), 5'+8 (σε 5 στίχους), 6'+3 (σε 4 στίχους), 6'+5 (σε 4 στίχους). Σε 2 στίχους συναντούμε καθένα από τα παρακάτω σχήματα: 5'+10, 5'+12, 6'+2, 6'+4, 7'+20. Οι στίχοι στους οποίους η ομοιοκαταληξία εκτείνεται από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν έως και το τέλος τους είναι 25.

Οι ειδικότερες περιπτώσεις ηχητικών ομοιοτήτων είναι οι εξής: 39 φορές απαντά επανάληψη στίχου ή στιχικού τμήματος διπλών στίχων (οι 21 περιπτώσεις εντοπίζονται σε 43 στιχικά τμήματα και οι 18 περιπτώσεις εντοπίζονται σε 38 στίχους). 28 φορές απαντά επανάληψη λέξης / ομοιοτέλετο λέξεων (σε 62 στίχους [οι 9 περιπτώσεις εντοπίζονται σε 20 στιχικά τμήματα διπλών στίχων]). 23 φορές απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων (σε 49 στίχους [οι 7 περιπτώσεις εντοπίζονται σε 16 στιχικά τμήματα]). 23 φορές εμφανίζεται ομοιοκαταληξία με προσθήκη (σε 46 στίχους [οι 3 περιπτώσεις εντοπίζονται σε 6 στιχικά τμήματα]). 23 περιπτώσεις στις οποίες οι τελευταίες λέξεις των στίχων διαφέρουν ηχητικά μόνο στο πρώτο τους γράμμα (σε 46 στίχους [η 1 περίπτωση εντοπίζεται σε 2 στιχικά τμήματα]). 16 φορές εμφανίζεται ομοιοκαταληξία ομωνύμων (σε 35 στίχους [οι 3 περιπτώσεις εντοπίζονται σε 7 στιχικά τμήματα]). 16 φορές εμφανίζεται ομοιοκαταληξία-ηχώ (σε 32 στίχους [οι 3 περιπτώσεις εντοπίζονται σε 6 στιχικά τμήματα]). 13 φορές απαντά επανάληψη της τελευταίας λέξης και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 29 στίχους [οι 3 περιπτώσεις εντοπίζονται σε 7 στιχικά τμήματα]). 8 φορές απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της τρίτης από το τέλος λέξης (σε 19 στίχους

[οι 3 περιπτώσεις εντοπίζονται σε 6 στιχικά τμήματα])· 6 φορές απαντά επανάληψη της τελευταίας λέξης που είναι άτονη και η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 16 στίχους [οι 2 περιπτώσεις εντοπίζονται σε 7 στιχικά τμήματα])· 6 φορές απαντά επανάληψη φράσης τεσσάρων λέξεων (σε 12 στίχους)· 5 φορές απαντά επανάληψη φράσης τριών λέξεων (σε 10 στίχους)· 3 φορές απαντά επανάληψη της τελευταίας λέξης και ταυτόχρονα στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την προτελευταία λέξη, ενώ στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 6 στίχους [η 1 περίπτωση εντοπίζεται σε 2 στιχικά τμήματα])· 3 φορές εμφανίζεται ομοιοκαταληξία ομωνύμων και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 6 στίχους)· 3 περιπτώσεις στις οποίες στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης, ενώ στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη και ταυτόχρονα επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 6 στίχους)· 3 περιπτώσεις στις οποίες στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη που είναι άτονη και επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης, ενώ στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης (σε 6 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες απαντά επανάληψη φράσης τριών λέξεων αλλά η τελευταία λέξη είναι άτονη (σε 5 στίχους [η 1 περίπτωση εντοπίζεται σε 3 στιχικά τμήματα])· 2 φορές απαντά ομοιοκαταληξία-μωσαϊκό (σε 4 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες οι τελευταίες λέξεις των στίχων διαφέρουν ηχητικά μόνο στο δεύτερο γράμμα τους (σε 4 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη που είναι άτονη και ταυτόχρονα επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης, ενώ στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη (σε 4 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων και ταυτόχρονα στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της τρίτης από το τέλος του στίχου λέξης, ενώ στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τρίτη από το τέλος του στίχου λέξη (σε 4 στιχικά τμήματα)· 2 περιπτώσεις στις οποίες απαντά επανάληψη φράσης τριών λέξεων και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται σε τμήμα της τέταρτης από το τέλος του στίχου λέξης (σε 4 στίχους)· 2 περιπτώσεις στις οποίες απαντά επανάληψη στίχου και η τελευταία λέξη είναι άτονη (σε 4 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης, ενώ στους άλλους στίχους η τελευταία λέξη είναι άτονη και η ομοιοκαταληξία

επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 3 στίχους). 1 περίπτωση στην οποία στους δύο πρώτους στίχους η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης, ενώ στον τρίτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη που είναι άτονη και ταυτόχρονα επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 3 στίχους). 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης, ενώ στους άλλους δύο στίχους η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη που είναι άτονη και ταυτόχρονα επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 3 στίχους). 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη και ταυτόχρονα επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης, ενώ στους άλλους δύο στίχους η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης (σε 3 στίχους). 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων και ουσιαστικά πρόκειται για παραλλαγή στιχικού τμήματος, καθώς στα δύο από τα τρία στιχικά τμήματα προστίθεται μία λέξη στην αρχή τους (σε 3 στιχικά τμήματα). 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη, ενώ στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη που είναι άτονη και ταυτόχρονα επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 2 στίχους). 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη και ταυτόχρονα επεκτείνεται σε τμήμα της προτελευταίας λέξης, ενώ στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρη την τελευταία λέξη (σε 2 στίχους). 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης, ενώ στον δεύτερο στίχο η τελευταία λέξη είναι άτονη και η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 2 στίχους). 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων από τις οποίες η τελευταία είναι άτονη και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της τρίτης από το τέλος λέξης (σε 2 στίχους). 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων και ουσιαστικά πρόκειται για παραλλαγή στιχικού τμήματος, καθώς στο δεύτερο προστίθεται μία λέξη στην αρχή του (σε 2 στιχικά τμήματα). 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης τριών λέξεων και ουσιαστικά πρόκειται για παραλλαγή στιχικού τμήματος, καθώς αλλάζει μόνο η πρώτη λέξη (σε 2 στιχικά τμήματα). 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης έξι λέξεων (σε 2 στίχους). 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης έξι λέξεων και πρόκειται για παραλλαγή στίχου, αφού στον δεύτερο στίχο προστίθενται δύο λέξεις στην αρχή (σε 2 στί-

χους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη στιχικού τμήματος και η τελευταία λέξη είναι άτονη (σε 2 στιχικά τμήματα).

Από τα 7 ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου, στα 3 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι, στα 3 υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας και στο 1 υπάρχει ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας. Από το σύνολο των 103 στίχων των εν λόγω ποιημάτων, ομοιοκαταληκτούν οι 45, δηλαδή το 43,69% των στίχων.

Από τα 17 ποιήματα που ακολουθούν το σχήμα των διπλών στίχων, στα 10 βρίσκουμε έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 6 υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας και σε 1 ποίημα η ομοιοκαταληξία απουσιάζει. Από το σύνολο των 478 στιχικών τμημάτων των εν λόγω ποιημάτων, ομοιοκαταληκτούν τα 243, δηλαδή το 50,84%.

Από τα 18 ποιήματα ήπια ελευθερωμένης μορφής, στα 15 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι τους, στο 1 απαντά έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στο 1 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη και στο 1 η ομοιοκαταληξία απουσιάζει. Από τους συνολικά 233 στίχους των συγκεκριμένων ποιημάτων, ομοιοκαταληκτούν οι 202, δηλαδή το 86,7% των στίχων.

Συνεχίζοντας με την ομάδα των 112 ποιημάτων ελευθερωμένης μορφής, διαπιστώθηκε ότι στα 13 από αυτά ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι, τα 17 χαρακτηρίζονται από έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 52 υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 11 η ομοιοκαταληξία είναι ανεπαίσθητη και στα 19 η ομοιοκαταληξία απουσιάζει. Οι στίχοι των ελευθερωμένων αναγνωρισμένων ποιημάτων είναι 2057 ή, αν μετρήσουμε ξεχωριστά το κάθε στιχικό τμήμα των 4 διπλών στίχων του ποιήματος «Ομνύει», 2061. Οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν ανέρχονται στους 819 (συμπεριλαμβανομένων των 2 στιχικών τμημάτων του «Ομνύει»)· συνεπώς το ποσοστό των ομοιοκατάληκτων στίχων είναι 39,74% (επί των 2061 στίχων).

α) Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους

Ακολούθως, περιγράφεται η διάρθρωση της ομοιοκαταληξίας στα ποιήματα στα οποία ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι τους:

1. Σταθερό ομοιοκαταληκτικό σχήμα των στροφικών ενότητων: (i) 2 ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου («Che fece... il gran rifiuto», «Μονοτονία»), στα οποία βρίσκουμε 2 τετράστιχες στροφικές ενότητες με σχήμα αββα και 2 τετράστιχες στροφικές ενότητες με σχήμα αβαβ. (ii) 10 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής

(«Τα Άλογα του Αχιλλέως», «Δέησις», «Η Πόλις», «Του Μαγαζιού», «Σοφοί δε Προσιόντων», «Η Μάχη της Μαγνησίας», «Ιασή Τάφος», «Πρέσβεις απ' την Αλεξάνδρεια», «Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία», «Το 31 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια»), στα οποία περιέχονται 31 δίστιχες στροφές με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, δηλαδή με σχήμα αα, 2 τετράστιχες στροφές με ομοιοκαταληκτικό σχήμα αβαβ, 2 πεντάστιχες στροφές με ομοιοκαταληκτικό σχήμα αβγαβ, 2 οκτάστιχες στροφές με σχήμα αββγγδδα, 2 οκτάστιχες στροφές με σχήμα ααββγγδιδι και 2 ενδεκάστιχες στροφές με σχήμα αββγγδδαειει.

2. Προκαθορισμένο σχήμα ομοιοκαταληξίας σε ποιήματα με συνεχή διάταξη των στίχων τους: (i) 1 ποίημα αυστηρά έμμετρου στίχου («Επιθυμίες») με σχήμα ομοιοκαταληξίας αβγαβ. (ii) 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Τα Παράθυρα») με σχήμα ομοιοκαταληξίας α₁α₁βγα₂α₂γβ. (iii) 12 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Η Ψυχές των Γερόντων», «Διακοπή», «Η Συνοδεία του Διονύσου», «Η Δόξα των Πτολεμαίων», «Λυσίου Γραμματικού Τάφος», «Ευρίωνος Τάφος», «Ζωγραφισμένα», «Ενώπιον του Αγάλματος του Ενδυμίωνος», «Πέρασμα», «Εις το Επίνειον», «Εύνοια του Αλεξάνδρου Βάλα», «Άννα Δαλασσηνή») με τα ακόλουθα σχήματα ομοιοκαταληξίας: αβιβιγγβ₂β₂α· ααβγγβδδ· ααββγγδιδιειεζζδδ₂ηηιθθδδ₃δ₃ηη₂· αββαγιγγ₂γ₁γ₂· αβαγββγβ· αβγαδδεξεβγβζ· αββγαδεγγεδβ· αββαβγγαγ· ααβιβιγγβ₂β₂β₁β₁· ααβγγδδαεαε· αβαβγγδδ· ααβγδδβγ.

3. Προκαθορισμένο σχήμα ομοιοκαταληξίας σε ποιήματα με στροφική διαίρεση των στίχων τους: (i) 4 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Τείχη», «Ένας Γέρος», «Ούτος Εκείνος», «Πολυέλαιος») με τα εξής σχήματα: αβ, αβ, γδ, γδ· ααβ, γγβ, δδε, ζζε, ηηθ, ιθ· αβγ, δγγδ, γβα· αβααγ, δβδδγ. (ii) 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου («Τυανεύς Γλύπτης») με σχήμα αβββ, γδδαεβγζε, ηηβζββ, ηβθβθ.

β) Ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Υψηλό είναι το ποσοστό των ομοιοκατάληκτων στίχων σε 10 ποιήματα διπλών στίχων («Για να 'ρθουν –», «Τεχνουργός κρατήρων», «Προς τον Αντίοχον Επιφανή», «Έν απογνώσει», «Θέατρον της Σιδώνος (400 μ.Χ.)», «Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ.Χ.», «Εις Ιταλικήν παραλίαν», «Μέρες του 1896», «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)», «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ») στα οποία ομοιοκαταληκτούν τα 184 στιχικά τμήματα από το σύνολο των 318, δηλαδή το 57,86% των στιχικών τμημάτων.

Στην κατηγορία αυτή εντάσσεται και 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.»), στο οποίο ομοιοκαταληκτούν οι 10 από τους 12 στίχους, δηλαδή το 83,33% των στίχων.

Επίσης, έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας συναντούμε σε 17 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Ιθάκη», «Επέστρεφε», «Στην Εκκλησία», «Μακρυά», «Εν Πόλει της Οσροηνής», «Για τον Αμμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610», «Ο ήλιος του απογεύματος», «Νέοι της Σιδώνος (400 μ.Χ.)», «Ο Ιουλιανός, ορών ολιγωρίαν», «Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής», «Ήλθε για να διαβάσει →», «Ο Ιωάννης Καντακουζηνός υπερισχύει», «Απολλώνιος ο Τυανεύς εν Ρόδω», «Μεγάλη συνοδεία εξ ιερών και λαϊκών», «Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.», «Μέρες του 1909, '10, και '11», «Μέρες του 1908»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν οι 224 στίχοι από το σύνολο των 317 στίχων τους, δηλαδή το 70,66% των στίχων.

Στη συνέχεια, θα περιγράψω λεπτομερέστερα 2 ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας. Αρχικά, παραθέτω το ποίημα «Αιμιλιανός Μονάη, Αλεξανδρέυς, 628-655 μ.Χ.», το οποίο γράφτηκε πιθανώς τον Νοέμβριο του 1898 (με τίτλο «Προφυλακισμένος») και τυπώθηκε σε μονόφυλλο το 1918 με τον γνωστό μας τίτλο:

	Με λόγια, με φυσιογνωμί_α, και με τρόπους		13 (2-8-12)
	μα_εξαίρετη θα κάμω πανοπλί_α·		11 ({1}-2-6-10)
	και θ' αντικρύζω_έτσι τους κακούς ανθρώπους		13 (4-6-10-12)
	χωρίς να_έχω φόβον ή_αδυναμί_α.		13 (2-4-6-8-12)
5	Θα θέλουν να με βλάψουν. Αλλά δεν θα ξέρει	↓	13 (2-6-9-12)
	κανείς απ' όσους θα με πλησι_ άζουν		11 (2-4-10)
	πού κείται_η πληγές μου, τα τρωτά μου μέρη ,		13 ([1]-2-6-10-12)
	κάτω_από τα ψεύδη που θα με σκεπάζουν .–		13 ([1]-4-6-12)
10	Ρήματα της καυχίσεως του_Αιμιλιανού Μονά_η.		15 ([1]-6-12-14)
	Άραγε να_έκαμε ποτέ την πανοπλί_α_αυτή;		14 ([1]-4-8-12-14)
	Εν πάση περιπτώσει, δεν την φόρεσε πολύ.		14 (2-6-10-14)
	Είκοσι_επτά χρονώ, στην Σικελί_α πέθανε.		14 ({1}-4-6-10-12)

(Ποιήματα, Α', σ. 84)

Το απαρτιζόμενο από 3 τετράστιχες στροφικές ενότητες ποίημα, με στίχους συλλαβικού μήκους 11-15 μετρικών συλλαβών, ακολουθεί την ήπια εκδοχή του ελευθερωμένου στίχου. Οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν είναι 10, δηλαδή το 83,33% του συνόλου των στίχων. Οι 2 πρώτες στροφικές ενότητες εμφανίζουν όμοιο σχήμα και παράλληλα αναπτύσσουν πλεχτή ομοιοκαταληξία, ενώ η διάρθρωση της τρίτης

στροφικής ενότητας, της οποίας ομοιοκαταληκτούν μόνο ο δεύτερος στίχος με τον τρίτο, διαφοροποιείται. Έτσι, ο τύπος της ομοιοκαταληξίας είναι: αβαβ, γδγδ, εζζη.

Οι οξύτονοι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν είναι οι στ. 10-11 («αυτή» - «πολύ»), στους οποίους εμφανίζεται το σχήμα 1', δηλαδή απαντά ατελής ρίμα. Οι υπόλοιποι στίχοι είναι παροξύτονοι και ομοιοκαταληκτούν ως εξής: στ. 1-3 («τρόπους» - «ανθρώπους») με σχήμα 4'+1 και με λέξεις που είναι όμοιοι γραμματικοί τύποι· στ. 2-4 («πανοπλία» - «αδυναμία») με σχήμα 2' και με όμοιους γραμματικούς τύπους· στ. 5-7 («ξέρει» - «μέρη») με σχήμα 3' και με λέξεις που διαφέρουν μόνο στο πρώτο τους γράμμα· στ. 6-8 («πλησιάζουν» - «σκεπάζουν») με σχήμα 4' και με όμοιους γραμματικούς τύπους.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι μόνο 2 στίχοι (οι στ. 9 και 12) δεν ομοιοκαταληκτούν, στοιχείο που μας οδηγεί στην υπόθεση ότι η μορφική αυτή επιλογή του ποιητή δηλώνει την πρόθεσή του να απομονώσει ηχητικά τις καταληκτικές λέξεις των συγκεκριμένων στίχων, ώστε να επιτύχει (μέσω αυτής της ηχητικής απομόνωσης) τον σημασιακό επιτονισμό τους (ο στ. 9 τελειώνει με το όνομα «του Αιμιλιανού Μονάη», ενώ ο στ. 12 τελειώνει με το ρήμα «πέθανε» ολοκληρώνοντας απότομα και την αφήγηση της ιστορίας, αφού είναι ο τελευταίος στίχος του ποιήματος). Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει και το γεγονός ότι οι 2 πρώτες συμμετρικές στροφικές ενότητες αποτελούν συγχρόνως και μία ξεχωριστή νοηματική ενότητα, καθώς σ' αυτές μιλάει ο ίδιος ο πρωταγωνιστής της ιστορίας (ο Αιμιλιανός) χρησιμοποιώντας α' ενικό πρόσωπο· ωστόσο, επειδή απουσιάζει ο εξωτερικός δείκτης των εισαγωγικών, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι τα λόγια αυτά ανήκουν στον Αιμιλιανό και όχι στο ποιητικό υποκείμενο (όπως αρχικά υποθέτει) όταν διαβάσει την τρίτη στροφική ενότητα, η οποία μάλιστα, όπως έχει επισημάνει ο Καραόγλου,⁵⁹⁷ χωρίζεται από την προηγούμενη με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό συγκριτικά με αυτό που υπάρχει ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο στροφικό τμήμα, και διαπιστώνει ότι παίρνει πλέον τον λόγο ο αφηγητής για να μας πληροφορήσει χρησιμοποιώντας γ' ενικό πρόσωπο ότι αυτά ήταν «Ρήματα της καυχίσεως του Αιμιλιανού Μονάη» (στ. 9) που πέθανε σε μικρή ηλικία. Ο Σαββίδης κάνει λόγο για την τεχνική του εγκιβωτισμού περιγράφοντας το υπό εξέταση ποιητικό κείμενο ως «ιστορικοφανές ποίημα που εγκιβωτίζει άλλο ποίημα»⁵⁹⁸ και ο Καραόγλου, με άξονα το μορφικό χαρακτηριστικό του μεγαλύτερου τυπογρα-

⁵⁹⁷ Βλ. Καραόγλου, «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*, σ. 307. Στην έκδοση που χρησιμοποιώ δεν υπάρχει (ίσως λόγω τυπογραφικής αβλεψίας) το χαρακτηριστικό της μεγαλύτερης τυπογραφικής απόστασης μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης στροφικής ενότητας.

⁵⁹⁸ Βλ. Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα ποιήματα (1897-1918)*, τ. Α', *ό.π.*, σ. 161.

φικού κενού πριν από το τρίτο στροφικό τμήμα, σχολιάζει τη νοηματική διάρθρωση του ποιήματος ως εξής: «Στις δύο πρώτες στροφές διαπιστώνουμε ότι: α) κύριο υποκείμενο είναι το εγώ (ο ποιητής), β) χρόνος του ποιήματος είναι το παρόν του αναγνώστη (ή του ποιητή) και γ) ο ομιλητής γνωστοποιεί την πρόθεσή του να κατασκευάσει μια πανοπλία. Στην τρίτη όμως στροφή οι παραπάνω διαπιστώσεις ανατρέπονται: α) βεβαιωνόμαστε πως υποκείμενο είναι ο Αιμιλιανός (όχι ο ποιητής), β) τα λόγια αυτά ειπώθηκαν στο παρελθόν και γ) το σπουδαιότερο, η πρόθεση του Αιμιλιανού δεν πραγματοποιήθηκε. Οι διαχωριζόμενες, λοιπόν, στροφές διαφέρουν ως προς το πρόσωπο που μιλεί και ως προς το χρόνο. Επιπλέον, η πληροφορία του ποιητή πως ο Αιμιλιανός “είκοσι επτά χρονώ, στη Σικελία πέθανε” έρχεται σε ξαφνική αντίθεση με την προεξαγγελία του Αιμιλιανού “μια εξαίρετη θα κάμω πανοπλία”. Η βασική επομένως στροφή είναι η τρίτη, αφού χάρη σ’ αυτή το ποίημα ακούγεται με το “σωστό” υποκείμενο, στο “σωστό” χρόνο και, κυρίως, με την αποτυχία να πραγματοποιηθεί η πρόθεση». ⁵⁹⁹

Συνεπώς, θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε (αν υποθέσουμε βέβαια ότι είναι πιθανός ένας τέτοιος συσχετισμός) τη συμμετρικότητα της οργάνωσης των δύο πρώτων στροφικών ενότητων με την προγραμματισμένη ροή της “τακτοποιημένης” ζωής του Αιμιλιανού, ο οποίος δηλώνει με βεβαιότητα ότι κανένας δεν θα κατορθώσει ποτέ να τον βλάψει. Ενδεικτική της απολυτότητας της πίστης του Αιμιλιανού ότι δεν υπάρχει το ενδεχόμενο να διαταραχθεί η ομαλότητα της ζωής του είναι και η συνεχής χρήση ρημάτων σε εξακολουθητικό μέλλοντα, έναν ρηματικό χρόνο που αποτυπώνει τη διάρκεια και δημιουργεί την αίσθηση ότι δεν εμπεριέχεται τελεία στην περιγραφόμενη (σε κάθε περίπτωση) ενέργεια (τα ρήματα εξακολουθητικού μέλλοντα είναι: «θ’ αντικρύζω», «Θα θέλουν», «θα ξέρει», «θα με πλησιάζουν», «θα με σκεπάζουν»). Αντίθετα, στην τρίτη στροφική ενότητα ο χρησιμοποιούμενος (από το ποιητικό υποκείμενο) ρηματικός χρόνος είναι ο αόριστος, δηλαδή ένας χρόνος παρελθοντικός που αποτυπώνει τη στιγμή και όχι τη διάρκεια (τα ρήματα είναι: «να ’καμε», «δεν την φόρεσε», «πέθανε»). Η αλλαγή του χρόνου των ρημάτων είναι ένα πρόσθετο μορφικό στοιχείο που δηλώνει τον ξαφνικό και άκαιρο θάνατο του πρωταγωνιστή της ιστορίας αλλά και γενικότερα την απρόβλεπτη εξέλιξη της ζωής. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, λοιπόν, η διατάραξη της ομαλότητας του μορφικού σχήματος συμβαδίζει με τη διατάραξη της ομαλότητας της ζωής.

⁵⁹⁹ Καράογλου, «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*, σ. 307.

Ακολουθεί το ελευθερωμένης μορφής ποίημα «Έν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.», το οποίο δημοσιεύτηκε στις 17 Απριλίου 1928 σε μονόφυλλο (το έτος γραφής του ποιήματος δεν είναι γνωστό):

5	Ότι τα πράγματα δεν βαίνουν κατ' ευχάν στην Αποικί_α δεν μέν' η_ελαχίστη_αμφιβολί_α, και μ' όλο που_οπωσούν τραβούμ' εμπρός, ίσως, καθώς νομίζουν ουκ ολίγοι, να_έφθασε_ο καιρός ↓ να φέρουμε Πολιτικό_Αναμορφωτή.	17 ([1]-4-8-12-16) 11 (2-6-10) 10 (2-6-8-10) 16 ([1]-4-6-10-12-16) 12 (2-8-12)
10	Όμως το πρόσκομμα κ' η δυσκολί_α ↓ είναι που κάμνουνε μια_ιστορί_α μεγάλη κάθε πράγμα_οι_Αναμορφωταί ↓ αυτοί_ (Ευτύχημα θα_ήταν αν ποτέ ↓ δεν τους χρει_άζονταν κανείς.) Για κάθε τι, ↓ για το παραμικρό ρωτούνε κ' εξετάζουν, κ' ευθύς στον νου τους ριζικές μεταρρυθμίσεις βάζουν, με την απαίτησι να_εκτελεσθούν άνευ αναβολής.	11 ([1]-4-10) 11 ([1]-4-{7}-10) 12 (2-4-6-12) 12 (2-4-8-12) 12 (4-8-10-12) 13 (6-8-12) 15 (2-4-8-12-14) 16 (4-10-11-16)
15	Έχουνε και μια κλίση στες θυσί_ες. Παραιτηθείτε_από την κτήσιν σας εκείνη· η κατοχή σας είν' επισφαλής: η τέτοιες κτήσεις ακριβώς βλέπουν τες Αποικί_ες. Παραιτηθείτε_από την πρόσοδον αυτή, κι από την άλληνα την συναφή, 20 κι από την τρίτη τούτην: ως συνέπεια φυσική· είναι μεν ουσι_ώδεις, αλλά τι να γίνει; σας δημιουργούν μιαν επιβλαβή_ευθύνη.	11 ([1]-{5}-6-10) 13 (4-6-8-12) 10 (4-6-10) 15 (2-4-8-[9]-14) 12 (4-6-8-12) 10 (2-4-10) 14 (2-4-6-10-14) 13 ([1]-6-{9}-10-12) 11 (4-{5}-9-10)
25	Κι όσο στον έλεγχο τους προχωρούνε, βρίσκουν και βρίσκουν περιττά, και να παυθούν ζητούνε· 25 πράγματα που_όμως δύσκολα τα καταργεί κανείς.	11 ([1]-4-6-10) 15 ([1]-4-8-12-14) 14 ([1]-4-6-12-14)
30	Κι όταν, με το καλό, τελειώσουνε την εργασί_α, κι ορίσαντες και περικόψαντες το παν λεπτομερώς, απέλθουν, παίρνοντας και την δικαία μισθοδοσί_α, να δούμε τι_απομένει πια, μετά ↓ 30 τόση δεινότητα χειρουργική.–	15 ([1]-6-8-14) 16 (2-8-12-16) 15 (2-4-10-14) 10 (2-4-6-8-10) 10 ([1]-4-10)
35	Ίσως δεν έφθασεν ακόμη_ο καιρός. Να μη βιαζόμεθα: _είν' επικίνδυνον πράγμα_η βί_α. Τα πρόωρα μέτρα φέρνουν μεταμέλει_α. Έχει_άτοπα πολλά, βεβαίως και δυστυχώς, η_Αποικί_α. 35 Όμως υπάρχει τι το_ανθρώπινον χωρίς ατέλει_α; Και τέλος πάντων, να, τραβούμ' εμπρός.	12 ([1]-4-8-12) 17 (4-7-10-13-16) 12 (2-4-6-10) 17 ([1]-2-6-8-12-16) 16 ([1]-4-8-12-14) 10 (2-4-6-8-10)

(Ποιήματα, Β', σ. 72-73)

Από τους 36 στίχους του ποιήματος, οι οποίοι έχουν έκταση κυμαινόμενη από τις 10 έως και τις 17 μετρικές συλλαβές και μοιράζονται σε 6 ανισόστιχες στροφικές ενότητες, ομοιοκαταληκτούν οι 35, δηλαδή το 97,22% επί του συνόλου των στίχων. Δημιουργείται, λοιπόν, το ακόλουθο σχήμα που αποτυπώνει την ανάπτυξη της ομοιο-

καταληξίας: ααββγ, ααδδγγεεζ, ηθζηγγγυ, κκζ, αβαλγ, βαμαμβ.⁶⁰⁰ Ο μοναδικός στίχος που δεν ομοιοκαταληκτεί είναι ο στ. 29 («να δούμε τι απομένει πια, μετά»), στον οποίο βέβαια υπάρχει εσωτερική ομοιοκαταληξία (στις λέξεις «πια» και «μετά»).

Αρχίζοντας με τους 16 οξύτονους στίχους, παρατηρούμε ότι ομοιοκαταληκτούν οι στ. 3-4-27-31-36 («τραβούμ' εμπρός» - «ο καιρός» - «λεπτομερώς» - «ο καιρός» - «τραβούμ' εμπρός») με σχήμα 2'+1, ενώ ειδικότερα για τους στ. 3-36, όπου επαναλαμβάνεται φράση δύο λέξεων, το σχήμα γίνεται 2'+9, για τους στ. 4-27-31 το σχήμα γίνεται 2'+2 και για τους στ. 27-31, στους οποίους επαναλαμβάνεται φράση δύο λέξεων, το σχήμα γίνεται 2'+4. Επίσης, ομοιοκαταληκτούν οι στ. 5-10-18-19-20-30 («Αναμορφωτή» - «τι» - «αυτή» - «συναφή» - «φυσική» - «χειρουργική») με ατελή ρίμα, δηλαδή με σχήμα 1', αλλά ειδικότερα για τους στ. 5-10-18 το σχήμα γίνεται 1'+1 και για τους στ. 20-30 το σχήμα γίνεται 1'+2· μάλιστα στους στ. 5-10 προκύπτει ομοιοκαταληξία-ηχώ και στους στ. 10-18 προκύπτει ομοιοκαταληξία με προσθήκη. Επίσης, ομοιοκαταληκτούν οι στ. 8-9 («Αναμορφωταί» - «ποτέ») με σχήμα 1'+2. Τέλος, οξύτονη ομοιοκαταληξία έχουμε στους στ. 13-16-25 («αναβολής» - «επισφαλής» - «κανείς») με σχήμα 2', το οποίο στην περίπτωση των στ. 13-16 γίνεται 2'+1.

Αναφορικά με τους 17 παροξύτονους στίχους, ομοιοκαταληκτούν οι στ. 1-2-6-7-26-28-32-34 («Αποικία» - «αμφιβολία» - «δυσκολία» - «ιστορία» - «εργασία» - «μισθοδοσία» - «βία» - «Αποικία») με σχήμα 2', το οποίο στην περίπτωση των στ. 1-34, όπου έχουμε ομοιοτέλετο λέξεων, γίνεται 2'+4 και στην περίπτωση των στ. 2-6 γίνεται 2'+2. Επίσης, ομοιοκαταληκτούν οι στ. 11-12 («εξετάζουν» - «βάζουν») με σχήμα 4', οι στ. 15-21-22 («εκείνη» - «γίνει» - «ευθύνη») με σχήμα 3', οι στ. 14-17 («θυσίες» - «Αποικίες») με σχήμα 3', οι στ. 23-24 («προχωρούνε» - «ζητούνε») με σχήμα 3'.

Τέλος, υπάρχουν και οι προπαροξύτονοι στ. 33-35 («μεταμέλεια» - «ατέλεια») που ομοιοκαταληκτούν με σχήμα 4'.

Το ενδιαφέρον, ως προς την έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας στο «Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.», έγκειται στον λειτουργικό της ρόλο, δηλαδή στο γεγονός ότι πρόκειται για ένα μορφικό στοιχείο που συμβάλλει κατά τρόπο καθοριστικό στη διαμόρφωση του ειρωνικού τόνου του ποιητικού κειμένου, καθώς μέ-

⁶⁰⁰ Η ιδιαίτερα έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας ασφαλώς καθιστά επιτρεπτή την ένταξη του ποιήματος στη μορφική κατηγορία του ελευθερωμένου στίχου με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων· ο λόγος που με οδήγησε στην κατάταξή του στην ομάδα των ποιητικών κειμένων με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας σχετίζεται αποκλειστικά με την τήρηση των τυπικών κριτηρίων διαχωρισμού που έχουν οριστεί.

σω της επαναφοράς των ίδιων ήχων στο τέλος των στίχων, οι λέξεις επιτονίζονται ηχητικά, ρυθμικά και εντέλει σημασιακά.⁶⁰¹ Ασφαλώς, όσον αφορά το ζήτημα της ειρωνείας, πρωτεύοντα ρόλο διαδραματίζει η αφηγηματική τεχνική που χρησιμοποιείται στο συγκεκριμένο ποίημα. Όπως έχει επισημάνει η Κατερίνα Κωστίου, στο «Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.» βρίσκουμε «ένα από τα σημαντικότερα ρητορικά τεχνάσματα της καβαφικής ειρωνείας», δηλαδή το «ειρωνικό προσωπείο».⁶⁰² Συγκεκριμένα, η Κωστίου περιγράφει την τεχνική της αφήγησης στο εν λόγω ποίημα ως εξής: «[...] υπάρχει διαστρωμάτωση ειρωνείας: το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο υπονοεί την ύπαρξη ενός ειρωνικού αφηγητή, ο οποίος ειρωνεύεται τους Πολιτικούς Αναμορφωτές (η ειρωνεία δηλώνεται με την αλλαγή προσώπου και την τυπογραφική διάκριση των στοιχείων). Ακολούθως, όμως, ο λόγος του προσώπου πίσω από τη μάσκα καθίσταται ύποπτος, καθώς η ρητορική της τελευταίας στροφής είναι συμβατή με (θα τολμούσα να πω παρωδεί) τον λόγο των Πολιτικών Αναμορφωτών και αναπαράγει το ίδιο μοντέλο υποκρισίας, νωθρότητας και αδιαφορίας».⁶⁰³

⁶⁰¹ Η Κωστίου έχει επισημάνει αυτή τη λειτουργία της ομοιοκαταληξίας στην καβαφική ποίηση σημειώνοντας ότι «η ειρωνική ένταση μερικές φορές, όχι συχνά, υποβοηθείται από την ειρωνική ρίμα», βλ. Κωστίου, «Ακόμη λίγα για την ειρωνεία του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*, σ. 231.

⁶⁰² Κωστίου, *ό.π.*, σ. 234.

⁶⁰³ Κωστίου, *ό.π.*, σ. 235. Επίσης, σχετικά με την αφηγηματική τεχνική του ποιήματος, ο Ερατοσθένης Καψωμένος κάνει λόγο για «αναπαράσταση του άμεσου πρωτοπρόσωπου λόγου που εκφράζει ένα υποτιθέμενο συλλογικό υποκείμενο, ενσωματώνοντας στοιχεία του άμεσου ύφους (ιδεολογικά σχόλια και δείκτες προφορικότητας), έτσι που να προκύπτει μια εσωτερική διαλογοποίηση, ένας λόγος διφωνικός» και διαπιστώνει ότι «δεν υπάρχει καμιά ενδοκειμενική ένδειξη που να επιτρέπει να αποδώσουμε τον πρωτοπρόσωπο λόγο σε ένα ενδοδιηγητικό υποκείμενο», δηλαδή ο λόγος «δε θα μπορούσε να αποδοθεί [...] σε έναν εκπρόσωπο της εξουσίας ή της κοινής γνώμης, γιατί πρόκειται για ένα λόγο διφωνικό, όπου το δεύτερο επίπεδο υπονομεύει το πρώτο, αποκαλύπτει τη γυμνότητά του σε πραγματικά επιχειρήματα»: ο Καψωμένος εντέλει καταλήγει στο ακόλουθο συμπέρασμα: «Είναι λοιπόν ο αφηγητής που λαμβάνει το λόγο εξ ονόματος του συλλογικού υποκειμένου, της “κοινής γνώμης”, παράγοντας εκφωνήματα με λειτουργία ομολογία προς αυτήν του ελεύθερου πλάγιου λόγου. Πρόκειται για μια εκδοχή “υποκατάστατου λόγου” που πάει να γίνει ελεύθερος πλάγιος λόγος», Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, «Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος στην ποίηση του Καβάφη», *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura greco-moderna*, τ. IX, 2008, Constantino Kavafis, 70 anni dalla morte e 140 dalla nascita, σ. 37-58: 42, 43. Αναφορικά με τη γενικότερη λειτουργία του ελεύθερου πλάγιου λόγου ως προς τη διαμόρφωση της καβαφικής ειρωνείας, πρέπει να ληφθούν υπόψη και οι ακόλουθες παρατηρήσεις του Peri: «Το να ορίσουμε πού τελειώνει η υποκατάσταση και πού αρχίζει η διαπλοκή σημαίνει [...] να ορίσουμε πού αρχίζει και πού τελειώνει ο κοινός τόπος, πού αρχίζει και πού τελειώνει η ρητορική ερώτηση και η ρητορική αναφώνηση. Κάτι που κάθε άλλο παρά απλό είναι. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να διακρίνουμε δύο περιπτώσεις: τον ΕΠΛ με χαρακτήρα παράφωνο ή ειρωνικό και τον ΕΠΛ με χαρακτήρα σύμφωνο ή εμφατικό. Όταν ο ΕΠΛ έχει παράφωνο χαρακτήρα, όταν δηλαδή υπάρχει κάποια απόκλιση στη συμφωνία των δύο φωνών, η διαφοροποίηση από τον υποκατάστατο λόγο είναι ολοφάνερη, καθώς η νόρμα του υποκατάστατου λόγου προβλέπει μια πλήρη αλληλεγγύη μεταξύ αφηγητή και προσώπου και δεν επιδέχεται την παραμικρή ειρωνική αποστασιοποίηση. Στην Ελλάδα, την πιο εξέχουσα χρήση αυτού του τύπου ΕΠΛ την βρίσκουμε στον Καβάφη [...]», Massimo Peri, «Στην οδό προς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο: Παρέμβαση, υποκατάσταση, διαπλοκή», *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, Επιμέλεια Σ. Ν. Φιλίππιδης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Ίδρυμα Τεχνολογίας & Έρευνας - Ίδρυτική δωρεά και χρηματοδότηση Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής 1994, σ. 45-98: 87.

γ) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας βρίσκουμε σε 3 ποιήματα αυστηρά έμμετρου στίχου («Το Πρώτο Σκαλί», «Θερμοπύλες», «Απιστία»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν συνολικά 21 από τους 65 στίχους τους, δηλαδή το 32,31% των στίχων.

Επίσης, στην ίδια κατηγορία εντάσσονται και 6 ποιήματα διπλών στίχων («Εν τω Μηνί Αθύρ», «Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος», «Μέσα στα καπηλειά –», «Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας», «Παλαιόθεν Ελληνίς», «Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνη»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν τα 59 στιχικά τμήματα από το σύνολο των 146, δηλαδή το 40,41% επί του συνόλου των στιχικών τμημάτων.

Τέλος, η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανίσχυρη σε 52 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Κεριά», «Περιμένοντας τους Βαρβάρους», «Τα Βήματα», «Ιωνικών», «Τα Επικίνδυνα», «Φιλέλλην», «Ηρώδης Αττικός», «Αλεξανδρινοί Βασιλείς», «Όσο Μπορείς», «Ομνύει», «Οροφέρνης», «Η Δυσαρέσκεια του Σελευκίδου», «Όταν Διεγείρονται», «Εν τη Οδώ», «Εν Εσπέρα», «Γκρίζα», «Έτσι πολύ ατένισα –», «Καισαρίων», «Νόησις», «Η Διορία του Νέρωνος», «Αριστόβουλος», «Απ' τες εννιά –», «Κάτω απ' το Σπίτι», «Ίμενος», «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)», «Είγε ετελεύτα», «Ο Δαρειός», «Βυζαντινός Άρχων, εξόριστος, στιχουργών», «Η αρχή των», «Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού, εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.», «Ο Δημάρατος», «Από την σχολήν του περιωνύμου φιλοσόφου», «Σ' ένα βιβλίο παληό –», «Από υαλί χρωματιστό», «Το 25ον έτος του βίου του», «Στο πληκτικό χωριό», «Η αρρώστια του Κλείτου», «Εν δήμω της Μικράς Ασίας», «Ιερεύς του Σεραπίου», «Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς», «Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών», «Ένας νέος της Τέχνης του Λόγου – στο 24ον έτος του», «Εν Σπάρτη», «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης», «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.», «Αλέξανδρος Ιανναίος, και Αλεξάνδρα», «Ο καθρέπτης στην είσοδο», «Ρωτούσε για την ποιότητα –», «Ας φρόντιζαν», «Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων», «Στα 200 π.Χ.», «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν οι 411 στίχοι από το σύνολο των 1185 στίχων τους, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 34,68%.

δ) Ποιήματα με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Ανεπαίσθητη είναι η παρουσία της ομοιοκαταληξίας σε 1 ποίημα αυστηρά έμμετρου στίχου («Λάνη Τάφος»), στο οποίο ομοιοκαταληκτούν οι 2 από τους 16 στίχους του, δηλαδή το 12,5% των στίχων του.

Επίσης, ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας εντοπίζεται σε 1 ποίημα ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής («Η Σατραπεία»), στο οποίο ομοιοκαταληκτούν οι 4 από τους 21 στίχους του, δηλαδή το 19,05% των στίχων.

Στην εν λόγω κατηγορία εντάσσονται και 11 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Η Κηδεία του Σαρπηδόνο», «Τρώες», «Μάρτια Ειδοί», «Απολείπειν ο θεός Αντώνιον», «Ο Θεόδοτος», «Το Διπλανό Τραπέζι», «Να μείνει», «Του πλοίου», «Άννα Κομνηνή», «Εν πορεία προς την Σινώπην», «Άγε, ω βασιλεύ Λακεδαιμονίων»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν οι 33 στίχοι από το σύνολο των 219, δηλαδή το 15,07% των στίχων.

5. Ατελή ποιήματα

Από τα 30 ατελή ποιήματα, στο 1 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι (πρόκειται για το σονέτο, η προσθήκη του οποίου περιέχει ανομοιοκατάληκτους στίχους), στα 4 υπάρχει έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 21 είναι ανίσχυρη η παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 2 είναι ανεπαίσθητη η παρουσία της ομοιοκαταληξίας και στα 2 δεν χρησιμοποιείται ομοιοκαταληξία. Τα αντίστοιχα ποσοστά είναι: 3,33%, 13,33%, 70%, 6,67%, 6,67%.

Οι στίχοι των ατελών ποιημάτων είναι συνολικά 489. Αν, όμως, μετρήσουμε ξεχωριστά τα μέρη των διπλών στίχων με τυπογραφικό κενό (αφού σε αυτούς γίνεται αισθητή η ομοιοκαταληξία και στο πρώτο τμήμα),⁶⁰⁴ τότε οι στίχοι ανέρχονται στους 512. Από τους 512 στίχους, ομοιοκαταληκτούν οι 196, δηλαδή το 38,28% του συνόλου των στίχων. Από τους 196 στίχους, οι 141 είναι οξύτονοι, οι 45 είναι παροξύτονοι και οι 10 είναι προπαροξύτονοι.

Το ηχητικό σχήμα που εμφανίζεται συχνότερα στους οξύτονους στίχους είναι το 1' (σε 90 στίχους), ακολουθούν τα σχήματα 2' (σε 25 στίχους), 2'+1 (σε 12 στί-

⁶⁰⁴ Κατά την εξέταση της ομοιοκαταληξίας στα 4 ποιήματα που είναι συντεθειμένα στο σχήμα των διπλών στίχων έλαβα υπόψη μου την τυπογραφική εικόνα των ποιημάτων, όπως αυτή εμφανίζεται στην έκδοση της Lavagnini.

χους), 1'+1 (σε 6 στίχους), ενώ σε 2 στίχους εμφανίζεται καθένα από τα σχήματα: 1'+2, 2'+7, 2'+8, 2'+14. Έτσι, ατελή οξύτονη ομοιοκαταληξία συναντούμε σε 115 στίχους.

Τα ηχητικά σχήματα των παροξύτων στίχων είναι τα 2' (σε 5 στίχους), 3' (σε 5 στίχους), 3'+26 (σε 4 στίχους), 4'+12 (σε 3 στίχους), καθώς και τα παρακάτω σχήματα, καθένα από τα οποία εμφανίζεται σε 2 στίχους: 2'+4, 3'+1, 3'+2, 3'+4, 3'+7, 3'+10, 3'+11, 3'+13, 3'+28, 4', 4'+1, 4'+13, 5', 6'+6.

Καθένα από τα ηχητικά σχήματα που δημιουργούνται με την ομοιοκαταληξία των προπαροξύτων στίχων εμφανίζεται σε 2 στίχους και πρόκειται για τα ακόλουθα σχήματα: 5', 5'+22, 6', 6'+1, 7'+28.

Τα ειδικότερα ηχητικά φαινόμενα που βρίσκουμε στους ομοιοκατάληκτους στίχους είναι τα εξής: 4 φορές εμφανίζεται ομοιοκαταληξία με προσθήκη (σε 8 στίχους)· 4 φορές απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων (σε 8 στίχους)· 4 φορές απαντά επανάληψη στίχου (σε 8 στίχους)· 3 φορές απαντά επανάληψη λέξης / ομοιοτέλειτο λέξεων (σε 6 στίχους)· 3 φορές απαντά επανάληψη στιχικού τμήματος (σε 6 στιχικά τμήματα)· 2 φορές απαντά ομοιοκαταληξία-ηχώ (σε 4 στίχους)· 2 φορές απαντά επανάληψη φράσης τριών λέξεων (σε 4 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη της τελευταίας λέξης και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της προτελευταίας λέξης (σε 3 στιχικά τμήματα)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης τεσσάρων λέξεων και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται σε τμήμα της πέμπτης από το τέλος του στίχου λέξης (σε 3 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία στον πρώτο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει τμήμα της τελευταίας λέξης, ενώ στον δεύτερο στίχο η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρες τις δύο τελευταίες λέξεις (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της τρίτης από το τέλος λέξης (σε 2 στίχους)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη λέξης / ομοιοτέλειτο λέξεων και ουσιαστικά πρόκειται για παραλλαγή στιχικού τμήματος, καθώς τα στιχικά τμήματα αποτελούνται μόνο από δύο λέξεις (σε 2 στιχικά τμήματα)· 1 επανάληψη φράσης τριών λέξεων (είναι παραλλαγή στίχου)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης τριών λέξεων αλλά ουσιαστικά πρόκειται για παραλλαγή στιχικού τμήματος, καθώς η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει ολόκληρο το πρώτο στιχικό τμήμα, ενώ στο δεύτερο τμήμα προστίθεται μία λέξη στην αρχή, η οποία δεν συμπεριλαμβάνεται στην ομοιοκαταληξία (σε 2 στιχικά τμήματα)· 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης τριών λέξεων και ταυτό-

χρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε τμήμα της τέταρτης από το τέλος του στιχικού τμήματος λέξης (σε 2 στιχικά τμήματα). 1 περίπτωση στην οποία απαντά επανάληψη φράσης τεσσάρων λέξεων (σε 2 στίχους).

Στο σονέτο «Σαμίου Επιτάφιον» ομοιοκαταληκτούν οι στίχοι με βάση το σχήμα αββα, γββγ, δειε2, ειε2δ, ενώ οι 7 ελευθερωμένοι στίχοι της προσθήκης που συνοδεύει το ποίημα είναι ανομοιοκατάληκτοι.

Τα 4 ποιήματα που είναι συνθεμένα στο σχήμα των διπλών στίχων χαρακτηρίζονται από ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας. Λεπτομερέστερα, στο ποίημα στο οποίο οι διπλοί στίχοι φέρουν τυπογραφικό κενό ομοιοκαταληκτούν τα 23 από τα 47 στιχικά τμήματα, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 48,94%. Στα άλλα 3 ποιήματα, των οποίων τα ζεύγη στίχων δεν περιέχουν τυπογραφικό κενό στην έκδοση της Lavagnini, ομοιοκαταληκτούν συνολικά οι 11 από τους 30 διπλούς στίχους τους, δηλαδή το 36,67%. Αν υπολογίσουμε ως ξεχωριστούς στίχους τα τυπογραφικά διαχωρισμένα στιχικά τμήματα, προκύπτουν συνολικά 77 στίχοι, από τους οποίους ομοιοκαταληκτούν οι 34, δηλαδή το 44,16% των στίχων.

Από τα 25 ποιήματα ελευθερωμένης μορφής, στα 4 υπάρχει έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 17 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανίσχυρη, στα 2 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη και στα 2 δεν εμφανίζεται ομοιοκαταληξία. Από το σύνολο των 414 στίχων των εν λόγω ποιημάτων ομοιοκαταληκτούν οι 148, δηλαδή το 35,75%.

α) Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους

Το μοναδικό ποίημα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων του είναι το σονέτο «Σαμίου Επιτάφιον», στις 4 στροφές του οποίου η ρίμα διαρθρώνεται ως εξής: αββα, γββγ, δειε2, ειε2δ. (Όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω, οι 7 ελευθερωμένοι στίχοι της προσθήκης που συνοδεύει το σονέτο είναι ανομοιοκατάληκτοι.)

β) Ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Πρόκειται για 4 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Μετά το Κολύμβημα», «Πτολεμαίος Ευεργέτης (ή Κακεργέτης)», «Η Φωτογραφία», «Τιγρανόκερτα»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν οι 48 από τους 81 στίχους τους, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 59,26%.

γ) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Όπως σημειώθηκε και παραπάνω, ανίσχυρη μπορεί να χαρακτηριστεί η παρουσία της ομοιοκαταληξίας στην ομάδα των 4 ποιητικών κειμένων που απαρτίζονται από διπλούς στίχους («Γένεσις Ποιήματος», «Η Δυναστεία», «Περί τα των ξυστών άλση», «Συντροφιά από Τέσσαρες»), όπου το ποσοστό των ομοιοκατάληκτων στίχων ανέρχεται στο 44,16%.

Επίσης, ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας βρίσκουμε σε 17 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Η Είδησις της Εφημερίδος», «Θάταν το Οινόπνευμα», «Κ' επί πάσιν ο Κυναίγειρος», «Αντίοχος Κυζικηνός», «Στην Προκουμαία», «Αθανάσιος», «Ο Επίσκοπος Πηγάσιος», «Της ανεκδότης Ιστορίας», «Οι Άγιοι Επτά Παίδες», «Ο Πατριάρχης», «Στα Φώτα», «Ο Αυτοκράτωρ Κόνων», «Έγκλημα», «Του Έκτου ή του Εβδόμου αιώνας», «Εγκατάλειψις», «Μηδέν περί Λακεδαιμονίων», «Αγέλαος»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν οι 96 από τους 276 στίχους τους, δηλαδή το 34,78% των στίχων.

Παραθέτω, ως παράδειγμα, το ποίημα ελευθερωμένης μορφής «Ο Αυτοκράτωρ Κόνων», το οποίο γράφτηκε τον Μάρτιο του 1926:

Α πατρι_άρχη_αγαθέ,_α πατρι_άρχη_ενάρετε	↓	16 ({1}-4-8-{9}-12-14)
μη βαυκαλίζεσαι που_είναι_αδύνατον		12 (4-8-10)
καθαίρεσις να γίνει των αγίων εικόνων,		13 (2-6-10-12)
αφού δεν φάνηκεν ακόμη_ο_αυτοκράτωρ Κόνων.		15 (2-4-8-12-14)
5 Α πατρι_άρχη δυστυχή μη βαυκαλίζεσαι·		14 ({1}-4-8-12)
ο_απαίσχος Λέ_ων, να, μπήκε στην αίθουσά σου		13 (2-4-6-7-10-12)
και τ' όνομά του τώρα θα σου πει.		10 (2-4-6-10)

(Ατελή, σ. 236)

Οι 7 στίχοι 10-16 μετρικών συλλαβών του ποιητικού κειμένου διαιρούνται σε 2 στροφικές ενότητες 4 και 3 στίχων, ενώ ομοιοκαταληκτούν μόνο οι 2 από αυτούς, δηλαδή οι στ. 3-4. Ο αριθμός των ομοιοκατάληκτων στίχων αντιστοιχεί στο ποσοστό του 28,57%. Αν και το συγκεκριμένο ποσοστό δεν είναι πολύ υψηλό, είναι σαφές ότι η ομοιοκαταληξία γίνεται ιδιαίτερα αισθητή τόσο λόγω της μικρής απόστασης που χωρίζει τα δύο σκέλη της όσο και λόγω της μεγάλης έκτασης που καταλαμβάνει η ρίμα (πρόκειται για παροξύτονη ομοιοκαταληξία 4'+1 φθόγγων): επιπροσθέτως, χρησιμοποιείται η ομοιοκαταληξία-ηχώ. Ιδιαίτερη σημασία, όμως, για την εντύπωση που προκαλεί η ομοιοκαταληξία στο ποίημα έχει στη συγκεκριμένη περίπτωση και το γε-

γονός ότι οι λέξεις της ρίμας δημιουργούν, από άποψη γραμματική και σημασιολογική, έναν απροσδόκητο συνδυασμό ουσιαστικού θηλυκού γένους σε γενική πληθυντικού και αρσενικού κύριου ονόματος σε ονομαστική.

δ) Ποιήματα με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Πρόκειται για 2 ποιήματα ελευθερωμένου στίχου («Η Διάσωση του Ιουλιανού», «Τύψεις»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν οι 4 από τους 40 στίχους τους, δηλαδή το 10% των στίχων.

6. Σκόρπια σχεδιάσματα

Από τα 4 σκόρπια σχεδιάσματα, τα οποία είναι γραμμένα σε ελευθερωμένο στίχο, στο 1 βρίσκουμε έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας και στα 3 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανίσχυρη. Τα αντίστοιχα ποσοστά είναι 25% και 75%.

Οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν είναι 22, δηλαδή το 41,51% από το σύνολο των 53 στίχων. Από τους ομοιοκατάληκτους στίχους, οι 17 είναι οξύτονοι και οι 5 είναι παροξύτονοι.

Τα ηχητικά σχήματα των οξύτονων στίχων είναι τα εξής: 1' (σε 12 στίχους), 2' (σε 3 στίχους), 1'+1 (σε 2 στίχους). Το ηχητικό σχήμα των 5 παροξύτονων στίχων είναι: 3'. Σε 2 περιπτώσεις απαντά επανάληψη φράσης δύο λέξεων (σε 4 στίχους).

α) Ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Πρόκειται για 1 ποίημα («[Σκλάβος και δούλος]»), στο οποίο ομοιοκαταληκτούν οι 8 από τους 10 στίχους του, δηλαδή το 80% των στίχων.

β) Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Πρόκειται για 3 ποιήματα («[Χρώματα]», «[Την ψυχήν επί χείλεσιν έσχον]», «[Πρώτα ο Ματθαίος, πρώτα ο Λουκάς]»), στα οποία ομοιοκαταληκτούν οι 14 από τους 43 στίχους τους, δηλαδή το 32,56% των στίχων.

Σύγκριση των ομάδων των καθαφικών ποιημάτων ως προς την παρουσία της ομοιοκαταληξίας

Με βάση τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν παραπάνω, οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι των καθαφικών ποιημάτων ανέρχονται στους 3041, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 51,47% επί του συνόλου των στίχων (αν υπολογίσουμε ξεχωριστά τα στιχικά τμήματα των διπλών στίχων που φέρουν τυπογραφικό κενό, οι στίχοι των ποιημάτων του Καβάφη είναι συνολικά 5908). Η ρίμα είναι κυρίως οξύτονη (σε 1430 στίχους) ή παροξύτονη (σε 1460 στίχους), ενώ η προπαροξύτονη ομοιοκαταληξία εμφανίζεται σπάνια (σε 151 στίχους). Όσον αφορά την έκταση της ομοιοκαταληξίας, τα σχήματα που συναντούμε συχνότερα είναι τα εξής: 3' (σε 627 στίχους· στους 623 στίχους με το συγκεκριμένο σχήμα η ομοιοκαταληξία είναι παροξύτονη και μόνο στους 4 είναι οξύτονη), 1' (σε 574 στίχους με οξύτονη ομοιοκαταληξία), 2' (σε 372 στίχους· στους 228 από αυτούς η ομοιοκαταληξία είναι οξύτονη και στους 144 είναι παροξύτονη), 1'+1 (σε 267 στίχους με οξύτονη ομοιοκαταληξία), 4' (σε 232 στίχους· στους 214 από αυτούς η ομοιοκαταληξία είναι παροξύτονη και στους 18 είναι προπαροξύτονη), 2'+1 (σε 172 στίχους· στους 162 από αυτούς η ομοιοκαταληξία είναι οξύτονη και στους 10 είναι παροξύτονη).

Από το σύνολο των 299 ποιημάτων του Καβάφη (δεν συνυπολογίζονται στον αριθμό αυτό τα 3 πεζά ποιήματά του), στα 94 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι, στα 34 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι έντονη, στα 107 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανίσχυρη, στα 31 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη και στα 33 η ομοιοκαταληξία απουσιάζει. Τα αντίστοιχα ποσοστά των εν λόγω κατηγοριών είναι: 31,44% (ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους), 11,37% (ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας), 35,79% (ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας), 10,37% (ποιήματα με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας), 11,04% (ποιήματα χωρίς ομοιοκαταληξία).

Όσον αφορά, ειδικότερα, την παρουσία της ομοιοκαταληξίας στο εσωτερικό των μορφικών κατηγοριών, από τα 45 ποιήματα που είναι συντεθειμένα σε αυστηρά έμμετρο στίχο, στα 29 ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι, στα 9 υπάρχει ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, στα 4 η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη και στα 5 η ομοιοκαταληξία απουσιάζει. Τα αντίστοιχα ποσοστά (επί του συνόλου των αυστηρά έμμετρων ποιητικών κειμένων) είναι: 64,44%, 20%, 8,89% και

11,11%. Από τους 976 στίχους που συμπεριλαμβάνονται στα εν λόγω ποιήματα, ομοιοκαταληκτούν οι 577, δηλαδή το 59,19% των στίχων.

Από τα 21 ποιήματα που είναι γραμμένα στο σχήμα των διπλών στίχων, στα 10, δηλαδή στο 47,62%, εντοπίζεται έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας, σε άλλα 10, δηλαδή στο 47,62%, η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανίσχυρη και στο 1, δηλαδή στο 4,76%, δεν υπάρχει ομοιοκαταληξία. Από τους 555 στίχους των συγκεκριμένων ποιημάτων, ομοιοκαταληκτούν οι 277, δηλαδή το 49,91% των στίχων.

Αναφορικά με την ομάδα των 63 ποιημάτων που ακολουθούν τον ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής, διαπιστώνεται ότι στα 42, δηλαδή σε ποσοστό 66,67%, ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι τους, στα 2, δηλαδή στο 3,17%, η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι έντονη, στα 9, δηλαδή στο 14,29%, η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανίσχυρη, στα 4, δηλαδή στο 6,35%, η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη και στα 6, δηλαδή στο 9,52%, η ομοιοκαταληξία απουσιάζει. Από το σύνολο των 1343 ήπια ελευθερωμένων στίχων, ομοιοκαταληκτούν οι 1018, αριθμός που αντιστοιχεί στο υψηλό ποσοστό του 75,8%.

Στην ομάδα των 170 ποιημάτων που είναι συντεθειμένα με βάση τη μορφή του ελευθερωμένου στίχου η παρουσία της ομοιοκαταληξίας μειώνεται αισθητά. Συγκεκριμένα, τα ποιήματα στα οποία ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι ανέρχονται στα 21, δηλαδή στο 12,35% επί του συνόλου των ελευθερωμένων ποιητικών κειμένων, στα 22, δηλαδή στο 12,94%, η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι έντονη, στα 80, δηλαδή στο 47,06%, η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανίσχυρη, στα 23, δηλαδή στο 13,53%, η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη και στα 24, δηλαδή στο 13,11%, η ομοιοκαταληξία απουσιάζει. Από τους 3027 στίχους των εν λόγω ποιημάτων, ομοιοκαταληκτούν οι 1176, δηλαδή το 38,85% των στίχων.

Όπως γίνεται φανερό από τα ποσοτικά στοιχεία που παρατέθηκαν, η πληθέστερη από τις παραπάνω κατηγορίες ποιημάτων (με βάση τη μορφική τους οργάνωση και την παρουσία της ομοιοκαταληξίας) είναι αυτή στην οποία συνδυάζεται ο ελευθερωμένος στίχος με την ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας (πρόκειται για 80 ποιητικά κείμενα).

Για να αποτυπωθεί η εξέλιξη της σχέσης της ποίησης του Καβάφη με την ομοιοκαταληξία από τα πρώιμα έως τα ώριμα ποιητικά του κείμενα, πρέπει να συγκρίνουμε την παρουσία της στις έξι ομάδες των ποιημάτων. Διαπιστώθηκε, λοιπόν, ότι η κατηγορία των ποιημάτων στα οποία ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι τους καλύπτει το 70,37% στα αποκηρυγμένα ποιήματα, το 50% στα ανέκδοτα ή κρυμμένα ποιήμα-

τα, το 60% στα μεταφρασμένα ποιήματα, το 20,13% στα αναγνωρισμένα ποιήματα και το 3,33% στα ατελή ποιήματα· τα ποιητικά κείμενα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας φτάνουν στο 3,7% στα αποκηρυγμένα, στο 18,18% στα αναγνωρισμένα, στο 13,33% στα ατελή ποιήματα και στο 25% στα σκόρπια σχεδιάσματα· τα ποσοστά των ποιητικών κειμένων με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι 14,81% στα αποκηρυγμένα, 18,92% στα ανέκδοτα/κρυμμένα, 40% στα μεταφρασμένα, 39,61% στα αναγνωρισμένα, 70% στα ατελή ποιήματα και 75% στα σκόρπια σχεδιάσματα· τα ποσοστά των ποιημάτων με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι 11,11% στα αποκηρυγμένα, 17,57% στα ανέκδοτα/κρυμμένα, 8,44% στα αναγνωρισμένα και 6,67% στα ατελή· τέλος, τα ποιητικά κείμενα χωρίς ομοιοκαταληξία φτάνουν στο ποσοστό του 13,51% στα ανέκδοτα/κρυμμένα, του 13,64% στα αναγνωρισμένα και του 6,67% στα ατελή (στις άλλες τρεις ομάδες δεν εντοπίζονται ποιήματα με πλήρη απουσία της ομοιοκαταληξίας).

Όσον αφορά τα ποσοστά των στίχων που ομοιοκαταληκτούν, αυτά διαμορφώνονται ως εξής: 74,04% για τα αποκηρυγμένα ποιήματα, 56,4% για τα ανέκδοτα/κρυμμένα ποιήματα, 54,64% για τα μεταφρασμένα ποιήματα, 45,53% για τα αναγνωρισμένα ποιήματα, 38,28% για τα ατελή ποιήματα και 41,51% για τα σκόρπια σχεδιάσματα.

Είναι, λοιπόν, σαφές ότι η ποίηση του Καβάφη ακολουθεί μία πορεία σταδιακής απομάκρυνσης από τη ρίμα· είναι απολύτως ενδεικτική η μεγάλη μείωση που παρατηρείται στο ποσοστό των ποιημάτων με αποκλειστικά ομοιοκατάληκτους στίχους από το 70,37% των αποκηρυγμένων στο 20,13% των αναγνωρισμένων και στο 3,33% των ατελών ποιημάτων. Καθώς, στη διαδρομή του χρόνου, η γραφή του ποιητή μετεξελίσσεται ως προς την τεχνική της και ως προς τους θεματικούς άξονές της, η ομοιοκαταληξία σταματά να αποτελεί δεσμευτική σύμβαση και καθίσταται ένα μορφικό και ρυθμικό μέσο που χρησιμοποιείται συχνά αλλά κατά έναν τρόπο επιλεκτικό και εντέλει περισσότερο λειτουργικό και εναρμονισμένο με το ώριμο ποιητικό ύφος του Αλεξανδρινού.

4. ΟΙ ΦΩΝΗΝΤΙΚΕΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ

Το ηχητικό αποτέλεσμα που προκύπτει κατά τη συνάντηση δύο (ή περισσότερων) φωνηέντων στο εσωτερικό ενός στίχου (δηλαδή η συνεκφώνηση των φωνηέντων σε μία μετρική συλλαβή ή η απομάκρυνση και η ένταξή τους σε διαφορετικές μετρικές συλλαβές) αποτελεί ένα σημαντικό θέμα της καβαφικής μετρικής. Άλλωστε, όπως έχει επισημάνει ο Γαραντούδης, η συνίζηση και η χασμωδία είναι «στιχουργικές μορφές» που «έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της νεοελληνικής ποίησης» γενικότερα,⁶⁰⁵ καθώς η χασμωδία αποτέλεσε συνειδητή επιλογή των ποιητών της αθηναϊκής σχολής (οι οποίοι επηρεάστηκαν από τους φαναριώτες), ενώ στην επτανησιακή ποίηση (που δέχτηκε την επίδραση της ιταλικής) χρησιμοποιήθηκε η συνίζηση ως βασικός όρος ευφωνίας, όπως συνέβη και στα ποιητικά κείμενα της γενιάς του 1880· επίσης, η χασμωδία χρησιμοποιήθηκε στην καθαρεύουσα και η συνίζηση χρησιμοποιήθηκε στη δημοτική γλώσσα.⁶⁰⁶ Η αντίληψη ως προς τον χειρισμό των φωνηεντικών συναντήσεων (δηλαδή η υποστήριξη της συνίζησης ή της χασμωδίας) λειτούργησε ως κριτήριο αισθητικής αποτίμησης των ποιημάτων και πολλές φορές υπήρξε η αιτία ανταλλαγής αρνητικών σχολίων μεταξύ εκπροσώπων των διαφορετικών ποιητικών παραδόσεων.⁶⁰⁷

Η ελεύθερη, μη καθορισμένη από συγκεκριμένους κανόνες, χρήση της συνίζησης και της χασμωδίας έχει επισημανθεί πολλές φορές στη σχετική βιβλιογραφία ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της καβαφικής ποίησης, όπως έχει ήδη αναφερθεί στο πρώτο μέρος της διατριβής. Επίσης, έχει παρουσιαστεί και έχει σχολιαστεί παραπάνω το θεωρητικό κείμενο του Καβάφη με τίτλο «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία» (χρονολογημένο περίπου το 1902), στο οποίο ο ποιητής διατυπώνει κάποιες κρίσεις σχετικά με την προτίμηση της συνίζησης ή της χασμωδίας σε

⁶⁰⁵ Βλ. Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, ό.π., σ. 110.

⁶⁰⁶ Για την ιστορική εξέλιξη της χρήσης της συνίζησης και της χασμωδίας, βλ. Γαραντούδης, ό.π., σ. 110-113.

⁶⁰⁷ Στους κύκλους των ποιητών της αθηναϊκής σχολής «η συνίζηση επικρίθηκε από αισθητική πλευρά ως κακοφωνία κι από ιδεολογική πλευρά ως ξενισμός, συγκεκριμένα ως ιταλισμός», όπως γράφει ο Γαραντούδης, ό.π., σ. 111. Παραθέτω, επίσης, τις παρατηρήσεις του Γαραντούδη για την πρόσληψη της χασμωδίας από μετρικολόγους όπως ο Σταύρου, ο Βουτιεριδής και ο Σαραλής: «Τα μετρικά εγχειρίδια που γράφτηκαν υπό το πνεύμα της δημοτικιστικής ποίησης (π.χ. εκείνα του Σταύρου, του Βουτιεριδίου και του Σαραλή) αντιμετώπισαν τη χασμωδία όχι με ιστορική οπτική ως υπαρκτή στιχουργική μορφή της νεοελληνικής ποίησης η οποία αξίζει να μελετηθεί και να περιγραφεί, αλλά με δογματικό και κανονιστικό τρόπο ως μετρική ατέλεια ή ρυθμικό ατόπημα που ο καλός ποιητής οφείλει να αποφεύγει», ό.π., σ. 112.

συγκεκριμένες περιπτώσεις φωνηεντικών συναντήσεων.⁶⁰⁸ Ασφαλώς, όπως έχω ήδη σημειώσει, οι θέσεις που διατυπώνονται στο εν λόγω κείμενο αντιστοιχούν σε ένα πρώιμο στάδιο εξέλιξης της μετρικής συνείδησης του Καβάφη και δεν αντιπροσωπεύουν τις επιλογές της ώριμης ποίησής του.

Στο σχετικό με τις φωνηεντικές συναντήσεις κεφάλαιο της μονογραφίας του για τη μετρική των αναγνωρισμένων ποιημάτων,⁶⁰⁹ ο Παπάζογλου διακρίνει ως βασικούς παράγοντες που επηρεάζουν τη χρήση της συνίζησης και της χασμωδίας στην καβαφική ποίηση το αισθητικό κριτήριο, τη σταθερή ανάγκη να εξασφαλίζεται η σωστή ιαμβική μορφή του στίχου αλλά και την «πρόθεση του ποιητή να συνδυάζει τα εκάστοτε ηχητικά αποτελέσματα των φωνηεντικών συναντήσεων με τα συμφραζόμενα της αφήγησης στον βαθμό, βέβαια, που μπορεί να διαπιστωθεί κάποια λειτουργική σχέση ανάμεσά τους».⁶¹⁰ Στη συνέχεια του κεφαλαίου παρατίθεται μια σειρά σχολιασμένων παραδειγμάτων φωνηεντικών συναντήσεων, τα οποία κατατάσσονται σε κατηγορίες με βάση το είδος και τη συμπεριφορά των φωνηέντων. Οι δύο ευρύτερες κατηγορίες φωνηεντικών συναντήσεων στις οποίες εστιάζεται το ενδιαφέρον του συγγραφέα είναι οι εξής: «Φωνηεντικοί τύποι του οριστικού άρθρου και ακολουθούν φωνήεν» και «Συναντήσεις όμοιων φωνηέντων». Επίσης, εξετάζονται οι συναντήσεις τριών φωνηέντων, το είδος των φωνηέντων αυτών (π.χ. το ενδεχόμενο να εμπλέκεται στη συνάντηση και κάποιος φωνηεντικός τύπος οριστικού άρθρου) και οι συνδυασμοί της μέτρησής τους με χασμωδίες ή συνιζήσεις. Ένα ακόμα ζήτημα που απασχολεί τον μελετητή είναι οι «πολλαπλές φωνηεντικές συναντήσεις στο εσωτερικό του ίδιου στίχου», περιπτώσεις κατά τις οποίες ενδέχεται να υπάρχει μόνο μία μέτρηση που να εξυπηρετεί τις μετρικές ανάγκες του στίχου ή να υπάρχουν περισσότερες επιτρεπτές μετρήσεις. Στη συνέχεια, ο συγγραφέας ασχολείται με το φαινόμενο των φωνηεντικών συναντήσεων «στα δεξιά κι αριστερά της τελευταίας τονισμένης συλλαβής στίχου ή ρυθμικής ενότητας» και τονίζει ότι αυτές μετρώνται κατά κανόνα με χασμωδία (όπως συμβαίνει και στην παραδοσιακή στιχουργία), ωστόσο απαντούν και λίγες εξαιρέσεις που αφορούν προπαροξύτονους στίχους (συνήθως «με υποχρεωτική ισοσυλλαβία»). Η συνίζηση πάνω σε στίξη είναι ένα όχι εξαιρετικά συχνό, οπωσδήποτε όμως χαρακτηριστικό φαινόμενο (που άλλωστε το συναντά κανείς και στην παλαιότερη ποίηση, όπως σημειώνει ο Παπάζογλου) με ιδιαιτέρως ενδιαφέροντα μετρικο-

⁶⁰⁸ Βλ. Καβάφης, «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία», *ό.π.*.

⁶⁰⁹ Βλ. Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, *ό.π.*, σ. 277-466.

⁶¹⁰ Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 279.

ρυθμικά αποτελέσματα (πρόκειται για το φαινόμενο που ο Παπάζογλου ονομάζει «συναρμογή παραπλανητική»).

Στην παρούσα διατριβή, κατά την εξέταση των φωνηεντικών συναντήσεων μετρήθηκε ο αριθμός των συνιζήσεων και των χασμωδιών (προκειμένου να ελεγχθεί αν και κατά πόσο υπερισχύει το ένα από τα δύο στιχουργικά μέσα) και παράλληλα έγινε διάκριση των συνιζήσεων και των χασμωδιών που εντοπίζονται στο εσωτερικό μιας λέξης (εσωτερικές) και αυτών που σημειώνονται ανάμεσα σε φωνήεντα διαφορετικών λέξεων (εξωτερικές).⁶¹¹ Ένα ακόμα στοιχείο που λήφθηκε υπόψη κατά την κατηγοριοποίηση των φωνηεντικών συναντήσεων είναι αν κάποιο (και ποιο) από τα φωνήεντα που συναντώνται σε κάθε περίπτωση φέρει τόνο, καθώς, γενικά, θεωρείται περισσότερο φυσικό να προφέρονται με συνίζηση δύο άτονα φωνήεντα και δύο τονισμένα φωνήεντα να διαβάζονται με χασμωδία.⁶¹² Επιπλέον, ελέγχεται η ισχύς των κανόνων, σύμφωνα και με διατυπωμένες στο κείμενό του «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία» απόψεις του ίδιου του Καβάφη (αν και πρέπει βέβαια να λάβουμε υπόψη ότι αυτές οι απόψεις διατυπώνονται πρώιμα σε σχέση με το ώριμο έργο του), που υποστηρίζουν ότι η εφαρμογή της χασμωδίας είναι προτιμότερη κατά τη συνάντηση οριστικού άρθρου και ονόματος,⁶¹³ καθώς και ότι ένα σημείο στίξης που τοποθετείται ανάμεσα σε φωνήεντα δεν επιτρέπει τη μετρική συνεκφώνησή τους.⁶¹⁴ Τέλος, εντοπίστηκαν οι περιπτώσεις κατά τις οποίες τα φωνήεντα που συναντώνται είναι ηχητικά όμοια.⁶¹⁵

Με βάση τα παραπάνω κριτήρια προκύπτουν οι εξής κατηγορίες συνιζήσεων και χασμωδιών: συνίζηση ή χασμωδία τονισμένου - άτονου φωνήεντος, συνίζηση ή χασμωδία άτονου - τονισμένου φωνήεντος, συνίζηση ή χασμωδία άτονου - άτονου

⁶¹¹ Συχνά χρησιμοποιούνται, επίσης, οι μορφές της έκθλιψης και της αφαίρεσης ως τρόποι αποφυγής των φωνηεντικών συναντήσεων.

⁶¹² Βλ. Καβάφης, «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία», *ό.π.*, σ. 245, όπου ο Καβάφης σημειώνει σχετικά με το συγκεκριμένο θέμα: «Εἰς πολλάς περιστάσεις πρέπει να θεωρήται ως κακή η μετρική ἔνωσις 2 τονισμένων φωνηέντων. [...] Βεβαίως δε πολύ εξαρτάται ἀπὸ τὴν κατασκευὴν τοῦ στίχου». Βλ., επίσης, ενδεικτικά Βουτιερίδης, *Νεοελληνικὴ στιχουργικὴ*, *ό.π.*, σ. 144.

⁶¹³ Βλ. τη σχετική θέση που διατυπώνει ο Καβάφης, «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία», *ό.π.*, σ. 244: «Παρατήρησα εἰς διαφόρους ἐκ τῶν συγχρόνων ποιητῶν οἱ ὁποῖοι εἶναι φίλοι τῶν συνεκφωνήσεων ὅτι τὰ ἄρθρα ο, οἱ, ἦ, τὰ, τοῦ τὰ μετροῦν συχνά ὡς ἀποτελοῦντα μίαν συλλαβὴν χωριστὴν ἀπὸ το ἀκολουθοῦν φωνήεν καὶ τούτο εἰς μέρη τοῦ στίχου ὅπου ἡ συνεκφώνησις ἠδύνατο νὰ γίνῃ· φρονῶ δὲ ὅτι ὀρθῶς κάμνουν τὴν ἐξαίρεσιν αὐτὴν ἀπὸ τὸν κανόνα τῶν διότι ἡ προφορὰ διαστελλεῖ καθαρῶς τὰ ἄρθρα, προ πάντων τὸ “ο”· Ὅταν ομιλοῦμεν ποτὲ δὲν λέγομεν ο_άνθρωπος, ο_άρρωστος, η_εὐμορφη, ο_εὐχάριστος, σπανίως δὲ ο_ανόητος, καὶ ὄχι πάντοτε ο_αμαθής».

⁶¹⁴ Βλ. τη σχετική παρατήρηση του Καβάφη, *ό.π.*, σ. 254: «Εἰς τὴν ἔλλειψιν τῆς ἀνάγκης συνεκφώνησεως συντείνουσι συχνά αἱ τομαί [...] καὶ ἡ στίξις».

⁶¹⁵ Βλ. τὴν παρατήρησιν τοῦ Καβάφη, *ό.π.*, σ. 243: «Ὅταν τὰ συναντούμενα φωνήεντα εἶναι ὅμοια – α με α, ο με ο ἢ ω – νομίζω ὅτι ἡ συνεκφώνησις ἢ ἡ ἐκθλιψις εἶναι ἀναγκαιοτάτη. Ἀλλὰ ὑπάρχουν καὶ τινες ἐξαίρεσεις».

φωνήεντος, συνίζηση ή χασμωδία τονισμένου - τονισμένου φωνήεντος· για καθεμιά από τις εν λόγω κατηγορίες καταμετρήθηκαν οι ακόλουθες περιπτώσεις: συνάντηση όμοιων φωνηέντων· συνάντηση οριστικού άρθρου και ονόματος· συνάντηση φωνηέντων που χωρίζονται με σημείο στίξης· συνάντηση όμοιων φωνηέντων που ανήκουν σε οριστικό άρθρο και όνομα· συνάντηση όμοιων φωνηέντων που χωρίζονται με σημείο στίξης. Επιπλέον, ξεχωριστά καταμετρήθηκαν οι συνιζήσεις τριών φωνηέντων.⁶¹⁶

Ασφαλώς, η παραπάνω κατηγοριοποίηση των φωνηεντικών συναντήσεων δεν αποσκοπεί στην αξιολόγηση του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιούνται από τον ποιητή ούτε στην αισθητική αποτίμηση του ηχητικού αποτελέσματος, αλλά ο αποκλειστικός σκοπός της μελέτης είναι η περιγραφή των ειδικότερων γνωρισμάτων που διέπουν τη λειτουργία δύο βασικών μετρικορυθμικών μορφών (της συνίζησης και της χασμωδίας), ενταγμένων πάντα στο ευρύτερο πλαίσιο του μετρικού συστήματος του Καβάφη.

Επίσης, πρέπει να σημειωθεί ότι, με δεδομένη την ευρεία ποικιλία των τονικών σχημάτων που εμφανίζονται στους καβαφικούς στίχους, υπάρχει ένας σημαντικός αριθμός φωνηεντικών συναντήσεων που μπορούν να διαβαστούν και με συνίζηση και με χασμωδία (στις περιπτώσεις στίχων που περιέχουν περισσότερες από μία φωνηεντικές συναντήσεις)· έτσι, τα ποσοτικά στοιχεία που προκύπτουν είναι ως έναν βαθμό σχετικά αλλά δεν παύουν να αποτυπώνουν τη συνολική εικόνα της παρουσίας των δύο στιχουργικών μορφών στα ποιήματα.

Πριν προχωρήσω στην παρουσίαση των συμπερασμάτων που προέκυψαν από τη μελέτη των φωνηεντικών συναντήσεων και στην αναλυτική περιγραφή των βασικών γνωρισμάτων που διέπουν τη λειτουργία της συνίζησης και της χασμωδίας στην καβαφική στιχουργία, πρέπει να διευκρινίσω ότι δεν συνυπολογίζω στον αριθμό των εσωτερικών συνιζήσεων τις περιπτώσεις συμπροφοράς φωνηέντων τα οποία συνεκφωνούνται πάντοτε κατά έναν απολύτως φυσικό και αυθόρμητο τρόπο, καθώς σε αυτού του είδους τις λέξεις ούτως ή άλλως δεν είναι δυνατή η μέτρηση των φωνηέντων

⁶¹⁶ Διευκρινίζω ότι δεν μετράω τρία φωνήεντα στη λέξη «υιός», καθώς ούτως ή άλλως, τα δύο πρώτα φωνήεντα «υι» δεν είναι δυνατόν να μην εκφωνηθούν ως ένα. Ο Παπάζογλου παρατηρεί σχετικά με τη συγκεκριμένη λέξη: «Η λέξη “υιός”, παντού όπου απαντά στα 154 αναγνωρισμένα καβαφικά ποιήματα, μετρίεται με συνίζηση, σε μια συλλαβή, σαν να επρόκειτο για τον τύπο “γιος”, τον οποίο ωστόσο δεν χρησιμοποιεί καθόλου ο Καβάφης», Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, ό.π., σ. 349. Για πρώτη φορά συναντούμε τον τύπο «γιος» στην ομάδα των ατελών ποιημάτων (συγκεκριμένα στον στ. 18 του ποιήματος «Οι Άγιοι Επτά Παίδες» και στον στ. 7 του ποιήματος «Στα Φώτα»).

με χασμωδία και κατά συνέπεια δεν υπάρχει λόγος η συμπεροφορά τους να χαρακτηριστεί συνίζηση.⁶¹⁷ Με βάση τους όρους της γλωσσολογίας, τα συναντώμενα (στο εσωτερικό λέξεων) φωνήεντα που δεν λαμβάνονται υπόψη ως μετρικά συνιζήμενα (από τη στιγμή που είναι ούτως ή άλλως γλωσσικά συνιζήμενα) είναι τα αλλόφωνα [ɛ] και [j] του φωνήεντος «ι» με το εκάστοτε φωνήεν που έπεται.⁶¹⁸ Την προσοχή μας εφιστά στο συγκεκριμένο ζήτημα και ο Mackridge επισημαίνοντας ότι «θα έπρεπε [...] να διακρίνουμε την προφορά [j] πριν από φωνήεν [...], που είναι προμετρικό (φωνολογικό) φαινόμενο, από την πραγματική συνίζηση, που αποτελεί μετρική λειτουργία».⁶¹⁹

1. Αποκηρυγμένα ποιήματα

Στα αποκηρυγμένα ποιήματα η ποσοτική υπερίσχυση της χασμωδίας έναντι της συνίζησης είναι συντριπτική. Συγκεκριμένα, μετρήθηκαν συνολικά 1006 χασμωδίες και 68 συνιζήσεις. Τα αντίστοιχα ποσοστά που αποτυπώνουν την παρουσία της

⁶¹⁷ Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις στα εγχειρίδια μετρικής του Βουτιεριδίδη, *Νεοελληνική στιχουργική*, ό.π., σ. 147 και του Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*, ό.π., σ. 28-29 (ο Σταύρου σημειώνει ότι πρόκειται για λέξεις όπως «συκιά», «αχλαδιά», «χωράφια», «για», «βια»).

⁶¹⁸ Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις των Χρήστου Κλαίρη και Γεωργίου Μπαμπινιώτη, η συνίζηση [δηλαδή η φυσική συνεκφώνηση των φωνηέντων] αποτελεί «φαινόμενο που εμφανίζεται συχνά κατά τη συνάντηση δύο φωνηέντων στο εσωτερικό λέξης» και ειδικότερα «απαντά όταν το πρώτο από τα συναντώμενα φωνήεντα είναι άτονο πρόσθιο /i/, το οποίο μετατρέπεται σε ημίφωνο /j/ συντελώνοντας στην αποφυγή της χασμωδίας» (π.χ., στις λέξεις «καράβια» και «άδειο»): ωστόσο, «η συνίζηση δεν εφαρμόζεται σε όλες τις λέξεις της Νέας Ελληνικής» (π.χ., «το *δυσχέρεια* προφέρεται ως /dixéria/ κι όχι ως /dixchéja/, το *πρόνοια* προφέρεται ως /prónia/ και όχι ως /prónja/ κ.λπ.»): η αιτιολόγηση αυτής της διαφοράς που παρατηρείται ανάμεσα στις λέξεις είναι η εξής: «Η ιστορική ερμηνεία αυτής της ποικιλίας είναι ότι πρόκειται για λέξεις λόγιας προέλευσης στις οποίες δεν έχει εφαρμοστεί ο κανόνας της συνιζησης της Νέας Ελληνικής. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα, η εφαρμογή ή μη της συνιζησης αποτελεί διαφοροποιητικό χαρακτηριστικό μεταξύ διαφορετικών λέξεων, πρβλ. τα παραδείγματα *άδεια* (*μπουκάλια*) και *άδεια* (*παραμονής*)», βλ. Χρ. Κλαίρης - Γ. Μπαμπινιώτης, *Γραμματική της Νέας Ελληνικής. Δομολειτουργική - Επικοινωνιακή*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε. 2014, σ. 1042-1043. Βέβαια, η διαφοροποίηση της προφοράς των φωνηέντων σχετίζεται και με το γεγονός ότι «ορισμένα φωνήεντα πραγματώνονται με διαφορετικά αλλόφωνα, δηλαδή με ποικιλίες που δεν έχουν διαφοροποιητική αξία»: έτσι οι «πραγματώσεις» του φωνήματος /i/ είναι οι εξής: [i] (π.χ. στη λέξη «ήταν»), [ɛ] (π.χ. στη λέξη «ποιος»), [j] (π.χ. στη λέξη «στολίδια»). Ασφαλώς, «η κατεξοχήν πραγμάτωση του φωνήματος αυτού είναι [i]», ενώ «τα άλλα δύο αλλόφωνα του φωνήματος /i/ απαντούν υπό την προϋπόθεση ότι το φώνημα δεν είναι το τονιζόμενο στοιχείο της λέξης», δηλαδή «εφόσον δεν τονίζεται και σε περιβάλλον μετά από άηχο σύμφωνο και πριν από άλλο φωνήεν, το φώνημα /i/ πραγματώνεται ως τριβόμενο άηχο ουρανικό [ɛ]» (π.χ. στις λέξεις «ποιοί» και «πάπια»), ενώ «εφόσον δεν τονίζεται και σε περιβάλλον πριν από άλλο φωνήεν, το φώνημα /i/ πραγματώνεται ως ημίφωνο [j]» (π.χ., στη λέξη «καρδιά»). Σχετικά με τη χρήση του κάθε αλλόφωνου βλ. και τις εξής παρατηρήσεις: «Σε ορισμένες λέξεις, όπως στο παράδειγμα *καρδιά*, η χρήση του αλλόφωνου [j] είναι υποχρεωτική. Σε άλλες λέξεις, π.χ. *βοήθεια*, απαντούν και τα δύο αλλόφωνα [j] και [i] σε συνάρτηση με τον ρυθμό της ομιλίας και το ύφος. Σε άλλες πάλι λέξεις, π.χ. *σκιά*, είναι δυνατό μόνο το αλλόφωνο [i]. Σε κάποιες περιπτώσεις εμφανίζεται αντίθεση μεταξύ των φθόγγων [j] και [i]. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο φθόγγος [j] αποκτά φωνηματική αξία», βλ. Κλαίρης - Μπαμπινιώτης, σ. 1006-1007.

⁶¹⁹ Βλ. Mackridge, «Μετρική και νόημα στον Καβάφη», ό.π., σ. 105.

χασμωδίας και της συνιζήσης είναι 93,67% και 6,33%. Από το σύνολο των χασμωδιών, οι 471 είναι εσωτερικές και οι 535 είναι εξωτερικές, ενώ από τις συνιζήσεις, οι 22 είναι εσωτερικές και οι 46 είναι εξωτερικές. Κρίνεται, όμως, απαραίτητο οι χασμωδίες και οι συνιζήσεις να ενταχθούν σε ειδικότερες κατηγορίες –πέρα από τον διαχωρισμό τους σε εσωτερικές και εξωτερικές– προκειμένου να προσδιοριστούν με σαφήνεια τα ιδιαίτερα γνωρίσματά τους.

Από την ομάδα των 471 εσωτερικών χασμωδιών, οι 236 γίνονται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (στις 14 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι ηχητικά όμοια), οι 102 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (στις 6 περιπτώσεις πρόκειται για ηχητικά όμοια φωνήεντα) και οι 133 ανάμεσα σε δύο φωνήεντα άτονα.

Για να σχηματίσουμε μια πληρέστερη εικόνα της χρήσης των εσωτερικών χασμωδιών στα υπό εξέταση ποιήματα, είναι ίσως χρήσιμο να καταγραφούν κάποιες λέξεις που εμφανίζονται μετρημένες με εσωτερική χασμωδία περισσότερες από μία φορές. Αρχίζω με τις περιπτώσεις ενός πρώτου τονισμένου και ενός δεύτερου άτονου φωνήεντος: «βίος» / «βίου» / «βίον» · «θεία» / «θείου» / «θείον»· «κρύο» / «κρύα»· «νέος» / «νέα» / «νέου» / «νέον» / «νέους»· «σοφία» / «σοφίας» / «σοφίαν»· «Φαντασία» / «φαντασίας»· «ποίησης» / «ποίησιν»· «ευτυχίαν»· «πικρίας» / «πικρίαν»· «αθρόα» / «αθρόοι»· «μελωδία» / «μελωδίας» / «μελωδίαν»· «ομιλία»· «καίει»· «καρδία» / «καρδίας». Συνεχίζω με παραδείγματα λέξεων που περιέχουν χασμωδία ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν: «ζωή» / «ζωής» / «ζωήν»· «θεός» / «θεά» / «θεοί» / «θεών» / «θεοίς» / «θεούς» / «θεότητα»· «μυστηριώδες» / «μυστηριώδους»· «σκιά» / «σκιάν». Ακολουθούν παραδείγματα λέξεων με χασμωδία ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα: «ποιητής» / «ποιητού» / «ποιητή» / «ποιητά» / «ποιητική» / «ποιηταί» / «ψευδοποιηταί»· «μάταιος»· «σιωπή» / «σιωπών»· «έκλαιε» / «έκλαιον»· «δάκρυα».

Οι εξωτερικές χασμωδίες των αποκηρυγμένων ανέρχονται στις 535. Οι 103 από αυτές αφορούν συναντήσεις τονισμένου και άτονου φωνήεντος (στις 15 περιπτώσεις πρόκειται για ηχητικά όμοια φωνήεντα, στις 14 περιπτώσεις τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη και στη 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια και, παράλληλα, χωρίζονται με στίξη), οι 131 άτονου και τονισμένου φωνήεντος (στις 16 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα, στις 34 περιπτώσεις η χασμωδία γίνεται μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος, στις 9 περιπτώσεις τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη, στις 3 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα που ανήκουν σε οριστικό άρθρο και όνομα και σε άλλες 3 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα χωρισμένα με

στίξη), οι 284 δύο άτονων φωνηέντων (στις 44 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, 69 φορές η χασμωδία αφορά οριστικό άρθρο και όνομα, στις 16 περιπτώσεις τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη, στις 9 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα που ανήκουν σε οριστικό άρθρο και όνομα, στις 15 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα χωρισμένα με στίξη) και οι 17 δύο τονισμένων φωνηέντων (σε 3 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια και σε 2 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι χωρισμένα με στίξη).

Στη συνέχεια, παραθέτω, ως παραδείγματα, ορισμένους στίχους που περιέχουν εξωτερικές χασμωδίες. Αρχίζω με τον στ. 3 του ποιήματος «Καλός και Κακός Καιρός», στον οποίο υπάρχουν 2 εξωτερικές χασμωδίες, η πρώτη ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν και η δεύτερη ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν:

Μέσα μου κάμνει_άνοιξι, χαρά_αληθινή. 14 ([1]-4-6-10-14)

Ακολουθεί ο στ. 1 του ποιήματος «Ωραι Μελαγχολίας», στον οποίο βρίσκουμε χασμωδία ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και όνομα:

Οι_ευτυχείς την Φύσιν βεβηλούσι. 11 (4-6-10)

Παρακάτω παραθέτω έναν δεκαπεντασύλλαβο με χασμωδία στην τομή, δηλαδή μετά την 8η συλλαβή, μεταξύ φωνηέντων χωρισμένων με κόμμα. Πρόκειται για τον στ. 24 του ποιήματος «Η Αρχαία Τραγωδία»:

αντήχουν οι μονόλογοι,_εύγλωττοι και πενθούντες· 15 (2-6-[9]-14)

Στον στίχο που ακολουθεί, δηλαδή στον στ. 5 του ποιήματος «Μνήμη», περιέχεται συνάντηση τεσσάρων φωνηέντων, τα οποία διαβάζονται με συνεχείς χασμωδίες, 2 εσωτερικές και 1 εξωτερική:

Ω Θεσσαλί_α_ι_ερά, Σε_αγαπώσιν έτι, 15 ({1}-4-8-12-14)

Αν και πρόκειται για στίχο που θα μπορούσε να μετρηθεί και ως δεκατρισύλλαβος (με εσωτερικές συνιζήσεις στις λέξεις «Θεσσαλία» και «ιερά» και εξωτερική χασμω-

δία μεταξύ των δύο λέξεων), το σχήμα της μορφικής οργάνωσης του ποιητικού κειμένου στο οποίο ανήκει ο στίχος επιβάλλει τη μέτρησή του ως δεκαπεντασύλλαβου.

Από το σύνολο των συνιζήσεων, οι εσωτερικές είναι 22. Αναλυτικότερα, οι 4 εσωτερικές συνιζήσεις αφορούν τη συμπροφορά τονισμένου και άτονου φωνήεντος, οι 7 άτονου και τονισμένου και οι 11 συνιζήσεις γίνονται ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα.

Ακολουθεί ένα παράδειγμα εσωτερικής συνιζήσης ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν, από τον στ. 14 του ποιήματος «Ο Οιδίπους»:

το βλέμμα του μελαγχολία γεμάτο

11 (2-8-10)

Αξιοπρόσεκτο είναι ότι στους 21 ενδεκασύλλαβους στίχους του εν λόγω ποιήματος υπερισχύει ξεκάθαρα η μορφή της συνιζήσης, καθώς 15 φωνηεντικές συναντήσεις μετρώνται με συνιζήση, ενώ η χασμωδία εμφανίζεται μόνο 6 φορές. Το στοιχείο αυτό, σε συνδυασμό με την απουσία των συχνών εσωτερικών παύσεων (μόνο 3 στίχοι περιέχουν εσωτερικό σημείο στίξης) επιφέρει επιτάχυνση του ρυθμού και της εκφώνησης του λόγου.

Όσον αφορά τις εσωτερικές συνιζήσεις μεταξύ δύο άτονων φωνηέντων, αξίζει να καταγραφεί η περίπτωση της λέξης «δάκρυα», η οποία απαντά μία φορά μετρημένη με εσωτερική συνιζήση στον στ. 5 του ποιήματος «Ελεγεία των Λουλουδιών» (όπως σημειώθηκε παραπάνω, η λέξη εμφανίζεται περισσότερες φορές με χασμωδία):

η πασχάλ[ιαίς] με της δροσιάς τα δάκρυα την ραντίζουν.

15 (4-8-10-14)

Οι εξωτερικές συνιζήσεις είναι 46. Η 1 από αυτές γίνεται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν, οι 5 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν, οι 38 ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στις 6 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, στις 2 περιπτώσεις συνεκφωνούνται οριστικό άρθρο και όνομα, στη 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια και ταυτόχρονα συνεκφωνούνται οριστικό άρθρο και όνομα) και 2 φορές η συνιζήση γίνεται ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα.

Στη συνέχεια, παρατίθενται οι στ. 4 και 11 του ποιήματος «Ο Οιδίπους»: στον στ. 4 βρίσκουμε 2 εξωτερικές συνιζήσεις άτονων φωνηέντων, η πρώτη από τις οποίες γίνεται μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος, ενώ ο στ. 11 περιέχει συνιζήση ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα:

Ο_Οιδίπους έπεσε στην πρώτη_ορμή της, 11 (2-4-8-10)

τώρα δεν την φοβάται πια, γιατί_έχει 11 ([1]-6-8-10)

Ένα ακόμα παράδειγμα στίχου με 2 εξωτερικές συνιζήσεις μεταξύ άτονων φωνηέντων είναι ο διπλός στ. 1/6/11 του ποιήματος «Ελεγεία των Λουλουδιών»:

Όσα λουλούδια_υπάρχουν, το καλοκαίρι_ανθίζουν. 7+7 ([1]-4-6 // 4-6)

Η επανάληψη του εν λόγω στίχου που εισάγει τις 3 πρώτες στροφικές ενότητες του ποιήματος υποστηρίζει τον θεματικό του άξονα, ο οποίος στηρίζεται σε μια αντινομία: η εποχή του καλοκαιριού που εξακολουθητικά και αναπόφευκτα έρχεται κάθε χρόνο προσφέρει στους ανθρώπους την ομορφιά της ανθισμένης φύσης, αλλά παράλληλα αποτελεί την πιο βέβαιη απόδειξη για το αμείλικτο πέρασμα του χρόνου (που δηλώνεται με την επαναφορά του στίχου «όσα λουλούδια υπάρχουν, το καλοκαίρι ανθίζουν» αλλά και ακόμα πιο ρητά με τη φράση «πάλ' ήλθε καλοκαίρι» του στ. 16), με αποτέλεσμα η χαρά για την ομορφιά της φύσης να εξουδετερώνεται.

2. Ανέκδοτα/Κρυμμένα ποιήματα

Οι χασμωδίες που μετρήθηκαν στην ομάδα των ανέκδοτων/κρυμμένων ποιημάτων ανέρχονται στις 1143, από τις οποίες οι 593 είναι εσωτερικές και οι 550 είναι εξωτερικές. Οι συνιζήσεις είναι 359 και από αυτές οι 127 εντοπίζονται στο εσωτερικό λέξεων, οι 230 συνενώνουν φωνήεντα διαφορετικών λέξεων και οι 2 είναι συνιζήσεις τριών φωνηέντων, από τα οποία τα δύο πρώτα ανήκουν στην ίδια λέξη. Τα αντίστοιχα ποσοστά των χασμωδιών και των συνιζήσεων είναι 76,1% και 23,9%.

Συνεχίζοντας με ειδικότερες παρατηρήσεις, διαπιστώθηκε ότι από τις 593 εσωτερικές χασμωδίες που μετρήθηκαν οι 289 αφορούν συναντήσεις ενός τονισμένου και ενός άτονου φωνήεντος (στις 6 περιπτώσεις πρόκειται για ηχητικά όμοια φωνήεντα), οι 147 ενός άτονου και ενός τονισμένου φωνήεντος (στις 5 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια) και οι 157 δύο άτονων φωνηέντων (στις 11 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια).

Καταγράφω παρακάτω μερικές συχνά εμφανιζόμενες λέξεις μετρημένες με εσωτερική χασμωδία, αρχίζοντας από παραδείγματα χασμωδιών ανάμεσα σε τονι-

σμένο και άτονο φωνήεν: «ωραίος» / «ωραία» / «ωραίοι» / «ωραίες»· / «καρδία» / «καρδίας» / «καρδία» / «καρδία»· «νέος» / «νέα» / «νέου» / «νέον» / «νέου» / «νέους»· «βίος» / «βίου» / «βίον»· «τελευταίος» / «τελευταία» / «τελευταίον»· «βιβλίον» / «βιβλία»· «ευτυχία» / «ευτυχίαν»· «φαντασία» / «φαντασίαν»· «κλαίει» / «κλαίουν»· «βασιλέα».

Η λέξη «ποίησης» που αποτελεί μία χαρακτηριστική λέξη, καθώς χρησιμοποιείται συχνά από τον Καβάφη (όπως και τα παράγωγά της), απαντά μετρημένη με εσωτερική χασμωδία στον ακόλουθο δεκαπεντασύλλαβο στίχο (με υπονομευμένη την κεντρική τομή, καθώς τοποθετείται μετά τον σύνδεσμο «και»). Πρόκειται για τον στ. 13 του ποιήματος «Έτσι»:

έτσι για μένα μένεις και σε λέγ' η ποί_ησις μου.

15 ([1]-4-6-10-12-14)

Συνεχίζω σημειώνοντας λέξεις με εσωτερική χασμωδία ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν: «ζωή» / «ζωής»· «θεός» / «θεού» / «θεό» / «θεέ» / «θεοί»· «λαού» / «λαόν» / «λαοί»· «ναός» / «ναόν» / «ναοί»· «ποιήματα»· «νεότης» / «νεότερος»· Ακολουθούν παραδείγματα χασμωδιών ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα: «ποιητής» / «ποιητή» / «ποιητών»· «ζωηρόν» / «ζωηρά» / «ζωηρού»· «αισθήσεων»· «μάταιος».

Έχει νόημα να γίνει αναφορά και στην εσωτερική χασμωδία της λέξης «ναυάγια», την οποία συναντούμε στον στ. 10 του ποιήματος «Έμπορος Αλεξανδρέυς», διότι πρόκειται για μία λέξη που έχει χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα από τον Καβάφη (στο θεωρητικό του κείμενο σχετικά με τις φωνηεντικές συναντήσεις)· συγκεκριμένα, ο Καβάφης διατυπώνει τον παρακάτω κανόνα: «Συνήθως η πληθυντική κατάληξις “ια” σχηματίζει μίαν συλλαβήν και κατ’ ουδένα τρόπον δεν πρέπει να μετράται ως 2. Αλλά υπάρχουν και τινες λέξεις όπου σχηματίζει δύο ως ναυάγια, παράλια, εγκαίνια, και εις αυτάς [...] δικαιούται ο ποιητής να μετρήση το “ια” ως δύο συλλαβάς, εάν ούτω απαιτεί το μέτρον του». ⁶²⁰ Όσον αφορά τον συγκεκριμένο στίχο, η μέτρηση της λέξης (που είναι τοποθετημένη στο τέλος του στίχου) με χασμωδία επιβάλλεται από το γεγονός ότι πρέπει να εξασφαλιστεί η δωδεκασυλλαβική έκταση, καθώς πρόκειται για ποίημα που χαρακτηρίζεται από ισοσυλλαβία:

Γελώ με τρικυμί_ας και ναυάγι_α.

12 (2-6-10)

⁶²⁰ Καβάφης, «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προσωδία», *ό.π.*, σ. 360.

Οι εξωτερικές χασμωδίες είναι συνολικά 550. Οι 44 από αυτές γίνονται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (στις 14 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, 23 φορές η χασμωδία εμφανίζεται σε σημείο στο οποίο υπάρχει στίξη και σε 2 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρίζονται με στίξη), οι 184 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (σε 10 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα, 49 φορές γίνεται χασμωδία μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος, 18 φορές η χασμωδία συνοδεύεται με στίξη, σε 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια και ταυτόχρονα η χασμωδία αφορά οριστικό άρθρο και όνομα και σε 5 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρίζονται με στίξη), οι 296 ανάμεσα σε άτονα φωνήεντα (σε 20 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, 71 φορές γίνεται χασμωδία μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος, σε 22 περιπτώσεις τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη, σε 9 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα που ανήκουν σε οριστικό άρθρο και όνομα, σε 5 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα που χωρίζονται με στίξη), οι 26 ανάμεσα σε τονισμένα φωνήεντα (οι 2 από αυτές τις χασμωδίες χωρίζουν όμοια φωνήεντα, η 1 χωρίζει οριστικό άρθρο και όνομα και οι 9 αφορούν φωνήεντα χωρισμένα με στίξη).

Παραθέτω, ως παράδειγμα, τον στ. 2 του ποιήματος «[Σπάραγμα άτιτλου ποιήματος]», ο οποίος περιέχει 3 χασμωδίες, 1 εσωτερική και 2 εξωτερικές μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος:

Τις ήτον ο_απάνθρωπος δεν λέγ' η_ιστορί_α.

15 ({1}-2-6-10-14)

Οι εσωτερικές συνιζήσεις των κρυμμένων ποιημάτων είναι 127. Οι 38 γίνονται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (στις 6 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια), οι 19 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (στη 1 περίπτωση συνεκφωνούνται όμοια φωνήεντα) και οι 70 ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα.

Όσον αφορά τις συνιζήσεις μεταξύ τονισμένου και άτονου φωνήεντος, αξίζει να γίνει αναφορά στις περιπτώσεις των λέξεων που προφέρονται πολύ συχνά και με χασμωδία (οι οποίες έχουν καταγραφεί παραπάνω). Έτσι, στους στίχους που ακολουθούν εντοπίζονται οι λέξεις «ωραία» και «ωραίες»:

ωραία σαν το τριαντάφυλλο – εκεί να σταματήσης·
«Το Νιχώρι», στ. 3

15 (2-6-10-14)

ωραιες γυναίκες στα μεταξωτά

«Στο Σπίτι της Ψυχής», στ. 2

10 (2-4-10)

Στον δεκαπεντασύλλαβο που παρατίθεται στη συνέχεια (στον οποίο καταργείται η κεντρική τομή) η λέξη «τελευταία» προφέρεται με συνίζηση, αλλά και όλες οι φωνηεντικές συναντήσεις που περιέχονται σ' αυτόν μετρώνται ως συνιζήσεις:

κι ακούω τα λόγια μας τα τελευταία κι ακούω τα πρώτα. 15 (2-4-10-12-14)
«Ο Γενάρης του 1904», στ. 4

Συνεχίζω με τη λέξη «φαντασία»:

θυμήσου πόσα_η φαντασία σου σ' έπλασεν· αυτά 14 (2-4-8-10-14)
«Έρωτος Άκουσμα», στ. 3

Ακολουθεί η λέξη «πόηση»:

πολύ πιο σύμφωνο με την ποίησί μου· 11 (2-4-9-10)
«Κι ακούμπησα και πλάγιασα στες κλίνες των», στ. 11

Στον επόμενο στίχο περιέχεται συνιζημένη η λέξη «νέα»:

Τα ξέρω, ναι, τα νέα ποι_ήματά του· 11 (2-4-6-8-10)
«Συμεών», στ. 1

Ακολουθως, βρίσκουμε τη λέξη «βασιλέως»:

με την μορφή του βασιλέως. Κ' εδώ πώς σταματά_ευθύς, 16 (4-8-10-{11}-14-16)
«Νομίσματα», στ. 9

Τέλος, στον παρακάτω στίχο υπάρχει η λέξη «βιβλίο»:

Μα το βιβλίο μας δείχνει και την άλλην 11 ({1}-4-6-10)
«Νομίσματα», στ. 7

Εκτός, όμως, από τις λέξεις που έχουν συχνή παρουσία στα κρυμμένα ή ανέκδοτα ποιήματα και που μετρώνται κατά κανόνα με χασμωδία και κατ' εξαίρεση με συνίζηση, όπως είδαμε μέχρι τώρα, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παράλληλη παράθεση στίχων που περιέχουν τις ίδιες λέξεις (λέξεις που δεν εμφανίζονται συχνά), άλ-

λοτε με εσωτερική χασμωδία και άλλοτε με συνίζηση. Ακολουθούν 3 στίχοι στους οποίους απαντά το ρήμα «πάει» διαβασμένο με χασμωδία και άλλος 1 στίχος με το ίδιο ρήμα συνιζήμενο. Σημειώνω ότι στις δύο περιπτώσεις κατά τις οποίες το ρήμα τοποθετείται στο τέλος του στίχου, η μέτρησή του με χασμωδία επιβάλλεται από τις ανάγκες του στροφικού σχήματος των ποιημάτων:

Εις τ' ἄθλια ξένα σπῖτια πῶς θα πά_ει! – «Ὅποιος ἀπέτυχε», στ. 4	11 (2-4-6-8-10)
Α πά_ει_εκεῖ και χάνεται_εις τους ορίζοντας τους ἄσπρους, για πάντα πά_ει. «La Jeunesse blanche», στ. 7, 8	17 ({1}-2-4-6-12-16) 5 (2-4)
Με τέτοια προθυμί_α πᾶει στην ἄκρη «Το Πιόν», στ. 5	11 (2-6-8-10)

Στον στ. 7 του ποιήματος «La Jeunesse blanche» είναι δυνατόν η πρώτη φωνηεντική συνάντηση, στο ρήμα «πάει», να μετρηθεί ως εσωτερική συνίζηση και η αμέσως επόμενη (πρόκειται για συνάντηση τριών φωνηέντων) ως εξωτερική χασμωδία, καθώς μια τέτοια αντιμετάθεση δεν θα διαφοροποιούσε το τονικό σχήμα του στίχου.

Στον πρώτο από τους παρακάτω στίχους η λέξη «αθώα» διαβάζεται με χασμωδία και στον δεύτερο περιέχεται η λέξη «αθώο» μετρημένη με συνίζηση:

Να βλέπουμε κι αθῶ_α κάποτε τα πράγματα, και_ήπι_α. «Μεγάλη Εορτή του Σωσιβίου», στ. 5	18 (2-6-8-12-16)
το δεκαεφτά χρονῶ_αθῶο παιδί, «27 Ιουνίου 1906, 2 μ.μ.», στ. 2 και 11	10 (4-6-8-10)

Ολοκληρώνοντας την περιγραφή των εσωτερικών συνιζήσεων, έχει νόημα να σημειώσω ότι συχνοί είναι οι συνιζήμενοι τύποι του ρήματος «διαβάζω»: συγκεκριμένα, βρίσκουμε τις συνιζήσεις: «διαβάζει» («Σαλώμη», στ. 16 και «Πάρθεν», στ. 21), «εδιαβάζαμε» («Φυγάδες», στ. 14), «διαβάζοντας» («Νομίσματα», στ. 10), «διαβάσουν» («Πάρθεν», στ. 19), «διάβαζα» («Πάρθεν», στ. 1 και στ. 4).

Οι εξωτερικές συνιζήσεις είναι συνολικά 230. Οι 24 αφορούν συναντήσεις τονισμένου και άτονου φωνήεντος (στις 8 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα και στις 2 περιπτώσεις τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη), οι 35 άτονου και τονισμένου φωνήεντος (στις 3 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, 5 φορές συνεκφωνού-

νται οριστικό άρθρο και όνομα, 5 φορές η συνίζηση γίνεται σε σημείο στίξης, σε 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια και ανήκουν σε οριστικό άρθρο και όνομα, 1 φορά τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρίζονται με στίξη), οι 158 δύο άτονων φωνηέντων (στις 20 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, 24 φορές συνεκφωνούνται οριστικό άρθρο και όνομα, 9 φορές συνεκφωνούνται φωνήεντα χωρισμένα με στίξη, σε 4 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια και ανήκουν σε οριστικό άρθρο και όνομα, 2 φορές τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρίζονται με στίξη), οι 13 δύο τονισμένων φωνηέντων (στις 5 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα).

Παραθέτω, στη συνέχεια, τον στ. 10 του ποιήματος «Κρυμμένα», ο οποίος περιέχει εξωτερική συνίζηση μεταξύ δύο τονισμένων φωνηέντων:

Αλλά_ίσως δεν αξίζει να καταβληθεί 12 (2-6-12)

Όσον αφορά τις συνιζήσεις μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι φωνηεντικές συναντήσεις στα ονοματικά σύνολα «το αίμα» και «του έρωτος» στο ποίημα «Ο Δεμένος Ωμος». Συγκεκριμένα, στον στ. 10 η μέτρηση με συνίζηση της συνάντησης του άρθρου «το» με το ουσιαστικό «αίμα» είναι επιβεβλημένη από τις τονικοσυλλαβικές ανάγκες της ιαμβικής μετρικής μορφής:

και μ' άρεζε να βλέπω το_αίμα. Πράγμα 11 (2-6-8-10)

Στον αμέσως επόμενο στίχο του ποιήματος, δηλαδή στον στ. 11, αν θέλουμε να διασφαλίσουμε την απολύτως ομαλή ιαμβική ροή που δεν θα διακόπτεται από κανέναν παρατονισμό, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι γίνεται χασμωδία ανάμεσα στο άρθρο «του» και το ουσιαστικό «έρωτος» και συνίζηση ανάμεσα στο άρθρο «το» και το ουσιαστικό «αίμα»:

του_έρωτός μου το_αίμα_εκείνο_ήταν. 11 (2-4-6-8-10)

Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι μια ενδεχόμενη μέτρηση με χασμωδία του ονοματικού συνόλου «το αίμα» θα επιφέρει παρατονισμό της 7ης μετρικής συλλαβής του στίχου και, συνακολούθως, την υποχρεωτική μέτρηση με χασμωδία και της επόμενης φωνηεντικής συνάντησης, προκειμένου ο ιαμβικός ρυθμός να αποκατασταθεί αμέσως μετά, ενώ ο στίχος θα αποκτήσει δύο επιπρόσθετες μετρικές συλλαβές και θα μετρη-

θεί ως δεκατρισύλλαβος. Ακολουθεί η απεικόνιση της δεύτερης δυνατής ανάγνωσης του στίχου:

του_έρωτός μου το_αίμα_εκείνο_ήταν.

13 (2-4-7-10-12)

Στον στ. 17 του ίδιου ποιήματος το ονοματικό σύνολο «το αίμα» διαβάζεται με χασμωδία και το σύνολο «του έρωτος» με συνίζηση, μολονότι έχουμε εδώ τη δυνατότητα να μετρήσουμε τον στίχο με εναλλαγή της θέσης της συνίζησης και της χασμωδίας. Ακολουθεί η απεικόνιση των δύο εξίσου πιθανών αναγνώσεων:

το_αίμα του_έρωτος στα χείλη μου_επάνω.

13 (2-4-8-12)

το_αίμα του_έρωτος στα χείλη μου_επάνω.

13 ({1}-4-8-12)

Στη συνέχεια, θα επικεντρώσω το ενδιαφέρον μου σε μία περίπτωση συνίζησης που γίνεται πάνω σε σημείο στίξης, προκειμένου να ελεγχθεί η επίδραση που ασκεί αυτό το ακραίο από μετρική άποψη φαινόμενο στη ρυθμική κίνηση του στίχου, καθώς με βάση τη στίξη, τη σύνταξη και το νόημα είναι απαραίτητο να γίνει παύση στο συγκεκριμένο σημείο, ενώ οι τονικοσυλλαβικές ανάγκες του στίχου απαιτούν την παραβίαση του σημείου στίξης και τη συμπεροφορά των δύο συλλαβών. Πρόκειται για το φαινόμενο της παραπλανητικής συναρμογής, όπως το ονομάζει ο Παπάζογλου, καθώς, προκειμένου να χωριστούν οι ρυθμικές ενότητες, η συνίζηση μετατρέπεται σε χασμωδία – αυτό συμβαίνει αποκλειστικά για τις ανάγκες του ρυθμού και όχι του μέτρου. Παραθέτω τον στ. 8 του ποιήματος «Αιωνιότης» αλλά και τον επόμενο στίχο, ώστε να διαπιστωθεί πληρέστερα η ένταση της διάστασης ανάμεσα στο νοηματικό και το μετρικό σύστημα:

Με περιφρόνησι_ο θε_ός απήνησε·_«Από μένα
νομίζεσαι πιο δίκαι_ος; Με λέξεις μη γελιέσαι.

15 (4-8-10-{13}-14)

15 (2-6-10-12-14)

Η παύση που προκαλείται στον πρώτο στίχο από το σημείο στίξης είναι ιδιαίτερα ισχυρή, καθώς μετά την άνω τελεία αρχίζει μία νέα νοηματική ενότητα στην οποία περιέχονται, εντός εισαγωγικών, τα λόγια ενός θεού, δηλαδή παύει να ακούγεται η φωνή του ποιητικού υποκειμένου· επιπροσθέτως, η στίξη στο συγκεκριμένο σημείο συνδυάζεται με διασκελισμό, αφού αυτή οριοθετεί την αρχή μιας διασκελιζόμενης φράσης απομονώνοντας στο τέλος του στίχου τον προσκελισμό. Η τήρηση της παύ-

σης είναι απολύτως απαραίτητη αν κινηθεί κανείς με βάση την ανέλιξη της σύνταξης και του νοήματος, αλλά η παραβίαση της παύσης είναι υποχρεωτική για τη διατήρηση του μετρικού “καλουπιού” του στίχου.

Επιπλέον, εντοπίστηκαν και 2 συνιζήσεις τριών φωνηέντων, οι οποίες περιέχονται στους παρακάτω στίχους:

όπου θαρρείς πως βέβαια_εδώ θ’ αρχίσουν 11 ([1]-4-6-8-10)
 «Το Πιόνι», στ. 6

είχα μισή_ώρα τέλεια_ερωτική. 10 ([1]-4-6-10)
 «Μισή Ώρα», στ. 10

Παρατηρούμε ότι για τον πρώτο από τους στίχους αυτούς η μέτρηση με συνίζηση της εξεταζόμενης φωνηεντικής συνάντησης είναι επιβεβλημένη από τις τονικοσυλλαβικές απαιτήσεις του μέτρου. Όσον αφορά τον δεύτερο στίχο, αν μετρήσουμε την πρώτη φωνηεντική συνάντηση με εξωτερική χασμωδία και τη συνάντηση των τριών φωνηέντων με εσωτερική συνίζηση και εξωτερική χασμωδία, το τονικό σχήμα που θα προκύψει θα είναι: 1-4-5-7-12 (στην περίπτωση αυτή η έκταση του στίχου θα αυξηθεί κατά δύο μετρικές συλλαβές, ενώ ο τόνος στην 5η συλλαβή θα διατηρήσει την ακουστική ισχύ του, παρά τον τόνο της 4ης, κατά συνέπεια ο στίχος θα περιέχει δύο παρατονισμένες συλλαβές). Η υιοθέτηση αυτής της εκδοχής ασφαλώς δεν είναι απαγορευτική. Ωστόσο, η αδιασάλευτη ομαλότητα του ιαμβικού βαδίσματος επιτυγχάνεται αποκλειστικά και μόνο με την επιλογή των συνιζήσεων μεταξύ δύο τονισμένων φωνηέντων και μεταξύ τριών ηχητικά ανόμοιων φωνηέντων, οι οποίες συμπίεζον ως έναν βαθμό το ιαμβικό μέτρο, ενώ συγχρόνως επιταχύνουν την κίνηση του ρυθμού και κατ’ επέκταση την εκφώνηση του λόγου. Η ψυχική ένταση του ποιητικού υποκειμένου, η οποία προκαλείται από την περιγραφόμενη ανάμνηση και διατρέχει ολόκληρο το ποίημα,⁶²¹ αντανακλάται και στην κίνηση του ρυθμού, καθώς διαπιστώνεται η συνύπαρξη δύο κατά κάποιον τρόπο αντιφατικών φαινομένων (που μάλιστα καταδει-

⁶²¹ Βλ. τα παρακάτω σχόλια του Πιερή για το ποίημα: «Έχουμε την παραστατικότερη ίσως, μα και την πιο συγκινητική περιγραφή μιας υποθετικής εμπειρίας, την οποία ο ομιλητής του ποιήματος –ο οποίος σαφέστατα σκιαγραφείται ως καλλιτέχνης– βιώνει μέσα σ’ ένα μπαρ. [...] Το ποίημα αυτό, ποίημα ποιητικής, προσφέρει το βασικό σχήμα της έμπνευσης του ερωτικού Καβάφη. Τρεις είναι οι βασικοί παράγοντες των οποίων η συνδυαστική λειτουργία οδηγεί στην “τέλεια” ερωτική εμπειρία, έστω για “μισή ώρα”: α) η δυνατή “φαντασία” (ή αλλιώς, η “ένταση του νου”): β) το “μάγο οινόπνευμα”· γ) η αρνητική σχέση με την πραγματική εμπειρία, έστω και αν σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως εδώ, μετριάζεται από τη σωματική παρουσία του ερωτικού αντικειμένου. Γενικότερα η αρνητική σχέση φαίνεται ν’ αποτελεί την απαραίτητη συνθήκη: “Μήτε σε απέκτησα, μήτε θα σε αποκτήσω”, λέει εδώ, ενώ τη συναντούμε και σε πολλά άλλα ποιήματα με διαφορετικές εκδοχές», Πιερής, *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα»-«έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, ό.π., σ. 342-343.

κνύουν και την αποκλίνουσα σχέση που αναπτύσσεται στην καβαφική ποίηση ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα, μια σχέση της οποίας αντιπροσωπευτικό δείγμα συνιστά ασφαλώς το συγκεκριμένο ποίημα), δηλαδή ενός μεγάλου αριθμού παύσεων και ταυτόχρονα ενός μεγάλου αριθμού συνιζήσεων. Συγκεκριμένα, στους συνολικά 16 στίχους του ποιήματος «Μισή Ώρα» μετρήθηκαν 13 εσωτερικά σημεία στίξης, 16 συνιζήσεις και μόνο 5 χασμωδίες. Έτσι, τη μια στιγμή ο ρυθμός επιταχύνεται και την επόμενη ακριβώς στιγμή ανακόπτεται.

Στη συνέχεια, παρατίθενται δύο παραδείγματα στίχων που περιέχουν συναντήσεις τριών και τεσσάρων φωνηέντων αντίστοιχα μετρημένων και διαβασμένων σε δύο μετρικές συλλαβές (με μία εσωτερική συνιζήση και μία εσωτερική χασμωδία) στην πρώτη περίπτωση και σε τρεις μετρικές συλλαβές (με μία εσωτερική χασμωδία, μία εξωτερική συνιζήση και μία εξωτερική χασμωδία) στη δεύτερη περίπτωση. Ο πρώτος από τους εν λόγω στίχους είναι τροχαϊκός:

του πρωι_ού που_αναπνέ_εις ν' αναπνέ_ω· κι αν και_αυτά 15 (3-7-11-15)
«Έπος Καρδιάς», στ. 9

και μέσα μου να κλαί_ει_η_άδεια μου ζω_ή, 12 (2-6-8-12)
«Ο Σεπτέμβρης του 1903», στ. 6

Τέλος, έχει νόημα να σημειωθεί ότι στο ποίημα «Η Ναυμαχία» υπάρχουν 2 στίχοι (2 και 22) που περιέχουν δώδεκα συνεχόμενα φωνήεντα· πρόκειται για το έξι φορές επαναλαμβανόμενο επιφώνημα «οά» που σε κάθε περίπτωση χωρίζεται με κόμμα από το επόμενο και προφέρεται με διαδοχικές χασμωδίες:⁶²²

Ο_ά,_ο_ά,_ο_ά,_ο_ά,_ο_ά,_ο_ά,_ο_ά, να λέμε. 15 (2-4-6-8-10-12-14)

ο_ά,_ο_ά,_ο_ά,_ο_ά,_ο_ά,_ο_ά, 12 (2-4-6-8-10-12)

⁶²² Παραθέτω τις παρατηρήσεις του Σαββίδη αναφορικά με τη χρήση των επιφωνημάτων στο εν λόγω ποίημα: «Το ποίημα είναι παρωδία χορικού από τους Πέρσας του Αισχύλου, η οποία τονίζεται με την παρεμβολή συμβατικών βαρβαρικών επιφωνημάτων. [...] Στο ποίημά του, ο Κ. έχει δανειστεί από τον Αισχύλο και το [...] θρηνητικό επιφώνημα: οά, οά, οά, οά, οά, οά», Σαββίδης, «Σημειώσεις του επιμελητή», *Κρυμμένα ποιήματα. 1877;-1923*, ό.π., σ. 170-171.

3. Μεταφρασμένα ποιήματα

Οι χασμωδίες που εντοπίστηκαν στην ομάδα των μεταφρασμένων ποιημάτων είναι 408 και οι συνιζήσεις είναι 35, αριθμοί που αντιστοιχούν στα ποσοστά του 92,1% και του 7,9%. Από τις χασμωδίες, οι 171 είναι εσωτερικές και οι 237 είναι εξωτερικές, ενώ από τις συνιζήσεις, εσωτερικές είναι οι 10 και εξωτερικές οι 25.

Συνεχίζοντας με την εξέταση των ειδικότερων χαρακτηριστικών των εσωτερικών χασμωδιών, διαπιστώνουμε ότι οι 77 από αυτές γίνονται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (στις 2 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι ηχητικά όμοια), οι 37 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν και οι 57 ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα.

Σημειώνω μερικές λέξεις των ποιημάτων, οι οποίες εμφανίζονται μετρημένες με χασμωδία: «νέος» / «νέα» / «νέας»: «ανία» / «ανίαν»: «ζωή» / «ζωής» / «ζωήν»: «θεό» / «θεούς»: «νεαρός» / «νεαρά» / «νεωτέρων»: «δάκρυα».

Οι εξωτερικές χασμωδίες είναι 237. Από αυτές, οι 34 αφορούν συναντήσεις τονισμένου και άτονου φωνήεντος (στις 9 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα, σε 5 περιπτώσεις τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη, σε 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρισμένα με στίξη), οι 78 άτονου και τονισμένου φωνήεντος (σε 9 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, 16 φορές γίνεται χασμωδία μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος, 10 φορές η χασμωδία συνοδεύει τη στίξη, 2 φορές η χασμωδία συνοδεύει, επίσης, τη στίξη που χωρίζει όμοια φωνήεντα), οι 118 δύο άτονων φωνηέντων (σε 27 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, σε 24 περιπτώσεις η χασμωδία αφορά οριστικό άρθρο και όνομα, 12 φορές η χασμωδία συνδυάζεται με την παρουσία στίξης, σε 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια και ανήκουν σε οριστικό άρθρο και όνομα, σε 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρίζονται με στίξη), ενώ οι 7 αφορούν τη συνάντηση δύο τονισμένων φωνηέντων (σε 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια, σε 1 περίπτωση χωρίζονται με στίξη και σε 1 ακόμα περίπτωση πρόκειται για όμοια φωνήεντα που χωρίζονται με στίξη).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο αριθμός των συνιζήσεων είναι κατά πολύ μικρότερος σε σχέση με αυτόν των χασμωδιών. Στο εσωτερικό των λέξεων, λοιπόν, εντοπίστηκαν συνολικά 10 εσωτερικές συνιζήσεις, 3 ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν, 4 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν και άλλες 3 ανάμεσα σε άτονα φωνήεντα.

Στη συνέχεια, παραθέτω έναν τροχαϊκό στίχο, στον οποίο βρίσκουμε συνιζιμένη λέξη:

δεν θα_ετόλμων πλέον να δείξουν την δολί_αν των μορφή, 15 (3-5-7-11-15)
«Αν μ' ηγάπας», στ. 15

Έχει ίσως νόημα να σημειωθεί ότι το επίρρημα «πλέον» εμφανίζεται μετρημένο και με χασμωδία στην ακόλουθη περίπτωση:

Μη πλέ_ον, θλιβερά φωνή, 8 ({}-2-6-8)
«Προς τας Κυρίας», στ. 10

Οι εξωτερικές συνιζήσεις ανέρχονται στις 25. Οι 3 αφορούν τη συνάντηση τονισμένου και άτονου φωνήεντος, οι 3 άτονου και τονισμένου φωνήεντος (στη 1 περίπτωση συνεκφωνούνται οριστικό άρθρο και όνομα), οι 16 άτονων φωνηέντων (στη 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια, 1 φορά γίνεται συνίζηση μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος και σε 1 περίπτωση η συνίζηση συνενώνει όμοια φωνήεντα χωρισμένα με στίξη), οι 3 τονισμένων φωνηέντων (στις 2 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα).

Στον τροχαϊκό στίχο που ακολουθεί περιέχεται συνίζηση ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα:

φα_εινή_έρωτος ακτίς 7 (3-7)
«Αν μ' ηγάπας», στ. 2

4. Αναγνωρισμένα ποιήματα

Στην ομάδα των ποιημάτων του καθαφικού κανόνα η παρουσία των δύο εξεταζόμενων στιχουργικών μορφών εμφανίζεται εξισορροπημένη, αφού το ποσοστό των χασμωδιών είναι 51,18% και το ποσοστό των συνιζήσεων είναι 48,82%. Λεπτομερέστερα, οι χασμωδίες είναι 1887 και από αυτές, οι 1021 εντοπίζονται στο εσωτερικό λέξεων, ενώ οι 866 εντοπίζονται μεταξύ διαφορετικών λέξεων. Οι συνιζήσεις ανέρχονται στις 1800 και καταμερίζονται στις ακόλουθες υποκατηγορίες: 709 εσωτερικές συνιζήσεις, 1077 εξωτερικές συνιζήσεις, 10 συνιζήσεις τριών φωνηέντων (στις 2 περιπτώσεις τα τρία φωνήεντα περιέχονται στην ίδια λέξη, στις 6 περιπτώσεις συνεκφωνούνται τα δύο τελευταία φωνήεντα μιας λέξης με το αρχικό της επόμενης, σε 1 περίπτωση η συνίζηση ενώνει ένα φωνήεν τοποθετημένο στο τέλος λέξης και δύο φωνήεντα τοποθετημένα στην αρχή της επόμενης, σε 1 περίπτωση συμπροφέρονται

τρία φωνήεντα που ανήκουν σε διαφορετικές λέξεις) και 4 συνιζήσεις μεταξύ των διαφορετικών τμημάτων διπλών στίχων.

Από τις 1021 εσωτερικές χασμωδίες που καταμετρήθηκαν, οι 553 γίνονται ανάμεσα σε ένα πρώτο τονισμένο και ένα δεύτερο άτονο φωνήεν (στις 19 συναντήσεις τα δύο φωνήεντα είναι ηχητικά όμοια), οι 216 ανάμεσα σε ένα άτονο και ένα τονισμένο φωνήεν (στις 11 τα φωνήεντα είναι όμοια) και οι 252 ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στις 23 τα φωνήεντα είναι όμοια).

Στη συνέχεια, καταγράφω μερικά παραδείγματα λέξεων που εμφανίζονται συχνά μετρημένες με εσωτερική χασμωδία, αρχίζοντας από αυτές που σημειώνονται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν: «ωραίος» / «ωραία» / «ωραίο» / «ωραίου» / «ωραίων» / «ωραϊάν» / «ωραίους» · / «νέος» / «νέα» / «νέο» / «νέου» / «νέον» / «νέοι» / «νέων» / «νέους»· «βασιλέως» / «βασιλέα» / «βασιλέων»· «βασιλεία» / «βασιλείας» / «βασιλείαν» / «βασιλείες»· «βίος» / «βίου» / «βίο» / «βίον»· «επιθυμία» / «επιθυμιά» / «επιθυμίες»· «Συρία» / «Συρίας»· «καφενείο» / «καφενείου» / «καφενείον» / «καφενεία»· «αρχαίο» / «αρχαία» / «αρχαίων» / «παναρχαία»· / «θέατρο» / «θέατρον» / «θέατρα»· «Ρωμαίοι» / «Ρωμαίων» / «Ρωμαίους»· «Πτολεμαίος» / «Πτολεμαίο» / «Πτολεμαίων» / «Πτολεμαίους»· «ιστορία». Οι τρεις ακόλουθοι λεκτικοί τύποι περιέχουν χασμωδίες ανάμεσα σε ηχητικά όμοια φωνήεντα: «ποίηση» / «ποίησις» / «ποίησιν».

Συνεχίζω με λέξεις που περιέχουν χασμωδία μεταξύ άτονου και τονισμένου φωνήεντος: «ζωή» / «ζωής»· «θεός» / «θεού» / «θεοί» / «θεών» / «θεούς» / «ψευτοθεός» / «ψευτοθεοί»· «λαός» / «λαό» / «λαοί» / «λαών»· «ναό» / «ναούς». Χασμωδία ανάμεσα σε ηχητικά όμοια φωνήεντα περιέχεται στις λέξεις: «ποιήματος» / «ποιήματα» / «Ποιήσεως».

Στις λέξεις που ακολουθούν γίνεται χασμωδία ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα: «Αλεξάνδρεια»· «πόλεως» / «πόλεων». Στις παρακάτω περιπτώσεις τα δύο φωνήεντα είναι όμοια: «ποιητής» / «ποιητή» / «ποιηταί» / «ποιητάς» / «ποιητική».

Για να γίνει πληρέστερα κατανοητή η λειτουργία της χασμωδίας ενταγμένης στο μετρικορυθμικό πλαίσιο ενός στίχου, παραθέτω τους στ. 4 και 8 του ποιήματος «Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.», στους οποίους η λέξη «Ποιήσεως» εμφανίζεται μετρημένη με δύο εσωτερικές χασμωδίες:

Εις σε προστρέχω, Τέχνη της Ποι_ήσε_ως, 12 (2-4-6-10)

Τα φάρμακά σου φέρε, Τέχνη της Ποι_ήσε_ως, 14 (2-4-6-8-12)

Παρατηρούμε ότι η μέτρηση της πρώτης φωνηεντικής συνάντησης που περιέχεται στη συγκεκριμένη λέξη με χασμωδία είναι υποχρεωτική, προκειμένου να διασφαλιστεί η κανονικότητα του ιαμβικού τονικού σχήματος. Το γεγονός ότι η λέξη «Ποίησης» τοποθετείται στο τέλος των δύο στίχων ασφαλώς επιτρέπει τη μέτρηση της δεύτερης φωνηεντικής συνάντησης (από τη στιγμή μάλιστα που πρόκειται για δύο άτονα φωνήεντα) και με τους δύο τρόπους, καθώς η μέτρησή της με συνίζηση δεν θα προκαλούσε τονικοσυλλαβικά προβλήματα στο ιαμβικό βάδισμα του ρυθμού, απλώς θα μείωνε κατά μία μετρική συλλαβή την έκταση των στίχων (ο πρώτος θα ήταν ενδεκασύλλαβος και ο δεύτερος δεκατρισύλλαβος). Ωστόσο, θεωρώ ότι η ανάγνωση της λέξης με δύο χασμωδίες που απομακρύνουν και κατ' επέκταση ενδυναμώνουν ηχητικά τα τέσσερα φωνήεντα που περιέχονται σ' αυτή προκαλεί την απαιτούμενη ρυθμική επιβράδυνση, ώστε να επικεντρωθεί η προσοχή του αναγνώστη στο συγκεκριμένο σημείο και εντέλει να υπογραμμιστεί σημασιακά η φράση «Τέχνη της Ποίησης». Η απομόνωση της εν λόγω φράσης ανάμεσα σε δύο κόμματα (που ούτως ή άλλως επιβραδύνουν τον ρυθμό εκφώνησης του λόγου), η επανάληψή της, τα κεφαλαία αρχικά γράμματα των λέξεων «Τέχνη» και «Ποίησης» συνιστούν επιπρόσθετα μορφικά στοιχεία δηλωτικά της πρόθεσης του ποιητή να αναδείξει σημασιακά τη συγκεκριμένη φράση και να ομολογήσει με τον πλέον ξεκάθαρο τρόπο ότι η “ιερή” «Τέχνη της Ποίησης» αποτελεί το μοναδικό λυτρωτικό καταφύγιο που μπορεί να λειάνει τον προκαλούμενο από «το γήραςμα του σώματος και της μορφής» του (στ. 1) φόβο και κατά συνέπεια να αποτρέψει την ψυχική παραίτηση στην οποία τον οδηγεί ο φόβος αυτός.

Οι εξωτερικές χασμωδίες είναι 866. Οι 140 από αυτές αφορούν συναντήσεις ενός τονισμένου και ενός άτονου φωνήεντος (στις 9 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι ηχητικά όμοια, στις 24 υπάρχει στίξη ανάμεσα στα φωνήεντα και στις 6 τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρισμένα με στίξη), οι 311 ενός άτονου και ενός τονισμένου φωνήεντος (στις 3 τα φωνήεντα είναι όμοια, στις 89 η χασμωδία γίνεται μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος, στις 32 τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη και σε 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρίζονται με στίξη), οι 374 δύο άτονων φωνηέντων (στις 10 τα φωνήεντα είναι όμοια, στις 140 η χασμωδία αφορά οριστικό άρθρο και όνομα, στις 36 υπάρχει στίξη ανάμεσα στα φωνήεντα, στις 8 τα φωνήεντα είναι όμοια και ανήκουν σε οριστικό άρθρο και όνομα, στις 2 τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρί-

ζονται με στίξη), οι 41 δύο τονισμένων φωνηέντων (στις 4 τα φωνήεντα είναι όμοια και στις 9 τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη).

Στη συνέχεια, παραθέτω τους στ. 2, 5 (οι στ. 11, 22 και 26 επαναλαμβάνουν τον στ. 5 που αποτελεί βέβαια παραλλαγή του στ. 2), καθώς και τους στ. 32-34 του ποιήματος «Περιμένοντας τους Βαρβάρους», οι οποίοι περιέχουν εξωτερικές χασμωδίες:

Είναι_οι βάρβαροι να φθάσουν σήμερα.	12 ([1]-4-8-10)
Γιατί_οι βάρβαροι θα φθάσουν σήμερα.	12 (2-4-8-10)
Γιατί_ενύχτωσε κ' οι βάρβαροι δεν ήλθαν.	13 (2-4-8-12)
Και μερικοί_έφθασαν απ' τα σύνορα,	12 (4-5-10)
και_είπανε πως βάρβαροι πια δεν υπάρχουν.	13 (2-6-12)

Αν επιχειρήσουμε να συνδέσουμε τα αφηγηματικά συμφραζόμενα των παραπάνω στίχων με το υπό συζήτηση μετρικό χαρακτηριστικό, θα διαπιστώσουμε ότι η εφαρμογή της χασμωδίας κατά την ανάγνωση των δύο πρώτων στίχων (υπενθυμίζω ότι ο δεύτερος στίχος, ο οποίος είναι παραλλαγή του πρώτου, επαναλαμβάνεται εμφατικά στο ποίημα, καθώς αποτελεί τον πρώτο στίχο της απάντησης που δίνεται μετά από κάθε ερώτηση κατά τον διάλογο των κατοίκων της πόλης την ώρα που περιμένουν τους «βαρβάρους») προκαλεί αισθητή επιβράδυνση της κίνησης του ρυθμού προσδίδοντας έναν τόνο επισημότητας στον τρόπο εκφώνησης του λόγου, ο οποίος είναι συμβατός με την επίσημη τελετή που οι αξιωματούχοι της πόλης έχουν προετοιμάσει για την υποδοχή των «βαρβάρων». Επιπλέον, με την πολλαπλή επανάληψη του συγκεκριμένου στίχου υπερτονίζεται η βεβαιότητα των κατοίκων ότι οι «βάρβαροι» πρόκειται σύντομα να έρθουν φέρνοντας την προσδοκώμενη αλλαγή· παράλληλα, όμως, η εμφατική αυτή επανάληψη υποκρύπτει μία διάθεση ειρωνείας αποκαλύπτοντας έτσι (με έμμεσο τρόπο) και τη φωνή του ποιητή-αφηγητή (μολονότι πρόκειται για ένα ποίημα δραματικό), γι' αυτό και προϊδεάζει τον αναγνώστη για το γεγονός ότι οι ελπίδες των κατοίκων και των αξιωματούχων θα αποδειχτούν μάταιες. Πράγματι, η αισιοδοξία μετατρέπεται σε απογοήτευση στο τέλος του ποιήματος, όταν η ματαίωση της αναμενόμενης επίσκεψης διαψεύδει τις προσδοκίες του συγκεντρωμένου πλήθους.

Όσον αφορά τις συνιζήσεις, από το σύνολο των 709 εσωτερικών συνιζήσεων που εντοπίστηκαν, οι 217 σημειώνονται ανάμεσα σε ένα τονισμένο και ένα άτονο

φωνήεν (στις 9 τα φωνήεντα είναι ηχητικά όμοια), οι 142 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (στις 5 τα φωνήεντα είναι όμοια), οι 349 ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στις 24 τα φωνήεντα είναι όμοια) και η 1 ανάμεσα σε δύο τονισμένα (και όμοια) φωνήεντα.

Συνεχίζω με την καταγραφή λέξεων που εμφανίζονται συχνά μετρημένες με εσωτερική συνίζηση ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν: «ωραίος» / «ωραία» / «ωραίο» / «ωραίου» / «ωραίαν» / «ωραίους»· «νέος» / «νέα» / «νέου» / «νέον»· «αρχαίο» / «αρχαίων» / «αρχαίους»· «Συρία» / «Συρίας». Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι ίδιες λέξεις απαντούν μετρημένες και με εσωτερική χασμωδία· συνεπώς, ο ποιητής δεν τηρεί κάποιον σταθερό κανόνα αναφορικά με τον τρόπο εκφώνησης συγκεκριμένων λέξεων.

Σχετικά με τις συνιζήσεις μεταξύ άτονου και τονισμένου φωνήεντος, εντοπίζουμε τρεις φορές τη λέξη «ποιήσεως», στην οποία τα φωνήεντα είναι ηχητικά όμοια. Παραθέτω τους στίχους:

πολύ_υψηλή της Ποήσε_ως η σκάλα· «Το Πρώτο Σκαλί», στ. 7	11 (2-4-6-10)
της Ποήσεως Κόσμο μια στιγμή περνά κι αυτό – «Πέρασμα», στ. 9	12 (2-4-6-8-10-12)
μορφώνονταν βουλές της ποιήσε_ώς μου, «Νόησις», στ. 6	11 (2-6-8-10)

Ακολουθούν παραδείγματα συνιζημένων λέξεων που περιέχουν δύο άτονα φωνήεντα: «ιερεύς» / «ιερέως» / «αρχιερέα»· «ιερόν» / «ιερών» / «ιεροτάτης»· «οικογένειας» / «οικογένειαν» / «οικογενειακά» / «οικογενειακές»· «εξαίσιο» / «εξαίσια» / «εξαίσιες»· «Αλεξάνδρεια» / «Αλεξάνδρειαν»· «βέβαιος» / «βέβαια»· «μυαλό» / «άμυαλη»· «Αντιόχεια» / «Αντιόχειαν»· «αύριο» / «αυριανού»· «δωμάτιο» / «δωμάτιον» / «δωμάτια»· «ποιητής» / «ποιητού» / «ποιητήν» / «ποιηταί» / «ποιητική» / «ποιητικά».

Επίσης, εντοπίστηκαν συνολικά 1077 εξωτερικές συνιζήσεις. Συγκεκριμένα, οι 142 συνιζήσεις γίνονται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (στις 43 τα φωνήεντα είναι ηχητικά όμοια και στις 4 τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη), οι 195 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (στις 16 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα, στις 32 συνεκφωνούνται οριστικό άρθρο και όνομα, στις 13 η συνίζηση γίνεται πάνω σε σημείο στίξης, στις 13 συνεκφωνούνται όμοια φωνήεντα χωρισμένα με

στίξη), οι 697 ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στις 57 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, στις 111 γίνεται συνίζηση ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και όνομα, στις 33 τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη, στις 14 τα φωνήεντα είναι όμοια και ανήκουν σε οριστικό άρθρο και όνομα, στις 9 τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρίζονται με στίξη), οι 43 ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα (στις 15 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα, στις 5 η συνίζηση γίνεται πάνω σε σημείο στίξης και στη 1 περίπτωση η συνίζηση γίνεται, επίσης, σε σημείο στίξης που χωρίζει όμοια φωνήεντα).

Στη συνέχεια, παραθέτω 2 διπλούς στίχους του ποιήματος «Πριν τους αλλάξει ο Χρόνος», οι οποίοι περιέχουν συνιζήσεις ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και όνομα· πρόκειται για τους στ. 5 και 11:

Η_αγάπη των βεβαί_ως δεν ήταν ίδια_ως πριν· 7+6 (2-6 // 2-4-6)
 πριν σβύσει το_αίσθημά των, πριν τους αλλάξει_ο Χρόνος· 7+7 ({1}-2-4-6 // {1}-4-6)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, από άποψη μετρικορυθμική, παρουσιάζουν οι περιπτώσεις κατά τις οποίες δύο φωνήεντα χωρισμένα με σημείο στίξης προφέρονται ως μία μετρική συλλαβή, καθώς αυτό επιτάσσει το ιαμβικό σχήμα του στίχου· είναι προφανές ότι περισσότερο πειστικές είναι οι συνιζήσεις μεταξύ φωνηέντων χωρισμένων με ένα ισχυρό σημείο στίξης. Παρατίθενται, λοιπόν, παρακάτω στίχοι που περιέχουν συνιζήσεις πάνω σε στίξη, προκειμένου να καταδειχθεί η επίδραση που ασκεί στη ρυθμική κίνηση αυτή η μετρική αντινομία που διαταράσσει σε πολύ υψηλό βαθμό (ουσιαστικά καταργεί) τον παραλληλισμό μέτρου και νοήματος (καθώς η στίξη, η συντακτική δομή και το νόημα απαιτούν την τήρηση παύσης σε ένα σημείο του στίχου, ενώ ταυτόχρονα η διατήρηση της αρτιότητας του ιαμβικού τονικού σχήματος επιβάλλει την εφαρμογή της συνιζήσης). Στους στ. 5 και 6 του ποιήματος «Μακρυά» περιέχονται συνιζήσεις ανάμεσα σε φωνήεντα χωρισμένα στη μία περίπτωση με παύλα και στην άλλη με άνω τελεία:

Εκείνη του_Αυγούστου — Αύγουστος ήταν; — η βραδυά... 14 (2-6-7-10-14)
 Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια·_ήσαν, θαρρώ, μαβιά... 14 ([1]-4-6-8-9-12-14)

Παρατηρούμε ότι η ρυθμική ροή των δύο στίχων ανακόπτεται διαρκώς από σημεία στίξης, τα οποία συνάδουν απολύτως με τη διαφαινόμενη αβεβαιότητα του ποιητικού υποκειμένου σχετικά με την ξεθωριασμένη από το πέρασμα του χρόνου ανάμνηση

που διστακτικά περιγράφει. Άλλωστε, η αβεβαιότητα αυτή δηλώνεται ρητά με την εμφατικά απομονωμένη ανάμεσα σε παύλες ερώτηση (την οποία απευθύνει στον εαυτό του) «Αύγουστος ήταν;», αλλά και ακόμα πιο ξεκάθαρα στη συνέχεια με τη φράση «Μόλις θυμούμαι πια» και το ρήμα «θαρρώ». Εκτός από τα εσωτερικά σημεία στίξης, και τα αποσιωπητικά στο τέλος των στίχων αφήνουν στον αναγνώστη την αίσθηση ότι το ποιητικό υποκείμενο καταβάλλει προσπάθεια να θυμηθεί τις λεπτομέρειες του περιστατικού που αφηγείται. Αναφορικά με τη στίξη των εν λόγω στίχων, έχει νόημα να παρατεθούν και οι παρατηρήσεις του Σεγκόπουλου, με δεδομένο το γεγονός ότι το κείμενο της διάλεξής του (η οποία πραγματοποιήθηκε το 1918) για την καβαφική ποίηση απηχεί την οπτική του ίδιου του Καβάφη⁶²³ (οι παρατηρήσεις αφορούν τους στ. 5, 6, καθώς και τον έβδομο και τελευταίο στίχο του ποιήματος, δηλαδή τον στίχο «Α ναι, μαβιά· ένα σαπφείρινο μαβί»): «Πρέπει να σημειώσω την τεχνική του ποιήματος στους τελευταίους τρεις στίχους. Το παρενθετικό του “Αύγουστος ήταν;”, τα αποσιωπητικά μετά τη λέξη “βραδνά”, το δεύτερο μέρος του προτελευταίου στίχου, το συγκείμενο από τρεις λέξεις με στίξι μετά την κάθε μια· το θετικό της εκφράσεως του τελευταίου στίχου – δηλαδή τα περιγραφικά της προσπαθείας που κάνουμε όταν θέλουμε, και δυσκολευόμαστε να θυμηθούμε».⁶²⁴

Ακολουθεί ένας δεκαπεντασύλλαβος στον οποίο σημειώνεται τελεία μετά την 8η συλλαβή και ταυτόχρονα συνίζηση πάνω στην κεντρική τομή:

απεβιάσθη, πέθανε. Η ταφή του, πτωχοτάτη,
«Εις το Επίνειον», στ. 5

15 (4-6-10-14)

Όσον αφορά τις 10 συνιζήσεις τριών φωνηέντων, αυτές μπορούν να κατηγοριοποιηθούν ως εξής: 1 εσωτερική συνίζηση άτονου, τονισμένου και άτονου φωνήεντος· 1 εσωτερική συνίζηση άτονου, άτονου και τονισμένου φωνήεντος· 5 συνιζήσεις δύο άτονων φωνηέντων μιας λέξης και ενός άτονου φωνήεντος διαφορετικής λέξης· 1 συνίζηση δύο φωνηέντων, τονισμένου και άτονου, μιας λέξης και ενός άτονου φωνήεντος διαφορετικής λέξης· 1 συνίζηση ενός άτονου φωνήεντος μιας λέξης και δύο άτονων φωνηέντων διαφορετικής λέξης (το πρώτο και το δεύτερο φωνήεν είναι όμοια)· 1 συνίζηση τριών φωνηέντων που ανήκουν σε διαφορετικές λέξεις, από τα ο-

⁶²³ Βλ. το κεφάλαιο «Η κριτική για τη στιχουργία του Καβάφη» του πρώτου μέρους της διατριβής.

⁶²⁴ Σεγκόπουλος, *ό.π.*, σ. 14.

ποία το πρώτο είναι τονισμένο και τα άλλα δύο είναι άτονα (το πρώτο και το δεύτερο φωνήεν είναι όμοια).

Μία ειδική κατηγορία φωνηεντικών συναντήσεων είναι αυτή που περιέχει τις συναντήσεις του καταληκτικού φωνήεντος του πρώτου τμήματος ενός διπλού στίχου και του αρχικού φωνήεντος του δεύτερου τμήματός του. Οι συγκεκριμένες φωνηεντικές συναντήσεις δεν θα αποτελούσαν ζήτημα ειδικής εξέτασης (από τη στιγμή που ούτως ή άλλως τα φωνήεντα απομακρύνονται με το εμφανές τυπογραφικό κενό, κατά συνέπεια θα ήταν περιττό οι εν λόγω φωνηεντικές συναντήσεις να χαρακτηριστούν χασμωδίες), αν δεν εμφανιζόταν ένα μετρικό φαινόμενο που διαταράσσει έντονα την ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό και το ρυθμικό (και συνακολούθως το νοηματικό) σύστημα: πρόκειται για το φαινόμενο της συνίζησης ανάμεσα στα δύο τμήματα του διπλού στίχου, το οποίο απαντά σε 4 περιπτώσεις, όπου η εφαρμογή της συνίζησης είναι ο μόνος τρόπος για να διασφαλιστεί το ιαμβικό τονικό σχήμα του δεύτερου τμήματος, καθώς με μία διαφορετική μέτρηση θα προέκυπτε τροχαϊκός τονικός συνδυασμός.⁶²⁵ Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις κατά τις οποίες είναι τοποθετημένα φωνήεντα εκατέρωθεν του τυπογραφικού κενού γίνεται χασμωδία, αν βέβαια μπορούμε να χαρακτηρίσουμε χασμωδία αυτή την απομάκρυνση. Οι 2 από τους στίχους στους οποίους εμφανίζεται αυτό το φαινόμενο ανήκουν στο ποίημα «Ωραία λουλούδια κι άσπρα ως ταίριαζαν πολύ», το οποίο έχει παρατεθεί ολόκληρο και έχει σχολιαστεί παραπάνω (στο κεφάλαιο «Η μορφική οργάνωση των ποιημάτων»). Εδώ, λοιπόν, παραθέτω τα άλλα 2 ζεύγη στίχων που περιέχουν συνίζηση μεταξύ των δύο τμημάτων:

μια_έπαυλι στον Νείλο, _ένα μέγαρον στην πόλιν. 7+7 (2-6 // 2-6)
«Μέσα στα καπηλεία →», στ. 5

Ιδού δεν έχεις πια _αφορμή να με διαβάλεις. 6+7 (2-4-6 // 2-6)
«Κίμων Λεάρχου, 22 ετών,
σπουδαστής Ελληνικών γραμμάτων (Εν Κυρήνη)», στ. 30

Συνεχίζω με την παράθεση ενός στίχου που περιέχει δύο συναντήσεις τριών φωνηέντων και μπορεί να μετρηθεί με διαφορετικούς τρόπους (ως δεκαοκτασύλλαβος ή ως δεκαεξασύλλαβος):

(οι ρήτορες του_οι_αυριανοί που_ετοιμάζει_ο_ελληνισμός), 18 (2-4-8-12-18)

⁶²⁵ Βλ. και Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, ό.π., σ. 589-600, όπου παρουσιάζεται και σχολιάζεται το συγκεκριμένο φαινόμενο.

(οι ρήτορες του_οι_αυρι_ανοί που_ετοιμάζει ο ελληνοισμός), 18 (2-4-10-14-18)
(οι ρήτορες του_οι_αυρι_ανοί που_ετοιμάζει ο ελληνοισμός), 16 (2-4-8-12-16)
«Ηρώδης Αττικός», στ. 14

5. Ατελή ποιήματα

Κατά την εξέταση των φωνηεντικών συναντήσεων των ατελών ποιημάτων διαπιστώθηκε ότι η μορφή της χασμωδίας απαντά 407 φορές και η μορφή της συνί-
ζησης απαντά 364 φορές. Τα αντίστοιχα ποσοστά που αποτυπώνουν την παρουσία
της χασμωδίας και της συνίζησης είναι 52,79% και 47,21%. Όσον αφορά τα ειδικό-
τερα χαρακτηριστικά τους, οι 214 χασμωδίες είναι εσωτερικές και οι 193 είναι εξω-
τερικές, ενώ, από τις συνιζήσεις, οι 141 είναι εσωτερικές, οι 217 είναι εξωτερικές, οι
3 είναι συνιζήσεις τριών φωνηέντων (και στις 3 περιπτώσεις συνεκφωνούνται τα δύο
τελευταία φωνήεντα λέξης με το αρχικό της επόμενης) και οι 3 εντοπίζονται μεταξύ
τμημάτων διπλών στίχων με τυπογραφικό κενό.⁶²⁶

Από τις 214 εσωτερικές χασμωδίες, οι 107 γίνονται ανάμεσα σε τονισμένο και
άτονο φωνήεν (στις 12 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια), οι 45 ανάμεσα σε άτο-
νο και τονισμένο φωνήεν (στις 2 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια), ενώ οι άλλες
62 γίνονται ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στις 7 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι
όμοια).

Καταγράφω λέξεις που εμφανίζονται συχνά μετρημένες με εσωτερική χασμω-
δία, αρχίζοντας με αυτές που περιέχουν συνάντηση τονισμένου και άτονου φωνήε-
ντος: «βίον» / «βίου»· «νέος» / «νέου»· «αρχαία» / «αρχαίοι». Ακολουθούν λέξεις
που έχουμε συναντήσει ξανά στις άλλες ομάδες ποιημάτων: «θεία»· «ακούει»· «ω-
ραίο»· «φαντασία»· «ποίημα»· «αθώα»· «βασιλέως». Συνεχίζω με λέξεις που περιέ-
χουν χασμωδία ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν: «ζωή» / «ζωής»· «θεό» /
«θεών»· «λαός»· «ναό»· «νεότητος»· «ποιήματα». Ακολούθως, καταγράφω λέξεις με
χασμωδία μεταξύ δύο άτονων φωνηέντων: «ποιητής»· «νεανικό» / «νεοτάτην».

Οι εξωτερικές χασμωδίες των ποιημάτων είναι συνολικά 193. Από αυτές, οι
20 γίνονται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (στις 3 περιπτώσεις η χασμωδία
συνδυάζεται με την παρουσία στίξης), οι 64 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν
(στη 1 περίπτωση πρόκειται για όμοια φωνήεντα, στις 26 περιπτώσεις η χασμωδία

⁶²⁶ Αναφορικά με την παρουσία τυπογραφικού κενού ανάμεσα στα στιχικά τμήματα των 4 ποιημάτων που είναι συντεθειμένα στο σχήμα των διπλών στίχων («Γένεσις Ποιήματος», «Η Δυναστεία», «Περί τα των ξυστών άλση», «Συντροφία από Τέσσαρες»), λαμβάνω υπόψη μου την τυπογραφική εικόνα των ποιητικών κειμένων, όπως αυτή εμφανίζεται στην έκδοση της Lavagnini.

γίνεται μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος και 3 φορές η χασμωδία αφορά φωνήεντα χωρισμένα με στίξη), οι 88 ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στις 4 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, στις 28 η χασμωδία αφορά οριστικό άρθρο και όνομα, στις 13 τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη, σε 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια και ανήκουν σε οριστικό άρθρο και όνομα, σε 2 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρίζονται με στίξη) και οι 21 ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα (σε 2 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, σε 1 περίπτωση η χασμωδία χωρίζει οριστικό άρθρο και όνομα, σε 6 περιπτώσεις υπάρχει σημείο στίξης ανάμεσα στα φωνήεντα, σε 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρίζονται με στίξη).

Οι εσωτερικές συνιζήσεις είναι 141· οι 48 από αυτές αφορούν τη συνάντηση τονισμένου και άτονου φωνήεντος (στις 3 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια), οι 17 άτονου και τονισμένου φωνήεντος (στις 2 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια) και οι 76 δύο άτονων φωνηέντων (στις 9 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια).

Σημειώνω και εδώ κάποιες λέξεις (που εμφανίζονται μετρημένες με εσωτερική συνιζήση) χαρακτηριστικές, δηλαδή λέξεις που έχουμε συναντήσει ξανά παραπάνω (τις περισσότερες φορές μετρημένες με χασμωδία): «ωραίο» / «ωραία»· «αγωνία»· «φαντασία»· «δακρύων»· «βασιλέα»· «Ιστορία»· «ακούω»· «ποιητή».

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παράλληλη παράθεση στίχων που περιέχουν την ίδια λέξη, άλλοτε μετρημένη με χασμωδία και άλλοτε με συνιζήση. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η λέξη «θέατρον»/«θέατρο»:⁶²⁷

Το θέατρον είναι μέσον για να γνωρισθώ· «Τιγρανόκερτα», στ. 7	12 (2-4-6-12)
τέτοια_ωραία_παιδιά· και θέ_ατρο και μπαρ, «Συντροφιά από Τέσσαρες», στ. 8	6+6 ([1]-4-6 // 2-6)

Παραθέτω τους στ. 3, 6, 19, 23 του ποιήματος «Πτολεμαίος Ευεργέτης (ή Κακεργέτης)», στους οποίους περιέχονται τύποι της λέξης «ποιητής», άλλοτε με χασμωδία και άλλοτε με συνιζήση:

η_εκστρατεία του_Αγησιλά_ου_ανέγνωσεν ο ποι_ητής.	16 (4-8-10-16)
επαράτηρησε, «Σοφέ ποιητή	10 (4-8-10)

⁶²⁷ Για όλα τα καθαφικά ποιήματα στα οποία εμφανίζεται η λέξη «θέατρο» και τα παράγωγά της, βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Τα “Τιγρανόκερτα”, ο Καβάφης και το θέατρο», *Μικρά καθαφικά*, τ. Β', ό.π., σ. 155-160.

Ο ποι_ητής: «Ενδοξε Πτολεμαί_ε	11 (4-5-10)
Α μέγα_έθνος μακεδονικόν, σοφέ ποι_ητή,	14 ({1}-2-4-10-12-14)

Εντοπίστηκαν, επίσης, 217 εξωτερικές συνιζήσεις. Από αυτές, οι 17 εμφανίζονται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (στις 2 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, στις 2 περιπτώσεις συνεκφωνούνται οριστικό άρθρο και όνομα και στη 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια και χωρίζονται με στίξη), οι 40 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (στις 4 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα, στις 3 για οριστικό άρθρο και όνομα και στις 2 για φωνήεντα χωρισμένα με στίξη), οι 144 ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στις 16 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια, στις 29 η συνίχιση γίνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και όνομα, στις 2 η συνίχιση γίνεται σε σημείο στίξης, σε 2 πρόκειται για όμοια φωνήεντα που ανήκουν σε οριστικό άρθρο και όνομα και στη 1 περίπτωση πρόκειται για όμοια φωνήεντα χωρισμένα με στίξη), οι 16 ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα (στις 4 περιπτώσεις τα φωνήεντα είναι όμοια και στη 1 περίπτωση συνεκφωνούνται όμοια φωνήεντα χωρισμένα με στίξη).

Παραθέτω, ως παράδειγμα, στίχο που περιέχει συνίχιση μεταξύ τονισμένων φωνηέντων:

(και τέτοια δυνατή χαρά_ίσως εξαντλεί κι αυτή) «Οι Άγιοι Επτά Παίδες», στ. 25	14 (2-6-8-12-14)
--	------------------

Στη συνέχεια παρατίθεται στίχος στον οποίο βρίσκουμε συνίχιση πάνω σε σημείο στίξης:

εξέφραζε τον οίκτον της, αλλά_ηθική, «Η Είδησις της Εφημερίδος», στ. 17	12 (2-6-10-12)
--	----------------

Οι συνιζήσεις τριών γειτονικών φωνηέντων ανέρχονται στις 3 (στις 2 περιπτώσεις πρόκειται για την ίδια συνίχιση που περιέχεται σε επαναλαμβανόμενο στίχο ποιήματος)· σε όλες τις περιπτώσεις συνεκφωνούνται τα δύο τελευταία φωνήεντα μιας λέξης, τα οποία είναι άτονα, και το αρχικό φωνήεν της επόμενης λέξης, το οποίο στις 2 περιπτώσεις είναι τονισμένο και στη 1 περίπτωση είναι άτονο και όμοιο με το φωνήεν που προηγείται. Ακολουθούν οι στίχοι στους οποίους εντοπίζονται οι εν λόγω συνιζήσεις:

την Αλεξάνδρεια αρπάξει. Τα ετοίμασε όλα αυτά 7+6 (4-6 // 2-4-6)
«Η Δυναστεία», στ. 4

Το χρήμα το κερδίζουν βέβαια όχι τιμημένα. 7+7 (2-6 // [1]-2-6)
«Συντροφιά από Τέσσαρες», στ. 1 και 11

Στο ποίημα «Συντροφιά από Τέσσαρες» των ατελών ποιημάτων, το οποίο είναι συνθεσιμμένο σε διπλούς στίχους, απαντά 3 φορές το φαινόμενο της συνίζησης μεταξύ των τμημάτων των στίχων (στους στ. 4, 5 και 6)· στις 2 περιπτώσεις τα φωνήεντα στο τέλος του πρώτου τμήματος και στην αρχή του δεύτερου είναι άτονα, ενώ στη 1 περίπτωση το φωνήεν με το οποίο τελειώνει το πρώτο τμήμα είναι άτονο και ακολουθείται από κόμμα και το φωνήεν με το οποίο αρχίζει το δεύτερο τμήμα είναι τονισμένο. Το εν λόγω ποίημα έχει παρατεθεί ολόκληρο στο κεφάλαιο «Η μορφική οργάνωση των ποιημάτων».

Ακολουθεί παράδειγμα στίχου με τέσσερα διαδοχικά φωνήεντα, τα οποία μετρώνται με μία εσωτερική συνίζηση, μία εξωτερική χασμωδία και μία εξωτερική συνίζηση:

η αγνή φιλοπατρία..._Η_ακάθεκτος ορμή 12 (2-6-8-12)
«Πτολεμαίος Ευεργέτης (ή Κακεργέτης)», στ. 12

6. Σκόρπια σχεδιάσματα

Στα σκόρπια σχεδιάσματα εντοπίστηκαν 47 χασμωδίες, από τις οποίες οι 24 είναι εσωτερικές και οι 23 είναι εξωτερικές, και 27 συνιζήσεις, από τις οποίες οι 8 είναι εσωτερικές και οι 19 είναι εξωτερικές. Τα αντίστοιχα ποσοστά είναι 63,5% και 36,5%.

Λεπτομερέστερα, μετρήθηκαν 24 εσωτερικές χασμωδίες, από τις οποίες οι 14 γίνονται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (στη 1 περίπτωση πρόκειται για όμοια φωνήεντα), οι 2 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (στη 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι όμοια), ενώ οι άλλες 8 ανάμεσα σε άτονα φωνήεντα.

Καταγράφω χαρακτηριστικές λέξεις (δηλαδή λέξεις που έχουμε συναντήσει ξανά) που περιέχουν χασμωδία ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν: «νέος» / «νέα»· «θείου». Στη συνέχεια, παραθέτω τον στ. 6 του σχεδιασματος «[Την ψυχὴν ἐπι χεῖλεσιν ἔσχον]», στον οποίο η λέξη «ποιήσεως» (μία συχνά εμφανιζόμενη λέξη στα

καβαφικά ποιήματα) έχει μετρηθεί με χασμωδία ανάμεσα στο άτονο «οι» και το τονισμένο «η»:

Τίποτε_ (ευτυχώς) της ψευτο-αισθηματικής ποι_ήσε_ως 18 ([1]-6-14-16)

Από τις 23 εξωτερικές χασμωδίες, οι 2 αφορούν τη συνάντηση τονισμένου και άτονου φωνήεντος, οι 5 άτονου και τονισμένου φωνήεντος (στις 3 περιπτώσεις τα φωνήεντα χωρίζονται με στίξη), οι 14 άτονων φωνηέντων (οι 4 χασμωδίες γίνονται μεταξύ οριστικού άρθρου και ονόματος, η 1 γίνεται μεταξύ φωνηέντων χωρισμένων με στίξη και η 1 γίνεται μεταξύ όμοιων φωνηέντων χωρισμένων με στίξη) και οι 2 τονισμένων φωνηέντων (που χωρίζονται με στίξη).

Εντοπίστηκαν, επίσης, 8 εσωτερικές συνιζήσεις, οι 5 ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν, οι 2 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν και η 1 ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα.

Από το σύνολο των 19 εξωτερικών συνιζήσεων, οι 3 γίνονται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν, οι 5 ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (η 1 συνιζηση συνενώνει όμοια φωνήεντα, η 1 οριστικό άρθρο και όνομα και η 1 φωνήεντα χωρισμένα με στίξη), οι 10 ανάμεσα σε άτονα φωνήεντα (στις 2 περιπτώσεις πρόκειται για όμοια φωνήεντα, στη 1 περίπτωση πρόκειται για οριστικό άρθρο και όνομα και στη 1 περίπτωση συνεκφωνούνται όμοια φωνήεντα χωρισμένα με στίξη), η 1 ανάμεσα σε φωνήεντα τονισμένα (που είναι όμοια).

Ο στίχος που περιέχει τη συνιζηση μεταξύ δύο τονισμένων φωνηέντων είναι ο ακόλουθος:

στο κόκκινο το ρουμπινί_ή το κοραλλί, 12 (2-8-12)
«[Χρώματα]», στ. 6

Σύγκριση των ομάδων των καβαφικών ποιημάτων ως προς τα χαρακτηριστικά των φωνηεντικών συναντήσεων

Η μελέτη των φωνηεντικών συναντήσεων στις έξι ομάδες των ποιημάτων του Καβάφη επιβεβαιώνει αυτό που έχουν ήδη επισημάνει πολλοί μελετητές, ότι δηλαδή η χρήση της συνιζησης και της χασμωδίας είναι ελεύθερη και ότι η επιλογή του ενός ή του άλλου τρόπου μέτρησης σχετίζεται συνήθως με την εξυπηρέτηση των μετρικών

και τονικοσυλλαβικών αναγκών του στίχου. Επίσης, το βασικό γνώρισμα της καβαφικής στιχουργίας, δηλαδή η αναντιστοιχία ανάμεσα στο μετρικό και το ρυθμικό σύστημα, επαληθεύεται και στο επίπεδο του χειρισμού των φωνηεντικών συναντήσεων, ιδίως με τη συχνή χρήση των πιεστικών συνιζήσεων μεταξύ δύο φωνηέντων χωρισμένων με σημείο στίξης.

Όσον αφορά τα συγκεντρωτικά αριθμητικά αποτελέσματα, στο σύνολο των ποιημάτων που εξετάστηκαν μετρήθηκαν 4898 χασμωδίες και 2653 συνιζήσεις· τα αντίστοιχα ποσοστά που δηλώνουν την παρουσία των δύο στιχουργικών μορφών στην καβαφική ποίηση είναι 64,87% και 35,13%. Από το σύνολο των χασμωδιών, οι 2494 είναι εσωτερικές και οι 2404 είναι εξωτερικές· από το σύνολο των συνιζήσεων, οι 1017 είναι εσωτερικές, οι 1614 είναι εξωτερικές, οι 15 είναι συνιζήσεις τριών φωνηέντων και οι 7 γίνονται μεταξύ των διαφορετικών τμημάτων διπλών στίχων. Επίσης, έχει νόημα να σημειωθούν τα συνολικά ποσοτικά στοιχεία που αφορούν τις χασμωδίες και τις συνιζήσεις πάνω σε σημείο στίξης, καθώς πρόκειται για φαινόμενο σχεδόν μη αισθητό στη μία περίπτωση, στην οποία η χασμωδία χάνει την ισχύ της διότι γίνεται ανάμεσα σε φωνήεντα που χωρίζονται ούτως ή άλλως με στίξη, και έντονα δραστικό στη δεύτερη περίπτωση, κατά την οποία συνεκφωνούνται φωνήεντα χωρισμένα με παύση. Εντοπίστηκαν, λοιπόν, 322 χασμωδίες και 97 συνιζήσεις σε σημείο στίξης.

Όμως, αυτό που παρουσιάζει περισσότερο ενδιαφέρον είναι η συγκριτική εξέταση του αριθμού των χασμωδιών και των συνιζήσεων στις έξι ομάδες των ποιημάτων, η οποία θα αναδείξει την εξέλιξη της καβαφικής ποίησης ως προς τη χρήση των φωνηεντικών συναντήσεων. Έτσι, διαπιστώνουμε ότι στα αποκηρυγμένα ποιήματα το ποσοστό των χασμωδιών είναι 93,67% και των συνιζήσεων 6,33%, στα ανέκδοτα/κρυμμένα τα αντίστοιχα ποσοστά είναι 76,1% και 23,9%, στα μεταφρασμένα 92,1% και 7,9%, στα αναγνωρισμένα 51,18% και 48,82%, στα ατελή 52,79% και 47,21%, στα σκόρπια σχεδιάσματα 63,5% και 36,5%.

Δεν μένει, λοιπόν, καμία αμφιβολία ότι ο Καβάφης, ενώ στα πρώιμα ποιητικά του κείμενα δείχνει σταθερή προτίμηση στη μορφή της χασμωδίας, επηρεασμένος άλλωστε από τα εκφραστικά μέσα και τις ποιητικές μορφές που προκρίνει ο ρομαντισμός της πρώτης αθηναϊκής σχολής (ένα από τα μέσα αυτά είναι η χρήση γλωσσικών τύπων της καθαρεύουσας που ευνοεί σαφώς την εφαρμογή της χασμωδίας), στη συνέχεια της ποιητικής του πορείας εντάσσει όλο και πιο έντονα τη συνιζήση στο πεδίο των μετρικών επιλογών του και όταν φτάνει στο τελευταίο δημιουργικό του στάδιο,

αποδεσμευμένος πια από την παράδοση του ρομαντισμού και έχοντας συγχωνεύσει στην τέχνη και στην τεχνική του επιδράσεις από άλλα ρεύματα αλλά κυρίως έχοντας διαμορφώσει την πολύπτυχη ποιητική του ταυτότητα, εφαρμόζει τη χασμωδία και τη συνίζηση κατά έναν απολύτως ισορροπημένο τρόπο μένοντας, επιπροσθέτως, μακριά από τη σχεδόν εργαστηριακή εφαρμογή της συνίζησης ως ευφωνικού κανόνα, η οποία είχε επιβληθεί από τη δημοτικιστική παράδοση και την ποιητική γενιά του 1880.

5. ΟΙ ΔΙΑΣΚΕΛΙΣΜΟΙ

Η Δεληγιαννάκη, σε μελέτη της σχετική με το φαινόμενο του διασκελισμού στον *Ερωτόκριτο*, διατυπώνει τον εξής ορισμό: «Διασκελισμός εμφανίζεται όταν παραβιάζεται η ισομετρία μορφής και περιεχομένου ενός στίχου, όταν δηλαδή ο στίχος αυτός μένει εκκρεμής, καθώς το νόημά του προχωρεί για να ολοκληρωθεί στον επόμενο στίχο»· στη συνέχεια, διευκρινίζει: «Είναι εξαιρετικά δύσκολο, αν όχι ακατόρθωτο, να καθοριστούν με ακρίβεια τα συντακτικά εκείνα στοιχεία, των οποίων ο διαχωρισμός γίνεται αισθητός ως διασκελισμός. Η ισχύς ενός τέτοιου κανόνα θα δοκιμαζόταν από απρόβλεπτες, έστω και μεμονωμένες, περιπτώσεις». ⁶²⁸ Επίσης, η Δεληγιαννάκη χρησιμοποιεί τους όρους «προσκελισμός» και «μετασκελισμός» για να προσδιορίσει «τα τμήματα του στίχου πριν και μετά το σημείο του διασκελισμού». ⁶²⁹ Οι εν λόγω όροι χρησιμοποιούνται και στην παρούσα διατριβή.

Παρόμοια είναι και η άποψη που εκφράζει η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού διατηρώντας επιφυλάξεις για το αν είναι εφικτός ο προσδιορισμός των συντακτικών στοιχείων των οποίων η απομάκρυνση οδηγεί σε διασκελισμό, ⁶³⁰ ενώ ορίζει το φαινόμενο του διασκελισμού ως εξής: «Σ' ένα στίχο υπάρχει διασκελισμός, όταν το νόημα δεν ολοκληρώνεται στο τέλος του στίχου αλλά συνεχίζεται και στον επόμενο, όταν δηλαδή τα ηχητικά όρια του στίχου δεν συμπίπτουν με τα φωνολογικά όρια της πρότασης (ή της φράσης)». ⁶³¹

Ο Κοκόλης, επιδιώκοντας να αιτιολογήσει την παρουσία του διασκελισμού στα ποιήματα της παραδοσιακής στιχουργίας, υποστηρίζει ότι το μετρικό αυτό φαινόμενο χρησιμοποιήθηκε πολλές φορές προκειμένου να υπονομευτεί η μονοτονία του σταθερού ρυθμού. Παράλληλα, ο μελετητής προβάλλει τον διασκελισμό ως το κύριο στοιχείο που αναδεικνύει τη «ριζική διαφοροποίηση [...] ανάμεσα στην κοινή και στην ποιητική λογική, ανάμεσα στην απλή, συνηθισμένη, καθημερινή γλώσσα και στη γλώσσα του στίχου» και θεωρεί ότι αυτή η ιδιότητα είναι που έκανε το συγκεκριμένο μέσο να διατηρήσει τη θέση του στην ποίηση ακόμα και μετά την κατάργηση

⁶²⁸ Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Ο διασκελισμός στον *Ερωτόκριτο*», *Νεοελληνικά μετρικά*, ό.π., σ. 117-136: 120. Για τον διασκελισμό στον *Ερωτόκριτο*, βλ. και Natalia Deliyannaki, *On the versification of Erotokritos*, Dissertation submitted for the degree of Ph.D., Department of Other Languages, Faculty of Modern and Medieval Languages, University of Cambridge, May 1995.

⁶²⁹ Δεληγιαννάκη, «Ο διασκελισμός στον *Ερωτόκριτο*», ό.π., σ. 122.

⁶³⁰ Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Διασκελισμός και ελεύθερος στίχος», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, ό.π., σ. 45-56: 47.

⁶³¹ Πολίτου-Μαρμαρινού, ό.π., σ. 45.

των παραδοσιακών σχημάτων της στιχουργίας, όταν τίποτα δεν εμπόδιζε πλέον την ολοκλήρωση του νοήματος μέσα στα μη καθορισμένα από κανόνες όρια του στίχου.⁶³² Επιπλέον, επισημαίνει ότι δεν προκαλείται από όλους τους διασκελισμούς η ίδια ένταση, αλλά ο βαθμός της προκαλούμενης έντασης εξαρτάται από τα συντακτικά στοιχεία που χωρίζονται, από τη συντακτική τοποθέτηση και των υπόλοιπων «συστατικών» της πρότασης που διασπάται και κυρίως από το αν εντέλει ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται με σαφήνεια ότι το νόημα ενός στίχου χρειάζεται απαραίτητως συμπλήρωμα.⁶³³

Ο Γαραντούδης σημειώνει ότι ο διασκελισμός «επηρεάζει, σε διαφορετική κάθε φορά αναλογία, ενδεχομένως και εξίσου, και τη σημασία και τη μορφή του ποιητικού κειμένου» και «φέρει σε αντίθεση ή και ρήξη το γλωσσικο-νοηματικό και το μετρικό σύστημα», διότι εκτός από το γεγονός ότι το νόημα ολοκληρώνεται στον επόμενο στίχο, «ο ρυθμός του στίχου, όπως και εκείνου που ακολουθεί, διαταράσσονται, καθώς στο τέλος του πρώτου στίχου δεν σημειώνεται η συνήθης μετρική παύση».⁶³⁴ Επίσης, ο μελετητής, εξετάζοντας το φαινόμενο του διασκελισμού στις *Ωδές* του Κάλβου, προσδιορίζει «τα ζεύγη συντακτικών όρων που ο χωρισμός τους προκαλεί διασκελισμό» διευκρινίζοντας ότι πρόκειται για μια «σχηματική» κατηγοριοποίηση, καθώς «απομονώνει το διασκελισμό από τα ρυθμικο-νοηματικά συμφραζόμενά του» αλλά και επειδή ενδέχεται ένας διασκελισμός να «μετέχει σε δύο από τις κατηγορίες» που προτείνονται.⁶³⁵ ταυτόχρονα, όμως, τονίζει ότι η εν λόγω κατηγοριοποίηση συνιστά μια χρήσιμη ερευνητική μέθοδο, από τη στιγμή που παρέχει τη δυνατότητα να σχηματιστεί μια «τυπολογική κατάταξη» των διασκελισμών,⁶³⁶ αλλά και να ελεγχθεί η έντασή τους, «καθώς αυτή διαβαθμίζεται αναλόγως των γραμματικο-συντακτικών όρων που ο διασκελισμός χωρίζει».⁶³⁷ Έτσι, τα «ζεύγη συντακτικών όρων ο χωρισμός των οποίων παράγει διασκελισμό» στις *Ωδές* είναι τα παρακάτω: «επιθετικός προσδιορισμός και ουσιαστικό, ουσιαστικό και επιθετικός προσδιορισμός (επίταξη επιθέτου), ουσιαστικό και προσδιοριστική γενική (π.χ. γενική κτητική, της ιδιότητας, του περιεχομένου, διαιρετική, υποκειμενική, αντικειμενική, της αιτίας, του

⁶³² Ε. Α. Κοκόλης, «Ο διασκελισμός κατά τη μεταβατική περίοδο», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, ό.π., σ. 37-44: 43.

⁶³³ Κοκόλης, ό.π., σ. 42-43.

⁶³⁴ Γαραντούδης, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, ό.π., σ. 147. Το φαινόμενο του διασκελισμού των *Ωδών* εξετάζεται στις σ. 147-177.

⁶³⁵ Γαραντούδης, ό.π., σ. 148-149.

⁶³⁶ Γαραντούδης, ό.π., σ. 148.

⁶³⁷ Γαραντούδης, ό.π., σ. 149.

σκοπού), προσδιοριστική γενική και ουσιαστικό, υποκείμενο και ρήμα, ρήμα και υποκείμενο, ρήμα και αντικείμενο, αντικείμενο και ρήμα».⁶³⁸ Όσον αφορά την ένταση του διασκελισμού σε κάθε περίπτωση, αυτή προσδιορίζεται (κατά την περιγραφή και τον σχολιασμό συγκεκριμένων παραδειγμάτων, αντιπροσωπευτικών των προαναφερθέντων σχημάτων) με τις παρακάτω παρατηρήσεις: Ο διασκελισμός «ανάμεσα στον επιθετικό προσδιορισμό και το ουσιαστικό που προσδιορίζει [...] γίνεται πάντοτε αισθητός, επειδή η συντακτική σχέση μεταξύ προσκελισμού και μετασκελισμού είναι πολύ στενή».⁶³⁹ όταν ο διασκελισμός οφείλεται στο φαινόμενο της επίταξης του επιθέτου, ο μετασκελισμός είναι που «μας αφήνει την αίσθηση ότι το νόημα του ουσιαστικού του προηγούμενου στίχου έμεινε ανολοκλήρωτο» και με τον τρόπο αυτό «θέτει σε λειτουργία έναν αρκετά έντονο διασκελισμό».⁶⁴⁰ «Το σχήμα διασκελισμού μεταξύ ουσιαστικού και προσδιοριστικής γενικής [...] οφείλεται κυρίως στο μετασκελισμό».⁶⁴¹ όταν «προηγείται η γενική που νοηματικά μένει εκκρεμής και έπεται το ουσιαστικό που προσδιορίζει [...] είναι ο προσκελισμός που δημιουργεί το διασκελισμό».⁶⁴² «Ο διασκελισμός ανάμεσα στο υποκείμενο και το ρήμα της πρότασης δεν είναι γενικά ισχυρός και όταν δεν υπογραμμίζεται ή ενισχύεται από την επενέργεια άλλων νοηματικών ή ρυθμικών παραγόντων σχεδόν δεν γίνεται αισθητός».⁶⁴³ «Η απλή μορφή του διασκελισμού ρήματος και υποκειμένου επίσης μόλις που γίνεται αισθητή».⁶⁴⁴ «Στο διασκελισμό ρήματος-αντικειμένου, εναπόκειται στην αίσθηση του αναγνώστη αν θα αντιληφθεί το χωρισμό των δύο συντακτικών όρων ως διακοπή της νοηματικής συνέχειας».⁶⁴⁵ «Ο απλός διασκελισμός ανάμεσα στο αντικείμενο και το ρήμα της πρότασης σχεδόν δεν γίνεται αισθητός».⁶⁴⁶ Παράλληλα, ο Γαραντούδης διερευνά ως βασικούς παράγοντες ενίσχυσης της έντασης του διασκελισμού «τη συντακτική δομή της περιόδου μέσα στην οποία περιέχονται τα σκέλη του διασκελισμού και την παρουσία (εσωτερικού) σημείου στίξης πριν και/ή μετά τα μέρη του διασκελισμού», ενώ εξετάζει και το φαινόμενο της παρεμβολής άλλων συντακτικών

⁶³⁸ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 148.

⁶³⁹ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 155.

⁶⁴⁰ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 149 και 156.

⁶⁴¹ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 156.

⁶⁴² Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 157.

⁶⁴³ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 158.

⁶⁴⁴ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 158.

⁶⁴⁵ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 159.

⁶⁴⁶ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 159.

όρων ανάμεσα στα δύο χωρισμένα τμήματα.⁶⁴⁷ Τέλος, ο μελετητής ασχολείται με τα φαινόμενα των συνεχόμενων διασκελισμών, των διασκελισμών που ολοκληρώνονται «με την παρεμβολή ενός στίχου» και των διασκελισμών μεταξύ στροφών.⁶⁴⁸

Η Κωνσταντίνα Μισιρλιάδη, στη διδακτορική διατριβή της με θέμα τον διασκελισμό στην ποίηση του Ρώμου Φιλύρα και του Γιώργου Σεφέρη, επικεντρώνει την προσοχή της σε τρία στοιχεία με βάση τα οποία περιγράφει το συγκεκριμένο φαινόμενο προσδιορίζοντας ταυτόχρονα γενικότερους «τύπους διασκελισμών»: τον αριθμό των τμημάτων τους, τη θέση τους στο ποιητικό κείμενο και τον βαθμό της προσμονής που το μέσο αυτό δημιουργεί στον αναγνώστη· με βάση τα κριτήρια αυτά ένας διασκελισμός ενδέχεται να είναι απλός / σύνθετος, στιχικός / στροφικός / εσωτερικός και προσδοκώμενος / μη προσδοκώμενος.⁶⁴⁹

Σχετικά με την καβαφική ποίηση, έχει ήδη αναφερθεί στο πρώτο μέρος της διατριβής ότι οι μελετητές της θεωρούν τον διασκελισμό ως ένα από τα βασικά της γνωρίσματα. Όσον αφορά τον προσδιορισμό της δραστηκότητας του καβαφικού διασκελισμού, ο Παπάζογλου σημειώνει ότι υπάρχουν «διασκελισμοί συνήθεις που περνούν σχεδόν απαρατήρητοι (όπως, π.χ., αυτοί που χωρίζουν ένα υποκείμενο, αντικείμενο, κατηγορούμενο από το ρήμα) και διασκελισμοί τολμηροί ως παράτολμοι (όπως, π.χ., αυτοί που αποκόβουν το οριστικό άρθρο, μια πρόθεση, ένα εγκλιτικό από το ουσιαστικό) οι οποίοι, κατά την ανάγνωση, σου κόβουν κυριολεκτικά την ανάσα».⁶⁵⁰ Στη μονογραφία του Παπάζογλου ο διασκελισμός μελετάται υπό το πρίσμα των αποτελεσμάτων που επιφέρει στη ρυθμική κίνηση των στίχων, από τη στιγμή που πρόκειται για ένα φαινόμενο το οποίο διασπώντας τη συνοχή μιας συντακτικής και νοηματικής ενότητας ανακόπτει ταυτόχρονα τη ρυθμική της κίνηση και διαιρεί εντέλει το συντακτικονοηματικό σύνολο σε δύο ρυθμικές ενότητες.⁶⁵¹ Καίριας σημασίας, όμως, είναι και η διάρκεια της παύσης που τηρείται στο σημείο του διασκελισμού, καθώς όσο πιο σύντομη είναι αυτή, τόσο περισσότερο πλησιάζουν μεταξύ τους τα δύο τμήματα της διασπασμένης ρυθμικής και νοηματικής ενότητας. Ο Παπάζογλου επισημαίνει, επίσης, ότι στις περιπτώσεις κατά τις οποίες το τμήμα που προηγείται του ση-

⁶⁴⁷ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 150-151. Για παραδείγματα παρεμβολής άλλων συντακτικών όρων ανάμεσα στα μέρη του διασκελισμού, βλ. σ. 155-159.

⁶⁴⁸ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 160-167.

⁶⁴⁹ Βλ. Κωνσταντίνα Μισιρλιάδη, *Ο διασκελισμός στον Φιλύρα και στον Σεφέρη*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας, 2022.

⁶⁵⁰ Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, *ό.π.*, σ. 156.

⁶⁵¹ Βλ. Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 150-276, το κεφάλαιο για τον διασκελισμό.

μείου του διασκελισμού ακολουθεί αμέσως μετά από σημείο στίξης ή το δεύτερο τμήμα ακολουθείται από στίξη το φαινόμενο του διασκελισμού λειτουργεί πιο δραστικά στους καβαφικούς στίχους. Αναφορικά με τη ρυθμική σχέση των δύο αυτών τμημάτων, υπάρχουν δύο ενδεχόμενα: το ένα τμήμα να αποτελεί τη ρυθμική συνέχεια του άλλου ή κάθε τμήμα να είναι ρυθμικά αυτοτελές. Στην πρώτη περίπτωση είναι προτιμότερο, κατά τον μελετητή, να γίνει μια πολύ σύντομη (ή και καθόλου) παύση στο σημείο του διασκελισμού, ώστε να δημιουργηθεί με τον τρόπο αυτό μια νέα ολοκληρωμένη ρυθμική ενότητα που θα επανενώσει τα τμήματα που χωρίζονται. Στη δεύτερη περίπτωση η τήρηση μιας μακρότερης παύσης στο σημείο του διασκελισμού είναι απαραίτητη, διότι ο ρυθμός ανακόπτεται και επανεκκινεί στον επόμενο στίχο. Συγκεκριμένα, η ρυθμική κίνηση από το ένα στο άλλο τμήμα του διασκελισμού ενδέχεται να εξελιχθεί ως εξής: 1. «Ιαμβική συνέχεια χωρίς ανακοπή του ρυθμού»· 2. «Τροχαϊκή συνέχεια χωρίς ανακοπή του ρυθμού»: φαινόμενο πολύ σπανιότερο που συναντά κανείς όταν η καταληκτική ρυθμική ενότητα του στίχου πριν από το σημείο του διασκελισμού είναι τροχαϊκή· ωστόσο, η συνέχεια του τροχαϊκού βαδίσματος και στον επόμενο στίχο εξαρτάται από τη διάρκεια της παύσης, καθώς με μια σύντομη παύση ο τροχαϊκός ρυθμός συνεχίζεται, αλλά με μια μακρά παύση τα δύο τμήματα της διασπασμένης νοηματικής ενότητας απομακρύνονται, κατά συνέπεια ο ιαμβικός ρυθμός επανεκκινεί κανονικά στον επόμενο στίχο· 3. «Ανακοπή και επανεκκίνηση του ρυθμού στο σημείο του διασκελισμού», 3.α. «Ανακοπή κατά την κρίση του αναγνώστη»: ακόμα και στις περιπτώσεις στις οποίες είναι δυνατή η ομαλή συνέχιση της ρυθμικής κίνησης, εναπόκειται στη διάθεση του αναγνώστη η διάρκεια της παύσης που θα τηρήσει στο σημείο του διασκελισμού· αν, λοιπόν, ο αναγνώστης κρίνει ότι είναι προτιμότερη μια μακρότερη παύση, τότε ο ρυθμός ανακόπτεται, 3.β. «Ανακοπή επιβεβλημένη»: η τήρηση μακράς παύσης στο σημείο του διασκελισμού είναι αναγκαστική όταν η συνάντηση των δύο χωρισμένων τμημάτων δημιουργεί παρατονισμούς, κάτι που σημαίνει ότι θα πρέπει απαραίτητως να διατηρηθεί η ρυθμική αυτοτέλεια των δύο μερών. Έτσι, ο ρυθμός υποχρεωτικά ανακόπτεται και επανεκκινεί στον επόμενο στίχο· 4. «Διασκελισμός και συναρμογή “παραπλανητική”»: το ειρωνικό παιχνίδι εναλλαγής συνίζησης και χασμωδίας συνδυάζεται με τις ρυθμικονοματικές ενότητες του διασκελισμού. Ο Παπάζογλου ασχολείται ακόμα με το φαινόμενο της «στίξης στο σημείο του διασκελισμού», δηλαδή με τις περιπτώσεις κατά τις οποίες σημειώνεται κόμμα στο τέλος του νοηματικά ανολοκλήρωτου στίχου, καθώς ανάμεσα στα δύο μέρη της διασπασμένης από τον διασκελισμό ενότητας μεσολαβεί μια

παρένθετη φράση ή μια συντακτική ενότητα, ή ακόμα και μια πρόταση (ενδέχεται μάλιστα το δεύτερο τμήμα να μην τοποθετείται στον στίχο που ακολουθεί αλλά σε έναν από τους επόμενους στίχους), ενώ συναντά στα αναγνωρισμένα ποιήματα και το φαινόμενο των συνεχόμενων διασκελισμών. Επιπλέον, ο συγγραφέας κατατάσσει στην κατηγορία των ιδιαίτερα τολμηρών διασκελισμών αυτούς που σημειώνονται μεταξύ στροφών.

Ο διασκελισμός αποτελεί ένα σχεδόν φυσικό ρυθμικό φαινόμενο για τα καβαφικά ποιήματα, καθώς στην πλειονότητα των ποιημάτων το αφηγηματικό ύφος δημιουργεί την εντύπωση μιας συνεχούς ροής του λόγου που δεν είναι δυνατόν να διακοπεί ή να οργανωθεί με βάση τα όρια ενός στίχου. Η εντύπωση αυτή και η πολυπλοκότητα της συντακτικής δόμησης του ποιητικού λόγου του Καβάφη καθιστούν συχνά σχεδόν αδύνατο τον ούτως ή άλλως δύσκολο προσδιορισμό των συντακτικών όρων που χωρίζονται προκαλώντας διασκελισμό. Ωστόσο, θεωρώ ότι μία κατηγοριοποίηση των διασκελισμών που εντοπίζονται στα εν λόγω ποιήματα, η οποία θα λαμβάνει υπόψη τους συντακτικούς όρους που απομακρύνονται σε κάθε περίπτωση και ταυτόχρονα την απόσταση που χωρίζει τους όρους αυτούς, θα μας επιτρέψει να σχηματίσουμε μια σαφή εικόνα σχετικά με τη δραστηριότητα του καβαφικού διασκελισμού. Στη συνέχεια του κεφαλαίου, λοιπόν, διερευνάται η συχνότητα εμφάνισης του διασκελισμού στα καβαφικά ποιήματα, καθώς και ο βαθμός της έντασης που αυτός προκαλεί, με βάση την ερευνητική μέθοδο που χρησιμοποιεί ο Γαραντούδης εξετάζοντας το φαινόμενο του διασκελισμού στις *Ωδές του Κάλβου*, η οποία περιγράφηκε παραπάνω, δηλαδή την τυπολογική κατάταξη των διασκελισμών ανάλογα με τα ζεύγη συντακτικών όρων που χωρίζονται σε κάθε περίπτωση και την παράλληλη εξέταση του ενδεχόμενου συνδυασμού της εσωτερικής στίξης με τον διασκελισμό αλλά και της ενδεχόμενης παρεμβολής άλλων συντακτικών όρων ανάμεσα στα δύο χωρισμένα τμήματα.

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να καταγράψω τις συντακτικές ενότητες των οποίων η διάσπαση θεώρησα ότι προκαλεί διασκελισμό στο περιβάλλον των καβαφικών ποιητικών κειμένων και να τονίσω ότι συνυπολογίστηκαν τόσο οι ισχυροί διασκελισμοί όσο και οι διασκελισμοί των οποίων η δραστηριότητα δεν είναι ιδιαίτερα μεγάλη, αλλά είναι σαφές ότι όσο πιο στενή είναι η συντακτική σύνδεση των όρων που χωρίζονται, τόσο πιο αισθητός γίνεται ο διασκελισμός κατά την ανάγνωση και τόσο πιο μεγάλη είναι η ένταση που προκαλείται ανάμεσα στο μετρικό, το ρυθμικό και το νοηματικό σύστημα του ποιήματος. Τα ζεύγη των χωρισμένων συντακτικών

όρων που προκύπτουν είναι τα εξής: υποκείμενο - ρήμα, ρήμα - υποκείμενο, ρήμα - αντικείμενο, αντικείμενο - ρήμα, ρήμα - κατηγορούμενο, κατηγορούμενο - ρήμα, επιθετικός προσδιορισμός - ουσιαστικό, ουσιαστικό - επιθετικός προσδιορισμός, ουσιαστικό - κατηγορηματικός προσδιορισμός, ουσιαστικό - παράθεση, ουσιαστικό - επεξήγηση, ουσιαστικό - γενική προσδιοριστική, γενική προσδιοριστική - ουσιαστικό, ρήμα - επιρρηματικός προσδιορισμός, επιρρηματικός προσδιορισμός - ρήμα, ρήμα - εμπρόθετος προσδιορισμός, εμπρόθετος προσδιορισμός - ρήμα, ρήμα - επιρρηματική μετοχή, επιρρηματική μετοχή - ρήμα, μετοχή - αντικείμενο, αντικείμενο - μετοχή, μετοχή - εμπρόθετος προσδιορισμός, εμπρόθετος προσδιορισμός - μετοχή. Επίσης, συναντούμε και περιπτώσεις κατά τις οποίες χωρίζονται δύο όμοιοι συντακτικοί όροι (για παράδειγμα, υποκείμενο - δεύτερο υποκείμενο). Ο βαθμός τολμηρότητας του διασκελισμού είναι ιδιαίτερα υψηλός όταν τοποθετούνται σε διαφορετικούς στίχους οι παρακάτω όροι (πρόκειται για περιπτώσεις διασκελισμών που βρίσκουμε στα ποιήματα του Καβάφη): ειδικός σύνδεσμος - ρήμα, ενδοιαστικός σύνδεσμος - ρήμα, χρονικός σύνδεσμος - ρήμα, αιτιολογικός σύνδεσμος - ρήμα, εναντιωματικός σύνδεσμος - ρήμα, συμπλεκτικός σύνδεσμος - ρήμα, αντιθετικός σύνδεσμος - ρήμα, αναφορική αντωνυμία - ρήμα, αναφορικό επίρρημα - ρήμα, πρόθεση - ονοματικό σύνολο, αντιθετικός σύνδεσμος - επίθετο, οριστικό άρθρο - ουσιαστικό, αόριστο άρθρο - ουσιαστικό.

Ένα στοιχείο που ενδυναμώνει τη δραστικότητα του διασκελισμού είναι η παρουσία εσωτερικής στίξης πριν από τον πρώτο συντακτικό όρο που αποτελεί τμήμα της διασπασμένης ενότητας ή μετά τον δεύτερο συντακτικό όρο, ενώ όταν εμφανίζεται σημείο στίξης και πριν από τον προσκελισμό και μετά τον μετασκελισμό, η ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα διαταράσσεται ακόμα πιο έντονα, καθώς δημιουργείται η εντύπωση ότι απομακρύνονται (κατά απότομο και “βίαιο” τρόπο) δύο όροι που κανονικά συνδέονται με άρρηκτο συντακτικό δεσμό. Ενώ με την εσωτερική στίξη τα δύο τμήματα του διασκελισμού απομονώνονται από τα νοηματικά συμφραζόμενα των στίχων στους οποίους περιέχονται και έρχονται πιο κοντά τείνοντας να επανενωθούν (κατά την αυθόρμητη ανάγνωση), όταν παρεμβάλλονται άλλοι συντακτικοί όροι ανάμεσα στον προσκελισμό και τον μετασκελισμό, τα δύο μέρη απομακρύνονται πολύ (από άποψη χωρική) και το νόημα του στίχου παραμένει εκκρεμές για περισσότερο χρόνο (κατά την ανάγνωση), με αποτέλεσμα η αναμονή του αναγνώστη να εντείνεται.

Η συνεξέταση αυτών των δύο φαινομένων (της παρουσίας εσωτερικής στίξης και της παρεμβολής άλλων όρων ανάμεσα στα δύο τμήματα του διασκελισμού) οδήγησε στον προσδιορισμό και τον εντοπισμό των παρακάτω μορφών: 1. Απλή μορφή του διασκελισμού (ο προσκελισμός τοποθετείται στο τέλος του πρώτου στίχου και ο μετασκελισμός στην αρχή του επόμενου)· 2. Διασκελισμός με στίξη πριν από τον προσκελισμό· 3. Διασκελισμός με στίξη μετά τον μετασκελισμό· 4. Διασκελισμός με στίξη πριν από τον προσκελισμό και μετά τον μετασκελισμό· 5. Διασκελισμός με παρεμβολή άλλων όρων ανάμεσα στα δύο τμήματά του, οι οποίοι τοποθετούνται στον πρώτο στίχο (μετά τον προσκελισμό)· 6. Διασκελισμός με παρεμβολή άλλων όρων ανάμεσα στα δύο τμήματά του, οι οποίοι τοποθετούνται στον δεύτερο στίχο (πριν από τον μετασκελισμό)· 7. Διασκελισμός με παρεμβολή άλλων όρων ανάμεσα στα δύο τμήματά του, οι οποίοι τοποθετούνται και στους δύο στίχους, δηλαδή μετά τον προσκελισμό και πριν από τον μετασκελισμό· 8. Διασκελισμός με στίξη πριν από τον προσκελισμό και παρεμβολή άλλων όρων ανάμεσα στα δύο τμήματά του, οι οποίοι τοποθετούνται στον δεύτερο στίχο (πριν από τον μετασκελισμό)· 9. Διασκελισμός με παρεμβολή άλλων όρων ανάμεσα στα δύο τμήματά του, οι οποίοι τοποθετούνται στον πρώτο στίχο (μετά τον προσκελισμό) και στίξη μετά τον μετασκελισμό. Θα πρέπει να διευκρινίσω, επίσης, ότι όταν συνυπάρχει παρεμβολή άλλων συντακτικών όρων και εσωτερική στίξη στον ίδιο στίχο (δηλαδή στίξη πριν από τον προσκελισμό και παρεμβολή όρων μετά από αυτόν ή παρεμβολή όρων πριν από τον μετασκελισμό και στίξη μετά από αυτόν), τότε η στίξη ουσιαστικά αποδυναμώνεται (στο επίπεδο της λειτουργίας της αναφορικά με τον διασκελισμό), οπότε αυτές οι περιπτώσεις δεν εντάσσονται στην ομάδα των διασκελισμών που επηρεάζονται και από τα δύο στοιχεία, αλλά μόνο από τη μεσολάβηση άλλων συντακτικών όρων. Στίξη ενδέχεται να υπάρχει και στο τέλος του πρώτου από τους δύο στίχους που μετέχουν σε έναν διασκελισμό· για παράδειγμα, είναι πιθανή η παρουσία στίξης στο τέλος του πρώτου στίχου όταν χωρίζονται δύο όμοιοι συντακτικοί όροι ή όταν παρεμβάλλεται μία άλλη συντακτικονοηματική ενότητα ανάμεσα στον προσκελισμό και τον μετασκελισμό.

Επιπλέον, η πολυπλοκότητα της συντακτικής διάρθρωσης των ποιητικών κειμένων του Καβάφη οδηγεί στην εμφάνιση περισσότερο σύνθετων διασκελισμών. Συγκεκριμένα, εντοπίστηκαν διασκελισμοί στους οποίους λαμβάνουν μέρος τρεις όροι που συγκροτούν μία κανονικά αδιάσπαστη συντακτικονοηματική ενότητα· στις περιπτώσεις αυτές προκύπτει ένα σχήμα δύο προσκελισμών με κοινό μετασκελισμό ή δύο μετασκελισμών με κοινό προσκελισμό. Ένα παράδειγμα αυτού του είδους είναι ο ε-

ξής συνδυασμός: αντικείμενο + υποκείμενο - ρήμα. Ενδέχεται, όμως, ο ένας από τους τρεις εμπλεκόμενους (στον διασκελισμό) όρους να αναπτύσσει διαφορετική συντακτική σχέση με τους άλλους δύο, όπως συμβαίνει στην ακόλουθη διασπασμένη συντακτική ενότητα: ουσιαστικό που λειτουργεί συντακτικά ως υποκείμενο - επιθετικός προσδιορισμός (προσδιορίζει το ουσιαστικό) + ρήμα. Υπάρχουν, επίσης, διασκελισμοί που διασπών μία συντακτική ενότητα τεσσάρων όρων· οι δύο όροι τοποθετούνται στον πρώτο στίχο και οι άλλοι δύο (που αποτελούν απαραίτητο νοηματικό και συντακτικό συμπλήρωμα για τους προηγούμενους όρους) τοποθετούνται στον επόμενο στίχο. Ένα παράδειγμα παράλληλου διασκελισμού αυτού του είδους είναι το σχήμα: ρήμα + γενική κτητική - ουσιαστικό + αντικείμενο.

Καταμετρήθηκαν, όμως, και οι περιπτώσεις στις οποίες χωρίζεται μία δευτερεύουσα πρόταση από την κύρια, δηλαδή από την πρόταση με την οποία συνδέεται το νόημά της, και ειδικότερα από το ρήμα της κύριας πρότασης, από το οποίο είναι συντακτικά εξαρτημένη η δευτερεύουσα. Συγκεκριμένα, τα σχήματα αυτής της κατηγορίας, τα οποία συναντούμε, είναι τα εξής: ρήμα - δευτερεύουσα ονοματική πρόταση που λειτουργεί συντακτικά ως αντικείμενο, ρήμα - δευτερεύουσα ονοματική που λειτουργεί συντακτικά ως υποκείμενο, δευτερεύουσα ονοματική που λειτουργεί συντακτικά ως αντικείμενο - ρήμα, δευτερεύουσα ονοματική που λειτουργεί συντακτικά ως υποκείμενο - ρήμα, ρήμα - δευτερεύουσα επιρρηματική, δευτερεύουσα επιρρηματική - ρήμα. Ασφαλώς, οι διασκελισμοί με σχήματα που εμπεριέχουν δευτερεύουσα πρόταση δεν προκαλούν πάντοτε μεγάλη ένταση, ή και δεν γίνονται συχνά αισθητοί, ιδίως όταν πρόκειται για δευτερεύουσες επιρρηματικές προτάσεις.

Όσον αφορά το σημείο στο οποίο είναι τοποθετημένοι οι όροι που απομακρύνονται, εκτός από τους συνήθεις διασκελισμούς, υπάρχουν και αυτοί που εκτείνονται σε τρεις στίχους (πρόκειται για διασκελισμούς στους οποίους λαμβάνουν μέρος τρεις συντακτικοί όροι στενά συνδεδεμένοι, αλλά ο κάθε όρος τοποθετείται σε διαφορετικό στίχο), διασκελισμοί εκτεινόμενοι σε τέσσερις ή και πέντε στίχους, διασκελισμοί που ολοκληρώνονται με την παρεμβολή ενός στίχου, διασκελισμοί που ολοκληρώνονται με την παρεμβολή δύο στίχων, διασκελισμοί εκτεινόμενοι σε τρεις ή τέσσερις στίχους με παράλληλη παρεμβολή άλλων στίχων ενδιάμεσα. Τέλος, η σχέση ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα ουσιαστικά καταργείται στις περιπτώσεις του διασκελισμού μεταξύ διαφορετικών στρωφικών ενοτήτων.

1. Αποκηρυγμένα ποιήματα

Αρχίζοντας με τους 192 διασκελισμούς δύο συντακτικών όρων που εντοπίστηκαν στα αποκηρυγμένα ποιήματα, διαπιστώνουμε ότι το σχήμα με τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης είναι αυτό που χωρίζει υποκείμενο και ρήμα (28 διασκελισμοί), ενώ οι συνδυασμοί συντακτικών όρων που ακολουθούν (ως προς τη συχνότητα με την οποία παρουσιάζονται) είναι οι εξής: ρήμα - υποκείμενο (22 διασκελισμοί), ρήμα - εμπρόθετος προσδιορισμός (18 διασκελισμοί), ρήμα - αντικείμενο (17 διασκελισμοί), επιθετικός προσδιορισμός - ουσιαστικό (15 διασκελισμοί), εμπρόθετος προσδιορισμός - ρήμα (15 διασκελισμοί), ουσιαστικό - γενική προσδιοριστική (13 διασκελισμοί), ενώ απαντούν, λιγότερο συχνά, αρκετά ακόμα ζεύγη χωρισμένων συντακτικών όρων. Επίσης, θα πρέπει να σημειωθεί ότι μόνο οι 65 διασκελισμοί εμφανίζονται σε απλή μορφή, ενώ όλοι οι υπόλοιποι συνδυάζονται με εσωτερική στίξη, με παρεμβολή άλλων όρων ανάμεσα στα δύο χωρισμένα τμήματα ή και με τα δύο αυτά χαρακτηριστικά. Συχνότεροι είναι οι διασκελισμοί με παρεμβολή άλλων όρων που τοποθετούνται στον δεύτερο στίχο, πριν από τον μετασκελισμό (29 περιπτώσεις), οι διασκελισμοί με στίξη μετά τον μετασκελισμό (26) και οι διασκελισμοί με παρεμβολή άλλων όρων ανάμεσα στα δύο τμήματα, τοποθετημένων στον πρώτο στίχο, μετά τον προσκελισμό (23).

Θα συνεχίσω περιγράφοντας συγκεκριμένα παραδείγματα διασκελισμού, ώστε να γίνει σαφέστερα κατανοητή η συντακτική και ρυθμική λειτουργία του φαινομένου στα ποιήματα του Καβάφη. Αρχίζω με έναν ιδιαίτερα συχνό, όχι όμως τόσο αισθητό, διασκελισμό ρήματος - υποκειμένου («σπέρνει» - «το φως»):

γεμάτος με λουλούδια κίτρινα που σπέρνει	13 (2-6-8-12)
το φως σαν κηπουρός, χαρά σε παίρνει	11 (2-6-8-10)
«Φωνή απ' την Θάλασσα», στ. 23-24	

Ακολουθεί ένα παράδειγμα διασκελισμού αντικειμένου - ρήματος («τον οποίον» - «οράς»):

Δεν είσαι ψεύστης, ποι_ητά. Ο κόσμος τον οποί_ον	15 (2-4-8-10-14)
οράς εστί_ν ο_αληθής. Της λύρας αι χορδαί	14 (2-4-8-10-14)
«Ο Ποιητής και η Μούσα», στ. 13-14	

Το σχήμα επιθετικός προσδιορισμός - ουσιαστικό είναι επίσης συχνό και προκαλεί περισσότερο ισχυρή εντύπωση σε σχέση με τα προηγούμενα σχήματα. Στην περίπτωση που ακολουθεί χωρίζονται οι όροι «αιθερία» - «μορφή»:

περνά την ατμοσφαίραν της· και κάποτ' αιθερί_α	15 (2-6-10-14)
μορφή_επί των λόφων της πετά.	10 (2-4-6-10)
«Μνήμη», στ. 11-12	

Η τολμηρότητα του επόμενου διασκελισμού είναι σαφώς αυξημένη, καθώς αυτός χωρίζει τον ειδικό σύνδεσμο «ότι» από το ρήμα «συμπεραίνω» και κατ' επέκταση από ολόκληρη την υπόλοιπη δευτερεύουσα ειδική πρόταση, προκαλώντας με τον τρόπο αυτό υψηλή ένταση ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα:

στόνοι βομβούσι περίξ μου – και συμπεραίνω_ότι	15 ([1]-4-6-12-14)
Πληγώνει πάσα_ώρα μου· φονεύει_η_εσχάτη.»	15 (2-4-6-10-14)
«Vulnerant Omnes, Ultima Necat», στ. 16-17	

Η σημασιακή επίπτωση αυτής της απομάκρυνσης είναι η επικέντρωση της προσοχής του αναγνώστη στο συμπέρασμα του προσωποποιημένου ρολογιού, το οποίο, όπως γίνεται αντιληπτό και από τα εισαγωγικά που κλείνουν στο τέλος του στίχου, εδώ ολοκληρώνει τον λόγο του που αφορά το μονότονο πέρασμα του χρόνου και την επερχόμενη φθορά.

Στους επόμενους στίχους σημειώνεται στίξη πριν αρχίσει ο διασκελισμός αλλά και μετά την ολοκλήρωσή του, με αποτέλεσμα η διασκελιζόμενη συντακτική ενότητα (που συναποτελείται από τη μετοχή ενεργητικής φωνής «περιέχον» και το αντικείμενό της «τα πάντα») να απομονώνεται από το στιχικό της περιβάλλον. Η παύλα μετά τον μετασκελισμό ασφαλώς προκαλεί παύση ισχυρότερη σε σχέση με αυτή που προκαλεί το κόμμα πριν από τον προσκελισμό:

Το μόνον μας θε_οπρεπές δώρημα, περι_έχον	15 (2-8-[9]-14)
τα πάντα – ενθουσι_ασμόν, λύπην, χαράν, αγάπην·	15 (2-8-[9]-12-14)
«Λόγος και Σιγή», στ. 7-8	

Στους παρακάτω στίχους υπάρχουν 2 συνεχόμενοι διασκελισμοί. Στη μία περίπτωση χωρίζονται το τοποθετημένο μετά από τελεία κατηγορούμενο («αυστηρά») και το (συνοδευόμενο από υποθετικό σύνδεσμο) ρήμα («ήν'»), με το υποκείμενο («η κρίσις») να ακολουθεί αμέσως μετά· στην άλλη περίπτωση χωρίζονται το δεύτερο

κατηγορούμενο της πρότασης («καθαρά») και ο σύνδεσμος «επίσης», ενώ ακολουθεί παύλα που προκαλεί ιδιαίτερα ισχυρή και απότομη παύση προσδίδοντας σημασιακή έμφαση στην “καθαρότητα” της κρίσης που θα πρέπει να εκφράζεται από το δικαστήριο και της απόφασης που θα λαμβάνεται από αυτό:

το δίκαι_ον να συνοδεύη_Αυστηρά	12 (2-8-12)
αν ήν’ η κρίσις σας, ας ήναι καθαρά	12 (2-4-8-12)
επίσης – ως αδάμας άσπιλος, αγνή.	12 (2-6-8-12)

«Η Ψήφος της Αθηνάς», στ. 12-14

Το επόμενο σχήμα διασκελισμού υποκειμένου («σφρίγος») - ρήματος («περνά») είναι οπωσδήποτε συνηθισμένο, αλλά παρατηρούμε ότι ανάμεσα στους δύο όρους παρεμβάλλεται ένας εμπρόθετος προσδιορισμός που τοποθετείται στον πρώτο στίχο (ενώ το υποκείμενο είναι τοποθετημένο στην αρχή του στίχου):

σφρίγος από τον βί_ον των θε_ών	10 ([1]-4-6-10)
περνά την ατμοσφαίραν της· και κάποτ’ αιθερί_α	14 (2-6-10-14)

«Μνήμη», στ. 10-11

Οι διασκελισμοί που περιέχουν δευτερεύουσα πρόταση, είτε σε θέση προσκελισμού είτε σε θέση μετασκελισμού, ανέρχονται στους 17. Στο ακόλουθο παράδειγμα χωρίζεται το ρήμα από τη δευτερεύουσα βουλητική πρόταση που λειτουργεί συντακτικά ως αντικείμενο:

«Ω δέσποινα,_ο νους ημών αδυνατεί	12 ({1}-2-6-8-12)
ευγνωμοσύνης φόρον ν’ εύρη_επαρκή	12 (4-6-8-12)

«Η Ψήφος της Αθηνάς», στ. 19-20

Παρατηρούμε ότι η δευτερεύουσα χαρακτηρίζεται από συντακτική άρθρωση έντονα ανακόλουθη, καθώς στην αρχή του στίχου τοποθετείται μία γενική προσδιοριστική (της ιδιότητας), έπεται το αντικείμενο του ρήματος της δευτερεύουσας, ο βουλητικός σύνδεσμος, το ρήμα και ένας επιθετικός προσδιορισμός στο αντικείμενο (η αναμενόμενη συντακτική δομή της πρότασης θα ήταν η εξής: βουλητικός σύνδεσμος, ρήμα, επιθετικός προσδιορισμός, αντικείμενο, γενική προσδιοριστική).

Συναντούμε, επίσης, 7 διασκελισμούς στους οποίους μετέχουν τρεις συντακτικοί όροι που συνδέονται στενά μεταξύ τους. Σε άλλους 4 διασκελισμούς οι συντακτικοί όροι που λαμβάνουν μέρος είναι και πάλι τρεις, αλλά ο ένας από αυτούς έχει

δύο διαφορετικές συντακτικές λειτουργίες, συνδέεται δηλαδή κατά τρόπο διαφορετικό με καθέναν από τους άλλους δύο όρους. Στους στίχους που ακολουθούν χωρίζεται το αντικείμενο «τα δώματα» από το ρήμα «ν' αφίσω», ενώ ταυτόχρονα χωρίζεται το ουσιαστικό «τα δώματα» (που είναι και αντικείμενο της πρότασης) από τη γενική προσδιοριστική (κτητική) «τ' ουρανού»:

οι μεν υπέρ, οι δε κατά, τα δώματα	12 (2-4-6-8-10)
χωρίς ν' αφίσω τ' ουρανού, υμείς αυτοί	12 (2-4-8-10-12)
«Η Ψήφος της Αθηνάς», στ. 33-34	

Και εδώ διαπιστώνεται συντακτική ανακολουθία, καθώς η αναμενόμενη τοποθέτηση των όρων θα ήταν η εξής: «χωρίς ν' αφίσω τα δώματα τ' ουρανού».

Επιπλέον, εντοπίστηκαν και 7 διπλοί ή παράλληλοι διασκελισμοί στους οποίους εμπλέκονται τέσσερις συντακτικοί όροι. Αυτό σημαίνει ότι στον έναν στίχο υπάρχουν δύο συντακτικοί όροι με μετέωρο νόημα, καθένας από τους οποίους χρειάζεται διαφορετικό συμπλήρωμα που ακολουθεί στον επόμενο στίχο· συνεπώς, το σχήμα περιλαμβάνει δύο προσκελισμούς και δύο μετασκελισμούς. Όπως εύκολα μπορούμε να αντιληφθούμε, οι συγκεκριμένοι διασκελισμοί είναι κατά κανόνα αποτέλεσμα της μη αναμενόμενης συντακτικής άρθρωσης που επιλέγεται από τον ποιητή.

Στους παρακάτω στίχους συναντούμε 2 διαδοχικούς διασκελισμούς:

Είν' αι γλυκύτεραι φωναί_όσαι δι_α παντός	14 ([1]-4-8-9-12-14)
εσίγησαν, όσαι_εντός	8 (2-5-8)
καρδί_ας μόνον λυπηράς πενθίμως αντηχούσιν.	15 (2-4-8-10-14)
«Φωναί Γλυκείαι», στ. 1-3	

Στην πρώτη περίπτωση χωρίζεται το υποκείμενο «όσαι» από το ρήμα «εσίγησαν» και ταυτόχρονα ο χρονικός προσδιορισμός «δια παντός» από το ρήμα, ενώ στη δεύτερη περίπτωση απαντά ένα σχήμα τεσσάρων συντακτικών όρων, καθώς διασπάται η νοηματική συνοχή της φράσης «εντός καρδίας» (χωρίζεται δηλαδή το επίρρημα «εντός» που εδώ χρησιμοποιείται ως πρόθεση από τη γενική που αποτελεί απαραίτητο συμπλήρωμά του), ενώ παράλληλα χωρίζεται το υποκείμενο «όσαι» από το ρήμα «αντηχούσιν». Η ένταση που προκαλείται από τη βίαιη παύση μετά τη λέξη «εντός», η οποία απαιτεί ένα νοηματικό συμπλήρωμα, αλλά και η χωρική απομάκρυνση του ρήματος από το υποκείμενο (το ρήμα τοποθετείται στο τέλος του στίχου) μαρτυρούν και την έντονη συναισθηματική φόρτιση του ποιητικού υποκειμένου.

Επίσης, εντοπίστηκαν 37 διασκελισμοί κατά τους οποίους ο στίχος που περιέχει το πρώτο τμήμα της διασπασμένης συντακτικής ενότητας φέρει στίξη στο τέλος του. Στις περιπτώσεις αυτές η παρουσία της στίξης είναι κατά κανόνα δικαιολογημένη, καθώς μεταξύ των δύο τμημάτων του διασκελισμού μεσολαβούν άλλοι συντακτικοί όροι. Για παράδειγμα, στην ακόλουθη περίπτωση οι συντακτικοί όροι που χωρίζονται είναι τα αντικείμενα «τον Ύπνον και τον Θάνατον» και το ρήμα «καλεί», ενώ το κόμμα στο τέλος του πρώτου στίχου οριοθετεί τον ονοματικό προσδιορισμό (παράθεση) «αδελφούς» των αντικειμένων:

τον Ύπνον και τον Θάνατον, τους αδελφούς,	12 (2-6-12)
καλεί, και δι_ατάττει_εις την εκτενή	12 (2-6-12)
«Η Κηδεία του Σαρπηδόνο», στ. 37-38	

Υπάρχουν ακόμα 11 διασκελισμοί που δεν ολοκληρώνονται στον επόμενο στίχο, αλλά μετά τη μεσολάβηση ενός στίχου, ενώ εντοπίστηκε και 1 περίπτωση διασκελισμού που ολοκληρώνεται μετά την παρεμβολή τριών στίχων. Στο παράδειγμα που ακολουθεί το υποκείμενο («οι Λάρητες») τοποθετείται στον πρώτο στίχο, ενώ τα τρία ρήματα είναι τοποθετημένα στον τρίτο στίχο· ανάμεσα στον πρώτο και τον δεύτερο στίχο γίνεται κι άλλος διασκελισμός που χωρίζει τον κατηγορηματικό προσδιορισμό «λιπόθυμον» από το ουσιαστικό «την θεότητα»:

οι δείλαι_οι Λάρητες, με λιπόθυμον	12 (2-5-10)
όλην την ασθενή_αυτών θε_ότητα,	12 ([1]-6-8-10)
εμάντευσαν, ησθάνθησαν, εγνώρισαν	12 (2-6-10)
«Τα Βήματα των Ευμενίδων», στ. 12-14	

Επιπλέον, εμφανίζονται 8 διασκελισμοί που σημειώνονται μεταξύ στροφικών ενοτήτων διαταράσσοντας έντονα τη σχέση ανάμεσα στο νοηματικό και το μετρικό σύστημα και αναιρώντας τη σύμβαση που αφορά τη νοηματική αυτονομία της στροφικής ενότητας. Θα παρουσιάσω εδώ τρία αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αυτής της κατηγορίας των διασκελισμών, κατά τα οποία η ανακοπή της νοηματικής ροής γίνεται emphatically αισθητή. Πριν παραθέσω τους στίχους σημειώνω ότι τα σχήματα των ζευγών των συντακτικών όρων που χωρίζονται είναι, κατά σειρά, τα εξής: ουσιαστικό («πόνος») - γενική προσδιοριστική που δηλώνει ιδιότητα («της πάλης») με παρεμβολή συντακτικού όρου τοποθετημένου μετά τον προσκελισμό, ρήμα («φέρουν») - αντικείμενο («αποθανόντας») με παρεμβολή συντακτικών όρων τοποθετη-

μένων μετά τον προσκελισμό, εμπρόθετος προσδιορισμός που δηλώνει κίνηση («εκ κορυφής») - ρήμα («κατεκρήμνισε») με κόμμα πριν από τον προσκελισμό:

μαστίζει_όντινα ποτέ πόνος δεν κατατρύχει	15 (2-4-8-[9]-14)
της πάλης της ζω_ής.» Αλλά πλάνη και_αδικί_α «Αοιδός», στ. 8-9	15 (2-6-8-[9]-14)
και φέρουν εις την μνήμην μας την τόσον ασθενή	14 (2-6-10-14)
αποθανόντας ακριβούς, ους κρύ_α κρύ_α γη «Φωναί Γλυκείαι», στ. 6-7	14 (4-8-10-12-14)
φθονούσα τον Φα_έθοντα,_εκ κορυφής	12 (2-6-12)
τον κατεκρήμνισε των ουρανών, «Τα Δάκρυα των Αδελφών του Φαέθοντος», στ. 4-5	10 (4-10)

Στο πρώτο από τα παραπάνω παραδείγματα η μακρά (λόγω της αλλαγής της στροφής) παύση αμέσως μετά το σημασιακά φορτισμένο (με την έννοια ότι δηλώνει έντονη ταλαιπωρία και μόχθο) ρήμα «κατατρύχει» επιτείνει την ακουστική εντύπωση που αυτό προκαλεί, κατά συνέπεια η δύναμη του επιδιωκόμενου εκφραστικού αποτελέσματος πολλαπλασιάζεται. Στο δεύτερο παράδειγμα κυριαρχεί το έντονο συναίσθημα του πένθους και της βαθιάς, ανίατης θλίψης που δημιουργεί η ανθρώπινη απώλεια, ενώ εδώ προσδίδεται σημασιακή έμφαση στον μετασκελισμό, δηλαδή στη φράση «αποθανόντας ακριβούς». Το περιστατικό που περιγράφεται στο τρίτο παράδειγμα μοιάζει να σχηματοποιείται οπτικά με την απότομη παύση μετά τη φράση «εκ κορυφής», αφού, όπως ο Φαέθων κατακρημνίζεται αναπάντεχα από την κορυφή «των ουρανών», εξίσου αναπάντεχα μεταφέρεται και ο αναγνώστης στην παρακάτω στροφική ενότητα (δίνεται δηλαδή η εντύπωση μιας βίαια καθοδικής κίνησης, η οποία, κατά κάποιον τρόπο, αποδίδεται και ηχητικά μέσω της παρήχησης του ρ).

Αρκετά συχνοί είναι οι συνεχόμενοι διασκελισμοί (δηλαδή οι περιπτώσεις κατά τις οποίες ένας στίχος μετέχει σε δύο διασκελισμούς περιέχοντας τον μετασκελισμό της προηγούμενης διασκελιζόμενης φράσης αλλά και τον προσκελισμό της επόμενης). Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτού του φαινομένου αποτελούν οι παρακάτω στίχοι, στους οποίους σημειώνονται 4 διαδοχικοί διασκελισμοί. Πρόκειται μάλιστα για δεκαπεντασύλλαβους στίχους:

Τον είπα πως με γέλασαν, πως μες στην τρικυμί_α	15 (2-6-10-14)
επίστεψα που πνίχθηκε... Πως μόνο για χατίρι	15 (2-6-10-14)

της μάνας, του πατέρα μου πανδρεύθηκα... Μαζύ του	15 (2-6-10-14)
πως προτιμούσα βάσανα, φτώχεια, και καταφρόνια,	15 (4-6-[9]-14)
απ' όσα πλούτη_έχ' η γη που να τα φέρνη_άλλος...	15 (2-4-6-8-12-14)
«Ένας Έρωσ», στ. 65-69	

Οι συντακτικοί όροι που χωρίζονται, κατά σειρά, είναι οι εξής: ο ειδικός σύνδεσμος «πως» από το ρήμα «επίστεψα» (με παρεμβολή συντακτικού όρου ανάμεσά τους), ο ειδικός σύνδεσμος «πως» από το ρήμα «πανδρεύθηκα» (με παρεμβολή συντακτικών όρων ανάμεσά τους) και παράλληλα η φράση «για χατίρι» από τις γενικές «της μάνας, του πατέρα μου» που αποτελούν απαραίτητο συμπλήρωμά της, η φράση «μαζύ του» (τοποθετημένη μετά από στίξη) από το ρήμα «προτιμούσα» και τέλος η φράση «βάσανα, φτώχεια και καταφρόνια» που λειτουργεί ως πρώτος όρος σύγκρισης από τον δεύτερο όρο σύγκρισης «απ' όσα πλούτη έχ' η γη» (ο τελευταίος είναι σαφώς ένας ανίσχυρος διασκελισμός· είναι μάλιστα πιθανό να μη γίνει αισθητός κατά την ανάγνωση). Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι η τολμηρότητα των διασκελισμών, η ανακολουθία της συντακτικής άρθρωσης, αλλά και η συνεχής επανάληψη του ειδικού συνδέσμου «πως» μετά το ρήμα «είπα», η οποία δίνει την αίσθηση μιας συνεχόμενης αναβολής της ολοκλήρωσης του νοήματος, αποτελούν στοιχεία που συλλειτουργούν, ώστε να επιταχυνθεί ο ρυθμός (παρά την παραδοσιακή φόρμα του δεκαπεντασύλλαβου) και να αποτυπώσει με τον τρόπο αυτό την ψυχική ένταση της ηρωίδας (το ποίημα είναι η πρωτοπρόσωπη αφήγηση μιας ιστορίας αγάπης με ατυχές τέλος), η οποία προσπαθεί εναγωνίως να εξηγήσει στον αγαπημένο της τους λόγους για τους οποίους παντρεύτηκε κάποιον άλλο.

Όσον αφορά τα συνολικά αριθμητικά στοιχεία, οι διασκελισμοί των αποκηρυγμένων ποιημάτων ανέρχονται στους 284, ενώ το αντίστοιχο ποσοστό αυτού του αριθμού επί του συνόλου των 728 στίχων των αποκηρυγμένων (προκειμένου να έχουμε έναν δείκτη της συχνότητας εμφάνισης του φαινομένου) είναι 39,01%.

2. Ανέκδοτα/Κρυμμένα ποιήματα

Από τους συνολικά 346 διασκελισμούς δύο συντακτικών όρων των κρυμμένων ποιημάτων, στους 49 χωρίζονται υποκείμενο και ρήμα, στους 33 ρήμα και αντικείμενο, στους 29 ρήμα και υποκείμενο, στους 28 επιθετικός προσδιορισμός και ουσιαστικό, στους 26 ουσιαστικό και γενική προσδιοριστική, ενώ βρίσκουμε πολλά ακόμα χωρισμένα συντακτικά ζεύγη με μικρότερη συχνότητα εμφάνισης. Επίσης, δια-

πιστώθηκε ότι μόνο οι 128 από τους 346 διασκελισμούς εμφανίζονται σε απλή μορφή. Από τους υπόλοιπους, συχνή είναι η παρουσία αυτών με παρεμβολή όρων ανάμεσα στα δύο τμήματα (σε 59 διασκελισμούς οι παρεμβαλλόμενοι όροι τοποθετούνται στον πρώτο στίχο, σε 55 στον δεύτερο και σε 30 και στους δύο στίχους) αλλά και αυτών με στίξη μετά τον μετασκελισμό (32 διασκελισμοί).

Στο παρακάτω παράδειγμα, ανάμεσα στο υποκείμενο «άγγελος» και το ρήμα «φορεί», δηλαδή ανάμεσα στον προσκελισμό και τον μετασκελισμό, παρεμβάλλονται ένας επιθετικός προσδιορισμός του υποκειμένου («φαινός»), το αντικείμενο («στέμμι'») αλλά και ο επιθετικός προσδιορισμός του αντικειμένου («αδαμάντινον»):

και προ_αυτής άγγελος φα_εινός	10 (2-4-5-10)
στέμμι' αδαμάντινον φορεί και ζώνην αδαμάντων	15 ([1]-4-8-10-14)
«Ινδική Εικόν», στ. 7-8	

Ο διαχωρισμός επιρρηματικού προσδιορισμού - ρήματος δεν προκαλεί γενικά έναν ιδιαίτερα ισχυρό διασκελισμό. Αυτός ο κανόνας, όμως, ανατρέπεται στο παράδειγμα που ακολουθεί, όπου ο επιρρηματικός προσδιορισμός (που δηλώνει τρόπο) «οικτρώς» καταλαμβάνει έναν ολόκληρο δισύλλαβο στίχο (τοποθετημένο στο τέλος της στιχικής σειράς). Εκτός από τους στίχους που μετέχουν στον διασκελισμό, παραθέτω ολόκληρη τη στροφική ενότητα στην οποία αυτοί περιέχονται, προκειμένου να αντιληφθούμε σαφέστερα τη νοηματική και ρυθμική λειτουργία του φαινομένου:

Εκτείνεται_ο δρόμος ζοφερός.	10 (2-6-10)
Οικτρώς	2 (2)
ο_άνεμος οδύρεται κ' οϊμώζει.	11 (2-6-10)
Κόραξ απαίσι_ος μακρώθεν κρώζει.	11 ([1]-4-8-10)
«Πριάμου Νυκτοπορία», στ. 29-32	

Η περιγραφόμενη εικόνα είναι οπωσδήποτε υποβλητική, ενώ παρατηρούμε ότι η ένταση του διασκελισμού, η παρήχηση του ρ, του κ και του ζ, η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, αλλά και η οπτική εικόνα της στροφικής ενότητας, με τη λέξη «οικτρώς» να ξεχωρίζει πριν ακόμα διαβάσει κανείς τους στίχους, είναι στοιχεία που συλλειτουργούν, ώστε αυτά που περιγράφονται (δηλαδή η μεγάλη ένταση του ανέμου και ο ήχος του κόρακα κατά την επικίνδυνη διαδρομή του Πριάμου που πηγαίνει στο στρατόπε-

δο των Αχαιών αψηφώντας το απειλητικό σκοτάδι της νύχτας και αδημονώντας να πάρει το σώμα του νεκρού γιου του) να αποδοθούν ηχητικά και ρυθμικά.⁶⁵²

Συνεχίζοντας με κάποιες αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις διασκελισμών που προκαλούν έντονη ρήξη στη σχέση μετρικού και νοηματικού συστήματος, παραθέτω τους επόμενους στίχους, στους οποίους χωρίζεται ο ειδικός σύνδεσμος «ότι» από το ρήμα «απέβαλλε», ενώ πριν από τον προσκελισμό σημειώνεται κόμμα:

Ησθάνθη_ότι_έζη_πάλιν,_ότι	11 (2-4-6-8-10)
απέβαλλε_τα_επαχθή_δεσμά	10 (2-8-10)

«Δευτέρα Οδύσσεια», στ. 34-35

Ιδιαίτερος είναι και ο διασκελισμός που χωρίζει τη φράση «για μian ώρα» από τον επιρρηματικό προσδιορισμό «μόνο», αν και ενεργοποιείται αποκλειστικά από τον μετασκελισμό· τα κόμματα πριν από τον προσκελισμό και μετά τον μετασκελισμό ενισχύουν τη δραστικότητα του φαινομένου:

α_για_μια_μέρα_μόνο,_για_μιαν_ώρα	11 ({1}-{3}-4-6-{9})-10)
μόνο, να_επέστρεφε_το_παρελθόν_τους.	11 ([1]-4-10)

«Απ' το Συρτάρι», στ. 6-7

Η απομάκρυνση του επιρρήματος «μόνο» και η συνακόλουθη ρυθμική και σημασιακή ανάδειξή του αποδίδουν παραστατικά την απελπιστική αναζήτηση του παρελθόντος (η επιθυμία για επιστροφή του παρελθόντος είναι σαφώς αδύνατον να εκπληρωθεί).

Οι διασκελισμοί στους οποίους μετέχει δευτερεύουσα πρόταση, είτε ως προσκελισμός είτε ως μετασκελισμός, είναι 61, ενώ μια περισσότερο σύνθετη κατηγορία διασκελισμών (και ενδεικτική της πολυπλοκότητας της καβαφικής συντακτικής δόμησης) είναι αυτοί στους οποίους μετέχουν τρεις διαφορετικοί συντακτικοί όροι με στενή σχέση μεταξύ τους· εντοπίστηκαν 4 διασκελισμοί αυτού του είδους. Στο παράδειγμα που ακολουθεί, στον πρώτο στίχο τοποθετούνται το αντικείμενο «την γλώσσα» και το υποκείμενο «οι Ποσειδωνιάται», ενώ στον δεύτερο τοποθετείται το ρήμα «εξέχασαν»:

⁶⁵² Για το ποίημα, βλ. τη μελέτη: Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ο μυθολογικός Καβάφης και η ‘Πριάμου Νυκτοπορία’», *Χάρτης*, τχ. 5/6, ό.π., σ. 620-629. Ο Μαρωνίτης παρατηρεί ότι «η ‘Πριάμου Νυκτοπορία’ [...] εκφράζει, έμμεσα έστω, το νόημα και το στόχο της συμβολιστικής προτίμησης του ποιητή», σ. 621.

Την γλώσσα την ελληνική_οι Ποσειδωνι_άται	15 (2-8-14)
εξέχασαν τόσους αι_ώνας ανακατευμένοι	15 (2-5-8-14)
«Ποσειδωνιάται», στ. 1-2	

Ακόμα μεγαλύτερος είναι ο βαθμός ανακολουθίας της σύνταξης σε 5 διασκελισμούς στους οποίους εμπλέκονται τρεις συντακτικοί όροι, χωρίς να έχουν όλοι στενή σχέση μεταξύ τους, καθώς ο ένας όρος φαίνεται να έχει δύο διαφορετικές συντακτικές λειτουργίες. Παραθέτω ένα ενδεικτικό παράδειγμα, όπου χωρίζεται το ρήμα «να μάθει» από τα αντικείμενα «την γλώσσα» και «τους τρόπους» και παράλληλα χωρίζεται η γενική προσδιοριστική (της ιδιότητας) «της πενίας» από τα ουσιαστικά «την γλώσσα» και «τους τρόπους»:

τι δύσκολο να μάθει της πενί_ας	11 ({1}-2-6-10)
την νέ_α γλώσσα και τους νέ_ους τρόπους.	11 (2-4-8-10)
«Όποιος απέτυχε», στ. 2-3	

Εντοπίστηκαν, επίσης, 4 παράλληλοι διασκελισμοί στους οποίους μετέχουν τέσσερις διαφορετικοί συντακτικοί όροι, έχουμε δηλαδή δύο προσκελισμούς και δύο μετασκελισμούς. Στο παρακάτω παράδειγμα ο διπλός διασκελισμός χωρίζει τα υποκείμενα «τα λόγια και τα έργα μας» από το ρήμα «θα φαίνονται», ενώ παράλληλα διακόπτεται απότομα η παρενθετική φράση «και κωμικά / ίσως»:

τα λόγια και τα_έργα μας αλλόκοτα (και κωμικά	16 (2-6-10-16)
ίσως) θα φαίνονται, γιατί θ' αλλάζουν τα σοφιστικά,	16 ([1]-4-8-10-16)
«Οι Εχθροί», στ. 11-12	

Επιπλέον, συναντούμε 40 διασκελισμούς, ο πρώτος στίχος των οποίων φέρει στίξη στο τέλος του (στη μία από τις περιπτώσεις αυτές απαντά παράλληλος διασκελισμός τεσσάρων συντακτικών όρων). Χαρακτηριστικό παράδειγμα διασκελισμού αυτής της κατηγορίας αποτελεί το ακόλουθο, όπου χωρίζεται το υποκείμενο «Ο Ινδός Αρσούνας» από το ρήμα «μισούσε», αλλά παρεμβάλλεται ανάμεσά τους μια φράση προσδιοριστική του υποκειμένου, οριοθετημένη με κόμματα:

Ο_Ινδός Αρσούνας, βασιλεύς φιλόφρωνος και πρά_ος,	15 (2-4-8-10-14)
μισούσε τες σφαγές. Ποτέ δεν έκαμνε πολέμους.	15 (2-6-8-10-14)
«Αιωνιότης», στ. 1-2	

Οι δύο χαρακτηρισμοί («φιλάνθρωπος και πράος») που αποδίδονται στον Αρσούνα με την παρεμβλλόμενη φράση προιδάζουν τον αναγνώστη σχετικά με το ήθος του συγκεκριμένου βασιλιά, ώστε να γίνει στη συνέχεια σαφέστερα κατανοητός ο λόγος για τον οποίο αυτός «μισούσε τες σφαγές».

Μεταβαίνω, στη συνέχεια, στους 17 διασκελισμούς που ολοκληρώνονται με τη μεσολάβηση ενός στίχου. Μία ενδεικτική περίπτωση αποτελεί ο επόμενος διασκελισμός που χωρίζει το ρήμα «να πει» από το αντικείμενο «την κατηγορία», ενώ μεσολαβούν τρεις προτάσεις τοποθετημένες μέσα σε παρένθεση, οι οποίες εντείνοντας την αναμονή του αναγνώστη μετά την απότομη διακοπή αλλά και κινώντας την περιέργειά του με την εκφραζόμενη άρνηση για αυτό που πρόκειται να ακουστεί επικεντρώνουν εντέλει την προσοχή σε ό,τι ακολουθεί:

Ποιος θα ᾿λθει να μας πει (Μη τον ακούσομεν.	12 ({1}-2-6-{7}-10)
Μη τον ακούσομεν. Θα τον ηπάτησαν)	12 ({1}-4-10)
την άδικη κατηγορί_α_ κ' έπειτα	12 (2-8-10)
«Η Υποψία», στ. 3-5	

Μια άλλη κατηγορία διασκελισμών κατά τους οποίους διασαλεύεται έντονα η ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα είναι οι 14 διασκελισμοί μεταξύ στροφικών ενότητων. Η επιβαλλόμενη από την αλλαγή στροφικής ενότητας μακρά παύση που διασπά τη συνοχή μιας κατά τα άλλα αδιάσπαστης συντακτικονομιατικής ενότητας επιτείνει την ακουστική αίσθηση των όρων εκατέρωθεν του σημείου του διασκελισμού.

Ενδιαφέρουσα είναι η παρουσία του συγκεκριμένου φαινομένου στο συντεθειμένο στη μορφή του σονέτου ποίημα «Επιτάφιον», καθώς γίνονται διασκελισμοί μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης, της δεύτερης και της τρίτης, της τρίτης και της τέταρτης στροφής, δηλαδή το νόημα μένει εκκρεμές και στις τρεις πρώτες στροφές. Παραθέτω τους στίχους (4-5, 8-9, 11-12):

Ο τάφος ούτος ο παραποτάμι_ος	12 (2-4-10)
κλεί_ει δεινά πολλά. Πόθος ακήρατος	12 ([1]-4-6-7-10)
και δούλος επωλήθην. Μέχρι γήρατος	12 (2-6-8-10)
κατεκοπί_ασα,_ειργάσθην απνευστί –	12 (4-8-12)
μακράν της Σάμου._Οθεν νυν ουδέν φρικτόν	12 (2-4-6-8-10-12)

Ο πρώτος διασκελισμός χωρίζει το υποκείμενο «ο τάφος» από το ρήμα «κλείει», ο δεύτερος τον εμπρόθετο προσδιορισμό του χρόνου «μέχρι γήρατος» από το ρήμα «κατεκοπίασα» και ο τρίτος το αντικείμενο «ουδέν φρικτόν» από το ρήμα «πάσχω». Η συνεχής ροή του νοήματος (το οποίο μοιάζει να ξεφεύγει διαρκώς και να μην μπορεί να φυλακιστεί μέσα στα όρια μιας προσδιορισμένης από το μέτρο στροφικής ενότητας) από στροφή σε στροφή, λειτουργεί αντιφατικά προς το θέμα του ποιήματος (που είναι ο θάνατος) και προς την υποβαλλόμενη αίσθηση ασφυξίας (είναι ενδεικτικές οι λέξεις και οι φράσεις των παραπάνω στίχων: «ο τάφος», «κλείει», «απνευστί», «εις άδην»).

Επιπλέον, εντοπίστηκε 1 ακόμα διασκελισμός μεταξύ στροφών, με την ιδιαιτερότητα, όμως, ότι οι εμπλεκόμενοι συντακτικοί όροι εκτείνονται σε τρεις στίχους: οι δύο στίχοι ανήκουν στην ίδια στροφή, ενώ ο τρίτος ανήκει στην επόμενη. Το σχήμα του διασκελισμού είναι το εξής: δύο υποκείμενα («οι χαρές μου κ' οι καημοί») - τρίτο υποκείμενο («κάθε τι») - ρήμα («θα περάσουν»), ενώ παρεμβάλλονται κι άλλοι συντακτικοί όροι στον δεύτερο στίχο μετά το τρίτο υποκείμενο και στον τρίτο στίχο πριν από το ρήμα:

κ' εμένα_Οι χαρές μου κ' οι καημοί	10 (2-6-10)
και κάθε τι που_έχω_εδώ χάμου	11 (2-4-6-{9}-10)
γρήγορα θα περάσουν. Οι γεροί	10 ([1]-6-10)
«Οι Τέσσαρες Τοίχοι της Κάμαράς μου», στ. 11-13	

Ακολουθεί ένα παράδειγμα συνεχόμενων διασκελισμών:

χρυσόν	2 (2)
εξάγει_εκ του θησαυρού· προσθέτει	11 (2-8-10)
λέβητας, τάπητας, και χλαίνας· κ' έτι	11 ([1]-4-8-10)
χιτώνας, τρίποδας, πέπλων σφρόν	10 (2-4-7-10)
λαμπρόν,	2 (2)
«Πριάμου Νυκτοπορία», στ. 14-18	

Ο πρώτος διασκελισμός είναι ιδιαίτερα έντονος, καθώς χωρίζει το απομονωμένο σε ξεχωριστό στίχο αντικείμενο «χρυσόν» από το ρήμα «εξάγει». Ο δεύτερος χωρίζει το αποκομμένο με στίξη από τον υπόλοιπο στίχο ρήμα «προσθέτει» από τα αντικείμενα

«λέβητας, τάπητας, και χλαίνας». Τολμηρός είναι και ο επόμενος διασκελισμός, καθώς σημειώνεται μεταξύ διαφορετικών στροφών διακόπτοντας απότομα την ανέλιξη του νοήματος μετά το επίρρημα «έτι» (εδώ λειτουργεί συντακτικά ως σύνδεσμος) που απαιτεί νοηματικό συμπλήρωμα. Ο τελευταίος διασκελισμός, επίσης έντονος, χωρίζει το ουσιαστικό «σωρόν» από τον επιθετικό προσδιορισμό «λαμπρόν» που καταλαμβάνει ολόκληρο στίχο. Η τολμηρότητα των διαδοχικών διασκελισμών και η συνεπακόλουθη επιτάχυνση του ρυθμού αποδίδουν παραστατικά την αγωνιώδη προσπάθεια του Πριάμου, ο οποίος με βιαστικές κινήσεις συγκεντρώνει όλα τα αντικείμενα μεγάλης αξίας που διαθέτει, προκειμένου να τα ανταλλάξει με το σώμα του νεκρού γιου του.

Συνοψίζοντας τα στοιχεία που περιγράφηκαν, σημειώνω ότι εντοπίστηκαν συνολικά 492 διασκελισμοί, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 35,81% επί του συνόλου των 1374 στίχων των ανέκδοτων/κρυμμένων ποιημάτων.

3. Μεταφρασμένα ποιήματα

Από τους 152 διασκελισμούς δύο συντακτικών όρων που καταμετρήθηκαν στα μεταφρασμένα ποιήματα, οι περισσότεροι (23) χωρίζουν έναν επιθετικό προσδιορισμό από το ουσιαστικό, ενώ αρκετοί είναι και αυτοί (12) που χωρίζουν αντικείμενο και ρήμα. Επίσης, διαπιστώθηκε ότι μόνο οι 42 διασκελισμοί εμφανίζονται σε απλή μορφή (χωρίς να συνδυάζεται εσωτερική στίξη και χωρίς να παρεμβάλλεται κανένας άλλος όρος ανάμεσα στα δύο μέρη του διασκελισμού). Από τους υπόλοιπους διασκελισμούς, οι περισσότεροι είναι αυτοί που εμφανίζουν στίξη μετά τον μετασκελισμό (29).

Στο παρακάτω παράδειγμα ο χωρισμός ενός επιρρηματικού προσδιορισμού του τρόπου («γοερώς») από μια μετοχή ενεργητικής φωνής («θρηνούσα») ενδυναμώνεται από το κόμμα που προηγείται του προσκελισμού και από το θαυμαστικό που έπεται του μετασκελισμού:

σκι_ά τυραννουμένη, γο_ερώς	10 (2-6-10)
θρηνούσα!_Ω, την φρίκην υπερβαίνει!	11 (2-4-6-10)

«[Από το *Measure for Measure* του Shakespeare]», στ. 85-86

Ιδιαίτερα τολμηρός είναι ο παρακάτω διασκελισμός που χωρίζει το επίρρημα «σχεδόν» από το επίθετο «άγνωστος», ενώ ενισχύεται και από την ισχυρή παύση που

προκαλεί η τελεία μετά τον μετασκελισμό. Η απότομη ανακοπή της νοηματικής ροής επικεντρώνει την προσοχή του αναγνώστη στο επίθετο «άγνωστος»:

«Δεν έχω φίλους, κ' εν Κορίνθω ζω σχεδόν	12 (2-4-8-10-12)
άγνωστος. Των γονέ_ων μου_η κόνις κείται	13 ([1]-6-10-12)
«[Από την <i>Λάμια</i> του Keats]», στ. 45-46	

Στους στίχους που ακολουθούν η απομάκρυνση του άρθρου «το» από το ουσιαστικό «σέβας» (ανάμεσα στα δύο τμήματα του διασκελισμού μεσολαβούν κι άλλοι συντακτικοί όροι που είναι τοποθετημένοι στον πρώτο στίχο, ενώ μετά τον μετασκελισμό ακολουθεί στίξη) επιφέρει ανισορροπία ανάμεσα στο μέτρο και το νόημα:

ουδέ το προς τον γέροντα πατέρα	11 (2-6-10)
σέβας, ουδ' η_αγάπη_η_οποί_α	11 ([1]-6-10)
«[Από την <i>Κόλαση</i> , XXVI, του Dante Alighieri]», στ. 14-15	

Οι διασκελισμοί των οποίων το ένα από τα δύο τμήματα είναι δευτερεύουσα πρόταση ανέρχονται στους 18. Οι διασκελισμοί στους οποίους μετέχουν τρεις συντακτικοί όροι που συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους είναι 2, ενώ εντοπίστηκαν και 2 διασκελισμοί τριών όρων, ο ένας από τους οποίους έχει δύο διαφορετικές συντακτικές λειτουργίες. Συναντούμε, όμως, και 3 περιπτώσεις παράλληλων διασκελισμών. Εμφανίζονται, επίσης, 8 διασκελισμοί με σημείο στίξης στο τέλος του πρώτου από τους δύο στίχους και 8 διασκελισμοί που ολοκληρώνονται με τη μεσολάβηση ενός στίχου.

Όσον αφορά το φαινόμενο των συνεχόμενων διασκελισμών, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των παρακάτω στίχων, με 4 διαδοχικούς διασκελισμούς:

Ω Λύκι_ε, προσκάλεσ' όσους φίλους θέλει	13 ({1}-2-6-8-10-12)
η νε_αρά καρδί_α σου,_αλλ' αν σοι μέλη	13 (4-6-12)
περί του_έρωτός μου,_αν το ποθητόν	12 (2-4-6-12)
βλέμμα σου μ' αγαπά, μη_εις την τελετήν	12 ([1]-6-{7}-12)
φέρεις τον Απολλώνι_ον τον σοφιστήν.	12 ([1]-6-12)
«[Από την <i>Λάμια</i> του Keats]», στ. 53-57	

Τα ζεύγη συντακτικών όρων που χωρίζονται είναι τα εξής: ρήμα («θέλει») - υποκείμενο («η καρδιά»), ρήμα («μέλη») - εμπρόθετος προσδιορισμός της αναφοράς που αποτελεί απαραίτητο συμπλήρωμα για το συγκεκριμένο ρήμα («περί του έρωτός μου»), επιθετικός προσδιορισμός («το ποθητόν») - ουσιαστικό («βλέμμα»), αρνητικό

μόριο («μη») - ρήμα («φέρης»). Η μετρική επιλογή των συνεχόμενων διασκελισμών σχετίζεται εδώ και με το ύφος του προφορικού λόγου που υιοθετείται.

Καταγράφω μία ακόμα ενδεικτική του φαινομένου αυτού περίπτωση 4 διαδοχικών διασκελισμών:

Εγώ κ' οι σύντροφοί μου γηρασμένοι	11 (2-4-6-10)
ήμεθα και βραδείς, ότ' εις το μέρος	11 ([1]-6-7-10)
ήλθαμεν το στενόν, όπου σημεί_α	11 ([1]-6-7-10)
ο_Ηρακλής έθεσεν ίνα μη τις	11 (4-5-8-10)
τολμήση_άνθρωπος πέραν ν' υπάγη.	11 (2-4-7-10)

«[Από την *Κόλαση*, XXVI, του Dante Alighieri]», στ. 29-33

Ας δούμε, όμως, τους όρους των συντακτικών ζευγών που διασπώνται σε κάθε περίπτωση. Ο πρώτος διασκελισμός χωρίζει τα υποκείμενα «εγώ κ' οι σύντροφοί μου» από το ρήμα «ήμεθα» αλλά και το κατηγορούμενο «γηρασμένοι» από το ίδιο ρήμα (επιπλέον, χωρίζεται το πρώτο κατηγορούμενο από το δεύτερο, δηλαδή από τη λέξη «βραδείς»). Ο δεύτερος διασκελισμός απομακρύνει τον εμπρόθετο προσδιορισμό (που δηλώνει κατεύθυνση σε τόπο) «εις το μέρος» από το ρήμα «ήλθαμεν», ενώ παράλληλα χωρίζει το ουσιαστικό «το μέρος» από τον επιθετικό προσδιορισμό «το στενόν». Ο τρίτος διασκελισμός απομακρύνει το αντικείμενο «σημεία» από το ρήμα «έθεσεν». Τέλος, ο τέταρτος διασκελισμός χωρίζει τον τελικό σύνδεσμο «ίνα» και το αρνητικό μόριο «μη» από το ρήμα «τολμήση» και παράλληλα τον επιθετικό προσδιορισμό «τις» από το ουσιαστικό «άνθρωπος», καθώς διασπά τη συντακτική και νοηματική συνοχή της δευτερεύουσας τελικής πρότασης «ίνα μη τις τολμήση άνθρωπος». Διαβάζοντας τους συγκεκριμένους στίχους αντιλαμβανόμαστε ότι ο διασκελισμός εδώ δεν λειτουργεί ως μέσο σημασιακού επιτονισμού, αλλά φανερώνει έναν λόγο αφηγηματικό με συνεχή ροή, που δεν επιτρέπει στο νόημα να εγκλωβιστεί στο μετρικό καλούπι ενός στίχου.

Ανακεφαλαιώνοντας, στα μεταφρασμένα ποιήματα το φαινόμενο του διασκελισμού εμφανίζεται 193 φορές, αριθμός που αντιστοιχεί στο εντυπωσιακά υψηλό ποσοστό του 52,73% επί του συνόλου των 366 στίχων. Το αρκετά υψηλότερο ποσοστό των μεταφρασμένων ποιημάτων σε σχέση με αυτό των πρωτότυπων που έχουν εξεταστεί μέχρι αυτό το σημείο είναι ευεξήγητο αν αναλογιστούμε ότι συμπεριλαμβάνεται σ' αυτά ένα πολύστιχο (91 στίχων) μεταφρασμένο απόσπασμα από το δράμα *Measure for Measure* του Shakespeare, καθώς, όπως είναι φυσικό, ο δραματικός λόγος, όντας πιο κοντά στον προφορικό, ευνοεί το φαινόμενο του διασκελισμού. Επι-

πλέον, στη συγκεκριμένη ομάδα ποιημάτων συγκαταλέγονται μεταφρασμένα αποσπάσματα, 81 στίχων συνολικά, από το αφηγηματικό ποίημα του Keats *Λάμια*, στο οποίο είναι έντονη και η παρουσία του δραματικού στοιχείου, αφού δεν ακούγεται μόνο η αφηγηματική φωνή αλλά ο λόγος δίνεται διαρκώς και στους πρωταγωνιστές της ιστορίας, απόσπασμα 64 στίχων από το αφηγηματικό ποίημα *Κόλαση* του Δάντη και απόσπασμα από το ποίημα «Ulysses» του Tennyson, στα οποία υπάρχει, επίσης, το δραματικό στοιχείο.

4. Αναγνωρισμένα ποιήματα

Από τους 547 διασκελισμούς δύο συντακτικών όρων, τα σχήματα με μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης είναι οι διασκελισμοί που χωρίζουν ρήμα και αντικείμενο (53 διασκελισμοί), ρήμα και εμπρόθετο προσδιορισμό (53 διασκελισμοί), επιθετικό προσδιορισμό και ουσιαστικό (51 διασκελισμοί), εμπρόθετο προσδιορισμό και ρήμα (46 διασκελισμοί), υποκείμενο και ρήμα (40 διασκελισμοί), ρήμα και υποκείμενο (38 διασκελισμοί), ουσιαστικό και γενική προσδιοριστική (38 διασκελισμοί), επιρρηματικό προσδιορισμό και ρήμα (23 διασκελισμοί), αντικείμενο και ρήμα (20 διασκελισμοί), ρήμα και κατηγορούμενο (17 διασκελισμοί), ρήμα και επιρρηματικό προσδιορισμό (12 διασκελισμοί), ενώ τα υπόλοιπα σχήματα χωρισμένων συντακτικών όρων απαντούν λιγότερο συχνά. Επίσης, μόνο οι 156 διασκελισμοί εμφανίζονται σε απλή μορφή (δηλαδή ο προσκελισμός τοποθετείται στο τέλος του πρώτου στίχου και ο μετασκελισμός στην αρχή του επόμενου), ενώ οι υπόλοιποι συνδυάζονται με την παρουσία εσωτερικής στίξης, με την παρεμβολή άλλων όρων ανάμεσα στα δύο τμήματά τους ή και με τα δύο αυτά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, σε 103 διασκελισμούς παρεμβάλλονται άλλοι όροι ανάμεσα στα δύο χωρισμένα μέρη, οι οποίοι τοποθετούνται στον πρώτο στίχο (δηλαδή μετά τον προσκελισμό), σε 97 διασκελισμούς οι παρεμβλλόμενοι όροι τοποθετούνται στον δεύτερο στίχο (δηλαδή πριν από τον μετασκελισμό), σε 63 διασκελισμούς εμφανίζεται σημείο στίξης μετά τον μετασκελισμό, σε 45 διασκελισμούς παρεμβάλλονται άλλοι όροι ανάμεσα στα χωρισμένα τμήματα, οι οποίοι τοποθετούνται και στους δύο στίχους (δηλαδή μετά τον προσκελισμό και πριν από τον μετασκελισμό), σε 43 διασκελισμούς εμφανίζεται στίξη πριν από τον προσκελισμό, σε 20 διασκελισμούς συνδυάζεται η παρουσία στίξης πριν από τον προσκελισμό με την παρεμβολή άλλων όρων που τοποθετούνται στον δεύτερο στίχο (πριν από τον μετασκελισμό), σε 12 διασκελισμούς συνδυάζεται η παρουσία στίξης

μετά τον μετασκελισμό με την παρεμβολή άλλων όρων που τοποθετούνται στον πρώτο στίχο (μετά τον προσκελισμό) και σε 8 διασκελισμούς εμφανίζεται στίξη και πριν από τον προσκελισμό και μετά τον μετασκελισμό (χωρίς να παρεμβάλλονται άλλοι όροι ανάμεσά τους).

Στη συνέχεια, καταγράφονται και σχολιάζονται συγκεκριμένα παραδείγματα διασκελισμού, ώστε να γίνει σαφέστερα κατανοητή η λειτουργία του φαινομένου, καθώς αυτό παρουσιάζεται ενταγμένο στο νοηματικό και ρυθμικό περικείμενό του. Αρχίζω, λοιπόν, με ένα παράδειγμα στο οποίο απαντά το συχνά εμφανιζόμενο σχήμα ρήματος - αντικείμενου. Στην περίπτωση που ακολουθεί χωρίζονται το ρήμα «ν' αναλύσει» και το αντικείμενο «τα αισθήματα»:

χρει_άζεται φιλοσοφί_α· πρέπει ν' αναλύσει	15 (2-8-10-14)
τα_αισθήματα που θα_είχεν ο Δαρεί_ος:	11 (2-6-10)
«Ο Δαρείος», στ. 7-8	

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας για σύνδεση της μετρικής επιλογής του διασκελισμού με την ανάπτυξη του νοήματος, ότι η παύση την οποία υπαγορεύει το τέλος του στίχου μετά το ρήμα «ν' αναλύσει» (παρατείνοντας τη χρονική διάρκεια της αναμονής του αναγνώστη μέχρι να ολοκληρωθεί το νόημα) συμβαδίζει με τον χρόνο που απαιτείται προκειμένου να αναλυθούν (από τον «ποιητή Φερνάζη», στ. 1) τα αισθήματα του Δαρείου. Δεν μπορούμε, όμως, να μην παρατηρήσουμε και την ειρωνική απόχρωση την οποία προσδίδει ο διασκελισμός στο ύφος των παραπάνω στίχων, κυρίως αν λάβουμε υπόψη ότι ο προβληματισμός του ποιητή Φερνάζη σχετικά με τα αισθήματα του Δαρείου αποτελεί έναν από τους βασικούς θεματικούς άξονες της αφηγούμενης ιστορίας, αφού με τον προβληματισμό αυτό αρχίζει και τελειώνει το ποίημα, ενώ τα αισθήματα του Δαρείου εξηγούνται εντέλει με τη φράση «υπεροψίαν και μέθην» (στ. 9, 36, 37).

Οι όροι του διασκελισμού αντιστρέφονται στο επόμενο παράδειγμα, καθώς χωρίζονται αντικείμενο και ρήμα («το σώμα» - «ν' αρπάζουνε»):

Ο Μενοτιάδης κ' οι_Αχαι_οί το σώμα	11 (4-8-10)
ν' αρπάζουνε και να το_εξευτελίσουν.	11 (2-10)
«Η Κηδεία του Σαρπηδόνο», στ. 3-4	

Ο προκαλούμενος από την απότομη διακοπή του νοήματος σημασιακός επιτονισμός των όρων της διασπασμένης συντακτικονοηματικής ενότητας (κυρίως του αντικειμέ-

νου, αφού μετά από αυτό σημειώνεται η ξαφνική παύση του τέλους του στίχου) υπογραμμίζει τη σφοδρότητα με την οποία οι Αχαιοί προσπαθούν να πάρουν το σώμα του νεκρού Σαρπηδόνα· υπερτονίζεται με τον τρόπο αυτό η ιεροσυλία που διαπράττουν με την ασέβεια που δείχνουν στον νεκρό.

Ένα ακόμα σχήμα με μεγάλη συχνότητα εμφάνισης είναι αυτό που χωρίζει ρήμα και εμπρόθετο προσδιορισμό. Ακολουθεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα:

που_οι συγγενείς του πεθαμένου μ' έβλεπαν	12 (4-8-10)
με προφανή_απορί_αν και με δυσaréσκει_α.	14 (4-6-12)
«Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.», στ. 7-8	

Οι δύο συντακτικοί όροι που χωρίζονται είναι το ρήμα «έβλεπαν» και ο εμπρόθετος προσδιορισμός «με προφανή απορίαν» (βέβαια, ακολουθεί και δεύτερος, όμοιος εμπρόθετος προσδιορισμός) που αποτυπώνει τον τρόπο με τον οποίο «οι συγγενείς του πεθαμένου» έβλεπαν τον αφηγητή (και πρωταγωνιστή) της ιστορίας.

Στο επόμενο παράδειγμα εμφανίζεται διασπασμένη η συντακτική ενότητα εμπρόθετου προσδιορισμού της αιτίας («για τούτο») - ρήματος («είν'»), δηλαδή οι όροι παρουσιάζονται αντεστραμμένοι σε σχέση με το προηγούμενο σχήμα:

»Πολλές φροντίδες, πολλή σκέψις και για τούτο	13 (2-4-{7}-8-12)
είν' έτσι_ανιάρές του Δημαράτου_οι μέρες·	13 ([1]-2-6-10-12)
«Ο Δημάρατος», στ. 26-27	

Η τοποθέτηση ενός επιθετικού προσδιορισμού στο τέλος ενός στίχου και του προσδιοριζόμενου ουσιαστικού στην αρχή του επόμενου επιτυγχάνει κατά κανόνα την επικέντρωση της προσοχής του αναγνώστη στην ιδιότητα που περιγράφεται μέσω του επιθετικού προσδιορισμού και, συνακολούθως, τη νοηματική ανάδειξη της ιδιότητας αυτής. Αυτό το σχήμα απαντά στον διασκελισμό που καταγράφεται στη συνέχεια:

Τα δάκρυα_είδε_ο Ζευς των αθανάτων	11 (2-4-6-10)
αλόγων και λυπήθη. «Στου Πηλέως τον γάμο»	13 (2-6-10-12)
«Τα Άλογα του Αχιλλέως», στ. 12-13	

Η απότομη διάσπαση του ονοματικού συνόλου «των αθανάτων αλόγων», που αφήνει ανολοκλήρωτο το νόημα του πρώτου στίχου διαταράσσοντας παράλληλα την κίνηση του ρυθμού, υπογραμμίζει σημασιακά την αθανασία των αλόγων του Αχιλλέα και

ταυτόχρονα προβάλλει την αντίθεση αυτής της ιδιότητάς τους με τη θνητότητα των ανθρώπων, μία αντίθεση που υπερτονίζεται στον λόγο του Δία, ο οποίος ακολουθεί στη συνέχεια του ποιήματος εντός εισαγωγικών (ο Δίας υποστηρίζει ότι τα αθάνατα άλογα δεν έπρεπε να βρεθούν μαζί με τους θνητούς ανθρώπους· είναι ενδεικτική αυτής της αντίθεσης η πρόταση των στ. 16-17: «Τι γυρεύατ' εκεί χάμου στην άθλια ανθρωπότητα που είναι το παίγνιον της μοίρας»). Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση ο διασκελισμός είναι ένα μορφικό μέσο που αναδεικνύει το βασικό για την ανάπτυξη του ποιήματος θεματικό δίπολο: αθανασία - θνητότητα.

Στους παρακάτω στίχους σημειώνεται επίσης διασκελισμός που χωρίζει επιθετικό προσδιορισμό και ουσιαστικό:

Εχάζευε στον δρόμο, και στες πτωχικές	12 (2-6-12)
παρόδους που_οδηγούσαν προς την κατοικί_α του.	14 (2-6-12)
«Ρωτούσε για την ποιότητα –», στ. 11-12	

Ο επόμενος διασκελισμός χωρίζει ουσιαστικό και επιθετικό προσδιορισμό· στην περίπτωση αυτή ο διασκελισμός ενεργοποιείται κατ' ουσίαν από τον μετασκελισμό, καθώς το νόημα του πρώτου στίχου δεν χρειάζεται απαραίτητως συμπλήρωμα:

όπου πουλιούνταν κάτι πράγματα	10 ([1]-4-6-8)
ψεύτικα και φθηνά για_εργατικούς,	10 ([1]-6-10)
«Ρωτούσε για την ποιότητα –», στ. 14-15	

Ακολουθως, γίνεται διασκελισμός μεταξύ υποκειμένου και ρήματος, ενώ ταυτόχρονα υπάρχει σημείο στίξης (τελεία) πριν από τον προσκελισμό:

της ικεσί_ας ψάλλει·_άκρες, μέσες. Η κουτή	14 (4-6-8-10-14)
δεν νοιώθει που τον μαύρον δαίμονα λίγο τον μέλει	15 (2-6-8- <u>11</u> -14)
«Η αρρώστια του Κλείτου», στ. 18-19	

Στη συνέχεια, παραθέτω δύο στίχους στους οποίους διασπάται μία συντακτική ενότητα ρήματος - υποκειμένου και ταυτόχρονα ακολουθεί στίξη (και μάλιστα παύλα, ένα ισχυρό σημείο στίξης που προκαλεί απότομη και μεγάλης διάρκειας παύση) μετά το υποκείμενο:

με κοραλλένιους α_ετούς, βαθιά κοιμάται	13 (4-8-10-12)
ο Νέρων – ασυνείδητος, ήσυχος, κ' ευτυχής·	14 (2-6- <u>9</u> -14)
«Τα Βήματα», στ. 2-3	

Είναι προφανές ότι το σημείο στίξης αυξάνει την ένταση του διασκελισμού, καθώς προκαλείται η εντύπωση ότι ο μετασκελισμός αποκόπτεται “βίαια” από τον προηγούμενο στίχο διασαλεύοντας την ομαλότητα της νοηματικής αλλά και της ρυθμικής ροής, από τη στιγμή που ο ρυθμός ανακόπτεται ούτως η άλλως στο τέλος του στίχου και επανεκκινεί αμέσως μετά για να ανακοπεί ξανά με την παύλα (μάλιστα η δεύτερη ανακοπή έχει μεγαλύτερη διάρκεια).

Στο ακόλουθο παράδειγμα οι όροι που χωρίζονται είναι το ουσιαστικό «ναούς» και η γενική προσδιοριστική (κτητική) «των εθνικών», ενώ ταυτόχρονα υπάρχει τελεία μετά τον μετασκελισμό:

Η θε_ουργί_ες κ' η_επισκέψεις στους να_ούς	12 (4-8-12)
των εθνικών. Οι_ενθουσιασμοί για τους αρχαίους θε_ούς.	14 (4-8-12-14)
«Ο Ιουλιανός εν Νικομηδεία», στ. 3-4	

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιπτώσεις κατά τις οποίες η διασκελιζόμενη φράση απομονώνεται πλήρως, διότι σημειώνεται στίξη πριν από τον προσκελισμό και μετά τον μετασκελισμό. Στη συνέχεια, καταγράφονται και σχολιάζονται μερικοί διασκελισμοί αυτής της μορφής:

τα ποιητικά τα μάτια, το χλωμό	10 (4-6-10)
το πρόσωπο.... Στο νύχτωμα του δρόμου....	11 (2-6-10)
«Μέρες του 1903», στ. 2-3	

Στο παραπάνω παράδειγμα η συντακτική ενότητα που διασπάται συναποτελείται από έναν επιθετικό προσδιορισμό (συνοδευόμενο από οριστικό άρθρο) και ένα ουσιαστικό (πριν από το ουσιαστικό επαναλαμβάνεται το οριστικό άρθρο). Στη συγκεκριμένη περίπτωση διαπιστώνουμε ότι τα σημεία στίξης που οριοθετούν τη διασκελιζόμενη φράση δεν υπαγορεύουν απότομες και μακράς διάρκειας παύσεις, καθώς πριν από τον προσκελισμό σημειώνεται ένα κόμμα που δηλώνει το τέλος ενός ονοματικού συνόλου συντακτικά δομημένου με όμοιο τρόπο (με επιθετικό προσδιορισμό και ουσιαστικό), ενώ μετά τον μετασκελισμό ακολουθούν αποσιωπητικά που υπαγορεύουν την τήρηση μιας μακρόσυρτης παύσης, ενδεικτικής της περιγραφόμενης αναπόλησης.

Σαφώς πιο ισχυρή είναι η επενέργεια της εσωτερικής στίξης στους στίχους που ακολουθούν, καθώς η διασπασμένη συντακτικονοηματική ενότητα (που συναπαρτίζεται από έναν εμπρόθετο προσδιορισμό του τόπου και ένα ρήμα) οριοθετείται με δύο τελείες:

και τα παραίτησε. Στον καναπέ	10 (4-10)
μισοκοιμάται. <u>Α</u> νήκει πλήρως στα βιβλί_α –	13 (4-6-8-12)
«Ηλθε για να διαβάσει –», στ. 4-5	

Συνεχίζω με τις περιπτώσεις διασκελισμών κατά τις οποίες παρεμβάλλονται άλλοι όροι ανάμεσα στα δύο χωρισμένα τμήματα. Στο ακόλουθο παράδειγμα χωρίζονται μία τροπική μετοχή και το αντικείμενό της («αφίνοντας» - «ένα αίσθημα»), ενώ ανάμεσά τους παρεμβάλλεται ένας εμπρόθετος προσδιορισμός που τοποθετείται στον πρώτο στίχο:

κι αφίνοντας απ' των χειρών του το_άγγιγμα	12 (2-8-10)
ένα_αίσθημα στο μέτωπο, στα μάτια, και στα χείλη.	15 ([1]-2-6-10-14)
«Στου Καφενείου την Είσοδο», στ. 8-9	

Σημειώνω ότι το υποκείμενο της μετοχής («ο Έρως») περιέχεται στον στ. 4 και έπειτα ακολουθούν τέσσερις τροπικές μετοχές (η καθεμιά τοποθετείται σε διαφορετικό στίχο), με τελευταία αυτή που εξετάζεται εδώ.

Στους διπλούς στίχους που παρατίθενται παρακάτω διασπάται η συντακτική ενότητα οριστικού άρθρου και ουσιαστικού («την» - «εξοχήν»): παράλληλα, παρεμβάλλονται κι άλλοι όροι (ένας εμπρόθετος κι ένας επιθετικός προσδιορισμός) ανάμεσα στα δύο χωρισμένα τμήματα, οι οποίοι είναι τοποθετημένοι στο τέλος του πρώτου στίχου και στην αρχή του δεύτερου:

και τους ωραίους της δρόμους· για την περί_αυτήν	7+6 (4-6 // 4-6)
θαυμάσιαν εξοχήν, και για το μέγα πλήθος	6+7 (2-6 // 4-6)
«Παλαιόθεν Ελληνίς», στ. 2-3	

Στους ακόλουθους διπλούς στίχους ο διασκελισμός χωρίζει επιρρηματικό προσδιορισμό του χρόνου και ρήμα («Τώρα» - «βλέπει») και συνδυάζεται η παρουσία εσωτερικής στίξης με την παρεμβολή άλλων όρων ανάμεσα στα απομακρυσμένα τμήματα. Συγκεκριμένα, σημειώνεται τελεία πριν από τον προσκελισμό και ακολουθούν (στην αρχή του δεύτερου στίχου, πριν από τον μετασκελισμό) ένας δεύτερος επιρρηματικός προσδιορισμός (του τρόπου αυτή τη φορά) και το αντικείμενο του ρήματος:

Τελείωσε την εικόνα χθες μεσημέρι. Τώρα	7+7 (2-6 // [1]-4-6)
λεπτομερώς την βλέπει. Τον έκαμε με γκρίζο	7+7 (4-6 // 2-6)
«Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από	

Στη συνέχεια, παραθέτω ένα παράδειγμα διασκελισμού που χωρίζει ρήμα και υποκείμενο («έφθασε» - «ο Έμης»), ενώ παρεμβάλλεται ανάμεσά τους ένας εμπρόθετος προσδιορισμός του τόπου, ο οποίος καταλαμβάνει το υπόλοιπο τμήμα του πρώτου στίχου (το ρήμα τοποθετείται στην αρχή) και μετά τον μετασκελισμό ακολουθεί κόμμα:

έφθασε_εις τούτο το συρι_ακόν επίνει_ον	14 ([1]-4-10-12)
ο_Έμης, με την πρόθεσι να μάθει μυροπόλης.	15 (2-6-10-14)
«Εις το Επίνειον», στ. 2-3	

Αξιοσημείωτες είναι ορισμένες περιπτώσεις εξαιρετικά παράτολμων διασκελισμών που απομακρύνουν αχώριστους (υπό συνθήκες συντακτικής κανονικότητας) όρους, καθώς ο διασκελιζόμενος στίχος διακόπτεται απότομα με μία λέξη που χρειάζεται απαραίτητως συντακτικονοηματικό συμπλήρωμα.⁶⁵³ Στο παρακάτω παράδειγμα η λέξη «που» λειτουργεί συντακτικά ως συμπερασματικός σύνδεσμος:

Πρέπει_ελαφρά_έτσι να γίνουν που	10 ([1]-4-5-8-10)
τα σώματα, τα πόδια των να δείχνουν φανερά	14 (2-6-10-14)
«Τυανεύς Γλύπτης», στ. 17-18	

Επίσης, πρέπει να σημειώσω ότι, αν και η καταληκτική λέξη του πρώτου στίχου, ως μονοσύλλαβη, κανονικά δεν φέρει τόνο, εδώ γίνεται αισθητός ένας μετρικός τόνος (οπότε ο δεκασύλλαβος στίχος είναι οξύτονος) που αναδεικνύει την ένταση του διασκελισμού αλλά κατά κύριο λόγο διασφαλίζει την ομοιοκαταληξία με τον στ. 12 (τελειώνει με τη λέξη «κιτρινωπού»), καθώς πρόκειται για ένα ποίημα στο οποίο ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι.

Οι επόμενοι διασκελισμοί ανακόπτουν τη νοηματική και ρυθμική ροή του στίχου μετά την πρόθεση «χωρίς»: μάλιστα, στις δύο πρώτες περιπτώσεις σημειώνεται στίξη πριν από τον προσκελισμό, η οποία πολλαπλασιάζει την ούτως ή άλλως αυξημένη έντασή του που διαταράσσει την ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα:

⁶⁵³ Ο Pontani αξιολογεί αρνητικά αυτούς τους διασκελισμούς. Παραθέτω το σχετικό απόσπασμα: «Βέβαια, μερικοί καβαφικοί διασκελισμοί προκαλούν μειδιάμα ή είναι εντελώς ατυχείς: όταν ο Ποιητής χωρίζει ένα σύνδεσμο ή μια πρόθεση από τη λέξη που προσδιορίζουν, ή και όταν χωρίζει το άρθρο από το ουσιαστικό του», Pontani, «Η μετρική του Καβάφη», *ό.π.*, σ. 104.

στες λάγνες του_αίματός μου_ορμές, χωρίς κανέναν φόβο, γιατί_όταν θέλω – «Τα Επικίνδυνα», στ. 10-11	10 (2-4-6-8-10) 11 (2-4-{7}-8-10)
ρούχο ξεκουμπωμένο, γκριζο βαθύ· χωρίς γελέκι και κραβάτα. Μ' ένα τριανταφυλλί «Εικών εικοσιτριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνη», στ. 3-4	7+6 ([1]-6 // [1]-4-6) 7+6 (2-6 // [1]-6)
μια πανελλήνια_εκστρατεία χωρίς Σπαρτιάτη βασιλέ_α γ' αρχηγό «Στα 200 π.Χ.», στ. 8-9	10 ({1}-4-8-10) 10 (2-6-10)

Με σημείο στίξης απομονώνεται στο τέλος του στίχου ο προσκελισμός και στα ακόλουθα παραδείγματα, στα οποία ο αντιθετικός σύνδεσμος «αλλά» απομακρύνεται από το απαραίτητο νοηματικό του συμπλήρωμα:

μες σε μεγάλες φλόγες και βαθύν καπνόν. Αλλά πάντοτε_ορμά_η Μετάνειρα_από τα δωμάτια ⁶⁵⁴ «Διακοπή», στ. 5-6	14 ([1]-4-6-10-12-14) 13 ([1]-4-6-{9}-12)
Δέχονταν ευχαρίστως τες τιμές, αλλά δεν τες επιζητούσεν· ήταν μετρι_όφρων. «Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης», στ. 6-7	12 ([1]-6-10-12) 13 (6-8-12)
Όλο και κάτι_έλεγαν για την πραγμάτει_α – αλλά μόνος σκοπός: τα χέρια των ν' αγγίζουν «Ρωτούσε για την ποιότητα –», στ. 25-26	16 ([1]-4-6-12-16) 11 ([1]-4-6-10)

Στις περιπτώσεις που ακολουθούν ο πρώτος στίχος που μετέχει στον διασκελισμό τελειώνει με έναν χρονικό σύνδεσμο («όταν», «μόλις», «καθώς»):

γενναί_οι_οσάκις είναι πλούσιωι, κι όταν είναι πτωχοί, πάλ' εις μικρόν γενναί_οι, «Θερμοπύλες», στ. 6-7	11 (2-4-6-8-10) 11 ([1]-4-5-8-10)
Από την πρώτην ώρα το γνωρίζαμε_όταν πρόπερσι στην παρέα μας είχε μπει. «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.», στ. 32-33	13 (2-4-6-10-12) 10 ([1]-6-8-10)
Όμως αρρώστησε_εις τον πλουν. Και μόλις απεβίβασθη, πέθανε._Η ταφή του, πτωχοτάτη, «Εις το Επίνειον», στ. 4-5	11 ([1]-4-8-10) 15 (4-6-10-14)

⁶⁵⁴ Αν και είναι επιτρεπτή η μέτρηση της τοποθετημένης στο τέλος του στ. 6 λέξης «δωμάτια» και με συνίζηση και με χασμωδία ανάμεσα στο «ι» και το «α», καθώς πρόκειται για τα δύο τελευταία και ταυτόχρονα άτονα φωνήεντα του στίχου (συνεπώς, η συνεκφώνηση ή η απομάκρυνσή τους δεν επηρεάζει την εσωτερική κίνηση του ρυθμού), η μέτρηση της λέξης με συνίζηση υπαγορεύεται από την ανάγκη διασφάλισης της ομοιοκαταληξίας (από τη στιγμή που ομοιοκαταληκτούν όλοι οι στίχοι του ποιήματος) του συγκεκριμένου στίχου με τον στ. 3, ο οποίος ολοκληρώνεται με τη λέξη «παλάτια» (η λέξη «παλάτια» προφέρεται, κατά την αυθόρμητη ανάγνωση, μετρημένη με συνίζηση).

Βγαίνουνε χωριστά, κρυφά_απ' το σπίτι· και καθώς	14 ([1]-6-8-10-14)
βαδίζουνε κάπως ανήσυχα στον δρόμο, μοιάζει	15 (2-5-8-12-14)
«Η αρχή των», στ. 4-5	

Στους στίχους που παρατίθενται στη συνέχεια προσκελισμός είναι ένας αιτιολογικός σύνδεσμος («επειδή», «Γιατί»). Στη δεύτερη περίπτωση η ισχυρή και μακράς διάρκειας παύση της τελείας απομονώνει τον αιτιολογικό σύνδεσμο από τα νοηματικά συμφραζόμενα του στιχικού του περιβάλλοντος και δημιουργεί την εντύπωση ότι αυτός επανενώνεται (κατά την αυθόρμητη ανάγνωση) με τον επόμενο στίχο, καθώς είναι ασφαλώς επιτρεπτή (ίσως και επιβεβλημένη) μία ανάγνωση κατά την οποία θα τηρείται πιο σύντομη παύση στο τέλος του στίχου σε σχέση με την εσωτερική παύση της τελείας:

Μεγάλη_η δυσκολί_α απέβη_επειδή	7+6 (2-6 // 2-6)
ως δέκα πέντε χρόνια πέρασαν_απ' την μέρα	7+7 (2-4-6 // [1]-6)
«Τεχνουργός κρατήρων», στ. 10-11	
Τον εξαντλούσε_η τόση_αναμονή. Γιατί	12 (4-6-10-12)
κιάλας μονάχος όπως ήταν για_ώρες, άρχισαν	14 ([1]-4-6-8-10-12)
«Δύο νέοι, 23 έως 24 ετών», στ. 11-12	

Ακολουθούν παραδείγματα διασκελισμών που διασπών τη συντακτική συνοχή ενός εμπρόθετου προσδιορισμού, αφού χωρίζουν απότομα την πρόθεση («για», «υπό», «μετά») από το απαραίτητο συμπλήρωμά της, δηλαδή ένα ουσιαστικό ή ένα ονοματικό σύνολο:

Κάτι γρη_ές, κοντά μου, χαμηλά μιλούσαν για	14 ([1]-4-6-10-12)
την τελευταί_α μέρα που_έζησε –	10 (4-6-8)
«Μύρης: Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.», στ. 23-24	
είπεν, Η συντροφιά μας να `ναι_υπό	10 ([1]-6-8-10)
την εύνοιαν και την προστασί_αν του μεγάλου,	13 (2-8-12)
«Μύρης: Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.», στ. 50-51	
να δούμε τι απομένει πια, μετά	10 (2-4-6-8-10)
τόση δεινότητα χειρουργική. –	10 ([1]-4-10)
«Εν μεγάλη Ελληνική αποικία, 200 π.Χ.», στ. 29-30	

Ακολουθεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα έντονης αναντιστοιχίας ανάμεσα στο μέτρο και το νόημα, αφού ο διασκελισμός διασπά την κανονικά αδιάσπαστη φράση «μ' όλο που», η οποία εισάγει δευτερεύουσες εναντιωματικές προτάσεις: η

παύλα που σημειώνεται πριν από τον προσκελισμό ασφαλώς αυξάνει την ένταση του φαινομένου:

κάθε μνησικακί_αν για τον Μαρύλο – μ' όλο 7+7 ([1]-6 // 4-6)
που με_είχε κλέψει την αγάπη του_Ερμοτέλη, 6+7 (2-4-6 // 2-6)
«Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής
Ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)», στ. 22-23

Και ο επόμενος διασκελισμός χωρίζει δύο συντακτικούς όρους που συναποτελούν μία φράση (τη φράση «καθώς που»), η οποία εισάγει μία επιρρηματική αναφορική δευτερεύουσα πρόταση, αφού ουσιαστικά αντικαθιστά το αναφορικό επίρρημα (του τρόπου) «όπως»:

Κ' ήπια_από δυνατά κρασιά, καθώς 10 ([1]-{3}-6-8-10)
που πίνουν οι_ανδρείοι της ηδονής. 10 (2-6-10)
«Επίγα», στ. 5-6

Επίσης, καταγράφω μία περίπτωση διασκελισμού που απομακρύνει τον συμπλεκτικό σύνδεσμο «και» από το συντακτικοποιηματικό του συμπλήρωμα, ενώ παράλληλα υπάρχει στίξη πριν από τον προσκελισμό:

Εις ίλιγγον είν' η ψυχή της. «Και 10 (2-5-8)
ρείθροις δακρύων» μας λέγει «περιτέγγω 11 ([1]-4-6-10)
«Αννα Κομνηνή», στ. 3-4

Τέλος, παραθέτω δύο στίχους στους οποίους χωρίζονται αόριστο άρθρο και ουσιαστικό:

το_Αλεξανδρινό Γυμνάσιον ένα 11 (6-8-10)
θρι_αμβικό κατόρθωμα της τέχνης, 11 (4-6-10)
«Αλεξανδρινοί Βασιλείς», στ. 24-25

Συνεχίζω με μία άλλη κατηγορία διασκελισμών, αυτούς που χωρίζουν μία κύρια (ή ανεξάρτητη), από άποψη συντακτική, πρόταση και μία δευτερεύουσα πρόταση (ονοματική ή επιρρηματική), καθώς και δύο δευτερεύουσες προτάσεις. Οι διασκελισμοί αυτού του είδους είναι συνολικά 194. Από αυτούς, οι 99 αφορούν ονοματική δευτερεύουσα, οι 82 αφορούν επιρρηματική δευτερεύουσα, ενώ άλλοι 13 διασκελισμοί απομακρύνουν δύο δευτερεύουσες προτάσεις (είτε ονοματικές είτε επιρρηματι-

κές). Ακολουθεί ένα παράδειγμα διασκελισμού που χωρίζει ρήμα και δευτερεύουσα ειδική πρόταση που λειτουργεί ως αντικείμενο:

Οι_Αλεξανδρινοι_ενοιωθαν_βεβαι_α	12 (6-7-10)
που_ησαν_λογια_αυτα_και_θεατρικα.	10 (2-4-6-10)
«Αλεξανδρινοί Βασιλείς», στ. 20-21	

Συνεχίζοντας με τις κατηγορίες των πιο σύνθετων διασκελισμών, εντοπίστηκαν 24 διασκελισμοί στους οποίους λαμβάνουν μέρος τρεις συντακτικοί όροι που συνδέονται άρρηκτα, 6 διασκελισμοί στους οποίους και πάλι λαμβάνουν μέρος τρεις συντακτικοί όροι αλλά ο ένας από αυτούς αναπτύσσει διαφορετική συντακτική σχέση με καθέναν από τους άλλους δύο, καθώς και 13 διασκελισμοί με σχήμα τεσσάρων συντακτικών όρων και άλλοι 2 διασκελισμοί πέντε συντακτικών όρων.

Ακολουθεί ένα παράδειγμα διασκελισμού στον οποίο μετέχουν τρεις συντακτικοί όροι:

Την_προσοχη_μου_κατι_που_ειπαν_πλαγι_μου	12 (4-6-8-10)
δι_ευθυνε_στον_καφενειου_την_εισοδο.	12 (2-8-10)
«Στου Καφενείου την Είσοδο», στ. 1-2	

Παρατηρούμε ότι στον πρώτο στίχο τοποθετούνται το αντικείμενο («την προσοχή») και το υποκείμενο («κάτι»), ενώ στον δεύτερο στίχο τοποθετείται το ρήμα («διεύθυνε»).

Στην επόμενη περίπτωση το σχήμα του διασκελισμού περιλαμβάνει τέσσερις συντακτικούς όρους:

Ο_ποι_ητης_Φερναζης_το_σπουδαι_ον_μερος	13 (4-6-10-12)
του_επικου_ποι_ηματος_του_καμνει.	11 (4-6-10)
«Ο Δαρείος», στ. 1-2	

Στον πρώτο στίχο τοποθετούνται το υποκείμενο («Ο Φερνάζης») και το αντικείμενο («το μέρος»), ενώ στον δεύτερο στίχο ακολουθούν μία γενική διαιρετική («του επικού ποιήματος») που προσδιορίζει το ουσιαστικό «μέρος» και το ρήμα («κάμνει») που αποτελεί νοηματικό συμπλήρωμα του υποκειμένου.

Επίσης, μετρήθηκαν 190 διασκελισμοί με σημείο στίξης στο τέλος του πρώτου στίχου (στοιχείο που, εκ πρώτης όψεως, προκαλεί την εντύπωση ότι το νόημα του στίχου είναι ολοκληρωμένο). Καταγράφω το ακόλουθο παράδειγμα:

της Βηρυτού θάψαμε τον σοφό Λυσί_α,	13 (4-5-10-12)
γραμματικόν. Ο χώρος κάλλιστα προσήκει.	13 (4-6-8-12)
«Λυσίου Γραμματικού Τάφος», στ. 2-3	

Ο διασκελισμός (που ενεργοποιείται από τον μετασκελισμό) χωρίζει ένα κύριο όνομα («Λυσία») και έναν ομοιόπρωτο προσδιορισμό που λειτουργεί συντακτικά ως παράθεση («γραμματικόν»). Η δραστηριότητα του διασκελισμού ενδυναμώνεται από το ισχυρό σημείο στίξης μετά τον μετασκελισμό.

Πιο ισχυρό σημείο στίξης, σε σχέση με το κόμμα του προηγούμενου παραδείγματος, φέρει στο τέλος του ο πρώτος από τους δύο στίχους που παρατίθενται στη συνέχεια:

μ' όλο που_ήτανε – φρικτόν ειπείν –	10 ([1]-4-8-10)
στο_επικατάρατον Σεράπι_ον ιερέυς.	12 (4-8-12)
«Ιερεύς του Σεραπίου», στ. 12-13	

Οι συντακτικοί όροι που χωρίζονται εδώ είναι το ρήμα («ήτανε») και το κατηγορούμενο («ιερεύς»), ενώ παρεμβάλλονται ανάμεσά τους μία παρενθετική φράση οριοθετημένη με παύλες και τοποθετημένη στο τέλος του πρώτου στίχου και ένας εμπρόθετος προσδιορισμός του τόπου, ο οποίος τοποθετείται στον δεύτερο στίχο.

Μία σύνθετη κατηγορία διασκελισμών είναι και αυτοί που εκτείνονται σε περισσότερους από δύο στίχους. Συγκεκριμένα, 63 διασκελισμοί εκτείνονται σε τρεις στίχους, καθώς είτε χωρίζονται τρεις –περιεχόμενοι σε διαφορετικούς στίχους– όροι που υπό κανονικές μετρικές και συντακτικές συνθήκες συναποτελούν μία άρρηκτη συντακτικονοηματική ενότητα, είτε σημειώνονται παράλληλοι διασκελισμοί, δηλαδή υπάρχουν διαφορετικοί όροι σε κάθε στίχο που χρειάζονται συμπλήρωμα. Επιπλέον, εντοπίστηκαν 8 διασκελισμοί εκτεινόμενοι σε τέσσερις στίχους και 1 διασκελισμός εκτεινόμενος σε πέντε στίχους. Προκειμένου να γίνει ευκρινέστερα κατανοητό αυτό το φαινόμενο, παραθέτω τους παρακάτω στίχους:

Πώς τρέμουν μην την χάσουνε και πώς την αγαπούνε	15 ({1}-2-4-6-10-14)
η σαστισμένες κι αντιπατικές	10 (4-10)
ψυχές, που κάθονται – κωμικοτραγικές –	12 (2-4-12)
«Η Ψυχές των Γερόντων», στ. 5-7	

Παρατηρούμε ότι ο πρώτος στίχος ολοκληρώνεται με το ρήμα «αγαπούνε» που χρειάζεται νοηματικό συμπλήρωμα, αφού απουσιάζει το υποκείμενό του (βέβαια

στον στίχο περιέχονται άλλα δύο ρήματα χωρίς υποκείμενο), στον δεύτερο στίχο ακολουθεί ένα ονομαστικό σύνολο συναποτελούμενο από οριστικό άρθρο («η») και δύο επιθετικούς προσδιορισμούς («σαστισμένες κι αντιφατικές»), το οποίο είναι ασφαλώς νοηματικά εκκρεμές διότι δεν υπάρχει το απαραίτητο για τη σύνταξη και το νόημα ουσιαστικό. Το ουσιαστικό που λειτουργεί ως υποκείμενο («ψυχές») ακολουθεί στην αρχή του επόμενου στίχου, απομονωμένο με κόμμα, για να γίνει ίσως έτσι σαφές ότι νοηματικά ανήκει στον προηγούμενο στίχο. Και πράγματι τίποτα δεν θα εμπόδιζε τον ποιητή να τοποθετήσει το ουσιαστικό στο τέλος του στ. 6, καθώς θα προέκυπτε ένας ιαμβικός δωδεκασύλλαβος (ο στίχος θα ήταν: «η σαστισμένες κι αντιφατικές ψυχές»). Όμως, αυτή η επιλογή της μετακίνησης του σημασιακά φορτισμένου ουσιαστικού (η λέξη «ψυχή» παραπέμπει στη ζωή και ταυτόχρονα στον θάνατο) που μάλιστα αποτελεί τον βασικό θεματικό άξονα πάνω στον οποίο αναπτύσσεται το ποίημα (ας μην ξεχνάμε και τον τίτλο «Η Ψυχές των Γερόντων») έχει ως αποτέλεσμα τη νοηματική υπογράμμιση της αποκομμένης λέξης· παράλληλα, συλλειτουργεί εδώ και η ομοιοκαταληξία των λέξεων «αντιφατικές», «ψυχές», «κωμικοτραγικές», προκειμένου να επιτευχθεί το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα.

Στη συνέχεια, παραθέτω ολόκληρο το ποίημα «Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων», στο οποίο περιέχεται ο μοναδικός διασκελισμός που θεώρησα ότι εκτείνεται σε πέντε στίχους, συγκεκριμένα στους στ. 3-7 του ποιητικού κειμένου, καθώς υπάρχουν σ' αυτούς χωρισμένοι συντακτικοί όροι που κανονικά συνδέονται άρρηκτα μεταξύ τους:

	«Ποιο_απόσταγμα να βρίσκεται_από βότανα γητεύματος», είπ' ένας αισθητής	↓	12 ({1}-2-6-{9}-10) 10 (2-{5}-6-10)
	«ποιο_απόσταγμα κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων καμωμένο	↓	10 ({1}-2-6-10) 13 (2-6-8-12)
5	που για μια μέρα (αν περισσότερο δεν φθάν' η δύναμής του)_ή και για λίγη ώρα	↓	10 (4-8) 13 (2-4-6-{7}-10-12)
	τα_είκοσι τρία μου χρόνια να με φέρει	↓	11 ({1}-4-6-10)
	ξανά· τον φίλον μου στα_είκοσι δυο του χρόνια	↓	13 (2-4-{7}-10-12)
	να με φέρει ξανά – την εμορφιά του, την αγάπη του.	↓	16 ([3]-6-10-14)
10	»Ποιο_απόσταγμα να βρίσκεται_κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων καμωμένο	↓	14 ({1}-2-6-10-14) 13 (2-6-8-12)
	που, σύμφωνα με την αναδρομήν, και την μικρή μας κάμαρη να_επαναφέρει.	↓	10 (2-10) 13 (4-6-12)

Όπως γίνεται φανερό, πρόκειται για ένα ποίημα που χαρακτηρίζεται από έντονη παρουσία του διασκελισμού, καθώς όλοι οι στίχοι του μετέχουν σε διασκελισμό περιέ-

χοντας είτε τον προσκελισμό είτε τον μετασκελισμό (ή, για να το θέσω διαφορετικά, οι 8 από το σύνολο των 13 στίχων του ποιητικού κειμένου μένουν νοηματικά εκκρεμείς και χρειάζονται συμπλήρωμα). Όσον αφορά ειδικότερα τους υπό εξέταση στίχους (τους στ. 3-7), στον πρώτο από αυτούς τοποθετείται το υποκείμενο («ποιο απόσταγμα») ενός ρήματος που δεν αναφέρεται, αλλά εννοείται, καθώς έχει αναφερθεί στον στ. 1 (στη φράση: «ποιο απόσταγμα να βρίσκεται») και ένα ουσιαστικό («συνταγές») που χρειάζεται νοηματικό συμπλήρωμα. Στον δεύτερο στίχο βρίσκουμε τη γενική κτητική «μάγων» (προσδιορίζει το ουσιαστικό «συνταγές») και την επιθετική μετοχή «καμωμένο» (προσδιορίζει το ουσιαστικό «απόσταγμα»). Καθώς ο επόμενος στίχος αρχίζει με την αναφορική αντωνυμία «που», αντιλαμβανόμαστε ότι αυτή εισάγει μία δευτερεύουσα αναφορική πρόταση (η οποία προσδιορίζει το ουσιαστικό «απόσταγμα»), ενώ ακολουθεί ένας εμπρόθετος προσδιορισμός του χρόνου («για μια μέρα») κι έπειτα μία παρενθετική πρόταση που επίσης μένει νοηματικά εκκρεμής, αφού αρχίζει με τον υποθετικό σύνδεσμο «αν» και έπεται στο τέλος του στίχου ο επιρρηματικός προσδιορισμός (του ποσού) «περισσότερο». Ο στ. 6 αρχίζει με το ρήμα της παρενθετικής πρότασης «δεν φθάν'», ενώ ακολουθεί το υποκείμενο «η δύναμις». Μετά την ολοκλήρωση της παρενθετικής πρότασης υπάρχει ένας δεύτερος εμπρόθετος προσδιορισμός του χρόνου («για λίγη ώρα»). Στον τελευταίο στίχο (και μάλιστα στο τέλος του στίχου) βρίσκουμε το ρήμα της δευτερεύουσας αναφορικής πρότασης «να φέρει». Είναι, λοιπόν, εμφανές ότι, εξαιτίας της έντονα ανακόλουθης συντακτικής διάρθρωσης, αναπτύσσονται περίπλοκοι συντακτικοί δεσμοί ανάμεσα σε πολλούς όρους, στοιχείο που γίνεται ίσως περισσότερο κατανοητό αν καταγραφεί το συντακτικό σχήμα των παράλληλων διασκελισμών που σημειώνονται: υποκείμενο (ρήματος που δεν αναφέρεται) + ουσιαστικό - γενική προσδιοριστική + επιθετική μετοχή (προσδιορισμός στο υποκείμενο) - αναφορική αντωνυμία + εμπρόθετος προσδιορισμός + υποθετικός σύνδεσμος + επιρρηματικός προσδιορισμός - ρήμα + δεύτερος εμπρόθετος προσδιορισμός - ρήμα. Με την ευκαιρία της παράθεσης του ποιήματος, έχει σημασία να προσέξουμε ότι όλες οι συναντήσεις φωνηέντων διαβάζονται με συνίζηση, ενώ υπάρχουν και δύο συνιζήσεις που γίνονται πάνω σε σημείο στίξης: η πρώτη περιέχεται στον στ. 5 και ενώνει την τελευταία λέξη που τοποθετείται πριν από την παρένθεση (τη λέξη «μέρα») με την πρώτη λέξη της παρενθετικής πρότασης (τη λέξη «αν»): το γεγονός ότι τα δύο φωνήεντα που συνεκφωνούνται είναι ηχητικά όμοια και ταυτόχρονα άτονα καθιστά τη συμμορφία εύκολη κατά την αυθόρμητη ανάγνωση: αντίθετα, η δεύτερη συνιζήση πάνω σε στίξη (η συνιζήση του στ. 6) θα

μπορούσε να χαρακτηριστεί πειστική, αφενός επειδή τα δύο φωνήεντα δεν τα χωρίζει μόνο η παρένθεση που κλείνει αλλά και το κόμμα που σημειώνεται ανάμεσά τους και αφετέρου επειδή το δεύτερο φωνήεν (δηλαδή ο διαζευκτικός σύνδεσμος «ή») φέρει τόνο. Εύκολα, λοιπόν, αντιλαμβάνεται κανείς ότι στο συγκεκριμένο ποίημα παρατηρείται μία επιτάχυνση της εκφοράς του λόγου· αν συνυπολογίσουμε και την ισχυρή παρουσία του διασκελισμού, διαπιστώνουμε ότι αυτή η επιτάχυνση του ρυθμού ξεπερνάει τα όρια του στίχου, αφού ο διασκελισμός αποτελεί ένα μετρικό φαινόμενο που από τη μία πλευρά απομακρύνει όρους στενά συνδεδεμένους (σύμφωνα με τους συντακτικούς κανόνες) και από την άλλη πλευρά δίνει την (παραπλανητική) εντύπωση ότι καταργούνται τα όρια του στίχου, διότι υπαγορεύει την τήρηση παύσης μικρότερης διάρκειας (συγκριτικά με την παύση που τηρείται συνήθως) στο τέλος του στίχου, αφού ο αναγνώστης μεταφέρεται πιο γρήγορα στον επόμενο στίχο, ώστε να συμπληρώσει το νόημα. Η ρυθμική αυτή επιτάχυνση είναι ίσως απόρροια του τόνου του προφορικού λόγου, αφού ολόκληρο το ποίημα, με εξαίρεση τη φράση του στ. 2 «είπ' ένας αισθητής», τοποθετείται εντός εισαγωγικών. Συνεπώς, πρόκειται για τον λόγο ενός ηλικιωμένου αισθητή που αναζητά με αγωνία ένα απόσταγμα βοτάνων (είναι ενδεικτική η επανάληψη της φράσης «ποιο απόσταγμα» στους στ. 1, 3, 10), το οποίο θα έχει τη “μαγική” ικανότητα να τον μεταφέρει στο παρελθόν, στα χρόνια της νεότητάς του.

Επιπλέον, εντοπίστηκαν 13 διασκελισμοί που ολοκληρώνονται μετά την παρεμβολή ενός στίχου (στον παρεμβαλλόμενο στίχο δεν περιέχεται όρος που να αναπτύσσει συντακτική σχέση με κάποιο από τα τμήματα του διασκελισμού) και 4 διασκελισμοί που ολοκληρώνονται αφού έχουν μεσολαβήσει δύο στίχοι. Καταμετρήθηκαν, όμως, και 7 περιπτώσεις στις οποίες τα τμήματα της διασπασμένης από τον διασκελισμό συντακτικής ενότητας περιέχονται σε τρεις διαφορετικούς στίχους, αλλά ενδιάμεσα παρεμβάλλονται κι άλλοι στίχοι (ένας ή περισσότεροι) που δεν περιέχουν συντακτικούς όρους σχετικούς με τον διασκελισμό, καθώς και 2 διασκελισμοί που διασπών μία συντακτική ενότητα σε τέσσερα μέρη τοποθετημένα σε τέσσερις στίχους, με ταυτόχρονη παρεμβολή άλλων στίχων ενδιάμεσα.

Στους στίχους που παρατίθενται παρακάτω παρεμβάλλεται ένας στίχος μεταξύ των τμημάτων του διασκελισμού:

Εξ_ι_ερέ_ων και λῃϊκῶν μια συνοδεί_α,	13 (4-8-{9}-12)
αντιπροσωπευμένα πάντα τα_επαγγέλματα,	14 (6-8-12)
δι_έρχεται_οδούς, πλατέες, και πύλες	11 (2-6-8-10)

Οἱ συντακτικοὶ ὅροι που χωρίζονται εἶναι τὸ υποκείμενο «μια συνοδεία» που περιέχεται στὸν πρῶτο στίχο καὶ τὸ ρῆμα «διέρχεται» που τοποθετεῖται στὸν τρίτο στίχο. Οφείλω βέβαια νὰ σημειώσω ὅτι δὲν ἔχουμε ἐδῶ ἕναν ἰδιαίτερα αἰσθητὸ διασκελισμό· στὴν αποδυνάμωση τοῦ διασκελισμοῦ συμβάλλει ἀσφαλῶς ἡ παρεμβολή τοῦ στίχου που οὐσιαστικά ἀποτελεῖ μίᾳ παρενθετικὴ φράση καὶ διακόπτει τὴν ἀναμενόμενη συντακτικὴ ροή. Επιπροσθέτως, τὰ κόμματα στὸ τέλος τῶν δύο πρῶτων στίχων καὶ οἱ χασμωδίες τῆς λέξης «ιερέων» καὶ τῆς φράσης «διέρχεται οδοῦς» υπαγορεύουν μίᾳ ἀνάγνωση μακρόσυρτη, με σταθερὰ ἀργοκίνητο ρυθμό, χωρὶς ἀπότομες ἀνακοπές διαμορφώνοντας ἕνα ρυθμικὸ περιβάλλον που δὲν εὐνοεῖ τὴν ἀνάδειξη τοῦ διασκελισμοῦ.

Στὴ συνέχεια, καταγράφεται ἕνα παράδειγμα στὸ ὁποῖο ὁ διασκελισμὸς ὁλοκληρώνεται μετὰ τὴν παρεμβολή δύο διπλῶν στίχων:

θερμοί, συγκινημένοι εἶναι που_ο_Εμονίδης	7+7 (2-6 // [1]-6)
(ἀπὸ τὴν παλαι_άν_εκείνην εποχή·	6+6 (2-6 // 2-6)
το_εκατόν τριάντα_επτὰ τῆς βασιλείας Ἑλλήνων! –	6+7 ({3}-4-6 // 4-6)
ἴσως καὶ λίγο πρὶν) στο_ποίημα_ετέθη	6+6 ([1]-4-6 // 2-6)
«Τέμεθος, Ἀντιοχεύς· 400 μ.Χ.», στ. 5-8	

Οἱ συντακτικοὶ ὅροι που χωρίζονται εἶναι τὸ υποκείμενο «ο Ἐμονίδης» (περιέχεται στὸν πρῶτο στίχο) καὶ τὸ ρῆμα «ετέθη» (περιέχεται στὸν τέταρτο στίχο).

Ἡ τελευταία (καὶ ἴσως ἡ περισσότερο τολμηρὴ) μορφή τοῦ ὑπὸ ἐξέταση φαινομένου εἶναι οἱ 19 διασκελισμοὶ που σημειώνονται μετὰξὺ διαφορετικῶν στροφικῶν ἐνοτήτων, οἱ ὁποῖοι προκαλοῦν ἔντονη ρήξη ἀνάμεσα στὸ μετρικὸ καὶ τὸ νοηματικὸ σύστημα, καθὼς καταργοῦν τὴ σύμβαση που υπαγορεύει τὴ νοηματικὴ αὐτοτέλεια κάθε στροφῆς. Ἀκολουθεῖ ἕνα παράδειγμα διασκελισμοῦ μετὰξὺ στροφικῶν ἐνοτήτων:

ἀντιλαμβάνονται._H_ακο_ή	10 (4-10)
αὐτῶν κάποτε_εν_ὥραις σοβαρῶν σπουδῶν	12 (2-[3]-6-10-12)
ταράττεται._H_μυστικὴ βο_ή	10 (2-8-10)
«Σοφοὶ δε Προσιόντων», στ. 5-7	

Οἱ συντακτικοὶ ὅροι που χωρίζονται εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ «Ἡ ἀκοή» που λειτουργεῖ συντακτικά ὡς υποκείμενο τῆς πρότασης που ἀκολουθεῖ καὶ ἡ γενικὴ υποκειμενικὴ

«αυτών», ενώ παρατηρούμε ότι ο διασκελισμός εκτείνεται και σε έναν ακόμα στίχο, αφού και το ρήμα «ταράττεται» αποτελεί απαραίτητο νοηματικό συμπλήρωμα του υποκειμένου. Οι τελείες που σημειώνονται πριν αρχίσει ο διασκελισμός αλλά και όταν ολοκληρώνεται (στον τρίτο στίχο) ενδυναμώνουν ακόμα περισσότερο τη δραστηκότητά του. Είναι εμφανές ότι η λέξη στην οποία επικεντρώνεται κατά κύριο λόγο η προσοχή του αναγνώστη μέσω του έντονου αυτού διασκελισμού είναι το ουσιαστικό «ακοή».

Στη συνέχεια, παραθέτω το ποίημα «Η Μάχη της Μαγνησίας», στο οποίο ο διασκελισμός μεταξύ στροφών απαντά 5 φορές:

	Έχασε την παλιά του_ορμή, το θάρρος του.	12 ([1]-6-8-10)
	Του κουρασμένου σώματός του, του_άρρωστου ↓	12 (4-6-8-10)
	σχεδόν, θα 'χει κυρί_ως την φροντίδα. Κι ο_επίλοιπος ↓	16 (2-[3]-6-10-14)
	βί_ος του θα δι_έλθει_αμέριμος. Αυτά_ο Φίλιππος ↓	16 ([1]-6-8-12-14)
5	τουλάχιστον δια_τείνεται._Απόψε κύβους παίζει·	15 (2-6-10-12-14)
	έχει_όρεξι να δι_ασκεδάσει. Στο τραπέ_ζι ↓	15 ([1]-[3]-10-14)
	βάλτε πολλά τριαντάφυλλα. Τι_αν στην Μαγνησί_α ↓	15 ([1]-4-6-{9}-14)
	ο_Αντί_οχος κατεστράφηκε. Λένε πανωλεθρί_α ↓	15 (2-6-[9]-14)
10	έπεσ' επάνω στον λαμπρού στρατεύματος τα πλήθια.	15 ([1]-4-8-10-14)
	Μπορεί να τα μεγάλωσαν· όλα δεν θα 'ναι_αλήθεια.	15 (2-6-[9]-12-14)
	Είθε. Γιατί_αγκαλά κ' εχθρός, ήσανε μια φυλή.	14 ([1]-4-6-8-9-12-14)
	Όμως ένα_«είθε»_είν' αρκετό._Ίσως κιόλας πολύ.	14 ([1]-[3]-4-{5}-8-9-11-14)
	Ο Φίλιππος την ε_ορτή βέβαια δεν θ' αναβάλει.	15 (2-8-[9]-14)
	Όσο κι αν στάθηκε του βί_ου του_η κόπωσης μεγάλη, ↓	15 ([1]-4-8-10-14)
15	ένα καλό δια_τήρησεν, η μνήμη δι_όλου δεν του λείπει.	17 ([1]-4-6-10-12-16)
	Θυμάται πόσο στην Συρί_α θρήνησαν, τι_είδος λύπη ↓	17 (2-4-8-10-{13}-14-16)
	είχαν, σαν έγινε σκουπίδι_η μάνα των Μακεδονί_α. –	17 ([1]-4-8-10-16)
	Ν' αρχίσει το τραπέ_ζι. Δούλοι· τους αυλούς, τη φωταψί_α.	17 (2-6-8-12-16)

Στο παραπάνω ποίημα γίνεται διασκελισμός μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης, της δεύτερης και της τρίτης, της τρίτης και της τέταρτης, της τέταρτης και της πέμπτης, της έβδομης και της όγδοης, της όγδοης και της ένατης στροφής. Καταγράφω τα σχήματα των διασκελισμών αυτών: στους στ. 2-3 χωρίζονται επίθετο (προηγείται και οριστικό άρθρο) και επιρρηματικός προσδιορισμός του ποσού, ενώ σημειώνεται στίξη (κόμμα) πριν από τον προσκελισμό και μετά τον μετασκελισμό· στους στ. 4-5 οι όροι που απομακρύνονται είναι υποκείμενο και ρήμα, ενώ παρεμβάλλεται ανάμεσά τους άλλη λέξη που τοποθετείται πριν από τον μετασκελισμό· στους στ. 6-7 χωρίζο-

νται ένας εμπρόθετος προσδιορισμός του τόπου (πριν από αυτόν σημειώνεται τελεία) και ένα ρήμα· στους στ. 8-9 χωρίζονται υποκείμενο και ρήμα· στους στ. 14-15 απομακρύνονται μία δευτερεύουσα αναφορική επιρρηματική πρόταση που δηλώνει εναντιώση και η κύρια πρόταση· τέλος, στους στ. 16-17 χωρίζονται αντικείμενο και ρήμα, ενώ σημειώνεται κόμμα μετά τον μετασκελισμό. Η έντονη παρουσία του ακραίου αυτού φαινομένου σε ένα ποίημα που εμφανίζει αρκετά συμβατικά μορφικά στοιχεία (ισόστιχες στροφικές ενότητες, ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, παρουσία 6 δεκαπεντασύλλαβων με ξεκάθαρη τομή μετά την 8η μετρική συλλαβή) προφανώς δεν είναι τυχαία, αλλά καταδεικνύει την πρόθεση του ποιητή να επιτονίσει σημασιακά τους όρους εκατέρωθεν του διασκελισμού και ίσως δηλώνει παράλληλα την επιθυμία του να διαταράξει τη συμμετρία του σχήματος τείνοντας να ενώσει, κατά κάποιον τρόπο, τις στροφές μέσω των χρησιμοποιούμενων διασκελισμών.

Έπεται το παράδειγμα ενός εξαιρετικά τολμηρού διασκελισμού που διακόπτει απότομα την πρώτη στροφική ενότητα μετά την πρόθεση «για», ενώ στην αρχή της δεύτερης στροφικής ενότητας ακολουθεί το απαραίτητο συμπλήρωμα «τα δυο» και στη συνέχεια σημειώνεται τελεία:

ο_απλούς_λα_ός. Και χαίρομουν ίσα και για

12 (2-4-6-9-12)

τα δυο. Μα_απ' το πολύ να μ' έχει_ο κόσμος Νάρκισσο κ' Ερμή,
«Ιασή Τάφος», στ. 4-5

16 (2-{3}-6-8-10-12-16)

Όπως εύκολα παρατηρεί κανείς, η πρόθεση «για» υπογραμμίζεται ρυθμικά όχι μόνο εξαιτίας του απότομου διασκελισμού αλλά και επειδή φέρει υποχρεωτικό μετρικό τόνο, αν και είναι μονοσύλλαβη και κανονικά άτονη, καθώς σε διαφορετική περίπτωση ο τελευταίος τόνος του στίχου θα ήταν ο παρατονισμός στην 9η συλλαβή.

Για να μετατρέψουμε τα εξαγόμενα από τη μελέτη του υπό εξέταση φαινομένου συμπεράσματα σε συγκεντρωτικά αριθμητικά αποτελέσματα, πρέπει να σημειωθεί ότι, με βάση τα κριτήρια που ορίστηκαν (και περιγράφηκαν παραπάνω) για την κατηγοριοποίηση των διασκελισμών, οι διασκελισμοί που εντοπίστηκαν στα αναγνωρισμένα ποιήματα του Καβάφη είναι συνολικά 1093· ο αριθμός αυτός αντιστοιχεί στο ποσοστό του 41,53% επί του συνόλου των 2632 στίχων. Επομένως, τα ποσοτικά στοιχεία επαληθεύουν τη συχνή χρήση του συγκεκριμένου στιχουργικού μέσου από τον Καβάφη και στα αναγνωρισμένα ποιήματα, ενός μέσου που αποτελεί μία ακόμα περίπτωση αναντιστοιχίας του μέτρου με τον ρυθμό και το νόημα.

5. Ατελή ποιήματα

Οι διασκελισμοί δύο συντακτικών όρων των ατελών ποιημάτων είναι 134. Μεγαλύτερη συχνότητα παρουσιάζουν τα εξής σχήματα: ρήμα - αντικείμενο (18 διασκελισμοί), υποκείμενο - ρήμα (13 διασκελισμοί), επιθετικός προσδιορισμός - ουσιαστικό (13 διασκελισμοί). Επίσης, σε απλή μορφή εμφανίζονται οι 45 διασκελισμοί, ενώ συχνοί είναι οι διασκελισμοί με παρεμβαλλόμενους όρους ανάμεσα στα δύο τμήματα, τοποθετημένους στον πρώτο στίχο (26 διασκελισμοί), με παρεμβαλλόμενους όρους τοποθετημένους στον δεύτερο στίχο (20 διασκελισμοί) και με στίξη μετά τον μετασκελισμό (14 διασκελισμοί).

Ας δούμε ένα παράδειγμα συνηθισμένου σχήματος υποκειμένου («το βλέμμα») - ρήματος («ποιούσε»), με παρεμβαλλόμενους ανάμεσά τους κι άλλους συντακτικούς όρους τοποθετημένους και στους δύο στίχους· η παρεμβολή αυτή απομακρύνει (από άποψη χωρική) αρκετά τον μετασκελισμό από τον προσκελισμό:

Συχνά το βλέμμα του_Ι_ουστινι_ανού	12 (2-4-12)
φρίκην και βδελυγμί_αν ποιούσε στους θεράποντάς του.	15 ([1]-6-8-12-14)
«Της ανεκδότου Ιστορίας», στ. 1-2	

Ακολουθεί ένα παράδειγμα διασκελισμού που χωρίζει το ουσιαστικό «απόστασιν» από τον επιθετικό προσδιορισμό «μεγάλην»:

στην προκυμαί_αν· εις απόστασιν	10 (4-8)
μεγάλην απ' τα καφενεί_α και τα μπαρ.	12 (2-8-12)
«Στην Προκυμαία», στ. 11-12	

Παραθέτω στη συνέχεια ένα παράδειγμα διασκελισμού που χαρακτηρίζεται από υψηλό βαθμό τολμηρότητας, καθώς διασαλεύει έντονα την ισορροπία μετρικού - νοηματικού συστήματος· με τον εν λόγω διασκελισμό χωρίζεται η αναφορική αντωνυμία «που» από το ρήμα «κατέφυγον»:

Οι_Άγιοι_Επτά Παιδες της Εφέσου που	12 (2-{5}-6-10)
κατέφυγον εις σπήλαιον να κρυφθούν	10 (2-6-10)
«Οι Άγιοι Επτά Παιδες», στ. 6-7	

Εντοπίστηκαν, επίσης, 23 διασκελισμοί, το ένα σκέλος των οποίων είναι δευτερεύουσα πρόταση. Για παράδειγμα, στους παρακάτω στίχους χωρίζεται ένα ρήμα

(«βουλευόμεθαν») από μια δευτερεύουσα πλάγια ερωτηματική που λειτουργεί ως αντικείμενο:

Μα τώρα, _ένδεκα την νύκτα, βουλευόμεθαν	14 (2-4-8-12)
πώς να τον φυγαδέψουμ' αύρι <u>ο</u> το πρω <u>ί</u> ,	12 ({1}-6-8-12)
«Έγκλημα», στ. 9-10	

Οι διασκελισμοί τριών όρων με στενή συντακτική σχέση μεταξύ τους είναι 4, ενώ υπάρχει και 1 διασκελισμός τριών όρων, ο ένας από τους οποίους συνδέεται κατά τρόπο διαφορετικό με καθέναν από τους άλλους δύο. Σε 1 διασκελισμό λαμβάνουν μέρος τρεις συντακτικοί όροι που συνδέονται μεταξύ τους, αλλά ο καθένας τοποθετείται σε διαφορετικό στίχο (δηλαδή ο διασκελισμός εκτείνεται σε τρεις στίχους). Όσον αφορά τους παράλληλους διασκελισμούς, συναντούμε και 1 περίπτωση κατά την οποία εμπλέκονται πέντε συντακτικοί όροι (με σχήμα: δύο προσκελισμοί - ένας μετασκελισμός και ένας προσκελισμός - ένας μετασκελισμός).

Για να δούμε λεπτομερέστερα ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της παραπάνω κατηγορίας, παραθέτω 3 διπλούς στίχους, στους οποίους γίνονται 2 διαδοχικοί διασκελισμοί:

Μια νύχτα που το φως τ' ωρα <u>ί</u> _ο της σελήνης	6+7 ({1}-2-6 // 2-6)
στην κάμαρή μου_ε <u>χ</u> ύθη... η φαντα <u>σί</u> _α, κά <u>τι</u>	7+7 (2-4-6 // 4-6)
πα <u>ί</u> ρνοντας της ζω_ής: πολ <u>ύ</u> _ολ <u>ί</u> γο π <u>ρά</u> γμα –	6+7 ([1]-6 // 2-4-6)
«Γένεσις Ποιήματος», στ. 1-3	

Στην πρώτη περίπτωση χωρίζεται το υποκείμενο «το φως» από το ρήμα «εχύθη» και στη δεύτερη περίπτωση χωρίζεται το υποκείμενο «η φαντασία» και ταυτόχρονα το αντικείμενο «κάτι» από τη μετοχή ενεργητικής φωνής «παίρνοντας». Η σύνθετη συντακτική άρθρωση του ποιητικού λόγου συμβάλλει καθοριστικά στην παραστατική αποτύπωση της υποβλητικής εικόνας που τα αφηγηματικά συμφραζόμενα περιγράφουν. Ας σημειωθεί ότι το ποίημα στο οποίο περιέχονται οι εν λόγω στίχοι πραγματεύεται το θέμα της ποιητικής έμπνευσης.

Οι διασκελισμοί με στίξη στο τέλος του πρώτου στίχου είναι 31. Καταγράφω ένα παράδειγμα στο οποίο χωρίζεται το υποκείμενο «οι μοναχοί» από το ρήμα «είχαν συναισθανθεί», ενώ η παρουσία του κόμματος στο τέλος του πρώτου στίχου είναι απολύτως δικαιολογημένη, καθώς ανάμεσα στους δύο όρους που απομακρύνονται παρεμβάλλεται μια δευτερεύουσα χρονική πρόταση:

Οι μοναχοί, ενώ προσεύχονταν εκείνος,	13 (4-6-8-12)
είχαν συναισθανθεί τι γίνονταν	10 ([1]-6-{7}-8)
«Αθανάσιος», στ. 13-14	

Οι διασκελισμοί που ολοκληρώνονται με την παρεμβολή ενός στίχου είναι 3, ενώ εντοπίζεται και 1 διασκελισμός που ολοκληρώνεται με τη μεσολάβηση ενός στίχου και παράλληλα σημειώνεται και στίξη στο τέλος του πρώτου στίχου.

Ακολουθεί ένα παράδειγμα διασκελισμού που χωρίζει το υποκείμενο «ο Αθανάσιος» από το ρήμα «προσεύχονταν», αλλά ανάμεσα στους δύο όρους παρεμβάλλεται ένας οριοθετημένος με παύλες στίχος που περιέχει τρεις ονοματικούς προσδιορισμούς του υποκειμένου· η τελεία αμέσως μετά τον μετασκελισμό ενισχύει την ένταση του φαινομένου:

φυγὰς και ταλαιπωρημένος ο_Αθανάσι_ος	14 (2-8-12)
– ο_ενάρετος, ο_ευσεβής, ο_την_ορθήν_πίστιν_τηρών_–	16 (2-8-12-13-16)
προσεύχονταν. Τον καταδίωκαν οι_εχθροί	12 (2-8-12)
«Αθανάσιος», στ. 3-5	

Διαπιστώνουμε ότι ο παρεμβαλλόμενος στίχος εδώ λειτουργεί ενισχυτικά ως προς το εκφραστικό αποτέλεσμα του διασκελισμού, καθώς ο ποιητής αποδίδοντας στο υποκείμενο (στον Αθανάσιο) τρεις θετικούς προσδιορισμούς επιτυγχάνει την ένταση της αναγνωστικής προσμονής και παράλληλα προετοιμάζει τον αναγνώστη για την αντίδραση του Αθανασίου, δηλαδή την προσευχή κατά τη διάρκεια της φυγής του στον Νείλο και ενώ οι εχθροί τον καταδιώκουν. Επιπλέον, η αίσθηση της ηρεμίας που αναδίδεται με τον μετασκελισμό (με την ενέργεια της προσευχής) έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την καταδίωξη που περιγράφεται αμέσως μετά.

Εντοπίστηκε ακόμα 1 διασκελισμός που ολοκληρώνεται με τη μεσολάβηση δύο στίχων, ενώ σημειώνεται και στίξη στο τέλος του πρώτου στίχου. Παραθέτω τους στίχους στους οποίους περιέχεται ο εν λόγω διασκελισμός:

Εγνώριζεν βεβαίως ο_άθλι_ος που κίνδυνον,	14 (2-6-8-12)
από τον τίμι_ον, τον εύορκον, τον αφιλοκερδή	16 (2-4-8-16)
κυρ I_ω_άννη Καντακουζηνό,	10 (4-10)
δεν δέτρεχεν κανένα του κυρ Ανδρονίκου το παιδί.	16 (2-6-12-16)
«Ο Πατριάρχης», στ. 13-16	

Οι συντακτικοί όροι που χωρίζονται εδώ είναι το αντικείμενο «κίνδυνον» από το ρήμα «δεν διέτρεχεν» και σε ένα δεύτερο επίπεδο το ουσιαστικό «κίνδυνον» από τον

επιθετικό προσδιορισμό «κανένα», ενώ παρατηρούμε ότι σημειώνεται και δεύτερος διασκελισμός μεταξύ των δύο ενδιάμεσων στίχων (χωρίζονται οι τρεις επιθετικοί προσδιορισμοί από το κύριο όνομα). Αυτό που επιτυγχάνεται με την καθυστερημένη αυτή ολοκλήρωση του διασκελισμού είναι η σημασιακή προβολή της διασκελιζόμενης φράσης, καθώς ο ποιητής επιδιώκει να υπογραμμίσει ότι ο πατριάρχης «κίνδυνον δεν διέτρεχε κανένα» από τον Ιωάννη Καντακουζηνό· οι τρεις παρεμβλλόμενοι ανάμεσα στα τμήματα του διασκελισμού εγκωμιαστικοί χαρακτηρισμοί για τον Καντακουζηνό χρησιμοποιούνται ακριβώς για τον ίδιο λόγο.

Οι διασκελισμοί μεταξύ στροφών είναι 3 και εντοπίζονται στο ποίημα «Σαμί-ου Επιτάφιον», δηλαδή στο ξαναγραμμένο «Επιτάφιον» των ανέκδοτων/κρυμμένων ποιημάτων. Πρόκειται, λοιπόν, για τους ίδιους διασκελισμούς που έχουν σχολιαστεί παραπάνω.

Συνοψίζοντας, οι διασκελισμοί των ατελών ποιημάτων είναι συνολικά 203, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 41,51% επί του συνόλου των 489 στίχων.

6. Σκόρπια σχεδιάσματα

Οι διασκελισμοί δύο συντακτικών όρων στα σκόρπια σχεδιάσματα είναι 10. Το πιο συχνά εμφανιζόμενο σχήμα είναι αυτό που συμπεριλαμβάνει τους όρους: ε-μπρόθετος προσδιορισμός - ρήμα (3 διασκελισμοί), ενώ τα υπόλοιπα σχήματα εμφανίζονται από μία φορά.

Οι διασκελισμοί που περιέχουν –ως προσκελισμό ή ως μετασκελισμό– δευτερεύουσα πρόταση είναι 2. Εντοπίστηκε και 1 διασκελισμός τριών όρων, ο ένας από τους οποίους έχει δύο διαφορετικές συντακτικές λειτουργίες. Επίσης, υπάρχει 1 παράλληλος διασκελισμός τεσσάρων συντακτικών όρων.

Ο διασκελισμός των τεσσάρων όρων χωρίζει το ουσιαστικό «στίχοι» από τη γενική κτητική «του Πλάτωνος» (μάλιστα μετά τον μετασκελισμό ακολουθεί παύλα) και παράλληλα το ρήμα «θάρρεψα» από τη δευτερεύουσα ειδική πρόταση που λειτουργεί ως αντικείμενο («που η ψυχή μου ανέβηκε στα χείλη»). Παραθέτω τους στίχους στους οποίους περιέχεται ο εν λόγω διασκελισμός:

που θάρρεψα_ – όπως λένουν οι θεί_οι στίχοι	13 (2-5-7-10-12)
του Πλάτωνος – που_η ψυχή μου_ανέβηκε στα χείλη.	15 (2-8-10-14)
«[Την ψυχὴν ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον]», στ. 17-18	

Επιπλέον, καταμετρήθηκαν 4 διασκελισμοί με στίξη στο τέλος του πρώτου από τους δύο στίχους.

Διαπιστώθηκε, λοιπόν, ότι ο διασκελισμός εμφανίζεται στην ομάδα των σκόρπιων σχεδιασμάτων 18 φορές, δηλαδή στο ποσοστό του 33,96% επί του συνόλου των 53 στίχων.

Σύγκριση των ομάδων των καβαφικών ποιημάτων ως προς την παρουσία του διασκελισμού

Συνοψίζοντας τα πορίσματα της μελέτης του φαινομένου του διασκελισμού, διαπιστώνουμε ότι τα περισσότερα συχνά εμφανιζόμενα (σε όλες τις ομάδες των ποιημάτων) σχήματα των συντακτικών όρων που χωρίζονται εξαιτίας της διακοπής του νοήματος των στίχων είναι τα εξής: υποκείμενο - ρήμα, ρήμα - υποκείμενο, ρήμα - αντικείμενο, αντικείμενο - ρήμα, ρήμα - κατηγορούμενο, κατηγορούμενο - ρήμα, επιθετικός προσδιορισμός - ουσιαστικό, ουσιαστικό - επιθετικός προσδιορισμός, ουσιαστικό - γενική προσδιοριστική, γενική προσδιοριστική - ουσιαστικό, ρήμα - εμπρόθετος προσδιορισμός, εμπρόθετος προσδιορισμός - ρήμα, ρήμα - επιρρηματικός προσδιορισμός, επιρρηματικός προσδιορισμός - ρήμα. Επίσης, μπορούμε, με την ασφάλεια που μας δίνουν τα αριθμητικά αποτελέσματα, να υποστηρίξουμε ότι οι διασκελισμοί που εμφανίζονται σε απλή μορφή είναι λιγότεροι συγκρινόμενοι με τους υπόλοιπους, κατά τους οποίους συνδυάζεται η παρουσία της εσωτερικής στίξης πριν από την έναρξη ή μετά την ολοκλήρωσή τους ή η παρεμβολή άλλων συντακτικών όρων ανάμεσα στα δύο τμήματα που χωρίζονται, στοιχείο που φανερώνει και την πολυπλοκότητα της συντακτικής διάρθρωσης του καβαφικού ποιητικού λόγου. Συγκεκριμένα, από το σύνολο των εντοπιζόμενων (σε όλα τα εξεταζόμενα ποιήματα) διασκελισμών δύο συντακτικών όρων, οι 438 παρουσιάζονται σε απλή μορφή και οι 913 είτε συνοδεύονται από εσωτερική στίξη είτε λειτουργούν μέσα σε ένα συντακτικό πλαίσιο που απομακρύνει (από άποψη χωρική) ακόμα περισσότερο τα δύο σκέλη λόγω της παρεμβολής άλλων συντακτικών όρων ανάμεσά τους. Η εικόνα της εξαιρετικά σημαντικής λειτουργίας του συγκεκριμένου φαινομένου στα ποιήματα του Καβάφη συμπληρώνεται με τη συχνή παρουσία περισσότερο σύνθετων διασκελισμών, όπως είναι οι διασκελισμοί στους οποίους εμπλέκεται δευτερεύουσα (ονοματική ή επιρρηματική) πρόταση ως προσκελισμός ή ως μετασκελισμός, οι διασκελισμοί στους οποίους μετέχουν όχι δύο αλλά τρεις, τέσσερις ή και πέντε συντακτικοί όροι, οι περιπτώ-

σεις κατά τις οποίες σημειώνεται διασκελισμός ανάμεσα σε δύο στίχους παρά το γεγονός ότι υπάρχει σημείο στίξης στο τέλος του πρώτου στίχου, οι διασκελισμοί που εκτείνονται σε τρεις, τέσσερις ή πέντε στίχους, οι διασκελισμοί που ολοκληρώνονται με την παρεμβολή ενός ή περισσότερων στίχων και οι διασκελισμοί μεταξύ διαφορετικών στροφικών ενοτήτων. Όσον αφορά τον συνολικό αριθμό των διασκελισμών των καβαφικών ποιημάτων, καταμετρήθηκαν 2283 διασκελισμοί, αριθμός που αντιστοιχεί στο ποσοστό του 40,46% επί του συνόλου των 5642 στίχων.

Είναι, όμως, απαραίτητο να προχωρήσουμε και σε συγκριτική εξέταση της συχνότητας εμφάνισης του διασκελισμού στις έξι ομάδες των καβαφικών ποιημάτων. Τα ποσοστά των διασκελισμών επί του συνολικού αριθμού των στίχων κάθε ομάδας είναι 39,01% για τα αποκηρυγμένα, 35,81% για τα ανέκδοτα/κρυμμένα, 52,73% για τα μεταφρασμένα, 41,53% για τα αναγνωρισμένα, 41,51% για τα ατελή ποιήματα και 33,96% για τα σκόρπια σχεδιάσματα. Η πολύ μεγάλη συχνότητα εμφάνισης του φαινομένου στα μεταφρασμένα από τον Καβάφη ποιήματα είναι απολύτως δικαιολογημένη, καθώς περιέχονται σ' αυτά πολύστιχα αποσπάσματα προερχόμενα από το είδος του δράματος και από αφηγηματικά ποιήματα με έντονη την παρουσία του δραματικού στοιχείου. Είναι βέβαια σαφές ότι το είδος της δραματικής ποίησης, επιδιώκοντας να προσεγγίσει τον τόνο της προφορικής ομιλίας, παρουσιάζει πολλούς διασκελισμούς. Η διαφορά των ποσοστών είναι ουσιαστικά αμελητέα (άλλωστε, παρατηρείται μείωση από τα αποκηρυγμένα στα ανέκδοτα/κρυμμένα και αύξηση από τα κρυμμένα στα αναγνωρισμένα και στα ατελή ποιήματα, οπότε δεν είναι δυνατόν να γίνει λόγος για κάποια μεταβολή στη συχνότητα με την οποία ο ποιητής χρησιμοποιεί το στιχουργικό αυτό μέσο με το πέρασμα του χρόνου). επομένως, γίνεται αντιληπτό ότι ο Καβάφης εφαρμόζει από πολύ νωρίς το συγκεκριμένο μέσο. Επιπροσθέτως, αν θεωρήσουμε ότι η προκαλούμενη από τον διασκελισμό ένταση μπορεί να διαβαθμιστεί, δεν παρατηρήθηκε διαφοροποίηση ως προς την τολμηρότητα του φαινομένου από τα αποκηρυγμένα ως τα ατελή ποιήματα. Για παράδειγμα, όσον αφορά τους περισσότερο τολμηρούς διασκελισμούς που διασαλεύουν σε μεγαλύτερο βαθμό τη σχέση ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα, αυτούς δηλαδή που διασπούν τη συνοχή μιας άρρηκτης συντακτικής ενότητας, αυτούς που σημειώνονται μεταξύ στροφικών ενοτήτων, τους διασκελισμούς που ολοκληρώνονται με τη μεσολάβηση ενός ή περισσότερων στίχων, η συχνότητα εμφάνισής τους δεν παρουσιάζει διαφορές από τα αποκηρυγμένα ως τα ατελή.

Η σταθερά πυκνή χρήση του διασκελισμού από τον Καβάφη σε όλη τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας ασφαλώς συναρτάται με το γεγονός ότι πρόκειται για ποίηση όχι λυρική αλλά για ποίηση με έντονο το στοιχείο της αφηγηματικότητας –όπως έχει πολλές φορές επισημανθεί από τους μελετητές–, της προφορικότητας και της δραματικότητας. Άλλωστε, η συνειδητή αποστασιοποίηση του ποιητή –από πολύ νωρίς– από την αντίληψη της ποίησης που ταυτίζεται με το τραγούδι έγινε κατανοητή ήδη από το κεφάλαιο στο οποίο περιγράφηκε η σχέση του μέτρου με τον ρυθμό στους καβαφικούς στίχους. Η ίδια λειτουργία της αποκλίνουσας σχέσης ανάμεσα στο μέτρο και τον ρυθμό, αλλά και ανάμεσα στο μέτρο και το νόημα, επεκτείνεται και εκτός των ορίων του στίχου. Συγκεκριμένα, ο στίχος για τον Καβάφη δεν συνιστά απαραίτητως μια νοηματική μονάδα, συνιστά όμως υποχρεωτικά μια μετρική μονάδα στην οποία τηρείται απαρέγκλιτα ο κανόνας του ιάμβου. Ο διασκελισμός, λοιπόν, φαίνεται πως αποτελεί για την καβαφική στιχουργία ένα φαινόμενο απολύτως φυσικό που ακολουθεί την αναντίστοιχη με το μέτρο ροή του ρυθμού και του νοήματος· μάλιστα, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες δημιουργείται η εντύπωση ότι ο Καβάφης χρησιμοποιεί το μέσο αυτό χωρίς να το προγραμματίζει ή να το επιδιώκει, με την έννοια ότι η χρήση του διέπεται από φυσικότητα. Βέβαια, όπως διαπιστώθηκε και από τα παραδείγματα που παρουσιάστηκαν, ο διασκελισμός συχνά χρησιμοποιείται και ως ένα τολμηρό εκφραστικό μέσο προκαλώντας ρυθμική και νοηματική ένταση και, συνακολούθως, επιτονίζοντας σημασιακά τις διασπασμένες συντακτικοσηματικές ενότητες· υπογραμμίζω, ωστόσο, ότι η χρήση του διασκελισμού ως εκφραστικού μέσου δεν αποτελεί κανόνα για την καβαφική ποίηση.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μελετώντας τα αποκηρυγμένα, τα ανέκδοτα/κρυμμένα, τα μεταφρασμένα, τα αναγνωρισμένα, τα ατελή ποιήματα και τα σκόρπια σχεδιάσματα του Καβάφη υπό το πρίσμα της μετρικής κατασκευής τους, διαπιστώθηκε καταρχήν ότι τα ποιητικά κείμενα που δεν ανήκουν στον καθαφικό κανόνα δεν στερούνται σε καμία περίπτωση τη στιχουργική επιμέλεια του ποιητή. Συνεχίζοντας, όμως, με ειδικότερες παρατηρήσεις, πρέπει να σημειώσω ότι η κυριαρχία του ιαμβικού μέτρου είναι σαφής, ενώ οι λίγοι τροχαϊκοί στίχοι και οι ελάχιστοι αναπαιστικοί και μεσοτονικοί αποτελούν εξαίρεση. Επιπλέον, αποδεικνύεται ότι η χρήση του ελευθερωμένου στίχου συνιστά σαφώς μια συνειδητή επιλογή του ποιητή· όμως, εμφανίζονται στο έργο του και ποιήματα δομημένα με βάση αυστηρά μετρικά σχήματα αλλά και ποιήματα που ακολουθούν το ενδιάμεσο σχήμα του ελευθερωμένου στίχου ήπιας μορφής. Είναι, βέβαια, γεγονός ότι, καθώς τα χρόνια περνούν και καθώς ο Καβάφης πλησιάζει στην ωριμότερη φάση της δημιουργικής του πορείας, υπακούει διαρκώς σπανιότερα σε περιοριστικές μετρικές συμβάσεις και εντέλει εγκαταλείπει οριστικά την αυστηρή μετρική φόρμα.

Ένα ακόμα σταθερό χαρακτηριστικό της καθαφικής ποίησης είναι η ιδιαίζουσα σχέση του ρυθμού με το μέτρο, η διαφοροποίηση δηλαδή που παρατηρείται ανάμεσα στη μετρική δόμηση και την παραγόμενη ρυθμικοακουστική αίσθηση ή, διαφορετικά, ανάμεσα στο εξωτερικό σχήμα και την εσωτερική ανάπτυξη του ρυθμού. Το στοιχείο αυτό εντοπίζεται τόσο εντός των ορίων του στίχου (στον οποίο η ρυθμική ροή ανακόπτεται από την παρουσία παύσεων) όσο και στο πλαίσιο ευρύτερων στιχικών ενοτήτων (όπου ο διασκελισμός ανακόπτει τη νοηματική και τη ρυθμική ροή). Γίνεται, λοιπόν, κατανοητό ότι η ρυθμική κίνηση, αποδεσμευμένη από τα όρια που ενδέχεται να θέτει το σχήμα του στίχου, δεν συμβαδίζει με τη μετρική, ενώ και το γλωσσικονοηματικό σύστημα δεν προχωράει παράλληλα προς το μετρικό. Είναι μάλιστα αξιοσημείωτο ότι το φαινόμενο αυτό δεν παρουσιάζει ποιοτικές και ποσοτικές μεταβολές κατά την εξέλιξη της καθαφικής ποίησης, αφού οι εσωτερικές παύσεις εμφανίζονται με την ίδια συχνότητα, δηλαδή η χρήση της εσωτερικής στίξης είναι σταθερά πυκνή, ενώ και η παρουσία των παρατονισμών δεν διαφοροποιείται. Σχετικά με τα ποσοστά των ενιαίων στίχων με απρόσκοπτη ρυθμική κίνηση και των διαιρεμένων (εξαιτίας της παρουσίας εσωτερικών παύσεων) σε ρυθμικές ενότητες στίχων, διαπιστώθηκε ότι αυτά δεν παρουσιάζουν σημαντικές μεταβολές από τα αποκηρυγμένα ως τα ατελή ποιήματα. Η δεύτερη μορφή εκδήλωσης της αποκλίνουσας σχέσης ανάμεσα

στο μετρικό και το ρυθμικό αλλά και ανάμεσα στο μετρικό και το γλωσσικονοηματικό σύστημα, δηλαδή ο διασκελισμός, έχει έντονη παρουσία καθ' όλη τη διάρκεια της καβαφικής πορείας.

Εντοπίστηκαν, όμως, αρκετά ακόμα στοιχεία που καταδεικνύουν τη βαθμιαία αυξανόμενη αποδέσμευση του ποιητή από τους μετρικούς κανόνες. Το πρώτο από τα στοιχεία αυτά είναι η σταδιακή μείωση του αριθμού των χρησιμοποιούμενων δεκαπεντασύλλαβων αλλά και η όλο και πιο συχνή εμφάνιση του φαινομένου της εξάρθρωσης του τυπικού σχήματός τους, κυρίως με την αναίρεση της αρχής της νοηματικής και ρυθμικής αυτοτέλειας των ημιστιχιών μέσω της συχνής υπονόμησης ή ακόμα και κατάργησης της κεντρικής τομής. Επιπλέον, ο αριθμός των χασμωδιών (που είναι πολύ μεγαλύτερος σε σχέση με αυτόν των συνιζήσεων στα αποκηρυγμένα και στα ανέκδοτα, στοιχείο σαφώς ευεξηγήτο αν αναλογιστεί κανείς την επίδραση που ασκεί ο αθηναϊκός ρομαντισμός στα πρώιμα καβαφικά ποιήματα) σταδιακά μειώνεται, ενώ παράλληλα αυξάνεται ο αριθμός των συνιζήσεων και εντέλει στα αναγνωρισμένα και στα ατελή ποιήματα επέρχεται πλήρης ισορροπία στη χρήση των δύο αυτών μετρικών μορφών.

Αν συγκρίνουμε τη στιχουργία του Καβάφη με αυτή άλλων σύγχρονών του ποιητών, όπως του Παλαμά, του Σικελιανού, του Βάρναλη και του Καρυωτάκη (ποιητικά κείμενα των οποίων εξετάστηκαν στο πρώτο μέρος της διατριβής), διαπιστώνουμε ότι η καβαφική μετρική ακολουθεί μία σταθερά προοδευτική πορεία χωρίς υπαναχωρήσεις προς τα αυστηρά έμμετρα σχήματα (δηλαδή ο Καβάφης υιοθετεί συνειδητά τον ελευθερωμένο στίχο από ένα χρονικό σημείο και μετά, σε αντίθεση με άλλους ποιητές που χρησιμοποίησαν την ελευθερωμένη μορφή, αλλά στη συνέχεια επέστρεψαν στην αυστηρή φόρμα), αλλά και τα ποιοτικά γνωρίσματα του καβαφικού στίχου διαφέρουν αισθητά από αυτά του στίχου των υπόλοιπων ποιητών. Είναι ενδεικτική η σύγκριση των ποσοτικών στοιχείων που αφορούν τις δραστικές τονικές εκτροπές, τα εσωτερικά σημεία στίξης και τους διασκελισμούς, δηλαδή μετρικορυθμικά μέσα που διαταράσσουν έντονα την ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό, το ρυθμικό και το συντακτικονοηματικό σύστημα, της καβαφικής ποίησης και των ποιητικών κειμένων (ελευθερωμένου στίχου) που εξετάστηκαν στο πρώτο μέρος της διατριβής (στον βαθμό βέβαια που μπορεί να είναι ενδεικτική μια τέτοιου είδους σύγκριση αριθμητικών στοιχείων που αφορούν το σύνολο της παραγωγής ενός ποιητή από τη μία πλευρά και επιλεγμένων αποσπασμάτων των υπόλοιπων ποιητών από την άλλη πλευρά). Έτσι, οι παρατονισμοί που περιέχονται κατά μέσο όρο σε κάθε στίχο είναι για τα

αποσπάσματα του Παλαμά 0,1, για το ποίημα του Σικελιανού 0, για τα αποσπάσματα του Βάρναλη 0,03, για το ποίημα του Καρυωτάκη 0 και για την ποίηση του Καβάφη 0,1· διαφορετικά, εμφανίζεται παρατονισμός ανά 9,77 στίχους στα αποσπάσματα του Παλαμά, ανά 37,8 στίχους στα αποσπάσματα του Βάρναλη και ανά 10,3 στίχους στην ποίηση του Καβάφη· ο μέσος αριθμός των εσωτερικών σημείων στίξης ανά στίχο είναι για τα αποσπάσματα του Παλαμά 0,37, για το ποιητικό κείμενο του Σικελιανού 0,04, για τα αποσπάσματα του Βάρναλη 0,36, για το ποίημα του Καρυωτάκη 0,11 και για την ποίηση του Καβάφη 0,51· ο μέσος όρος του αριθμού των στίχων ανά τους οποίους εμφανίζεται εσωτερικό σημείο στίξης είναι για τα αποσπάσματα του Παλαμά 2,7, για το ποίημα του Σικελιανού 22,33, για τα αποσπάσματα του Βάρναλη 2,76, για το ποίημα του Καρυωτάκη 9 και για την ποίηση του Καβάφη 1,95· τα ποσοστά των διασκελιζόμενων στίχων είναι για τα αποσπάσματα του Παλαμά 30,71%, για το ποίημα του Σικελιανού 0%, για τα αποσπάσματα του Βάρναλη 6,88%, για το ποίημα του Καρυωτάκη 5,56% και για την καβαφική ποίηση 40,46%.

Εν κατακλείδι, συνυπολογίζοντας όλα τα δεδομένα που προέκυψαν, μπορούμε με βεβαιότητα να αποφανθούμε ότι η στιχουργία του Καβάφη εκκινώντας από μια διάθεση ανατροπής της επικρατούσας την εποχή εκείνη αντίληψης της ποίησης-τραγουδιού και ταυτόχρονης εκμετάλλευσης των καινοτόμων μορφικών μέσων που προσφέρει η εμφάνιση, κατά την ίδια περίοδο, του ελευθερωμένου στίχου στη σκηνή της νεοελληνικής ποίησης, χαρακτηρίζεται σταθερά από στοιχεία νεωτερικότητας, αλλά κατά την εξελικτική πορεία της καβαφικής ποίησης τα στοιχεία αυτά εμφανίζονται με μεγαλύτερη ένταση. Η παρατηρούμενη βαθμιαία αύξηση των μετρικορυθμικών πειραματισμών του Καβάφη συνδέεται προφανώς και με τις επιδράσεις που κατά περιόδους δέχεται ο ποιητής από διαφορετικά τεχνοτροπικά ρεύματα, όπως αυτά του ρομαντισμού, του παρνασσιισμού, του συμβολισμού και έπειτα από την περιοχή του ρεαλισμού· όμως, η προοδευτική υιοθέτηση ρυθμικής τόλμης υψηλότερου βαθμού συνδέεται κατά κύριο λόγο με την ωρίμανση του ίδιου του ποιητή (αφού εντέλει δεν εντάσσεται ολοκληρωτικά σε κανένα από τα παραπάνω καλλιτεχνικά ρεύματα) και με την ανάπτυξη όλων των πλευρών της σύνθετης ποιητικής του ταυτότητας. Βέβαια, είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι ο πολυσύνθετος μετρικός μηχανισμός του ποιητή στηρίζεται κατά βάση στα ίδια, προσεκτικά και απολύτως συνειδητά επιλεγμένα μορφολογικά εργαλεία σε όλα του τα ποιήματα, αναγνωρισμένα και μη αναγνωρισμένα, ολοκληρωμένα και ανολοκλήρωτα, στοιχείο που μας οδηγεί στο ασφαλές συμπέρασμα ότι τα ποιήματα που δεν βρήκαν μία θέση στο επίσημο σώμα της καβαφι-

κής ποίησης χαρακτηρίζονται από τη μετρική και κατασκευαστική ποιότητα που διακρίνει και τα αναγνωρισμένα ποιήματα. Και είναι ακριβώς αυτή η μετρική ποιότητα που αποδεικνύει περίτρανα ότι οι μετρικορυθμικές επιλογές του Καβάφη ήταν απολύτως συνειδητές και δεν τέθηκαν ποτέ προς διαπραγμάτευση, ακόμα και στα ποιήματα που ουσιαστικά δεν έλαβαν την οριστική τους μορφή. Η τόσο ιδιαίτερη φύση της ρυθμικής αίσθησης που αναδίδεται στα καβαφικά ποιήματα στηρίζεται εντέλει πάνω σε δύο (γενικά ασύμβατους) άξονες: την απαράβατη διατήρηση του μετρικού σχήματος του στίχου (το οποίο δεν εμφανίζεται ποτέ ατελές) και την απαγκιστρωμένη από το σχήμα εσωτερική κίνηση του ρυθμού· ως θεμελιώδης παράγοντας της εσωτερικής αυτής κίνησης αναδεικνύεται η παύση, είτε πρόκειται για την παύση στο εσωτερικό ενός στίχου, είτε πρόκειται για την παύση στο τέλος του στίχου που αφήνει συχνά το νόημα ανολοκλήρωτο (εξαιτίας του διασκελισμού). Επιπλέον, η πλήρης ανατροπή της ισορροπίας ανάμεσα στο μετρικό και το ρυθμικό αλλά και ανάμεσα στο μετρικό και το γλωσσικό-νοηματικό-συντακτικό σύστημα, το ευρύ φάσμα των ιαμβικών τονικών σχημάτων που χρησιμοποιούνται, η χρήση του παρατονισμού, η ρυθμική λειτουργία της συνίξεσης και της χασμωδίας, η διαδοχή ανισοσύλλαβων στίχων, η μη συστηματική αλλά επιλεκτική χρήση της ομοιοκαταληξίας, τα μη συμμετρικά στροφικά σχήματα δημιουργούν την αίσθηση μιας εντελώς απρόβλεπτης ρυθμικής ροής που συνδυάζεται βέβαια επιτυχώς με το αφηγηματικό ή το δραματικό ύφος και τον ειρωνικό τόνο.

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ:
ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ... ΣΤΗΝ ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ:
Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΤΗΣ ΚΑΒΑΦΙΚΗΣ ΓΡΑΦΗΣ
ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΡΙΚΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ

«Ο ποιητής, λένε, είναι σαν το παγόβουνο: τα τέσσερα πέμπτα του βρίσκονται κάτω από την επιφάνεια», γράφει ο Σαββίδης τον Οκτώβριο του 1963, όταν αναλαμβάνει τη μελέτη του αρχείου Καβάφη και παρουσιάζει μια πρώτη εικόνα των ευρημάτων του.⁶⁵⁵ Είναι βέβαια σαφές ότι με τη συγκεκριμένη «παρομοίωση» (όπως ο ίδιος τη χαρακτηρίζει) επιδιώκει να υπογραμμίσει τη σημασία της ύπαρξης του καβαφικού αρχείου και την ανάγκη της εξερεύνησής του. Στη συνέχεια του κειμένου του ο μελετητής χρησιμοποιεί ένα ακόμα παρόμοιο σχήμα λόγου εστιάζοντας την προσοχή του αυτή τη φορά αποκλειστικά στο καβαφικό έργο: «Μπορούμε μάλιστα [...] να πούμε πως υπάρχει ένα αρχιπέλαγος Καβάφη: κορυφές μιας στεριάς βυθισμένης που μόλις πρόσφατα άρχισε να διαφαίνεται».⁶⁵⁶ Σήμερα, μετά την έκδοση των ανέκδοτων ποιημάτων το 1968 και των ατελών το 1994, σίγουρα δεν θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η ποίηση του Καβάφη μοιάζει με «στεριά βυθισμένη»: αντίθετα, δεν θα ήταν άτοπο να παρομοιάσουμε το έργο του Αλεξανδρινού –ακολουθώντας τον συλλογισμό του Σαββίδη και συσχετίζοντάς τον με τη σημερινή πραγματικότητα– με “στεριά φωτισμένη” (πολύπλευρα) από το φως της φιλολογικής έρευνας: εννοείται (είναι άλλωστε γνωστό) ότι για τον “φωτισμό” αυτό καθοριστική ήταν η συμβολή του ίδιου του Σαββίδη.

Παρά το γεγονός ότι δεν υπάρχουν αδημοσίευτα ποιήματα του Καβάφη, θεωρώ ότι η μελέτη των αρχικών σταδίων γραφής των ήδη γνωστών ποιητικών του κειμένων αποτελεί οπωσδήποτε ένα ερευνητικά γόνιμο πεδίο, εφόσον μας προσφέρει την ευκαιρία για εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων σχετικών με τη διαδικασία της καβαφικής δημιουργίας. Για τον λόγο αυτό μελέτησα αρκετά από τα περιεχόμενα στο αρχείο Καβάφη αυτόγραφα του ποιητή, ώστε να δοθεί μια ασφαλέστερη απάντηση στο ερώτημα που τίθεται στο συγκεκριμένο μέρος της διατριβής και αφορά την ενδεχόμενη διαφοροποίηση των κανόνων που διέπουν τη μετρική κατασκευή των καβα-

⁶⁵⁵ Γ. Π. Σαββίδης, *Το αρχείο Κ. Π. Καβάφη. Μια πρώτη ενημερωτική έκθεση*, Αθήνα, Τυπ. Μυρτίδη 1964, σ. 9. Για τον κατάλογο του αρχείου Καβάφη, βλ. Γ. Π. Σαββίδης - Μιχάλης Πιερής, «Αρχείο Καβάφη. Αναλυτικός και ειδολογικός κατάλογος», *Κονδυλοφόρος*, τ. 14, 2015, Είκοσι χρόνια χωρίς τον Γ. Π. Σαββίδη, σ. 217-395.

⁶⁵⁶ Σαββίδης, *ό.π.*, σ. 10.

φικών στίχων από τη στιγμή που οι στίχοι αυτοί πρωτογράφονται με μελάνι και διορθώνονται με μολύβι στα χαρτιά του ποιητή ως τη στιγμή που παραδίδονται τυπωμένοι (αναφέρομαι στα ποιήματα που δημοσίευσε ο ίδιος ο Καβάφης, δηλαδή στα αποκηρυγμένα και τα αναγνωρισμένα) στην κρίση του αναγνωστικού κοινού (μετά την τελική τους επεξεργασία από τον ποιητή και τον έλεγχο στον οποίο υπόκεινται) καταλαμβάνοντας τη θέση τους στην ιστορία της ελληνικής ποίησης. Η έρευνα διενεργήθηκε στην Ωνάσειο Βιβλιοθήκη, πριν από την ψηφιοποίηση και τη διάθεση των τεκμηρίων του αρχείου Καβάφης, από το Ίδρυμα Ωνάση, μέσω της σχετικής ιστοσελίδας.⁶⁵⁷

Ένα πρώτο συμπέρασμα που προκύπτει από την εξέταση των καβαφικών χειρογράφων είναι το εξής: η μετρική κατασκευή των στίχων είναι σταθερά ιδιαίτερα επιμελημένη, στοιχείο που αποδεικνύει το έντονο ενδιαφέρον του ποιητή για τη μορφή των ποιημάτων του. Πρέπει, λοιπόν, να ξεκαθαρίσω ότι ο τρόπος γραφής του Καβάφης στα αρχικά σχεδιάσματα δεν μαρτυρά σε καμία περίπτωση βιασύνη ή προχειρότητα· αντίθετα, οι στίχοι του είναι προσεκτικά επεξεργασμένοι και, αν και όποτε τους παραλλάσσει, το κάνει επιδιώκοντας να επιτύχει το επιθυμητό για τον ίδιο εκφραστικό ή και μετρικορυθμικό αποτέλεσμα. Η πρόθεσή μου είναι να εντοπίσω τις διαφοροποιήσεις ανάμεσα στην αρχική και την οριστική μορφή και να διαπιστώσω έπειτα πώς λειτουργούν οι αλλαγές αυτές στο μετρικό σύστημα κάθε ποιήματος και ποιος είναι ο αντίκτυπός τους στο σημασιολογικό επίπεδο.

Προκειμένου να διερευνηθεί το παραπάνω ζήτημα, περιγράφεται λεπτομερειακά η μορφική οργάνωση της αρχικής και παράλληλα της τελικής γραφής οκτώ ποιημάτων,⁶⁵⁸ τα οποία παρουσιάζονται με χρονολογική σειρά (με βάση το έτος της σύνθεσής τους).⁶⁵⁹ Με δεδομένο ότι το ερευνητικό ζητούμενο είναι η σύγκριση των αρχικών σχεδιασμάτων με τα οριστικά ποιητικά κείμενα, έτσι όπως ο ίδιος ο ποιητής τα έκανε γνωστά στο αναγνωστικό κοινό, είτε αποστέλλοντάς τα σε περιοδικά της

⁶⁵⁷ Βλ. <https://www.onassis.org/el/initiatives/cavafy-archive>.

⁶⁵⁸ Διευκρινίζω ότι κατά τη μετρική ανάλυση των ποιημάτων χρησιμοποιώ τον όρο «υπονόμηση της μετρικής ατονίας» από τη μελέτη του Γαραντούδη «Η υπονόμηση της μετρικής ατονίας στις *Ωδές* του Κάλβου. Μια ρυθμική εκδήλωση της ‘‘πολυτρόπου αρμονίας’’», *ό.π.* και τους όρους «ομοιοτέλετο λέξεων», «ομοιοκαταληξία ομωνύμων», «ομοιοκαταληξία-μωσαϊκό», «ομοιοκαταληξία-ηχώ», «ομοιοκαταληξία με προσθήκη» από τη μελέτη του Κοκόλη *Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, *ό.π.*, σ. 38-57. Οι όροι αυτοί εξηγούνται αναλυτικά στο δεύτερο μέρος της διατριβής.

⁶⁵⁹ Οι πληροφορίες σχετικά με το έτος της σύνθεσης και της πρώτης δημοσίευσης των ποιημάτων προέρχονται από την έκδοση του Σαββίδη, καθώς και από τις εργασίες του «Ανέκδοτος χρονολογικός πίνακας σύνθεσης ποιημάτων 1891-1925» και «Οι δυο άλλοι χρονολογικοί πίνακες σύνθεσης ποιημάτων (F2 και F5)», οι οποίες περιέχονται στο βιβλίο *Μικρά καβαφικά*, Δεύτερος τόμος, *ό.π.*, σ. 49-64 και 65-85.

εποχής είτε τυπώνοντάς τα σε μονόφυλλα, επικεντρώνω το ενδιαφέρον μου στα ποιητικά κείμενα που δημοσίευσε ο Καβάφης κατά τη διάρκεια της ζωής του και όχι στις ομάδες των ανέκδοτων/κρυμμένων και των ατελών ποιημάτων. Η επιλογή των συγκεκριμένων οκτώ ποιημάτων έγινε με κριτήριο τον μεγαλύτερο βαθμό (σε σχέση με άλλα ποιήματα που εξετάστηκαν) διαφοροποίησης από την αρχική στην τελική μορφή. Πρόκειται για τα παρακάτω αναγνωρισμένα ποιήματα: «Η Πόλις», «Ένας Θεός των», «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου», «Έν τη Οδώ», «Νόησις», «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)», «Να Μείνει», «Μέρες του 1909, '10 και '11». Από τα εν λόγω ποιητικά κείμενα, τα δύο, δηλαδή τα «Η Πόλις» και «Νόησις», δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά σε περιοδικά της Αλεξάνδρειας, συγκεκριμένα στη *Νέα Ζωή* και στα *Γράμματα* αντίστοιχα, ενώ τα υπόλοιπα έξι τυπώθηκαν σε μονόφυλλα από τον ποιητή. Στις περιπτώσεις των ποιημάτων «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου» και «Έν τη Οδώ» η πρώτη τυπωμένη μορφή δεν είναι η οριστική, καθώς ο Καβάφης τύπωσε ξανά τα ποιητικά κείμενα σε μορφή που παρουσιάζει διαφορές από αυτή του πρώτου μονόφυλλου· στις περιπτώσεις αυτές, λοιπόν, παραθέτω και περιγράφω συνολικά τρεις γραφές, δηλαδή το αρχικό σχέδιασμα και τις δύο τυπωμένες μορφές, την πρώτη και τη μεταγενέστερη που είναι και η τελική.

Κατά την παρουσίαση των ποιημάτων, πριν από τη μετρική ανάλυση των αρχικών σχεδιασμάτων παρατίθενται φωτογραφίες των χειρογράφων και πριν από την περιγραφή των τελικών ποιητικών κειμένων παρατίθενται φωτογραφίες των δημοσιευμένων μορφών τους. Οι φωτογραφίες έχουν αντληθεί από την ιστοσελίδα του αρχείου Καβάφης,⁶⁶⁰ με εξαίρεση τις φωτογραφίες των σελίδων από τη *Νέα Ζωή* και τα *Γράμματα*, όπου πρωτοδημοσιεύτηκαν τα ποιήματα «Η Πόλις» και «Νόησις».

Μετά την εξέταση και την περιγραφή της μετρικής οργάνωσης των ποιητικών κειμένων καταρτίζεται ένας πίνακας, στον οποίο καταγράφονται τα βασικά μετρικο-ρυθμικά γνωρίσματα των διαφορετικών γραφών τους. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένα είδος “μετρικής ταυτότητας” των μορφών κάθε ποιήματος και μας δίνεται η δυνατότητα να συγκρίνουμε τα ποσοτικά στοιχεία που αφορούν τα χαρακτηριστικά τους. Μετά τις εισαγωγικές αυτές διευκρινίσεις, συνεχίζω με τη μετρική ανάλυση των οκτώ ποιημάτων.

⁶⁶⁰ Ο κωδικός που υπάρχει κάτω (και αριστερά) από κάθε φωτογραφία (CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation) λειτουργεί ως παραχώρηση άδειας για τη χρήση της.

1. «Πάλι στην ίδια πόλι» / «Η Πόλις»

Θα αρχίσω με ένα ποίημα που έχει τεθεί πολλές φορές στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των κριτικών και των φιλολόγων κυρίως εξαιτίας του πολύσημου συμβολικού περιεχομένου του. Ο Καβάφης έγραψε την αρχική μορφή του ποιήματος «Η Πόλις» τον Αύγουστο του 1894 με τίτλο «Πάλι στην ίδια πόλι», αλλά το δημοσίευσε (διορθωμένο και με τον γνωστό, τελικό του τίτλο) αρκετά χρόνια αργότερα, τον Απρίλιο του 1910. Ο Καβάφης ασχολείται, λοιπόν, με το ποίημα σε δύο διαφορετικές φάσεις της ποιητικής του πορείας (σε αυτή κατά την οποία κυριαρχούν οι επιρροές του συμβολισμού και στην πιο ώριμη δημιουργική του φάση), αλλά «Η Πόλις» ανήκει αναμφίβολα στη συμβολιστική περίοδο της καβαφικής ποίησης, μια περίοδο που, σύμφωνα με τον Μαρωνίτη, «χαρακτηρίζεται από μία σειρά ποιημάτων τα οποία αρθρώνονται και λειτουργούν ως επιβλητικές μεταφορές που τείνουν να γίνουν συμβολικές αλληγορίες».⁶⁶¹ Συνεχίζοντας με ειδικότερες παρατηρήσεις για το ποίημα «Η Πόλις», ο Μαρωνίτης σημειώνει: «Στο ποίημα αυτό οι βασικές και αρθρωτικές [...] λέξεις (*γη, θάλασσα, δρόμος, πλοίο, οδός*) νοούνται και λειτουργούν περισσότερο ως μικροσύμβολα και μικρομεταφορές που υπηρετούν και υποστηρίζουν το επίτιτλο μεγασύμβολο της πόλης».⁶⁶² Σχετικά με τα ποιήματα της συμβολιστικής περιόδου του Καβάφη που συγκροτούνται με βάση μία εκτεταμένη μεταφορά, ο Μαρωνίτης παρατηρεί ότι αυτά, εξαιτίας της «αυστηρής τους πειθαρχίας και συνέπειας», εμφανίζουν «μοναδική στερεότητα και αντοχή» και ότι «συχνά μοιάζουν με ποιητικά θεωρήματα, καθώς ο μεταφορικός άξονας και ιστός παραμένουν από τον τίτλο ως την τελευταία κάποτε λέξη του ποιήματος αμετακίνητοι και εναργείς»,⁶⁶³ ενώ καταλήγει στο παρακάτω συμπέρασμα: «Πρόκειται ασφαλώς για ποιητικά κατορθώματα που ξεχωρίζουν τον συμβολιστή Καβάφη, όχι μόνο στον χώρο του ελλαδικού συμβολισμού, αλλά,

⁶⁶¹ Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Κ. Π. Καβάφης: ένας ποιητής-αναγνώστης», *Κύκλος Καβάφη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας - Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη 1983, σ. 53-79: 74. Ο Μαρωνίτης σχολιάζει στη συνέχεια την κατηγορία αυτή των ποιημάτων με τον εξής τρόπο: «Κατά κανόνα, ο ίδιος ο τίτλος των ποιημάτων αυτής της κατηγορίας επιγράφει και εξαγγέλλει το μεταφορικό μοντέλο, το οποίο υπηρετείται από το σώμα του ποιήματος. Κάτι περισσότερο. Τα μέρη και τα μόρια της ποιητικής σύνθεσης σχηματίζουν, στο εσωτερικό τώρα του ποιήματος, μικρομεταφορές, οι οποίες υποστηρίζουν και αποδεικνύουν τη μεγάλη μεταφορά του τίτλου», σ. 75.

⁶⁶² Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 75. Ο Μαρωνίτης συνεχίζει τον σχολιασμό του ποιήματος ως εξής: «Αποτέλεσμα: η κυριολεκτική σημασία των λέξεων προγραμματικά υποβαθμίζεται, και η πραγματική τους ύλη κατά κάποιο τρόπο εξατμίζεται, προκειμένου να υπερισχύσει το μεταφορικό τους, όπως λέμε, νόημα. [...] Οι ακροατές του ποιήματος καλούνται να μεταφράσουν όλες αυτές τις λέξεις για να κερδίσουν το συμβολικό τους ισόποσο», σ. 75-76.

⁶⁶³ Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 76.

όσο μπορώ να ελέγξω, και του ευρωπαϊκού». ⁶⁶⁴ Το ερώτημα που προκύπτει, εξαιτίας της αρκετά μεγάλης χρονικής απόστασης που χωρίζει την πρώτη από την τελευταία γραφή του ποιητικού κειμένου, είναι αν η προοδευτική μετάπλαση των σχετιζόμενων με το επίπεδο της μετρικής μορφής καβαφικών ποιητικών τρόπων αποτυπώνεται (έ-στω και αμυδρά) στα δύο αυτά στάδια γραφής.

Πριν επιχειρήσω να δώσω απάντηση στο συγκεκριμένο ερώτημα εξετάζοντας το ποίημα κατά κύριο λόγο από τη σκοπιά της μετρικής του κατασκευής, πρέπει να διευκρινίσω ότι το ζήτημα αυτό (η σύγκριση των ποιητικών κειμένων «Πάλι στην ίδια πόλι» και «Η Πόλις», ιδίως αναφορικά με τις εκφραστικές επιλογές του ποιητή, αλλά, ως έναν βαθμό, και με τις μορφικές του επιλογές) έχει προσελκύσει το ενδιαφέρον των μελετητών του Καβάφη στο παρελθόν. Συγκεκριμένα, το 1948 ο Περίδης δημοσίευσε την παλαιότερη γραφή του ποιήματος και διατύπωσε τη θέση (αναφερόμενος και στις δύο μορφές) ότι «η ηχητική του [...] είναι μελετημένη για να βοηθήσει στην τόνωση του εκφερόμενου συναισθήματος», καθώς στην πρώτη στροφή κυριαρχούν οι «δυνατοί ήχοι α και ο» ενώ στη δεύτερη στροφή που «ακούεται πιο μαλακιά» κυριαρχούν οι «ήχοι ε και ι». ⁶⁶⁵ Επίσης, το 1958 ο Στρατής Τσίρκας δημοσίευσε το, καθαρό από διορθώσεις, αυτόγραφο της πρώτης μορφής (ένα αυτόγραφο που ο ποιητής είχε χαρίσει στον φίλο του Περικλή Αναστασιάδη), ⁶⁶⁶ το οποίο μεταγράφει και σχολιάζει. ⁶⁶⁷ Μάλιστα ο μελετητής συγκρίνει τις δύο μορφές εντοπίζοντας τους στίχους που διαφοροποιούνται και επισημαίνοντας ότι οι στίχοι που υπόκεινται σε περισσότερες αλλαγές αρχικά «είχαν αυτοβιογραφικούς υπαινιγμούς που ο ρεαλισμός τους πρόδιδε μια σφοδρότητα αισθημάτων ασυμβίβαστη με το συγκρατημένο τόνο που θα υιοθετήσει [ο Καβάφης] αργότερα». ⁶⁶⁸ Το θέμα της πορείας που ακολουθεί η γραφή του ποιήματος «Η Πόλις» πραγματεύεται και ο Edmund Keeley το 1976, ⁶⁶⁹ ο οποίος αντιπαραβάλλει τους στίχους που παρουσιάζουν διαφορές ⁶⁷⁰ και εκφράζει τη

⁶⁶⁴ Μαρωνίτης, *ό.π.*, σ. 76.

⁶⁶⁵ Περίδης, *Ο βίος και το έργο του Κωνσταντίνου Καβάφη*, *ό.π.*, σ. 173-174.

⁶⁶⁶ Τσίρκας, *Ο Καβάφης και η εποχή του*, *ό.π.*, ανάμεσα στις σ. 447-449. Όπως σημειώνει ο μελετητής, πρόκειται για «αυτόγραφο από το Φάκελλο Αναστασιάδη». Το ίδιο αυτόγραφο δημοσιεύεται και στο περιοδικό *Η Λέξη*, τχ. 23, *ό.π.*, σ. 227. Βέβαια, στο περιοδικό το αυτόγραφο είναι δυσανάγνωστο εξαιτίας του μικρού μεγέθους της φωτογραφίας.

⁶⁶⁷ Για τη μεταγραφή του εν λόγω χειρογράφου, βλ. Τσίρκας, *ό.π.*, σ. 245-246.

⁶⁶⁸ Τσίρκας, *ό.π.*, σ. 246.

⁶⁶⁹ Edmund Keeley, *Η καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου*, Μετάφραση Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Ίκαρος 1979, σ. 35-36. Πρώτη έκδοση του βιβλίου στην αγγλική γλώσσα: Edmund Keeley, *Cavafy's Alexandria. Study of a myth in progress*, Harvard University Press 1976.

⁶⁷⁰ Keeley, *ό.π.*, σ. 35. Παρουσιάζονται οι στ. 3 («Αηδίασε το μάτι μου αηδίασε το αυτί»), 6-7 και η πρώτη λέξη του στ. 8 («Μισώ τον κόσμο εδώ και με μισεί / εδώ που την ζωή μου την μισή / επέρασα...»), 13-14 («Όσο μακρυνά κι αν πας, το πιο μακρυνά που ελπίζεις, / πάλι στην ίδια πόλι θα σε δω»).

γνώμη ότι «αυτές οι αλλαγές δε βελτιώνουν απλά το ποίημα από αισθητική άποψη, χαμηλώνοντας τον τόνο του υπερβολικού ή υπέρμετρα προσωπικού συναισθήματος, αλλά και αποπροσωποποιούν την εικόνα της πόλης και την κάνουν να διαγραφεί καθαρότερα σαν κεντρική μεταφορά του ποιήματος».⁶⁷¹ Ο Keeley, λαμβάνοντας υπόψη και το γεγονός ότι το 1917 ο Καβάφης «διάλεξε να προτάξει» το εν λόγω ποίημα, όταν «ταξινομούσε τα περιεχόμενα της πρώτης συλλογής των ποιημάτων του»,⁶⁷² οδηγείται εντέλει (εύλογα) στην υπόθεση ότι και ο ίδιος ο ποιητής θεωρούσε «αυτό το συγκεκριμένο έργο σαν αποφασιστική στροφή ή, ακριβέστερα, ένα κορύφωμα που θα μπορούσε να σημάνει μια νέα αρχή».⁶⁷³ Την κρίση των δύο προηγούμενων ερευνητών προσυπογράφει και η Ιλίνσκαγια παρατηρώντας στην τελική μορφή «μια τάση για τόνους πιο συγκρατημένους (και στα αισθήματα και στις λέξεις), και για νοηματική εμβάθυνση».⁶⁷⁴ Η Minucci παραθέτει το αρχικό ποιητικό κείμενο,⁶⁷⁵ ενώ εκφράζει, επίσης, την άποψη ότι οι δύο γραφές του ποιήματος φανερώνουν τη γενικότερη εξέλιξη του δημιουργικού έργου του Καβάφη και υποστηρίζει ότι «οι μεταβολές που έγιναν ώστε να μειωθούν ορισμένες υπογραμμίσεις και να αμβλυνθεί η βίαιη εκφρα-

Εξετάζοντας τους συγκεκριμένους στίχους στο βιβλίο του Keeley και στο βιβλίο του Τσίρκα (στη μεταγραφή του χειρογράφου) παρατηρούμε τις εξής διαφορές (δεν αναφέρομαι στις ενδεχόμενες διαφορές που αφορούν τη στίξη στο τέλος των στίχων, καθώς ο Keeley δεν παρουσιάζει ολόκληρο το ποίημα· συνεπώς, δεν σημειώνει στίξη στο τέλος των στίχων): ο Τσίρκα σημειώνει κόμμα μετά την αντωνυμία «μου» του στ. 3 («Αηδίασε το μάτι μου, αηδίασε το αυτί») και γράφει «ως» και όχι «και» στον στ. 6 («Μισώ τον κόσμο εδώ ως με μισεί»). Τους στ. 6-7 και την πρώτη λέξη του στ. 8 παραθέτει και ο Δασκαλόπουλος, στην ίδια μορφή με αυτή των στίχων που παρουσιάζει ο Keeley, βλ. Δασκαλόπουλος, *Κ. Π. Καβάφης. Σχέδια στο περιθώριο*, ό.π., σ. 115.

⁶⁷¹ Keeley, ό.π., σ. 35.

⁶⁷² Keeley, ό.π., σ. 31.

⁶⁷³ Keeley, ό.π., σ. 36.

⁶⁷⁴ Ιλίνσκαγια, *Κ. Π. Καβάφης. Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, ό.π., σ. 69. Η γενικότερη θέση που διατυπώνει για το ποίημα η Ιλίνσκαγια είναι η εξής: «Η ‘Πόλις’ του Καβάφη θα μείνει στην ελληνική ποίηση σαν σύμβολο των δοσμένων όρων ζωής, που δεν επιτρέπουν να ξεφύγει κανείς από τις ευθύνες για τη στάση που παίρνει, και δε συγχωρεί τις μη άξιες λύσεις. Είναι η πρώτη σοβαρή προσπάθεια στις αναζητήσεις του Καβάφη για μια συνθετικότερη λύση», σ. 69.

⁶⁷⁵ Βλ. Minucci, ό.π., σ. 21. Η Minucci παραθέτει ολόκληρο το αρχικό ποίημα. Σχετικά με τους στ. 3 και 6, στους οποίους αναφέρθηκα παραπάνω, καθώς αυτοί παρουσιάζονται με μικρές διαφορές από τον Τσίρκα και τον Keeley, η Minucci ακολουθεί τη γραφή του Τσίρκα, δηλαδή σημειώνει κόμμα μετά την αντωνυμία «μου» του στ. 3 και γράφει «ως» και όχι «και» στον στ. 6. Ωστόσο, εντοπίζουμε και πάλι τις εξής διαφορές ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο μεταγράφει το αυτόγραφο ο Τσίρκα και στον τρόπο με τον οποίο το μεταγράφει η Minucci (εκτός από την ορθογραφία, την οποία η Minucci εκσυγχρονίζει, και εκτός από το γεγονός ότι στο βιβλίο της Minucci όλοι οι στίχοι αρχίζουν στο ίδιο σημείο της στιχικής σειράς, ενώ στο βιβλίο του Τσίρκα διατηρείται η εκόνα του αυτογράφου, δηλαδή δεν αρχίζουν όλοι οι στίχοι στο ίδιο σημείο): στη μελέτη της Minucci το ρήμα «αηδίασε» του στ. 3 τονίζεται στο «η» και τις δύο φορές που χρησιμοποιείται: «Αήδιασε» - «αήδιασε»· στην αρχή του στ. 4 ο Τσίρκας γράφει «κ’», ενώ η Minucci γράφει «κυ»· συγκεκριμένα οι δύο μελετητές γράφουν αντίστοιχα: «κ’ είν’ η καρδιά μου – σαν νεκρός – θαμμένη» - «κι είν’ η καρδιά μου – σαν νεκρός – θαμμένη»· ο Τσίρκας δεν σημειώνει στίξη στο τέλος του στ. 10, ενώ η Minucci σημειώνει κόμμα· ο Τσίρκας σημειώνει κόμμα στο τέλος του στ. 11, ενώ η Minucci τελεία· στο βιβλίο του Τσίρκα ο στ. 12 αρχίζει με πεζό γράμμα, ενώ στο βιβλίο της Minucci με κεφαλαίο. Βέβαια, αυτές οι μικρές διαφορές ενδέχεται να οφείλονται στον τυπογραφικό επιμελητή των βιβλίων.

στικότητα συναισθημάτων τα οποία λειτουργούσαν σε μια σφαίρα ακόμα εντελώς προσωπική, τον ωθούν [τον Καβάφη] σε μια απομάκρυνση από το χώρο της υποκειμενικότητας, κι έτσι προσεγγίζουν εκφράσεις μιας πιο πλατιάς και έντονης συμβολικής αντικειμενικότητας». ⁶⁷⁶ Η Minucci εντοπίζει, επομένως, τη βασική διαφορά των δύο κειμένων στο «βάρος που από το υποκείμενο: εγώ-εσύ, κεντρικό πυρήνα του ποιήματος στην πρώτη του εκδοχή, μετατίθεται στην εικόνα της “πόλης”, η οποία καθώς απομονώνεται στον τίτλο, αποκτά στο ποίημα μια πρωταρχική σημασία που τη φέρνει κοντά σε μια πραγματικότητα συμβόλου». ⁶⁷⁷ Είναι, λοιπόν, αναντίρρητα κοινή η πεποίθηση στο σύνολο των προαναφερθέντων μελετητών ότι οι αλλαγές που γίνονται στην οριστική μορφή του ποιήματος οδηγούν σε ένα αρτιότερο αισθητικό αποτέλεσμα.

Η ιδιαίτερη θέση που κατέχει το εμβληματικό αυτό ποίημα στο σώμα της καβαφικής ποίησης ⁶⁷⁸ με ώθησε να επανέλθω στο ζήτημα της συγκριτικής εξέτασης των δύο σταδίων γραφής του εστιάζοντας την προσοχή μου στη μετρική δόμησή τους. Για τον λόγο αυτό μελέτησα ένα άλλο αυτόγραφο του ποιήματος από το αρχείο Καβάφη (και όχι αυτό που προέρχεται από τον φάκελο Αναστασιάδη και δημοσιεύτηκε από τον Τσίρκα), το οποίο περιέχει διαγραφές, διορθώσεις και μεταγενέστερες προσθήκες. Αρχικά, παραθέτω τις δύο φωτογραφίες του χειρογράφου του ποιητή:

⁶⁷⁶ Minucci, *ό.π.*, σ. 20.

⁶⁷⁷ Minucci, *ό.π.*, σ. 23.

⁶⁷⁸ Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο εξηγεί την ανταπόκριση που πολύ γρήγορα γνώρισε το συγκεκριμένο ποίημα ο Σαρεγιάννης. Βλ. Ι. Α. Σαρεγιάννης, *Σχόλια στον Καβάφη*, Πρόλογος Γιώργος Σεφέρης, Εισαγωγή και φροντίδα Ζήσιμος Λορεντζάτος, Αθήνα, Ίκαρος 1973, σ. 73: «“Η Πόλις” είναι από τα πολύ λίγα έργα του Καβάφη, που θεωρήθηκε σχεδόν αμέσως από τους πολλούς του νεοελληνικού κοινού όχι πεζογράφημα [...] αλλά σωστό ποίημα. Την τύχη αυτή ίσως τη χρωστά προ πάντων στη βαρεία αισθητική της, που, ακολουθώντας τους ρομαντικούς και τους νατουραλιστές τύπου Zola, δε χρησιμοποιεί την κάθαρση που ζητά ο Αριστοτέλης από την τραγωδία».

Πριν απομονώσω την αρχική γραφή του ποιήματος από τις μεταγενέστερες προσθήκες, έχει νόημα να προσέξουμε ότι στο εξεταζόμενο αυτόγραφο (όπως και στο αυτόγραφο που περιέχεται στον φάκελο Αναστασιάδη) δεν αρχίζουν όλοι οι στίχοι αριστερά στο ίδιο σημείο της στιχικής σειράς, με αποτέλεσμα να σχηματίζεται ένα επαναλαμβανόμενο νοητό περίγραμμα με βάση τις γραμμές που δημιουργούνται από το συλλαβικό μήκος των στίχων. Συγκεκριμένα, ολόκληρη τη σειρά καταλαμβάνουν ο πρώτος, ο δεύτερος, ο τρίτος και ο όγδοος στίχος κάθε στροφής, ενώ η αρχή του πέμπτου στίχου είναι τοποθετημένη πιο δεξιά, η αρχή του τέταρτου στίχου μεταφέρεται ακόμη δεξιότερα και ακολουθούν, με μεγαλύτερη αριστερή εσοχή, ο έκτος και ο έβδομος στίχος που αρχίζουν από το ίδιο σημείο.

Επιπροσθέτως, παρατηρούμε ότι σε 2 από τους στίχους του ποιήματος υπάρχουν τρία διαφορετικά στάδια γραφής, δηλαδή ο Καβάφης διορθώνει τους συγκεκριμένους στίχους δύο φορές. Ο πρώτος από αυτούς είναι ο στ. 3, στον οποίο αρχικά ο ποιητής αντικαθιστά το ρήμα «αηδίασε» με το ρήμα «σιχάθηκε» και στη συνέχεια καταλήγει στην εντελώς παραλλαγμένη τελική μορφή του, δηλαδή ο στίχος αλλάζει διαδοχικά ως εξής (δίπλα σε κάθε στίχο σημειώνω τη συλλαβική του έκταση και το τονικό του σχήμα, προκειμένου να διαπιστώσουμε αν οι αλλαγές επηρεάζουν και τη μετρική μορφή· επίσης, καταγράφονται δύο διαφορετικοί τρόποι μέτρησης της πρώτης μορφής του στίχου):

α)	Αηδί_ασε το μάτι μου, _αηδί_ασε το_αυτί	14 (2-6-10-14)
ή	Αηδί_ασε το μάτι μου, _αηδί_ασε το_αυτί	14 (2-6-10-14)
β)	Σιχάθηκε το μάτι μου, σιχάθηκε το_αυτί	14 (2-6-10-14)
γ)	Κάθε προσπάθει <u>ά</u> μου μια καταδίκη_είναι γραφτή	14 ([1]-4-{5}-{7}-10-{11})-14)

Η παραπάνω απεικόνιση καταδεικνύει ότι, αν και ο στίχος παραμένει δεκαεπτασύλλαβος και στις τρεις εκδοχές του, τα εσωτερικά ρυθμικά χαρακτηριστικά του παρουσιάζονται διαφοροποιημένα, καθώς στις δύο πρώτες γραφές περιέχεται εσωτερικό κόμμα, ενώ στην τρίτη και οριστική γραφή η κίνηση του ρυθμού δεν διακόπτεται από την παρουσία εσωτερικής στίξης. Οι τρεις τόνοι στην 5η, την 7η και την 11η μετρική συλλαβή της τρίτης μορφής του στίχου δεν διαταράσσουν τη ρυθμική ομαλότητα, καθώς ο τόνος στην 7η συλλαβή, δηλαδή στη μονοσύλλαβη λέξη «μια», είναι δευτερεύων, ενώ και οι τόνοι στην 5η και την 11η συλλαβή (οι οποίες είναι συνιζήμενες) μπορούν να διαβαστούν ως ηχητικά ανίσχυροι εξαιτίας της παρουσίας των τόνων στις γειτονικές συλλαβές (4η και 10η). Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι, ενώ

στη διόρθωση του συγκεκριμένου χειρογράφου (στο τρίτο στάδιο γραφής) η λέξη «προσπάθεια» περιέχει δύο τόνους, τον κανονικό και τον εγκλιτικό (διότι ακολουθείται από την αντωνυμία «μου») που τίθεται στην 5η συλλαβή του στίχου, στη δημοσιευμένη μορφή του ποιήματος ο δεύτερος τόνος της λέξης (δηλαδή ο τόνος της 5ης συλλαβής) απουσιάζει.

Ένας ακόμα στίχος που δέχεται την τριπλή επεξεργασία του Καβάφη είναι ο στ. 5 (καταγράφονται τέσσερις διαφορετικοί τρόποι μέτρησης για τη δεύτερη μορφή του στίχου):

α)	Στον νου μου_επάνω_ως πότε_ο μαρασμός θα μένη!	13 (2-4-6-10-12)
β)	Στον νου μου_επάνω_ως πότε η_ανί_α_αυτή θα μένη!	13 (2-4-6-8-10-12)
ή	Στον νου μου_επάνω_ως πότε η_ανί_α_αυτή θα μένη!	13 (2-4-6-8-10-12)
ή	Στον νου μου_επάνω_ως πότε_η_ανί_α_αυτή θα μένη!	15 (2-4-6-10-12-14)
ή	Στον νου μου_επάνω_ως πότε_η_ανί_α_αυτή θα μένη!	15 (2-4-6-10-12-14)
γ)	Ο νους μου_ως πότε μες στον μαρασμόν αυτών θα μένη!	15 (2-4-6-10-12-14)

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι ο αρχικός δεκατρισύλλαβος μετατρέπεται τελικά σε δεκαπεντασύλλαβο με καταργημένη τομή. Στην ενδιάμεση εκδοχή του ο στίχος μπορεί να αναγνωστεί (ανάλογα με τον τρόπο μέτρησης των τεσσάρων φωνηεντικών συναντήσεων, από τις οποίες οι δύο αφορούν δύο φωνήεντα και οι άλλες δύο αφορούν τρία φωνήεντα) είτε ως δεκατρισύλλαβος (με μία κάπως βίαιη συνίζηση των τριών φωνηέντων στη φράση «πότε η_ανί_α») είτε ως δεκαπεντασύλλαβος με έντονα υπονομευμένη τομή που μεταφέρεται μετά την 7η μετρική συλλαβή. Τα τονικά σχήματα είναι και στις τρεις περιπτώσεις ομαλά (μάλιστα στους δεκαπεντασύλλαβους το τονικό σχήμα παραμένει σταθερό), ενώ δεν εμφανίζεται σε κανένα στάδιο γραφής εσωτερική στίξη.

Μία ακόμα λεπτομέρεια που ίσως έχει νόημα να προσεχθεί είναι ότι εντοπίζεται η εξής διαφορά ανάμεσα στη διορθωμένη μορφή του στ. 6 (όπως αυτή φαίνεται στο συγκεκριμένο χειρόγραφο) και τη δημοσιευμένη του μορφή: ο Καβάφης στο εν λόγω χειρόγραφο γράφει «γυρίσει» («Όπου το μάτι μου γυρίσει, όπου κι αν δω») και όχι «γυρίσω», όπως στη γνωστή μας εκδοχή του στίχου. Προφανώς ο ποιητής έκανε την αλλαγή αυτή σε μεταγενέστερο χρονικό σημείο, πριν δημοσιεύσει το ποίημα.

Στη συνέχεια, απομονώνω και παραθέτω το αρχικό ποιητικό κείμενο, συνοδευόμενο από σύμβολα και αριθμούς που απεικονίζουν τη μετρική μορφή του:

Είπες· «Θα πάγω σ' άλλη γη, θα πάγω σ' άλλη θάλασσα.	16 ([1]-4-6-8-10-12-14)
Μια πόλις άλλη θα βρεθή καλλίτερη_απ' αυτή.	14 ([1]-2-4-8-10-14)

	Αηδί_ασε το μάτι μου, αηδί_ασε το_αυτί	14 (2-6-10-14)
	κ' είν' η καρδιά μου – σαν νεκρός – θαμμένη .	11 ([1]-4-8-10)
5	Στον νου μου_επάνω_ως πότε_ο μαρασμός θα μένη!	13 (2-4-6-10-12)
	Μισώ τον κόσμο_εδώ και με μισεί	10 (2-4-6-10)
	εδώ που την ζω_ή μου την μισή	↓ 10 (2-6-10)
	εέρασα, και_άδικα την έχασα, την χάλασα ..»	16 (2-6-10-14)
	Καινούργιους τόπους δεν θα βρης, δεν θάβρης άλλαις θάλασσαις .	16 (2-4-8-10-12-14)
10	Η πόλις θα σε_ακολουθή. Στους δρόμους θα γυρνάς	↓ 14 (2-8-10-14)
	τους ίδιους. Και σταις γειτονιαίς ταις ίδιας θα γερνάς	14 (2-8-10-14)
	και μες στα_ίδια σπίτια θα ασπρίζης .	11 (2-4-6-10)
	Όσο μακρυνά κι αν πας, το πιο μακρυνά που ελπίζεις ,	13 ([1]-4-6-10-12)
	πάλι στην ίδια πόλι θα σε δω .	10 ([1]-4-6-10)
15	Α την ζω_ή σου_αν χάλασες εδώ	↓ 10 ([1]-4-6-10)
	σ' αυτήν την κόχη την μικρή, σ' όλην την γη την χάλασες .	16 (2-4-8-9-12-14)

Η μετρική ανάλυση του ποιήματος δεν μπορεί παρά να έχει ως αφετηρία ένα σχόλιο του ίδιου του Καβάφη (για το εν λόγω ποιητικό κείμενο), το οποίο είναι γραμμένο στα αγγλικά και συμπεριλαμβάνεται σε επιστολή (χρονολογημένη το 1895/1896)⁶⁷⁹ προς τον Αναστασιάδη. Την επιστολή αυτή παρουσιάζει τόσο στα αγγλικά όσο και μεταφρασμένη στα ελληνικά ο Περίδης (τη μεταφράζει ο ίδιος).⁶⁸⁰ Ο Καβάφης, λοιπόν, γράφει: «‘Στην ίδια πόλι’ είναι, από μian άποψη, τέλειο. Η στιχουργία και κυρίως οι ρίμες είναι άπταιστες. Από τις 7 ρίμες, πάνω στις οποίες έχει οικοδομηθή το ποίημα, οι 3 είναι ομόηχες και μία τονίζεται στην προπαραλήγουσα. Αλλά το παράκαμα και πεδίκλωσα στις απαιτήσεις του μέτρου, και φοβούμαι ότι δεν έβαλα στη δεύτερη στροφή ό,τι χρειαζόταν να μη εκεί μέσα. Δεν είμαι βέβαιος ότι εχάραξα στον 2ο, 3ο, και 4ο στίχο της 2ης στροφής μια τελείως ισχυρή εικόνα ανίας –όπως εσκόπευα. Θα μπορούσε, εν τούτοις, να συμβή ώστε, κάνοντας μεγαλύτερη προσπάθεια, να υπερβάλω την εντύπωση και να βιάσω το αίσθημα, που και τα δυο είναι καταστρεπτικά για την τέχνη. Υπάρχει μια τάξις ποιημάτων που ο ρόλος των είναι να ‘υποβάλλουν’. Το ποίημά μου υπάγεται σ’ αυτή την κατηγορία. Σ’ έναν καλλιεργημένο αναγνώστη με συμπαθητική διάθεση, που θα στοχασθή λίγο πάνω στο ποίημα, οι στίχοι μου, είμαι βέβαιος, θα υποβάλουν μian εικόνα της βαθείας κι’ ατέλειωτης απελπισίας που περιέχουν ‘‘αλλά δεν μπορούν ν’ αποκαλύψουν’’». ⁶⁸¹ Στα παραπάνω σχόλια αξιοπαρατήρητη είναι η σημασία που φαίνεται να αποδίδει ο Καβάφης στα ποιοτικά χαρακτηριστικά της ομοιοκαταληξίας (αναφερόμενος ασφαλώς στο συγκεκριμένο ποιητικό κείμενο και ευρισκόμενος ακόμα σε μία σχετικά πρώιμη

⁶⁷⁹ Βλ. Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα ποιήματα (1897-1918)*, τ. Α', ό.π., σ. 125, όπου ο Σαββίδης σημειώνει ότι η επιστολή αυτή είναι «γραμμένη περί το 1895/6».

⁶⁸⁰ Περίδης, ό.π., σ. 311-314.

⁶⁸¹ Περίδης, ό.π., σ. 313. Την επιστολή μεταφράζει και ο Σαββίδης, βλ. Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα ποιήματα (1897-1918)*, τ. Α', ό.π., σ. 125.

φάση της πορείας του), ενός στοιχείου που δεν διακρίνεται από μορφική στασιμότητα στην καβαφική ποίηση, αλλά σταδιακά μεταλλάσσεται και εμφανίζεται σε διαφορετικές εκδοχές· είναι, λοιπόν, χαρακτηριστική η μέριμνα που δείχνει ο Καβάφης στην περίπτωση αυτή για τη δημιουργία ομοιοκαταληκτικών σχημάτων που καλύπτουν μεγάλη έκταση. Επιπλέον, όσον αφορά το σχόλιο του ποιητή για τις «απαιτήσεις του μέτρου», θεωρώ ότι μέσω της μετρικής ανάλυσης του ποιήματος θα έχουμε τη δυνατότητα να διαπιστώσουμε αν είναι βάσιμος ο προβληματισμός που διατυπώνεται, δηλαδή αν πράγματι οι «απαιτήσεις του μέτρου» οδηγούν σε σμίκρυνση του πεδίου των εκφραστικών επιλογών.

Το χαρακτηριστικό της οπτικής συμμετρίας του ποιήματος (με την τοποθέτηση της αρχής των στίχων σε διαφορετικά σημεία) έχει ήδη επισημανθεί, αν και είναι οφθαλμοφανές πριν ακόμα προχωρήσει κανείς στην ανάγνωση. Το ποίημα συναποτελείται από 16 στίχους 10-16 μετρικών συλλαβών μοιρασμένους σε 2 οκτάστιχες στροφικές ενότητες, οι οποίες ακολουθούν το ίδιο σχήμα· συγκεκριμένα, οι στίχοι διατάσσονται με τον παρακάτω τρόπο (σημειώνω το είδος της κατάληξης των στίχων, ως προς τον τελικό τους τόνο, μόνο για τους αρτιοσύλλαβους στίχους, καθώς οι ιαμβικοί περιττοσύλλαβοι στίχοι είναι πάντοτε παροξύτονοι): 16προπ.-14οξ.-14οξ.-11-13-10οξ.-10οξ.-16προπ.

Οι 2 στροφικές ενότητες αποτελούν και 2 διαφορετικές νοηματικές ενότητες, καθώς αντιστοιχούν στις δύο φωνές που ακούγονται στο ποίημα, τις φωνές του φαινομενικού διαλόγου ή, ακριβέστερα, όπως επισημαίνει η Minucci, τις φωνές του μονολόγου.⁶⁸² Ο Περίδης περιγράφει τις φωνές αυτές με τις φράσεις «αναφώνηση του απελπισμένου ανθρώπου» και «αντιφώνηση της Μοίρας».⁶⁸³ Για «διαλεκτική αντίθεση δύο εσωτερικών φωνών» κάνει λόγο ο Pontani,⁶⁸⁴ ενώ και ο Σαββίδης αναφέρεται στη «χρήση του “εις εαυτόν” β’ προσώπου ενικού»,⁶⁸⁵ καθώς και στη «διμερή από-

⁶⁸² Minucci, *ό.π.*, σ. 24. Η Minucci, όταν σχολιάζει την τεχνική της αφήγησης, αναφέρεται κατά βάση στο ποίημα «Η Πόλις» (δηλαδή στο τελικό ποιητικό κείμενο)· ωστόσο, η τεχνική αυτή δεν διαφοροποιείται από το αρχικό ποίημα. Αξίζει να παρατεθεί ολόκληρο το σχόλιό της: «Στις δύο στροφές του ποιήματος *Η Πόλις*, ο μονόλογος, σε διαλογική κι αφηγηματική μορφή, αντιπροσωπεύεται από δύο φωνές με τις οποίες ο πρωταγωνιστής-υποκείμενο συντίθεται και αποσυντίθεται, μέσα από την αλληλοδιαδοχή δύο αντιθετικών προσώπων: εγώ-εσύ, που τον αποτελούν και μας εισάγουν στην πλοκή του δράματος τη στιγμή της θέσης και αντίθεσής του, πριν ακόμα αρθεί και μπορέσει να εναρμονιστεί σε μία και μόνη φωνή».

⁶⁸³ Περίδης, *ό.π.*, σ. 174.

⁶⁸⁴ Filippo Maria Pontani, «Τελική εισαγωγή στα 154 ποιήματα», *Μετάφραση Ευριπίδης Γαραντούδης, Επτά δοκίμια και μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, *ό.π.*, σ. 205-227: 210. Μάλιστα ο Pontani αναφέρεται και στη μορφή (της οριστικής γραφής) του ποιήματος διατυπώνοντας τη θέση ότι «η κατάδικη δραματοποιείται με αυστηρό μέτρο στη διαλεκτική αντίθεση δύο εσωτερικών φωνών», σ. 210.

⁶⁸⁵ Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα ποιήματα (1897-1918)*, τ. Α', *ό.π.*, σ. 126.

λυτα συμμετρική δομή του ποιήματος» και την παράλληλη «διαλογική αντίθεση πρώτου και δεύτερου προσώπου ενικού».⁶⁸⁶ Ερμηνευτικό προς την ίδια κατεύθυνση είναι και το σχετικό σχόλιο του Keeley, ο οποίος παρατηρεί την «παραλλαγή της φωνής του ποιητή» στο δεύτερο στροφικό τμήμα, δηλαδή μιας φωνής που απευθύνεται στο «‘εγώ’ του ποιήματος».⁶⁸⁷ Για «πλάνο του εσύ» κάνει λόγο ο Γιώργος Θέμελης, μέσα από το οποίο «η αντανάκλαση του συμβολισμού [...] αντιχτυπά» σε όλα τα άλλα πλάνα,⁶⁸⁸ ενώ ταυτόχρονα ο μελετητής εντοπίζει τους στίχους που «μιλούν για το εγώ», υποστηρίζοντας ότι με την ύπαρξη αυτών των στίχων «δικαιολογείται και ο σχεδόν σπαραχτικός τόνος του ποιήματος, που στο πρώτο τμήμα ηχεί σα μια βαθύτατη μεταμέλεια, σχεδόν σαν τύψη» και ότι «εξυπακούεται διαρκώς ένα οδυνηρό γιατί».⁶⁸⁹ Ο Θέμελης χαρακτηρίζει το δεύτερο μέρος του ποιήματος «σαν απόκριση από κάπου, από μια πιο άγρυπνη συνείδηση, από το ίδιο το εγώ τοποθετημένο στη γραμμή της πιο άγρυπνης συνείδησης».⁶⁹⁰ Ο Δασκαλόπουλος κατατάσσει το εν λόγω ποιητικό κείμενο ανάμεσα στα ποιήματα στα οποία διακρίνεται «ο δραματικός χαρακτήρας της καβαφικής ποίησης» και επισημαίνει, ταυτόχρονα, ότι τα ποιήματα αυτά «παρά τη διαλογική τους δομή, αποτελούν αμφίδρομους μονολόγους».⁶⁹¹

Η αλλαγή αυτή των φωνών (η οποία έχει σχολιαστεί από πολλούς μελετητές, όπως διαπιστώσαμε) ακολουθεί τα παρακάτω βήματα: η πρώτη στροφική ενότητα αρχίζει με ένα ρήμα β' ενικού προσώπου και παρελθοντικού χρόνου, δηλαδή αορίστου (το ρήμα «Είπες»), το οποίο αποκαλύπτει τη φωνή του αφηγητή, ενώ ακολουθούν, εντός εισαγωγικών, τα ακριβή λόγια του πρωταγωνιστή της ιστορίας (που βέ-

⁶⁸⁶ Γ. Π. Σαββίδης, «Μια πολιτική χαρτογράφηση της ποίησης του Καβάφη καμωμένη από φίλον του, ερασιτέχνη», *Μικρά καβαφικά*, Πρώτος τόμος, ό.π., σ. 313-333: 317. Σχετικά με τις φωνές που ακούγονται γενικότερα στα ποιήματα του Καβάφη, βλ. και το παρακάτω σχόλιο του Σαββίδη: «Κάποτε μονολογεί φωναχτά, κάποτε ψιθυρίζει στον εαυτό του, κάποτε υποδύεται ένα άλλο πρόσωπο ή γίνεται νεκρομάντης, και κάποτε μιλάει για λογαριασμό πολλών: μιας ολόκληρης τάξης ή μιας ολόκληρης φυλής. Άλλοτε λέει τον ιδιωτικό του καημό, άλλοτε τον πλαταίνει στον “καημό της Ρωμιοσύνης”, άλλοτε προσπαθεί να τον διασκεδάσει –χωρίς μικροψυχία– με τα παθήματα άλλων, ζυγίζοντας τα μαθήματα της ζωής και την πείρα των βιβλίων, “πάντοτε την αλήθειαν ομιλών, πλην χωρίς μίσος για τους ψευδομένους”, αδιάκοπα γυρεύοντας τον πιο σωστό τόνο, την ακριβέστερη λέξη», Γ. Π. Σαββίδης, «Για μια πρώτη ανάγνωση του Καβάφη σε δίσκους», *Μικρά καβαφικά*, Πρώτος τόμος, ό.π., σ. 57-89: 60-61.

⁶⁸⁷ Keeley, ό.π., σ. 62. Σχετικά με το συγκεκριμένο θέμα, βλ. και Κώστας Μπαλάσκας, *Νεοελληνική ποίηση. Κείμενα – Ερμηνεία – Θεωρία*, Αθήνα, Επικαιρότητα 1980, σ. 58. Ο Μπαλάσκας χαρακτηρίζει τη χρησιμοποιούμενη τεχνική με τον παρακάτω τρόπο: «Διάλογος με φανταστικό συνομιλητή. Ουσιαστικά μονόλογος. Ο διάλογος με ομιλητή και ωτακουστή που σχολιάζει είναι συνηθισμένος τρόπος της καβαφικής τεχνικής».

⁶⁸⁸ Γ. Θέμελης, *Η ποίηση του Καβάφη. Διαστάσεις και όρια. Δοκιμή για μια βαθύτερη ερμηνεία*, Αθήνα, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη 1970, σ. 26.

⁶⁸⁹ Θέμελης, ό.π., σ. 28.

⁶⁹⁰ Θέμελης, ό.π., σ. 27.

⁶⁹¹ Δασκαλόπουλος, ό.π., σ. 95.

βια ταυτίζεται με το πρόσωπο του αφηγητή, αφού πρόκειται ουσιαστικά για μονόλογο) με ρήματα σε α' ενικό πρόσωπο και σε χρόνο κυρίως ενεστώτα και μέλλοντα (με εξαίρεση το ρήμα «αηδίασε» του στ. 3)· το β' ενικό πρόσωπο επανέρχεται στο δεύτερο στροφικό μέρος, όπου χρησιμοποιείται κατά κύριο λόγο ο μέλλοντας και δευτερευόντως ο ενεστώτας (με εξαίρεση το ρήμα «χάλασες» των στ. 15 και 16). Εκτός, όμως, από τις διαφορές που παρατηρούνται αναφορικά με την αφηγηματική τεχνική που χρησιμοποιείται στα δύο στροφικά μέρη, αυτά διαφέρουν και ως προς το νοηματικό τους περιεχόμενο, το οποίο μπορεί να περιγραφεί με τον εξής τρόπο: α) Η κατηγορηματικά διατυπωμένη απόφαση του πρωταγωνιστή (και ταυτόχρονα αφηγητή) για διαφυγή από την αποπνικτική πόλη και, κατά συνέπεια, από τις συνθήκες που έχουν δημιουργήσει μια απολύτως αποτελεσματική ζωή. β) Η ακύρωση της απόφασης και η οριστική ματαίωση της ελπίδας. Βέβαια, πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η ματαίωση αυτή κατά κάποιον λανθάνοντα τρόπο προδιαγράφεται από την πρώτη ενότητα, αν λάβουμε υπόψη μας τα δύο ακόλουθα στοιχεία: την υπαινικτική σημασία της πρώτης λέξης του ποιήματος, δηλαδή του ρήματος «Είπες», με το οποίο υποδηλώνεται ότι αυτό που «είπε» ο ήρωας-αφηγητής δεν πραγματοποιήθηκε εντέλει· το γεγονός ότι μόνο οι 2 πρώτοι στίχοι αναφέρονται στην ελπίδα της διαφυγής, ενώ οι υπόλοιποι 6 στίχοι της ενότητας αφιερώνονται στην περιγραφή ενός τόσο «βίαιου» ψυχικού εγκλωβισμού που δεν αφήνει κανένα περιθώριο λύτρωσης, καθώς ο εγκλωβισμός αυτός δεν έχει απλώς αλλοιώσει, αλλά έχει διαβρώσει τη ζωή και την προσωπικότητα του ήρωα. Στην περιγραφή αυτή ασφαλώς κατέχουν κεντρική θέση τα (δηλωτικά έντονης συναισθηματικής φόρτισης) ρήματα «αηδίασε» (ή, στο δεύτερο στάδιο γραφής, «σιχάθηκε»), «μισώ» και «μισεί», τα οποία, εξαιτίας της αφοριστικής τους σημασίας, «αιχμαλωτίζουν» την προσοχή του αναγνώστη.

Όλοι οι στίχοι ομοιοκαταληκτούν με βάση το σχήμα αβ₁β₁γγβ₂β₂α, δεεζζηηδ, ενώ τα σχήματα που δείχνουν την έκταση που καταλαμβάνει η ομοιοκαταληξία (δηλαδή τα ηχητικά σχήματα) είναι τα εξής: στ. 1-8 («θάλασσα» - «χάλασα»): 5' (οι καταληκτικές λέξεις των δύο στίχων διαφέρουν μόνο στον πρώτο τους φθόγγο)· στ. 2-3 («αυτή» - «αυτί»): 1'+3 (ομοιοκαταληξία ομωνύμων)· στ. 4-5 («θαμμένη» - «θα μένη»): 3'+5 (πρόκειται για ομοιοκαταληξία-μωσαϊκό, αλλά η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και στους δύο τελευταίους φθόγγους των λέξεων που προηγούνται, δηλαδή των λέξεων «νεκρός» και «μαρασμός»)· στ. 6-7 («μισεί» - «μισή»): 1'+3 (ομοιοκαταληξία ομωνύμων)· στ. 9-16 («θάλασσais» - «χάλασες»): 6' (διαφέρει μόνο ο πρώτος φθόγγος των δύο λέξεων)· στ. 10-11 («γυρνάς» - «γερνάς»): 2'+2 (οι δύο λέξεις διαφέρουν

μόνο στον δεύτερο φθόγγο)· στ. 12-13 («ασπρίζης» - «ελπίζεις»): 4'· στ. 14-15 («δω» - «εδώ»): 1'+3 (πρόκειται για ομοιοκαταληξία με προσθήκη, αλλά, όπως φαίνεται και από τον δεύτερο αριθμό του ηχητικού σχήματος, ουσιαστικά η ομοιοκαταληξία καλύπτει, επίσης, την προηγούμενη δισύλλαβη λέξη του στ. 14, καθώς και τον τελευταίο φθόγγο της προηγούμενης λέξης του στ. 15 και τον αρχικό φθόγγο της καταληκτικής του λέξης, δηλαδή δημιουργούνται οι συνδυασμοί: «σε δω» και «χάλασες εδώ» αντίστοιχα). Παρατηρούμε ακόμα ότι ομοιοκαταληκτούν οι στ. 2-3 με τους στ. 6-7 με βάση το τονισμένο καταληκτικό τους φωνήεν (στις λέξεις «αυτή» - «αυτί» και «μισεί» - «μισή»). Προκαλείται, λοιπόν, η αίσθηση ενός επαναλαμβανόμενου ακουστικού μοτίβου σαφώς οριοθετημένου από τους δύο ακρινούς στίχους των στροφικών ενότητων, δηλαδή από τους πιο μακροσκελείς στίχους του ποιήματος, οι οποίοι αναπτύσσουν μία ιδιαίτερη ρυθμική σχέση επαναφέροντας τον ίδιο ήχο στο τέλος τους μέσω μιας προπαροξύτονης ομοιοκαταληξίας (με λέξεις στις οποίες διαφέρει μόνο ο πρώτος φθόγγος) που καλύπτει μεγαλύτερη έκταση συγκριτικά με την οξύτονη και την παροξύτονη ομοιοκαταληξία των περικλειόμενων από τους δεκαεξασύλλαβους στίχων.

Παράλληλα, εντοπίζονται αρκετές εσωτερικές ομοηχίες που λειτουργούν υποστηρικτικά στη διαμόρφωση της αναδιδόμενης στο ποίημα ρυθμικής αίσθησης. Καταρχάς, με τις καταληκτικές λέξεις των στ. 2-3-6-7 («αυτή» - «αυτί» - «μισεί» - «μισή») ομοιοκαταληκτούν και οι περιεχόμενες στο εσωτερικό του ποιήματος λέξεις: «γη» (στ. 1, 16) - «βρεθή» (στ. 2) - «ζωή» (στ. 7, 15) - «ακολουθή» (στ. 10) - «μικρή» (στ. 16). Έχει νόημα να προσέξουμε ότι ειδικότερα τα ομοιοκατάληκτα ρήματα «βρεθή» - «ακολουθή» (τα οποία δεν έχουν κοινό μόνο το τελευταίο τους τονισμένο φωνήεν, αλλά ολόκληρη την καταληκτική συλλαβή τους) είναι συμμετρικά τοποθετημένα στον δεύτερο στίχο της πρώτης στροφικής ενότητας και στον δεύτερο στίχο της δεύτερης ενότητας αντίστοιχα, αποτελώντας και στις δύο περιπτώσεις την πέμπτη λέξη του στίχου και καταλαμβάνοντας την 7η-8η μετρική συλλαβή στην πρώτη περίπτωση και την 5η-8η μετρική συλλαβή στη δεύτερη περίπτωση (η 5η μετρική συλλαβή είναι συνιζιμένη, με εξωτερική συνίζηση). Η εσωτερική αυτή ομοιοκαταληξία συνδυαζόμενη με την επανάληψη της λέξης «πόλις» δημιουργεί ένα συμμετρικό ρυθμικό και νοηματικό σχήμα, το οποίο λειτουργεί και ως ένα δίπολο θέσης - ακυρωτικής απάντησης. Συγκεκριμένα, η πρώτη φωνή του ποιήματος ακούγεται να λέει «Μια πόλις άλλη θα βρεθή», ενώ η δεύτερη φωνή απαντάει «Η πόλις θα σε ακολουθή». Επιπλέον, οι καταληκτικές λέξεις των στ. 14-15 («δω» - «εδώ») ομοιοκαταληκτούν με

τις λέξεις «μισώ» (στ. 6) και «εδώ» (στ. 6, 7), ενώ οι καταληκτικές λέξεις των στ. 10-11 («γυρνάς» - «γερνάς») ομοιοκαταληκτούν με το ρήμα «πας» (στ. 13). Τέλος, η παρουσία εσωτερικής ομοιοκαταληξίας εντοπίζεται και στις λέξεις: «άλλη» (η λέξη χρησιμοποιείται δύο φορές στον στ. 1) - «πάλι» (στ. 14)· «Μια» (στ. 2) - «καρδιά» (στ. 4) - «μακρυά» (δύο φορές στον στ. 13) - «Α» (στ. 15)· «νεκρός» (στ. 4) - «μαρασμός» (στ. 5).

Επίσης, βρίσκουμε τις εξής επαναλήψεις λέξεων ή και φράσεων (συμπεριλαμβάνω στις επαναλήψεις αυτές και την εμφάνιση διαφορετικών γραμματικών τύπων της ίδιας λέξης): «θα πάγω σ' άλλη» (η φράση χρησιμοποιείται δύο φορές στον στ. 1), «θα» (δύο φορές στον στ. 1, στ. 2, 5, δύο φορές στον στ. 9, δύο φορές στον στ. 10, στ. 11, 12, 14), «άλλη» (δύο φορές στον στ. 1, στ. 2) / «άλλαις» (στ. 9), «θάλασσα» (η καταληκτική λέξη του στ. 1) / «θάλασσαις» (η καταληκτική λέξη του στ. 9), «πόλις» (στ. 2, 10) / «πόλι» (στ. 14), «αυτή» (στ. 2) / «αυτήν» (στ. 16), «αηδίασε το» (δύο φορές στον στ. 3), «Μισώ» (στ. 6) / «μισεί» (η καταληκτική λέξη του στ. 6), «εδώ» (στ. 6, 7, η καταληκτική λέξη του στ. 15), «ζωή» (στ. 7, 15), «γάλασα» (η καταληκτική λέξη του στ. 8) / «γάλασες» (στ. 15, η καταληκτική λέξη του στ. 16), «δεν θα βρης» (στ. 9) / «δεν θάβρης» (στ. 9), «ίδιους» (στ. 11) / «ίδιαις» (στ. 11) / «ίδια» (στ. 12, 14), «μακρυά» (δύο φορές στον στ. 13).

Αξίζει να σχολιαστεί περαιτέρω η συνεχής επανάληψη του (δηλωτικού μελλοντικού χρόνου) τύπου «θα» (εμφανίζεται 11 φορές συνολικά, 4 φορές στην πρώτη στροφική ενότητα και 7 φορές στη δεύτερη), η οποία ηχεί μάλλον σαν μια λεπτή ειρωνική εκδήλωση, καθώς το σημασιακό φορτίο της λέξης μετατρέπεται σταδιακά από θετικό (που είναι στο πρώτο μέρος) σε αρνητικό (στο δεύτερο μέρος): ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αντίθεση που εκφράζεται στις παρακάτω φράσεις (οι οποίες αποτελούν θέση-απάντηση): «Θα πάγω σ' άλλη γη» (στ. 1) - «Καινούργιους τόπους δεν θα βρης» (στ. 9). Η ποσοτική υπερίσχυση των αρνητικά φορτισμένων «θα» επιβεβαιώνει για ακόμα μια φορά ότι δεν πρόκειται να επέλθει η (επιθυμητή) λύτρωση του ήρωα· αντίθετα, θα συνεχίζεται η ανώφελη κίνησή του μέσα στον περικλειστο κύκλο της φθοράς. Επιπροσθέτως, παρατηρούμε ότι, από το σύνολο των τύπων «θα» του δεύτερου μέρους, μόνο οι 2 συνοδεύονται από τη λεκτική άρνηση «δεν», ενώ στους υπόλοιπους 5 η αρνητική χροιά προσδίδεται από το νοηματικό πλαίσιο στο οποίο αυτοί συμπεριλαμβάνονται. Είναι χαρακτηριστικά τα εξής τρία ρήματα εξακολουθητικού μέλλοντα (ενός χρόνου που δηλώνει μία αδιάκοπη κατάσταση) με τα οποία ολοκληρώνονται οι στ. 10, 11, 12 και περιγράφεται η διαρκής

στασιμότητα στη ζωή του πρωταγωνιστή: «θα γυρνάς» (το νόημά του συμπληρώνεται με τη φράση «Στους δρόμους [...] τους ίδιους»), «θα γερνάς» («στες γειτονιείς ταις ίδιαις»), «θα ασπρίζης» («στα ίδια σπίτια»).

Ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα είναι και η νοηματική σύνδεση της εμφατικά επαναλαμβανόμενης (τρεις φορές) αόριστης αντωνυμίας (με επιθετική χρήση) «άλλη» στο πρώτο στροφικό τμήμα (και μία φορά στη δεύτερη στροφή) με τους επίσης εμφατικά επαναλαμβανόμενους (τέσσερις φορές) τύπους της οριστικής αντωνυμίας (με επιθετική χρήση) «ίδιος» στο δεύτερο στροφικό τμήμα, καθώς δημιουργείται ένας ηχητικός αντίλαλος που προφανώς αποσκοπεί στην πλαισίωση με μελαγχολικούς μουσικούς τόνους και στον συνακόλουθο σημασιακό επιτονισμό της ματαίωσης της ελπίδας για μια διέξοδο. Αυτό γίνεται περισσότερο εμφανές αν οι συγκεκριμένες λέξεις παρουσιαστούν ενταγμένες στο νοηματικό τους περικείμενο· έτσι, στην πρώτη στροφική ενότητα περιέχονται οι φράσεις: «άλλη γη», «άλλη θάλασσα», «πόλις άλλη», ενώ στη δεύτερη βρίσκουμε τις φράσεις: «Στους δρόμους [...] τους ίδιους», «σταις γειτονιείς ταις ίδιαις», «στα ίδια σπίτια», «στην ίδια πόλι».

Η εικόνα αυτή συμπληρώνεται με το συμμετρικό (από μορφική και σημασιολογική άποψη) σχήμα που δημιουργείται με τις φράσεις «θα πάγω σ' άλλη θάλασσα» (στ. 1) - «δεν θάβρης άλλαις θάλασσαις» (στ. 9). Η συμμετρία του συγκεκριμένου σχήματος οφείλεται στην εννοιολογική αντίθεση των τύπων «θα» - «δεν θα», στις δύο επαναλήψεις λέξεων (βέβαια σε διαφορετικό γραμματικό τύπο), καθώς και στο γεγονός ότι οι θέσεις που καταλαμβάνουν τα δύο μέρη του στις δύο στροφικές ενότητες είναι αντίστοιχες. Συγκεκριμένα, τα δύο οκτασύλλαβα τμήματα είναι τοποθετημένα μετά την ακολουθούμενη από κόμμα 8η συλλαβή του πρώτου (δεκαεξασύλλαβου) στίχου κάθε στροφικής ενότητας. Η συμμετρία αυτή έχει αντίκτυπο και στο εννοιολογικό επίπεδο, καθώς οδηγεί στη δημιουργία ενός αντιθετικού άξονα θέσης - αρνητικής απάντησης.

Με ελαφρώς διαφοροποιημένο τρόπο λειτουργεί η επανάληψη του ρήματος «χάλασα» / «χάλασες», το οποίο εμφανίζεται στο τέλος των τελευταίων στίχων των δύο στροφών και στο εσωτερικό του στ. 15. Για να γίνει αυτό σαφέστερα κατανοητό, καταγράφω το διμερές σχήμα που κατασκευάζεται με τμήματα των στ. 7-8 και 15-16: «εδώ που την ζωή μου την μισή [...] την χάλασα» - «την ζωή σου αν χάλασες εδώ [...] σ' όλην την γη την χάλασες». Η διαφορά στη συγκεκριμένη περίπτωση έγκειται στο γεγονός ότι δεν χαράζεται μία γραμμή με δύο αντιθετικά άκρα (θέση - ακυρωτική απάντηση), αλλά μία γραμμή στην οποία σταδιακά επιβεβαιώνεται και εντέλει επιτεί-

νεται δραματικά ο αρχικός ισχυρισμός (δηλαδή ο πρωταγωνιστής δεν «χάλασε» απλώς τη ζωή του στη συγκεκριμένη πόλη, αλλά τη «χάλασε» και «σ' όλην την γη»).

Όλα τα παραπάνω παραδείγματα διπολικών σχημάτων αποτελούν επιμέρους στοιχεία του κεντρικού διπολικού άξονα στον οποίο στηρίζεται το ποίημα (θέση-άρνηση ή ελπίδα-ματαιώση) και ταυτόχρονα καταδεικνύουν τη συμπλοκή ή την αλληλοϋποστήριξη της μορφής, του ρυθμού (μέσω της καθοριστικής παρουσίας της ομοιοκαταληξίας και των σχημάτων ηχητικής επανάληψης δημιουργείται ένα σύνθετο πλέγμα πολλαπλών φωνητικών σχέσεων ανάμεσα σε αρκετές από τις λέξεις του ποιητικού κειμένου, το οποίο συμβάλλει στη διαμόρφωση της ρυθμικής αίσθησης που προκαλείται) και της σημασίας.

Διερευνώντας την τονική ακολουθία, διαπιστώνουμε ότι η ιαμβική κίνηση του ρυθμού στο εσωτερικό των στίχων είναι αδιατάρακτη, καθώς τα τονικά σχήματα είναι απολύτως ομαλά και δεν σημειώνονται τόνοι σε μονές μετρικές συλλαβές, με εξαίρεση βέβαια τους (αδιάφορους για το ιαμβικό μέτρο) τόνους στην 1η συλλαβή ορισμένων στίχων, αλλά και τον τόνο στην 9η συλλαβή του στ. 16 (στη συνοδευόμενη από την εκθλιμμένη πρόθεση «σ'» λέξη «όλην»): ο συγκεκριμένος τόνος διατηρεί τη δυναμική του και γίνεται αισθητός, παρά το γεγονός ότι προηγείται τόνος στην 8η συλλαβή (στο επίθετο «μικρή»), καθώς οι δύο γειτονικές τονισμένες συλλαβές χωρίζονται με κόμμα, το οποίο ακυρώνει την ηχητική επίδραση που θα μπορούσε να ασκήσει ο ένας τόνος στον άλλο· συνεπώς, στην περίπτωση αυτή απαντά υπονόμηση της μετρικής ατονίας.

Τα εσωτερικά σημεία στίξης του ποιήματος είναι 12· συγκεκριμένα, χρησιμοποιείται κόμμα 7 φορές, τελεία 2 φορές, παύλα 2 φορές και άνω τελεία 1 φορά. Οι στίχοι που περιέχουν εσωτερική στίξη είναι 9 (στους στ. 1, 4 και 8 περιέχονται 2 σημεία στίξης), ενώ στους υπόλοιπους 7 στίχους η ρυθμική κίνηση δεν διακόπτεται από καμία παύση. Οι στίχοι που ολοκληρώνονται με σημείο στίξης είναι 10· στους 7 από αυτούς σημειώνεται τελεία, στον 1 υπάρχει τελεία συνοδευόμενη από εισαγωγικά που κλείνουν, στον 1 υπάρχει κόμμα και στο τέλος 1 στίχου βρίσκουμε θαυμαστικό.

Όσον αφορά τον τρόπο μέτρησης των φωνηεντικών συναντήσεων του ποιήματος, είναι σαφής η υπερίσχυση της συνίζησης, αφού η μορφή αυτή εμφανίζεται 13 φορές (υπάρχουν 4 εσωτερικές και 9 εξωτερικές συνιζήσεις), ενώ η χασμωδία εμφανίζεται 8 φορές (4 εσωτερικές και 4 εξωτερικές χασμωδίες). Στη συνέχεια, καταγράφω και τα ειδικότερα χαρακτηριστικά των συνιζήσεων και των χασμωδιών, αρχίζοντας με τις συνιζήσεις: 1 εσωτερική συνιζήση ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (η

συνίζηση εντοπίζεται σε σημείο συνάντησης τριών φωνηέντων που διαβάζονται με μία εξωτερική χασμωδία και μία εσωτερική συνίζηση): 3 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 9 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (η 1 από αυτές σημειώνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και ουσιαστικό και η 1 ανάμεσα σε ηχητικά όμοια φωνήεντα). Οι χασμωδίες είναι οι εξής: 2 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 2 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 1 εξωτερική χασμωδία ανάμεσα σε δύο άτονα και ηχητικά όμοια φωνήεντα· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (η 1 σημειώνεται ανάμεσα σε εμπρόθετο οριστικό άρθρο και επίθετο)· 1 εξωτερική πάνω σε κόμμα, ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (εντοπίζεται σε σημείο συνάντησης τριών φωνηέντων).

Αξίζει να γίνει ιδιαίτερη αναφορά στον στ. 3 («Αηδί_ασε το μάτι μου,_αηδί_ασε το_αυτί»), στον οποίο περιέχονται πέντε φωνηεντικές συναντήσεις· μάλιστα η μία από αυτές είναι συνάντηση τριών φωνηέντων («μου,_αηδί_ασε»), η οποία μετρήθηκε με εξωτερική χασμωδία και εσωτερική συνίζηση. Εύλογα, λοιπόν, μπορεί κανείς να εικάσει (λαμβάνοντας, επιπροσθέτως, υπόψη ότι με τη συγκεκριμένη αλλαγή δεν διαφοροποιείται ούτε η σημασία αλλά ούτε η συλλαβική έκταση και το τονικό σχήμα του στίχου) ότι ο Καβάφης (στο δεύτερο στάδιο γραφής του στίχου) διέγραψε το ρήμα «αηδίασε» και το αντικατέστησε με το ρήμα «σιχάθηκε», προκειμένου να αποφύγει τις συνεχείς φωνηεντικές συναντήσεις.⁶⁹²

Παρατηρώντας τον αντίκτυπο της χρήσης της συνίζησης στην ηχητική “ατμόσφαιρα” του ποιήματος, αντιλαμβανόμαστε ότι καμία συνίζηση δεν είναι πιεστική (από τη στιγμή που όλες οι εξωτερικές συνιζήσεις σημειώνονται ανάμεσα σε άτονα φωνήεντα και, βέβαια, δεν υπάρχει καμία συνίζηση πάνω σε στίξη), γεγονός που δημιουργεί την αίσθηση ότι η μορφή της συνίζησης συνιστά για το ρυθμικό περικείμενο του συγκεκριμένου ποιήματος έναν απολύτως φυσικό τρόπο εκφοράς του λόγου που προκαλεί επιτάχυνση του ρυθμού.

Συνεχίζοντας με την εξέταση του διασκελισμού, διαπιστώνουμε ότι το συντακτικό και ταυτόχρονα ρυθμικό αυτό φαινόμενο απαντά στο ποίημα 3 φορές. Συγκεκριμένα, στους στ. 7-8 διασπάται μία συντακτική ενότητα που συναποτελείται από το αντικείμενο «την ζωή μου» και το ρήμα «επέρασα», ενώ ανάμεσα στα δύο τμήματα

⁶⁹² Σχετικά με τις φωνηεντικές συναντήσεις, συγκρίνοντας τη μορφή του υπό εξέταση χειρογράφου με τη μορφή του χειρογράφου που προέρχεται από τον φάκελο Αναστασιάδη, παρατηρούμε ότι στο δεύτερο η προσωπική αντωνυμία «σε» του στ. 10 (στη φράση «σε_ακολουθή», στην οποία γίνεται συνίζηση) εμφανίζεται με τον εκθλιμμένο τύπο «σ'».

του διασκελισμού παρεμβάλλονται κι άλλοι συντακτικοί όροι, οι οποίοι τοποθετούνται στον πρώτο στίχο, μετά τον προσκελισμό· ο διασκελισμός ενδυναμώνεται δραστικά από το κόμμα που ακολουθεί μετά τον μετασκελισμό. Στους στ. 10-11 χωρίζονται το ουσιαστικό «δρόμους» (το οποίο συνοδεύεται από το εμπρόθετο άρθρο «στους») και η οριστική αντωνυμία (με επιθετική χρήση) «τους ίδιους», ενώ μετά τον προσκελισμό (δηλαδή στον πρώτο στίχο) τοποθετείται το ρήμα «θα γυρνάς»· με τη διατάραξη της συντακτικής ροής και την επανάληψη του οριστικού άρθρου προσδίδεται έμφαση στα νοηματικά συμφραζόμενα, κατά κύριο λόγο στη σημασία της λέξης «ίδιους», με την οποία ο ποιητής καταδεικνύει τη δραματικά επαναλαμβανόμενη κίνηση του πρωταγωνιστή στους δρόμους της πόλης, μία κίνηση που εντέλει δεν οδηγεί πουθενά. Η ανακολουθία της συντακτικής διάρθρωσης και η τελεία που σημειώνεται μετά τον μετασκελισμό καθιστούν τον συγκεκριμένο διασκελισμό τον πιο ισχυρό του ποιήματος, καθώς αυξάνουν την ένταση που προκαλείται μεταξύ του μετρικού και του νοηματικού συστήματος. Πρέπει ακόμα να σημειωθεί ότι, γενικά, όταν μετά τον προσκελισμό ακολουθεί κι άλλος συντακτικός όρος (όπως συμβαίνει εδώ), κατά κανόνα η παρουσία της στίξης πριν από το πρώτο τμήμα του διασκελισμού δεν επηρεάζει ιδιαίτερα την ένταση του μορφικού αυτού φαινομένου, καθώς η παύση είναι πολύ απομακρυσμένη από το τέλος του στίχου· ωστόσο, στη συγκεκριμένη περίπτωση η ύπαρξη της τελείας πριν από την εμπρόθετη φράση «στους δρόμους» έχει σημασία για την εντύπωση που προκαλεί ο διασκελισμός, αφού παρουσιάζεται νοηματικά, συντακτικά και ρυθμικά διαμελισμένη η πρόταση «Στους δρόμους θα γυρνάς / τους ίδιους». Στους στ. 15-16 απομακρύνονται η δευτερεύουσα υποθετική πρόταση «την ζωή σου αν χάλασες εδώ» και η κύρια πρόταση «σ' όλην την γη την χάλασες», αλλά ταυτόχρονα χωρίζονται ο επιρρηματικός προσδιορισμός του τόπου «εδώ» και ο εμπρόθετος προσδιορισμός του τόπου «σ' αυτήν την κόχη» που επεξηγεί το επίρρημα «εδώ». Βέβαια, ο συγκεκριμένος διασκελισμός δεν διαταράσσει σε μεγάλο βαθμό την ακολουθία της σύνταξης και του νοήματος.

Για να επανέλθουμε στο σχόλιο του Καβάφη (το οποίο παρατέθηκε παραπάνω), αν θα έπρεπε να δοθεί μια απάντηση στον προβληματισμό του ποιητή σχετικά με τον ενδεχόμενο περιορισμό της ανάπτυξης του νοήματος εξαιτίας των «απαιτήσεων του μέτρου», θεωρώ ότι αυτό δεν συμβαίνει, καθώς οι στίχοι του Καβάφη αποτυπώνουν και αποκαλύπτουν την εικόνα της «βαθείας κι' ατέλειωτης απελπισίας», όσο κι

αν ο ίδιος αμφιβάλλει για αυτό.⁶⁹³ Ο ποιητής φαίνεται σαν να σχηματίζει δύο φορές την ίδια πόλη αποτυπώνοντας, παράλληλα, τη μάταιη κίνηση στον ίδιο λαβύρινθο των δρόμων της και, εντέλει, τη μονοτονία που καθηλώνει τόσο τους ανθρώπους όσο και τον τόπο τους. Η εικόνα αυτή είναι, άλλωστε, απολύτως ταιριαστή με την περιγραφή του ίδιου του Καβάφη: «Ο άνθρωπος που ρήμαξε την ζωή του εις μάτην θα προσπαθήσει να την ξαναζήσει καλύτερη, ηθικότερη. Η πόλις, πόλις φανταστική, θα τον ακολουθήσει, θα τον προσπεράσει και θα τον περιμένει με τους ίδιους δρόμους και τες ίδιες συνοικίες».⁶⁹⁴ Αυτό που μένει τώρα είναι να δούμε αν ο ποιητής θα υιοθετήσει διαφορετικές μορφικές επιλογές όταν θα δημοσιεύσει το ποίημα, δεκαέξι χρόνια αργότερα.

Το ποίημα δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Νέα Ζωή* τον Απρίλιο του 1910, με τον τίτλο «Η Πόλις». Η μοναδική διαφορά (αναφέρομαι σε διαφορές που επηρεάζουν τη μετρικορυθμική οργάνωση του ποιητικού κειμένου και όχι σε διαφορές ως προς το πεδίο των ορθογραφικών επιλογών) ανάμεσα στη μορφή της πρώτης δημοσίευσης και τη μορφή με την οποία εκδόθηκε τελικά το ποίημα στην πρώτη συγκεντρωτική έκδοση το 1935 αλλά και στην έκδοση του Σαββίδη το 1963 είναι το γεγονός ότι η αρχική έκθλιψη που σημειώνεται στην εμπρόθετη φράση «απ' αυτή» του στ. 2 μετατρέπεται σε εξωτερική συνίζηση ανάμεσα στις λέξεις «από» και

⁶⁹³ Ο Καβάφης γράφει ότι οι στίχοι του «δεν μπορούν ν' αποκαλύψουν» αυτή την εικόνα, βλ. Περίδης, *ό.π.*, σ. 313, ή, σύμφωνα με τη μετάφραση του Σαββίδη, «δεν μπορούν να την αποκαλύψουν ολόκληρη», βλ. Σαββίδη, «Σημειώσεις», *Τα ποιήματα (1897-1918)*, τ. Α', *ό.π.*, σ. 125. Αξίζει να παρατεθεί το σχετικό σχόλιο του Καβάφη στην αγγλική γλώσσα: «[...] my lines, I am convinced, will suggest an image of the deep, the endless "desesperance" which they contain "yet cannot all reveal"», βλ. Περίδης, *ό.π.*, σ. 312.

⁶⁹⁴ Γ. Λεωνίτης, *Καβαφικά αυτοσχόλια*, Εισαγωγικό Σημείωμα Τίμος Μαλάνος, Αλεξάνδρεια, Δ. Χάρβεϊ 1942, σ. 22-23. Παραθέτω ένα ακόμα σχόλιο του Καβάφη σχετικά με το ποίημα (στο οποίο υπογραμμίζεται η ματαιότητα της αδιάκοπης κίνησης του ήρωα): «Δηλαδή, σηκώνεται να φύγει κι οδοιπορεί. Η πόλις κινεί κι αυτή μαζί του ή και πίσω του. Σταματά στην οδοιπορία. Τον προφθαίνει η πόλις, και βρίσκεται πάλι μες στους δρόμους της. Μπαίνει σε πλοίο και φεύγει· πιάνει οδό και προχωρεί. Η πόλις κινεί κι αυτή, γρηγορότερα, κι όταν φθάνει σ' αυτήν φθάνει. Ή δεν κουνεί· αλλά του πλοίου η πορεία γυρνά προς τον λιμένα της· η οδός έχει γυρίσματα που πάλι τον φέρνουν στην ίδια πόλι. Φαντασμαγορική θεωρία του ποιήματος. Ημπορεί να υποτεθεί το "ακολουθεί" ως συμβολικόν. Η νέα πόλις εις την οποίαν θα πάει θα μεταβληθεί αμέσως ή βαθμηδόν γι' αυτόνα, εις αυτήν ταύτην την παλαιάν. Η μεταμόρφωσις αυτή σημαίνει που τον "ακολούθησεν" η πόλις κι ήλθε και τον ξαναβρήκε. Έτσι και για το "φθάνει". Αράζοντας ή μπαίνοντας σ' άλλη πόλι κατ' αρχάς θαρρεί που είναι νέα. Αλλά η μεταμόρφωσις της εις την παλαιάν μοιραίως λαμβάνει χώραν, και πάλι να εις την ίδιαν πόλι έφθασε. Όταν λέγ[ουν] "ses malheurs] l'ont suivi là" ή "Ses ennuis l'ont suivi là" εννοούν πως τον πρόφθασαν τούτα τα κα[κά].

Μαζύ σου η πόλις θα κινεί

Όπου το μάτι μου γυρίσω, όπου κι αν δω

Όπου κι αν δω είναι εκεί που βλέπει όχι τόσον σκοπίμως, αλλά ούτως ειπείν αναγκαστικώς και φυσικώς – τα εμπρός του σ' ότι μέρ[ος] κι αν βρίσκεται. *Όπου το μάτι του γυρίσει* είναι εκεί που βλέπει – δυνατόν προς ματαιώς ζητουμένην ανακούφισιν σκοπίμως· ίσως πίσω του, ίσως πλάγι. Και στην μία περίστασι και στην άλλη βλέπει ερείπια», βλ. Diana Haas, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη», *Κύκλος Καβάφη*, *ό.π.*, σ. 81-109: 100.

«αυτή» (στις συλλογές των τυπωμένων ποιημάτων του ποιητή που περιέχονται στο αρχείο Καβάφη υπάρχουν και οι δύο αυτές μορφές του στίχου). Ακολουθεί η φωτογραφία της σελίδας από τη *Νέα Ζωή* και, παρακάτω, η απεικόνιση της μετρικής μορφής του δημοσιευμένου ποιητικού κειμένου:

Η ΠΟΛΙΣ

Είπες «Θὰ πάγω σ' ἄλλη γῆ, θὰ πάγω σ' ἄλλη θάλασσα.
Μιὰ πόλις ἄλλη θὰ βρεθεῖ καλλίτερη ἀπ' αὐτή.
Κάθε προσπάθεια μου μιὰ καταδίκη εἶναι γραφτή·
κ' εἶν' ἡ καρδιά μου — σὰν νεκρὸς — θαμένη.
Ὁ νοῦς μου ὡς πότε μὲς στὸν μαρασμὸν αὐτὸν θὰ μένει.
Ὅπου τὸ μάτι μου γυρίσω, ὅπου κι ἂν δῶ
ἐρείπια μαῦρα τῆς ζωῆς μου βλέπω ἔδῳ
ποῦ τόσα χρόνια πέρασα καὶ ρήμαξα καὶ χάλασα».

Καινούριους τόπους δὲν θὰ βρεῖς, δὲν θ' ἄβρεις ἄλλες θάλασσες.
Ἡ πόλις θὰ σὲ ἀκολουθεῖ. Στους δρόμους θὰ γυρνᾷς
τοὺς ἴδιους. Καὶ στὲς γειτονιὲς τὲς ἴδιες θὰ γερνᾷς
καὶ μὲς στὰ ἴδια σπίτια αὐτὰ θ' ἀσπρίζεις.
Πάντα στὴν πόλι αὐτὴ θὰ φθάνεις. Γιὰ τὰ ἄλλοῦ — μὴ ἐλπίζεις —
δὲν ἔχει πλοῖο γιὰ σέ, δὲν ἔχει ὁδὸ.
Ἔτσι ποῦ τὴν ζωὴ σου ρήμαξες ἔδῳ
στὴν κόγχη τούτη τὴν μικρή, σ' ὄλην τὴν γῆ τὴν χάλασες.

Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ

	Είπες· «Θα πάγω σ' άλλη γη, θα πάγω σ' άλλη θάλασσα.	16 ([1]-4-6-8-10-12-14)
	Μια πόλις άλλη θα βρεθεί καλλίτερη_απ' αυτή.	14 ({1}-2-4-8-10-14)
	Κάθε προσπάθει <u>α</u> μου μια καταδίκη_είναι γραφ <u>ή</u> .	14 ([1]-4-{7}-10-{11}-14)
	κ' είν' η καρδιά μου – σαν νεκρός – θαμ<u>έ</u>νη .	11 ([1]-4-8-10)
5	Ο νους μου_ως τότε μες στον μαρασμόν αυτόν θα μέ<u>ν</u>ει .	15 (2-4-6-10-12-14)
	Όπου το μάτι μου γυρίσω,_όπου κι αν δ<u>ω</u>	↓ 12 ([1]-4-8-{9}-12)
	ερείπ <u>ια</u> μαύρα της ζω_ής μου βλέπω_ε <u>δ<u>ώ</u></u>	12 (2-4-8-10-12)
	που τόσα χρόνια πέρασα και ρήμα <u>ξα</u> και χ <u>ά<u>λ</u>ασ<u>α</u>».</u>	16 (2-4-6-10-14)
	Καινούριους τόπους δεν θα βρεις, δεν θάβρεις άλλες θ <u>ά<u>λ</u>ασ<u>σ</u>ες.</u>	16 (2-4-8-10-12-14)
10	Η πόλις θα σε_ακολουθεί. Στους δρόμους θα γυρ <u>νά</u> s	↓ 14 (2-8-10-14)
	τους ίδιους. Και στες γειτονι <u>ές</u> τ <u>ες</u> ίδι <u>ες</u> θα γερ <u>νά</u> s·	14 (2-8-10-14)
	και μες στα_ίδια σ <u>πί</u> τια_α <u>νά</u> θ' ασπ <u>ρί</u> ζεις.	11 (2-4-6-8-10)
	Πάντα στην πόλι_α <u>υ</u> τή θα φ <u>θ</u> άνεις. Για τα_α <u>λ</u> λού – μη_ελ <u>πί</u> ζεις –↓	15 ([1]-4-6-8-12-{13}-14)
	δ <u>εν</u> <u>έ</u> χει π <u>λο</u> ί <u>ο</u> για σε, δ <u>εν</u> <u>έ</u> χει_ο <u>δ</u> ό.	10 (2-4-6-8-10)
15	Έτσι που την ζω_ή σου ρήμα <u>ξ</u> ες ε <u>δ<u>ώ</u></u>	↓ 12 ([1]-6-8-12)
	στην κ <u>ώ</u> χη τ <u>ού</u> τη την μικ <u>ρή</u> , σ' όλην την γη την χ <u>ά<u>λ</u>ασ<u>σ</u>ες.⁶⁹⁵</u>	16 (2-4-8-9-12-14)

Το ποίημα συναπαρτίζεται από 16 στίχους μοιρασμένους σε 2 οκτάστιχες στροφικές ενότητες με την εξής ακολουθία: 16προπ.-14οξ.-14οξ.-11-15-12οξ.-12οξ.-16προπ., 16προπ.-14οξ.-14οξ.-11-15-10οξ.-12οξ.-16προπ. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι το σχήμα του δεύτερου στροφικού τμήματος διαφοροποιείται από αυτό του πρώτου, καθώς ο έκτος στίχος του (δηλαδή ο στ. 14 του ποιητικού κειμένου) είναι δεκασύλλαβος, ενώ ο έκτος στίχος της πρώτης στροφής είναι δωδεκασύλλαβος. Ασφαλώς, ο στ. 14 μπορεί να μετρηθεί και ως δωδεκασύλλαβος, αν οι δύο φωνηεντικές συναντήσεις που περιέχονται σ' αυτόν διαβαστούν με χασμωδία και όχι με συνίζηση· με τον τρόπο αυτό διατηρείται η συμμετρία που χαρακτηρίζει τη μετρική κατασκευή του ποιήματος, μία συμμετρία που αποτελεί βασικό γνώρισμα και της αρχικής του μορφής, όπως διαπιστώθηκε παραπάνω, αλλά τονίζονται, και μάλιστα με αισθητό τόνο, δύο μονές μετρικές συλλαβές, η 7η και η 9η. Εδώ προτιμήθηκε η ανάγνωση του στίχου με συνιζήσεις ως περισσότερο φυσική αλλά και σύμφωνη με την κανονικότητα του ιαμβικού μέτρου. Άλλωστε, και ο Σαββίδης μετράει 10 μετρικές συλλαβές στον συγκεκριμένο στίχο, αφού σημειώνει ότι τα «δύο οκτάστιχα» είναι «σχεδόν πανόμοια δομημένα σε στίχους 16-14-14-11-15-12(ή10)-12-16 συλλαβών».⁶⁹⁶ Επίσης, ως δεκασύλλαβο μετράει τον στίχο και ο Σταύρου στο εγχειρίδιο της νεοελληνικής μετρικής του· ο Σταύρου περιγράφει τη μορφή του ποιήματος ως εξής: «Ο ρυθμός είναι ιαμβικός. Η συμμετρία αξιοσημείωτη. Ο πρώτος στίχος της στροφής (δεκαεξασύλλαβος) ομοιοκαταληχτεί με τον τελευταίο (τον όγδοο, επίσης δεκαεξασύλλαβο). Οι α-

⁶⁹⁵ Κ. Π. Καβάφης, «Η Πόλις», *Νέα Ζωή*, τχ. 4, Απρίλιος 1910, σ. 129.

⁶⁹⁶ Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα ποιήματα (1897-1918)*, τ. Α', ό.π., σ. 126.

νάμεσα σ' αυτούς στίχοι έχουν ομοιοκαταληξίες ζευγαρωτές: οξύτονη, παροξύτονη, οξύτονη. Ο κάθε στίχος της δεύτερης στροφής (της αντιστροφής) είναι ισοσύλλαβος με τον αντίστοιχο της πρώτης. Μόνο μια ανωμαλία παρουσιάζεται, μια μικρή παράβαση της συμμετρίας. Ο έχτος στίχος της αντιστροφής [...] είναι δεκασύλλαβος, ενώ ο αντίστοιχος της στροφής [...] είναι δωδεκασύλλαβος». ⁶⁹⁷ Ο τρόπος ανάγνωσης του συγκεκριμένου στίχου έχει απασχολήσει και τον Παπάζογλου, ο οποίος τον μετράει ως δεκασύλλαβο, ⁶⁹⁸ ενώ σχολιάζει την ασυμμετρία που προκύπτει με τον παρακάτω τρόπο: «Στους τοίχους αυτής της “φυλακής” υπάρχει μια μόνο επιφανειακή, σχεδόν άορατη σχισμή: ο 6ος στίχος της κάθε στροφής· 12σύλλαβος στην πρώτη, 10σύλλαβος στη δεύτερη». ⁶⁹⁹ Αμέσως μετά, σε υποσημείωση που συνοδεύει το συγκεκριμένο σχόλιο, ο μελετητής γράφει: «Προκειμένου να κρατηθεί η συμμετρική ισοσυλλαβία μεταξύ πρώτης και δεύτερης στροφής, ο 10σύλλαβος [...] μπορεί να μετρηθεί και ως 12σύλλαβος, με διπλή χασμωδία [...]. Έτσι όμως παρατονίζονται η 7η και η 9η συλλαβή του στίχου και ο ρυθμός αποδιοργανώνεται. Δεν είναι κάτι το αυτομάτως καταδικαστέο. Ο στίχος πεζεύει, αλλά ο λόγος αποκτά μιαν αποφαντική, σχεδόν βιβλική, αυστηρότητα· οπότε ο ρυθμός μοιάζει να διακόπτεται ένεκα ακριβώς αυτής της επισημότητας, της βαρύτητας του λόγου. Μια αίσθηση καθόλου ξένη προς τα συμφραζόμενα. Όπως όμως και να διαβαστεί, με συνίζηση ή με χασμωδία, καλοτονισμένος και 10σύλλαβος ή παρατονισμένος και 12σύλλαβος, ο στίχος αυτός κρατάει μέσα στο ποίημα τη διακριτή ιδιαιτερότητά του». ⁷⁰⁰ Όπως γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό, δεν μπορεί να αποκλειστεί ή να θεωρηθεί λανθασμένος κανένας από τους δύο πιθανούς τρόπους ανάγνωσης του στίχου. Ουσιαστικά ο συγκεκριμένος στίχος αποτελεί δείγμα της «μορφολογικής ειρωνείας» του Καβάφη, την οποία έχει επισημάνει και έχει περιγράψει ο Γαραντούδης, ⁷⁰¹ καθώς από τη μία πλευρά ο ποιητής γράφει τον στίχο ως φυσικό δεκασύλλαβο και από την άλλη πλευρά το συμμετρικό σχήμα του ποιήματος “δημιουργεί” έναν “καταχρηστικό” δωδεκασύλλαβο.

Συγκρίνοντας τις δύο μορφές του ποιητικού κειμένου, διαπιστώνουμε ότι το στροφικό σχήμα της τελικής γραφής διαφοροποιείται σε σχέση με αυτό της αρχικής στον πέμπτο στίχο κάθε στροφικού τμήματος (που αρχικά ήταν δεκατρισύλλαβος) και στον έβδομο στίχο του (που ήταν δεκασύλλαβος)· ο έκτος στίχος των στροφικών ενο-

⁶⁹⁷ Σταύρου, *ό.π.*, σ. 115.

⁶⁹⁸ Παπάζογλου, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, *ό.π.*, σ. 517.

⁶⁹⁹ Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 518.

⁷⁰⁰ Παπάζογλου, *ό.π.*, σ. 518.

⁷⁰¹ Βλ. Γαραντούδης, «Η διάρκεια της καβαφικής ποίησης: Ο ρυθμικός συντελεστής», *ό.π.*, σ. 23.

τήτων, ο οποίος σχολιάστηκε παραπάνω, αρχικά ήταν δεκασύλλαβος. Επιπροσθέτως, η αρχή όλων των στίχων, δηλαδή η αριστερή άκρη της στιχικής σειράς, είναι πλέον τοποθετημένη στο ίδιο σημείο. Η τεχνική του φαινομενικού διαλόγου δύο φωνών (σε α' και β' πρόσωπο ενικού αριθμού) παραμένει σταθερή· συνεπώς, το ποίημα περιέχει και 2 διακριτά νοηματικά μέρη.

Εκτός, όμως, από τις μετρικές αλλαγές, παρατηρούνται και αρκετές εκφραστικές αλλαγές. Οι στίχοι που παρουσιάζονται अपαράλλαχτοι είναι μόνο 6 (από το σύνολο των 16), δηλαδή οι στ. 1, 2, 4, 9, 10, 11. Βέβαια, οι πιο σημαντικές νοηματικές διαφορές εντοπίζονται στους στ. 3 και 6, τους οποίους ο ποιητής αποφορτίζει από το έντονο συναισθηματικό βάρος με την αφαίρεση των ρημάτων «αηδίασε», «μισώ» και «μισεί» (η λέξη που επιλέγει τελικά για να περιγράψει το βίωμα του εγκλωβισμού είναι η «καταδίκη»), καθώς και στους στ. 13 και 14 (εδώ βέβαια το νόημα είναι παρόμοιο, αλλά διατυπώνεται με διαφορετικό τρόπο), στους οποίους περιγράφεται τελικά η επαναλαμβανόμενη άφιξη του ήρωα στην ίδια πόλη, η ακύρωση της ελπίδας και ο αποκλεισμός όλων των πιθανών μέσων που θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε μια διέξοδο («Πάντα στην πόλι αυτή θα φθάνεις. Για τα αλλού – μη ελπίζεις – / δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό»), ενώ αρχικά το ενδιαφέρον εστιαζόταν στην προσπάθεια για διαφυγή και την παραμονή στην πόλη («Όσο μακρύνει κι αν πας, το πιο μακρύνει που ελπίζεις, / πάλι στην ίδια πόλι θα σε δω»). Πρέπει, ακόμα, να επισημανθεί κάτι που έχει παρατηρήσει και η Ιλίνσκαγια, ότι δηλαδή ο ποιητής δεν κάνει καμία αλλαγή στον δεύτερο, τον τρίτο και τον τέταρτο στίχο της δεύτερης στροφής (με εξαίρεση την προσθήκη της λέξης «αυτά» στον στ. 12· η προσθήκη αυτή βέβαια δεν προκαλεί ουσιαστική νοηματική διαφοροποίηση), στους οποίους είχε αναφερθεί στην επιστολή του προς τον Αναστασιάδη εκφράζοντας την αμφιβολία του σχετικά με την επίτευξη του επιδιωκόμενου εκφραστικού αποτελέσματος.⁷⁰²

Οι στίχοι ομοιοκαταληκτούν με βάση το σχήμα: αββγγδδα, εζζηηδδε. Η ομοιοκαταληξία των στ. 1-8, 9-16, 10-11, 12-13 δεν διαφοροποιείται από αυτή της αρχικής τους μορφής ως προς τα ηχητικά σχήματα (της έκτασης της ομοιοκαταληξίας) που προκύπτουν, καθώς οι καταληκτικές λέξεις παραμένουν ίδιες. Για τον λόγο αυτό καταγράφω αναλυτικά μόνο τα ηχητικά σχήματα των υπόλοιπων στίχων: στ. 2-3 («αυτή» - «γραφτή»): 1'+3 (ομοιοκαταληξία με προσθήκη)· στ. 4-5 («θαμένη» - «θα

⁷⁰² Ιλίνσκαγια, *ό.π.*, σ. 70. Η Ιλίνσκαγια σημειώνει ότι ο ποιητής δεν κάνει τις αλλαγές αυτές, «για να υπογραμμίσει όμως το αναπόφευκτο της τιμωρίας για τα σπαταλημένα χρόνια θα βρει το αφοριστικό: “δεν έχει πλοίο για σε, δεν έχει οδό”».

μένει): 3'+3 (ομοιοκαταληξία-μωσαϊκό· η καταληκτική λέξη του στ. 4 και ο καταληκτικός ρηματικός τύπος του στ. 5 είναι ίδια με αυτά της αρχικής μορφής, αλλά αρχικά η ομοιοκαταληξία επεκτεινόταν σε δύο ακόμα φθόγγους της προηγούμενης λέξης· στ. 6-7-14-15 («δω» - «εδώ» - «οδό» - «εδώ»): 1'+1 (αυτό το ηχητικό σχήμα ισχύει και για τους 4 στίχους, αλλά για τους στ. 7-15 προκύπτει το σχήμα 1'+2, αφού στη συγκεκριμένη περίπτωση επαναλαμβάνεται η λέξη «εδώ», δηλαδή πρόκειται για ομοιοτέλετο λέξεων· επίσης, συγκρίνοντας την καταληκτική λέξη του στ. 6 με τις καταληκτικές λέξεις των στ. 7, 14 και 15, παρατηρούμε ότι δημιουργείται ομοιοκαταληξία με προσθήκη· τέλος, η λέξη του στ. 14 διαφέρει από αυτή των στ. 7 και 15 μόνο στον πρώτο φθόγγο).

Τη συμμετρία της ομοιοκαταληξίας του ποιήματος, καθώς και τον αντίκτυπο αυτής της συμμετρίας στο ποιητικό κείμενο, έχει εξετάσει επισταμένως ο Peri.⁷⁰³ Επιπλέον, ο Peri συνοψίζει τους τρεις βασικούς άξονες της αντίθεσης μεταξύ των 2 στροφικών τμημάτων στα ακόλουθα στοιχεία: θετική διατύπωση (στην πρώτη στροφή) - αρνητική διατύπωση (στη δεύτερη στροφή), ενικός αριθμός (στην πρώτη στροφή, π.χ. η λέξη «θάλασσα») - πληθυντικός αριθμός (στη δεύτερη στροφή, π.χ. η λέξη «θάλασσες»), α' πρόσωπο (στην πρώτη στροφή) - β' πρόσωπο (στη δεύτερη στροφή).⁷⁰⁴

Οι εσωτερικές ομοιότητες που εντοπίστηκαν στο αρχικό ποίημα παραμένουν και στην τελική του μορφή. Έτσι, με τις καταληκτικές λέξεις των στ. 2-3 («αυτή» - «γραφή») ομοιοκαταληκτούν οι εξής λέξεις που περιέχονται στο εσωτερικό των στίχων: «βρεθεί» (στ. 2) - «ακολουθεί» (στ. 10) - «αυτή» (στ. 13) - «ζωή» (στ. 15) - «μικρή» (στ. 16) - «γη» (στ. 16). Τα ομοιοκατάληκτα ρήματα «βρεθεί» - «ακολουθεί» είναι (όπως και στην προγενέστερη γραφή, αφού περιέχονται σε στίχους που δεν διαφοροποιούνται) συμμετρικά τοποθετημένα στον δεύτερο στίχο κάθε στροφικής ενότητας και, συγκεκριμένα, καταλαμβάνουν την 7η-8η και την 5η-8η μετρική συλλαβή δύο δεκατετρασύλλαβων στίχων. Επίσης, οι λέξεις με τις οποίες ολοκληρώνονται οι στ. 6-7-14-15 («δω» - «εδώ» - «οδό» - «εδώ») ομοιοκαταληκτούν με την πρόθεση «από» (στ. 2). Το φαινόμενο της εσωτερικής ομοιοκαταληξίας εμφανίζεται και στις λέξεις: «καρδιά» (στ. 4) - «αυτά» (στ. 12), «μαρασμόν» (στ. 5) - «αυτόν» (στ. 5), «ζωής» (στ. 7) - «βρεις» (στ. 9).

⁷⁰³ Massimo Peri, *Quattro saggi su Kavafis*, Milano, Vita e pensiero, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore 1977, σ. 26-31.

⁷⁰⁴ Peri, *ό.π.*, σ. 27.

Βρίσκουμε, ακόμα, τις παρακάτω επαναλήψεις λέξεων και φράσεων: «θα πάγω σ' άλλη» (η φράση περιέχεται δύο φορές στον στ. 1), «θα» (δύο φορές στον στ. 1, στ. 2, 5, δύο φορές στον στ. 9, δύο φορές στον στ. 10, στ. 11· στον στ. 12 εμφανίζεται ο εκθλιμμένος τύπος «θ'», στ. 13), «άλλη» (στ. 1, 2) / «άλλες» (στ. 9), «θάλασσα» (η καταληκτική λέξη του στ. 1) / «θάλασσες» (η καταληκτική λέξη του στ. 9), «πόλις» (στ. 2, 10) / «πόλι» (στ. 13), «αυτή» (στ. 2, 13) / «αυτόν» (στ. 5) / «αυτά» (στ. 12), «όπου» (δύο φορές στον στ. 6), «ζωής» (στ. 7) / «ζωή» (στ. 15), «ρήμαξα» (στ. 8) / «ρήμαξες» (στ. 15), «χάλασα» (η καταληκτική λέξη του στ. 8) / «χάλασες» (η καταληκτική λέξη του στ. 16), «δεν θα βρεις» (στ. 9) / «δεν θάβρεις» (στ. 9), «ίδιους» (στ. 11) / «ίδιες» (στ. 11) / «ίδια» (στ. 12). Τα διπολικά σχήματα που δημιουργούνται με αρκετές από τις παραπάνω επαναλήψεις δεν παρουσιάζουν διαφορές από αυτά της πρώτης μορφής, οπότε δεν θα τα αναλύσω ξανά.

Αναφορικά με την εσωτερική ακολουθία του ρυθμού, τα τονικά σχήματα είναι ομαλά, με ελάχιστες εξαιρέσεις. Λεπτομερέστερα, ο στ. 3 περιέχει δύο τόνους σε μονές μετρικές συλλαβές (εκτός από τον τόνο στην 1η συλλαβή). Ο τόνος στην 7η συλλαβή του (στο μονοσύλλαβο αόριστο άρθρο «μια») είναι δευτερεύων, κατά συνέπεια και ανίσχυρος. Επίσης, τονίζεται η 11η συλλαβή του, η οποία είναι συνιζημένη, καθώς συνενώνονται σ' αυτή δύο γραμματικές συλλαβές (στη φράση («καταδίκη είναι»), ενώ τόνο φέρει και η 10η συλλαβή (στο ουσιαστικό «καταδίκη»). Είναι, λοιπόν, δυνατόν να θεωρήσει κανείς ότι γίνεται μετρική ατονία στην 11η συλλαβή (λόγω του τόνου της 10ης συλλαβής), αλλά η εξωτερική συνίζηση μειώνει ούτως ή άλλως την ηχητική ένταση του τόνου στο ρήμα «είναι», επομένως μπορούμε να κάνουμε λόγο για υπονόμηση της μετρικής ατονίας. Βέβαια, οφείλω να επισημάνω ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση ουσιαστικά εξαρτάται από τον αναγνώστη αν το ρήμα «είναι» θα διαβαστεί με ισχυρό ή με αποδυναμωμένο τόνο, καθώς είναι πιθανοί και οι δύο τρόποι ανάγνωσης· σε κάθε περίπτωση το ενδεχόμενο της μετρικής ατονίας υπονομεύεται. Στην 9η συλλαβή του στ. 6 συναντούμε μία ακόμα πιο σύνθετη περίπτωση υπονόμησης της μετρικής ατονίας, αφού τονίζεται το αναφορικό επίρρημα «όπου», το οποίο ενώνεται με συνίζηση με το προηγούμενο ρήμα «γυρίσω» και ταυτόχρονα χωρίζεται με κόμμα από αυτό· επιπλέον, τόνος σημειώνεται και στην 8η συλλαβή (στο ρήμα «γυρίσω»). Γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι εδώ παρουσιάζεται η εξής ρυθμική αντινομία: τόσο το γεγονός ότι οι τόνοι της 8ης και της 9ης μετρικής συλλαβής χωρίζονται από μία ενδιάμεση γραμματική συλλαβή όσο και το κόμμα ανάμεσα στις δύο λέξεις επιφέρουν την απομάκρυνση των δύο συλλαβών, οπότε θα υποθέταμε ότι

ο τόνος της 9ης “ακούγεται” κανονικά, αλλά, παράλληλα, η συνίζηση μειώνει την έντασή του. Επομένως, ο βαθμός της ηχητικής έντασης του τόνου έγκειται στον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης θα διαβάσει το συγκεκριμένο σημείο. Ακόμα μία φορά απαντά το φαινόμενο της υπονόμησης της μετρικής ατονίας στον στ. 13, όπου τονίζονται δύο διαδοχικές συλλαβές, η 13η, η οποία είναι συνιζημένη, και η 14η (στη φράση («μη_ελπίζεις»): η αδρανοποίηση της μετρικής ατονίας οφείλεται εδώ πρωτίστως στο γεγονός ότι πρόκειται για δευτερεύοντα και όχι κύριο τόνο, αλλά και στην εξωτερική συνίζηση. Τέλος, ο τόνος στην 9η συλλαβή του στ. 16 (στη λέξη «όλην» που συνοδεύεται από τον εκθλιμμένο τύπο «σ’») ακολουθεί μετά τον τόνο της 8ης συλλαβής (στο επίθετο «μικρή») και μετά από κόμμα, οπότε εμφανίζεται και πάλι υπονόμηση της μετρικής ατονίας, αφού το κόμμα που απομακρύνει τις δύο τονισμένες συλλαβές οδηγεί και στη διατήρηση της ηχητικής αυτονομίας τους.

Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι, αν και οι 10 στίχοι (από το σύνολο των 16) διαφοροποιούνται στην τελική τους μορφή (ως προς τη συντακτική άρθρωση του ποιητικού λόγου και τον τρόπο με τον οποίο εκφράζεται το νόημα), εσωτερική στίξη εμφανίζεται και πάλι σε 9 στίχους, ενώ σε 3 από αυτούς (στ. 1, 4, 13) περιέχονται 2 σημεία στίξης. Συνεπώς, ο αριθμός των (προκαλούμενων από τη στίξη) ρυθμικών ανακοπών παραμένει σταθερός: εντοπίζονται, λοιπόν, στο εσωτερικό των στίχων 12 σημεία στίξης: 5 κόμματα, 3 τελείες, 3 παύλες και 1 άνω τελεία. Τα σημεία στίξης που τοποθετούνται στο τέλος στίχων είναι 12: 9 τελείες, η 1 από τις οποίες ακολουθεί μετά από εισαγωγικά που κλείνουν, 2 άνω τελείες, 1 παύλα.

Όσον αφορά, ειδικότερα, τη ρυθμική κίνηση των 2 δεκαπεντασύλλαβων στίχων του ποιήματος, τόσο στον στ. 5 όσο και στον στ. 13 η κεντρική τομή καταργείται (καθώς είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό του ουσιαστικού «μαρασμόν» στην πρώτη περίπτωση και στο εσωτερικό του ρήματος «φθάνεις» στη δεύτερη περίπτωση). Επίσης, στον στ. 5 δεν περιέχεται καμία εσωτερική παύση, ενώ στον στ. 13 υπάρχει εσωτερική στίξη μετά την 9η και μετά τη 12η συλλαβή (κατά συνέπεια ο στίχος είναι ρυθμικά τριχοτομημένος). Έτσι, αν και η τονική ακολουθία των 2 δεκαπεντασύλλαβων που συμπεριλαμβάνονται στην τελική γραφή του ποιήματος (αρχικά ήταν δεκατρισύλλαβοι) είναι απολύτως ομαλή (2-4-6-10-12-14 και [1]-4-6-8-12-{13}-14 αντίστοιχα), είναι προφανές ότι σ’ αυτούς διατηρείται μόνο το εξωτερικό τονικοσυλλαβικό σχήμα του δεκαπεντασύλλαβου, αλλά ουσιαστικά παρουσιάζεται μία εξαρθρωμένη μορφή του, αφού αθετείται η τυπική διαίρεση σε δύο ημιστίχια.

Η πυκνή χρήση της συνίζησης αποτελεί ένα από τα βασικά μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά του ποιήματος, αφού μετρήθηκαν 14 συνιζήσεις (3 εσωτερικές και 11 εξωτερικές) και μόνο 3 (λιγότερες συγκριτικά με αυτές της πρώτης μορφής του ποιητικού κειμένου) χασμωδίες (2 εσωτερικές και 1 εξωτερική). Οι επιμέρους κατηγορίες στις οποίες εντάσσονται οι συνιζήσεις (με βάση τα χαρακτηριστικά των φωνηέντων που συναντώνται σε κάθε περίπτωση, κυρίως ως προς την παρουσία ή την απουσία τόνου σ' αυτά) είναι οι εξής: 2 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 1 εσωτερική συνίζηση ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 9 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στη μία περίπτωση τα φωνήεντα είναι ηχητικά όμοια)· 1 εξωτερική ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (τα δύο φωνήεντα είναι όμοια)· 1 εξωτερική ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 1 εξωτερική πάνω σε σημείο στίξης (κόμμα) και ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (τα φωνήεντα είναι όμοια). Ακολουθούν οι αντίστοιχες κατηγορίες των χασμωδιών: 2 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 1 εξωτερική χασμωδία ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (σημειώνεται ανάμεσα σε εμπρόθετο οριστικό άρθρο και επίθετο).

Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι καμία από τις συνιζήσεις δεν δημιουργεί την αίσθηση της πιεσμένης ανάγνωσης· ακόμα και η εξωτερική συνίζηση του στ. 6 πάνω σε κόμμα (στη φράση «γυρίσω, όπου») διαβάζεται χωρίς να δημιουργείται αγκύλωση, γεγονός που οφείλεται στην ηχητική ομοιότητα των δύο συναντώμενων φωνηέντων, αλλά πρωτίστως οφείλεται στην ίδια τη ρυθμική ροή του στίχου (και βέβαια ολόκληρου του ποιήματος) που παρασύρει τον αναγνώστη σε μία γοργοκίνητη εκφορά του λόγου.

Οι διασκελισμοί του τελικού ποιητικού κειμένου αυξάνονται από τους 3 στους 4. Ο πιο ισχυρός (από την άποψη του υψηλού βαθμού απόκλισης που προκαλείται μεταξύ του μετρικού και του νοηματικού συστήματος) διασκελισμός του ποιήματος, δηλαδή αυτός που διαταράσσει τη νοηματική ακολουθία της περιεχόμενης στους στ. 10-11 πρότασης «Στους δρόμους θα γυρνάς / τους ίδιους», παραμένει αμετάβλητος. Καταγράφω, λοιπόν, τα υπόλοιπα σχήματα συντακτικών όρων που χωρίζονται. Ο στ. 6 περιέχει δύο δευτερεύουσες αναφορικές επιρρηματικές προτάσεις που δηλώνουν τόπο, καθώς εισάγονται με το αναφορικό επίρρημα «όπου» (η δεύτερη δευτερεύουσα είναι ταυτόχρονα και παραχωρητική, αφού μετά το «όπου» ακολουθεί το «κι αν»· επίσης, τα ρήματα των δύο αυτών προτάσεων είναι τα «γυρίσω» και «δω»), ενώ το νόημά τους ολοκληρώνεται με την κύρια πρόταση του στ. 7 (το ρήμα της οποίας είναι

το «βλέπω»). Οι συντακτικοί όροι που απομακρύνονται στους στ. 13-14 είναι ο εμπρόθετος προσδιορισμός «Για τα αλλού» που δηλώνει κατεύθυνση σε τόπο και το ρήμα «δεν έχει», ενώ ανάμεσα στους δύο χωρισμένους όρους παρεμβάλλεται (τοποθετημένη στο τέλος του στ. 13 και απομονωμένη ανάμεσα σε παύλες) η φράση «μη ελπίζεις». Η φράση «Έτσι που» με την οποία αρχίζει ο στ. 15 εισάγει μια δευτερεύουσα επιρρηματική πρόταση (με ρήμα το «ρήμαξες») που μπορεί να χαρακτηριστεί αιτιολογική (αν υποθέσουμε ότι είναι δυνατή η αντικατάσταση της εισαγωγικής φράσης από τον σύνδεσμο «αφού»), αλλά παράλληλα δηλώνει και τρόπο (εξαιτίας της παρουσίας του τροπικού επιρρήματος «Έτσι»), ενώ συνδέεται, από συντακτικονοματική άποψη, με την ανεξάρτητη πρόταση που καταλαμβάνει το δεύτερο μέρος του στ. 16 (το ρήμα της είναι το «χάλασες»). Ταυτόχρονα, όμως, στους στ. 15-16 χωρίζονται ο επιρρηματικός προσδιορισμός του τόπου «εδώ» και ο εμπρόθετος προσδιορισμός «στην κόχη» που εξηγεί λεπτομερέστερα τη σημασία του επιρρήματος. Βέβαια, η φράση που ενεργοποιεί τον διασκελισμό είναι η αρχική φράση «Έτσι που», καθώς δίνει την εντύπωση ότι το νόημα δεν έχει ολοκληρωθεί στο τέλος του στίχου (όμως, δεν πρόκειται για έναν ιδιαίτερα έντονο διασκελισμό).

Η περιγραφή της μορφής του αρχικού και του οριστικού ποιητικού κειμένου αποτυπώνεται στον παρακάτω συγκριτικό πίνακα:

Μετρικά χαρακτηριστικά	Αρχική μορφή: «Πάλι στην ίδια πόλι» (1894)	Τελική μορφή: «Η Πόλις» (1910)
Είδος στίχου	Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής	Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής
Αριθμός στίχων	16	16
Συλλαβική έκταση των στίχων	10-16 μετρ. συλλαβές (4 16σύλ. - 4 14σύλ. - 4 10σύλ. - 2 11σύλ. - 2 13σύλ.)	10-16 μετρ. συλλαβές (4 16σύλ. - 4 14σύλ. - 3 12σύλ. - 2 11σύλ. - 2 15σύλ. - 1 10σύλ.)
Στροφικές ενότητες	2	2
Κατανομή των στίχων στις στροφικές ενότητες	8-8	8-8
Διάταξη των στίχων	16-14-14-11-13-10-10-16, 16-14-14-11-13-10-10-16	16-14-14-11-15-12-12-16, 16-14-14-11-15-10-12-16
Στίχοι που ομοιοκαταληκτούν	16	16
Ομοιοκαταληκτικά σχήματα	αβιβγγββ ₂ α, δεεζζηηδ	αββγγδδα, εζζηηδδε
Τόνοι σε μονές μετρικές συλλαβές	Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 6 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 1	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 6 Μη αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 4 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 1
Μέσος όρος παρατονισμών ανά	0,06	0,06

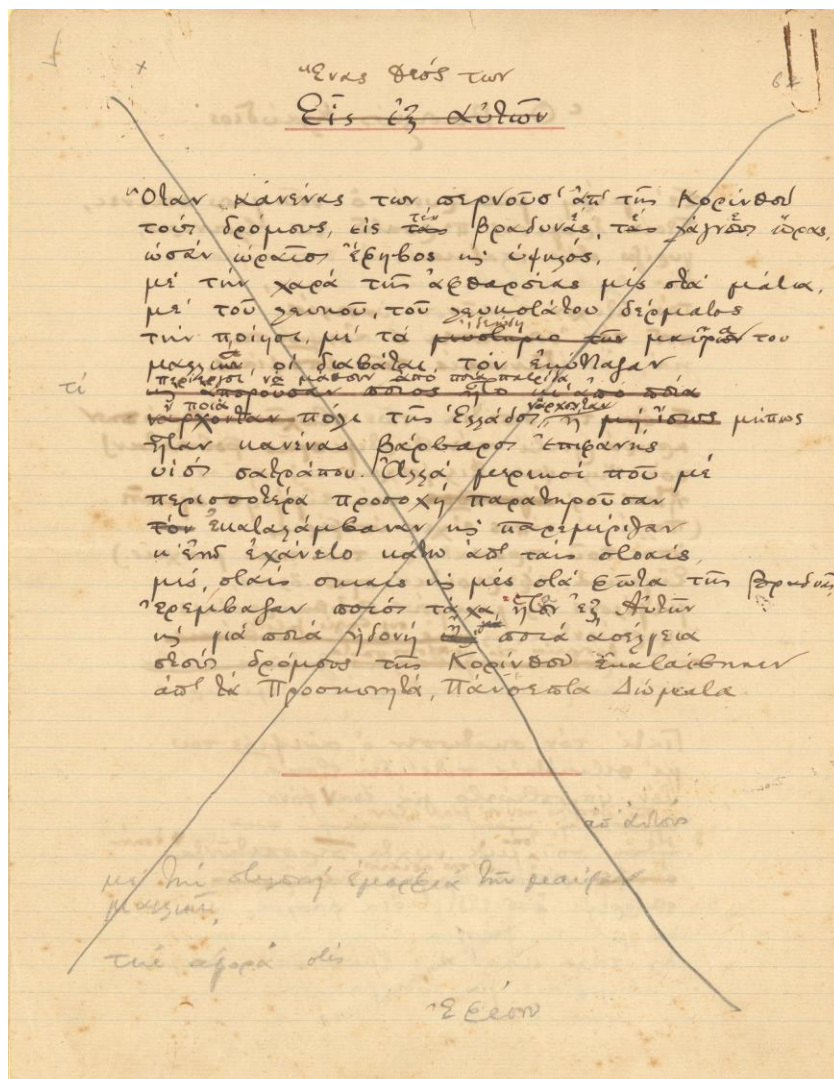
στίχο		
Στίχοι με παρατονισμούς	1	1
Ποσοστό στίχων με παρατονισμούς	6,25%	6,25%
Εσωτερικά σημεία στίξης	12	12
Μέσος όρος εσωτερικών σημείων στίξης ανά στίχο	0,75	0,75
Στίχοι με εσωτερική στίξη	9	9
Ποσοστό στίχων με εσωτερική στίξη	56,25%	56,25%
Στίχοι με στίξη στο τέλος	10	12
Ποσοστό στίχων με στίξη στο τέλος	62,5%	75%
Συνιζήσεις	13	14
Χασμωδίες	8	3
Ποσοστό συνιζήσεων - χασμωδιών	61,9% - 38,1%	82,35% - 17,65%
Διασκελισμοί	3	4
Ποσοστό διασκελισμών	18,75%	25%

Παρατηρώντας τον πίνακα διαπιστώνουμε ότι το ποίημα παρουσιάζεται περίπου με την ίδια μετρική μορφή στην αρχική και στην τελική γραφή του,⁷⁰⁵ καθώς είναι συντεθειμένο και στις δύο περιπτώσεις σε ελευθερωμένο στίχο ήπιας μορφής, το ομοιοκαταληκτικό σχήμα διατηρείται, είναι ίδιος ο αριθμός των εσωτερικών σημείων στίξης, όπως και ο αριθμός των στίχων που περιέχουν εσωτερική στίξη. Ωστόσο, εντοπίζονται και στοιχεία που διαφοροποιούνται· το βασικότερο από αυτά είναι η αναίρεση της συμμετρίας του στροφικού σχήματος (ως προς έναν στίχο της δεύτερης στροφικής ενότητας) στη δεύτερη γραφή του ποιητικού κειμένου. Άλλα μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά που μεταβάλλονται, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, είναι τα εξής: τα εξωτερικά σημεία στίξης (στο τέλος των στίχων) αυξάνονται κατά 4· αν και υπερισχύει σταθερά η μορφή της συνιζήσεως έναντι της χασμωδίας, στη δεύτερη περίπτωση το ποσοστό των συνιζήσεων αυξάνεται από το 61,9% (που ήταν αρχικά) στο 82,35% και το ποσοστό των χασμωδιών μειώνεται από το 38,1% στο 17,65%· προστίθεται 1 διασκελισμός (αρχικά ήταν 3 και στο τελικό ποιητικό κείμενο γίνονται 4). Θεωρώ ότι οι συγκεκριμένες αλλαγές, και ιδίως η υπονόμηση της στροφικής συμμετρίας, φανερώνουν τη διάθεση του Καβάφη για την υιοθέτηση περισσότερο τολμηρών ρυθμικών μέσων το 1910, όταν δημοσιεύεται το ποίημα «Η Πόλις».

⁷⁰⁵ Ο Τσίρκας περιγράφει τη μετρική μορφή των δύο γραφών του ποιητικού κειμένου με τον εξής τρόπο: «Η στιχουργική δομή έμεινε αναλλοίωτη: δυο στροφές από οχτώ στίχους. Από τις τρεις ομόηχες ρίμες, [...] κράτησε ευτυχώς μόνο τη μια (θαμμένη - θα μένει), αλλάζοντας τις υπόλοιπες (αυτή - αυτή, μισεί - μισή) που έφταναν την παρωδία. Έσωσε όμως τις προπαροξύτονες (θάλασσα - χάλασα, θάλασσες - χάλασσες) με τον υποβλητικό κυματισμό τους», Τσίρκας, *ό.π.*, σ. 246.

2. «Εἰς ἐξ Αὐτῶν» / «Ἐνας Θεὸς τῶν»

Στη συνέχεια θα εξεταστεί ένα ποίημα, στο οποίο εμφανίζονται διαφορετικά μορφικά γνωρίσματα, συγκριτικά με αυτά του πρώτου ποιήματος που παρουσιάστηκε. Το «Ἐνας Θεὸς τῶν», το οποίο χαρακτηρίζεται από τον Σαββίδη «ιστορικοφανές ποίημα»,⁷⁰⁶ γράφτηκε αρχικά τον Ιούνιο του 1899 (δηλαδή σε χρονικό σημείο πολύ κοντινό με την περίοδο κατά την οποία ο Καβάφης αρχίζει να διαμορφώνει το προσωπικό του ποιητικό ύφος) με τον τίτλο «Εἰς ἐξ Αὐτῶν» και δημοσιεύτηκε το 1917 (ἕξι χρόνια μετά την καθοριστική για την εξέλιξη της καβαφικής ποίησης χρονιά του 1911) με τον οριστικό του τίτλο. Αρχικά, παραθέτω τη φωτογραφία του χειρογράφου, στην οποία υπάρχουν και στίχοι που περιέχουν διαγραφές και διορθώσεις:



CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

⁷⁰⁶ Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα ποιήματα (1897-1918)*, τ. Α', ὁ.π., σ. 157.

Διευκρινίζω εξ αρχής ότι δεν θα διατηρήσω τη διαγραμμένη προσωπική αντωνυμία «τον», με την οποία αρχίζει ο στ. 13, επειδή, αν αυτή παραμείνει, προκύπτει τροχαϊκός στίχος:

τον εκαταλάμβαναν και παραμέριζαν

13 (5-11)

Είναι προφανές ότι ο Καβάφης αντιλήφθηκε πολύ γρήγορα το ρυθμικό πρόβλημα που δημιουργούσε η παρουσία της συγκεκριμένης λέξης και προχώρησε αμέσως στη διαγραφή της.

Ακολουθεί η μεταγραφή του χειρογράφου και η απεικόνιση της μετρικής κατασκευής του ποιήματος:

	Όταν κανένας των περνούσ' απ' της Κορίνθου	↓	13 ([1]-4-8-12)
	τους δρόμους, εις τας βραδυνάς, τας λάγνους ώρας,		13 (2-8-10-12)
	ωσάν ωραί_ος έφηβος και_υψηλός,		12 (2-4-6-12)
	με την χαρά της αφθαρσί_ας μες στα μάτια,		13 (4-8-10-12)
5	με του λευκού, του λευκοτάτου δέρματος	↓	12 (4-8-10)
	την ποί_ησι, με το μυστήρι_ο των μαύρων του	↓	14 (2-8-12)
	μαλλιών, οι δι_αβάται τον εκύτταζαν		12 (2-6-10)
	και_απορούσαν ποί_ος ήτο κι' από ποί_α	↓	13 (4-6-8-{11}-12)
	νάρχονταν πόλι της Ελλάδος, ή μη_ίσως	↓	13 ([1]-4-8-10-{11}-12)
10	ήταν κανένας βάρβαρος επιφανής	↓	12 ([1]-4-6-12)
	υι_ός σατράπου. _Αλλά μερικοί που με	↓	12 (2-4-7-10)
	περισσότερα προσοχή παρατηρούσαν		13 (4-8-12)
	εκαταλάμβαναν και παραμέριζαν		12 (4-10)
	κ' ενώ_εχάνετο κάτω_απ' ταις στο_αίς,		10 (2-[3]-6-10)
15	μες σταις σκι_αίς και μες στα φώτα της βραδυάς,		12 ([1]-4-6-8-12)
	ερέμβαζαν ποιος τάχα_ήτον εξ Αυτών		12 (2-{5}-6-8-12)
	και για ποια_ηδονή και ποια_ασέλγει_α	↓	12 ({3}-6-8-10)
	στους δρόμους της Κορίνθου_εκαταίβηκεν	↓	12 (2-6-10)
	απ' τα Προσκυνητά, Πάνσεπτα Δώματα.		12 (6-7-10)

Καταγράφω τους στίχους που μπορούν να μετρηθούν με διαφορετικό τρόπο:

στ. 3	ωσάν ωραί_ος έφηβος και_υψηλός,	10 (2-4-5-10)
στ. 6	την ποί_ησι, με το μυστήρι_ο των μαύρων του	12 (2-7-10)
στ. 14	κ' ενώ_εχάνετο κάτω_απ' ταις στο_αίς,	12 (2-4-7-12)

Οι 19 στίχοι του ποιήματος έχουν συλλαβική έκταση κυμαινόμενη ανάμεσα στις 10 και τις 14 μετρικές συλλαβές· συγκεκριμένα, υπερισχύουν ποσοτικά (με μεγάλη διαφορά) οι δωδεκασύλλαβοι, οι οποίοι είναι 11, ενώ οι δεκατρισύλλαβοι είναι 6 και υπάρχουν, ακόμα, 1 δεκασύλλαβος και 1 δεκατετρασύλλαβος. Επίσης, οι στίχοι δεν είναι μοιρασμένοι σε στροφικές ενότητες, ενώ η διάταξή τους ακολουθεί το πα-

ρακάτω σχήμα: 13-13-12οξ.-13-12προπ.-14προπ.-12προπ.-13-13-12οξ.-12προπ.-13-12προπ.-10οξ.-12οξ.-12οξ.-12προπ.-12προπ.-12προπ. Αν και κυριαρχεί η παρουσία των δωδεκασύλλαβων και των δεκατρισύλλαβων, με αποτέλεσμα η ανισοσυλλαβία να μη γίνεται ίσως διακριτή από την πρώτη ανάγνωση, το ποίημα είναι συνθεμένο σε ελευθερωμένο στίχο, χωρίς ομοιοκαταληξία και χωρίς κανένα στοιχείο συμμετρίας.

Συνεχίζω με την εξέταση της εσωτερικής ρυθμικής διάρθρωσης των στίχων διερευνώντας αρχικά τον βηματισμό των τονικών σχημάτων και εντοπίζοντας τις μονές μετρικές συλλαβές που φέρουν τόνο. Στον στ. 8 τονίζεται η 11η συλλαβή (στην πρόθεση «από»), η οποία ακολουθείται από μία επίσης τονισμένη συλλαβή (στην ερωτηματική αντωνυμία «ποία»): ο τόνος της 11ης συλλαβής εμφανίζεται σαφώς εξασθενημένος, αλλά αυτή η αποδυνάμωση ουσιαστικά δεν οφείλεται στην ηχητική ένταση του προβλεπόμενου από το ιαμβικό μέτρο τόνου της 12ης συλλαβής, αλλά συνδέεται με το γεγονός ότι η πρόθεση «από» δεν ενέχει ιδιαίτερο σημασιακό βάρος, κάτι που συνεπάγεται ότι πρόκειται για έναν εξαρχής δευτερεύοντα τόνο· επομένως, εδώ μπορούμε να κάνουμε λόγο για υπονόμηση της μετρικής ατονίας. Το ίδιο φαινόμενο εμφανίζεται και στον στ. 9, όπου μάλιστα τονίζονται τρεις διαδοχικές συλλαβές, η 10η (ο διαζευκτικός σύνδεσμος «ή»), η 11η (η λέξη «μη») και η 12η (στη λέξη «ίσως»). Η λέξη «μη» καθίσταται ουσιαστικά άτονη, κυρίως επειδή ο τόνος της είναι δευτερεύων (η λέξη είναι μονοσύλλαβη και, παράλληλα, το σημασιακό της περιεχόμενο δεν έχει ιδιαίτερη βαρύτητα) και όχι τόσο επειδή τονίζονται οι δύο γειτονικές συλλαβές. Αντίθετα, ο τόνος στην 7η συλλαβή του στ. 11 (στη λέξη «Αλλά») διατηρεί την ακουστική του δύναμη επιφέροντας στιγμιαία εκτροπή του ρυθμού. Ο τόνος στην 3η συλλαβή του στ. 14 (στο ρήμα «εχάνετο») γίνεται αισθητός παρά το γεγονός ότι τονίζεται και η 2η συλλαβή («ενώ_εχάνετο»), καθώς η εξωτερική συνίζηση της 2ης συλλαβής (ανάμεσα στο τονισμένο «ω» και το άτονο «ε») δυσκολεύει την ανάγνωση της επόμενης συλλαβής με μετρική ατονία· βέβαια, ο τόνος στην 3η συλλαβή είναι νομιμοποιημένος από την παράδοση του ιαμβικού μέτρου, κατά συνέπεια δεν μπορεί να θεωρηθεί παρατονισμός. Στον στ. 16 τονίζεται η 5η συλλαβή (δηλαδή η μονοσύλλαβη ερωτηματική αντωνυμία «ποιος») και ταυτόχρονα τονίζεται η 6η συλλαβή (στη λέξη «τάχα»): όμως, η μετρική ατονία υπονομεύεται, αφού ο τόνος της μονής συλλαβής είναι δευτερεύων. Δευτερεύων και, συνακολούθως, ανίσχυρος είναι και ο τόνος στην 3η συλλαβή του στ. 17 (στην ερωτηματική αντωνυμία «ποια»). Τέλος, στον στ. 19 απαντά υπονόμηση της μετρικής ατονίας στην 7η συλλαβή (στη λέξη «Πάνσεπτα»), αφού η τονισμένη 6η (στη λέξη «Προσκυνητά») και η τονισμένη 7η

συλλαβή είναι χωρισμένες με κόμμα, με αποτέλεσμα ο ένας τόνος να μην επηρεάζει τον άλλο.

Τα εσωτερικά σημεία στίξης του ποιήματος είναι 8· συγκεκριμένα, είναι 7 κόμματα και 1 τελεία και κατανέμονται σε 7 στίχους (στον στ. 2 περιέχονται 2 σημεία στίξης). Εξωτερική στίξη συναντούμε σε 6 στίχους, στους 5 από τους οποίους υπάρχει κόμμα και στον 1 (στον τελευταίο στίχο) υπάρχει τελεία.

Όσον αφορά τον τρόπο μέτρησης των φωνηεντικών συναντήσεων, είναι σαφής η ποσοτική κυριαρχία της χασμωδίας, αφού εντοπίζονται 19 χασμωδίες (11 εσωτερικές και 8 εξωτερικές) και μόνο 2 εξωτερικές συνιζήσεις. Οι ειδικότερες κατηγορίες στις οποίες κατατάσσονται οι χασμωδίες, ανάλογα με το είδος των συναντώμενων φωνηέντων, είναι οι εξής: 3 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 3 εσωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 5 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (στη 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι ηχητικά όμοια)· 5 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (στη 1 περίπτωση έχουμε όμοια φωνήεντα)· 1 εξωτερική χασμωδία πάνω σε σημείο στίξης (τελεία) και ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (που είναι και όμοια). Από τις εξωτερικές συνιζήσεις, 1 γίνεται ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα και 1 γίνεται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν. Αξίζει να προσέξουμε ότι οι ερωτηματικές αντωνυμίες «ποιος» και «ποια» εμφανίζονται σε δύο διαφορετικές μορφές στο ποίημα, καθώς στους στ. 16 και 17 είναι γραμμένες ως μονοσύλλαβες λέξεις χωρίς γραμματικό τόνο, ενώ στον στ. 8 διαβάζονται με χασμωδία, αφού ο ποιητής τις τονίζει στο «ου» («ποίος» και «ποία»).

Η παρουσία του διασκελισμού στο ποίημα είναι έντονη, λόγω της συνεκτικότητας της αφήγησης. Το ποιητικό υποκείμενο αφηγείται μία ιστορία, σχετική με την επίσκεψη ενός θεού στην πόλη της Κορίνθου, χρησιμοποιώντας γ' πρόσωπο και χρόνο παρατατικό, με εξαίρεση τον αόριστο του ρήματος «εκαταίβηκεν» στον στ. 18· η χρήση του παρατατικού δείχνει ότι το εξιστορούμενο περιστατικό δεν έλαβε χώρα μία φορά αλλά επαναλαμβανόταν συχνά. Ένα χαρακτηριστικό που συμβάλλει στη δημιουργία της εικόνας μιας μη διακοπόμενης αφήγησης είναι αναμφίβολα και το γεγονός ότι οι στίχοι του ποιήματος δεν κατανέμονται σε στροφικές ενότητες, αλλά συγκροτούν ένα ενιαίο σχήμα, αν και, από άποψη νοηματική, το κείμενο χωρίζεται στα εξής διακριτά τμήματα: α) στ. 1-2: Η επίσκεψη του κεντρικού ήρωα της αφηγούμενης ιστορίας στους «δρόμους της Κορίνθου». β) στ. 3-7: Περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης του πρωταγωνιστή, για τον οποίο δεν γνωρίζουμε ακόμα περισσότερες λε-

πτομέρειες.⁷⁰⁷ Έχει νόημα να παρατηρήσουμε ότι για την περιγραφή αυτή ο ποιητής χρησιμοποιεί αρχικά μία φράση που αποτυπώνει με γενικό τρόπο την εμφάνιση του ήρωα (στ. 3) και συνεχίζει παρατάσσοντας τρεις μεταφορικές εικόνες που αναφέρονται σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του περιγραφόμενου προσώπου, δηλαδή τα μάτια (στ. 4), το δέρμα (στ. 5-6), τα μαλλιά (στ. 6-7). Οι τρεις μεταφορικές εικόνες («την χαρά της αφθαρσίας μες στα μάτια», «του λευκού, του λευκοτάτου δέρματος την ποίησι», «το μυστήριο των μαύρων του μαλλιών») προσδίδουν (στο συγκεκριμένο σημείο) έναν τόνο λυρισμού στο (αφηγηματικού ύφους) ποίημα. Είναι εμφανές ότι ο ποιητής, με την επιμονή του στις λεπτομέρειες, επιδιώκει μια ζωγραφική αποτύπωση της εμφάνισης του ήρωα, η οποία αφενός προκαλεί το ενδιαφέρον των αναγνωστών και αφετέρου αυξάνει τη διάρκεια της αναμονής τους (συνεπώς, αυξάνεται και η περιέργειά τους), ως τη στιγμή που θα αποκαλυφθεί η ταυτότητα του πρωταγωνιστή. γ) στ. 7-11 (ως την τελεία): Η αμήχανη αντίδραση και οι απορίες της πλειονότητας των διαβατών. δ) στ. 11-13: Η αντίδραση των πιο παρατηρητικών διαβατών. ε) στ. 14-15: Η κίνηση του πρωταγωνιστή στους δρόμους της πόλης. στ) στ. 16-19: Η αποκάλυψη του αφηγητή ότι ο ήρωας είναι ένας θεός (παραμένει η απορία για το όνομα του θεού) και η αναφορά στους λόγους της επίσκεψης του θεού. Η θεϊκή ταυτότητα του ήρωα είχε υπονοηθεί βέβαια ήδη από τον στ. 4 μέσω του ουσιαστικού «αφθαρσίας» (που ασφαλώς συνδέεται νοηματικά με την αθανασία), αλλά δηλώνεται πιο καθαρά με το κεφαλαίο αρχικό γράμμα της λέξης «Αυτών» του στ. 16 («ερέμβαζαν ποιος τάχα ήτον εξ Αυτών») και εντέλει επιβεβαιώνεται στον στ. 19, όπου αναφέρεται το μέρος από το οποίο ήρθε ο θεός («απ' τα Προσκυνητά, Πάνσεπτα Δώματα»). Είναι, λοιπόν, εμφανές ότι η αποκάλυψη για την ταυτότητα του πρωταγωνιστή συντελείται σταδιακά και το πεδίο πληροφόρησης των αναγνωστών δεν είναι περισσότερο διευρυμένο από αυτό των διαβατών, καθώς ο αφηγητής δεν τροφοδοτεί τον αναγνώστη με καμία επιπρόσθετη πληροφορία. Όσον αφορά τη συντακτική του διάρθρωση, το ποιητικό κείμενο συναπαρτίζεται από δύο περιόδους (καθώς υπάρχει σ' αυτό μόνο μία εσωτερική τελεία), όπως έχει παρατηρήσει ο Forster (αναφερόμενος στην τελική μορφή του ποιήματος) σημειώνοντας: «Και τι θαυμάσια που είναι γραμμένο! Μόνο δυο περίοδοι, που η δεύτερη κατεβαίνει, όλο κατεβαίνει ως την τελική

⁷⁰⁷ Ο Θέμελης (αναφερόμενος στο τελικό ποίημα, αλλά, σαφώς, οι παρατηρήσεις ισχύουν και για το αρχικό ποιητικό κείμενο) σημειώνει: «Στην αρχή νομίζει κανείς ότι μιλάει για άνθρωπο και μαζί με τους “διαβάτες” διερωτάται ποιος νάναι. Ύστερα με τους “μερικούς”, προς το τέλος, όπου γράφει το “εξ Αυτών” με κεφαλαίο, καταλαβαίνει πως ένας θεός κατέβηκε ανάμεσα στους ανθρώπους», Θέμελης, *ό.π.*, σ. 76.

της απότομη ανάβαση». ⁷⁰⁸ Με αφορμή την παρατήρηση του Forster ότι η δεύτερη περίοδος «κατεβαίνει, όλο κατεβαίνει», διαπιστώνουμε ότι, αν και το μεγαλύτερο μέρος της πρώτης περιόδου καταλαμβάνουν η περιγραφή του πρωταγωνιστή και η αναφορά στις απορίες των διαβατών, ουσιαστικά ολόκληρο το ποίημα φαίνεται να απεικονίζει μία διαρκή καθοδική κίνηση, την κίνηση του θεού από έναν «πάνσεπτο» χώρο, τα «Πάνσεπτα Δώματα», προς τον χώρο των θνητών (δηλαδή την κίνηση από την ιερότητα προς τη λαγνεία), η οποία δηλώνεται ρητά με τους δύο τελευταίους στίχους: «στους δρόμους της Κορίνθου εκαταίβηκεν / απ' τα Προσκυνητά, Πάνσεπτα Δώματα». Η «τελική [...] απότομη ανάβαση», για την οποία κάνει λόγο ο Forster, δηλώνεται με το ονοματικό σύνολο «τα Προσκυνητά, Πάνσεπτα Δώματα».

Η ανίχνευση των συντακτικών σχέσεων των όρων που χωρίζονται εξαιτίας της τοποθέτησής τους σε διαφορετικούς στίχους, δηλαδή εξαιτίας του διασκελισμού, οδηγεί στην πληρέστερη κατανόηση της πολυπλοκότητας του καβαφικού ποιητικού λόγου. Καταγράφω, λοιπόν, τους διασκελισμούς που σημειώνονται στο ποίημα. Στους στ. 1-2 χωρίζονται η πρόθεση «απ'» και το ουσιαστικό «τους δρόμους» αλλά ταυτόχρονα απομακρύνεται και η γενική κτητική «της Κορίνθου» από το ίδιο ουσιαστικό («τους δρόμους»): συνεπώς, ολόκληρη η συντακτικοσηματική ενότητα που διασπάται είναι η φράση «απ' της Κορίνθου / τους δρόμους», ενώ ο διασκελισμός ενδυναμώνεται με το κόμμα που ακολουθεί μετά τον μετασκελισμό. Ισχυρή ένταση ανάμεσα στο συντακτικοσηματικό και το μετρικό σύστημα προκαλεί και ο διασκελισμός των στ. 5-6, καθώς απομακρύνει τη γενική κτητική «του [...] δέρματος» από το ουσιαστικό «την ποίησι»: ολόκληρη η διαμελισμένη από τον διασκελισμό φράση, η οποία μάλιστα είναι οριοθετημένη με κόμματα, είναι η εξής: «του λευκοτάτου δέρματος / την ποίησι». Παράλληλα, στην αρχή του στ. 5 υπάρχει η πρόθεση «με», η οποία κανονικά συνοδεύει τον μετασκελισμό «την ποίησι». Τα δύο τμήματα του διασκελισμού των στ. 6-7 είναι ο επιθετικός προσδιορισμός «μαύρων» και το ουσιαστικό «μαλλιών»: σημειώνω, ακόμα, ότι ανάμεσα στους δύο όρους παρεμβάλλεται η κτητική αντωνυμία «του» (η οποία είναι τοποθετημένη στο τέλος του πρώτου στίχου, μετά τον προσκελισμό) και ότι το τέλος του διασκελισμού δηλώνεται και πάλι με κόμμα. Οι απομακρυσμένοι συντακτικοί όροι των στ. 8-9 είναι η ερωτηματική αντωνυμία «ποία» και το ουσιαστικό «πόλι»: η συντακτικοσηματική ενότητα «από ποία / [...] πόλι», της οποίας η συνοχή διαταράσσεται έντονα, είναι ένας εμπρόθετος προσδιορι-

⁷⁰⁸ E. M. Forster, «Το δεύτερο δοκίμιο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 108, ό.π., σ. 630-633: 632.

σμός της προέλευσης, ενώ η εικόνα της συντακτικής ανακολουθίας συμπληρώνεται από το γεγονός ότι το ρήμα «νάρχονταν» που ολοκληρώνει το νόημα του προσδιορισμού αυτού παρεμβάλλεται ανάμεσα στις λέξεις «ποία» και «πόλι» και τοποθετείται στην αρχή του στ. 9. Στους στ. 9-10 χωρίζονται η φράση «μη ίσως» (η οποία επέχει θέση συνδέσμου που εισάγει δευτερεύουσα πλάγια ερωτηματική πρόταση) και το ρήμα «ήταν». Το σχήμα του διασκελισμού των στ. 10-11 συμπεριλαμβάνει τους επιθετικούς προσδιορισμούς «βάρβαρος» και «επιφανής» (που τοποθετούνται στον πρώτο στίχο) και το ουσιαστικό «υιός» (που τοποθετείται στον δεύτερο στίχο). Αρκετά ανακόλουθος είναι ο τρόπος της συντακτικής διάρθρωσης των στ. 11-12, στους οποίους εμφανίζονται τρία διαφορετικά σχήματα διασκελισμού: α) πρόθεση «με» - ουσιαστικό «προσοχή» (ανάμεσά τους, πριν από τον μετασκελισμό, τοποθετείται και ο επιθετικός προσδιορισμός «περισσότερα»); β) αναφορική αντωνυμία «που» - ρήμα «παρηρούσαν» (μεσολαβούν αρκετοί ακόμα όροι ανάμεσά τους, καθώς το ρήμα είναι τοποθετημένο στο τέλος του δεύτερου στίχου); γ) συγχρόνως, μετά την τελεία του στ. 11 αρχίζει μία κύρια πρόταση, η οποία διακόπτεται μετά τη λέξη «μερικοί» (που είναι το υποκείμενό της) και ολοκληρώνεται με το ρήμα «εκαταλάμβαναν» του στ. 13 (αυτό το τρίτο σχήμα διασκελισμού ουσιαστικά δεν γίνεται αισθητό κατά την ανάγνωση, διότι αφενός παρεμβάλλεται ένας ολόκληρος στίχος ανάμεσα στα δύο μέρη του και αφετέρου το πρώτο μέρος του, δηλαδή το υποκείμενο «μερικοί» συνδέεται άμεσα, από συντακτική και νοηματική άποψη, με τη δευτερεύουσα αναφορική προσδιοριστική πρόταση που ακολουθεί). Μεγάλη είναι και η δραστικότητα που διακρίνει τον διασκελισμό των στ. 17-18, όπου χωρίζονται ο εμπρόθετος προσδιορισμός του σκοπού «για ποια ηδονή και ποια ασέλγεια» και το ρήμα «εκαταίβηκεν», το οποίο τοποθετείται στο τέλος του στ. 18, συνεπώς απομακρύνεται πολύ από τον προσκελισμό. Τέλος, τα δύο σκέλη του διασκελισμού των στ. 18-19 είναι το ρήμα «εκαταίβηκεν» και ο εμπρόθετος προσδιορισμός της προέλευσης «απ' τα [...] Δώματα» (ανάμεσα στο άρθρο και το ουσιαστικό του εμπρόθετου προσδιορισμού παρεμβάλλονται δύο επιθετικοί προσδιορισμοί).

Ακολουθεί η τελική μορφή του ποιήματος:

ΕΝΑΣ ΘΕΟΣ ΤΩΝ

"Όταν κανένας των περνούσεν απ' τῆς Σελευκείας
 τὴν ἀγορά, περὶ τὴν ὥρα ποῦ βραδυνάζει,
 σὰν ὑψηλὸς καὶ τέλεια ὠραῖος ἔφηβος,
 μὲ τὴν χαρὰ τῆς ἀφθαρσίας μὲς στὰ μάτια,
 μὲ τ' ἀρωματισμένα μαῦρα του μαλλιά,
 οἱ διαβάται τὸν ἐκύτταζαν
 κι ὁ ἕνας τὸν ἄλλοινα ρωτοῦσεν ἂν τὸν γνώριζε,
 κι ἂν ἦταν Ἕλληνας τῆς Συρίας, ἢ ξένος. Ἀλλὰ μερικοὶ
 ποῦ μὲ περισσότερὰ προσοχὴ παρατηροῦσαν
 ἐκαταλάμβαναν καὶ παραμέριζαν·
 κ' ἐνῶ ἐχάνετο κάτω ἀπ' τὲς στοῆς
 μὲς στὲς σκιὰς καὶ μὲς στὰ φῶτα τῆς βραδυᾶς,
 παιῖνοντας πρὸς τὴν συνοικίᾳ ποῦ τὴν νύχτα
 μονάχα ζεῖ, μὲ ὄργια καὶ κραιπάλη,
 καὶ κάθε εἶδους μέθη καὶ λαγνεῖα,
 ἐρέμβιζαν ποῖος τάχα ἦταν ἐξ Αὐτῶν,
 καὶ γὰρ ποῖαν ὑποπτην ἀπόλαυσί του
 στῆς Σελευκείας τοὺς δρόμους ἐκατέβηκεν
 ἀπ' τὰ Προσκυνητὰ, Πάνσεπτα Δώματα.

Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ

ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΝ ΚΑΣΙΜΑΤΗ & ΙΩΝΑ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ 1917

CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

	Όταν κανένας των περνούσεν απ' της Σελευκεί_ας	↓	15 ([1]-4-8-14)
	την αγορά, περί την ώρα που βραδυνάζει,		13 (4-6-8-12)
	σαν υψηλός και τέλεια_ωραί_ος ἔφηβος,		12 (4-6-8-10)
	με την χαρά της αφθαρσί_ας μες στα μάτια,		13 (4-8-10-12)
5	με τ' αρωματισμένα μαύρα του μαλλιά,		12 (6-8-12)
	οι δι_αβάται τον εκύτταζαν		10 (4-8)
	κι ο_ένας τον ἄλλοινα ρωτοῦσεν αν τον γνώριζε,		14 ({1}-4-8-12)
	κι αν ἦταν Ἕλληνας της Συρίας, ἢ ξένος. Ἀλλὰ μερικοὶ	↓	16 (2-4-8-{9}-10-13-16)
	που με περισσότερὰ προσοχὴ παρατηροῦσαν		15 (6-10-14)
10	ἐκαταλάμβαναν και παραμέριζαν·		12 (4-10)
	κ' ἐνῶ_εχάνετο κάτω_απ' τες στο_ές		10 (2-[3]-6-10)
	μες στες σκι_ές και μες στα φῶτα της βραδυᾶς,		12 ([1]-4-6-8-12)
	παιῖνοντας προς την συνοικί_α που την νύχτα	↓	13 ({1}-8-12)
	μονάχα ζει, με_όργια και κραιπάλη,		11 (2-4-6-10)
15	και κάθε_εἶδους μέθη και λαγνεῖ_α,		11 (2-4-6-10)

ερέμβαζαν ποιος τάχα_ήταν εξ Αυτών,		12 (2-{5}-6-8-12)
και για ποιαν ύποπτην απόλαυσί του	↓	11 ({3}-4-8-10)
στης Σελευκείας τους δρόμους εκατέβηκεν	↓	12 (4-6-10)
απ' τα Προσκυνητά, Πάνσεπτα Δώματα.		12 (6-7-10)

Καταγράφω τους μετρικά διαφορούμενους στίχους:⁷⁰⁹

στ. 3	σαν υψηλός και τέλεια_ωραίος έφηβος,	12 (4-6-9-10)
ή	σαν υψηλός και τέλει_α_ωραί_ος έφηβος,	14 (4-6-10-12)
στ. 11	κ' ενώ_εχάνετο κάτω_απ' τες στο_ές,	12 (2-4-7-12)

Το συλλαβικό μήκος των 19 στίχων ποικίλλει ανάμεσα στις 10 και τις 16 μετρικές συλλαβές· οι στίχοι δεν κατανέμονται σε στροφικές ενότητες και διατάσσονται με βάση το σχήμα: 15-13-12προπ.-13-12οξ.-10προπ.-14προπ.-16οξ.-15-12προπ.-10οξ.-12οξ.-13-11-11-12οξ.-11-12προπ.-12προπ. Παρατηρούμε ότι και πάλι είναι περισσότεροι οι δωδεκασύλλαβοι, αλλά η διαφορά του αριθμού των δωδεκασύλλαβων από τον αριθμό των υπόλοιπων στίχων είναι μικρότερη από αυτή της πρώτης γραφής· επομένως, υπάρχει μεγαλύτερη ποικιλία αναφορικά με τη συλλαβική έκταση των στίχων· συγκεκριμένα, στο ποίημα περιέχονται 2 δεκασύλλαβοι, 3 ενδεκασύλλαβοι, 7 δωδεκασύλλαβοι, 3 δεκατρισύλλαβοι, 1 δεκατετρασύλλαβος, 2 δεκαπεντασύλλαβοι και 1 δεκαεξασύλλαβος. Η μορφή που ακολουθείται είναι βέβαια και εδώ ο ελευθερωμένος στίχος, χωρίς ομοιοκαταληξία, αλλά, λόγω της μεγαλύτερης συλλαβικής διακύμανσης των στίχων (συγκριτικά με αυτή της προγενέστερης γραφής), το χαρακτηριστικό της ανισοσυλλαβίας γίνεται περισσότερο διακριτό ακόμα και στην οπτική εικόνα του ποιήματος.

Οι κοινοί στίχοι του αρχικού και του τελικού ποιητικού κειμένου είναι οι εξής (μερικοί από αυτούς είναι τοποθετημένοι σε διαφορετική θέση): στ. 4, στ. 13/10 (στην οριστική του μορφή ο στίχος ολοκληρώνεται με άνω τελεία, ενώ στην πρώτη γραφή δεν υπάρχει σημείο στίξης στο τέλος του), στ. 14/11, στ. 16 (παρατηρούνται μόνο δύο ουσιαστικά ασήμαντες διαφορές: αρχικά χρησιμοποιείται ο ρηματικός τύπος «ήτον» και δεν σημειώνεται σημείο στίξης στο τέλος, αλλά όταν ο ποιητής διορθώνει τον στίχο, χρησιμοποιεί τον τύπο «ήταν» και σημειώνει κόμμα στο τέλος του), στ. 19.

⁷⁰⁹ Χρησιμοποιώ τον όρο του Mackridge («μετρικά διαφορούμενοι στίχοι»), βλ. Mackridge, «Μετρική και νόημα στον Καβάφη», *ό.π.*, σ. 106.

Αν επιχειρήσουμε να μοιράσουμε τους στίχους σε νοηματικές ενότητες, θα διαπιστώσουμε ότι ο αριθμός των στίχων που αφιερώνονται σε κάθε ενότητα διαφέρει στις δύο γραφές του ποιήματος (παρά το γεγονός ότι ο συνολικός αριθμός των στίχων δεν αλλάζει). Καταρχάς, όμως, πρέπει να επισημανθεί ότι η τεχνική που χρησιμοποιείται και στο τελικό ποιητικό κείμενο είναι η αφήγηση σε γ' ενικό πρόσωπο και σε χρόνο παρατατικό (με εξαίρεση το ρήμα «εκατέβηκεν» του στ. 18, το οποίο βρίσκεται σε αόριστο), καθώς ο αφηγητής εξιστορεί ένα περιστατικό που συνέβαινε συχνά. Ο τόπος στον οποίο τοποθετείται η ιστορία αλλάζει, αφού από «της Κορίνθου τους δρόμους» ο ποιητής μεταφέρει τον πρωταγωνιστή και τους διαβάτες (τα πρόσωπα της ιστορίας) στις «Σελευκείας την αγορά».⁷¹⁰ Καταγράφω, στη συνέχεια, τις νοηματικές ενότητες του ποιήματος υπενθυμίζοντας, παράλληλα, τους στίχους που καταλαμβάνει η κάθε ενότητα στην προγενέστερη μορφή του: α) στ. 1-2: Η επίσκεψη του κεντρικού ήρωα στις «Σελευκείας την αγορά» (αρχική μορφή: στ. 1-2). β) στ. 3-5: Η περιγραφή της εμφάνισης του πρωταγωνιστή (αρχική μορφή: στ. 3-7). γ) στ. 6-8: Η αμήχανη αντίδραση της πλειονότητας των διαβατών (αρχική μορφή: στ. 7-11). δ) στ. 8-10: Η αντίδραση των πιο παρατηρητικών διαβατών (αρχική μορφή: στ. 11-13). ε) στ. 11-15: Η κίνηση του πρωταγωνιστή στους δρόμους της πόλης (αρχική μορφή: στ. 14-15). στ) στ. 16-19: Η αποκάλυψη του αφηγητή ότι ο πρωταγωνιστής είναι ένας θεός και η αναφορά στους λόγους της επίσκεψης του θεού (αρχική μορφή: στ. 16-19).⁷¹¹ Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι ο ποιητής διατηρεί σταθερό τον αριθμό των στίχων που αφιερώνει στο πρώτο, το τέταρτο και το έκτο θεματικό τμήμα, αλλά αρχικά επικεντρώνει περισσότερο το ενδιαφέρον του στην περιγραφή της εμφάνισης του θεού και στις απορίες του μεγαλύτερου μέρους των περαστικών, ενώ στην οριστική γραφή μετατοπίζει την προσοχή του στη διαδρομή του θεού στην περιγραφόμενη «συνοικία» της πόλης. Συγκεκριμένα, ενώ αρχικά ο Καβάφης παρατάσσει τέσσερις διαδοχικές εικόνες, οι τρεις από τις οποίες είναι μεταφορικές, για να περιγράψει τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή, στην τελική μορφή του ποιήματος χρησιμοποιεί

⁷¹⁰ Σχετικά με τον τόπο, ο Σαββίδης μάς παρέχει την εξής πληροφορία: «Πιθανότατα σκηνοθετείται στην Σελεύκεια στον Τίγρη, που ιδρύθηκε π. το 312 π.Χ. από τον Σέλευκο Α' ως πρωτεύουσα της επικράτειάς του», Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα ποιήματα (1897-1918)*, τ. Α', ό.π., σ. 157. Βλ. και Keeley, ό.π., σ. 154, όπου σημειώνεται ότι το «σκηνικό» του ποιήματος «είναι μια από τις πολλές ελληνιστικές πόλεις που λέγονταν Σελεύκεια».

⁷¹¹ Σχετικά με τον λόγο της επίσκεψης του θεού σε μια πόλη των θνητών, ο Forster σημειώνει: «Η ιδέα ότι ένας θεός μπορεί να κατέβει στη γη για κάποιαν ύποπτη απόλαυση, μια ιδέα που θα σκανδάλιζε τόσο πολύ τους Χριστιανούς, μοιάζει αρκετά φυσική για την ειδωλολατρική ιδιοσυγκρασία ενός Έλληνα, και το ποίημα [...] νομίζω πως αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα απ' αυτή την άποψη», Forster, «Το δεύτερο δοκίμιο», ό.π., σ. 632.

τρεις εικόνες και μόνο μία από αυτές είναι μεταφορική· πρόκειται για τη φράση «με την χαρά της αφθαρσίας μες στα μάτια». Η αρχική μεταφορά «με του λευκού, του λευκοτάτου δέρματος την ποίησι» αφαιρείται, ενώ είναι χαρακτηριστικός και ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής απαλείφει τη μεταφορική χροιά του ακόλουθου εμπρόθετου προσδιορισμού: «με το μυστήριο των μαύρων του μαλλιών» → «με τ' αρωματισμένα μαύρα του μαλλιά». Επίσης, στο πρώτο ποιητικό κείμενο οι υποθέσεις των διαβατών σχετικά με την ταυτότητα του ήρωα εκφράζονται με τρεις πλάγιες ερωτηματικές προτάσεις, ενώ στο δεύτερο οι προτάσεις αυτές μειώνονται σε δύο. Στην οριστική γραφή προστίθενται και τρεις νέοι στίχοι (στ. 13-15) που αποκαλύπτουν περισσότερα σημεία της “σκοτεινής” πόλης («πιαίνοντας προς την συνοικία που την νύχτα / μονάχα ζει, με όργια και κραιπάλη, / και κάθε είδους μέθη και λαγνεία»). Αντιπαραβάλλοντας τη λυρική παρένθεση που δημιουργεί η χρήση της μεταφοράς στην προγενέστερη γραφή με τη ρεαλιστική περιγραφή της “σκοτεινής” συνοικίας στην οριστική γραφή, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η νοηματική αντίθεση πάνω στην οποία είναι δομημένο το ποίημα, δηλαδή η αντίθεση ανάμεσα στον “υψηλό” (και οπωσδήποτε καθαγιασμένο) κόσμο των θεών και τον “σκοτεινό” κόσμο των θνητών, αποκαλύπτεται με πιο ξεκάθαρο τρόπο εξεταζόμενη στα δύο στάδια γραφής, καθώς το πρώτο στάδιο παρουσιάζει μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα του κόσμου των θεών, ενώ το δεύτερο στάδιο μάς δίνει περισσότερες πληροφορίες για τον κόσμο των θνητών. Για να θέσω το ζήτημα διαφορετικά, παρατηρείται μία μετατόπιση του ενδιαφέροντος του ποιητή από την αδιατάρακτη τελειότητα και την «αφθαρσία» των θεών στην ατελή αλλά συνυφασμένη με περισσότερες απολαύσεις φύση των θνητών και, παράλληλα, διακρίνεται μεταβολή των εκφραστικών τρόπων του Καβάφη προς την κατεύθυνση του ρεαλισμού, δηλαδή προς την περισσότερο ρεαλιστική διατύπωση του λόγου.

Μεταβαίνοντας στα μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά του ποιήματος, διαπιστώνουμε ότι ο ιαμβικός ρυθμός κατά κανόνα βαδίζει απρόσκοπτα, με λίγες παρεκκλίσεις. Θα αρχίσω σχολιάζοντας τη ρυθμική ακολουθία του στ. 8 που παρουσιάζει ιδιαιτερότητες, αφού περιέχονται σ’ αυτόν δύο τονισμένες μονές συλλαβές. Συγκεκριμένα, τονίζεται η 9η συλλαβή του (ο διαζευκτικός σύνδεσμος «ή»), στην οποία μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι γίνεται μετρική ατονία εξαιτίας του τόνου της 10ης συλλαβής (στη λέξη «ξένος»), αλλά ουσιαστικά έχουμε υπονόμηση της μετρικής ατονίας, αφού ο σύνδεσμος «ή» είναι μονοσύλλαβος και νοηματικά σχετικά ανίσχυρος, επομένως ο τόνος του είναι δευτερεύων. Παράλληλα, στον ίδιο στίχο παρατηρεί-

ται και μία εκτροπή του ιαμβικού βαδίσματος στην περιεχόμενη στη λέξη «Αλλά» 13η συλλαβή. Η φράση «Αλλά μερικοί» υπάρχει και στην αρχική μορφή του ποιήματος, όμως είναι τοποθετημένη σε διαφορετικό στίχο (στ. 11) και σε διαφορετική θέση του στίχου (στην αρχική γραφή έπονται άλλες δύο λέξεις ως το τέλος του στίχου, ενώ στην τελική μορφή με τη συγκεκριμένη φράση ολοκληρώνεται ο στίχος στον οποίο αυτή περιέχεται· οι εν λόγω στίχοι δεν έχουν καμία άλλη κοινή λέξη). Ο παρατοπισμένος αντιθετικός σύνδεσμος «Αλλά» (είναι παρατοπισμένος και στο αρχικό ποιητικό κείμενο· στην περίπτωση αυτή πρόκειται για την 7η συλλαβή του στ. 11), τοποθετείται μετά τη μοναδική τελεία που περιέχεται στο ποίημα (με εξαίρεση, βέβαια, την τελεία με την οποία ολοκληρώνεται ο τελευταίος στίχος). Από αυτό το κρίσιμο (για την πλοκή της ιστορίας) σημείο αρχίζει η σταδιακή αποκάλυψη της θεϊκής ταυτότητας του ήρωα, αφού όταν διαβάσει κανείς το «Αλλά» αντιλαμβάνεται ότι καμία από τις υποθέσεις των διαβατών δεν πρόκειται να επαληθευτεί και ότι ο παράξενος ήρωας δεν είναι ένας συνηθισμένος άνθρωπος. Η αγωνία του αναγνώστη, λοιπόν, αυξάνεται ως την τελική επιβεβαίωση ότι πρόκειται για έναν θεό. Ο στ. 11 της δημοσιευμένης μορφής ταυτίζεται με τον στ. 14 της αρχικής γραφής· έτσι, ο τόνος στην 3η συλλαβή του (στη λέξη «εχάνετο») έχει σχολιαστεί παραπάνω. Στην 5η συλλαβή του στ. 16 (στην ερωτηματική αντωνυμία «ποιος») και στην 3η συλλαβή του στ. 17 (στην ερωτηματική αντωνυμία «ποιαν») γίνεται υπονόμηση της μετρικής ατονίας (θα μπορούσε να εφαρμοστεί μετρική ατονία εξαιτίας των τόνων στις γειτονικές συλλαβές, δηλαδή στην 6η και στην 4η συλλαβή αντίστοιχα), επειδή οι τόνοι αυτοί είναι ούτως ή άλλως δευτερεύοντες. Άλλη μία περίπτωση υπονόμησης της μετρικής ατονίας, η οποία έχει αναλυθεί κατά τη μετρική περιγραφή του αρχικού ποιητικού κειμένου, είναι αυτή που εντοπίζεται στον στ. 19, όπου τονίζονται οι χωρισμένες με κόμμα 6η και 7η συλλαβή (η δυναμική του τόνου της 7ης συλλαβής διατηρείται).

Εσωτερική στίξη εμφανίζεται σε 4 στίχους (λιγότερους από τους 7 στίχους της αρχικής γραφής)· στον 1 από αυτούς (στον στ. 8) περιέχονται 2 σημεία στίξης, οπότε οι εσωτερικές παύσεις (που προκαλούνται από κόμματα, με εξαίρεση την τελεία του στ. 8) είναι συνολικά 5. Επίσης, με σημείο στίξης οριοθετείται το τέλος 11 στίχων· συγκεκριμένα, 9 στίχοι ολοκληρώνονται με κόμμα, 1 στίχος ολοκληρώνεται με άνω τελεία και, βέβαια, υπάρχει και η τελεία που δηλώνει το τέλος του ποιήματος.

Ένα νέο στοιχείο που εμφανίζεται στο τελικό ποιητικό κείμενο είναι η παρουσία των 2 δεκαπεντασύλλαβων στίχων (στ. 1 και 9), τα τονικά σχήματα των οποίων είναι απολύτως ομαλά ([1]-4-8-14 και 6-10-14 αντίστοιχα), αλλά η τομή μετά την 8η

συλλαβή καταργείται, καθώς είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό των λέξεων «περνούσεν» και «προσοχή» αντίστοιχα, με αποτέλεσμα να αθετείται ο κανόνας της διμερούς μετρικορυθμικής δόμησης του δεκαπεντασύλλαβου και εντέλει να μην ανακαλείται η ρυθμική αίσθηση του τυπικού δεκαπεντασυλλαβικού σχήματος.

Η χρήση της συνίζησης και της χασμωδίας παρουσιάζεται στην οριστική γραφή σαφώς πιο ισορροπημένη, καθώς οι χασμωδίες είναι 11 (8 εσωτερικές και 3 εξωτερικές) και οι συνιζήσεις είναι 8 (4 εσωτερικές, 3 εξωτερικές και 1 συνίζηση τριών φωνηέντων). Λεπτομερέστερα, οι χασμωδίες εντάσσονται στις ακόλουθες επιμέρους ομάδες: 1 εσωτερική χασμωδία ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 2 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 5 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 3 εξωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν. Οι αντίστοιχες κατηγορίες των συνιζήσεων είναι οι εξής: 1 εσωτερική συνίζηση ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 εσωτερική ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 2 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 1 εξωτερική ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 εξωτερική ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 1 εξωτερική ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 1 συνίζηση τριών άτονων φωνηέντων, τα δύο από τα οποία ανήκουν στην ίδια λέξη και το ένα ανήκει σε διαφορετική λέξη.

Στη συνέχεια, καταγράφω τα σημεία στα οποία γίνεται διασκελισμός. Στους στ. 1-2 χωρίζονται η γενική κτητική «της Σελευκείας» και το ουσιαστικό «την αγορά», ενώ μετά τον μετασκελισμό σημειώνεται κόμμα· ταυτόχρονα, ο μετασκελισμός αποτελεί απαραίτητο νοηματικό συμπλήρωμα και για την πρόθεση «απ'» του στ. 1 (συνεπώς, ολόκληρη η διασπασμένη φράση είναι η εξής: «απ' της Σελευκείας / την αγορά»). Στο τέλος του στ. 8 είναι τοποθετημένο το υποκείμενο «μερικοί» μιας ανεξάρτητης πρότασης, στον στ. 9 ακολουθεί δευτερεύουσα αναφορική πρόταση (προσδιοριστική στο υποκείμενο) και εντέλει το νόημα της κύριας ολοκληρώνεται στον στ. 10, όπου συναντούμε το ρήμα «εκαταλάμβαναν». Το σχήμα του διασκελισμού των στ. 17-18 συμπεριλαμβάνει τον εμπρόθετο προσδιορισμό του σκοπού «για ποιαν ύποπτην απόλαυσί του» και το ρήμα «εκατέβηκεν», το οποίο τοποθετείται στο τέλος του δεύτερου στίχου. Τέλος, οι συντακτικοί όροι που χωρίζονται στους στ. 18-19 είναι το ρήμα «εκατέβηκεν» και ο εμπρόθετος προσδιορισμός της προέλευσης «απ' τα Προσκυνητά, Πάνσεπτα Δώματα».

Ακολουθώ, παραθέτω τον συγκριτικό πίνακα που περιέχει τα βασικά μετρικά γνωρίσματα του αρχικού και του τελικού ποιήματος:

Μετρικά χαρακτηριστικά	Αρχική μορφή: «Εις εξ Αυτών» (1899)	Τελική μορφή: «Ένας Θεός των» (1917)
Είδος στίχου	Ελευθερωμένος στίχος	Ελευθερωμένος στίχος
Αριθμός στίχων	19	19
Συλλαβική έκταση των στίχων	10-14 μετρ. συλλαβές (11 12σύλ. - 6 13σύλ. - 1 14σύλ. - 1 10σύλ.)	10-16 μετρ. συλλαβές (2 10σύλ. - 3 11σύλ. - 7 12σύλ. - 3 13σύλ. - 1 14σύλ. - 2 15σύλ. - 1 16σύλ.)
Διάταξη των στίχων	13-13-12-13-12-14-12-13-13- 12-12-13-12-10-12-12-12-12	15-13-12-13-12-10-14-16-15- 12-10-12-13-11-11-12-11-12-12
Τόνοι σε μονές μετρικές συλλαβές	Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 4 Μη αισθητοί τόνοι στην 3η συλ.: 1 Αισθητοί τόνοι στην 3η συλ.: 1 Μη αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 3 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 2	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 2 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 2 Μη αισθητοί τόνοι στην 3η συλ.: 1 Αισθητοί τόνοι στην 3η συλ.: 1 Μη αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 2 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 2
Μέσος όρος παρατονισμών ανά στίχο	0,11	0,11
Στίχοι με παρατονισμούς	2	2
Ποσοστό στίχων με παρατονισμούς	10,53%	10,53%
Εσωτερικά σημεία στίξης	8	5
Μέσος όρος εσωτερικών σημείων στίξης ανά στίχο	0,42	0,26
Στίχοι με εσωτερική στίξη	7	4
Ποσοστό στίχων με εσωτερική στίξη	36,84%	21,05%
Στίχοι με στίξη στο τέλος	6	11
Ποσοστό στίχων με στίξη στο τέλος	31,58%	57,89%
Συνιζήσεις	2	8
Χασμωδίες	19	11
Ποσοστό συνιζήσεων - χασμωδίων	9,52% - 90,48%	42,11% - 57,89%
Διασκελισμοί	9	5
Ποσοστό διασκελισμών	47,37%	26,32%

Για να συνοψίσω τα πορίσματα της μετρικής ανάλυσης λαμβάνοντας, ταυτόχρονα, υπόψη τα ποσοτικά και ποιοτικά στοιχεία που συγκεντρώνονται στον παραπάνω πίνακα, πρέπει να επισημάνω καταρχήν ότι το εξεταζόμενο ποίημα τόσο στο αρχικό όσο και στο τελικό στάδιο γραφής ακολουθεί το ίδιο σχήμα, αυτό της ελευθερωμένης μορφής, με απουσία της ομοιοκαταληξίας και με στίχους που δεν κατανέμονται σε στροφικές ενότητες. Επίσης, δεν γίνονται σημαντικές αλλαγές αναφορικά με τον αριθμό των τονισμένων μονών συλλαβών. Ωστόσο, παρατηρούνται ορισμένες διαφοροποιήσεις σχετικές με τα επιμέρους μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά που διακρίνουν τα δύο ποιητικά κείμενα. Μία από τις αλλαγές που επέρχονται στην οριστική μορφή του ποιήματος είναι η διεύρυνση της ποικιλίας των χρησιμοποιούμενων στίχων. Επι-

πλέον, τα εξωτερικά σημεία στίξης αυξάνονται από τα 6 στα 14, ενώ τα περιεχόμενα στο εσωτερικό των στίχων σημεία στίξης μειώνονται κατά 3 (από 8 γίνονται 5). Αξιοσημείωτη είναι, όμως, και η διαφοροποίηση του τρόπου χρήσης της συνίξης και της χασμωδίας, αφού αρχικά κυριαρχεί σαφώς η μορφή της χασμωδίας (με το πολύ υψηλό ποσοστό του 90,48% έναντι του 9,52% της συνίξης), ενώ στη συνέχεια η εφαρμογή των δύο αυτών μορφών χαρακτηρίζεται από ισορροπία (τα τελικά ποσοστά των συνιζήσεων και των χασμωδιών είναι 42,11% και 57,89% αντίστοιχα). Οι διασκελισμοί μειώνονται (από τους 9 στους 5) στο τελικό στάδιο γραφής, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παρατηρείται κάποια ουσιαστική μεταβολή ως προς τη λειτουργία του συγκεκριμένου μέσου. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να υποστηρίξουμε ότι εδώ συμβαίνει αυτό που παρατηρήθηκε και κατά την εξέταση των δύο μορφών του ποιήματος «Η Πόλις», ότι δηλαδή τα μετρικά χαρακτηριστικά της οριστικής γραφής που εμφανίζονται διαφοροποιημένα, κυρίως η μεγαλύτερη συλλαβική ποικιλία των στίχων της και η ισορροπημένη χρήση της συνίξης και της χασμωδίας, είναι δείκτες της ωρίμανσης του ελευθερωμένου στίχου του ποιητή και της γενικότερης προόδου που συντελείται στην καθαφική ποίηση από το 1899 έως το 1917 (δηλαδή από την πρώτη ως την τελική γραφή).

3. «Το Κλεισμένο Αμάξι» / «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου»

Τη χρονιά κατά την οποία τυπώθηκε το ποίημα «Ένας Θεός των», δηλαδή το 1917, ο Καβάφης τύπωσε και το επόμενο ποίημα του οποίου η μετρική κατασκευή θα μελετηθεί· το ποίημα αυτό φέρει τον τίτλο «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου» και γράφτηκε για πρώτη φορά δέκα χρόνια πριν από τη δημοσίευσή του, τον Σεπτέμβριο του 1907. Καταρχάς, παραθέτω τη φωτογραφία του χειρογράφου του αρχικού ποιητικού κειμένου, με τίτλο «Το Κλεισμένο Αμάξι»:

Τὸ Κλεισμένο Ἄρμα

Ἔρπον' ἄρα διαφανέσθων ἢν σερσθῶν
ἔσταθονε, ἢ ἔσταθονε κοινά.
Τὰ βυμβάλα μὰς αναλθῶναι
εὐφροσύνη δὲ τὴν ἡδονή
ποῦ ἔρπον' ἄρα σφραγῶν μὰς καὶ δὴν σκίφιν.
Καλοῖσι εἶν' ἄποσο σερσθῶν
μὲ ἀνθῶν: ἢ ἄν εὐφροσύνη,
κ' εὐφροσύνη μὲ δ' ἄρα βυμβάλα —
καὶ ἄρα δὴ τὸ ἄρμα δὲ κλεισμένο
τὰ εὐφροσύνη χεῖρ, δὲ εὐφροσύνη χεῖρ
τῶν διαφθορῶν ἢ ἔρπον' ἢ ἄρα.

μὰς

ἢ ἔρπον' ἄρα δὲ ἄρα
ἢ κλεισμένο ἄρα δὲ ἄρα μὰς

ἢ ἄρα μὰς

~~ἢ ἔρπον' ἄρα~~

τὰ β. μὰς δ. κ' εὐφροσύνη καὶ ἢ ἄρα
εὐφροσύνη δὲ ἄρα μὰς κλεισμένο

CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

Ὅπως βλέπουμε στην παραπάνω φωτογραφία, στο χειρόγραφο ο ποιητής σημειώνει τη λέξη «μας» πριν από τη γραμμή που δηλώνει το τέλος του ποιητικού κειμένου. Η σημείωση αυτή δείχνει (χωρίς αυτό να είναι απολύτως βέβαιο) ότι ο Καβάφης σκέφτηκε (σε μεταγενέστερο χρονικό σημείο) να προσθέσει την κτητική αντωνυμία «μας» μετά το ουσιαστικό «διαφθοράς» του τελευταίου στίχου. Στην περίπτωση αυτή ο στίχος θα μετρηθεί με τον παρακάτω τρόπο:

Ωστόσο, διατηρώ εδώ την αρχική μορφή του στίχου, καθώς με ενδιαφέρει η εξέταση του πρώτου σταδίου γραφής του ποιήματος. Ακολουθεί η απεικόνιση της μετρικής κατασκευής του ποιητικού κειμένου:

	Εμπρός στου διαμαντάδικου την υελοθήκη	↓	13 (2-6-12)
	εστάθηκε, κ' εστάθηκα κοντά.		10 (2-6-10)
	Τα βλέμματά μας συναντήθηκαν	↓	10 (2-4-8)
	εκφράζοντας δειλά την ηδονή		10 (2-6-10)
5	που έτρεμε στα σώματά μας και στην σκέψη.		13 (2-6-8-12)
	Κατόπι_ένα_άσκοπο περπάτημα	↓	10 (2-{3}-4-8)
	κι ανήσυχο·_ως που_εμειδί_ασε,		10 (2-8)
	κ' ένευσε με τα_ωραί_α βλέφαρα –		10 ([1]-6-8)
	και τότε πια το_αμάξι το κλεισμένο		11 (2-4-6-10)
10	τα_ενωμένα χείλη, τα_ενωμένα χέρια		13 (4-6-10-12)
	της διαφθοράς η_εμορφιά κ' η_αγάπη.		11 (4-8-10)

Οι στίχοι που μπορούν να μετρηθούν με διαφορετικό τρόπο είναι οι ακόλουθοι:

στ. 6	Κατόπι_ένα_άσκοπο περπάτημα	12 (2-4-6-10)
στ. 7	κι ανήσυχο·_ως που_εμειδί_ασε,	10 (2-8)
ή	κι ανήσυχο·_ως που_εμειδί_ασε,	9 (2-8)
ή	κι ανήσυχο·_ως που_εμειδί_ασε,	9 (2-8)
στ. 8	κ' ένευσε με τα_ωραία βλέφαρα –	10 ([1]-7-8)

Το ποίημα συναπαρτίζεται από 11 στίχους που χαρακτηρίζονται από μικρή συλλαβική διακύμανση (10-13 μετρικές συλλαβές) και δεν μοιράζονται σε στροφικές ενότητες. Η διάταξη των στίχων ακολουθεί το παρακάτω σχήμα: 13-10οξ.-10προπ.-10οξ.-13-10προπ.-10προπ.-10προπ.-11-13-11· είναι εμφανής στο σχήμα αυτό η ποσοτική κυριαρχία των δεκασύλλαβων, οι οποίοι ανέρχονται στους 6, ενώ οι δεκατρισύλλαβοι είναι 3 και οι ενδεκασύλλαβοι 2. Η μορφική κατηγορία στην οποία εντάσσεται το ποίημα είναι αυτή του ελευθερωμένου στίχου, χωρίς ομοιοκαταληξία.

Εύκολα διαπιστώνει κανείς, αν παρατηρήσει τα τονικά σχήματα, ότι η κίνηση του iamβικού ρυθμού είναι αδιατάρακτη, καθώς δεν εμφανίζονται τόνοι σε μονές συλλαβές των στίχων, με εξαίρεση βέβαια τους τόνους στην 1η συλλαβή του στ. 8 και στην 3η συλλαβή του στ. 6, οι οποίοι, όμως, είναι νομιμοποιημένοι για το iamβικό μέτρο. Όσον αφορά, ειδικότερα, την περίπτωση του στ. 6, τονίζονται σ' αυτόν τρεις συνεχόμενες συλλαβές, δηλαδή η 2η (στη λέξη «Κατόπι»), η συνιζήμενη 3η (στη

φράση «Κατόπι ένα») και η, επίσης, συνιζημένη 4η συλλαβή (στη φράση «ένα_άσκοπο»). Θεωρώ ότι δεν γίνεται εδώ μετρική ατονία αλλά απαντά το φαινόμενο της υπονόμησης της μετρικής ατονίας, αφού ο τόνος της 3ης συλλαβής είναι ούτως ή άλλως εξασθενημένος τόσο λόγω της δευτερεύουσας σημασίας του αορίστου άρθρου «ένα» (που συνεπάγεται ότι και ο τόνος του είναι δευτερεύων και όχι κύριος) όσο και λόγω της εξωτερικής συνιζήσης ανάμεσα στο άτονο «ι» και το τονισμένο «ε», η οποία, επιβάλλοντας τη συμπεροφορά των δύο φωνηέντων, οδηγεί σε αποδυνάμωση του τόνου.

Συνεχίζοντας με την εξέταση της στίξης, παρατηρούμε ότι μόνο σε 3 στίχους περιέχεται εσωτερικό σημείο στίξης, δηλαδή κόμμα (2 φορές) ή άνω τελεία (1 φορά), που προκαλεί παύση, διακόπτοντας στιγμιαία την κίνηση του ιαμβικού ρυθμού. Τα εξωτερικά σημεία στίξης του ποιητικού κειμένου (στο τέλος των στίχων) είναι 5· πρόκειται για 3 τελείες, 1 κόμμα και 1 παύλα.

Τα ποσοτικά στοιχεία που προέκυψαν σχετικά με τον τρόπο μέτρησης των φωνηεντικών συναντήσεων δείχνουν ότι επικρατεί η μορφή της συνιζήσης, αφού εντοπίστηκαν 10 συνιζήσεις (3 εσωτερικές και 7 εξωτερικές) και 6 χασμωδίες (2 εσωτερικές και 4 εξωτερικές). Οι επιμέρους κατηγορίες στις οποίες κατατάσσονται οι συνιζήσεις είναι οι εξής: 3 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 5 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (οι 4 από αυτές σημειώνονται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και όνομα)· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (στη 1 περίπτωση τα φωνήεντα είναι ηχητικά όμοια). Οι κατηγορίες των χασμωδιών είναι οι παρακάτω: 2 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (και ταυτόχρονα ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και όνομα)· 1 εξωτερική πάνω σε στίξη (άνω τελεία) και ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (τα οποία είναι και όμοια)· 1 εξωτερική ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν.

Το φαινόμενο του διασκελισμού εμφανίζεται στο ποίημα 3 φορές. Ο διασκελισμός των στ. 1-2 απομακρύνει τον σύνθετο εμπρόθετο προσδιορισμό του τόπου «Εμπρός στου διαμαντάδικου την υελοθήκη» από το ρήμα «εστάθηκε»· το κόμμα που χωρίζει τον μετασκελισμό από τον υπόλοιπο στίχο ασφαλώς ενισχύει την προκαλούμενη ένταση. Τα τμήματα του συντακτικού ζεύγους που διασπάται στους στ. 3-4 είναι το ρήμα «συναντήθηκαν» και η τροπική μετοχή «εκφράζοντας», αλλά ταυτόχρονα η μετοχή απομακρύνεται και από το υποκείμενό της «Τα βλέμματά μας» (είναι κοινό το υποκείμενο του ρήματος και της μετοχής)· είναι βέβαια σαφές ότι στην πε-

ρίπτωση αυτή δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι πρόκειται για έναν διασκελισμό που προκαλεί έντονη διατάραξη στα νοηματικά συμφραζόμενα. Αντίθετα, η δραστηριότητα του διασκελισμού των στ. 6-7 είναι εμφανώς αυξημένη, καθώς χωρίζεται ο επιθετικός προσδιορισμός «άσκοπο» από τον δεύτερο επιθετικό προσδιορισμό «ανήσυχο» (προηγείται ο σύνδεσμος «κι» στην αρχή του στίχου), ενώ ακολουθεί άνω τελεία μετά τον μετασκελισμό. Αν και στη συγκεκριμένη περίπτωση ο διασκελισμός ενεργοποιείται αποκλειστικά από τον μετασκελισμό «κι ανήσυχο», αφού ο προηγούμενος στίχος είναι νοηματικά ολοκληρωμένος, θεωρώ ότι τόσο το σημασιακό φορτίο της λέξης που τίθεται στη θέση του μετασκελισμού (δηλαδή το γεγονός ότι δηλώνεται μια έντονη ανησυχία που προκαλεί την αγωνία του αναγνώστη κάνοντάς τον να σταματήσει στο συγκεκριμένο σημείο) όσο και η χρήση ενός ισχυρού σημείου στίξης (που δεν αφήνει περιθώριο για παράβλεψη της παύσης) είναι στοιχεία ικανά να προκαλέσουν ένταση στη νοηματική και ρυθμική ροή· μάλιστα, ουσιαστικά αυτός είναι ο πιο ισχυρός διασκελισμός του ποιήματος.

Ο Καβάφης τύπωσε για πρώτη φορά το εν λόγω ποίημα το 1917, με τον τίτλο «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου». Παραθέτω, αρχικά, τη σχετική φωτογραφία της τυπωμένης σελίδας και ακολουθεί, παρακάτω, η απεικόνιση της μετρικής οργάνωσης του ποιητικού κειμένου:

Η ΠΡΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΚΑΠΝΟΠΩΛΕΙΟΥ

Πλησίον στην κατάφωτη προθήκη του καπνοπωλείου
 εστέκονταν, ανάμεσα σ' άλλους πολλούς.
 Τυχαίως τὰ βλέμματά των συναντήθηκαν,
 καὶ τὴν παράνομην ἐπιθυμία τῆς σαρκός των
 ἐξέφρασαν δειλά, διστακτικά.
 Ἐπειτα, ὀλίγα βήματα στὸ πεζοδρόμιο ἀνήσυχα —
 ὡς ποῦ ἐμειδιάσαν, κ' ἔνευσαν ελαφρώς.

Καὶ τότε πιά τὸ ἀμάξι τὸ κλεισμένο...
 τὰ ἐνωμένα χεῖλη, τὰ ἐνωμένα χέρια,
 τοῦ παρανόμου πάθους των ἢ ἐμορφιά.

Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ

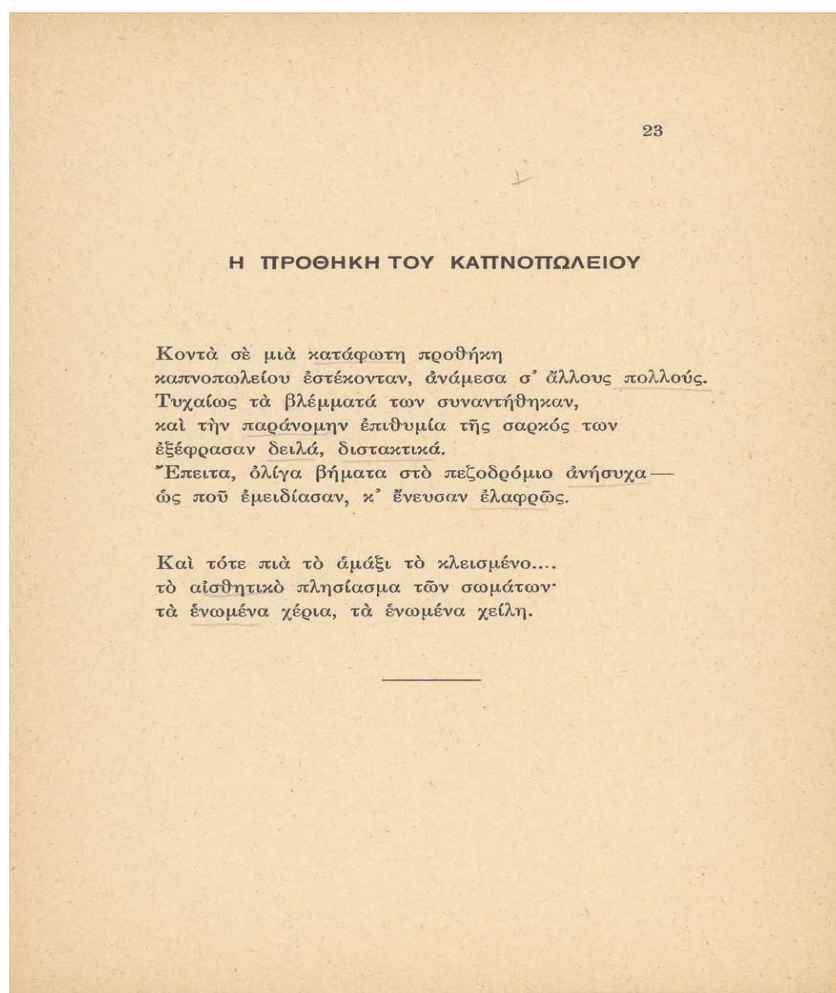
ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΝ ΚΑΣΙΜΑΤΗ & ΙΩΝΑ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ 1917

CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

	Πλησί_ον στην κατάφωτη προθήκη του καπνοπωλεί_ου ↓	17 (2-6-10-16)
	εστέκονταν, ανάμεσα σ' άλλους πολλούς.	12 (2-6-9-12)
	Τυχαίως τα βλέμματά των συναντήθηκαν,	12 (2-4-6-10)
	και την παράνομην επιθυμί_α της σαρκός των ↓	15 (4-10-14)
5	εξέφρασαν δειλά, διστακτικά.	10 (2-6-10)
	Ἐπειτα,_ολίγα βήματα στο πεζοδρόμιο_ανήσυχα –	16 ([1]-4-6-12-14)
	ως που_εμειδί_ασαν, κ' ἔνευσαν ελαφρώς.	12 (4-7-12)
	Και τότε πια το_αμάξι το κλεισμένο... ↓	11 (2-4-6-10)
	τα_ενωμένα χεῖλη, τα_ενωμένα χέρια,	13 (4-6-10-12)
10	του παρανόμου πάθους των η_εμορφιά.	12 (4-6-12)

Καταγράφω έναν διαφορετικό τρόπο μέτρησης του στ. 6:

Η παραπάνω μορφή του ποιήματος, η οποία δημοσιεύτηκε, επίσης, στο περιοδικό *Νέα Τέχνη* το 1924 (στο αφιέρωμα του περιοδικού στον Καβάφη) και στην εφημερίδα *Εσπερινή* το 1928,⁷¹² δεν είναι η οριστική, καθώς ο ποιητής το επεξεργάστηκε ξανά κάνοντας αλλαγές σε ορισμένους στίχους του. Ακολούθως, παραθέτω φωτογραφία σελίδας στην οποία το ποίημα είναι τυπωμένο στην τελική του μορφή (στη φωτογραφία αυτή δεν φαίνεται, στο κάτω μέρος της σελίδας, το όνομα του τυπογράφου και το έτος κατά το οποίο το ποίημα τυπώθηκε, αλλά, προφανώς, αυτό συνέβη μετά τη δημοσίευσή του στην *Εσπερινή*, δηλαδή μετά τον Ιούλιο του 1928):



CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

⁷¹² Κ. Π. Καβάφης, «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, ό.π., σ. 83 και Κ. Π. Καβάφης, «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου», *Εσπερινή*, 23 Ιουλίου 1928, σ. 5 (στη σ. 5 της εφημερίδας περιέχεται αφιέρωμα στον Καβάφη με τίτλο «Ο μεγάλος Αλεξανδρινός ποιητής Κ. Π. Καβάφης», στο οποίο γράφουν κείμενα ο Μάριος Βαϊάνος, ο Αλέξανδρος Εμπειρικός-Κουμουνδούρος και η Ρίκα Σεγκοπούλου).

Ακολουθεί η απεικόνιση των μετρικορυθμικών χαρακτηριστικών της τελικής γραφής του ποιητικού κειμένου:

	Κοντά σε μια κατάφωτη προθήκη	↓	11 (2-4-6-10)
	καπνοπωλεί ου_εστέκονταν, ανάμεσα σ' άλλους πολλούς.		16 (4-6-10- 13 -16)
	Τυχαίως τα βλέμματά των συναντήθηκαν,		12 (2-4-6-10)
	και την παράνομη επιθυμί_α της σαρκός των	↓	15 (4-10-14)
5	εξέφρασαν δειλά, διστακτικά.		10 (2-6-10)
	Έπειτα, ολίγα βήματα στο πεζοδρόμιο_ανήσυχα –		16 ([1]-4-6-12-14)
	ως που_εμειδί_ασαν, κ' ένευσαν ελαφρώς.		12 (4- 7 -12)
	Και τότε πια το_αμάξι το κλεισμένο....		11 (2-4-6-10)
	το_αισθητικό πλησί <u>α</u> σμα των σωμάτων·		11 (4-6-10)
10	τα_ενωμένα χέρια, τα_ενωμένα χείλη.		13 (4-6-10-12)

Καταγράφω έναν εναλλακτικό τρόπο μέτρησης δύο στίχων:

στ. 2	καπνοπωλεί <u>ου</u> _εστέκονταν, ανάμεσα σ' άλλους πολλούς.	16 (4-6-10- 13 -16)
στ. 6	Έπειτα, ολίγα βήματα στο πεζοδρόμιο_ο_ανήσυχα –	18 ([1]-4-6-12-16)

Αν εξετάσουμε τους στίχους έναν προς έναν, θα διαπιστώσουμε ότι ο μοναδικός στίχος που παραμένει ίδιος στα τρία στάδια γραφής είναι ο στ. 9 της αρχικής μορφής ή στ. 8 της δεύτερης και της τελικής μορφής (στην προγενέστερη γραφή του αρχίζει με πεζό γράμμα και δεν ολοκληρώνεται με σημείο στίξης, ενώ στην οριστική του γραφή αρχίζει με κεφαλαίο γράμμα και τελειώνει με αποσιωπητικά). Εντοπίζουμε ακόμα έναν στίχο του χειρογράφου, δηλαδή τον στ. 10, που μένει *απαράλλαχτος* στο πρώτο μονόφυλλο (στ. 9) και διαφοροποιείται στην οριστική γραφή (στ. 10) με την αντιμετάθεση των δύο ουσιαστικών που συμπεριλαμβάνονται σ' αυτόν (αρχική μορφή: «τα ενωμένα χείλη, τα ενωμένα χέρια», τελική μορφή: «τα ενωμένα χέρια, τα ενωμένα χείλη»). Οι δύο τυπωμένες μορφές ασφαλώς παρουσιάζουν περισσότερες ομοιότητες, καθώς οι 6 στίχοι τους είναι κοινοί και αλλάζουν οι 4 (δηλαδή οι στ. 1, 2, 9, 10).

Μία οφθαλμοφανής διαφορά του δημοσιευμένου ποιητικού κειμένου (και στις δύο εκδοχές του) από το κείμενο του χειρογράφου είναι το γεγονός ότι αυτό συναποτελείται από 2 στροφικές ενότητες (7 και 3 στίχων), ενώ οι στίχοι της πρώτης γραφής δεν είναι κατανεμημένοι σε στροφικά τμήματα. Η περαιτέρω συγκριτική διερεύνηση των μετρικών γνωρισμάτων των ποιητικών κειμένων μάς οδηγεί στη διαπίστωση ότι το ποίημα που δημοσιεύτηκε περιέχει 10 στίχους (ενώ αρχικά οι στίχοι ήταν 11) που χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη συλλαβική διακύμανση (10-17 μετρικές συλλαβές

στο πρώτο μονόφυλλο και 10-16 μετρικές συλλαβές στο δεύτερο) και είναι διατεταγμένοι σύμφωνα με το ακόλουθο σχήμα: 17-12οξ.-12προπ.-15-10οξ.-16προπ.-12οξ., 11-13-12οξ. (1 δεκασύλλαβος, 1 ενδεκασύλλαβος, 4 δωδεκασύλλαβοι, 1 δεκατρισύλλαβος, 1 δεκαπεντασύλλαβος, 1 δεκαεξασύλλαβος, 1 δεκαεπτασύλλαβος) ή 11-16οξ.-12προπ.-15-10οξ.-16προπ.-12οξ., 11-11-13 (1 δεκασύλλαβος, 3 ενδεκασύλλαβοι, 2 δωδεκασύλλαβοι, 1 δεκατρισύλλαβος, 1 δεκαπεντασύλλαβος, 2 δεκαεξασύλλαβοι). Το ποίημα είναι συνθεμένο, και στις δημοσιευμένες μορφές του, σε ελευθερωμένο στίχο, χωρίς ομοιοκαταληξία· όμως, η μεγαλύτερη αυξομείωση του συλλαβικού μήκους των στίχων στις συγκεκριμένες μορφές αναδεικνύει περισσότερο το χαρακτηριστικό της ανισοσυλλαβίας.

Οι 2 στροφικές ενότητες του ποιήματος συνιστούν ταυτόχρονα και 2 νοηματικές ενότητες. Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει την αρχή και την εξέλιξη της αφηγούμενης ιστορίας, ενώ το δεύτερο αναφέρεται στο τέλος της ιστορίας, αποτελεί δηλαδή τον επίλογο. Με τον τρόπο αυτό προβάλλεται πληρέστερα και μία αντίθεση που εμφανίζεται και στα τρία στάδια γραφής: η αντίθεση ανάμεσα στον εξωτερικό χώρο στον οποίο ο αφηγητής τοποθετεί την αρχή της ιστορίας (ο χώρος αυτός στην αρχική μορφή δηλώνεται με τον εμπρόθετο τοπικό προσδιορισμό «Εμπρός στου διαμαντάδικου την υελοθήκη» του στ. 1, ενώ στις τυπωμένες μορφές δηλώνεται με τους προσδιορισμούς «Πλησίον στην κατάφωτη προθήκη του καπνοπωλείου» του στ. 1 ή «Κοντά σε μια κατάφωτη προθήκη καπνοπωλείου» των στ. 1-2 και «στο πεζοδρόμιο» του στ. 6) και τον κλειστό χώρο στον οποίο μεταφέρει το τέλος της ιστορίας (ο κλειστός χώρος δηλώνεται ρητά με το ονοματικό σύνολο «το αμάξι το κλεισμένο» στον στ. 9 της αρχικής μορφής και στον στ. 8 των άλλων δύο μορφών). Τη σημασία του χώρου για την αφηγηματική πλοκή στο συγκεκριμένο ποίημα τονίζει η Diana Haas, η οποία σημειώνει: «Το κυρίαρχο ενδιαφέρον της ερωτικής συνάντησης που περιγράφεται εδώ έγκειται βεβαίως στο βαθμιαία επιταχυνόμενο “πλησίασμα των σωμάτων” και στην τελική “ένωση” των δύο εραστών, που συμβαδίζει με την απομάκρυνσή τους από έναν ανοικτό και έντονα φωτισμένο δημόσιο χώρο, όπου η “παράνομη επιθυμία” δεν μπορεί να εκφραστεί παρά μόνο “δειλά” και “διστακτικά” μέσω βλεμμάτων, και την εγκατάστασή τους σε έναν κλειστό προσωπικό χώρο (ο αρχικός τίτλος του ποιήματος ήταν “Το κλεισμένο αμάξι”), όπου η επιθυμία μπορεί να εκπληρωθεί. Ενδιάμεσο στάδιο της διαδικασίας, τα “ανήσυχα βήματα” στο πεζοδρόμιο, που οδηγούν στη μερική επικοινωνία μέσω σωματικής έκφρασης: το μειδίαμα και το ελαφρύ

νεύμα». ⁷¹³ Η ένδειξη που περιλαμβάνεται στο αρχικό ποίημα για τον διαχωρισμό των 2 θεματικών ενοτήτων είναι η παύλα που τοποθετείται στο τέλος του στ. 8 και προκαλεί μεγαλύτερη (σε σχέση με την προβλεπόμενη) παύση.

Ο κεντρικός ρόλος που κατέχει στο συγκεκριμένο ποίημα το σκηνικό, στο οποίο τοποθετείται το αφηγούμενο περιστατικό, γίνεται φανερός και από τρία ακόμα στοιχεία: α) ο τίτλος του ποιητικού κειμένου (που ασφαλώς έχει σημασία για κάθε ποίημα, καθώς παρουσιάζει το θέμα που πρόκειται να αναπτυχθεί) δηλώνει τον έναν από τους δύο χώρους στους οποίους διαδραματίζονται όσα εξιστορεί ο αφηγητής (με τον αρχικό τίτλο «Το Κλεισμένο Αμάξι» προσδιορίζεται ο δεύτερος χώρος, ενώ με τον οριστικό τίτλο «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου» προσδιορίζεται ο πρώτος χώρος)· β) το ποίημα αρχίζει (και στα τρία στάδια της γραφής του) με τον εμπρόθετο προσδιορισμό που περιγράφει τον χώρο και ακολουθεί έπειτα το ρήμα («εστάθηκε» ή «εστέκονταν»)· επομένως, η πρώτη εικόνα που σχηματίζει ο αναγνώστης διαβάζοντας το ποιητικό κείμενο είναι αυτή του σκηνικού στο οποίο «εστέκονταν» τα πρόσωπα της ιστορίας· γ) και η δεύτερη νοηματική (ή και στροφική) ενότητα αρχίζει με έναν στίχο που περιέχει την αναφορά στον (διαφορετικό) χώρο. Εύκολα, λοιπόν, αντιλαμβάνεται κανείς ότι οι χωρικοί δείκτες είναι αριστοτεχνικά τοποθετημένοι σε σημεία κομβικά για τη μορφική οργάνωση του ποιήματος αλλά και για την εξέλιξη της αφηγούμενης ιστορίας, με αποτέλεσμα η προσοχή του αναγνώστη να επικεντρώνεται υποχρεωτικά στην εικόνα του σκηνικού.

Ένα νέο στοιχείο που εμφανίζεται στη δεύτερη και στην οριστική μορφή του ποιητικού κειμένου (αναφορικά με το περιγραφόμενο σκηνικό) είναι το πλήθος του κόσμου που περιβάλλει τους δύο πρωταγωνιστές, οι οποίοι «εστέκονταν» κοντά στην προθήκη του καπνοπωλείου «ανάμεσα σ' άλλους πολλούς» (στ.2). Το πλήθος αυτό συναρτάται και με την αλλαγή του χώρου συνάντησης των δύο προσώπων της ιστορίας: από το διαμαντάδικο στο καπνοπωλείο. Σε ένα καπνοπωλείο είναι λογικό να βρίσκονται περισσότεροι «άλλοι» σε σύγκριση με αυτούς που υπάρχουν σε ένα διαμαντάδικο. Παράλληλα, φαίνεται έτσι να αλλάζει και η κοινωνική-ταξική θέση των

⁷¹³ Diana Haas, «Νόμος και έγκλημα στην ερωτική ποίηση του Καβάφη», *Μολυβδοκονδύλοπελεκητής*, τχ. 7, 2000, σ. 119-145: 124. Για το θέμα του χώρου, βλ. και Πιερής, *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα»-«έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, ό.π., σ. 159-160, όπου το ποίημα κατατάσσεται στην κατηγορία των ποιημάτων «που η σκηνοθεσία τους οργανώνεται σε πραγματικές σκηνές εσωτερικού και εξωτερικού χώρου».

δύο πρωταγωνιστών, φαίνεται δηλαδή ότι στη δεύτερη περίπτωση τα δύο κεντρικά πρόσωπα προέρχονται από μία πιο λαϊκή κοινωνική τάξη.⁷¹⁴

Εκτός από τον διαφορετικό τρόπο διάταξης των στίχων στη μορφή του χειρογράφου και στις δύο δημοσιευμένες μορφές, ο οποίος είναι εμφανής και στην οπτική εικόνα των ποιημάτων, διαφοροποιείται και η χρησιμοποιούμενη τεχνική της αφήγησης. Για να εξηγήσω την παρατήρησή μου, επισημαίνω ότι αρχικά το ποιητικό υποκείμενο είναι ταυτόχρονα το ένα από τα δύο πρόσωπα της ιστορίας (αυτό γίνεται φανερό στα εξής σημεία του προγενέστερου ποιητικού κειμένου: στ. 2: «εστάθηκα», στ. 3: «Τα βλέμματά μας», στ. 5: «στα σώματά μας»), αλλά στη συνέχεια ο αφηγητής αποστασιοποιείται αναφερόμενος πια στην ιστορία δύο άλλων προσώπων (καταγράφω τα σημεία των δημοσιευμένων μορφών, τα οποία φανερώνουν αυτή την αλλαγή: στ. 2: «εστέκονταν», στ. 3: «τα βλέμματά των», στ. 4: «της σαρκός των», στ. 5: «εξέφρασαν», στ. 7: «εμειδίασαν», «ένευσαν»). Ο χρόνος των ρημάτων παραμένει σταθερός και είναι ο αόριστος, με μοναδική εξαίρεση τον παρατατικό του ρήματος «εστέκονταν» στο δεύτερο και στο τρίτο στάδιο γραφής του ποιήματος (στ. 2). Αυτή η αλλαγή (δηλαδή η τοποθέτηση του αφηγητή εκτός του πλαισίου της αφηγούμενης ιστορίας) προφανώς υποκρύπτει την τάση αυτολογοκρισίας του Καβάφη.

Κατά τη διερεύνηση των τονικών σχημάτων εντοπίζονται 2 παρατονισμοί, τόσο στην εκδοχή του πρώτου μονόφυλλου όσο και στην εκδοχή του δεύτερου. Ο πρώτος είναι αυτός που περιέχεται στον στ. 2. Στη μία περίπτωση (στην πρώτη τυπωμένη μορφή) ο στίχος είναι δωδεκασύλλαβος και τονίζεται η 9η συλλαβή του (στη λέξη «άλλους»), ενώ στην άλλη περίπτωση (στη δεύτερη τυπωμένη μορφή) ο στίχος είναι δεκαεξασύλλαβος και τονίζεται η 13η συλλαβή του (και πάλι στη λέξη «άλλους»). Ο δεύτερος παρατονισμός είναι αυτός της 7ης συλλαβής του στ. 7 (στο συνοδευόμενο από τον τύπο «κ'» ρήμα «ένευσαν»), η οποία ακολουθεί μετά από κόμμα.

Τα εσωτερικά σημεία στίξης που βρίσκουμε στο ποίημα (και στις δύο περιπτώσεις) είναι 5 κόμματα. Επίσης, στο τέλος των 8 (από το σύνολο των 10) στίχων του ποιήματος σημειώνεται στίξη· συγκεκριμένα, στην πρώτη τυπωμένη μορφή χρησιμοποιείται 4 φορές τελεία, 2 φορές κόμμα, 1 φορά παύλα και 1 φορά εμφανίζονται αποσιωπητικά (με τέσσερις διαδοχικές τελείες), ενώ στην οριστική μορφή του ποιή-

⁷¹⁴ Όσον αφορά το αμάξι για το οποίο γίνεται λόγος, δεν διευκρινίζεται αν αυτό ανήκει σε έναν από τους δύο πρωταγωνιστές (αυτό θα σήμαινε ότι τουλάχιστον το ένα από τα δύο πρόσωπα δεν προέρχεται από τη λαϊκή τάξη). Παραθέτω και τις πληροφορίες που μας παρέχει ο Σαββίδης σχετικά με το είδος του αμαξίου: «Ιππήλατο επιβατικό όχημα· εδώ, πιθανώς, τύπου hanson, δηλαδή δίτροχο, για δύο επιβάτες, και με το κάθισμα του αμαξιά πίσω από το διαμέρισμα των επιβατών και πάνω από την οροφή του», Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα ποιήματα (1897-1918)*, τ. Α', ό.π., σ. 163.

ματος 4 στίχοι ολοκληρώνονται με τελεία, 1 στίχος με κόμμα, 1 στίχος με άνω τελεία, 1 στίχος με παύλα και 1 στίχος με αποσιωπητικά (με τέσσερις διαδοχικές τελείες).

Αξίζει να γίνει ιδιαίτερη αναφορά στον δεκαπεντασύλλαβο στ. 4, στον οποίο η τομή καταργείται (η 8η συλλαβή περιέχεται στη λέξη «επιθυμία»), κατά συνέπεια καταργείται και η διμερής ρυθμική και νοηματική δόμηση της τυπικής μορφής του· το τονικό του σχήμα είναι ομαλό (4-10-14) και η ρυθμική του κίνηση δεν ανακόπτεται από καμία παύση, αφού δεν υπάρχει εσωτερική στίξη σ' αυτόν. Για ακόμα μία φορά, λοιπόν, ο Καβάφης παρουσιάζει ένα καινοτόμο σχήμα του δεκαπεντασύλλαβου, το οποίο παράγει εντελώς διαφορετικό ρυθμικό αποτέλεσμα από αυτό που επιφέρει η φόρμα των δύο χωρισμένων με τομή ημιστιχίων.

Μελετώντας τις φωνηεντικές συναντήσεις, διαπιστώνουμε ότι στο πρώτο μονόφυλλο υπάρχουν 6 συνιζήσεις (1 εσωτερική, 4 εξωτερικές και 1 συνίζηση τριών φωνηέντων) και 6 χασμωδίες (4 εσωτερικές και 2 εξωτερικές). Πιο αναλυτικά, βρίσκουμε τις ακόλουθες συνιζήσεις: 1 εσωτερική συνίζηση ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 3 εξωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στις 2 από αυτές συναντώνται οριστικό άρθρο και όνομα)· 1 εξωτερική πάνω σε στίξη (κόμμα) και ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 συνίζηση τριών άτονων φωνηέντων (τα δύο ανήκουν στην ίδια λέξη και το ένα περιέχεται σε άλλη λέξη). Οι 4 εσωτερικές χασμωδίες σημειώνονται ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν, ενώ εξωτερική χασμωδία εμφανίζεται σε 2 περιπτώσεις συνάντησης άτονων φωνηέντων και ταυτόχρονα οριστικού άρθρου και ονόματος. Στο τελικό ποίημα υπάρχουν 9 συνιζήσεις (2 εσωτερικές, 6 εξωτερικές και 1 συνίζηση τριών φωνηέντων) και 4 χασμωδίες (3 εσωτερικές και 1 εξωτερική). Τα ειδικότερα χαρακτηριστικά των φωνηέντων που ενώνονται σε κάθε περίπτωση αποτυπώνονται στις παρακάτω κατηγορίες: 2 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 5 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στις 3 από αυτές συναντώνται οριστικό άρθρο και όνομα, ενώ η 1 εντοπίζεται σε συνάντηση τριών φωνηέντων και ενώνει τα δύο από αυτά)· 1 εξωτερική συνίζηση πάνω σε στίξη (κόμμα) και ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 συνίζηση τριών άτονων φωνηέντων (τα δύο ανήκουν στην ίδια λέξη και το ένα περιέχεται σε άλλη λέξη). Συνεχίζω με τις επιμέρους ομάδες των χασμωδιών: 3 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (η 1 εντοπίζεται σε συνάντηση τριών φωνηέντων)· 1 εξωτερική χασμωδία ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (σημειώνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και μετοχή που λειτουργεί ως επιθετικός προσδιορισμός).

Διευκρινίζω ότι η συνάντηση τριών φωνηέντων στις λέξεις «καπνοπωλείου εστέκονταν» του στ. 2, στην οριστική μορφή του ποιήματος, μπορεί να μετρηθεί είτε με εσωτερική χασμωδία και εξωτερική συνίζηση είτε με εσωτερική συνίζηση και εξωτερική χασμωδία, χωρίς να επηρεαστεί καθόλου το τονικό σχήμα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο (όμοιος στις δύο τυπωμένες μορφές) στ. 6 («Επειτα, ολίγα βήματα στο πεζοδρόμιο ανήσυχα»), ο οποίος είναι απολύτως ενδεικτικός της επίδρασης που ασκεί ο τρόπος μέτρησης των φωνηεντικών συναντήσεων στο παραγόμενο ακουστικό αποτέλεσμα, καθώς περιέχονται σ' αυτόν δύο πειστικές συνιζήσεις: μία συνίζηση πάνω σε κόμμα και μία συνίζηση τριών ηχητικά ανόμοιων φωνηέντων. Η αντινομία που χαρακτηρίζει τον συγκεκριμένο στίχο είναι εμφανής: από τη μία πλευρά, η παύση του κόμματος δεν είναι δυνατόν να παραβλεφθεί κατά την ανάγνωση, όπως δεν είναι δυνατόν να παραβλεφθεί η ηχητική ανομοιότητα των τριών συνεχόμενων φωνηέντων· και από την άλλη πλευρά, οι δύο συνιζήσεις παρασύρουν τον αναγνώστη σε μία γρήγορη εκφορά του λόγου.

Οι διασκελισμοί του ποιήματος (και στις δύο τυπωμένες μορφές του) είναι 2. Ο πρώτος από αυτούς γίνεται στους στ. 1-2. Στην πρώτη δημοσιευμένη μορφή ο διασκελισμός απομακρύνει έναν σύνθετο εμπρόθετο προσδιορισμό του τόπου («Πλησίον στην κατάφωτη προθήκη του καπνοπωλείου») από το ρήμα «εστέκονταν»· το κόμμα που χωρίζει τον μετασκελισμό από την επόμενη λέξη του στίχου ενδυναμώνει τον διασκελισμό. Το σχήμα του συγκεκριμένου διασκελισμού παρουσιάζεται παραλλαγμένο στην οριστική γραφή, αφού ο πρώτος στίχος τελειώνει με το ουσιαστικό «προθήκη» που αποτελεί τον προσκελισμό και ο δεύτερος στίχος αρχίζει με τη γενική προσδιοριστική «καπνοπωλείου» που είναι ο μετασκελισμός· βέβαια, και πάλι διατάσσεται, ταυτόχρονα, η συντακτική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον εμπρόθετο προσδιορισμό «Κοντά σε μια κατάφωτη προθήκη» και το ρήμα «εστέκονταν» που ακολουθεί μετά τη γενική προσδιοριστική και χωρίζεται με κόμμα από το δεύτερο μέρος του στίχου. Ο ισχυρός αυτός διασκελισμός (ο οποίος υπάρχει και στα τρία στάδια γραφής του ποιήματος) είναι ένας μορφικός παράγοντας που, μέσω της προκαλούμενης έντασης ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό επίπεδο, συμβάλλει κατά τρόπο καθοριστικό στην εστίαση του ενδιαφέροντος του αναγνώστη στους στ. 1-2 και αναλαμβάνει καίριο ρόλο στη σημασιακή ανάδειξη του περιγραφόμενου αρχικού σκηνικού της ιστορίας. Η συντακτικονοηματική ενότητα της οποίας η ροή διακόπτεται στους στ. 4-5 (και των δύο τυπωμένων μορφών) συναποτελείται από το αντικείμενο «την επιθυμία» και το ρήμα «εξέφρασαν»· ανάμεσα στα δύο μέρη του διασκε-

λισμού παρεμβάλλονται κι άλλοι συντακτικοί όροι, οι οποίοι είναι τοποθετημένοι στο τέλος του στ. 4.

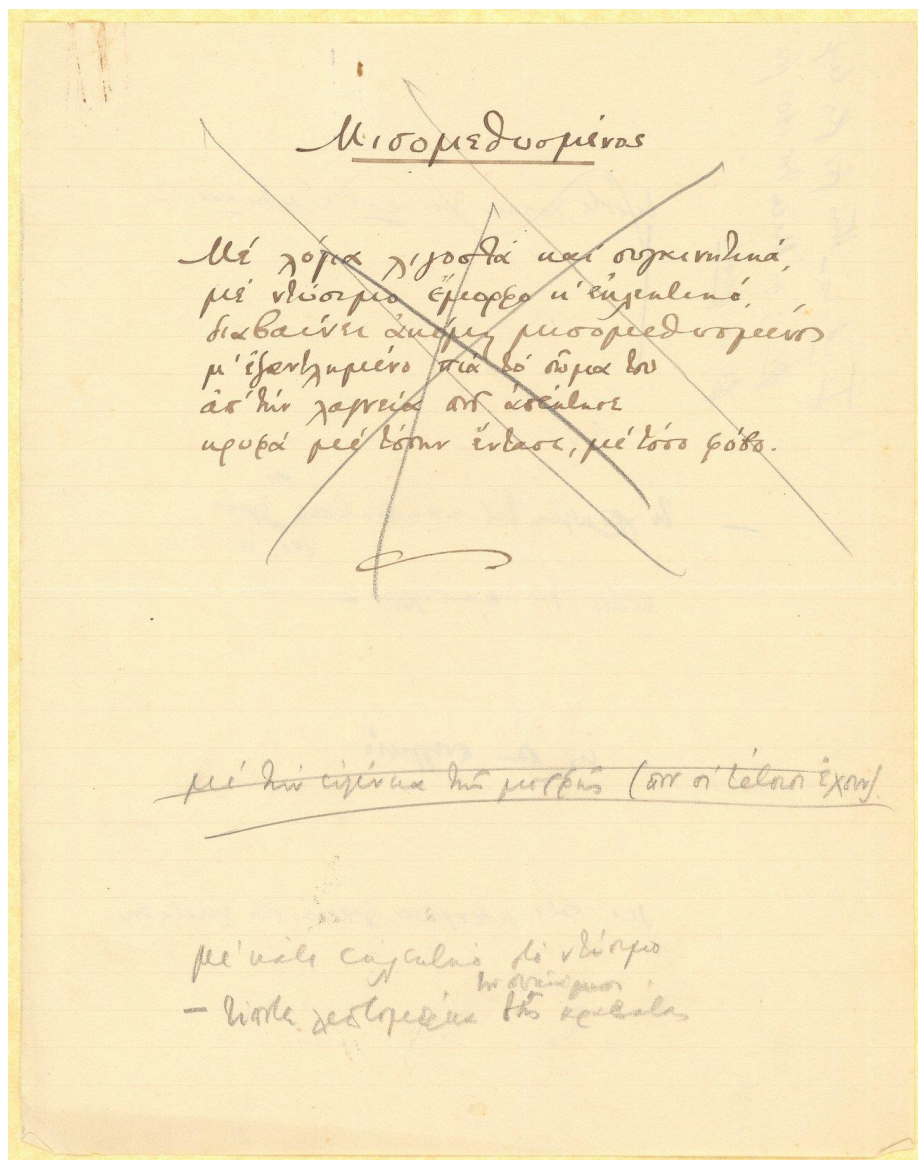
Ακολουθεί ο συγκριτικός πίνακας των μετρικών χαρακτηριστικών των τριών γραφών του ποιήματος:

Μετρικά χαρακτηρι- στικά	Αρχική μορφή: «Το Κλεισμένο Αμάξι» (1907)	Πρώτη τυπωμένη μορ- φή: «Η Προθήκη του Κα- πνοπωλείου» (1917)	Τελική μορφή: «Η Προθήκη του Κα- πνοπωλείου»
Είδος στίχου	Ελευθερωμένος στίχος	Ελευθερωμένος στίχος	Ελευθερωμένος στίχος
Αριθμός στίχων	11	10	10
Συλλαβική έκταση των στίχων	10-13 μετρ. συλλαβές (6 10σύλ. - 2 11σύλ. - 3 13σύλ.)	10-17 μετρ. συλλαβές (1 10σύλ. - 1 11σύλ. - 4 12σύλ. - 1 13σύλ. - 1 15σύλ. - 1 16σύλ. - 1 17σύλ.)	10-16 μετρ. συλλαβές (1 10σύλ. - 3 11σύλ. - 2 12σύλ. - 1 13σύλ. - 1 15σύλ. - 2 16σύλ.)
Στροφικές ενότητες	–	2	2
Κατανομή των στίχων στις στροφικές ενότη- τες	–	7-3	7-3
Διάταξη των στίχων	13-10-10-10-13-10-10- 10-11-13-11	17-12-12-15-10-16-12, 11-13-12	11-16-12-15-10-16-12, 11-11-13
Τόνοι σε μονές μετρι- κές συλλαβές	Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Μη αισθητοί τόνοι στην 3η συλ.: 1	Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Αισθητοί τόνοι σε άλ- λες συλ.: 2	Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Αισθητοί τόνοι σε άλ- λες συλ.: 2
Μέσος όρος παρατονι- σμών ανά στίχο	–	0,2	0,2
Στίχοι με παρατονι- σμούς	–	2	2
Ποσοστό στίχων με παρατονισμούς	–	20%	20%
Εσωτερικά σημεία στί- ξης	3	5	5
Μέσος όρος εσωτερι- κών σημείων στίξης ανά στίχο	0,27	0,5	0,5
Στίχοι με εσωτερική στίξη	3	5	5
Ποσοστό στίχων με εσωτερική στίξη	27,27%	50%	50%
Στίχοι με στίξη στο τέλος	5	8	8
Ποσοστό στίχων με στίξη στο τέλος	45,45%	80%	80%
Συνηχήσεις	10	6	9
Χασμωδίες	6	6	4
Ποσοστό συνηχήσεων - χασμωδιών	62,5% - 37,5%	50% - 50%	69,23% - 30,76%
Διασκελισμοί	3	2	2
Ποσοστό διασκελι- σμών	27,27%	20%	20%

Συγκρίνοντας τα δεδομένα που αφορούν τα μετρικορυθμικά γνωρίσματα της προγενέστερης μορφής του ποιήματος και των δύο δημοσιευμένων μορφών του, διαπιστώνουμε ότι: η μορφική κατηγορία στην οποία υπάγεται το ποιητικό κείμενο και στα τρία στάδια της γραφής του είναι αυτή του ελευθερωμένου στίχου, χωρίς ομοιοκαταληξία· η διακύμανση της συλλαβικής έκτασης των στίχων διευρύνεται (η αρχική διαφορά του εκτενέστερου στίχου από τον βραχύτερο είναι 3 μετρικές συλλαβές, στο ενδιάμεσο στάδιο η διαφορά αυτή είναι 7 συλλαβές, ενώ η τελική διαφορά ανέρχεται στις 6 συλλαβές)· στις δημοσιευμένες μορφές ο τρόπος διάταξης των στίχων διαφοροποιείται (αρχικά ο ποιητής δεν κατανέμει τους στίχους σε στροφικές ενότητες, αλλά στη συνέχεια τους μοιράζει σε 2 ανισόστιχα μέρη)· προστίθενται 2 παρατονισμοί που δημιουργούν ρυθμικές ανακοπές· τα εσωτερικά και τα εξωτερικά σημεία στίξης αυξάνονται (το ποσοστό των στίχων που περιέχουν εσωτερική στίξη ανεβαίνει από το 27,27% στο 50%)· οι αλλαγές στα ποσοστά των συνιζήσεων και των χασμωδιών δεν είναι σημαντικές· παρατηρείται μικρή μείωση (κατά 1 διασκελισμό) στον αριθμό των διασκελισμών (βέβαια, μειώνεται και ο συνολικός αριθμός των στίχων, κατά 1 στίχο). Το συμπέρασμα στο οποίο μας οδηγεί η έκθεση των παραπάνω ποσοτικών και ποιοτικών στοιχείων είναι ότι, αν και ο Καβάφης δεν αλλάζει το μορφικό σχήμα με βάση το οποίο έχει προφανώς επιλέξει εξαρχής να συνθέσει το εν λόγω ποίημα, δηλαδή μολονότι τα τρία ποιητικά κείμενα είναι συνθεμένα σε ελευθερωμένο στίχο, χωρίς ομοιοκαταληξία, το σχήμα αυτό παρουσιάζεται εξελιγμένο προς την κατεύθυνση της υιοθέτησης περισσότερο καινοτόμων μορφικών μέσων και της εσκεμμένης αθέτησης περισσότερων μετρικών κανόνων, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται εντέλει ενδιαφέρουσες αποκλίσεις από την επικρατούσα την εποχή εκείνη κίνηση του ρυθμού. Στο επίπεδο του ρυθμικού βηματισμού οι διαφορές που επισημάνθηκαν ερμηνεύονται με τον παρακάτω τρόπο: στην αρχική μορφή του ποιήματος ο ιαμβικός ρυθμός κινείται πιο γρήγορα, χωρίς αγκυλώσεις, ενώ στις τυπωμένες μορφές η μεγαλύτερη διακύμανση των μετρικών συλλαβών των στίχων, οι παρατονισμοί των στ. 2 και 7, η εσωτερική στίξη στους 5 από τους 10 στίχους, καθώς και η μεγάλη παύση που δημιουργείται κατά την ανάγνωση στο σημείο του χωρισμού των στροφικών ενοτήτων αποτελούν στοιχεία που δημιουργούν την αίσθηση μιας αφήγησης με περισσότερες ανακοπές.

4. «Μισομεθυσμένος» / «Εν τη Οδώ»

Η χρονική απόσταση που χωρίζει την τυπωμένη από την αρχική γραφή του ποιήματος «Εν τη Οδώ» είναι μόνο τρία χρόνια, καθώς το συγκεκριμένο ποιητικό κείμενο γράφτηκε τον Ιούλιο του 1913 και τυπώθηκε το 1916. Ακολουθεί η φωτογραφία του χειρογράφου του αρχικού σχεδιάσματος, με τίτλο «Μισομεθυσμένος»:



CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

Στη συνέχεια, μεταγράφω το χειρόγραφο, προσθέτοντας τα σύμβολα της μετρικής ανάλυσης του ποιήματος:

Με λόγια λιγοστά και συγκινητικά,
με ντύσιμο έμορφο κ' εκλεκτικό,

12 (2-6-12)
10 (2-4-10)

	διαβαίνει_ακόμη μισομεθυσμένος		11 (2-4-10)
	μ' εξαντλημένο πια το σώμα του		10 (4-6-8)
5	απ' την λαγνεία που_απέκτησε	↓	8 (4-6)
	κρυφά με τόσην έντασι, με τόσο φόβο.		13 (2-4-6-10-12)

Καταγράφω έναν διαφορετικό τρόπο μέτρησης του στ. 5:

απ' την λαγνεί_α που_απέκτησε	10 (4-8)
-------------------------------	----------

Το σύντομο αυτό ποίημα έχει συντεθεί σε ελευθερωμένο στίχο, χωρίς ομοιοκαταληξία. Οι 6 στίχοι του έχουν συλλαβικό μήκος 8-13 μετρικές συλλαβές και διατάσσονται ως εξής: 12οξ.-10οξ.-11-10προπ.-8προπ.-13.

Το βάδισμα του iamβικού ρυθμού δεν ανακόπτεται από κανέναν παρατονισμό, ενώ εντοπίζεται μόνο 1 εσωτερική παύση, δηλαδή 1 κόμμα, στον στ. 6. Αναφορικά με τη στίξη στο τέλος των στίχων, συναντούμε 2 φορές κόμμα και 1 φορά τελεία.

Ιδιαίτερο ρόλο στη διαμόρφωση της ρυθμικής ροής του ποιήματος επιτελεί η πυκνή χρήση της συνιζήσης, καθώς και στις 5 περιπτώσεις συνάντησης φωνηέντων αυτά συμποφέρονται (καταμετρώνται 2 εσωτερικές και 3 εξωτερικές συνιζήσεις). Σχετικά με τις ειδικότερες κατηγορίες των συνιζήσεων, αυτές είναι οι εξής: 1 εσωτερική συνιζήση ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 εσωτερική ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 2 εξωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 εξωτερική ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν.

Πριν γίνει αναφορά στη λειτουργία του διασκελισμού, είναι σκόπιμο να σημειωθεί, αναφορικά με τη συντακτική δομή του ποιήματος, ότι αυτό αποτελείται από μία μόνο περίοδο, καθώς δεν περιέχει καμία τελεία (με εξαίρεση την τελεία με την οποία ολοκληρώνεται)· η περίοδος αυτή συγκροτείται από δύο προτάσεις, μία κύρια και μία δευτερεύουσα. Ωστόσο, εδώ παρατηρείται η εξής ρυθμική αντινομία: μολονότι η ακολουθία της σύνταξης του ποιητικού λόγου δεν οργανώνεται με βάση τα τυπογραφικά όρια των στίχων (με την έννοια ότι δεν περιέχονται σε κάθε στίχο ολοκληρωμένες προτάσεις), οι στίχοι διατηρούν ως έναν βαθμό τη νοηματική αυτονομία τους. Στη διαμόρφωση αυτής της ρυθμικής αίσθησης συμβάλλουν κατά τρόπο καθοριστικό δύο στοιχεία: η απουσία της εσωτερικής στίξης (με εξαίρεση το κόμμα του στ. 6) και το γεγονός ότι, όπως εύκολα μπορεί να διαπιστώσει κανείς διαβάζοντας το ποίημα, η παύση στο τέλος των στίχων (είτε υπάρχει σημείο στίξης είτε δεν υπάρχει) δεν μπορεί να αγνοηθεί. Τα στοιχεία αυτά καθιστούν τον κάθε στίχο μία (ως έναν

βαθμό) αυτόνομη νοηματική και ρυθμική ενότητα και δημιουργούν την αίσθηση ενός παράλληλου βαδίσματος του ρυθμού και του νοήματος. Αν αναλογιστούμε και το χαρακτηριστικό της γρήγορης εκφοράς του λόγου που επιφέρει η χρήση της συνίζησης (και η παντελής απουσία της χασμωδίας), θα έχουμε τη δυνατότητα να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για τη ροή του ρυθμού στο εξεταζόμενο ποίημα, μπορούμε δηλαδή να αντιληφθούμε ότι ο ρυθμός κινείται γρήγορα εντός των ορίων κάθε στίχου, αλλά σχετικά αργά κατά το πέρασμα από τον έναν στίχο στον άλλο. Αυτή η μετρικορυθμική ιδιαιτερότητα που παρατηρείται εδώ σχετίζεται ενδεχομένως με το γεγονός ότι ουσιαστικά στους 6 στίχους του ποιήματος δεν παρουσιάζεται η εκτύλιξη μιας ιστορίας με οργανωμένη πλοκή, δηλαδή με αρχή, εξέλιξη της υπόθεσης και τέλος (όπως στα ποιήματα «Ένας Θεός των» και «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου»), αλλά αποτυπώνεται από έναν τριτοπρόσωπο αφηγητή ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο, τοποθετημένο, με τη χρήση του ρήματος «διαβαίνει» του στ. 3, σε πλαίσιο ενεστωτικού χρόνου, που αποτελεί το τέλος μιας ήδη συντελεσμένης ιστορίας (αυτό γίνεται φανερό από τον αόριστο του ρήματος «απέκτησε» του στ. 5), την οποία ο ποιητής δεν αναπτύσσει αλλά παρουσιάζει συνοπτικά στους 2 τελευταίους στίχους. Έχει, επίσης, νόημα να προσέξουμε ότι αν οι 2 τελευταίοι στίχοι απουσίαζαν, θα κάναμε λόγο για μία σχεδόν φωτογραφική απεικόνιση ενός συγκεκριμένου προσώπου, του πρωταγωνιστή, και για απουσία οποιουδήποτε άλλου στοιχείου σχετικού με την πλοκή της (περιληπτικά) αφηγούμενης ιστορίας.

Τελειώνοντας τη μετρική περιγραφή του υπό συζήτηση ποιητικού κειμένου, θα ξεχωρίσω 1 σημείο στο οποίο θεωρώ ότι γίνεται κατά κάποιον τρόπο αισθητή η διακοπή της νοηματικής συνέχειας, καθώς σημειώνεται μικρής έντασης διασκελισμός. Ο διασκελισμός εντοπίζεται στους στ. 5-6, οφείλεται κυρίως στην παρουσία του μετασκελισμού και προκαλεί τη διάσπαση μιας συντακτικής ενότητας συναποτελούμενης από το ρήμα «απέκτησε» και τον επιρρηματικό προσδιορισμό του τρόπου «κρυφά».

Το ποίημα τυπώθηκε για πρώτη φορά το 1916, με τον τίτλο «Έν τη Οδώ». Παραθέτω τη σχετική φωτογραφία:

ΕΝ ΤΗΙ ΟΔΩΙ

Τὸ συμπαθητικὸ τοῦ πρόσωπο, κομμάτι ὠχρό·
 εἴκοσι πέντ' ἐτῶν, πλὴν μοιάζει μᾶλλον εἴκοσι·
 μεῖ κάτι καλλιτεχνικὸ στὸ ντύσιμό του
 — τίποτε χρῶμα τῆς κραβάτας, σχῆμα τοῦ κολλάρου —
 ἀσκόπως περπατεῖ μες στὴν ὁδὸ,
 ἀκόμη σὰν ὑπνωτισμένος ἀπ' τὴν ἄνομη ἡδονή,
 ἀπὸ τὴν πολὺ ἄνομη ἡδονὴ ποῦ ἀπέκτησε.

ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΝ ΚΑΣΙΜΑΤΗ & ΙΩΝΑ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ 1916

CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

Ακολουθεί η απεικόνιση της μετρικής κατασκευής του ποιήματος:

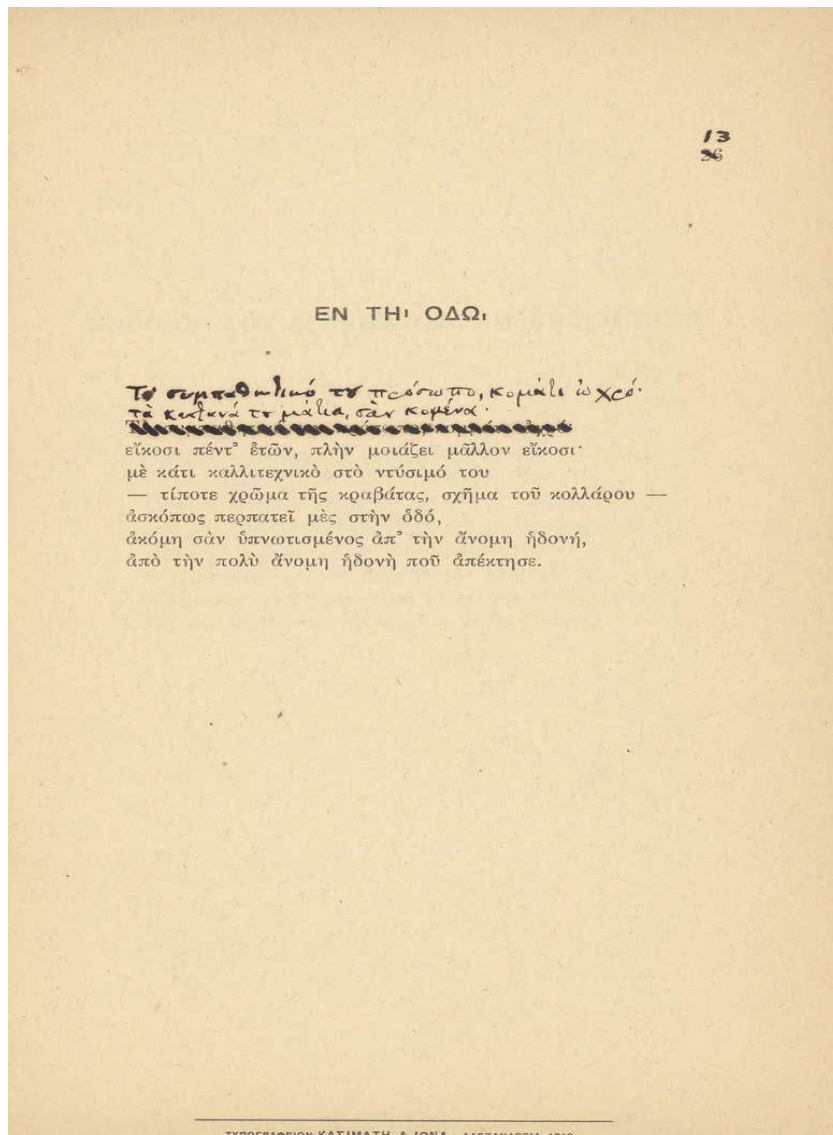
	Το συμπαθητικό του πρόσωπο, κομμάτι_ωχρό·	14 (6-8-12-14)
	εἴκοσι πέντ' ἐτῶν, πλὴν μοιάζει μᾶλλον εἴκοσι·	14 ({1}-4-6-{7}-8-10-12)
	με κάτι καλλιτεχνικό στο ντύσιμό του	13 (2-8-10-12)
	– τίποτε χρῶμα της κραβάτας, σχῆμα του κολλάρου –	15 ([1]-4-8-10-14)
5	ασκόπως περπατεῖ μες στην οδό,	10 (2-6-{7}-10)
	ἀκόμη σαν ὑπνωτισμένος ἀπ' την ἄνομη_ηδονή,	16 (2-8-12-16)
	ἀπὸ την πολὺ_ἀνομη_ηδονὴ που_ἀπέκτησε.	14 (2-5-6-10-12)

Παρακάτω καταγράφονται δύο διαφορετικοί πιθανοί τρόποι μέτρησης του στ.

7:

	από την πολύ_άνομη_ηδονή που_απέκτησε.	14 (2-5-10-12)
ή	από την πολύ_άνομη_ηδονή που_απέκτησε.	16 (2-5-6-11-14)

Ο Καβάφης, λίγα χρόνια αργότερα, πρόσθεσε στο ποίημα έναν ακόμα στίχο. Στη συνέχεια, παραθέτω φωτογραφία από σελίδα με τυπωμένο το ποίημα (το έτος κατά το οποίο τυπώθηκε η εν λόγω σελίδα είναι το 1919, όπως φαίνεται στη φωτογραφία), πάνω στην οποία ο ποιητής γράφει με μελάνι τον προστιθέμενο στίχο, καθώς και άλλη μία φωτογραφία σελίδας στην οποία το ποίημα έχει πλέον τυπωθεί με την προσθήκη αυτή (ο χρόνος κατά τον οποίο τυπώθηκε η σελίδα της συγκεκριμένης φωτογραφίας είναι το 1921):



CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

ΕΝ ΤΗ: ΟΔΩ:

Τὸ συμπαθητικὸ τοῦ πρόσωπο, κομάτι ὀχρό·
 τὰ καστανά τοῦ μάτια, σὰν κομένα·
 εἴκοσι πέντ' ἐτῶν, πλὴν μοιάζει μάλλον εἴκοσι·
 μὲ κάτι καλλιτεχνικὸ στὸ ντύσιμό του
 — τίποτε χρώμα τῆς κραβάτας, σχῆμα τοῦ κολλάρου—
 ἀσκόπως περπατεῖ μὲς στὴν ὁδὸ,
 ἀκόμη σὰν ὑπνωτισμένος ἀπ' τὴν ἄνομη ἡδονή,
 ἀπὸ τὴν πολὺ ἄνομη ἡδονή ποῦ ἀπέκτησε.

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ ΚΑΣΙΜΑΤΗ & ΙΩΝΑ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ 1921

CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

Ακολουθεί η απεικόνιση της μετρικής διάρθρωσης της οριστικής μορφής του ποιήματος:

	Το συμπαθητικό του πρόσωπο, κομάτι_ωχρό·	14 (6-8-12-14)
	τα καστανά του μάτια, σαν κομένα·	11 (4-6-10)
	εἴκοσι πέντ' ἐτῶν, πλὴν μοιάζει μάλλον εἴκοσι·	14 ({1}-4-6-{7}-8-10-12)
	με κάτι καλλιτεχνικό στο ντύσιμό του	13 (2-8-10-12)
5	— τίποτε χρώμα της κραβάτας, σχῆμα του κολλάρου —	15 ([1]-4-8-10-14)
	ασκόπως περπατεῖ μες στην οδὸ,	10 (2-6-{7}-10)
	ἀκόμη σαν ὑπνωτισμένος ἀπ' τὴν ἄνομη_ηδονή,	16 (2-8-12-16)
	ἀπὸ τὴν πολὺ_ἀνομη_ηδονή που_ἀπέκτησε.	14 (2-5-6-10-12)

Καταγράφω δύο εναλλακτικούς τρόπους μέτρησης του στ. 8:

ἀπὸ τὴν πολὺ_ἀνομη_ηδονή που_ἀπέκτησε. 14 (2-5-10-12)

Το συλλαβικό μήκος των 8 στίχων του τελικού ποιήματος κυμαίνεται από τις 10 έως τις 16 μετρικές συλλαβές, ενώ η διάταξή τους αποτυπώνεται στο παρακάτω σχήμα: 14οξ.-11-14προπ.-13-15-10οξ.-16οξ.-14προπ. Μία διαπίστωση στην οποία μας οδηγούν τα πρώτα αυτά στοιχεία είναι ότι στο οριστικό ποιητικό κείμενο ο αριθμός των στίχων αυξάνεται κατά 2, ενώ η συλλαβική αυξομείωσή τους είναι μεγαλύτερη· βέβαια, η μεταβολή του συγκεκριμένου μετρικού στοιχείου δεν γίνεται ουσιαστικά αισθητή (καθώς αρχικά ο μεγαλύτερος από τον μικρότερο στίχο διαφέρει κατά 5 μετρικές συλλαβές, ενώ στην τελική γραφή αυτή η διαφορά αυξάνεται κατά 1 μόνο συλλαβή). Αυτό, ωστόσο, που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι η αύξηση του μέσου όρου του συλλαβικού μήκους των στίχων, αφού ο συλλαβικά εκτενέστερος στίχος του αρχικού σχεδιάσματος είναι ο δεκατρισύλλαβος, ενώ ο μεγαλύτερος σε μήκος στίχος που βρίσκουμε στο τελικό ποίημα είναι ο δεκαεξασύλλαβος. Όσον αφορά την ομοιοκαταληξία, παρατηρούμε ότι ομοιοκαταληκτούν (πιθανώς τυχαία) μόνο οι στ. 1-6 («ωχρό» - «οδό»), με βάση το καταληκτικό τονισμένο φωνήεν τους, δηλαδή με ατελή οξύτονη ρίμα (με σχήμα: 1').

Πριν προχωρήσω στην καταγραφή και τον σχολιασμό των υπόλοιπων μετρικών γνωρισμάτων του ποιήματος, θεωρώ ότι είναι απαραίτητη η εξής επισήμανση: αν και η τεχνική της αφήγησης είναι ίδια στα διαφορετικά στάδια γραφής του εξεταζόμενου ποιητικού κειμένου, δηλαδή ο αφηγητής παρουσιάζει συνοπτικά μια ιστορία ή, ακριβέστερα, παρουσιάζει την περιγραφή ενός προσώπου και την κίνησή του «μες στην οδό» χρησιμοποιώντας γ' ενικό πρόσωπο, οι αλλαγές που παρατηρούνται στην οριστική μορφή είναι τόσες, ώστε δεν θα ήταν άστοχος ο ισχυρισμός ότι ο Καβάφης ουσιαστικά γράφει ένα διαφορετικό ποίημα. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι δεν εντοπίζεται κανένας όμοιος στίχος ανάμεσα στην πρώτη και την τελική γραφή, ενώ οι μόνες λέξεις που ο ποιητής διατηρεί στο τελικό ποιητικό κείμενο είναι οι λέξεις «ντύσιμο» και «απέκτησε». Επιπλέον, παρατηρούμε ότι, ενώ αρχικά ο Καβάφης αφιερώνει μόνο 1 στίχο στην περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης του ήρωα, δηλαδή αναφέρεται αποκλειστικά στο «ντύσιμό» του (στ. 2: «με ντύσιμο έμορφο κ' εκλεκτικό»), στη συνέχεια προσθέτει περισσότερες λεπτομέρειες που αφορούν τα χαρακτηριστικά του (περιγράφει το «πρόσωπο», τα «μάτια», αναφέρεται στην ηλικία και στο «ντύσιμο») αφιερώνοντας σε αυτά τους 5 πρώτους στίχους. Σχετικά με το συγκεκριμένο ζήτημα και, ειδικότερα, με την αναφορά στο «ντύσιμο» του πρωταγωνιστή, ο Σαββίδης

σημειώνει ότι αυτό είναι «το πρώτο σύγχρονο ερωτικό ποίημα του Καβάφη όπου γίνεται λόγος, αόριστος ακόμα, για καλλιτεχνικό, δηλαδή μη συμβατικό ντύσιμο – που τόση σημασία θα πάρει αργότερα».⁷¹⁵ Ο ποιητής, λοιπόν, εστιάζει την προσοχή του στην εμφάνιση του πρωταγωνιστή, χρησιμοποιώντας, όμως, παράλληλα και επίθετα που φανερώνουν την ψυχική του κατάσταση (το «ωχρό» πρόσωπο και τα «κομένα» μάτια). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η αλλαγή των παρακάτω νοηματικά συγγενικών λέξεων: «διαβαίνει» → «περπατεί», «μισομεθυσμένος» → «υπνωτισμένος», «λαγνεία» → «ηδονή». Επιπροσθέτως, στην οριστική μορφή απουσιάζουν το τροπικό επίρρημα «κρυφά» και οι εμπρόθετοι προσδιορισμοί του τρόπου «με τόσην έντασι» και «με τόσο φόβο» (οι συγκεκριμένοι όροι στην αρχική μορφή συνοδεύουν το ρήμα «απέκτησε», το οποίο έχει ως αντικείμενο το ουσιαστικό «λαγνεία»): ωστόσο, η σημασία των εν λόγω (δηλωτικών έντονης συναισθηματικής φόρτισης) όρων μεταφέρεται στο επίθετο «άνομη» (που προσδιορίζει το ουσιαστικό «ηδονή»), λέξη που είναι εκφραστικά ισχυρότερη από τους προηγούμενους προσδιορισμούς του τρόπου. Η Haas σχολιάζει τη σημασία του συγκεκριμένου επιθέτου ως εξής: «Η “α-νομία” της ηδονής, που τονίζεται με ιδιαίτερη έμφαση [...], δεν σχετίζεται εδώ τόσο με έναν κοινωνικό περίγυρο που θα εμπόδιζε ή θα επέκρινε έστω την εμπειρία (μόνη νύξη ενός τέτοιου περιγύρου αποτελεί η αναφορά στην “οδό”) όσο με τις συνέπειες που απορρέουν από την εμπειρία για το πρόσωπο που τη γνωρίζει. Ο πρωταγωνιστής, “από την άνομη ηδονή, / από την πολύ άνομη ηδονή”, είναι “σαν υπνωτισμένος” (ο αρχικός τίτλος του ποιήματος ήταν “Μισομεθυσμένος”), με αποτέλεσμα “ασκόπως [να] περπατεί μες στην οδό”».⁷¹⁶

Διερευνώντας τη ρυθμική κίνηση των στίχων, διαπιστώνουμε ότι η κανονικότητα του ιαμβικού βαδίσματος διαταράσσεται μόνο σε ένα από τα σημεία στα οποία υπάρχει τόνος σε μονή συλλαβή. Συγκεκριμένα, στον στ. 3 φέρει δευτερεύοντα μετρικό τόνο η 7η συλλαβή (στη λέξη «πλην») και ταυτόχρονα τονίζονται οι δύο γειτονικές συλλαβές (η 6η συλλαβή στη λέξη «ετών» και η 8η συλλαβή στη λέξη «μοιάζει»): ανάμεσα στην 6η και την 7η συλλαβή μεσολαβεί κόμμα. Στον στ. 6 τονίζεται η

⁷¹⁵ Γ. Π. Σαββίδης, «Ενδυμα, ρούχο και γυμνό στο σώμα της καβαφικής ποίησης», *Μικρά καβαφικά*, Πρώτος τόμος, ό.π., σ. 211-256: 232. Βλ., επίσης, Δημαράς, «Μερικές πηγές της καβαφικής τέχνης», ό.π., σ. 35, όπου ο Δημαράς παραθέτει τον στίχο «– τίποτε χρώμα της κραβάτας, σχήμα του κολλάρου –», προκειμένου να τον χρησιμοποιήσει ανάμεσα στα παραδείγματα στίχων, στους οποίους εντοπίζει μια «ακριβολόγο διάθεση» σχετικά με την «επίμονη, την εξαντλητική αναζήτηση κάθε λεπτομέρειας που μπορεί να βοηθήσει την μονήρη ανάπλαση της ηδονής, καθώς η φορεσιά, η περιβολή γενικά, η περιγραφή των ηρώων κ.ά.».

⁷¹⁶ Haas, «Νόμος και έγκλημα στην ερωτική ποίηση του Καβάφη», ό.π., σ. 124-125.

7η συλλαβή (η λέξη «μες»), καθώς και η 6η (στο ρήμα «περπατεί»): γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι η μετρική ατονία (που θα μπορούσε να εφαρμοστεί) απενεργοποιείται, αφού ο τόνος της 7ης συλλαβής είναι δευτερεύων (απαντά δηλαδή υπονόμευση της μετρικής ατονίας). Δύο διαδοχικές συλλαβές τονίζονται και στον στ. 8, όπου φέρουν τόνο η 5η (στη λέξη «πολύ») και η 6η συλλαβή (στη λέξη «άνομη»): συνεπώς, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η ένταση του μη προβλεπόμενου από το μέτρο τόνου «απορροφάται» από τον τόνο που είναι σύμφωνος με το ιαμβικό μέτρο· ωστόσο, το γεγονός ότι ο ποιητής επαναλαμβάνει στην αρχή του στ. 8 τον εμπρόθετο προσδιορισμό «από την άνομη ηδονή», ο οποίος περιέχεται στο τέλος του στ. 7 (με τη διαφορά ότι η πρόθεση «από» εμφανίζεται με τον εκθλιμμένο της τύπο στον στ. 7), και προσθέτει τη δεύτερη φορά τη λέξη «πολύ» πριν από το επίθετο «άνομη» μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι προφανώς επιδιώκει την επίταση της σημασίας του επιθέτου «άνομη» και αυτή η επίταση δεν θα επιτευχθεί αν διαβάσουμε το επίρρημα «πολύ» με εξασθενημένο τόνο. Έτσι, θεωρώ ότι και εδώ συναντούμε εντέλει μια περίπτωση υπονόμευσης της μετρικής ατονίας, αλλά η υπονόμευση οφείλεται σε λόγους αντίθετους από αυτούς που περιγράφηκαν αναφορικά με τους τόνους στις μονές συλλαβές των στ. 3 και 6, καθώς η δυναμική του τόνου της 5ης συλλαβής του στ. 8 διατηρείται.

Σε 4 (από τους συνολικά 8) στίχους περιέχεται εσωτερικό κόμμα που προκαλεί παύσεις στην κίνηση του ρυθμού. Ένας από τους στίχους αυτούς είναι ο δεκαπεντασύλλαβος στ. 5, ο οποίος δομείται μετρικά με βάση ένα ομαλό τονικό σχήμα ([1]-4-8-10-14), ενώ η τομή του είναι καταργημένη, αφού η 8η μετρική συλλαβή του συμπίπτει με τη 2η συλλαβή της λέξης «κραβάτας»: το κόμμα τοποθετείται μετά την 9η συλλαβή, δηλαδή μετά τη συγκεκριμένη λέξη. Έχουμε, λοιπόν, τη δυνατότητα να κάνουμε λόγο και για μεταφορά της κεντρικής τομής σε άλλο σημείο, αλλά το βέβαιο είναι ότι δεν τηρείται η σύμβαση των ημιστιχίων· κατά συνέπεια, ο Καβάφης παρουσιάζει για μια ακόμα φορά ένα διαφοροποιημένο, συγκριτικά με το συνηθισμένο, σχήμα δεκαπεντασύλλαβου. Τα σημεία στίξης που εντοπίζονται στο τέλος στίχων είναι τα ακόλουθα 7: 3 άνω τελείες, 2 κόμματα, 1 τελεία και 1 παύλα· επιπλέον, σημειώνεται παύλα στην αρχή του στ. 5 (ο εν λόγω στίχος αρχίζει και τελειώνει με παύλα).

Εξετάζοντας τις φωνηεντικές συναντήσεις, μετράμε 4 εξωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στις 2 από αυτές τα φωνήεντα είναι ηχητικά όμοια)

και μόνο 1 εξωτερική χασμωδία ανάμεσα στα δύο τονισμένα φωνήεντα της φράσης «πολύ_άνομη».

Κατά την περιγραφή της συντακτικής δόμησης της πρώτης μορφής του ποιητικού κειμένου, διαπιστώθηκε ότι αυτό αναπτύσσεται στα όρια μιας μόνο περιόδου συναποτελούμενης από δύο προτάσεις, μία κύρια και μία δευτερεύουσα. Μολονότι και στην οριστική γραφή υπάρχει μόνο μία τελεία, αυτή με την οποία ολοκληρώνεται το ποίημα, κατά συνέπεια υπάρχει μία περίοδος, παρατηρείται η εξής ουσιαστική διαφορά: στο αρχικό σχεδιάσμα σημειώνεται κόμμα στο τέλος των 2 πρώτων στίχων και στο εσωτερικό του τελευταίου στίχου, ενώ οι υπόλοιποι στίχοι δεν έχουν ούτε εσωτερικό ούτε εξωτερικό σημείο στίξης· αντίθετα, στην τελική μορφή, εκτός από τα εσωτερικά κόμματα των στ. 1, 2, 3, 5 και τα κόμματα στο τέλος των στ. 6 και 7, βρίσκουμε πιο ισχυρά σημεία στίξης στο τέλος 4 στίχων, καθώς οι στ. 1, 2 και 3 ολοκληρώνονται με άνω τελεία και στο τέλος του στ. 5 σημειώνεται παύλα. Αυτό σημαίνει ότι, όταν το ποιητικό κείμενο λαμβάνει την οριστική του μορφή, το τέλος των στίχων οριοθετείται πιο αυστηρά και η ανάγνωση γίνεται υποχρεωτικά περισσότερο κοφτή· επομένως, επιτείνεται η αρχική αίσθηση ότι ο κάθε στίχος είναι νοηματικά αυτοτελής. Με τον τρόπο αυτό, φαίνεται, επίσης, ότι στην τελική γραφή ο αφηγητής παρατηρεί πιο αργά και περισσότερο προσεκτικά το περιγραφόμενο πρόσωπο, ίσως επειδή το εν λόγω πρόσωπο του είναι οικείο (άλλωστε, γνωρίζει την ακριβή ηλικία του): έτσι, εστιάζει την προσοχή του σε λεπτομέρειες της εξωτερικής του εμφάνισης (στο «συμπαθητικό του πρόσωπο» που είναι «ωχρό», στα «καστανά του μάτια» που είναι «κομένα» και στην καλαισθησία της ενδυμασίας του) δείχνοντας, ταυτόχρονα, ενδιαφέρον για την ψυχική του κατάσταση. Σε αυτό το συντακτικό και ρυθμικό περιβάλλον δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για εμφάνιση διασκελισμών, καθώς ο κάθε στίχος διατηρεί τη νοηματική του αυτονομία.

Ακολουθεί ο πίνακας στον οποίο συγκεντρώνονται τα βασικά μετρικορυθμικά γνωρίσματα των δύο ποιητικών κειμένων:

Μετρικά χαρακτηριστικά	Αρχική μορφή: «Μισομεθυσμένος» (1913)	Πρώτη τυπωμένη μορφή: «Εν τη Οδώ» (1916)	Τελική μορφή: «Εν τη Οδώ»
Είδος στίχου	Ελευθερωμένος στίχος	Ελευθερωμένος στίχος	Ελευθερωμένος στίχος
Αριθμός στίχων	6	7	8
Συλλαβική έκταση των στίχων	8-13 μετρ. συλλαβές (1 8σύλ. - 2 10σύλ. - 1 11σύλ. - 1 12σύλ. - 1 13 σύλ.)	10-16 μετρ. συλλαβές (1 10σύλ. - 1 13σύλ. - 3 14σύλ. - 1 15σύλ. - 1 16σύλ.)	10-16 μετρ. συλλαβές (1 10σύλ. - 1 11σύλ. - 1 13σύλ. - 3 14σύλ. - 1 15σύλ. -

			1 16σύλ.)
Διάταξη των στίχων	12-10-11-10-8-13	14-14-13-15-10-16-14	14-11-14-13-15-10-16-14
Στίχοι που ομοιοκαταληκτούν	–	2	2
Ποσοστό των στίχων που ομοιοκαταληκτούν	–	28,57%	25%
Τόνοι σε μονές μετρικές συλλαβές	–	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Μη αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 2 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 1	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Μη αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 2 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 1
Μέσος όρος παρατονισμών ανά στίχο	–	0,14	0,13
Στίχοι με παρατονισμούς	–	1	1
Ποσοστό στίχων με παρατονισμούς	–	14,29%	12,5%
Εσωτερικά σημεία στίξης	1	3	4
Μέσος όρος εσωτερικών σημείων στίξης ανά στίχο	0,17	0,43	0,5
Στίχοι με εσωτερική στίξη	1	3	4
Ποσοστό στίχων με εσωτερική στίξη	16,67%	42,86%	50%
Στίχοι με στίξη στο τέλος	3	6	7
Ποσοστό στίχων με στίξη στο τέλος	50%	85,71%	87,5%
Συνιζήσεις	5	4	4
Χασμωδίες	–	1	1
Ποσοστό συνιζήσεων - χασμωδιών	100% - 0%	80% - 20%	80% - 20%
Διασκελισμοί	1	–	–
Ποσοστό διασκελισμών	16,67%	–	–

Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε ότι τα τρία ποιητικά κείμενα είναι γραμμένα σε ελευθερωμένο στίχο, χωρίς ομοιοκαταληξία, με εξαίρεση τους 2 στίχους που ομοιοκαταληκτούν κατά τρόπο άτακτο στις τυπωμένες μορφές, ενώ παρουσιάζουν και άλλες ομοιότητες που αφορούν τα επιμέρους μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά τους. Συγκεκριμένα, και στις τρεις γραφές του ποιήματος εντοπίζονται τα εξής μορφικά γνωρίσματα: μεγάλη συλλαβική αυξομείωση των στίχων· σαφής επικράτηση της συνιζήσης (στο αρχικό σχεδιάσμα δεν υπάρχει καμία χασμωδία, ενώ στα τυπωμένα ποιητικά κείμενα εμφανίζεται 1 χασμωδία)· ολοκλήρωση του νοήματος εντός των ορίων των στίχων (το χαρακτηριστικό αυτό επιτείνεται στις δημοσιευμένες μορφές, εξαιτίας

της οργάνωσης της στίξης και της σύνταξης). Ωστόσο, ανάμεσα στις τρεις μορφές παρατηρούνται και οι παρακάτω διαφορές: μολοντί, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, η συλλαβική διακύμανση των στίχων είναι σταθερά μεγάλη, στα τυπωμένα ποιήματα ο μέσος όρος του συλλαβικού μήκους των στίχων είναι σαφώς αυξημένος· αρχικά ο ποιητής δεν τοποθετεί τόνο σε καμία μονή συλλαβή στίχου, ενώ όταν τυπώνει το ποίημα, τονίζει με αισθητό τόνο 1 μονή συλλαβή· οι 3 στίχοι (από τους 6) του πρώτου σχεδιάσματος ολοκληρώνονται με σημείο στίξης, ενώ στις δημοσιευμένες μορφές είναι μόνο 1 ο στίχος που δεν φέρει σημείο στίξης στο τέλος του· το ποσοστό των στίχων που περιέχουν εσωτερικές παύσεις ανεβαίνει σταδιακά από το 16,67%, στο 42,86% και στο 50%. Με βάση όσα αναφέρθηκαν, μπορούμε να διακρίνουμε στοιχεία που φανερώνουν την εξέλιξη των ποιητικών μέσων του Καβάφη κατά τη διαδρομή από την πρώτη γραφή έως την τελική διαμόρφωση του ποιήματος. Αναφορικά με το μετρικορυθμικό σύστημα, τα στοιχεία αυτά είναι οι ανακοπές του ρυθμού που εντοπίζονται στο οριστικό ποιητικό κείμενο, οι οποίες προκαλούνται από τον ανακόλουθο, ως προς το ιαμβικό μέτρο, τόνο και από τα εσωτερικά σημεία στίξης. Ασφαλώς, και οι διαφορές που παρατηρούνται στο σημασιολογικό επίπεδο συνδέονται με τη γενικότερη ωρίμανση του τελικού ποιητικού κειμένου. Ουσιαστικά, με το σύνολο των αλλαγών (στο μορφικό και στο εκφραστικό σύστημα) που πραγματοποιούνται στο ποίημα, φαίνεται σαν ένα σκίτσο να μετατρέπεται εντέλει σε ζωγραφική εικόνα.

5. «Νόησις»

Το επόμενο ποιητικό κείμενο, του οποίου η μορφική οργάνωση θα μελετηθεί, μας μεταφέρει σε ένα διαφορετικό πεδίο της καβαφικής θεματολογίας, αυτό της αναφοράς στην τέχνη της ποίησης (σε σχέση με τον «ηδονικό βίο»)· πρόκειται, δηλαδή, για ένα από τα ποιήματα ποιητικής του Αλεξανδρινού.⁷¹⁷ Συγκεκριμένα, το ποίημα που θα αποτελέσει αντικείμενο διερεύνησης είναι το «Νόησις», το οποίο γράφτηκε τον Φεβρουάριο του 1915 και δημοσιεύτηκε τον Ιούνιο-Οκτώβριο του 1917. Καταρχάς, παραθέτω φωτογραφία του χειρογράφου:

⁷¹⁷ Βλ. τη σχετική μελέτη του Γ. Π. Σαββίδη, «Ποιήματα ποιητικής του Καβάφη», *Μικρά καβαφικά*, Πρώτος τόμος, ό.π., σ. 281-311. Βλ., ειδικότερα, την αναφορά του Σαββίδη στο συγκεκριμένο ποίημα στη σ. 300.

Νόησις

Τὰ χρόνια ὡς νεότητός μου, ὁ ἥθονισός μου βίος
πῶς θλίψω λυγρὰ καθαρά ἐὼ νόημα λαῶν.

Τί μετὰ μέγιστος περιθώσιον, ἄσπογγ τῶπις,
τί ἀσφράσιον πῶς ἀδύνατον ἦταν νὰ θυγαχθῶν.
Τί ἀδύνη ἀνηνχία, τί περιθώσιον...

Ἄλλὰ δὲν ἔβρισκα ἐὼ νόημα λαῶν.

Ὁ ἥθονισός μου βίος δὲν ἦταν δυνατὸν
ἀλλήως νὰ γίνῃ... ἔβρι μόνον
δουχευόνταν ἢ (ἐὼλε σκελενίσι) βραχίσι τῆς ποιήσεώς μου,
χραζόνταν ὡς λέχνη μου ἢ γραμμή.

Γι' αὐτό κ' ἢ μετὰ μέγιστος διαδρασίον ποσὶ δὲν ἦταν,
κ' ἢ ἀσφράσιον μὲν ~~καταγράφω~~ ^{καταγράφω} νὰ ἀλλήως,
ἦταν πάντα θαυμάσιος διαρασίον.

Χαίρει νὰ ἐὼ ἀνιχνεύσῃται, βραχίσι
πῶς σιγήσει μὲν ἀσφράσιον (ὡς ἐὼ νοῦδα λαῶν) νὰ καταγράφω
νὰ ἀλλήως νὰ ἀλλήως (ἐὼλε σκελενίσι
"καταγράφω").

CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

Ὅπως γίνεται φανερό από την παραπάνω φωτογραφία, η λέξη με την οποία ολοκληρώνεται η διαγραμμένη φράση «ν' αλλάξω να ++» του στ. 12 δεν είναι απλώς δυσανάγνωστη, αλλά ουσιαστικά δεν διακρίνεται κανένα γράμμα κάτω από τη διαγραφή· τα μοναδικά στοιχεία που διακρίνονται (ως έναν βαθμό) είναι ότι πρόκειται για μία λέξη αποτελούμενη από 3-4 γράμματα και ότι το προτελευταίο από αυτά εξέρχεται σε σχέση με τα υπόλοιπα (δηλαδή το ένα του άκρο τοποθετείται σε σημείο της στιχικής σειράς που βρίσκεται πιο πάνω από τα άκρα των άλλων γραμμάτων). Είναι πολύ πιθανό ότι ο Καβάφης γράφει άλλες δύο φορές την ίδια λέξη στις σημειώσεις που ακολουθούν μετά τη γραμμή που δηλώνει το τέλος του ποιήματος,⁷¹⁸ όπου η λέ-

⁷¹⁸ Μεταγράφω τις σημειώσεις αυτές από το παραπάνω χειρόγραφο (η διακεκομμένη υπογράμμιση δηλώνει ότι πρόκειται για δυσανάγνωστες λέξεις):

ξη είναι και πάλι δυσανάγνωστη (καθώς οι σημειώσεις είναι γραμμένες με αχνό μόλυβι και με πιο πρόχειρα γράμματα), αλλά θεωρώ ότι πρόκειται για τον ρηματικό τύπο «σωθώ».

Στη συνέχεια, παραθέτω το ποίημα, στην αρχική μορφή του (δηλαδή στη μορφή του παραπάνω χειρογράφου), συνοδευόμενο από τους αριθμούς και τα σύμβολα της μετρικής του ανάλυσης:

	Τα χρόνια της νε_ότητός μου, ο_ηδονικός μου βί_ος –	15 (2-6-8-12-14)
	πώς βλέπω τώρα καθαρά το νό_ημά των.	13 ({1}-2-4-8-10-12)
5	Τι μεταμέλεις περιττές, άσκοπη τύψις, τι_αποφάσεις που_αδύνατον ήταν να φυλαχθούν. Τι_άδικη_ανησυχία, τι περιττή... .	13 ({1}-4-8-9-12) 16 ({1}-4-8-11-16) 10 ({1}-6-{7}-10)
	Αλλά δεν έβλεπα το νόημα τότε.	11 (2-4-8-10)
10	Ο_ηδονικός μου βίος δεν ήταν δυνατόν αλλάως να γίνει..... Έτσι μόνον δουλεύονταν η (τότε σκοτεινές) βουλές της ποι_ησής μου, χαράζονταν της τέχνης μου_η γραμμή.	↓ 12 (4-6-8-12) ↓ 9 (2-4-6-8) 17 (2-6-10-12-14-16) 10 (2-6-10)
	Γι αυτό κ' η μεταμέλεις σταθερές ποτέ δεν ήσαν, κ' η_αποφάσεις μου ν' αλλάξω να σωθώ, ήσανε πάντα βραχυτάτης δι_αρκεί_ας.	↓ 15 (2-6-10-12-14) 12 (4-8-12) 13 ([1]-4-8-12)

Ακολουθεί η καταγραφή των στίχων που μπορούν να μετρηθούν και με διαφορετικό τρόπο:

στ. 1	Τα χρόνια της νε_ότητός μου, ο_ηδονικός μου βί_ος –	17 (2-6-8-14-16)
στ. 4	τι_αποφάσεις που_αδύνατον ήταν να φυλαχθούν.	14 ({1}-[3]-6-9-14)
στ. 5	Τι_άδικη_ανησυχία, τι περιττή... .	12 ({1}-2-8-{9}-12)

Ο ελευθερωμένος στίχος (στον οποίο είναι συντεθειμένο και αυτό το ποίημα) εμφανίζεται εδώ σε μια αρκετά τολμηρή εκδοχή του, αφού οι 13 στίχοι του ποιητικού κειμένου παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία ως προς το συλλαβικό τους μήκος που κυμαίνεται ανάμεσα στις 9 και τις 17 μετρικές συλλαβές. Επίσης, το ποίημα είναι διασπασμένο σε 5 άνισες στροφικές ενότητες, στις οποίες οι στίχοι διατάσσονται σύμφωνα με το παρακάτω σχήμα: 15-13, 13-16οξ.-10οξ., 11, 12οξ.-9-17-10οξ., 15-12οξ.-13.

Χωρίς να το αντιλαμβάνομαι, βουλές
της ποίησής μου σχημάτιζα (ως το νοιώθω τώρα)
να κρατηθώ
ν' αλλάξω να σωθώ (έτσι θα αρρώστα
«να σωθώ»)

Αν, εκτός από τις μετρικορυθμικές τομές που δημιουργούνται μεταξύ των στροφικών μερών (εξαιτίας της υποχρεωτικής και μεγάλης παύσης που προκαλείται στα συγκεκριμένα σημεία), επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε ταυτόχρονα και νοηματικές τομές που διαχωρίζουν το ένα μέρος από το άλλο, θα διαπιστώσουμε καταρχήν ότι η πρωτοπρόσωπη αφήγηση κινείται διαρκώς πάνω σε δύο ρητά δηλωμένους διαφορετικούς χρονικούς άξονες, τον παροντικό (στ. 2: «τώρα»), και τον παρελθοντικό (στ. 6: «τότε»). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποκτά ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η συμπλοκή παρόντος-παραλθόντος, καθώς δεν παρατίθεται η αφήγηση γεγονότων τοποθετούμενων σε δύο διαφορετικές χρονικές περιόδους, ούτε ακολουθείται η τεχνική κατά την οποία ένα παροντικό συμβάν ενεργοποιεί τη μνήμη οδηγώντας τη σε ένα προγενέστερο περιστατικό, το οποίο εντέλει εξιστορείται αναδρομικά· η σύζευξη των δύο διαφορετικών χρονικών σημείων έγκειται στο γεγονός ότι ο αφηγητής επιτυγχάνει τη θέαση από σκοπιά παροντική μιας παλαιότερης φάσης της ζωής του, καθώς πρόκειται για ένα «ποίημα δημιουργικού και ηθικού απολογισμού», όπως σημειώνει ο Σαββίδης.⁷¹⁹ Έτσι, αν και τα ρήματα του ποιητικού κειμένου βρίσκονται σε παρατατικό (στ. 4: «αδύνατον ήταν», στ. 6: «δεν έβλεπα», στ. 7: «δεν ήταν δυνατόν», στ. 9: «δουλεύονταν», στ. 10: «χαράζονταν», στ. 11: «ήσαν», στ. 13: «ήσανε»), με μοναδική εξαίρεση το ρήμα «βλέπω» του στ. 2, ενέχεται σ' αυτά η σημασία με την οποία το ποιητικό υποκείμενο τα φορτίζει τώρα, δηλαδή όταν έχει πια απομακρυνθεί χρονικά από τη στιγμή κατά την οποία συνέβαιναν αυτά που αφηγείται και έχει αποκτήσει την ώριμη σκέψη που απαιτείται για να αντιμετωπίσει (πλέον) τα περασμένα γεγονότα με διαφορετικό τρόπο. Ας δούμε, όμως, πιο αναλυτικά τη θεματική αιχμή κάθε στροφικού τμήματος: α) Ο αφηγητής μάς πληροφορεί εξαρχής αφενός για τα δύο χρονικά επίπεδα που συμπλέκονται και συμπίπτουν με δύο διαφορετικούς τρόπους οπτικής της ζωής του (οι δείκτες του χρόνου είναι οι εξής: «Τα χρόνια της νεότητός μου» και «τώρα») και αφετέρου για το θέμα που πρόκειται να τον απασχολήσει («ο ηδονικός μου βίος»). β) Οι παρελθοντικές ανώφελες (όπως χαρακτηρίζονται με βάση την παροντική οπτική) «μεταμέλειες» του ποιητικού υποκειμένου σχετικά με τον τρόπο της ζωής του. γ) Ένας απομονωμένος στίχος με τον οποίο εκφράζεται η λανθασμένη οπτική του παρελθόντος (είναι χαρακτηριστική η πλήρης αντίθεση του στ. 6 με τον στ. 2 του πρώτου στροφικού μέρους: «Αλλά δεν έβλεπα το νόημα τότε» - «πώς βλέπω τώρα καθαρά το νόημά των»). δ) Η καθοριστική συμβολή του τρόπου ζωής

⁷¹⁹ Σαββίδης, «Ποιήματα ποιητικής του Καβάφη», *ό.π.*, σ. 300.

του αφηγητή στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού του έργου (η αναφορά στο έργο αυτό γίνεται μία φορά με τη χρήση της λέξης «ποίηση» και άλλη μία φορά με τη λέξη «τέχνη»).⁷²⁰ ε) Τελική εξήγηση για την προσωρινότητα των «μεταμελειών» του παρελθόντος. Έτσι, δημιουργείται η εξής εξελικτική “γραμμή” της ζωής του αφηγητή: αρχικό χρονικό σημείο («χρόνια της νεότητας»): «ηδονικός βίος», προσωρινές «μεταμέλειες» και απραγματοποίητες «αποφάσεις» για αλλαγή του τρόπου ζωής - μεταγενέστερο χρονικό σημείο: χαρακτηρισμός των «μεταμελειών» ως «περιττών» και σύνδεση του βίου με το δημιουργικό έργο.

Η παρουσία της ομοιοκαταληξίας είναι ανεπαίσθητη, αφού ομοιοκαταληκτούν μόνο οι στ. 5-10 («περιττή» - «γραμμή»), με βάση το καταληκτικό τονισμένο φωνήεν τους (με ηχητικό σχήμα: 1'), δηλαδή με ατελή οξύτονη ρίμα.

Συνεχίζοντας με τη διερεύνηση της ρυθμικής κίνησης στο εσωτερικό των στίχων, βρίσκουμε 3 τόνους σε μονές συλλαβές. Στον στ. 3 τονίζεται η 9η συλλαβή (στη λέξη «άσκοπη»), αλλά τόνο φέρει και η γειτονική της 8η συλλαβή (στη λέξη «περιττές»): το κόμμα που χωρίζει τις δύο διαδοχικές τονισμένες συλλαβές εκμηδενίζει την επίδραση που ασκεί η μία στην άλλη· επομένως, η μετρική ατονία υπονομεύεται και εντέλει ο τόνος στη μονή συλλαβή διατηρεί την ισχύ του. Ο παρατονισμός στην 11η συλλαβή του στ. 4 (στο ρήμα «ήταν») επιφέρει στιγμιαία ρυθμική εκτροπή. Ανάμεσα στην τονισμένη και ταυτόχρονα συνιζημένη 6η συλλαβή του στ. 5 (η οποία περιέχεται στη λέξη «ανησυχία») και την εκτός μετρικών κανόνων τονισμένη 7η συλλαβή (που συμπίπτει με την ερωτηματική αντωνυμία «τι») μεσολαβεί κόμμα. Για να αποφανθούμε σχετικά με τον βαθμό της ακουστικής έντασης του συγκεκριμένου τόνου (στην 7η συλλαβή), πρέπει να λάβουμε υπόψη τους εξής παράγοντες: καταρχήν πρόκειται για μονοσύλλαβη και νοηματικά δευτερεύουσα λέξη, συνεπώς και ο τόνος της είναι δευτερεύων, ενώ, ως προς τη σχέση του τόνου με τον γειτονικό τόνο της 6ης συλλαβής, δεν υπάρχει αλληλεπίδραση ανάμεσά τους, αφού το κόμμα απομακρύνει τις δύο συλλαβές μειώνοντας με τον τρόπο αυτό τη ρυθμική επιρροή που ασκεί η μία στην άλλη· επομένως, συμπεραίνουμε ότι ούτως ή άλλως απαντά εδώ το φαινόμενο

⁷²⁰ Η αναφορά του Καβάφη (μέσω των ποιημάτων του) στην τέχνη της ποίησης είναι ένα ζήτημα που έχει απασχολήσει αρκετά τους μελετητές του έργου του, κατά συνέπεια και το συγκεκριμένο ποίημα έχει γίνει αντικείμενο σχολιασμού. Για παράδειγμα, ο Θέμελης συνδέει τον βίο και το έργο του ποιητή υπερτονίζοντας την κεντρική θέση που κατείχε η τέχνη της ποίησης στη ζωή του και σημειώνοντας τα εξής: «Ο Καβάφης έζησε ολόκληρο τον εαυτό του από ανάγκη εσωτερική μέσα στην Ποίηση. Έκαμε μια μετάσταση του βιωματικού βίου στον ποιητικό βίο, ανάλωσε μέσα σ' αυτήν την ψυχή του», Γ. Θέμελης, «Ο Καβάφης, η πανοπλία και οι ακάλυπτοι απόγονοι», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, ό.π., σ. 1566-1575: 1572.

της υπονόμησης της μετρικής ατονίας. Ο βασικός παράγοντας που επενεργεί στο σημείο αυτό είναι η δευτερεύουσα φύση του τόνου, οπότε, αν και ο τόνος της 7ης συλλαβής ανεξαρτητοποιείται από τον γειτονικό τόνο, είναι ακουστικά ανίσχυρος.

Τα εσωτερικά σημεία στίξης του ποιήματος είναι 6 και κατανέμονται σε 5 στίχους (ο 1 από αυτούς περιέχει 2 σημεία στίξης). Αναφορικά με το είδος της εσωτερικής στίξης, συναντούμε 3 φορές κόμμα, 1 φορά αποσιωπητικά (με πέντε τελείες) και 1 παρένθεση, δηλαδή 2 σημεία στα οποία γίνεται σύντομη παύση (όταν ανοίγει και όταν κλείνει η παρένθεση). Εξωτερική στίξη απαντά στο τέλος 11 στίχων· πρόκειται για τα παρακάτω σημεία στίξης: 5 τελείες, 4 κόμματα, 1 παύλα και (σε 1 περίπτωση) αποσιωπητικά (με τέσσερις τελείες).

Όσον αφορά, ειδικότερα, τη μετρική κατασκευή των δεκαπεντασύλλαβων στ. 1 και 11, και στις δύο περιπτώσεις τηρείται απαράβατα η ιαμβική τονική ακολουθία (με τονικό σχήμα 2-6-8-12-14 στον στ. 1 και 2-6-10-12-14 στον στ. 11), αλλά αθετείται η σύμβαση της κεντρικής τομής. Συγκεκριμένα, στον στ. 1 η τομή υπονομεύεται έντονα διότι η 8η συλλαβή του στίχου συμπίπτει με την τελευταία συλλαβή της λέξης «νεότητας» στη φράση «της νεότητός μου» που ακολουθείται από κόμμα. Στον στ. 11 η τομή καταργείται, καθώς περιέχεται στο εσωτερικό της λέξης «σταθερές».

Η συνίζηση και η χασμωδία εφαρμόζονται με απόλυτη ισορροπία στο ποίημα, καθώς καταμετρώνται 11 συνιζήσεις (6 εσωτερικές, 4 εξωτερικές και 1 συνίζηση τριών φωνηέντων) και 10 χασμωδίες (6 εσωτερικές και 4 εξωτερικές). Οι επιμέρους κατηγορίες στις οποίες κατατάσσονται οι συνιζήσεις είναι οι εξής: 2 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 4 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 3 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (η 1 από αυτές γίνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και επίθετο)· 1 εξωτερική συνίζηση ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα· 1 συνίζηση τριών άτονων και περιεχόμενων σε διαφορετικές λέξεις φωνηέντων (τα δύο από τα φωνήεντα χωρίζονται με κόμμα). Οι χασμωδίες εντάσσονται στις παρακάτω ομάδες: 1 εσωτερική χασμωδία ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 εσωτερική ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 4 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (η 1 γίνεται μεταξύ ηχητικά όμοιων φωνηέντων)· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (η 1 σημειώνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και ουσιαστικό)· 1 εξωτερική ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 1 εξωτερική πάνω σε κόμμα και ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (εντοπίζεται σε συνάντηση τριών φωνηέντων)· 1 εξωτερική πάνω σε αποσιωπητικά και ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν.

Συνεχίζω με τη διάρθρωση των σχημάτων των 3 διασκελισμών που εντοπίζονται στο ποίημα. Ο σύνθετος διασκελισμός των στ. 7-8 χωρίζει την απρόσωπη έκφραση «δεν ήταν δυνατόν» και τη δευτερεύουσα βουλητική πρόταση «αλλέως να γίνει» που λειτουργεί συντακτικά ως υποκείμενο της απρόσωπης έκφρασης, ενώ ταυτόχρονα ο διασκελισμός απομακρύνει το υποκείμενο «Ο βίος» της δευτερεύουσας πρότασης (το οποίο περιέχεται στον στ. 7) από το ρήμα της «να γίνει». Πρέπει, επίσης, να επισημανθεί ότι η ένταση που προκαλείται από τον διασκελισμό αυξάνεται εξαιτίας των αποσιωπητικών που σημειώνονται μετά τον μετασκελισμό. Το ζεύγος των χωρισμένων συντακτικών όρων των στ. 8-9 συγκροτείται από τον επιρρηματικό προσδιορισμό του τρόπου «Έτσι» και το ρήμα «δουλεύονταν»· παρεμβάλλεται, επίσης, κι άλλος όρος ανάμεσά τους (το επίρρημα «μόνον»), ο οποίος τοποθετείται στο τέλος του πρώτου στίχου. Ο διασκελισμός που γίνεται στους στ. 12-13 διασπά τη συνοχή μιας συντακτικής ενότητας συναποτελούμενης από το υποκείμενο «η αποφάσεις» και το ρήμα «ήσανε»· στην περίπτωση αυτή τα δύο τμήματα του διασκελισμού απομακρύνονται πολύ, καθώς το υποκείμενο είναι τοποθετημένο στην αρχή του στ. 12, ενώ στο τέλος του στίχου σημειώνεται και κόμμα.

Το ποίημα πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Γράμματα* τον Ιούνιο-Οκτώβριο του 1917. Στη συνέχεια, παραθέτω τη σχετική φωτογραφία της σελίδας του περιοδικού:

ΛΑΝΗ ΤΑΦΟΣ.

Ὁ Λάνης ποῦ ἀγάπησες ἔδω δὲν εἶναι, Μάρκε,
στὸν τάφο ποῦ ἔρχεσαι καὶ κλαῖς, καὶ μένεις ὦρες καὶ ὦρες.
Τὸν Λάνη ποῦ ἀγάπησες τὸν ἔχεις πιὸ κοντὰ σου
στὸ σπῆτι σου ὅταν κλείεσαι καὶ βλέπεις τὴν εἰκόνα,
ποῦ αὐτὴ κάπως διατήρησεν ὅτ' εἶχε ποῦ ν' ἀξίζει,
ποῦ αὐτὴ κάπως διατήρησεν ὅτ' εἶχες ἀγαπήσει.

Θυμᾶσαι, Μάρκε, ποῦ ἔφερες ἀπὸ τοῦ ἀνθυπάτου
τὸ μέγαρον τὸν Κυρηναῖο περιφημο ζωγράφο,
καὶ μὲ τί καλλιτεχνικὴν ἐκείνος πανουργία
μόλις εἶδε τὸν φίλο σου κ' ἤθελε νὰ σᾶς πείσει
ποῦ ὡς Ὑάκινθον ἐξ ἅπαντος ἔπρεπε νὰ τὸν κίμει
(μ' αὐτὸν τὸν τρόπο πιὸ πολὺ θ' ἀκούονταν ἢ εἰκῶν του).

Μὰ ὁ Λάνης σου δὲν δάνειζε τὴν ἔμορφιά του ἔτσι·
καὶ σταθερὰ ἐναντιωθεὶς εἶπε νὰ παρουσιάσει
ὄχι διόλου τὸν Ὑάκινθον, ὄχι κανέναν ἄλλον,
ἀλλὰ τὸν Λάνη, υἱὸ τοῦ Ραμετίχου, Ἀλεξανδρέα.

ΝΟΗΣΙΣ.

Τὰ χρόνια τῆς νεότητός μου, ὁ ἡδονικὸς μου βίος—
πῶς βλέπω τώρα καθαρὰ τὸ νόημά των.

Τί μεταμέλειες περιττές, τί μάταιες.....

Ἀλλὰ δὲν ἔβλεπα τὸ νόημα τότε.

Μέσα στὸν ἔκλυτο τῆς νεότητός μου βίος
μορφόνονταν βουλές τῆς ποιήσεώς μου,
σχεδιάζονταν τῆς τέχνης μου ἡ περιοχὴ.

Γι' αὐτὸ κ' ἡ μεταμέλειες σταθερὸς ποτὲ δὲν ἦσαν.
Κ' ἡ ἀποφάσεις μου νὰ κρατηθῶ, ν' ἀλλάξω
διαρκοῦσαν δυὸ ἑβδομάδες τὸ πολὺ.

Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ

256

Ακολουθεῖ ἡ απεικόνιση τῆς μετρικῆς οργάνωσης τοῦ ποιήματος:

	Τα χρόνια τῆς νεότητός μου, ὁ ἡδονικὸς μου βίος — πῶς βλέπω τώρα καθαρὰ τὸ νόημά των.		15 (2-6-8-12-14) 13 ({1}-2-4-8-10-12)
	Τι μεταμέλειες περιττές, τι μάταιες.....		12 ({1}-4-8-{9}-10)
	Ἀλλὰ δὲν ἔβλεπα τὸ νόημα τότε.		11 (2-4-8-10)
5	Μέσα στὸν ἔκλυτο τῆς νεότητός μου βίος μορφόνονταν βουλές τῆς ποιήσεώς μου, σχεδιάζονταν τῆς τέχνης μου ἡ περιοχὴ.	↓	13 ([1]-4-8-10-12) 11 (2-6-8-10) 12 (2-6-12)

	Γι' αυτό κ' η μεταμέλειες σταθερές ποτέ δεν ήσαν.	15 (2-6-10-12-14)
	Κ' η_αποφάσεις μου να κρατηθώ, ν' αλλάξω ↓	13 (4-10-12)
10	διάρκοῦσαν δυο_εβδομάδες το πολύ. ⁷²¹	10 (2-4-6-10)

Παρακάτω καταγράφονται οι μετρικά διαφορούμενοι στίχοι:

στ. 1	Τα χρόνια της νε_ότητός μου,_ ο_ηδονικός μου βί_ος –	17 (2-6-8-14-16)
στ. 3	Τι μεταμέλειες περιττές, τι μάταιες....	11 ({1}-4-8-{9})-10)
στ. 7	σχεδιάζονταν της τέχνης μου_η περι_οχή.	12 (2-6-12)

Τα χαρακτηριστικά του ελευθερωμένου στίχου δεν παρουσιάζονται διαφοροποιημένα στην οριστική γραφή του ποιητικού κειμένου. Συγκεκριμένα, το ποίημα περιέχει 10 στίχους (3 λιγότερους από αυτούς της αρχικής μορφής), με συλλαβική έκταση 10-15 μετρικών συλλαβών, μοιρασμένους ανισομερώς σε 5 στροφικές ενότητες. Το σχήμα της διάταξης των στίχων είναι το εξής: 15-13, 12προπ., 11, 13-11-12οξ., 15-13-10οξ.

Μολονότι ο αριθμός των στροφικών ενοτήτων δεν αλλάζει στο τελικό ποίημα και η ροή του νοήματος ακολουθεί την ίδια πορεία κατά τη διαδοχή των στροφικών τμημάτων, αφαιρούνται 2 στίχοι από το δεύτερο μέρος του ποιήματος (με συνέπεια αυτό να αποτελείται πλέον από 1 μόνο στίχο) και 1 στίχος από το τέταρτο μέρος του. Επιπλέον, εμφανίζονται αρκετές διαφοροποιήσεις και στο επίπεδο των συντακτικών και εκφραστικών επιλογών. Οι κοινοί στίχοι ανάμεσα στην αρχική και την τελική μορφή είναι οι εξής: στ. 1, 2, 6/4, 11/8 (εδώ παρατηρούνται δύο ασήμαντες διαφορές: ο εκθλιμμένος τύπος της πρόθεσης «για» με τον οποίο αρχίζει ο στίχος δεν έχει απόστροφο στην προγενέστερη γραφή, ενώ στην οριστική γραφή προστίθεται η απόστροφος, δηλαδή ο ποιητής γράφει: «Γι» και «Γι'» αντίστοιχα· επίσης, αρχικά ο στίχος τελειώνει με κόμμα, ενώ στη δημοσιευμένη μορφή ολοκληρώνεται με τελεία). Ενδεικτική για τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης επεξεργάζεται και επιμελείται τον ποιητικό λόγο, δείχνοντας ιδιαίτερη προσοχή σε κάθε του λέξη, είναι η αλλαγή των ρημάτων που χρησιμοποιεί για να περιγράψει τη διαμόρφωση της τέχνης του· συγκεκριμένα, τα αρχικά ρήματα «δουλεύονταν» (στ. 9) και «χαράζονταν» (στ. 10) δίνουν μετέπειτα τη θέση τους στα συνώνυμα ρήματα «μορφώνονταν» (στ. 6) και «σχεδιάζονταν» (στ. 7). Μία, επίσης, χαρακτηριστική αλλαγή είναι αυτή που παρατηρείται στον τύπο της γενικής ενικού του ουσιαστικού «ποίηση», καθώς αρχικά χρησιμοποιείται η

⁷²¹ Κ. Π. Καβάφης, «Νόησις», *Γράμματα*, τ. 4, τχ. 38, Ιούνιος-Οκτώβριος 1917, σ. 256.

κατάληξη «-ης» (στη φράση «βουλές της ποιήσής μου» του στ. 9), ενώ στη συνέχεια χρησιμοποιείται η κατάληξη «-εως» (στη φράση «βουλές της ποιήσεώς μου» του στ. 6): η αλλαγή αυτή δεν αποσκοπεί στην εξυπηρέτηση μετρικορυθμικών αναγκών, αφού δεν προκύπτουν τονικοσυλλαβικά προβλήματα με τη χρήση κανενός από τους δύο τύπους, αλλά μάλλον πηγάζει από την επιδίωξη του ποιητή να προσδώσει εντέλει μία σημασιακή χροιά επισημότητας στο συγκεκριμένο σημείο. Το αντίθετο συμβαίνει στον τελευταίο στίχο του ποιήματος (στ. 13: «ήσανε πάντα βραχυτάτης διάρκειας» / στ.10: «διαρκούσαν δυο εβδομάδες το πολύ»), στον οποίο η έκφραση μεταλλάσσεται χάνοντας τον επίσημο τόνο της και αποκτώντας ύφος προφορικού λόγου. Μία επιπρόσθετη αξιοπαρατήρητη εκφραστική μεταβολή εντοπίζεται στη φράση «της τέχνης μου η γραμμή» (στ. 10) / «της τέχνης μου η περιοχή» (στ. 7).

Στο ποίημα ομοιοκαταληκτούν άτακτα μόνο οι στ. 7-10 («περιοχή» - «πολύ»), με βάση το καταληκτικό τονισμένο φωνήεν τους, το οποίο είναι ομόηχο με το καταληκτικό φωνήεν των ομοιοκατάληκτων στίχων του αρχικού ποιητικού κειμένου («περιττή» - «γραμμή»: μάλιστα, η λέξη «περιοχή» της τελικής μορφής αντικαθιστά τη νοηματικά συναφή αλλά και κάπως ασαφή λέξη «γραμμή» της αρχικής γραφής).

Ο ιαμβικός ρυθμός των στίχων του ποιήματος βαδίζει χωρίς να ανακόπτεται από παρατονισμούς. Ο τόνος στην 9η συλλαβή του στ. 3 (στη λέξη «τι») δεν ακούγεται σαν παρατονισμός, καθώς είναι δευτερεύων μετρικός τόνος: παράλληλα, βέβαια, τονίζεται και η 8η συλλαβή του στίχου (στη λέξη «περιττές»), ενώ ανάμεσα στις δύο τονισμένες συλλαβές μεσολαβεί κόμμα, το οποίο ανεξαρτητοποιεί τους δύο συνεχόμενους τόνους. Επομένως, διαπιστώνουμε ότι εδώ απαντά το φαινόμενο της υπονόμησης της μετρικής ατονίας αφενός εξαιτίας της παρουσίας σημείου στίξης ανάμεσα στις δύο τονισμένες συλλαβές και αφετέρου λόγω της δευτερεύουσας φύσης του τόνου της μονής συλλαβής, η οποία υπαγορεύει εκ των προτέρων την ηχητική αποδυνάμωσή του.

Η κίνηση του ρυθμού των στίχων διακόπτεται στιγμιαία μόνο σε 3 σημεία του ποιητικού κειμένου, εξαιτίας της παρουσίας εσωτερικών κομμάτων, για να επανεκκινήσει αμέσως μετά. Οι στίχοι που τελειώνουν με σημείο στίξης είναι 8: στους 5 από αυτούς σημειώνεται τελεία, στον 1 κόμμα, στον 1 παύλα και σε 1 στίχο υπάρχουν αποσιωπητικά (με πέντε τελείες).

Οι 2 δεκαπεντασύλλαβοι του ποιήματος, δηλαδή οι στ. 1 και 8, υπήρχαν και στο προηγούμενο στάδιο της γραφής του και έχουν περιγραφεί παραπάνω (κανένας από τους 2 δεκαπεντασύλλαβους δεν εμφανίζει το τυπικό σχήμα των δύο ημιστιχίων,

καθώς στον πρώτο σημειώνεται κόμμα μετά την 9η συλλαβή και η κεντρική τομή υπονομεύεται έντονα, δηλαδή η συντακτικονοηματική διάρθρωση δεν επιτρέπει την παύση μετά την 8η συλλαβή, ενώ στον δεύτερο η τομή καταργείται).

Απόλυτα εξισορροπημένη είναι η χρήση της συνίζησης και της χασμωδίας, αφού οι φωνηεντικές συναντήσεις που διαβάζονται με συνίζηση είναι 10 (8 εσωτερικές συνιζήσεις, 1 εξωτερική συνίζηση και 1 συνίζηση τριών φωνηέντων), ενώ με χασμωδία διαβάζονται 8 φωνηεντικές συναντήσεις (6 εσωτερικές και 2 εξωτερικές χασμωδίες). Τα ειδικότερα γνωρίσματα των συνιζήσεων (ως προς το είδος των συναντώμενων φωνηέντων) γίνονται σαφέστερα κατανοητά με την κατηγοριοποίησή τους στις παρακάτω ομάδες: 4 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 3 εσωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (η 1 σημειώνεται ανάμεσα σε ηχητικά όμοια φωνήεντα)· 1 εσωτερική συνίζηση ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 1 εξωτερική ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 συνίζηση τριών άτονων και περιεχόμενων σε διαφορετικές λέξεις φωνηέντων (τα δύο από τα φωνήεντα είναι χωρισμένα με κόμμα). Ακολουθούν οι κατηγορίες των χασμωδιών: 1 εσωτερική χασμωδία ανάμεσα σε δύο άτονα και όμοια φωνήεντα· 2 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 3 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (η 1 σημειώνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και ουσιαστικό).

Το φαινόμενο του διασκελισμού απαντά 2 φορές στο ποίημα. Συγκεκριμένα, στους στ. 5-6 διασπάται η συντακτικονοηματική ενότητα που συναποτελείται από τον σύνθετο εμπρόθετο προσδιορισμό του τόπου (με μεταφορική σημασία) «Μέσα στον [...] βίο» και το ρήμα «μορφόνονταν», ενώ το σχήμα του διασκελισμού των στ. 9-10 συγκροτείται από το υποκείμενο «η αποφάσεις» (το οποίο τοποθετείται στην αρχή του στ. 9) και το ρήμα «διαρκούσαν».

Στη συνέχεια, καταγράφονται τα μετρικά χαρακτηριστικά των δύο μορφών του ποιήματος:

Μετρικά χαρακτηριστικά	Αρχική μορφή: «Νόησις» (1915)	Τελική μορφή: «Νόησις» (1917)
Είδος στίχου	Ελευθερωμένος στίχος	Ελευθερωμένος στίχος
Αριθμός στίχων	13	10
Συλλαβική έκταση των στίχων	9-17 μετρ. συλλαβές (1 9σύλ. - 2 10σύλ. - 1 11σύλ. - 2 12σύλ. - 3 13σύλ. - 2 15σύλ. - 1 16σύλ. - 1 17σύλ.)	10-15 μετρ. συλλαβές (1 10σύλ. - 2 11σύλ. - 2 12σύλ. - 3 13σύλ. - 2 15σύλ.)
Στροφικές ενότητες	5	5

Κατανομή των στίχων στις στροφικές ενότητες	2-3-1-4-3	2-1-1-3-3
Διάταξη των στίχων	15-13, 13-16-10, 11, 12-9-17-10, 15-12-13	15-13, 12, 11, 13-11-12, 15-13-10
Στίχοι που ομοιοκαταληκτούν	2	2
Ποσοστό των στίχων που ομοιοκαταληκτούν	15,38%	20%
Τόνοι σε μονές μετρικές συλλαβές	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 4 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Μη αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 1 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 2	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 2 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Μη αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 1
Μέσος όρος παρατονισμών ανά στίχο	0,15	–
Στίχοι με παρατονισμούς	2	–
Ποσοστό στίχων με παρατονισμούς	15,38%	–
Εσωτερικά σημεία στίξης	6	3
Μέσος όρος εσωτερικών σημείων στίξης ανά στίχο	0,46	0,3
Στίχοι με εσωτερική στίξη	5	3
Ποσοστό στίχων με εσωτερική στίξη	38,46%	30%
Στίχοι με στίξη στο τέλος	11	8
Ποσοστό στίχων με στίξη στο τέλος	84,62%	80%
Συνιζήσεις	11	10
Χασμωδίες	10	8
Ποσοστό συνιζήσεων - χασμωδιών	52,38% - 47,62%	55,56% - 44,44%
Διασκελισμοί	3	2
Ποσοστό διασκελισμών	23,08%	20%

Η συγκεντρωτική παρουσίαση των παραπάνω στοιχείων καταδεικνύει ότι δεν παρατηρούνται ουσιαστικές διαφορές στη μορφική εικόνα της αρχικής και της οριστικής γραφής, καθώς τόσο το σχήμα του ελευθερωμένου στίχου, με άτακτη ομοιοκαταληξία 2 μόνο στίχων, όσο και τα επιμέρους μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά (η μεγάλη ποικιλία ως προς τη συλλαβική έκταση των στίχων, η ανισομερής κατανομή των στίχων σε 5 στροφικές ενότητες, οι τόνοι σε μονές συλλαβές στίχων, η παρουσία της εσωτερικής και της εξωτερικής στίξης, η ισορροπημένη χρήση της συνιζήσης και της χασμωδίας, η λειτουργία του διασκελισμού) παραμένουν σταθερά. Οι αλλαγές που παρατηρούνται στα αριθμητικά στοιχεία που αφορούν ορισμένα από τα παραπάνω γνωρίσματα είναι αμελητέες, αν αναλογιστούμε ότι αυτές οφείλονται κατά κύριο λόγο στη μείωση του συνολικού αριθμού των στίχων του ποιήματος, κατά 3 στίχους, κάτι που αποτελεί τη βασική διαφορά των δύο μορφών. Επίσης, ο Καβάφης, όταν ε-

πεξεργάστηκε για τελευταία φορά το ποίημα, τροποποίησε την έκφρασή του σε αρκετά σημεία. Ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής διαφοροποιεί το τελικό του ποιητικό κείμενο, μειώνοντας τον συνολικό αριθμό των στίχων και παραλλάσσοντας, παράλληλα, την άρθρωση του ποιητικού του λόγου, μαρτυρά ενδεχομένως την πρόθεσή του να παρουσιάσει ένα ποίημα που να διακρίνεται από μεγαλύτερη εκφραστική πυκνότητα.

6. «Δημητρίου Σωτήρος» / «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)»

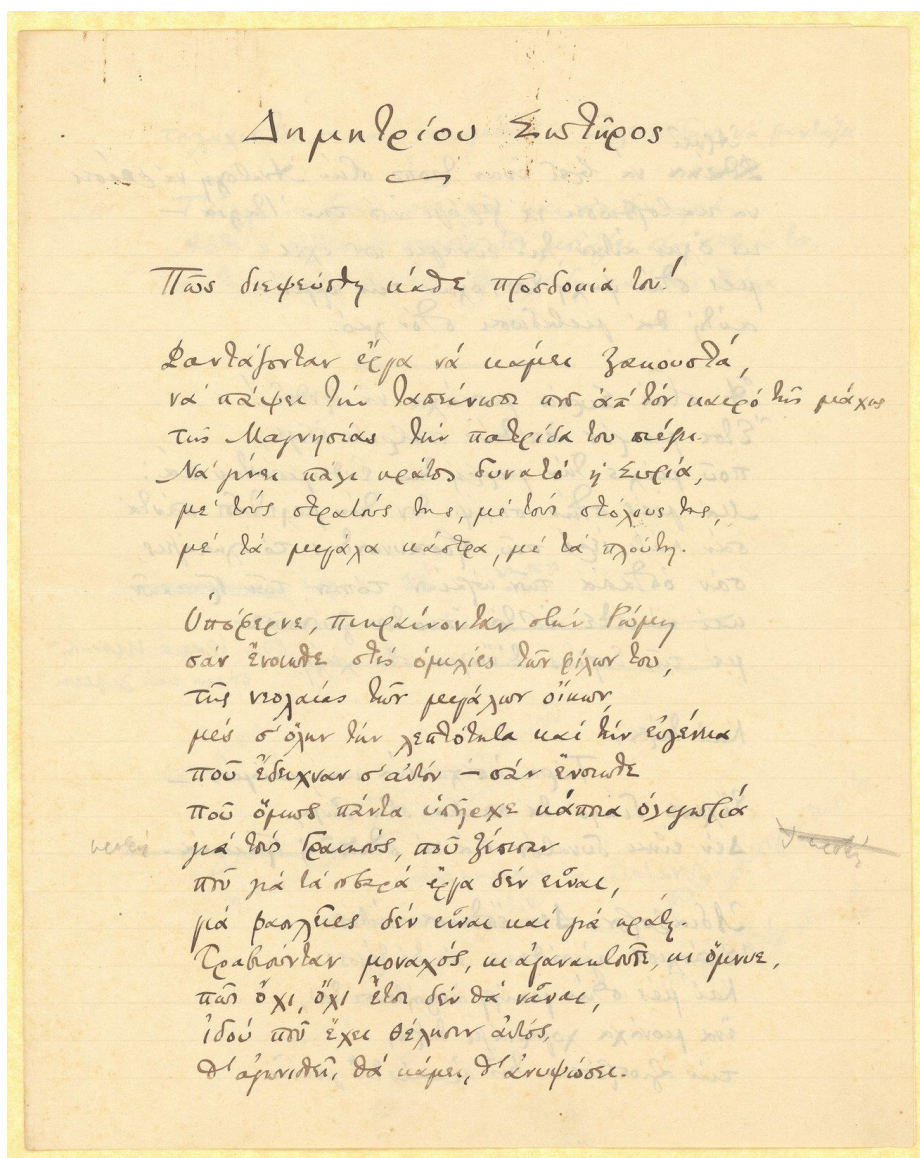
Το ποίημα που θα εξεταστεί στη συνέχεια, δηλαδή το «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)», γράφτηκε τον Μάρτιο του 1915, δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβριο του 1919 και ανήκει στον κύκλο των ιστορικών ποιημάτων του Καβάφη, καθώς παρουσιάζει την εκτύλιξη μιας ιστορίας ενταγμένης στον ιστορικό ορίζοντα των ελληνιστικών χρόνων.⁷²² Ο Σαββίδης χαρακτηρίζει το εν λόγω ποιητικό κείμενο ως «ένα από τα μείζονα ποιήματά του [του Καβάφη]»⁷²³ και το κατατάσσει στην κατηγορία των καβαφικών ποιημάτων που «μας μεταδίνουν την πολιτική [...] αίσθηση του ποιητή», καθώς η «αίσθηση» του «βασιλιά» (του κεντρικού ήρωα της αφηγούμενης ιστορίας) «αγγίζει την καρδιά της πολιτικής εμπειρίας των Ελλήνων· όχι απλώς των Ελλαδιτών ή των Αιγυπτιωτών, ή έστω των Ρωμαίων, αλλά του Ελληνισμού κάθε τόπου και χρόνου».⁷²⁴ Πρόκειται, λοιπόν, για ένα από τα καβαφικά ποιήματα που περιγράφουν το δράμα του ελληνισμού και των ελληνικών τόπων. Ο Γαραντούδης, εξετάζοντας τους

⁷²² Βλ. τις παρακάτω ιστορικές πληροφορίες που παραθέτει ο Σαββίδης: «Ο Δημήτριος, εγγονός του Αντίοχου Γ΄ που το 190 π.Χ. είχε νικηθεί από τους Ρωμαίους στην Μαγνησία επί Σιπύλω της Λυδίας [...], και γιος του Σελεύκου Δ΄ Φιλοπάτορος, πέρασε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια στην Ρώμη ως όμηρος [...]. Παραγκωνίστηκε από τον θρόνο της Συρίας, πρώτα από τον θείο του Αντίοχο Δ΄ Επιφανή [...] και κατόπι από τον εξάδελφό του, Αντίοχο Ε΄. Στα 162 π.Χ. δραπέτευσε από την Ιταλία, ανέκτησε τον θρόνο, και αγωνίστηκε να αποκαταστήσει την ενότητα και την ηγεμονία της Συρίας. Η ικανότητά του τον κατέστησε επίφοβο στους γείτονές του και ύποπτον στους Ρωμαίους. Δημιούργησεν εχθρούς – ακόμα και ανάμεσα σε όσους είχε ευεργετήσει [...] – και κατάνησε μισάνθρωπος και μέθυσος. Στα 150 π.Χ. ηττήθηκε και σκοτώθηκε από τον τυχοδιώκτη διεκδικητή του θρόνου, Αλέξανδρο Βάλα [...], τον οποίο, με τις ευλογίες των Ρωμαίων, προωθούσαν ο ραδιούργος πρώην σατράπης της Βαβυλώνας, Ηρακλείδης [...], ο Άτταλος Β΄ της Περγάμου, και ο Πτολεμαίος Σ΄ Φιλομήτωρ [...]», Σαββίδης, «Σημειώσεις», *Τα ποιήματα (1919-1933)*, τ. Β΄, ό.π., σ. 106. Βλ., επίσης, για ιστορικές πληροφορίες σχετικά με το ποίημα: Μαλάνος, *Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης. Ο άνθρωπος και το έργο του*, ό.π., σ. 333-342· Σαρεγιάννης, *Σχόλια στον Καβάφη*, ό.π., σ. 76· Σπύρος Λ. Βρεττός, «Για τα ιστορικά ποιήματα του Καβάφη», *Κ. Π. Καβάφης. Κλασικός και μοντέρνος. Ελληνικός και παγκόσμιος*, ό.π., σ. 29-36: 35.

⁷²³ Σαββίδης, «Μια πολιτική χαρτογράφηση της ποίησης του Καβάφη καμωμένη από φίλον του, ερασιτέχνην», ό.π., σ. 324.

⁷²⁴ Σαββίδης, «Η πολιτική αίσθηση στον Καβάφη», ό.π., σ. 107. Ανάμεσα στα πολιτικά ποιήματα κατατάσσει το συγκεκριμένο ποίημα και ο Βρισμιτζάκης, βλ. Γ. Βρισμιτζάκης, *Το έργο του Κ. Π. Καβάφη*, Πρόλογος και Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος 1975, σ. 34-35. Ο Βρισμιτζάκης σημειώνει, επίσης, ότι «τον ποιητήν ενδιαφέρουν προ παντός οι διαγωγές εκείνες των ατόμων [...] ή δράσεις των εθνών [...] που οδήγησαν στην αποτυχία, που δεν έστεψε κανένας θρίαμβος. Ήταν ορθές, ως επί το πλείστον, άξιες επαίνου. Μα η τύχη ή η μοιραία φορά των πραγμάτων ηθέλησαν αλλιώς», σ. 34-35.

παράγοντες που συνέβαλαν «στην παγκόσμια καταξίωση της καβαφικής ποίησης»,⁷²⁵ εντάσσει αυτό το «οικουμενικών διαστάσεων» όραμα, το οποίο αποτελεί, όπως επισημαίνει ο μελετητής, «μια πολυπολιτισμική αίσθηση της ελληνικότητας ως μιας θαυμαστής κοινής παρακαταθήκης κειμένων, παραστάσεων και αξιών», ανάμεσα στις «σταθερές αξίες» και τους «συνεκτικούς μύθους» που εντοπίζονται στο έργο του Καβάφη.⁷²⁶ Αρχικά, παραθέτω τις φωτογραφίες του χειρογράφου:



CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

⁷²⁵ Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η καβαφική ποίηση και οι “ανελλήνιστοι” αναγνώστες της», *Το Δέντρο*, τχ. 145-146, Νοέμβριος/Ιανουάριος 2006, Ο διεθνής Καβάφης [Απήχηση και επιρροές στην ξενόγλωσση γραμματεία], σ. 129-132: 130.

⁷²⁶ Γαραντούδης, *ό.π.*, σ. 131.

Ἄλλοι
ἔθενα νὰ βεῖ ἕνα ἑὸς οὐκ ἄλλοι νὰ εἶπαι
νὰ κολοβώσῃ νὰ γέμῃ ἀπὸ τὴν ἰαγία —
ὡς ὅταν αἰτὴν ἴδῃ δὲν ἔχει πῶς ἔχει
μὲς οὐκ ἔχει ψυχὴν ἔχει τὴν ὀφθαλμὸν
αὐτὴν δὲ μελεδῶσι οὐκ ἔχει.

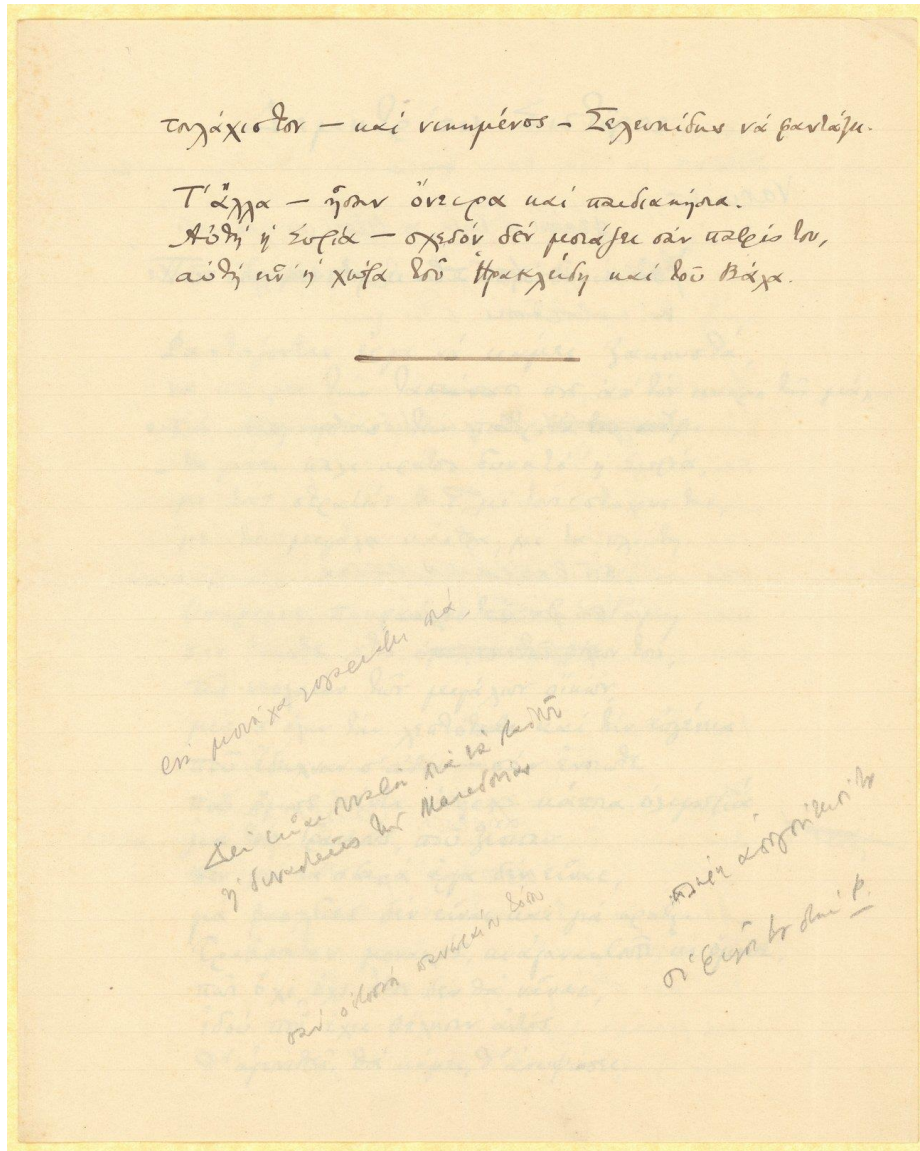
Ἄλλοι εὐφία μονάχα νὰ ἴδῃ!
ἔλεος μὲς ἀπὸ τὴν ἀλγία ἔχει,
πῶς μὲς ἴδῃ μὲς ἴδῃ εὐφία ἴδῃ ἀπὸ
Μὰ μὲς οὐκ ἔχει ὀφθαλμὸν ἴδῃ μελεδῶσι ἴδῃ
οὐκ ἔχει ἴδῃ πῶς ἀποκυνῶσι τὸ ἀποκυνῶσι,
οὐκ ἔχει ἴδῃ τὸν ὀφθαλμὸν τὸν ὀφθαλμὸν,
οὐκ ἔχει ἴδῃ τὸν ὀφθαλμὸν τὸν ὀφθαλμὸν
μὲς τὴν εὐφία ἔχει οὐκ ἔχει.

Καὶ ἴδῃ;

Τώρα ἀποκυνῶσι καὶ καὶ καὶ καὶ —
ἔχει δὲν ἴδῃ ἀπὸ τὴν ἴδῃ.
Δὲν εἶναι δὲν ἴδῃ νὰ ἴδῃ τὴν ἴδῃ —

Ἄλλοι. Δὲν ἴδῃ ἄλλοι.

Ἄλλοι, ἀπὸ τὴν ἴδῃ ἴδῃ ἴδῃ.
Καὶ μὲς οὐκ ἔχει ἀπὸ τὴν ἴδῃ ἴδῃ,
ἴδῃ μονάχα ἴδῃ ἴδῃ ἴδῃ,
τὴν ἴδῃ ἴδῃ ἴδῃ ἴδῃ ἴδῃ.



CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

Ακολουθεί το αρχικό ποιητικό κείμενο συνοδευόμενο από τα σύμβολα που απεικονίζουν τη μετρικορυθμική οργάνωσή του.⁷²⁷

	Πώς δι_εψεύσθη κάθε προσδοκί_α του!	12 ({1}-4-6-10)
	Φαντάζονταν έργα να κάμει ξακουστά, να πάψει την ταπείνωσι που_απ' τον καιρό της μάχης ↓ της Μαγνησί_ας την πατρίδα του πι_έζει.	12 (2- <u>5</u> -8-12) 15 (2-6-12-14) 13 (4-8-12)
5	Να γίνει πάλι κράτος δυνατό_η Συρί_α, με τους στρατούς της, με τους στόλους της, με τα μεγάλα κάστρα, με τα πλούτη.	13 (2-4-6-10-12) 10 (4-8) 11 (4-6-10)
	Υπόφερνε, πικραίνονταν στην Ρώμη σαν ένοιωθε στες ομιλίς των φίλων του, ↓	11 (2-6-10) 12 (2-8-10)

⁷²⁷ Στο χειρόγραφο υπάρχει άνω τελεία στο τέλος του στ. 38, αλλά ο στ. 39 αρχίζει με κεφαλαίο γράμμα, κάτι που σημαίνει ότι ο Καβάφης προφανώς ήθελε να σημειώσει τελεία.

10	της νε_ολαί_ας των μεγάλων οίκων, μες σ' όλην την λεπτότητα και την ευγένει_α που_έδειχναν σ' αυτόν – σαν ένοιωθε που_όμως πάντα υπήρχε κάποια_ολιγωρί_α για τους Γραικούς, που ξέπεσαν	↓ ↓ ↓ ↓	11 (4-8-10) 14 ({1}-2-6-12) 10 (2-6-8) 13 (2-4-6-8-12) 8 (4-6)
15	που για τα σοβαρά_έργα δεν είναι, για βασιλείες δεν είναι και για κράτη. Τραβιούνταν μοναχός, κι αγανακτούσε, κι όμνυ_ε, πως όχι,_όχι_έτσι δεν θα νάναι, ιδού που_έχει θέλησιν αυτός, θ' αγωνισθεί, θα κάμει, θ' ανυψώσει.	↓ ↓ ↓ ↓	11 (6-7-10) 11 (4-6-10) 14 (2-6-10-12) 11 (2-4-6-10) 10 (2-4-6-10) 11 (4-6-10)
20	Φθάνει να βρει_έναν τρόπο στην Ανατολή να φθάσει να κατορθώσει να ξεφύγει_από την Ιταλί_α – κι όλην αυτήν την δύναμι που_έχει μες στην ψυχή του,_όλην την ορμήν αυτή θα μεταδώσει στον λα_ό.	↓ ↓ ↓	15 ([1]-4-6-12-14) 15 (4-8-10-14) 11 ([1]-4-6-10) 10 ({1}-4-6-10) 10 (2-6-10)
25	Α στην Συρία μονάχα να βρεθεί! Έτσι μικρός απ' την πατρίδα_έφυγε, που μόλις την μορφή της ενθυμούνταν πια. Μα μες στην σκέψι του την μελετούσε πάντα σαν κάτι_ιερό που προσκυνώντας το πλησιάζεις, σαν οπτασί_α των ωραί_ων τόπων των Γραικών, και κάποτε_απ' τον ύπνο του ξυπνούσε με της Συρί_ας τ' όνομα στα χείλη.	↓ ↓ ↓ ↓ ↓	10 ({1}-4-6-10) 12 ([1]-4-8-10) 12 (2-6-10-12) 13 (2-4-10-12) 13 (2-4-8-12) 14 (4-8-10-14) 11 (2-6-10) 11 (4-6-10)
30	Και τώρα; Τώρα_απελπισί_α και καύμός. – Είχανε δίκηο τα παιδιά στη Ρώμη. Δεν είναι δυνατόν πια να σταθεί_η Γραικί_α.	↓ ↓ ↓	12 (2-4-8-12) 11 ([1]-4-8-10) 13 (2-6-{7}-10-12)
35	Αδιάφορον. Δεν έπταισεν αυτός. Επάσχισε,_αγωνίσθηκε_ως το τέλος. Και μες στην μαύρη_απογο_ήτευσί του, ένα μονάχα λογαριάζει τώρα, την αξιοπρέπεια της αρχαί_ας του γενιάς τουλάχιστον – και νικημένος – Σελευκίδης να φαντάζει.	↓ ↓ ↓ ↓	10 (2-6-10) 11 (2-6-10) 11 (2-4-8-10) 11 ([1]-4-8-10) 12 (4-8-12) 17 (2-8-12-16)
40	Τ' άλλα_ήσαν όνειρα και παιδικήσια. Αυτή_η Συρία – σχεδόν δεν μοιάζει σαν πατρίς του, αυτή_είν' η χώρα του_Ηρακλείδη και του Βάλα.	↓ ↓	11 ([1]-2-4-10) 13 (2-4-6-8-12) 13 (2-4-8-12)
45			

Καταγράφω τους στίχους που μπορούν να μετρηθούν και με διαφορετικό τρόπο:

στ. 11	μες σ' όλην την λεπτότητα και την ευγένεια	13 ({1}-2-6-12)
στ. 39	Και μες στην μαύρη_απογοήτευσί του,	11 (2-4-8-10)
στ. 43	Τ' άλλα_ήσαν όνειρα και παιδικήσι_α.	12 ([1]-2-4-10)
στ. 45	αυτή_είν' η χώρα του_Ηρακλείδη και του Βάλα.	15 (2-{3}-5-10-14)

Οι 45 στίχοι του εκτεταμένου (για τα δεδομένα των καβαφικών ποιημάτων) αυτού ποιητικού κειμένου έχουν συλλαβική έκταση κυμαινόμενη από τις 8 ως τις 17

μετρικές συλλαβές και μοιράζονται ανισομερώς σε 8 στροφικές ενότητες με βάση το ακόλουθο σχήμα: 12προπ., 12οξ.-15-13-13-10προπ.-11, 11-12προπ.-11-14προπ.-10προπ.-13-8προπ.-11-11-14προπ.-11-10οξ.-11, 15-15-11-10οξ.-10οξ., 10οξ.-12προπ.-12οξ.-13-13-14οξ.-11-11, 12οξ.(3+9)-11-13, 10οξ.-11-11-11-12οξ.-17, 11-13-13.

Οι στροφικές ενότητες συνιστούν βέβαια και νοηματικές ενότητες, στις οποίες αναπτύσσεται από έναν τριτοπρόσωπο αφηγητή η ιστορία της ζωής του Δημητρίου Σωτήρος με έναν χρονικά ανακόλουθο τρόπο. Θα καταγράψω, λοιπόν, τους θεματικούς άξονες των στροφικών και νοηματικών τμημάτων, αφού πρώτα προσδιορίσω τα ακόλουθα τέσσερα χρονικά σημεία της ιστορίας, τα οποία διαπλέκονται στην αφήγηση (βέβαια, για τα δύο από αυτά δίνονται πολλές πληροφορίες, ενώ στα άλλα δύο γίνεται συνοπτική αναφορά): α) Πρώτο χρονικό σημείο: η παιδική ηλικία του Δημητρίου, κατά την οποία ο πρωταγωνιστής φεύγει από την πατρίδα του, τη Συρία (στ. 27). β) Δεύτερο χρονικό σημείο: η περίοδος κατά την οποία ο Δημήτριος είναι όμηρος στη Ρώμη (στ. 2-33). γ) Τρίτο χρονικό σημείο: η περίοδος της προσπάθειάς του για ανασύσταση του κράτους της Συρίας (στ. 37-38). δ) Τέταρτο χρονικό σημείο: η αποτυχία του αγώνα του και η απογοήτευσή του (στ. 1, 34-45). Από την παραπάνω περιγραφή γίνεται αντιληπτό ότι η ζωή του ηγεμόνα διαγράφει μια κυκλική πορεία, αφού η ιστορία του αρχίζει από τη Συρία, συνεχίζεται στη Ρώμη και καταλήγει ξανά στη Συρία. Οι κεντρικές θεματικές γραμμές των στροφικών μερών είναι οι εξής: α) Λιτή και κατηγορηματική δήλωση της ματαίωσης των προσδοκιών του Δημητρίου (τέταρτο χρονικό σημείο). β) Τα όνειρα του πρωταγωνιστή για ανασύσταση του κράτους της Συρίας (δεύτερο χρονικό σημείο). γ) Η ζωή του Δημητρίου στη Ρώμη (δεύτερο χρονικό σημείο). δ) Η επιθυμία του Δημητρίου να δραπετεύσει από την Ιταλία (δεύτερο χρονικό σημείο). ε) Οι αναμνήσεις του πρωταγωνιστή από την πατρίδα του (στ. 27: σύντομη αναφορά στην παιδική του ηλικία) και η εξιδανικευμένη, ονειρώδης εικόνα του γι' αυτή (δεύτερο χρονικό σημείο, σύντομη αναφορά στο πρώτο χρονικό σημείο). στ) Η διάψευση των ονείρων του ήρωα (ο αφηγητής μάς μεταφέρει στο τέταρτο και τελευταίο χρονικό σημείο της ιστορίας χρησιμοποιώντας το επίρρημα «τόρα» και αφήνοντας ένα χρονικό χάσμα, αφού παραλείπεται προς το παρόν η ενδιάμεση φάση της προσπάθειάς του ηγεμόνα, δηλαδή ο αφηγητής μεταβαίνει από τις σκέψεις και τα σχέδια του κεντρικού ήρωα στην αποτυχημένη έκβαση των σχεδίων του). ζ) Κάλυψη του χρονικού κενού με την περιγραφή του δύσκολου αγώνα του Δημητρίου στους 2 πρώτους στίχους της ενότητας (τρίτο χρονικό σημείο) και επαναφορά της αφήγησης

(με τον επιρρηματικό προσδιορισμό «τώρα») στην απογοήτευσή του μετά τον αγώνα (τέταρτο χρονικό σημείο). η) Η οριστική και αναγκαστική παραίτηση του ηγεμόνα από τα αρχικά του σχέδια, στην οποία οδηγείται εξαιτίας της μετατροπής της ιερής πατρίδας που δέσποζε στη σκέψη του «σαν οπτασία των ωραίων τόπων των Γραικών» (στ. 31) σε έναν τόπο που «σχεδόν δεν μοιάζει σαν πατρίς του» (στ. 44), αλλά «είν' η χώρα του Ηρακλείδη και του Βάλα» (στ. 45) (τέταρτο χρονικό σημείο). Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι οι χρονικές φάσεις της ιστορίας του Δημητρίου Σωτήρος αποτυπώνονται αφηγηματικά με την εξής ακολουθία: τέταρτη (στ. 1) - δεύτερη (στ. 2-26) - πρώτη (στ. 27) - δεύτερη (στ. 28-33) - τέταρτη (στ. 34-36) - τρίτη (στ. 37-38) - τέταρτη (στ. 39-45).

Οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν κατά τρόπο άτακτο (και πιθανώς τυχαίο) είναι 11 και δημιουργούν τα παρακάτω ηχητικά σχήματα: στ. 2-28 («ξακουστά» - «πια»): 1'· στ. 5-13-22-36 («Συρία» - «ολιγορία» - «Ιταλία» - «Γραικία»): 2' (για τους στ. 5-13 ισχύει το σχήμα: 2'+1)· στ. 8-35 (επανάληψη της καταληκτικής λέξης «Ρώμη», δηλαδή ομοιοτέλετο λέξεων): 3'+1· στ. 19-34-37 («αυτός» - «καϋμός» - «αυτός»): 2' (στους στ. 19-37 έχουμε ομοιοτέλετο λέξεων και το ηχητικό σχήμα που προκύπτει είναι 2'+4, καθώς η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται και σε έναν φθόγγο της προηγούμενης λέξης).

Εξετάζοντας τα τονικά σχήματα, εντοπίζουμε 2 αισθητούς τόνους σε μονές μετρικές συλλαβές. Ο πρώτος από αυτούς είναι ο τόνος στην 5η συλλαβή του στ. 2 (στη λέξη «έργα»). Το γεγονός ότι τονίζεται η 6η συλλαβή (στη λέξη «σοβαρά») του στ. 15 δεν σημαίνει ότι γίνεται μετρική ατονία στην 7η συλλαβή (στη λέξη «έργα»), καθώς διαβάζοντας κανείς τον στίχο αντιλαμβάνεται ότι ο συγκεκριμένος τόνος δεν αποδυναμώνεται· αντιθέτως, ο τόνος είναι ισχυρός· συνεπώς, γίνεται υπονόμηση της μετρικής ατονίας. Υπάρχει, λοιπόν, στο ποίημα μία διπλή ρυθμική παρέκκλιση στη λέξη «έργα»: το συγκεκριμένο ουσιαστικό φέρει διαφορετικό σημασιακό φορτίο σε καθέναν από τους στίχους στους οποίους περιέχεται, καθώς στον στ. 2 περιγράφονται οι μεγαλόπνοες επιδιώξεις του Δημητρίου Σωτήρος («Φαντάζονταν έργα να κάμει ξακουστά»), ενώ ο στ. 15 αναφέρεται στον απαξιωτικό τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζονταν οι «Γραικοί» στη Ρώμη («που για τα σοβαρά έργα δεν είναι»). Αυτό το διμερές σχήμα νοηματικής αντίθεσης που δημιουργείται με την επανάληψη της συγκεκριμένης (παρατονισμένης) λέξης αποτελεί ασφαλώς τμήμα της ευρύτερης αντίθεσης ανάμεσα στην τόλμη που δείχνει ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, καθώς σχεδιάζει (θέτοντας μεγαλεπήβολους στόχους) να αγωνιστεί για την πατρίδα του, και την

ψυχικά βασανιστική απαξίωση που βιώνει στη Ρώμη (στ. 8: «Υπόφερνε, πικραίνονταν», στ. 17: «Τραβιούνταν μοναχός, κι αγανακτούσε»). Τέλος, η μετρικορυθμική οργάνωση του στ. 36 επιφέρει για μια ακόμα φορά την υπονόμηση της μετρικής ατονίας που θα μπορούσε να εφαρμοστεί, αφού τονίζονται οι γειτονικές 6η (στη λέξη «δυνατόν») και 7η συλλαβή (στο μονοσύλλαβο επίρρημα «πια»), αλλά ο τόνος της 7ης συλλαβής είναι δευτερεύων για τη ροή του ρυθμού, κατά συνέπεια είναι εξαρχής εξασθενημένος.

Διερευνώντας την παρουσία της στίξης στο ποίημα, βρίσκουμε 18 εσωτερικά σημεία στίξης, τα οποία κατανέμονται σε 15 στίχους (οι 3 από αυτούς περιέχουν 2 σημεία στίξης)· συγκεκριμένα, πρόκειται για 11 κόμματα, 5 παύλες, 1 τελεία, 1 ερωτηματικό. Τα εξωτερικά σημεία στίξης, τα οποία εντοπίζονται στο τέλος 33 στίχων του ποιήματος, είναι τα εξής: 15 κόμματα, 14 τελείες, 2 θαυμαστικά, 1 παύλα, 1 τελεία με παύλα.

Αξίζει, επίσης, να γίνει ειδική αναφορά στους 3 δεκαπεντασύλλαβους που περιέχονται στο ποίημα. Καταρχήν πρέπει να διευκρινίσω ότι κανένας από τους 3 αυτούς στίχους δεν περιέχει εσωτερικό σημείο στίξης, ενώ τα τονικά τους σχήματα είναι ομαλά, συνεπώς η ρυθμική τους κίνηση προχωράει απρόσκοπτα. Συγκεκριμένα, στον στ. 3 (με τονικό σχήμα: 2-6-12-14) διατηρείται η κεντρική τομή, καθώς η 8η συλλαβή συμπίπτει με την τελευταία συλλαβή της λέξης «ταπείνωσι»· έτσι, δημιουργούνται δύο ημιστίχια που χαρακτηρίζονται από ρυθμική και νοηματική αυτονομία ανακαλώντας το σχήμα του τυπικού στίχου. Αντίθετα, στον στ. 21 (με τονικό σχήμα: [1]-4-6-12-14) η τομή υπονομεύεται έντονα, αφού είναι τοποθετημένη μετά το εμπρόθετο άρθρο «στην», το οποίο αποτελεί μέρος της αδιάσπαστης γραμματικοσυντακτικής ενότητας «στην Ανατολή», επομένως δεν μπορεί να γίνει παύση μετά από αυτό· βέβαια, η συντακτικονοηματική ροή του στίχου θα επέτρεπε μία παύση μετά την 7η συλλαβή, δηλαδή μετά το ουσιαστικό «τρόπο» (στην περίπτωση αυτή θα κάναμε λόγο για μεταφορά της τομής). Τέλος, στον στ. 22 (με τονικό σχήμα: 4-8-10-14) η τομή καταργείται εντελώς, διότι είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό της λέξης «ξεφύγει». Δημιουργείται, λοιπόν, εξαιτίας της σειράς εμφάνισης των παραπάνω δεκαπεντασύλλαβων, η αίσθηση μιας κλιμάκωσης ως προς τον βαθμό διατάραξης της ισορροπίας μορφής-περιεχομένου των ημιστιχίων, δηλαδή της ισορροπίας που αποτελεί απαραίτητη μετρική σύμβαση για την τυπική μορφή του στίχου.

Συνεχίζοντας με τις φωνηεντικές συναντήσεις του ποιήματος, διαπιστώνουμε ότι η συνίζηση εμφανίζεται 27 φορές (10 εσωτερικές συνιζήσεις, 16 εξωτερικές και 1

συνίζηση τριών φωνηέντων), ενώ η χασμωδία απαντά 28 φορές (19 εσωτερικές και 9 εξωτερικές χασμωδίες). Ακολουθεί η ειδικότερη κατηγοριοποίηση των συνιζήσεων με βάση το είδος των γειτνιαζόντων φωνηέντων: 4 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 2 εσωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 4 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 9 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (η 1 από αυτές γίνεται ανάμεσα σε ηχητικά όμοια φωνήεντα και η 1 ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και κύριο όνομα)· 3 εξωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (στις 2 τα φωνήεντα είναι όμοια)· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα (στη 1 τα φωνήεντα είναι όμοια)· 1 εξωτερική συνίζηση πάνω σε στίξη (κόμμα) και ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 εξωτερική πάνω σε στίξη (παύλα) και ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 1 συνίζηση τριών άτονων φωνηέντων (συναντώνται το τελικό φωνήεν μιας λέξης με άλλα δύο φωνήεντα περιεχόμενα στη λέξη που έπεται, ενώ παράλληλα το πρώτο και το δεύτερο φωνήεν είναι όμοια). Καταγράφω και τις κατηγορίες των χασμωδιών: 4 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 3 εσωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 12 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 6 εξωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 1 εξωτερική χασμωδία ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα· 2 εξωτερικές πάνω σε στίξη (κόμμα) και ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν.

Από τις εξωτερικές συνιζήσεις, αυτές που μπορούν να θεωρηθούν πιεστικές είναι η συνίζηση μεταξύ δύο τονισμένων και ηχητικά ανόμοιων φωνηέντων στη φράση «να βρει_έναν» του στ. 21 (μολονότι το ρήμα «βρει» είναι μονοσύλλαβο, “ακούγεται” σ’ αυτό ο τόνος) και οι συνιζήσεις πάνω σε σημεία στίξης (κόμμα και παύλα) στις φράσεις «Επάσχισε,_αγωνίσθηκε» του στ. 38 και «Τ’ άλλα_ήσαν» του στ. 43. Η συνίζηση των τριών φωνηέντων στη φράση «κάτι_ερό» του στ. 30 δεν προκαλεί πίεση κατά την εκφώνηση του λόγου, καθώς τα δύο πρώτα φωνήεντα είναι όμοια.

Η μετρική περιγραφή του ποιήματος θα ολοκληρωθεί με την καταγραφή και τον σχολιασμό των διασκελισμών. Θα επιχειρήσω να προσδιορίσω τα ζεύγη των συντακτικών όρων που χωρίζονται εξαιτίας του διασκελισμού, αφού, όμως, πρώτα τονίσω ότι οι όροι αυτοί δεν είναι σε όλες τις περιπτώσεις εύκολο να απομονωθούν από το μετρικορυθμικό και συντακτικοσηματικό περιβάλλον τους, λόγω της συνεκτικότητας της αφήγησης. Το πρώτο σχήμα διασκελισμού που παρατηρεί κανείς διαβάζοντας τους στ. 3-4 είναι αυτό που συμπεριλαμβάνει το ουσιαστικό «μάχης» και τη γενική του τόπου «της Μαγνησίας»· όμως, παράλληλα, η αναφορική αντωνυμία «που»

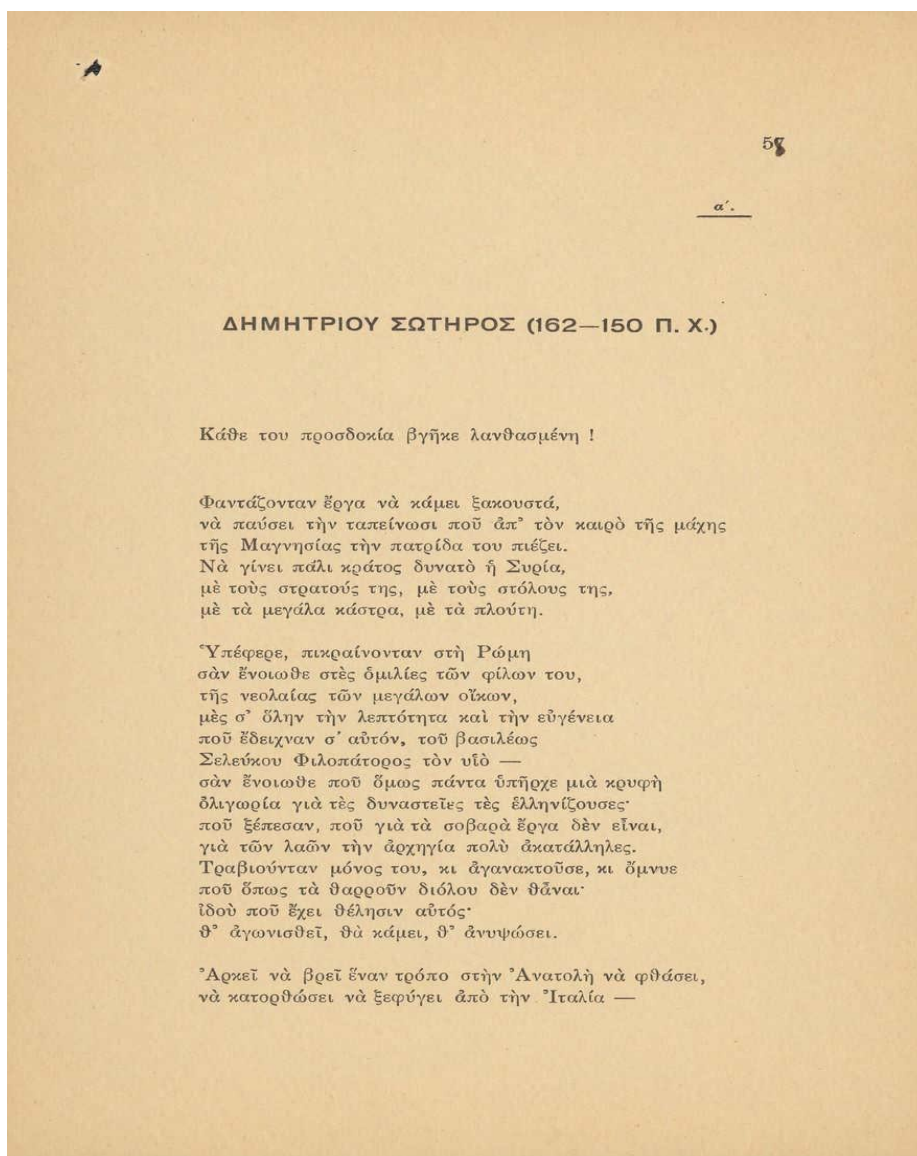
του στ. 3 εισάγει μία δευτερεύουσα αναφορική πρόταση, η οποία ολοκληρώνεται στον στ. 4 με το ρήμα «πιέζει». Η έντονη αίσθηση της νοηματικής εκκρεμότητας που προκαλείται στον στ. 9 (στο τέλος του στ. 9 υπάρχει και κόμμα) οφείλεται στο γεγονός ότι απουσιάζει το αντικείμενο του μεταβατικού ρήματος «ένοιωθε», το οποίο, όμως, δεν υπάρχει στον επόμενο στίχο. Επίσης, συνδέονται συντακτικά οι εξής όροι των στ. 9-10: το ονοματικό σύνολο «των φίλων του» και το ουσιαστικό «της νεολαίας»· το ουσιαστικό αυτό λειτουργεί συντακτικά ως ομοιόπτωτος προσδιορισμός (στον προσκελισμό) και συγκεκριμένα λειτουργεί ως παράθεση. Το πρώτο σκέλος του διασκελισμού των στ. 11-12 περιλαμβάνει τα ουσιαστικά «λεπτότητα» και «ευγένεια», ενώ το δεύτερο σκέλος του είναι η δευτερεύουσα αναφορική προσδιοριστική πρόταση «που έδειχναν σ' αυτόν». Το γεγονός ότι η δευτερεύουσα χρονική πρόταση, η οποία αρχίζει στον στ. 9 με τον σύνδεσμο «σαν» και το ρήμα «ένοιωθε», εμπλουτίζεται με δύο εμπρόθετους προσδιορισμούς και ακολουθείται έπειτα από μία δευτερεύουσα αναφορική πρόταση υποχρεώνει τον ποιητή να χρησιμοποιήσει παύλα (ένα ισχυρό σημείο στίξης) στο εσωτερικό του στ. 12, προκειμένου να οριοθετήσει την ολοκλήρωση του νοήματος και να επαναλάβει στη συνέχεια (συνοπτικά διατυπωμένη) τη δευτερεύουσα χρονική πρόταση «σαν ένοιωθε», ώστε να συμπληρώσει το νόημα της στον στ. 13 με μία δευτερεύουσα ειδική πρόταση (αρχίζει με τον σύνδεσμο «που» και το ρήμα της είναι το «υπήρχε»), η οποία αναλαμβάνει τον συντακτικό ρόλο του αντικειμένου στο ρήμα «ένοιωθε» (η νοηματική εκκρεμότητα σχετικά με την απάντηση στο ερώτημα «τι ένοιωθε;» παρέμενε από τον στ. 9). Στους στ. 13-14 διασπάται η συντακτική ενότητα του ρήματος «υπήρχε» και του εμπρόθετου προσδιορισμού της αναφοράς «για τους Γραικούς»· σημειώνω, επίσης, ότι μετά τον προσκελισμό (στον πρώτο στίχο) ακολουθούν κι άλλοι συντακτικοί όροι, ενώ μετά τον μετασκελισμό υπάρχει κόμμα. Το σχήμα του (όχι ισχυρού) διασκελισμού των στ. 14-15 περιλαμβάνει δύο δευτερεύουσες αναφορικές προτάσεις (εισάγονται με την αναφορική αντωνυμία «που» και τα ρήματά τους είναι τα «ξέπεσαν» και «δεν είναι» αντίστοιχα)· η πρώτη δευτερεύουσα καταλαμβάνει το δεύτερο μέρος του πρώτου στίχου και χωρίζεται με κόμμα από το πρώτο μέρος του. Αν και ο στ. 17 ολοκληρώνεται με κόμμα, η νοηματική ροή επεκτείνεται και στον επόμενο στίχο, καθώς το νόημα του ρήματος «όμνυε» συμπληρώνεται με τη δευτερεύουσα ειδική πρόταση που ακολουθεί στον στ. 18 (αρχίζει με τον σύνδεσμο «πως» και έχει ως βασικό όρο το ρήμα «θα νάναι»), λειτουργώντας συντακτικά ως αντικείμενο στο ρήμα. Ο διασκελισμός των στ. 23-24 διασπά τη συντακτική συνοχή ανάμεσα στο ρήμα «έχει» και τον εμπρόθετο

προσδιορισμό του τόπου (με μεταφορική σημασία) «μες στην ψυχή του»: το τέλος του διασκελισμού δηλώνεται και με το κόμμα που ακολουθεί μετά τον μετασκελισμό. Στους στ. 24-25 χωρίζονται το ουσιαστικό «ορμήν» και ο επιθετικός προσδιορισμός «αυτή». Στους στ. 27-28 τη θέση του προσκελισμού κατέχει μία κύρια πρόταση (με το ρήμα «έφυγε») που ολοκληρώνεται με κόμμα (στο τέλος του στίχου), ενώ ως μετασκελισμός λειτουργεί μία δευτερεύουσα συμπερασματική πρόταση (η οποία εισάγεται με τον σύνδεσμο «που» και έχει ως κεντρικό όρο το ρήμα «ενθυμούνταν»). Τα δύο τμήματα του διασκελισμού των στ. 29-30 είναι η συναποτελούμενη από αντικείμενο και ρήμα φράση «την μελετούσε» και το κατηγορούμενο του αντικειμένου «σαν κάτι ιερό»: επίσης, ανάμεσα στα δύο μέρη του διασκελισμού παρεμβάλλεται κι άλλος συντακτικός όρος (ο επιρρηματικός προσδιορισμός του χρόνου «πάντα»), ο οποίος είναι τοποθετημένος μετά τον προσκελισμό. Στους στ. 32-33 απομακρύνεται το ρήμα «ξυπνούσε» από τον εμπρόθετο προσδιορισμό του τρόπου «με της Συρίας τ' όνομα». Οι χωρισμένοι συντακτικοί όροι των στ. 39-40 είναι ο σύνθετος εμπρόθετος προσδιορισμός της κατάστασης «μες στην μαύρη απογοήτευσί του» (στο τέλος του σημειώνεται κόμμα) και το ρήμα «λογαριάζει», πριν από το οποίο υπάρχουν άλλοι δύο συντακτικοί όροι (το αντικείμενο «ένα» του ρήματος και το επίρρημα «μονάχα» που δηλώνει περιορισμό). Τέλος, ο διασκελισμός των στ. 40-41 χωρίζει την αόριστη αντωνυμία «ένα» (η οποία τοποθετείται στην αρχή του πρώτου στίχου, συνεπώς ακολουθούν κι άλλοι όροι ως το τέλος του, ενώ ο στίχος ολοκληρώνεται με κόμμα) και το ουσιαστικό «την αξιοπρέπεια» που λειτουργεί συντακτικά ως επεξήγηση στον προσκελισμό. Η λέξη «αξιοπρέπεια», η οποία, αν και έχει καθοριστική σημασία, δεν περιέχεται στην τελική μορφή του ποιήματος (όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια), σχολιάζεται από τον Καβάφη με τον εξής τρόπο: «Εγώ κά[νω] το πόρ[ισμα] ότι απελπισθείς από τα σχέδιά του, ηθέλησε τουλάχιστον την αξιοπρέπεια του, της γενιάς του να δείξει στην ήττα του. Εγώ πραγματεύομαι για κατάστασιν πριν από την μάχην, γι απόφασιν ληφθείσαν βασιζόμενος στον Ιώσηπο και στον Σμιθ και εγκρίνων την γνώμην του Μπ[έβαν] ότι το τέλος του ήτον άξιο της γενιάς του».⁷²⁸ Η μεγάλη συχνότητα εμφάνισης του διασκελισμού (οι διασκελισμοί ανέρχονται συνολικά στους 14) καθιστά το συγκεκριμένο μέσο ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της μετρικο-ρυθμικής οργάνωσης του ποιήματος: πρόκειται, ασφαλώς, για στοιχείο που οδηγεί σε

⁷²⁸ Βλ. Haas, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη», *ό.π.*, σ. 102. Η Haas παραθέτει ολόκληρο το σχόλιο (στο οποίο περιέχεται το παραπάνω απόσπασμα) και επισημαίνει ότι «οι παρατηρήσεις του [του Καβάφη] σχετίζονται κυρίως με την προτελευταία στροφή του ποιήματος».

διασάλευση της σχέσης ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα, μία διασάλευση που εκδηλώνεται έντονα και με την παρουσία του κομμένου στ. 34.

Το ποίημα τυπώθηκε για πρώτη φορά, στην οριστική μορφή του πλέον και με την προσθήκη της παρένθεσης «(162-150 π.Χ.)» στον τίτλο του, τον Σεπτέμβριο του 1919. Παρακάτω παρατίθενται οι σχετικές φωτογραφίες και ακολουθεί, αμέσως μετά, η περιγραφή της μετρικής κατασκευής του ποιητικού κειμένου:



CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

κι ὄλην αὐτὴν τὴν δύναμι ποῦ ἔχει
μὲς στὴν ψυχὴ του, ὄλην τὴν ὀρμὴν
αὐτὴ θὰ μεταδώσει στὸν λαό.

Ἄ στὴν Συρία μονάχα νὰ βρεθεῖ !
Ἔτσι μικρὸς ἀπ' τὴν πατρίδα ἔφυγε
ποῦ ἀμυδρῶς θυμούνταν τὴν μορφὴ της.
Μὰ μὲς στὴν σκέψι του τὴν μελετοῦσε πάντα
σὰν κάτι ἱερὸ ποῦ προσκυνώντας τὸ πλησιάζεις,
σὰν ὀπτασία τόπου ὄραίου, σὰν ὄραμα
ἐλληνικῶν πόλεων καὶ λιμένων. —

Καὶ τώρα ;

Τώρα ἀπελπισία καὶ καῦμός.
Ἔχανε δίκιο τὰ παιδιὰ στὴν Ρώμη.
Δὲν εἶναι δυνατόν νὰ βασταχθοῦν ἡ δυναστείες
ποῦ ἔβγαλε ἡ Κατάκτησις τῶν Μακεδόνων.

Ἄδιάφορον : ἐπάσχισεν αὐτός,
ὅσο μποροῦσεν ἀγωνίσθηκε.
Καὶ μὲς στὴν μαύρη ἀπογοήτευσί του,
ἓνα μονάχα λογαριάζει πὰ
μὲ ὑπερηφάνειαν ποῦ, κ' ἐν τῇ ἀποτυχίᾳ του,
τὴν ἴδιαν ἀκατάβλητην ἀνδρεία στὸν κόσμον δείχνει.

Τ' ἄλλα — ἦσαν ὄνειρα καὶ ματαιοπονίες.
Αὐτὴ ἡ Συρία — σχεδὸν δὲν μοιάζει σὰν πατρίς του,
αὐτὴ εἶν' ἡ χώρα τοῦ Ἡρωαλεῖδη καὶ τοῦ Βάλα.

Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1919
ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΝ ΚΑΣΙΜΑΤΗ & ΙΩΝΑ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

	Κάθε του προσδοκί_α βγήκε λανθασμένη!	13 ([1]-6-8-12)
	Φαντάζονταν ἔργα να κάμει ξακουστά, να παύσει την ταπεινώσι που_απ' τον καιρό της μάχης ↓ της Μαγνησί_ας την πατρίδα του πι_έζει. 5 Να γίνει πάλι κράτος δυνατό_η Συρί_α, με τους στρατούς της, με τους στόλους της, με τα μεγάλα κάστρα, με τα πλούτη.	12 (2-5-8-12) 15 (2-6-12-14) 13 (4-8-12) 13 (2-4-6-10-12) 10 (4-8) 11 (4-6-10)
10	Υπέφερε, πικραίνονταν στη Ρώμη σαν ἔνοιωθε στες ομιλί_ες των φίλων του, ↓ της νε_ολαί_ας των μεγάλων οίκων, μες σ' ὄλην την λεπτότητα και την ευγένει_α ↓ που_έδειχναν σ' αυτόν, του βασιλέ_ως ↓ Σελεύκου Φιλοπάτορος τον υἱό – 15 σαν ἔνοιωθε που_ὅμως πάντα_υπήρχε μια κρυφή ↓ ολιγορί_α για τες δυναστείες τες ἐλληνίζουσες: που_ξέπεσαν, που για τα σοβαρά_ἔργα δεν εἶναι,	11 (2-6-10) 12 (2-8-10) 11 (4-8-10) 14 ({1}-2-6-12) 11 (2-6-10) 10 (2-6-10) 14 (2-6-8-10-12-14) 16 (4-10-14) 15 (2-10-11-14)

	για των λα_ών την αρχηγία πολύ_ακατάλληλες.		14 (4-8-10-12)
	Τραβιούνταν μόνος του, κι αγανακτούσε, κι όμνυ_ε	↓	14 (2-4-10-12)
	που_όπως τα θαρρούν διώλου δεν θάναι·		11 (2-6-7-10)
20	ιδού που_έχει θέλησιν αυτός·		10 (2-4-6-10)
	θ' αγωνισθεί, θα κάμει, θ' ανυψώσει.		11 (4-6-10)
	Αρκεί να βρει_έναν τρόπο στην Ανατολή να φθάσει,		15 (2-4-6-12-14)
	να κατορθώσει να ξεφύγει_από την Ιταλί_α –		15 (4-8-10-14)
	κι όλην αυτήν την δύναμι που_έχει	↓	11 ([1]-4-6-10)
25	μες στην ψυχή του,_όλην την ορμήν	↓	10 ({1}-4-6-10)
	αυτή θα μεταδώσει στον λα_ό.		10 (2-6-10)
	Α στην Συρία μονάχα να βρεθεί!		10 ({1}-4-6-10)
	Έτσι μικρός απ' την πατρίδα_έφυγε	↓	12 ([1]-4-8-10)
	που_αμυδρώς θυμούνταν την μορφή της.		11 (4-6-10)
30	Μα μες στην σκέψι του την μελετούσε πάντα	↓	13 (2-4-10-12)
	σαν κάτι_ερό που προσκυνώντας το πλησιάζεις,		13 (2-4-8-12)
	σαν οπτασί_α τόπου_ωραίου, σαν όραμα	↓	12 (4-6-8-10)
	ελληνικών πόλε_ων και λιμένων. –		11 (4-5-10)
	Και τώρα;		12 (2-4-8-12)
	Τώρα_απελπισί_α και καῦμός.		11 ([1]-4-8-10)
35	Είχανε δίκιο τα παιδιά στην Ρώμη.		15 (2-6-10-14)
	Δεν είναι δυνατόν να βασταχθούν η δυναστεί_ες	↓	13 (2-6-12)
	που_έβγαλε_η Κατάκτησις των Μακεδόνων.		
	Αδιάφορον: επάσχισεν αυτός,		10 (2-6-10)
	όσο μπορούσεν αγωνίσθηκε.		10 ([1]-4-8)
40	Και μες στην μαύρη_απογο_ήτευσί του,	↓	11 (2-4-8-10)
	ένα μονάχα λογαριάζει_πια	↓	10 ([1]-4-8-10)
	με_υπερηφάνειαν· που, κ' εν τη_αποτυχί_α του,	↓	14 (4-12)
	την ίδιαν ακατάβλητην ανδρεία_στον κόσμο δείχνει.		15 (2-6-10-12-14)
	Τ' άλλα_ήσαν όνειρα και μαται_οπονί_ες.		13 ([1]-2-4-12)
45	Αυτή_η Συρία – σχεδόν δεν μοιάζει σαν πατρίς του,		13 (2-4-6-8-12)
	αυτή_είν' η χώρα του_Ηρακλείδη και του Βάλα.		13 (2-4-8-12)

Στη συνέχεια, καταγράφεται ο εναλλακτικός τρόπος μέτρησης 2 στίχων:

στ. 40	Και μες στην μαύρη_απογοήτευσί του,	11 (2-4-8-10)
στ. 46	αυτή_είν' η χώρα του_Ηρακλείδη και του Βάλα.	15 (2-3-5-10-14)

Το ποίημα συναποτελείται από 46 στίχους (κατά 1 στίχο περισσότερους από αυτούς του αρχικού ποιητικού κειμένου) 10-16 μετρικών συλλαβών, κατανομημένους σε 8 ανισόστιχες στροφικές ενότητες. Μία πρώτη διαφορά που παρατηρούμε ανάμεσα στην αρχική και την τελική μορφή του ποιήματος είναι το γεγονός ότι η πρώτη και η δεύτερη στροφική ενότητα, καθώς επίσης η πέμπτη και η έκτη χωρίζονται με μεγαλύτερο τυπογραφικό κενό σε σχέση με το συνηθισμένο. Η μεγαλύτερη απόσταση ανάμεσα στα συγκεκριμένα στροφικά τμήματα έχει επισημανθεί και έχει σχολιαστεί

από τον Καράογλου,⁷²⁹ ο οποίος αποδίδει αυτή τη μορφική ιδιαιτερότητα στη διατάραξη της χρονικής κανονικότητας κατά την παρουσίαση των γεγονότων αιτιολογώντας τη σύνδεση ενός μορφικού και ενός θεματικού στοιχείου με τον εξής τρόπο: «Είναι φανερό ότι η στροφή α χρονικά τοποθετείται ανάμεσα στη στροφή ε και στ· με άλλα λόγια, οι στροφές β-ε, που αποτελούν αναδρομή στην περίοδο πριν από το 162 π.Χ. (στην περίοδο δηλαδή της ομηρίας του Δημητρίου στη Ρώμη), διασπούν τη χρονική συνοχή των στροφών α και στ».⁷³⁰

Η διάταξη των στίχων ακολουθεί το παρακάτω σχήμα: 13, 12οξ.-15-13-13-10προπ.-11, 11-12προπ.-11-14προπ.-11-10οξ.-14οξ.-16προπ.-15-14προπ.-14προπ.-11-10οξ.-11, 15-15-11-10οξ.-10οξ., 10οξ.-12προπ.-11-13-13-12προπ.-11, 12οξ.(3+9)-11-15-13, 10οξ.-10προπ.-11-10οξ.-14προπ.-15, 13-13-13. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι τα στροφικά μέρη που διαφέρουν ως προς την έκτασή τους στο αρχικό και το τελικό ποιητικό κείμενο είναι το τρίτο (αρχικά περιέχει 13 στίχους, ενώ μετά την τελική επεξεργασία του περιέχει 14 στίχους), το πέμπτο (οι 8 στίχοι μειώνονται σε 7) και το έκτο (οι 3 στίχοι αυξάνονται στους 4). Η εξιστόρηση της ζωής του Δημητρίου Σωτήρος οργανώνεται με βάση την αφηγηματική τεχνική που ακολουθείται και στο αρχικό ποίημα, οπότε η θεματική ύλη κατανέμεται στις στροφικές ενότητες (ο αριθμός των οποίων δεν αλλάζει) με τον ίδιο τρόπο και, παράλληλα, η αφήγηση συμπλέκει τέσσερις διαφορετικές χρονικές περιόδους (οι οποίες έχουν οριοθετηθεί παραπάνω). Θα καταγράψω εδώ ξανά μόνο την αφηγηματική ροή ως προς τη σειρά εμφάνισης των χρονικών φάσεων, προκειμένου να γίνει αντιστοίχιση των στίχων της αρχικής και της τελικής γραφής: τα αναφερόμενα χρονικά σημεία είναι τα εξής: τέταρτο (στ. 1) - δεύτερο (στ. 2-27) - πρώτο (στ. 28) - δεύτερο (στ. 29-33) - τέταρτο (στ. 34-37) - τρίτο (στ. 38-39) - τέταρτο (στ. 40-46). Σημειώνω, επίσης, τους στίχους στους οποίους εντοπίζονται ουσιαστικές αλλαγές (δηλαδή αλλαγές που δεν αφορούν την ορθογραφία, τη στίξη ή την τροποποίηση ορισμένων γραμματικών τύπων): στ. 1, στ. 12-16/12-17, στ. 17/18, στ. 18/19, στ. 21/22, στ. 28/29, στ. 31-33/32-33, στ. 36/36-37, στ. 37/38, στ. 38/39, στ. 40/41, στ. 41/42, στ. 42/43, στ. 43/44.

Έχει σημασία να προσέξουμε, ειδικότερα, την αλλαγή των λεκτικών τύπων που χρησιμοποιεί ο ποιητής για να αναφερθεί στην Ελλάδα: οι αρχικές λέξεις «Γραικούς» (στ. 14: «για τους Γραικούς, που ξέπεσαν»), «Γραικών» (στ. 31: «σαν οπτασία των ωραίων τόπων των Γραικών») και «Γραικία» (στ. 36: «Δεν είναι δυνατόν πια να

⁷²⁹ Καράογλου, «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *ό.π.*, σ. 304-305.

⁷³⁰ Καράογλου, *ό.π.*, σ. 304.

σταθεί η Γραικία») αντικαθίστανται, στη συνέχεια, από τις λέξεις «ελληνίζουσες» (στ. 15: «ολιγωρία για τες δυναστείες τες ελληνίζουσες») και «ελληνικών» (στ. 33: «ελληνικών πόλεων και λιμένων»).⁷³¹

Τα χαρακτηριστικά της ελευθερωμένης μορφής του ποιήματος συμπληρώνονται με την άτακτη ομοιοκαταληξία 15 στίχων. Τα ηχητικά σχήματα που δημιουργεί η ομοιοκαταληξία είναι τα εξής: στ. 2-41 («ξακουστά» - «πια»): 1'· στ. 5-23 («Συρία» - «Ιταλία»): 2'· στ. 8-35 (επαναλαμβάνεται η καταληκτική λέξη «Ρώμη»): 3'+5· στ. 13-26 («υιό» - «λαό»): 1'· στ. 14-27 («κρυφή» - «βρεθεί»): 1'· στ. 20-34-38 («αυτός» - «καῦμός» - «αυτός»): 2' (ειδικά για τους στ. 20-38, στους οποίους επαναλαμβάνεται η καταληκτική λέξη, έχουμε δηλαδή ομοιοτέλετο λέξεων, και ταυτόχρονα η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται ως το τελευταίο γράμμα της προηγούμενης λέξης, δημιουργείται το σχήμα: 2'+4)· στ. 36-44 («δυναστείες» - «ματαιοπονίες»): 3'.

Η εξέταση των τονικών σχημάτων μάς οδηγεί στον εντοπισμό 4 τονισμένων μονών συλλαβών. Ο τόνος στην 5η συλλαβή του στ. 2 (στη λέξη «έργα») έχει ήδη σχολιαστεί, καθώς ο συγκεκριμένος στίχος εμφανίζεται अपर्याप्त από την αρχική ως την τελική μορφή του. Στον στ. 16 τονίζονται οι διαδοχικές 10η (στη λέξη «σοβαρά») και 11η συλλαβή (στη λέξη «έργα»), αλλά η ακουστική ένταση του τόνου της παρατονισμένης λέξης διατηρείται· συνεπώς, γίνεται υπονόμηση της μετρικής ατονίας. Για υπονόμηση μετρικής ατονίας μπορούμε να κάνουμε λόγο και στην περίπτωση του στ. 19, όπου μολονότι φέρουν τόνο η 6η (στη λέξη «θαρρούν») και η 7η συλλαβή (στη λέξη «διόλου»), δεν ασκεί επίδραση ο ένας τόνος στον άλλο. Και στον στ. 33, όπου σημειώνεται τόνος στην 4η (στο επίθετο «ελληνικών») και στην 5η συλλαβή (στο ουσιαστικό «πόλεων»), δεν παρατηρείται μείωση της έντασης του τόνου στη μονή συλλαβή· συνεπώς, η μετρική ατονία και πάλι υπονομεύεται.

Στο ποίημα υπάρχουν 17 εσωτερικά σημεία στίξης, δηλαδή 12 κόμματα, 2 παύλες, 1 άνω τελεία, 1 άνω και κάτω τελεία και 1 ερωτηματικό, τα οποία είναι κατανεμημένα σε 14 στίχους (οι 3 στίχοι περιέχουν 2 σημεία στίξης).

⁷³¹ Ο Δάλλας, αναφερόμενος στο ποίημα «Νομίσματα» (που ανήκει στα ανέκδοτα/κρυμμένα ποιήματα του Καβάφη) σχολιάζει τη λέξη «Γραικός» γράφοντας: «Μία έννοια καινούργια στον Καβάφη, που όπως ρίχνεται στο ποίημα, μας μεταφέρει διαμιάς σε μια άλλη αίσθηση του χρόνου, του πολιτισμού, της ιδεολογίας μας. Μας ταξιδεύει διαχρονικά από το παρελθόν προς το παρόν: από την έννοια “Γραικός-Ελληνορθόδοξος” [...] προς την έννοια “Γραικός-Ρωμικός”, όπως ειδικά η τελευταία λέξη θα ακουστεί, μοναδική φορά, στο “Πάρθεν”. [...] Γιατί, βέβαια, στον Καβάφη η έννοια “Γραικός” έχει ακόμη την κρυμμένη δύναμη να αναχρονίζεται και να διαποτίζει άλλες μορφές και άλλα στρώματα πολιτισμού. Έτσι, η Βυζαντινή Ειρήνη Δούκαινα ονομάζεται “αγέρωχη Γραικία” και ο Πτολεμαίος Φιλομήτωρ “Αλεξανδρινός Γραικός μονάρχης”», Γιάννης Δάλλας, «Κ. Π. Καβάφης, II. Καλλιτεχνική “μνημείωση” μιας οικουμενικής πολιτικής», *Ευρυγώνια. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη 2000, σ. 63-81: 80.

βρίσκουμε και στο τέλος 33 στίχων· καταγράφω το είδος τους: 13 τελείες, 12 κόμματα, 3 άνω τελείες, 2 παύλες, 2 θαυμαστικά, 1 τελεία με παύλα.

Εστιάζοντας το ενδιαφέρον μας ειδικότερα στην εξέταση της κεντρικής τομής των δεκαπεντασύλλαβων στίχων, διαπιστώνουμε ότι από τους 6 δεκαπεντασύλλαβους που περιέχονται στο ποίημα, μόνο στους 2 διατηρείται η τομή και σχηματίζονται δύο ημιστίχια· πρόκειται για τους στ. 3 και 43 (η 8η συλλαβή τους συμπίπτει με την τελευταία συλλαβή των λέξεων «ταπείνωσι» και «ακατάβλητην» αντίστοιχα), στους οποίους δεν υπάρχει εσωτερική στίξη, ενώ οι τονικές τους ακολουθίες είναι ομαλές (2-6-12-14 και 2-6-10-12-14 αντίστοιχα). Παρατηρούμε ότι εκατέρωθεν του σημείου της τομής του στ. 43 τίθενται ένας επιθετικός προσδιορισμός και ένα ουσιαστικό («ακατάβλητην ανδρεία»), αλλά η παρουσία της τομής δεν ακυρώνεται· αντίθετα, με την παύση που προκαλείται υπογραμμίζεται η σημασία του επιθέτου «ακατάβλητην» (έχει νόημα να προσέξουμε ότι ο ποιητής προσθέτει το «ν» στην κατάληξη της λέξης, προφανώς για να αποφύγει τη χασμωδία που θα δημιουργούσε η γειννίαση των φωνηέντων στο συγκεκριμένο σημείο). Ο στ. 22 χαρακτηρίζεται από έντονη υπονόμηση της τομής, αφού αυτή τοποθετείται ανάμεσα στο εμπρόθετο άρθρο «στην» και το ουσιαστικό «Ανατολή»· και στην περίπτωση αυτή το τονικό σχήμα είναι ομαλό (2-4-6-12-14) και δεν υπάρχουν εσωτερικά σημεία στίξης. Σύμφωνα με τον προβλεπόμενο ρυθμό κατανομή των τόνων (4-8-10-14 και 2-6-10-14 αντίστοιχα) και απουσία εσωτερικής στίξης χαρακτηρίζουν και τους στ. 23 και 36, στους οποίους η τομή καταργείται, αφού είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό των λέξεων «ξεφύγει» και «βασταχθούν» αντίστοιχα. Τέλος, καταργημένη παρουσιάζεται και η κεντρική τομή του στ. 16, καθώς η 8η συλλαβή του περιέχεται στη λέξη «σοβαρά»· ταυτόχρονα, όμως, στον συγκεκριμένο στίχο σημειώνεται κόμμα μετά την 4η συλλαβή, ενώ τονίζεται και η 11η συλλαβή (το τονικό σχήμα του στίχου είναι το εξής: 2-10-11-14). Επομένως, από τους δεκαπεντασύλλαβους που υπάρχουν στο ποίημα, μόνο οι 2 εμφανίζουν το τυπικό σχήμα, ενώ οι άλλοι 4 είναι, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, εξαρθρωμένοι.

Όσον αφορά τις φωνηεντικές συναντήσεις, οι 29 διαβάζονται με συνίζηση (13 εσωτερικές συνιζήσεις, 15 εξωτερικές και 1 συνίζηση τριών φωνηέντων) και οι 32 με χασμωδία (21 εσωτερικές και 11 εξωτερικές χασμωδίες). Οι συνιζήσεις ταξινομούνται στις εξής κατηγορίες: 2 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 4 εσωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 7 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 9 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (η 1 από αυτές γίνεται ανάμεσα σε όμοια φωνήεντα και η 1 ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και

όνομα)· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 3 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα (στις 2 τα φωνήεντα είναι όμοια)· 1 εξωτερική συνίζηση πάνω σε στίξη (παύλα) και ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 1 συνίζηση τριών άτονων φωνηέντων (από τα οποία το πρώτο ανήκει σε μία λέξη και τα άλλα δύο περιέχονται σε άλλη λέξη, ενώ τα δύο πρώτα είναι όμοια). Ακολουθούν οι κατηγορίες των χασμωδιών: 5 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 4 εσωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 12 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (η 1 γίνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και ουσιαστικό)· 7 εξωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 1 εξωτερική χασμωδία ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα· 1 εξωτερική πάνω σε στίξη (κόμμα) και ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν.

Οι 2 πιεστικές συνιζήσεις που βρίσκουμε στο ποίημα υπήρχαν και στην αρχική μορφή του· πρόκειται για τη συνίζηση μεταξύ των δύο τονισμένων φωνηέντων στη φράση «να βρει_έναν» του στ. 22 (στην προγενέστερη γραφή του ποιήματος είναι ο στ. 21 και αλλάζει μόνο η πρώτη λέξη του) και για τη συνίζηση πάνω σε παύλα στη φράση «Τ' άλλα _ήσαν» του στ. 44 (στην προγενέστερη γραφή είναι ο στ. 43 και αλλάζει μόνο η τελευταία λέξη του).

Αναφορικά με τους διασκελισμούς, καταρχήν πρέπει να επισημανθεί ότι τα 9 από τα 15 σχήματα διασκελισμού που υπάρχουν στο ποίημα παραμένουν σταθερά από το αρχικό ως το τελικό στάδιο γραφής· γι' αυτό δεν θα τα παρουσιάσω ξανά αναλυτικά, αλλά θα αρκεστώ στην καταγραφή των σημείων στα οποία εντοπίζονται τα σχήματα αυτά. Πρόκειται για τους στ. 3-4, 9-10, 11-12, 18-19 (17-18 στην αρχική μορφή· επίσης, η δευτερεύουσα ειδική πρόταση που αποτελεί τον μετασκελισμό εισάγεται με το «πως» στην αρχική μορφή, ενώ στην τελική μορφή εισάγεται με το «που»), 24-25 (23-24 στην αρχική μορφή), 25-26 (24-25 στην αρχική μορφή), 28-29 (27-28 στην αρχική μορφή), 30-31 (29-30 στην αρχική μορφή), 40-41 (39-40 στην αρχική μορφή). Στη συνέχεια, θα περιγράψω λεπτομερώς τους διασκελισμούς που δεν εμφανίζονται στην προγενέστερη γραφή του ποιήματος. Στους στ. 12-13 χωρίζονται το ουσιαστικό «βασιλέως» και το όνομα «Σελεύκου Φιλοπάτορος» που λειτουργεί ως επεξήγηση, αλλά ταυτόχρονα η γενική της καταγωγής «του βασιλέως» απομακρύνεται από το ουσιαστικό «τον υιό» (που τοποθετείται στο τέλος του δεύτερου στίχου). Το σχήμα του διασκελισμού των στ. 14-15 συμπεριλαμβάνει τον επιθετικό προσδιορισμό «κρυφή» και το ουσιαστικό «ολιγορία». Η συντακτική ενότητα της οποίας η συνοχή διασπάται στους στ. 32-33 συναποτελείται από το ουσιαστικό «όρα-

μα» και τις γενικές αντικειμενικές «πόλεων» και «λιμένων». Ο διασκελισμός των στ. 36-37 ενεργοποιείται από την παρουσία του μετασκελισμού, δηλαδή της εισαγόμενης με το «που» δευτερεύουσας αναφορικής πρότασης (με το ρήμα «έβγαλε»), η οποία προσδιορίζει το ουσιαστικό «δυναστείες» του προηγούμενου στίχου. Τα δύο μέρη του διασκελισμού των στ. 41-42 είναι το ρήμα «λογαριάζει» και ο εμπρόθετος προσδιορισμός του τρόπου «με υπερηφάνειαν», ενώ μετά τον μετασκελισμό ακολουθεί άνω τελεία που αυξάνει την προκαλούμενη ένταση ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα και ταυτόχρονα αναδεικνύει (λόγω της υποχρεωτικής παύσης που επιφέρει) τη σημασία της λέξης «υπερηφάνειαν». Τέλος, η διατάραξη της συντακτικής ακολουθίας που παρατηρείται στους στ. 42-43 οδηγεί στην απομάκρυνση του συνδέσμου «που» (λειτουργεί ως ειδικός σύνδεσμος) από το ρήμα «δείχνει»· παράλληλα, το ρήμα «δείχνει» συνδέεται συντακτικά και με τον εμπρόθετο προσδιορισμό της κατάστασης «εν τη αποτυχία του», ο οποίος είναι τοποθετημένος στο τέλος του στ. 42 (ο στ. 42 ολοκληρώνεται με κόμμα).

Ο ακόλουθος πίνακας απεικονίζει τα βασικά χαρακτηριστικά της μετρικής μορφής του αρχικού και του τελικού ποιήματος:

Μετρικά χαρακτηριστικά	Αρχική μορφή: «Δημητρίου Σωτήρος» (1915)	Τελική μορφή: «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)» (1919)
Είδος στίχου	Ελευθερωμένος στίχος	Ελευθερωμένος στίχος
Αριθμός στίχων	45	46
Συλλαβική έκταση των στίχων	8-17 μετρ. συλλαβές (1 8σύλ. - 7 10σύλ. - 15 11σύλ. - 7 12σύλ. - 8 13σύλ. - 3 14σύλ. - 3 15σύλ. - 1 17σύλ.)	10-16 μετρ. συλλαβές (9 10σύλ. - 11 11σύλ. - 5 12σύλ. - 9 13σύλ. - 5 14σύλ. - 6 15σύλ. - 1 16σύλ.)
Στροφικές ενότητες	8	8
Κατανομή των στίχων στις στροφικές ενότητες	1-6-13-5-8-3-6-3	1--6-14-5-7--4-6-3
Διάταξη των στίχων	12, 12-15-13-13-10-11, 11-12-11-14-10-13-8-11-11-14- 11-10-11, 15-15-11-10-10, 10-12-12-13-13-14-11-11, 12(3+9)-11-13, 10-11-11-11-12-17, 11-13-13	13, 12-15-13-13-10-11, 11-12-11-14-11-10-14-16-15- 14-14-11-10-11, 15-15-11-10-10, 10-12-11-13-13-12-11, 12(3+9)-11-15-13, 10-10-11-10-14-15, 13-13-13
Στίχοι που ομοιοκαταληκτούν	11	15
Ποσοστό των στίχων που ομοιοκαταληκτούν	24,44%	32,61%
Τόνοι σε μονές μετρικές συλλαβές	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 4 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 6 Μη αισθητοί τόνοι σε άλλες	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 3 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 6 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 4

	συλ.: 1	Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 2
Μέσος όρος παρατονισμών ανά στίχο	0,04	0,09
Στίχοι με παρατονισμούς	2	4
Ποσοστό στίχων με παρατονισμούς	4,44%	8,7%
Εσωτερικά σημεία στίξης	18	17
Μέσος όρος εσωτερικών σημείων στίξης ανά στίχο	0,4	0,37
Στίχοι με εσωτερική στίξη	15	14
Ποσοστό στίχων με εσωτερική στίξη	33,33%	30,43%
Στίχοι με στίξη στο τέλος	33	33
Ποσοστό στίχων με στίξη στο τέλος	73,33%	71,74%
Συνιζήσεις	27	29
Χασμωδίες	28	32
Ποσοστό συνιζήσεων - χασμωδίων	49,09% - 50,91%	47,54% - 52,46%
Διασκελισμοί	14	15
Ποσοστό διασκελισμών	31,11%	32,61%

Συγκρίνοντας τη μορφική κατασκευή των δύο ποιητικών κειμένων, διαπιστώνουμε ότι τα βασικά μετρικά τους γνωρίσματα (η μορφή του ελευθερωμένου στίχου, η άτακτη ομοιοκαταληξία, ο αριθμός των στροφικών ενοτήτων, η μεγάλη συλλαβική διακύμανση των στίχων, ο αριθμός των προκαλούμενων από τόνους σε μονές μετρικές συλλαβές ρυθμικών εκτροπών, ο αριθμός των εσωτερικών και των εξωτερικών σημείων στίξης, η ισορροπημένη χρήση της συνιζήσης και της χασμωδίας με ελαφρά υπερίσχυση της συνιζήσης, ο αριθμός των διασκελισμών) δεν διαφοροποιούνται κατά τρόπο ουσιαστικό. Οι διαφορές ως προς τα ποσοτικά στοιχεία είναι μικρές και δεν φανερώνουν σημαντικές αλλαγές. Το βασικό στοιχείο που μεταβάλλεται κατά τη διαδικασία της γραφής του εξεταζόμενου ποιήματος είναι το εξής: σε δύο σημεία της δημοσιευμένης μορφής εμφανίζεται μεγαλύτερη απόσταση (συγκριτικά με την κανονική) μεταξύ του στροφικού τμήματος που προηγείται και του τμήματος που έπεται. Όπως γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό, πρόκειται για ένα εξαρχής ρυθμικά τολμηρό ποίημα αφηγηματικού ύφους και πεζολογικού τόνου.

Πριν ολοκληρωθεί η παρουσίαση του «Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)», έχει σημασία να εστιάσουμε το ενδιαφέρον μας σε ένα ακόμα ζήτημα, δηλαδή στο γεγονός ότι στο ποίημα είναι έντονο το στοιχείο της ειρωνείας. Το στοιχείο αυτό (η «ελαφρά ειρωνεία», όπως σημειώνει και ο ίδιος ο ποιητής)⁷³² αποτελεί ασφαλώς ένα διακριτικό γνώρισμα ολόκληρου του καβαφικού έργου (κάτι που έχει αναγνωριστεί

⁷³² Κ. Π. Καβάφης, «[Για τον ποιητή Κ. Π. Καβάφη]», *Τα πεζά (1882;-1931)*, ό.π., σ. 334.

και έχει σχολιαστεί πολλές φορές από τους μελετητές της ποίησης του Καβάφη),⁷³³ αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση αποκτά κεντρικό ρόλο κατά την εκτύλιξη της ιστορίας της ζωής του Δημητρίου Σωτήρος. Στον ειρωνικό τόνο του ποιήματος έχει αναφερθεί ο Σαββίδης επισημαίνοντας ότι «η διαλεκτική στάση του Καβάφη απέναντι στην σύγκρουση πατριωτικής και ιμπεριαλιστικής πολιτικής, εικονογραφείται ειρωνικά και τρυφερά συνάμα, δηλαδή σπαρακτικά, με το σύνθετο πορτραίτο ενός καλοπροαίρετου και γενναίου βασιλιά της Συρίας, ο οποίος σκοτώθηκε στα 150 π.Χ. πολεμώντας ανάξιους εχθρούς, ανδρείκελα των Ρωμαίων».⁷³⁴

Ο Βαγενάς, διερευνώντας το καίριο αυτό γνώρισμα της καβαφικής ποίησης, εντοπίζει σ' αυτή «το είδος της έκφρασης» που διαμορφώνεται από «το χώνεμα» δύο μορφών ειρωνείας, της «λεκτικής ειρωνείας» και της «δραματικής ειρωνείας»,⁷³⁵ τις οποίες αποσαφηνίζει γράφοντας: «Με την πρώτη ο Καβάφης υποβάλλει νοήματα και αισθήματα που δεν βρίσκονται στις λέξεις του και που συχνά είναι αντίθετα από το νόημα που αυτές εκφράζουν. Με τη δεύτερη δημιουργεί αντιθέσεις καταστάσεων που, υποβάλλοντας ή αποκαλύπτοντας την αληθινή όψη των πραγμάτων, αποδεικνύουν ότι η ιδέα των ηρώων του για την πραγματικότητα είναι μια τραγική αυταπάτη».⁷³⁶ Ο μελετητής εξηγεί έπειτα τη σχέση ανάμεσα στη «δραματική ειρωνεία» και το δράμα με τον εξής τρόπο: «Η σχέση της δραματικής ειρωνείας με το δράμα είναι πρωταρχική: η σύγκρουση ανάμεσα σε αντίθετες καταστάσεις, οι ξαφνικές μεταβολές της τύχης, η απροσδόκητη διάψευση των ελπίδων, αποτελούν τον πυρήνα της δραμα-

⁷³³ Βλ. ενδεικτικά Γιώργος Βελουδής, «Η ειρωνεία στον Καβάφη», *Χρονικό '78*, Ετήσια έκδοση του Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου «Ωρα», τ. 9, Σεπτέμβριος 1977 - Αύγουστος 1978, σ. 64-68. Ο Βελουδής διακρίνει δύο βασικές μορφές της ειρωνείας στην ποίηση του Καβάφη: την «τραγική ειρωνεία» (που συγκροτείται με βάση την αντίθεση ανάμεσα στην «άγνοια του ήρωα» και τη «γνώση ενός άλλου – του Θεού, του ποιητή, του παρατηρητή», κατά συνέπεια «μπορεί να εννοηθεί σωστά, όταν αναχθεί στην αρχαία πηγή της: την κλασική τραγωδία»), καθώς και την «ειρωνεία της διπροσωπίας πολλών “ηρώων” του, της αμφισημίας της ύπαρξής τους και του οππορτουισμού που καθορίζει τη δράση τους», σ. 66-67. Για το χαρακτηριστικό της ειρωνείας στην καβαφική ποίηση, βλ., επίσης: Τέλλος Άγρας, «Η ειρωνεία στον Καβάφη», *Κριτικά*, ό.π., σ. 87-94· Κλέων Παράσχος, «Η ειρωνεία του Καβάφη», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, ό.π., σ. 1509-1511· Παναγιωτόπουλος, *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Δ' Κ. Π. Καβάφης*, ό.π., σ. 188-192.

⁷³⁴ Γ. Π. Σαββίδης, «Κρίσιμες μάχες του ελληνισμού στην ποίηση του Καβάφη», *Μικρά καβαφικά*, Πρώτος τόμος, ό.π., σ. 335-357: 351.

⁷³⁵ Νάσος Βαγενάς, «Η ειρωνική γλώσσα», *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, ό.π., σ. 91-104: 99.

⁷³⁶ Βαγενάς, ό.π., σ. 99. Στη συνέχεια, ο Βαγενάς συσχετίζει τη «δραματική ειρωνεία» με το δράμα γράφοντας: «Η σχέση της δραματικής ειρωνείας με το δράμα είναι πρωταρχική: η σύγκρουση ανάμεσα σε αντίθετες καταστάσεις, οι ξαφνικές μεταβολές της τύχης, η απροσδόκητη διάψευση των ελπίδων αποτελούν τον πυρήνα της δραματικής αναπαράστασης. Όσο πιο πυκνή είναι η ανθρώπινη δράση στα ποιήματα του Καβάφη, τόσο πιο ειρωνική γίνεται η ατμόσφαιρά τους», σ. 100.

τικής αναπαράστασης». ⁷³⁷ Τέλος, ιδιαίτερη σημασία, για την ανάπτυξη της «λεκτικής ειρωνείας», αποδίδει ο Βαγενάς στη γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Καβάφης, όπως γίνεται φανερό στο παρακάτω σχόλιο του μελετητή: «Ο τρόπος με τον οποίο ο Καβάφης συνδυάζει τη δημοτική με την καθαρεύουσα [...] είναι η κύρια πηγή έντασης της λεκτικής ειρωνείας του και, συνεπώς, μια από τις πηγές έντασης της ειρωνικής του γλώσσας, αφού η λεκτική ειρωνεία εντείνει τη δραματική ειρωνεία». ⁷³⁸

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα στοιχεία που περιγράφει ο Βαγενάς αναφορικά με τη «δραματική ειρωνεία» συνιστούν τους βασικούς άξονες στους οποίους στηρίζεται η ανάπτυξη της πλοκής στο εξεταζόμενο ποίημα, αφού ο κεντρικός ήρωας της αφηγούμενης ιστορίας περνάει από διαφορετικές ψυχικές καταστάσεις μέχρι να καταλήξει στη «διάψευση των ελπίδων» και στην οριστική συντριβή, η οποία επιβεβαιώνει με τον πλέον αδυσώπητο τρόπο ότι η «ιδέα» του Δημητρίου Σωτήρος «για την πραγματικότητα» (δηλαδή η ιδέα σχετικά με την «οπτασία τόπου ωραίου» και το «όραμα ελληνικών πόλεων και λιμένων») ήταν «μια τραγική αυταπάτη» (άλλωστε αποδείχθηκε ότι τα σχέδιά του ήταν «όνειρα και ματαιοπονίες», ενώ το «όραμα ελληνικών πόλεων και λιμένων» μετατράπηκε σε έναν τόπο που «σχεδόν δεν μοιάζει σαν πατρίς του» αλλά «είν' η χώρα του Ηρακλείδη και του Βάλα»). Οι ψυχικές καταστάσεις του ήρωα κατά την πορεία του προς την αναπόφευκτη καταστροφή είναι οι εξής: θλίψη και απομόνωση κατά τη διάρκεια της ομηρίας του στη Ρώμη (στ. 8: «Υπόφερνε»/«Υπέφερε», «πικραίνονταν», στ. 17/18: «Τραβιούνταν μοναχός») - αγανάκτηση (στ. 17/18: «αγανακτούσε») για την περιφρόνηση που δεχόταν (στ. 13/15: «ολιγοφρία») και για τα σχόλια σχετικά με «τους Γραικούς» (στ. 14 αρχικής μορφής) και «τες δυναστείες τες ελληνίζουσες» (στ. 15 τελικής μορφής) «που ξέπεσαν» (στ. 14/16) - όνειρα για την ανασύσταση του κράτους της Συρίας (στ. 2: «Φαντάζονταν έργα να κάμει ξακουστά», στ. 5: «Να γίνει πάλι κράτος δυνατό η Συρία») - ενδυνάμωση της θέλησής του για την επίτευξη των σχεδίων του (στ. 19-20/20-21: «ιδού που έχει θέλησιν αυτός· θ' αγωνισθεί, θα κάμει, θ' ανυψώσει») - ελπίδα για δραπετεύση από τη Ρώμη (στ. 21-22/22-23: «Φθάνει/Αρκεί να βρει έναν τρόπο στην Ανατολή να φθάσει,

⁷³⁷ Βαγενάς, *ό.π.*, σ. 100. Επίσης, ο Βαγενάς επισημαίνει ότι «εκείνο που κάνει την ειρωνεία του Καβάφη να διαφέρει από την ειρωνεία των άλλων ποιητών, δεν είναι τόσο η συχνότητα της δραματικής ειρωνείας του, όσο ο μοναδικός τρόπος με τον οποίο συνδυάζει τη λεκτική και τη δραματική του ειρωνεία», βλ. σ. 100. Ο μελετητής καταλήγει εντέλει στο συμπέρασμα ότι «ο Καβάφης δεν είναι ούτε λυρικός ούτε δραματικός» αλλά «είναι ειρωνικός ποιητής» και σημειώνει, παράλληλα, ότι «η σχηματική αυτή διάκριση» έχει ως στόχο «να υπογραμμίσει τη μοναδικότητα της ποιητικής φύσης του Καβάφη και να βοηθήσει σ' έναν ακριβέστερο προσδιορισμό της», βλ. σ. 102-103.

⁷³⁸ Βαγενάς, *ό.π.*, σ. 103.

να κατορθώσει να ξεφύγει από την Ιταλία») - αντιμετώπιση της Συρίας ως ονειρικού τόπου-«οπτασίας» (στ. 31/32) - απογοήτευση και απελπισία εξαιτίας της αποτυχίας του αγώνα⁷³⁹ και της ματαίωσης των ελπίδων (στ. 34: «Τώρα απελπισία και καύμός», στ. 39/40: «μες στην μαύρη απογοήτευσί του») - «υπερηφάνεια» για τον αγώνα (στ. 42 τελικής μορφής) και επίταση της σημασίας της «αξιοπρέπειας της αρχαίας του γενιάς» (στ. 41 αρχικής μορφής) - οριστική παραίτηση από το όραμα για τη Συρία (στ. 43: «Τ' άλλα ήσαν όνειρα και παιδικήσια» / στ. 44: «Τ' άλλα ήσαν όνειρα και ματαιοπονίες»). Αυτή η διακύμανση της ψυχικής διάθεσης του ήρωα, η οποία αποτελεί και τον βασικό νοηματικό άξονα του ποιήματος, ενεργοποιεί τη λειτουργία της «δραματικής ειρωνείας».

Η δραστικότητα της «δραματικής ειρωνείας» είναι, ασφαλώς, καταλυτική, από τη στιγμή που ο ήρωας οδηγείται από τις προσδοκίες του για την πραγματοποίηση μεγάλων στόχων στην αμετάκλητη συντριβή, αλλά σημαντικός είναι και ο ρόλος της «λεκτικής ειρωνείας». Άλλωστε, η καβαφική ειρωνεία συνιστά ένα οργανικά ενιαίο χαρακτηριστικό, για τη διαμόρφωση του οποίου συλλειτουργούν και οι δύο παραπάνω μορφές· όπως επισημαίνει ο Βαγενάς, «το χώνεμα αυτών των δύο στοιχείων είναι τόσο περίπλοκο και τόσο αδιάλυτο, και τα υποβαλλόμενα νοήματα τόσο πολλαπλά, ώστε η καβαφική γλώσσα να λειτουργεί σαν ένα είδος απορροφητικού κώνου, αποσπώντας τη συγκίνηση του αναγνώστη με μια δύναμη ανάλογη με τη δύναμη της συγκίνησης που δημιουργεί η αισθησιακή γλώσσα».⁷⁴⁰ «Λεκτική ειρωνεία» προκύπτει καταρχήν από το γεγονός ότι η αφήγηση της ιστορίας γίνεται με ελεύθερο πλάγιο λόγο, καθώς μέσα από τη φωνή του αφηγητή ακούμε και τη φωνή του Δημητρίου Σωτήρος.⁷⁴¹ Ο αναγνώστης, λοιπόν, γνωρίζει ότι στον λόγο του αφηγητή ενσω-

⁷³⁹ Σύμφωνα με τον Σαββίδη, «η αποτυχία της μεγαλοϊδέατης πολιτικής» του Δημητρίου Σωτήρος «οφείλεται κυρίως σε ανεδαφικούς στρατηγικούς και τακτικούς υπολογισμούς», βλ. Σαββίδη, «Κρίσιμες μάχες του ελληνισμού στην ποίηση του Καβάφη», *ό.π.*, σ. 351. Σχετικά με την αποτυχία του Δημητρίου Σωτήρος, βλ. και Ρόδης Ρούφος, «Ο Καβάφης και η μουσική της παρακμής», *Μέρες του ποιητή Κ. Π. Καβάφη. Πενήντα χρόνια από τον θάνατό του*, «Τετράδια Ευθύνης» 19, 1983, σ. 20-28: 26.

⁷⁴⁰ Βαγενάς, «Η ειρωνική γλώσσα», *ό.π.*, σ. 100.

⁷⁴¹ Παραθέτω και τις παρατηρήσεις του Κασωμένου σχετικά με την αφηγηματική τεχνική που χρησιμοποιείται στο ποίημα: «Στο ποίημα “Δημητρίου Σωτήρος (162-150 π.Χ.)” [...] το αφηγηματικό πλαίσιο ορίζεται από τον αντίκτυπο που είχε στην ψυχή του Ήρωα η αποτυχία των προσπαθειών του κι η διάγνωση των προσδοκιών του»· «Παρατηρούμε ότι η σκέψη του ποιητικού υποκειμένου διολισθαίνει από τον πλάγιο λόγο (εξαρτημένο από λεκτικό ρήμα: *φαντάζονταν - όμννε*) στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, που όμως διατηρεί μια στενή αντιστοιχία προς τη φόρμα του ευθέως λόγου»· «Μέσα από δείκτες προφορικότητας, όπως επιφωνήματα, ερωτηματικά κλπ («Α!», «Και τώρα;», «Αφιάφορον»), επανέρχεται περιοδικά η ένταση του άμεσου λόγου και, όπου δεν υπάρχουν γραμματικοί δείκτες για να συντηρούν τη φόρμα του τριτοπρόσωπου λόγου, ο αναγνώστης δεν έχει τρόπο να διακρίνει αν ο λόγος είναι του αφηγητή ή του ενδοκειμενικού προσώπου»· «Αυτή ακριβώς η σύγχυση ανάμεσα στο λόγο του αφηγητή και στο λόγο του ήρωα και η εντύπωση που δημιουργεί στον αναγνώστη είναι ο θρίαμβος του ελεύθερου πλάγιου ύφους. Γιατί πετυχαίνει να μεταδώσει στον αναγνώστη την ένταση από τις

ματώνονται οι σκέψεις του κεντρικού ήρωα λίγο πριν τον σκοτώσουν οι εχθροί του, δηλαδή λίγο πριν από την οριστική του αποτυχία· άλλωστε, από αυτή τη γνώση του αναγνώστη απορρέει ουσιαστικά και η «δραματική ειρωνεία», καθώς με την αποτύπωση των σκέψεων του ίδιου του Δημητρίου γίνεται ξεκάθαρη η «τραγική αυταπάτη» του. Αν επιχειρήσουμε να αναζητήσουμε συγκεκριμένα σημεία «λεκτικής ειρωνείας», με την οποία, όπως εξηγεί ο Βαγενάς, δημιουργούνται αντιθέσεις ανάμεσα στη συνήθη σημασία των λέξεων και το νόημά τους εντός του περικειμένου των καβαφικών ποιημάτων, θα εντοπίσουμε τις παρακάτω περιπτώσεις: α) Η απομονωμένη στο πρώτο μέρος του κομμένου στ. 34 (συνεπώς και σημασιακά επιτονισμένη) ερώτηση «Και τώρα;» (μάλιστα στο τελικό ποιητικό κείμενο η ερώτηση τοποθετείται μετά το μεγάλο τυπογραφικό κενό που χωρίζει την πέμπτη από την έκτη στροφική ενότητα) δεν εκφράζει πραγματική απορία, αφού η πληροφορία σχετικά με την έκβαση του αγώνα του Δημητρίου έχει ήδη δοθεί στον αναγνώστη από τον πρώτο στίχο του ποιήματος («Πώς διεψεύσθη κάθε προσδοκία του!» / «Κάθε του προσδοκία βγήκε λανθασμένη!»): η συγκεκριμένη ερώτηση, υποβοηθούμενη από την τυπογραφική τοποθέτησή της (η οποία της προσφέρει την πιο διακριτή θέση στην οπτική εικόνα ολόκληρου του ποιητικού κειμένου), επιτείνει την αντίθεση ανάμεσα στο χρονικό επίπεδο των σχεδίων του Δημητρίου και την περίοδο μετά την αποτυχία του (ο επιρρηματικός προσδιορισμός «τώρα» δηλώνει την αλλαγή του χρονικού ορίζοντα), ενέχοντας ταυτόχρονα μία λεπτή πικρή ειρωνεία για τις ματαιωμένες ελπίδες. Η Κωστίου, η οποία, επιδιώκοντας «τη συγκρότηση μιας συστηματικής τυπολογίας της ρητορικής της ειρωνείας του Καβάφη», δηλαδή μια «τυπολογία της λεκτικής ειρωνείας»,⁷⁴² προσδιορίζει τις τεχνικές με τις οποίες ο ποιητής επιτυγχάνει το ειρωνικό αποτέλεσμα, κάνει λόγο για την «υποκριτική άγνοια ή υποκριτική αμφιβολία»: όπως σημειώνει η Κωστίου, «τις περισσότερες φορές, οι ερωτήσεις που τίθενται στα καβαφικά ποιήματα είναι είτε ρητορικές είτε υποκριτικές».⁷⁴³ Εδώ, λοιπόν, έχουμε μια τέτοια περίπτωση. β) Το επίθετο «Αδιάφορον» (στ. 37/38), το οποίο εισάγει το έβδομο στροφικό μέρος του ποιήματος και ακολουθείται από σημείο στίξης (τελεία στην αρχική μορφή, άνω και κάτω τελεία στην τελική μορφή) αναφέρεται στην κατάσταση που περιγράφεται στο προηγούμενο στροφικό τμήμα (συγκεκριμένα, στους στ. 35-36: «Είχανε δίκηο τα παιδιά στη Ρώμη. Δεν είναι δυνατόν πια να σταθεί η Γραικία» / στ. 35-37: «Είχανε δίκιο τα

ψυχικές μεταπτώσεις του Ήρωα, υιοθετώντας την προοπτική του, με τρόπο που ο αφηγητής να εμφανίζεται αλληλέγγυος προς τον Ήρωα», Καψωμένος, *ό.π.*, σ. 49, 51.

⁷⁴² Κωστίου, *ό.π.*, σ. 230, 235.

⁷⁴³ Κωστίου, *ό.π.*, σ. 233.

παιδιά στην Ρώμη. Δεν είναι δυνατόν να βασταχθούν η δυναστείες που έβγαλε η Κατάκτησις των Μακεδόνων») και δημιουργεί την εντύπωση (κυρίως εξαιτίας της παρουσίας ισχυρής στίξης μετά τη συγκεκριμένη λέξη, η οποία υπαγορεύει στον αναγνώστη να διακόψει στο σημείο αυτό τη ροή της εκφοράς του λόγου του και να συνδέσει νοηματικά τη λέξη με την προηγούμενη στροφική ενότητα) μιας πικρά ειρωνικής αντιμετώπισης (εκ μέρους του αφηγητή αλλά και του κεντρικού ήρωα) της περιγραφόμενης κατάστασης. Όμως, είναι προφανές ότι ο ποιητής με τη χρήση του επιθέτου αυτού δεν επιδιώκει να δηλώσει ότι ήταν πράγματι «αδιάφορη» (ούτε για τον πρωταγωνιστή της ιστορίας ούτε για τον αφηγητή) η αποτυχία του Δημητρίου και η διάλυση των «δυναστειών» της «Γραικίας», αλλά έχει την πρόθεση να υπερτονίσει τη σκληρή προσπάθεια του ηγεμόνα, για να εξυψώσει με τον τρόπο αυτό τον αγώνα του (στ. 38: «Επάσχισε, αγωνίσθηκε ως το τέλος» / στ. 38-39: «επάσχισεν αυτός, όσο μπορούσεν αγωνίσθηκε»). η πρόθεση αυτή γίνεται φανερή αμέσως μετά το επίθετο «Αδιάφορον». γ) Η (συναποτελούμενη από οριστικό άρθρο και αόριστη αντωνυμία) συντακτική ενότητα «Τ' άλλα» τοποθετείται στην αρχή του τελευταίου στροφικού τμήματος και χωρίζεται με παύλα από το δεύτερο μέρος του στίχου στον οποίο περιέχεται (στ. 43/44). Η πικρά ειρωνική χροιά του λόγου ενεργοποιείται εδώ κυρίως από τη σημασιακή απροσδιοριστία που διακρίνει τη χρησιμοποιούμενη λέξη «άλλα», στην οποία ο ποιητής ουσιαστικά συνενώνει όλους τους μεγαλεπήβολους στόχους του Δημητρίου (η ισχυρή παύση της παύλας δίνει στον αναγνώστη τον απαιτούμενο χρόνο να θυμηθεί αυτούς τους στόχους) αντιπαραβάλλοντάς τους με τις διαχρονικά σημαντικές αξίες της «αξιοπρέπειας» της «αρχαίας γενιάς» (στ. 41 αρχικής μορφής), της «υπερηφάνειας» (στ. 42 τελικής μορφής) και της «ακατάβλητης ανδρείας» (στ. 43 τελικής μορφής), προκειμένου σκόπιμα να τους υποβαθμίσει (δεν έχει άλλωστε άλλη επιλογή, αφού αυτοί οι στόχοι παρέμειναν εντέλει στο πλαίσιο του ιδεατού κόσμου που είχε πλάσει ο ήρωας): το ελαφρώς ειρωνικό ύφος επιτείνεται στη συνέχεια του στίχου με τα ουσιαστικά «όνειρα» και «παιδιακήσια»/«ματαιοπονίες» που λειτουργούν συντακτικά ως κατηγορούμενα στο υποκείμενο «Τ' άλλα» της πρότασης (το ρήμα της πρότασης είναι το «ήσαν»). Ασφαλώς, δεν είναι τυχαίο ότι τα σημεία πικρής «λεκτικής ειρωνείας» που εντοπίστηκαν είναι τοποθετημένα στην αρχή των τριών τελευταίων στροφικών εννοτήτων που αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει ο Δημήτριος Σωτήρ την αποτυχία και ταυτόχρονα τα εν λόγω σημεία είναι υπερτονισμένα με ισχυρή στίξη. Η παρατήρηση αυτή μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η κατασκευή της μορφής και η κίνηση του ρυθμού αναλαμβάνουν έναν και-

ριο ρόλο κατά τη διαμόρφωση της αίσθησης της «λεκτικής ειρωνείας» στο υπό εξέταση ποίημα.

Παρόμοια με το παραπάνω συμπέρασμα (για τη σύνδεση της μορφής με την ειρωνεία) θέση διατυπώνει η Κωστίου, καθώς μία από τις τεχνικές που αναφέρονται και περιγράφονται στη μελέτη της είναι η «μετρική συμπεριφορά» (η οποία κατατάσσεται ανάμεσα στα μέσα που σχετίζονται με την «υφολογική σηματοδότηση»), όπως αυτή διαμορφώνεται από το «μέτρο» (η Κωστίου ορίζει ως συγκεκριμένα μετρικά μέσα στήριξης της καβαφικής ειρωνείας κατά βάση τον τρόπο χρήσης του ιάμβου, αλλά και τον διασκελισμό, τη χασμωδία, τη συνίζηση, τη συγκοπή), την «ειρωνική ρίμα και παρήχηση» και τη «στίξη» (η Κωστίου διευκρινίζει ότι «οι παρενθέσεις, οι παύλες και η τυπογραφική διάκριση ή διάταξη του κειμένου συχνά κατοχυρώνουν την απόσταση που προϋποθέτει η ειρωνική ματιά ή υποδηλώνουν μιαν αντίθεση προς όσα εκθέτει το ποιητικό εγώ»).⁷⁴⁴ Θα επιχειρήσω, λοιπόν, να εξακριβώσω αν τα αναφερόμενα από την Κωστίου μορφικά μέσα λειτουργούν ως προς την επίτευξη του ειρωνικού αποτελέσματος στο εξεταζόμενο ποιητικό κείμενο. Ο ρόλος της στίξης στη διαμόρφωση της «λεκτικής ειρωνείας» έχει ήδη σχολιαστεί παραπάνω, επομένως θα επικεντρώσω την προσοχή μου στην ανίχνευση της πιθανής ειρωνικής λειτουργίας του «μέτρου» και της «ειρωνικής ρίμας και παρήχησης» αρχίζοντας από το δεύτερο στοιχείο και καταλήγοντας στο πρώτο. Σχετικά με την «ειρωνική ρίμα», δεν θα ήταν άστοχη η γενικότερη παρατήρηση ότι η παρουσία της άτακτα αναπτυσσόμενης και πολύ λίγο αισθητής ομοιοκαταληξίας σε ένα ποίημα ελευθερωμένης μορφής (και, επιπροσθέτως, αρκετά μεγάλης έκτασης συγκριτικά με τον μέσο όρο της έκτασης των καβαφικών ποιημάτων), όπως αυτό, μπορεί ούτως ή άλλως να χαρακτηριστεί κατά μία έννοια ειρωνική (αφού δεν εξυπηρετεί τον σκοπό της ρυθμικής επαναφοράς όμοιων ήχων στο τέλος των στίχων, αλλά τη μετάπλαση μιας μετρικής σύμβασης). Σχετικά με το στοιχείο του «μέτρου» (όπως το αναφέρει η Κωστίου), στο υπό συζήτηση ποίημα (εκτός από τη χρήση του ιαμβικού μέτρου, η οποία αποτελεί, άλλωστε, κανόνα για την καβαφική ποίηση) είναι κατά κύριο λόγο η ρυθμικά τολμηρή εκδοχή του ελευθερωμένου στίχου (με τα εξής χαρακτηριστικά: μεγάλη συλλαβική ποικιλία των στίχων, εμφάνιση ενός κομμένου στίχου, κατανομή των στίχων σε αρκετά άνισα στροφικά τμήματα, έντονη παρουσία του διασκελισμού, ρυθμική εξάρθρωση των δε-

⁷⁴⁴ Κωστίου, *ό.π.*, σ. 231-232.

καπεντασύλλαβων) που προσφέρει στην ειρωνεία το κατάλληλο πεδίο για να αναπτυχθεί μέσα από την παράλληλη ανάπτυξη της αφηγούμενης ιστορίας.

Το πεδίο αυτό δημιουργείται διότι ο ελευθερωμένος στίχος του ποιήματος, με τα επιμέρους χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν παραπάνω, προκαλεί αναντιστοιχία ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό του σύστημα, στοιχείο που συναρτάται με τη «μορφολογική ειρωνεία» της καθαφικής ποίησης, την οποία έχει περιγράψει ο Γαραντούδης.⁷⁴⁵ Επομένως, η «μορφολογική ειρωνεία» επενεργεί σημαντικά στη διαμόρφωση του ειρωνικού τόνου του ποιητικού λόγου.

7. «Να Μείνει»

Με το ποίημα «Να Μείνει», το οποίο γράφτηκε τον Μάρτιο του 1918 και τυπώθηκε σε μονόφυλλο τον Ιούλιο του 1919, επανερχόμαστε στη θεματική κατηγορία των ποιημάτων ποιητικής⁷⁴⁶ ταυτόχρονα, το «Να Μείνει» είναι και ένα «ρεαλιστικό» ποίημα, σύμφωνα με τον Σαββίδη.⁷⁴⁷ Αρχικά παραθέτω τις φωτογραφίες του χειρογράφου:

⁷⁴⁵ Βλ. Γαραντούδης, «Η διάρκεια της καθαφικής ποίησης: Ο ρυθμικός συντελεστής», *ό.π.*, σ. 23.

⁷⁴⁶ Βλ. Σαββίδης, «Ποιήματα ποιητικής του Καβάφη», *ό.π.*, σ. 300, όπου σημειώνεται: «Το “Να Μείνει” [...], αρχίζοντας από τον προστακτικό του τίτλο, δίνει το μέτρο της δεκάχρονης ποιητικής και εξομολογητικής προόδου που συντελέστηκε από το 1907, όταν ο Καβάφης είχε πρωτογράψει το “Μια Νύχτα”».

⁷⁴⁷ Σαββίδης, «Ένδυμα, ρούχο και γυμνό στο σώμα της καθαφικής ποίησης», *ό.π.*, σ. 235. Ο Σαββίδης σημειώνει ότι το ποίημα χαρακτηρίζεται από ρεαλισμό τόσο υψηλού βαθμού «που η δημοσίευσή του, στα 1919, να προκαλέσει αντιδράσεις, από τις οποίες η θετικότερη ήταν του Κωστή Παλαμά». Για την κρίση του Παλαμά σχετικά με το συγκεκριμένο ποίημα, βλ. Κωστής Παλαμάς, «Libido», *Άπαντα*, τ. 12, Αθήνα, Μπίρης - Γκοβόστης 1962-1969, σ. 166-189: 174. Συγκεκριμένα, ο Παλαμάς αρχίζει τον σχολιασμό του ποιήματος ως εξής: «Ενστανανέ σαν αυτό που δε βρίσκεις τα αντίστοιχά του παρά στις μικροζωγραφίες τις θαμμένες στα χρυσά διακοσμητικά μολυβάκια με τη βοήθεια του μεγενθυτικού φακού και στις επιτήδεια σκιτσαρισμένες επάνω στα τραπουλόχαρτα [...]»· όμως, συνεχίζει επισημαίνοντας ότι «δεν είναι μολαταύτα κάτι για να το ιδής γοργά και για να το περάσης απρόσεχτα». Έπειτα, ο Παλαμάς θέτει το ερώτημα αν «είναι το ποίημα εύκολο αυτοσχεδίασμα πρωτόπειρου νεανίσκου» ή αν «είναι το μαγικό ακολούθημα τραγουδιού μαζί εμπνευσμένου και μελετημένου που κομματιαστά και λίγο λίγο φανερώνεται και όμως είναι ένα, και στην ουσία του και στο σχήμα του, αν το προσέξει κανείς υπομονετικά και το κοιτάξει στο σύνολό του από την απόσταση που του ταιριάζει με χαρακτήρα και με μορφή, αξιοσπουδάστα», για να απαντήσει: «Η διάκριση του δεύτερου είδους νομίζω πως ανάγκη να γίνεται για την ποίηση του κ. Καβάφη, αν θέλουμε ν' αποφεύγουμε δυο παραστρατίσματα που οδηγούνε στην ακρισία: την ενθουσιαστική ξυπασία και την καταφρονετική με τον περίγλο άρνηση. Αν προσέξουμε, θα ιδούμε πως ο ίδιος ο ποιητής αισθάνεται κάποια ντροπή και από κάποιο σαράκι τρώγεται για τα περιστατικά της ζωής του σαν αυτά που του σκαρώναν πυρωμένες από το “θείο Ιούλιο μήνα” στιγμές».

Νά Μείνει

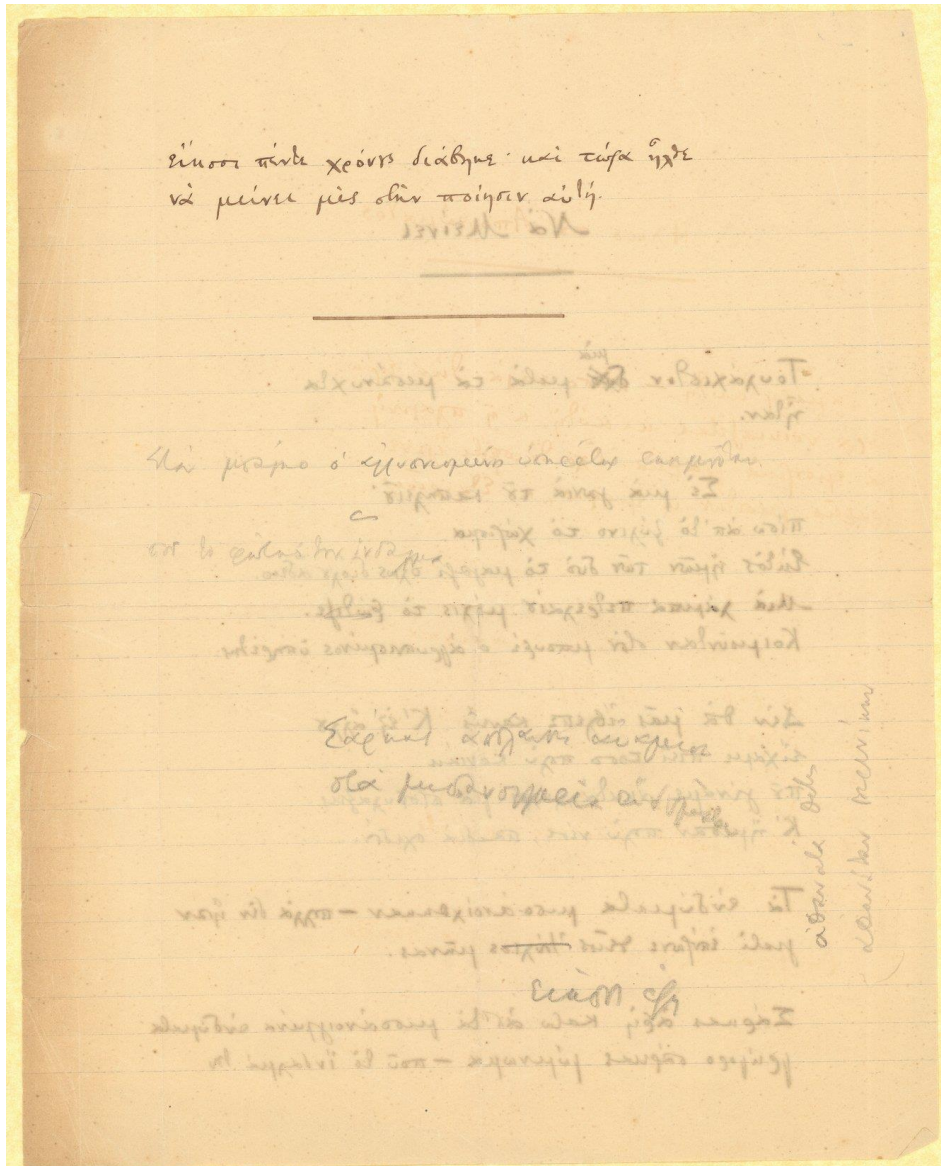
Τουλάχιστον ^{μια} ~~δύο~~ μελά τὰ μεσάνυχτα
ήταν.

Σὲ μιὰ γωνιά τῶ καπηλιῶ
πίσω ἀπ' τὸ ζύγιο τὸ χάρσινον.
Ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τῶν δυὸ τὸ μαγαζὶ ὅπως διόχῳ ἄδειο.
Μιὰ χάριτα πελεγαῖο μὴ τὸ εἰδίει.
Κοιμῶνταν δὲν μαυρὴ ὁ ἀγρευνομένος ὑπερῆης.

Δὲν θὰ μᾶς ἔθεπε κανὴς. Κ' ἐξ ἄλλο
εἶχαμε πῦρ τόσο πρὸς Κονιάκι
πὸ γινάμε ἀκατάλληλα γιὰ στοβυλάκι.
Κ' ἤμεταν πρὸς νύκτι, παλιὰ σχεδόν.....

Τὰ εἰδύμελα μισο-ἀροῖχεναν - πρὸς δὲν ἦσαν
μετὰ ἑσπέρου γιὰ τὸν ἴσχυος μῦθος.

Σάρκεα ἀπὸ καλὸ ἀπ' τὰ μισο-ἀνοίγματα εἰδύμελα.
Ἐπὶ τὸν σάρκεα ἴσχυος - ποῦ τὸ ἴσχυος ἦν



CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

Ακολούθως, παραθέτω την αρχική μορφή του ποιητικού κειμένου σημειώνοντας τα σύμβολα που απεικονίζουν τα χαρακτηριστικά της μετρικής του οργάνωσης:

	Τουλάχιστον δυο μετά τα μεσάνυχτα ήταν.	↓	12 (2-5-7-10) 10 ([1]-
	Σε μια γωνιά του καπηλειού· πίσω_απ' το ξύλινο το χώρισμα. Εκτός ημών των δυο το μαγαζί_όλος διόλου_άδειο. 5 Μια λάμπα πετρελαίου μόλις το φώτιζε. Κοιμούνταν στον μπουφέ_ο_αγρυπνισμένος υπηρέτης.		4-6-10) 10 ([1]-4-8) 15 (2-4-6-10-12-14) 12 ({1}-2-6-7-10) 15 (2-6-10-14)
10	Δεν θα μας έβλεπε κανείς. Κ' εξ άλλου είχαμε πει τόσο πολύ κονιάκ που γίναμε_ακατάλληλοι για προφυλάξεις. Κ' ήμεθαν πολύ νέρι, παιδιά σχεδόν.....	↓	11 (4-8-10) 10 ([1]-4-5-8-10) 13 (2-6-12) 10 ([1]-5-6-8-10)

	Τα_ενδύματα μισο_ανοίχθηκαν – πολλά δεν ήσαν γιατί_επύρωνε θείος Ιούλιος μήνας.	15 (2-8-12-14) 11 (2-4-7-8-10)
15	Σάρκας αφή κάτω_απ' τα μισο_ανοιγμένα_ενδύματα· γρήγορο σάρκας γύμνωμα – που το_ίνδαλμά του ↓ είκοσι πέντε χρόνους δίαβηκε· και τώρα_ήλθε ↓ να μείνει μες στην ποι_ησιν αυτή.	16 ([1]-4-5-12-14) 13 ([1]-4-6-10-12) 15 ({1}-4-6-8-12-14) 10 (2-4-6-10)

Παρακάτω καταγράφονται οι διαφορετικοί πιθανοί τρόποι μέτρησης ορισμένων στίχων:

στ. 4	Εκτός ημών των δυο το μαγαζί_όλως δι_όλου_άδειο.	17 (2-4-6-10-{11}-14-16)
στ. 12	γιατί_επύρωνε θεί_ος Ι_ούλιος μήνας.	13 (2-4-7-10-12)
στ. 13	Σάρκας αφή κάτω_απ' τα μισο_ανοιγμένα_ενδύματα·	16 ([1]-4-5-12-14)

Οι 16 στίχοι του ποιήματος έχουν συλλαβικό μήκος κυμαινόμενο ανάμεσα στις 10 και τις 16 μετρικές συλλαβές και είναι μοιρασμένοι ανισομερώς σε 5 στροφικές ενότητες. Το ακόλουθο σχήμα αποτυπώνει τη διάταξη των στίχων: 12προπ.-10οξ.(2+, 8)-10προπ.-15-12προπ.-15, 11-10οξ.-13-10οξ., 15-11, 16προπ.-13-15-10οξ. Ένα ιδιαίτερο και εύκολα διακριτό μορφικό χαρακτηριστικό του ποιητικού κειμένου είναι το γεγονός ότι τα δύο μέρη του κομμένου στ. 2 ανήκουν σε διαφορετικές στροφικές ενότητες· το στοιχείο αυτό, το οποίο επιδρά σημαντικά στον σχηματισμό της οπτικής εικόνας του ποιήματος, υπονομεύει τη μετρική σύμβαση σχετικά με την αυτονομία κάθε στροφικού τμήματος και διασαλεύει τον παραλληλισμό μετρικού-σημασιολογικού συστήματος, καθώς, μολονότι σημειώνεται τελεία (που προκαλεί ισχυρή παύση) μετά το πρώτο δισύλλαβο μέρος του στίχου, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται αμέσως ότι ο στίχος δεν ολοκληρώνεται στο συγκεκριμένο σημείο περιέχοντας 2 μόνο συλλαβές αλλά συνεχίζεται στο επόμενο στροφικό τμήμα (όπου η αρχή του δεύτερου μέρους του δεν είναι τοποθετημένη στην αρχή της στιχικής σειράς, αλλά τίθεται κατά αρκετά διαστήματα πιο δεξιά από αυτή).

Τα 5 στροφικά μέρη οριοθετούν παράλληλα και 5 θεματικά μέρη, στα οποία το ποιητικό υποκείμενο κατανέμει τα διαφορετικά στάδια της χρονικά σύντομης ιστορίας που αφηγείται χρησιμοποιώντας α' πληθυντικό πρόσωπο (γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι ο αφηγητής είναι ταυτόχρονα ένα από τα δύο κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας) και αναπτύσσοντας την πλοκή κατά τρόπο γραμμικό (δηλαδή τηρώντας την κανονική χρονική σειρά των γεγονότων). Τα νοηματικά αυτά μέρη είναι τα εξής: α) Το χρονικό σημείο στο οποίο είναι τοποθετημένη η αφηγούμενη ιστορία («Τουλάχισ-

στον δυο μετά τα μεσάνυχτα»). β) Λεπτομερής περιγραφή του σκηνικού της ιστορίας (πρόκειται για τον κλειστό χώρο του «καπηλειού»). γ) Η αρχή της ιστορίας των δύο προσώπων. δ) Η εξέλιξη της ιστορίας (επιπροσθέτως, στον δεύτερο στίχο της συγκεκριμένης ενότητας δίνεται μία ακόμα πληροφορία σχετικά με τον χρόνο της ιστορίας, καθώς σημειώνεται ότι «επύρωνε θεΐος Ιούλιος μήνας»). ε) Το τέλος της ιστορίας και αναφορά στην τέχνη της ποίησης (στον τελευταίο στίχο).

Το βάδισμα του ρυθμού στο εσωτερικό των στίχων ανακόπτεται σε 7 σημεία, εξαιτίας της παρουσίας τόνων σε κανονικά άτονες συλλαβές. Συγκεκριμένα, στον στ. 1 περιέχονται δύο προβλεπόμενοι από το ιαμβικό μέτρο τόνοι (στη 2η και στη 10η συλλαβή) και δύο παρατονισμοί στην 5η (στη λέξη «δυο») και στην 7η συλλαβή (στη λέξη «μετά»), δηλαδή σε δύο διαδοχικές λέξεις, επομένως η τονική ακολουθία που δημιουργείται είναι η εξής: 2-5-7-10· παρατηρούμε ότι σε κανένα από τα δύο παρατονισμένα σημεία δεν υπάρχει δυνατότητα να γίνει μετρική ατονία, αφού δεν τονίζονται γειτονικές συλλαβές. Με δεδομένο ότι η λέξη «δυο» είναι μονοσύλλαβη, ο μετρικός της τόνος θα μπορούσε πιθανώς να θεωρηθεί δευτερεύων και ανίσχυρος· ωστόσο, θεωρώ ότι στο συγκεκριμένο μετρικορυθμικό και συντακτικοσηματικό περιβάλλον ο τόνος γίνεται αισθητός. Στον στ. 5, στον οποίο τονίζονται οι γειτονικές 6η (στη λέξη «πετρελαίου») και 7η συλλαβή (στη λέξη «μόλις»), πρέπει να ληφθούν υπόψη δύο παράγοντες που λειτουργούν υπονομευτικά ως προς την ενδεχόμενη εφαρμογή της μετρικής ατονίας: αφενός η σημασιακή βαρύτητα της λέξης «μόλις» και αφετέρου το γεγονός ότι η 6η μετρική συλλαβή είναι συνιζημένη και ο τόνος ουσιαστικά ανήκει στο πρώτο από τα δύο φωνήεντα που συμπροφέρονται· συνεπώς, είναι τοποθετημένος αρκετά μακριά από τον τόνο της λέξης «μόλις» ώστε να μπορέσει να απορροφήσει την ηχητική του ένταση. Για τους λόγους αυτούς γίνεται υπονόμηση της μετρικής ατονίας. Άλλες τρεις περιπτώσεις μη κανονικών (για το ιαμβικό μέτρο) τόνων που, λόγω της ρυθμικής και νοηματικής διάρθρωσης των στίχων στους οποίους περιέχονται, γίνονται αισθητοί, κατά τη γνώμη μου, παρά το γεγονός ότι τονίζονται και γειτονικές συλλαβές είναι ο τόνος στην 5η συλλαβή του στ. 8 (στη λέξη «τόσο»· τονίζεται και η 4η συλλαβή, στη λέξη «πιει»), ο τόνος στην 5η συλλαβή του στ. 10 (στη λέξη «πολύ»· τονίζεται και η 6η συλλαβή, στη λέξη «νέρι») και ο τόνος στην 5η συλλαβή του στ. 13 (στη λέξη «κάτω»· τονίζεται και η 4η συλλαβή, στη λέξη «αφή»)· βέβαια, εναπόκειται στην κρίση του αναγνώστη ο τρόπος με τον οποίο θα διαβάσει τα συγκεκριμένα σημεία. Τέλος, θεωρώ ότι είναι δύσκολο να αρθεί η ένταση του τόνου της συνιζημένης 7ης συλλαβής του στ. 12 (στη λέξη «θείος») από τον τόνο

της επίσης συνιζήμενης 8ης συλλαβής (στη λέξη «Ιούλιος»), αφού η πίεση που δημιουργούν οι δύο συνεχόμενες εσωτερικές συνιζήσεις ανεξαρτητοποιούν την παρουσία των δύο τόνων· άλλωστε, ουσιαστικά ανάμεσα στα δύο τονισμένα φωνήεντα μεσολαβούν δύο ακόμα φωνήεντα και ένα σύμφωνο, κατά συνέπεια οι δύο τόνοι απομακρύνονται και δεν ασκείται επίδραση του ενός στον άλλο. Απαντά, λοιπόν, το φαινόμενο της υπονόμησης της μετρικής ατονίας.

Εσωτερική στίξη εμφανίζεται σε 6 στίχους· τα εσωτερικά σημεία στίξης του ποιητικού κειμένου είναι τα εξής: 2 τελείες, 2 παύλες, 1 κόμμα, 1 άνω τελεία. Επίσης, με σημείο στίξης ολοκληρώνονται 10 στίχοι του ποιήματος· οι 7 από αυτούς έχουν στο τέλος τους τελεία, οι 2 έχουν άνω τελεία και ο 1 έχει αποσιωπητικά (με πέντε τελείες).

Οι τονικές ακολουθίες των 4 δεκαπεντασύλλαβων στίχων που συμπεριλαμβάνονται στο ποίημα είναι ομαλές, αλλά η κεντρική τομή καταργείται. Λεπτομερέστερα, στους στ. 4 (με τονικό σχήμα 2-4-6-10-12-14) και 6 (με τονικό σχήμα 2-6-10-14) δεν υπάρχει εσωτερική στίξη και η τομή περιέχεται στις λέξεις «μαγαζί» και «αγρυπνισμένος» αντίστοιχα, ενώ στους στ. 11 (με τονικό σχήμα 2-8-12-14) και 15 (με τονικό σχήμα {1}-4-6-8-12-14), στους οποίους η παύση της τομής, επίσης, καταργείται, από τη στιγμή που η 8η συλλαβή τους συμπίπτει με εσωτερική συλλαβή των ρημάτων «μισοανοίχθηκαν» και «διάβηκε» αντίστοιχα, σημειώνεται στίξη μετά τη 10η συλλαβή (μπορούμε, λοιπόν, να κάνουμε λόγο για μεταφορά της κεντρικής τομής). Επομένως, και οι 4 αυτοί στίχοι είναι μη τυπικοί δεκαπεντασύλλαβοι.

Διερευνώντας τον τρόπο μέτρησης των φωνηεντικών συναντήσεων, διαπιστώνουμε ότι η μορφή της συνιζησης εμφανίζεται 15 φορές (7 εσωτερικές και 8 εξωτερικές συνιζήσεις), ενώ η χασμωδία απαντά σε 7 σημεία (3 εσωτερικές και 4 εξωτερικές χασμωδίες). Καταγράφω τις ειδικότερες κατηγορίες των συνιζήσεων: 1 εσωτερική συνιζηση ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 3 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 3 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 6 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (η 1 γίνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και ουσιαστικό, ενώ άλλη 1 γίνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και μετοχή που λειτουργεί ως επιθετικός προσδιορισμός· επίσης, η συγκεκριμένη συνιζηση εντοπίζεται σε συνάντηση τριών φωνηέντων, στην οποία κάθε φωνήεν περιέχεται σε διαφορετική λέξη)· 1 εξωτερική ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (και ταυτόχρονα ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και ουσιαστικό)· 1 εξωτερική ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα. Ακολουθούν οι ομάδες των χασμωδιών: 2 εσωτερικές χασμωδίες

ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 εσωτερική χασμωδία ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (τα φωνήεντα είναι όμοια)· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (η 1 εντοπίζεται σε συνάντηση τριών φωνηέντων).

Αξίζει να γίνει πιο αναλυτική αναφορά στις φωνηεντικές συναντήσεις που περιέχονται στον μετρικά διαφορούμενο στ. 4, ο οποίος μπορεί να μετρηθεί είτε ως δεκαπεντασύλλαβος είτε ως δεκαεπτασύλλαβος. Αν η έκτασή του μετρηθεί ως δεκαεπτασυλλαβική, με εξωτερική χασμωδία ανάμεσα στις λέξεις «μαγαζί» και «όλως» και εσωτερική χασμωδία στη λέξη «διόλου», θα αποφευχθεί η πιεστική εξωτερική συνίζηση των δύο τονισμένων και ηχητικά ανόμοιων φωνηέντων στη φράση «μαγαζί όλως» (και στις δύο περιπτώσεις μέτρησης του στίχου γίνεται εξωτερική χασμωδία ανάμεσα στις λέξεις «διόλου» - «άδειο»): ο τόνος στην 11η συλλαβή που προκύπτει αποδυναμώνεται από τον ισχυρό τόνο της 10ης συλλαβής (δηλαδή γίνεται μετρική ατονία). Και οι δύο τρόποι ανάγνωσης είναι εξίσου πιθανοί, αλλά προκρίθηκε η μέτρηση 15 συλλαβών, δηλαδή η μέτρηση με περισσότερες συνιζήσεις (έστω κι αν η μία από αυτές συμπιέζει τον ρυθμό), λόγω του ρυθμικού περικειμένου που χαρακτηρίζεται από σαφή ποσοτική υπερίσχυση των συνιζήσεων. Άλλος ένας μετρικά διαφορούμενος στίχος είναι ο στ. 12, ο οποίος διαβάζεται ως ενδεκασύλλαβος (με εξωτερική χασμωδία στη φράση «γιατί επύρωνε», εσωτερική συνίζηση στη λέξη «θείος» και δύο εσωτερικές συνιζήσεις στη λέξη «Ιούλιος») ή ως δεκατρισύλλαβος (με εξωτερική χασμωδία στη φράση «γιατί επύρωνε», εσωτερική χασμωδία στη λέξη «θείος», μία εσωτερική χασμωδία και μία εσωτερική συνίζηση στη λέξη «Ιούλιος»). Και στην περίπτωση αυτή προτιμήθηκε η εφαρμογή περισσότερων συνιζήσεων κατά την ανάγνωση εξαιτίας της κυριαρχίας, στο σύνολο του ποιήματος, της μορφής της συνίζησης.

Το φαινόμενο του διασκελισμού απαντά στο ποίημα 4 φορές. Στους στ. 1-2 διασπάται η συντακτικοσηματική συνοχή ανάμεσα στο κατηγορούμενο «δυο» και το ρήμα «ήταν» (το υποκείμενο «η ώρα» δεν γράφεται αλλά εννοείται): επίσης, πρέπει να αναφερθεί ότι ανάμεσα στους δύο χωρισμένους συντακτικούς όρους παρεμβάλλεται ο χρονικός προσδιορισμός «μετά τα μεσάνυχτα», ο οποίος τοποθετείται μετά τον προσκελισμό, ενώ τη δραστηριότητα του διασκελισμού αυξάνουν σημαντικά η τυπογραφική απομόνωση του μετασκελισμού στο πρώτο τμήμα ενός κομμένου στίχου και η τελεία που σημειώνεται στο τέλος του. Έχει νόημα να τονιστεί (αν και αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό ακόμα και από την οπτική εικόνα του ποιητικού κειμένου) ότι η

απότομη και ισχυρή παύση μετά το ρήμα «ήταν», η οποία προκαλείται από τη στίξη και την ιδιάζουσα τυπογραφική διάταξη του στίχου, διαταράσσει σε πολύ υψηλό βαθμό την ισορροπία μεταξύ του μετρικού και του νοηματικού συστήματος. Οι όροι που απομακρύνονται στους στ. 7-8 είναι ο αντιθετικός σύνδεσμος «εξ άλλου» και το ρήμα «είχαμε πει»· πριν από τον προσκελισμό (πριν από τον σύνδεσμο «Κ'» που προηγείται του «εξ άλλου») υπάρχει και τελεία. Μία πιο σύνθετη μορφή διασκελισμού συναντούμε στους στ. 14-15, όπου διασαλεύεται η νοηματική ροή μιας συντακτικής ενότητας συναποτελούμενης από το υποκείμενο «το ίνδαλμά του» (το υποκείμενο συνοδεύεται από γενική κτητική) και το ρήμα «διάβηκε» (πριν από τον μετασκελισμό υπάρχουν κι άλλοι συντακτικοί όροι), ενώ παράλληλα χωρίζεται και η αναφορική αντωνυμία «που» από το ίδιο ρήμα (δηλαδή εμφανίζεται κομμένη σε δύο τμήματα η παρακάτω πρόταση: «που το ίνδαλμά του / είκοσι πέντε χρόνους διάβηκε»). Τέλος, το σχήμα του διασκελισμού των στ. 15-16 συμπεριλαμβάνει μία κύρια (με το ρήμα «ήλθε») και μία δευτερεύουσα τελική πρόταση (η οποία εισάγεται με τον σύνδεσμο «να» και συνεχίζεται με το ρήμα «μείνει»· συνεπώς, είναι η πρόταση στην οποία περιέχεται ο τίτλος του ποιήματος).

Στη συνέχεια, παραθέτω τη φωτογραφία του τυπωμένου ποιήματος:⁷⁴⁸

⁷⁴⁸ Η τυπογραφική εικόνα του κομμένου στ. 2 είναι διαφορετική στην έκδοση του 1991 (τη «νέα τυποποιημένη έκδοση» του Σαββίδη), καθώς το δεύτερο μέρος του στίχου είναι τοποθετημένο ακριβώς κάτω από το πρώτο· βέβαια, αυτό δεν συμβαίνει στην πρώτη έκδοση των ποιημάτων από τον Σαββίδη, δηλαδή στην έκδοση του 1963, στην οποία η τυπογραφική εικόνα του κομμένου στίχου είναι ίδια με αυτή της πρώτης μορφής που τυπώθηκε από τον Καβάφη.

ΝΑ ΜΕΙΝΕΙ

Ἡ ὥρα μιὰ τὴν νύχτα θάτανε,
ἢ μιάμισυ.

Σὲ μιὰ γωνιά τοῦ καπηλειοῦ·
πίσω ἀπ' τὸ ξύλινο τὸ χῶρισμα.
Ἐκτὸς ἡμῶν τῶν δυὸ τὸ μαγαζὶ ὕλως διόλου ἄδειο.
Μιὰ λάμπα πετρελαίου μόλις τὸ φώτιζε.
Κοιμούντανε, στὴν πόρτα, ὁ ἀγρυπνισμένος υπηρέτης.

Δὲν θὰ μᾶς ἔβλεπε κανεὶς. Μὰ κιόλας
εἴχαμεν ἐξαφθεῖ τόσο πολὺ,
ποῦ γίναμε ἀκατάλληλοι γιὰ προφυλάξεις.

Τὰ ἐνδύματα μισοανοίχθησαν — πολλὰ δὲν ἦσαν
γιατὶ ἐπύρωνε θεῖος Ἰούλιος μῆνας.

Σάρκας ἀπόλαυσις ἀνάμεσα
στὰ μισοανοιγμένα ἐνδύματα·
γρήγορο σάρκας γύμνωμα — ποῦ τὸ ἴνδαμά του
εἴκοσι ἕξι χρόνους διάβηκε· καὶ τώρα ἦλθε
νὰ μείνει μὲς στὴν ποίησιν αὐτή.

Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ 1919
ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΝ ΚΑΣΙΜΑΤΗ & ΙΩΝΑ - ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

Ακολουθεί η απεικόνιση της μετρικής κατασκευής του οριστικού ποιητικού κειμένου:

	Η_ώρα μια την νύχτα θάτανε, ἢ μιάμισυ.	↓	10 (2-4-6-8) 12 ([1]-2-
	Σε μια γωνιά του καπηλειού· πίσω_απ' το ξύλινο το χῶρισμα. Εκτός ημών των δυο το μαγαζὶ_ὄλως διόλου_άδειο. 5 Μια λάμπα πετρελαίου μόλις το φώτιζε. Κοιμούντανε, στην πόρτα,_ο_αγρυπνισμένος υπηρέτης.		6-8-12) 10 ([1]-4-8) 15 (2-4-6-10-12-14) 12 ({1}-2-6-7-10) 17 (2-6-12-16)
	Δεν θα μας ἔβλεπε κανεὶς. Μα κιόλας	↓	11 (4-8-10)

	είχαμεν εξαφθεί τόσο πολύ, που γίναμε_ακατάλληλοι για προφυλάξεις.		10 ([1]-6-7-10) 13 (2-6-12)
10	Τα_ενδύματα μισο_ανοίχθηκαν – πολλά δεν ήσαν γιατί_επύρωνε θεῖος Ιούλιος μήνας.		15 (2-8-12-14) 11 (2-4-7-8-10)
	Σάρκας απόλαυσις ανάμεσα στα μισο_ανοιγμένα_ενδύματα·	↓	10 ([1]-4-8) 10 (6-8)
	γρήγορο σάρκας γύμνωμα – που το_ίνδαλμά του	↓	13 ([1]-4-6-10-12)
15	είκοσι_έξη χρόνους διάβηκε· και τώρα_ήλθε να μείνει μες στην ποί_ησιν αυτή.	↓	15 ({1}-4-6-8-12-14) 10 (2-4-6-10)

Οι μετρικά διαφορούμενοι στίχοι είναι οι εξής:

στ. 4	Εκτός ημών των δυο το μαγαζί_όλωσ δι_όλου_άδειω.	17 (2-4-6-10-{11}-14-16)
στ. 6	Κοιμούντανε, στην πόρτα, ο αγρυπνισμένος υπηρέτης.	15 (2-6-10-14)
στ. 11	γιατί_επύρωνε θεῖ_ος Ι_ούλιος μήνας.	13 (2-4-7-10-12)

Το ποίημα περιέχει 16 στίχους έκτασης 10-17 μετρικών συλλαβών, οι οποίοι είναι μοιρασμένοι σε 5 άνισα στροφικά μέρη. Το παρακάτω σχήμα δείχνει τον τρόπο κατανομής των στίχων: 10-12οξ.(4+, 8)-10προπ.-15-12προπ.-17, 11-10οξ.-13, 15-11, 10προπ.-10προπ.-13-15-10οξ. Η ομοιοκαταληξία ουσιαστικά απουσιάζει, αφού ομοιοκαταληκτούν (πιθανώς τυχαία) μόνο οι στ. 8-16 (με τις λέξεις «πολύ» - «αυτή»), με ατελή οξύτονη ρίμα (ηχητικό σχήμα: 1').

Αντιπαραβάλλοντας την τελική γραφή του ποιήματος με την αρχική του γραφή, διαπιστώνουμε ότι τα χαρακτηριστικά του ελευθερωμένου στίχου ουσιαστικά δεν μεταβάλλονται, αν εξαιρέσουμε τη σχεδόν αδιόρατη ομοιοκαταληξία των 2 στίχων, η οποία προστίθεται στο τελικό κείμενο. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι, αν και ο συνολικός αριθμός των στίχων και ο αριθμός των στροφικών ενοτήτων παραμένει σταθερός, αλλάζει ο τρόπος κατανομής των στίχων, καθώς οι 4 στίχοι του τρίτου στροφικού τμήματος μειώνονται σε 3 και οι 4 στίχοι του πέμπτου τμήματος αυξάνονται στους 5. Σημειώνονται, όμως, αρκετές εκφραστικές αλλαγές, αφού οι κοινοί στίχοι των δύο μορφών είναι 8, δηλαδή οι στ. 3, 4, 5, 9, 11/10, 12/11, 14, 16 (στον τελευταίο στίχο γίνεται η αναφορά στην τέχνη της ποίησης: «να μείνει μες στην ποίησιν αυτή»), ενώ στους υπόλοιπους 8 στίχους εντοπίζονται διαφορές.

Αξίζει να γίνει ιδιαίτερη αναφορά στην αλλαγή του στ. 1, η οποία ακυρώνει τους δύο αρχικούς παρατονισμούς οδηγώντας στη δημιουργία ενός κανονικά τονισμένου ιαμβικού δεκασύλλαβου (αρχικά ήταν δωδεκασύλλαβος), καθώς η αρχική διατύπωση «Τουλάχιστον δυο μετά τα μεσάνυχτα» δίνει τη θέση της στην πρόταση

«Η ώρα μια την νύχτα θα 'τανε». Η έκταση του πρώτου μέρους του κομμένου στ. 2 αυξάνεται κατά 2 μετρικές συλλαβές, αφού το ρήμα «ήταν», το οποίο μεταφέρθηκε στον προηγούμενο στίχο έχοντας υποστεί αλλαγή στον γραμματικό του τύπο, αντικαθίσταται από τη φράση «ή μιάμισυ». Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο ποιητής μοιράζει (χρησιμοποιώντας έναν ρυθμικά τολμηρό διασκελισμό και διαταράσσοντας έντονα την κανονικότητα της συντακτικοποιημένης ακολουθίας) το σημασιακό περιεχόμενο του αρχικού δεκαεξασύλλαβου στ. 13 «Σάρκας αφή κάτω απ' τα μισοανοιγμένα ενδύματα» στους δύο δεκασύλλαβους στ. 12-13 «Σάρκας απόλαυσις ανάμεσα / στα μισοανοιγμένα ενδύματα» της δημοσιευμένης μορφής.

Μεταβαίνοντας στο ζήτημα του τρόπου κατανομής των τόνων στο εσωτερικό των στίχων, παρατηρούμε ότι στο ποίημα εντοπίζονται 3 τόνοι σε μονές συλλαβές. Οι 2 από αυτούς περιέχονται σε στίχους που είναι ίδιοι στις δύο μορφές του ποιητικού κειμένου, επομένως οι συγκεκριμένοι τόνοι έχουν ήδη σχολιαστεί: πρόκειται για τον στ. 5, στον οποίο τονίζονται η 6η και η 7η συλλαβή, αλλά διατηρείται η δυναμική του τόνου της 7ης συλλαβής, καθώς και για τον στ. 11 (στ. 12 της αρχικής γραφής), όπου τονίζονται η 7η και η 8η συλλαβή, αλλά και πάλι διατηρείται η ηχητική ένταση του τόνου της μονής συλλαβής. Το ίδιο φαινόμενο απαντά και στον στ. 8, όπου φέρουν τόνο η 6η (στη λέξη «εξαφθεί») και η 7η συλλαβή (στη λέξη «τόσο»). βέβαια, στην περίπτωση αυτή είναι επιτρεπτή και μία ανάγνωση που θα αποδυναμώνει τον τόνο της 7ης συλλαβής.

Τα εσωτερικά σημεία στίξης του ποιήματος είναι 7, δηλαδή είναι 2 κόμματα, 2 τελείες, 2 παύλες, 1 άνω τελεία, και μοιράζονται σε 6 στίχους (στον 1 από αυτούς περιέχονται 2 σημεία στίξης). Εξωτερική στίξη εντοπίζεται στο τέλος 11 στίχων· συγκεκριμένα, βρίσκουμε 7 τελείες, 2 κόμματα και 2 άνω τελείες.

Όσον αφορά τα ειδικότερα χαρακτηριστικά των 3 δεκαπεντασύλλαβων στίχων που περιέχονται στο ποιητικό κείμενο, πρέπει να σημειωθεί ότι η κεντρική τομή καταργείται. Συγκεκριμένα, στον στ. 4 (με τονικό σχήμα: 2-4-6-10-12-14) δεν περιέχεται εσωτερική στίξη και η τομή τοποθετείται στο εσωτερικό της λέξης «μαγαζί», ενώ στους στ. 10 (με τονικό σχήμα: 2-8-12-14) και 15 (με τονικό σχήμα: {1}-4-6-8-12-14) υπάρχει σημείο στίξης μετά τη 10η συλλαβή και η (καταργημένη) τομή τίθεται στο εσωτερικό των ρημάτων «μισοανοίχθηκαν» και «διάβηκε» αντίστοιχα.

Από τις φωνηεντικές συναντήσεις του ποιήματος, οι 12 διαβάζονται με συνίτηση (6 εσωτερικές και 6 εξωτερικές συνιζήσεις) και οι 10 με χασμωδία (3 εσωτερικές και 7 εξωτερικές χασμωδίες). Οι συνιζήσεις υπάγονται στις παρακάτω επιμέρους

ομάδες: 2 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 11 εσωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 2 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 4 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (η 1 γίνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και ουσιαστικό)· 1 εξωτερική συνιζήση ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (και ταυτόχρονα ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και ουσιαστικό)· 1 εξωτερική ανάμεσα σε δύο τονισμένα φωνήεντα. Ακολουθούν οι κατηγορίες των χασμωδιών: 2 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 εσωτερική χασμωδία ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (τα φωνήεντα είναι όμοια)· 1 εξωτερική ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (και ταυτόχρονα ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και μετοχή που λειτουργεί ως επιθετικός προσδιορισμός· επίσης, η χασμωδία αυτή εντοπίζεται σε συνάντηση τριών φωνηέντων, στην οποία κάθε φωνήεν περιέχεται σε διαφορετική λέξη)· 4 εξωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (η 1 σημειώνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και ουσιαστικό)· 1 εξωτερική ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 1 εξωτερική πάνω σε στίξη (κόμμα) και ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (εντοπίζεται σε συνάντηση τριών φωνηέντων).

Η μετρική περιγραφή του ποιήματος θα ολοκληρωθεί με την καταγραφή και τον σχολιασμό των 5 διασκελισμών. Ο πρώτος διασκελισμός είναι αυτός που χωρίζει τους δύο όρους σύγκρισης (τον πρώτο και τον δεύτερο) «μια» - «ή μιάμισυ» στους στ. 1-2 και ενεργοποιείται αποκλειστικά από το δεύτερο τμήμα του (ενδεικτικό για τη νοηματική αυτονομία του στ. 1 είναι το γεγονός ότι στο τέλος του σημειώνεται κόμμα)· επίσης, ανάμεσα στα δύο μέρη του διασκελισμού μεσολαβούν κι άλλοι συντακτικοί όροι που είναι τοποθετημένοι στον πρώτο στίχο, ενώ μετά τον μετασκελισμό που αποτελεί ταυτόχρονα το πρώτο μέρος ενός κομμένου στίχου ακολουθεί τελεία. Στους στ. 7-8 χωρίζονται η συναποτελούμενη από έναν αντιθετικό σύνδεσμο και ένα επίρρημα (που επιτείνει τη σημασία του συνδέσμου) φράση «Μα κιόλας» και το ρήμα «είχαμεν εξαφθεί»· τον διασκελισμό ενδυναμώνει η τελεία που σημειώνεται πριν από τον προσκελισμό. Η συντακτική ενότητα που εμφανίζεται χωρισμένη σε δύο μέρη στους στ. 12-13 είναι ο προσδιορισμός του τόπου (με μεταφορική έννοια) «ανάμεσα / στα μισοανοιγμένα ενδύματα» (ο βασικός όρος του προσδιορισμού, δηλαδή το ουσιαστικό, συνοδεύεται από επιθετικό προσδιορισμό). Είναι φανερό ότι πρόκειται για μία από τις περιπτώσεις στις οποίες η σύμβαση που αφορά τη συγκλίνουσα πορεία της μετρικής και της νοηματικής οργάνωσης του κειμένου δεν κλονίζεται απλώς, αλλά ουσιαστικά καταργείται, αφού η ανακοπή της ρυθμικής κίνησης και της νοηματικής ροής (με την τοποθέτηση του επιρρήματος «ανάμεσα» που λειτουργεί ως πρό-

θεση, δηλαδή ενός γραμματικοσυντακτικού τύπου που χρειάζεται οπωσδήποτε νοηματικό συμπλήρωμα, στο τέλος του στίχου) είναι πολύ απότομη και προκαλεί εντέλει την εξής ρυθμική αντινομία: από τη μία πλευρά ο αναγνώστης δεν μπορεί να μη λάβει υπόψη του την υποχρεωτική παύση στο τέλος του στίχου και από την άλλη ο ρυθμός της εκφώνησης του ποιητικού λόγου επιταχύνεται στο συγκεκριμένο σημείο, προκειμένου να συμπληρωθεί σύντομα το μετέωρο νόημα της λέξης «ανάμεσα». Συγκρίνοντας τα σχήματα των διασκελισμών των στ. 14-15 και 15-16 με τα αντίστοιχα σχήματα της προγενέστερης μορφής του ποιητικού κειμένου, δεν παρατηρούμε κάποια διαφοροποίηση. Υπενθυμίζω, όμως, τα ζεύγη προσκελισμού - μετασκελισμού στις δύο περιπτώσεις: στ. 14-15: υποκείμενο «το ίνδαλμά του» - ρήμα «διάβηκε» και αναφορική αντωνυμία «που» - ρήμα «διάβηκε» (πριν από τον μετασκελισμό υπάρχουν κι άλλοι συντακτικοί όροι)· στ. 15-16: κύρια πρόταση (με το ρήμα «ήλθε») - δευτερεύουσα τελική πρόταση (εισάγεται με τον σύνδεσμο «να» και συνεχίζεται με το ρήμα «μείνει»).

Ακολουθεί ο συγκριτικός πίνακας των μετρικών χαρακτηριστικών των δύο σταδίων γραφής του ποιήματος:

Μετρικά χαρακτηριστικά	Αρχική μορφή: «Να Μείνει» (1918)	Τελική μορφή: «Να Μείνει» (1919)
Είδος στίχου	Ελευθερωμένος στίχος	Ελευθερωμένος στίχος
Αριθμός στίχων	16	16
Συλλαβική έκταση των στίχων	10-16 μετρ. συλλαβές (5 10σύλ. - 2 11σύλ. - 2 12σύλ. - 2 13σύλ. - 4 15σύλ. - 1 16σύλ.)	10-17 μετρ. συλλαβές (6 10σύλ. - 2 11σύλ. - 2 12σύλ. - 2 13σύλ. - 3 15σύλ. - 1 17σύλ.)
Στροφικές ενότητες	5	5
Κατανομή των στίχων στις στροφικές ενότητες	1+2συλ.-8συλ.+4-4-2-4	1+4συλ.-8συλ.+4-3-2-5
Διάταξη των στίχων	12-10(2+, 8)-10-15-12-15, 11-10-13-10, 15-11, 16-13-15-10	10-12(4+, 8)-10-15-12-17, 11-10-13, 15-11, 10-10-13-15-10
Στίχοι που ομοιοκαταληκτούν	–	2
Ποσοστό των στίχων που ομοιοκαταληκτούν	–	12,5%
Τόνοι σε μονές μετρικές συλλαβές	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 2 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 6 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 7	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 2 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 5 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 3
Μέσος όρος παρατονισμών ανά στίχο	0,44	0,19
Στίχοι με παρατονισμούς	6	3
Ποσοστό στίχων με παρατονισμούς	37,5%	18,75%

Εσωτερικά σημεία στίξης	6	7
Μέσος όρος εσωτερικών σημείων στίξης ανά στίχο	0,38	0,44
Στίχοι με εσωτερική στίξη	6	6
Ποσοστό στίχων με εσωτερική στίξη	37,5%	37,5%
Στίχοι με στίξη στο τέλος	10	11
Ποσοστό στίχων με στίξη στο τέλος	62,5%	68,75%
Συνιζήσεις	15	12
Χασμωδίες	7	10
Ποσοστό συνιζήσεων - χασμωδιών	68,18% - 31,82%	54,55% - 45,45%
Διασκελισμοί	4	5
Ποσοστό διασκελισμών	25%	31,25%

Παρατηρώντας τα ποσοτικά δεδομένα που αποτυπώνουν τα μετρικά γνωρίσματα των δύο μορφών του ποιήματος, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι δεν διαπιστώνονται ουσιαστικές αλλαγές, καθώς η φόρμα του ποιήματος, η συλλαβική ποικιλία των στίχων, ο αριθμός των στροφικών ενοτήτων, ο αριθμός των εσωτερικών και των εξωτερικών σημείων στίξης, ο αριθμός των συνιζήσεων και των χασμωδιών και ο αριθμός των διασκελισμών αποτελούν στοιχεία που παραμένουν σταθερά από τη στιγμή που ο Καβάφης γράφει το υπό εξέταση ποιητικό κείμενο ως τη στιγμή που το δημοσιεύει, με ελάχιστες και σίγουρα όχι σημαντικές διαφοροποιήσεις που προκύπτουν από την τελική επεξεργασία του ποιητικού λόγου. Ασφαλώς, αυτό είναι ευεξήγητο, καθώς οι δύο μορφές χωρίζονται από μικρή χρονική απόσταση. Η πρόσθεση της άτακτης και ελάχιστα αισθητής ομοιοκαταληξίας 2 στίχων στην τελική γραφή είναι κατά πάσα πιθανότητα τυχαία. Μία διαφορά που αξίζει να επισημανθεί είναι η μείωση, από τις 7 στις 3, των προκαλούμενων από τόνους σε κανονικά άτονες συλλαβές ρυθμικών εκτροπών.

Η ελευθερωμένη φόρμα του ποιήματος στηρίζει επιτυχώς το ρεαλιστικό του ύφος, στο οποίο (όπως αναφέρθηκε και παραπάνω) εστιάζει ιδιαίτερα την προσοχή του ο Σαββίδης υποστηρίζοντας ότι «ο ρεαλισμός του [του ποιήματος] προωθείται με πρωτόφαντη πεζολογική ακρίβεια πέρα από τα “μισοανοιγμένα ενδύματα” και το “γρήγορο σάρκας γύμνωμα”, στην μονιμότητα ενός μνημείου ποιητικού λόγου».⁷⁴⁹ Στον κυρίαρχο ρεαλισμό του ποιητικού κειμένου συγχωνεύονται ο πεζολογικός τόνος (που επισημαίνεται από τον Σαββίδη) με ορισμένες νότες λυρισμού. Η πεζολογία της ποιητικής αφήγησης πραγματώνεται μέσω της εκφραστικής «ακρίβειας» (όπως αναφέρει ο Σαββίδης) αλλά και μέσω μετρικορυθμικών στοιχείων, όπως είναι τα εξής: η

⁷⁴⁹ Σαββίδης, «Ενδυμα, ρούχο και γυμνό στο σώμα της καβαφικής ποίησης», *ό.π.*, σ. 235.

ρυθμική ποικιλία που επιφέρει η ελευθερωμένη μορφή, η μεγάλη συλλαβική αυξομείωση των στίχων (η οποία εμποδίζει τη δημιουργία ρυθμικών μονάδων σταθερού μήκους), η απουσία της ομοιοκαταληξίας, οι συχνές ρυθμικές ανακοπές που προκαλούνται από εσωτερικές παύσεις, η χρήση του παρατονισμού, η εξάρθρωση του τυπικού δεκαπεντασυλλαβικού σχήματος, η έντονη παρουσία του διασκελισμού (είναι χαρακτηριστικό ότι από το σύνολο των 16 στίχων που συναπαρτίζουν τόσο το αρχικό όσο και το τελικό ποιητικό κείμενο, οι στίχοι που εμπλέκονται σε διασκελισμό περιέχοντας είτε τον προσκελισμό είτε τον μετασκελισμό, ανεξάρτητα από τον βαθμό της έντασης του διασκελισμού, ανέρχονται στους 7 στην πρώτη περίπτωση και στους 9 στη δεύτερη περίπτωση). Από την άλλη πλευρά, μπορεί κανείς να κάνει λόγο για παρουσία στοιχείων λυρισμού αναφορικά με τα χρησιμοποιούμενα από τον ποιητή εκφραστικά μέσα σε ορισμένα σημεία: στη μεταφορική χροιά που ενέχεται στην εκφραστική άρθρωση του στ. 11/12 «γιατί επύρωνε θείος Ιούλιος μήνας»· στην περιγραφή του τέλους της αφηγούμενης ιστορίας στους στ. 12-14/13-14 (η περιγραφή αυτή ολοκληρώνεται με παύλα), όπου επιλέγεται μία διατύπωση με παντελή απουσία ρημάτων και με χρήση ονοματικών φράσεων (στ. 13: «Σάρκας αφή» / στ. 12: «Σάρκας απόλαυσις», στ. 14: «γρήγορο σάρκας γύμνωμα») που δημιουργούν την αίσθηση μιας (ως έναν βαθμό) αποστασιοποιημένης έκφρασης και, συνακολούθως, σχηματίζουν μια εικόνα εξιδανίκευσης της προσωπικής ιστορίας· στην επιλογή του ουσιαστικού «ίνδαλμα» (στ. 14), δηλαδή μιας λέξης που δηλώνει μια ιδεατή μορφή και ξεφεύγει από το ρεαλιστικό πλαίσιο στο οποίο είναι ενταγμένο το ποίημα· στον εκφραστικά χρωματισμένο με μία μεταφορική πινελιά τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης αναφέρεται στην τέχνη της ποίησης (στ. 14-15-16: «το ίνδαλμά του [...] ήλθε να μείνει μες στην ποίησιν αυτή») ολοκληρώνοντας το ποίημά του.

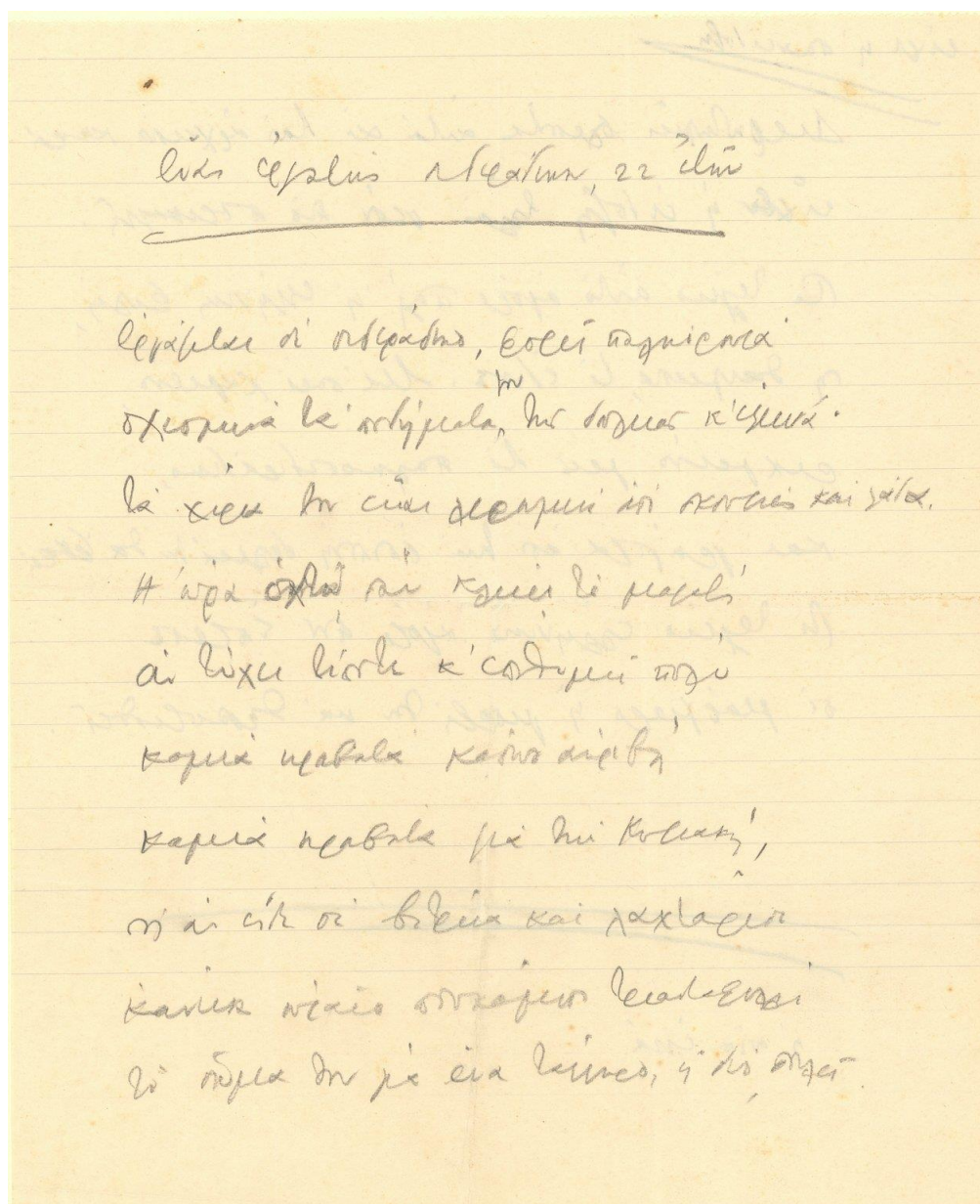
8. «Ένας εργάτης σιδεράδικου, 22 ετών» / «Μέρες του 1909, '10 και '11»

Το τελευταίο ποίημα που θα αποτελέσει αντικείμενο εξέτασης, δηλαδή το «Μέρες του 1909, '10 και '11»,⁷⁵⁰ τοποθετείται χρονικά πολύ κοντά στο τελικό άκρο της γραμμής της εξελικτικής πορείας του καβαφικού έργου, αφού δημοσιεύτηκε τον

⁷⁵⁰ Ο Σαββίδης στην έκδοση του 1991 γράφει τον τίτλο του ποιήματος με κόμμα μετά το «'10»: «Μέρες του 1909, '10, και '11». Στο αρχικό μονόφυλλο του Καβάφη ο τίτλος δεν έχει κόμμα μετά το «'10».

Δεκέμβριο του 1928, δηλαδή μόνο πέντε χρόνια πριν από τον θάνατο του ποιητή, ενώ ο χρόνος της σύνθεσής του είναι πιθανώς το 1925.⁷⁵¹

Παραθέτω τις φωτογραφίες του χειρογράφου του αρχικού ποιητικού κειμένου, με τίτλο «Ενας εργάτης σιδεράδικου, 22 ετών»:



CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

⁷⁵¹ Βλ. Δάλλας, «Ολίγω θα τον ξαναγρίζω...». *Υστερα καθαφολογικά*, ό.π., σ. 40, όπου σημειώνεται ότι το ποίημα «γράφτηκε το 1925». Στην έκδοση του Σαββίδη δεν αναφέρεται το έτος της αρχικής γραφής του ποιήματος· επίσης, το ποίημα δεν συμπεριλαμβάνεται στους δύο χρονολογικούς πίνακες σύνθεσης ποιημάτων του Καβάφη (Σαββίδης, «Ανέκδοτος χρονολογικός πίνακας σύνθεσης ποιημάτων 1891-1925» και «Οι δυο άλλοι χρονολογικοί πίνακες σύνθεσης ποιημάτων (F2 και F5)», ό.π.).

εἰς τὴν ἀρχὴν

ἀναμνηστὴν ἔστω ἀλλὰ καὶ τὸν ἀρχαῖον καὶ

εἰς τὴν ἀρχὴν ἔστω ἀλλὰ καὶ τὸν ἀρχαῖον καὶ

ἢ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον

ἢ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον

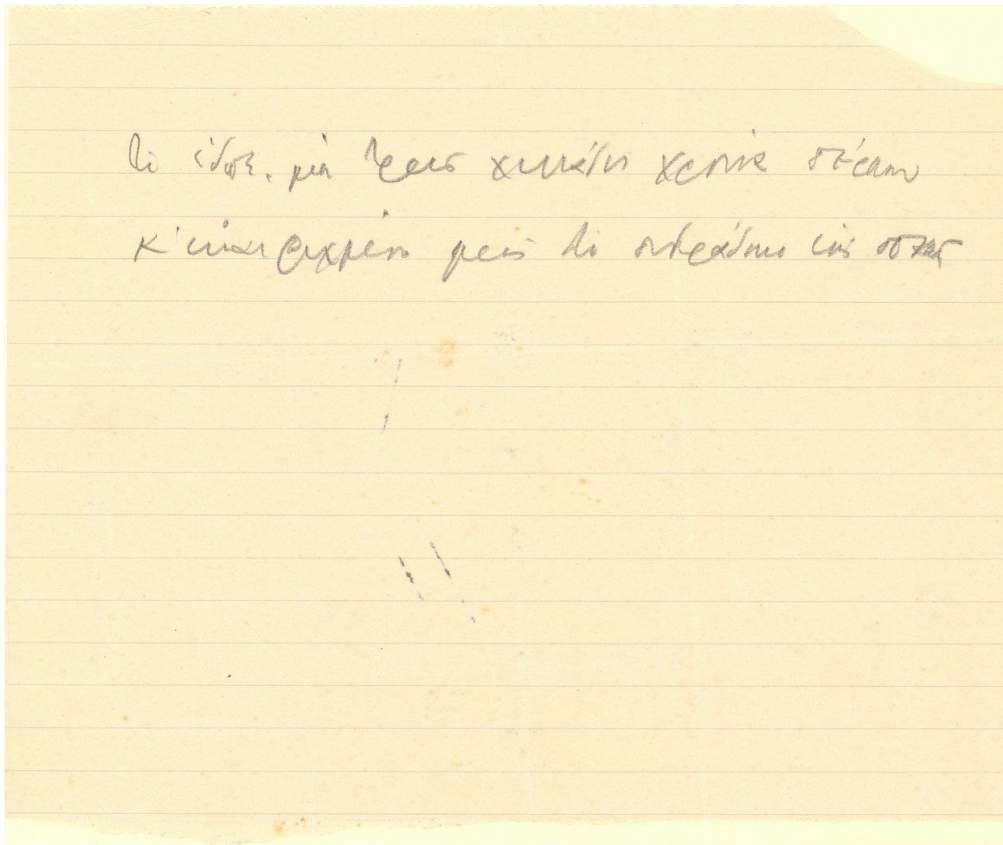
ἢ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον

καὶ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον

ἢ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον

ἢ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον καὶ τὸν ἀρχαῖον

ἢ τὸν ἀρχαῖον



CC BY-SA 4.0 Cavafy Archive Onassis Foundation

Ακολουθεί η μεταγραφή του χειρογράφου και η απεικόνιση της μετρικής κατασκευής του ποιητικού κειμένου:⁷⁵²

	Εργάζεται σε σιδεράδικο, φορεῖ παληόρουχα·	16 (2-8-12-14)
	σχισμένα τα ποδήματά του της δουλειάς κ' ελε_εινά·	16 (2-6-8-12-16)
	τα χέρια του_εἶναι λερωμένα_από σκουριές και λάδια.	15 (2-4-8-10-12-14)
	Η_ώρα_οχτώ σαν κλείει το μαγαζί	10 (2-4-6-10)
5	αν τύχει τίποτε κ' επιθυμεί πολύ	12 (2-4-10-12)
	καμιὰ κραβάτα κάπως ακριβή	10 (2-4-6-10)
	καμιὰ κραβάτα για την Κυριακή,	10 (2-4-10)
	ή_αν εἶδε σε βιτρίνα και λαχτάρισε	↓ 12 ({1}-2-6-10)
	κανένα_ωραίο πουκάμισο τριανταφυλλί	12 (2-4-6-12)
10	το σώμα του για_ένα τάλληρο,_ή δυο, πωλεί.	14 (2-6-8-11-12-14)
	Δι_ερωτώμαι βλέποντας αυτά_αν στους αρχαίους καιρούς	↓ 16 (4-6-10-14-16)

⁷⁵² Στον στ. 2 συμπεριλαμβάνω την αντωνυμία «του» που είναι γραμμένη λίγο πιο πάνω από την κανονική σειρά και προσθέτω τον δεύτερο τόνο στη λέξη «ποδήματα».

	είχεν η_ένδοξη_Ελλάς νέον πιο περικαλλή.		14 ([1]-4-8-9-14)
	Το τέλειο_αυτό_αγόρι πάλ' η_ελληνική φυλή,	↓	14 (2-5-6-8-12-14)
	η θαυμαστή, το_έδωσε. Μα_πᾶει χαμένο,		13 (4-6-10-12)
15	ριχμένο μες στο παλιοσιδεράδικο,		12 (2-4-10)
	και γρήγορα_από την επίπονη δουλειά του θα φθαρεί ↓		16 (2-{5}-8-12-16)
	το τέλειο_ελληνικό_αγόρι που_έστεκε	↓	12 (2-7-8-10)
	σε μάρμαρο_η μορφή του να θησαυρισθεί.		12 (2-6-12)

Παρακάτω καταγράφονται οι στίχοι που μπορούν να διαβαστούν και με διαφορετικό τρόπο:

στ. 9	κανένα_ωραί_ο πουκάμισο τριανταφυλλί		14 (2-5-8-14)
στ. 11	Δι_ερωτώμαι βλέποντας αυτά_αν στους αρχαί_ους καιρούς		16 (4-6-10-13-16)
στ. 12	είχεν η_ένδοξη_Ελλάς νέ_ον πιο περικαλλή.		14 ([1]-4-7-8-14)
ή	είχεν η_ένδοξη_Ελλάς νέ_ον πιο περικαλλή.		14 ([1]-{3}-7-8-14)
στ. 13	Το τέλειο_αυτό_αγόρι πάλ' η_ελληνική φυλή,		14 (2-4-6-8-12-14)
ή	Το τέλει_ο_αυτό_αγόρι πάλ' η_ελληνική φυλή,		16 (2-6-8-10-14-16)
στ. 17	το τέλειο_ελληνικό_αγόρι που_έστεκε		12 (2-6-8-10)
ή	το τέλει_ο_ελληνικό_αγόρι που_έστεκε		14 (2-8-9-12)

Το ποίημα συγκροτείται από 18 στίχους με συλλαβική έκταση κυμαινόμενη ανάμεσα στις 10 και τις 16 μετρικές συλλαβές. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου σχεδιάσματος είναι το γεγονός ότι κάθε στίχος χωρίζεται από τον επόμενο με μία κενή σειρά (προφανώς ο ποιητής ήθελε, με τα μεγαλύτερα διάστιχα, να αφήσει ελεύθερο χώρο για την επεξεργασία του ποιήματος): συνεπώς, ουσιαστικά δεν δημιουργούνται στροφικές ενότητες αλλά σχηματίζεται η εικόνα 18 απομονωμένων στίχων, στους οποίους ξεδιπλώνεται η ζωή ενός «εργάτη σιδεράδικο» εντοπισμένου χρονικά σε σύγχρονο ορίζοντα, από έναν τριτοπρόσωπο αφηγητή. Το σχήμα που προκύπτει από τη διάταξη των στίχων είναι το ακόλουθο: 16προπ., 16οξ., 15, 10οξ., 12οξ., 10οξ., 10οξ., 12προπ., 12οξ., 14οξ., 16οξ., 14οξ., 14οξ., 13, 12προπ., 16οξ., 12προπ., 12οξ.

Πριν προχωρήσουμε στη μετρική ανάλυση του ποιήματος, έχει νόημα να περιγραφεί ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσεται η αφηγούμενη ιστορία και να εντοπιστούν, παράλληλα, οι νοηματικές τομές του ποιητικού κειμένου. Οι τομές αυτές δημιουργούν τις παρακάτω θεματικές ενότητες (που βέβαια δεν αντιστοιχούν σε στροφικές ενότητες): α) (στ. 1-3) Δίνονται βασικές πληροφορίες για το δύσκολο επάγγελ-

μα του πρωταγωνιστή. Ο ενεστώτας των ρημάτων «Εργάζεται», «φορεί» και «είναι» αποτυπώνει το σύγχρονο πλαίσιο της ιστορίας. Δεν μπορούμε να μην παρατηρήσουμε εδώ ότι η πρόταξη του ρήματος «Εργάζεται» στον πρώτο στίχο, ο οποίος φαίνεται σαν να αποτελεί νοηματική και συντακτική συνέχεια του τίτλου («Ένας εργάτης σιδεράδικου, 22 ετών»), δεν επιφέρει απλώς τη σημασιακή του ανάδειξη, αλλά το καθιστά εννοιολογικό κέντρο ολόκληρου του ποιήματος. Άλλωστε, το γεγονός ότι ο ποιητής πρόκειται να αναφερθεί στο θέμα της εξαντλητικής εργασίας (και, προφανώς, στις επιπτώσεις της στη ζωή του πρωταγωνιστή) γίνεται φανερό ήδη από τον τίτλο, στον οποίο ο Καβάφης επιλέγει να προσδιορίσει τον κεντρικό ήρωα χρησιμοποιώντας την επαγγελματική του ιδιότητα («εργάτης σιδεράδικου»).⁷⁵³ Ταυτόχρονα, ο ενεστωτικός χρόνος και το σημασιακό βάρος του ρήματος «Εργάζεται», στοιχεία που, συνδυαστικά, δηλώνουν μια διαρκή και όχι στιγμιαία ενέργεια, αναλαμβάνουν και έναν επιπρόσθετο ρόλο: να υποδείξουν εξαρχής ότι ο αφηγητής δεν θα εξιστορήσει ένα μεμονωμένο επεισόδιο της ζωής του πρωταγωνιστή αλλά θα περιγράψει μέσα σε λίγους στίχους (ουσιαστικά η περιγραφή ολοκληρώνεται στον στ. 10) ολόκληρη τη μονότονη και χωρίς εκπλήξεις ζωή του παραθέτοντας ενέργειες που επαναλαμβάνονται διαρκώς. β) (στ. 4-10) Περιγράφεται η πάντοτε απαράλλαχτη καθημερινότητα του ήρωα, από τη στιγμή που «κλείει το μαγαζί» (στ. 4) και μετά. Η αφήγηση γίνεται και πάλι με ρήματα γ' ενικού προσώπου σε χρόνο ενεστώτα, με εξαίρεση τα «είδε» και «λαχτάρισε» (στ. 8), τα οποία δηλώνουν χρονικό σημείο προγενέστερο του χρονικού σημείου της αφήγησης (αφού ο ήρωας είχε ήδη δει προηγουμένως «σε βιτρίνα» και είχε ήδη λαχταρίσει «κανένα ωραίο πουκάμισο τριανταφυλλί», όταν αποφάσιζε να βρει έναν τρόπο να το αποκτήσει). γ) (στ. 11-18) Ο αφηγητής μεταφέρει τη σκέψη του (και, συνακολούθως, τη σκέψη του αναγνώστη) στην Ελλάδα της αρχαίας εποχής, με ένα ρήμα παρατατικού («είχεν»), προκειμένου να αναδείξει την εξωτερική εμφάνιση του εργάτη. Το ρήμα «Διερωτώμαι» (στ. 11), σε α' ενικό πρόσωπο, είναι το μοναδικό σημείο ολόκληρου του ποιήματος, το οποίο δεν προδίδει απλώς τη φωνή του αφηγητή, αλλά τη θέτει στο κέντρο της προσοχής μας διακόπτοντας σχετικά απότομα τη ροή της αφήγησης που οργανώνεται κατά τρόπο σχεδόν κινηματογραφικό από τον στ. 1 ως τον στ. 10 μέσω της παράθεσης δύο διαφορετικών σκηνών από τη

⁷⁵³ Αξίζει να σημειωθεί ότι το εν λόγω ποιητικό κείμενο χαρακτηρίζεται από τον Σαββίδη ως «ένα από τα σημαντικότερα ποιήματα κοινωνικής ποιητικής του Καβάφη», καθώς αποτυπώνει «μια ζοφερή εικόνα ενός συγκαρινού επίγειου κολασμένου», βλ. Σαββίδης, «Ποιήματα ποιητικής του Καβάφη», *ό.π.*, σ. 295. Επίσης, ο Σαββίδης χαρακτηρίζει το ποίημα «βαρύ από την διαπίστωση της ανθρώπινης σπατάλης (άλλοι θα την ονόμαζαν “αλλοτρίωση”）」, βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Ο δραστηκός λόγος του Καβάφη», *Μικρά καβαφικά*, Πρώτος τόμος, *ό.π.*, σ. 135-154: 140.

ζωή του ήρωα. Στη συνέχεια, ο αφηγητής υπογραμμίζει την καταγωγή του πρωταγωνιστή από την «ελληνική φυλή» (της «ένδοξης Ελλάδος» των «αρχαίων καιρών», στ. 12) με ένα ρήμα αορίστου («η ελληνική φυλή [...] το έδωσε», στ. 14), για να επανέλθει αμέσως μετά (στ. 14) στο θέμα της εξουθενωτικής εργασίας του με το ρήμα «πάει» σε χρόνο ενεστώτα («πάει χαμένο») και να προεξοφλήσει τις καταστρεπτικές συνέπειες αυτής της «επίπονης δουλειάς» (στ. 16) με το ρήμα συνοπτικού μέλλοντα «θα φθαρεί» (στ. 16), το οποίο δεν αφήνει ελπίδες ότι ο πρωταγωνιστής θα ξεφύγει από την προκαθορισμένη πορεία της ζωής του. Οι στ. 17-18, όμως, μας μεταφέρουν, μέσω μιας προκαλούμενης από τη χρήση του ρήματος «έστεκε» (στ. 17) χρονικής ανακολουθίας, ξανά στο παρελθόν, ή μας μεταφέρουν προδρομικά (πραγματοποιώντας μία νοητή μετάβαση μέσα στον χρόνο) σε ένα διαφορετικό χρονικό επίπεδο, αυτό ενός πολύ μακρινού μελλοντικού σημείου, κατά το οποίο όσα έχει εξιστορήσει ο αφηγητής θα έχουν ήδη συντελεστεί. Για να γίνει σαφέστερα κατανοητή αυτή η ανακολουθία του χρόνου, πρέπει να σημειωθεί ότι το ποιητικό υποκείμενο χρησιμοποιεί ρήμα παρατατικού για να δηλώσει ότι η «μορφή» του εργάτη εντέλει μνημειώθηκε μέσα από την τέχνη, αφού «έστεκε σε μάρμαρο» (στ. 17-18). Όπως γίνεται αντιληπτό, από την παραπάνω περιγραφή, ουσιαστικά στο συγκεκριμένο σημείο παρατηρείται μία ασάφεια ως προς τη χρήση των ρηματικών χρόνων.

Οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν κατά τρόπο άτακτο είναι 10. Η ομοιοκαταληξία παρουσιάζει την εξής ιδιαιτερότητα: οι 10 ομοιοκατάληκτοι στίχοι (4-5-6-7-9-10-12-13-16-18) ολοκληρώνονται με το ίδιο (από άποψη ηχητική) τονισμένο φωνήεν (οι καταληκτικές λέξεις των στίχων είναι οι εξής: «μαγαζί» - «πολύ» - «ακριβή» - «Κυριακή» - «τριανταφυλλί» - «πωλεί» - «περικαλλή» - «φυλή» - «φθαρεί» - «θησαυριστεί»): το ηχητικό σχήμα που δημιουργείται είναι το ακόλουθο: 1'. Ωστόσο, σε μερικούς από τους στίχους αυτούς η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται σε περισσότερους φθόγγους: στ. 5-9-10-12-13: 1'+1· στ. 5-10: 1'+3 (ομοιοκαταληξία ομωνύμων)· στ. 9-13: 1'+3 (ομοιοκαταληξία-ηχώ). Επομένως, είναι σαφές ότι η ομοιοκαταληξία καταλαμβάνει σημαντική θέση ανάμεσα στα μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά του ποιήματος, καθώς δημιουργεί συγκεκριμένη ακουστική αίσθηση επαναφέροντας διαρκώς τον ίδιο ήχο, έστω κι αν πρόκειται για ένα μόνο τονισμένο φωνήεν (μία συνέχεια της ομοιοκαταληξίας αποτελούν και οι εμφανιζόμενες στο εσωτερικό των στίχων λέξεις: «φορεί» στον στ. 1 - «επιθυμεί» στον στ. 5 - «ελληνική» στον στ. 13 - «μορφή» στον στ. 18). Ταυτόχρονα, δεν θα ήταν άστοχος ο ισχυρισμός ότι η παρουσία του ρυθμικού αυτού μοτίβου (του τονισμένου «i» στο τέλος του μεγαλύτερου μέρους των στίχων

του ποιήματος) αντανακλά (στο ρυθμικό επίπεδο) την περιγραφόμενη μονότονη καθημερινότητα του ήρωα.

Συνεχίζοντας με την εξέταση των τονικών σχημάτων, βρίσκουμε 3 φορές αισθητό τόνο σε μονή συλλαβή και άλλες 2 φορές εμφανίζεται ανίσχυρος τόνος σε μονή συλλαβή. Λεπτομερέστερα, στον στ. 10 τονίζονται η 11η (ο διαζευκτικός σύνδεσμος «ή») και η 12η συλλαβή (η λέξη «δυ»), αλλά το γεγονός ότι ο τόνος στη μονή συλλαβή είναι ούτως ή άλλως δευτερεύων (αφού η λέξη είναι μονοσύλλαβη) υπονομεύει τη μετρική ατονία. Στον στ. 12 φέρει τόνο η συνιζημένη 9η συλλαβή (στη λέξη «νέον»), καθώς και η γειτονική 8η συλλαβή (στη λέξη «Ελλάς»), αλλά και πάλι απαντά υπονόμηση της μετρικής ατονίας, η οποία βέβαια τώρα υπαγορεύεται από διαφορετικές ρυθμικές συνθήκες, δηλαδή από τη διατήρηση της δυναμικής του τόνου στην κανονικά (με βάση τους κανόνες του ιαμβικού μέτρου) άτονη συλλαβή εξαιτίας της σημασιακής βαρύτητας της λέξης «νέον». Οι στ. 13 και 17 εμφανίζουν την εξής ομοιότητα αναφορικά με την τονική ακολουθία τους: σημειώνεται τόνος σε μία συνιζημένη (με εξωτερική συνίζηση) μονή συλλαβή τους, συγκεκριμένα στην 5η και στην 7η αντίστοιχα (στις φράσεις «αυτό_αγόρι» και «ελληνικό_αγόρι»), και ταυτόχρονα τονίζεται η επόμενη ζυγή συλλαβή, δηλαδή η 6η και η 8η (και στις δύο περιπτώσεις ο τόνος που ακολουθεί μετά τη συνιζημένη συλλαβή περιέχεται στη λέξη «αγόρι»). Παρά το γεγονός ότι η εφαρμογή της συνίζησης, που επιφέρει μείωση της απόστασης μεταξύ των δύο τόνων, καθιστά επιτρεπτή την ανάγνωση των μονών συλλαβών με μετρική ατονία, θεωρώ ότι τόσο η λέξη «αυτό» όσο και η λέξη «ελληνικό» δεν είναι ουδέτερες ως προς το νοηματικό τους περιεχόμενο, αλλά διαθέτουν σημασιακό βάρος (η αντωνυμία «αυτό» υπερτονίζει την αναφορά στον κεντρικό ήρωα της αφηγούμενης ιστορίας και το επίθετο «ελληνικό» υπογραμμίζει την καταγωγή του)· κατά συνέπεια, είναι προτιμότερο να “ακουστούν” οι τόνοι τους και να υπονομευτεί η μετρική ατονία. Τέλος, ο τόνος στην 5η συλλαβή του στ. 16 (στην πρόθεση «από») δεν προκαλεί ρυθμική εκτροπή, καθώς είναι ανίσχυρος.

Τα εσωτερικά σημεία στίξης του ποιήματος είναι 5, δηλαδή 4 κόμματα και 1 τελεία, και κατανέμονται σε 3 στίχους (στους 2 από αυτούς περιέχονται 2 σημεία στίξης). Εξωτερική στίξη εμφανίζεται στο τέλος 10 στίχων του ποιητικού κειμένου· σε 4 από τους στίχους αυτούς σημειώνεται κόμμα, σε 4 τελεία και σε 2 άνω τελεία.

Ο δεκαπεντασύλλαβος στ. 3 έχει ομαλό τονικό σχήμα (2-4-8-10-12-14) και δεν περιέχει καμία εσωτερική παύση, ενώ η τομή του καταργείται, αφού είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό της λέξης «λερωμένα».

Προχωρώντας στον τρόπο μέτρησης των φωνηεντικών συναντήσεων, βρίσκουμε 19 συνιζήσεις (8 εσωτερικές και 11 εξωτερικές) και 11 χασμωδίες (2 εσωτερικές και 9 εξωτερικές). Ας ελέγξουμε, όμως, και τα ειδικότερα χαρακτηριστικά των συνιζήσεων και των χασμωδιών μέσα από τις επιμέρους κατηγορίες, στις οποίες οι μορφές αυτές εντάσσονται. Αρχίζω με τις συνιζήσεις: 3 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (οι 2 από αυτές εντοπίζονται σε συνάντηση τριών φωνηέντων): 5 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (στη 1 τα φωνήεντα είναι όμοια): 6 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (2 από αυτές σημειώνονται ανάμεσα σε όμοια φωνήεντα και 1 ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και επίθετο): 2 εξωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν: 3 εξωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν. Συνεχίζω με τις κατηγορίες των χασμωδιών: 2 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα: 3 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (οι 2 εντοπίζονται σε συνάντηση τριών φωνηέντων): 4 εξωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (η 1 σημειώνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και ουσιαστικό και άλλη 1 ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και επίθετο): 1 εξωτερική χασμωδία ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν (τα φωνήεντα είναι όμοια): 1 εξωτερική πάνω σε στίξη (κόμμα) και ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν. Από τις εξωτερικές συνιζήσεις, αυτές που δημιουργούν ένα είδος πίεσης του ρυθμού κατά την ανάγνωση είναι 4 συνιζήσεις που σημειώνονται ανάμεσα σε δύο ηχητικά ανόμοια φωνήεντα, ένα από τα οποία είναι τονισμένο: «του_είναι» (στ. 3), «ή_αν» (στ. 8), «αυτό_αγόρι» (στ. 13), «ελληνικό_αγόρι» (στ. 17).

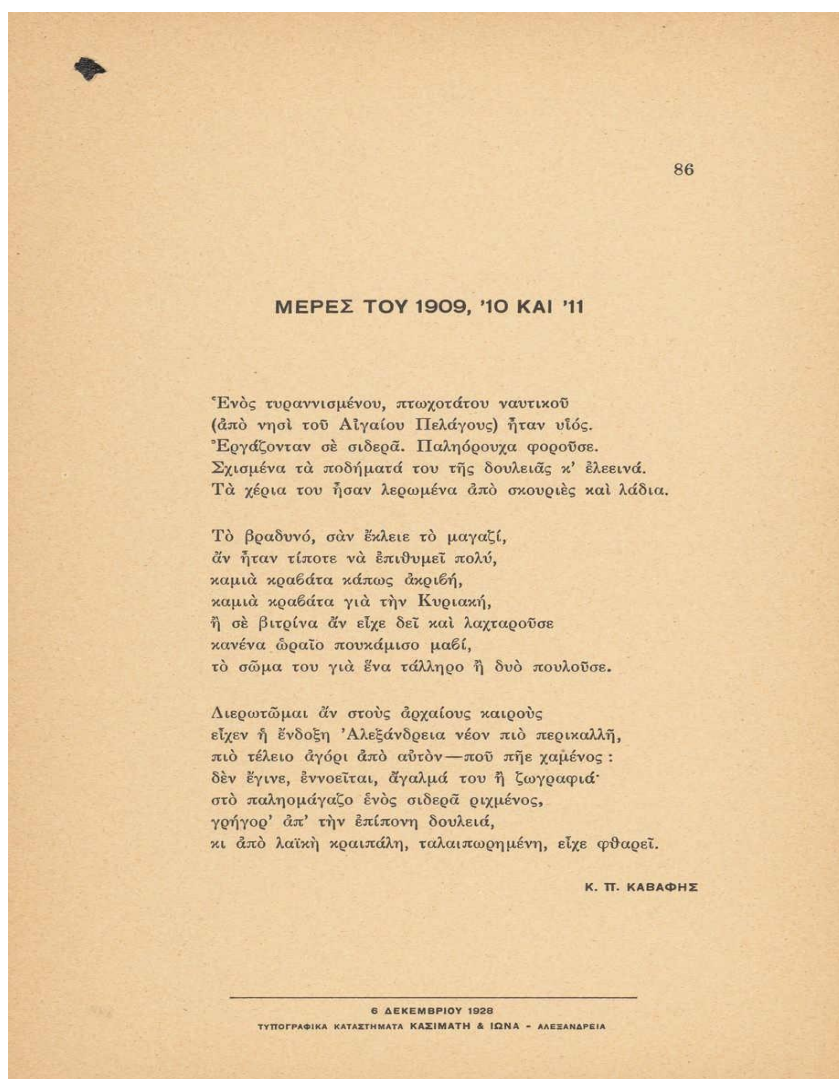
Ο διασκελισμός εμφανίζεται στο ποίημα 5 φορές. Στους στ. 8-9 χωρίζονται τα ρήματα «είδε» και «λαχτάρισε» από το αντικείμενο «πουκάμισο» (επίσης, υπάρχουν κι άλλοι όροι πριν από τον μετασκελισμό). Το διασπασμένο συντακτικό σχήμα των στ. 11-12 περιλαμβάνει τον σύνδεσμο «αν» (ο οποίος εισάγει στη συγκεκριμένη περίπτωση δευτερεύουσα πλάγια ερωτηματική πρόταση) και το ρήμα «είχε», ενώ μετά τον προσκελισμό υπάρχει και ο εμπρόθετος προσδιορισμός του χρόνου «στους αρχαίους καιρούς», ο οποίος συνδέεται, επίσης, νοηματικά με το ρήμα του επόμενου στίχου. Αισθητή γίνεται στον στ. 13 η απουσία του ρήματος, αφού το υποκείμενο «η [...] φυλή» και το αντικείμενο «το [...] αγόρι» (και στις δύο περιπτώσεις ανάμεσα στο άρθρο και το ουσιαστικό μεσολαβούν επιθετικοί προσδιορισμοί, ένας στο υποκείμενο και δύο στο αντικείμενο) μένουν συντακτικονοηματικά μετέωρα ως τον στ. 14, όπου εμφανίζεται το ρήμα «έδωσε» (πριν από το ρήμα επαναλαμβάνεται το αντικείμενο με τη μορφή της προσωπικής αντωνυμίας «το»): επιπλέον, ο πρώτος στίχος

του διασκελισμού ολοκληρώνεται με κόμμα, καθώς στην αρχή του επόμενου στίχου υπάρχει άλλο ένα επίθετο που προσδιορίζει το ουσιαστικό «φυλή»: συνεπώς, χωρίζονται, παράλληλα, οι όροι «η ελληνική φυλή» - «η θαυμαστή» και, με τον τρόπο αυτό, επιτονίζεται ιδιαίτερα η σημασία του επιθέτου «θαυμαστή» (μετά τη συγκεκριμένη λέξη σημειώνεται και κόμμα που ενδυναμώνει τον διασκελισμό). Στους στ. 16-17 διασπάται η συντακτική ενότητα του ρήματος «θα φθαρεί» και του υποκειμένου «το [...] αγόρι» (ανάμεσα στο άρθρο και το ουσιαστικό υπάρχουν δύο επιθετικοί προσδιορισμοί). Στο τελευταίο σημείο στο οποίο διαταράσσεται η σχέση της μετρικής οργάνωσης με τη συντακτικοσημασιολογική διάρθρωση εξαιτίας του διασκελισμού, δηλαδή στους στ. 17-18, απομακρύνονται το ρήμα «έστεκε» και ο εμπρόθετος τοπικός προσδιορισμός «σε μάρμαρο».

Μετά την περιγραφή των διασκελισμών του ποιήματος, έχει νόημα να προσέξουμε, επίσης, τον τρόπο με τον οποίο διαφοροποιείται ο ρυθμός της αφήγησης από τον στ. 4 και μετά. Συγκεκριμένα, παρατηρούμε ότι στους 3 πρώτους στίχους (δηλαδή στην πρώτη νοηματική ενότητα) υπάρχει ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό και το σημασιολογικό επίπεδο, αφού κάθε στίχος περικλείει ολοκληρωμένη νοηματική ακολουθία και μάλιστα τελειώνει με ισχυρό σημείο στίξης (άνω τελεία και τελεία). Αυτή η συγκλίνουσα σχέση μετρικού-νοηματικού συστήματος καταργείται στη δεύτερη θεματική ενότητα (στ. 4-10), όπου ο αρχικός διακοπτόμενος ρυθμός της αφήγησης (με την απαράβατη παύση στο τέλος κάθε στίχου) δίνει τη θέση του σε μια συνεχή ροή του ποιητικού λόγου, η οποία αφήνει εκκρεμές το νόημα στο τέλος των στίχων (διασκελισμός σημειώνεται μόνο στους 8-9, όπως είδαμε παραπάνω, καθώς μόνο σ' αυτό το σημείο της εν λόγω νοηματικής ενότητας χωρίζονται όροι που έχουν στενή συντακτική σχέση, αλλά η συνολική εικόνα της συντακτικής διάρθρωσης των στίχων συμβάλλει στη διαφοροποίηση του ρυθμικού βηματισμού, καθώς από τον στ. 4 έως και τον στ. 9 υπάρχουν δευτερεύουσες προτάσεις, το νόημα των οποίων συνδέεται άμεσα με την κύρια πρόταση του στ. 10). Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι στο μέρος αυτό το συλλαβικό μήκος των στίχων μειώνεται, αφού από τους 7 στίχους, οι 3 είναι δεκασύλλαβοι (αξίζει να επισημανθεί ότι δεν περιέχονται δεκασύλλαβοι στις άλλες δύο νοηματικές ενότητες του ποιήματος), οι 3 είναι δωδεκασύλλαβοι και ο 1 είναι δεκατετρασύλλαβος, ενώ στο πρώτο τμήμα οι στίχοι είναι κατά σειρά: δεκαεξασύλλαβος, δεκαεξασύλλαβος και δεκαπεντασύλλαβος. Η επιτάχυνση του αφηγηματικού ρυθμού μπορεί ενδεχομένως να συσχετιστεί (αν επιχειρήσουμε να συνδέσουμε ένα μορφικό και ένα θεματικό στοιχείο) με την εξής αντίθεση που διαμορφώνεται

ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο μέρος: η πλήξη που αισθάνεται ο ήρωας κατά τις ώρες της εργασίας του - η βιασύνη και η ανυπομονησία του, όταν «κλείει το μαγαζί» (στ. 4), να ξεφύγει από το αποπνικτικό αυτό περιβάλλον. Ενδεικτικό για τη διαφοροποίηση της αφηγηματικής κίνησης και για τη γρήγορη εκφορά του λόγου του αφηγητή είναι το γεγονός ότι σε ολόκληρο το νοηματικό αυτό τμήμα (από τον στ. 4 ως τον στ. 10) υπάρχει μόνο ένα κόμμα στο τέλος του στ. 7 και βέβαια η τελεία στο τέλος του στ. 10. Όσον αφορά τον ρυθμό της αφήγησης στην τελευταία νοηματική ενότητα, αυτός ακολουθεί ένα μέσης ταχύτητας βάδισμα, καθώς δεν επιβραδύνεται ούτε επιταχύνεται.

Το ποίημα τυπώθηκε για πρώτη φορά, στην οριστική του μορφή και με τον τίτλο «Μέρες του 1909, '10 και '11», στις 6 Δεκεμβρίου του 1928. Ακολουθεί η σχετική φωτογραφία και η μετρική ανάλυση του τελικού ποιητικού κειμένου:



	Ενός τυραννισμένου, πτωχοτάτου ναυτικού (από νησί του Αιγαίου Πελάγους) ήταν υἱός. Εργάζονταν σε σιδερά. Παληόρουχα φορούσε. Σχισμένα τα ποδήματά του της δουλειάς κ' ελε_εινά. 5 Τα χέρια του ήσαν λερωμένα_από σκουριές και λάδια.	↓	14 (2-6-10-14) 12 (2-4-6-8-10-12) 15 (2-8-10-14) 16 (2-6-8-12-16) 15 (2-4-8-10-12-14)
10	Το βραδυνό, σαν έκλει_ε το μαγαζί, αν ήταν τίποτε να_επιθυμεί πολύ, καμιά κραβάτα κάπως ακριβή, καμιά κραβάτα για την Κυριακή, ή σε βιτρίνα_αν είχε δει και λαχταρούσε κανένα_ωραίο πουκάμισο μαβί, το σώμα του για_ένα τάλληρο_ή δυο πουλούσε.	↓	12 (4-6-12) 12 (2-4-10-12) 10 (2-4-6-10) 10 (2-4-10) 13 ({1}-4-6-8-12) 10 (2-4-6-10) 15 (2-6-8-{11}-12-14)
15	Δι_ερωτώμαι_αν στους αρχαίους καιρούς είχεν η_ένδοξη_Αλεξάνδρεια νέ_ον πιο περικαλλή, πιο τέλειο_αγόρι_από_αυτόν – που πήε χαμένος: δεν έγινε,_εννοείται,_άγαλμά του_ή ζωγραφιά· στο παληομάγαζο_ενός σιδερά ριχμένος, γρήγορ' απ' την επίπονη δουλειά, κι από λαική κραιπάλη, ταλαιπωρημένη,_είχε φθαρεί.	↓ ↓	10 (4-8-10) 16 ([1]-4-8-10-16) 13 (2-4-6-8-10-12) 14 (2-6-8-10-{11}-14) 13 (4-{7}-10-12) 10 ([1]-6-10) 16 (2-4-6-12-13-16)

Στη συνέχεια, σημειώνονται οι εναλλακτικοί τρόποι μέτρησης ορισμένων στίχων:

στ. 2	(από νησί του Αιγαί_ου Πελάγους) ήταν υἱός.	14 (2-4-7-10-12-14)
στ. 11	κανένα_ωραί_ο πουκάμισο μαβί,	12 (2-5-8-12)
στ. 13	Δι_ερωτώμαι_αν στους αρχαί_ους καιρούς ή Διερωτώμαι_αν στους αρχαί_ους καιρούς	12 (4-9-12) 10 ([3]-8-10)
στ. 14	είχεν η_ένδοξη_Αλεξάνδρεια νέ_ον πιο περικαλλή,	16 ([1]-{3}-8-10-16)
στ. 15	πιο τέλειο_ο_αγόρι_από_αυτόν – που πήε χαμένος:	15 (2-6-8-10-12-14)

Ακόμα κι αν δεν διαβάσει κάποιος το ποίημα, αντιλαμβάνεται, από την τυπογραφική εικόνα του, ότι ο ποιητής έχει αλλάξει τον τρόπο διάταξης των στίχων, καθώς εδώ τους μοιράζει σε 3 στροφικές ενότητες (5-7-7 στίχων), σύμφωνα με το ακόλουθο σχήμα: 14οξ-12οξ.-15-16οξ.-15, 12οξ.-12οξ.-10οξ.-10οξ.-13-10οξ.-15, 10οξ.-16οξ.-13-14οξ.-13-10οξ.-16οξ.· οι στίχοι είναι συνολικά 19 και το συλλαβικό τους μήκος ποικίλλει ανάμεσα στις 10 και τις 16 μετρικές συλλαβές.

Με την κατανομή των στίχων σε στροφικά τμήματα οριοθετούνται με περισσότερη σαφήνεια πλέον τα 3 νοηματικά μέρη, το περιεχόμενο των οποίων δεν διαφοροποιείται από αυτό του αρχικού σχεδιάσματος. Επίσης, δεν μεταβάλλεται ούτε η μέθοδος με την οποία οργανώνεται η αφήγηση, καθώς ο αφηγητής και στο τελικό ποιητικό κείμενο παρουσιάζει σε γ' ενικό πρόσωπο τη ζωή του πρωταγωνιστή, με μοναδική εξαίρεση και πάλι το α' πρόσωπο του ρήματος «Διερωτώμαι» (στ. 13). Όμως, το στοιχείο που έχει τροποποιηθεί είναι ο χρόνος των ρημάτων, καθώς ο ενε-

στώτας της αρχικής μορφής μετατρέπεται σε παρατατικό, με εξαίρεση τα ρήματα «Διερωτώμαι» (στ. 13) και «εννοείται» (στ. 16) που βέβαια αναφέρονται στο χρονικό επίπεδο στο οποίο τοποθετείται ο αφηγητής και όχι στο προγενέστερο χρονικό σημείο εκτύλιξης της ιστορίας. Ας δούμε, όμως, αν και με ποιον τρόπο διαφοροποιούνται και τα ελάχιστα ρήματα που αρχικά δεν ήταν σε ενεστώτα. Ο αόριστος του ρήματος «είδε» (στ. 8) γίνεται υπερσυντέλικος, δηλαδή «είχε δει» (στ. 10), ο τύπος του αορίστου «λαχτάρισε» (στ. 8) δίνει τη θέση του στον τύπο του παρατατικού «λαχταρούσε» (στ. 10), ο παρατατικός «είχεν» (στ. 12) παραμένει σταθερός (στ. 14), ενώ τα ρήματα «έδωσε» (στ. 14) και «έστεκε» (στ. 17) αφαιρούνται στην τελική μορφή. Ενδεικτικό για τον τρόπο με τον οποίο ο Καβάφης επεξεργάζεται ξανά και μεταπλάθει το συγκεκριμένο ποίημα είναι το γεγονός ότι, αν κανείς αναζητήσει στίχους που παραμένουν απαράλλαχτοι από τη στιγμή που πρωτογράφονται έως τη στιγμή που τυπώνονται, θα εντοπίσει μόνο 3, δηλαδή τους στ. 2/4 (στην πρώτη γραφή ο στίχος αρχίζει με πεζό γράμμα, ενώ στην τελευταία γραφή αρχίζει με κεφαλαίο), 6/8 (αρχικά δεν υπάρχει στίξη στο τέλος του στίχου, ενώ στη συνέχεια προστίθεται κόμμα στο συγκεκριμένο σημείο) και 7/9.

Έχει νόημα, επίσης, να προσέξουμε τη διαφορετική αρχή των δύο ποιητικών κειμένων, καθώς στην τυπωμένη μορφή προστίθενται 2 στίχοι, δηλαδή οι στίχοι «Ενός τυραννισμένου, πτωχοτάτου ναυτικού / (από νησί του Αιγαίου Πελάγους) ήταν υιός», οι οποίοι αναφέρονται στην καταγωγή του κεντρικού ήρωα· έτσι, το ρήμα «Εργάζεται»/«Εργάζονταν» μεταφέρεται στον τρίτο στίχο (από τον πρώτο, όπου ήταν τοποθετημένο αρχικά). Μία ακόμα διαφορά παρατηρείται στο τρίτο θεματικό μέρος των δύο γραφών, όπου ο αφηγητής συγκρίνει τη σύγχρονη με την αρχαία εποχή μιλώντας στο αρχικό σχέδιασμα για την «ένδοξη Ελλάδα» (στ. 12) και στην οριστική γραφή για την «ένδοξη Αλεξάνδρεια» (στ. 14)· βέβαια, η «ένδοξη Ελλάδα» διασώζεται κατά κάποιον τρόπο στην καταγωγή του ήρωα (από το Αιγαίο πέλαγος, δηλαδή από τη θάλασσα της μητροπολιτικής Ελλάδας). Αξίζει στο σημείο αυτό να παρατεθεί ένα σχετικό σχόλιο του ίδιου του Καβάφη, δημοσιευμένο από τη Haas. Όπως μας πληροφορεί η Haas, το εν λόγω σχόλιο «γράφτηκε μετά το 1925 οπωσδήποτε, και πιθανώς γύρω στα 1928» και «πρόκειται κατά πάσαν πιθανότητα για το πιο όψιμο σχόλιο που έχουμε».⁷⁵⁴ το παραθέτω: «Στην [ένδοξη] Α[λεξάνδρεια] δηλαδή, δεν θα πο[υλιούνταν] για 1 τ[άλληρο] ή δυο. Εκεί όπου δεν υπήρχαν προλήψεις, όπου δε θε-

⁷⁵⁴ Haas, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη», *ό.π.*, σ. 105.

ωρούνταν φρικτή και δυσφημιστική μια τέτοια σχέσις, θα είχε την ικ[ανοποίησι] να λαμβάνει τάλαντα χρυσά, να έχει ένα λαμπρό σπίτι. Θα είχε την ικανοποίησι ότι άγαλμα ή ζωγραφιά θα έδειχνε την τελ[ειότητα] της κα[λλονής] του στον κόσμο. Θα χαιρόνταν μερικά χρόνια την κ[αλλονή] του. Δεν θα την έχανεν ευθύς φθαρμένη από δουλειά σ[κληρή] κι από ταλαιπωρημένη φτωχική κραιπάλη όπου όχι κάθε της χρόνος, αλλά κάθε της εβδομάς χαλνά το χρώμα, σπάνει δόντια, ρυτιδιάζει το πρόσωπο, λιγοστεύει το éclat από τα μάτια. Θα σημειώνονταν από τους φίλους του ωραίου, θα γνωρίζονταν. Φανερά υπό τον ήλιο θα ένοιωθε ότι η κα[λλονή] του φέρνει το ρίγος της ηδονής». ⁷⁵⁵ Σχετικά με το συγκεκριμένο ζήτημα, ο Σαββίδης παρατηρεί ότι «ο ποιητής δεν επιχειρεί καν να [...] σκιαγραφήσει» τη «χαραμισμένη ομορφιά» του πρωταγωνιστή και, επιπροσθέτως, ο μελετητής καταλήγει στο παρακάτω συμπέρασμα: «Αν όμως ο λαϊκός αυτός τεχνίτης δεν αξιώθηκε ούτε την εφήμερη πολυτέλεια ενός αρχαίου εταίρου, ούτε την μονιμότερη επιβίωση μιας εικαστικής αναπαράστασης, τουλάχιστον άφησε κάποιο χνάρι καημού στην ποίηση του Καβάφη». ⁷⁵⁶ Ο Σαββίδης επισημαίνει, ακόμα, ότι το ποίημα «στηρίζεται σε δύο αντιθέσεις: την ενδυματολογική και την ιστορική» και έπειτα συγκεκριμενοποιεί την παρατήρησή του ως εξής: «[...] ο χαραμισμένος Αιγαιοπελαγίτης παραγιός του σιδερά, πουλάει φτηνά όχι μόνο τον εργάσιμο χρόνο του αλλά και το ίδιο το κορμί του, και φθείρεται για να στολιστεί με κάποιο συμβατικά ακριβό και περιττό ενδυματολογικό εξάρτημα. Αν ζούσε στην αρχαία Αλεξάνδρεια, η ομορφιά αυτού του επίγειου κολασμένου θα είχε τουλάχιστον μνημειωθεί σε έργο εικαστικής τέχνης [...] ή πάντως θα συντηρούνταν με πανάκριβη πορνεία [...]. Κατά βάθος, λοιπόν, η αντίθεση είναι εξίσου ζοφερή, αφού η αρχαιότητα δεν είναι δα κανένας χαμένος παράδεισος [...], ενώ το παρόν διαθέτει ως καλλιτεχνικό αντισήκωμα έναν ποιητή σαν τον Καβάφη». ⁷⁵⁷ Επίσης, σχετικό με το θέμα που μας απασχολεί είναι και το παρακάτω σχόλιο του Δασκαλόπουλου: «Σύγχρονός μας είναι [...] ο άνθρωπος που περιγράφει [...] τον νεαρό, έκλυτο σιδερά, πρόσωπο που θα αγνοήσει [...] η ιστορική μνήμη. Σύγχρονός μας είναι, όμως, και ο σιδεράς, που προφανώς ζει στη μη κατονομαζόμενη Αλεξάνδρεια της εποχής και ο ποιητής τον συνδέει με τους αντίστοιχους νέους των αρχαίων ενδόξων καιρών της πτολεμαϊκής πόλης. Από το παρόν, δηλαδή, πάμε εδώ προς το παρελθόν». ⁷⁵⁸ Και ε-

⁷⁵⁵ Haas, *ό.π.*, σ. 106.

⁷⁵⁶ Σαββίδης, «Ποιήματα ποιητικής του Καβάφη», *ό.π.*, σ. 295.

⁷⁵⁷ Σαββίδης, «Ενδυμα, ρούχο και γυμνό στο σώμα της καβαφικής ποίησης», *ό.π.*, σ. 238.

⁷⁵⁸ Δασκαλόπουλος, *Κ. Π. Καβάφης. Σχέδια στο περιθώριο*, *ό.π.*, σ. 121-122. Αξίζει να παρατεθεί και η εξής παρατήρηση του Δασκαλόπουλου: «Το ποίημα αυτό [...] εισάγει μια σύμμεικτη τακτική: είναι το

ντέλει, βέβαια, από το ένδοξο παρελθόν, με μια αντίστροφη κίνηση, καταλήγουμε ξανά στο φθαρμένο παρόν (το ποίημα ολοκληρώνεται με το ρήμα «είχε φθαρεί»).

Η ομοιοκαταληξία κατέχει και πάλι σημαντική θέση στο ελευθερωμένο πλαίσιο του ποιήματος και μάλιστα η παρουσία της είναι ενισχυμένη, αφού μένουν ανομοιοκατάληκτοι μόνο 4 στίχοι, χωρίς βέβαια αυτή η ενίσχυση να συνεπάγεται τη δημιουργία κάποιου συμμετρικού ομοιοκαταληκτικού σχήματος. Τα ηχητικά σχήματα που προκύπτουν κατά την ανάπτυξη της ομοιοκαταληξίας είναι τα εξής: στ. 3-10-12 («φορούσε» - «λαχταρούσε» - «πουλούσε»): 3' (ειδικά στους στ. 3-10 η ομοιοκαταληξία επεκτείνεται σε έναν ακόμα φθόγγο και δημιουργείται το σχήμα 3'+1)· στ. 4-16-18 («ελεεινά» - «ζωγραφιά» - «δουλειά»): 1'· στ. 15-17 («χαμένος» - «ριχμένος»): 4'+1· τέλος, η ομοιοκαταληξία των στ. 6-7-8-9-11-14-19 («μαγαζί» - «πολύ» - «ακριβή» - «Κυριακή» - «μαβί» - «περικαλλή» - «φθαρεί») με τονισμένο «i» (με σχήμα: 1') εμφανίζεται και στην αρχική μορφή του ποιητικού κειμένου (όπου η λέξη «τριανταφυλλί» βρίσκεται στη θέση της λέξης «μαβί», ενώ υπάρχουν και 3 ακόμα λέξεις: «πωλεί», «φυλή», «θησαυριστεί»). Σχετικά με την τελευταία περίπτωση ομοιοκαταληξίας, πρέπει να επισημανθεί ότι για τους στ. 7-14 το σχήμα μεταβάλλεται σε 1'+1, όπως και για τους στ. 8-11. Επίσης, με τις τελικές λέξεις των στίχων που λήγουν σε τονισμένο «i» ομοιοκαταληκτούν οι παρακάτω λέξεις που εντοπίζονται στο εσωτερικό στίχων: «νησί» (στ. 2) - «επιθυμεί» (στ. 7) - «δει» (στ. 10) - «λαϊκή» (στ. 19).

Διερευνώντας τις τονικές ακολουθίες των στίχων, βρίσκουμε 1 αισθητό και 3 ανίσχυρους τόνους σε μονές συλλαβές. Λεπτομερέστερα, η μετρική ατονία που θα μπορούσε να εφαρμοστεί στην 11η συλλαβή (στον διαζευκτικό σύνδεσμο «ή») του στ. 12 εξαιτίας της παρουσίας τόνου στη γειτονική 12η συλλαβή (στη λέξη «δυο») υπονομεύεται, επειδή ο τόνος στον μονοσύλλαβο σύνδεσμο είναι δευτερεύων. Υπονόμηση μετρικής ατονίας εμφανίζεται και στον στ. 16, όπου τονίζεται η συνιζημένη 11η συλλαβή, ενώ ταυτόχρονα φέρει τόνο και η 10η συλλαβή (η φράση στην οποία περιέχονται οι δύο διαδοχικοί τόνοι είναι η εξής: «άγαλμά του_ή»), αλλά ο τόνος στη μονοσύλλαβη λέξη δεν μπορεί να θεωρηθεί ισχυρός, αφού είναι δευτερεύων. Δευτερεύων και ηχητικά αποδυναμωμένος είναι και ο τόνος που σημειώνεται στην 7η συλλαβή του στ. 17 (στη λέξη «ενός»), λόγω της ουδέτερης σημασίας της λέξης στην οποία περιέχεται. Στον στ. 19 τονίζονται δύο συνεχόμενες συλλαβές, η 12η (στη λέξη

μοναδικό από τα “αλεξανδρινά” ποιήματα του Καβάφη που διαπραγματεύεται σύγχρονο θέμα και, ταυτόχρονα, μνημονεύει ρητώς την Αλεξάνδρεια. Σαφώς ερωτικό, συσχετίζει την πραγματική εντύπωση με την ιστορική αναδρομή, χωρίς να χρησιμοποιεί προσωπεία ή επινοημένες σκηνοθεσίες», σ. 122.

«ταλαιπωρημένη») και η συνιζήμενη (πάνω σε σημείο στίξης) 13η (στη φράση «ταλαιπωρημένη, εἶχε»). Θεωρώ ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση το κόμμα και η πίεση του ρυθμού (ο ρυθμός συμπιέζεται ως έναν βαθμό από την εξωτερική συνίτηση, αν και τα φωνήεντα που συμποφέρονται είναι ηχητικά όμοια) μειώνουν την αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο τόνων και επιφέρουν και πάλι υπονόμηση της μετρικής ατονίας, με τη διαφορά ότι εδώ η δυναμική του τόνου της μονής συλλαβής διατηρείται.

Τα εσωτερικά σημεία στίξης του ποιήματος είναι 9, δηλαδή 6 κόμματα, 1 τελεία, 1 παύλα και 1 παρένθεση που κλείνει, και μοιράζονται σε 7 στίχους (στους 2 από αυτούς περιέχονται 2 κόμματα). Τα σημεία στίξης που τίθενται στο τέλος στίχων είναι 16· συγκεκριμένα, πρόκειται για 8 κόμματα, 6 τελείες, 1 άνω τελεία, 1 άνω και κάτω τελεία. Επιπλέον, στην αρχή 1 στίχου ανοίγει παρένθεση.

Αναφορικά με τα ειδικότερα μετρικορυθμικά γνωρίσματα των 3 δεκαπεντασύλλαβων στίχων που περιέχονται στο υπό εξέταση ποιητικό κείμενο, ο 1 από αυτούς διαιρείται σε δύο ημιστίχια, ενώ στους άλλους 2 το τυπικό δεκαπεντασύλλαβικό σχήμα εξαρθρώνεται. Συγκεκριμένα, διαβάζοντας κανείς τον στ. 3 διαπιστώνει ότι πρόκειται για ένα δείγμα τυπικού δεκαπεντασύλλαβου με ομαλή τονική ακολουθία (2-8-10-14), με ισχυρή παύση, υπαγορευμένη από την παρουσία της τελείας και από τη συντακτική διάρθρωση, στο σημείο της κεντρικής τομής και με παραλληλισμό μετρικής και νοηματικής ροής στα δύο ημιστίχια. Αντίθετα, στους στ. 5 και 12 η τομή καταργείται, καθώς είναι τοποθετημένη στο εσωτερικό των λέξεων «λερωμένα» και «τάλληρο» αντίστοιχα· επιπροσθέτως, δεν εμφανίζεται σ' αυτούς εσωτερική στίξη και δεν δημιουργείται καμία ρυθμική παρέκκλιση, καθώς η κατανομή των τόνων στις συλλαβές τους είναι ομαλή (2-4-8-10-12-14 και 2-6-8-{11}-12-14 αντίστοιχα).

Στα σημεία των φωνηεντικών συναντήσεων κυριαρχεί η μορφή της συνίτησης, καθώς οι συνιζήσεις που εντοπίζονται στο ποίημα είναι 21 (8 εσωτερικές, 12 εξωτερικές και 1 συνίτηση τριών φωνηέντων) και οι χασμωδίες είναι 10 (4 εσωτερικές και 6 εξωτερικές). Οι ειδικότερες κατηγορίες των συνιζήσεων είναι οι εξής: 2 εσωτερικές συνιζήσεις ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 2 εσωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 4 εσωτερικές ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 9 εξωτερικές ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (στις 2 από αυτές τα συναντώμενα φωνήεντα είναι όμοια και στη 1 συναντώνται οριστικό άρθρο και όνομα)· 2 εξωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν· 1 εξωτερική συνίτηση πάνω σε στίξη (κόμμα) και ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (που είναι όμοια)· 1 συνίτηση τριών άτονων φωνηέντων (τα δύο πρώτα ανήκουν σε μία λέξη και το τρίτο περιέχεται σε

άλλη λέξη). Ακολουθούν οι κατηγορίες των χασμωδιών: 3 εσωτερικές χασμωδίες ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα· 1 εσωτερική χασμωδία ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 3 εξωτερικές ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν (η 1 σημειώνεται ανάμεσα σε οριστικό άρθρο και επίθετο)· 1 εξωτερική ανάμεσα σε τονισμένο και άτονο φωνήεν· 1 εξωτερική πάνω σε στίξη (κόμμα) και ανάμεσα σε δύο άτονα φωνήεντα (τα φωνήεντα είναι όμοια)· 1 εξωτερική πάνω σε στίξη (κόμμα) και ανάμεσα σε άτονο και τονισμένο φωνήεν. Όσον αφορά, ειδικότερα, τη λειτουργία των εξωτερικών συνιζήσεων και το ρυθμικό αποτέλεσμα που αυτές οι συνιζήσεις επιφέρουν, μπορεί κανείς να κάνει λόγο για συμπίεση του ρυθμού μόνο σε 3 περιπτώσεις, τις οποίες καταγράφω: «του_ήσαν» (στ. 5), «τέλειο_αγόρι» (στ. 15), «ταλαιπωρημένη_είχε» (στ. 19).

Μεταβαίνοντας στη διερεύνηση της παρουσίας του διασκελισμού, διαπιστώνουμε ότι στο ποίημα υπάρχουν 4 σημεία στα οποία καταργείται η νοηματική αυτονομία του στίχου. Το πρώτο από τα σημεία αυτά είναι οι στ. 1-2, όπου χωρίζεται η γενική κατηγορηματική που δηλώνει καταγωγή «Ενός τυραννισμένου, πτωχοτάτου ναυτικού» από το ρήμα «ήταν» και από το ουσιαστικό «υιός»· ανάμεσα στον προσκελισμό και τους δύο διαδοχικά τοποθετημένους (στο τέλος του δεύτερου στίχου) μετασκελισμούς παρεμβάλλονται κι άλλοι συντακτικοί όροι (εντός παρένθεσης, στην αρχή του δεύτερου στίχου). Στους στ. 10-11 δημιουργείται ένα σχήμα διασκελισμού, το οποίο περιλαμβάνει δύο ρήματα (που αποτελούν τους προσκελισμούς), τα «είχε δει» και «λαχταρούσε», και το αντικείμενο «πουκάμισο» (που τίθεται στη θέση του μετασκελισμού)· επίσης, πριν από τον μετασκελισμό υπάρχουν κι άλλοι συντακτικοί όροι. Ο διασκελισμός που σημειώνεται στους στ. 13-14 διασπά τη συντακτικονομιακή συνοχή ανάμεσα στον σύνδεσμο «αν» (που εισάγει δευτερεύουσα πλάγια ερωτηματική πρόταση) και το ρήμα «είχεν», ενώ παράλληλα απαμακρύνει και τον εμπρόθετο προσδιορισμό του χρόνου «στους αρχαίους καιρούς» από το ίδιο ρήμα. Τέλος, η συντακτική ενότητα που εμφανίζεται διαιρεμένη στους στ. 18-19 περιέχει τον εμπρόθετο προσδιορισμό του ποιητικού αιτίου «απ' την επίπονη δουλειά» και το ρήμα παθητικής φωνής «είχε φθαρεί», το οποίο τοποθετείται στο τέλος του δεύτερου στίχου, καθώς προηγείται μία ακόμα προθετική φράση δηλωτική του ποιητικού αιτίου· επειδή μετά τον προσκελισμό ακολουθεί και δεύτερο ποιητικό αίτιο, ο στ. 18 ολοκληρώνεται με κόμμα.

Το φαινόμενο που παρατηρήθηκε στο αρχικό σχεδιάσμα του Καβάφη, δηλαδή η αλλαγή του ρυθμού της αφήγησης από την πρώτη στη δεύτερη νοηματική ενότητα,

απαντά και εδώ. Συγκεκριμένα, οι 4 από τους 5 στίχους του πρώτου μέρους ολοκληρώνονται με τελεία· οι 3 στίχοι περικλείουν ολοκληρωμένο νόημα, ενώ την ισορροπία ανάμεσα στο μετρικό και το νοηματικό σύστημα διασαλεύει μόνο ο διασκελισμός που σημειώνεται στους 2 πρώτους στίχους, οι οποίοι δεν υπάρχουν στην αρχική μορφή του ποιήματος. Αντίθετα, στο δεύτερο τμήμα ο ρυθμός της αφήγησης επιταχύνεται αισθητά, γεγονός που κατά ένα μέρος οφείλεται στη συντακτική οργάνωση του ποιητικού λόγου, αφού και εδώ, όπως στο αντίστοιχο νοηματικό τμήμα της προγενέστερης γραφής, δεν περιέχεται καμία άλλη τελεία από τον στ. 6 ως τον στ. 12, εκτός από αυτή που ολοκληρώνει τη συγκεκριμένη ενότητα, ενώ τα υπόλοιπα σημεία στίξης (στο τέλος των στ. 6, 7, 8, 9 και 11) είναι κόμματα· συνεπώς, υπάρχει μόνο μία περίοδος συγκροτούμενη από δευτερεύουσες προτάσεις, οι οποίες περιέχονται στους στ. 6-11, και μία κύρια πρόταση που αναπτύσσεται στον τελευταίο στίχο της στροφικής ενότητας, δηλαδή στον στ. 12. Ένα επιπρόσθετο στοιχείο που λειτουργεί υπέρ της επιτάχυνσης του ρυθμού στη δεύτερη στροφική ενότητα είναι η μείωση του συλλαβικού μήκους των στίχων· συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος περιέχονται 1 δωδεκασύλλαβος, 1 δεκατετρασύλλαβος, 2 δεκαπεντασύλλαβοι και 1 δεκαεξασύλλαβος, ενώ το δεύτερο μέρος συναπαρτίζεται από 3 δεκασύλλαβους, 2 δωδεκασύλλαβους, 1 δεκατρισύλλαβο και 1 δεκαπεντασύλλαβο. Στο τελευταίο στροφικό τμήμα ο ρυθμός του λόγου βαδίζει με μία κανονική ταχύτητα, δηλαδή δεν παρατηρείται σ' αυτό ρυθμική επιβράδυνση ή επιτάχυνση.

Παραθέτω τον συγκριτικό πίνακα των μετρικών χαρακτηριστικών των δύο μορφών του ποιήματος:

Μετρικά χαρακτηριστικά	Αρχική μορφή: «Ένας εργάτης σιδεράδικου, 22 ετών» (1925)	Τελική μορφή: «Μέρες του 1909, '10 και '11» (1928)
Είδος στίχου	Ελευθερωμένος στίχος	Ελευθερωμένος στίχος
Αριθμός στίχων	18	19
Συλλαβική έκταση των στίχων	10-16 μετρ. συλλαβές (3 10σύλ. - 6 12σύλ. - 1 13σύλ. - 3 14σύλ. - 1 15σύλ. - 4 16σύλ.)	10-16 μετρ. συλλαβές (5 10σύλ. - 3 12σύλ. - 3 13σύλ. - 2 14σύλ. - 3 15σύλ. - 3 16σύλ.)
Στροφικές ενότητες	–	3
Κατανομή των στίχων στις στροφικές ενότητες	–	5-7-7
Διάταξη των στίχων	16-16-15-10-12-10-10-12-12- 14-16-14-14-13-12-16-12-12	14-12-15-16-15, 12-12-10-10-13-10-15, 10-16-13-14-13-10-16
Στίχοι που ομοιοκαταληκτούν	10	15
Ποσοστό των στίχων που ο-	55,56%	78,95%

μοιοκαταληκτών		
Τόνοι σε μονές μετρικές συλλαβές	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Μη αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 2 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 3	Μη αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 1 Αισθητοί τόνοι στην 1η συλ.: 2 Μη αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 3 Αισθητοί τόνοι σε άλλες συλ.: 1
Μέσος όρος παρατονισμών ανά στίχο	0,17	0,05
Στίχοι με παρατονισμούς	3	1
Ποσοστό στίχων με παρατονισμούς	16,67%	5,26%
Εσωτερικά σημεία στίξης	5	9
Μέσος όρος εσωτερικών σημείων στίξης ανά στίχο	0,28	0,47
Στίχοι με εσωτερική στίξη	3	7
Ποσοστό στίχων με εσωτερική στίξη	16,67%	36,84%
Στίχοι με στίξη στο τέλος	10	16
Ποσοστό στίχων με στίξη στο τέλος	55,56%	84,21%
Συνιζήσεις	19	21
Χασμωδίες	11	10
Ποσοστό συνιζήσεων - χασμωδίων	63,33% - 36,67%	67,74% - 32,26%
Διασκελισμοί	5	4
Ποσοστό διασκελισμών	27,78%	21,05%

Συγκρίνοντας, λοιπόν, τις δύο γραφές του ποιήματος, οδηγούμαστε στη διαπίστωση ότι το είδος του στίχου (δηλαδή ο ελευθερωμένος στίχος) παραμένει σταθερό, όπως σταθερά (με μικρές και όχι ουσιαστικές διαφοροποιήσεις ως προς τα αριθμητικά στοιχεία σε κάποιες περιπτώσεις) παραμένουν και τα ακόλουθα χαρακτηριστικά: η μεγάλη συλλαβική ποικιλία των στίχων, ο αριθμός των τόνων σε μονές μετρικές συλλαβές, ο αριθμός των συνιζήσεων και των χασμωδίων, ο αριθμός των διασκελισμών. Από την άλλη πλευρά, παρατηρούνται και ορισμένες μορφικές διαφορές ανάμεσα στο πρώτο σχέδιασμα και το δημοσιευμένο ποιητικό κείμενο: στο τελικό ποίημα η παρουσία της ομοιοκαταληξίας ενισχύεται και γίνεται πιο έντονα αισθητή, αφού από τους 19 στίχους μένουν ανομοιοκατάληκτοι μόνοι οι 4· τα εσωτερικά και τα εξωτερικά σημεία στίξης είναι περισσότερα στην οριστική μορφή του ποιήματος. Όσον αφορά τον τρόπο διάταξης των στίχων, ο οποίος δημιουργεί δύο ανόμοιες οπτικές εικόνες, με στίχους απομονωμένους ανάμεσα σε κενές σειρές στη μία περίπτωση και 3 στροφικές ενότητες (5-7-7 στίχων) στην άλλη περίπτωση, αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί ουσιαστική διαφορά, καθώς ο ποιητής έκανε, προφανώς, αυτή την επιλογή στο αρχικό σχέδιασμα προκειμένου να αφήσει ελεύθερο χώρο στη σελίδα. Ασφαλώς, ιδιαίτερα σημαντικές για το εκφραστικό πεδίο (καθώς αποτελούν δείκτες ωρίμανσης

του ποιητικού κειμένου) είναι οι αλλαγές στον τίτλο του ποιήματος και στους ρηματικούς χρόνους που χρησιμοποιούνται.

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας τα στοιχεία που προέκυψαν από την παράλληλη διερεύνηση της μετρικής μορφής των 8 αρχικών σχεδιασμάτων και των αντίστοιχων τελικών ποιημάτων του Καβάφη, τα οποία, εξεταζόμενα με βάση τον χρόνο της (αρχικής και τελικής) γραφής τους, καλύπτουν μία αρκετά μεγάλη χρονική περίοδο της καβαφικής πορείας, δηλαδή ένα διάστημα τριάντα τεσσάρων ετών που αρχίζει το 1894 (με την πρώτη γραφή του ποιήματος «Η Πόλις») και τελειώνει το 1928 (με τη δημοσιευμένη μορφή του ποιήματος «Μέρες του 1909, '10 και '11»), πρέπει καταρχήν να σημειώσω ότι ο ποιητής οικοδομεί τη μετρικορυθμική κατασκευή των αρχικών του ποιητικών κειμένων πάνω στα ίδια θεμέλια στα οποία στηρίζεται το μορφικό σύστημα των γνωστών ποιημάτων του. Επομένως, επιβεβαιώνεται ότι οι μορφικές επιλογές του ποιητή είναι σταθερά συνειδητές και ότι ο Καβάφης δεν γράφει ποτέ ένα ποιητικό κείμενο χωρίς να επιμελείται με ιδιαίτερη προσοχή τη μορφή του.

Έτσι, και στις 8 περιπτώσεις των ποιημάτων που μελετήθηκαν στο συγκεκριμένο μέρος η αδημοσίευτη και η δημοσιευμένη γραφή ακολουθούν την κυρίαρχη μορφή της καβαφικής ποίησης, δηλαδή τη μορφή του ελευθερωμένου στίχου, ο οποίος στο ποίημα «Η Πόλις» εμφανίζεται στην ήπια εκδοχή του. Εκτός από την ελευθερωμένη φόρμα των ποιητικών κειμένων, η οποία διατηρείται σταθερή, και τα επιμέρους μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά τους, δηλαδή ο τρόπος διάταξης των στίχων, η παρουσία ή η απουσία της ομοιοκαταληξίας, η συλλαβική έκταση των στίχων, τα τονικά σχήματα, η παρουσία της στίξης, η ρυθμική κίνηση των στίχων, η χρήση της συνίξης και της χασμωδίας, το φαινόμενο του διασκελισμού, δεν παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές στις δύο μορφές (η διαφοροποίηση σχετικά με την παρουσία της ομοιοκαταληξίας ανάμεσα στα δύο στάδια γραφής των ποιημάτων «Εν τη Οδώ» και «Να Μείνει» δεν επενεργεί κατά τρόπο ουσιαστικό στην αναδιδόμενη ρυθμική αίσθηση). Όσον αφορά, ειδικότερα, τον τρόπο διάταξης των στίχων των ποιητικών κειμένων, αυτός μεταβάλλεται μόνο στο ποίημα «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου», στην αρχική γραφή του οποίου δεν υπάρχουν στροφικές ενότητες, αλλά οι στίχοι της οριστικής γραφής κατανέμονται σε 2 άνισα στροφικά τμήματα. Στην περίπτωση του ποιήματος «Μέρες του 1909, '10 και '11» δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για αλλαγή

του τρόπου οργάνωσης των στίχων, καθώς ο ποιητής στο αρχικό σχέδιασμα γράφει τους στίχους αφήνοντας (προφανώς για πρακτικούς λόγους, δηλαδή για να υπάρχει ελεύθερος χώρος για τη μετέπειτα επεξεργασία του ποιήματος) απόσταση μιας κενής σειράς ανάμεσά τους· επομένως, δεν αποτυπώνεται στο συγκεκριμένο σχέδιασμα η βούληση του Καβάφη σχετικά με τη διάταξη των στίχων· στην οριστική μορφή του ποιήματος σχηματίζονται εντέλει 3 στροφικά μέρη (5-7-7 στίχων). Ασφαλώς, σε ορισμένα από τα υπό εξέταση ποιήματα (κατά κύριο λόγο σε αυτά που δημοσιεύονται αρκετά χρόνια μετά την πρώτη γραφή τους) εντοπίζονται κάποιες αποκλίσεις αναφορικά με συγκεκριμένα μετρικά χαρακτηριστικά των διαφορετικών γραφών, οι οποίες είναι ενδεικτικές της γενικότερης εξέλιξης των καβαφικών ποιητικών μέσων και της ωρίμανσης του ποιητικού λόγου με την πάροδο του χρόνου.

Η σταθερότητα των μορφικών χαρακτηριστικών των ποιημάτων γίνεται φανερή και κατά τη συνεξέταση των ποσοτικών στοιχείων που αφορούν το σύνολο των αρχικών σχεδιασμάτων και το σύνολο των τελικών ποιητικών κειμένων. Πριν παρουσιαστούν αυτά τα στοιχεία (στις περιπτώσεις κατά τις οποίες εξετάστηκαν τρεις διαφορετικές μορφές των ποιημάτων, θα ληφθούν υπόψη τα ποσοτικά στοιχεία της οριστικής γραφής), πρέπει να αναφέρω ότι στα αρχικά ποιήματα περιέχονται συνολικά 144 στίχοι, όπως 144 είναι και οι στίχοι των οριστικών ποιητικών κειμένων (είναι συμπτωματικό το γεγονός ότι ο αριθμός αυτός είναι ίδιος, καθώς ο αριθμός των στίχων κάθε ποιήματος δεν παραμένει πάντοτε σταθερός από την αρχική ως την τελική γραφή). Αναφορικά με τις πρώτες γραφές των ποιημάτων, οι στίχοι έχουν συλλαβική έκταση κυμαινόμενη ανάμεσα στις 8 και τις 17 μετρικές συλλαβές· συγκεκριμένα, μετρήθηκαν 30 δεκασύλλαβοι (ο 1 από αυτούς είναι κομμένος), 29 δωδεκασύλλαβοι (ο 1 είναι κομμένος), 26 δεκατρισύλλαβοι, 23 ενδεκασύλλαβοι, 11 δεκατετρασύλλαβοι, 10 δεκαπεντασύλλαβοι, 10 δεκαεξασύλλαβοι, 2 οκτασύλλαβοι, 2 δεκαεπτασύλλαβοι και 1 εννεασύλλαβος (ο μέσος όρος της συλλαβικής έκτασης των στίχων είναι 12,24 μετρικές συλλαβές). Το συλλαβικό μήκος των 144 στίχων των δημοσιευμένων μορφών ποικίλλει ανάμεσα στις 10 και τις 17 μετρικές συλλαβές· εντοπίζονται, λοιπόν, 26 δεκασύλλαβοι, 24 ενδεκασύλλαβοι, 24 δωδεκασύλλαβοι (ανάμεσα στους δωδεκασύλλαβους υπάρχουν και 2 κομμένοι στίχοι), 22 δεκατρισύλλαβοι, 20 δεκαπεντασύλλαβοι, 15 δεκατετρασύλλαβοι, 12 δεκαεξασύλλαβοι και 1 δεκαεπτασύλλαβος (ο μέσος όρος της συλλαβικής έκτασης των στίχων είναι 12,62 μετρικές συλλαβές).

Οι στίχοι των αρχικών ποιητικών κειμένων που ομοιοκαταληκτούν είναι 39 (27,08% επί του συνολικού αριθμού των στίχων), ενώ οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι των

τελικών μορφών είναι 52 (36,11% επί του συνολικού αριθμού των στίχων). Η ενίσχυση της παρουσίας της ομοιοκαταληξίας δεν συνεπάγεται την αύξηση του βαθμού αυστηρότητας του μέτρου, καθώς η ομοιοκαταληξία δεν δημιουργεί συμμετρικά σχήματα (με εξαίρεση την ομοιοκαταληξία του ποιήματος «Η Πόλις»), αλλά αποτελεί ένα ρυθμικό στοιχείο που μεταπλάθεται από τον ποιητή για να παρουσιαστεί εντέλει σε εκδοχές που αντικατοπτρίζουν τη γενικότερη ρυθμική ποικιλία της ποίησης του Καβάφη.

Όσον αφορά τα τονικά σχήματα των στίχων, στις αρχικές γραφές, από τους τόνους σε μονές μετρικές συλλαβές, αυτοί που γίνονται αισθητοί είναι 17 (δεν συνυπολογίζεται ο τόνος της 1ης συλλαβής των στίχων, καθώς ο τόνος αυτός είναι αδιάφορος για το ιαμβικό μέτρο, ούτε και ο νομιμοποιημένος από την παράδοση του ιαμβικού μέτρου τόνος στην 3η συλλαβή) και κατανέμονται σε 16 στίχους· συνεπώς, παρατονισμοί περιέχονται στο 11,11% επί του συνολικού αριθμού των στίχων. Οι ηχητικά ισχυροί τόνοι σε μονές συλλαβές στίχων των δημοσιευμένων ποιητικών κειμένων είναι 14 και περιέχονται σε 14 στίχους, δηλαδή στο 9,72% των στίχων. Έτσι, ο μέσος όρος εμφάνισης παρατονισμού ανά στίχο είναι 0,12 στα αρχικά σχεδιάσματα και 0,1 στα οριστικά ποιητικά κείμενα.

Τα 59 εσωτερικά σημεία στίξης των πρώτων γραφών κατανέμονται σε 49 στίχους, ενώ τα 62 εσωτερικά σημεία στίξης των επεξεργασμένων γραφών είναι μοιρασμένα σε 52 στίχους. Το ποσοστό των στίχων που περιέχουν εσωτερική στίξη είναι 34,03% στις αρχικές μορφές και 36,11% στις δημοσιευμένες μορφές. Επίσης, ο μέσος όρος των εσωτερικών σημείων στίξης ανά στίχο είναι αρχικά 0,41 και μετά 0,43. Σχετικά με την παρουσία της εξωτερικής στίξης, διαπιστώνεται μία σημαντική αύξηση των στίχων που ολοκληρώνονται με σημείο στίξης από τους 88 στους 106· το αντίστοιχο ποσοστό ανεβαίνει από το 61,11% στο 73,61%.

Είναι σκόπιμο να γίνει ιδιαίτερη αναφορά στα συνολικά αριθμητικά δεδομένα που αποτυπώνουν την παρουσία των δεκαπεντασύλλαβων στίχων στα ποιητικά κείμενα που αποτέλεσαν το αντικείμενο της μελέτης, καθώς πρόκειται για μία μορφή που είναι συνυφασμένη κατά κύριο λόγο με την αυστηρά έμμετρη ποίηση, αλλά στην περίπτωση της καβαφικής ποίησης χρησιμοποιείται σε διαφορετικές, εξελιγμένες εκδοχές. Οι δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι των προγενέστερων ποιητικών κειμένων είναι 10. Από αυτούς, μόνο στον 1 υπάρχει κεντρική τομή που δημιουργεί δύο ημιστίχια. Σε 2 δεκαπεντασύλλαβους η τομή υπονομεύεται έντονα εξαιτίας της συντακτικονομιατικής δόμησης των στίχων, η οποία δεν επιτρέπει παύση μετά την 8η συλλαβή.

Στους υπόλοιπους 7 στίχους η τομή καταργείται εντελώς, καθώς περιέχεται στο εσωτερικό λέξεων. Στις τελικές μορφές των ποιημάτων η δεκαπεντασυλλαβική φόρμα εμφανίζεται πιο συχνά· συγκεκριμένα, τη συναντούμε 20 φορές. Όμως, μόνο οι 3 δεκαπεντασύλλαβοι διατηρούν την τομή και ανακαλούν το σχήμα των δύο ημιστιχίων. Σε 2 στίχους η τομή υπονομεύεται έντονα και εντέλει δεν γίνεται παύση μετά την 8η συλλαβή. Στους άλλους 15 στίχους η τομή καταργείται. Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι η αύξηση του αριθμού των δεκαπεντασύλλαβων δεν οφείλεται σε ενδεχόμενη πρόθεση του Καβάφη να τηρήσει περισσότερες μετρικές συμβάσεις· απεναντίας, η μεταβολή αυτή υπαγορεύεται από την επιδίωξη του ποιητή να πειραματίζεται διαρκώς περισσότερο (καθώς περνούν τα χρόνια) ανατρέποντας τα συνήθη στην εποχή του μετρικορυθμικά σχήματα.

Από την εξέταση του τρόπου μέτρησης των φωνηεντικών συναντήσεων προέκυψε ότι στο σύνολο των αρχικών ποιητικών κειμένων σημειώνονται 102 συνιζήσεις και 89 χασμωδίες, ενώ οι συνιζήσεις των οριστικών ποιημάτων είναι 107 και οι χασμωδίες είναι 79· τα αντίστοιχα ποσοστά των συνιζήσεων και των χασμωδιών είναι 53,4%-46,6% για τις αρχικές γραφές και 57,53%-42,47% για τις τελικές γραφές. Επομένως, μπορούμε να κάνουμε λόγο για ισορροπημένη χρήση των δύο αυτών μορφών, με ποσοτική υπέρσχυση της συνιζήσης και ταυτόχρονη σταδιακή αύξηση του ποσοστού που αποτυπώνει την παρουσία της.

Ένα ακόμα μορφικό στοιχείο με σταθερή παρουσία και λειτουργία στην καβαφική ποίηση είναι ο διασκελισμός. Οι διασκελισμοί είναι 42 στην ομάδα των προγενέστερων ποιητικών κειμένων και 37 στην ομάδα των οριστικών ποιημάτων, αριθμοί που αντιστοιχούν στα ποσοστά του 29,17% και 25,69% (επί του συνόλου των στίχων). Η μείωση αυτή του ποσοστού των διασκελισμών δεν δηλώνει κάποια σημαντική διαφοροποίηση, αφενός επειδή είναι μικρή και αφετέρου επειδή προκύπτει λόγω των εκφραστικών αλλαγών, στις οποίες προβαίνει ο ποιητής.

Συνυπολογίζοντας όλα τα παραπάνω δεδομένα, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι στην αρχική μορφή των ποιημάτων που αποτέλεσαν αντικείμενο διερεύνησης εντοπίζονται τα ίδια μετρικορυθμικά χαρακτηριστικά με αυτά των δημοσιευμένων ποιητικών κειμένων του Καβάφη, αλλά παράλληλα, συνεξετάζοντας κανείς την αρχική και την τελική γραφή, ειδικά στις περιπτώσεις κατά τις οποίες οι δύο γραφές απέχουν πολύ χρονικά, μπορεί να διακρίνει ορισμένα στοιχεία που δηλώνουν την εξέλιξη των καβαφικών μορφικών μέσων με το πέρασμα των χρόνων.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Η μορφική οργάνωση των ποιημάτων

ΜΟΡΦΗ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟ- ΛΟ
Αυστηρά έμμετρος στίχος	11 40,74%	23 29,87%	3 30%	7 4,55%	1 3,33%		45 14,9%
Σχήμα διπλών στίχων				17 11,04%	4 13,33%		21 6,95%
Ελευθε- ρωμένος στίχος ήπιας μορφής	16 59,26%	25 32,47%	4 40%	18 11,69%			63 20,86%
Ελευθε- ρωμένος στίχος		26 33,77%	3 30%	112 72,73%	25 83,33%	4 100%	170 56,29%
Πεζό ποι- ημα		3 3,9%					3 0,99%
ΣΥΝΟΛΟ	27	77	10	154	30	4	302

Η μορφική οργάνωση των ποιημάτων, με βάση τη χρονολόγησή τους

ΜΟΡΦΗ	1882-1890	1891-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1933	ΣΥΝΟΛΟ
Αυστηρά έμμετρος στίχος	10 90,91%	28 33,73%	5 16,67%	1 1,06%	1 1,19%	45 14,9%
Σχήμα διπλών στίχων				2 2,13%	19 22,62%	21 6,95%
Ελευθερωμένος στίχος ήπιας μορφής	1 9,09%	45 54,22%	7 23,33%	8 8,51%	2 2,38%	63 20,86%
Ελευθερωμένος στίχος		7 8,43%	18 60%	83 88,3%	62 73,81%	170 56,29%
Πεζό ποίημα		3 3,6%				3 0,99%
ΣΥΝΟΛΟ	11	83	30	94	84	302

Ο αριθμός των στίχων που συμπεριλαμβάνονται σε κάθε μορφική κατηγορία

ΜΟΡΦΗ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟ- ΛΟ
Αυστηρά έμμετρος στίχος	270	450	139	103	14		976
Σχήμα διπλών στίχων				239	54		293
Ελευθε- ρωμένος στίχος ήπιας μορφής	458	528	124	233			1343
Ελευθε- ρωμένος στίχος		396	103	2057	421	53	3030
ΣΥΝΟΛΟ	728	1374	366	2632	489		5642

Το μέτρο και η συλλαβική έκταση των στίχων

ΣΥΛΛΑΒ. ΕΚΤΑΣΗ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟ- ΛΟ
ΙΑΜΒΙΚΟΙ ΣΤΙΧΟΙ							
2 συλ.		13					13
5 συλ.	9	2					11
6 συλ.	4	5	4		1		14
7 συλ.		20					20
8 συλ.	4	23	5	2	2	1	37
9 συλ.	2	13	5	1	1		22
10 συλ.	33	137	49	315	65	9	608
11 συλ.	73	330	124	433	50	3	1013
12 συλ.	201	223	39	431	101	7	1002
13 συλ.	58	202	50	462	58	11	841
14 συλ.	29	53	4	266	61	9	422
15 συλ.	246	233	55	283	31	6	854
16 συλ.		23	2	147	35	1	208
17 συλ.		21		44	12		77
18 συλ.		7			3	2	12
19 συλ.		2			2		4
ΔΙΠΛΟΙ	29	2	2	243	61	2	339
[5+6 συλ.]						[1]	[1]
[7+7 συλ.]	[14]	[2]		[100]	[12]		[128]
[7+6 συλ.]	[15]		[2]	[63]	[18]		[98]
[6+7 συλ.]				[51]	[20]		[71]
[6+6 συλ.]				[25]	[9]		[34]
[7+8 συλ.]				[4]		[1]	[5]
[8+7 συλ.]					[1]		[1]
[7+0 συλ.]					[1]		[1]
ΚΟΜ- ΜΕΝΟΙ	4	7	3	5			19
[10 συλ.]		[1]		[1]			[2]
[11 συλ.]		[2]	[1]				[3]
[12 συλ.]				[2]			[2]
[15 συλ.]	[1]		[1]				[2]
[12 συλ.]	[3]	[1]					[4]
[13 συλ.]		[2]					[2]
[15 συλ.]		[1]		[1]			[2]
[16 συλ.]			[1]	[1]			[2]
ΣΥΝΟΛΟ ΙΑΜΒΙΚΩΝ ΣΤΙΧΩΝ	692	1316	342	2632	483	51	5516

ΤΡΟΧΑΪΚΟΙ ΣΤΙΧΟΙ							
3 συλ.	4						4
5 συλ.						1	1
7 συλ.		18	12				30
8 συλ.		18	8			1	27
13 συλ.					1		1
15 συλ.		22	4				26
16 συλ.					2		2
ΔΙΠΛΟΙ	16						16
[8+8 συλ.]	[8]						[8]
[8+7 συλ.]	[8]						[8]
ΣΥΝΟΛΟ ΤΡΟΧΑΪΚΩΝ ΣΤΙΧΩΝ	20	58	24		3	2	107
ΑΝΑΠΑΙΣΤΙΚΟΙ ΣΤΙΧΟΙ							
7 συλ.	4						4
12 συλ.	4						4
ΣΥΝΟΛΟ ΑΝΑΠΑΙΣΤΙΚΩΝ ΣΤΙΧΩΝ	8						8
ΜΕΣΟΤΟΝΙΚΟΙ ΣΤΙΧΟΙ							
9 συλ.	4						4
12 συλ.	4						4
ΣΥΝΟΛΟ ΜΕΣΟΤΟΝΙΚΩΝ ΣΤΙΧΩΝ	8						8
ΑΡΡΥΘΜΟΙ ΣΤΙΧΟΙ							
11 συλ.					1		1
12 συλ.					1		1
14 συλ.					1		1
ΣΥΝΟΛΟ ΑΡΡΥΘΜΩΝ ΣΤΙΧΩΝ					3		3

ΧΩΝ							
ΓΕΝΙΚΟ ΣΥΝΟΛΟ ΣΤΙΧΩΝ	728	1374	366	2632	489	53	5642

Το είδος των στίχων με βάση την κατάληξή τους

ΕΙΔΟΣ ΣΤΙΧΩΝ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟ- ΛΟ
Οξύτονοι	222	381	89	859	200	23	1774 31,44%
Παρο- ξύτονοι	423	848	243	1375	193	21	3103 55%
Προπαρο- ξύτονοι	83	145	34	398	96	9	765 13,56%
ΣΥΝΟΛΟ	728	1374	366	2632	489	53	5642

Οι μετρικά ανακόλουθοι τόνοι

ΤΟΝΟΙ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟ- ΛΟ
Σύνολο ανακόλου- θων τόνων	72 <hr/> 0,1 τόνοι σε κάθε στίχο 1 τόνος ανά 10,11 στίχους	180 <hr/> 0,13 τόνοι σε κάθε στίχο 1 τόνος ανά 7,63 στίχους	51 <hr/> 0,14 τόνοι σε κάθε στί- χο 1 τόνος ανά 7,18 στίχους	427 <hr/> 0,16 τόνοι σε κάθε στίχο 1 τόνος ανά 6,16 στίχους	92 <hr/> 0,19 τόνοι σε κάθε στίχο 1 τόνος ανά 5,32 στίχους	9 <hr/> 0,17 τόνοι σε κά- θε στί- χο 1 τόνος ανά 5,89 στίχους	831 <hr/> 0,15 τόνοι σε κάθε στίχο 1 τόνος ανά 6,79 στίχους
Ισχυροί ανακόλου- θοι τόνοι	46 <hr/> 0,06 τόνοι σε κάθε στίχο 1 τόνος ανά 15,83 στίχους	126 <hr/> 0,09 τόνοι σε κάθε στίχο 1 τόνος ανά 10,9 στίχους	38 <hr/> 0,1 τόνοι σε κάθε στίχο 1 τόνος ανά 9,63 στίχους	274 <hr/> 0,1 τόνοι σε κάθε στίχο 1 τόνος ανά 9,61 στίχους	57 <hr/> 0,12 τόνοι σε κάθε στίχο 1 τόνος ανά 8,58 στίχους	7 <hr/> 0,13 τόνοι σε κά- θε στί- χο 1 τόνος ανά 7,57 στίχους	548 <hr/> 0,1 τόνοι σε κάθε στίχο 1 τόνος ανά 10,3 στίχους

Οι μετρικά ανακόλουθοι τόνοι των ιαμβικών στίχων

ΤΟΝΙ- ΣΜΕΝΕΣ ΜΕΤΡ. ΣΥΛΛΑ- ΒΕΣ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟ- ΛΟ
1η	160	349	109	701	123	10	1452
3η	7	26	10	66	10	2	121
1η πρώτου τμήμ. δι- πλών στ.	6		1	68	15	1	91
3η πρώτου τμήμ. δι- πλών στ.	1			6			7
1η δεύτε- ρου τμήμ. διπλών στ.	7			53	13	1	74
3η δεύτε- ρου τμήμ. διπλών στ.				5	1		6
5η	23	60	18	120	22	3	246
Ισχυρός τόνος – Ανίσχυρος τόνος	12	44	15	80	12	2	165
	11	16	3	40	10	1	81
5η πρώτου τμήμ. δι- πλών στ.				1			1
Ισχυρός τόνος- Ανίσχυρος τόνος				1			1
5η δεύτε- ρου τμήμ. διπλών στ.				4			4
Ισχυρός τόνος – Ανίσχυρος τόνος				4			4
7η	18	51	16	147	37	4	273
Ισχυρός τόνος – Ανίσχυρος τόνος	13	42	12	98	27	3	195
	5	9	4	49	10	1	78
9η	15	40	7	92	18	1	173

Ισχυρός τόνος – Ανίσχυρος τόνος	12	26	4	60	8	1	111
	3	14	3	32	10		62
9η δεκα- πεντα- σύλλαβων	57	52	13	41	3		166
11η	10	18	5	46	3	1	83
Ισχυρός τόνος – Ανίσχυρος τόνος	5	12	4	29	1	1	52
	5	6	1	17	2		31
13η	4	6	1	16	9		36
Ισχυρός τόνος – Ανίσχυρος τόνος	1	2		7	7		17
	2	4	1	9	2		18
15η				1	1		2
Ισχυρός τόνος – Ανίσχυρος τόνος				1	1		2

Οι μετρικά ανακόλουθοι τόνοι των τροχαϊκών στίχων

ΤΟΝΙ- ΣΜΕΝΕΣ ΜΕΤΡ. ΣΥΛΛΑ- ΒΕΣ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟ- ΛΟ
2η		3	1				4
Ισχυρός τόνος – Ανίσχυρος τόνος		3	1				4
4η		1	1				2
Ισχυρός τόνος – Ανίσχυρος τόνος		1	1				2
6η	2		2				4
Ισχυρός τόνος – Ανίσχυρος τόνος	2		2				4
10η		1					1
Ισχυρός τόνος – Ανίσχυρος τόνος		1					1

Η στίξη

ΣΤΙΞΗ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟ- ΛΟ
Εσωτερικά σημεία στίξης	381 <hr/> 0,5 ση- μεία στίξης σε κάθε στίχο 1 σημείο στίξης ανά 1,91 στίχους	607 <hr/> 0,44 ση- μεία στίξης σε κάθε στίχο 1 σημείο στίξης ανά 2,26 στί- χους	202 <hr/> 0,56 σημεία στίξης σε κάθε στίχο 1 σημείο στίξης ανά 1,81 στίχους	1426 <hr/> 0,54 ση- μεία στί- ξης σε κάθε στίχο 1 σημείο στίξης ανά 1,85 στί- χους	249 <hr/> 0,51 σημεία στίξης σε κάθε στίχο 1 ση- μείο στίξης ανά 1,96 στίχους	33 <hr/> 0,6 σημεία στίξης σε κά- θε στί- χο 1 ση- μείο στίξης ανά 1,61 στίχους	2898 <hr/> 0,51 σημεία στίξης σε κάθε στίχο 1 σημείο στίξης ανά 1,95 στίχους
Στίχοι με εσωτερική στίξη	297 <hr/> 40%	477 <hr/> 34,72%	177 <hr/> 48,36%	1151 <hr/> 43,73%	204 <hr/> 41,72%	23 <hr/> 43,4%	2329 <hr/> 41,28%
Στίχοι με στίξη στο τέλος	415 <hr/> 57,01%	841 <hr/> 61,21%	155 <hr/> 42,35%	1735 <hr/> 65,92%	289 <hr/> 59,1%	34 <hr/> 64,15%	3469 <hr/> 61,49%

Το είδος των εσωτερικών σημείων στίξης

ΣΗΜΕΙΟ ΣΤΙΞΗΣ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟΛΟ
Κόμμα	265	385	117	858	145	20	1790 61,77%
Άνω τελεία	17	42	10	107	21		197 6,8%
Τελεία	54	85	44	220	28	3	434 14,98%
Άνω και κάτω τελεία		3		14	6		23 0,79%
Παύλα	22	29	4	100	11	4	170 5,87%
Ερωτηματικό	2	7	1	7	3		20 0,69%
Αποσιωπητικά	5	3	6	8	5		27 0,93%
Θαυμαστικό	3	4	5	5	2		19 0,66%
Παρένθεση (που ανοίγει ή κλείνει)		19	2	31	11	4	67 2,31%
Εισαγωγικά (που ανοίγουν ή κλείνουν)	2	5	2	16	6	2	33 1,14%
Συνδυασμός σημείων στίξης	11	25	11	60	11		118 4,07%
ΣΥΝΟΛΟ	381	607	202	1426	249	33	2898

Το είδος των σημείων στίξης στο τέλος των στίχων

ΣΗΜΕΙΟ ΣΤΙΞΗΣ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟΛΟ
Κόμμα	153	225	44	564	81	13	1080 31,13%
Άνω τελεία	37	66	6	165	17	2	293 8,45%
Τελεία	173	419	63	757	140	16	1568 45,2%
Άνω και κάτω τελεία		4	2	16	4		26 0,75%
Παύλα	16	43	6	73	13		151 4,35%
Ερωτηματικό	4	10	4	20	4		42 1,21%
Αποσιωπητικά	4	2	4	17	2		29 0,84%
Θαυμαστικό	11	20	14	11	1		57 1,64%
Παρένθεση (που κλείνει)		6		9	4		19 0,55%
Εισαγωγικά (που κλείνουν)		1		3			4 0,12%
Συνδυασμός σημείων στίξης	17	45	12	100	23	3	200 5,77%
ΣΥΝΟΛΟ	415	841	155	1735	289	34	3469

Η ρυθμική κίνηση των στίχων

ΡΥΘΜΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟΛΟ
Ρυθμικά ενιαίοι στίχοι	288 39,56%	729 53,06%	151 41,25%	1214 46,12%	239 48,87%	28 52,83%	2649 46,95%
Ρυθμικά διαιρεμένοι στίχοι	440 60,44%	645 46,94%	215 58,74%	1418 53,88%	250 51,12%	25 47,17%	2993 53,05%
ΣΥΝΟΛΟ	728	1374	366	2632	489	53	5642

Οι δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι

ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΜΗΣ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟΛΟ
Στίχοι με τομή	226 91,87%	183 78,54%	53 96,36%	135 47,7%	15 48,39%	2 33,33%	614 71,89%
- Στίχοι με παύση μόνο στην τομή (διαρθρωμένοι σε δύο ημιστίχια)	159 64,63%	146 62,67%	42 76,36%	104 36,75%	11 35,48%	—	462 54,09%
Στίχοι με υπονόμηση τομής	16 6,5%	14 6,01%	—	4 1,41%	—	1 16,66%	35 4,09%
Στίχοι με έντονη υπονόμηση τομής	4 1,63%	22 9,44%	2 3,64%	29 10,25%	3 9,68%	1 16,66%	61 7,14%
Στίχοι με κατάργηση τομής	—	14 6,01%	—	115 40,64%	13 41,94%	2 33,33%	144 16,86%
ΣΥΝΟΛΟ	246	233	55	283	31	6	854

Η παρουσία της ομοιοκαταληξίας στις ομάδες των ποιημάτων

ΟΜΟΙΟ-ΚΑΤΑΛΗΞΙΑ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ.ΣΧ.	ΣΥΝΟΛΟ
Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους	19 70,37%	37 50%	6 60%	31 20,13%	1 3,33%		94 31,44%
Ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	1 3,7%			28 18,18%	4 13,33%	1 25%	34 11,37%
Ποιήματα με ανίσχυρη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	4 14,81%	14 18,92%	4 40%	61 39,61%	21 70%	3 75%	107 35,79%
Ποιήματα με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	3 11,11%	13 17,57%		13 8,44%	2 6,67%		31 10,37%
Ποιήματα χωρίς ομοιοκαταληξία		10 13,51%		21 13,64%	2 6,67%		33 11,04%
ΣΥΝΟΛΟ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ	27	74	10	154	30	4	299

Οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν στις ομάδες των ποιημάτων

ΟΜΟΙΟ-ΚΑΤΑ-ΛΗΞΙΑ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ.ΣΧ.	ΣΥΝΟΛΟ
Στίχοι που ομοιοκαταληκτούν	539 74,04%	775 56,4%	200 54,64%	1309 45,53%	196 38,28%	22 41,51%	3041 51,47%
ΕΙΔΟΣ ΟΜΟΙΟΚΑΤΑΛΗΞΙΑΣ							
Στίχοι με οξύτονη ομοιοκ.	210	292	84	686	141	17	1430
Στίχοι με παροξύτονη ομοιοκ.	289	446	106	569	45	5	1460
Στίχοι με προπαροξύτονη ομοιοκ.	40	37	10	54	10		151
ΣΥΝΟΛΟ ΣΤΙΧΩΝ	728	1374	366	2875	512	53	5908

Τα ηχητικά σχήματα της ομοιοκαταληξίας

ΗΧΗΤΙΚΟ ΣΧΗΜΑ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟΛΟ
1'	18 στ.	95 στ.	20 στ.	339 στ.	90 στ.	12 στ.	574 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.	18 στ.	95 στ.	20 στ.	339 στ.	90 στ.	12 στ.	574 στ.
1'+1	77 στ.	82 στ.	11 στ.	89 στ.	6 στ.	2 στ.	267 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.	77 στ.	82 στ.	11 στ.	89 στ.	6 στ.	2 στ.	267 στ.
1'+2	27 στ.	20 στ.		24 στ.	2 στ.		73 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.	27 στ.	20 στ.		24 στ.	2 στ.		73 στ.
1'+3	6 στ.	8 στ.		14 στ.			28 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.	6 στ.	8 στ.		14 στ.			28 στ.
1'+4		2 στ.		4 στ.			6 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.		2 στ.		4 στ.			6 στ.
1'+5	2 στ.						2 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.	2 στ.						2 στ.
1'+6				4 στ.			4 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				4 στ.			4 στ.
1'+12				2 στ.			2 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
1'+13				2 στ.			2 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
1'+16				2 στ.			2 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
1'+22		2 στ.					2 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.		2 στ.					2 στ.
1'+32		2 στ.					2 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.		2 στ.					2 στ.
2'	68 στ.	59 στ.	38 στ.	174 στ.	30 στ.	3 στ.	372 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.	26 στ.	22 στ.	30 στ.	122 στ.	25 στ.	3 στ.	228 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	42 στ.	37 στ.	8 στ.	52 στ.	5 στ.		144 στ.
2'+1	44 στ.	47 στ.	21 στ.	48 στ.	12 στ.		172 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.	40 στ.	41 στ.	21 στ.	48 στ.	12 στ.		162 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	4 στ.	6 στ.					10 στ.
2'+2	10 στ.	10 στ.	2 στ.	15 στ.			37 στ.
Οξύτονη	10 στ.	8 στ.	2 στ.	11 στ.			31 στ.

ομοιοκ.							
Παροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.		4 στ.			6 στ.
2'+3	2 στ.			2 στ.			4 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.	2 στ.			2 στ.			4 στ.
2'+4				2 στ.	2 στ.		4 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.					2 στ.		2 στ.
2'+5	2 στ.						2 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.	2 στ.						2 στ.
2'+6				4 στ.			4 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				4 στ.			4 στ.
2'+7		8 στ.		3 στ.	2 στ.		13 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.		4 στ.		3 στ.	2 στ.		9 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		4 στ.					4 στ.
2'+8				4 στ.	2 στ.		6 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				2 στ.	2 στ.		4 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
2'+10		4 στ.		4 στ.			8 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.		4 στ.		2 στ.			6 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
2'+11				4 στ.			4 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
2'+12				2 στ.			2 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
2'+14				4 στ.	2 στ.		6 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				2 στ.	2 στ.		4 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
2'+23		2 στ.					2 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.		2 στ.					2 στ.
3'	154 στ.	195 στ.	57 στ.	211 στ.	5 στ.	5 στ.	627 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				4 στ.			4 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	154 στ.	195 στ.	57 στ.	207 στ.	5 στ.	5 στ.	623 στ.
3'+1	18 στ.	30 στ.		44 στ.	2 στ.		94 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	18 στ.	30 στ.		44 στ.	2 στ.		94 στ.

3'+2	2 στ.	13 στ.	2 στ.	24 στ.	2 στ.		43 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	2 στ.	13 στ.	2 στ.	24 στ.	2 στ.		43 στ.
3'+3		5 στ.		19 στ.			24 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		5 στ.		19 στ.			24 στ.
3'+4				9 στ.	2 στ.		11 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				9 στ.	2 στ.		11 στ.
3'+5	2 στ.	7 στ.	3 στ.	12 στ.			24 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	2 στ.	7 στ.	3 στ.	10 στ.			22 στ.
3'+6		2 στ.					2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.					2 στ.
3'+7	2 στ.	2 στ.			2 στ.		6 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	2 στ.	2 στ.			2 στ.		6 στ.
3'+8				4 στ.			4 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				4 στ.			4 στ.
3'+10		2 στ.		2 στ.	2 στ.		6 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.		2 στ.	2 στ.		6 στ.
3'+11		4 στ.		4 στ.	2 στ.		10 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		4 στ.		4 στ.	2 στ.		10 στ.
3'+12				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
3'+13				9 στ.	2 στ.		11 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				9 στ.	2 στ.		11 στ.
3'+14				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
3'+15				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
3'+16		2 στ.		2 στ.			4 στ.
Οξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.					2 στ.
3'+19				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
3'+20		4 στ.		4 στ.			8 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		4 στ.		4 στ.			8 στ.
3'+22				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.

3'+23				4 στ.			4 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				4 στ.			4 στ.
3'+24				4 στ.			4 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				4 στ.			4 στ.
3'+25				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
3'+26				2 στ.	4 στ.		6 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.	4 στ.		6 στ.
3'+28					2 στ.		2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.					2 στ.		2 στ.
3'+29				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
3'+33		2 στ.					2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.					2 στ.
4'	43 στ.	92 στ.	28 στ.	67 στ.	2 στ.		232 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	39 στ.	83 στ.	28 στ.	62 στ.	2 στ.		214 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.	4 στ.	9 στ.		5 στ.			18 στ.
4'+1	14 στ.	23 στ.	4 στ.	28 στ.	2 στ.		71 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	14 στ.	23 στ.	4 στ.	28 στ.	2 στ.		71 στ.
4'+2		8 στ.		6 στ.			14 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		8 στ.		6 στ.			14 στ.
4'+3		2 στ.	2 στ.	2 στ.			6 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.	2 στ.	2 στ.			6 στ.
4'+4	2 στ.		2 στ.	2 στ.			6 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	2 στ.		2 στ.	2 στ.			6 στ.
4'+5				4 στ.			4 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				4 στ.			4 στ.
4'+6				7 στ.			7 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				7 στ.			7 στ.
4'+7				4 στ.			4 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				4 στ.			4 στ.
4'+9				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
4'+11				6 στ.			6 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				6 στ.			6 στ.
4'+12				2 στ.	3 στ.		5 στ.
Παροξύτονη				2 στ.	3 στ.		5 στ.

ομοιοκ.							
4'+13					2 στ.		2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.					2 στ.		2 στ.
4'+14				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
4'+16		2 στ.					2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.					2 στ.
4'+17		2 στ.					2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.					2 στ.
4'+18				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
4'+21	2 στ.			2 στ.			4 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	2 στ.			2 στ.			4 στ.
4'+23		2 στ.					2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.					2 στ.
5'	27 στ.	24 στ.	8 στ.	12 στ.	4 στ.		75 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	4 στ.	3 στ.		2 στ.	2 στ.		11 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.	23 στ.	21 στ.	8 στ.	10 στ.	2 στ.		64 στ.
5'+1	6 στ.			6 στ.			12 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.	4 στ.						4 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.	2 στ.			6 στ.			8 στ.
5'+2		2 στ.	2 στ.	2 στ.			6 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.		2 στ.			4 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.			2 στ.				2 στ.
5'+3				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
5'+4		2 στ.		2 στ.			4 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.					2 στ.
5'+8				5 στ.			5 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.				5 στ.			5 στ.
5'+10				2 στ.			2 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
5'+12				2 στ.			2 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
5'+22					2 στ.		2 στ.
Προπαροξύ-					2 στ.		2 στ.

τονη ομοιοκ.							
5'+24				2 στ.			2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
6'	9 στ.	5 στ.		10 στ.	2 στ.		26 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.	9 στ.	5 στ.		10 στ.	2 στ.		26 στ.
6'+1	2 στ.				2 στ.		4 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.	2 στ.				2 στ.		4 στ.
6'+2				2 στ.			2 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
6'+3				4 στ.			4 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.				4 στ.			4 στ.
6'+4				2 στ.			2 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
6'+5				4 στ.			4 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.				4 στ.			4 στ.
6'+6					2 στ.		2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.					2 στ.		2 στ.
6'+16		2 στ.					2 στ.
Παροξύτονη ομοιοκ.		2 στ.					2 στ.
7'+20				2 στ.			2 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.				2 στ.			2 στ.
7'+28					2 στ.		2 στ.
Προπαροξύτονη ομοιοκ.					2 στ.		2 στ.
ΣΥΝΟΛΟ	539 στ.	775 στ.	200 στ.	1309 στ.	196 στ.	22 στ.	3041 στ.

Η παρουσία της ομοιοκαταληξίας στις μορφικές κατηγορίες των ποιημάτων

ΟΜΟΙΟΚΑ- ΤΑΛΗΞΙΑ	ΑΥΣΤΗΡΑ ΕΜΜΕ- ΤΡΟΣ ΣΤΙΧΟΣ	ΣΧΗΜΑ ΔΙΠΛΩΝ ΣΤΙΧΩΝ	ΕΛΕΥΘΕ- ΡΩΜΕΝΟΣ ΣΤΙΧΟΣ ΗΠΙΑΣ ΜΟΡΦΗΣ	ΕΛΕΥΘΕ- ΡΩΜΕΝΟΣ ΣΤΙΧΟΣ	ΣΥΝΟΛΟ
Ποιήματα με ομοιοκαταληξία όλων των στίχων τους	29 64,44%		42 66,67%	21 12,35%	94 31,44%
Ποιήματα με έντονη παρουσία της ομοιοκατα- ληξίας		10 47,62%	2 3,17%	22 12,94%	34 11,37%
Ποιήματα με ανίσχυρη πα- ρουσία της ο- μοιοκαταληξίας	9 20%	10 47,62%	9 14,29%	80 47,06%	107 35,79%
Ποιήματα με ανεπαίσθητη παρουσία της ομοιοκαταληξίας	4 8,99%		4 6,35%	23 13,53%	31 10,37%
Ποιήματα χωρίς ομοιοκαταληξία	5 11,11%	1 4,76%	6 9,52%	24 13,11%	33 11,04%
ΣΥΝΟΛΟ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ	45	21	63	170	299

Οι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν στις μορφικές κατηγορίες

ΟΜΟΙΟΚΑ- ΤΑΛΛΗΙΑ	ΑΥΣΤΗΡΑ ΕΜΜΕ- ΤΡΟΣ ΣΤΙ- ΧΟΣ	ΣΧΗΜΑ ΔΙΠΛΩΝ ΣΤΙΧΩΝ	ΕΛΕΥΘΕ- ΡΩΜΕΝΟΣ ΣΤΙΧΟΣ ΗΠΙΑΣ ΜΟΡΦΗΣ	ΕΛΕΥΘΕ- ΡΩΜΕΝΟΣ ΣΤΙΧΟΣ	ΣΥΝΟΛΟ
Στίχοι που ομοιοκατα- ληκτούν	577 59,19%	277 49,91%	1018 75,8%	1176 38,85%	3041 51,47%
ΣΥΝΟΛΟ ΣΤΙΧΩΝ	976	555	1343	3027	5908

Οι φωνηεντικές συναντήσεις

ΦΩΝΗΕ- ΝΤΙΚΕΣ ΣΥΝΑ- ΝΤΗΣΕΙΣ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟ- ΛΟ
Συνηζήσεις	68 6,33%	359 23,9%	35 7,9%	1800 48,82%	364 47,21%	27 36,5%	2653 35,13%
→ Εσωτε- ρικές	22	127	10	709	141	8	1017
→ Εξωτε- ρικές	46	230	25	1077	217	19	1614
→ Συνηζή- σεις τριών φωνηέντων		2		10	3		15
→ Συνηζή- σεις μετα- ξύ τμημά- των διπλών στίχων				4	3		7
Χασμωδίες	1006 93,67%	1143 76,1%	408 92,1%	1887 51,18%	407 52,79%	47 63,5%	4898 64,87%
→ Εσωτε- ρικές	471	593	171	1021	214	24	2494
→ Εξωτε- ρικές	535	550	237	866	193	23	2404

Οι διασκελισμοί

ΔΙΑ- ΣΚΕΛΙ- ΣΜΟΙ	ΑΠΟΚ.	ΑΝΕΚΔ./ ΚΡΥΜ.	ΜΕΤΑΦΡ.	ΑΝΑΓΝ.	ΑΤΕΛ.	ΣΚ. ΣΧ.	ΣΥΝΟ- ΛΟ
Αριθμός διασκελι- σμών	284	492	193	1093	203	18	2283
Ποσοστό διασκελι- σμών επί του συ- νόλου των στί- χων	39,01%	35,81%	52,73%	41,53%	41,51%	33,96%	40,46%

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α) Ποιήματα και κείμενα του Καβάφη

- Καβάφης Κ. Π.**, «Η Πόλις», *Νέα Ζωή*, τχ. 4, Απρίλιος 1910, σ. 129.
- Καβάφης Κ. Π.**, «Νόησις», *Γράμματα*, τ. 4, τχ. 38, Ιούνιος-Οκτώβριος 1917, σ. 256.
- Καβάφης Κ. Π.**, «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 83.
- Καβάφης Κ. Π.**, «Η Προθήκη του Καπνοπωλείου», *Εσπερινή*, 23 Ιουλίου 1928, Ο μεγάλος Αλεξανδρινός ποιητής Κ. Π. Καβάφης, σ. 5.
- Καβάφης Κ. Π.**, *Ποιήματα*, Καλλιτεχνική εργασία Τάκης Καλμούχος, Φιλολογική Επιμέλεια Ρίκα Σεγκοπούλου, Μέριμα Ενώσεως «Ελλήνων Λογοτεχνών», Αλεξάνδρεια, Έκδοσις «Αλεξανδρινής Τέχνης» 10 1935.
- Καβάφης Κ. Π.** «Η Γενεαλογία του Καβάφη», *Νέα Εστία*, τ. 43, τχ. 501, 15 Μαΐου 1948, σ. 622-629.
- Καβάφης Κ. Π.**, *Ποιήματα*, Β' έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος 1948.
- Καβάφης Κ. Π.**, *Ποιήματα*, Γ' έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος 1952.
- Καβάφης Κ. Π.**, *Ποιήματα*, Δ' έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος 1958.
- Καβάφης Κ. Π.**, *Ποιήματα (1896-1918)*, Πρώτη τυποποιημένη έκδοση, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τ. Α', Αθήνα, Ίκαρος 1963· Κ. Π. Καβάφης, *Ποιήματα (1919-1933)*, Πρώτη τυποποιημένη έκδοση, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, τ. Β', Αθήνα, Ίκαρος 1963.
- Καβάφης Κ. Π.**, *Ανέκδοτα ποιήματα (1882-1923)*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, Αθήνα, Ίκαρος 1968.
- Καβάφης Κ. Π.**, *Τα αποκηρυγμένα. Ποιήματα και μεταφράσεις (1886-1898)*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος 1983.
- Καβάφη Κ. Π.**, «[Ριμάριο]. Δημοσιευμένο και σχολιασμένο από τον Χ. Λ. Καραόγλου», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 2, 1990, σ. 71-123.
- Καβάφης Κ. Π.**, *Τα ποιήματα (1897-1918)*, Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη, τ. Α', Αθήνα, Ίκαρος 1991· Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα (1919-1933)*, Νέα έκδοση του Γ. Π. Σαββίδη, τ. Β', Αθήνα, Ίκαρος 1991.
- Καβάφης Κ. Π.**, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994.

Καβάφης Κ. Π., *Κρυμμένα ποιήματα 1877;-1923*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος 2000³ (1η έκδοση: 1993).

Καβάφης Κ. Π., *Τα πεζά (1882;-1931)*, Φιλολογική επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Αθήνα, Ίκαρος 2010² (1η έκδοση: 2003).

Καβάφης Κ. Π., *Τα ποιήματα. Δημοσιευμένα και αδημοσίευτα*, Επιμέλεια Δημήτρης Δημητρούλης, Αθήνα, Gutenberg 2015.

Β) Διαδικτυακή πηγή τεκμηρίων του αρχείου Καβάφη

<https://www.onassis.org/el/initiatives/cavafy-archive>

Γ) Βιβλιογραφίες μετρικής – Βιβλιογραφίες Καβάφη – Κατάλογος του αρχείου Καβάφη

Γαραντούδης Ευριπίδης (Επιμέλεια έκδοσης), *Βιβλιογραφία νεοελληνικής μετρικής*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2000.

Γαραντούδης Ευριπίδης - Ταχοπούλου Ολυμπία, «Βιβλιογραφία νεοελληνικής μετρικής 1996-2000», *Παλίμνηστον*, τχ. 18, 2003, σ. 81-171.

Δασκαλόπουλος Δ., *Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη (1886-2000)*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας 2003.

Δασκαλόπουλος Δημήτρης, «Βιβλιογραφικά Κ. Π. Καβάφη. Προσθήκες 1886-2000. Συμβολή 2001-2010», *Κονδυλοφόρος*, τ. 11, 2012, σ. 163-233.

Σαββίδης Γ. Π. - Πιερής Μιχάλης, «Αρχείο Καβάφη. Αναλυτικός και ειδολογικός κατάλογος», *Κονδυλοφόρος*, τ. 14, 2015, Είκοσι χρόνια χωρίς τον Γ. Π. Σαββίδη, σ. 217-395.

Haas Diana - Πιερής Μιχάλης, *Βιβλιογραφικός οδηγός στα 154 ποιήματα του Καβάφη*, Αθήνα, Ερμής 1984.

Δ) Γενική βιβλιογραφία

Αγγελάτος Δημήτρης, «Ειδολογικά προβλήματα του verset και ζητήματα ρυθμικής οργάνωσης», *Πόρφυρας*, τχ. 70, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1994, σ. 231-236. Αναδημοσίευση: Δημήτρης Αγγελάτος, «Ειδολογικά προβλήματα του verset και ζητήματα ρυθμικής οργάνωσης», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο*

στον ελεύθερο στίχο (1880-1940), Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1996, σ. 71-81.

Άγρας Τέλλος, «Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης», *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, τ. 10, τχ. 1-4, 1922 [1923], σ. 3-46. Αναδημοσίευση: Τέλλος Άγρας, «Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης», *Κριτικά*, Πρώτος τόμος, Καβάφης - Παλαμάς, Φιλολογική επιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος, Αθήνα, Ερμής 1980, σ. 31-81.

Άγρας Τέλλος, «Γραμματολογικά και άλλα», *Νέα Εστία*, τ. 14, τχ. 158, 15 Ιουλίου 1933, Τεύχος αφιερωμένον εις τον ποιητή Κ. Π. Καβάφην, σ. 756-763. Αναδημοσίευση: Τέλλος Άγρας, «Γραμματολογικά και άλλα», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 129-140.

Άγρας Τέλλος, «Η ειρωνεία στον Καβάφην», *Κριτικά*, Πρώτος τόμος, Καβάφης - Παλαμάς, Φιλολογική επιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος, Αθήνα, Ερμής 1980, σ. 87-94.

Αθανασοπούλου Αφροδίτη, «Μια λύση στο πρόβλημα της ονομασίας των νεοελληνικών στίχων στην παραδοσιακή έμμετρη ποίηση», *Μικροφιλολογικά*, τχ. 21, Άνοιξη 2007, σ. 36-42.

Αθανασοπούλου Αφροδίτη, «Επισημείωση στο άρθρο για τη μετρική», *Μικροφιλολογικά*, τχ. 22, Φθινόπωρο 2007, σ. 57-59.

Αθανασοπούλου Αφροδίτη, «Μετρικά ζητήματα στη φαναριώτικη ποίηση», *Νέα Εστία*, τ. 177, τχ. 1866, Σεπτέμβριος 2015, Αφιέρωμα: Παύλος Μάτεσις, σ. 716-752.

Αθανασοπούλου Αφροδίτη, «Μετρικά ζητήματα στη φαναριώτικη ποίηση», *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*, Επιμέλεια Έλια Παπαστάθη, Πρακτικά ΙΔ΄ διεθνούς επιστημονικής συνάντησης 27-30 Μαρτίου 2014, Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2016, σ. 231-254.

Αθανασοπούλου Αφροδίτη, «Παρατηρήσεις στους δεκαπεντασύλλαβους των φαναριώτικων στιχουργημάτων: Από τις μισμαγιές στον Α. Ρ. Ραγκαβή», *Νέα Εστία*, τ. 185, τχ. 1885, Δεκέμβριος 2020, Αφιέρωμα 1990-2020: Διαχρονικότητες του Ψυχρού Πολέμου - 30 χρόνια μετά, σ. 449-471.

Αθανασοπούλου Αφροδίτη - Peri Massimo, «Μια ελληνική οδός προς τον ανισοσύλλαβο στίχο», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1996, σ. 57-69.

Αθανασοπούλου Μαρία, *Το ελληνικό σονέτο (1895-1936). Μια μελέτη ποιητικής*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2011.

Αθανασοπούλου Μαρία, «Σιωνισμού επίσκεψις. Τα εβραϊολογικά ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*, Επιμέλεια Έλια Παπαστάθη, Πρακτικά ΙΔ΄ διεθνούς επιστημονικής συνάντησης 27-30 Μαρτίου 2014, Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2016, σ. 365-377.

Αλεξίου Στέλλα, *Πίνακας λέξεων των αποκηρυγμένων και των κρυμμένων ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη. Σε παράρτημα ορθογραφικά σημάδια και σημεία στίξης*, Αθήνα, Εκδόσεις Γρηγόρη 2018.

Ανδρεάδης Γιάγκος Θ., *Τα κρυμμένα του Καβάφη. Σημείο εκκίνησης για ένα σχολιασμό του έργου του*, Αθήνα, Δρώμενα 1984.

[**Αποστολόπουλος Θεόδωρος**] *Τυρταίος, Στιχουργική της συγχρόνου ποιήσεως*, Εν Αθήναις, Τύποις Πασσάρη και Βεργιανίτου 1891.

Αραμπατζίδου Λένα, *Το διακεείμενο του αισθητισμού στην ποιητική του Κ. Π. Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη 2013.

Αραμπατζίδου Λένα, «Το μέτρο στους στίχους του Καβάφη», *The Books' Journal*, τχ. 47, Σεπτέμβριος 2014, σ. 79-85.

Αργυρίου Αλέξ., «Στοιχεία και σημεία της νεωτερικής ποίησης», *Η Λέξη*, τχ. 99-100, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1990, Αφιέρωμα: Για τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, σ. 686-699.

Αργυρίου Αλέξ., «Από την έμμετρη στην ελευθερόστιχη ποίηση», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1996, σ. 1-14.

Βαγενάς Νάσος, «Σημείωμα στον Κάλβο», *Παρνασσός*, τ. ΙΒ΄, τχ. 4, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1970, σ. 662-666.

Βαγενάς Νάσος, *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση*, Αθήνα, Στιγμή 1984. Αναδημοσίευση: Νάσος Βαγενάς, «Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση», *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή 2004 (1η έκδοση: 1994), σ. 21-53.

Βαγενάς Νάσος, «Γύρω από τις αρχές του ελληνικού μοντερνισμού», *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή 2004 (1η έκδοση: 1994), σ. 64-89.

Βαγενάς Νάσος, «Η ειρωνική γλώσσα», *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή 2004 (1η έκδοση: 1994), σ. 91-104. Αναδημοσίευση: Νάσος Βαγενάς, «Η ειρωνική γλώσσα», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 347-358.

Βαγενάς Νάσος, «Ο Τ. Κ. Παπατσώνης και η πρωτοποριακότητα. Οι περιπέτειες της πρόσληψης ενός αιρετικού», *The Athens Review of Books*, τχ. 41, Ιούνιος 2013, σ. 24-30. Αναδημοσίευση: Νάσος Βαγενάς, «Ο Τ. Κ. Παπατσώνης και η πρωτοποριακότητα. Οι περιπέτειες της πρόσληψης ενός αιρετικού», *Η παραμόρφωση του Καρυωτάκη*, Τρίτη έκδοση επαυξημένη, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια 2021, σ. 53-93.

Βαγενάς Νάσος, «Καβαφικά μεθεόρτια», *Το Βήμα*, 8 Φεβρουαρίου 2014, <https://www.tovima.gr/2014/02/08/opinions/kabafika-metheortia/>.

Βαγενάς Νάσος, «Ο Καρυωτάκης του Λορεντζάτου», *The Athens Review of Books*, τχ. 112, Δεκέμβριος 2019, σ. 55-58. Αναδημοσίευση: Νάσος Βαγενάς, «Ο Καρυωτάκης του Λορεντζάτου», *Η παραμόρφωση του Καρυωτάκη*, Τρίτη έκδοση επαυξημένη, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια 2021, σ. 135-156.

Βαϊάνος Μάριος, «Κ. Π. Καβάφης. Ο ποιητής που δεν επήρε το αριστείον (;)», *Ελεύθερος Τύπος*, 19 Μαΐου 1924, σ. 1.

[**Βάρναλης Κώστας**] Δήμος Τανάλιας, *Το φως που καίει*, Αλεξάνδρεια, «Γράμματα» - Εκδότης Στέφανος Πάργας 1922.

Βάρναλης Κώστας, «Κωνσταντίνος Καβάφης», *Πρωία*, 19 Ιουλίου 1937, σ. 1. Αναδημοσίευση: Κώστας Βάρναλης, «Κωνσταντίνος Καβάφης», *Άνθρωποι ζωντανοί – αληθινοί*, Αθήνα, Εκδόσεις «Κέδρος» 1958, σ. 73-78.

Βασιλειάδη Μάρθα, *Ο Κ. Π. Καβάφης και η λογοτεχνία της παρακμής. Μορφές, θέματα, μοτίβα*, Μετάφραση από τα Γαλλικά Τιτίκα Καραβία, Αθήνα, Gutenberg 2018.

Βελμύρας Κώστας, «V», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 90-91.

Βελουδής Γιώργος, «Η ειρωνεία στον Καβάφη», *Χρονικό '78*, Ετήσια έκδοση του Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου «Ωρα», τ. 9, Σεπτέμβριος 1977 - Αύγουστος 1978, σ. 64-68.

Βελουδής Γιώργος, «Ο επτανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός», *Μονά - Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 1992, σ. 97-123.

[**Βλαστός Πέτρος**] Έρμονας, «Ο δωδεκάλογος του Γύφτου – Κ. Παλαμάς», *Ο Νουμάς*, τχ. 258, 25 Σεπτεμβρίου 1907, σ. 1-4.

Βλαστός Πέτρος, «Ο Καβάφης στωικός», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, 1 Νοεμβρίου 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη (1863-1933), σ. 1424-1428.

Βογιατζάκη Εύη, *Τα αισθητικά ρεύματα στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική λογοτεχνία του 19ου και του 20ού αιώνα. Από τον νεοκλασικισμό έως και τον μοντερνισμό*, Αθήνα, Gutenberg 2016.

Βογιατζόγλου Αθηνά, «Η προσωδιακή υπαναχώρηση του Σικελιανού», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1996, σ. 155-162.

Βογιατζόγλου Αθηνά, *Η μεγάλη ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1999.

Βουτιερίδης Ηλίας Π., *Νεοελληνική στιχουργική*, Εν Αθήναις, Ιωάννης Δ. Κολλάρος, Βιβλιοπωλείον της Εστίας 1929.

Βουτιερίδης Ηλίας Π., *Σύντομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (1000-1930)*, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Μιχαήλ Σ. Ζηκάκη 1933.

Βρεττάκος Νικηφόρος, «Το δίδαγμα του Καβάφης», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ΄, τχ. 103, Ιούλιος 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 649-651.

Βρεττός Σπύρος Α., «Για τα ιστορικά ποιήματα του Καβάφης», *Κ. Π. Καβάφης. Κλασικός και μοντέρνος. Ελληνικός και παγκόσμιος*, Επιμέλεια Κώστας Βούλγαρης, Αθήνα, (.poema..) εκδόσεις 2013, σ. 29-36.

Βρισιμιτζάκης Γ., «Η τεχνική του Καβάφης», *Αλεξανδρινή Τέχνη*, χρονιά Α΄, τχ. 3, Φεβρουάριος 1927, σ. 13-15.

Βρισιμιτζάκης Γ., *Το έργο του Κ. Π. Καβάφης*, Πρόλογος και Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος 1975.

Γαραντούδης Ευριπίδης, *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*, Εισαγωγή Massimo Peri, Padova, Studi Bizantini e Neogreci, Quaderni 21 1989.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Χρήστου Παπάζογλου, Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη, Αθήνα 1988, “Κέδρος”, σελ. 245», *Ελληνικά*, τ. 40, τχ. 2, 1989 [Φεβρουάριος 1991], σ. 477-483.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Προβλήματα ορολογίας και μεθόδου της νεοελληνικής μετρικής», *Μνήμη Σταμάτη Καρατζά*, Θεσσαλονίκη 1990 [1992], Αριστοτέλειο Πανε-

πιστήμιο Θεσσαλονίκης, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής, Τιμητικός τόμος στη μνήμη Σταμάτη Καρατζά, σ. 417-435.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Στο μεταίχμιο ανάμεσα στα δυο συστήματα μέτρησης των νεοελληνικών στίχων», *Μαντατοφόρος*, τχ. 32, Δεκέμβριος 1990 [Απρίλιος 1991], Αφιέρωμα στη μετρική, σ. 26-34.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η μετρική θεωρία του Παλαμά», *Νεοελληνικά μετρικά*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1991, σ. 157-197.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Προβλήματα περιγραφής και ανάλυσης των πρωτονεοελληνικών δεκαπεντασύλλαβων: Η μετρική αποκατάσταση των δημοδών κειμένων (Το παράδειγμα του *Διγενή Escorial*)», *Αρχές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Συνεδρίου «Neograeca Medii Aevi», Βενετία 1993, τ. Α', σ. 188-227.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Ο “ελευθερωμένος δεκαπεντασύλλαβος” του *Αλαφροΐσκιωτου*», *Παλίμψηστον*, τχ. 12, 1993, σ. 205-222.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Για το σύγχρονο ελληνικό ελεύθερο στίχο (Η επαναφορά παραδοσιακών μετρικών σχημάτων)», *Ποίηση*, τχ. 1, Άνοιξη 1993, σ. 105-140. Αναδημοσίευση: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Για τον σύγχρονο ελληνικό ελεύθερο στίχο. Η επαναφορά παραδοσιακών μετρικών σχημάτων», *Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη ποίηση 1930-2006*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2007, σ. 424-480.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Κ. Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα 1918-1932*, Φιλολογική έκδοση και σχόλια Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος 1994, σελ. 347 + 30 Πίνακες», *Μαντατοφόρος*, τχ. 39-40, 1995, σ. 199-221. Αναδημοσίευση του κειμένου σε επεξεργασμένη μορφή: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Τα *Ατελή ποιήματα* του Κ. Π. Καβάφης», *Έλληνες ποιητές του μεταιχμίου 1880-1930. Ερμηνευτικές και γραμματολογικές (ανα)θεωρήσεις*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2012, σ. 191-227.

Γαραντούδης Ευριπίδης, *Πολύτροπος αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων 1995.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Οι δεκαπεντασύλλαβοι στο *Μήτηρ Θεού* του Άγγελου Σικελιανού», *Σημείο*, τ. 3, 1995, σ. 161-169. Αναδημοσίευση της μελέτης σε επεξεργασμένη μορφή: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Οι δεκαπεντασύλλαβοι στο *Μήτηρ Θεού* του Άγγελου Σικελιανού», *Έλληνες ποιητές του μεταιχμίου 1880-1930. Ερμηνευτικές*

και γραμματολογικές (ανα)θεωρήσεις, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2012, σ. 294-310.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Ο ελάσσων και ο κρυμμένος Καβάφης στα ιταλικά (Σκέψεις για τη μετάφραση της ποίησης με αφορμή το βιβλίο Κ. Ρ. Kavafis, *Poesie rifiutate e inedite*, a cura di Massimo Peri, Imprimatur, Padova 1993 [Dipartimento di Scienze dell'Antichità. Università di Padova, Studi testi documenti 2])», *Ποίηση*, τχ. 5, Άνοιξη 1995, σ. 216-228.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «“Ωραία λουλούδια κι άσπρα...”. Η τυραννία και η κάθαρση της ερωτικής μνήμης», *Ποίηση*, τχ. 8, Φθινόπωρο-Χειμώνας 1996, σ. 155-167.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Νεοελληνική μετρική και μετρικολογία», *Ελλάς. Η ιστορία και ο πολιτισμός του ελληνικού έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα*, Τόμος δεύτερος, Αθήνα, Εκδοτικός οργανισμός Πάπυρος 1998, σ. 556-559.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19ο αιώνα. Η μετρική θεωρία και πράξη του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 7, 2000, σ. 28-74.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η υπονόμηση της μετρικής ατονίας στις Ωδές του Κάλβου. Μια ρυθμική εκδήλωση της “πολυτρόπου αρμονίας”», *Ελληνικά*, τ. 50, τχ. 1, 2000, σ. 55-63.

Γαραντούδης Ευριπίδης, *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1950)*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2001.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η μορφολογία της σικελιανικής ποίησης», *Νέα Εστία*, τ. 149, τχ. 1735, Ιούνιος 2001, σ. 926-932.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η μετρική του *Αλαφροΐσκιωτου*: Από τη ρυθμική επίδραση του *Laus vitae* του D'Annunzio στον “ελευθερωμένο δεκαπεντασύλλαβο”», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 17, Ιούνιος 2001, Αφιέρωμα: Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από την κοίμησή του, σ. 61-67. Αναδημοσίευση: Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η μετρική του *Αλαφροΐσκιωτου*: Από τη ρυθμική επίδραση του *Laus vitae* του D'Annunzio στον “ελευθερωμένο δεκαπεντασύλλαβο”», *Εισαγωγή στην ποίηση του Σικελιανού. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Ερατοσθένης Καψωμένος, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2011, σ. 395-415.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Σικελιανός και Ντ' Αννούντσιο. Η ρυθμική επίδραση του *Laus vitae* στον *Αλαφροΐσκιωτο*», *Νέα Εστία*, τ. 150, τχ. 1740, Δεκέμβριος 2001, Αφιέρωμα στον Σικελιανό, σ. 910-921.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η διάρκεια της καβαφικής ποίησης: Ο ρυθμικός συντελεστής», *Το Δέντρο*, τχ. 125-126, Απρίλιος-Ιούνιος 2003, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη [Τριάντα σημερινές αναγνώσεις], σ. 19-24.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η μετρική της ποίησης του Κωστή Παλαμά: Παρατηρήσεις και διαπιστώσεις», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 24, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2003, Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά, σ. 99-110.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η λογοτεχνία 1830-1880. Η ρομαντική αντίληψη της πραγματικότητας», *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, τ. 4, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2004, σ. 195-210.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η μορφολατρία του Παλαμά», *Νέα Εστία*, τ. 156, τχ. 1771, Οκτώβριος 2004, Αφιέρωμα στον Παλαμά, σ. 493-520.

Γαραντούδης Ευριπίδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2005.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η μετρική της ποίησης του Κωστή Παλαμά. Παρατηρήσεις και διαπιστώσεις», *Κωστής Παλαμάς. Εξήντα χρόνια από τον θάνατό του (1943-2003)*, Β' Διεθνές Συνέδριο, Γραμματολογικά - Εκδοτικά - Κριτικά - Ερμηνευτικά ζητήματα, Πρακτικά, Επιμέλεια Ευάγγελος Ν. Μόσχος - Κώστας Σαρδελής, τ. Α', Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά 2006, σ. 303-340.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η καβαφική ποίηση και οι “ανελλήνιστοι” αναγνώστες της», *Το Δέντρο*, τχ. 145-146, Νοέμβριος/Ιανουάριος 2006, Ο διεθνής Καβάφης [Απήχηση και επιρροές στην ξενόγλωσση γραμματεία], σ. 129-132.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η ποίηση» στο «Κεφάλαιο 4. Η πρώτη αθηναϊκή σχολή. Ρομαντική ποίηση και πεζογραφία (1830-1880)» [σε συνεργασία με τον Λάμπρο Βαρελά], *Νεότερη ελληνική λογοτεχνία (19ος και 20ός αιώνας). Γράμματα II. Νεοελληνική Φιλολογία (19ος και 20ός αιώνας)*, Β' έκδοση, Πάτρα, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο 2008, σ. 127-157.

Γαραντούδης Ευριπίδης, *Έλληνες ποιητές του μεταιχμίου 1880-1930. Ερμηνευτικές και γραμματολογικές (ανα)θεωρήσεις*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 2012.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Μερικά σχόλια για τη μετρική της καβαφικής ποίησης», *Το Δέντρο*, τχ. 193-194, Οκτώβριος 2013, [Αφιέρωμα:] Ξαναδιαβάζουμε τον Καβάφη, σ. 28-32.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19ο αιώνα: μετρική θεωρία και ποιητική πράξη», *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Ε' Ευρωπαϊκό

Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014, Πρακτικά, Επιμέλεια Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τ. Ε΄, Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών 2015, σ. 85-94.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Ι. Ποιητές των αρχών του 20ού αιώνα. Εισαγωγή», *Και με τον ήχον των για μια στιγμή επιστρέφουν... Η ελληνική ποίηση τον εικοστό αιώνα*, Επίτομη ανθολογία, Ανθολόγηση-Πρόλογος Δώρα Μέντη, Εισαγωγικά σημειώματα Ευριπίδης Γαραντούδης, Αθήνα, Gutenberg 2016, σ. 19-45.

Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19ο αιώνα: Ποιητικά κείμενα με θέμα την αναβίωση», *Ελληνικότητα και ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα*, Πρακτικά Συμποσίου, Επιμέλεια Άννα Ταμπάκη - Ουρανία Πολυκανδριώτη, τ. Β΄, Αθήνα, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών 2016, σ. 19-39.

Γαραντούδης Ευριπίδης [Επιμέλεια], *Εισαγωγή στην ποίηση του Παλαμά. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2016.

Γαραντούδης Ευριπίδης, *Όπου και να ταξιδέψω η Ελλάδα με πληγώνει. Ένας διάλογος με τον Σεφέρη*, Αθήνα, Περισπωμένη 2019.

Γαραντούδης Ευριπίδης - Ραζάκη Δήμητρα, «Ο βαθμός ελευθέρωσης του στίχου στον Πρόλογο στη ζώη», *Χάρτης*, τχ. 40, Απρίλιος 2022, Αφιέρωμα: Άγγελος Σικελιανός,

<https://www.hartismag.gr/hartis-40/afierwma/o-vathmos-eleitherosis-toi-stikhoi-ston-prologho-sti-zoi-simeioseis>.

Γαραντούδης Ευριπίδης - Ρώτα Μαρία, «Επίμετρο. Ο άγνωστος πεζογράφος Μιχάλης Περίδης», στο Μιχάλης Περίδης, *Οι Γαλανοί στην Αλεξάνδρεια – Αγωνίες*, Φιλολογική επιμέλεια Ευριπίδης Γαραντούδης - Μαρία Ρώτα, Αθήνα, Gutenberg 2018, σ. 287-385.

Γκρέκου Αγορή, *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη: 1833-1933*, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια 2000.

Γριτσάνης Παναγιώτης, *Στιχουργική της καθ' ημάς νεωτέρας ελληνικής ποιήσεως και αντιπαράθεσις των στίχων ταύτης προς τους της αρχαίας. Μετά σχετικής προσθήκης περί του ρυθμού της υμνογραφίας της ημετέρας ελλην. εκκλησίας*, Εν Αλεξανδρεία, Εκ του Τυπογραφείου του «Ταχυδρόμου» Γ. Τηνίου 1891.

Γρυπάρης Ι., «Νέοι ορίζοντες εν τη φιλολογία. Α΄. Ο Συμβολισμός εν τη ποιήσει», *Φιλολογική Ηχώ*, έτος Α΄, τχ. Α΄, 19 Αυγούστου 1893, σ. 4-6.

- Γρυπάρης Ι.**, «Νέοι ορίζοντες εν τη φιλολογία. Α΄. Ο Συμβολισμός εν τη ποιήσει», *Φιλολογική Ηχώ*, έτος Α΄, τχ. Β΄, 4 Σεπτεμβρίου 1893, σ. 22-25.
- Γρυπάρης Ι.**, «Νέοι ορίζοντες εν τη φιλολογία. Α΄. Ο Συμβολισμός εν τη ποιήσει», *Φιλολογική Ηχώ*, έτος Α΄, τχ. Γ΄, 18 Σεπτεμβρίου 1893, σ. 37-39.
- Δάλλας Γιάννης**, «Ο μικρός αισθητικός στην ποίηση του Καβάφη», *Δοκιμασία*, τχ. 3, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1973, σ. 141-151.
- Δάλλας Γιάννης**, *Ο Καβάφης και η δεύτερη σοφιστική*, Αθήνα, Στιγμή 1984.
- Δάλλας Γιάννης**, *Ο ελληνισμός και η θεολογία στον Καβάφη*, Αθήνα, Στιγμή 1986.
- Δάλλας Γιάννης**, «‘‘Το φως που καίει’’. Η γένεση ενός ποιήματος και μιας ποιητικής. Τα στάδια δημιουργίας και η πνευματική ταυτότητα του έργου», *Ο Πολίτης*, τχ. 71, Ιανουάριος-Μάρτιος 1986, *Ο λογοτεχνικός Πολίτης: Αφιέρωμα στον Βάρναλη*, σ. 36-54.
- Δάλλας Γιάννης**, «*Το φως που καίει* και η μέθοδος των μυθικών συμβόλων», *Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση του Κώστα Βάρναλη*, Αθήνα, Κέδρος 1988, σ. 35-75.
- Δάλλας Γιάννης**, «Η συνεύρεση ιδεολογίας και ποιητικής στο *Φως που καίει*. Οι δύο εκδοτικές μορφές και οι συνέπειες της πρώτης έκδοσης», *Ουτοπία*, τχ. 25, Μάιος-Ιούνιος 1997, σ. 17-35.
- Δάλλας Γιάννης**, «Κ. Π. Καβάφης, Π. Καλλιτεχνική ‘‘μνημείωση’’ μιας οικουμενικής πολιτικής», *Ευρυγώνια. Δοκίμια για την ποίηση και την πεζογραφία*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη 2000, σ. 63-81.
- Δάλλας Γιάννης**, «*Ολίγο θα τον ξαναγγίξω...*». *Ύστερα καθαφολογικά*, Αθήνα, Εκδόσεις Ηριδανός 2009.
- Δασκαλόπουλος Δημήτρης**, «Η Αλεξάνδρεια στην ποίηση του Καβάφη», *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 40, Απρίλιος-Μάιος 1985, σ. 12-18.
- Δασκαλόπουλος Δημήτρης**, *Κ. Π. Καβάφης. Σχέδια στο περιθώριο*, Αθήνα, Διάττων 1988.
- Δελγιαννάκη Ναταλία**, «Ζεύγη στίχων στον Καβάφη: Μια ‘‘ενδιαφέρουσα αισθητική δημιουργία’’», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 2, 1990, σ. 51-70.
- Δελγιαννάκη Ναταλία**, «Ο διασκελισμός στον *Ερωτόκριτο*», *Νεοελληνικά μετρικά*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2004 (1η έκδοση: 1991), σ. 117-136.
- Δελγιαννάκη Ναταλία**, «Για τα ζεύγη στίχων στον Καβάφη. Β΄», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 3, 1991, σ. 297-298.

Δεληγιαννάκη Ναταλία, «Η μουσική διατύπωση του *Μήτηρ Θεού*. Μερική (μετρική) προσέγγιση», *Κονδυλοφόρος*, τ. 2, 2003, σ. 113-121.

Δεληγιαννάκη Ναταλία, «Ο χειρισμός της τομής του δεκαπεντασύλλαβου», *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*, Επιμέλεια Έλια Παπαστάθη, Πρακτικά ΙΔ΄ διεθνούς επιστημονικής συνάντησης 27-30 Μαρτίου 2014, Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2016, σ. 219-230.

Δεληγιαννάκη Ναταλία, «Οι δεκαπεντασύλλαβοι της *Φλογέρας του Βασιλιά*», *Κωστής Παλαμάς. Ο ποιητής και ο κριτικός*, Φιλολογική επιμέλεια Παντελής Βουτουρής, Αθήνα, Εκδόσεις Μεσόγειος 2007, σ. 335-355. Αναδημοσίευση: Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Οι δεκαπεντασύλλαβοι της *Φλογέρας του Βασιλιά*», *Εισαγωγή στην ποίηση του Παλαμά. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Ευριπίδης Γαραντούδης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2016, σ. 391-407.

Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 2000⁹ (1η έκδοση: 1948-1949 σε δύο τόμους).

Δημαράς Κ. Θ., *Σύμμικτα, Γ΄. Περί Καβάφη*, Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 1992.

Δημαράς Κ. Θ., *Ελληνικός ρωμαντισμός*, Αθήνα, Ερμής 1994 (1η έκδοση: 1982).

Δικταίος Άρης, «Κ. Π. Καβάφης», *Η Λέξη*, τχ. 23, Μάρτιος-Απρίλιος 1983, Κ. Π. Καβάφης, Αφιέρωμα, σ. 259-261.

Εμμανουήλ Καίσαρ, «Ο Καβάφης σαν ποιητής και αρχηγός σχολής», *Αναγέννηση*, χρονιά Β΄, τχ. 10, Ιούνιος 1928, σ. 439-442.

Ζερβός Ι., «Ο Κύκλος (Φύλλα του Λόγου και της Τέχνης)», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, 1 Νοεμβρίου 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη (1863-1933), σ. 1422-1423.

Ζώρας Γ., *Στοιχεία νεοελληνικής μετρικής*, Κατά τας παραδόσεις του Καθηγητού κ. Γ. Ζώρα, Έκδοσις νεωτάτη, Εν Αθήναις, χ.χ.. Πρώτη έκδοση: Χριστόδουλος Κ. Πασιαρδής, *Στοιχεία νεοελληνικής μετρικής*, Κατά τας παραδόσεις του Καθηγητού κ. Γ. Ζώρα, Αθήναι 1965.

Θέμελης Γ., «Ο Καβάφης, η πανοπλία και οι ακάλυπτοι απόγονοι», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, 1 Νοεμβρίου 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη (1863-1933), σ. 1566-1575.

Θέμελης Γ., *Η ποίηση του Καβάφη. Διαστάσεις και όρια. Δοκιμή για μια βαθύτερη ερμηνεία*, Αθήνα, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη 1970.

- Θεοτοκάς Γιώργος**, «Κ. Π. Καβάφης», *Τα Νέα Γράμματα*, τ. 2, τχ. 7-8, Ιούλιος-Αύγουστος 1936, σ. 710-717. Αναδημοσίευση: Γιώργος Θεοτοκάς, «Κ. Π. Καβάφης. Α'», *Πνευματική πορεία*, Αθήναι, Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη 1961, σ. 235-243.
- Θεοφανίδης Σταύρος**, «Τα οικονομικά ποιήματα του Κωνσταντίνου Π. Καβάφης», *Μέρες του ποιητή Κ. Π. Καβάφης*, Αθήνα, Τετράδια «Ευθύνης» (19) 1983, σ. 42-84.
- Θεοφανίδης Σταύρος**, «Σε ποιο οικονομικό σύστημα πίστευε ο Καβάφης», *Η Λέξη*, τχ. 23, Μάρτιος-Απρίλιος 1983, Κ. Π. Καβάφης, Αφιέρωμα, σ. 245-249.
- Θρύλος Άλκης**, «ΧΠ», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 94-98.
- Θρύλος Άλκης**, «Μερικές ακόμα εντυπώσεις από το έργο του Καβάφης», *Ο Κύκλος. Φύλλα του Λόγου και της Τέχνης*, Α' χρόνος, τ. Β', τχ. 3-4, 1932, Αφιερωμένο στον ποιητή Κ. Π. Καβάφη, σ. 65-68.
- Γλίνσκαγια Σόνια**, *Κ. Π. Καβάφης. Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Κέδρος 1999 (1η έκδοση: 1983).
- Γλίνσκαγια Σόνια**, *Στην τροχιά του ρομαντισμού. Η ρομαντική ποίηση στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2008.
- Γλίνσκαγια Σόνια Μπ.**, «Κ. Π. Καβάφης: η διαμόρφωση της μεθοδολογίας (συμβολή στη μελέτη του προβλήματος)», Μετάφραση Μ. Α. [Μήτσος Αλεξανδρόπουλος], *Ο Πολίτης*, τχ. 6, Νοέμβριος 1976, σ. 55-61.
- Ιωακειμίδου Λητώ**, *Ο λογοτεχνικός μύθος από τον γαλλικό συγκριτισμό στη νεοελληνική κριτική. Ζητήματα θεωρίας και εφαρμογής*, Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη 2014.
- [**Καζαντζάκη Γαλάτεια**] Πετρούλα Ψηλορείτη, «Κ. Π. Καβάφης», *Ο Νουμάς*, τχ. 379, 14 Φεβρουαρίου 1910, σ. 2-5.
- Κάλας Νικόλαος**, «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο», *Ο Κύκλος. Φύλλα του Λόγου και της Τέχνης*, Α' χρόνος, τ. Β', τχ. 3-4, 1932, Αφιερωμένο στον ποιητή Κ. Π. Καβάφη, σ. 98-126. Αναδημοσίευση: Νικόλαος Κάλας, «Παρατηρήσεις επάνω στο καβαφικό έργο», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφης. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 97-103.
- Καμπάνης Άριστος**, «Ένας ποιητής», *Έθνος*, τχ. 6561, 4 Δεκεμβρίου 1932, σ. 1. Αναδημοσίευση: Άριστος Καμπάνης, «Ένας ποιητής», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, 1 Νοεμβρίου 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη (1863-1933), σ. 1421-1422.

Καμπάνης Άριστος, *Ιστορία της νέας ελληνικής λογοτεχνίας*, Έκδοσις Ε΄ συμπληρωμένη, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της “Εστίας” Ιωάννου Δ. Κολλάρου & Σίας Α. Ε. 1948 (1η έκδοση: 1925).

Κάμπος Ροβέρτος, *Το ποιητικόν έργο του Κ. Π. Καβάφη*, Κάιρο, 1912. Αναδημοσίευση: Ροβέρτος Κάμπος, «Το ποιητικό έργο του Κ. Π. Καβάφη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ΄, τχ. 108, Δεκέμβριος 1963, Αφιέρωμα στον Καβάφη, σ. 640-644.

[**Καρακάσης Σταύρος**], «Η ζωή και το έργο του Καβάφη», *Νεοελληνική Μούσα*, τχ. 4-5, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1943, σ. 56-83.

Καραντώνης Αντρέας, *Παλαμάς, Σικελιανός, Καβάφης*, Βασική Βιβλιοθήκη, τ. 25, Εκδοτικός οίκος «Αετός» 1955.

Καραντώνης Αντρέας, *Γύρω στον Παλαμά*, τ. Α΄, Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη 1956³ (1η έκδοση: 1931).

Καραντώνης Αντρέας, «Κωνσταντίνος Καβάφης», *Νεοελληνική λογοτεχνία. Φυσιολογίες*, τ. Α΄, Αθήνα, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα 1977, σ. 198-317.

Καράογλου Χ. Λ., «Ένα “σημείο στίξης” στα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη», *Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη, [ο τόμος εκδόθηκε με πρωτοβουλία των μαθητών του Λίνου Πολίτη] 1979, σ. 297-312.

Καράογλου Χ. Λ., *Η αθηναϊκή κριτική και ο Καβάφης (1918-1924)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 1985.

Καράογλου Χ. Λ., «Προτάσεις για ένα ριμάριο Καβάφη», *Νεοελληνικά μετρικά*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2004 (1η έκδοση: 1991), σ. 235-244.

Καρβέλης Τάκης, «Η ομοιοκαταληξία στην ποίηση του Καβάφη», *Πρακτικά τρίτου συμποσίου ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1983, Επιμέλεια Σωκρ. Λ. Σκαρτσής, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 1984, σ. 215-219.

Καρυωτάκης Κ. Γ., *Ποιήματα και πεζά*, Επιμέλεια Γιώργος Σαββίδης, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1993.

Κατσιγιάννη Άννα, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα (Συνοπτικό διάγραμμα)», *Παλίμψηστον*, τχ. 5, Δεκέμβριος 1987, σ. 157-184.

Κατσιγιάννη Άννα, «Σημειώσεις για τη στιχουργία του Προλόγου στη Ζωή», *Αριάδνη*, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, τ. 5, Αφιέρωμα στον Στυλιανό Αλεξίου, 1989, σ. 447-454. Αναδημοσίευση: Άννα Κατσιγιάννη, «Σημειώσεις για τη

στιχουργία του *Προλόγου στη Ζωή*», *Εισαγωγή στην ποίηση του Σικελιανού. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Ερατοσθένης Καψωμένος, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2011, σ. 305-314.

Κατσιγιάννη Άννα, «Πτυχές του καβαφικού μοντερνισμού: Τα “αποσιωπημένα” πεζά ποιήματα», *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2000, σ. 81-94.

Κατσιγιάννη Άννα, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Φιλολογίας 2001.

Καψάλης Διονύσης, «Κ. Γ. Καρυωτάκης: Το “φάσμα του ήχου”», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1996, σ. 199-219.

Καψωμένος Ερατοσθένης [Επιμέλεια], *Εισαγωγή στην ποίηση του Σικελιανού. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2011.

Καψωμένος Ερατοσθένης Γ., «Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος στην ποίηση του Καβάφη», *Ιταλοελληνικά. Rivista di cultura greco-moderna*, τ. IX, 2008, Constantino Kavafis, 70 anni dalla morte e 140 dalla nascita, σ. 37-58.

Κεχαγιόγλου Γιώργος, «Κ. Π. Καβάφη, “Η Συνάντησις των Φωνηέντων εν τη Προσωδία”»: Παρουσίαση και σχολιασμός του ανέκδοτου πεζού κειμένου», *Ελληνικά*, τ. 30, τχ. 2, 1977-1978, σ. 353-382.

Κιτρόπουλος Γ., «XIV», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 98.

Κλαίρης Χρ. - Μπαμπινιώτης Γ., *Γραμματική της Νέας Ελληνικής. Δομολειτουργική - Επικοινωνιακή*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε. 2014.

Κοκόλης Ξ. Α., *Πίνακας λέξεων των 154 ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη. Σε παράρτημα ορθογραφικά σημάδια και σημεία στίξης*, Αθήνα, Ερμής 1976.

Κοκόλης Ξ. Α., «Ομοιοκαταληξία και νόημα (η μία φορέας του άλλου;)», *Ο Παρατηρητής*, τχ. 5, Απρίλιος 1988, σ. 99-106.

Κοκόλης Ξ. Α., *Θερμοπόλες και Πάρθεν. Ένα πλην κι' ένα συν στην ποίηση του Καβάφη*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 1985.

Κοκόλης Ξ. Α., «Η ομοιοκαταληξία. Διαπιστώσεις και προτάσεις», *Νεοελληνικά μετρικά*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2004 (1η έκδοση: 1991), σ. 35-104.

Κοκόλης Ξ. Α., *Η ομοιοκαταληξία. Τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, Αθήνα, Στιγμή 1993.

Κοκόλης Ξ. Α., «Ο διασκελισμός κατά τη μεταβατική περίοδο», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1996, σ. 37-44.

Κόκορης Δημήτρης, «Άγγελος Σικελιανός: Μετρική ποικιλομορφία και ιδεολογικό στίγμα», *Πόρφυρας*, τχ. 66, Οκτώβριος 1993, σ. 50-56.

Κορδάτος Γιάννης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από το 1453 ως το 1961*, Πρόλογος Κώστας Βάρναλης, τ. Β', Αθήνα, Επικαιρότητα 1983.

Κουτσαντωνάκης Εμμανουήλ Γ., *Στοιχεία νεοελληνικής μετρικής μετ' ασκήσεων*, Αθήνα 1971.

Κυριακίδης Στίλπων Π., *Η γένεσις του διστίχου και η αρχή της ισομετρίας*, Λαογραφία, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, Παράρτημα, Θεσσαλονίκη, 1947.

Κυριακίδης Στίλπων Π., «Τα παιδιά του δεκαπεντασύλλαβου», *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών*, Εκδοτική φροντίδα Άλκη Κυριακίδου - Νέστορος, Αθήνα, Ερμής 1990, σ. 111-127.

Κωστίου Κατερίνα, «Ακόμη λίγα για την ειρωνεία του Κ. Π. Καβάφη», *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2000, σ. 227-244.

Λαουμτζή Σταματία, *Κ. Π. Καβάφης και δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, Ίκαρος 2021.

Λεχωνίτης Γ., *Καβαφικά αυτοσχόλια*, Εισαγωγικό Σημείωμα Τίμος Μαλάνος, Αλεξάνδρεια, Δ. Χάρβεϋ 1942.

Μαλακάσης Μ., «XVII», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 100.

Μαλάνος Τ., «XVIII», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 100.

Μαλάνος Τίμος, *Ο ποιητής Κ. Π. Καβάφης. Ο άνθρωπος και το έργο του*, Αθήνα, Δίφρος 1933.

Μάμμας Ευάγγελος, *Κ. Π. Καβάφης. (Η ζωή και το έργο του)*, Πειραιεύς 1963.

Μαρωνίτης Δ. Ν., «Υπεροψία και μέθη. Ο ποιητής και η Ιστορία», *Δεκαοχτώ κείμενα*, Αθήνα, Κέδρος 1970, σ. 135-154. Αναδημοσίευση: Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Υπεροψία και μέθη. Ο ποιητής και η Ιστορία», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 269-287.

Μαρωνίτης Δ. Ν., «Κ. Π. Καβάφης: ένας ποιητής-αναγνώστης», *Κύκλος Καβάφη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας - Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη 1983, σ. 53-79.

Μαρωνίτης Δ. Ν., «Ο μυθολογικός Καβάφης και η ‘Πριάμου Νυκτοπορία’», *Χάρτης*, τχ. 5/6, Απρίλιος 1983, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 620-629.

Μαυρέλος Νίκος, «Η γραφή ως ταξίδι με πλοίο. Οι μεταμορφώσεις μιας μεταφοράς στα ‘Πλοία’ του Καβάφη», *Ζητήματα νεοελληνικής φιλολογίας. Μετρικά, υφολογικά, κριτικά, μεταφραστικά*, Επιμέλεια Έλια Παπαστάθη, Πρακτικά ΙΔ΄ διεθνούς επιστημονικής συνάντησης 27-30 Μαρτίου 2014, Μνήμη Ξ. Α. Κοκόλη, Θεσσαλονίκη, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2016, σ. 379-391.

Μηνάς Κωνστ., *Η γλώσσα του Καβάφη από γραμματική και λεξικολογική άποψη*, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής 1985.

Μισιρλιάδη Κωνσταντίνα, *Ο διασκελισμός στον Φιλύρα και στον Σεφέρη*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας, 2022.

[**Μουλλάς Παν.**] Χ. Μ. Γεωργίου, «Ο Καβάφης και η άρνηση. Σταθμοί της αντικαβαφικής κριτικής», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ΄, τχ. 108, Δεκέμβριος 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 652-669.

Μουλλάς Παν., «Λογοτεχνία 1830-1880», *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη 1993, σ. 15-82.

Μπαλάσκας Κώστας, *Νεοελληνική ποίηση. Κείμενα – Ερμηνεία – Θεωρία*, Αθήνα, Επικαιρότητα 1980.

Μπαρλάς Τάκης, «XX», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 102-103.

Μπρικ Όσιπ, «Ρυθμός και σύνταξη», *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των ρώσων φορμαλιστών*, Επιλογή - Παρουσίαση Τσβετάν Τοντόροφ, Πρόλογος Ρόμαν Γιάκομπσον,

Μετάφραση - Προλογικό σημείωμα Η. Π. Νικολούδης, Φιλολογική επιμέλεια Άννα Τζούμα, σ. 159-169.

Νάτσινα Αναστασία, «Σημασιολογικές λειτουργίες των καβαφικών διασκελισμών. Μίμηση και ειρωνεία», *Η νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19ου και του 20ού αιώνα*, Πρακτικά της ΙΒ΄ Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών αφιερωμένης στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα (Θεσσαλονίκη, 27-29 Μαρτίου 2009), Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Περίοδος Β΄, Τεύχος Τμήματος Φιλολογίας, τ. 12, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2010, σ. 159-172.

Νικολαρεΐζης Δ., «Η διαμόρφωση του καβαφικού λυρισμού», *Νέα Εστία*, τ. 14, τχ. 158, 15 Ιουλίου 1933, Τεύχος αφιερωμένον εις τον ποιητή Κ. Π. Καβάφη, σ. 768-773.

Νιρβάνας Παύλος, «XXIII», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 104-105.

Νιρβάνας Παύλος, «Πώς τον βλέπω», *Νέα Εστία*, τ. 14, τχ. 158, 15 Ιουλίου 1933, Τεύχος αφιερωμένον εις τον ποιητή Κ. Π. Καβάφη, σ. 747-748.

Ντουνιά Χριστίνα, «Εκδοχές της Σαλώμης. Από το ευρωπαϊκό πνεύμα της παρακμής στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση - Αναπαράσταση - Θεωρία*, Εισαγωγή - Επιμέλεια Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Εκδόσεις Gutenberg 2011, σ. 200-219.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Ένας ποιητής», *Παναθήναια*, τ. Ζ΄, τχ. 76, 30 Νοεμβρίου 1903, σ. 97-102. Αναδημοσίευση: Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ένας ποιητής», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 23-34.

Ξύδης Θεόδωρος, «Σχεδιάσμα της μετρικής του Σικελιανού», *Νέα Εστία*, τ. 55, τχ. 638, 1 Φεβρουαρίου 1954, σ. 158-164.

Ξύδης Θεόδωρος, «Σχεδιάσμα της μετρικής του Σικελιανού», *Νέα Εστία*, τ. 55, τχ. 639, 15 Φεβρουαρίου 1954, σ. 237-240.

Παλαμάς Κωστής, «Η ποιητική μου», *Άπαντα*, Τόμος δέκατος, Αθήνα, Μπίρης - Γκοβόστης 1962-1969, σ. 401-573.

Παλαμάς Κωστής, «Libido», *Άπαντα*, Τόμος δωδέκατος, Αθήνα, Μπίρης - Γκοβόστης 1962-1969, σ. 166-189.

Παλαμάς Κωστής, *Άπαντα*, Τόμος τρίτος, Ο δωδεκάλογος του Γύφτου, Επιμέλεια τρίτου τόμου Θεοδόσης Πυλαρινός, Γενική φιλολογική εποπτεία Κ. Γ. Κασίνης, Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά 2019.

Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., *Στοιχεία ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Δευτέρα έκδοσις βελτιωμένη, Αθήνα, Έκδοσις Γραφείου Πνευματικών Υπηρεσιών 1938 (1η έκδοση: 1936).

Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Δ' Κ. Π. Καβάφης*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων 1989³ (1η έκδοση: 1946).

Παναγιωτόπουλος Ι. Μ., «Ο νεοελληνικός ρομαντισμός. Ένα σχέδιο μελέτης», *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. ΣΤ'. Τα ελληνικά και τα ξένα*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1956, σ. 59-92.

Παναγιωτόπουλος Ιωάν. Μ., «XXIV. Καβάφης ο Αλεξανδρινός (Μερικοί χαρακτηρισμοί)», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 105-106.

Παναγιωτόπουλος Σπ., «XXV», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 106-107.

Παπάζογλου Χρήστος, *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Αθήνα, Κέδρος 1988.

Παπάζογλου Χρήστος, *Μετρική και αφήγηση. Για μια συστηματική μετρική και ρυθμική ανάλυση των καβαφικών ποιημάτων*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2012.

Παπανικολάου Μήτσος, «XXVI», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 107.

Παράσχος Κλέων, «XXVIII», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 108.

Παράσχος Κλέων, «Απαντήσεις σε κριτικούς του Καβάφης», *Νέα Εστία*, τ. 14, τχ. 158, 15 Ιουλίου 1933, Τεύχος αφιερωμένον εις τον ποιητή Κ. Π. Καβάφην, σ. 781-786.

Παράσχος Κλέων, «Η ειρωνία του Καβάφης», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, 1 Νοεμβρίου 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη (1863-1933), σ. 1509-1511.

[**Παράσχος Κλέων**] Μαρσύας, «Νεοέλληνες λογοτέχνη. Κωνσταντίνος Καβάφης», στο: Χ. Λ. Καραόγλου, *Η αθηναϊκή κριτική και ο Καβάφης (1918-1924)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 1985, σ. 108-114.

Παρίδης Ανδρέας, *Ο πολύτροπος δεκαπεντασύλλαβος του Παλαμά (1886-1930): Μια μετρικολογική ανάλυση*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών 2014.

- Περίδης Μιχάλης**, «Αλεξαντρινή λογοτεχνία. Κ. Π. Καβάφης», *Γράμματα*, τ. 3, τχ. 28-30, 1916, σ. 297-303.
- Περίδης Μιχάλης**, «XL», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 114-115.
- Περίδης Μιχάλης**, *Ο βίος και το έργο του Κωνστ. Καβάφη*, Αθήνα, Ίκαρος 1948.
- Πετρίδης Μιχ. Γ.**, «XXX», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 109-110.
- Πετρίδης Παύλος Α.**, «Ένας Αλεξανδρινός ποιητής. Κωνσταντίνος Π. Καβάφης», *Νέα Ζωή*, έτος Ε΄, τχ. 55, Απρίλιος 1909, σ. 201-206. Αναδημοσίευση: Παύλος Πετρίδης, «Ένας Αλεξανδρινός ποιητής. Κωνσταντίνος Π. Καβάφης», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (πρώτη έκδοση: 1994), σ. 35-46.
- Πιερής Μιχάλης**, *Χώρος, φως και λόγος. Η διαλεκτική του «μέσα»-«έξω» στην ποίηση του Καβάφη*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη 1992.
- Πιερής Μιχάλης**, «Βιογραφικό διάγραμμα», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 3-12.
- Πιερής Μιχάλης**, «Περί της στιχουργίας του Καβάφη», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1996, σ. 125-153.
- Πολίτης Αθανάσιος Γ.**, *Ο ελληνισμός και η νεωτέρα Αίγυπτος*, Τόμος δεύτερος, Αλεξάνδρεια, Εκδοτικός οίκος «Γράμματα» 1930.
- Πολίτης Αλέξης**, *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Αθήνα, Ε.Μ.Ν.Ε.-Μνήμων 1993.
- Πολίτης Λίνος**, «Η μετρική του Παλαμά», *Μετρικά. Η μετρική του Παλαμά, Νεοελληνικά σονέτα, Ο δεκαπεντασύλλαβος του «Ερωτικού λόγου»*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη 1972, σ. 9-126.
- Πολίτης Λίνος**, «Ελληνικός ρομαντισμός (1830-1880)», *Θέματα της λογοτεχνίας μας*, Δεύτερη σειρά, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη 1976, σ. 99-131.
- Πολίτης Λίνος**, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2003¹³ (1η έκδοση: 1978).
- Πολίτου-Μαρμαρινού Ελ.**, «Οι τολμηροί διασκελισμοί του Καρυωτάκη προς το μέλλον (Η λειτουργία των μετρικών παύσεων)», *Διαβάζω*, τχ. 157, 17 Δεκεμβρίου 1986, Κ. Γ. Καρυωτάκης, σ. 62-69.

Πολίτου-Μαρμαρινού Ελένη, «Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσισμός», *Πρακτικά τρίτου συμποσίου ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1983, Επιμέλεια Σωκρ. Λ. Σκαρτσής, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 1984, σ. 315-346.

Πολίτου-Μαρμαρινού Ελένη, «Διασκελισμός και ελεύθερος στίχος», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1996, σ. 45-56.

[**Πολέμης Ιωάννης**] [Ανυπόγραφο], «Συζητήσεις», *Αττικόν Μουσείον*, έτος Δ', τχ. 6, 30 Σεπτεμβρίου 1891, σ. 71.

Ραδόπουλος Ραδ. Γ., *Εισαγωγή εις την ιστορίαν της ελληνικής κοινότητος Αλεξάνδρειας 1830-1927*, Αλεξάνδρεια, Τυπογραφείον Κασιμάτη & Ιωνά 1928, σ. 19 και 21.

Ρούσσοις Τάσος, «“Παλαιόθεν Ελληνίς”»: Η αποκορύφωση της μανιέρας», *Η Λέξη*, τχ. 23, Μάρτιος-Απρίλιος 1983, Κ. Π. Καβάφης, Αφιέρωμα, σ. 419-420.

Ρούσσου Βαρβάρα, *Ο ελεύθερος στίχος υπό το πρίσμα της σύγχρονης μετρικολογίας: τα πρώτα ελληνικά ελευθερόστιχα ποιήματα (1920-1940)*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας 2007.

Ρούφος Ρόδης, «Ο Καβάφης και η μουσική της παρακμής», *Μέρες του ποιητή Κ. Π. Καβάφη. Πενήντα χρόνια από τον θάνατό του*, «Τετράδια Ευθύνης» 19, 1983, σ. 20-28.

Ρώτα Μαρία, «Ανασυνθέτοντας την αλεξανδρινή λογοτεχνική δραστηριότητα, 1910-1930. Από τα πρόσωπα στις συλλογικότητες», *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου, Ρέθυμνο 20-22 Μαΐου 2011, Επιμέλεια Αγγέλα Καστρινάκη - Αλέξης Πολίτης - Δημήτρης Τζιόβας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Μουσείο Μπενάκη 2012, σ. 43-60.

Ρώτα Μαρία Σ., *Το περιοδικό Γράμματα της Αλεξάνδρειας (1911-1919)*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Φιλολογίας 1994.

Σαββίδης Γ. Π., *Το αρχείο Κ. Π. Καβάφη. Μια πρώτη ενημερωτική έκθεση*, Αθήνα, Τυπ. Μυρτίδη 1964.

Σαββίδης Γ. Π., *Μικρά καβαφικά Α'*, Αθήνα, Ερμής 1985.

Σαββίδης Γ. Π., *Μικρά καβαφικά Β'*, Αθήνα, Ερμής 1987.

[**Σαββίδης Γ. Π.**] Γ. Π. Σ., «Για τα ζεύγη στίχων στον Καβάφη. Α΄», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 3, 1991, σ. 296-297.

Σαββίδης Γ. Π., *Οι καβαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη*, Αθήνα, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρία 1992 (1η έκδοση: Έκδοση Ταχυδρόμου 1966).

Σακελλαρίου Χάρης, *Σχολές και ρεύματα στη νεοελληνική λογοτεχνία. Φαναριώτες. Αρκαδισμός*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 1996.

Σαμουήλ Αλεξάνδρα, *Ο Παλαμάς και η κρίση του στίχου*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη 2007.

Σαραλής Γιάννης Α., *Νεοελληνική μετρική*, Εν Αθήναις, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας Α. Ε. 1991³ (1η έκδοση: Α. Ι. Ράλλης και Σία 1939).

Σαρεγιάννης Ι. Α., «Ο Καβάφης άνθρωπος του πλήθους», *Νέα Εστία*, τ. 45, τχ. 521, 15 Μαρτίου 1949, σ. 361-365. Αναδημοσίευση: Ι. Α. Σαρεγιάννης, «Ο Καβάφης άνθρωπος του πλήθους», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 179-190.

Σαρεγιάννης Ι. Α., *Σχόλια στον Καβάφη*, Πρόλογος Γιώργος Σεφέρης, Εισαγωγή και φροντίδα Ζήσιμος Λορεντζάτος, Αθήνα, Ίκαρος 1973.

Σεγκόπουλος Αλέκος, *Διάλεξις περί του ποιητικού έργου του Κ. Π. Καβάφη καμωμένη στον επιστημονικό σύλλογο «Πτολεμαίος Α΄» στις 23 Φεβρουαρίου 1918*, Εισαγωγή στη διάλεξι του Αλέκου Σεγκόπουλου Πόλυς Μοδινός, Αλεξάνδρεια, 1918. Αναδημοσίευση: Αλέκος Σεγκόπουλος, «Διάλεξις περί του ποιητικού έργου του Κ. Π. Καβάφη», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 47-56.

Σεφέρης Γιώργος, «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τ. Γ΄, τχ. 2, Ιούνιος 1947, σ. 33-43. Αναδημοσιεύσεις: Γιώργος Σεφέρης, «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι», *Δοκιμές*, Πρώτος τόμος (1936-1947), Θ΄ έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος 2013, σ. 324-363· «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι», *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 141-177.

Σεφέρης Γιώργος, «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό», *Δοκιμές*, Πρώτος τόμος (1936-1947), Θ΄ έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος 2013, σ. 364-457.

- Σηφάκης Γ. Μ.**, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1998.
- Σιαφλέκης Ζ. Ι.**, *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Αθήνα, Gutenberg 1994.
- Σικελιανός Άγγελος**, *Λυρικός βίος*, Τόμος Β', Πρόλογος στη ζωή (Οι πέντε «Συνειδήσεις»), Αθήνα, Οι Φίλοι του Βιβλίου 1946.
- Σκοπετέα Σοφία**, «Οι σπονδείοι της μνήμης», *Χάρτης*, τχ. 5/6, 1983, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 718-722.
- Σουμελίδης Γεώργιος Δ.**, *Στοιχειώδη μαθήματα στιχουργικής των νεοελληνικών ποιημάτων*, Εν Αθήναις, Βιβλιοπωλείον Ιωάν. Ν. Σιδέρη 1929.
- Σπαταλάς Γεράσιμος**, «Στιχουργικά», *Νέος Νουμάς*, χρονιά 1, τχ. 5, Απρίλιος-Ιούνιος 1950, σ. 9-11.
- Σπαταλάς Γεράσιμος**, *Η στιχουργική τέχνη. Μελέτες για τη νεοελληνική μετρική*, Επιμέλεια Ευριπίδης Γαραντούδης - Άννα Κατσιγιάννη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1997.
- Σταύρου Θρασύβουλος**, *Νεοελληνική μετρική*, Εν Αθήναις, Βιβλιοπωλείον Ιωάν. Ν. Σιδέρη 1930. Τρίτη ανατύπωση δεύτερης έκδοσης: Θρασύβουλος Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη) 2010 (2η έκδοση: 1974).
- Στεργιόπουλος Κώστας**, «Η μαρτυρία της μορφής στην ποίηση του Καρυωτάκη», *Διαβάζω*, τχ. 157, 17 Δεκεμβρίου 1986, Κ. Γ. Καρυωτάκης, σ. 51-61.
- Στεργιόπουλος Κώστας**, «Η διατάραξη του παραδοσιακού στίχου στην ποίηση του Καρυωτάκη», *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1996, σ. 187-198.
- Στεφάνου Στ.**, «Ο στίχος», *Το Άστυ*, 7 Δεκεμβρίου 1893, σ. 1-2.
- Στεφάνου Στ. Ι.**, [«Idéologie sentimentale, Plasticité musicale. J. Moréas»], *Ακρόπολις*, 6 Δεκεμβρίου 1892, σ. 1.
- Στεφάνου Στ. Ι.**, «Η συμβολική ποίησης», *Το Άστυ*, 13-14 Δεκεμβρίου 1892, σ. 3.
- Συκουτρής Ιωάννης**, «Ο δωδεκάλογος του Γύφτου. Δύο διαλέξεις», *Αφιέρωμα «Νέων Γραμμάτων»*, Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη 1936, σ. 100-210.
- Συμεωνίδου Πολυξένη**, «Στέφανος Στεφάνου, ένας λησμονημένος κριτικός: Διερεύνηση και αποτίμηση της κριτικής του παραγωγής στην εφημερίδα *Το Άστυ* (1890-1900)», *Πρακτικά 9ου συνεδρίου μεταπτυχιακών φοιτητών & υποψήφιων διδασκάλων*.

Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ. Νεοελληνική φιλολογία, Επιμέλεια έκδοσης Αγγελίνα Θεοδωράκη, Φιλολογική επιμέλεια - Διορθώσεις Θανάσης Γαλανάκης - Πάνος Γιαλελής, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 2018, σ. 347-360.

[**Ταγκόπουλος Δ. Π.**] Δ. Π. Τ., «Καβαφισμός», *Έθνος*, 8 Απριλίου 1924, σ. 1. Αναδημοσίευση: Δ. Π. Τ.(αγκόπουλος), «Καβαφισμός», *Νέα Εστία*, τ. 74, τχ. 872, 1 Νοεμβρίου 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη (1863-1933), σ. 1403.

Ταμπακάκη Πολίνα, «Η σχέση ποίησης και μουσικής στον συμβολισμό και τον μοντερνισμό», *Σελιδοδείκτες για την ανάγνωση της λογοτεχνίας*, Επιμέλεια Βασίλης Βασιλειάδης - Κική Δημοπούλου, Θεσσαλονίκη, Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας 2015.

[**Τσακασιάνος Ιωάννης**] Σ. τ. Δ., [Άτιτλο], *Ζακύνθιος Ανθών*, τχ. 36, Ιούνιος 1878, σ. 412-413.

Τσάτσος Κωνσταντίνος, *Παλαμάς*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας [195-]³ (1η έκδοση: 1936).

Τζουσιάνης Γρηγόρης, «Η αυτοαναφορικότητα και αυτογνωσία της ποίησης του Καβάφη», *Το Δέντρο*, τχ. 1, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1983, σ. 49-57.

Τοματσέφσκι Μπόρις, «Περί του στίχου», *Θεωρία Λογοτεχνίας. Κείμενα των ρώσων φορμαλιστών*, Επιλογή - Παρουσίαση Τσβετάν Τοντόροφ, Πρόλογος Ρόμαν Γιακομπσον, Μετάφραση - Προλογικό σημείωμα Η. Π. Νικολούδης, Φιλολογική επιμέλεια Άννα Τζούμα, σ. 170-185.

Τσίρκας Στρατής, *Ο Καβάφης και η εποχή του*, Αθήνα, Κέδρος 1958.

Τσίρκας Στρατής, «Ο Καβάφης και η σύγχρονη Αίγυπτος», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ΄, τχ. 108, Δεκέμβριος 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 549-565.

Τσίρκας Στρατής, «Κ. Π. Καβάφης. Σχεδιάσμα χρονογραφίας του βίου του», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ΄, τχ. 108, Δεκέμβριος 1963, Αφιέρωμα στον Καβάφη, σ. 676-706.

Τσίρκας Στρατής, *Ο πολιτικός Καβάφης*, Αθήνα, Κέδρος 2007⁶ (1η έκδοση: 1971).

Τσούπρου Σταυρούλα, «Καβάφης και δημοτικό τραγούδι», *Κ. Π. Καβάφης. Κλασικός και μοντέρνος. Ελληνικός και παγκόσμιος*, Επιμέλεια Κώστας Βούλγαρης, Αθήνα, (.poema..) εκδόσεις 2013, σ. 45-49.

Φράιερ Κίμων, «Αδυναμίες της καβαφικής ποίησης», Μετάφραση Θωμάς Στραβέλλης, *Η Λέξη*, τχ. 23, Μάρτιος-Απρίλιος 1983, Κ. Π. Καβάφης, Αφιέρωμα, σ. 422-423.

Φραντζή Άντεια (Επιμέλεια), *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Αθήνα, Εστία 1993.

Χαραλαμπίδης Κυριάκος, «Το σώμα και η ψυχή (αδυναμία και δύναμη) του Καβάφη», *Η Λέξη*, τχ. 23, Μάρτιος-Απρίλιος 1983, Κ. Π. Καβάφης, Αφιέρωμα, σ. 423-425.

Χάρης Πέτρος, «Η ευθύνη μιας γενεάς», *Νέα Εστία*, τ. 14, τχ. 158, 15 Ιουλίου 1933, Τεύχος αφιερωμένον εις τον ποιητή Κ. Π. Καβάφην, σ. 789-791.

Χατζηφώτης Ι. Μ., *Η αλεξανδρινή λογοτεχνία*, Τόμος πρώτος, Αθήνα, 1971³.

Χατζίνης Γιάννης, «Η ώρα του Καβάφη», *Νέα Εστία*, τ. 53, τχ. 620, 1 Μαΐου 1953, Κ. Π. Καβάφης [Είκοσι χρόνια: 1933-1953], σ. 582-583.

Χουρμούζιος Αιμ., *Ο Παλαμάς και η εποχή του*, τ. 2, «Ο δωδεκάλογος του Γύφτου» και «Η φλογέρα του Βασιλιά», Αθήνα, Εκδόσεις «Διόνυσος» Γεωργ. Νασιώτη 1959.

Χριστόπουλος Αθανάσιος, «Στιχουργική», *Ποιήματα*, Φιλολογική επιμέλεια Γιώργος Ανδρειωμένος, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2001, σ. 205-216.

Ψάλτη Μάρα, «Τροπές και τρόποι του παλαμικού πολύτροπου στίχου. Το παράδειγμα του Δωδεκάλογου του Γύφτου», *Η ποίηση και η ποιητική του Κωστή Παλαμά. Εβδομήντα χρόνια από τον θάνατό του*, Γ' Διεθνές Συνέδριο, Πρακτικά, τ. Β', Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά 2016, σ. 519-554.

Ψυχάρης, «Φιλολογική επιστολή», *Ακρόπολις*, 29 Δεκεμβρίου 1892, σ. 3.

Ψυχάρης Γιάννης, «Ονειρέβονται τα ρόδα», *Κριτικά κείμενα*, Τόμος πρώτος, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 1997, σ. 108-112.

[**Ανυπόγραφο**], [Ατιτλο, από τη στήλη «Σημειώματα»], *Αλεξανδρινή Τέχνη*, χρονιά Α', τχ. 5, Απρίλιος 1927, σ. 25-28.

[**Ανυπόγραφο**], [Ατιτλο, από τη στήλη «Σημειώματα»], *Αλεξανδρινή Τέχνη*, χρονιά Α', τχ. 6, Μάιος 1927, σ. 38-40.

[**Ανυπόγραφο**], [Ατιτλο, από τη στήλη «Σημειώματα»], *Αλεξανδρινή Τέχνη*, χρονιά Α', τχ. 11, Οκτώβριος 1927, σ. 47-48.

[**Ανυπόγραφο**], [Ατιτλο, από τη στήλη «Σημειώματα»], *Αλεξανδρινή Τέχνη*, χρονιά Β', τχ. 10, Σεπτέμβριος 1928, σ. 403-404

Abrams M. H., *Λεξικό λογοτεχνικών όρων. Θεωρία. Ιστορία. Κριτική λογοτεχνίας*, Μετάφραση Γιάννα Δεληβοριά, Σοφία Χατζηιωαννίδου, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη 2005.

Adams Stephen, *Poetic designs. An introduction to meters, verse forms and figures of speech*, Canada, Broadview Press 1997.

- Aquien Michèle - Honoré Jean-Paul**, *Le renouvellement des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris, Nathan Université 1997.
- Attridge Derek**, *Poetic rhythm. An introduction*, Cambridge, Cambridge University Press 1995.
- Beardsley Monroe C.**, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών. Από την κλασική αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, Μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ - Παύλος Χριστοδουλίδης, Επιμέλεια Παύλος Χριστοδουλίδης, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη 1989.
- Beasley Rebecca**, *Theorists of modernist poetry. T. S. Eliot, T. E. Hulme and Ezra Pound*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group 2007.
- Beaton Roderick**, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Μετάφραση Ευαγγελία Ζουργού - Μαριάννα Σπανάκη, Αθήνα, Νεφέλη 1996 (1η έκδοση: Oxford, Clarendon Press 1994).
- Biétry Roland**, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Genève, Slatkine 2001 [1ère édition: 1989].
- Bochet Marc**, *Salomé. Du voile au dévoilé. Métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*, Paris, Cerf 2007.
- Buffard-Moret Brigitte**, *Introduction à la versification*, Paris, Dunod 1997.
- Catel Jean**, *Rythme et langage dans la Ire édition des "Leaves of grass" (1855)*, Montpellier: Causse, Graille et Castelnaud 1930.
- Carter Ronald and McRae John**, *The Routledge history of literature in English. Britain and Ireland*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group 2017³ [1st edition: 1997].
- Chadwick Charles**, *Συμβολισμός*, Μετάφραση Στέλλα Αλεξοπούλου, Αθήνα, Ερμής 1978.
- Cuddon J. A.**, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας*, Μετάφραση - Επιστημονική επιμέλεια Γιάννης Παρίσης - Μαρία Λιάπη, Αθήνα, Μεταίχμιο 2005.
- Curran Stuart**, «Form and Freedom in European Romantic Poetry», *English romantic poetry*, Edited and with an introduction by Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers 2004, σ. 163-184.
- Décaudin Michel**, «Un Mythe "fin de siècle": Salomé», *Comparative Literature Studies*, Vol. 4, No 1/2, 1967, The Symbolist Movement, σ. 109-117.
- Deliyannaki Natalia**, *On the versification of Erotokritos*, Dissertation submitted for the degree of Ph.D., Department of Other Languages, Faculty of Modern and Medieval Languages, University of Cambridge, May 1995.

Donelan James H., *Poetry and the romantic musical aesthetic*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Cambridge University Press 2008.

Dujardin Édouard, *Les premiers poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France 1922.

Ekdawi Sarah, «The matter of metre: form meets content in the poetry of Sikelianos», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 2, 1990, σ. 203-212.

Erkkla Betsy, *Walt Whitman among the French. Poet and myth*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 1980.

Evans David, *Rhythm, illusion and the poetic idea. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, Amsterdam, New York, Rodopi 2004.

Fedina Olesia, «Δύο συστήματα μέτρησης και κατάταξης των νεοελληνικών στίχων. Μερικές παρατηρήσεις και προτάσεις», *Κονδυλοφόρος*, τ. 11, 2012, σ. 9-21.

Fischer Hermann, *Romantic verse narrative. The history of a genre*, Translated from the German by Sue Bollans, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1991.

Forster E. M., «The Poetry of C. P. Cavafy», *The Athenaeum*, April 24, 1919, σ. 247-248.

Forster E. M., «Το δεύτερο δοκίμιο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΙΗ', τχ. 108, Δεκέμβριος 1963, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 630-633.

Forster E. M., «Η ποίηση του Κ. Π. Καβάφη», Μετάφραση Γ. Π. Σαββίδης, *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 57-60.

Furst Lilian R., *Ρομαντισμός*, Μετάφραση Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου, Αθήνα, Ερμής 1974.

Gasparov M. L., *A history of European versification*, Translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, Edited by G. S. Smith with Leofranc Holford-Strevens, Oxford, Clarendon Press 1996.

Grammont Maurice, *Petit traité de versification française*, Paris, Librairie Armand Colin 1961.

Haas Diana, «Σχόλια του Καβάφη σε ποιήματά του. Ανακοίνωση ανέκδοτου υλικού από το Αρχείο Καβάφη», *Κύκλος Καβάφη*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας - Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη 1983, σ. 81-109.

Haas Diana, «‘Αι αρχαί του χριστιανισμού’»: Ένα θεματικό κεφάλαιο του Καβάφη», *Χάρτης*, τχ. 5/6, Απρίλιος 1983, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 589-608.

Haas Diana, *Le problème religieux dans l'œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 1996.

Haas Diana, «Νόμος και έγκλημα στην ερωτική ποίηση του Καβάφη», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τχ. 7, 2000, σ. 119-145.

Hartman Charles O., *Free verse. An essay on prosody*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 1980.

Hobsbaum Philip, *Metre, rhythm and verse form*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group 1996.

Hugo Victor, «Το μανιφέστο του ρομαντισμού (Πρόλογος στον ‘Κρόμβελ’）」, Μετάφραση Ανδρέας Ανδρεόπουλος, *Νέα Εστία*, τ. 110, τχ. 1307, Χριστούγεννα 1981, Τα εκατόν πενήντα χρόνια του ελληνικού ρομαντισμού (και ο ρομαντισμός στον 19ο αιώνα), σ. 135-169.

Jakobson Roman and Colaclides Peter, «Grammatical Imagery in Cavafy's Poem Θυμήσου, σώμα...», *Linguistics*, 20, March 1966, σ. 51-59.

Jakobson Roman και Κολακλίδης Πέτρος, «Γραμματικός εικονισμός στο ποίημα του Καβάφη ‘Θυμήσου σώμα’», Μετάφραση Πέτρος Κολακλίδης, *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 (1η έκδοση: 1994), σ. 235-248.

Jones P. M., «Influence of Walt Whitman on the origin of the ‘verse libre’», *The Modern Language Review*, Vol. 11, No. 2, Apr. 1916, σ. 186-194.

Jones P. Mansell, *The background of modern French poetry. Essays and interviews*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi, Dubai, Tokyo, Cambridge University Press 1951.

Jouanny Robert, «The background of French Symbolism», Translated from the French by Edouard Roditi, *The symbolist movement in the literature of European languages*, Edited by Anna Balakian, A Comparative History of Literatures in European Languages, Vol. II, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company 2007, σ. 67-83.

Kahn Gustave, *Premiers poèmes. Avec une préface sur le vers libre. Les Palais nomades. Chansons d'amant. Domaine de fée*, Paris, Societe Dv Mercvre De France 1897.

- Kappler Matthias**, «“Με ανατολικές χειρονομίες”»: Εικόνες της ισλαμικής Ανατολής και η χρήση λέξεων ανατολικής προέλευσης στον ποιητικό λόγο του Καβάφη», *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, Επιμέλεια Μιχάλης Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2000, σ. 195-211.
- Keeley Edmund**, *Η καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου*, Μετάφραση Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Ίκαρος 2004⁴ (1η έκδοση 1979).
- Lavagnini Renata**, «Κ. Π. Καβάφη “Επιθυμίες”», Μετάφραση, σχόλιο και πρόσθετες σημειώσεις Χρυσούλας Ανεμούδη - Γιώργου Κεχαγιόγλου, *Φιλολόγος*, τ. Γ', τχ. 11-12, Οκτώβριος 1977, σ. 212-231.
- Liddell Robert**, *Καβάφης. Μια βιογραφία*, Μετάφραση Δέσποινα Τσεκούρα - Ευσταθία Θωμά, Αθήνα, Εκδόσεις Γκοβόστη 2002.
- Mackridge Peter**, «Versification and signification in Cavafy», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 2, 1990, σ. 125-143.
- Mackridge Peter**, «Μετρική και νόημα στον Καβάφη», Μετάφραση Χ. Καυετάκης, *Παλίμψηστον*, τχ. 13, Δεκέμβριος 1993, σ. 97-118.
- Mackridge Peter**, «Ο άναρχος Ρυθμός. Η στιχουργία του Προλόγου στη ζωή του Σικελιανού», *Κονδυλοφόρος*, τ. 12, 2013, σ. 89-106.
- Marcheselli Loukas Lucia**, «Ισοσυλλαβισμός και περιγραφή των νεοελληνικών στίχων», *Νεοελληνικά μετρικά*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2004 (πρώτη έκδοση: 1991), σ. 11-34.
- Minucci Paola Maria**, *Η λυρική αφήγηση στον Καβάφη*, Μετάφραση Βαγγέλης Ηλιόπουλος, Αθήνα, Ύψιλον 1987.
- Moréas Jean**, «Ο Συμβολισμός», στο A. France - J. Moréas - P. Bourde, *Τα πρώτα όπλα του συμβολισμού*, Μετάφραση Έκτορας Πανταζής, Θεώρηση μετάφρασης Γιώργος Κ. Καραβασίλης, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση» 1983, σ. 41-49.
- Moussa Shaker Ali Moussa**, *Η εικόνα των Αράβων στην ελληνική αιγυπτιώτικη λογοτεχνία*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας 2015.
- Neginsky Rosina**, «Introduction», *Symbolism, its origins and its consequences*, Edited by Rosina Neginsky, Cambridge Scholars Publishing 2010.
- Pellissier Georges**, *Précis de l'histoire de la Littérature Française*, Paris, Librairie Delagrave 1920.

Peri Massimo, *Quattro saggi su Kavafis*, Milano, Vita e pensiero, Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore 1977.

Peri Massimo, «‘Επιθυμίες’ (καβαφικές δομές)», Μετάφραση, σχόλιο και πρόσθετες σημειώσεις Χρυσούλας Ανεμούδη - Γιώργου Κεχαγιόγλου, *Φιλολόγος*, τ. Γ΄, τχ. 11-12, Οκτώβριος 1977, σ. 231-242.

Peri Massimo, «Καβαφικά αναγράμματα», Μετάφραση Σωτήρης Τριβιζιάς, *Πόρφυρας*, τ. ΣΤ΄, τχ. 36, Αύγουστος 1986, σ. 327-336.

Peri Massimo, «Ανανέωση και παράδοση στα ρυθμικά-συντακτικά σχήματα του Καρυωτάκη», *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη*, Πρέβεζα, 11-14 Σεπτεμβρίου 1986, Επιμέλεια Μέμη Μελισσαράτου, Δήμος Πρέβεζας 1990, σ. 93-107.

Peri Massimo, «Ο ‘πολύτροπος στίχος’ του Παλαμά», *Νεοελληνικά μετρικά*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1991, σ. 199-209.

Peri Massimo, «Στην οδό προς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο: Παρέμβαση, υποκατάσταση, διαπλοκή», *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, Επιμέλεια Σ. Ν. Φιλιππίδης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Ίδρυμα Τεχνολογίας & Έρευνας - Ίδρυτική δωρεά και χρηματοδότηση Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής 1994, σ. 45-98.

Pieris Michael, «C. P. Cavafy. The ‘Byzantine Nobleman’ of contemporary European poetry», *Byzantinische stoffe und motive in der europäischen literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herausgegeben von Evangelos Konstantinou, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften 1998, σ. 253-265.

Pontani Filippo Maria, «Πηγές της ποίησης του Καβάφη», Μετάφραση Ευριπίδης Γαραντούδης, *Επτά δοκίμια και μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, Πρόλογος Γ. Π. Σαββίδης, Εισαγωγή Massimo Peri, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 1991, σ. 51-72.

Pontani Filippo Maria, «Η μετρική του Καβάφη», Μετάφραση Σωτήρης Τριβιζιάς, *Επτά δοκίμια και μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, Πρόλογος Γ. Π. Σαββίδης, Εισαγωγή Massimo Peri, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 1991, σ. 73-148.

Pontani Filippo Maria, «Κλασικά και βυζαντινά μοτίβα στα ανέκδοτα ποιήματα του Καβάφη», Μετάφραση Μαρία Α. Ηλιού, *Επτά δοκίμια και μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, Πρόλογος Γ. Π. Σαββίδης, Εισαγωγή Massimo Peri, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 1991, σ. 163-203.

Pontani Filippo Maria, «Τελική εισαγωγή στα 154 ποιήματα», Μετάφραση Ευριπίδης Γαραντούδης, *Επτά δοκίμια και μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, Πρόλο-

γος Γ. Π. Σαββίδης, Εισαγωγή Massimo Peri, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 1991, σ. 205-227.

Pontani Filippo Maria, «Καβάφης και Keats», Μετάφραση Ευριπίδης Γαραντούδης, *Επτά δοκίμια και μελετήματα για τον Καβάφη (1936-1974)*, Πρόλογος Γ. Π. Σαββίδης, Εισαγωγή Massimo Peri, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 1991, σ. 231-252.

Roussel Louis, «XXXII», *Νέα Τέχνη*, τχ. 7-10, Ιούλιος-Οκτώβριος 1924, Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη, σ. 110-111.

Shapiro Karl - Beum Robert, *A prosody handbook*, New York, Evanston, and London, Harper & Row, Publishers 1965.

Scholes Robert, *Στοιχεία της ποίησης*, Μετάφραση Αριστέα Παρίση, Αθήνα, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη 1986.

Scott Clive, *A question of syllables. Essays in nineteenth-century french verse*, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1986.

Scott Clive, «French versification: A summary», *Nineteenth century french poetry. Introduction to close reading*, Edited by Christopher Prendergast, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1990, σ. 243-255.

Scott Clive, «The liberated verse of the English translators of French Symbolism», *The symbolist movement in the literature of European languages*, Edited by Anna Balakian, A Comparative History of Literatures in European Languages, Vol. II, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company 2007, σ. 127-143.

Shelley Percy Bysshe, «Μια υπεράσπιση της ποίησης», Μετάφραση Νατάσα Κεσμέτη, Επιμέλεια Γιάννης Πατίλης, *Πλανόδιον*, τχ. 5, Χειμώνας 1987-1988, σ. 223-249.

Spiller Michael R. G., *The development of the sonnet. An introduction*, London and New York, Routledge 1992. Για το σονέτο κατά τον 19ο αιώνα, βλ. Joseph Phelan, *The nineteenth-century sonnet*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan 2005.

Stafford Fiona, *Reading romantic poetry*, Oxford, Willey-Blackwell 2012.

Stewart Susan, «Romantic meter and form», *The Cambridge companion to British romantic poetry*, edited by James Chandler and Maureen N. McLane, Cambridge, Cambridge University Press 2008.

Symons Arthur, *The symbolist movement in literature*, New York, E. P. Dutton & Company 1919.

Travers Martin, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, Μετάφραση Ιωάννα Ναούμ - Μαρία Παπαηλιάδη, Επιστημονική επιμέλεια - Εισαγωγή Τάκης Καγιαλής, Αθήνα, Βιβλιόραμα 2005.

Vajda György M., «The structure of the Symbolist Movement», Translated by Éva Pálmai, *The symbolist movement in the literature of European languages*, Edited by Anna Balakian, A Comparative History of Literatures in European Languages, Vol. II, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company 2007, σ. 29-41.

Vassiliadi Martha, «Signe et simulacra: l'aventure poétique de Salomé chez Cavafis et Sэфэris», *Journée d'étude: George Sэфэris*, Strasbourg, Université Marc Bloch 2001, σ. 39-51.

Verlaine Paul, «Art poétique», *Paris Moderne. Revue littéraire et artistique*, deuxième volume, Paris, Léon Vanier, Librairie de «Paris Moderne» 1882-1883, σ. 144-145.

Verlaine Paul, «Ποιητική τέχνη», Μετάφραση Κωστής Παπαζάκ, *Εξιτήριο*, 1 Ιανουαρίου 2021, <https://exitirion.wordpress.com/2021/01/01/paul-verlaine/>.

Vitti Mario, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας 1978.

Vitti Mario, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Οδυσσέας 2003.

Wellek René, «The Concept of “Romanticism” in Literary History. I. The Term “Romantic” and Its Derivatives», *Comparative Literature*, Vol. I, No. 1, Winter 1949, σ. 1-23.

Wordsworth William, «Πρόλογος στις Λυρικές Μπαλάντες», Μετάφραση Αλίνα Πασχαλίδη, *Ποίηση*, τχ. 4, Φθινόπωρο 1994, σ. 44-69.