

Περ. Αντί, περίοδος Β', τχ. 545, 18 Φεβρουαρίου 1994

Στις 23 Φεβρουαρίου κλείνουν πενήντα ένα χρόνια από το θάνατο του Κωστή Παλαμά. Το 1993, έτος Παλαμά, έγιναν πλήθος εκδηλώσεις για να τιμήσουν τα πενήντάχρονα από το θάνατό του, οι οποίες έθεσαν εκ νέου το θέμα της αποτίμησης και της σωστής εκτίμησης του έργου του. Σε όλες τις εκδηλώσεις, στο Συνέδριο που οργάνωσε το Νοέμβριο το Ίδρυμα Παλαμά, στα αφιερώματα των περιοδικών, όπως η *Λέξη* και η *Νέα Εστία*, η ποίηση, η κριτική, η αλληλογραφία του Παλαμά, εξετάστηκαν από ποικίλες σκοπιές και οι γνώμες των ειδικών – και μη – υπήρξαν πολλές φορές αντικρουόμενες. Η διαμάχη γύρω από την αξία ή τη σχετική – διότι περί απόλυτης κανείς δεν τολμά να μιλήσει – απασχόληση του έργου του αναζωπυρώθηκε. Κι αυτό σημαίνει, το λιγότερο, ότι το έργο του Κωστή Παλαμά εξακολουθεί να είναι ζωντανό, εξακολουθεί να σημαδεύει τα ελληνικά γράμματα.

Ο Παλαμάς δέσποσε και δεσπόζει στα λογοτεχνικά μας πράγματα με το έργο του, με την επίδραση που άσκησε σε πολλούς νεότερους του ποιητές, με τη δουλεμένη γλώσσα του, πρότυπο της μιλημένης νέας ελληνικής. Κι ενώ πολλά αρνητικά μπορούν πολλοί να του καταλογίσουν, με πολλούς μπορούν να τον συγκρίνουν και πολλές παρατηρήσεις να εκφράσουν, η μεγαλοσύνη του επιβάλλει παρ' όλα αυτά στους κάθε λογής κριτικούς να δεχτούν α priori τα λόγια του Γ. Σεφέρη: «*Je le considère comme une force de la nature devant laquelle la critique apparaît mesquinne*».

Μ' αυτή τη λογική, το *Αντί* θέλει να αποτίσει έναν ελάχιστο φόρο τιμής στον ποιητή: το κείμενο της κ. Ελένης Πολίτου - Μαρμαρινού που ακολουθεί αποτελεί ανακοίνωση στο Συνέδριο για τον Κωστή Παλαμά (Νοέμβριος 1993), για τον Παρνασσισμό και το Συμβολισμό στην ποίηση

ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ, 'Αγνάντια τό παράθυρο...

ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΡΝΑΣΣΙΣΜΟ ΣΤΟ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟ

της Ελένης Πολίτου - Μαρμαρινού

Πολλές φορές τό ίδιο τό ποίημα είναι σφραγισμένο μέ τίς δύο μαζί σφραγίδες, τού μουσικού συμβολισμού καί τού λυρισμού τού ζωγραφικού.

Κωστής Παλαμάς 1901

1. Γραμματολογικά

Ενώ είναι παρήγορο το γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια οι μελετητές της λογοτεχνίας μας δείχνουν ανανεωμένο ενδιαφέρον για τον Παλαμά και το έργο του, θεωρητικό, κριτικό και ποιητικό¹, από την άλλη μεριά προδιδιματίζει η διαπίστωση ότι αρκετές εκτιμήσεις γι' αυτό δεν ανταποκρίνονται πάντα στα πράγματα.

Στην τελευταία κατηγορία ανήκει και η άποψη ότι ο Παλαμάς με την πρώτη συλλογή του *Τά Τραγούδια της Πατρίδος μου* (1886) σημαδεύει έναν από τους «κύριους σταθμούς» του Παρνασσισμού στην Ελλάδα², ότι στα *Τραγούδια της Πατρίδος μου* και στα *Μάτια της Ψυχής μου* (1892) «ερωτοτροπεί με τον παρνασσισμό και το συμβολισμό»³, καθώς και η άποψη, σύμφωνα με την οποία «τό έτος της ελληνικής γέννησης [του Συμβολισμού] πρέπει να ήταν τό 1892 καί τό πρώτο λίκνο τού *Τά Μάτια της ψυχής μου*»⁴, ή η εκτίμηση ότι η συλλογή αυτή αποτελεί παράδειγμα του συμβολισμού του Παλαμά⁵.

Οι παραπάνω απόψεις έχουν προφανώς την αφετηρία τους στην παρατήρηση του Κ.Θ. Δημαρά ότι στα *Μάτια της Ψυχής μου* «είναι αισθητή, μαζί μέ τή μειωμένη επίδραση τού παρνασσισμού, ό όποιος προείχε στά *Τραγούδια της Πατρίδος μου*, ή επίδραση τού νιόφερτου συμβολισμού» στον τελευταίο αυτόν μορφούμε να αποδώσουμε καί τήν παρουσία τού ελεύθερου στίχου – τού πολύτροπου, όπως, ακριβέστερα, τόν έλεγε – μέσα στην νέα συλλογή τού Παλαμά⁶.

Ο Δημαράς με τη σειρά του στηρίζει τη θέση του, μάλλον, σε όσα ο ίδιος ο Παλαμάς διευκρινίζει στον *Πρόλογο* της δεύτερης έκδοσης των *Τραγουδιών της Πατρίδος μου* (1933), ότι δηλαδή η συλλογή αυτή, που



την τοποθετεί στη «μεταβατική περίοδο της ποιητικής μας», ενώ αρδεύεται άμεσα «από τή λαογραφική πηγή», δέχεται και «κάποιο ίσα μ' έδώ αντίλαλημα, όμως άσθενικό κ' εύκολόσδυστο, των Παρνασσικών τού Γαλλικού Έργαστηριού»⁷. Επιπλέον, ο Δημαράς φαίνεται να

παίρνει υπόψη του και ένα σημείο από τον Πρόλογο στα *Μάτια της Ψυχής μου* όπου ο Παλαμάς, μιλώντας γενικά για την ποίηση, υποστηρίζει ότι «ή Ποίησης είναι κυρίως ή συμβολική, ήτοι ή συνθετική, με άλλους λόγους ή κεκαλυμμένα και όχι πάντοτε ή εύκολονόητος έκφρασις τής ψυχής του κόσμου».

Αν όμως η σημερινή παλαμική κριτική ενδιαφέρεται κάπως για την εγκυρότητα του λόγου της, υπόκειται σε μια, απουσία ή άλλωστε για κάθε κριτική δραστηριότητα, υποχρέωση, δηλαδή στο να μην επαναλαμβάνει πια αβίαστα, πριν τις επαληθεύσει, πολύ παλιότερες απόψεις για τον Παλαμά, έστω κι αν αυτές έχουν διατυπωθεί από μελετητές του αναστήματος ενός Δημαρά, προχωρώντας έτσι στην επανεξέταση και τεκμηριωμένη επανατοποθέτηση του έργου του⁹. Κατά τη διαδικασία αυτή δεν είναι κατανόηση δεσμευτικά ούτε και όσα ο ίδιος ο Παλαμάς έχει κατά καιρούς διευκρινίσει, σχετικά με την ποίησή του. Γιατί, όπως είναι γνωστό, δεν υπάρχει πάντα αντιστοιχία ανάμεσα στις θεωρητικές απόψεις ενός λογοτέχνη ή τις δηλωμένες ενδεχομένως προθέσεις του και στην ποιητική του πράξη. Η αναντιστοιχία μάλιστα αυτή παίρνει κάποτε στον Παλαμά μεγάλες διαστάσεις, ιδιαίτερα αν συγκριθούν τα πρώιμα, αλλά μεσά, θεωρητικά και κριτικά του κείμενα με τις πρώιμες και ανώριμες ακόμη πραγματώσεις των πρώτων του συλλογών. Έτσι κι αν ακόμα δεχτούμε, πράγμα εύλογο άλλωστε, ότι η γενική παρατήρησή του για την ποίηση, ως «συμβολική (...) έκφραση τής ψυχής του κόσμου», αφορά εμμέσως πλην σαφώς και τα ποιήματα της συλλογής τα *Μάτια της Ψυχής μου*, στον Πρόλογο της οποίας περιλαμβάνεται, αυτό δεν σημαίνει πως υποχρεωνόμαστε συγχρόνως να δεχτούμε ότι η συλλογή αυτή έχει αποσοδήποτε σχέση με το Συμβολισμό ως ιστορικό λογοτεχνικό φαινόμενο.

Σε ό,τι αφορά, λοιπόν, τον Παρνασσισμό αναγκάζομαι να σημειώσω τα εξής, αναφερόμενη υποχρεωτικά σε δική μου εργασία:

α) Στη διδακτορική μου διατριβή *Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός Παρνασσισμός* (1976), ενώ καταβάλλω κάθε δυνατή προσπάθεια να προσδιορίσω όσο γίνεται ακριβέστερα πότε γνώρισε ο Παλαμάς τον καθένα από τους παρνασσικούς ποιητές και το έργο του, δεν ασχολούμαι ιδιαίτερα, είναι αλήθεια, τουλάχιστον όχι σε ειδικό κεφάλαιο, με το πότε και πού στην ποίησή του εμφανίζεται για πρώτη φορά ο Παρνασσισμός, και μάλιστα γενικά ως ρεύμα. Ίσως γιατί πίστευα – και πιστεύω ακόμα – πως τα λογοτεχνικά φαινόμενα, ιδιαίτερα ο μυστηριώδης μηχανισμός που ονομάζεται επίδραση, είναι πολύ σύνθετα για να αντιμετωπίζονται ως εισαγόμενα εμπόρευματα, συνθετούμενα από χρονολογημένο δελτίο εκτελωνισμού, ή ως φυσικά φαινόμενα με δηλωμένη στο Αλφειοαρχείο τη γέννησή τους.

Από το υλικό αυτό που συγκεντρώνεται και μελετάται στη διατριβή αυτή προκύπτει αβίαστα ότι η θεματική της συλλογής *Τά Τραγούδια της Πατρίδος μου* ανήκει στο σύνολό της το τυπικό παρνασσικό θεματολόγιο, ότι η μετρική μορφή των ποιημάτων που την αποτελούν παρουσιάζει ακόμα τόσες αδυναμίες¹⁰, ώστε δεν μπορεί να συσχετισθεί κατά οποιονδήποτε τρόπο με τη «σύμμετρον κἀλ' ἀγαλματώδη στιχομυθίαν τών Παρνασσείων ποιητών», για να χρησιμοποιήσω όρους του ίδιου του Παλαμά¹¹, και ότι, τέλος, η σχέση της συλλογής αυτής με τον Παρνασσισμό περιορίζεται στην ενσωμάτωση μετάφρασης (με τον τίτλο *Ο Άπιστος*, χρονολογία 1884, τη μέτρα σε παρένθεση ένδειξη «μετάφρασης», αλλά χωρίς το όνομα του ξένου ποιητή) του ποιήματος του Sally Prudhomme *Inconstance*, ελάχιστα παρνασσικού άλλωστε, και στην άμεση αντίληψη από ποίημα του Sully Prudhomme και πάλι, και αυτή στον *Επίλογο*, στο τελευταίο δηλαδή και χρονολογικά (12-12-1885), ποίημα της συλλογής¹². Όλα αυτά, που δεν φανερώσουν πράγματα παρά «άσθενικό κ' εύκολόσυστο άνταλλάγμα τών Παρνασσικών», οδηγούν στην τελική παρατήρησή μου ότι η συλλογή *Τά Τραγούδια της Πατρίδος μου* διατηρείται γενικά στο πλαίσιο της ρομαντικής παράδοσης, με εξαίρεση τη χρήση της δημοτικής, και δεν παρέχει δείγματα παρνασσικής τέχνης ή φανεράς παρνασσικής επίδρασης¹³.

Στη συλλογή *Τά Μάτια της Ψυχής μου*, αντίθετα, όπως αποδειχεται και πάλι με την εργασία μου, γίνονται αντικείμενο διαπραγμάτευσης όλα σχεδόν τα τυπικά παρνασσικά θέματα, σε πολλά από τα οποία ο Παλαμάς θα επανέλθει σε μεταγενέστερες και ωριμότερες συλλογές του, ότι σ' αυτήν αντλεί άμεσα, και θα έλεγα συστηματικά, από την

παρνασσική ποίηση με τη μορφή συγκεκριμένων πηγών – χαρακτηριστικό και ως προς αυτό το πρώτο ποίημα της συλλογής *Η Ξενητεμένη*¹⁴ – ενώ, παράλληλα, αρχίζει να εμφανίζεται και από την παρνασσική πρακτική σε ό,τι αφορά την επεξεργασία της μορφής και του στίχου¹⁵.

Αν, λοιπόν, έτσι έχουν τα πράγματα – και βρίσκομαι εδώ στην εξαιρετικά αμύηνη θέση να χροιάζεται να θυμίσω ότι τα πορίσματα της διατριβής μου δεν έχουν αμφισβητηθεί ή αναθεωρηθεί, ως σήμερα τουλάχιστον – και αν πρόκειται να αποφανθούμε σε ποια από τις δύο συλλογές προέχει η επίδραση του Παρνασσισμού, και άρα ποια αποτελεί «κύριο σταθμό» του ρεύματος αυτού στην Ελλάδα, κρέπει να δεχτούμε ότι αυτό συμβαίνει όχι στα *Τραγούδια της Πατρίδος μου*, αλλά στα *Μάτια της Ψυχής μου*. Τη συλλογή εξύβου αυτή ο Παλαμάς αναγνωρίζει ως «πρώτο του και προγραμματικό παρουσίασμα»¹⁶, ως απομακρυνση δηλαδή και διαφοροποίηση από τον αθηναϊκό ρομαντισμό.

Σε σχέση τώρα με το Συμβολισμό, είναι καρακινδυνευμένο, ή τουλάχιστον πρόωρο, να γνωμοδοτήσει κανείς πού, τότε και πώς αυτός εμφανίζεται στον Παλαμά, πριν μελετηθεί συστηματικά η σχέση της παλαμικής ποίησης και με το ρεύμα αυτό και χωρίς να έχει γίνει σαφές ποια είναι τα *sine qua non* γνωρίσματά του. Ως τότε, όμως, δεν είναι ίσως άχρηστες κάποιες παρατηρήσεις:

α) Όταν ο Παλαμάς, ως τα μέσα της δεκαετίας του 1890 τουλάχιστον, μιλάει σε θεωρητικά ή κριτικά κείμενά του για *σύμβολα* ή αναφέρεται στο *συμβολικό χαρακτήρα της ποίησης*, χρησιμοποιεί τους όρους αυτούς με περιεχόμενο γενικό, αυτό που τους απέδιδε πάντα η κριτική, και όχι με το ειδικό που απέκτησαν στο πλαίσιο του Συμβολισμού, ως ιστορικού λογοτεχνικού φαινομένου.

β) Δεν φαίνεται να δέχεται τον όρο *Συμβολισμός* ως προσδιορισμό ενός συγκεκριμένου είδους ποίησης, γιατί, κατ' αυτόν, όλη η αξία του ονόματος της ποίησης, με πρώτη την ομηρική, είναι συμβολική.

γ) Τον μόνιμο συμβολικό, και άρα σκοτεινό, χαρακτήρα της ποίησης υπογραμμίζει, κατά την ίδια πάντα περίοδο, στην προσπάθειά του να αντικρούσει τις κατηγορίες για ασάφεια της δικής τους ποίησης. Και είναι χαρακτηριστικό ότι στο γνωστό κείμενο του 1895 (*Η Σαφήνεια και ή άσφαιρα εν τή ποίησει*) δεν αναφέρεται καθόλου, όπως θα περίμενε κανείς, στην ποίηση του Συμβολισμού, παρόλο που αυτή, λόγω ακριβώς της εποδητικότητας και της απεικονικότητας του λόγου της, θα μπορούσε να του προσφέρει πολλά επιχειρήματα για την υπεράσπιση της «άσφαιρας εν τή ποίησει». Ας δούμε όμως τα σχετικά αποσπάσματα¹⁷.

1890: *Πώς έννοούμεν τήν ποίησιν.*

«Η ανάγκη του να σπριζείται ή ποίησης επί άδασείστων βάσεων εξηγεί εν αυτή τήν δύναμιν και τήν χάριν τών θρησκευτικών μύθων, τών ιστορικών άναδρομών, τών δημοτικών παραδόσεων, τών γενικών ιδεών, τών μεγάλων συμβόλων (...). Άν πότε άκμάση και παρ' ήμιν (...) ή φιλολογία και ή τέχνη και ή ποίησης, προς τήν άμύην ταύτην θά συντελέσουν ύπερ πάντα και τής άρχαίας θρησκείας και τής άρχαίας ζωής οι τύποι και τά σύμβολα και τά λείψανα...» (*Άπαντα*, 2, σ. 106, 108).

1892: *Τά Μάτια της Ψυχής μου*, Πρόλογος.

«Τού Ποιητού ή σκοτεινότης είναι άλλης φύσεως. Η Ποίησης είναι κυρίως ή συμβολική, ήτοι ή συνθετική, με άλλους λόγους ή κεκαλυμμένη και όχι πάντοτε ή εύκολονόητος έκφρασις τής ψυχής του κόσμου (...). Τό σκοτεινόν είναι στοιχείον άπαραίτητον τής ποιήσεως, πού δέν ήμπορει νά τό άποφύγη παρά με κίνδυνον νά καταντήση πεζή» (*Άπαντα*, 1, σ. 209).

«Ο ποιητής τών νυκτερίδων.

«Άν και ή ποίησις του συνδέεται προς τήν σύγχρονον ποιητικήν κίνησιν τών λεγομένων συμβολιστών...» (*Άπαντα*, 15, σ. 209).

1895: *Η σαφήνεια και ή άσάφαιρα.*

«Ο περιώνυμος Βρυνετιέρ, όστις πόν άλλο δύναιται νά θεωρηθ ή ως παρνασσόμενος από καινοτόμους ή άβασανίτους θεωρίας [του Συμβολισμού:], όμωλάν εν τή *Revue des deux Mondes* περί τής συμβολικής (ύπό τήν εύρυτάτην σημασίαν τής λέξεως) ποιήσεως (...) λέγει: Τί δέ νά

είπω περί του Προμηθέως του Αιγύλου, του όποιου ή μυθική (δηλονότι ή συμβολική) σημασία είναι τόσον άνωτέρα της δραματικής: Ο συμβολισμός είναι ή ούσία της ποιήσεως, και διά τούτο είναι άρχαίος όσον και ή ποίησις.

«Μήπως λ.χ. πρόσωπα τινα και πρόγματα έν τη Όμηρική ποιήσει, ώς ή Έλένη, ό Όδυσσεύς, ή Κίρκη, τό νηπενθές, τό πλοίον των Φαίαιων, ό κήπος του Άλκινούου και τόσα άλλα, δέν προσηλώνουν τόν νοήν και δέν συγκινούν τήν καρδίαν όχι δι' όσον άπλώς έμφράζουν μόνον, αλλά πρό παντός δι' όσον βαθέως ύπονοούν, ώς ποιητικά τουτέτοι σύμβολα, και όχι ώς πλάσματα μόνον» (Άπαντα, 2 σ. 207-209).

Από τα παραπάνω αποσπάσματα δέν συνάγεται, δέδια, το συμπέρασμα ότι ο Παλαμής, στην περίοδο που εξετάζουμε, αγνοεί το Συμβολισμό, το αντίθετο μάλλον. Όχι μόνο κατά τη δεκαετία του 1890, αλλά, όπως εύφραστούν πιστεύω, και πριν, όταν το 1888 γράφει τη γνωστή κριτική του για τον Κάλβο¹⁵, ο Παλαμής μελετάει τους συμβολιστές ποιητές και έλκεται κυρίως από τους μετρικορρυθμικούς πειραματισμούς τους, αυτούς που θα αξιοποιήσει, παράλληλα με τις ρυθμικές καινοτομίες π.χ. του Κάλβου, για τη διαμόρφωση του δικού του «πολύτροπου στίχου». Γράφει:

1888: *Άνόρεας Κάλβος ό Ζακύνθιος.*

[Οι στίχοι του Κάλβου] «εύρεις και άνετοι, άδέσμευτοι και μεγαλοπρεπείς, έξώχως έμφραστικοί και εύαρμοστούντες προς τό θέμα άπερ άναπτύσσουσιν. Ένούμενοι έν τώ μέτρω, ποικίλλουσιν έν τώ ρυθμώ, φέρουσιν άμυδρώς τήν άνάμνησιν των μεγάλων μουσικών συνθέσεων, αΐτινες δέν κανονίζονται προς χορούς και προς άσματα, και έν τή φαινομενική των άσυμμετρία είναι διεσκενασμένοι σοφώς». (Άπαντα, 2, σ. 48).

1892: *Τά Μάτια της Ψυχής μου, Πρόλογος.*

«Η έξουθενός, δηλονότι ή καλλιτεχνικά συνειδημένη, πολύμορφος, πλουσία και ποικίλλουσα είς τονισμούς, τομάς, περιόδους, υπερβατά [= διασκελισμούς], συνιζήσεις, παρηχησεις, φθόγγους και ρυθμούς στιχουργία, κατ' άγαθισιν προς τήν μηχανικήν, νερουλήν, μονότονον (...) στιχουργίαν των ποιητών της δασκαλικής ή δημοσιογραφικής σχολής...». (Άπαντα 1, σ. 210).

Ό ποιητής των νυκτερίδων.

«Άν και ή ποιήσις του συνδέεται προς τήν σύγχρονον ποιητικήν κίνησιν των λεγομένων συμβολιστών, έν τούτοις ή μορφή της ποιήσεως αυτού ουδέμιαν έχει σχέση προς τών ρυθμικών και γλωσσικών καινοτομίας των νέων ποιητών (...). Θαυμαστής και φίλος του Πάωλ Βερλαίν, του κορυφαίου αυτών...». (Άπαντα, 15, σ. 209-210).

1894: *Η μετάφρασις της «Υπατίας». (Ρυθμός και στίχος).*

«Στών ρομαντικών τά έργα, και μάλλον στού λυρικότατου Μπαμπιλ του του διδασκάλου [Victor Hugo] τό παράδειγμα έχρησιμοποίησε με τό παραπάνω κ' έγραψε τό περίφημο Βιβλιαράκι της γαλλικής στιχουργίας, ό ρυθμός καλλιεργείται comme un voi aux infinis coup d'ailes. Ναι μέν στού πλάγι του Μπαμπιλ ό Λεόντ Δελί (...) δουλεύει τό στίχο πολύ κανονικώτερα και πλέον σύμμετρα' άλλ' αυτό δέ θά είπη πώς φυλάει θρησκευτικά τήν κλασική τομή και πώς διώχνει σάν πειρασμούς τά ύπερβατά' κάθε άλλο (...). Άλλά ζωντανή διαμαρτύρησις έναντίον της σκληρότερης αυτής μετρικής των Parnassiens είναι ό Βερλαίν μέ τούς δικούς του (...). Και ό Βερλαίν τίποτ' άλλο δέν έκαμε παρά μαχαίριές νά τραθήξη του κλασικού δωδεκσυλλάβου...». (Άπαντα, 15, σ. 292-293).

Μπορεί λοιπόν να δεχτεί κανείς ότι ο «πολύτροπος», δηλαδή ο ελευθερωμένος στίχος (vers libéré) που κάνει την «επίσημη είσοδό του» στην ελληνική ποίηση με τους Χαιρετισμούς της Ήλιωγέννητης¹⁹, έχει



Ελένη Πολίτου - Μαρμαρινού, «Ο Κ. Παλαμής θεωρητικός της ποίησης», *Σύγκριση*, τεύχος 4 (Ιούνιος 1992), σ. 33-52. Ε.Ν. Μόσχος, *Η μεταφραστική άγωνία σόν Παλαμά*. Έκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδόπουλος, Άθήνα 1993, κ.ά.
2. Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Τά ποιήματα*. Φιλολογική επιμέλεια: Γιώργος Βελουδής. «Νεοελληνική Βιβλιοθήκη», Ίδρυμα Κώστα και Έλένης Ούράνη, Άθήνα 1992, σ. 22.

3. Δημήτρης Τζιόβας, «Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου: Το δίλημμα του μοντερνισμού και η ουτοπία της υπερβατικής σύνθεσης», στο: *Dimensionen griechischer Literatur und Geschichte*. Festschrift für Pavlos Tjermias. Herausgegeben von Gunnar Hering, Peterlang, Frankfurt am Main 1993, σ. 88.

4. Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Τά ποιήματα*, όπου και στη σημ. 2, σ. 25.

5. Έλλη Φιλολογική, «Μια φλόγα που αναρριπιζεται αλλάζοντας όψη: Οι προσπάθειες ποιητικής του Γρυπάκη και του Πορφύρα», *Ακτι*, έτος Γ', τεύχος 11 (Καλοκαίρι 1992) σ. 411 σημ. 9.

6. Κ.Θ. Δημαράς, *Ίστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Τόμ. Β', Έκαρος, Άθήνα 1949, σ. 121 [= Τέταρτη έκδοση, Έκαρος, [Άθήνα] 1968, σ. 393].

7. Άπαντα, 1, σ. 20.

8. Άπαντα, 1, σ. 209.

9. Πρβλ. Νάσος Βαγενάς, «Η χρησιμότητα των επετειών», εφ. *Το Βήμα*, 4 Απριλίου 1993.

10. Πρβλ. Κ.Θ. Δημαράς, *Ίστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Τέταρτη έκδοση, όπου και στη σημ. 6, σ. 390.

11. 1892: Άπαντα, 15, σ. 210.

12. Βλ. Έλένη Πολίτου - Μαρμαρινού *Ό Κωστής Παλαμής και ό γαλλικός Παρασσοισμός*. Συγκριτική φιλολογική μελέτη. Άθήνα 1976, σ. 387-391. Στο ίδιο, σ. 388, ταυτίζεται, για πρώτη φορά όσο γνωρίζω, η υπό τον τίτλο *Ό άπιστος* μετάφραση με το ποίημα του Sully Prudhomme *Inconstance*, από την πρώτη συλλογή του *Stances et Poemes* (1865). Ξαναδουλεμένη μορφή της μετάφρασης αυτής περιλαμβάνεται, μαζί με άλλες μεταφράσεις από τον Sully Prudhomme, και στην *Ξαναδομημένη Μουσική*. (Άπαντα, 11, σ. 270).

13. Βλ. Έλένη Πολίτου - Μαρμαρινού, *Ό Κωστής Παλαμής και ό γαλλικός Παρασσοισμός*, όπου και στη σημ. 12, σ. 387. Χρήσιμο είναι στο σημείο αυτό να θυμίσω ότι η συλλογή *Τά τραγούδια της Πατριδος μου* περιλαμβάνει ποιήματα της περιόδου 1878 - 1885 και ότι ο Παλαμής ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το έργο των παρασσοικών ποιητών, συγκεκριμένα του Leconte de Lisle και του Sully Prudhomme, μεταξύ Απριλίου 1881 και Οκτωβρίου 1882. (Βλ. σχετικά Έλένη Πολίτου - Μαρμαρινού, *Ό Κωστής Παλαμής και ό γαλλικός Παρασσοισμός*, όπου και στη σημ. 12, σ. 112-113, 119-120).

14. Βλ. Έλένη Πολίτου - Μαρμαρινού, «Η Άφροδίτη της Μήλου ως πηγή έμπνεύσεως των Γάλλων παρασσοικών ποιητών και *Η Ξενητεμένη του Κωστή Παλαμά*», *ΕΕΦΣΠΑ*, τόμ. ΚΓ' (1972-73), σ. 162-193.

15. Βλ. Έλένη Πολίτου - Μαρμαρινού, *Ό Κωστής Παλαμής και ό γαλλικός Παρασσοισμός*, όπου και στη σημ. 12, σ. 203-335, 346-349, 352, 363-364, 383-384, 394-413.

16. Άπαντα, 1, σ. 330.

17. Οι υπογραμμισεις με αραιά είναι του Παλαμά, με πλάγια δικές μου.

18. Πρβλ. Έλένη Πολίτου - Μαρμαρινού, *Η στίξη των οδών του Ανόρεα Κάλβου*. «Ό Όκεανός». Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Άθήνα 1992, σ. 47, 50-55.

19. Πρβλ. Άννα Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμισεις στην Έλληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των άρχών του 20ού αιώνα», *Παλλμψηστον*, τεύχος 5 (1987), σ. 171.

1. Βλ. ενδεικτικά Ευριπίδης Γαργαντούδης, «Η μετρική θεωρία του Παλαμά» και Massimo Peri, «Ο πολύτροπος στίχος του Παλαμά», στο: *Νεοελληνικά Μετρικά*. Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς. Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1991, σ. 157-197 και 199-221 αντίστοιχα. Βενετία Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμής ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Θεμέλιο, Άθήνα 1992.

συμβολιστική αφηρησία, αλλά όχι αποκλειστικά²⁰. Από την άλλη μεριά είναι γεγονός ότι ο πολύτροπος παλαμικός στίχος εμφανίζεται για πρώτη φορά στα *Μάτια της Ψυχής μου*²¹. Αυτό ωστόσο που εκκρίνει ως ερώτημα είναι κατά πόσο η περιορισμένη αυτή σχέση με το Συμβολισμό είναι και στοιχείο αρκετό για να αναγορευτούν *Τά Μάτια της Ψυχής μου* σε πρώτο λίκνο του ρεύματος αυτού στην Ελλάδα.

Το Συμβολισμό, τέλος, θα αποδειχτεί ανεπιφύλακτα και ο Παλαμάς, μιλώντας θετικά γι' αυτόν ως ρεύμα, προς το τέλος της δεκαετίας του 1890, και συγκεκριμένα από το 1898, χρονιά έκδοσης της *Τέχνης* και εξής, αναφερόμενος ακριβώς στον Κώστα Χατζόπουλο ή στον Maurice Maeterlinck κ.ά.²². Την ίδια εποχή, και στην καμπή του αιώνα, ο Παλαμάς θα δώσει έργα που έχουν συμβολικό χαρακτήρα και θα γράψει ποιήματα καθαρά συμβολιστικά: την αλληγορική σύνθεση *Οι Χαιρετισμοί της Ήλιογέννητης* (1900), τη συμβολική *Φοινικιά* (1900)²³, τη συλλογή *Ασάλευτη Ζωή*, με ποιήματα όπως *Η Έρωτις*²⁴, *Ο νεκρός*, *Τά τρία φιλιά*, κ.ά.

Καθώς όμως σημειώσα ήδη, η σχέση της παλαμικής ποίησης με το Συμβολισμό είναι θέμα που απαιτεί συστηματικότερη διερεύνηση.

2. Ο Παρνασσισμός

Ο Παρνασσισμός, τοποθετούμενος στο ευρύτερο πλαίσιο του θετικισμού και του ρεαλισμού του δ' μισού του 19ου αιώνα, με όσα ο δεύτερος όρος σημαίνει ειδικότερα για την αφηγηματική πεζογραφία και τη ζωγραφική της εποχής²⁵, αντιτίθεται στη δακρυόβρεχτη αισθηματολογία του Ρομαντισμού και μετατοπίζει το ενδιαφέρον της ποίησης από το υποκείμενο του ποιητή και τα διώματά του στην αντικειμενική πραγματικότητα! Ως τέτοια νοείται οτιδήποτε μπορεί να γίνει αντικείμενο παρατήρησης, μελέτης και γνώσης. Οι παρνασσικοί λοιπόν ποιητές αντλούν συνήθως τα θέματά τους από την περιβάλλουσα εν τόπω φυσική πραγματικότητα (εικόνες, τοπία), από τη σύγχρονη «κοινωνική» πραγματικότητα (στιγμιότυπα και σκηνές της καθημερινής ζωής), αλλά και από την ιστορική πραγματικότητα αρχαίων κυρίως λαών και πολιτισμών (αρχαιοελληνική, ρωμαϊκή, ινδική, κ.ά. ιστορία, μυθολογία, τέχνη, κ.λπ.), την οποία τότε ακριβώς ανακάλυπταν και έθεταν στη διάθεσή τους οι ραγδαία αναπτυσσόμενες αρχαιογνωστικές επιστήμες προσδίδοντας σ' αυτά μια συχνά πεσιμιστική φιλοσοφική διάσταση²⁶.

Οι παρνασσικοί ποιητές πραγματεύονται τα θέματά τους με αντικειμενικότητα, στοχεύοντας στην πιστή αναπαράστασή τους. Κάνουν έτσι χρήση εκτεταμένων και ρεαλιστικών περιγραφών, που αποδίδουν τα πράγματα όπως ακριβώς έχουν και όχι σε σχέση με τα συναισθήματα που τυχόν προκαλούν στον ποιητή. Η συνειδητή αυτή αιουσιότητα συναισθηματος, σε συνδυασμό με τη συνειδητή επίσης επιδίωξη μορφικής τελειότητας του λόγου και του στίχου και τον σεβασμό των κανόνων της παραδοσιακής μετρικής, συνέβαλαν ώστε η παρνασσική ποίηση να χαρακτηρίζεται ομόφωνα σχεδόν από την κριτική ως «απαθής» και «ψυχρή».

Οι αισθητικές αρχές του Παρνασσισμού είχαν ως αποτέλεσμα, στην ποιητική πράξη, την προσέγγιση της ποίησης με τη ζωγραφική, μια τέχνη από τη φύση της αναπαραστατική. Το τυπικό παρνασσικό ποίημα διαθέτει, αναλογικά, όλα τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης του ρεαλιστικής ζωγραφικής, ως τέχνης εν χώρω: Στατικότητα (αιωνιτοποιημένες στο χρόνο εικόνες), αναπαραστατική πιστότητα (ακριβείς περιγραφές, σαφήνεια, καθαρά περιγράμματα), απάθεια (τα περιγραφόμενα προέρχονται από έναν αποστασιοποιημένο, προσεκτικό και συναισθηματικά αμέτοχο παρατηρητή). Γι' αυτό άλλωστε και κορυφαίοι παρνασσικοί ποιητές, όπως ο Théophile Gautier (1811-1872), παρομοιάζουν την πένα τους με πινέλο και το λεξικό με πολύτα ζωγράφου²⁷.

Το οκτάστιχο αρ. 7, από την ενόπητα *Έκατό Φωνές* της συλλογής *Ασάλευτη Ζωή* (1904), μπορεί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικό δείγμα παλαμικής πραγμάτωσης όλων των παραπάνω γνωρισμάτων του Παρνασσισμού. Το παραθέτω:

*Άγνάντια τό παράθυρο' στό βάθος
ό ούρανός, όλο ούρανός, και τίποτ' άλλο
κι ανάμεσα, ούρανόζωστον δλόκληρο,
ψηλόλιγνο ένα κυπαρίσσι τίποτ' άλλο.
Και ή ξάστερος ό ούρανός ή μαύρος είναι,
στή χαρά του γλαυκού, στής τρικυμιάς τό σάλο,
όμοια και πάντα άργολυγνεί τό κυπαρίσσι,
ήσυχο, όραίο, άπειλομένο. Τίποτ' άλλο.*

Ο παρνασσικός χαρακτήρας του ποιήματος αυτού συγκεκριμενοποιείται ειδικότερα στα εξής:

2.1. Θέμα του αποτελεί μια ρεαλιστική, καθημερινή εικόνα του εξωτερικού κόσμου, αυτό που ο Παλαμάς για πολλά χρόνια αντίκριζε από το γραφείο του, το «Κελλά» στην οδό Ασκληπιού 3, κυττάζοντας από το παράθυρό του προς τον ήλιο του απέναντί του Δημοτικού Νοσοκομείου: Ένα κυπαρίσσι να διαγράφει καθαρά το σχήμα του με φόντο τον άλλοτε γαλανό και άλλοτε μουντό ουρανό.

2.2. Το θέμα αυτό παρουσιάζεται, επιπλέον, στον αναγνώστη αμνητοποίητο σε ένα είδος ζωγραφικού πίνακα, με «κορνίζα» τού το πλαίσιο του ανοιχτού παραθύρου. Στον «πίνακα» το κεντρικό θέμα (κυπαρίσσι) διευθετείται συμμετρικά στο χώρο και καταλαμβάνει τη θέση του κεντρικού κάθετου άξονα, ενώ παράλληλα τοποθετείται και σε προοπτική: *Άγνάντια τό παράθυρο / στό βάθος / ό ούρανός, όλο ούρανός / ανάμεσα, ούρανόζωστον δλόκληρο / ψηλόλιγνο ένα κυπαρίσσι*. Ο «πίνακας» ζωτανεινεί με ζωηρές χρωματικές αντιθέσεις: *Ούρανόζωστο* (=γαλανός ούρανός / σκούρο κυπαρίσσι), *ξάστερος ούρανός / μαύρος*, ενώ όλες οι περιγραφικές λεπτομέρειες απορρέουν από οπτικές εντυπώσεις και απευθύνονται στην όραση του αναγνώστη: *Άγνάντια τό παράθυρο / στό βάθος ό ούρανός / ανάμεσα, ούρανόζωστον δλόκληρο / ψηλόλιγνο / ξάστερος ή μαύρος / γλαυκό / άργολυγνεί*. Μόνη έμμεση μείναι ήχοι: *Στής τρικυμιάς τό σάλο*, εικόνα στην οποία ωστόσο όχι μόνο συνυπάρχει αλλά και υπερέχει, με πλαίσιο μάλιστα τα συμφραζόμενα, και η οπτική εικόνα της κίνησης.

2.3. Τα ενώ που βλέπει / μιλάει αποσιωπάει από το κείμενο, κρυμμένο πίσω από το τρίτο πρόσωπο της περιγραφής του. Ο αναγνώστης αναγκάζεται να υποθέσει μόνο την παρουσία κάποιου, ο οποίος όμως κρατείται έξω από το ποίημα, αποτέλεσμα ωστόσο της παρατήρησης / ομιλίας του.

2.4. Ο αποστασιοποιημένος παρατηρητής (*Άγνάντια...*) είναι, επιπλέον, ή κατά συνέπεια, και αμέτοχος συναισθηματικά σε ό,τι βλέπει. Τίποτε στην περιγραφή του δεν δηλώνει την ψυχική του κατάσταση ή τη συναισθηματική του αντίδραση, σε μια πλήρη πραγμάτωση της παρνασσικής impassibilité. Μόνος υπαινιγμός κάποιου συναισθηματος ή *χαρά του γλαυκού* και το επίθετο *άπειλομένο*, στον τελευταίο στίχο. Η «χαρά» όμως αυτή αφορά, με τρόπο αντικειμενικό, θα έλεγε κανείς, τον κάθε άνθρωπο που κάθε φορά ανακρίνει το γαλανό ουρανό και όχι, με τρόπο εξατομικευμένο και υποκειμενικό, το συγκεκριμένο θεατή / ομιλητή του ποιήματος. Το επίθετο «άπειλομένο» (και ως ένα βαθμό και το επίθετο *ήσυχο*) παραπέμπει με τη σειρά του σε μια ψυχική κατάσταση που αποδίδεται και αυτή όχι στο θεατή / ομιλητή αλλά στο περιγραφόμενο από αυτόν αντικείμενο της φυσικής πραγματικότητας.

2.5. Από την άποψη, τέλος, της μορφής, το παλαμικό ποίημα αξιοποιεί αποτελεσματικά όλα τα γνωρίσματα της παρνασσικής ποιητικής τέχνης: Συνειπετημένη μορφή (οκτάστιχο) λιτότητα έκφρασης (τίποτε το περιττό, δυο μόνο ρήματα σ' όλο το ποίημα, κανένα στους πρώτους τέσσερις στίχους), ακριβολογία, κυριολεξία (τα επίθετα αποδίδουν στα πράγματα γνωστές ιδιότητές τους: *ψηλόλιγνο, ούρανόζωστο κυπαρίσσι, ξάστερος / μαύρος ούρανός*, ενώ το ρήμα *άργολυγνεί* παραπέμπει και αυτό σε γνωστή από την εμπειρία κατάσταση). Παράλληλα η μετρική του μορφή, προσλαμβάνομενη αδιάστα ως παραδοσιακή (αναγνωρισμο μέτρο, ισοσυλλαβία, ομοιοκαταληξία) το συνδέει επίσης με την ορθόδοξη μετρική του Παρνασσισμού.

3. Ο Συμβολισμός

Ο Συμβολισμός, όχι τόσο αντίδραση απέναντι στον ήλιο «ρεαλισμού» του Παρνασσισμού, όσο επανάσταση απέναντι στη νατουραλιστική

εωφία και πράξη, ακραίο και ριζοσπαστικό μετασηματισμό του ρεαλιστικού ιδεώδους, απορρίπτει την κλασική και μετωνυμική περιγραφή του κόσμου και επιδιώκει τη μετατόπιση σ' έναν «άλλο κόσμο» εσω της ποιητικής μετάφορας και του συμβόλου. Το συμβολιστικό στίγμα παραπέμπει σ' ένα «κόσμο ιδεών» (υπερβατικός συμβολισμός) ή τον άγνωστο και κρυφό χώρο της ανθρώπινης ψυχής (προσωπικός υμβολισμός). Ο λόγος του χαρακτηρίζεται από υπαινικτικότητα, ρυθμισμία και ασάφεια, αφού ο συμβολιστής ποιητής αναγκάζεται να σημασιοποιήσει μηχανισμούς, όπως η συνδήλωση και η μετάφορα, με τους οποίους διευρύνεται το αρχικό, κυριολεκτικό, μονοσήμαντο νόημα των αντικειμένων του εξωτερικού κόσμου, έτσι ώστε τα ίδια να ναχθούν στο ύψος πολυσήμαντων συμβόλων.

Κατεξοχήν όμως σύμβολα, αυτά που έδωσαν και το όνομά τους στο είδος αυτό, στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή της πορείας και της εξέλιξης της ποίησης, δεν είναι τόσο τα λεγόμενα συμβατικά, που ποικυπτογραφούνται εύκολα, αφού ο συμβολισμός τους, ευρύτερα ποδεκτός, τα συνοδεύει και εκτός κειμένου (π.χ. κυπαρίσσι = θάνατος, πένθος), όσο αυτά τα οποία χαρακτηρίζονται ως προσωπικά²⁸. Ο υμβολισμός των προσωπικών συμβόλων δεν είναι δεδομένος, αλλά νδεχόμενος, με την έννοια ότι είναι αποτέλεσμα τυχαίων, πολλές φορές, συνειρμών και προσωπικών συνδέσεων κατά τη διάρκεια μοναδικών διωμάτων. Έτσι τα προσωπικά σύμβολα αποικυπτογραφούνται όνο στο εσωτερικό του συγκεκριμένου ποιήματος, που αναστατώνει αι για τον αναγνώστη την ίδια διωματική ατμόσφαιρα, και ο συμβολισμός τους είναι, επομένως, εσωκειμενικός, δηλαδή ισχύει μόνο για το συγκεκριμένο ποίημα. Η προσωπική συμβολοποίηση των αντικειμένων πιτυγχάνεται, συνήθως, ύστερα από συμπαράθεση εικότων ανεξάρτητων, εκ πρώτης όψεως, και άσχετων μεταξύ τους, οι οποίες όμως, στο έλος, ενοποιούνται νοηματικά με τον αναγκαστικό παραλληλισμό τους. Από αυτή την άποψη η συνδυαστική εικονοποιία είναι σύμφυτο χαρακτηριστικό του συμβολιστικού ποιήματος.

Η προσέγγιση της υπαινικτικής συμβολιστικής ποίησης με τη μουσική, την περισσότερο υποδλητική από όλες τις τέχνες, δεν έρχεται παρά ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα, καθώς οι συμβολιστές ποιητές προσπαθούν να οικειοποιηθούν τον φόνει, κατ' αυτούς, συμβολικό χαρακτήρα των ήχων της μουσικής²⁹, αξιοποιώντας στο έπακρο τους ήχους της λώσσας και τις δυνατότητες της μετρικής. Εκείθεν και οι έντονοι ετρικο-ρυθμικοί πειραματισμοί τους, που οδήγησαν στη σταδιακή πελευθέρωση του στίχου από τους αριθμητικούς καταναγκασμούς της σφικτικής, παραδοσιακής μετρικής και στην εμφάνιση του ελεύθερου είχου³⁰.

Το οκτάστιχο, λοιπόν, που μας απασχολεί, σημαδεύει, κατά τη νόμη μου, μια ευτυχημένη στιγμή της δημιουργίας του Παλαμά, κατά ην οποία, ενώ αποκορυφώνεται η παρνασσική του τέχνη, πραγματοποιείται συγχρόνως και αποφασιστικά η μετάβαση στο Συμβολισμό. υγκεκριμένα:

3.1. Το ποίημά μας μπορεί να θεωρηθεί και ως αποτελούμενο όχι από

0. Βλ. Κωστή Παλαμά, «Ό χαμός ενός παιδιού», *Άπαντα*, 1, σ. 378 [= 10. 553].

1. Βλ. *Άπαντα*, 1, σ. 378 [= 10, σ. 553]. Πρβλ. Άννα Κατοιγιάννη, *Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και του αρχικών του 20ού αιώνα*, όπου και στη σημ. 19, σ. 171.

2. Βλ. «Τά Τραγούδια του Βασιλικού», *Άπαντα*, 2, σ. 215-226. «Ό φαίτεργικ και τό δρόμα», *Άπαντα*, 16, σ. 70-75 κ.ά.

3. Πρβλ. Νάσος Βαγενάς, «Το μυστήριο ενός ποιήματος», *εφ. Το Βήμα*, 27 Ιανίου 1993.

4. Πρβλ. τον ίδιο χαρακτήρισμό για το Συμβολισμό σε όσα γράφει ο Ιωάννης αναφερόμενος στο *Τραγούδι του Λίνου* του Κωνσ. Ιατζίδου: «Τά ύπνοσύμενα, τό μυστήριο (...), τό σκιάφωτο: Ξεμυτίζει ωτικός ό συμβολισμός». (*Άπαντα*, 8, σ. 427. Η υπογράμμιση δική μου).

5. Βλ. Damian Grant *Ρεαλισμός*. Μετάφραση: Ίουλιέττα Ράλλη-Καίτη Ιατζίδημου. «Η γλώσσα της κριτικής», *Έρμης*, Αθήνα 1972, σ. 36-37.

6. Πρβλ. πρόχειρα: «The Parnassian poetry (...) confined itself to escriptions of nature, remarkable for their static, pictorial quality (...), or to vocations of a historic (...) or archaeological past; or it attempted to convey



philosophical conceptions, often pessimistic». (*The Oxford Companion to French Literature*. Sir Paul Harvey and J.E. Heseltine, eds., Oxford University Press, 1969, σ. 539). Δεν ανταποκρίνεται, επομένως, στα πράγματα ο ισχυρισμός του Γ. Βελουδή ότι οι παρνασσικοί ποιητές περιγράφουν «κατά προτίμηση τεχνητά αντίκείμενα, πλάκες και άλλα αντίκείμενα τέχνης, ιδιαίτερα μικροτεχνουργήματα, όπως οι «δαχτυλιδωπέρες» του Gautier και οι «Σκαρβαίον» του Γρυπάρη», που περιορίζει αυθαίρετα την παρνασσική θεματική, προκειμένου να αντιδιασταλεί η παρνασσική φάση της ποιητικής δημιουργίας του Κ. Χατζόπουλου από τον Παρνασσισμό ως ρεύμα. (Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Τά ποιήματα*, όπου και στη σημ. 2, σ. 23. Η υπογράμμιση δική του). Στο σημείο αυτό χρήσιμες είναι οι ακόλουθες διευκρινήσεις: α) Η συλλογή του Gautier πήρε τον τίτλο *Emaux et Camées* (*Σμάλτα και Δαχτυλιδωπέρες*) όχι γιατί σ' αυτήν περιγράφονται «μικροτεχνουργήματα», αλλά γιατί σ' αυτήν, κατά ομολογία του ίδιου του Gautier, η δουλειά του ποιητή / τεχνίτη παραλληλίζεται με τη δουλειά του χρυσοκόου που επεξεργάζεται προσεκτικά πολύτιμα μέταλλα και πολύτιμους λίθους. (Théophile Gautier, *Rapport sur les progrès de la poésie*, στο: *Recueil de Rapports sur les progrès des Lettres et des Sciences en France*, Imprimerie Royale, Paris 1868, σ. 87).

β) Στην ίδια συλλογή, δείγμα ωστόσο του πιο ορθόδοξου Παρνασσισμού, δεν περιγράφεται ούτε ένα «μικροτεχνουργήμα» - όπως, εξάλλου και στους *Σκαρβαίον* του Γρυπάρη, από όπου, βέβαια, απουσιάζουν θεματικά και τα άλλα «αντίκείμενα τέχνης» - ενώ περιλαμβάνονται πολλές περιγραφές της φύσης. (Πρβλ. π.χ. τα ποιήματα *Premier sourire du printemps*, *Tristesse en mer*, *Fumée*, *Fantaisies d'hiver*, κ.ά.). Οι σσηνές από τη φύση καλύπτουν, άλλωστε, και μεγάλο μέρος της θεματικής και άλλων κορυφαίων παρνασσικών ποιητών, όπως π.χ. του Lecomte de Lisle, γεννημένου στο νησί Réunion, ανατολικά της Αφρικής, και διαμορφωμένου μέσα στην εξωτική ομορφιά και τη γοητεία της φύσης του. (Πρβλ. π.χ. τα ποιήματα *Dans le ciel clair*, *Midi*, *La fontaine aux lianes*, *Les éléphants*, κ.ά., από τα ωραιότερα και γνησιότερα του ποιητή αυτού και τα οποία πρόσθεσαν ένα στοιχείο εξωτισμού στο παρνασσικό corpus των περιγραφών από τη φύση).

Τέλος, μια και ο λόγος είναι περί Παρνασσισμού γενικά, και αντί για οποιαδήποτε απάντηση σε όσα, αυθαίρετα και πάλι, συμπεραίνει ο Γ. Βελουδής με αφορμή τις απόψεις μου για τον παρνασσισμό του Καβάφη (Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Τά ποιήματα*, όπου και στη σημ. 2, σ. 22 σημ. 9), παρακαλώ τον (καλόπιστο!) αναγνώστη να (ξανα)διαβάσει απλώς το άρθρο μου - με τις παραπομπές του, φυσικά: Ελένη Πολίτου - Μαμαρινού, «Ό Καβάφης και ο γαλλικός Παρνασσισμός», στο: *Πρακτικά Τριτου Συμποσίου Ποίησης*. Γνώση, Αθήνα, 1984, σ. 315-346.

27. Βλ. Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme*. Armand Colin, Paris 1967, σ. 18-19.

Λεπτομερέστερα για τον Παρνασσισμό ως θεωρία και πράξη μιας ολόκληρης ποιητικής σχολής βλ. Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme*, όπου παραπ. σ. 3-78. Έλένη Πολίτου - Μαμαρινού, «Ό Κωστής Παλαμάς και ό γαλλικός Παρνασσισμός», όπου και στη σημ. 12, σ. 23-103.

28. Για τη διάκριση, γενικά, συμβατικών/προσωπικών συμβόλων βλ. Αήμηα «Symbole», Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1981, σ. 1080-1089.

29. Πρβλ. Δημ. Α. Χαμουδάπουλος, «Μουσικοί ήχοι - Σύμβολα», *Νέα Έστία* (Χριστογένενα 1953, αφιέραμα στο Συμβολισμό), σ. 197-199.

30. Πρβλ. Άννα Κατοιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα», όπου και στη σημ. 19, σ. 161-168.

Για την ποιητική θεωρία και πράξη του Συμβολισμού βλ. γενικά: Charles Chadwick, *Συμβολισμός*. Μετάφραση: Στέλλα Άλεξοπούλου. «Η γλώσσα της κριτικής», Έρμης, Αθήνα 1978.

μία αλλά από δύο ανεξάρτητες, εκ πρώτης όψεως, και μάλιστα αντίθετες, μεταξύ τους εικόνες: Ένα κυπαρίσσι με φόντο τον καθαρό γαλιανό ουρανό (ή ξάστερος ο θορακός, στη χαρά του γλαυκού) / ένα κυπαρίσσι με φόντο το σκοτεινό ουρανό (ή μαύρος είναι, στής τρικυμιάς τό σάλο). Ο αναγνώστης, στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει τη συνύπαρξή τους στο ίδιο κείμενο και να το εξομαλύνει, συνδέει τις εικόνες και τις ενοποιεί με βάση το κοινό ποσοστό νόημα που υπόκειται και στις δύο: "Όμοια και πάντα ἀργολυγεί τό κυπαρίσσι... Με τον εντοπισμό όμως και την υπογράμμιση της μόνιμης αυτής, μέσα στη γενική αλλαγή και ροή, ιδιότητας του κυπαρισσιού, έρχεται αναπόφευκτα στην επιφάνεια και ο συμβολικός συμβολισμός του: ο θάνατος και το πένθος είναι η μόνιμη μόνιμη πραγματικότητα, μέσα στην άεση αλλά φαινομενική αλλαγή της ζωής και του κόσμου. Αρχίζουν έτσι να εμφανίζονται σταδιακά στο κείμενο σημασίες που πληροφορούν και για άλλα πράγματα, πέρα από αυτά για τα οποία γίνεται φανερά λόγος. Οι σημασίες αυτές, που αποκρυσταλλώνονται, από τις ρητά δηλωμένες αλλά με τρόπο υπαινικτικό, προστίθενται στο αρχικό κυριαρχικό και μονοσημαντικό νόημα του ποιήματος και το διευρύνουν. Από την κρίσιμη αυτή στιγμή και πέρα ο αναγνώστης δεν έχει παρά να ακολουθήσει το δρόμο που του ανοίγεται, και αυτό πραγματικά κάνει κατά την ερμηνευτική διαδικασία και με την αναγνωστική του δραστηριότητα: Αξιοποιώντας τη δυνατότητα σημασιολογικής διεύρυνσης που του παρέχεται, συνδέει αναλογικά το κεντρικό θέμα του ποιήματος, το κυπαρίσσι, με άλλα πράγματα ή με καταστάσεις που δεν μνημονεύονται στο κείμενο: Όπως το κυπαρίσσι που... (κάνει αυτό και είναι το άλλο) έτσι και... (ποιος;... κάνει και είναι... τι;).

Αυτός ο δεύτερος όρος της σύγκρισης, που απουσιάζει φανερά από όλο το ποίημα, υποδηλώνεται και υποβάλλεται τελικά στον τελευταίο μόνο στίχο με τη μεταφορά *ἀτελειωμένο*. Η μεταφορά μάλιστα αυτή, μοναδική όπως είναι σε όλο το ποίημα, δημιουργεί και κάποια έκκληση στον αναγνώστη και αμηχανία, γιατί σε ένα πρώτο στάδιο φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με όσα αυτός έχει ως τώρα πληροφορηθεί ρητά, ότι δηλαδή, ο λόγος είναι απλώς για ένα κυπαρίσσι. Ένα δέντρο, όμως, δεν μπορεί να είναι *ἀτελειωμένο*, γιατί είναι άψυχο... Κι αν μπορεί να αισθάνεται, γιατί είναι *ἀτελειωμένο*, αφού είναι π.χ. *ωραίο*... Κι αν, τελικά, είναι *ἀτελειωμένο*, πώς μπορεί να είναι *ήσυχο*; κ.λπ. Τα ερμηνευτικά αυτά προβλήματα ανακύπτουν στο βαθμό που θεωρηθεί ότι το επίθετο *ἀτελειωμένο* «μεταφέρει» απλώς ανθρώπινα, γενικά, συναισθήματα, σε ένα άψυχο αντικείμενο. Σε ένα δεύτερο ωστόσο στάδιο, η μεταφορά αυτή, λειτουργώντας, μέσω της προσωποποίησης, σύμφωνα άλλωστε και με τον παλιό καλό ορισμό, ως μη διατυπωμένη *παρομοίωση* ανάμεσα στο φυσικό / άψυχο στοιχείο και στο ανθρώπινο / έμψυχο, τα οποία συναιρεί, οδηγεί τον αναγνώστη να παραλληλίσει το εξωτερικό, άψυχο αντικείμενο με τη μόνη ανθρώπινη «καρουθίδα» στο κείμενο, τον αόρατο αλλά υπαρκτό μολιτή: Το κυπαρίσσι είναι *ἀτελειωμένο*, όπως είναι *ἀτελειωμένος* και αυτός που το παρατηρεί και το περιγράφει. Αποτελεί, επομένως, αντικειμενική συστοιχία του εξωτερικού κόσμου προς την ψυχική του κατάσταση. Αυτό το επίθετο, δευτερογενές, μεταφορικό νόημα με το οποίο περιβάλλεται τώρα το συγκεκριμένο αντικείμενο, το κυπαρίσσι, και με το οποίο παρατίθεται και σε κάτι άλλο έξω και πέρα από τον εαυτό του, αποτελεί ακριβώς και το συμβολισμό του. Με την αποκρυσταλλοποίησή του αίρονται και τα ερμηνευτικά προβλήματα που επιστημάνθηκαν παραπάνω.

Από τη στιγμή τώρα που τεχνήντως και από δρόμο έμμεσο και λοξό η ψυχική κατάσταση του ομιλητή και η προσωπική του συγκίνηση διοχετεύονται στο ποίημα και έρχονται στο προσκήνιο, ενώ ο ίδιος διατηρείται πάντα, ως «εγώ», στο παρασκήνιο, ο αναγνώστης οδηγείται και στην ερμηνεία ότι ο θεατής / ομιλητής προσλαμβάνει ως «*ἀτελειωμένο*» το κυπαρίσσι, όχι γιατί αυτό είναι πράγματι έτσι, αλλά γιατί ο ίδιος βρίσκεται σε κατάσταση τέτοιας και τόσης *ἀτελειωσίας*, ώστε την προβάλλει και στον εξωτερικό κόσμο. Στη δεύτερη αυτή περίπτωση, και με τη βοήθεια, και πάλι, της μεταφοράς, η αρχική ρεαλιστική εικόνα αποκτά πρόσθετο νόημα και λειτουργεί πλέον, ακόμα μια φορά, ως σύμβολο. Δεν κάνω λάθος, πιστεύω, αν υποστηρίξω ότι ο Παλαμάς εδώ χρησιμοποιεί και τους δύο συλλαβικούς τρόπους συμβολοποίησης μιας εικόνας, όπως τους όρισε ο Mallarmé: «Το σύμβολο είναι η τέλεια χρήση ενός μυστηριώδους μηχανισμού: Πώς, παραλλάσσοντας βαθμια-

ια ένα αντικείμενο, να φανερώσεις μια ψυχική κατάσταση ή, αντίστροφα, πώς ξεκινώντας από ένα μόνο αντικείμενο, να ανάγεις, με μια σειρά αποκρυσταλλοποιήσεων, σε μια ψυχική κατάσταση»³¹.

3.2. Το σύμβολο του ποιήματος μπορεί, επιπλέον, να θεωρηθεί και καθαρά *προσωπικά*, δημιουργήμα δηλαδή μοναδικό του ποιητή και του ποιήματος, αφού το συγκεκριμένο κυπαρίσσι δεν χρησιμοποιείται και, ή μόνο, με το γνωστό, συμβατικό συμβολισμό του (θάνατος, πένθος), αλλά με το καινούργιο νόημα που του απέδωσε κάποια στιγμή ο ποιητής, κάτω από την επίδραση και την πίεση ειδικής ψυχικής κατάστασης. Αυτό, λοιπόν, που προσωπικά για τον Παλαμά, στο συγκεκριμένο όμως ποίημα και όχι γενικά, φαίνεται να συμβολίζει το κυπαρίσσι, θα μπορούσε να συνοψιστεί -ατελέστατα, φευ!- ως εξής: *Ατελεισία αλλά και ήσυχη εγκατέρευση αυτού ο οποίος, κλεισμένος εκούσια ή ακούσια, εδώ μέσα (στο «Κέλλι»...), περιορίζεται, εκούσια ή ακούσια, στο ρόλο θεατή αποκομμένου από τη ζωή που, ήσυχη ή ταραγμένη, χαρούμενη ή θλιβερή, πάντα όμως αληθινή, κυλάει ερμηνη του εκεί έξω...*

3.3. Σε ό,τι αφορά ειδικά τη μετρικό-ρυθμική οργάνωση του ποιητικού λόγου στο οκτάστιχο μας, μπορεί κανείς άνετα να επιστημάνει τη σύμφωνη με την πρακτική του Συμβολισμού χαλάρωση των δεσμών της παραδοσιακής μετρικής. Αυτή έρχεται ως αποτέλεσμα της σχετικής ανισοσυλλαβίας των στίχων (11-13 συλλαβές), της ανεμμένης ομοιοκαταληξίας (στους ζυγούς μόνο στίχους), των μετρωτών παρατονισμών (στ. 7,8), της ποιικιλίας ως προς τον αριθμό και τη θέση των τομών (στ. 1,2,6) και της ισχυρής εσωτερικής στίξης (στ. 1, σε συνδυασμό με διασκελισμό, 4).

Οι ποιητικές αυτές ηχητικές δομές *αμβλύνουν το μονότονο* και *προβλήνουν* μετρικό ρυθμό και δημιουργούν, τελικά, ένα ρυθμό διακυμαινόμενο, ο οποίος συνοδεύει με τρόπο αρμόζοντα και υποβλητικό το παρόν σε όλο το ποίημα θέμα της *μετάπτωσης*, της ροής και της αλλαγής. Από την άλλη μεριά η *επανάληψη*, σε όλο επίσης το ποίημα, μονάδων από διάφορα γλωσσικά επίπεδα (φθόγγων, λέξεων, φράσεων, οι τελευταίες στην εμβληματική θέση ομοιοκαταληξίας, και μάλιστα ταυτολογικής), δημιουργεί ακουστικές εντυπώσεις που παραπέμπουν, από μόνες τους, σε μια μοιραία επαναλαμβανόμενη και γ' αυτό *ἀτελειωτική* πραγματικότητα. Αυτού του είδους όμως η «*μουσική επένδυση*» του ποιητικού τους θέματος, επιδίωκαν, αν δεν κάνω λάθος, και οι Γάλλοι συμβολιστές ποιητές, όταν ζητούσαν να ξεναπαύουν από τη Μουσική «ό,τι τους ανήκει»³².

4. «Στή βαριά σκιά του Παλαμά»

4.1. Η ανάδειξη της συμβολιστικής πλευράς του παλαμικού ποιήματος, που εξετάσαμε, μας επιτρέπει να κατανοήσουμε, γιατί ο Ναπολέον Λαπαθιώτης (1893-1943), ποιητής της δεύτερης γενιάς των Ελλήνων συμβολιστών, γράφει το 1932 ένα ποίημα, το *Νυχτερίνο II*, το οποίο αποτελεί παραλλαγή του παλαμικού πάνω στο ίδιο θέμα:

ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ II

Ένα φεγγάρι πράσινο, μεγάλο,
πὸν λάμπει μὲς στὴ νύχτα, - τίποτ' ἄλλο.

Μιά φωνή, πὸν γροικιέται μὲς στὸ σάλο,
καὶ πὸν σὲ λέγο παύει, - τίποτ' ἄλλο.

Πέρα, μακρὰ, κάποιον στερεὸν σινιάλο
τοῦ βαποριστῆ πὸν φεγγεῖ, - τίποτ' ἄλλο.

Καὶ μόνο ἓνα παράπονο μεγάλο,
στὰ βάθη τοῦ μυαλοῦ μου. - Τίποτ' ἄλλο³³.

Στο ποίημα αυτό, δείγμα κατά τη γνώμη μου από τα καθαρότερα του ελληνικού Συμβολισμού, γραμμένο, ίσως, ως πρόθεση, σε αντιδιαστολή και ανταπαράθεση με τον Παλαμά, ο Λαπαθιώτης δεν κάνει στην πραγματικότητα τίποτ' άλλο από το να αναπτύσσει, με περισσότερη άνεση, και να προωθή, προς την ίδια κατεύθυνση και με τον ίδιο τρόπο, όλα όσα υπάρχουν ήδη στο παλαμικό ποίημα: Σειρά (τώρα) *ἀποδεδειγμένη* μεταξύ τους εικόνων από τον εξωτερικό κόσμο, σταδιακά



συμβολοποίησή τους, με βάση το κοινό ποσοστό συνδηλούμενης σημασίας (αίσθημα απόστασης και απομόνωσης από τη ζωή), τελική μετάβαση από τον υπαρκτικό, αντικειμενικό κόσμο, στον υποκειμενισμό, τον φημισμένο και το παράνομο του ομιλήτη κ.α. Από το παλαμικό ποίημα εξέλλαν ο Λαπαθιώτης διανέμεται και την οκτάστιχη μορφή (σε δίστυχα, τώρα), και το μέτρο και την ομοιοκαταληξία (χαρακτηριστικό το ζεύγος *σάλο / τίποτ' άλλο*).

4.2. Τόσο η μετάβαση από τον Παρνασσισμό στο Συμβολισμό, που είδαμε να πραγματοποιείται «νεκραισθητικώς» στο ποίημα του Παλαμά, όσο και η, εσωτερική κυρίως, σχέση του με το ποίημα του Λαπαθιώτη, γίνονται εμφανέστερες, αν και τα δυο ελληνικά ποιήματα συγκριθούν με ένα πολύ γνωστό ποίημα του Paul Verlaine (1844-1896), το οποίο, ανάλογο καθώς είναι από πολλές απόψεις με καθένα από αυτά (εικονοποιία, παράνομο ενός «εγώ» αποκομμένου από τη ζωή, που συνεχίζεται έξω και μακριά από αυτό, ταυτολογικές ομοιοκαταληξίες κ.α.), φαίνεται να τα εμπεριέχει δυνάμει.³⁴

Το παραθέτω:

*Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.
La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.
Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.
Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?*

(*Sagesse*, III, VI)³⁵

5. Επίλογος

Η περίπτωση του Λαπαθιώτη μου δίνει την καλή ευκαιρία να υποστηρίξω, τελειώνοντας, ότι οι Έλληνες συμβολιστές, όσο κι αν αμφισβητούν την ποίηση του Παλαμά³⁶, όσο κι αν αναμετρώνται και αντιδικούν μαζί της³⁷, σαν παιδιά που για να ανδραπούν και να ωριμάσουν πρέπει να αποανάξουν την πατρική κληρονομία, στην πράξη ακολουθούν, προωθώντας τον δέσκα, τον παλαμικό *λυρισμό του εγώ* όπως αυτός εκδηλώνεται στον *Τάφο*, στους *Ταμβούς και Ανάκαιτους*, στην *Ασάλευτη Ζωή*, στους *Καμηούς της Λιμενοθάλασσας* κ.α. Σ' αυτόν δρισκούν δείγματα δημιουργικής, καθαύτως προσωπικής, αγνώστης του κόσμου, γνήσιας συγκίνησης, μελαγχολικού στοιχασμού, ακόμα και σάτυρας και σαρκασμού, αλλά και πλούσια και υπαινικτικά συμβολοποιημένη εικονοποιία και ποικίλων μορφών ρυθμικότητας και μουσικότητας, εντοπίζουν δηλαδή όλα όσα θα αποτελέσουν τα κύρια γνωρίσματα της ποίησης και της τέχνης τους. Παράλληλα, επωφελομένοι από το τεράστιο όσο και πεισματικό παλαμικό άνοιγμα προς τις λογοτεχνίες και τα ρεύματα της Ευρώπης, διευρύνουν ακόμη περισσότερο τον ποιητικό τους ορίζοντα προς τον ευρωπαϊκό Συμβολισμό, κυρίως το γαλλικό και γαλλόφωνο, και συνθέτουν, τελικά, μια χαμηλόφωνη ποίηση πηγαιού λυρισμού, που διακρίνεται για την πρωτότυπη εικονοποιία και τη μουσικότητα του λόγου της. Δημιουργεί έτσι ο καθένας τους έργο διαφορετικό από το συνολικό παλαμικό ή από χαρακτηριστικές τάσεις και όψεις του, το οποίο όμως δεν είναι και αυτόνομο και ανεξάρτητο σε σχέση με αυτό.

Δέχεται κάποιος ο Παλαμάς πως «ή δόξα ενός ποιητή συχνά περνά περνά τρία στάδια. Τό πρώτο: παθητικός θαυμασμός, ή λατρεία. Τό δεύτερο: παραμέρισμα του ποιητή, κάτι σαν καταφρόνηση. Τό τρίτο: ή δικαιοσύνη. Ο ποιητής (...) ξαναθαυμάζεται. Μά ο θαυμασμός τότε μέσα στο εργαστήρι της κριτικής μετρημένος, ενεργός»³⁸. Έχω τη

γνώμη πως ήρθε και ο καιρός και η ποίηση του ίδιου του Παλαμά, περνώντας στο τρίτο της στάδιο, να αρχίσει να μετριέται δίκαια στο «εργαστήρι της κριτικής».³

31. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean - Aubry. Gallimard, Paris, 1945, σ. 869. Η μετάφραση δική μου.

32. Ανδρέα Καραντιώτη, «Ο Άλμπερ Τιμποντέ και ο Πιόλ Βαλερύ για τον γαλλικό συμβολισμό», *Νέα Έστια* (Χριστούγεννα 1953, άφιξερομα στο Συμβολισμό), σ. 178.

33. Ναπολέων Λαπαθιώτης, *Τά ποιήματα*. Εισαγωγή - σχόλια - παρουσίαση: Άρης Δικταίος. Έκδοτικός οίκος Γ. Φέξη, Άθήνα 1964, σ. 176. Βλ. και το σχετικά σχόλιο, σ. 270.

34. Ο Παλαμάς έχει μάλιστα μεταφράσει με τον τίτλο *Ο σφραγός* το ποίημα αυτό (α' δημοσίευση της μετάφρασης: 1916, άλλων όμως ποιημάτων του Verlaine: 1901, 1902. Βλ. λ. 3236, 3237, 3248 στη *Βιβλιογραφία* του Γ.Κ. Κοτσικαλή, *Νέα Έστια* (Χριστούγεννα 1943), σ. 463, 464) και η μετάφρασή του, με τις άλλες από τον Verlaine, περιλαμβάνεται στην *Ξανατονημένη Μουσική*. (*Άπαντα*, 11, σ. 305).

35. Το ποίημα από τον Verlaine, από τη συλλογή *Sagesse* (1880), είναι γραμμένο, σύμφωνα με σχόλιο του ίδιου, στο κελλί μιας πραγματικής φυλακής (Σεπτέμβριος 1873), όπου πέρασε δύο αδιάλητα χρόνια, ύστερα από τον κρυβολισμό του εναντίον του Rimbaud (Βρυξέλλες, 10 Ιουλίου 1873. Βλ. σχετικά Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, Gallimard, Paris 1962, σ. 1131).

Δεν είναι άσχετο με το θέμα μας αν προσθέσω ότι, όπως είναι γνωστό, ο Verlaine, που συνεργάστηκε στην πρώτη συλλογική έκδοση των παρνασσικών ποιητών *Le Parnasse Contemporain* (1866), ακολουθεί πιστά το παρνασσικό ιδεώδες στις δυο πρώτες, νεανικές του συλλογές (*Poèmes saturniens*, 1866 και *Fêtes Galantes*, 1869), πριν εξελιχτεί σε φανατικό πολέμο του και αναγνωρισμένον ερμηνευτή του Συμβολισμού.

36. Πρβλ. Ξ.Α. Κοκόλης, «Οι προσλημματισμοί της κριτικής και ο Παλαμάς, 1880-1910», στο: *Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα*. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, Άθήνα 1981, σ. 129-135.

37. Πρβλ. π.χ. του Λαπαθιώτη: *Τί κι αν ή μοίρα μās στεφάνωσε / με τ' άσπρα ρόδα των λάβων / Είναι τά πάντα μās άνημπορα / για τίς πορφύρες των θριάμβων ...* ως αντιπαράθεση στο παλαμικό: *Ταυριασμένοι οι Άνάκαιτοι / γενναία με τούς Λάβους, / σίχων ύψωσαν τρόπαια / και τραγουδιών θριάμβους*. (Ελλι Φιλοκρίτου, «Why the Post-Symbolists Have No Symbols», *Journal of Modern Greek Studies*, 10 (1992), σ. 236). Πρβλ. και τους παλαμικούς τίλους *Τραγούδια της Πατρίδας*, της δραβευμένης στον Φιλαδέλφειο Ποιητικό Άγώνα του 1920 συλλογής του Καραντιώτη, και *Ηρωϊκή Τριλογία*, ενότητας από τρία σονέτα της συλλογής του ίδιου *Ελεγεία και Σάτυρες*. Βλ. όσα σχετικά σημειώνονται από τον Γ.Π. Σαββίδη, Κ.Γ. Κορνωτάκης, *Τά Ποιήματα* (1913-1928). Έκδοσεις Νεφέλη, Άθήνα 1992, σ. 313-314, 347-348.

38. *Άπαντα*, 8, σ. 203.