

ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ

ΣΤΙΧΟΥ

ΚΑΙ Η ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ

ΚΡΙΤΙΚΗ

Ρούσου Βαρβάρα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- Πρόλογος

- Εισαγωγή

A. Η ΠΡΩΤΗ ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΟΡΩΝ

- Οι πρώτες εμφανίσεις του όρου *ελεύθερος στίχος* στην Ελλάδα

- Η χρήση (ή μετάφραση) παρόμοιων όρων

B. ΕΛΕΥΘΕΡΩΜΕΝΟΣ ΣΤΙΧΟΣ

- Ορισμός και γραμματολογικό πλαίσιο του ελευθερωμένου στίχου- τα όριά του

- Η σύγχυση των όρων ελευθερωμένος και ελεύθερος στίχος

- Η σχέση ελευθερωμένου στίχου και συμβολισμού

- Η χρήση του ελευθερωμένου στίχου από τον Παλαμά και οι μετρικές αντιλήψεις του ποιητή

- Η περίπτωση του Καβάφη : ένα βήμα πλησιέστερα στον ελεύθερο στίχο

Γ. ΜΕΤΑΞΥ ΕΛΕΥΘΕΡΩΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΣΤΙΧΟΥ

- Βάρναλης

- Σικελιανός

- Καρυωτάκης : η υπονόμηση της αυστηρά έμμετρης ποίησης

Δ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΣΤΙΧΟΣ

- Εισαγωγικά

- 1916 : μια προδρομική εμφάνιση

- Γραμματολογικό πλαίσιο της εμφάνισης του ελεύθερου στίχου στη δεκαετία του 1920

- Οι πρώτες εμφανίσεις του ελεύθερου στίχου

- Η στάση της κριτικής στα χρόνια 1919-20

- Πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο

- Γραμματολογικό πλαίσιο του ελεύθερου στίχου στη δεκαετία του '30

- 1930 : η επίσημη –και θορυβώδης- πρώτη του ελεύθερου στίχου

- 1931 : η προϊούσα διάδοση

- Η κριτική των ετών 1930-32

- 1933-1940 : τα χρόνια της κυριαρχίας

- Η κριτική των ετών 1933-40

- Επίλογος

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το θέμα της παρούσας εργασίας αφορά τις πρώτες εμφανίσεις του ελεύθερου στίχου και την θετική ή αρνητική υποδοχή του νέου στιχουργικού είδους από την κριτική.

Ο ελεύθερος στίχος, ως μορφολογική αλλαγή που καθόρισε την εξέλιξη της ποίησης, από τα τέλη του 19^{ου} και ιδίως στον 20^ο αιώνα, δεν αποτελεί φαινόμενο μεμονωμένο, αλλά εντάσσεται σε ένα πλέγμα μεταβολών που αφορούν ολόκληρη την τέχνη και παρουσιάστηκαν την ίδια περίπου εποχή, ως αποτέλεσμα γενικότερων αλλαγών σε όλους τους τομείς της ζωής. Πρόκειται επίσης για φαινόμενο που παρουσιάστηκε στην ποίηση όλων των γλωσσών, λιγότερο ή περισσότερο, νωρίτερα ή κάπως αργότερα, ανάλογα με τις συνθήκες.

Εκ πρώτης όψεως το θέμα των πρώτων εμφανίσεων του ελληνικού ελεύθερου στίχου δίνει την αίσθηση ότι εμπίπτει σε χώρους λογοτεχνικής ιστορίας ή μάλλον μετρικολογικής ιστορίας. Ωστόσο, όπως υποστήριξαν κάποιοι μελετητές¹, «Η μετρική δεν λειτουργεί ανεξάρτητα από το νόημα», πράγμα που σημαίνει ότι η ιστορία της ανάδυσης και καθιέρωσης του ελεύθερου στίχου δεν είναι ανεξάρτητη από τη νοηματική εξέλιξη και αλλαγή στο επίπεδο σημαινομένων της νεώτερης ποίησης, αυτής που ονομάζουμε μοντέρνα. Και περαιτέρω, μια τέτοιου εύρους και σημασίας αλλαγή στην ποιητική φόρμα, δεν συνοδεύεται μόνον από αλλαγές περιεχομένου, αλλά, το σημαντικότερο, από μετατόπιση αντιλήψεων για την ίδια την ουσία του ποιητικού λόγου. Όπως θα διαφανεί από την εξέταση της πορείας προς τον ελεύθερο στίχο η σταδιακή επικράτηση των νέων απόψεων περί ποίησης, δεν υπήρξε απρόσκοπτη.

Βέβαια, στα σχετικά στενά πλαίσια της εργασίας αυτής, θα επικεντρωθούμε στις μορφολογικές αλλαγές στην νεοελληνική ποίηση και θα επιχειρήσουμε να καταγράψουμε την πορεία τους, κάνοντας επιδερμικές νοηματικές προσεγγίσεις στα ποιητικά κείμενα που υπήρξαν καθοριστικά για την εμφάνιση και διάδοση του ελεύθερου στίχου. Ο σκοπός της μελέτης δεν είναι να καταγράψει μόνο τις πρώτες παρουσίες του καθαρά ελεύθερου στίχου, αλλά να διερευνήσει τις διεργασίες που οδήγησαν στην καθιέρωση του στιχουργικού αυτού είδους. Στην ιστορία της εμφάνισης του ελεύθερου στίχου έχει σχολιαστεί και αναλυθεί η συμβολή της γενιάς του '30, των μοντερνιστών, αλλά έχει σχεδόν πλήρως παραγνωριστεί το προηγούμενο εξελικτικό στάδιο, ο ελευθερωμένος στίχος, που μεσολάβησε για την μετάβαση από την αυστηρά έμμετρη ποίηση της παράδοσης στον ελεύθερο στίχο. Στην εργασία αυτή θα εξετάσουμε τις συνθήκες, τους όρους παρουσίας, αλλά και τους κυριότερους εκπροσώπους του ελευθερωμένου στίχου. Έτσι, παρουσιάζονται τα εξελικτικά στάδια της μορφολογικής απελευθέρωσης της ποίησης από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1930, οπότε και καθιερώθηκε η ελευθερόστιχη ποίηση.

Σύντομη και σχετικά επιφανειακή θα είναι, αναγκαστικά, και η εξέταση της μετρικής συγκεκριμένων ποιητών. Θα περιοριστούμε στην περιληπτική

¹ Ducrot & Todorov 1981, στο Mackridge 1990 : 97

παρουσίαση στοιχείων που αποδεικνύουν την πρωτοτυπία και ιδίως τη συνεισφορά κάθε ποιητή στην υπόθεση της ελευθέρωσης των μορφών ‘εξάλλου για τους περισσότερους από αυτούς έχουν γραφτεί ειδικές μελέτες. Θα πρέπει στο σημείο αυτό να τονίσουμε ότι η εντύπωση πως ο ελεύθερος στίχος δεν είναι περιγράψιμος και δεν εμπίπτει σε κανενός είδους μετρικολογική ανάλυση, παραπλάνησε όχι μόνον τους αναγνώστες, αλλά και τους κριτικούς, και τους φιλόλογους, γεγονός που οδήγησε στον μαρασμό των μετρικολογικών σπουδών στην Ελλάδα από το 1930, περίπου και εξής, και στην αίσθηση ότι ο ελεύθερος στίχος ανέκυψε αιφνιδίως και ως δια μαγείας εκείνα τα χρόνια. Η πλάνη άρχισε να διαλύεται τα τελευταία χρόνια, όταν ξεκίνησε η έρευνα για την απαρχή των μορφολογικών αλλαγών στην νεοελληνική ποίηση και, γενικότερα, οι εμπειριστατωμένες μελέτες γύρω από τον ελεύθερο στίχο.

Παράλληλα με την απόπειρα να αποδώσουμε την ιστορία του ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου, θα αφιερώσουμε σελίδες της μελέτης αυτής στην παράθεση και τον σχολιασμό κριτικών κειμένων που αφορούν στην υποδοχή του ελεύθερου στίχου. Όπως και παραπάνω αναφέρθηκε, η βαθμιαία εξάπλωση της ελευθερόστιχης ποίησης δεν υπήρξε αποδεκτή από τους νεοέλληνες κριτικούς και το κοινό και συχνά αντιμετωπίστηκε εχθρικά. Δεν έλειψε φυσικά και η *altera pars* ‘κριτικές ευνοϊκές για την ελευθερόστιχη ποίηση υπήρξαν, όπως και άλλες που εξέφραζαν την εφεκτική στάση των συγγραφέων τους για την νέα στιχουργία και, ευρύτερα, την νέα ποίηση.

Παρόλα αυτά, ο ελεύθερος στίχος επικράτησε και έγινε μάλιστα ο σχεδόν αποκλειστικός τρόπος εκφοράς του ποιητικού λόγου έως και σήμερα, χωρίς να παραβλέπουμε τις κάθε είδους ακρότητες στην ποιητική έκφραση, αλλά και την πρόσφατη τάση επαναφοράς παραδοσιακών μέτρων και μορφών. Όπως ο Roman Jakobson είχε γράψει «Αν οι βίαιες πράξεις εναντίον της καθεστηκυίας μετρικής τάξεως αποκτήσουν ρίζες, γίνονται αυτές πια μετρικοί κανόνες»² ‘ο ελεύθερος στίχος, παρόλη την επαναστατική ορμή με την οποία εισέβαλε στην ποίηση ανατρέποντας τα κατεστημένα, έγινε και αυτός με τη σειρά του καθεστώς.

² Jakobson 1998 : 76

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πολιτική, κοινωνική, οικονομική εξέλιξη δεν βασίζεται στο αιφνίδιο, αναίτιο και μεμονωμένο συμβάν, αλλά είναι προϊόν αλληλένδετων γεγονότων που συμπλέκονται μεταξύ τους και συντελούν στην ιστορική ανέλιξη. Σε κανένα πεδίο της ανθρώπινης δράσης, το γεγονός δεν αντιμετωπίζεται αποσπασμένο από το σύνολο, αλλά εξετάζεται στο πλέγμα σύνθετων σχέσεων, που καθιστούν τα συμβάντα αλληλοεξαρτώμενα.

Η τέχνη, ως ένας από τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας, ως μια κοινωνική εκδήλωση και αυτή, δεν βρίσκεται αποκομμένη από κάθε άλλο φαινόμενο της ζωής. Αποτελεί κοινό τόπο η ρήση ότι η τέχνη απηχεί έντονα την εποχή και την κοινωνία που την παράγει. Κάθε μεταβολή στην πολιτική, οικονομική, κοινωνική ζωή, διαφαίνεται στην τέχνη. Όμοια, και η επιστημονική πρόοδος έχει την αντανάκλασή της στην τέχνη. Το ερώτημα που θα μπορούσε να τεθεί είναι πώς γίνονται ορατές οι ευρύτερες κοινωνικές αλλαγές στα διάφορα είδη τέχνης; Πώς γίνεται αισθητό το τέλος της απόλυτης μοναρχίας-γεγονός πολιτικό και κοινωνικό- σ' έναν πίνακα ζωγραφικής ή σ' ένα ποίημα; Με ποιον τρόπο η βιομηχανική επανάσταση αισθητοποιείται σ' ένα γλυπτό; Εν ολίγοις, τι μεταβάλλεται στο έργο τέχνης αντικατοπτρίζοντας τις μεταβολές του κόσμου; Σε γενικές γραμμές, η απάντηση είναι ότι η αλλαγή γίνεται αισθητή μέσω της μορφής του έργου τέχνης, ή αλλιώς διαφοροποιούνται τα εκφραστικά μέσα που ο καλλιτέχνης μεταχειρίζεται για να αποδώσει ό,τι αυτός έχει αντιληφθεί από τον κόσμο. Η μορφή στην τέχνη δέχεται και απεικονίζει κάθε κλυδωνισμό, εφόσον ο καλλιτέχνης αποτελεί τον υπερευαίσθητο σειсмоγράφο του καιρού του.

Από τον όψιμο 19^ο αιώνα οι αλλαγές στην ανθρώπινη ζωή είναι σχεδόν σαρωτικές. Έχουν βέβαια ξεκινήσει από τις αρχές του αιώνα, αλλά με το πέρασμα των δεκαετιών πυκνώνουν και έχουν ως συνέπεια την αλλαγή της οπτικής του ανθρώπου απέναντι στον κόσμο, την μεταβολή της ευαισθησίας του και την βίαιη σχεδόν μετατόπιση όσων θεωρούσε σταθερά σημεία αναφοράς. Οι οικονομικές συνθήκες αλλάζουν ταχύτατα με την βιομηχανική επανάσταση και την ανάπτυξη των νέων χωρών, πέρα από τον Ατλαντικό. Η αστική τάξη έχει παγιώσει την εξουσία που αναζητούσε με τη γαλλική επανάσταση και απολαμβάνει τους καρπούς των αγώνων της. Το φαινόμενο της αστυφιλίας αποκτά διαστάσεις καθώς οι κάτοικοι της υπαίθρου αναζητούν καλύτερες συνθήκες στα αστικά κέντρα. Οι πρώην αγρότες μετατρέπονται σε ανίσχυρους προλετάριους. Η εργατική τάξη γίνεται πολυπληθής και αποκτώντας συνείδηση, σταδιακά, οργανώνεται, για να διεκδικήσει δικαιώματα. Οι παντός είδους μηχανές εισβάλλουν στην ανθρώπινη ζωή, επιφέροντας ριζικές αλλαγές στην παραγωγή, τις μετακινήσεις, την επικοινωνία.

Η επιστήμη προχωρά με γοργά βήματα και η εφαρμογή των επιστημονικών ανακαλύψεων σε επίπεδο καθημερινής ζωής, αλλάζει την θεώρηση του κόσμου. Η θεωρία του Δαρβίνου παρουσιάζει τον άνθρωπο ως απότοκο εξέλιξης ενός θηλαστικού. Ο Φρόυντ αποκαλύπτει την, επιμελώς κρυμμένη τόσους αιώνες, φύση του ανθρώπου, την μη λογική πλευρά του. Νέα οδó

στην επιστήμη άνοιξε ο Αινστάιν, αποδεικνύοντας ό,τι πριν θα φάνταζε μύθος. Ο Μαρξ φέρνει επανάσταση με τη θεωρία του για την κοινωνία. Μαζί με αυτούς πολλοί άλλοι φιλόσοφοι, κοινωνιολόγοι, επιστήμονες ανατρέπουν τις σταθερές που ίσχυαν έως τότε και καταλύουν πολλά απ' όσα απαρασάλευτα πίστευαν οι άνθρωποι. Η οκτωβριανή επανάσταση, μαζί με την φρίκη του παγκόσμιου πολέμου συμπορεύονται για να φέρουν την σύγχυση και την ανασφάλεια στον κόσμο.

Η απελευθέρωση του συναισθήματος με τον ρομαντισμό, ενάντια στον ορθολογισμό του διαφωτισμού, κατέληξε σε υπερχείλιση του λυρισμού και άκρατη αισθηματολογία. Στη λογοτεχνία, εμφανίστηκε ο παρνασσισμός και σύντομα ο συμβολισμός, πιο διεκδικητικός, πιο επαναστατικός. Το κίνημα αυτό στρέφεται ενάντια στην ρηχότητα και κενότητα του ρομαντισμού και στην μορφική τελειότητα και τήρηση των κανόνων που πρέσβευε ο παρνασσισμός. Οι παλιές φόρμες σπάνε και δειλά στην αρχή, παρουσιάζονται δημιουργοί που επιζητούν το διαφορετικό μέσα σε έναν κόσμο που διαφέρει ολοένα και πιο πολύ από τον παλιό. Η ομαλή πορεία, η οργάνωση, η τάξη των περασμένων καιρών δίνουν τη θέση τους στην σύγχυση, την ταχύτητα, την κατάλυση δομών που ίσχυαν από αιώνες. Οι πιο ευαίσθητοι, ικανοί και τολμηροί καλλιτέχνες, ασφυκτιούν και αδυνατούν να εκφραστούν με μέσα που ανταποκρίνονται σε περασμένες εποχές.

Νέα κινήματα με επαναστατική ορμή εμφανίζονται στα τέλη του 19^{ου} και κυρίως στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ο φουτουρισμός αποτελεί την πρώτη απήχηση στην τέχνη των νέων δεδομένων, υμνώντας την μηχανή και την τεχνολογία. Ακολουθούν και άλλες κινήσεις, έως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, το ίδιο πρωτοποριακές και απόλυτες, που επιδιώκουν την άρνηση της παράδοσης στην τέχνη. Η επίδραση των θεωριών του Μαρξ και του Φρόυντ είναι καταλυτική.

Στον χώρο της ποίησης, τις παλιές φόρμες αντιπροσωπεύει η προσωδία, το μέτρο. Παλαιότερα, κυριαρχούσε η αντίληψη ότι η ποίηση ταυτίζεται με την μουσική, άρα ο ποιητικός λόγος γινόταν αισθητός εξ ορισμού ως έρρυθμος 'ο χρόνος της ροής του ποιήματος βιωνόταν όπως ο μουσικός χρόνος. Εφόσον, στην πράξη, ο ρυθμός σήμαινε μέτρο, ο ποιητικός λόγος ήταν έμμετρος, κι έτσι απομακρυνόταν από τον καθημερινό λόγο που είναι άρρυθμος. Όταν όμως η ποίηση έγινε γραπτός λόγος, διατήρησε το στοιχείο του μέτρου, αν και πλέον απευθυνόταν στην όραση, στον αναγνώστη, και όχι στην ακοή, στον ακροατή. Επιπλέον, υιοθέτησε και άλλες συμβάσεις που χρησίμευαν στην οπτική –ουσιαστικά στην ειδολογική– διάκριση της ποίησης από άλλα είδη γραπτού λόγου : στίχοι, στροφικά συστήματα. Η ρίμα έγινε απαραίτητη για την επίτευξη ρυθμικότητας όχι μόνον ακουστικής αλλά και οπτικής. Η προσωδία, η μορφική παρουσία ενός ποιήματος άρχισε να συμπορεύεται με το νόημά του. Το μετρικό βάδισμα και η ηχητική υπόσταση ήταν σύμφωνα με την νοηματική υπόσταση του ποιήματος του ποιήματος³. Ταυτόχρονα, η ποίηση άρχισε να γίνεται κατεξοχήν λυρική και να εκφράζει με την επαναληπτικότητα του μέτρου και της ρίμας την αρμονία και την τάξη του κόσμου. Η έκφραση του ωραίου στην ποίηση πραγματώνεται με την μορφική τάξη. Η ισοσυλλαβία των στίχων, η ισοστιχία των στροφών, τα ποιήματα σταθερής μορφής, η τήρηση μετρικών κανόνων, η γενικότερη ισορροπία, αντανakλούν τις ισορροπημένες κοινωνικές δομές. Ο ποιητής εκφράζει συναισθήματα και

³ Για τις αντιλήψεις αυτές βλ. Jakobson 1998 : 81

εικόνες επιλέγοντας να τα μορφοποιήσει σε μια από τις προκαθορισμένες, δεδομένες μορφές. Η προσωδία βασίζεται σε συμβάσεις που ο καθημερινός λόγος δεν χρησιμοποιεί. Οι συμβάσεις αυτές είναι μέσο για να προσελκύσει ο δημιουργός τον αναγνώστη, που συνήθως είναι γνώστης των κωδίκων, στην προκειμένη περίπτωση των μέτρων. Και αν όμως δεν είναι, προσελκύεται από την επανάληψη και την τάξη του ποιήματος, της μορφής.

Μέσα στο πλαίσιο των αλλαγών στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αν και συνεχίζει να γράφεται ποίηση σχεδόν αποκλειστικά σε παραδοσιακές φόρμες, επιχειρείται το σπάσιμο των γνωστών μορφών. Ο συμβολιστής Francis Vielé-Griffin γράφει – σε ελληνική μετάφραση-, διαπιστώνοντας την αλλαγή τόνου που επιβάλλεται να συντελεστεί στην ποίηση : «Εξέχων εις το διδακτικόν ή ρητορικόν ύφος, ο αλεξανδρινός είνε προδήλως ακατάλληλος ν' αποτυπώσει μερικά πράγματα»⁴. Μεμονωμένοι ποιητές αντιλαμβάνονται ότι το μέτρο δεν είναι βασικό χαρακτηριστικό του ποιήματος, ότι δηλαδή η ποίηση δεν γίνεται με τη προσωδία ή τον ρυθμό, αλλά με τις λέξεις. Το μέτρο δεν είναι παρά ένα επινόημα που βρίσκει εφαρμογή μόνον στην ποίηση και δεν χαρακτηρίζει εν γένει τη γλωσσική λειτουργία⁵. Αν πρέπει η ποίηση να έχει μουσικότητα, αυτό θα επιτευχθεί μέσω των λέξεων, όχι μέσω του μέτρου. Και περαιτέρω, η μουσική των λέξεων επιτυγχάνεται αν αυτές αποδεσμευτούν από την αυστηρή κυριαρχία της ισοσυλλαβίας των στίχων, έτσι ώστε να κινηθούν ελεύθερα. Το πρώτο σημείο διαμαρτυρίας εναντίον της παλιάς αυστηρής μορφής ήταν το σπάσιμο της ισοσυλλαβίας. Σύντομα, οι λογοτέχνες που επιθυμούσαν τους νεωτερισμούς πολλαπλασιάστηκαν. Οι επόμενες κινήσεις προς την απελευθέρωση των μορφών έγιναν εντός των διεκδικήσεων διαφόρων κινημάτων, που επεδίωκαν νέους τρόπους για την έκφραση της νέας ποιητικής ευαισθησίας. Οι δημιουργοί ήθελαν να παραμερίσουν τη λογική και να αφήσουν πίσω την διαφοροποίηση ποιητικού -δηλαδή έμμετρου- λόγου και καθημερινού λόγου. Το νέο αίτημα ήταν να αποκτήσει και η ποίηση τον τόνο, ακόμη και την αρρυθμία, του καθημερινού λόγου. Αρχίζει να τίθεται υπό αμφισβήτηση και να διερευνάται η ορθότητα της αντίληψης ότι το μέτρο ως έκφανση του κοσμικού ρυθμού που διέπει το σύμπαν, πρέπει να χαρακτηρίζει και την ποίηση.

Αυτές οι καταλυτικές για την μορφή της ποίησης αλλαγές λάμβαναν χώρα κυρίως στη Γαλλία, γύρω στο 1870-80. Οι απόπειρες έκφρασης σε μίαν άλλη φόρμα, που να μην περιορίζεται από το μέτρο, είχαν αρχίσει ήδη, λίγο πριν τα μέσα του αιώνα, με την τολμηρή μορφή του *prose en prose*. Αλλά στα πλαίσια του στίχου, τα πράγματα δεν προχώρησαν με την ίδια ταχύτητα και τόλμη. Το πρώτο βήμα υπήρξε η κατάργηση της ισοσυλλαβίας. Οι κινήσεις για την εγκατάλειψη της προσωδίας συνεχιζόταν μέχρι τις παραμονές του Α' παγκοσμίου πολέμου, με διαρκή βήματα απομάκρυνσης από την αυστηρά έμμετρη ποίηση. Πρωτεργάτες στην προσπάθεια υπήρξαν οι Γάλλοι συμβολιστές, όπως θα δούμε και στο οικείο κεφάλαιο.

Με τους πειραματισμούς γύρω από την αποδέσμευση του στίχου, φάνηκε να προκύπτει μια διαφοροποίηση, μια διμερής διαίρεση των ειδών του στίχου : από τη μια πλευρά ο γνωστός αυστηρά έμμετρος στίχος, ο «κανονικός», από την άλλη ο λεγόμενος τότε «ελεύθερος», ο οποίος δεν ήταν παρά ένας κατά τι απομακρυσμένος από την προσωδία στίχος, ένας πρόγονος του πράγματι

⁴ Griffin μτφρ. Κ. 1906 : 351

⁵ Βλ. για τις αντιλήψεις αυτές Jakobson 1998 : 69

ελεύθερου στίχου. Ωστόσο, στο στάδιο αυτό της στιχουργικής ιστορίας, οι διαφορές δεν είναι τεράστιες και μεταξύ των δύο ειδών στίχου υπάρχει σχέση ' αυτός ο στίχος που προσλαμβάνεται ως ελεύθερος έχει την ίδια μετρική βάση με τον κανονικό είναι απλώς ελευθερωμένος στίχος. Προοδευτικά, το χάσμα θα μεγαλώνει μέχρι, περίπου, τον Α' παγκόσμιο πόλεμο. Εκείνα τα χρόνια θα εμφανιστούν οι πραγματικά ελεύθεροι στίχοι που αρνήθηκαν, ή καλύτερα περιφρόνησαν εμπρόθετα την παράδοση με τρόπο απόλυτο, καθώς προέρχονταν από κινήματα όπως ο φουτουρισμός και κατόπιν ο ντανταϊσμός και τέλος ο υπερρεαλισμός που κατόρθωσαν την πλήρη ελευθέρωση του στίχου.

Ο ελεύθερος στίχος υπήρξε σίγουρα μια επανάσταση που άλλαξε την πορεία του ποιητικού λόγου. Όπως ο Έλιοτ έγραψε, το 1942, σε εποχή που η ελευθερόστιχη ποίηση είχε γίνει πλέον αποδεκτή, «Ήταν [ο ελεύθερος στίχος] μια επανάσταση ενάντια στην πεθαμένη φόρμα, και μια προετοιμασία για καινούργια ή για το ξανάνιωμα της παλιάς ' ήταν μια επιμονή στην εσωτερική ενότητα που 'ναι μοναδική σε κάθε ποίημα, αντίθετα με την εξωτερική ενότητα που 'ναι τυπική. Το ποίημα έρχεται πριν από τη φόρμα»⁶. Ο Άγγλος ποιητής, αν και είχε αντιμετωπίσει, αρχικά, με ιδιαίτερο σκεπτικισμό τον ελεύθερο στίχο, εξετάζοντας αργότερα τα πράγματα πιο ψύχραιμα, έκρινε το φαινόμενο στην εξελικτική του πορεία : ως επανάσταση που, αν και φάνηκε να στρέφεται ενάντια σε ολόκληρη την παράδοση, τελικά, εκτόπισε τα νεκρά και κενά ουσίας τυπικά μέρη της και αποτέλεσε μια επιπλέον βαθμίδα στην εξέλιξη της στιχουργίας. Ο ελεύθερος στίχος, αργότερα, όταν ξεπέρασε την πρώτη, βίαιη, σχεδόν, εμφάνισή του, έκανε χρήση των παραδοσιακών στοιχείων, εντάσσοντάς τα σε μια νέα δυναμική και αναγνώρισε την παλαιά έμμετρη ποίηση ως μακρινό πρόγονο. Αυτό που πέτυχε να επαναφέρει ο ελεύθερος στίχος ήταν ό,τι ο Έλιοτ ονομάζει «επιμονή στην εσωτερική ενότητα», ή αλλιώς η ρυθμικότητα που παράγεται από την χρήση των λέξεων, των εικόνων, από την απόδοση των νοημάτων, όχι από την μετρική ορθότητα. Εξάλλου, δείγματα άριστης ποίησης, αισθητικά, υπάρχουν και σε ελεύθερο και σε αυστηρά έμμετρο στίχο, διότι «το ποίημα έρχεται πριν από τη φόρμα».

⁶ Έλιοτ 1960 : 36

A. Η ΠΡΩΤΗ ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΟΡΩΝ

Ελεύθερος στίχος – οι πρώτες εμφανίσεις του όρου στην Ελλάδα

Ο όρος *ελεύθερος στίχος* εμφανίζεται στην Ελλάδα με την είσοδο του 20ου αιώνα. Η πρώτη αναφορά γίνεται το 1900 δεν είναι όμως ρητή και ο όρος υπονοείται. Στο έντυπο *Το Περιοδικόν μας*, του Γεράσιμου Βώκου⁷, που ανήκει στον ίδιο κύκλο με τα περιοδικά *Τέχνη* (1898-1899) και *Διόνυσος* (1901-1902), συναντάμε άρθρο για τους Γάλλους συμβολιστές ποιητές και τον ελεύθερο στίχο τους. Χωρίς, όπως είπαμε να υπάρχει ο όρος ελεύθερος στίχος, γίνεται λόγος για τις μορφικές και στιχουργικές μεταβολές που εισήγαγαν οι Γάλλοι συμβολιστές.

Το ίδιο έτος, στο ίδιο περιοδικό, σε επόμενο τεύχος, υπάρχει ο όρος *ελεύθερος ρυθμός*. Το κείμενο υπογράφει ο Δ. Χατζόπουλος, που χρησιμοποιεί το ψευδώνυμο Μποέμ, αδελφός του Κ. Χατζόπουλου και εκδότης του περιοδικού *Διόνυσος*. Γράφει ο Μποέμ στο άρθρο του, με τίτλο “Η επανάσταση των λέξεων”⁸ : « Η εισαγωγή του ελευθέρου ρυθμού τελευταίως εις την ποίησιν υπεβοήθησε μέγਾਲως την επανάστασιν των λέξεων, την μουσικοποίησιν αυτών...» Ο ελεύθερος στίχος συνδυάζεται με την μουσικότητα και η ποίηση παραβάλλεται με την μουσική, βασική θέση των συμβολιστών. Μέσω της μουσικότητας που κυριαρχεί στο ποίημα αναδεικνύεται η ιδιαιτερότητα της κάθε λέξης. Ο τίτλος, εξάλλου του άρθρου του Χατζόπουλου παραπέμπει στον συμβολισμό και στην ανανεωμένη αξία που το κίνημα αυτό αποδίδει στη λέξη. Με την αποτίναξη του ζυγού του μέτρου, έστω και μερικώς, οι λέξεις ελευθερώνονται. Ως παράδειγμα επιτυχούς χρήσης του ελευθέρου ρυθμού ο Χατζόπουλος αναφέρει τον Γ. Καμπύση, συνιδρυτή του περιοδικού *Διόνυσος*.

Αξιοσημείωτη όμως, στο άρθρο αυτό, είναι η αντίληψη του Χατζόπουλου για την προσωρινότητα των ελευθέρων αυτών ρυθμών : « Κατόπιν της επαναστάσεως ταύτης των ποιητών δύνανται ούτοι να επανέλθουν πάλιν εις τον Αλεξανδρινόν στίχον, δεν θα μας κουράσουν, θα μας αποδώσουν αυτόν μουσικώτερον, εύηχον καθόλου γλυπτώς αβίαστον, όπως συμβαίνει εις τα τελευταία ποιήματα του κ. Κωστή Παλαμά». Κάθε ελευθεριότητα, κάθε στιχουργική απορρύθμιση έχει τον χαρακτήρα του ανανεωτικού διαλείμματος από την μονοτονία των πλήρως έμμετρων στίχων, αλλά η επιστροφή σε αυτούς είναι επιβεβλημένη. Οι μετρικές και στιχουργικές παραβάσεις θεωρούνται είδος άσκησης, που εντέλει βοηθά τους ποιητές να επανέλθουν στα παραδεδομένα ανανεωμένοι και ενδυναμωμένοι. Πρόκειται για άποψη η οποία και στα επόμενα χρόνια θα κυριαρχήσει, έως και την εποχή της καθιέρωσης του καθαυτού ελεύθερου στίχου.

Η επόμενη αναφορά του όρου ελεύθερος στίχος απαντάται πάλι στο παραπάνω περιοδικό, σε ανυπόγραφο άρθρο του 1901⁹, ο ανώνυμος συντάκτης μεταφέρει απόψεις του Remy de Gourmont, του θεωρητικού που

⁷ De Regnier Henri 1900 : 47

⁸ Δ. Χατζόπουλος 1900 : 316-317

⁹ Ανυπόγραφο *Το Περιοδικόν μας* 1901 : 312

πρώτος ασχολήθηκε με το νέο στιχουργικό είδος στη Γαλλία, ήδη από το 1899¹⁰. Ο de Gourmont στο άρθρο αυτό εκθέτει την άποψή του για την καταγωγή του γαλλικού ελεύθερου στίχου.

Το ίδιο έτος, ο Παλαμάς μεταχειρίζεται και αυτός τον όρο ελεύθερος στίχος, με μια μικρή παραλλαγή : κάνει λόγο για «ελεύτερους ρυθμούς» του αμερικανού ποιητή Whitman¹¹.

Το 1902 ο Ν. Επισκοπόπουλος¹² αποδίδει τον όρο ελεύθερος στίχος με έναν εμπειρικό, προσωπικό τρόπο, τονίζοντας τα στοιχεία που απορρίπτει αυτό το στιχουργικό είδος, προκειμένου να αποκτήσει ελευθερία : μέτρο, συνίζηση, ομοιοκαταληξία. Τα όρια του ελεύθερου στίχου καθορίζονται από το αίσθημα και τον εσωτερικό ρυθμό του ποιητή, τα οποία μεταφέρονται στο ποίημα με τρόπο άμεσο και γνήσιο καθώς αίρονται οι περιορισμοί της έμμετρης ποίησης. Ο Επισκοπόπουλος φαίνεται να θέτει το ζήτημα του ελεύθερου στίχου σε ορθή βάση : ο στίχος αυτός δεν είναι άρρυθμος, όσο και αν απομακρύνεται από τους μετρικούς περιορισμούς.

Μέσα στην πρώτη δεκαετία του αιώνα, η τελευταία μνεία σε περιοδικό σημειώνεται το 1906 στα *Παναθήναια*¹³. Πρόκειται για μη υπογεγραμμένη μετάφραση κειμένου του Francis-Vielle Griffin. Ο μεταφραστής Κ. θεωρεί τον Griffin «εκ των δημιουργών του ελευθέρου λεγομένου στίχου (vers libre ou polygraphe)». Κατά τον Γάλλο, ο παλαιός στίχος θεωρείται ακατάλληλος για να εκφράσει πλέον τη νέα ποιητική αντίληψη.

Όπως συνάγεται από τα δημοσιεύματα, στις αρχές του αιώνα παρατηρείται σχετικό ενδιαφέρον για τον ελεύθερο στίχο, τουλάχιστον, με τη μορφή που καλλιεργήθηκε στην Ευρώπη και εντός των πλαισίων του γαλλικού συμβολισμού.

Η χρήση (ή μετάφραση) παρόμοιων όρων

Ο *ελευθερωμένος στίχος* είναι ο πλησιέστερος προς τον ελεύθερο στίχο μετρικός όρος. Η ιστορία της χρήσης του όρου όμως, ξεκινά πολύ αργότερα από την καθαυτό χρήση του. Αν θεωρήσουμε ότι η εμφάνιση του ελευθερωμένου στίχου, ως στιχουργικής πρακτικής, πραγματοποιείται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η εμφάνισή του, ως όρου, συντελείται μισόν αιώνα αργότερα.

Συγκεκριμένα, ο Α. Καραντώνης το 1958, στην ιστορική πλέον μελέτη του για την νεώτερη ελληνική ποίηση, μεταχειρίζεται τη λέξη *απελευθερωμένος στίχος*¹⁴, προκειμένου να χαρακτηρίσει τη στιχουργική του Παλαμά. Μέσα στις νέες λογοτεχνικές συνθήκες της μεταπολεμικής εποχής, με τον ελεύθερο στίχο σε πλήρη κυριαρχία, είναι δυνατή η διάκριση των χαρακτηρισμών ελεύθερος-ελευθερωμένος.

Σε εγκυκλοπαιδικό λήμμα για τον Καρυωτάκη, γραμμένο από τον Τ. Άγρα μεταξύ 1924 και 1934, συναντάμε μια διαφορετική μετάφραση του γαλλικού *vers libere* : *ελευθεριάζων στίχος* : « αριστοτεχνικώς χειριζόμενο τον

¹⁰ Κατσιγιάννη 1987 : 165

¹¹ Παλαμάς 1901 : 196

¹² Επισκοπόπουλος 1902 : 43-44

¹³ Griffin Francis-Viele 1906 : 351

¹⁴ Καραντώνης 1958 : 130

ελευθεριάζοντα σίχον (*vers libere*)»¹⁵, σημειώνει ο Άγρας για τον Καρυωτάκη. Ο P. Mackridge θεωρεί τη μετάφραση αυτή «χαρακτηριστικά ηθικιστική»¹⁶, αλλά δε νομίζω ότι έχουμε στοιχεία να στηρίξουμε την άποψη αυτή ‘ η απόδοση του Άγρα δεν αποτελεί ηθική αποτίμηση του καρυωτακικού σίχου και έργου (ή γενικά του στιχουργικού αυτού είδους), αλλά αντανακλά την αμηχανία των κριτικών, και του ενήμερου ακόμη και γλωσσομαθούς Άγρα, να αποδώσουν τον νέο μετρικό όρο στην ελληνική, με εύστοχο τρόπο. Την ιδιότυπη ονομασία του Άγρα επαναφέρει το 1942 ο Παπατσώνης. Μεταφράζοντας ακόμη μια φορά Κλωντέλ, στα *Πειραιϊκά Γράμματα*, σχολιάζει σχετικά με αυτήν την εργασία του : « η μετάφραση έγινε σ’ ελευθεριάζοντα, αλλά έστω και υποτυπωδώς, ομοιοκατάληκτον ελληνικό σίχο...»¹⁷. Ο Παπατσώνης επιχειρεί να ονομάσει τον σίχο εκείνο που παρεκκλίνει από τον αυστηρά έμμετρο, χωρίς όμως να εγκαταλείπει το μετρικό υπόβαθρό του και την τήρηση μετρικών κανόνων.

Ωστόσο, ο ίδιος όρος, στη γαλλική εκδοχή του, ως *vers libere*, αμετάφραστος, απαντά, το 1935, και πάλι σε άρθρο του Τ. Άγρα για τον Καρυωτάκη, δημοσιευμένο αυτή τη φορά στα *Νέα Γράμματα*¹⁸. Ο κριτικός δεν έμεινε, φαίνεται, ικανοποιημένος από την ελληνική απόδοση του όρου, που ο ίδιος είχε πρωτύτερα επιχειρήσει, και τώρα μεταχειρίζεται τις λέξεις στο πρωτότυπο, χωρίς μετάφραση. Επομένως, και παλαιότεροι κριτικοί είχαν συνείδηση, όχι βέβαια πλήρη, των διαφορών που συνεπάγονται οι όροι *libre-libere*.

Ένας ακόμη όρος, ήταν και ο *νόθος σίχος* που παρουσιάστηκε στο περιοδικό *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία*, σε άρθρο του Γάλλου κριτικού Remy de Gourmont, κατά μετάφραση του Α. Παπαδήμα. Η ονομασία χαρακτήριζε σίχους με ποικιλία μέτρων, αλλά που υπακούουν στους μετρικούς κανόνες¹⁹.

Επίσης, ένας άλλος όρος για τον ελεύθερο σίχο εμφανίζεται, αλλά σε μεταγενέστερη εποχή. Πρόκειται για το *vers blanc*, κατά πιστή μετάφραση λευκό σίχο. Τον μεταχειρίζεται ο Άρης Δικταίος, το 1947, στο περιοδικό *Ο Αιώνας μας*²⁰ με τη σημασία του ανομοιοκατάληκτου σίχου ‘ το όνομα δηλαδή καλύπτει μόνον μια ιδιότητα του ελεύθερου σίχου, την έλλειψη ομοιοκαταληξίας.

¹⁵ Άγρας χ.χ. : 924γ’

¹⁶ Mackridge 1993 : 102

¹⁷ Παπατσώνης 1942 : 113

¹⁸ Άγρας 1935 : 703

¹⁹ βλ. Κατσιγιάννη 1987 : 165

²⁰ Δικταίος 1947 : 162-163

B. ΕΛΕΥΘΕΡΩΜΕΝΟΣ ΣΤΙΧΟΣ

Ορισμός και γραμματολογικό πλαίσιο του ελευθερωμένου στίχου- Τα χρονικά και στιχουργικά όρια του

Ο Λ. Πολίτης, συντάσσοντας το εγκυκλοπαιδικό λήμμα «ελεύθερος στίχος», αποδίδει στην ουσία τον στίχο εκείνο, που αργότερα ονομάστηκε ελευθερωμένος. Συγκεκριμένα, ο ορισμός του έχει ως εξής : « Καλείται ούτω σύστημα στίχων ανισοσυλλάβων και ανομοιομόρφων, εν οίς οι κανόνες της μετρικής δεν τηρούνται μετ' ακριβείας. Εκαλλιεργήθη υπό ξένων λογοτεχνιών, ιδία δε της γαλλικής...Ο νεοελληνικός ελεύθερος στίχος έχει πάντοτε ως βάσιν ωρισμένον ρυθμικόν σύστημα (ιαμβικόν, τροχαϊκόν) ποικίλλει όμως κατά τον αριθμόν των συλλαβών των στίχων...»²¹. Αν και ο ορισμός του Πολίτη εντάσσεται στο πλαίσιο της σύγχυσης ελευθερωμένου-ελεύθερου στίχου, εντούτοις περιέχει το βασικό χαρακτηριστικό του στίχου που περιγράφει.

Ο παραπάνω ορισμός είναι συνήθης, πριν την ολοκλήρωση της διάδοσης και την καθιέρωση του πραγματικά ελεύθερου στίχου. Από τις πρώτες εμφανίσεις του ελευθερωμένου στίχου πολλοί κριτικοί, αλλά και οι ίδιοι οι ποιητές, επιχείρησαν να αποδώσουν τα χαρακτηριστικά της νέας στιχουργικής μορφής, την οποίαν όμως ονομάζουν ελεύθερο στίχο, όπως θα δούμε και στο επόμενο κεφάλαιο.

Πλήρεις ορισμοί του ελευθερωμένου στίχου συντάσσονται μετά την μελέτη του και την διάκρισή του από τον ελεύθερο στίχο, δηλαδή μετά την συνειδητοποίηση των διαφορών που τα δύο είδη παρουσιάζουν.

Ο Clive Scott, για παράδειγμα, στην μονογραφία του με τίτλο *Vers libre*, στην οποία εξετάζει τις συνθήκες γένεσης του ελεύθερου στίχου, ειδικότερα στην Γαλλία, δίνει έναν ορισμό του *vers libere*, του ελευθερωμένου δηλαδή στίχου. Προσδιορίζει λοιπόν το αυτό το είδος στίχου ως εξής : μια «απελευθερωμένη» μορφή του κανονικού στίχου, που εμφανίζεται στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Ο ελευθερωμένος στίχος αποδεσμεύεται από τους κανόνες της ρίμας, και αποσταθεροποιεί τη ρυθμική δομή του στίχου»²².

Από τους Έλληνες μετρικολόγους, η Α. Κατσιγιάννη επιχειρεί να περιγράψει τον ελευθερωμένο στίχο, έτσι όπως αυτός διαμορφώθηκε, στα πλαίσια του γαλλικού συμβολισμού, αλλά και όπως παρουσιάστηκε αργότερα, στα έργα Ελλήνων ποιητών²³.

Αν παρατηρήσουμε τους παραπάνω ορισμούς, από τους παλαιότερους, έως και τους νεώτερους, αυτούς των μεταγενέστερων φιλολόγων, που ασχολήθηκαν συστηματικά με τις μορφολογικές εξελίξεις της ποίησης, θα διαπιστώσουμε ότι το κοινό τους στοιχείο είναι η αναφορά της

²¹ Πολίτης Λ. χ.χ. : 933β'

²² Scott 1990 : 310' ο ορισμός έχει ως εξής : « a “liberated” form of regular verse, which came into its own in the latter half of the 19 c. Vers libere makes free with the rules of rhyme, and destabilizes the line's rhythmic structure by exploiting the asymmetries of the trimetre...”

²³ Κατσιγιάννη 1987 : 161-164 και 171-1

ανισοσυλλαβίας. Το πρώτο αναγνωριστικό, και πάντοτε παρόν, σημείο του ελευθερωμένου στίχου είναι η διακύμανση, μέσα στο ίδιο ποίημα, του μήκους των στίχων, δηλαδή του αριθμού των συλλαβών κάθε στίχου. Η ανισοσυλλαβία συνιστά την κύρια διαφοροποίηση του ελευθερωμένου στίχου από τον αυστηρά έμμετρο. Το επόμενο χαρακτηριστικό του ελευθερωμένου στίχου είναι η χρήση του αυτού ή διαφορετικού μέτρου σε όλο το ποίημα. Ο στίχος μπορεί να ονομαστεί ομοιόμετρος ή ετερόμετρος. Είναι δυνατή ακόμη η εναλλαγή μέτρων και στον ίδιο στίχο, ιδίως αν αυτός είναι πολυσύλλαβος.

Η στροφική διαίρεση, όπως και η ομοιοκαταληξία είναι από τα προσωδιακά στοιχεία των οποίων η ύπαρξη ή η απουσία δεν είναι απαραίτητη, στα πλαίσια του ελευθερωμένου στίχου και συναρτάται με το βαθμό απομάκρυνσης από το μέτρο, πράγμα που εμπρόθετα επιλέγει ο ποιητής.

Η τομή, ένας τεχνικός νόμος της στιχουργίας, συχνά περιοριστικός για την επιλογή των λέξεων και την ανάπτυξη του νοήματος, υπονομεύεται ή καταργείται και αυτό προσδίδει στο στίχο μεγαλύτερη ελευθερία. Επιπλέον, η χασμωδία, την οποία τα εγχειρίδια μετρικής κρίνουν ως ατέλεια του στίχου, δεν αποφεύγεται πάντοτε, και με αυτόν τον τρόπο αλλάζουν οι όροι χρήσης της συνίξεσης ' η συνάντηση φωνηέντων δεν αναγιγνώσκεται πάντοτε ως συνίξεση.

Το πρώτο βήμα, λοιπόν, απομάκρυνσης από την αυστηρά έμμετρη ποίηση έγινε με τη διατάραξη της ισοσυλλαβίας. Αν επιπλέον αυτή συνδυαζόταν με την παραβίαση της ισοστιχίας των στροφών, με την κατάργηση των στροφικών συστημάτων και με την καταστρατήγηση και άλλων μετρικών νόμων, τότε η απόσταση από την παραδοσιακή στιχουργία μεγάλωνε.

Στην ελληνική ποίηση, η ανισοσυλλαβία, δηλαδή ο ελευθερωμένος στίχος, εμφανίζεται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Στην πράξη, ως εγχείρημα ποιητικό, ο ελευθερωμένος στίχος απαντά, για πρώτη φορά, στην συλλογή του Α. Πάλλη *Τραγούδια για παιδιά*, που εκδίδεται το 1889²⁴. (βλ. δείγματα στο παράρτημα). Ο δημοτικιστής Πάλλης χρησιμοποιεί στα παιδικά του αυτά ποιήματα και ισοσύλλαβο στίχο, μάλιστα 15σύλλαβο και κυρίως σε αυτά που έχουν εθνικό-πατριωτικό περιεχόμενο, αλλά γενικά, στη συλλογή, προτιμά τον ανισοσύλλαβο, κυρίως ιαμβικό. Από τα 20 ποιήματα που απαρτίζουν τη συλλογή, ένα μόνο είναι γραμμένο σε τροχαϊκό μέτρο. Η ομοιοκαταληξία τηρείται κανονικά, όπως και η στροφική κατανομή, σε ισόστιχες στροφές. Το αξιοσημείωτο είναι ότι σε αρκετές περιπτώσεις παρατηρούμε την παρουσία του σπασμένου 15σύλλαβου σε έναν 8σύλλαβο και έναν 7σύλλαβο, δηλαδή την εξάπλωση των δύο ημιστιχίων σε δύο διαφορετικούς στίχους. Συνήθως ο 8σύλλαβος είναι οξύτονος. Παράδειγμα : «-Σιγά, κοπέλα μου, σιγά!- 8σύλλαβος οξύτονος// που τρέχεις έτσι; Στάσου, -7σύλλαβος//». Αυτό όμως που χαρακτηρίζει τα ποιήματα είναι, όπως τονίσαμε, η ανισοσυλλαβία. « Έχουμε ένα σκύλο- 6σύλλαβος τροχαϊκός// μάβρο μαλλιαρό-5σύλλαβος// κι αγαπάει να μπαίνει- 6σύλλαβος// στο νερό- 3σύλλαβος τροχαϊκός», με βάση τα μετρικά συμφραζόμενα του ποιήματος, διότι θα μπορούσε να αναγνωσθεί και ως αναπαιστικός. Η μετρική ατασθαλία της ανισοσυλλαβίας είναι συγχωρητέα στην περίπτωση του Πάλλη ' πρόκειται για συλλογή ανάλαφρη, για παιδικά τραγούδια, που το ελεύθερο και παιγνιώδες ύφος δικαιολογείται.

Η στιχουργική απελευθέρωση απασχόλησε πολύ νωρίς τη σκέψη πολλών λογοτεχνών εκείνης της εποχής. Τις παλαιότερες μαρτυρίες για τον θεωρητικό προβληματισμό συναντούμε στις επιστολές του Ψυχάρη : προς τον Σ. Στεφάνου, το 1892, αλλά κυρίως προς τον άλλο δημοτικιστή, τον Α.

Εφταλιώτη το 1899. Στον διάλογο που διεξάγεται μέσω των επιστολών αυτών, ο Ψυχάρης εμφανίζεται ιδιαίτερα τολμηρός στις στιχουργικούς του δοκιμές. Στην επιστολή της 25^{ης} Ιουλίου 1899, μιλώντας για ένα στιχούργημα που είχε γράψει ο ίδιος, σε ύφος παιγνιώδες, διατυπώνει την άποψη ότι χρειάζεται ένα ποίημα να είναι ετερόμετρο : «...είχα την ιδέα πως σ' ένα και μόνο ποίημα πρέπει το μέτρο ν' αλλάζει με την ιδέα, με το αίσθημα [...] Εκείνο που λέω είναι πως και σε μικρό ποιηματάκι μπορεί κανείς και μάλιστα πρέπει κάθε τόσο –ή και κάθε πολύ- ν' αλλάξει το μέτρο, σαν αλλάζει η ιδέα, άξαφνα και να βάλει 10σύλλαβο ή 11σύλλαβο αναμεταξύ σ' όλα τάλλα 15σύλλαβα ή σα θες και 2σύλλαβα, που να φαίνεται κάποτε πως κόπηκε το μέτρο, πως πάει η μουσική του, κι ωστόσο να είναι αφτό η μουσική του η καθαφτό και η αληθινή»²⁵. Η ανισοσυλλαβία προβάλλεται ως απαραίτητο στοιχείο, καθώς η σύνθεση του ποιήματος ακολουθεί την σκέψη του ποιητή και όχι τους μετρικούς νόμους. Ο ρυθμός –«η μουσική του», όπως αποκαλεί τη ρυθμικότητα ο Ψυχάρης- δεν προκύπτει από την επανάληψη του ίδιου μετρικού σχήματος, αλλά από την μετρική ποικιλία. Η τόλμη και η πρωτοτυπία, για τα ελληνικά δεδομένα, της σκέψης του Ψυχάρη βρίσκεται στο ότι θεωρεί αναγκαία τη συνύπαρξη διαφορετικών μέτρων στο ποίημα, όταν το επιβάλλει η αλλαγή της ιδέας, δηλαδή το περιεχόμενο του ποιήματος. Για τον Ψυχάρη, η υπακοή του νοήματος σε μετρικούς κανόνες, (στην προκειμένη περίπτωση στο ομοιόμετρο της παραδοσιακής ποίησης), είναι δέσμευση. Γράφει σε άλλη επιστολή του για την στροφική κατάταξη των ποιημάτων, που την επέβαλε η παραδοσιακή ποίηση : «...Και τόσο είναι αλήθεια πως μοιάζει σκλαβιά η στροφή που, σε μεγάλα ποιήματα, ο ποιητής αναγκάστηκε ναλλάξει κάπου κάπου τη στροφή, αφού δεν είναι παραδεχτό ναλλάξει το μέτρο και το στίχο[...]. Αν και ο Ψυχάρης παραδέχεται την αναγκαιότητα ποικιλίας των μέτρων, μέσα στο ίδιο ποίημα, κάνει στο συγκεκριμένο σημείο μια παραχώρηση, που δεν σημαίνει τίποτε άλλο παρά την γνώση για τη δύναμη των κανόνων μετρικής που ανάγκαζαν τους ποιητές να υπακούουν και να μην επιχειρούν εύκολα μεταβολές που θα προκαλούσαν αρνητική κριτική.

Οι απόψεις του Ψυχάρη εμφανίζονται σε άλλες επιστολές του πραγματικά ριζοσπαστικές' η απελευθέρωση του στίχου από τις δεσμεύσεις του μέτρου παρουσιάζεται ως φαινόμενο απόλυτα φυσικό : «Αφού αλλάζει [το μέτρο] από στροφή σε στροφή, γιατί να μην αλλάξει και από στίχο σε στίχο, γιατί όχι και στον ίδιο στίχο; Μοναχά τους έρχονται αφτά. Από κει που δεν άλλαζε σ' όλο το ποίημα, αλλάζει από στροφή σε στροφή. Σήκωσε τη στροφή και τότες πολύ έφκολα αλλάζει από στίχο σε στίχο. Φτάνει κανείς να το συνηθίση»²⁶. «Όσα είπαμε για τη στροφή, δηλαδή για το ποίημα αλάκαιρο και για την ανάγκη ναλλάξουμε το στίχο ή σα θες το μέτρο, μπορούμε να τα πούμε για το στίχο τον ίδιο»²⁷. Και αλλού επίσης γράφει : «Ομοιόμορφο μέτρο θα είδες τώρα πια πως δε γυρέβω και μου φαίνεται πως πρέπει κανείς να τ' αποφύγη...»²⁸. Η ανάμειξη των μέτρων που ο Ψυχάρης προτείνει αποτελεί

²⁵ Ψυχάρης 1988 : 165

²⁶ Ψυχάρης 1988 : 185

²⁷ Ψυχάρης 1988 : 167-169

²⁸ Ψυχάρης 1988 : 174

στοιχείο της ποίησης σε ελευθερωμένο στίχο, όπου το φαινόμενο είναι συχνό.

Ο Ψυχάρης τολμά να διατυπώσει και άλλες προοδευτικές απόψεις, γράφοντας για την ανάγκη παραβίασης και άλλου μετρικού νόμου : της τομής : «Κ έτσι με χίλιους τρόπους μπορείς να σπάσης, να χαλάσης, να κόψης, να συλλαβίσης τα δύο ημιστίχια που να ταιριάζουν όχι το ένα με το άλλο, μα τα δυο μαζί με το νόημα, με την ιδέα»²⁹.

Μια ακόμη ψυχαρική άποψη απομακρύνεται από την παραδοσιακή στιχουργία και παρακινεί την σύνθεση ποιημάτων σε άλλο πλαίσιο, πιο ελεύθερο, από το παλαιό που όριζε η μετρική. Πιστεύει ο Ψυχάρης ότι το μήκος του στίχου δεν το ορίζει το μέτρο αλλά ο ρυθμός' αυτός ορίζει την προσωδία του ποιήματος' είναι ο εσωτερικός ρυθμός του δημιουργού που αντανακλά στο ποίημα : «Έλεγα λοιπόν πως στοχάστηκα στο ίδιο ποίημα, δίχως στροφές ή παραγράφους, που τους λες, να κατακτώνται όλα μας αφτά τα μέτρα -δηλαδή κόντος και μάκρος- όπως το φέρνει ο μέσα ρυθμός, ο ρυθμός της καρδιάς και του μυαλού, ο ρυθμός της ψυχής»³⁰.

Τέλος, ενδιαφέροντα για την καταγωγή του ελευθερωμένου στίχου, αλλά και την εφαρμογή του, είναι τα όσα αναφέρει αλλού ο Ψυχάρης. Θεωρεί ότι ο στίχος που προτείνει, ο ανισοσύλλαβος και ετερόμετρος, δεν είναι νεώτερη επινόηση, αλλά ανάγεται στην αρχαιότητα : «Πως οι αρχαίοι δεν ανακατώνανε μαζί συστήματα τροχαϊκά και ιαμπικά. Παραμύθι, παραμύθαρος, παραμυθώνας. Ναι, στα δαχτυλικά εξάμετρα, ναι στα ιαμπικά ή τροχαϊκά τρίμετρα και τετράμετρα. Στα λυρικά τους όμως διόλου...»³¹. Πρόκειται για μια απόπειρα εξελληνισμού το ελευθερωμένου στίχου, κάτι που θα δούμε ότι επιχειρεί και ο Παλαμάς σε θεωρητικά του κείμενα.

Για όσα υποστηρίζει ο ίδιος ο Ψυχάρης στη θεωρία, και προσπαθεί να επιτύχει σε δικά του στιχουργήματα, γνωρίζει ότι υπάρχει πρακτική εφαρμογή στην ελληνική ποίηση. Κάνει μνεία στην ποίηση του Παλαμά και του Βασιλικού (Κ. Χατζόπουλου) που έγραψαν σε ελευθερωμένο στίχο. «Αγκαλά, δεν είναι και τόσο παράξενη η στιχουργική που σου λέω, γιατί θαρρώ πως ο Παλαμάς κι ο Βασιλικός και μερικοί άλλοι, σα δε γελιέμαι, κάτι τέτοια προσπάθησαν και κάπως άλλαξαν το στίχο με τα συστήματα που σου λέω»³², γράφει ο Ψυχάρης και εννοεί τις μετρικές ελευθεριότητες που μόλις έχουν εισαγάγει μερικοί ποιητές στην ελληνική ποίηση.

Σχετικά με τα χρονολογικά όρια παρουσίας του ελευθερωμένου στίχου, αν ο Πάλλης πρώτος δημοσίευσε σε τέτοιο στίχο, ο Παλαμάς έκανε πιο ουσιαστικές και επανειλημμένες απόπειρες να πετύχει αφενός κάποιου βαθμού ελευθερία στη στιχουργία, αφετέρου να μην επεκτείνει τις ελευθερίες αυτές έως την υπονόμηση του στίχου, να αφήσει δηλαδή αλώβητη τη μετρική βάση του ποιήματος, κάνοντας μόνον τις απαραίτητες τεχνικές παραβιάσεις. Ελευθερωμένοι στίχοι απαντούν ήδη στη συλλογή *Τα μάτια της ψυχής μου*, που εκδόθηκε το 1892, και μαρτυρούν τον στιχουργικό προβληματισμό του Παλαμά.

69

³⁰ Ψυχάρης 1988 : 183

³¹ Ψυχάρης 1988 : 182

12 Ψυχάρης 1988 : 169

Επομένως, με σημείο εκκίνησης τη συλλογή του Πάλλη, το 1889, με σταθμό την συλλογή του Παλαμά, το 1892, και με βάση τις διαπιστώσεις και σκέψεις του Ψυχάρη, όπως διατυπώνονται στις επιστολές του, το 1899, τοποθετούμε τα χρονολογικά όρια του ελευθερωμένου στίχου, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, και μεταξύ των ετών 1889-1899. Ανάμεσα σε αυτά τα χρόνια, ο ελευθερωμένος στίχος κάνει αισθητή την παρουσία του και με ποιήματα συμβολιστών ποιητών, όπως του Χατζόπουλου, του Καμπύση, του Μελαχρινού, και άλλων, όπως του Εφταλιώτη, του Γρυπάρη κλπ³³. Η ποίηση του Γρυπάρη, ειδικά, σχολιάζεται ιδιαίτερα από την κριτική της εποχής, επειδή θεωρήθηκε άξιος τεχνίτης του στίχου. Ο Λ. Παλαμάς τον επαινεί για την τέχνη του το 1920³⁴, ο Μ. Τσιριμώκος τον κατατάσσει μαζί με τον Παλαμά στους εξαιρετικούς τεχνίτες που έγραψαν άξια ποιήματα και σε ελεύθερο στίχο³⁵, ενώ ο Άγρας θεωρεί ότι «ο ποιητής, πρώτος για την εποχή του, μαζί με τον Παλαμά, στρέφεται στον ελεύθερο στίχο»³⁶.

Αν τα χρονολογικά όρια των πρώτων εμφανίσεων του ελευθερωμένου στίχου ορίζονται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η δυναμικότερη εμφάνισή του συντελείται με την έναρξη του 20^{ου}. Το 1900, ο Παλαμάς εκδίδει *τους Χαιρετισμούς της Ηλιογέννητης*. Το σπάσιμο του στίχου στη συλλογή αυτή, αλλά και στις μεταγενέστερες του Παλαμά, σχολιάζεται εκτενώς από την κριτική και ο ποιητής γίνεται παράδειγμα για όσους επιθυμούν να πραγματοποιήσουν μια ανανέωση της στιχουργίας. Το 1909 ο Σικελιανός εκδίδει τον Αλαφροϊσκιωτο, ποίημα γραμμένο περίπου δύο χρόνια πριν σε ελευθερωμένο στίχο³⁷.

Στην εποχή κατά την οποία καλλιεργείται ο ελευθερωμένος στίχος κυριαρχεί στη λογοτεχνία η γενιά του 1880. Μετά την στείρα καθαρεύουσα του ρομαντισμού, η γενιά αυτή υποστηρίζει την δημοτική και τοποθετεί στο επίκεντρό της το λαό³⁸. Ο Δροσίνης με τις συλλογές του *Ιστοί άραχνης*, δημοσιευμένη το 1880, και *Ειδύλλια* το 1884, ο Ν. Καμπάς με τη συλλογή *Στίχοι*, που εκδόθηκε το 1880 και ο Παλαμάς με τα *Τραγούδια της Πατρίδος μου* το 1886, επιβάλλουν τη δημοτική στην ποίηση. Το γλωσσικό ζήτημα εξακολουθεί να αποτελεί κεντρικό θέμα διενέξεων ' το 1888 ο Ψυχάρης δημοσιεύει το έργο *Το Ταξίδι μου*, που προκαλεί νέες συζητήσεις περί γλώσσας. Καθηγητές πανεπιστημίου, όπως ο Κόντος, ο Χατζιδάκις και ο Βερναρδάκης και λογοτέχνες, όπως ο Ροΐδης, εμπλέκονται στη γλωσσική διαμάχη. Σύντομα, ο Παλαμάς θα επιβληθεί ως ο κυριότερος ποιητής των χρόνων αυτών, επιβάλλοντας και τη δημοτική στην ποίηση. Με τις επόμενες συλλογές του, ειδικά με τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου* το 1907 και τη *Φλογέρα του βασιλιά* το 1910 θα αναδειχθεί βάρδος του ελληνισμού, αλλά και αξιότατος τεχνίτης του στίχου. Μια πλειάδα αξιόλογων ποιητών εμφανίζεται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου}. Πορφύρας, Γρυπάρης, Δροσίνης, Εφταλιώτης, Προβελέγγιος. Ανάμεσα στο 1880-1895 Έλληνες ποιητές επηρεάζονται από τον παρνασσισμό και επιδίδονται στην επιμελέστατη επεξεργασία των στίχων τους. Ο Παλαμάς γράφει άψογα σονέτα στην *Ασάλευτη Ζωή* (1904), ο Γρυπάρης εκδίδει τη συλλογή

³³ Κατσιγιάννη 1987 : 171-172

³⁴ Λ. Παλαμάς 1920 : 16-17

³⁵ Τσιριμώκος 1934 : 24

³⁶ Άγρας 1942 : 556

³⁷ Για τον Σικελιανό, όπως και για τον Παλαμά βλ. τα αντίστοιχα κεφάλαια

³⁸ βλ. για τη γενιά Μερακλής 1979 : 26-36

Σκαραβαίοι και Τερρακότες (1919). Η επίδραση όμως του ρεύματος αυτού θα είναι παροδική. Ο συμβολισμός θα επηρεάσει βαθύτερα την ελληνική ποίηση, και για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα. Το 1895 θα ξεκινήσουν οι πρώτες μεταφράσεις συμβολιστικών ποιημάτων από τον Στ. Στεφάνου, και από τον ίδιο οι πρώτες αδέξιες προσπάθειες σύνθεσης ελληνικών συμβολιστικών ποιημάτων ' ταυτόχρονα, τα περιοδικά *Τέχνη* (1898) και *Διώνυσος* (1901), θα εξοικειώσουν το ελληνικό αναγνωστικό κοινό με μεταφράσεις έργων του ευρωπαϊκού συμβολισμού. Οι μεταφράσεις πυκνώνουν γρήγορα. Πολλοί Έλληνες ποιητές επηρεασμένοι και από το συμβολισμό, πειραματίζονται με την απελευθέρωση του στίχου.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ένας άλλος μεγάλος ποιητής εισέρχεται στο χώρο των γραμμάτων, ο Σικελιανός. Γρήγορα θα φανεί η στιχουργική του τόλμη και ο ευρύς ποιητικός του ορίζοντας, κυρίως με τις συλλογές *Πρόλογος στη ζωή*, το 1915 και τις μεγάλες συνθέσεις *Μήτηρ Θεού*, το 1917 και *Πάσχα των Ελλήνων*, το 1918.

Ενώ αυτά συμβαίνουν στον ελληνικό γεωγραφικό χώρο, στον χώρο της ομογένειας, ο Καβάφης χρησιμοποιεί στίχο που συνδυάζεται με πεζολογικά στοιχεία και δραματικό τόνο και προσεγγίζει τον ελεύθερο στίχο περισσότερο από κάθε άλλη εκδήλωση του ελευθερωμένου στίχου. Η διάδοση της καβαφικής ποίησης στην Ελλάδα συναντά αντιδράσεις τόσο για την στιχουργική όσο και για τη θεματική και το ύφος της. Ωστόσο, αποτελεί μian ακόμη έκφραση ελευθερίας απέναντι στις μετρικές δεσμεύσεις, τις οποίες η πλειοψηφία των ποιητών αποδέχεται και ακολουθεί.

Πέρα από το γραμματολογικό πλαίσιο και την ιστορική αναφορά στις εμφανίσεις του ελευθερωμένου στίχου τίθεται το ερώτημα σχετικά με τα αίτια που οδήγησαν, μέσα στο ίδιο περίπου χρονικό ορίζοντα, πολλούς ποιητές να αποτολμήσουν την ανισοσυλλαβία αρχικά, και κατόπιν καινοτομίες, όπως αυτές που περιέγραφε και πρότεινε ο Ψυχάρης το 1899.

Θα πρέπει αρχικά, να υπενθυμίσουμε ότι στην Ευρώπη, και ιδίως στη Γαλλία, οι απόπειρες για μετρική χαλάρωση του στίχου ξεκινούν πριν τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και οδηγούν σε διάφορες κατευθύνσεις : *roeme en prose*, *verset*, ανισοσύλλαβος στίχος. Ο τελευταίος αυτός καλλιεργείται ιδιαίτερα από τους συμβολιστές' προσλαμβάνεται τότε ως ελεύθερος στίχος και με το όνομα *vers libre* γίνεται γνωστός και στην Ελλάδα³⁹. Η γνωριμία των Ελλήνων με τον ελευθερωμένο στίχο των Γάλλων, αλλά και άλλων Ευρωπαίων, γίνεται μέσω των μεταφράσεων. Ποιήματα του Whitman μεταφράζονται ήδη από το 1909' το 1902 ο Ν. Επισκοπόπουλος προλογίζει την μετάφραση έργου του D' Annunzio⁴⁰, του οποίου η στιχουργία φαίνεται ότι επηρέασε τον Σικελιανό στον *Αλαφροϊσκιωτο*⁴¹, ο Παλαμάς το 1916 μεταφράζει έμμετρα την τραγωδία *Ελένη* του Verhaeren. Παράλληλα, το 1901, όπως είδαμε, δημοσιεύεται μετάφραση των θέσεων του Remy de Gourmont και το 1906 μεταφράζεται κείμενο του Francis-Viele Griffin σχετικά με τον ελεύθερο στίχο.

Στο χώρο των μεταφράσεων παρατηρείται μια κινητικότητα που μαρτυρεί το ενδιαφέρον των Ελλήνων λογοτεχνών, αλλά και αιτιολογεί εν μέρει την επίδραση που δέχτηκαν από τις μεταβολές που επιχειρούνται στην στιχουργική της ευρωπαϊκής ποίησης. Πολλοί Έλληνες ποιητές,

³⁹ Κατσιγιάννη 1987 : 159-166

⁴⁰ Πρόκειται για το έργο «Φραγκίσκα η εξ Αρμινίου» Επισκοπόπουλος 1902 : 43-44

⁴¹ Βλ. για το θέμα Γαραντούδης 1993^β

ακολουθώντας τα ευρωπαϊκά ρεύματα, επιδιώκουν και αυτοί την ελευθέρωση του στίχου.

Ωστόσο, η επιρροή της Ευρώπης, όσο κι αν συντελεί αποφασιστικά, δεν είναι ο μόνος παράγοντας για τις μετρικές ελευθερίες στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Όπως και στην εισαγωγή αναφέρθηκε, οι μορφολογικές αλλαγές στην ποίηση είναι τμήμα των γενικότερων μεταβολών, όχι μόνο στην τέχνη, αλλά σε όλες σχεδόν τις εκφάνσεις της ζωής. Γίνεται σταδιακά αντιληπτό ότι οι στιχουργικές μορφές που εξέφρασαν σχεδόν όλον τον 18^ο και 19^ο αιώνα, δεν ανταποκρίνονται στις νέες ευαισθησίες. Οι κραδασμοί που συγκλονίζουν την ποίηση της Ευρώπης, φτάνουν έως και την Ελλάδα, με πολύ μικρή χρονική καθυστέρηση.

Η Ελλάδα, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, αν και παραμένει μικρή, βρίσκεται σε κοινωνική οικονομική και πολιτική αναταραχή. Γίνονται απόπειρες να πάψει να είναι μια αγροτική υπανάπτυκτη χώρα, αλλά να μετατραπεί, σταδιακά, σε οικονομικά αναπτυσσόμενη χώρα. Η ελληνική αστική τάξη, αδιαμόρφωτη και σε σύγχυση ακόμη, προσπαθεί να μιμηθεί την αντίστοιχη ευρωπαϊκή' ο ομογενειακός ελληνισμός, εξάλλου, θα παίξει ρόλο στα οικονομικά πράγματα της εποχής. Στην απαρχή του 20^{ου} αιώνα, οι προσπάθειες συγκρότησης ενός σύγχρονου αστικού κράτους θα γίνουν περισσότερο συστηματικές με την διοίκηση του Ε. Βενιζέλου. Σε όλους τους τομείς, η κατάσταση αλλάζει, αλλά και νέα προβλήματα δημιουργούνται. Η καθημερινή ζωή αλλά και η αντίληψη του κόσμου μεταβάλλεται. Μαζί, παρουσιάζεται και η ανάγκη έκφρασης των ποιητών μέσω άλλων μορφών, που θα μπορούν να αποδώσουν τα νέα δεδομένα, τις νέες διαθέσεις που υποκινούν τον ποιητή.

Το φαινόμενο όμως της στιχουργικής ανανέωσης που επιδιώκουν οι Έλληνες ποιητές στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου}, δεν έχει μόνο γενικότερα κοινωνικά αίτια, αλλά και ειδικότερα λογοτεχνικά. Η σχεδόν ταυτόχρονη εμφάνιση μορφών, όπως ο ελευθερωμένος στίχος και το πεζό ποίημα, από το 1870 έως το 1920⁴², οπότε και δημοσιεύονται τα πρώτα ποιήματα σε καθαυτό ελεύθερο στίχο, αποδεικνύει τον προβληματισμό γύρω από την παραδοσιακή αυστηρά έμμετρη ποίηση' σε αυτήν την φάση οι ζυμώσεις αφορούν μόνον την μορφή της ποίησης, ενώ στο περιεχόμενο δεν διαφαίνονται σημεία αλλαγής. Με την επιρροή των μεταφράσεων, αλλά και εξαιτίας των αντιδράσεων αρκετών Ελλήνων ποιητών για την πίεση που ασκούσαν οι μετρικοί κανόνες στην ποιητική έκφραση, άρχισαν οι ποικίλες προσωδιακές μεταρρυθμίσεις. Επίσης, συνέβαλε στην τάση μετρικής αποδέσμευσης αφενός η ρηχότητα του ρομαντισμού και αφετέρου η υπερβολική φροντίδα της μορφής και η παραμέληση του περιεχομένου του παρνασσισμού. Τέλος, στον ελληνικό χώρο σημαντική υπήρξε η συμβολή της δυναμικής και πολύπλευρης ποιητικής παρουσίας δημιουργών όπως ο Παλαμάς και ο Σικελιανός' ευαίσθητοι στα μηνύματα ευρωπαϊκών κινήσεων, αλλά και με ανήσυχη και τολμηρή καλλιτεχνική φύση, επηρεάστηκαν έντονα από την χρονική στιγμή και τα ρεύματα, τα ενέταξαν στον ιδιόμορφο ελληνικό χώρο και προχώρησαν στο σπάσιμο του παραδοσιακού στίχου.

Πολλοί κριτικοί και ποιητές της εποχής είχαν διαπιστώσει ότι η ποίηση των καιρών τους είχε μετατραπεί σε στιχοπλοκία βάσει των πάγιων μετρικών κανόνων και η αισθητική αξιολόγηση ενός ποιήματος στηρίζεται στην άριστη χρήση του μέτρου, της ρίμας, στην αποφυγή χασμωδίας, στην τομή.

⁴² Για όλες τις μορφές βλ. Κατσιγιάννη 1987 : 168-175 και Βαγενάς 1994 : 77-82

Επομένως, το περιεχόμενο υποσκελιζόταν από την φροντίδα για την μορφική αρτιότητα.

Το 1919 ο Ν. Χάγερ- Μπουφίδης, προλογίζοντας ο ίδιος την ποιητική του συλλογή με τίτλο *Τραγούδια σε μοντέρνους σκοπούς* γράφει για την καταπίεση της παραδοσιακής στιχουργίας «Πολλοί και άξιοι ποιητές που νιώσαν την ανάγκη να ξεσκλαβωθούν απ' τα παλιά καθιερωμένα και να φανοιωθούν στις πλούσιες ιδέες των μοντερνισμένων εντυπώσεων (και θαναφέρω εδώ τον Viele-Griffin, τον Kohn, τον Regner, τον Verhaeren και την Vacaresco) υιοθετήσανε σαν όργανο στην ποίησή τους τον ελεύθερο στίχο»⁴³. Στο κείμενο του Μπουφίδη διακρίνουμε νύξεις για όσα παραπάνω αναφέραμε : αφενός την κόπωση και την πιεστικότητα από την προσωδία και τις μορφικές συμβάσεις, αφετέρου την επίδραση ξένων λογοτεχνών που πραγματοποίησαν παρόμοια εγχειρήματα απελευθέρωσης. Το 1919, βέβαια, και στην Ελλάδα έχουν συντελεστεί σημαντικά βήματα στην αποδέσμευση από την αυστηρότητα των έμμετρων μορφών, αλλά η ανάγκη ανανέωσης και περισσότερης ελευθερίας εξακολουθεί να υφίσταται.

Διαφωτιστικό για την σκέψη ενός ποιητή και ταυτόχρονα διορατικού κριτικού είναι το άρθρο του Άγρα, του 1920, που τιτλοφορείται « Ο Moreas και ο συμβολισμός»⁴⁴. Η άποψη του Άγρα για την υποχρέωση των ποιητών να γράφουν με βάση το μέτρο και τα παρεπόμενά του διαφαίνεται στα παρακάτω : « Πολλές φορές σ' έναν ποιητή θα ήρθε η αμηχανία πώς να γεμίσει ένα στίχο, τη στιγμή, που ό,τι έχει να πη τελειώνει ως τη μέση του στίχου' απ' αυτό προέρχεται μια αρκετά ανιαρή μονοτονία, φλυαρία, και χαλάρωση της συνεκτικότητας του ποιήματος. Ο ελεύθερος στίχος μας λυτρώνει απ' αυτήν». Η χρήση του ελευθερωμένου στίχου, πράγματι, επέφερε την λύτρωση σε μερικούς ποιητές που ένιωθαν βαρύτατη την καταδυνάστευση του μέτρου. Δόθηκε η ευκαιρία να μετατοπιστεί η φροντίδα του ποιητή αλλά και η προσοχή του αναγνώστη στο νόημα του ποιήματος. Ταυτόχρονα, με την ανισοσυλλαβία, αλλά κυρίως με την υπονόμηση ή κατάργηση της ομοιοκαταληξίας, αποφεύχθηκε η επανάληψη και συχνά η κόπωση του αναγνώστη, που προερχόταν από την επιβεβαίωση της προσδοκίας του. Το αναπάντεχο και νέο, έδωσαν στους δημιουργούς νέες μορφολογικές δυνατότητες.

Στην εποχή του Άγρα, αλλά και πιο πριν, όπως και αργότερα, κυριαρχούσε η αντίληψη ότι όσο περισσότερο μορφή και περιεχόμενο, μέτρο και νόημα, βρίσκονται σε ισορροπία και συμφωνία, τόσο πιο επιτυχημένο είναι το ποίημα και ο δημιουργός του επιδέξιος τεχνίτης⁴⁵. Το 1929 ο Πότης Ψαλτήρας διατυπώνει την άποψη ότι στα απαραίτητα στοιχεία του σωστού ποιήματος βρίσκεται η σύμπνοια μορφής-περιεχομένου' η διαταραχή της μορφής μπορεί να θεωρηθεί παραστράτημα. «...νεωτερισμοί, πρωτόφαντα δεσίματα του στίχου...μα όχι έξω από τ' αυστηρόγραφα όρια των απαραίτητων συστατικών του Ποιήματος που εξόν από το λυρισμό είναι στην έκφραση-μορφή η ακρότερη δυνατή αρμονία...το άξιο συνταίριασμα της φλούδας του καρπού με την ψίχα του και όχι τα άταχτα (τάχα ελεύτερα) στιχοπλεξίματα...»⁴⁶. Ο ελευθερωμένος στίχος αποτελεί την πραγμάτωση της αντίθετης άποψης από την παραπάνω. Αν και δεν υλοποιεί σε μεγάλο βαθμό – εκτός μερικών

⁴³ Χάγερ-Μπουφίδης 1919 : 3-4

⁴⁴ Άγρας 1924 : 25

⁴⁵ Βλ. την άποψη που διατυπώνει ο Γαρανούδης 1993^β

⁴⁶ Ψαλτήρας 1929 : 3-5

περιπτώσεων- την απόκλιση μεταξύ μορφής-περιεχομένου⁴⁷, πράγμα που θα συμβεί πολύ αργότερα στα πλαίσια του ελεύθερου στίχου, εντούτοις προϊδεάζει τους αναγνώστες για την ύπαρξη μιας άλλης άποψης.

Ο ελευθερωμένος στίχος όμως δεν έγινε αισθητός ως ένα στάδιο στην στιχουργική εξέλιξη, μια ρυθμική καινοτομία με πιθανή συνέχεια, αλλά ως ένα διάλειμμα που θα σήμαινε βέβαια την ανανέωση των παραδοσιακών μορφών, αλλά όχι την κατάργησή τους. Η συνέχειά του θεωρήθηκε ότι θα κυμαίνονταν στα ίδια επίπεδα, χωρίς επικίνδυνους νεωτερισμούς, δηλαδή χωρίς την κατάρριψη των προσωδιακών νόμων, που και στον ελευθερωμένο στίχο, είχαν ισχύ. Το ότι ο ελευθερωμένος στίχος υπήρξε το προστάδιο του ελεύθερου δεν έγινε άμεσα κατανοητό, όπως έδειξε και η σύγχυση μεταξύ των όρων ελεύθερος και ελευθερωμένος στίχος. Ήδη από το 1900, όταν γίνεται για πρώτη φορά μνεία, σε έντυπο της εποχής, για τον ελευθερωμένο στίχο (με χρήση του όρου ελεύθερος), γίνεται προφανής η παραπάνω αντίληψη, για την προσωρινότητα της επιχειρούμενης στιχουργικής απελευθέρωσης: «Κατόπιν της επαναστάσεως ταύτης των ποιητών δύνανται ούτοι να επανέλθουν πάλιν εις τον αλεξανδρινόν στίχον, δεν θα μας κουράσουν, θα μας αποδώσουν αυτόν μουσικώτερον, εύηχον, καθόλου γλυπτώς αβίαστον όπως συμβαίνει εις τα τελευταία ωραία ποιήματα του κ. Κ. Παλαμά»⁴⁸.

Εξάλλου, η υπαναχώρηση του Παλαμά, του Σικελιανού και του Βάρναλη από τις πιο ρηξικέλευθες μορφές στις πιο συντηρητικές, αποτέλεσε επίρρωση της αντίληψης ότι ο ελευθερωμένος στίχος υπήρξε μια παροδική ανανέωση που δεν έβλαψε, αλλά ωφέλησε την παραδοσιακή ποίηση.

Είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε με ακρίβεια το σημείο μετάβασης από τον ελευθερωμένο στον ελεύθερο στίχο, δηλαδή την εγκατάλειψη του στιχουργικού αυτού είδους και την μετάβαση σε μορφές πιο απομακρυσμένες από την προσωδία. Έχει διατυπωθεί η άποψη⁴⁹ ότι ο ελευθερωμένος στίχος του Σικελιανού, και ειδικά η χρήση του στον *Πρόλογο στη Ζωή*, αποτελεί το μεταίχμιο. Ο Σαββίδης υποστηρίζει συγκρατημένα ότι η απαρχή του ελεύθερου στίχου διακρίνεται στην παραπάνω σύνθεση του Σικελιανού⁵⁰, επομένως, μπορούμε να συμπεράνουμε, αποδεχόμενοι μερικώς την άποψη του Σαββίδη, ότι ο *Πρόλογος στη Ζωή* αποτελεί και το τέλος, ή καλύτερα την αρχή της κατάρτησης, του ελευθερωμένου στίχου. Την ίδια αντίληψη έχει και η Κατσιγιάννη που θεωρεί ότι με τον μη έμμετρο στίχο του Σικελιανού, στο έργο που προείπαμε, πραγματοποιείται η μετάβαση από τον ελευθερωμένο στον ελεύθερο στίχο⁵¹.

Ωστόσο, όπως θα δούμε και στο οικείο κεφάλαιο, και ο στίχος του Καβάφη, ακροβατώντας σε κάποια σημεία μεταξύ του ελεύθερου και του ελευθερωμένου, αποτελεί μεταβατικό σημείο.

Το έργο των Σικελιανού και Καβάφη, συνολικά, αποτελεί την λεπτή οριακή γραμμή μεταξύ των δύο στιχουργικών ειδών. Χωρίς τον καθαρά ελευθερωμένο στίχο του Παλαμά, και τον ελευθερωμένο με κλίση προς τον ελεύθερο των Σικελιανού και Καβάφη, η εξέλιξη της ελευθερόστιχης ποίησης στη δεκαετία του 1930 δεν θα ήταν η ίδια. Ειδικά ο Καβάφης υπήρξε ποιητικό

⁴⁷ Βλ. Γαραντούδης 1993 : 114-135 όπου παρουσιάζεται το ζήτημα απόκλισης μεταξύ μορφής και περιεχομένου (χρήση παραδοσιακής ρυθμικής αγωγής σε ποιήματα με μοντέρνο περιεχόμενο)

⁴⁸ Χατζόπουλος 1900 : 313

⁴⁹ Σαββίδης 1972 : 69 και Κατσιγιάννη 1987 : 173

⁵⁰ Σαββίδης 1972 : 69

⁵¹ Κατσιγιάννη 1987 : 173

πρότυπο, όχι μόνον για την στιχουργία του αλλά και για το ύφος και τη θεματική του, και από αυτήν την άποψη συνιστά μια κρίσιμη καμπή στην εξέλιξη της σύγχρονης ποίησης. Ωστόσο, η παρουσία του ελευθερωμένου στίχου δεν σταματά αιφνιδιαστικά με την διάδοση του καθεαυτό ελεύθερου στίχου. Ποιήματα με στίχο που χαρακτηρίζουμε ως ελευθερωμένο συναντάμε και στα μεταπολεμικά ακόμη χρόνια. Πρόκειται για δημιουργίες με περιεχόμενο καθαρά νεωτεριστικό, στίχο όμως που ανακαλεί έντονα τις αυστηρά έμμετρες μορφές του παρελθόντος⁵² ‘ ρυθμικότητα και νόημα βρίσκονται έτσι, συχνά, σε απόκλιση. Επίσης, είναι δυνατόν και το θέμα, εμπρόθετα, να εμπίπτει στο χώρο της παράδοσης, οπότε ο στίχος να συνάδει με το περιεχόμενο. Τέτοια παραδείγματα απαντούν στη νεώτερη ποίηση και αποδεικνύουν ότι ο ελεύθερος στίχος δεν εμφανίστηκε εκ του μη όντος και δεν προχώρησε διαγράφοντας δια παντός την μετρική παράδοση. Όσο και αν ο ελεύθερος στίχος εκδηλώθηκε αρχικά, και έγινε αντιληπτός, ως επανάσταση με εχθρό την προσωδιακή ποίηση, στην πορεία, η σχέση με την παλαιά ποίηση, τουλάχιστον μορφολογικά, μετατράπηκε σε σχέση ρήξης-ανάκλησης.

Η σύγχυση των όρων ελευθερωμένος και ελεύθερος στίχος

Το 1930 κυκλοφορεί η πρώτη έκδοση της *Νεοελληνικής Μετρικής* του Θρ. Σταύρου. Αν και ο ελεύθερος στίχος έχει παρουσιαστεί στην Ελλάδα, ο Σταύρου του αφιερώνει μια παράγραφο, περιγράφοντας, στην ουσία, τον ελευθερωμένο στίχο, εφόσον κάνει λόγο για «τροχαϊκού ρυθμού ελεύθερους στίχους» και : « στίχους ελεύθερους ιαμβικού ρυθμού». Εννοεί ως ελεύθερους στίχους εκείνους που «από τους πιο λιγοσύλλαβους ως τους πιο πολυσύλλαβους [...] ακολουθούν ο ένας τον άλλον με απόλυτη ελευθερία, χωρίς καμιά σειρά...», δηλαδή τους ανισοσύλλαβους ελευθερωμένους, που μάλιστα «ο καθένας τους είναι συνθεμένος σωστά, αυστηρά, κατά τους νόμους της μετρικής»⁵³.

Το 1939, με την ελευθερόστιχη ποίηση σε πλήρη ανάπτυξη, ο Γ. Σαραλής στο δικό του εγχειρίδιο μετρικής γράφει για ελεύθερο στίχο, εννοώντας επίσης ελευθερωμένο⁵⁴.

Παραδείγματα τέτοιου είδους θα μπορούσαν να αναφερθούν πολλά, όπως του Βουτιερίδη που το 1933, γράφει στην *Σύντομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* για τον «ελεύτερο στίχο» των ξένων αλλά και Ελλήνων συμβολιστών⁵⁵. Και αν ο Βουτιερίδης κινείται σε μια πρώιμη εποχή, σχετικά με την αποσαφήνιση των όρων ελεύθερος-ελευθερωμένος στίχος, παραδείγματα σύγχυσης παρουσιάζονται και στα μεταπολεμικά ακόμη χρόνια : ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, το 1950, θεωρεί ότι ο Παλαμάς και άλλοι ποιητές «ξεγλίστησαν προς τον λεύτερο στίχο με δισταγμό». Βέβαια, ο ίδιος, αμέσως πιο κάτω, κάνει διαχωρισμό μεταξύ εκείνου του στίχου που αποτελούσε «παρακλάδι του παραδομένου στίχου» και του νεώτερου, που «είναι μια νέα

⁵² Για τον νεότερο αυτό ελευθερωμένο στίχο βλ. Γαραντούδης 1993 : 124-126

⁵³ Σταύρου 1974 (1930) : 117-118. Το ίδιο σφάλμα ορολογίας επαναλαμβάνεται και στην επανέκδοση του 1974

⁵⁴ Σαραλής 1939 : 152-153

⁵⁵ Βουτιερίδης 1976³ : 245, 290

μορφή του έμμετρου λόγου», αλλά και έτσι δεν απορρίπτει την έννοια της ποίησης ως έμμετρου λόγου⁵⁶.

Όπως συνάγεται από τα παραπάνω, παρατηρείται μια αντινομία μεταξύ της χρήσης του ελευθερωμένου στίχου ως στιχουργικής μορφής- που, όπως παρακολούθησαμε, ξεκινά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα- και της χρήσης του ως μετρικολογικού όρου- που εμφανίζεται στα μέσα περίπου του 20ου αιώνα.

Επίσης, από τα δημοσιεύματα των περιοδικών και τα κριτικά σημειώματα της εποχής, έγινε ορατή η αδυναμία διάκρισης μεταξύ του ελευθερωμένου και του ελεύθερου στίχου. Ενώ στην ελληνική ποίηση, στις αρχές του αιώνα, αρκετοί ποιητές μεταχειρίζονται ελευθερωμένο στίχο, η αντίληψη των ίδιων αλλά και κοινού και κριτικών, είναι ότι πρόκειται για ελεύθερο στίχο.

Η καθυστέρηση γενικευμένης χρήσης της ονομασίας ελευθερωμένος στίχος, οφείλεται ακριβώς στην έλλειψη σαφούς διάκρισης μεταξύ των δύο στιχουργικών ειδών και στην αδυναμία θεώρησής τους ως διάδοχων καταστάσεων. Η ρίζα της σύγχυσης βρίσκεται στην άγνοια της εξελικτικής διαδικασίας, που οδήγησε από τον αυστηρά έμμετρο στον σχεδόν άμετρο στίχο, με ενδιάμεσα στάδια τον ελευθερωμένο στίχο, αλλά και άλλες μορφές (πεζό ποίημα, στίχος-παράγραφος, των οποίων ο ρόλος έχει επίσης παραγνωρισθεί). Ενόσω παρέμενε η αντίληψη ότι ελεύθερος στίχος σήμαινε κάθε είδους μετρική απόκλιση, συμπεριλαμβανομένης και της απλής ανισοσυλλαβίας, ο όρος ελευθερωμένος στίχος δεν είχε αντίκρουσμα. Η κατάσταση περιπλέχθηκε περισσότερο με το πέρασμα του χρόνου : η εξάπλωση του πραγματικά ελεύθερου στίχου, στη δεκαετία του '30, θεωρήθηκε επίτευγμα αυτής της γενιάς και αγνοήθηκε η προεργασία που οδήγησε στην αποκοπή του στίχου από κάθε παραδοσιακό στιχουργικό στοιχείο. Έτσι, και πάλι ο ελευθερωμένος στίχος δεν αποτέλεσε αντικείμενο εξέτασης, η ύπαρξή του αποσιωπήθηκε και η ονομασία δεν χρησιμοποιήθηκε.

Κρίνοντας το ζήτημα με τα δεδομένα της εποχής εμφάνισης του ελευθερωμένου στίχου, δεν μπορεί παρά να δικαιολογήσουμε την σύγχυση. Δεν θα έπρεπε να αναζητούμε την αποσαφήνιση των όρων ήδη από τα πρώτα χρόνια του αιώνα. Όταν ξεκίνησαν οι διεργασίες αποδέσμευσης από τους απλούστερους περιορισμούς, όπως η ισοσυλλαβία και αργότερα το ομοιόμετρο, ο στίχος που προέκυψε έγινε αντιληπτός ως ελεύθερος. Με την πάροδο του χρόνου και όσο αυξανόταν ο βαθμός ελευθερίας του στίχου έναντι των μετρικών κανόνων, έγινε κατανοητό ότι ο στίχος που παρουσιάζει ελαφρές αποκλίσεις, αλλά έχει αυστηρά μετρική βάση, δεν μπορεί να καλείται ελεύθερος. Η αντίληψη αυτή όμως είναι μεταγενέστερη και διαμορφώθηκε με σαφήνεια μετά την επικράτηση του καθαυτό ελεύθερου στίχου, και ασφαλώς στα μεταπολεμικά χρόνια.⁵⁷

Ωστόσο, για την ουσιαστική και βαθύτερη διάκριση μεταξύ ελευθερωμένου-ελεύθερου στίχου, σημασία δεν έχουν τόσο οι μορφολογικές διαφορές (ανισοσύλλαβος, ετερόμετρος, ανομοιοκατάληκτος και άλλοι συνδυασμοί), όσο οι διαφοροποιήσεις στο περιεχόμενο, το νόημα, το ύφος, τον τόνο, τη γλωσσική διατύπωση του ποιήματος. Ο ελεύθερος στίχος δεν είναι το κύριο χαρακτηριστικό της μοντέρνας ποίησης, αλλά ένα από αυτά, το πιο οφθαλμοφανές. Τα κύρια χαρακτηριστικά της σύγχρονης ποίησης, που είναι κατά κύριο λόγο ελευθερόστιχη, σχετίζονται με την μεταβολή της αντίληψης

⁵⁶ Παναγιωτόπουλος 1950 : 50

⁵⁷ Βλ. και Κατσιγιάννη 1987 : 166, όπου και η αναφορά στον πρώτο Γάλλο θεωρητικό που εγκαινίασε τη διάκριση ελευθερωμένου-ελεύθερου στίχου.

περί ποίησης. Η ποίηση δεν είναι πλέον ισοδύναμη με το στίχο και κυρίως με το τραγούδι. Επιπροσθέτως, η απόδοση συναισθημάτων και καταστάσεων κατά τρόπο έλλογο και άμεσα αναγνωρίσιμο από τον αναγνώστη, έπαψε να χαρακτηρίζει τον ποιητικό λόγο. Η εικονοποιία της μοντέρνας ποίησης στράφηκε στο άλογο, η αλληλουχία νοημάτων παρέκκλινε από τους λογικούς κανόνες, όπως στον υπερρεαλισμό. Ο λυρισμός έδωσε τη θέση του στη δραματικότητα, όπως αυτή της καβαφικής ποίησης. Η αντικειμενική αναγνώριση του κόσμου στο ποίημα υποχώρησε και κυριάρχησαν η αμφισημία και η κρυπτικότητα των νοημάτων. Το ποίημα δεν προσλαμβάνεται πλέον ως ομοιοκατάληκτοι σε στροφές στίχοι, προορισμένοι να απαγγελθούν ρυθμικά, εν είδει τραγουδιού.

Τα παραπάνω αυτά στοιχεία συνδυάζονται με τον ελεύθερο στίχο, που επειδή είναι το προφανέστερο χαρακτηριστικό της μοντέρνας ποίησης, ταυτίστηκε μαζί της. Ο ελευθερωμένος στίχος, ακόμη και σε ακραίες του παρουσίες, δεν συνδυάστηκε με όσα δεδομένα προαναφέραμε. Μπορεί να απομακρύνθηκε αρκετά από το μέτρο, ώστε να προσλαμβάνεται ως ελεύθερος, αλλά δεν υπήρξε πραγματικά νεωτεριστικός. Οι στίχοι του Παλαμά, ή του Γρυπάρη, για παράδειγμα, παρόλο που απομακρύνονται από τον κανόνα της μετρικής ευταξίας, δεν υπάγονται στον ελεύθερο στίχο, επειδή είναι φορείς της παραδοσιακής ποιητικής και λειτουργούν ως μικρές και ευχάριστες εκτροπές, πάντα με σημείο αναφοράς τη αυστηρά έμμετρη ποίηση. Ο Κ. Θ. Δημαράς αν και δεν αποδίδει τον στίχο του Παλαμά, του Γρυπάρη και άλλων, με την ονομασία ελευθερωμένος, εντούτοις, διευκρινίζει ότι σε αυτούς τους ποιητές «...αληθινά ελεύθερος στίχος δεν βρίσκεται»⁵⁸.

Ωστόσο, ο γαλλικός όρος *vers libere*, όπως είδαμε, ήταν γνωστός από νωρίς στους Έλληνες κριτικούς. Η παρατήρηση του Άγρα για τον Καρυωτάκη σημαίνει ότι αυτός γνώριζε τη διαφορά μεταξύ των δύο στιχουργικών ειδών. Αλλά και η παρουσία πολλών γλωσσομαθών, και ιδίως γαλλομαθών, ποιητών και λογίων, με γνώση της γαλλικής ποίησης, άρα και της παρουσίας του ελευθερωμένου στίχου, όπως και της ονομασίας *vers libere*, δεν υπήρξε αποτελεσματική στην διάλυση της παρεξήγησης. Ίσως, διότι οι ίδιοι οι δημιουργοί, αλλά και όσοι κριτικοί είχαν αντίληψη της διαφοράς των δύο όρων, ενδιαφέρονταν περισσότερο για το νέο είδος στην πράξη, παρά στη θεωρία και την ιστορική του πορεία : πόση απήχηση έχει η νέα μορφή στίχου, πόσο μπορεί να επηρεάσει το μέλλον της ποίησης, ποιοι ποιητές την χρησιμοποιούν. Επίσης, από το 1930 και εξής γίνεται φανερό ότι η νέα μορφή είναι το όχημα ενός, γενικά, νέου συστήματος ποιητικής. Μια επιπλέον απάντηση είναι ότι την απροσδιοριστία των όρων επέτεινε και η απουσία μετρικολογικών μελετών περίπου από το 1930 και εξής, που θα συντελούσαν στην διάλυση της παρεξήγησης. Η έλλειψη αυτή οφείλεται στην διάδοση της ελευθερόστιχης ποίησης και στην αντίληψη ότι η νέα ποίηση δεν εμπίπτει στο πεδίο της μετρικολογικής έρευνας, της οποίας αντικείμενο είναι μόνον τα αυστηρά έμμετρα ποιήματα⁵⁹. Έτσι, οι μελετητές της μετρικής αδυνατώντας να εξετάσουν, υπό νέους όρους, τη μοντέρνα ποίηση, παραιτούνται και από την μελέτη της ιστορικής πορείας των προσωδιακών μεταρρυθμίσεων που κατέληξαν στον ελεύθερο στίχο, και εντέλει δεν καταλήγουν στην αποσαφήνιση των όρων ελευθερωμένος- ελεύθερος στίχος.

⁵⁸ Δημαράς 1958 : 124-125

⁵⁹ Την παρακμή των μετρικών σπουδών είχε επισημάνει ήδη από το 1926 ο Παλαμάς. Βλ. Παλαμάς 1966-69, τ. 13 : 120-121. Για το θέμα βλ. Γαραντούδης 1990 : 419-420

Η ασάφεια διατηρήθηκε έως τα πρόσφατα χρόνια και μάλιστα συνέτεινε στην υπερεκτίμηση της συμβολής ομάδων και ποιητών στην καθιέρωση του ελεύθερου στίχου και στην υποτίμηση, ή και παρανόηση, του ρόλου άλλων⁶⁰. Παράδειγμα αποτελεί ο Γ. Κορδάτος, που στην *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* αναφέρει για την εμφάνιση του ελεύθερου στίχου⁶¹ : «Όπως είδαμε, από το 1930, πάνω-κάτω και δώθε, πολλοί από τους νέους μας ποιητές...αποκήρυξαν την παραδοσιακή ποίηση και ακολουθούν τη «μοντέρνα». Έχουν σφοδρό έρωτα με τον «ελεύθερο στίχο»...». Ο ιστορικός ταυτίζει, όπως και πολλοί, άλλοι την εμφάνιση του ελεύθερου στίχου με την έλευση της γενιάς του '30, σαν να πρόκειται για φαινόμενα αποκομμένα από την ιστορική αλληλουχία τους.

Παράδειγμα παρανόησης αποτελεί η περίπτωση του Λ. Πολίτη. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Κατσιγιάννη⁶², είναι παράδοξο το ότι σε εποχή πλήρους άνθισης του ελεύθερου στίχου- 1972-, η παρεξήγηση συνεχίζεται από έναν φιλόλογο με πείρα στην μετρικολογία, τον Λ. Πολίτη, ο οποίος επιμένει να χαρακτηρίζει ελεύθερο τον ελευθερωμένο παλαμικό στίχο⁶³. Η μελέτη αν και είχε γραφτεί το 1943, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει⁶⁴, δεν αναθεωρήθηκε, προκειμένου να αρθεί το σφάλμα που θα μπορούσε να προκαλέσει εσφαλμένη εντύπωση στον μη ειδήμονα αναγνώστη.

Η σύγχυση των όρων αρχίζει να υποχωρεί με τις μελέτες νεώτερων φιλολόγων που ασχολούνται με τις μετρικολογικές σπουδές. Με χρονολογική σειρά, μπορούμε να μνημονεύσουμε μελετητές, όπως : Ο Σαββίδης το 1972 διακρίνει ορθά τον ελευθερωμένο παλαμικό και καβαφικό στίχο, από τον ελεύθερο⁶⁵. Ο Αργυρίου το 1983 αναφέρει τον ελευθερωμένο στίχο ως διαμεσολάβηση μεταξύ έμμετρης και ελευθερόστιχης ποίησης⁶⁶. Η Κατσιγιάννη το 1987 τοποθετεί σε σωστή βάση το θέμα της σύγχυσης ελεύθερου-ελευθερωμένου στίχου και κάνει λόγο για τον ελευθερωμένο στίχο των συμβολιστών, των Παλαμά, Σικελιανού, Καβάφη⁶⁷. Ο Γαραντούδης επισημαίνει το πρόβλημα της παραγνώρισης του ελευθερωμένου στίχου που είχε οδηγήσει σε λανθασμένη άποψη για τα χρονικά όρια εμφάνισης και του ελεύθερου στίχου⁶⁸. Ο Βαγενάς, επίσης, μιλά για τον ελευθερωμένο στίχο, ως ένα προστάδιο του ελεύθερου στίχου, μαζί με άλλα στιχουργικά είδη⁶⁹.

Η σχέση ελευθερωμένου στίχου και συμβολισμού

Σε προηγούμενα κεφάλαια αναφέραμε επανειλημμένα ότι η ελευθέρωση του στίχου από τα μετρικά δεσμά άρχισε, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στη Γαλλία. Για να είμαστε ακριβέστεροι, θα πρέπει η ιστορική αναδρομή στην απελευθερωτική πορεία του στίχου, να ξεκινήσει από τις αρχές του 19^{ου}

⁶⁰. Άλλο, νεώτερο, παράδειγμα παρανόησης βλ. Γαραντούδης 1993 : 110

⁶¹ Κορδάτος 1962 : 711-712

⁶² Κατσιγιάννη 1987 : 172

⁶³ Πολίτης 1972 : 9-126

⁶⁴ Πολίτης 1972 : 9

⁶⁵ Σαββίδης 1972 : 69-70

⁶⁶ Αργυρίου 1983 : 3

⁶⁷ Κατσιγιάννη 1987 : 171-173

⁶⁸ Γαραντούδης 1993 : 109-111

⁶⁹ Βαγενάς 1994 : 77

αιώνα, οπότε και έγινε αισθητή η πίεση που ασκούσε στην στιχουργία η απόλυτη κυριαρχία των μετρικών κανόνων. Το φαινόμενο βέβαια δεν περιορίζεται στη Γαλλία. Ήδη το 1668, ο Άγγλος δραματουργός John Dryden, στο περίφημο δοκίμιό του «Περί δραματικής ποιήσεως», συγκρίνοντας την γαλλική με την αγγλική δραματουργία, θεωρεί προτιμότερη την σύνθεση δραματικών έργων σε ελεύθερο στίχο : «Γι' αυτόν τον λόγο, λέει ο Αριστοτέλης, είναι καλύτερο να γράφει κανείς τραγωδία με εκείνο το είδος στίχου που ομοιάζει περισσότερο με τον πεζό λόγο : και αυτό στους αρχαίους ήταν ο ίαμβος, και σε μας είναι ο ελεύθερος στίχος, ή το μέτρο του στίχου που κρατιέται απόλυτα χωρίς την ομοιοκαταληξία»⁷⁰. Όπως προκύπτει από την ανάγνωση του δοκιμίου, ο ελεύθερος στίχος που προτείνει ο Dryden, δεν είναι παρά ανομοιοκατάληκτος με σταθερό μετρικό βάδισμα και σχετίζεται με την δραματική τέχνη. Ωστόσο, οι σκέψεις του αποτελούν ένα δείγμα του προβληματισμού των ποιητών σχετικά με την στιχουργική. Για την αποπνικτική κυριαρχία της προσωδίας θα εκφραστούν αρνητικά και άλλοι δραματουργοί, αυτή τη φορά στη Γαλλία : η Mme de Stael και ο Stendhal, ενώ παράλληλα ο Hugo εισάγει τον vers brise, που παρεκκλίνει της μετρικής κανονικότητας⁷¹.

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα ο προβληματισμός εξαπλώνεται και εκτός του δράματος, στην υπόλοιπη ποίηση. Ο Goethe γράφει ποιήματα σε ανισοσύλλαβο στίχο, ενώ ο Whitman έχει ως πρότυπο το στίχο της Βίβλου στο έργο του *Leaves of Grass* του 1855⁷². Η πλέον συντονισμένη και συλλογική απόπειρα αποκοπής του στίχου από το μέτρο πραγματοποιείται στα χρόνια που κυριαρχεί στη Γαλλία ο συμβολισμός. Ο θεωρητικός του κινήματος Remy de Gourmont είχε διατυπώσει την αντίληψη ότι η αιτία των έντονων διεκδικήσεων των συμβολιστών πρέπει να αναζητηθεί στο κοινωνικό παρά στο λογοτεχνικό-φιλολογικό πεδίο⁷³. Σήμερα, ως αναγνώστες του 20^{ου} αιώνα, κρίνοντας αντικειμενικά, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι τόσο οι κοινωνικές όσο και οι λογοτεχνικές εξελίξεις, αναπόσπαστα συνδεδεμένες, επηρέασαν τους συμβολιστές να αναζητήσουν την απελευθέρωση του στίχου και της λέξης στην ποίηση, όπως επεδίωξαν να αλλάξουν την εικόνα του καλλιτέχνη στη ζωή, προβάλλοντας το πρότυπο του poete maudit (καταραμένος ποιητής) και του decadent (παρακμιακός).

Μετά τον vers brise του Hugo, ο vers impair, δηλαδή ο ανισοσύλλαβος στίχος που εισάγει ο Verlaine, αποτελεί σημαντική καινοτομία⁷⁴. Ως έτος παρουσίασης του ελεύθερου στίχου των συμβολιστών θα πρέπει να θεωρηθεί το 1873. Τότε δημοσιεύεται το *Μια εποχή στην κόλαση* του A. Rimbaud, ποίημα σε πεζό, που σπάει την καθιερωμένη έως τότε εικόνα για την ποίηση⁷⁵. Ταυτόχρονα, οι συμβολιστές μεταφράζουν τον Whitman, και επηρεασμένοι από την στιχουργική του καινοτομία, πειραματίζονται με τη μορφή αυτή ανομοιοκατάληκτου στίχου, έως ότου ο Claudel αρχίζει να καλλιεργεί συστηματικά το είδος αυτό, το verset, που βρίσκει απήχηση και στην Ελλάδα.

⁷⁰ Dryden 1668 : 77

⁷¹ Στοιχεία γι αυτό βλ. Κατσιγιάννη 1987 : 159

⁷² Gasparov 1996 : 281

⁷³ Αργυρίου 1979 : 23

⁷⁴ Για την ακρίβεια πρόκειται για περιττοσύλλαβο στίχο. Βλ. για το θέμα Κατσιγιάννη 1987 : 161

⁷⁵ Καραντώνης 1953 : 175

Το 1886 είναι επίσης ένα έτος ιδιαίτερης παρουσίας του ελεύθερου στίχου στη Γαλλία. Πρόκειται για μια επίσημη, κατά κάποιον τρόπο, είσοδο του ελεύθερου στίχου στη γαλλική ποίηση. Το περιοδικό *La Vogue*, ένα εβδομαδιαίο έντυπο που ιδρύθηκε από τους Leo d' Orfer και Gustave Kahn, δημοσιεύει δύο ποιήματα του Rimbaud και δύο του Laforgue σε ελεύθερο στίχο⁷⁶. Το περιοδικό θα αποτελέσει βήμα των συμβολιστών. Το ίδιο έτος δημοσιεύεται από τον Jean Moreas, στην εφημερίδα *Le Figaro*, το μανιφέστο του συμβολισμού. Το επόμενο έτος ο Kahn θα υπερασπιστεί θεωρητικά τον ελεύθερο στίχο στον πρόλογο που συνοδεύει την έκδοση μιας ποιητικής συλλογής του και θα το επαναλάβει δέκα χρόνια αργότερα πάλι σε πρόλογο συλλογής του⁷⁷. Άλλοι θεωρητικοί που θα ασχοληθούν με τον ελεύθερο στίχο είναι ο Rob. Souza, υποστηρίζοντας τον ελεύθερο στίχο, και ο Remy de Gourmont, εκφράζοντας τις αντιρρήσεις του. Στα κύρια αιτήματα του συμβολισμού περιλαμβανόταν η κατάργηση της διάκρισης μεταξύ στίχου και πρόζας και η απορρύθμιση του στίχου, ή αλλιώς η απελευθέρωσή του από την προσωδία, εφόσον, κατά τους συμβολιστές, ήταν αδύνατον ο παλαιός στίχος να αποτυπώσει τις νέες καταστάσεις. Η ελεύθερη συνειδηση και ο εσωτερικός ρυθμός του ποιητή δεν επιδέχονται περιορισμούς από τομές, ομοιοκαταληξίες, μέτρα και συλλαβές.

Το κίνημα του συμβολισμού διαδίδεται στην Ελλάδα νωρίς. Τα περιοδικά *Τέχνη* και *Διώνυσος*, αν και βραχύβια, συντελούν, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, στη διάδοση της συμβολιστικής ποίησης, κυρίως με μεταφράσεις. Ο Παλαμάς, αδιαμφισβήτητος αρχηγός της γενιάς του '80, ανήκει στους πρώτους που επηρεάζονται από τον συμβολισμό και εφαρμόζει ένα από τα πιστεύω του ρεύματος, την ανισοσυλλαβία του στίχου, όπως έχουμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο τονίσει⁷⁸. Πολλοί ποιητές ακολούθησαν το παράδειγμά του : ο Γρυπάρης περνά από την τελειότητα της μορφής που επέβαλε ο παρνασσιζμός, στην ελευθερία του στίχου που κηρύττει ο συμβολισμός. Επίδραση του γαλλικού συμβολισμού δέχονται ακόμη ο Σικελιανός και ο Καρυωτάκης, που επιχείρησαν και αυτοί, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο, να σπάσουν τα μετρικά δεσμά.

Η επιρροή του συμβολισμού στο θέμα του ελεύθερου (δηλαδή ελευθερωμένου) στίχου στην Ελλάδα γίνεται ορατή από τις πυκνές αναφορές της εποχής στους συμβολιστές, που αποτέλεσαν παράδειγμα για τους Έλληνες ποιητές. Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ξεκινά η δημοσίευση θεωρητικών κείμενων Γάλλων συμβολιστών, παράλληλα με τα ελληνικά ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο και τις μεταφράσεις : το 1900 το άρθρο του Μποέμ για το νέο στιχουργικό είδος, σε περιοδικό που σχετίζεται με τον συμβολισμό⁷⁹, συνδέει την ποίηση με την μουσική: « Χειραφετηθέντες οι ποιηταί από τον αλεξανδρινόν στίχον, ηλευθερίασαν με τους ελευθέρους ρυθμούς και επεκοινώνησαν κατά το μάλλον και ήττον ο εις περισσότερον του άλλου με την συνεχή μελωδίαν θα έλεγέ τις των Βαγνερείων έργων». Με τις απόψεις αυτές του Χατζόπουλου, κινούμαστε μέσα στο πνεύμα του συμβολισμού : η απελευθέρωση του στίχου γίνεται με στόχο να κυριαρχήσει στην ποίηση η μουσικότητα των λέξεων. Η απήχηση του Βάγκνερ στους συμβολιστές υπήρξε αξιοσημείωτη και ένα από τα περιοδικά των

⁷⁶ Αργυρίου 1979 : 24 και Scott 1990 : 54

⁷⁷ Βλ. Κατσιγιάννη 1987 : 163-165 και Thieme 1916 : 274-275

⁷⁸ Βλ. για συμβολισμό στην Ελλάδα Γκρέκου 2002 : 200-201 και επίσης εκτενέστερα Γκρέκου 2000

⁷⁹ Βλ. προηγούμενο κεφάλαιο

συμβολιστών ονομαζόταν *Βαγκνερική Επιθεώρηση*⁸⁰ ‘ ο Mallarme είχε αποκαλέσει τον Βάγκνερ «σφετεριστή του καθήκοντος του ποιητή»⁸¹. Η επίδραση της βαγκνερικής μουσικής στο συμβολισμό, όμως, αποτελεί μέρος της γενικότερης αντίληψης για τη στενή σχέση ποίησης και μουσικής. Όπως έγραφε ένας από τους πρώτους συμβολιστές που επιχείρησαν την αποδέσμευση του στίχου, ο P. Verlaine, στο ποίημά του : “De la musique encore et toujours !...”⁸².

Το 1901 δημοσιεύεται μεταφρασμένο το άρθρο του Gourmont για την αμφισβήτηση της πρωτοτυπίας του ελεύθερου στίχου. Ο ελεύθερος στίχος, κατά τον Γάλλο κριτικό, που έζησε από κοντά όλο το κίνημα του συμβολισμού, προήλθε ως ένα βαθμό από τον Whitman και την έμπνευσή του από τις Γραφές, είναι συνεπώς τέκνο της Βίβλου. Από την άλλη, ένας άλλος κλάδος του ελεύθερου στίχου, αυτός που καλλιεργήθηκε από τον G. Kahn, προέκυψε από τις γερμανικές Γραφές⁸³. Παρόμοια είναι και η αναφορά του Παλαμά, το 1909, για τη συμβολή της στιχουργικής του Whitman στην ελευθέρωση του στίχου από το μέτρο⁸⁴.

Επίσης, μια σειρά από άλλα δημοσιεύματα τονίζουν τη σχέση ελευθερωμένου στίχου με το ρεύμα του συμβολισμού : σε ανυπόγραφο άρθρο στο *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό του Ηλίου*, διαβάζουμε ότι « ο στίχος ούτος εκκαλλιεργήθη εν Γαλλία από του 1885 υπό της σχολής των Συμβολιστών»⁸⁵. Στο ίδιο εγκυκλοπαιδικό λήμμα περιλαμβάνονται τα χαρακτηριστικά του στίχου που προώθησαν οι συμβολιστές «...αντικατάστασις της ομοιοκαταληξίας με απλήν συνήχησιν, παράθεσις στίχων πολυσυλλάβων και ολιγοσυλλάβων αναλόγως του νοήματος, τα πολλά χωρίσματα και η σταθερά αναζήτησις της ρυθμικής ποικιλίας αναλόγως του περιεχομένου»⁸⁶. Ο στίχος που οι Γάλλοι συμβολιστές χρησιμοποίησαν είναι , όπως προκύπτει από το παραπάνω λήμμα, ανισοσύλλαβος ανομοιοκατάληκτος, αλλά όχι άρρυθμος ‘ πρόκειται δηλαδή για ελευθερωμένο στίχο. Η χρήση αυτού του στίχου στην ελληνική ποίηση θεωρείται προϊόν επίδρασης ξένων ποιητών και το αποτέλεσμα είναι η ανάμειξη «ποικίλων ρυθμών» αλλά «τα ποιήματα πολλών εκ τούτων καταλήγουν εις την πεζολογίαν»⁸⁷, κατά την αντίληψη του συντάκτη.

Η ανυπόγραφη μετάφραση ενός κειμένου του Francis-Viele Griffin, το 1906, αποδίδει έναν από τους λόγους που επέβαλαν την μεταβολή στην γαλλική, και κατ’ επέκτασιν και στην ελληνική, στιχουργία. Ο παλιός στίχος (ο λόγος φυσικά για τον κλασικό γαλλικό στίχο τον 12σύλλαβο αλεξανδρινό), κρίνεται ακατάλληλος να εκφράσει τους νέους ψυχικούς κραδασμούς που αναστατώνουν την καλλιτεχνική συνείδηση. Ταυτόχρονα, τονίζονται οι θετικές αλλαγές που επέφερε η απελευθέρωση του στίχου από την προσωδία. « Το κύμβαλον της γλώσσης εξετάθη, η ορχήστρα προσέλαβε νέα όργανα υπό την επιρροήν νέων της αναγκών...Η ποιητική συγκίνησις ερεισθείσα εις γλώσσαν πλουσιωτέραν έγινε μουσικωτέρα υπό την επίδρασιν της μουσικής

⁸⁰ Αργυρίου 1979 : 24

⁸¹ Chadwick μτφρ. Στ. Αλεξοπούλου : 14

⁸² Κ. Παράσχος 1950 : 29-31

⁸³ Gourmont 1901: 312

⁸⁴ Παλαμάς 1966-69, τ. 10 : 375

⁸⁵ Ανυπόγραφο χ. χ. : 614^α-614β’

⁸⁶ Ανυπόγραφο χ. χ. : 614^α-614β’

⁸⁷ Ανυπόγραφο χ. χ. : 614^α-614β’

αυτής...»⁸⁸. Το γεγονός είναι ότι η επιθυμία των συμβολιστών να μεταφέρουν στην ποίηση την αίσθηση της μουσικής, συνέτεινε στην άρνηση της παραδοσιακής στιχουργίας και στην απελευθέρωση του στίχου⁸⁹.

Η επίδραση των συμβολιστών στις απόπειρες Ελλήνων ποιητών για την απομάκρυνση από την μετρική αυστηρότητα είναι αναμφισβήτητη, όπως διαφαίνεται και από τα κείμενα. Ο Άγρας και ο Παλαμάς -κριτικοί και ποιητές - αποδέχονται τον ρόλο του συμβολισμού στην μετρική απελευθέρωση : Ο Άγρας σε άρθρο του 1924 αφιερωμένο στον συμβολισμό και τον Moreas, θεωρώντας τον ελεύθερο στίχο καινοτομία του κινήματος γράφει « στη σχολή των συμβολιστών ανήκει κι η καινοτομία του ελεύθερου στίχου» και προσθέτει «Μερικοί λένουν ότι το πρώτο ποίημα που εγράφηκε σε ελεύθερο στίχο είναι το ποίημα του Moreas Ο ιππότης με τα άσπρα όπλα»⁹⁰. Ο ίδιος, λίγα χρόνια αργότερα, το 1933, στο περιοδικό *Κύκλος*, γράφει για την συνεισφορά του συμβολισμού στην υπόθεση της ελευθέρωσης των μορφών « Οι άνθρωποι της γενεάς μου ένα μέρος της στιχουργικής θητείας τους το έκαμαν μέσα στη γαλλική ποίηση του συμβολισμού. Είναι γνωστό ότι, αν ο 12σύλλαβος υπήρξε ο στίχος των κλασικών και των ρωμαντικών, οι συμβολιστάι όμως τον κατάλυσαν σχεδόν, φέρνοντας όχι μόνο τον ελεύθερο στίχο, που οπωσδήποτε δεν έζησε πολύ, μα τον περιπτοσύλλαβο (vers impair)...»⁹¹.

Ο Παλαμάς επανειλημμένα στα περί στιχουργίας κείμενά του αναφέρεται στη γαλλική καταγωγή του ελεύθερου στίχου. Σε κείμενα των ετών 1926 και 1929 κάνει αναφορές στην απελευθέρωση του στίχου από τους γάλλους συμβολιστές. Ο γαλλικός συμβολισμός μοιάζει με την διαφορετική μελωδία «ύστερ' από τα τριών αιώνων απάνου στην ίδια κιθάρα παιξίματα κλασικών, ρωμαντικών, παρνασσικών, ποιητών μολαταύτα κορυφαίων και πόσο αναμεταξύ τους διαφορετικών»⁹². Στο κείμενό του, του 1929, αποδίδει την ονομασία ελεύθερος στίχος στους συμβολιστές, αν και, όπως θα δούμε, εξελληνίζει τον όρο⁹³.

Ωστόσο, ο συμβολισμός δεν είναι ο μοναδικός παράγοντας που έδωσε ώθηση σε μερικούς δημιουργούς να υπερπηδήσουν τα καθιερωμένα στιχουργικά πλαίσια. Εξάλλου, οι Έλληνες συμβολιστές δεν ακολούθησαν πιστά όλες τις αρχές του κινήματος και δεν μετέφεραν όλες τις εκφάνσεις του, όπως παρουσιάστηκαν στο χώρο της γαλλικής ποίησης. Για την έναρξη των μορφολογικών αλλαγών συνέτειναν, όπως έχουμε σημειώσει, και άλλοι καλλιτεχνικοί λόγοι καθώς και οι ευρύτερες κοινωνικές αλλαγές που έλαβαν χώρα και στην Ελλάδα, σε μικρότερη, φυσικά, κλίμακα από την Ευρώπη.

Η χρήση του ελευθερωμένου στίχου από τον Παλαμά. Οι μετρικές απόψεις του ποιητή.

Η συμβολή του Παλαμά στην υπόθεση του ελευθερωμένου στίχου είναι όχι μόνον καίρια, αλλά και διττή : αρχικά, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, εισάγει, το 1900, επίσημα, κατά κάποιον τρόπο, τον ελευθερωμένο στίχο στην Ελλάδα.

⁸⁸ Griffin Francis-Viele 1906 : 351

⁸⁹ Chadwick 1978: 15

⁹⁰ Άγρας 1924 : 25

⁹¹ Άγρας 1933 : 225

⁹² Παλαμάς 1966-69, τ. 13 : 123

⁹³ Παλαμάς 1966-69, τ. 10 : 553

Δεν είναι ο πρώτος διδάξας, αλλά ο κυριότερος, στα χρόνια αυτά, μέχρι και την εμφάνιση του Σικελιανού. Ο Καβάφης, ένας επίσης σημαντικότερος ποιητής του ελευθερωμένου στίχου, δεν έχει ακόμη δώσει τα σπουδαία δείγματά του και επιπλέον, η ποίησή του δεν έχει γίνει γνωστή στον ελληνικό χώρο. Κατόπιν, ο Παλαμάς είναι ο πρώτος που έγραψε θεωρητικά κείμενα περί στιχουργίας, στα οποία επιχειρεί να εξηγήσει το είδος του στίχου που επέλεξε για τα διάφορα έργα του. Τα περί ποιητικής κείμενα άλλων ποιητών περιορίζονται σε λίγες σελίδες, ενώ ο Παλαμάς, ανέπτυξε μια σχεδόν ολόκληρη μετρική θεωρία⁹⁴. Δεν θα πρέπει εντούτοις να υποθέσει κάποιος ότι πρόκειται για ολοκληρωμένη θεωρία, συστηματικά ανεπτυγμένη σε κάποια μελέτη, αλλά για σειρά θέσεων που έχουν θέμα το στίχο και το μέτρο⁹⁵. Τα στιχουργικά κείμενα του Παλαμά εκτείνονται χρονικά σε διάστημα περίπου μισού αιώνα και μας επιτρέπουν να παρακολουθήσουμε τις μετρικές απόψεις του ποιητή σε ολόκληρη σχεδόν την ποιητική πορεία του.

Ξεκινώντας από την μετρική αυτή θεωρία, μετά από μια σύντομη επισκόπηση των θέσεων που αφορούν στην μετρική απελευθέρωση και τον ελεύθερο (δηλαδή ελευθερωμένο στίχο), θα περάσουμε κατόπιν στην εξέταση της πρακτικής εφαρμογής της, τον παλαμικό ελευθερωμένο στίχο, που επηρέασε την μετρική πορεία και άλλων ποιητών.

Βασική θέση της παλαμικής μετρικής θεωρίας υπήρξαν οι φράσεις «Η ποίηση είναι ο λόγος που πάει να γίνη τραγούδι»⁹⁶ και «Η ποίηση είναι στίχος, και ο στίχος, ποίηση»⁹⁷.

Η πρώτη ρήση αντικατοπτρίζει τη σύγκλιση του Παλαμά με την επικρατούσα έως τότε αντίληψη για την ποίηση, βασισμένη στην του ταύτιση ποιητικού λόγου με την ρυθμικότητα και το μέτρο. Η έννοια της τακτής, περιοδικής επανάληψης –είτε επρόκειτο για απαραβίαστη, διαρκή εναλλαγή τονισμένων-άτονων συλλαβών, είτε για ρίμα, είτε για επανάληψη των ισόστιχων και ισοσύλλαβων στροφών- έδινε στην ποίηση ένα βασικό χαρακτηριστικό που την διαφοροποιούσε από τον καθημερινό λόγο⁹⁸. Η σύνδεση της ποίησης με τη μουσική, τέχνη που και αυτή στηρίχτηκε στην περιοδική επανάληψη, οδήγησε στην παγίωση της θέσης ότι ποίηση συνεπάγεται τραγούδι, ή πάντως έμμετρο λόγο που τείνει να γίνει τραγούδι. Σε κείμενο του 1926 ο Παλαμάς θα συνδέσει την ρυθμικότητα της ποίησης και το μέτρο με τον κοσμικό ρυθμό. «Το μέτρο, κινημένο από το ρυθμό του κόσμου είναι πρόσωπο που οργανώνει, που δεσμεύει, που κρατεί, που κανονίζει και που νομοθετεί ‘ ο στίχος είναι τ’ όνομά του στην ποίηση, γέννημα του ρυθμού και του μέλους, τρισυπόστατος μια φορά, λόγος, μουσική, χορός, τώρα αυτόνομος, μα πάντα συντηρώντας ζωηρά τ’ αρχέγονα χαρακτηριστικά του, ο στίχος που είναι ο λόγος όταν πάη να γίνη τραγούδι, που σχεδόν γίνεται τραγούδι, και που μας αφήνει κρούους όσους πιστεύουμε στην ποιητική θρησκεία, όταν δε μας θυμίζει το τραγούδι. Τα θαύματ’ αυτά τα κατεργάζεται το μέτρο»⁹⁹. Στο παραπάνω απόσπασμα βρίσκεται, πιστεύω, μια συμπύκνωση των παλαμικών απόψεων για την ποίηση, τη στιχουργία και τον ελεύθερο στίχο. Ο ποιητής σαφώς συντάσσεται με αυτούς που δεν μπορούν

⁹⁴ Βλ. Γαραντούδης 1991 : 191, όπου υπάρχει κατάλογος των μετρικών κειμένων του Παλαμά

⁹⁵ Για τον αν πρόκειται όντως για θεωρία ή όχι βλ. Γαραντούδης 1991 : 157-158

⁹⁶ Παλαμάς 1966-69, τ. 10 : 555

⁹⁷ Παλαμάς 1966-69, τ. 13 : 23

⁹⁸ Βλ. Jakobson 1998 : 81 και Φιλιππίδης 1986 : 65

⁹⁹ Παλαμάς 1966-9, τ. 13 : 115

να θεωρήσουν την ποίηση άμετρο λόγο που δεν προσεγγίζει το τραγούδι. Επομένως, ο ελεύθερος στίχος που εισάγει την πεζολογία και τον καθημερινό, κουβεντιαστό τόνο στην ποίηση, είναι ξένα στον Παλαμά, τουλάχιστον το 1926 που συντάσσει το παραπάνω κείμενο¹⁰⁰.

Η δεύτερη φράση συμπυκνώνει την εμμονή του Παλαμά στην παραδοσιακή ποιητική και την απαραβίαστη σύμπτωση ποίησης-στίχου. Ο στίχος δεν συνιστά εξωτερικό γνώρισμα του ποιήματος, αλλά εσωτερικό στοιχείο της ποιητικής δημιουργίας. Επομένως, η καταστρατήγησή του, αναιρεί την ίδια την ουσία της ποίησης, και την μεταβάλλει σε πεζό λόγο. Γράφει ο Παλαμάς «Την ποίηση αδυνατώ να τη συλλάβω έξω από το στίχο'...τα ζητήματα της μετρικής τέχνης είναι στην προοπτική μου ισομέγεθα και ισοδύναμα με τα προβλήματα της ποιητικής πνοής, είναι ομοούσια ή ομοιούσια»¹⁰¹. «Η ποίηση στην εντέλεια δε βρίσκεται παρά μέσα στο στίχο που είναι στην εντέλεια καμωμένος, είτε παρουσιάζεται κανονικά και ξαναγυρίζει ο ίδιος μέσα στα μέτρα και τις ρίμες, είτ' ελεύθερος, ακανόνιστος, ανυπόταχτος, πολύτροπος. Μα πρέπει ο στίχος να είναι στίχος»¹⁰². Σε άλλο απόσπασμα σημειώνει : «Ο στίχος είναι ο λόγος ο ίδιος που γίνεται σαρξ»¹⁰³. Στο πρώτο από τα αποσπάσματα η προσωδία δεν μένει στο επίπεδο της τεχνικής, αλλά ανάγεται σε τέχνη ισάξια, σχεδόν ταυτόσημη της ποιητικής.

Τον ελευθερωμένο στίχο ο Παλαμάς δεν τον ονομάζει μόνον ελεύθερο (και λεύτερο)¹⁰⁴, όπως οι περισσότεροι ποιητές και κριτικοί της εποχής, αλλά επιχειρεί να τον εξελληνίσει δίνοντάς του την ονομασία «πολύτροπος». Ελέγχοντας τα περί μετρικής παλαμικά κείμενα διαπιστώνουμε αφενός την πρόκριση του όρου πολύτροπος αντί του ελεύθερος αφετέρου την μεγάλη προσέγγιση των εννοιών ελεύθερος – πολύτροπος στίχος¹⁰⁵. Εναλλακτικά μεταχειρίζεται και τον όρο «κανονικός» για τον παραδοσιακό στίχο και «ακανόνιστος» για τον ελεύθερο.

Το 1906, ο Παλαμάς γράφοντας τον πρόλογο στον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*, αποδίδει τα χαρακτηριστικά του ελευθερωμένου στίχου και δηλώνει απερίφραστα την προτίμησή του σε αυτόν « ο στίχος ο ελεύθερα 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»¹⁰⁶. Ο στίχος δεν ακολουθεί λοιπόν τους προσωδιακούς νόμους, αλλά αναπτύσσεται ελεύθερα από τον ποιητή : ομοιοκατάληκτος ή ανομοιοκατάληκτος, κατανεμημένος ή όχι σε στροφές. Ποιο είναι το στοιχείο που διαχωρίζει τον περιγραφόμενο στίχο από τον πράγματι ελεύθερο, διαφαίνεται στη συνέχεια : «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»¹⁰⁷. Ο παλαμικός στίχος δεν απομακρύνεται από τη μετρική βάση ' όση αταξία και αν τον χαρακτηρίζει δεν φτάνει στα όρια της αναρχίας.

¹⁰⁰ Βλ. Γαραντούδης 1991 : 176-178 σχετικά με τις απόψεις Παλαμά για τον ελεύθερο στίχο

¹⁰¹ Παλαμάς 1966-69, τ. 1 : 327

¹⁰² Παλαμάς 1966-69, τ. 10 : 99

¹⁰³ Παλαμάς 1966-69, τ. 13 : 120

¹⁰⁴ Για τη χρήση του όρου «ελεύθερος» από τον Παλαμά βλ. το κεφάλαιο για τη χρήση των όρων .

Επίσης βλ. Γαραντούδης 1991 : 172

¹⁰⁵ Βλ. Γαραντούδης 1991 : 172-173 , όπου εξηγούνται και οι λόγοι προτίμησης του «πολύτροπος»

¹⁰⁶ Παλαμάς 1966-69, τ. 3 : 300

¹⁰⁷ Παλαμάς 1966-69, τ. 3 : 300-301

Ήδη από το 1909 ο Παλαμάς θέτει περιορισμούς στον ελεύθερο στίχο «Και οι πιο ελεύθεροι στίχοι πρέπει πρώτα να μπαίνουνε στους κανόνες μιας μετρικής ‘ δεν πρέπει να είναι λαθεμένοι. Αλλιώς θα καταντήσουμε, γυρεύοντας την ποίηση, να χάσουμε το στίχο»¹⁰⁸. Ο Παλαμάς, πριν ακόμα από τον Έλιοτ, διατυπώνει την ίδια άποψη ‘ το 1917 ο Άγγλος ποιητής είχε αποφανθεί ότι δεν υπάρχει ελεύθερος στίχος γι’ αυτόν που θέλει να κάνει σωστά τη δουλειά του και επίσης «Δεν υπάρχει απόδραση από το μέτρο ‘ υπάρχει μόνο μαστοριά»¹⁰⁹. Ο Παλαμάς δεν ορίζει το είδος της μετρικής, υπονοεί όμως μια μετρική διαφοροποιημένη από την παλαιότερη, ικανή πλέον ν’ αντιμετωπίσει τις στιχουργικές αλλαγές στην ποίηση.

Ακόμα και όσο μεταχειριζόταν πολύτροπο στίχο ο Παλαμάς φαινόταν διστακτικός απέναντι στη χρήση του. Το 1915 είναι ορατά τα ίχνη της μεταστροφής του προς τον παραδοσιακό στίχο : « Ομολογώ πως την ώρα τούτη συμπαθώ τον πολύτροπο στίχο και τότε μεταχειρίζομαι σπάνια και όχι καθώς άλλοτε’ γιατί πιστεύω πως και τη ρυθμική πολυτροπία ορθότερα ταιριάζει εμείς να τη ζητάμε με το δούλεμα και με την ανάπτυξη του κανονικού μας του στίχου»¹¹⁰. Ο ποιητής όχι μόνον κλίνει προς την αυστηρά έμμετρη ποίηση, αλλά πιστεύει ότι εντός των ορίων της είναι δυνατή η ανανέωση και οι παλιές δοκιμασμένες μορφές δεν έχουν εξαντληθεί.

Το 1924, όταν ο Παλαμάς είχε ήδη υπαναχωρήσει μετρικά, δήλωσε την υπεροχή του παραδοσιακού στίχου με ένα θεωρητικό κείμενο λογοτεχνικού ύφους. Τίτλοφορείται *Στο γύρισμα της ρίμας* και γράφτηκε με αφορμή την έκδοση του ποιητικού βιβλίου του Ρήγα Γκόλφη. Ο Στίχος και η Ρίμα προσωποποιημένα από τον ποιητή απολογούνται για την παραδοσιακή στιχουργία «...το δυσκολοχώριστο ταίρι, Στίχος και Ρίμα, μου μίλησαν έτσι εμπιστευτικά», γράφει ο Παλαμάς. Όσοι προσπαθούν να σπάσουν την παραδοσιακή μορφή και να γράψουν σε ελεύθερο στίχο στηλιτεύονται και χαρακτηρίζονται ως «αχαλίνωτοι αναβάτες». «Φέρνονται προς εμάς σα να ζητούν να μας εκτροχιάσουν, με σπιρουινιές, με χτυπήματα, και απότολμα και απότομα, που μας ξαφνίζουν και μας τινάζουν έξω από τους ιερούς και απαρασάλευτους φράχτες μας, και μας ανταριάζουν»¹¹¹, διαμαρτύρονται ο στίχος και η ρίμα. Δεν συνιστά ποιητική υπερβολή η διατύπωση «τους ιερούς και απαρασάλευτους φράχτες», εφόσον και παρακάτω ο Παλαμάς θα επιμείνει στην ύπαρξη ορίων του στίχου και στην απαράβατη ιερότητά τους. «Γιατί σαν από τους θεούς προσδιορισμένο μας είναι το περπάτημά μας με το μέτρο και με το ρυθμό, με τη χάρη μας τη φυσική, σύμφωνα με τους νόμους γραμμένους, άγραφους, βαλμένους και ξετυλιγμένους σε τόπους και σε καιρούς λογής, τους νόμους που έτσι εύκολα κ’ έτσι ανεξέταστα δεν ημπορεί, από τούτον και από κείνον, να παραβιάζονται, χωρίς να πληγώνεται η ομορφιά και να στραπατσάρεται η τέχνη»¹¹². Στην συνείδηση του ποιητή στίχος, ρίμα, μέτρο και ρυθμός είναι ενοποιημένα και βασικά συστατικά της ποίησης.

Επειδή όμως και ο ίδιος, λίγα χρόνια πριν, υπήρξε συνειδητά «αχαλίνωτος αναβάτης», που άφηνε ελεύθερο το στίχο του να χυθεί, όπως έλεγε, δίνει περιθώριο συγχώρεσης για όσους αποτόλμησαν την ελευθέρωση του στίχου :

¹⁰⁸ Παλαμάς 1966-69, τ. 8 : 40

¹⁰⁹ Eliot 1984 : 129, 134

¹¹⁰ Παλαμάς 1966-69, τ.8 : 413

¹¹¹ Παλαμάς 1966-69, τ. 12 : 305

¹¹² Παλαμάς 1966-69, τ. 12 : 306

όμως κ' έτσι, στο τέλος μένουμ' ευχαριστημένοι και είμαστε περήφανοι γι' αυτούς. Γιατί το βασάνισμ' αυτό είν' ένας φόρος για να ξετυλιχτούμε αγάλια αγάλια προς πλατύτερους ορίζοντες όλο και ψηλότερα' το ξεχαρβάλωμα, φαινομενικό. Πλαταίνονται οι ρυθμοί και οι αρμονίες ορχηστρώνονται. Τονώνεται η έκφραση»¹¹³. Ταυτόχρονα, ο Παλαμάς αφήνει να διαφανεί η στάση του απέναντι στον ελευθερωμένο στίχο : είναι μια πρόσκαιρη παράβαση, που μπορεί να νομιμοποιηθεί παρά μόνον ως ανανεωτική τάση στα πλαίσια της παραδοσιακής στιχουργίας. Το «βασάνισμα» του στίχου έχει νόημα μόνον εάν το αποτέλεσμά του είναι να «πλαταίνονται οι ρυθμοί».

Ο Παλαμάς είναι κατηγορηματικός στο θέμα της επέκτασης των ορίων του στίχου, και της κίνησής του έξω από το μέτρο. Σε τέτοια περίπτωση δεν γίνεται λόγος πλέον για ποίηση, διότι χάνεται ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του ποιητικού λόγου ' ο ποιητής δεν θεωρεί το στίχο εξωτερικό γνώρισμα της ποίησης, αλλά, όπως προαναφέραμε ταυτόσημο με την ποίηση¹¹⁴. Ενδιαφέρον έχει η παρομοίωση του Παλαμά, βασισμένη στις κοινωνικά στερεότυπα αλλά και τις κοινωνικές διεκδικήσεις της εποχής του : « εκείνοι που θέλουν το στίχο χειραφετημένο σαν τη γυναίκα, αδιαφορώντας αν χάνη με τον τρόπον αυτόν ο στίχος τα χαρακτηριστικά του γνώρισμα, που τον ξεχωρίζει και στίχο τον κάνει, καθώς ένας φεμινιστής θ' αδιαφορούσε για τον κίνδυνο της χειραφετημένης να χάση κάποια τρυφεράδα θηλυκή, που πρέπει να βαραίνει περισσότερο από κάθε ιδέα προκοπής»¹¹⁵.

Για τις στιχουργικές απόψεις του Παλαμά, σημαντικό είναι το κείμενο του 1912 *Ο ποιητής και ο κριτικός. Ζ' Το τέλος'*. Πρόκειται για ένα κείμενο ποιητικής, που και ο ίδιος ο Παλαμάς το εντάσσει στην ευρύτερη ενότητα *Η Ποιητική μου Α'*¹¹⁶. Σε αυτό, με σημείο εκκίνησης την προσωπική του εμπειρία, αφενός τονίζει την ουσιαστική, για την ποιητική δημιουργία, ανάγκη πειθαρχίας στο μέτρο και τον ρυθμό, αφετέρου παρουσιάζει την δική του συνεισφορά στην στιχουργική της εποχής του. «Ένα ποίημα δεν είναι μόνο γέννημα ιδέας και πάθους, είναι και κατόρθωμα ενός δουλευτή, που με το γλωσσικό υλικό το πλάθει και το χτίζει, που με τη γλώσσα κάνει το στίχο, πολλές φορές ύστερ' από πάλεμα υπομονετικό, δένοντας το ανυπόταχτο του Λόγου άτι με τα χρυσά χαλινάρια του ρυθμού και του μέτρου»¹¹⁷.

Για την σταδιακή του αναδίπλωση και επιστροφή στον παραδοσιακό στίχο ο Παλαμάς απολογείται στο κείμενο αυτό : « Κ' ενώ έτσι εργάζεται ο ποιητής [ο Παλαμάς εννοεί τον εαυτό του] για την προκοπή του στίχου και για το λυτρωμό του στίχου από τα σχοινιά του παραδομένου, δεν κόβει ολότελα τη συγκοινωνία με τη μετρική παράδοση ' αναγνωρίζει κι εκείνης την ομορφιά και το δικαίωμα που έχει να ζήσει και να τελειοποιηθεί χωρίς ν' αλλάξει. Μάλιστα με τον καιρό και όσο η τακτική του ποιητή ωριμάζει, τόσο βλέπει πως την ομορφιά του πολύτροπου στίχου θα την πραγματοποιήσει ευτελέστερα και σοφώτερα μέσα στο στίχο μας τον παραδομένο τον κανονικό, καθώς το απαιτούν οι νόμοι της νέας ελληνικής μετρικής, και αντίθετα με τις προσπάθειες των άλλων νεώτερων τριγύρω του»¹¹⁸. Επεξηγεί ο ίδιος ο

¹¹³ Παλαμάς 1966-69, τ. 12 : 305

¹¹⁴ Βλ. Γαραντούδης 1991 : 178-184, όπου αναλύονται οι απόψεις του Παλαμά περί στίχου και ποίησης και παρατίθενται περισσότερα αποσπάσματα παλαμικών κειμένων

¹¹⁵ Παλαμάς 1966-69, τ. 12 : 806-807

¹¹⁶ Παλαμάς 1966-69, τ. 10 : 459- 462

¹¹⁷ Παλαμάς 1966-69, τ. 10 : 459-460

¹¹⁸ Παλαμάς 1966-69, τ. 10 : 461-462

ποιητής ότι ο βασικός λόγος της επιστροφής του στην αυστηρά έμμετρη ποίηση είναι η συνειδητοποίηση των απεριόριστων δυνατοτήτων των παραδοσιακών μέτρων. Όπως λοιπόν άλλοτε είχε βρεθεί αντίθετος με το ρεύμα πρωτοτυπώντας με την μετρική ανανέωση, έτσι και τώρα θα βρεθεί αντίθετος με τους νεώτερους, τους οποίους η ανωριμότητα οδηγεί στην επιλογή του ελεύθερου στίχου : « Κ' έτσι βλέπουμε τον ποιητή να ξαναγουρίζει στα παραδομένα μετρικά και στα παραδεγμένα συστήματά τους, μάλιστα σε καιρό που οι νέοι κατοπινοί του ποιητή φαίνονται σα να ξεχνάν όλως διόλου την παράδοση, γλυκαίνονται και αποκοιμούνται με το μεταχείρισμα του ακανόνιστου στίχου βρίσκοντάς τον ευκολώτερο και πιο πρόχειρο»¹¹⁹.

Το άρθρο *Ο Στίχος*, του 1926, αποτελεί το σημαντικότερο περί στίχου και μετρικής κείμενο του Παλαμά. Σε αυτό τονίζεται ιδιαίτερα η προτεραιότητα του «κανονικού» στίχου έναντι του ελεύθερου και αναλύεται η έννοια της ποιητικής δημιουργίας ως ταυτόσημης με την στιχουργική εργασία. Οι απόψεις του Παλαμά, υπέρ της αυστηρά έμμετρης ποίησης και του παραδοσιακού τρόπου ρυθμικότητας, αναλύονται και γίνονται απόλυτα σαφείς. Ο ποιητής απαντά σε όσους από τους ποιητές πίστευαν ότι εγκλωβίζονται μέσα στα στενά όρια του στίχου και κάτω από τους προσωδιακούς κανόνες και αποφάσιζαν να χρησιμοποιήσουν τον ελεύθερο στίχο. «Κανένας ποιητής...δε φ υ λ α κ ί ζ ε τ α ι από καμιά κανενός είδους μετρική μορφή ' από είδος κανένα του στίχου, ακόμα και από εκείνο που δεν επιδέχεται καμιά ελευθερία στο περπάτημά του, είτε γιατί είναι ολιγοσύλλαβο, είτε γιατί ριμάρει κατά τρόπον από προηγήτερα καθωρισμένο, είτε γιατί είναι ωρισμένο το μήκος του»¹²⁰. Η καθορισμένη μορφή δεν αποτελεί φυλακή, αλλά ορίζει την έμπνευση « Την ακαταμάχητη ορμή στο τραγούδι, και την καθαρή συνείδηση του τι θα ειπή και του πως θα εκφρασθή ο ποιητής, την έμπνευση...του τη δίνει, πριν γίνη το ποίημά του, του τη δίνει η οραματική εικόνα του μέτρου που θα βάλη το ποίημα '»¹²¹. Έντονο είναι το ύφος του Παλαμά σε αυτό το περί ποιητικής κείμενό του όταν βάλλει κατά του Καβάφη και βρίσκει αφορμή να καταφερθεί εναντίον του ελεύθερου στίχου «...ελεεινολογώ το φρόνημα εκείνων που νομίζουν πως ο ελεύθερος λεγόμενος στίχος μπορεί να αναπληρώση τον κανονικό, και πως ο στίχος ο κανονικός με όλα του τα παιγνιδιάρικα, κατά τα φαινόμενα εμπόδια, τα είδη του, τα θετικά τονισμένα μέτρα του και τις ρίμες του εμποδίζει την έμπνευση του ποιητή και το ελεύθερο φτερούγισμα της φαντασίας. Αλήθεια το αντίθετο»¹²².

Η υπεράσπιση του παραδοσιακού στίχου θα συνεχιστεί και τα επόμενα χρόνια, άλλοτε σε ήπιο τόνο, άλλοτε με σφοδρότητα. Το 1933, γράφοντας στην ποιήτρια Jeannette Loverdo, δηλώνει την αγάπη του στους verslibristes, «καθώς τον H. de Regnier των πρώτων του ποιημάτων και τον Verhaeren, μα πάντοτε μένω στους παλαιούς»¹²³. Ο Παλαμάς είναι πλέον αρκετά μεγάλος για να κατανοήσει την ελευθερόστιχη ποίηση και να αποδεχτεί την νέα αντίληψη για την ποιητική δημιουργία. Γι αυτόν ο ανανεωτικός πειραματισμός με τον ελευθερωμένο στίχο έληξε με αδιαμφισβήτητη

¹¹⁹ Παλαμάς 1966-69, τ. 10 : 462

¹²⁰ Παλαμάς 1966-69, τ. 13 : 113

¹²¹ Παλαμάς 1966-69, τ. 13 : 113

¹²² Παλαμάς 1966-69, τ. 13 : 125

¹²³ Παλαμάς 1966-69, τ.14 : 547

κυριαρχία της παραδοσιακής στιχουργίας. Ο ελεύθερος στίχος «άμορφος και ξεκάρφωτος»¹²⁴, μόνο ζημιογόνος μπορεί να αποβεί για την ποίηση.

Η συμβολιστική επίδραση στον Παλαμά, δηλαδή η κυρίαρχη, ευρωπαϊκής προέλευσης, τάση της εποχής αλλά και η δημιουργική του ανησυχία, τον οδηγούν στους πειραματισμούς με τον ελευθερωμένο στίχο¹²⁵. Η πρώτη κίνηση απελευθέρωσης ήταν η εγκατάλειψη της ισοσυλλαβίας και παλαμικό έργο με τέτοια μορφή ήταν *Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*¹²⁶. Η πρώτη έκδοση του ποιήματος αποτελεί ανάπτυπο από το έντυπο *Το Περιοδικόν μας*, στο οποίο είχαμε αναφερθεί στο πρώτο κεφάλαιο¹²⁷. Υπενθυμίζουμε εδώ μόνον τις φιλικές του διαθέσεις απέναντι στο κίνημα του συμβολισμού.

Σχετικά με τις στιχουργικές επιλογές του στην *Ηλιογέννητη*, και στα *Μάτια της ψυχής μου*, που προηγήθηκαν (1892), ο Παλαμάς κάνει λόγο στο κείμενο του 1912, που προαναφέραμε (*Ο ποιητής και ο κριτικός Ζ' Το τέλος*) «Ξέρουμε πως ο ποιητής μας σχεδόν αμέσως από το πρώτο του παρουσίασμα μας έφερε μαζί με κάτι σα νέο στην ποίηση, και κάτι σα νέο στο στίχο. Μεσ' από τα *Μάτια της Ψυχής μου* αρχίζουν και ξεκαθαρίζονται κάποιοι μετρικοί νεωτερισμοί. Εκεί βλέπουμε νέες τομές, νέους τρόπους, τα περπατήματα του 15σύλλαβου που ίσα με τότε μονότροπα γράφονταν, να ξεμυτίζουν. Και μαζί βλέπουμε πρώτη φορά να φανερώνεται αχώριστα από τη λυρικήν ορμή και με καινούριο κάπως τρόπο ο στίχος που ειπώθηκε *vers libre* στην ιστορία της λυρικής λογοτεχνίας και που καθώς ο ίδιος ο ποιητής τον ωνόμασε, προτιμώτερο να λέγεται «πολύτροπος στίχος»¹²⁸. Είναι γεγονός ότι εξετάζοντας τον στίχο στη συλλογή *Τα Μάτια της ψυχής μου*, συναντάμε ελευθερωμένους στίχους¹²⁹, επίσης, *Ο Τάφος* αποτελεί μείξη τροχαίων και ιάμβων¹³⁰. Στα έργα αυτά, όμως, η μετρική απελευθέρωση που επιχείρησε ο Παλαμάς δεν είναι τόσο έντονα αισθητή, στο βαθμό που αυτό συμβαίνει με την *Ηλιογέννητη*.

Γράφει ο ποιητής : ««Οι «Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης» μας φέρνουν νεοχτισμένη 8στιχη στροφή, επινόηση του ποιητή και μαζί πλέκουν τον πολύτροπο στίχο σε λογής ταιριάσματα, και χυτό και στροφικό»¹³¹. Πράγματι, τα ποιήματα 2, 3, 4, 10, 12 δεν έχουν στροφική κατανομή, σε αντίθεση με το προλογικό και επιλογικό ποίημα, καθώς και τα υπόλοιπα από τα 12 της συλλογής. Το πρώτο και τελευταίο ποίημα αποτελούνται από την 8στιχη στροφή που αναφέρει ο Παλαμάς : 6 και 8 8στιχες στροφές αντίστοιχα, με στίχους ανισοσύλλαβους που κυμαίνονται από τον 9σύλλαβο έως και τον 7σύλλαβο : «Κάτι ολόλαμπρο χαμήλωσεν // εδώ πέρα από τα ύψη, // κ' έπεσε και σκόρπισε // σε φωτοσυντρίμματα ' // «- Μόλις άγγιξες τα κρύα της γης, // Ω φωτιά ουρανόσταλη, // σβήστηκες και απόμεινες κ' εσύ // βαριά μαύρη σιδερόπετρα! //, γράφει ο ποιητής στη πρώτη στροφή του επιλογικού ποιήματος. Στα υπόλοιπα ποιήματα, στα οποία υπάρχει στροφική διαίρεση, συνήθως οι στροφές είναι 4στιχες, ισόστιχες, εκτός από μια περίπτωση : στο 8^ο ποίημα σπάει η ισοστιχία και η πρώτη στροφή είναι 4στιχη, ενώ οι άλλες 8στιχες : « Ηλιογέννητη, ποιος ήλιος // να σε γέννησεν εσέ; // Κρύβεις

¹²⁴ Παλαμάς 1966-69, τ. 8 : 40

¹²⁵ Βλ. Γαραντούδης 1991 : 187-190, για τη σχέση Παλαμά-συμβολισμού

¹²⁶ Κατσιγιάννη 1991 : 112

¹²⁷ Η πληροφορία σε υποσημείωση στο Peri 1991 : 221

¹²⁸ Παλαμάς 1966-69, τ. 10 : 460-461

¹²⁹ Βλ. Κατσιγιάννη 1987 : 171

¹³⁰ Βλ. Πολίτης 1973; : 46

¹³¹ Παλαμάς 1966-69 : 461

κάποιους κόσμους, κάποιους // κόσμους κρύβεις, ουρανό! //. Όπως φάνηκε από το παράδειγμα, κυριαρχεί η ανισοσυλλαβία με στίχους, κυρίως 9, 8 και 7 συλλαβών, χωρίς να αποκλείονται και μικρότεροι. Βάση της ποιητικής σύνθεσης είναι ο τροχαϊκός, ενώ υπάρχει ενίοτε εναλλαγή με τον ιαμβικό. Παράδειγμα το δεύτερο ποίημα «-Τ' όνομά μου είν' Ηλιογέννητη!- τροχαϊκός 9σύλλαβος// Από κάποιον ήλιο/ είμαι φερμένη ' - στίχος που αλλάζει μετρικό σχήμα, από τροχαϊκό σε ιαμβικό// και οι πεντάμορφες του κόσμου – στίχος ιαμβικός 9σύλλαβος». Η ομοιοκαταληξία παρουσιάζεται σε πολύ υψηλή συχνότητα.

Πρόκειται λοιπόν, για στίχο ανισοσύλλαβο, συνήθως ομοιοκατάληκτο και, συχνότερα, ομοιόμετρο, δηλαδή ελευθερωμένο.

Το επόμενο σημαντικό, από μετρική άποψη, έργο του Παλαμά, Ο *Δωδεκάλογος του Γύφτου* έχει χαρακτηριστεί «το όριο της μετρικής νεωτερικότητας του Παλαμά στο επίπεδο της μετρικής πράξης»¹³². Πράγματι, ο ποιητής στο *Δωδεκάλογο* συνεχίζει τους πειραματισμούς πάνω στα ίδια σχήματα που είχε μεταχειριστεί στην *Ηλιογέννητη* δημιουργώντας ένα πολύπλευρο, μετρικά, έργο. Είδαμε παραπάνω πώς χαρακτηρίζει ο Παλαμάς τον στίχο του.

Στην ίδια νοηματική ενότητα – που ο ποιητής ονομάζει Λόγο- συναντάμε ενιαία οργάνωση, χωρίς στροφές, μονόστιχα, ή και αποσπάσματα αποτελούμενα από ισόστιχες στροφές. Παράδειγμα ο Λόγος Β' –ο Δουλευτής- αρχίζει με στροφές ανισόστιχες, η πρώτη 8στιχη, η δεύτερη 10στιχη, η τρίτη 8στιχη και ακολουθεί ένα τμήμα 32στίχων που κλείνει νοηματικά με ένα μονόστιχο, του οποίου έπονται τρεις 4στιχες στροφές. Στις περισσότερες στροφές του έργου επικρατεί η ανισοσυλλαβία, τολμηρότερη από εκείνην της *Ηλιογέννητης* : από 3σύλλαβο και 5σύλλαβο στίχο έως τον 13σύλλαβο, στην ίδια ενότητα. Στον Β' Λόγο απαντά ο στίχος «οι κυματισμοί» -τροχαϊκός 5σύλλαβος και λίγο πιο κάτω ο 3σύλλαβος τροχαϊκός «το ψωμί», ενώ στην ίδια στροφική ενότητα ο 12σύλλαβος τροχαϊκός «απ' το βάρος πιο καλόχυμων καρπών». Όπως έγινε ήδη αντιληπτό η βάση είναι το μετρικό σχήμα του τροχαϊκού, χωρίς και πάλι να αποκλείεται ο ίαμβος. Σε πολλά σημεία της σύνθεσης, εμφανίζονται στροφές με συμμετρική ανισοσυλλαβία : εναλλαγή 8σύλλαβου με 7σύλλαβο στίχο, ένας δηλαδή σπασμένος 15σύλλαβος, αλλά όχι ο παραδοσιακός, λόγω του τροχαϊκού μέτρου. Πρόκειται για σχήμα αγαπητό στον Παλαμά, το οποίο χρησιμοποιεί και για τον ιαμβικό 15σύλλαβο, ο οποίος έτσι χωρίζεται στην τομή του. Συχνά όμως, ο ποιητής ματαιώνει και αυτήν την προσδοκία του αναγνώστη, κάνοντας πιο εμφανή την ανισοσυλλαβία. Στον Θ' Λόγο, για παράδειγμα, η νοηματική ενότητα που περιγράφει την εύρεση από τον Γύφτο του βιολιού που κατείχε ο Γέρος, αποτελείται από 15 4στιχες στροφές όπου η ανισοσυλλαβία είναι έντονη, όπως και η μείξη των μέτρων. «Κ' είτανε το βιολί του Γέρου- ιαμβικός 9σύλλαβος// τ' ασκητευτή κληρονομιά- ιαμβικός 8σύλλαβος// Το ηύρα στην έρμη τη σπηλιά του-ιαμβικός 9σύλλαβος// καταμπροστά-ιαμβικός 4σύλλαβος». Η επόμενη στροφή « Ο ερημίτης γέρος τόχε,-τροχαϊκός 8σύλλαβος// σαν τον κράταγε η σπηλιά-τροχαϊκός 7σύλλαβος// με τους βράχους, με τ' αγρίμια, -τροχαϊκός 8σύλλαβος// και με τα στοιχιά.-τροχαϊκός 5σύλλαβος». Το φαινόμενο απαντά και σε άλλες τέτοιου είδους ενότητες, σε διάφορα σημεία της ποιητικής σύνθεσης (παράδειγμα στον Λόγο ΙΑ', σε

¹³² Γαργαντούδης 1991 : 159

ενότητα 4στιχων στροφών, που ακολουθούν μια σειρά 5στιχων, η προσδοκία της επανάληψης ματαιώνεται με τον ίδιο τρόπο : η τελευταία στροφή είναι, συνήθως, 5σύλλαβη), αναδεικνύοντας την ποικιλία των μετρικών πειραματισμών του Παλαμά, στην προσπάθειά του να αποφύγει την μονοτονία της παραδοσιακής στιχουργίας.

Ο Λ. Πολίτης θεωρεί τον *Δωδεκάλογο* σταθμό, επειδή, κατά την κρίση του, αφενός ο στίχος ελευθερώνεται στο μεγαλύτερο βαθμό, αφετέρου βρίσκει την κανονική του μορφή¹³³. Πρόκειται για δύο στοιχεία αντίθετα, που η πραγμάτωσή τους στο ίδιο ποίημα, κάθε άλλο παρά στον ελεύθερο στίχο οδηγεί. Βέβαια, δεν μπορεί παρά να αποδεχτούμε το πρώτο σκέλος της κρίσης του Πολίτη, εφόσον, πράγματι, ο στίχος του Παλαμά στο έργο αυτό απελευθερώνεται. Έχει συχνά τονιστεί η περίεργη παρανόηση του Λ. Πολίτη, που χαρακτηρίζει τον παλαμικό στίχο ελεύθερο, ενώ πρόκειται σαφώς για ελευθερωμένο. Πώς αλλιώς θα μπορούσε να ονομαστεί ένας στίχος για τον οποίον αποφαινεται ο Πολίτης «Όσο όμως κι αν ο στίχος είναι ολότελα ελεύθερος κινείται μέσα σε σταθερές κανονισμένες μορφές»;¹³⁴

Οι μετρικές δοκιμές του Παλαμά δεν σταματούν στον *Δωδεκάλογο*. Στην επόμενη μεγάλη του σύνθεση, την *Φλογέρα του Βασιλιά*, που εκδόθηκε το 1910, υπάρχει ανάμειξη 15σύλλαβου στίχου στην κανονική μορφή του και ελευθερωμένων στίχων. Από τον πρόλογο ακόμη γίνεται ορατή η ανάγκη του ποιητή να αποφύγει την απόλυτη ισοσυλλαβία. Ενώ ξεκινά με άψογους, παραδοσιακούς 15σύλλαβους, ο έκτος στίχος είναι ένας ιαμβικός 7σύλλαβος. «6^{ος} στίχος : τα παλληκάρια, οι λειτουργοί, και του ρυθμού οι τεχνίτες-15σύλλαβος // 7^{ος} στίχος : του Λόγου και οι προφήτες-7σύλλαβος». Το ίδιο συμβαίνει, ακόμη μια φορά, λίγο παρακάτω, με όμοιο στίχο «του Λόγου να οι προφήτες!». Η πρόθεση του Παλαμά είναι να τονιστεί η ανισοσυλλαβία των συγκεκριμένων στίχων, μέσα σε περιβάλλον ισοσύλλαβων στίχων, και κατά συνέπεια να εξαρθεί και το νοηματικό τους φορτίο. Παρόμοιο φαινόμενο συναντάμε και στον πέμπτο Λόγο, σε ένα μόνον σημείο («Σε μια πλαγιά της Λιάκουρας μιαν εκκλησιά χτισμένη-15σύλλαβος, // μιαν εκκλησιά κλεισμένη.-7σύλλαβος» ' η συμμετρική αυτή ανισοσυλλαβία συνεχίζεται και στους επόμενους τέσσερις στίχους, σχηματίζοντας έτσι τέσσερα συμμετρικά δίστιχα), ενώ περισσότερο έντονη είναι η ανισοσυλλαβία στο αρχικό τμήμα του ένατου Λόγου ' παράδειγμα : «Και απλός και τρισμεγάλος. Ναι. Μα μέσα στην απλότη // και στη μεγαλοσύνη του κακοσημαδεμένος // πάντα κι απ' ότι πέρασμα θ' αλλάξει.// κι απ' ό,τι // πόδι πατώντας θα σπαράξει // το Γένος.» Ωστόσο, όπως παρατηρεί κανείς, στην *Φλογέρα* δεν υπάρχουν οι τολμηρές μετρικές παραβάσεις των προηγούμενων ποιημάτων. Η ανισοσυλλαβία είναι ισχνή και προμελετημένη, σχεδόν συμμετρική, όπως είδαμε, και το σύνολο του έργου αρθρώνεται με κύρια βάση τον ιαμβικό 15σύλλαβο. Είναι ορατή η στροφή του Παλαμά στις μορφές της αυστηρά έμμετρης ποίησης και η τάση εγκατάλειψης του ελευθερωμένου στίχου.

Αν και σε άλλα διαφωνήσαμε με τον Λ. Πολίτη, μπορούμε όμως να αποδεχτούμε έναν άλλο χαρακτηρισμό του, όταν κάνει λόγο για «αφάνταστη ποικιλία του στίχου»¹³⁵ στον Παλαμά. Είναι γεγονός ότι ο Παλαμάς χρησιμοποίησε πολλά μετρικά σχήματα και πειραματίστηκε με τον

¹³³ Πολίτης 1973; : 55. Η φράση είναι : «Εκεί που ο ελεύθερος στίχος ολοκληρώνει την ελευθερία του, σταθεροποιώντας όμως μαζί και τη μορφή του, είναι στον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*»

¹³⁴ Πολίτης 1973;: 55

¹³⁵ Πολίτης 1973;: 56

ελευθερωμένο στίχο, αλλά με τελικό στόχο τον εμπλουτισμό του παραδοσιακού στίχου. Η άρτια μετρική οργάνωση που παρατηρούμε στη «Φοινικιά»¹³⁶, έδωσε τη θέση της στην ανισοσυλλαβία της *Ηλιογέννητης* και στην απελευθέρωση του *Δωδεκάλογου*, για να επιστρέψει μετά στην μετρική ομαλότητα της *Φλογέρας*.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο συνίσταται η στιχουργική συνεισφορά του Παλαμά. Ρηξικέλευθος και ικανός να διακρίνει τα νέα στοιχεία, μπόρεσε να χειριστεί με νέο τρόπο τα παραδοσιακά μετρικά εργαλεία. Απέδειξε αυτό ακριβώς που και θεωρητικά υποστήριζε : ότι υπάρχει τρόπος η παραδοσιακή μετρική να μην αποτελεί δέσμευση για τον ποιητή, αν αυτός αποφασίσει να εργαστεί για την δημιουργία του στίχου του. Όπως έδειξε με τα έργα του σε ελευθερωμένο στίχο, η μορφολογική απελευθέρωση δεν είναι αποτέλεσμα της τυχαίας σύνθεσης στίχων, χωρίς σκέψη. Σημαντικό είναι ότι ο Παλαμάς υπήρξε ο πρώτος μεγάλος ποιητής που μεταχειρίστηκε τον ελευθερωμένο στίχο και τον καταξίωσε. Αυτό όμως που δεν μπόρεσε να κατανοήσει ο Παλαμάς ήταν ότι η ελευθέρωση του στίχου από την προσωδία, ακόμη και η πλήρης απουσία μέτρου, δεν συνεπάγεται αυτόματα την έλλειψη ρυθμικότητας, αλλά την πραγμάτωσή της με νέα μέσα. Η απελευθέρωση που υλοποίησε ο Παλαμάς ήταν πρόσκαιρη, έτσι εξάλλου την εξέλαβε και ο ίδιος : ως περιστασιακή στιχουργική άσκηση που θα τελειώσει και θα αναδείξει την παντοδυναμία της προσωδίας. Για τον Παλαμά, και όσους ανατράφηκαν με την αντίληψη της ποίησης-τραγουδιού, μέτρο και ρυθμός είναι απαραίτητα συνδεδεμένα και σημαίνουν ποιητικό λόγο, απομακρυσμένο από κάθε στοιχείο πρόζας. Κάθε άλλη παραλλαγή δεν είναι αποδεκτή ως ποίηση. «Θέλω το στίχο, στίχο και την πρόζα , πρόζα»¹³⁷ έγραψε και ο ίδιος ο Παλαμάς .

Η περίπτωση του Καβάφη : ένα βήμα πλησιέστερα στον ελεύθερο στίχο

Η καβαφική ποίηση άρχισε να γίνεται γνωστή στην Ελλάδα πολύ νωρίς, το 1903, χάρη στον Γ. Ξενόπουλο, ωστόσο, οι συγκυρίες δεν ευνοούν την αποδοχή και την διάδοσή της στα επόμενα χρόνια. Στο ποιητικό στερέωμα κυριαρχούν οι νέοι ακόμη Παλαμάς και Σικελιανός και η γενικότερη τάση της εποχής στη λογοτεχνία δεν επιτρέπει την ευόδωση της ποίησης του Καβάφη. Το 1919 δημοσιεύονται ποιήματα του Καβάφη, αλλά και κριτικές παρουσιάσεις του έργου του¹³⁸. Τα πράγματα μεταβάλλονται καθώς έρχονται σταδιακά στο προσκήνιο νεώτεροι ποιητές, που εκτιμούν την παράξενη ποίηση του Καβάφη και αναγνωρίζουν την αξία της ακόμη και αν δεν επηρεάζονται από αυτήν. Σε αυτά τα χρόνια θα αρχίσει να διευρύνεται ο κύκλος των περιοδικών που δημοσιεύουν ποιήματα του Καβάφη, αλλά θα πυκνώσουν και τα κριτικά δοκίμια για την ποίησή του. Και πάλι ο Άγρας, το 1921, θα φανεί πρωτοπόρος, παρουσιάζοντας τον αλεξανδρινό στο αναγνωστικό κοινό της Αθήνας.¹³⁹ Βέβαια, οι αντιδράσεις και οι δυσμενείς

¹³⁶ Βλ. για τον χαρακτηρισμό αυτόν Κατσιγιάννη 1996 : 112

¹³⁷ Παλαμάς 1975 : 243

¹³⁸ Βλ. αναλυτικά για τις κριτικές που είχαν δημοσιευτεί στον τύπο Αργυρίου 2002 : 36-39

¹³⁹ Αργυρίου 2002 : 37

κριτικές δεν λείπουν και εγγίζοντας τα όρια της εμπαθούς σάτιρας, όπως συμβαίνει, το 1923, με τον Φ. Πολίτη¹⁴⁰.

Το 1929 ο νεαρός Θεοτοκάς, επιχειρώντας, στο *Ελεύθερο Πνεύμα*, να δώσει τον ορισμό και τα χαρακτηριστικά της επιδιωκόμενης από την νεολαία πρωτοπορίας, αποκλείει τον Καβάφη. « Ο κ. Καβάφης είναι ένα τέλος κ' η πρωτοπορεία είναι μια αρχή»¹⁴¹, γράφει με την βεβαιότητα που αρμόζει στον νεανικό του ενθουσιασμό. Γύρω στο 1930, η άλλη πλευρά, των οπαδών της καβαφικής ποίησης, έχει στις τάξεις της τους, νέους στην ηλικία, μοντέρνους ποιητές που θα αποτελέσουν τους πρωτεργάτες του ελεύθερου στίχου. Παπατσώνης, Δρίβας, Ράντος θα κάνουν ευμενείς κριτικές για τον Καβάφη, που αναδεικνύεται σε σημαντική μορφή της νεοφανούς μοντέρνας ποίησης στην Ελλάδα.

Τα στοιχεία της καβαφικής ποίησης, που γίνονται αντικείμενο κριτικής εκείνα τα χρόνια, είναι η θεματική, η γλώσσα -το ιδιόμορφο κράμα δημοτικής και καθαρεύουσας-, η βιοθεωρία, που αντανακλά την νέα πραγματικότητα που αρχίζει να διαμορφώνεται στον κόσμο, ο ηδονισμός-ερωτισμός, η πεζολογία και η δραματικότητα στη θέση του λυρισμού, και τέλος η ιδιάζουσα στιχουργία –δηλαδή ο ελευθερωμένος στίχος ‘ ελάχιστα εξετάζεται η μετρική του Καβάφη, ακόμη και από τους μεταγενέστερους μελετητές.

Για το ζήτημα της στιχουργικής γράφει ο Καβάφης το 1891 « Περαιίνων, συνιστώ ζωηρώς την ανάγνωσιν της «Στιχουργικής» του κ. Γριτσάνη εις όσους καταγίνονται γράφοντες στίχους. Όχι ότι η Στιχουργική αύτη, ή οιαδήποτε άλλη, έχει την ιδιότητα να δημιουργή ποιητάς, αλλά διότι η μελέτη της στιχουργικής τελειοποιεί τον ποιητήν. Η στιχουργική είναι η γραμματική της ποιήσεως, ην οφείλει πας ποιητής να εκμάθη καλώς»¹⁴², και αργότερα : « Είμαι της γνώμης ότι οι ποιηταί πρέπει να σέβωνται τους κανόνες, διότι είναι το πόρισμα πείρας, αλλά το σέβας δεν πρέπει να τους κάμνη δογματικούς»¹⁴³.

Τηρώντας τις παραπάνω απόψεις, ο Καβάφης ξεκινά γράφοντας ποιήματα σε παραδοσιακή μορφή, πιστός στους μετρικούς κανόνες, αλλά παράλληλα αρχίζει να καλλιεργεί τον ανισοσύλλαβο, και συχνά ανομοιοκατάληκτο στίχο. Η μελέτη της στιχουργικής βοήθησε τον Καβάφη να απελευθερώσει το στίχο του από τους μετρικούς κανόνες και η απόστασή του από το γλωσσικό τον απάλλαξε από τις ακρότητες άλλων ποιητών. Ο ελευθερωμένος στίχος που ακολούθησε, επιδεικνύει ακριβώς τον σεβασμό σε ορισμένους κανόνες, όπως έγραψε και ο ίδιος, αλλά χωρίς δογματική προσκόλληση.

Το μετρικό σχήμα που κυριαρχεί είναι ο ίαμβος, με ελάχιστες εξαιρέσεις¹⁴⁴, που εντούτοις δεν γίνεται αμέσως αισθητός, διότι, όπως η Κατσιγιάννη σημειώνει « 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»¹⁴⁵. Ως παράδειγμα μπορούμε να αναφέρουμε το στίχο από το ποίημα

¹⁴⁰ Ο Φ. Πολίτης στην εφημερίδα Πολιτεία το 1923, στο άρθρο με τίτλο «Γ. Εξαρχόπουλος-Καβάφης Ματθαίος», παραβάλλει και εξομοιώνει τον Καβάφη με τον ποιητή Μ. Εξαρχόπουλο, μια ιδιαίτερη περίπτωση σχεδόν παράφρονος Αργυρίου 2002 : 108.

¹⁴¹ Θεοτοκάς 1979 : 65

¹⁴² Καβάφης 1982 : 156

¹⁴³ Κεχαγιόγλου 1977-8 : 367

¹⁴⁴ Mackridge 1990 : 102

¹⁴⁵ Κατσιγιάννη 1987 : 172-173

«Ουτος Εκείνος»(Α 45)¹⁴⁶ : «τον βγάξει –το εξαίσιον Ούτος Εκείνος, //» ‘ ο στίχος εκ πρώτης όψεως δίνει την αίσθηση του άμετρου ‘ η προσεκτική, όμως, μετρική ανάγνωση, αποδίδει έναν ίαμβο, αν ληφθεί υπόψη ο παρατονισμός, στην αρχή του στίχου. Ο Καβάφης επεξεργάζεται την μορφή των ποιημάτων του, με τρόπο ώστε να μην γίνεται διακριτή η επεξεργασία αυτή, αλλά να δίνεται η εντύπωση της πλήρους ελευθερίας. Προτιμά τους 11σύλλαβους και 13σύλλαβους ανισοσύλλαβους ιαμβικούς, με σπάνια εξαίρεση τους ισοσύλλαβους.

Η στροφική διαίρεση διατηρείται στα 105 από τα 154 ποιήματα. Με την πάροδο των ετών είναι εμφανής μια τάση διαταραχής της ισοστιχίας των στροφών και της συμμετρίας στην στροφική οργάνωση. Συχνά η στροφική κατάταξη είναι εμπρόθετη, και επιβάλλεται από το θέμα του ποιήματος, όπως στις περιπτώσεις των ποιημάτων «Επέστρεφε» (Α 56), «Η διορία του Νέρωνος» (Α 71), «Θερμοπύλες» (Α 103), που παρουσιάζουν την εξής στροφική κατανομή, αντίστοιχα : 6-2, 7-6-3, 10-4. Στις παραπάνω περιπτώσεις οι τελευταίες στροφές λειτουργούν ως νοηματική κατακλείδα ή κορύφωση του ποιήματος.

Το συνηθέστερο και οφθαλμοφανές φαινόμενο της καβαφικής ποίησης είναι ο διασκελισμός. Η αποδιάρθρωση του συντακτικού νοήματος που επέρχεται με τον διασκελισμό εντείνεται με τη χρήση ισχυρού σημείου στίξης εντός του στίχου. Οι διασκελισμοί έχουν συχνά ιδιαίτερη ένταση, όταν το νόημα του πρώτου στίχου ολοκληρώνεται στην αρχή του επόμενου και ακολουθεί σημείο στίξης, ενώ ταυτόχρονα υπονομεύεται και η τομή. Με τον τρόπο αυτό, αποδιαρρώνονται και οι δύο στίχοι που συμμετέχουν στο διασκελισμό¹⁴⁷. Τελικά, η συντακτική αλληλουχία αντιτίθεται στον ρυθμικό βηματισμό του στίχου. Για παράδειγμα οι στίχοι « Η εκπλήρωση της έκνομής των ηδονής// έγινεν. Απ’ το στρώμα σηκωθήκαν, // (Β 22).

Η εικόνα της χαλαρότητας του μετρικού σχήματος επιτυγχάνεται με την επιλεκτική χρήση χασμωδίας : τότε την μεταχειρίζεται, τότε προτιμά την έκθλιψη που εκτοπίζει την χασμωδία ‘ το γλωσσικό του όργανο, η μείξη αυτή δημοτικής και καθαρεύουσας διευκολύνει την επιλογή του στο θέμα της χασμωδίας. Όμοια μεταχειρίζεται ο Καβάφης και τη συνίτηση¹⁴⁸. Μερικές φορές μάλιστα δεν διστάζει, προκειμένου να δώσει στο στίχο του τον επιθυμητό μετρικό βηματισμό, να συνδυάσει, στον ίδιο στίχο, συνίτηση και χασμωδία¹⁴⁹. Εξαιτίας της ασταθούς χρήσης συνίτησης και χασμωδίας, προκύπτει το ενδεχόμενο ανάγνωσης ορισμένων στίχων με περισσότερους από έναν τρόπους. Έχει προσδιοριστεί ένας μεγάλος αριθμός στίχων που επιδέχονται διπλή μετρική ανάγνωση.¹⁵⁰

Μια ιδιαίτερη ομάδα ποιημάτων είναι εκείνα –18 στον αριθμό- που έχουν κενό στη μέση του στίχου. Έχει παρατηρηθεί ότι πρόκειται για καβαφική ιδιόρρυθμη τεχνική που συνδυάζει δύο στην ουσία στίχους, έμμετρους, 6σύλλαβους ή 7σύλλαβους¹⁵¹.

¹⁴⁶ Η παραπομπή γίνεται στην έκδοση των ποιημάτων του Καβάφη με φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη, 1977

¹⁴⁷ Σχετικά με τον διασκελισμό βλ. Δεληγιαννάκη 1991 : 120, 122, 124

¹⁴⁸ Ο Pontani 1991 : 134 παρατηρεί ότι η συνίτηση είναι το πιο αδύνατο σημείο της καβαφικής στιχουργίας

¹⁴⁹ Mackridge 1990 : 103- 107

¹⁵⁰ Ο Mackridge 1990: 106 παρατηρεί ότι πρόκειται για το μεγαλύτερο ποσοστό διαφορούμενων μετρικά στίχων από ό,τι σε οποιονδήποτε άλλο νεοέλληνα ποιητή

¹⁵¹ Mackridge 1990 : 109

Το συμπέρασμα που έχει προκύψει από τις λίγες σχετικά μετρικολογικές μελέτες σχετικά με τον Καβάφη είναι ότι ο ποιητής άλλοτε επιδεικνύει ιδιαίτερη φροντίδα στην στιχουργική του, άλλοτε αφήνει το στίχο να βαδίζει εξαρθρωμένος, σαν ημιτελής. Πρόκειται για αδιαφορία ή σκόπιμη παραπλάνηση, ώστε ο στίχος να προσεγγίσει τον απέριπτο, άμετρο προφορικό λόγο;¹⁵² Το ερώτημα μπορεί, πιθανόν, να απαντηθεί μόνον μετά από ενδελεχή μελέτη της καβαφικής στιχουργίας.

Η κριτική δεν αντιμετώπισε θετικά την στιχουργική του Καβάφη ' τα νέα δεδομένα που εισήγαγε ο αλεξανδρινός δεν ανταποκρίνονταν στα έως τότε παραδεκτά χαρακτηριστικά της ποίησης. Ήδη από το 1926, ο ομότεχνος του Καβάφη και καταξιωμένος Παλαμάς, σε συνέντευξή του για το αλεξανδρινό περιοδικό *Οθόνη*, εξέφρασε αρνητική άποψη : «...Πιστεύω να μην του λείπει η σοφία...Μα για ποιητής ; Δεν ξέρω, ίσως να κάνω λάθος...Μάλλον για ρεπορτάζ μοιάζουν τα γραφτά του, λες και φροντίζει να μας δώσει ρεπορτάζ από τους αιώνες»¹⁵³. Ο Παλαμάς, που τα χρόνια αυτά έχει στιχουργικά αναδιπλωθεί στις παραδοσιακές φόρμες, δεν αναγνωρίζει ότι το καβαφικό ύφος και η στιχουργία σηματοδοτούν την έναρξη μιας νέας εποχής για τον ποιητικό λόγο ' γράφει λοιπόν το 1924 συγκρίνοντας τον στίχο του Ρήγα Γκόλφη με αυτόν του Καβάφη : «Πόση διαφορά στο μεταχείρισμα του κατεξοχήν εθνικού μας στίχου από το ύπουλο ξεκάρφωμά του στα ποιήματα του Καβάφη, για ν' αναφέρω τον πρωτοτυπώτερο ανάμεσα στη νέα γενεά εργατή...»¹⁵⁴. Το 1926 δηλώνει καθαρά ο Παλαμάς την αντίληψή του για την προσωρινότητα της στιχουργικής παρέκβασης του ελευθερωμένου στίχου και ταυτόχρονα επαινεί τον Σικελιανό που «ανένηψε» επιστρέφοντας στην παράδοση και ψέγει τον Καβάφη που αποτελεί κακό παράδειγμα «Δε λησμονώ πως τον ελεύθερο στίχο τον καλλιέργησαν κορυφαίοι, καθώς ο Γκαίτε, ο Αϊνε, ο Νίτσε, καθώς ο Βιελλέ Γκριφέν, και σ' εμάς εδώ τολμηρότερ' απ' όλους κι επικινδυνότερα, ο Άγγελος Σικελιανός, για να γυρίση ύστερα στις μελωδικές αρμονίες του «Πάσχα των Ελλήνων» ' ο Καβάφης που νόμο την έκανε την αξέγνοιαστην αμορφία του στίχου»¹⁵⁵. Ο ενίοτε φαινομενικά άμετρος στίχος του Καβάφη σε συνδυασμό με τον τόνο πεζολογίας, βρίσκεται μακριά από τους παλαμικούς πειραματισμούς με τον ελευθερωμένο στίχο. Παρά την ιδιαίτερη ικανότητα του ποιητή να αναγνωρίζει την μορφική φροντίδα και την εργασία πίσω από την φαινομενική ατημελησία, στην περίπτωση του Καβάφη, ένα είδος εμμονής στον «κανονικό» στίχο, τον εμπόδισε να είναι οξυδερκής¹⁵⁶.

Από τους παλαιότερους κριτικούς, ο Βουτιερίδης έκρινε αρνητικά τον καβαφικό στίχο «...δεν υπάρχει στιχουργική τέχνη. Πολλοί στίχοι του είνε περισσότερο πεζογραφήματα»¹⁵⁷, αποφάνθηκε, αδυνατώντας να κατανοήσει τον πεζολογικό τόνο, ως στοιχείο του ποιητικού λόγου και μη μπορώντας να διακρίνει τον ιαμβικό βηματισμό στην πλειοψηφία των καβαφικών στίχων. Ο Βουτιερίδης, που σημειωτέον είχε αφιερώσει ολόκληρη μελέτη στο

¹⁵² Βλ. τα συμπεράσματα των Pontani (1943-44) και Mackrigde (1990), που παρά τη χρονική απόσταση, συμφωνούν σε αυτό το σημείο

¹⁵³ Για το απόσπασμα βλ. Σουλογιάννης 1983 : 53

¹⁵⁴ Παλαμάς 1966-69, τ. 14 : 306

¹⁵⁵ Παλαμάς 1966-69, τ. 13 : 125

¹⁵⁶ Βλ. Γαργαντούδης 1991 : 177-178, όπου τίθεται το ερώτημα και δίνονται στοιχεία για πιθανή διερεύνησή του

¹⁵⁷ Βουτιερίδης 1976 : 332

πεζοτράγουδο, είχε συνηθίσει στα εμφανή ειδολογικά στοιχεία της ποίησης, με βάση τους όρους του παρελθόντος.

Ο οξυδερκής Άγρας, το 1935, αναγνωρίζει τον Καβάφη ως έναν από τους εισηγητές της μοντέρνας ποίησης : «Ο Καβάφης, που ολοένα γινόταν τότε γνωστότερος στην Ελλάδα, υπήρξεν από τους αμίμητους διδασκάλους της νέας ποιητικής σχολής»¹⁵⁸. Ο Άγρας και πάλι είναι αυτός που θα κάνει νύξη για την στιχουργική του Καβάφη, σε εποχή που ελάχιστοι κριτικοί εστίαζαν στο θέμα αυτό : «Η στιχουργία του είναι συχνά ανομοιοκατάληκτη ιαμβική. Από κει και πέρα, ο ορθός χειρισμός του τονισμού ξεφεύγει από την οδηγία του στιχουργικού του ενστίκτου και γίνεται-είναι φανερό- ζήτημα υπολογισμού, μετρήματος στα δάχτυλα ίσως...Ο Καβάφης σπανίως ξεπερνά τον 15σύλλαβο και οι στίχοι του, που νομίζονται συνήθως για ελεύθεροι, είναι απλώς 15σύλλαβοι δίχως τομή και συγχρόνως άρρυθμα τονισμένοι. Αντί vers-libriste, ο Καβάφης είναι μάλλον ένας άμουσος στιχουργός του vers libere»¹⁵⁹. Πρόκειται για τη σημαντικότερη κριτική της καβαφικής στιχουργίας την εποχή εκείνη. Το 1939, ο καθαρά ελεύθερος στίχος έχει πλέον διαδοθεί και είναι δυνατή, όχι όμως για όλους, η διάκριση μεταξύ όντως ελεύθερου και απλώς ελευθερωμένου στίχου. Όπως και άλλοτε έχουμε σημειώσει, ο Άγρας είναι από τους λίγους που μπόρεσαν να εννοήσουν τα όρια μεταξύ των δύο στιχουργικών ειδών και να εκλάβουν τον ελευθερωμένο στίχο ως προγενέστερη φάση του ελεύθερου. Ο Άγρας, στο παραπάνω άρθρο του, φαίνεται να έχει επίσης διακρίνει ότι ο καβαφικός στίχος δεν είναι άμετρος, όπως πολλοί νόμισαν, αλλά οι παρατονισμοί (αυτό που ο Άγρας αποκαλεί «άρρυθμα τονισμένοι») και η υπονόμευση ή κατάργηση της τομής αφήνουν την εντύπωση του άμετρου στίχου. Βέβαια, διαφωνούμε στον χαρακτηρισμό «άμουσος», αλλά είναι φυσικό για την εποχή και το ποιητικό υπόβαθρο του Άγρα να αποδίδεται αυτή η ιδιότητα σε έναν ποιητή με τις υφολογικές ιδιαιτερότητες του Καβάφη.

Το 1934 ο Μ. Τσιριμώκος, σε άρθρο του για την ποίηση, αναδεικνύεται σε υπερασπιστή της παράδοσης και βλέπει στην ποίηση του Καβάφη τον εχθρό, αλλά και έναν φανφαρόνο ποιητή, που αποσκοπεί στον εύκολο εντυπωσιασμό : «Ο τεχνίτης που σπάζει τους κανόνες μόνο και μόνο για να φανεί πρωτότυπος και για να κινήσει την προσοχή του κοινού με την παραξενιά του θα καταντήσει σε Καβαφισμούς»¹⁶⁰.

Ο Θ. Ξύδης, στο άρθρο του «Κ. Π. Καβάφης», στο περιοδικό *Ιδέα*, σχολίασε ακροθιγώς την στιχουργία του Καβάφη «Δεν ήσαν τραγούδια τα ποιήματά του. Δεν είχαν την αρμονία της μουσικότητας. Είχαν δικό τους τόνο που πήγαινε να γίνει μουσικός –μα δε γινόταν. Δεν τον άφηνε ο ποιητής ν' αποβεί τέτοιος. Δεν τον ήθελε. Έτσι το απαιτούσε η ιδιορρυθμία του, η ιδιοσυστασία του. Ο στίχος του έδωσε νέα νότα στην ποίησή μας, είναι αλήθεια»¹⁶¹. Η διαισθητική κριτική του Ξύδη χρησιμοποιεί όρους του παρελθόντος και παραδοσιακές θέσεις για την ποίηση, εφόσον γίνεται λόγος για ποιήματα που δεν είναι τραγούδια και δεν διαθέτουν μουσικότητα. Με την καβαφική ποίηση αρχίζει η μετάβαση από την ποίηση-τραγούδι, που είδαμε να υποστηρίζει ένθερμα ο Παλαμάς, στην χαμηλόφωνη μοντέρνα ποίηση. Η γενική και ακαθόριστη έννοια της μουσικότητας πραγματώνεται με τελείως διαφορετικό

¹⁵⁸ Άγρας 1935, στο Αργυρίου 2002 : 520

¹⁵⁹ Άγρας 1939 : 1438-1439

¹⁶⁰ Τσιριμώκος 1934 : 24

¹⁶¹ Ξύδης 1933 : 390-394, στο Αργυρίου 2002 : 352

τρόπο, απ' ό,τι στο παρελθόν, που στηριζόταν στην αυστηρή εναλλαγή τονισμένων-άτονων συλλαβών. Ωστόσο, εφόσον ο Ξύδης αντιμετώπισε θετικά τον σικελιανικό ελευθερωμένο στίχο, διαβλέπει στον καβαφικό στίχο την ανανεωτική πνοή που εισάγει στην νεοελληνική ποίηση.

Το ίδιο έτος, στο περιοδικό *Ρυθμός*, ο Καραντώνης, στη βιβλιοκρισία του για τη μελέτη του Ξύδη σχετικά με τον Σικελιανό, εκφράζεται με σχετική ειρωνεία για το ολοένα αυξανόμενο ρεύμα υπέρ του Καβάφη : « Είναι θαυμαστά καλόπιστη και άκακη, αφιλοκερδής και καθόλου εγωιστική [σημ. εννοεί τη μελέτη του Ξύδη για τον Σικελιανό] . Αντιμετωπίζει κάποτε την αφέλεια μα όχι και την εκφυλισμένη πόζα της Καβαφολογίας του Παπατσώνη και του Σπιέρου»¹⁶². Αν και ο Καραντώνης στρέφεται ενάντια στον Παπατσώνη και τον Σπιέρο, όπως θα δούμε και στα κεφάλαια περί ελεύθερου στίχου, ωστόσο δεν φαίνεται να συμερίζεται ακόμη τον θαυμασμό για τον αλεξανδρινό ποιητή, τον οποίο όμως, πολλά χρόνια αργότερα θα υμνήσει «...ο Καβάφης ...ακολουθώντας μια ελεύθερη στιχουργία, συνήθως ανομοιοκατάληκτη... Αυτή τη γοητεία μας αργοσταλάζει ο Καβάφης μέσα από τα πεζολογικά του ποιήματα, μια γοητεία συνταιριασμένη κιόλας με την αποκάλυψη και την ανάδειξη νέων ψυχικών ουσιών, άγνωστων πριν στην ποίησή μας. Ψυχολογικά, ο Καβάφης έκαμε στην ποίησή μας, ό,τι περίπου κι ο Μπωντλαίρ στη γαλλική : παρουσίασε με μια ρεαλιστική και κάποτε σατανική αντίληψη, τον νεώτερο άνθρωπο...»¹⁶³.

Στο παραπάνω περιοδικό γράφοντας ο Σπιέρος για τον Καβάφη υποστηρίζει ακριβώς τα αντίθετα από τους προηγούμενους κριτικούς : «Σύμφωνα με την κλασική αντίληψη της μουσικότητας στην ποίηση, ο Καβάφης πρέπει να θεωρηθεί μουσικός. Μεταχειρίζεται ένα από τους πιο κλασσικούς ρυθμούς, τον ίαμβο και ιαμβική διποδία»¹⁶⁴. Ο Ράντος, από τους πρώτους μοντέρνους ποιητές, που έγραψε σε ελεύθερο στίχο, αντιπροσωπεύει με τις απόψεις του τη νέα ποιητική γενιά που βλέπει στον Καβάφη να συμπυκνώνεται η νέα ποιητική αντίληψη. «Όσο για το μερτικό του Καβάφη στα ελληνικά γράμματα, εξακολουθώ να νομίζω πως είναι αυτό που δικαιούται να έχει ο πρώτος των Νεοελλήνων ποιητών»¹⁶⁵.

Ο αλεξανδρινός αποτελεί μια ιδιότυπη περίπτωση χειρισμού του ελευθερωμένου στίχου. Μαζί με τον Σικελιανό, ξεπερνώντας και οι δύο τον Παλαμά, εγγίζουν το όριο του ελεύθερου στίχου και αποτελούν τους δύο κυριότερους προδρόμους του. Ο Καβάφης, όπως και ο Σικελιανός του οποίου την μετρική θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, καινοτόμησαν στο ίδιο σημείο : πέρα από τη χρήση ελευθερωμένου στίχου, έκαναν ορατή την απόκλιση μεταξύ μετρικού σχήματος, ή ρυθμού και γλωσσικών-συντακτικών δομών ' απέδειξαν ότι μέτρο και γλώσσα δεν συμπορεύονται πάντοτε και ότι ο στίχος δεν δεσμεύει την νοηματική ανέλιξη του ποιήματος. Μπόρεσαν έτσι να εκφραστούν στην περίπτωση Καβάφη το πεζολογικό στοιχείο, ο δραματικός τόνος, η ειρωνεία, στην περίπτωση Σικελιανού η μεγαλόπνοη σύνθεση και η υψιπετής ποιητική σύλληψη. Η καβαφική στιχουργική υπήρξε παράδειγμα για πολλούς από τους μοντέρνους ποιητές, που προχώρησαν στην πλήρη απελευθέρωση του στίχου από κάθε μετρική σύμβαση. Ο Καβάφης, και λόγω περιεχομένου και ύφους, ανήκει

¹⁶² Καραντώνης 1933 : 194-197, στο Αργυρίου 2002 : 330

¹⁶³ Καραντώνης 1978 : 149

¹⁶⁴ Σπιέρος 1933 : 218-222, στο Κάλας 1982 :58-59

¹⁶⁵ Κάλας 1982 : 58-59

στους εισηγητές της μοντέρνας ποίησης, αντίθετα από τον Σικελιανό, που αν και τολμηρός ανανεωτής του στίχου, παρέμεινε στην παραδοσιακή αντίληψη περί ποίησης και εγκλωβίστηκε στην μεσσιανική άποψή του για τον κοινωνικό ρόλο του ποιητή.

Η όψιμη –1989- θέση του Κ. Ριτσώνη για τον καθαφικό στίχο, βασίζεται στην παρανόηση του ελευθερωμένου στίχου : «πρωτοπόροι του ελεύθερου στίχου ήταν ο Καβάφης και ο Παπατσώνης που, μάλιστα, μπόλιασαν την ποίησή μας με πεζολογικά στοιχεία»¹⁶⁶. Φυσικά ο Παπατσώνης είναι πρωτοπόρος του ελεύθερου στίχου, αφού, όπως θα δούμε, είναι ο πρώτος που δημοσίευσε ποιήματα σε ελεύθερο στίχο. Ο Καβάφης, όμως, είναι πρόδρομος του ελεύθερου στίχου, διότι κινείται στον χώρο του ελευθερωμένου στίχου. Βέβαια, όπως η Κατσιγιάννη παρατηρεί «Ο ελευθερωμένος πλησιάζει και σε ορισμένους στίχους συγχωνεύεται με τον ελεύθερο σε αρκετά ποιήματα του Καβάφη»¹⁶⁷.

Ο Καβάφης είναι ο μόνος από τους σημαντικούς ποιητές, στον οποίον ο ελευθερωμένος στίχος δεν σταματά στο επίπεδο του πρόσκαιρου πειραματισμού, αλλά αποβαίνει πάγιο χαρακτηριστικό της ποίησής του. Η αναδίπλωση που εντοπίζουμε στους Παλαμά, Σικελιανό και Βάρναλη, αλλά και ο προφανής δισταγμός του Καρυωτάκη να εγκαταλείψει παντελώς την παράδοση, δεν απαντούν στον Καβάφη. Η αιτία βρίσκεται, νομίζω, στην απόσταση που χωρίζει τον αλεξανδρινό από την Αθήνα. Καθώς δεν συμεριζόταν την γενιά του 1880 και αυτήν του νεοσυμβολισμού, ούτε ως χώρο, με τη στενή τοπική έννοια, ούτε ως ιδεολογία, με άλλα λόγια επειδή δεν ανήκε στις κάθε μορφής λογοτεχνικές ομάδες – τις λεγόμενες υποτιμητικά : κλίκες –, επομένως, δεν χρειάστηκε να συμμορφωθεί για να κερδίσει την εύνοιά τους. Ας αναλογιστούμε, εξάλλου, την emphaticή δήλωσή του στον Θεοτόκα « Είναι ρομαντικοί, ρομαντικοί, ρομαντικοί !»¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Ριτσώνης 1989 : 143

¹⁶⁷ Κατσιγιάννη 1987 : 172

¹⁶⁸ Αργυρίου 2002 : 281

Γ. ΜΕΤΑΞΥ ΕΛΕΥΘΕΡΩΜΕΝΟΥ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΣΤΙΧΟΥ

Σικελιανός

Το 1909, ο Σικελιανός εκδίδει την ποιητική σύνθεση *Αλαφροίσκιωτος*, που είχε γραφτεί το 1907 σε ελευθερωμένο στίχο. Έχουν προηγηθεί άλλοι ποιητές που πειραματίζονται με τον ελευθερωμένο στίχο, και κυρίως ο Παλαμάς που, όπως είδαμε, γράφει σε στίχο αρκετά απομακρυσμένο από τον παραδοσιακό. Ο *Δωδεκάλογος του Γύφτου*, εκδίδεται μάλιστα το 1907, έτος συγγραφής του *Αλαφροίσκιωτου*.

Η απόφαση του Σικελιανού να χρησιμοποιήσει στον *Αλαφροίσκιωτο* τον ελευθερωμένο στίχο ακολουθεί την τάση της εποχής του για στιχουργική ανανέωση¹⁶⁹. Μπορεί η επιλογή του νεαρού ποιητή να είχε ως αποτέλεσμα ένα σημαντικό έργο στην ποίηση της εποχής, αλλά δεν είναι καινοφανής. Όπως και άλλοι, επιδιώκει όχι απλώς την διασάλευση του παραδοσιακού, αυστηρά έμμετρου, στίχου, αλλά την αποδέσμευσή του από τους μετρικούς κανόνες. Για να το πετύχει κάνει χρήση ανισοσύλλαβου, ετερόμετρου στίχου, και ενώ διατηρεί στροφική διαίρεση, εξαπλώνει το στίχο σε ανισόστιχες στροφές. Η ομοιοκαταληξία δεν αποτελεί μόνιμο στοιχείο του ποιήματος, αλλά εμφανίζεται σποραδικά. Έτσι, κινείται στο ίδιο πλαίσιο με τον παλαμικό ελευθερωμένο στίχο. Όπως και στον Παλαμά, όμοια και στο Σικελιανό, ό,τι διαχωρίζει το στίχο τους από τον πράγματι ελεύθερο, είναι, από στιχουργική άποψη, η παράλληλη χρήση, στην ίδια ποιητική σύνθεση, και αυστηρά έμμετρων στίχων ' αυτό δεν γίνεται σποραδικά, όπως συμβαίνει αργότερα σε ελευθερόστιχα ποιήματα, αλλά σε αρκετά υψηλή συχνότητα. Από νοηματική άποψη και οι δύο ποιητές κινούνται στο χώρο της παραδοσιακής αντίληψης για την ποίηση και βλέπουν τον ρόλο του ποιητή ως ένα είδος εκφραστή του γένους. Γι αυτό και οι δύο γράφουν συνθέσεις μεγάλοπνοες συνθέσεις με εθνικό περιεχόμενο.

Η κύρια μετρική βάση στον *Αλαφροίσκιωτο* είναι ο ίαμβος που κινείται μεταξύ του 10σύλλαβου και 7σύλλαβου. Εξαίρεση αποτελεί το μεσαίο τμήμα «Ψάπφα», γραμμένο σε αναπαιστικό μέτρο. Ο Σικελιανός χρησιμοποιεί τη στροφική διαίρεση με ανισόστιχες στροφές, μη συμμετρικά διαταγμένες. Τμήματα του *Αλαφροίσκιωτου* έχουν γραφτεί με βάση τον σπασμένο 15σύλλαβο¹⁷⁰. Αυτό το μετρικό σχήμα –επιπόνηση του Σικελιανού διαφορετικό από τον σπασμένο 15σύλλαβο του Παλαμά-, καλύπτει σε συντριπτική πλειοψηφία τον *Αλαφροίσκιωτο*¹⁷¹. Πρόκειται για το στίχο που έχει ονομαστεί «ελευθερωμένος 15σύλλαβος» και βασίζεται στον 8σύλλαβο και την επανάληψη ενός ακόμη 8σύλλαβου ή ενός 7σύλλαβου, οπότε και δημιουργείται ένας πλήρης 15σύλλαβος. Το σχήμα έχει διάφορες μορφές¹⁷²: από ομοιοκατάληκτα δίστιχα σε 15σύλλαβο, έως και 4 συνεχόμενους 8σύλλαβους που τους διαδέχεται ένας 7σύλλαβος. Με τον τρόπο αυτό ο

¹⁶⁹ Γαραντούδης 1993^β: 214

¹⁷⁰ Κατσιγιάννη 1989 : 454

¹⁷¹ Γαραντούδης 1993^β : 208, 219, όπου αναφέρονται αναλυτικά οι ενότητες που έχουν γραφτεί στο μετρικό αυτό σχήμα

¹⁷² Ανάλυση των «ελευθερωμένων 15σύλλαβων» υπάρχει στο Γαραντούδης 1993^β : 204-222

αναγνώστης έχει διαρκώς την προσδοκία της ολοκλήρωσης του 8σύλλαβου που διάβασε ' η αναμονή αυτή άλλοτε καθυστερεί –με την επανάληψη 8σύλλαβων στη σειρά ή και την παρεμβολή άλλων στίχων-, άλλοτε επιβεβαιώνεται – με την άμεση παρουσία του 7σύλλαβου, μετά τον 8σύλλαβο. Για παράδειγμα : Το τμήμα που επιγράφεται «Αλάφρωση» έχει τη μορφή : Η γνώμη αλάφρωνε. Έφευγεν-8σύλλαβος// η βόχα. Η νύχτα ευώδα-7σύλλαβος// θυμάρι και μεντόχορτο'- 8σύλλαβος// κ' η Αλετροπόδα-5σύλλαβος// έσφυζε ακράτητο παλμό,-8σύλλαβος// σαλεύανε τα αιθέρια-7σύλλαβος// τα Ζυγοφόρια, ο Πόταμος, -8σύλλαβος// τ' ακοίμητα Λαγωνικά-8σύλλαβος// και ο Εφταπάρθενος χορός,-8σύλλαβος// πλέρια μαζί τ' αστέρια!-7σύλλαβος. Η ποικιλία συνδυασμών συμβάλλει στην αποφυγή της μονοτονίας και αποδεικνύει τη δυνατότητα ανανέωσης του παραδοσιακότερου ελληνικού στίχου. Το παραπάνω παράδειγμα μας επιτρέπει να ανιχνεύσουμε και κάποια άλλα στοιχεία της σικελιανικής μετρικής του *Αλαφροίσκιωτου*, την συνίζηση και το διασκελισμό, τα οποία μάλιστα θα δούμε να επαναλαμβάνονται και στον *Πρόλογο στη Ζωή*. Παρατηρούμε ότι το νόημα δεν ολοκληρώνεται σε έναν στίχο, αλλά συνεχίζεται, πολύ συχνά στον επόμενο. Έτσι, η συντακτική ενότητα διαταράσσεται διαρκώς με τους συνεχείς διασκελισμούς και η διασάλευση γίνεται εντονότερη με την ύπαρξη ισχυρών σημείων στίξης εντός του στίχου. Ο πρώτος και δεύτερος, για παράδειγμα, στίχος της ενότητας έχουν τελεία, έτσι ώστε, ενώ νοηματικά η ανάγνωση σταματά στη στίξη, μετρικά συνεχίζει ως το τέλος του στίχου, χωρίς όμως να ολοκληρώνεται το νόημα. Η δυσαρμονία αυτή, αποδιρθώνει το στίχο, με τρόπο που δεν έχει ξανασυμβεί στην νεοελληνική ποίηση. Όπως ο Γαραντούδης παρατηρεί ο στίχος μας διχάζει σχετικά με τον τρόπο ανάγνωσής του, καθώς υπάρχουν δύο δυνατότητες «ανάγνωση σύμφωνη με τους μετρικούς όρους και η πεζή ανάγνωση σύμφωνη με το νόημα»¹⁷³. Γίνεται επίσης μεγάλη χρήση της συνίζησης για να τηρηθεί ο μετρικός βηματισμός του ιάμβου. Στους 10 στίχους που καταγράψαμε παραπάνω ως παράδειγμα υπάρχουν 12 συνιζήσεις, και επιπλέον ο πρώτος και ο δεύτερος στίχος έχουν από δύο συνιζήσεις.

Στο έργο αυτό ο Σικελιανός κατορθώνει να εναρμονίσει το περιεχόμενο με την μορφή, υπό την έννοια ότι η πλατιά ποιητική σύλληψη, ο καλπασμός της φαντασίας, δεν περικλείονται στα καθιερωμένα μετρικά δεδομένα, αλλά απλώνονται με ελευθερία σε μια νέα πλατύτερη μορφή. Ό,τι έχει συχνά υποστηριχτεί από κριτικούς για τον ελεύθερο στίχο, ισχύει για τον Σικελιανό : ο ρυθμικός βηματισμός των ποιημάτων του προκύπτει από τον εσωτερικό ρυθμό του ποιητή και όχι από την αυστηρή τήρηση κανόνων του μέτρου¹⁷⁴. Ωστόσο, η ανάμειξη ελευθερωμένου και αυστηρά έμμετρου στίχου αντανάκλα τον δισταγμό του Σικελιανού, που έχοντας επίγνωση της καινοτομίας του, φαίνεται να συγκρατείται και να περιορίζει την τάση αποκοπής από την μετρική παράδοση. Επιπλέον, ο Σικελιανός επιχειρεί να αποδείξει ότι ακόμη δεν έχουν εξαντληθεί οι δυνατότητες των έμμετρων μορφών και υπάρχουν τρόποι να ανανεωθούν, διαφεύγοντας μάλιστα και την πιεστική επιβολή των προσωδιακών νόμων. Ο μελετητής του Σικελιανού Θ. Ξύδης παρατηρεί «Τη

¹⁷³ Γαραντούδης 1993^β : 215

¹⁷⁴ Και η Βογιατζόγλου καταθέτει παρόμοια άποψη καταθέτει παρόμοια άποψη 1995 : 97

«...φιλοδοξεί μάλλον να δημιουργήσει μια ποικιλία ρυθμών που να καταγράφουν τους κραδασμούς της ευαισθησίας του καθώς αυτή έρχεται σε επαφή με τον πλούτο της ζωής '». Δεν σχολιάζουμε την αναφερόμενη ποικιλία των ρυθμών, για την οποία και η ίδια η Βογιατζόγλου αμφιβάλλει, διότι η αναφορά γίνεται για τον *Πρόλογο στη Ζωή*, όπου υπάρχει μεγαλύτερη ρυθμική ποικιλία απ' ό,τι στον

μουσική των λέξεων, που υποστηρίζει ότι τάχα την ανακάλυψε η νέα ποίηση και την έφερε σε αντικατάσταση της μουσικής του στίχου, ο Σικελιανός την έδωσε πανηγυρικά στον *Αλαφροίσκιωτο* αλλού ελευθερωνόμενος κάπως από τον τονικό τύπο του στίχου και αλλού μένοντας πιστός σ' αυτόν, αλλ' όμως πάντα με πηγαία ανανεωτική προσπάθεια»¹⁷⁵.

Η χρήση του εθνικού μας στίχου, με τη μορφή του ελευθερωμένου 15σύλλαβου, δεν αποτελεί μόνον μια καλλιτεχνική επιλογή του Σικελιανού, αλλά εντάσσεται στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής. Η έντονη σολωμική επίδραση, η αντίδραση στον ρομαντικό στόμφο της αθηναϊκής σχολής, που βρισκόταν μακριά από τον λαό, οι ιστορικές συγκυρίες και τα ιδεολογήματα της εποχής— Μεγάλη Ιδέα, γλωσσικό, αυξανόμενος ελληνοκεντρισμός— λειτούργουν αθροιστικά και επιδρούν στην επιλογή του ποιητή.

Όπως και για τον *Πρόλογο στη Ζωή*, η επιλογή του ελευθερωμένου, γενικά, στίχου, σχετίζεται με τις λογοτεχνικές ανησυχίες του καιρού και τις ευρωπαϊκές επιδράσεις. Η κατάληξη όμως σε έναν στίχο, που αφενός είναι ο εθνικός, αφετέρου απέχει από την παραδοσιακά καθιερωμένη ως τότε μορφή του, αποδεικνύει τον διχασμό μεταξύ εθνικής παράδοσης, ευρωπαϊκών επιρροών και καλλιτεχνικών αναγκών.

Αν ο στίχος του *Αλαφροίσκιωτου* αποτελεί προώθηση, ο στίχος του *Προλόγου στη Ζωή* προχωρεί ακόμη περισσότερο, καθώς διέπεται από τολμηρότερες απελευθερωτικές κινήσεις. Αυτό ακριβώς συντέινε στον χαρακτηρισμό του ως ελεύθερου¹⁷⁶.

Ο Σικελιανός στον *Πρόλογο στη Ζωή* χρησιμοποιεί ποικίλους τρόπους για να διασπάσει τον παραδοσιακό στίχο. Στο έργο εναλλάσσονται κυρίως τα μετρικά σχήματα του ίαμβου και του τροχαίου, ενώ παρουσιάζονται στίχοι που δεν εντάσσονται σε κάποιο μετρικό σχήμα, είναι δηλαδή άμετροι, ιδίως στο μέρος «Η Συνείδηση της Γης μου». Οι ετερόμετροι στίχοι είναι ανισοσύλλαβοι και εκτείνονται από τη μια συλλαβή έως και τις 20¹⁷⁷ : «Να '» («Η Συνείδηση της φυλής μου», «Κρυφή Ιλιάδα», στ. 25), «τέλος» («Η Συνείδηση της Γυναίκας», «Διοτίμα», στ. 5). Και στίχοι πολυσύλλαβοι : «ο ουρανός ερημωνόντανε σ' αιώνια κίνηση από σύγνεφα αγανά» («Η Συνείδηση της Γης μου», «Ταξιδεύω με το Διόνυσο», στ. 125), «κ' έλα καταπάνω μου να σου φιλήσω το κεφάλι και τα μάτια» («Η Συνείδηση της Γης μου», «Ηρακλής», στ. 268). Η ανισοσυλλαβία σε τέτοιο βαθμό, και μάλιστα η παρουσία της χωρίς καμία διάθεση συμμετρίας, αλλά και η ύπαρξη άμετρων στίχων, αποτελούν στοιχεία που απαντούν στην μεταγενέστερη ελευθερόστιχη ποίηση. Ο Θ. Ξύδης, πολλά χρόνια αργότερα, παρατηρεί «Είναι ο πρώτος ποιητής στην Ελλάδα ο Σικελιανός, που εφάρμοσε στην ποίησή του, με τον *Πρόλογο στη*

¹⁷⁵ Ξύδης 1966 : 917

¹⁷⁶ βλ. Σαββίδης 1972 : 69 και Ekdawi 1990 : 205. Υπάρχουν και άλλοι που υποστήριξαν αυτήν την άποψη, μάλλον πέφτοντας θύματα της σύγχυσης των όρων ελευθερωμένος-ελεύθερος στίχος. Ο Σαββίδης δε συντάσσεται πλήρως με την αντίληψη αυτή, αλλά θεωρεί ότι ο Πρόλογος στη Ζωή αποτελεί την εναρκτήρια παρουσία του ελεύθερου στίχου στην Ελλάδα, πράγμα που δεν είναι αληθές. Ακόμη και ο Αργυρίου 2002 : 703, υποπίπτει στο ίδιο σφάλμα «...αγνοώντας τα νεανικά ποιήματα σε ελεύθερο στίχο (νόθο εν πολλοίς) του Σικελιανού, του Καρβούνη, αργότερα του Βάρναλη, που οφείλονται στις επιδράσεις κάποιων ελασσόνων ποιητών του συμβολισμού...». Αν ο νόθος ελεύθερος στίχος σημαίνει τον ελευθερωμένο, τότε η κρίση, στο σημείο αυτό είναι ορθή. Ωστόσο, παραμένει υπό συζήτηση η επίδραση, στον Σικελιανό ειδικά, των συμβολιστών, ως μόνου παράγοντα που οδήγησε τον ποιητή στον ελευθερωμένο στίχο.

¹⁷⁷ Η Κατσιγιάννη 1989 : 451 εντοπίζει «...ακόμη και δεκαενιασύλλαβο...»στίχο, στην πρώτη έκδοση του έργου. Έχω όμως την εντύπωση ότι υπάρχουν και 20σύλλαβοι, αλλά στην τρίτη έκδοση, με επιμέλεια του Γ. Π. Σαββίδη. Οι παραπομπές γίνονται σε αυτήν την έκδοση

Ζωή, την αχαλίνωτη αυτή απελευθέρωση του στίχου, κι εκείνο που καλλιέργησαν συστηματικά πολύ αργότερα στον τόπο μας οι υπερρεαλιστές, ο Σικελιανός το έθεσε σ' εφαρμογή πρώτος»¹⁷⁸. Ο Ξύδης αντιλαμβάνεται ορθά τη μακρινή συγγένεια του στίχου του Σικελιανού με αυτήν των υπερρεαλιστών, χωρίς να υπάρχει καμιά σχέση περιεχομένου. Το στοιχείο του αλόγου που διέπει την υπερρεαλιστική ποίηση δεν απαντά στον Σικελιανό, ο οποίος έχει διαφορετική ποιητική αντίληψη. Ωστόσο, η γραφηματική διάταξη των «Συνειδήσεων», μπορεί να μας παραπέμψει στους υπερρεαλιστές, καθώς παρατηρούμε την εναλλαγή πολυσύλλαβων και ολιγοσύλλαβων στίχων. Από την άλλη ο Σικελιανός εξέφρασε συγκρατημένα θετική άποψη για τον υπερρεαλισμό, στα *Νέα Γράμματα*, ερμηνεύοντας το κίνημα με τον δικό του ιδιόρρυθμο τρόπο, αποκαλώντας το μάλιστα «υπερπραγματικότητα»¹⁷⁹.

Η ομοιοκαταληξία εμφανίζεται στον *Πρόλογο* με πολύ μικρότερη συχνότητα απ' ό τι στον *Αλαφροίσκιωτο*, και αυτό αποτελεί ακόμη ένα χαρακτηριστικό που προσεγγίζει την μοντέρνα ποίηση. Οι διασκελισμοί είναι πολύ συχνοί και τολμηροί, διαταράσσοντας την έως τότε παραδεκτή μορφή στιχουργίας. Όχι μόνον διαχωρίζονται προσδιορισμοί από το προσδιοριζόμενο, αλλά υπάρχει και διασκελισμός μεταξύ στροφών, π. χ. «τεράστια μια πανσέληνο // χλωμή, //αλλαγή στροφής – «μπροστά σ' εκείνη όπου πρωτόειδα, // », «Η Συνείδηση της Πίστης», «Αντρίκειο Βάφτισμα», στ. 240-241-2). Επίσης, παρατηρούμε τον ισχυρό διασκελισμό που διαχωρίζει συντακτικό υποκείμενο από ρήμα : « τα γίδια // τριγυρίζοντάς τη απ' όξω, μες στα σκότη// της βοσκάν τραβώντας τα κλαδιά, // παρόμοια απ' τις πνοές τα' αγέρα// εταραζόνταν // τ' άσυλό σου το ιερό!», «Η Συνείδηση της Πίστης», «Αντρίκειο Βάφτισμα», στ. 160-165).

Η στροφική οργάνωση στον *Πρόλογο στη Ζωή* φαίνεται αποτέλεσμα της ροής του ποιήματος και δεν ακολουθείται κάποιο σχέδιο. Ιδιαίτερα στα δύο πρώτα μέρη, γραμμένα το 1915, («Η Συνείδηση της Γης» και «Η Συνείδηση της Φυλής») δεν ανιχνεύεται καμιά κανονικότητα στην στροφική διαίρεση. Στα άλλα δύο μέρη («Η Συνείδηση της Γυναίκας» και «Η Συνείδηση της Πίστης») γραμμένα το 1916 και 1917, εντοπίζεται κάποια οργάνωση. Στη «Συνείδηση της Γυναίκας», στο τμήμα «Ερωτικός Ύμνος» παρατηρούνται τα μονόστιχα, μεταξύ ανισόστιχων στροφών, ενώ το τέλος του τμήματος αυτού απαρτίζεται από μονόστιχα και δίστιχα. Το δίστιχο συναντάται και σε άλλα σημεία στη «Συνείδηση της Γυναίκας», σε βαθμό που μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι η χρήση του είναι εμπρόθετη. Το ίδιο ισχύει και για τις τρίστιχες στροφές, που στα τμήματα «Τέλειος Πόθος» και «Χωριάτικος Γάμος», εμφανίζονται πολύ συχνά¹⁸⁰.

Με τις παραπάνω μορφολογικές διαφοροποιήσεις ο Σικελιανός κατορθώνει να απομακρύνει το στίχο από την παράδοση και να τον ωθήσει έως τα όρια του ελεύθερου, ξεπερνώντας και τον ελευθερωμένο στίχο του Παλαμά. Στα πλαίσια της ανανέωσης που επιχειρεί ο νεαρός ποιητής χρησιμοποιεί και πάλι, όπως στον *Αλαφροίσκιωτο*, το σπάσιμο στίχων, όπως ο 15σύλλαβος και ο 11σύλλαβος, σε δύο ' ενίοτε απαντά το σπάσιμο και σε τρεις διαφορετικούς στίχους, των οποίων η άθροιση αποδίδει έναν πλήρη 15σύλλαβο ή 11σύλλαβο. Ο νεαρός ποιητής όμως προχώρησε σε ποικίλους συνδυασμούς, μερικοί από τους οποίους διασπούν το στίχο σε βαθμό που

¹⁷⁸ Ξύδης 1944 : 110

¹⁷⁹ Σικελιανός 1944 : 247. Το άρθρο ονομάζεται «Πώς βλέπω τον υπερρεαλισμό».

¹⁸⁰ Κατσιγιάννη 1989 : 452

καθίσταται δύσκολη η αναγνώρισή του. Ο 15σύλλαβος μπορεί να εντοπιστεί με τη μορφή δύο στίχων 11σύλλαβου και 4σύλλαβου, 12σύλλαβου και 3σύλλαβου, 5σύλλαβου και 10σύλλαβου, είτε, σπάνια βέβαια, απλωμένος σε τρεις στίχους, με μορφή τριών 5σύλλαβων ή 5σύλλαβου, 8σύλλαβου και 4σύλλαβου¹⁸¹. Ο διαχωρισμός γίνεται άλλοτε πιο ομαλός, στο σημείο τομής, άλλοτε χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η τομή. Με τη μέθοδο της διάσπασης του στίχου όχι μόνον επιτυγχάνεται η ανανέωση παραδοσιακών στίχων, αλλά γίνεται δυνατή η χρήση του διασκελισμού και η κατάργηση της τομής, που σε συνδυασμό με την καταστρατήγηση της σταθερής στροφικής οργάνωσης, οδηγεί στην απομάκρυνση από την αυστηρά έμμετρη ποίηση. Ο Σικελιανός αποκρύπτει επιμελώς την σύνδεσή του με την παράδοση, σπάζοντας τους τόσο συνήθεις στην αυστηρά έμμετρη ποίηση στίχους. Αυτό ακριβώς αποτέλεσε και μια από τις επιδιώξεις του Σικελιανού : να αποδώσει την ευρεία ποιητική του σύλληψη με μια ευέλικτη φόρμα, που να επιτρέπει την επιβολή του προσωπικού ρυθμού, σε συνθήκες ελευθερίας, και να αποτρέπει την καταδυνάστευση του ποιητικού λόγου από προσωδιακούς κανόνες.

Όπως και παραπάνω αναφέρθηκε, αν και ο Σικελιανός δεν πρωτοτύπησε χρησιμοποιώντας τον ελευθερωμένο στίχο, η συμβολή του στην ιστορία της ελευθέρωσης των μορφών, είναι πολύ σημαντική. Προώθησε την ελευθερία που χορήγησε ο Παλαμάς στο στίχο, έως την πλήρη έλλειψη μέτρου και την πλήρη αναρχία της στροφικής οργάνωσης. Με βάση αυτό, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι το πρώτο μοντέρνο, από στιχουργική άποψη, ποίημα δεν είναι, όπως ο Καραντώνης ισχυρίζεται¹⁸², *Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*, αλλά ο *Πρόλογος στη Ζωή*.

Η καινοτομία του Σικελιανού συνίσταται στην τόλμη των συνδυασμών και στη χρήση, με ρηξικέλευθο τρόπο, μετρικών συμβάσεων, όπως ο διασκελισμός. Αν και, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, και ο Καρυωτάκης επιτυγχάνει το σπάσιμο του στίχου εκμεταλλευόμενος μετρικούς νόμους, όπως τον διασκελισμό, την τομή και τη συνίζηση, ο Σικελιανός αποδεικνύεται περισσότερο τολμηρός, διότι δεν παραμένει πιστός ούτε στην εξωτερική φόρμα των ποιημάτων, στροφές και ομοιοκαταληξία. Αποτελεί παράδειγμα για τους επόμενους ποιητές που επιθυμούν να αποδεσμεύσουν την ποίηση από την πίεση των μέτρων. Η σικελιανική καινοτομία μοιάζει με αυτήν του Καρυωτάκη, σε ένα σημείο : ο στίχος εξυπηρετεί την ποιητική σύλληψη, αντιστρέφοντας την σχέση παραλληλισμού μορφής-περιεχομένου ' ο στίχος, το μέτρο, ως μορφή, αντιτίθενται και δεν συμπορεύονται, όπως είδαμε, με τα γλωσσικά-συντακτικά δεδομένα, δημιουργώντας μια απόκλιση πρωτοφανή στη νεοελληνική ποίηση¹⁸³.

Ωστόσο, το αξιοπερίεργο στην περίπτωση του Σικελιανού είναι ότι οι πειραματισμοί του γύρω από τη απελευθέρωση του στίχου δεν είχαν την αναμενόμενη συνέχεια, όπως συνέβη με τον Παλαμά και τον Βάρναλη. Ενώ καλλιεργεί τον ελευθερωμένο στίχο, παράλληλα, γράφει λυρικά ποιήματα, αυστηρά έμμετρα, στο διάστημα 1910-1919 ' τα περισσότερα τα συγκεντρώνει στη συλλογή *Στίχοι*, που εκδίδεται το 1920. Εκτός από τα σύντομα ποιήματα αυτής της συλλογής, ο Σικελιανός επιστρέφει στον παραδοσιακό στίχο με την σύνθεση *Μήτηρ Θεού*, που γράφει μεταξύ του 1917 και 1919. Μετά το 1920 ο

¹⁸¹ Κατσιγιάννη 1989 : 451

¹⁸² Καραντώνης 1976 : 129

¹⁸³ Γαρανούδης 1993^β : 215

ποιητής επιστρέφει οριστικά στην έμμετρη ποίηση και καλλιεργεί μάλιστα τον εθνικό μας στίχο, τηρώντας τους κανόνες της προσωδίας.

Το ερώτημα που γεννά η μεταστροφή αυτή είναι εύλογο¹⁸⁴ : πώς ο ποιητής που από το 1907 –έτος συγγραφής του *Αλαφροίσκιωτου*- έως το 1917 – έτος συγγραφής της τελευταίας από τις «Συνειδήσεις» του *Προλόγου στη Ζωή*- γράφει σε στίχο που τείνει να αποτινάξει πολλές από τις μετρικές συμβάσεις, γύρω στο 1920, αλλάζει στιχουργικό προσανατολισμό, υπαναχωρώντας στην αυστηρά έμμετρη ποίηση, την οριακή μάλιστα στιγμή κατά την οποία συμβαίνουν οι πρώτες εμφανίσεις του καθεαυτό ελεύθερου στίχου στην Ελλάδα; Βέβαια, τα έργα που γράφονται σε ελευθερωμένο στίχο δεν έχουν το ίδιο περιεχόμενο με εκείνα που είναι γραμμένα σε 15σύλλαβο. Η λατρεία του ποιητή στη φύση και στην πατρίδα, η συνειδητοποίηση του κόσμου και του εαυτού του, το περιεχόμενο του *Αλαφροίσκιωτου* και του *Προλόγου στη Ζωή*, μικρή σχέση έχουν με το *Μήτηρ Θεού* και το *Πάσχα των Ελλήνων*. Με τα τελευταία αυτά έργα ο Σικελιανός επιθυμεί να ενσαρκώσει τον ρόλο του εθνικού-ποιητή, του ποιητή-Μεσσία της φυλής του¹⁸⁵. Είναι έτσι επιβεβλημένη η χρήση του εθνικού στίχου. Ο λόγος της στιχουργικής οπισθοχώρησης του Σικελιανού σχετίζεται περισσότερο με την ιδεολογία του, που αναπτύσσεται σταδιακά και κυρίως μετά τις «Συνειδήσεις», και λιγότερο με την ίδια την τέχνη του¹⁸⁶.

Καρυωτάκης : η υπονόμηση της αυστηρά έμμετρης ποίησης

Κινούμενος στο χρονικό διάστημα χρήσης ελευθερωμένου και εμφάνισης ελεύθερου στίχου, ο Καρυωτάκης δίνει την αίσθηση της ακροβασίας ανάμεσα στα δύο στιχουργικά είδη. Οι πρωτοποριακές συνθέσεις, όπως *Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*, *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου*, *ο Αλαφροίσκιωτος*, και ιδίως ο *Πρόλογος στη Ζωή*, γραμμένες σε ελευθερωμένο στίχο, έχουν ασκήσει τις επιδράσεις τους στην ποίηση. Το έτος που εκδίδει ο Καρυωτάκης την πρώτη ποιητική του συλλογή, *Ο Πόνος του Ανθρώπου και των Πραμάτων*, έχει αρχίσει, όπως είδαμε, η στιχουργική οπισθοδρόμηση των Παλαμά και Σικελιανού. Το 1922, ένα έτος μετά την έκδοση της δεύτερης συλλογής του Καρυωτάκη, *Νηπενθή*, ενώ ο Βάρναλης υπαναχωρεί στιχουργικά, ο Παπατσώνης έχει ήδη δημοσιεύσει τα πρώτα του ποιήματα σε καθαρά ελεύθερο στίχο.

Όχι μόνον χρονολογικά, αλλά και από άποψη τεχνικής, ο Καρυωτάκης αποτελεί παράδειγμα ταλάντευσης, καθώς, φαινομενικά, δίνει την εντύπωση μιας συνήθους, στιχουργικά, περίπτωσης, που δεν απομακρύνεται από τα μετρικά δεδομένα της εποχής, αλλά στο βάθος, διακρίνονται πολλών ειδών εσκεμμένες στιχουργικές ατασθαλίες.

Ο Άγρας από το 1933, και αργότερα, το 1943, ο Τ. Μαλάνος, παρατήρησαν την στιχουργική αναρχία της ποίησης του Καρυωτάκη. Γράφει ο Άγρας : « Εν πρώτοις η μετρική του είναι ποικιλώτατη. Εκεί που προχωρεί στρωτά, νομίζεις ότι σταματά και στοχάζεται : «Να τα ρίξω χάμω; Να τα σπάσω όλα;»...Τα ποιήματά του είναι καμωμένα σε στροφές που φαίνονται τύπου κανονικού :

¹⁸⁴ Βογιατζόγλου 1996 : 158

¹⁸⁵ Vitti 1978 : 300-303, όπου περιέχονται στοιχεία για την αποστολή του ποιητή, όπως την εννοούσε ο Σικελιανός

¹⁸⁶ Βογιατζόγλου 1996 : 158-159, όπου και επιχειρείται μια ερμηνεία της υπαναχώρησης του ποιητή

ισόστιχες μεταξύ των, με ομοιοκαταληξίες. Όμως αν κοιτάξουμε λίγο πιο προσεχτικά, τι ελευθερία, τι ακαταστασία, τι αναρχία! Αν δεν έγραψε σε vers libre, έγραψε όμως τον vers libere ο Καρυωτάκης, μ' ελευθεριότητες που δεν είχαν αποτολμήσει κανείς στην ελληνική ποίηση»¹⁸⁷. Η παραπάνω κρίση του Άγρα ενέχει ένα βαθμό υπερβολής, εφόσον, πριν τον Καρυωτάκη, ρηξικέλευθες ελευθεριότητες στο στίχο είχαν αποτολμήσει και ο Σικελιανός και ο Παλαμάς.

Ο Μαλάνος συλλαμβάνει μια άλλη πλευρά της καρυωτακικής στιχουργίας, γράφοντας «Ο στίχος του μιμείται, στη ρυθμική του κυρίως έκφραση, την ομιλία, και σπάζει τους κανόνες που τον εμποδίζουν ν' αποδώσει τις χειρονομίες και τις κινήσεις της ψυχής του ποιητή. Κυρίως στο τέλος ακολουθεί τον ρυθμό που τον χρωματίζει ένας μονόλογος, ένας δραματικός μονόλογος»¹⁸⁸. Πρόκειται για τον τόνο της καθημερινής ομιλίας, που χαρακτηρίζει σε κάποιο βαθμό την ποίηση του Καρυωτάκη, απομακρύνοντάς την αρκετά από την παλαιότερη αντίληψη περί ποίησης-τραγουδιού ' είναι ένα στοιχείο που αργότερα η μοντέρνα –ελευθερόστιχη- ποίηση θα καλλιεργήσει περισσότερο.

Τα πριν το 1919 ποιήματα του Καρυωτάκη διακρίνονται για την επιμελημένη φόρμα τους, αλλά και την απαρέγκλιτη τήρηση των μετρικών συμβάσεων. Αργότερα, ο ποιητής πραγματοποιεί μια σταδιακή μετατόπιση προς τον ελευθερωμένο στίχο, που συνιστά περισσότερο μια εκ των ένδον διάρρηξη του στίχου, η οποία όμως δεν γίνεται άμεσα αντιληπτή. Η πορεία από την φροντίδα για μετρική ομαλότητα έως την μερική απελευθέρωση του στίχου γίνεται εσκεμμένα, έτσι ώστε η μορφή να συμβαδίζει με την ποιητική ιδέα ή το συναίσθημα, που οδήγησαν στην δημιουργία του ποιήματος ' η κόπωση και η πίκρα του ανθρώπου που ζει πιεσμένος μέσα στα πνιγηρά όρια της κοινωνίας, αλλά είναι ανήσυχος και ανατρεπτικός, αντικατοπτρίζεται συχνά στην καρυωτακική στιχουργική¹⁸⁹ : ο αναγνώστης βρίσκεται παγιδευμένος σε μια ποίηση που φαίνεται να κινείται στα πλαίσια της παράδοσης : τακτική στροφική οργάνωση, ισόστιχες στροφές, ισοσυλλαβία στην πλειοψηφία των ποιημάτων, τήρηση του μέτρου, ακόμη και ύπαρξη λίγων ποιημάτων σταθερής μορφής¹⁹⁰. Δεν συναντάμε στην ποίηση του Καρυωτάκη την ορατή ανισοσυλλαβία και την έλλειψη ομοιοκαταληξίας άλλων ποιητών του ελευθερωμένου στίχου. Η έκπληξη βρίσκεται στην προσεκτικότερη ανάγνωση των καρυωτακικών ποιημάτων.

Το κυρίαρχο μετρικό σχήμα στην ποίηση του Καρυωτάκη είναι ο ίαμβος, ο οποίος μάλιστα χαρακτηρίστηκε λόγω των μετρικών ατασθαλιών που τον διέπουν ως «αρνητικός ιαμβικός», διότι «νεύει διαρκώς σαν να μην ήταν»¹⁹¹. Από το σώμα των 116 ποιημάτων του, περίπου 10 είναι γραμμένα σε άλλο μέτρο, εκτός από ιαμβικό¹⁹². Ο ποιητής προτιμά τον 11σύλλαβο και 15σύλλαβο ιαμβικό και λιγότερο πιο σύντομους σε μήκος στίχους, όπως τον 7σύλλαβο και 5σύλλαβο.

¹⁸⁷ Άγρας 1979 : 216. Το άρθρο του Άγρα έχει αρχική χρονολογία 1933. Δημοσιεύτηκε στα *Νέα Γράμματα* το 1935, αλλά τελική μορφή έλαβε το 1938. Εδώ, παραπέμπω στην έκδοση του 1979, στα *Άπαντα του Καρυωτάκη*.

¹⁸⁸ Μαλάνος 1972 : 240

¹⁸⁹ Στεργιόπουλος 1996 : 187-188

¹⁹⁰ Πρόκειται για περίπου 18 ποιήματα, κυρίως σονέτα ' ξεχωρίζει και το ποίημα «Εις Ανδρέαν Κάλβον», κατά μίμηση της καλβικής ωδής και του μέτρου. Βλ. Παπάζογλου 1988 : 142

¹⁹¹ Φωκάς 1976 : 60

¹⁹² Παπάζογλου 1988 : 138-139

Το στροφικό σύστημα του Καρυωτάκη χαρακτηρίζεται από σταθερότητα, όπως και ο Άγρας παρατηρεί¹⁹³ : χρησιμοποιεί ισόστιχες στροφές, σχετικά σύντομες, συνήθως 4στιχες. Μόνον 5 ποιήματα είναι ενιαία, χωρίς στροφική διαίρεση. Τα ποιήματά του είναι και αυτά σύντομα, αποτελούμενα από 3, 4 ή 5 στροφές. Στο έργο του δεν υπάρχει καμία μεγάλη σύνθεση.

Η ομοιοκαταληξία αποτελεί άλλη μια σταθερά στην ποίηση του Καρυωτάκη. Στο σύνολο του έργου του απουσιάζει από 6 μόνον ποιήματα. Ο ποιητής οδηγείται κάποιες φορές σε ακρότητες προκειμένου να πετύχει την εκβιαστική σχεδόν παρουσία της ρίμας ' έτσι, στο θέμα αυτό ο Καρυωτάκης δεν παρουσιάζεται τολμητής ανανεωτής, απλώς εκπλήσσει τον αναγνώστη με τους τρόπους που προσπαθεί να εξασφαλίσει την ομοιοκαταληξία. Στην περίφημη, για παράδειγμα, «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον», όπου επιχειρείται ένα λεκτικό και στιχουργικό παιχνίδι και όλες, σχεδόν, οι ομοιοκαταληξίες περιέχουν το γράμμα α, εκβιαστικά, το νεοελληνικό «βάζο» γίνεται «βάζον» για να ομοιοκαταληκτήσει με το λόγιο «αλαλάζον». Επίσης, περίεργη είναι και η ρίμα στο [Είμαστε κάτι...]: αισθήσεις// φύσις// ποίησις.

Η τήρηση στροφικής οργάνωσης, και μάλιστα σε ισόστιχες στροφές, η αδιάλειπτη παρουσία της ρίμας και η κυριαρχία των ιαμβικών, συχνά ισοσύλλαβων στίχων, συνιστά το παραδοσιακό πλαίσιο εντός του οποίου λαμβάνουν χώρα οι μετρικές ελευθεριότητες. Τα εξωτερικά μορφολογικά στοιχεία μόλις και μετά βίας συγκρατούν τον στίχο, που δυναμιτίζεται διαρκώς. Οι τρόποι για την εξάρθρωση του στίχου δεν είναι τόσο η μετρική ποικιλία, δηλαδή η συχνή εναλλαγή μέτρων και μήκους των στίχων (ό,τι ο Άγρας είχε ονομάσει «ποικιλώτατη μετρική»), όσο οι παραβιάσεις μετρικών νόμων, που ανακόπτουν το ρυθμικό βηματισμό, σε βαθμό που σχεδόν διαλύεται ο στίχος¹⁹⁴.

Η κατάργηση της τομής ή η υπονόμηση της – με τομές ασυνήθιστες- είναι το πρώτο μέσο που κάνει το στίχο να χωλαίνει. Αυτό φυσικά δεν αποτελεί πάγια τακτική του ποιητή, που σε πολλές περιπτώσεις κάνει κανονική χρήση της τομής. Στο «Τελευταίο ταξίδι», για παράδειγμα, ο πρώτος στίχος έχει τομή που χωρίζει προσδιορισμό (επίθετο : αλαργινό) από το προσδιοριζόμενο ουσιαστικό (καράβι), στα πλαίσια ενός ιαμβικού 15σύλλαβου. Η τομή δεν είναι βέβαια η παραδεκτή της παράδοσης, αλλά είναι ανεκτή. Στο ίδιο ποίημα, ο 2^{ος} και 3^{ος} στίχος, έχουν κανονική τομή (και σης νυχτός την αγκαλιά,/ με τα χρυσά σου φώτα! // Να'μουν στην πλώρη σου ήθελα,/ για να κοιτάζω γύρου//). Μεγαλύτερη παραβίαση συνιστά στο ποίημα [Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ...], η κατάργηση της τομής στον 11^ο στίχο, που πέφτει μέσα στη λέξη : «μόνο, για μας η ζωή θα φέ/ρει, όσο αν γελά η αχτίνα//.

Ένα άλλο μέσο διατάραξης του στίχου είναι και οι τολμηροί διασκελισμοί που μπορεί να εμφανιστούν και από στροφή σε στροφή. Στο ποίημα [Ω Βενετία...] η πρώτη στροφή τελειώνει με επίθετο, ενώ το προσδιοριζόμενο ουσιαστικό ανοίγει την δεύτερη στροφή : «ω θύμηση ανεξάλειπτη μιας εκθαμβωτικής// νύχτας, που περιπάτησα στη μυθική πλατεία//».

Με τον απρόσμενο χειρισμό τομής και διασκελισμού, ο στίχος αφενός αποδιάρθρωνεται, ενίοτε η μετρική του ανάγνωση γίνεται με δυσκολία, εις βάρος της συντακτικής δομής, αφετέρου απελευθερώνεται, αποδίδοντας το συναίσθημα που τον δημιούργησε, αλλά σε κάθε περίπτωση ανατρέπει την προσδοκία του αναγνώστη. Στο σημείο αυτό αξίζει να θυμηθούμε την

¹⁹³ Άγρας 1933 : 216-217

¹⁹⁴ Στεργιόπουλος 1996 : 189

αναλογία με την καβαφική και σικελιανική χρήση του διασκελισμού ‘ παρόμοια χρήση του φαινομένου, που οδήγησε σε παρόμοια αποτελέσματα, ως προς την ανάγνωση των στίχων.

Ο ασυνήθης χειρισμός χασμωδίας και συνίζησης αποτελεί επίσης έναν άλλο τρόπο απομάκρυνσης από την αυστηρότητα της προσωδίας. Άλλοτε χασμωδία και συνίζηση χρησιμοποιούνται καταχρηστικά, ενώ υπήρχε η δυνατότητα αποφυγής τους, άλλοτε αποφεύγονται, ενώ είναι αναγκαίες για την ομαλή ρυθμική αγωγή του ποιήματος. Βέβαια, και πάλι, όπως στις παραπάνω περιπτώσεις της τομής και του διασκελισμού, η παραδοσιακή χρήση παρουσιάζει υψηλή συχνότητα. Η βεβιασμένη παρουσία της συνίζησης γίνεται για να τηρηθεί το βάδισμα του στίχου : στο «Ωχρά σπειροχαίτη», στην τρίτη στροφή, η λέξη «πολυτέλεια διαβάζεται με συνίζηση, προκειμένου να ομοιοκαταληκτήσει με το «γέλια» ‘ επίσης, η ίδια λέξη άλλοτε διαβάζεται κανονικά και άλλοτε συμπροφέρεται. Υπάρχει και το φαινόμενο της συσώρευσης συνιζήσεων σε ένα στίχο, ενώ παράλληλα, στον ίδιο στίχο, συνυπάρχει χασμωδία. Στο [Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ...] ο 11^{ος} στίχος, «μόνο, για μας η ζωή θα φέρει, όσο αν γελά η αχτίνα» για να αναγνωσθεί ως ιαμβικός 15σύλλαβος θα πρέπει να υπάρξουν 4 συνιζήσεις και μια χασμωδία ‘ επιπλέον, η λέξη ζωή, σε άλλα συμφραζόμενα δεν συμπροφέρεται.

Η κάπως ιδιότυπη χρήση συνίζησης, χασμωδίας και διασκελισμού καθιστά την καρυωτακική ποίηση συγγενή με την ελευθερόστιχη που χρησιμοποιεί ελεύθερα, ποικιλότροπα, τα μετρικά αυτά στοιχεία. Βέβαια, ο Καρυωτάκης δε δείχνει διατεθειμένος να σπάσει τα μετρικά δεσμά και να κινηθεί προς τον ελεύθερο στίχο.

Στην τελευταία συλλογή του ο Καρυωτάκης χρησιμοποιεί την μείξη μέτρων, στο ίδιο ποίημα, φαινόμενο όχι συχνό στις προηγούμενες δύο συλλογές του. Στη συλλογή αυτή, επίσης, παρουσιάζει αύξοντα ρυθμό και ο παρατονισμός¹⁹⁵. Στα *Ελεγεία και Σάτιρες* οι μετρικές παρασπονδίες γίνονται εντονότερες «...Η μετρική αναταραχή της τρίτης αυτής συλλογής και των τελευταίων ποιημάτων οδηγεί και μορφολογικά την ποίησή του από τον ελάχιστο στον μείζονα τόνο, και τη μετατρέπει από χαμηλόφωνα συναισθηματική σε ποίηση κραυγής», σημειώνει ο Στεργιόπουλος¹⁹⁶. Με τους αλλεπάλληλους παρατονισμούς, διαταράσσεται η μετρική σταθερότητα των, ιαμβικών κυρίως, στίχων και δίνεται η εντύπωση της αλλαγής μέτρου. Το ποίημα «Ωδή σ’ ένα παιδάκι» εναλλάσσει ιαμβικούς και αναπαιστικούς στίχους : «Στην άδεια ζαρντινέρα -ιαμβικός 7σύλλαβος// τα παιχνίδια σου βάνω. - αναπαιστικός 7σύλλαβος // Η μαϊμού σου καβάλα- αναπαιστικός 7σύλλαβος // στο προβατάκι πάνω. – ιαμβικός 7σύλλαβος. Τα ποιήματα «Παιδικό» και η «Ηρωική τριλογία» παρουσιάζουν μετρική αμφισημία : μπορούν να διαβαστούν ως ίαμβοι και ως ανάπαιστοι¹⁹⁷. Ποιήματα όπως, «Αισιοδοξία», «Ανδρείκελα», περιέχουν στίχους ετερόμετρους, ενώ το «Υποθήκαι» παρουσιάζεται περισσότερο προβληματικό στην μετρική του ανάγνωση, καθώς εναλλάσσει, και στον ίδιο ακόμη στίχο, διαφορετικά μέτρα : « Ρίξε το/ όπλο και σωριά/σου πρηνής// , όπου διακρίνεται δακτυλικό και αναπαιστικό μέτρο.

Τα πρώτα, άφωγα μετρικά ποιήματα του Καρυωτάκη και τα λίγα ποιήματα σταθερής μορφής (κυρίως σονέτα – περίπου 14), όπως και η σύνθεση σε

¹⁹⁵ Παπάζογλου 1988 : 161-174 και 236, όπου και εξηγείται ο όρος

¹⁹⁶ Στεργιόπουλος 1990 : 18

¹⁹⁷ Στεργιόπουλος 1996 : 190

καλβικό μέτρο της μόνης ωδής-αφιέρωσης στον Κάλβο, αποδεικνύουν την τεχνική κατάρτιση του ποιητή και την γνώση της προσωδίας. Όσο πλησιάζει στην ωριμότητα, η στιχουργική του Καρυωτάκη εμφανίζει εντονότερα την τάση διασάλευσης του ρυθμικού βηματισμού, αλλά μέσα σε πλαίσια σταθερότητας. Ο Καρυωτάκης δεν επεδίωξε να υπερπηδήσει την παραδοσιακή μορφή. Οι παραβάσεις του δεν οδηγούν προς την κατεύθυνση του ελεύθερου στίχου, αλλά κινούνται οριακά μεταξύ ελευθερωμένου στίχου και παράδοσης, σε μια συνειδητή ακροβασία. Η εξάρθρωση του στίχου που επιχειρεί, είναι και αυτή, όπως η φροντίδα της μορφής, κυρίως, προϊόν επιμελούς εργασίας.

Όπως φαίνεται από την συντομότητα, επιφανειακή, αναφορά που έγινε παραπάνω στην καρυωτακική στιχουργία, από τη μια εμφανίζεται η τάση σταθερότητας και κανονικότητας της μορφής (είτε, όπως αναφέραμε, αυτό γίνεται με την ύπαρξη στροφικής ισοστιχίας, ισοσυλλαβίας και ομοιοκαταληξίας, είτε με την παραδοσιακή χρήση άλλων μετρικών νόμων) ‘ από την άλλη παρουσιάζεται μια αιφνιδιαστική παραβίαση των κανόνων και μια διάρρηξη της ομαλής μορφής, ιδιαίτερα στην τρίτη συλλογή¹⁹⁸. Κάθε μετρική ατασθαλία ο Καρυωτάκης την εντάσσει σε ένα πλαίσιο παραδοσιακής κανονικότητας. Ενοχή για την αταξία που την αίρει η αποκατάσταση ή αντιστικτική παράθεση του κανονικού και του διαταραγμένου στίχου;¹⁹⁹

Καθώς χρονολογικά βρίσκεται στην εποχή που ο πραγματικά ελεύθερος στίχος έχει εμφανιστεί και ενώ ο Καρυωτάκης δείχνει ότι ασφυκτιά εντός των καθιερωμένων μετρικών πλαισίων, εντούτοις, δεν αποτολμά την αποκοπή από την παράδοση, αλλά την διαμαρτυρία, μέσα στα όριά της. Υπό το πρίσμα αυτό, η προσφορά του Καρυωτάκη, στιχουργικά, δεν είναι ισοδύναμη με άλλων ποιητών του ελευθερωμένου στίχου. Δεν καινοτομεί, όπως ο Παλαμάς, αντίθετα χρησιμοποιεί παλαμικές καινοτομίες. Δεν έχει την τόλμη του Σικελιανού στο σπάσιμο των μορφών, ούτε την ποιητική ιδιοσυγκρασία του Καβάφη, που ενσωματώνει ιδιόρρυθμα τα παραδοσιακά στοιχεία και προχωρεί σε επαναστατική ανανέωση του στίχου. Ο Καρυωτάκης πραγματώνει ένα είδος ενοχικής υπονόμησης της έμμετρης ποίησης. Στην πορεία προς τον ελεύθερο στίχο η καρυωτακική στιχουργία συνιστά απόδειξη της αναγκαιότητας των μορφολογικών αλλαγών και της δύναμης των μετρικών νόμων στην ποιητική συνείδηση κάποιων δημιουργών.

Τέλος, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη στην περίπτωση Καρυωτάκη το γεγονός ότι η αυτοκτονία του – που, καίτοι εξωλογοτεχνικό γεγονός, επηρέασε την απήχηση και τον αντίκτυπο της ποίησής του, γι αυτό θα πρέπει να λέμε : ο θάνατός του- ανέκοψε μια πιθανή εξέλιξη της πορείας του, που είχε ξεκινήσει από το σεβασμό της παράδοσης και, σταδιακά, έφτασε έως τον χλευασμό της. Ερώτημα θα παραμείνει εάν η πορεία θα κατέληγε στον ελεύθερο στίχο, ή θα καθηλωνόταν στον ιδιαίτερο ελευθερωμένο στίχο που γνωρίσαμε ή, ακόμη, όπως άλλοι ποιητές, έτσι και ο Καρυωτάκης θα αναδιπλωνόταν προς μορφές πιο αυστηρά παραδοσιακές.

Βάρναλης

Ο Βάρναλης είναι ένας ποιητής που ταυτίστηκε με τις κοινωνικές διεκδικήσεις και την κομμουνιστική ιδεολογία. Η ποιητική του όμως δεν μπόρεσε να

¹⁹⁸ Peri 1990 : 94-95

¹⁹⁹ Peri 1990 : 100

εναρμονιστεί πλήρως με την πολιτική του θεωρία. Όπως ο Καραντώνης ορθά παρατηρεί « Το ίδιο πολιτικά αιτήματα [με τη δημοτική γλώσσα που αναφέρεται πιο πάνω] είχαν γίνει και τα επαναστατικά κοινωνικά ιδανικά, χωρίς να μπορέσουν να δημιουργήσουν μια νέα ποιητική έκφραση, τη δική τους, γιατί βέβαια ο Βάρναλης, σαν ποιητής δεν είναι καθόλου επαναστάτης, αλλά ένας καλός μαθητής του Παλαμά και του Σικελιανού»²⁰⁰. Την ίδια άποψη για την ποιητική ιδιοσυγκρασία και τη στιχουργία του Βάρναλη διατυπώνει και ο Vitti²⁰¹, ο οποίος διαβλέπει την προσκόλληση του ποιητή στην εικόνα της ποίησης, που αυτός είχε διαμορφώσει, κάτω από ποικίλες επιδράσεις, στη νεότητά του. Στο ζήτημα του ελευθερωμένου στίχου, ο Βάρναλης συνιστά μια ιδιαίτερη περίπτωση και μια σύντομη παρουσία, με περιορισμένο αντίκτυπο.

Η συμβολή του Βάρναλη στην ελευθέρωση του στίχου συμπυκνώνεται στην ποιητική σύνθεση *Το Φως που καίει*. Η συλλογή δημοσιεύτηκε δύο φορές : την πρώτη στην Αλεξάνδρεια το 1922, υπό το ψευδώνυμο Δήμος Τανάλιας, και τη δεύτερη στην Αθήνα το 1933, υπό το όνομα του ποιητή²⁰². Η δεύτερη χαρακτηρίζεται ως «ξαναπλασμένη», και αυτός ο χαρακτηρισμός συνιστά και την ιδιαιτερότητα του Βάρναλη στην στιχουργική του πορεία.

Το ποίημα, που έχει χαρακτηριστεί «το πρώτο χρονολογικά έργο της αριστερής λογοτεχνίας στον τόπο μας»²⁰³, είναι ένα σύνολο από σχεδόν αυτοτελή ποιήματα που όμως ανήκουν στον ίδιο ιδεολογικό κύκλο και συνδέονται, συχνά, έστω και χαλαρά, μεταξύ τους ‘ αποτελείται από ένα ποίημα-πρόλογο (το γνωστό [Να σ’ αγναντεύω θάλασσα]) και τρία μέρη : το πρώτο ονομάζεται «Ο μονόλογος του Μώμου» και είναι ένας δραματικός, πεζός διάλογος μεταξύ προσώπων συμβόλων, όπως ο Προμηθέας, ο Ιησούς, ο Μώμος, η Μάνα Γης. Το δεύτερο μέρος που επιγράφεται «Ιντερμέδιο» αποτελείται από 4 ανεξάρτητα μεταξύ τους ποιήματα («Χορός των Ωκεανίδων», «Ο χορός των Σεραφείμ», «Η μάνα του Χριστού» και « Η Μαγδαληνή») ‘ έχουν συντεθεί σε διάφορα μέτρα και ανισοσύλλαβους στίχους. Το πρώτο ποίημα σε 7στιχες στροφές, αναπαιστικό ανισοσύλλαβο στίχο από 13 έως 6 συλλαβές. Το δεύτερο ποίημα έχει γραφτεί σε 4 8στιχες στροφές και στο μετρικό σχήμα του σπασμένου 15σύλλαβου (ένας 8σύλλαβος στίχος ακολουθούμενος από έναν 7σύλλαβο) και με ομοιοκαταληξία. Το τρίτο ποίημα είναι γραμμένο σε 13 4στιχες στροφές και στίχο ισοσύλλαβο, αναπαιστικό 13σύλλαβο και το τέταρτο με χρήση, κυρίως το 15σύλλαβου. Το τρίτο μέρος απαρτίζεται από τρεις έμμετρους διαλόγους («Αριστέα και Μαϊμού», «Ο οδηγητής», «Το τραγούδι του Λαού»).

Στην πρώτη έκδοση, χρησιμοποιείται ο ανισοσύλλαβος και ανομοιοκατάληκτος στίχος, ενώ στη δεύτερη ο «Πρόλογος», και μεγάλο τμήμα του τρίτου μέρους έχουν υποστεί μια νέα επεξεργασία η οποία αποδεικνύει τον στιχουργικό επαναπροσανατολισμό του Βάρναλη. Ο «Πρόλογος» στη δεύτερη έκδοση εκτείνεται σε 7 4στιχες στροφές αποτελούμενες από ανισοσύλλαβους στίχους, που όμως επαναλαμβάνονται με σχετική συμμετρία. Κυριαρχεί ο ιαμβικός 15σύλλαβος και η πλεχτή ομοιοκαταληξία. Παράδειγμα η δεύτερη στροφή : Να'ναι χινοπωριάτικον απομεσήμερ', όντας-15σύλλαβος// μετ' άξαφνη νεροποντή –8σύλλαβος//χυμάει μεσ' απ' τα σύννεφα θαμπωτικά γελώντας-15σύλλαβος// ήλιος χωρίς μαντύ-6σύλλαβος//. Στο τρίτο μέρος οι

²⁰⁰ Καραντώνης 1976 : 146

²⁰¹ Vitti 1978 : 309-310

²⁰² Για τις δύο εκδόσεις, την αντιπαραβολή και τα χειρόγραφα, βλέπε Δάλλας 1986 : 36-54

²⁰³ Στεργιόπουλος 1980 : 121

μονόλογοι Πόρνης και Λαού, της πρώτης έκδοσης, γραμμένοι σε ανισοσύλλαβο στίχο, μετατρέπονται σε διάλογο Αριστέας – Μαϊμούς και Άρχοντα–Λαού, σε στίχο με ομοιοκαταληξία. Ο πρώτος διάλογος είναι γραμμένος σε ιαμβικό στίχο 8σύλλαβο και 9σύλλαβο. Ο άλλος αποδίδεται σε 15σύλλαβο στίχο, που ως στίχος «λαϊκός», αρμόζει σε λόγο εκφερόμενο από τον Λαό. Ο διάλογος Προμηθέα –Χριστού, στην πρώτη έκδοση πεζός λόγος, γίνεται έμμετρος στη δεύτερη έκδοση, σε ομοιοκατάληκτο (ομοιοκαταληξία αβαβ, πλεχτή, παροξύτονη) 11σύλλαβο στίχο, που κινείται με βάση την κλασική μορφή του μέτρου αυτού : συνήθως ο τόνος στην 6^η συλλαβή, και ο στίχος άτμητος. Ένα παράδειγμα : «Αχ ! τι γλυκά τα μάτια μου βυθούσαν // σε οράματα λυτρωτικού θανάτου! // Κι όπως οι φλέβες της καρδιάς μου εσπούσαν // διπλοί ουρανοί μ' ασκώνανε από κάτω !». Ο «Οδηγητής» αποδίδεται σε στίχους ανισοσύλλαβους 8σύλλαβους και 9σύλλαβους ομοιοκατάληκτους.

Μπορούμε να συμπεράνουμε από την σύντομη μετρική θεώρηση του έργου ότι διατηρείται η ανισοσυλλαβία, το μόνο από τα χαρακτηριστικά του ελευθερωμένου στίχου, αλλά και αυτή χρησιμοποιείται με μια σχετική συμμετρία στα περισσότερα ποιήματα, έτσι ώστε ο ρόλος της, ως στοιχείου απομάκρυνσης από τους μετρικούς κανόνες, υποβαθμίζεται απλώς στην αποφυγή της μονοτονίας που επιφέρει η ισοσυλλαβία. Εξάλλου, η ανισοσυλλαβία τέτοιου είδους είχε και παλαιότερα χρησιμοποιηθεί από ποιητές κατά τα άλλα πιστούς στο μέτρο. Η συνήθως απρόσκοπτη μετρική ανάγνωση των στίχων στη δεύτερη έκδοση του έργου *Το Φως που καίει* αποδεικνύει την τεχνική ικανότητα του Βάρναλη αλλά και την διάθεσή του να τηρήσει τους νόμους της αυστηρά έμμετρης ποίησης.

Ο ίδιος ο ποιητής, στα *Φιλολογικά Απομνημονεύματα*, σημειώνει «Είχα σκοπό να το κάνω όλο το έργο έμμετρο κι άρχισα να συνθέτω το διάλογο του Προμηθέα-Χριστού-Μώμου σε 11σύλλαβους στίχους»²⁰⁴. Η πρόθεση του ποιητή, επομένως, δεν ήταν να γράψει σε στίχο απομακρυσμένο, περισσότερο ή λιγότερο από το μέτρο, αλλά μάλλον σε λόγο έμμετρο, όπως λέει, που να υπακούει στους κανόνες του 11σύλλαβου στίχου. Εξάλλου, η έως τότε πορεία του Βάρναλη δεν έφερε τα ίχνη της διάθεσης ρήξης με τη μετρική παράδοση. Και στα πρώτα του ποιήματα και σε όσα έπονται, μετά τη συλλογή *Το Φως που καίει*, αναδεικνύεται σε ικανότατο τεχνίτη του παραδοσιακού στίχου, γνώστη της προσωδίας, που ακολουθεί τους μετρικούς κανόνες χωρίς ενδοιασμό. Αν και παραδοσιακός στο στίχο του, βρίσκει τρόπο με το περιεχόμενο και τον επιτήδειο χειρισμό του γλωσσικού οργάνου, να αποδώσει ρεαλιστικά τη διαμαρτυρία του και να προβάλλει την ιδεολογία του, χωρίς να προδώσει τη φόρμα²⁰⁵. Η χρήση του ελευθερωμένου στίχου στην πρώτη έκδοση της συλλογής *Το Φως που καίει* φαίνεται να προέκυψε από την ένταση του περιεχομένου, το οποίο κυριαρχημένο από έννοιες, όπως «Λαός», «Άρχοντας», «Ελευθερία», «Σκλαβιά» και από πρόσωπα που λειτουργούν στη συμβολική τους διάσταση (Χριστός, Προμηθέας), δεν μπορούσε ο ποιητής να το περιορίσει στην αυστηρή φόρμα. Επιπλέον, το έργο γράφεται και εκδίδεται, την πρώτη φορά, σε χρονική στιγμή που κυριαρχεί ο ελευθερωμένος στίχος και υπάρχει διάχυτη η τάση απελευθέρωσης της στιχουργίας, στην ελληνική ποίηση, ενώ στην ευρωπαϊκή έχει ήδη εμφανιστεί ο ελεύθερος στίχος. Είναι πολύ πιθανή, επομένως, η

²⁰⁴ Το απόσπασμα αντλήθηκε από το άρθρο του Δάλλα 1986 : 37

²⁰⁵ Βλ. Δάλλας 1986 : 46 και Στεργιόπουλος 1980 : 118-119

επίδραση της περιρρέουσας ατμόσφαιρας στην επιλογή του στίχου. Αυτό που ο Βάρναλης θέλησε ήταν να ανανεώσει μάλλον παρά να σπάσει την παραδοσιακή στιχουργία, και συνεπώς οπισθοχώρησε από την απόπειρα ελευθέρωσης της μορφής στην αυστηρότητα της παράδοσης. Έτσι, δεν άνοιξε οδό, αλλά υπήρξε «μορφολογικά ακόμα μια προέκταση»²⁰⁶, σκιασμένη όμως από τον ελευθερωμένο στίχο του Παλαμά και του Σικελιανού, που παρότι είχαν προηγηθεί, υπήρξαν τολμηρότεροι.

²⁰⁶ Δάλλας 1986 : 54

Δ. Ο ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΣΤΙΧΟΣ

Εισαγωγικά

Ξεκινώντας το κεφάλαιο για τις πρώτες εμφανίσεις του καθαυτού ελεύθερου στίχου στην ελληνική ποίηση, θα μπορούσαμε, ανακεφαλαιώνοντας και τα προηγούμενα, να σχηματοποιήσουμε την πορεία του φαινομένου ως εξής :

A. Επίδραση του συμβολισμού στη στιχουργία (1880 κ.ε.)- Παλαμάς : απελευθέρωση του στίχου από την ομοιοκαταληξία και την ισοσυλλαβία, δηλ. ελευθερωμένος στίχος- Καβάφης, Σικελιανός : μεταξύ ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου- Καρυωτάκης : υπονόμηση των παραδοσιακών μορφών.

B. Verset (=πεζός στίχος) : μια παράλληλη με τον ελευθερωμένο στίχο οδός, που αποτελεί σημείο μετάβασης προς τον ελεύθερο στίχο.

Γ. 1920-1930 : πρόδρομες και πρώτες εμφανίσεις του ελεύθερου στίχου-γενιά του '30 και υπερρεαλισμός : η καθιέρωση του ελεύθερου στίχου²⁰⁷.

Στο παραπάνω χονδρικό σχήμα θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας δύο στοιχεία : πρώτον, ότι η ποίηση σε αυστηρά έμμετρο στίχο δεν εκλείπει αμέσως, αλλά υποχωρεί σταδιακά και τελικά μετατρέπεται σε αμελητέο ποσοστό στην συνολική παραγωγή της σύγχρονης ποίησης, και δεύτερον, ότι ο ελεύθερος στίχος δεν προέκυψε αιφνιδιαστικά, ως χαρακτηριστικό μιας γενιάς ή μιας ομάδας ποιητών, αλλά είναι προϊόν συνεχών μεταβολών. Όπως έχουμε τονίσει, ο ελεύθερος στίχος είναι ένα στάδιο στην εξέλιξη της στιχουργίας και, επομένως, φτάνουμε σε αυτό σταδιακά, ακολουθώντας εξελίξεις, άλλοτε πιο αργές και άλλοτε ταχύτερες.

Καθώς ο χρόνος προχωρεί, οδηγούμαστε ολοένα και πιο κοντά στην απελευθέρωση του στίχου: όχι μόνον ανισοσυλλαβία και ετερόμετρο, αλλά πλήρης αποσύνδεση από το μέτρο.

1916 : μια προδρομική εμφάνιση του ελεύθερου στίχου

Στην ιστορική εξέταση του φαινομένου, ο πρώτος σταθμός είναι το 1916, που αποτελεί ένα χρονικό σημείο της προϊστορίας του ελεύθερου στίχου. Είναι το έτος δημοσίευσης στο περιοδικό *Αρμονία* δύο φουτουριστικών ποιημάτων που αποδίδονται στο Φώτο Γιοφύλλη²⁰⁸. Ο ποιητής αυτός έχει μια μακρά πορεία στην ελληνική ποίηση, αλλά και την κριτική. Αν και όλα του τα ποιήματα είναι γραμμένα στην παραδοσιακή μορφή, εντούτοις, κατά καιρούς, ο Γιοφύλλης εμφανίστηκε να κάνει πρωτοποριακά βήματα, όπως το 1916. Το 1928, εποχή που, όπως θα δούμε, αρχίζει η πύκνωση των εμφανίσεων του ελεύθερου στίχου, εκδίδει μια ποιητική συλλογή με τίτλο *Η τελευταία ώρα του*

²⁰⁷ Από το παραπάνω σχήμα παραλείπεται το πεζό ποίημα και η συμβολή του στην στιχουργική αναμόρφωση της νεοελληνικής ποίησης. Για το ζήτημα αυτό βλ. Α. Κατσιγιάννη 1987 : 169-171, Βαγενάς 1994 : 77, Α. Κατσιγιάννη 1983 : 99-101.

²⁰⁸ Αργυρίου 2002 : 270 Ο Δ. Πλάκας ωστόσο αναφέρει ότι ποιητής είναι ο Δ. Αστέρης, δηλ. ο Δ. Καραχάλιος που δημοσιεύει 4 Ωδές με τον τίτλο «φουτουριστικά ποιήματα» και υπό το ψευδώνυμο « Αμφίονας», βλ. *Διαβάζω* τχ. 141 : 16

σονέτου, που προδιαθέτει τον αναγνώστη για το τέλος μιας σταθερής μορφής του ποιητικού λόγου, για μια ποίηση αμφισβήτησης μορφών, χωρίς όμως να συμβαίνει κάτι τέτοιο.

Τα ποιήματα που ο Γιοφύλλης παρουσιάζει το 1916 αποτελούν δείγματα γραφής, προφανέστατα επηρεασμένα από τον ιταλικό φουτουρισμό, που συνιστούν μίαν απόπειρα μεταφύτευσης των καρπών του κινήματος στην Ελλάδα, και μάλιστα χωρίς καμμία προσαρμογή στα ελληνικά δεδομένα. Πρόκειται για ποιήματα γραμμένα σε μια μορφή που δεν τηρεί ούτε τις στοιχειώδεις συμβάσεις της ποίησης (βλ. παράρτημα). Το λεξιλόγιό τους, όχι μόνον χαρακτηρίζεται αντιποιητικό και μοντέρνο για την εποχή, αλλά περιέχει επιφωνήματα, αρκτικόλεξα, αριθμούς (Σ.Α.Π., ΓΚΡΡΡΡ, ΝΤΡ, κ.ά.). Είναι φανερό ότι γίνεται προσπάθεια έκπληξης και εντυπωσιασμού του αναγνώστη, τόσο με τις λέξεις και τους ασυνήθεις νοηματικούς συσχετισμούς που δημιουργούν, όσο και με την πεζή, σχεδόν μορφή, την τοποθέτηση κάποιων λέξεων εν είδει στίχου, τις προτάσεις-λέξεις. Ο καλλιτεργημένος έως τότε από τους Έλληνες ποιητές στίχος, ακόμη και ο ελευθερωμένος, δυναμιτίζεται στα ποιήματα αυτά. Το εγχείρημα του Γιοφύλλη σχετίζεται περισσότερο με το κίνημα του φουτουρισμού, παρά με την ιστορία του ελεύθερου στίχου, αλλά δεν μπορεί να αγνοηθεί η παρουσία αυτών των πρώτων ποιημάτων σε μορφή πλήρως απομακρυσμένη από κάθε ειδολογική σύμβαση. Εξάλλου ο φουτουρισμός υπήρξε ένα από τα πρώτα κινήματα που διακήρυτταν την απαλλαγή από το μέτρο. Ο αρχηγός του φουτουρισμού, ο πολυσυζητημένος Marinetti έγραφε στον Αλκιβιάδη Γιαννόπουλο «Από καλλιτεχνική άποψη σας συμβουλεύω να καταπολεμήσετε όλες τις μορφές παραδοσιακού ή ελεύθερου στίχου υπερασπίζοντας και προβάλλοντας τις *parole in liberta*, λυρισμό απαλλαγμένο από κάθε μετρικό κανόνα και από τη σύνταξη, λυρισμό με ταυτοχρονισμό και δυναμισμό, ορθά κοφτά λυρισμό με βάθος και ταχύτητα!»²⁰⁹. Ο Ιταλός εξηγεί σε άλλο σημείο τι εννοεί με τον όρο *parole in liberta* : «*parole in liberta* : καταργείται ο στίχος και το νόημα πέφτει στη λέξη, τη λέξη στην ελεύθερη χρήση της»²¹⁰. Πρόκειται για ριζοσπαστικές απόψεις, τουλάχιστον για την ελληνική ποίηση στην οποία ούτε αυτός ο ελεύθερος στίχος δεν είχε προλάβει να κάνει την εμφάνισή του. Ο Marinetti πρεσβεύει την κατάργηση κάθε διαχωρισμού των ειδών, εφόσον προτείνει την εγκατάλειψη και του ελεύθερου στίχου. Ο στόχος είναι η ανάδειξη του γνήσιου και άμεσου λυρισμού, που όμως έχει βάση όχι μόνον το ατομικό συναίσθημα, αλλά και τις επιστημονικές, τεχνολογικές, κοινωνικές αλλαγές που συντελούνται γύρω από τον άνθρωπο. Φυσικά, ούτε ο φουτουρισμός, ούτε το είδος του ελεύθερου στίχου, στον οποίον είναι γραμμένα τα ποιήματα αυτά, είναι δυνατόν να ευδοκιμήσουν στην Ελλάδα του 1916. Η απήχηση της προσπάθειας υπήρξε πολύ περιορισμένη. Τα ακραία φουτουριστικά δείγματα έγιναν μόνον αντικείμενο χλευασμού και σάτιρας, γεγονός που φανερώνει το απρόσφορο ακόμη ελληνικό έδαφος για ακραίες νεωτεριστικές εμφανίσεις. Στην ελληνική ποίηση, ενόσω ο Σικελιανός βρίσκεται στο μεταίχμιακό σημείο μεταξύ ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου, ενώ η στιχουργική του Καβάφη αντιμετωπίζεται με δυσπιστία, και ο στίχος έχει μόλις ελαφρά αποδεσμευτεί από τον κανόνα, οι φουτουριστικές ακρότητες ηχούν πρόωρες και δεν έχουν υποστήριξη και διάδοση. Αξίζει όμως η αναφορά στα δύο αυτά ποιήματα, διότι αποκαλύπτουν την ορμή με την οποία ο Γιοφύλλης, μέσα στα πλαίσια ενός

²⁰⁹ Κεχαγιά-Λυπουρλή 1979 : 134

²¹⁰ Κεχαγιά-Λυπουρλή 1979 : 149

ανατρεπτικού κινήματος όπως ο φουτουρισμός, έρχεται σε πλήρη ρήξη με την παραδοσιακή στιχουργική και εφαρμόζει – όχι και τόσο συνειδητά βέβαια- την αρχή ότι η ποίηση δεν ταυτίζεται με τον έμμετρο στίχο. Κάτι παρόμοιο, αλλά σε μεγαλύτερη έκταση και υπό διαφορετικές συνθήκες, θα παρατηρήσουμε αργότερα με τον υπερρεαλισμό.

Γραμματολογικό πλαίσιο της εμφάνισης του ελεύθερου στίχου στην δεκαετία του 1920

Ένα χρόνο πριν την αρχή της νέας δεκαετίας, εμφανίζονται στα ελληνικά γράμματα, ποιήματα του Καβάφη : στο περιοδικό *Βωμός* τον Φεβρουάριο του 1919 αρχίζει η γνωριμία του κοινού με τον ποιητή' η αποδοχή αλλά και οι αρνητικές κρίσεις θα συνεχιστούν και στις επόμενες δύο δεκαετίες.

Το ίδιο έτος εμφανίζεται, με την ποιητική συλλογή *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων*, ένας άλλος αιρετικός ποιητής, ο Καρυωτάκης, που θα διχάσει την νεοελληνική κριτική και θα την απασχολήσει για πολλά χρόνια. Πολλοί νεώτεροι ποιητές θα επηρεαστούν από τους Καβάφη και Καρυωτάκη αφού και οι δύο, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, άνοιξαν διόδους για μορφολογικές αλλαγές στη σύγχρονη ποίηση.

Το 1920 αρχίζει η κυκλοφορία του περιοδικού *Μούσα* (1920-1923), που συσπειρώνει νέους ποιητές της εποχής, από τους οποίους οι περισσότεροι θα γράφουν, έως το τέλος τους, ποίηση σε παραδοσιακή μορφή (Μελαχρινός, Ουράνης, Λαπαθιώτης, Άγρας, Παράσχος). Η *Μούσα* πάντως δεν είναι συντηρητικό περιοδικό : δημοσιεύει ποιήματα του Καβάφη, μετάφραση του Κλωντέλ από τον Κλ. Παράσχο και φιλοξενεί κριτικές σελίδες των Παναγιωτόπουλου, Παράσχου, Μ. Παπανικολάου και Άγρα. Όλοι οι παραπάνω κριτικοί θα ασχοληθούν με την μοντέρνα ποίηση και τον ελεύθερο στίχο, ως ένα από τα χαρακτηριστικά της.

Μέσα στη δεκαετία κυκλοφορούν πολλά περιοδικά (*Μαύρος Γάτος*, *Νέα Τέχνη*, *Νέοι Βωμοί*, *Νεοελληνικά Γράμματα*, και πολλά άλλα)²¹¹. Το μακροβιότερο, αλλά και ένα πολύ σημαντικό λογοτεχνικό περιοδικό, η *Νέα Εστία*, ιδρύεται το 1927.

Ο Παλαμάς συνεχίζει να δίνει το παρόν με ποιήματα και κριτικά κείμενα. Στα χρόνια αυτά πρωτοεκδίδονται ή αναδημοσιεύονται ποιητικές συλλογές του (για παράδειγμα το 1920 επανεκδίδεται η *Ασάλευτη ζωή* του 1904 και η πιο πρόσφατη *Φλογέρα του βασιλιά* του 1910, καθώς και ο *Ύμνος της Αθηνάς*).

Στα χρόνια 1918-20 ο Σικελιανός εκδίδει τις συλλογές *Μήτηρ Θεού* και *Πάσχα των Ελλήνων* το 1921 κυκλοφορεί μια ακόμη ποιητική συλλογή του με τίτλο *Στίχοι*, ενώ επανεμφανίζεται, πιο ώριμος, ο Καρυωτάκης με τα *Νηπενθή*.

Ο Παλαμάς και ο Σικελιανός θα συνεχίσουν να είναι οι αδιαφιλονίκητοι πατέρες, οι ιερές κορυφές της ποίησης' όμως, ο Παλαμάς, όσο κι αν είναι σεβαστός, φαίνεται ότι κατατάσσεται από τους νεώτερους, στον χώρο της παράδοσης. Ταυτόχρονα, οι νέοι ποιητές τείνουν να εκφραστούν διαφορετικά από τον Παλαμά, θεματολογικά και μορφολογικά.

²¹¹ Για τα περιοδικά της εποχής βλέπε αναλυτικά Αργυρίου 2002 : 17-18 και 84-86

στην παράδοση Το 1922 ο εκδοτικός οίκος Ελευθερουδάκη εκδίδει μια συλλογή που τιτλοφορείται *Οι Νέοι*, όπου ανθολογούνται 70 ποιητές. Στόχος της επιλεκτικής αυτής συλλογής, όπως δηλώνει και ο υπότιτλός της, *Εκλογή από το έργο των νέων ελλήνων ποιητών 1910-1920*, είναι να παρουσιαστούν με επιλογές από το έργο τους οι νέοι ποιητές. Η επιμέλεια και ο πρόλογος γίνονται από τον, επίσης νέο, Τ. Άγρα. Η συλλογή δεν είναι απόλυτα αντιπροσωπευτική της εποχής και δεν απηχεί όλους τους κριτικούς, αλλά μας επιτρέπει να δούμε τις προτιμήσεις αλλά και τα κριτήρια κάποιας μερίδας - κυρίως του Άγρα- για τους νέους ποιητές.

Το 1929, έτος εμφάνισης ενός ακόμη ελευθερόστιχου ποιήματος, γραμμένου από τον ποιητή Α. Δρίβα, ο Γ. Θεοτοκάς εκδίδει το τετραμερές δοκίμιό του *Ελεύθερο Πνεύμα*, που αργότερα θα θεωρηθεί από πολλούς ως το μανιφέστο της γενιάς του '30. Το βέβαιο είναι ότι ο νεαρός Θεοτοκάς σάλπισε με ορμή τις απαιτήσεις και τα οράματα της νέας γενιάς και όρισε τα νέα επιθυμητά δεδομένα στα οποία θα έπρεπε να κινηθεί η λογοτεχνία.

Είναι εμφανής η ιδιαιτερότητα των συνθηκών στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα. Παρακολουθούμε την συνύπαρξη ποιητών που ακολουθούν απαρέγκλιτα τους κανόνες της αυστηρά έμμετρης ποίησης (οι παραπάνω που αναφέρθηκαν σε σχέση με τη *Μούσα* και άλλοι , όπως οι Παπαντωνίου, Φιλύρας, Γιοφύλλης) με αυτούς που έχουν συντελέσει στην ανανέωση των παραδοσιακών έμμετρων μορφών και έχοντας πλέον ανανήψει επέστρεψαν στην παράδοση (Παλαμάς, Σικελιανός) αλλά και με άλλους που πειραματίζονται (Καρυωτάκης). Ταυτόχρονα, αναδύονται στο λογοτεχνικό προσκήνιο, συνυπάρχοντας με όλες τις παραπάνω ομάδες, και εκείνοι που, με τόλμη, θα αφήσουν πίσω την παράδοση και, προς χάριν της ελευθερίας της έκφρασης, θα συνθέσουν ποιήματα σε ελεύθερο στίχο.

Οι πρώτες εμφανίσεις του ελεύθερου στίχου

Μέσα στο πλαίσιο που προαναφέραμε, το 1920 ο Τάκης Παπατσώνης, ο οποίος λίγα χρόνια πιο πριν είχε εμφανιστεί στη λογοτεχνία με ποιήματα σε παραδοσιακή μορφή²¹², γράφει στον Παλαμά, στέλνοντάς του το ποίημά του «Signifer Sanctus Michael» (= ο σημειοδότης Άγιος Μιχαήλ)²¹³ (βλ. παράρτημα) : πρόκειται για ποίημα που διατηρεί την διαίρεση σε ισόστιχες-τετράστιχες- στροφές, ανισοσύλλαβους στίχους, ανομοιοκατάληκτους. Επίσης, οι στίχοι είναι ετερόμετροι ή και άμετροι σε μερικά σημεία. Αυτό είναι στην ουσία ένα από τα πρώτα ποιήματα της ελληνικής ποίησης σε ελεύθερο στίχο. Παραμένει όμως αδημοσίευτο και έτσι η αρχή του ελεύθερου στίχου τοποθετείται το ίδιο έτος και οφείλεται στον ίδιο ποιητή που το 1920 γράφει το ποίημά του Beata Beatrix (δημοσιεύεται όμως το 1922 στη συλλογή *Οι Νέοι* του Τ. Άγρα) ενώ το επόμενο έτος γράφει και δημοσιεύει το ποίημα «Adventus», που αργότερα έγινε γνωστό με τον τίτλο «Προ της ελεύσεως».

²¹² Για την πρώτη εμφάνιση του Παπατσώνη ο Αργυρίου αναφέρει το 1913 (Αργυρίου 1979 : 2) αλλά και το 1915 με ερωτηματικό (Αργυρίου 2002 : 769). Πάντως στο περιοδικό *Λόγος*, το 1917 ο Παπατσώνης δημοσιεύει δύο ποιήματα σε παραδοσιακή μορφή. (Αργυρίου 2002 : 28)

²¹³ Μαστροδημήτρης 1984 : 194-196

Επομένως, κυριολεκτικά το 1920 λαμβάνει χώρα η πρώτη συνειδητή χρήση ελεύθερου στίχου στην ελληνική ποίηση, ενώ το 1921 και 1922, η στιχουργική αυτή μορφή τίθεται στην κρίση του ολιγάριθμου αναγνωστικού κοινού.

Το ποίημα «Beata Beatrix» αποτελείται από 32 ανομοιοκατάληκτους στίχους σε ενιαία διάταξη, χωρίς στροφές (βλ. παράρτημα). Εκτός από έναν στίχο – τον 25^ο - , όλοι οι άλλοι τελειώνουν με σημείο στίξης : κόμμα, τελεία, άνω τελεία και ένας με αποσιωπητικά. Όλοι οι στίχοι είναι ιδιαίτερα πολυσύλλαβοι, από 26, 25, 24 έως και 17 συλλαβές, και εκτείνονται σε όλο το μήκος της τυπογραφικής αράδας. Καθώς κάθε στίχος τελειώνει με ισχυρό σημείο στίξης, ολοκληρώνει και ένα πλήρες νόημα. Ο διασκελισμός, ένα φαινόμενο που κατεξοχήν χαρακτηρίζει την ελευθερόστιχη ποίηση, εμφανίζεται μόνον σε έναν στίχο – 3^ο-. Σε μερικούς από τους μακροσκελείς στίχους, το κόμμα, που βρίσκεται σχεδόν στη μέση, λειτουργεί ως ένα είδος τομής, όχι υπό την αυστηρά μετρική έννοια του όρου, διαιρώντας το στίχο σε δύο μέρη, σε δύο, τρόπον τινά, νοηματικά ημιστίχια. Ο πρώτος στίχος, για παράδειγμα, με το κόμμα χωρίζεται σε δύο ημιστίχια, αποτελούμενα από έναν 11σύλλαβο και έναν 13σύλλαβο στίχο. Το ίδιο ισχύει και για τον 3^ο στίχο, καθώς και μερικούς άλλους. Πολλοί στίχοι μπορούν να αναγνωσθούν ως iamβικοί και άλλοι ως iamβικοί που διακόπτονται από τροχαίους, ενώ είναι δυνατή η ανάγνωση και άλλων μέτρων π.χ. ανάπαιστος. Αυτή η μείξη μέτρων από στίχο σε στίχο, αλλά και εντός του αυτού στίχου, καθώς και η έλλειψη ομοιοκαταληξίας αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά της μοντέρνας ποίησης σε ελεύθερο στίχο.

Έχει διατυπωθεί η ερμηνεία²¹⁴ ότι οι μακρότατοι στίχοι δικαιολογούνται καθώς το ποίημα δηλώνει, υπό την μορφή ανάμνησης, την άφατη ευδαιμονία του έρωτα και τον πόνο της μετέπειτα απώλειας, μια σύγκρουση δηλαδή που οδηγεί τον ποιητικό λόγο να εκταθεί σε στίχους πολυσύλλαβους.

Το «Adventus-Προ της ελεύσεως»- ανήκει στον κύκλο των θρησκευτικών ποιημάτων του ποιητή (βλ. παράρτημα). Έχει τα ίδια χαρακτηριστικά με το «Beata Beatrix» : ενιαία οργάνωση σε 35 ανομοιοκατάληκτους μακροσκελείς στίχους, πολλά σημεία στίξης, ιδιαίτερα στο τέλος των στίχων. Υπάρχουν στίχοι iamβικοί, μεικτοί (iamβοι και τροχαίοι), αλλά και στίχοι στους οποίους ο ρυθμικός βηματισμός ανακόπτεται καθώς η σειρά των λέξεων καθιστά την ομαλή μετρική ανάγνωση δυσχερή (π.χ. «φωνάζω σαν ψευδοπροφήτης, καταφρονεμένος απ' όλους»).

Γιατί ο Παπατσώνης επιλέγει τον ανομοιοκατάληκτο, ελεύθερο αλλά και μακροσκελή στίχο, δε χρειάζεται να εξεταστεί. Κάνοντας μια σύντομη υπόθεση, θα συσχετίζαμε την επιλογή αυτή με το καθολικό θρησκευτικό υπόβαθρο του ποιητή : ανάγνωση - και συχνά παραθέματα- από τις Γραφές, αλλά και γνώση του Κλωντέλ, (καθώς ο Παπατσώνης έχει μεταφράσει το Γάλλο ποιητή) που χρησιμοποιεί το εμπνευσμένο από τον βιβλικό στίχο verset.

Αυτό που μας ενδιαφέρει δεν είναι τόσο οι αιτίες της μορφολογικής επιλογής του Παπατσώνη, όσο η συνειδητή σύνθεση σε ελεύθερο στίχο. Μελετώντας το θέμα από τη σκοπιά του ελεύθερου στίχου, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η δεκαετία 1920-30 ανήκει στον Παπατσώνη .

Η μοναδικότητα της παρουσίας του Παπατσώνη θα επέτρεπε τον χαρακτηρισμό του ως προδρόμου του ελληνικού ελεύθερου στίχου²¹⁵, αν θεωρήσουμε ότι η εδραίωση του ελεύθερου στίχου γίνεται από τη γενιά του

²¹⁴ Αργυρίου 1984 : 605

²¹⁵ Αργυρίου 1984 : 598

’30. Επειδή όμως, όπως έχουμε και αλλού τονίσει, η πλήρης απελευθέρωση του στίχου δεν είναι το εύρημα μιας γενιάς και το αποτέλεσμα εργασίας μόνον κάποιων ποιητών, ο Τ. Παπατσώνης θα έπρεπε να χαρακτηριστεί ως ο πρώτος ποιητής του ελεύθερου στίχου και όχι ως πρόδρομος. Χωρίς να παρασυρθεί από το ισχυρό γύρω του ρεύμα της παράδοσης, χωρίς να καταφύγει σε πειραματισμούς για να δώσει ανανεωτική πνοή σε παραδοσιακούς στίχους, όπως έκαναν άλλοι ποιητές (από τους νεώτερους, ο Σεφέρης), ο ποιητής αυτός εμπρόθετα επιλέγει τον ελεύθερο στίχο, αφού έχει δοκιμάσει την παραδοσιακή στιχουργία. Ο Παπατσώνης συνδέεται, από την άποψη της στιχουργίας, απευθείας με τους μοντέρνους Ντόρρο και Ράντο και διαχωρίζεται από τους σύγχρονους του που ακολουθούσαν το συμβολισμό και εγκλωβίζονταν στην υπόθεση της μουσικότητας των στίχων. Η σύνδεσή του αυτή με ποιητές μοντέρνους σημαίνει ότι αποσπάται από την παλαιότερη, παλαμική κυρίως, άποψη ότι η ποίηση είναι τραγούδι και ότι η ποίηση ισοδυναμεί με έμμετρο στίχο και ο ρυθμός στον ποιητικό λόγο είναι μέσο για ευκολότερη απομνημόνευση του ποιήματος-τραγουδιού. Ο Παπατσώνης, όπως είδαμε και από τα πρώτα δύο ελευθερόστιχα ποιήματά του, φαίνεται ότι αρνείται συνειδητά την αντίληψη αυτή, συνθέτοντας στίχους των οποίων το μήκος και η ιδιαίτερη ρυθμικότητα δεν συνάδουν με την έννοια της ποίησης- τραγουδιού.

Για τους παραπάνω λόγους, ο Παπατσώνης δίκαια ονομάζεται ο πρώτος διδάξας του ελληνικού ελεύθερου στίχου.

Το επόμενο έτος στο οποίο πρέπει να αναφερθούμε, αφορά έμμεσα την παρουσία του ελεύθερου στίχου στην Ελλάδα, αλλά αποκαλύπτει τη σύγχυση που υπήρχε γύρω από τις νέες στιχουργικές μορφές, έως την επικράτηση του καθαρά απελευθερωμένου από συμβάσεις στίχου.

Το 1928 ο Απόστολος Μαμμέλης εξέδωσε την ποιητική του συλλογή *Σταθμοί*²¹⁶. Τα ποιήματα είναι γραμμένα σε ελεύθερο στίχο, ο ίδιος όμως ο ποιητής τους τα χαρακτηρίζει ως “λυρικές πρόζες”²¹⁷, συνδέοντας τη νέα μη έμμετρη στιχουργική μορφή των ποιημάτων του με τον πεζό λόγο. Ο χαρακτήρας της συλλογής είναι λυρικός με περιεχόμενο μη νεωτεριστικό που πλησιάζει τον λυρισμό της παραδοσιακής ποίησης’ η διάταξη σε στίχους ανακαλεί τον ποιητικό λόγο αν και λείπουν οι μετρικές συμβάσεις και η ομοιοκαταληξία, ενώ υπάρχουν και διασκελισμοί. Επίσης, ο αργός, χαλαρωμένος ρυθμός παραπέμπει στην πρόζα. Συνδυάζοντας όλα τα παραπάνω στοιχεία, προκύπτει σχεδόν αβίαστα ο χαρακτηρισμός από τον δημιουργό και αποκαλύπτει την αμηχανία σχετικά με τις μορφές, σε μια περίοδο μεταβατική, κατά την οποία τα είδη πεζό ποίημα, πεζός στίχος και ελεύθερος (ή ελευθερωμένος) στίχος συγχέονται.

Η τελευταία από τις εμφανίσεις του ελεύθερου στίχου προ της δεκαετίας του 1930, σημειώνεται το 1929. Το έτος αυτό, ο ποιητής Αν. Δρίβας δημοσίευσε,

²¹⁶ Βαγενάς 1994 : 82 και Κατσιγιάννη 1987 : 173

²¹⁷ Ο Μαμμέλης το ίδιο έτος, 1928, εξέδωσε και την συλλογή *Σκοποί*, όπου αναφέρεται ο χαρακτηρισμός λυρικές πρόζες. Το Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό του Ηλίου αναφέρει ότι το 1928 εξέδωσε και συλλογή με τίτλο *Ρυθμικές πρόζες*. Η Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία, η οποία μετά από την αναφορά κάθε έργου χαρακτηρίζει και το είδος του (ποιήματα, πεζά κλπ) δίνει με τρόπο αδιευκρίνιστο την πληροφορία : «Σταθμοί» (1928) ρυθμικές πρόζες» και «Σκοποί» (1928), ποιήματα. Μήπως η φράση ρυθμικές πρόζες χαρακτηρίζει απλώς τη συλλογή *Σταθμοί* ή όντως ο Μαμμέλης είχε συνθέσει και συλλογή *Ρυθμικές Πρόζες*, κατά την πληροφορία του Ηλίου;

στο περιοδικό *Πρωτοπορία*²¹⁸, το ελευθερόστιχο ποίημά του «Ενατένιση». Ο Δρίβας είναι ποιητής που ξεκίνησε γύρω στο 1920 επηρεασμένος από τον συμβολισμό. Από πολύ νωρίς (1921) ανακάλυψε τον Καβάφη και ασχολήθηκε με το καβαφικό έργο. Ο Δρίβας βρέθηκε στον κύκλο της *Μούσας*, όπου και δημοσίευσε ποιήματά του (1921), όπως και σε άλλα περιοδικά. Όλα τα ποιήματα ήταν γραμμένα σε παραδοσιακή μορφή και τα εξέδωσε το 1931 στη συλλογή *Μικρά Ελεγεία*, εφόσον από το 1930 και μετά στράφηκε οριστικά στον ελεύθερο στίχο. Το ποίημά του «Φωνές ενός διαβάτη» που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Λόγος* το 1931 ο Δ. Μέντζελος το θεωρούσε ως το μόνο αληθινά υπερρεαλιστικό ποίημα του έτους. Βέβαια, ο νεαρός κριτικός εκτιμά με βάση τα δεδομένα της εποχής του και χωρίς να υπάρχουν αληθινά ελληνικά υπερρεαλιστικά δείγματα.²¹⁹ Αυτό που κάνει το ποίημα να φαίνεται μοντέρνο είναι η έλλειψη ρίμας και ο ανισοσύλλαβος, χωρίς ενιαίο ρυθμικό βηματισμό στίχος. Άλλοι στίχοι είναι τροχαϊκοί, άλλοι ιαμβικοί και άλλοι σχεδόν άμετροι. Ωστόσο, διατηρείται η στροφική διαίρεση σε τρεις τετράστιχες στροφές, ενώ από νοηματική άποψη το ποίημα είναι οργανωμένο λογικά και με αλληλουχία, χωρίς ασύνδετες εικόνες και άλογα στοιχεία που να παραπέμπουν στον υπερρεαλισμό. Έτσι, το ποίημα βρίσκεται πιο κοντά στον ελευθερωμένο παρά στον ελεύθερο στίχο, καθώς συνδέεται με την παραδοσιακή ποιητική αντίληψη²²⁰. Ο Δρίβας, μέσα στα επόμενα χρόνια και μέχρι περίπου το 1936 (οπότε δημοσιεύεται η σειρά ποιημάτων του *Μια δέσμη αχτίδες στο νερό* από τα *Νέα Γράμματα*) θα βρει την εκφραστική και στιχουργική του οδό, πάντα σε ελεύθερο στίχο, και θα διαμορφώσει το ώριμο ύφος του.

Η στάση της κριτικής απέναντι στον ελεύθερο στίχο στα χρόνια 1919-1929.

Στην δεκαετία 1920-30 οι περισσότεροι κριτικοί συνεχίζουν να θεωρούν ως ελεύθερο στίχο τον ελευθερωμένο, δηλαδή τον ανισοσύλλαβο και ιδίως ανομοιοκατάληκτο και ενίοτε ετερόμετρο στίχο. Σε κριτικά σημειώματα της εποχής, συχνά, κρίνονται ποιητές καταξιωμένοι που κινήθηκαν μεταξύ αυστηρά έμμετρου και ελευθερωμένου στίχου. Ο Γρυπάρης σχολιάζεται θετικά στα 1920 από το Λέανδρο Παλαμά, για τον ανισοσύλλαβο στίχο του²²¹.

Στο περιοδικό *Ο Λόγος* ο Λύσανδρος Πράσιнос κρίνει το στίχο του Ο. Μπεκέ, συσχετίζοντάς τον με αυτόν του Γρυπάρη²²².

Βολές εναντίον των αλλαγών και της ελευθεριότητας του στίχου αποτελούν δύο άρθρα στα χρονικά όρια της δεκαετίας : ο Γ. Σπαταλάς το 1919²²³ και ο Π. Ψαλτήρας το 1929 καταφέρονται εναντίον των στιχουργικών νεωτερισμών .

²¹⁸ Το περιοδικό αυτό άρχισε να εκδίδεται το 1929 από τον Φ. Γιοφύλλη, στον οποίον είχαμε αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο. Ο τίτλος του περιοδικού είναι ενδεικτικός της – πιθανόν όχι τόσο γνήσιας- διάθεσης του Γιοφύλλη να σχετίζεται με νεωτεριστικά στοιχεία.

²¹⁹ Αργυρίου 2002 : 265-266, όπου παρατίθεται και το ποίημα.

²²⁰ Βλ. για το θέμα Γαραντούδης 1993 : 111

²²¹ Λ. Παλαμάς 1920 : 4-5, 11, 17-18.

²²² Λ. Πράσιнос 1921 : 367-68

²²³ Σπαταλάς 1919 : 116-118

Βέβαια, στη διάρκεια της δεκαετίας οι νεωτερισμοί δεν είναι της ίδιας υφής ούτε της ίδιας βαρύτητας. Όταν ο Σπαταλάς εναντιώνεται στον ελεύθερο στίχο, εννοεί φυσικά τον ελευθερωμένο στίχο. Κατακρίνει τον Παλαμά διότι «παρατονίζει τον 11σύλλαβο...» και γενικότερα στρέφεται ενάντια στην ελευθερία σύνθεσης που είχε ως αποτέλεσμα «άρρυθμα και άτεχνα κατασκευάσματα». Η ευθύνη, κατά τον Σπαταλά, ανήκει στη γαλλική στιχουργία και την κακή της επίδραση στους Έλληνες ποιητές. Αποφαινεται ότι η γαλλική στιχουργική προσιδιάζει μεν στη γαλλική γλώσσα, όχι όμως στην ελληνική.

Αυτή η σχετικά πρώιμη αντίδραση στις προϊούσες στιχουργικές ελευθερίες, προοιωνίζει και τις επόμενες, όταν πλέον ο στίχος θα έρθει σε πλήρη ρήξη με κάθε παραδοσιακό μετρικό κανόνα και θα φτάσει σε ακραίες μορφές. Ο Σπαταλάς εκπροσωπεί την πλειοψηφία των αναγνωστών της εποχής. Στη συνείδηση όλων η ποίηση είναι όχι γενικά έρρυθμος λόγος, όπου ο ρυθμός είναι συλλαβοτονικός ή και παράγεται με πολλούς εναλλακτικούς τρόπους, αλλά είναι έμμετρος λόγος. Η ποίηση, όπως και ο Παλαμάς έχει υποστηρίξει, είναι το πλησιέστερο στο τραγούδι είδος. Η ομάδα που, εν αγνοία του, ο Σπαταλάς εκπροσωπεί δεν είναι ούτε οπισθοδρομική ούτε στενόμυαλη. Ακολουθεί πιστά την παράδοση και δεν μπορεί εύκολα να αποδεχτεί παραβάσεις των στιχουργικών νόμων.

Στο άλλο άκρο της δεκαετίας, το 1929, ο Π. Ψαλτήρας²²⁴ με συγκατάβαση αποδέχεται κάποιες ελευθερίες, αλλά ποτέ την κατάργηση μορφολογικών χαρακτηριστικών που συνδέονται τόσο με το ποίημα, ώστε να ταυτίζονται με την ίδια την έννοια της ποίησης. Για τον Ψαλτήρα, οι νεωτερισμοί δεν είναι επιτρεπτό να κινούνται «...έξω από τα αυστηρόγραφα όρια των απαραίτητων συστατικών του ποιήματος». Μέτρο, ομοιοκαταληξία, στροφή είναι ταυτόσημα με την έννοια της ποίησης και η αρμονική συνύπαρξη μορφής και περιεχομένου αποτελούν χαρακτηριστικά απαραίτητα για την ποιητική σύνθεση. Ο Ψαλτήρας, ουσιαστικά, επαναλαμβάνει, υπό άλλη διατύπωση, την κλασική άποψη όσων και αργότερα θα εμμένουν στην παράδοση, ότι η υποταγή του περιεχομένου σε μια συγκεκριμένη μορφή, δομημένη υπό κανόνες, δεν συνιστά παραχώρηση του ποιητή, αλλά χαρακτηρίζει τον άξιο καλλιτέχνη και την άξια ποίηση : «...το άξιο συνταίριασμα της φλούδας του καρπού με την ψίχα του και όχι τα άταχτα (τάχα ελεύτερα) στιχουργήματα...». Πρόκειται για άποψη, που την ίδια περίπου εποχή, διατυπώνει ο Παλαμάς.

Ο Ψαλτήρας, αν και αποσιωπά, τα άψογα μορφολογικά και συμβατικά παραδοσιακά ποιήματα, τα τόσο κενά όμως νοήματος, καθώς οι δημιουργοί τους φρόντιζαν μόνον την τελειότητα της μορφής, εντούτοις τα έχει υπόψη του. Έχει επίσης κατά νου ότι οι σπουδαιότατοι Παλαμάς και Σικελιανός και τόσοι άλλοι αποτόλμησαν την απελευθέρωση του στίχου και προχώρησαν σε πειραματισμούς. Εντέλει όμως, η σαφής προτίμηση όλων των ποιητών στον παραδοσιακό στίχο και την κανονιστική αυστηρότητα της παραδοσιακής ποίησης, φαίνεται να ωθεί τον Ψαλτήρα στην άποψη ότι οι ελευθερίες έχουν όρια και αποτελούν ευκαιρία για ανανέωση, όχι απόδραση από τα καθιερωμένα.

Από τη μια οι ισχνές και μεμονωμένες εμφανίσεις του ελεύθερου στίχου, από την άλλη απόψεις όπως αυτές των Σπαταλά και Ψαλτήρα, αποδεικνύουν ότι το έδαφος έχει προετοιμαστεί από τον ελευθερωμένο στίχο, αλλά το κοινό και

²²⁴ Ψαλτήρας 1929 : 3-5

οι κριτικοί δεν είναι ακόμη έτοιμοι να αποδεχτούν με ευκολία τη ρήξη με την έμμετρη ποίηση, πολύ περισσότερο αν συνδυάζεται και με ένα ακόμη χαρακτηριστικό της μοντέρνας ποίησης, την αμφισημία και σκοτεινότητα του περιεχομένου.

Ωστόσο, οι πλέον ενδιαφέρουσες απόψεις των ετών 1920-30 είναι εκείνες που διατυπώνονται από δύο εκφραστές της παλαιότερης ποίησης, που οι ευαίσθητες κριτικές τους κεραίες στέκονται ανήσυχες εμπρός στα νέα ποιητικά δεδομένα. Πρόκειται για τους Άγρα και Παλαμά, των οποίων οι απόψεις φαίνεται να συγκλίνουν στο θέμα του ελεύθερου στίχου. Αξίζει να παρακολουθήσουμε τις αντιλήψεις τους σχετικά με την καταγωγή του στιχουργικού αυτού τρόπου.

Το 1922 ο Άγρας, σχολιάζοντας ποιήματα του Θ. Σταύρου²²⁵, μιλά για «λεύτερο στίχο ή καλύτερα λεύτερο μέτρο», ταυτίζοντας έτσι την έννοια στίχος με την ύπαρξη του μέτρου και επιπλέον με την ίδια την έννοια της ποίησης. Η ελευθερία του στίχου για την οποία κάνει λόγο φαίνεται να αφορά στην ομοιοκαταληξία και την ισοσυλλαβία. Αλλά αυτός ο στίχος – ομιλώντας με σύγχρονους όρους είναι ο ελευθερωμένος- κατά τον Άγρα δεν είναι καινοφανής στην ποίηση. Έλκει την καταγωγή του από το Βυζάντιο, από τους βυζαντινούς εκκλησιαστικούς ύμνους.

Την ίδια ακριβώς αντίληψη θα εκφράσει και ο Παλαμάς, μερικά χρόνια αργότερα. Το 1929, στο περιοδικό *Νουμάς*, ο ποιητής, σχολιάζοντας τη στιχουργική του *Τάφου*, θεωρεί ότι ο ελεύθερος στίχος, δηλαδή ο ανομοιοκατάληκτος και ανισοσύλλαβος αποτελεί φυσική συνέχεια των «ποικιλώτατα συμπλεκόμενων αρχαίων μέτρων και ακριβέστερα των εκκλησιαστικών βυζαντινών μελωδιών»²²⁶.

Στο παραπάνω παλαμικό απόσπασμα ο ελεύθερος στίχος δεν συνδέεται μόνο με το Βυζάντιο αλλά γίνεται ακόμη πιο ελληνοπρεπής, καθώς ανάγεται στην αρχαιότητα. Την αντίληψη αυτή, ο Παλαμάς έχει εκφράσει και το 1926. Συνδέοντας τα αρχαιοελληνικά με τα νεώτερα μέτρα φαίνεται να θεωρεί την αρχαιότητα πρόδρομο κάθε μετρικής ελευθεριότητας' φέρνει μάλιστα απόδειξη από την ίδια την αρχαιότητα, από τον Αριστοφάνη : «Αναβολήωνόμαζαν οι αρχαίοι το λυρικό ποίημα που σκορπίζονται οι σίχοι του, εδώ κι εκεί, όπως όπως, ελεύθερα τάχα, άρρυθμοι και άμορφοι πραγματικά»²²⁷.

Ο Άγρας έχει προηγηθεί το 1924, υποστηρίζοντας και αυτός ότι ο ελεύθερος στίχος δεν είναι επίτευγμα νέο, διότι «...και στα αρχαία χορικά δεν απαντούμε τόσων ειδών μέτρα, ακριβώς ίσα-ίσα για να μη δεσμεύεται ο ποιητής απ' την εκτέλεση και τους κανόνες της φόρμας ;»²²⁸

Και οι δύο, Άγρας και Παλαμάς, δεν αρνούνται εντούτοις την προέλευση και πρώτη χρήση ελεύθερου στίχου από τους γάλλους συμβολιστές. Μπορεί όμως να είναι σεβαστός ο γαλλικός συμβολισμός, δάσκαλοι ορισμένοι από τους ποιητές του, παράδειγμα η απόπειρά τους να ελευθερώσουν το στίχο από τα μετρικά δεσμά αιώνων, αλλά ταυτόχρονα και οι δύο Έλληνες ποιητές έχουν εμφανώς την τάση να εντάξουν τον ελεύθερο στίχο περισσότερο στην ελληνική παράδοση και λιγότερο να τον παρουσιάσουν ως μεταφύτευση του γαλλικού αντίστοιχού του²²⁹. Η προσπάθεια εξελληνισμού του ελεύθερου

²²⁵ Άγρας 1922 : 248-249

²²⁶ Κ. Παλαμάς 1929 : 553

²²⁷ Κ. Παλαμάς 1926 : 124

²²⁸ Άγρας 1924 : 25

²²⁹ Για τον Παλαμά και τον πολύτροπο στίχο του βλ. οικείο κεφάλαιο και Γαραντούδης 1991 : 167-175

στίχου δεν έχει τόσο ως βάση τις πραγματικές ομοιότητες με τα αρχαία μετρικά συστήματα, αλλά μάλλον ιδεολογικά ερείσματα. Εξάλλου, στα χρόνια αυτά έχουν γίνει πλήρως κατανοητές και παραδεκτές οι διαφορές αρχαίας και νεώτερης μετρικής. Βρισκόμαστε στα 1922-1929, εποχή που η Ελλάδα περνά από το μεγαλεπήβολο όραμα στην ήττα και την αναδίπλωση. Για να στηριχτεί χρειάζεται να προσφύγει στην παράδοση και να αναδείξει ακόμη μια φορά τα επιτεύγματα του παρελθόντος. Η Ευρώπη, της οποίας ο ρόλος για τα ελληνικά δεινά υπήρξε καθοριστικός, δεν μπορεί να αγνοηθεί' αποτελεί πηγή πνευματικής τροφοδοσίας και η επιρροή της και στον λογοτεχνικό χώρο είναι μεγάλη. Είναι όμως δυνατός ο εξελληνισμός και η ένταξη κάποιων ξενόφερτων στοιχείων στην ελληνική παράδοση, έτσι ώστε να εξαρθεί ο ελληνοκεντρικός χαρακτήρας της λογοτεχνίας και να εξαλειφθεί η κατηγορία της μίμησης. Οι παρατηρήσεις του Άγρα και του Παλαμά όμως δεν παραβλέπουν το ευρωπαϊκό στοιχείο (τον συμβολισμό) και με αυτόν τον τρόπο δεν δείχνουν την διάθεση να στρεβλώσουν την αλήθεια για να αναδείξουν την ελληνικότητα του ελεύθερου στίχου.

Μέσα στην ίδια δεκαετία, το 1924, ο Παλαμάς²³⁰, θέτει το πρόβλημα της ποιότητας των ελευθερόστικων έργων. Το ζήτημα έχει τεθεί ξανά από τον ίδιο, και με την διάδοση του ελεύθερου στίχου θα απασχολήσει αργότερα, πολύ εντονότερα τους κριτικούς. Κατά τον Παλαμά, οι τεχνικές αδυναμίες και το νοηματικό κενό καλύπτονται από την απελευθέρωση των μορφών, που παρέχει στον καθένα την δυνατότητα να συνθέτει ποιήματα ρηχά και ανούσια υπό το πρόσχημα του ελεύθερου στίχου και της μοντέρνας ποίησης. Αν και ο Παλαμάς τηρεί στάση εφεκτική προς τους ποιητές που, χάριν του περιεχομένου, επιχειρούν το σπάσιμο της μορφής, ψέγει τους ατάλαντους εκείνους που ντροπιάζοντας την ποίηση, καλύπτουν την ανικανότητά τους και στο όνομα του ελεύθερου στίχου δημιουργούν ανόητα κατασκευάσματα. Οι ποιητές που καλλιεργούν τον ελεύθερο στίχο υπάγονται σε δύο ομάδες : τους «ανίδεους και αστοιχείωτους» και τους «δημιουργικούς ανυπόταχτους», που προάγουν το στίχο με τις ελευθερίες που του παρέχουν²³¹. Ο Παλαμάς εκφράζει την αμηχανία κοινού και κριτικών να διαχωρίσουν το ουσιαστικό από το ανόητο ποίημα²³². Τα ως την εποχή αυτή σταθερά μορφολογικά κριτήρια, - τήρηση του μέτρου, αποφυγή χασμωδίας και διασκελισμού, σταθερότητα τομής, επιτυχής ομοιοκαταληξία, στροφική διαίρεση- σε συνδυασμό με τη σαφήνεια και τη λογική οργάνωση των νοημάτων, παρείχαν την δυνατότητα αισθητικής αποτίμησης των ποιημάτων. Τώρα, η έλλειψη σταθερών κριτηρίων αποπροσανατολίζουν, διχάζουν και κάνουν τους αναγνώστες δύσπιστους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η κριτική θα αρχίσει να θέτει ερωτήματα για την δυνατότητα συνέχισης του είδους ποίησης.

Το ίδιο έτος το ζήτημα του ελεύθερου στίχου θίγει ο Γάλλος L. Roussel, ο οποίος εκδίδει στην Αθήνα το περιοδικό *Libre*, υπό την καθοδήγηση του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών. Όπως διαβάζουμε στους υπότιτλους του, το περιοδικό μελετά τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και τις τέχνες στην Ελλάδα. Ο Roussel αναγνωρίζει ότι οι παλαιότεροι κανόνες της παραδοσιακής ποίησης ήταν αυθαίρετοι και ανόητοι, αλλά επισημαίνει ότι η κατάργησή τους δεν προήγαγε ούτε τη γλώσσα ούτε την ποίηση, αφού δεν αντικαταστάθηκαν από

²³⁰ Παλαμάς 1966-69, τ. 12 : 305-306

²³¹ Παλαμάς 1966-69, τ. 12 : 305-306

²³² Για την αρνητική αυτή στάση του Παλαμά έναντι του ελεύθερου στίχου βλ. Γαραντούδης 1991 : 181-182

νόμους νέους, πιο ουσιαστικούς. Οι μοντέρνοι Γάλλοι ποιητές άφησαν ένα κενό και οι Έλληνες έσπευσαν να τους μιμηθούν. Ο Roussel φαίνεται να συγκλίνει με την άποψη του Έλιοτ ότι δεν υπάρχει πραγματικά ελεύθερος στίχος και ότι κάθε στίχος υπακούει σε κανόνες. Οι κανόνες αυτοί μπορεί να είναι ατομικοί για τον κάθε ποιητή, αν και ο Roussel αναζητά στιχουργικούς κανόνες με καθολική ισχύ, υπό το πνεύμα όμως των αλλαγών και πέρα από τα στενά όρια της παράδοσης. Ένα ακόμη σημείο που εντοπίζει ο Roussel είναι η ανάγκη ύπαρξης εσωτερικού ρυθμού στο ποίημα. Η έλλειψη μέτρου όταν συνοδεύεται και από την έλλειψη ρυθμικότητας, τότε οδηγεί σε ποιήματα απαράδεκτα. Το θέμα του ρυθμού και μάλιστα η επιμονή πολλών κριτικών στην έννοια του εσωτερικού ρυθμού, τίθεται και στα επόμενα χρόνια, χωρίς ωστόσο πάντοτε να καθίσταται σαφής ο όρος «εσωτερικός ρυθμός».

Το θέμα της ύπαρξης κανόνων, ή καλύτερα των κανόνων που ο στίχος επιβάλλει αναφέρεται στην εφημερίδα *Πρωΐα*, στις 11/8/1927 σε ένα άρθρο – συνέντευξη με τον Γάλλο ποιητή Paul Valery²³³, που αποδίδεται σε μετάφραση. Ο ερωτών ζητά από τον ποιητή να προσδιορίσει τι είδους κατηγορίες προσάπτει στον ελεύθερο στίχο και ο Valery απαντά ότι ο ελεύθερος στίχος οδήγησε στον εκφυλισμό και την εξάρθρωση της γλώσσας' ο ποιητής θα πρέπει να ακολουθεί τους περιορισμούς που επιβάλλει ο στίχος και όχι να ελευθερώνει το στίχο ανεξέλεγκτα. Πρόκειται για μια επανάληψη της άποψης του Έλιοτ που επανειλημμένα έχουμε αναφέρει. Ο στίχος όχι μόνον έχει κανόνες, όσο ελεύθερος και αν είναι, αλλά επιπλέον ο δημιουργός πρέπει να τους ακολουθεί θέτοντας την ποιητική ιδέα υπό τους περιορισμούς της στιχουργίας.

Ωστόσο, το σημαντικό στοιχείο της συνέντευξης δεν είναι η συγκρατημένη και μάλλον αρνητική στάση του Γάλλου ποιητή απέναντι στον ελεύθερο στίχο, αλλά η αντίληψη του ότι ο ελεύθερος στίχος δεν εκτόπισε τον κανονικό. Συγκεκριμένα, κατά τη μετάφραση που η εφημερίδα φιλοξενεί, ο Valery λέει : «Η πείρα απέδειξε ότι ο ελεύθερος στίχος δεν εξαιρεί τον κανονικόν και το αντίθετον...». Τα διάφορα στιχουργικά είδη συνυπάρχουν χωρίς πρόβλημα και οι ποιητές επιλέγουν εκείνο που ταιριάζει καλύτερα στην ποιητική τους ιδιοσυγκρασία και στο περιεχόμενο του ποιήματος. Πρόκειται για άποψη την οποία δεν έλαβαν υπόψη τους και δεν υιοθέτησαν οι Έλληνες κριτικοί, οι οποίοι στην πλειοψηφία τους θεωρούσαν τον ελεύθερο στίχο ως ρήξη με την έμμετρη ποίηση, ως αποκοπή και άρνηση της παράδοσης και όχι ως μετεξέλιξή της. Υπό το πρίσμα αυτό, πολλοί χρίστηκαν πολέμιοι της μοντέρνας ποίησης, πιστεύοντας ότι αρνείται την έννοια της ίδιας της ποίησης ως έμμετρου και έρρυθμου λόγου. Ο Παλαμάς, στο σημαντικότερο κείμενό του « Ο Στίχος», του 1926, εκφράζει την αντίληψη ότι ο οποιασδήποτε μορφής στίχος, όταν δεν αποκόπτεται από την παράδοση, αλλά έχει σε αυτήν τις ρίζες του, τότε αποτελεί για την ποίηση ανανέωση : «Όμως, ο στίχος κανονικός ή ακανόνιστος, ριζωμένος στα καθιερωμένα, και ζωογονώντας τα, χωρίς να τ' αλλάζει, ή κυνηγώντας τη μεταβολή και την εξαίρεση, πρέπει να μένη πάντα στίχος»²³⁴.

Είναι πρώϊμο, ακόμη και για οξύνοες κριτικούς, αλλά πολύ περισσότερο για αναγνώστες, να αντιληφθούν στην δεκαετία του 1920 τον ελεύθερο στίχο ως μια συνέχεια της παραδοσιακής στιχουργίας. Οι σποραδικές ακόμη εμφανίσεις ελευθερόστιχων ποιημάτων ξενίζουν και εκλαμβάνονται ως

²³³ Γιοκαρίνης 1927 : 1-2

²³⁴ Παλαμάς 1966-69, τ. 13 : 120

απόρριψη κάθε παλαιού στοιχείου ταυτόσημου με την ποίηση : μέτρου, ρίμας, στροφής. Τα ποιήματα του Παπατσώνη, που παρουσιάστηκαν στις αρχές της δεκαετίας, δεν είναι εύκολο να συσχετιστούν στιχουργικά με τα παραδοσιακά ποιήματα που εξακολουθούν να κυκλοφορούν την εποχή αυτή και εκλαμβάνονται περισσότερο σαν ένας, παρ' ολίγον πεζός, παραληρηματικός λόγος, ακόμη και σε μεταγενέστερη, όψιμη, εποχή. Γράφει ο Ν. Φωκάς το 1976 : « Ο Παπατσώνης αντιτάσσει ένα παράλυτο, ναι, προζαϊκό στίχο, που αργότερα καθιερώνεται να λέγεται ελεύθερος στίχος»²³⁵. Είναι γεγονός ότι στην συμβατική στιχουργία ο Παπατσώνης αντιτάσσει έναν στίχο με έντονα στοιχεία της πρόζας, αλλά όχι παράλυτο, εφόσον η ρυθμικότητά του είναι προϊόν της συντακτικής δομής του ποιήματος και των σχημάτων λόγου και θεμελιώνεται στο ρυθμό του ίδιου του ποιητικού λόγου και όχι του μετρικού σχήματος.

Πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο

Η δεκαετία του 1930 υπήρξε σημαντική και στα άλλα επίπεδα, πέρα από τις καλλιτεχνικές ανακατατάξεις.

Τα ίχνη της μεγάλης ήττας του 1922, και όσων θλιβερών γεγονότων επακολούθησαν, δεν έχουν εξαλειφθεί. Η κυβέρνηση Βενιζέλου των ετών 1928-1932 προσπαθεί σε όλα τα πεδία να θέσει τις βάσεις της Ελλάδας, μετά την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας. Οι εσωτερικές πολιτικές συγκρούσεις ήταν αναπόφευκτες, καθώς δεν υπήρχε ισορροπία δυνάμεων. Το κίνημα του Πλαστήρα το 1933, η απόπειρα δολοφονίας του Βενιζέλου, το ίδιο έτος, η άνοδος στην εξουσία του Λαϊκού κόμματος έως το 1935, το κίνημα του '35 και η παλινόρθωση της μοναρχίας, είναι, επιγραμματικά, μερικά από τα γεγονότα που χαρακτηρίζουν την εποχή και δημιουργούν αναταραχές, που δεν είναι δυνατόν να αφήσουν ανεπηρέαστη την λογοτεχνία. Το κορυφαίο, φυσικά, γεγονός των ετών είναι η δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου, με μεγάλες συνέπειες, ενώ η δεκαετία κλείνει με ένα εξίσου αποφασιστικής σημασίας ιστορικό συμβάν : την είσοδο της Ελλάδας στον πόλεμο.

Η ελληνική οικονομία προσπαθεί να ορθοποδήσει μέσα στη μεγάλη ύφεση του 1929 και τις συνέπειές της. Δέχεται το βάρος, αλλά ταυτόχρονα και την τονωτική ένεση των προσφύγων. Η βιομηχανία παρουσιάζει μεγάλη ανάπτυξη έως τις παραμονές του πολέμου, οι εξαγωγές αυξάνονται, αν και τα δάνεια, όπως και τα κοινωνικά προβλήματα (π.χ. ανεργία) δεν εκλείπουν.

Με τη δικτατορία επιβάλλεται και η λογοκρισία : έντυπα κομμουνιστικά ή και λογοτεχνικά με αριστερές τάσεις υποχρεώνονται να αποσυρθούν. Άλλα συνεχίζουν απρόσκοπτα την κυκλοφορία τους, επειδή θεωρούνται ουδέτερα. (*Νέα Γράμματα*, *Νέα Εστία* ακόμη και τα *Νεοελληνικά Γράμματα*)²³⁶. Οι κομμουνιστές θεωρούνται ο επικίνδυνος εχθρός του καθεστώτος και της αστικής τάξης.

²³⁵ Φωκάς 1976 : 60

²³⁶ βλ. Αργυρίου 2002 : 564 όπου δικαιολογείται η συνέχιση της κυκλοφορίας κάποιων περιοδικών λόγω της άγνοιας των αστυνομικών σχετικά με τα λογοτεχνικά πράγματα.

Γραμματολογικό πλαίσιο του ελεύθερου στίχου στη δεκαετία του '30

Ο Κ. Θ. Δημαράς στην εισαγωγική μελέτη του για τον Γ. Θεοτοκά²³⁷, θέτοντας το ρώτημα ποιους νέους συναντά κάποιος στο χώρο της λογοτεχνίας το 1929, παραθέτει μια σειρά ονομάτων. Μεταξύ τους, μόνον οι Παπατσώνης και Δρίβας γράφουν σε ελεύθερο στίχο.

Ιδεολογικές, πολιτικές και αισθητικές ζυμώσεις διχάζουν αλλά ταυτόχρονα και δραστηριοποιούν τους νέους της εποχής : μαρξισμός, φροϋδισμός, άνοδος του φασισμού και δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου, εισροή καλλιτεχνικών ρευμάτων από την Ευρώπη, δημιουργούν ένα κλίμα αναστάτωσης και διαρκούς αναζήτησης στους νέους καλλιτέχνες. Το *Ελεύθερο Πνεύμα* του Θεοτοκά είχε ορίσει με νεανική αισιοδοξία και ορμητικότητα τις αρχές της λογοτεχνικής και πνευματικής ανανέωσης.

Το 1931 οι λιγοστοί αναγνώστες του περιοδικού *Λόγος*, που διευθύνει ο Αγ. Τερζάκης, πληροφορούνται περί του υπερρεαλισμού από την μελέτη του νεαρού κριτικού Δ. Μέντζελου, «Ο υπερρεαλισμός και οι τάσεις του». Οι περισσότεροι επαρκείς αναγνώστες έχουν ακούσει ή και διαβάσει ήδη από το 1924 τα μανιφέστα του σουρρεαλισμού, συνταγμένα από τον Αντρέ Μπρετόν. Ωστόσο, το κίνημα στην Ελλάδα θα κάνει την, κατά κάποιον τρόπο, επίσημη εμφάνισή του το 1935 με δύο τρόπους : τη διάλεξη και την πρώτη ποιητική συλλογή του Α. Εμπειρικού, με τίτλο *Υψικάμινος*. Τα συμβάντα αυτά αποτελούν έναρξη μιας πολυετούς διαμάχης γύρω από τον υπερρεαλισμό, που θα διαρκέσει έως και την Κατοχή και τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, με διάφορα στάδια. Αρχικά, ακόμη και ο νεωτεριστής Σεφέρης, έχοντας άλλες ποιητικές καταβολές, θα στραφεί ενάντια στον υπερρεαλισμό. Οι διαφωνίες θα λήξουν, καθώς το ρεύμα θα ενσωματωθεί ιδιόμορφα-χάνοντας την πολιτική του πλευρά- από τους Έλληνες ποιητές και θα τροφοδοτήσει με ποικίλους τρόπους τους ποιητές της μεταπολεμικής Ελλάδας.

Το έτος 1935 θεωρείται σημαντικό διότι, πλην του υπερρεαλισμού, αρχίζει η κυκλοφορία του περιοδικού *Νέα Γράμματα*, υπό τη διεύθυνση του Α. Καραντώνη. Αν και δεν είναι ένα ριζοσπαστικό περιοδικό, εντούτοις είναι φορέας νέων ιδεών και βήμα για νεωτεριστές καλλιτέχνες' θεωρείται το κατεξοχήν όργανο της γενιάς του '30, καθώς συγκεντρώνει πολλούς από τους εκφραστές της, κυρίως στην ποίηση²³⁸. Σε αυτό το περιοδικό θα πρωτοεμφανιστούν οι Ο. Ελύτης και Ν. Βαλαωρίτης, ενώ συνεργάζονται οι Εμπειρικός, Σεφέρης, Σαραντάρης κ. ά.

Στο χώρο των περιοδικών συνεχίζεται η κυκλοφορία των *Νεοελληνικών Γραμμάτων*, που φιλοξενούν σημαντικούς νεοέλληνες ποιητές (Βρεττάκος, Παπατσώνης, Σεφέρης, Σικελιανός, Σαραντάρης, Καββαδίας, κ. ά.).

Την κυκλοφορία της συνεχίζει αδιάλειπτα, σε ολόκληρη τη δεκαετία του '30, η *Νέα Εστία* . Το περιοδικό αν και συγκεντρώνει το σύνολο σχεδόν των πεζογράφων της νέας γενιάς, υστερεί καταφανώς στην μοντέρνα ποίηση. Ακόμα και στις αρχές της επόμενης δεκαετίας το περιοδικό εξακολουθεί να δημοσιεύει ποίηση σε παραδοσιακό στίχο ενώ φιλοξενεί ελάχιστα ελευθερόστιχα ποιήματα.

Το πραγματικά προοδευτικό περιοδικό της εποχής είναι το *Τρίτο Μάτι*, που ξεκινά κι αυτό το 1935. Πρόκειται για βραχύβιο έντυπο (1935-37), με δύο

²³⁷ Δημαράς 1979 : λ'

²³⁸ Vitti 1979 : 46

εικαστικούς καλλιτέχνες στη διεύθυνσή του (Δ. Πικιώνη, Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα). Δημοσιεύουν ποιήματα οι Σαραντάρης, Ράντος, Δρίβας, Πεντζίκης.

Ο Καρυωτάκης, νεκρός ήδη από το 1928, εξακολουθεί να επηρεάζει τους νεώτερους ποιητές. Ο καρυωτακισμός, το κλίμα και η ποιητική αντίληψη που, άθελά του, ο ποιητής δημιούργησε και που είχε πολλούς οπαδούς, στηλιτεύτηκε ήδη το 1929 από τον Θεοτοκά.

Η πλειοψηφία των ποιητών, που πολλοί ανήκαν στον κύκλο των νέων της *Μούσας* το 1920, συνεχίζουν να γράφουν έμμετρη ποίηση και να κινούνται στο κλίμα του νεοσυμβολισμού και νεορομαντισμού²³⁹. Ποιητές της παράδοσης που συνεχίζουν να έχουν παρουσία στη δεκαετία του '30 είναι οι Άγρας, Μελαχρινός, Κλ. Παράσχος, Λαπαθιώτης, Ουράνης, Φιλύρας.

Οι παλαιότεροι Σικελιανός και Παλαμάς έχουν πλέον θεωρηθεί ως παράδοση. Ο Σικελιανός, και με το έργο του και με την εν γένει πνευματική του παρουσία, θα αναδειχθεί σε σημαντικότερη μορφή μέχρι και τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Και οι δύο μεγάλοι ποιητές μένουν μακριά από την ελευθερόστιχη ποίηση. Ελάχιστα δείγματα θα δώσει τα χρόνια αυτά ο Βάρναλης.

Από τους μοντερνιστές καλλιτέχνες συντελείται η επιστροφή στην παράδοση : ανακαλύπτονται και έρχονται στο προσκήνιο ο Μακρυγιάννης, ο *Ερωτόκριτος* και γενικά η κρητική λογοτεχνία, ο Κάλβος, τα έργα του Θεόφιλου. Πρωτοστατεί σε αυτήν την κίνηση ο Σεφέρης' περιοδικά της πρωτοπορίας, όπως το 3^ο *Μάτι* διατυπώνουν την άποψη ότι παράδοση και νεωτερικισμός είναι ισότιμα²⁴⁰.

Κλείνοντας το κεφάλαιο που αφορά το γραμματολογικό πλαίσιο μιας κρίσιμης για τη νεοελληνική λογοτεχνία δεκαετίας, θα πρέπει να κάνουμε μια παρατήρηση για την αναγνωσιμότητα και το αναγνωστικό κοινό. Τα μεγέθη είναι σχετικά περιορισμένα, και γίνονται ακόμη μικρότερα αναφορικά με τη μοντέρνα ποίηση. Οι μοντέρνοι ποιητές εκδίδουν τις συλλογές τους σε ελάχιστα αντίτυπα. Η *Υψικάμινος* εκδόθηκε σε 50 εκτός εμπορίου και 150 στο εμπόριο. Η *Στροφή* κυκλοφόρησε σε 200 αντίτυπα, το *Μυθιστόρημα* σε 150²⁴¹.

Τα λογοτεχνικά περιοδικά δεν έχουν μεγάλο αριθμό πωλήσεων. Αν και η δεκαετία του '30 υπήρξε καθοριστική για την ελληνική λογοτεχνία, ιδιαίτερα για την ποίηση, ο υπερρεαλισμός και ο μοντερνισμός υπήρξαν φαινόμενα που απασχόλησαν πολύ μικρό ποσοστό των νεοελλήνων. Οι ποιητές που νέοι κάνουν αυτά τα χρόνια την εμφάνισή τους θα γίνουν ευρύτατα γνωστοί πολύ αργότερα, μετά τον πόλεμο και θα καταξιωθούν στη συνείδηση του κοινού ακόμη πιο αργά.

1930 : η επίσημη – και θορυβώδης- πρώτη του ελεύθερου στίχου

Το 1930 κάνει την εμφάνισή της στην Αθήνα μια ποιητική συλλογή με τον αναπάντεχο τίτλο *Στου γλυτωμού το χάζι*. Έχει τυπωθεί το Δεκέμβρη του 1930 στο Παρίσι, απ' όπου και αποστέλλεται δωρεάν από τον ποιητή, όταν του

²³⁹ Αργυρίου 2002 : 702

²⁴⁰ Vitti 1979 : 199-212

²⁴¹ Αργυρίου 2002 : 802

ζητηθεί. Υπάρχει και μια ακόμη διεύθυνση στη Ν. Υόρκη που αποδεικνύει ότι ο δημιουργός είναι κάτοικος εξωτερικού.

Ο ποιητής έχει το άγνωστο στους λογοτεχνικούς κύκλους όνομα Θεόδωρος Ντόρρος, που τότε, αλλά και για πολλά χρόνια αργότερα, θεωρήθηκε ψευδώνυμο. Όπως όμως αποκαλύφθηκε πρόσφατα δεν επρόκειτο για επινοημένο όνομα, αλλά για πραγματικό : ο Θ. Ντόρρος υπήρξε πλούσιος ομογενής της Αμερικής που έζησε και στο Παρίσι²⁴². Το επίθετο Ντόρρος και ο παράξενος τίτλος της συλλογής θεωρήθηκαν ως στοιχεία χιουμοριστικά, χωρίς φυσικά ο ποιητής να έχει την πρόθεση να αστειευτεί ή να προκαλέσει με την συλλογή του.

Πρόκειται για την πρώτη ελληνική συλλογή γραμμένη εξολοκλήρου και συνειδητά σε ελεύθερο στίχο. Αν ο Τ. Παπατσώνης είναι ο πρώτος ποιητής που δημοσιεύει ποιήματά του σε ελεύθερο στίχο, ο Θ. Ντόρρος είναι ο πρώτος που εκδίδει ολόκληρη συλλογή με αυτήν την μορφή.

Η στροφική διάταξη των ποιημάτων είναι συνήθως ελεύθερη, χωρίς να σχετίζεται με τη νοηματική εξέλιξη του ποιήματος' υπάρχει απλώς ως τυπογραφική σύμβαση που παραπέμπει στην ειδολογική αναγνώριση. Η θεματολογία του Ντόρρου είναι συχνά βασισμένη σε εικόνες, καταστάσεις ή σχόλια της καθημερινής ζωής. Η εκφορά των νοημάτων γίνεται σε ελεύθερο στίχο και με λεξιλόγιο που με βάση τις ισχύουσες περί ποίησης αντιλήψεις κρινόταν αντιπονητικό (π.χ. τίτλοι ποιημάτων όπως : «Ψαλίδι και ρολοί», «Κρεάτινα φαινόμενα σπουδαιότητας», «Το πιο μεγάλο χάζι», λέξεις όπως : χώσιμο, ξεφωνιμένος κ.ά.). Δεν υπάρχει καμιά αίσθηση μουσικότητας στο στίχο βλ. παράρτημα).

Όλα τα παραπάνω στοιχεία προκάλεσαν έκπληξη στο αναγνωστικό κοινό και συνέτειναν στο να θεωρηθεί ο Ντόρρος αρχικά χιουμορίστας και μετά, εσφαλμένα, υπερρεαλιστής. Αν θυμηθούμε εδώ το ποίημα του Δρίβα, που ο Μέντζελος έκρινε ως υπερρεαλιστικό, είναι, μάλλον, δικαιολογημένη η κρίση για τον Ντόρρο, έναν ποιητή που όντως εγκαταλείπει τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά του έμμετρου ποιητικού λόγου και προχωρεί σε ποιήματα με σχετική δυσκολία στη νοηματική κατανόησή τους, αλλά με κανέναν τρόπο δεν φτάνει στο άλογο στοιχείο και την ανυπαρξία λογικής αλληλουχίας, η οποία χαρακτηρίζει τους υπερρεαλιστές.

Η σημασία της συλλογής του Ντόρρου έγκειται στο ότι αποτελεί το πρώτο ολοκληρωμένο δείγμα συνειδητής άρνησης της παράδοσης. Συνδυάζοντας τη νέα μορφή του ποιήματος με μοντέρνο περιεχόμενο και συνοψίζοντας τις μεμονωμένες απόπειρες πρωτίστως του Παπατσώνη και κατόπιν του Δρίβα, θέτει σε αμφισβήτηση τον ισχύοντα ποιητικό λόγο.

Δύο χρόνια αργότερα, το 1933²⁴³, ένας άλλος εικονοκλάστης, πολύ πιο θορυβώδης αυτός και με σημαντικότερη παρουσία, ο Ν. Καλαμάρης (= Μ. Σπιέρος, όπως υπέγραφε τα δοκίμιά του) γράφει, στο περιοδικό *Ρυθμός* για τον Ντόρρο : «Άξιο προσοχής θεωρώ τον Ντόρρο».

Το 1930 είναι το έτος εμφάνισης και ενός άλλου ποιητή του ελεύθερου στίχου. Πρόκειται για τον Θ. Πιερίδη, Κύπριο στην καταγωγή, ο οποίος συνεργάστηκε και στο αριστερό περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*. Εμφανίζεται στο περιοδικό *Πρωτοπορία*, όπως το προηγούμενο έτος ο Δρίβας, με δύο ελευθερόστιχα

²⁴² Τα σχετικά με την ταυτότητα του Ντόρρου αποκαλύφθηκαν από την αλληλογραφία του με τον Θ. Καστανάκη. Βλ. Γιάνναρης 2002 : 48-62

²⁴³ Η συλλογή του Ντόρρου τυπώθηκε το Δεκέμβριο του 1930, επομένως άρχισε να γίνεται γνωστή και να σχολιάζεται το 1931.

ποιήματά του. : «Επιτύμβιο του παλιού ποιητή» (τχ. 2) και «Η πρώτη μέρα του Φθινοπώρου». (τχ. 10)²⁴⁴.

Όπως και ο Ντόρρος – και τα πρώτα ποιήματα του Δρίβα-, η αφόρμηση δίνεται από εξωτερικά, κοινά περιστατικά. Τα ποιήματα δεν διακρίνονται για τη σκοτεινότητα και την αμφισημία των μεταγενέστερων μοντέρνων ποιημάτων. Ωστόσο, μορφολογικά απομακρύνονται τελείως από την παράδοση : δεν έχουν ρίμα, στροφική διαίρεση, είναι ανισοσύλλαβα και με άμετρους στίχους. Ο ρυθμός, περισσότερο στα δύο ποιήματα του Πιερίδη και πολύ λιγότερο σε αυτά του Ντόρρου, πραγματώνεται με άλλους τρόπους : ρυθμικός βηματισμός του στίχου που προέρχεται από τη σειρά των λέξεων, επαναλήψεις, αντιθέσεις και άλλα σχήματα. Αυτό αποδεικνύει ότι ο ελεύθερος στίχος και αν ακόμη είναι άμετρος, έχει τη δυνατότητα να παράγει ρυθμό, όχι με την εναλλαγή τονισμένων –άτονων συλλαβών , όπως στην παραδοσιακή ποίηση, αλλά με την συντακτική δομή του λόγου.

Το 1930 ο Ν. Ράντος δημοσιεύει στη *Νέα Εστία*²⁴⁵, σε στήλη με τον τίτλο πεζά ποιήματα το πεζόμορφο ποίημα «Σταυρωμένος». Το κείμενο είναι περιγραφικό και με έντονο το λυρικό στοιχείο, καθώς αποδίδει την εικόνα ενός ξύλινου σταυρού. Η επιλογή και τοποθέτηση των λέξεων κάνουν το πεζό αυτό να προσεγγίζει τη μουσικότητα του ποιητικού λόγου. Η σημασία του, στα δικά μας πλαίσια της μελέτης του ελεύθερου στίχου, έγκειται στο ότι ο Ράντος φαίνεται να αναζητά άλλους εκφραστικούς τρόπους για να διοχετεύσει το λυρισμό του, διαφορετικούς από αυτούς της έμμετρης ποίησης και του παραδοσιακού στίχου. Πολύ σύντομα, σε ένα μόλις χρόνο, ο Ράντος θα φτάσει στον ελεύθερο στίχο.

Βρισκόμαστε στο μεταβατικό στάδιο, στη στροφή προς την πλήρη απελευθέρωση των μορφών στην μοντέρνα ποίηση. Τα πρώτα βήματα ήδη έγιναν και στα επόμενα χρόνια η πορεία θα είναι γοργή.

1931 : η προϊούσα διάδοση του ελεύθερου στίχου

Το 1931 είναι έτος με διπλή σημασία για την πορεία του ελεύθερου στίχου στην Ελλάδα. Αφενός, οι δημοσιεύσεις ελευθερόστιχων ποιημάτων πυκνώνουν με αυτά του Ν. Ράντου, αφετέρου λαμβάνει χώρα η πρώτη παρουσία του Σεφέρη με τη *Στροφή*.

Τα περισσότερα ποιήματα της συλλογής *Στροφή* είναι γραμμένα στην παραδοσιακή μορφή, αλλά ο τρόπος χειρισμού του έμμετρου λόγου από τον Σεφέρη, η θεματική και η σχετική αμφισημία, η δυσκολία αναγνώρισης εικόνων και νοημάτων, οδήγησε στην αντιμετώπιση της *Στροφής* ως πρωτοποριακού εγχειρήματος.

Στη *Στροφή* μπορούμε να κατατάξουμε τα ποιήματα σε δύο ομάδες : εκείνα που ακολουθούν την παραδοσιακή στιχουργία, αλλά χωρίς την αυστηρότητα του παρελθόντος, και εκείνα που προοιωνίζουν τον ελεύθερο στίχο του ποιητή, όπως θα παρουσιαστεί σε λίγα χρόνια. Σε αυτή τη δεύτερη ομάδα ανήκει «Το ύφος μιας μέρας», που σχολιάστηκε ιδιαίτερα και θεωρήθηκε

²⁴⁴ Αργυρίου 1979 : 45

²⁴⁵ *Νέα Εστία* τχ. 86 (15 Ιουλίου 1930), 757

ποίημα μοντέρνο, ελευθερόστιχο. Στην ουσία, όπως και ο παλαιών αρχών Παλαμάς επεσήμανε²⁴⁶, πρόκειται για verset, κατά την παλαμική ορολογία «κλωντελική περιοδολογία». Το verset, δηλαδή ο στίχος-παράγραφος, κατά μια έννοια αποτελεί το διαμεσολαβητή μεταξύ ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου²⁴⁷ και στον Σεφέρη η χρήση του γίνεται παράλληλα ή λίγο πριν την χρήση του ελεύθερου στίχου.

Τα ποιήματα που ανήκουν στην πρώτη ομάδα είναι εκείνα που αποτελούν το πρώτο μέρος της *Στροφής* και τον *Ερωτικό Λόγο*. Είναι οργανωμένα σε ισόστιχες στροφές, με ομοιοκαταληξίες, ενώ η ανισοσυλλαβία τους είναι συμμετρικά επαναλαμβανόμενη : π.χ. τα ποιήματα «Στροφή» και «Αργά μιλούσες» είναι οργανωμένα σε τετράστιχες στροφές με αριθμό συλλαβών των στίχων 9,7,9,7. Η ομοιοκαταληξία υπονομεύεται εκ προθέσεως σε μερικά ποιήματα, όπως π.χ. «Ρουκέτα», «Ρίμα», «Fog», εντούτοις χρησιμοποιείται. Ποιήματα όπως «Το ύφος μιας μέρας» και «Fog» περιέχουν πεζολογικά στοιχεία που απομακρύνουν ακόμη περισσότερο την ποίηση του Σεφέρη από την αυστηρά έμμετρη. Στα ποιήματα αυτά, όπως και στον *Ερωτικό Λόγο*, όπου ο ποιητής μεταχειρίζεται τον 15σύλλαβο, διακρίνονται οι τάσεις ανανέωσης, απελευθέρωσης από τον αυστηρό κανόνα του μέτρου προς δομές πιο ελεύθερες²⁴⁸. Ειδικά στο *Ερωτικό Λόγο*, ο Σεφέρης επιχειρεί την αποδόμηση του εθνικού μας στίχου και μέσω αυτής την εγκατάλειψη αυτής της στιχουργικής και την χρήση νέων μορφών. Οι μετρικές παρεκκλίσεις καταργούν την ευταξία του παραδοσιακού ποιήματος και αφήνουν το στίχο να αναπνεύσει ελεύθερα και να ξεφύγει από το ασφυκτικό πλαίσιο που καταδυνάστευε παλαιότερα την ποίηση, εις βάρος του περιεχομένου.

Συνυπολογίζοντας με τη *Στροφή* και τα ποιήματα «Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη», που περιέχεται στο *Τετράδιο Γυμνασμάτων Α'* και το «Πάνω σ' έναν ξένο στίχο», γραμμένα αντίστοιχα το 1928 και το 1931, κατανοούμε την πορεία που οδηγεί τον Σεφέρη στον ελεύθερο στίχο. Ο ποιητής ξεκινά από τη στέρεα βαθμίδα της παράδοσης, αποδεικνύει τον βαθμό της τεχνικής του αρτιότητας σε παραδοσιακά μετρικά σχήματα και προχωρεί, μετρικά, με το «Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη», που προοικονομεί τον ελεύθερο στίχο του *Μυθιστορήματος*, το 1935. Όπως ο Παλαμάς παρατηρεί : «...ο ποιητής της *Στροφής* είναι κύριος της Μορφής...».

Ωστόσο, η κατοχή αυτή και η άσκηση του Σεφέρη στην παραδοσιακή στιχουργική, αλλά και οι μετρικές καινοτομίες της *Στροφής*, που δεν είναι επαναστατικές, κάνουν τον σεφερικό στίχο να ακροβατεί και να κλίνει περισσότερο προς μια ακόμη μορφή ελευθερωμένου στίχου, η οποία όμως τείνει προς τον μοντέρνο στίχο καθώς γίνεται φορέας νέου περιεχομένου και εκφράζει διαφορετική ποιητική αντίληψη σε σχέση με τον παλαιότερο ελευθερωμένο στίχο²⁴⁹.

Η συλλογή αυτή του Σεφέρη θεωρήθηκε από πολλούς ως στροφή στα ποιητικά πράγματα. Ο ρόλος της *Στροφής* στο θέμα της μορφολογικής απελευθέρωσης της νεώτερης ποίησης είναι υπερεκτιμημένος²⁵⁰. Τα ποιήματα αυτά απέδειξαν μόνον ότι είναι δυνατή η χρήση παραδοσιακών μορφών ως φορέων ενός νέου περιεχομένου. Υπάρχει δηλαδή η δυνατότητα

²⁴⁶ Παλαμάς 1931 : *Νέα Εστία* τχ.114, 997

²⁴⁷ Κατσιγιάννη 1987 : 173

²⁴⁸ Marcheselli-Loukas 1996 : 239-257

²⁴⁹ Για τη διαφορά αυτή βλ. Γαραντούδης 1993 : 114-115.

²⁵⁰ Λορεντζάτος 1996 (1961) : 111

η τολμηρότερη γλωσσική εκφορά της νεώτερης ποίησης και το μη άμεσα αναγνωρίσιμο περιεχόμενο να έχουν όχημα τον παραδοσιακό έμμετρο λόγο. Η στροφή της μοντέρνας ελληνικής ποίησης δε συντελέστηκε με την δημοσίευση μιας και μόνο συλλογής, και κυρίως η συλλογή αυτή δεν ήταν η *Στροφή*.

Με τη *Στροφή* μπορεί ο Σεφέρης να έφερε στο φως πιο έντονα τις δυνατότητες ανανέωσης των παραδοσιακών μέτρων με μεταβολές, υπονομεύσεις, καταργήσεις στοιχείων της παραδοσιακής μετρικής, αλλά την ίδια εποχή, ο Ν. Ράντος προχώρησε με την τόλμη επαναστάτη στην απόρριψη κάθε παραδοσιακού στοιχείου, μορφικά και θεματολογικά. Ο Ράντος είναι ο πρώτος που δηλώνει την άρνηση της παράδοσης και την πραγματώνει, όχι μόνον με τη νέα τολμηρή μορφή και το συχνά αντιποιητικό γλωσσικό του ιδίωμα (που εμφανίζεται πολύ πιο προωθημένο από εκείνο του Ντόρρου), αλλά και με το νοηματικό περιεχόμενο της ποίησής του. Ξεκινώντας από τον μαρξισμό και με γνώση των φροϋδικών θεωριών, ο Ράντος απαρνήθηκε τον εγκλωβισμό στην ελληνική αριστερά, και γρήγορα, φεύγοντας και από την Ελλάδα, προσχώρησε στον υπερρεαλισμό. Ο ποιητής αυτός- αλλά και δοκιμιογράφος και κριτικός- αρνήθηκε ρητά και τον Παλαμά και όλη την προηγούμενη παράδοση – πλην του Κάλβου- και νωρίς εκφράστηκε υπέρ της καβαφικής ποίησης, δείχνοντας την προτίμησή του στον μοντέρνο ποιητικό λόγο²⁵¹.

Το 1931 δημοσίευσε στο αριστερό περιοδικό *Πρωτοπόροι*²⁵² το ελευθερόστιχο ποίημά του «Το τραγούδι των λιμενικών έργων» ή με άλλο τίτλο «Λιμάνι» (βλ. παράρτημα). Το ποίημα διατηρεί μια στροφική διαίρεση σε δέκα ανισόστιχες στροφές, που κυμαίνονται από πέντε έως εικοσιπέντε στίχους, χωρίς καμιά τάση συμμετρίας. Η ύπαρξη των στροφών υπακούει σε έναν θεματικό διαχωρισμό. Καθώς ο άξονας του ποιήματος είναι ο τίτλος του δηλαδή τα λιμενικά έργα (ή το λιμάνι εν γένει), που το ποιητικό υποκείμενο το παρατηρεί, κάθε στροφή αποτελεί αποτύπωση μιας εικόνας : με την ολοκλήρωση της εικόνας τελειώνει η στροφή, ενώ όσο πιο έντονη είναι η εικόνα ή εγείρει τα σχόλια του δημιουργού, τόσο μεγαλύτερη η στροφή. Η στροφική δηλαδή οργάνωση υπαγορεύεται από το περιεχόμενο και όχι από συγκεκριμένο κανόνα συμμετρίας, όπως στην παραδοσιακή ποίηση. Οι στίχοι, επίσης, κινούνται σε μήκος, από τον στίχο –λέξη (νεφρών, μάνας) έως και τις 16 συλλαβές. Η τυπογραφική αράδα δεν εξαντλείται, όπως στην ποίηση του Παπατσώνη. Η εναλλαγή του αριθμού των συλλαβών καθορίζεται από τη ροή της περιγραφής και από τα νοηματικά συμφραζόμενα' συνήθειες είναι οι διασκελισμοί, εμφατικοί του νοήματος και σπανιότερα τυχαίοι. Οι στίχοι περιέχουν, συχνά, πεζολογικά στοιχεία ενώ υπάρχουν αρκετοί που διαβάζονται έμμετρα (κυρίως ιαμβικοί π. χ. Γαλάζιος είν' ο ουρανός/ τι έχει κείνος να πονέσει;). Η διάταξη των λέξεων άλλοτε ενισχύει και άλλοτε ανακόπτει το ρυθμικό βηματισμό του στίχου (π.χ. ο τετραγωνισμός του πόνου/ εχτοπίζοντας έτσι το νερό)²⁵³. Ο σύντομος και επιφανειακός μορφολογικός σχολιασμός έγινε για να δειχθεί η διαφοροποίηση από τις γνωστές έως τότε μορφές ποιημάτων.

²⁵¹ Ράντος 1982 (1933) : 293. Βλ. και το μελέτημά του *Δειλοί και σκληροί στίχοι* 1982 : 121-130 και 291 Αργυρίου 2002 : 269 και Αργυρίου 1979 : 127

²⁵² Για τη σχέση του Ράντου με τα περιοδικά *Πρωτοπόροι* και *Νέοι Πρωτοπόροι* βλ. Ντουλιά 1996 : 218-221, 233-243, 272-273, 295-296.

²⁵³ Από το ποίημα *Το τραγούδι των λιμενικών έργων* Σοκόλης 1979 : 58-60

Συσχετίζοντας ποιήματα της *Στροφής*, που κυκλοφόρησε το ίδιο έτος, ακόμη και τα πλέον ριζοσπαστικά του Σεφέρη (όπως «Το ύφος μιας μέρας») με ποιήματα του Ράντου, διαπιστώνουμε τη διαφορά. Ενώ ο Σεφέρης συνεχίζει τη χρήση του παραδοσιακού στίχου (ακόμη κι αν θεωρήσουμε ότι αποδομεί έως τα όριά του τον 15σύλλαβο-γεγονός όμως που δεν συμβαίνει), ο Ράντος διαγράφει το έμμετρο παρελθόν και φαίνεται να διατηρεί σχέση με τον ελεύθερο στίχο του Παπατσώνη.

Οι δύο αυτοί ποιητές, στις αρχικές εκδηλώσεις του ελεύθερου στίχου, εκφράζουν και τις δύο τάσεις του : από τη μια, ο ελεύθερος στίχος ως πλήρης ρήξη με την αυστηρά έμμετρη ποίηση και απελευθέρωση του στίχου από κάθε δέσμευση, ως γραφή ποιητική μη αναγνωρίσιμη σε σχέση με το ως τότε ποιητικό καθεστώς' από την άλλη, ο ελεύθερος στίχος ως εξέλιξη και συνέχεια της παράδοσης. Η διμερής αυτή διαίρεση του ελεύθερου στίχου θα φανεί πληρέστερα το 1935 με την εμφάνιση του υπερρεαλισμού και το σεφερικό *Μυθιστόρημα*.

Η κριτική των ετών 1930-32 για τον ελεύθερο στίχο

Τα έτη 1930-31, το νέο τοπίο, που έχει αρχίσει να διαγράφεται στα ποιητικά πράγματα, έχει αναστατώσει τους κριτικούς. Κανείς δεν μπορεί πλέον να παραβλέψει τις μορφικές αλλαγές που συντελούνται στο χώρο της ποίησης.

Οι μεταβολές αυτές, σε συνδυασμό με νέες επιστημονικές θεωρίες (φρουδισμός) προκαλούν συζητήσεις. Τον θάνατο της ποίησης προέβλεψε ο γιατρός Α. Δόξας, στη *Νέα Εστία*, το 1930, σε δύο άρθρα του²⁵⁴. Ο Τ. Άγρας ανέλαβε να υπερασπιστεί την ποίηση απέναντι σε μια τόσο ακραία θέση, με το άρθρο του, σε δύο συνέχειες, υπό τον τίτλο «Εχρεωκόπησεν η ποίηση;»²⁵⁵. Αν και στην αρχή ο Άγρας εμφανίζεται κατηγορηματικός και δεν αποδέχεται την χρεωκοπία της ποίησης, λίγο παρακάτω αναγκάζεται να παραδεχτεί : «Λοιπόν ναι, η Ποίηση ολιγοστεύει ολοένα'». Κρίνει αρνητικά τη φρουδική θεωρία και με απογοήτευση δηλώνει ότι στην εποχή αυτή «ποσοτικά, δέκα τουλάχιστον ποιητικά είδη διαγράφηκαν...έπος, διδακτική ποίηση, σάτιρα...», χωρίς να θέτει το ερώτημα για τα αίτια της διαγραφής αυτής. Επιπλέον, επιχειρώντας να αιτιολογήσει τη ποσοτική μείωση της ποίησης, επιρρίπτει την ευθύνη στο κοινό, στη μάζα, που εξανάγκασε τους ποιητές να σπάσουν την τακτική μορφολογική οργάνωση του ποιητικού λόγου, να τον υποβιβάσουν σε καθημερινό λόγο και να επιφέρουν στην ποίηση την αταξία της μάζας : «...η ποιητική μορφή είναι μια έκφραση τάξης, συμμετρίας και πειθαρχίας, ενώ η μάζα έχει ακόμα επάνω της όλη την αταξία...αλλά κυριώτερα γιατί μισεί την υπεροχή, και προ πάντων την καθαρά τεχνικήν υπεροχή. Δεν ημπόρεσε [εν. η μάζα] ούτε προς στιγμήν να ανεχθεί την Μετρική... «Να γυμνωθείς πρώτα από τα επίκτητα στολίδια σου, είπε στον ποιητή [εν. η μάζα]»». Έτσι, υποστηρίζει ο Άγρας, ο ποιητής υποχώρησε στις απαιτήσεις του άξεστου κοινού και «μελαγχολικά, παραίτησε τη στιχουργία». Με τον ίδιο περίπου τρόπο, εγκαταλείφθηκε και ο λυρικός τόνος της ποίησης και αντικαταστάθηκε από «το εγώ του πλήθους». Οι παρατηρήσεις του Άγρα είναι απόρροια των διαπιστώσεών του και της ανησυχίας του σχετικά με τη μοντέρνα ποίηση.

²⁵⁴ Τα δύο άρθρα είχαν τίτλο : «Γιατί εχρεωκόπησεν η ποίηση» και «Ο σεξουαλισμός και η ποίηση», *Νέα Εστία* 1930 : 864-868 και 1154-1157

²⁵⁵ Άγρας 1930 : 964-968 και 1027-1032

Παρακολουθώντας τις μορφολογικές μεταρρυθμίσεις και τις υφολογικές διαφοροποιήσεις της νεώτερης ποίησης, τα εκλαμβάνει ως κρίση και επιχειρεί να τα αιτιολογήσει. Την ποιητική δημιουργία, όμως, και γενικά την τέχνη, τα θεωρεί φαινόμενα απομονωμένα από τον κοινωνικό περίγυρο και τις συνθήκες μέσα στις οποίες παράγονται, και την ποίηση αντιλαμβάνεται ως αποξενωμένη από το κοινό και εχθρική, όχι ως μορφή τέχνης με αποδέκτη το κοινό. Η εποχή –και το κοινό της– είναι εκείνη που ευνοεί, ή και απαιτεί τις αλλαγές στα εκφραστικά μέσα της τέχνης. Όσο κι αν η ποίηση δεν υπήρξε η αγαπημένη τέχνη των μαζών, γράφεται ωστόσο για να έχει αποδέκτη ένα μέρος της μάζας. Αν η ποίηση πρέπει να αντανakλά την εποχή της και αν ο ποιητής δονείται από τα συμβάντα του καιρού του, τότε η μεταβολή των μορφών και η διαφορετική ποιητική αντίληψη, είναι φυσικά φαινόμενα. Η αταξία των καιρών συνεπάγεται και την αταξία των μορφών. Εξάλλου, η συμμετρία και η τάξη που ο Άγρας επικαλείται δεν ταυτίζονται με την ιδέα και την βαθύτερη ουσία της ποίησης, αλλά αποτελούν έκφραση των συνθηκών και της εποχής που τα επέβαλε ως εκφραστικούς τρόπους. Ό,τι οι έννοιες της συμμετρίας, του μέτρου, της οργάνωσης απεικόνιζαν, στην ταραγμένη εποχή του Άγρα, είχε κλονιστεί. Οι απελευθερωμένες, «άτακτες» για τον Άγρα, μορφές αυτό δήλωναν, αλλά ο κριτικός δεν είχε τη δυνατότητα ν' αντιμετωπίσει τις μεταβολές με αυτό το πνεύμα.

Το 1931 ο Ν. Ποριώτης, αναλαμβάνει να συντάξει, για το Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Ελευθερουδάκη, το λήμμα «ελεύθερος στίχος». Η ανάγνωση του λήμματος μας αποκαλύπτει τη συνέχιση της σύγχυσης μεταξύ ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου. Συντάσσοντας το λήμμα αυτό ο Ποριώτης έχει κατά νου ελευθερωμένους στίχους, όπως αυτοί του Παλαμά ή του Σικελιανού και άλλων παλαιότερων ποιητών. Καμιά αναφορά δεν υπάρχει στους πρώτους ποιητές του πραγματικά ελεύθερου στίχου, όπως ο Παπατσώνης ή ο Δρίβας' ειδικά ο Παπατσώνης στην δεκαετία 1920-30 έχει δημοσιεύσει αρκετά ελευθερόστιχα ποιήματα. Ο Ποριώτης ορίζει ως ελεύθερους στίχους τους «κανονικούς» (εννοεί έμμετρους και όχι ελεύθερους από μετρικές δεσμεύσεις) αλλά άνισους (εννοεί ανισοσύλλαβους) σε μη κανονικές (εννοεί ισόστιχες) στροφές με ή χωρίς ομοιοκαταληξία. Η λέξη «κανονικούς» κατανοείται καλύτερα από την παρακάτω επεξήγηση « εξ ομοίων ποδών συγκείμενοι» : πρόκειται για στίχο ομοιόμετρο. Ο Ποριώτης μιλά επομένως για στίχο που έχει απελευθερωθεί από τη ρίμα και την ισοσυλλαβία, συντεθειμένο σε ανισόστιχες στροφές, αλλά ομοιόμετρο και κυρίως πλήρως έμμετρο. Ο συντάκτης υπακούει στη γενικότερη τάση της εποχής, που ενώ έχει αποδεχτεί την αποδέσμευση της νεώτερης από την αρχαία μετρική, συνεχίζει τη χρήση κλασικών μετρικών όρων, όπως ο πους²⁵⁶.

Το 1931, αρκετά κριτικά και βιβλιογραφικά σημειώματα ασχολήθηκαν με τη συλλογή *Στροφή*²⁵⁷. Ο νεαρός κριτικός Α. Καραντώνης αφιερώνει μια μελέτη του στον Σεφέρη. Εύστοχα εντοπίζει τη σχέση του Σεφέρη με το ελληνικό παρελθόν, αναφορικά με την μετρική τεχνική των ποιημάτων του. Ο Καραντώνης πιστεύει ότι ο νέος ποιητής εμπλουτίζει με τα νέα μορφικά του εγχειρήματα την ποιητική παράδοση²⁵⁸. Η ποιητική έμπνευση δεν εκφράζεται « στα πλαίσια του αυστηρού στίχου» αλλά πραγματώνεται «σε ρυθμικά ποιήματα ελεύθερης μορφής». Ο Καραντώνης δεν μιλάει για ελεύθερο στίχο,

²⁵⁶ Γαραντούδης 1990: 422

²⁵⁷ Αναφέρουμε τους Β. Βαρίκα, Α. Καμπάνη, Κ. Παράσχο, Γ. Θεοτοκά, κ. ά.

²⁵⁸ Καραντώνης 1931 : 111

διότι με τη *Στροφή* ο στίχος δεν αποδεσμεύεται τελείως από το μέτρο, αλλά για ελεύθερη μορφή, όρο περισσότερο γενικό, που σημαίνει την ευελιξία του παραδοσιακού στίχου και τη σχετική απελευθέρωσή του. Το περί «ελεύθερης μορφής» σχόλιο πρέπει να αφορά το μοναδικό ποίημα της συλλογής γραμμένο όχι σε ελεύθερο στίχο, αλλά σε *verset*, «Το ύφος μιας μέρας».²⁵⁹

Τον επόμενο χρόνο, ο Καραντώνης αφήνοντας πίσω τους νεωτερισμούς της *Στροφής*, θα ασχοληθεί με το παλαμικό έργο *Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*, με αφορμή τη σχετική μελέτη της Λ. Ιακωβίδη-Πατρικίου. Συγκρίνει τη συμβολή του Παλαμά στην ελευθέρωση του ελληνικού στίχου με αυτήν του Βεράρεν στην Ευρώπη και εγκωμιάζει την τόλμη με την οποία ο Παλαμάς επιχείρησε τις στιχουργικές του καινοτομίες και αντέταξε «τραγούδια χυμένα σ' ελεύθερους στίχους και στροφές» απέναντι στην αυστηρή ως τότε παράδοση. Το έργο *Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*, το χαρακτηρίζει ο Καραντώνης ιστορικό σταθμό. Όσο κι αν η κρίση του είναι ορθή, δεν παύει να είναι κατά 30 χρόνια καθυστερημένη, ενώ συνεχίζει να ονομάζει ελεύθερο στίχο τον παλαμικό ελευθερωμένο στίχο. Ένα χρόνο πριν είχε ονομάσει «ρυθμικά ποιήματα ελεύθερης μορφής» τα ποιήματα του Σεφέρη. Η σύγχυση των όρων προκειμένου για τις νέες ποιητικές μορφές είναι προφανής. Ανισοσύλλαβος στίχος του Παλαμά το 1900 και στίχος-παράγραφος του Σεφέρη, με περιεχόμενο νεωτεριστικό, δημιουργούν δυσκολία στην ονομασία και τον διαχωρισμό.

Μια ενδιαφέρουσα άποψη, που σχετίζεται και με το ερώτημα του Άγρα, κατά πόσον χρεωκόπησε η σύγχρονη ποίηση, εκφράζει η Άλκης Θρύλος²⁶⁰, η οποία γράφει ένα άρθρο για την «αγνή ποίηση» με αφορμή τη *Στροφή*. Η κριτικός θεωρεί ότι ο ελεύθερος στίχος δεν είναι μια νέα οδός, ούτε μια εξελικτική βαθμίδα στην πορεία των μορφολογικών αλλαγών της ποίησης, αλλά το τέλος κάθε ανανεωτικής απόπειρας στη στιχουργία' αφού όλα χρησιμοποιήθηκαν και οδηγήθηκαν στο αδιέξοδο του ελεύθερου στίχου, σε έναν δηλαδή μη-στίχο, το επόμενο στάδιο είναι η ρυθμική πρόζα : «όλα τα μέτρα, όλοι οι ρυθμοί, όλες οι τομές, όλες οι ρίμες έχουν χρησιμοποιηθή. Είναι αδύνατο να ανακαλυφθή τίποτε νέο. Ο ελεύθερος στίχος έδειξε γρήγορα ότι δεν οδηγούσε πουθενά αλλού παρά στη ρυθμική πρόζα». Ο όρος που η κριτικός χρησιμοποιεί είναι γενικός και εμπεριέχει διάφορα είδη λόγου : πεζοτράγουδο, πεζός στίχος. Ας θυμηθούμε την ονομασία που το 1928 ο Α. Μαμέλλης είχε προσδώσει στα ποιήματά του : «λυρικές πρόζες», ενώ ήταν ποιήματα από την άποψη της ειδολογικής κατάταξης, που είχαν όμως ρυθμό πεζού λόγου. Η ασάφεια του όρου πάντως, δεν αναιρεί το ότι η Θρύλος διαβλέπει το τέλος του είδους που ως τότε ήταν γνωστό με τα μορφικά χαρακτηριστικά της ποίησης. Δεν μπορεί η Θρύλος να αποδεχτεί την ύπαρξη ποιήματος χωρίς μέτρο και χωρίς τα τεχνικά παρεπόμενα του μέτρου (ακόμη και ελευθερωμένα)' δεν θεωρεί τον ελεύθερο στίχο στιχουργική μορφή. Η κριτικός δεν συμπορεύεται με την νέα ποιητική αντίληψη ότι το μέτρο δεν είναι ένα από τα απαραίτητα χαρακτηριστικά της ποίησης. Γι' αυτήν, η ποίηση παρακμάζει και οδηγείται στη ρυθμική πρόζα. Να σημειώσουμε εδώ ότι οι κρίσεις αυτές έχουν ως απαρχή την λυρική ποίηση, ενώ αγνοούνται από την συγκεκριμένη κριτικό, αλλά και από άλλους, δύο κύρια χαρακτηριστικά της

²⁵⁹ Αν η κριτική βασίζεται μόνο στα ποιήματα της *Στροφής*, πράγμα που ισχύει για την πρώτη έκδοση της μελέτης' κατόπιν, σε μεταγενέστερες εκδόσεις προστέθηκαν τμήματα που αφορούν και στο μετέπειτα σεφερικό έργο.

²⁶⁰ Θρύλος 1931 (1972) : 1561-1562

μοντέρνας ποίησης : η προϊούσα κυριαρχία του δραματικού στοιχείου και ο χαμηλόφωνος τόνος του ποιητικού λόγου, που πλησιάζει την καθημερινή ομιλία. Η αδυναμία να εντοπιστούν και να κατανοηθούν τα δύο παραπάνω στοιχεία, οδηγεί σε συμπεράσματα, όπως της Θρύλου.

Έχει ενδιαφέρον ότι η Ά. Θρύλος παρουσιάζεται αντίθετη με την παλαμική άποψη για την στιχουργική τεχνική του Σεφέρη. Ενώ ο Παλαμάς διαβλέπει στον Σεφέρη έναν καλλιτέχνη, κάτοχο της Μορφής, εκείνη κρίνει ότι ίσως στο μέλλον ο ποιητής «ν' αποκτήσει και περισσότερη εξουσία πάνω στη μορφή...».

Συνδυάζοντας το άρθρο του Άγρα με το κριτικό σημείωμα της Θρύλου, παρατηρούμε ό, τι και στην αρχή του κεφαλαίου αναφέραμε : η αλλαγή και η ανανέωση του ελευθερωμένου στίχου, η τόλμη του ελεύθερου στίχου έφεραν ανησυχία στην κριτική της εποχής και προβληματισμό γύρω από το μέλλον της ελληνικής ποίησης. Η παράδοση αιώνων, βασισμένη στην προφορικότητα του δημοτικού τραγουδιού και τον ισχυρό από αιώνες 15σύλλαβο, κλονίζονται ισχυρά. Οι κριτικοί εμφανίζονται δύσπιστοι, επιφυλακτικοί και συχνά απαισιόδοξοι.

Στο κριτικό σημείωμα του Καραντώνη για τους *Χαιρετισμούς της Ηλιογέννητης*, υπόκειται η ανησυχία για τις ακρότητες που μπορεί να σημειωθούν στο πλαίσιο της ελευθερόστιχης ποίησης. Ο Καραντώνης κάνει μια αναφορά στα ευρωπαϊκά δεδομένα : στην Ευρώπη των αρχών του αιώνα «βρέθηκαν φανατικοί οπαδοί του ελεύθερου στίχου που επίμονα τον καλλιέργησαν και τον ανύψωσαν σε επίπεδο ιδιαίτερης τέχνης, όπως βρέθηκαν και άλλοι που πέσαν τραγικά του θύματα, φτάνοντας σε απίθανες κωμικές υπερβολές»²⁶¹. Τον φόβο για τέτοιου είδους φαινόμενα, καθώς και για την αδυναμία διάκρισης του καλού από το ανόητο ποίημα, είχε μια δεκαετία πριν εκφράσει και ο Παλαμάς. Ο Καραντώνης, όπως παλαιότερα και ο Παλαμάς, ρίχνουν το βάρος στην ποιητική ιδιοφυΐα, το ταλέντο που θα αποφύγει τις παγίδες της, φαινομενικής, ελευθερίας που παρέχει ο ελεύθερος στίχος.

Παρόλ' αυτά, ο Καραντώνης δεν στρέφεται ενάντια στον ελεύθερο στίχο : «οι κανονικοί 15σύλλαβοι και τα πειθαρχικά 4στιχα, τα ισόστιχα στροφικά συμπλέγματα που νανούριζαν και αποκοίμιζαν τον αναγνώστη», είναι η άποψή του για το τέλμα στο οποίο είχε περιέλθει η παραδοσιακή στιχουργία, δίνοντας βαρύτητα στην τελειότητα της μορφής και αφήνοντας έξω, συχνά, το περιεχόμενο. Η μονότονη επανάληψη του αυστηρού συλλαβοτονικού ρυθμού και η προσδοκία της ομοιοκαταληξίας παρέσυραν τον αναγνώστη και τον απομάκρυναν από το νοηματικό επίπεδο του ποιήματος. Με αυτούς τους όρους, η ανοίκεια εμφάνιση του ελεύθερου στίχου υπήρξε εγεργτήριο σάλπισμα για την ποίηση.

Αλλά και στη μελέτη του για τον Σεφέρη²⁶², ο Καραντώνης υποστηρίζει ότι ο νεαρός ποιητής οδηγήθηκε στην αναζήτηση νέων μορφών «καθώς έβλεπε να εξακολουθεί το αντιποιητικό και το εύκολο σπατάλεμα του έμμετρου λόγου...να πνίγουνται [οι νέοι ποιητές] σφιγμένοι μέσα στην πατροπαράδοτη και την αποστειρωμένη στιχουργική...». Όπως η Θρύλος διαπιστώνει την χρεωκοπία μορφών εγκλωβισμένων στα μετρικά σχήματα, έτσι και ο Καραντώνης διατυπώνει παρόμοια αντίληψη, χωρίς όμως να φτάνει στην ακραία διατύπωση για το τέλος του στίχου και της ποίησης. Για τον

²⁶¹ Καραντώνης 1932 : 154

²⁶² Καραντώνης 1931 : 113. Το παράθεμα αναφέρεται σε σχολιασμό του *Μυθιστορήματος*

Καραντώνη, η κατάληξη στον ελεύθερο στίχο είναι απόρροια της κόπωσης και της στειρότητας στην οποία είχε καταλήξει η έμμετρη ποίηση. Αυτή η αποτελεμάτωση οδήγησε και τον Παλαμά, παλαιότερα, και τον Σεφέρη το 1931 στην σύνθεση ποιημάτων σε στίχο που απελευθέρωνε τις δυνατότητες της λέξης και έδινε ώθηση στον ποιητικό λόγο.

Μια τελευταία περί ελεύθερου στίχου αναφορά βρίσκεται στη μελέτη του Γ. Λαμπελέτ σχετικά με την ομοιοκαταληξία²⁶³. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η μονοτονία ενός ομοιόμετρου ποιήματος αποφεύγεται, και επιβάλλεται να συμβαίνει αυτό, αν παρεμβάλλονται σίχοι άλλων μέτρων, αδιάφορο αν τηρείται ο κανόνας της ομοιοκαταληξίας. Αντίθετα, εάν το ποίημα στηρίζεται στον ελεύθερο στίχο, η παρεμβολή έμμετρων σίχων διασπά και πάλι τη μονοτονία και παράγει ρυθμό. Στην πρώτη περίπτωση ο Λαμπελέτ μιλά για ποιήματα σε ελευθερωμένο στίχο, συνεχίζοντας τη γνωστή σύγχυση όρων. Στη δεύτερη περίπτωση, το φαινόμενο είναι σύνηθες στα ελευθερόστιχα ποιήματα : η ύπαρξη σίχων έμμετρων αποτελεί είτε σκόπιμη ενέργεια του ποιητή, και εξυπηρετεί την νοηματική αλληλουχία του ποιήματος, είτε τυχαίο συμβάν, ιδίως όταν πρόκειται για σίχους ιαμβικούς, οι οποίοι αναγνωρίζονται αβίαστα, ακόμη και στον καθημερινό λόγο. Ο συγγραφέας της μελέτης πάντως, αντιμετωπίζει τον ελεύθερο –είτε και ελευθερωμένο- στίχο με φυσικότητα, ως ένα ακόμη στιχουργικό τρόπο, παρέχοντας μάλιστα και οδηγίες για τη χρήση του.

1933- 1940 : τα χρόνια της καθιέρωσης του ελεύθερου στίχου

Το 1933 ο Ν. Κάλας, δηλ. ο Ν. Ράντος, εκδίδει τη συλλογή του *Ποιήματα*, η οποία θορυβεί το αναγνωστικό κοινό ακόμη περισσότερο απ' ότι οι μεμονωμένες δημοσιεύσεις του. Το ίδιο έτος παρουσιάζεται με τη συλλογή του *Οι αγάπες του χρόνου* και ο Γ. Σαραντάρης. Τον επόμενο χρόνο εξακολουθούν οι δημοσιεύσεις και συλλογές σε ελεύθερο στίχο : Γ. Σαραντάρης *Τα ουράνια*, Α. Μάτσας *Ποιήματα*, και μια συγκεντρωτική έκδοση ποιημάτων του Παπατσώνη με τίτλο *Εκλογή Α'*.

Το 1935 αποτελεί σταθμό για τον ελεύθερο στίχο σε τέτοιο βαθμό, ώστε να ισχυριζόμαστε ότι είναι το σημαντικότερο έτος μετά την πρώτη εκείνη εμφάνιση του νέου στιχουργικού είδους, το 1920. Ύστερα από δεκαπέντε χρόνια, και μετά την προκλητική παρουσία των Ντόρρου και Ράντου, το 1935, με τον υπερρεαλισμό συντελείται η βίαιη επανάσταση εναντίον της παραδοσιακής ποίησης. Τα ελευθερόστιχα ποιήματα των υπερρεαλιστών αποτελούν την πιο γενικευμένη και την πιο άμεσα αισθητή από τους αναγνώστες, ρήξη με την έμμετρη ποίηση. Η περίφημη διάλεξη περί υπερρεαλισμού, του Α. Εμπειρικού, θα αποτελέσει το έναυσμα μιας διαμάχης που θα διαρκέσει πολλά χρόνια. Κάθε γνωστή και παραδεκτή ποιητική μορφή θα καταλυθεί με την παρουσία της *Υψικαμίνου*, που δημοσιεύεται σχεδόν ταυτόχρονα με την διάλεξή του Εμπειρικού, τον Φεβρουάριο του 1935. Οι αντιδράσεις στον πρώτο ευρέως γνωστό Έλληνα υπερρεαλιστή κυμάνθηκαν από την άρνηση έως τον χλευασμό, σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα απ' ότι στην

²⁶³ Λαμπελέτ 1932 : 233-238

περίπτωση των δύο φουτουριστικών ποιημάτων του Γιοφύλλη²⁶⁴. Τώρα, πρόκειται περί συλλογής, που καταλύει με τρόπο δραστικό την έννοια του στίχου, του μέτρου και της ποίησης. Στα κείμενα του Εμπειρικού η συμπλοκή ποιητικού λόγου και πεζής μορφής, προκάλεσαν αρχικά την θυμηδία και άρνηση του κοινού και κατόπιν τον προβληματισμό, ακόμη και μεταξύ των οπαδών της νεωτερικής γραφής, περί του είδους : πρόκειται για πεζό, για ποίημα ή για *roeme en prose*; Ο Εμπειρικός με την *Υψικάμινο* θέτει πιο έντονα το ζήτημα των ορίων και τα οσμωτικά φαινόμενα μεταξύ των μορφών, καθώς και το θέμα της απελευθέρωσης όχι πλέον από το μέτρο και τον στίχο, αλλά και από κάθε μορφολογικό περιορισμό. Οι απόψεις αυτές, βασισμένες στις αρχές του υπερρεαλισμού, που κηρύττει την αποδέσμευση από την καταπιεστική λογική, πραγματώνονται στην *Υψικάμινο*. Αν και μεικτά είδη παρουσιάστηκαν και σε προγενέστερες εποχές, είχαν περιεχόμενο εύληπτο στα ποιήματα της *Υψικάμινο*, το δυσδιάκριτο μορφολογικά είδος συνδέεται με το δυσνόητο, υπερρεαλιστικό, περιεχόμενο και τον εξωλογικό κόσμο που αυτό απηχεί. Η ρυθμική εκφορά του λόγου, ως κριτήριο για την ένταξη των κειμένων αυτών στο είδος της ποίησης, βασίζεται στην τυχαία εκφορά, όπως και στον προφορικό λόγο (βλ. παράρτημα).

Μέσα στον ίδιο χρόνο εκδίδεται από τον Σεφέρη το *Μυθιστόρημα*. Πρόκειται για τη συλλογή στην οποία ολοκληρώνεται η στιχουργική πορεία του ποιητή προς τον ελεύθερο στίχο. Αν και στο παρελθόν, αλλά και στο κατοπινό έργο του, δεν εγκατέλειψε τις παραδοσιακές έμμετρες μορφές, ενώ έγραψε και ποιήματα σταθερής μορφής, στο *Μυθιστόρημα* μεταχειρίζεται τον ελεύθερο στίχο. Είναι ο ποιητής εκείνος, που συμβάλλει στην ηπιότερη αντιμετώπιση του ελεύθερου στίχου, καθώς δεν αποκόπτεται από την παράδοση με την βιαιότητα που το κάνουν οι υπερρεαλιστές. Στα ποιήματα του *Μυθιστορήματος*, απαντούν αφενός διάσπαρτοι, αλλά συχνοί, πλήρως έμμετροι στίχοι και αφετέρου παρατηρείται η τάση αντικατάστασης του ελλείποντος τονικο-συλλαβικού ρυθμού, με ρυθμικότητα παραγόμενη από γραμματικο-συντακτικές δομές και ποικίλα σχήματα λόγου. Η απομάκρυνση του Σεφέρη από την έμμετρη ποίηση δεν είναι του ίδιου βαθμού με αυτήν του Εμπειρικού και ο σεφερικός ελεύθερος στίχος εμφανίζεται επεξεργασμένος, έτσι ώστε να υπενθυμίζει τη ρήση του Έλιοτ ότι κανένας στίχος δεν είναι ελεύθερος γι' αυτόν που θέλει να κάνει καλή δουλειά.²⁶⁵ Φυσικά, το *Μυθιστόρημα* δέχτηκε και αυτό την δύσπιστη ή αρνητική κριτική των θιασωτών της παλαιάς ποίησης, που αρνούσαν τέτοιου είδους μεταβολές στην τάξη που επέβαλε το μέτρο στον ποιητικό λόγο. Ο Σεφέρης αν και πειραματίστηκε με την έμμετρη ποίηση, και στο εκδομένο και στο ανέκδοτο έργο του, εξερευνώντας τις εκφραστικές δυνατότητες στιχουργικών ειδών, δεν έκανε το ίδιο με τον ελεύθερο στίχο κρατώντας τον σε συντηρητικά πλαίσια, δεν δοκίμασε τα όριά του και παρέμεινε επηρεασμένος από τις έμμετρες μορφές. Επειδή όμως το *Μυθιστόρημα* υπήρξε οριακό έργο κυρίως από την άποψη της ποιητικής αντίληψης, εισάγοντας ένα νέο λόγο, με νέα συγκινησιακά φορτία και επειδή κυκλοφόρησε σε περίοδο ανόδου και καθιέρωσης του ελεύθερου στίχου, η συνεισφορά του Σεφέρη – και με τα μεταγενέστερα ποιήματά του- στην διαμόρφωση του στιχουργικού αυτού είδους, υπερεκτιμήθηκε.

²⁶⁴ Βλ. για την κριτική που ασκήθηκε Βούρτσης 1985 : 610-628, με παράθεση μεγάλων αποσπασμάτων από τα κριτικά σημειώματα

²⁶⁵ βλ. για τον ελεύθερο στίχο του Σεφέρη Macrigde 1996 : 259-273

Αν και οι ελευθερόστιχες συλλογές εμφανίζονται με καταγιγιστικό ρυθμό, γεγονός ιδιαίτερης σημασίας συνιστά η έκδοση των 154 ποιημάτων του Καβάφη. Μέσα στο γενικότερο ανανεωτικό πνεύμα εντάσσεται και η συγκεντρωτική έκδοση του έργου ενός ποιητή που υπήρξε ο αρχηγός των πρωτοπόρων. Το καβαφικό έργο είχε αντικαταστήσει στη συνείδηση των νέων ποιητών, και κυρίως όσων έγραφαν σε ελεύθερο στίχο, το έργο του Παλαμά και άλλων παλαιότερων κορυφαίων.

Στα *Νέα Γράμματα*, το περιοδικό που είχε αυτοχρισθεί έντυπο των νέων τάσεων (πράγμα που εν μέρει ήταν αληθές), στο τέλος του γονιμοτάτου 1935, κάνει την παρθενική του εμφάνιση ο Ελύτης. Νεώτερος ηλικιακά από άλλους ποιητές του ελεύθερου στίχου, που είχαν ήδη δώσει δείγματά τους, ήταν σχεδόν φυσικό να αρθρώσει τον ποιητικό του λόγο, επιλέγοντας την ελεύθερη μορφή, τον ελεύθερο στίχο, που ταίριαζε και με την επαναστατικότητα της νεαρής του ηλικίας. Ο ίδιος ο ποιητής, σε μεταγενέστερο κείμενό του, χρησιμοποιεί για την παραδοσιακή ποίηση, και ειδικά για τη ρίμα, τις φράσεις που σε πολλούς κριτικούς ή ποιητές συναντούμε : «...κατάφερνε να ξαναοδηγήσει τον παραπλανημένο, από το νανούρισμα του ομοειδούς ρυθμού, στο κέντρο της σημασίας του ποιήματος...»²⁶⁶. Το απόσπασμα προέρχεται από μελέτη του Ελύτη, που αν και αφορά την ποίηση του Κάλβου, αποκαλύπτει τις απόψεις του ποιητή για τις μετρικές ελευθερίες. Ο Ελύτης, χρησιμοποίησε αργότερα έμμετρο στίχο, στο *Άξιον Εστί*, ή και γράφοντας τραγούδια, όπως αναφέρει και ο ίδιος, ξεκίνησε, όμως, από τον ελεύθερο στίχο και δεν επιχείρησε να ανανεώσει ή να εμπλουτίσει τις παραδοσιακές μορφές. Στα *Ανοιχτά Χαρτιά*, συγκεντρωμένες μελέτες, άρθρα αλλά και σχεδόν εξομολογητικά κείμενα του, ο Ελύτης, δηλώνει άμεσα την αντιπάθειά του σε παραδοσιακές φόρμες, όπως τις είχε γνωρίσει στην εφηβική του ηλικία : «Παιδάκι, θυμάμαι, δε μου πολυμιλούσε η ποίηση. Από τα *Νεοελληνικά Αναγνώσματα* είχα μείνει με την αόριστη εντύπωση ότι δεν πρόκειται παρά για ένα φλύαρο και ανιαρό ρυθμοκόπημα.»²⁶⁷ Επιπροσθέτως, ο ποιητής εκθειάζει την τόλμη της νεώτερης ποίησης που εγκαταλείποντας τις μορφολογικές συνταγές της παράδοσης, έφερε στην επιφάνεια την ουσία και όχι τον τύπο²⁶⁸.

Το 1935 παρουσιάστηκαν με ελεύθερο στίχο και οι Γ. Βαφόπουλος και Ν. Βρεττάκος. Συγκεκριμένα, ο Βαφόπουλος παρουσίασε ποιήματά του στο περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* και ο Βρεττάκος το ποίημα «Ο πόλεμος». Επίσης, το περιοδικό 3^ο *Μάτι* φιλοξένησε ελευθερόστιχο ποίημα του Ν.-Γ. Πεντζίκη.

Το 1936 ο Γ. Ρίτσος (με ψευδώνυμο) δημοσιεύει ελευθερόστιχα ποιήματά του στα *Νέα Γράμματα*, όπως και ο Δ. Αντωνίου.

Προς το τέλος της μεστής αυτής δεκαετίας, το 1938, παρουσιάζεται στο περιοδικό *Ο Κύκλος* και ο άλλος γνωστός Έλληνας υπερρεαλιστής, ο Ν. Εγγονόπουλος, με τρία ποιήματά του τα οποία θα συμπεριλάβει στη συλλογή που εκδίδει τον ίδιο χρόνο με τίτλο *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν*.

Γύρω στο 1940, μπορούμε να συναντήσουμε τους σημαντικότερους ποιητές της σύγχρονης Ελλάδας σε εξέλιξη : όλοι γράφουν σε ελεύθερο στίχο. Ωστόσο, δεν έχουν όλοι αυτοί οι ποιητές ξεκινήσει, από την πρώτη τους παρουσία στα γράμματα, απευθείας με τον ελεύθερο στίχο. Παρουσιάζει

²⁶⁶ Ελύτης 1942 (1987³) : 90

²⁶⁷ Ελύτης 1972 : 332

²⁶⁸ Ελύτης 1972 : 523-524

ενδιαφέρον να δούμε τα ποσοστά: στους 22 συνολικά ποιητές του ελεύθερου στίχου (βλ. παράρτημα), που εμφανίζονται ανάμεσα στα χρόνια 1920-1930, οι 11 άρχισαν με τον παραδοσιακό στίχο, ενώ οι υπόλοιποι έγραψαν από την αρχή σε ελεύθερο. Από όλους μόνον δύο, οι Παπατσώνης και Δρίβας, εμφανίστηκαν πριν το 1930, ενώ οι άλλοι στη δεκαετία 1930-40.

Η απαρχή της ποιητικής δημιουργίας με έμμετρη μορφή και η μετέπειτα στροφή στην ελευθερόστιχη ποίηση δηλώνει, για κάποιους ποιητές, τη γνώση της παραδοσιακής στιχουργικής αλλά και την ανάγκη διερεύνησης νέων εκφραστικών τρόπων. Οι δημιουργοί αυτοί στράφηκαν συνειδητά στον ελεύθερο στίχο και οι περισσότεροι δεν επέστρεψαν στην έμμετρη ποίηση.

Η κριτική των ετών 1933-1940

Η συλλογή του Ράντου το 1933, όπως ήταν αναμενόμενο, δεν πέρασε απαρατήρητη. Μεταξύ άλλων κριτικών σημειωμάτων, μας ενδιαφέρει για την άποψή του σχετικά με τον ελεύθερο στίχο, το κείμενο του Καραντώνη στο περιοδικό *Ιδέα*, με τίτλο «Ένας υπερμοντέρνος λόγιος»²⁶⁹. Αδυνατώντας ο Καραντώνης να εννοήσει την στιχουργική μέθοδο του Ράντου, θεωρεί την ποίησή του άμετρη, αλλά κυρίως άρρυθμη και τη στιχική διάταξη των ποιημάτων άχρηστη : «Πώς συμβιβάζεται η περιφρόνηση του Καλαμάρη προς τον στίχο με την ανάγκη να έχουνε τα ποιήματά του απατηλή στιχουργική εμφάνιση;». Ο Καραντώνης, αν και αντιμετώπισε θετικά τον ελεύθερο στίχο του Σεφέρη στο *Μυθιστόρημα*, στην περίπτωση του Ράντου υπήρξε ιδιαίτερα αυστηρός, υποστηρίζοντας ότι ο ποιητής αυτός κατέλυσε τον στίχο και την τάξη του, επομένως την ίδια την ποίηση, αφού πρόκειται για έννοιες ταυτόσημες : «...καταντά να εκμηδενίζει τον στίχο μέσα στο χάος και την αμορφιά της πρόζας...Δεν καταργεί τον αληθινό στίχο που είναι η ίδια η ποίηση, μα το είδωλο και το ψεύτισμα του αληθινού στίχου...». Ο κριτικός βρίσκεται ακόμα στο χώρο της παλαιότερης ποιητικής αντίληψης, που και ο Παλαμάς είχε διατυπώσει, περί τιθάσευσης της έμπνευσης από τον στίχο. Οι ελευθερίες του στίχου δεν συναινούν για ασυδοσία και δεν συνεπάγονται μορφή που ορίζεται κυρίως από την τυχαιότητα. Ο Καραντώνης συμφωνεί με την περίφημη ρήση του Έλιοτ περί μη ύπαρξης ελεύθερου στίχου, που έχουμε και αλλού αναφέρει. Ο στίχος και οι νόμοι του δεν είναι πάντα οι περιοριστικοί κανόνες εναντίον των οποίων ο ποιητής πρέπει να μάχεται, αλλά αποτελούν θεμελιώδες υλικό του δημιουργού για να οικοδομήσει το ποίημα. Η νέα στιχουργική αντίληψη του Ράντου, που επιδιώκει το σπάσιμο της μορφής, δεν γίνεται αποδεκτή από τον Καραντώνη.

Χωρίς να το επιδιώκει, ο Ράντος απαντά στην τοποθέτηση του Καραντώνη περί μορφής, μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *Ρυθμός*, που το Μάιο του 1933²⁷⁰ ξεκινά έρευνα για τη σύγχρονη ποίηση θέτοντας επίσης και το ζήτημα της παρακμής της. Από τους πρώτους που καταθέτουν τις απόψεις τους είναι ο Ν. Ράντος (ως Μ. Σπιέρος). Ο ποιητής δράττεται της ευκαιρίας για να διατυπώσει τις επαναστατικές, για την εποχή, αντιλήψεις του. Αφού εύχεται την παρακμή της ποίησης, όπως την εκφράζουν παλαιότεροι ποιητές (γίνεται μάλιστα σχεδόν βλάσφημος αφορίζοντας και τον Σολωμό), στρέφεται ενάντια

²⁶⁹ Καραντώνης 1933 : 122-124

²⁷⁰ για το περιοδικό και την έρευνα βλ. Αργυρίου 2002 : 333 και το πλήρες κείμενο Ράντος 1982 : 291-293

στις υπάρχουσες ποιητικές μορφές, αποκαλώντας τις εχθρούς της ποίησης : «Πρώτα η φόρμα : φαρμακεύτρα της ποίησης. Όχι πως το έργο δεν έχει φόρμα. Μα η αντίληψη της φόρμας είναι ψεύτικη». Με τις επαναστατικές δηλώσεις του αυτές, και όσα άλλα ριζοσπαστικά δηλώνει στο κείμενό του αυτό, ο Ράντος αποκαλύπτει το θεωρητικό υπόβαθρο της μορφής των δικών του ποιημάτων. Παρακολουθήσαμε ήδη την πλήρη αποκοπή του στίχου του από την παραδοσιακή μετρική : ξεκινώντας από δύο πεζά ποιήματα το 1930, καταλήγει στον ελεύθερο στίχο αρνούμενος τον τότε λογοτεχνικό κανόνα. Ο Ράντος ήδη από το 1932, κάνοντας παρατηρήσεις σχετικά με την ποίηση του Καβάφη²⁷¹, δήλωνε την ανάγκη επιστροφής της τέχνης σε μορφές πιο λιτές και την εστίαση της προσοχής στο περιεχόμενο, εκφρασμένο με κάθε τρόπο : «Στην ποίηση δεν τον σέρνει [τον επιπόλαιο αναγνώστη] με εύκολες ρίμες, με χιλιομασημένους ρυθμούς, στα πολλά φύλλα άδειου βιβλίου, αλλά τουναντίον τον σταματά κάθε στιγμή στη δύσκολη μουσικότητα βαθιών εννοιών και αισθημάτων». Ο Ράντος προβάλλει, το 1932, την μορφολογική αλλαγή που συντελέστηκε στη μοντέρνα ποίηση, και την επακόλουθη ανάδειξη του περιεχομένου, σε αντίθεση με παλαιότερες εποχές. Αντίθετα από τον Άγρα, που στο άρθρο του, του 1930, πίστευε ότι η μάζα εξανάγκασε τους ποιητές να εγκαταλείψουν ακούσια την μετρική και τους νόμους της, ο Ράντος αντιλαμβάνεται τις αλλαγές ως αναγκαίες για να εκφράζει η ποίηση τη μάζα, το προλεταριάτο. Η απελευθέρωση από τα μορφολογικά δεσμά, φέρνει τον ποιητικό λόγο πλησιέστερα στον καθημερινό λόγο και στρέφει το ενδιαφέρον στο νόημα, όχι στην τεχνική αρτιότητα της μορφής.

Η μορφή απασχολεί τον Ράντο και σε ένα κριτικό του σημείωμα, του 1935, για τον Παπατσώνη, στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*²⁷². Σημειώνει χαρακτηριστικά : «Ως προς τη μορφή, η σημασία των ποιημάτων του κ. Παπατσώνη είναι πολύ μεγάλη. Ο πρώτος Έλληνας που χειρίζεται με τόση επιτυχία τον ελεύθερο στίχο».

Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος απαντά κι αυτός στο ερώτημα περί παρακμής της ποίησης, στην έρευνα του ίδιου περιοδικού : «Ίσως όχι, αν στοχαστούμε, πόσο στις μέρες μας η ποίηση έσπασε τα καλούπια της και μπήκε μέσα στον πεζό λόγο, μπήκε μέσα στη ζωή». Ο κριτικός αναγνωρίζει όχι μόνον την μορφολογική ελευθερία της σύγχρονης ποίησης και το πεζολογικό στοιχείο της, αλλά και την υφολογική μεταβολή, την παρουσία ενός χαμηλόφωνου τόνου, που πλησιάζει σχεδόν την καθημερινή ομιλία. Αυτά τα χαρακτηριστικά της νεώτερης ποίησης, φαίνεται να θεωρεί ο Παναγιωτόπουλος, ότι συντέλεσαν στο να μην παρακμάσει η ποίηση, επειδή υπήρξαν οι σωτήριες λύσεις για να ανανεωθεί το είδος και να εκφράσει τα νέα δεδομένα της εποχής.

Στη δεκαετία 30-40 τα πλέον ενδιαφέροντα άρθρα περί ελεύθερου στίχου είναι τα εξής : το άκρως επικριτικό κείμενο του Μ. Τσιριμώκου το 1934, το θετικό σημείωμα του ποιητή Μ. Δημάκη το 1938 και τα ηπιότερα αλλά διστακτικά, απέναντι στον ελεύθερο στίχο, άρθρα των Λεκατσά το 1934, Παναγιωτόπουλου το 1938 και Τσάτσου το 1939, ενώ είναι ιδιαίτερα εύστοχο και το βιβλιογραφικό σημείωμα του Μ. Παπανικολάου σχετικά με το εγχειρίδιο μετρικής του Σαραλή.

²⁷¹ Ράντος 1982 (1932) : 48

²⁷² Ράντος 1982 (1935) : 136

Τις απόψεις του Τσιριμώκου²⁷³, που κινούνται εντός των παραδοσιακών αντιλήψεων περί στιχουργίας, είχαμε παρακολουθήσει με αφορμή την αρνητική κριτική που άσκησε εναντίον του Καβάφη. Ο Τσιριμώκος θεωρεί ότι οι ελευθερίες είναι ανεκτές, μόνον όταν διαπράττονται από μεγάλους τεχνίτες του στίχου, που κατορθώνουν, με την τέχνη τους «...να γράψουν ποιήματα με ελεύθερο στίχο ίσως μουσικότερα και από τα αυστηρά μορφικά τους». Τα μορφικά στοιχεία της παραδοσιακής ποίησης είναι απαραίτητα για τη σύνθεση ποιημάτων' δεν αποτελούν συμβατικό περιορισμό, αλλά ποιητικό υλικό τόσο σημαντικό, όσο και η αρχική έμπνευση, η ποιητική ιδέα : «Υλικό επίσης για τον ποιητή είναι τα στοιχεία της Στιχουργικής Παράδοσης –μορφή ποιημάτων, ρυθμοί, στροφές, στίχοι, μέτρα, προσωδία της γλώσσας, ρίμα- που μπορούμε να τα πούμε μουσικά της ποιητικής τέχνης στοιχεία»²⁷⁴. Ο Τσιριμώκος επισημαίνει τους κινδύνους που ελλοχεύουν με την εκτροπή από τους μορφολογικούς κανόνες. Ο ποιητής μπορεί να υποπέσει σε «απρόβλεπτα σφάλματα, αντιαισθητικά, αντιμουσικά, αντιποιητικά»²⁷⁵. Η καταδίκη του ελεύθερου στίχου βασίζεται στην αντιμουσικότητα που συνεπάγεται η κατάργηση στοιχείων μετρικής. Τα κριτήρια του συγγραφέα είναι βασισμένα στην αντίληψη ότι η μουσικότητα του ποιήματος προέρχεται αποκλειστικά από το μέτρο : «Απ' όλους τους άξιους του ονόματος τεχνίτες, που ζήτησαν οπωσδήποτε να επιτύχουν πιο μεγάλη εκφραστικότητα του ρυθμού, κανείς ποτέ δε σκέφτηκε να μη στηρίξει τη μουσικότητα του ρυθμού στο μέτρο. Κανείς δε σκέφτηκε ποτέ να καταργήσει το μέτρο»²⁷⁶. Η αισθητική του Τσιριμώκου ταυτίζεται με την παραδοσιακή στιχουργική' η ακύρωσή της συνεπάγεται αντιαισθητικά αποτελέσματα : «...ο αριθμός των αηδών ανοητολογιών που γράφονται σ' ανισόμακρες αράδες (τάχα στίχους) δεν είναι σχετικά μικρότερες, μα οφείλεται πιο πολύ στο ότι οι περισσότεροι από τους νεωτεριστές αυτούς διάλεξαν για πρότυπο το (δήθεν ποιητικό) έργο, που οδηγούσε αμέσως στην κάθε ασκήμια...»²⁷⁷, γράφει ο Τσιριμώκος υπονοώντας την επίδραση του καβαφικού έργου στους νεώτερους ποιητές. Το 1934 δεν έχουν παρουσιαστεί ακόμη οι υπερρεαλιστικές μορφικές ακρότητες, ούτε καν ο συγκρατημένος ελεύθερος στίχος του σεφερικού *Μυθιστορήματος*, όμως ο Τσιριμώκος βάλλει εναντίον κάθε μορφολογικής ελευθερίας, εκπροσωπώντας την συντηρητική μερίδα αναγνωστών και κριτικών, που θα παραμείνει, και στα χρόνια της μεγάλης διάδοσης του ελεύθερου στίχου, εχθρική στην νέα ποίηση.

Επίσης, το 1934 γράφεται από τον Π. Λεκατσά, στο περιοδικό *Ιδέα*, ένα άρθρο με τίτλο «Συνθετικά ποιήματα κα «μοντέρνοι» ποιητές». Ο Λεκατσάς, συνεχίζει τη σύγχυση ελευθερωμένου-ελεύθερου στίχου, όταν μιλά για : «εξαίσια συνθετικότητα του ελεύθερου στίχου και στον ίαμβο και στον ανάπαιστο και στο ανεπιχείρητο ακόμα είδος του μικτού ρυθμού»²⁷⁸. Η μείξη των μέτρων –διότι αυτό εννοεί με τον όρο ρυθμός- όχι μόνον δεν αποτελεί είδος ανεπιχείρητο, αλλά και από χρόνια πραγματωμένο, από τον Παλαμά και τη γενιά του, με ιδιαίτερα επιτυχή δείγματα. Παρά την παραπάνω παρεξήγηση, της οποίας πέφτει θύμα ο Λεκατσάς, όπως πολλοί άλλοι

²⁷³ Τσιριμώκος 1934 : 24

²⁷⁴ Τσιριμώκος 1934 : 20

²⁷⁵ Τσιριμώκος 1934 : 21

²⁷⁶ Τσιριμώκος 1934 : 25

²⁷⁷ Τσιριμώκος 1934 : 25

²⁷⁸ Λεκατσάς 1934 : 155

σύγχρονοί του, η κρίση του, σχετικά με την λειτουργία και τον ρόλο του μέτρου στο ποίημα, έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι είναι σύμφωνη με τις νέες περιποίησης αντιλήψεις. Θεωρεί τον ρυθμό έννοια συσχετισμένη άρρηκτα με τον χρόνο και την επαναληπτικότητα, επομένως, με την ποίηση-τραγούδι, όπως γινόταν αντιληπτή η ποίηση σε προγενέστερες εποχές. Τώρα, η ποίηση δεν είναι τραγούδι, άρα ο ρυθμός δεν αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά της : «Ο ρυθμός –που τον αρνούνται τόσο επιδειχτικά- είναι μόνο μια λεπτομέρεια. Είναι ένας απλός μηχανισμός, μια συνήθεια, αν θέλετε, πολύ πρωτόγονη. Όταν έσβησε η προσωδία έμεινε ο ρυθμός γυμνός. Μια φορά το ποίημα ήταν τραγούδι και ο ρυθμός ήταν ο χρόνος... Στην αληθινή ποίηση ο ρυθμός θα εμπυχωθεί από κάποιαν εσωτερική αρμονία...»²⁷⁹. Σε παλαιότερες εποχές, ο ρυθμός είχε συσχετιστεί με την κοσμική αρμονία και περιοδικότητα που απαντά στην φύση' η παραβίασή του θα συνιστούσε παράβαση των φυσικών νόμων. Εξάλλου, ο ρυθμός ανάγεται σε πρωτόγονες εποχές, όπως αναφέρει ο Λεκατσάς. Ωστόσο, στα πλαίσια των νέων ποιητικών αντιλήψεων, η ρυθμικότητα του ποιήματος δεν παράγεται από το μέτρο, αλλά με άλλους τρόπους και, φυσικά, δεν συνδέεται με την παγκόσμια αρμονία, ούτε με την έννοια της επανάληψης. Ο Λεκατσάς, αν και απομακρύνεται από την αντίληψη περί ποίησης-τραγουδιού, ωστόσο, όπως και πολλοί άλλοι κριτικοί, αδυνατεί να δηλώσει με ποιους ακριβώς τρόπους θα προκύπτει η ρυθμικότητα των ποιημάτων σε ελεύθερο στίχο. Γι' αυτό, καταλήγει στην γενική και απροσδιόριστη ρήση περί εσωτερικού ρυθμού και αρμονίας. Η απομάκρυνση όμως της θέσης του Λεκατσά από τις παλαιότερες, που θεωρούσαν αναπόδραστη τη σχέση ποίησης -μέτρου-ρυθμού, συνιστά πρόοδο σε μια εποχή που πολλοί μάχονται τον ελεύθερο στίχο και τον θεωρούν άρρυθμο.

Στον αντίποδα της επικριτικής θέσης του Τσιριμώκου, και πλησιέστερα στον Λεκατσά, βρίσκεται η θετική άποψη του Μ. Δημάκη, δημοσιευμένη στο περιοδικό *Κρητικές σελίδες*. Ο ίδιος είχε από το 1937 δημοσιεύσει τα ελευθερόστιχα ποιήματα «Στον αναγνώστη» και «Πορείες στην έρημο» στην έκδοση *Φύλλα Τέχνης*. Το 1938 ο ποιητής αυτός αναδεικνύεται, σε θεωρητικό επίπεδο, αμέριστος υποστηρικτής του ελεύθερου στίχου. Η ποιητική ιδιότητά του τον οδηγεί σε διαπιστώσεις ουσίας. Η χρήση της ομοιοκαταληξίας και του μέτρου δεν αποτελούν ίδιον του ποιητή, αλλά του απλού στιχοπλόκου, διότι αυτά δεν είναι παρά εξωτερικά στοιχεία, «εξωτερικά ποικίλματα», όπως τα χαρακτηρίζει, που δεν αποδίδουν τον εσωτερικό ρυθμό του ποιητή. Η άποψη αυτή βρίσκεται ήδη μακριά από την θεώρηση της ποίησης ως τραγουδιού, στο οποίο ρίμα και μέτρο είναι απαραίτητα συστατικά 'ας θυμηθούμε εδώ τα παράπονα που η Ρίμα και ο Στίχος είχαν εκφράσει στον Παλαμά. Η ποιητική δημιουργία αποσυνδέεται από τα δεσμευτικά κανονιστικά στοιχεία και ο ρυθμός συνδέεται με την ποιητική διαίσθηση, όχι με το μέτρο. Απέχει ακόμη η θέση του Δημάκη και από την παραπάνω του Τσιριμώκου, διατυπωμένη μόλις λίγα χρόνια πρωτότερα, ότι ρίμα, μέτρο και τα συνακόλουθα αποτελούν απαραίτητο ποιητικό υλικό. Γράφει ο Δημάκης : «Καταργούν [εν. οι νεώτεροι ποιητές] όλα τα εξωτερικά ποικίλματα του στίχου τη ρίμα, το μέτρο και τα «άλλα ηχηρά παρόμοια» που μόνο μια τεχνητή και εξωτερική μουσική προσφέρουν στο ποίημα και που με τη χρήση έχουν καταντήσει αφόρητα, παιχνίδια κλασικά που έχουν γίνει κτήμα και στον κοινότερο στιχοπλόκο, και

²⁷⁹ Λεκατσάς 1934 : 158

που δεν κλείνουν πια για μας κανένα μυστικό, καταργούν την ψυχρή λογική - και γιατί όχι;- και προβάλλουν το όνειρο, το εξωπραγματικό, τα οράματα της φαντασίας»²⁸⁰. Αυτό που επίσης εντοπίζει ο Δημάκης είναι και η ταυτόχρονη αλλαγή περιεχομένου, μαζί με την μορφολογική. Η ποιητική αντίληψη για την απεικόνιση του κόσμου και του ανθρώπου μεταβάλλεται και επέρχεται μια μετατόπιση από το λογικό στο ονειρικό και εξωλογικό. Ο Δημάκης κάνει λόγο, και αυτός, όπως και πολλοί άλλοι, για τους κινδύνους που ελλοχεύουν από την χρήση του ελεύθερου στίχου' χωρίς να συγκεκριμενοποιεί το περιεχόμενο αυτών των κινδύνων αναφέρει : «Βέβαια οι κίνδυνοι απ' όλες αυτές τις δοκιμές είναι μεγάλοι, αλλά χωρίς κινδύνους τίποτε δεν μπορεί να κατακτηθεί»²⁸¹.

Συγγενής με την θεώρηση του Δημάκη, και σε ήπιους τόνους, είναι η άποψη του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου. Ο έμπειρος κριτικός, προερχόμενος από το κύκλο της *Μούσας*, θέτει το θέμα της ύπαρξης ή μη πραγματικά ελεύθερου στίχου. Τάσσεται υπέρ της αντίληψης ότι ο όρος ελεύθερος στίχος αποτελεί ένα οξύμωρο σχήμα, εφόσον αφενός ελευθερία, δηλαδή αποδέσμευση από κάθε περιορισμό στη σύνθεση του ποιήματος, αφετέρου στίχος, δηλαδή περιορισμός του νοήματος σε συγκεκριμένα όρια, είναι έννοιες ασύμβατες : «Μα ελεύθερος στίχος δε θα πη μετρική ασυδοσία. Έχει και τούτος τον κανόνα του, το ρυθμό του, την αγωγή του και την πειθαρχία του που είνε πολύ δυσκολότερη από την πειθαρχία του «δεσμευμένου» στίχου...»²⁸².

Η ύπαρξη μέτρου έχει μεγάλη σημασία, κατά τον Παναγιωτόπουλο, διότι η έμμετρη μορφή, συντεθειμένη σωστά, αποδίδει με ιδιαίτερη ζωντάνια το περιεχόμενο. Αν και τάσσεται ο κριτικός εμφανώς υπέρ της έμμετρης ποίησης, αποδέχεται τον ελεύθερο στίχο και καταθέτει την άποψή του σχετικά με την γένεση του στιχουργικού αυτού τρόπου. Υποστηρίζει ότι επειδή οι νεώτεροι ποιητές γράφουν έχοντας άγνοια των μετρικών κανόνων δημιουργούν ποιήματα κατά μίμηση των παλιών μέτρων, γεμάτα από στιχουργικές ατέλειες και στερημένα από ουσιαστική ποιητική πνοή. Έτσι, είναι αναπόφευκτη, για μερικούς περισσότερο προβληματισμένους ποιητές, η χρήση του ελεύθερου στίχου : «Οι τολμηρότεροι καταφεύγουν στον ελεύθερο στίχο»²⁸³. Η αναβίωση παλαιών μέτρων δεν θα είχε νόημα, διότι αυτά δεν ανταποκρίνονται στις σύγχρονες αισθητικές απαιτήσεις, αποφαίνεται ο Παναγιωτόπουλος, που παρότι οπαδός του μέτρου (είχε και ο ίδιος γράψει έμμετρη ποίηση), δεν διστάζει να δηλώσει την αναποτελεσματικότητα των μετρικών συστημάτων στην εποχή του : «Φυσικά δε θεωρώ δυνατή την αναβίωση ξεπερασμένων μετρικών συστημάτων, ούτε συνιστώ την προσκόλληση σε τύπους, καθώς είναι το σονέτο, ανίκανους ν' ανταποκριθούν στην απλόχωρη απαίτηση της σύγχρονης αισθητικής αγωγής»²⁸⁴. Θεωρεί ο κριτικός ότι η παραδοσιακή ποίηση έφτασε σε οριακό σημείο και καθώς καλλιεργείται από αδαείς νέους, εμφανίζει αρνητικά δείγματα. Ταυτόχρονα, εφιστά την ιδιαίτερη προσοχή του κάθε ποιητή, ώστε ο ελεύθερος στίχος του να μην εκπέσει από τον ποιητικό λόγο στην ανοητολογία και κενότητα. Ο φόβος αυτός και η αγωνία διάκρισης του καλού από το κακό ελευθερόστιχο ποίημα, όπως είδαμε ήδη, είναι φαινόμενα που απασχολούν την κριτική από τις πρώτες εμφανίσεις του ελεύθερου στίχου. Είναι επόμενο, όσο η ελευθερόστιχη ποίηση διαδίδεται,

²⁸⁰ Δημάκης 1938 : 251

²⁸¹ Δημάκης 1938 : 251

²⁸² Παναγιωτόπουλος 1938 : 29

²⁸³ Παναγιωτόπουλος 1938 : 29

²⁸⁴ Παναγιωτόπουλος 1938 : 29

τόσο να εντείνεται ο προβληματισμός των κριτικών, και ιδίως εκείνων που ανδρώθηκαν εντός της έμμετρης ποίησης. Ο ίδιος ο Παναγιωτόπουλος, μερικά χρόνια αργότερα, το 1946, θα προτρέψει τους νέους να ασκηθούν στα παραδοσιακά μέτρα, για να αποδώσουν και σε ελεύθερο στίχο : «Ο ποιητής που πετυχαίνει στο λεύτερο στίχο είναι κείνος μονάχα που μπορεί να δουλέψει αφεγάδιαστα και το στίχο τον παραδομένο»²⁸⁵. Ο ελεύθερος στίχος αποτελεί, συχνά, καταφύγιο και κάλυψη των ατάλαντων : « Ο λεύτερος στίχος! Τι μαξιλάρι αναπνευστικό για τους ανεπρόκοπους!...»²⁸⁶. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι στο ποιητικό πρότυπο του κριτικού Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου ανταποκρίνεται ο Σεφέρης, ποιητής ιδιαίτερα ασκημένος στις έμμετρες μορφές, του οποίου ο ελεύθερος στίχος υπήρξε προσεγγμένος, επεξεργασμένος και επηρεασμένος από την παραδοσιακή στιχουργική, την οποία κατείχε.

Το 1939 ο Τσάτσος σε κριτικό του σημείωμα στα *Νεοελληνικά Γράμματα*, για τον ποιητή Δ. Αντωνίου, που είχε πρωτοπαρουσιαστεί από τα *Νέα Γράμματα* το 1936²⁸⁷, κάνει παρατηρήσεις για την γένεση του ελεύθερου στίχου. Με σημείο εκκίνησης την στιχουργική του Αντωνίου που, κατά τον Τσάτσο, συνάδει με την ψυχική του διάθεση, ανάγεται σε μια γενικότερη αρχή, σχετικά με τον ελεύθερο στίχο : «Ο σπασμένος στίχος είναι φυσική και αναγκαία συνέπεια της σπασμένης ψυχής, όπως ο δεμένος σε σταθερούς κανόνες στίχος, ήταν και θα είναι πάντα φυσική συνέπεια της ψυχής που είναι και αυτή συγκροτημένη από σταθερές αξίες. Ο ελεύθερος στίχος είναι γι' αυτό ο στίχος των καιρών της μεγάλης συντριβής, ο στίχος της απαισιοδοξίας»²⁸⁸. Η κρίση αυτή του Τσάτσου κινείται μέσα στα όρια της αντίληψης για τη σύμπτωση μορφής-περιεχομένου, πράγμα που δεν βρίσκει απόλυτη εφαρμογή. Οι ποιητές που εξέφραζαν τα έντονα συναισθήματά τους, στο παρελθόν, μέσω μορφών που υπάκουαν στους κανόνες μετρικής, δεν είχαν πάντοτε και σταθερές αξίες. Όταν όμως ο Τσάτσος αποδίδει την εξάπλωση του νέου στιχουργικού είδους που διέπεται από φαινομενική αρρυθμία και αταξία στην αναταραχή, τον κατακερματισμό και την νέα ευαισθησία της εποχής, είναι εύστοχος' αναφέρει για την χρήση των νέων μορφών στιχουργίας : «...τρόποι που τώρα χρησιμοποιούνται πιο συχνά απ' ό,τι σε άλλους καιρούς, γιατί αντιστοιχούν στο θρυμματισμό, στην ψυχική ανάλυση και εκλέπτυνση, στην ακρότατη ευπάθεια της ευαισθησίας του καιρού μας»²⁸⁹.

Πρόκειται για μια αντίληψη που ανάγει την γένεση του ελεύθερου στίχου στις κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές συνθήκες της εποχής και όχι στις στενά καλλιτεχνικές. Ενώ άλλοι κριτικοί, όπως ο Παναγιωτόπουλος, θεώρησαν ότι ο ελεύθερος στίχος προέκυψε από την κατάχρηση και εξάντληση των παραδοσιακών μετρικών συστημάτων, ο Τσάτσος εμφανίζει μια άλλη πλευρά των αιτίων γένεσης του νέου είδους στίχου.

Τον ίδιο χρόνο που ο Τσάτσος προβληματίζεται με την αιτία εξάπλωσης του ελεύθερου στίχου, ένας καταξιωμένος ποιητής και κριτικός του μεσοπολέμου, προερχόμενος και αυτός από την *Μούσα*, ο Μ. Παπανικολάου, εκφράζει και αυτός τους φόβους του για την διάδοση του ελεύθερου στίχου, ενώ σε βιβλιοκρισία του σχολιάζει την μετρική του Γ. Σαραλή που έχει πρόσφατα

²⁸⁵ Παναγιωτόπουλος 1946 : 53

²⁸⁶ Παναγιωτόπουλος 1946 : 53

²⁸⁷ Ανεπίσημη εμφάνιση του Αντωνίου είχε ήδη γίνει από το 1929. Βλ.

²⁸⁸ Τσάτσος 1939 : 327

²⁸⁹ Τσάτσος 1939 : 328

κυκλοφορήσει. Ο Παπανικολάου, αν και αρχικά έγραφε σε παραδοσιακή μορφή, το 1938 δημοσίευσε επτά ελευθερόστιχα ποιήματα²⁹⁰. Επομένως, καταθέτοντας την άποψή του για τον ελεύθερο στίχο, αποτυπώνει και την δική του εμπειρία.

Το κριτικό σημείωμα του Παπανικολάου για τον Γ. Γεραλή ξεκινά με μια γενική κρίση για την μοντέρνα ποίηση. Όπως πολλοί κριτικοί στο διάστημα της εξάπλωσης του ελεύθερου στίχου έχουν δηλώσει, έτσι και ο Παπανικολάου αν και πιστεύει ότι μοντέρνα ποίηση και ελεύθερος στίχος ταυτίζονται, θεωρεί ότι πολλοί ατάλαντοι γράφουν ανοησίες υπό το πρόσχημα των ελευθεριών που παρέχει η μοντέρνα ποίηση. Σύμφωνα με το σκεπτικό του κριτικού, η έλλειψη της δυνατότητας για αντικειμενική εκτίμηση ενός ποιήματος είχε ως αποτέλεσμα να εμφιλοχωρήσει η απάτη στην μοντέρνα ποίηση και να σημειωθεί μια επιστροφή προς τις παλιές και σίγουρες μορφές της παράδοσης : «Και όμως, η μοντέρνα ποίηση όχι μόνο δεν αποκλείει τον κανονικό στίχο με το μέτρο και τις ομοιοκαταληξίες, όχι μόνο δεν τον απόκλεισε ποτέ, αλλά και, σιγά-σιγά, αρχίζει κ' η ίδια να ξαναγυρίζει σ' αυτόν, σα να αισθάνεται πως η πειθαρχία σε μια ορισμένη μορφή θα την ξεκαθαρίσει από τις προχειρότητες και τις περιπλοχολογίες μιας εύκολης στιχουργίας»²⁹¹. Αν και ο Παπανικολάου δεν αρνείται τον ελεύθερο στίχο, εντούτοις η προσκόλλησή του στην έμμετρη ποίηση είναι τόση, που τον οδηγεί σε ένα λανθασμένο συμπέρασμα, όχι μόνο πρώιμο για την εποχή του, που ο ελεύθερος στίχος είχε μόλις αρχίσει να εξαπλώνεται, αλλά αισιόδοξο ακόμη και με τα σημερινά δεδομένα, που έχουν εξερευνηθεί σχεδόν όλες οι εκφραστικές δυνατότητες του λόγου. Αν εξαιρέσει κανείς την υπερβολή αυτή του Παπανικολάου, που οφείλεται στην ενασχόληση και εξοικείωσή του με την έμμετρη ποίηση, μπορεί να βρει ψήγματα αλήθειας. Ο ελεύθερος στίχος, σε κάποιες εκδηλώσεις του, όπως ο υπερρεαλισμός, έσπασε κάθε συνδετικό κρίκο με την μορφολογική παράδοση και έδωσε ακραία δείγματα, όπως τα μορφολογικά δυσδιάκριτα ποιήματα του Εμπειρικού ή οι στίχοι-λέξεις και οι τολμηροί διασκελισμοί του Εγγονόπουλου που συμβάλλουν στην δυσκολία αποκρυπτογράφησης του ποιήματος. Σταδιακά, κάποιες από τις ακρότητες του υπερρεαλισμού υποχώρησαν και σε αρκετά ελευθερόστιχα ποιήματα ήταν δυνατή η ανίχνευση υψηλού ποσοστού έμμετρων στίχων. Η σχέση απόρριψης της παράδοσης αντικαταστάθηκε από μια σχέση ανάκλησής της, ή καλύτερα μια διαρκώς εναλλασσόμενη σχέση ρήξης-ανάκλησης²⁹². Κλείνοντας το σημείωμά του ο Παπανικολάου εκφράζει την περιέργεια να δει «κανονικούς» στίχους του Ελύτη. Οι στίχοι αυτοί ήρθαν αργότερα, κυρίως, με το *Άξιον Εστί* ως επιλογή του Ελύτη προκειμένου να υπάρξει σύμπνοια μορφής-περιεχομένου. Στην περίπτωση Ελύτη επιβεβαιώνεται η άποψη που και ο Παπανικολάου αφήνει να διαφανεί και ο Παναγιωτόπουλος, όπως είδαμε παραπάνω, δηλώνει ρητά : ο ικανός και άξιος ποιητής χειρίζεται εξίσου καλά τον έμμετρο και τον ελεύθερο στίχο.

Την ίδια άποψη περί επιστροφής στην παραδοσιακή στιχουργία διατυπώνει και πάλι ο Παπανικολάου το 1940, σε βιβλιογραφικό του σημείωμα σχετικά με την ποιητική συλλογή του Σαραντάρη *Στους φίλους μιας άλλης χαράς* : «Ας δοκιμάσει λοιπόν ο κ. Σαραντάρης και τα μέτρα της παραδόσεως, ας γυμναστεί σ' αυτά, ας χρησιμοποιήσει και τις ομοιοκαταληξίες ακόμα, και θα

²⁹⁰ Βλ. Αργυρίου 2002 : 720-721, όπου παρατίθεται και ένα ποίημα του Παπανικολάου

²⁹¹ Παπανικολάου 1939 : 1429

²⁹² Γαραντούδης 1993 : 116

κερδίσει πολλά»²⁹³. Αν και, σε γενικές γραμμές, επαινεί τον ποιητή, αν και είναι γνωστό ότι ο Σαραντάρης υπήρξε από την αρχή ποιητής του ελεύθερου στίχου, εντούτοις, ο Παπανικολάου ασκεί την κριτική του με όρους που αρμόζουν στην έμμετρη ποίηση. Κάνει λόγο για «στίχους που χωλαίνουν πραγματικά ή που ο κακός τονισμός τους και οι αφόρητες χασμωδίες τους σταματούν αναγκαστικά το διάβασμα...»²⁹⁴, ή ακόμη : «...ούτε χασμωδίες επιτρέπονται σ' ένα ποιητή της αξίας του μ' όποιο τρόπο κι αν στιχουργεί, ούτε αδικαιολόγητες αλλαγές του ρυθμού από τον ένα στίχο στον άλλο, ούτε ο κακός τονισμός, ούτε το μπέρδεμα κανονικών, ελευθέρων και μοντέρνων στίχων σ' ένα και το αυτό ποίημα»²⁹⁵.

Μολονότι άσκησε προπαγάνδα υπέρ της καλλιέργειας του έμμετρου ποιητικού λόγου, ο Παπανικολάου διείδε ότι ο ελεύθερος στίχος είναι μια σημαντική στιχουργική καινοτομία και σχολίασε επικριτικά το εγχειρίδιο μετρικής του Σαραλή που παρέλειψε την αναλυτική εξέταση του ελεύθερου στίχου : «Το βιβλίο του κ. Σαραλή περιορίζεται στο πλαίσιο μόνο της παλιάς στιχουργικής κι αγνοεί ολόκληρα τη σημερινή ποίηση, με την αναστάτωση και την επανάσταση που έφερε τόσο στο στίχο όσο και στην καθόλου εξωτερική μορφή των ποιημάτων»²⁹⁶. Ο κριτικός κατακρίνει τον Σαραλή, επειδή με την αβλεψία του αυτή γίνεται και αυτός συνυπεύθυνος για την εδραίωση της αντίληψης ότι ο ελεύθερος στίχος είναι προϊόν τυχαιότητας και ασυδοσίας, ενώ αντίθετα και αυτό το είδος στιχουργίας υπάγεται σε κανόνες που απαιτούν μελέτη. Βέβαια, ο Παπανικολάου δεν είναι σε θέση, κυρίως λόγω της πρωιμότητας της εποχής, και δευτερευόντως λόγω της τριβής του με την έμμετρη ποίηση, να υποδείξει μερικούς, έστω, από τους κανόνες που διέπουν τον ελεύθερο στίχο με τη διορατικότητά του όμως βλέπει ότι η νέα ποίηση δεν μπορεί να ξεταστεί πλέον με όρους της παλαιάς : «...κι η σημερινή ποίηση έχει κι αυτή τη στιχουργική της, αλλά μια στιχουργική που τη ρυθμίζουν όχι πια κανόνες, αλλά διανοητικές και ψυχικές αιτίες, και που η αναπόσπαστη συνοχή της με την ίδια την πτυχή της ποίησης την κάνει τόσο σκοτεινή και δύσκολη, ώστε κανένας ακόμα δεν τόλμησε να γράψει το βιβλίο της»²⁹⁷. Παρά την γενικότητά της, η άποψή του είναι εύστοχη, καθώς ο Παπανικολάου διαβλέπει ότι νέες, διαφορετικές αιτίες γεννούν την σύγχρονη ποίηση²⁹⁸. Σκοτεινό και αδιευκρίνιστο παραμένει ένα σημείο αυτού του κειμένου του Παπανικολάου : «Ένας ανίδεος θα παρατηρήσει ότι ο στίχος, όπως τον χρησιμοποιούν οι περισσότεροι απ' τους σύγχρονους μας, ο στίχος χωρίς μέτρα κι ομοιοκαταληξίες, ο μοντέρνος στίχος κι όχι ο λεγόμενος «ελεύθερος» - που πολλοί τον μπερδεύουν μαζί του- δεν υπάγεται σε στιχουργικούς κανόνες»²⁹⁹. Και πάλι ορθή η γνώμη του Παπανικολάου, που συνδέει την μοντέρνα ποίηση με τον ελεύθερο στίχο, αλλά έχει κανείς την αίσθηση ότι μιλώντας για μοντέρνο στίχο εννοεί εκείνον δηλαδή που γίνεται αισθητός ως άμετρος και, σαφώς, δεν έχει ρίμα. Ποιος είναι τότε ο «ελεύθερος» στίχος; Μήπως ο μερικά αποδεσμευμένος από την μετρική, δηλαδή ο έμμετρος, ομοιοκατάληκτος, αλλά ανισοσύλλαβος, αυτός που η νεώτερη κριτική

²⁹³ Παπανικολάου 1940 : 906

²⁹⁴ Παπανικολάου 1940 : 906

²⁹⁵ Παπανικολάου 1940 : 906

²⁹⁶ Παπανικολάου 1939 : 1149

²⁹⁷ Παπανικολάου 1939 : 1149

²⁹⁸ Για τον σχολιασμό το χωρίου βλ. Γαραντούδης 1993 : 106

²⁹⁹ Παπανικολάου 1939 : 1149

ονόμασε ελευθερωμένο; Ή μήπως ελεύθερος στίχος είναι εκείνος που τόσο πολύ εκτρέπεται από κάθε στοιχείο ρυθμού, ώστε αγγίζοντας τα όρια της πρόζας, δεν εμπίπτει σε κανέναν κανόνα; Η σχετική ασάφεια της φράσης δεν επιτρέπει να δώσουμε σαφή απάντηση, αν και ο προσδιορισμός «ο λεγόμενος» παραπέμπει περισσότερο στην πρώτη περίπτωση, εφόσον έως τότε, αλλά και αργότερα, ο ελευθερωμένος στίχος, χαρακτηριζόταν με τον όρο «ελεύθερος».

Επίλογος

«Πρέπει ν' αποφασίσουμε επειγόντως μέσα στην προσεχή εκατονταετία αν η ποίηση θα συνεχίσει να είναι μια ανάπτυξης στίλβοντος ποδηλάτου».

« Πρωτοχρονιά

Τινάζεις απ' τα ρούχα σου στου «Φλόκα»
 άμμο απ' τους σύσκιους δρόμους της Πρεβέζης.
 Με τον Μαύρο μονότονα να παίζεις
 πικέτο ή πόκα.

.....
 Και στη Δεξαμενή ως δεις ν' απλώνει
 του κυρ- Αλέξανδρου ο επενδύτης,
 θα τυλιχτείς πρηνής, θύμα και θύτης,
 λευκό σεντόνι.

.....
 Κι αν παίξεις με τις κάργες, σαν παιδάκι,
 στα κεραμίδια άφωνη μια λύρα,
 ίσως συμμαριστείς εκ νέου, τη μοίρα
 του Καρυωτάκη.»

Τα δύο παραπάνω αποσπάσματα σύγχρονης ποίησης ανήκουν στους Τ. Σινόπουλο και Η. Λάγιο, αντίστοιχα και είναι, νομίζω, ενδεικτικά της πορείας και των τάσεων που ακολούθησε ο ελεύθερος στίχος μετά την πλήρη κυριαρχία του, στα μεταπολεμικά χρόνια.

Αρχικά και τα δυο αποσπάσματα αναδεικνύουν το στοιχείο της διακειμενικότητας, που στη σύγχρονη ποίηση είναι εμφανές και δεν θεωρείται μειονέκτημα, όπως σε παλαιότερες εποχές η χρήση αυτούσιων τμημάτων από άλλον δημιουργό. Το πλέον ενδιαφέρον όμως στοιχείο είναι η μορφή των δύο ποιημάτων. Η μορφολογική επιλογή του Σινόπουλου, το 1978, καταργεί πλήρως όλα τα εξωτερικά-ειδολογικά χαρακτηριστικά της ποίησης και οδηγεί στην εύλογη απορία σχετικά με το είδος του κειμένου : πρόκειται για πεζό ή ποίημα και με κριτήρια προβαίνουμε στον χαρακτηρισμό; Ένα παρόμοιο δίλημμα είχαμε αντιμετωπίσει με τα κείμενα του Εμπειρικού, σε πρώιμη εποχή. Από νοηματική άποψη ο Σινόπουλος θέτει επιτακτικά (με τη χρήση του πρέπει και του επιρρήματος επειγόντως) το ζήτημα του μέλλοντος της ποίησης, διαλεγόμενος με το υπερρεαλιστικό ποίημα του Εμπειρικού, του οποίου ο στίχος «η ποίησης είναι ανάπτυξης στίλβοντος ποδηλάτου» ενσωματώνει στο δικό του κείμενο. Η ελευθερόστιχη ποίηση, σε μια από τις ακραίες της εκδηλώσεις, τον υπερρεαλισμό, έχει ενταχθεί πλέον στην ποιητική παράδοση και ό,τι παλαιότερα γινόταν αισθητό ως ριζοσπαστικό, τώρα θεωρείται δεδομένο.

Από την άλλη ο Η. Λάγιος, πολύ νεώτερος ποιητής, επιλέγει μια άλλη φόρμα ' αυτός διαλέγεται με την παραδοσιακή έμμετρη ποίηση, αγνοώντας την ελευθερόστιχη και ανακαλεί υφολογικά και στιχουργικά, αλλά και αναφέρει άμεσα τον Καρυωτάκη. Το ύφος του ποιήματος «Πρωτοχρονιά» παραπέμπει στον πικρόχολο, ειρωνικό, καρυωτακικό τόνο. Χαρακτηριστικές λέξεις, γνωστές από την ποίηση του Καρυωτάκη υπάρχουν στις στροφές που παραθέτουμε (η Πρέβεζα, πρηνής, κάργες, παιδάκι) και στην τελική κορύφωση το ίδιο το όνομα του ποιητή. Το ποίημα αυτό εκπροσωπεί την τάση ομάδας ποιητών για επανάκαμψη της παραδοσιακής στιχουργίας, όχι εντός των πλαισίων της ελευθερόστιχης ποίησης, αλλά πέρα από τον ελεύθερο στίχο³⁰⁰. Ταυτόχρονα, υπάρχει και μια άλλη τάση, παλαιότερη αυτή, που επιδιώκει την ανάκληση της παραδοσιακής ρυθμικής αγωγής εντός των πλαισίων του ελεύθερου στίχου ' πρόκειται για ποίηση που βασίζεται «στη διαλεκτική σχέση επανόδου- απόρριψης, ή αλλιώς ανάκλησης-ρήξης του αυστηρού παραδοσιακού ρυθμού»³⁰¹.

Τα δύο παραπάνω ποιήματα, επιλέχτηκαν από ένα σύνολο πολλών παρόμοιων ως παραδείγματα των τάσεων και των κατευθύνσεων της σύγχρονης ελευθερόστιχης ποίησης. Οι πειραματισμοί συνεχίζονται, σχεδόν μισόν αιώνα μετά την επικράτηση του ελεύθερου στίχου.

³⁰⁰ Βλ. για το θέμα Γαραντούδης 1993 : 135-137

³⁰¹ Γαραντούδης 1993 : 116, όπου και αναλύεται το θέμα

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Πίνακας ποιητών (α)με χρονολογία γέννησης (β) πρώτη εμφάνισή τους στα γράμματα με παραδοσιακό και (γ) με ελεύθερο στίχο

| Όνομα | (α) | (β) | (γ) |
|-----------------|------|------|------|
| Τ. Παπατσώνης | 1895 | 1913 | 1922 |
| Α. Δρίβας | 1899 | 1918 | 1929 |
| Θ. Περίδης | 1908 | — | 1930 |
| Θ. Ντόρρος | ; | — | 1930 |
| Ν. Ράντος | 1907 | — | 1930 |
| Γ. Σαραντάρης | 1908 | — | 1933 |
| Αλ. Μάτσας | 1910 | — | 1934 |
| Γ. Βαφόπουλος | 1903 | 1924 | 1935 |
| Α. Εμπειρικός | 1901 | — | 1935 |
| Ν. Γ. Πεντζίκης | 1909 | — | 1935 |
| Ο. Ελύτης | 1911 | — | 1935 |
| Ν. Βρεττάκος | 1912 | 1929 | 1935 |
| Γ. Σεφέρης | 1900 | 1931 | 1935 |
| Γ. Ρίτσος | 1909 | 1927 | 1936 |
| Γ. Θέμελης | 1900 | 1929 | 1936 |
| Δ. Αντωνίου | 1906 | - | 1936 |
| Μ. Αλεξίου | 1907 | 1927 | 1937 |
| Ζ. Καρέλλη | 1901 | - | 1937 |
| Ν. Εγγονόπουλος | 1910 | — | 1938 |
| Ν. Παππάς | 1906 | 1928 | 1939 |
| Ν. Γκάτσος | 1911 | 1931 | 1943 |
| Μελισσάνθη | 1910 | 1931 | 1945 |

Φ. ΓΙΟΦΥΛΛΗΣ

Απρίλης 1916

Φουτουριστικά ποιήματα

ΤΑ ΧΑΦΤΕΙΑ

Γλυστρόντας, πετόντας, εγώ, τ' αεροπλάνο. Κύματα, πλήθος, άνθρωποι, πόδια. Αντίκρυ τα τζάμια. Στο παρατηρητήριο του υποβρυχίου, τα φώτα. Τφζ, φζ, φζου, φζφζού! Γυρίζοντας, τριγυρίζοντας, με λύσσα. Άσπαρα μα μωβ, πεθαμένη γυναίκα, ξεβαμμένα μάτια, κίτρινα και μωβ, πεθαμένο. Βζ...Βζ...Τα ηλεκτρικά. ΤΑ ΗΛΕΧΤΡΙΚΑ !Να!Μα εκείνο... Το πράσινο, το πράσινο.- ΦΩΣ. Δηλητήριο, πίπερμαν, του τραμ. Ντραν, ντραμ, αποπίσω, ναμ, ντραν. Μικρότερο, μικροτερ..., μικρ..., μ...Ολονένα. Αποδώ. Αποκεί. Και πίσω. Δεξιά- - 1,2,3,4,5,...Το πόδι, το χέρι, μαζί. Τα ωτό, τ α ωτό, ΤΑ ΩΤΟ! «Αούα!»- Εγώ, εσείς, οι 10, οι 12. 1 τρεμούλιασμα ομαδικό.

Τίναγμα ποδιών. Μέσα. Γλυκός καναπές!

Τα μάτια μου – Ω! Φως πολύ. Γάλα, καταρράχτης,
Βροχή, καπνός.

«Γκαρσόν, σαρτρέζ !». Χείλια

Βαμμένα, ξεβαμμένα. «Γιατί χωρίς κόκκινο;» Το κραγιόνι, η τσαντίτσα, το χέρι της. «Χωρίς μάγουλα;»- «Μαύρα τα μάτια σου. Κάτω από τα μάτια σου». Πάντα το δηλητήριο. Πάντα. «Μορφίνη απόψε. Πολλή μορφίνη!». Ενέσεις, 50 φράγκα ενέσεις. «Ωτό ! Ωτό !». Χειροκροτήματα. ΓΕΛΙΑ!

Τρικυμίες. Τρικυμία γέλιου. Τρικυμία χαράς. Τρικυμία ωτό. Τρικυμία των δύο καρδιών του αντρός. 1 χτυποκάρδι ανάμεσα σε δύο πετσιά. Χρώματα, πολλά χρώματα !
 Όξω. Τύλιγμα. Η γούνα, η γούνα σας. Βζ, Βζου...
 «Αούα»-- Αγκαλιασμένοι. Γλήγορα. Μεθυσμένοι. Χαρά.

Σ. Α. Π.

Σκάλα. Ροβολόντας. Πόδια, ποδαράκια, τακούνια, τακουνάκια.

III . III. I. Εδώ. Εκεί. Αποκεί. Θέση. Σάλπιγκα.

Α! Να ! ΓΡ, ΓΡ, ΓΡ. Ντρ, μπρ. ΝΤΡ, ΜΠΡ. Σκο-
 τάδι. Στο τούνελ.

Φως κόκκινο. Κορίτσι κόκκινο ΓΚΡ.

ΝΤΡ, ΜΠΡ !

Γλυστρώντας Κορίτσια κόκκινα ΓΚΡ,
 Όμορφα κορίτσια Άσπρα κορίτσια

ΓΚΡΡΡΡ ΓΚΡΡΡΡ

Κομψά ποδαράκια μαλακά μουτράκια

Άσπρο φως

ΦΩΣ Τα πράσινα, τα πράσινα, τα πράσινα !

Πράσινα

Τα σταχτιά, οι ελιές. 500. 1000 ελιές. Μπλε. Τα γυάλινα τραίνα : Εμείς για τον Περαιά. Αυτά για την Αθήνα. Γλίστρημα. Πλάϊ-πλάϊ. Γυναίκες και παιδιά αντίκρυ. Μέσ' από τα τραίνα. Τα τραίνα τα γυάλινα, πάντα γυάλινα. Οι ελιές για την Αθήνα. «Αντίο ! ΑΝΤΙΟ !» Άνθη, χόρτα. Σπίτια, ταρατσες. Θάλασσα. Ανοιχτά, ανοιχτά ! –Μουντά! Γανωμένα, λεκιασμένα, λερωμένα. Τοίχοι. Σταχτιά. Έπειτα κίτρινα. Οι ρεκλάμες, πορτόνι, Περαιάς. Το κόκκινο τραμ ---.

Α. ΠΑΛΛΗΣ

Τραγουδάκια για παιδιά

ΜΑΛΛΙΑΡΟΣ

«Έχουμε ένα σκύλο
 μάβρο μαλλιαρό
 κι αγαπάει να μπαίνει
 στο νερό.

Τι φωνές τι πήδους
 κάνει, σα με δει,
 πως στο χέρι παίρνω
 το ραβδί !

Το πετώ; Τεντώνει
 μια στιγμή τα αφτιά
 και σα σπίθα ρήχνει
 μια ματιά,

και με κρότο πέφτει
παφ! Μες στο νερό,
κι αψηλα τινάζει
τον αφρό.

Μες στα δυο πως λάμπει
μάτια του η χαρά
σα γυρνάει κουνώντας
την ουρά !

Το ραβδί πως δίνει
με την κεφαλή,
για να τον χαιδέψω,
χαμηλή

Κι όταν ναν το αρπάξει
πίσω προσπαθεί
πως και με λασπώνει...
να χαθεί !

ΚΑΝΑΡΗΣ

Όλη η βουλή των προεστών στο μόλο συναγμένη
είπε πως όξω στη στεριά τους Τούρκους θα προσμένει.
Τότε έβγαλα το φέσι
και να μιλήσω θάρρεψα προβάλλοντας στη μέση
«Τίποτα, αρχόντοι, δε φελάει, μονάχα το καράβι».
Σα μ' άκουσε ένα από τα τρανά καλπάκια μας, ανάβει
και το φαρμάκι χύνει
«Πιος είναι αφτός, και πως τον λεν, που συβουλές μας δίνει;
Να τα Ψαρά πως χάθηκαν. Κι εγώ φωτιά στο χέρι
πήρα και πέρα τράβηξα κατά της Χιός τα μέρη,
κι είπα από κει –δε βάσταξα- με χείλια πικραμένα
«Να ! πως με λεν εμένα!»

Τ. Κ. ΠΑΠΑΤΣΩΝΗΣ

Signifer Sanctus Michael (Σημειοδότης Αγ. Μιχαήλ)

Στο ημίφως κίτρινης λαμπάδας,
στο σκαμμένο βαθούλωμα Μοναστηριού,
ψηλά σε βράχον, η Αρχαγγελική Φτερούγα
του θανάτου ήρθε νανεμισθή.

Το σκοτεινό κελλί, με την αιώνια του φωτιά,
που περάσαμε ώρες χαρούμενης περισυλλογής,
σαν ο χιονιάς εμάνιαζε όξω,
-δε θα την ξαναδή:

Ημέρα οργής συνάρπασε τη φίλη μας,
κι' αναμένει την ύστατη κρίσην

εν μέσω αρνιών και κατσικιών,
μετά των άλλων αναπαυμένων.

Από σήμερα τα φυσήματα του Βορρηά,
στις βαθύτατες χαράδρες της Ομίχλης
δε θα τη συγκινούν ' τη χαλκίνη Σάλπιγγα
της Παρουσίας θαναμένη.

Στη Μεταμόρφωση των πλανωμένων ίσκιων,
στις βουνοκορφές με τα Κρινάκια και τις Ανεμώνες,
στους κορμούς σκοταδερών Ελάτων,
πτοημένοι, μαζί, δε θα σταθούμε.

Στη μάνητα του χαλαζιού, πλάι σ' ένα θάμνο,
δε θα καθήσουμε με το βιβλίο και με το πορτοκάλλι,
να διαβάσουμε με ηρωική κατάνυξη
το τραγούδι, La Belle Dame Sans Merci.

Τώρα θυμούμαι, πόσο νεκρικές,
πόσο ολομάραντες, τεφρές και νεκρικές,
στην ορεινή, την αψηλήν αυτή κοιλάδα
ήσαν οι Ανεμώνες.

Τώρα θυμούμαι, πόσο νεκρικό,
το σκιάφωτον υπήρξε του κελλιού αυτουνού,
μια χιονισμένη Καθαρή Δευτέρα,
στο πλευρό νεκρικών Καλογέρων.

Πάλλεται ακόμα ολόμαυρη και πλουμιστή
του τρομερού Αρχαγγέλου, που την συνεπιφέρει
η πελωρία θανατική Φτερούγα '
πάλλονται τα ολόμαυρά του μάτια.

Αρχάγγελος Θριαμβευτής!

Κί' οι πύλες του Άδη, τη στιγμήν αυτή,
που υποκύπτοντας στην ιερήν επιταγή,
συντάσω ύμνο επιθανάτιο,
τρίζουν, ανοιγόμενες ναν τη δεχτούν.

Νέους λειμώνες, φωτισμένους απ' Αστερισμούς
θα ιδή η πλανώμενη ψυχή της'
σε νύχτες σεληνόφωτες θα πλανηθή,
για πάντα πλέον.

Κι οι καταχνιές λίγων ωρών,
που επεράσαμε τρέμοντας μαζί,
θαν τη περιτριγυρίζουν ορμητικές,
για πάντα πλέον.

Pie` Jesu` Domine,
Dona eae requiem,
Sempiternam.-

Papatzoni Nobilissimus.

Beata Beatrix 1920

Είδα τη Βεατρίκη μου στο δρόμο, κι ευθύς ο δρόμος έγινε δρόμος ονείρου.
Αντιπαρήλθα πλάι της σα διαβάτης, και όλη η ψυχή μου άνθισε ως σε άνοιξη.
Χαθήκαμε κι οι δυό στην κίνηση της πόλης, αλλά πλούτισαν οι ανάμνησές μας
με την εικόνα του άλλου ζωντανή, και συντροφιά τα δυο του μάτια φωτοβόλα.
Στο πλάι μου, Φύλακες Αγγέλοι, αιωρούμενα τα βλέμματα της αγάπης.
Άστρα εξαιρετικά στ' ολόμαυρο Στερέωμα του γύρω μου κενού, έρημου
χώρου.

Μας εδάμασε και τους δυο το μυστήριο που καλύπτει την ψυχή του πλησίον.
Μας έφερε αντιμέτωπους, στο χάος του εγκόσμιου βίου, πρόσωπο προς
πρόσωπο.

Η κοινότατη γένηκε με μιας ζωή, για μας, θαύμα ονείρου.
Και τέφρα πολλή συγκάλυψε την πριν ανόητη φωτοχυσία.
Με μεγαλοπρέπειαν ανέτειλε για μας ο φλογερός Ήλιος των Μεσονυχτίων,
Που συγκρατεί στην αγκαλιά του όλα τα πλήθη των Αστερισμών
Του Στερεώματος,

και ουδέποτε αναζήτησε τον όλεθρό τους στη γαλανή εξαφάνιση.
Μας εσυγκάλυψαν μεμιας τα πυκνά νυχτερινά σύννεφα.
Επερπατήσαμε νυχτερινά σε δασώδη βουνά, σε συννεφίες μουντές, σα θεοί '
χανόνταν οι συνομιλίες μας σε αιώνιες εκτάσεις,
κινούσαμε το ενδιαφέρον όλης της πλάσης, αγαπημένοι καθώς διαβαίναμε.
Σκοπός κανένας ή επιθυμία δε μας οδηγούσε σ' αυτούς τους περιπάτους.
Ήταν η ξενοιασιά κι η αμεριμνησία των σκοτεινών κόσμων.
Η ευτυχία του μυστηρίου, που κρατώντας μας απ' το χέρι, μας οδηγούσε
Δε μας ετάρασσε η συνάντηση των ρυακιών, των πουλιών τα πετάγματα,
Ούτε το φύσημα των ανέμων, ούτε ο θόλος της υγρασίας.
Όλα ήσαν γοητεία, και δώρα ουράνια, και ανάπαυση παρά πολλή.
Αλλά ήρθε ο Χρόνος να σημάνει ο γήινος, με τους μεταλλικούς τους ήχους,
που, αυτοί, περνούνε αλάθητα, σα σφαίρες, τα διαστήματα
και φθάνουν ως εμάς. Ήρθαν τα ρόδινα σύννεφα της Αυγής.
Ήρθεν ο Ήλιος. Να βγαίνει από τη θάλασσα και να φωτίζει.
Ήρθεν η Μέρα. Και η σφραγίδα των πλανήσεών μας.
Και οι δρόμοι να πληθαίνουνε από κίνηση, περίσκεψη πολλή, ασχολίες
εγκόσμιες.

Μόνο προς την Ανάμνηση ανυψώνω τώρα τα χέρια ικετευτικά,
να μου χαρίζει κάποτε με όλη τη δύναμη τις στιγμές των ονείρων,
τώρα, που εφυγαδεύθηκαν, ίσως για πάντα, οι τέτοιες απέραντες νύχτες.

Adventus –Προ της ελεύσεως 1921

Αισθάνομαι κηλιδωμένος άνθρωπος να είμαι,
Μερόνυχτα να περπατώ έξω από Κάγκελα
Πλουσίου Περιβολιού με άνθη και στέρνες,

και να μη βλέπω να ξανοίγεται η Μεγάλη Πόρτα για να μπω.
 Και έχω μια κούραση, μόνο με την ανάμνηση
 της κακιάς πώχα ζήσει ως τα σήμερα ζωής!
 Και μια δυσθυμία γιατί μ' εμποδίζουν, τώρα που επιθύμησα,
 να ξαπλωθώ κάτου απ' τα φυλλώματα της ισκιερής Καλωσύνης.
 Και τα κουτά τα ζώα, Λαγοί και Νυχτερίδες,
 Κότες και Περιστερία, ελεύθερα γυρίζουν στους Θάμνους.
 Τραγουδάν τα Μελίσσια. Και τα Σαλιγκάρια,
 ύστερ' απ' τη βροχή, πηγαίνουν αμαξάδα Πασχαλιάτικη.
 Μονάχα εγώ, στα Κάγκελα, σα Λαθροθήρας, σα Ζητιάνος,
 Διωκόμενος απ' τους Περιβολάρηδες και τις κακές τις Υπερέτριες,
 Πλησιάζω να πεθάνω, στην υγρασία την πνιγερή
 Νυχτών ολόκληρων χειμωνιάτικων και στους παγερούς Βοριάδες.
 Ούτε να φύγω που ξαναμπορώ στην Πολιτεία του Θορύβου,
 που βλέπω την αγκάλη της Κακίας, σε θερμήν υποδοχή
 να μου ξανοίγεται. Αλλ' αηδία
 σφιχτά με περιζώνει, στο μόνο αντίκρουσμά της.
 Φωνάζω, φωνάζω, στο Κατώφλι της Οξώπορτας,
 φωνάζω σαν Ψευδοπροφήτης, καταφρονεμένος απ' όλους :
 τουλάχιστον στην Εκκλησίαν, ανοίχτε μου να διευθυνθώ,
 εκεί που δέχεσθε τους Πλανωμένους Αλήτες των Βουνών.
 Και δεν ακούγεται ευσπαλαχνία στη δεητική φωνή.
 Η Τιμωρία με κολαφίζει σα Χειμώνας χιονοδαρμένος,
 σαν ανυπόφορη Παγωνιά, δίχως φωτιά, δίχως οίκτο και συχώρεση.
 Πλησιάζουνε τα Χιονισμένα Χριστούγεννα,
 Ξεκρεμάνε τα Φλάουτα οι Ποιμένες, ξεσκονίζουνε τα Όργανα
 στις εκκλησιές, και οι Μάγοι νυχτοήμερα κοιτάζουν το Στερέωμα,
 του Νέου Μικρού Θεού το Άστρο ν' ανακαλύψουν.
 Μικρήν Αχτίδα ζωής και ζεστας, πίσωθε από Φράχτη,
 σαν Πυγολαμπίδα, σε βαθειά Μεσάνυχτα Αγρυπνίας,
 έφτασε ως εμένα. Μήπως έρθουν και για μένα
 οι Αγγέλοι, οι Επισκέφτες των χωριών, με τα χαρούμενα τα Κάλαντα;

Θ. ΝΤΟΡΡΟΣ

Κρεάτινα φαινόμενα σπουδαιότητας

Τα μάτια δείχνουνε πολύ τη φυλαγμένη θέληση
 που αναπαύεται στο ζεσταμένο το κορμί,
 ολοκάθαρα.
 Για κάτι έτοιμη.
 Δεν είν' ο τόπος που πηδά
 Τα ρούχα φρέσκα,
 Κρύβουν τη σάρκα πούχει συναίσθηση της ξυπνημένης
 κατοχής της,
 σα νάναι μια προέκταση του κεφαλιού...

Γί' αυτούς,
 οι μηχανές παίρνουν ψυχή,

ανθρώποι χάνουν τα δικά τους,
 γίνονται όλα σα δoσμένα στη ζωή τους,
 όπως τους δόθηκε το σώμα τους.
 Και όλα λειτουργούνε σαν αυτό
 κρυμμένα να μη φαίνονται οι ασχημιές.
 Αυτές δεν πρέπει ν' αναφέρονται.
 Κι από τον ίδιο να ξεχνιόνται.
 Σαν το σώμα του.
 Φροντίδες σ' ωρισμένες ώρες.
 Κι όταν χαθούνε όλα, δεν πρέπει να του φέρνουν λύπη,
 όπως δεν τον λυγίζει ταπεινά ο θάνατος...

Είν' η αξίωση
 το μόνο που κρατάει στη ζωή τέτοιους ανθρώπους,
 πούχει η πάστα τους ξαναγινή από το χρήμα.

Παρμένες όλες τους οι άλλες ιδιότητες.

N. PANTOS

Το τραγούδι των λιμενικών έργων

Είδα να ξεκοιλιάζουε τη θάλασσα
 κι η θάλασσα ανθρώπους να γεννάει
 αλλ' οι πόνοι δικοί τους
 δικοί τους και φριχτοί πολύ
 τους ένοιωσα από το θόρυβο των ψαριών
 και τη σιωπή των δουλευτάδων
 τους ένοιωσα
 από τις προσευκές τις σιδερένιες
 που τριγωνίζουε τον ουρανό
 - σε τρίγωνο μέσα δεν είναι και το μάτι του θεού;
 τους ένοιωσα από δεήσεις φωνών αντρών
 που καλούσανε σε πράξεις σαρκικές
 τους αγίους όλους κι εκείνη
 που σήμερα αν ζούσε – οι άλλοι
 που κάνουν προσευκές τις Κυριακές
 θα'χαν κάνει
 –εκεί φτάνει η ασέβειά τους
 μισ Παλαιστίνη.

Είδα ακόμα να σκάβουε τη θάλασσα
 πλημμυρώντας την
 με όγκους μπετόν
 -ο τετραγωνισμός του πόνου-
 εχτοπίζοντας έτσι το νερό
 που πίνουν αχόρταγα οι χρυσοθήρες
 του Σίτου του Ουώλ Στρήτ –
 ρουφούν το σκληρομένο κείνο υγρό

το ζεστό πάγο
 κιτριτισμένο απ' τα ούρα
 νεφρών
 που'χουν απάνθρωπα δουλέψει.

Όλα όμως εδώ δεν είν' χρυσά
 τίποτα δεν είν' εδώ χρυσό
 ναι ο ήλιος
 αλλά αυτός είν' μακριά
 η άμμος
 αλλά κι αυτή δεν τους ανήκει
 άλλα είν' τα χρώματα
 που βλέπει εδώ ο γιός του Νώε.

Γαλάζιος είν' ο ουρανός
 τι έχει κείνος να πονέσει;
 Μαύρη όμως είν' η γη
 απ' το κάρβουνο που ξεφορτώνουν
 μαύρα τα χείλη των ανθρώπων
 που ξεφορτώνουν τη μαύρη γη
 κι άμα τη νύχτα θα πλαγιάζουν
 για να κουραστούν με ηδονή
 μαύρα όλα μαύρα θά'ναι
 κι η καρδιά του αφέντη
 μες σε πάχος τυλιγμένη
 –το πάχος κρατάει τη ζέστη-
 άμα κυλάει σε μια Πακάρ
 μαύρη φαίνεται κι αυτή
 από τις διαταγές
 που τους άλλους ασπρίζει-
 κι εγώ την έχω δει
 μονάχα να διατάζει
 τρώγοντας με τη χαβάνα του
 τόσων άλλων τις ελπίδες-
 έφυγα – μ' είχε ξεκουφάνει
 ο θόρυβος του καπνού
 που βγαίνει από το στόμα του.

Αλλ' όπου και να πετούσα το μάτι μου
 άκουγα φωνές
 φωνές της φτώχειας που χτίζει λόφους
 καμωμένους για να ξεράσουνε βρωμόσπιτα
 πεταμένα τό'να πάνω στ' άλλο
 σα σε μπορντέλο-
 κει ζουν οι εργάτες ετούτου του τομέα
 των μεγάλων έργων του λιμανιού.

Αλλού άλλες φωνές-
 αποθήκες χαρακωμένες με δυνατές προσταγές
 φιλούν κορμιά που δεν τις θέλουν

και δρόμοι ηδονικές των έργων προεχτάσεις
 ρίχνονται μες στα καράβια
 όπου των εργατών τα ημίγυμνα κορμιά
 άμα ο ήλιος γλυκά τα θερμαίνει
 κουράζονται τις ώρες της ανάπαυσης
 ανάβοντας κεριά στην Αφροδίτη.

Φοβερή η εικόνα αυτή
 Όλες οι μαούνες που ξεχειλίζουνε τους πόθους
 Πνίγοντας τη θάλασσα
 που φεύγει αλλού μακριά από τους ανθρώπους
 γυρεύοντας εκεί τα κύματά της.
 Χτίζουν εδώ καινούργια γη
 τα θεμέλια του παρκέτου του διευθυντή
 και πολλών μετόχων διαφόρων εταιριών-
 τα σιδερένια δάση υψώνονται
 απαίσιο όμως είναι το κελάιδισμα
 των τόσων σφυριχτρών των φορτηγών.

Σαν τις γάτες της αυλής μου
 που τρελά κυνηγιούνται
 ψάχνουν δουλειές τ' αυτοκίνητα
 και τα τραγούδια τους
 όχι λιγότερο ερωτικά.

«Αγοράζετε βενζίνη Σελλ»
 γράφει σπίτι δωδέκατου τομέα
 είναι η γλώσσα που μιλούν εδώ
 η ποίηση του λιμανιού
 όπου δε φαίνεται η θάλασσα
 κι ακούγεται μονάχα να φλοισβίζουν τα σιλό
 είναι η ποίηση που αγαπώ
 που μου λέει όσα με συγκινούν
 είν' το τραγούδι των πόλεων
 όπου άνθρωποι βυζαίνουν γάλα συμπυκνωμένο
 μάνας
 που μονάχα Θεός μπορούσε να κάνει μητέρα.

A. ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ

Ισπαχάν

Καταιγίς οξυτάτης μορφής εσκέπασε τη χώρα. Βράχοι ωρυόμενοι επέπεσαν κατά των πλατυγύρων λιμνών και το πονεμένο ψάρι σύρθηκε ως το σταθμό των αναχωρητών. Εκεί δε βρέθηκε καμιά βοήθεια γιατί το βέλασμα των μεγαλοσαύρων εσκόρπισε τα φτερουγίσματά του κι από δω κι από κει και τα μανιτάρια παρεσιώπησαν τα πραγματικά γεγονότα στην περιιπτάμενη γαμήλιο πομπή των στεναγμών ενός νέου πλανήτου. Κατόπι δεν είχε τίποτε

την ίδια σημασία. Η ησυχία δεν υπήρχε ως οντότης πραγματική. Ο όλεθρος εξαλιναγωγείτο από καμήλους. Οι κρόταφοι των νεκρών ανθούσαν. Τα λίγα περιστέρια εκοπίαζαν γιατί ο πολτός της λίμνης είχε σχηματίσει διώρυγα στο στενότατο σημείο του περάσμάτος τους από χιλιόστομες ύβρεις καταπατημένες με γδούπο αλλοφροσύνης μανάδων και μικρών παιδιών ισχυοτέρων και από τα κόκαλα μιας νυχτερίδος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

A. ΓΕΝΙΚΑ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

Όπου δεν υπάρχει ένδειξη για τόπο, εννοείται : Αθήνα

- ΑΡΓΥΡΙΟΥ, ΑΛΕΞ. 1978. « Η επίδραση του Καβάφη στους ποιητές του Μεσοπολέμου (Σχεδιάσμα)», *Διαβάζω*, 78 : 114-121
- ΑΡΓΥΡΙΟΥ, ΑΛΕΞ. 1979. *Ποιητική Ανθολογία. Νεωτερικοί ποιητές του Μεσοπολέμου*
- ΑΡΓΥΡΙΟΥ, ΑΛΕΞ. 1990. «Στοιχεία και σημεία της νεωτερικής ποίησης», *Η Λέξη*, 99-100 : 686-699
- ΑΡΓΥΡΙΟΥ, ΑΛΕΞ. 1994. «Από την έμμετρη στην ελευθερόστιχη ποίηση», *Γράμματα και Τέχνες*, 72 : 1-6
- ΑΡΓΥΡΙΟΥ ΑΛΕΞ. 2002. *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου(1918-1940)*. Τόμος Α', Β'
- ΒΑΓΕΝΑΣ, ΝΑΣΟΣ. 1994. *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*
- ΒΑΓΕΝΑΣ, ΝΑΣΟΣ. 1986. *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*
- ΒΑΓΕΝΑΣ, ΝΑΣΟΣ (επιμ.). 1996. *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*. Ηράκλειο
- ΒΙΤΤΙ, ΜΑΡΙΟ. 1978. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*
- ΒΙΤΤΙ, ΜΑΡΙΟ. 1979. *Η γενιά του Τριάντα:Ιδεολογία και μορφή*
- BEATON, RODERICK. 1996. *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία : ποίηση και πεζογραφία.*
- ΒΟΓΙΑΤΖΟΓΛΟΥ, ΑΘΗΝΑ. 1995. «Ταξιδεύω με το Διόνυσο. Μια εισαγωγή στην ποιητική των Συνειδήσεων του Σικελιανού», *Μαντατοφόρος*, 39-40 : 97
- ΒΟΓΙΑΤΖΟΓΛΟΥ, ΑΘΗΝΑ. 1996. «Η προσωδιακή υπαναχώρηση του Σικελιανού». *Η ελευθέρωση των μορφών*. Ηράκλειο
- ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ, ΕΥΡ. 1990. «Προβλήματα ορολογίας και μεθόδου της νεοελληνικής μετρικής», *Μνήμη Σταμάτη Καρατζά*, : 417-435 Θεσσαλονίκη
- ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ, ΕΥΡ. 1990. «Νεοελληνικές Σπουδές : Τα έργα υποδομής και η θεωρητική ανάγκη τους», *Το Δέντρο*, 55 : 84-86
- ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ, ΕΥΡ. 1991. «Η μετρική θεωρία του Παλαμά». *Νεοελληνικά Μετρικά*. Ρέθυμνο
- ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ, ΕΥΡ. 1993. «Για το σύγχρονο ελληνικό ελεύθερο στίχο», *Ποίηση*, 1 : 105-140
- ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ,ΕΥΡ.1993β.«Ο«ελευθερωμένος δεκαπεντασύλλαβος» του Αλαφροϊσκιωτου», *Παλίμψηστον*, 12 : 205-222
- ΓΚΡΕΚΟΥ, ΑΓΟΡΗ. 2000. *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη : 1833-1933*
- ΓΚΡΕΚΟΥ, ΑΓΟΡΗ. 2002. «Ο συμβολισμός. Μια ανακεφαλαίωση», *Ποίηση*,20 : 187-201

- ΔΑΛΛΑΣ, Γ. 1986. «Το Φως που καίει. Η γένεση ενός ποιήματος και μιας ποιητικής. Τα στάδια δημιουργίας και η πνευματική ταυτότητα του έργου», *Ο Πολίτης*, 71 : 36-54
- ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΑΚΗ, ΝΑΤΑΛΙΑ. 1991. «Ο διασκελισμός στον Ερωτόκριτο». *Νεοελληνικά Μετρικά*. Επιμ. Ν. Βαγενάς. Ρέθυμνο
- ΔΗΜΑΡΑΣ, Κ. Θ. 1974. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*
- GASPAROV, M. L. 1996. *A History of European Versification*, trsl. G. S. Smith and M. Tarlinskaja. Oxford
- ΙΑΚΟΒΣΟΝ, ΡΟΜΑΝ. 1998. *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*. Μτφρ. Άρης Μπερλής
- ΘΕΟΤΟΚΑΣ, Γ. 1979. *Ελεύθερο Πνεύμα*. επιμ. Κ. Θ. Δημαράς
- ΚΑΡΑΝΤΩΝΗΣ, ΑΝΤΡ. 1976. *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση. Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση*
- ΚΑΡΑΝΤΩΝΗΣ, ΑΝΤΡ. 1931. *Ο ποιητής Γ. Σεφέρης*.
- ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ, ΑΝΝΑ. 1987. «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα», *Παλίμψηστον* 5 : 159-184
- ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ, ΑΝΝΑ. 1991. «Σημειώσεις για τη στιχουργία του Προλόγου στη Ζωή», *Αριάδνη* 5 : 447-454
- ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ, ΑΝΝΑ. 1996. «Ο Παλαμάς και η πεζόμορφη ποίηση». *Η ελευθέρωση των μορφών*. Ηράκλειο
- ΚΕΧΑΓΙΑ-ΛΥΠΟΥΡΛΗ, ΑΓΛΑΙΑ. 1979. «Γράμματα του Marinetti στον Αλκ. Γιαννόπουλο (1916-1920 ;)», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, τόμος 18 : 127-158
- ΚΕΧΑΓΙΟΓΛΟΥ, Γ. 1977-8. «Κ. Π. Καβάφη, «Η Συνάντησις των Φωνηέντων εν τη Προσωδία»: παρουσίαση και σχολιασμός του ανέκδοτου πεζού κειμένου», *Ελληνικά*, 2 : 353-382
- ΚΟΝΔΥΛΗΣ, ΠΑΝ. 1991. *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή κι από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*
- MACKRIDGE, PETER. 1990. "Versification and signification in Cavafy", μτφρ. Λ. Καφετάκης, *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, 2 : 125-143
- MARCCHESELLI – LOUKAS, LUCIA. 1996. «Ρυθμικές αναζητήσεις του Σεφέρη από τη Στροφή στη Γυμνοπαιδεία», *Η ελευθέρωση των μορφών*. Ηράκλειο
- ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗΣ, Π. 1984. «Ο Κωστής Παλαμάς για τον Τ. Κ. Παπατσώνη (Το χρονικό μιας έρευνας με γνωστά και με ανέκδοτα κείμενα)». *Νεοελληνικά. Μελέτες και άρθρα*. Τόμος Β'
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ, Γ. 1979. *Ποιητική Ανθολογία. Ρομαντικοί. Εποχή Παλαμά. Μεταπαλαμικοί*
- ΝΤΟΥΝΙΑ, ΧΡΙΣΤΙΝΑ. 1996. *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*.
- ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ, ΧΡΗΣΤΟΣ. 1980. *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*
- PERI, MASSIMO. 1990. «Ανανέωση και παράδοση στα ρυθμικά-συντακτικά σχήματα του Καρυωτάκη», *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη*, Πρέβεζα
- PERI, MASSIMO. 1991. «Ο «πολύτροπος στίχος» του Παλαμά». *Νεοελληνικά Μετρικά*. Επιμ. Ν. Βαγενάς. Ρέθυμνο

- PERI, MASSIMO. 1996. « Ο «πολύτροπος σίχος» του Παλαμά». *Νεοελληνικά Μετρικά*. Επιμ. Ν. Βαγενάς. Ρέθυμνο
- ΠΛΑΚΑΣ, ΔΗΜ. 1986. «Ο Φουτουρισμός στην Ελλάδα», *Διαβάζω*, 141 : 13-20
- ΠΟΛΙΤΗΣ, Λ. 1973;. *Μετρικά. Η μετρική του Παλαμά. Νεοελληνικά σονέτα. Ο δεκαπεντασύλλαβος του Ερωτικού Λόγου*. Θεσσαλονίκη
- ΡΟΝΤΑΝΙ, FILIPPO MARIA. 1991. « Η μετρική του Καβάφη», μετφρ. Σ. Τριβυζάς, *Επτά δοκίμια και μελέτες για τον Καβάφη*. Πρόλογος Γ. Π. Σαββίδη. Εισαγωγή Μ. Ρερί
- ΣΟΥΛΟΓΙΑΝΝΗΣ, Θ. 1983. «Κωστής Παλαμάς και Κωνσταντίνος Καβάφης. Διαμάχη και οπαδοί. Ένα χρονικό». *Διαβάζω*, 78 : 50-55
- ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ, Κ. 1980. *Ποιητική Ανθολογία. Η ανανεωμένη παράδοση*.
- ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ, Κ. 1990. «Η μαρτυρία της μορφής στην ποίηση του Καρυωτάκη», *Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη*. Επιμ. Μ. Μελισσαράτου Πρέβεζα
- ΦΙΛΙΠΠΙΔΗΣ, ΣΤΑΜ. 1984. «Θέσεις για την τελετουργία στην ποίηση», *Πρακτικά Πέμπτου Συμποσίου Ποίησης. Κοινωνία και ποίηση* : 61-73
- ΦΩΚΑΣ, Ν. 1976. «Τ. Κ. Παπατσώνης, ένας καταραμένος ποιητής», *Τιμή στον Τ. Κ. Παπατσώνη για τα ογδοντάχρονά του. Τετράδια Ευθύνης*, 1 : 59-71
- SCOTT, CLIVE. 1990. *Vers libre :the emergence of free verse in France 1886-1914*. Oxford
- THIEME, HUGO. 1971. *Essai sur l' histoire du vers francais*. New York
- HARTMAN, CHARLES. c1980. *Free Verse, An essay on Prosody*. Princeton, N. Jersey

B. ΠΡΩΤΟΓΕΝΗ ΛΗΜΜΑΤΑ

- ΑΓΡΑΣ, Τ. 1921. « Θρασύβουλος Σταύρου (Μελικέρτης), *Δρόμοι και μονοπάτια*, ποιήματα. Σμύρνη, 1921», *Δελτίο Εκπαιδευτικού Ομίλου*, 1-4 : 248-249
- ΑΓΡΑΣ, Τ. 1924. «Ο Moreas και ο συμβολισμός», *Τα Νέα Γράμματα*, 1 : 23-25
- ΑΓΡΑΣ, Τ. « Πεζός λόγος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 19, 839γ'-840γ'
- ΑΓΡΑΣ, Τ. 1930. «Εχρεωκόπησεν η ποίηση;», *Νέα Εστία*, 90, 91 : 964-968, 1027-1032
- ΑΓΡΑΣ, Τ. 1933. «Αριστομένης Προβελέγγιος. Ο τελευταίος ρωμαντικός»
- ΑΓΡΑΣ, Τ. 1933. «Ι . Μ. Παναγιωτόπουλος», *Κύκλος*, 5 : 225-226
- ΑΓΡΑΣ, Τ. 1939. «Δημοτική γλώσσα και ποίηση», *Νέα Εστία*, 309 : 1438-1439
- ΑΓΡΑΣ, Τ. 1942. «Ο δημιουργός [Γρυπάρης]. Γλωσσική συμβολή-Το επίθετο-Τεχνολογικά- Στιχουργικά», *Νέα Εστία*, 362 : 556
- ΑΓΡΑΣ, Τ. 1979. «Καρυωτάκης», *Κ. Γ. Καρυωτάκης Ποιήματα και πεζά*, επιμ. Γ. Π. Σαββίδη
- ΒΟΥΤΙΕΡΙΔΗΣ, ΗΛ. 1976. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*
- ΓΙΟΚΑΡΙΝΗΣ, Ν. 1927. «Γράμματα από το Παρίσι. Με τον κ. Παύλον Βαλερύ», *Πρωία* : 1-2

- DE REGNIER, HENRI. 1900. «Ποιηταί της σήμερον και ποίησις της αύριον» [ανυπόγραφη μτφ.], *Το Περιοδικόν μας*, 12 : VIII. 15 : 46-50
- ΔΗΜΑΚΗΣ, ΜΗΝΑΣ. 1938. «Η κριτική του βιβλίου», *Κρητικές Σελίδες*, 4-6 : 250-254
- ΔΗΜΑΚΗΣ, ΜΗΝΑΣ. 1972. «Μια αντιπροσωπευτική φωνή των χρόνων μας. Η ποίηση του Σεφέρη», *Νέα Εστία*, 1087 : 1422-1431
- ΔΙΚΤΑΙΟΣ, ΑΡΗΣ. 1962. *Η ελληνική ποίηση της τελευταίας τριακονταετίας*.
- ELIOT, T. S. 1984. « Σκέψεις για τον ελεύθερο στίχο», μτφρ. Α. Ζέρβας, *Σπείρα*, 1
- ΕΛΥΤΗΣ, ΟΔ. 1974. *Ανοιχτά Χαρτιά*.
- ΕΠΙΣΚΟΠΟΠΟΥΛΟΣ, ΝΙΚ. 1902. «[Gabriele d' Annunzio] Φραγκίσκα η εξ Αριμίνιου», *Παναθήναια*, 4
- GOURMONT, REMY DE. 1928. «Ο ελεύθερος στίχος», μτφρ. Α. Δ. Παπαδήμας, *Λογοτεχνικό Περιοδικό Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας*, 125, 130 : 3, 7-8
- GRIFFIN FRANCIS-VIELE. 1906. «[Ο ελεύθερος στίχος]», μτφρ. Κ. , *Παναθήναια*, III : 15
- ΖΕΡΒΟΣ, ΙΩΑΝ. 1932. «Ιωβ, το βιβλικό ποίημα, μετάφραση του κ. Κ. Φριλίγγου», *Κύκλος*, 3 : 141-143
- ΘΡΥΛΟΣ, ΑΛΚΗΣ. 1916. « Ο Πρωτομάστορας», *Ο Νουμάς*, 584 : 26-28
- ΘΡΥΛΟΣ, ΑΛΚΗΣ. 1931. «Η αγνή ποίηση. Γ. Σεφέρη «Στροφές»», *Νέα Εστία*, 1087 : 1560-1562
- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ, Γ. 1940. «Παράδοση και μοντερνισμός. Η «Γυμνή ποίηση» του κ. Παντελή Πρεβελάκη», *Πνευματική Ζωή*, 63 : 104-106
- ΚΑΒΑΦΗΣ, Κ. Π. 1982. *Πεζά*
- ΚΑΛΑΣ, ΝΙΚΟΛΑΣ. 1982. «[Περί Καβάφη. Απάντηση στον Αναστάσιο Δρίβα]». *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*. Θεώρηση-επιμέλεια Αλ. Αργυρίου
- ΚΑΡΑΝΤΩΝΗΣ, ΑΝΤΡ. 1932. «Οι χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης», *Δελτίο κριτικής* : V-VI
- ΚΑΡΑΝΤΩΝΗΣ, ΑΝΤΡ. 1933. «Ένας υπερμοντέρνος λόγιος», *Ιδέα*, 8 : 120-126
- ΚΑΡΑΝΤΩΝΗΣ, ΑΝΤΡ. 1953. «Ο Αλμπέρ Τιμπωντέ και ο Πωλ Βαλερύ για τον γαλλικό συμβολισμό», *Νέα Εστία*, 635 : 173-181
- ΚΟΡΔΑΤΟΣ, Γ. 1962. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (Από το 1453 ως το 1961)*
- ΚΟΤΖΙΟΥΛΑΣ, Γ. 1950. «Πού τραβάει η ποίηση; Μελέτη», *Νέος Νουμάς*, 5 : 14-22
- ΛΑΜΠΕΛΕΤ, Γ. 1932. *Η γένεσις της ομοιοκαταληξίας εις την ποίησιν και η σχέσις αυτής προς την μουσικήν*
- ΛΕΚΑΤΣΑΣ, ΠΑΝ. 1934. « Συνθετικά ποιήματα και «μοντέρνοι» ποιητές», *Ιδέα*, 15 : 153-160
- ΞΥΔΗΣ, Θ. 1944. «Ο «Πρόλογος στη Ζωή του Άγγελου Σικελιανού», *Τα Νέα Γράμματα*, 3 : 185-214
- ΞΥΔΗΣ, Θ. 1966. «Η πρώτη ποιητική δημιουργία του Σικελιανού», *Νέα Εστία*, 936 : 916-924
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Η ποίησίς μας», «Σκριπ», *Άπαντα*, τ. 6 : 196
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου [Πρόλογος]», *Άπαντα*, τ. 3 : 300-301

- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Το τραγούδι του Πάλλη. Το πρόγραμμα κάποιας κριτικής», *Άπαντα*, τ. 8 : 38-40
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Ο ποιητής Rene Arcos», *Άπαντα*, τ. 8 : 89,91
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Ο ποιητής και ο κριτικός. Ζ' Το τέλος», *Άπαντα*, τ. 10 : 459-462
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Ξεφυλλίζοντας ένα βιβλίο στίχων», *Άπαντα*, τ. 8 : 412-413
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Σημείωμα», Emile Verhaeren, *Η Ελένη της Σπάρτης*. Λυρική τραγωδία με 4 μέρη φερμένη στον ελληνικό στίχο από τον Κ. Παλαμά», *Άπαντα*, τ. 11 : 492
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69 «Πρόλογος, Γεώργιος Αθάνας», *Άπαντα*, τ. 14 : 473-474
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Στο γύρισμα της ρίμας», *Άπαντα*, τ. 12 : 304-308
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Οι νέοι», *Άπαντα*, τ. 13 : 22-23
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Ο στίχος», *Άπαντα*, τ. 13 : 112-126
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Για την ιδέα του «Τάφου». Από την αφορμή μιας μετάφρασης», *Άπαντα*, τ. 10 : 553-554
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. « «Η Στροφή». [Ένα γράμμα του Κ. Παλαμά]», *Νέα Εστία*, τχ. 1087 : 1562-1564
- ΠΑΛΑΜΑΣ, Κ. 1966-69. «Πρόλογος», [απόσπασμα από επιστολή], Jeannette Loverdo, *Άπαντα*, τ. 14 : 547
- ΠΑΛΑΜΑΣ, ΛΕΑΝΔΡΟΣ. 1916. «Αριστομένους Προβελεγγίου, *Ποιήματα*», *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, τόμος 5 : 311-313
- ΠΑΛΑΜΑΣ, ΛΕΑΝΔΡΟΣ. 1920. «Ο ποιητής Ι. Ν. Γρυπάρης», *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, τόμος 8 : 1-18
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ι. Μ. 1938. «Μετρικά μελετήματα [φωτοτυπία από εφημερίδα] VIII. 29
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ι. Μ. 1947. «Ο λεύτερος στίχος», *Γράμματα*, 1 : 34-35
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ι. Μ. 1950. «Η πορεία του λυρικού λόγου», *Νέα Εστία*, 563 : 36-59
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Μ. 1938. « Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 72 : 5-14
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Μ. 1939. « Γιάννη Σαραλή: «Νεοελληνική Μετρική»», *Νέα Εστία*, 304 : 1148-1149
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Μ. 1939. «Γιώργου Γεραλή : «Κύκνοι στο λυκόφως», *Νέα Εστία*, 308 : 1429-1430
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ, Μ. 1940. «Γιώργου Σαραντάρη : «Στους φίλους μιας άλλης χαράς»», *Νέα Εστία*, 326 : 904-906
- ΠΑΠΑΤΣΩΝΗΣ, ΤΑΚΗΣ. 1942. «[Σημείωμα στη μετάφραση] Paul Claudel, *Στίχοι εξορίας (Vers d' exil)*», *Πειραϊκά Γράμματα*, 3 : 113-119
- ΠΑΡΑΣΧΟΣ, ΚΛ. 1953. «Ο Συμβολισμός (Τα αιτήματά του-Η πορεία του-Η σημασία του)», *Νέα Εστία*, 635 : 26-35
- ΠΑΣΧΑΛΗΣ, ΣΤΡ. 1992. «Επιστροφή στην παραδοσιακή ποίηση», *Το Βήμα*, VI : 19
- ΠΟΛΙΤΗΣ, ΛΙΝΟΣ. «Ελεύθερος στίχος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 9 : 933β'
- ΠΟΡΙΩΤΗΣ, ΝΙΚ. 1931. «Στίχος», *Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ελευθερουδάκη*, τ.11 : 791^α-β'

- POUND, EZRA. 1987. «Μια ανασκόπηση», μτφρ. Γ. Μπλάνας, *Διαβάζω*, 178 : 21-28
- ΡΙΤΣΩΝΗΣ, Κ. 1989. «[Αμφισβήτηση των μετρικών απόψεων του Ζήσιμου Λορεντζάτου για τον Καρυωτάκη]», *Ανακύκληση*, 21 : 143
- ROUSSEL, LOUIS. 1924. "Vers libres", *Libre*, 19 : 146-147
- ROUSSEL, LOUIS. 1924. "Le vers libre", *Libre*, 20 : 158-159
- ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Γ. Π. 1972. «Τάνκα και χάικου ή τα νυχτογιασεμιά», *Το Βήμα*, IX. : 2
- ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ, Χ. 1986. «Η μοντέρνα ποίηση. Προσδιορισμοί και οριοθετήσεις», *Τα Εκπαιδευτικά*, 5 : 75-93
- ΣΠΑΤΑΛΑΣ, ΓΕΡ. 1919. «Για τον εντεκασύλλαβο», *Βωμός*, 9, 10 : 105-107
- ΤΣΑΤΣΟΣ, ΚΩΝ. 1939. «[Ο ποιητής Δ. Ι. Αντωνίου]», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 9
- ΤΣΙΡΙΜΩΚΟΣ, Μ. 1934. «Τέχνη Ποιητική», *Μηνιαίος Νέος Κόσμος*, 6, 7 : 37-60, 37-88
- ΧΑΓΕΡ-ΜΠΟΥΦΙΔΗΣ, Ν. 1918. «Πρόλογος». *Τραγούδια σε μοντέρνους σκοπούς*
- ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, ΔΗΜ. 1900. «Η επανάσταση των λέξεων», *Το Περιοδικόν μας*, 23 : 311-317
- ΨΑΛΤΗΡΑΣ, Π. 1929. «Τι πιστεύω:», *Η μυστική φωνή*. Ποιήματα : 3-5
- ΨΥΧΑΡΗΣ, Γ. 1892. «Φιλολογική επιστολή. Εν Παρισίοις τη 29 Δεκεμβρίου 1892», *Ακρόπολις*, XII : 29
- ΨΥΧΑΡΗΣ, Γ. 1899. «Επιστολή 158 (140), 25 Ιουλίου 1899», *Γιάννη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη, Αλληλογραφία* : 163-165
- ΨΥΧΑΡΗΣ, Γ. 1899. «Επιστολή 160 (142), 26 Ιουλίου 1899», ό. π. : 167-169
- ΨΥΧΑΡΗΣ, Γ. 1899. «Επιστολή 163 (146), 29 Ιουλίου 1899, ό. π. : 174-175
- ΨΥΧΑΡΗΣ, Γ. 1899. «Επιστολή 166 (149), 31 Ιουλίου 1899, ό. π. : 178-182
- ΨΥΧΑΡΗΣ, Γ. 1899. «Επιστολή 167 (150), 1 Αυγούστου 1899, ό. π. : 183-186
- ΨΥΧΑΡΗΣ, Γ. 1899. «Επιστολή 168 (151), 1 Αυγούστου 1899, ό. π. : 189-191
- ΨΥΧΑΡΗΣ, Γ. 1899. «Επιστολή 169 (152), 2 Αυγούστου 1899, ό. π. : 191-192