

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

ΔΑΝΤΙΚΑ ΤΡΙΣΤΙΚΑ «ΛΥΡΙΚΟΣΑΤΥΡΙΚΗΣ ΧΡΟΙΑΣ»,
 «ΣΤΟΧΑΣΤΙΚΕΣ ΓΕΝΙΚΟΤΗΤΕΣ
 ΚΑΙ ΥΠΟΝΟΗΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ».
 Η ΣΑΤΙΡΑ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ
 ΣΤΑ ΣΑΤΙΡΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΜΑΤΑ ΤΟΥ Κ. ΠΑΛΑΜΑ

Ἡ διερεύνηση τῆς εἰδολογικῆς ὕφης καὶ τῆς λειτουργίας τῆς σάτιρας ἀποτελεῖ ἓνα ἄκρως ἐνδιαφέρον ζήτημα στὸ πεδίο τῆς θεωρίας καὶ τῆς ἱστορίας τῶν λογοτεχνικῶν εἰδῶν ὅσοι ἐντούτοις ἐπιχείρησαν νὰ ἀπαντήσουν στὸ φαινομενικὰ ἀπλὸ ἐρώτημα, ποῖα εἶναι ἡ εἰδολογικὴ ταυτότητα τῆς σάτιρας, βρέθηκαν μπροστὰ σὲ μιὰ πολὺ ρευστὴ κατάσταση πραγμάτων, πού συνοψίζει εὐλόγα ὁ Alastair Fowler παρατηρώντας ὅτι ἡ σάτιρα «εἶναι ὁ πλέον προβληματικὸς τρόπος γιὰ ὅποιον ἀσχολεῖται μὲ τὶς ταξινομήσεις, καθὼς φαίνεται νὰ μὴν ἀντιστοιχεῖ ποτὲ μὲ ὁποιοδήποτε εἶδος»¹.

Ἡ σάτιρα μπορεῖ λοιπὸν νὰ θεωρηθεῖ λογοτεχνικὸ εἶδος μὲ ὀρισμένη (ἱστορικὴ) ταυτότητα, ἢ μιὰ γενικότερη κατηγορία, ἓνας τύπος λόγου γιὰ παράδειγμα ἢ ἓνας τρόπος, πού μποροῦμε νὰ συναντήσουμε λίγο ὡς πολὺ παντοῦ, σὲ κάθε εἶδος κείμενο (λογοτεχνικὸ ἢ μὴ), ἢ μὲ τρόπο συνδυαστικὸ (ἀπὸ ἱστορικὴ καὶ θεωρητικὴ ἀποψη), νὰ θεωρηθεῖ εἶδος πού ὑπόκειται σὲ λειτουργικοὺς μετασχηματισμοὺς ἀνάλογα μὲ τὴ δε-

σπόζουσα τοῦ ἐκάστοτε αἰσθητικοῦ, εἰδολογικοῦ καὶ λογοτεχνικοῦ συστήματος καὶ ἀνάλογα ἀσφαλῶς μὲ τὰ ἐκάστοτε ἱστορικο-κοινωνικὰ καὶ πολιτισμικὰ συμφραζόμενα; Πῶς μποροῦμε νὰ ὀρίσουμε τὴ σάτιρα, ἢ ἀκριβέστερα νὰ ἀναλύσουμε τοὺς δρους ἐκείνους μὲ τοὺς ὁποίους ἓνας εἰδολογικὸς ὀρισμὸς τῆς θὰ ἦταν ἐφικτός²;

Οἱ ἀντιλήψεις καὶ ὀρισμοὶ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα μέχρι τὸν νεοκλασικισμό τοῦ N. Boileau, τοῦ René Rapin, τοῦ John Dryden, τοῦ Abbé Batteux, καὶ τὸ αἰσθητικὸ σύστημα τοῦ Fr. Schiller, καὶ ἀπὸ ἐκεῖ μέχρι τὸν 20ὸ αἰῶνα, τοποθετοῦν τὸ εἰδολογικὸ στίγμα τῆς σάτιρας, σ' ἓναν ἄξονα μὲ δύο ὀριακὰ σημεῖα: ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ βρίσκεται ἡ ἐκδοχὴ τῆς ποικιλίας (*satura*) μορφολογικῶν καὶ θεματικῶν συστατικῶν, μὲ τὴν (προαιρετικὴ) προσθήκη (ρητῶς ἢ ἐμμέσως διατυπωμένης) τῆς καλλιτεχνικῆς ἐνότητας τῶν συστατικῶν αὐτῶν ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὸ ζήτημα τοῦ ἐξω-κειμενικοῦ στόχου τῆς, εἰδικότερα τοῦ κριτικοῦ περιεχομένου τῆς λειτουργίας, πού τὴν χαρακτηρίζει, ἀνεπτυγμένη εἴτε σὲ μιὰ ἠθικὴ/διορθωτικὴ εἴτε σὲ μιὰ καθαρὰ ἐπιθετικὴ διάσταση. Ἡ κειμενικὴ-εἰδολογικὴ ποικιλία τῆς σάτιρας καὶ ἡ κριτικοῦ περιεχομένου λειτουργία τῆς, ἀλληλοσυμπληρούμενες ἢ ἀλληλοαποκλειόμενες, ὑπακούουν ἢ καθεμία σὲ διαφορετικὴ λογικὴ.

Ἡ κριτικὴ λειτουργία ἀποδίδει τὴ σχέση τῆς σάτιρας μὲ τὴν πραγματικότητα καὶ τὸν ἀνθρωπογνωστικὸ στόχο τῆς. Ἡ σάτιρα εἶναι ἐπικεντρωμένη στὴν κριτικὴ ἀναπαράσταση προσώπων καὶ καταστάσεων, οἰκείων στοὺς ἀποδέκτες στοὺς ὁποίους ἀπευθύνεται, λόγῳ τοῦ ὅτι τὰ

2. Γιὰ τὸ πλαίσιο πού ὀρίζει τὴ διερεύνηση τῆς εἰδολογικῆς ταυτότητας καὶ λειτουργίας τῆς σάτιρας, βλ. ἀναλυτικὰ τὴν ἐργασία μου «Ἡ σάτιρα: ἓνας εἰδολογικὸς χαμαιλέων», ἡ δημοσίευση τῆς ὁποίας ἐπίκειται στὸ περιοδικὸ τῆς Ἑλληνικῆς Ἑταιρείας Γενικῆς καὶ Συγκριτικῆς Γραμματολογίας, *Σύγκριση / Comparaison*. Ἀνάμεσα στὴν πλούσια σύγχρονη βιβλιογραφία γιὰ τὴ γενικὴ θεωρία τῆς σάτιρας, βλ. ἰδιαίτερα: N. Frye, *Ἀνατομία τῆς Κριτικῆς. Τέσσερα δοκίμια* (1957), μετάφρ.: Μαριζέτα Γεωργουλέα· εἰσαγ.: Ζ. Ι. Σιαφλέκης, Ἀθήνα, Gutenberg, 1996, σσ. 224-242· G. Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton University Press, 1962· A. Kernan, *The Plot of the Satire*, New Haven, Yale University Press, 1965· ἀπὸ τὶς πρὸςφατες συμβολές, βλ. ἰδιαίτερα: D. Griffin, *Satire. A Critical Reintroduction*, The University Press of Kentucky, 1994.

1. Al. Fowler, *Kinds of Literature*, Καμπριτζ, Harvard University Press, 1982, σ. 110.

πρόσωπα αυτά και οι καταστάσεις ανήκουν στη ζώνη οικειότητας των αποδεκτών, ανήκουν στον κόσμο τους και τον τροφοδοτούν με «ύλικό», υπόκεινται κατά συνέπεια σε αποκωδικοποίηση και έρμηνεια. Το κριτικό αυτό ήθος της σάτιρας συγκρούεται με ότιδήποτε απειλεί φανερά ή καλυμμένα να ακινητοποιήσει τη ζωντανή ανθρώπινη συνείδηση σε στεγανά και καλούπια, επιδιώκοντας να υπερασπιστεί τον άνθρωπο εντός του κάθε φορά πολιτικο-κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου του βίου του, απέναντι δηλαδή στην υποκρισία, τη διαστροφή, την εκμετάλλευση, τη δημοκρατία, τις προλήψεις, την ήλιθιότητα, διατρέχοντας άφοβα το δημόσιο και τον ιδιωτικό χώρο, και να καταστήσει έφικτη μιὰ ανθρωπογνωστικού περιεχόμενου «διόρθωση», με το να επαναφέρει στην ημερήσια διάταξη την απωλεσθεϊσα εμπιστοσύνη στον κοινωνικό διάλογο, να ενισχύσει τον στοχασμό και τον αναστοχασμό και να επανενεργοποιήσει διασαλευμένους άρμους κοινωνικής συνοχής, δίνοντάς τους ανθρώπινο πρόσωπο και όχι άφηρημένο θεσμικό κύρος.

Έτσι, ενώ η λειτουργία (το ένα πρόσωπο) παρουσιάζει συμπαγή και άδιαμφισβήτητο χαρακτήρα και μπορεί να σηκώσει από μόνη της το βάρος του όρισμού της σάτιρας, τα χαρακτηριστικά της ένδοκειμενικής οργάνωσής της (το άλλο πρόσωπο) παρουσιάζουν ύψηλο βαθμό έτερογένειας, και τούτο επειδή δεν φαίνεται να υπάρχουν κάποια θεματικά, αφηγηματικά ή μορφικά συστατικά, στενά κατά το μάλλον ή ήττον, συνδεδεμένα με τη σάτιρα και ικανά να συνδράμουν επί της ουσίας στη διατύπωση έπαρκους όρισμού, καθώς σατιρικά μπορούν ως γνωστόν αυτόνοτητα να θεωρηθούν όλα σχεδόν τα γνωστά λογοτεχνικά είδη (σατιρικό μυθιστόρημα, σατιρικό έπος, σατιρικό σονέτο, κλπ).

Αυτό σημαίνει ότι συγγραφείς και θεωρητικοί των ειδών οικειοποιούνται ένδοκειμενικά (θεματικά, αφηγηματικά και μορφικά) το ήθος της σάτιρας για τις ανάγκες υπαρχόντων ειδών· είναι δέ πιθανόν να συγκροτούν με αυτόν τον τρόπο (ό καθένας από τη δική του όπτική γωνία: πρωτογενώς οι συγγραφείς, δευτερογενώς, παράγοντας δηλαδή νέα ειδολογικά όνόματα, οι θεωρητικοί) νέα δεδομένα στο έσωτερικό των ειδών, νέα δηλαδή υπο-είδη (το σατιρικό π.χ. μυθιστόρημα εν αναφορᾷ προς το μυθιστορηματικό είδος), τα όποια με τη σειρά τους δημιουργούν

τον ειδολογικό τους κανόνα, υποκείμενο σε τροποποίηση, όταν έμφανιστούν άλλα υπο-είδη, κ.ο.κ.

Το ζήτημα μ' άλλα λόγια που τίθεται από τους όρισμούς, σε ιστορική διάσταση, άφορα στο τί ακριβώς συμβαίνει με το κριτικό ήθος της σάτιρας: Τί καταστάσεις δημιουργεί ή σάτιρα «είσαγόμενη» σε ποικίλα λογοτεχνικά είδη; Πώς το σταθερά παρόν κριτικό ήθος της (χωρίς αυτό δὲν τίθεται θέμα σάτιρας) διαπλέκεται στους ιστούς λογοτεχνικών ειδών και τί άποτελέσματα έχει αυτή ή διαπλοκή; Πόσο άφομοιώνεται, αν άφομοιώνεται, το ήθος της σάτιρας και ποιές νέες ειδολογικές καταστάσεις δημιουργεί;

Αυτό λοιπόν το σατιρικό ήθος απέναντι στις μορφικές ή μορφοποιητικές «προκλήσεις» των ποικίλων λογοτεχνικών ειδών, όρίζει το θεωρητικό, ιστορικό και κριτικό πλαίσιο της παρούσας ανακρίνωσης ή όποια εξειδικεύει το στόχο της στη διερεύνηση του ειδικού βάρους των Σατιρικών Γυμνασμάτων του Παλαμά. Στα ποιήματα αυτά το σατιρικό ήθος συνυφαίνεται με ύψηλών προδιαγραφών καλλιτεχνική έπεξεργασία, τόσο σε επίπεδο στίχου όσο και σε επίπεδο συνθετικού έργου, συμβάλλοντας άποφασιστικά στην ειδολογική διαμόρφωση της σάτιρας στη νεοελληνική ποίηση, καθώς ή αντίληψη που όργανώνει τα Σ.Γ. άποτελεί συνέχεια του τρόπου με τον όποιο ό Δ. Σολωμός είχε εντάξει τη σάτιρα στο συνθετικό έργο του χειρογράφου Ζ11 (1833-1834), συνδυάζοντάς την με «λυρικά μέρη»³ από την άλλη πλευρά, ή συνδυαστική απόβλεψη των Σ.Γ. διαφοροποιείται ριζικά από τις περιοριστικές έκδοχές της σάτιρας, όπως αυτές έμφανίζονται στη διάρκεια του νεοελληνικού 19ου αιώνα (βλ. έδῶ παρακάτω).

* * * * *

Χρειάζεται έξαρχής να διευκρινήσω ότι για τις ανάγκες της εργασίας μου, προϋποθέτω τις παρατηρήσεις του ίδιου του Παλαμά για τα

3. Για το συνδυασμό των όκτώ μερών του χειρογράφου Ζ11, τεσσάρων «λυρικών» και τεσσάρων «σατιρικών», βλ. αναλυτικά: Έλένη Τσαντσάνογλου, Μια λαϊκάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού. Το αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ.11. Έκδοτική δοκιμή, Αθήνα, Έρμής, 1982· ειδικότερα: σσ. 155-162.

Σ.Γ. και τη σάτιρα γενικότερα, εφαρμοσμένες στο νεοελληνικό όριζοντα (Ανδρ. Λασκαράτος και Άλέξ. Σούτσος) και στα ευρωπαϊκά συμφραζόμενα (Dante κατά μείζονα λόγο και δευτερευόντως V. Hugo).

Θά ξεκινήσω από το σατιρικό ήθος, από το θυμό δηλαδή του Παλαμά, όπως εκφράζεται σε τρία κύματα, στην πρώτη σειρά των είκοσι Σ.Γ. του 1908 (γραμμένων το 1907), στη δεύτερη των είκοσι τεσσάρων του 1909 (Αύγ.-Σεπτέμβ.), και συγκεντρωμένος πιά -ό θυμός- το 1912 στην αυτότελη έκδοση των δύο σειρών μαζί με τους Καημούς της Λιμνοθάλασσας⁴. Ένας θυμός που συγχρονίζεται με μείζονα συνθετικά έργα (Δωδεκάλογος του Γύφτου, 1907· Φλογέρα του Βασιλιᾶ, 1910) και δεινώσεις που άφορούν άμεσα τον Παλαμά, την άρνητική π.χ. κριτική του Κ. Χατζόπουλου για το έργο του, δημοσιευμένη στον Νουμά (Φεβρ.-Άπρίλ. 1910) και την προσωρινή μηνιαία απόλυσή του, λόγω του γλωσσικού, από το Πανεπιστήμιο (Άπρίλ. 1911), ένταγμένες βεβαίως στο ευρύτερο ιδεολογικό και πολιτικο-κοινωνικό πλαίσιο της εποχής (1907-1912).

Ωστόσο, και περνῶ άπευθείας στην υπόθεση εργασίας που στηρίζει την ανακοίνωσή μου, ο θυμός αυτός ξεπερνᾶ τη χαμηλή ανθρωπολογική σφαίρα που τον «τροφοδοτεῖ», χωρίς να βραχυκυκλώνεται σ' αυτήν, στην άθλια δηλαδή έλληνική πολιτική ζωή, στη βουλευτοκρατία, στη ρουσφετολογία, στους ψηφοφόρους, στους ψευδοαττικιστές και στους δασκάλους που καπηλεύονται την αρχαιότητα και τις ήρωϊκές στιγμές της Έπανάστασης του 1821, στον υπόκοσμο τέλος, σ' όλο εκείνο το πλέγμα που θεματοποιεῖται βίαια δίκην καταλόγου στο πρώτο Σ.Γ. της δεύτερης σειράς, και συμπληρώνεται στο τρίτο της ίδιας σειράς:

4. Βλ.: Οί Καημοί της Λιμνοθάλασσας και Τά Σατιρικά Γυμνάσματα, Άθήνα, Φέξης, 1912. Τά Σ.Γ.: Κ. Παλαμά, Άπαντα, τόμ. 5, Άθήνα, Γκοβόστης-Μπίρης, (έπιμέλ.: Γ. Κ. Κατσιμπαλης), [1964], σσ. 229-274 (όπου και οί έδῶ παραπομπές). Τό 19ο της πρώτης σειράς δημοσιεύεται για πρώτη φορά μόνο του στην έφημερίδα Τό Άστυ με τίτλο «Τό τρίστιχο» (6/1/1907) και όλα μαζί άτιτλα, άριθμημένα όμως και με τη χρονολογική ένδειξη «1907», στον Νουμά (τχ 277, 6/1/1908)· ή δεύτερη σειρά, έπίσης άτιτλων και άριθμημένων, Σ.Γ., γραμμένων τον Αύγουστο του 1909 (όπως δηλώνεται στην έκδοση του 1912), δημοσιεύεται πάλι στον Νουμά (τχ 356, 6/9/1909).

Διαβασμένοι, ντοτόροι, σπιρουνάτοι,
ρασοφόροι, δασκάλοι, ρουσφετλήδες,
οίκοπεδοφαγάδες, άβοκάτοι,

κομματάρχηδες, και κοτζαμπασήδες,
και της γραμματικής οί μανταρίνοι
και της πολιτικής οί φασουλήδες,

ταρτούφοι, ραμπαγάδες, ταρταρίνοι! [...] ⁵

και

[...] μόρτηδες, λούστροι, άργοι, λοιμόκοντόροι.

(Β' 3, 253)

Η υπέρβαση αυτή, για την όποια έκανα λόγο, δέν έχει την έννοια ότι ή παλαμική σάτιρα καταλήγει σε μιᾶ άφ' ύψηλου κριτική θεώρηση ή στην εύθυμογραφία, αλλά ότι ή βιαιότητά της, θεματική και λεξιλογική, έρχεται άκέραια να ύπηρετήσσει ύψηλους καλλιτεχνικούς στόχους: ή υπέρβαση των Σ.Γ. όρίζει τον τρόπο με τον όποιο ή σάτιρα μπορεί να βρεί ποιητική έκφραση, να «περάσει» έπί της ούσίας τον τρόπο της, το άδιαπραγμάτευτο σκληρό ήθος της, στην ποίηση, χωρίς να τό φαλιιδεύσει, χωρίς να ώραιοποιήσει τις πραγματικές (άγοραϊές) λέξεις του και τον κόσμο που αυτές εκφράζουν, αλλά να τις άποδώσει με φωνογραφική μᾶλλον πιστότητα, γειωμένες -καθώς είναι- στην πραγματικότητα και άξεχώριστα δεμένες με τις εικόνες που τους αναλογούν:

Σκύλος κοκκαλογλύφτης φέρνει γύρα
κράκι τάκι της γειτονιάς τους τενεκέδες.
Ό ποσαπαίρνης με τό θεσιθήρα

για την πατρις καυγά στους καφενέδες.
Οί γάτοι λιγεροί στα κεραμίδια
ταιριάζουν έρωτόπαθους γιαρέδες.

5. Άπαντα, τόμ. 5, σ. 251· στο έξῆς οί παραπομπές στα Σ.Γ. με την ένδειξη Α' ή Β' (πρώτη ή δεύτερη σειρά), τη σχετική άριθμηση κάθε ποιήματος και ένδειξη σελίδας στον πέμπτο τόμο των Άπάντων.

Φαγοπότι, ξαπλωταριό, τὰ ἴδια.
Τὰ θέατρα, τὶς ταβέρνες, τὰ πορνεῖα,
φάμπρικες, μπάνκες, σπίτια, ἀποκαΐδια [...]
(Β' 4, 254).

Φασουλῆδες, μακριά, κ' ἐσεῖς, παλιάτσοι!
Στὴν ἀστόχαστη πλέμπα μὴν πλερώνεις,
Σατιριστή, τοῦ σκλάβου τὸ χαράτσι.
(Α' 3, 233).

* * * * *

Τὸ φωνογραφικὸ καὶ φωτογραφικὸ αὐτὸ «ὕλικό» τῶν Σ.Γ., τὸ ὁποῖο κάμπτει ὅλες τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ αἰσθητικοῦ κανόνα τῆς ἀληθοφάνειας, δεσπίζοντας στὴν ἀθηναϊκὴ καλλιτεχνικὴ σκηνὴ τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ 19ου αἰώνα (σύμφωνα μὲ τὴ λογικὴ του, στὸ λογοτεχνικὸ ζεῦγος σάτιρα-κωμωδία, ἡ πρώτη χρεώνεται μὲ τὸ ἀρνητικὸ πρόσημο τῆς προσωπικῆς ἐπίθεσης καὶ στηλίτευσης, καὶ τοῦ ἀνεπεξέργαστου στὶς πλεῖστες περιπτώσεις ὕφους)⁶, γιὰ νὰ κατακτήσει ἕναν «ὕψηλότερο» στόχο (: ἡ ὑπόθεση ἐργασίας τῆς παρούσας προσέγγισης), στοιχειοθετεῖ τὸ «ρεαλισμὸ πού ξεσπᾷ ἀφοβος, ἀπύλωτος, τρομερὸς στὴν ἀκοή», τὸν «ἀρνητικὸ» ἐκεῖνο «ρεαλισμὸ», πού ἐπισημαίνει τὸ 1943 ὁ Ἄγρας⁷, θεωρώντας τον ὅμως ἀκόμα ἀνεπεξέργαστο ποιητικὰ, καθὼς ὁ ποιητὴς δὲν εἶχε βρεῖ, κατὰ τὸν Ἄγρα πάντα, τὸν τρόπο ἐκεῖνο πού θὰ ἔφερνε τὸν «ἀρνητικὸ ρεαλισμὸ» στὸ ἐπίκεντρο τοῦ ποιήματος· αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ ἐπιτευχθεῖ ἀν' ὁ Παλαμᾶς συνέχιζε «στὴν τέλειαν ὠριμότητά του»

6. Γιὰ τὸν κανόνα τῆς ἀληθοφάνειας καὶ τὴν ἐντὸς αὐτοῦ θεματοποιημένη σχέση μεταξὺ σάτιρας καὶ κωμωδίας, βλ. ἀναλυτικὰ: Δημ. Ἀγγελάτος, *Πραγματικότης καὶ Ἰδανικόν. Ὁ Ἄγγελος Βλάχος καὶ ὁ αἰσθητικὸς κανόνας τῆς ἀληθοφάνειας. Λογοτεχνία καὶ θεωρία τῆς λογοτεχνίας στὸ β' ἡμισυ τοῦ 19ου αἰώνα*, Ἀθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σσ. 53-132.

7. Βλ. τὴ μελέτη του γιὰ τὸν Παλαμᾶ, «Τὰ κύρια στοιχεῖα τῆς ποιητικῆς του» (1943): Τ. Ἄγρας, *Κριτικά*, τόμ. Α': *Καβάφης-Παλαμᾶς*, (ἐπιμέλ.: Κ. Στεργιόπουλος), Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1980, σσ. 138-176· τὸ παράθεμα: σ. 164.

τὰ Σ.Γ., κάνοντας ὥστε νὰ «ὀλοκληρωθ[οῦν] καὶ ἀπλωθ[οῦν] καὶ πολλαπλασιαστ[οῦν] – ὄχι πιὰ σὰν παρεμβολές καὶ παράσιτα κ' ἐπεισόδια μὰ σὰν τὸ κύριο καὶ κεντρικὸ θέμα τοῦ ποιήματος», ἡ «ποιητικὴ του προδιάθεση πρὸς τὸν αὐστηρὸ τόνο, [τὴν] σκληρότητά του, [τὴν] γλώσσα του “τῶν ἄκρων”» (δ.π., σ. 166).

Ὁ Ἄγρας εὐχόταν ἡ σάτιρα τοῦ Παλαμᾶ νὰ ἀποκτοῦσε ἕνα συμπαγές καὶ εὐκρινές εἰδολογικὸ στίγμα, στὴ γραμμὴ ἀσφαλῶς τῆς παραδεδομένης (ἀπὸ τὸν 19ο αἰώνα) ἀντίληψης γιὰ τὴν ἐπιθετικὴ φορὰ τῆς, πράγμα τὸ ὁποῖο τελικῶς δὲν ἔγινε, ἀφοῦ τὸ «πέραςμα τοῦ Παλαμᾶ ἀπὸ τὴ σάτιρα κράτησε ὀλιγώτερο παρὰ τὸ πέραςμα τοῦ Ροῖδη ἀπὸ τὴ δημοσιογραφία» (δ.π.). Τὴν ἴδια στιγμὴ ἐντούτοις ὁ Ἄγρας ἐπιβεβαίωνε α *contrario* τὴν ἰδιαιτερότητα τῶν Σ.Γ.: ὁ «ἀρνητικὸς ρεαλισμὸς» (σηματὰ αὐτοῦ, ὁ «αὐστηρὸς τόνος», ἡ «σκληρότητα» καὶ ἡ «γλίσσα “τῶν ἄκρων”») παρουσιαζόταν ὡς ἐπεισόδιο, παρεμβολὴ καὶ παράκοιτο σὲ κάτι ἄλλο τὸ ὁποῖο ἔκανε πάρα πολὺ αἰσθητὴ τὴν παρουσία του στὰ Σ.Γ., ἐμποδίζοντας τὰ τρόπον τινὰ νὰ «κατακτήσουν» μὴν ἀμιγῶς σατιρικὴ εἰδολογικὴ ταυτότητα. Τὸ ἐμπόδιο αὐτὸ ἦταν ἀσύμβατο μὲ τὸν «ἀρνητικὸ ρεαλισμὸ», πράγμα πού γιὰ τὸν Ἄγρα σήμαινε ὅτι ἡ σάτιρα δὲν γινόταν νὰ τὸ ξεπεράσει ἢ νὰ συνδυαστεῖ ποιητικὰ μὲ αὐτὸ, δημιουργώντας ἐνδεχομένως μὴ ἀσυνήθιστη κατάσταση (σατιρικῶν) πραγμάτων· μὲ ἄλλα λόγια, ὁ Ἄγρας θεωροῦσε ὅτι τὸ σατιρικὸ ἐγχείρημα τοῦ Παλαμᾶ δὲν μπορούσε νὰ ἔχει ὁποιοδήποτε εἶδους συνθετικὴ ὑψηλὴ ἢ ἀπόβλεψη, κάτι τὸ ὁποῖο ἀναγνώριζε μερικὰ χρόνια νωρίτερα (1934-1935) στὴν περίπτωση τῆς τελευταίας συλλογῆς τοῦ Κ. Γ. Καρυωτάκη.

Πράγματι, στὴν ἐξακολουθητικὰ καιρὶα μελέτη του γιὰ τὰ Ἐλεγεία καὶ Σάτιρες (1927) τοῦ Καρυωτάκη⁸, ὑπογράμμισε τὴν ἰδιαιτερότητα τῆς σάτιρας, θεωρημένης σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἐλεγεία, ὅπως αὐτὴ φαινόταν ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ ποιητὴς ἀντιμετώπισε τὴ διχοστασία μεταξὺ «χοῖκ[ῶν]» καὶ «πνευματικ[ῶν]» πραγμάτων, συνυφαί-

8. Βλ.: «Ὁ Καρυωτάκης καὶ οἱ Σάτιρες» (1934-1935): Τ. Ἄγρας, *Κριτικά*, τόμ. Β': *Ποιητικὰ πρόσωπα καὶ κείμενα*, (ἐπιμέλ.: Κ. Στεργιόπουλος), Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1981, σσ. 186-221.

νοντας ρεαλισμό και ιδανισμό, για να δώσει έτσι έργο αντιπροσωπευτικό για την εποχή του: «Αυτό το χάσμα ανάμεσα στα χυϊκά και στα πνευματικά, ανάμεσα στην όμορφη και στην ανάγκη, δεν το έκλεισε ποτέ, με τίποτε – ως το τέλος. Μήτε το ένωσε· μήτε το γέμισε. Μήτε καν το ξέφυγε. Έστάθηκε ίσα-ίσα εκεί, εμπρός του, να το βλέπη και να το πιστοποιή, αδιάκοπα, με όλους τους τρόπους, με όλους τους τόνους, και να το φωνάζη και στους άλλους» (β.π., σ. 197). Τη διείσδυση της σάτιρας στην έλεγεια και αντίστροφα υπαινισσόταν άλλωστε και ο τίτλος της συλλογής, αφήνοντας ικανό έρμηνευτικό περιθώριο για το νόημα του «και» μεταξύ των δυο σκελών⁹. «Η έν προόδω συνύφανση σατιρικῶν και έλεγειακῶν στοιχείων εκ μέρους τοῦ Καρυωτάκη, πού δὲν γινόταν νά καταλήξει σ' ἕνα συνθετικό έργο, αποτελοῦσε, ὅπως φαίνεται, για τόν Άγρα, ὀριακό σημεῖο ἀναφορᾶς ὡς πρὸς τὰ ζητήματα τῆς σάτιρας, ὀλωσδιόλου ἀσύμβατο με ὅ,τι χαρακτηρίζε τὰ παλαμικά Σ.Γ.

Ἄν λοιπόν κατά τήν ἀντίληψη τοῦ Άγρα, ὑπῆρχε μιὰ παράμετρος πού συνδυάστηκε ἐπιτυχῶς ἀπό καλλιτεχνική ἀποψη, με τή σάτιρα (ή έλεγεία στήν τελευταία συλλογή τοῦ Καρυωτάκη), στήν περίπτωση τῶν Σ.Γ. δὲν ἦταν δυνατὸν νά συμβεῖ κάτι ἀνάλογο, ἐπειδὴ αὐτὴ ἡ ἄλλη παράμετρος, πού διακρινόταν στό ἐσωτερικό τους (ὁ Άγρας δὲν τήν ὀνομάζει), ἀποτελοῦσε μεγάλο ἐμπόδιο για τή σάτιρα, μὴν ἀφήνοντάς την νά ἀποκτήσει τὸ δικό της μονοδιάστατο πρόσωπο· γι' αὐτὸν τὸ λόγο ὁ Παλαμᾶς ἔπρεπε για νά πετύχει στή σάτιρα και στὸν «ἀρνητικό ρεαλισμό» της, νά ἐπιμεῖνει πέραν τῶν Σ.Γ., σὲ ποιητικά-σατιρικά συνθέματα, «ἀποκαθαρμένα» ἀπὸ ἑτερογενή στοιχεῖα. Ἡ σάτιρα, συνεπῶς, ἦταν ἐφικτὸ νά ἔχει δύο πρόσωπα: ἕνα ἀμιγῆς-μονοδιάστατο (ἡ «χαμηλή» ἐκδοχή τοῦ ἐπιθετικοῦ πνεύματος) και ἕνα συνθετικό-πολυδιάστατο (ἡ ἐπεξεργασμένη ἐκδοχή μιᾶς «ὑψηλότερης» ἀπόβλεψης)· ὁ Άγρας τοποθετοῦσε τὸ ἐγχείρημα τοῦ Παλαμᾶ στήν πρώτη ἐκδοχή και τοῦ Καρυωτάκη στή δευτέρα.

9. Βλ. ὅσα παρατηρεῖ σχετικά ὁ Γ. Δάλλας: «Γλωσσική «ἀντίδραση» και σημασιολογικὲς «διχοστασίες». Στὴ γραφή τοῦ Καρυωτάκη»: *Συμπόσιο για τὸν Κ. Γ. Καρυωτάκη, Πρέβεζα, 11-14/9/1989*, ἐπιμέλ.: Μέμη Μελισσαράτου, Πρέβεζα, Δῆμος Πρέβεζας, 1990, σσ. 73-92· ἰδιαιτέρα: σσ. 87-88.

Τί ἦταν ἐκεῖνο λοιπόν πού ἔκανε τόσο πολὺ αἰσθητὴ τήν παρουσία του στὰ Σ.Γ., ὡστε νά ἀποδιοργανῶνει τὰ ἀμιγῆ σατιρικά στοιχεῖα τῶν συνθεμάτων και νά τὰ κάνει νά ἀκούγονται ὡς «παρεμβολ[ές]» και «παράσιτ[α]»; Ποιὰ ἦταν αὐτὴ ἡ ἑτερογενὴς ὡς πρὸς τὴ σάτιρα παράμετρος πού δὲν ἔπρεπε, σύμφωνα με τὸν Άγρα, νά ἔχει θέση στὰ Σ.Γ.;

Ἐδῶ ἀκριβῶς ἐντοπίζεται, κατά τὴ γνώμη μου, ἀπὸ τὴ μιὰ ἢ συνέχεια τοῦ σατιρικοῦ ἐγχειρήματος τοῦ Παλαμᾶ, με τὸ παράδειγμα τοῦ Σολωμοῦ, και ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ ριζική διαφορά του ἀπὸ τὸν τρόπο πού ἡ σάτιρα εἶχε εἰδολογικὰ παγιωποιηθεῖ ἀπὸ τὸ 19ο αἰῶνα μέχρι τὸ μεσοπόλεμο· τὰ Σ.Γ. τοῦ Παλαμᾶ ἀποκοτοῦσαν ἰδιαιτέρη βαρύτητα στήν πρώτη δεκαετία τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἀκριβῶς γιατί, συντονισμένα (χωρὶς βέβαια νά τὸ «γνωρίζουν») με τὴν ἀντίληψη τοῦ Σολωμοῦ περὶ σάτιρας, ἀνέπτυσσαν τὸ συνθετικό στίγμα τῆς σάτιρας, ἢ με ἄλλους ὅρους, τὴ δυνατότητά της νά κατακτᾶ «ὑψηλή» ἀπόβλεψη, ἐπηρεάζοντας ἔτσι ἕνα σημαντικὸ ἀνάλογο ἐγχείρημα με δεσπίζοντα ρόλο στὰ μεσοπολεμικά χρόνια: τὰ *Ἐλεγεία και Σάτιρες* τοῦ Καρυωτάκη¹⁰.

Χρειάζεται νά πάρουμε τὰ πράγματα ἀπὸ τὴν ἀρχή, δηλαδὴ ἀπὸ τὸν Σολωμό, ἡ αἰσθητική και καλλιτεχνική ἀντίληψη τοῦ ὁποῖου για τὴ σάτιρα λανθάνει στήν εποχή τῶν Σ.Γ., ἐπειδὴ ἀφενὸς τὸ συνθετικό έργο τοῦ Ζ11 ἦταν ἀδιάνγνωστο ὅπως και ἡ *Γυναίκα τῆς Ζάκυθος* (ἀν ἐξαιρέσει κανεὶς τὸ τμήμα πού δημοσίευσε ὁ Ἰάκ. Πολυλάς στὰ *Εὐρισκόμενα*, τὸν ἐπιτυχὴ συσχετισμὸ ἀπὸ τὸν Παλαμᾶ τὸ 1901, τοῦ πρώτου μέρους τοῦ Α' Σχεδιασματος σὲ πεζὸ τῶν *Ἐλεύθερων Πολιορκημένων* με τὸ δημοσιευμένο, τὸ 1859, τμήμα τῆς *Γυναίκας*, και τίς μαρτυρίες για τὴν ὑπαρξὴ ὀλόκληρου ἔργου, ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ ἐκεῖνες τοῦ Γ. Ρο-ντάκη και τοῦ Σπυρ. Δὲ Βιάζη, τὸ 1902 και 1905, ἀντίστοιχα)¹¹, ἀφε-

10. Τὸ ζήτημα τῆς ἀπήχησης τοῦ παλαμικοῦ ἐγχειρήματος τῶν Σ.Γ. στήν ἀντίληψη περὶ σάτιρας τοῦ Καρυωτάκη ἀποτελεῖ ἀντικείμενο κύριας μεταπτυχιακῆς ἐργασίας πού ἐκπονεῖ ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψή μου ἡ κα. Δήμητρα Σιέλλη, στὸ πλαίσιο τοῦ Μεταπτυχιακοῦ Προγράματος Νεοελληνικῆς Φιλολογίας στὸ Τμήμα Βυζαντινῶν και Νεοελληνικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Κύπρου.

11. Βλ.: Διονυσίου Σολωμοῦ, *Τὰ Εὐρισκόμενα*, Κέρκυρα, Τυπογρ. «Ἐρμῆς» Ἄντ. Τερζάκη, 1859, σσ. κδ'-κστ', και Διονυσίου Σολωμοῦ *Ἄπαντα τὰ εὐρισκόμενα*, ἐκδ.-εισαγ.: Κ. Παλαμᾶς, Ἀθήνα, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, 1901· για τίς μαρτυρίες τοῦ Ρο-

τέρου ὁ παραμορφωτικὸς καθρέφτης τῆς πρώτης ἐκδοσης τῆς *Γυναίκας τῆς Ζάκυθος*, τὸ 1927¹², λόγω τῆς ἀταξίας τοῦ παρατιθέμενου κειμενικοῦ, παρακειμενικοῦ καὶ μετακειμενικοῦ ὕλικου, δὲν ἄφηγε πολλὰ περιθώρια στὴν κριτικὴ τῆς ἐποχῆς νὰ ἀξιοποιήσει ὅσα γενικευτικὰ παρατηροῦσε ὁ ἐκδότης σχετικὰ μὲ τὴν ὕφὴ τοῦ ἔργου: «[...] δὲν κατωρθώσαμεν», σημειώνει ὁ Κ. Καιροφύλλας, «νὰ συλλάβωμεν πλήρη τὴν κινήτηριον ἰδέαν, ἢ ὅποια ἤγαγε τὸν Σολωμὸν ὅπως γράφη τὸ Σχεδίασμα αὐτό, οὐδὲ τὴν τελικὴν μορφήν τὴν ὅποιαν θὰ ἐμελλε νὰ λάβῃ τοῦτο, ἀν ὁ ποιητὴς ἀπεφάσιζεν ποτὲ νὰ τὸ τελειώσῃ. Θὰ ἦτο σάτυρα; Ἀλλὰ τὰ κεφάλαια εἰς τὰ ὅποια παρουσιάζει τὰ γυναικόπαιδα τοῦ Μεσολογγίου περιέχουν τραγικότητα ἀληθῶς Σαιξπηρικοῦ μεγαλείου. Ταυτοχρόνως ὅμως οὐδεὶς δύναται νὰ ἀρνηθῆ τὸ σατυρικὸν στοιχεῖον, τὸ ὅποιον πλημμυρίζει ἄλλα κεφάλαια. Μαζὺ δὲ μὲ τὴν σάτυραν διαφαίνεται μία ἐπιθυμία πρὸς καυτηριασμὸν ἐνὸς προσώπου ἢ θεσμοῦ ὠρισμένου, παρισταμένου ἢ συμβολιζομένου μὲ τὴν “Γυναίκα τῆς Ζάκυθος”. Πῶς λοιπὸν θὰ κατώρθωνε ποτὲ ὁ ποιητὴς νὰ συνδυάσῃ τὰ δύο τὸσον ἀντίθετα αὐτὰ στοιχεῖα καὶ νὰ διαπλάσῃ ἐν λυρικὸν ἔργον μὲ τὸ ὕλικὸν αὐτό, τὸ ὅποιον εἶχε βιαστικὰ γραμμένον εἰς τὸ χειρόγραφον τὸ ὅποιον δημοσιεύομεν;» (δ.π., σσ. 169-170)¹³.

Ἔτσι, μιᾶς καὶ τὸ εἰδικὸ βάρος τοῦ συγκερασμοῦ σάτιρας καὶ «τραγικότητ[ας] Σαιξπηρικοῦ μεγαλείου» (δ.π., σ. 169) δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ διαγνωστῆ ἐπαρκῶς ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ κειμένου στὴν πρώτη του

ντάκη καὶ τοῦ Δὲ Βιάζη, βλ.: Σολωμοῦ, *Ἡ Γυναίκα τῆς Ζάκυθος*, ἐκδ.-εισαγ.: Λ. Πολίτης, Ἀθήνα, Ἰκαρος, 1944, σσ. 15-17.

12. Βλ.: Σολωμοῦ, *Ἀνέκδοτα ἔργα*, ἐπιμέλ.: Κ. Καιροφύλλας, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Στοχαστῆ, 1927, σσ. 167-257.

13. Μὲ ἀφορμὴ τὴν πρώτη ἐκδοσὴ τῆς *Γυναίκας τῆς Ζάκυθος* ἀπὸ τὸν Καιροφύλλα, τὸ ἐνδιαφέρον τῆς κριτικῆς στράφηκε στὴ διακρίβωση τῆς ταυτότητος τῆς κεντρικῆς ἥρωϊδας καὶ τοῦ συμβολισμοῦ τοῦ προσώπου τῆς, μὲ ἀποτέλεσμα ἄλλοι νὰ ὑποστηρίξουν τὴν ἐκδοχὴ τῆς σάτιρας ποὺ στρέφεται σὲ συγκεκριμένο ἱστορικὸ πρόσωπο (Φ. Μιχαλόπουλος) καὶ ἄλλοι τὴν «ὑψηλότερη» ἐκδοχὴ τῆς ἀλληγορίας (Κ. Καιροφύλλας - Δ. Μάργαρης) βλ. σχετικὰ: Σολωμοῦ, *Ἡ Γυναίκα τῆς Ζάκυθος*, ἐκδ.-εισαγ.: Λ. Πολίτης..., σσ. 13-22, καὶ Δημ. Ἀγγελάτος, *Τὸ ἀφανὲς ποίημα τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ. Ἡ Γυναίκα τῆς Ζάκυθος*, Ἀθήνα, Βιβλιόραμα, 1999, σσ. 24-26.

ἐκδοσὴ, τὸ βάρος τῶν κριτικῶν ἐκτιμήσεων ἔπεσε στὸ ρεαλιστικὸ καὶ στὸ σατιρικὸ χαρακτῆρα τῆς *Γυναίκας*, καὶ αὐτὸ φαίνεται τόσο στὴν περίπτωση τοῦ Κ. Βάρναλη, ὅσο καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ Παλαμᾶ¹⁴, ὁ ὁποῖος θὰ ἐπανέλθει στὸ ζήτημα τὸ 1933¹⁵. Ἡ σύζευξη ὡστόσο λυρικῶν καὶ σατιρικῶν μερῶν σχεδιάζοταν ἐπὶ τῆς οὐσίας στὸ Ζ11 καὶ θεματοποιημένη στὸ σολωμικὸ στοχασμὸ, γραμμένο στὰ ἰταλικά στοῦ ἐξωφύλλου τοῦ ἴδιου τετραδίου¹⁶, ὑποδεικνυε, ὅπως παρατηρεῖ ἡ Ἑλένη Τσαντσάνογλου, ὅτι ἡ «πρόθεση τοῦ ποιητῆ νὰ μὴν περιοριστεῖ ἡ ἐμβέλεια τῆς σατιρικῆς του ποίησης στοὺς συγκεκριμένους προσωπικούς του στόχους, ἀλλὰ νὰ ξεπεράσῃ τὴν ἐπικαιρικὴ λειτουργία τῆς καὶ νὰ ὑψωθεῖ τόσο ὥστε νὰ “μπορέσει νὰ ἔχει κοινὴ ὠφέλεια”, τὸν ὀδήγησε τελικὰ στὸ

14. Εἶναι χαρακτηριστικὸς ὁ διάλογός τους, μετὰ τὸ 1927, ἀποτυπωμένοι στὶς σημειώσεις τοῦ Παλαμᾶ πάνω στὸ ἀντίτυπὸ τοῦ *Σολωμὸς χωρὶς μεταφυσική*, ποὺ τοῦ στέλνει μὲ ἀφιέρωση ὁ Βάρναλης στὶς 2 Ἰανουαρίου 1926· βλ. σχετικὰ: Κ. Γ. Κασίνης, «Παλαμικά μαργινάλια στὸ *Σολωμὸς χωρὶς μεταφυσική* τοῦ Βάρναλη», *Ὁ Πολίτης*, 71 (Ἰανουάρ.-Μάρτ. 1986) 55-75· ἰδιαιτέρα: σ. 63 (ὅπου ἡ σημείωση τοῦ Παλαμᾶ: «Τὰ σατιρικά του μέτρια ἐκτὸς ἀπὸ τὴ “Γυναίκα τῆς Ζάκυθος”») καὶ σ. 72.

15. Βλ.: «Τὸ “Ὀνειρο” μᾶς ἐνθυμίζει ὅτι παραλλήλως πρὸς τὴν λυρικὴν ἀβρότητα ἐγόγγυζεν ἐντὸς του καὶ ἐξεχύνετο ἀπερίφραστος ὁ θυμὸς καὶ ἡ σατιρικὴ εἰρωνεία· καὶ περισσότερο ἀκόμη τὸ μίσος καὶ ἡ σάτιρα προσδίδουν εἰς τὴν “Γυναίκα τῆς Ζακύνθου” ἐνὸς πραγματισμοῦ ὡμοῦ τὴν δύναμιν, ποὺ δὲν τὴν ὑποπτεύεσαι εἰς τὸν Σολωμὸν. Καὶ τοῦ πραγματισμοῦ τούτου σπαρακτικὴν καὶ καταλυτικὴν τὴν χάριν ἀνευρίσκομεν εἰς τὸ πεζογραφικὸν τεμάχιον ποὺ εἶναι οἱ “Μεσολογγίτισσες”, καθὼς μᾶς τὸ διέσωσεν ὁ Πολυλάς: «Διονύσιος Σολωμὸς» (1933): *Ἄπαντα*, τόμ. 10, [1966], σ. 426.

16. «Εἶναι καλύτερο νὰ κάνεις ἓνα σύνθεμα μᾶλλον μακρὸ ποὺ νὰ εἶναι τὸ μισὸ σοβαρὸ καὶ ὑψηλὸ καὶ τὸ ἄλλο φαρμακερὸ-κωμικὸ. Στὸ πρῶτο μέρος μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ Ἀρχὴ τοῦ καλοῦ, ποὺ μάχεται μὲ τὴν Ἀρχὴ τοῦ κακοῦ στὸ δεύτερο. Ἔτσι τὸ σύνθεμα θὰ μπορέσει νὰ ἔχει κοινὴ ὠφέλεια, κρύβοντας κάτω ἀπὸ τὸ πέπλο τῆς ποίησης ἓνα Μέρος ἐνεργητικὸ, Βαθὺ -καὶ σ’ αὐτὸ παρεμπιπτόντως θὰ ὀνειδίζεται ὁ νέος. (Σκέψου βαθιὰ τὴν Οὐσία καὶ τὴ Μορφή τούτου τοῦ συνθέματος): Διονυσίου Σολωμοῦ *Αὐτόγραφα Ἔργα*, ἐπιμέλ.: Λ. Πολίτης, τόμ. Α': Φωτοτυπίες, τόμ. Β': Τυπογραφικὴ μεταγραφή, Θεσσαλονίκη, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, 1964, σ. 328· ἡ μετάφραση τοῦ στοχασμοῦ: Ἑλένη Τσαντσάνογλου, *Μιὰ λαυθάουσα ποιητικὴ σύνθεση...*, δ.π., σ. 158.

έξωτερικό σχήμα τῆς ἰσορροπημένης ἀντιπαράθεσης λυρικήσ καὶ σατιρικήσ ποιήσης (μορφῆ), τὸ ὁποῖο καθορίζει τοὺς ἀντικειμενικά ἴσους ὄρους τῆς μάχης ἀνάμεσα στὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ πού θὰ διεξαχθεῖ στὸ ἐσωτερικὸ ἐπίπεδο τῶν δύο μερῶν (οὐσία)» (δ.π., σ. 158).

Ὁ παραπάνω στοχασμὸς καὶ ἡ (ἐν μέρει) ὑλοποίησή του προοικονομοῦσαν τὴν ἀρθρωσὴ σατιρικῶν ἐγχειρημάτων, ὅπου ἀκριβῶς ἡ σάτιρα θὰ ἐξυπηρετοῦσε «ὕψηλους» στόχους («οὐσία»), ἀφήνοντας ἀνοιχτὸ τὸ θέμα τῆς μορφῆς, ἢ μὲ τοὺς ὄρους τῆς παρούσας προσέγγισης, προοικονομοῦσαν ἓνα «ὕψηλὸν» σατιρικὸ ἦθος, τὸ ὁποῖο θὰ ἐτύγχανε διαφορετικῆς κάθε φορὰ ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ ἀπαιτητικῆς, ἀνάλογης δηλαδὴ μὲ τὸν ἐπιδιωκόμενον στόχο, ποιητικῆς μορφοποίησης· εἶναι δὲ χαρακτηριστικὴ ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ, ἡ ἀφηγηματικὴ ὀργάνωσις τῶν ποιητικῶν μερῶν τοῦ Ζ11, τὸ κάθε ἓνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα διατηροῦσε μὲν τὸ εἰδολογικὸ καὶ μορφολογικὸ στίγμα του, γιὰ νὰ τὸ μεταθέσει ὅμως στὸ πεδίο τοῦ εἰδολογικὰ νεοφανοῦς συνθετικοῦ ἔργου¹⁷. Τὰ Σ.Γ. ἀκολουθοῦσαν ἀνάλογο προσανατολισμὸ, καθὼς ὀργανώνονταν στὴ βάση εἰδολογικῶν καὶ μορφολογικῶν ἀπαιτήσεων (δαντικὲς τρίστιχες στροφές), τόσο σὲ μακροσκοπικὸ ἐπίπεδο (ὅπως δείχνει ἡ βούλησις τοῦ Παλαμᾶ νὰ τὰ δημοσιεύει κατὰ σειρὰς καὶ ὄχι μεμονωμένα) μὲσω τοῦ σχήματος τῆς ἀντιπαράθεσης τῶν δυνάμεων τοῦ Καλοῦ καὶ τοῦ Κακοῦ, ὅσο καὶ σὲ μικροσκοπικὸ, ἀφοῦ ἡ ἀντιπαράθεσις ἀνταποκρινόταν καὶ στὰ ἐσωτερικὰ δεδομένα καθενὸς ἀπὸ αὐτὰ (βλ. ἀναλυτικὰ ἐδῶ παρακάτω).

Ἄν ἡ λογικὴ τῆς ὀργάνωσις τῶν Σ.Γ., τὰ ὀδηγοῦσε στὴ σολωμικὴ ὁδὸ τοῦ συνθετικοῦ ἔργου, τὰ διαφοροποιοῦσε ἀποφασιστικὰ ἀπὸ τὴν ἀντίληψιν περὶ σάτιρας, πού ἐπικράτησε στὸ νεοελληνικὸ 19ο αἰῶνα· τὴ διαφοροποίησις αὐτὴ μποροῦμε ἐπιλεκτικὰ νὰ διαπιστώσουμε σὲ ὀρισμένες ἀκρῶς χαρακτηριστικὲς περιπτώσεις, ἅμεσα συνδεδεμένες μὲ τὸν ὀρίζοντα τοῦ Παλαμᾶ: κατ' ἀρχὴν στὰ σατιρικά συνθέματα τοῦ Ἀλέξ. Σούτσου, στὴν πρώτη συλλογὴ του *Σάτυραι* (1827) καὶ στὴν «τριπλὴ» μεταγενέστερη, *Ὁ Περιπλανώμενος, ποίημα εἰς ἄσματα τρία. Μενίππειά τις ποιήσεις καὶ ἡ Ἀγγελία* (1839), ὕστερα στὸν τρόπο πού ἐννοοῦσε τὴ σάτιρα ὁ Ροῖδης, τὸ 1871 (στὴ βιβλιοκρισίᾳ του γιὰ τίς

17. Γιὰ τὸ ζήτημα, βλ. ἀναλυτικὰ: δ.π., σσ. 117-162.

Καμωδιές τοῦ Ἀγγ. Βλάχου), σὲ ριζικὰ διαφορετικὸ μῆκος κύματος ἀπ' ὅ,τι πίστευε τὸ 1866¹⁸, στὴ σάτιρα τοῦ Ἄνδρ. Λασκαράτου, πού ἀπασχόλησε τὸν Παλαμᾶ, μὲ ἀφορμὴ τὴ συλλογὴ *Σταχουργήματα διάφορα* (1872), στὰ σατιρικά, τέλος, κείμενα τοῦ ἴδιου τοῦ Παλαμᾶ, στὴ σκληρὴ ροῖδεια γραμμῆ, δημοσιευμένα στὸ *Μὴ Χάνεσαι* (1881-1883)¹⁹.

Ἡ ἐπάνυμη καταγγελία καὶ ὁ ἐπιθετικὸς τόνος τῶν πρώτων σατιρικῶν συνθεμάτων τοῦ Ἀλέξ. Σούτσου ἐπικεντρώνονται σὲ στόχους τῆς πολιτικῆς καὶ κοινωνικῆς ἐπικαιρότητας τῆς ἐποχῆς²⁰, τὸ δὲ ὑφολογικὸ τους στίγμα θεματοποιεῖται μὲ εὐκρίνεια σὲ στίχους ὅπως: «Ἐξακολουθεῖ Σάτυρα! Μὴ σέβουσαι κανένα / τὰ χαλινάρια τοῦ θυμοῦ παραίτει τὰ λυμένα»²¹. ὁ ἀσυγκράτητος καὶ ἀτιθάσσευτος θυμὸς πού κορυφώνεται στὴ συλλογὴ τοῦ 1839, εἶναι ἀσύμβατος μὲ τίς ποικίλες καλλιτεχνικὲς ἀπαιτήσεις ὡς πρὸς τὴ συναρμογὴ τῶν στίχων, ἀφοῦ ἡ βασικὴ ἐπιδίωξις ἐξαντλεῖται σὲ ὅ,τι θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε ἀπόδοσις εἰκόνων μὲ δύο διαστάσεις. Οἱ πρώτες σάτιρες τοῦ Σούτσου πού διέθεταν κατὰ τὴν ἐκτίμησις τοῦ Παλαμᾶ²², «ζωντ[άνεια]», λόγῳ δημοτικῆς γλώσσας καὶ διαφοροποιούνταν εἰδολογικὰ ἀπὸ τὴ σάτιρα «καθαρῶς τοπικῆς χροιάς», ἡ ὁποία χαρακτήριζε τὸ σχετικὸ ἔργο τοῦ Λασκαράτου, ἰδιαιτέρως ὅμως ἀπὸ τὴ «βορβορόθρεπ[ον] Μοῦσ[αν] τῶν Ζακυνθίων διισκούρων τοῦ ὄνειδισμοῦ καὶ τῆς βωμολοχίας, [τὴν] Μοῦσ[αν] τοῦ Γουζέλη,

18. Γιὰ τὴ στάσις αὐτῆ τοῦ Ροῖδη, βλ. σχετικὰ: Δημ. Ἀγγελᾶτος, *Πραγματικότης καὶ Ἰδανικόν...*, δ.π., σσ. 76-79 καὶ 111-120.

19. Γιὰ τὸ ζήτημα, βλ.: Ε. Α. Κουδλη, «Ρουσοφτολογία καὶ ἀντιμοναρχισμός: διψεῖς τῆς σάτιρας τοῦ εἰκοσιπεντάχρονου Παλαμᾶ», ἐφ. *Καθημερινή* (30/3/2003) [= Ἐνθετο ἀφιέρωμα στὸν Κ. Παλαμᾶ].

20. Γιὰ τὴ σάτιρα στὸ ἔργο τοῦ Ἀλέξ. Σούτσου, βλ.: Παν. Μουλλάς, «Ἀλέξανδρος Σούτσος»: *Σάτιρα καὶ πολιτικὴ στὴν νεώτερη Ἑλλάδα ἀπὸ τὸν Σολωμὸ ὡς τὸν Σεφέρη*, (σύμμ. τόμ.), Ἀθήνα, Ἑταιρεία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Γενικῆς Παιδείας / Ἰδρυμα Σχολῆς Μωραΐτη, 1979, σσ. 46-70.

21. Βλ.: *Σάτυραι*, Ἰδρα, 1827, σ. 27.

22. Βλ.: «Λογοτεχνία» (1926): Ἄπαντα, τόμ. 12, [1967], σσ. 520-524· τὸ παράθεμα: σ. 523. Βλ. καὶ τὴν ἀναφορὰ τοῦ Παλαμᾶ «[εἰς τὴν πρώτην καὶ καλλίστην σάτυραν τοῦ Ἀλεξάνδρου Σούτσου, γραφεῖσαν τὸν Ἰούλιον τοῦ 1826] καὶ κυρίως στὸ δίστιχο: «Κανεὶς δὲν ἔμεινε Γραικός· ὁ ἓνας εἶναι Γάλλος, / Ἐκεῖνος εἶναι Μόσκαβος καὶ Ἄγγλος εἶν' ὁ ἄλλος»: Ἄπαντα, τόμ. 15, [1969], σ. 397.

ὅστις ἔγραψε τὸν «Χάσην», καὶ τοῦ φοβεροῦ Κουτούζη, τὰ βέλη τοῦ ὁποῦ χωρὶς νὰ στίλβουν ἀπὸ ἔμπνευσιν Ἀρχιλόχου, ἦσαν ὅμως βαμμέ-
να εἰς ἀρχιλόχειον χολήν»²³,μποροῦσαν νὰ βροῦν ἀρμόδια θέση στὸ
(πρόγραμμα) τοῦ Ροῖδη γιὰ τὴ λογοτεχνία σὲ ρόλο δημίου τῶν κοινω-
νικῶν παρεκτροπῶν, ὅπως τὸ ἀνέπτυσε στὴ βιβλιοκρισία του γιὰ τὴς
Κωμωδίες (1871) τοῦ Ἀγγ. Βλάχου²⁴ καὶ φαίνεται νὰ ἐνστερνίζεται ὁ
νεαρὸς Παλαμᾶς στὰ κείμενα ποὺ δημοσιεύει στὸ *Μὴ Χάνεσαι* μεταξὺ
1881 καὶ 1883.

Σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψη τοῦ Ροῖδη, ἡ σάτιρα πρέπει νὰ γίνῃ τὸ
κατ' ἐξοχήν ὄπλο τῆς κωμωδίας, ἢ ἀκριβέστερα, νὰ δώσῃ τὸ στίγμα
τῆς στὴν κωμωδία, νὰ τὴν κάνει ἀρα δξύτατη καὶ νὰ τῆν προσγειώσῃ
ἀπολύτως στὴν πραγματικότητα, ἐγκαταλείποντας ὅποιαδήποτε «ὑψη-
λότερα» καλλιτεχνικὰ μέσα γιὰ τὴν ὑλοποίηση τοῦ καθαριτικοῦ στόχου
τῆς. Ἔτσι, ὁ Ροῖδης, διαφοροποιημένος ἀπὸ ὅσα ὑποστήριξε λίγα χρό-
νια νωρίτερα στὴς τέσσερις Ἐπιστολὲς τοῦ Ἀγρινιώτη, Διονύσιου Σουρ-
λῆ (1866)²⁵ — μὲ ἀφορμὴ τὴν Πάπισσα Ἰωάννα—, ὅτι δηλαδὴ ἡ σάτιρα
δὲν ἐξαντλεῖται στὴν ἀνελέγητη προσωπικὴ ἐπίθεση²⁶, θὰ ζητήσῃ τὸ
1871 ἀπὸ τὴν κωμωδία, ἀν θέλει νὰ ὑλοποιήσῃ τὴν ἠθικὴ ἀπόβλεψη
τῆς, νὰ βάλῃ ἐναντίον «ὑπαρκτ[ῶν] προτύπ[ων]», ὥστε νὰ ἀναγκάσῃ
«τοὺς ἐλθόντας εἰς χειραψίαν μετ' αἰσχροῦ ἀνθρώπου ἢ ἀπλῶς παρακα-
θήσαντας αὐτῷ, εὐθὺς μετὰ τὴν παράστασιν, νὰ πλύνωσι τὰς χεῖρας

23. Βλ.: «Ὁ Λασκαράτος καὶ ἡ σατυρικὴ ποίησις» (1899): Ἄπαντα, τόμ. 2, [1962], σσ. 81-87· τὸ παράθεμα: σ. 83.

24. Βλ.: «Ἀγγέλου Βλάχου Κωμωδία» (1871): Ἐμμ. Ροῖδης Ἄπαντα, (ἐπιμέλ.: Α. Ἀγγέλου), τόμ. Β': 1868-1879, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 1978, σσ. 28-52· βλ. εἰδικότερα: σσ. 43-45.

25. Ἡ Πάπισσα Ἰωάννα καὶ ἡ ἠθικὴ Ἐπιστολαὶ ἐνὸς Ἀγρινιώτου (1866): Ἄπα-
ντα, ἐπιμέλ.: Α. Ἀγγέλου), τόμ. Α': 1860-1867, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 1978, σσ. 317-353.

26. «Οἱ σατυρικοί, κ. ἐκδότα, ζῶσι ἐν τῷ κακῷ ὡς οἱ βάρβαροι ἐν ταῖς λίμναις·
ἀλλὰ καθὼς οἱ ἥρωες οὗτοι τοῦ Ἀριστοφάνους ἀναγκάζονται νὰ ὑψόνωσιν ἐκ διαλειμ-
μάτων τὴν κεφαλὴν ὑπεράνω τοῦ βορβορώδους ὕδατος, ἵνα ἀναπνεύσωσιν, οὕτω καὶ
πᾶς τίμιος σατυρικός, ἀφοῦ χλευάσῃ τὴν κακίαν, αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκην ν' ἀνα-
παύσῃ πρὸς παρηγορίαν του τὴν ὄρασιν ἐπὶ τοῦ καλοῦ κράζων μετὰ τοῦ Ἀριστοτέ-
λους: Ὡ ἀρετὰ πολὺμοχθε γένει βροτεῖω/ Ὁήραμα κάλλιστον βίω/ Σᾶς πέρι, παρθέ-
νε, μορφᾶς/ Καὶ θανεῖν ζηλωτὸς παρ' Ἑλλοισι πότμος»: δ.π., σ. 352.

καὶ νὰ καπνίσωσι τὰ ἐνδύματά των»²⁷. ἡ ἠθικὴ ἀπόβλεψη τῆς κωμω-
δίας ἔπρεπε νὰ περάσῃ ὄχι μέσα ἀπὸ τὴ γενίκευση τοῦ «ιδανικοῦ τῆς
γενικότητος τύπου» ποὺ ἐπεδίωκε ὁ Βλάχος²⁸, ἀλλὰ ἀντίθετα ἀπὸ τὸ
δρόμο τῆς σάτιρας, πράγμα τὸ ὁποῖο σήμαινε «διὰ τοῦ «ἀναδεικνύειν
καὶ ἀποτραχύνειν τὰς γελοίας γραμμὰς τοῦ ὑπαρκτοῦ προσώπου»», γιὰ
νὰ φτάσῃ ἔτσι ὁ ποιητὴς «εἰς τὸ ἰδανικὸν τοῦ αἰσχροῦ καὶ τοῦ γελοίου,
μὴ λησμονῶν ὅτι αἱ ἔμπουσαι καὶ αἱ λάμμαι εἶναι πλάσματα οὐχ ἦττον
ιδανικὰ τῆς Ἀφροδίτης τῶν Μεδίκων»²⁹.

Στὴν κατεύθυνση αὐτῇ ὁ κωμωδιογράφος «πρέπει νὰ θυσιάσῃ πολ-
λάκις τὴν ἔμφυτον αὐτῷ λεπτότητα καὶ φιλοκαλίαν εἰς τὴν ἐθνικὴν
ἀνάγκην», «διὰ βαρείας σφύρας νὰ δώσῃ τὸ ἀπαιτούμενον σχῆμα εἰς
τὴν ἀμορφον ὕλην», νὰ ἀποκτήσῃ «στόμα μεγαλόφωνον» καὶ νὰ χτυ-
πήσῃ τὴν κακία, βάφοντας «ἐκαστον» ἐναντίον τῆς «βέλος, πᾶσαν δηλ.
σχεδὸν φράσιν του [...] εἰς τὴν χύτραν ἐκείνην τῶν στριγκλῶν τοῦ με-
σαίωνος, τὴν περιέχουσαν ἰὸν ἐχλιδης, ἀφέψημα κωνείου, καὶ σίαλον
κυνὸς λυσσῶντος» (δ.π., σ. 50)· τὸ συμπέρασμα ἦταν ὅτι ἡ «καλλιλο-
γικ[ῆ] μέριμν[α]» (δ.π.) δὲν ἦταν ἐφικτὸ νὰ εἶναι συμβατὴ μὲ τὸ ἦθος
τῆς σάτιρας καὶ τὸ «χαμηλὸ» ἰδανικὸ ποὺ τὴν τροφοδοτοῦσε, μέσα στὸ
εἰδολογικὸ πλαίσιο τῆς κωμωδίας ἢ σὲ κάποιον ἄλλο.

Ἡ σάτιρα ὡστόσο, θεωρημένη ἀπὸ τὸν Παλαμᾶ μὲ πολὺ διαφορετικὸ
τρόπο ἀρκετὰ χρόνια μετὰ τὰ κείμενά του στὸ *Μὴ Χάνεσαι*, εὗρισκε
θέση στὴν ποίηση μόνον ἀν περνοῦσε τὴς φωνογραφικὲς καὶ φωτογρα-
φικὲς ἐγγραφές τῆς, ἄμεσες ἢ διαμεσολαβημένες (ἀρκετὲς ἀνιχνεύονται
σὲ ποιητικὰ ἔργα ποὺ μελέτησε ὁ Παλαμᾶς, ὅπως π.χ. ἡ «ἀστόχαστη
πλέμπα» ἀπὸ τὸ σονέτο τοῦ Leconte de Lisle, «Les montreuses»,
ποὺ ἔδειξε ἡ Ἑλένη Πολίτου-Μαρμαρινοῦ³⁰) μέσα ἀπὸ ἄκρως ἐπεξεργα-

27. «Ἀγγέλου Βλάχου Κωμωδία»..., δ.π., σ. 50.

28. Ἀγγ. Βλάχος, «Πρόλογος»: *Κωμωδία*. Ἡ κόρη τοῦ παντοπάλου - Γαμβροῦ
πολιορκία - Γάμος ἐνεκα βροχῆς - Ὁ Λοχαγὸς τῆς Ἐθνοφυλακῆς - Ἡ ἑορτὴ τῆς
μάμμης - Πρὸς τὸ θεαθῆναι - Ἡ σύζυγος τοῦ Λουλουδάκη, Ἀθήνα, ἐκδ.: Ἀγγ.
Κανδριώτης - Ζ. Γρυπάρης, 1871, σσ. γ'-ισ'.

29. «Ἀγγέλου Βλάχου Κωμωδία»..., δ.π., σ. 41.

30. Βλ.: Ἑλένη Πολίτου-Μαρμαρινοῦ, Ὁ Κωστῆς Παλαμᾶς καὶ ὁ γαλλικὸς
παρνασσιισμός. (Συγκριτικὴ-φιλολογικὴ μελέτη), Ἀθήνα, 1976, σ. 231.

σμένα καλλιτεχνικά φίλτρα· χωρίς αυτά που αντιστοιχοῦσαν με τὸ «ἄλλο», ὅπως προέκυπτε ἀπὸ τὸ συλλογισμὸ τοῦ Ἄγρα, ἀκυρωνόταν ἡ ποιητικὴ λειτουργία καὶ ἡ σάτιρα κατέληγε σὲ πεζογραφία.

Ἐνα ἀπὸ τὰ φίλτρα θεματοποιεῖται τὸ 1899, μὲ ἀφορμὴ τὰ σατιρικά ποιήματα τοῦ Ἄνδρ. Λασκαράτου³¹ (ὁ Παλαμᾶς τὰ θεωρεῖ πεζογραφία μὲ ὁμοιοκαταληξίες), καὶ συσχετίζεται μὲ τοὺς πραγματικούς, σατιρικούς ἐννοεῖται, ἐκφραστὲς του: «Ἀλλὰ καὶ ἀνεξαρτήτως τῆς σατύρας τοῦ Λασκαράτου», σημειώνει ὁ ποιητὴς, «αὐτὸ τοῦτο τὸ σατυρικὸν εἶδος εἶναι ἐκ τῶν εἰδῶν τῆς ποιητικῆς τέχνης τὸ μᾶλλον ἐγγίζον πρὸς τὰ εἶδη τοῦ πεζοῦ λόγου. Ἐκεῖ εἶναι γνησίως ποιητικὴ ἢ σάτιρα ὅπου παρουσιάζεται ὡς τὸ περίσσειμα τρόπον τινὰ τῆς λυρικῆς διανοήσεως, ὡς ἡ παρέκβασις τῆς δημιουργικῆς αἰθεροδρομίας», ὑπογραμμίζοντας ὅτι ὀρισμένα χορικά τοῦ Ἀριστοφάνη «βαρύνουν διὰ τὴν ποίησιν περισσότερο ἀπὸ τὰς βωμολοχίας του καὶ τοὺς προσωπικούς διασυρμούς του» καὶ καταλήγοντας μὲ τοὺς «ἀληθέστερ[ους]» σατιρικούς ποὺ εἶναι «ὁ Δάντης καὶ ὁ Σαίξπηρ, εἶναι ὁ Βύρων καὶ ὁ Σέλλεϋ, εἶναι ὁ Βίκτωρ Οὐγκώ καὶ ὁ Ἴψεν» (δ.π., σ. 86).

Αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ προηγούμενα παραδείγματα σάτιρας ποὺ ἔχει (ἐπιτύχει νὰ) γίνῃ ποίηση, ὑποδεικνύουν τὴν ἀπαίτηση συντονισμοῦ τοῦ ἥθους τῆς σὲ ὀρισμένο κάθε φορὰ εἰδολογικὸ μῆκος κύματος (σὲ ἀφηγηματικά, δραματικά καὶ λυρικά ποιητικὰ εἶδη), ὥστε νὰ συμβάλῃ μακροσκοπικὰ στὴν ὑλοποίηση συνθετικῶν κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἤττον ποιητικῶν ἐγχειρημάτων, ὅπου καὶ τὸ κατεξοχὴν παράδειγμα τῆς *Θείας Κωμωδίας* τοῦ Dante (ἀπὸ αὐτὸν ξεκινᾷ σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψη τοῦ Παλαμᾶ, ἢ ἐπὶ τῆς οὐσίας ποιητικοποίηση τῆς σάτιρας)· ἡ σάτιρα, λοιπόν, ἂν θέλει νὰ εἶναι «ἀληθ[ής]» (δ.π.), καλεῖται, ἐμμέσως πλὴν σαφῶς, ἀπὸ τὸν Παλαμᾶ, νὰ ἐξυπηρετήσῃ στὸ πεδίο τῆς ποίησης ὄχι ἀπλῶς συγκεκριμένη εἰδολογικὴ σκόπευση ἀλλὰ καὶ συνθετικῆς ὑφῆς ἔργα, ἐνισχύοντας τὴν αὐτοτέλεια τοῦ ποιητικοῦ λόγου, τὴ βασικὴ (παρνασικὴ) παράμετρο τῆς παλαμικῆς θεωρίας γιὰ τὴν ποίηση³².

31. «Ὁ Λασκαράτος καὶ ἡ σατυρικὴ ποίησις» (1899): Ἄπαντα, τόμ. 2, [1962], σσ. 81-87.

32. Βλ. ὅσα παρατηρεῖ σχετικὰ ἡ Ἑλένη Πολίτου-Μαρμαρινού: *Ὁ Κωστὴς Παλαμᾶς...*, δ.π., σσ. 155-200 καὶ εἰδικότερα: σσ. 164-173.

Χωρὶς τὴ διπλὴ παραπάνω ἀπόβλεψη, τὰ πράγματα κινδυνεύουν νὰ διολισθήσουν στὴν πεζογραφία, ὅπως δείχνει ἡ περίπτωση τοῦ Λασκαράτου, ἢ σάτιρα τοῦ ὁποῦοι καθηλώθηκε στὴν περίπτωσιολογία (σ' αὐτὸ συνέβαλε βέβαια ἡ «τοπικὴ χροιά» τῆς, θεματικὴ καὶ γλωσσικὴ)³³, δέσμια τοῦ ἀποκλειστικὰ πρακτικοῦ στόχου τῆς (νὰ χτυπήσει, νὰ διδάξῃ, νὰ διακηρύξῃ), ὀδηγώντας τὴν ποίηση «εἰς τὴν ἠθικολογικὴν φιλοσοφίαν, εἰς τὴν κοινωνιολογικὴν ἀνάλυσιν, εἰς τοὺς προσωπικούς ὑπαινιγμούς, εἰς τὰ ἐπίκαιρα καὶ τὰ καθέκαστα, εἰς τὴν χαρακτηριστογραφίαν, εἰς τὴν λιβελλογραφίαν, εἰς τὰ κηρύγματα, εἰς τὰς ἀγορεύσεις, εἰς τὴν διδασκαλίαν», συγχύζοντάς τὴν «πρὸς τὰ εἶδη τοῦ πεζοῦ λόγου, τὰ στερούμενα αὐτοτελείας, καὶ διὰ γλώσσης σαφοῦς σκοπὸν ἐπιδιώκοντα πρακτικόν» καὶ ἀφαιρώντας τῆς «τῆς αὐθυπαρξίας τὸ στοιχεῖον, τὸ ἔξω παντὸς σκοποῦ καὶ πάσης πρακτικότητος [...]» (δ.π.).

Γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ ἡ ποιητικοποίησή τῆς, ἡ σάτιρα ὀφείλει ἔστω καὶ ὡς «περίσσειμα» ἢ «παρέκβασις», νὰ μετέχει τῶν συστατικῶν ὄρων τῆς ποίησης ἐν γένει –θεωρημένης, θὰ πρόσθετα, σὲ ὅλες τὶς εἰδολογικὲς καὶ συνθετικὲς τῆς ἐκφάνσεις–, οἱ ὁποῖοι συμποσοῦνται στὴν «λυρικ[ὴν] διανόησιν» καὶ τὴν «δημιουργικ[ὴν] αἰθεροδρομίαν» (δ.π.), ξεπερνώντας ἔτσι τὴν ἰσχυρὴ ἀντίρροπὴ ἔλξη τῆς ρικνῆς πραγματοσκοπίας καὶ ὡς ἐκ τούτου τῆς πεζογραφίας.

Ὁ συντονισμὸς τοῦ ἥθους τῆς σάτιρας μὲ τὶς εἰδολογικὲς ἀπαιτήσεις τῆς ποίησης καὶ τῶν συνθετικῶν ἔργων τῆς, περᾶ ὅμως κατὰ βάση μέσα ἀπὸ τὴν ἐπεξεργασία τοῦ στίχου, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ δεύτερο φίλτρο.

33. «Ἡ σάτιρα τοῦ Λασκαράτου πηγάζει ἀπὸ τὸ εἶδος ἐκεῖνο, τὸ λιαν περιζήτητον κατὰ τὰ τέλη τοῦ παρελθόντος καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ παρόντος αἰῶνος· σάτιρα καθαρῶς τοπικῆς χροιάς, διὰ τῆς ὁποίας ἠθογραφοῦνται ἐπὶ τὸ κωμικώτερον τὰ τῆς ἰδιαιτέρας πατρίδος ἐκάστου τῶν σατυριστῶν [...] καὶ μόνον Κεφαλλῆν, καὶ σύγχρονος μάλιστα τῆς ἐποχῆς, καθὴν συνετέθη τοῦτο ἢ κείνο τὸ ἔργον τοῦ Λασκαράτου, γνῶστης καὶ τῶν ὑπονοουμένων προσώπων καὶ τῶν παρωδουμένων πραγμάτων, δύναται ἐντελῶς νὰ τὰ κατανοήσῃ καὶ νὰ τ' ἀπολαύσῃ ἐπομένως. Καὶ αὐτὴ ἡ γλῶσσα τῶν ἀκατέργαστος καθὼς εἶναι, παραγεμάτη ἀπὸ λέξεις, φράσεις καὶ ἐκφράσεις ὅλων ἰδιωματικῶς, πολὺ δυσκολεύει τὸν μὴ Κεφαλλῆνα»: «Ὁ Λασκαράτος καὶ ἡ σατυρικὴ ποίησις» (1899)..., δ.π., σ. 83.

Ἡ σπουδαιότητα τοῦ ἐπεξεργασμένου στίχου ἀποτελεῖ κεντρικὸ ἄξονα ἀναφορᾶς τριῶν σημαντικῶν ποιημάτων ἀπὸ τὴν πρώτην σειράν τῶν Σ.Γ., τοῦ 2ου, τοῦ 12ου καὶ 19ου, τὰ ὁποῖα λειτουργοῦν ὡς ποιήματα ποιητικῆς, θεματοποιώντας ἀκριβῶς τὸ εἶδος τοῦ στίχου καὶ τοῦ στροφικοῦ συστήματος ποὺ κρίνονται κατάλληλα ἀφενὸς γιὰ τὴ διαχέτευση τῆς σάτιρας στὴν ποίηση ἀφετέρου γιὰ τὴν ὀργάνωση ἑνὸς συνθετικοῦ ποιητικοῦ ἔργου· στὸ πλαίσιο αὐτὸ φαίνεται νὰ δικαιολογεῖται ἡ ξεχωριστὴ δημοσίευση καὶ προβολὴ τοῦ 19ου ποιήματος τῆς πρώτης σειράς καὶ μάλιστα μὲ τίτλο «Τὸ τρίστιχο» (6/1/1907), ἀφοῦ τὰ Σ.Γ. ἀκολουθοῦν ρυθμὸς δημοσίευσης (κατὰ ἐνότητες/σειρές), συμβατοῦς μὲ τὴ συνθετικὴ ἀντίληψη ποὺ τὰ στηρίζει.

Ὁ στίχος λοιπὸν πρέπει νὰ εἶναι «μιᾶς γυμνασμένης δύναμης εἰκόνα» (Α' 2)³⁴ καὶ τοῦ «σοφοῦ ρυθμοῦ μαγνήτης» (Α' 12, 242), καὶ δὲν ἔχει ἄλλη μορφή παρὰ τοῦ ἐντεκασύλλαβου, ὅπως τὸν βρίσκει κανεὶς στὴν τρίστιχη στροφή (ἢ *terzina*, ἢ *terza rima*) τοῦ Dante:

*Ὁ κόλακας κι ὁ ψεύτης χαλασμοὶ σου,
τῆς ἀμαρτίας πατρίδα, ἄμυαλη Μάννα,
τοῦ κόσμου εἶσαι τὸ σκύβαλο· ἀπελπίσου!*

*Σὲ λιώσανε τὰ χεῖδια τὰ λαοπλάνα
στοῦ κόλακα τὰ χέρια καὶ στοῦ ψεύτη
χτυπήστε τὴ νεκρώσιμη καμπάνα!*

*Ἡ ψυχὴ μου μὲ τὸ θυμὸ παντρεύτη
δὲ στρώνω στὸ κιβούρι σου πορφύρα
τὸ δεκαπεντασύλλαβο τοῦ Κλέφτη.*

*Χορδὴ στη σιδερένια μου τὴ λύρα,
σκληρὴ καὶ λαμπερὴ σὰν τὸ διαμάντι,
ταίριασα κι ἄλλη μιὰ· γιὰ σένα πῆρα*

τὸ τρίστιχο ἀπ' τὴν Κόλαση τοῦ Δάντη!
(Α' 19, 249).

Αὐτὸ τὸ στροφικὸ σύστημα καὶ αὐτὸς ὁ στίχος, στὴ βάση τῶν ὁποι-

34. Ἄπαντα, τόμ. 5, σ. 232.

ων δούλεψε ἐπίτονα ὁ Παλαμᾶς, ἀκολουθώντας τὸ δρόμο τῶν Γάλλων Παρνασιακῶν ποιητῶν³⁵, μπορούσαν νὰ συμβάλουν στὴν ὀργάνωση ἑνὸς συνθετικοῦ ποιητικοῦ ἔργου, ἀνυπέβλητο παραδειγματικὸ ὄριο τοῦ ὁποῖου εἶναι ἡ *Κόλαση τῆς δαντικῆς Θεῖας Κωμωδίας*. Ἐτσι διοχετευμένα τὰ Σ.Γ. μέσα ἀπὸ τὴ «σκληρὴ» καλλιτεχνικὴ δοκιμασία τῆς *terza rima*, δὲν ἀποτελοῦν ἀπλῶς ἕνα ἄθροισμα ποιημάτων, ἀνεξάρτητων μεταξύ τους (κάτι τέτοιο «ἀπαγορεύεται» σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψη τοῦ Παλαμᾶ γιὰ τὴ σάτιρα στὴν ποίηση), ποὺ εἶναι ἐφικτὸ νὰ συστεγαστοῦν εἰδολογικὰ λόγῳ θεματικῆς, ἀλλὰ ἕνα ἔργο συνθετικῶν ἀξιώσεων, τὸ ὁποῖο ἐπιδιώκει μὲ ἀπαιτητικούς καλλιτεχνικούς ὄρους (τὰ δύο φίλτρα) νὰ ἐγγράψει στὴ σάτιρα μιὰν ἀπόβλεψη, διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ συνήθη (τὴν προσωπικὴ καταγγελία καὶ τὸ διασυρμὸ), συγκερνώοντας τὴν πραγματικότητα μὲ τὸ ἰδανικὸ, ἢ ἀλλιῶς «ὑψώνοντας» τὴν πραγματικότητα στὸ ἰδανικὸ, χωρὶς νὰ τὴ μετα(παρα)μορφώσει, μὲ τὸ νὰ ἀπαλείψει ὅ,τι δὲν συμβάλλει στὸ γενικευτικὸ χαρακτήρα τῆς ἐξειδικευμένης κριτικῆς τοῦ ποιητῆ Παλαμᾶ ἀπὸ τὸν κανόνα τῆς ἀληθοφάνειας (γιατὶ μὲ τὸν κριτικὸ Παλαμᾶ τὰ πράγματα εἶναι διαφορετικὰ)³⁶.

* * * * *

Τὰ Σ.Γ. δὲν ἔχουν ὡς ἐκ τούτου ὅλα ἀμιγῆς σατιρικὸ πρόσημο (αὐτὸ ἔχει ἐπισημανθεῖ ἀπὸ τὸν Ε. Α. Κοκίλη)³⁷, ἐπειδὴ ἀκριβῶς, προσθέτω, ὑπακούουν σὲ μιὰ συνθετικὴ λογικὴ, ποὺ τὰ διαφοροποιεῖ ἀπὸ σατιρικὰ συνθέματα τοῦ παρελθόντος καὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ Παλαμᾶ.

Σύμφωνα μὲ αὐτὴν τὴ λογικὴ στὴν πρώτη σειρά ἀναπτύσσονται τὰ «ὄπλα» ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή του τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο: οἱ ποιητικοὶ πρόγονοι (ἢ ἐμβληματικὴ μορφή τοῦ Ἀρχιλοχου: Α' 1, Α' 20· ὁ Dante: Α'

35. Βλ. ἀναλυτικὰ: Ἐλένη Πολίτου-Μαρμαρινοῦ, *Ὁ Κωστής Παλαμᾶς...*, ὅ.π.

36. Γιὰ τὸ ζήτημα, βλ. ἀναλυτικὰ: Δημ. Ἀγγελᾶτος, *ἄγχος λεπτός... [...] γλυκύτατος, ἀνεκδιήγητος...*. Ἡ «τύχη» τοῦ σολωμικοῦ ἔργου καὶ ἡ ἐξακολουθητικὴ ἀμνηχανία τῆς κριτικῆς (1859-1929), Ἀθήνα, Πατάκης, 2000, σσ. 73-189.

37. Βλ.: Ε. Α. Κοκίλης, «Τὰ Σατιρικὰ Γυμνάσματα καὶ ἡ ἐνταξή τους στὸ χῶρο τῆς σάτιρας», *Ἀντί, τχ.* 793-794 (25/7/2003) [= Ἀφιέρωμα στὸν Κ. Παλαμᾶ], σσ. 47-53.

19)· τὰ μέσα τῆς σάτιρας (ὁ στίχος: Α' 2, Α' 3, Α' 12, Α' 19· ἡ «τραχιά σάλπιγγα») καὶ τὸ «βουόνευρο»: Α' 15³⁸)· οἱ τρόποι τῆς σάτιρας («κράχ' το μὲ λόγια πού νὰ ξεσκεπάξουν»): Α' 4, 234· «Σίδερο ὁ στίχος γιὰ νὰ τὸν πυρώνης/ Σημάδεψε καὶ τρύπησε καὶ δεῖρε, / τὰ νύχια σου, αἰτοῦ νύχια· σκοῦξε, γκιώνης»): Α' 3, 233· «Ὁ λόγος μου ἡ ξεγύμνωτη εἶν' ἀλήθεια, / κ' ἡ ἀλήθεια εἶναι αἰσιμὸς καὶ πειρασμὸς»): Α' 18, 248)· οἱ «σύμμαχοι», τέλος, στὴν ἐπιτυχή ἐκβασὴ τοῦ ἀγώνα τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου (ὁ «Λόγος»: Α' 2, 232· ὁ «νοῦς», ἡ «γνώμη», ἡ «παλληκαριά») καὶ ἡ «καρδιά»: Α' 3, 233· τὸ «διάπλατο» στόμα: Α' 4, 234· ὁ «ἤρωας»-«Δάσκαλος»: Α' 5, 235· ὁ ἀνήμερος πού ὁμως ἐπαναφέρει τὴν «Μάννα» στὴν πραγματικότητα: Α' 6, Α' 7, 237· ἡ ψκαινούρια θρησκεία»: Α' 8, 238· ἡ «Ἀλήθεια», ἡ «Ὠραιότη», ἡ «Ταπεινοσύνη», ἡ «Γνώση», ἡ «Υπακοή» (Α' 9, 239), ἡ φωνὴ τοῦ «Ἀλκίδη»: Α' 10, 240· ὁ Ἄρμόδιος καὶ ὁ «θησαυρ[ός]» του ἀπὸ «σπαθιά» καὶ «μαχαίρια»: Α' 11, 241· Ξανά ὁ «Λόγος»: Α' 12, 242· ἐκεῖνοι πού τοὺς τραβᾶ παρελκυστικά ἕνας στενὸς ὀρίζοντας ζωῆς ἀλλὰ δὲν δελεάζονται: Α' 13, Α' 14· τὸ πέταγμα τῆς «Ψυχῆς»: Α' 13, 243· ἡ «Δικιοσύνη»: Α' 16· ὁ Κολοκοτρώνης καὶ τὰ «ἀγνά» ἰδανικά τῆς Ἐπανάστασης τοῦ 1821: Α' 17, 247· ἡ ἀλήθεια καὶ ἡ «Φυλὴ»: Α' 18, 248· ἡ «σκληρὴ καὶ λαμπερὴ σὰν τὸ διαμάντι» χορδὴ στὴ «σιδερένια» «λύρα»: Α' 19, 249· ἡ σπορὰ τῶν νέων «Ἀρχιλόχ[ων]»: Α' 20, 250).

Βάσει τῆς ἀφηγηματικῆς σκηνοθεσίας τῆς πρώτης σειρᾶς ἀπέναντι στὰ «ὄπλα» τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου, τὴν ποίηση δηλαδὴ καὶ τοὺς «συμμάχους» τῆς, κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους οἱ «ἀντίπαλοι», οἱ στόχοι τῆς σάτιρας, ὡς κατηγορήματα κατὰ τὸ πλεῖστον, πού ἰσχύουν γιὰ ποικίλες κοινωνικά προσδιορισμένες ομάδες ἢ πρόσωπα, ἢ ἀκόμα καὶ ὡς θεσμικά-κρατικά ἐμβλήματα (Α' 17), προαναγγέλοντας τρόπον τινὰ τὴν συγκεκριμενοποίησή τῆς πινακοθήκης (μὲ δαντικὲς ροπές, ἀπὸ τὸν κόσμο τῆς Κόλασης) στὴ δευτέρη σειρὰ τῶν Σ.Γ.: οἱ «[φ]ασουλῆδες» καὶ οἱ «παλιάτσου», ἡ «ἀστόχαστη πλέμπα», ἡ «πόρνη» τῆς «ἀμαρτίας», τὸ «ὄρνιο», οἱ «ψεῦτες», οἱ «ἄμυαλοι», οἱ «κιοτῆδες» (Α' 3, 233), ὁ «κάθε ἀχεῖ[ος]» (Α' 4, 234), τὰ «κακὰ στοιχιά» (Α' 5, 235), ὁ «προδό-

της»-«προστάτης» καὶ ὁ «δοξολογητῆς» τῆς «Μάννας» (Α' 7), «[οἱ] κηφῆνες, οἱ βάτραχοι, κι' οἱ ἀκρίδες», πού ἀντιστοιχοῦν στοὺς «[τ]ραν[ούς]», στοὺς «πολιτικ[ούς]» καὶ τοὺς «γραμματισμέν[ους]», τὸ «πλήθος» αὐτὸ τῶν «ἀνδ[ε]ων» καὶ «στριμμέν[ων]» πού «στὶς ἀφρόντιστες μέσα ἐφημερίδες», «σπιλώνουν, τυφλωμένοι, «ἀνάξια» τὸ ὄνομα τῆς «Μάννας» (Α' 8, 238), ὁ «τύρανν[ος]» καὶ οἱ «χαλκάδες» (Α' 9, 239), οἱ «λύκοι» (Α' 13, 243), ἐκεῖνος πού τοῦ ἀφήνει τὴν «κατάρρα» του ὁ καλλιτέχνης (Α' 15, 245), οἱ «ἀνάξι[οι]» καὶ οἱ «πονηρ[οί]» (Α' 16, 246), «[...] ἡ Πολιτεία/ μὲ τὰ λογῆς παλάτια τὰ πλατιά, / σκολειά, καζάρμες, θέατρα, ὑπουργεῖα [...]» (Α' 17, 247), «[ὁ] κόλακας κι' ὁ ψεύτης» μαζί μὲ «τῆς ἀμαρτίας» τὴν «πατρίδα», τὴν «ἄμυαλη Μάννα» (Α' 19, 249), οἱ «ἄθε[οι]», ἡ «λυσσασμένη σκύλλα» καὶ τὸ «ἀπειραχτο τέρας» (Α' 20, 250).

Ὡστόσο ἡ νίκη καὶ ἡ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τοὺς «χαλκάδες» τοῦ «τύραννου» (Α' 9) δὲν σηματοδοτοῦν μιὰ ἐλευθερία ἀνεξέλεγκτη, πού θὰ μποροῦσε νὰ καταλήξει ἄκρως ἐπικίνδυνη γιὰ τὸ κοινωνικὸ σύνολο· σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ κομβικὸ σημεῖο τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο δείχνει νὰ διαθέτει μιὰ βαθιὰ ἐπίγνωση τοῦ κινδύνου νὰ μετασχηματιστοῦν σχεδὸν αὐτόματα οἱ «σύμμαχοι» σὲ ἀξεπέραστους ἀντιπάλους, γι' αὐτὸ καὶ καλεῖ σὲ ἐγρήγορη τοὺς «λυτρωμένους» καὶ «λυτρωτῆδες», θέτοντάς τους ἐνώπιον τῶν «θυσι[ῶν]» καὶ τῶν «φροντίδ[ων]», πού ἀπαιτοῦνται, καὶ ζητώντας τους νὰ «ἀλυσοδέ[σουν]» μὲ αὐτὲς τὴ «χρυσή» τους «νιότη» καὶ νὰ πειθαρχήσουν στὸ «πρόστασ[μα]» τους:

*Τοῦ τύραννου συντρίψτε τοὺς χαλκάδες,
μὰ μὲ τὸ συντριμμὸ τους μὴ μεθῆστε·
πάντα ἢ πλάση ἀπὸ σκλάβους κι' ἀφεντάδες.*

*Κ' ἐλεύτεροι, ἀλυσόδετοι θὰ ζῆστε.
Γιατ' εἶναι κάποιες ἄλλες ἀλυσίδες,
εἶναι γιὰ σᾶς· τίς φέρνω γονατίστε!*

*Σᾶς πρέπουν, λυτρωμένοι, λυτρωτῆδες,
ἀλυσοδέστε τὴ χρυσή σας νιότη,
σᾶς φέρνω τίς θυσίες καὶ τίς φροντίδες·*

38. Ἄπαντα, τόμ. 5, σ. 245.

τ' ὀνομά τους Ἀλήθεια καὶ Ὁραιότητα,
 Ταπεινοσύνη, Γνώση, Ὑπακοή.
 Σ' ἓνα πρόστασμά ἀκοῦνε, στερνοί, πρῶτοί,
 τοῦ κόσμου οἱ νόμοι, καὶ ἄνθρωποι καὶ λαοί».
 (δ.π., 239)

Ὁ σύμφυτος μὲ τὸν ἐπιτυχῆ ἀγῶνα τῶν ἀνθρώπων νὰ «συντρί-
 [ψουν]» τοὺς «χαλκιάδες», κίνδυνος, ποὺ λανθάνει ἀκριβῶς στὸ ἐσωτερι-
 κὸ τοῦ ἴδιου τοῦ ἀγῶνα, τοποθετεῖται στρατηγικὰ (ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς
 ἀφηγηματικῆς σκηνοθεσίας) στὸ μέσον τῆς πρώτης σειρᾶς τῶν Σ.Γ.,
 μὲ δύο συμμετρικὰ σημεῖα ἀναφορᾶς.

Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ βρίσκονται τὰ δύο πρῶτα ποιήματα, ὅπου θεμα-
 τοποιεῖται ἡ ἴδια ἡ ποιητικὴ τῆς σάτιρας, μὲ ἄξονες τὸν Ἀρχιλοχό (Α' 1)
 καὶ τὸ «Στίχο» ὡς «μιᾶς γυμνασμένης δύναμης εἰκόνα» (Α' 2, 232):

Ἄυλος, πνοὴ ἀπαλή, μιὰν αὔρα σὲ εἶχε.
 Τοῦ ζωντανοῦ τοῦ Λόγου παλληκάρι,
 πλάσσει καὶ ὀρθώσσει καὶ ἀρματώσει, ὦ Στίχοι
 Ἡ ψυχὴ σου μὲ τοῦ κορμιοῦ τὴ χάρη
 Καὶ ἄς λάμψη στυλωμένη στὸν αἰῶνα·
 ἢ σάρκα ἢ ἀργασμένη θὰ τὸν πάρῃ
 τῆς ἀγριλιάς τὸν κλῶνο στὸν ἀγῶνα.
 ὦ Στίχο, ἢ ριζωτὸς ἢ φτερωτὸς,
 μιᾶς γυμνασμένης δύναμης εἰκόνα.
 Καὶ μήτε μὲ τὰ σκιαχτρά τῆς νυχτὸς
 Νὰ τριγυρνᾶς τοῦ φεγγαριοῦ ὑπνοβάτης·
 εἶσαι τῆς μέρας ἀδελφοποιτὸς.
 Ζῆσε καὶ μὲ τὸν ἥλιο ἀνοιχτομάτης.
 (δ.π.)

ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη βρίσκεται τὸ τελευταῖο τῆς σειρᾶς (Α' 20), ὅπου ὁ
 σατιρικὸς ποιητὴς καλεῖται μὲ τρόπο πειστικὸ νὰ ἐπιμείνει στὸ στόχο
 του, δίνοντας ὅμως ἄλλη, ἐπιθετικὴ, διάσταση στὴν «ὀργή» του, μὲ τὸ
 νὰ τὴ μετασηματίσει ἀπὸ (ἀδιέξοδα) «λυρικὴ» σὲ δηλητηριώδη «σαί-

τιά», τὴ μόνη ἱκανὴ νὰ χτυπήσει τὴ «λυσσασμένη σκύλα» καὶ τὸ «τέ-
 ρας» (στοὺς ἔντεκα στίχους)· ἀκριβῶς μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴν προτροπὴ ὁ
 σατιρικὸς ποιητὴς κατακατᾶ μὲ τὸν πλέον ἀποφασιστικὸ τρόπο τὴ βε-
 βαιότητα ὅτι ἐπειδὴ ἀκριβῶς εἶναι ταγμένος σ' ἓνα σημαντικὸ ἔργο, θὰ
 τὸ φέρει σὲ πέρας (οἱ δύο τελευταῖοι στίχοι):

—Ποιητὴ, καὶ ἡ λυρικὴ σου τούτη ὀργὴ
 τοῦ κάκου, ἀγιάτρευτο εἶναι τὸ μαράζι,
 δὲν πότισε τὴν ἔρμη στέρφα γῆ

βροχὴ καὶ δὲν τὴν ἔδειρε χαλάζι.
 Τοῦ σύγγενου τοῦ ἀξέσπαστου μαυρίλα
 τὸ ξενύχτι τῶν ἄθεων δὲν ταράζει.

Σάλεψε ἡ σαϊτιά σου κάποια φύλλα,
 καὶ στὸ διάβα τῆς μούγγρισε καὶ ὁ ἀέρας,
 καὶ τίποτ' ἄλλο· ἡ λυσσασμένη σκύλλα

Τρέχει ἀγγιχτὴ καὶ ἀπείραχτο τὸ τέρας.
 Σὰν καὶ πάντα, πιετὸ καὶ πανηγύρι.—
 —Αρχιλοχὸς δὲν εἶμαι· εἶμαι ὁ πατέρας

ποὺ ξανά τοὺς Ἀρχιλοχοὺς θὰ σπείρῃ.
 (δ.π., 250)

Οἱ «σύμμαχοι» ἀποδεικνύονται τὸ δραστικότερο «ὄπλο» τῆς σάτι-
 ρας, ἐπειδὴ τῆς δίνουν τὸ περιθώριο, ἢ ἀκριβέστερα, τὴν προοπτικὴ νὰ
 ἀναπτυχθεῖ ποιητικὰ, μὲ τρόπο ὥστε τὸ βεληνεκές τῆς νὰ μὴν ἐξαντλη-
 θεῖ στὴν ἐπίθεση κατὰ τῶν ἀντιπάλων, ἀλλὰ νὰ διευρυνθεῖ, ἀποκτώ-
 ντας ἐρέσματα σὲ «ὑψηλές» ἰδέες, ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι γιὰ παράδειγμα,
 δὲν ἀρκεῖ νὰ χτυπηθοῦν ἀνελέητα καὶ νὰ σηματοδευθοῦν ἀπὸ τὸ πυρωμέ-
 νο «σίδηρο» καὶ τὰ νύχια «αἰτοῦ» τοῦ στίχου, ἢ «ἀστόχαστη πλέμπα»,
 οἱ «φασουλῆδες», οἱ «παλιάτσου», οἱ «ψεῦτες», οἱ «ἄμυαλοι», οἱ «κιο-
 τῆδες», ἀλλὰ ἐπιβάλλεται νὰ βρεθεῖ ἡ σάτιρα στὸ δρόμο ποὺ ὀδηγεῖ
 στὴν ἀνάκτηση κλεμμένων ἀπὸ τὴν «πόρνη» τῆς «ἀμαρτίας» καὶ τὸ
 «ὄρνιο», ἀρετῶν, τῆς «καρδ[ιάς]», τοῦ «νοῦ», τῆς «γνώμ[ης]» καὶ τῆς
 «παλληκαρ[ιάς]»:

Φασουλῆδες, μακριά, κ' ἑσεῖς, παλιάτσοι!
Στὴν ἀστόχαστη πλέμπα μὴν πλερώνεις,
Σατιριστῆ, τοῦ σκλάβου τὸ χαράτσι.

Σίδερο ὁ στίχος γιὰ νὰ τὸν πυρώνῃς.
Σημάδεψε καὶ τρύπησε καὶ δεῖρε,
τὰ νύχια σου, αἰτοῦ νύχια· σκοῦξε, γριώνῃς.

Καὶ πόμπειψε καὶ μέσ' στὴ λάσπη σύρε
τῆς ἀμαρτίας τὴν πόρνη· καὶ γοργὰ
καὶ τ' ὄρνιο σαίτεψέ το· αὐτὸ μᾶς πῆρε

τὸ νοῦ, τὴ γνώμη, τὴν παλληκαριά.
Ἄλιά σας, ψευῆτες, ἀμυαλοὶ, κιοτῆδες!
Σατιριστῆ κ' ἐκδικητῆ καρδιά!

Μήτε οἱ παλιάτσοι, μήτε οἱ φασουλῆδες.
(Α' 3, 233)

Ὅ,τι συνεπῶς τροφοδοτεῖ ἐδῶ, ὡς κινουῖσα δύναμη, τὴν ποιητικὴ μορφοποίηση τῆς σάτιρας (τὰ δύο φίλτρα στὰ ὁποῖα ἀναφέρθηκα παραπάνω), εἶναι ἀκριβῶς ἡ συγκρουσιακὴ διαπλοκὴ τῶν ἀρνητικὰ σημασμένων ἀντιπάλων μὲ τὶς (κλεμμένες) ἀρετές, σχεδὸν εἰκαστικὰ διευθετημένη, μὲ τοὺς μὲν στὸ πρῶτο ἐπίπεδο καὶ τὶς δὲ στὸ βᾶθος πεδίου τοῦ πίνακα, ὡς ἀξιακὰ «ὑψηλές», χωρὶς νὰ εἶναι ἄμεσα ὄρατῆ (ἐφόσον τοποθετοῦνται σὲ προοπτικὴ) κάποια ἐξειδικευτικὴ ὄψη τους, ἐφαρμοσμένη σὲ συγκεκριμένη, κοινωνικὴ ἢ ἄλλη, παράμετρο (ὀμάδα ἢ πρόσωπα), ὅπως συμβαίνει στὶς περισσότερες περιπτώσεις· ἀκόμα καὶ σὲ ἐκεῖνα τὰ ποιήματα μὲ προσωποποιημένες ἀρετές (Α' 10, Α' 11 καὶ Α' 16), τὰ πρόσωπα ποὺ τὶς ἐκφράζουν, βρίσκονται μακριὰ ἀπὸ τὴν ἐπικαιρότητα τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ 20οῦ αἰώνα, ἄλλα πάρα πολὺ (ὁ Ἀλκίδης), π.χ. καὶ ὁ Ἀρμόδιος στὰ δύο πρῶτα ποιήματα) καὶ ἄλλα ἀρκετά, ὅπως συμβαίνει μὲ τὸν Κολοκοτρώνη καὶ τὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1821 (ἀνάλογες περιπτώσεις συναντοῦνται καὶ στὴ δεύτερη σειρὰ τῶν Σ.Γ.: βλ. ἀμέσως παρακάτω).

Οἱ ἀρετές ὡς ἐκ τούτου δεσπόζουν στὸ βᾶθος πεδίου καὶ λειτουργοῦν σὰν μαγνήτης γιὰ τὴν ἴδια τὴ σάτιρα, ἀπομακρύνοντάς τη ἀπὸ τὸ «χαμηλὸ» ὕψος τῆς, τόσο ὅσο χρειάζεται, γιὰ μὴν ταυτιστεῖ μὲ αὐτό, ἐνῶ

τὴν ἴδια στιγμὴ ἀφήνουν ἱκανὸ ἐρμηνευτικὸ περιθώριο στὸν παραλήπτη τῆς, νὰ τὶς συγκεκριμενοποιήσῃ-προσωποποιήσῃ στὸ ἱστορικὸ καὶ πολιτισμικὸ, ἐννοεῖται, πλαίσιο ἀναφορῶν του.

Στὴ δεύτερη σειρὰ τῶν Σ.Γ. περιορίζονται αἰσθητὰ οἱ ἀναφορὲς στὸ πρῶτο σκέλος τῶν («ἄπλων») τῆς σάτιρας, δηλαδὴ στοὺς προγόνους, στὰ ποιητικὰ μέσα καὶ στοὺς τρόπους (Β' 13³⁹ καὶ Β' 18), γιὰ νὰ διευρυνθεῖ μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ πεδίο ἀντιπαράθεσης «συμμάχων»-ἀρετῶν καὶ ἀντιπάλων-στόχων, ἐπὶ τοῦ ὁποῖου οἱ τελευταῖοι ἀποκτοῦν εὐκρινέστερο τώρα κοινωνικο-πολιτικὸ στίγμα, ἐνῶ στὴν περίπτωση τῶν ἀρετῶν, ἡ ἀναλογία ἀκολουθεῖ τὴ γραμμὴ τῆς πρώτης σειρᾶς, παρὰ τὸ ὅτι οἱ περιπτώσεις ἐξειδικεύσεως τους εἶναι ἐδῶ περισσότερες (Β' 2, Β' 3, Β' 4, Β' 5 καὶ Β' 15).

Πρῶτα ἐπιβάλλεται νὰ ἐκθεθοῦν τὰ δεδομένα τῆς πινακοθήκης τῶν ἀντιπάλων ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ γωνία τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου, διευθετημένα παρατακτικὰ, ἐν εἴδει, τὶς περισσότερες φορές, καταλόγου, μᾶς τακτικῆς ποὺ βασιζέται στὸ ρητορικὸ σχῆμα τῆς ὑποτύπωσης⁴⁰ καὶ ἐνισχύει ἀσφαλῶς τὴν εἰκαστικῶν προδιαγραφῶν ἀπόδοσή τους: τὸ «Ρωμαϊκο» κατ' ἀρχὴν ἰσοσθενὲς μὲ τὸ σκληρότερο «πάτημα» ποὺ ὑπάρχει, ἀκόμα καὶ σὲ σύγκριση μὲ ἐκεῖνο τοῦ «Γούρκου», ὅ,τι δηλαδὴ («διαθέτουν») οἱ «[δ]ιαβασμένοι, ντοτόροι, σπιρουνάτοι, / ρασοφόροι, δασκάλοι, ρουσφετλῆδες, / οἰκοπεδοφαγάδες, ἀβοκάτοι, // κομματάρχηδες, καὶ κοτζαμπασῆδες, / καὶ τῆς γραμματικῆς οἱ μανταρίνοι / καὶ τῆς πολιτικῆς οἱ φασουλῆδες, // ταρτοῦφοι, ραμπαγάδες, ταρταρίνοι! [...]/ Βυζαντινοὶ-Γασμοῦλοι-Λεβαντίνοι» (Β' 2, 251)· οἱ «φανφαρόν[οι]» τοῦ «Ἑλληνι-

39. Βλ.: «Ὁποῖος στοχαστικός, σὰ γιαταγάνι / τὸ στοχασμὸ του ἀντρίκεια ἄς τὸνε βγάλῃ. / Πές τα, καὶ ἀκέρια καὶ γυμνά· δὲ φτάνει! / νὰ λάμπῃ ἡ ἀλήθεια· πρέπει καὶ νὰ σφάζῃ. / Ὁ λόγος, ποὺ χτυπᾷ καὶ ποὺ θυμᾶνει, / ριζώνει καὶ τῆς γῆς τὴν ὄψη ἀλλάζει. // Ὁ λόγος, ἄξιος, καὶ σφυρὶ, καὶ ἀκόνι. / Μὴν κοιτᾷς τὸ χοντρόλογο παζάρι. / μὴν ἀκοῦς τ' ἀνοστόλογο σαλόνι. // Μὰ σ' ὅλα νύημα, δύναμη καὶ χάρη, / σ' ἀρχοντιά καὶ σὲ πλέμπα· γῆ δὲν εἶναι / νὰ τὴν καταφρονᾷς, περιβολάρη. // Παντοῦ μπορεῖς νάνθῃς, τοῦ νοῦ κρίνει!», ὁ.π., σ. 263.

40. Γιὰ τὸ ζήτημα, βλ. ἐνδεικτικὰ: U. Eco, «Οἱ σηματοδότες κάτω ἀπ' τὴ βροχὴ» (1996): *Περὶ λογοτεχνίας*, μετφρ.: Ἐφη Καλλιφατιδῆ, Ἀθήνα, Ἑλληνικὰ Γράμματα, σσ. 221-247.

σμοῦ», τὰ «καμάρια» τῆς «Ρωμισύνης», οἱ «κορφές» τοῦ «Λόγου», οἱ «παραλῆδες», οἱ «σοφ[οί]» καὶ «τῶν πολέμων τὰ λιοντάρια» (Β' 2, 252)· «[ζ]αγάρια καὶ τσακάλια καὶ κοκκόροι,/ σηκωτοὶ κάθε τόσο στὸ ποδάρι,/ μόρτηδες, λούστροι, ἀργοί, λιμοκοντόροι», οἱ «λογιώτα[οί]» καὶ ὁ «Ρωμίδς» ποὺ μὲ μυαλὸ «[κ]ουκούτσι», «[ἀ]πὸ τὸν καφενὲ στὴν Πόλη μπαίνει,/ τοῦ ναργιλὲ κρατώντας τὸ μαρκούτσι» (Β' 3, 253)· ὁ «ποσαπαίρνης μὲ τὸ θεσιθῆρα», τὸ «φαγοπότι» καὶ τὸ «ξαπλωταριό», τὰ «θέατρα», οἱ «ταβέρνες», τὰ «πορνεῖα», «φάμπρικες, μπάνκες, σπίτια, ἀποκαΐδια» καὶ ἡ «μουρλή γλωσσοκοπάνια Πολιτεία» (Β' 4, 254)· ἡ «ἀθεΐ[α]», οἱ «ζῶες» ἀνθρώπων ποὺ ἔχουν γίνεи «[σ]ὰν ἀγριμῶν καὶ σὰν ἀρνιῶν κοπάδια», ἑξομοιωμένοι μὲ τὸ «ἄτι» τοῦ «Μπραίμη» ποὺ πατοῦσε τοὺς ὑπόδουλους Ἑλληνας (Β' 5, 255)· «[ὁ] βουλευτῆς κι ὁ δάσκαλος», τὰ «κεφάλια τοῦ Γένους καὶ τοῦ Κράτους», ποὺ μὲ ὄπλα τὸ «ρουσφέτι» καὶ τὴν «ἐλληνικουρά», δημούργησαν «ψευτοαττικισ[τές]» καὶ ψηφοφόρ[ους]», οἱ «κάθε λογῆς τζουτζέδ[ες] καὶ πιερρό[οί]» (Β' 6, 256)· οἱ «σοφτάδες», οἱ «λύκοι μέσ' στὴν προβιά», οἱ «σπειγῶνοι», οἱ «σμπίροι/ τοῦ δεῖνα Σάβλοκ, καὶ τοῦ τάδε Ἐφέντη» (Β' 7, 257)· ἐκεῖνες οἱ «πατρίδες» ποὺ ἂν καὶ μεγάλες καὶ ἱστορικὲς «τρέμ[ουν]» τοῦ «Μωχαμέτη» τὴν «ἀρμάδα» (Β' 9, 259)· τὰ «εἰδῶλα» καὶ τὰ «προσκυνητάρια», τὰ «χώματα» καὶ οἱ «τάφοι», τὰ «συντρίμματα» καὶ τὰ «ἀπομεινάρια» τῆς ἀρχαιότητος, ποὺ οἱ ἀρμόδιοι «σοφοί» καὶ «γνωστικοί» τὰ ἀποκλείουν ἀπὸ τὴ ζωντανὴ πραγματικότητα, τὴ «Ζωή», προορίζοντάς τα γιὰ τὰ «Μουσεῖα», «θυσία» στοῦ «ἀρχαίου τὸ Μολῶχ» (Β' 11, 261)· τὸ «σίχμα», τὸ «Σκουλήχι» ποὺ τρώει ἀπὸ μέσα τὸν ἀνήμπορο νὰ ἀντιδράσει ἄνθρωπο (Β' 12, 262)· τὸ «χοντρόλογο παζάρι» καὶ τὸ «ἀνοστόλογο σαλόني» (Β' 13)· ὁ «ἀπελάτης» ποὺ «ντροπιάζει» τὴν «πεντάμορφη», σὰν «νεραῖδοβασίλισσα», «Εἰρήνη» (Β' 14, 264)· ἡ «βουργάρα» καὶ «τουρκάλα», ψευτισμένη ἑλληνικὴ «ψυχὴ» ποὺ «ὀμών[ει]» στὸ ὄνομα «ἐνὸς Σουλτάνου» καὶ «κρατ[εῖ] ἐνὸς Τσάρου τὸ τσεκούρι» (Β' 15, 265)· τὸ «τριπλὸ ξόανο ποὺ τοὺς δούλους κάνει,/ Συνήθεια, Κέρδος, Πρόληψη» (Β' 17, 267)· τὸ «ξένο, ἀνόρεχτο» στόμα «τοῦ κόσμου» καὶ τὰ «μάτια» ἐκεῖνα τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἀξίζουν «φασκέλωμα» (Β' 18, 268)· ὅλος ὁ συρφετὸς τοῦ Β' 19⁴¹· ὁ

41. Βλ.: «Ἰδεολογοὶ καὶ νιτεροσολογοί,/ κι ὅσους μεθᾶνε τῆς ζωῆς οἱ χάρες,/ κ'

«γρύπας» τῶν «προβλημάτων» (Β' 21, 271)· ὁ «κόσμος» ποὺ «τὸ ψωμί τὸ τρώει χαράμι» καὶ τοῦ ἀξίζει νὰ ἀφανιστεῖ, μαζί μὲ τὴν «κιβωτὸ» ἢ ὅποια θὰ μπορούσε νὰ σώσει μερικοὺς (Β' 22, 272)· τὸ «βασίλειο», ὁ «θρόνος», ἡ «ἀδύναμη», «ἀγκάθια καὶ τριβόλοι» ποὺ δηλητηριάζουν ἥρωες «βασιλιά[δες] [...] πορφυρογεννημέν[ους]» (Β' 23, 273)· τὰ «παλάτια», οἱ «ἐκκλησίες», τὰ «ῥαῖα τ' ἀγάλματα», τὸ «περιβόλι», τὰ «ἱερά» («μνήματα»), ποὺ ἐμποδίζουν τὸν ἄνθρωπο νὰ ζήσει ἐλεύθερα (μὲ «τέντες») στὸν ἀνοιχτὸ χῶρο (στοὺς «κάμπους»), νὰ πιστέψει στὴν Ἐπιστήμη («Γιὰ τοὺς ναοὺς τῆς Ἐπιστήμης τόποι»), νὰ ἀνοίξει δρόμους («[ρ]ούγα πλατιά») καὶ νὰ κατευθυνθεῖ «πρὸς τῆς μεγάλης θάλασσας τ' ἀσήμια,/ πρὸς τὰ σμαράγδια τοῦ βουνοῦ» (Β' 24, 274).

Ἀπέναντι σ' αὐτὸν τὸν κόσμο, διευθετημένο σὲ διασταυρούμενες ζῶνες (ὀμάδες, πρόσωπα καὶ δράσεις ἐπαναλαμβάνονται τακτικὰ ἀπὸ ποίημα σὲ ποίημα, καθιστώντας ἀνάγλυφη τὴν παρουσία τους), βρίσκεται στὸ προοπτικὸ βᾶθος τοῦ κάθε πίνακα-ποιήματος, τὸ ἀντίπαλο δέος τῶν (κλεμμένων) ἀρετῶν· σὲ πέντε περιπτώσεις οἱ ἀρετὲς προσωποποιοῦνται (Β' 2, Β' 4, Β' 5 καὶ Β' 15), ὅπως ἀκριβῶς καὶ στὴν πρώτη σειρά (ἐμφανίζονται πρόσωπα τῆς ἀρχαιότητος καὶ τῆς Ἐπανάστασης τοῦ 1821, μὲ τὴν προσθήκη τῆς Παναγίας, τοῦ Κοραῆ καὶ τοῦ Καποδίστρια), ἐνῶ σὲ μιὰ μόνον περίπτωση ἡ προσωποποίηση (Τρικούπης καὶ Ψυχάρης) βρίσκεται μὲ τολμηρὸ τρόπο, πολὺ κοντὰ στὴ ζώνη τοῦ ἀγοραίου ὕλικου, ἀπέναντι δηλαδὴ σὲ «μόρτηδες, λούστρ[ους], ἀργ[ούς], λιμοκοντόρ[ους]» καὶ στὸν «ἀφέντη» ποὺ «τοὺς λανσάρει» (Β' 3, 253).

Οἱ ἀρετὲς ποὺ ἐμφανίζονται σ' αὐτὸ τὸ προοπτικὸ βᾶθος μποροῦν νὰ συνοψιστοῦν στὶς παρακάτω: α *contrario* ὁ Ὅμηρος, ὁ Ἀρχιμήδης, ὁ Ἀχιλλεὺς, ὁ Καποδίστριας, ὁ Διάκος καὶ ὁ Κοραῆς (Β' 2), μὲ τὴν ἔννοια ὅτι τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο ἀποδίδει τίς προσωποποιημένες αὐτὲς ἀρετὲς μὲ ἀρνητικὸ πρόσημο στοὺς ἀντιπάλους τῆς σάτιρας, ἐνῶ τὴν

ἑσεῖς μὲ τοῦ ἀσκητῆ τὸ κομπολόγι, // κ' ἑσεῖς, τραγουδιστὲς μὲ τίς κιθάρες, // κ' ἑσεῖς ποὺ τὴ ζωὴ κατάρια κλαῖτε, // κ' ἑσεῖς μὲ τῶν παθῶν τίς λιγομάρες, // κ' ἑσεῖς ποὺ σὲ νερὰ γαλήνης πλέτε, // τῶν «ἰδία ἀλλάζουν» οἱ διαλαλητάδες, // κι ὅσοι στὸ γυρισμὸ τῶν ἰδίων καίτε // λιβάνι, κι ὅσοι καταφρονητάδες / τῶν ὄχλων, κ' ἑσεῖς οἱ ἄθεοι κι ὅσοι θρηῆσοι, // κ' ἑσεῖς τῶν προλεταρίων οἱ λαμπάδες, // κι ὅλοι, ὑπεράνθρωποι, ἄνθρωποι, ἀνθρωπίσκοι, Ἄπαντα, τόμ. 5, σ. 269.

ἴδια στιγμή τις «ἀπελευθερώνει» θετικά στο προοπτικό βάθος τοῦ πίνακα⁴². με τὸν ἴδιο τρόπο ὁ Τρικούπης, ὁ Ψυχάρης («Προδότες οἱ Τρικούπης». Κρεμάλα! / Κ' οἱ Ψυχάρηδες; Γιούχα! Πλερωμένοι: Β' 3, 253) καὶ ὁ Περικλῆς (Β' 4)· ἡ «Ἀθηναῖα, πολεμικὴ παρθένα», ἡ «εὐλογία τῆς Παναγίας», ἡ «Ἰδέα» καὶ ἡ «Ἐπιστήμη» (Β' 5)· ὁ «[νοῦς] καὶ ἡ «καρδιά», ἡ «σκέψη», ἡ «Τέχνη», τὸ «ἅγιο κόνισμα», οἱ «μαῦροι[οι] θυμ[οί]» καὶ οἱ «πορφυροί[οι] ἔρωτες[ες]» (Β' 6)· ὁ «νοῦς» τοῦ «φρόνιμου» καὶ τοῦ «λεβέντη» (Β' 7)· ὁ «Λαός» ποῦ «εἶναι τίποτε καὶ εἶν' ἔλα», ποῦ σφραγίζει με «δόξα», «ἀρχόντους» καὶ «βαστάζ[ους]» (Β' 8)· οἱ «μεγάλες πατρίδες» ποῦ «δὲ μετριένται / με τὸν πήχη καὶ με τὸ διαβήτη» (Β' 9)· ἡ «Ἀγάπη» (Β' 10)· ἡ «Ζωή» (Β' 11)· ἡ τέλμη (Β' 12)· ὁ «λόγος», «κρίνος» τοῦ «νοῦ» (Β' 13)· ἡ «πεντάμορφη», σὰν «νεραῖδο-βασίλισσα», «Εἰρήνη» (Β' 14)· ὁ Μανιάκης, ὁ Σκεντέρμπεης καὶ ὁ Καραϊσκάκης (Β' 15)· ὁ «Λόγος» (Β' 16)· ἡ «Ἀγάπη», ἡ «Ἀλήθεια» καὶ ἡ «μεθύστρα» «Ὀμορφιά» (Β' 17)· ὁ «νοῦς» καὶ ἡ «Ἰδέα» (Β' 20)· ὁ «νοῦς» πάλι καὶ ἡ «καρδιά» (Β' 21)· ὁ «Κατακλυσμός» (Β' 22)· ὁ ἀπρόσβλητος ἀπὸ «ἀγκάθια» καὶ «τριβόλ[ους]» βασιλιάς τῆς «Πόλης» (Β' 23)· οἱ ἀνοιχτοὶ τόποι καὶ δρόμοι γιὰ τὸν ἄνθρωπο, ἡ «Ἐπιστήμη, τὸ γκρέμισμα ἔλων τῶν ἐμποδίων» (Β' 24).

Ὁ ἀφηγηματικὸς κύκλος τῆς δεύτερης σειρᾶς τῶν Σ.Γ. ὀριοθετεῖται κατὰ ἐπάλληλα, θὰ λέγαμε, κύματα, ἀνάλογα μετὰ τὴν συμπαγὴ παρουσία τῶν δύο ἀντιπάλων δυνάμεων. Ἔτσι, τὰ ἀρνητικὰ σήματα (οἱ στόχοι τῆς σάτιρας) πυκνώνουν στὴν ἀρχὴ καὶ πρὸς τὸ τέλος τῆς σειρᾶς (στὸ πρῶτο ποίημα, μετὰ τὸν κατάλογο τοῦ «Ρωμαϊκοῦ» καὶ στὸ δέκατο ἕνα-το, μετὰ τὴν συμπεριληφθῆ «ὑπερανθρώπων», ἀνθρώπων, ἀνθρωπίσκων»), ἐνῶ ἡ λυτρωτικὴ προοπτικὴ τῶν ἀρετῶν πρὶν τὴν μέση καὶ πρὶν τὸ τέλος τῆς σειρᾶς (ἄγδοο καὶ δέκατο· δέκατο ἕκτο, εἰκοστὸ καὶ

42. Βλ.: «Προγόνους πάρε, ἀπογόνους, δαιμόνους, / ἔλα τῆς Ἱστορίας τὰ συναξάρια, / ἔλους τοῦ Ἑλληνισμοῦ τοὺς φανφαρόνους, // ἔλα τῆς Ρωμισσύνης τὰ καμάρια, / τοῦ Λόγου τις κορφές, τοὺς παραλήθδες, / τοὺς σοφοὺς, τῶν πολέμων τὰ λιοντάρια, // Ὀμήρους, Ἀρχιμήδους, Ἀχιλλῆδες, / καθὼς περνοῦν ἀνάκατα στὴν στράτα, / Καποδίστηδες, Διάκιους, Κοραῆδες. // Ὅλα φιάστα γκιουβέτσι καὶ σαλάτα, / νὰ καὶ τὸ ρετσίνατο στὴν ταβέρνα, / καὶ τὰ βιολιά, καὶ ρίζου τους καὶ φάτα. // Κέρνα, ρούφα, ξεφάντωνε, καὶ ξέρνα.», δ.π., σ. 252.

εἰκοστὸ πρῶτο ποίημα), μετὰ ἄξονες τὸ «Λαός», τὴν «Ἀγάπη», τὸ «Λόγος», τὸ «Νοῦ» καὶ τὴν «Ἰδέα», ἀφήνοντας τὸν ἐνδιάμεσο χῶρο καὶ κυρίως τὸ τέλος γιὰ τις σφοδρὲς μεταξὺ τους συγκρούσεις.

Οἱ συγκρούσεις τώρα, ξεκινοῦν μετὰ αὐξημένο ἐπιθετικὸ τόνο στὴν ἐμετικὴ μαγειρικὴ συνταγὴ τοῦ Β' 2⁴³ (ὁ τόνος αὐτὸς ὑποδεικνύει τὸ μετασχηματισμὸ τῆς «λυρικῆς ὀργῆς» ποῦ ἔρχεται ἀπὸ τὸ τελευταῖο Σ.Γ. τῆς πρώτης σειρᾶς, πράγμα ἄλλωστε εὐδιάκριτο ἤδη στὸ πρῶτο τῆς δεύτερης σειρᾶς), συνεχίζονται μετὰ ὑπολογικὲς δεινώσεις καὶ ἀνάλογη εἰκονοποιία, καθὼς τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο δὲν διστάζει νὰ μεταφέρει αὐτοῦσια τὴ γλώσσα τοῦ δρόμου καὶ τῆς ἀγορᾶς, γιὰ νὰ τις «ἀπογειώ-σει» ὅμως a contrario, ὅπως χαρακτηριστικὰ φαίνεται στὸ Β' 4 μετὰ τὸ ὄνομα τοῦ Περικλῆ νὰ τοποθετεῖται στὸ βάθος πεδίου (στὸν τελευταῖο στίχο καὶ μάλιστα μετὰ ἰσχυρὴ γραμματικὴ καὶ μετρικὴ παύση), ἐνῶ «μπροστὰ» σ' αὐτὸν (καὶ στὸν ἀναγνώστη), ἐκδιπλώνεται τὸ πρωτογενὲς φωνογραφικὸ («γιὰ τὴν πατρίδα καυγὰ στοὺς καφενέδες») καὶ φωτογραφικὸ («Φαγοπότι, ξαπλωταριό, τὰ ἴδια / Τα θεάτρα, τις ταβέρνες, τὰ πορνεῖα, φάμπρικες, μπάνκες, σπῆτσια, ἀποκαΐδια [...]») ὑλικό:

[...] Καὶ κοιμισμένη στὰ ὄνειρά της βλέπει
μουρλὴ γλωσσοκοπάνια Πολιτεία

τὸν Περικλῆ. Μὰ ὁ Χασεκῆς τῆς πρέπει.
(δ.π., 254)

οἱ συγκρούσεις συνεχίζονται κατὰ αὐξοῦσα κλίμακα, εἰδικὰ στὸ δέκατο πέμπτο ποίημα τῆς σειρᾶς, ὅταν ἡ βαθιὰ ἐπίγνωση τοῦ ποιητικοῦ ὑποκειμένου ὅτι ἡ πατρίδα εἶναι σκύβαλο καὶ τῆς ταιριάζει ἡ «σπάθα» τοῦ «Ταμερλάνου», οἱ [λ]ύκοι, ἡ «ἀραποβλογιά», ἡ «πανούκλα», οἱ «ἀκρί-

43. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἐδῶ ἡ ἀντιδιαστολὴ ἀπὸ τὴν ὁμόθετη ἐκδοχὴ τοῦ Παναγ. Πανᾶ γιὰ τὴν ποίηση τοῦ Βαλαωρίτη, στὸ ποίημα «Ποιητικὴ συνταγὴ» (1868) (εἶχε κυκλοφορήσει καὶ σὲ μονόφυλλο, ἀνώνυμο καὶ ἀχρονολόγητο μετὰ τίτλο: *Συνταγὴ. Διὰ τὴν κατασκευὴν γιανλίου ποιητικοῦ, κατὰ τὸ μαγειρικὸν ποιητικὸν σύστημα τοῦ κυρίου Ἀριστοτέλους Βαλαωρίτου*) βλ. σχετικὰ: Ἐρασμίνα-Λουῖζα Σταυροπούλου, *Παναγιώτης Πανᾶς (1832-1896). Ἐνας ριζοσπάστης ρομαντικός, Ἀθήνα, Ἐπικαιρότητα, 1987, σσ. 219-221.*

δες), «Κοῦρδοι, Καραμανίτες, Ὀσμανλῆδες, / Τοῦρκοι», τὸ ὀδηγεῖ σ' ἓνα «πιστεύω» συνταρακτικὰ προκλητικὸ, ποὺ δὲν μένει ὅμως μετέωρο, γιατί ἀκριβῶς ἀπέναντί του βρίσκονται κατ' ἀντίστιξη, ὑψηλὰ ἥρωικὰ μεγέθη, δυνάμει ἐνεργοποιήσιμα:

[...] Κάψαλο ἢ χῶρα, τὸ παλάτι ἀχούρι.
Στ' ὄνομα ἐγὼ θὰ ὀμῶνω ἐνὸς Σουλτάνου,

καὶ θὰ κρατῶ ἐνὸς Τσάρου τὸ τσεκούρι.
Ὅσο νὰ βγῆ ἀπ' τῆ γῆ κανεὶς Μανιάκης,
Κανεὶς Σκεντέρμπεης ἀπὸ τὸ μνημούρι,

Κι ἀπ' τὸ χαμὸ κανέννας Καραϊσκάκης.
(δ.π., 265)

Ἄπὸ ἐκεῖνο τὸ σημεῖο (ἀπὸ τὸ δέκατο πέμπτο ποίημα) καὶ μετὰ, καθὼς δηλαδὴ ἡ δεύτερη σειρά ὀδεύει πρὸς τὸ τέλος, οἱ συγκρούσεις ὑποχωροῦν ἀφήνοντας περισσότερο χῶρο στὴν πύκνωσι τῶν ἀρετῶν, γιὰ νὰ ἐπανακάμψουν δυναμικὰ στὸ τέλος καὶ νὰ κορυφωθοῦν στὸ εἰκοστὸ τέταρτο μὲ τῆ «λύση» τοῦ ἐκρηκτικὰ φορτισμένου διαλόγου, στὸ «Γκρεμίστε», τὴν τελευταία λέξη τῶν Σ.Γ.:

-Τα παλάτια. Κι' αὐτά; -Καὶ τί μὲ τοῦτο;
Κάμπους γιὰ τέντες θέλουμε· γκρεμίστε.
Στὰ πάντα ἄς πέσῃ ἐδῶ μπαλντάς ἢ κνούτο.-

-Τις ἐκκλησιές; -Μὴν τρέμετε· γκρεμίστε.
Γιὰ τοὺς ναοὺς τῆς Ἐπιστήμης τόποι!
-Κι αὐτὰ τὰ ὠραῖα τ' ἀγάλματα; -Γκρεμίστε,

κι ἀναθέματα -μὴ σᾶς κἀνῃ κόποι
σωριάστε ἀπὸ τίς πέτρες τοὺς. Γκρεμίστε.-
-Τὸ περιβόλι; -Γιὰ τὸν ξυλοκόπο.-

-Τα μνήματα, ἱερά; -Κι αὐτὰ συντρίμμια.
Ρούγα πλατιά. Ἄπὸ πάνω τοὺς πατῆστε
πρὸς τῆς μεγάλης θάλασσας τ' ἀσῆμια,

πρὸς τὰ σμαράδια τοῦ βουνοῦ. Γκρεμίστε.
(δ.π., 274).

Οἱ ἀρετὲς ποὺ καλύπτουν ἐξολοκλήρου ποιήματα, στὸ ἐσωτερικὸ τῆς δεύτερης σειρᾶς, δὲν τοποθετοῦνται ἀφηγηματικὰ στὴν ἀρχή, στὴ μέση, ἢ στὸ τέλος, ἀλλὰ ἀφενὸς μετὰ τὴν ἀρχή καὶ πρὸς τὴ μέση (στὴν ἕβδομη καὶ δέκατη θέση ἀντίστοιχα), ἀφετέρου μετὰ τὴ μέση καὶ πρὸς τὸ τέλος (στὴ δέκατη ἕκτη, εἰκοστὴ καὶ εἰκοστὴ πρώτη θέση), μὲ τρόπον ὥστε νὰ «γίνονται» τὸ βάθος τῶν ὑπολοίπων, ἐνῶ παράλληλα τὸ ἴδιο ἀπεργάζονται, σὲ μικροσκοπικὸ ἐπίπεδο, οἱ ἀρετὲς ποὺ ἀναπτύσσονται σὲ ποιήματα συγκρούσεων ὁ «Λαός», ἡ «Ἀγάπη», ὁ «Λόγος», ὁ «Νοῦς» καὶ ἡ «Ἰδέα» ὀρίζουν ἔτσι πεδία πρὸς τὰ ὁποῖα τείνει ἡ πολεμικὴ ἀντιπαράθεσι, ἢ μᾶλλον πεδία τὰ ὁποῖα «ὑποδέχονται» τίς σκληρὲς συγκρούσεις καὶ τῆ βία τῆς σάτιρας, καθὼς ἡ τελευταία ξεκινᾷ μὲ πάθος ἀπὸ τὴν ἀρχή, ὀδηγεῖται σφοδρὰ στὴ μέση (εἶναι σημαίνουσα ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ τὸ δέκατο τρίτο ποίημα ποιητικῆς) καὶ κορυφώνεται στὸ τέλος, δημιουργώντας μιὰ συμμετρικὴ ροὴ δεδομένων μεταξὺ τῶν τριῶν κομβικῶν σημείων τῆς σειρᾶς.

* * * * *

Στὸ πλέγμα, λοιπόν, τῆς μικροσκοπικῆς καὶ μακροσκοπικῆς ἀφηγηματικῆς ὀργάνωσης τῶν δύο σειρῶν τῶν Σ.Γ., ἡ σάτιρα ἐξυψώνεται ἀπὸ τὴν πολεμικὴ ζώνη τῆς πραγματικότητας καὶ τίς δύο διαστάσεων εἰκόνες τῆς, γιὰ νὰ ἀποκτήσει ὑψηλῆς τάξεως ἀπόβλεψη, καθὼς γίνεται στοχασμὸς πάνω σὲ ἔννοιες μὲ ἀδιαμφισβήτητο κύρος καὶ αἴγλη (οἱ «στοχαστικὲς γενικότητες», ὅπως σημείωνε αὐτοσχολιαζόμενος ὁ Παλαμᾶς τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1912 στὸν *Νουμᾶ*)⁴⁴. γίνονται ἔτσι φορέας εἰκόνων «ὑπονοητικῶν» (πάλι μὲ τὰ λόγια τοῦ Παλαμᾶ στὸ ἴδιο κείμενο), εἰκόνων δηλαδὴ ποὺ ἀφῆναν πράγματα, ἐν προκειμένῳ τίς ἀρετὲς, σὲ προοπτικὸ βάθος, νὰ ἐννοηθοῦν, νὰ σημασιολογηθοῦν καὶ νὰ ἀξιολογηθοῦν, δυναμικότερα καὶ πλουσιότερα μέσα ἀπὸ συγκρουσιακὲς διαπλοκὲς. Καὶ αὐτὸ ἀσφαλῶς συμβαίνει γιατί ἡ σάτιρα εἶχε κατακτήσει ἓνα

44. Ἄπαντα, τόμ. 10, [1966], σ. 463.

«λυρικό» πνεῦμα, τὸ ὁποῖο θεματοποιεῖ τὸ 1922 ὁ Παλαμᾶς με ἀφορμὴ τῆ δημοσίευση (ἀπὸ τὴν 21 Μαρτίου τοῦ ἴδιου ἔτους) στὸ Ἐλεύθερον Βῆμα ποιημάτων ἀπὸ τὰ Σ.Γ. αὐθαίρετα τιτλοφορημένων⁴⁵, ἀναφερόμενος ἀφενὸς στοὺς «λυρικοσατυρικῆς χροιάς» στίχους τῶν δύο σειρῶν τοῦ συνθέματος καὶ στὸ πλαίσιο τῆς (μακροσκοπικῆς ἀφηγηματικῆς) ὀργάνωσής τους, τὸ ὁποῖο ἀπαγορεύει, ὅπως ἐμμέσως παρατηρεῖ ὁ ποιητής, τὴν ἐπιλεκτικὴ παράθεση ὀρισμένων ἀπὸ τὰ ποιήματα, ἀφοῦ κά-τι τέτοιο διασπᾶ τὸν ἐνιαῖο χαρακτήρα τους, ἀφετέρου στὸ συγκεκριμένο πραγματολογικὸ καὶ ἱστορικὸ βεληνεκὲς πού εἶχαν τὰ Σ.Γ., ἀφήνον-τας νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ἀνάλογο συνθετικὸ ἐγχείρημα στὸν ἄξονα τῆς σά-τιρας, θὰ μπορούσε νὰ μορφοποιηθεῖ, τὸ 1922, μὲ τρόπο διαφορετικὸ: «Ἀπὸ τινος βλέπω δημοσιεύμενους εἰς τὸ “Ἐλεύθερον Βῆμα” στίχους λυρικοσατυρικῆς χροιάς φέροντας ὄνομα ποιητοῦ τὸ ὄνομά μου. Καὶ τῶν ποιητῶν τὰ ἔργα, ὡς αἱ εἰκόνες τῶν ζωγράφων, συχνά, δὲν ἐμφανίζου-ν ἀκεραίαν τὴν ἀξίαν των παρὰ εἰς τὴν κανονισθεῖσαν θέσιν των μὲ τὸ ἀρμόζον πλαίσιον των [...]. Σχετικῶς πρὸς τοὺς καιροὺς του, οἱ σήμερον καιροί, τουλάχιστον ὡς πρὸς τὰ ἐν τῷ μεταξύ γεγονότα, εἶναι ἀσυγκρί-τως διαφορετικοί. Ἄν ὁ σατυρικὸς θυμὸς ἐνέπνεε σήμερον τὸν ποιητὴν, οἱ στίχοι του θὰ ἦσαν κάπως ἄλλοι»⁴⁶. Τὴν ἴδια ἐποχὴ, σὲ ἀνάλογο πλαίσιο συσχετισμῶν ὡς πρὸς τὴ συνθετικὴ προοπτικὴ τῆς σάτιρας, ἐντάσσεται καὶ ἡ παρατήρηση τοῦ Παλαμᾶ σχετικὰ μὲ τὴν ἀμφιδρομὴ ποιητικὴ του, ἐφαρμοσμένη στὰ Σ.Γ., σὲ ἐπιστολὴ του πρὸς τὸν Γλ. Ἀλιθέρση, ὅπου τὸν εὐχαριστεῖ γιὰ τὴν τιμητικὴ «ὑψηλὴ θέση» στὴν ὁποία τὰ «τοποθετ[εῖ]»: «Γιὰ τὰ «Σατυρικὰ γυμνάσματα» [...] μοῦ ξα-ναθυμήσατε θετικώτερα πῶς εἶμαι ποιητῆς μαζὶ συντηρητικὸς καὶ ἐπα-ναστάτης. Μαζὶ συνεχίζω μὴ παράδοση καὶ τὴν ἀναποδογυρίζω, βλέ-ποντας ἴσως πρὸς “κάποια ρόδα”, πού “εἶν’ ἔτοιμα ν’ ἀνοιξοῦν” [...]]»⁴⁷.

45. Ἡ ἀναδημοσίευση γινόταν κάτω ἀπὸ τὸν ἐπίτιτλο Καθημερινὴ ζωὴ – Ὁ ἑλληνικὸς στίχος καὶ ἡ τιτλοφόρηση ἦταν ἐπιλογή τῆς Σύνταξης (τὸ Α' 19 καὶ τὸ Β' 1, τιτλοφοροῦνται π.χ. «Πατριδα» καὶ «Ρωμαίικο» ἀντίστοιχα)· βλ. σχετικὰ: Κ. Παλαμᾶ Ἀλληλογραφία, τόμ. Β': (1916-1928), ἐπιμέλ. - εἰσαγ. - σημ.: Κ. Γ. Κα-σίνης, Ἀθήνα, Ἴδρυμα Κωστῆ Παλαμᾶ, 1978, σ. 355.

46. Ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Παλαμᾶ (29-3-1922): δ.π., σ. 177.

47. Ἡ ἐπιστολὴ στὸν Γλ. Ἀλιθέρση (20/2-9-1922): δ.π., σσ. 182-183.

Ἡ βαθιὰ, ἄλλωστε, ἐκτίμηση πού ἔτρεφε ὁ Παλαμᾶς γιὰ τὰ Σ.Γ. βρίσκεται δέκα καὶ πλέον χρόνια ἀργότερα, διατυπωμένη σὲ ἐπιστολὴ του πρὸς τὸν Ἄντ. Φ. Χαλᾶ, συγγραφέα τῆς μελέτης *Τὰ Σατυρικὰ Γυ-μνάσματα τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ καὶ ἡ Σωκρατικὴ παράδοση* (Κων/πο-λη, 1933), ὅπου ὑπογραμμίζει ὅτι τὰ ἴδια τὰ ποιήματα τοῦ συνθέματος ἔχουν ἐπιβάσει μὲ τὸν (παράδοξο σύμφωνα μὲ τὰ μέτρα τῆς παγιωμέ-νης ἀντίληψης γιὰ τὴ σάτιρα) τρόπο τους τὴν (ἀμήχανη) σιωπὴ τῆς κριτικῆς: «Τὸ περιεχόμενον του <τοῦ βιβλίου τοῦ Χαλᾶ> δὲν κάνει γιὰ τοὺς δημοσιογράφους καὶ τὴν κριτικὴ πού χοροστατεῖ. Κυρίως γιὰ δύο λόγους: πρῶτον γιὰ τὴ “Σωκρατικὴ Παράδοση”. Δὲν τρώγεται καὶ ὡς θέμα συγγραφῆς καὶ ὡς ὑπόθεσις κριτικοῦ. Γιὰ τὰ “Σατυρικὰ Γυμνά-σματα”;!! Αὐτὰ εἶναι δὰ πού ἐπιβάλλουν τὴ σιωπὴ»⁴⁸.

Τὸ νῆμα τῆς μετάβασης ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τῶν δύο διαστά-σεων στὸ στοχασμὸ πού τις μεταθέτει σὲ ἄλλη προοπτικὴ, καὶ ἀπὸ τις ἀνάγλυφες στίς «ὑπονοητικῆς» εἰκόνες, ἀκολουθεῖ τις σολωμικὲς μεγά-λες στιγμὲς τῆς Ἰδέας, συνδέεται ἄρρηκτα μὲ αὐτὲς καὶ ὀδηγεῖ στὸ ἀξιακὸ βάθος ἐννοιῶν ὅπως π.χ. ὁ Λαὸς, ἡ Πατριδα, ἡ Δικαιοσύνη, ἡ Ἀγάπη, ἡ Εἰρήνη, ἡ Ψυχὴ, ἡ Ζωὴ, ἡ Ἀλήθεια, ἡ Ὁμορφιά, ἡ Γνώμη, ὁ Νοῦς, ὁ Λόγος:

*Καραϊσκάκης; Σκεντέρμπεης; Ὅχι. Ὁ μάγος
πλάστης ἀπ' ἄλλη ρίζα θὰ ὑψωθῇ
θ' ἀστράψ' ἢ λεφτεριά κι ὁ τουρκοφάγος*

*θὰ θερίσῃ· μὰ εἶν' ἄλλο τὸ σπαθί.
Γεῖά σας, κλέφτες, κουρσάροι, ἀσλάνια, λύκοι!
Ἄλλοι καιροὶ μὲ νέους θεοὺς. Ὁρθοί!*

*Βάλτε τῆς βίας τὰ δαμασκιά στὴ θήκη
Θαματούργα στὴ γῆ τῆς ἀρμονίας
τοῦ Λόγου τὸ σπαθί· σ' ἐσένα ἢ νίκη.*

48. Ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Παλαμᾶ πρὸς τὸν Χαλᾶ (7-9-1933): Κ. Παλαμᾶ Ἀλληλο-γραφία, τόμ. Γ': (1929-1941), ἐπιμέλ. - εἰσαγ. - σημ.: Κ. Γ. Κασίνης, Ἀθήνα, Ἴδρυμα Κωστῆ Παλαμᾶ, 1981, σσ. 162-165· τὸ παράθεμα: σ. 165.

Τὸ φῶς. Κ' ἐγὼ προφήτης τοῦ Ἡσαΐας.
Μέσαθε τ' ἄγιο φῶς, καὶ χύστε το ἔξω!
Κάτου ἀπ' τὸ λύχνο κάποιας Ἱστορίας
μελλόμενης στεφάνια πάω νὰ πλέξω⁴⁹.

Οἱ μεγάλες στιγμὲς ἀποτελοῦν τὸν ἰσχυρὸ ἐκεῖνο μαγνήτη ποῦ «ἀναγκάζει» τὰ Σ.Γ. νὰ ἀλλάξουν πορεία καὶ ἔτσι ἐνῶ «ἀρχίζουν», σύμφωνα πάντα μὲ τὸν Παλαμᾶ, «μὲ πρόθεση νὰ χτυπήσουν πρόσωπα καὶ ἀντικείμενα σὲ ὠρισμέν' ἀπάνου συνταρακτικὰ ζητήματα πολιτικὰ καὶ κοινωνικὰ», στὴν πορεία «τραβιῶνται ἀπὸ στοχαστικὲς γενικότητες καὶ ὑπονοητικὲς εἰκόνες»⁵⁰. Ὅλα αὐτὰ ἀσφαλῶς μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τῆς παλαμικῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν ποίηση, ποῦ καλεῖται νὰ βρεῖ ἀρμόδιους τρόπους γιὰ τὴ διαλεκτικὴ σύνθεση ἀντίρροπων δυνάμεων, τὴν «ιδέα» καὶ τὸ «πάθος» π.χ., ὅπως θὰ σημειώσῃ λίγο παρακάτω μὲ ἀφορμὴ τὸν Δωδεκάλογο, ἢ τὸ «χώνεμα [...] τοῦ πόνου τῆς καρδιάς καὶ τῆς στοχαστικῆς μελέτης» (δ.π., σ. 464), μὲ ἀπώτερο σημεῖο ἀναφορᾶς (ἀλλὰ ἀπὸ ἐδῶ ἀρχίζει ἕνα ἄλλο μεγάλο κεφάλαιο) τὴ δαντικὴ ποίηση: «Ὁ ὑπερούσιος ἰδεαλισμὸς του», τοῦ Dante, «ὑψώθηκε», σημειώνει τὸ 1921 ὁ Παλαμᾶς⁵¹, «γερά χτισμένος ἀπάνου στὰ θεμέλια ἑνὸς ρεαλισμοῦ (καθὼς τώρα συνηθίζουμε νὰ λέμε τοὺς ὄρους αὐτούς), ρεαλισμοῦ καὶ μάλιστα ἀπὸ τοὺς πιὸ στενοὺς [...]. Τοῦ Μυστικῆς Ρόδου ὁ δραματιστὴς χωμένος ὡς τὸ λαϊμὸ στὴν κοπριά τοῦ Αὐγίου, στοὺς πολιτικοὺς καυγάδες τοῦ τόπου του. Μὰ χωμένος πιὸ πολὺ σὰ δικαιοκρίτης, ἂν ἔχι μὲ τὴ δύναμη, ἀλλὰ μὲ τὴν ἀπόφαση τοῦ Ἡρακλῆ. [...] χωρὶς νὰ τὰ καταφρονέσῃ καὶ τὰ χονδροειδέστερα στοιχεῖα τὰ ἐκφραστικὰ, μαζὶ —Θεὸς νὰ μὲ φυλάξῃ!— βιργιλιακὸς καὶ ζολαδικὸς[...]» (δ.π., σσ. 55-56).

* * * * *

* Ἄν ἡ σάτιρα στὴν ποίηση δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ παρὰ μόνον γυμνασμένη μέσα ἀπὸ τὰ φίλτρα ἐπεξεργασίας, τοῦ στίχου ἀφενὸς, τῶν ἀπαι-

49. Ἄπαντα, τόμ. 5, σ. 266.

50. Ἄπαντα, τόμ. 10, [1966], σ. 463.

51. «Πῶς γνωρίζουμε τὸ Dante» (1921): Ἄπαντα, τόμ. 12, [1967], σσ. 51-71.

τήσεων ποιητικῶν εἰδῶν καὶ συνθετικῶν ἔργων ἀφετέρου, χάρη στὴ μαγνητικὴ δύναμη τῶν ὑψηλῶν στιγμῶν, ἢ μᾶλλον χάρη στὴ μαγνητικὴ δύναμη τῶν ἰδεωδῶν, αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ τιτλοφόρηση τῶν σαράντα τεσσάρων ποιημάτων ἀποτελεῖ (καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ ἔρμηνεία ποῦ προτείνω) τὴν καίρια εἰδολογικὴ θέση τοῦ Παλαμᾶ, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ ἕνα αὐτονομημένο εἶδος στὴν ποίηση μὲ τὸ ὄνομα σάτιρα, ποῦ νὰ διακρίνεται ἀπὸ τὰ ἄλλα ποιητικὰ εἶδη, βάσει συγκεκριμένων διαφοροποιητικῶν χαρακτηριστικῶν. Τὸ σατιρικὸ ἦθος μπορεῖ νὰ εἶναι πανταχοῦ παρὸν στὴν ποίηση (ἀκόμα καὶ σὲ ὠδές, γιὰ νὰ θυμηθοῦμε ἐδῶ ἐκείνην τοῦ Ἄντ. Μανούσου, «Ὡδὴ διὰ τὸν γάμον τοῦ φίλου μου. Γερασίου Μαρκοῦ Κερκυραίου»· 1854), στὴν πραγματικότητα ὅμως αὐτὸ γίνεται μόνον μὲ ἐξαιρετικὰ ἀπαιτητικοὺς καὶ ἀδιαπραγμάτευτους καλλιτεχνικοὺς ὄρους· ἡ ἔλλειψη τῶν τελευταίων φέρνει, σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψη τοῦ Παλαμᾶ, ἐπὶ τῆς οὐσίας τῆς σάτιρας στὴν πεζογραφία, δημιουργώντας ἔτσι μὰ ἀτελεύτητη σειρά οἰονεῖ ποιητικῶν σατιρικῶν συνθεμάτων.

Τὴ θέση αὐτὴ τοῦ Παλαμᾶ ἐπιβεβαιώνουν ἀφενὸς τὸ μεῖζον, ὁμοειδὲς μὲ τὰ Σ.Γ. παράδειγμα τοῦ συνθετικοῦ σολωμικοῦ ἔργου τῶν ὀκτώ μερῶν στὸ χειρόγραφο Z11, τὸ ὁποῖο ὀριοθετεῖ τὴν κλίμακα (εἰδολογικῆς) ἀξιοποίησης καὶ μετασχηματισμοῦ τῆς σάτιρας στὴ νεοελληνικὴ ποίηση μέχρι τὴν πρώτη δεκαετία τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἀφετέρου —καὶ κατ' ἀντίστιξη— ἡ (περιοριστικὴ) ἐκδοχὴ τῆς φωνογραφικῆς καὶ φωτογραφικῆς σάτιρας τοῦ Ἀλέξ. Σούτσου καὶ τῶν συνεχιστῶν του (μὲ ἐπιφανέστερο συνεχιστὴ τὸν Θεόδ. Ὀρφανίδη) ἀπὸ τὴ μιά, τῶν Ἑπτανησίων ἀπὸ τὴν ἄλλη (ἀπὸ τὸν Κουτούζη καὶ ἔξῃς). Στὸ πλαίσιο αὐτό, ἄμεσο ἐρευνητικὸ καὶ ἐρμηνευτικὸ ζητούμενο, γιὰ ὅλο τὸ φάσμα τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἀποτελοῦν οἱ ὀψεις μετασχηματισμοῦ τῆς σάτιρας, σὲ ἐπίπεδο συνθετικῶν ποιητικῶν ἔργων.

Ὁ Δημήτρης Ἀγγελάτος εἶναι Καθηγητὴς τῆς Θεωρίας τῆς Λογοτεχνίας καὶ τῆς Συγκριτικῆς Φιλολογίας στὸ Τμῆμα Βυζαντινῶν καὶ Νεοελληνικῶν Σπουδῶν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Κύπρου.