

“Όσο κρατάει ή ανάγνωση...”

ΜΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΑΦΙΕΡΩΜΕΝΗ ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ
ΤΗΣ ΑΝΤΩΝΙΑΣ ΚΑΤΣΙΑΝΤΩΝΗ-ΠΙΣΤΑ



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
2005

Ιωάννα Α. Ναούμ

Η ΠΟΙΗΣΗ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΤΙΧΟ

Ορισμένες παρατηρήσεις γύρω από το διπλό παράδειγμα των *Spleen de Paris* του Baudelaire και των τελευταίων πεζών του Καρυωτάκη

Το κείμενο που ακολουθεί είναι ένα απόσπασμα από τη μεταπτυχιακή μου εργασία «Κ. Γ. Καρυωτάκης: opus duplex. Μια προσέγγιση των τελευταίων ποιημάτων σε πεζό», που αποτελεί απόπειρα συγκριτικής ανάγνωσης της άτακτης και αταξινόμητης πρόζας του Καρυωτάκη σε σχέση με τα μπωντλαιρικά *Spleen de Paris*. Οι λόγοι που αποτόλμησα να φιλοξενηθεί σε τούτο τον τόμο δεν είναι μόνο οι προφανείς: ότι δηλαδή αγαπώ κι εγώ την Αντωνία και τον Πάνο και, από την άλλη πλευρά, συμβαίνει οι ποιητές αυτοί να ανήκουν στους αγαπημένους της Αντωνίας. Περισσότερο, πρόκειται για τη βαθύτερη ανάγκη να μοιραστώ τη διπλή απουσία που σημάδεψε τη γραφή αυτού του κειμένου.

Η Αντωνία, ο Πάνος, ο Τάσος, η Ουρανία, ο Ξενοφών, η Μαρία (τρυφερή θεματοφύλακας των παιδικών μου κατορθωμάτων), και άλλοι βέβαια, ήταν η δροσερή παρέα της «Τέχνης» που ενηλικιώνόταν κάτω από τις φτερούγες του Μανόλη και της Νόρας Αναγνωστάκη. Καθώς οι άνθρωποι σκορπίζουν και ξανασιμίζουν παράξενα αργότερα, όλα αυτά, τις ιστορίες που τους ένωσαν, τα έζησα και τα γνώρισα πιο πολύ μέσα από ατέλειωτες διηγήσεις και άλλες τόσες φωτογραφίες. Συνάντησα, φοιτήτρια πια του Πάνου, την Αντωνία, όταν μας συνόδευε μετά τα μαθήματα στα πολλαπλώς γενναιόδωρα βραδινά στο «Ανθέων». Αυστηρή και με χιούμορ, κάπως απόμακρη αλλά και τόσο μέσα στα πράγματα..., μανιώδης της ανάγνωσης, κι εμείς την ακούγαμε γοητευμένοι. Πέρασε πάλι λίγος καιρός, ξεκινούσα να δουλεύω τη μεταπτυχιακή μου όταν μας άφησε. Πριν καλά καλά ολοκληρωθεί, έφυγε ο Τάσος.

Το πιο παράδοξο είναι πόσο απρόσμενα μας δίνει η απουσία των αγαπημένων μας αλλά και πόσο διαφορετικά τους γνωρίζουμε μετά. Το ίδιο συνέβη και με την Αντωνία. Τώρα που τρυπώνω πότε πότε στη βιβλιοθήκη της, όπως άλλωστε και στου Τάσου, ανακαλύπτω αργά με τι καταγίνονταν και οι δυο τους όλα τα χρόνια και δεν ξεχνάω ότι διαβάζω εκεί που πέρασε το βλέμμα τους, το αισθάνομαι διεισδυτικό και παιγνιώδες, να μου κρατάει συντροφιά: κι έτσι κάπως, φαίνεται να μετριάζεται η απόσταση, και όσο κρατάει η ανάγνωση τουλάχιστον, μοιάζει κιόλας σαν να μη νιώθεται η πληγή.

Η συζήτηση που ακολουθεί ξεκινά από τη διαπίστωση ότι στην περίπτωση του Κ. Γ. Καρυωτάκη η φιλολογική κριτική αναχύλωσε σε μεγάλο ποσοστό μια σειρά ερωτημάτων που σχετίζονταν με τη σύνδεση του ποιητικού έργου του με την εποχή του και με τον «καρυωταχισμό», ενώ περιθωριοποίησε την πεζογραφική του παραγωγή¹. Κάτι τέτοιο δεν μπορεί να οφείλεται παρά στην αμη-

1. Αναφέρομαι τόσο στα πρώιμα «Καύκαλο» (1920) και «Η Τελευταία» (1922 ή 1924) όσο και στην πεζή απόδοση του ποιήματος «La voix» του Baudelaire, το οποίο ο Καρυωτάκης προτάσσει ως πρόλογο στα *Νηπενθή*, αλλά κυρίως στην ενότητα των: «Ο κήπος της αχαριστίας», «Κάθαρις»,

χανία της να την εντάξει και να την ταξινομήσει σε κάποια λογοτεχνική παράδοση².

Με την έννοια αυτή, η τελευταία φάση της καρυωτακικής ποιητικής που δοκιμάζεται στην πρόξα αντιμετώπιστηκε και καταχωρίστηκε ως απόπειρα φυγής από το εκφραστικό αδιέξοδο του ποιητή ή επιβεβαίωση του, αλλά όχι ως η περιγραφή του αδιεξόδου αυτού από άλλη θέση. Η ανάγνωση που επιχειρείται εδώ, επιθυμεί να ανιχνεύσει τη ρευστότητα του ύφους αυτών των κειμένων και να υπογραμμίσει τη διπλή ταυτότητα του λόγου τους, με ερμηνευτικό κλειδί τη θεώρησή τους συγκριτικά με το είδος του ποιήματος σε πεζό, και μάλιστα όπως επιχείρησε να το ορίσει και να το καλλιεργήσει ο Baudelaire. Έτσι, κρίθηκε σκόπιμη η σύντομη ιστορική αναδρομή στις προϋποθέσεις για τη διάμρφωση του είδους και η απόπειρα ορισμού του στη βάση των σημειολογικών προεκτάσεων που ορίζει το δίπολο μεταφοράς - μετωνυμίας, ή καλύτερα, ποιητικού - πεζού λόγου.

Το είδος του ποιήματος σε πεζό μας ενδιαφέρει στην προκειμένη περίπτωση, γιατί μας καλεί να προβληματιστούμε όχι πια σχετικά με τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στον ποιητικό και στον πεζό λόγο, αλλά σχετικά με την ανάγκη ύπαρξης διαφοράς στο εσωτερικό της ίδιας της γλώσσας. Από την άποψη αυτή, τα τελευταία κείμενα του Καρυωτάκη αντανακλούν την αντίστοιχη μπωντλαιρική αμφιθυμία και σηματοδοτούν μια στιγμή εκφραστικής κρίσης, όπου η αμφισβήτηση της διαφοράς και η διασάλευση των ειδολογικών σταθερών μεταμορφώνεται σε λόγο για την ίδια τη διαφορικότητα της γλώσσας.

Η ΠΡΟΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΜΑΤΟΣ ΣΕ ΠΕΖΟ

Είδος απροσδιόριστο, αφού δεν μας επιτρέπει να το ορίσουμε εξ αντιθέτου, το ποίημα σε πεζό καθιστά επισφαλή κάθε ταξινομική μας προσέγγιση κι ωστόσο δεν παύει να αποτελεί ένα ερεθιστικό ζήτημα αισθητικών επιταγών, ανεξάρτητων από την προσωπική έμπνευση ή το ταλέντο όσων κατά καιρούς το καλλιέργησαν. Η δημιουργία ενός πεζού λόγου έξω από την καθημερινή

¹ «Τρεις μεγάλες χαρές», «Ονειροπόλος», «Φυγή», «Το εγκώμιο της θαλάσσης» και «Η ζωή του», όλα εκτός από το τελευταίο ομοιόμορφα καθαρογραμμένα από τον ποιητή στο διάστημα από τα τέλη Μαΐου του 1928 ως τις 20 Ιουλίου, σα να προορίζονταν για δημοσίευση ή για αυτοτελή έκδοση και συγκεντρωμένα πια με την επιμέλεια του Γ. Π. Σαββίδη στο Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Τα Πεζά*, Νεφέλη, Αθήνα 1989.

² Η εντύπωση της αμηχανίας εντείνεται περισσότερο, αν λάβουμε υπόψη ότι τα πρώτα ποιήματα σε πεζό του Baudelaire μεταφράζονται ήδη το 1895 από τον Νίκο Επισκοπόπουλο στην εφημερίδα *Το Άστυ* και ένα χρόνο αργότερα δημοσιεύονται και άλλα στο *Εθνικόν Ημερολόγιον* του Κ. Σκόκου για να επικρατήσουν ως λογοτεχνική μόδα στη συνέχεια, όπως μας πληροφορεί ο Ηλίας Βουτιερίδης (*Ο ρυθμικός πεζός λόγος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, εκδ. Διεθνής Επικαιρότητα, Αθήνα 1971, σσ. 25-26).

γλώσσα, ο οποίος με υφολογικές εκζητήσεις ή ανατροπές θα αντιπαρατίθεται στην καθομιλουμένη, έχει τις ρίζες της στην όψιμη Αναγέννηση³. Γύρω στον 16ο αιώνα, με την εξάπλωση του ουμανισμού, το ποίημα σε πεζό προαναγγέλλεται από μια ποιητική πρόξα γεμάτη φωτεινές εικόνες, αντίδραση στη φρίκη των πρόσφατων εμφύλιων πολέμων, η οποία φαίνεται κατάλληλη για την προώθηση του αιτήματος της ειρήνης.

Ο όρος πάντως «*poème en prose*» πρωτοσυναντάται στη γαλλική γλώσσα τον 17ο αιώνα: η χρήση του είναι σπάνια και αφορά στα ηρωικά μυθιστορήματα. Στη γνωστή επιστολή του στον Perrault το 1700 ο Boileau γράφει: «Υπάρχουν λογοτεχνικά είδη στα οποία η λατινική γραμματεία όχι μόνο υστερούσε σε σχέση με μας, αλλά τα οποία αγνοούσε εντελώς: όπως, για παράδειγμα, εκείνα τα ποιήματα σε πεζό που αποκαλούμε μυθιστορήματα» (*romans*)⁴.

Έναν αιώνα αργότερα ο όρος αφορά πλέον μόνο στα «μοντέρνα» μυθιστορήματα. Ο Marmontel (*Essai sur les romans*, 1772) χαρακτηρίζει ποιήματα σε πεζό τα μυθιστορήματα του Fielding. Όμως το κατεξοχήν παράδειγμα είναι ο *Télémaque* του Fénelon, που συνδυάζει τον περιγραφικό και ποιητικό πεζό λόγο με επικό θέμα. Μυθολογικός διάκοσμος, παρομοιώσεις και υπερβολές επενδύονται με μορφή που μαρτυρεί ιδιαίτερη φροντίδα για τον ρυθμό και την ισορροπία των περιόδων.

Μέχρι τον 18ο αιώνα επομένως, το πλαίσιο χρήσης του όρου είναι συγκεκριμένο και αναφέρεται τόσο στη μυθοπλαστική πεζογραφία και κυρίως στη σχέση της με την εποποιία, όσο και στις αρετές μιας γραφής που θα μπορούσε να ανταγωνιστεί τον στίχο.

Η τεράστια επιτυχία των μεταφράσεων του Ossian εξηγεί τη μετάθεση του ενδιαφέροντος στον πεζό λόγο και την κατάργηση του μονοπωλίου της λυρικής

3. Για την ιστορική ανασκόπηση του είδους, βλ. Pierre Moreau, «La tradition française du poème en prose avant Baudelaire», *Archives des lettres modernes*, No. 19-20, Janv.-Fév. 1959. Για τη διαμόρφωσή του στη νεοελληνική λογοτεχνία, βλ. Άννα Κατσιγιάννη, «Για τις αρχές του νεοελληνικού πεζοτραγουδίου», *Ο Πολίτης* τχ. 64-65 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1983) σσ. 99-101 και «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού», *Παλίμψηστον* τχ. 5 (1987) σσ. 157-184. Ειδικότερα, για τις πεζόμορφες μεταφράσεις στα ελληνικά κατά τον 19ο αιώνα βλ. της ίδιας «Πορεία προς τη διαμόρφωση μιας νέας ποιητικής συνείδησης στην Ελλάδα: Μεταφράσεις έμμετρων (ή πεζοποιητικών) έργων σε πεζό κατά τον 19ο αι.», *Μνήμη Γ. Π. Σαββίδη. Θέματα νεοελληνικής φιλολογίας: Γραμματολογικά, εκδοτικά, κριτικά. Πρακτικά Η' Επιστημονικής Συνάντησης*, Ερμής, Αθήνα 2001. Τέλος, για μια ενδελεχή χαρτογράφηση και μελέτη του φαινομένου της ελληνικής πεζόμορφης ποίησης αναμένεται η υπό έκδοση διδακτορική διατριβή της ίδιας και πάλι με τίτλο *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)* από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

4. Βλ. Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod 1995, σ. 47. Η μετάφραση του αποσπάσματος είναι δική μας, καθώς και όσων ακολουθούν, χωρίς άλλη ένδειξη.

έκφρασης από την ποίηση. Το ειδύλλιο, το ελεγείο, ο ύμνος, παραδοσιακές ποιητικές φόρμες της λυρικής έκφρασης εισάγονται τώρα στον πεζό λόγο. Τη νέα αυτή ευαισθησία διοχετεύει πρώτος ο Jean Jacques Rousseau στο επιστολικό του μυθιστόρημα *Nouvelle Héloïse* (1761), παρέχοντας αρκετά τεκμήρια μιας πρόζας ποιητικής. «Πώς μπορεί κανείς να είναι ποιητής στον πεζό λόγο;» αναρωτιέται σε κάποιο ημερολόγιό του, εκφράζοντας στην πραγματικότητα την επιθυμία για έναν πεζό λόγο κατάλληλο να αποδώσει τις συναισθηματικές διακυμάνσεις των χαρακτήρων. Με ύφος που κάποτε ακολουθεί ποιητικές συμβάσεις, ακόμη και μετρικές επιταγές, προτείνει μια διαφορετική αντίληψη για την πρόζα, καθώς τη συνδέει με την υποκειμενική εμπειρία. Λίγα χρόνια αργότερα, η Mme De Staël στο δοκίμιό της *De l'Allemagne* (1810) συμπυκνώνει τις διάχυτες αντιλήψεις της εποχής για την ποίηση, ορίζοντάς την ως σύζευξη της συναισθηματικής οικειότητας με τη μεταφυσική ενατένιση, η οποία βρίσκει την αποκλειστική της έκφραση όχι πια στα αυστηρά μετρικά καλούπια της στιχουργίας, αλλά στην πεζογραφία. Περί ποιητικότητας πλέον ο λόγος, αφού για την De Staël οι πιο «ποιητικές» συγγραφικές ιδιουσυχρασίες είναι πεζογράφοι: ο Bossnet, ο Pascal, ο Fénelon, ο Bouffon και ο Rousseau.

Ένα άλλο θεματικό μοτίβο που εμβολιάζεται αυτή την περίοδο στην ποιητική πρόζα είναι αυτό της ονειροπόλησης. Στο *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) ο Rousseau περιγράφει την εμπειρία της ονειρικής περιδιάβασης και μαζί καθιερώνει ένα αφηγηματικό είδος κατάλληλο για την απόδοσή της. Ωστόσο, δεν πρόκειται για την πρόζα που εμπνέεται από την κατάσταση του ενυπνίου, τόσο σημαντική για τους Γερμανούς ρομαντικούς, όπως ο Novalis, ή για τις περιγραφές των παραισθήσεων που προκαλεί η χρήση ναρκωτικών ουσιών, όπως αυτές του Coleridge και κυρίως του De Quincey, του οποίου το έργο *Confessions of an English Opium Eater* (1822) θα ελκύσει την προσοχή του Baudelaire και εμμέσως του δικού μας Καρυωτάκη⁵. Οι εικόνες αυτές που αναδύονται με τη χρήση οπίου, όπως και εκείνες των ονειρικών καταστάσεων, διαμορφώνουν ένα είδος πεζού λόγου που αποσκοπεί να αποδώσει με ευαισθησία όχι τόσο τη λογική σύνδεση και το διδακτικό ήθος, όσο μια συνειρμική ροή και μια εμπειρία που υποβάλλει περισσότερο την ταύτιση του αναγνώστη.

Λυρική πρόζα, επιστολικό μυθιστόρημα, αυτοβιογραφικά αποσπάσματα, μεταφράσεις ποιημάτων, αυθεντικές ή όχι, αποτελούν διαφορετικές εκφάνσεις της ποιητικής πεζογραφίας, αλλά και απόπειρες –με κορυφαίες αυτές του Chateaubriand, του Gérard de Nerval και του Lautréamont– μετάπλασης του

5. Βλ. Λίζυ Τσιριμώκου, «Ποιητική αλχημεία: Μπωντλαίρ-Καρυωτάκης», *Καρυωτάκης και καρυωταχισμός*, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1998, σσ. 63-91 [= *Εσωτερική ταχύτητα. Δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Άγρα, Αθήνα 2000, σσ. 213-243].

αφηγητή σε λυρικό υποκείμενο και μετάγγισης της ποιητικής έκφρασης σε έναν πεζό λόγο, ο οποίος θα απέδιδε με μεγαλύτερη ευαισθησία και αυθεντικότητα συναισθηματικές αποχρώσεις που η ποίηση σε στίχους αδυνατούσε πια να αποδώσει.

Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ

Ανάμεσα στα 1820 με 1855 αναδύονται στην επιφάνεια πεζά κείμενα διαφορετικής φύσης από ό,τι περιγράψαμε μέχρι στιγμής. Τα περισσότερα εκδίδονται μετά τον θάνατο του συγγραφέα τους. Οι πιο γνωστές περιπτώσεις είναι τα: *Album d'un pessimiste* (1835-36) του Alphonse Rabbe, *Gaspard de la nuit* (1842) του Aloysius Bertrand και *Le Centaure* (1840) του Maurice de Guérin. Η υποδοχή τους από το αναγνωστικό κοινό υπήρξε μάλλον αδιάφορη. Ελάχιστοι σύγχρονοί τους, όπως ο Gautier και ο Baudelaire, τα πρόσεξαν ιδιαίτερα, χωρίς πάντα να μπορούν να περιγράψουν πού ακριβώς έγκειται η πρωτοτυπία τους. Οι υπερρεαλιστές είναι αυτοί που θα τα επαναφέρουν στο προσκήνιο και θα επισημάνουν την αξία τους –το περιοδικό *Cahiers du Sud* θα αφιερώσει το 1949 ξεχωριστό τεύχος σε εκείνους τους «ελάσσονες ρομαντικούς».

Παρότι οι ίδιοι δεν χρησιμοποιούν τον όρο, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι τα κείμενά τους είναι τα πρώτα *roèmes en prose* στη γαλλική γλώσσα, με τη μοντέρνα πλέον έννοια του όρου. Έργα ανθρώπων περιθωριοποιημένων –οικονομικά, κοινωνικά, εκδοτικά και αναγνωστικά–, αποκηρύσσουν εξ ορισμού κάθε έννοια λογοτεχνικής καθιέρωσης. Η εγγενής σφραγίδα της αποτυχίας, σε συνδυασμό με την εύθραυστη υγεία τους, ανάγει τους συγγραφείς τους στους πρώτους *maudits* του 19ου αιώνα.

Και οι τρεις τους, παρά τις επιμέρους θεματικές ή υφολογικές διαφοροποιήσεις τους, γράφουν σύντομα πεζά κείμενα, στα οποία η ποιητικότητα είναι ταυτόχρονα παρούσα (διατρέχει τον λόγο του κειμένου) αλλά και απύσα (τίθεται σε απόσταση και γίνεται η ίδια αντικείμενο του λόγου του κειμένου). Αυτό επιτυγχάνεται χάρη σε μια σειρά εκφραστικών τρόπων που επιστούν την αναγνωστική προσοχή στο ίδιο το κείμενο –χιούμορ, σαρκασμός, αυτοαναφορικοί υπαινιγμοί– και στη λειτουργία μηχανισμών, οι οποίοι ανακαλούν διακειμενικές σχέσεις με άλλα έργα, λογοτεχνικά ή εικαστικά, επανεγγράφοντάς τα στο δικό τους κειμενικό σώμα. Τα κείμενά τους ανοίγουν ρωγμές στα ειδολογικά καλούπια και εγκαινιάζουν μια εποχή, όπου κυριαρχεί η ετερογένεια και η διττότητα.

Αξίζει να συγγρατήσουμε στο σημείο αυτό μια χρήσιμη παρατήρηση:

Αν το άνοιγμα στην ποιητική πεζογραφία εκπροσωπεί μια ριζική ρήξη σε σχέση με τον στίχο, εφόσον επιτρέπει στην ποιητικότητα να «διαβρώσει» μια μορφή έκφρασης η οποία ως τότε μονοπωλούνταν από

άλλους τομείς, το ποίημα σε πεζό οριοθετεί την πραγματική είσοδο του πεζού κειμένου στο πεδίο της ποίησης⁶.

Για να το πούμε διαφορετικά: η ποιητική πεζογραφία χρησιμοποιεί ως μέσα τον ρυθμό και την προσωδία, τα ίδια που επιστρατεύει παραδοσιακά και η ποίηση, συνιστώντας έτσι μια ποιότητα γραφής που μπορούμε να την ανιχνεύσουμε σε διαφορετικά είδη του πεζού λόγου. Το ποίημα σε πεζό δεν ορίζεται ως ποιότητα, αλλά ως αυτόνομη σύνθεση.

ΠΡΟΣ ΕΝΑΝ ΟΡΙΣΜΟ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ

Ο ορισμός της έννοιας του λογοτεχνικού είδους έχει καταστεί ιδιαίτερα προβληματική υπόθεση, κυρίως μετά το άνοιγμα προς τη μείξη των ειδών που επεξεργάστηκε ο ρομαντισμός. Ο Τ. Todorov προτείνει, κάπως συμβιβαστικά, να θεωρούμε ως είδη μόνο εκείνες τις κατηγορίες των κειμένων που αντιμετωπίστηκαν ως τέτοια στην πορεία της ιστορίας⁷.

Αν είναι έτσι, τότε τα πράγματα απλοποιούνται. Ο Baudelaire είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί συνειδητά τον όρο «*prose en prose*» για μια συναγωγή κειμένων του που πρωτοδημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *La Revue Fantaisiste* (Νοέμβριος 1861) καθιερώνοντας τη χρήση του, η οποία πυκνώνει ανάμεσα στα 1860 με 1920, για να περάσει στη λήθη τα επόμενα χρόνια. Όμως το ενδιαφέρον γύρω από τον όρο αναζωπυρώνεται, αυτή τη φορά από την πλευρά της στρουκτουραλιστικής κριτικής, την οποία φαίνεται να απασχολεί στο πλαίσιο της συζήτησης γύρω από την ποιητικότητα.

Το ότι ο στίχος δεν κάνει την ποίηση είναι βέβαια γνωστό από την αρχαιότητα. Αν επιχειρήσουμε εντούτοις να ορίσουμε με θετικούς όρους τι είναι ποίηση, τότε η κατάσταση περιπλέκεται, γιατί ένα τέτοιο εγχείρημα ισοδυναμεί στην ουσία με το κρίσιμο ερώτημα: υπάρχει μια έννοια «ποιητικότητας» ανεξάρτητη από πολιτιστικές και ιστορικές συγκυρίες; Το *prose en prose* παρουσιάζεται τότε ως ιδανικό παράδειγμα για τη διεξαγωγή της συζήτησης.

Αν ωστόσο προσπαθήσουμε να ορίσουμε το είδος του ποιήματος σε πεζό ερμηνεύοντας χωριστά κάθε όρο που το συναπαρτίζει, θα πέσουμε σε τυφλό σημείο: έχοντας αποδεχτεί πως η ποίηση είναι κάτι έξω από τον στίχο και πως ο πεζός λόγος είναι επίσης ό,τι δεν είναι ποίηση, έχουμε κατασκευάσει δύο αντιθετικά ζεύγη: παρουσία/απουσία χαρακτηριστικού και: αναφορά στον ποιητικό κώδικα/αναφορά στον κώδικα της πεζογραφίας, τα οποία δεν μας εξυπηρετούν, διότι τελικά το ποίημα σε πεζό δεν είναι ούτε αντίθεση ούτε σύνθεση· είναι ο κειμενικός χώρος όπου κάθε έννοια αντίθεσης –επομένως και

6. Βλ. Nathalie Vincent-Munnia, «Premiers poèmes en prose: le spleen de la poésie», *Littérature*, Octobre 1993.

7. Tzvetan Todorov, «L'origine des genres», *La notion de littérature*, Paris, Seuil 1987, σσ. 27-46.

σύμμετρίας- ανάμεσα στην παρουσία και στην απουσία, στην ποίηση και στον πεζό λόγο δυσλειτουργεί.

Η Susanne Bernard αναλύοντας την «αισθητική του *poème en prose*» υποστηρίζει ότι το είδος αυτό

όχι μόνο στη μορφή αλλά και στην ουσία του θεμελιώνεται στην ένωση των αντιθέτων: πεζός λόγος και ποίηση, ελευθερία και ακαμψία, ανατρεπτική αναρχία και οργανωτική τέχνη [...] από κει πηγάζει η εσωτερική του αντίφαση, οι βαθιές, επικίνδυνες -αλλά και γόνιμες- αντινομίες του· από κει και η διαρκής ένταση και ο δυναμισμός του⁸.

Προτείνει ακόμη τρία χαρακτηριστικά του είδους: α) τη συντομία (*brève-té*), που σχετίζεται με την έννοια του *effect*, της ενότητας δηλαδή και της συνολικότητας της εντύπωσης, όπως την ορίζει ο E. A. Poe στη Φιλοσοφία της Σύνθεσης β) την ένταση (*intensité*), που παραπέμπει σε μια συγκέντρωση των εκφραστικών μέσων· και γ) την έλλειψη αναφορικότητας (*gratuité*), με την έννοια της απουσίας εξωτερικών αναφορών (τόπου, χρόνου κ.ο.κ.) ή βιογραφικών στοιχείων.

Συνδυάζοντας σε ένα σημειολογικό πλέον πλαίσιο αυτές τις ιδιότητες με το εγγενές χαρακτηριστικό της συμπύκνωσης, θα μπορούσαμε να ξεκινήσουμε λέγοντας ότι το ποίημα σε πεζό είναι ένα μορφικό καλούπι, μία μήτρα, επιφορτισμένη με διπλή λειτουργία: αφ' ενός τη νοηματοδότηση και αφ' ετέρου την παραγωγή μιας μορφολογικής σταθεράς αξεχώριστης και αναπόσπαστης από την παραγωγή νοήματος. Επειδή η μορφή γεννιέται ταυτόχρονα με το περιεχόμενο, γίνεται η ίδια νόημα για τον αναγνώστη. Η διασταύρωση της νοηματοδότησης με την αυτοαναφορικότητα, εντάσσει το *poème en prose*, σύμφωνα με τον Riffaterre⁹, στην κατηγορία των *συγγράψιμων* (*scriptibles*), κατά τον Barthes, *κειμένων*¹⁰.

Πρόκειται επομένως για την έκφραση μιας διπλής δομής, που επιτρέπει τη διπλή και ταυτόχρονη γλωσσική παρέκκλιση, για ένα παιχνιδίσμα, που οφείλεται στην αντίφαση που ελλοχεύει στη βάση του *poème en prose*. Το κείμενο

8. Susanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours*, Paris, Nizet 1959, σσ. 14-15.

9. Michael Riffaterre, «La sémiotique d'un genre: le poème en prose», *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil 1983, σ. 158.

10. Ο Roland Barthes στο *S/Z* (1970) προτείνει τη διάκριση των λογοτεχνικών κειμένων σε *αναγνώσιμα* (*lisibles*) και *συγγράψιμα* (*scriptibles*)· ή αλλιώς, σε κείμενα που υπακούν περισσότερο σε μια λογική παθητικής κατανάλωσης και σε κείμενα που κινητοποιούν την ενεργό συμμετοχή του αναγνώστη. Όπως πραγματεύεται λίγο αργότερα στο *Le Plaisir du texte* (1973), η πρώτη κατηγορία προξενεί τη σχετικά εύκολη αναγνωστική απόλαυση (*plaisir*), ενώ η δεύτερη ανταμείβει με την αναγνωστική ηδονή (*jouissance*), μια απόλαυση βίαιη που πλησιάζει στην αίσθηση της απώλειας, της απόσπασης και του θανάτου· στην ευδαιμονία της καταλυτικής ρήξης που δοκιμάζει κανείς, όταν παραβαίνει τα όρια.

αναπτύσσεται προσπαθώντας να λύσει την αντίφαση ή να την επαναλάβει, και έτσι γίνεται το παράδειγμα μιας συντακτικής ανάπτυξης (syntactic expansion), χώρος κατάλληλος για να θεματοποιηθεί η αντίφαση. Γίνεται, θα τολμούσαμε να υποστηρίξουμε, η μίμηση της ίδιας της λογοτεχνικής παραγωγής.

Ο BAUDELAIRE

Ποιος είναι εκείνος από μας, που στη φιλόδοξη εποχή μας δεν ονειρεύτηκε μια πρόζα ποιητική, μουσική, χωρίς ρυθμό και ρίμα, τρυφερή και πονεμένη αρκετά, για να μπορέσει να προσαρμοστεί στα λυρικά κινήματα της ψυχής, στις διακυμάνσεις των ρεμβασμών, στις αναπηδήσεις της συνείδησης¹¹;

Παρατηρήσεις σημαντικές, οι οποίες μαρτυρούν ότι ο Baudelaire είχε απόλυτη επίγνωση πως το ποίημα σε πεζό δεν είναι ποίηση σε αράδες, όπου με διάφορα τεχνάσματα γλωσσικά και συντακτικά εκβιάζει κανείς την ποιητικότητα από κείμενα που αλλιώς δεν θα τη διέθεται. Όμως τι είναι τελικά τα *Spleen de Paris* (poèmes nocturnes, όπως τα ονομάζει αλλού συνδέοντάς τα και τιτλολογικά με τον *Gaspard de la nuit*); Για πολλούς κριτικούς η απάντηση βρίσκεται σε ένα από τα ίδια τα ποιήματα σε πεζό, τον «Θύρσο», αφιερωμένο στον Liszt.

[...] Ο θύρσος είναι η αναπαράσταση του εκπληκτικού διχασμού σας, δυναμική και σεβαστέ κύριε, αγαπητέ Βακχικό ιερέα της μυστήριας και παθιασμένης Ομορφιάς. [...] Το ραβδί, είναι η θέλησή σας, ευθεία σταθερή κι ακλόνητη· τα λουλούδια είναι ο περίπατος της φαντασίας σας, γύρω από τη θέλησή σας, είναι το θηλυκό στοιχείο που κάνει γύρω από το αρσενικό γοητευτικές πιρουέτες. Ευθεία γραμμή κι αραβική γραμμή, πρόθεση κι έκφραση, ακαμψία της θέλησης, ελιγμός του λόγου, συνοχή του σκοπού, ποικιλία των μέσων, παντοδύναμο και αδιαίρετο μείγμα του πνεύματος, ποιος αναλυτής θα 'χε το μισητό κουράγιο να σας διαιρέσει και να σας χωρίσει¹²;

Σε πρώτη ματιά λοιπόν ο «Θύρσος» είναι η κατέξοχήν μεταφορά όλης της μπωντλαιρικής ποιητικής: spleen και idéal, κόλαση και παράδεισος, φρίκη και ομορφιά, πτώση και ενατένιση. Συνεπώς εγγράφει τα *Spleen de Paris* στο ίδιο πεδίο πόλωσης με τα *Fleurs du Mal*. Συγχώνευση της διττότητας σε συνοχή, αυτό είναι ο θύρσος· σύμβολο του καρπού που προκύπτει από την ένωση της ποίησης με τον πεζό λόγο, του ονειρικού πετάγματος με τη ρεαλιστική γείωση. Οπότε, η ευθεία γραμμή αντιπροσωπεύει «παρισινούς πίνακες»

11. Κάρολος Μπωντλαίρ, *Η καρδιά μου ξεγυμνωμένη*. (Προσωπικά ημερολόγια), μετ. Ιωάννα Ευσταθιάδη-Λάππα, Δωδώνη, Αθήνα 1977, σσ. 75-76.

12. Ό.π., σ. 130.

με τις μικρές και τις μεγάλες αθλιότητες της πόλης, και το αραβούργημα τη φαντασία και τους τεχνητούς παραδείσους¹³. Η εικόνα στο σύνολο της, επομένως, παραπέμπει σ' ένα «αμάλαμα», σ' ένα «διχασμό» δύο διακριτών διαφορετικότητων και γίνεται η μετωνυμική συμπαράθεση δύο αντιθετικών εννοιών: της ακαμφίας και του ελιγμού, του αρσενικού και του θηλυκού, της συνάφειας και της διαφορετικότητας.

Όμως τότε, όπως εύστοχα παρατηρεί η Barbara Johnson¹⁴, προκύπτει η απορία: πώς είναι δυνατόν ο θύρσος να αποτελεί μια «αδιαίρετη» ενότητα, αν ο ίδιος ορίζει τη συνάφεια ανάμεσα στην ενότητα και την ποικιλία; Με άλλα λόγια, πώς μπορούμε να ορίσουμε την έννοια του διττότητας, αν αυτή δεν προκύπτει από την αντιπαράθεση δύο εννοιών, αλλά από τη συμπαράθεση της έννοιας της ενότητας με την έννοια της ποικιλίας;

Αν, για να ορίσει τον θύρσο, ο Baudelaire αναγκάζεται να τον συγκρίνει – να μιλήσει και πάλι μεταφορικά – με τις «γοητευτικές πιρουέτες» του θηλυκού στοιχείου γύρω από το αρσενικό, είναι για να παραπέμφει όχι σε μια εικόνα ενότητας ανάμεσα στο κέντρο και στην περιφέρεια, όσο σε μία αδιάκοπη κυκλική κίνηση γύρω από ένα κέντρο, στο οποίο η κίνηση αναφέρεται, αλλά της ίδιας τής είναι ξένο.

Με γλιστρήματα ανάμεσα στο όλο και στο μέρος, το κείμενο του «Θύρσου» γίνεται ο λιγγος του μη αναπαραστήσιμου. Όλος ο λόγος φιλοτεχνείται σαν αραβούργημα γύρω από το αρχικό ερώτημα: τι είναι ο θύρσος; Η ίδια η λέξη «θύρσος», γίνεται το ραβδί γύρω από το οποίο τυλίγεται ο ορισμός της. Αν όμως ο θύρσος συμβολίζει τη σχέση ανάμεσα στην έννοια και στον ορισμό της, στην εικόνα και στη διατύπωσή της, στο σημαινόμενο και στο σημαίνον εν τέλει, αν δηλαδή παραπέμπει διαρκώς σε άλλα σύμβολα κι αυτά με τη σειρά τους σε άλλα, τότε καταργεί κάθε πιθανότητα να απομονώσουμε τη μεταφορά από την κυριολεξία στη γλώσσα, κι ακόμη περισσότερο την ποίηση από την πρόζα στη λογοτεχνία. Με την έννοια αυτή τα *Spleen de Paris* προχωρούν ένα βήμα πιο πέρα από τα *Fleurs du Mal*: δεν πρόκειται στην περίπτωσή τους για σύζευξη πλέον των αντιθέτων σε μια ποιητική ενότητα, αλλά για ριζική αμφισβήτηση της ίδιας της έννοιας της ενότητας.

Ο ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ

... θα καλλιεργήσω το ωραιότερο άνθος

Το ότι ο Καρυωτάκης διαβάζει Baudelaire και έχει εθιστεί στη δηλητηριώδη γραφή του είναι γεγονός αναμφισβήτητο. Ο ίδιος μάλιστα το πιστοποιεί αρκετά νωρίς, πριν τη μετάφραση του μπωντλαιρικού «Spleen» στα *Ελεγεία*

13. Βλ. Pierre Moreau, ό.π., σ. 44.

14. Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion 1979, σσ. 63-64.

και Σάτιρες, όταν αποφασίζει να προτάξει ως πρόλογο στα *Νηπενθή* το ποίημα «La voix» του Baudelaire σε πεζή μετάφραση. Αυτή η επιλογή αποδεικνύει όχι μόνο ότι βλέπει πέρα από τη μόδα των *Fleurs du Mal*, αφού το συγκεκριμένο ποίημα ανήκει στη συλλογή *Les épreuves*, αλλά και κάτι ακόμη: ότι ήδη από τότε τον απασχολεί η ρευστή περιοχή ανάμεσα στην ποίηση και στον πεζό λόγο. Εξάλλου, έχει ήδη προηγηθεί το *Καύκαλο* (1920), πρώιμο δείγμα φανταστικού αφηγήματος, το οποίο μέσα από την αποσυναρμολόγηση της μεταφοράς ύπνος-θάνατος αποκαθιστά μια νέα σχέση αναλογική ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο, αλλά και σε ένα αυτοαναφορικό επίπεδο ανάμεσα στον πεζό λόγο και στην ποίηση· έχει επίσης προηγηθεί και η *Τελευταία* (1922 ή 1924), πρωτόλεια διαπλοκή υποκειμενικής και αντικειμενικής θέασης και σχόλιο ταυτόχρονα επάνω στην έννοια της αμφισημίας.

Υπό το πρίσμα αυτό, θα ήταν αδύνατο για τον Καρυωτάκη να μην διασταυρωθεί με τα *Spleen de Paris* και να μην προβληματιστεί πάνω στο ζήτημα που θέτουν σε σχέση με τον ποιητικό λόγο του Baudelaire. Είτε αποδώσουμε το άνοιγμα του Καρυωτάκη προς τον πεζό λόγο στις βλαβερές συνέπειες της ανάγνωσης είτε στο κοινό κληρονομικό μερίδιό του στο *mal du siècle*, σε κάθε περίπτωση έχουμε να κάνουμε με παράλληλες τροχιές. Η διερεύνηση και διασάλευση των ορίων ανάμεσα στην ταυτότητα και στη διττότητα, όπως εκφράζεται από τις ποιητικές *correspondances* στον Baudelaire και το οξύμωρο σχήμα στον Καρυωτάκη, τους τοποθετεί στον αστερισμό των μοντέρνων, στον βαθμό που το οξύμωρο τους εξασφαλίζει την αίσθηση του ποιητικού συνόλου, αφού συζευγνύει αξεδιάλυτα τις δύο έννοιες. Τα πεζόμορφα κείμενά τους όμως φαίνεται να προβληματίζονται σχετικά με την ίδια τη δυνατότητα της ποιητικής διαπλοκής των αντιθέτων.

Πιο συγκεκριμένα, τα τελευταία πεζά του Καρυωτάκη κατέχουν μια ενδιαμέση θέση ανάμεσα στη ρήξη («θα εγκαταλείψω την ποίηση») ¹⁵ και στη συνέχεια ή/καλύτερα, συνιστούν την κατάργηση της διάζευξης ανάμεσα στην έννοια της ρήξης και στην έννοια της συνέχειας. Σηματοδοτούν το πέρασμα από μια μεταφορική διαδικασία στην περιγραφή της, στην παραγωγή δηλαδή ενός άλλου λόγου (αλληγορία) για τη μεταφορά. Ή διαφορετικά: τα τελευταία κείμενα του Καρυωτάκη «διαβάζουν» την προηγούμενη ποίησή του, τη μεταγράφουν και επομένως την κάνουν να μη συμπίπτει πλέον με τον εαυτό της. Για τον λόγο αυτό, παρότι δεν αυτοαποκαλούνται «ποιήματα σε πεζό», όπως και πολλά άλλα δείγματα του είδους (οι *Illuminations* του Rimbaud λ.χ.), θα προτεινάμε να δανειστούμε την έννοια του *ποιήματος σε πεζό* ως αναγνωστική

15. Το Γενάρη του 1928 γράφει πιθανότατα τις «Τρεις μεγάλες χαρές» και λέει στο φίλο του Χ. Σακελλαριάδη πως «θ' αφοσιω[θεί] αποκλειστικά πια στα πεζά». βλ. σχετικά Γ. Π. Σαββίδη - Ν. Μ. Χατζηδάκη - Μαριλίτσα Μητσού, *Χρονογραφία Κ. Γ. Καρυωτάκη (1896-1928)*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1981, σ. 138.

προσέγγιση, στον βαθμό μάλιστα που τα ίδια φαίνεται να αντλούν τη θεματική τους και να κινούνται κυκλοτερώς γύρω από τους δύο όρους που συναπαρτίζουν την ονομασία του είδους.

Ένα από τα δείγματα αυτών των κειμένων, «Ο κήπος της αχαριστίας», μιλάει με εύγλωττο τρόπο για την αμφιθυμία που διακατέχει τη γραφή του:

Θα καλλιεργήσω το ωραιότερο άνθος. Ευνοϊκοί είναι οι καιροί, κατάλληλος ο τόπος. Ο άνεμος τσακίζει τα δέντρα. Στη νοσηρή ατμόσφαιρα ορθώνονται φίδια.

Αρκεί να θυμηθούμε τους διάσπαρτους στην καρυωτακική ποίηση κήπους¹⁶, για να αντιληφθούμε ότι η πρόθεση του κηπουρού Καρυωτάκη είναι να αλληγορήσει τη συμβολική λειτουργία του κήπου στην ποιητική του, έχοντας ταυτόχρονα επίγνωση της αντίφασης που ενέχει το εγχείρημα¹⁷. «Το ωραιότερο άνθος», «θεσπέσιο δείγμα του είδους», σύμβολο της ποιητικής ουτοπίας, του εξαιρετικού και σπάνιου, όπως θα αναμέναμε, δεν είναι στην πραγματικότητα παρά μια φθαρμένη μεταφορά, μια γλωσσική banalité, όπως αυτή του «άνθους του λόγου». Ένας τέτοιος υπαινιγμός ανατρέπει την καθιερωμένη αντίληψη για την ποιητική γλώσσα ως απόκλιση από την καθιερωμένη γλωσσική χρήση, και ταυτίζοντας την πρωτοτυπία με την κοινοτοπία αναθεωρεί τις ποιητικές αξίες αλλά και την ίδια τη διάζευξη των εννοιών.

«Τερατώδη νήπια, τα έργα», ή «ακέφαλα και κολοβά», όπως τα περιγράφει ο Baudelaire, κάτι ανάμεσα σε αποβολές και τερατογενέσεις, προσδοκούν να μπουν στην αληθινή ζωή της γραφής. Αυτό όμως προϋποθέτει κατά τρόπο παράδοξο τη σιωπή του ποιητικού υποκειμένου.

Θα μένω ακίνητος ημέρες και χρόνια, χωρίς να σκέπτομαι, χωρίς να βλέπω, χωρίς να εκφράζω τίποτε άλλο. Θα είμαι ολόκληρος μια πικρή ανάμνησις, ένα άγαλμα που γύρω του θα μεγαλώνουν τροπικά φυτά, θα πυκνώνουν, θα μπερδεύονται μεταξύ τους, θα κερδίζουν τη γη και τον αέρα.

16. Τον πρώτο κήπο τον εντοπίζουμε ήδη το 1914 στο πρωτόλειο «Κοσμοξακουσμένη» και τον τελευταίο στη «Φυγή». Αν σταθούμε όμως στους πιο γνωστούς, όπως στο ποίημα «Άνοιξη» (Νηπενθή) με το χαρακτηριστικό μότο «έτσι τους βλέπω εγώ τους κήπους», θα παρατηρήσουμε ότι η εντύπωση του κήπου ως τόπου ευδαιμονίας και καρποφορίας αντιστρέφεται και αυτός μετατρέπεται από locus amoenus σε locus melancholicus, όπου προβάλλεται η ψυχική κατάσταση του λυρικού υποκειμένου. Πρόκειται για αυτό που ο Ε. Καψωμένος ονομάζει «μπρεσιονιστικό συμβολισμό του συναισθήματος» («Δομές αντίθεσης στην ποίηση του Καρυωτάκη» στον τόμο: Συμπόσιο για τον Κ. Γ. Καρυωτάκη, επιμ. Μέμη Μελισσαράτου, Δήμος Πρέβεζας, Πρέβεζα 1990, σ. 128). Στο ποίημα πάλι «Ο κήπος είμαι...» (Ελεγεία και Σάτιρες) η ποιητική καλλιέργεια έχει προχωρήσει, ώστε ο κήπος δεν καθρεφτίζει πια προσωποποιημένους ψυχικές καταστάσεις: ο ποιητής είναι ο κήπος σε μια θαυμαστή μεταμόρφωση.

17. Ο Γ. Π. Σαββίδης παρατηρεί χαρακτηριστικά ότι ο «Κήπος της αχαριστίας» «στέκεται μεταξύ αλληγορίας και συμβόλου» (Κ. Γ. Καρυωτάκης, Τα Πεζά, Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ. 155).

Η επιστροφή στην ανόργανη κατάσταση (άγαλμα) υποδηλώνει την εξάντληση των γλωσσικών μέσων και αποτελεί οριακή απόπειρα διάρρηξης του κύκλου της γλώσσας. Έτσι το σαρκοβόρο άνθος του πεζού ποιήματος (*dangereuse comme la poésie en prose*, έγραφε ο Baudelaire αναφερόμενος στη φαντασία¹⁸) αναπτύσσεται απειλητικό γύρω από τον συμβολικό ποιητικό κήπο του Καρυωτάκη, καθώς το αραβούργημα γύρω από την ευθεία γραμμή του «Θύρσου», τον περικλείει στον εντροπικό του κύκλο επιχειρώντας, χωρίς ποτέ να το κατορθώνει, να υπερβεί την αυθαιρεσία της γλώσσας και τη διάσταση ανάμεσα στον λόγο και στην ύπαρξη.

Ακροβασίες στα όρια του λόγου, *mémoires d'outre-tombe*, τα τελευταία πεζόμορφα ποιήματα του Καρυωτάκη εξερευνούν με τον δικό τους τρόπο την περιοχή ανάμεσα στην ανάγνωση και στη θέαση, ανάμεσα στη γραφή και στην αναπαράστασή της. Σε αντιδιαστολή με το λυρικό ποίημα, επιτρέπουν τη διείσδυση άλλων λόγων και την ετερότητα, ενώ διαφοροποιούνται και από τον αφηγηματικό λόγο, στον βαθμό που εξαίρουν την υβριδική τους μοναδικότητα. Χωρίς να είναι ούτε ποίηση ούτε πεζός λόγος, αλλά ούτε και το άθροισμά τους, αποκλείουν μια ολιστική διαλεκτική προσέγγιση που θα τα «φωτίσει». Ανάμεσα στους δύο τρόπους που επιλέγουν και ταυτόχρονα απορρίπτουν για να μιλήσουν, υπάρχει πάντα αμείωτη απόσταση που χωρίζει κάθε λόγο από τον εαυτό του.

Έτσι, γίνονται τα ίδια πλάγιος ποιητικός λόγος, καθώς εγγράφουν την ποίηση στο κειμενικό τους σώμα και ταυτόχρονα περιγράφουν τις διαδικασίες της εγγραφής εφαρμόζοντας τη στρατηγική της ειρωνείας. Στην ειρωνική συνθήκη τους οφείλεται και η αίσθηση του αναγνώστη ότι η φωνή στα κείμενα αυτά –πρωτοπρόσωπη ή τριτοπρόσωπη– ακούγεται από αλλού, αφού το υποκείμενό της βρίσκεται εκτοπισμένο σε μια ξένη χώρα, στο κατώφλι της ποίησης, τη στιγμή που το ποίημα γεννιέται και πεθαίνει.

Σαν ζωγραφικοί πίνακες που μας καλούν να προσέξουμε τα περιθωριά τους, τοποθετημένα ανάμεσα στο κενό που προηγείται από το ποίημα και στη σιωπή που το ακολουθεί, τα τελευταία κείμενα του Καρυωτάκη, τη στιγμή που αποκτούν την αυτοσυνειδησία τους, διαθλούν την ιδεώδη απουσία του ποιήματος που ποτέ δεν γράφτηκε. Ούτε τολμούν ούτε μπορούν να παρουσιαστούν ως τέλος ή τελείωση της ποίησής του· αποτελούν όμως διαρκή αναφορά σ' αυτήν. Ανήκουν κι αυτά σ' εκείνα τα μεικτά λογοτεχνικά είδη που αναδύονται σε εποχές απογοήτευσης, όταν η πραγματικότητα φαίνεται ακατανόητη και η γραφή ατελέσφορη.

18. Charles Baudelaire, *Salon de 1859 (Oeuvres complètes, Paris, Pléiade, 1961)*, σ. 1061.