

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ
ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

ISBN 960 - 8260 - 78 - 7

© ΠΕΡΙ ΤΕΧΝΩΝ - ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΠΟΙΗΣΗΣ

ΠΕΡΙ ΤΕΧΝΩΝ

Κέντρο Πολιτισμού - Πολιτιστικές Εκδηλώσεις
Έκδοση Βιβλίων και Περιοδικών
Κανακάρη 65, 262 21 Πάτρα, Τηλ. 2610 625.257

ΠΡΑΚΤΙΚΑ
ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΤΕΤΑΡΤΟΥ
ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΠΟΙΗΣΗΣ

Η ΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΥΜΝΩΝ

*Πανεπιστήμιο Πατρών
2 - 4 Ιουλίου 2004*

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΞΕΝΗ ΣΚΑΡΤΣΗ

περί
τεχνῶν
ΠΑΤΡΑ 2005

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
ΑΝΟΙΓΜΑ ΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ	11
ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ	13
ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ	15

ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρίαση

ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ Τρόποι της ποίησης των ύμνων . . .	19
ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Οι Ομηρικοί ύμνοι και ο ύμνος εις Ερμήν	30
ΣΑΒΒΑΣ ΜΙΧΑΗΛ Πίνδαρος / Πρόσπερος	44
ΕΒΙΝΑ ΣΙΣΤΑΚΟΥ Το παιχνίδι των αισθήσεων στον Ύμνο <i>Εις Λουτρά της Παλλάδος</i> του Καλλίμαχου	62
ΣΥΖΗΤΗΣΗ	76

Απογευματινή Συνεδρίαση

ΔΟΥΚΑΣ ΚΑΠΑΝΤΑΗΣ Το γήρας ως δέρας (μετανεωτερικά σχόλια στον Ορφικό Ύμνο <i>Εις Θάνατον</i>) . .	82
ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΣΤΕΦΟΣ Η επινίκια οδή στον Βακχυλίδη . . .	94
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ Ύμνοι Ρωμανού του Μελωδού: Φανέρωση της μυστικής λειτουργικότητας του λόγου	105
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Γ. ΠΕΤΑΛΑΣ Το παλαιό γαλλικό κωμικό έπος. <i>Το προσκύνημα του Καρλομάγνου στην Ιερουσαλήμ και την Κωνσταντινούπολη</i>	120
ΣΥΖΗΤΗΣΗ	160

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΙΩΣΗΦ ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ Εβραϊκή υμνογραφία: Ο ύμνος «Λεχά Ντοντί» του Σολομών Λεβή Αλκαμπέτς	162
ΘΕΟΔΟΣΗΣ ΠΥΛΛΑΡΙΝΟΣ Το υμνητικό στοιχείο των Καλβικών Ωδών	176
Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ Το υμνητικό στοιχείο στην ποίηση του Κωστή Παλαμά	193
ΜΑΡΙΛΕΝΑ ΠΡΩΪΜΟΥ Ύμνος και θρήνος στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου	204
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΖΑΓΟΥΡΑΣ Η μετρική του «Ύμνου εις την Ελευθερίαν» από στιχουργική και μουσική άποψη	216

ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ

ΛΙΤΣΑ ΔΕΜΠΕΣΗ	235
Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ Η Φραγκίσκα του Σολωμού	242
ΣΥΖΗΤΗΣΗ	246

Απόγευματινή Συνεδρίαση

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ Γιώργος Κάρτερ	260
ΑΛΕΞΗΣ ΛΥΚΟΥΡΓΙΩΤΗΣ Γιάννης Φίλης	265
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ Μανόλης Τσακίρης	273
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ Χρίστος Παπαγεωργίου	280
Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ Έλενα Νούσια	286
Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ Σωτήρης Σαράκης	292
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ Νόρα Ράλλη	297
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΡΑΠΑΤΖΗΣ Κώστας Σταθόπουλος	302
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ Ιωάννης Αντιόχου	308
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΟΥΖΗΣ Θεοφάνης Μελάς	316
ΝΕΝΗ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ Μαριλένα Πρωίμου	324

ΤΡΙΤΗ ΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ Μια μυθολογική στροφή απ' τον «Ύμνο του Μεγάλου Νόστου» του Άγγελου Σικελιανού .	330
ΑΛΕΞΗΣ ΛΥΚΟΥΡΓΙΩΤΗΣ Η υμνητική διάθεση στον Ελύτη	340
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΡΜΑΟΣ Διάτορο Εγκώμιο της Ερωτικής Έξαρσης και Θαλπωρής στον Ελληνικό Υπερρεαλισμό . . .	350

ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ

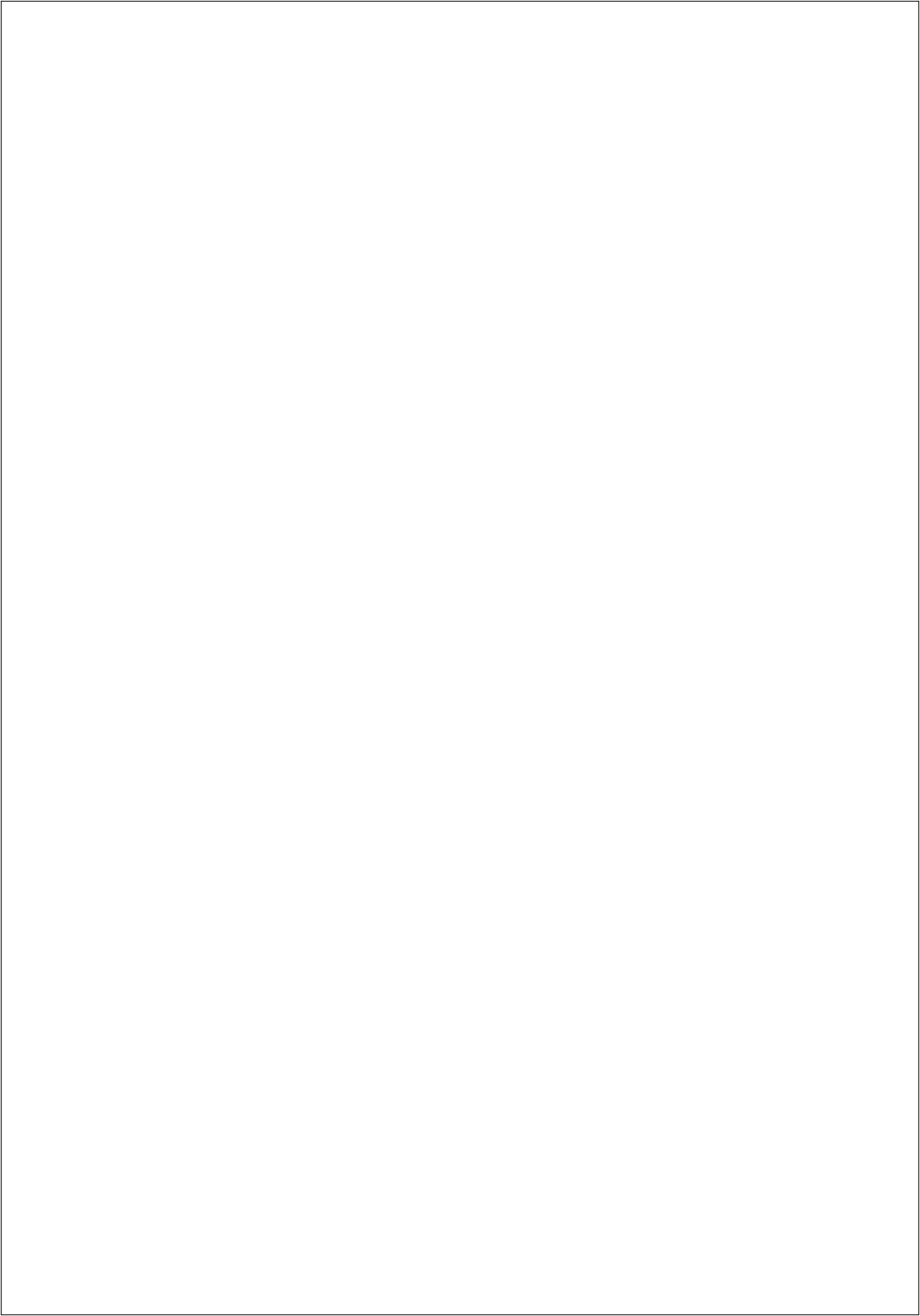
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΤΖΑΝΟΣ Περίρρυτος τόπος Τάσου Λειβαδίτη. Η πόλη	380
Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ Το δημοτικό τραγούδι του Βαρλάμη	387
Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ Συνόψιση	390

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το Συμπόσιο Ποίησης προσπαθεί, παρόλη τη μακρόχρονη πορεία του, να ανανεώνεται κάθε χρόνο στη θεματική και στα πρόσωπα των εισηγητών. Πιστεύουμε ότι οι εισηγήσεις που περιλαμβάνονται σ' αυτό τον τόμο δικαιολογούν, με την ποιότητα και την ποικιλία τους, τη συνέχισή του μετά από τόσα χρόνια και ότι θα συμβάλουν, όπως και άλλοι τόμοι Πρακτικών του Συμποσίου στο παρελθόν, στη βιβλιογραφία ενός τόσο σημαντικού θέματος όπως είναι η ποίηση των Ύμνων. Ευχαριστούμε τους εισηγητές, τους κριτικούς και τους ποιητές για τη συμμετοχή τους στο 24ο Συμπόσιο και για τη συνεργασία τους στην έκδοση αυτού του τόμου.

Σταθερές ευχαριστίες ανήκουν στο προσωπικό της Γραμματείας, φοιτητές και φοιτήτριες του ΠΤΝ του Πανεπιστημίου Πατρών, που η ανιδιοτελής βοήθειά τους έχει γίνει απαραίτητη για τη διοργάνωση του Συμποσίου όλα τα τελευταία χρόνια, και ιδιαίτερα τη Θεώνη Πουλή, που ανέλαβε εφέτος το δύσκολο έργο της απομαγνητοφώνησης των συζητήσεων.

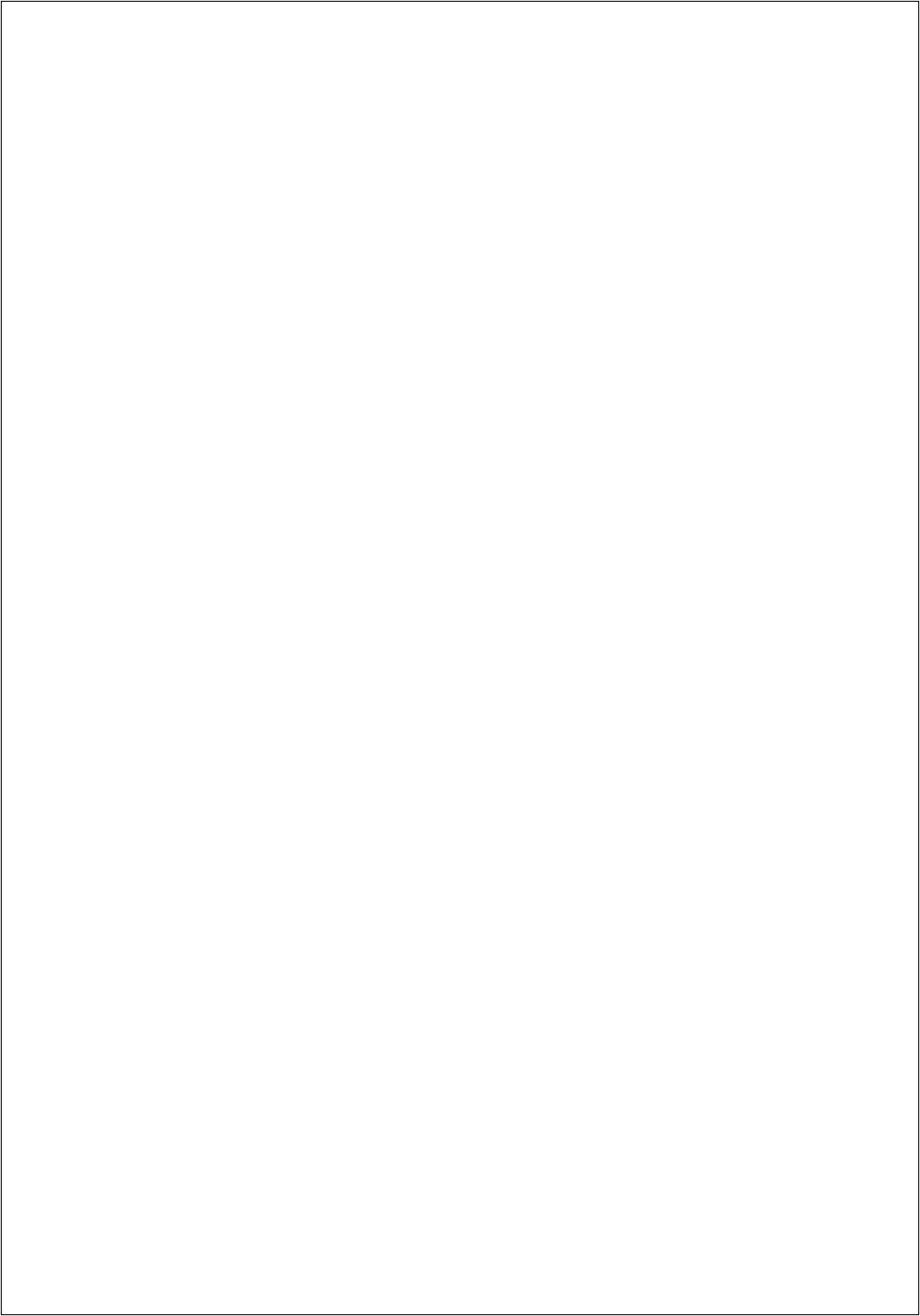
Ξένη Σκαρτσή



ΑΝΟΙΓΜΑ ΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

Είμαστε στο Εικοστό Τέταρτο Συμπόσιο. Τα χρόνια περνάνε, τα Συμπόσια αυξάνονται, συνεχίζονται παραδόξως, φαίνεται ότι θα συνεχιστούν. Και μοιραία, με τα πολλά χρόνια που περνάνε, έρχονται στιγμές στη μνήμη μας, και άνθρωποι που φεύγουν αλλά, χωρίς να είναι πραγματικά αντίθεση αυτό, και άνθρωποι που έρχονται. Αυτή τη στιγμή στην Οργανωτική Επιτροπή, και άλλοι φίλοι, είμαστε πολύ συγκινημένοι, γιατί ένας στενός μας αγαπημένος φίλος, ο Αντρέας Μυλωνάς, όπως θα ξέρετε, είναι απ' αυτούς που έφυγαν, όπως ο Γ. Αλισανδράτος, αυτός ο σεβαστός και σπουδαίος φιλόλογος, ο Γ. Καραβασίλης, η Αλόη Σιδέρη (ο καθένας από μας κάποιους θα θυμάται δυστυχώς), ο Μάριος Μαρκίδης... Όμως το Συμπόσιο συνεχίζεται. Λοιπόν ας σταματήσουμε εδώ και ας θυμηθούμε, ας σκεφτούμε το φετινό Συμπόσιο. Το θέμα μας είναι «Η Ποίηση των Ύμνων» και χωράει πολλές και ποικίλες εισηγήσεις. Δεν ήταν δυνατόν να την εξαντλήσουμε, δε μπορούσαμε να ξεκινήσουμε από τους *Ομηρικούς Ύμνους* και να φτάσουμε μέχρι τις *Βέδες* και μέχρι τους Σουμέριους, ενδεικτικά έχουμε κάποιες εισηγήσεις. Είναι παλιοί εισηγητές, αλλά έχουμε και νέους φίλους φέτος. Είναι γ. π. η κ. Σιστάκου, που έρχεται για πρώτη φορά, ο κ. Πεταλάς, που τον ξέρουμε από Πέρυσι, ο κ. Χριστόπουλος, που έρχεται πρώτη φορά και είναι καθηγητής στο τμήμα φιλολογίας, ο κ. Πυλαρινός από τους φρέσκους φίλους, από την Κύπρο έρχεται φέτος και ο Κυριάκος Χαραλαμπίδης που ήταν στο Πρώτο Συμπόσιο, ο καλός ποιητής της Κύπρου, και άλλοι φίλοι. Λοιπόν, για να μην καθυστερούμε, παρακαλώ τον πρότανη κ. Χατζηθεοδώρου να μας χαιρετήσει με δυο λόγια.

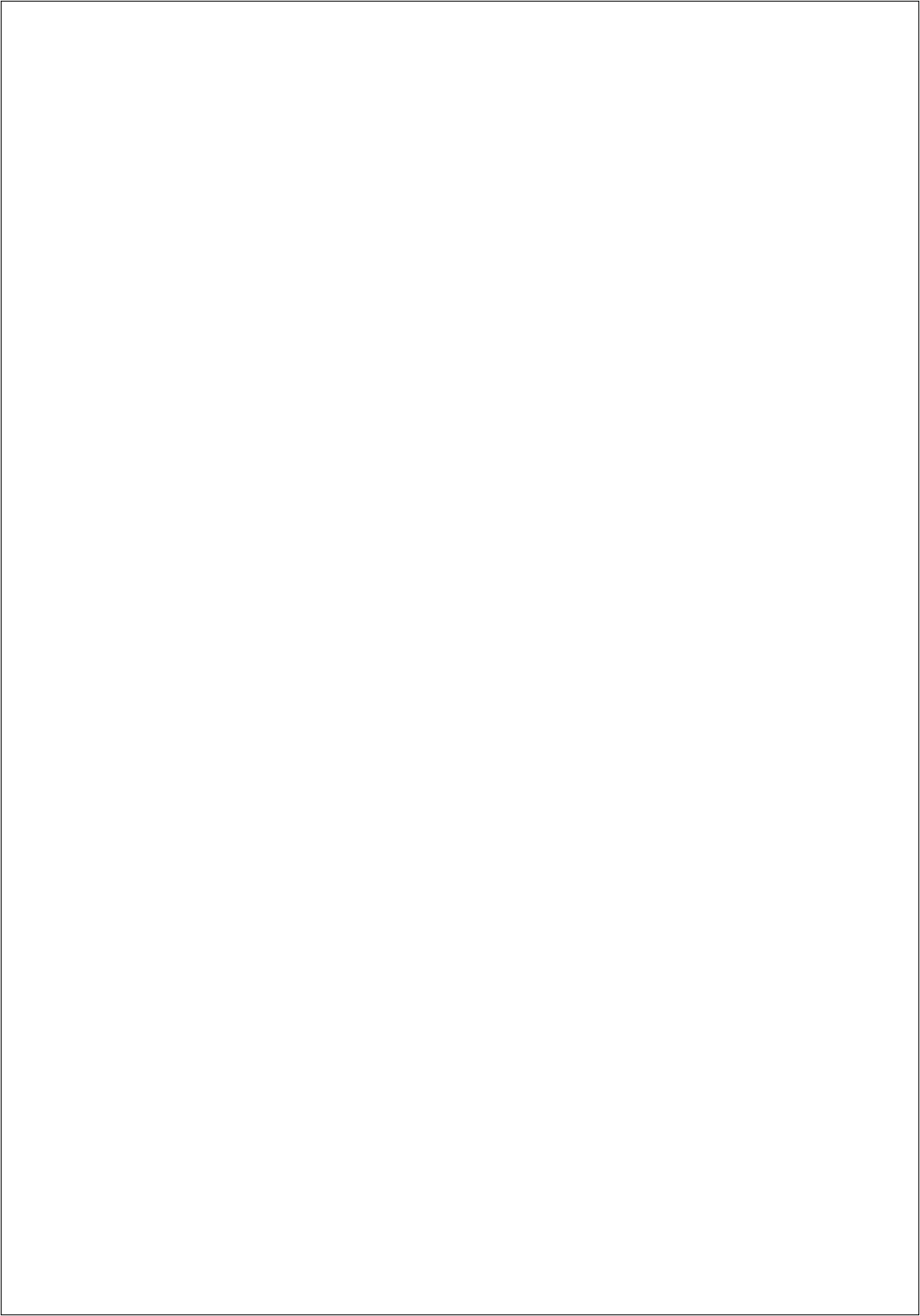
Σ. Α. Σκαρτσής



ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

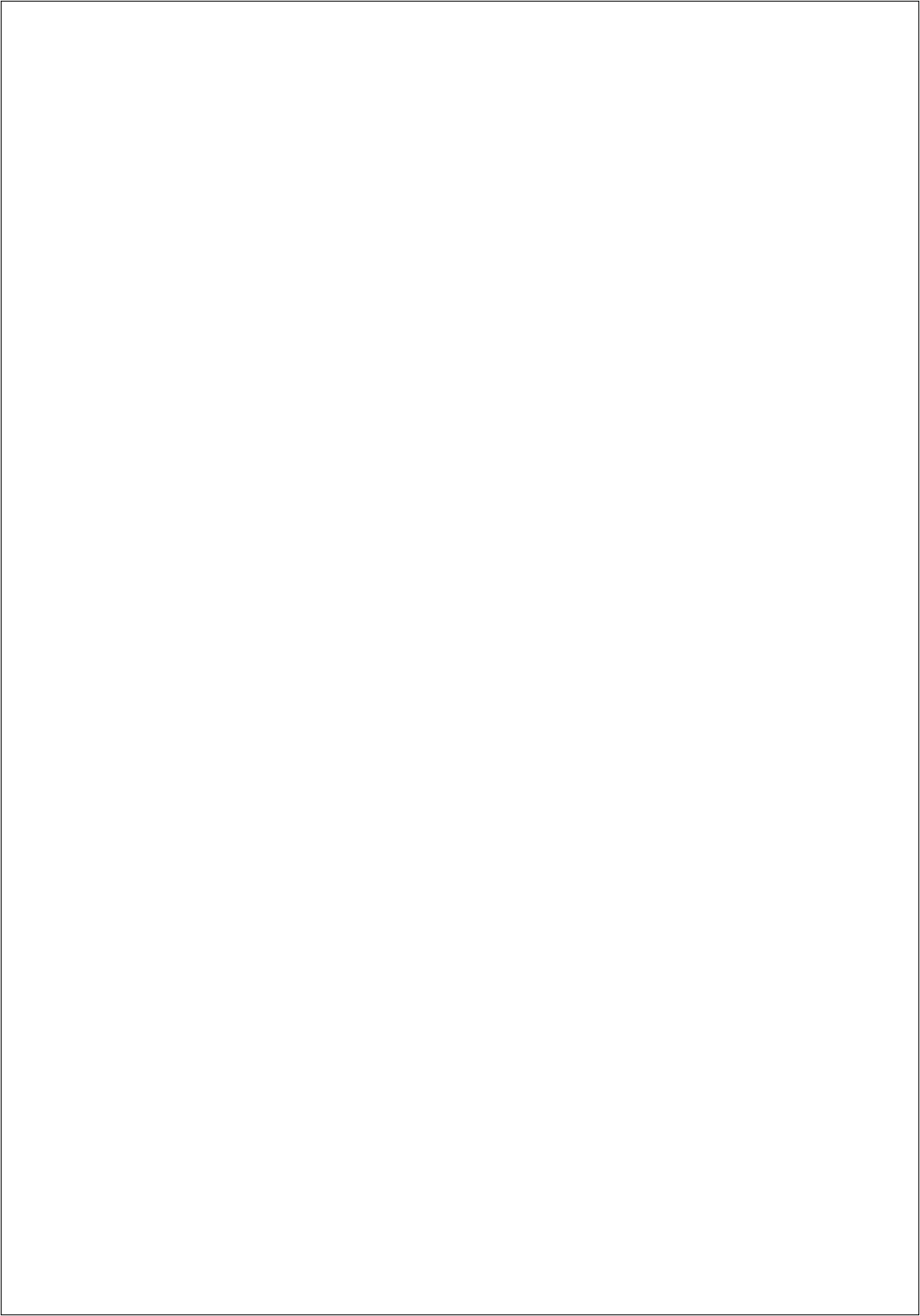
Και μόνο το γεγονός ότι αυτό είναι το Εικοστό Τέταρτο Συμπόσιο, είναι ικανή απόδειξη ότι έχει καθιερωθεί, έχει γίνει θεσμός. Και προφανώς είναι τιμή για το πανεπιστήμιό μας που φιλοξενεί ένα τέτοιο θεσμό, που δίνει την ευκαιρία σε διαπρεπείς ανθρώπους του λόγου να βρίσκονται στους χώρους μας μια φορά το χρόνο, να ανταλλάσσουν απόψεις και να παρουσιάζουν τη δουλειά τους. Θέλω να συγχαρώ τα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής, πολλά από τα οποία έρχονται από το Πρώτο και πριν από το Πρώτο Συμπόσιο γι' αυτή τη σημαντικότετη προσφορά ποιότητας. Εύχομαι καλή διαμονή στους ξένους μας και καλή δουλειά στο τριήμερο αυτό.

*Χρήστος Χατζηθεοδώρου
Πρύτανης Πανεπιστημίου Πάτρων*



ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

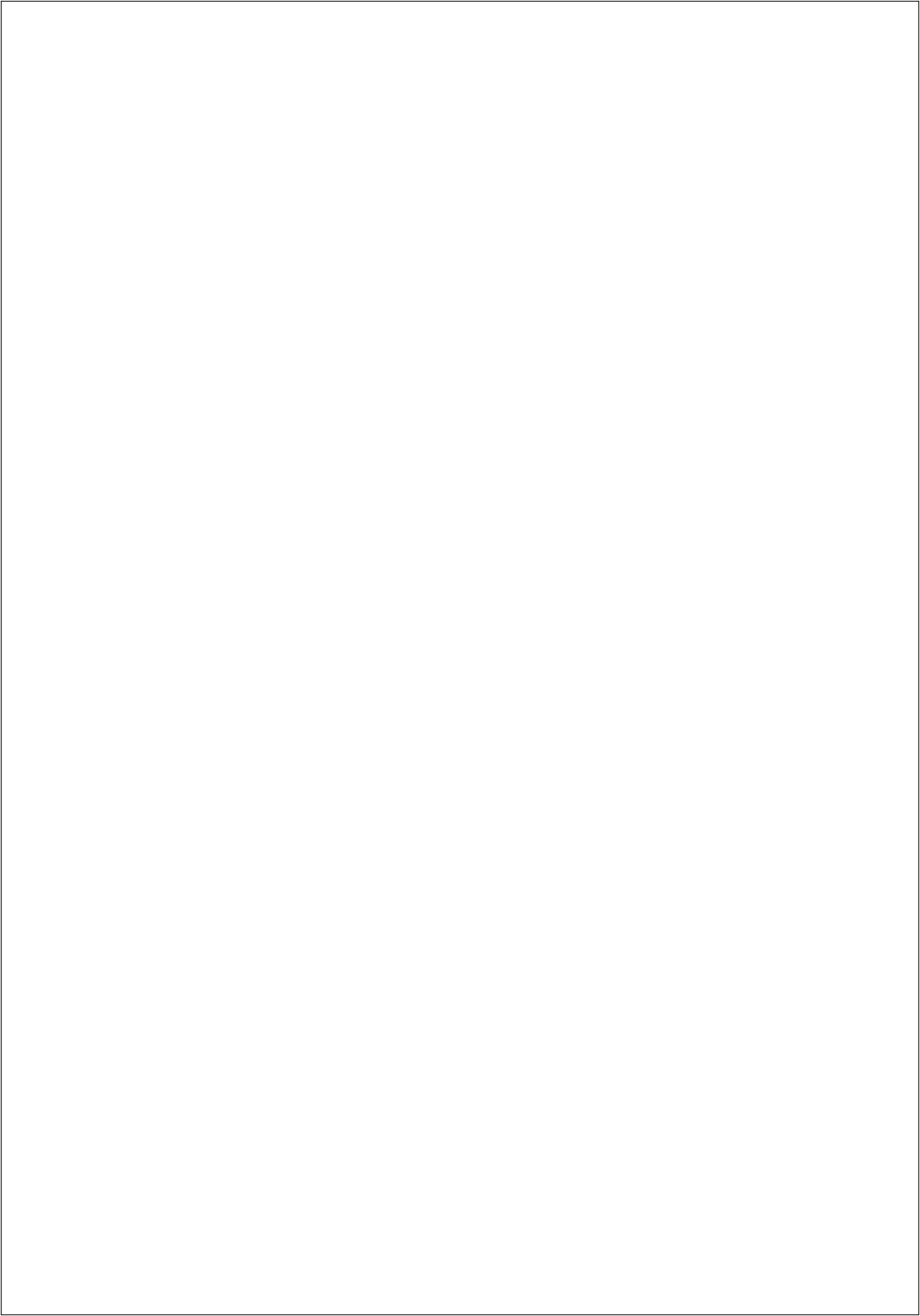
Χρήστος Χατζηθεοδώρου, *Πρύτανης Πανεπιστημίου Πατρών*
Μιχάλης Γ. Μερακλής, *Ομ. Καθηγητής Πανεπιστημίου Αθηνών, κριτικός*
Λύντια Στεφάνου, *ποιήτρια, κριτικός*
Σωκράτης Λ. Σκαρτσής, *ποιητής, Ομ. Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών*
Ξενοφών Βερύκιος, *Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών*
Αλέξης Λυκουργιώτης, *Καθηγητής Πανεπιστημίου Πατρών*
Δημήτρης Κατσαγάνης, *ποιητής*
Κώστας Κρεμμύδας, *ποιητής, εκδότης περ. Μανδαγόρας*
Νίκος Λεβέντης, *ποιητής*
Ευρυδίκη Παΐζη, *φιλόλογος*
Ξένη Σκαρτσή, *δρ. φιλολογίας*
Δημήτρης Χαρίτος, *ποιητής*
Επίτιμος Πρόεδρος: Ανδρέας Μπελεζίνης, φιλόλογος, κριτικός



ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΙ
ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΤΖΗΘΕΟΔΩΡΟΥ
ΣΩΚΡΑΤΗΣ Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ
ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ
ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΣΑΒΒΑΣ ΜΙΧΑΗΛ
ΕΒΙΝΑ ΣΙΣΤΑΚΟΥ



ΛΥΝΤΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Τρόποι της ποίησης των ύμνων

Κοιτάζοντας το πρόγραμμα του Συμποσίου, αναρωτιέμαι μήπως η εισήγηση ετούτη θα 'πρεπε να 'ναι όχι η πρώτη, αλλά η τελευταία στη σειρά, δηλαδή αφού θα είχαν εξεταστεί όλα τα επιμέρους θα μπορούσε να εξαχθούν κάποια συμπεράσματα για τους τρόπους του λόγου, όπως αυτοί ανιχνεύονται στην ποίηση των Ύμνων.

Ταυτόχρονα προκύπτει άλλο ένα, όχι λιγότερο σοβαρό ερώτημα: Τι ακριβώς περιλαμβάνεται στο πεδίο μελέτης του φετινού Συμποσίου· τι καλύπτει ο όρος Ποίηση των Ύμνων; Υπάρχουν άραγε κάποια κριτήρια που μας επιτρέπουν να κατατάξουμε ένα κείμενο σ' αυτήν την ευρύτερη ή μήπως στενότερη ομάδα;

Κοιτάζοντας και πάλι τον κατάλογο των εισηγήσεων, μπορούμε να φανταστούμε μια νοητή γραμμή που χαράζεται συνδέοντας διάφορα σημεία, από τους Ομηρικούς Ύμνους, στον Πίνδαρο, το Βακχυλίδη, στο Ρωμανό το Μελωδό, στον Κάλβο, το Σολωμό, μέχρι το Σικελιανό, τον Ελύτη, το Ρίτσο.

Γύρω στην προτεινόμενη γραμμή μπορούμε να τοποθετήσουμε πλήθος ακόμα κείμενα που είτε τιτλοφορούνται «ύμνοι» είτε διαπιστώνεται σ' αυτά η ύπαρξη του αναφερόμενου στις εισηγήσεις «υμνητικού στοιχείου», έτσι ώστε να μπορεί να τους αποδοθεί ο τίτλος της υμνητικής ποίησης. Βρισκόμαστε έτσι απέναντι σε δύο πράγματα: την ποίηση των ύμνων και την υμνητική ποίηση. Οι δύο όροι δεν αλληλοκαλύπτονται.

Ωστόσο, αυτό το ίδιο πλήθος των κειμένων μπορεί να νοηθεί ως ένα πλήθος σημείων που όλα μαζί συνιστούν ένα πεδίο μελέτης.

Θα επιχειρήσω μια πρώτη εξερεύνηση μες από το προσφερόμενο υλικό, ελπίζοντας να καταλήξω σε κάποιες βεβαιότητες, αλλά μόνο τόσες και όσες το ίδιο το υλικό επιτρέπει να συναχθούν για τους «τρόπους του υμνείν»· αν και δυ-

στυχώς έχει καταργηθεί αυτό το χρήσιμο απαρέμφατο που θα υπερκέραιζε την απόσταση ανάμεσα στους τρόπους της ποίησης των ύμνων και τους τρόπους της υμνητικής ποίησης.

Η λέξη «ύμνος» είναι μια από τις πολλές που ταξίδεψαν στους αιώνες της γλώσσας μας από τον Όμηρο μέχρι σήμερα. Πέρασε σ' όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες, κι αν εξαιρέσουμε τα ιταλικά –ή ίσως και κάποια άλλη γλώσσα που μου διαφεύγει– κράτησε μέχρι και την ορθογραφία της, το ΗΥ όπως στ' αγγλικά, τα γαλλικά, τα ισπανικά –χ στα ρωσικά– για το δασυνόμενο ύψιλον.

Στο λεξικό των Liddel και Scott ορίζεται ως «*ωδή αδομένη εις τιμήν θεού ή ήρωος*». Σημειώνονται στη συνέχεια χρήσεις: Μία μόνο φορά στον Όμηρο: «...*αιδής ύμνον ακούων*» – σ' αυτό θα επανέλθουμε –στον Πλάτωνα στους Νόμους: «...*και τι ην είδος ωδής, ευχαί προς Θεούς, όνομα δε ύμνοι*» –στην Πολιτεία: «...*Ύμνοι θεοίς και εγκώμια τοις αγαθοίς*». Στον Αισχύλο: «...*Ύμνοι θεών*», επίσης, «...*ύμνος εξ Ερινύων... αφόρμικτος*», δηλαδή χωρίς έγχωροδο όργανο· και στο Σοφοκλή: «...*Ύμνος επινύμφιος*». Στην ποιητική του Αριστοτέλη μία μόνο μνεία· και σ' αυτό θα επανέλθουμε.

Παραλείπονται στο λεξικό οι στίχοι του Πινδάρου: Θήρωνι, «*αναξιφόρμιγγες ύμνοι τινα θεού, τιν' ήρωα, τινα δ' άνδρα κελαδήσομεν;*»

Ας δούμε όμως τώρα ένα ίσως όχι πολύ γνωστό κείμενο για τους ύμνους, γραμμένο στα τελευταία απόνερα της Ελληνικής Αρχαιότητας από το ρήτορα Μένανδρο, «*Γενεθλίων διαίρεσις των επιδεικτικών*». Δύο αποσπάσματα: «...*έπαινος δε τις γίνεται, οτέ μεν εις τα θεία, οτέ δε εις τα θνητά, και οτε μεν εις θεούς, ύμνους καλούμεν...*». Το δεύτερο: «...*αυτών γαρ δη των ύμνων οι μεν κλητικοί, οι δε αποπεμπτικοί, οι δε πεπλασμένοι, και οι μεν ευκτικοί, οι δε απευκτικοί, οι δε μικτοί ή δύο τούτων, ή τριών, ή πάντων ομού...*».

Η διαίρεση, που από μόνη της θα μπορούσε να εμβάλει σε σκέψεις το ρήτορα-γραμματικό αντιστοιχεί σε μια κατασταλαγμένη κατάσταση πραγμάτων, όπως την παρέλαβε ο ρήτορας Μένανδρος που το πρόσωπό του ως συγγραφέα και

η χρονολογία του δεν είναι ολότελα σαφείς – κάπου στον 3^{ον} μ.Χ. αιώνα– μια κατάσταση επιδεικτική σχολαστικής ταξινόμησης: οι ύμνοι καλούν τους θεούς, τους κατευοδώνουν, μιλούν για τη φύση τους, για τις πράξεις, τις γενεαλογίες τους, εύχονται και απεύχονται ή ακόμη και πλάθουν νέες θεότητες (όπως ο Σιμωνίδης ονόμασε το «αύριον» δαίμονα, κ.λπ.).

Τα ανθρώπινα επαινούνται ή εγκωμιάζονται, αλλά οι ύμνοι είναι για τους θεούς.

Η αντίληψη αυτή βαίνει παράλληλα με την εβραϊκή για τους ύμνους που ανήκουν στον ένα θεό και μεταβιβάζεται στις χριστιανικές εκκλησίες της ανατολής όσο και της δύσης (όπου οι παραδομένοι από τα εβραϊκά κείμενα ύμνοι ορίζονται ως ψαλμοί – συνώνυμο των νεότερων χριστιανικών ύμνων).

Στα νεότερα και τα σύγχρονα λεξικά η πρώτη σημασία της λέξης «ύμνος» είναι η θρησκευτική, κατ' επέκταση: εθνικός ύμνος κι ακόμη ορισμένα έργα των ποιητών· αλλά, βασικά, το μη-θρησκευτικό μνημικό κείμενο αποδίδεται με τη λέξη ωδή. Κοινό, κάποτε, συνώνυμο, το άσμα («άσμα ασμάτων» ή «άσμα ηρωικό και πένθιμο...» του Ελύτη).

Επιστρέφουμε έτσι εκεί απ' όπου ξεκινήσαμε: από τη μια η ποίηση των ύμνων, από την άλλη η μνημική ποίηση. Ας προσπαθήσουμε ωστόσο να μιλήσουμε για την «ποίηση του υμνείν» (προς το παρόν μια υπόθεση εργασίας).

Αν ο Αριστοτέλης –που ο σκοπός του ήταν, ως φαίνεται, να επαναφέρει στην πατρίδα τους εξορισμένους από τον Πλάτωνα ποιητές– είχε ασχοληθεί με τον ύμνο, έστω κι αν όχι στον ίδιο βαθμό έντασης όπως με την τραγωδία, κι αν δεν είχε αμετάκλητα συνδέσει την υπόλοιπη ποίηση με το «ιαμβείον» και τις υποκειμενικές επιτηδεύσεις, εξαιρώντας τον Όμηρο και κάποιους αόριστους αρχαίους, ίσως όλες οι επόμενες γενιές γραμματικών και γραμματολόγων θα είχαν κοιτάξει τα πράγματα διαφορετικά.

Διαβάζω από την Ποιητική (μετάφραση Μενάρδου, έκδοση Συκουτρή) το IV 6,7.

«Αφού λοιπόν κατά φύσιν έχουμε το μιμείσθαι και την αρμονίαν και τον ρυθμόν –διότι τα μέτρα είναι μόρια των ρυθμών, είναι φανερόν– όσοι εξ αρχής επλάσθησαν εκ φύσεως ιδιαιτέρως επιτήδειοι προς αυτά, προάγοντες κατά μικρόν, εγέννησαν την ποίησιν εκ των αυτοσχεδιασμάτων.

Διεσπάσθη δε η ποίησις κατά τα ήθη εκάστου των ποιητών. Διότι οι μεν σοβαρότεροι εμιμούντο τας ευγενείς πράξεις και τας των τοιούτων, οι δε ευτελέστεροι τας των φαύλων, κατά πρώτον ψόγους ποιούντες καθώς οι άλλοι ύμνοι και εγκώμια».

Όπως σημειώνει ο Συκουτρής, παραδείγματα ύμνων και εγκωμίων δεν δίνει ο Αριστοτέλης, γιατί ήταν σ' όλους γνωστά, ίσως όμως και επειδή θα θεωρούσε πρόσωπα μυθικά τον Εύμολοπο ή τον Ωλήνα, το Μουσαίο, τον Ορφέα.

Τώρα, το περίεργο είναι ότι δεν έχει τίποτα να πει για τα πιο πριν από αυτούς τους ποιητές, ενώ αλλού μνημονεύει την καταγωγή της τραγωδίας από τους διθυράμβους και της κωμωδίας από τα φαλλικά.

Πώς είναι δυνατόν το μεθοδικό μυαλό του να μην είχε μπει σε σκέψεις από τα ίδια τα λόγια και τα συμβολικά ονόματα των «αυτοσχεδιασμάτων», όπως ετούτος ο λαϊκός διθύραμβος που τραγουδούσαν οι γυναίκες της Ήλιδος στη γιορτή του Διονύσου:

*«Ελθείν, ήρω Διόνυσε
Αλείων ες ναόν
αγνόν συν Χαρίτεσσιν
ες ναόν τω βοέω ποδί θύων·
άξιε τάυρε
άξιε τάυρε»*

(Muller από Bergk)

Πόσο άραγε απέχουν αυτά από το Διθύραμβο του Πίνδαρου στους Αθηναίους (για τα μεγάλα Διονύσια);

*«Δεύτ' εν χορόν Ολύμπιοι,
επί τε κλυτάν πέμπετε χάριν, θεοί,
πολύβατον οι τ' άστεος ομφαλόν θυόεντα
εν ταις ιεραίς Αθήναις
οιχνείτε πανδαίδαλον τ' ευκλέ' αγοράν
ιοδετάν λαχείν στεφάνων ταν τ'εαριδρόπων αιοιδάν»*

Να πούμε πως η επίκληση, το αίτημα της παρουσίας που ακολουθείται από τη βεβαιότητα της παρουσίας –εντονότερη μάλλον στο πρώτο–, εισάγει στοιχεία τελεστικά ή διαφορετικά από τα φυσικά, που βρίσκονταν σε αντίθεση με την Αριστοτέλεια θεωρία για την καταγωγή της ποίησης; (Θυμίζω το σχήμα και τη συλλογιστικά άσπογη μετάβαση από τη φυσική μίμηση πράξης στη μίμηση-αναπαράσταση πράξης με τα μέσα της τέχνης).

Ωστόσο, ο φιλόσοφος που όρισε τον άνθρωπο ως «ζών λόγον έχον» και γνώριζε πολλά για τις ομοιότητες και τις διαφορές τους –όπως δείχνει η εκπληκτική διάκριση μνήμης και ανάμνησης– δεν θα'ταν δύσκολο ν' αναλύσει, κοινό στη φύση και των δυο, το φόβο απέναντι στον κίνδυνο· και το πώς ζώο και άνθρωπος ψάχνουν να βρουν μια σπηλιά, μια σκέπη πάνω απ' το κεφάλι τους, ένα απρόσιτο σημείο για να φυλαχτούν, απ' τις μανίες της φύσης κι από άλλα ζώα που θέλουν να τραφούν· και πώς εκεί που το ζώο τρέχει για να σωθεί, ο άνθρωπος μπορεί να σταθεί και να πράξει· ν' ανάψει φωτιές, να προκαλέσει άμοιαστους κρότους...

Όμως, πέρα από τους γνωστούς κινδύνους, υπάρχουν, για τον άνθρωπο που τρέμει στις ασέλγνες νύχτες, κίνδυνοι άγνωστοι ή αόρατοι, όπως το κάθε τι που βρίσκεται πέρα από κει που βλέπουν τα μάτια ή όπως αυτά που βλέπει κλείνοντας τα μάτια, όνειρα φρικτά που πρέπει να τα διώξει, όνειρα προειδοποιητικά από νεκρούς προγόνους, όνειρα χαράς που θα'θελε να τα κρατήσει ή να τα ξαναφέρει. Πώς;

Προεκτείνοντας την πράξη και την πείρα του από τ' άναμμα της φωτιάς που διώχνει τα θηρία, το φως της ημέρα που διώχνει τους εφιάλτες, θα βγάλει κραυγές, αλαλαγμούς, φωνήματα, θα φτιάξει λίγο-λίγο συστήματα προστασίας με

κινήσεις, ήχους, λέξεις, τρόπους επίκλησης στο **αόρατο** που θα τον προστατέψει από το **αόρατο**. Από κει ο πρώτος ύμνος –που θα'λεγε ο Ελύτης– τα πρώτα λεκτικά σκιρτήματα για ν' ανοίξει ένα κανάλι επικοινωνίας με το πέρα από τα φυσικά.

Η αλήθεια είναι πως ο Αριστοτέλης δεν διέθετε τις ανθρωπολογικές γνώσεις της εποχής μας, ωστόσο βρισκόταν πολύ πιο κοντά σε υπαρκτά αχνάρια μιας αρχαιότερης φάσης, όχι σαν το ρήτορα Μένανδρο που καθώς όλοι οι σύγχρονοί του – αν όχι κι όλων των εποχών οι γραμματικοί – κινείται σ' ένα χώρο αποστεγνωμένο όπου δεν μπορούν να κυκλοφορήσουν οι χυμοί της ζωής και σ' ένα κόσμο απ' όπου λείπει η δημιουργική ελευθερία που θα του επέτρεπε, συνδέοντας τα δεδομένα, να φτάσει έως το πριν απ' τις διαιρέσεις, σε κάποια αρχέγονη ενότητα.

Έτσι, μη έχοντας που να πατήσει στο παρελθόν και ζώντας σ' ένα κόσμο πολλαπλά κερματισμένο κι εξαναγκαστικά ενοποιημένο που τόσο εφιαλτικά θυμίζει το δικό μας, ο Μένανδρος δεν επιχειρεί να πλατύνει τον ορίζοντα της έρευνας.

Τώρα, αν τα είδη των ύμνων, που σωστά συνάγει ο ρήτορας από τα κείμενα, παραπέμπουν σε μια ανάγκη που βγαίνει μέσα από τη φύση του ανθρώπου, ανάγκη να επικοινωνήσει, να εγκωμιάσει, να ευχηθεί, να απευχηθεί, να καλέσει, να απαιτήσει, να περιγράψει τους θεούς, να διηγηθεί ότι άλλο γνωρίζει γι' αυτούς, τα ίδια ή ανάλογα είδη θα βρούμε και στην ποίηση που υμνεί τους θνητούς: ως σημειωθεί πάντως ότι ο Μένανδρος δεν μνημονεύει ως είδος το θρηνητικό ύμνο.

Στα είδη αυτά, θρησκευτικά ή εκκοσμικευμένα, αντιστοιχούν συγκεκριμένοι υμνητικοί τρόποι (τρόποι σύνταξης, σημαινόμενα, ηχητική ροή των λέξεων). Τους τρόπους δεν τους εννοούμε σαν υποδείγματα προς μίμηση, αλλά σαν ευρύτερα λεκτικά πλαίσια, που μας βοηθούν να καταλαβαίνουμε για τι ακριβώς μιλάμε.

Στο υμνητικό κείμενο διακρίνουμε δύο πόλους: ο ένας είναι ο εκφωνητής, ο άλλος ο αποδέκτης του λόγου.

Εφαρμόζοντας τις αρχές της διαίρεσης της ποίησης σε επική, λυρική, δραματική, ο ύμνος προσκυρώθηκε στη λυρική· δεν είναι δυνατόν ν' ασχοληθούμε εδώ με το τι εκάλυπτε στην αρχαιότητα ο όρος «λυρική ποίηση» και ποια ήταν η διαχρονική εξελικτική του διαδικασία.

Πάντως, μέχρι τα μέσα του περασμένου αιώνα, λυρική ποίηση ήταν η δευτερότερη –πότε απέναντι στο δράμα, πότε απέναντι στο έπος– με μια μοναδική εξαίρεση το λεγόμενο μεγάλο λυρισμό –the great lyric– των εβραϊκών ύμνων –ή ψαλμών στις μεταφράσεις– που κράτησε πάντα επάξια τη θέση του πλάι στον Αισχύλο ή τον Όμηρο, το Δάντη ή το Σαίξπηρ.

Από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, οι εξελίξεις των νέων επιστημών του Ανθρώπου –θεωρίες και πρακτική του φορμαλισμού, του δομισμού, του αποδομισμού κ.λπ.– κατέστησαν ανεργές κατά κάποιο τρόπο τις κλασσικές διαχωριστικές γραμμές, όχι όμως και τη διάκριση του έντεχνου λόγου σε υποκειμενικό –βλέπε λυρικό– και αντικειμενικό –βλέπε έπος και δράμα– έστω κι αν οι σύγχρονοι γραμματικοί αποφεύγουν να χρησιμοποιήσουν αυτές τις λέξεις και μιλούν για λόγο προσωπικό, μεγαλύτερης ή μικρότερης έντασης ανάλογα με το θέμα που πραγματεύεται το ποίημα και κυρίως με το τι μπορεί να συναγάγουν οι ψυχολόγοι-γραμματικοί των ποικίλων σχολών και αποκλίσεων για το πρόσωπο του ποιητή. Όσο για το ίδιο το έργο, το ποίημα – αυτό εξαιρώνεται από τις πολλές ερμηνευτικές –βλέπε και θεωρίες περί του αναγνώστη– έχει φτάσει να θεωρείται περίπου αναξιόπιστο και μόνο χρήσιμο για επίδειξη συλλογιστικής ευστροφίας από τον ερμηνευτή.

Ίσως ο όρος προσωπικός εισάχθηκε για να παρακαμφθεί ένας πελώριος σκόπελος, γιατί, με την προηγούμενη διαίρεση και με την εις άτοπο απαγωγή, για να περιοριστούμε στα ελληνικά κείμενά μας, ο Σολωμός, ο Κάλβος, ο Καβάφης, ο Καρυωτάκης κι όλη η λεγόμενη γενιά της ήττας, ο Ελύτης, ο Σεφέρης, ο Σαχτούρης, μη έχοντας συνθέσει δράματα ή έπη, θα έπρεπε να συνυπάρξουν ως ποιητές «λυρικοί», δηλαδή «υποκειμενικοί».

Για να συνοψιστώ:

Ίσως κάποτε θα καταλάβουμε ότι ο ποιητικός λόγος πάντα από κάποιον εκφέρεται κι εφ' όσον δεν μπορεί ν' ασκηθεί πάνω σ' αυτόν έλεγχος ανάλογος μ' εκείνον που ασκείται στον επιστημονικό λόγο για να πιστοποιηθεί η αντικειμενικότητά του, θα είναι πάντα λόγος υποκειμενικός χωρίς ετούτο να συνιστά μιαν αρτιοτή (εξ υπαρχής) απαξία. Όμως, –και τούτο είναι πολύ σημαντικό–, το έργο, το τελειωμένο ποίημα ως αποτέλεσμα της πράξης του ποιητή – έχει μιαν αντικειμενική υπόσταση που μπορεί να ελεγχθεί κατά τη συμφωνία του λόγου με τον εαυτό του, κατά την έκταση του λεκτικού χώρου που καλύπτει και κατά τη συγκρότηση αυτού του χώρου.

Ας φανταστούμε εδώ το χώρο και τον ορίζοντα του ποιήματος ως κύκλο που προσδιορίζεται από το μήκος της ακτίνας του.

Ας πάρουμε τώρα για παράδειγμα δύο πολύ γνωστά σ' όλους έργα: τον «Ύμνο στην Ελευθερία» του Σολωμού και το «Μυθιστόρημα» του Σεφέρη.

Δεν μπορώ ν' αναλύσω· ανακαλώ μόνο κάποια ποιητικά σημεία (την έννοια του όρου την έχω δώσει στο «Πρόβλημα της Μεθόδου») στο Σολωμό:

*«όψη που με βιά μετράει τη γη»
«κι έλεες πότε α πότε βγάνω
το κεφάλι από τς ερμιαίς»
«φως στο χέρι φως στο πόδι
κι όλα γύρω σου είναι φως»*

Στον Σεφέρη:

*«ο τόπος μας είναι κλειστός»
«το ίδιο τοπίο αντιγραμμένο ξαναρχίζει»
«προσπαθώντας να θυμηθούμε χρονολογίες και ηρωικές πράξεις»*

Ας μην βιαστούμε να μιλήσουμε για εποχές και ποιητικά ιδιώματα. Οι χώροι διαφέρουν κατά το μήκος της ακτίνας τους. Και δεν εννοώ βέβαια τον αριθμό των στίχων.

Ένας από τους χαρακτηριστικούς τρόπους της λειτουργίας του λόγου στο υμνητικό κείμενο, είναι η εξαφάνιση του ποιητή ως προσώπου, είτε πρόκειται για το χορό της τραγωδίας, είτε για το βιβλικό Δαβίδ, είτε για το βυζαντινό υμνογράφο, για το Σολωμό, τον Κάλβο, τους μεγάλους ξένους ρομαντικούς, το Σικελιανό, το πρόσωπο εξαφανίζεται για δυο αιτίες: η μια είναι η ταύτιση του ποιητή μ' ένα συλλογικό υποκείμενο· η άλλη είναι η μετατροπή του λόγου σε λατρευτική πράξη.

Θυμάμαι ακόμη την ημέρα της κηδείας του Παλαμά στη χειρότερη εποχή της ξένης κατοχής του τόπου, όταν ακούστηκε η φωνή του Σικελιανού:

*«Σ' αυτό το φέρετρο ακουμπά η Ελλάδα, ένας λαός
υψώνοντας τα μάτια του τη βλέπει
κι ακέραιος καίγεται ως μες στ' άδυτο ο ναός
κι από ψηλά νεφέλη δόξας τότε σκέπει...»*

Και το τελικό εκείνο:

*«Ηχείστε οι σάλπιγγες καμπάνες βροντερές
δονείστε σύγκορμη τη χώρα πέρα ως πέρα
Βόγγα παιάνα, οι σημαίες οι φοβερές
στης λευτεριάς ξεδιπλωθείτε τον αέρα»*

Κανείς δεν νοιαζόταν να δει τον ποιητή. Αρκούσε η φωνή και τα λόγια που μέσα στη δυστυχία μας δημιουργούσαν κάτι παραπάνω από ελπίδα, μια βεβαιότητα.

Ήταν μια στιγμή ιερατική, όπου κανείς δεν ήταν μόνος κι όλοι μια φωνή που προμηνυτικά τελούσε το μέλλον. Απ' αυτούς τους δύο τελικά τρόπους εξαφάνισης του προσώπου στην ποίηση του υμνείν, ο ένας συναντιέται πιο συχνά, ο άλλος, ο τελεστικός, πολύ σπανιότερα.

Θα πρέπει ακόμη να μνημονευθεί ως τρόπος του υμνείν η παράθεση δοξαστικών προτάσεων που κάποιες απ' τις λέξεις τους συνδέονται παραδοσιακά με τον αποδέκτη του εγκωμίου κι άλλες δημιουργούν νέες συνδέσεις που καθιερώνονται από τη συνολική συγκρότηση του λόγου στο κείμενο, δηλαδή με τα λεκτικά μέσα του ίδιου του κειμένου· π.χ. στον Ελύτη.

«Μακρινή μητέρα, ρόδο μου αμάραντο»

Ο στίχος εδώ είναι ταυτόχρονα και επωδός· άλλο ένα συστατικό των υμνητικών τρόπων από τον Πίνδαρο μέχρι σήμερα.

Άφησα τελευταία στη σειρά την αφήγηση, ως τρόπο της ποίησης του υμνείν.

Επανερχονται στο στίχο του Ομήρου (Ο. Θ' 429):

«δαιτί τε τέρπηται και αιοιδής ύμνον ακούων»

Ο Πολυλάς μεταφράζει:

«χαρεί και το τραπέζι μας και της ωδής τον ύμνο»

Ο Εφταλιώτης:

«να κάμει κέφι τρώγοντας κι ακούγοντας τραγούδι»

Ο πρώτος μεταφράζει λέξη προς λέξη, εφ' όσον «αιοιδή» είναι ο ασυναίρετος τύπος της ωδής. Ο δεύτερος εξαφανίζει τη λέξη ύμνος.

Τώρα, αν δεχτούμε την παραγωγή της λέξης ύμνος από τη ρίζα ΥΦ (ύφνος – ύμνος όπως υποστηρίζεται) η λέξη στο συγκεκριμένο στίχο σημαίνει: ύφασμα – υφή – ύφανση της ωδής.

Οπότε ο ύμνος εμφανίζεται ως εναλλακτική λέξη, σε μια γλώσσα που ακόμα ζει τις ρίζες της, για τη δομημένη αφήγηση (του ποιητή).

Και τούτο επαληθεύεται από τη σύμφραση, γιατί λίγο πιο πριν ο αοιδός Δημόδοκος έχει αφηγηθεί τους έρωτες του Άρη με την Αφροδίτη· κι ακόμη πιο πριν τη φιλονικία του ίδιου του Οδυσσέα με τον Αχιλλέα.

Συνοψίζοντας:

Οι υμνητικοί τρόποι, δοξαστικοί, τελεστικοί, αφηγηματικοί, όπως τους συναντάμε σ' ένα πλήθος κείμενα, μας επιτρέπουν να ονομάσουμε τα κείμενα αυτά, στο σύνολό τους, «ποίηση του υμνείν».

ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Οι Ομηρικοί ύμνοι και ο ύμνος Ερμῆν

Οι Ὕμνοι

Ο ορισμός του αρχαίου ελληνικού ύμνου απασχόλησε συχνά την αρχαιολογική έρευνα και είναι δύσκολο να περιληφθεί σε μία διατύπωση γιατί και η ίδια η μορφή του ύμνου εξελίχθηκε κατά τη διάρκεια της αρχαιότητας και τα κριτήρια με τα οποία προσεγγίζουμε τον ύμνο είναι συχνά νοθευμένα. Η έννοια του ύμνου αποτελεί αντικείμενο ετυμολογικού, φιλολογικού και μουσικολογικού προβληματισμού. Ο προβληματισμός αυτός είναι ζοηρός και γόνιμος τόσο για όσους δέχονται μία όχι ελληνική ετυμολογική προέλευση της λέξης ύμνος όσο και για εκείνους που επιχειρούν να συνδέσουν τη ρίζα της με το θέμα άλλων ελληνικών λέξεων π.χ. *ύφαίνω* (πβ. *ὑφαν' αἰοδήν*, Ομ. Οδ. θ 254-60), *ὑδέω* (=μιλώ, φλυαρώ, τραγουδώ), *ὑμῆν* (συνεκτική μεμβράνη, σύνδεση, πβ. *ἐν νεαροῖς ὕμνοις, ῥάφαντες αἰοδήν*, Ησ. απ. 357 Merkelbach-West)¹ κτλ. Ερωτήματα σχετικά με το μέτρο και το είδος του τραγουδιού που θεωρούνται πιο αντιπροσωπευτικά για τον ύμνο παρακολουθούν τη λέξη σε όλη τη διαδρομή της χωρίς να οδηγούν πάντοτε σε οριστικές και ασφαλείς απαντήσεις. Γενικότερα μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι οι ύμνοι είναι έμμετρες συνθέσεις αρχικά αδόμενες που αναφέρονταν κυρίως σε δοξασμένα και αντιπροσωπευτικά έργα των θεών (πβ. Ησ. Θεογ. 99-101). Παρόλο που η λέξη ύμνος χρησιμοποιήθηκε καταχρηστικά για να εκφράσει κάθε είδος τραγουδιού, ιδίως όταν το τραγούδι αναφέρεται σε κάποιον θεό, η βασική της σημασία αφορά έναν ιδιαίτερο τύπο τραγουδιού που συντίθεται προς τιμήν ενός θεού, έχει ως επί το πλείστον σοβαρό περιεχόμενο και παρυσιάζεται σε συγκεκριμένο λατρευτικό πλαίσιο. Ο τύπος αυτός διαφοροποιείται από άλλες παραπλήσιες μορφές θρησκευτικού τραγουδιού, όπως π.χ. ο παιάν (που έχει σαφέστερα επινίκιο ή ικετευτικό χαρακτήρα) ή το προσόδιον (που συνδέεται με κάποια πομπή). Οι ύμνοι γενικότερα παρακολουθούν την πορεία της αρχαίας ελληνικής μετρικής από τα επικά (δα-

κτυλικό εξάμετρο) στα λυρικά μέτρα· πρέπει να επισημανθεί ότι οι ύμνοι που έχουν συντεθεί σε λυρικά μέτρα δεν χρησιμοποιήθηκαν κατά κανόνα στη λατρεία ή χρησιμοποιήθηκαν σε πολύ μικρότερο ποσοστό.

Η συλλογή των Ομηρικών Ύμνων περιλαμβάνει 33 ποιήματα γραμμένα σε δακτυλικό εξάμετρο, άνισα μεταξύ τους σε μήκος (από 3 ως 580 στίχους) και, συχνά, σε λογοτεχνική αξία. Τα πιο μικρά είναι απλώς επικλήσεις στους εκάστοτε τιμώμενους θεούς. Τα μεγαλύτερα διηγούνται επεισόδια από τη ζωή των θεών στους οποίους είναι αφιερωμένα. Εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις ούτε οι ποιητές τους μας είναι γνωστοί, ούτε η χρονολογία και ο τόπος συνθέσεώς τους. Υπολογίζεται πάντως ότι όλα ανήκουν στην περίοδο μεταξύ 700 και 400 π.Χ. Στη χειρόγραφη παράδοση οι Ύμνοι άλλοτε συνοδεύουν τα μεγάλα ομηρικά έπη και άλλοτε συνοδεύουν συλλογές ποιημάτων διαφόρων ποιητών (Καλλιμάχου, Ησιόδου, “Ορφέα”, Πινδάρου, Θεοκρίτου κ.ά.).² Οι Ομηρικοί Ύμνοι παρακολουθούν όσο μπορούν πιο πιστά τη γλώσσα και το ύφος των ομηρικών επών και η συνεχής αναφορά τους σε αυτά τα πρότυπα είναι ένας από τους βασικούς λόγους για τους οποίους ήδη στην αρχαιότητα οι ύμνοι αυτοί εγγράφηκαν στην ομηρική παράδοση και χαρακτηρίστηκαν με το όνομα που και σήμερα τους προσδιορίζει· οι εκάστοτε αποκλίσεις τους από τους αυθεντικούς τύπους της ομηρικής γλώσσας δηλώνουν επιδράσεις που διευκολύνουν συχνά την ασφαλέστερη χρονολόγησή τους.

Οι Ομηρικοί Ύμνοι απαγγέλλονταν πιθανότατα ως προίμια πριν από την απαγγελία άλλων ποιημάτων (βλ. Πινδ. Νεμ. 2. 1, Θουκυδ. 3. 104). Μερικοί από αυτούς (π.χ. *εις Έρμη*, *εις Απόλλωνα*, *εις Αφροδίτην*, *εις Δήμητραν*) έχουν αρκετά μεγάλη έκταση, όση περίπου μία ομηρική ραψωδία και για το λόγο αυτόν αμφισβητήθηκε η άποψη ότι μπορούσαν να επέχουν θέση προοιμίων. Τίποτα όμως δεν αποκλείει, τουλάχιστον με βάση τα στοιχεία που διαθέτουμε, το ενδεχόμενο και οι ύμνοι αυτοί που είχαν μεγαλύτερη διάρκεια, να ακούγονταν στην αρχή μιας απαγγελίας ή ενός ποιητικού διαγωνισμού. Ειδικότερα ο ύμνος *εις Έρμη* θα μπορούσε δικαιολογημένα να βρεί μία θέση σε τέτοιους αγώνες επειδή το θέμα του αναφέρεται ακριβώς στον α-

νταγωνισμό δύο θεών και στην κατασκευή της λύρας: μια τέτοια χρήση των Ύμνων δεν θα απέκλειε το ενδεχόμενο και μιας αυτόνομης απαγγελίας. Η υπόθεση ότι οι ύμνοι μπορούσαν να αποτελούν και επίλογο ποιητικών αγώνων είναι κάπως πιο τολμηρή αλλά όχι εντελώς αβάσιμη.³ Ο ίδιος ύμνος, με ορισμένες ίσως μικρές αλλαγές, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί είτε για να εγκαινιάσει είτε για να κλείσει έναν τέτοιο διαγωνισμό.

Το περιεχόμενο του Ομηρικού Ύμνου “εις Έρμην”

Ο ποιητής απευθύνεται στη Μούσα για να υμνήσει τον Ερμή (σύμφωνα με το συνηθισμένο σχήμα της επικής ποίησης) και αμέσως έπειτα παραθέτει τα χαρακτηριστικά και τη δράση του Ερμή αρχίζοντας από τα γενεαλογικά στοιχεία. Γιος του Δία και της Μαίας, ο Ερμής γεννιέται στη σπηλιά όπου κατοικεί η μητέρα του και αμέσως, μωρό ακόμη, βγαίνει από τη σπηλιά, συναντάει μία χελώνα και από το καβούκι της κατασκευάζει μία λύρα και τραγουδάει. Ο σκοπός του όμως είναι άλλος: αφήνει τη λύρα στην κούνια του και πηγαίνει στην Πιερία να κλέψει τις αγελάδες του Απόλλωνα. Για να μπερδέψει τα ίχνη του οδηγεί το κοπάδι ανάποδα και δένει κλαδιά στα πέδιλά του για να σβήσει τα αποτυπώματα που αφήνουν τα βήματά του στο χώμα. Στην Ογχηστό ένας γέροντας τον βλέπει μαζί με το κοπάδι και ο Ερμής τον συμβουλεύει να ξεχάσει ό,τι είδε. Φτάνει κοντά στον Αλφειό και εκεί ταΐζει το κοπάδι· έπειτα ανάβει φωτιά με τρόπο που ο ίδιος επινοεί, σφάζει δύο βόδια και προσφέρει θυσία στους θεούς. Κρύβει το κοπάδι σε ένα στάβλο και επιστρέφει στην Κυλλήνη πριν ξημερώσει για να μπει στην κούνια του και να παραστήσει και πάλι το μωρό. Η μητέρα του υποπευτεται ότι ο γιός της είναι δράστης κάποιας κρυφής παρανομίας και τον επιπλήττει· ο Ερμής δεν το αρνείται, ούτε το ομολογεί, αλλά ισχυρίζεται ότι ενεργεί προς όφελος τόσο της μητέρας του όσο και του ίδιου και ότι σκοπός του είναι να κερδίσει πλούτη, τιμές και αναγνώριση από τους θεούς, όπως ο Απόλλων. Όταν φτάνει το πρωί ο Απόλλων συναντάει τον γέροντα της Ογχηστού, του αποκαλύπτει ότι έχασε το κοπάδι του και τον ρωτάει αν είδε κανέναν να περνάει από εκεί μαζί με τα βόδια. Ο γέροντας απαντάει στην ερώτηση συγκεκριμένα

αλλά του φανερώνει ότι είδε κάποιο παιδί. Ο Απόλλων καταλαβαίνει την ταυτότητα του δράστη, αναζητάει -και βρίσκει- τα παραπονημένα ίχνη στο χώμα και σπεύδει στην κατοικία της Μαίας και του Ερμή όπου αρχίζει να ψάχνει το σπίτι. Ο Ερμής μόλις τον βλέπει, υιοθετεί και πάλι νηπιακή συμπεριφορά ενώ στα αιτήματα και τις απειλές του Απόλλωνα αντιτάσσει τη βρεφική του αδυναμία και αθωότητα. Ο Απόλλων αποπλίζεται εν μέρει από την παιδική αυτή προσποίηση και αποφασίζει να οδηγήσει τον Ερμή στον Δία για να διευθετηθεί η διαφορά, ενώ ο Ερμής συνεχίζει να διαμαρτύρεται για την υποτιθέμενη αδικία. Στον Όλυμπο ο Απόλλων διατυπώνει τις κατηγορίες του επιμένοντας στην κλοπή και στην παραποίηση των ιχνών και ο Ερμής υποστηρίζει την αθωότητά του χωρίς να παραιτείται από τα επιχειρήματά του και διατηρώντας πάντα τη βρεφική περιβολή. Ο Δίας υποδεικνύει στον Ερμή να οδηγήσει τον Απόλλωνα στο μέρος όπου βρίσκονται τα βόδια. Όταν γίνεται αυτό, ο Ερμής παρουσιάζει έξυπνα στον Απόλλωνα τη λύρα και αρχίζει να παίζει και να τραγουδάει. Ο Απόλλων εντυπωσιάζεται και ζητάει να μάθει την προέλευση αυτής της τέχνης. Ο Ερμής του χαρίζει τη λύρα και του μιλάει για τις ιδιότητές της: ο ίδιος δέχεται από τον Απόλλωνα τα βόδια και το μαστίγιο για να τα οδηγή. Ο Ερμής υπόσχεται στον αδελφό του να μην του κλέψει ποτέ τα βόδια ούτε τη λύρα και ο Απόλλων προσφέρει στον Ερμή όχι τη δελφική μαντική που φανερώνει τη θέληση του Δία αλλά τη μαντική που συνδέεται με τις τρεις παρθένες του Παρνασσού (πιθανότατα τις Θριές). Τα αδέλφια συμφιλιώνονται οριστικά και ο Ερμής γίνεται προστάτης των ζώων, αγγελιαφόρος και ψυχοπομπός. Ο ύμνος κλείνει υπενθυμίζοντας την καλή σχέση του Ερμή με τον Απόλλωνα, με τους άλλους θεούς και τους ανθρώπους και την υπόσχεση του ποιητή να προσφέρει στο θεό και άλλο τραγούδι στο μέλλον.

Δομή και αφήγηση

Από τη σύντομη αυτή έκθεση του περιεχομένου φαίνεται ότι τα προβλήματα ορισμού του αρχαίου ελληνικού ύμνου που αναφέρθηκαν στην αρχή, έχουν κάποια ιδιαίτερη σημασία ειδικά στο ποίημα που μας απασχολεί επειδή σε αυτό ο Ερμής, μό-

λις κατασκευάζει τη λύρα, τραγουδάει ο ίδιος ένα τραγούδι που φαίνεται να είναι ύμνος (στ. 52-62): αργότερα, πριν ανταλλάξει τη λύρα με τα βόδια, τραγουδάει και πάλι για να προκαλέσει το θαυμασμό του Απόλλωνα (στ. 418-433). Έτσι, ένας ύμνος με ασυνήθιστα εύθυμο περιεχόμενο (ο Ομηρικός *Ἕγμνος εἰς Ἑρμῆν*) εμφανίζεται να εμπεριέχει άλλους ύμνους (αυτούς που τραγουδάει ο Ερμής) οι οποίοι έχουν σοβαρό περιεχόμενο, κατάλληλο για ύμνους, αλλά υπηρετούν σκοπούς όχι κατάλληλους για ύμνους. Μέσα από τον ύμνο που είναι αφιερωμένος σε αυτόν τον ίδιο, ο Ερμής φαίνεται να περιπαίζει, εκτός από τον Απόλλωνα, και εμάς που τον παρατηρούμε. Τι είναι ένας ύμνος; Ο ομηρικός *Ἕγμνος εἰς Ἑρμῆν* μάς απαντάει: είναι μία αοιδή για έναν θεό (Ερμή) που τραγουδάει μία αοιδή για έναν άλλο θεό (Δία, Μαία, στ. 57, Μνημοσύνη στ. 429) κ.ο.κ. Είναι μία ελικοειδής απάντηση, απόλυτα εναρμονισμένη με το χαρακτήρα του Ερμή, απόλυτα διαφανής ως προς την τεχνική και την αφηγηματική δύναμη της ποίησης αυτής του βου αιώνα π.Χ.⁴, αλλά όχι απόλυτα διαφανιστική για όσους επιχειρούν να μελετήσουν την ιστορία του ύμνου και της λύρας. Έχουμε έτσι ένα περίεργο είδος εγκιβωτισμού στα αφηγηματικά δεδομένα του Ομηρικού *Ἕγμνου εἰς Ἑρμῆν*, όχι μια αφήγηση που πριέχεται σε μια άλλη αφήγηση αλλά έναν ύμνο που περιέχει έναν άλλον ύμνο μέσα από το περιεχόμενο του οποίου προκύπτουν -επιλεκτικά- και τα ειδολογικά χαρακτηριστικά του ύμνου.

Στο κείμενο του Ομηρικού *Ἕγμνου εἰς Ἑρμῆν* έχουν εντοπιστεί ορισμένες αντιφάσεις που δημιουργήσαν ερωτηματικά σχετικά με την ενότητα και τη δομή του ύμνου. Ο χώρος δεν επαρκεί για μια αναλυτική έκθεση των προβλημάτων που έχουν κατά καιρούς επισημανθεί· θα υπενθυμίσουμε μόνον εδώ ότι η αυθεντικότητα του τελευταίου μέρους (στ. 513-578) όπως τον έχουμε σήμερα, παραμένει συζητήσιμη (πρόκειται, ίσως, για μεταγραμμένη εκδοχή ενός παλαιότερου τέλους ή μεταγενέστερη προσθήκη σε ένα συγκριτικά παλαιότερο ποίημα- αλλά μεταγενέστερη από τότε;). Αν πάντως ο μύθος ήταν γνωστός σε μια άλλη παραλλαγή, κάποια δεδομένα στοιχεία του δεν θα ήταν ίσως απαραίτητο να δηλωθούν πάλι· αυτό μπορεί να δημιουργήσει μία φαινομενική αίσθηση ασυνέπειας ή κενού στο σημερινό ανα-

γνώστη. Η ίδια η φύση του ποιήματος και οι περιστάσεις στις οποίες ακουγόταν δηλώνουν ότι θα υπήρχαν κατά την εκτέλεση επεμβάσεις προσαρμογής στις εκάστοτε συνθήκες, ιδίως στο τελευταίο τμήμα· εξάλλου η μορφή στην οποία καταγράφεται ένα κείμενο και στην οποία παραδίδεται ανά τους αιώνες, είναι συχνά θέμα εξωλογοτεχνικών συγκυριών. Οι ενδείξεις που υπάρχουν σχετικά με το συγκεκριμένο ποίημα δεν οδηγούν σε μια οριστική λύση και αφήνουν το θέμα ανοικτό· έτσι, το ποίημα τελειώνει με ένα ερωτηματικό, τελειώνει δηλαδή όχι ακριβώς όπως θα ευχόταν ένας μελετητής, αλλά όπως θα μιλούσε ίσως ο ίδιος ο Ερμής με τόν αμφίσημο λόγο του, με τη δυσπρόστατη αλήθεια του, με την αντιφατική πειθώ του.

Μυθογραφικά και θρησκευολογικά στοιχεία του Ύμνου

Η προσωπικότητα του Ερμή μοιάζει να έχει ως κύριο και μόνο στοιχείο της την πρόθεση να δημιουργεί προβλήματα σε όσους έρχονται σε επαφή μαζί του. Αυτό ισχύει τόσο για εκείνους που λάτρεψαν το θεό κατά την αρχαιότητα όσο και για εκείνους που από την αρχαιότητα και έπειτα προσπάθησαν απλώς να τον μελετήσουν. Ο ερευνητής τον βρίσκει πάντοτε μπροστά του, ορατό ή αόρατο, χαμογελαστό ή συνοφρυωμένο, κοιμιστή μηνυμάτων ή ονείρων, οδηγό των ανθρώπων ή των ψυχών τους, βουκόλο ή έμπορο, αθώο και όμως ένοχο, ενηλικιωμένο και όμως παιδί. Θα θεωρούσε κανείς ότι η βρεφική ηλικία του Ερμή θα ήταν ακριβώς η κατάλληλη για να αρχίσει κανείς να μελετάει τα χαρακτηριστικά του θεού -αυτά τουλάχιστον που συνδέονται με τον Ομηρικό Ύμνο - ώστε να σχηματίσει μια γενική ιδέα για την παρουσία του στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων. Εδώ όμως εμφανίζονται οι πρώτες δυσκολίες γιατί τα στοιχεία δείχνουν ότι ο Ερμής στην Ελλάδα είναι παλαιότερος και από τους Έλληνες. Τους περίμενε εκεί και ίσως μάλιστα να τους έδειξε και το δρόμο· αυτή είναι πιθανότατα η πρώτη μορφή του, η πρώτη “απεικόνισή” του: ο σωρός από πέτρες, το ορόσημο, ο προάγγελος της στήλης. Είναι γενικότερα παραδεκτό ότι το πρώτο αυτό ανεικονικό σύμβολο, το “έρμαιον”, οδήγησε αργότερα στις πέτρινες στήλες της κλασικής εποχής με το ανθρώπινο κεφάλι και τον ιθυφαλλικό χαρακτήρα που ονομά-

ζονται *Έρμαι*. Η αναπαράσταση αυτή δηλώνει σε μία αφαιρετική γλώσσα πώς ο απρόσωπος θεός οδηγός, ο οδηγός των ανθρώπων, παραμένει οδηγός τους και όταν πάνουν να ζουν (ψυχοπομπός), πώς γίνεται οδηγός όλων όσων ταξιδεύουν, πώς γίνεται επομένως και οδηγός των κοπαδιών, οδηγός-ποιμήν, και πώς φροντίζει να αυξάνονται τα κοπάδια χαρίζοντάς τους τη γονιμότητα που συμβολίζει η φαλλική απεικόνισή του. Στον Ομηρικό Ύμνο η ιδιαίτερη αυτή μέριμνα του θεού εκφράζεται ρητά (στ. 493, πβ. καί στ. 191-193). Εδώ όμως πρέπει να επισημάνουμε ότι τέτοικα καθήκοντα ο θεός αναλαμβάνει αφού τού ανατίθεται επίσημα η βουκολία (στ. 498). Ως τότε το κυρίαρχο θέμα του ύμνου είναι η κλοπή των αγελάδων. Έτσι, οφείλουμε να αντιμετωπίσουμε συνθετικότερα τη σχέση του Ερμή με τα ζώα αυτά, όχι μόνο εκτιμώντας την ως προέκταση των ποιμενικών ιδιοτήτων του αλλά προσδιορίζοντάς την ως προς τις ιδιαίτερες αιτίες που υπαγορεύουν στον κλέφτη τη συγκεκριμένη αυτή κλοπή και όχι κάποιαν άλλη.

Το θέμα των ιερών αγελάδων παραπέμπει σε δύο μυθικές διηγήσεις: η πρώτη είναι, φυσικά, οι αγελάδες του Υπερίονος Ηλίου, απαραβίαστες, σχεδόν αθάνατες, αφιερωμένες, όπως κι εκείνες που άρπαξε ο Ερμής, σε μία ηλιακή θεότητα. Οι σύντροφοι του Οδυσσέα τόλμησαν να γευθούν το κρέας τους και τιμωρήθηκαν σκληρά γι' αυτό (μ 260-419). Στον Ομηρικό Ύμνο ο Ερμής, αν και θα ήθελε και εκείνος να δοκιμάσει ένα τέτοιο έδεσμα, συγκρατήθηκε (στ. 130-133). Η αναλογία με τις ιερές αγελάδες της Οδύσσειας και η απαγόρευση που συνδέεται με τη βρώση τους δεν είναι ίσως ένα απλό μυθογραφικό παράλληλο αλλά ένας εύκολος συνειρμός που δημιουργείται αυτόματα μέσα σε μια ποίηση που θέλει να λέγεται ομηρική. Η άλλη διήγηση που δεν μνημονεύεται στον Ομηρικό Ύμνο αλλά συνδέεται με την αγελάδα και τη φρούρησή της, είναι ο φόνος που διέπραξε ο Ερμής σκοτώνοντας τον Άργο, το φρουρό της Ιώς που η Ήρα την είχε μεταμορφώσει σε αγελάδα. Σύμφωνα με τη μυθογραφική παράδοση ο Ερμής δικάστηκε από τους θεούς για αυτόν το φόνο. Ο Άργος στην αρχαία εικονογραφία έχει συνήθως περισσότερα από δύο μάτια, διατηρεί όμως την ανθρώπινη μορφή του. Το όνομά του είναι, πάντως, όνομα σκύλου. Το μυ-

θικό αυτό επεισόδιο αποτελεί μία από τις επικρατέστερες εξηγήσεις για το επίθετο *Ἀργεϊφόντης* (=φονέας του Ἄργου) που χαρακτηρίζει τον Ερμή και αντανακλά ίσως τον ανταγωνισμό ανάμεσα στον κλέφτη από τη μία πλευρά και το βοσκό με το σκύλο του από την άλλη. Ίσως γι' αυτό, στον Ομηρικό Ὑμνο ο ποιητής μας διευκρινίζει ότι τα τέσσερα σκυλιά που φρουρούσαν τις αγελάδες και έμοιαζαν με ανθρώπους "σύμφωνους σε όλα μεταξύ τους" βρίσκονταν μακριά (στ. 194-196). Για να προλάβει ενδεχόμενη ένσταση του ακροατή που θα αιφνιδιαζόταν από την υπερβολική ευκολία της κλοπής ενός θεϊκού κοπαδιού που φρουρείται, ο ποιητής του ύμνου ήδη στο στίχο 145 μας διαβεβαιώνει ότι κανένα σκυλί δεν γαύγιζε, όταν ο Ερμής επέστρεψε από τη νυχτερινή του ληστεία, πράγμα που δηλώνει έμμεσα ότι τα σκυλιά δεν αντιλαμβάνονται την παρουσία του. Κάτω από την επιφάνεια της διήγησης το μυθικό υπόστρωμα του ύμνου εξακολουθεί ίσως έτσι να δηλώνει την παρουσία του.⁵ Σε άλλες εκδοχές της ιστορίας, άλλωστε, όπως π.χ. σε αυτήν που υιοθετεί ο Αντωνίνος Λιβεράλις (23), ο Ερμής λαμβάνει ειδική πρόνοια για την εξουδετέρωση των σκύλων που φρουρούν το κοπάδι. Ο Ὑμνος εἰς Ἑρμῆν αποτελεί την αρχαιότερη σωζόμενη εκδοχή μιας μυθικής διήγησης που παραδίδεται και από άλλες πηγές. Αν εξαιρέσει κανείς τον ύμνο προς τιμήν του Ερμή που έγραψε ο Αλκαίος, του οποίου σώζεται μόνον μία στροφή (308, 2bPLF), από τις βασικότερες πηγές της κλασικής εποχής είναι οι *Ἰχνηυταί*, το αποσπασματικά σωζόμενο σατυρικό δράμα του Σοφοκλή, που με κάποιες παραλλαγές χειρίζεται ακριβώς το ίδιο θέμα. Η ιστορία σώζεται επίσης στον Απολλόδωρο (3.10.2) όπου όμως ο Ερμής πρώτα κλέβει το κοπάδι (τρώει μάλιστα και από το κρέας των βοδιών) και έπειτα κατασκευάζει τη λύρα στην οποία τοποθετεί χορδές από έντερο βοδιού· ακόμη, στην εκδοχή αυτή, ο Απολλών πληροφορείται τα γεγονότα χάρη στη μαντική, διεξάγει τις έρευνές του στην Πύλο (και όχι στην Ογχηστό), συναντάει τον Ερμή καθ' υπόδειξιν της Μαίας και ζητάει όχι μόνον τη λύρα αλλά και τη σύριγγα για την οποία προσφέρει στον Ερμή τη μαντική δια ψήφων. Ο Αντωνίνος Λιβεράλις (23) διηγείται την ιστορία επιμένοντας στο επεισόδιο του γέροντα που ονομάζεται Βάττος· αναφέρει μάλι-

στα κάποιες συμπληρωματικές πηγές του ίδιου μύθου (Νίκανδρος, Διδύμαρχος, Αντίγονος, Απολλώνιος Ρόδιος) στις οποίες περιλαμβάνεται και ο Ησίοδος (*Μεγάλαι Ἱοίαι*). Πρέπει ακόμη να αναφερθούν ο Οβίδιος (Π 676), ο Φιλόστρατος (*Εἰκ.* 26), ο Φιλοστέφανος (Περί Κυλλήνης), ο Ερατοσθένης και ο Νόννος (I 337-340). Οι πηγές αυτές όμως δηλώνουν μόνον τη δημοτικότητα που κέρδισε η ιστορία για την κλοπή των αγγελάδων του Απόλλωνα στην αρχαιότητα και δεν πιστοποιούν απαραίτητα την ιδιαίτερη επίδραση του Ομηρικού Ὑμνου ως κειμένου στη μεταγενέστερη λογοτεχνική παραγωγή που εμπνέεται από τό θέμα αυτό. Το ίδιο το θέμα της κλοπής ενός κοπαδιού είναι παραμυθικό και απαντά και σε άλλα, μη ελληνικά συμφραζόμενα.

Η λύρα

Ένα από τα πιο σημαντικά τμήματα του Ομηρικού Ὑμνου είναι αναμφισβήτητα εκείνο που αναφέρεται στην κατασκευή του μουσικού οργάνου που επινόησε ο Ερμής (στ. 47-51). Συνοψίζουμε εδώ τα βασικά χαρακτηριστικά του: το ηχείο αποτελείται από ένα καβούκι χελώνας ή από ένα ξύλινο (;) ομοίωμα του, επάνω στο οποίο τεντώνεται δέρμα βοδιού. Στο ηχείο ενώνονται δύο βραχίονες (πήχεις) ξύλινοι σε σχήμα κεράτων. Σύμφωνα με την παράδοση αρχικά τοποθετούνταν αληθινά κέρατα. Οι πήχεις συνδέονται μεταξύ τους στην άλλη άκρη τους με τον ζυγόν. Επάνω σε αυτόν τοποθετούνταν οι υποδοχές όπου στερεώνονταν οι χορδές, οι οποίες κατέληγαν στο ηχείο μεταδιδόντάς του τις δονήσεις. Οι χορδές κρούονταν με κεράτινο, κοκκάλινο ή ξύλινο πλήκτρο. Ήταν φτιαγμένες από έντερο προβάτου, τοποθετούνταν παράλληλες μεταξύ τους και είχαν το ίδιο μήκος. Η διαφοροποίησή τους οφειλόταν στο διαφορετικό πάχος και τη διαφορετική τάση τους. Από αυτό και μόνον -υπήρχαν φυσικά και άλλοι λόγοι- παίρνει κανείς μια ιδέα για τις πρακτικές δυσκολίες που δημιουργούσε το χόρδισμα και ο συντονισμός των οργάνων αυτών. Ποια είναι όμως και πώς ακριβώς ονομάζονται αυτά τα όργανα; Αγγίζουμε εδώ ένα από τα πιο ακανθώδη προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι μουσικολόγοι. Τα ίδια τα κείμενα είναι πολλές φορές αντιφατικά στις πληροφορίες που μας δίνουν. Ο ποιητής του Ομηρικού Ὑμνου

χρησιμοποιεί τέσσερα ονόματα για να δηλώσει το μουσικό όργανο που εφευρίσκει ο Ερμής: χέλυς (στ. 153, 242), φόρμιγξ (στ. 64, 506), κίθαρις (στ. 499, 509, 515), λύρα (στ. 423). Ο ποιητής που έδωσε στον Ύμνο τη μορφή στην οποία μας παραδίδεται κράτησε τους τύπους αυτούς και τους εναλλάσσει μεταξύ τους· δεν μπορούμε να ξέρουμε αν το ποίημα πέρασε από άλλες, ενδιάμεσες μορφές. Ο Όμηρος αναφέρει τις λέξεις φόρμιγξ και κίθαρις ως συνώνυμες, ενώ δεν χρησιμοποιεί καθόλου τη λέξη λύρα. Η λύρα εμφανίζεται -επώνυμα- σε αγγειογραφικές παραστάσεις των αρχών του 7ου αιώνα και στα κείμενα της λυρικής ποίησης (Αρχίλοχος, Πίνδαρος)· από μία εποχή και έπειτα ο όρος λύρα χρησιμοποιείται καταχρηστικά για να δηλώσει αδιακρίτως παρόμοια μεταξύ τους έγχορδα όργανα. Η βασική διάκριση που πρέπει να δηλωθεί εδώ αφορά το ηχείο: υπήρχαν λύρες με τετράγωνο, πιο επίπεδο ηχείο και λύρες με κοίλο ηχείο. Οι πρώτες αποτελούν τον παλαιότερο τύπο, απεικονίζονται στη μινωική και στη μυκηναϊκή ζωγραφική και μάλλον έδιναν ασθενέστερο ήχο· η ομηρική φόρμιγξ πρέπει να ανήκει σε αυτήν την κατηγορία οργάνων. Οι δεύτερες αντιστοιχούν στον τύπο με το χελωνόσχημο ηχείο που περιγράφεται στον Ομηρικό Ύμνο, είναι από ιστορική άποψη μεταγενέστερες και ίσως η καινοτομία που δηλώνεται ουσιαστικά με τον Ομηρικό Ύμνο εις *Έρμη*ν είναι ακριβώς αυτή η ιστορική στιγμή της μετάβασης στο κοίλο ηχείο. Οι επτα χορδές που αναφέρονται στη λύρα του Ερμή (στ. 51) αποτελούν κατα τη γνώμη των μελετητών μία χρονολογική ένδειξη που τοποθετεί τον Ομηρικό Ύμνο μετά τον Τέρπανδρο στον οποίο αποδίδεται η καινοτομία των επτά χορδών (Στράβ. XIII, 618)· αποτελούν όμως επίσης αναχρονισμό γιατί ο Τέρπανδρος αύξησε απλώς τον αριθμό των χορδών, ενώ το όργανο στην πρωταρχική του μορφή (αυτήν που υποτίθεται ότι επινόησε ο Ερμής) είχε λιγότερες (τρεις, τέσσερις, πέντε).

Ο Ερμής, ο Απόλλων και η γνώση

Πολλοί λόγοι μπορούν να αναφερθούν για να δικαιολογηθούν γιατί ο Ερμής από όλα τα αγαθά της γης διάλεξε ειδικά να κλέψει τις αγελάδες του Απόλλωνα. Ένας από τους βασικό-

τερους λόγους είναι ότι ο Ερμής, ως θεϊκή σύλληψη, έχει πολλά σημεία στα οποία διασταυρώνεται με τον Απόλλωνα: η βουκολική τέχνη, η νεότητα, η ευφυΐα, η μουσική είναι μερικά από αυτά. Δεν είναι λοιπόν περίεργο ότι οι διεκδικήσεις του Ερμή τον οδηγούν σε αντιπαράθεση ειδικά με τον Απόλλωνα και όχι με οποιονδήποτε άλλον από τους θεούς γενικότερα. Ο ποιητής του Ομηρικού Ύμνου καταβάλλει εμφανώς προσπάθεια να οριοθετήσει τη δικαιοδοσία του κάθε θεού με τρόπο συχνά διασκεδαστικό αλλά, πάντως, πειστικό. Ο Απόλλων εμφανίζεται σε απόλυτη αρμονία με την ηλικία του. Είναι νέος, δυνατός, ορμητικός και οι κινήσεις του παρακολουθούν με συνέπεια τις ιδιότητές του. Αντίθετα, η ηλικία του Ερμή βρίσκεται σε πρόδηλη αντίθεση με τα έργα του και η αντίθεση αυτή είναι ένα από τα μέσα που επιστρατεύονται για να τονιστούν τα υπερφυσικά κατορθώματα του τιμώμενου θεού. Είναι όμως συγχρόνως και η ισχυρότερη δικαιολογία που μπορεί να στηρίξει τα ίσα δικαιώματα, τις ίσες τιμές, την ίση μοίρα που ζητάει ο Ερμής ως γιος του Δία απέναντι στον Απόλλωνα, το μεγαλύτερο αδελφό του. Η προσφυγή των δύο αντιδίκων στην κρίση του Δία έχει επομένως δύο στόχους. Ο ένας είναι η αποκατάσταση της αδικίας που διαπράττεται με την κλοπή και η αποκατάσταση αυτή καταλήγει στη μετατροπή της κλοπής σε εμπορική συναλλαγή, δραστηριότητα που επίσης εποπτεύεται από τον Ερμή στην αρχαιότητα. Αντίτιμο της συναλλαγής αυτής είναι η λύρα. Ο δεύτερος στόχος είναι η αποκατάσταση του ίδιου του Ερμή που θα κερδίσει στο εξής τις τιμές τις οποίες επιζητεί αλλά και δικαιούται. Η επιδίωξη των στόχων αυτών γίνεται μέσα από μία διαδικασία απόλυτα εναρμονισμένη με το γενικό πνεύμα του Ύμνου, μία παρωδία δικαστικής διώξεως: αναζήτηση μαρτύρων, αναζήτηση του δράστη, αναζήτηση πειστηρίων, απαγγελία κατηγορίας, προσαγωγή στο δικαστήριο, αγόρευση του κατηγορού, αγόρευση του κατηγορουμένου, έκδοση αποφάσεως. Στο τέλος αυτής της διαδικασίας θριαμβεύει η δικαιοσύνη, θριαμβεύει όμως συγχρόνως και η εξυπνάδα του Ερμή. Το τελευταίο αυτό στοιχείο εκφράζει ίσως τη βασικότερη ιδιότητα του θεού, την ιδιότητα που κυρίως ήθελαν να βλέπουν σε αυτόν οι άνθρωποι. Ο Ερμής έχει την εξυπνάδα που χαρακτηρίζει

την ανθρώπινη δημιουργικότητα. Η επινοητικότητα, η ευστροφία, η επιδεξιότητα, μία καθαρά ανθρώπινη "μήττις" τον κάνουν, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο θεό, αγαπημένο φίλο των ανθρώπων. Και ακριβώς επάνω σε αυτήν την ιδιαίτερη πνευματική υπόσταση, την εντελώς διαφορετική από τη βαθειά, υπερκόσμια γνώση που χαρακτηρίζει τη μαντική, στηρίζεται η θεμελιώδης διάζευξη που τον ξεχωρίζει από τον Απόλλωνα. Σε αυτήν θα στηριχτεί και η μεταβίβαση της λύρας: η μουσική θα περάσει από τα παιδικά χέρια του Ερμή που την δημιούργησαν, στα ώριμα χέρια του Απόλλωνα που την κρατούν με πραγματική γνώση.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Κατά τον P. Chantraine (Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Paris 1968) μπορούν να ανιχνευθούν δύο τύποι της ελληνικής λέξης *ὕμνη* ένας με τη σημασία της μεμβράνης και ένας με σημασία θρησκευτική που συνδέεται με τον υμναιό. με αυτόν το δεύτερο τύπο ο Chantraine τείνει να συσχετίσει και την ετυμολογία της λέξης *ἕμνος*.
2. Αναλυτικότερα βλ. T. W. Allen, E. E. Sikes, W. R. Halliday, *The Homeric Hymns*, Oxford, 1963 (1936), σ.σ. XI-LV
3. Βλ. F. Cassola, *Inni omerici*, Milano 1975 σ.σ. XXI-XXII. Η υπόθεση αυτή είχε παλαιότερα διατυπωθεί από τον A. Gemoll στην έκδοση των Ομηρικών Ὑμνων (Die Homerischen Hymnen, Leibzig 1886).
4. Για τη χρονολόγηση του ὕμνου (6ος αι. π.Χ.) και για την πιθανή βοιωτική καταγωγή του ποιητή βλ. R. Janko, *Homer, Heriod and the Hymns* Cambridge 1982, σ.σ. 133-150, όπου συνεξετάζονται οι γλωσσικές ενδείξεις και παρατίθενται η σχετική βιβλιογραφία.
5. Στη μυθική διήγηση που περιγράφει την κλοπή των αγελάδων του Σίσυφου από τον Αυτόλυκο πολλά κοινά στοιχεία μπορούν επίσης να παρατηρηθούν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Allen, T.W., Halliday W.R., Sikes, E.E., *The Homeric Hymns*, Oxford, 1936.
2. Anderson W., *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca and

- London 1994
3. Arend, W, "Die Typischen Szenen bei Homer", *Problemata* 7, Berlin 1933.
 4. Benveniste, E., *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969.
 5. Beye, C.R., *The Catalogues as a Device of Composition in the Iliad*, diss. Harvard, 1960.
 6. Brown, N.O., *Hermes the Thief: The Evolution of a Myth*, New York 1969 (1947).
 7. Carpenter, Rhys, "Argeiphontes: A Suggestion", *AJA* 54, 3, July, 1950, pp. 177-183.
 8. Chantraine, P., *Dictionnaire Etymologique de la langue grecque*, Paris 1968-1980.
 9. Chittenden, J., "Tha Master of Animals", *Hesperia*, 16, 1947.
 10. Chittenden, J., "Diactoros Argeiphontes", *AJA* 52, 1, January-March 1948, pp. 24-33.
 11. Χριστόπουλος Μ., *Οι θεότητες της μουσικής στην ομηρική και αρχαϊκή ποίηση Αθήνα*, 1985.
 12. Clay J., *The Politics of Olympus: Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton 1989.
 13. Crudden M., *The Homeric Hymns*, Oxford 2001.
 14. Detienne, M., *L'écriture d'Orphée*, Paris, 1989.
 15. Duchemin, J., *La houlette et la lyre*, Paris 1960.
 16. Farnell, L.R., *The Cults of the Greek States*, Chicago, 1979 (Oxford, 1907).
 17. L. Foxhall and A.D. Lewis (ed.), *Greek Law in its Political Setting*, Oxford 1996
 18. M. Gagarin, *Early Greek Law*, Berkeley 1986
 19. Gemoll, A., *Die Homerischen Hymnen*, Leipzig 1886
 20. Hainsworth, J.B., *Flexibility of the Homeric Formula*, Oxford, 1968.
 21. Heitsch, E., *Aphroditehymnos, Aeneas und Homer: Sprachliche Untersuchungen zum Homerproblem*, (*Hypomnemata* 15), Göttingen 1965.
 22. Hoekstra, A., *The Sub-Epic Stage of Formulaic Tradition. Studies in the Homeric Hymns to Apollo, to Aphrodite and to Demeter*, Amsterdam 1965.
 23. Humbert, J., *Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres, 1936.
 24. Janko, R., *Homer, Hesiod, and the Hymns*, Cambridge 1982.
 25. Kahn, L. *Hermès passe*, Paris 1978.
 26. Kakrides, I., *Homeric Researches*, Lund 1949.
 27. Kerényi, K. -Jung, K. *Introduction à l'essence de la mythologie*,

- Paris 1974.
28. Λαδιά Ε. – Παπαδίτσας Δ., Ομηρικοί Ύμνοι, Αθήνα 1986.
 29. Lord, M.L., "Withdrawal and Return, an Epic Story Pattern in the Homeric hymn to Demeter and in the Homeric Poems", *Classical Journal* 62, 1967, pp. 241-248.
 30. Minton, W.W., "Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns", *TAPA*, 1960, pp. 292-309.
 31. Notopoulos, J.A., "The Homeric Hymns as Oral Poetry", *AJP* 83, 4, October 1962, pp. 337-368.
 32. Radermacher, L., *Der Homerische Hermeshymnus*, Wien, 1933.
 33. Radermacher, L., "Zum Hermeshymnus", *Classical Quarterly* 27, 1933, pp. 156-157.
 34. Rangeard, P., *Hermès psychagogue*, Paris 1935.
 35. Richardson, N.J., *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974.
 36. Rubin, L. G. (ed), *Justice v. Law in Greek Political Thought*, Lanham 1997
 37. Scheinberg, S., "The Bee Maidens of the Homeric Hymn to Hermes", *Harvard Studies in Classical Philology* 83, 1979, 1-28
 38. Sowa, Cora Angier, *Traditional Themes and the Homeric Hymns*, Chicago 1984.
 39. Στέφος Α., "Ο Ερμής στην ομηρική ποίηση", *Φιλολόγος* 91 (1999), 76-96.
 40. Svenbro, J., *Phrasikleia*, Paris 1988.
 41. Vernant, J.-P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris 1974.

ΣΑΒΒΑΣ ΜΙΧΑΗΛ

Πίνδαρος / Πρόσπερος

1. Το όνειρο μας χωρίζει από τους Αρχαίους.

Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν τους ονειρευόμαστε. Στην πραγματικότητα ποτέ δεν πάψαμε να τους ονειρευόμαστε. Ποιο, όμως, *αιώνος είδωλον*¹ επισκέπτεται τον ύπνο μας στην μακριά νύχτα των Νέων Καιρών; Τι, ακριβώς, ονειρευόμαστε; Οι Αρχαίοι δεν έχουν πάψει να απομακρύνονται στο άπειρο βάθος του χρόνου, σαν όνειρο μιας σκιάς. Κι αυτό που επιστρέφει σαν απωθημένο είναι ο δικός μας πάντα πόθος και η Ιστορία σαν εφιάλτης.

Κάποιες φορές, ο αρχαίος αντίλαλος που φτάνει στη ζωή μας μέσα από το όνειρο του Λόγου και μάλιστα για το ίδιο το όνειρο και την ζωή ακούεται να συνηχεί με τον λόγο των Μοντέρνων.

Έτσι, λόγου χάρη, συμβαίνει με τους πιο γνωστούς, ίσως, στίχους του Πινδάρου από τον 8^ο Πυθιονίκο

*επάμεροι τι δε τις; τι δ' ούτις; σκιάς όναρ
άνθρωπος...²*

*[εφήμεροι ποιος υπάρχει; Ποιος δεν υπάρχει; όνει-
ρο ενός ίσκιου
ο άνθρωπος...]*

Ποιος δεν ακούει τον πινδαρικό λόγο να συνηχεί με τα λόγια του Πρόσπερου στην σαιξπηρική *Τρικυμία*;

*...We are such stuff,
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep...³*

*[...είμαστε πλασμένοι
από την ύλη των ονείρων και τη μικρή ζωή μας
ολόγυρα ο ύπνος την κυκλώνει...]*

Αν, όμως, ο αντίλαλος είναι ονειρικού απατηλότερος, η συνήχηση είναι παρήχηση κι η ομο-φωνία, όχι παρα-φωνία αλλά δια-φωνία; Αν το όνειρο, το όνειρο της ζωής, η ζωή σαν όνειρο δεν είναι ό,τι μας ενώνει αλλά ό,τι μας χωρίζει με τους αρχαίους; Κι αν αυτή η διαφορά, αυτό το αβυσσαλέο χάσμα, σημαδεύει και τα επερχόμενα, τα μελλούμενα της ζωής των ανθρώπων;

2. Ο Hölderlin είχε δείξει⁴ πώς για να διακρίνει η νεωτερικότητα το ίδιο από το έτερον, το Μοντέρνο από το Αρχαίο, τους Εσπέριους από τους Έλληνες, πρέπει να συλλάβει την αντίστροφη κίνηση που κάνουν: οι Έλληνες κινούνται από το χαοτικό, το «αοργικό», το «πυρ εξ ουρανού» στον κόσμο, το οργανικό, την «ηραία νηφαλιότητα», ενώ οι Εσπέριοι επιτελούν την αντίστροφη πορεία, από τη νηφαλιότητα προς το πυρ. Η σύλληψη της ιδιαιτερότητας της όλης κίνησης απαιτεί να εντοπιστεί το σημείο της τομής, η *Zäsur*⁵, η «αντιρρυθμική διακοπή» που αλλάζει τον ρυθμό και την κατεύθυνση της κίνησης κι εγκαθιδρύει την μοναδική διαλεκτική της.

Το Όνειρο είναι η *Zäsur*, το σημείο της Τομής. Εκεί συναντούνται, διαχωρίζονται με αγεφύρωτο χάσμα κι οδεύουν προς τα αντίθετα άκρα ο Πίνδαρος κι ο Πρόσπερος, ο αρχαίος ποιητής κι ο μοντέρνος μάγος του λόγου.

Οι αρχαίοι αρχίζουν με το ερώτημα για το Είναι και το μη Είναι του ανθρώπου μέσα στον κόσμο -*τι δε τις; τι δ' ούτις;*- και καταλήγουν στη κατάφαση του ονειρικού της ζωής. Οι εσπέριοι αρχίζουν από το τέλος του κόσμου των αρχαίων. Η νηφαλιότητα της γης στην οποία οι προηγούμενοι είχαν φτάσει τώρα διαλύεται: *ό,τι ήταν στέρεο διαλύεται στον αέρα, ό,τι ήταν άγιο βεβηλώνεται...*⁶ Όλοι οι όροι ανάμεσα στη κοινωνική ύπαρξη και την φαντασία, τη ζωή και το όνειρο ανατρέπονται εκ θεμελίων στους Νέους Καιρούς, αλλάζουν δραματικά. Στη νεωτερική Δύση δεν είναι η διάκριση του Είναι από το μη Είναι αλλά η αλληλοδιείδυσή τους που κυριαρχεί, με την βίαιη εισβολή της απόλυτης αρνητικότητας. Το Όνειρο ως Μηδέν επιτελεί κι αυτό ό,τι ο Hegel ονόμασε *εργασία του αρνητικού*.

Στον Πίνδαρο το εφήμερο όνειρο της ζωής, το σκιάς όναρ, ό-
ταν καταυγάζεται από την θεόσταλη λάμψη του αιώνιου χαρί-
ζει φέγγος και χρόνο ευτυχίας

*... αλλ' όταν αίγλα διόσδοτος έλθη
λαμπρόν φέγγος έπεστιν ανδρών και μείλιχος αιών⁷*

[*...αλλά σαν έλθει η αίγλη η θεόσταλη
φέγγος λαμπρό αγκαλιάζει τους ανθρώπους κι εί-
ναι ο χρόνος της ζωής γλυκύτατος]*

Το λαμπρόν φέγγος της ζωής πλημμυρίζει το ανθρώπινο σώ-
μα, το διαβρέχει έως μυελού οστέων, όπως οι αστραφτερές ακτί-
νες το σώμα του Ιάμου στον 6^ο Ολυμπιονικό

*ίων ξανθαίσι και παμπορφύροις ακτίσι βεβρεγμέ-
νος αβρόν σώμα⁸*

[*με των ανθέων τις χρυσές κι ολοπόφυρες ακτί-
νες να του νοτίζουν το αβρό του σώμα]*

Ανάμεσα στο αρχαίο ερώτημα *τί δέ τις; τί δ' ούτις;* και στο
μοντέρνο ερώτημα ενός Άμλετ *To be? Or not to be?* που και τα
δύο ακούγονται σα να συνηχούν, την αγεφύρωτη διαφορά την
χαράσσει το ίδιο το φως.

Στον εσωτερικό ρυθμό της τελευταίας, πέμπτης επωδού του
8^{ου} Πυθιονίκου η Τομή, η «αντιρρυθμική διακοπή» έρχεται με-
τά το σκιάς όναρ του στίχου 95, στον επόμενο στίχο με το *αλλ' ό-
ταν αίγλα διόσδοτος έλθη*. Αντίθετα, στον περίφημο μονόλογο
του Δανού πρίγκιπα στην Γ' Πράξη του *Άμλετ*, η Zäsur, η Το-
μή, η αντιρρυθμική διακοπή συντελείται με τα όνειρα του θα-
νάτου

*...To die, to sleep-
No more; and by a sleep to say we end
...
....To die, to sleep;*

*To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may
come...*⁹

Στη μετάφραση του Γιώργου Χειμωνά διαβάζουμε αντίστοιχα

*Να πεθάνεις. Να κοιμηθείς. Αυτό είναι όλο
Να κοιμηθείς και να κοιμηθούν
Όλοι οι πόνοι που από αυτούς είσαι πλασμένος
...Να πεθάνεις. Να κοιμηθείς
Κι αν στον ύπνο σου έρθει ένα όνειρο;
Τι θα είναι αυτό το όνειρο; Μετά τον αιώνα του σώ-
ματος
ποιος ύπνος αναλαμβάνει τα όνειρα; Πώς ονειρεύεται
ο θάνατος;*¹⁰

Ο χρόνος της ζωής και της Ιστορίας είναι κυκλικός στους αρχαίους. Όταν σβήσει το σκιάς όναρ, ο Πίνδαρος, όπως γράφει και σε ένα Θρήνο του, περιμένει την ανακύκληση της ζωής

*Οίδε μεν βίου τελευτάν
Οίδε δε διόσδοτον αρχάν*¹¹

Η διόσδοτος αρχά και η διόσδοτος αίγλα συμπίπτουν εδώ ως αιώνια πηγή κι ως η διαδικασία διαιώνισης. Αντίθετα, στους Νέους Καιρούς, ο κύκλος έχει σπάσει, η σπείρα ανοίγεται στην απεραντοσύνη του χάους κι ο Θεός απουσιάζει. Ο Πρόσπερος έχει την σοφία να μην περιμένει καμιά Αιώνια Επιστροφή, όπως οι μοντέρνοι νοσταλγοί των αρχαίων μύθων. Τελειώνει με την απελπισία και την ικεσία και την έφοδο στον ουρανό για το Μέγα Έλεος

*And my ending is despair
Unless I be relieved by prayer,
Which pierces so, that it assaults
Mercy itself....*¹²

[και το τέλος μου είναι απελπισία
εκτός κι αν με λυτρώσει η ικεσία
που διασχίζοντας τα πάντα, με έφοδο θα καταλάβει
το Έλεος το ίδιο...]

Ο 8^{ος} Πυθιόνικος και το *The Tempest* είναι τα τελευταία έργα, αντίστοιχα, του Πινδάρου και του Σαίξπηρ. Ίσως γι' αυτό, στην ποίηση τούτη του Τέλους να φαίνεται και τόσο ανάγλυφα η Τομή ανάμεσα στο αρχαίο και το μοντέρνο – το αβυσσαλέο χάσμα που ανοίγει το ίδιο το όνειρο της αβύσσου.

Όσο και αν έχει γίνει λόγος για το απαισιόδοξο τόνο του τελευταίου πινδαρικού ύμνου, το *λαμπρόν φέγγος* κι η *διόσδοτος αίγλα* ματαιώνουν κάθε απελπισία για την ματαιότητα των εφήμερων. Για τον Πίνδαρο ακόμα κι όταν οι θνητοί πλέουν *προς έσχατον πλέον*¹³ η ποίηση γίνεται όχημα αθανασίας, όπως ρητά το λέει στον 10^ο Πυθιόνικο ή στον 7^ο Νεμεόνικο. Έτσι ακόμα κι η ποίηση του τέλους, στον ακροτελεύτιο 8^ο Πυθιόνικο, αρνείται το τέλος.

Αντίθετα για τον Σαίξπηρ, η ποίηση του τέλους προαναγγέλλει το τέλος της ποίησης. Ο ίδιος ο Βάρδος θα σιγήσει. Η φωνή του θα σβήσει, όπως το *λιγόζωο φως*, *brief candle*, καθώς χάνεται η ζωή, *a walking shadow*¹⁴, σκιά που διαβαίνει και την αποχαιρετά ο ποιητής σαν Μακμπέθ, αφού είδε σε όλη τη παραφροσύνη της την Ποίηση, την Λαίδη Μακμπέθ, την Μητέρα –Φαντασία όλων των Μοντέρνων, στον εωσφορικό της εναγκαλισμό με την εξουσία που κάνει το Ποίημα Φόνο.

Κι ο Πρόσπερος, ο αντι- Μακμπέθ, ο Μάγος Ποιητής που προτίμησε την σοφία από την εξουσία με τίμημα να τον ρίξουν στην τρικυμισμένη θάλασσα και να σωθεί σε ένα έρημο νησί, επιστρέφει πια, έχοντας καταποντίσει το βιβλίο της ποιητικής του μαγείας μέσα στη θάλασσα, απελπισμένος, συγχωρώντας τους πάντες.

Περιμένοντας μόνο την έφοδο στον ουρανό που θα καταλάβει το Έλεος το ίδιο.

3. Η Τομή που χωρίζει τον Πίνδαρο από τον κόσμο μας είναι κι εκείνη που τον κάνει μαγνήτη έλξης των νεωτερικών ποιη-

τών και μάλιστα των κορυφαίων, από τον Χαίλντερλιν ως τον Σολωμό ή τον Κάλβο σε μας και στην μετά το Άουσβιτς ποίηση σε έναν Paul Celan.

Στην όψιμη αρχαιότητα, στις απαρχές της Δύσης, ο Οράτιος στον περίφημο ύμνο του στον Πίνδαρο στο 4^ο Βιβλίο των Ωδών του είχε προειδοποιήσει ότι κάθε μίμηση της πινδαρικής ποίησης θα πετούσε με κολλημένα με κεριά φτερά του Δαιδάλου και θα ήταν καταδικασμένη να καταποντιστεί *vitreo ponto*¹⁵. Ταυτόχρονα ο μεγάλος Λατίνος ποιητής έδειξε τι σαγήνευε τους μεταγενέστερους στη θέα και στην ακοή του ορμητικού πινδαρικού χειμάρρου

*...per audace nova dithyrambos
verba devolvit numerisque fertur
lege solutis*¹⁶

[...στους τολμηρούς διθυράμβους του νέες
λέξεις κυλούν και λεύτερα από νόμους τα μέτρα
του κρατά]

Είναι η τόλμη στη γλώσσα και προπαντός η ελευθεριότητα μιας μετρικής, για την ακρίβεια, μιας ποιητικής που εισάγει την «αντιρρυθμική διακοπή», την Τομή, την *Zäsur* του Hölderlin. Αυτή μαγνητίζει τον Χαίλντερλιν και τον Τσελάν. Η ανατρεπτική Τομή κι όχι οι όποιες πολιτικές δοξασίες ή αναφορές του αριστοκρατικού Βοιωτού ποιητή κάνει και τον Σολωμό να λέει στον *Ύμνο εις την Ελευθερίαν*

*Φιλελεύθερα τραγούδια
Σαν τον Πίνδαρο εκφωνά*¹⁷

Για την Τομή ο Χαίλντερλιν χρησιμοποιεί και τον όρο *Transport*, μεταφορά, ακριβέστερα *παραφορά*: είναι η στιγμή της τραγικής παραφοράς όπου συντελείται η αντιρρυθμική διακοπή, η ανατροπή, η αναστροφή, η *Umkehr*. Ο Philippe Lacoue-Labarthe μας θυμίζει ότι στα χρόνια του Χαίλντερλιν, αμέσως μετά την Γαλλική Επανάσταση η λέξη *Umkehr* είχε το νόημα,

κι όχι μόνο για του Γιακομπίνους και τους ομοϊδεάτες τους, της Revolution, της Επανάστασης.¹⁸

Ό,τι χωρίζει τον Πίνδαρο από τους Μοντέρνους, η Τομή, αυτό ακριβώς και τον ενώνει μαζί τους. Ο τόπος της εγγύτατης συνάντησης είναι εκείνος της ακραίας τους απομάκρυνσης. Η εστία αυτή των θυελλών, το πεδίο έντασης και πόλωσης των πιο αντίθετων δυνάμεων, γίνεται τόπος προνομιακός για την Ποίηση, προπαντός σε εποχές μετάβασης και κρίσης της μετάβασης, ιστορικής εμπλοκής.

4. Οι ιστορικές ρίζες της Τομής που γίνεται τόσο σαφής στα έργα του τέλους του Πινδάρου και του Σαίξπηρ, τον 8^ο Πυθικό και την *Τρικυμία*, βρίσκονται ακριβώς στο γεγονός ότι κι ο αρχαίος μέγιστος λυρικός και ο Βάρδος της νεωτερικότητας συνθέσανε ποίηση σε εποχές μετάβασης και κορύφωσης των ιστορικών αντιφάσεων.

Ο Πίνδαρος εμφανίζεται στην μετάβαση από την αρχαϊκή κοινωνία των αριστοκρατικών οίκων στη Πόλη-Κράτος, κι εκφράζει τις άλλτες ακόμα εντάσεις ανάμεσά τους που επιχειρεί να ισορροπήσει. Ο Σαίξπηρ εμφανίζεται στην μετάβαση από την φεουδαρχία στον καπιταλισμό και σημαδεύεται από τις εντάσεις ανάμεσα στην παλιά αριστοκρατία, τη νέα αριστοκρατία και την ανερχόμενη αστική τάξη, τις αντίρροπες κοινωνικές δυνάμεις που επιχειρεί να ισορροπήσει ο «ελισαβετιανός συμβιβασμός», όπως έδειξε με διαύγεια η κλασική μελέτη του Paul N. Siegel.¹⁹ (Αξίζει να προσέξει κανείς ότι δεν λείπουν και οι παράλληλοι ανάμεσα στην απολυταρχία της Ελισάβετ και την τυραννία λ.χ. του Ιέρωνα του Συρακούσιου ή του Θήρωνα του Ακραγαντίνου που ύμνησε ο Πίνδαρος).

Σε ένα πιο θεμελιακό ιστορικό επίπεδο, ο Πίνδαρος συνδέεται με την γένεση της *πρώτης* σαφώς διαμορφωμένης ταξικής κοινωνίας ενώ ο Σαίξπηρ με την γένεση της *τελευταίας* ανταγωνιστικής μορφής ταξικής κοινωνίας.

Ο Πίνδαρος ζούσε σε μια κοινωνία που κυριαρχούσε μια *Οικονομία του Δώρου*, βασισμένη σε ένα τρόπο παραγωγής προσανατολισμένο προς την αξία χρήσης, αν και εισέρχονται και τα πρώτα στοιχεία εμπορευματικών-χρηματικών σχέσεων. Η ί-

δια η ποίηση είναι θεϊκό δώρο, αποδίδεται σε *Μοισάν δόσιν* που αποδέχεται ο ποιητής, ο οποίος με τη σειρά του το γονιμοποιεί σε *γλυκύν καρπόν φρενός* για να το χαρίσει δώρο στο νικητή, *νέκταρ χυτόν*²⁰.

Η όλη συμβολική επικοινωνία μέσω δώρων που απαθανατίζουν τελικά τον νικητή, τον Οίκο του και την Πόλη παραπέμπει, όντως, στις σύγχρονες ανθρωπολογικές μελέτες των πρωταξικών και πρωτο-τάξικών κοινωνιών.

Ασκώντας κριτική στην πρωτοπόρα μελέτη του Marcel Mauss για το Δώρο, ο Claude Levi-Strauss αντέτεινε τα πρωτεία του Συμβολικού στη σφαίρα της ανταλλαγής. Στη συνέχεια, ο Maurice Godelier, στη βάση των δικών του ερευνών, πρόβαλλε, σε αντίθεση με τον Λεβί-Στρως, τα πρωτεία του Φαντασιακού, ιδιαίτερα στη σύνδεσή του με αντικείμενα κι πρακτικές που εξαιρούνται από την ανταλλαγή δώρων αλλά κι από την ανταλλαγή εμπορευμάτων και παίζουν ουσιαστικό ρόλο στην αναπαραγωγή των εξουσιαστικών σχέσεων μέσα στην κοινότητα. Το Φαντασιακό, αναδιπλασιάζοντας ιδιόρρυθμα την πραγματικότητα, επιτρέπει την αναπαραγωγή και νομιμοποίηση των υπαρχουσών κοινωνικών σχέσεων²¹.

Οι αναμφίβολα ρηξικέλευθες, γόνιμες και μη παρακάμνημες αυτές έρευνες εστιάζουν την προσοχή και την αντιπαράθεσή τους στη σφαίρα της ανταλλαγής, και στα πρωτεία του Συμβολικού ή του Φαντασιακού, αφήνοντας, συνήθως, στη σκιά, αυτό που ο Μαρξ ονόμαζε τα πρωτεία της σφαίρας της παραγωγής κι αναπαραγωγής των υλικών όρων της ζωής²²: την *εργασία*, τον κοινωνικό μεταβολισμό του ανθρώπου με την Φύση, με το «ανόργανο σώμα» του²³.

Γεγονός είναι ότι όπως στο καπιταλισμό η σφαίρα της κυκλοφορίας, της αγοράς, συσκοτίζει το τι συμβαίνει στα παραγωγικά θεμέλια της κοινωνίας, στους προ-καπιταλιστικούς σχηματισμούς η σφαίρα της ανταλλαγής δώρων, με ό,τι συνεπάγεται για την Συμβολική τάξη και το Φαντασιακό της κοινότητας, επισκιάζει και θέτει σε υποδεέστερη θέση την ίδια την πρωταρχική κοινωνική εργασία.

Το ίδιο συμβαίνει και στον Πίνδαρο όπου τα πάντα λάμπουν κάτω από τις ακτίνες των αστραφτερών δώρων της Ποίησης

και τα πάντα συνεπαίρνει η έξαψη ενός πραγματικού «πότ-λατς» συμβολικής και φαντασιακής επικοινωνίας, είναι μεγάλη η απόσταση της Μούσας από τις υλικές βάσεις της κοινωνίας κι από την εργασία. Δεν αγνοεί την εμφάνιση των εμπορευματικών-χρηματικών σχέσεων κι ούτε κρύβει τον βαθύ σκεπτικισμό του για τις συνέπειές τους- γι' αυτό εξάλλου παραθέτει διακειμενικά και τον στίχο του Αλκαίου με τον Αργείο Αριστόδημο να λέει ότι το χρήμα φτιάχνει τον άνθρωπο, *χρήματα, χρήματ'ανήρ*²⁴. Δεν αρνείται, πάντως, την αξία του πλούτου, προπαντός όταν χρησιμοποιείται για να πληρώνει τους ποιητές και να «ασημώνει» τα τραγούδια τους... Όμως, όπως δείχνει και η περίφημη αρχή του 2^{ου} Ισθμιόνικου, δεν κρύβει και την νοσταλγία του και την προτίμησή του για τους παλιούς καιρούς, όταν η Τέχνη δεν αγαπούσε το κέρδος ούτε μισθωνότανε σαν πόρνη.

*A Μοίσα γαρ ου φιλοκερδής πω τότ' ην ουδ' εργατίας*²⁵

Αντίθετα, στην εποχή του Σαίξπηρ, με μια οικονομία που σταθερά πια είναι προσανατολισμένη στην ανταλλακτική αξία, η εκπόρνευση αυτή θα γενικευτεί, και θα κάνει τον σαξπηρικό *Τίμωνα τον Αθηναίο* να κραυγάζει προς το χρήμα

Visible god...

*...Thou common whore of mankind*²⁶

[*Ορατή θεότητα*

...Πόρνη εσύ του γένους των ανθρώπων]

Στο νησί της εξορίας του Πρόσπερου, τα καθάρματα που η τρικυμία θα ξεβράσει θα βρουν ακόμα και τον τερατόμορφο, δύστυχο Κάλιμπαν να είναι *marketable*, εμπορεύσιμος.²⁷ Η αποξένωση των ναυαγών στο νησί του εξόριστου σοφού αποκαλύπτει την αστική εποχή της καθολικής αλλοτρίωσης

*When no man was his own*²⁷

[*Όταν κανένας άνθρωπος δεν ήταν ο εαυτός του*]

Η αποξένωση που αποκαλύπτει την αποξένωση και την ξεπερνά είναι, ως μην το ξεχνάμε, κυριολεκτικά δουλειά του Πρόσπερου. Ο τελευταίος δεν είναι απλώς ο αναγεννησιακός άνθρωπος της γνώσης και της φαντασίας, των επιστημών και της Τέχνης. Δεν διαβάζει μόνο και μελετάει αλλά παρεμβαίνει κι αλλάζει την Φύση, εξωτερικεύει και αντικειμενοποιεί όλες τις δυνάμεις, πνευματικές και υλικές, του κοινωνικού ανθρώπου, αναπτύσσει την ανθρώπινη ισχύ πάνω στη Φύση, τις μοντέρνες παραγωγικές δυνάμεις της κοινωνίας.

Εξάλλου αυτή η τάση του προς την άπειρη ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων ως αυτοσκοπό, «*την ανάπτυξη του πλούτου της ανθρώπινης φύσης ως αυτοσκοπό*»²⁸ είναι που οδηγεί τον Πρόσπερο στον διαχωρισμό της από την πολιτική εξουσία και το Κράτος με αποτέλεσμα να διωχτεί και να κινδυνεύσει κι αυτός και το παιδί του η Μιράντα με εξόντωση από τον ίδιο το σφετεριστή αδελφό του Αντώνιο.

Ο Πρόσπερος εκπροσωπεί την απελευθερωμένη ορμή των παραγωγικών δυνατοτήτων της κοινωνικής εργασίας του ανθρώπου της νεωτερικότητας. Γι' αυτό κι η δική του Μούσα μπορεί να μην είναι *φιλοκερδής*, όπως και η πινδαρική, αλλά σίγουρα είναι *εργάτις*, χωρίς να εκπορνεύεται με χρήμα κι εξουσία και γι' αυτό δεν πληρώνεται αλλά πληρώνει βαρύ τίμημα στην αδικία.

Η λευκή μαγεία των βιβλίων, η Μούσα του Πρόσπερου, η αχαλίνωτη Φαντασία που τον εμπνέει δεν αποκόβεται από την ενεργό παρέμβαση κι αλλαγή του φυσικού κόσμου, το αντίθετο. Η ευφάνταστη μαγεία του είναι η ίδια η *ουτοπική λειτουργία της εργασίας*, η διερεύνηση του ουτοπικού της ορίζοντα, αυτού που δεν υπάρχει ακόμα (Noch Nicht Sein- E.Bloch)²⁹, του εν δυνάμει που τείνει στο εν ενεργεία, των ιστορικών δυνατοτήτων προς πραγμάτωση. Ο Πρόσπερος είναι ο κατ'εξοχήν *Homo Poeticus*³⁰.

Έρχεται σε ρήξη όχι μόνο με την εξουσία και τους εξουσιαστές αλλά και με τον παλιό κόσμο των προλήψεων και της μαύρης μαγείας, απελευθερώνοντας το αιθέριο πνεύμα από την δρύνινη φυλακή, στην οποία το είχε εγκλείσει η μάγισσα Συκόραζα, τον Άριελ, που το γνωστό στους καββαλιστές αγγελικό

του όνομα θα πει στα εβραϊκά *Φως του Θεού*³¹, όντας συνάμα η ποιητική ονομασία του Ναού και της ίδιας της Ιερουσαλήμ.

Ο Πρόσπερος θα επιχειρήσει να εκπαιδεύσει και τον τερατόμορφο γιο της μάγισσας, τον Κάλιμπαν, αλλά μάταια. Ο Κάλιμπαν δεν είναι το άλλο του Πολιτισμού και ούτε ο άλλος της Δύσης, ο αποικιακός σκλάβος, όπως ερμηνεύτηκε από μερικούς. Είναι ο άλλος, όχι έξω ή απέναντι αλλά μέσα στην Δύση, το εσωτερικό βάρβαρο όριό της, ό,τι ξεφεύγει, περισσεύει, αποτυχαίνει από κάθε πολιτιστική προσπάθεια, το τίμημα που καταβάλλει ο ίδιος ο Πολιτισμός. Με φροϋδικούς όρους, δεν είναι άλλο από την *Δυσφορία μέσα στον Πολιτισμό*. Γι' αυτό κι ο Πρόσπερος, ο Homo Poeticus, αναγνωρίζει σαν δικό του *this thing of darkness*³², αυτό το πράγμα του ζόφου.

Ακόμα, όμως, κι αυτό το ανεπίδεκτο μαθήσεως, το αμετάκλητα σκοτεινό στοιχείο του ανθρώπου θα ζητήσει την Χάρη-στα έσχατα.³³

5. Το πολιτικό έγκλημα του Πρόσπερου ήταν η απόπειρα διάρρηξης των δεσμών της γνώσης με την εξουσία. Με όρους του Γκοντελιέ, θα λέγαμε ότι παραβίασε το ταμπού, διαχωρίζοντας το Φαντασιακό από την εξουσιαστική σχέση, την αναπαραγωγή της, τη νομιμοποίησή της. Κι η Εξουσία τον καταδικάζει σε εξορία και σίγουρο θάνατο ρίχνοντάς τον με το παιδί του στην τρικυμισμένη θάλασσα. Η τρικυμία θα γίνει και το στοιχείο με το οποίο θα λύσει και τους λογαριασμούς του με την Εξουσία.

Ο ίδιος ο Σαίξπηρ έχει αναγνωρίσει σα κυρίαρχο στο θέατρό του θέμα το ζήτημα της εξουσίας. Σ' αυτό αφιερώνεται και το τελευταίο του έργο. Με την εξουσία ασχολείται και το τελευταίο έργο του Πινδάρου, ο 8^{ος} Πυθιόνικος. Μόνο που κι εδώ ο αρχαίος ποιητής βρίσκεται στην αντίθετη πλευρά της τομής που τον χωρίζει από τον νεωτερικό βάρδο.

Στην θέση της σαιξπηρικής *Tempes*, της Τρικυμίας της εξουσίας και των ανθρώπων μέσα στην Ιστορία, ορθώνεται σε αντίθεση η πινδαρική θεά *Ησυχία*, η κόρη της Δικαιοσύνης που κρατάει τα υπέρτατα κλειδιά του πολέμου και της ειρηνικής διαβούλευσης και μεγαλώνει και κραταιώνει την Πόλη-Κράτος

*Φιλόφρον Ησυχία, Δίκας
ώ μεγιστόπολι θύγατερ
βουλάν τε πολέμων
έχοισα κλαίιδας υπερτάτας³⁴...*

Η Ησυχία βέβαια είναι αντιφατική, μια ενότητα αντιθέτων, όπως όλα στον πινδαρικό νού, όπως έδειξε θαυμάσια ο Thomas K. Hubbard³⁵. Ο Schroeder διείδε έγκαιρα ότι το ίδιο το ερώτημα *τι δε τις; τι δ' ού τις;* διέπεται από την ηρακλείτεια αρχή.³⁶

Η διαλεκτική της Ησυχίας που προστατεύει την Πόλη από το αντίθετο, όχι μόνο τον πόλεμο αλλά προπαντός τον εμφύλιο πόλεμο, την *στάσιν*, συνενώνει δύο ανταγωνιστικά στοιχεία: το *μαλθακόν*, το ευγενικό πρόσωπο του δικαίου και το *τραχύ* που καταποντίζει κάθε *Ύβριν εν άντλω*³⁷, όπως γκρεμίστηκε στη Γιγαντομαχία ο βασιλιά των Γιγάντων Πορφυριών ή το τέρας ο Τυφώς ο *εγκατόκρανος*³⁸. Δεν λείπουν λοιπόν κι οι γιγαντομαχίες ούτε ο καταποντισμός στη τρικυμισμένη θάλασσα από την Ησυχία, την πινδαρική αρχή της χρηστής εξουσίας. Η *παλίνονος αρμονίη*³⁹ που συναρμόζει τα αντίθετα, το ευγενικό και το τραχύ πρόσωπο της Ησυχίας ως εξουσιαστικής αρχής, είναι ο *καιρός*, η *καίρια στιγμή* του χρόνου, η *αιχμή* του. Το ευγενικό πρόσωπο της Ησυχίας μέσα στην Πόλη αποδίδει στον καθένα κατά τα έργα του, με το δίκαιον του αντιπεπονητός, *καιρώ συν ατρεκέτ*⁴⁰. Αλλά, κατά τον Hubbard, ο καιρός διαμεσολαβεί σε όλα τα αντιθετικά ζεύγη, όπως φανερώνει κι ο 1^{ος} Πυθιόνικος

*Καιρόν ει φθέγξαιο, πολλών πείρατα συντανύσαι
εν βραχύ⁴¹*

*[Εάν μιλήσεις την καίρια στιγμή, αυτή τα άκρα
των πολλών στο ένα θα αρμόσει]*

Η ύπαρξη της πολιτείας που διαπερνάται από αντίθετα εξαρτάται από την καίρια επέμβαση της διαλεκτικής Ησυχίας. *Τι δε τις;* Η Πόλη-Κράτος. *Τι δ' ού τις;* Το αρχαϊκό παρελθόν της αριστοκρατίας. Ο καιρός που *συντανύει* τα άκρα είναι η στιγμή

του Ιερού που αναπαράγει συμβολικά και φαντασιακά την υπάρχουσα κοινωνική σχέση και την εξουσία: η *διόσδοτος αίγλα*.

Αν ο Καιρός, η αιχμή του χρόνου των Αιωνίων, επιτελεί την Τομή και συνάμα ενώνει τα αντίθετα στην εποχή του Πινδάρου, στα χρόνια του Σαίξπηρ *the time is out of joint*⁴²- ο χρόνος έχει εξαρθρωθεί. Διαμελισμένος καταποντίζεται. Ο Πρόσπερος θα ρωτήσει την Μιράντα με αγωνία

*...What seest thou else
In the dark backward and abysm of time?*⁴³
[...Τί άλλο βλέπεις
στο μαύρο βάθος και στην άβυσσο του χρόνου;]

Πώς θα ανασυρθεί ο άνθρωπος από το μαύρο βάθος του εξαρθρωμένου χρόνου; Καμία θεϊκή παρέμβαση δεν θα φέρει την Τομή, δεν θα κάνει την αναστροφή /ανατροπή- την Umkehr- δεν θα συναρμόσει τα αντίθετα στην εποχή του θανάτου του Θεού. Για τον Σαίξπηρ ισχύει η αναγεννησιακή λογική του Pico della Mirandola : η υπέρβαση, η άρνηση της άρνησης, η λύση της αντίφασης είναι αποκλειστική ευθύνη του ανθρώπου, η αξιοπρέπεια του, η ελευθερία του⁴⁴.

6. Ο Πρόσπερος με τις δυνάμεις που είχε στην κατοχή του μπορούσε να συνταράξει τα σύμπαντα, να αλλάξει την πορεία της Φύσης, ακόμα και νεκρούς να αναστήσει⁴⁵- το απίστευτο όνειρο ενός Νικολάι Φιοντόροφ είχε τον πρόδρομό του στην σαιξπηρική *Τρικυμία*- το μόνο, όμως, που δεν μπορούσε να κάνει είναι να αλλάξει την πορεία των ανθρώπων χωρίς την δική τους ευθύνη και δράση.

Ο ίδιος ο σοφός μάγος όταν διώχτηκε από την εξουσία και πετάχτηκε στην τρικυμισμένη θάλασσα μέσα σε μια βάρκα δεν σώθηκε από την δική του μαγεία ούτε από κανέναν από μηχανής θεό αλλά από την παρέμβαση δύο άλλων ανθρώπινων προσώπων: από τον αγαθό Γκονζάλο που τον σπλαχνίστηκε και του έδωσε εφόδια, μαζί και τα βιβλία του, και από το χερουβικό χαμόγελο της κόρης του Μιράντας, της Θαυμάσιας που α-

ναδύεται μέσα από τα έγκατα του πλεούμενου στους αφρούς των υδάτων, όπως θα έλεγε κι ο Ανδρέας Εμπειρικός σαν

*... μια πολύ μικρή παιδίσκη
ωραιότητα
Ελπίδα μας αυριανή⁴⁶.*

Η Μιράντα ενσαρκώνει την μπλοχιανή Αρχή της Ελπίδας για τον Κόσμο που έρχεται και δεν υπάρχει ακόμα. Από αυτή την άποψη οι δύο παράγοντες σωτηρίας του Πρόσπερου, ο Γκονζάλο κι η Μιράντα είναι αλληλένδετοι. Και δεν είναι τυχαίο ότι ο σπλαχνικός αλλά όχι αφελής Γκονζάλο που είδε την αλλοτρίωση των Νέων Καιρών, τον αφανισμό του εαυτού αλλά και την επανάκτησή του στο τέλος, δεν θα πάψει ακόμα και στον τόπο του ναυαγίου της Ιστορίας, στην Μυστηριώδη Νήσο που έριξε το καράβι τους η Τρικυμία, δεν θα πάψει να εξαγγέλλει το όραμά του για μιαν άλλη, αταξική Κοινοπολιτεία⁴⁷, χωρίς ιδιοκτησία και εξουσία, χωρίς εκμετάλλευση, χωρίς καταπίεση, χωρίς εξευτελισμό ανθρώπου από άνθρωπο, μια Κοινοπολιτεία αυριανή γεμάτη χαρά και θαύματα, σαν εκείνη του πλοιάρχου Νέμο, σαν αυτή του Ιουλίου Βερν επί του *Μεγάλου Ανατολικού*.

Μια Κοινοπολιτεία συναδέλφωσης με την Φύση που θα ξεπεράσει και την εργασία κι άρα δεν θα χρειάζεται πια τη μαγεία του Πρόσπερου. Η ουτοπική λειτουργία της εργασίας θα πραγματωθεί. Το Βιβλίο του Μάγου Ποιητή θα καταποντιστεί γιατί ο ίδιος ο κόσμος θα γίνει το Βιβλίο της Ζωής, ο υλικός μεταμορφωμένος κόσμος που θα διηγείται ιστορίες της πιο αχαλίνωτης Φαντασίας.

Το όραμα του Γκονζάλο, όπως θα έλεγε ο Όμηρος δεν είναι όνειρο αλλά οπτασία πραγματική και θεσπέσια- *ουκ όναρ αλλ' ύπαρ εσθλόν*⁴⁸. Ανοίγει τον δρόμο στον Πρόσπερο για να λύσει τον γόρδιο δεσμό της εξουσίας, να πάει πέρα από το ευγενικό πρόσωπο μίας δίκαιης αρχής, πέρα από το δίκαιον του αντιπεπονθότος *καιρώ συν ατρεκεί*, στην πέρα από το νόμο Δικαιοσύνη - το Μέγα Έλεος.

Κι έτσι ο αδικημένος, καταδιωγμένος, εξόριστος σοφός και ποιητής θα συγχωρέσει τους πάντες κι οι πάντες θα αλληλοσυγχωρεθούν.

Don et pardon. Ενώ ο Πίνδαρος μας χαρίζει το δώρο του ονείρου, ο Πρόσπερος δίνει το όνειρο του αντί-δωρου, που δεν είναι αντάλλαγμα αλλά ο Άρτος της πανανθρώπινης συγνώμης.

7. Η Τρικυμία της Ιστορίας και το ίδιο το ναυάγιο των ανθρώπων στο Νησί του Μυστηρίου δημιούργησε τους όρους της επιστροφής. Επιστροφή, εβραϊστί *Τεσσουβά*. Συνήθως το μεταφράζουν «μετάνοια». Δεν είναι, όμως, μόνο μια αλλαγή του νου αλλά η μεταμόρφωση της ίδιας της ζωής. Επιστροφή, μεταστροφή, αναστροφή, ανατροπή. Ο Χαίλντερλιν θα την μετάφραζε *Umkehr* που στα χρόνια εκείνα της επανάστασης για τους Γιακωμπίνους και τους συντρόφους τους όπου γης σήμαινε: *Révolution en permanence*, Διαρκής Επανάσταση.

Η Τρικυμία φαίνεται σαν να ήταν απλώς η προϊστορία και με την επιστροφή να αρχίζει η πραγματική Ιστορία.

Μήπως το τέλος, ο Επίλογος του Πρόσπερου, είναι μια αλλόκοτη αρχή;

*Now my charms are all o'erthrown
And what strength I have's mine own,
Which is most faint...⁴⁹*

*[Τώρα τα μάγια μου όλα έχουν ανατραπεί
κι όση δύναμη έχω είναι δική μου
κι αυτή η περισσότερη έχει σβήσει πια ...]*

Στη σκηνή δεν εμφανίζεται απλώς ένας ηθοποιός που παίζει τον Πρόσπερο ζητώντας την άφεση και το έλεος των χειροκροτημάτων των θεατών. Ο Σαίξπηρ δεν συνεχίζει εδώ το παιχνίδι των αντικατοπτρισμών, όπως στη *Masque* που σκηνοθετεί ο Πρόσπερος με την συνδρομή του Άριελ κι όπου ηθοποιοί παριστάνουν τα πνεύματα που παριστάνουν τους ηθοποιούς που παριστάνουν τις θεές. Εδώ είναι πράγματι ο ίδιος ο Πρόσπερος, πλάσμα της φαντασίας και υποκείμενο της φαντασίας, ο Homo

Roeticus. Είναι ο ίδιος ο βάρδος πριν σιγήσει για πάντα και στέκεται απελπισμένος ενώπιόν σας, στο *Theatrum Mundi*. Δεν ζητάει την ναρκισσιστική αυτό-επιβεβαίωση του καλλιτέχνη αλλά την ικεσία, την έφοδο στον ουρανό, την κατάληψη του Ελέους.

Ecce Homo Roeticus! Όπως, παραφθαρμένα κάπως, το παραθέτει στα ελληνικά ο Χαίλντερλιν *Της φύσεως γραμματεὺς ἦν τον κάλαμον αποβρέχων εὖνουν.*⁵⁰ Πήρε τον κάλαμο για να συντρίψει τους διώκτες ως σκευή κεραμέως. Εμφανίζεται, όμως, ενώπιόν σας ως κάλαμος συντετριμμένος. Η Ποίηση τελειώνει στην συντριβή.

Πώς αλλιώς, όμως, θα ήταν Ποίηση; Ουμηθείτε πώς τελειώνει το *Credo* (ως *είθισται να λέμε λατινιστί*) του Νίκου Καρούζου

Υ

*Πιστεύω εις ένα Ποιητήν που λέει: να συμπέσουν οι αγνόητες,
Μέχρι την Κόρινθο του Σύμπαντος ή μακρύτερα*

Φ

Σε ανώτερη απελπισία

Χ

Σε φαινότερη πεμπουσία

Ψ

Σε μιαν αίσθηση που πτηνούται

Ω

Συγχαρώντας τους πάντες.⁵¹

Αθήνα, 29 Ιουνίου-Ιουλίου 2004

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πίνδαρος, *Θρήνοι*, απόσπασμα 131
2. Πίνδαρος, *8ος Πυθιόνικος* 95-96

3. William Shakespeare, *The Tempest*, Πράξη Δ΄ Σκηνή 1
4. Βλ. Friedrich Hölderlin, *Ελεγείες, Ύμνοι και Άλλα Ποιήματα*, μετάφραση Στέλλα Γ. Νικολούδη, Άγρα 1996, σ. 208-209
5. Hölderlin, *Remarques sur Oedipe*, στο Oedipe de Sophocle, Christian Bourgois 1998, μετάφραση Philippe Lacoue-Labarthe, σ. 208
6. K. Marx- F. Engels, *Le Manifeste du Parti Communiste*, Le temps des Cerises 1995, σ.11
7. 8^{ος} Πυθιόνικος, 96-97
8. Πίνδαρος, 6^{ος} Ολυμπιόνικος 55
9. Shakespeare, *Hamlet*, Πράξη Γ΄ Σκηνή 1
10. ό.π.π. μετάφραση Γ. Χειμωνά, Κέδρος 1988, σ.88
11. Πίνδαρος, Θρήνοι, απόσπασμα 137
12. *The Tempest*, Επίλογος
13. 8^{ος} Νεμεόνικος
14. Shakespeare, *Macbeth*, Πράξη Ε΄ Σκηνή 5
15. Horatius, Odes IV,ii
16. ό.π.π.
17. Δ. Σολωμός, *Ύμνος εις την Ελευθερίαν*, στροφή 86
18. Oedipe de Sophocle ό.π.π. σ.245-246
19. Paul N. Siegel, *Shakespearean Tragedy and the Elizabethan Compromise, A Marxist Study* University Press of America 1983
20. 7^{ος} Ολυμπιόνικος 7 -8
21. Maurice Godelier, *Το Αίνιγμα του Δώρου*, Γκούτενπεργκ 2003
22. K. Marx, *Grundrisse*, MECW vol. 28, Progress
23. K. Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts*, Progress
24. 2^{ος} Ισθμιόνικος 11
25. 2^{ος} Ισθμιόνικος 6
26. Shakespeare, *Timon of Athens*, Πράξη Δ΄ Σκηνή 3
27. *Tempest*, Πράξη Ε΄ Σκηνή 1
28. K. Marx, *Theories of Surplus Value* Part II, Progress-Moscow 1975 σ.117-118
29. Ernst Bloch passim. Βλ. τα σχετικά δοκίμια για τον Μπλοχ στο Σ. Μιχαήλ, *Μορφές του Μεσσιανικού* Άγρα 1999 και *Μορφές της Περιπλάνησης*, Άγρα 2004
30. Βλ. Σ. Μιχαήλ, *Homo Poeticus*, Πρακτικά 20^{ου} Συμποσίου Ποίησης, Περί Τεχνών 2000
31. M. Jastrow, *Dictionary of Talmud*, New York/Berlin Verlag Chorb 1926
32. *Tempest*, Πράξη Ε΄ Σκηνή 1
33. στο ίδιο

34. 8^{ος} Πυθιόνικος 1-4
35. Thomas K. Hubbard, *The Pindaric Mind, A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry*, Brill 1985
36. Το παραθέτει ο Hubbard από το O. Schroeder, *Pindars Pythien*, Leipsig 1922
37. 8^{ος} Πυθιόνικος 12
38. ό. π. π. στίχος 16
39. Ηράκλειτος, απόσπασμα 51
40. 8^{ος} Πυθιόνικος 7
41. 1^{ος} Πυθιόνικος 81-82
42. Hamlet, Πράξη Α΄ Σκηνή 5
43. Tempest, Πράξη Α΄ Σκηνή 2
44. Pico della Mirandola, *On the Dignity of Man*, παρατίθεται από την Anne Barton στην Εισαγωγή της στην Tempest, Penguin 1968
45. Tempest, Πράξη Ε΄ Σκηνή 1
46. Ανδρέας Εμπειρικός, *Ενδοχώρα*, Άγρα 1980 σ.60
47. Tempest, Πράξη Β΄ Σκηνή 1
48. Ομήρου *Οδύσσεια* τ 547
49. Tempest, Επίλογος
50. Hölderlin ό. π. π. σ. 222
51. Νίκος Καρούζος, *Τα Ποιήματα Β΄* (1979-1991), Ίκαρος σ.523

ΕΒΙΝΑ ΣΙΣΤΑΚΟΥ

Το παιχνίδι των αισθήσεων στον Ύμνο *Εις Λουτρά της Παλλάδος* του Καλλίμαχου

Όσο οι αρχαϊκοί ύμνοι, οι επονομαζόμενοι «ομηρικοί» και αυτοί που διεσώθησαν αποσπασματικά με το όνομα χορικολυρικών ποιητών όπως ο Πίνδαρος, ο Βακχυλίδης και ο Σιμωνίδης, ανήκουν στον λατρευτικό μηχανισμό της οργανωμένης πόλης και απηχούν ένα μάλλον καθολικό θρησκευτικό συναίσθημα, τόσο οι καλλιμαχικοί ύμνοι –με διαφορετική στρατηγική ο καθένας– εμφανίζουν τον πλασματικό (ψευδολατρευτικό) και τον λογοτεχνικό (μετακειμενικό) τους χαρακτήρα. Πολλές υποθέσεις έχουν διατυπωθεί σχετικά με τη «θρησκευτικότητα» και την «περίσταση» της παρουσίασης των καλλιμαχικών ύμνων: η προφορική τους απαγγελία με την ευκαιρία των τοπικών λατρευτικών φεστιβάλ που επιβιώνουν εθμικά κατά την ελληνιστική περίοδο δεν μπορεί να αποκλειστεί¹. Όμως η λογιότητα, ενδιάθετη στην καλλιμαχική ποιητική, ο πυκνός ιστός των διακειμενικών αναφορών, η αιτιολογία και η γραμματειακά φορτισμένη γλώσσα αυτών των ύμνων ανοίγουν ποικίλους ερμηνευτικούς δρόμους, επιτρέπουν πολλαπλές αναγνώσεις βέρα και έξω από την όποια εορταστική περίσταση.

Θα μιλήσω ευθύς για τον ύμνο που με απασχολεί, τον *Ύμνο εις Λουτρά της Παλλάδος*². Με αφορμή μια υποτιθέμενη λατρευτική γιορτή (τον τελετουργικό καθαρισμό του αγάλματος της Αθηνάς από τις γυναίκες του Άργους)³, ο Καλλίμαχος αφηγείται τον μύθο για την τύφλωση του Τειρεσία από την Αθηνά, όταν εκείνος τόλμησε να αντικρύσει το γυμνό σώμα της λούμενης θεάς⁴. Η δόμηση του ύμνου είναι διττή, όπως άλλωστε διττό είναι και το θέμα του. Η λατρευτική περίσταση αποτελεί το πλαίσιο του ύμνου: ένας ζωντανός αναμεταδότης της γιορτής για την Παλλάδα καλεί πρώτα τους πιστούς να συμμετάσχουν στο πανηγύρι (στ.1-32) κι έπειτα την ίδια τη θεά να κάνει την εμφάνισή της (στ.33-56): η διπλή επίκληση επανέρχεται, όταν πλέον στο τέλος του ποιήματος προαναγγέλλεται η πραγ-

ματοποίησή της, όταν η θεϊκή επιφάνεια είναι ένα επικείμενο γεγονός (στ.137-42). Το πλαίσιο αυτό περιβάλλει τον μυθολογικό πυρήνα του ύμνου, μια επικότρωση αφήγηση για την τιμωρία του ιερόσυλου Τειρεσία με τύφλωση (στ.57-136).

Στον *Ύμνο εις Λουτρά της Παλλάδος* πλαίσιο και μύθος διαλέγονται με αφετηρία την *αίσθηση*, με την έννοια των υπαρκτών ερεθισμάτων που προσλαμβάνονται μέσω των αισθητηριακών οργάνων και καταγράφονται στη συνείδηση, και με τελικό προορισμό την *παραίσθηση*, τη φανταστική αποτύπωση και ερμηνεία ερεθισμάτων ενάντια στην αντικειμενική πραγματικότητα. Στη συνέχεια θα δοκιμάσω να δείξω πώς εικόνες και πρόσωπα, περιγραφές και μυθολογικά παραδείγματα του *Ύμνου εις Λουτρά της Παλλάδος* σημειολογούν τη θεματική και τη ρητορική των αισθήσεων.

1.Θα ξεκινήσω την ανάγνωσή μου από το λατρευτικό πλαίσιο του ύμνου. Ο *Ύμνος εις Λουτρά της Παλλάδος*, μαζί με τους *Ύμνους εις Απόλλωνα* και *εις Αρτεμιν* του Καλλιμάχου, ανήκει στους λεγόμενους *μιμητικούς*: σε αυτούς αναπαρίσταται μια τελετουργία προς τιμήν του εκάστοτε θεού κατά την οποία ένας από τους συμμετέχοντες καλεί τη θεότητα να κάνει την εμφάνισή της⁵. Πρόκειται για δραματοποίηση, για μιμητική ανάπλαση όχι απλώς της σύναξης των πιστών αλλά και της αυτοπρόσωπης παρουσίας της θεότητας ανάμεσά τους⁶. Στον *Ύμνο εις Απόλλωνα* ο θεός χτυπά ο ίδιος τις πόρτες του ναού του (*Ύμν. Απόλλ.* 3 καί δή που τὰ θύρετρα καλῶ ποδὶ Φοῖβος ἄράσσει). Στον *Ύμνο εις Λουτρά της Παλλάδος* η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από τον ναό της Αθηνάς στο Άργος· οι λουτράρισσες επείγονται να βγάλουν έξω το άγαλμα της θεάς για να το πλύνουν· όσο το είδωλο εξάγεται τελετουργικά πάνω σε αμάξι τόσο οι πιστοί φαντασιώνονται την ίδια την Αθηνά να φτάνει με το άρμα της· η στιγμή είναι ένθεη –και να! νιώθεται πια απ’όλους η ζωντανή θεά που πλησιάζει:

*Ὅσσοι λωτροχόοι τᾶς Παλλάδος ἔξιτε πᾶσαι,
ἔξιτε· τᾶν ἴππων ἄρτι φρουασσομενᾶν
τᾶν ἱερᾶν ἐσάκουσα, καὶ ἅ θεὸς εὐτυκος ἔρπεν·
σοῦσθε νυν, ὦ ξανθαὶ σοῦσθε Πελασγιάδες.*

*Της Παλλάδας λουτράρισσες, όσες κι αν είστε εβγάτε,
εβγάτε, μόλις άκουσα το φρούμασμα των ιερών αλόγων
κι όμορφη καταφάνει η θεά.
Βιαστείτε τώρα ξανθές κόρες του Πελασγού, βιαστείτε.*

Η θεοφάνεια αυτή δεν είναι ένα υπερφυσικό γεγονός, δεν παρουσιάζεται σαν απροσδόκητο θαύμα· οι συμμετέχοντες βιώνουν την παρουσία της Αθηνάς σαν μια έντονη αισθητηριακή εμπειρία. Στην αρχή ακούγεται το φρούμασμα των αλόγων της (2-3 τᾶν ἵππων ἄρτι φρουασσομενᾶν/ τᾶν ἱερῶν ἐσάκουσα)⁷ κι έπειτα το τρίξιμο του άξονα από το άρμα της (14 συρίγγων αἰω φθόγγον ὑπάξιόνιον). Θόρυβοι αγαπημένοι στη θεά του πολέμου, από άλογα και ασπίδες, γεμίζουν την ατμόσφαιρα (44 ἵππων καὶ σακέων ἄδομένα πατάγω)· η έκκληση είναι άμεση, *έξιθ'* 'Αθαναία, όμως η θεά δεν αποκρίνεται στο αίτημα. Η αναβολή της εξόδου δίνει χώρο σε περιγραφικές και αφηγηματικές παρεκβολές, και ακριβώς σε αυτό το σημείο παρεμβάλλεται ο μύθος (55-6 μέφα δ' ἐγώ τι / ταῖοδ' ἐρέω· μῦθος δ' οὐκ ἐμός, ἀλλ' ἐτέρων). Μόλις στο τέλος του μύθου, όταν επανερχόμαστε στο hic et nunc της Αργίτικης γιορτής η έλευση της Αθηνάς προαναγγέλλεται σαν αληθινή: 137 ἔρχετ' 'Αθαναία νῦν ἄτρεκές. Πρόκειται άραγε για πραγματική αίσθηση ή για ομαδική παραίσθηση;

2. Το λουτρό, σαν ναρκισσιστική ενασχόληση με το σώμα, είναι μια ηδονιστική τελετουργία, ένα πανηγύρι των αισθησεων. Το ζωντανέμένο είδωλο της Αθηνάς δέχεται τις περιποιήσεις από τις λουτράρισσες, μεταξύ αυτών την επάλειψη με λάδι (στ. 29 τῷ καὶ νῦν ἄρσεν τι κομίσσατε μῶνον ἔλαιον) και τη φροντίδα της κόμης (στ. 31-2 οἴσετε καὶ κτένα οἱ παγχρῦσεον, ὡς ἀπό χαιταν/ πέξηται, λιπαρόν σμασαμένα πλόκαμον). Στην αρχαιοελληνική κοινωνία το λουτρό μπορεί να συνοδεύει τη θυσία, τον εξαγνισμό, τον γάμο, ακόμη και την κοινωνική ζωή ενός πολίτη. Όμως η παρθένος θεά που γυμνώνεται και λούεται με αυτοσκοπό τον καλλωπισμό της, μακριά από τα αδιάκριτα βλέμματα των θνητών, σε τόπο ιδανικό, αποτελεί τη μυθολογική και λογοτεχνική ουτοπία στην οποία εστιάζει ο Καλλίμαχος. Ο μύθος της συνάντησης του Τειρεσία με το γυμνό σώμα της θεάς είναι το επίκεντρο του επικού τμήματος του ύμνου (στ. 75-8)· η ομό-

λογη (αν και σκληρότερη) συνάντηση ανάμεσα στον κυνηγό Ακταίονα και τη λουόμενη Άρτεμη λειτουργεί σαν μυθολογικό παράλληλο και εκφέρεται από την ίδια την Αθηνά στον λόγο της προς τη μητέρα του Τειρεσία, τη νύμφη Χαρικλώ (στ. 107-16)⁸. Ο Τειρεσίας εισβάλλει στον απαγορευμένο ευτοπικό χώρο, και άθελά του προκαλεί τη συνάντηση του αρσενικού θνητού με μια θηλυκή θεά⁹. Ο Καλλίμαχος διπλασιάζει στον ύμνο του τη διαδικασία του λουτρού (αφού τη συνδέει άλλοτε με το λατρευτικό πλαίσιο και άλλοτε με τον μύθο) και την περιβάλλει με μια σειρά από αισθησιακές εικόνες, με ισχυρότερη την ευτοπική σκηνογραφία. Ο καθαρισμός του αγάλματος της Αθηνάς προϋποθέτει τη συμπαθητική συμμετοχή της φύσης, με τη θαυματική μεταμόρφωση του ποταμού Ίναχου σε χρυσοφόρο και ανθοφόρο ρεύμα (στ.49-51):

*καὶ γὰρ δὴ χρυσῶ τε καὶ ἄνθεσιν ὕδατα μείξας
ἤξει φορβαίων Ἴναχος ἔξ ὄρεων
τὰθάνα τὸ λοετρὸν ἄγων καλόν.*

*Γιατί τούτη τη μέρα χρυσάφι κι άνθη θ' αναμείζει στα
νερά του
ο Ίναχος, που απ'τα καλολίβαδα βουνά θα κατεβάσει
για το καλό της Αθηνάς λουτρό.*

Η εικόνα προαναγγέλλει τον κεντρικό locus amoenus του ύμνου, εκεί όπου θα επισυμβεί η μοιραία θέαση της Αθηνάς από τον νεαρό Τειρεσία. Ο τόπος είναι η πηγή της Ιπποκρήνης στον Ελικώνα και η ώρα είναι αναγκαστικά μεσημβρινή (στ.70-2):

*δὴ ποκα γὰρ πέπλων λυσαμένα περόνας
ἵππῳ ἐπὶ κρῶνα Ἐλικωνίδι καλὰ ῥέοισα
λῶντο· μεσαμβρινὰ δ' εἶχ' ὄρος ἀσυχία*

*Μια μέρα τις περόνες ἔλυσαν των πέπλων τους
και στο τρεχούμενο της Ιπποκρήνης καθαρό νερό στον
Ελικώνα
λουζονταν. Στο βουνό μεσημβρινή γαλήνη.*

Ο Ελικώνας και οι πηγές του αποτελούν ένα αισθητικό τοπίο συνδεδεμένο άρρηκτα με τον Ησίοδο και τη *Θεογονία* του, συμβολικό για τη νεωτερική ποιητική του Καλλίμαχου. Κατά τον Ησίοδο, οι Μούσες, αφού λούστηκαν στα νερά της Ιπποκρήνης, άρχισαν να χορεύουν και να τραγουδούν (*Θεογ.*1-21)· στον χώρο των θεϊκών τους ύμνων εισέβαλε ένας θνητός, ο νεαρός ποιμένας Ησίοδος –κι ευθύς του χάρισαν γενναιόδωρα το ποιητικό τάλαντο (*Θεογ.*22-34)¹⁰.

Στον Ησίοδο ο Ελικώνας είναι τόπος επιβράβευσης των θνητών από τους θεούς· στον Καλλίμαχο ο Ελικώνας είναι τόπος τιμωρίας –και μάλιστα της πιο αποκαλυπτικής αίσθησης, της όρασης¹¹.

3. Τι είδε ο Τειρεσίας¹²; Το γυμνό σώμα της Αθηνάς αναδύεται μέσα από γυναικεία ενδύματα (στ.70 *πέπλων λυσαμένα περόνας*) και οπωσδήποτε έχει κάποια γυναικεία χαρακτηριστικά (88 είδες Ἄθαναίαις στήθεα και λαγόνας) αλλά είναι αβέβαιο αν είναι αμιγώς θηλυκό ή εν μέρει και αρσενικό. Η Αθηνά είναι μια αρσενικοθήλυκη θεότητα, καθώς στο πρόσωπό της συνυπάρχουν η αγριότητα του πολεμιστή και η τρυφερότητα της παρθένου. Ενώ όμως οι εικόνες και οι μεταφορές με επίκεντρο τις αισθήσεις υπαινίσσονται τη θηλυκότητα της θεάς, τα μυθολογικά παραδείγματα που επιλέγει ο Καλλίμαχος δείχνουν μια σταθερή παρέκκλιση της Αθηνάς από τη γυναικεία της φύση. Η φυλετική αμφισημία, με τις αισθητηριακές της συνδηλώσεις, διαπερνά το μυθολογικό υπόστρωμα του καλλιμαχικού ύμνου. Η επιστροφή της θεάς από τη Γιγαντομαχία συνοδεύεται από τον καθαρισμό όχι της ίδιας αλλά των αλόγων της· εδώ η θεά του πολέμου περιγράφεται με όρους αρσενικούς¹³ ενώ στα άλογα μεταφέρεται η κατεξοχήν έδρα του (γυναικείου) ερωτισμού, οι λαγόνες (στ.5-6)¹⁴:

*οὔποκ' Ἄθαναία μεγάλως ἀπενίψατο πάχεις,
πρὶν κόνιν ἰππειᾶν ἐξελάσαι λαγόνων*

*Τα δυνατά της χέρια η Αθηνά ποτέ δε νίβει
πριν βγάλει τη σκόνη απ' τα λαγόνια των αλόγων της.*

Ακολουθεί το παράδειγμα της Κρίσης του Πάρη, μιας κρίσης κάλλους μεταξύ της Ήρας, της Αφροδίτης και της Αθηνάς¹⁵. Η Αθηνά αρνείται τα τυπικά σύνεργα του γυναικείου καλλωπισμού, τα αρώματα και τον καθρέφτη (στ.13-7): αυτά ταιριάζουν παραδοσιακά στην πλέον θηλυκή θεά, την Αφροδίτη, που φτιάχνεται για τον διαγωνισμό ομορφιάς σαν έμπειρη εταίρα (στ.18-22)¹⁶. Η προτίμηση της Αθηνάς για το λάδι αποτελεί συνήθεια των αθλητών¹⁷, αλλά και των «αρσενικών» ηρώων (στ.29-30):

*τῶ και νῦν ἄρσεν τι κομίσατε μῶνον ἔλαιον,
ὃ Κάστωρ, ὃ και χρίεται Ἡρακλῆς*

*Για τούτο τώρα λάδι για άντρες φέρτε της μονάχα,
αυτό που ο Κάστορας αλείβεται κι ο Ηρακλής.*

Η μυθολογική ταυτότητα της Αθηνάς τονίζει την αρσενική της πλευρά¹⁸, όμως το λουτρό του αγάλματος και κυρίως ο κεντρικός μύθος υποδηλώνουν τη θηλυκότητά της. Η γυμνότητα της Αθηνάς είναι επικίνδυνη πρώτιστα για τους άντρες, τους Αργείους που παρακολουθούν τη γιορτή (στ. 51-4) και φυσικά για τον Τειρεσία¹⁹. Σύμφωνα με την πιο γνωστή εκδοχή του μύθου, η μοναδική ικανότητα του Τειρεσία να ζήσει μερικά χρόνια σαν άντρας και μερικά χρόνια σαν γυναίκα στάθηκε αιτία για την τύφλωσή του. Συγκεκριμένα, η Ήρα φέρεται να τιμώρησε τον αμφίφυλο Τειρεσία, όταν εκείνος βεβαίωσε με αυθάδεια ότι η γυναίκα απολαμβάνει πολλαπλάσια την ηδονή του έρωτα σε σχέση με τον άντρα (Ησ. *Μελαμποδία* απ. 275 M.-W.)²⁰. Όμως ο Τειρεσίας του καλλιμαχικού ύμνου είναι σαφώς νεαρότερος (75-6 ἄρι γένεια / περὶ κάζων), πιο άπειρος και θύμα της συμπτωματικής θέασης του γυμνού σώματος της Αθηνάς (78 οὐκ ἔθέλων δ' εἶδε τὰ μὴ θεμιτά). Ο Καλλιμάχως μεταθέτει την αισθησιακή εμπειρία της αμφιφυλίας από τον Τειρεσία στην Αθηνά. Μήπως ο Τειρεσίας πληρώνει με τις δικές του αισθήσεις –τη στέρηση της όρασης– την αλήθεια για την αμφίσημη φύση της Αθηνάς όπως αποκαλύπτεται γυμνή την ώρα του λουτρού της²¹;

4. Ο *Ύμνος εις Λουτρά της Παλλάδος* δεν είναι ένας συνηθισμένος ύμνος. Η παραδοσιακή φόρμα, τουλάχιστον των ομηρικών ύμνων, προϋποθέτει τη χρήση του εξαμέτρου και της επικλής-ιωνικής διαλέκτου, και την υιοθέτηση μιας μεταγλωσσικής ρητορικής με έμφαση στον εγκωμιαστικό λόγο. Ο Καλλίμαχος παραμορφώνει σε τρία καίρια σημεία το υμνικό είδος: γράφει σε ελεγειακό δίστιχο (το μέτρο της ελεγείας και του επιγράμματος) και εκφράζεται σε δωρική διάλεκτο (μια διάλεκτο που αναβιώνει στην πιο «μπαρόκ» μορφή της ο Θεόκριτος στα ειδύλλιά του)²², ενώ οργανώνει έναν νεωτερικό υμνητικό λόγο που απομακρυνόμενος από το αρχαϊκό θρησκευτικό συναίσθημα συναντά τον ελληνιστικό αισθητισμό²³. Μιλώντας για ελληνιστικό αισθητισμό περιγράφουμε -αναχρονιστικά χωρίς αμφιβολία- μια ποίηση που συστηματικά αποστρέφεται τα υψηλά θέματα, κυρίως τον πόλεμο, και τους ηρωικούς-τραγικούς τόνους που εμφανίζει σε εντυπώσεις, σε αφηγηματικά στιγμιότυπα και εστιάζει σε θέματα από τον ιδιωτικό βίο, συχνά τον έρωτα· αυτοαναφορικός λόγος, διακειμενικός σχολιασμός, στοχασμός πάνω στην ποίηση και την τέχνη απαλλάσσουν τη λεπτή αλεξάνδρινη τέχνη από περίσους συναισθητισμούς και παθητικό ύφος. Πρόκειται για διανοητικά ελεγχόμενο αισθητισμό, για μια πρόκληση στα είδη του παρελθόντος με τα μέσα μιας μάλλον εγκεφαλικής τέχνης.

Ας επανέλθουμε όμως στα *Λουτρά της Παλλάδος* και στο πόσο συγγενεύουν με σύγχρονά τους ποιήματα, του Θεόκριτου του Συρακούσιου και του Απολλώνιου του Ρόδιου. Η ευτοπία, που περιβάλλει το πλαίσιο και τον μύθο του ύμνου, είναι πιθανότατα απόηχος των θεοκρίτειων ειδυλλίων. Η ευτοπία των βουκολικών του Θεοκρίτου παρουσιάζει γνωρίσματα που θα βρούμε και στον καλλιμαχικό ύμνο: το άλσος, η έντονη παρουσία του υγρού στοιχείου και η μεσημβρινή ώρα, εκτός από σημεία αυτής της ευτοπίας, αποτελούν εξάλλου και την αισθητηριακή προϋπόθεση για την εμφάνιση ενός εξαιρετικού όντος. Στο πρώτο ειδύλλιο του Θεόκριτου *Θύρσις ή Ωιδή* τον βουκολικό χώρο επισκέπτεται ο Πάνας (*Ειδ.*1,15-8), ενώ στο έβδομο ειδύλλιο *Θαλύσια* η ευτοπία προετοιμάζει την εμφάνιση του αρχετυπικού -θεοποιημένου σχεδόν- αιπόλου Λυκίδα (*Ειδ.*7,1-14).

Αντίστοιχα στον καλλιμαχικό ύμνο ο ειδυλλιακός τόπος φτιάχνει το σκηνικό για την επιφάνεια της Παλλάδας. Προχωρούμε: η τέχνη παίζει εξέχοντα ρόλο στο παιχνίδι με τις αισθήσεις όπως αυτό εκτυλίσσεται στα *Λουτρά της Παλλάδος*. Στην Αργίτικη γιορτή λατρευτικά αντικείμενα αποτελούν δύο έργα τέχνης: το ξόανο της Αθηνάς και η ασπίδα του Διομήδη (στ.35-40)²⁴:

*Ἴθθάνα, φέρεται δὲ καὶ ἅ Διομήδεος ἀσπίς,
ὡς ἔθος Ἀργείως τοῦτο παλαιότερον
Εὐμήδης ἐδίδαξε, τείν κεχαρισμένος ἱερός·
ὃς ποκα βωλευτὸν γνοῦς ἐπὶ οἱ θάνατον
δάμον ἐτοιμάζοντα φυγᾶ τεόν ἄγαλμα
ᾤχετ' ἔχων, Κρείον δ' εἰς ὄρος ᾤκισατο.*

*Ω Αθηνά, και του Διομήδη την ασπίδα φέρνουν
καθώς αυτό συνήθεια είναι στους Αργίτες παλαιό-
τατη
που ο Ευμήδης τους τη δίδαξε, ο αγαπημένος σου
ιερέας,
αυτός που κάποτε όταν έμαθε πως ο δήμος ήθελε
τον θάνατό του,
πρόλαβε κι έφυγε με το ιερό σου άγαλμα
και ήρθε και κατοίκησε στο Κρείον όρος.*

Η τέχνη, ορθότερα το έργο τέχνης, βρίσκεται στο επίκεντρο σημαντικών ελληνιστικών ποιημάτων. Πάλι στο πρώτο ειδύλλιο του Θεόκριτου είναι το κισσύβιον με τη θαυμαστή μικροτεχνία του και στο δέκατο πέμπτο ειδύλλιο *Συρακόσια ή Αδωνιάζουσαι* οι λαμπρές υφασμένες παραστάσεις με τον μύθο του Άδωνη που ως έργα τέχνης συγκεντρώνουν την προσοχή των θεατών (Ειδ. 15,78-86). Ωστόσο, στα *Αργοναυτικά* του Απολλώνιου υπάρχει η λεπτομερειακότερη περιγραφή έργου τέχνης, η περιγραφή των μυθολογικών παραστάσεων στον μανδύα του Ιάσονα (Αργ. 1,721-67). Σημείο αναφοράς αποτελεί βεβαίως η ομηρική περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα από το Σ της *Ιλιάδας* όμως τα επιλεγμένα αντικείμενα, αλλά και οι περιγραφόμενες παραστάσεις των ελληνιστικών ποιημάτων δείχνουν μια σημα-

ντική μεταστροφή από τα σύμβολα του πολέμου (στα οποία φυσικά ανήκει η ιλιαδική ασπίδα) στα νεωτερικά σύμβολα (το βουκολικό κισσύβιο, τα υφάσματα του Άδωνη, τον μανδύα που εικονοποιεί τον Ιάσονα σαν γοητευτικό εραστή). Ο Καλλίμαχος προβάλλοντας το γυμνό άγαλμα σώμα της θεάς έναντι της πολεμικής, μουσειακής πλέον, ασπίδας του Διομήδη υπαινίσσεται πολλά για αυτόν τον συμβολισμό.

Τελειώνοντας, δεν μπορώ να αποφύγω μια ελάχιστη αναφορά στη φυσιογνωμία της Αθηνάς, όπως προκύπτει από τον καλλιμαχικό ύμνο. Η Αθηνά, θεά του πολέμου και της τέχνης του, συμπαρίσταται στους κεντρικούς ήρωες των ομηρικών επών, τον Αχιλλέα και τον Οδυσσέα. Στα *Λουτρά της Παλλάδος* η Αθηνά φαίνεται να αποστασιοποιείται από την πολεμική της ταυτότητα: η Γιγαντομαχία (ήδη συντελεσμένη) ακολουθείται από την κρίση του Πάρη· το γυμνό άγαλμα επισκιάζει την ασπίδα του προστατευόμενου της ήρωα, του ιλιαδικού Διομήδη· τα άλογά της δεν πρωταγωνιστούν σε πολεμικές συγκρούσεις αλλά αναπαύονται σε ηδονικά λουτρά· ο φυσικός της περίγυρος δεν είναι το πεδίο της μάχης αλλά η ευτοπία του Ελικώνα, και συντροφιά της δεν έχει πια τους πολεμιστές αλλά τις νύμφες. Ο Καλλίμαχος αξιοποιεί τη σημειολογία των αισθήσεων για να αποδομήσει την κειμενικά προσδιορισμένη Παλλάδα. Όσο η Αθηνά γυμνώνεται, σαν μυθικό πρόσωπο και σαν είδωλο, ανακτά τη γυναικεία της φύση –και εδώ το λουτρό έχει τον συμβολικό του ρόλο. Εξάλλου: η κρίσιμη συνάντησή της με τον Τειρεσία έχει σαφέστατα ερωτικές (κυριολεκτικά σεξουαλικές) συνδηλώσεις, όπως ομολογεί και η Χαρικλώ (στ.88) είδες Ἴθθαναίας στήθεα καὶ λαγόνας²⁵. Το παιχνίδι των βλεμμάτων, της θεάς που είναι συγχρόνως γλαυκώπις και ὄξειδερχής, και του Τειρεσία, που χάνει την αίσθηση της ὄρασης για να κατακτήσει την πνευματική ενόραση, είναι τελικά ένα παιχνίδι των ερωτικών αισθήσεων –και η σεξουαλικότητα της Αθηνάς περνάει από το γυμνό της σώμα στον Τειρεσία για να τον τυφλώσει για πάντα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. BULLOCH (1985) 3-13.
2. Ο ύμνος συγκέντρωσε από νωρίς την προσοχή των μελετητών για την πρωτοτυπία του, βλ. το κλασικό άρθρο του KLEINKNECHT (1939), τη μελέτη του Mc KAY (1962), το εξαιρετικό υπόμνημα του BULLOCH (1985), το εκτεταμένο άρθρο του HUNTER (1992) και τη σημειολογική ανάλυση του CALAME (2000). Στην προκείμενη ανακοίνωση υιοθετώ το κείμενο της έκδοσης του R.Pfeiffer και παραθέτω τη μετάφραση του Θ.Παπαθανασόπουλου από τις εκδόσεις Νεφέλη.
3. Η γιορτή παρομοιάζεται συνήθως με τα Αττικά *Πλυντήρια* προς τιμήν της Αθηνάς, μια τελετουργία με απόκρυφο και οργανιαστικό χαρακτήρα (Πλουτ. Αλκ. 34.1 ἔδρατο τὰ Πλυντήρια τῆ θεῆ. δρῶσι δὲ τὰ ὄργια Πραξιεργίδαι Θαοργλιῶνος ἕκτη φθίνοντος ἀπόρρητα, τόν τε κόσμον ἀφελόντες καὶ τὸ ἔδος κατακαλύψαντες).
4. Για τον μύθο που υιοθετεί ο Καλλίμαχος και ο οποίος μαρτυρείται πρώτα από τον ιστορικό Φερεκύδη (3 απ.92a- b Jacoby) βλ. Mc KAY (1962) 26-36 και BULLOCH (1985) 14-25. Ο CALAME (2000) 169-72 θεωρεί ότι ο μύθος για την τύφλωση του Τειρεσία χρησιμοποιείται ως αίτιο για την εξήγηση της Αργίτικης λατρείας.
5. Mc KAY (1962) 55-74 και κυρίως FALIVENE (1990). Ειδικά για το ποιητικό εγώ στη θέση του κορυφαίου της λατρευτικής τελετής βλ. PRETAGOSTINI (1991) και FANTUZZI (1993).
6. Βλ. το σχετικό κεφάλαιο για την επιφάνεια στον KLEINKNECHT (1939) 208-14.
7. Τα ζώα συνήθως έχουν οξύτερη την αίσθηση ότι μια θεϊκή οντότητα πλησιάζει, για το μοτίβο βλ. BULLOCH (1985) 112.
8. Βλ. Mc KAY (1962) 45-7. Πρόκειται για μετασχηματισμό της τυπικής *enocatio* ενός κλητικού ύμνου (CALAME (2000) 181-2).
9. Ο HUNTER (1992) 22-4 βλέπει το παράλληλο του προκείμενου μύθου στην ιστορία της γυναίκας του Κανδαύλη (Ηρ.1, 8-12) και στην εισβολή του Πενθέα στη σύναξη των Βακχών στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη.
10. Αλλά στον Ησίοδο η ποίηση διατηρεί τον προφητικό της χαρακτήρα όπως φαίνεται από τη φράση *Θεογ.*31-2 ἐνέπνευσαν δὲ μ' αἰοιδὴν/ θέσπιν, ἴνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα. Το αντίβαρο της τύφλωσης του Τειρεσία στον καλλιμαχικό ύμνο είναι επίσης η δωρεά του μαντικού χαρίσματος, και αυτό αποτελεί μια ένδειξη ότι ο Καλλίμαχος αντιστρέφει με τον μύθο α-

- κριβώς την ησιόδεια σκηνή (REINSCH-WERNER (1976) 100-2). Για τον Ελικώνα ως «χώρο των Μουσών» βλ. CALAME (2000) 186-8, ενώ για τις λογοτεχνικές αναφορές στον τόπο ARGOUT (1996).
11. Ο ναός στον οποίο φυλασσόταν αυτό το άγαλμα της Αθηνάς ήταν σύμφωνα με τις πιο πειστικές υποθέσεις αφιερωμένος στην Αθηνά Οξυδερκή (MC KAY (1962) 28-31). Τον ναό ανέθεσε ο Διομήδης στη θεά, γιατί εκείνη έδιωξε την ομίχλη από το βλέμμα του τη στιγμή της αριστείας του στην Τρωική μάχη (Παυσ.2.24.2). Το επίμαχο ιλιαδικό χωρίο είναι το ακόλουθο (E 127-8): ἀχλὺν δ' αὐτοὶ ἅπ' ὀφθαλμῶν ἔλον ἢ πρὶν ἐπῆεν./ ὄφρ' εὖ γινώσκῃς ἡμὲν θεὸν ἠδὲ καὶ ἄνδρα. -Θα πρέπει όμως να σημειώσουμε ότι η ὄραση, ως αναγνωριστική αίσθηση, παίζει τον κρισιμότερο ρόλο στον ομηρικό ὕμνο *Εἰς Ἀφροδίτην* (Ἕμν.5): ἐκεῖ όμως τα λόγια ακυρώνουν την ὄραση (στ.185-6 αὐτίκα σ' ὡς τὰ πρῶτα θεὰ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν/ ἔγνων ὡς θεὸς ἦσθα· σὺ δ' οὐ νημερτὲς ἔειπες) και επιτρέπουν την αιτιώδη ερωτική συνεύρεση της Ἀφροδίτης με τον βουκόλο Αγχίση.
 12. Ἐτσι τιτλοφορεῖ η LORAUX (2002) 358-83 το κεφάλαιο σχετικά με τον μῦθο της τύφλωσης του Τειρεσία από την Αθηνά. Τα σημαντικότερα σημεία του, που αποτέλεσαν το έναυσμα και για τη δική μου ανάγνωση, συνοψίζονται στα ακόλουθα: 1) Το σώμα της παρθένου θεάς είναι απαγορευμένο. 2) Το μυστικό που συνδέεται με το γυμνό σώμα της παρθένου Αθηνάς μπορεί να αφορά την ενδεχόμενη αμφισεξουαλικότητά του. 3) Η θέαση της γυμνής Αθηνάς είναι τελικά ένα αδύνατον και ως τέτοιο το εκμεταλλεύεται ποιητικά ο Καλλιμάχος.
 13. Το χωρίο για τη Γιγαντομαχία παρουσιάζει μια αξιοσημείωτη πύκνωση του επικού λόγου, ενός κατεξοχήν πολεμικού-ηρωϊκού λόγου, που αρμόζει στην αρρενωπή πλευρά της Αθηνάς (λ.χ. με τη φράση στ.7 λύθρω πεπαλαγμένα, στ.9-10 ὕφ' ἄρματος αὐχένας ἴππων λυσαμένα, στ.11 ῥαθάμιγγας), βλ. BULLOCH (1985) 118-22 και για τους ομηρικούς και ησιόδειους απόηχους REINSCH-WERNER (1976) 96-100.
 14. Οι ἵπποι της Αθηνάς δεν αποτελούν απλώς πολεμικό σύμβολο, αλλά συνδέονται και με το θέμα του λουτρού, βλ. Αριστ. *Π. ζῶων ιστορ.* 605a καὶ γὰρ ὄλωσ ἔστι φιλόλουτρον τὸ ζῶον [ενν. ὁ ἵππος] καὶ φίλυδρον· διὸ καὶ ἡ τοῦ ποταμίου ἵππου φύσις οὕτω συνέστηκεν. Εξάλλου, ο ἵππος αποτελεί στην αρχαιοελληνική γραμματεία αναγνωρισμένο ερωτικό σύμβολο, λ.χ. στο ποίημα του Ανακρέοντα πῶλε Θρηκίη... (απ.417 PMG) και στον

- Αριστοφάνη *Λυσ.* 676εξξ. (πβ. τις λέξεις *κέλης, κελητίζω* πάλι στον Αριστοφάνη).
15. Ο Ευριπίδης παρουσιάζει τις θεές να λούζονται πριν από την Κρίση του Πάρι (Ελ.676-8 ὦμοι ἐγὼ κείνων λουτρῶν καὶ κρηνῶν./ ἴνα θεαὶ μορφὰν ἐφαίδρυναν, εὐτ' ἔμολον ἐς κρίσιν), οπότε το μυθολογικό αυτό παράδειγμα σχετίζεται με τον κεντρικό θεματικό άξονα του ύμνου.
 16. Για τη σκιαγράφηση της Αφροδίτης με όρους της ελληνιστικής ποίησης και τέχνης βλ. BULLOCH (1985) 130-1. Κατά τον BULLOCH (1985) 131-40, ο Καλλίμαχος περιγράφει την Αθηνά κατ'αναλογία προς τον τρόπο με τον οποίο ο Θεόκριτος περιγράφει την Ελένη στο 18ο ειδύλλιο (22-32).
 17. Ωστόσο, η αναφορά στη σπαρτιατική αθλητική πρακτική, υπενθυμίζει, κατά τον HUNTER (1992) 18, ότι στη Σπάρτη οι νεαρές γυναίκες πριν τον γάμο αθλούνταν κατά παράδοση γυμνές (Ξεν.Λακ.Πολ.1.4, Πλουτ.Λυκ.14,2).
 18. Έτσι η M.DREW, «*P.Oxy and Callimachus Lavacrum Palladis: αἰγιόχοιο Διὸς κούρη μεγαλοίο*», *CQ* 44 (1994) 410-26.
 19. Τη ταύτιση της ισχυρής, αρρενωπής Αθηνάς ως επικίνδυνης θεότητας στον καλλιμαχικό ύμνο εντοπίζει ο Mc KAY (1962) 71-4.
 20. Για τις διαφορετικές εκδοχές του μύθου του Τειρεσία βλ. CALAME (2000) 175-7
 21. Υπάρχει κι ένας ακόμη φυλετικός-σεξουαλικός υπαινιγμός στη μυθολογική παρουσίαση της Αθηνάς από τον Καλλίμαχο. Η Αθηνά επιστρέφοντας από τη Γιγαντομαχία καθαρίζει τα άλογά της από τα κατάλοιπα της μάχης –τον ιδρώτα και τους ραθάμιγγας (11), μια λέξη που υποδηλώνει τις σταγόνες του αίματος ή τη λάσπη. Η σπάνια αυτή γλώσσα απαντά και στο επεισόδιο του ευνουχισμού του Ουρανού από τον Κρόνο στη *Θεογονία* του Ησιόδου (183 ὄσαι γὰρ ῥαθάμιγγες ἀπέσυσθεν αἱματόεσαι), και φαίνεται ότι ο Καλλίμαχος προσλαμβάνει δια αυτής της γλώσσας τη σχετική λεπτομέρεια (REINSCH-WERNER (1976) 97-9).
 22. Για τις φορμαλιστικές ανατροπές του προκείμενου ύμνου βλ. όσα παρατηρεί ο Mc KAY (1962) 75-90· η βασική θεώρησή του είναι ότι ο Καλλίμαχος υιοθετεί τη δωρική διάλεκτο (και το ελεγειακό μέτρο) για να παραπέμψει ηχητικά στη φόρμα της δωρικής ελεγειακής θρηνοωδίας. Στην άποψη αυτή εμβαθύνει και ο HUNTER (1992) 18-22. Πβ. και BULLOCH (1985) 25-38. Τα η-

- χητικά σχήματα που υπόκεινται στον καλλιμαχικό ύμνο, υπογραμμίζοντας μέσω τς μουσικότητας του στίχου τον αισθητικό λόγο του ύμνου, εντοπίζει, χωρίς όμως την απαραίτητη αναγωγή στην ποιητική τους λειτουργία, ο DONNET (1983).
23. Στους αρχαϊκούς ύμνους ο ποιητής/υμνητής προσεγγίζει τη θεϊκή παρουσία μέσω της ρητορικής της μνήμης, λ.χ. με την επαναλαμβανόμενη φόρμουλα μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι (βλ. το σχετικό άρθρο του E.J.BAKKER, «Remembering the God's Arrival», *Arethusa* 35 (2002) 63-81). Στον Καλλίμαχο η μιμητική τεχνική υπηρετεί την ψευδορεαλιστική αναπαράσταση της άμεσης αισθητηριακής εμπειρίας κατά την επαφή με το θείο.
 24. Το όνομα του Διομήδη παραπέμπει σαφώς στον Τρωικό μύθο, κι έτσι το συγκεκριμένο άγαλμα της Αθηνάς δεν είναι άλλο από το Παλλάδιο που φύλαγε την πόλη του Ιλίου (Mc KAY (1962) 27-8). Το Παλλάδιο «ζωντανεύει» και τη στιγμή που ο Αίας ο Λοκρός βιάζει την Κασσάνδρα στον ναό της Αθηνάς, βλ. Αλκαίος απ. S 262, 24 ἂ δὲ δεινον ὑπ' [ῶ]φρουσιν και τη μεγέθυνση της σκηνής στην ελληνιστική *Αλεξάνδρα* στ. 361-2 ἢ δ' εἰς τέραμα δουρατογλύφου στέγης / γλήνας ἄνω στρέψασα χώσεται στρατῶ. -Την ταύτιση των δύο αντικειμένων πρότεινε ο KLEINKNECHT (1939) 214-26.
 25. Ο HUNTER (1992) 24-8 τονίζει τη σεξουαλική διάσταση της σκηνής: συγκρίνει μάλιστα την επιφάνεια της γυμνής Αθηνάς με την εμφάνιση της γυμνωμένης ελεγειακής ερωμένης Κόριννας στους *Amores* 1,5 του Οβιδίου. Ερωτική λειτουργία βλέπει στον ομόλογο μύθο του Ακταίονα ο LACY (1990).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ARGOUD (1996): G.Argoud, «*L' Hélicon et la littérature grecque*», στο A.Hurst-A.Schachter (επιμ.), *Le montagne des Muses*, Γενεύη 1996, σσ. 27-42
2. BULLOCH (1985): A.W.Bulloch, *Callimachus. The fifth hymn*, Cambridge 1985
3. CALAME (2000): C.Calame, «*Tirésias dans un hymne Alexandrin*», στου ίδιου *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Παρίσι 2000, σσ.169-205
4. DONNET (1983): D.Donnet, «*Intersections de schèmes sonores dans les hymnes II et V de Callimaque*», *LEC* 51 (1983) 219-31
5. FALIVENE (1990): M.R.Falivene, «*La mimesi in Callimaco: Inni II, IV, V e VI*», *QUCC* 65 (1990) 103-28

6. FANTUZZI (1993): M.Fantuzzi, «*Preistoria di un genere letterario: a proposito degli Inni V e VI di Callimaco*», στο R.Pretagostini (εκδ.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all' età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Ρώμη 1993, τ.3, σσ.927-46
7. HUNTER (1992): R.Hunter, «*Writing the God: Form and Meaning in Callimachus, Hymn to Athena*», *MD* 29 (1992) 9-34
8. KLEINKNECHT (1939): H.Kleinknecht, «*ΛΟΥΤΡΑ ΤΗΣ ΠΑΛΛΑΔΟΣ*», *H* 74 (1939) 300-50, πλέον στο A.D.Skiadas (επιμ.), *Kallimachos, Wege der Forschung* 296, Darmstadt 1975, σσ.207-75
9. LACY (1990): L.R.Lacy, «*Aktaion and a Lost "Bath of Pallas"*», *JHS* 110 (1990) 26-42
10. LORAUX (2002): N.Loraux, *Οι εμπειρίες του Τειρεσία. Το θηλυκό στοιχείο και ο άντρας στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ.Δ.Βαλάκα-Ε.Κελπερή, Αθήνα 2002
11. MC KAY (1962): K.J.Mc Kay, *The Poet at Play. Kallimachos, the Bath of Pallas, Mnemosyne* S.6, Leiden 1962
12. PRETAGOSTINI (1991): R.Pretagostini, «*Rito e letteratura negli inni "dramatici" di Callimaco*», στο A.C.Cassio-G.Cerri (επιμ.), *L' inno tra rituale e letteratura nel mondo antico*, Ρώμη 1991, σσ. 253-63
13. REINSCH-WERNER (1976): H.Reinsch-Werner, *Callimachus Hesiodicus. Die Rezeption der hesiodischen Dichtung durch Kallimachos von Kyrene*, Βερολίνο 1976

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΣΤΕΦΟΣ (στην Εβίνα Σιστάκου):

Μια σύντομη ερώτηση στην εξαιρετική εισήγηση της κ. Σιστάκου σχετικά με τη γλώσσα του ύμνου. Αναφέρατε ότι είναι μια γλώσσα πλασματική. Εδώ έχω κάποια ένσταση. Είναι η δωρική κοινά που ομιλείται την περίοδο αυτή και στην οποία γράφονται όλα σχεδόν τα ποιητικά κείμενα, ενώ τα πεζά κείμενα γράφονται στην κοινή, που είναι το επίσημο όργανο επικοινωνίας της αλεξανδρινής περιόδου. Ο ποιητικός λόγος γράφεται στη δωρική και δεν απέχει πολύ από την κατανόηση του κοινού γιατί ήδη στον Ηρώνδα έχουμε τους μιμίαμβους, οι οποίοι με το δραματικό τους διάλογο ζωντανεύουν τα δράματα και έρχονται σε μεγαλύτερη επαφή με το λαό.

(στο Μενέλαο Χριστόπουλο):

Και η δεύτερη σύντομη ερώτηση προς τον κ. Χριστόπουλο. Εάν στο δεύτερο ύμνο για τον Ερμή, που είναι σύντομος, 12 στίχων, υπάρχει κάποια σχέση λειτουργικότητας ανάμεσα στο μεγάλο πρώτο ύμνο (580 στίχοι) και στο δεύτερο, όπου κυρίως εξαιρείται η ιδιότητα του Νόμιου Ερμή, *μεδέοντα Κυλλήνης*, όπως γράφει το πρωτότυπο. Αν υπάρχει κάποια συσχέτιση ανάμεσα στους δύο αυτούς ύμνους ως προς το σημείο αυτό της υμνικής ιδιότητας που πέρασε στη συνέχεια και στον Θεόκριτο και στον Βιργίλιο, αλλά και στην ποίηση και στη ζωγραφική και στην έκφραση που τη χρησιμοποιούμε και σήμερα με την περιφημη αυτή ποιητική έκφραση *et in Arcadiam ego* (=και εγώ στην Αρκαδία), η οποία, στο χώρο του πνεύματος, δηλώνει ποιητική παιδεία και πνευματική καλλιέργεια. Ευχαριστώ.

ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Ευχαριστώ κ. Στέφο για την ευκαιρία που μου δίνετε να διευκρινίσω ότι υπάρχει μια σχέση. Απλώς θα έλεγα ότι στον μεγάλο ύμνο υπάρχει μια ανάπτυξη και μία, θα έλεγα, μυθική αιτιολόγηση αυτής της σχέσης, ενώ στον μικρότερο ύμνο, ο οποίος δε με απασχόλησε εν προκειμένω, έχουμε μια επιγραμματική

διατύπωση των ιδιοτήτων του θεού με έμφαση βέβαια στη βουκολική διάσταση. Απλώς δεν θα έφτανα στο σημείο να πω ότι αυτός ο ύμνος, ο μικρός δηλαδή, είναι εκείνος που προσδιόρισε τις επιδράσεις του βουκολικού θέματος στη φυσιογνωμία του Ερμή την κατοπινή. Νομίζω ότι είναι γενικότερο, δηλαδή από τη στιγμή που ο θεός αναλαμβάνει επισήμως την βουκολία, αυτό πια κατατίθεται και τον παρακολουθεί σε όλη την λογοτεχνική του αποτύπωση. Δεν θα απέδιδα τη βουκολική εικόνα μόνο στον μικρό ύμνο, το βρίσκω λίγο «ασθενικό» να δώσουμε τον μικρό ύμνο ως μοναδική αιτία. Καταλάβετε τι θέλω να πω πιστεύω, ότι ο μικρός ύμνος συμβάλλει στην εικόνα αυτή, αλλά δεν θα αποδώσουμε τη βουκολική φυσιογνωμία μόνο εκεί.

Ε. ΣΙΣΤΑΚΟΥ:

Ευχαριστώ πολύ για την επισήμανση. Το θέμα των διαλέκτων της ελληνιστικής ποίησης είναι πολύ σύνθετο. Μιλώντας για πλασματικό χαρακτήρα, ίσως είναι ατυχής αυτή η έκφραση. Θα έλεγα καλύτερα, θα το διόρθωνα σε «εξεζητημένο». Εννοώ το εξής: Δεν γράφεται όλη η ελληνιστική ποίηση σε δωρική διάλεκτο, ένα τμήμα αυτής της ποίησης, κυρίως αυτό που έχει μιμητικό χαρακτήρα ή που θέλει να αναπαραστήσει κάτι το ζωντανό, το πραγματικό. Η δωρική κοινά είναι η γλώσσα του Θεόκριτου, είναι η γλώσσα αυτού του Καλλιμαχικού ύμνου και κάποιων επιγραμμάτων και είναι και η γλώσσα του Ηρώδα. Το κοινό στοιχείο σε όλα αυτά είναι το μιμητικό και κυρίως είναι αυτή η μίμηση του καθημερινού. Εδώ αυτό που μιμείται ο Καλλιμάχος είναι στην πραγματικότητα τον ανώνυμο πιστό που συμμετέχει στη γιορτή και γι' αυτό χρησιμοποιεί μια διάλεκτο που χρησιμοποιείται κατά παράδοση. Δεν χρησιμοποιείται όμως σ' αυτά τα ποιήματα επειδή ομιλείται αυτή την εποχή, αλλά χρησιμοποιείται γιατί έχει συνδεθεί με τα μιμητικά είδη που είναι κυρίως σικελικής προέλευσης, με τον σικελικό μίμο. Αντίθετα, ο Καλλιμάχος το μεγαλύτερο τμήμα του έργου του βέβαια το έχει γράψει σε μια ιωνική διάλεκτο επηρεασμένη από το έπος, σε μια ομηρική διάλεκτο, η οποία όμως είναι πολύ εξεζητημένη, με την έννοια ότι χρησιμοποιεί μια βαριά λογοτεχνική γλώσσα, μια γλώσσα φτιαγμένη από «γλώσ-

σες», όπως λέγονται, από σπάνιες λέξεις, τις οποίες ψάχνουν στα παλαιότερα κείμενα. Έτσι λοιπόν η διάλεκτος μάς βοηθά να μπούμε στο είδος του κειμένου, εν προκειμένω είναι το μιμητικό είδος.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ:

Μια μικρή παρέμβαση ως μη ειδικός βέβαια και αφού πω προηγουμένως ότι έχω εντυπωσιαστεί απ' τις ανακοινώσεις τόσο του κ. Χριστόπουλου όσο και της κ. Σιστάκου. Βέβαια η αρχαιομάθεια του κ. Στέφου μου είναι από καιρό γνωστή. Θα 'θελα πάντως να πω ότι, όπως νομίζω, δεν πρέπει να δεχθούμε ότι η δωρική γλώσσα, στην οποία έχει γραφτεί και αυτός ο ύμνος, ήταν καταληπτή, ήταν γλώσσα την οποία καταλάβαινε το κοινό. Πρόκειται για μια ποίηση καθαρά αριστοκρατική, θα λέγαμε. Το παράδοξο είναι ότι μιμείται πράγματι λαϊκό πολιτισμό της εποχής. Δηλαδή με τους ποιητές αυτούς, με τα έργα αυτά έχουμε μια πρώτη ίσως εμφάνιση του φαινομένου που σήμερα ονομάζουμε φολκλωρισμό. Δηλαδή είναι αστοί, είναι μορφωμένοι, είναι λόγοι και ζουν μέσα σε μεγάλα αστικά κέντρα, που πολλά πράγματα αλλάζουν, ανατρέπονται, και εκφράζουν μέσα στη μοναξιά τους ένα είδος νοσταλγίας προς το παρελθόν. Γι' αυτό ο Καλλίμαχος είναι γνωστό ότι αλιεύει συνεχώς παραδόσεις που έρχονται από το παρελθόν, λαϊκές παραδόσεις πολλές φορές σπάνιες. Αναζητεί αυτός τις «γλώσσες», τις παλαιές λέξεις με τις οποίες συντίθεται αυτή η καθαρά ποιητική και καθαρά αριστοκρατική, αν θέλετε, διάλεκτος. Απ' αυτή την άποψη νομίζω ότι η αγαπητή φίλη είχε απόλυτο δίκιο υποστηρίζοντας ότι πρόκειται για μια λέξη εξεζητημένη, τεχνητή, τεχνική. Είναι μια δύσκολη ποίηση, ίσως γι' αυτό δεν έχει βρει μεγάλη απήχηση ακόμα και στους φιλολογικούς κύκλους ο Καλλίμαχος στην Ελλάδα, αλλά αποτελεί εντούτοις ένα κεφάλαιο ολόκληρο του πολιτισμού.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ:

Να προσθέσω και εγώ κάτι μια και ο κ. Μερακλής μου το έφερε στη μνήμη. Έχει γίνει σύγκριση ανάμεσα σ' αυτή την ελληνιστική γλώσσα και την σανσκριτική, η οποία είναι μια πο-

λύ δουλεμένη γλώσσα των λογίων, των εστέτ. Έχει φτάσει να αποδίδει ελάχιστες αποχρώσεις με πλήθος λέξεων, αλλά είναι μια γλώσσα των καλλιεργημένων ανθρώπων. Ίσως αυτό ισχύει σε ένα βαθμό και στην ελληνιστική.

ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ:

Ήθελα να ρωτήσω: Ο μεγάλος Λατίνος ποιητής Οράτιος λέει «πολλάκις ο αγαθός Όμηρος υπνώττει». Και ένα άλλο ήθελα να ρωτήσω, ποιος είναι ανώτερος, ο Αχιλλέας ή ο Όμηρος, ο ολυμπιονίκης ή αυτός που στεφανώνει τον ολυμπιονίκη.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ:

Αυτό προφανώς δεν είναι ερώτηση που μπορεί να την απαντήσει κάποιος εισηγητής. Δίνει ο καθένας την απάντησή του. Η ερώτηση είναι καίρια, τις απαντήσεις τις δίνουμε μόνοι μας. Λοιπόν, η κ. Παπαχρήστου θα διαβάσει ένα ποίημα.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ - ΠΑΝΟΥ:

Είναι ένας ύμνος για την ελιά και έχει γραφτεί για τους Ολυμπιακούς Αγώνες. «*Ελιά σύμβολο ειρήνης των λαών εξ ουρανού/ η επίνοια δώρον της Αθηνάς./ καθώς σε ειρηνικούς αγώνες σύμβολο αναδύεσαι./ εμπνέουν κίνητρο να προπορεύεσαι, υψώνοντας το κλέος της δικαιοσύνης./ Δόξα ιερή οι κλάδοι σου να στεφανώνουν τους ημίθεους/ και εσύ να υψώνεσαι οιστρήλατος δρομέας του πολιτισμού μας./ Πώς φύσαγε το αγέρι όταν σ' αντίκρυσσας/ κλαδί ελιάς στα χέρια της θεάς/ να χαιρετάς την έλευση του ήθους./ τους ένδοξους αγώνες των προγόνων μας./ Τα φύλλα σου τα ασήμωνε το φως της πανσελήνου./ το ηλιόφως σε θέρμαινε ως την αθάνατη ρίζα./ Εσένα οι θεοί σε γέννησαν αθάνατη/ να θρέφεις με το αίμα σου/ την πείνα των λαών της οικουμένης./ Το έλαιό σου διάχυτο στο ειρηνικό σου αίμα/ και η ευλογία της θεάς να παιχνιδίζει ανάλαφρη/ έως τις άκρες των ευγενικών σου φυλλαμάτων./ Και από τον έσχατο κορμό σου/ να αναδύεται πάλλουσα η ζωή./ την άνθιση της γύρης μεταγγίζοντας./ στους δύσκολους καιρούς το ρίγος του πολέμου διώχνοντας./ Ο θάνατος δεν άγγιξε τη ρίζα σου/ σε όλες τις ανομβρίες των καιρών./ Και η δόξα σου θάλλει ολόδροση./ όριο σθε-*

ναρό,/ εχέγγυο της τίμιας πάλης των ωραίων εφήβων μας./ Ελιά
του ελαίου της σιωπής,/ ψίθυρος των πεδιάδων,/ της ριγηλής
σου παρρησίας το τραγούδι αισθάνομαι/ και δέομαι να υπάρ-
χεις ως τροφή και σύμβολο ειρήνης./ Των μεσογειακών μας μελ-
τεμιών τον ήχο/ να κρατείς στα ευγενικά σου χρυσοπράσινα
φυλλάματα./ Εσένα των θεών της Ελλάδος τη γλυκύτετη δω-
ρεά,/ της νηνεμίας προάγγελο σε θαρώ και υπάρχω».

ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ
Απογευματινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ
ΑΛΕΞΗΣ ΛΥΚΟΥΡΓΙΩΤΗΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ
ΔΟΥΚΑΣ ΚΑΠΑΝΤΑΗΣ
ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΣΤΕΦΟΣ
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΑΛΛΑΣ

ΤΟ ΓΗΡΑΣ ΩΣ ΛΕΡΑΣ
(μετανεωτερικά σχόλια στον Ορφικό Ύμνο
Εις Θάνατον)

Σκοπός του παρόντος κειμένου δεν είναι μια ιστορική προσέγγιση του Ορφικού Ύμνου *Εις Θάνατον*, ούτε, πολλώ δε μάλλον, μια αντίστοιχη προσέγγιση του συνόλου των αποκαλούμενων «Ορφικών Ύμνων». Ο Ύμνος θα παρουσιαστεί και θα αναλυθεί, υπό το πρίσμα της λεγόμενης «διακειμενικής προσέγγισης».¹ Πιο συγκεκριμένα, θα θεωρηθεί ως οργανικό μέρος ενός και μόνου υπερκειμένου,² και αυτό το τελευταίο θα ταυτιστεί με το *corpus* των Ορφικών Ύμνων. Ο Ύμνος θα εξεταστεί ως το νεωτερικό στοιχείο αυτού του *corpus*, και η έμφαση θα δοθεί στον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής κατορθώνει να τον «κανονικοποιήσει» (τ.ε. να τον εντάξει στο *corpus*), όχι σε πείσμα, αλλά *χάρη* στην νεωτερικότητά του.

I

Ο λόγος περί διακειμενικότητας, αν και αρθρωμένος κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, έχει, νομίζω, τις άμεσες ρίζες του στον αγγλοσαξονικό μοντερνισμό. Πιο συγκεκριμένα, η εμμονή του τελευταίου με την παράδοση και τον ρόλο που αυτή διαδραματίζει στην ανάδυση και, εν τέλει, κανονικοποίηση του εκάστοτε «μοντέρνου» προδιαθέτει υπέρ μιας ερμηνείας του συνόλου της λογοτεχνίας ως ενός αιωνίως διαμορφοποιούμενου ιδεατού Κανόνα, αποτελούμενου από τα κείμενα εκείνα που φέρουν, ή έφεραν κατά το παρελθόν, νεωτερικά στοιχεία. Όποιο κι αν είναι, εν τέλει, το νόημα αυτού του τελευταίου επιθέτου, το εάν ένα κείμενο έχει νεωτερικές αξιώσεις είναι, κατά τον αγγλοσαξονικό μοντερνισμό, συνάρτηση της παράδοσης στην οποία εντάσσεται. Πώς, εξάλλου, θα μπορούσε να είναι αλλιώς; Το αν ένα έργο που φιλοδοξεί να προστεθεί σε μια ήδη υπάρχουσα παράδοση (σε ένα ήδη μορφοποιημένο *corpus*), έχει ή όχι αξιώσεις κανονικοποίησης εξαρτάται άμεσα από τα νεωτερικά

στοιχεία που κομίζει. Τα νεωτερικά του στοιχεία πρέπει να είναι «νεωτερικά» σε σχέση με αυτό το *corpus*. τ.ε. δεν πρέπει να απαντούν ήδη σε αυτό. Από την άλλη, κάθε νεωτερικό κείμενο που προστίθεται τελικά στον Κανόνα, τον μεταλλάσει. Οι διακειμενικές ισορροπίες των κανονικών κειμένων αλλάζουν, ως εκ της προσθήκης αυτής. Κάθε καινούργιο «κλασσικό» κείμενο αναδιαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίον η παράδοση αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει τα πριν από αυτό κανονικά έργα, αναδιαμορφώνει, τουτέστιν, τον τρόπο που η παράδοση αντιλαμβάνεται τον ίδιο της τον εαυτό. Σύμφωνα με τον T. S. Eliot, το νεωτερικό έργο «φωτίζει» το σύνολο των παλαιότερων, υπό ένα καινούργιο (λανθάνον μέχρι τότε), πρίσμα.

«[...] what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is the conformity between the old and the new.»³

Ας θυμηθούμε, εξάλλου και τον τελευταίο και πλέον συνεπή θιασώτη της «κανονικότητας»: τον Harold Bloom, ο οποίος αναλαμβάνοντας τα μοντερνιστικά μοτίβα του παραπάνω καταστατικού ελιοτικού δοκιμίου επισημαίνει στο *Kabbalah and Criticism*:

«Όταν χαρακτηρίζουμε ένα σύγχρονο έργο ως αμετάβλητο, κλασσικό επίτευγμα, προκαλούμε σ' αυτό μια τρομακτική προφανή, και άμεση απώλεια νοήματος. Η οψιμότητά του μεταβάλλεται σε πρωιμότητα αλλά αυτό σημαίνει αποκάλυψη της αυταπάτης της μοντερνικότητας που είναι η αυταπάτη ότι μπορεί να γίνει λογοτεχνία ανεξάρτητα από άλλη λογοτεχνία. Κάθε κανονικοποίηση λογοτεχνικών κειμένων είναι μια αυτοαναφορική διαδικασία, γιατί εντάσσοντας ένα κείμενο στον κανόνα, ταυτόχρονα το τροποποιούμε, δηλαδή το υποβάλλουμε σε παρα-
γάγωση.»⁴

Τοιουτοτρόπως, ο Κανόνας κάθε λογοτεχνικής παράδοσης φαίνεται να αποτελείται από ένα σύνολο αλληλεπιδρούντων κειμένων που, από τη μια οριοθετούν τις εκάστοτε θεμιτές συνέχειες, περιορίζοντάς τες στους εκφραστικούς τρόπους που δεν έχουν ήδη πραγματωθεί, και, από την άλλη, αναμένουν μονίμως το εκάστοτε νεωτερικό (μοντερνικό) κείμενο, προκειμένου αυτό το τελευταίο να φωτίσει λανθάνουσες πτυχές του ίδιου του κανόνα, και ως εκ τούτου να αναδιατυπώσει την ερμηνεία του.

Είναι λοιπόν σαφές ότι, σύμφωνα με τα θεωρητικά κείμενα του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού,⁵ ο Κανόνας κάθε παράδοσης, όταν αυτός ειδωθεί δυναμικά – τ. ε. όταν ειδωθεί υπό το πρίσμα των διακειμενικών σχέσεων που καθορίζουν την συνέχισή του –, ενέχει όλα εκείνα τα στοιχεία που προσδιορίζουν το «υπερκείμενο» της μεταμοντερνικότητας.⁶ Είναι, δηλαδή, ένα οργανικό όλον, τα μέρη του οποίου συνέχονται μεταξύ τους, κατά τρόπο αντίστοιχο με εκείνον που συνέχει τα μέρη ενός και μόνο κειμένου. Το ένα φωτίζει το άλλο, τα προηγούμενα καθορίζουν τα επόμενα, τα επόμενα ερμηνεύουν τα πρώτα, κ.ο.κ. Προσθέστε στα παραπάνω την ειδοποιό διαφορά του υπερκειμένου σε σχέση με τα κείμενα που το αποτελούν (προσθέστε, τουτέστιν, το ότι είναι ένα κείμενο εν προόδω, ένα κείμενο που θα συνεχίσει να συντάσσεται, όσο η λογοτεχνική παράδοση που το παράγει είναι ζωντανή), και η οφειλή της μεταμοντερνικότητας στην «παλαιά» μοντερνική αντίληψη σχετικά με τις σχέσεις παράδοσης και νεωτερικού γίνεται προφανής.

Στην συνέχεια θα προσπαθήσω να εξετάσω το σύνολο των Ορφικών Ύμνων ως ένα και μόνο υπερκείμενο, και τον Ορφικό Ύμνο *Eis Θάνατον* ως ένα οργανικό μέρος του παραπάνω. Αν εξαιρέσει κανείς το ότι το *corpus* των Ορφικών Ύμνων δεν είναι, όπως το τυπικό υπερκείμενο, ένα έργο εν προόδω, αλλά έχει ήδη αποπερατωθεί, οι διαδράσεις μεταξύ του εν λόγω μέρους και του εν λόγω όλου καθορίζονται από τις ίδιες ακριβώς συνιστώσες. Και εξηγούμαι: ο ορφικός Ύμνος στον Θάνατο διέπεται και προσδιορίζεται από μια συγκεκριμένη καινοτομία, η οποία τον καθιστά νεωτερικό στα πλαίσια του *corpus* στο οποίο εντάσσεται. Ως εκ τούτου, και σύμφωνα με το σχήμα που προη-

γήθηκε, ο εν λόγω Ύμνος αναδιατάσσει τις ισορροπίες μέσα στο οργανικό του *corpus*, και φωτίζει τους υπόλοιπους υπό ένα νέο πρίσμα. Και, επί πλέον, είναι χάρη ακριβώς σ' αυτήν την αναδιάταξη, που, εν τέλει, κανονικοποιείται.

Πριν υπεισέλθω στην παρουσίαση και ερμηνεία της καινοτομίας αυτής θα πω δυο λόγια σχετικά με το σε τι συνίσταται (σύμφωνα με τους επιγόνους του μοντερνισμού), η καινοτομία ενός ποιήματος που φιλοδοξεί να αποτελέσει μέρος του Κανόνα. Ή, καλύτερα, θα πω δυο λόγια, όσον αφορά στο ποιο είναι το χαρακτηριστικό εκείνο που πρέπει (σύμφωνα με τους ίδιους πάντα επιγόνους), να διαθέτει ένα καινοτόμο έργο προκειμένου να έχει αξιώσεις κανονικότητας. Όπως κανείς μπορεί εύκολα να εικάσει απ' όσα έχουν προηγηθεί, αυτό το χαρακτηριστικό είναι συναρτώμενο από την παράδοση την ίδια: ο καινοτόμος ποιητής προσκομίζει στην παράδοση εκφραστικά μέσα νέα αλλά ταυτόχρονα και απαραίτητα για την περιγραφή καταστάσεων πραγμάτων (ψυχικών είτε άλλων), που η τελευταία αδυνατούσε, με τα μέχρι τότε μέσα της, να αντικειμενικοποιήσει.⁷ Εφόσον, λοιπόν, τόσο τα εκφραστικά μέσα όσο κι αυτό που εκείνα εκφράζουν δεν απαντούν στο *corpus* στο οποίο φιλοδοξούν να ενταχθούν, το πραγματικά καινοτόμο ποίημα δεξιώνεται από την κριτική της παράδοσης που τελικά το υιοθετεί ως μια επιτυχής μετατροπή του (μέχρι τότε) *ανοίκειου* σε *οικείο*. Και μάλιστα, είναι υπό αυτήν ακριβώς την βάση που η παράδοση το εγκολπώνεται, αντί να το αντιπαρέλθει ως μια απλή *extravaganza*.

II

...the wonder that I feel is easy, yet ease is cause of wonder.⁸

Ο Seamus Heaney προσδιορίζει ως εξής την καινοτομία που έχει αξιώσεις κανονικότητας:

«[...] a thing to which the ultimate response – if not always the immediate response – is “yes”. And this yes comes from an ascent that is as bodily as it is anything else. The viewer, the listener, the audience recognize that something has come through to them intact, or perhaps better say they recognize that something has been *brought* through to them and brought home.»⁹

Το καινοτόμο ποίημα “brings home”¹⁰ κάτι που λάνθανε, και κάτι που η αναμέτρηση μαζί του προκαλούσε εκείνο το πρωτογενές αίσθημα δέους που προκαλεί το ανοίκειο, αυτό που δεν μπορεί να αντικειμενικοποιηθεί με τους εκάστοτε παρόντες εκφραστικούς τρόπους. Άπαξ και το εγχείρημα πετύχει, άπαξ και το ανοίκειο οικειοποιηθεί, η αντίδραση του κοινού δεν μπορεί παρά να είναι ένα απροϋπόθετο «ναι», μια πηγαία κατάφαση αναγνώρισης, μέσω της ανάγνωσης, μιας ψυχικής ή άλλης κατάστασης που, αν και δεδομένη, δεν μπορούσε, μέχρι τότε, να «μπει σε λόγια».

Το ανοίκειο γίνεται οικείο, και η παράδοση το εγκολπώνεται τόσο ως βίωμα, όσο και ως έκφραση βιώματος. Τουτέστιν, το εγκολπώνεται τόσο υπό την μορφή του ποιήματος, όσο και υπό την μορφή του βιώματος που το τελευταίο αντικειμενικοποιεί.

Άπαξ και κάτι τέτοιο επισυμβεί, ο κανόνας έχει ήδη «εξημερώσει» το νεωτερικό. Αυτά πρωτογενώς. Αυτά δηλαδή όσον αφορά στην σχέση του αναγνώστη με αυτό που το ποίημα πρωτογενώς εκφράζει, περιγράφει κλπ. Γιατί, αν και αυτή η πρωτογενής έκπληξη παύει πολύ σύντομα να είναι τέτοια, η ευκολία με την οποία υποχωρεί δημιουργεί μια δευτερογενή, εξίσου ισχυρή, αντίστοιχη κατάσταση θαυμασμού. Ο αναγνώστης στέκει ενδεής όχι πλέον μπροστά στο τι το ποίημα «μας λέει», αλλά στην ικανότητα του ποιητή να παρουσιάζει κάτι το μέχρι τότε τόσο ανοίκειο, ως κάτι το, προ πολλού, «δικό μας». Με άλλα λόγια, ο αναγνώστης, αναγνωρίζοντας πλέον το ποίημα ως νεόκοπο μέλος του Κανόνα, θαυμάζει αυτό τούτο το γεγονός της ένταξής του. Ο δείνα ποιητής τα κατάφερε με τους τάδε τρόπους, τι στιγμή που οι υπόλοιποι, χρησιμοποιώντας τους μέχρι τότε παραδεδωμένους, αποτύγχαναν! Αυτό τον καθιστά κλασσικό.

Στον στίχο από τα *Τέσσερα Κουαρτέτα* που παραθέτω στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, ο αφηγητής βιώνει κάτι το παράδοξο (συναντά έναν νεκρό δάσκαλο), χωρίς, εντούτοις, να αισθάνεται ανοίκειο. Αυτή όμως η φυσικότητα με την οποία βιώνει το παράδοξο αυτό συμβάν είναι, από μόνη της, κάτι το αφύσικο, το εκπληκτικό... Τα παράδοξο συμβάν δεν γίνεται αντιληπτό ως τέτοιο, και αυτή η έλλειψη είναι από μόνη της παρά-

δοξη. Το ίδιο, *mutatis mutandis*, και με το νεωτερικό ποίημα που εντάσσεται επιτυχώς στον Κανόνα.

III

Ας ενσκήψουμε τώρα στον ίδιο τον Ορφικό Ύμνο *Eis Θάνατον*. Το καινοτόμο στοιχείο, το οποίο και τον καθιστά, στα πλαίσια αυτού πάντα του *corpus*, νεωτερικό, δεν είναι ανεξάρτητο του Κανόνα στον οποίο εντάσσεται. Τουτέστιν, η νεωτερικότητα του Ύμνου είναι και το στοιχείο εκείνο που θα του επιτρέψει τελικά να ενταχθεί στον τελευταίο. Τα καινοτόμα στοιχεία του θα αποτελέσουν και το «διαβατήριό» για την κανονικοποίησή του.

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή, κι ας δούμε σε τι συνίσταται η κανονικότητα ως προς αυτό το συγκεκριμένο *corpus*. Τα στοιχεία εκείνα που διατρέχουν κανονιστικά το σύνολο των Ύμνων είναι, λίγο έως πολύ, τα εξής:

A) Η παρουσία ενός πομπού¹¹ (πιστός), οποίος απαγγέλλει το Ύμνο, καίγοντας ταυτόχρονα και κάποιο θυμίαμα, καθώς και ενός δέκτη¹² (θεού ή ημίθεου), στον οποίον ο Ύμνος αναφέρεται.

B) Ο πομπός, αφού πρώτα επικαλεστεί και εξυμνήσει τον δέκτη, ζητά, στους τελευταίους στίχους, να παρέμβει η θεότητα είτε προς όφελος του ιδίου, είτε προς όφελος των ανθρώπων εν γένει. Συνήθως οι παρεμβολές, τις οποίες η θεότητα καλείται να κάνει, άπτονται των αρμοδιοτήτων της. Επί παραδείγματι, από την θεά Υγεία ζητά, όπως είναι αναμενόμενο, να φέρνει καλή υγεία, από τον Πλούτο, πλούτο κ.ο.κ.

Η επίκληση λαμβάνει χώρα στον πρώτο στίχο, ενώ το υπόλοιπο, κύριο μέρος, του Ύμνου πληρούται από ποικιλότητες εξυμνήσεις της θεότητας. Το αίτημα του πιστού απαντά στους τελευταίους 2-4.

Σε γενικές γραμμές, οι θεοί-ημίθεοι στους οποίους απευθύνονται οι Ύμνοι χωρίζονται σε (1) ευεργέτες, (2) κακεργέτες και (3) ουδέτερους. Στους πρώτους συμπεριλαμβάνονται η Υγεία και ο Πλούτος που προαναφέραμε, καθώς και οι περισσότεροι από τους υπόλοιπους. Όπως θα περίμενε κανείς, ο πιστός τους ζητά συνήθως ευεργεσίες σχετιζόμενες με τα αγαθά που βρί-

σκοντα στην δικαιοδοσία τους. Όσον αφορά, τώρα, τους κακεργέτες, τα αιτήματα είναι πιο εξεζητημένα. Εδώ, ο πιστός είτε προσπαθεί να τους εξευμενίσει προκειμένου να μη επενεργούν επιθετικά,¹³ είτε τους ζητά να μην αφήνουν να γίνονται οι πράξεις εκείνες που θα τους αναγκάσουν να επενεργήσουν κατ' αυτόν τον τρόπο. Για παράδειγμα, από τη Νέμεση, η οποία είθισται να κακεργετεί τον υβριστή και τον αλαζόνα, ζητά ο πιστός να μην αφήνει τους ανθρώπους να κάνουν αλαζονικές σκέψεις.¹⁴ Άπαξ και η θεότητα δεν αφήνει τον πιστό να κάνει τέτοιες σκέψεις, ουδείς λόγος θα συντρέχει, ούτως ώστε να τον βλάψει.

Έκτος, τώρα, από τις θεότητες που είναι καταφανώς ευεργετικές ή καταφανώς κακεργετικές, υπάρχουν και εκείνες που έχουμε χαρακτηρίσει ως «ουδέτερες». Σε αυτές τις τελευταίες τοποθετούνται όλες εκείνες, στων οποίων την δικαιοδοσία δεν εμπίπτουν συγκεκριμένα ευεργετικά ή κακεργετικά ενεργήματα, αλλά τοποθεσίες, χρονικές περίοδοι κ.ο.κ. Ο πιστός, όπως κανείς θα μπορούσε εύκολα να εικάσει, τους ζητά, ως επί το πλείστον, να τον προστατεύουν από τις επιβλαβείς καταστάσεις που θα μπορούσαν να ελλοχεύουν στον χώρο της δικαιοδοσία τους. Από την θεά Νύχτα, για παράδειγμα, ζητά ο πιστός να διώχνει τους νυχτερινούς φόβους – να διώχνει τους «φόβους τους νυχτοφανείς».¹⁵ (Μτφρ. Δ. Παπαδίτσας, Ε. Λαδιά, *op. cit.*).

Ότι, λοιπόν, κι αν είναι η θεότητα (τ.ε. είτε ευεργετική, είτε κακεργετική, είτε τίποτε από τα δύο), ένα κοινό πλαίσιο διατρέχει την δομή όλων των Ύμνων. Ο πιστός (1) την εξυμνεί, και (2) της ζητά να τον ευεργετήσει ή, τουλάχιστον, να αποτρέψει κακεργεσίες που πιθανώς συνδέονται με την επικράτειά της. Αυτό το πλαίσιο είναι, όσον αφορά σε αυτό το *corpus*, κανονιστικό – τουτέστιν, καλύπτει όλους τους Ύμνους τόσο ως αυτοί έχουν, όσο και δυνητικά. Ποίημα που δεν το ακολουθεί τίθεται αυτομάτως εκτός του συγκεκριμένου Κανόνα.

Όπερ και το πρόβλημα: Πώς μπορεί κανείς, παραμένοντας πάντα στο πλαίσιο του συγκεκριμένου Κανόνα, να γράψει έναν Ύμνο για τον Θάνατο; Το οποίο, με την σειρά του, μεθερμηνεύεται ως εξής: Πώς μπορεί κανείς (1) να γράψει για τον Θάνατο κάτι το εξυμνητικό και (2) να του ζητήσει κάτι το ευεργετικό;

Στη συνέχεια θα προσπαθήσω να καταδείξω την αναγκαιότητα μιας (στα πλαίσια αυτού του Κανόνα), μοντερνικής λύσης, προκειμένου να ικανοποιηθούν οι παραπάνω συνθήκες. Με άλλα λόγια, θα προσπαθήσω να δείξω το ότι ο μόνος τρόπος να παραμείνει κανείς, γράφοντας τον συγκεκριμένο Ύμνο, στα πλαίσια του Κανόνα είναι να παρουσιάσει το Θάνατο ως ευεργέτη – όπερ και ισοδυναμεί με το να καταστήσει το *ανοίκειο οικείο*, και, κατά συνέπεια, να κανονικοποιήσει το ποίημα, ως εκ τούτου.

IV

Ότι κάτι το παράδοξο συντελείται στον συγκεκριμένο Ύμνο είναι ήδη προφανές από την επίκληση της θεότητας:

*Κλυθί μευ, ὅς πάντων θνητῶν οἴηκα κρατύνεις
πᾶσι διδοὺς χρόνον ἀγνόν, ὅσων πόρρωθ' ὑπάρχεις.*¹⁶

Με μια ιδιοφυή αντιστροφή ο Θάνατος παρουσιάζεται ως ζωοδότης. Ζωοδότης στο μέτρο που είναι απών. Από πρώτης απόψεως, ο τελευταίος για τον οποίον θα περίμενε κανείς να ειπωθεί πως «δίδει χρόνον ἀγνόν» είναι ο Θάνατος. Εντούτοις, ο ποιητής καταφέρνει να τον παρουσιάσει ως τέτοιον. Δίνει χρόνο ἀγνό, σε όσους βρίσκεται μακριά. Ζωοδοτεί ως εκ της απουσίας του. Ο Θάνατος γίνεται κομιστής ζωής!

Παραθέτω τώρα το κυρίως υμνητικό (δεύτερο) μέρος του ποιήματος:

*σὸς γὰρ ὕπνος ψυχῆς θραύει καὶ σώματος ὀλκόν,
ἤνικ' ἂν ἐκλύηις φύσεως κεκρατημένα δεσμὰ
τὸν μακρὸν ζῶιοισι φέρων αἰώνιον ὕπνον,
κοινὸς μὲν πάντων, ἄδικος δ' ἐνίοισιν ὑπάρχων,
ἐν ταχυτῆτι βίου παύων νεοήλικας ἀκμάς·
ἐν σοὶ γάρ μούνωι πάντων τὸ κριθὲν τελεοῦται·
οὔτε γὰρ εὐχαΐσιν πείθῃ μόνος οὔτε λιταΐσιν.*¹⁷

Μια μορφολογική ιδιαιτερότητα που παρουσιάζει το συγκεκριμένο μέρος στον συγκεκριμένο Ύμνο είναι η παντελής α-

πουσία καλολογικών επιθέτων. Το πόσο έντονη είναι αυτή η ι-διαιτερότητα, καθίσταται φανερό, άπαξ και το συγκρίνει κανείς με αλλά αντίστοιχα μέρη Ὑμνων που αφορούν θεότητες ευεργετικές. Στον Ὑμνο στις Χάριτες, για παράδειγμα, μετράμε 11 καλολογικά επίθετα σε μόλις 7 στίχους. Κάτι τέτοιο, λίγο έως πολύ, λαμβάνει χώρα και σε όλους τους υπόλοιπους. Και είναι εύλογο. Ο πιστός, προκειμένου να προλειάνει το έδαφος για το αίτημά του, απαριθμεί τις αρετές του θεού-ημίθεου στον οποίον απευθύνεται· τον κολακεύει. Αντ' αυτού συναντάμε εδώ κάτι το φαινομενικά «αντικανονιστικό»: Ὅχι μόνον δεν υπάρχουν καλολογικά επίθετα, αλλά και, επιπλέον, ο Θάνατος παρουσιάζεται σαν (1) «κοινός σε όλους» και άρα αναπόφευκτος, (2) «άδικος σε μερικούς» –ο ποιητής σχεδόν τον ψέγει–, (3) αδύνατον να πειστεί και να εισακούσει σε προσευχές και ικεσίες.

Γεννάται, λοιπόν, το εύλογο ερώτημα: Άπαξ και (σύμφωνα με τον στίχο 6), ο θάνατος δεν μπορεί να αποτραπεί, και, ως εκ τούτου δεν είναι δυνατόν να του ζητήσει ο πιστός να τον παρακάμψει, άπαξ και ο πιστός δεν κατορθώνει, στο κύριο μέρος του Ὑμνου, να προφέρει ούτε ένα καλολογικό επίθετο υπέρ του Θανάτου, αλλά αντ' αυτού τον χαρακτηρίζει ως ενίοτε άδικο, άπαξ και, εν τέλει, ο πιστός τελεί εν γνώσει (στίχος 9), του ότι ο Θάνατος είναι η μόνη θεότητα που δεν πείθεται ούτε με προσευχές, ούτε με ικεσίες, τι το εφικτό πρόκειται να του ζητήσει; Το κατηγορήμα του «ζωοδότη» των πρώτων 2 επικλητικών στίχων δεν είναι πλέον αρκετό. Η ιδιότητα του Θανάτου να ευεργετεί δια της απουσίας του αναρτήθηκε στο κύριο μέρος. Ὅσο κι αν δίνει ζωή «πόρρωθεν ὑπάρχων», είναι, τελικά, άφευκτος, κοινός για όλους. Επί πλέον, εφόσον ο Θάνατος είναι ζωοδότης κατ' αντιστροφή (τ.ε. είναι ζωοδότης, όταν δεν είναι παρών), θα ήταν αδόκιμο από τον πιστό να του ζητήσει το ίδιο ευεργέτημα που ζητά από τις θεότητες που ζωοδοτούν κυριολεκτικά, όπως ο Ἥλιος, ο Δίας κ.λπ. Είναι, λοιπόν, σ' αυτό ακριβώς το σημείο που υπεισέρχεται και πάλι ο νεωτερικός δαίμων του ποιητή και, βρίσκοντας την κατάλληλη καινοτόμο συνέχεια, καθιστά το *ανοίκειο οικείο*. Στην επίκληση ο Θάνατος είχε καταστεί ζωοδότης, στο τέλος καθίσταται δωροποιός:

ἀλλά, μάκαρ, μακροῖσι χρόνοις ζωῆς σε πελάζειν
αἰτοῦμαι, θυσίαισιν καὶ εὐχωλαῖς λιτανείων,
ὡς ἂν ᾖοι γέρας ἑσθλὸν ἐν ἀνθρώποισι τὸ γήρας.¹⁸

Το ἔδαφος εἶχε ἤδη προετοιμαστέι. Στην ἐπίκληση ἐξοικειωθήκαμε με την ἰδέα πως ο Θάνατος ζωοδοτεῖ αὐτούς ἀπὸ τους οποίους μένει μακριά. Στο κύριο μέρος θυμηθήκαμε πως ἡ ζωοδοσία αὐτὴ δεν μπορεῖ να κρατήσῃ για πάντα, ἀλλὰ καὶ πως (καὶ ἐδῶ εἶναι τὸ κλειδί για τὴν συνέχεια), ἀν καὶ κοινὴ σε ὅλους, για κάποιους εἶναι ἀδίκη. Πιο λοιπὸν εἶναι τὸ διακριτικὸ γνῶρισμα των περιπτώσεων στις οποίες ο Θάνατος ἐπῆλθε ἀδικα, καὶ αὐτῶν που ἐπῆλθε δίκαια; Ἡ μεγάλη ηλικία, τὰ γηρατειά. Ὡς ἐκ τούτου, τὸ γήρας καθίσταται, ἐν τέλει, τὸ δῶρο του Θανάτου πρὸς αὐτούς που ἀργεῖ να προσεγγίσει. Τὸ δῶρο μάλιστα αὐτὸ ταυτίζεται με τὴν ιδιότητα που οἱ τελευταῖοι ἐνέχουν: *με το να εἶναι γέροι!*

Ὁ νεωτερικὸς ποιητὴς, ἀντιστρέφοντας ἐδῶ πλήρως τὰ εἰωθότα, καταφέρνει ἀφενὸς να παρουσιάσῃ τὰ γηρατειά σαν εὐλογία, καὶ, ἀφετέρου, τὸν Θάνατο σαν δωροποιό. Ἡ φυσικότητα με τὴν ὁποίαν ἡ παραπάνω ἀντιστροφή παρουσιάζεται καὶ γίνεται δεκτὴ ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη καθιστᾷ εὐλόγο τὸ αἶτημα των 2 τελευταίων στίχων, καὶ, ὡς ἐκ τούτου, καθιστᾷ τὸν ἐν λόγῳ Ὑμνο μέρος του Κανόνα. Ὁ πιστὸς ζητᾷ ἀπὸ τὸν Θάνατο μιὰ εὐεργεσία. Ἐτσι ὁμως ο Θάνατος ἔχει καταστῆ εὐεργέτης. Κι αὐτὴ ἡ «κατάστασή» του δεν ξενίζει πια καθόλου. Τὸ ἀνοίκειο ἔχει ἐξοικειωθεῖ. Καὶ ἀπότοκο αὐτῆς τῆς ἐξοικείωσης εἶναι ἡ, ἐν τῷ ἅμα, κανονικοποίηση του Ὑμνου.

Παραμένει, ὅπως καὶ προηγουμένως, ὁ θαυμασμὸς για τὴν δεινότητα του ποιητῆ.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βάσει τῆς προσέγγισης αὐτῆς τὸ λογοτεχνικὸ κείμενο εἶναι ἀδιανόητο, ἀν εἰδῶθεῖ πέραν καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια τῆς λογοτεχνικῆς παράδοσης σὴν ὁποίαν ἀνήκει. Τὸ οὐσιαστικὸ του γνῶρισμα εἶναι πως συνδιαλέγεται πρωτίστως με τὸ σύνολο τῆς παράδοσης αὐτῆς, καὶ ὄχι με τὸν ἀναγνώστη.

2. Ο όρος «υπερκείμενο» (hypertext), πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Ted Nelson το 1965. Βλ. T. Nelson, *Computer Lib/Dream Machines*, Distributors, South Bend IN, 1974.
3. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", στο *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1951: σελ. 15.
4. H. Bloom, *Kabbalah and Criticism*, The Seabury Press, 1975: σελ. 100. Το απόσπασμα αυτό παρατίθεται από τον Δ. Δημηρούλη στην Εισαγωγή (σελ. 21-22), της δικής του μετάφρασης της Αγωνίας της επίδρασης: H. Bloom, *Η αγωνία της επίδρασης*, Άγρα, Αθήνα, 1989.
5. Βλ. αντίστοιχα στον Pound, E. Pound, *The ABC of Reading*, New Directions, New York, 1960 (1^η έκδοση 1934).
6. Αντίστοιχες θεωρητικές κατασκευές που παρουσιάζουν το σύνολο της λογοτεχνικής παράδοσης ως ένα ενιαίο κείμενο που γράφεται ακόμα, και που θα συνεχίσει να γράφεται ες αεί απαντούν και στην γαλλόφωνη μεταμοντερνική παράδοση. Δες κυρίως J. Derrida, *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris, 1978, (ελληνική μετάφραση του Γ. Φαράκλα από τις Εκδόσεις του Βιβλιοπωλείου της Εστίας, 2002), αλλά και M. Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.
7. Σχετικά με την διαδικασία της «αντικειμενικοποίησης» βλ. και πάλι T. S. Eliot, "Tradition...", *op. cit.*, σελ. 17-19. Πρόκειται ουσιαστικά για την επιτυχή κοινοποίηση, μέσω της γλώσσας, ενός «εσωτερικού» βιώματος, και την, ως εκ τούτου, για την επίτευξη της «φυγής από την προσωπικότητα».
8. T. S. Eliot, *Four Quartets; Little Gidding*, II.
9. S. Heaney, "The Whole Thing: on the Good of Poetry", *The Recorder*, *The Journal of the American and Irish Historical Society*, 2001: σελ. 3-18. Το παράθεμα: σελ. 6.
10. Επισημαίνω εδώ τη αμφισημία του Αγγλικού "bringing home" που σημαίνει ταυτόχρονα «φέρνω επιτυχώς εις πέρας μιαν αποστολή» αλλά και «φέρνω σπίτι». Το *ανοίκειο* που αντικειμενικοποιήθηκε ήταν πάντα παρόν, ανήκε *εδώ, σε μας*.
11. Βλ. το κείμενο της Λύντιας Στεφάνου στον παρόντα τόμο.
12. *Ibidem*.
13. Κάτι τέτοιο κάνει *κυριολεκτικά* με τις Ερινύες. (Ύμνος 69). Ένας άλλος χαρακτηριστικός Ύμνος, στον οποίον ο πιστός προσπαθεί να εξευμενίσει τον κακεργέτη θεό προκειμένου να μην το στείλει συμφορές, είναι ο *Εις Πάνα*. Εκεί ο πιστός, αφού κολακεύει τον θεό στο κύριο μέρος του Ύμνου, ζητά στο καταληκτικό τρίστιχο να στείλει στα πέρατα της γης τον πανι-

- κό. Του ζητά, τουτέστιν, να μην στέλνει στους ανθρώπους την κακεργεσία που εμπίπτει στην αρμοδιότητά του: στ. 21-23. «αλλά, μακάριε, βακχευτή, ενθουσιαστικέ, πρόσελθε στις σπονδές / τις πανίερες, και δώσε τέλος καλό του βίου / διώχνοντας τη μανία του Πανικού στα πέρατα της γης». (Μτφρ. Δ. Παπαδίτσας, Ε. Λαδιά. Βλ. *infra*.)
14. *Ορφικοί Ύμνοι*, (κείμενο, μετάφραση, σχόλια, Δ. Π. Παπαδίτσας, Ε. Λαδιά), Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, 1997: *Νεμέσεως Ύμνος*, στ. 11-12: «και δώσε νάχουν αγαθή διάνοια, καταπαύοντας τις απεχθείς / βέβηλες σκέψεις, τις αλαζονικές, τις αλλοπρόσαλλες.»
15. *Νυκτός*, 3, στ. 14.
16. «Εισάκουσέ με, συ που των θνητών όλων το πηδάλιο κρατάς / δίνοντας χρόνο αγνό σε όλους όσους μακριά τους βρίσκεσαι.» (Μτφρ. Δ. Παπαδίτσας – Ε. Λαδιά., *op. cit.*) Το αρχαίο κείμενο ακολουθεί την έκδοση του G. Quandt: *Orpheí Hymní* – Weidmann, Dublin / Zürich, 1973.
17. «γιατί ο δικός σου ύπνος θραύει την ψυχή και τη σύνδεση του σώματος, / όταν καταλύεις τα συγκρατημένα από τη φύση δεσμά / φέρνοντας τον βαθύ στους ζωντανούς αιώνιον ύπνο, / συ κοινός σε όλους, σε μερικούς άδικος που είσαι, / όταν με γρηγοράδα παύεις του βίου τις νεανικές ακμές· / γιατί μόνο από σένα εκπληρούται το κριθέν όλων· / γιατί μονάχα εσύ ούτε με προσευχές πείθεσαι ούτε με ικεσίες.» (Μτφρ. Δ. Παπαδίτσας – Ε. Λαδιά., *op. cit.*)
18. «αλλά, μακάριε, στους απάτατους χρόνους της ζωής να πλησιάζεις / σου ζητάω, λιτανεύοντας με θυσίες και δεήσεις, / ώστε δώρο καλό νάναι το γήρας στους ανθρώπους.» (Μτφρ. Δ. Παπαδίτσας – Ε. Λαδιά., *op. cit.*).

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΣΤΕΦΟΣ

Η επινίκια ωδή στον Βακχυλίδη

Ο Βακχυλίδης (507-450 περίπου π.Χ.), από την Ιουλίδα της ιωνικής Κέας, ανειπός του επιγραμματοποιού Σιμωνίδη και ανταγωνιστής του Πινδάρου, είναι λυρικός ποιητής υψηλής ποιότητας: καλλιέργησε όλα τα είδη της χορικής ποίησης εκτός από το θρήνο. Οι Αλεξανδρινοί περιέλαβαν τον Βακχυλίδη στον Κανόνα των Λυρικών, ένατο στη σειρά. Την ποιητική του αξία επιβεβαιώνουν οι σύγχρονοι¹ του και οι μεταγενέστεροι. Ο Λατίνος ποιητής Οράτιος² είναι θαυμαστής του Βακχυλίδη.

Χάρη σε δύο αιγυπτιακούς παπυρικούς κυλίνδρους του 1^{ου} αι. π.Χ. που απέκτησε το Βρετανικό Μουσείο (1896), έχουμε 14 Έπινικους και 6 *Διθυράμβους* του ποιητή. Οι *Διθυράμβοι* του είναι μια προδρομική ποίηση προς την τραγωδία: ο *Θησεύς*³ έχει τη μορφή δραματικού διαλόγου.

Ο Έπινικος ή επινίκια ωδή, ποιητικό είδος που κατεξοχήν καλλιεργούν ο Πίνδαρος (45 τον αριθμό), ο Σιμωνίδης ο Κείος και ο Βακχυλίδης, είναι λυρικό άσμα που κατά κανόνα εγκωμιάζει τους νικητές των μεγάλων πανελλήνιων αγώνων. Οι επινίκιες ωδές του Βακχυλίδη έχουν την ακόλουθη γεωγραφική κατανομή: πέντε έχουν αποδέκτες Κείους⁴, συμπατριώτες του ποιητή, από την άμπελοτρόφον Κέον (VI, 5), τρεις Σικελό, από τη Συρακούσες, δύο Αιγινήτες, από τη μεγαλώνυμον Αίγινα⁵ (IX, 55), με τη λαμπρή φιλοξενία της, ενώ από μια ωδή απευθύνεται σε ένα Μεταποντίνο, από το Μεταπόντιο⁶ της Κάτω Ιταλίας, έναν Αθηναίο, ένα Φλειάσιο, από τον Φλειούντα της Αργολίδας, και ένα Θεσσαλό (Λάρισα). Τρεις Έπινικοι του Βακχυλίδη (III, IV, V) υμνούν τη νίκη του Ιέρωνα, τυράννου των Συρακουσών, σε αρματοδρομία στην Ολυμπία (468 και 476 π.Χ.) και τους Δελφούς (470 π.Χ.), τις ίδιες νίκες που υμνούν και οι ωδές του Πινδάρου (Ολυμπιονίκος I, Πυθιονικοί⁷ I και II). Οι αθλητικές νίκες του Ιέρωνα συμπίπτουν με την αναμφισβήτητη κυριαρχία του στη Σικελία και την ίδρυση της πόλης Αίτνας (476 π.Χ.), τη διακυβέρνηση της οποίας ανέθεσε στο γιο του

Δεινομένη. Η πόλη τιμήθηκε και από τον Αισχύλο, στη χαμένη σήμερα τραγωδία του Αίτναϊα. Προστάτης των γραμμάτων και της τέχνης ο Ιέρων φιλοξένησε στην αυλή του τους επιφανέστερους ποιητές Πίνδαρο, Βακχυλίδη και Σιμωνίδη, στους οποίους μάλιστα ο ίδιος ανέθεσε τον έπαινό του. Ο Βακχυλίδης τονίζει τη φιλία και φιλοξενία του (III, 16-V, 49), αλλά εγκωμιάζει και την πόλη του, τὰς εὐπύργους Συρακόσσας (V, 184), που αγαπάει ὁ χρυσοκόμας Ἀπόλλων (IV, 2).

Στην κατηγορία των Ἐγκωμίων και ὄχι των Ἐπινίκων ανήκουν δύο ποιήματα, που διασώθηκαν σε πάπυρο της Οξυρρύγχου (1361, ἀπόσπ. 4), για τον Αλέξανδρο, γιο του Αμύντα βασιλιά της Μακεδονίας (μεταξύ 498-454 π.Χ.) και τον ξακουστό (κλυτὸν)⁸ Ιέρωνα, προς τιμὴν του οποίου συνθέτει καινούργιο ἄνθος, λατρευτὸ, των πολύφωνων Μουσῶν (πολυφθόγγων τι καινὸν ἄνθεμον Μουσαῖν, 2-3).

Από άποψη αθλημάτων, η αρματοδρομία, με τέθριππα άρματα, η ιπποδρομία, η πάλη και η πυγμαχία είναι στην πρώτη θέση και ακολουθούν ο αγώνας δρόμου (στάδιον), το πένταθλον (δρόμος, άλμα εις μήκος, δισκοβολία, ακόντιο, πάλη) και το παγκράτιον (συνδυασμός πάλης και πυγμής). Ἐξι νίκες στα αγωνίσματα του δρόμου, της πάλης και της πυγμής κέρδισαν παίδες.

Οι αθλητές διέπρεψαν στους τέσσερις πανελλήνιους αγώνες (Ολύμπια, Πύθια, Νέμεα, Ἴσθμια)- μόνο ο τελευταίος επίνικος αναφέρεται σε νίκη στα *Πετραία*, προς τιμὴν του Πετραίου Ποσειδῶνα⁹, στα Τέμπη της Θεσσαλίας.

Ο Βακχυλίδης εξάγει τη νίκη των ένδοξων αθλητῶν με το θαυμαστό και ρωμαλέο σώμα (*δέμας*), οι οποίοι αγωνίσθηκαν με τη βοήθεια της έξοχης Νίκης και της Ἄγλαίας¹⁰ (III, 5), επιτυγχάνοντας το πολυσέβαστο βραβείο (*πρεσβύτατον γέρας* VII, 8) ως άνωτερη δόξα (φέρτατον κῆδος, VI, 3): η κόμη των νικητῶν στέφεται με τα λαμπρά στεφάνια (λιπαρῶν στεφάνων¹¹, I, 158) των λουλουδιῶν, πανθαλέων στεφάνοισιν¹² άνθέων (XIII, 69-70), που τους κάνουν ένδοξους ανάμεσα στους ανθρώπους και πολυζήλητους.

Η αίγλη αυτή εξασφαλίζεται με τη θέληση της Νίκης, που χαρίζει στους αθλητές, στη διάρκεια της ζωής τους, δόξα χρυ-

σή, περίβλεπτη για πάντα (*χρυσέαν δόξαν πολύφαντον*, XIII, 61)· όταν, όμως, έλθει ο θάνατος, η αιωνιότητα της μνήμης επιτυγχάνεται μόνο με τη μεταθανάτια φήμη των κατορθωμάτων τους:

*καί όταν θανάτοιο
κνάνεον νέφος καλύψη, λείπεται
ἀθάνατον κλέος εὖ ἔρ-
χθέντος ἀσφαλεῖ σὶν αἴσα. (XIII, 63-66).*

Η προβολή των συνθηκών της νίκης είναι λεπτομερής· αντίθετα, η περιγραφή του χώρου τέλεσης των αγώνων γίνεται με τρόπο εξαιρετικά λιτό και ποιητικό: οι αθλητές διαγωνίζονται στην Ολυμπία, στους θείκους κάμπους του ιερού Πέλοπα, δίπλα στις εκβολές του Αλφειού ποταμού, στον οποίο ο ποιητής επιδραφιλεύει ποικιλία επιθέτων, εὐρυδίνας (III, 6, V, 38) ἀκαμαντορόας (V, 180), ἀργυροδίνας (VIII, 26-XII, 42) καλλιρόας (XI, 26)· στους Δελφούς, Πυθῶνι ἐν ἀγαθέα (III, 62, V, 41), στα παράλια λαγκάδια της Κίρρας, ἀγχιάλους Κίρρας¹³ μυχοῖς, IV, 14), στο μεγάλο ἄλσος του Απόλλωνα, δίπλα στα ρυάκια της Κασταλίας πηγῆς, Φοῖβου παρὰ Κασταλίας ῥεέθρους, (III, 20) και στον ομφαλό της ἀπόκρημνης γῆς, ὑψιδείρου χθονός, (IV, 4). Στη Νεμέα, στο ναό του αστραποβόλου Δία, φοινικοστερόπα τεμένει Ζηνός Νεμεαίου, (XII, 40) και στον Ισθμό, στις θεόκτιστες πύλες του λαμπρού νησιού του Πέλοπα, Πέλοπος λιπαράς νάσου θεόδματοι πύλαι, (I, 13-14), στο ξακουστό πέρασμα του Ισθμού, ἐν κλεεννῶ αἰχένι, (II, 7), στους ἐνδοξους αγώνες, ἐν περικλειτοῖς ἀέθλοις, (X, 19), του Ποσειδῶνα.

Η επινίκια ᾠδή του Βακχυλῆδη παρουσιάζει τα ἴδια στοιχεία με την ἀντίστοιχη πιναδαρική· η δομή είναι βασικά τριμερής: εγκώμιο του νικητή, μυθική αφήγηση και επανάληψη του επαίνου, τριαδικό σύστημα που πλαισιώνεται ἀπό την ἐπικλήση στη θεότητα, στην ἀρχή, και τη γνωμολογία του ποιητή, στο τέλος.

Υπάρχουν λαμπρές ἐπικλήσεις στις Μούσες συνολικά, τις Πιερίδες με τις δοξασμένες λύρες, *κλυτοφόρμιγγες*, (I, 1), τις μενεξοδοστεφάνωτες που προσφέρουν το γλυκόδωρο ἔπαινο, ἴοστε-

φάνων Μοισᾶν¹⁴ γλυκύδωρον ἄγαλμα, (V, 3-4), και, επιμέρους, στη γλυκύδωρη Κλειώ¹⁵, βασίλισσα του τραγουδιού, ὑμνοάνασσα, (XII, 2), στην Ουρανία τη χρυσόπεπλη, χρυσάμπικα, (IV, 13) και βασίλισσα της λύρας, ἀναξιφόρουμιγα¹⁶, (IV, 8), στην Καλλιόπη την λευκώλενον, (IV, 176)· επικαλείται, επίσης, τις Χάριτες¹⁷, με τη χρυσή ηλακάτη, χρυσαλάκατοι, (IX, 1), τη σεμονοδοτειρα, Φήμη (II, 1), την Ημέρα, λαμπρή κόρη του Χρόνου και της Νύκτας, (VII, 1), τη γλυκύδωρη Νίκη, (XI, 1), κόρη τῆς βαθυπλοκάμου και ὀρθοδίκου Στυγός, (XI, 8-9), τέλος τη χρυσόθρονη Εστία, (XIV, 1).

Εξᾶσια είναι η πρώτη στροφή -επίκληση στις Χάριτες από τον IX Ἐπίνικο τον αφιερωμένο στη νίκη στο πένταθλο του Φλειάσιου Αυτομήδη, στα Νέμεα.

*Δόξαν, ᾧ χρυσαλάκατοι Χάριτες.
πεισίμβροτον δοίητ', ἐπεὶ
Μοισᾶν γε ἰοβλεφάρων θεῖος προφάτας
εὔτυκος Φλειοῦντά τε καὶ Νεμεαίου
Ζηγὸς εὐθαλὲς πέδον
ὑμνεῖν, ὅθι μηλοδαΐξαν
θρέψεν ἅ λευκώλενος
Ἦρα περικλειτῶν ἀέθλων
πρῶτον Ἦρακλεῖ βαρύφθογγον λέοντα. (1-10).*

*[Χάρες με τη χρυσή σας ρόκα,
δώστε τη δόξα που πείθει τους ανθρώπους,
τώρα που ο θεϊκός κήρυκας
των βιολετοβλέφαρων Μουσῶν
εἶναι ἔτοιμος να υμνήσει
τον Φλειοῦντα και τον εὐφορο κάμπο
του Νεμεαίου Διός, ὅπου η λευκοχέρα
Ἦρα ἔθρεψε το βαρύφανο λιοντάρι,
φονιά των κοπαδιῶν, τον πρώτο
ἀπὸ τους ξακουστὸς ἀθλους για τον Ηρακλή.]
(Μτφρ. Φιλολογική ομάδα Κάκτου.)¹⁸*

Ο μύθος στη βακχυλίδεια ωδή προοδευτικά παίρνει μεγαλύτερη έκταση και καταλαμβάνει κεντρική θέση. Την καλύτερη μορφή του εμφανίζει σε δύο Έπινικους (III και V). Ο τρίτος Έπινικός διηγείται την περιπέτεια του Κροίσου επάνω στην πυρά¹⁹, με διασκευή της ιστορικής αφήγησης σε μύθο. Ο Δαλογενής Ἀπόλλων προστάτευσε τον αρχηγέτη της Λυδίας, διασώζοντάς τον από τη φωτιά που την έσβησε η βροχή του Δία. Ο Λατοΐδας ἄναξ, στη συνέχεια, μετέφερε αυτόν και τις ωριόποδες κόρες του στη μακάρια γη των Υπερβορείων²⁰, ανταμείβοντάς τον για την ευσέβειά²¹ του, επειδή έστειλε πλούσια αναθήματα, περισσότερα από όλους τους θνητούς, στην ιερή Πυθώ. Ο Βακχυλίδης, απευθυνόμενος στον Ιέρωνα (468 π.Χ.), που έπασχε βαριά από λιθουρία και θα πεθάνει δύο χρόνια αργότερα, τον παρηγορεί με το παράδειγμα του βασιλιά Κροίσου, ενώ ο Πίνδαρος, στον *Ιο Πυθιονικό* τον παραβάλλει με τον άρρωστο μυθικό ήρωα Φιλοκτήτη. Ο πέμπτος Έπινικός αναφέρεται στη συνάντηση του Ηρακλή, του Αλκμήνιου θαυμαστού ήρωα, με το είδωλο του γενναιόψυχου πολεμιστή Μελεάγρου²², σαν ένα εντυπωσιακό παράδειγμα για την αστάθεια κάθε ηρωικού μεγαλείου²³. Η λιτή περιγραφή του υποχθόνιου τοπίου και ο συγκινητικός διάλογος του Αμφιτρωνιάδη με το δακρυσμένο ήρωα, αφηγούμενο εκτενώς τη θήρα του καλυδωνίου κάπρου, απηχούν αναμφίβολα την ομηρική Νέκυια²⁴ (λ 623-626). Ο Βακχυλίδης εικονίζει με δεξιοτεχνία την όλη σκηνή, η οποία συναρπάζει με την αμεσότητα της περιγραφής και τη μελαγχολική της διάθεση. Εκπληκτική είναι η εικόνα του Ηρακλή, που παρουσιάζεται να δακρύζει για τη δυστυχία του Μελεάγρου, τégξαι βλέφαρον, ταλαπενθέος πότμον οικτίροντα φωτός, 17-18.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι μυθικές αφηγήσεις της εκστρατείας των επτά εναντίον της Θήβας, με το μύθο του Αρχεμόρου (IX), η ασεβής manía των θυγατέρων του Προΐτου, γιου του βασιλιά του Άργους Άβαντα και δίδυμου αδελφού του Ακρισίου (XI), και η αποσπασματική παρέκβαση για τον Μίνωα και τους Τελχίνες, μυθικούς κατοίκους της Ρόδου, ή της Κέας, κατά τον ποιητή (I). Τέλος, στον XIII Έπινικός, με εμφανή ομηρική επίδραση, προβάλλονται οι δύο Αιακίδες, γόνι της Αίγινας, του ξακουστού νησιού (φερεκιδέα

νάσον, 182): ο αΐχμητής Ἀχιλλεύς και ο *σακεσφόρος* (:ασπιδοφόρος) Αἴας, οι οποίοι αντιμετωπίζουν στην Τροία τὸν χαλκομίτραν (=χαλκόκρανο) Ἐκτορα, αιματοβάφοντα τον ορμητικό ποταμό, δινάττα φοινίξειν Σιάμανδρον, (165).

Η προέλαση των Τρώων και η υποχώρησή τους, στη συνέχεια, με την εμφάνιση του Αχιλλέα, “του γενναίου γιου της προφυροστέφανης κόρης του Νηρέα”, Ἰοστέφανου Νηρηΐδος ἀτρόμητος υἱός, (121-122), εικονογραφείται με μια θαλασσινή παρομοίωση (στίχ. 124-132), εντελώς ομηρική στο θέμα και τη δομή. Ανάλογες παρομοιώσεις, που χρησιμοποιούνται από τον ποιητή περισσότερο έναντι της μεταφοράς, κοσμούν τη μυθική αφήγηση: ὅπως, οι ψυχές των ταλαίπωρων θνητῶν, δίπλα στις ροές του Κωκυντοῦ ποταμοῦ, ὅμοιες με φύλλα που ο άνεμος τα τρεμοσείνει στις προβατοβόσκητες κορφές της Ἰδης (V 63-65), ἢ, ὅταν ο Αυτομήδης, νικητής στο πένταθλο στη Νεμέα, αποκάλυψε, αγωνιζόμενος, το θαυμαστό του σώμα, ενώ το πλήθος του επευφημοῦσε, ὅμοιος με τη φωτεινή σελήνη που καλύπτει στην πανσέληνο το φως των ἄλλων ἀστρῶν (IX, 27-30). Ακόμη, ὅταν η κόρη περπατάει στη γη, ὅμοια με το ξέγνοιαστο ελαφάκι (ἦῤτε νεβρός ἀπενθής) που πηδάει ανάλαφρα στους ανθισμένους λόφους (XIII, 83 κ.ε.) ἢ ὅταν το ξανθό και θυελλοδρόμο ἄλογο του Ἰέρωνα, ο Φερένικος, χιμάει ἴδιος με του βοριά τη φόρα κρατώντας γερά τον αναβάτη του (V, 46-47) και φέρνοντας στον Ἰέρωνα τον κλώνο της ευτυχίας (εὐδαιμονίας πέταλον, 186).

Ὅπως και ο Πίνδαρος, ο Βακχυλίδης ἀντλεῖ την ἐμπνευσή του από την προηγούμενη ποιητική παράδοση: τον Ὅμηρο, τον Ησίοδο και τους λυρικούς (Θέογνη, Σόλωνα, Αλκαίο, Σαπφά, Στησίχορο). Οι ομηρικοί ἀπόηχοι δημιουργοῦν ἐπικό μεγαλεῖο, ἀλλά ο ποιητής ἀξιοποιεῖ δημιουργικά τα δάνεια. Και οι δύο χορικοί ποιητές χρησιμοποιοῦν λαμπρές εἰκόνες, πλημμυρισμένες από εὐκλεία και φως, για να ἐξάρουν την ἐπιτυχία του νικητή στους πανελλήνιους ἀγῶνες. Στη μεγαλοπρέπεια της φράσης και το βάθος του νοήματος του Πινδάρου ἀντιπαρατίθεται η ἀφηγηματική ικανότητα του Βακχυλίδη· ἕνας λόγος μεστός, με καθαρότητα και πληρότητα, πλούσιος από μυθολογική διήγηση, πάθος και συναισθηματική διέγερση. Πινδαρικά εἶναι το μέτρο και η διάλεκτος του Βακχυλίδη· η γλώσσα του ἔχει λε-

κτικό πλούτο και γλαφυρότητα με ιωνική χάρη και λυρικό ύφος. Ο ίδιος εξάλλου, ονόμαζε τον εαυτό του γλυκόλαλο αηδό-νι της Κέας, μελιγλώσσου χάριν Κηϊας ἀηδόνας, (III, 97-98). Η χρήση σύνθετων κοσμητικών επιθέτων μαρτυρεί την ομηρική επίδραση, αλλά ο Βακχυλίδης δίνει σε αυτά καινούργια απόχρωση και νέους τόνους με ιδιαίτερη προτίμηση στο χρώμα και το φως²⁵. Από τα ενενήντα περίπου σύνθετα βακχυλίδεια επίθετα ένας μεγάλος αριθμός απαρτίζεται από στοιχεία που δηλώνουν τις ιδιότητες του φωτεινού και του σκοτεινού: πορφύρεος - οὖς = λαμπρός, ροδόχρους υπέρυθρος: πορφυροδίνας Ἴσσωπος - πορφυροζώνος Ἴθρα. Φοινίκεος-οὖς = πορφυρόχρους, βαθυκόκκινος: φοινικάσπιδες ἡμίθειοι - φοινικόνωτοι, φοινικότριχες βόες - φοινικέα ἄνθη —“φοινικοκράδεμος Λητώ”— φοινικοκράδεμοι Μούσαι· φοινικοστερότα Ζεύς. Κυάνεος-οὖς= σκοτεινόχρωμος, μαύρος: κυανοπλόκαμος Θήβα και Νίκη-κυάνεον νέφος-κυανανθής πόντος-κυανώπιδες νῆες. Μέλας: μελάμφυλλος ἄκτεα (=κουφοξυλιά) μελαγκευθῆς (<κεῦθος=βάθος) νέφος-μελαμπερές σκότος.

Αλλά, επίσης, επίθετα χαρακτηρίζονται για τη λεκτική ποικιλία, την κινητικότητα και την ευχυμία: φερεκυδῆς νῆσος - ἐρικυδῆς Νίκη (κύδος = δόξα) - αἰολόπρυμνος ναῦς - ἀστίθεμις και μεγαίνητος (αἰνέω-ῶ) Ἰέρων - ὑψίδειρος (=ἀπόκρημη< δειρή - δειράς = ράχη) χθών - Βρισῆϊς ἱμερόγυιος (ἱμερος + γυῖον = μέλος σώματος), ἀνήρ ἐρειψιπύλας (= πορθητής - ἐρείπω = κατεδαφίζω) - ἀδεισιβόας (α+ δέος + βοή) Ἄμφιτρούωνος παῖς - τανύσφυρος Περσεφόνη, γλωραύχην (= με αφράτο λαϊμό) Δηϊάνειρα - ὑψιδαίδαλος τρίπους - ξανθοδερκῆς (δέρκομαι = βλέπω) δράκων, πόλις ἀτάρβακτος < ἀτάρβητος < α + ταρβῶ =απτότητα, βαθυδείλος (εὐδείλος < δέελος -δήλος) γυνή - Ἡώς χρυσόπαχυς (πῆχυς = βραχίων), φασιμβροτος (φάος + βροτός) και λεύκιππος - Ἐνδαΐς ῥοδόπαχυς και χρυσώλενος.

Η θεική μεγαλειότητα υπογραμμίζεται με επίθετα ακραιφνῶς ομηρικά, όπως: Ὀλύμπιος Ζεύς ὑψίζυγος και ἀργικέρανος - Ἴθρα λευκώλενος - Ἄθηνα μέγαθυμος - ἄναξ Ἀπόλλων, Λοξίας και κλυτότοξος - Ἄρτεμις ἀγροτέρα και θηροσκοπός - χρυσέα Κύπρις Ἀφροδίτη - Ἄρης καρτερόθυμος· παράλληλα, όμως, χρησιμοποιεί και πολλά άλλα, με θεματική και διακοσμητική λειτουργία, όπως: Ζεύς Εὐκλειος και κεραινεγῆς (= εργαιέρας)

< ἔγχος + κερανός). Ἡρα παγκρατής, Ἀθηναῖα χρυσόρατος, Ἀπόλλων χρυσοκόμας, Ἄρτεμις κάλυκοστέφανος, Ἀφροδίτη θελ-
ξιμβροτος, Ἄρης εὐεργής, χαλκίοστερνος και χαλκοθώραξ. Ορι-
σμένα ἐπίθετα, ως κοινὰ θεματικά μοτίβα, χρησιμοποιούνται α-
νεξάρτητα και ἀπό τον Πίνδαρο, ὅπως π.χ.: εὐρύαναξ, εὐρύ
ἀνάσσων, μεγαστοπάτωρ, χρυσάωρ - ορος, διώξιππος, χρυσόθρο-
νος.

Στους Ἐπινίκους ἐξυμνεῖται ἡ ἀρετὴ περισσότερο ἀπὸ τον
πλοῦτο και τὴ δύναμη (X, 46 κ.ε.).

*Φαμί και φάσω μέγιστον
κῦδος ἔχει ἀρετάν. (I, 159-160), και πιο κάτω,
Ἄρετᾶ²⁶ δ' ἐπίμοχθος
μέν, τελευταθεῖσα δ' ὀρθῶς
ἀνδρὶ και εὔτε θάνη λεί-
πει πολυζήλωτον ἐγκλείας ἄγαλμα. (181-184).*

*[Ἡ ἀρετὴ μπορεῖ να εἶναι δύσκολη,
ἀλλὰ σαν ἐπιτευχθεῖ σωστά,
ἀφήνει για τον ἀνθρώπο,
ἀκόμα και ἀφοῦ αὐτός πεθάνει,
στολίδι πολυζήλευτο τῆς δόξας.]
(Μτφρ. Φιλολογικὴ ομάδα Κάκτου).*

Ἡ ἐξύμνηση του θεῖου ἀποτελεῖ πρῶτιστο μέλημα· καλύτερος
πλοῦτος εἶναι να δοξάζει κανεῖς το θεό:

*Θεόν, θεόν τις
ἀγλαΐζέσθω γὰρ ἄριστος ὄλβων. (III, 21-22).*

Αὐτόν που ενεργεῖ σωστά, τον ευνοεῖ και ο θεός, εὖ ἔρδοντα
δὲ και θεὸς ὀρθοί, (XIV, 18) και εἶναι ευτυχῆς (ὄλβιος), γιατί κα-
νένας θνητός δε γεννήθηκε ευτυχισμένος σε ὅλα, (V, 54-55). Ο
ποιητής, με ἀφορμὴ τὴ μοῖρα του ἀνθρώπου, να ζεῖ μέσα σε
συμφορές (XIV, 4), και τις συχνές μεταβολές τῆς τύχης, υπενθυ-
μίζει τα ὅρια τῆς ἀνθρώπινης ευτυχίας· ἐτσι, συνιστᾶ τὴ σύνε-
ση, φρονέοντι συνετά, (III, 85), τὴ δικαιοσύνη, τὴν ἐπιδίωξη του

ορθού και της αλήθειας, σὺν ἀληθείᾳ δὲ πᾶν λάμπει χρῆος, (VIII, 20), που είναι και η μεγίστη ωφέλεια:

*ὄσια δρῶν εὐφραине θυμόν·
τοῦτο γὰρ κερδέων ὑπέριστατον. (III, 83-84).*

Εμπορούμενος ο άνθρωπος από αρετές πρέπει να διώχνει και με τα δύο χέρια το φθόνο²⁷, για χάρη της αλήθειας, καθώς και το ψόγο, που ακολουθεί κάθε ανθρώπινη πράξη:

*Βροτῶν δὲ μῶμος
πάντεσσι μὲν ἔστιν ἐπ' ἔργοις·
ἀ δ' ἀλαθείᾳ φιλεῖ νικᾶν ... (XIII, 202-204).*

Τα ηθικά αυτά γνωμικά²⁸, διατυπωμένα με ευγένεια και σαφήνεια, εκφράζουν μια σοφία που εγγίζει πιο πολύ τον απλό άνθρωπο στην καθημερινή του ζωή και όσο γίνεται πιο μακριά από τις υψηλές αλήθειες του μεγάλου ομοτέχνου του²⁹.

Μια αμυδρή απαισιόδοξη διάθεση και ένας τόνος μελαγχολικός (V, 160-162), που θυμίζει την ελεγειακή ποίηση, διαχέονται στους Ἐπινίκους προσδίνοντας συνάμα φιλοσοφική διάσταση.

*ἄνδρι δ' οὐ θέμις, πολιὸν παρέντα
γῆρας, θάλειαν αὐτὶς ἀγκομίσαι
ἦβαν. Ἄρετᾶς γε μὲν οὐ μινύθει
βροτῶν ἅμα σώματι φέγγος, ἀλλὰ
Μοῦσά νιν τρέφει. (III, 88-92).*

*[Στον άνθρωπο όλους βολετό δεν είναι να ξεφύγει
τα γερατειά, και τον ανθό να ξαναβρεί της νιότης·
και μοναχά της αρετῆς ποτέ δε σβήνει η λάμψη
μαζί με το θνητό κορμί· τροφή της δίνει η Μούσα]
(Μτφρ. Θρασ. Σταύρου³⁰)*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πρβλ. Λογγίνου, *Περί Ὑψους*, 33, 5.
2. Horatius Flaccus (65-8 π.Χ.) στις Ὡδές (*Carmina*).
3. Βλ. Ἰωάν. Μπάρμπα, *Λυρική ποίηση* (κείμενα, μετάφραση, σχόλια, ερμηνεία), Ζήτηρος, Θεσσαλονίκη 2000, σελ. 365 κ.ε.
4. Πρβλ. Διθύραμβος, 17, *Ἡῆθιοι ἢ Θησεύς (Κηῆιοι εἰς Δῆλον)* και Πινδ. Παιάν, IV, Κεῖοις.
5. Πρβλ. XII, 4 και 7, ὄλβιαν νῆσον Αἰγίνας... θεόδοματον πόλιν.
6. Αποικία των Πυλίων Αχαιῶν, Στράβ. VI, 1, 15.
7. Βλ. Πινδάρου, *Πυθιονικοι* (μτφρ. Γ. Οικονομίδη -εισαγωγή και σχόλια Δαν. Ιακώβ), Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειον 1994.
8. Πρβλ. III, 64 (μεγαίνητος) - IV, 3 (ἀστυθεμῖς).
9. Πρβλ. Πινδ. *Πυθ.* IV, 138 και Ηροδ. VII, 13.
10. Πρβλ. XII, 36, σὺν ἀγλααῖσιν νίκαις.
11. Πρβλ. VIII, 29-30-IX, 23-24-XI, 11 και 28-XIII, 196-198.
12. Στεφάνοις ἐθειραῖς νεανίαί βρύνοντες, VI, 8-9 και X, 15.
13. Πρβλ. XIV, 8, Κίρραν πρὸς εὐθαλέα.
14. Ἰοπλόκων Μουσαῖν, III, 71. Πρβλ. IX, 87-XIII, 222.
15. Κλειῶ πανθαλής, XIII, 229.
16. Βλ. VI, 10. Ἀναξιμόλπου Οὐρανίας. Πρβλ. Πινδ. Ὀλυμπ. II, 1.
17. Πρβλ. σὺν Χαρίτεσσι βαθυζῶνοις, IV, 9.
18. Βλ. *Λυρικοὶ ποιητές*, ὄγδοος τόμος, Κάκτος, Αθήνα 2002, σ.σ. 11-201.
19. Πρβλ. Ηροδ. I, 86 κ.ε.
20. Πρβλ. Ἄλκ. ἀπόσπ. 1 - Πινδ. Ὀλυμπ. III, 16 - *Πυθ.* X, 30.
21. Πρβλ. Πινδ. *Πυθ.* I, 94: οὐ φθίνει φιλόφρων Κροῖσου ἀρετά.
22. Βλ. Ομήρου, I 524-625. Το μῦθο πραγματεύθηκαν και οι τρεις τραγικοί: Αἰσχύλος, Ἀταλάντη και Χοηφόροι, 602-612 - Σοφοκλής και Ευριπίδης, *Μελέαγρος*. Επίσης, ο Βιργίλιος, Αἰνειάς, VI, 309 κ.ε. Πρβλ. *Bacchylide*, J. Irigoien-J. Duchemin - L. Bardolet, Les Belles Lettres, Paris 1993, p. 117 sqq.
23. Αl. Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (μτφρ. Αγαπ. Τσοπανάκη), Θεσσαλονίκη 1972, σελ. 303.
24. Βλ. Αναστ. Στέφου, "Ἡ Ομηρική Νέκυια, κειμενική προσέγγιση της ραψωδίας λ της Οδύσσειας". Λόγος και Πράξη, 53 (1995).
25. Βλ. P. E. Easterling - B. M. W. Knox, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (μτφρ. Ν. Κονομή - Χρ. Γριμπά - Μ. Κονομή), Παπαδήμας, Αθήνα 1994, σελ. 319 κ.ε.
26. Πρβλ. IX, 88 και Ἄριστ. Εἰς Ἀρετήν: Ἀρετὰ πολὺμοχθε γένει βροτεῖω... Βλ. Αναστ. Στέφου. "Ἀριστοτέλους: "Ὑμνος εἰς την

- Αρετήν”, Φιλοσοφία και Παιδεία, 27-28 (2003), σ.σ. 13-15. Την παραδοσιακή εικόνα της αρετής του Ησιόδου και του Τυρταίου ανανέωσε ο Σιμωνίδης, λέγοντας ότι “κατοικεί σε βράχια απάτητα” και αναμετέδωσε ο Κάλβος στις Ύδρες του, “Εις Δόξαν” και “Εις Θάνατον” (τα δύσκολα κρημνά της αρετής). Βλ. Γ. Δάλλα, *Χορικολυρικοί*, μετάφραση με εισαγωγές και σχόλια, Άγρα, Αθήνα, σελ. 216 κ.ε.
27. Πρβλ. III, 68. ὅστις μὴ φθόνῳ παιίνεται καὶ φθόνος θερσιεπῆς (=θρασύστομος), XIII, 199. Η έννοια του φθόνου κυριαρχεί στην αρχαία ελληνική γραμματεία, ιδιαίτερα στην πινδαρική ποίηση (Όλυμπ. I, 47-Πυθ. I, 85-II, 90 κ.α.) και στη σοφόκλεια τραγωδία *Αἴας*. Πρβλ. Διον. Σολωμού, *Ωδή εις Μάρκον Μπότσαρη* (1823).
28. Πρβλ. σχετικά με την ανθρώπινη υπεροψία: ὕβριος ὑψινοῦ παύ σει δίκας θνατοῖσι κραίνων. XIII, 44-45.
29. Βλ. I. Ν. Καζάτζη, *Λυρική Ποίηση. Ο αρχαϊκός λυρισμός ως μουσική παιδεία* (Εισαγωγή, Ανθολόγιο και Δοκίμιο, Επίμετρο), τ. Α΄, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2000, σελ. 178. Πρβλ. G. Lambin, *La chanson grecque dans l’ Antiquité*, C.N.R.S. Paris 1992, “Pindare et Bacchylide” p.p. 243-257.
30. *Στο ζυγό του στίχου μου*, Αθήνα, χ.χ. σ.σ. 42-43.

ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ

Ύμνοι Ρωμανού του Μελωδού: Φανέρωση της μυστικής λειτουργικότητας του λόγου

Ανοίγω την ομιλία μου μ' έναν αφορισμό του Κάρολου Μπωντλαίρ:

«Μόνο τρία αξιοσέβαστα όντα υπάρχουν: Ο ιερέας, ο πολεμιστής, ο ποιητής. Οι άλλοι άνθρωποι υπόκεινται σε φόρους και σε αγγαρείες, είναι φτιαγμένοι για τον στάβλο, δηλαδή για να ασκούν ό,τι ονομάζεται 'επαγγέλματα'».

Με τούτα τα λόγια ο γάλλος ποιητής σημαδεύει την αδρανή ύλη της ψυχής και την αρρυθμία της καρδιάς. Με τη λέξη «επαγγέλματα» θέλει μάλλον να τονίσει την εργολαβική ενασχόληση των ανθρώπων με οτιδήποτε άλλο, εκτός από εκείνο που εμβολίζει το χώρο και την ιστορία. Ο μύστης και δημιουργός (ο ιερέας και ο ποιητής) είναι τα δύο άκρα ή, αν προτιμάτε, το δεξιό και το αριστερό κέρασ αυτής της διάταξης του ανθρώπινου είδους, καθώς ετοιμάζεται για την κατάκτηση του νοήματος. Στο κέντρο παρατάσσεται, κατά το σχήμα του Μπωντλαίρ, ο πολεμιστής. Ίσως θα ήταν προτιμότερο να τον αποκαθαίραμε και να λέγαμε ο «μαχητής», για να μην πηγαίνει ο νους μας σε φρικαλεότητες σημερινές ή άλλων ανελέητων εποχών. Θα εισηγούμουν ακόμα να αποκαθάρουμε και την έννοια του ιερέα – να βάλουμε στη θέση του την εικόνα του αγίου, για να πληρωθεί το ρηθέν του Φώτη Κόντογλου: «Οι εξυπνότεροι άνθρωποι του κόσμου είναι οι άγιοι και οι ποιητές». Και τούτο, πάλι, λέγεται, υποθέτω, υπό την έννοια της λεπτής διάκρισης των πραγμάτων και της πίστης σε κάτι βαθύ. «Όπου δεν υπάρχει αληθινή πίστη», είπε άλλωστε ο σκηνοθέτης Αντρέι Ταρκόφσκι, «δεν υπάρχει αληθινή ευφυΐα». Ασφαλώς δεν εννοούσε μονάχα την πίστη τη θρησκευτική παρά και την κάθε είδους πίστη, που θερμαίνεται από τη δύναμη της γνησιότητάς της και δροσίζεται από τη διαύγεια της αθωότητάς της.

Αγαπητοί φίλοι, δεν ήρθα εδώ, από την ακραία Κύπρο, για να κάνω μια έκθεση ιδεών. Σκονάκια υπάρχουν πολλά και άπειρες είναι οι έτοιμες λύσεις. Αλλά, καταλαβαίνετε, μιλάμε για την Ποίηση, με σημείο αναφοράς το Ρωμανό το Μελωδό, που ενέταξε την ποίηση στο πλαίσιο της σωτηριολογίας και της αγιότητας. Αυτή ακριβώς η διπλή ιδιότητα του Ρωμανού, του ποιητή και αγίου, που μελωδούσε ύμνους στο Θεό του, μας υποχρεώνει να μελετήσουμε κάπως τη σχέση και την αμοιβαιότητα ενός τέτοιου συνδυασμού. Κοντολογίς να στοχαστούμε απάνω στο μυστήριο της ποίησης και να εστιάσουμε την προσοχή μας στη φανέρωση της μυστικής λειτουργικότητας του λόγου. Με τούτο εννοούμε το λόγο τον ποιητικό, που διατυπώνεται θεολογικά χωρίς να χάνει τίποτε από την ενέργειά του και την ουσιάδη του υπόσταση. Αυτός λοιπόν, κατά την άποψή μου, είναι κι ο ασφαλέστερος τρόπος για να γνωρίσουμε το Ρωμανό, να *συναπαντηθούμε*, ακριβέστερα, στον ίδιο το χώρο του ποιητικού εργαστηρίου του. Εκεί όπου τελούσε τη μυστική ζωή του «ως το πεδίο εν εφ' ου συντελείται η εν αγάπη θεία ένωσις», κατά το λόγο της Εκκλησίας. Πρόκειται για μια κατάσταση που «απαιτεί ολάκερο τον άνθρωπο, όχι στους χώρους του *θησκευτικού τουρισμού*, αλλά στην καθημερινή λειτουργία του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας. Σ' αυτήν την κατεύθυνση, θα προσθέσει ο καθηγητής Χρυσόστομος Σταμούλης, «δείχνουν συνεχώς άγιοι με ποιητική ψυχή και ποιητές με σημάδια αγιότητας. Άνθρωποι δηλαδή σαν τον άγιο Συμεών τον Νέο Θεολόγο, τον άγιο Ρωμανό το Μελωδό [...] που άφησαν την ψυχή τους να γίνει παιχνίδι του ανέμου, που δεν φοβήθηκαν να εγκαταλείψουν την ασφάλειά τους και να αναμετρηθούν γυμνοί με τον καιρό» (Κάλλος το Άγιον, σ. 235).

Η τελευταία τούτη φράση, «γυμνοί με τον καιρό», φέρνει στο νου και μια χρηστική περιγραφή του αγίου Γρηγορίου Νύσσης από το έργο του «Εις τον βίον του Μωυσέως». Ο Μωυσής μεταπηδάει, λέει, «στην ερημική διαμονή, την οποία δεν ταράζει ο ανθρώπινος βίος. Χωρίς βάρη, με την αφαίρεση των υποδημάτων, ανεβαίνει προς το φως. *“Ακούει της σάλπιγγος. Τον γνώφον υπέρχεται”*. Ακούει τη σάλπιγγα. Εισχωρεί στο γνώφο».

Η πρώτη λοιπόν βασική προϋπόθεση για την ασκημένη ψυχή, που αξιάνεται να εισχωρήσει στο μυστήριο των πραγμάτων, είναι η αφαίρεση των υποδημάτων. Γίνεται δηλαδή μια αποτίναξη από κάθε βάρος, έτσι ώστε ο άνθρωπος ανάλαφρος να πορευθεί προς το σημείον της έλξεώς του. Εκεί όπου τελείται η πνευματική αλλοίωση και η αναβάπτισή του. Γι' αυτό και το έργο του βαπτιστή είναι «το λύειν τους μάντας των υποδεδεμένων», γεγονός που προσδίδει άλλη προοπτική στο δέος του Ιωάννη του Βαπτιστή μπροστά στα κορδόνια του Ιησού. Το θέμα κατ' ουσίαν είναι η πνευματική πληρότητα, η *ακεραΐωση-τελείωση* ολόκληρου του ανθρώπου.

Άλλωστε και στο έργο του «Περί Χριστιανικής τελειότητας» ο Γρηγόριος Νύσσης εξηγεί επίσης ότι ο άνθρωπος τελειούται «προς το κρείττον αλλιοιούμενος δια παντός, από δόξης εις δόξαν μεταμορφούμενος, δια της καθ' ημέραν αυξήσεως, πάντοτε κρείττων γινόμενος και αεί τελειούμενος και μηδέποτε προς το πέρας φθάνων της τελειότητος». Από τούτο συμπεραίνουμε ότι η «επέκταση» του ανθρώπου, αλλά και του ίδιου του Θεού, δεν έχει πέρας.

Το ποιητικό εργαστήρι του Ρωμανού του Μελωδού οροθετείται παρά ταύτα από τους δικούς του δομικούς περιορισμούς – ουσιαστικά γεωμετρείται από τη *δογματική* λατρευτική μαρτυρία της εξ αποκαλύψεως Αλήθειας στο πλαίσιο της Ορθοδοξίας. Ο όρος «Ορθοδοξία», όπως παρατηρεί ο μέγας θεολόγος Γεώργιος Φλωρόφσκυ, θα πρέπει να εννοείται ως «*ορθή λατρεία*» και όχι ως «*ορθή γνώση*». «Η πληρότητα της θεολογικής σκέψεως της Εκκλησίας» προσθέτει, «κείται ακριβώς στη *λατρεία*». Η λειτουργικότητα του λόγου, για ένα διφυή ποιητή και ασκητή, όπως ο Ρωμανός, δεν αφορά μονάχα το φαινόμενο της ποιητικής δημιουργίας παρά και τη λατρευτική διάσταση από την οποία εκπηγάξει. Το ουσιώδες, στην περίπτωση του ποιητή και μελωδού αγίου Ρωμανού, είναι η μυστική ζωή και λειτουργία του εντός του ναού. Γι' αυτό και υμνωδεί: «Τράνωσόν μου την γλώτταν, σωτήρ μου, πλάτυνόν μου το στόμα [...] ο μόνος γινώσκων εγκάρδια».

Η ποίηση του Ρωμανού «είναι καρπός του πνεύματος και της καρδιακής ευαισθησίας, μέσα στο θερμοκήπιο της ορθοδόξου

λατρείας [...]. Έτσι, στην εκκλησιαστική μας υμνογραφία», σύμφωνα μ' εύστοχη παρατήρηση του Παντελή. Πάσχου, «δεν έχουμε τις *μούσες*», τη *μανία* ή το *δαμόνιο*, όπως συμβαίνει με τις θύραθεν ποιητικές τέχνες, αλλά την πνοή του Παρακλητού, του Κυρίου και ζωοποιού Πνεύματος που φωτίζει και ζεσταίνει και κινεί τα πάντα μέσα στην Εκκλησία» (Λόγος και Μέλος, σ.250-251).

Τα ποιητικά του εφόδια ο Ρωμανός θα τα λάβει περισσότερο από την ευπάθειά του, την ταπείνωσή του, την αίσθηση της αμαρτωλότητάς του, αλλά, και κατ' αντίθετη φορά, από την παθιασμένη του προσήλωση στην Ορθοδοξία και την αταλάντευτη πίστη του σε Εκείνον από τον οποίο προσδοκά μία πρόσκληση στο Δείπνο της Βασιλείας Του. Φυσικά η θύρα είναι πάντα ανοιχτή, όμως η είσοδος εξαρτάται από το βαθμό που πραγματώσε ο καθένας την προσωπική του ελευθερία. Η ποιητική εξέλιξη του Ρωμανού του Μελωδού, και η κατορθωμένη ελευθερία του, συναρτάται ουσιαστικά προς τον λειτουργικό χώρο της Εκκλησίας. Δεν πρέπει συνεπώς να μας εκπλήττει το θαύμα που συντελέστηκε την εσπέραν της παραμονής των Χριστουγέννων, κατά την αγρυπνίαν, στη διάρκεια του όρθρου. Πολλά συναξάρια – κάπου δώδεκα – μιλάνε γενικότερα για τη ζωή του, αλλά κυρίως επικεντρώνονται στο θαύμα που σχετίζεται με αυτόν. Μεταφέρουμε εδώ μια περιεκτική παραλλαγή από Πατμιακό κώδικα του 12^{ου} αιώνα:

«Τη αυτή ημέρα (1^η Οκτωβρίου) μνήμη του οσίου Ρωμανού του ποιητού των κοντακίων. Ως ώρμητο εκ Συρίας της Εμμεσηνών πόλεως. Διάκονος γενόμενος της εν Βηρυττώ αγίας του Θεού εκκλησίας της λεγομένης Αναστάσεως, καταλαβών δε την Κωνσταντινούπολιν εν τοις χρόνοις Αναστασίου του βασιλέως¹ κατέμενεν εν τω ναώ της υπεραγίας Θεοτόκου τω εν τοις Κύρου (στο μοναστήρι του Κύρου), εν ω και το *χάρισμα της συντάξεως των κοντακίων έλαβεν*, επιφανείσης αυτό κατ' όναρ της υπεραγίας Θεοτόκου κατά την εσπέραν της Χριστού Γεννήσεως και τόμον χάρτου επιδούσης και κελευσάσης αυτόν καταφαγείν. Ου μετά την κατάποσιν ευθέως έξυπνος γενόμενος, αναβάς εν τω άμβωνι ήρξατο εκφωνείν και λίαν εμμελώς ψάλλειν το «Η Παρθένος σήμερον τον υπερούσιον τίκτει». Έκτοτε ουν υ-

πηγόρευσε εν τα δεσποτικές εορτάς και εις μνήμας διαφόρων αγίων κοντάκια τον αριθμόν περί τα χίλια, ων τα πολλά εν τοις Κύρου ιδιοχείρως υπ' αυτού εκτεθέντα απόκεινται. Ετελειώθη δε εν ειρήνη και ετάφη εν τη αυτή εκκλησία ένθα και τελείται η αυτού σύναξις».

Το σύντομο συναξάρι περιγράφει αδρομερώς το θαύμα, όμως παραλείπει μια σημαντική λεπτομέρεια, που τη διασώζουν άλλα σχετικά συναξάρια: «Ούτος γάρ *αμελής* (=παράφρονος) παντάπασιν υπήρχεν και *άηχος* διό και γέλωσ τοις άπασι προύκειτο, καν άλλως αρετής εργάτης ην δόκιμος. και τω εν τοις Κύρου ναω προσιών της μητρός εδέετο του Θεού δούναι χάριν αυτώ και εις θαύμα μετατρέψαι το όνειδος». Το όνειδος ήταν η α-μέλεια (η μη εμμέλεια) και η αηχία του. «Και γαρ ο μακάριος Ρωμανός», λέει άλλο συναξάρι, «εκειθεν έλαβε το χάρισμα, κληθείς μελωδός, πρώην άφρονος ων παντελώς. Καίτοι γε κληρικός και εξ ευγενών γονέων και πάσης αρετής κεκοσμημένος, οίον παρθενία, σώφρων περί τας αισθήσεις, πράος τε και ελεήμων· τούτο δε ην τω ανδρί ψόγος η *παραφωνία*. Πολλά δε και εγελάτο παρά των συγκληρικών».

Τι έκανε λοιπόν ο Ρωμανός; «Προστρέχει τη ταχεία σκέπη και βοηθεία τη γοργοεπηκόω, τη πανάγνω μητρί του Σωτήρος Χριστού, εν ω εισίν οι θησαυροί των χαρισμάτων, νηστεύων και ποτνιώμενος (επικαλούμενος την βοήθειαν), όπως λυθή το *διάφραγμα της δυσφωνίας*». Μια νύχτα που τον πήρε ύπνος γλυκύς, απ' τον πολύν της αγρυπνίας κόπον, ήρθε κατ' όναρ η μητέρα του Κυρίου και τον ερώτησε: «Τι έστιν σοι, Ρωμανέ; Τέκνον ευλογημένον, τι θλίβη;» Κακείνος «Διά τήνδε μου την δυσφωνίαν, δέσποινα Κυρία, ότι γελώμαι υπό πάντων». Και κείνη του ειπε: «Αν σου χάρισω λιγυράν φωνήν, υπόσχεσαι να γίνεις μοναχός;» «Ναι, Κυρία μου, γιατί προς αυτό κλίνει η καρδιά μου». Και η δέσποινα: «Γνωρίζω της ψυχής σου το ελεύθερον, όμως *το χάρισμα βλάβην φέρει τοις μη προσέχουσιν. Ει βούλησιν του χαρίσματος τυχείν, το μυστήριον φύλαξον και μηδείς γνώτω*».

Το χάρισμα λοιπόν, και η καταχώρισή του βαθιά μες στο ταμείον της καρδιάς, προσφέρεται στον ποιητή ως λύτρωση εσωτερική, την ώρα που τελείται η θεία λειτουργία. Το μυστή-

ριον του χαρίσματος θα έλεγε κανείς ότι εκλύεται κι επενεργεί μυστικώς εντός του ιερού ναού, καθώς η θεία λειτουργία αντιστοιχίζει το εγκόσμιον μυστήριον με το υπερουράνιον.

Αξιοπρόσεκτο είναι και το εξής: ότι δηλαδή αυτοπροσώπως η Θεοτόκος «εψώμισεν» τον Ρωμανόν με «σελίδα βιβλίου γεγραμμένην έσωθεν και έξωθεν». Και τι δηλώνει αυτό κατά τον συναξαριστή; «Ότι το μεν *έσωθεν* τον φωτισμόν της ψυχής και καρδιάς του δοθέντος, το δε *έξωθεν* δια της εμφανίας, όπως δοξασθή ο Θεός». Ο τόμος χάρτου (το τεμάχιο του χαρτιού) με τη διπλή του όψη-γραμμένος όπως ήταν κι από τις δύο πλευρές – συμβολικά δηλώνει πως η έμπνευση του ποιητή οφείλεται στον «έσωθεν» φωτισμό (την εισδοχή της θείας χάριτος) αλλά και την «έξωθεν» μελωδική ευφωνία. Αυτό το δεύτερο είναι η ασφαλής προϋπόθεση για να γεμίσει με γλύκα το κήρυγμα και ν' απλωθεί στο λαό που θα το δεχτεί ευφραντικά.

Αντίστοιχες οραματικές επιφάνειες αγίων ή αγγέλων και θεϊκών πνευμάτων, που προσφέρουν είτε χαρτί είτε μικρό βιβλίο (βιβλιαδάριο) είτε νόμισμα, έχουμε να θυμηθούμε αρκετές. Όλες ακριβώς σχετίζονται με προσωπικότητες που το κοινό σημείο τους είναι αυτό: αποτελούν μυστηριακούς κήρυκες του θείου λόγου. Αναφέρουμε τα ονόματα του προφήτη Ιεζεκιήλ, του Ιωάννη της Αποκάλυψης, του οσίου Εφραΐμ του Σύρου, του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου και του γλυκύφθογγου μαΐστορος ιεροψάλτη Ιωάννη Κουκουζέλη, που συνεορτάζει με το Ρωμανό τον Μελωδό την 1^η Οκτωβρίου. Όλοι αυτοί με τον τρόπο τους υπήρξαν προφήτες κι ερμηνευτές των θείων μυστηρίων. Όστε όχι άδικα ο Διονύσιος Σολωμός επέμενε ν' αποκαλεί γενικά τον ποιητή «μικρό προφήτη»! Άλλωστε και ο Πίνδαρος, σε σχετικό αρχαίο απόσπασμα, καλείται «αοίδιμος Πτερίδων προφήτης».

Εκείνο που ξενίζει σ' αυτή την ιστορία (ή το μύθο) του Ρωμανού είναι η αρχική «αμέλεια» και «αηχία» του – η παραφωνία του και η ξεπνοϊσμένη, θα λέγαμε, φωνή του. Πώς κι έγινε το θαύμα ώστε από το στόμα του ν' αναβλύσουν μελίρρυτοι στίχοι επενδυμένοι με τη μουσική των αγγέλων; Και πώς ο πρώην χρηματίσας άλαλος, εύλαλος γίνεται τώρα;

Φυσικά υπάρχει μια εξήγηση, ότι ο Ρωμανός, που είναι ο «ευρετής του ύμνου» (ο όρος «κοντάκιον» εμφανίστηκε αργότερα, τον 9^ο αιώνα, όταν είχε ήδη τελειώσει τον κύκλο του και τη θέση του πήρε ο «κανών»), τελειοποίησε, μετρικά και μουσικά, το μελωδικά εκφερόμενο κήρυγμα. Στη συνείδηση των πιστών ο απaráμιλλος μελωδός λογιάζονταν ως ο μεσάζων της ουράνιας δωρεάς. Η θεία έμπνευση εισήλθε, όπως είδαμε, στο σώμα του ποιητή *ρεαλιστικά*, «πρακτικότερα». Κι ο ποιητής, που ξέρεי πάντα πιο βαθιά απ' τους άλλους πως η ζωή μοιάζει με νησί τριγυρισμένο από τη θάλασσα του ονείρου, ηγέρθη από τον ύπνο του, σαν έτοιμος, σαν ώριμος και πλήρης. Άλλωστε και σε τούτο υπάρχει ένα πρότυπο, η Αθηνά, της σοφίας η θεά, που εξέρχεται με την αρματωσιά της από το κεφάλι του πατέρα της. Το τελικό συμπέρασμα είναι ότι ο Ρωμανός, που έφερνε απ' τη γέννησή του τη σφραγίδα της ποιητικής δωρεάς, έμελλε να υμνήσει, σε κείνη την αγρυπνία, τη γέννηση του Υπερούσιου Υιού της Παρθένου και, μαζί με το μελωδούμενο θαύμα, να ξαναγεννηθεί και αυτός ως ποιητής. Κατά κάποιο τρόπο μεταπήδησε από την «έμπνευση» στη «θεοπνευστία».

Εικαστικό, θα λέγαμε, παράλληλο είναι η έντεχνη κοσμική ζωγραφική από τη μια και η αγιογραφία από την άλλη. Εκφράζουν δύο κόσμους διαφορετικής αισθητικής ηθικής. Η αγιογραφία – που είναι μια δημιουργία «δια χειρός»-επιδιώκει να υποβάλει ότι η εικόνα «ανάγει τον νουν προς θεογνωσίαν». Είναι ένας τρόπος γνώσεως δια της «αγνωσίας», εφόσον καταγίνεται με το «α-νόητο» (εκείνο που η νόηση αδυνατεί να συλλάβει). Το εικονιζόμενο είναι και σύμβολο του αθέατου προτύπου – η θεά η ίδια είναι «δευτέρα πίστις». Αντίθετα η έντεχνη προσωπική δημιουργία εντάσσει τα σπουδαία της επιτεύγματα στο πλαίσιο πάντα της εκκοσμηκευμένης απόλαυσης.

Το παράδειγμα ίσως αρκεί για να υποδείξει και πώς θα έπρεπε ν' αντιμετωπίζουμε τα ιερά λειτουργικά κείμενα. Γιατί αυτά αποτελούν τη διατύπωση της θείκης Αγάπης και συγκεκριαλαιώνουν τη θεά των ουσιών και των «λόγων» όλων των όντων, σ' ουρανό και σε γη.

Επιστρέφουμε στο Ρωμανό για να επισημάνουμε ότι ο περίφημος ύμνος των Χριστουγέννων «Η Παρθένος σήμερα τον υ-

περούσιον τίκτει», που οροθετεί την ποιητική εμφάνισή του, για κανένα λόγο δεν θα μπορούσε να είναι το πρωτόλειό του. Ο Ρωμανός πληρούμενος εν θαύματι λαλεί του δόθηκε η χάρη, δωρεά άνωθεν, να καταγράψει τον ιερό πλούτο της Εκκλησίας, που είναι φυσικά η πνευματική ζωή της και η βιωμένη από τον κόσμο των Αγίων αλήθεια της. Οι χίλιοι ύμνοι είναι το ασφάλιστρο που έκαμε η Εκκλησία προς διάσωση του θησαυρού της. Γιατί τα θέματα των ύμνων καλύπτουν όλες σχεδόν τις πτυχές από τη ζωή της Εκκλησίας, μια εικονογράφηση που συμβαδίζει με τη θεία Γέννηση, το βίο του Ιησού, τις εντολές, τα θαύματα, τις παραβολές, τη Σταύρωση και Ανάληψή του. Κοντά σ' αυτά οι θεομητορικές σκηνές και πλήθος επεισοδίων από την Αγία γραφή αλλά και σύγχρονα γεγονότα (σεισμοί, εμπρησμοί). Αποταμιεύει επίσης θέματα και σκηνές από τα Απόκρυφα Ευαγγέλια, τα Συναξάρια, τα Πατερικά κείμενα. Μ' ένα λόγο το έργο του αποτελεί το Συνέκδημο που εκφράζει και ερμηνεύει την Κιβωτό της Ανατολικής Εκκλησίας. Ο αριθμός των χιλίων κοντακίων, που του αποδίδει ο συναξαριστής, είναι μάλλον συμβατικός και πάντως φανεράνει το τεράστιο σε όγκο δημιουργικό έργο του Ρωμανού. Σήμερα αποδίδονται σ' αυτόν γύρω στα 85, πλήρη ή αρκετά ολοκληρωμένα κοντάκια, ένας αριθμός που αντιστοιχεί περίπου στο ένα δέκατο της όλης ποιητικής δημιουργίας του. Υπογραμμίζουμε την *ποιητική*, γιατί δεν γνωρίζουμε το άλλο αναπόσπαστο στοιχείο των κοντακίων, που ήταν το *μέλος*. Το κοντάκιον, που φαίνεται ψαλλόταν από τον άμβωνα κατά την ακολουθία του όρθρου, είχε το δικό του μέλος (*αυτόμελον* ή *ιδιόμελον*). Αλλά το κοντάκιον μπορούσε και να ταϊριάζει προς το μέλος άλλου ύμνου (*προσόμοιον*), γεγονός που διευκόλυνε την παραγωγή, προπάντων εάν αυτή οφείλονταν σε παραγγελίες (εκκλησιών, μοναστηριών, κοινοτήτων κλπ.).

Ως προς τη δομή του το κοντάκιο διαρθρώνονταν από δύο βασικά μέρη: Πρώτο το *Προίμιον* ή *κουκούλιον* (μία μονάχα στροφή και σπανιότερα δύο έως τρεις), που είχε το δικό της μέτρο και αυτοτελή μελωδία. Δεύτερο τον *Οίκο* (σύνολο στροφών με ενιαίο μέτρο και μέλος). Επειδή ο Οίκος διέθετε ακριβώς πολλές στροφές (κατά μέσον όρο 24, κάποτε δε πολύ περισσότερες ή και λιγότερες), η έννοια «οίκος» μετατοπίστηκε τελικά σε

κάθε μια από αυτές. Εκείνο πάντως που συνέδεε το Προοίμιο με τους οίκους ήταν το *Εφύμνιον* ή *ανακλώμενον*, που λειτουργούσε ως επωδός σε όλες τις στροφές. Τα αρχικά γράμματα των οίκων συχνά σχηματίζουν *Ακροστιχίδα* (που άλλοτε είναι μια φράση, λ.χ. «Του ταπεινού Ρωμανού», και άλλοτε είναι αλφαβητικά από το Α έως το Ω).

Στο σημείο αυτό θα ήταν ενδιαφέρον να ιδούμε πώς αντιλαμβάνεται τον Οίκο και πώς τον ορίζει η ορθόδοξη κοσμολογία. Το σχετικό εδάφιο προέρχεται από το εκκλησιαστικό τυπικό: «Οίκος λέγεται ο ύμνος ούτος, επειδή καθώς ο οίκος περιέχει την περιουσίαν του έχοντος αυτόν, ούτω και ο Οίκος περιέχει εν εαυτώ άπαντα τα του αγίου και της εορτής. Ή καθώς οι αστέρες περιφέρονται και κινούνται εν τοις κατ' ουρανόν καλουμένοις οίκους αυτών, ούτω και οι άγιοι, νοητοί αστέρες όντες, μένουσι και κινούνται εν τοις οίκους του στερεώματος της εκκλησίας, ή και εν ταις ουρανίαις μοναίς».

Οποία διαφορά αντίληψης, ως προς την έννοια της στροφής, μεταξύ του Βυζαντίου και της κοινής Ευρωπαϊκής μας κουλτούρας! Οι ποιητικές στροφές του Ρωμανού, εντασσόμενες στο λειτουργικό τους πλαίσιο, μεταποιούνται σε οίκους – οι οίκοι μεταστρέφονται σε πλευρές ενός πολυεδρικού αδάμαντα που καταρτίζει την ουράνια λάμψη.

Αλλά για περισσότερη ασφάλεια ας επανέλθουμε στην περιγραφική περιήγηση του ύμνου – άλλωστε η ξενάγησή μας ήταν ημιτελής. Θα πούμε λοιπόν και για το μέτρο του ύμνου, που δεν είναι πια το αρχαίο προσωδιακό είναι *τονικό*, στηρίζεται στη ρυθμοτονική και τη μελική κατασκευή. Το βασικό του γνώρισμα είναι ότι ρυθμίζεται από την ομοτονία και την ισοσυλλαβία, όμως αυτό δεν αποκλείει ένα βαθμό ελευθερίας και μια εμφανή κάπου ανισυλλαβία. Εδώ ακριβώς υπεισέρχεται ο ρόλος του ίδιου του μέλους η μουσική εκφορά μπορεί αναλόγως να προσθέσει χρονική διάρκεια σε μία συλλαβή.

Είναι όντως μεγάλη απώλεια να έχουμε στα χέρια μας μονάχα το κείμενο και να μας λείπει το μέλος, που είναι αναπόσπαστο στοιχείο των κοντακίων. Είμαστε ως εκ τούτου αναγκασμένοι να λειτουργούμε μονόχορδα, εφόσον δεν γνωρίζουμε το μέλος που έντυνε τον ύμνο. Το ευχάριστο είναι ότι διασώθηκαν

τουλάχιστο μερικά υπέροχα σπαράγματα ύμνων του Ρωμανού που κοσμούν και λαμπρύνουν τη λειτουργική ζωή της Εκκλησίας:

- (α) Τον τάφον σου, Σωτήρ, στρατιώται τηρούντες...
- (β) Ο ευσχήμων Ιωσήφ από του ξύλου καθελών...
- (γ) Την ωραιότητα της παρθενίας σου...

Πέρα απ' αυτά, ορισμένοι ειδικοί αποδίδουν επίμονα στο Ρωμανό, κατά τα τελευταία χρόνια, και την πατρότητα του Ακαθίστου Ύμνου. Αν αυτό αληθεύει, ολοκληρώνει την εικόνα για τη σκιρτώσα ψυχή και το ανθρώπινο πρόσωπο του μελωδού.

Ό,τι και να συμβαίνει θα ήταν καλό να στοχαζόμαστε πως η σύγχρονη εκκλησιαστική μελωδία (και μαζί της οι προσλαμβάνουσες παραστάσεις μας) δεν σχετίζονται με τα μελίσματα και τους τρόπους της αρχαίας εκκλησιαστικής μελωδίας του 6^{ου} αιώνα. Είναι βασικό για τον ακροατή αλλά και το μεταφραστή να θυμούνται πως ο ύμνος δεν προοριζόταν προς ανάγνωση παρά προς ψαλμωδία. Χάρη στη σύζευξη του λόγου με τον ήχο αποκτούσε ο ύμνος την πραγματική σημασία και την υπόστασή του. Η σχέση του υμνωδού με το εκκλησίασμα ήτανε μυστική και είχε ως αποτέλεσμα εκείνος να γίνεται ο ενδιάμεσος, το γλυκύφθογγο όργανο, που εξέφραζε με το έργο του τα αισθήματα των πιστών. Για ν' αληθεύει το ρηθέν του Μεγάλου Αθανασίου: «Αυτός ο άνθρωπος ψαλτήριον γενόμενος». Τούτο δηλώνει επίσης ότι, πέρα από την καθαρότητα του λόγου, που εκφράζει έναν κόσμο αισθήσεων και αισθημάτων διατυπωμένο με ακρίβεια χρυσικού, η γλώσσα λειτουργεί και ως μουσικό όργανο. Γι' αυτό οι παρηγήσεις και τα ομοιοτέλευτα, που αφθονούν στους στίχους του μελωδού, δεν είναι παρά ήχοι προς επίτευξη της ποθούμενης μουσικότητας.

Βρισκόμαστε μπροστά στο φαινόμενο η θεολογία να διατυπώνεται μουσικά και ποιητικά και κατά τούτο μετάγεται σε υψηλή θεολογική λειτουργία, καθώς η ποίηση υπερέχει του άκαμπτου δογματικού λόγου. Η υψίστη θεολογία είναι από τη φύση της ποιητική για να υπάρξει χρειάζεται το ποιητικό εγκალλώπισμα. Στην περίπτωση του Ρωμανού συντρέχουν και άλλες αγγελικές δυνάμεις από τον ουρανό της Ποίησης: είναι ο ατίμητος γλωσσικός θησαυρός, η ευφάνταστη εικονοπλασία, η τε-

χνική της διήγησης και του ψυχολογικού διαλόγου (εξωτερικού και εσωτερικού), η περίτεχνη δραματικότητα, η λεπτή αίσθηση του χιούμορ, το καίριο επίθετο, οι παιχνιδιάρικες αντιθέσεις, οι συνηχήσεις, τα πατήματα του λόγου, οι ρυθμικές αποκλίσεις, ο νους που ξαγρυπνά και συνεγείρει τις λέξεις, όλα εκείνα τα στοιχεία που συνεργούν στην ανθρωποποιία και την αναπαράσταση της ζωής. Ζωής λειτουργικής, αλλά ζωής εν τω κόσμω (όχι απόκοσμης). Τα πρόσωπα του Ρωμανού (ακόμα και ο Άδης) πάλλονται από μια εσωτερική θέρμη και μια οικειότητα που αγγίζει την ουσία του «φιλανθρώπου» στοιχείου, όπως το ενσαρκώνει ο Χριστός.

Ο μεταφραστής οφείλει, όσο μπορεί, εν όλω ή εν μέρει, να «μεταφέρει» αυτή την αίσθηση – μάλλον αυτή την ενέργεια του πνεύματος – και να ταυτιστεί με την ανάσα του αντικειμένου. Οφείλει δηλαδή να συσχηματίζεται, μυστικώς και ιεροπρεπώς, με την εσωτερική ακρίβεια του λόγου του μελωδού. Άλλωστε η μετάφραση είναι μετάγγιση αίματος, μεταφορά ψυχής από ένα σώμα σε άλλο.

Η δοκιμασία του μεταφραστή, όταν διασταυρώνεται με την ιερή γραφή του Ρωμανού, δεν έχει όρια. Μπροστά του βρίσκεται ένας ποιητής, του οποίου η ουσία της ευαισθησίας είναι θρησκευτική, και οφείλει να προσέχει ώστε να μην ταράξει τη θεολογική ακρίβεια, μαζί και την πολυσημία του κειμένου. Πρέπει ακόμα να κρατήσει τον κραδασμό που εκπορεύεται από τις έννοιες και δένεται με τη μυστική σύναξη των λέξεων, τη σύμμιξη και σύνταξή τους.

Αυτός θ' αποφασίσει κατά πόσο οι ιερατικές λέξεις θα παραμείνουν ως έχουν – αλλά πρέπει πρώτα να γνωρίζει τη σημασία τους. Γιατί ασφαλώς η *γαστέρα* (και η μήτρα) δεν είναι κοιλιά, ο *αγεώργητος* δεν είναι ακαλλιέργητος, το *πυρ* δεν είναι φωτιά, η *οδός* δεν είναι δρόμος, ο *λίθος* δεν είναι πέτρα, οι *οφθαλμοί* δεν είναι μάτια, το *ανήγαγεν* δεν είναι ανέβασε, η *έλλαμψις* δεν είναι φέγγος ή φωτισμός. Το κείμενο του Ρωμανού αποζητεί ένα ευρύτερο άνοιγμα της γλώσσας, δημιουργεί την προοπτική για μια διαπίδυση στοιχείων, που αντλούνται από τις ποικίλες φάσεις της γλώσσας μας. Τούτο έχει ως αποτέλεσμα την ανείρεση της γλωσσικής τυπολατρίας και την κατάργηση των στε-

γανών που διαχωρίζουν την αρχαία ελληνική από τη βυζαντινή και τη νεότερη. Αυτό δεν γίνεται χωρίς τον πολυεθνισμό της ίδιας της γλώσσας, το απολάκτισμα κάθε ρατσιστικής αντίληψης για την «καθαρότητά» της.

Όταν τα πράγματα διατυπώνονται γλωσσικά, οι λέξεις προσαρμόζονται ρυθμικά και καθ' ἑλξιν η μία προς την άλλη. Η ουσία της μετάφρασης είναι να μεταφέρει σε μία άλλη γλώσσα τους ρυθμούς, τη λεκτική ακρίβεια, τις εσωτερικές ροές και τις εντάσεις ενός κειμένου. Το δυσκολότερο πράγμα σε μια μετάφραση δεν είναι να καταλάβεις το νόημα παρά να βρεις τον ρυθμό. Εκεί είναι το πρόβλημα. Προκειμένου για τον Ρωμανό, οι λέξεις πρέπει να είναι ηθελημένα απλές, να περιορίζουν τη φαντασμαγορία τους και το χειρισμό του εντυπωσιασμού. Το δρόμο μας τον δείχνει ο ίδιος: οι λέξεις γίνονται στα χέρια του παιχνίδι, έτσι που να κάνουν ανάλαφρο (και συνεπώς οικείο) το μυστήριο στο οποίο αναφέρονται.

Κρατώ ακόμα στη μνήμη μου ζωηρή την εντύπωση από το εγχείρημά μου να μεταφράσω κάποτε τρεις ύμνους του. Ίσως είναι δύσκολο να εξηγήσω πόσο με συνεπήρε ο Ρωμανός και πόσο προσπάθησα να ταυτιστώ μαζί του ώστε να μεταφέρω την ψυχή του στη δική μου μετάφραση. Από την άλλη το εγχείρημα μου έδωσε τη δυνατότητα να δοκιμάσω και την αντοχή της γλώσσας – η γλώσσα από μόνη της είναι μια ολόκληρη δικαιοσύνη - και τούτο, πάλι, σε βοηθά να συντάσσεσαι, να συγκροτείσαι ως άνθρωπος. Γιατί με τη μετάφραση (τη θυσιαστική σου πράξη δηλαδή) θητεύεις στην εγκράτεια και την άσκηση, την ταπεινοφροσύνη και το σεβασμό προς τον καρπό του πνεύματος του άλλου. Θα ήθελα ωστόσο να υπογραμμίσω την εγγενή επικινδυνότητα της γνώριμης (εν χρήσει) λέξης, που ζητεί να μεταφραστεί χωρίς να χάσει το ειδικό της βάρος. Θα τολμούσα να πω ότι το βρίσκω δυσκολότερο να μεταφράζουμε κείμενα κοντύτερα χρονολογικά σε μας παρά αρχαία. Εκείνο που μου αποκάλυψε, πάντως, ο Ρωμανός είναι πως η γλώσσα του περικλείει τόσο τη λογιосύνη όσο και τη λαϊκότητα και ότι μπορεί, παραμένοντας πιστή στους δοτούς περιορισμούς του δόγματος (αλλιώςτικά θα λέγαμε, της Ιστορίας), ν' απογειώνεται υπηρετώντας τη μεγάλη Κυρά που λέγεται Ποίηση.

Δικαιολογημένα λοιπόν ο Ελύτης τον χαρακτηρίζει «Ελληνοσύρο μάγο», με μόνη τη διαφορά ότι ο Ρωμανός ήταν Έλληνας στη γλώσσα του και ξένος ουσιαστικά προς τους συρογλωσσούς της ιδιαίτερης πατρίδας του. Οδήγησε τον ύμνο στη μορφική τελειότητα και την εκλέπτυνση, του προσέδωσε χάρη και πλαστικότητα, στοχάστηκε ελληνικά, έγραψε κατευθείαν στα ελληνικά και ανέβασε τη γλώσσα σε επίπεδο μοναδικού κάλλους. Η αξιοσημείωτη παρατήρηση του Νικολάου Β. Τωμαδάκη, ότι «διά τους εκκλησιαστικούς συγγραφείς η ανάδειξις εις αγίους ήτο συγγραφική καθιέρωσις», φωτίζει από μιαν άλλη γωνία την αγιότητα του Ρωμανού. Η μαρτυρία του Θεοφάνους (τέλος ογδόου - αρχές ενάτου αιώνα), που σύνταξε τον κανόνα της εορτής του Αγίου Ρωμανού του Μελωδού, μας δίνει την εικόνα που είχαν γι' αυτόν οι άνθρωποι της εποχής του αλλά και οι μεταγενέστεροι:

*«Ὡς τῶν θεῶν μυστηρίων λειτουργός,
ὡς ιεροκήρυξ πρακτικώτατος».*

(Ο άγιος επαινείται για τη διακόνευσή του στα θεία μυστήρια και για την προσφορά του μέσω των ύμνων του στα ορθόδοξα διδάγματα του χριστιανισμού).

Η αποδοχή του Ρωμανού είναι πλήρης, ο δε κανονογράφος δεν θα απείχε από την πραγματικότητα του λαϊκού αισθήματος, όταν έγραφε για τον *θεοπρεπή πολίτη και αγγελικό υμνωδό* και τα εξής:

*Ύμνησε την Παρθένον μέλεσι θείοις,
έμελψε πάντας αγίους και τους αγγέλους,
έτερψε την Εκκλησίαν ωδαίς πανσόφοις.*

Αν τέτοιους ύμνους έλεγαν για τον υμνογράφο μας τότε, δεν θα πρέπει να μας εκπλήττει που διάσημοι ευρωπαϊοί βυζαντινολόγοι τον θεωρούν, άλλος ως «τον μεγαλύτερον ίσως του κόσμου εκκλησιαστικόν ποιητήν» και «Πίνδαρον της ρυθμικής ποιήσεως» (Κ. Krumbacher), άλλος ως «την πιο μεγάλη θρησκευτική μεγαλοφυΐα» και «Δάντη των νέο-Ελλήνων» (Η.

Gelzer), ο δε καρδινάλιος Pitra ως «τον πρίγκιπα των αρχαίων μελωδών», όπως ακριβώς το λέει στο ομότιτλο έργο του «Sanctus Romanus Veterum Melodorum Princeps», που εκδόθηκε στη Ρώμη το 1888.

Και όλα αυτά, πιστεύω, δεν θα γίνονταν εάν ο Ρωμανός δεν είχε γεννηθεί, ωσάν τον Όμηρο, τάχα τυφλός – για να μπορεί να βλέπει μ' έναν αλλιώςίτικο τρόπο το έσω φως κι ακόμα εάν δεν ήταν «ο ταπεινός Ρωμανός», για να κυριαρχεί, «σ' ώρα δική του που κανείς άγγελος δεν την ξέρει», επάνω στα θαυμάσια του εδώ και του αντίπερα Κόσμου.

Κοντά σ' αυτά προστίθεται ο «αμελής» και ο «άηχος» για να προκαλέσει τον Θεοτόκο να τον «ψωμίσει» με λέξεις. Έτσι έμαθε από τούτο πως οι λέξεις είναι φτιαγμένες από ύλη, έχουν σάρκα και αίμα, γεύση και ουσία, άρωμα και χυμό: έμαθε πως οι λέξεις μένουν αλειτούργητες, αν δεν αξιωθείς να τις φας, αν δεν μπορείς να θροφίζεσαι απ' αυτές και να τις νιώθεις τραγανές στον ουρανίσκο σου.

Αγαπητοί φίλοι, όταν αναφέρομαι στο Ρωμανό των Μελωδό, στο νου μου πάντα έχω ένα δικό του στίχο, ως σήμα κατατεθέν: «*Λιγυρού ακούω κελαδήματος, τερπνού δε μινυρίσματος*». Λες και ανοίγει μια θύρα κι ένα φως αυγινό μας καλεί να γευτούμε τις χάρες και τα μελωδήματα παραδείσιου Κήπου. Ίσως η θύρα που ανοίγει να είναι η θύρα του ένατου οίκου από το περίφημο κοντάκιον των Χριστουγέννων που έχει ως προοίμιον το «*Η παρθένος σήμερον τον υπερούσιον τίκτει...*»:

*Η δε ανοίγει θύραν και δέχεται των μάγων το σύστημα
ανοίγει θύραν η απαράνοικτος
πύλη, ην Χριστός μόνος διάδεδυσεν
ανοίγει θύραν η ανοιχθείσα
και μη κλαπείσα μηδαμώς τον της αγνείας θησαυρόν
αυτή ήνοιξε θύραν, αφ' ης εγεννήθη θύρα,
παιδίον νέον, ο προ αιώνων θεός.*

Θα έχετε προσέξει πόσο επίμονα ο Ρωμανός υποβάλλει την έννοια της *θύρας* και με τι ποιητικό τρόπο ανοιγοκλείνει τις λέξεις του, ώστε η θύρα να κυριαρχεί ως κέντρον του ποιήματος.

Η θύρα μάλιστα μετέχει του ενεστώτος και του αορίστου. Κι ούτε που νοιάζεται ο Ρωμανός που παίζει μ' ένα χρώμα μονάχα. Μεσ απ' αυτό αντίθετα δοκιμάζεται η μαεστρία του, καθώς επιτυγχάνει με την επανάληψη μια θαυμαστή τονικότητα. Το κάλλος του Ρωμανού βρίσκεται στη σύλληψη της μυστικής λειτουργίας των πραγμάτων, αυτό που απλούστερα λέγεται *ρυθμός*. Ας αγωνιούν και ας βοούν οι πολλοί για το καινούριο, το εντυπωσιακό και το επαναστατικό. Όταν ο καλλιτέχνης βρει τη δική του γλώσσα, λυτρώνεται από την εμμονή του για πρωτοπορία. Αρκεί να ξεχαστεί σ' αυτό που κάνει, για να κερδίσει την αλήθεια του προσώπου του. Όλο το μυστικό επικεντρώνεται στην κατάκτηση της απλότητας. Αυτή είναι το κλειδί, της Παραδείσου η Πύλη. Αλλά τι; Ο καθένας πηγαίνοντας με την κλείδα του προς τη θύρα, απορεί και εξίσταται βλέποντας την είσοδο ελεύθερη. Άμποτε αυτό να μην αποδειχθεί ως η δική του ανυπέβλητη δυσκολία! Για ν' απλουστεύω τα πράγματα και να συντομεύω, κλείνω με τη δική μου μετάφραση του οίκου:

*Κι εκείνη ανοίγει θύρα και υποδέχεται των μάγων
των τριών το σύστημα,
ανοίγει θύρα η Πύλη η απαράνοικτος,
Αυτή, που μόνον ο Χριστός διαπέρασε
ανοίγει θύρα η Θύρα οπού άνοιξε
κι ουδεκανείς διήρπασε τον της αγνείας θησαυρόν
άνοιξε θύρα Αυτή που γέννησε τη Θύρα,
παιδίον νέον, τον προ αιώνων Θεόν.*

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Αναστάσιος Α' (491 – 518).

**Το παλαιό γαλλικό κωμικό έπος
Το προσκύνημα του Καρλομάγνου στην Ιερουσαλήμ
και την Κωνσταντινούπολη**

Το παλαιό γαλλικό *Προσκύνημα* ή απλώς *Ταξίδι του Καρλομάγνου στην Ιερουσαλήμ και την Κωνσταντινούπολη*¹ είναι μια παραδία έπους γραμμένη σε αγγλονορμανδική διάλεκτο² ανάμεσα στο 1160 και το 1175. Ο στίχος, εν αντιθέσει με τα άλλα παλαιά γαλλικά έπη, δεν είναι ο κλασσικός ενδεκασύλλαβος αλλά ο δωδεκασύλλαβος “αλεξανδρινός” (alexandrin). Ο συγγραφέας καθώς και ο τόπος της συγγραφής παραμένουν άγνωστοι, αλλά και πλείστες όσες διαφωνίες υπάρχουν για το αν το αγγλονορμανδικό κείμενο είναι το αρχικό ή αν αποτελεί, αντιθέτως, μεταγραφή παλαιότερου ποιήματος γραμμένου στη διάλεκτο της περιοχής του Παρισιού (francien). Καθοριστική είναι πάντως η πρόσφατη μελέτη της Annalee C. Rejhon³, η οποία συγκρίνει την αγγλονορμανδική και την παλαιά ουαλλική παραλλαγή του *Προσκυνήματος*: με ακλόνητα επιχειρήματα η Rejhon αποδεικνύει ότι το ουαλλικό ποίημα προέρχεται από σύνταξη παλαιότερη αυτής η οποία έχει περιέλθει σε μας.

Η παλαιά διαμάχη του Βυζαντινού με τον Δυτικό αυτοκράτορα για τα πρωτεία παρουσιάζεται στο ποίημα με τη μορφή ενός οικογενειακού καυγά: ο γέρος αυτοκράτορας Καρλομάγνος ρωτάει τη γυναίκα του, αν υπάρχει άλλος βασιλιάς που να φοράει την κορώνα με τόση μεγαλοπρέπεια όσο αυτός· εκείνη του απαντάει αφελώς ότι έχει ακούσει πως, πράγματι, ο βασιλιάς Ούγων της Κωνσταντινούπολης είναι πιο μεγαλοπρεπής. Το λάθος είναι ολέθριο, αφού μάλιστα παρόντες στον διάλογο είναι οι επιφανέστεροι ιππότες του βασιλιά των Φράγκων. Μάταια η βασίλισσα προσπαθεί να τα μπαλώσει, λέγοντας στον άντρα της ότι ναι μεν ο Ούγων είναι πλουσιότερος, υστερεί όμως σαφώς σε ηρωισμό στη μάχη· ο Καρλομάγνος έχει προσβληθεί βαθύτατα και δηλώνει ότι θα πάει στην Κωνσταντινούπολη για

να διαπιστώσει αυτοπροσώπως πώς έχουν τα πράγματα: αν όμως ο ισχυρισμός της γυναίκας του είναι ανυπόστατος, θα της κόψει το κεφάλι. Έτσι ο αυτοκράτορας, οι δώδεκα μεγάλοι βασσάλοι του και ο αρχιεπίσκοπος Τυρίν αναχωρούν πάραυτα επικεφαλής ογδόντα χιλιάδων αντρών· καβάλλα όχι σε πολεμικά άλογα, αλλά σε μουλάρια, με τη χαρακτηριστική περιβολή και τη ράβδο των προσκυνητών, παίρνουν αρχικά τον δρόμο για την Ιερουσαλήμ. Φτάνοντας στην Αγία Πόλη, ο Κάρολος και οι δώδεκα ιππότες του μπαίνουν στην εκκλησία του Παντοκράτορα και κάθονται εν αγνοία τους στον θρόνο όπου κάποτε είχε καθίσει ο Χριστός με τους μαθητές Του. Βλέποντας τον ιερατικό αυτοκράτορα περιστοιχισμένο από τους βασσάλους του, ένας Εβραίος, πιστεύοντας ότι βλέπει τον Χριστό με τους αποστόλους, τρομοκρατείται, σπεύδει στον Πατριάρχη και του ζητάει να τον βαφτίσει αμέσως. Εκείνος πηγαίνει στον ναό, υποδέχεται τον Καρλομάγνο και του δωρίζει πολλά άγια λείψανα, των οποίων η θαυματουργική δύναμη αποδεικνύεται την ίδια στιγμή, όταν έξω τον ναό ένας παραλυτικός σηκώνεται και περπατάει. Για ένα μικρό διάστημα ακόμη οι Φράγκοι θα παραμείνουν στην Ιερουσαλήμ, όπου θα ιδρύσουν μια εκκλησία της Παναγίας και θα ετοιμαστούν για το υπόλοιπο ταξίδι τους. Πριν όμως αναχωρήσει για την Κωνσταντινούπολη, ο Κάρολος -που δεν έχει πάψει να βασανίζεται από τα λόγια της γυναίκας του- θα επισκεφτεί, μαζί με τη συνοδεία του και τον Πατριάρχη, την Ιεριχώ: κατά το σύντομο αυτό ταξίδι, τα λείψανα θα συνεχίσουν να επιτελούν διάφορα θαύματα. Μέσω Μικράς Ασίας οι Φράγκοι φτάνουν, τέλος, στην Κωνσταντινούπολη, έξω από τα τείχη της οποίας ο βασιλιάς Ούγων οργώνει έναν αγρό καθισμένος σ' ένα πολύτιμο χρυσό θρόνο που κρέμεται από δύο μουλάρια· το άροτρο είναι επίσης χρυσό. Ο Ούγων διακόπτει το όργωμα και υποδέχεται θερμά τον Καρλομάγνο και την ακολουθία του. Οι Φράγκοι θα φιλοξενηθούν εν συνεχεία στο παλάτι, όπου όλα τα έπιπλα είναι χρυσά και διακοσμημένα με πολύτιμους λίθους· η χλιδή όμως αυτή δεν είναι τίποτα μπροστά στην κατασκευή του παλατιού, που είναι θολωτό και φτιαγμένο έτσι ώστε να περιστρέφεται σε κάθε πνοή του ανέμου, ενώ πάσης φύσεως καμπάνες, καθώς και δύο μπρούτζινα

αγάλματα παίζουν θεσπέσια μουσική: θα νόμιζε κανείς ότι ακούει αγγελικές ψαλμωδίες! Λίγο αργότερα όμως τους Φράγκους περιμένει μια άσχημη έκπληξη, όταν ξεσπάει καταιγίδα και το παλάτι αρχίζει να περιστρέφεται: μην μπορώντας να σταθούν στα πόδια τους από τη σκοτοδίνη και πιστεύοντας ότι έχουν παγιδευτεί, παρ' ότι οι πύλες είναι ανοιχτές, πανικοβάλλονται, ενώ ο Κάρολος ρωτάει, έντρομος και αυτός, τον Ούγωνα πότε θα σταματήσει το κακό. Ο βασιλιάς των Ελλήνων τον καθυσιχάζει, λέγοντάς του ότι σε λίγο η θύελλα θα κοπάσει, όπως και γίνεται. Ακολουθεί ένα πλουσιοπάροχο δείπνο, στο οποίο είναι παρούσα και η κόρη του Ούγωνα, που αρέσει ιδιαίτερα στον Olivier, τον ιππότη του Καρόλου που έχει φήμη αβρού εραστή. Κατόπιν ο Κάρολος και οι βασσάλιοι του οδηγούνται σε μια μεγάλη κάμαρα για να κοιμηθούν: τα κρεβάτια είναι πολυτελέστατα και τα σκεπάσματα υφασμένα από μια νεράιδα, ενώ ένας πανάρχαιος πολύτιμος λίθος στην κορυφή ενός πασσάλου, φέγγει μέσα στη νύχτα, όπως ο ήλιος του Μαΐου! Για να τους πάρει απαλά ο ύπνος, οι Φράγκοι έχουν τη συνήθεια να καλαμπουρίζουν· για κακή τους όμως τύχη, ο μοχθηρός Ούγων έχει βάλει σε μια κρύπτη του τοίχου έναν κατάσκοπο να τους παρακολουθεί: ο τελευταίος διευκολύνεται στο έργο του από τον μαγικό πολύτιμο λίθο -που όπως προαναφέραμε, λάμπει μέσ' στη νύχτα- κι' έτσι μπορεί να βλέπει ποιος ακριβώς λέει τι. Συν τοις άλλοις, ο κατάσκοπος δεν καταλαβαίνει την προσταγή του Καρλομάγνου ("gabbez!"="καλαμπουρίστε!") και παίρνει τα λεγόμενα των Φράγκων τοις μετρητοίς! Καθώς όμως αυτοί είναι τύφλα στο μεθύσι, τα αστεία τους είναι κάπως ανάρμοστα.

Πρώτος αρχίζει ο Κάρολος, λέγοντας πως μ' ένα χτύπημα του σπαθιού του θα κόψει στα δύο τον πιο δυνατό πολεμιστή του Ούγωνα, ακόμη κι' αν αυτός φοράει δύο κράνη το ένα πάνω στο άλλο και δύο επίσης αλυσιδωτές πανοπλίες. Και όχι μόνον αυτό, αλλά με το ίδιο χτύπημα θα κόψει τη σέλλα, το άλογο και θα μπήξει το σπαθί του βαθειά μέσα στο χώμα! Ο κατάσκοπος τρομοκρατείται από την ηράκλεια ρώμη του Καρόλου και ψέγει τον βασιλιά του που του προσέφερε φιλοξενία.

Ακολουθεί ο Roland, ανησιός και πρωτοπαλλήκαρο του Καρ-

λομάγνου, που καυχιέται πώς θα βγει λίγο έξω από την πόλη και θα σαλπίσει με το κέρασ του: το σάλπισμα θα είναι τόσο δυνατό, που όλες οι πόρτες της Κωνσταντινούπολης θα βγουν από τους μεντεσέδες, τα μπακίρια θα χτυπάνε το ένα το άλλο και ο βασιλιάς Ούγων θα πέσει κάτω, αφού θα έχει χάσει όχι μόνον την πανάκριβη γούνα από τους ώμους του, αλλά και τα μουστάκια και τα γένια του! Και πάλι ο κατάσκοπος τρέμει από τον φόβο του για τους απαίσιους φιλοξενούμενους.

Έρχεται κατόπιν η σειρά του Olivier να καλαμπουρίσει. Μέσα σε μια νύχτα, λέει, θα συννευρεθεί εκατό φορές με την κόρη του Ούγωνα! Ο κατάσκοπος εξαγριώνεται για την προσβολή εις βάρους του κυρίου του.

Εν συνεχεία ο Καρλομάγνος διατάζει τον αρχιεπίσκοπο αλλά και δεινό πολέμαρχο Turpin να αστείενται: εκείνος λέει πως, ενώ τρία πολεμικά άλογα θα καλπάζουν με όλη τους τη δύναμη, θα ισορροπεί όρθιος τότε στο ένα, τότε στο άλλο, παίζοντας ταυτόχρονα με τέσσερα μήλα, σαν καλός ταχυδακτυλουργός: αν κάποιος πέσει κάτω, είναι έτοιμος να υποστεί την πιο φριχτή τιμωρία, να του βγάλουν τα μάτια! Το αστέιο είναι αθώο, προς μεγάλη ικανοποίηση του κατασκόπου, που χαίρεται διότι ο κύριος του δεν έχει προσβληθεί.

Ακολουθεί ο ηράκλειος Guillaume d' Orange (στον επικό κύκλο του Καρλομάγνου γίνεται πρωτοπαλλήκαρο του αυτοκράτορα μετά τον θάνατο του Roland): θα εκτινάξει, λέει, με το ένα του χέρι μια τεράστια σφαίρα, γεμάτη χρυσό και ασήμι· τριάντα άντρες είχαν προσπαθήσει επανειλημμένως να την μετακινήσουν, μάταια όμως. Εκείνος όμως θα την στείλει πάνω στο παλάτι του Ούγωνα, γκρεμίζοντας πάνω από σαράντα οργυιές του τείχους! Αυτή τη φορά ο κατάσκοπος δεν πιστεύει τον Φράγκο, εκνευρίζεται όμως με την αναίδειά του και λέει πως θα ζητήσει από τον Ούγωνα να τον αναγκάσει να πραγματοποιήσει τον κομρασμό του.

Καλαμπουρίζει κατόπιν ο γηραιός ήρωας Ogier ο Δανός, που απειλεί ότι θα γκρεμίσει με τα χέρια του τον στύλο γύρω από τον οποίο περιστρέφεται το παλάτι, κι' αλοίμονο σ' όποιον παγιδευτεί μέσα· αν ο βασιλιάς Ούγων δεν φροντίσει να κρυφτεί, θα πρέπει να είναι τελείως τρελλός! Ο κατάσκοπος, τρομοκρα-

τημένος, τον αποκαλεί λυσσασμένο, παρακαλεί τον Θεό να τον εμποδίσει και αγανακτεί πάλι με τον βασιλιά του, που δέχτηκε να φιλοξενήσει τους Φράγκους.

Τώρα είναι η σειρά του γέρου δούκα Naimes, του “Νέστορα” των Φράγκων. Καυχιέται πως θα φορέσει την καλύτερη ατσαλένια πανοπλία του βασιλιά: με ένα τίναγμα θα την διαλύσει και όλοι οι κρίκοι της θα σπάσουν σαν κλωστές. Ο κατάσκοπος θαυμάζει πώς ο ασπρομάλλης πολεμιστής έχει ακόμη τόση δύναμη!

Εν συνεχεία λέει το αστείο του ο κόμης Berenger: θα ανέβει στον πιο ψηλό πύργο του παλατιού και από 'κει θα πηδήξει πάνω στα σπαθιά που οι Φράγκοι ιππότες θα έχουν μπήξει στη γη μέχρι τη λαβή, χωρίς να πάθει ούτε γρατζουνιά. Ο κατάσκοπος τον πιστεύει και λέει τρομαγμένος πως αν αυτός ο λυσσασμένος πραγματοποιήσει τα όσα λέει, θα πρέπει να είναι φτιαγμένος από σίδηρο ή ατσάλι!

Ακόμη πιο τρομαχτικό είναι εν τούτοις, για τον εύπιστο κατάσκοπο, το καλαμπούρι του κόμητα Bernard, που ισχυρίζεται πως θα βγάλει το νερό του ποταμού της Κωνσταντινούπολης από την κοίτη του, πλημμυρίζοντας όλα τα κελλάρια και μουσκεύοντας τους ακολούθους του Ούγωνα: ο βασιλιάς, για να σωθεί, θα αναγκαστεί να ανέβει στον πιο ψηλό πύργο και δεν θα κατέβει από 'κει, αν ο κόμης δεν διατάξει τα νερά να τραβηχτούν. Ο κατάσκοπος τον αποκαλεί και αυτόν λυσσασμένο και θυμώνει με τον Ούγωνα που έχει δεχτεί τους Φράγκους στο παλάτι του.

Εν συνεχεία, ο κόμης Emerald απειλεί ότι θα πέσει μέσα σ' ένα μεγάλο και βαθύ καζάνι γεμάτο καυτό μολύβι μέχρι το χέιλος- όταν το μολύβι κρυώσει, με μια κίνηση θα το τινάξει από πάνω του σε κομματάκια. Και πάλι ο κατάσκοπος παίρνει τα λεγόμενα του κόμητα τοις μετρητοίς, θαυμάζοντας έναν τέτοιο άνθρωπο, που η σάρκα του θα πρέπει να είναι φτιαγμένη από σίδηρο ή ατσάλι!

Ακόμη πιο χοντροκομμένο αλλά και αναιδέστερο είναι το καλαμπούρι του κόμητα Aimer: έχει, όπως ισχυρίζεται, στην κατοχή του ένα μαγικό σκουφί που τον κάνει αόρατο όταν το φοράει: έτσι, κατά το επίσημο δείπνο που θα παραθέσει ο Ού-

γων, θα του τρώει το ψάρι του και θα του πίνει το κρασί του και σαν να μην έφταναν αυτά, θα πάει απαρατήρητος πίσω του και θα του δώσει μια καρπαζιά τόσο δυνατή, που το κεφάλι του βασιλιά θα χτυπήσει στο τραπέζι, ενώ τα γένια και τα μουστάκια του θα μαδηθούν! Ο κατάσκοπος τον ακούει έντρομος.

Ο κόμης Bertrand, εξ άλλου, θ' ανέβει, όπως λέει, σ' ένα θεόρατο πεύκο με τρεις ασπίδες τις οποίες θα χτυπάει μεταξύ τους μετά θα τις αφήσει να πέσουν κάτω και θα βγάλει μια κραυγή τόσο άγρια, που τέσσερεις λεύγες ολόγυρα τα ζώα του δάσους θα εξαφανιστούν από τον φόβο τους. Ο κατάσκοπος, φοβισμένος, σκέφτεται πόσο θα οργιστεί ο βασιλιάς του, αν γίνει κάτι τέτοιο.

Τελευταίος καλαμπουρίζει ο άρχοντας Gerin. Σε μια μαρμάρινη κολώνα, στην κορυφή ενός πύργου, θα τοποθετήσει δυο δηνάρια το ένα πάνω στο άλλο και από απόσταση μιας λεύγας θα εκτοξεύσει πάνω τους ένα ασήκωτο σπαθί. Η βολή του θα είναι τόσο εύστοχη αλλά και τόσο καλλιτεχνική, ώστε το πρώτο δηνάριο θα πέσει στη γη, ενώ το άλλο θα μείνει στη θέση του. Ο ίδιος εν τω μεταξύ θα τρέξει τόσο γρήγορα πίσω, ώστε να πιάσει το σπαθί του πριν αυτό πέσει στη γη. Ο κατάσκοπος ακούει ικανοποιημένος το αστείο που δεν προσβάλλει τον κύριό του.

Ενώ ο Κάρολος και οι βασσάλιοι του αποκοιμούνται ευχαριστημένοι, ο κατάσκοπος καταταραγμένος πηγαίνει στο υπνοδωμάτιο του Ούγωνα και του αφηγείται καταλεπτώς τις άθλιες καυχησιολογίες των Φράγκων. Ο βασιλιάς, που και αυτός δεν καταλαβαίνει ότι πρόκειται γι' αστεία, γίνεται έξαλλος και απειλεί ότι αν την επόμενη μέρα οι φιλοξενούμενοι δεν φέρουν εις πέρας τους άθλους τους, θα τους κόψει τα κεφάλια.

Πράγματι, το άλλο πρωί και ενώ ο Κάρολος βγαίνει από τη λειτουργία περιστοιχισμένος από τους ιππότες του και κρατώντας στα χέρια του ένα κλάδο ελαιάς, ο Ούγων, συνοδευόμενος από εκατό χιλιάδες -και παραπάνω- άντρες οπλισμένους μέχρι τα δόντια, τον πλησιάζει με άγριες διαθέσεις και του ζητάει τον λόγο. Ο αυτοκράτορας των Φράγκων τρέμει και μάταια προσπαθεί να του εξηγήσει ότι όλ' αυτά ήταν απλώς αστεία υπό την επήρεια του κρασιού, ένα συνήθειο των ιπποτών του

Παρισιού και της Σαρτρ να καλαμπουρίζουν πριν αποκοιμηθούν· μάταια τον παρακαλεί να τους αφήσει να γυρίσουν ειρηνικά στον τόπο τους· ο Ούγων είναι ανένδοτος.

Σε μια θολωτή αίθουσα του παλατιού οι Φράγκοι, τρομαγμένοι, συζητούν πώς θα καταφέρουν να γλιτώσουν. Ο Καρλομάγνος διατάζει να τους φέρουν τα άγια λείψανα που τους δώρισε ο Πατριάρχης και όλοι μαζί, πεσμένοι μπρούμυτα, προσεύχονται με θέρμη στον Θεό να τους σώσει από τον βασιλιά των Ελλήνων. Ένας άγγελος Κυρίου κατεβαίνει τότε και σηκώνει όρθιο τον Καρλομάγνο· αφού τον επιπλήξει αυστηρά για τις λαιμοδαμίες του εις βάρος του Ούγωνα και τον διατάζει να μην ξανακοροϊδέψει ποτέ στη ζωή του άνθρωπο, τον διαβεβαιώνει ότι ο Κύριος δεν θα τον εγκαταλείψει. Ο Κάρολος καθησυχάζει με τη σειρά του τους ιππότες του και δηλώνει στον βασιλιά των Ελλήνων ότι όλοι τους είναι έτοιμοι να φέρουν εις πέρας τις δοκιμασίες. Με αναπτρωμένο μάλιστα το ηθικό του, τον κατηγορεί ότι εντελώς ύπουλα έβαλε στον κοιτώνα τους τον κατάσκοπό του να τους παρακολουθεί. Ο Ούγων διατάζει τον Olivier να αρχίσει πρώτος τους άθλους. Αν αποτύχει έστω και στη μία από τις εκατό συνενυρέσεις με την κόρη του, θα χάσει το κεφάλι του· και οι υπόλοιποι όμως δώδεκα Φράγκοι άρχοντες, του Καρλομάγνου μη εξαιρουμένου, θα σφαγιαστούν και αυτοί. Ο Καρλομάγνος με την ακλόνητη πίστη του στον Κύριο γελάει τρανταχτά, ενώ οι Φράγκοι περνούν την υπόλοιπη μέρα διασκεδάζοντας και γλεντοκοπώντας.

Το βράδυ ο Ούγων πηγαίνει την έντρομη κόρη του στον Olivier και τον προκαλεί να πραγματοποιήσει τα όσα καυχήθηκε. Ο ιππότης καθησυχάζει τρυφερά το κορίτσι και συνενυρίσκει τον κόρη του και τη ρωτάει αν ο εραστής της τα κατάφερε και τις εκατό φορές· όταν εκείνη απαντά καταφατικά, ο πατέρας της γίνεται έξαλλος και λέει στον Καρλομάγνο ότι ο πολεμιστής του είναι μάγος. Έρχεται τώρα η σειρά του γίγαντα Guillaume, που πιάνει με το ένα χέρι την τεράστια σφαίρα από χρυσό και άργυρο και την εκτοξεύει πάνω στο παλάτι: πάνω από σαράντα οργυιές του τείχους γκρεμίζονται προς μεγάλη θλίψη του Ούγωνα που λέγει στους ακολούθους του ότι και αυτός ο Φράγκος πρέπει να είναι μάγος.

Πειραχτικά ο Καρλομάγνος ρωτάει τον Ούγωνα, αν θέλει να δει να πραγματοποιούνται και άλλα καλαμπούρια. Εκείνος, ελπίζοντας ότι κάποιος Φράγκος θα αποτύχει κι' έτσι θα μπορέσει να τους αποκεφαλίσει όλους, καλεί τον Bernard, που είχε καυχηθεί ότι θα εκτρέψει το ποτάμι από την κοίτη του και θα πλημμυρίσει την πόλη. Ενώ ο Καρλομάγνος προσεύχεται με θέρμη, ο Bernard κάνει το σημείο του Σταυρού πάνω στα ύδατα, που όντως μπαίνουν στην πόλη και πλημμυρίζουν τα κελάρια, μουσκεύοντας την ακολουθία του Ούγωνα, ο οποίος βρίσκει καταφύγιο στον πιο ψηλό πύργο του παλατιού. Από ψηλά ο βασιλιάς των Ελλήνων ικετεύει τον Καρλομάγνο, του υπόσχεται ότι θα του δώσει τον θησαυρό του και ότι θα γίνει βασσάλος του. Ο ευσεβής αυτοκράτωρ νοιώθει συμπόνια και προσεύχεται εκ νέου να ξαναμπει το ποτάμι στην κοίτη του, όπερ και γίνεται. Και πάλι ο Καρλομάγνος ρωτάει τον Ούγωνα, αν θέλει να δει την πραγματοποίηση και άλλων καλαμπουριών, εκείνος όμως του απαντά: "Όχι αυτήν τη βδομάδα! Αν και τα υπόλοιπα πραγματοποιηθούν, θα θρηνώ για όλη μου τη ζωή!"

Ο Καρλομάγνος, νικητής, έχει συμφιλιωθεί με τον βασιλιά των Ελλήνων. Καθώς όμως συνεχίζει να βασανίζεται από τα λόγια της γυναίκας του, παρακαλεί τον Ούγωνα -που είναι πια βασσάλος του- να διοργανώσει μια μεγάλη γιορτή, κατά την οποία και οι δύο θα φορούν τις κορώνες τους με επισημότητα. Κατά τη γιορτή οι Φράγκοι θαυμάζουν τον αυτοκράτορα που είναι ένα πόδι και τρεις πόντους ψηλότερος από τον Ούγωνα, γέγοντας ταυτόχρονα με δριμύτητα τη βασίλισσά τους που τόσο αστόχαστα τόλμησε να προσβάλλει τον άντρα της. Ο Ούγων προσφέρει και πάλι στον Καρλομάγνο τους θησαυρούς του, εκείνος όμως, μεγαλόψυχος, αρνείται. Η χαρά του όμως είναι μεγάλη, καθώς κατέκτησε ένα βασίλειο χωρίς να δώσει μάχη. Προηγουμένως ο Olivier έχει απορρίψει και αυτός τον έρωτα της πριγκίπισσας, διότι, έχει καθήκον, όπως λέει, να ακολουθήσει τον κύριό του στη Γαλλία. Οι Φράγκοι αποχαιρετούν τους Έλληνες και μετά από μακρά πορεία φτάνουν στο Παρίσι. Στη βασιλική του Αγίου Διονυσίου, ο Καρλομάγνος, αφού προσευχηθεί γονατιστός, αφήνει τα λείψανα πάνω στην Αγία Τράπεζα. Η βασίλισσα πέφτει ταπεινά στα πόδια του και εκείνος τη συγχαρεί, εν ονόματι του προσκυνήματός του στον Πανάγιο Τάφο.

Το *Προσκύνημα του Καρλομάγνου* γράφτηκε από κάποιον μοναχό, σκοπός του οποίου ήταν αποκλειστικά και μόνον να διασκεδάσει αστειευόμενος και υπερβαίνοντας συχνά τα εσκαμμένα κατά τον πιο ιερόσυλο τρόπο. Τα βέλη του στρέφονται, κατά πρώτον, κατά του *Άσματος του Roland (Chanson de Roland)*, το οποίο γνωρίζει άριστα. (Στο έπος αυτό, του οποίου η αρχαιότερη σύνταξη, η λεγόμενη της *Οξφόρδης*, χρονολογείται περί το 1080, περιγράφεται, σε αγγλονορμανδική επίσης διάλεκτο, η σφαγή της οπισθοφυλακής του Καρλομάγνου στο φάραγγι Rencsesvals των Πυρηναίων από τους Σαρακηνούς, γεγονός ιστορικό που συνέβη στις 15 Αυγούστου του 778. Κατά τον ιστοριογράφο του Καρλομάγνου Einhard, επικεφαλής της οπισθοφυλακής ήταν ο κόμης Hruodlandus, έπαρχος της Βρετάνης, ο Roland δηλαδή του έπους, ο οποίος και έπεσε μαχόμενος ηρωικά.) Η σύνδεση των δύο επών είναι άλλωστε ολοφάνερη, αφού στο *Προσκύνημα* ο Πατριάρχης της Ιερουσαλήμ παροτρύνει τον Καρλομάγνο να αρχίσει πόλεμο κατά των Σαρακηνών κι' εκείνος υπόσχεται πως θα το πράξει το συντομότερο δυνατόν εκστρατεύοντας στην Ισπανία (στ. 226-230).

Από το *Chanson de Roland* είναι λοιπόν παρμένη η ιερατική μορφή του Καρλομάγνου που περιγράφεται περίπου σαν πατριάρχης της Παλαιάς Διαθήκης, πλήρης ημερών (είναι άνω των διακοσίων ετών), προικισμένος με το χάρισμα της προφητείας και την ικανότητα όχι μόνον να επιτελεί σημεία και τέρατα, αλλά και να συνομιλεί -μέσω αγγέλων- με τον ίδιο τον Θεό! Η απεικόνιση όμως τούτη γίνεται στην περίπτωση του *Προσκυνημάτος* δίκικοπο μαχαίρι: ο υπέρρηγρος αυτοκράτωρ είναι απλώς και μόνον ένας αυτάρεσκος γερο-ξεκούτης, την επική οργή του οποίου (ανάλογη με του Αχιλλέα στην *Ιλιάδα* και του άδικα ταπεινωμένου Ganelon στο *Chanson de Roland!*) πυροδοτεί μια ανώδυνη και αφελής παρατήρηση της γυναίκας του⁴. Και είναι τόσο προσβεβλημένος, ώστε όχι μόνον να επιχειρεί ένα μακρύ και επίπονο ταξίδι για να διαπιστώσει την αλήθεια, αλλά ακόμη και μετά τον θρίαμβό του επί του Ούγωνα να βασανίζεται ακόμη από την αμφιβολία και να τον παρακαλεί να παραθέσει γεύμα προκειμένου να συγκριθεί μαζί του!

Όσον αφορά την κάθοδο του αγγέλου, στο *Chanson de Roland* τη συναντάμε, όπως είναι φυσικό, στις πιο κρίσιμες και τραγικές στιγμές του έπους: στ. 717-724 και 833-840: μαντικό όνειρο του Καρλομάγνου -σταλμένο από άγγελο- προμηνύει τον θάνατο του Roland/στ. 2374 και 2390-2396: ψυχορράγημα του Roland: οι αρχάγγελοι Μιχαήλ, Γαβριήλ και Χερουβεϊμ (sic!) παραστέκουν τον ήρωα και οδηγούν την ψυχή του στον Παράδεισο/στ. 2447-2456: άγγελος που *συνηθίζει* να συνομιλεί με τον Καρλομάγνο, του αναγγέλλει ότι έχει την εξουσία να επιτελέσει το θαύμα του Ιησού του Ναυή και να σταματήσει τον ήλιο, για να μην προλάβουν να εξαφανιστούν οι πανικόβλητοι Σαρακηνοί μέσα στη νύχτα/στ. 2525-2568: μετά τον θάνατο του Roland, ο αρχάγγελος Γαβριήλ σκέπει όλη τη νύχτα τον αυτοκράτορα και του αναγγέλλει μέσω οραμάτων την επικείμενη τελειωτική μάχη με τους Άραβες/τέλος του έπους, στ. 3988-4001: ο αρχάγγελος Γαβριήλ δίνει εντολή στον τσακισμένο από τα χρόνια αλλά και τον θάνατο του Roland Καρλομάγνο να εκστρατεύσει κατά των Σαρακηνών στο Άμφειον της Ηπείρου. Στο *Προσκύνημα*, αντιθέτως, ο άγγελος καταβαίνει για να διαβεβαιώσει μεν τον Κάρολο ότι ο Θεός δεν θα τον εγκαταλείψει στη δύσκολη θέση στην οποία περιήλθε λόγω των άξεστων καλαμπουριών του ίδιου και των ιπποτών του, αφού όμως προηγουμένως τον έχει κατσαδιάσει άσχημα για τις κοροϊδίες του εις βάρος του Ούγωνα και του έχει απαγορεύσει ρητάς να τις επαναλάβει!

Ακόμη πιο ασεβής είναι η παρωδία της τραγικότερης σκηνής του *Chanson de Roland* όπου ο ήρωας, μόνος στο πεδίο της μάχης, αφού όλοι οι συντροφοί του έχουν σκοτωθεί, σαλπίζει με το κέρας του, καλώντας σε βοήθεια τον Καρλομάγνο, που ήδη έχει απομακρυνθεί (στ. 1753-1795). Το κέρας αυτό είναι υπερφυσικό και οι Φράγκοι το ακούνε σε απόσταση τριάντα λευγών· ο ήρωας σαλπίζει ωστόσο με τέτοια απόγνωση, ώστε το κρανίο του κυριολεκτικώς να διαρραγεί. (Διότι μπορεί ο Roland να είναι άτρωτος σε κάθε εχθρικό όπλο, δεν παύει όμως να είναι τρωτός στην ίδια του τη δύναμη.) Στο *Προσκύνημα*, αντιθέτως, το υπερφυσικό κέρας και το τρομερό (αλλά κάθε άλλο παρά απεγνωσμένο) σάλπισμα το μόνο που θα κάνουν είναι, όπως προ-

αναφέραμε, φοβερός σαματάς και καυτή πνοή ανέμου που όχι μόνο θα ρίξει κάτω τον Ούγωνα, αλλά θα του μαδήσει και τα γένια του!

Η μακρά και λεπτομερειακή περιγραφή των λειψάνων που ο Πατριάρχης δωρίζει στον Καρλομάγνο και, πολύ περισσότερο, η “βιομηχανική” παραγωγή θαυμάτων που επακολουθεί, αποτελούν δηλητηριώδη επίσης διακοσμώδη του *Chanson de Roland*. Εκεί ο ετοιμοθάνατος αλλά πάντοτε ρωμαλέος ήρωας προσπαθεί να σπάσει το πανίερο, όπως το αποκαλεί, σπαθί του πάνω σ’ ένα βράχο από γρανίτη για να μην πέσει στα χέρια των Σαρακηνών. Το σπαθί είναι πανίερο, όχι μόνο διότι κάποιος άγγελος το είχε δώσει στον Καρλομάγνο (στ. 2318-2321) παραγγέλλοντάς του να το χαρίσει σ’ ένα από τα παλληκάρια του, αλλά επίσης διότι στο κοίλο της λαβής του έχει άγια λείψανα, (δόντι του Αγίου Πέτρου, αίμα του Αγίου Βασιλείου, μαλλιά του Αγίου Διονυσίου, κομμάτια από το ένδυμα της Παναγίας/στ.2344-2348). Η θαυματουργική δύναμη των λειψάνων μαζί με τη προσευχή του συντετριμμένου, έστω και in extremis, Roland, εξασφαλίζουν την παρουσία, κατά το ψυχορράγημά του, των τριών αρχαγγέλων, στην οποίαν αναφερθήκαμε προ ολίγου. Ακόμη ιερότερο είναι όμως, στο ίδιο έπος, το σπαθί του Καρλομάγνου, καθώς στο κοίλο της λαβής του υπάρχει η αιχμή της λόγχης με την οποίαν ο Άγιος Λογγίνος έπληξε την πλευρά του Κυρίου κατά την Σταύρωση. Για τον λόγο αυτό, λέγει ο ανώνυμος ποιητής του έπους (στ. 2501-2508), το ξίφος ονομάζεται Joïuse (Ιλαρόν), αφού έφερε στον κόσμο τη χαρά της Σωτηρίας. Ενισχυμένη από το πανάγιο λείψανο του ξίφους, η ευσεβής προσευχή του Καρόλου, τον καθιστά ικανό να επιτελέσει το θαύμα του Ιησού του Ναυή. Στο *Προσκύνημα*, εν τούτοις, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Τα λείψανα είναι πολύ περισσότερα απ’ ότι στο *Chanson*, με αποτέλεσμα η εξαντλητική απαρίθμησή τους (στ. 163-189) να προξενεί το γέλιο, αφού μάλιστα δεν συνοδεύεται από αντίστοιχη ευσέβεια του Καρλομάγνου ή των ιπποτών του, τους οποίους πουθενά δεν βλέπουμε, κατά την παραμονή τους στην Ιερουσαλήμ, σε στιγμές κατάνυξης ή προσευχής: περιφέρονται ασκόπως χαζολογώντας ή διασκεδάζουν, ενώ οι εκδηλώσεις ευλάβειάς τους συνοψίζονται σε δύο δωρεές

σε ναούς, στην παραλαβή των λειψάνων, καθώς και στην ίδρυση μιας εκκλησίας. Από τη στιγμή όμως που έχουν στην κατοχή τους τα λείψανα, αρχίζει ένας -στην κυριολεξία- καταγισμός θαυμάτων, μεταξύ των οποίων επανειλημμένοι χωρισμοί των υδάτων στα ποτάμια που περνούν καθ' οδόν προς την Κωνσταντινούπολη! (στ. 255-256). Αν λοιπόν στο *Chanson de Roland* ο Καρλομάγνος ήταν νέος Ιησούς του Ναυή, στο *Προσκύνημα* παρουσιάζεται ως νέος Μωσής! Η μνεία των θαυμάτων αυτών, μοναδικό σκοπό έχει να προϊδεάσει τον ακροατή (ή και τον αναγνώστη) της εποχής για το τι θα επακολουθήσει κατά την παραμονή των Φράγκων στην Κωνσταντινούπολη. Αλλά και το ταξίδι στα Ιεροσόλυμα αυτή τη θέση έχει στην οικονομία του ποιήματος, δεδομένου ότι χωρίς τα λείψανα ο Καρλομάγνος και η ακολουθία του θα ήταν εντελώς ανίσχυροι έναντι του Ούγωνα. Ποιο λόγο έχει άλλωστε κάποιος που ταξιδεύει δια ξηράς από το Παρίσι προς την Πόλη να κάνει μια τέτοια τεράστια -μέσω Μικράς Ασίας- παράκαμψη μέχρι τους Αγίους Τόπους και να επιστρέψει πάλι στον Βόσπορο; Αλλά και κατά την εκτέλεση των καλαμπουριών, η επενέργεια των λειψάνων είναι φύσεως εντελώς μαγικής και πλησιάζει συχνά την πιο γκροτέσκα ταχυδακτυλουργία. Τούτο ισχύει φυσικά και για το τελικό θαύμα της εκτροπής του ποταμού -παραλλαγή και αυτό της διάβασης της Ερυθράς Θαλάσσης από τον Μωσή- ασχέτως αν έχουν προηγηθεί οι προσευχές του Καρλομάγνου και η ευλογία των υδάτων με το σημείον του Σταυρού.

Ας εξετάσουμε όμως και το καλαμπούρι που λέει πρώτος απ' όλους ο Καρλομάγνος: με μια και μοναδική σπαθιά, όχι μόνο θα κόψει στη μέση τον πιο δυνατό πολεμιστή του Ούγωνα -προστατευμένο εν τούτοις από διπλό κράνος και θώρακα- αλλά αφού τεμαχίσει και το άλογό του, θα μπήξει το ξίφος του βαθειά στη γη (στ. 453-468). Και εδώ έχουμε να κάνουμε με παρωδία όχι μόνο του *Chanson de Roland*, όπου κατ' αυτόν ακριβώς τον τρόπο ο ήρωας κόβει εγκαρσίως στη μέση τον τρομερό "Σαμψών" των Σαρακηνών Chemuble (στ.1324-1334), αλλά και γενικότερα της επικής μεσαιωνικής παράδοσης, που αρέσκεται ιδιαίτερα στην περιγραφή της άκρως αναληθοφανούς αυτής σπαθιάς με τις παραλλαγές της. Ο πρώτος που περιγράφει ένα τέ-

τοιο άθλο είναι ο Λατίνος Στάτιος στο VII βιβλίο της *Θηβαΐδας* του (στ. 538)⁵, ενώ το ίδιο μοτίβο ανευρίσκεται, μεταξύ άλλων, στο λατινικό μεσαιωνικό έπος του Θ' αι. *Waltharius manufortis* (*Walther ο χειροδύναμος*)/στ. 685, στο *Chanson de Guillaume* (*Άσμα του Γουλιέλμου*)/στ. 1845 κ.ε. και 3345 κ.ε., καθώς και στην *Queste del Saint Graal* (*Αναζήτηση του Ιερού Graal*)/σ. 204⁶. Αλλά ακόμη και ο χρονικογράφος της μάχης του Hastings, Robert Wace παίρνει -αφελέστατα- τοις μετρητοίς την επική αυτή υπερβολή, όταν περιγράφει έναν Αγγλοσάξονα πολεμιστή να κόβει με το τσεκούρι του στα δύο τον Νορμανδό αντίπαλό του μαζί με το άλογο. Τίποτε απ' ό'λ' αυτά δεν συμβαίνει στο *Προσκύνημα*, όπου ο ποιητής δράττεται άλλη μια φορά της ευκαιρίας να κοροϊδέψει ακόμη περισσότερο τα έπη, υπερθεματίζοντας σε τερατολογία και βάζοντας τον ιππότη του Ούγωνα να φοράει διπλή πανοπλία και διπλό κράνος!

Εξ ίσου όμως σαρκαστικός γίνεται και όταν περιγράφει την πραγματοποίηση του κομπασμού του Olivier: ο Θεός, εμφανώς μεροληπτικός υπέρ των Φράγκων, βοηθά -ή τουλάχιστον αφήνει- τον ιππότη να κερδίσει το στοίχημά του, άσχετα αν αυτό, ως ακραία εκδήλωση λαγνείας, προσκρούει σαφώς στη χριστιανική ηθική. Οι μόνον(!) τριάντα άλλωστε συνενυρέσεις του Olivier δεν σημαίνουν και αποτυχία του: στην -προαναφερθείσα- παλαιά ουαλλική σύνταξη του *Προσκυνήματος* η κόρη εξαντλείται στις δεκαπέντε φορές και παρακαλεί τον εραστή να σταματήσει, οπότε αυτός υποχωρεί. Και στην περίπτωση αυτή πάντως παρωδείται το *Chanson de Roland*, όπου, εν αντιθέσει με τον Roland, εκφραστή των αρχαϊκών γερμανικών ηρωικών αξιών (αλαζονεία, θάρρος στα όρια της μανίας, άκρατη δίψα για κλέος, παράλογο πείσμα, και, ενίοτε, μοχθηρία), ο εν όπλοις σύτροφός του Olivier παρουσιάζεται ως ενσάρκωση της μεσογει-ακής courtoisie, του εξευγενισμένου ιπποτικού πνεύματος. Τρεις είναι οι κυριότερες αξίες του πνεύματος αυτού: ο σεβασμός προς τη domina, την ευγενική και απρόσιτη κυρά, την οποίαν ο ιππότης οφείλει να υπηρετεί πιστά, υπομένοντας αγόγγυστα την αδιαφορία και τα καπρίτσια της· η mezura, το αρχαιοελληνικό δηλ. μέτρον, καθώς και η sapientia, η ιουδαιοχριστιανικής προελεύσεως σαφροσύνη. Έτσι ο Olivier αποκαλείται (στ. 576) "li

proz e li curteis” (“ο γενναίος και ο αβρός”), ενώ διακρίνεται κατ’ εξοχήν για τη σωφροσύνη του (στ. 1093: Rolanz est proz e Olivier est sage: ο Roland είναι γενναίος και ο Olivier είναι συνετός). Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το σχετιζόμενο με την ελιά και τους πανάρχαιους συμβολισμούς της όνομά του. Στο *Προσκύνημα*, ωστόσο, το άξεστο καλαμπούρι του Olivier, μόνο σεβασμό και αβρότητα δεν προδίδει -και μάλιστα όταν σ’ αυτό εμπλέκεται η κόρη ενός μεγάλου βασιλιά-, ενώ οι αχαλίνωτες ερωτικές επιδόσεις του δεν συνάδουν και τόσο με τη μεζυρα των τροβαδούρων! Αλλά και τα τρανταχτά γέλια που συνοδεύουν το αστείο του προσκρούουν σαφώς στη βιβλική sapientia, αφού κατά το βιβλίο των *Παροιμιών* (I, 23) “εν γέλωτι άφρων πράσσει κακά, η δε σοφία ανδρί τίκτει φρόνησιν”. Διπλή ειρωνεία του μοναχού συγγραφέα, που ασφαλώς γνώριζε το χωρίο, αφού η πρόσκαιρη συμφορά των Φράγκων μετατρέπεται, όπως είδαμε, με τη βοήθεια του Θεού, σε τελικό θρίαμβο!

Παράλληλα όμως με τη ανοιχτή διακωμώδηση των ηρώων και των πιο δραματικών στιγμών του *Chanson de Roland*, ο πανέξυπνος μοναχός καταφεύγει συστηματικά και σ’έναν άλλο πιο ανεπαίσθητο, πιο βαθύ και ως εκ τούτου ακόμη πιο δηλητηριώδη χλευασμό: δανείζεται απλώς και μόνον λογοτύπους (formul-/Formeln)⁷, οι οποίοι τόσο στο *Chanson de Roland* όσο και σε άλλα έπη χρησιμοποιούνται για την περιγραφή σκηνών οργής, ηρωικής πρόκλησης του εχθρού, οδύνης, απόγνωσης ή και πένθους, για να τους εντάξει ανέμελα σε σκηνές φάρσας -όχι σπάνια πολύ χοντροκομμένης- ή δραματικές τάχα και μεγαλειώδεις. κατ’ ουσίαν όμως κρύβεται πίσω από το δάχτυλό του, αφού, πίσω από τον επικείμενο όλεθρο, όλοι περιμένουν ένα ακόμη γκροτέσκο καλαμπούρι. Ας δούμε μερικά παραδείγματα:

Προσκύνημα:

Il la prist par le poin desuz un oliver. (στ. 7)

(<ο Κάρολος>την έπιασε<τη γυναίκα του>από το χέρι κάτω από μια ελιά.)

Chanson de Roland:

Guenes chevalchet suz une olive halte. (στ. 366)

(Ο Ganelon προχωρεί έφιππος κάτω από ένα ελαιώνα με ψηλά δέντρα).

Και στις δύο περιπτώσεις η παρουσία της ελιάς είναι συμβολική, αφού στο παλαιό γαλλικό έπος το δέντρο αυτό, ενώ διατηρεί έν τιμι μέτρω τον πανάρχαιο συμβολισμό του, χρησιμοποιείται κυρίως σαν ωιωνός επικείμενης προδοσίας. Άλλωστε στο γερμανικό ηρωικό πνεύμα από το οποίο διαπνέεται το *Chanson de Roland* η διάθεση ειρηνικής, συμβιβαστικής λύσης των διαφορών, δεν απέχει και πολύ από τη δειλία και την προδοσία. Ενώ όμως η πορεία του Ganelon κάτω από τον ελαιώνα αναγγέλλει την αποσκίρτησή του από το στρατόπεδο των Φράγκων και την προσχώρησή του στους άπιστους Σαρακηνούς, στην περίπτωση του *Προσκυνήματος* η καθαρά συμβολική ελιά (αφού δεν φύτευται στην πεδιάδα του Παρισιού!) είναι ωιωνός μιας άλλης τρομερής προδοσίας που θα ακολουθήσει μερικούς στίχους πιο κάτω: της γνώμης δηλ. της βασίλισσας ότι ο Ούγων φοράει την κορώνα με περισσότερη μεγαλοπρέπεια απ'ότι ο άντρας της!⁸

Αντιστοίχως:

Προσκύνημα:

Et portet en sa main un ramisel d'olive. (στ. 641)

(και κρατάει<ο Κάρολος>στα χέρια του ένα κλαδάκι ελιάς.)

Chanson de Roland:

Des plus feluns dis en ad apelez:

“Seignurs baruns, a Carlemagnes irez.

Il est al siege a Cordres la citet.

Branches d'olive en vos mains porterez

ço senefiet pais et humilitet [...]” (στ. 69-73)

(Από τους βρωμερότερους παλιανθρώπους κάλεσε<ο Marsile,

ο βασιλιάς των Σαρακηνών της Ισπανίας>δέκα:

“Άρχοντες βαρώνοι, θα πάτε στον Καρλομάγνο,

Που πολιορκεί την Κόρδοβα.

Στα χέρια σας θα κράτάτε κλάδους ελαίας:

Συμβολίζουν ειρήνη και ταπεινοφροσύνη [...])”

Στη δεύτερη περίπτωση ο λαϊκός ποιητής αφηγείται την αναχώρηση της πρεσβείας του βασιλιά Marsile προς τον Καρλομάγνο, τα ολέθρια αποτελέσματα της οποίας ήταν σε όλους γνωστά: σφαγή -μετά από ενέδρα- της εκλεκτότερης στρατιάς των Φράγκων και θάνατος του Roland, πρωτοπαλλήκαρου και ανηψιού του αυτοκράτορα.

Στο *Προσκύνημα*, εν τούτοις, η φριχτή προδοσία την οποία συμβολίζει ο κλάδος ελαίας που κρατάει ο Καρλομάγνος βγαίνοντας από τη λειτουργία, είναι απλώς και μόνον τα ανόητα και χοντροκομμένα καλαμπούρια των μεθυσμένων Φράγκων εις βάρος του οικοδεσπότη Ούγωνα!

Στους αντίποδες της κοντής και στρεβλής ελιάς βρίσκεται, στα παλαιά γαλλικά έπη, το ορεινό πεύκο: σύμβολο παλληκαριάς και ακεραιότητας λόγω του πανύψηλου και ευθυτενούς κορμού του, σύμβολο πένθους λόγω του σκούρου χρώματος των φύλλων του, αλλά και αθανασίας, καθ' ότι αειθαλές, είναι το κατ' εξοχήν επικό δέντρο:

Chanson de Roland:

Desuz un pin, delez un eglenter,

Un faldestoed i unt fait tut d' or mer:

La siet li reis qui dulce France tient. [...]

Gent ad le cors e le cuntenant fier. (114-116, 118)

Κάτω από ένα πεύκο, δίπλα σε μια αγριοτριανταφυλλιά,

Έχουν στήσει ένα θρόνο από καθαρό χρυσάφι:

Εκεί κάθεται ο βασιλιάς που διαφεντεύει

τη γλυκιά Γαλλία. [...]

Έχει δυνατό κορμί και παρήφανη κορμοστασιά.

(Αρχή του *Chanson de Roland*: περιγραφή του θρόνου του Καρλομάγνου κατά την υποδοχή της μοιραίας πρεσβείας των Σαρακηνών.)

Quant l' oït Guenes, l'espee en ad branlie;

Vait s'apuier suz le pin a la tige. (στ. 499-500)

Σαν τ' άκουσε ο Ganelon, τράβηξε το σπαθί του.

Πάει ν' ακουμπήσει στον κορμό ενός πεύκου.

(Θαρραλέα αντίδραση του περικυκλωμένου από ένα πλήθος Σαρακηνών Ganelon στην αυλή του βασιλιά Marsile. Τονίζουμε ότι η προδοσία του Φράγκου πολεμιστή δεν οφείλεται σε ταπεινά κίνητρα, αλλά σε αναίτια προσβολή που είχε προηγουμένως υποστεί από τον Roland.)

*Ço sent Rollant que la mort le tresprent,
Devers la teste sur le quer li descent.
Desuz un pin i est alet curant [...] (στ. 2355-2357)
Ο Roland νοιώθει ότι ο θάνατος τον κυριεύει,
Από το κεφάλι κατεβαίνει προς την καρδιά του.
Πήγε τρέχοντας κάτω από ένα πεύκο [...]*

και

*Li quens Rollant se jut desuz un pin. (στ. 2375)
Ο κόμης Roland κείται κάτω από ένα πεύκο.
(Επικείμενος θάνατος του ήρωα)*

Προσκύνημα:

*“Puis m’ en irrai la fors, en sunz cel pin antif” (στ. 594)
“Μετά θα πάω εκεί πέρα, στην κορφή αυτού του γέρικου
πεύκου”*

(Καλαμπούρι του Bertrand)

*Desuz un pin antif est Carles al vis fer
Il e li duze pers, li barun chevaler,
E prient Damne Deu que d’ eauls il ait pited (στ. 780-782)
Κάτω από ένα γέρικο πεύκο στέκεται ο Κάρολος με το
αγέραχο πρόσωπο,
Αυτός και τα δώδεκα καλληκάρια του, οι ανδρείοι ιππό-
τες,
Και παρακαλούν τον Κύριο να λυπηθεί <τον
Ούγωνα και τους υπηκόους του>.*

και

*Desuz un pin antif est li reis Carlemaines,
Il e li duze per e les gentes cumpaines; [...]
E priet a Jhesu que cele ewe remaignet. (στ. 783-784, 790)*
Κάτω από ένα γέρικο πεύκο στέκεται ο βασιλιάς
Καρλομάγνος,
Αυτός και τα δώδεκα παλληκάρια του
και οι πολεμιστές τους από ευγενική γενιά [...]
Και προσεύχεται στον Ιησού να σταματήσουν τα νερά.

(Ο Καρλομάγνος, που παρακολουθεί την πραγματοποίηση του καλαμποριού του Bernard, λυπάται τον Ούγωνα και, μεγάθυμος, σταματάει με τις προσευχές του τον κατακλυσμό της πόλης από τα νερά του ποταμού.)

Και εδώ παραδοσιακοί επικοί λογότυποι χρησιμοποιούνται για την περιγραφή ήκιστα ηρωικών ή ψευδοδραματικών σκηνών.

Το ίδιο όμως κάνει ο κωμικός ποιητής για να αφηγηθεί έναν ασήμαντο, βλακώδη και ευτελέστατο οικογενειακό καυγά:

Προσκύνημα:

*Quant l' entent Charlemaine, mult en est curecez,
Pur Franceis ki l' oïrent mult en est embrunchez. (στ. 17-18)*
Σαν τ' άκουσε ο Καρλομάγνος, έγινε έξαλλος από θυμό,
Κι' έσκυψε βλοσυρός το κεφάλι του, επειδή οι Φράγκοι
την άκουσαν<τη βασίλισσα>.

(Η βασίλισσα τολμάει να πει ότι ο Ούγων είναι πιο μεγαλοπρεπής από τον άντρα της.)

Chanson de Roland:

Quant l' ot li reis, fierement le regardet. (στ. 745)
Σαν τ' άκούει ο βασιλιάς, τον κοιτάει άγρια..

(Οργισμένη αντίδραση του Καρόλου στη δόλια πρόταση του Ganelon να τοποθετηθεί ο Roland επικεφαλής της οπισθοφυλακής των Φράγκων.)

*Quant ot Rollant qu' il ert en la reregarde,
reement parlat a sun parastre. (στ. 761-762)*
*Σαν άκουσε ο Roland ότι θα είναι στην οπισθοφυλακή,
Μίλησε με αγανάκτηση στον πατριό του.*

(Οργισμένη αντίδραση του Roland, αυτή τη φορά, και περιφρονητική αποδοχή -στους στίχους που έπονται- της πρότασης του Ganelon.)

Li empereres en tint sun chef enclin (στ. 139)
Ο αυτοκράτορας κράτησε το κεφάλι του σκυφτό.

(Αντίδραση του Καρόλου στις δελεαστικές -εκ πρώτης όψεως- πλην όμως δόλιες προτάσεις των Σαρακηνών.)

*Li empereres en tint sun chef embrunc,
Si duist sa barbe, afaitad sun gernun. (στ. 214-215)*
*Ο αυτοκράτορας κράτησε το κεφάλι του σκυφτό,
Φτιάχνει τα γένια του, διορθώνει το μουστάκι.*

(Σκεφτική αντίδραση του Καρόλου στα λόγια του Roland, που απορρίπτει τις προτάσεις των Σαρακηνών και ζητάει πόλεμο μέχρις εσχάτων.)

*Li empereres en tint sun chef embrunc
Si duist sa barbe e detoerst sun gernun,
Ne poet muer que des oilz ne plurt (στ.771-773)*
*Ο αυτοκράτορας κράτησε το κεφάλι του σκυφτό.
Φτιάχνει τα γένια του και στρίβει το μουστάκι.
Δεν μπορεί να συγκρατήσει τους λυγμούς του.*

(Ο Roland έχει αποδεχτεί περήφανα την τοποθέτησή του επικεφαλής της οπισθοφυλακής, όπως προδοτικά το είχε ζητήσει ο

Ganelon· ο Καρλομάγνος διαισθάνεται τον επικείμενο θάνατο του ανηψιού του.)

Ο ποιητής του *Προσκυνήματος* γίνεται εδώ ακόμη πιο σαρκαστικός, αφού στο *Chanson de Roland*, στην πρώτη μεν περίπτωση ο συνδυασμός των λογοτύπων (σαν τ'άκουσε, τον κοιτάει άγρια/ του μιλάει οργισμένα/ τράβηξε το σπαθί του...) χρησιμοποιείται για να εκφραστεί αντίδραση σε κάποιο κακό μαντάτο, βάναση πρόκληση ή προσβολή, ενώ ο δεύτερος λογοτύπος -το μονίμως σκυφτό, μελαγχολικό κεφάλι του Καρλομάγνου- συνδέεται με το προφητικό χάρισμα του αυτοκράτορα και την προόρασή του για τον θάνατο του Roland και τη σφαγή των Φράγκων.

Αντίστοιχοι λογοτύποι πένθους, απόγνωσης, χριστιανικής συντριβής και ευσέβειας, λεηλατημένοι από τις σκηνές της επιθανάτιας αγωνίας του ήρωα στο *Chanson de Roland*, χρησιμοποιούνται με σκόπιμο στομφώδη τρόπο για να περιγραφεί ο πανικός των Φράγκων, ομήρων πια του προσβεβλημένου Ούγωνα, που έχει πάρει τα αστεία τους τοις μετρητοίς!

Προσκύνημα:

“Seignurs, dist l’ emperere, mal nus est avend:

Del vin e del claret tant eümes beüd,

E desimes tel chose que estre ne deüst!”

E ad fait les reliques apoter devant lui:

A ureisuns se getent, unt lur culpes batud,

E prient Deu del cel e la sue vertud,

Del rei Hugun le fort que les garisset üi. (στ. 664-670)

“Άρχοντες, λέει ο αυτοκράτορας,

τα πράγματα είναι άσχημα για μας:

Ήπιαμε χθες τόσα κρασιά,

Που είπαμε τέτοια πράγματα που δεν έπρεπε να πούμε!”

Κι’ έβαλε να του φέρουν τα λείψανα μπροστά του:

<Οι Φράγκοι> γονατίζουν και προσεύχονται και κλαίνε για τις αμαρτίες τους

Και παρακαλούν τον επουράνιο Θεό και τη δύναμή Του

Να τους γλιτώσει από τον κραταιό βασιλιά Ούγωνα την
ημέρα εκείνη.

Chanson de Roland:

“*Seignurs, dist il, mult malement nos vait!*

Rollant mis niés, hoi cest jur nus defalt.” (στ. 2106-2107)

“*Άρχοντες, λέει<ο Καρλομάγνος>, τα πράγματα πάνε πο-
λύ άσχημα για μας!*

Ο Roland, ο ανηψιός μου, σήμερα μας αφήνει.”

(Από πολύ μακριά ο Κάρολος ακούει το απεγνωσμένο σάλπι-
σμα του ετοιμοθάνατου ανηψιού του.)

N’ i ad celoi n’ i plurt e se dement,

E prient Deu qu’il guarisset Rollant. (στ. 1836-1837)

Δεν υπάρχει κανείς που να μην κλαίει

και να να μην απελπίζεται,

Και παρακαλούν τον Θεό να φυλάει τον Roland.

(Παράλληλη απελπισία και προσευχές του στρατού των
Φράγκων.)

A l’ une main si ad sun piz batud:

“Deus, meie culpe vers les tues vertuz

De mes pecchez, des grands e des menuz [...]”

(στ. 2368-2370)

(Με το ένα χέρι άρχισε να τύπτει το στήθος του:

Κύριε φιλεύσπλαχνε, ελέησόν με,

Για τις αμαρτίες μου τις μεγάλες και τις μικρές [...]”

(Προσευχή του συντετριμμένου Roland)

Την ίδια ακριβώς μέθοδο ακολουθεί ο ποιητής και όταν α-
ναγγέλλει -με δραματικούς τάχα τόνους- την έναρξη των καλα-
μπουριών ή όταν παρουσιάζει τον Καρλομάγνο να παροτρύνει
“ηρωικά” τους πολεμιστές του να μη φοβούνται, μόνον βέβαια,
όταν η εξ ύψους βοήθεια έχει -δια στόματος του αγγέλου- εξα-
σφαλιστεί:

Προσκύνημα:

Des ore gabberunt li cunte e li marchis. (στ. 446)

Τότε αρχίζουν οι κόμητες και οι μαρκήσιοι να καλαμπουρίζουν.

Chanson de Roland:

Des ore cumencet li cunseill que mal prist. (στ.179)

Τότε αρχίζει το συμβούλιο που είχε άσχημη κατάληξη.

(Το συμβούλιο των Φράγκων αποδέχεται τις δόλιες προτάσεις των Σαρακηνών, που θα οδηγήσουν τον Roland στον θάνατο.)

Προσκύνημα:

“E ad dit a Franceis: Pas ne vus esmaez!” (στ. 681)

Και είπε<ο Κάρολος>στους Φράγκους:

“Μην τaráσσεσθε!”

Chanson de Roland:

E dist al rei: “Ore ne vus esmaiez![...]” (στ. 27)

Και είπε στον βασιλιά: “Μην τaráσσεσθε! [...]”

(Παρότρυνση του Σαρακηνού Blancandrin προς τον βασιλιά του να επιχειρήσει τη μοιραία πρεσβεία προς τον Καρλομάγνο.)

Ίδια ειρωνεία επίσης και στην έκφραση του δέους αλλά και της αγανάκτησης των Φράγκων όταν, κατά την τελική γιορτή στην Κωνσταντινούπολη, βλέπουν τον βασιλιά τους να είναι ένα πόδι και τρεις πόντους ψηλότερος από τον Ούγωνα:

Προσκύνημα:

Franceis les esgarderent, ni out un nen parolt:

“Ma dame la reine folie dist e tord”. (στ. 812-813)

Οι Φράγκοι τους κοιτάνε, και δεν βρίσκειται

ούτε ένας που να μη λέει:

“Η κυρά μου η βασίλισσα, είπε πράγματα τρελλά και άδικα”.

Chanson de Roland:

N'i ad celoi a l' altre ne parolt:

"Se veïssum Rollant einz qu' il fust mort,

Ensembl' od lui durriums grands colps!"

De ço qui calt? Car demuret i unt trop. (στ. 1803-1806)

Δεν βρίσκεται κανείς που να μη λέει στον άλλο:

"Αν προλαβαίναμε τον Roland ζωντανό,

Μαζύ του θα δίναμε φοβερά χτυπήματα!"

Τι σημασία έχει πια; Έχουν καθυστερήσει πολύ.

(Αγωνία των Φράγκων που επιστρέφουν για να βοηθήσουν τον Roland και να τιμωρήσουν τους Σαρακηνούς)

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει και η σύγκριση των ακόλουθων αποσπασμάτων:

Προσκύνημα:

En la cambre voltue, suz un perun marbrin

Qui fud desuz cavez, si ad un hume mis (στ. 439-440)

Στη θολωτή κάμαρα, κάτω από ένα μαρμαρένιο βάθρο

Που από κάτω ήταν σκαμμένο, έχει βάλει έναν άνθρωπό του.

Chanson de Roland:

Culcez s' est li reis en sa cambre voltice.

Seint Gabriel de part Deu li vint dire [...] (στ. 3992-3993)

Ο βασιλιάς ξάπλωσε στη θολωτή του κάμαρα.

Ο αρχάγγελος Γαβριήλ ήρθε, σταλμένος από τον Θεό για να του πει [...]

Η θολωτή κάμαρα του παλατιού του Ούγωνα, όπου φιλοξενούνται ο αυτοκράτορας και των Φράγκων και η συνοδεία του, παραπέμπει ευθέως στην θολωτή κάμαρα του παλατιού του Καρλομάγνου στο Aachen στους τελευταίους στίχους του *Chanson de Roland*. Στην τελευταία, που -όχι τυχαία- θυμίζει εκκλησία, καταφεύγει μετά τον θάνατο του ανηψιού του ο υπέργρηρος και βασανισμένος αυτοκράτορας για να βρει ανάπαυ-

ση, μάταια όμως, αφού ο αρχάγγελος Γαβριήλ τον προστάζει να μαζέψει τον στρατό του και να βαδίσει πάραυτα κατά των απίστων: ο γέρος κλαίει, λέγοντας πως τα βάσανά του δεν έχουν τελειωμό. Την κατανυκτική αυτή σκηνή γελοιοποιεί κατά εντελώς ιερόσυλο τρόπο ο ποιητής του *Προσκυνήματος*: μια παρόμοια αίθουσα στο παλάτι της Κωνσταντινούπολης γίνεται τόπος ανταλλαγής άξεστων ή και άκρως αθυρόστομων αστείων από τον Καρλομάγνο και τα παλληκάρια του (τα οποία, προς επιπλέον τέρψη του ακροατή, αφελέστατα πιστεύει ο κατάσκοπος)· και σαν να μην έφτανε αυτό, η ίδια κάμαρα μετατρέπεται, λίγο αργότερα, σε ιερό τάχα χώρο, όπου ο αυτοκράτορας και οι Φράγκοι προσεύχονται με ευλάβεια. Το θαύμα και πάλι συμβαίνει, ο άγγελος Κυρίου κατεβαίνει, όχι όμως για να στείλει άλλα βάσανα στον γέρο βασιλιά, απλώς και μόνον για να τον κατσαδιάσει λιγάκι και να του πει κατόπιν ότι τις δοκιμασίες του Ούγωνα θα τις περάσει αλώβητος, έχοντας δηλ. μια ευκαιρία ακόμα να διασκεδάσει!

Παράλληλα με την ειρωνική χρήση των λογοτύπων, ο πανέξυπνος ποιητής κάνει ακόμη καυστικότερη την παρωδία του, περιγράφοντας ήκιστα ηρωικές σκηνές με την τεχνική των *παράλληλων λεγόμενων στροφών* (*laissez parallèles*): σε δύο -σε άλλα έπη συχνά και σε τρεις- στροφές το ίδιο περιεχόμενο αποδίδεται με διαφορετικό τρόπο, ενώ η δεύτερη -και ενδεχομένως η τρίτη- στροφή προσθέτουν στην αφήγηση ένα επιπλέον στοιχείο· η φωνηεντική ωστόσο παρήχηση (*assonance*) της τελευταίας συλλαβής των στίχων είναι σε κάθε στροφή διαφορετική. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του τρόπου παρωδίας είναι η περιγραφή του πανικού του αντρειωμένου Καρλομάγνου και των Φράγκων του, όταν το παλάτι αρχίζει να περιστρέφεται και παθαίνουν ίλιγγο, καθώς και των θαυμάτων του κατακλυσμού της Κωνσταντινούπολης και της επαναφοράς του νερού στην κοίτη του:

Karles vit le paleis turneër e fremir:
Il ne sout que cei fud, ne l'out de luign apris.
Ne pout ester sur pez: sur le marbre s'asist.
Franceis sunt tut versez: ne se poent tenir,

*E covrirent lur chef e adenz e suvin,
E dist li uns al altre: "Mal sumes entrepris!
Les portes sunt uvertes: si n' en poüm issir!" (στ. 385-391)*

*Carles vit le palais menuëment turner;
Franceis covrent lur chés, ne l' osent esgarder.
Li reis Hugun li Forz en est avant alez
E ad dit a Franceis: "Ne vus desconfortez!"
-"Sire, dist Carlemaine, ne serrat jamais el?"
E dist Hugun li Forz: "Un petit m' atendet!"
Li vespres aproçat, li orages remest;
Franceis saillent en pez. Tut fut prest li supers.
(στ. 392-399)*

*Ο Κάρολος βλέπει το παλάτι να γυρίζει
και να τραντάζεται:*

*Δεν καταλάβαινε περί τίνος πρόκειται, εκεί μακριά
<στη Γαλλία> δεν το είχε ακούσει.*

*Και, μη μπορώντας να σταθεί στα πόδια του,
κάθεται σ' ένα
μαρμάρινο πάγκο.*

*Οι Φράγκοι ζαλίζονται: δεν μπορούν να σταθούν όρθιοι
Και κρύβουν το κεφάλι<με τα χέρια τους>από μπροστά
και πίσω*

*Λέει ο ένας στον άλλο: "Σε άσχημη παγίδα πέσαμε!
Οι πόρτες είναι ανοιχτές, κι' όμως δεν μπορούμε
να βγούμε έξω!"*

*Ο Κάρολος βλέπει το παλάτι να γυρνάει σιγά-σιγά.
Οι Φράγκοι σκεπάζουν τα κεφάλια τους, δεν τολμούν
να το κοιτάζουν.*

*Ο βασιλιάς Ούγων ο Κραταιός παρουσιάστηκε τότε
Και είπε στους Φράγκους: "Μην ταρασσεσθε!"*

*-"Αφέντη, λέει ο Καρλομάγνος, δεν θα σταματήσει ποτέ
αυτό το κακό;"*

*Και απαντάει ο Ούγων ο Κραταιός: "Κάντε μου τη χάρη
να περιμένετε λιγάκι!"*

*Καθώς άρχισε να πέφτει το σούρουπο, η θύελλα
σταμάτησε.*

*Οι Φράγκοι μπόρεσαν να σταθούν στα πόδια τους.
Το δέιπνο ήταν έτοιμο.*

*Or set li quens Bernard lui estuet cumencer.
E dist a Carlemaine: "Damne Deu en priez!"
Il vent curant a l'ewe, si ad les guez seigneur:
Deus i fist tel miracle, li glorius del cel,
Que tute la grant ewe fait isir de sun bield,
Aspandre par les camps, que tuz le virent ben,
Entrer en la citez e emplir les celers,
La gent le rei Hugun e moiller e gauer.
En la plus halte tur li reis s' en fuid a ped.
Desuz un pin antif est Carles al vis fer,
Il e li duze pers, li barun chevalier,
E prient Damne Deu que d' eauls il ait pited. (στ. 771-782)*

*Desuz un pin antif est li reis Carlemaines,
Il e li duze per e les gentes cumpaines;
Oit lu rei Hugun sus en la tur deplandre:
Sun tresor li durat, sil cundurat en France
E devendrat ses homes, de lui tendrat sun regne.
Quant l'entent l' emperere, pitet en a mult grande
-Envers humiliet se deit eom ben enfreindre-,
E priet a Jhesu que cele ewe remaignet.
Deus i fist grant vertut pur amur Carlemaine:
L'ewe ist de la citez, si s' en vait par les plaines,
Rentret en sun canal: les rives en sunt pleines.
Dés or put ben li reis jus de la tur decendre,
E vent a Carlemaine desuz l' ombre d' une ente.
"A feiz, dreiz emperere, jo sai que Deus vus aime.
Tis hom voil devenir: de tei tendrai mun regne,
Mun tresor te durrai, si l' amenrai en France!"
-"Volez en mès de gas, sire? " dist Carlemaine.
E dist Hugun li Forz: "Ne de ceste semaine!
Si tuz sunt aampli, ja n' ert jur ne me plaigne!"
(στ. 783-801)*

Καταλαβαίνει λοιπόν ο κόμης ότι αυτός πρέπει να
ξεκινήσει <την πραγματοποίηση των καλαμπουριών>
Και λέει στον Καρλομάγνο:

“Προσευχηθείτε στον Κύριο!”

Πηγαίνει τρέχοντας στο νερό και κάνει το σημείον του
Σταυρού στα περάσματα:

Ο επουράνιος Κύριος της Δόξης έκανε τέτοιο θαύμα,
Ώστε όλο το τεράστιο ποτάμι βγήκε από την κοίτη του,
Πλημμυρίζοντας τα χωράφια, κι’ όλοι το είδαν καθαρά
Να μπαίνει στην πόλη και να γεμίζει τα κελλάρια,
Να καταβρέχει και να μουσκεύει τους πολεμιστές του
βασιλιά Ούγωνα,

Που έτρεξε να κρυφτεί στον πιο ψηλό πύργο του
παλατιού.

Κάτω από ένα γέρικο πεύκο στέκεται ο Κάρολος με το
υπερήφανο πρόσωπο,
Αυτός και τα δώδεκα παλληκάρια του, οι ανδρείοι
ιππότες,

Και παρακαλούν τον Κύριο να τους λυπηθεί
<ενν. τον Ούγωνα και τους υπηκόους του>.

Κάτω από ένα γέρικο πεύκο στέκεται ο βασιλιάς
Καρλομάγνος,

Αυτός και τα δώδεκα παλληκάρια του και οι πολεμιστές
τους από ευγενική γενιά·

Ακούει τον βασιλιά Ούγωνα να οδύρεται ψηλά στον
πύργο του:

Θα του δώσει, λέει, τον θησαυρό του και θα τον πάει
στη Γαλλία,

Και θα γίνει βασσάλος του, το βασίλειό του θα το δια
φεντεύει ως φέουδο από τον Καρλομάγνο.

Σαν τ’ άκουσε ο αυτοκράτορας, τον συμπόνεσε πολύ
-Απέναντι σε κάποιον ταπεινωμένο πρέπει κανείς να
μαλακώνει-

Και προσεύχεται στον Ιησού να σταματήσουν τα νερά.
Για την αγάπη του Καρλομάγνου ο Θεός έκανε ένα
μεγάλο θαύμα:

πλώς και μόνον μια υπόθεση κάθε άλλο παρά κωμική. Ο ηράκλειος, φαγάς, γλεντζές, γυναικάς, αλλά και θεοσεβούμενος Guillaume συχνά παρουσιάζεται να νικά ρωμαλεότερους εχθρούς του χρησιμοποιώντας όχι τα ευγενή όπλα των ιπποτών, αλλά ραβδιά, καθρόνια, κοτρώνες, ή και τα ίδια του ακόμη τα χέρια, με τα οποία καταφέρει -δίκην λαϊκού παλαιστή- φοβερά χτυπήματα στον αυχένα συνήθως του αντιπάλου. Σε κάποια έπη του κύκλου ο εντελώς μεσογειακός αυτός ήρωας, που -εν αντιθέσει με τον Roland-δεν διαθέτει το άτρωτο, παρουσιάζεται ως πάμφτωχος, θύμα της αχαριστίας του Λουδοβίκου του Ευσεβούς, γιου και διαδόχου του Καρλομάγνου, ο οποίος τον ξεχνάει κατά τη διανομή των τιμαρίων. Έτσι, στο *Καραβάνι της Nîmes (Charroi de Nîmes)*, ο Guillaume αναγκάζεται να αρπάξει φέουδα από τους Σαρακηνούς της Ισπανίας, καταλαμβάνοντας την απόρθητη πόλη με ένα στρατήγημα που θυμίζει και παρωδεί την *Ιλιάδα*: μεταμφιεσμένος σε έμπορο, μπαίνει ελεύθερα στη Nîmes με κάρρα γεμάτα βαρέλια, στα οποία, κάτω από διπλούς πάτους είναι κρυμμένα τα παλληκάρια του. Στην επίσημη κωμική *Αλωση της Οράγγης (Prise d' Orange)* καταφέρνει μ' ένα παρόμοιο στρατήγημα (βάφει με καπνιά το πρόσωπό του μαύρο, προσποιούμενος τον Σαρακηνό) όχι μόνο να μπει στην πόλη, αλλά μετά από μια σειρά ήκιστα αληθοφανών περιπετειών να την καταλάβει, αρπάζοντας ταυτόχρονα την εκπάγλου καλλονής βασίλισσα Orable από τον γηραιό και ξεμωραμένο σύζυγό της. Ταιριαστή με τις δραστηριότητές του αυτές είναι και η κομμένη μύτη του, τραύμα που απέκτησε σε μονομαχία έξω από τη Ρώμη με τον θηριώδη Σαρακηνό Corsolt. Και μπορεί ο Guillaume, με το εξαιρετο θάρρος που επέδειξε να βγήκε νικητής, σώζοντας τη χριστιανωσύνη και τον τάφο του Αγίου Πέτρου, του έμεινε όμως ένα κουσουρί που θύμιζε την παραδοσιακή κατά τον Μεσαίωνα τιμαρία των κλεφτών και των απατεώνων!

Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, για να επανέλθουμε στο *Προσκύνημα*, την “αντανακλαστική” αντίδραση του ήρωα-κλέφτη στη θέα του χρυσού και στολισμένου με πολύτιμους λίθους αλετριού του Ούγωνα, καθώς και την επίκληση του Αγίου Πέτρου, ανάμνηση της μονομαχίας με τον Σαρακηνό γίγαντα:

*Dist Willeme d' Orenges: "E, sainz Pere, aiude!
Car la tenise en France, e Bertram si i fusset,
A peals e a marteals sereit aconseüe!"*(στ. 326-328)
Λέει ο Γουλιέλμος της Οράγγης: "Έ! Άγιε Πέτρο, βόηθα!
Έτσι και το είχα στη Γαλλία κι' ήταν εκεί ο Bertrand!¹⁰,
Θα το είχαμε διαλύσει με πασσάλους και σφυριά!"

Για τους ίδιους άλλωστε λόγους ο ποιητής επιφορτίζει τον Guillaume με το καλαμπούρι της εκτίναξης της ασήκωτης σφάιρας πάνω στο τείχος και την πραγματοποίησή του: άθλος ταιριαστός περισσότερο σε πλανόδιο παλαιστή, παρά σε υπερφυσικό ήρωα βγαλμένο από τη γερμανική παγανιστική μυθολογία, όπως ο Roland!

Στο Προσκύνημα όμως η φάρσα δεν προκύπτει πάντοτε από τη λεπτή διακωμώδηση των ηρωικών ασμάτων· συχνά εισβάλλει ακόμη πιο χοντροκομμένη και ωμή, καθώς τα προσχήματα που ο ποιητής τηρούσε -σαρκαστικά βεβαίως- καταργούνται αίφνης και αυτά: έτσι συμβαίνει, π.χ., στην ελάχιστη ηρωική σκηνή όπου ο Καρλομάγνος και οι αγέρωχοι Φράγκοι του νοιόθουν ανήμποροι στα χέρια του Ούγωνα, που τους διατάζει να πραγματοποιήσουν τα αστεία τους:

*Quant l'entent l' emperere, si se creinst de sa vie,
E regardet Franceis, les feres compagnies:
"Del vin e del claret fumes er sair tuz ivres.*

Jo quid que li reis out en sa cambre s' espie."

*Σαν τ'ακούει ο αυτοκράτορας, τρέμει για τη ζωή του,
Και κοιτάει τους Φράγκους, τους αγέρωχους*

συντρόφους:

*"Χτες το βράδυ γίναμε τύφλα στο μεθύσι από τα πολλά
κρασιά·*

*Νομίζω πως ο βασιλιάς είχε βάλει στην κάμαρα τον
κατάσκοπό του".* (στ. 648-651)

Όμως και η ειρωνεία, αντίστοιχα, δεν εξαντλείται στην παρωδία λογοτύπων και μοτίβων· ο άγνωστος ποιητής, ψυχολογώντας λεπτά τους ήρωές του, σαρκάζει την ευτέλεια του Καρλο-

μάγνου, όταν αυτός -τρομαγμένος από τον πλούτο και την ισχύ του Ούγωνα- αναλογίζεται πόσο άσχημα έπραξε καθυβρίζοντας τη γυναίκα του:

*Karle vit le paleis e la richesse grant;
La sue manantise ne priset mie un guant.
De sa mullier li membret que menacé out tant.
(στ. 362-364)*

*Ο Κάρολος βλέπει το παλάτι και τη μεγάλη του χλιδή,
Και τα δικά του πλούτη δεν τα εκτιμά πια καθόλου.
Θυμάται τη γυναίκα του, που τόσο είχε απειλήσει.*

Κατά παρόμοιο τρόπο διακωμωδεί, επίσης, στην τελική ψευδομελοδραματική σκηνή, τη χριστιανική δήθεν μεγαθυμία του αυτοκράτορα, που δίδει άφεση αμαρτιών στη γυναίκα του εν ονόματι του προσκυνήματός του στην Ιερουσαλήμ:

*Iloec fud la reine, al pied li est caiet:
Sun mautalent li ad li reis tut perdunet,
Pur l' amur del sepulcre que il ad aüret. (στ. 868-870)*
*Εκεί ήταν η βασίλισσα, που έπεσε στα πόδια του:
Ο βασιλιάς ξέχασε όλη την οργή που της είχε,
Για την αγάπη του Παναγίου Τάφου,
όπου είχε πάει να προσκυνήσει.*

Αλλά και του βυζαντινού αυτοκράτορα η γελοιοποίηση είναι τέτοια, ώστε να αναρωτιέται κανείς ποιος από τους δύο είναι εν τέλει πιο φαιδρός. Έτσι, στον στίχο 329 ο Ούγων, που μόλις έχει τελειώσει το τελετουργικό όργωμα, καλπάζει με μεγαλοπρέπεια όχι με πολεμικό άλογο, αλλά με μουλάρι:

*Li reis brochet le mul, si s' en vait l' ambleüre.
Ο βασιλιάς κεντρίζει το μουλάρι του και φεύγει καλπάζοντας.*

Chanson de Roland:

Li niés Marsilie, il est venuz avant

Sur un mulet, od un bastun tuchant. (στ. 860-861)

*Ο ανηψιός του Marsile προχώρησε μπροστά πάνω σ'ένα
μουλάρι, κεντρίζοντάς το μ' ένα μαστούνι.*

(Διακωμώδηση του πρωτοπαλλήκαρου του Σαρακηνού βασιλιά.)

Κατά την πραγματοποίηση του δεύτερου και του τρίτου καλαμπουριού πανικοβάλλεται κατά τρόπο εντελώς ανάρμοστο σε αυτοκράτορα, ενώ δεν διστάζει, τυφλωμένος από το μίσος, να προσφέρει την κόρη του στις ορέξεις του Olivier, μόνο και μόνο για να τον δει να αποτυγχάνει και να οδηγείται στον θάνατο:

“E, dist Hugun le Fort- ne l' ad mescoisi mie-:

Ci astat Oliver, qui dist si grant folie,

Que une sule nuit avreit cent feiz ma fille.

Fel seie en tutes curs, si jo ne li delivre!

Si ne li abandun, dunc ne me pris jo mie:

Faille une sule feiz par sa recreantise,

Trancherai lui la teste a m' espee furbie!

Il e li duze per sunt livret a martirie!” (στ. 692-699)

*“Ε!, λέει ο Ούγων ο Κραταίος, τον αναγνώρισα αμέσως
Αυτόν που θα ξεκινήσει <την πραγματοποίηση των καλαμπουριών>,*

Τον Olivier, που καυχήθηκε με τόση αφροσύνη

Ότι σε μια νύχτα θα συνευρεθεί εκατό φορές με την κόρη μου.

Να βγάλω όνομα αχρείου σ' όλες τις αυλές, αν δεν του την παραδώσω!

Αν δεν του την προσφέρω, δεν θα έχω σε καμμιά εκτίμηση τον εαυτό μου:

Κι' αν κουραστεί κι' αποτύχει έστω και μια φορά,

Θα του κόψω το κεφάλι με το αστραφτερό μου σπαθί!

Και αυτόν και τους δώδεκα βαρώνους θα τους παραδώσω στα βασανιστήρια!”

Το αποτέλεσμα της απροσδόκητης -αν και συστηματικής- μετάπτωσης από τη χονδροειδή φάρσα στη λεπτή παρωδία λογοτύπων και μοτίβων, ή την επίσης λεπτή ψυχολογική ειρωνεία και τανάπαλιν, αλλά ενίοτε και της συνύπαρξης τους στην ίδια σκηνή, είναι έντονα κωμικό, καθώς ο ποιητής δουλεύει με θαυμαστή μαστοριά. Παράλληλη με το παιχνίδι αυτό είναι και η απότομη μετάπτωση από το γκροτέσκο στο ιεροπρεπές, το μεγαλειώδες ή το δραματικό, που ακολουθείται εν τούτοις, αμέσως μετά, από αφινιδιαστική επιστροφή στη φάρσα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της χοντρής γκάφας του Καρλομάγνου και των δώδεκα βαρώνων του, που, εν αγνοία τους μιν, αλλά πάντως κατά εντελώς ανάρμοστο τρόπο μπαίνουν στην εκκλησία του Παντοκράτορα στην Ιερουσαλήμ και κάθονται στον θρόνο όπου κάποτε κάθισε ο Ιησούς και οι μαθητές Του. Παρά τη γκάφα, το θέαμα προξενεί τέτοιο δέος, ώστε ο αφελής Ιουδαίος που το αντικρύζει να πιστεύει ότι ήρθε η Δευτέρα Παρουσία και να απαιτεί από τον Πατριάρχη να τον βαπτίσει πάραυτα:

*Entrat en un muster de marbre peint a volte.
Laens ad un alter de sainte Paternostre:
Deus i chantat la messe, si firent li apostle.
E les .XII. chaeres i sunt tutes uncore:
La trezime est enmi, ben seëlee e close.
Karlemaine i entrat, ben out al queor grant joie.
Cum il vit la chaere, icelle part s' aprocet:
Li emperere s'asist, un petit se reposet.
Li .XII. pers as altres, envirunt e en coste.
Ainz nen i sist nuls hum, ne unkes pus uncore. [...]
Unz Judeus i entrat, ki ben l' out esgardet:
Cum il vit Karlemaine, cumençat a trembler;
Tant out fer le visage, nel osat esgarder:
A poi que il ne chet, fuant s' en est turnet,
E si muntet d' elais tuz les marbrins degrez,
E vint al patriarche, prist li en a parler:
"Alez, sire, al muster, pur les funz aprester!
Orendreit me ferai baptizer et lever!"*

Duze cuntas vi ore en cel muster entrer:
Oveoc euls le trezime, unc ne vi si formet!
Par le men escientre, zo est maïmes Deus:
Il e li duze apostle vus venent visiter!”
(στ. 112-122, 129-140)

<Ο Κάρολος>μπήκε σε μια εκκλησία με θόλο μαρμάρινο
γεμάτο αιογραφήες,
Μέσα υπάρχει μια Αγία Τράπεζα για τον Παντοκράτορα:
Εκεί έβαλλε τη λειτουργία ο Θεός, κι’ έτσι έκαναν και
οι Απόστολοι.

Οι δώδεκα θρόνοι βρίσκονται ακόμη εκεί, άθικτοι:
Ο δέκατος τρίτος είναι στη μέση, σφραγισμένος και
κλειστός.

Ο Καρλομάγνος μπήκε με αγαλλίαση στην καρδιά.
Μόλις βλέπει τον θρόνο, πηγαίνει προς τα εκεί:
Εκεί κάθεται ο αυτοκράτορας για να ξεκουραστεί λιγάκι
Και οι δώδεκα βαρώνοι στους άλλους, ολόγυρα και στα
πλευρά του.

Κανέννας άνθρωπος δεν είχε κάτσει μέχρι τότε, αλλά ούτε
και μετά από αυτόν.

Ένας Ιουδαίος μπήκε, που τον είχε κοιτάξει καλά:
Μόλις αντίκρυσε τον Καρλομάγνο, άρχισε να τρέμει.
Το πρόσωπό του ήταν τόσο βλοσυρό, που δεν τολμούσε
να τον κοιτάξει.

Λίγο μάλιστα έλειψε να λιποθυμήσει και, κάνοντας
μεταβολή, τόβαλε στα πόδια,

Ανέβηκε ορμητικά τα μαρμαρένια σκαλιά,
Πήγε στον πατριάρχη κι’ άρχισε να τον παρακαλεί:
“Έλα, αφέντη, στην εκκλησιά να ετοιμάσεις την
κολυμπήθρα!

Τώρα αμέσως θέλω να με βαφτίσεις και να μου βάλεις
λάδι!

Μόλις είδα δώδεκα κόμητες να μπαίνουν σ’ αυτήν την
εκκλησιά:

Μαζύ τους και ο δέκατος τρίτος, ποτέ δεν έχω δει
άνθρωπο τόσο επιβλητικό!

Νομίζω ότι είναι ο ίδιος ο Θεός και οι δώδεκα
Απόστολοι,
Που ήρθαν να σε επισκεφτούν!”

Ο ιστορικός Καρλομάγνος ουδέποτε πήγε στην Ιερουσαλήμ ή την Κωνσταντινούπολη· διατηρούσε όμως, όπως αναφέρει ο βιογράφος του Einhart, φιλικές σχέσεις με τους αυτοκράτορες του Βυζαντίου, Νικηφόρο, Μιχαήλ και Λέοντα¹¹ “που επιζητούσαν τη φιλία του, καθώς και να συνάψουν συμμαχία μαζί του”. Ακόμη καλύτερες ήταν, πάντοτε κατά τον Einhart, οι σχέσεις του με τον χαλίφη των Αράβων Αρούν αλ Ρασίντ. Ο τελευταίος μάλιστα έθεσε υπό την προστασία του Καρόλου τους Αγίους Τόπους (*Vita Karoli Magni Imperatoris* § 16). Η ανάμνηση των σχέσεων αυτών είναι δυνατόν να επιβιώνει -έστω και κατά κωμικό τρόπο διαστρεβλωμένη- στο *Προσκύνημα*. Πρώτη μνεία, εν τούτοις, για κάποιο φανταστικό ταξίδι του Καρλομάγνου στην Ανατολή υπάρχει ήδη στο *Chronicon* του Benedictus, μοναχού στη μονή του Αγίου Ανδρέου στο όρος Soracte της Ετρουρίας, γραμμένο σε βαρβαρική λατινική περί το 968. Η παράδοση συνεχίζεται στη *Descriptio qualiter Karolus Magnus clavum et coronam Domini a Constantinopoli Aquisgrani detulerit qualiterque Karolus Calvus hec ad Sanctum Dionysium detulerit* (Διήγησις περί του πώς ο Κάρολος ο Μέγας έφερε από την Κωνσταντινούπολη στο Ακυΐσγρανον τους ήλους και τον στέφανον <εξ ακανθών> του Κυρίου, καθώς και του πώς ο Κάρολος ο Φαλακρός μετέφερε <τα λείψανα αυτά> στη Μονή του Αγίου Διονυσίου), όπου ο Καρλομάγνος παρουσιάζεται να γίνεται κύριος των λειψάνων μετά από μια νικηφόρο σταυροφορία του. Αντίστοιχη αναφορά υπάρχει στον κλάδο Α' της παλαιάς σκανδιναβικής *Karlamagnus Saga* (*Σάγκας του Καρλομάγνου*), ενώ στο *Chanson de Roland* ο Καρλομάγνος φέρεται να έχει κάποτε θριαμβεύσει επί του βυζαντινού αυτοκράτορα. (στ. 2329). Οι παραπάνω αφηγήσεις -από τις οποίες το κωμικό στοιχείο απουσιάζει εντελώς- παρωδούνται εν τούτοις για πρώτη φορά στο *Προσκύνημα*. Η απήχηση της παρωδίας αυτής πρέπει να ήταν μεγάλη, τόσο εντός, όσο και εκτός της Γαλλίας, αφού διατηρείται στις συντάξεις του υβριδικού (μεταξύ έπους και μυθιστορήματος) *Galien*

le Restoré (*Η παλινόρθωση του Galien*), στις παλαιές ουαλλικές συντάξεις (του *Ερυθρού* λεγομένου *Βιβλίου* του Hergest και της συλλογής Hengwrt), στον κλάδο Ζ' της *Karlamagnus Saga*, καθώς και στην ιταλική παραλλαγή *Fatti di Spagna* (*Ο Πόλεμος της Ισπανίας*), όπου όμως η αφήγηση είναι πολύ διαφορετική.

Ο άγνωστος συγγραφέας του *Προσκύνηματος*, επηρεασμένος καθώς είναι από τα φανταστικά μοτίβα των ιπποτικών μυθιστορημάτων των γραμμένων κατά τα πρότυπα της ελληνιστικής εποχής ή του Βυζαντίου, αδυνατεί να αποδώσει το ταξίδι των Φράγκων στην Κωνσταντινούπολη κατά τρόπο έστω και στοιχειωδώς ρεαλιστικό. Μάταια θα επιχειρούσε κανείς να ταυτίσει την Croix Partie με κάποια περιοχή των Βαλκανίων ή τον ποταμό Flum με συγκεκριμένο ποταμό της Μικράς Ασίας: το μόνο τοπωνύμιο -έστω και παρεφθαρμένο- που έχει σχέση με τη πραγματικότητα, είναι η Lalice, η Λαοδίκεια δηλ., απ' όπου περνούν οι Φράγκοι καθ' οδόν προς την Ιερουσαλήμ. Το γερμανικό όνομα, απ' ετέρου, του Βυζαντινού αυτοκράτορα, είναι τόσο αληθοφανές, όσο και το χρυσό άροτρο του, το περιστρεφόμενο κατά τις πνοές του ανέμου παλάτι του, ο πολύτιμος λίθος που φωτίζει την κάμαρα των Φράγκων ή το τεράστιο ποτάμι που διασχίζει την Κωνσταντινούπολη.

Οι γνώμες των φιλολόγων δίστανται σχετικά με το τι παρακίνησε τον άγνωστο μοναχό να συγγράψει το *Προσκύνημα*. Κατά τον Th. Frings, το έναυσμα θα πρέπει να υπήρξε η ανακήρυξη του Καρλομάγνου σε άγιο στις 8 Ιανουαρίου του 1166 στον καθεδρικό ναό του Aachen¹². η τελετή έγινε παρουσία του Φρειδερίκου Βαρβαρόσσα που είχε τον Καρλομάγνο ως ίνδαλμα. Εάν η άποψη αυτή ευσταθεί, το *Προσκύνημα* ως παρωδία είναι δυνατόν να εκφράζει, σύμφωνα με τον Hans-Jörg Neuschäfer, την ενόχληση των Γάλλων για τον "σφετερισμό" του Καρλομάγνου από τον Γερμανό αυτοκράτορα¹³. Όντως με την πάροδο των αιώνων ο Φράγκος (δηλ. Γερμανός) Καρλομάγνος είχε αποκρυσταλλωθεί στη συνείδηση του γαλλικού λαού ως δικός του βασιλιάς και σε αυτό συντελούσαν βέβαια τα πολυάριθμα ηρωικά άσματα των οποίων ήταν κεντρικός ήρωας. Κατά τον Th. Heinermann¹⁴, αντιθέτως, πρόθεση του συγγραφέα ήταν η διακωμώδηση του ιδιαίτερα θρησκόληπτου βασιλιά της

Γαλλίας Λουδοβίκου Ζ' (1119-1180), που πήρε μέρος στη Β' Σταυροφορία (1146-1149)¹⁵: ο Λουδοβίκος διατηρούσε σχέσεις, τότε φιλικές, τότε εχθρικές, με τον αυτοκράτορα Μανουήλ Κομνηνό, πήγε για προσκύνημα στους Αγίους Τόπους όπου και έμεινε μέχρι το Πάσχα του 1149, και είχε συγκρούσεις -κατά τη διάρκεια της σταυροφορίας- με τη σύζυγό του Ελεονώρα της Ακουϊτανίας, την οποίαν τελικώς και έδιωξε. Ο Jules Horrent επισημαίνει μάλιστα ότι σύντροφος του Λουδοβίκου στη σταυροφορία ήταν ο Γερμανός αυτοκράτορ Κονράδος Γ', ισόβαθμος δηλ. του Βυζαντινού αυτοκράτορα, πράγμα που παραπέμπει, έστω και εμμέσως, στο *Προσκύνημα*¹⁶. Διαφορετική είναι, τέλος, η άποψη του R. Bezzola, ο οποίος θεωρεί ότι στόχος της παρωδίας ήταν ο νωθρός βασιλιάς της Γαλλίας Φίλιππος Α'¹⁷ (1052-1108): ο Φίλιππος είχε αφοριστεί από την Εκκλησία, επειδή και αυτός είχε αποπέμψει τη γυναίκα του Βέρθα και συζούσε με τη σύζυγο ενός βασιλάου του την οποίαν είχε απαγάγει.

Όπως και να έχουν τα πράγματα, βέβαιο είναι ότι το *Προσκύνημα* αναγγέλλει κομικά το τέλος του έπους. Οι επικοί ήρωες έχουν κλείσει πια οριστικά τον κύκλο τους, που είχε ανοίξει πολλούς αιώνες πριν, κατά την Εποχή των Μεγάλων Εισβολών. Στον ΙΒ' αιώνα της ιπποτικής ποίησης και των αυλικών εορτών αποτελούν ξένα σώματα. Ο τραχύς τους κόσμος με τις αρχαϊκές αξίες και τα τραγούδια που κάποτε προξενούσαν "τον έλεον και τον φόβον" έχει πάψει να συγκινεί: έτσι διακομωδούνται σαν απλοϊκοί, άξεστοι και θηριώδεις Βάνδαλοι. Το ονειρικό παλάτι του βασιλιά της Κωνσταντινούπολης, όπου συμπεριφέρονται με χαρακτηριστική αγένεια και με τις περιστροφές του οποίου πανικοβάλλονται, είναι βγαλμένο από το μυθιστόρημα, τη νέα λογοτεχνική μόδα που κερδίζει συνεχώς έδαφος. Δεν είναι άλλωστε συμπτωματικό ότι ο ποιητής του *Προσκυνηματος* χρησιμοποιεί τον αλεξανδρινό στίχο της λόγιας ποίησης -στον οποίο γράφεται και το μυθιστόρημα, όταν είναι έμμετρο και όχι τον κατ' εξοχήν επικό, προφορικό ενδεκασύλλαβο. Όχι πως το μυθιστόρημα δεν έχει τους ήρωές του, είναι όμως εντελώς διαφορετικοί: γεμάτοι αυτοσυγκράτηση, αριστοκρατικοί και εκλεπτυσμένοι, οδηγούνται από τη μια περιπέτεια στην άλ-

λη για να κερδίσουν τη δόξα και κατά συνέπειαν την εύνοια της απρόσιτης κυράς. Αλλά και οι τόποι στους οποίους περιπλανώνται είναι παραμυθένιοι, αντίθετα με τον στέρεα αγκιστρωμένο στη γεωγραφική πραγματικότητα επικό χώρο. Το *Προσκύνημα*, με την ανελέητη γελοιοποίηση του έπους και των ηρώων του, εκφράζει κατά τον καλύτερο τρόπο την άβυσσο αυτή που έχει προκύψει ανάμεσα στα δύο λογοτεχνικά είδη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ορθότερος τίτλος θα ήταν *Το ταξίδι του Καρλομάγνου...*, αφού η παραμονή του αυτοκράτορα στην Κωνσταντινούπολη κάθε άλλο παρά προσκυνηματικό χαρακτήρα έχει. Κρατώ τον όρο *Προσκύνημα*, αν και εσφαλμένο, επειδή έχει πια καθιερωθεί και γίνεται αποδεκτός από τους περισσότερους φιλόλογους.
2. Διάλεκτος της παλαιάς γαλλικής που μιλιόταν στη Νορμανδία αλλά και στην Αγγλία, μετά την κατάκτησή της από τον κόμητα της Νορμανδίας Γουλιέλμο τον Κατακτητή (1066).
3. "*Le gab d' Olivier dans la version galloise du Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*", ανακοίνωση στο XVI Διεθνές Συνέδριο της Εταιρείας Rencesvals, Γρανάδα, 21-25 Ιουλίου 2003.
4. Ο Hans-Jörg Neuschäfer (*Le Voyage de Charlemagne en Orient als Parodie der Chanson de Geste. Untersuchungen zur Epenparodie im Mittelalter I*, εν *Romanistische Jahrbuch*, τόμ. X, 1959, σ. 83), παρατηρεί καίρια ότι, κανονικά, στα έπη αυτός που ο εξυμνεί τον ήρωα είναι ο αοιδός. Αντίθετα, στο *Προσκύνημα* ο Καρλομάγνος, στον αρχικό διάλογό του με τη βασίλισσα, εγκωμιάζει ο ίδιος τον εαυτό του κομπάζοντας ηλίθια και κάνοντας τους επαινούς να χάνουν, φυσικά, κάθε νόημα.
5. Turbidus Oenides una duo corpora pinu/Cornipedemque equitemque ferit; ruit ille ruentem/In Prothoum [...]
(Ο ορμητικός γιος του Οινέως πλήττει μ' ένα χτύπημα της λόγχης δύο σώματα, τον ίππο και τον αναβάτη· ο ίππος καταρρέει πάνω στον Πρόθοο που επίσης καταρρέει.)
6. Στην έκδοση του Albert Pauphilet, Paris, Honoré Champion, 1984.
7. Στερεότυπες φράσεις με τις παραλλαγές τους, χαρακτηριστικές της προφορικής ποίησης: αντιστοιχούν συνήθως σε ένα ημιστί-

χιο και διευκολύνουν στην απαγγελία τον λαϊκό ποιητή, που δεν αναγκάζεται να αποστηθίσει, αλλά απλώς αναπλάθει σε κάθε απαγγελία το ποίημά του, αντλώντας λογοτύπους από το απόθεμα το οποίο διαθέτει, και συνδυάζοντάς τους μεταξύ τους.

8. Κατά τον Hans-Jörg Neuschäfer (έ.α., σ. 82), η σκηνή διακωμωδεί τα παραδοσιακά επικά συμβούλια του Καρλομάγνου και των ηρώων του που συχνά γίνονται στον ίσκιο μιας ελιάς: ενώ ο ακροατής περιμένει τα βαρυσήμαντα λόγια του αυτοκράτορα και τις σοφές συμβουλές των πολεμιστών του εν όψει κρίσιμων στιγμών, ακούει απλώς και μόνον ανοησίες. Η άποψη του Neuschäfer και η δική μου δεν αλληλοαναιρούνται κατ' ανάγκην, καθώς είναι δυνατόν ο πανέξυπνος ποιητής να παρωδεί ταυτόχρονα πολλές πλευρές του μεσαιωνικών ηρωικών ασμάτων.
9. Το περιεχόμενο των ομοειδών στροφών είναι ακριβώς το ίδιο και μόνον η φωνηεντική παρήχηση είναι διαφορετική.
10. Ιππότης και ανηψιός του Guillaume, επίσης φτωχός.
11. Πρόκειται για τους αυτοκράτορες Νικηφόρο Α' (802-811), Μιχαήλ Α' (811-813) και Λέοντα Ε' (813-820).
12. Παρουσίαση από τον Frings των *Textes norrois I* του Paul Aebischer, εν *Zeitschrift für romanische Philologie*, τόμ. LXXXIII (1957), σ. 175-183.
13. Hans-Jörg Neuschäfer, έ.α., σ. 100-101.
14. "Zeit und Sinn der Karlsreise", εν *Zeitschrift für romanische Philologie*, τόμ. LVI (1936), σ. 551 κ.ε.
15. Αντίθετα εξ άλλου με την πραγματικότητα αλλά και την επική παράδοση, ο Καρλομάγνος του *Προσκυνηματος* φέρεται να εδρεύει στο Παρίσι και όχι στο Aachen.
16. *Dictionnaire des Lettres Françaises, Le Moyen Age*, Paris, Fayard, 1964.
17. R.R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, τόμ. II, Genève/ Paris, Slatkine/Champion, 1984, σ. 494.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Hans-Jörg Neuschäfer, *Le Voyage de Charlemagne en Orient als Parodie der Chanson de Geste. Untersuchungen zur Epenparodie im Mittelalter I*, εν *Romanistische Jahrbuch*, τόμ. X, 1959.
2. *Dictionnaire des Lettres Françaises, Le Moyen Age*, Paris, Fayard, 1964.

3. *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, Droz, Genève, 1965.
4. R.R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, τόμ. II, Genève/ Paris, Slatkine/Champion, 1984.
5. *La Chanson de Roland*, Paris, Bordas, 1985.
6. Annalee C. Rejhon, “*Le gab d’ Olivier dans la version galloise du Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*”, ανακοίνωση στο XVI Διεθνές Συνέδριο της Εταιρείας Rencesvals, Γρονόδα, 21-25 Ιουλίου 2003.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

ΑΛΕΞΗΣ ΛΥΚΟΥΡΓΙΩΤΗΣ (στον Δημήτρη Πεταλά):

Θα ήθελα να ρωτήσω τον κ. Πεταλά, εάν αυτό το έπος του θυμίζει λίγο τον Αστερίξ και αν έχει κάποια σχέση. Εμένα, όλα αυτά που άκουσα, έτσι όπως το εισέπραξα, στο μυαλό μου ερχόντουσαν εικόνες από τον Οβελίξ, Αστερίξ και όλα αυτά.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΕΤΑΛΑΣ:

Ένας από τους ήρωες του Καρλομάγνου, ο Γουλιέλμος της Οράγγης στον οποίο αναφέρθηκα προηγουμένως, αυτός είναι ο μεσογειακός ήρωας και ο οποίος παρουσιάζεται περίπου ως πεχλιβάνης. Δεν έχει καμία σχέση με τον γάλλο Ρολάν, που έρχεται κατευθείαν από την γερμανική μυθολογία, είναι άτρωτος, έχει υπερφυσική δύναμη. Και αυτός έχει υπερφυσική δύναμη, αλλά δεν είναι άτρωτος, υπάρχουν άλλοι ήρωες δυνατότεροι απ' αυτόν και πολλές φορές καταφεύγει σε μεθόδους πάλης που απάδουν στον ιπποτισμό, δηλαδή χρησιμοποιεί καθρόνια, ραβδιά, κοτρώνες, τις γροθιές του σαν λαϊκός παλαιστής. Και βέβαια αυτόν επιφορτίζει ο ποιητής με την εκτίναξη της τεράστιας σφαίρας, που δεν θα μπορούσε να σηκώσουν 30 άντρες πάνω στο τείχος. Ναι, έχει τέτοια στοιχεία. Και βέβαια αυτή η φοβερή οινοποσία, η οποία έχει προηγηθεί και που τους οδηγεί στις παρεκτροπές αυτές... Ναι.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΗΣ:

Ήθελα να πω ότι ήταν αναγκαίο συμπλήρωμα αυτή η παρουσίαση του έπους από τον κ. Πεταλά, διότι σχεδόν πάντα, δίπλα στην ωδή, υπάρχει και η παρωδία. Αυτό θέλω να επισημάνω, την προέλευση της λέξεως «παρωδία». Είναι ένα φαινόμενο που χρήζει πολλαπλής προσεγγίσεως, αυτή η ανάγκη σχεδόν του ανθρώπου να υμνεί, να δοξάζει και συγχρόνως, θα έλεγε κανείς, διαλεκτικά, αντιστικτικά, να παρωδεί, να απομυθοποιεί. Όταν μου ανέφερε ότι είχε ένα τέτοιο θέμα να παρουσιάσει ο κ. Πεταλάς και δίσταζε, του απάντησα ότι μέσα στην υμνητική ποίηση υπάρχει και ο αντι-ύμνος. Και ακριβώς ένα τέτοιο παράδειγμα θέλαμε. Και νομίζω ότι όλοι το εισπράξαμε αυτό το πράγμα.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ

Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

ΞΕΝΟΦΩΝ ΒΕΡΥΚΙΟΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ

ΙΩΣΗΦ ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ
ΘΕΟΔΟΣΗΣ ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ
Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ
ΜΑΡΙΛΕΝΑ ΠΡΩΙΜΟΥ
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΖΑΓΟΥΡΑΣ

ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ

ΛΙΤΣΑ ΛΕΜΠΕΣΗ
Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

**Εβραϊκή υμνογραφία:
Ο ύμνος «Λεχά Ντοντί»
του Σολομών Λεβή Αλκαμπέτς**

*Ο Κύριος βασιλεύει, και εστολίσθη ευπρεπώς, εν-
δύθη Κύριος δύναμιν και περιεκυκλώθη με αυτήν.
Ούτω εστερέωσε την οικουμένην, και δεν θέλει
σαλευθήν.*

*Από τότε είναι ο θρόνος σου έτοιμος, και συ από
τον αιώνα.*

*Εσηκάθησαν οι ποταμοί, Κύριε, οι ποταμοί εση-
κωσαν τας φωνάς των, και τα κύματά των.*

*Δυνατά και τρομερά είναι τα κύματα της θαλάσ-
σης πλην εσύ ο κατοικών εν υψηλοίς, Κύριε,
είσαι δυνατότερος.*

*Τα μαρτύριά σου, Κύριε είναι πιστότατα, αγία-
σμα πρέπει του οίκου σου, Κύριε, εις μακρότητα
ημερών.*

(93^{ος} Ψαλμός του Δαβίδ σε μετάφραση Ανδρέα Κάλβου)

Ο 93^{ος} ψαλμός του Δαβίδ ψέλνεται στη Συναγωγή κάθε Πα-
ρασκευή βράδυ στην λειτουργία για την υποδοχή του Σαββά-
του. Το σύνολο των Ψαλμών είναι 150. Μερικά παλαιά χειρό-
γραφα της μετάφρασης των εβδομήκοντα περιέχουν και έναν
πρόσθετο 151^ο Ψαλμό ο οποίος δεν περιέχεται στο μασοριτικό¹
πρωτότυπο. Ο Ψαλμός αυτός ο οποίος χαρακτηρίστηκε απόκρυ-
φος ανεβρέθηκε και στους παπύρους της Νεκράς Θάλασσας². Η
σύνθεση των ψαλμών θα πρέπει να άρχισε τον 13^ο αιώνα αν
λάβουμε υπ' όψιν ότι 9 ψαλμοί αποδίδονται στους υιούς του
Κόραχ σίγουρα όμως από τον 10^ο αιώνα αφού ένα μέρος από
αυτούς αποδίδονται στον Βασιλέα Δαβίδ³. Οι ψαλμοί μεταδίδο-
νταν προφορικά από γενιά σε γενιά. Για πρώτη φορά θα πρέπει
να εμφανίστηκαν γραπτά τον 6^ο π.Χ. αιώνα μετά την αιχμαλω-

σία της Βαβυλώνας. Εις τους ψαλμούς συμπεριλαμβάνονται οι ύμνοι 19 και 65 που δοξολογούν τον Θεό ως δημιουργό του κόσμου, ο ύμνος 107 που τον υμνεί ως εξουσιαστή της ιστορίας και οι ύμνοι 47 και 135 που τον δοξολογούν ως βασιλέα της Ιερουσαλήμ

Τα αρχαιότερα εβραϊκά ποιητικά κείμενα όπως οι *Ψαλμοί*, το *Άσμα Ασμάτων* και ο *Ίώβ* γράφονται έως τον 2^ο αιώνα π.Χ. Από τον 2^ο αιώνα π.Χ. έως τον 4^ο αιώνα μ.Χ. γράφτηκαν το *Ταλμούδ^δ*, η *Σοφία Σιράχ*, οι *Πάπυροι της Νεκράς Θάλασσας* και τα πρώτα μυστικιστικά βιβλία που εμπνέονται από το όραμα του Ιεζεκιήλ, δηλαδή το *Σέφερ Γιετσιρά^δ* και οι *Εκστατικές Ενοράσεις των Ουρανίων Θόλων^ε*. Ο ποιητικός ρυθμός στα κείμενα αυτά βασιζόταν στον παραλληλισμό και τον σταθερό αριθμό λέξεων ανά στίχο. Δεν υπήρχε ή σπάνιζε η ομοιοκαταληξία.

Στους μεταβιβλικούς χρόνους η εβραϊκή υμνογραφία ήκμασε κυρίως από τον 5^ο μέχρι τον 11^ο αιώνα. Την περίοδο αυτή άνθισε η λειτουργική ποίηση, η «πιγιούτ» όπως λέγεται στα εβραϊκά. Οι ποιητές που έγραφαν ποιήματα στα εβραϊκά για τη χρήση της λειτουργίας, λέγονται παϊτάν (παϊτάν είναι λέξη που προέρχεται από την ελληνική λέξη ποιητής). Ο καθηγητής E. Fleischer διακρίνει τρεις περιόδους της εβραϊκής λειτουργικής ποίησης^ζ: Την προκλασική, την κλασική και την ύστερη ανατολική περίοδο. Ο 5^{ος} και 6^{ος} αιώνας μ.Χ. θεωρούνται οι αιώνες της προκλασικής υμνογραφίας. Οι αλφαριθμητικές ακροστιχίδες και η κανονικότητα του τονισμού, όπως π.χ. μία τονισμένη συλλαβή σε κάθε δεύτερη λέξη, ήταν ο ποιητικός τρόπος αυτής της περιόδου. Ο 6^{ος}, 7^{ος} και 8^{ος} αιώνας είναι οι αιώνες της κλασικής υμνογραφίας. Η ποιητική φόρμα, ανανεώνεται με την εισαγωγή ομοιοκαταληξίας η οποία είχε δύο απαιτήσεις: αφενός η τελευταία συλλαβή της ομοιοκατάληκτης λέξης να διατηρείται πάντα η ίδια, και αφετέρου, δύο σύμφωνα διαφορετικού ήχου από τα τρία της ρίζας της λέξης να επαναλαμβάνονται στην ομοιοκατάληκτη λέξη σε κάθε στίχο. Σύμφωνα με τον καθηγητή και ποιητή T. Carmi, η εβραϊκή υμνογραφία είναι η πρώτη που χρησιμοποίησε συστηματική και υποχρεωτική ομοιοκαταληξία στην ποίηση, και είναι εύλογο ότι, μέσω της χρι-

στιανικής εκκλησίας, πέρασε στην ευρωπαϊκή ποίηση⁸. Από τον 9^ο έως τον 11^ο αιώνα αναπτύχθηκε η ύστερη ανατολική υμνογραφία Την ίδια εποχή άνθισε στην Ισπανία η «Ανδαλουσιανή Σχολή» και αναπτύχθηκε η κοσμική ποίηση. Ο διωγμός των Εβραίων από την Ισπανία το 1492, και από την Πορτογαλία το 1497, τερμάτισε την μακραίωνη άνθιση της εβραϊκής διανόησης στην ιβηρική χερσόνησο, και σηματοδότησε μια νέα εποχή της εβραϊκής ποίησης στην Οθωμανική αυτοκρατορία και ιδιαίτερα στην Ελλάδα την Παλαιστίνη και τη Βόρεια Αφρική.

Στην Παλαιστίνη στην πόλη Σαφέντ της Γαλιλαίας τον 16^ο αιώνα συγκεντρώθηκαν πολλοί Εβραίοι διανοούμενοι οραματιστές. Οι περισσότεροι ήσαν μυστικιστές οι οποίοι πίστευαν ότι η μεσσιανική λύτρωση θα έλθει με το «τικούν» δηλαδή την εγκαθίδρυση της Θείας Αρμονίας στο σύμπαν. Η αρμονία αυτή είχε διαταραχθεί με το σπάσιμο των αγγείων την εποχή της δημιουργίας, όταν ο Θεός συρρικνώθηκε για να δώσει χώρο στον υλικό κόσμο. Στο Ταλμούδ (B. Betzah 16a) διατυπώνεται ότι ο ερχομός του Σαββάτου είναι συνδεδεμένος με την πίστη ότι κάθε πρόσωπο αποκτά μια διευρυμένη ψυχή το Σάββατο Αυτή η διευρυμένη ψυχή συνδέεται στενά με τη Shekhinah⁹. Στο Σαφέντ οι εξόριστοι της Ισπανίας αντλούσαν δύναμη από το Σάββατο το οποίο έτρεχαν να υποδεχτούν στα λιβάδια. Γι' αυτούς το Σάββατο ήταν ημέρα μεγάλης χαράς και το περίμεναν με λαχτάρα. Στο Ταλμούδ υπάρχει η διήγηση για τη συνήθεια δύο ραββίνων του Ρ. Χανίνα και του Ρ. Γιαννάι Ο πρώτος στεκόταν το σούρουπο και προσφωνούσε το Σάββατο με τη φράση «Έλα ας σπεύσουμε να προϋπαντήσουμε τη Βασίλισσα Σάββατο», ενώ ο δεύτερος, αναφωνούσε «Έλα ω Νύφη». Αυτή η επίκληση αποτελεί και το βασικό μοτίβο του ύμνου που θα εξετάσουμε.

Ο Σολομών Α Λεβή Αλκαμπέτς γεννημένος στη Θεσσαλονίκη το 1505 έφθασε στο Σαφέντ πιθανώς το 1535. Αναμίχτηκε με τους καρβαλιστικούς κύκλους και ήταν πολύ φίλος με τον μυστικιστή ραββίνο Κάρο. Έγραψε ποιήματα, μελέτες πάνω σε κείμενα της *Πεντατεύχου* και της *Καμπαλά*. Ήταν ιδιαίτερα προικισμένος να εμπνέει τους μαθητές τους και να τους γεννά τη διάθεση για μια πνευματική και μυστικιστική ζωή. Ο Αλκα-

μπέτς είχε διηγηθεί ότι μία νύχτα, ενώ μελετούσε τη *Γραφή* μαζί με τον Κάρο, μία «Μορφή¹⁰» εμφανίστηκε μπροστά στον Κάρο που από τότε συνέχισε τη ζωή του καθοδηγούμενος από τη «Μορφή» αυτή.

Ο Αλκαμπέτς έχει μείνει γνωστός για τη συγγραφή του ύμνου «Λεχά Ντοντί» ο οποίος τραγουδιέται το βράδυ της Παρασκευής στη λειτουργία της υποδοχής του Σαββάτου. Για την εβραϊκή θρησκεία το Σάββατο είναι η πιο σημαντική θρησκευτική γιορτή του εβραϊκού εορτολογίου, της οποίας η τήρηση επιβάλλεται από τις Δέκα Εντολές (4^η Εντολή). Στην Εβραϊκή γλώσσα οι έξι ημέρες της εβδομάδας ονοματίζονται με τον αριθμό που καθορίζει τη σειρά διαδοχής τους ενώ η έβδομη ονομάζεται Σάββατο που σημαίνει αργία, ανάπαυση, και κατ' επέκταση απελευθέρωση από τον υλισμό σε αντιστοίχιση με την απελευθέρωση από τη σκλαβιά της Αιγύπτου.

Το «Λεχά Ντοντί» είναι ένα από τα τελευταία λειτουργικά ποιήματα που προστέθηκαν στη λειτουργία υποδοχής του Σαββάτου και από τους Σεφαραδίτες και από τους Ασkenaζίμ Εβραίους¹¹. Αγαπήθηκε και μεταφράστηκε στα γερμανικά από τους ποιητές Herder και Heinrich Heine.

Δεν υπάρχουν πληροφορίες για την αρχική μελωδία του. Εκτιμάται ότι υπάρχουν πάνω από 2000 διαφορετικές μελοποιήσεις του ποιήματος η χρήση των οποίων εξαρτάται από τις τοπικές παραδόσεις των κοινοτήτων της διασποράς. Επειδή ο ύμνος «Λεχά Ντοντί» προηγείται της έλευσης του Σαββάτου σε κάποιες συναγωγές του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα όπως στην Πράγα συνόδευαν τον ύμνο με μουσικά όργανα. Ο ύμνος «Λεχά Ντοντί» αποτελείται από 9 τετράστιχες στροφές με επωδό. Οι στροφές έχουν ομοιοκατάληκτους στίχους Με το πρώτο γράμμα του πρώτου στίχου κάθε στροφής, εκτός της τελευταίας, σχηματίζεται ακροστιχίδα με το όνομα του ποιητή, δηλαδή Σολομών Α Λεβή (Σ Λ Μ Η Η Λ Β Υ). Λαμβάνοντας υπ' όψιν το κοσμοείδωλο του Αλκαμπέτς, το μυστικιστικό περίγυρό του, και τη συνεχή επίδοσή του στην Καμπαλά, θα πρέπει να είμαστε έτοιμοι για πολλαπλές αναγνώσεις του ύμνου, ο οποίος έτσι είναι πηγή συνεχούς μάθησης. Παραθέτω τον ύμνο¹²:

Επωδός

Λεχά Ντοντί Λικράτ Καλά, Πενέ Σαμπάτ Νεκαμπελά.
(Έλα αγαπημένε τη Νύφη να καλωσορίσεις, Ας υποδεχθού-
με το Σάββατο)

Σαμόρ βεζαχόρ, μπεντιμπούρ εχάντ
(Την τήρηση και την ανάμνηση της μέρας του Σαββάτου,
με μία λέξη)

Ισμιάνου, Ελά μεγιουχάντ
(Μας όρισε ο μονάρχουβος Θεός μας)
Αδονάϊ Εχάντ, ουσμό εχάντ
(Ένας είναι ο Κύριος κι' Ένα τ' όνομά Του)
Λεσέμ ουλ τιφέρετ, βελιτιλά
(Με δόξα, με μεγαλοσύνη και με ύμνο) (επωδός)

Λικράτ Σαμπάτ, λεχού βενελεχά
(Ελάτε να καλωσορίσουμε το Σάββατο)
Κι ί μεκόρ, αμπεραχά
(Γιατί είναι πηγή της ευλογίας)
Μερός μικέντεμ, νεσουχά,
(Καθαγιασμένο από τον πιο απόμακρο χρόνο)
Σόφ μασσέ, μπε μαχασαβά τεχιλά
(Τέλος του έργου και αρχή Δημιουργίας). (επωδός)

Μικντάς μέλεχ, ίρ μελουχά
(Βασιλικό ιερό, πόλη βασιλική),
Κούμι τσεϊ, μιτόχ αφαεχά
(Σήκω από τα ερείπια να βγείς)
Ράβ λάχ σέβετ, μπεέμεκ αμπαχά
(Κατοίκησες επί μακρόν στη Κοιλιάδα των Δακρύων)
Βεού γιαχμόλ, αλάγιχ χεμλά
(Και ο Κύριος, Αυτός θα σε συμπονέσει (επωδός)

Ιτνά αρί, μεάφαρ κούμι
(Τίναξε τη στάχτη από πάνω σου και σήκω όρθια)
Λιβσί μπιγκντέ, τιφάρ τέχ αμί

(Ντύσε με τα φανταχτερά σου ρούχα το λαό μου)
Αλγιάντ μπεν Γισάϊ, μπέτ αλαχμί
(Και από το χέρι του γιού του Γισαΐ από τη Βηθλεέμ)
Κορβά Ελ, ναφσί γκεαλά
(Ας έρθει η σωτηρία της ψυχής μου) (επωδός)

Ιτορερί, ιτορερί
(Ξύπνα, ξύπνα)
Κι βά ορέχ, κούμι όρι
(Γιατί έρχεται το φως),
Ουρί, ουρί, σίρ νταμπέρι
(Σήκω, σήκω και ύμνο ψάλλε)
Κεβόντ Αδοναΐ, αλάγιχ νιγκλά
(Γιατί η δόξα του Κυρίου σε σένα αποκαλύφτηκε)
(επωδός)

Λό τεβόσι, βε λό τικαλεμί
(Δεν θα καταισχνθείς, ούτε θα ντραπείς)
Μά τιστοχαχί, ουμά τεεμί
Γιατί είσαι λυπημένη; Γιατί νοιώθεις ταραχή;
Μπάχ γιεχεσου, ανιγιέ αμί
(Σε σένα θα καταφύγουν οι φτωχοί του λαού μου)
Βενιβνετά ίρ, άλ τιλά.
(Και θα ξανακτιστεί η πόλη από τα ερείπια)
(επωδός)

Βε αγιού λιμισιά, σοσάγιχ
(Και εκείνοι που σε λεηλάτησαν, θα λεηλατηθούν)
Βεραχακού, κόλ μεβαλεάγιχ
(Και όσοι σ' ερήμωσαν θα καταστραφούν)
Γιασίς αλάγιχ, Ελοάγιχ
(Κι' όταν εκδιωχθούν, ο Θεός σου θα σε καμαρώνει)
Κιμσός χατάν, άλ καλά.
(Όπως ο γαμπρός καμαρώνει τη νύφη) (επωδός)

Γιαμίν, ου σιμόλ τιφρότσι
(Και θα εξαπλωθείς δεξιά κι' αριστερά)

Βε έτ Αδονάϊ, τααρίτσι
(Και τον Κύριο θα σέβεσαι)
Αλγιάντ ίς, μπεν Παρτσι
(Κι' από το χέρι του γιού του Πέρετς)
Βε νισμεχά, βε ναγκίλα
(Θα χαρούμε και θ' αγαλιάσουμε) (επωδός)

Μπόϊ μπε σαλόμ, ατέρετ μπαλά
(Έλα με ειρήνη ω στέμμα του άντρα σου)
Γκάμ μπε σιμχά, μπε ρινά ουβ τσαολά
(Με χαρά κι' ευτυχία ανάμεσα στους πιστούς)
Τόχ εμουνέ, άμ σεγκουλά
(Έλα νύφη ανάμεσα στον πιστό λαό)
Μπόϊ καλά, μπόϊ καλά
(Έλα νύφη, έλα νύφη) (επωδός)

Το ποίημα ξεκινά με την προτροπή να τηρούμε και να θυμόμαστε την ημέρα του Σαββάτου. Στο *Ταλμούδ* διαβάζουμε: Αυτός ο κόσμος μοιάζει με την παραμονή του Σαββάτου. Και ο επόμενος κόσμος με το Σάββατο. Αν κάποιος δεν προετοιμάζεται για το Σάββατο σε ποιον επόμενο κόσμο θα συμμετάσχει; (Midrash: *Ruth Rabbah*, 3,3). Η τήρηση της αργίας του Σαββάτου υπενθυμίζει την πράξη της Δημιουργίας και επισφραγίζει τη σχέση του κτιστού με το πνεύμα. Να τηρείς την αποχή από κάθε είδους εργασία. Το Σάββατο είναι ημέρα προσευχής, ενατένισης και υποδοχής του θείου, ενδοσκόπησης, μελέτης και περισυλλογής. Και η στάση αυτή αφορά την ανάγκη του ανθρώπου να υπερβεί τον κοσμικό του χρόνο και να προχωρήσει ανανεωμένος ένα ακόμη βήμα προς το μέλλον του μεσσιανικού του περρωμένου. Είναι τέλος και αρχή. Μας λέει ο Εμ. Λεβινάς¹³: Το Εγώ δεν είναι το «είναι» που υπόλειμμα μιας πεπερασμένης στιγμής, αποπειράται μια νέα στιγμή. Είναι αυτή η απαίτηση, του μη τελεσιδικίου. Η «προσωπικότητα» του «είναι», είναι η ανάγκη του για χρόνο σαν μια θαυμαστή γονιμότητα μέσα στην ίδια τη στιγμή δια της οποίας ξαναρχίζει σαν άλλο.

Η ΑΝΑΜΝΗΣΗ

Jiskor (να θυμάσαι) προστακτική του θυμάμαι. Μου έρχονται στο νου οι στίχοι του Paul Celan από το βιβλίο του *Του Κανενός το Ρόδο* που μετέφρασε ο Χρήστος Λάζος. Ο Celan γράφοντας για την απώλεια και επιχειρώντας να μετατρέψει την απουσία σε παρουσία επικαλείται τη λέξη Jiskor που σημαίνει να θυμάσαι. Γράφει ο Celan:

Μέσα

*Απ' την πόρτα του νερού έπρεπε να περάσω
σε χείμαρρο γλυφό ξανά τη λέξη να βαφτίσω,
και να τη σύρω κι' απ' την άλλη μεριά να τη βγάλω
για να τη σώσω:
Jiskor (Να θυμάσαι)*

Να θυμάσαι ότι συντελέστηκε, και να διατηρείς πάντα τη φλόγα της επιθυμίας να δρασκελίσεις την πόρτα που χωρίζει το χτιστό σου πρόσωπο από το Άλλο, που είναι ετερότητα και ταυτότητα μαζί. Η εβδομα ημέρα είναι η ημέρα που το κτιστό στοχάζεται το είν-σοφ¹⁴, το χωρίς τέλος, που συρρικνώθηκε για να δώσει χώρο για την ύπαρξή του, και που με την ενέργειά του αυτή εκδήλωσε και τη δική του ύπαρξη. Μέσα από τη νοσταλγία του για την κοσμική μήτρα δημιουργεί το όραμα μιας θηλυκότητας που ενέχει και την ελπίδα της μεσσιανικής σωτηρίας. Να θυμάσαι ότι με την πορεία σου, έχεις χρέος να συμβάλεις να συγκρατηθούν οι σπινθηρισμοί για να επέλθει το τικούν¹⁵, δηλαδή το τέλος του μεσσιανικού χρόνου. Ο στοχασμός που θα προκύψει από τη θύμησή σου αποκτά για περσόνα του τη Νύφη σε όλη της την παρθενική αγνότητα, τη Νύφη που φέρει στη μήτρα της την αρχή κάθε δημιουργίας.

Οι κρίσιμες λέξεις στο ποίημα είναι οι λέξεις «Ντοντ», «Καλά» και «Σαμπάτ». «Ντοντ» σημαίνει θεός αλλά και πολυαγαπημένος, ποθητός, λατρεμένος. «Καλά» σημαίνει Νύφη αλλά και Shekhinah δηλαδή Παρουσία. Δηλώνει επίσης τη θηλυκή πλευρά της θεότητας ακόμη δε «τη Συνάθροιση του Ισραήλ». Η Νύφη συμβολίζει και το Σάββατο. Βέβαια για τους καββαλιστές

του Σαφέντ η θηλυκή αυτή εικόνα ταυτίζεται με τη Shekhinah ή το Βασίλειο (Μαλκούτ), την τελευταία από τις 10 σεφירות.¹⁶ Σύμφωνα με τον Jeffrey Summit¹⁷ για τους καββαλιστές του Σαφέντ η υποδοχή του Σαββάτου συμβόλιζε ένα γάμο μεταξύ της θηλυκής και της αρσενικής όψης του Θεού και, σε επέκταση, το πρώτο βήμα για την έλευση του Μεσσία.

*Βασιλικό ιερό, πόλη βασιλική,
Σήκω από τα ερείπια να βγεις
Κατοίκησες επί μακρόν στη Κοιλιάδα των Δακρύων
Και ο Κύριος, Αυτός θα σε συμπονέσει
Τίναξε τη στάχτη από πάνω σου και σήκω όρθια
Ντύσε με τα φανταχτερά σου ρούχα το λαό μου
Και από το χέρι του γιου του Γισσάι από τη Βηθλεέμ
Ας έρθει η σωτηρία της ψυχής μου*

Ο Αλκαμπέτζ επηρεασμένος από τον Προφήτη Ησαΐα, δημιουργεί στον ύμνο του εικόνες για την αναστήλωση της Ιερουσαλήμ, συμβολίζοντας έτσι την ελπίδα του για την ανάσταση της πνευματικής ζωής, τον ερχομό του Μεσσία και τη λύτρωση. Σύμφωνα με τον καθηγητή Ραββίνο Kimelman, η τήρηση του Σαββάτου προετοιμάζει το δρόμο για τη μεσσιανική αναστήλωση της Ιερουσαλήμ. Εξηγεί ότι ο ύμνος επικεντρώνεται στο Σάββατο και την Ιερουσαλήμ, διότι με αυτόν τον τρόπο, εστιάζεται στο ιερό του χρόνου και του τόπου. Το Σάββατο και η Ιερουσαλήμ είναι τα κέντρα των αντίστοιχων κατηγοριών ιερότητας. Και παρόλο ότι ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται αυτές τις κατηγορίες σαν δύο διαφορετικές, η καβαλιστική οπτική τις θεωρεί σαν μία. Απλά η Ιερουσαλήμ συμβολίζει το Ιερό στο Χώρο, ενώ το Σάββατο το Ιερό στο Χρόνο. Έτσι, αν κάποιος βεβηλώνει το Σάββατο, μη ξεχωρίζοντάς το από τις άλλες ημέρες, εκτινάσσεται από το κέντρο της ιερότητας στην περιφέρεια της εξορίας. Αν όμως κάποιος τηρεί σωστά το Σάββατο «εν χρόνω», επιστρέφει από την περιφέρεια του ανίερου, στο κέντρο του «χώρου» δηλαδή την Ιερουσαλήμ.¹⁸

Στη λειτουργία της υποδοχής του Σαββάτου αμέσως μετά τον ύμνο «*Λεχά-Ντοντί*», ο θρησκευτικός λειτουργός απαγγέλλει

τραγουδιστά τέσσερις επιλεγμένους στίχους από το Αγιόγραφο της Βίβλου *Σίρ-Ασιρίμ (Άσμα-Άσμάτων)*. Παραθέτω δύο μεταφράσεις. Η πρώτη είναι από την μετάφραση στη δημοτική που εκδόθηκε από τη Βιβλική Εταιρεία και η δεύτερη είναι η ελεύθερη απόδοση του Λευτέρη Παπαδόπουλου.

1) (κεφ. 1)

*α. Ας με γεμίσουνε τα χείλη σου φιλιά
γιατί η αγάπη σου
κι απ' το κρασί καλύτερη.*

*β. Φίλα με μ' όλα τα φιλιά που έχεις μες στο στόμα
Μέθα με στης αγκάλης σου το πιο γλυκό κρασί.*

2) (κεφ. 4)

*α. Σήκω βοριά κι έλα νοτιά,
φυσήξτε μες στον κήπο μου
να ξεχυθούν τα μύρα του.
Ας έρθει ο καλός μου στο περιβόλι του
και τους εξάισιους ας γευτεί
καρπούς του*

*β. Σήκω βοριά, έλα νοτιά, φυσήξτε στα κλωνιά μου
να ξεχυθούν, να σκορπιστούν παντού τ' αρώματά μου
Κι' ας κατεβεί κι' ο άντρας μου στον κήπο
που 'ν' δικός του,
για να γευτεί όποιον καρπό απ' τα κλαριά θελήσει.*

3) (κεφ. 2)

*α. Ακούω τον αγαπημένο μου! Νατος
που έρχεται
πηδώντας πάνω απ' τα βουνά,
τρέχοντας πάνω από τους λόφους.*

*β. Του αγαπημένου μου η φωνή. Έρχεται. Τον ακούω.
Πετάει πάνω απ' τα βουνά. Πηδάει
όλους τους λόφους.*

4) (κεφ. 5)

*α. Μπαίνω μες στο περβόλι μου, καλή μου
κι αδελφή μου,
τρυγώ τη σμύρνα μου, τρυγώ
τ' αρώματά μου
γεύομαι τη κερήθρα μου αντάμα
με το μέλι μου
και το κρασί μου πίνω με το γάλα μου
μαζί.*

*β. Μπήκα μέσα στον κήπο μου, νύφη και αδελφή μου,
και τρύγησα τη σμύρνα μου κι όλα τ' αρώματά μου.
Και γεύτηκα το μέλι μου, γεύτηκα το ψαμί μου
και ήπια γάλα και κρασί.*

Σύμφωνα με την ισπανοεβραϊκή μυστικιστική παράδοση στο ποίημα εξιστορείται η επιθυμία της ένωσης του πνεύματος με την ψυχή. Η θηλυκή περσόνα στο ποίημα είναι η Τορά (η Γραφή). Είναι η θηλυκή έκφραση της Θεότητας. Είναι άραγε τυχαίο το γεγονός ότι οι στίχοι αυτοί διαβάζονται μετά τον ύμνο «Λεχά Ντοντί»; Ο ύμνος θεωρείτο σαν επιθαλάμιος για την Schekhinah (Scholem 1969:142).

Η εορτή του Σαββάτου τελειώνει 40 λεπτά περίπου μετά τη δύση του ήλιου με το τυπικό της «Αβνταλά», που σημαίνει χωρισμός, διάσχιση. Μοιράζονται ξυλαράκια από γαρίφαλο για παρηγοριά της λύπης του αποχωρισμού.

Θα κλείσω με την απαγγελία ενός άλλου ποιήματος του Paul Celan με τίτλο *ABNTAAA* πάλι από τη συλλογή *ΤΟΥ ΚΑΝΕΝΟΣ ΤΟ ΡΟΔΟ*.

*Στο ένα στο
μοναδικό
νήμα, σ' αυτό
υφαίνεις-αυτό
σε τυλίγει, σε τόπο
ελεύθερο, εκεί,
σε τόπο δεμένο.*

*Πελώρια
στέκουν τ' αδράχτια
σε χώρα ανύπαρκτη, τα δέντρα: είναι ένα φως,
βγαίνει από κάτω,
δεμένο κόμπο στ' αέρινο χαλί,
και πάνω στρώνεις το τραπέζι, βάζεις τις άδειες
καρέκλες και τη δική τους
λάμπη του Σαββάτου προς - -*

προς τιμήν.

*Ευχαριστώ τον θρησκευτικό λειτουργό κ. Χαΐμ Ισχακή για
τα μαθήματά του σε σημαντικά θέματα της εβραϊκής λειτουρ-
γίας.*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η εβραϊκή θρησκεία αναγνωρίζει σαν κείμενο της Βίβλου το Μασοριτικό που εγράφη το 1088 μ.Χ. Έχουν διασωθεί και παλιότερα κείμενα -Μασοριτικά και άλλα- που η γραφή τους ανάγεται στον 6^ο αιώνα. Τα κείμενα αυτά ανακαλύφθηκαν τον 19^ο αιώνα στην κρύπτη της Συναγωγής του Καΐρου. Οι Μασορίτες ήταν λόγιοι οι οποίοι από τον 2^ο αιώνα μ.Χ. και ως το 1425 μ.Χ. προσέθεσαν φωνήεντα και στίξεις στα κείμενα .
2. Βλπ. Ασέρ Ρ. Μουσή *ΟΙ ΨΑΛΜΟΙ ΤΟΥ ΔΑΥΙΔ* Έκδοση της Ι.Κ.Θ.,1973.
Μεταφράσεις των ψαλμών έχουν γίνει και από τους Φριλίγγο και Ελιγιά.
3. 74 ψαλμοί θεωρούνται ότι γράφτηκαν από τον Βασιλέα Δαυίδ και, 12 ψαλμοί από τον Βασιλέα Σολομώντα.
4. Ταλμούδ=ΜΙΣΝΑ(κωδικοποίηση των νομων από Ιούδα τον πρίγκηπα και τους Ταναϊμ=δασκάλους εως το 200μ.Χ.) + ΓΚΕΜΑΡΑ(σχολιασμοί των Αμοραϊμ=σχολιαστές).
5. Το *Σέφερ Γιετσιρά* (βιβλίο της δημιουργίας) έχει για κεντρικό θέμα την ανάπτυξη μιας κοσμολογικής και κοσμογονικής θέσης βασισμένης στους 32 μυστικούς δρόμους της σοφίας, που είναι οι πρώτοι δέκα αριθμοί οι δέκα εκπορεύσεις του θείου και τα 22 γράμματα του εβραϊκού αλφάβητου. Το *Σέφερ Γιετσιρά*, το *Σέφερ α Μπαχίρ* (ένα ανθολόγιο αποφθεγμάτων και ερμηνειών) και το *Σέφερ α Ζοχάρ* (σύ-

- νολο ερμηνειών και συζητήσεων σε πολυάριθμα θέματα) αποτελούν τον κορμό της *Καμπαλά* που τον 16ο αιώνα, διατυπώθηκε εκ νέου και συμπληρώθηκε από τον Ισαάκ Λούρια.
6. *Ουράνιοι Θόλοι* είναι η μυστικιστική περιγραφή του ουράνιου κόσμου, με τα επτά παλάτια του στερεώματος, τους αγγέλους που τα κατοικούν, τα ποτάμια φωτιάς που κυλούν εμπρός στο άρμα, και τις γέφυρες που τα συνδέουν, όλα συνδεδεμένα με το όραμα του άρματος του Ιεζεκιήλ.
 7. βλπ. E. Fleischer, *Hebrew Liturgical Poetry in the Middle Ages*, Keter Publishing House, Jerusalem.
 8. βλπ. T. Carmi, *Hebrew Verse*, σ. 62 Penguin Editions 1981.
 9. Σεσχινά= Παρουσία= Μαλκούτ= Βασίλειο
 10. Μαγκίντ στα εβραϊκά.
 11. Σεφαραδίτες ονομάζονται οι Εβραίοι που προέρχονται από την Ισπανία. Ασkenaζίμ ονομάζονται οι Εβραίοι της ανατολικής κυρίως Ευρώπης.
 12. Από το προσευχολόγιο για τις καθημερινές, Σάββατα., εορτές και νεομηνίες, σε μετάφραση του Ραββίνου Ισαάκ Μιζάν και του εβραιοδιδασκάλου Ιακώβ Φελούς.
 13. Εμ. Λεβινάς, *Από την Ύπαρξη στο Υπάρχον, μετάφραση Κωστή Παπαγιώργη, Εκδόσεις Ινδικτός, 1996.*
 14. Στην *Καμπαλά* ο Θεός ταυτίζεται με το είν σοφ που σημαίνει άπειρο.
 15. Τικούν στα εβραϊκά σημαίνει επιδιόρθωση και αναφέρεται στην συγκόλληση των αγγείων η οποία ταυτίζεται με την Μεσσιανική αποκατάσταση της Θείας Αρμονίας.
 16. Σεφινρότ (αριθμοί) οι 10 εκπορεύσεις του Θείου: Κέτερ(Στέμμα, Θέληση, Ανυπαρξία), Χοχμά (Σοφία, Αρχέγονο), Μπνά (Κατανόηση, Μήτρα, Παλάτι), Τιφέρετ (Ομορφιά, Ευσπλαχνία, Αρμονία), Χέσεντ (Μεγαλείο Αγάπη, Χάρη, Αβραάμ) ,Γκεβουρά (Κρίση, Ισχύς, Ισαάκ) , Γεσόντ (Θεμέλιο, Φαλός, Ιωσήφ) Νέτσαχ (Καρτερία, Προφητεία), Χόντ (Ααμπρότητα, Προφητεία), Μαλκούτ.=Σεσχινά=Βασίλειο, Παρουσία, Γή, Σελήνη, Βασιλεύς, Δαβίδ, Βασίλισσα)
 17. Jeffrey A. Summit, *The Lord's Song in a Strange Land: Music and Identity in Contemporary Jewish Worship*, N.Y.,2000.
 18. ό.π., σ. 7.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Aryeh Kaplan, *Sefer Yetzirah*, Weiser Books, 1997
2. E. Fleischer, *Hebrew Liturgical Poetry in Middle Ages*, Keter Publishing House, 1975.

3. George Robinson, *Essential Judaism*, Pocket Books, 2000
4. Ghershom Scholem, *KABBALAH*, 1974.
5. Ghershom Scholem, *ON THE KABBALAH AND ITS SYMBOLISM*, Schocken books, 1969.
6. Jeffrey A. Summit, *The Lord's Song in a Strange Land: Music and Identity in Contemporary Jewish Worship*, Oxford US., N.Y., 2000.
7. Κ. Ι Φριλίγγου, *ΚΟΕΛΕΘ*, Εκδόσεις Παπαδημητρίου, 1951.
8. Leon J. Weinberger, *Jewish Hymnography*, The Littman Library of Jewish Civilization, 1998
9. Louis Newman, *The Talmudic Anthology*, Behrman House Inc., 1945.
10. Perle Besserman, *Kabbalah and Jewish Mysticism*, Shambhala Publications, 1997
11. Rabbi Yehudah Lev Ashlag, *In the Shadow of the Ladder*, Nehora Press, 2002.
12. Rabbin Moise Bloch, *Rituel de Prieres pour la fete de Rosh Ashana*
13. T. Carmi, *Hebrew Verse*, Penguin Editions, 1981.
14. Ασέρ Μωυσή, *ΟΙ ΨΑΛΜΟΙ ΤΟΥ ΔΑΒΙΔ*, Έκδοση της Ι.Κ.Θ., 1973
15. Κάλβου Ανδρέα, *ΟΙ ΨΑΛΜΟΙ ΤΟΥ ΔΑΒΙΔ-Εισαγωγή Γ. Δάλλα*, Νεφέλη, 1990.
16. Λευτέρη Παπαδόπουλου, *ΑΣΜΑ ΑΣΜΑΤΩΝ*, Εκδόσεις Καστανιώτη, *Παλαιά Διαθήκη*, Βιβλική Εταιρεία, 1997

Το υμνητικό στοιχείο των Καλβικών Ωδών

Το υμνητικό στοιχείο είναι εμφανές και διάχυτο στις Ωδές¹ του Ανδρέα Κάλβου και είναι γνωστές λίγο πολύ οι πηγές από τις οποίες αντλεί το τυπικό υμνολογικό υλικό του ο ποιητής.² Η ιδιομορφία του, ωστόσο, εντοπίζεται στο ότι άλλοτε πρόκειται για ύμνους που τους αποτελούν πλήρεις ωδές, άλλοτε το υμνητικό στοιχείο εγκιβωτίζεται ή και σε μικρότερο επίπεδο εγκυστεύεται εντός της ωδής, και ως εκ τούτου αφορά σε μεμονωμένες μόνο στροφές ή και σε λίγους στίχους, και άλλοτε αρυόμαστε απλώς πληροφορίες για το είδος του ύμνου επ' ευκαιρία ποιητικών νύξεων του Κάλβου για άλλα είδη ή όρους.³ Οι περιπτώσεις όμως αυτές βοηθούν στην κατανόηση του περιεχομένου ή της μορφής του καλβικού ύμνου, χωρίς να έχουν οι ίδιες υμνητικό χαρακτήρα. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η διερεύνηση και ανάδειξη του υμνητικού στοιχείου που επιχειρούμε είναι εσωτερική· όποια δηλαδή συμπεράσματα έχουμε εξαγάγει για το ήθος και το ύφος, για την τεχνική και τη μορφή, για τη φράση ή τη λέξη των ύμνων έχουν βασιστεί, αμέσως ή εμμέσως, σε καλβικές μαρτυρίες των ίδιων των ωδών.

Θα προσθέσουμε, ακόμη, ότι ο Κάλβος στοιχειοθετεί σιωπηρά την ειδολογική κατασκευή του ύμνου του, κάνοντας αρκετά συχνή χρήση των λέξεων *ύμνος* και *υμνώ* (άπαξ και του επιθέτου *υμνητικός*, στην ωδή «Εις Σάμον», στρ. στ') εντός των ωδών του, ώστε από τα σημεία αναφοράς τους να αντλούμε ποικίλο υλικό για την έννοια που δίνει στον ύμνο, για τη δομή του, για το σκηνικό, προ του οποίου άδεται, για το τεχνικό λεξιλόγιό του, για το δοξαστικό ήθος του κ.λπ. Έτσι, φράσεις όπως *και συ τον ύμνον δέξου* («Ο φιλόπατρις»), *την λύραν δότε υμνήσατε* («Εις θάνατον»), *φυλάξατε τους ύμνους / διά τους δικαίους [...]*, και [...] *ακούω / των λυρών τα προίμια, / ακούω τους ύμνους* («Εις Μούσας»), [...] *ήθος / λάβε νοός, υμνούμεν / ένδοξον έργον* («Εις Πάργαν»), [...] *θυμίαμα / διατί ζητούν οι μύριοι / τύραννοι, κ' ύμνους;* («Εις Αγαρηνούς»), [...] *το θείον /*

φιλεί τους ύμνους («Ο ωκεανός»): επίσης, [...] ύμνησον / του σταυρού τους θριάμβους / και της Ελλάδος («Η βρετανική Μούσα»), [...] πλέξε δι' αυτήν τον στέφανον / υμνητικόν και αιώνιον, / λυρική κόρη («Εις Σάμον»), δίνουν το στίγμα του καλβικού ύμνου.⁴

Ι. Η πλήρης ωδή ως αυτοτελής ύμνος

Η πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση, και πλέον εύλωτη υμνολογικά, αφορά στις ωδές εκείνες που αποτελούν οι ίδιες αυτούσιους ύμνους και είναι «Ο φιλόπατρις», «Εις Μούσας», «Εις Πάργαν» και «Εις την Νίκη». Το αυστηρό και νικητήριο ήθος, το μεγαλόπνοο περιεχόμενο, η χρήση συγκεκριμένων λέξεων ή επανεμφανιζόμενων γραμματικών τύπων, συναποτελούν ένα περιβάλλον που επιτρέπει την πολυεπίπεδη και, όπως αναφέραμε, εκ των ένδον ανίχνευση του υμνητικού στοιχείου, και συνακόλουθα την εμπειριστατωμένη περιγραφή του καλβικού ύμνου. Οι ωδές αυτές, με άλλα λόγια, εμπεριέχουν το θεματικό, το γλωσσικό και μορφικό υλικό εκείνο που συντιθέμενο χαρακτηρίζει την καλβική υμνητική.

«Ο φιλόπατρις», πρώτα από όλα, αποτελεί ασφαλές σημείο της αφόρμησής μας και πρότυπο, κατά κάποιον τρόπο, της υμνολογίας του Ανδρέα Κάλβου, εφόσον, εκτός των άλλων, μας εξασφαλίζει τη θεωρητική μαρτυρία του ίδιου του ποιητή ότι πρόκειται για ύμνο: *Και συ [Ζάκυνθε], τον ύμνον δέξου* (στρ. β'). Έπειτα, στην ωδή αυτή ο ύμνος συνάπτεται μορφολογικά με τη λατρευτική έννοια που εν πολλοίς είχε και στην αρχαιότητα,⁵ εφόσον οι δύο πρώτες στροφές του παραπέμπουν σ' αυτήν, τόσο με την αναφορά στον Απόλλωνα,⁶ όσο και με την ηθική υποχρέωση προς τους Αθανάτους, που *εχθαίρουσιν την ψυχήν και βροντάουσιν επί τας κεφαλάς των αχαρίστων*, αν οι θνητοί φανούν αγνώμονες,⁷ άποψη που επιβεβαιώνεται, για την ευγνώμονα τουλάχιστον έκφραση⁸ και την απόδοση των νενομισμένων τιμών, από τους *Νόμους* του Πλάτωνα, όπου αναφέρεται ότι ην [τι] *είδος ωδής ευχαί προς θεούς, όνομα δε ύμνοι επεκαλούντο*. Ακόμη, ο Κάλβος με την ωδή αυτή επιβεβαιώνει το αποθεωτικό της υμνητικής του και το συνδυασμό του ύμνου με ηθικές αξίες, κυρίως δε με τη δικαιοσύνη και την αρετή:

*Ω φιλάτη πατρίς,
ω θαυμασία νήσος,
[...]*

*Και συ τον ύμνον δέξου
εχθαίρουσιν οι Αθάνατοι
την ψυχήν και βροντάουσιν
επί τας κεφαλάς
των αχαρίστων.*

Πολύ σημαντική για το υμνητικό περιεχόμενό της και για το ηθικό και ειρηνικό στοιχείο που πρέπει να διαπερνά τον ύμνο είναι η έντονη αντιστικτική διάθεση ανάμεσα στην 13^η και την 14^η στρ. της ωδής⁹ «Εις Μούσας». Ο ύμνος προσιδιάζει στους δικαίους και δημιουργείται σε καιρούς επιτυχών αγώνων που τους στεφάνωσε η δόξα. Με άλλα λόγια, είναι απολογιστικός και αποτιμητικός, είναι διδακτικός και αποθεωτικός, αναφέρεται σε τετελεσμένα και εξαγιασμένα γεγονότα, που χάρη στο κύρος του υμνούμενου έχουν διαχρονική αξία και καθολική ισχύ, ώστε να διακονούν τις ευεργετικές ιδιότητες ή την πανανθρώπινη προσφορά του:

*Τώρα, ναι τώρα αστράγατε,
ω Μούσαι, τώρα αρπάξατε
την περωτήν βροντήν,
κατά σκοπόν βαρέσατε
μ' εύστοχον χείρα.*

*Φυλάξατε τους ύμνους
διά τους δικαίους μόνον
εις αυτούς την ειρήνην,
και τους χρυσούς στεφάνους
εις αυτούς δότε.¹⁰*

Τα χαρακτηριστικά της καλβικής υμνητικής διακρίνονται σε εσωτερικά και σε εξωτερικά: Τα εσωτερικά έχουν σχέση με το περιεχόμενο της ωδής και συνοψίζονται κυρίως στην αναδρομή

στο απώτατο παρελθόν του υμνούμενου, στη γενεαλογική παρουσίαση¹¹ και στον ποιητικό σχηματισμό ενός τεράστιου χρονικού τόξου που συζευγνύει ένα άχρονο μυθικό παρελθόν με ένα κρίσιμο παρόν, επισημαίνοντας τη σημασία της διαδοχής των εκάστοτε επιγενομένων που συντελούν στην αδιάπτωτη συνέχεια. Ακόμη, συνάπτεται η υλική φύση με το πνεύμα και τις ιδιότητές του, που από κοινού συναπαρτίζουν μια ιδανική σύνθεση, αντάξια πάντοτε του αντικειμένου του ύμνου.

Τα εξωτερικά γνωρίσματα συνίστανται κατά βάση στη συχνότητα ορισμένων τεχνικών και στη χρήση ενός συνήθους λεξιλογίου¹² ή εύγλωττων συμβόλων. Τέτοια είναι, λ.χ., οι Μούσες¹³ που προσφυώς παραπέμπουν στην υμνολογία των αρχαίων και πιο ειδικά στους ομηρικούς ύμνους στους οποίους και είναι πάντοτε παρούσες. (*Χαίρετε, ω κόραι, χαίρετε¹⁴ / φωναί οπού τα δείπνα / των Ολυμπίων πλουτίζετε / με χορών ευφροσύνας / κ' εύρυθμον μέλος*).

Η αναγνώριση των χαρακτηριστικών αυτών γίνεται ιδιαίτερα αισθητή, αν όχι αποδεικτική, στις περιπτώσεις εκείνες που παρατηρείται σύμπτωση περισσότερων από αυτά στην ίδια στροφή ή σε αλληπάλληλους στίχους και όχι στην κατά μόνας εμφάνισή τους, που δεν παραπέμπει υποχρεωτικά σε υμνολογικές εκδοχές. Ειδικότερα, θα επισημάνουμε τη χρήση του β' προσώπου,¹⁵ τις απαραίτητες και συχνές κλητικές προσφωνήσεις,¹⁶ τους αποθεωτικούς χαιρετισμούς, τις πολλές και εμφατικού χαρακτήρα επαναλήψεις λέξεων,¹⁷ ιδίως σε τμήματα συναισθηματικά φορτισμένα, τη χρησιμοποίηση συνήθων πρόσφορων λέξεων που αναπαριστούν υμνητικές σκηνές ή προβάλλουν αντικείμενα τα οποία συντελούν στην αναπομπή του ύμνου. Από τα τελευταία, λόγω συχνότητας και μόνο, θα μνημονεύσουμε τη λύρα,¹⁸ που συνάπτεται άμεσα με τον ύμνο: *Ἦλθετε, ω Μούσαι,¹⁹ ακούω, / και χαίρουσα πετάει, / πετά η ψυχή μου, ακούω / ταν λυρών τα προίμια, / ακούω τους ύμνους.²⁰*

Δεδηλωμένα υμνολογικό είναι και το περιεχόμενο της ωδής «Εἰς Πάργαν», η οποία αποτελεί κείμενο από το οποίο εξάγονται, επίσης, θεωρητικά συμπεράσματα για την έννοια που έδινε ο Ανδρέας Κάλβος στον ύμνο. Είναι πολύ διαφωτιστικά και συνάδοντα προς όσα ήδη έχουμε αναφέρει για το ήθος που πρέ-

πει να διαπνέει τον ύμνο, τα οποία επιβεβαιώνονται για μια ακόμη φορά, εν προκειμένω, με την επίκληση στη Λύρα (με κεφαλαίο αρκτικό γράμμα), η οποία μπορεί να θεωρηθεί και ως υποκατάστατο της Μούσας:

*Σοβαρόν, υψηλόν
δώσε τόνον, ω Λύρα
λάβε αστραπήν, και ήθος
λάβε νοός, υμνούμεν
ένδοξον έργον.*

*Διαπρεπή οι αθάνατοι
έδωσαν των ανθρώπων
και ατίμητα δώρα:
αγάπην, αρετήν,
εύσπλαχνον στήθος.²¹*

Αμιγή ύμνο αποτελεί και η ωδή «Εις την Νίκην», που απευθύνεται στη θεοποιημένη ή αφηρωισμένη Νίκη. Πέρα από τα γνωρίσματα της εξυμνούμενης, στον υμνητικό τρόπο θα προσθέσουμε το αποθεωτικό β' πρόσωπο ενικού σε συνδυασμό με την προσφώνηση *ω Νίκη* (στρ. β' και ιγ'), το πλέξιμο των στεφάνων,²² που δίνει νικητήριο τόνο.²³ Το υμνητικό στοιχείο, ωστόσο, επικεντρώνεται και τονίζεται ιδιαίτερα στις τελευταίες στροφές (ιστ'-κα'), όπου και πάλι συνήθεις υμνητικές λέξεις του Κάλβου ή το γνωστό υμνητικό περιβάλλον, που το δηλώνει το ρήμα ψάλλω, η νικητήριος δάφνη, ο προτρεπτικός και γρήγορος ρυθμός, το πλέξιμο των στεφανιών, οι αλληπάλληλες προτροπές και, από ηθική σκοπιά, η απονομή του δικαίου συντείνουν στη δημιουργία του ύμνου.

II. Το εμβόλιμο ή το ένθετο υμνητικό υλικό

Συγκεκριμένο δείγμα περιορισμένης εκ των πραγμάτων υμνητικής περίπτωσης αποτελεί η ωδή «Εις δόξαν», για να ξεκινήσουμε και στην κατηγορία αυτή με ένα απτό παράδειγμα. Πρόκειται για ωδή γνωμολογική, παραινετική και προτρεπτική προς τους Έλληνες, και *ex contrario* εχθρική και αποτρεπτική προς

τους βαρβάρους, όπου, εύλογα, ο έπαινος του ύμνου δεν είναι δυνατόν να έχει θέση. Ωστόσο, το εφύμνιο, η κατακλείδα δηλαδή στην ακροτελεύτια κε' στροφή του, έχει εμφανώς υμνητικό χαρακτήρα και διαποτίζεται από ήθος ανειτικό.²⁴ Αναφέρεται, μάλιστα, σ' αυτήν ρητά από τον ποιητή η ίδια η λέξη *ύμνος*, ως αέναη εξύμνηση της δόξας, του κατεξοχήν φορέα της αρετής, του πατριωτισμού και της καλβικής ελευθερίας. Πρόκειται, λοιπόν, για αναφορά εμμέσως μαρτυρική ότι ένας ελάσσων ύμνος ή υμνητικό υλικό βρίσκεται εμβόλιμα σε μια ωδή που ως σύνολο δεν είναι η ίδια υμνητική: *Ω δόξα, διά τον πόθον σου / γίνονται και πατρίδες / και τιμής και γλυκείας / ελευθερίας και ύμνων / άξια τα έθνη*. Θα μνημονεύσουμε άλλο ένα πολύ ενδιαφέρον παράδειγμα από την ωδή «Ο φιλόπατρις», έναν ελάσσονα επίσης ύμνο εντός μιας πλήρους υμνητικής ωδής, που ήδη την αναφέραμε ως δεδηλωμένο υμνητικό μοντέλο. Συγκεκριμένα, οι καθαρά υμνητικές στροφές που αρχίζουν από την στ' και λήγουν στην ια', συναποτελούν εγκιβωτισμένο υμνητικό υλικό, που με τα δύο συνεχόμενα *χαίρε* και το αμέσως ακολουθούν *χαιρέτασαν*, τρεις δηλαδή υμνητικές προσακτικές που μας οδηγούν στη χριστιανική υμνολογία, λειτουργούν ως επιστεγάσματα τριών αντίστοιχων ελασσόνων ύμνων στην Ιταλία, την Αγγλία και τη Γαλλία, εγκυστωμένων στον όλο ύμνο της πατρίδας: *Χαίρε Αυσονία, χαίρε / και συ Αλβιών, χαιρέτασαν/ τα ένδοξα Παρίσια*.²⁵ Μάλιστα, και αυτό είναι το ιδιότυπο και ξεχωριστό, οι μικροί αυτοί εγκυστωμένοι ύμνοι λειτουργούν συγκριτικά και, σε κάθε περίπτωση, υποτελώς προς την όλη εξύμνηση της Ζακύνθου, εφόσον συντελούν στην ανάδειξη αυτής ως υπέρτερης των τριών ευρωπαϊκών χωρών.

III. Υμνολογικές μαρτυρίες:

αποκλίσεις, θρήνοι και αντι-ύμνοι

Διαφορετική έννοια διαθέτει ο τύπος *υμνήσατε* στην ωδή «Εις θάνατον», (στρ. κθ'), όπου μάλλον σημαίνει πανηγυρίσατε, έπειτα από μια καταπληκτική αλλαγή των πραγμάτων. Η όλη ωδή, εξάλλου, δεν έχει υμνητικό χαρακτήρα και μόνον η απρόσμενη μεταστροφή με την ηθική νίκη κατά του θανάτου οδηγεί στον πανηγυρισμό εν είδει μεταρσίωσης και εκδήλωσης

άφατης χαράς. Η υμνητική σκηνή, σημειωτέον, πλαισιώνεται από *ρόδα, στεφάνους αμαράντους* και την πανταχού παρούσα *λύρα*, τα οποία συνολικά μας οδηγούν στην εικονιστική αποκατάσταση του χώρου και του τρόπου που συντελείται η εξύμνηση.²⁶

Και η περίπτωση του θρήνου όμως συντελεί, με την αντίστροφη έστω φορά της, στη διασταύρωση και τη διατύπωση των χαρακτηριστικών του ύμνου. Η ωδή «Εις Χίον»,²⁷ για παράδειγμα, αποτελεί θρήνο. Αν κάνουμε ειδικότερη μνεία αυτής, οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι αποτελεί πρόσθετη μαρτυρία για την υποδήλωση του είδους, όπως το συνηθίζει ο Ανδρέας Κάλβος στις *Ωδές* του, μνημονεύοντας αυτό άμεσα ή έμμεσα. Έτσι, πέραν της ρητής αναφοράς περί *θρήνου ανθρώπων* στη β' στρ., στο αυτό συντείνουν και συγκεκριμένες φράσεις ή λέξεις του, όπως στη βουκολική παρομοίωση της α' στρ. *ως [...] αυλός λελυπημένος και η φωνή με κόπον τρέμουσα εκβαίνει* ή η αναφορά της β' στρ. για το *τεθλιμμένον φύσημα*.²⁸ Σε αντίθεση, λοιπόν, με τις νοσταλγικές και ευτυχείς αναδρομές στο παρελθόν, που τις επιστρατεύει όταν υμνεί, αντίστροφα, με απαισιόδοξη στροφή στο άμεσο παρελθόν αναφέρεται στα θλιβερά συμβάντα, όταν θρηνεί. Αποκαλυπτικές είναι οι στροφές ζ' και η', στις οποίες αντιτάσσει ο ποιητής το υμνητικό περιβάλλον στο θρηνητικό, παρουσιάζοντας πολύ χαρακτηριστικά, με οπτικό, ακουστικό και γλωσσικό τρόπο, τις δύο αντίθετες καταστάσεις, πιο εμπεριστατωμένα και διαχρονικά την πρώτη και πιο περιγραφικά και συγχρονικά τη δεύτερη, σε περιοχές δικαιοσύνης τη μια, και αδικίας και ύβρεως την άλλη, κατά την προσφιλή και πάγια τακτική του να συνάπτει τον ύμνο με τη δικαιοσύνη, με την αρετή και την ελευθερία, και να αντιπαραθέτει το ευγενές προς το άγριο και βάρβαρο ήθος, την *πανήγυριν* και το *άλυπον μέτρον* προς τα *υπερήφανα τύμπανα*:²⁹

*Εκεί όπου η πανήγυρις
των Μουσών της Ελλάδος
άναπτε τα πυρά,
και των ποδών εσήμαινε
τ' άλυπον μέτρον,*

*υβριστικά, υπερήφανα
τύμπανα ακούω και βλέπω
την Ναβαθαίαν εις αίμα
βαμμένη επί τους πύργους
αεροκινείται.³⁰*

Ιδιαίτερα εκφραστικά, αν και πάλι αρνητικά, επιβεβαιώνεται η έννοια του ύμνου στην ωδή «Εις Αγαρηνούς», μια και η ίδια λειτουργεί ως αντίποδας του ύμνου, ως ένας αντι-ύμνος. Συγκεκριμένα, διαβεβαιωνόμαστε στην η΄-θ΄ στρ. ότι ο ύμνος πρέπει να απευθύνεται σε θεούς και ήρωες, σε πρόσωπα άξια τιμής και σεβασμού, σε ηθικές αξίες και όχι σε τυράννους που προκαλούν με την υπερφίαλη και αλαζονική συμπεριφορά τους. Με μία κατά κάποιον τρόπο ρητορική ερώτηση ο ποιητής διαπορεύει και εξίσταται, αφήνοντας σαφώς να διαφανεί η αρνητική απάντηση που πρέπει να δοθεί στο ερώτημά του:³¹

*Ποίος ποτέ του θεού,
ποιός του Ηλίου ωμοίασεν;
διατί βωμούς, θυμίαμα
διατί ζητούν οι μύριοι
τύραννοι, κ' ύμνους;*

*Ύψιστοι αυτοί! Λαμπρότεροι
αυτοί των άλλων! Μόνοι! –
Λαμπροί κ' ύψιστοι οι δίκαιοι,
και μόνοι, των ανθρώπων
οι ευεργέται.³²*

Και στον «Ωκεανό»³³ υπάρχει μαρτυρία για το περιεχόμενο και το ήθος του ύμνου. Από τη στροφή λα΄ και εξής, αναπέμπει τον ύμνο του, με εναρκτήρια τη συνήθη υμνητική λέξη *Χαίρετε*. Το νικητήριο μήνυμα, την αποθέωση των νικητών διαμνηύει με ύφος υψηλόφρον η λστ΄ στρ., όπου θα επισημειώσουμε την ύπαρξη της λέξεως *ήρωες*, για να υπενθυμίσουμε ότι ο Κάλβος ακολουθεί το αρχαίο σκεπτικό, υπό τη νεοκλασική, έστω, εκδοχή του, ότι δηλαδή οι ύμνοι πλέκονται και άδονται

για τους θεούς ή τους ήρωες. Και θα προσθέσουμε ότι στην προκειμένη περίπτωση ήρωες και θεϊον συναντώνται στο συγκεκριμένο υμνητικό σημείο της ωδής:

*Χαίρετε, σεις, καυχήματα
των θαυμασίων*

[...]

σκοπέλων,

[...]

*Και καταπίνει η θάλασσα
τα λείψανα την νίκη
ύψωσ' ω λύρα αν ήρωες
δοξάζονται, το θεϊον
φιλεί τους ύμνους.*

Η επίκληση της Μούσας, ένδειξη σαφώς υμνητική, υπάρχει και στην ωδή «Εις Σάμον», στην στ' στροφή, και μας παραπέμπει, το αναφέραμε ήδη, στους Ομηρικούς ύμνους. Ότι πρόκειται για υμνητικό περιβάλλον το επιβεβαιώνουν, πέραν της προτρεπτικής προστακτικής, η νεία στεφάνου και η πρωτότυπη ανάμιξη της λύρας, με επίθετο αυτή τη φορά, στη φράση *λυρική κόρη*, την οποία αποδίδει στη Μούσα. Θα παρατηρήσουμε, ωστόσο, και στην περίπτωση αυτή μια κινητικότητα, σε αντίθεση με τη στατικότητα της γραφής στα περιγραφικά μέρη των ωδών, μία εξεγερτική διάθεση έναντι ενός αργόσυρτου και ενίοτε ναυαλικού ρυθμού που σύμφωνα με το περιεχόμενο δίνει στα μέρη εκείνα ο Ανδρέας Κάλβος. Πρόκειται για εικόνες που αργά και από απόσταση δίνουν την αίσθηση μιας ερήμωσης ή απραξίας, σε αντίθεση με τα υμνητικά μέρη που εστιάζουν στο στιγμιαίο και στο συγκεκριμένο και το ειδικό, όχι στο συγκεκριμένο και το γενικό:

*Ιδού και ο μέγας τρόμος
της Ασίας γης, η Σάμος
πλέξε δι' αυτήν τον στέφανον
υμνητικόν και αιώνιον
λυρική κόρη.³⁴*

Το υμνητικό υλικό, όπως επιχειρήσαμε να δείξουμε, είναι πολύ και ετερόμορφο στις καλβικές *Ωδές*, και παρουσιάζει μια ιδιάτυπη ποικιλία, εφόσον οι είκοσι ωδές του λόγω του περιεχομένου τους εξυπηρετούν πολυειδείς σχέσεις και δεν περιορίζονται απλώς σε εξυμνήσεις. Εξάλλου, οι τίτλοι *Λύρα* και *Λυρικά*, αν στη λέξη λύρα δώσαμε σωστά υμνητικό περιεχόμενο, μάλλον δηλώνουν την ποσοτική ποικιλία του υμνητικού στοιχείου: ο πρώτος τίτλος, *Η Λύρα*, εμπεριέχοντας τρεις πλήρεις ωδές-ύμνους, τείνει περισσότερο προς την υμνολογία, ενώ ο δεύτερος, τα *Λυρικά*, εκπροσωπούμενος μόνον από την καθαρά υμνητική ωδή «Εις την Νίκην», την υπηρετεί λιγότερο.³⁵ Ίσως, προαναφέρθηκε ήδη, η παρατήρηση αυτή να έχει σχέση και με τους χαλεπούς καιρούς και τον εσωτερικό αγώνα, προϊούσης της Επανάστασης. Ο εμφύλιος δεν είναι δυνατό να συνδυάζεται με ύμνους. Και ως επιστέγασμα του γενικά «αντι-υμνητικού» τόνου των *Λυρικών* θα μνημονεύσουμε την ωδή-αρά του Ανδρέα Κάλβου «Εις προδότην».

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Προϋμνητικό χαρακτήρα μπορεί να διακρίνει κανείς στην ωδή «Ελπίς πατρίδος» του 1819, την πρώτη σωζόμενη ωδή *εν τη των νυν Ελλήνων διαλέκτω* (βλ. *Πόρφυρας*, τχ. 111 [2004], σ. 11 κ.εξ.). Πρέπει να προσεχθεί σ' αυτήν η αναφορά σε κιθάρα και όχι ακόμη σε λύρα, η μνεία των Μουσών, των χορών κ.λπ.: *Ευλαβώς, τρέμων, ρίπτω / πρώτην βολάν τα δάκτυλα / επί την αργυρόχορδον / πάτριον κιθάραν. // Σήμανε συ ουράνιον / ξύλον, συ της ψυχής μου / την τόλμαν, συ παράρμησον, / Μουσάων δάρον*. Είναι εύγλωττη η αναφορά στην πρώτη του απόπειρα για πατριωτική ποίηση, καθώς και η προϋμνητική κατάσταση ως επικείμενου του γεγονότος της εξέγερσης: *Γλυκεία ελπίς, εάν χάσω σε, / και τι μοι μέλει ο βίος; / Διά σε πνέω, και χαίρομαι, / και εάν μη ίδω // προ της Ελλάδος του ιερού, / χορώ συμπεπλεγμένας, / Ελευθερίαν και Μούσας, / θάνατον θέλω*. Θα επισημάνουμε, επίσης, ότι η κιθάρα που λειτουργεί υμνητικά στην πρώιμη αυτή ωδή, θα αντικατασταθεί από τη λύρα (στα *Λυρικά*, στην ωδή «Εις Ψαρά», στρ. ιε', η κιθάρα αποκαλείται *φθοροποιός* και συνδυάζεται με τα όργανα των Μαινάδων).

2. Κυρίως μας οδηγούν είτε στους ύμνους της αρχαιότητας είτε στη χριστιανική ρυθμοτονική υμνολογία.
3. Κάνει λ.χ. μνεία για θρήνο, ψαλμό και ψάλμα, για μέτρον κ.π.ά. Ο *αυλός λελυπημένος*, για παράδειγμα, και το *τεθλιμμένον φύσημα*, που δηλώνουν *θρήνο ανθρώπων* («Εις Χίον», στρ. α'-β'), συντελούν, συνδυαζόμενα με το περιεχόμενο, το ήθος, τη λέξη και το περιβάλλον της ωδής αυτής, στην κατάδειξη, μέσω του θρήνου, των χαρακτηριστικών του ύμνου. Εδώ ο ρυθμός αργός, σε κλίμα πένθιμο, με δήλωση του ποιητή ότι *εσύ ντριψε τας χορδάς όλας* της λύρας του (στρ. 1στ') οδηγεί στον αντίποδα του ύμνου, όπου η λύρα συνοδεύει με τους τόνους της τους ύμνους του. Και ακόμη, το τετελεσμένο της μιαρής πράξης, όπως εκφράζεται στο θρήνο, σε αντίθεση με τη μεταρσίωση και την απογείωση και τη συνάντηση με ένα αίσιο μέλλον, όπως περιγράφεται στον ύμνο. Για το αντίθετο βλ. «Εις Μούσας», στρ. α': *τας χορδάς ας αλλάζωμεν* (επί το υμνητικό δηλαδή) / *ιόνιος λύρα*.
4. Αξίζει να παρατηρηθεί ότι η λέξη *ύμνος* και τα παράγωγά της υπερτερούν θεαματικά στη *Λύρα* σε σύγκριση με τα *Λυρικά*, γεγονός που ίσως πρέπει να συσχετιστεί με τη διάθεση του ποιητή, προϊόντος του χρόνου και εμφανιζομένων των γνωστών εσωτερικών προβλημάτων μεταξύ των επαναστατημένων Ελλήνων.
5. Υμνώντας τη νήσο Ζάκυνθο, εύλογα δεν μπορούσε να ακολουθήσει το χριστιανικό τυπικό, σύμφωνα με το οποίο υμνούνται μορφές θείων προσώπων ή αγίων ή εορτές σχετικές με τα πρόσωπα αυτά. Ωστόσο, η έννοια του θαύματος που ενυπάρχει στο επίθετο *θαυμασία* ενέχει και χριστιανικής φύσεως υμνολογικό υπαινιγμό.
6. Ο οποίος μνημονεύεται λόγω των ιδιοτήτων του και της σχέσης του με την έμπνευση και την ποίηση.
7. Είναι, εξάλλου, εμφανής η κατώτερη θέση και η υποταγή του υμνούτος προς το υμνούμενο.
8. Ο υμνών βρίσκεται σε θέση κατώτερη σε σχέση με τον υμνούμενο. Η Ζάκυνθος, εν προκειμένω, φέρει θεϊκές ιδιότητες (*θαυμασία*). Αλλά και σε κοινωνικό επίπεδο, ο γιος απευθύνεται στη μητέρα με τον πρέποντα σεβασμό για το δώρο της ζωής και τα πνευματικά χαρίσματα που του έδωσε.
9. Παρότι προβάλλει τα δώρα που του πρόσφεραν οι ευρωπαϊκές χώρες όπου διέμεινε, εντούτοις τοποθετεί αυτές σε κατώτερη μοίρα και αντιστικτικά προς τη Ζάκυνθο, ενισχύοντας έτσι τον

ύμνο προς την ιδιαίτερη πατρίδα του, που *ωραία και μόνη* [...] *τον κυριεύει*.

10. Σε αντίθεση με τον πολεμικό και επικό τόνο που μεταδίδει με τους στίχους *τώρα, ναι τώρα αστράφατε, / ω Μούσαι, τώρα αρπάξατε / την περωτήν βροντήν, / κατά σκοπόν βαρέσατε / μ' εύστοχον χείρα*.
11. Η διαχρονική εξιστόρηση, με γενεαλογική προοπτική και επισημάνση της αρχαιότητας και της χρονικής διαδοχής, όταν μάλιστα ακολουθείται από απαρίθμηση φυσικών ή ηθικών προσημάτων, στοχεύουν στη δημιουργία της ατμόσφαιρας εκείνης που αρμόζει στον ύμνο, στοιχεία που διαθέτει «Ο φιλόπατρις» πληθωρικά και συσσωρευτικά, ώστε να μας οδηγή στην ανάδειξή του ως μοντέλου, όπως είπαμε στην αρχή, του καλβικού ύμνου.
12. Βλ., λ.χ., τις λέξεις *μέλος* και *μέτρον*, αναμνηστικές και της ομηρικής ποίησης («Εις δόξαν», στρ. ιγ´). Βλ. και «Εις Μούσας», στρ. δ´-ε´: *χοροί και εύρυθμον μέλος, αιθέρια νεύρα, κρότος φόρμιγγος*, λεξιλόγιο καθαρά τεχνικής φύσεως. Βλ., ακόμη, στην ίδια ωδή τη μνεία του ίδιου του Ομήρου από τον Κάλβο στις στρ. ιθ´-κα´, και πρβλ. «Εις δόξαν», στρ. ιγ´. Και οι τίτλοι των καλβικών ωδών παραπέμπουν σε εκείνους των Ομηρικών ύμνων, λόγω της πάγιας σχεδόν χρησιμοποίησης από τον Κάλβο της καθιερωμένης στους τίτλους των ύμνων αυτών πρόθεσης «εις». (Δες Ομήρου *Ύμνοι*, «Εις Αφροδίτην», στ. 1-4, «Εις Άρτεμιν», στ. 1-2., «Εις μητέρα Θεών», στ. 1-2, «Εις Διοσκούρους», στ. 1-2, «Εις Πάνα», στ. 1, κ.λπ., όπου και οι επικλήσεις στη Μούσα που ακολουθεί και ο Κάλβος. Ο ύμνος, για παράδειγμα, «Εις Αφροδίτην» αναφέρει επί λέξει: *Μούσα μοι έννεπε έργα πολυχρύσου Αφροδίτης / Κύπριδος, η τε θεοίσιν επί γλυκύν ίμερον ώρσε / και τ' εδαμάσσατο φύλα καταβητών ανθρώπων*, [...], ή, όπως διαβάζουμε στον ύμνο «Εις Άρτεμιν»: *Άρτεμιν ύμνει Μούσα κασιγνήτην Εκάτοιο, / παρθένον ιοχέαιραν, ομότροφον Απόλλωνος* [...].
13. Για τις Μούσες βλ. την προηγούμενη σημείωση. Αξίζει, ωστόσο, να τονιστεί ότι οι συνήθειες υμνητικές λέξεις του Κάλβου συσσωρεύονται συνήθως στην ίδια στροφή ή και στίχο. Βλ., ενδεικτικά, τον πανηγυρικό τόνο και την υμνητική διάθεση στη στρ. ζ´ του «Φιλοπάτριδος», όπου το ρήμα *ηυτύχησεν* συνοδεύεται από τις *Παρνάσιες κόρες*, το ρήμα *χορεύουσιν* και το *στεφάνωμα της λύρας*. Βλ. και το υμνητικό περιβάλλον στην ωδή «Εις θάνατον», στη στρ. κθ´ (*Πού είναι τα ρόδα; φέ-*

ρετε / στεφάνους αμαράντους / την λύραν δότε υμνήσατε [...].
 Ἡ στην ωδή «Εἰς ἐλευθερίαν», στρ. ιβ΄ (Τῆς Φιλίας οἱ Χάρι-
 τες, / καὶ τοῦ Ὑμναίου, συμπλέκουσι / χορῶν πλουσίους στε-
 φάνους [...]. Ὡς πρὸς τὶς Μούσες βλ., τέλος, τὸν Πρόλογο (Πο-
 λυτέκνου θεάς [...]) θρέμματα πτερωτά), «Εἰς Μούσας», στρ. α΄-
 β΄ (καὶ ἡ ὅλη ὠδή, ἐξάλλου, σ’ αὐτέξ ἀναφέρεται ὑμνητικά),
 «Εἰς Χίον», στρ. ζ΄-η΄ (αρνητικά καὶ παρελθοντικά: *Εκεῖ ὅπου*
ἡ πανήγυρις / τῶν Μουσῶν τῆς Ἑλλάδος / ἀναπτε τὰ πυρά [...]
υβριστικά τύμπανα ἀκούω),

14. Τὸ ρῆμα αὐτὸ παραπέμπει στὸν *Ἀκάθιστο ὕμνο* καὶ εἶναι ὑμνη-
 τικὴ ἐνδειξη πὺν τῆ βρῖσκουμε ἀρκετέξ φορέξ στὶξ ὠδέξ.
 Ἐννοια ἀποχαιρετισμοῦ ἐν ὄψει ἀποχωρισμοῦ ἔχει στὴν ὠδή
 «Εἰς θάνατον», στρ. κγ΄ καὶ κδ΄.
15. Βλ. «Ὁ φιλόπατριξ», στρ. α΄ : *σὺ μου ἐδώκαξ [...]* *τὰ δῶρα*, β΄ :
καὶ σὺ τὸν ὕμνον δέξου, ε΄ : *Σὺ, ὅταν τὰ οὐράνια [...]* *σὺ εἶσαι*,
 ιβ΄ : *καὶ σὺ Ἀλβιῶν*, κβ΄ : *Εἶσαι εὐτυχήξ [...]* *σὺ δὲν ἐγνώρισαξ*.
16. Βλ. στρ. α΄ : *Ὡ φιλάττη πατρίς, / ὦ θαυμασία νήσοξ, στ΄ : γῆ*
μακαρία, ιβ΄ *Χαίρε Ἀυσονία κ.λπ.*, ιη΄ : *ὦ φιλάττη πατρίς μου*.
17. Βλ. τὴν ἐμφατικὴ ἐπαναλήψη τῆξ ἀντωνυμίας *σὺ* στὶξ δὺο πρῶ-
 τεξ στροφέξ καὶ ἐντόξ τῆξ ε΄, τὴν ἐπανάληψη τοῦ *ποτέ* στὴν γ΄
 καὶ κα΄, καὶ τοῦ *εκεῖ* στὴν ζ΄, τὴ συχνὴ ἐπανεμφάνιση τῶν ἀ-
 ποθεωτικῶν *πάντα-πάντοτε*, τὴν τριπλὴ χρῆση τοῦ *χαίρω* στὴν
 ιβ΄, τὴν ἐπανάληψη σε ἄλλη πτώση, τῆξ στρ. ιε΄ : *πρώτον-πρώ-*
τοι ἢ σε ἄλλο βαθμό: εὐτυχήξ-εὐτυχεστέραν στὴ στρ. κβ΄. Οἱ
 ἐπαναλήψεις ἐντοπίζονται κυρίως σε στίχοὺξ μῆ περιγραφι-
 κούξ, ἀλλὰ φορτισμένουξ συναισθηματικά.
18. Ἄλλεξ εἶναι: στέφανοξ, ρόδα, χοροί, μέλοξ, νεύρα, κρότοξ, φόρ-
 μιξ.
19. Για τὴν ἐξύμνηση τῶν Μουσῶν βλ. Μ.Γ. Μερაკλή, *Ἀνδρέα*
Κάλβου Ὡδέξ (1-20), ἐρμηνευτικὴ ἐκδοση, Βιβλιοπωλεῖον τῆξ
 «Εστίας», Ἀθήνα χ.χ., σ. 80, «Εἰς Μούσας». Πολύ χαρακτηρι-
 στικέξ εἶναι οἱ στροφέξ η΄ καὶ ια΄, πὺν μαξ ἐξασφαλίζουν χρῆ-
 σιμο ἐρμηνευτικὸ ὑλικὸ για τὸ πῶξ ἐξυμνεῖ ὁ Κάλβοξ, με ἐξω-
 θεν καλὴ μαρτυρία τὶξ Μούσεξ, μέσω τῶν ὁποῖων καὶ με ἐνέρ-
 γειεξ τῶν ὁποῖων πλέκει τὸν ὕμνο τοῦ. Καὶ στρ. η΄ : *Οὐτω ὑπό*
τοὺξ δακτύλοὺξ σαξ / ἡ ἐλικώνιοξ λύρα / τρέμει, καὶ τ΄ ἀνθη
ἀμάραντα / τῆξ ἀρετήξ γεμίζουσι / πάσαν καρδίαν. Καὶ ια΄ :
Διά παντόξ μοιράσατε, / θεῖαι παρθένοι, τὴν δίκην / διά παντόξ
χαρίσατε / τῶν ἀνθρώπων αἰσθήσειξ / ὑψηλονόουξ.
20. Βλ. στρ. κζ΄.

21. Παρατηρούμε, με άλλα λόγια, και στην ωδή αυτή το ίδιο περίπου σκηνικό, με παρεμφερείς υποσημάνσεις, με χρήση ίδιων ή παρεμφερών λέξεων: Το ρήμα *υμνούμεν*, που αποτελεί σαφή μαρτυρία, και μαζί μ' αυτό τα *ατίμητα δώρα* και τους *αθάνατους*, όπως τους συναντήσαμε στην ωδή «Ο φιλοπάτρις», το ηθικό στοιχείο που αρμόζει στους σοβαρούς ανθρώπους. Θα σημειώσουμε στην εξεταζόμενη ωδή και το πρόσθετο υμνολογικό ρήμα *δοξολογούνται* (στρ. στ'), συμπληρώνοντας ότι εν ονόματι της Πάργας υμνείται το ελεύθερο φρόνημα, όπως υμνήθηκε η φιλοπατρία στην προαναφερθείσα ωδή, γεγονός που σημαίνει ότι τα συγκεκριμένα πρόσωπα, γεγονότα ή πράξεις αποτελούν ευκαιρίες και προσχήματα για να υμνηθούν εν τέλει οι γνωστές καλβικές αξίες. Θα λέγαμε ότι πρόκειται για τον καλβικό *Ύμνο εις την ελευθερίαν*, ο οποίος περαίνεται αισιόδοξα και παρηγορητικά, πράγμα που επίσης συνάδει στο υμνολογικό είδος: *Ως αγλαά τσαούτα / δώρα δοξολογούνται, / αλλά πολύ αγλαότερον / ο νους οπού αποφεύγει / την δουλοσύνη.*
22. Κατά τον Κάλβο, το καλό και το κακό, το δίκαιο και το άδικο μεταφέρουν και μεταδίδουν τις ιδιότητές τους και στα πρόσωπα και στα πράγματα με τα οποία έρχονται σε κοινωνία. Βλ. εδώ τους στεφάνους της Νίκης, τους προοριζόμενους για τους Έλληνες, σε αντίθεση με τους άλλους στεφάνους, που κι αυτοί είναι υπαρκτοί και ταιριάζουν στους αλαζόνες: *Ω Νίκη, διά τους Έλληνες / στεφάνους πλέξε αλλ' όχι / σαν κείνους που χαρίζεις / εις βασιλέα κενόδοξον, / αιματοπότην.* (στρ. ιγ')
23. Πρβλ. τον Ακάθιστο ύμνο: *τη υπερμάχω στρατηγώ τα νικητήρια.*
24. Η στρ. κβ', πάλι, θυμίζει θούριο με το προτρεπτικό και πολεμικό ύφος της: *Τρέξατε, δεύτε / οι των Ελλήνων παίδες / ήλθ' ο καιρός της δόξης, [...]*
25. Σε άλλο περιβάλλον, αλλά με το ίδιο σκεπτικό μας δίνει έμμεσα την έννοια του ύμνου ο Κάλβος και στην ωδή «Εις ελευθερίαν». Δεν πρόκειται δηλαδή για υμνητική ωδή, αλλά για ποίημα, σε ορισμένες στροφές του οποίου ανιχνεύουμε υλικό σχετικό με τη μορφή και το ήθος του ύμνου, με το περιεχόμενο και τους λόγους σύνθεσής του. Έτσι, μέσα από απαισιόδοξο αρχικά κλίμα αναδύεται η συνήθης λελογισμένη καλβική αισιοδοξία, η παρότρυνση, καλύτερα, προς τους αγωνιστές της ελευθερίας και η μεγία στον τρόπο δικαίωσης του αγώνα τους. Έτσι, ενδιαφέρον για μας έχουν οι στρ. ιβ' έως ιγ', στις οποίες δίνεται υποθετικά το περιβάλλον που δικαιολογεί την εξύμνηση

των θνητών. Πρόκειται για την αμοιβή των δικαίων πολέμων, των αγώνων δηλαδή για την ελευθερία, όπου ή *άσματα θριάμβων* ή *τίμιον μνήμα* περιμένει τους πολεμιστές. Και αυτά εν μέσω *πλουσίων στεφάνων χορών* και με δοξαστικά τραγούδια: *Της Φιλίας οι Χάριτες, / και του Υμεναίου, συμπλέκουσι / χορών πλουσίους στεφάνους / βωμόν έχουν τον θρόνον σας / και τον δοξάζουν. // Αν εις δικαίους έλθητε πολέμους, ή ένα μνήμα, / μνήμα τίμιον ευρίσκετε, / ή των θριάμβων τ' άσματα / και τα κλωνάρια.*

26. Διαθέτουμε, συνεπώς, ένα δείγμα που μπορεί να καταταχτεί τόσο στην προηγούμενη κατηγορία των εμβόλιμων υμνητικών στοιχείων, όσο και στην περί ου ο λόγος, τη σχετική με την παροχή έμμεσας πληροφόρησης ή θεωρητικής αποτίμησης του υμνητικού είδους.
27. Βλ. και την ωδή «Εις Ιερόν λόχον», που, ενώ κατά βάση αποτελεί θρήνο, περιέχει και υμνητικά στοιχεία. Πρόκειται για πρακτική την οποία χρησιμοποιεί ο ποιητής σε περιπτώσεις που ο ένδοξος θάνατος αποτελεί θυσία για την πατρίδα. Για το ηθικό περιεχόμενο του ύμνου βλ. και «Η βρετανική μούσα», στρ. κ': *Σηκώσου, ω Βύρων... φίλε, / σηκώσου... λάβε, ω μέγα, / λάβε το δάρον, ύμνησον / του σταυρού τους θριάμβους / και της Ελλάδος.*
28. Βλ. και «Η βρετανική Μούσα», στρ. κστ', όπου σύμφωνα με το όλο περιεχόμενο του ποιήματος, δηλώνεται στην τελευταία στροφή το είδος του ως θρήνου: [...] *Τας θλίψεις θεραπεύει / και άγει ο θρήνος εις άμιλλαν / αρετής [...]*. Πρβλ. και την άρά στη στρ. ιε' της ωδής «Εις τον προδότην».
29. Μάλιστα, λόγω του δυσοίωναυ και δυστυχούς του θέματος της ωδής, η θρηνητική πλευρά δεν είναι ισοδύναμη της μονόστροφης υμνητικής, αλλά πολύστροφη (βλ. στρ. η'-ια').
30. Στο αυτό οδηγεί και το νόημα των στίχων της ιστ' στρ. *μίαν / προς μίαν εσύντριψα / τας χορδάς όλας*, που σημαίνει καταστροφή της λύρας, την οποία επικαλείται ως συνοδό στους ύμνους του.
31. Βλ. τη θ' στρ., μετά από τη σαρκαστική ειρωνεία των δύο πρώτων στίχων εις βάρος των τυράννων, όπου κατονομάζει για πολλοστή φορά στις *Ωδές* του τους άξιους αποδέκτες των ύμνων, που δεν είναι άλλοι από τους δίκαιους. Αυτοί, εν προκειμένω, και αποθεώνονται, εφόσον εξομοιώνονται διακριτικά με τους θεούς.

32. Σε άλλο περιβάλλον, αλλά με το ίδιο σκεπτικό μας δίνει έμμεσα την έννοια του ύμνου ο Κάλβος και στην ωδή «Εις ελευθερίαν». Δεν πρόκειται δηλαδή για υμνητική ωδή, αλλά για σύνθεση, σε ορισμένες στροφές της οποίας ανιχνεύουμε μεμονωμένο υλικό σχετικό με τη μορφή και το ήθος του ύμνου, με το περιεχόμενο και τους λόγους σύνθεσής του: *Της Φιλίας οι Χάριτες, / και του Υμεναίου, συμπλέκουσι / χορών πλουσίους στεφάνους / βαιμόν έχουν τον θρόνον σας / και τον δοξάζουν. // Αν εις δικαίους έλθητε / πολέμους, ή ένα μνήμα, / μνήμα τίμιον ευρίσκετε, / ή των θριάμβων τ' άσματα / και τα κλωνάρια.*
33. Χαρακτηριστική για τον αντίποδα του ύμνου, που τον ορίζει ως θρήνο ο ποιητής, είναι η ωδή «Ο ωκεανός». Το συμπληρωματικό και όχι αντιθετικό αυτό δίπολο διαπερνά όλες σχεδόν τις ωδές: *Ύμνος για τους δίκαιους, για τους ενάρετους θρήνος για τους ίδιους μετά από ολική καταστροφή και τον ένδοξο θάνατο· όχι για τους τυράννους, τους αδίκους, τους αλαζόνες: Για την αμιλλητήρια σημασία και την παραμυθητική αξία του θρήνου, καθώς και για τη διάκρισή του από τον ύμνο αρκεί η παράθεση της τελευταίας στροφής από την «Βρετανική Μούσα»: *Ημείς όμως χηρεύομεν./ Τας θλίψεις θεραπεύει / και άγει ο θρήνος εις άμιλλαν / αρετής την φιλόδοξον / σποράν τον ανθρώπου. / Εξωτερικό στοιχείο του θρήνου είναι το κλάμα. Βλ. «Η βρετανική Μούσα», στρ. κγ': *Ανήρ κατά τον φύσεως / νόμον τον άνδρα κλαίω: / δεν χύνονται τα δάκρυα / ματαιώς επί τον τάφον / των ευδοκίμων./* Αντίθετα, στην ωδή «Η βρετανική Μούσα», θρηνώντας τον Βύρωνα, αναφέρεται στις αρετές της ποίησής του, χρησιμοποιώντας για την προσωπική ποιητική σύνθεση τις λέξεις *ένθεα έπη και σύμμετρα πτερόεντα φωνήεντα*, προσφωνώντας τον ίδιο *καστάλιο κύκνο*. (στρ. ιβ') Παρόμοια ισχύουν για τη λύρα, η οποία αποτελεί το κατεξοχήν υμνητικό όργανο και είναι πολύχορδη, σε αντίθεση με το *μονόχορδον της κολακείας*, που αρμόζει σε ποιητικούς που καταπιάνονται με ευτελή θέματα. (στρ. ιζ') Και για τη λαμπρότητα του ύμνου μέσω της λύρας βλ. στην ίδια ωδή, στρ. κε': *Αν [...] αστράψη η λύρα. Δεν συμβαίνει, όπως στη σοβαρή λύρα, το ίδιο για τη λέσβιο στροφή ή το τέιον μέλος, τους ψαλμούς και τα άσματα, την κιθάρα και τις χοροβασίες* της ωδής «Εις Ψαρά» (στρ. γ'-στ'), όπου το κλίμα είναι ερωτικό, σαπφικό και ανακρεόντειο. Ακόμη, οι μη σοβαροί ύμνοι στη στρ. ι' χα-**

ρακτηρίζονται ως ύμνοι μανίας. Έτσι, στον ιεροπρεπή χώρο των Ψαρών *καμμία κιθάρα / φθοροποιός, όχι όργια, / όχι κρότος Μαινάδων, / ούτ' έρωτος παίγνια / τον νουν συγχίζουν.*

34. Η ωδή αυτή λόγω του Ανακρέοντα και του Όμηρου, που σχετίζονταν με τη Σάμο, παρέχει πολλά ειδολογικά στοιχεία: Χαρμόσυνο, λοπόν, είναι το μέλος του Ανακρέοντα (όχι πάντως υμνητικό) και η ομηρική ωδή, το επικό δηλαδή άσμα, που αναφέρεται σε *θεούς και ήρωες, έχει διηγηματικό-ιστορικό χαρακτήρα για τον Κάλβο.*
35. Τα παραθέματα των ωδών προέρχονται από το βιβλίο του Μ.Γ. Μερακλή, *Ανδρέα Κάλβου Ωδές (1-20). Ερμηνευτική έκδοση, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα χ.χ.*

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

Το υμνυτικό στοιχείο στην ποίηση του Κωστή Παλαμά

Η ποιητική και η ανθρώπινη γενικά στόφα του Παλαμά ήταν τέτοια, ώστε αυτός να είναι πάντα έτοιμος να συγκινηθεί απ' ό,τι ωραίο έβλεπε γύρω του, στο φυσικό κόσμο και στον κόσμο των ανθρώπων· και, ως ποιητής, να το εξαίρει και να το υμνεί (ευνότητα, αντίστροφα ανάλογη ήταν η αντίδρασή του στη συνάντησή του με το άσχημο και το αρνητικό, όπως θα σημειωθεί και πιο κάτω).

Τον βλέπουμε από την πρώτη στιγμή να εκδηλώνει την αγαπητική διάθεση και την υμνητική του τάση. Σ' ένα ποίημα γραμμένο το 1882 (δημοσιευμένο στα Τραγούδια της Πατρίδος μου) πλέκει ένα τρυφερό, λεπταίσθητο στην απλότητά του εγκώμιο στην ελιά, πολύ γνωστό στους παλαιότερους τουλάχιστον γιατί συμπεριλαμβανόταν στα σχολικά αναγνωστικά:

*Δεν είμ' ολόξανθη, μοσχάτη
τριανταφυλλιά ή κιτριά·
θαμπώνω της ψυχής το μάτι,
για τ' άλλα μάτια είμαι γριά.
Δε μ' έχει αηδόνι ερωμένη,
μ' αγάπησε μια θεά·
είμ' η ελιά η τιμημένη.*

Και βέβαια ο πατριδολάτρης ποιητής θα υμνήσει ό,τι ελληνικό άξιο να υμνηθεί, που φύτρωσε, στήθηκε, φάνηκε πάνω στο ελληνικό χώμα, «το στοιχειωμένο και ιερό», που μένει πάντα ίδιο «απ' τον αρχαίο τον καιρό» (*Τα μάτια της ψυχής μου*). Με ιδιαίτερη έμφαση θα υμνήσει τον αρχαίο ελληνικό κόσμο, πρώτα και κύρια την αρχαία Αθήνα. Όπως είναι γνωστό, το δεύτερο τυπωμένο βιβλίο του ήταν *Ο ύμνος της Αθηνάς*, βραβευμένο κιάλας στο Φιλαδέλφειο Διαγωνισμό το 1892, με εισήγηση –έχει κι αυτό τη σημασία του– του Νικόλαου Πολίτη. Με δραματικότερο τρόπο –μέσα στις μεταπτώσεις ψυχικής ευφορίας και απαισιοδοξίας, που του τις προκαλεί το ειλικρινές, βα-

θύ πάθος του για την πατρίδα– υμνεί τη νέα Ελλάδα. Στον *Κύκλο των τετράστιχων* π.χ. διαβάζουμε:

*Η Ελλάδα! Πάντ' ανάσταση μες απ' το κρύο χόμα.
Πάντα θα 'χει ξαφνική και μια Δευτέρα Παρουσία.
Μην την κρατάτε στις λατρείες κλεισμένη τα Μαγεία,
το τραγούδι το στερνό δεν το τραγούδησε, όχι, ακόμα.*

Αλλά παραδείγματα της υμνητικής διάθεσης του ποιητή για τον ελληνικό κόσμο και τον ελληνικό χώρο, για το τοπίο υπάρχουν αναρίθμητα και δεν έχει νόημα να επιχειρηθεί εδώ κανενός είδους «αποδελτίωση».

Σημειώνω ωστόσο την παρεπόμενη στην ελληνολατρία του Παλαμά λατρεία του στον ήλιο, σ' αυτό το κυρίαρχο στοιχείο της ελληνικής φύσης (και της λογοτεχνίας μας, θα πρόσθετα· κάποτε ονόμασα την ελληνική λογοτεχνία να γίνει *ηλιοκεντρική* και δεν είχα άδικο, πιστεύω). Ο ήλιος υμνείται από τον ποιητή ως «πηγή αστείρευτη κάθε ζωής» και «εικόνα του ωραίου υπερτέλεια και του Απειρου κορόνα» (*Ίαμβοι και Ανάπαιστοι*).

Δημιούργημα της λατρείας του στον ήλιο και μαζί της αγάπης του στο δημοτικό τραγούδι είναι οι *Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης* (ήδη στον τίτλο υπάρχει ο υμνητικός χαρακτήρας), με οιονεί πρόπλασμά τους ένα ποίημά του του 1881, που βρίσκεται στην πρώτη του συλλογή. Ο ίδιος ο ποιητής το 1931, προλογίζοντας τη δεύτερη έκδοση των *Τραγουδιών της Πατρίδος μου*, σημειώνει, αφού πριν αναφέρει ότι την έμπνευσή του την είχε προκαλέσει το δημοτικό τραγούδι που, όπως γράφει, «βρίσκεται σήμερα σε όλη του την επικολυρική μεγαλειότητα μέσα στις «Εκλογές», που εφίλοτέχνησε ο Πολίτης»: «Κάποια οραματική πόρτα μου είχαν ανοιχθεί διάπλατη, μέσ' από την οποία κάποια βάρη γεννούσαν την έκσταση. Το όραμα βραχύτατο, η πόρτα γρήγορα ξανακλείστηκε. Αλλά η αποκάλυψη έγινε τ' όραμα μεσ' από το οποίο θα σαρκώνονταν στα 1900 “Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης”».

Οπωσδήποτε είναι δύσκολο να πει κανείς τι δεν υμνεί ο Παλαμάς, υπό τον όρο βέβαια ότι αναγνωρίζει, σε οτιδήποτε, στοιχεία, όπως είπα, άξια να υμνηθούν. Υμνεί τον Ουγκώ (*Ασ.*

Ζωή), τον Αλκαίο (αυτ.), γράφει «Ύμνο για τ' άγαλμα που στήθηκε του Σολωμού στη Ζάκυνθο» (*Πολιτεία και Μοναξιά*), υμνεί τα μάτια («Στα μάτια ύμνος», αυτ.), τη Γη, («Ύμνος στη Γη», αυτ.), γράφει «Ύμνο της διπλής ψυχής» (αυτ.), που περιγράφει το δικό του δυισμό ανάμεσα στη σαρκική ηδονή και την πνευματική χαρά, γράφει τον «Ύμνο των αιώνων» (αυτ.), που τη διάβηκε η ελληνική ιστορία, τον «Ύμνο της Κρήτης» (*Βαμοί*), τον «Ύμνο των Αντρείων» (*Ασ. Ζωή*) 'ένα «Ρομαντικόν ύμνο» (*Περάσματα και Χαιρετισμοί*), υμνεί το άλογο (αυτ.: «Τα άλογα ψάχνω ευλαβικά το σαν ιερό κοντάκι...»), γράφει «Ύμνο της Υγείας (*Σκληροί και Δειλοί Στίχοι*), «Ύμνο των Ελλήνων» (*Περάσματα και Χαιρετισμοί*), «ειπωμένον (...) στην αποκάλυψη του ηρώου του Κιλκίς», γράφει «Νεκρώσιμον Ύμνο» (*Σκληροί και Δειλοί Στίχοι*), «Παθητικόν Ύμνο» (αυτ.), για την «ώρα που όλα βραδιάζουν και τρυφεραίνουν» κι ανοίγει η θύρα σε οπτασίες μυστικές, «Γαλήνιον Ύμνο» (αυτ.), που του εμπνέει η θέα και η θέαση των κρίνων.

Αλλά υπάρχουν και οι υμνητικοί τρόποι και τα σχήματα που χρησιμοποιεί, και στα οποία θ' αναφερθώ με τη μεγαλύτερη δυνατή συντομία. Εδώ εντάσσονται ενότητες ολόκληρες ή και απλές λέξεις, δηλωτικές, πάντα, της υμνητικής διάθεσης. Αναφέρω την *Ηρωική Τριλογία*, κυκλοφορημένη μαζί με τη *Φλογέρα του Βασιλιά*. Είναι αφιερωμένη στην αρχαία τραγωδία («Το χαίρε της τραγωδίας»), στον Ίψεν («Ωδή στο θάνατο του Hosen»), στο Γαριβάλδη, με αφορμή το θάνατό του (1907).

Δίνει σε ποιήματα μορφή, βάδισμα εμβατηρίων, θουρίων· π.χ. τέτοιο είναι το ποίημα «Εμπρός» (γραμμένο στις 28 Σεπτεμβρίου του 1312):

*Εμπρός! Βουνά ψηλώστε μας,
και ω θάλασσα, νά η ώρα!
στοίχειωσε τα καράβια μας,
και βόηθα νικηφόρα!...*

(Πολιτεία και Μοναξιά)

Χαρακτηριστικός είναι ήδη ο τίτλος του ποιήματος της *Πολιτείας και Μοναξιάς*: «Στο πνέμα δόξα».

Ο επιφωνηματικός ρηματικός τύπος *Χαίρε!* και οι συναφείς προς αυτόν λέξεις κάθε τόσο επανέρχονται στην παλαμική ποίηση: «Χαίρε, Γυναίκα εσύ, Αθηνά, Μαρία, Ελένη, Εύα!» (*Ασάλευτη Ζωή*). Ανάλογα απευθύνεται στον Τολστόι, «ραψωδό των επικών αγώνων»(αυτ.), στο Σολωμό:

*Χαίρε! δέντρο βαθιά φύτεψες,
δέντρο πότισες αδρά,
όπου φύλλο, δροσιά στάλαξες,
και ψυχή κάθε δροσιά...*

(*Πολιτεία και Μοναξιά*)

Το ίδιο νιώθει και απέναντι στις τρεις γυναίκες, Μαγδαληνή, Μαρία, Σαλώμη, «μυροφόρες Χάριτες του νέου θεού», στον ωραίο «Χαιρετισμό Αναστάσιμο» των *Σκληρών και Δειλών Στίχων*. Χαιρετίζει τους τόπους όπου έζησε την πρώτη του νιότη (*Ο κύκλος των τετράστιχων*).

Η ποίηση του Παλαμά, θα έφταναν να πω, βρίθει από επιφωνήματα, τα πιο πολλά από τα οποία είναι θαυμαστικά. Στο ευρητήριο του Σαββίδη-Κεχαγιόγλου για τους δεκαέξι τόμους των παλαμικών Απάντων καταγράφονται 58 πρώτοι στίχοι ποιημάτων, που αρχίζουν με το επιφώνημα: Ω! (και πρέπει να σημειωθεί βέβαια, ότι το ίδιο επιφώνημα υπάρχει και σε άλλους, εκτός από τους πρώτους, στίχους):

*Ω δάσος μεγαλόπρεπο βασιλικό και μ' όλη...
Ω εσύ, λουλούδι...
Ω εσύ που μες στο ελληνικό ηλιογέννητο ακρογιάλι!
Ω Κυβέλη και ω Δήμητρα...
Ω λείμονιές με τους καρπούς τους ξανθοπράσινους...
Ω λιγστοί και ω διαλεχτοί, κι αρίφνητοι αύριο ίσως!
Ω Μελοπομένη, ω λυρικά θεοφάνεια εσύ, μανία...
Ω, μέσα του γεννιέται ένας θεός!
Ω μνήματα, άγια λείψανα, μακαριστές εικόνες...
Ω νιάτα, ω γεράματα! Ο ήλιος πώς λάμπει
Ω Ξενοφάνη, ω Παρμενίδη, ω θείε Εμπεδοκλή
Ω παιδιά μου, λαχτάρεις το...*

*Ω Πηνελόπη, αγρύπνησα, τι μου είχες γίνει ταίρι...
Ω, πότε θα προβάλεις, νέε Ποιητή...
Ω Ρωμιοσύνη, ω μάνα μου
Ω τα κεράσια, τα κεράσια, τα κεράσια...
Ω τραγουδοπλέχτη εσύ...
Ω των πολυτρόπων ρυθμών περήφανε τεχνίτη...*

— και άλλοι 40 πρώτοι στίχοι...

Ανέφερα ήδη πως και ευρύτερες ενότητες δημιουργεί ο ποιητής, για να χωρέσει, τρόπον τινά, όλη η πλατιά ανάσα των ύμνων και των δοξαστικών του. Ωστόσο στις ενότητες αυτές λειτουργεί κι ένα σχήμα στη βάση του αντιθετικό, αντιστικτικό. Π.χ. στην ενότητα της *Ασάλευτη Ζωής*: «Από τους «Ύμνους» και τους «Θυμούς», δίπλα στον «Ύμνο των αντρείων» δημοσιεύει τη γνωστή «Τριλογία του Θυμού» –εναντίον του καλόγερου και της σχολαστικού δασκάλου, φανατισμένου, τότε, στα γλωσσικά. Παιδί του ίδιου θυμού είναι και το ποίημα «Φήμιος» της ίδιας ενότητας, και άλλα ακόμα, η οποία πάντως κλείνει με τον «Ολυμπιακόν Ύμνο».

Μια δραματική σύνθεση πτώσης και ανάτασης, σκοτεινής προφητείας και αναγεννητικού, υμνητικού λόγου συνιστά ο «Προφητικός», ο τρίτος Λόγος του *Δωδεκάλογου του Γύφτου* με το δοξαστικό του φινάλε.

Η ίδια στο βάθος δομή υπάρχει και αναπτύσσεται στη *Φλογέρα του Βασιλιά*, με τη φλογέρα του «σκέλεθρου» του Βασιλείου Βουλγαροκτόνου βαλμένη στο στόμα του «για περίπαγμα», που όμως θα γίνει «φλογέρα συμβολική, μυστηριακή, επική» αλλά και προφητική στον 11^ο Λόγο, όπου, κατά το σχόλιο του ίδιου του ποιητή, κυριαρχεί «μελαγχολία από το χαλασμό της Εφτάλοφης Πόλης. Τη Φραγκοκρατία. Τον Τούρκο». Αλλά: «Παντοτινά του κύκλου τα γυρίσματα σε ακατάπαντο μεταμορφωτικό ανεβοκατέβασμα. Όλα αλλάζουν. *Τίποτε δε χάνεται*» (υπογραμμίζω εγώ).

Αυτό το ανεβοκατέβασμα λαμβάνει χώρα σε δύο επίπεδα: σ' αυτό της ιστορίας, αλλά και στο άλλο, του υποκειμένου· που βρίσκονται βέβαια σε αλληλουχία, οριζόμενη πάντως και από

μιαν ιδιάζουσα σχέση ανάμεσα στα δύο, με δεδομένη την επίδραση της ιστορίας στο υποκείμενο, αλλά και την αντίδραση αυτού προς εκείνη, επιπλέον της δεδομένης, επίσης, περιπτώσεως, όπου το υποκείμενο πάσχει (συνήθως· και λιγότερο δρα) από εσωτερικούς και όχι σπάνια απροσδιόριστους δικούς του λόγους: ο Παλαμάς συχνά μιλάμε για τη διάθεση, την ψυχολογική κατάσταση μιας *βαριεστισιάς*, τα αίτια της οποίας δεν γνωρίζει ή, τουλάχιστον, δεν θέλει να τα ομολογήσει.

Ως παράδειγμα κυκλοθυμικού «ανεβοκατεβάσματος» του υποκειμένου εν σχέσει προς την ιστορία μπορώ να αναφέρω την ενότητα της *Πολιτείας και Μοναξιάς*, «Στη χώρα που αρματώθηκε (Οχτώβρης - Νοέβρης 1912)», όπου δίπλα στους διθυράμβους:

*Σάμπως άνοιξ' ένας μεγάλος τάφος
κι ένας νεκρός τινάχτηκε! Σαλπίζειν
κι ο φτερωτός ποιητής κι ο πεζογράφος...*

θα διαβάσουμε πιο πέρα:

*Χάρος θερίζει... Νεκροί αλειτούργητοι, σας ανταμώνω
στης σκέψης τα φτερά και τα σαράκια...*

Αν εδώ υπάρχει η μετάβαση από το διθυράμβο στο μοιρολόι, ο κύκλος γυρίζει και κατά την αντίστροφη φορά: υπάρχει ο έξοχος ποιητικός πρόλογος (γραμμένος, αυτός, τον Οκτώβριο του 1902) της Φλογέρας του Βασιλιά· που αρχίζει με το στίχο:

Σβησμένες όλες οι φωτιές οι πλάστρες μες στη χώρα·

και τελειώνει με το στίχο, που καλεί τους να αναλάβουν το έργο της αναγέννησης, όπως και άλλοτε:

Σβησμένες όλες οι φωτιές, τραγούδι των κρίνων!

Κι άλλοτε, απαυδισμένος από την απουσία ηρώων, θα αναλάβει ο ίδιος δράση με τους στίχους του όπως στα αριστουργη-

ματικά *Σατυρικά Γυμνάσματα*· ενώ η αντίδρασή του θα εξικνεϊται και πέρα απ' την Ελλάδα, λ.χ. στην Ευρώπην όλη, όπως με τους ακόλουθους στίχους των Δεκατετράστιχων:

*Κι η Ευρώπη στον καθρέφτη μαγικό
που ο περιπαίχτης δαίμονας της δίνει,
των Εθνών, φάντασμ' άπιαστο λευκό,
καμαρώνει την παναδερφοσύνη...*

Σε μια σύγκριση της δεδομένης, όπως είπα, σχέσης Ιστορίας και υποκειμένου και της προσωπικής, ιδιοσυγκρασιακής κυκλοθυμίας έχει προκύψει μια ιδεολογική, θα έλεγα, θέση: είναι σαν ο Παλαμάς να πιστεύει πως ο ύμνος, μόνο, μόνος του, είναι λειψός, πως ο ποιητής δεν εκπληρώνει, υμνώντας μόνο, το έργο που έχει επωμιστεί, δεν το ολοκληρώνει. Ο Παλαμάς πιστεύει στον προφητικό ρόλο του ποιητή, φρονώντας εξάλλου πως προφήτης δεν είναι τόσο αυτός που προλέγει τα μέλλοντα, όσο αυτός που λέει την αλήθεια απέναντι και στον πιο δυνατό. Το έχει δηλώσει αυτό και στα πεζά του και στους στίχους του· διαβάζω το υπ' αριθμόν 98 από τα Δεκατετράστιχα:

*Στον ποιητή ξαφνικά μιλεί ο Προφήτης:
— Μας είπαν καιροί κάποιοι ανοιχτομάτες
μ' ένα όραμα κι εσέ κι εμένα: Vates!
φως ίδιο, αυγερινός και αποσπερίτης.
Κι αν άμοιαστοι όσοι θεοί μας ο αραστάτης
κάποτε, και ο Θυμός ο καταλύτης,
κι ο Λατρεμός, των όλων ο μαγνήτης,
και χώρια, από τις ίδιες πάμε στράτης.
Και ο θεός Ραββί δίβουλος λόγος ξέρει:
— Του νόμου ο νόμος ένας είναι, πέστε
κι αν άλλος πιο μεγάλος· ν' αγαπιέστε!
— Στους ανθρώπους να βάλω ήρθα μαχαίρι!—
κι ο βροχισμός και του παιδιού το γέλιο
στο ίδιο το στόμα, στο ίδιο τα Βαγγέλιο*

Ο θυμός, θα έλεγε κανείς, είναι το εφεδρικό όπλο εκείνου που θέλει ουσιαστικά να υμνεί.

Θέλω να πω ακόμα ότι η υμνητική διάθεση του Παλαμά, σε συνδυασμό με την αγάπη του για την αρχαιότητα, τον παρόθησε να μεταφράσει κιόλας αρχαία ελληνική ποίηση, κατά προτίμηση ύμνους: διασκευάζει τον ομηρικό ύμνο εις Δήμητρα (*Πρόσωπα και Μονόλογος*), μεταφράζει το Δελφικόν Ύμνο (*Ασάλευτη Ζωή*), το 1894, που είχε «ανευρεθεί» πρόσφατα τότε και προκάλεσε πολλές συζητήσεις των ειδικών (πβ . Άπαντα, ΙΑ'ι 505). Στον Πίνδαρο είχε ιδιαίτερη αδυναμία. Μιλώντας π.χ. για το θέμα της διχόνοιας, όπως το επεξεργάστηκε ο Κάλβος στην ωδή «Το φάσμα», έγραφε (Άπαντα, Β', 36): «Οι Έλληνες της Επαναστάσεως είναι διά τον Κάλβον ό,τι ο Ιέρων διά τον μέγαν λυρικό των Θηβών· τους εξυμνεί, αλλά και τους νουθετεί». Στον «Ύμνο των ανδρείων» η Μούσα του, διαλεγόμενη με τον ίδιο τον ποιητή, τον παρακινεί να θυμηθεί του Πινδάρου του το ανάκρυσμα (αξιόλογη η χρησιμοποίηση της κτητικής αντωνυμίας, δηλωτικής μιας δυνατής σχέσης): «Εγώ δεν είμαι πλάστης αγαλμάτων,/ εγώ τραγούδια τραγουδά!» (είναι από το νεμεόνικο 5). Μότο στην Ηρωική Τριλογία» βάζει τους στίχους από τον 6 νεμεόνικο: «'Εν ανδρών, εν θεων γένος· έκ μιας δέ πνέομεν μητρός αμφότεροι».

Ο Πίνδαρος, μπορούμε να πούμε, υπάρχει πίσω από τον παλαμικό «Ολυμπιακόν Ύμνο»:

*Αρχαίο πνεύμ' αθάνατον, άγιε πατέρα
του ωραίου, του μεγάλου και τ' αληθινού,
κατέβα, φανερώσου κι άστραψ' εδώ πέρα
στη δόξα της δικής σου γης και τ' ουρανού.
Στο δρόμο και το πάλεμα και στο λιθάρι,
στιν ευγενών Αγώνων λάμψε την ορμή,
και με τ' αμάραντο στεφάνωσε κλωνάρι
και σιδερένιο πλάσε το κορμί.
Κάμποι, βουνά και πέλαγα φέγγουν μαζί σου
σαν ένας λευκοπόρφυρος μέγας ναός,
και τρέχει στο ναό εδώ προσκυνητής σου,
Αρχαίο πνεύμ' αθάνατο, κάθε λαός.*

Θέλω να επισημάνω τρία στοιχεία που υπάρχουν στο ποίημα και στην ποίηση του Πινδάρου. Πρώτα την πνευματική διάστα-

ση που δίνεται στους αθλητικούς αγώνες. Είναι γνωστό πως ο Πίνδαρος στο έργο του κάνει κι ένα είδος φιλοσοφικής ανθρωπολογίας: έτσι ερμηνεύει, τολμών να πω, και τους μύθους που κατά κανόνα διαπλέκει με τους υμνούμενους άθλους των νικητών, κι έτσι μεταλλάσσει την καθαρά υλική υπόσταση της αθλητικής (σωματικής δηλονότι) νίκης σε ηθική και πνευματική. Π.χ., ενώ για αγώνα μιλάει βέβαια και στον έκτο νεμεόνικο, για ένα νεαρό παλαιστή Αιγινήτη, αρχίζει με μια σύγκριση των ανθρώπων με τους θεούς, –το γένος των ανθρώπων είναι «ουδέν», ενώ ψηλά μένει ασάλευτο βάθρο ο «ουρανός»– για να προχωρήσει και σε μια στενή προσέγγιση των δύο μερών, καθώς οι άνθρωποι έχουν «νόον», που μπορεί να ξεπεράσει τις αδυναμίες τους: «ο ποιητής ξέρει την ανημποριά του ανθρώπου, γράφει ο Albin Lesky στη Γραμματολογία του με αφορμή το πινδαρικό αυτό χωρίο, που αιώνια ξεχωρίζει από την δύναμη και την σιγουριά των θεών, ξέρει όμως και την άλλη άποψη: ο άνθρωπος, παρ' όλα αυτά, με την δύναμη του πνεύματός του και με την ευγένεια της φύσης του μπορεί να συγκριθεί με τους ουράνιους». Σχεδόν παντού η αθλητική ικανότητα προσδιορίζεται, για να φέρω ένα επιχείρημα ακόμα, με τη λέξη *αρετή*: είναι βέβαια μια πολυσήμαντη λέξη αυτή στην αρχαία ελληνική γλώσσα, αλλά δεν παύει να ακτινοβολεί τη βασική, ηθική της σημασία. Ο πλούτος, θα πει στο δεύτερον ολυμπιονικό ο ποιητής, αν είναι «αρεταις δεδαιδαλμένος», στολισμένος με αρετές (κι εδώ η λέξη έχει την καθαρή ηθική της σημασία) γίνεται πολυτήλευτο «άστρον», καθαρότατο στον άνθρωπο «φέγγος». Αναφέρω τις φράσεις: «υψηλαν αρεταν» (Ολ. 5, 1), «τιμώντες αρετάς» (Ολ. 6, 121), «αρχαι δεβέβληνται θεων/ ... συν ανδρος δαιμονίας αρεταις» (Πυθ., 1, 8-9).

Το δεύτερο που θέλω να επισημάνω είναι το στοιχείο του ύφους (συναφές οπωσδήποτε προς το προηγούμενο). Στον Κύκλο των τετράστιχων ο Παλαμάς, απευθυνόμενος στον Πίνδαρο, που είναι «της λύρας θαύμα», δηλώνει πως δεν τον κάνει ν' αναγαλλιάζει τόσο η δόξα που χάρισε στους νικητές, όσο το γεγονός, ότι ανεβάζει τον ύμνο και τον κρατάει, όπως λέει, «στα ύψη». Πράγματι διαβάζοντας κανείς τον Πίνδαρο έχει την εντύπωση πως γράφει τους στίχους του κοιτάζοντας κάθε τόσο

ψηλά, στον ουρανό. Από εκεί ψηλά παρακαλεί και ο Παλαμάς να κατεβεί το αθάνατο πνεύμα, συνοψίζοντας την ίδια αυτή τάση *ανάβασης* της πινδαρικής ποίησης, με μίαν αντιστροφή του μοτίβου.

Θα σταθώ τέλος και σ' ένα τρίτο στοιχείο, που μάλιστα όχι σπάνια συνδυάζεται και με τα δύο προηγούμενα: του πνεύματος και της αρετής (και του ύφους): είναι το φως και τα συμπαρομαρτούντα. Στο παλαμικό ποίημα καλείται το πνεύμα να φανερωθεί και να «αστράψει εδώ πέρα», ακόμα να «λάμπει» στην ορμή των ευγενών αγώνων — πόσο θυμίζει αυτό το: «ακραις αρεταις (...) ιεροίς εναι ολοις»! (Ολυμπ. 13, 20), ενώ οι δύο στίχοι προς το τέλος οικοδομούν έναν εξαίσιο, πάμφωτο ναό:

*Κάμποι, βουνά και πέλαγα φέγγουν μαζί σου
σαν ένας λευκοπόρφυρος μέγας ναός...*

Αναφέρθηκα εν τάχει στη λατρευτική σχέση του Παλαμά προς τον ήλιο. Αλλά η ίδια έξαρση στο φως παρατηρείται και στον Πίνδαρο, όπου αυτό είναι ένα βασικό υφολογικό στοιχείο ή, ορθότερα, αποτελεί μίαν *ποιητική δομή*: υπάρχουν σχεδόν αναρίθμητες χρήσεις, κυριολεκτικές και –προπάντων– μεταφορικές, απροσδόκητες, *υπερρεαλιστικές*, εξόχως ποιητικές. Στη βάση όλων αυτών βέβαια υπάρχει μια ιδεολογικοποιημένη επίσης σχέση με το φως. Ο 8 πυθιόνικος, λέει ο Lesky, «κηρύσσει τις δυο πλευρές της ανθρώπινης ύπαρξης. Εδώ βρίσκεται ο μελαγχολικός λόγος για τον άνθρωπο, που δεν είναι τίποτε άλλο από ένα όνειρο του ίσκιου. Αμέσως όμως ακολουθεί το χαρούμενο ανάβλεμμα: όταν πέσει φως από τους θεούς επάνω σ' αυτήν τη φτωχή ζωή, τότε την φωτίζει με μεγάλη λάμψη και έτσι υποφέρεται εύκολα. Να συνθέτει αυτό το φως σε τραγούδι και με την δύναμη του τραγουδιού να το χαρίζει στους ανθρώπους, αυτό είναι το καθήκον του ποιητή, όπως το έβλεπε ο Πίνδαρος». Αξίζει ν' ακούσουμε τους έξοχους στίχους:

*επάμεροι· τι δέτις; τι δ' ούτις; σκιάς όναρ
άνθρωπος. Άλλ' όταν αίγλα δίοσδοτος έλθη,
λαμπρόν φέγγος έπεστιν ανδρών και μείλιχος ατάν*

Από τη μεταφορική χρήση του φωτός αναφέρω π.χ. το «χρο- νιώτατον φάος ευρυσθενέων αρετάν» (Ολ. 4, 12)· τη χαρά («χάρμα») που είναι, «έργων πρό πάντων, βιότω φάος» (Ολ. 10, 23)· ή «λάμπει δε οι κλέος» (Ολ. 1, 23). Εντυπωσιακή είναι η συχνότητα χρήσης του επίθετου αγλαός (λαμπρός, φωτεινός κ.λ.π.) ως πρώτου συνθετικού σε σύνθετα ονόματα, ουσιαστικά και επίθετα: «αγλαόδενδρα», «αγλαόκαρπα» δέντρα, «αγλαό- κουρος» (Κόρινθος: που έχει, κάνει λαμπρά παιδιά), «αγλαό- θρονοι» (Μούσες), «αγλαόγυιος» (Ήβη· με λαμπρά μέλη, Πυθ. 7). Χρησιμοποιείται το επίθετο και μόνο του: «αγλαί πτέρυ- γες» (Ισθμ. 1, 64). τολμηρή και η χρήση της επίσης αγαπητής στον ποιητή συγγενούς λέξης: «αίγλα» (αίγλη)· π.χ. «αίγλα πο- δών» (η λάμψη των ποδιών, εδώ πάντως της ταχύτητας ενός α- θλητή). Ο Lesky ονομάζει τον Πίνδαρο «ηλιόχαρο».

Θυμάμαι τώρα –και μ’ αυτή την παρατήρηση θα κλείσω,– ότι κατά τη φιλολογική επιμέλεια ενός τόμου ανθολογίας–γραμ- ματολογίας της ελληνικής ποίησης, αφιερωμένου στους Ρομα- ντικούς, τη Σχολή του Παλαμά και τους Μεταπαλαμικούς (μι- λώ για τη σειρά Σοκόλη), αναζητώντας διακριτικά γνωρίσματα ανάμεσα στην παλαμική γενιά ειδικότερα και τη σολωμική γε- νιά, επισήμαινα και «τον ιδιαίτερο τρόπο, με τον οποίο οι Ε- πτανήσιοι αγάπησαν το φεγγάρι – και συναφώς τη νύχτα,– οι αθηναίοι τον ήλιο –και συναφώς την ημέρα–:

*Χτυπημένος απ’ τον έρωτα
της αρχόντισσας ζωής
τριγυρνά της μεγαλόχαρης
κράχτης και προσκυνητής
(...)*

*Λάμπει επάνω, μέσα μου κι εμπρός μου
[λαμπερόν φέγγος έπεστιν ανδρών...]
φέγγε εσύ τον έρωτά μου,
κάμε τον πλανήτη κόσμο,
λάμπει, ο Ήλιος ο Θεός μου!*

Οι υμνητικοί αυτοί στίχοι είναι, φυσικά, του Παλαμά.

Ύμνος και θρήνος στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου

Όπως είναι γνωστό ο ύμνος προϋποθέτει τη δοξαστική εξύμνηση κάποιου προσώπου ή καταστάσεως σε τόνο ενθουσιαστικό και υψηλό. Γι' αυτό ίσως απορήσει κάποιος που επέλεξε εδώ το συνδυασμό τόσο αντιθετικών εννοιών: ύμνος και θρήνος. Ομολογώ ότι ο ομώνυμος τίτλος του ποιήματος του Ρίτσου για την Κύπρο¹ μου έδωσε το έναυσμα αρχικά, όμως στην πορεία διαπίστωσα ότι το συνταίριασμα αυτό αποτελεί σταθερά στο έργο του

Παρόμοιες θέσεις άλλωστε, έχουν ήδη επισημανθεί για το έργο του ποιητή: «Σε κάθε ποίημα του Ρίτσου» γράφει η Χρύσα Προκοπάκη, «συνυπάρχουν δύο τουλάχιστον αντιφατικές θέσεις κάθε φορά. Το χαρακτηριστικό αυτής της δημιουργίας είναι η ταλάντευση και η σύγκρουση των αντιθέτων».²

Διατηρώντας πάντα την επιφύλαξη ότι η ανάλυση ενός ποιήματος, το προδίδει λίγο ως πολύ, σκέψη που και ο ίδιος ο Ρίτσος είχε εκφράσει μιλώντας για το έργο του Μαγιακόφσκι,³ θυμίζω επίσης άλλη σχετική δήλωσή του: «Η ποίηση στο βαθμό που είναι ακριβώς ποίηση, μάς λέει πάντα πολύ περισσότερα και πολύ καλύτερα από όσα μπορούμε εμείς να πούμε για αυτή».⁴

Η ποίηση πράγματι λέγει από μόνη της όσα έχει να πει αλλά και οι ποιητές συμβαίνει κάποτε να μη γνωρίζουν συνειδητά αυτό που θέλουν να εκφράσουν. Όπως γράφει ο Ρίτσος,

«Είναι ορισμένοι στίχοι –κάποτε ολόκληρα ποιήματα– που μήτε εγώ δεν ξέρω τι σημαίνουν»⁵

Επιπλέον αν ληφθεί υπόψη ότι το έργο του Ρίτσου αριθμεί περίπου 4.000 σελίδες,⁶ και μια μεγάλη ποικιλία περιεχομένου,⁷ είναι εύλογο ο μελετητής που ασχολείται με αυτό να σκεφτεί ότι ματαιοπονεί.

Παρόλα αυτά ξεπερνώντας τα εμπόδια και προσπαθώντας να προσδιορίσουμε τη φυσιογνωμία του Ρίτσου ως ποιητή, θα εντοπίζαμε τις εξής παραμέτρους:

Πρώτα τα προσωπικά δεδομένα της ζωής του. Είναι γνωστό ότι στα νεανικά του χρόνια ο Ρίτσος έζησε σε εξαιρετικά αντίξοες συνθήκες. Συγκεκριμένα, η καθημερινή συνάντησή του με το θάνατο στη διάρκεια της κατοχής, η ψυχική διαταραχή της αδερφής και του πατέρα του, ο θάνατος αδερφού και μητέρας, ακόμη και η προσωπική του περιπέτεια υγείας (φυματίωση) τον οδηγούν σε μια εναλλαγή ακραίων βιωμάτων, ένα είδος εκκρεμούς με τον ανθρώπινο πόνο από τη μια και την ανάγκη για παραμυθία από την άλλη.

Όπως έχει γραφεί «η αρνητικότητα μιας κατάστασης δεν είναι δυνατό να αντιμετωπιστεί παρά μονάχα με μια όμοια σε ένταση αντίθεση»⁸

Συμβαίνει λοιπόν ο πικρός απολογητής της ζωής να μετατραπεί σε άοκνο μαχητή και υμνητή της. Έγραψε ο Κ. Μοσκόφ: «Ο Γιάννης Ρίτσος δε γίνεται ποτέ παραγωγός μιας ποιητικής της ήττας – κουβαλά μέσα του τη χαρά της μαχητικής ζωής.»⁹

Εξαρχής λοιπόν η ποίηση του Ρίτσου μοπολιάζεται με την ανάγκη για εξύμνηση της ζωής ως αντίδοτο στη σκασιότητα του θανάτου ή εν πάση περιπτώσει από την κατάσταση «του άλλου στην εγκαρτέρηση και τη σοφία»,¹⁰ όπως γράφει γι' αυτόν ο Παντελής Πρεβελάκης.

Το όχημα της μετουσίωσης αυτής είναι η ποίηση, η αποτελεσματικότερη ίσως παραμυθία που υπάρχει.

Και ο ποιητής γράφει:

*«Αν άφεση δεν είναι η ποίηση –ψιθύρισε μόνος του–
τότε, από πουθενά μην περιμένουμε έλεος.»¹¹*

Η αναγκαιότητα της επιβεβαίωσης της ζωής φέρει και την εξύμνησή της.

Ο Ρίτσος διοχετεύει την αισθαντικότητά του στην ποίηση, κάποτε είναι η αλήθεια με μια μεγάλη πληθωρικότητα. Τον κατηγορήσαν για επαναλήψεις, πλατειασμούς, παρεκβάσεις, ρητορικότητα. Τα παραπάνω και η εύκολη μεταστροφή των πραγμάτων προς το καλό, ερμηνεύθηκαν «ως αντίδραση στην αίσθηση μοναξιάς και στέρησης που βιώνει από πολύ νωρίς».¹²

Μπορείς να αιτιάσεις όμως τον διψασμένο επειδή πίνει πολύ; Όπως και να έχει το πράγμα η υμνητική διάχυση του ποιητή θα αγκαλιάσει πρώτα τα πιο απλά πράγματα. Είναι γνωστό ότι η πρώτη του ποιητική ενότητα ονομάστηκε «κύκλος των πραγμάτων».

Γράφει:

*«Πίσω από τα πράγματα κρύβομαι για να με βρείτε,
αν δε με βρείτε, θα βρείτε τα πράγματα.»¹³*

Όπως επισημαίνει άλλωστε ο Γ. Βελουδής, «Ο ποιητής μοιάζει με εκείνο τον παράξενο τύπο του ποιήματος τη πρώτης σειράς των Μαρτυριών, που ανέβηκε σε μια συκιά, για να κοιτάξει από ψηλά τον κόσμο με την αίσθηση ενός φύλλου ή ενός πουλιού. Η ασυνήθιστη αυτή οπτική γωνία τού επιτρέπει να διεισδύσει μέσα στα πιο ελάχιστα για τους άλλους αντικείμενα, στις πιο αδιόρατες κινήσεις ή καταστάσεις.»¹⁴

Τα αυτοβιογραφικά αντικείμενα γίνονται ποιητικά σύμβολα μετά από έντονη συνειδησιακή επεξεργασία, που επιτρέπει την εξύψωση του καθημερινού –όσο καθημερινό και αν είναι αυτό– σε ένα επίπεδο ιερό και εξεγιασμένο.

Από την *Κυρά των Αμπελιών*:

*«Ένα δελφίνι αστράφτοντας κόβει τη σιγαλιά της
θάλασσας
έτσι που το μαχαίρι κόβει το ψωμί πάνου στην
τάβλα των ψαράδων
έτσι που η πρώτη αχτίνα κόβει τ' όνειρο»¹⁵*

Παρατηρείται ότι η ασυνήθιστη μεταφορά έχει την ίδια θέση στην ποίηση αυτή με τις καθημερινές κινήσεις των απλών ανθρώπων και αντικειμένων μέχρι τη μυθοποίησή τους:

Από τη *Ρωμηοσύνη*:

*«Έτσι κ' οι τοίχοι του σπιτιού μας γίνηκαν σα
φλωροκαπνισμένα κονοστάσια–
εδώ η Μαρία κι ο Ιωσήφ κι ο Γιος τους κι ο άλ-*

*λος ο Πατέρας
πούχει χοντρά μαλλιά σαν караβόσκoiνα και
που κρατάει στα χέρια του ένα τόπι.»¹⁶*

Ο Ρίτσος ανήγαγε την τελευταία λεπτομέρεια του τοπίου της υπαίθρου και της ζωής των ανθρώπων του σε αντικείμενο ποιητικό. Ανάλογα ο Νερούντα κατά την απονομή του Νόμπελ είχε πει ότι ο ποιητής οφείλει να είναι ένας χρονικογράφος της καθημερινότητας και όχι μόνο των ινδαλμάτων.¹⁷

Το λεκτικό του Ρίτσου μιλώντας για απλά πράγματα χαρακτηρίζεται επίσης «από τη σχεδόν απόλυτη προσαρμογή του στην καθημερινή αθηναϊκή γλώσσα».¹⁸

Η παραπάνω στάση δεν είναι βέβαια άσχετη με το δεύτερο θέμα που θα απασχολήσει εξίσου τον ποιητή, αναφέρομαι στη συλλογικότητα των κοινών αγώνων. Γράφει:

*«Ανάμεσα σε τόσες νύχτες, τόσους βράχους,
τόσους σκοτωμούς –είπε–
εσύ, Επανάσταση, μας άνοιξες τις φαρδιές
λεωφόρους για μια πανανθρώπινη συνάντηση.»
(Ασκήσεις, σ.339)*

Η επανάσταση είναι η μεγάλη ελπίδα για τους περισσότερους διανοούμενους του καιρού του. Και ο Ρίτσος σπρωγμένος από μια ανθρωπιστική τάση απέναντι στον κακοπαθημένο σε κάθε εποχή Έλληνα, γρήγορα προσχωρεί στη λεγόμενη «κοινωνική» ποίηση.

Γράφτηκε ότι «ακολούθησε το πνεύμα του καιρού του, σπρωγμένος από τη δυστυχία του σπιτιού του»¹⁹ και ο ίδιος συνηγορεί:

*«Απ' την πληγή μου κοίταξα του κόσμου την πληγή.»
(Ασκήσεις, Ποιήματα Γ', σ.339)*

Το ένα οδηγεί στο άλλο. Ο προσωπικός πόνος ζυμώνεται με τους κοινωνικούς αγώνες. Η ποιητική λειτουργία στο Ρίτσο, είναι μία εν πολλοίς μετουσίωση της ήττας και της θυσίας σε ύμνο και δικαίωση της ζωής.

Ως διαδικασία έχει περιγραφεί ως εξής:

«Ένας αναστατωμένος αδιέξοδος ψυχισμός στην αρχή, μια ψυχική, μετά, έκθαμβη ευρωστία, μια αναγωγή της ευρωστίας σε κοινωνική συνείδηση, μια ταύτιση της ατομικής συνείδησης σε συνείδηση –καημό των άλλων, μια ωρίμανση της ... συνείδησης σε μάχιμη και μαχητική»²⁰

Η ποίηση αυτού του είδους είναι εκ των πραγμάτων υψηλή, γιατί όπως έχει γραφεί,

«οραματίζεται και εργάζεται έναν κόσμο όπου το δίκαιο, η χαρά και η κατάφαση της ζωής, κάνει ...την αίσθηση του θανάτου αποδιοπομπαία.»²¹

Μια από τις σταθερές της είναι και η εξύμνηση της αυτοθυσίας. Χαρακτηριστικό ποίημα ο *Αποχαιρετισμός* (1957), αφιερωμένος στον ήρωα της κυπριακής αντίστασης Γρηγόρη Αυξεντίου:

*«Να λείπεις,
δεν είναι τίποτα να λείπεις,
αν έχεις λείψει για ό,τι πρέπει
θα 'σαι για πάντα μέσα σε όλα εκείνα
που γι' αυτά έχεις λείψει,
θα 'σαι για πάντα μέσα σ'όλο τον κόσμο.»*²²

Το ποίημα θεωρήθηκε ο ύμνος της θυσίας για ένα ιδανικό. Τα προσωπικά αδιέξοδα των συνθηκών της ζωής του ποιητή – ανάμεσα στα άλλα και οι συνεχείς πολιτικές διώξεις που υπέστη- υπερβαίνονται στο σημείο που η προσωπική εμπειρία του ποιητή ζυμώνεται με τη συλλογική του λαού.

Συχνά η αντίσταση σε δικτατορίες είτε του Μεταξά, είτε της επταετίας, δίνει αφορμές ώστε η ευφρόσυνη διάθεση να παίρνει το προβάδισμα, δικαιολογώντας το χαρακτηρισμό του Ρίτσου «ως υμνωδού της αντίστασης.»²³

Όμως όπως είναι φυσικό δεν είναι πάντα ευκρινής η έμφαση στη θετική πλευρά.

Στην ουσία υπάρχει μια συνεχής ταλάντευση ανάμεσα στον ύμνο και το θρήνο «Ήταν το όραμα είναι στέρεο» γράφει η Χρύσα Προκοπάκη «ένα συλλογικό εγώ καταλαμβάνει το χώρο

λυτρωτικά. Όταν αυτή η στερεότητα κλονίζεται, μέσα από τα ρήγματα περνά ένας ψυχρός αέρας ματαιότητας που υπονομεύει τα λόγια,, στιγμές έξαρσης: *Ρωμιοσύνη, Κυρά των Αμπελιών, Γειτονιές του Κόσμου...* Φάση κρίσης: *Ισμήνη, Χρυσόθεμις, Η επιστροφή της Ιφιγένειας, Αγαμέμνων...*».²⁴

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η πρακτική της ταλάντευσης δεν είναι πάντα απόλυτα αποδεκτή από την ιδεολογία του Ρίτσου, που υπαγορεύει κατά κανόνα την αγωνιστική στράτευση. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Αιμίλιος Χουρμούζιος στο περιοδικό Νέα Επιθεώρηση (1929) ψέγει τον ποιητή επειδή σταματάει στο θρήνο: «...μας χρειάζονται πίοτερο θούρια παρά μοιρολόγια, πίοτερα συνθήματα εξόρμησης παρά συμπονετικές παραμυθίες.»²⁵

Η ποίηση όμως αποζητά την ανιδιοτέλεια. Αυτή την αντίφαση δεν θα τη λύσει ποτέ τελειωτικά ο Ρίτσος. Και ευτυχώς, γιατί όπως έχει επισημάνει η Χρύσα Προκοπάκη, «αυτή η αδιάκοπη αναζήτηση δίνει στο έργο το ηθικό και αισθητικό του μέγεθος... η κατάφασή του είναι ακριβώς αυτό το 'επιμένει', μέσα από τραγικά αδιέξοδα και παλινδρομήσεις.»²⁶

Το τρίτο πεδίο από το οποίο αντλεί στοιχεία υμνητικά ο Ρίτσος είναι η λαϊκή παράδοση. Ο ποιητής εμβαπτίζεται στην πηγαία δύναμη του λαού, και μετατρέπει την αγάπη του για αυτόν σε ύμνο και εγκώμιο.. Τριάντα χρόνια μετά τον *Επιτάφιο* (1936), επανέρχεται στο δρόμο της λαϊκής έμπνευσης με τη *Ρωμιοσύνη* (1966), *Τα δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας* (1973), *Τον ύμνο και θρήνο για την Κύπρο*, (1974) και την *Κυρά των Αμπελιών* (1975).

Η στροφή στη λαϊκή παράδοση θα σχετισθεί άμεσα με την υμνητική διάθεση καθώς το όραμα του λαού παραμένει αλώβητο. Στον *Επιτάφιο* για παράδειγμα ο θρήνος της Παναγίας, και οι παμπάλαιες ωδές της εκκλησίας συνδυάζονται με το άσχετο φαινομενικά γεγονός του θανάτου ενός νέου στα πλαίσια ενός κοινωνικού αγώνα.²⁷ Αλλά συμβαίνει επίσης να βρίσκεται ήδη σε δημοτικά τραγούδια ο ύμνος και ο θρήνος μαζί. (π.χ. τα δοξαστικά μοιρολόγια της Μάνης, οι ύμνοι της Μ. Παρασκευής κλπ.) Και τι άλλο από υμνητικό θρήνο συνιστούν τα λόγια της χαροκαμένης μάνας προς το γιο της;

*«Ήσουν καλός, κι ήσουν γλυκός κ' είχες τις Χάρες όλες,
όλα τα χάρδια του αγγριού, του κήπου όλες τις βιόλες...»*

Στο καταληκτικό άσμα του Επιταφίου εξάγεται ένα επιμύθιο από το θρήνο Η μάνα φαντάζεται το γιο της αναστημένο ανάμεσα στους συντρόφους του.

«Γιε μου, στις φλέβες ολουνών έμπα βαθιά και ζήσε»

Ένας αναλλοίωτος φυσικός νόμος μοιάζει να υπαγορεύει τη ζωή ως συνέχεια του θανάτου. Αυτό συσχετίστηκε με «τον αρχέτυπο μύθο του σταυρωθέντος και αναστάντος Ιησού και των προ αυτού θνησκόντων και εγειρομένων θεών σ' όλη την Ανατολική Μεσόγειο (Άτις, Άδωνις, Όσιρις, Ζευς, Υάκινθος, Διόνυσος).»²⁸

Με την ίδια μορφή-ύμνου και θρήνου ταυτόχρονα – γράφει από το Μάιο ως τον Ιούνιο του 1945 ο Ρίτσος δυο ποιήματα. Για το Νίκο Ζαχαριάδη και τον Άρη Βελουχιώτη, ποιήματα επικαιρικά που απηχούν και πάλι ηρωική εποχή ακόμη και μετά την ήττα της παράταξης.

Αυτό που ενδιαφέρει εδώ είναι η Ρωμηοσύνη, το κορυφαίο ίσως έργο με υμνητική διάθεση συνυφασμένη με τραγικές εμπειρίες του λαού. Σε κανένα άλλο ίσως ποιητή μας δε συνδυάζεται τόσο δραστικά η αναστάσιμη διάθεση και η εξέγερση στην ήττα: με την πραγματικότητα του θανάτου και των πολιτικών διώξεων. Στη Ρωμηοσύνη, όπως έχει γραφεί, « παρουσιάζει πάνω από όλα ανθρώπους που αγαπάνε το ελληνικό χόμα τόσο έντονα, ώστε είναι απόλυτα σίγουρο ότι δεν θα αντέξει για πολύ έναν ξένο κατακτητή»²⁹

*«Με τόσα φύλλα να σου γνέφει ο ήλιος καλημέρα, με
τόσα φλάμπουρα να λάμπει ο ουρανός,
και τούτοι μες στα σίδερα και κείνοι μες στο χόμα.
Σάπα, όπου νάναι θα σημάνουν οι καμπάνες.
Αυτό το χόμα είναι δικό τους και δικό μας...
– δε μπορεί κανείς να μας το πάρει.»*

Η Ρωμηοσύνη θεωρήθηκε ο «Ύμνος του ηρωικού πνεύματος.»³⁰

Η ελευθερία εμπνέει τους υψηλότετους αυτούς τόνους, επικούς θα έλεγε κάποιος, σ' ένα λατρευτικό κοίταγμα του ελληνικού χώρου που τον μεταβάλλει σε ιερό Μέσα σε αυτό οι άνθρωποι αποκτούν κάτι από τη φυσιογνωμία του, όπως στους στίχους:

*«μια βαθειά χαρακιά σφηνωμένη ανάμεσα στα
φρύδια τους
σαν ένα κυπαρίσσι ανάμεσα σε δυο βουνά το λιό-
γερμα.»*

Επιπλέον η λαϊκή παράδοση θα προσφέρει στο Ρίτσο το ρυθμό εκείνο το σύμφυτο με την υμνητική διάθεση του ελληνισμού. Αναφέρω εδώ το άρθρο του W.Spanos («Το ύφος ως ιστορική μνήμη στη Ρωμηοσύνη»), όπου διατυπώνεται η άποψη «ότι ο Ρίτσος εκφράζεται...με τη γλώσσα και το ρυθμό της ακόμα ζωντανής παράδοσης που φτάνει μέχρι τα ηρωικά, κλέφτικα τραγούδια του '21, και της Τουρκοκρατίας και μέσα από τα βυζαντινά, ακριτικά τραγούδια στα ομηρικά έπη. Ο ποιητής με άλλα λόγια είναι ο βάρδος του λαού.»³¹

Ο τρόπος απαγγελίας της Ρωμηοσύνης από το Ρίτσο σχετίζεται με τους βυζαντινούς υμνητικούς τόνους. Όπως διαπιστώθηκε, όταν ο Ρίτσος φτάνει στην απαγγελία του εξής στίχου του Διγενή σε μια στιγμή μυθοποίησης των σύγχρονων ηρώων,

«στ' Αλώνια τα ίδια αντάμωσαν το Διγενή και στρώθηκαν στο δείπνο»

αλλάζει τον τόνο της φωνής του σε «τραγούδι... που ξεκάθαρα θυμίζει τις πρωταρχικές του ρίζες στους βυζαντινούς τελετουργικούς ψαλμούς... πολύ κοντά στην τέταρτη (αυθεντική) από τις οκτώ νότες της Βυζαντινής λειτουργικής μουσικής.»³²

Είναι γνωστό ότι η βυζαντινή υμνογραφία είναι άμεσα συνυφασμένη με τη μουσική απαγγελία του ψάλλτη, συχνά μ' ένα τρόπο αυτοσχεδιαστικό, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το Ρίτσο. Συγκεκριμένα όπως εντοπίστηκε, η χρησιμοποίηση από τον ποιητή του σπασίματος στα δύο μέρη του στίχου, όπως «στο

δημοτικό τραγούδι, ο ελεύθερος στίχος, (πίσω από τον οποίο υπάρχει η τάση να πετύχει ποσότητα) καθώς και η βαριά έμφαση στην επιμήκυνση του φωνήεντος κατά την απαγγελία, συνιστούν τη χρησιμοποίηση του βυζαντινού υμνητικού τόνου.»³³

Εξάλλου ο μεταφραστής του Ρίτσου Γ. Γερμανάκος συμπεραίνει:

«Ο Ρίτσος μού μιλάει όπως τα δημοτικά τραγούδια μιλούσαν στους χωρικούς και τους κλέφτες, πριν 200 χρόνια. Ο Ρίτσος ...και τα δημοτικά τραγούδια και οι βυζαντινοί ύμνοι, δεν είναι ποιήματα τεχνουργήματα, είναι τμήμα αυτού του ίδιου του αίματος που μας κάνει να αναπνέουμε.»³⁴

Τα ποιήματα του Ρίτσου που προσεγγίζουν τη λαϊκή έκφραση, κατάγονται από τους βυζαντινούς εκκλησιαστικούς ύμνους και τα υμνητικά δημοτικά τραγούδια διασώζοντας και μεταφέροντας το ρυθμό και τον τόνο τους. Πόσο σύμφυτη με την ανάσα του Νεοέλληνα είναι η ποίηση αυτή, φάνηκε όταν με τη μεταπολίτευση κατά την τελετή αγόρευσης του Ρίτσου ως επίτιμο διδάκτορα του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ο κόσμος που κατέκλυσε την αίθουσα αλλά και τη γύρω περιοχή, άρχισε «αυθόρμητα» να τραγουδά τη Ρωμηοσύνη. Ούτε είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Ρίτσος απέβη ο περισσότερο μελοποιημένος ποιητής μας. Το μέλος είναι άλλωστε αυτό που του είχε πρωτοεμπνεύσει τον *Επιτάφιο*.

«Έγραψα τον *Επιτάφιο*», δηλώνει, «...σε μια κατοχύρωση της εθνικής και φυλετικής μας ταυτότητας, σε καθαρά δημοτικά μέτρα. Σε μένα οι αισθήσεις μου, οι βάσεις μου οι ακουστικές προέρχονται από το λαό. Αυτά μου βγήκαν από μέσα μου, τα τραγούδησα, τα χόρεψα, τα άκουσα από παιδί.»³⁵

Ας σημειωθεί ότι ο ρυθμός έχει ιδιαίτερη σημασία για το Ρίτσο, είναι ένα μέσο αυτογνωσίας. Όπως γράφει ο Ορέστης στα *Δεκαοχτώ Λιανοτάγουντα της Πικρής Πατρίδας*:

«Ακόμη δεν τα βρήκα στο ρυθμό του λόγου που βαδίζει πριν από τη σκέψη μου-πολύ πιο πριν-μου αποκαλύπτει τον ίδιο μου το ρυθμό και τον εαυτό μου.»³⁶

Συγγενική κατά το ύφος με τη Ρωμηοσύνη και με εξίσου κυρίαρχη την ιδανική προσωπογραφία της πατρίδας είναι και η *Κυρά των Αμπελιών*.

Η λατρεία των ηρώων του Ρίτσου για την ελληνική γη έχει κάποτε «σχεδόν θρησκευτικό χαρακτήρα...ένα παγανιστικό θαυμασμό για τη φύση ...Ο Ρίτσος αποδίδει στη φύση μια ύψιστη σοφία», όπως έχει γραφεί ³⁷

Ο ίδιος έδωσε τη μαρτυρία ότι «όταν αναφέρεται στην Κυρά, εννοεί τόσο τη Δήμητρα, όσο και την Παρθένο, οποιαδήποτε χωριάτισσα ή Αθηναία κυρία, εννοεί την Παναγία όσο και το διονυσιακό της αντίθετο, στο ποίημα *Η Κυρά των Αμπελιών*. Είναι μία και αυτή.»³⁸

Με την ταυτοχρονικότητα της ιστορικής μορφής που παρατηρείται εδώ, η εικονοπλασία ανάγεται σε μυθική τάξη, ιεροποιώντας το παρόν. Ο μηχανισμός της μυθοποίησης, η αναγωγή δηλαδή ενός συγχρονικού χώρου και χρόνου σε υπερβατικό,³⁹ είναι από τους κύριους μηχανισμούς που χρησιμοποιεί ο Ρίτσος για να υμνήσει και να καθαγιάσει την πραγματικότητα.

*«Σήμερα ανοίγει ο ουρανός τα παραθύρια του ήλιου
Να σκούξουνε τα σήμαντρα κι οι αγγέλοι να σαλπίσουν
– σήμερα αρχίζει στα βουνά το μέγα πανηγύρι.
Τ' Αη-Θυμαριού η ανάσταση τ' Αη Ελάτου το γλέντι.»*

Το ελληνικό τοπίο σε ένα σάλπισμα ελευθερίας, ταυτίζεται με την αντίσταση γενικά, το συγχρονικό με το διαχρονικό. Ως προς το λεκτικό στα μνημικά ποιήματα υπερτερεί, όπως φαίνεται η λαϊκή λαλιά αναβιώνοντας συνθετικά το δημοτικό στίχο.

Γενικότερα ας σημειωθεί ότι στα χνάρια του Σολωμού ο οποίος στη γνωστή επιστολή του προς τον Τερτσέτη απαιτούσε να αντλεί μεν κάποιος από το δημοτικό τραγούδι αλλά ταυτόχρονα «να υψώνεται κατακόρυφα»,⁴⁰ ο Ρίτσος επιστρατεύει μια τολμηρή εκφραστική ακόμη και στα λαϊκής έμπνευσης ποιήματα με υπερρεαλιστικές συμμείξεις (συμφυρμό αισθήσεων, ονειρικότητα, τολμηρότητα μεταφορών κλπ.)

Όπως ωραία έχει πει ο Γ. Σαββίδης, ο Ρίτσος «έδωσε κοινωνικές διαστάσεις και νέο ανθρωπιστικό περιεχόμενο » ⁴¹στο σουρρεαλισμό, συνθέτοντας για μια ακόμη φορά τις αντιθέσεις. Ο δισημος αυτός τρόπος να βλέπει τα πράγματα χαρακτηρίζει ακόμη και τη σύνθεση του ποιήματος του. Γράφει στις Μαρτυρίες:

«Γεύση βαθεία του τέλους προηγείται του ποιήματος. Αρχή.»
Ύμνος και θρήνος, αρχή και τέλος, ζωή και θάνατος. Εκείνος πάντα επιλέγει το πρώτο και ας γνωρίζει την ύπαρξη του δεύτερου. Ή όπως ο ίδιος το θέτει: «Να λες ουρανό κι ας μην είναι.»⁴²

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «Στις 20 Αυγούστου 1974, όταν ο Μακάριος έχει ήδη επανέλθει στην Κύπρο ως νόμιμος κυβερνήτης, ο Ρίτσος του απευθύνει από το Καρλόβασι τον *Ύμνο και θρήνο για την Κύπρο*, σε ι-διόγραφο έκδοση (Β΄ έκδοση, Αθήνα, 1974). Το ποίημα ... απο-τελείται από 20 ομοιοκατάληκτα δίστιχα σε ιαμβικούς δεκαπε-ντασύλλαβους, και χωρίζεται σε πέντε μέρη (το κάθε μέρος 4 δίστιχα).» (Π. Πρεβελάκης, *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος*, εκδ. Ε-στία, Δεκέμβριος 1992, σ. 541).
2. Χρ. Προκοπάκη, *Η πορεία προς τη Γκραγκάντα*, σ. 279.
- 3,4. Ο ποιητής αναλογίζεται «το πόσο άχαρο, και σχεδόν ακατόρ-θωτο, είναι μια ψύχραιμη και αντικειμενική κριτική αντιμετώ-πιση ενός ποιητικού έργου τόσο μεγάλης σημασίας.». (Σ. Δια-λυσμάς, *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Επικαιρό-τητα, Αθήνα, 1981, σ. 74).
5. Από ιδιόγραφο ποίημα του Ρίτσου, προμετωπίδα στο βιβλίο της Χρ. Προκοπάκη.
6. Σύμφωνα με υπολογισμό του Γ. Βελουδή (Επιτομή 1)
7. Βοηθητική θα μπορούσε να είναι η κατάταξη του Παντελή Πρεβελάκη: «Τα ποιήματα του Ρίτσου μπορεί να τα κατατάξει κάποιος ανάλογα με το περιεχόμενό τους, στις ακόλουθες κα-τηγορίες: πολιτικά ή επικαιρικά, λυρικά ή εξομολογητικά, αυ-τοχθονικά ή λαϊκά, παράλογα ή μυθολογικά.» (όπ.π., σ. 52)
7. Π. Πρεβελάκη, *όπ.π.*, σ. 53.
8. Κρεσέντσιο Σαντζίλιο, *Μύθος και Ποίηση στο Ρίτσο*, εκδ. Κέ-δρος, 1978
9. Κωστής Μοσκόφ, *Πάθος και Κάθαρση στο Γ. Ρίτσο*, εκδ. Κέ-δρος, 1980, σ. 256.
10. Π. Πρεβελάκης, *όπ.π.*, σ. 79.
11. *Όπ.π.*, σ. 340.
12. Σ. Διαλυσμάς, *Εισαγωγή στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*, Επι-καιρότητα, Αθήνα 1981, σ.74.
13. Π. Πρεβελάκης, *όπ.π.*, σ. 149.

14. Γ. Βελουδής, *Προσεγγίσεις στο Έργο του Γιάννη Ρίτσου*, εκδ. Κέδρος, 1984, σ. 26-27.
15. Γ. Ρίτσου, *Η Κυρά των Αμπελιών*, Κέδρος 2001, σ. 11.
16. Γ. Ρίτσου, *Η Κυρά των Αμπελιών*, Κέδρος 2001, σ. 15-16.
17. Σ. Ιλίνσκαγια, «Ένα λυρικό έπος», *Γ. Ρίτσος*, Βιβλιοθήκη της ΠΕΦ, σ. 15. 18. Γ. Βελουδής, *Προβλήματα Μελέτης του έργου του*, εκδ. Κέδρος, 1982, σ. 85.
19. Π. Πρεβελάκης, *όπ.π.*, σ.35.
- 20,21. Κ. Τοπούζης, «Σημειώσεις πάνω στον Αποχαιρετισμό του Ρίτσου», σ. 657.
22. *Οι Γειτονιές του Κόσμου*, περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 2^{ος}, σ. 262.
23. Π. Πρεβελάκης, *όπ.π.*, σ. 116.
24. Χρ. Προκοπάκη, *όπ.π.*, σ. 279-280.
25. Περ. *Νέα Επιθεώρηση*, τευχ.13, σ.35-36, Αθήνα 1929.
26. Χρ.Προκοπάκη, *όπ.π.*, σ. 281.
27. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Επιτάφιος για το Γ. Βελουδή περιέχει «κατάδηλες μαρτυρίες για τη μετάβαση του δημιουργού του από την κοινωνική διαμαρτυρία στην κοινωνική εξέγερση» (Γ. Βελουδή, *Προσεγγίσεις στο Έργο του Γιάννη Ρίτσου*, εκδ. Κέδρος, 1984, σ. 20).
28. Π. Πρεβελάκης, *όπ.π.*, σ. 73.
29. W. Sranos, «Το ύφος ως ιστορική μνήμη στη Ρωμιοσύνη», σ. 81.
30. *Όπ.π.*, σ. 102.
- 31,32,33. *Όπ.π.*, σ. 91, 92, 93 αντίστοιχα.
34. Π. Πρεβελάκης, *όπ.π.*, σ. 71.
35. Π. Πρεβελάκης, *όπ.π.*, σ. 379.
36. Β. Σοκολιούκ, *Ο μύθος στο έργο του Γ. Ρίτσου*, εκδ. Κέδρος, σ. 397.
37. Γ. Σπανός, *όπ.π.*, σ. 93.
- 38,39. *Όπ.π.*, σ. 95 και σημ. 6, σ. 95.
40. «Διδάκτορας του Αριστοτελείου», *Αφιέρωμα στο Γιάννη Ρίτσο*, περ. *Αιολικά Γράμματα*, Μάρτιος Ιούνιος 1976, τευχ. 32-33, σ. 205.
41. Π. Πρεβελάκης, *όπ.π.*, σ. 69.
42. Π. Πρεβελάκης, *όπ.π.*, σ. 333.

**Η μετρική του «Ύμνου εις την Ελευθερίαν»
από στιχουργική και μουσική άποψη:
στροφές Α', Γ', Ε', Ζ' πρώτης ωδής**

Βαθύς γνώστης του ποιητή και της ποίησης Διονυσίου Σολωμού και έχοντας μελοποιήσει δώδεκα ποιήματά του, ωρισμένα δ' εξ αυτών πολλές φορές (Μοτσενίγος [1958], σσ. 110, 130), ο Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος αναγνωρίζει στον ποιητή “μιά θαυμαστή ρυθμικοαρμονική κατάσταση της διάνοιάς του”, “την μουσική του διαίσθηση” και μια μετρική για την οποία “μπορεί κανείς να πεί πως προσφέρει όλες τις δυνατές καλλιτεχνικές μορφές της μουσικής μπατούτας” (μουσικού μέτρου) (Μαντζάρου [1848], παράγραφοι 5, 18 και 10, αντιστοίχως.). Μολονότι το εντελώς τελευταίο σχόλιο αναφέρεται σε αποσπάσματα ενός “ανομοιοκατάληκτου εθνικού ποιήματος” (προφανώς αναφέρεται στους “Ελεύθερους Πολιορκημένους”), φαίνεται ότι αυτό ισχύει σε μεγάλο βαθμό και ως προς τον “Ύμνον εις την Ελευθερίαν”, στην πρώτη σύνθεση του οποίου ο μουσουργός εχρησιμοποίησε 24 «μέτρα».

Την ανταπόκριση του μουσικού μέτρου (του Νικολάου Μάντζαρου) στο ποιητικό μέτρο (του Διονυσίου Σολωμού) στο πρώτο «μέτρο» (πρώτη ωδή)¹ της πρώτης σύνθεσης² (της λεγόμενης δημοτικής)³ του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν”⁴ θα μελετήσουμε, στο πλαίσιο αυτής της ανακοίνωσης.

Η μετρική ανάλυση του μελωδικού στίχου θα επιτρέψει να αναδειχθούν οι ομοιότητες του μετρικού σχήματος του Εθνικού μας Ύμνου, θεωρούμενου στην ολότητά του (ως ενιαίου ποιητικού και μουσικού συνόλου), με μετρικά σχήματα της αρχαίας λυρικής (αδόμηνης) ποίησης.

Η μετρική ανάλυση του μελωδικού στίχου θα αναδείξει, επίσης, τον ρυθμό του μελοποιημένου ποιήματος και τις ομοιότητες του με ρυθμικά σχήματα της δημοτικής παράδοσης.

I - Σύγκριση ανάμεσα στην “προσωδία του στίχου” του Διονυσίου Σολωμού και την “προσωδία της μουσικής φράσης” του Νικολάου Μάντζαρου.⁵

Οι δύο έννοιες “προσωδία στίχου” και “προσωδία μουσικής” διαφέρουν.

- Η προσωδία του στίχου, με την σύγχρονη έννοια του όρου, παράγεται από την σειρά διαδοχής τονιζόμενων και μη τονιζόμενων συλλαβών (Πρβλ. Βαλληνδράς, σ. 73-74).
- Η “προσωδία της μουσικής φράσης” ορίζεται από την σειρά διαδοχής μακρών και βραχέων φθόγγων, με τη μουσική και όχι τη γραμματική έννοια του όρου.

A - Ο πρώτος στίχος

Ο στίχος

Το μέτρο του στίχου του Ύμνου εις την Ελευθερίαν αναγνωρίζεται από τους περισσότερους φιλολόγους και μετρικούς ως τροχαϊκό μέτρο (βλ. Αλεξίου [1975], σ. 77, Λυπουρλής [1975], σ. 14, Βαλληνδράς, σ. 75, Μπελεζίνης, Σκαρτσής [1965], σ. 120, Παπανικολάου [1970], σ. 296)⁶. Δέχομαι ότι πρόκειται για τροχαϊκό μέτρο αλλά και ότι το τροχαϊκό αυτό μέτρο εμφανίζεται κατά διποδίαν στην οποία ο πρώτος τροχαίος πόδας είναι ασθενής τονικά, ισχυρός τονικά είναι ο δεύτερος τροχαίος πόδας, αυτός που ακολουθεί⁷.

Ο στίχος του Ύμνου εις την Ελευθερίαν (στίχος με την κλασσική έννοια του όρου, που σημαίνει την ελάχιστη μετρική ολότητα της οποίας κανένα μέρος δεν μπορεί να σταθή μόνο του μετρικά και νοηματικά, Πρβλ. Λυπουρλής [1975], σ. 27) περιλαμβάνει δύο ημισίχια, ένα οκτασύλλαβο που προηγείται και ένα επτασύλλαβο που έπεται⁸.

Κάθε οκτασύλλαβο περιλαμβάνει δύο διποδιές. Κάθε διποδία περιλαμβάνει ένα ασθενή τροχαίο πόδα (τον πρώτο) και ένα ισχυρό (τον δεύτερο). Κάθε επτασύλλαβο που ακολουθεί περιέχει μόνο μία διποδία, δεύτερη δεν συμπληρώνεται, γιατί το τελευταίο μέτρο είναι ελλιπές (ο στίχος είναι καταληκτικός).

Πίνακας 1.- Τροχαϊκές διποδίες στον πρώτο στίχο των στροφών πρώτης, τρίτης, πέμπτης και έβδομης.

Σέ γνω- Εκεί Δυστυ- κ' έλεες	ρίζω α- μέσα ε- χής! πα- πότε, ά!	πό την κατοι- ρηγο- πότε	κόψι κούσες ρία βγάνω	του σπα- πικρα- μόνη το κε-	θιού την μένη ε- σου έμε- φάλι α-	τρομε- ντροπα- νε να πό τ'ς ερ-	ρή λή λές μιές
Ασθενής πόδας Πρώτη διποδία	Ισχυρός πόδας	Ασθενής πόδας Δεύτερη διποδία	Ισχυρός πόδας	Ασθενής πόδας Τρίτη διποδία	Ισχυρός πόδας	Ασθενής πόδας Ελλιπές μέτρο	Ελλιπής πόδας

Η μουσική φράση

Η μουσική φράση του Μάντζαρου ξεκινά με ελλιπές μέτρο 2/8 και κλείνει με ελλιπές μέτρο 4/8. Ο στίχος στηρίζεται σε τρία ολόκληρα εξάσημα μέτρα, παρεμβαλλόμενα ανάμεσα στα ελλιπή μέτρα. Το ελλιπές του τέλους του πρώτου στίχου και το ελλιπές της αρχής του επόμενου στίχου θα συγκροτήσουν ένα άλλο εξάσημο μέτρο.

Ο Μάντζαρος χρησιμοποιεί και αυτός τροχαίους πόδες, με το κριτήριο της διάρκειας της μουσικής συλλαβής και με την ι-διορρυθμία ότι το προτασσόμενο μακρό στοιχείο κάθε ποδός μπορεί να είναι είτε διπλάσιο είτε τριπλάσιο είτε πενταπλάσιο σε διάρκεια του βραχέος στοιχείου που ακολουθεί.

Ως αποτέλεσμα της διαφοροποιούμενης χρονικής αξίας της μακράς συλλαβής, οι διαδοχικοί τροχαίοι έχουν εναλλάξ απλή και διπλή ή ημίδιπλη διάρκεια έκαστος: 2/8, 4/8, 2/8, 3/8, ...

Ανάμεσα σε δύο ελλιπή μέτρα, της αρχής και του τέλους του κάθε στίχου, παρεμβάλλονται τρία ολόκληρα μουσικά μέτρα των 6/8, που αντιστοιχούν σε ετεροχρονισμένες τροχαϊκές διπο-δίες του στίχου, όπου ο πρώτος τροχαίος πόδας είναι ισχυρός σε διάρκεια (4/8 ή 3/8 πλέον 1/8 η παύση), ο ακολουθών δεύτε-ρος τροχαίος της διποδίας είναι ασθενής σε διάρκεια (2/8).

Το μέτρο των 6/8, συντιθέμενο από δύο μέρη (4/8 + 2/8), τονί-ζεται στον πρώτο και τον πέμπτο χρόνο. *Ο ρυθμός που παράγε-ται είναι τσάμικος.*

Πίνακας 2.- Μετατροπή της τονικής προσωδίας σε χρονική (με το παράδειγμα του πρώτου στίχου της πρώτης στροφής).

Σέ γνω-	ρίζω α-	πό την	κόνη		του σα-	θιού την	τρομε-	ρή
Ασθενής πόδας	Ισχυρός πόδας	Ασθενής πόδας	Ισχυρός πόδας	7 (παύση)	Ασθενής πόδας	Ισχυρός πόδας	Ασθενής πόδας	Ελλιπής πόδας
2/8	4/8	2/8	3/8	1/8	2/8	4/8	2/8	4/8
Ελλιπές μουσικό μέτρο	Πρώτο μουσικό μέτρο	6/8	Δεύτερο μουσικό μέτρο	6/8	Τρίτο μουσικό μέτρο	6/8	Εκκίνηση μουσικού μέτρου	

B - Ο δεύτερος στίχος (στροφές πρώτη, τρίτη, πέμπτη και έβδομη)

Το οκτασύλλαβο ημιστίχο.

Ό,τι αναφέρθηκε κατά την ανάλυση του πρώτου στίχου της πρώτης στροφής ισχύει και ως προς τον δεύτερο στίχο της ίδιας στροφής, απαράλλακτα ως προς το οκτασύλλαβο ημιστίχο, στις φωνές των βαρυτόνων ως προς το επτασύλλαβο ημιστίχο.

Το επτασύλλαβο ημιστίχο: Δύο παράλληλες προσεγγίσεις.

Ο Μάντζαρος ακολουθεί για το επτασύλλαβο ημιστίχο του δεύτερου στίχου (στροφές τρίτη, πέμπτη και έβδομη) δύο παράλληλες προσεγγίσεις: άλλη για τις φωνές των βαρυτόνων και άλλη για τις φωνές των οξυτόνων.

- Ως προς τις φωνές των βαρυτόνων.

Επαναλαμβάνεται απαράλλακτα στο επτασύλλαβο ημιστίχο του δεύτερου στίχου η προσέγγιση που είδαμε στο επτασύλλαβο του πρώτου στίχου: οι δύο φωνές βαρυτόνων ακολουθούν σταθερά το τροχαϊκό μέτρο.

- Ως προς τις φωνές των οξυτόνων.

Στις στροφές 3 και 7, το επτασύλλαβο του δεύτερου στίχου μπορεί να διαιρεθή μετρικά σε ένα πρωτο-τριτοτονικό τρισύλλαβο και ένα τεταρτοτονικό τετρασύλλαβο:

|| έλα πά - | λι νά σου πή

|| κλάψες ά - | λυσες φωνές

Μετατρέποντας την τονική προσωδία σε χρονική, λαμβάνουμε, για τα επτασύλλαβα αυτά, δύο παιωνικά μέτρα:

- υ - | υ υ υ -

δηλαδή ένα διάγνιο (ή αμφίμακρο ή κρητικό) παίωνα (-υ-) και ένα παίωνα τέταρτο (υυυ-).

Μια παρόμοια με την προηγούμενη προσέγγιση του επτασύλλαβου ημιστιχίου του δεύτερου στίχου ακολουθεί ο Μάντζαρος (στροφές πρώτη, τρίτη, πέμπτη και έβδομη) για τις φωνές των οξυτόνων:

|| β̣ β̣ | β̣ β̣ | β̣ β̣ β̣ | β̣ β̣
|| έλα πά- | λι νά σου πή
|| κλάψες ά- | λυσες φω- νές

Δηλαδή, για μεν το τρισύλλαβο, που προηγείται, χρησιμοποιεί

ένα ιδιότυπο αμφίμακρο παίωνα (β̣ β̣ | β̣ β̣), όπου ο χρόνος διαιρείται σε 1,5+0,5+3=5 και του οποίου η ιδιοτυπία συνίσταται στο ότι το μακρόν της τρίτης συλλαβής είναι διπλάσιο του μακρού της πρώτης και το βραχύ της ενδιάμεσης συλλαβής είναι υποδιπλάσιο των μακρών. Για δε το τετρασύλλαβο, με το οποίο τελειώνουν ο στίχος και η στροφή, χρησιμοποιεί ένα ιδιότυπο

παίωνα τέταρτο (β̣ β̣ β̣ | β̣ β̣), όπου ο χρόνος διαιρείται σε 1+1+1+3=6 και του οποίου η ιδιοτυπία συνίσταται στο ότι το μακρόν της τέταρτης συλλαβής είναι τριπλάσιο του βραχέος και γιαυτό το μέτρο είναι εξάσημο (δεν είναι πεντάσημο).

Επειδή η γραφή της μουσικής του στίχου από τον Μάντζαρο είναι ενιαία για τις στροφές πρώτη, τρίτη, πέμπτη και έβδομη, στην προηγούμενη διαμόρφωση της προσωδίας έχουν υποβληθή και τα επτασύλλαβα δεύτερου στίχου των στροφών πρώτης και πέμπτης, μολονότι αυτά δεν έχουν την προηγούμενη μετρική μορφή (παίων δεύτερος + παίων τέταρτος). Η μετρική τους μορφή, στην περίπτωση διαίρεσης του επτασύλλαβου σε 3+4, είναι: ανάπαιστος + δύο ίαμβοι για το ένα (“πού μέ βία | μετράει τή γή”, υυ- | υ-υ-) και ανάπαιστος + παίων τέταρτος για το άλλο (“και διη γώ - | ντας τα νά κλαίς”, υυ- | υυυ-).

Πίνακας 3. – Η προσωδία του επτασύλλαβου ημιστιχίου δεύτερου στίχου των στροφών πρώτης, τρίτης, πέμπτης και έβδομης, για φωνές οξυτόνων

Σέ γνω-	ρίζω α-	πό την	όψι	που με έλα και διη- κλάψεις	βία πά γά ά	μετράει την λι να σου ντας τα να λυσες φω-	γή πή κλαίς νές
$\beta \cdot \beta$	$\Gamma \cdot \beta$	$\beta \cdot \beta$	$\Gamma \beta \gamma$ (παύση)	$\beta \cdot \beta$	$\Gamma \beta$	$\beta \beta \beta$	$\Gamma \beta \gamma$
Ασθενής πόδας 2/8	Ισχυρός πόδας 4/8	Ασθενής πόδας 2/8	Ισχυρός πόδας 3/8 1/8	Ασθενής πόδας 2/8	Ισχυρός πόδας 4/8	Ασθενής πόδας 2/8	Ελλειπής πόδας 4/8
Ελλιπές μουσικό μέτρο	Πρώτο μουσικό μέτρο 6/8		Δεύτερο μουσικό μέτρο 6/8		Τρίτο μουσικό μέτρο 6/8		Εκκίνηση μουσικού μέτρου

II - Σύγκριση με μετρικά σχήματα της αρχαίας λυρικής ποίησης.

Το εξάσημο μέτρο του μελωδικού στίχου της Α' ωδής του "Ύμνου εις την Ελευθερίαν" καλεί σε σύγκριση με τα εξάσημα μετρικά σχήματα της ιωνικής «αρμονίας», ιδιαίτερα δε το απ' ελάσσονος ιωνικό εξάσημο και τον χοριάμβο, και τους συναφείς λυρικούς στίχους.

Ο ιωνικός απ' ελάσσονος και ο χοριάμβος είναι τα δύο μέτρα που η αρχαιότητα εχρησιμοποίησε αποκλειστικά στη λυρική (αδόμηνη) ποίηση (Λυπουρλής [1975], σσ. 80-81)⁹.

A -Τα απ' ελάσσονος εξάσημα μέτρα και οι καταληκτικοί τετράμετροι στίχοι.

Τα εξάσημα μέτρα

Το απ' ελάσσονος εξάσημο των Σολωμού και Μάντζαρου

(το $\beta \cdot \beta \Gamma \cdot \beta$ ή το $\beta \cdot \beta \Gamma \beta \gamma$) και το απ' ελάσσονος ιωνικό

εξάσημο ($\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$) ομοιάζουν όχι μόνον λόγω της ισοδυναμίας του μέτρου (εξάσημα είναι και τα δύο) αλλά και λόγω της ισοδυναμίας των ποδών που συγκροτούν τα σύνθετα μέτρα: 2/6 είναι η ποσοτική αξία του πρώτου ποδός και 4/6 του δεύτερου, και στις δύο περιπτώσεις. Διαφέρουν ως προς την εσωτερική δομή των συνιστώντων ποδών. Ο πρώτος πόδας είναι στο μεν εξάσημο απ' ελάσσονος των Σολωμού και Μάντζαρου τροχάιος ιδιότυπης μορφής ($\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$), ποσοτικής αξίας 2/6, στο δε ιωνικό α-

π' ελάσσονος μέτρο είναι πυρρίχιος ($\overset{\cdot}{\rho}\overset{\cdot}{\rho}$). Ο δεύτερος πόδας είναι στο μεν εξάσημο απ' ελάσσονος των Σολωμού και Μάντζαρου ένας τροχάιος επίσης ιδιότυπης μορφής ($\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$) ή ένας τυπικός τροχάιος συνοδευόμενος από παύση ($\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho} \text{ } \cdot$), ποσοτικής αξίας 4/6 (ο δεύτερος τροχάιος μαζί με την παύση), στο δε ιωνικό απ' ελάσσονος μέτρο είναι σπονδαίος ($\overset{\cdot}{\rho} \overset{\cdot}{\rho}$). Αυτές οι διαφορές στη δομή των συνιστώντων ποδών καθορίζουν δύο διαφοροποιημένα ρυθμικά υποδείγματα. Χρησιμοποιώ τον όρο “διαφοροποιημένα υποδείγματα” αντί του όρου “διαφορετικά υποδείγματα”, κυρίως γιατί το καθένα απ'αυτά «γεννά» το άλλο κάθε φορά που επεμβαίνουμε στο εσωτερικό των συνιστώντων ποδών, ενιαία για όλους, για να προσθέσουμε στον πρώτο φθόγγο χρονική αξία που αφαιρούμε από τον δεύτερο, ή το αντίστροφο, ή για να αφαιρέσουμε χρονική αξία από τον δεύτερο φθόγγο προκειμένου να δημιουργήσουμε μια παύση, ή το αντίστροφο.

Βεβαίως, το καθένα απ'αυτά τα δύο ρυθμικά υποδείγματα φέρει διαφορετικό ήθος, συγκριτικά με το άλλο. Ο ρυθμός που παράγεται από τα ιωνικά εξάσημα μέτρα θεωρείται ότι έχει χαρκτήρα φορτικών (Χρύσανθος, § 173). Αυτό πρέπει να οφείλεται στη διαδοχή δύο μακρών συλλαβών στο πλαίσιο ενός σύνθετου μέτρου¹⁰. Αντίθετα, στα εξάσημα μέτρα των Σολωμού και Μάντζαρου πάντα παρεμβάλλεται ένας βραχύς φθόγγος ανάμεσα σε δύο μακρούς, που έχουν εξάλλου διαφορετική μεταξύ τους ποσοτική αξία. Επιπλέον, τα διαδοχικά εξάσημα δε είναι

πανομοιότυπα, έχουμε παραλλαγή του ρυθμού κατά την διαδοχή δύο εξασήμων. Αυτή η ποικιλία στην κατανομή των χρόνων, εντός του εξασήμου και κατά την διαδοχή δύο εξασήμων, προσδίδει στον ρυθμό χαρακτήρα διεγερτικών¹¹.

Οι τετράμετροι στίχοι

Ο μελωδικός στίχος της Α΄ ωδής του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν” έχει τα εξής τέσσερα χαρακτηριστικά: στηρίζεται σε σύνθετο μέτρο εξάσημο (εξάσημη διποδία), “απ’ ελάσσονος” (προηγείται ο ασθενής πόδας, έπεται ο ισχυρός), είναι τετράμετρος (περιλαμβάνει τέσσερα σύνθετα μέτρα) και καταληκτικός (το τελευταίο μέτρο είναι ελλιπές).

Αυτά τα τέσσερα χαρακτηριστικά θέτουν θέμα σύγκρισης του στίχου της Α΄ ωδής του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν με τον καταληκτικό ιωνικό τετράμετρο στίχο της αρχαιότητας, που είναι

υυ -´- υ υ -´- υ υ -´- υυ -´

Παρά τις ομοιότητες των δύο στίχων [τις αφορώσες στη δομή του στίχου, το είδος του σύνθετου μέτρου και την ισοδυναμία (χρονική) των συνιστώντων τα σύνθετα μέτρα ποδών (2/8 ο πρώτος πόδας, 4/8 ο δεύτερος)], υφίσταται μία ουσιώδης διαφορά που αφορά στη δομή των συνιστώντων ποδών, αυτή που επισημάναμε κατά τη σύγκριση των δύο εξασήμων, και που συνεπάγεται διαφοροποίηση του ρυθμικού υποδείγματος (η προσωδία του απ’ ελάσσονος εξάσημου μέτρου των στροφών Α΄, Γ΄, Ε΄, Ζ΄ του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν” είναι “διαφοροποιημένη” σε σχέση με αυτήν του απ’ ελάσσονος ιωνικού μέτρου, και αντιστρόφως).

Ωστόσο, η εν λόγω “διαφοροποίηση” του ενός εξασήμου από το άλλο οφείλεται μόνο και μόνο στη χρήση, στο εξάσημο των Σολωμού και Μάντζαρου, στίξεων και παύσεων στο εσωτερικό κάθε ποδός χωρίς να αλλοιώνεται η συνολική ποσοτική αξία αυτού (που είναι ίση με την του αντιστοίχου ποδός του ιωνικού εξασήμου), ενώ δεν συμβαίνει αυτό ή κάτι ανάλογο στο ιωνικό εξάσημο.

Ας πειραματισθούμε, καταργώντας στο μουσικό κείμενο του Μάντζαρου τις στίξεις και παύσεις και μεταφέροντας την χρο-

νική αξία των μεν στίξεων στους επόμενους φθόγγους των δε παύσεων στους προηγούμενους. Θα λάβουμε:

ββββ ββββ ββββ ββ

Σε αρχαία μετρικά σύμβολα ο “στίχος” που προκύπτει (με την αρχαία έννοια του όρου) έχει την εξής μορφή:

υυ -´ υ υ -´ υ υ -´ υυ -´.

Με την παρέμβαση που επιχειρούμε λαμβάνουμε, δηλαδή, ένα στίχο ιωνικό εξάσημο απ’ ελάσσονος (με προτασσόμενες τις βραχείες συλλαβές και ακολουθούσες τις μακρές), τετράμετρο (τέσσερα ιωνικά μέτρα) και καταληκτικό (κατάργηση της τελευταίας διπλής χρονικής μονάδας)

“Ο καταληκτικός ιωνικός τετράμετρος στίχος είναι το λεγόμενο γαλιαμβικό μέτρο, ο τυπικός στίχος των τραγουδιών που ψάλλονταν προς τιμή της μεγάλης θεάς Κυβέλης...” (Δ. Λυπουρλής, σελ. 83).

Β - Ο χορίαμβος και ο ασκληπιάδειος μείζων στίχος.

Όπως δείξαμε προηγουμένως, το μουσικό μέτρο των στροφών Α´, Γ´, Ε´, Ζ´ του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν” είναι εξάσημο με τονισμό του πρώτου και του πέμπτου χρόνου [ρυθμός σε μέτρο 6/8 (4/8 + 2/8), με τονισμό του πρώτου και του πέμπτου χρόνου].

Εξάσημο λυρικό μέτρο της αρχαιότητας με αυτά τα χαρακτηριστικά είναι ο *χορίαμβος* (-´υ υ -´).

Εξάλλου, η μουσική φράση (ο μελωδικός στίχος) στην Α´ ωδή του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν” ξεκινά με ένα ασθενούς διάρκειας ελλιπές μέτρο, το οποίο ακολουθούν τρία πλήρη εξάσημα μέτρα τονιζόμενα στον πρώτο και τον πέμπτο χρόνο, και κλείνει με ένα ικανής διάρκειας ελλιπές μέτρο.

Στίχος της αρχαιότητας με αυτά τα τρία χαρακτηριστικά είναι ο *ασκληπιάδειος μείζων* (όπου κυρίαρχο μέτρο είναι ο χορίαμβος):

οο -´υ υ -´-´υ υ -´-´υυ -´υ -´ [Λυπουρλής, 1975, σ. 97],

όπου

- η αιολική βάση οο αντικαθίσταται από ένα απλό (μη σύνθετο) με χαλαρή έκφραση μέτρο, στην αρχή του στίχου,

- η σειρά - 'υ - ' - 'υ υ - ' - 'υ - ' αποτελείται από τρεις χοριάμβους (εξάσημα μέτρα τονιζόμενα στον πρώτο και τον πέμπτο χρόνο), που αποτελούν την πεμπτουσία του στίχου,
- το στοιχείο υ - ' είναι ένα απλό (μη σύνθετο) αλλ'έντονο μέτρο στο τέλος του στίχου.

Διαφορές υφίστανται τόσο ανάμεσα στο εξάσημο μέτρο του Μάντζαρου και τον χοριάμβο όσο και ανάμεσα στον τροχαϊκό δεκαπεντασύλλαβο του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν” και τον ασκληπιάδειο μείζονα στίχο.

- Διαφορές ως προς την χρονική αξία του μέτρου της αρχής του στίχου.

Στον ασκληπιάδειο στίχο: Στη συχνότερη περίπτωση, κατά την οποία τα δύο άλογα στοιχεία της αρχής του στίχου (η λεγόμενη αιολική βάση οο) καλύπτονται από ένα τροχαίο (- υ), αυτά λαμβάνουν χρονική αξία 3 μονάδων. Στη σπάνια περίπτωση, κατά την οποία τα δύο άλογα στοιχεία καλύπτονται από δύο βραχείς φθόγγους (υυ), αυτά λαμβάνουν χρονική αξία 2 μονάδων, που κατανέμεται ισόποσα. Αντίθετα, στον στίχο του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν”, το ελλιπές μέτρο στην αρχή του στίχου έχει χρονική αξία 2 μονάδων που κατανέμεται άνισα στους δύο φθόγγους (1,5 + 0.5).

- Διαφορές ως προς το μέτρο του τέλους του στίχου.

Το ελλιπές μέτρο του τέλους του στίχου είναι στον ασκληπιάδειο στίχο ίαμβος (⏏⏏). Στον στίχο των Σολωμού και Μάντζαρου προκύπτει από τροχαίο (⏏')

- Διαφορές ως προς το κυρίαρχο μέτρο του στίχου.

Ο χοριάμβος (⏏⏏⏏), που επαναλαμβάνεται τρεις φορές στον ασκληπιάδειο στίχο, είναι όμοιος αλλ' όχι ταυτόσημος με το εξάσημο μέτρο του Μάντζαρου (το ⏏⏏⏏ ⏏'⏏ ή το ⏏⏏⏏ ⏏⏏')

Ωστόσο, ο ρυθμός του χοριάμβου (κυρίαρχου μέτρου του ασκληπιάδειου στίχου) και ο ρυθμός του εξάσημου μέτρου του Μάντζαρου συγγενεύουν πολύ τόσο μεταξύ τους όσο και με τον ρυθμό του τσαμίκου χορού. Και οι τρεις αυτοί ρυθμοί διέπονται από εξάσημα μετρικά σχήματα που τονίζονται στον πρώτο και τον πέμπτο χρόνο.

III - Ο Ελληνικός Εθνικός Ύμνος εμπεριέχει ρυθμό τσάμικο.¹²

Αρχικός σκοπός αυτής της εργασίας ήταν να αναδείξει, μέσω της μετρικής ανάλυσης του μελωδικού στίχου, τον ρυθμό του μελοποιημένου ποιήματος και να τον συγκρίνει με ρυθμικά σχήματα της δημοτικής παράδοσης. Στην προηγούμενη ανάλυση, προέκυψε ότι ο ρυθμός της πρώτης στροφής του Εθνικού μας Ύμνου είναι συγγενής με τον τσάμικο ρυθμό. Αυτή η αλήθεια ισχύει και για την δεύτερη στροφή (βλ. Ν. Ζαγούρας, 2004). Πρέπει να τούμε λίγα λόγια για τον τσάμικο ρυθμό και να συνοψίσουμε τα κοινά στοιχεία αυτού και του ρυθμού του μελοποιημένου ποιήματος.

A - Ο τσάμικος ρυθμός.

Ο έγκριτος φιλόλογος και λαογράφος Νίκος Μπαζιάνας, στο μελέτημά του: “Η μουσικοχορευτική Παράδοση της Δυτικής Θεσσαλίας” (Μπαζιάνας: *Για τη Λαϊκή Μουσική μας Παράδοση...*, σ. 279), διαχωρίζει τον τσάμικο ρυθμό σε τρίσημο και εξάσημο.¹³

- «Τα τσάμικα ακολουθούν βασικά τροχαϊκό ρυθμό, που είναι τρίσημος (μακρό βραχύ). Η σχέση του μακρού προς το βραχύ είναι δύο προς ένα. Το διαπιστώνει κανείς κι από τον τονισμό της μελωδίας, όπου ακούγονται καθαρά μακροί και τονισμένοι, και βραχείς και άτοννοι χρόνοι, και από το ακομπανιαμέντο των συνοδευτικών οργάνων, αλλά και από τα ίδια τα βήματα του χορού».

- «Ο ρυθμός του τσάμικου γίνεται εξάσημος αν μετρηθεί κατά διποδιαν ως τροχαίος ή ως χοριάμβος: μακρό βραχύ βραχύ μακρό) (-υ-). Οι ισχυροί τονισμοί πέφτουν στον πρώτο και στον πέμπτο χρόνο. Συχνά, μέσα στο ίδιο τραγούδι εναλλάσσονται ιαμβικά και τροχαϊκά μέτρα. Η διάταξη των χρόνων στον εξάσημο ρυθμό μπορεί να είναι 4+2 (τσάμικος) ή...».

Πρέπει να παρατηρήσουμε ότι ο συγγραφέας εξηγεί επαρκώς το πώς η διποδία με τη μορφή χοριάμβου συνιστά εξάσημο μέτρο που τονίζεται στον πρώτο και τον πέμπτο χρόνο. Αλλά όχι και το πώς η τροχαϊκή διποδία μπορεί να συνιστά τέτοιο εξά-

σημο μέτρο. Αυτό δεν μπορεί να συμβαίνει με δύο τυπικούς τροχαίους, όπου η μακρά συλλαβή είναι διπλάσια της βραχείας. Σ' αυτή την περίπτωση, οδηγούμαστε στο σχήμα -υ-υ, όπου ο τονισμός γίνεται στον πρώτο και τον τρίτο χρόνο.

Δεχόμαστε κατά τα λοιπά τις απόψεις του συγγραφέως.

Πέραν αυτών, μία παραλλαγή του τσάμικου ρυθμού αποτελεί και η εξάσημη μορφή $2/8 + 4/8$ (όπου τονίζονται ο πρώτος και ο τρίτος χρόνος ή μόνον ο πρώτος χρόνος)¹⁴.

B – Ο ρυθμός της μελωδίας

Μόνο μια ιδιότυπη τροχαϊκή διποδία μπορεί να συνιστά εξάσημο μέτρο που να τονίζεται στον πρώτο και τον πέμπτο χρόνο, αυτή όπου ο πρώτος πόδας είναι διπλάσιος σε διάρκεια από τον δεύτερο και σε κάθε πόδα η μακρά συλλαβή είναι υπερδιπλάσια της βραχείας. Τέτοια διποδία συναντάμε στο μελοποιημένο στίχο της Α΄ Ωδής του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν”, όπως δείξαμε με το παράδειγμα του πρώτου στίχου των στροφών πρώτης, τρίτης, πέμπτης και έβδομης.

Η αποκάλυψη της συγγένειας των δύο ρυθμών, μέσω της μετρικής ανάλυσης του μελοποιημένου στίχου, είναι φυσικό να συνοδεύεται από την αναζήτηση του ρυθμού που ο μουσουργός προσδιώρισε για τη συνοδεία του μέλους. Θεωρούμε ότι αυτό το ζήτημα εκφεύγει της αρμοδιότητας του συμποσίου ποίησης και ότι μπορεί ν'αποτελέσει θέμα ανακοίνωσης σε συνέδριο μουσικής ή χορευτικής εθνογραφίας (βλ. Ν. Ζαγούρας, 2004).

IV - Σύνοψη και συμπεράσματα

Αυτά που προέκυψαν ως προς την πρώτη στροφή ισχύουν και ως προς τις στροφές τρίτη, πέμπτη και έβδομη και συνοψίζονται ως ακολούθως.

- Η μετρική της μουσικής φράσης ανταποκρίνεται στη μετρική του στίχου με κοινή βάση: το τροχαϊκό μέτρο κατά διποδία. Μεταξύ της μετρικής του στίχου και της μετρικής της μουσικής φράσης υφίστανται δύο διαφορές: α) Η προσωδία του στίχου είναι τονική, ενώ η προσωδία της μουσικής φράσης είναι τονική και χρονική. β) Η σειρά διαδοχής: ασθενής τροχαίος

πόδας - ισχυρός τροχάιος πόδας, που υπάρχει στο στίχο, αντιστρέφεται στη μουσική φράση, γιατί το μουσικό μέτρο ξεκινά μαζί με τον δεύτερο πόδα της τροχαϊκής διποδίας.

- Η μουσική επένδυση του στίχου μετατρέπει την τονική τροχαϊκή διποδία σε χρονική και, ειδικότερα, σε ένα σύνθετο, εξάσημο απ' ελάσσονος, λυρικό μέτρο. Αυτό το εξάσημο συγκρίθηκε με το απ' ελάσσονος ιωνικό μέτρο. Ανάμεσα στα δύο εξάσημα υφίσταται διαφορά αφορώσα στην δομή και όχι στην ποσοτική αξία των συνιστώντων ποδών. Στη συνέχεια, ο στίχος των Σολωμού και Μάντζαρου (της πρώτης ωδής του Ύμνου εις την Ελευθερίαν), που είναι ένας καταληκτικός τετράμετρος στίχος, συγκρίθηκε με τον ιωνικό καταληκτικό τετράμετρο στίχο (τυπικό λυρικό στίχο "των τραγουδιών που ψάλλονταν προς τιμή της μεγάλης θεάς Κυβέλης"). Δεν επισημάνθηκε άλλη διαφορά ανάμεσα στους δύο λυρικούς στίχους από αυτήν που υφίσταται ανάμεσα στα δύο συγγενή σύνθετα μέτρα: το απ' ελάσσονος εξάσημο των Σολωμού και Μάντζαρου και το απ' ελάσσονος ιωνικό μέτρο.

- Στο μουσικό μέτρο του Μάντζαρου η διαδοχή ανάμεσα σε "ασθενή τροχάιο" και "ισχυρό τροχάιο" που υπάρχει στο ποιητικό σύνθετο μέτρο αντιστρέφεται. Καθώς ο "ισχυρός τροχάιος" (με χρονική αξία 4/8) προηγείται και ο "ασθενής τροχάιος" (με χρονική αξία 2/8) έπεται, το εξάσημο μέτρο τονίζεται στον πρώτο και τον πέμπτο χρόνο. Αυτά τα στοιχεία προκαλούν σε σύγκριση και παρέχουν ευκαιρία ανάδειξης της συγγένειας του μουσικού μέτρου της πρώτης ωδής του Ύμνου εις την Ελευθερίαν με τον αρχαίο χορίαμβο και τον εξάσημο ρυθμό του χορού τσάμικου.

- Παρότι η μουσική-ρυθμική επεξεργασία του στίχου της πρώτης ωδής του "Ύμνου εις την Ελευθερίαν", βασίζεται στην αντιστροφή της τροχαϊκής διποδίας του ποιήματος, οι εναλλακτικές δυνατότητες μετρικής προσέγγισης του στίχου, που επισημάνθησαν, πρέπει να διερευνηθούν με κριτήρια μουσικά-φιλολογικά, ώστε να κατανοηθεί η αξιολόγηση του στίχου του Σολωμού από τον Μάντζαρο πριν 155 έτη, ότι δηλαδή η μετρική του "προσφέρει όλες τις δυνατές καλλιτεχνικές μορφές του μουσικού μέτρου".

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην πρώτη σύνθεση του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν” εχρησιμοποιήθησαν 24 «μέτρα», πέραν της μικράς εισαγωγής του. Έτσι, γίνεται λόγος για 24 Ωδές του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν” (βλ. π.χ. Ενορχήστρωση και Χορωδιακή επεξεργασία του Ύμνου εις την Ελευθερίαν από Άλκη Μπαλντά, που παρουσιάσθηκε στις 10 και 11.9.1999 στην Κεφαλονιά, Κέντρο Χορωδιακής Πράξης [1999]. Μου ετέθησαν υπόψη ευγενώς από τον κ. Σταύρο Σολωμό, Διευθυντή της Πολυφωνικής Χορωδίας Πατρών, που συμμετείχε στην Πρώτη συναυλιακή εκτέλεση, το μουσικό κείμενο της συναυλίας και από τον φίλο χορωδό κ. Γιώργο Σταματόπουλο η ηχογράφιση). Σε μέτρο 3/4 εμελοποιήθησαν οι δύο πρώτες στροφές του ποιητικού έργου και η ίδια μελοποίηση ισχύει για τις στροφές 3-4, 5-6, 7-8. Αυτό αποτελεί την Α΄ Ωδήν του “Ύμνου εις την Ελευθερίαν”. Οι μελοποιηθείσες δύο πρώτες στροφές αποτελούν τον “Εθνικόν Ύμνον”, “όστις δεν καθιερώθη ως “Εθνικός” επί Βασιλείας του Όθωνος, αλλά νομοθετικώς, το 1865, επί του Γεωργίου του Α΄”(Μοτσενίγος [1958], σ.127).

Από τα προηγούμενα προκύπτει, ότι η ανάλυση της πρώτης στροφής ισχύει και ως προς τις στροφές τρίτη, πέμπτη και έβδομη και ότι η ανάλυση της δεύτερης στροφής ισχύει και ως προς τις στροφές τέταρτη, έκτη και όγδοη.

2. “Ο “Ύμνος εις την Ελευθερίαν” του Διονυσίου Σολωμού εμελοποιήθη υπό του Νικολάου Χαλκιοπούλου Μαντζάρου *πέντε φορές, λαβών πέντε βασικώς διαφόρους μορφάς*” (Μοτσενίγος [1958], σ. 127).
 - Η πρώτη μελοποίηση έγινε από τα τέλη του έτους 1829 έως και το 1830, “εις χαρακτήρα δημοτικών και απλούν”, για τετράφωνη ανδρική χορωδία συνοδεία πιάνου. (Μοτσενίγος [1958], σσ. 112-115, 127, Κονόμος [1958], σσ. 5, 20, 24). Εδημοσιεύθη το 1873, ένα έτος μετά τον θάνατον του συνθέτη, στο Λονδίνο (βλ. Διονυσίου Σολωμού, Νικολάου Χ. Μαντζάρου [1873]).
 - Για δεύτερη φορά συνετέθη ο Ύμνος εις την Ελευθερίαν το 1837 (βλ. Μοτσενίγος [1958], σσ. 116-117, 127). Η σύνθεση αυτή δεν είναι ευρέως γνωστή.
 - Η τρίτη μελοποίηση συντεθείσα το 1839 (στις τέσσερις πρώτες στροφές του ποιήματος) και το 1840 (στις στροφές από 5η έως 8η του ποιήματος), για τετράφωνη ανδρική χορωδία συνοδεία

πιάνου, εξεδόθη μετά θάνατον του συνθέτη στην Ιταλία από τον μουσικό οίκο G. Venturini (Firenze - Roma) υπό τον τίτλον: Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν, Δου. Σολωμοῦ, Μελοποιηθεὶς ὑπὸ τοῦ Ἰππ. Ν.Χ. Μαντζάρου, Μεταφρασθεὶς ὑπὸ Ν. Γονέμη (στο ἐξώφυλλο ὁ τίτλος ἀναφέρεται καὶ ἰταλιστί. (Βλ. Μοτσενίγος [1958], σσ. 116-117, 127).

- Για τέταρτη φορά συνετέθη ὁ Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν κατὰ τὰ ἔτη 1842-43, ἀποσταλεῖς στὸν βασιλέα Ὅθωνα, τὸ 1844 (Μοτσενίγος [1958], σσ. 115, 125-127, Κονόμος [1958], σσ. 21-22).
 - Ἡ πέμπτη σύνθεση ἐγίνε εἰς ρυθμὸν ἐμβατηρίου κατὰ παράκλησιν τοῦ Ὑπουργοῦ Στρατιωτικῶν Δ. Μπότσαρη τὸ 1861 (Μοτσενίγος [1958], σσ. 115-116, 127, Κονόμος [1958], σσ. 23-25).
3. Για τὸν δημοτικὸν χαρακτήρα τῆς πρώτης μελοποίησης τοῦ Ὕμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν βλ. Μοτσενίγος [1958], σσ. 112-114, 117, Κονόμος [1958], σσ. 5, 20, 24, Ξανθοῦδάκης [1995], σσ. 24-25. Ἡ μελωδία προέρχεται ἀπὸ κερκυραϊκὸ λαϊκὸ μοτίβο (Μοτσενίγος [1958], σσ. 114, 122, 124).
 4. «Μὴν ξεχνάμε πως ἡ μουσικὴ τοῦ γράφτηκε με τὴν συνεργασία τοῦ ἴδιου τοῦ Σολωμοῦ, ποὺ παρακολούθησε ἀπὸ κοντὰ τὴ μελοποίηση τοῦ ἔργου του» (Μιχαλόπουλος, 1941, σ. 24).
 5. Χρησιμοποιοῦμε τὸ ποιητικὸ καὶ μουσικὸ κείμενο ποὺ ἐκδόθηκε μετὰ θάνατον τῶν μεγάλων δημιουργῶν, στὸ Λονδίνο τὸ 1873 (Διονυσίου Σολωμοῦ, Νικολάου Χ. Μαντζάρου, [1873]).
 6. Θὰ μπορούσαν νὰ υποστηριχθοῦν σοβαρὰ καὶ ἄλλες ἐκδοχὲς γιὰ κάθε ἡμιστίχο ἢ τὸν στίχο συνολικὰ.
 - Τὴ μετρικὴ ἐρμηνεῖα υυ- | υυυ- υπαινίσσεται ὁ Γ. Σαραλῆς (σ. 16) ὡς πρὸς τὸ ἐπτασύλλαβο τοῦ πρώτου στίχου τῆς πρώτης στροφῆς (“τοῦ σπαθιοῦ | τὴν τρομερή”), ὅτι πρόκειται δηλαδὴ γιὰ τὸν συνδυασμὸν *ἀνάπαιστος + παίων τέταρτος*. Ἡ ἐρμηνεῖα αὕτη μπορεῖ νὰ υποστηριχθῆ ὡς πρὸς τὸ ἐπτασύλλαβο τοῦ πρώτου στίχου τῶν στροφῶν τρίτης (“πικραμένη, ἐντροπαλή”), πέμπτης (μόνη σοῦ ἔμνε, νὰ λές) καὶ ἔβδομης (το κεφαίλι ἀπὸ τ’ς ἐρμιές). Ἐπίσης, ἡ ἐρμηνεῖα αὕτη θὰ μπορούσε νὰ σταθῆ ὡς πρὸς τὸ ἐπτασύλλαβο τοῦ δευτέρου στίχου τῆς πέμπτης στροφῆς (“καὶ διη γώιντας τὰ νὰ κλαῖς”).
 - Για τὴν ἐναλλακτικὴ μετρικὴ ἐρμηνεῖα τοῦ ἐπτασύλλαβου τοῦ δευτέρου στίχου τῶν στροφῶν πρώτης (“ποῦ μέ βία | μετράει τὴ γῆ”), τρίτης (“ἔλα πάλι νὰ σοῦ πῆ”) καὶ ἔβδομης (“κλάψες ἀί λυσεσ φωνές”), βλ. ἀνάλυση στὸ κυρίως κείμενο

(παράγραφος I-B- Το επτασύλλαβο ημιστίχιο: Δύο παράλληλες προσεγγίσεις).

- Για το οκτασύλλαβο του πρώτου στίχου, ως εναλλακτική μετρική ερμηνεία βλέπουμε: ανάπαιστο + τρίβραχυ + τροχαίο, με άλλα λόγια: τριτονικό τρισύλλαβο + μεσοτονικό τρισύλλαβο + πρωτοτονικό δισύλλαβο.
- 7. Βεβαιώθηκα για την ορθότητα της προσεγγίσεώς μου αυτής διαβάζοντας μεταξύ άλλων : Γιάννη Σαραλή: Νεοελληνική Μετρική, Πρόλογο Β' εκδόσεως, Μέρος Α', Κεφ. Πρώτο, Α'. Ορισμοί, 6. Ρυθμός και Μέτρο (σσ. 11-13), Γ'. Ο τονισμός στη σημερινή ποίηση (σ. 16), Ζ'. Δυνατός και αδύνατος τόνος (σ. 22 επ.).
- 8. Αναφέρεται από το Νικόλαο Μάντζαρο ως ένα από τα χαρακτηριστικά της ποιήσεως Διονυσίου Σολωμού "Ο κοινότατος δεκαπεντασύλλαβος λαϊκός στίχος, χωρισμένος από την τομή σε δύο ημιστίχια, το πρώτο από 8 και το δεύτερο από 7 συλλαβές" (Μάντζαρος [1848], υποσημείωση 4 στην παράγραφο 11).
- 9. Τον ιωνικό απ'ελάσσονος ρυθμόν η δραματική ποίηση εχρησιμοποίησε μόνο για να δηλώσει κάτι που έρχεται από την Ανατολή (όπως στους Πέρσες και στις Ικέτιδες του Αισχύλου και στις Βάκχες του Ευρυπίδη) (Λυπουρλής [1975], σ. 80).
- 10. Η ιωνική "αρμονία" χαρακτηρίζεται ως προς το ήθος της από τον Πλάτωνα (στην Πολιτεία) με τα επίθετα "μαλακή", "συμποτική", "χαλαρά". Και άλλοι συγγραφείς της αρχαιότητας "μας μιλούν για τον "μαλθακόν", "αναβεβλημένον" και "χαύνον" χαρακτήρα αυτών των ρυθμών" (Λυπουρλής [1975], σ. 80).
Για το πώς ορίζεται και πώς προσδιορίζεται το ήθος της "αρμονίας", από τον ρυθμό, την χρονική αγωγή, αλλά και τη μελωδία, αξίζει να δούμε τα συγγράμματα και τα εγχειρίδια της βυζαντινής μουσικής, όπου αναπαράγονται απόψεις της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Βλ.: Χρύσανθος (1976-1977), §§ 144-173, 174, 109-207, Σπύρος Χ. Ψάχος (1977), σ. 157 (Ηθος του Ρυθμού, Ηθος της Χρονικής Αγωγής), σσ. 73-75 (Ηθος του Ηχου), Δ. Σ. Παναγιωτόπουλος (1986), σ. 130 (ως προς τον ορισμό), § 15 (ως προς τους φθόγγους), σσ. 131, 148 (ως προς την χρονική αγωγή)
- 11. Χρειάζεται και η κατάλληλη χρονική αγωγή κατά την εκτέλεση του έργου. Στο θέμα της χρονικής αγωγής του Εθνικού Ύμνου βλ. Μοτσενίγος [1958], σσ. 117-118, 120).
Θα βρεθούμε εκτός θέματος αν μιλήσουμε για το ήθος της μελωδίας του Εθνικού Ύμνου. Περιοριζόμαστε σε κάποιες παρα-

τηρήσεις πάνω στην τονικότητα της πρώτης στροφής του Ύμνου: (α) Στον πρώτο στίχο, οι “κορυφές” τονικότητας της μελωδίας, ισοϋψείς κατά τα δύο πρώτα εξάσημα, μετατοπίζονται προς τα πάνω, κατά το τρίτο εξάσημο, και ακόμη ψηλότερα, κατά το τέταρτο εξάσημο του πρώτου στίχου. Στο πλαίσιο κάθε εξασήμου, η κορύφωση της τονικότητας γίνεται στον ισχυρό πόδα του μέτρου. Στον ασθενή πόδα που ακολουθεί η τονικότητα κατέρχεται, στο οκτασύλλαβο ημιστίχιο. Αντίθετα, στο επτασύλλαβο ημιστίχιο η τονικότητα ανέρχεται στον κάθε διαδοχικό πόδα, ασθενή ή ισχυρό, για να φθάσει στο υψηλότερο επίπεδο στον τελευταίο και ισχυρό πόδα του στίχου. (β) Στον δεύτερο στίχο, η τονικότητα ξεκινά ένα τόνο πιά χαμηλά, συγκριτικά με την αρχή του πρώτου στίχου. Στο οκτασύλλαβο ημιστίχιο, σχηματίζει δύο ισοϋψείς κορυφές, στην τονιζόμενη συλλαβή του ισχυρού πόδα κάθε εξασήμου ή κάθε κορυφή. Στο πρώτο εξάσημο του επτασύλλαβου ημιστιχίου, που ακολουθεί, η τονικότητα της μελωδίας υψώνεται στον πρώτο πόδα (ασθενή τροχαίο) και υπερυψώνεται στον δεύτερο πόδα (ισχυρό τροχαίο). Στο δεύτερο εξάσημο του επτασύλλαβου ημιστιχίου, το ελλιπές, με το οποίο κλείνουν ο καταληκτικός στίχος και η στροφή, η τονικότητα χαμηλώνει και το μέλος αναπαύεται στη τελευταία συλλαβή (λειψό πόδα) του στίχου και της στροφής, στο επίπεδο τονικότητας στο οποίο η στροφή ξεκίνησε.

12. Πριν από μήνες, ο συμπολίτης μου Θεόδωρος Ρέλλιας, που γνωρίζει μουσική, όταν με δέχθηκε στο σπίτι του της Κορίνθου για να μου παραδώσει ηχογραφήσεις δημοτικών μελωδιών σε εκτέλεση από τον βιρτουόζο στο κλαρίνο πατέρα του αείμνηστο Νικόλαο Ρέλλια, μου μίλησε επιτιμητικά για τη μουσική παιδεία των Ελλήνων, λέγοντας: “Λίγοι Έλληνες γνωρίζουν ότι ο Εθνικός Ύμνος είναι γραμμένος σε ρυθμό τσάμικο”. Ομολογώ ότι αιφνιδιάστηκα, γιατί σε διάφορα τετράδια μουσικής είχα δει τον Εθνικό Ύμνο σημειωμένο σε μέτρο 3/4, ενώ εννούσα τον τσάμικο ρυθμό σε μέτρο 6/8 (4/8 + 2/8, με τονισμό του πρώτου και του πέμπτου χρόνου), που αντιστοιχεί σε ένα από τα εξάσημα μέτρα της “ιωνικής αρμονίας”. Γρήγορα όμως θυμήθηκα τα τύμπανα της φιλαρμονικής, όταν αυτή παιανίζει το Εθνικόν Ύμνον, εκείνα κτυπούν σε ρυθμό τσάμικο. Επίσης θυμήθηκα ότι το πρωτογενές μουσικό υλικό που εξεξεργάστηκε ο Νικόλαος Μάντζαρος προέρχεται από τη λαϊκή μουσική παράδοση και σκέφθηκα “Γιατί όχι και ο ρυθμός!”. Τότε ξεκίνησε

το ιδιαίτερο ενδιαφέρον μου για το θέμα της παρούσας ανακοίνωσης.

13. Ο συγγραφέας επαναλαμβάνει απόψεις που έχει διατυπώσει σε προηγούμενο μελέτημά του: “Τα Αρχαία Ποιητικά Μέτρα και οι Ρυθμοί της Δημοτικής Μουσικής”, στο ίδιο βιβλίο, σ. 168.
14. Στην Αιτωλοακαρνανία, ο τσάμικος «είναι προσηρμοσμένος εις τας γνωστάς δύο βασικές ρυθμικές μορφάς του εξασήμου. Οι μορφαί αύται εναλλάσσονται πολλάκις εις το αυτό άσμα λόγω των παρεμβαλλομένων ευφωνικών συλλαβών και των επαναλαμβανομένων λέξεων. Υπάρχουν όμως και καθαρώς οργανικαί μελωδίαί δια τον εν λόγω χορόν.» (Σπ. Περιστέρης, παρατίθεται από Α. Ράφτη [1995, σσ. 700-701].- Την εξάσημη μορφή 2/8 + 4/8, όπου τονίζεται μόνον ο πρώτος χρόνος, διδάσκει ως προς τον τσάμικο ρυθμό ο Γ. Τυρταίος: *Μέθοδος Ακομπανιαμένων Κιθάρας*, Μουσικός εκδοτικός οίκος Γ. Νικολαΐδη, σσ. 19, 28.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Έλλη Αλεξίου: *Ανάλυση του “Ύμνου στην Ελευθερία”*, στο έργο: Διονυσίου Σολωμού “Άπαντα” (Προλεγόμενα - Επιμέλεια: Έλλη Αλεξίου, 1975), Εκδόσεις Γ. Μέρμηγκα, Αθήνα, Τόμος Α’, σσ. 77-81.
- Απόστολος Λ. Βαλληνδράς: *Στοιχειώδης Θεωρία Εκκλησιαστικής Βυζαντινής Μουσικής*, Δεύτερη έκδοση.
- Νικόλαος Ζαγούρας: Ο τσάμικος ρυθμός στον Ελληνικό Εθνικό Ύμνο, Κείμενο Ανακοίνωσης υποβληθέν στην Επιτροπή του 18^{ου} Συνεδρίου να την Ερευνα του Χορού (Άργος, 3-7 Νοεμβρίου 2004).
- Γιάννης Ιωαννίδης: *Γλώσσα και Μουσική*, Εκδόσεις Μουσικής Εταιρίας Αθηνών, 2002.
- Κέντρο Χορωδιακής Πράξης: *2η Συνάντηση Χορωδιών, Ύμνος εις την Ελευθερίαν*”, Μουσική Νικολάου Μαντζάρου - Ποίηση Διονυσίου Σολωμού, Πρώτη συνταυλική εκτέλεση, Κεφαλονιά, 1999.
- Ντίνο Κονόμος: Ο Νικ. Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και ο Εθνικός μας Ύμνος. Μουσικό κείμενο του Εθνικού Ύμνου σε μεταφορά και διόρθωση Σπύρου Καψάσκη, Εκδότης Ιω Καμπανάς, Αθήνα 1958.
- Δ. Λυπουρλής: *Αρχαία Ελληνική Μετρική, Μια πρώτη προσέγγιση*, Εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1975.
- Νικόλαος Μάντζαρος: *Genni sul conte Solomos (Χαρακτηρισμός του Σολωμού)*, 31 Δεκεμβρίου 1848. Πρωτότυπο ιταλικό κείμενο με παράλληλη μετάφραση στα ελληνικά και μικρά εισαγωγή παρατίθεται εις Ντίνου Κονόμου [1958], Παράρτημα, σσ. 28-37.

- Φάνης Μιχαλόπουλος: *Εκδόσεις και Μελοποιήσεις του Εθνικού μας Ύμνου*, Αθήνα 1941.
- Σπύρος Μοτσενίγος: *Νεοελληνική Μουσική, Συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα, 1958
- Νίκος Μπαζιάνας: *Για τη Λαϊκή Μουσική μας Παράδοση. Μικρά μελετήματα*, Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα.
- Α. Ι. Μπελεζίνης, Σ. Λ. Σκαρτσής: *Τα Νεοελληνικά Κείμενα του Ακαδημαϊκού Απολυτηρίου Α και Β τύπου, τεύχος Πρώτο*, Πάτρα, 1965.
- Χάρης Ξανθουδάκης: *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, στον τόμο: *Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Αρχαιολογίας-Βιβλιοθηκονομίας και Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, 1795-1872, 200 Χρόνια από τη Γέννησή του, Εκθεση 30 Νοεμβρίου - 16 Δεκεμβρίου 1995*, σσ. 17-34.
- Δ. Σ. Παναγιωτόπουλος: *Θεωρία και Πράξη της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Εκδοση τετάρτη, Αδελφότης Θεολόγων "Ο Σωτήρ", 1986.
- Γεώργιος Παπανικολάου: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα. Το Ελληνόγλωσσο έργο του. Βιογραφία - Κείμενο - Ερμηνεία - Παραλλαγές - Τυπικό - Εικόνες*, Τόμος Πρώτος, Αθήνα 1970.
- Άλκης Ράφτης: *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Χορού*, Εκδότης: Θέατρο Ελληνικών Χορών "Ντόρα Στράτου", Αθήνα, 1995.
- Γιάννης Α. Σαραλής: *Νεοελληνική Μετρική*, Εκδοσις Δ', Βιβλιοπωλείον της "Εστίας".
- Διονυσίου Σολωμού, *Ύμνος εις την Ελευθερίαν*, Μελοποιηθείς μεν υπό του Ιππότου Νικολάου Χ. Μαντζάρου, Διηνεκούς Προέδρου της εν Κερκύρα Φιλαρμονικής Εταιρίας, Μέλους πολλών εν Ευρώπη Ακαδημιών, Εκδοθείς δε τη φιλομούσω δαπάνη των εν Αγγλία Ομογενών, Εν Λονδίνω, Clayton & Co, Temple Printing Works, Bouverie St. Whitefriars, 1873.
- Χρύσανθος: *Μέγα Θεωρητικόν της Βυζαντινής Μουσικής*, Γ' Εκδοσις, Εισαγωγή Γ. Χατζηθεοδώρου, εκδόσεις Κ. Σπανού, Αθήνα 1976-1977.
- Σπύρος Χ. Ψάχος: *Η Θεωρία της Βυζαντινής Μουσικής στην Πράξη*, Εκδ. Νεκτ. Παναγόπουλος, Αθήνα 1977.

ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ

ΛΙΤΣΑ ΛΕΜΠΕΣΗ

Διαβάζοντας την ποίηση του Κάλβου, ένιωσα την ανάγκη - από βαθύτατη επιθυμία - να ψάξω «στην ψυχική διαδρομή» μου, ένα δικό μου ρυθμό μέσα στις λέξεις και το στίχο του και να τον μεταφέρω σε γραπτό κείμενο με σύμβολα της μουσικής σημειογραφίας. Δηλαδή με άλλα λόγια, τόλμησα να ρυθμοποιήσω ένα μικρό μέρος του έργου του. Εργασία ερευνητική βέβαια, που με απασχολεί πολλά χρόνια, ως εκπαιδευτικό, με τη σκέψη ότι μπορεί ν' αποτελέσει ένα χρηστικό εργαλείο δουλειάς για τους καθηγητές μουσικής της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης καθώς και τους φιλόλογους, ώστε να γίνεται το μάθημα πιο αποδοτικό κι ελκυστικό. Το περιεχόμενο των παραδειγμάτων που θα σας διαβάσω έχει δοθεί όσο γίνεται με πιο απλό τρόπο έτσι ώστε να υπάρχει δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί ακόμη κι από όσους έχουν στοιχειώδεις μουσικές γνώσεις. Έχει εκτυπωθεί ένα βιβλίο με το εγχείρημά μου αυτό το οποίο περιλαμβάνει ποιητές όπως Σολωμό, Παλαμά, Σεφέρη αλλά και Βιζυηνό, Κόντογλου κ.α..

Θα μου επιτρέψετε να σας διαβάσω μερικά μικρά αποσπάσματα από την Πρώτη και Τρίτη Ωδή του Κάλβου, με την ελπίδα να καταφέρω να διακρίνετε τη δύναμη του μουσικού ρυθμού που επεμβαίνει στο λόγο με την ικανότητα να τον διαφοροποιεί.

Για καλύτερα ή όχι, αυτό θα μου το πείτε εσείς.

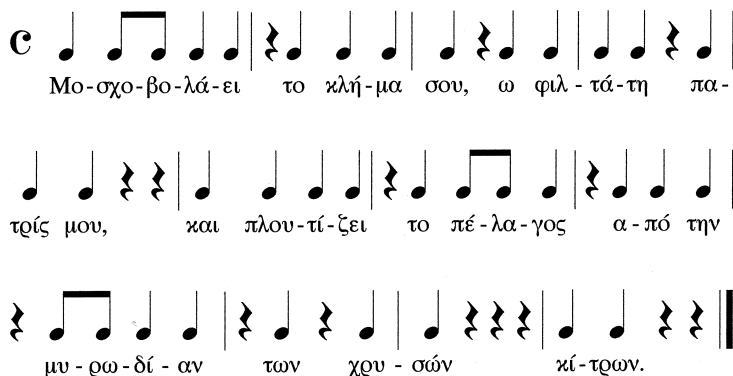
Ξεκινώ με τον «Φιλόπατρι» από την Πρώτη Ωδή. Χρησιμοποίησα τα σύμβολα της μουσικής γραφής: ολόκληρα-μισά-τέταρτα στους ακόλουθους ρυθμούς: 4/4, 2/4, 3/4 για την ίδια φράση - στίχο.

Ο φιλόπατρις
(από την Πρώτη Ωδή)

ιη´

Α. Κάλβος

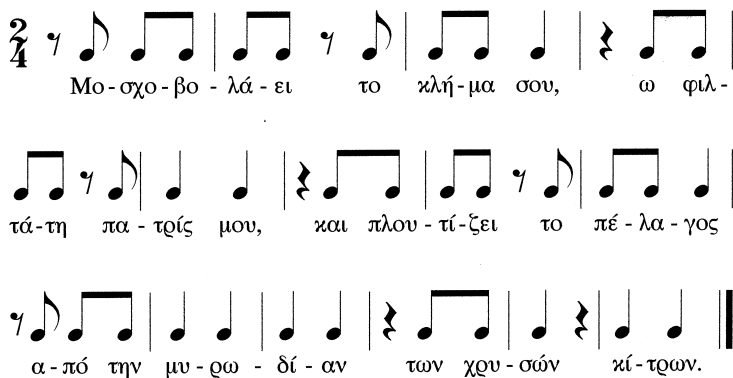
C



Μο-σχο-βο-λά-ει το κλή-μα σου, ω φιλ-τά-τη πα-
τρίς μου, και πλου-τί-ζει το πέ-λα-γος α-πό την
μυ-ρω-δί-αν των χρυ-σών κί-τρων.

~


$\frac{2}{4}$



Μο-σχο-βο-λά-ει το κλή-μα σου, ω φιλ-
τά-τη πα-τρίς μου, και πλου-τί-ζει το πέ-λα-γος
α-πό την μυ-ρω-δί-αν των χρυ-σών κί-τρων.

$\frac{3}{4}$ 
Μο - σχο - βο - λά - ει το κλή - μα σου, ω φιλ - τά - τη πα -


τρίς μου, και πλου - τί - ζει το πέ - λα - γος α - πό την


μυ - ρω - δί - αν των χρυ - σών κί - τρων.

*Μοσχοβολάει το κλήμα σου,
ω φιλτάτη πατρίς μου,
και πλουτίζει το πέλαγος
από την μυρωδιάν
των χρυσών κίτρων.*

Τα ηφαιίστεια
(από την Τρίτη Ωδή)

λβ'

Α. Κάλβος

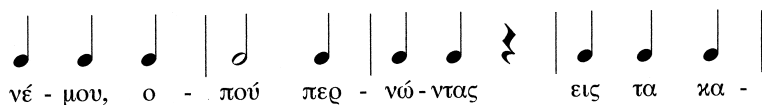
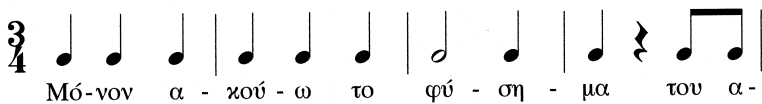


~





2

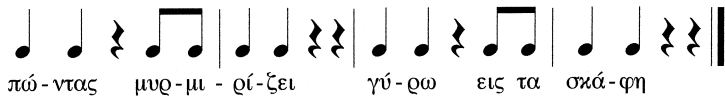


*Μόνον ακούω το φύσημα
του ανέμου, οπού περνώντας
εις τα κατάρτια ανάμεσα
και εις τα σχοινιά σχισμένος
βιαίως σφυρίζει.*

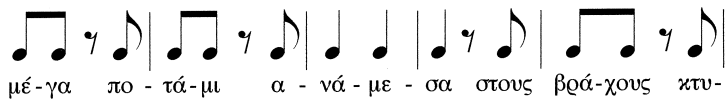
Τα ηφαίστεια
(από την Τρίτη Ωδή)


λγ'

Α. Κάλβος




~






 Μό-νον α - κού - ω την θά - λασ - σαν, 'που ω - σάν



 μέ - γα πο - τά - μι α - νά - με - σα στους βρά - χους κτυ -



 πώ - ντας μυρ - μι - ρί - ζει γύ - ρω εις τα σκά - φη

*Μόνον ακούω την θάλασσαν,
 'που ωσάν μέγα ποτάμι
 ανάμεσα εις τους βράχους
 κτυπώντας μυρμιρίζει
 γύρω εις τα σκάφη.*

Η Φραγκίσκα του Σολωμού

Το πόσο καθορίζει ο αποδέκτης το αποδεχόμενο δεν είναι ίσως αντικειμενικά δυνατό να εκτιμηθεί, και προπαντός από τον ίδιο τον αποδέκτη. Πώς λοιπόν να συλλάβουμε το ρόλο του αναγνώστη της ποίησης, που δεν αποδέχεται, κιόλας, ένα φυσικό και ασφαλές αφ' εαυτού και δικαιωμένο έτσι κι αλλιώς αντικείμενο, αλλά κάτι τόσο αόριστο και αυθαίρετο, όσο είναι ένα ποίημα, που μπορεί να κινείται σε μια τεράστια γκάμα ενδεχομένων, από το να μένει ολότελα μετέωρο μέχρι το να δικαιώνεται οντολογικά –στον αναγνώστη πάντα; Και ο ποιητής, αντίστοιχα, τι είναι, τι γίνεται σ' αυτή την ιστορία; Και η συνάντηση των δύο, αναγνώστη και ποιητή, και το ζήτημα τι τελοσπάντων είναι ο ποιητής; Οι απαντήσεις υπάρχουν. Αλλά, όπως όλα τα πραγματικά σημαντικά και γνήσια, είναι προσωπικές και ταυτόσημες με τη φύση μας, αφού ξέρουμε πραγματικά αυτά που είμαστε.

Αυτά σκέφτηκα πάλι κοιτάζοντας το επίγραμμα του Σολωμού *Εις Φραγκίσκα Φραίζερ*, από το οποίο, φοβάμαι, μένει πιο πολύ απ' όσο ταιριάζει στους αναγνώστες του αόριστα η μνήμη κάποιας ρομαντικής υπερβολής και η σιωπηρά η ρητά κοροϊδευτική αναφορά του τελευταίου στίχου. Και, άλλωστε, ο Σολωμός, γενικά, μένει σεβαστός και άγνωστος, αφού έχουμε πιο πρόχειρα μεγέθη, όπως ο Καβάφης.

Ας ακούσουμε το ποίημα, με μια νέα ακρόαση:

*Μικρός προφήτης έριξε σε Κορασιά τα μάτια.
Και στους κρυφούς του λογισμούς χαρά γιομάτους είπε:
«Κι αν για τα πόδια σου, Καλή, κι αν για την
κεφαλή σου,
Κρίνους ο λίθος έβγανε, χρυσό στεφάν' ο ήλιος,
Δώρο δεν έχουμε για Σε και για το μέσα πλούτος.
« Όμορφος κόσμος ηθικός αγγελικά πλασμένος».*

Νομίζω πως είναι ένα ποίημα ενδιαφέρον και ότι πρέπει να μας απασχολήσει, κοιταγμένο στην υμνητική του άποψη.

Χαρακτηρίζεται «επίγραμμα», προσφέρεται λοιπόν ως λιτή μορφή και αντιστοιχημένο σε αρχαιοελληνικές μνήμες. Ο Σολωμός το έγραψε στην ακμή του, λίγα χρόνια πριν πεθάνει, όταν είχε στραφεί αποφασιστικά στην άντληση γλώσσας από τον προφορικό λόγο, προπαντός του δημοτικού τραγουδιού, στον ανομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβό του, τεχνουργημένο με την ευαισθησία, που παινεύει υπερβολικά ο Μάντζαρος και που προσωπικά τη βλέπω ιδιαίτερα στην τονικότητα, αλλά με δομικά χαρακτηριστικά ριζικά δημοτικά. Εδώ —εκτός από τους εισαγωγικούς δυο στίχους, που μόνο προετοιμάζουν την ποίηση που θ' ακολουθήσει, με το σεβαστικό *έριξε σε κορασιά τα μάτια*, με το ενθουσιαστικό *χαρά γιομάτους* και με τον αποκαλυπτικό προσδιορισμό *αντεπίγνωσης και σεμνότητας του ποιητή Μικρός προφήτης*, δηλωτικών ότι θ' ακολουθήσουν νέες αλήθειες ακραίες και σεβαστές— οι στίχοι είναι στη μορφή τους έτσι δομημένοι, ώστε να καταλήγουν στο τυπικά δημοτικό τριαδικό σχήμα του τελευταίου στίχου και παραλληλίζονται ρυθμικά ο τρίτος και ο τέταρτος, με τυπικά δημοτική συμπληρωματικότητα, ο πέμπτος στίχος αποτελείται από δυο σχεδόν ισομετρικά ημιστίχια αλλά με εσωτερικά επεξηγηματικό το β' ημιστίχιο στο α', με έντεχνη χρήση επιθετικής χρήσης λέξεων στον τελευταίο στίχο. Οι τόνοι παίζουν αρμονικά σε όλο το ποίημα, ελεγμένα πιο εντατικοί σε βασικές λέξεις του κύριου μέρους και καταλήγουν στην κορύφωση του τελευταίου στίχου, με πρώτον τόνο στην αρχή του στίχου, γνωστή χρήση από το Σολωμό, με προσωπικό τρόπο, μιας μορφής του δημοτικού δεκαπεντασύλλαβου, άλλον στο κάπως άτεχνο ίσως *ηθικός*, και με διπλό τόνο, συναιρούμενο όμως σε κύρια έμφαση, στο β' ημιστίχιο, το όλον τρεις βασικοί τόνοι. Συνολικά το ποίημα είναι ένα παράδειγμα, αν όχι υπόδειγμα, προσωπικής, γραπτής έντεχνης ποίησης συνεχόμενης στην άρθρωση της προφορικότητας του δημοτικού τραγουδιού —είναι η γλωσσική και ποιητική υπόδειξη του Σολωμού, που δεν αξιοποιήσαμε, ούτε καν μελετήσαμε, νομίζω, όπως της άξιζε.

Το επίγραμμα απευθύνεται άμεσα κα υμνητικά σε μια γυναίκα, που ονομάζεται *Καλή*, κεντρική λέξη στο όλο ποίημα, όνομα προσδιοριστικό και απόλυτο, και αιτιολογικό των όσων ακολουθούν. Με λιτότητα παρουσιάζεται το ανάστημα της γυναίκας. Το *πόδια* είναι λέξη πολύχρηστη και ευγενική στην ποίηση του Σολωμού και το σεβαστικό *κεφαλή* παραλληλίζεται παραλλακτικά στον ήχο και στον τόνο μ' αυτό, με το *πόδια*. Το α' ημιστίχιο του επόμενου στίχου, που παραλληλίζεται κι αυτός ρυθμικά με τον προηγούμενο, είναι παραλλαγή, γ.π. του στίχου *Ποιος είχε πει πως σου 'μελλε, πέτρα, να βγάλεις ρόδο*, ενώ το κλασικής καθαρότητας β' ημιστίχιο παραλληλίζεται στο α', και ο όλος στίχος συντίθεται παραλληλικά και ρυθμικά με τον προηγούμενο, και οι δύο στίχοι ως σύνολα και με τα ημιστίχιά τους δίνουν την προϋπόθεση για τον επόμενο, έντονα αρνητικό, αλλά μαζί ευγενικό, προπαντός καθώς το β' ημιστίχιο του επεξηγεί το α' με μια λέξη οικεία στο ποιητικό λεξιλόγιο του Σολωμού. Ο τελευταίος στίχος έρχεται σαν ήπια αλλά θριαμβική φυσική κατάληξη και ολοκλήρωση, με λέξεις κλιμακωτά, αλλά χωρίς μεγάλη ένταση συνθεμένες.

Όλα αυτά τα λέει ο *μικρός προφήτης* ποιητής στους *κρυφούς του λογισμούς*, ίσως με *λογισμό* και μ' *όνειρο*, αλλά και στην *Καλή*, που δεν είναι «καλή του», αλλά αυτό είναι τ' όνομά της, όνομα οριστικό της φύσης της, που το ήθος του δείχνει και την τρυφερή ευμένεια εκείνης για τον ποιητή. Και το ποιητικό νόημα, αν αναλύαμε σε τυπικές λογικές κουβέντες αυτό που η αίσθηση του όλου επιγράμματος αφήνει άμεσα να νιώσουμε, θα ήταν: ο ποιητής λέει πως αν συνέβαιναν τα αδύνατα που ενδεικτικά και τόσο όμορφα περιγράφει ο τέταρτος στίχος, δηλαδή ν' ανθίσει η πέτρα και να βγει γύρο απ' το απόλυτο φως του ίδιου του ήλιου χρυσό στεφάνι, (εικόνα γνωστή κι απ' την ομορφιά του *Πόρφυρα*), και αν λοιπόν συνέβαιναν αυτά το αδύνατα, και αυτά συνέβαιναν για να ταιριάζουν στα *πόδια* και στην *κεφαλή* της *Καλής*, δε θα μπορούσαν να είναι δώρο αντάξιο της, γιατί δεν έχουν αυτά, τα αδύνατα, δώρο γι' αυτήν, γιατί γι' αυτή, που της ταιριάζουν τα δώρα, δώρο δεν υπάρχει στον κόσμο, ούτε κι αν γίνονταν τα αδύνατα αυτού του κόσμου, ούτε κι αν ολόκληρος ο κόσμος γινόταν αλλιώς. Και

αυτό, γιατί εκείνη είναι *Καλή*, και έχει όσα λέει ο τελευταίος στίχος, που είναι ενιαία γι' αυτήν και για τον κόσμο, γιατί αυτή και ο κόσμος είναι ένα, και αυτή είναι που κάνει τον κόσμο *όμορφο, ηθικό, αγγελικό*, και γι' αυτό δεν έχει ο κόσμος δώρο γι' αυτήν.

Φυσικά εδώ φαίνεται να μην κρατάει το ποίημα την εσωτερική του νοηματική συνοχή, αφού (είτε καταλάβουμε, όπως είπαμε, πως εκείνη είναι τέτια, που ο κόσμος δεν έχει γι' αυτήν δώρο, είτε, αλλιώς, πως είναι τέτια, ώστε υπάρχει έξω απ' τον κόσμο, που όμως αυτός, ο κόσμος, από εκείνην προσδιορίζεται), φτάνουμε σε αδιέξοδο, μάλλον σε μια ρομαντική υπερβολή –αλλά που, όμως, αυτή ακριβώς δίνει τελικά το νόημα.

Και ποιο είναι λοιπόν το ποιητικό νόημα;

Μιλώντας σαν αναγνώστης κι εγώ, και επηρεασμένος προφανώς από την προσωπική μου ποιητική γλώσσα και τον τρόπο της, θα 'λεγα πως ο Σολωμός, μπροστά στο ακραίο ποιητικό θέμα του «τι είναι ο κόσμος, τι είναι όλα αυτά, σημαίνουν τίποτα, υπάρχει τίποτα, έχει νόημα να πούμε τίποτα;», απαντάει πως *ναί, είναι* κόσμος και αυτός είναι όπως είναι η ομορφιά, πως αυτή η όμορφη, η *Καλή*, μορφοποιεί τον κόσμο, είναι η μορφή του κόσμου, και μπορώ λοιπόν κι εγώ, ο ποιητής, δηλαδή μπορούμε εμείς να της το πούμε μ' ένα όλο χαρά ενδιάθετο λόγο άμεσης κοινωνίας με την *κορασιά*, την *Καλή* και όλοι να ηρεμήσουμε, ξεπερνώντας ακόμη και το απόλυτο. Γιατί το απόλυτο και τα πάντα είναι αυτή εδώ. Η *Καλή*. Και αυτό μπορεί να το πει ο ποιητής με μια υπερβολή, δομημένη κατά τον κοινό τρόπο και προσωπικά. Μετρημένα, ως την επιφώνηση στην αρχέγονη και αναιώνια Μούσα, την έσχατη θεά-θεότητα, τη Γυναικεία-Κόσμο, από τη βαβυλωνιακή *Τιαμάτ* ως τη Σολωμική *Καλή*, υμνητικά προσευχόμενος. Ο Σολωμός δηλαδή έκανε, άλλη μια φορά, το δικό του ύμνο, ρητά πια στην ομορφιά, το τραγούδι της δικής του *Vita Nuova*.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

ΣΑΒΒΑΣ ΜΙΧΑΗΛ:

Θα ήθελα απλώς να κάνω κανα-δυ παρατηρήσεις στην πολύ ενδιαφέρουσα ανακοίνωση του κ. Βεντούρα για τον εβραϊκό ύμνο *Λεχά Ντοντί*. νομίζω είναι σημαντικό στο Συμπόσιο να μπει αυτή η εβραϊκή διάσταση, ιδιαίτερα μετά από την χθεσινοβραδινή καταπληκτική ομιλία του κ. Χαραλαμπίδη πάνω στον Ρωμανό τον Μελωδό. Γιατί, πιστεύω, θα είχε πολύ ενδιαφέρον σαν υπόθεση εργασίας για κάποια μελλοντική διερεύνηση, να δει κανένας την συνύφανση μοτίβων, αναζητήσεων, ευαισθησιών ανάμεσα σ' αυτού του είδους την ποίηση, την εβραϊκή εννοώ, λειτουργική ποίηση και τους βυζαντινούς ύμνους, ιδιαίτερα στις κορυφαίες στιγμές σαν εκείνη του Ρωμανού, που κατά μία εκδοχή, αν δεν κάνω λάθος, κι από ένα από τα *Συναξάρια*, θεωρείται ότι είναι εξ Ιουδαίων Χριστιανός. Λοιπόν, γυρνώντας στο θέμα του *Λεχά Ντοντί*, υπάρχει ένα ζήτημα σημαντικό προπαντός στο Συμπόσιο. Το Συμπόσιο για πολλούς από μας είναι σε μεγάλο βαθμό δεμένο με το έργο και τη δουλειά του Σωκράτη Σκαρτσή. Από το Σωκράτη, αν μη τι άλλο, ορισμένοι από μας ένα που μάθαμε, είναι για την ερωτική υφή της γλώσσας. Λοιπόν, όταν η γλώσσα χάσει την ερωτική υφή της, κατήκαμε. Δυστυχώς αυτό συμβαίνει, αν δεν κάνω λάθος, στην μετάφραση ενός από τα πιο ερωτικά ποιήματα που έχουν γραφτεί ποτέ, όπως είναι το *Άσμα Ασματών*. Η μετάφραση του Λευτέρη Παπαδόπουλου για μένα είναι απαράδεκτη. Ήδη υπάρχει ένα πρόβλημα με το *Άσμα Ασματών*, υπήρχε πάντοτε πρόβλημα, ευτυχώς που ο έρωτας δημιουργεί πάντα προβλήματα, από μια άποψη. Ήδη στον εβραϊκό κανόνα υπήρχε μια ολόκληρη διαμάχη αν ένα τέτοιο ερωτικό ποίημα μπορεί να ενταχθεί στη *Βίβλο* ή όχι. Γιατί αν διαβάσετε το εβραϊκό πρωτότυπο του *Άσματος Ασματών* δεν μοιάζει πολύ με ό,τι ξέρετε, δεν μοιάζει με το καλλωπισμένο κείμενο των Εβδομήκοντα, μοιάζει πολύ περισσότερο με επιγραφές ερωτογραφικές πολύ έντονες, πολύ πιο κοντά στον Αντρέα Εμπειρικό απ' οτιδήποτε άλλο μπορεί να φανταστεί κανένας. Για να πω ένα μικρό παράδειγμα

που έχει σχέση με τον ύμνο ο οποίος παρουσιάστηκε εδώ *Λεχά Ντοντί. Ντοντί*, σωστά μεταφράστηκε «αγαπημένος». Ο αγαπημένος είναι το υποκείμενο και το αντικείμενο της λαγνείας στην ερωτική συνεύρεση, δεν είναι απλώς ο αγαπημένος, δεν είναι κάποια έτσι πλατωνική, εδώ, εικόνα. Στην ίδια τη γλώσσα, στη σάρκα αυτής της γλώσσας, αν το διαβάσει κανένας το *Άσμα Ασμάτων*, ιδιαίτερα στο πρωτότυπο, βλέπει μια ερωτική συνεύρεση με όλη τη λάμψη, τη δόξα, το πάθος που έχει μια τέτοια συνεύρεση, που πρέπει να έχει. Λοιπόν, το ίδιο συμβαίνει, και το *Άσμα Ασμάτων* είναι πρότυπο για τον ύμνο του *Αλκαμπέτζ*, ο οποίος παρουσιάστηκε εδώ. Έχουμε τη δυστυχία, ας πούμε, όλες οι μεταφράσεις, ακόμα όχι αυτή η άθλια του Παπαδόπουλου αλλά και του Σεφέρη η μετάφραση που έχουμε ή του Ελύτη, να είναι μετάφραση των μεταφράσεων, μετάφραση μεταφράσεων, μετάφραση των Εβδομήκοντα. Δηλαδή μετάφραση από μια λογοκριμένη εκδοχή του κειμένου, το οποίο έχει σοκάρει και τους ίδιους τους ραββίνους, δεν ήθελαν να το βάλουν τέτοιο πράγμα, «πορνό», έλεγε ένας, «να βάλουμε τώρα στη *Βίβλο*, είναι απαράδεκτο». Έχει να κάνει με όλη την απάθηση του ερωτισμού, ο οποίος ενυπάρχει στην ιουδαιοχριστιανική παράδοση, υπάρχει στη *Βίβλο*, υπάρχει και στον αρχέγονο χριστιανισμό — ας μου επιτρέψει ο φίλος ο Κυριάκος ο Χαραλαμπίδης, υπάρχει. Αργότερα έρχονται τα ταμπού, οι απαγορεύσεις από τον Κωνσταντίνο τον Μεγάλο και μετά. Στην πρώτη περίοδο δεν υπάρχουν τέτοιου είδους απαγορεύσεις και το *Άσμα Ασμάτων*, γέννημα μιας τέτοιας βιβλικής ερωτικής έξαψης, είναι το παράδειγμα. Η συνύφανση του ερωτικού και του μεσσιανικού, που υπάρχει και στο *Άσμα Ασμάτων* και στο *Λεχά Ντοντί*, είναι πολύ χαρακτηριστική. Δεν είναι το ερωτικό απλώς συμβολικό ή αλληγορικό στοιχείο του μεσσιανικού και αντίστροφα. Μεσσιανικό και ερωτικό στοιχείο συνυπάρχουν, συνυφαίνονται. Το ερωτικό δεν θα ήταν μεσσιανικό αν δεν ήταν ερωτικό σ' αυτή την ποίηση. Και αν το δει κανένας... δηλαδή σας λέω από την πρώτη φράση «*Λεχά Ντοντί Λιχρά Καλά*», «*Λεχά Ντοντί*», «έλα αγαπημένε», αλλά σας λέω με όλο το βάρος μιας ερωτικής λέξης, δεν είναι απλώς «έλα αγαπημένε». «Έλα εραστή μου» θα το έλεγα, κάπως έτσι, «έλα ερωμένε» ή

κάποια τέτοια πιο ακόμα φορτισμένη λέξη θα πήγαινε εδώ. «Έλα στην όμορφή σου», είναι καθαρά ένα κάλεσμα της γυναίκας προς τον άντρα, είναι το ερωτικό κάλεσμα της γυναίκας προς τον ερωμένο, τον εραστή, τον καλεί για λαγνουργίες και όχι για να συζητήσουν περί πλατωνικού έρωτα. Και μετά το επόμενο ημιστίχιο είναι «*πενέ Σαμπάτ*», «γύρισε το πρόσωπό σου προς το Σάββατο». Και στη συναγωγή, όταν ψέλνεται αυτό το πράγμα, όντως γυρνάνε όλοι οι προσευχόμενοι και κοιτάνε προς την άλλη κατεύθυνση, από κει που θα έρθει ο αγαπημένος και πρέπει να γυρίσεις το πρόσωπό σου, όχι να αποστρέψεις το πρόσωπό σου, πρέπει πρόσωπο με πρόσωπο να γίνει η ερωτική σχέση.. «Γύρισε το πρόσωπό σου προς το Σάββατο» και ακριβώς απ' αυτή την άποψη πιστεύω ότι η ερωτική βαρύτητα είναι το πρώτο σημείο, η ανάγκη να δούμε όλους αυτούς τους ύμνους να συνδυάζουν όλα αυτά τα πράγματα και, αν είναι δυνατόν, πραγματικά μια προσέγγιση στη γλώσσα που να σέβεται τους όρους της μετάφρασης που έβαλε ο Κυριακός χθες.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ:

Μια προσθήκη θα ήθελα να κάνω σ' αυτά που είπε ο Σάββας. Θυμήθηκα, και φαντάζομαι θα συμφωνεί ο Σάββας, η απώτατη καταγωγή του *Ασματος Ασμάτων* είναι σουμεριακή. Λοιπόν, στη σουμεριακή ιερογαμία, και στο τελεστικό όλο που κρατάει μέρες, υπάρχουν συγκεκριμένες εκφράσεις, και μάλιστα σε ένα Συμπόσιο είχαμε μεταφράσει κάποια αποσπάσματα εδώ, που στα ευαίσθητα αυτιά μας δεν ακούγονται εύκολα, αλλά είναι σαφέστατα και πανόμορφα.

Ι. ΒΕΝΤΟΥΡΑΣ:

Καταρχήν θα ήθελα να ευχαριστήσω το Σάββα για την επέμβασή του και την παρέμβασή του και συμφωνώ απόλυτα μαζί του όσον αφορά το ερωτικό αυτό σχήμα, το λάγνο αν θέλει, όπως το διατύπωσε, που ενυπάρχει μέσα στο *Λεχά Ντοντί*. Άλλωστε το είπα ότι είναι μια ερωτική συνεύρεση της αντρικής και γυναικείας φύσης του θεού. Αλλά από κει και πέρα έχω μια μικρή διαφωνία μαζί του, δεν συμφωνώ με την κριτική που κάνει στην απόδοση του Λευτέρη Παπαδόπουλου. Δεν λέγω ότι είναι

πιστή μετάφραση του κειμένου, όμως σε μένα, και έχω το δικαίωμα να το προσλαμβάνω έτσι, αυτή η απόδοση μου είναι αρεστή. Και γι' αυτό την έδωσα.

Α. ΣΤΕΦΟΣ (στο Μ. Γ. Μερρακλή):

Στην εξαιρετή εισήγηση του κ. Μερρακλή ήθελα μια μικρή επισήμανση, υπό μορφή συμπλήρωσης, στη συγκριτική αυτή εξέταση του «Ολυμπιακού Ύμνου» του Κωστή Παλαμά με τον Πίνδαρο. Τονίστηκε ιδιαίτερος αυτή η μεταλλαγή της υπόστασης, ηθική και πνευματική. Ήθελα επίσης να προσθέσω ότι εδώ ακριβώς αυτό το αγωνιστικό ιδεώδες εκφράζεται με τις πνευματικές και τις ηθικές αρετές των νεαρών αθλητών, με το στίχο «του ωραίου, του μεγάλου και του αληθινού», έχουμε τα αθλητικά σώματα των νέων που αγωνίζονται γυμνά κάτω από τον θερμό ελληνικό ήλιο, με το *παητόν δέμας*, όπως λέει ο Πίνδαρος. Ήταν *ιδέα τε καλά ώρα τε κεκραμένα*, ήταν δηλαδή ωραιότατα στη μορφή που προκαλούσαν το θαυμασμό όλων και ήταν επίσης κρυφό καμάρι για τις κοπέλες που τα έβλεπαν, *νέαισίν τε παρθένοισι μέλημα*. Και επίσης του «αληθινού», ότι εδώ κυρίως εξάιρεται και η πινδαρική αυτή αλήθεια, όπως αποτυπώνεται στους νέους που, αμυδρά και συνειρμικά, διαβάζοντας τον Ολυμπιακό Ύμνο του Κ. Παλαμά, μάς έρχεται τώρα επίκαιρα στο νου μας και όπως το βλέπουμε στους νέους που αγωνίζονται με την Εθνική Ομάδα, που είναι ακριβώς ένα αποτύπωμα του αγωνιστικού ιδεώδους σώματος και πνεύματος των αθλητών του Πινδάρου, οι οποίοι μεταλλάσσονται στον Παλαμικό ύμνο.

Μ. Γ. ΜΕΡΡΑΚΗΣ:

Επειδή έγινε αρκετός λόγος για τον Πίνδαρο, ίσως πρέπει να επισημανθεί η παντελής αφάνεια του Πινδάρου απ' όλη αυτή την προολυμπιακή προπαγάνδα, τουλάχιστον όσον αφορά εμάς τους Έλληνες. Δηλαδή είναι απαράδεκτο ότι, ενώ ξοδεύτηκαν τεράστια ποσά, πουθενά δεν ακούστηκε το όνομα του Πινδάρου, η ιδέα του Πινδάρου. Βέβαια πρέπει να αναφέρω μια εκδήλωση που έγινε στην Πνύκα από ένα φορέα, την Ελληνική Γλωσσική Κληρονομιά, αλλά αυτό ήταν μάλλον αποτέλεσμα ι-

διωτικής πρωτοβουλίας. Όσο αφορά την επίσημη Πολιτεία, από άγνοια έλαμψε διά της απουσίας του ο Πίνδαρος.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ:

Ήθελα να πω για τον κ. Ζαγούρα, για όσους δεν ξέρετε. Ο κ. Ζαγούρας είναι καθηγητής στο τμήμα μηχανολόγων αλλ' ασχολείται με τη μουσική. Και έχει κάνει μελέτες, και ανακοινώσεις έχει κάνει στο Συμπόσιο και σε ένα διεθνές συνέδριο, που κάναμε στην Ολυμπία, με το φίλο μας τον κ. Μπούχελντ, ένα Γερμανό σπουδαίο μουσικολόγο. Επιμένουν στο συσχετισμό της νεοελληνικής μετρικής με την αρχαία ελληνική και μας έδωσε ένα εντυπωσιακό παράδειγμα, νομίζω. Ήθελα να σας τα πω αυτά να σας κατατοπίσω. Και πρέπει να θυμηθούμε ότι σ' αυτό το Συμπόσιο έχουμε πει πολλές φορές ότι δεν είναι των φιλόλογων η ποίηση, έχουμε άλλωστε φίλους εδώ από άλλες σχολές. Ο κ. Ζαγούρας είναι άλλο ένα παράδειγμα.

Ν. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Εδώ θα μου επιτρέψετε να απευθύνω ένα κολακευτικό σχόλιο προς τους φιλόλογους. Δεν κάνω τίποτα άλλο από το να κουβαλάω στη ζωή μου, και για την ποιότητα της ζωής μου, τη γενική παιδεία που έλαβα στο σχολείο. Συνεχίζω να ζω με αυτήν. Τίποτε άλλο. Ασχολούμαι ερασιτεχνικά με το θέμα. Μπορώ, γιατί οι φιλόλογοι μας μάθαινε την αρχαία μετρική, μας μάθαινε τα αρχαία ελληνικά και οι μουσικοδιδάσκαλοι μάς έμαθαν τα μουσικά όργανα και τη μουσική θεωρία.

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΗΣ:

Θέλω να επωφεληθώ από την ευκαιρία της παρουσίας εδώ του πρύτανη του Πολυτεχνείου της Κρήτης κου Φίλη, ο οποίος είναι μηχανικός, απ' ό,τι ξέρω, διακεκριμένος διεθνώς, αλλά και ποιητής. Θέλω να πω στον κ. Φίλη ότι συμβαίνει εδώ, σ' αυτό το Πανεπιστήμιο, κάτι μοναδικό ίσως στον κόσμο το οποίο ήταν και κατ' ουσίαν εξακολουθεί να είναι (βέβαια έχει δημιουργηθεί σχετικά πρόσφατα και η Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών), συγκροτημένο από τμήματα των θετικών επιστημών. Απ' τη μια μεριά λοιπόν το κατέξοχην πανεπιστήμιο των θετι-

κών επιστημών και από την άλλη η ποίηση. Δηλαδή έγινε εδώ μια συνάντηση ενδεχομένως μοναδική, επιμένω, στον κόσμο. Ένα Πανεπιστήμιο, απαρτιζόμενο από τμήματα θετικών επιστημών, έχει αγκαλιάσει 25 χρόνια, 24, του χρόνου 25, ένα τέταρτο του αιώνα την ποίηση, κάτι το οποίο, δυστυχώς, η Πολιτεία δεν έχει προσέξει. Εμείς πιο πολύ από, πώς να το πω, μετριοπάθεια αναφέρουμε ότι το Συμπόσιο είναι υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού, αλλά το Υπουργείο Πολιτισμού δίνει ψιχία. Υπάρχει βέβαια στέγη και μια οικονομική ενίσχυση που παρέχονται από το Πανεπιστήμιο, αλλά, όπως καταλαβαίνετε, για να ορθοποδήσει ένα Συμπόσιο και προπάντων για να ζήσει τόσα χρόνια, έχει ανάγκη από γενναία οικονομική ενίσχυση, η οποία δεν υπάρχει, έστω και να προσθέσετε –όπως οφείλουμε– και τη συμπαράσταση του Ανοικτού Πανεπιστημίου. Πρόκειται σχεδόν για ένα διπλό θαύμα: το Πανεπιστήμιο όπως το περιέγραψα και η ποίηση σε μια αξεδιάλυτη σχέση, η οποία φαίνεται ότι θα είναι μακροβιότατη. Μπορεί να φεύγουν μερικοί άνθρωποι, άλλοι όμως έρχονται, θα συνεχίσει να ζει. Και το άλλο θαύμα ότι σχεδόν εκ του μηδενός επιβιώνει.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΙΑΗΣ:

Πολύ σωστά τα 'πε ο κ. Μερακλής, τον ευχαριστώ πολύ. Ήθελα να πω δύο πράγματα σε 10 δευτερόλεπτα. Δε θεωρώ την τέχνη και την επιστήμη δύο ξένα πράγματα, τα θεωρώ συμπληρωματικά. Και ένα άλλο πιο βασικό: δε θεωρώ ότι οι συνάψεις στον εγκέφαλό μας είναι ξένες. Αυτές που κάνουν την ποίηση και αυτές που κάνουν τη θεωρία της σχετικότητας ή τη χημεία που κάνετε εσείς (*Σημ. Στρέφεται στον κ. Λυκουργιώτη*). Νομίζω ότι είναι τα ίδια πράγματα, απλώς είναι πού θα τα κατευθύνουμε. Και να πω τέλος ότι η Σόνια Κοβαλέφσκι, η οποία ονομάστηκε ο θηλυκός Τολστόι της Ρωσίας, ήταν μεγάλη πεζογράφος, ήταν μαθηματικός πρώτης γραμμής και το 1987 ο *Springer Verlag* έβγαλε ένα τέτοιο τόμο κίτρινο από τους πολύ βαρείς «Τα μαθηματικά της Σόνιας Κοβαλέφσκι». Ήταν μαθηματικός πρώτης γραμμής, στενή φίλη του *Βάιερστρας*, απ' αυτούς που είχαν ανοίξει νέους δρόμους. Δεν ήξερε απλώς μαθηματικά, άνοιξε και νέους δρόμους στη λογοτεχνία.

Μ. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Να ευχαριστήσω για τις επισημάνσεις του κ. Μερακλή. Να θυμίσω ότι δεν είναι κάτι πρωτόγνωρο η σύζευξη ανθρωπιστικών και θετικών επιστημών. Γίνεται σε όλα τα μήκη και τα πλάτη του κόσμου, πιστεύω, εμείς λίγο αργήσαμε. Δεν πειράζει. Πάντως η διάζευξη εξακολουθεί να υπάρχει όταν φτάνουμε στο επίπεδο του πανεπιστημιακού προϋπολογισμού. Εκεί οι ανθρωπιστικές επιστήμες πάντοτε είναι κάπως ξεχασμένες. Αυτό έτσι μια καλόπιστη υπενθύμιση. Για την ανακοίνωση που ακούσαμε, ήθελα να ρωτήσω, γιατί έχω μια δυσκολία να καταλάβω σε επίπεδο λογικής ακολουθίας. Από τη στιγμή που έχουμε μια συγκεκριμένη μουσική σημειογραφία, τότε έχουμε συγκεκριμένες ποσότητες. Αν σβήσουμε τα παρεστιγμένα, τότε δεν έχουμε πια τη μουσική του Μάντζαρου, οπότε δεν μπορούμε να αναχθούμε στον ιωνικό απ' ελάσσονος. Οπότε ποιος ο λόγος να αναχθούμε εκεί; Καταλάβετε τι θέλω να σας πω; Αφού αλλάζετε τις ποσότητες, τότε μιλάμε για ένα άλλο μουσικό σχήμα, οπότε δεν μιλάμε για ιωνικό απ' ελάσσονος στον Μάντζαρο πια.

Ν. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Σύμφωνοι, ως προς το ότι το σύνθετο μέτρο των Σολωμού και Μάντζαρου δεν είναι το ιωνικό απ'ελάσσονος. Είναι ωστόσο ένα άλλο εξάσημο μέτρο. Ενδιαφέρομαι να αναδείξω τις διαφορές ανάμεσα στο ένα και στο άλλο.

Μ. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Μα αφού δεν συγκρίνονται, δεν υπάρχει ιωνικός απ' ελάσσονος καθόλου. Αυτό σας λέω.

Ν. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Συγκρίνονται, ως προς το μέτρο και ως προς το στίχο. Το μέτρο είναι εξάσημο απ'ελάσσονος στο ένα και εξάσημο απ'ελάσσονος στο άλλο. Ο στίχος είναι τετράμετρος στο ένα και τετράμετρος στο άλλο.

Μ. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Ναι, αλλά η ποσότητα μετράει.

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Ο τετράμετρος στίχος είναι καταληκτικός και στις δύο περιπτώσεις. Το μέτρο είναι εξάσημο απ'ελάσσονος (2/8 ο πρώτος πόδας, 4/8 ο δεύτερος) και στους δύο τετράμετρους στίχους. Διαφέρουν όμως οι δύο περιπτώσεις. Αν ήσαν το ίδιο πράγμα, θα ήταν και ο εθνικός μας ύμνος χαύνος. Τι είναι εκείνο που κάνει το ήθος διασταλτικό; Είναι οι στίξεις, μεταξύ άλλων.

M. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Δεν είμαι τόσο σίγουρος ότι ο ιωνικός απ' ελάσσονος είναι χαύνος, δεν θα υιοθετήσω τόσο εύκολα μια τέτοια γενίκευση.

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Όχι, έτσι χαρακτηρίζεται.

M. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Κοιτάξτε, η φιλολογία και ο σχολιασμός της έχουν κι αυτά ένα πεδίο ερμηνείας ίσως πολύ ευρύτερο. Και επειδή χαρακτηρίστηκε κάποια μουσική από κάποιον, δεν σημαίνει ότι οι Αρχαίοι...

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Απ' τον Πλάτωνα.

M. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Ναι, δεν έχει σημασία. Ξέρετε, ακόμα και ο Πλάτωνας έκανε λάθη. Πάντως δεν σημαίνει ότι εμείς θα πρέπει να αλλάξουμε τον Μάντζαρο, να πούμε πώς θα ήταν, αν δεν ήταν γραμμένο έτσι και μετά να πούμε ότι δεν είναι ιωνικός απ' ελάσσονος –μα αφού είναι γραμμένη σε συγκεκριμένο μέτρο. Καταλάβατε τι σας λέω;

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Μα ακριβώς αυτό μ' ενδιαφέρει να δείξω, συγκρίνοντας δύο όμοια σύνθετα μέτρα μέσα σε δύο όμοιους στίχους. Εκλαμβάνω την έννοια του στίχου με το αρχαίο περιεχόμενο, δηλαδή ως την ελάχιστη μετρική και νοηματική ενότητα της οποίας κανέ-

να μέρος δεν μπορεί να σταθεί από μόνο του. Λοιπόν, συγκρίνοντας τον ένα με τον άλλο, τι βλέπουμε; Ο γαλιαμβικός στίχος είναι αυτός (Σημ. Δείχνει στον πίνακα). Ο μελοποιημένος στίχος του Σολωμού είναι αυτός (Σημ. Δείχνει στον πίνακα).

M. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Άρα είναι διαφορετικός, θέλω να σας πω.

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Είναι διαφορετικά.

M. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Οπότε, γιατί τους συγκρίνουμε;

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Για να δείξουμε την διαφορετικότητα των ομοίων. Ακούστε με. Θα σας δώσω ολοκληρωμένη την απάντηση. Ο ιωνικός απ' ελάσσονος είναι σύνθετο μέτρο των 6/8. Μέτρο των 6/8 χρησιμοποιεί και ο Μάντζαρος, 3/4 το χαρακτηρίζει, αλλά σας έδειξα ότι είναι 6/8. Λοιπόν, 6/8 είναι η διποδία των Σολωμού και Μάντζαρου και 6/8 η διποδία του ιωνικού στίχου. Όπως έδειξα, στο μελοποιημένο στίχο του Σολωμού η διποδία ξεκινά με ασθενή πόδα των 2/8 και αυτόν διαδέχεται ισχυρός πόδας των 4/8. Πρόκειται δηλαδή για μια εξάσημη απ' ελάσσονος διποδία συγκρίσιμη με το ιωνικό απ' ελάσσονος μέτρο, που είναι, και αυτό, μια εξάσημη διποδία (απ' ελάσσονος). Αυτά τα εξάσημα μέτρα (διποδίες), και στη μια περίπτωση και στην άλλη, διατάσσονται σε τετράμετρους καταληκτικούς στίχους. Αυτά είναι τα κοινά στοιχεία των δύο περιπτώσεων, αναφορικά με το μέτρο και τον στίχο. Ποιά είναι η διαφορά; Η διαφορά είναι ότι έχουμε τις στίξεις εδώ που δεν έχουμε εκεί (Σημ. Δείχνει στον πίνακα), επομένως έχουμε διαφοροποίηση των στοιχείων κάθε ποδός, που κάνει το μουσικό ύφος γοργόν, ποικίλον και συνεπάγονται ένα διαφορετικό μουσικό ήθος.

M. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Εγώ δεν διαφωνώ με αυτό. Εγώ αγαπώ την επιλογή του Μάντζαρου, αλλά δεν θεωρώ ότι ανάγεται ούτε εκείνος ούτε κα-

νείς ούτε και εμείς θα πρέπει, πιστεύω, να αναχθούμε στον ιωνικό απ' ελάσσονος, αφού εκείνος ποτέ δεν τον επέλεξε. Καταλάβατε;

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Αυτό δεν το ξέρουμε.

M. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Το ξέρουμε, το έγραψε ο άνθρωπος. Αφού έτσι το έγραψε. Εμείς λέμε: αν το είχε γράψει αλλιώς, τότε θα ήταν ιωνικός.

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Όχι, όχι. Εγώ φαντάζομαι, και είναι αυτό μια παραδοχή που κάνω, ότι τον είχε υπόψη του. Είναι μια εύλογη εικασία. Δεν μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Σολωμός και ο Μάντζαρως αγνοούσαν τον γαλιαμβικό στίχο.

M. ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ:

Εντάξει. Πάντως, για να μην δημιουργηθούν παρεξηγήσεις, σας ευχαριστώ για την παρέμβασή σας και με ενδιέφερε πολύ. Μην πάρετε τη διευκρίνισή μου ως αρνητική αντιμετώπιση.

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Όχι, έχετε δίκιο. Μ' ενδιαφέρει να τονισθή, ότι υπάρχει κάποια σημαντική διαφορά, που αλλάζει και το μουσικό ύφος και το ήθος.

ΔΟΥΚΑΣ ΚΑΠΑΝΤΑΗΣ (στον N. Ζαγούρα):

Για τον κ. Ζαγούρα επίσης, αφού τον ευχαριστήσω. Θα ήθελα να μου πείτε πώς ακριβώς διακρίνετε στην νεοελληνική μετρική τους ισχυρούς πόδες απ' τους ασθενείς;

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Από τη δύναμη του τονισμού.

Δ. ΚΑΠΑΝΤΑΗΣ:

Ναι, ωραία. Και εν τοιαύτη περιπτώσει στον «Ύμνο εις την Ελευθερίαν» γιατί ο πρώτος είναι ασθενής;

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Ε, πώς: «*Σε γνω (ρίζω α-) πό την (κόψη)*». Είναι τόσο ασθενή τονικά τα δισύλλαβα «*Σε γνω*», «*πό την*», που κάποιοι συγγραφείς θεωρούν ότι στο προηγούμενο ημιστίχιο (ως στίχο το εκλαμβάνουν) συνδυάζονται ο ανάπαιστος και ο παίων ο τέταρτος μάλλον («*Σε γνωρί-ζω από την κό-ψη*») παρά δύο τροχαίοι. Ομοίως στο επόμενο ημιστίχιο, «*του σπαθιού την τρομερή*», είναι τόσο ασθενή τονικά τα δισύλλαβα «*του σπα-*», «*την τρο-*» ώστε οι ίδιοι συγγραφείς βλέπουν ότι και αυτό το ημιστίχιο (ως στίχο το εκλαμβάνουν) συνδυάζει τον ανάπαιστο («*του σπαθιού*») και τον τέταρτο παίωνα («*την τρομερή*») και γράφουν τη μετρική του ημιστιχίου έτσι (Σημ. Δείχνει στον πίνακα). Εγώ δεν χρησιμοποιώ για τη σύγχρονη μετρική αυτή τη σημειογραφία. Οι ίδιοι θεωρούν ότι οι προθέσεις *σε, από, του, ...* είναι εντελώς άτονες. Η άποψη που εκφράζω, στο πλαίσιο αυτής της ανακοίνωσης, είναι ότι οι εν λόγω προθέσεις δεν είναι άτονες, αλλ' ότι έχουν ασθενή τονισμό. Δεν μπορώ να δεχθώ ότι η πρόθεση «*Σε*» στην τροχαϊκή διποδία «*Σε γνωρίζω*» είναι εντελώς άτονη, αφού μέσω αυτής λειτουργεί η προσφώνηση στη θεά Ελευθερία. Δέχομαι όμως ότι ο ισχυρός τονισμός πέφτει στη δεύτερη συλλαβή της λέξεως «*γνωρίζω*», μέσω της οποίας δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο υποκείμενο της προσφώνησης, τον Έλληνα, ήρωα της Ελευθερίας.

Δ. ΚΑΠΑΝΤΑΗΣ:

Άμα πείτε «*Του σπαθιού την τρομερή*» είναι...

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Λέγω «*Του σπα-θιού την*».

Δ. ΚΑΠΑΝΤΑΗΣ:

Ναι, αλλά «*Του σπα-θιού την...*» κόβεται... Αν μου επιτρέπεται: «*Σε γνωρίζω από την κόψη του σπαθιού την τρομερή, / σε γνωρίζω από την όψη που με βια με-*», πρέπει να κόψετε στο «*με*», «*που με βια με-τράει τη γη*», ενώ είναι: «*που με βια*». Έτσι δεν είναι; Δεν μπορούμε να κόψουμε τη συλλαβή στη μέση.

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Όχι, κόβεται και μάλιστα κόβεται συνειδητά. Ο Σολωμός δεν edίστασε να κόψει την λέξη και κατά την αλλαγή ημιστιχίου. Δέχθηκε πολλή κριτική γι' αυτό το θέμα και απήντησε στην κριτική με την προσφώνηση «Διδάσκαλε, κοίταξε Δάντη, Πετράρχη, Πίνδαρο, Οράτιο...».

Δ. ΚΑΠΑΝΤΑΗΣ:

Αυτό για το «*θερι-σμένα στάχυα*» το οποίο είναι... αλλάζει από κάτω... δεν είναι για μέσα...

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Γόνιμο θα είναι να συνομιλήσουμε εν εκτάσει πάνω στο θέμα αυτό.

Δ. ΚΑΠΑΝΤΑΗΣ:

Ναι, βεβαίως. Μισό λεπτό, και κάτι άλλο τελευταίο να σας πω. Υπάρχουν εσωτερικές ομοιοκαταληξίες. Δηλαδή είναι το «*Σε γνωρί-*» και μετά συναντά το «*σε γνωρί-*» του τρίτου στίχου. Και μετά είναι «*απ' τα κό-καλα βγαλμένη των Ελλή-νων τα ιερά και σαν πρώ-*» είναι το *ο* που βρίσκει το *ο* και δίνει μεγάλο τόνο στο δεύτερο *ο*, στην εσωτερική ομοιοκαταληξία, επιτρέπει τον τόνο.

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Αυτό που αναφέρατε αποτελεί μια άλλη μετρική προσέγγιση, αυτή που ανέφερα απαντώντας σε προηγούμενη ερωτησή σας. Σύμφωνα με την προσέγγιση που υιοθέτησα στην ανακοίνωσή μου, βλέπω την τροχαϊκή διποδία «*και σαν πρώτα*» και παρατηρώ ότι ο ισχυρός τονισμός πέφτει στον δεύτερο πόδα («*πρώτα*»), ενώ στον προηγούμενο πόδα («*και σαν*») πέφτει ο ασθενής τονισμός.

Δ. ΚΑΠΑΝΤΑΗΣ:

Ναι, το οποίο έρχεται και βρίσκει...

N. ΖΑΓΟΥΡΑΣ:

Στέκομαι στο ίδιο ημιστίχιο («και σαν πρώτα αντρειωμένη...»), όπου βλέπω, στη δεύτερη τροχαϊκή διποδία («αντρειωμένη»), τον ισχυρό τονισμό να πέφτει στον πόδα «-μένη», τον δε ασθενή τονισμό να πέφτει στον προηγούμενο πόδα «αντρειω-». Η μετρική προσέγγιση που αναφέρατε είναι ενδιαφέρουσα αλλά διαφορετική από τη δική μου.

A. ΔΕΜΠΕΣΗ:

Ήθελα να πω πως πολύ σωστά ο συνάδελφος εργάζεται πάνω σ' αυτό με τον τρόπο αυτό, τροχαίο και βραχύ και μακρό κλπ. Γιατί η ποίηση μας οδηγεί εμάς τους μουσικούς σε κάποιο άλλο χώρο. Γι' αυτό έχετε αυτή την αντίρρηση, γιατί κάθε στίχο τον βλέπουμε, όπως είπε ο συνάδελφος, εκεί που τονίζεται και τον χωρίζουμε. Όταν τ' ακούσετε όμως όλο μαζί, δεν θα το βλέπετε έτσι χωρισμένο, θα μένει μαζί. Βεβαίως συμφωνώ με τον κύριο ότι δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι, αν έτσι έκανε ο Σολωμός, θα ήταν αλλιώς και αν θα έκανε αλλιώς θα ήταν διαφορετικό. Δεν γίνεται αυτό. Δηλαδή εμείς, απλώς για να δείξουμε παραδείγματα, κάνουμε αυτό, γιατί και εγώ στα βιβλία που έχω γράψει, έχω αυτό το σύστημα ακριβώς. Με τον τρόπο αυτό, σαν μουσικός, έχω δουλέψει και κατανοώ πώς σκέφτηκε. Εσείς όμως με το δίκιο σας έχετε τις αντιρρήσεις σας. Το ιδανικό θα ήταν αν μπορούσε να είναι ένας μουσικός και φιλόλογος για να μπορέσει να δώσει απόλυτα σωστή την απάντηση. Έχουμε λοιπόν όλοι δίκιο.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ
Απόγευματινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ
ΚΩΣΤΑΣ ΚΡΕΜΜΥΔΑΣ

ΚΡΙΤΙΚΟΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ ΠΟΙΗΤΕΣ

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΡΤΕΡ
ΑΛΕΞΗΣ ΛΥΚΟΥΡΓΙΩΤΗΣ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΙΛΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ: ΜΑΝΟΛΗΣ ΤΣΑΚΙΡΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ: ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ: ΕΛΕΝΑ ΝΟΥΣΙΑ
Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ: ΣΩΤΗΡΗΣ ΣΑΡΑΚΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ: ΝΟΡΑ ΡΑΛΛΗ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ: ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ: ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΟΥΖΗΣ: ΘΕΟΦΑΝΗΣ ΜΕΛΑΣ
ΝΕΝΗ ΕΥΘΥΜΙΑΔΗ: ΜΑΡΙΛΕΝΑ ΠΡΩΙΜΟΥ

Γιώργος Κάρτερ

Ο Γιώργος Κάρτερ υπάρχει στη μνήμη μου από τα πρώτα νεανικά μου χρόνια, όταν έβγαλε στην Πάτρα το *Σάντερμαχ*, συλλογή με υπερρεαλιστική ποίηση, τολμηρή για την εποχή, που την ακολούθησε το *Μανκάτο*, πρώιμα κι αυτό επαναστατικό, του Θάνου Χαμπίπη, ικανού συνεργάτη στο *Όστρακο*, που βγάλαμε τρία τεύχη του με τον Αντρέα Μπελεζίνη το 1963, προδρομικού μεταφραστή και καλού ποιητή, που δεν τον ακούμε από πολλά χρόνια. Μετά ο Κάρτερ, που ποτέ δεν είχα δει ή γνωρίσει, ούτε είχα κανενός είδους επικοινωνία ποτέ μαζί του μέχρι που είχε την ευγένεια να μου στείλει βιβλία του τα τελευταία χρόνια και που τελικά γνωριστήκαμε τώρα σ' αυτό το *Συμπόσιο*, ήταν για μένα ένα πρόσωπο και μια φωνή σε διάφορες μορφές της τέχνης και της επικαιρότητας. Οι σπουδές του και οι δραστηριότητές του, από το θέατρο και τη ζωγραφική ως την τηλεόραση και παραγωγές όπως το αρχείο φωνών της δικτατορίας των συνταγματαρχών, συνθέτουν μια πρισματική προσωπικότητα, που οδήγησε κάποτε το Μπελεζίνη, σε μια παρυσίασή του, να θυμηθεί τον Όρσον Ουέλς, που αυτοπαρουσιαζόμενος και αναφέροντας το πλήθος των επαγγελματικών του απασχολήσεων αναρωτήθηκε αν δεν ήταν άδικο να είναι οι ομιλητές, δηλαδή ο ίδιος, πιο πολλοί από τους ακροατές (πάντα έτσι είναι στην τέχνη), και να καταλήξει ο Μπελεζίνης συγκρίνοντας τον Κάρτερ, και υπερβάλλοντας, σίγουρα, αλλά σκόπιμα, με τον *Πολίτη Κέιν*. Πολυπράγμων λοιπόν και πληθωρικός ο Γιώργος Κάρτερ, αλλά κεντρική του πηγή, κατά το Μπελεζίνη πάλι, πολύ αρμοδιότερο από μένα σε αισθητικές και κριτικές αποτιμήσεις, «κέντρο στον κύκλο της όλης αυτής δραστηριότητας είναι η ποίηση. Όχι μόνο και κυρίως ως γλωσσικό και αυτοεστιαζόμενο 'παίγνιο' –με την καλύτερη σημασία της λέξης- αλλά και ως αίρεση βίου και πνεύματος, ως *modus vivendi*, ως τρόπος ζωής».

Αυτή λοιπόν η παρουσίασή μου του Γιώργου Κάρτερ στο Συμπόσιο συνιστά την απότιση τιμής σε ένα άνθρωπο, παλιό πατρινό κιόλας, που έζησε με την ποίηση δρώντας κατά την έμπνευσή της και υλοποιώντας την ουσία της σε ποικίλες πρακτικές δραστηριότητες. Η προσωπική μου γεύση από την ποίησή του, που έτσι κι αλλιώς υπάρχει αφού είμαι αναγνώστης του, λειτουργεί και αναφερόμενη στην κριτική αποτίμηση του έργου του, που είναι πολύ μακρά. Σας δίνω μερικά δείγματα ποικίλα, ξεκινώντας με τα λόγια του Ξενοπούλου για την πρώτη του συλλογή: «Ωραίοι στίχοι, αρμονικοί, πρωτότυποι». Ο Καραντώνης για το *Σάντερμαχ*: «Εικόνες αποσπασματικές, που σα να κρύβουν κάποιο μυστικό νόημα, εικόνες σα να τις βλέπει κανείς στ' όνειρο, σα να τις ψαρεύει από τις πιο κρυμμένες γωνιές του ασυνείδητου, δένονται μεταξύ τους σε μίαν απροσδόκητη αλληλουχία». Για άλλες συλλογές: Ο Φρέντι Γερμανός: «Με μάγεψε και με συγκλόνισε. Είσαι ένας ποιητής με την πιο ιερή έννοια του όρου». Ο Ελύτης: «Ένα μεγάλο 'ευχαριστώ' και να σου σφίξω το χέρι με αγάπη». Ο Κανελλόπουλος: «Μ' έχει βαθύτατα συγκινήσει το ύφος σας, το πνεύμα σας». Ο Άγγελος Φουριώτης: «Δουλεύοντας σωστά το μύθο του, μας επιτρέπει να συλλάβουμε σε βάθος ό,τι οδηγεί σε αναθεώρηση και εξακρίβωση της ταυτότητάς μας». Ο Μπελεζίνης: «Είναι φανερό ότι...επιχειρεί να στοιχειώσει μια ποιητική, που υπερβαίνει το γλωσσικό και τεχνικό μέρος και δοκιμάζει να αποκαταστήσει την πρωταρχική σχέση ποιητικότητας και ζωής», παρατήρηση καίρια, νομίζω, που μας θυμίζει και τη στάση του Σαραντάρη. Ο Μ. Γ. Μερακλής επισημαίνει ένα βασικό χαρακτηριστικό της τελευταίας του ποίησης: «Εισάγετε ως νέον στοιχείο λόγου την παρήχηση: μερικά ποιήματά σας είναι πραγματικές συμφωνίες εις 'Γ, εις' 'G, εις 'X' και εις τόσες άλλες τονικότητες, μ' ηχητικές κυρίαρχες και δεσπύουσες φθογγικές σταθερές...Τέμνετε οδούς αισθητικές κι επιβάλλετε μορφές νέες και γόνιμες». Και ο ίδιος, στον πρόλογο του τελευταίου ποιητικού βιβλίου του Γ.Κάρτερ *Το λάλον αίμα*, κάνει μια συνολική εκτίμηση της πνευματικής του φυσιογνωμίας: «Μας χάρισε έντεκα ποιητικά βιβλία, όπου διαθλάται ο, από τα βάθη της ψυχής, ου-

μανιστικός ετασμός ενός ευαίσθητου ανθρώπου, που δεν μπορεί να συμβιβαστεί με την ευτέλεια, αλλά και τη σκληρότητα και βαρβαρότητα της ζωής».

Μετά από όλα αυτά η δική μου εντύπωση από την ποίηση του Κάρτερ μπορεί μόνο προσθετικά να δοθεί. Σε μια επιστολή του είχα γράψει για την *Ενδόμηση*: «Από αυτή την τωρινή ποίηση, που τόσο καίρια, όπως πάντα, τη σχολιάζει ο Αντρέας [Μπελεζίνης], βλέπω χτυπητά την προσπάθεια υπαγωγής της έννοιας στην ηχητικότητα και την αποκάλυψη, έτσι, μιας οντολογίας της γλώσσας». Και, βέβαια, δεν εννοούσα καθόλου πως τον συνδέω με τον περίεργο για μένα τίτλο και κύκλο του «γλωσσοκεντρισμού» (που έντονα προβάλλεται από μια ομάδα ποιητών στον τόπο μας και ίσως διεθνώς σαν κάτι επαναστατικό, ενώ είναι συστατικό στοιχείο της ποίησης, -ένα θέμα που κουβεντιάσαμε σε ένα πρόσφατο *Συμπόσιο*). Αυτή η λειτουργία της ηχητικότητας, που μου είναι πολύ οικεία, πάει να παρουσιάσει τη γλώσσα σε μορφή της πραγματικότητας, κάτι, που, παρά τους δισταγμούς ενός Valéry, διαφορετικούς βέβαια στο πνεύμα τους, οι κρατούντες πάντα εν πολλοίς στα ποιητικά πράγματα συμβολιστές δε δέχονται, θεωρώντας τον ήχο στοιχείο μάλλον πνευματικό, αλλά που η παγκόσμια λαϊκή παράδοση και μεγάλη ποιητική παράδοση θεωρεί οργανικό δεδομένο. Υπάρχει όμως, κατά τη γνώμη μου, πάντα στα ποιητικά πράγματα το βασικό ζήτημα ότι ο ρόλος της ηχητικότητας στην ποίηση πρέπει να δικαιώνεται και να μη χρησιμοποιείται αυτή αυτοδίκαια, σαν μια αυταξία και χωρίς να συναίρει το νόημα, και έτσι, η ποίηση να είναι, και όχι να λέει, κατά το γνωστό σπουδαίο στίχο του Archibald Mac Leish. Να λοιπόν ένα παράδειγμα από την *Ενδόμηση* του Κάρτερ, « Η πόλη»: *Πολύ την α-
πειλήσαμε! αυτή την πόλη! και πάλι πολλοί! τη λυπηθήκαμε!
για τις απώλειές της! στις αμφίπολες αγοραπωλησίες! Που οι
πελάτες! που οι πολίτες! που οι παραλήπτες! που οι ποιητές! Πα-
ράλντοι αναπολούν! την παραβολή τους*». Είναι σαφές ότι ο Κάρτερ, τείνοντας προς μια οντολογία της γλώσσας ηχητικά, ανάγεται τελικά προς το ανθρώπινο και ουμανιστικό του ήθος, που σημείωσαν ο Μερακλής και ο Μπελεζίνης, ώστε η ηχητικό-τητα είναι μάλλον παρηχητική, όπως το σημειώνει ο Μερακλής,

αφού το νόημα της ποίησής του μόνο χρησιμοποιεί, ως δραστικό μέσο τον ήχο. Να ένα άλλο δείγμα από τους «Κύκλους» της Βιολογίας: «*Το τέλος μάς κυκλώνει/ όσο κυλάει ο ήλιος/ Ο ήλιος μάς κυκλώνει/ στην πρόκληση ενός κυκλάμινου*», όπου η συνειδητή χρήση των στίχων του Κάλβου και η ασυναίσθητη μάλλον χρήση της γλώσσας του Ελύτη συναιρούνται στον τρόπο του Κάρτερ, κυριαρχούμενον πάντα από το ζεστό ανθρώπινο ήθος ως αντανάκλαση μιας ιδιαίτερης πνευματικής στάσης, με ιδιαίτερο ίσως χαρακτηριστικό μια *δηλωτικότητα*, αν επιτρέπεται ο όρος, που εσωτερική της τάση είναι η συντομία, ικανή να γίνει κάποτε λιτότητα, όπως σε μερικά σπουδαία του χαϊκού, από τα οποία θεωρώ σκόπιμο να σας διαβάσω μερικά: «*Τρύπησε η πέτρα/ τ' ουρανού και φάνηκε/ το κενό του νου - Γιατί κι η χαρά/ που μου χάρισες γιατί / κι αυτή του Χάρου - Η άσπρη σκιά της/ γλείφει τώρα την πληγή/ που μου άφησε - Άμα χάθηκε/ έμαθα πως η αλήθεια/ κι αυτή πεθαίνει*». Και ένα τελευταίο με μήμη Σεφέρη και στοιχεία απλής και ομοιοκαταληκτικής παρήχησης: *Πότε κύλησε/ κι η λίμνη πλημμύρισε/ κείνο το δάκρυ*».

Όμως αυτές οι λιτότητες παίρνουν και άλλες μορφές, όπως αυτή η επιφωνηματική αυτοκριτική, που άμεσα γίνεται με την έντασή της σκληρή κριτική του κόσμου μας: «*Αναποδογύρισα τον ουρανό/ και τώρα περπατάω στα σύννεφα / ο ξεφτίλας*». Ή: «*Από τους θανάτους μου/ ο πιο αθηνής/ Μάνα μου εσύ ήσασμαι τ' άλλο τέλος// Ad Deum*», με λειτουργική, οντολογικά ίσως, την ηχητικότητα. Αλλά, νομίζω, σταθερά στον Κάρτερ ο κυρίαρχος τρόπος είναι το ουμανιστικό του ήθος ως τρόπος μελέτης και ζωής, που συνυπάρχει με την ποιητική ελευθερία, την ικανή να γεννήσει και να δικαιώσει την πρισματική εκδήλωση της προσωπικότητάς του. Νομίζω δηλαδή πως ο Μπελεζίνης και ο Μερκλής, με την κριτική τους εγκυρότητα, έχουν πει ό,τι ουσιώδες είναι να ειπωθεί για την ποίηση του Γιώργου Κάρτερ. Ο δικός μου ρόλος, που δε μπορεί να είναι κριτικός, ήταν να προσθέσω την εμπειρία της μελέτης μου στην ποίησή του, σήμερα που είχα τη χαρά να σας τον παρουσιάσω, ελαυνόμενος από την ποιητική μήμη ενός παλιότερου πατρινού ποιητή, αλλά και από την πρόθεση να υποδείξω, αν μπορώ να

το πω έτσι, την ανάγκη να διαβάζουμε την ποίηση και τους ποιητές, αποδεσμευόμενοι από την κρατούσα πολιτική του επικοινωνιακού- οικονομικού *star system*: η ποίηση είναι πολύ ανθρώπινη και πολύ σοβαρή υπόθεση για να υποτάσσεται σε εξουσίες.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΡΤΕΡ

ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΑ

I

*Τι απαίσια συναμοσία η σιωπή
με τον αντίλαλό της.*

II

*Είμαι σαν ένα φύλλο υδρόφιλο
πεταμένο στο νεκρό του Κρανίου Τόπο.*

III

*Ο ουρανός, το βουνό, η πόλη, η θάλασσα
κι ανάστροφα η Ανάληψη.*

IV

*Χωρίς βαθύ ο άνω ουρανός
κι όμως εκεί βυθίζομαι.*

ΑΛΕΞΗΣ ΛΥΚΟΥΡΓΙΩΤΗΣ

Γιάννης Φίλης

Κυρίες και Κύριοι

Σπεύδω από την αρχή να ομολογήσω ότι βρίσκομαι σε κάπως δύσκολη θέση. Πρέπει να παρουσιάσω τον ποιητή Γιάννη Φίλη έχοντας τρία ουσιαστικά προβλήματα. Το πρώτο είναι ότι δεν είμαι φιλόλογος, αλλά απλώς απολαμβάνω την ποίηση. Το δεύτερο είναι ότι για πρώτη φορά αναλαμβάνω να παρουσιάσω κάποιον ποιητή στο Συμπόσιο και το τρίτο είναι ότι από το λογοτεχνικό έργο του Γιάννη Φίλη γνωρίζω μόνο την τελευταία ποιητική συλλογή του, τον «Αρχάριο Οδυσσέα», στην οποία και μόνο θα περιορίσω την παρουσίασή μου. Για όλους αυτούς τους λόγους θα ήθελα να ζητήσω την επιείκειά σας, πρωτίστως από το Γιάννη Φίλη.

Λίγα βιογραφικά για ν'αρχίσουμε. Ο Γιάννης Α. Φίλης γεννήθηκε στην Ασίνη του Ναυπλίου το 1950. Το 1973 πήρε το δίπλωμα του μηχανολόγου-ηλεκτρολόγου από το ΕΜΠ, το 1978 το μάστερ από το UCLA και το 1980 το ph.D. από το ίδιο Πανεπιστήμιο στα συστήματα ελέγχου. Δίδαξε δύο χρόνια στο UCLA και 6 χρόνια στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης ως Επίκουρος Καθηγητής όπου το 1986 του απονεμήθηκε το βραβείο του καλύτερου Καθηγητή της χρονιάς. Σήμερα είναι Καθηγητής των συστημάτων παραγωγής στο Πολυτεχνείο Κρήτης, διευθυντής του «Εργαστηρίου Παραγωγής με τη βοήθεια Υπολογιστών» και Πρύτανης.

Έχει δημοσιεύσει γύρω στα 80 τεχνικά άρθρα σε διεθνή περιοδικά, ένα τεχνικό βιβλίο από τον οίκο Kluwer και 2 οικολογικά βιβλία, το ένα μεταφράστηκε στα Ιταλικά. Έχει δώσει πολλές διαλέξεις στην Ευρώπη και στη Β. Αμερική. Έχει επιπλέον δημοσιεύσει δύο μυθιστορήματα: "Πέραν των Συμπληγμάτων" το 1991 και το "Στρατόπεδο" το 2000 καθώς και 5 ποιητικές συλλογές. Αναφέρω τον "Ζαρατούστρα και τους πέντε εσπερινούς" το 1985, το "Σίσυφο" το 1998 και τον "Αρχάριο Οδυσ-

σέα” το 2004. Έχει βραβευθεί στις ΗΠΑ και στην Ελλάδα για το λογοτεχνικό του έργο.

Γνώρισα, για πολύ λίγο, το Γιάννη Φίλη πριν από 10 χρόνια. Ήταν σε μία συνεδρίαση του Συμβουλίου Ανωτάτης Παιδείας στην Αθήνα. Ήταν το τελευταίο έτος της πρυτανικής μου θητείας στο Πανεπιστήμιο Πατρών και ίσως το πρώτο έτος της δικής του πρυτανική θητείας στο Πολυτεχνείο Κρήτης. Άρχισα να τον συναντάω πάλι στις συνόδους των Πρυτάνεων, όπου μετά το 2001 συμμετείχα ως Πρόεδρος του Ανοιχτού Ελληνικού Πανεπιστημίου. Στην τελευταία για μένα Σύνοδο της Αλεξανδρούπολης, ο Γιάννης με πληροφόρησε για τη λογοτεχνική του δραστηριότητα και λίγο αργότερα μου έστειλε την τελευταία ποιητική συλλογή του. Πραγματικά την απόλαυσα. Τον παρακάλεσα τότε να μου επιτρέψει να την παρουσιάσω στο Συμπόσιο. Η συλλογή περιλαμβάνει 26 ποιήματα ορισμένα από τα οποία είχαν ήδη δημοσιευθεί σε ελληνικά ή ξένα περιοδικά.

Η ποίηση του Γιάννη Φίλη δεν είναι εύκολη. Έχει απαιτήσεις. Απευθύνεται στον υποψιασμένο αναγνώστη. Και αυτό γιατί παρά το ότι ο Φίλης γράφει με ορθάνοιχτα μάτια, με απόλυτη ειλικρίνεια και παρά το ότι ο λόγος του είναι στέρεος, λιτός και σαφής είναι ενίοτε βαθύτατα υπαινικτικός, προπάντων στο τελευταίο και εκτενέστερο ποίημα της συλλογής που της έδωσα και το όνομα. Ωστόσο, αυτό δεν συμβαίνει πάντα. Δεν συμβαίνει, πρωτίστως, όταν η νοσταλγία κινεί την έμπνευσή του, όταν αφήνεται στη νοσταλγική διάθεση, για παράδειγμα με τα ποιήματά του “Κύθηρα”, “Σεπτέμβριος και Πλάκα”, “Δειλινό στην Αρβανιτιά”, “Πατρικό Σπίτι”, “Αυτοσχεδιασμός”, «μετά από ένα κοντσέρτο στο ROYCE HALL». Τότε ο ποιητικός λόγος είναι άμεσος. Τότε ο ποιητής φωτογραφίζει με εξαιρετική δυνατότητα λαξεύει ποιητικά γλυπτά εικόνων και συναισθημάτων. Αποσπώ από τα «Κύθηρα».

*«Δύο μέτρα πριν από το άτολμο κύμα
έβγαλε τελετουργικά τα ρούχα της
αφήνοντας το ωραίο σώμα
να κρύβει μια ευάλωτη σύμβαση
πίσω από ελάχιστο ύφασμα*

Ύψωσε το μπουκάλι το νερό
ελέγχοντας το βλέμμα μου
και το άδειασε αργά επάνω της
μετατοπίζοντας της δίψας της το κέντρο

και πάλι αναζητώντας το δικό μου βλέμμα
καθώς οι πρόσκαιρες κλωστές του νερού
είχαν αφηθεί στη σιωπηλή ερωτική κατάνυξη
Και που αλλού θα ήταν ασφαλές
το αυτοσχέδιο εκείνο θέατρο;»

Αποσπώ επίσης από το «Δειλινό στην Αρβανιτιά»

«Το πέλαγο έφευγε νότια
δυο κατάρτια τρώγαν τον ορίζοντα
ένα νησί τα συγχωρούσε με περίσσεια λήθη
Το πέλαγο χάριζε τις θεμελιώδεις ανταπάτες
λίγες λέξεις
μία άσημη πέτρα
απ' όπου μπορούσες να κινήσεις τον κόσμο
κι' ένα γενναίο δειλινό που καταργούσε
όλες τις αυθυποβολές

Νόμιζα πως μπορούσα να 'μαι όποιος θέλω
όταν η θάλασσα
επέστρεψε στο διάστημα τον ήλιο
που έκλεινε στα σωθικά της
Μια σαύρα μονολογούσε άσκοπα
πάνω στην κόψη ενός γκρεμού»

Αλλά δεν είναι μόνο η νοσταλγική διάθεση που κινητοποιεί την έμπνευση του Φίλη. Είναι και η επώδυνη διαπίστωση των τραγικών αντιθέσεων. Αυτού που μπορεί να συμβεί ανά πάσα στιγμή, του πόνου και του θανάτου που παραμονεύουν απειλητικά την ομορφιά του κόσμου. Διαβάζω από τις «τύψεις του Αυγούστου».

*«Κάτι έλεγες για ολάνθιστες κερασιές
Το ερώτημα της άμμου φανερό
καθώς εκείνος σωριάζεται δίπλα στο κύμα
Οι τοξίνες του τρόμου εισχωρούν στο πρόσωπό του
τον βυθίζουν σε ιώδη νύχτα αιλουροειδών*

*Ο τρόμος έχει πολλούς δασκάλους
με θωριά Σοφού – τους δίκαιους φοβάμαι
η προσωπίδα του θανάτου
σύρεται σαν παγωμένο φίδι
σε δρόμους ανηφορικούς»*

Παρ' όλα αυτά ο πόνος, ίσως και ο θάνατος, δεν μπορεί να έχουν τον τελευταίο λόγο. Πάντοτε υπάρχει μία καθαρτήρια έξοδος, ενδεχομένως μελαγχολική, αλλά πάντως γαλήνια. Γι' αυτό

*«Το τελευταίο δίλημμα της μέρας
ήταν ο κώδικας των φύλλων
έφτιαχναν σύντομα περιγράμματα στο κύμα»*

Αυτήν την αντιμετώπιση του τραγικού μέσα από καθαρτήριες διόδους με τη συμπαράσταση της Συμπαντικής αρμονίας τη βίωσα σε πολλά ποιήματα της συλλογής, όπως μόνο στη γνήσια ποιητική δημιουργία μπορεί να βιώσει κανείς. Για παράδειγμα στο Σεφέρη ή στον Αναγνωστάκη. Αυτό ακριβώς αποτελεί πολύ ισχυρή ένδειξη για την ποιητική ωριμότητα του Φίλη. Ένα μόνο παράδειγμα από το «Ένα αγόρι και μια Άγνωστη»

*«Οι ώρες ήταν κόκκινες
σαν κηλίδα πάνω στο χιόνι
σκοτωμένα ρυάκια-ιώδεις
επιθυμίες από πλήξη – δύο δευτερόλεπτα μόνο
Το αγόρι έκανε την τελευταία μανούβρα
κρατώντας τρία γράμματα και τέσσερα ψηφία
Η υπνωτική άσφαλτος*

*σε προσχεδιασμένες καμπύλες
τράβηξε το πρόσωπό του
στην τελευταία βαθυκύανη εκδρομή».*

*«Μια ανεπαίσθητη επανάσταση λουλουδιών
τον πέρασε στη μυθική πύλη
Προς το βράδυ ένα αργό ποτάμι έσβηνε ίχνη».*

Η αίσθηση του τραγικού που αναδύεται μέσα από την ποιητική δημιουργία του Φίλη δεν είναι αόριστη. Διαισθάνομαι πως αφορμάται σε κάποιο βαθμό από το αίσθημα του παράλογου μέσα στον Κόσμο, όπως το αντιλαμβάνεται ο Καμύ ή το θέατρο του παραλόγου. Τον απασχολεί για παράδειγμα η «παράλογη» απώλεια νέων ανθρώπων.

*«Ο μικρός ψάχνει τους σπονδύλους της νύχτας-
αν αργούσε ένα ή δύο δευτερόλεπτα
Πώς να είναι η τάξη των πιθανοτήτων;
Χτύπημα υπόκωφο
Όλα με ακρίβεια
Ο μικρός κοιτάζει κουρασμένα τα αχνά άστρα
Το όχημα χάνεται
η νύχτα γίνεται τεράστια βελανιδιά
η τέλεια λίμνη τον πνίγει»*

Ο Φίλης βλέπει με ανοιχτά μάτια την υποκρισία του καιρού μας. Τον ανθρώπινο πόνο που προκαλούν οι επεμβάσεις των ι-σχυρών. Στρατεύεται τότε με τα ανθρώπινα θύματα, ανεξάρτητα από το σε ποια πλευρά ανήκουν γράφοντας στίχους που θυμίζουν τις καλύτερες στιγμές της νεοελληνικής μας παράδοσης, όπως στο «ο Μπαμπάς πάει στη δουλειά», με αφορμή τη Γιουγκοσλαβική τραγωδία, ή στο «ελεγείο».

Αποσπώ από το πρώτο

*«Έχουν περάσει έξι μήνες. Μη με ρωτάτε πως
Με λένε Νάντια. Ο λόγος που δεν έχω πόδι
είναι μία έκρηξη»*

λένε για F-16
Δεν ξέρω από τέτοια
Το μυαλό μου πνιγόταν για μέρες σε πράσινη
και μαύρη λάσπη
Ίδια οι όχθες του Δούναβη
Η Νάντια από τη Σερβία θα βαδίζει μ' ένα πόδι
τους δρόμους που δεν έχουν συντομότερες παρόδους
βάζοντες όλα της τα δυνατά να κλέψει δύο αναμνήσεις»

«Οι μουσουλμάνοι από το Κόσοβο
δεν θα βαδίσουνε κανένα δρόμο
Η γεύση όλου του Κόσμου ήταν ένας πυροβολισμός
στο στόμα
Τριγμός φωτιάς και κρότος εσκαφέα».

«Η νύχτα διαλύεται αργά. Ο ήλιος σαν πληγή
θα βρει τη θέση του

Η συνείδηση κι από τις δύο μεριές
κατάκοπη μπορεί να κοιμηθεί πια ήσυχη»

Διαβάζοντας, ξανά και ξανά, τα 26 ποιήματα αυτής της συλλογής αισθάνθηκα πολύ τυχερός που γνώρισα τον ποιητή Γιάννη Φίλη. Απόλαυσα την ικανότητά του να ντύνει τις ευαισθησίες του με ήχους και χρωματισμούς λέξεων μιας πανάρχαιης γλώσσας και να δημιουργεί εντελώς πρωτότυπες ποιητικές εικόνες πλημμυρισμένες από εσωτερική μουσική. Εικόνες φευγαλέες που γίνονται όλο και πιο ελκυστικές καθώς επαναλαμβάνεται η ποιητική ανάγνωση. Αν διακρίνει κάτι την ποιητική συνεισφορά του Φίλη είναι η γνησιότητα και η πρωτοτυπία στην έκφραση. Είναι φανερό ότι οι στίχοι του είναι δουλεμένοι στο έδαφος της ευαισθησίας του, των προσωπικών του αναζητήσεων και της κουλτούρας του, χωρίς όμως ποτέ να γίνονται εγκεφαλικοί. Και όταν ακόμη η υψηλή νοημοσύνη του επιχειρεί να σχεδιάσει είναι η καρδιά του που έχει τον τελευταίο λόγο.

«Ο Θεός από ευτράπελη διάθεση
μας δάρισε τα μαθηματικά μετά τη μεγάλη έξωση
και από έλεος την ποίηση
και στο Γιώργη ένα κλωνί ματζουράνα στ' αυτή
μια θάλασσα και μια δραχμή ρετσίνα.
Μετά μας άφησε να πουλούμε
τη ζωή και το θάνατο»

Κυρίες και Κύριοι

Επιτρέψτε μου να κλείσω με ορισμένους στίχους του Φίλη από τον «Αρχάριο Οδυσσέα», το τελευταίο και μεγαλύτερο ποίημα της Συλλογής που δείχνει ανάγλυφα την αξιόλογη συμμετοχή του Φίλη στην πιο συναρπαστική πνευματική περιπέτεια του νεότερου ελληνισμού που ξεκίνησε πριν από δύο περίπου αιώνες με το Σολωμό και τον Κάλβο και συνεχίζεται ως τις μέρες μας.

«Θα το θυμάσαι το ταξίδι αυτό για αρχάριους
Αναμονή ήταν
για τους πράσινους λόφους
της Santa Barbara
και τον ίσκιο των δρυών που την επομένη
θα σε ξεκούραζε.

Σε άλλο δέντρο ήταν ο έρωτας
ο Muse, ο Alto ingengo
στης Κίρκης το νησί
ένα κλαδί με ένα φύλλο

Ο έρωτας στην άμμο της Mojana
οι σύντροφοί μας αυταπάτη ακόμα
του Αιγαίου. Και όμως μπορείς
να κάνεις ένα χονδροειδές περίγραμμα

λίγα κομμάτια της εικόνας θα συμπληρωθούν
σχεδόν αυτόματα. Μόνο ο τόνος τω χρωμάτων
θα χωρίζει τις σκιές.
Αυτό το δειλινό σταλάζει αμνησία
σαλπίζει ένα ακόμη προσκλητήριο»

ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΙΛΗΣ

ΕΛΕΓΓΙΟ

Δεν έψαχνα γι' αρχαίες αλήθειες
ούτε μισούσα τις τενεκεδουπόλεις.
Η Ισάτου Κάργκμπο είναι δεκατριών
από τη Σιέρρα Λεόνε.
«Οι αντάρτες ήρθαν στις τέσσερις τα' απόγεμα
ένας άντρας στην ηλικία του πατέρα μου
ένα μικρό παιδί που βάσταγε τσεκούρι.»
Όχι, δεν είχα μίσος για τις τενεκεδουπόλεις.
Κάποιες διπλωματικές αποστολές. Ομιλίες.
«Αυτός που μας συνέλαβε
ήτανε τόσο μαύρος που 'δειχνε μπλε.
Μου πάτησαν τα χέρια στο χώμα. Τα 'κοψαν.
Πρώτα το αριστερό.
Θέλω να πάω σχολείο. Πώς θα γράφω;»
Το Φριτάουν είναι σχεδόν μια κουκκίδα,
γεωγραφική υποσημείωση. Οι αποστολές.
Δεν ξέρω διόλου αν πρόκειται για χρήματα.
Οι ομιλίες.
Ο Αμπντούλ Σάνκο είναι είκοσι εφτά.
«Οι αντάρτες μας επήγαν στο χωριό.
Σκότωσαν πέντε. Μου πάτησαν το δεξί χέρι στο χώμα.
Τους είδα να το κόβουν. Είδα τις φλέβες που έτρεμαν.
Όταν μου έκοψαν το άλλο είχα λιποθυμήσει.
Είπαν έκανα θόρυβο και μου 'κοψαν
τα χείλη. Ζητώ συχώρεση άμα προσεύχομαι.
Δε μπορώ να πλυθώ, δε μπορώ να φάω, να γράψω.»

Ψάχνω για λέξεις: εκείνες τις υπνωτικές
αποχρώσεις της σιγής.
Τα πρόσωπα γυαλίζουν στο λείο χαρτί του περιοδικού.
Μόλις γυρίσεις σελίδα γίνονται ονόματα
ριγμένα μπρούμυτα στο χώμα. Μια πυρρή λεπίδα
εκεικάτω σκαλίζει τα αρχικά της θάλασσας.

(Από τη συλλογή του Γ. Φίλη "Αρχάριος Οδυσσέας")

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ

Μανόλης Τσακίρης

Κάποια σημαντικά βιογραφικά του στοιχεία, ο ποιητής Μανόλης Τσακίρης, τον οποίο έχω την τιμή να σας παρουσιάζω σήμερα, τα περιγράφει ο ίδιος στο ποίημά του «Βιογραφικό Σημείωμα» που το προτάσσει στη δεύτερη ποιητική του συλλογή με τον τίτλο «Φωταγωγός» έκδοσης του 1975. Λέει, λοιπόν, ο ποιητής:

*«Μικρός γύριζα ολημερίς στα περιβόλια.
«Με κλαδάκια μετρούσα τα φύλλα.
«Μ' άρεσε να βλέπω τα δέντρα να μεγαλώνουν.
«Φορές χαλούσα τα μπόλια
«Γιατί ήθελα τα δέντρα άγρια.
«Άλλοτε πάλι κάλπαζα στον κάμπο των σταχυών
«Φωνάζοντας με δύναμη: "Αούααα..."
«Έναν καιρό πουλούσα κόκκαλα και γυαλιά
«Που εβρισκα στα οργανάκια χωράφια.
«Ύστερα ήρθαν οι φάμπρικες στο πλατύ ποτάμι
«Έτσι γνώρισα τις σκυφτές γυναίκες.
«Κείνα τα χρόνια πήραν και τον πατέρα.
«Γαντζωμένος στο φουστάνι της μάνας μου
«Κοιτούσα το φορτηγό που χάνονταν
«Στον παγωμένο χαματόδρομο.
«Τώρα βρίσκομαι μπροστά σας ευθυτενής
«Περιμένοντας εκ νέου το βαθύ ξημέρωμα.
«Μάθαμε πια καλά το μάθημα της βιολογίας.»*

Αυτά έγραφε εκείνος πριν από 29 χρόνια. Εγώ θα επιχειρήσω να επεξηγήσω μερικά στοιχεία από αυτά που περιέχονται στο ποίημα.

Ο ποιητής Μανόλης Τσακίρης γεννήθηκε στην Αθήνα, εκεί στα περιβόλια και τα ανθοφυτώρια του Καντώρου, του Πονηράκη και του θρυλικού λαϊκού κέντρου «Ροσιγιόλ», χαμένοι

πλέον παράδεισοι, ανάμεσα στα Σεπόλια και την Κολοκυνθού. Το «πλατύ ποτάμι» είναι ο Κηφισός –εκείνα τα χρόνια ήταν ακόμα ποτάμι. Αργότερα, τη γόνιμη γη την κατέλαβαν τα εργοστάσια και οι παράχθιοι δρόμοι γέμισαν εργάτριες του χαμηλού μεροκάματου, οι «σκυφτές γυναίκες» που λέει ο ποιητής. Ο πατέρας του, αγωνιστής της αριστεράς, ήταν από τη Σμύρνη και η μητέρα του από την Κρήτη. Καταβολές γόνιμης μνήμης και πάθους, προίκα καλή για έναν μελλοντικό ποιητή. Βιοπορίστηκε σε διάφορες δουλειές της ανάγκης μέχρι την οριστική του που ήταν η Εθνική Τράπεζα της οποίας υπήρξε ανώτερο στέλεχος. Παράλληλα με την ποίηση ο Τσακίρης πρόσφερε και εξακολουθεί να προσφέρει σπουδαίο κοινωνικό και πολιτιστικό έργο. Αλλά εμείς να μείνουμε στον ποιητή.

Μέχρι σήμερα έχει εκδώσει τις ακόλουθες ποιητικές συλλογές: «Ποιήματα» 1970, «Φωταγωγός» 1975 (Εκδόσεις «Κέδρος»), «Πρώτος Ουρανός» 1982 (Εκδόσεις «Φιλιπότη») και «Ποτάμι στη Θάλασσα» 2001 (Εκδόσεις «Καστανιώτη»). Ακόμα, έχει εκδώσει το παιδικό «Θα σε προσέχουμε» 1992 (Εκδόσεις «Ωκεανίδα»).

Φιλολογικά, ο Μανόλης Τσακίρης είναι ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της ποιητικής γενιάς του '70, της επονομαζόμενης «Γενιά της αμφισβήτησης». Στο ποίημά του του 1975 «Δεν είμαι μόνος», αυτοπροσδιορίζεται:

*«Παραμένω αντιμεταφυσικός αντιφασίστας
«Και εξαιρετικά γήινος
«Στη μάντρα των καθημερινών εκτελέσεων
«Δεν είναι μόνος.
Αλλού, πάλι, λέει:
«Το σύστημα παραμονεύει, αναπνέει ακόμα
«με σιδερένια σπάραχνα»*

ή

«... ο κόσμος χάθηκε, χάνεται μέσα στις μεταφράσεις».

Ο Τσακίρης δεν παρέμεινε αμετακίνητος σε μια αυτάρεσκη, ανενεργή θέση «αμφισβητία». Πέρασε θετικά και με συμμετοχή στους λαϊκούς αγώνες. Ανάμεσα στα πολλά ποιήματά του αυ-

τής της συμμετοχής θα σταματήσω σ' αυτό με τον τίτλο: «Τα καρποφόρα». Κατά την ταπεινή μου γνώμη πρόκειται για ένα πυκνό και καίριο ποίημα με αφορμή την εθνική τραγωδία του Εμφύλιου:

*«Αφού πέρασε ο βασιλιάς κι ο μπόγιας
«μέσα από τα βογκητά της γης και των ανθρώπων
«βάλθηκε να μπολιάζει τα δέντρα.
«Όταν φτάσαμε στο ποτάμι, όπως τα φυτά
«τρυπάνε για πρώτη φορά το χώμα,
«μίλησε για τα καμμένα σπαρτά
«για τις φωνές όλων των σκοτωμένων
«μα ο καθένας ζητούσε το δικό του νεκρό.
«Ωστόσο, είχε το θάρρος να περάσει ανάμεσά τους
«Την πιο κρίσιμη ώρα,
«Κουβαλώντας στην πλάτη νεκρούς το χωροφύλακα
«και τον αντάρτη.*

Αλλά για να επιστρέψω σε μια ολική θεώρηση της ποιητικής του, τρεις είναι οι κυρίαρχοι άξονες της έμπνευσής του: Η κοινωνική διαπάλη (στην οποία ήδη κάναμε αναφορά), η φύση και ο έρωτας. Δεν πρόκειται για χρονικά χωριστές περιόδους. Και οι τρεις αυτές θεματικές συνυπήρχαν πάντοτε και συνλειτούργουσαν. Παραταύτα, η κοινωνική διάσταση εμφανίζεται πιο συχνά, πιο έντονη και με πιο σημαντική μερίδα, πράγμα, άλλωστε, φυσικό για την πολιτικά και ιδεολογικά φορτισμένη δεκαετία του '70.

Αντίθετα, η φύση στην ποίηση του Μανόλη Τσακίρη είναι μια αδιάκοπη, καταλυτική και βιωμένη, παγανιστική σχέση: Η φύση είναι ο ποιητής και ο ποιητής είναι φύση. Σχέση απόλυτη, σπάταλη αλλά και με γόνιμη ανταπόδοση. Εικόνες μιας άλκιμης ψυχικής υγείας. Ιδιαίτερη και χαρακτηριστική είναι η σχέση του με τη θάλασσα:

*«Στη στεριά μοιάζει ξύλινος ξένος
«Φάκια που ξενερίζει για να πεθάνει.
κι αλλού:*

«Στη θάλασσα ξαναβρίσκει το σώμα του
ή συνθέτει απ' την αρχή το πρόσωπό του

ή

«Ο προϊστάμενός του βρυχάται:
«Το γραφείο σου βρωμάει ψαρίλα
«απ' τα μαλλιά σου κατρακυλάνε χελιδονόψαρα
«Πώς δεν ψοφάς έξω από το νερό;

ή αυτό το γεμάτο ρίγος ολιγόστιχο:

«Ετοιμόγεννο παιδί εντός σταγόνας βροχής
«Κρέμεται από φύλλο μουριάς.
«Η άνοιξη ξαναμμένη
«σπράχνει τους επιβάτες λεωφορείου
«για να κατέβει.

Αυτή η ομοούσια αγάπη για τη φύση εύλογο είναι να έχει ο-
ξύνει και την οικολογική του ευαισθησία, στην οποία, όπως εί-
ναι γνωστό, έχει αφιερώσει μεγάλο μέρος της ζωής του τα τε-
λευταία 20 χρόνια.

«Η γερακίνα τάισε τα μικρά της
«σιγύρισε τη φωλιά της
«και βγήκε στους αιθέρους να συναντήσει
«την τουφεκιά.

Κι ακόμα, λέει στο ποίημα «Η θλίψη του Αλιάκμονα» (το ο-
ποίο αναφέρεται στην πραγματοποιούμενη εκτροπή του ποτα-
μού).

«Σιδεροδέσμιο σέρνουν
«τον Αλιάκμονα στον κάμπο
«κάτι ανθρωπάκια με μεζούρες
«με γυαλιά
«Όπως έσερναν παλιά οι γύφτοι
«Τις λυπημένες αρκούδες
«στα χωριά.

Αλλά κι ο έρωτας, πιο σωστά ο ερωτισμός, η αισθησιακή μέθη, στην ποίησή του, από την ίδια πηγή έρχεται· από τη δυναμική της φύσης και όχι από το αισθηματισμό των ρομαντικών προτύπων. Ένας ερωτισμός δοξαστικός, περισσότερο της Πάνδημης παρά της Ουρανίας, συχνά τολμηρός, θα 'λεγα εμπειρικός:

«Ο φαλλός του δοιάκι από καραγάτσι
«για τα δύσκολα ταξίδια στο σώμα των γυναικών.
ή
«Μές στην κοιλιά της»αλώνιζε το φως το αληθινό
ή
«Το ρομαλέο πέος των εραστών της
ή
«Περνάω μια ολόκληρη θάλασσα
«για να φτάσω την έξοχη γύμνια σου
ή
«Γυμνό κορίτσι σιδερώνει μπροστά στον καθρέφτη
«Το καλοκαιρινό της φόρεμα
ή
«Αγάπησε τις γυναίκες όπως τις μακρινές θάλασσες
«όπως τη μοναξιά στα καταφύγια των Βαρδουσίων.

Φοβάμαι, δικαιολογημένα, ότι αυτά τα σπαράγματα στίχων δεν μπορούν να δώσουν την πραγματική εικόνα του ολόκληρου ποιήματος. Μόνο χαραμάδες ανοίγουν. Η σουρρεαλιστική γραφή που άλλοτε ατόφια (ως αυτοματική γραφή) και άλλοτε με έλλογες συνεργασίες, εργαλείο πιστό της δουλειάς του Μανόλη Τσακίρη, μας χάρισε μια ποίηση που την αισθάνεσαι (και την αντιλαμβάνεσαι) σαν μια έκτη αίσθηση. Απολαμβάνεις την εικονοποιητική της δύναμη και την ευρηματικότητά της αλλά κυρίως ότι δεν είναι in vitro προϊόν. Αποκλείοντας την παρθενογένεση, η ποίησή του προσομοιάζει προς την ποίηση του Εμπειρικού (δίχως αυτή η αναφορά να εξυπακούει οποιοδήποτε είδους συγκρίσεις). Όλοι μας κάτι θυμίζουμε, με κάτι μοιάζομε. Δεν πρόκειται για μίμηση ούτε για απομίμηση. Πρόκειται για την ίδια πηγή που τροφοδότησε δύο ανόμοιους ποιητές. Ίσως

να ήταν η ποίηση του Εμπειρικού που «οδήγησε» τον Τσακίρη στην πηγή κι αυτός να τη χρησιμοποιήσει αλλά με τους δικούς του τρόπους. Άλλωστε, στη δική του ποίηση απουσιάζει η περίτεχνη γλωσσική λογιосύνη και οι γλωσσικές μείξεις του Εμπειρικού, ενώ κυριαρχεί ο αδρός, λαϊκός λόγος. Βλέπετε, ο Μανόλης Τσακίρης οδηγήθηκε στην ποίηση κατευθείαν από τους δρόμους, από τα βουνά και τις θάλασσες. Δεν συναντήθηκε μαζί της σε λογοτεχνικό θερμοκήπιο.

Συμπέρασμα: Η κοινωνική διαπάλη, η φύση και μαζί οι αγώνες για τη σωτηρία της καθώς και ο έρωτας ως υπέρτατο ζωικό κίνητρο, αποτελούν ολόκληρο το ποιητικό corpus του Μανόλη Τσακίρη. Από μεριάς μου, κυρίες και κύριοι, δεν νομίζω ότι ξέχασα κάτι, δεν άφησα τίποτα απ' έξω. Υποψιάζομαι πιθανή ένσταση. Καλώς ή κακώς, είναι τόσο γήινος ο ίδιος ο Τσακίρης για να έχει ανοίξει πόρτα σε μεταφυσικές ή υπαρξιακές έννοιες. Ποιος ξέρει, ίσως αργότερα να έρθει και αυτών η σειρά. Σας ευχαριστώ.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΤΣΑΚΙΡΗΣ

ΓΙΑ ΤΡΕΙΣ ΦΙΛΟΥΣ ΚΙ ΕΝΑ ΚΑΪΚΙ

*Χαιρετώντας στίχους νεκρών σε στάση προσοχής
Γ.Σ.*

*Είχα τρεις φίλους, τρεις σκοτωμένους μύθους
Ο Στέφανος δεν μπόρεσε εν τέλει
να βρει τον τάφο του Περικλέους
ούτε τις χαμένες επιστολές του Μπρετόν
στον Λέοντα Τρότσκι.
Ανέβηκε σ' ένα κυπαρίσσι και πήδηξε στο κενό
με τη μαύρη ομπρέλα του ανοιχτή.
Ξεψύχησε στην άσφαλτο ξεκαρδισμένος στα γέλια.
Ο Νίκος δοσμένος μ' απελπισία
στο κυνήγι ενός δύσκολου έρωτα
βούτηξε γυμνός στο στόμα του κροκόδειλου.
Ο άγιος Γιάννης έσβησε σιγά-σιγά*

πάνω στη Λουϊσέζ πολυθρόνα της μητέρας του
κοιτώντας απ' το ανοιχτό παράθυρο
το Μυρτάο Πέλαγος.

Το καΐκι μου έμπλεο στο ρετσίνι
απ' τον έρωτά του για μια άλλη θάλασσα
επέστρεψε στο δάσος.

Έτσι απέμεινα μόνος στα καταφύγια των Βαρδουσίων
στα ερημονήσια, στα μαλακά ξενύχτια
στα πατάρια των παλαιών βιβλιοπωλείων,
με τις στριφτές ξύλινες κουπαστές
ζεστές απ' τα αγγίγματα των ποιητών
επιβάτης, λαθρεπιβάτης στα ξύλινα σκάφη
που διασχίζουν συχνά το πελαγίσιο ερωτικό τρίγωνο
των οδών Σόλωνος, Μασσαλίας και Σίνα.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ

Χρίστος Παπαγεωργίου

Ο Χρίστος Παπαγεωργίου γεννήθηκε το 1954 στο Βόλο –πόλη με πνευματικές και αγωνιστικές παραδόσεις. Σπούδαζε ιατρική και οικονομία, αλλά τις εγκατέλειψε.

Η αρχή της μεταπολίτευσης στην Ελλάδα φαίνεται ότι δημιούργησε στοιχία αναγεννησιακού ανθρώπου που σύντομα υποχώρησαν και υπάρχουν μόνον ως ποιητές. Εγκαταλείποντας τις σπουδές ο Παπαγεωργίου άνοιξε βιβλιοπωλείο στο Βόλο και έκανε διορθώσεις κειμένων δημοσιεύοντας ταυτόχρονα δικά του κείμενα στην τοπική εφημερίδα ΤΑΧΥΔΡΟΜΟ. Στη συνέχεια ήρθε στην Αθήνα, όπου ζει τώρα και εργάζεται. Έχει συνεργαστεί με έγκυρα περιοδικά γράφοντας κριτικές. Είναι δε τακτικός συνεργάτης των εφημερίδων ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ και ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΑΥΓΗ. Ποίημά του για το Πολυτεχνείο έχει συμπεριληφθεί στην πρόσφατη συλλογή του Ηλία Γκρή των εκδόσεων ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ.

Ξεκινώντας την εκ των πραγμάτων σύντομη αναφορά μου στον ποιητή και κριτικό Παπαγεωργίου θυμάμαι μια φράση του Βάλτερ Μπένγιαμιν από το βιβλίο του ΜΟΝΟΔΡΟΜΟΣ. Λέει, λοιπόν: «Οι επερχόμενες γενεές λησμονούν ή δοξάζουν. Μόνον ο κριτικός δικάζει με τον συγγραφέα παρόντα.» Έτσι, λοιπόν, εκ των περιστάσεων ποιητής και γω, αλλά περιστασιακός μάλλον κριτικός, αισθάνομαι τη δυσκολία δεξιού προς αριστερό ψάλλτη ή και αντίστροφα.

Η ποιητική θητεία του Παπαγεωργίου συμπίπτει με την ηλικία της μεταπολίτευσης. Το πρώτο του βιβλίο με τίτλο ΔΙΝΗ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ κυκλοφορεί το 1977, εμφανίζοντας τα τοπία και τους δρόμους της ποιητικής του άσκησης σ' ένα αστικό περίγυρο που αποπνέει κάτι διαφορετικό των δικών του προσδοκιών δημιουργώντας σκεπτικισμό στο διανοούμενο ποιητή για το περιεχόμενο και τη φύση της εποχής.

*«Στην έξοδο,
μαστραποί ποιητές βάλθηκαν να μας γαλουχίσουν
στο γαλάζιο τα ουρανού και της θάλασσας
και φάλτσοι τραγουδιστές στη γλυκύτητα της αγάπης.»*

Αυτοί που κρίθηκαν έτσι από τον Παπαγεωργίου, στην παρούσα φάση φαίνεται να έχουν ολοκληρωθεί. Το 1979 κυκλοφορεί το δεύτερο βιβλίο του με τίτλο ΜΟΡΦΑΣΜΟΙ. Ο ποιητής γέρνει και λέει εισαγωγικά:

*«..Κι εγώ
στην ορφάνια
τη δημιουργίας
απόκληρος
απόστρατος
κι απόδημος...»*

Πάρα κάτω ονομάζοντας την θλίψη συνήθεια [τίτλος ποιήματος] γράφει:

*«Καρπός νοθείας
κάτω από το βελούδινο
σκέπασμα αστικής συνείδησης
μια τέλεια ανάπαυλα
ένα άριστο ιντερμέτζο
και σκόνη..»*

Το 1981, απαρχή της κυριαρχίας του μικροαστικού ριζοσπαστισμού στην Ελλάδα, κυκλοφορεί τη συλλογή «ΣΤΑΧΤΕΣ» και ο ποιητής βλέπει στάχτες υποπτευόμενος ψεύδη διακρίνοντας ψευδεπίγραφα. Δικαιολογημένα άλλωστε: Γιατί; Να γιατί:

*«οι φίλοι μου χάνονται σαν ακρίδες κάνοντας μεγάλα
πηδήματα
σε κάθε τους σάλτο αφήνουν κι ένα από τα ρούχα
που τους χάρισα σ άλλες εποχές...»*

Πενθώντας αυτή την κατάσταση, ο ποιητής σιωπά για ένδεκα χρόνια και εκδίδει την συλλογή ΑΠΕΙΛΗ το 1992 όταν η μικροαστική ριζοσπαστική δημοκρατία πέρασε στην απόλυτα παρακμιακή της φάση,

*«όταν άφησε τον Αλεξάνδρου στη μέση
για να τον τελειώσει
αιώνες αργότερα»*

μας λέει, και ταυτόχρονα είχε επέλθει το μοιραίο στις χώρες του «υπαρκτού σοσιαλισμού». Ως μότο της συλλογής χρησιμοποιεί στίχους του Αλέξη Τραϊανού, του καλού μας αυτού ποιητή που αυτόβουλα τερμάτισε τη ζωή του, που λένε:

*«Η ομορφιά σου ρουφηγμένη
μέσα σε τζάμια που νυχτώναν»*

Ο Παπαγεωργίου με τη σειρά του στήνει μια συλλογή παρατατικού, μιας και κυριαρχεί το Ήταν που η ποιητική δεξιότητά του το μεταλλάσσει, βέβαια, σε Είναι. Στην ουσία, η ποιητής υψώνει τη μνήμη του ως μεταφορέα της επερχόμενης αναστάσης, επικυρώνοντας την αρχή της στο ίδιο του το ποίημα. Η μελαγχολία του ποιητή που στους λογισμούς του πλήττεται ανελέητα από τις διαψεύσεις περιέχει την ελπίδα τόσο έντονα, γιατί σε στιγμές κρίσης ενεργοποιούνται τα στοιχεία του νέου κόσμου.

Η τελευταία συλλογή, αλλά όχι έσχατη ελπίζω, ΜΟΝΙΜΟ ΡΕΠΟ κυκλοφορεί τέλος του 2002 από τις εκδόσεις ΥΨΙΛΟΝ και ακολουθεί μια ποιητική μονογραφία εκτός εμπορίου με τίτλο Ο ΚΥΚΛΟΣ ΕΥΘΕΙΑ, όχι μόνον προς τιμήν της αδελφής του, αλλά και της ίδιας του της ελπίδας που στην έλλειψη της εικόνας της στα μάτια του ποιητή την κυκλοφορούσε μυστικά με το κεφάλι κάτω. Οι συλλογές αυτές είναι, κατά τη γνώμη μου, τα ναυπηγημένα με κόπους ιστιοφόρα του για να πλεύσει στο μέλλον. Ο ποιητής δεν έχει ποτέ μόνιμο ρεπό. Όσο δε για τον κύκλο ευθεία προτρέπω τον Παπαγεωργίου συντροφικά-μαρξιστικά να δει ότι ο κύκλος ευθεία σημαίνει ανεπισσώμενη σπεί-

ρα και χτυπάει τα ρεπό κάνοντας στις στιγμές της σύγκρουσης εξαιρετικά πράγματα που αλλάζουν εαυτόν και αλλήλους.

Πράγματι ο Παπαγεωργίου στις είκοσι οχτώ σελίδες της συλλογής MONIMO ΡΕΠΟ δημιουργεί σε μένα την αίσθηση ότι «συναλλασσόμενος» με την κατηγορία της «ποίησης της ήττας» λόγω ιστορικής κοινότητας είναι ο αντιπροσωπευτικός ποιητής της μεταπολίτευσης. Αν η ποίηση της ήττας ήταν η εσωτερίκευση του αποτελέσματος του εμφυλίου πολέμου ή ακριβέστερα του μεγάλου ελληνικού ταξικού πολέμου που έγινε ασμένως αποδεκτή από την νικήτρια αστική τάξη, και τώρα φαίνεται αυτό καθαρά με τις πολλαπλές τιμές που αποδίδει, για τον Παπαγεωργίου λειτουργεί ως συναποδεικτικό εργαλείο ερμηνείας της μεταπολίτευσης με το δεδομένο της ενδόρρηξης της Σοβιετικής Ένωσης .

Η θεωρητική επεξεργασία αυτών των γεγονότων, εκ μέρους της διάνοησης, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, συντέινει στην εν πολλοίς αποδοχή εκ μέρους τους του τέλους της Ιστορίας. Η ίδια, όμως, η ιστορία δεν τους άκουσε και άλλοι εξ αυτών το κατάπιαν κι άλλοι περιμένουν.

Στο σημείο αυτό θέλω να πω δυο πράγματα:

Α. Νομίζω ότι σύντομα «η ποίηση της ήττας» θα επανακριθεί και θα ταξινομηθεί χωρίς τον προσδιορισμό αυτόν που δεν είναι ούτε χρονικός, ούτε ειδολογικός .

Β. Η προ πολλού διατυπωμένη πρόταση του Ανδρέα Μπελεζίνη για την μη ιστορικά ισολογισμένη ποίηση θα είναι το κλειδί στην κατανόησή της.

Ας γυρίσουμε, όμως, στον ποιητή μας.

Ο Χρίστος Παπαγεωργίου με το MONIMO ΡΕΠΟ φέρνει τα πράγματα στη σωστή κλίση. Δείχνει αξιοπρέπεια. Κρύβει το θρήνο για να μην το μάθουν οι εχθροί. Φτάνει με αναγνωρισίμη επιτυχία στο ιστορικό βάρος των λέξεων που χρησιμοποιεί. Κατορθώνει να ισορροπεί τη γλώσσα και το ρυθμό γιατί έχει κατασταλάξει μέσα του το ιστορικό πρόβλημα της εποχής σε σχέση με το τι πραγματεύεται στη γραφή του. Η ποίηση της με-τα - ήττας, ας την πούμε έτσι, και όπως τη δίνει χαρακτηριστικά ο Παπαγεωργίου μοιάζει να οντολογικοποιεί τη μελαγχολία και το φαινομενικό αδιέξοδο αίρεται δια της ποίησης μιας και

την συλλαμβάνει σωστά εμβρυουλκέα του πραγματικού της ιστορικής κίνησης.

*«Το χαρτί καίει.
Η πληγή μου ματώνει.
Με στολή αλεξιπτωτιστή προσγειώνομαι
κυριολεκτικά σε καιόμενη βάτο ποιημάτων
για να περιποιηθούνε το τραύμα μου.»*

Η μελαγχολία του κόσμου μέσω της ποίησης του επιστρέφει με ζωογόνα αποδεικτικά νοήματα. Οι συχνές σιωπές του γίνεται τρόπος ομιλίας αποκτώντας βασική λειτουργία μέσα στο ποίημα δείχνοντας ταυτόχρονα πόσο χρειάζεται τον Απέναντι να συμμετάσχει. Τα ολιγόστιχα ποιήματα στο MONIMO ΡΕΠΟ είναι στον αυχένα της κλεψύδρας του. Είναι οι στιγμές που αρνείται τον εαυτό του για κάτι άλλο που θα υπερβαίνει στις στενότητες της εποχής, αφού ήδη έχει στραφεί σε πρωταρχικά ζητήματα και τους εσωτερικούς λόγους της μετάβασης. Άλλωστε το είχε προβλέψει:

*«Το σώμα που δώρισα ήταν
όμως η ψυχή έμεινε πάντα
γι αυτό παραδοκεί
μια τρικυμία που ήταν
και δεν την ήξερα.»*

ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΚΙΝΔΥΝΟΣ

*Ο αντίλαλος της γήινης φωνής που ακούστηκε
κίνησε να καταλάβει μέρος του κόσμου που σάπιζε.
Το σπάθισμα στα πλευρά δεν έβγαλε αίμα,
μόνο πύον
πηχτό, πρασινοκίτρινο,
αηδιαστικό,*

που μούχλιασε λίγες ώρες μετά.
Αν η νύχτα χαλάρανε γρηγορότερα,
η γυναίκα που χανόταν το πρωί
κινδύνευε να ζήσει.

Μορφασμοί
ΟΔΕΒ, 1979.

2

Τα λόγια μπερδεύτηκαν.
Πριν να πεις ήταν
κι ο άνθρωπος και τα ζώα και τα φυτά
κι ύστερα ήταν πλημμύρες
δάση
νησιά
σπίτια δίχως στέγες
κι ήταν πάνω απ' όλα και όλα
μια χίμαιρα
μια έλξη ερωτιάρα ήταν που στέργιωσε.

Τα λόγια μπερδεύτηκαν.
Πριν να δεις ήταν
κι όταν είδες ήταν πάλι αργά
για προσευχή.

Απειλή
Ύψιλον / βιβλία, 1992.

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Έλενα Νούσια

Είναι δύσκολο να μιλήσεις για την ποίηση της Έλενας Νούσια –ή, για να εκφραστώ πιο σωστά, δυσκολεύομαι να μπω σ' αυτή την ποίηση και να πω γι' αυτήν δυο απλά λόγια. Μου αφήνει μια αίσθηση ασφαλή, που όμως φαίνεται να την καλύπτουν στοιχεία ποικίλα: σιγουριά στη γραφή, περίεργες, προκλητικά αντιποιητικές λέξεις και φράσεις, επανερχόμενα, ανατιολόγητα σε πρώτη ματιά, λεξικά θέματα, άλματα ανάμεσα στους στίχους και στην αφήγηση, ένας αέρας ασυνήθιστης πρωτοτυπίας, και πάντα το ύφος μιας αυτοβεβαίωσης, που σε κάνει, προπαντός αυτό, να αναρωτιέσαι, τι γίνεται σ' αυτή την ποίηση, τι σπουδαίο, τι τολμηρό, τι ριψοκίνδυνο. Ή αίσθησή μου είναι ότι η Έλενα Νούσια πάει για τα μεγάλα, τα νιώθει, και τα επιχειρεί, και τα πιάνει ή σφριάζεται πάνω τους, με καρδιά πάντα έμπληη του πόθου της.

Ας πάρουμε μια γεύση από το ομότιτλο ποίημα της *Συντελεσμένης εποχής*:

*Το φως των ματιών μου
τρέμοντας σαν το νερό
όλα τα ξαναγυρίζει πίσω
όλα τα χρώματα
όλους τους χορούς.*

*Μα στα δικά σου μάτια
ο πόνος φύτεψε λουλούδια
ο άγιος μυθοποιός.*

Ήσυχα που ανασαίνεις.

Ήσυχα που ονειρεύεσαι τη ζωή μας.

Εσένα ερωτεύτηκε η σιωπή.

*Εσύ άγγιξες το κατώφλι
της συντελεσμένης εποχής
και μας κύκλωσε ορατή μουσική.*

Μνήμη Σεφέρη και άλλες μνήμες, όπως παρακάτω στο ίδιο βιβλίο ρυθμοί Εγγονόπουλου, αλλά ο αέρας, το ήθος είναι της ποιήτριας. Μου αφήνει μια δυνατή αίσθηση μοναχικότητας, ακόμη και στις ερωτικές στιγμές, μοναχικότητας όμως όχι δική της, αλλά του κόσμου, ένα αίσθημα κοινωνίας της μοναξιάς. Μαζί, οι εκτροπές στον «άγιο μυθοποιοό πόνο», μια σκέψη που κοινότυπα ποιητικοποιείται. Αυτό το ήθος όμως είναι που γεννάει μετά από χρόνια στίχους σαν αυτούς: «*Κι αν αγγίξεις το πρόσωπό σου/ θα κατέβουν λουλούδια στο νερό. –Οι σιλουέτες της διαφάνειας/ συμπυκνώθηκαν σε μια σταγόνα νερό*», και μετά με άλμα κυριολεκτικά: *και τρέχουν τ' άλογα καλπάζοντας/ στο αίμα*». Υπερεαλιστικό; Ε, και; Τι σημαίνουν οι ταμπέλες, όπως το να πούμε ότι έχουμε συνταγές εικόνες στο: «*Γαλάξιο γερμένο/ πάνω απ' τον ύπνο*». Μήπως αυτά όλα δένονται, στ' αλήθεια; Ακούστε: «*Κι η ραγισμένη σκάλα/ η λαμπερή/ Η αργή στιγμή πάνω στη σκάλα*». Αυτό που ονόμασα μοναχικότητα και την « αργή στιγμή πάνω στη λαμπερή ραγισμένη σκάλα» τα ακούω σχετικά, συνεχόμενα. Και μ' αυτόν τον αέρα ακούω και τα: «*Ενώ πιο πέρα ο ήλιος/ κατεβαίνει πίσω από τα μεγάλα βουνά – Λίκνισμα της ασφάλτου/ και πώς κυκλώνουν τα λουλούδια τον τράχηλο- Με το παιχνίδι της πόλης/ να ηχεί στα δάχτυλά σου ανάμεσα- Μακριά εσύ περπατητής στην έλξη του ορίζοντα- Όταν οι αφροί της πόλης/ τινάχτηκαν κι έβρεξαν τ' άστρα*, που καταλήγουν, στο ίδιο βιβλίο: «*Τώρα κατοικώ μέσα σ' ένα χόρτο που σαλεύει αντικρύ στην πόλη*» και ξαφνικά συνεχίζονται: «*κι ακούω μέρα νύχτα/ το σπίτι μου να μεγαλώνει*». Τέτοιοι στίχοι παρουσιάζονται και αργότερα πιο πεισματικοί: «*Ένα συρμάτινο μυστικό/ ηλεκτρίζει τους τοίχους*», ο αέρας μόνωσης όμως εκφράζεται και λεκτικά: «*Λιποθυμώντας πίσω από τα βήματά σου/ Ενώ σβήνεις προς τον ορίζοντα – Επειδή κατοικείς έν' άρωμα που μου μοιάζει – Πέτρες κυλάν στο σκοτάδι*», για να καταλήξει: «*Τα λόγια μου κανείς δεν τα γυρεύει / Ίσως επειδή δεν είναι για κανέναν/ Παρά μόνον για έν'*»

*αδέσποτο φως! Που τριγυρνάει εδώ κι εκεί! Στις πόλεις και τις
εξοχές! Χορεύοντας! Και πάντα ψάχνοντας! Κάποιον ύπνο! Να
καθρεφτιστεί! Στο βυθό του», πιο ελεύθερα προσωπικοί, με γεύ-
ση παράπικτου στην αποφασιστικότητά της, και με μνήμη Σικε-
λιανού (τι να γίνει; φιλόλογος είναι η Έλενα Νούσια): «Μέσα
σου χτυπά ενός άστρου η καρδιά! Τόσο δυνατά που πας να
σπάσεις».*

Η μοναχικότητα του ποιητή, στην πράξη, στη λέξη και στη
ζωή. Αυτή και το ήθος αποφασιστικότητας, μια πεισματικότη-
τα, που σχεδόν την ακούς, την αισθάνεσαι. Σε ένα από τα ποιή-
ματά της που δεν έχουν μπει ακόμη σε βιβλίο καταλήγει (πάλι
με μνήμη από το Σεφέρη): «*Χάθηκα στη νύχτα! Προσπαθώντας
να σε βρω! Ο τόπος όπου χάθηκα! Σμικρύνθηκε κι αυτός! Τώρα
χωράει σε μια χούφτα! κι είναι σκληρός*», (μη μιλώντας βέβαια
γλυκερά ερωτικά), αφού έχει αρχίσει, με τυπικά πεισματικά λε-
ξικά της θέματα: «*Ο λαγός! κι η προστάτις αγελάδα! σε σμί-
κρυνση*», κρατώντας έτσι, σ' αυτή τη θεληματική ποίηση, τον
ψυχικό ή πνευματικό της αέρα, που θέλει να συναιρέσει, έστω
και σπαστά, τα πάντα στη λαχτάρα της για τη σπουδαία ποιή-
ση. Όμως ο αέρας της, η άχνα της μοναχικής βίωσης, μιας, αν
επιτρέπεται αυτή η κουβέντα, μοναχικής οντολογίας, ακεραιώ-
νεται ξεκάθαρα, συναιρώντας την όλη της ποιητικότητα: «*Εγώ
άραγε κρατιέμαι από το βλέμμα σου! Ή εσύ απ' το δικό μου!
Και δεν πέφτουμε στο κενό! Μέσα σ' αυτό το ξένο όνειρο,! Ό-
που βρεθήκαμε να αιωρούμαστε*», στίχοι που δεν είναι ερωτι-
κοί, αλλά εκφράζουν μια αίσθηση που συμπεριλαμβάνει και
τον έρωτα, κρατώντας τον ακέραιο, αλλά και αφομοιωμένο σε
μια ανθρώπινη ζέστα, που όμως, έτσι το ακούω προσωπικά, εί-
ναι τελικά η προσωπική της αίσθηση εαυτού η πεισματικά με-
τασηματιζόμενη σε ποίηση, σε αυτή την καλή ποίηση. Που
δεν εξαντλείται ούτε στη σαφήνειά της, αλλά κρατάει την ε-
λευθερία της, που της χαρίζει αυτό που, νομίζω, είναι η πηγή
της ποιητικής της δύναμης, και το όπλο της, το ρυθμό. Ακούστε
ένα από τα τελευταία της ποιήματα:

Beautiful, beautiful eyes...

*Η φαντασία ενός ζώου
-Beautiful, beautiful eyes-
π.χ. ενός αλόγου
είναι άραγε ασπρόμαυρη
-Beautiful, beautiful eyes-
όπως λεν ότι είναι
η εικόνα επί του αμφιβληστροειδούς
του αλόγου
Ή είναι έγχρωμη
και βλέπει άραγε
-Beautiful, beautiful eyes-
το άλογο
τον κόσμο
περιληπτικά*

*Ας υποθέσουμε
-Beautiful, beautiful eyes
ότι έν' απόγευμα φαντάζεται
έν' άλογο να καλπάζει
Ότι έν' απόγευμα
-Beautiful, beautiful eyes-
γράφει ένα ποίημα
και το απαγγέλλει
προς την επερχόμενη αυγή*

*Είμαστε ωστόσο
επίσης και
-Beautiful, beautiful eyes-
βέβαιοι
ότι τι άλογο αυτό
πράγματι
-Beautiful, beautiful eyes-
κάποια στιγμή
έτσι καλπάζοντας*

*δε θα ἴρθῃ να σταματήσει
εξαίφνης
μπροστά μας.*

Η ποιητική ηχητικότητα, που αφομοιώνει στον ελληνικό ρυθμό της τα αγγλικά, ως αγγλικά μάλιστα, και η τόλμη της φαντασίας, που όμως απορροφάται στο ρυθμό, και, έτσι, απορροφάται και δικαιώνεται η θεματική τόλμη και γίνεται καθαρά ποιητική, το όλο ποίημα, παιχνίδι πολύ σοβαρό, το ακούω σα μια ποιητική χειρονομία της Έλενας Νούσια, που με κάνει να δεχτώ την ανοιχτή της ελευθερία και να θεωρήσω πως το πιεστικό πείσμα του ποιητικού της τρόπου προέρχεται από μια αυτοσυναίσθηση δύναμης, γυναικείας δύναμης, που αντικρίζει τον κόσμο προσωπικά, για να μείνει στην ελευθερία της όντας ποιήτρια. Και αυτό το λέω ξέροντας πως η Νούσια γράφει και πεζά. Φυσικά, δεν είμαι κριτικός αλλά ένας αναγνώστης και μίλησα μόνο κατά την αίσθησή μου από την ανάγνωση της ποίησής της –από αυτή την τωρινή ανάγνωση. Ίσως, μια και το ποίημα το γράφει και ο αναγνώστης, άλλοτε να διαβάσω σ' αυτήν και άλλα ή άλλα πράγματα. Νομίζω όμως ότι θα νιώθω ελεύθερος.

ΕΛΕΝΑ ΝΟΥΣΙΑ

Ο ΔΡΟΜΕΑΣ'

*Ήθελα πάντοτε να γράψω ένα ποίημα
για τον Ελβετό τραπεζικό υπάλληλο
που κάποια μέρα μεσημέρι
πέταξε τα ρούχα του καταμεσής
στη Bahnhofstrasse της Ζυρίχης
και βάλθηκε να τρέχει ολόγυμνος.*

*Πιστεύω, λοιπόν, ο ΧΥ αυτός δεν πιάστηκε,
ούτε και δικάστηκε, ούτε κι έκλαψε,
όπως είπαν οι εφημερίδες,*

*μετανιωμένος στα πόδια του εισαγγελέα.
Μα τρέχει ακόμα, πάντα ολόγυμνος,
ανάμεσά μας. Στη Ζυρίχη κι αλλού.*

*Πέρασε στη φοβερή κατηγορία των δρομέων
και σαν τέτοιος θ' απομείνει
στην ιστορία των οδών.
(Η συντελεσμένη εποχή, Ίκαρος, 1985)*

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Το ποίημα αναφέρεται σε πραγματικό περιστατικό

Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Σωτήρης Σαράκης

Το Σωτήρη Σαράκη τον γνώρισα πριν μερικά χρόνια εδώ στο Συμπόσιο, όταν τον παρουσίασε ο Δημήτρης Κατσαγάνης. Τώρα ξέρω αρκετά την ποίησή του, για να σας πω δυο λόγια γι' αυτόν σαν ομότεχνός του. Θα περιοριστώ όμως στην τελευταία του συλλογή με τον πολύ όμορφο, και ταιριαστό στον ήθος του ποιητή και της ποίησής του τίτλο, *Ψηφιδωτό από άφαντες ψηφίδες*.

Κατά την προσωπική μου λοιπόν αίσθηση μιλώντας, θεωρώ ότι βασικό χαρακτηριστικό αυτής της συλλογής είναι μια ολότελα συνειδητή και υπεύθυνα ρυθμιζόμενη καθαρότητα, που, νομίζω, αποτελεί και γλωσσική υλοποίηση της ποιητικής του αυτοσυνειδησίας. Εννοώ πως σ' αυτήν την ποίηση ο Σαράκης μιλάει καθαρά τον εαυτό του, με μια ελευθερία της αίσθησης πως ακεραιώνεται γλωσσικά καθώς δημιουργεί τις μορφές των ποιημάτων του. Κύριο λειτουργικό μέσο του είναι μια δικής του επινόησης ρυθμική επανάληψη, με την οποία συχνά αρχίζει τα ποιήματά του και την οποία δομικά και λειτουργικά εμπλέκει ως το τέλος, μη περιοριζόμενος σε λεκτικούς τρόπους, αλλά, ακριβώς, βαθαίνοντας, και πάντα καθαρά, ως τις νοηματικές ρυθμικές επαναλήψεις. Και επειδή προσωπικά πιστεύω ότι ο ρυθμός, έχοντας στις δυνατότητές του και τη δημιουργία της μουσικότητας, παίρνει ποικίλες μορφές, από την προλεκτική γεύση της γλώσσας μέχρι τη γένεση των ποικίλων μορφών νοήματος (και, βέβαια, οργανικά με τους ψυχοσωματικούς και φυσικούς ρυθμούς), ο τρόπος που προσλαμβάνω αυτή την ποίηση είναι ρυθμολογικός και έτσι τον βλέπω να γεννιέται και να αναπτύσσεται, ως εκεί ακόμη που γίνεται επίπεδος αφηρόμενος σε άνετη νοηματοποίηση με σαφείς τέτιες δομές.

Ας δούμε ένα μικρό δείγμα:

ΠΑΛΕΥΕ ΑΚΟΜΑ

*Πάλευε ακόμα εκείνο το πουλί
πάλευε να πετάξει, ορμητικά
απλωνόταν η φτερούγα
κάθε φορά που μια ριπή
ανέμου διέσχιζε το δρόμο*

*πάλευε ακόμα εκείνο το πουλί,
λειωμένα κόκαλα, ιστοί, το δέρμα κολλημένα
στην άσφαλτο του δρόμου και μισή
μισή φτερούγα λαχταρώντας
πτήσεις ατέλειωτες ψηλά
ψηλά μες στον ατέλειωτον αγέρα.*

Αυτή η ποίηση, που αναπτύσσεται σε απλό, οικείο λόγο χωρίς να κόβεται από τις τραγουδικές ρίζες της καλής ποίησης, μορφοποιεί τα νοήματα, δεν τα δίνει ωμά (κάτι που είναι, φαίνεται, η σφραγίδα και το διαβατήριό της πιο πολλής, σχεδόν όλης της σύγχρονης ποίησης), και αυτό το κάνει άνετα και φυσικά, δικαιωματικά.

Με αυτή την άνεση ο Σαράκης απλώνει τη θεματολογία του και αφομοιώνει στον τρόπο του ποιητικές μνήμες από τον, πρόσφορο, Εγγονόπουλο, μέχρι τον, όχι και πολύ πρόσφορο, Καβάφη, περιλαμβάνοντας και αυτές στη δική του θεματολογία. Είναι μια ανάγνωση της ποίησής μας πραγματικά ποιητική, όχι φιλολογική, είναι έμπρακτη ανάγνωση ποιητή που βρίσκεται στον οικείο του χώρο –που, όπως και να το κάνουμε, στον φιλόλογο είναι, συγκριτικά, αλλότριος.

Φυσικά, μπορεί κανείς να σκεφτεί ότι αυτός ο ρυθμολογικός τρόπος είναι ένα έξυπνο ποιητικό τέχνασμα, με το οποίο ο Σαράκης πάει να κατασκευάσει ποιήματα. Αλλά με το ρυθμό δε μπορεί να παίζει κανένας, γιατί δεν εκβιάζεται. Το αντίστροφο, να επιβάλει δηλαδή ο ποιητής στο ρυθμό νοήματα ή λεκτικά σύνολα, δε γίνεται, γιατί ο ρυθμός μένει κούφιος και οι λέξεις μετέωρες. Αν λοιπόν ξεκινάει κανείς από το ρυθμό, έστω και μι-

μητικά, κατασκευαστικά, εξ αντανάκλασεως ας πούμε, ακουμπάει καλά, και κερδίζει στο βαθμό που οι λέξεις του, τα «ηχονοήματα», αν μπορώ να χρησιμοποιήσω, ενδεικτικά, αυτή την κακή λέξη, δεν τον πολεμάνε. Νομίζω πως ο Σαράκης χρησιμοποιεί το ρυθμό σωστά. Όχι αυθόρμητα, ούτε όμως εγκεφαλικά. Ίσως πιο ορθά θα τον ονόμαζα ένα δομικό ρυθμό, που αποτελεί μια έντεχνη μίμηση του λαϊκού δομικού ρυθμού της φόρμουλας και προπαντός των ποικίλων σαφών δομικών σχημάτων, όπως γ.π. πλέκονται αυτοί στα χορευτικά δημοτικά μας τραγούδια μαζί με τα γυρίσματα. Η τεχνική του Σαράκη είναι φυσικά ελεγχόμενη, συνειδητή, και ίσως διαβλέπει κανείς και ένας είδος αυτάρεσκης αυτοβεβαίωσης στα ποιήματά του, που όμως δε μπορεί να την ξεχωρίσει από την ειλικρίνεια του ύφους και έναν αέρα ήρεμης μελαγχολίας που βρίσκεται και στην καρδιά των ιδεών του.

Με αυτό τον ποιητικό του τρόπο ο Σαράκης πάει ως την άκρη των προσπαθειών του, γ.π. παίρνοντας το Καβαφικό ύφος και συγκεκριμένες μνήμες για να κάνει μια ποίηση προσωπική και ιδιαίτερα τολμηρή στην προσπάθεια υπερκέρρασης της εκφραστικής τονικότητας, που πάλι έχει, έστω ειρωνικής χρήσης, λαϊκές μνήμες, και παίρνει εκεί πάλι το αποκορύφισμά της:

ΟΙ ΑΛΩΔΕΣ

*Φερσίματα επαρχιωτών, τι περιμένεις!
Δε γνώρισαν – πώς να το φανταστούν-
που Όλυμπος, Κίτσαβος και Πήλιο μαζί
απλώς περνούν τη μέση των Ιμαλαΐων.
Έτσι ονειρεύονταν μεγάλα έργα στη μικρή γωνιά τους.*

*Καημένοι γίγαντες, κρίμα τους όρκους.
Αλλού είναι τα ψηλά βουνά, πολύ μακριά
κι εμείς εδώ
παίζουμε ανυποψίαστοι με τις ραχούλες μας.*

Καβαφικός τρόπος, ακόμη και λέξη συγκεκριμένη, αλλά ιδεολογία και υφολογική κορύφωση αλλιώς.

Με αυτό το βιβλίο λοιπόν ο Σαράκης, φιλόδοξα αλλά επαρκώς, σημειώνει αποφασιστικά την παρουσία του στην ποίησή μας. Και προσωπικά νομίζω πως το βιβλίο αυτό είναι καλό και πρέπει να διαβαστεί. Τέτιες εκτιμήσεις και προτροπές, όσο μπορούν βέβαια να λέγονται υπεύθυνα, μας είναι απαραίτητες σε μια εποχή και ζωή που η αξία και η δημοσιότητα βαίνουν ακριβώς αντίστροφα, μια και η δημοσιότητα, αγγλοσαξονικά τω τρόπω, είναι πουλημένος χρόνος, και η αξία ούτε πουλιέται, κι έτσι, ούτε αγοράζεται, μόνο τη ζεις.

ΣΩΤΗΡΗΣ ΣΑΡΑΚΗΣ

NUMBER BLOCKED

*Με λένε Γιάννη Σκαρίμπα, τηλεφωνώ
από μακριά, ζητάω τον κύριο Λουντέμη.
Ποιον Λουντέμη; με ρωτάνε
τον Μενέλαο, επιμένω σταθερά, τον λογοτέχνη
τι λέτε κύριε; αποκρίνεται οργισμένος
φάρσα μας κάνετε; ο άνθρωπος
έχει πεθάνει τώρα ... είκοσι έξι χρόνια!
Κι εγώ, επιμένω απτόητος, έχω πεθάνει τώρα
σχεδόν είκοσι χρόνια, όμως είναι ανάγκη
να πούμε δυο κουβέντες με τον εκλεκτό παλιόφιλο
σκύλιασε αυτός:
Άκουσε δω, μου λέει, και σαδεντρέπεσαι
είσαι παλιός φαρσέρ, έμεινες πίσω, σε προσπέρασε
η τεχνολογία –ευτυχώς!– και καταγράφει
ενώπιόν μου τώρα η συσκευή τον αριθμό σου,
θα σε βρω
ποιος είσαι, από πού παίρνεις, και τα λέμε.
Και τότε εγώ τον αφυπνίζω σύξυλον:
Γι' άνοιξε λίγο τα γκαβά σου και να ιδείς
γράφει κανέναν αριθμό;
Number blocked
έτσι είναι, number blocked εσαιί*

*από καταβολής και εις τον άπατον αιώνα
σιγά μη βρεις από πού παίρνω
σιγά μη βρεις πού βρίσκομαι*

*σιγά μη βρει ποτέ κανείς μας από πού
έτσι επιμένω να ενοχλώ τον κόσμο
απτόητος.*

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΤΣΑΓΑΝΗΣ

Νόρα Ράλλη

Το Συμπόσιο μου δίνει την ευκαιρία να μιλήσω για την ποιήτρια Νόρα Ράλλη που πρόσφατα, οι εκδόσεις *Περί Τεχνών* εδώ στην Πάτρα, κυκλοφόρησαν την πρώτη συλλογή της με τον τίτλο «ΠΕΣ ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ».

Ομολογώ ότι μαζί με την ευχαρίστηση, αισθάνομαι και μιαν αμηχανία για τον τύπο και το περιεχόμενο της κριτικής παρουσίασης της ποίησης μιας νεαρής που ακόμα δεν στέγνωσε το μελάνι του τυπογραφείου από τις λέξεις της που συνδέονται με τον ομφαλό της προσωπικότητάς της.

Πριν απ' όλα, λέω στην ίδια και στο γόνιμο και ταιριαστό δέος της μπροστά στο πρώτο της βιβλίο ότι μαρτυρά και μαρτυριέται ως ποίηση.

Η ποιήτριά μας, λοιπόν, η Νόρα Ράλλη γεννήθηκε στο Περίστερι της Αττικής πριν είκοσι τέσσερα χρόνια. Μετά το τέλος των λυκειακών μαθημάτων, ήρθε στην Πάτρα να σπουδάσει την επιστήμη της Φυσικής. Έχω την αίσθηση ότι η μέθοδος της επιστήμης της παρέχει στην κ. Ράλλη προνομιακή κατ' αρχήν σχέση με την ποίηση με την έννοια ότι ο ορισμός και η κίνηση των πραγμάτων και βέβαια των λέξεων εξάγουν γρηγορότερα την ουσία τους και η φοιτήτρια - ποιήτρια «παίζει» με δεξιότητες τις δυνατότητές τους φυσικοποιώντας τη γλώσσα που παραδίδεται στην ακρίβεια του νοήματός της.

Στα έντυπα της Λογοτεχνικής Ομάδας του Πανεπιστημίου γράφει σατυρικά χρονογραφήματα και δοκίμια κοινωνικής αναφοράς. Ήταν η περίοδος της συλλογής ακατέργαστης ποιητικής ύλης. Για άγνωστους σε μένα λόγους, αλλά αναγνωρίζω τους νομίζω, παραμερίζει τον πεζό λόγο και γράφει ποίηση ανεβαίνοντας «γλυκά» στον εαυτό της, που θα' λεγε και ο Σολωμός. Η κ. Ράλλη κινείται σε ανώτερα πεδία έκφρασης αντιστρέφοντας τις ισχύουσες εν πολλοίς καταστάσεις, όπου δηλαδή ποιητές παραιτούνται υπέρ του πεζού λόγου πράγμα που για μένα είναι μια πρόσκαιρη ή μόνιμη υποχώρηση για να μην πω

ήττα. Η κ. Ράλλη φαίνεται πως κατάλαβε ότι ο εσωτερικός της λόγος απαιτούσε ανώτερη έκφραση και βρέθηκε εκ των εν φλόγα πραγμάτων να στοιχίζει στίχους. Προσεγγίζοντας η ίδια αυτή τη απρόσμενη μετάβαση σημειώνει, εγκαθιδρύοντας τον εαυτό της στην περιοχή των δημιουργών που δίνουν θεμελιακό χαρακτήρα στη θεωρητική αναγκαιότητα, ότι «η τυχαιότητα δεν είναι αποδεκτή από τη φυσική επιστήμη» για να γείρει στην επίκληση του μη αρχιεπισκοπικού μοιραίου, προφανώς από σεμνότητα και αρετή. Θέλω να πω ότι το μη εισέτι ον δεν πρέπει να προοιωνίζεται ως μυστικιστικό μοιραίο για τους δημιουργούς. Το γεγονός τύχη ή μοίρα είναι η στιγμή που αναγκαιότητα της ανέλιξης συνευρίσκεται διαρκώς με το καύμα της κίνησης της Ιστορίας προσανάβοντας το λόγο να γίνει ποίημα. Ιδού μια στιγμή κρίσιμη:

*«Ν' αποφασίσω πρέπει
σε ποια γιορτή θα παραστώ»*

λέει η ποιήτριά μας, ενώ η ποιητική της πράξη υπερέβαινε την τρέχουσα συνειδησή της. Είχε μπει στην επίσημη γιορτή της υψηλής ζωής, στην υψικάμινο του καθολικού με τέτοιες θερμοκρασίες.

Ακούστε τι γράφει ως...ΑΠΕΙΘΑΡΧΗ ΟΝΕΙΡΟΒΑΤΗΣ

*« Η νύχτα άναβε το στίχο
και η μυραδιά απ' τον κόρφο της διατηρούσε
το ρυθμό.*

*Σε δεύτερη φωνή η θάλασσα,
μου πέταξε ένα τόνο
ξένο στου γυμνού της στέρνου το πεντάγραμμο.
Ευτυχώς δεν άφησε σημάδι ,
κάποιο χρωματικό συμπλήρωμα της σύνθεσης
απ το βυθό,
και έτσι πρόλαβε να κατορθώσει ένα βαθύ αναστεναγμό,
τα νιάτα της.
Και μέχρι να στρέξει στην ανάσα μου μια ευανάγνωστη
αρμονική,*

έτσι είχε κάνει χειρονομία γδαρτική
και ναύλωσε τη μέρα .

Πάντα της το' λεγα να μελετάει περισσότερο.
-Το ψέμα κατακτιέται την αυγή !

Μα πάλι, το χάραμα στο βλέμμα δεν κάνει
να προσμένεις
δίχως αιμάτινη πνοή κι επιθυμία αισθαντική
να υψώνεις στη φωνή σου.

Πάντα μου το' λεγα .
-Μα είναι τόσο όμορφη όταν δε με ακούει –

Πόσες φορές την κοίταξα, όταν εκεί δεν ήταν !
Πόσο εκεί πλησίαζε, όσες φορές την κοίταξα !»

Αναμφίβολα η κ. Ράλλη έχει ένα εκρηκτικό ποιητικό πυρήνα που στην περιφέρειά του γίνεται λεπτότερος. Το άγγιγμά της, ελάχιστο από σεμνότητα και σεβασμό στα μεγέθη. Παρά ταύτα η αίσθηση του πυρακτωμένου αναγνωρίζεται .

«Με τα σημάδια του ιδρώτα μου
εισιτήριο και αρπαγή
να γεμίσει η ματιά σου από μένα, ήθελα
Σε μένα, που γίνομαι μέρα με τη μέρα θάλασσα,
να έρθεις,
ήθελα.»

ή

«Μόνο η φωνή βαραίνει και το δέρμα στο θάμπός του
Σπαίνει απ τις μυραδιές
Που γλυστρούσες στο βρεγμένο τους.»

Η θεματολογία της νεαρής ποιήτριάς μας πηγάζει από το εν γένει συγκρουσιακό, αβόλευτο χαρακτήρα της ηλικίας της. Αποφεύγει εν πολλοίς το λυρισμό της αγανάκτησης ή της προσαρμογής στα ισχύοντα που συνήθως προκύπτει από περιστασιακές νίκες ή ήττες και με αξιοπρόσεκτη ωριμότητα στρέφεται με επιτυχία σε πρωταρχικές, μάλλον ανθρωπολογικές, περιοχές

για να ερμηνεύσει τα φαινόμενα αναγνωρίζοντας όμως και τα ίχνη των εκ των ιδίων αντιφάσεων αναγκαιότητα εξεγέρσεων.

*«Δεν είναι τόλμημα ή κατάκτηση
Πορεία είναι, επιλογή ίσως, και εξέγερση.»*

Γνωρίζοντας μουσική χρησιμοποιεί όρους της για να μας συνδέσει στις στιγμές της δικιάς της δημιουργίας. Όταν διάβασα για πρώτη φορά τα ποιήματά της θυμήθηκα μαγνητοφωνημένες πρόβες μεγάλων διευθυντών ορχήστρας συμφωνικής μουσικής, όπου μπορεί κανείς να παρακολουθήσει την κοπιαστική, αλλά τρομακτικά συγκινητική πορεία προς το τελικό αποτέλεσμα. Κι αν χάσει κανείς το αποτέλεσμα πιστέψτε με είναι μεγάλη η αξία των εν εξελίξει σπαραγμάτων.

Ο εξ αυτών αποκτημένος ρυθμός μορφαίνει πάντα τη συγχνή σπασμωδικότητα του ποιητικού λόγου της, γιατί ο αναγνώστης συνεταιρίζεται και συνυφαίνεται με ποιήτρια και ποίημα. Να μου επιτρέψει όμως, ας το πω έτσι, να σταθεροποιήσει τη αυτή σπασμωδικότητα τόσο γιατί είναι των καιρών μας, αλλά και γιατί το ποίημα ως σπασμός της συνέχειας μέσα στην ασυνέχεια καλό θα είναι να πιστοποιείται ως τέτοιος. Ας είναι ένα υπονοούμενο που κατέγραψε το μέλλον στο παρόν. Άλλωστε το ποίημα γίνεται δίχως ποσώς να διακόπτεται, μάλλον ανεπιτήδευτο, παρά ως κυριαρχία και πλειοδοσία της τεχνικής.

Η θητεία της στον πεζό λόγο φαίνεται πως λείανε τη γλώσσα της ταξικής της καθημερινότητας με αποτέλεσμα το ποίημα να ρέει. Οι όποιες λέξεις – εξοχές, να τις πω έτσι, δεν είναι τίποτα άλλο παρά ποιήματα που θα' ρθουν.

Εδώ κλείνω. Μίλησα ως παλαιότερος που καλωσόρισε τα ποιήματα της κ. Νόρας Ράλλη και μου άρεσαν. Αίρω την παλαιότητά μου για τον επίλογο. Καλωσορίστε την και σεις με τους στίχους της που συμπυκνώνουν τα νοήματα μου, ακούστε:

*« ...Και δεσμεύουν την οσμή
της λαχτάρας
του να υπάρξεις μέσα σου
πρωτόπλαστος.»*

Οι ανάγκες αποδρούν το βράδυ

*Γέμισε η νύχτα ξαστεριά και πώς να ησυχάσει
...Νιώθω να την αδειάζω στάχτη πίσω μου
Καθημαγμένο βλέμμα που ανεμίζει περπάτημα αργό
Των καιρών που πέρασαν.*

*Ν' αποφασίσω πρέπει
σε ποια γιορτή θα παραστώ.*

*Αν ήξερα στο κύμα σου
σαν τι άσπρο να ταιριάζει*

*Τότε, θα πλησίαζα σωστά.
Θα ήξερα να έρθω, πού. Να φέρω, τι.*

Τη ρίγη μου όλη.

ΝΟΡΑ ΠΑΛΛΗ

ΕΙΣΟΔΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΗ

Οι ανάγκες αποδρούν το βράδυ

*Γέμισε η νύχτα ξαστεριά και πώς να ησυχάσει
...Νιώθω να την αδειάζω στάχτη πίσω μου
Καθημαγμένο βλέμμα που ανεμίζει περπάτημα αργό
Των καιρών που πέρασαν.*

*Ν' αποφασίσω πρέπει
σε ποια γιορτή θα παραστώ.*

*Αν ήξερα στο κύμα σου
σαν τι άσπρο να ταιριάζει,*

*Τότε, θα πλησίαζα σωστά
Θα ήξερα να έρθω, πού. Να φέρω, τί.*

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΡΑΠΑΤΖΗΣ

*“Αλλ’ η αλήθεια μόνον έναντι θανάτου δίδεται”
(Ελύτης)*

Κώστας Σταθόπουλος

Το Παλίμψηστο είναι η πρώτη ποιητική συλλογή του Κώστα Σταθόπουλου, που γεννήθηκε στην Αθήνα το 1969. Σπούδασε ιατρική στο Πανεπιστήμιο των Ιωαννίνων και εργάζεται ως γιατρός στην Αθήνα. Ποιήματα, δοκίμια και μεταφράσεις του έχουν δημοσιευθεί στα περιοδικά ανΕυ, Μανδραγόρας, Νέο Επίπεδο, Ελίτροχος, Τα Νέα της Τέχνης, Ουτοπία, Ομπρέλα, Δέλεαρ κ.α. Επίσης, ποιήματά του συμπεριλήφθηκαν στην Ανθολογία Ποίησης της γενιάς του ’90, «Γεωμετρία μιας αθέατης γενιάς», (εκδ. Μανδραγόρας, Αθήνα 2002.). Έχει λάβει μέρος σε πολλές εκδηλώσεις με απαγγελίες και εισηγήσεις για τη σύγχρονη ελληνική ποίηση. Συμμετείχε στο 19^ο και 22ο Συμπόσιο Ποίησης στο Πανεπιστήμιο Πατρών. Είναι μέλος της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού Μανδραγόρας.

Η ανάγνωση της συλλογής, με την πρώτη ματιά, μαρτυρεί την γλωσσοκεντρική της καταβολή και επιρροή, από Ανδρέα Παγουλάτο και Νάνο Βαλαωρίτη. Σύμφωνα με την Ελισσάβετ Αρσενίου η γλωσσοκεντρική ποίηση επιδιώκει συνειδητά τη διακοπή, αποδιάρθρωση ή αποκέντρωση της σημασίας, την υπέρβαση της παραδοσιακής αναφορικότητας και την ιδεολογικοποίηση του λογοτεχνικού έργου. Η γλώσσα για τον γλωσσοκεντρισμό εντάσσεται σε ένα πολυγλωσσικό δίκτυο με πληθώρα κέντρων που αντανακλούν την πολλαπλότητα της επαναστατικής εμπειρίας’ απελευθερωμένη από τη συμβατική της χρήση, τους επικοινωνιακούς κώδικες, τα ειδολογικά της όρια και τις υφολογικές σταθερές του μοντερνιστικού λυρισμού, ανακαλύπτει τις βαθιές της δομές και τα ενεργειακά της αποθέματα.

Κατόπιν τούτων, μπορώ να ορίσω Το παλίμψηστο ως μια πολυεπίπεδη γλωσσοκεντρική διαστρωμάτωση τέφρας και σκόνης στις πολυτελείς μεγανήσους της ποιητικής. Κάτω απ’ το θανατερό τοπίο της συγκοπτόμενης ροής των στίχων υποβόσκει ο η-

φαιστειακός πόθος του Έρωτα προς την Ιστορία κι αντίστροφα της Ιστορίας προς τον Έρωτα, σ' ένα διονυσιακό όργιο πλάνης και περιπέτειας. Κατά δήλωση του ίδιου του ποιητή, τα ποιήματα που αποτελούν το Παλίμψηστο, σε επίπεδο πρόθεσης γραφής, είναι γραμμένα για να διαβαστούν σε μια συνέχεια, όχι όμως απαραίτητα γραμμική, και συνιστούν μια ενότητα. Εξ αυτού ορμώμενοι, ως επιχειρήσουμε να διαρρήξουμε το εξωτερικό περίβλημα της συμβατικής- πληροφοριακής χρήσης της γλώσσας και να εισδύσουμε στο Λεκτόν και Άλεκτον του εσώτερου και αδιαφανούς Είναι των στίχων των Παλίμψηστου, που ως γνωστόν, κατά το Λεξικό, είναι πάπυρος ή περγαμινή όπου το αρχικό κείμενο αποσβέστηκε για να γραφτεί άλλο.

« Όλα τα πράγματα, συμπεριλαμβανομένου του χώρου, του χρόνου και της ύλης είναι φόρμες αυτού του οποίου είναι. Υπάρχει μια τάξη η οποία εντυλίγεται μέσα σ' αυτήν την ίδια διαδικασία του σύμπαντος, αλλά αυτή η εντυλιγμένη τάξη δεν μπορεί να είναι άμεσα εμφανής.» γράφει ο GARY ZUKAV, στο βιβλίο του Το τέλος της Επιστήμης,σελ.38. Η εντυλιγμένη τάξη μπορεί να ανιχνευθεί κι εντοπισθεί σε μύρια γεγονότα και καταστάσεις της ζωής μας, και συνήθως εμπλέκεται με την διαρκή εμφάνιση και εξαφάνιση γεγονότων και καταστάσεων στον χώρο και στον χρόνο, που συνθέτουν το παζλ της ζωής μας, αλλά και κατ' αναλογία το παζλ των ποιημάτων του Παλίμψηστου. Το σύνολο των βιωμάτων μας μέσα σε διαρκώς περιστρεφόμενες κι επανεντυλιγμένες τάξεις πραγμάτων μόνη η ποίηση είναι ικανή να συνθέσει και να να σημειοδοτήσει. Ο ποιητής δύναται να εγκαθιδρύει ένα δίκτυο σημειώντων, που αφενός επιτρέπει να καταδειχθεί άμεσα η εμπειρία μιας ενότητας διαπνευστικής των πάντων, της «εμπλεγμένης τάξης», αφετέρου επικροτεί την υφολογική ασυνέχεια, τις ρηγματώσεις, τις αναπνευστικές παύσεις, τις πολλαπλές, χαοτικές εικονικές ακολουθίες για να αποδώσει την «αποπλεγμένη τάξη», καθόσον η οπτική εικόνα του ποιήματος είναι εξίσου σημαντική γι' αυτόν με την λεκτική κι ακουστική εντύπωση.σελ. 11

*Πόσες φορές το όνομα Ελένη πόσες χιλιάδες
φορές ο κύκλος αιώνων*

*πόσες λέξεις πόσα χέρια να γράψουν πόσες μορ-
φές πόσα λόγια κυκλώνουν
σημειακό κέντρο το όνομα
έλξη και άπωση του σύμπαντος κόσμου
των σωμάτων άνοδος και πτώση διαγράφοντας
οριακή τροχιά ελλειπτική απορία
συνάζοντας νόμους και θεωρήματα χάρτες
προσευχές και μαγγανείες
να δώσει εξήγηση*

Ποιητικές συλλογές, σαν το Παλίμψηστο, με βαρύνουσα ιδιαιτερότητα πολυπρισματικής γραφής, απελευθερώνουν τον αναγνώστη για να διεγείρουν τον φανταστικό του εξοπλισμό και να διαφύγουν από κατεστημένα, εκ των προτέρων επιβεβλημένα σχήματα και νοήματα. Ο αναγνώστης εκτοξεύεται στον πυρήνα της έμπνευσης του ποιητή και τήκεται ως καύσιμος πυρηνική ύλη. Άλλωστε, στην κατάσταση φώτισης ή έμπνευσης, δεν ανακαλύπτουμε το νόημα των πραγμάτων αλλά τη γοητεία τους. Έτσι, λοιπόν, συμμετέχουν πάντες οι παρευρισκόμενοι στην φρικίαση του πραγματικού: ήτοι βιώνουν την ίδια σπαρακτική αντίληψη του βιώματος. Στην ποίηση, βέβαια, δεν επαρκεί η περιγραφή του βιώματος, αλλά και να αναδειχθεί η ιδανική χρήση των συμβόλων, ώστε να εξασκούν την επιθυμητή γοητεία. Ο βαθμός εξάσκησης της γοητείας εξαρτάται από τον τρόπο έκθεσης των συμβόλων. Κατά παρέκταση, το ερωτικό στοιχείο, που αποτελεί ένα από τα υπόγεια θέματα της συλλογής, είναι για τον ποιητή ιδιαίτερα σημαντική, είτε αφορά έρωτα για κορμί είτε έρωτα για γλώσσα. σ.12

*μαινάδα γυρεύοντας εκδίκηση μισόγυμνη τα φου-
σκωμένα λαγόνια
του άντρα ιδανικό σφάγιο να λιμπιστούν συντη-
ρώντας το μύθο
ναθρέφοντας θάνατο
λύσιος
βραδυφλεγής
την ιστορία υφαίνοντας
ο έρωτας
παραχαράκτης*

«Ή δύναμη που κάνει τον άνθρωπο ποιητή είναι δαιμονική», λέει ο Χάρολντ Μπλουμ, στην Αγωνία της Επίδρασης, «γιατί είναι η δύναμη η οποία διανέμει και διαχωρίζει (που είναι το αρχικό νόημα του δαίμοι). Διανέμει τις μοίρες μας και διαχωρίζει τα δώρα μας, αποζημιώνοντας όπου παίρνει από μας. Αυτός ο διαχωρισμός φέρνει τάξη, παρέχει γνώση, προκαλεί αταξία εκεί που ξέρει, ευλογεί δια της αγνοίας να δημιουργήσει μια άλλη τάξη. Οι δαίμονες δημιουργούν καταστρέφοντας, ωστόσο το μόνο πράγμα που έχουν είναι οι φωνές τους, όπως και οι ποιητές.» Σελ 18

*Γιατί κάποτε τα λόγια χάνουν τη σημασία τους
και σκορπίζουν καθώς φύλλα
νεκρά που σήκωσε ο άνεμος κι όλα τα πρόσωπα
γίνονται ένα όλα τα μάτια
γίνονται θάλασσα κι όλα τα χέρια φοβισμένα
πουλιά σαν εκείνο το περιστέρι
της πλατείας Συντάγματος με την κόκκινη κλωστή
στή στο στόμα*

Στην ποίηση, η δημιουργία της καταστροφής είναι ισότιμη με την καταστροφή της δημιουργίας. Ο ποιητής διαθέτει στο οπλοστάσιο του της γλώσσας και καταστροφικά εργαλεία. Σ' έναν τρομοκρατημένο πλανήτη, ο ποιητής επιβάλλεται να ασκείται αντιτρομοκρατικά. Ο πλουραλισμός της επιβολής του τρόμου δεν είναι παρά μόνο ο πλουραλισμός επιβολής της ιδεολογικής σύγχυσης που επιτείνεται εν πολλοίς και με τρομοκρατικές μεθόδους. Σήμερα, που δεν ευδοκιμούν συμπαγείς ιδεολογίες με μαζικό περιεχόμενο, ο ποιητής μπορεί να εκμεταλλευθεί την ουδέτερη ή ανεξάρτητη θέση ή στάση του εγκαθιστώντας το περισκόπιό του υπεράνω όλων των θέσεων ή στάσεων. Μπορεί λοιπόν να παρατηρεί, να εποπτεύει, να καταγράφει, να διαγράφει, να αγγέλει, να καταγγέλει, να απαγγέλει: ο λόγος του είναι ο περιούσιος λόγος αγγέλου εκπτωκότος από τον παράδεισο της Γραφής, ή, αλλιώς, αγγέλου περιφερόμενου στην κόλαση της σιωπής. «Δεν μπορείς να παλαίψεις τη σιγή που απλώνεται σαν ομίχλη τρυπώντας τα κόκαλα», μας λέει ο ποιητής Κώστας Σταθόπουλος.

Αλλά επίσης ο πλουραλισμός της κάθε λογής τρομοκρατίας είναι και ο πλουραλισμός της γραφής: “Σε κάθε παλιρροικό σχήμα για τη διευθέτηση του σχεδίου της ανθρώπινης ζωής, είναι απαραίτητη μια ορισμένη δόση αναρχισμού.” υπογραμμίζει ο Μπέρτραντ Ράσσελ. Αυτήν την δόση αναρχισμού ο ποιητής την διευθετεί με το παλιρροικό σχήμα της γλώσσας. σελ. 23

*Οδομαχίες στα βουλεβάρτα η κόκκινη φράξια οι
πράσινοι κατεβαίνουν με μαύρες
κουκούλες αναρχικοί δυνάμεις καταστολής ομά-
δες περιφρούρησης ο Guy Debord
με βήμα αργό σουλατσάροντας αδιάφορα ανάμε-
σα σ' εκρήξεις ανοιγμένα κεφάλια
συνθήματα στους τοίχους «Breton est mort –tout
est possible!»*

Ο μεγάλος φιλόσοφος, μαθηματικός και θεολόγος του 17ου αιώνα Μπλαίζ Πασκάλ έλεγε πως φοβόταν τα μεγάλα κενά ανάμεσα στα άστρα, οι Γαλάτες της εποχής του Αστεριζ μήπως πέσει ο ουρανός πάνω στο κεφάλι τους, ο ποιητής Μιχάλης Κατσαρός όταν ρωτήθηκε ποιος είναι ο μεγαλύτερος φόβος του απάντησε: «Αφαιρέσατε το –βο από τη λέξη για να είναι πάντα φως.» Μήπως τελικά υπέρτατη αγωνία του κάθε ποιητή είναι να συντονίσει τον Φόβο με το Φως; σελ. 9

*ανακυκλώνοντας φόβους που με τα χρόνια ρίζω-
σαν κι οι καρποί τους
αποτρόπαιοι κρέμονται απειλητικοί καθώς τσα-
μπιά με το σταφύλι παλιά
τα καλοκαίρια επί της κεφαλής υμών παραμονεύ-
οντας τις μέρες και τους μήνες ξαφρίζοντας ανέ-
μελο τραγούδισμα μεταμφιέζοντας προθέσεις
ναρκοπέδια αρχαίες προσδοκίες αγέννητα
πλάσματα να εκπληρώσουν
.....
ώσπου χαράζοντας νέα μέρα να δείξει τον κόσμο
ξανά το Φως*

ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΣ

Ψηφίδες τα πρώτα χαράγματα εικόνες στα βράχια
παράξενα άλογα μυθικά πτηνά
ανάγκη να μιλήσει άναρθρες κραυγές να μεταδώ-
σει σκέψη και συναίσθημα να δείξει
μέλλοντος τρόπο επινοώντας σύστημα γραμμές
και τελείες σύμβολα ποιος ξέρει ποιο νόημα
κρυμμένο μεταξύ επιδίωξης κι αποτελέσματος ί-
σως ανάγκη να ιστορήσει να μετα-
δώσει μνήμη κι εμπειρία να εξηγήσει φαινόμενα
και αυταπάτες Θεούς και Δαίμονες
στο ουρλιαχτό του ανέμου την καταιγίδα ή τον
παγετό Ίσως ανάγκη να καταργήσει
την επικράτεια της σιωπής ν' ακούσει τον άλλο
άνθρωπο ν' αρχίσει να μοιράζεται να
πάψει να φοβάται αμίλητα βλέμματα την απειλή
της αμφιβολίας καθώς φωλιάζει
ύπουλα στην ψυχή και γίνεται κίνδυνος ερμηνεύ-
οντας τον άλλο αποδίδοντας πρόθεση
και σκοπό σ' εκφράσεις ή χειρονομίες έριδες
σπέρνοντας και θερίζοντας κορμιά
αδελφός τον αδελφό και Πατέρας το γιο και γιος
τον πατέρα μασώντας τις σάρκες

τους αναίτια ίσως γιατί δε μπόρεσε
ποτέ ο ένας να καταλάβει τον άλλο
ίσως γιατί δε γίνεται
ίσως γιατί ο λόγος δεν είναι η λύση
μα κάτι άλλο

(από τη συλλογή Παλίμψηστο, εκδ. Μανδραγόρας 2003)

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗΣ

Ιωάννης Αντιόχου

<i>Πες μου φίλε μου</i>	<i>(Ο φίλος σου)</i>
<i>Υπάρχω;</i>	<i>(στους λεπτοδείκτες)</i>
<i>Κι αν υπάρχω;</i>	<i>(στους δείκτες)</i>
<i>Υπάρχεις;</i>	<i>(στο τικ)</i>
<i>Είμαι;</i>	<i>(στο τακ)</i>
<i>Κι αν είμαι;</i>	<i>(τικ-τακ)</i>
<i>Είσαι;</i>	<i>(στον πυρήνα της βόμβας μου)</i>

Προτείνοντας αυτήν την παρουσίαση στο εφετινό συμπόσιο κι αναλαμβάνοντας την τελικά, δεν μπόρεσα να προβλέψω τη δυσκολία του εγχειρήματος. Βρέθηκα αντιμέτωπος με το αισθητήριο μου να μου βεβαιώνει σε όλους τους τόνους πως είχα να κάνω με μια αξιοπρόσεκτη περίπτωση ποίησης. Είχα όμως ν' αντιπαρέλθω κι έναν ισχυρό δισταγμό, μήπως αν φανώ αισιόδοξος το μόνο που καταφέρω είναι να πριονίσω την όποια αξία της θέσης μου και μήπως εκθέσω έτσι τον παρουσιαζόμενο με μια κολακευτική παρουσίαση που θα εναντιώνεται στην ενδειγμένη από μέρους του σεμνότητα αλλά και στην όποια δική μου αντικειμενικότητα. Όμως κάθε θέση είναι κι ένα διακύβευμα.

Ο νέος ποιητής λοιπόν που σας παρουσιάζω πιστεύω πως αξίζει ξεχωριστής προσοχής. Η εκτενής ενασχόλησή του με τη νοσηλευτική κατ' αρχήν, του έδωσε τη δυνατότητα να διακριθεί σε παγκόσμιο επίπεδο με την κατάρτιση ενός θεωρητικού μοντέλου νοσηλευτικής βασισμένο στην Αλληγορία της Σπηλιάς του Πλάτωνος, το οποίο και διδάσκεται σε πανεπιστήμια ανά τον κόσμο. Στα γράμματα όμως ο Γιάννης Αντιόχου, εμφανίζεται όψιμα, με την πρώτη του ποιητική συλλογή να έχει εκδοθεί το 2003, σε ηλικία περίπου τριάντα πέντε ετών. Αν και κατά την ύστατη εφηβεία του καθώς και κατά την πρώτη νεότητά του, περίοδο κατά την οποία συνέβει να βρίσκεται κοντά στον ποιητή Γιάννη Νεγρεπόντη στον οποίο και αποδίδει το ρό-

λο του πνευματικού του πατέρα, μας ομολογεί πως είχε γράψει ποίηση, φαίνεται πως έκρινε αυστηρά τον εαυτό του εκείνην την πρώιμη εποχή με αποτέλεσμα ν' απαρνηθεί τη λογοτεχνική συγγραφή για ικανό χρονικό διάστημα. Εντέλει ξεκινά ή καλύτερα επιστρέφει στη λογοτεχνία περίπου πριν δύο χρόνια και στο ενεργητικό του έχει μόνο ένα, το πρώτο του, βιβλίο με τίτλο «Ανήλικης Νυκτός Παρίστιον Δέρμα». Όμως ήδη έχει στις λογοτεχνικές του αποσκευές ένα δεύτερο ολοκληρωμένο και υπό έκδοση, τη «Συμφωνία για δύο Σώματα», το οποίο και πιστεύω πως θα πρέπει κανείς να έχει υπόψη του για να δικαιώσει τα λεγόμενά μου.

Αλλά αυτό που θα άξιζε κανείς να σημειώσει για την περίπτωση του Γιάννη Αντιόχου, δεν είναι βέβαια η ποσότητα του έργου του, ούτε ίσως η ποιότητα και η ένταση της δημιουργίας του όσο η διαφοροποίησή του κατά την πίστη μου από την πλειονότητα της τρέχουσας ποιητικής μας παραγωγή κάτι που διαφαίνεται προοπτικά στο πρώτο του βιβλίου κι επιβεβαιώνεται και το δεύτερο. Πρόκειται για ένα δημιουργό ο οποίος χάρη σε κάποια μεταφυσική συγκυρία, εγκατέλειψε τους συγχρόνους του ποιητές στη μοναξιά τους, ξέφυγε για καλή του τύχη από τη γενιά του, την Αθέατη, κατά την Ανθολογία του περιοδικού Μανδραγόρας, γενιά του '90, αρνήθηκε τον αυτισμό, τον αυτό-ψυχαναλυτικό ακατάσχετο μονόλογο, τον κλαυθουρισμό και την ομφαλοσκόπηση αυτής της γενιάς και ο οποίος σώπασε ποιητικά πέραν της δεκαετίας μέχρι την ημέρα εκείνη που αφνιδίως η ποίηση ξέσπασε πάλι εντός του. Έτσι επανέκαμψε ως ποιητικός κομήτης, με ποίηση ταραχοποιοί, ζωντανή, επιθετική έως απειλητική, με λόγο – λέξεων που απολαμβάνουν του σεβασμού του και λόγο – αρχιτεκτονικής που δομείται με επιστημονική σοβαρότητα. Κι η διαφοροποίηση για την οποία σας μιλάω, εντείνεται ακόμα περισσότερο, αν κανείς προσθέσει στην ποίησή του την ιδιότητα της ποιητικότητας, μια αυτονόητη ιδιότητα που όμως διέφυγε και επιμένει να διαφεύγει από τις τελευταίες γενιές ποιητών, οι οποίοι κατά κόρον αλληθωρίζουν μακριά προς την πεζολογία.

Αν λοιπόν ο ποιητής είναι έτερον ον που ζει διακριτικά ή και εντελώς ασυμπτωματικά εντός μας και για κάποιους δικούς του

λόγους εκδηλώνεται και συμβιώνει μόνο με λίγους από μας, τότε αυτό που συνέβη στον Γιάννη Αντιόχου ήταν να κουβαλά εντός του το ποιητικό του ον σε αφασία για πολλά χρόνια μέχρι που μια μέρα εκείνο αναστήθηκε. Έκτοτε συζούνε οι δυο τους, δύο σώματα σε μια διαλεκτική αλληλεπίδραση, ερωτικά, δαιμονικά, δημιουργικά. Είναι η θέση που βρίσκουμε στο «Συμπόσιο» του Πλάτωνος, ότι από τους ανθρώπους άλλοι εγκυμονούν κατά το σώμα και άλλοι εγκυμονούν κατά την ψυχή και τούτοι είναι οι δημιουργοί, οι υπηρέτες των τεχνών και του ωραίου κι ακόμα είναι η ίδια θέση την οποία έρχεται να επεκτείνει μετά από δύο χιλιάδες τετρακόσια έτη από μιαν άλλη σκοπιά, η φυσική επιστήμη, πως το σύμπαν έχει ηλεκτρονική δομή και πως η ύπαρξη όλων των πραγμάτων πηγάζει από δυαδικές επιλογές. Πως δηλαδή η πραγματικότητα είναι σε τελική ανάλυση είτε καταφατική είτε αρνητική.

Έτσι ο Γιάννης Αντιόχου μιλά σε πρώτο πρόσωπο, μιλά για την πραγματικότητά του, καταθέτει σπαράγματα της προσωπικής του οντολογικής περιπέτειας και ως προς την επιλογή του αυτή καταφάσκει με το κλίμα της γενιάς του. Όμως εντός του έχει προηγηθεί η του Πλάτωνος εγκυμοσύνη ψυχής. Δεν μιλά εξομολογητικά για τον εαυτό του, δεν ποιεί από τη ζωή του αλλά ποιεί την ίδια του τη ζωή, παλεύει με τις γονιμοποιημένες ιδέες της Πλατωνικής Σπηλιάς και ως προς τούτο αντιφάσκει με τη γενιά του που συνήθως μηρυκάζει την ίδια της την ψυχή. Μιλά για μιαν άλλη πραγματικότητα, καταφατική με την ποιητικότητα κι αρνητική με την πραγματικότητα της αντιποιητικής καθημερινότητας. Ο άυλος, ευγενικός κι ιδιότυπα αρσενικός ευαίσθητος κόσμος που ζει στα ποιήματα του Αντιόχου αποζητά και δεν το κρύβει, να κερδίσει μιαν κάποια αθανασία κι εκθέτει με γενναιότητα τα επτασφράγιστα μυστικά μας, αποτάσσεται τα κατά συνθήκη ψεύδη, τα δήθεν μας, την περιχαρακωμένα, ασφαλή ζωή μας και ψάχνει άφοβα στα βάθη της αβύσσου, τις μεταφυσικές πλοκές των σχέσεων και των συναισθημάτων μας. Πρόκειται για το πρώτο και γι' αυτό το σπουδαιότερο, βήμα ενός ανθρώπου ο οποίος με την ποίησή του ανέρχεται από τη σφαίρα του πραγματικού στο επίπεδο των ιδεών, των ζώντων ιδεών. Ο συνήθης κοινωνικός περίγυρος, η μάνα, ο γά-

μος, η γυναίκα, τα παιδιά, οι εραστές, οι φίλοι, όλοι αποσαρκώνονται και αποκαλύπτουν την πνευματική τους υπόσταση. Οι μορφές τους γίνονται τα σημανόμενα ενός νέου, το ίδιο φωτεινού και σκοτεινού, το ίδιο αισιόδοξου και απαισιόδοξου, Θεϊκού και συνάμα Δαιμονικού, πνευματικού κόσμου. Ίσως εντέλει έχει καταφέρει χρησιμοποιώντας την ποιητική έκφραση να δώσει μια αποτελεσματική ή και θεαματική δίοδο σε όλες αυτές τις όμοιες ιδέες που από τύχη ή από σκοπιμότητα, συνυπάρχουν συγχρόνως στο μυαλό όλων μας.

Στην ποίηση του Γιάννη Αντιόχου βρίσκει κανείς δομικά και θεματικά στοιχεία από τη μοσχοβολιά του δημοτικού μας τραγουδιού αλλά κι από το ιδίτυπο άρωμα της σύγχρονης Αμερικανικής ποίησης, την οποία και αγαπά να μεταφράζει, βρίσκει τελικά έναν τολμηρό και ξεχωριστό τρόπο έκφρασης που εξελίσσεται από στίχο σε στίχο, από ποίημα σε ποίημα. Αποκαλύπτεται εμπρός του ο κόσμος ανάστροφα, περισσότερο λυρικός, ελάχιστα υπερρεαλιστικός, μαζί αισθητικός και φρικτός, κανονικός κι αιρετικός, ηθικός και φαύλος, ζωοποιός και θανατικός. Εικόνες ολόγυμνης αλήθειας και συναισθήματα απροκάλυπτα κι ακατέργαστα, παίζουν με την αντοχή, με το θυμικό του αναγνώστη.

(διαβάζει ο παρουσιάζων)

*Α! Σώμα που ήσουν τρυφερό
Μεσ την ανατολή σου
Και 'γω σου παραδόθηκα
Κρατώντας απ' το φως σου
Το τίναγμα της μιας στιγμής
Χωρίς επαναλήψεις*

*Α! Σώμα δικό μου
Αναχωρώντας γλίστρησες
Μεσ στη σχισμή της νύχτας
Δυο μάτια ανοιγόκλεισαν
Ρυθμός τριών τετάρτων
Δηλώνει ο ιδρώτας προσοχή
Και πλημμυρίζω αίμα*

*Θα 'ναι που τοποθέτησα
Στην τσέπη της καρδιάς μου
'Ένα μαχαίρι αιχμηρό
Σε βλέπω να ματώνεις.*

*Πώς γίνεται και βρέθηκες
Μες στη ψυχή του κόσμου;*

(διαβάζει ο παρουσιαζόμενος)

*Ω! φίλε Πάνι
Σ' ένα κανάτι φυλάγω ονόματα και σπόρια
Προετοιμαζόμενος δια παντός να εγκαταλείψω τη
φυσική ανατομική
Προαναγγέλλοντας σοβαρά ν' ασχοληθώ με τη
βοτανική
Ως να φυτέψω θάλασσες, ωκεανούς, το γκρίζο αρ-
χιπέλαγος
Λογής ονόματα και σπόρια.*

Ο Γιάννης Αντιόχου ζητά με το δικό του τρόπο να έλθει στο φως η αθέατη γενιά του, ζητά αυτό που ζητάμε, να ξανά – κοιωνήσουμε ποίηση, να ψάξουμε στους τριαντάρηδες και σαρντάρηδες ποιητές μας, να τους δώσουμε μιαν αφορμή να ζήσουν ποιητικά και τέτοιοι εγώ σας τον παραδίδα.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ

Η Πολιτεία που ποτέ δεν Υπήρξε

*Εγώ ειμί το φως το αληθινό,
Ο επιτοίχιος διακόπτης του μυαλού σας
Η αρσενική γωνία ενός ορθογώνιου τριγώνου
Η άμμος της πιο υγρής αβύσσου
Ο που μυρίζεται μ' αίμα των σωματών*

Το ποίημα του Εγώ
Καταληφθέν από τ' Αυτό
Ανάστροφα διπλώνεται στη στενή τσέπη
του παντελονιού μου
Απεκδύομαι ορατών κι αοράτων
Μεταίχμιο της νύχτας
Crack of the dawn
Μ' ένα στιλέτο δεκαεφτά εκατοστών

Κατέβηκα την πόλη ως το δέλτα της
Σχήματα από διαβήτη πάνω σε λευκά χαρτιά
Η αρχιτεκτονική μιας πόλης που ποτέ δεν υπήρξε
Μα είχε ναούς και μέγαρα
Λιμάνια και σταθμούς αποβίβασης
Οικοδομές και χαμόσπιτα

Σαν συλλογίζομαι, ότι τόσο νέος τα έδωσα όλα
Σαν συλλογίζομαι, ότι μου αρκεί ένα στιλέτο
Για να καταλάβω μια ολάκερη πολιτεία
Σαν συλλογίζομαι την πέτρα που σφίχνω
στ' αριστερό μου χέρι
Έτοιμος να πελεκήσω το πρώτο κρανίο
που θα υποκλιθεί
Ω! Του θαύματος φυσάει αέρας
απ' την κοιλάδα των κτηνών
Κι οι ράγες του πιο φανταστικού τρένου
φυτρώνουν με κατεύθυνση
Την πολιτεία που ποτέ δεν έχει υπάρξει

Μα σας βεβαιώνω πως κάτοικος της είμαι
Πολιτογραφημένος
Με δελτίο αστυνομικής ταυτότητας
Και διαβατήριο για τη διέλευση των συνόρων
Με γείσα καπέλων ψάθινων κι αθλητικών
Με παντελόνια που τα βράδια ξηλώνονται
από ηδονή κι απελπισία
Απροσδιόριστος στον κόσμο
Απλανής μ' ανθρώπινη φωνή και δάκρυο

Στους λίθινους δρόμους
Μεταστοιχειωμένους εξ αμαρτίας προγονικής
Ατιμωτής γονέων, αδελφών και οίκου
Ως κυβερνήτης διατάζω

Σε διατάζω Τοκογλύφε

«Επέστρεψε το σμάλτο των σαμάτων που κατέθεσα
Τ' αθάνα όνειρα δυο κοριτσιών που έγδαρα
Την υγρασία του ανθρώπινου προσώπου που στράγγιξα
Τον πόνο μου».

Σε διατάζω Δικαστή

«Εκτέλεσε τη διαθήκη, εκποιώντας την κληρονομιά
της εγγλέζικης τρούφας
Αυτής που φύλαξα για το πιο σημαντικό βράδυ
της ζωής μου
Τρούφα σαμπάνια σοκολάτα από την πλατεία Piccadilly
Δαγκωμένη απ' τα χείλια του image rose».

Σε διατάζω Δήμαρχε

«Πλαστογράφησε την ημερομηνία γέννησης μου
Αναθεώρησε το μητρώο αρρένων στο οποίο
είμαι εγγεγραμμένος
Μετέφερε την οικογενειακή μου μερίδα στην πόλη
που ποτέ δεν θα υπάρξει
Και φώτισε με lumière intense
τους δημόσιους δρόμους της».

Σε διατάζω Θεέ

«Κατέβασε με από την ράχη του κτήνους που καβάλησα
Σήμερα το πρωί, στα δόντια του σφηνωμένη,
η παιδική μου ηλικία

*Τ' απόγευμα, της νιότης μου η μνήμη
Κι η νύχτα, τρώγει την καμπούρα της ύπαρξής μου».*

*Κι ακούστηκε ο βρυχηθμός απ' το στόμα του λιονταριού
Που φυλάει το λιμάνι μου*

*Κι ας μην ήταν ο Τοκογλύφος, ο Δικαστής,
ο Δήμαρχος, ο Θεός*

Κι ας μην ήταν η ζωή και η ζωή και η ζωή

*Κι ας μην ήταν ούτε ένα αστέρι
στο σκοτεινό ταβάνι του δωματίου*

Κι ας μην ήταν τίποτα για σας

Για μένα

Για σένα

Ήταν μια ζωή συνοπτική και γεμάτη

Σαν τα επίκαιρα των κινηματογραφικών αιθουσών

Μια ψευδαίσθηση της γυναίκας

Που ξυπνά τον άντρα μες στη Φύση της

Όσο για το όνειρο, αυτό είναι παντού

Φυγαδευμένο σκοτεινό

Λιωμένο στις ράγες του τρένου που οδηγούν

στην πολιτεία

Που ποτέ δεν υπήρξε

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΟΥΖΗΣ

Θεοφάνης Μελάς

Το βιβλίο του Θεοφάνη Μελά *οσο* διαίρεται σε δύο μέρη. Το πρώτο αποτελείται από είκοσι τρία ποιήματα. Καθένα τους επιτιτλίζεται με ένα γράμμα της αλφαβήτου. Λείπει το Υ. Ο τίτλος - γράμμα υπαγορεύει τη φωνολογία και το λεξιλόγιο του ποιήματος. Ο νόμος εδώ ο οποίος κυριαρχεί είναι η παρήχηση, στο κάθε κείμενο, του γράμματος - τίτλου. Το δεύτερο μέρος τριχοτομείται· αυτό επισημαίνεται με λατινικούς αριθμούς οι οποίοι προηγούνται του κάθε τμήματος. Το δεύτερο αυτό τρίπτυχο μέρος φέρει τον ίδιο τίτλο με το βιβλίο. Σχετικά με τη διάταξη των ποιημάτων του πρώτου μέρους, η κανονική σειρά των γραμμάτων της αλφαβήτου, με τα οποία τιτλοφορούνται, καταστρέφεται και τα γράμματα υπόκεινται σε νέο σύστημα όπου κυρίως ισχύουν η συμμετρία και η εξακτίωση. Το νέο σύστημα επίσης υπονομεύεται, αλλά λελογισμένα, μέσω μιας μικρής ασυμμετρίας (Ω αντί Ψ, Χ αντί Φ) και μιας απουσίας (του Υ). Ωστε, η υπονόμηση σώζει την τάξη στη διάταξη των ποιημάτων. Η συμμετρία και η εξακτίωση εμμένουν. Ο τίτλος του βιβλίου και του δεύτερου μέρους *οσο*, δίχως τόνο, με τα άκρα όμοια, παραπέμπει επίσης στη συμμετρία και την εξακτίωση. Με τον τρόπο αυτό το δεύτερο μέρος συνδέεται με το πρώτο.

Πιο συγκεκριμένα, για τη μορφή των ποιημάτων του πρώτου μέρους: Το κάθε ποίημα εκκινεί με γράμμα μικρό. Οι υπόλοιπες περίοδοι ξεκινούν με κεφαλαίο. Στο τέλος κάθε ποιήματος χαρακτηριστική είναι η αστιξία, η οποία υπογραμμίζει την ασυνέχεια των κειμένων του Μελά επισημαίνοντας ότι κάτι απότομα διακόπτεται. Γενικότερα, για τη στίξη μπορούμε να παρατηρήσουμε πως καταστρατηγείται από τον ποιητή, επειδή την καθιστά πλήρως συμβατή με το σύστημά του, όσπου ουσιαστικά αθετεί τους κανόνες της. Ο Μελάς αναδιοργανώνοντας εντός του συστήματός του τη στίξη, στην πραγματικότητα την επαναπροσδιορίζει με εντελώς προσωπικούς όρους. Στο δεύτερο μέρος, το οποίο επιτιτλίζεται “οσο”, στο πρώτο τμήμα, μόνον το

πρώτο χωρίο εκκινεί με γράμμα μικρό ,ενώ τα υπόλοιπα με κεφαλαίο. Ακολουθώντας τη λογική του πρώτου μέρους μπορούμε να συμπεράνουμε πως το πρώτο τμήμα του “οσο” αποτελεί όλο ένα ποίημα του οποίου τα χωρία παίρνουν τη θέση προτάσεων ή περιόδων. Αντιστοιχούν, δηλαδή, στις προτάσεις και τις περιόδους των μεμονωμένων ποιημάτων του πρώτου μέρους. Το δεύτερο τμήμα του “οσο” διαφοροποιείται. Κάθε χωρίο ξεκινά με μικρό γράμμα (Πρόκειται, άραγε, για μεμονωμένα ποιήματα, όπως στο πρώτο μέρος;), ενώ οι υπόλοιπες περίοδοι εκκινούν με κεφαλαίο. Στο τέλος κάθε χωρίου πάλι αστιξία. Υπάρχουν, επίσης, ρήγματα, αποστάσεις λέξεων που απουσιάζουν μεταξύ των λέξεων, και παρενθέσεις. Ρήγματα και παρενθέσεις εμφανίζονται στο πρώτο μέρος, όχι στο πρώτο τμήμα του δεύτερου μέρους. Άρα, υπάρχει ανταπόκριση ανάμεσα στο πρώτο μέρος και το δεύτερο τμήμα του δεύτερου μέρους. Υπάρχει όμως και ανάμεσα στο πρώτο τμήμα του “οσο” και το τρίτο. Το τρίτο αυτό τμήμα δεν έχει ρήγματα, ούτε παρενθέσεις, αλλά μια φράση γραμμένη με πλάγια. Φράσεις ή λέξεις με πλάγια γράμματα συναντώνται αλλού μόνο στο πρώτο τμήμα (από μία φορά στο κάθε χωρίο). Αυτές μαζί με την τελευταία φράση του τρίτου τμήματος συνθέτουν ένα ποίημα που διαπερνά το “οσο”. Για τη σύνθεση του νέου ποιήματος μας δικαιοδοτούν ίσως και τα ρήγματα που αναφέραμε, τα οποία παραπέμπουν σε λέξεις ή φράσεις που αποσύρθηκαν από τα συμφραζόμενα, όπως εμείς αποσύρουμε τις λέξεις με πλάγια γράμματα. Ένα ποίημα, λοιπόν, διεσπαρμένο και εγκιβωτισμένο, το οποίο, εφόσον αποκατασταθεί, παρουσιάζεται ως ένα κείμενο που ακολουθεί τη βασική ποιητική του Μελά και συγχρόνως ως εφαρμογή αυτής, αφού ζητά από τον αναγνώστη να το συνθέσει με το χαρακτηριστικό τρόπο του ποιητή.

Ποια είναι λοιπόν η περαιτέρω ποιητική του Μελά;

Για την παραγωγή των κειμένων του εφαρμόζεται η ίδια απαρégκλιτη μέθοδος, ώστε καθίστανται σχεδόν ομοιόμορφα. Η μέθοδός του είναι, εξάλλου, προσωπική, όπως ήδη διαπιστώσαμε στην περίπτωση, για παράδειγμα, της στίξεως ή των μικρών και μεγάλων γραμμάτων στην αρχή των ποιημάτων και των χωρίων.

Στα κείμενά του απλώνεται μια μέση διάθεση. Επιπλέον, μια ήσυχη, δίχως εξαιρετικές διακυμάνσεις, φωνή και μια εξαπατητική αίσθηση συνέχειας λόγω της ομαλής κύλισης των συνταγμάτων. Η τελευταία εξασφαλίζεται χάρη στην πεζολογική πορεία των κειμένων, η οποία μιμείται την περισσότερο υποταγμένη στην κανονιστική γλώσσα πρόζα και αποστασιοποιείται φαινομενικά από τη μεγαλύτερη ελευθερία της ποίησης. Τούτη η πορεία αποδεικνύεται ειρωνική. Χρησιμοποιούμε τον όρο “ειρωνική”, γιατί η συνέχεια, η βεβαιότητα του νοήματος, η σταθερότητα των συνταγμάτων, την οποία επιτυγχάνει η κανονική και κανονιστική γλώσσα, είναι ό,τι ο Μελάς περισσότερο αντιμάχεται μέσω ενός έκνομου προσωπικού συστήματος διαχείρισης των σημείων. Η κυρίως ποιητική του συνίσταται στην τέτοιου είδους λεκτική οργάνωση, ώστε να προκύπτει η ασυνέχεια, η θραυσματικότητα, η ετεροκλητότητα, το πολλαπλό και το άγνωστο. Στο *οσο* συμβαίνει η καταστροφή του νοήματος από συμπτώσεις στο ίδιο σύνταγμα σημασιωμένων, τα οποία παραπέμπουν σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Αντιθέτως, η γλώσσα ρέπει προς τη μονή αντιστοίχιση του σημασιωμένου με ένα σύνταγμα, συχνά εκτενές. Εννοούμε ότι υφίστανται καθιερωμένα συμφραζόμενα λέξεων, επιβεβλημένα λεξικά περιβάλλοντα, καθώς και περιληπτικά σημασιωμένα που ο Μελάς τα καταστρέφει.

Η γλώσσα είναι η αντι-ποίηση. Κανονιστική και νομοθέτρια θέλει προεγγεγραμμένες όλες τις φράσεις, τις προτάσεις, τις περιόδους της. Καταλήγει άχρονη και φονεύτρια του χρόνου προλαβαίνοντας ήδη όλους τους πιθανούς συνδυασμούς της. Οι άνθρωποι απεχθανόμαστε τον χρόνο και την ιστορικότητα, τα κατ' εξοχήν ανθρώπινα κατηγορήματα, γιατί υπογραμμίζουν την θνητότητα έως και τον θάνατο. Εμείς οι απέθαντοι άνθρωποι.

Η “Νέα Ομιλία” του Μελά ζητά την απελευθέρωση από την άχρονη γλώσσα. Με έναν ιδιαίτερο τρόπο: προσπαθεί να αποκαθιστά την παροντικότητα χάρη στον κίνδυνο της ασυνέχειας και των ανοιχτών συνδυασμών των σημείων, χάρη στη νέα τους οργάνωση και στις μη κανονικές τους συνδέσεις ή αποσυνδέσεις, ώστε συχνά απορείς πώς να τα αναγνώσεις.

Γιατί η παροντικότητα στερούμενη τα ερείσματα του παρελθόντος ή του μέλλοντος αποδεικνύεται πρισματική, καλειδοσκοπική πραγματικότητα. Αυτό που συμβαίνει τώρα είναι αυτό που δεν υπήρξε. Ώστε ορμά προς εσένα άγνωστο, α-νόητο, ανείκαστο. Ό,τι γίνεται τώρα είναι ό,τι δεν θα υπάρξει. Ώστε σε αφήνει με την απουσία του, την αγωνία, επειδή δεν το ερμηνεύσες, ούτε έχεις πια την ευκαιρία. Αυτό που είναι παροντικό προέρχεται από το τίποτε και ξανά αφανίζεται· αποσπασματικό, πολλαπλό και ετερόκλητο, γιατί στο παρόν τα πράγματα δεν συνδέονται, δίχως την παραπομπή τους στο μοντέλο και την οικειότητα που είναι το παρελθόν. Ό,τι υπάρχει μόνο στο παρόν είναι ξένο. Υπάρχει ως άλλον, έτερον. Η τέλεια ανθρώπινη γλώσσα θα ήταν τελείως έγχρονη. Ο Μελάς την στοχάζεται ως παροντική.

Η δική μας γλώσσα έχει την τάση να τρέπεται σε αντι-ποίηση με τη δύναμη των συνειρμών. Ενώ η παραπάνω δύναμη αποτελεί και κύρια ποιητική λειτουργία με αυτόν τον τρόπο η γλώσσα επανεγκαθιστά το παρελθόν, το οποίο είναι βασικό τμήμα της αχρονικής μηχανής της, εφόσον, καθώς είπαμε, η παροντικότητα το εξοβελίζει. Γράψαμε ότι η γλώσσα μηχανουργώντας την αχρονία καταντά απάνθρωπη. Έτσι όμως, εξαιτίας της συνειρμικής συσσώρευσης που είναι ιδιόν της, η ποίηση καταδεικνύεται, όπως η γλώσσα, αντι-ποίηση, ένα είδος ανιστορικής στάσεως, μια ειρκτή για απέθαντους ανθρώπους, δηλαδή ανύπαρκτους (Εδώ η λέξη φορτίζεται με όλο της το υπαρξιακό φορτίο που αρνείται). Ο Μελάς την γλωσσική αυτή ιδιότητα τη μεταλλάσσει σε ποιητική του. Την ενεργοποιεί σε τέτοιο βαθμό, ώστε την απογυμνώνει. Τα κείμενά του λειτουργούν με τη συνειρμική συσσώρευση προφανή. Την ενεργοποιεί, επιπλέον, τόσο ώστε την εξουθενώνει. Δεν δημιουργούνται πλέον συνειρμοί προς το παρελθόν παρά αδιέξοδες διασταυρώσεις αναφορών. Η θραυσματικότητα και η ανοιχτότητα των συνταγμάτων αρνούνται τη θύμιση, την παραπομπή.

Επαναλαμβάνουμε, λίγο πριν το κλείσιμο, ότι ο Μελάς στοχάζεται την έγχρονη ανθρώπινη γλώσσα. Ζητά την απελευθέρωση από τη γλώσσα αντι-ποίηση με ένα αυστηρό ποιητικό σύστημα, το οποίο καταστρατηγεί το σύστημα της πρώτης. Η δη-

μιουργία όμως ενός αυστηρού και σχεδόν απαρέγκλιτου συστήματος με στόχο την ελευθερία καθιστά την τελευταία ανέφικτη. Ο Μελάς δομεί μια νέα γλωσσική ειρκτή. Φθάνει έως το να υποδεικνύει την ελευθερία μέσω της παροντικότητας και της αλότητας. Εάν η υπόδειξή του επιτυγχάνει, οφείλεται στο ότι το σύστημά του είναι προσωπικό. Χρησιμοποιεί το σχεδόν απαγορευμένο δικαίωμα να θέτει τους δικούς του κανόνες και όρους στη γλώσσα.

Στο πρώτο μέρος του βιβλίου *οσο* η “Νέα Ομιλία” του Μελά δεν είναι τελείως οργανωμένη. Στο δεύτερο, δηλαδή στο τρίπτυχο “*οσο*”, η κυρίως ποιητική του είναι προφανέστερη. Όμως η αποδιοργάνωση και η αναδιοργάνωση των γραμμάτων της αλφαβήτου, τα οποία αποτελούν τους τίτλους και τους φωνολογικούς δείκτες των ποιημάτων στο πρώτο μέρος, απεικονίζουν τη γενικότερη ποιητική του όπως λίγο πριν την περιγράψαμε.

Ο Μελάς από το πρώτο έως το δεύτερο μέρος του *οσο* ολοκληρώνει ένα ποιητικό - γλωσσικό σύστημα κλίνοντας προς τον ανθρώπινο χρόνο εντός του οποίου θα προσποριζόσουν την ετερότητα, την πολλαπλότητα, την ελευθερία.

Ίσως η μέση του διάθεση, που απλώνεται σε όλα τα ποιήματα, η ήσυχη φωνή του, η πεζόμορφη μίμηση των χωρίων του, ακόμη και η ελαφριά υπονόμηση της απεικόνισης της ποιητικής του, η οποία δείξαμε ότι συμβαίνει κατά την αναδιάταξη των γραμμάτων - τίτλων στο πρώτο μέρος, προέρχονται από την επίγνωση του Μελά για την πορεία του από την ειρκτή της γλώσσα έως την προσωπική του ποιητική ειρκτή.

Απαρίθμηση μερικών παρατηρήσεων για την ποιητική του Θ. Μελά στο βιβλίο του *οσο*

(Εκδόσεις Γαβριηλίδης, Αθήνα 2003)

- 1) Οι παρηγήσεις κατά το πρώτο μέρος:

P

Άφιξη στη βαρύτητα ή φυσική προέκταση δεν αποκλείει διαταραχή στη σκάλα. Στις στροφές υπόλοιποι όροφοι. Ένα πλάσμα ο κήπος λιγοστεύει ή περισσεύει

(σ. 10)

- 2) Πρώτο μέρος: η διάταξη των τίτλων - γραμμάτων:
- 3) Ρήγματα, λέξεις απουσιάζουσες ανάμεσα σε λέξεις:
τότε ποιός είναι λέν το χέρι.
Ακούγονται χωριστά. Ποιός ήξερε.
Σε ένα σημείο άγνωστο πού

(Τελευταίο χωρίο του II τμήματος του “οσο” στη σ. 56. Ας προσεχθούν επιπλέον η έναρξη με γράμμα μικρό και η αστιξία στο τέλος)

- 4) Λέξεις ή φράσεις με πλάγια γράμματα:
Πως οι ανατροπές καίν από ερμηνεία. οριστικά.

(Πρώτη γραμμή του δευτέρου χωρίου στη σ. 46 στο I τμήμα του “οσο”. Η στίξη δείχνει την αυτονομία της λέξεως με πλάγια, ώστε να μπορεί να αποσυνδεθεί από τα συμφραζόμενα).

- 5) Το ποίημα το οποίο συνθέτουν οι διεσπαρμένες λέξεις ή φράσεις με πλάγια γράμματα: απαιτήσεις όταν πρόκειται καμία συνέχεια όπως αναφέρθηκαν στους θεατές η σειρά το κέντρο τότε νόημα ισχυρά σύμφωνα στην άκρη όσα μονάχα παρά μάλλον έρχεται από αυτό στροφή όφελος ή κάτι αντίθετα το ένα Παιδί κάθε είδος που δοκίμαζε μετοχές οριστικά ψωμί εταϊρικό αυτό οι σχολές αναπνοή εκεί τις πράξεις γράφονται τι χαρτί.
- 6) Ανοιχτοί συνδυασμοί των σημείων, ώστε να απορείς πώς να τα συνδυάσεις για να τα αναγνώσεις. Ασυνέχεια, θραυσματικότητα, νέα οργάνωση των λέξεων με μη κανονικές συνδέσεις, ετροκλητότητα:
Από δημιουργία με συνέχεια και καμία συνέχεια
(Τελευταία γραμμή του πρώτου χωρίου στη σ. 36 στο I τμήμα του “οσο”)
Άλλαξε η μορφή. Δύο τουλάχιστον. Η σημασία μια στιγμή την έδεναν. Ολόκληρα ανακόπηκε.

Αναφέρονταν υπέρογκα γέμισε το στόμα συγκεκριμένα υπό-
σχεση. Σύντομα που αποτέλεσε που αποτελούνταν. Κυρίως.
Ένα εταιρικό
(Δεύτερο χωρίο στη σ. 47 στο I τμήμα του “οσο”)

- 7) Η εξέλιξη της ποιητικής από το πρώτο μέρος έως
και το “οσο”: Αντιπαραβολή κειμένων:

Φ

ούτε μια συλλαβή δεν συγκράτησε από πόρτες
που έβγαινε. Την ώρα που μαζεύεται το γεγο-
νός μέσα σε τρία. Πρώτο. Να πάει. Δεύτερο να
λείπει τρίτο να βρεθεί. Κοντά η ανατομία
(Πρώτο μέρος σ. 28)

Από ώρα γεγονός σε τρία. Πρώτο να πάει.
Δεύτερο να λείπει τρίτο. Πρώτη φορά ακούγε-
ται αναπνοή εκεί. Αέρας όπως φαίνεται τι χρειά-
ζεται

(Πρώτο χωρίο στη σ. 49 στο I τμήμα του “οσο”. Στο πρώτο
κείμενο η αφήγηση που ανοίγει το ποίημα και η περιγραφή κα-
τόπιν δίνουν την εντύπωση κάτινος ενιαίου και συγκεκριμένου,
της σκιάς έστω ενός γεγονότος. Στο δεύτερο η αφήγηση λείπει.
Η περιγραφή διακόπτεται με την απόσυρση από τον κοινό στα
δύο κείμενα πυρήνα του συντάγματος “να βρεθεί”. Το κείμενο
κλείνει με μία θραυσματικότητα και ανοικτότητα οι οποίες δεν
υπάρχουν στο πρώτο).

ΘΕΟΦΑΝΗΣ ΜΕΛΑΣ

Από το I τμήμα του “οσο”

*Από ώρα γεγονός σε τρία. Πρώτο να πάει.
Δεύτερο να λείπει τρίτο. Πρώτη φορά ακούγε-
ται αναπνοή εκεί. Αέρας όπως φαίνεται τι χρειά-
ζεται*

*Ανάμεσα κεφάλι και αντήχηση λίγο δεν είναι
αυτό από εμπόδια ούτε περισσότερο. Εκείνα τις πράξεις.
Ως λέξη ελάχιστα αέρας από διάλογο
λίγα*

*Βράχτηκε να αλλάξει. Ξεχάστηκε να γδύνεται
στα πλευρά. Στην άκρη η γραφή κινήθηκαν έ-
μεινε με τα υποδήματα και τα αυτιά. Ανάμεσα
αυτό γράφονται*

NENH EYΘYMIADH

Μαριλένα Πρωΐμου

Η ποιητική προσπάθεια της Μαριλένας Πρωΐμου δεν είναι ανατρεπτική. Στους στίχους της δεν διακρίνεται η γλωσσική υπονόμευση ούτε η καταστροφή της παραδοσιακής φόρμας ούτε η ριζοσπαστική κριτική. Δικαιολογημένα. Γιατί η ακραία επαναστατικότητα αυτοαναιρείται όποτε συμβιβάζεται σε εκφραστικές συντεταγμένες, η ακραία επαναστατικότητα οικείο κλίμα της θεωρεί μόνο τη δράση, ίσως και τη σιωπή.

Και όμως, τα ποιήματα της Μαριλένας Πρωΐμου απέχουν πολύ από τα κείμενα εκείνα, τα ανώδυνα, που εξωραΐζουν το όποιο κατεστημένο επίμονα, τορπιλίζουν την αναθεωρητική όψη της ίδιας της γραφής και εξομοιώνοντάς την με χειροκρότημα συναινετικό ή θεληματική προσχώρηση στην ετερονομία. Ο λόγος είναι απλός. Η Μαριλένα Πρωΐμου γράφοντας ποίηση δεν εκφράζει απόψεις παγιωμένες που επιθυμούν επιβολή, αλλά ανιχνεύει. Και το είδος της ανιχνεύσεώς της είναι τόσο επεκτατικό, ώστε οι στίχοι της, επεξεργασμένοι άρτια ή όχι, μεταφέρουν την αίσθηση της πολλαπλότητας, της αδιάκοπης κίνησης, της ροής.

Κατ' αρχήν από πλευράς μορφής - διάκριση βεβαίως που γίνεται για τεχνικούς και μόνον λόγους, και δεν παραβλέπει το γεγονός ότι μορφή και περιεχόμενο ανήκουν στο ίδιο αδιάσπαστο σύνολο και ουσιαστικά εξισούνται. Η μορφή των ποιημάτων της Πρωΐμου, λοιπόν, δεν προσκολλάται σε ένα ύφος, σε ένα είδος, σε μια φόρμα επαναλαμβανόμενη και επαναληπτική. Αντιθέτως, περνάει με ευχέρεια από τον λόγο τον συμπερασματικό, τον λυρικό, τον αισθαντικό, τον συμβουλευτικό, στον λόγο τον αφαιρετικό ή τον αφοριστικό, κάποιες στιγμές και στον σπάνιο αποκαλυπτικό λόγο. Γιατί η Μαριλένα Πρωΐμου δοκιμάζει και δοκιμάζεται, μεταμορφώνει και μεταμορφώνεται, και εν πάση περιπτώσει αφορίζει την στατικότητα και την εμμονή σε ένα συγκεκριμένο ύφος. Και όμως. Δεν διασπάται ποιητικά στα μύρια που την συνέθεσαν. Μόνιμη υπόκρουση της υφολογικής

διαφορετικότητας, παραμένει πάντα η μουσικότητα που χαρακτηρίζει ακόμη και τα σημεία στίξης της, ο ρυθμός που διαχέεται στις ποιητικές συνθέσεις της και τις κάνει αναγνωριστές.

Την ίδια ακριβώς τακτική της ποικιλίας και της πολλαπλότητας συναντάμε και στο γνωσιολογικό, το ιδεολογικό και το εμπειρικό υλικό της Μαριλένας Πρωίμου. Δεν είναι ούτε σκοπεύει να γίνει η ποιήτρια της περιορισμένης και αναμενόμενης θεματογραφίας. Μετακινείται με άνεση σε όλα όσα μας κληροδότησε ο δυτικός πολιτισμός και μένουν ζωντανά ως σήμερα είτε ως ιστορία είτε ως ιδεολογήματα είτε ως σύγχρονες συνιστώσες και συνισταμένες των κοινωνιών. Έτσι, άλλοτε ως υποκείμενο -δέκτης εξωτερικών ερεθισμάτων, άλλοτε ως τρίτος ταπεινός ή και υπερφίλος παρατηρητής, ανιχνεύει εναλλακτικά ή παράλληλα κεφάλαια και σύμβολα της ιστορίας, σχέσεις του ατόμου προς στερεότυπα, διακρίσεις εξουσιαζόμενων και εξουσιαστών κάθε μορφής, αισθήσεις που διογκώνονται απροσδόκητα και χάνονται ακαριαία, συγκινήσεις που κυριάρχησαν και έφυγαν νομοτελειακά, ανατομίες συμπεριφοράν ανθρώπινων ή απάνθρωπων, εξαρτήσεις του εγώ από τον περιβάλλοντα χώρο του και ποιο πλατειά από το σύμπαν, βιώματα προσωπικά που διεκδικούν τη θέση τους στη σύσταση του καθολικού. Στο θεματογραφικό υλικό της Μαριλένας Πρωίμου, δηλαδή, και πάλι απουσιάζει η εμμονή, ίσως και η σταθερότητα. Σταθερή όμως είναι η περιπλάνησή της στην πληθώρα των πεδίων που μπορεί να αγγίζει η ποιητική έκφραση, σταθερή και η ανάγκη της να χρησιμοποιήσει πολλαπλές γωνίες και οπτικές και, κατά τη γνώμη μου, καλώς πράττει, γιατί ο σύγχρονος κόσμος κατασκευάζει μεν τους εγκλωβισμένους σε ένα ειδικό σημείο, προτιμά όμως τους ατίθασους εξερευνητές, ακόμη και όταν συντροφεύονται από την ουτοπία.

Τα πέντε λεπτά που παραχωρούνται στην Μαριλένα Πρωίμου δεν είναι ίσως αρκετά, ώστε να γίνει αντιληπτή η πολλαπλότητα των μεθόδων της, θα μας διαβάσει, λοιπόν, κάποια ποιήματα ή αποσπάσματα ποιημάτων επιλεκτικά, άρα και αποκλειστικά άλλων, ενδεχομένως αντιπροσωπευτικότερων.

Ωστόσο, υπάρχει ένα τετράστιχο που προτιμώ να διαβάσω εγώ. Μιλά για την ελευθερία.

*Ελευθερία μου
Δεν σε πίστεψα ναρίς,
Σε σιδηροτροχιές σε στρίμωξα
Σε αιματοκύλισα –κόκορα που σφάζουν την αυγή.*

Στο τετράστιχο αυτό επέμεινα, επειδή αποκαλύπτει ή και συννοιάζει τον συνεκτικό ιστό μιας πλούσιας και μεταλωπτικής θεματολογίας. Γιατί η ποίηση της Μαριλένα Πρωίμου, καμιά φορά πίσω από τις λέξεις ή τις σκέψεις, ωστόσο πάντοτε εμφανώς, αναζητά μορφές ελευθερίας - της ελευθερίας εκείνης που παραμένει μόνιμο ζητούμενο μιας ανθρωπότητας πιεζόμενης ή και τραυματισμένης. Έτσι, συμμετέχει ισότιμα και σε ό,τι αποκαλείται σύγχρονο και σε ό,τι έλκει ρίζες από το κλασικό.

Ας την ακούσουμε.

ΜΑΡΙΑΕΝΑ ΠΡΩΙΜΟΥ

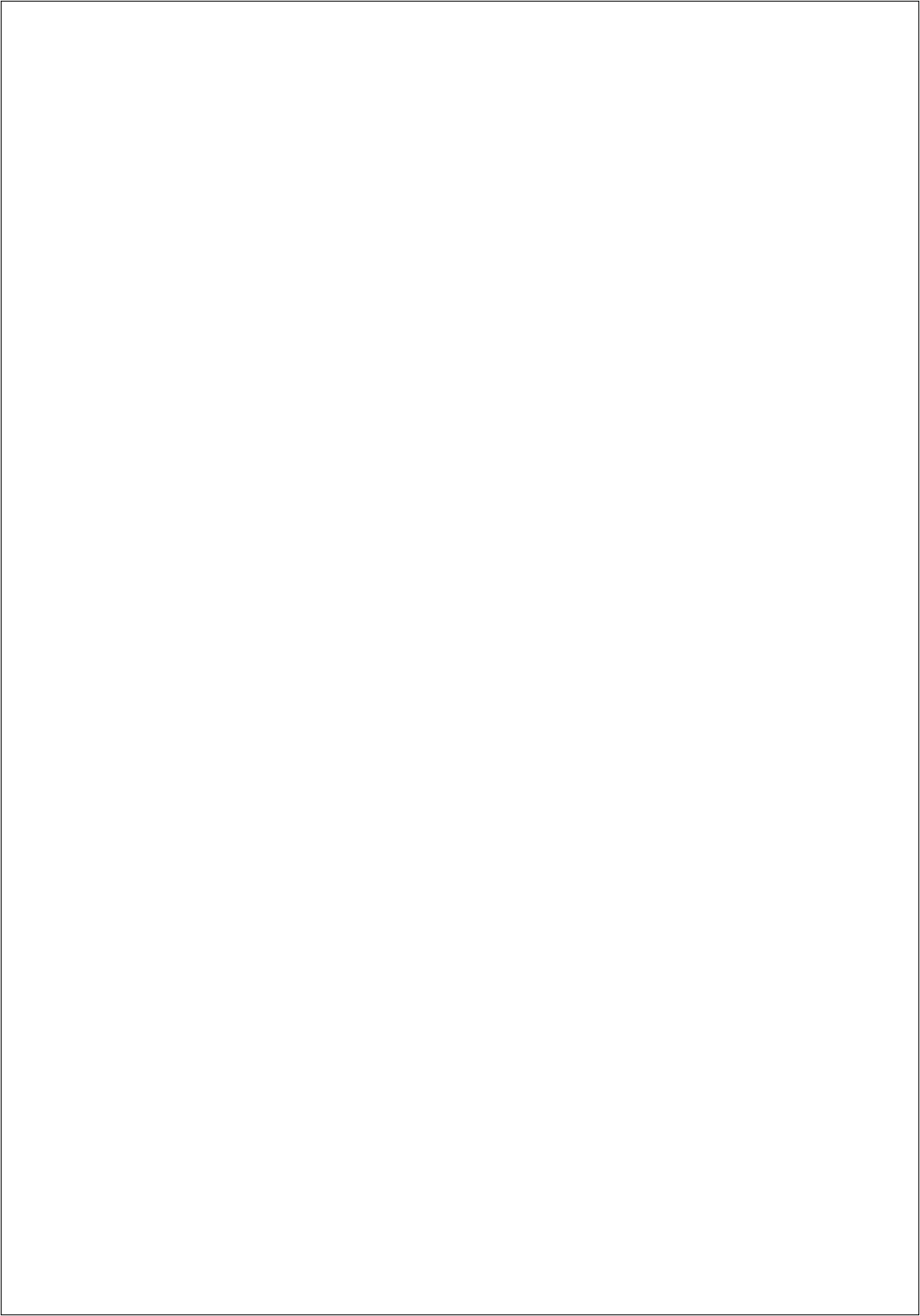
ΑΝΤΙΡΡΗΣΕΙΣ

*Να ζω διακεκομμένα;
Ο χρόνος λίγος.
Διαθέτοντας τον δωρεάν
μπορείς να τον μετράς διπλά
Χρόνος -εργάτης αέναος,
του ανοίγεις κρυφά
Ενώ για σένα οι πόρτες κλείνανε μια μια
όταν μάταια λύση ζητούσες,
ώσπου οι εχθροί σου αναγνωρίσιμοι
σε ξέφτισαν, άχρηστο ρούχο*

*Τίναζες φτερα τρωτά
Δε γνώριζες
πώς να περνάς αναίμακτα
με δανεική χαρά
και μόνιμο μαράζι –χταπόδι επάνω σου*

*Αλλά τα δώρα κάποτε έρχονται απρόσμενα,
είναι από σκόνη μακραίωνων δακρύων και ευχών
και παίρνουν μορφή μέσα στην ύλη,
όπως εκείνη την ημέρα που πίστεψες δειλά
ότι η ελευθερία. ίσως και να σε αφορούσε.*

*Κι αυτό που οι άλλοι είδαν ως επανάσταση,
εσύ, ως φυσική πορεία των πραγμάτων.
Κανείς να σε κατηγορήσει δε θα μπορέσει πια
που μια ζωή άλλη έχεις σε υπόληψη
Και αυτός που σε μισεί,
αυτός και πιο πολύ θα σε αδικεί,
γιατί έγινες αυτό που πάντα ήσουν.*



ΤΡΙΤΗ ΜΕΡΑ
Πρωινή Συνεδρίαση

ΠΡΟΕΔΡΟΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ

ΕΙΣΗΓΗΤΕΣ
ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ
ΑΛΕΞΗΣ ΛΥΚΟΥΡΓΙΩΤΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΡΜΑΟΣ

ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΤΖΑΝΟΣ
Σ. Α. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

ΣΥΝΟΨΙΣΗ
Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

ΝΙΚΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ

**Μια μυθολογική στροφή
απ' τον «Ύμνο του Μεγάλου Νόστου»
του Ἀγγέλου Σικελιανού**

Από το εφετινό Συμπόσιο που τιμά την ποίηση των Ὑμνων δεν θα μπορούσε, ή αλλιώς θάταν ασύγχωρη παράλειψη, να λείπει ο Σικελιανός! Και τούτο γιατί ολόκερη η πνευματική του παρουσία, η βαθύφεγγη ποίησή του, τα βαθύγνομα πεζά του ή τα βαρύρριζα δράματά του, η σύνολη δελφική του ιδέα: σ' όλα ενυπάρχει και δοξάζεται η ιδέα του ύμνου ως τιμή σε αυταξίες και θεμέλια ενός πολιτισμού.

Στα εφηβικά του τετράδια θα συναντήσουμε άγουρους στίχους με τίτλους όπως: «Ύμνος Μεγαλοφυΐας» ή «Ύμνος εις τον Διονύσιον Σολωμόν», κι αυτά στα τέλη του 19ου αιώνα. Και πριν τον «Ἀλαφροίσκιωτο», υπάρχει ο «Ἀστερισμός των Ὑμνων», πιο ώριμος αυτός πιο στέρεος. Μετά θα πληθύνουν οι ρητές επικλήσεις, «Ψάπφα ως διάμεσος Ὑμνος», ο «Δελφικός Ὑμνος», ο «Ύμνος στην Ορθία Ἀρτέμιδα», ο «Ύμνος στην Ελένη» και ο «Ύμνος στον Ἐωσφόρο το Ἄστρο». Ολ' αυτά ρητά κι εκπεφρασμένα. Γιατί και ο τόνος της σύνολης σχεδόν ποιήσής του είναι υμνητικός. Και βέβαια υπό τον όρο του τόνου εννοούμε ένα μουσικό στοιχείο, τ' άλλα μπορεί νάναι ρυθμός, αρμονία, μελωδία και χροιά κατά την προσφιλή ανταπόκριση των τεχνών. Αναζητούμε δηλαδή στον στίχο το βασικό τύπο της φωνής, όπως το θέλουν, χαρακτηρίζουν τον τόνο οι αρχαίοι μουσικοί συγγραφείς. Πιο αναλυτικός ο φυσιολόγος Buffon στον ιστορικό του λόγο για το ύφος θα ορίσει τον τόνο ως τη συμφωνία του ύφους με τη φύση του θέματος, αφού όμως έχει προηγουμένως προσδιορίσει το θεμελιωδέστατο, πως ύφος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος, συνεπώς η θέση της φωνής υπάρχει μ' όλη την ένταση και το ποιόν της. Ιδού ο στίχος: «*Νυχτιές αφέγγαρες - κρυφέ της μοίρας μου αρραβώνα*», έτσι ξεκινά ο «Ύμνος του Μεγάλου Νόστου» και ως αντίθεση: «*Λίγες οι νύχτες με φεγγάρι που μ' αρέσαν*», του Σεφέρη για να γίνει καταληπτή παρευθύς η μετατόπιση του τόνου.

Το ποίημα που διαλέξαμε και μάλιστα μια στροφή του, επαναλαμβανόμενη μ' ελαφρά σημαίνουσα όμως παραλλαγή ενός στίχου γράφτηκε κατά την ομολογία του ίδιου του ποιητή, στις αρχές του 20ού αιώνα και δημοσιεύτηκε πολύ αργότερα, το 1929. Για τον ίδιο είχε ξεχωριστή σημασία αφού στον Πρόλογο στο «Λυρικό Βίο», δίνει εκεί, κάποιες ερμηνευτικές κατευθύνσεις: «Και ο “Ύμνος του Μεγάλου Νόστου” ακριβώς –όπου τον έχω γράψει νεότερος (αν και τυπώθηκε έπειτα από χρόνια)– δεν ειν' άλλο παρ' αυτή η καθαρή διαπίστωση της νοσταλγίας ολόκληρου μου του είναι προς την κοσμική του ερωτικήν ακεραιότητα, και μια λαχτάρα βασικής του αναγωγής στο χώρον όπου –καθώς έκτοτε έγραφα– ήξερα ότι:

*«...πιο βαθιά κι απ' τον πηχτόν αστρόφωσ
κρυμμένος σαν αετός,
με περιμένει, εκεί που πια ο θεός αρχίζει ζόφος,
ο πρώτος μου εαυτός...»*

Αυτοί είναι και οι τελευταίοι στίχοι ενός ποιήματος που ξεπερνά τους εκατό διαρθρωμένους σε 26 τετράστιχες στροφές με ομοιοκαταληξία πλεχτή και πλούσια. Αναφέραμε τη σημασία την οποία προσέδιδε ο Σικελιανός στον Ύμνο του, ας προσθέσουμε και τούτο: Σ' ένα μεταγενέστερο ποίημα από την μυστική του περίοδο το «Caïmen Occultum» τίθεται ως προμετωπίδα η τελευταία στροφή του Ύμνου του Μεγάλου Νόστου. Φαινόμενο ασύνηθες αν όχι σπάνιο και απόλυτα σικελιανικό, ο ποιητής ν' αναστοχάζεται τον πρώτο του εαυτό, μαζί τη νεότητα, σα να πραγματώνει, κατά κάποιον τρόπο, τη ρεμπαλδική πολυσημία «Je, est un autre». Προείπαμε για τον υμνητικό χαρακτήρα της ποίησης του Σικελιανού, την βαθιά του ιδέα για τον ύμνο. Υπάρχουν συγγραφείς και ποιητές που εύστοχα χαρακτηρίζουν την ποιητική τους. Εστώ έμμεσα προσδιορίζουν το ποιόν της ποίησης και προσανατολίζουν την ερμηνεία. Ετσι ο Καρυωτάκης αυτοπροσδιορίζει την παρατονισμένη του στιχουργία κι ολότελα δική του μουσική όταν γράφει: «*Είμαστε κάτι ξεχαρβαλωμένες / κιθάρες*» απ' τα «Ελεγεία και Σάτιρες». Κατ' αναλογία ο Καβάφης στα πεζά του πηγαίνει στο βάθος της απή-

χησης της ποίησής του, όταν ομιλεί για «διανοητική συγκίνηση» της ίδιας του της ποίησης. Ο Σικελιανός είναι πιο έκδηλος ως προς τον Ύμνο:

*Ω Ύμνε μου,
όμοια κι εσύ
όξω από τον κάβο
π' ο ήλιος όλος άξαφνα
απάνωθέ του είν' έτοιμος να πέσει
μες στα κύματα,
σα Θεός!*

απ' τον «Έρωτικό Ύμνο» ή ακόμη με μια ζωικής τάξεως παρομοίωση δίνει όλη τη σημασία, το μέγεθος και την αξία που έχει γι' αυτόν ο Ύμνος:

*Κι αν δεν βρεις την άπιαστη ψυχή μου
- σά ζαρκάδα
που, ενώ σκύβει στο τρεχάμενο νερό να πει,
ακούοντας ξάφνου το λυράρη Θεό
σηκώνει το κεφάλι
και προσμένει να γλιστρήσει ως βρόχος
ο Ύμνος
γύρω απ' τον ορτό της τράχηλο
σφιχτός*

απ' τη «Θεογονία». Η στροφή που θα μας απασχολήσει κατέχει καίρια θέση μες στο ποίημα. Πρωτοεμφανίζεται δέκατη τέταρτη και επανέρχεται σαν πυλώνας, πριν το τέλος να υπομνήσει τη μυθική σκέπη που διαφεντεύει το ποίημα. Γι' αυτούς ακόμη που εντρυφούν στη συμβολική των αριθμών, ας σημειούσαμε πως ο ιερός αριθμός 14 ανήκε στον Διόνυσο, ενώ το 7 αφιερωνόταν στον Απόλλωνα. Και τώρα η στροφή:

*Κυλά φωτιές ο Ώρίωνας· κι ο Δίας είν' ένας θρόνος
κι η Πούλια είναι φωλιά·
μα ο μυστικός Διθύραμβος, που πια δε 'γγίζει ο Χρόνος,
του νου μου η αγκαλιά!*

Αλλά για ποιόν Ωρίωνα μιλάει εδώ ο Σικελιανός; Εννοούμε σε ποιους απ' όλους τους άθλους του γίγαντα αναφέρεται; Τον Ωρίωνα συναντούμε στον Όμηρο, ωραίο και ρωμαλέο κυνηγό, *κλυτός και πελώριος*, είναι τα αυθεντικά του επίθετα, που κυνηγά ακόμα και στον Άδη. Αλλά μαζί γνωρίζουμε και την ύστατη τύχη του που κατέληξε σθεναρό αστέρι με τις Υάδες, Πληιάδες και την Άρκτο. Πριν γίνει όμως λαμπερός αστερισμός υπήρξε φημισμένος κυνηγός, που τριγυρνώντας τα βουνά μ' ένα χάλκινο ρόπαλο εξολόθρευε τ' αγρίμια. Γιος του Ποσειδάωνα και της Ευρυάλης μετεκινείτο σα γνήσιο τέκνο του πατέρα του πάνω απ' τα κύματα, όπως ακριβώς διασκεύιζε και τα βουνά. Η πρώτη εκδοχή του μύθου που σχετίζεται με την στροφή αφορά την περιπέτειά του στη Βοιωτία, όταν συναντήθηκε με την Πλειόνη και τις επτά θυγατέρες της. Ο ήρωάς μας ξετρελάθηκε απ' την ομορφιά της και βιάστηκε να την χαρεί. Για χρόνια τις κυνηγούσε μάταια, ώσπου οι θεοί εδέησαν να τις μεταμορφώσουν στον αστερισμό των Πλειάδων. Εξ αυτού και η υπαινικτική έκφραση πως η Πούλια είναι φωλιά, όπως συνήθως λέμε ερωτική φωλιά. Και στην ύστατη τύχη του ο Ωρίωνας πούγινε αστέρι απομακρύνεται από την Πούλια. Ακόμη και σήμερα στην κυκλαδίτικη παράδοση τα ουράνια σώματα με τα όμορφα πρόσωπα έγιναν παραμύθι: ο Ωρίωνας αρραβωνιαστικός της Πούλιας την κυνηγάει ανέλπιδα.

Η άλλη εκδοχή σχετίζεται μ' έναν από τους διονυσιακούς μύθους του Αιγαίου, όταν ο γίγαντάς μας πήγε να βρεί τον Οινόπιωνα, γιο του Διονύσου και της Άριάδνης και να ζητήσει το χέρι της κόρης του Μερόπης, υπό τον όρο όμως του Οινόπιωνα να ξεκαθαρίσει το νησί από τα άγρια ζώα. Ο Ωρίων, *άριστος κυνηγέτης*, κατά την έκφραση του Ευστάθιου, το κατόρθωσε, όμως ο βασιλιάς αθέτησε το λόγο του· έτσι προδομένος ήπιε απ' το καινούριο κόκκινο κρασί μέθυσε κι ατίμασε τη Μερόπη. Ο Οινόπιωνας, ενώ κοιμότανε, τον τύφλωσε και τον πέταξε στη θάλασσα. Μια άλλη παραλλαγή θέλει τη Μερόπη γυναίκα του πατριού του Οινόπιωνα, τίποτα δεν φαίνεται βέβαιο στη μυθική φαντασία όταν μάλιστα πρόκειται για κρασί κόκκινο κι αμνό, όπως τίποτα δεν είναι σταθερό, προηγήθηκε η βία της μέθης ή επακολούθησε με φυσικό τρόπο. Περιπατώντας πάνω απ'

τις θάλασσες έφτασε στη Λήμνο, στο εργαστήρι του Ήφαιστου, εκεί βρήκε τον βοηθό του τον Κηδαλίωνα και τον παρακάλεσε να τον βοηθήσει στο δρόμο προς την Ανατολή, να ξαναβρεί το φως του. Εξού και η αρχική έκφραση, *κυλάει φωτιές*, που είναι μαζί και φως. Ωστόσο και η επόμενη μνεία για τον Δία, πως είν' ένας θρόνος, είναι μυθολογικά βεβαιωμένα. Θεοί όπως, η Αθηνά, η Ήρα, ο Δίας προπάντων που σκέπει την όλη σκηνή κάθονται σ' έναν θρόνο, τόσο υψηλό, που χρειάζεται και υποπόδιο. Δικαίως το Μέγα Ετυμολογικόν χαρακτηρίζει τον θρόνο ως την *επηρμένη καθέδρα*. Τον θρόνο του Ολυμπίου Διός κατασκεύασε ο Φειδίας κι ακόμη σήμερα στο Δίον βρέθηκε θρόνος στο ναό του Ύψιστου Διός. Κι όσο θα υπάρχει αυτό το αλωνάκι της γης η ζωή των μυθικών μνημείων δεν θα τελειώσει ποτέ. Η συντακτική παράταξη πως η πούλια είναι φωλιά κλείνει δυναμικά, ερωτικά την πρώτη έκθεση του μικρού αλλά δραστικού αυτού μυθολογικού δίστιχου.

Περνώντας στους δυο επόμενους στίχους με το *μυστικό διθύραμβο* ερχόμαστε στη βιοματική ανταπόκριση των μυθικών στοιχείων. Ο αντιθετικός σύνδεσμος *μα* κατορθώνει με απλότητα να εισαγάγει μιαν αναφώνηση, που εμπεριέχει την προσωπική μετοχή, καλύτερα την ποιητική μέθεξη. Για το Διθύραμβο, το Διονυσιακό τραγούδι, οι στίχοι του χορού των Βακχών (*ίθι Διθύραμβε*) μας προσφέρουν μιαν αλήθεια μυθική. Τ' όνομα Διθύραμβος, κατά μια σημαίνουσα ετυμολογία, κατάγεται απ' το Δι και θύρα, μια διπλή πόρτα γι' αυτόν που διαβαίνει το κατώφλι της ζωής, τη μήτρα της μητέρας και τον μηρό του πατέρα. Γι' αυτό και η μυστηριακή γέννηση του θεού εκφράζεται ολότελα με το επίθετο *μυστικός* που προσαρτάται στον Διθύραμβο. Εδώ ο Σικελιανός μοιάζει με την θέση μιας και μόνης λέξης να υποβάλλει, συνάμα να μετέχει της διονυσιακής λατρείας. Μια τέτοια λατρεία δεν την αγγίζει, βέβαια, ο Χρόνος, που ομοιοκαταληκτεί κατά τρόπο ζάπλουτο με τον θρόνο. Ο Χρόνος/θρόνος ή τανάπαλιν σημαίνει πως μια διάσταση του χρόνου πέρα απ' την κοσμική-βιοματική μπορεί νάναι και μυθολογική. Ενθρονίζοντας το άχρονο του μύθου στο ποιητικό παρόν ο ποιητής μας καταλήγει σε μιαν υπέρλογη αλήθεια, τη μυθική σκέψη.

Ας σταθούμε λίγο στην ευφυή ρίμα, ξεφεύγοντας λίγο κι απ' τον Σικελιανό. Η ομοιοκαταληξία όσο αυτή αντιπροσώπευε μια συνεκτική πράξη του ποιητικού λόγου δεν ήταν μια απλή συνήχηση φωνημάτων, αντιπροσώπευε έναν υψηλότερο ρυθμό και συντελούσε στη δημιουργία μιας καινούργιας παράστασης. Όταν λ.χ. ο Σεφέρης συνάδει τους στίχους:

*Με γύρους με λυγίσματα κι' η αχόρταγή τους γνώμη
κλώθει, πληθαίνει, στρίβει, απλώνει κρίκους στο κορμί
που κυβερνούν αμίλητοι του έναστρου θόλου οι νόμοι
και του αναδεύουν την πυρή κι' ασίγαστη αφορμή.*

συναρμόζει την αφορμή, με τη σημασία του Ερωτόκριτου, σα μανία, ενσωματώνει το μανικό στοιχείο, που αλλού, παρά στο κορμί κι όταν ο Καρυωτάκης συνταιριάζει:

*Άλογα, μαύρος θίασος ιπποδρομίου πετούνε
οι σκέψεις τώρα, φεύγοντας τη μάστιγα του λόγου.
Κι είμαι ένας κλόουν τραγικός, που οι άνθρωποι
θα δούνε
να παίζει να συντρίβεται με την οπλή του αλόγου.*

όχι μόνο υπερβαίνει το ετυμολογικό σχήμα, αλλά καταβαρσθρώνει όλο το άλογο μέρος της ψυχής με το δικό του τρόπο, σαρκαστικό. Συνεπώς κάθε απόπειρα επαναφοράς της ρίμας οφείλει να αποσκοπεί σ' ένα βαθύτερο ή διαυγέστερο συνειρμό κι όχι σε μιαν εκβιαστική συναρμολόγηση.

Κάναμε λόγο κάπου για μια μικρή αλλά σημαντική παραλλαγή ενός στίχου της στροφής μας. Ενώ ο καταληκτικός στίχος είναι *του νου μου η αγκαλιά* ο ποιητής στην επανάληψη της στροφής προχωρεί στο επιθυμητικότερο *η πλέρια μου αγκαλιά*. Έτσι γίνεται εμφανές πως απ' την πρωτοκαθεδρία του ηγεμονικού οδηγούμαστε σ' ολόπλευρη ενέργεια της ψυχής.

Δυο φορές ακόμη ο Σικελιανός θ' αναμνησθεί των μυθικών στοιχείων του, πολύ μεταγενέστερα του «Ύμνου του Μεγάλου Νόστου». Στην αρχή του ποιήματος «Λιλιθ» θα γράψει:

*Πάλι γλυκό, πολεμικό το μένος
της ζωής για με ; Δε λύθηκαν ακόμα
οι επιρροές της Πούλιας, τα μεγάλα
δεσμά του Ωρίωνα γύρα απ' την καρδιά μου;
και στο «Μέγιστο Μάθημα»:
ο Οφιούχος, ο Ωρίωνας, ο Αντάρης,
η Ύδρα, η Μέδουσα, ο Κηφέας, η Ανδρομέδα,
από την πύλη των αστερισμών περνώντας*

Όμως σαν κάτι να έχει αλλάξει, η ρηματική ενέργεια το εμψυχώτατο μέρος του λόγου κατά τον αρχαίο γραμματικό σα να έχει θαμπώσει, η παλιά μέθεξη φαντάζει χλωμή ανάμνηση.

Κλείνοντας θα θέλαμε μέσω της απαγγελίας, που είναι κι αυτή μια μορφή ερμηνείας, να φανεί ότι όσα προείπαμε μπορεί να ονομαστούν και ως μια διονυσιακή στροφή του «Ύμνου του Μεγάλου Νόστου»:

*Νυχτιές αφέγγαρες – κρυφέ της μοίρας μου αρραβώνα
πιο σκοτεινά βουνά,
που πρωτοδιάβαινα βουβός τ' αμπέλια, ωσμε το γόνα
κι ως το λαϊμό τρανά'*

*που διάβαινα, όλο διάβαινα, σαν η σιγή είχε πέσει
στα ξύλα του δρυμού,
ωσάν ελάφι θεόρατο που κολυμπάει στη μέση
μεγάλου ποταμού...*

*Α, ποιό παλμόν ακοίμητο τα φρένα μου εσηκάναν
στα τρίςβαθα του νου,
με τη βουβή τους μίμηση μπρος στη βουβήν εικόνα
του κάταστρου ουρανού!*

*Όλυμπος πια χειροπιαστός τριγύρα μου είχε ανθίσει,
και λάτρα σιωπηλή,
σ' όλα τα μέλη μου άστραφτε το μυστικό μεθύσι
μια κρύφια ανατολή...*

Άγρυπνη βίγλα εκράταγε, πολύ ψηλά αναμμένη,
του πόθου η μαντική
φωτιά, και γύρα μια γενιά θεών συμμαζεμένη
με κοίταε σκεφτική...

Σαν Ελίκη η πανσέληνο στα κορφοβούνια επάνω
προβαίνει αργή, τρανή,
στο πορφυρόν εικόνισμα του πόθου μου το πλάνο
βαφόνταν οι ουρανοί.

Και πίσω απο τ' αναπάντεχον, αθλητικό όργιό του,
που νίκαιε τον καιρό,
σαν ιερέας σιωπηλά που σέρνει το σφάγιό του,
κι ως πρώτος στο χορό

που απο ξοπίσω του τραβάει πολλούς – παρόμοια,
ακέρια

σα να 'σερνα φυλή,
απ' τους πρωτόφαντους θεούς κι από τα πρώτα αστέρια
τηρώντας εντολή,

στο στρώμα που φουντώνανε της γης τα ολύμπια μύρα,
πως έσερνα με ορμή
μες στα σκοτάδια, ως ο τυφλός π' αδράζεται
απ' τη λύρα,
το ερωτικό κορμί!...

*

Νυχτιές αφέγγαρες, θερμό που με γεμίσατε αίμα,
και πλούσιο, μαντικό
το πνέμα μου στεριώσατε – αλύγιστο ένα ρέμα,
βαθύ, πολεμικό–

και στην ψυχή μου θρέψατε τους στοχασμούς, ως θρέφει
σε θεία κληματαριά
η αδρή απονούχτερη δροσιά τσαμπιά τρανά σα βρέφη,
πανώρια και βαριά!

*Κ' εσύ, παλμέ, που ακοίμητο τα φρένα μου εσηκώναν
στα τρίςβαθα του νου,
κ' εσύ πυρρή π' ανέμιζα της πιθυμιάς μου εικόνα
στην όψη τ' ουρανού*

*του Ολύμπου πια, σάμπως ληνό στα πόδια μου, το τέρας
πατώ το μυστικό.
Όλος συρμένος ο Έρωτας στις φρένες μου, ως το δέρας
το μάγο στην Ιωλκό!*

*Κυλά φωτιές ο Ωρίωνας- κι ο Δίας είν' ένας θρόνος-
κ' η Πούλια είναι φωλιά-
μα ο μυστικός Διθύραμβος, που πια δε 'γγίζει ο Χρόνος,
του νου μου η αγκαλιά!*

*Να πυραωμένη μου η καρδιά, το μέτωπο, το μάτι
ελεύτερο, ουρανό!
Πήγασος είν' ασπέδιστος του λογισμού το άτι,
οι δρόμοι μου ένα Ναι,*

*την άβυσσο άβυσσο καλεί, το βάθος κι άλλο βάθος,
κι αδάμαστο, αλαφρό,
μέσα μου πλέον αμόνοιαστον εστοίχειωσε το πάθος
που εσκίρτα στον αφρό...*

*Του Ολύμπου πια, σάμπως ληνό στα πόδια μου,
το τέρας,*

*θωρώ το μυστικό.
Όλος εσύρθη ο Έρωτας στις φρένες μου, ως το δέρας
το μάγο στην Ιωλκό.*

*Υμέναιο νέο στα βάθη τους λογιάζω τάρα θα 'βρω,
σαν ήπια μονομιά
της νύχτας όλο το κρασί το μυστικό και μαύρο
για μιαν επιθυμιά*

*κι όλ' η φωτιά των ουρανών μου κύκλωσε, μου κρύβει
το πνέμα μου βουβό,*

τί πια με κράζει αμείλιχτη του νου μου η πάνοπλη ήβη
προς τ' άστρα ν' ανεβώ!

Κυλά φωτιές ο Ωρίωνας κι ο Δίας είν' ένας θρόνος
κ' η Πούλια είναι φωλιά
μα ο μυστικός Διθύραμβος, που πια δε 'γγίζει ο Χρόνος,
η πλέρια μου αγκαλιά!

Των άστρων έχει απάνω μου το περιβόλι γείρει,
κι ο κρύφιος λογισμός,
σάμπως μελίσσι χνουδωτό βαμμένον από γύρη
ξεσπά βαθιά μου εσμός...

Βροχή πεφτάστρια γύρα μου κι αδιάκοπα σταλάζει
το απέραντο γοργά
κι όπως χορεύει πέφτοντας στο χόμα το χαλάζι
κι ο ουρανός οργά,

σαν απ' της λύρας τις χορδές ανάμεσα το χέρι
φαντάζει που χτυπά,
όμοια η καρδιά μου ολάκερη μέσα σε κάθε αστέρι
σπαράζει κι αγαπά!

Όργιο βαθύ! Στο πάγκοσμο παλμό σου, μες στο νές
που γνώρισα κορμί,
στης δύναμής σου την πηγή κατάβαθα αναπνέω
μ' ανήκουστην ορμή,

κι ως κατεβαίνει τ' αγνάντια μου, χωρίς να το γυρεύω,
τα βάθη τ' ουρανού
ο αρματωμένος Έρωτας, σκιρτώ κι αντιχορεύω
με τ' άρματα του νου!

Γιατί το ξέρω πιο βαθιά κι απ' το πηχτόν αστρόφως,
κρυμμένος σαν αετός,
με περιμένει, εκεί που πια ο θεός αρχίζει ζόφος,
ο πρώτος μου εαυτός...

Η υμνητική διάθεση στον Ελύτη

Πώς να περιγράψει κανείς την υμνητική διάθεση; Είναι αδιαπέραστη από τη διασκεπτική κρίση. Από πρώτη άποψη βρίσκεται στον αντίποδά της. Σου γλιστράει μέσα από τα δάχτυλα, σα νερό. Είναι μία κατάσταση της ψυχής. Μια πνευματική διάθεση, αν θέλετε. Ένας χάρος συγκίνησης που για να εισέλθει κανείς πρέπει να εγκαταλείψει στην πύλη την ασφάλεια της αυστηρής λογικής. Η ευαισθησία είναι αρκετή. Στον πυρήνα της βρίσκεται το ρίγος του μυστηρίου και η προσδοκία του θαύματος. Δεν οσμίζονται όλοι το μυστήριο που, ωστόσο, ελλοχεύει παντού, ακόμη και σε μια μικρή σταγόνα πρωινής δροσιάς, ακόμα και στο φωσφορισμό των μικροοργανισμών που διάλεξαν για κατοικία τους το βάθος του Ωκεανού, προπάντων όμως στο απρόβλεπτο που αφήνει όλα τα ενδεχόμενα ανοιχτά, ακόμη και το θαύμα. Όλοι οι ευαίσθητοι και στοχαστικοί άνθρωποι έρχονται κάποτε αντιμέτωποι με το μυστήριο ενός κόσμου ακατανόητου και, παρόλα αυτά, τόσο εύλογου, σχεδόν οικείου. Έρχονται αντιμέτωποι με το μέγα μυστήριο της γέννησης, της αρχής των πραγμάτων, της αναδυόμενης ομορφιάς, αλλά ταυτόχρονα με το μέγα μυστήριο της αναπόφευκτης φθοράς και του θανάτου. Ευτυχώς πριν από το θάνατο υπάρχει χρόνος, έστω λίγος χρόνος, για να βιώσει κανείς το μυστήριο της ζωής προπάντων για να ελπίζει στο θαύμα. Ευτυχώς υπάρχουν κάποιες πλειάδες στιγμών ψευδαίσθησης για το παιγνίδι με το ανέλπιστο. Η ανάδυση όμως του θαύματος μέσα από την αχλύ του μυστηρίου απαιτεί, σχεδόν σε κάθε περίπτωση, τη μαγική δύναμη των λέξεων. Τη δύναμη των ήχων τους που έλκουν την καταγωγή τους μέσα από παμπάλαιες ανθρωπίνες κραυγές και που διαμορφώθηκαν ταυτόχρονα με την ανθρώπινη σκέψη, κουβαλώντας συμπυκνωμένη πνευματικότητα εκατομμυρίων γενεών. Γι' αυτό η δύναμή τους είναι τεράστια. «Είπεν γενηθήτω το φως και εγένετο φως» ισχυρίζεται ο αρχαίος συγγραφέας της Γένεσης. Γι' αυτό η γλώσσα, αδιάσπαστα δεμένη με τη σκέψη,

μπορεί να εξοικειωθεί με το μυστήριο και να προκαλέσει το θαύμα. Έτσι η ποίηση βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση. Γι' αυτό ο ποιητής μπορεί να ψάψει το μυστήριο και με τα εφόδια μιας τέχνης ταπεινής να δημιουργήσει το θαύμα.

Τι ακριβώς λατρεύει και επομένως υμνεί ο Ελύτης; Τι είναι αυτό που κρύβει στην καρδιά του και κατά τη Σολωμόντεια ρήση τον κάνει να νοιώθει κάθε είδους μεγαλείο; Ποια εκδοχή του μυστηρίου προσεγγίζει; Πώς προκαλεί την έλευση του θαύματος; Ποια είναι η θεματική της ποίησης των ύμνων του Ελύτη; Οποιαδήποτε απάντηση είναι ευτυχώς αυθαίρετη, γιατί η υμνητική διάθεση του Ελύτη, όπως αποτυπώνεται στην ποίησή του, επιδέχεται πολλές αναγνώσεις, όσοι και οι ευαίσθητοι και υποψιασμένοι αναγνώστες του. Μια τυπική διερεύνηση που αναπόδραστα τέμνει το σώμα της ποιητικής δημιουργίας είναι δυστυχώς αναπόφευκτη. Ας την επιχειρήσω στο λίγο χρόνο που έχω, δίνοντας όμως προτεραιότητα στο πρωτογενές ποιητικό υλικό, γιατί αισθάνομαι ότι αυτό μεταφέρει το ουσιαδές.

Πρώτα απ' όλα ο Ελύτης υμνεί τη γέννηση, όχι μόνο της ζωής, την αρχή των πραγμάτων, την ανάδυση της μορφής μέσα από το χάος, τη συμπύκνωση του αφηρημένου της συγκεκριμένου. Νοιώθει το μυστήριο αυτών των μοναδικών μεταβάσεων. Γι' αυτό γράφει.

*«Ό,τι αγαπώ γεννιέται αδιάκοπα
Ό,τι αγαπώ βρίσκεται στην αρχή του πάντα»*

Η λατρεία του Ποιητή για την ανάδυση της μορφής είναι διάχυτη. Κορυφώνεται, ωστόσο, κάποτε σε συγκεκριμένα ποιήματα γραμμένα πριν από το «άξιον εστί», όπως η «ωδή στη Σαυτορίνη». Ας τον ακούσουμε.

*«Βγήκες από τα σωθικά της βροντής
Ανατριχιάζοντας μεσ' στα μετανιωμένα σύννεφα
Πέτρα πικρή, δοκιμασμένη, αγέρωχη
Ζήτησες πρωτομάρτυρα τον ήλιο
Για ν' αντικρύσετε μαζί τη ριψοκίνδυνη αίγλη
Ν' ανοιχτείτε με μια σταυροφόρο ηχώ στο πέλαγος»*

*«Πλάι από ρόχθους, πλάι από καημούς αφρών
Μέσ' από τις ευχαριστίες του ύπνου
Όταν η νύχτα γύριζε τις ερημιές των άστρων
Ψάχνοντας για το μαρτυρίκι της αυγής
Ένωσες τη χαρά της γέννησης
Πήδησες μεσ' στον κόσμο πρώτη
Πορφυρογέννητη, αναδυόμενη
Έστειλες ως τους μακρινούς ορίζοντες
Την ευχή που μεγάλωσε στις αγρυπνίες του ύπνου
Για να χαϊδέψει τα μαλλιά της πέμπτης πρωϊνής.»*

Ωστόσο, η μυστηριώδης ανάδυση της μορφής δεν είναι πάντοτε επώδυνη, όπως στην περίπτωση της Σαντορίνης που γεννιέται μέσα από τα σωθικά της βροντής ως «κόρη κορυφαίου θυμού». Η μετάβαση από το αφηρημένο στο απτό γίνεται κάποτε και με πολύ πιο ήπιο τρόπο. Αρκεί ένα μόνο φιλί και η μυστηριώδης μετάβαση συντελείται, όπως στο πολύ γνωστό επίγραμμα:

*«Πριν απ' τα μάτια μου ήσουν φώς
Πριν απ' τον έρωτα, Έρωτας
Και όταν σε πήρε το φιλί – Γυναίκα»*

Από ένα πλήθος μορφών, τη γέννηση των οποίων υμνεί ο Ελύτης, κυριαρχεί η ανάδυση ενός ποιητικού σύμπαντος, που περιέχει πολλές απ' αυτές. Ενός ποιητικού Κόσμου που προκύπτει ως ποιητική προβολή του ελληνικού χώρου. Η ποιητική Κοσμογονία του Ελύτη, όπως πρωτίστως αποτυπώνεται στη «Γένεση» του «Άξιον εστί» είναι ουσιαστικά ένας μεγαλειώδης ύμνος στη γέννηση αυτού του Σύμπαντος. Ένας ύμνος σ' αυτόν τον «Κόσμο, το μικρό τον Μέγα». Σ' αυτόν κυριαρχεί το φως. Από αυτό επομένως αρχίζει η δημιουργία και σ' αυτό πρωτίστως απευθύνεται ο πρώτος ύμνος.

*«ΣΤΗΝ ΑΡΧΗ το φώς Και η ώρα η πρώτη
που τα χείλη ακόμη στον πηλό
δοκιμάζουν τα πράγματα του Κόσμου.»*

Καθώς το φως διαγράφει την υπόσταση όλων των μορφών, ενώ ταυτόχρονα τις διαπερνά εξασφαλίζοντας μίαν απίστευτη διαφάνεια, η πηγή του αποκτά κεντρική σημασία

*«Ήταν ο ήλιος με τον άξονά του μέσα μου
πολυάχτιδος όλος που καλούσε»*

Αυτό που κυρίως αναδεικνύει το φως στο «αιγιοπελαγίτικο σύμπαν» είναι η θάλασσα και τα νησιά, «οι ράχες κάποιανου Δία». Ο ποιητής φαντάζεται τη γέννησή τους ως αποτέλεσμα της μαγικής δύναμης των λέξεων, κατ' αναλογία προς τη βιβλική δημιουργία.

*«Τότε είπε και γεννήθηκεν η θάλασσα
Και είδα και θαύμασα
Και στη μέση της έσπειρε κόσμους μικρούς
κατ' εικόνα και ομοίωσή μου
Ίπποι πέτρινοι με τη χαίτη ορθή
και γαλήνιοι αμφορείς
και λοξές δελφινιών ράχες
η Ίος η Σίκινος η Σέριφος η Μήλος»*

Μέσα σ' ένα συναρπαστικό φόντο που δημιουργεί το φως, η θάλασσα και τα νησιά, και κάτω από την ευλογία των ούριων ανέμων του Αιγαίου, των «αγένειων δόκιμων της τρικυμίας», ο ποιητής υμνεί τη γέννηση όλων των μορφών σε μια μυσταγωγική λειτουργία, αφιερωμένη στη γέννηση της ομορφιάς. Ξεκινώντας απ' το Ασήμαντο, από «της μαργαρίτας το αλωνάκι που στήσαν τρελό χορό τα μελισσόπουλα» υμνεί κατά τρόπο ανεπανάληπτο τη γέννηση όλης της φυσικής δημιουργίας από τα πιο ταπεινά αγριολούλουδα ως τα πιο ψηλά βουνά της πατρίδας

*«Και στροφή γύρω του κάνοντας μ' ανοιχτές παλάμες
έσπειρε
φλόμους κρόκους καμπανούλες
Όλων των ειδών της γης τα' αστέρια
Τρυπημένα στο ένα φύλο τους για σημείο καταγωγής
και υπεροχής και δύναμης.»*

Στον πίνακα μάλιστα των λατρευτικών υποκειμένων του Ελύτη η φυσική και η ανθρώπινη δημιουργία δεν ξεχωρίζουν. Τοποθετούνται στην ίδια θέση.

*«ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ το φως και η πρώτη
χαραγμένη στην πέτρα ευχή του ανθρώπου»*

Ο ποιητής νοιώθει το μυστήριο της αναδυόμενης μορφής επειδή το ταυτίζει με την εμφάνιση του ωραίου, όπως το προσφέρει η φύση ή το καλλιιεργεί η τέχνη. Αν στην ανάδυση των μορφών υπάρχει κάτι μυστηριώδες, αυτό σχετίζεται με το ότι αυτό που εν τέλει προκύπτει είναι όμορφο. Έτσι ο Ελύτης υμνεί την ίδια την ομορφιά, όχι μόνο τη γέννησή της. Την εκχυλίζει μέσα από τη φύση και μέσα από την ανθρώπινη δημιουργία. Ίσως ολόκληρη η ποιητική του προσπάθεια στρέφεται στην ανάδειξη της ομορφιάς με την ευρύτατη έννοια του όρου.

Η υμνητική του διάθεση την ψάχνει παντού: στη μικρή πορτοκαλένια, στον κήπο που έμπαινε στη θάλασσα, στο παιδί με το γρατσουνισμένο γόνατο, στο χαλάκι του περιβολιού, στους πέτρινους κατήφορους, στο φυλλόδεντρο που εφημερεύει, στον τζιτζικα που έπεισε χιλιάδες άλλους, στον ακάθιστο γλάρο του αργοπλάστη, στο μακρινό τραγούδι, στα μουράγια τα ξεσκέπαστα στη σοροκάδα, στα σπίτια που ακουμπάνε γλυκά και αποκοιμιούνται, στις μικρές βροχής το λυπημένο πρόσωπο, στη μελαγχολία του Αιγαίου και την αυτοκρατορική απομόνωση του απογεύματος, στην ηλικία της γλαυκής θύμησης και στην τρελή ροδιά, στο αναίτιο δάκρυ των πουλιών που κρατιούνται χέρι-χέρι. Την ψάχνει ακόμη και στα παράλια του Γαλαξία. Όμως η ομορφιά στον Ελύτη δεν είναι μόνο η ομορφιά των ει-

κόνων ή των ήχων. Την εκχυλίζει και μέσα από τις ηθικές πράξεις των ανθρώπων. Στο ποιητικό του σύμπαν η αισθητική και η ηθική διαπλέκονται αξεδιάλυτα σ' ένα βαθύτερο αλλά ουσιώδες επίπεδο, δημιουργώντας μια απίστευτη αρμονία. Ο ήλιος της Δικαιοσύνης, η Αθωότητα του γαλανού ουρανού, οι μικροί ρόδινοι τρούλοι της ανατολικής θρησκευτικότητας, η διαφανής υπόσταση της ελευθερίας συγκροτούν ορισμένα μόνο αρμονικά δίπολα αυτού του εκ πρώτης όψεως περίεργου αλλά τόσο εύλογου κόσμου. Η υμνητική διάθεση του Ελύτη καλύπτει, λοιπόν, και τις δύο άκρες των αρμονικών διπόλων. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο ποιητικός του κόσμος είναι αγκυρωμένος στις βαθιές ρίζες της ελληνικής παράδοσης. Είναι, επομένως, μάλλον εύλογο ότι η υμνητική του διάθεση στρέφεται και προς τις αξίες της. Η πιο σημαντική, ίσως, αξία του αρχαίου ελληνικού κόσμου είναι η γενναιότητα, η ανδρεία, το θάρρος. Σ' αυτήν ακριβώς την αξία είναι πρωτίστως αφιερωμένο «Το άσμα ηρωικό και πένθιμο για το χαμένο Ανθυπολοχαγό της Αλβανίας».

*«Ήταν γενναίο παιδί
Με τα θαμπόχρυσα κουμπιά και το πιστόλι του.
Με τον αέρα του άντρα στην περπατηξιά
Με τους στρατιώτες του ζερβά – δεξιά
Και την εκδίκηση της αδικίας μπροστά του
– Φωτιά στην άνομη φωτιά –
Με το αίμα πάνω από τα φρύδια
τα βουνά της Αλβανίας βροντήξανε
Ύστερα λυώσαν χιόνι να ξεπλύνουν
το κορμί του, σιωπηλό νανάγιο της αυγής
Και το στόμα του, μικρό πουλί ακελάηδιστο,
Και τα χέρια του, ανοιχτές πλατείες της ερημίας
Βρόνηξαν τα βουνά της Αλβανίας
Δεν έκλαψαν γιατί να κλάψουν
Ήταν γενναίο παιδί.»*

Αλλά η ανδρεία καταξιώνεται μόνο από τον απώτερο στόχο της. Την υπεράσπιση της Ελευθερίας.

*«Τώρα χτυπάει πιο γρήγορα τ' όνειρο μεσ' το αίμα
Του κόσμου η πιο σωστή στιγμή σημαίνει:
Ελευθερία,
Έλληνες μεσ' τα σκοτεινά δείχνουν το δρόμο:
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ
Για σένα θα δακρύσει από χαρά ο ήλιος.»*

Αλλά ο Ελύτης δεν υμνεί μόνο τις πανανθρώπινες αξίες: την ελευθερία, τη δικαιοσύνη και την ειρήνη, που επίσης θέλει δύναμη να την αντέξεις, όπως θα γράψει στο «άξιον εστί». Υμνεί και την ίδια την τέχνη. Θαυμάζει τους μεγάλους δημιουργούς. Μαγεύεται, για παράδειγμα, από την ομορφιά που αναδύεται από την Τέχνη του Παπαδιαμάντη και την υμνεί κατά τρόπο έμμεσο στο «άξιον εστί».

*«Ανοίγω το στόμα μου * κι αναγαλλιάζει το πέλαγος
Και παίρνει τα λόγια μου * στις σκοτεινές του σπηλιές
Και στις φώκιες τις μικρές * τα ψιθυρίζει
Τις νύχτες που κλαίν * των ανθρώπων τα βάσανα.»*

Κάποτε η υμνητική του διάθεση προς τους μεγάλους δημιουργούς είναι τόσο έντονη, που επιλέγει να την εκδηλώσει πιο άμεσα:

*«Όπου και να σας βρίσκει το κακό, αδελφοί,
όπου και να θολώνει ο νους σας,
μνημονεύετε Διονύσιο Σολωμό
και μνημονεύετε Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη
Η λαλιά που δεν ξέρει από ψέμα
θ' αναπαύσει το πρόσωπο του μαρτυρίου
με το λίγο βάμα του γλαυκού στα χείλη»*

ή ακόμη στο «Σολωμού Συντριβή και Δέος »

«Ναι. Γιατί σ' είχε ανάγκη κάποτε τα χείλη σου χρύσωσε ο Θεός

*και τι μυστήριο να μιλάς κι οι φούχτες σου ν' ανοίγονται
Που κι η πέτρα να ποθεί ναού νέου να' ναι το αγκωνάρι
Και το κοράλλι θάμνους λείους να βγάνει για ν' απομιμηθεί το
στέρνο σου
Όμορφο πρόσωπο! Καμένο στις λαλιάς που πρωτάκουσες την
αντηλιά και ανεξήγητα τώρα
Γινώμενο μέσα μου δεύτερη ψυχή.»*

Αλλά τι γίνεται με το αναπόφευκτο γεγονός της φθοράς και του θανάτου; Μπορεί να υμνήσει κανείς τον ίδιο το θάνατο; Πώς αντιμετωπίζεται το ζήτημα αυτό στην ποίηση του Ελύτη; Στην αισιόδοξη ποιητική δημιουργία του Ελύτη, τουλάχιστον στην πρώιμη φάση της, ο θάνατος δεν αποτελεί κυρίαρχο ζήτημα. Ακόμη και όταν είναι αναγκασμένος να τον αντιμετωπίσει, προσπαθεί μάλλον να τον ξεορκίσει, να τον εξωραΐσει θα 'λεγε κάποιος. Αυτό, για παράδειγμα, συμβαίνει στο Άσμα ηρωικό και πένθιμο για το χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας. Έτσι, ενώ αρχίζει μ' έναν επιτάφιο θρήνο:

*«Τώρα κείται απάνω στην τσουρουφλισμένη χλαίνη
Μ' ένα σταματημένο αγέρα στα ήσυχα μαλλιά
Μ' ένα κλαδάκι λησμονιάς στ' αριστερό του αυτί*

*Αιώνες μαύροι γύρω του
Αλυχτούν με σκελετούς σκυλιών τη φοβερή σιωπή*

*Κάτω απ' τα πέντε κέδρα
Χωρίς άλλα κεριά
Κείται στην τσουρουφλισμένη χλαίνη*

*έτσι λοιπόν η μια στιγμή παράτησε την άλλη
κι ο ήλιος ο παντοτινός έτσι μεμιάζ τον κόσμο »*

Τελειώνει μ' έναν αναστάσιμο θανατοκτόνο ύμνο:

*«Με βήμα πρῶνὸ στη χλόη που μεγαλώνει
Ολοένα εκείνος ανεβαίνει
Τώρα, λάμπουνε γύρω τους οι πόθοι που ήταν μια φορά
Χαμένοι μεσ' στης αμαρτίας τη μοναξιά
Γειτόνοι της καρδιάς του οι πόθοι φλέγονται·
Πουλιά τον χαιρετούν, του φαίνονται αδελφάκια του
Ανθρωποι τον φωνάζουν, του φαίνονται σύντροφοί του
“Πουλιά καλά πουλιά μου, εδώ τελειώνει ο θάνατος!
Σύντροφοι σύντροφοι καλοί μου, εδώ η ζωή αρχίζει”
Αγιάζι ουράνιας ομορφιάς γυαλίζει στα μαλλιά του
Μακριά χτυπούν καμπάνες από κρύσταλλο
Αύριο, αύριο, αύριο: το Πάσχα του Θεού».*

Καθώς περνάνε τα χρόνια το ζήτημα του θανάτου φαίνεται να απασχολεί περισσότερο τον ποιητή. Αυτό το βλέπει κανείς διαβάζοντας, για παράδειγμα, την προτελευταία του συλλογή ‘‘τα ελεγεία της οξώπετρας’’. Όμως και εκεί ακόμα η τάση του να υπερβεί υμνητικά την οδύνη είναι εμφανής σε αρκετά σημεία στο εξαιρετικό ποίημα «του ακίνδυνου, ελπιδοφόρου, ανεμπόδιστου», όπου φαντάζεται άδεια την αχερόντια βάρκα γράφοντας «Τώρα στη βάρκα όπου και αν μπεις, άδεια θα φτάσει», ενώ εκείνος: «Τιμαριώτης του Ουρανού κει πάλι ζητώ ν’ αποκατασταθώ στα δικάια μου». Επομένως: «μακριά στο βάθος θα γυρίζει ακόμα η γη με μια βάρκα μαύρη κι άδεια χαμένη στα πελάγη της».

Όπως ήδη ανέφερα ο Ελύτης θαυμάζει τους μεγάλους δημιουργούς. Έχει πλήρη συνείδηση της ποιητικής μας παράδοσης, της υμνητικής της διάστασης θα προσέθετα, που ξεκινάει απ’ τον Πίνδαρο, περνάει από το Ρωμανό το Μελωδό, από το Σολωμό και τον Κάλβο και φτάνει ως το Σεφέρη της Στροφής. Συνεχιστής αυτής της παράδοσης είναι και ο ίδιος ο Ποιητής. Αυτή η ένδοξη συνέχεια δεν προκύπτει από διαδοχικές συνειδητές επιδράσεις, χωρίς αυτές να αποκλείονται εντελώς, όπως, για παράδειγμα, η επίδραση του Πίνδαρου στον Κάλβο. Είναι μάλλον αποτέλεσμα ανεξάρτητων ποιητικών βίων που εμφανίστηκαν κατά την εξελικτική πορεία της γλώσσας μας. Είναι περίεργο,

γράφει ο Ελύτης στο «Εν λευκώ» για το Ρωμανό το Μελωδό, αλλά υπάρχουν στιγμές που μου θυμίζουν έντονα τον Κάλβο και παραθέτει λέξεις που του θυμίζουν τη Λύρα και τις Ωδές. Από αυτή την άποψη, συνεχίζει ο Ελύτης, πιστεύω, το σχέδιο διαγράφεται καθαρά στον ποιητικό ορίζοντα: τρεις κολόνες που συγκροτούν τις πύλες των αψίδων σε μια από τις προσόψεις του ενιαίου ελληνικού λόγου: Πίνδαρος, Ρωμανός ο Μελωδός, Ανδρέας Κάλβος. Η πρόσοψη αυτή, τολμώ να προτείνω, καθώς ο Ελύτης δεν το αφήνει ούτε καν ως υπαινιγμό, αφορά την υμνητική συνιστώσα της ποιητικής δημιουργίας.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΡΜΑΟΣ

**Διάτορο Εγκώμιο της Ερωτικής Έξαρσης
και Θαλπωρής στον Ελληνικό Υπερρεαλισμό**

**“Ύμνος Δοξαστικός για τις Γυναίκες π’ αγαπούμε”
του Νίκου Εγγονόπουλου¹**

Εις μνήμην

Ο όρος “ύμνος” έχει χρησιμοποιηθεί σε μεγάλη έκταση της νεότερης ποίησης, κι όχι μόνο της ελληνικής. Πολύ λίγοι θα έλεγαν “καταχρηστικά” – επειδή απλώς δεν τηρούνται οι μορφικές δεσμεύσεις που καθόρισαν ιστορικά τη φυσιογνωμία του είδους, έστω και με διαφοροποιήσεις από εποχή σ’ εποχή κι από τόπο σε τόπο. Οι πλείστοι συμφωνούν ότι η μεγαλοφάνταστη σύλληψη, ο υψηλός τόνος του λόγου και η θέρμη της συγκίνησης (μ’ άλλα λόγια: το προτυποποιημένο αντικείμενο και η δέουσα στάση απέναντί του) αρκούν για να γίνουν δεκτά ως ύμνοι τα νεότερα ποιητικά κείμενα που φέρουν στον τίτλο τους τον αρχαίο όρο – γι’ αυτό και το υμνητικό στοιχείο κάνει έντονη την παρουσία του στα έργα του λεγόμενου “υψηλού τόνου”, δηλαδή προπάντων στον κλασικισμό και στον ρομαντισμό της ακμής. Γενικά, κάθε εγκώμιο ευχαριστιακής διάθεσης ερωτοτροπεί με το είδος του “ύμνου”. Τείνω εντούτοις να πιστέψω πως το ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου “Ύμνος Δοξαστικός για τις Γυναίκες π’ αγαπούμε” είναι περισσότερο πιστό σε κάποια αυστηρή ειδολογική παράδοση,² και πως είναι μάρτυρας μιας ενδιάθετης τάσης καλλιέργειάς της στο πλαίσιο του υπερρεαλιστικού κινήματος. Ορισμένες επιμέρους παρατηρήσεις επί του κειμένου, τέλος, θα φωτίσουν και τις ασθενέστερες προθέσεις της πρωτοβουλίας μου να σας απασχολήσω με το προκείμενο.

Ο “Ύμνος” του Εγγονόπουλου περιλαμβάνεται στην *Έλευσιν* (του 1948)³ και είναι από τα πιο γνωστά κι αγαπημένα του ποιήματα (για το κοινό της ποίησης μιλάμε πάντα...⁴). Δεν είναι άσχετη μ’ αυτό και η υπαγωγή του στη μακρά δεύτερη φάση

της ποιητικής δημιουργίας του (που ανοίγει με το *Μπολιβάρ*, στα 1944), οπότε τα υπερρεαλιστικά στοιχεία υποχωρούν, υπη-
ρετούν έναν επικοινωνιακά πιο πρόσφορο σκελετό έκθεσης, ευ-
κολότερα αναγνωρίσιμους “λυρικούς μύθους” και Παραστάσεις
όχι εντελώς νεόκοπες.⁵ Θα συμφωνήσουμε λοιπόν ότι οπωσδή-
ποτε μήτε το θέμα μήτε η διαπραγμάτευσή του (στοιχεία άρρη-
κτα δεμένα με την ειδολογική ταυτότητα) είναι ανεύθυνα για
την εν λόγω καλή τύχη: η προσδοκία του μέσου αναγνώστη
δεν δοκιμάζεται ποσώς εκατέρωθεν.

Ιδού το ποίημα:

ΥΜΝΟΣ ΔΟΞΑΣΤΙΚΟΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ Π' ΑΓΑΠΑΜΕ

*Dans les peuples vraiment libres,
les femmes sont libres et adorées.*

SAINT-JUST

T.

- [1] *είν' οι γυναίκες π' αγαπούμε σαν τα ρόδια
έρχονται και μας βρίσκουνε
τις νύχτες
όταν βρέχη*
5 *με τους μαστούς τους καταργούν τη μοναξιά μας
μέσ' στα μαλλιά μας εισχωρούν βαθειά
και τα κοσμούνε
σα δάκρυα
σαν ακρογιάλια φωτεινά*
10 *σα ρόδια*
- [2] *είν' οι γυναίκες π' αγαπούμε κύκνοι
τα πάρκα τους
ζουν μόνο μέσα στην καρδιά μας
είν' τα φτερά τους*
15 *τα φτερά αγγέλων
τ' αγάλματά τους είναι το κορμί μας
οι ωραίες δεντροστοιχίες ειν' αυτές οι ίδιες
ορθές στην άκρια των ελαφρών ποδιών
τους*

- 20 *μας πλησιάζουν
κι' είναι σαν μας φιλούν
στα μάτια
κύκνοι*
- [3] *είν' οι γυναίκες π' αγαπούμε λίμνες*
25 *στους καλαμιώνες τους
τα φλογερά τα χείλια μας σφυρίζουν
τα ωραία πουλιά μας κολυμπούνε στα νερά τους
κι' ύστερα
σαν πετούν*
30 *τα καθρεφτίζουν
–υπερήφανα ως είν'–
οι λίμνες
κι' είναι στις όχθες τους οι λεύκες λύρες
που η μουσική τους πνίγει μέσα μας*
35 *τις πίκρες
κι' ως πλημμυρούν το είναι μας
χαρά
γαλήνη
είν' οι γυναίκες π' αγαπούμε*
40 *λίμνες*
- [4] *είν' οι γυναίκες π' αγαπούμε σαν σημαίες
στου πόθου τους ανέμους κυματίζουν
τα μακρυνά μαλλιά τους
λάμπουνε*
45 *τις νύχτες
μέσ' στις θερμές παλάμες τους κρατούνε
τη ζωή μας
είν' οι απαλές κοιλιές τους
ο ουράνιος θόλος*
50 *είν' οι πόρτες μας
τα παραθύρια μας
οι στόλοι
τ' άστρα μας συνεχώς ζούνε κοντά τους
τα χρώματά τους είναι*

- 55 τα λόγια της αγάπης
τα χείλη τους
είναι ο
ήλιος το φεγγάρι
και το πανί τους είν' το μόνο σάβανο
που μας αρμόζει:
- 60 είν' οι γυναίκες π' αγαπούμε σα σημαίες
- [5] είν' οι γυναίκες π' αγαπούμε δάση
το κάθε δέντρο τους είν' κι' ένα μήνυμα του πάθους
σαν μέσ' σ' αυτά τα δάση
μας πλανέψουνε
- 65 τα βήματά μας
και χαθούμε
τότες είν'
ακριβώς
που βρίσκουμε τον εαυτόνε μας
- 70 και ζούμε
κι' όσο από μακρυά ακούμε νάρχωνται οι μπόρες
ή και μας φέρνει
ο άνεμος
τις μουσικές και τους θορύβους
- 75 της γιορτής
ή τις φλογέρες του κινδύνου
τίποτε –φυσικά– δε μπορεί πια να μας φοβίση
ως οι πυκνές οι φυλλωσιές
ασφαλώς μας προστατεύουν
- 80 μια που οι γυναίκες π' αγαπούμε είναι σα δάση
- [6] είν' οι γυναίκες π' αγαπούμε σαν λιμάνια
(μόνος σκοπός
προορισμός
των ωραίων караβιών μας)
- 85 τα μάτια τους
είν' οι κυματοθραύστες
οι ώμοι τους είν' ο σηματοφόρος
της χαράς
οι μηροί τους

- 90 σειρά αμφορείς στις προκυμαίες
τα πόδια τους
οι στοργικοί
μας
φάρτοι
- 95 –οι νοσταλγοί τις ονομάζουν Κατερίνα–
είναι τα κύματά τους
οι υπέροχες θωπιές
οι Σειρήνες τους δεν μας γελούν
μόνε
- 100 μας
δείχνουνε το δρόμο
–φιλικές–
προς τα λιμάνια: τις γυναίκες π' αγαπούμε
- [7] έχουνε οι γυναίκες π' αγαπούμε θεία την ουσία
- 105 κι όταν σφιχτά στην αγκαλιά μας
τις κρατούμε
με τους θεούς κι' εμείς γινόμαστ' όμοιοι
στηνόμαστε ορθοί σαν άγριοι πύργοι
τίποτε δεν είν' πια δυνατό να μας κλονίση
- 110 με τα λευκά τους χέρια
αυτές
γύρω μας γαντζώνουν
κι' έρχονται όλοι οι λαοί
τα έθνη
- 115 και μας προσκυνούνε
φανάζουν
αθάνατο
στους αιώνες
τ' όνομά μας
- 120 γιατί οι γυναίκες π' αγαπούμε
την μεταδίνουν
και σ' εμάς
αυτή
τη θεία τους
- 125 ουσία

Το όλον, 125 στίχοι σε εφτά άνισες στροφές-ενότητες⁶ (από 10 μέχρι 23 στίχους). Γίνεται όμως αμέσως αντιληπτό ότι όλες οι στροφές υπακούουν σ' ένα κοινό σχέδιο, κι αυτό προβλέπει: [1] μια γενική τοποθέτηση στον πρώτο στίχο σχετικά με το τι αντιπροσωπεύουν “οι γυναίκες π' αγαπούμε (παρομοιώσεις ή μεταφορές⁷ με κατηγορηματική εκφορά), [2] την ανάπτυξη της ποιητικής επιχειρηματολογίας (με περιγραφικά και αφηγηματικά υλικά), και [3] ένα κυκλικό κλείσιμο (επιβεβαίωση της αρχικής τοποθέτησης) – μια μικρογραφία ύμνου της κλασικής χορικής παράδοσης δηλαδή.⁸ Η μέση εικόνα κάθε στροφής δείχνει να προηγούνται οι μακρύτεροι στίχοι (με αρκετό σεβασμό στη ρυθμική συνέπεια και τις συνιζήσεις – αλλά και με αρκετές ελευθερίες, καθώς γνωρίζουμε ότι ισχύει στον εν λόγω ποιητή) και οι μικρότεροι να πυκνώνουν κυρίως προς το τέλος. Τα μήκη των στίχων ποικίλλουν εξαιρετικά (μια από τις προσφιλείς στον Εγγονόπουλο φόρμες⁹): από μία έως δεκαεπτά συλλαβές. Οι περισσότεροι από τους μακρούς στίχους είναι 13σύλλαβοι – τέσσερις μόνο είναι 15σύλλαβοι και δύο 17σύλλαβοι (όλοι αυτοί στο δεύτερο μισό του ποιήματος) – κι ο δεύτερος 17σύλλαβος είναι η κατηγορηματική πρόταση έναρξης της τελευταίας στροφής, όπου συμποσούται και η εμβάθυνση στο αντικείμενο μ' ένα σχόλιο έντονα θεωρητικό, δοκιμαστικού τρόπου-τινά χαρακτηριστήρα, που (αν παραβλέπαμε την εργαλειακή αξία του διδακτικού τόνου στον υπερρεαλισμό) θα μπορούσε να εκληφθεί ως αδόκητη κάμψη, ως υποβάθμιση για τον λυρισμό, τον αδιάπτωτα διατηρημένον στις έξι προηγούμενες στροφές. Επιπλέον, θα επεσήμαινε εύκολα κανείς ότι οι κατακλείδες των στροφών, καιτοι από ολιγосύλλαβους στίχους (με την εξαίρεση των στροφών 4-6, που κλείνουν με απαρτισμένους 13σύλλαβους) δεν είναι –δυνάμει της επανάληψης της αρχικής τοποθέτησης (κλείσιμο του “κύκλου”)– παρά μακρύτεροι στίχοι διαιρεμένοι (συχνά πάνω στις κύριες και τις δευτερεύουσες τομές ή πάνω στην άδηλη στίξη). Η σκοπιμότητα τέτοιων διατάξεων υπαγορεύεται, βεβαίως, από τους επιζητούμενους “χρωματισμούς”, τους τονισμούς και τις παύσεις κατά την απαγγελία.¹⁰ Αν “αποκαθιστούσαμε” αυτές τις τσακισμένες ρυθμικές μονάδες, θα προέκυπτε αντί των 125 τωρινών ένα ποίημα με λιγότερους από 70 εξαιρετικά

παρεμφερείς (και παροξύτονους) στίχους.¹¹ Τούτο δεν αλλάζει φυσικά την υπάρχουσα εικόνα με τη “σκηνοθετική οδηγία” που έχει ενσωματωμένη.

Δε χρειάζεται να πούμε περισσότερα για να δοκιμάσουμε τον πειρασμό ενός παραλληλισμού με το υμνογραφικό πρότυπο της εκκλησιαστικής μας παράδοσης.¹² Το σχήμα κάθε στροφής (άσχετα με την τριγωνική –“σφηνοειδή” σχεδόν– μορφή της ή την αστάθεια στο πλήθος και τον τύπο των περιλαμβανόμενων στίχων) υπομνησκει αόριστα τη μετροτονική ρύθμιση της αντίστοιχης βυζαντινής: η συνέπεια στη χρήση της ισοσυλλαβίας, της ομοτονίας και της τονής,¹³ όσο κι αν παρυσιάζεται κλωνισμένη, δεν λείπει στο βαθμό που θα επέτρεπε σε κάποιον να θεωρήσει τυχαία την παρουσία της. Το “κυκλικό” σχέδιο της στροφικής οργάνωσης, εξάλλου, αφήνει το περιθώριο ο τελευταίος στίχος κάθε στροφής να εκληφθεί ως εφύμνιο, ιδίως εφόσον επαναλαμβάνει μια παραλλαγή της αρχικής τοποθέτησης (του στίχου-ανακρούσματος).¹⁴ Η θεματική διαφοροποίηση της 7^{ης} στροφής (με τον “δογματικότερό” της χαρακτήρα) δίνει την εντύπωση ότι στον “Ύμνο” του Εγγονόπουλου είναι σάμπως οι οίκοι (τα “κοντάκια”) να προτάχθηκαν του προοιμίου. Θα δικαιούμασταν λοιπόν να διαγνώσουμε σ’ αυτή τη σύνθεση –όπου τα τρυφερά αντικείμενα του πόθου περιβάλλονται μian άλω σχεδόν “μαριολογική”– κάποια άλλη (αιμιγώς λογοτεχνική, αυτή τη φορά) πτυχή του “Βυζαντινού Εγγονόπουλου”.¹⁵ Αλλά θα ήταν σφάλμα να μην ομολογήσουμε τα σημαδιακά παράλληλα μορφής και περιεχομένου που δεν καθιστούν ανοίκεια ή αιφνιδιαστική την προκείμενη συμβολή στη γραμματεία μας – που, αντιθέτως, παρέχουν εξηγήσεις για τη γενεαλογία της στο πλαίσιο της νεωτερικότητας.¹⁶

Και, καταρχάς, η προαγωγή της σύνθεσης με παραλλαγές του λυρικού υλικού (με επαναλήψεις ενοτήτων περισσότερο ή λιγότερο απαλλαγμένων, αλλά ρυθμικά ομοιότροπων) δεν είναι ξένη ούτε για το έργο του ίδιου του Εγγονόπουλου· μερικές από τις μηχανικότερες πραγματώσεις του είδους αποτελούν “σήματα κατατεθέντα” της ποίησής του: π.χ. το “Ζει ο Μέγας Αλέξανδρος;”¹⁷ ή οι τρεις στροφές που κλείνουν το “Πρωϊνό Τραγούδι”¹⁸ ή το καταστατικής τάξεως “Γλωσσάριο των Ανθέ-

ων” (μια κανονική διακήρυξη αρχών –στάσης ζωής– μέσα από ερωταποκρίσεις, στη βάση “παιγνίων” συνηθισμένων στους υπερρεαλιστικούς κύκλους).¹⁹ Το μοντέλο τούτο φυσικά και καλλιεργήθηκε, για λόγους ευνόητους και προφανείς, από πολλούς εραστές της “αυτόματης γραφής” – ως θυμηθούμε αίφνης, εξ ιδίων, τα “Βέλη”²⁰ από την *Ενδοχώρα* (1945) του Α. Εμπειρικού. Πολύ περισσότερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζουν επί του προκειμένου οι “Στροφές Στροφάλων”, από την ίδια συλλογή. Αν κι ο τίτλος τους δεν το πιστοποιεί, πρόκειται για έναν “ύμνο” στο πνεύμα αυτού που σχολιάζουμε. Κείμενο περίπου ανάλογης έκτασης, αλλά σε 81 στίχους –σαφώς ηπιότερης ποικιλίας– και διαιρεμένο σε 10 στροφές. Εκεί ο πρώτος στίχος (τυπικότερα υμνητικής εκφοράς ανάκρουσμα, *αλλ’ όχι σε θέση επωδού: “Ω υπερωκεάνειον τραγουδάς και πλέχεις”*) επαναλαμβάνεται αναλλοίωτος στην αρχή κάθε στροφής – ενώ από την πρώτη τους δε λείπει και το δηλωτικό καταγωγής *Χαίρε* της βυζαντινής υμνογραφίας.²¹ Να είναι άραγε τυχαίο και τ’ ότι ο τελευταίος στίχος του συνθέματος μας πληροφορεί για την ατελεύτητη ροή που –σαν τον προορισμό– διακρίνει “κα τα τραγούδια μας για τις γυναίκες που αγαπάμε”; Πειράζεται πολύ σοβαρά κανείς να υποψιαστεί εδώ μιαν ανταπόκριση του Εγγονόπουλου στην πρόκληση του ομοτέχνου του.

Αλλά στη λέξιν του “Ύμνου για τις Γυναίκες π’ αγαπούμε” υποφώσκει και η λεπτομερής “ιστόρηση” της εκλεκτής γυναίκας²² – και μήτε αυτό απουσιάζει από την προηγούμενη ποίηση του Εγγονόπουλου: η περίφημη “Ελεωνόρα” είναι ακριβώς κάτι τέτοιο,²³ και μάλιστα με σαφείς παραπομπές σε εικαστικές πρακτικές κάποιου καιρού.²⁴ Οι γεωγραφίες του ερωτικού κορμιού εν είδει περιγραφής οικοσήμου (blason), διαδεδομένες ήδη από τον Μεσαίωνα στην κουλτούρα μας (θυρεοί σώματος: blasons du corps),²⁵ πολλαπλασιάζονται με αλλιώτικη αίγλη από τις αρχές του αιώνα κι εντεύθεν: ενδεικτικά είναι κείμενα σαν του Guillaume Apollinaire για τη Λου, του Paul Eluard για τη Γκαλά, του Louis Aragon για την Έλσα, κι ένα σωρό άλλα – κι ανάμεσά τους το πιο φημισμένο, η “Ελευθέρη Ένωση” (“L’Union libre”) του André Breton,²⁶ που έζησε μια δεύτερη λαϊκή δόξα με το “Ma Femme” του Pierre Perret (1971) και που τη συγ-

γένειά του με την “Ελεωνόρα” είχε επισημάνει ιδιωτικώς (το 1943) ο Γιώργος Λίκος, χωρίς να λάβει ωστόσο τη συγκατάνευση του ποιητή.²⁷ Οι γυναίκες που υμνούνται και στα νεωτερικά αυτά ποιήματα είναι ρητά εξατομικευμένες: είναι οι σύντροφοι ή τα σταθερά σκοπόσημα βίου των δημιουργών· αλλά οι αποκαλυπτικές περιγραφές τους βρίσκονται πολύ μακριά πλέον από τις παλαιότερες απεικονίσεις τους, που αποπνευματοποιούσαν (ή περιορίζονταν σε) ό,τι μπορούσε ο “καθένας” (μια κουβέντα είν’ αυτή) να δει και να εκτιμήσει στη δημόσια εμφάνισή τους – βάλτε με το νου σας την “Αγνώριστη” του νεαρού Σολωμού. Η τόλμη, βεβαίως, της επίδειξης κρυφών το πάλαι σωματικών ιδιαιτεροτήτων και ιδιωτικών στιγμών αντανακλά την ερωτική εξωστρέφεια του αιώνα και την κοινολόγηση εκδηλώσεων της σεξουαλικότητας που απέρρευσε από τη φροϊδική διδασκαλία· και είναι η τόλμη ακριβώς αυτή το κυριότερο γνώρισμα που συνδέει τις νεωτερικές “ιστορήσεις” εμβληματικών υπάρξεων με τις υπερρεαλιστικές μεταφορές του “Ύμνου” μας για το σύνολο των αγαπημένων γυναικών.²⁸

Ούτε λόγος πως υπάρχουν σημαδιακά ποιήματα στον Εγγονόπουλο που το αντικείμενο του πόθου είναι ο αποδέκτης τους, και θα πρέπει να μην τα παρίδουμε στη συνθετική ιδέα που οργανώνει αυτό το ποίημα, καταπώς αναλύθηκε παραπάνω. Το αντιπροσωπευτικότερο ίσως όλων είναι το ποίημα ερωτικής εξομολόγησης²⁹ “Περί Ύψους”,³⁰ όπου η σωτηρία του πυροτεχνουργού (=καλλιτέχνη) εξασφαλίζεται από τη σύζυγό του “που γρηγορεί” και προσεύχεται.³¹ Αλλά και η γενίκευση “γυναίκες π’ αγαπούμε” δεν εμφανίζεται για πρώτη φορά στον “Ύμνο”. Η έκφραση αυτή ακριβώς (για να μην επεκταθούμε σε οπτικές γωνίες που, επίσης, δύσκολα διαφοροποιούνται)³² απαντά κατ’ επανάληψη παρεμφερώς, σε ενεστώτα ή –κυρίως– σε παρελθοντικό χρόνο.³³

Καθοριστικός κρίκος στη σύνδεση των στοιχείων που σχολιάσαμε είναι και κάτι που θα πρέπει να λαβαίνουμε όλο και πιο σταθερά υπόψη μας διαβάζοντας τον Εγγονόπουλο: η “σοβαρότητα”. Ο όρος καλύπτει μικρό μέρος της πρώιμης ποιητικής δημιουργίας του και μεγάλο της ύστερης. Ας επιτραπεί εδώ μια σύντομη παρένθεση. Το στοιχείο που σκανδάλισε το ελλη-

νικό αναγνωστικό κοινό επί πολλά χρόνια στον υπερρεαλισμό³⁴ δεν ήταν μόνο το “παράλογο” των εν λόγω συνυπάρξεων (αυτή η ακραϊφή, ούτως-επειν, συναισθησία),³⁵ αλλά ο βαθύς σαρκασμός πολλών αξιάν των belles lettres, με τον οποίον ο Εγγονόπουλος ιδίως ξιφούλκησε ριπτόμενος στο πεδίο της μάχης, και τον οποίο κατ’ ουσίαν δεν εγκατέλειψε ποτέ.³⁶ Τοιαύτη η μεγάλη διαφορά του από τον Ανδρέα Εμπειρικό και τοιαύτη η αιτία της παρατεταμένης του κακοδαιμονίας στην κονίστρα της ημεδαπής επικαιρότητας.³⁷ Η επαναξιοτική (οσημέρα πλουσιότερη και πολύτιμη) βιβλιογραφία του, εμμένοντασ ακαδημαϊκά στην έρευνα των γλωσσικών του προτιμήσεων και των θεματικών του πηγών³⁸ (ο κανόνας φυσικά έχει ευάριθμες εξαιρέσεις³⁹), φαίνεται σα να μας κατευθύνει προς μιαν ανάγνωση συμβατικού λίγο-πολύ νεωτεριστή – και, στο βαθμό που δεν της διαφεύγει η υπερρεαλιστική διάθεση (συνήθως δεν της διαφεύγει), είναι κρίμα να τη βαραίνει μια τέτοια εντύπωση. Γιατί οφείλουμε να θυμόμαστε πάντα τι πρωτοαγαπήσαμε σ’ αυτό τον ποιητή: την κατακρήμνιση όλων των συμβάσεων περί σαλονίστικης ευγλωττίας. Απόδειξη: δεν έγινε ποτέ προσφιλής (τουλάχιστον ολόκληρος) σε στενόμυαλους αισθητιστές και σε διανοούμενους politicaly correct, και το γλωσσικό του παράδειγμα μάλλον τρομάσσει τους επιγόνους ομοτέχνους του επί το έργον.⁴⁰ Όσο κι αν πουθενά δεν σώζεται αυτοσχόλιο που να νομιμοποιεί τόσο ανοιχτά μια θέση σαν κι αυτή (πότε και πώς θα ωφελούσε άλλωστε;), ό,τι κι αν κάποιοι νομίζουν πως εισηγείται μέχρι και η καταγραφή της απαγγελίας του, παραείναι δύσκολο να πιστέψει κανείς ότι ο ποιητής αυτός δεν έδινε σάλτα από σπαραχτικά γέλια γράφοντας αρκετές –“πολύ ψαγμένες” (δεν υπάρχει αντίρρηση)– σελίδες των πρώτων του βιβλίων και κάμποσες ακόμα (όχι λίγες) ίσαμε τις τελευταίες του μέρες. Τα βιογραφικά, επίσης, τεκμήρια που θα μπορούσαν συναφώς να προσκομιστούν (εξαιρώ τη σκοπιμότητα) εν μέρει επιβεβαιώνουν κι εν μέρει όχι την πεποίθηση αυτή, αλλά ο βαθμιαίος της παραμερισμός φοβούμαι ότι συσκοτίζει την ολόπλευρη πρόσληψη του έργου όπου αναφερόμαστε: αυτό το “φεύγα” που συμπήγεται από το αδιάκοπο μαρόκ⁴¹ της χλεύης σ’ αφηνιδιαστική συχνά εναλλαγή με εξομολογήσεις πόνου και οδύνης.⁴² Αναμφί-

βολα ο “Ύμνος” δεν ταράζει τον αναγνώστη με τέτοιες εναλλαγές· τουναντίον, αποτυπώνει μια σταθερή διάθεση σε πλήρη αιθρία και στον προσδοκώμενο υψηλόφρονα λόγο του γένους (sublimis), κι ετούτο είναι ένας πρόσθετος λόγος που η γοητεία του αγγίζει και αναγνώστες με ελαφρότερη φιλολογική σκευή, καθώς η ταύτιση διευκολύνεται πολύ τόσο από το κοινής αποδοχής αντικείμενο εξύμνησης όσο και από τον πληθυντικό που δεσπόζει απ’ αρχής μέχρι τέλους.

Για να επανέλθουμε, όμως, και να σταθούμε λίγο σ’ αυτό το “εμείς” του επωδικού στίχου και όλου του ποιήματος. Αναρωτιέται κανείς: κρύβεται όντως κάποιο συλλογικό υποκείμενο εδώ, κάτω από το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο; ο λόγος είναι τάχα για τη γυναίκα που ο καθείς μας έχει (κατά περίπτωση και κατά περίοδο) στην καρδιά του; (πολλοί εμείς, πολλές αυτές); να ’ναι μια ισοναφίστικη μάσκα (εμείς οι ποιητές, οι καλλιτέχνες κ.τ.π., απέναντι στις “μούσες” μας); ή μήπως ο χρησιμοποιούμενος πληθυντικός δεν είναι παρά “της μεγαλοπρέπειας” για το κυρίαρχο λυρικό Εγώ, με αναφορά σε μία γυναίκα που τη δεδομένη εποχή συνοψίζει για λόγου του το φύλο της ολόκληρο (καθώς αφήνουν να εννοηθεί κι ο ενεστώτας “π’ αγαπούμε” και σποραδικά εδώ κι εκεί σημεία του κειμένου);

Η επιγραφή, με πνεύμα επαναστατικό (υπογράφεται από τον Saint-Just),⁴³ προωθεί ευθέως την ιδέα του συλλογικού υποκειμένου: “Στους πραγματικά ελεύθερους λαούς, οι γυναίκες είναι λεύτερες και λατρεμένες”. Αλλ’ αμέσως μετά ένα κρυπτικό *T.* (αρχικό ονόματος) στην αφιέρωση κλείνει απότομα το εύρος της αναφοράς σε ένα πρόσωπο. Συνδυαστικά, όλο το μέχρι εδώ παρακείμενο είναι δυνατό να διαβαστεί: “Στην Τάδε [παιχνίδι με το γράμμα κάνω], που είναι υποδειγματική εκπρόσωπος των ελεύθερων και λατρεμένων γυναικών, αυτός ο Δοξαστικός Ύμνος”. Όστε, και πάλι, θα μπορούσε το πρόσωπο της αφιέρωσης να μην είναι καν μια γυναίκα από τη ζωή του ποιητή – θα μπορούσε να ενσαρκώνει απλώς το κίνητρο του λόγου. Δηλαδή, θα έπρεπε να υποθέσουμε ότι ο Εγγονόπουλος εδώ αντιστρατεύεται τη μονογαμική παράδοση των Ευρωπαίων υπερρεαλιστών (φορέων μιας συγκροτημένης θεωρίας για τον έρωτα κατά τον τύπο των τροβαδούρων και των ρομαντικών); ανοίγει τις θύρες

του σε μια κοινωνική ουτοπία που τον υπερβαίνει; Μήπως ο χαρακτήρας του έργου του απαγορεύει μια τέτοια γενίκευση και στην ουσία βρισκόμαστε μπροστά σε μιαν αλληλοπεριχώρηση του “εγώ” και του “εμείς”;

Οι έπαινοι για τα θηλυκά ινδάλματα συλλήβδην είδαμε ότι δε λείπουν από τον Εγγονόπουλο. Απλώς, πουθενά αλλού δεν απασχόλησαν τόσο εκτεταμένα την ποιήσή του. Με την αμφίβολη εξαιρεση της τελευταίας του στροφής, ο “Ύμνος” διακηρύσσει ό,τι φευγαλέα υποστηρίχθηκε σε διάφορα άλλα χωρία του έργου του, εν αναφορά άλλοτε προς αφηρημένα κι άλλοτε προς συγκεκριμένα υποκείμενα. Κατά τούτο, η θεωρητική αυτή σύνοψη περιβάλλεται το ήθος μιας άποψης για τη ζωή, που δεν θα έστεκε να περισφίγεται σε μιαν οιαδήποτε μνεία. Ας παρακολουθήσουμε επιτροχάδην (όσο κι αν πολλές ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες χάνονται έτσι) την έκθεση των λυρικών του ιδεών – όπου συνείρονται ορισμένα από τα θεμελιώδη σύμβολα της όλης του ποιητικής σταδιοδρομίας.

Στις έξι από τις επτά στροφές (ενότητες) του “Ύμνου” οι “γυναίκες π’ αγαπούμε” παραβάλλονται ή ταυτίζονται με ισάριθμα σύμβολα: *ρόδια, κύκνοι, λίμνες, σημαίες, δάση, λιμάνια* – η έβδομη στροφή αποτελεί ένα, *ας πούμε*, “οντολογικό” σχόλιο περιορισμένων αποκλίσεων. Η πρώτη παρομοίωση, των *ροδιών*, επισύρει τις οικείες συνδηλώσεις της παράδοσης για αφθονία, πλούτο, γονιμότητα κλπ.⁴⁴ Αλλά η εμφάνιση των *αγαπημένων* *γυναϊκών έχει* ήδη παρηγορητική λειτουργία (*έρχονται και μας βρίσκουνε / 3 τις νύχτες / 4 όταν βρέχη* – όπως και παρακάτω, σε ασφάλεια πλέον: *71 όσο από μακρυνά ακούμε νάρχωνται οι μπόρες*),⁴⁵ ενώ, καθώς αυτές *5 με τους μαστούς τους καταργούν τη μοναξιά μας*, περιβάλλονται τα διακριτικά των έργων τέχνης, που σκοπός τους “είναι, ακριβώς, η κατάργηση [...] της μοναξιάς”.⁴⁶ Το θέμα του δάσους εμφανίζεται στη δεύτερη και την πέμπτη ενότητα: στη μια με τις ήρεμες μορφές των πάρκων όπου διάγουν το βίο τους τα επίσημα της κομψότητας, οι *κύκνοι*⁴⁷ (των πάρκων που υπάρχουν *13 μόνο μέσα στην καρδιά μας*), στην άλλη με την επιβλητική μορφή που ξέρουμε και από άλλα κείμενα του ποιητή (όπου και πάλι οι “γυναίκες π’ αγαπούμε” μάς συντρέχουν όποτε *64 μας πλανέφουνε / 65 τα βήμα-*

τά μας / ⁶⁶και χαθούμε)⁴⁸ – τα δέντρα έχει επισημανθεί ότι αποτελούν συνήθη σύμβολα των γυναικών στον Εγγονόπουλο.⁴⁹ Κι εδώ η προστατευτικότητα των τιμώμενων ατόμων δεν κρύβεται: ¹⁴εἶν' τα φτερά τους / ¹⁵τα φτερά αγγέλων και ⁷⁷τίποτε – φυσικά– δε μπορεί πια να μας φοβίση / ⁷⁸ως οι πυκνές οι φυλλωσιές / ⁷⁹μας προστατεύουν. Στην τέταρτη στροφή επιτυγχάνεται η πιο ισορροπημένη παρουσίαση των θηλυκών θελγήτρων ως καταφυγής και πανοπλίας. Το σύμβολο της σημαίας εισάγει ταυτόχρονα έναν τόνο ηρωισμού⁵⁰ και σειρά παραστάσεων από τα διακριτικά του σώματος: ⁴³μακρὰ μαλλιά,⁵¹ ⁴⁶θερμές παλάμες,⁵² ⁴⁸απαλές κοιλιές,⁵³ ⁵⁴χρώματα,⁵⁴ ⁵⁶χείλια⁵⁵. Το κλείσιμο αφήνει τη ζωηρότερη αίσθηση πως υπόκειται του όλου ποιήματος η σύντροφος βίου: ⁵⁹το πανί τους [το πανί αυτών των πολεμικών λαβάρων] εἶν' το μόνο σάβανο που μας αρμόζει – αν και αυτή την αίσθηση είναι δυνατό να την προκαλέσει κάθε γυναίκα τον καιρό τῆς ηγεμονίας της πάνω μας.

Το πνεῦμα της προστασίας, της καταφυγής στους κόλπους των αγαθών αυτών δαιμόνων, κυριαρχεί στην τρίτη και την έκτη ενότητα, με σύμβολα τις λίμνες και τα λιμάνια.⁵⁶ Το γαλήνιο τοπίο της λίμνης προσφέρεται για την σκηνή της υποδοχής εκ μέρους των αγαπημένων γυναικών,⁵⁷ ενώ το πιο κοινό και θεσμικό σύμβολο του λιμανιού εξοπλίζεται και με στοιχειά υπεράσπισης ενάντια στις καταφορές κάθε ποντοπορίας: είναι η στιγμή όπου το ποίημα πλησιάζει περισσότερο τις εμβληματικές “ιστορήσεις” που προαναφέραμε: ⁸⁵μάτια,⁵⁸ ⁸⁷ώμοι, ⁸⁹μηροί, ⁹¹πόδια... (που μεταμορφώνονται: ⁸⁶κυματοθραύστες, ⁸⁷σηματοφόρος / ⁸⁸της χαράς,⁵⁹ ⁹⁰σειρά αμφορείς στις προκυμαίες –θυμίζοντας αόριστα και τη Μυρτώ του Ελύτη να στέκει “στο πέτρινο πεζούλι / αντικρύ του πελάγους [...] / σαν ωραίο οκτώ ή σαν κανάτι”–,⁶⁰ ⁹⁴φάρου...), έχουν προηγηθεί οι *μαστοί* (στην πρώτη στροφή), καθώς η σειρά άλλων σωματικών γνωρισμάτων που είδαμε προηγουμένως. Τα ⁹¹πόδια ιδίως, ⁹²στοργικοί / ⁹³μας / ⁹⁴φάρου, γεννούν τον παρένθετο στίχο: ⁹⁵οι νοσταλγοί τις ονομάζουν [τις γυναίκες π' αγαπούμε] *Κατερίνα*: μια από τις πιο τρυφερές (κι όχι μόνο εξωφρενικές) μετωνυμίες για τους νεανικούς έρωτες όπου συχνά γυρνά η θύμησή μας (αλλά ισχύουν μόνο για τους “νοσταλγούς”,⁶¹ όχι για το πρώτο πληθυντικό

του ποιήματος), τους έρωτες για ένα κορίτσι, σαν που ανακαλεί το όνομα Κατερίνα⁶² – χωρίς να λογαριάσουμε την ετυμολογία του από το *αεί καθαρινά* (“πάντοτε αγνή”). Με την έκτη στροφή ολοκληρώνεται θεαματικά, και με αναδρομή στον οδυσσειακό μύθο, η πλευρά της προστατευτικότητας εκμέρους των αγαπημένων γυναικών: *96*είναι τα κύματά τους / *97*οι υπέροχες θωπέιες / *98*οι Σειρήνες τους δεν μας γελούν / *99*μόνε / *100*μας / *101*δείχνουνε το δρόμο / *102*-φιλικές- / *103*προς τα λιμάνια: τις γυναίκες π’ αγαπούμε. Κι έρχεται η σειρά ν’ αναπτυχθεί το ανυψωτικό πνεύμα της παρουσίας τους στη ζωή,⁶³ με το οποίο κλείνει το ποίημα ενείδει *gran finale*.

Αυτή η πτυχή έχει προετοιμαστεί με το διαφορούμενο (διττό) σύμβολο των πουλιών στην τρίτη στροφή-ενότητα: από τη μιά κοινολεκτούμενες μεταφορές για το ανδρικό γεννητικό όργανο κι από την άλλη αμέριμες, ελεύθερες ιπτάμενες υπάρξεις⁶⁴ – κι άλλοτε βέβαια εξώκοσμες και μοναχικές.⁶⁵ Στην ίδια στροφή το θέμα της μουσικής κάνει μια ευνοϊκή εμφάνιση, που θ’ αντισταθμιστεί από μιαν αντίθετη στη μεθεπόμενη (όπου οι μουσικές και τα όργανα ακούγονται απειλητικά) και που ως φωνή ενσυνεχία (*88*Σειρήνες) θα υποταχθεί στην αγαθή βούληση των ξεχωριστών γυναικών.⁶⁶ Οι *35*πίκρες που πνίγει μέσα μας η μουσική από τις *33*λεύκες λύρες είναι το εκτενώς σχολιασμένο αίσθημα της κοινωνικής απογοήτευσης, διάχυτο στον επί δεκαετίες παρεξηγημένο καλλιτέχνη και δημόσιο άνδρα, και είναι αυτό ακριβώς που αίρεται από την παρουσία των αγαπημένων γυναικών στο θριαμβευτικό κλείσιμο, το απόγειο του “Υμνου”:
*105*όταν σφιχτά στην αγκαλιά μας / *106*τις κρατούμε [...] / *109*τίποτε δεν είν’ πια δυνατό να μας κλονίση. Οι εικόνες της μεταμόρφωσης που συνοδεύουν την ευλογία τέτοιων προστάτιδων στη ζωή αποδίδονται στη *θεία ουσία* τους: η εξήγηση (καθ’ υπερβολή) έχει να κάνει το δίχως άλλο με την αναλογική λειτουργία: μια τέτοια άνωθεν ευεργετική επέμβαση προσιδιάζει σε θεία μέριμνα – εντεύθεν και η πλήρης αιτιολόγηση του επιθέτου *Δοξαστικός* στον τίτλο (η “ευχαριστιακή διάθεση” που λέγαμε). Τότε, λοιπόν, οι τυχεροί άντρες αποχτούν γνωρίσματα υπερφυσικά, γίνονται άτρωτοι, και ως αντικείμενα μαζικής λατρείας κερδίζουν την αιωνιότητα, την αθανασία: *113*έρχονται όλοι οι

λαοί / ¹¹⁴τα έθνη /, λέει χαρακτηριστικά, ¹¹⁵και μας προσκυνούνε / ¹¹⁶φανάζουν / ¹¹⁷αθάνατο / ¹¹⁸στους αιώνες / ¹¹⁹τ' όνομά μας. Η περικοπή θυμίζει την ιδιόρρυθμη παρεκβατική αποστροφή στο *Μπολιβάρ*, που ανοίγει με την επηρμένη πεποίθηση: “Αδιάφορο, η φωνή μου είτανε προωρισμένη μόνο για τους αιώνες” και κλείνει με τη βεβαιότητα πως, σε μέλλον απροσδιόριστο, τα στοιχεία της ελληνικής φύσης “Αέναα, ακούραστα, θε να βροντοφωνούνε τ' όνομά μου”.⁶⁷ Δεν συντρέχει λόγος ν' αρνηθεί κανείς ότι και στον “Υμνο” του ο Εγγονόπουλος ανακτά σε κάποιο βαθμό τη δημιουργική του συνείδηση επιλογίζοντας.⁶⁸ Αλλά λείπουν όλα εκείνα τα διακριτικά έργου (στίχοι, ζωγραφική – τέτοια) που θα δικαιολογούσαν τον αποκλεισμό του συλλογικού σώματος των ερωτευμένων ανά τους αιώνες από το αίσθημα αθανασίας, τη μέθη του ξεχωριστού, όλα όσα τέλος πάντων προβλήθηκαν στο ποίημα μέχρι το σημείο τούτο ως πάγια ευεργετήματα των αγαπημένων γυναικών.⁶⁹ Πόσο μάλλον, που πάντα ταύτα απορρέουν από τη *θεία ουσία* τους – και πάει πολύ αυτή να την περιορίσουμε στις εκλεκτές των καλλιτεχνών, τις “μούσες” τους, εφόσον πουθενά το κείμενο δεν υπαγορεύει μια τέτοια υποψία κι εφόσον η κοινή εμπειρία μαρτυρεί ότι και του καθενός μας δεν είναι αλλιώτικη η αντίληψη γι' αυτή την προνομία.⁷⁰ Πού ακούστηκε η τέχνη να μεταδίδει αμάρτυρα αισθήματα;

Η τοποθέτηση του Εγγονόπουλου επί του προκειμένου ορθά προσλαμβάνεται λοιπόν με πλήρη ανοικτότητα και σε διάσταση προς τον ατομισμό της προηγούμενης υπερρεαλιστικής παράδοσης:⁷¹ για όλους τους τυχερούς άντρες του κόσμου κάθε εποχής,⁷² οι αγαπημένες γυναίκες είναι πάντοτε, όποιες κι αν υπήρξαν, όποτε κι αν περιβλήθηκαν την εξουσία της μοναδικότητάς τους, ΑΥΤΟ το ανυπέβλητο θαύμα Ως εκ τούτου, το ωραία ποίημα πληροί τόσο τον όρο της γενίκευσης (καταπάς ο Σολωμός την έθεσε ως όρο της σύνθεσης με ευρύ αντίκρισμα⁷³) όσο και του είδους που υποδεικνύεται στον τίτλο, του “ύμνου” δηλαδή – είδους δεμένου γερά με την αποδοχή εκ μέρους πλατύτερων στρωμάτων Το κείμενο ξεχειλίζει από έναν ενθουσιασμό που ξεπερνά και την περίσταση που ενδεχομένως κέντρισε

τη σύλληψη. Το εγκώμιο είναι κραυγαλέο – διάτορο. Στον ικα-
νοποιημένο απολογισμό βίου οι αγαπημένες γυναίκες κυριαρ-
χούν ως πηγές δύο ευκρινών αισθημάτων (που διαπλέκονται
και εξισορροπούνται μεταξύ τους με αξιοπρόσεχτη δομική φρο-
ντίδα στις επτά λυρικές ενότητες): της θαλπωρής και της έξαρ-
σης. Αυτά, από μόνα τους κιάλας παραπληρωματικά, διαστί-
ζουν το λόγο με τις δυναμικές τους ισοτοπίες: *θαλπωρή* (³⁸*γα-*
λήνη, ⁴⁶*θερμές παλάμες*, ⁹²*στοργικοί* / [...] ⁹⁴*φάρσι*, ⁹⁷*θωπείες*,
¹⁰²*φιλικές*) vs *χειμασία* (³⁵*πίκρες*, ⁷⁶*φλογέρες του κινδύνου*), *έ-*
ξαρση (³⁷*χαρά*, ¹⁰⁴*θεία* [...] *ουσία*) vs *πλήξη* (*ςμοναξιά*).⁷⁴ Έτσι,
η ερωτική επικοινωνία με τις γυναίκες τίθεται αντίκρου στη
βαρβαρότητα της κοινωνίας, η φυλετικά διακριτή σύντροφος α-
ντίκρου στην άφυλη, συγκεχυμένη, θορυβώδη κι εχθρική μάζα,
η εξιδανίκευση αντίκρου στην ωμότητα – και θα πρέπει, για να
διασκεδαστεί η αδρότητα της μιας πλευράς, να υποσταλεί το
γόητρο της άλλης, πράγμα που και η ελάχιστη πείρα διδάσκει
πόσο είναι δύσκολο.⁷⁵

Ο συγκεκριμένος ποιητής, πράγματι, πανταχόθεν τεκμαίρεται
ότι ανήγαγε σε πρωτεύον υπαρκτικό αξίωμα τη σκέπη του έρω-
τα στη ζωή⁷⁶: στην ακοίμητη έγνοια του για ευτυχία και υπέρ-
βαση της καθημερινής κακοδαμονίας,⁷⁷ εισήγησή του στάθηκε
–αντίβαρο μιας συνθήκης ζωής με ματαιούμενες ελπίδες κι ανέ-
ξοδα μαράζια– η φιλόανθρωπη ουτοπία (επ’ ολίγο; επί μακρόν;)
της ιδιωτικής τρυφής κοντά σε μια “γυναίκα υπέροχη, δωρή-
τρια πόθου και γαλήνης”⁷⁸ Κι αναρωτιέται κανείς: μα οι γυναί-
κες που μπορούν να δρουν σαν ένας τέτοιος πολύπλοκος και
πολυδύναμος μηχανισμός στοργής και θριάμβου δε θα έπρεπε
να οριστούν ως αυτές που αγαπούν αντί ως αυτές “π’ αγαπού-
με”; Ας αφήσουμε καταμέρος την ασυμμάζευτη και ταυτολογι-
κή φιλολογία (από τον Μεσαίωνα κι εδώθε⁷⁹) επί του ζητήμα-
τος: ο ποιητής έχει απαντήσει στην αμέσως προηγούμενη σελί-
δα:

ν’ αγαπιέσαι ή ν’ αγαπάς;
*ν’ αγαπάω.*⁸⁰

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τα έργα του χρησιμοποιούνται στη συνέχεια οι συντομογραφίες: Π (με την πρόσθετη ένδειξη τόμου ΑΔ ή ΒΔ): *Ποιήματα*, ττ. ΑΔ και ΒΔ (Αθ.: Ίκαρος, 1977)· ΚΡ: *Στην Κοιλιάδα με τους Ροδώνες...* (Αθ.: Ίκαρος, 1978)· ΠΚ: *Πεζά Κείμενα...*, επιμ. Αναστασία Λαμπρία (Αθ.: Ύψιλον, 1987)· ΣΣΓ: *Οι Άγγελοι στον Παράδεισο μιλούν Ελληνικά...: Συνεντεύξεις, Σχόλια και Γνώμες*, επιμ. Γιώργος Κεντρωτής (Αθ.: Ύψιλον, 1999).
2. Πρόκειται φυσικά, σύμφωνα με την εισήγηση της Λύντιας Στεφάνου στο άνοιγμα του Συμποσίου, για ένα τυπικό σύγχρονο δείγμα της “ποίησης του “υμνείν””, αλλά που δεν αμελεί, όπως θα δούμε, να εντοπίσει και να εξάρει στοιχεία και ηρωισμού και θεϊκότητας στο δοξολογούμενο αντικείμενο.
3. Π ΒΔ, σσ. 142-46.
4. ΣΣΓ, σ. 47: “Ο ποιητής [...] μοιραίως απευθύνεται, κατά πρώτο λόγο, στους λίγους εκείνους, για τους οποίους η ποίησις έχει την μεγαλύτερη σημασία στη ζωή, τον πρωτεύοντα ρόλο” – πβ. και σ. 164: “Η ποίηση δεν θα φτάσει ποτέ στο μεγάλο κοινό”.
5. Συνήθως η περιοδολόγηση αυτή ορίζεται έτσι, με αφετηρία το *Μπολιβάρ*, και με πρώτο τον ίδιο τον ποιητή μάλιστα – πβ. π.χ. Π ΒΔ, σ. 25. Κατά έναν λοξό τρόπο συναινεί και ο Νάνος Βαλαωρίτης, “Νίκος Εγγονόπουλος, ο Απόκρυφος και Αναφορικός”: *Η Λέξη*, αρ. 179 (Γενάρης-Μάρτης 2004), σσ. 9-23: 9 και 14, προβάλλοντας ως κριτήριο την “κατάχρηση στα δύο πρώτα βιβλία αντικειμένων οικιακής και άλλης χρήσης”.
6. Για τον όρο και την παρεμφερή μορφολογία πβ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, “Νίκου Εγγονόπουλου, *Ο Ατλαντικός*: Μια Ανάγνωση”: *Ιδ.* [επιμ.], *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας [Εννέα Μελέτες]* (Αθ.: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1996), σσ. 143-53: 143-44
7. Ηθελήμένα ο Εγγονόπουλος μεταχειρίζεται κι εδώ άλλοτε τη μεταφορά κι άλλοτε την τυπική παρομοίωση με διάφορους συνδυασμούς. Διεισδυτικές παρατηρήσεις πάνω στην παρομοίωση του ποιητή απαντούν, εξ αφορμής του *Μπολιβάρ*, στη Σοφία Σκοπετέα, “Κάλλος και Καταγωγή Μπολιβάρ”: *Χάρτης*, αρ. 25/26 (Νοέμβριος 1988), σσ. 200-17: 204 κ.εξ.· πβ. επίσης Φρ. Αμπατζοπούλου, *Νίκος Εγγονόπουλος: Η Ποίηση στον Καιρό* του Τραβήγματος της Ψηλής Σκάλας (Αθ.: Στιγμή, 1987), σσ. 54 κ.εξ.· αναλυτικά όμως πβ. V. Salteri-Cacouros, *Typologie et thématique de la métaphore dans l'œuvre poétique de N.*

Engonopoulos: Présence, genèse et mort de la métaphore en être [ιδ. διατρ.] (Paris, 1994), ιδ. σσ. 320 κ.εξ.

8. Στροφή-αντιστροφή-επωδός, όπου η τελευταία προσεπικυρώνει την πρώτη μετά την ανάπτυξη – βλ. αναφορά στην εισήγηση του Αναστάσιου Στέφου.
9. Ένας από τους τρεις τύπους φόρμας που διακρίνει ήδη στο έργο του ο Αναστάσιος Βιστωνίτης, “Για τον Εγγονόπουλο και τον Υπερρεαλισμό”: *Χάρτης*, ό.π., σσ 173-95: 190 – “πρόζα, [...] φόρμα σε στενούς στίχους, [...] φόρμα με αυξομειώσεις όσον αφορά το πλάτος, που είναι συνδυασμός μεγάλων και μικρών αναπνοών”.
10. Γενικά για ζητήματα του είδους πβ. αναλυτικά στη διδ. διατρ. του Ιάκωβου Μ. Βούρτση *La Poétique surréaliste: Versification et figures rhétoriques. Le Cas d’Andreas Embiricos et de Nikos Engonopoulos* (Paris, 1989).
11. Ο Γιάννης Δάλλας, “Εμπειρικός-Εγγονόπουλος: Η Διά-σταση μιας “Ανοιχτής” και μιας “Κλειστής” Ποιητικής”: *Η Λέξη*, ό.π., σσ. 24-33: 29, αναγνωρίζει ότι ο Εγγονόπουλος “ξέρει σπουδαία να “γλεντά” με τη μορφή και με τα μέτρα των πατέρων μας”.
12. Στο *Μπολιβάρ* (1944) παρατηρείται, αντίστοιχα, μια προσπάθεια για “ανασύσταση” του αρχαιοελληνικού *ύμνου* – βλ. I.M. Βούρτση, “Νίκος Εγγονόπουλος: Η Δεκαετία 1944-1954”: Γ. Γιατρομανωλάκης [επιμ.], ό.π., σσ. 9-24: 16 σημ.
13. Βλ. σχετικά στην εισήγηση του Κυριάκου Χαραλαμπίδη.
14. Εφύμνιο με παραλλαγές (ελευθερία συνηθισμένη στα “δάνεια” του υπερρεαλισμού από την παράδοση) – που επιτρέπει τον συνδυασμό της εκκλησιαστικής φόρμας (σύνολο) με την κλασική (μέρη). Τυπικότερα εφύμνια στο “Ένα Τραγουδι για το Φεγγάρι” (από την ίδια συλλογή: Π ΒΔ, σσ. 150 κ.εξ.), στον *Ατλαντικό* του (1954: Π ΒΔ, σσ. 159 κ.εξ.), κι αργότερα στο “Ποίημα-Απομίμησις Πολλών Ψαλμών...” (*ΚΡ*, σσ. 17-20). Το επωδικό αυτό στοιχείο θωεί τον Γ Δάλλα, ό.π., σσ. 24-33: 31, να χαρακτηρίσει όλα τα ποιήματα αυτά “μπαλάντες”, παρότι υποστηρίζει (σ. 29) ότι ο Εγγονόπουλος “δεν εκφράζεται με την αφήγηση, αλλά αποκλειστικά σχεδόν με τη ρητορική” – πράγμα που ανατρέπεται πειστικά από την εργασία της Έλλης Φιλοκύπρου *Λόγια και Ιστορίες από το Χαρίο των Ποδηλάτων: Αφηγηματικά Σχήματα στις Δυο Πρώτες Συλλογές του Νίκου Εγγονόπουλου* (Αθ.: Δίαυλος, 1996). Τον όρο “Ποιητική Ρητορική” είχε αποδώσει (1985) στους Εμπειρικό και Εγγονόπουλο ο Δ.Ν. Μαρω-

νίτης, *Πίσω Μπρος: Προτάσεις και Υποθέσεις για τη Νεοελληνική Ποίηση και Πεζογραφία* (Αθ.: Στιγμή, 1986), σ. 134, με τον εξής ορισμό: “το πυκνό κατά κανόνα ιδεολογικό φορτίο του ποιήματος και [η] προγραμματικά υψηλόφωνη άρθρωσή του, γλωσσική και ρυθμική” Από τους πέντε “γραμματικούς χαρακτήρες” που αναγνωρίζει ο συγγραφέας σε αυτή την Ποιητική Ρητορική (σσ. 142 κ.εξ.) –παρέχοντας το υπόβαθρο μιας πρώτης εξήγησης για την εορταστική δεξίωση του μνηνητικού στοιχείου στον υπερρεαλισμό–, τρεις τουλάχιστον αφορούν και στον “Ύμνο” του Εγγονόπουλου (θριαμβική κατάληξη του ποιήματος, θαυμαστικό επίθετο, επαναφορά της ίδιας λέξης ή έκφρασης) –και πολύ έχουν να κάνουν με τη διαπεραστικότητα του τόνου εκφοράς–, αλλά σίγουρα κανείς τους δεν αποκλείει την αφηγηματικότητα, έστω κι αν ψήγματα της μόνο αξιοποιούνται στο ποίημα τούτο και στ’ άλλα επωδικά.

15. Για το εικαστικό ανάλογο και παράλληλο πβ. Άγγελος Δεληβοριάς / Νίκος Ζίας, *Νίκος Εγγονόπουλος ο Βυζαντινός* (Αθ.: εκδ. Πατάκη, 2001).
16. Ορθά ως προς τούτο τονίζει ο Γ. Δάλλας, *αυτ.*, ότι τα ποιήματα του είδους “δεν είναι αναχρονισμοί και μίμηση, αλλά η ανάσυρση από την οργανική παράδοσή μας των ποιητικών μορφών του παρελθόντος και η άνετη ενορχήστρωσή τους με τα πιο ακραία, τα υπερρεαλιστικά, μοντέλα του παρόντος” – με τα λόγια του Εγγονόπουλου (*ΠΚ*, σ. 36): “Όχι πια σχολαστική προσπάθεια αναβίωσης παρωχημένων μορφών, αλλά θερμή απόλαυση μιας ζωντανής κληρονομιάς”.
17. Από τα *Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής* (1939): *Π ΑΔ*, σσ. 77-78 – “καίω τα νειάτα μου / που είναι κιθάρα / που είναι κινάρα / που είναι κινύρα... κλπ.”
18. *Απ’ ό.π.*: *Π ΑΔ*, σσ. 128-30: 130 – “διότι / πρέπει να έχη / ο στρατιώτης το τσιγάρο του / το μικρό παιδί / την κούνια του / κι’ ο ποιητής / τα / μανιτάρια / του... κλπ.”
19. Αμέσως προηγούμενο του “Ύμνου” στην *Έλευσιν*: *Π ΒΔ*, σσ. 140-41 – “την ποίηση ή την δόξα; / την ποίηση... κλπ.”
20. “Ένα κορίτσι σ’ ένα κήπο / Δυο γυναίκες σε μια γλάστρα / Τρία κορίτσια στην καρδιά μου / Άνευ ορίων άνευ όρων... κλπ.”
21. Πρόκειται για κάτι σύνηθες στα υψηλότενα νεωτερικά, και ιδίως υπερρεαλιστικά, κείμενα: το σύνηθες παλαιότερα *Δόξα* συρρικνώνεται πολύ χαρακτηριστικά.

22. Από τη ματιά ενός άντρα πάντοτε. Ο Εγγονόπουλος προσεπικυρώνει τις συντεταγμένες στη “Διώνη” του, *ΚΡ*, σ 145-46: “οι άντρες ποθούν το κάλλος / οι γυναίκες αφειδώς το προσφέρουνε [...] // με λόγο και με έργο / όλοι συνθέτουμε λαμπρές ανθοδέσμες / και αέναα / τις προσφέρουμε / των γυναικών” – για τον πίνακά του *Διώνη ή Άνδρας με Πουλί* (1949) πβ. Νίκη Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη Νεοελληνική Τέχνη: Η Περίπτωση Νίκου Εγγονόπουλου* (Αθ.: Νεφέλη <Βιβλιοθήκη της Τέχνης, 11>, 1984), σσ. 149-50. Δεν είναι ανεξήγητα λοιπόν τα λόγια του, έπειτα από χρόνια (1976): “Τις γυναίκες άλλοτε τις λατρεύαμε. Απορούμε που τώρα θέλουν να γίνουν σαράφηδες της οδού Αθηνάς” (*ΣΣΓ*, σ. 93).
23. Από το *Μην ομιλείτε εις τον Οδηγόν* (1938): *Π ΑΔ*, σσ. 41-44- από το ποίημα παρελαύνουν όλα σχεδόν τα σωματικά διακριτικά που συναντάμε και στον “Ύμνο”. Το όνομα της ηρωίδας επανέρχεται στην ποίηση του Εγγονόπουλου: “Τελ Αβίβ” (από την πρώτη του συλλογή: *Π ΑΔ*, σσ. 21-22), “Χαίρε(σ)τε” και “Ελεωνόρα ΙΙ” (από την *Επιστροφή των Πουλιών*, 1946: *Π ΒΔ*, σσ. 71-72 και 96). Για κάποια λογοτεχνικά διακείμενα του συγκεκριμένου ποιήματος (Edgar Allan Poe, Κοσμάς Πολίτης κλπ) πβ. Ν. Βαλαωρίτης, “Νίκος Εγγονόπουλος, ο Απόκρυφος...”: *ό.π.*, σσ. 10-15.
24. Πβ. σημείωση του Εγγονόπουλου, *Π ΑΔ*, σ. 157
25. Πβ. Ν. Βαλαωρίτης, *ό.π.*, σ. 14.
26. Από τη συλλογή *Clair de terre* του 1931. Βλ. μετάφρασή του στην ελληνική από τον Ν. Βαλαωρίτη, *Πάλι*, αρ. 6 (Δεκέμβριος 1966), σσ. 82 κ.εξ., καμωμένη με κίνητρο τη διόρθωση εκείνης που είχε δημοσιεύσει στη *Νέα Εστία* (15 Νοεμβρίου 1966) ο Ανδρέας Καραντώνης.
27. Πβ. το σχετικό σχόλιο του Εγγονόπουλου, *αυτ.*– που distάζει να δεχτεί απόλυτα ο Ν. Βαλαωρίτης, *ό.π.*, σσ. 9-10 Δεν ξέρουμε αν σε αυτή τη διάψευση έπαιξε ρόλο το γεγονός ότι ο ποιητής φαίνεται από νωρίς να έχει υποβαθμίσει τον Breton στη συνείδησή του – πβ. *Π ΑΔ*, σ. 156· *ΣΣΓ*, σσ. 77 (και 193), 96, 115. Ο Ζ.Ι. Σιαφλέκης, στο μελέτημά του “Ο Τρελλός Έρωσ και η Υπερρεαλιστική Γυναίκα”: *Από τη Νύχτα των Αστροπών στο Ποίημα Γεγονός: Συγκριτική Ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων Υπερρεαλιστών* (Αθ.: Επικαιρότητα, 1989) σσ. 59-90: 79-80, παραλληλίζει με την “Ελεωνόρα” την περιγραφή της Μελουζίνας (της γυναίκας-ερπετού της κεντροευρωπαϊκής παράδοσης) στην

- Αρκάνα 17 (Arcane 17, 1944)* του Α. Breton –πβ. μτφρ. Στέφανος Ν. Κουμανούδης (Αθ.: Ύψιλον <Υψικάμινος, 30>, 1984), σσ. 54-55–, “αυτοματική” περιγραφή στη βάση μιας “ελεγχόμενης αυθαιρεσίας”.
28. Εκτός από το προαναφερόμενο μελέτημα του Ζ.Ι. Σιαφλέκη, πβ. και στη διδ. διατρ. της Μ. Κισκινιά-Soderquist, *La Surréalité dans l'œuvre poétique de Nicos Engonopoulos: Affinités avec le surréalisme français* (Paris, 1999), σσ. 203-26. Η ίδια τεχνική, κατά τα πρότυπα της μυθικής παράδοσης, χρησιμοποιείται και στην παρουσίαση ηρώων, σαν του Μπολιβάρ, Π ΒΔ, σσ. 14-15 – ενός “κοσμανθρώπου”, κατά την παρομοίωση της Ξένης Σκαρτσή, “Νίκου Εγγονόπουλου, Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα”: Σ.Λ. Σκαρτσής / Ξ. Σκαρτσή [επιμ.], *Πρακτικά Εικοστού Δεύτερου Συμποσίου Ποίησης: Τα Ποιήματα που αγαπήσαμε. Πανεπιστήμιο Πατρών, 5-7 Ιουλίου 2002* (Πάτρα: Περί Τεχνών, 2004), σσ. 269-79: 271 κ.εξ.
29. Πβ. Λένα Εγγονοπούλου, ““Ποτέ Αρκετά!”: Χάρτης, ό.π., σσ. 234-48: 240.
30. Από το *Εν Ανηρώ Έλληνι Λόγω* (1957): Π ΒΔ, 183-85.
31. Πβ. Μιχάλης Κ. Άνθης, *Οι Ελληνικές Επιδράσεις στο Έργο του Νίκου Εγγονόπουλου* [διδ. διατρ.] (Ιωάννινα, 2002), σσ. 454-63.
32. Μια συγκεκριμένη έκθεση του θέματος προσφέρει η Helena Badell, “Οι Γυναίκες που αγαπούσε ο Ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος”: *Η Λέξη*, ό.π., σσ. 135-39.
33. Όπως: “τα μαύρα μάτια της γυναίκας π’ αγαπώ” (“Ορθρου Βαθέος”: Π ΒΔ, σσ. 79-80: 80) – ή: “η ωραία κόρη / κύριε / π’ αγαπούσαμε” (“Καυχησιολογία υπό Βροχήν”, Π: Π ΑΔ, σ. 25), “τη νεκρή κοπέλλα / π’ αγαπούσαμε όλοι / παράφορα” (“Αλεξιβρόχια”: ό.π., σσ. 90-92: 92), “τα λευκά / ερωτικά δόντια / των γυναικών / π’ αγαπήσαμε” (“Ρόδια=SO₄H₂”: ό.π., σσ. 93-94: 94), “προφητικά ονόματα των γυναικών που θ’ αγαπούσαμε” (“Η Ψυχανάλυση των Φαντασμάτων”: ό.π., σσ. 116-17: 117), “un sexe doux des femmes les plus aimées” (“Espoirs mexicains”: ό.π., σσ. 121-22: 122), “τύψεις του κόσμου των αγαπημένων γυναικών” (“Χαίρε(σ)τε”: Π ΒΔ, σσ. 70-73: 70) κλπ.
34. Πολύς λόγος επ’ αυτού σε όλα τα γραμματολογικά μελέτηματα. πβ. γενικά Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, “Επεισόδια μιας Περιπέτειας”: *Ηριδανός*, Περ. 2., αρ. 6 (1976), σσ. 34-50. Ιδ., *Le Surréalisme en tant que courant poétique en Grèce de l'entre-deux guerres* [διδ. διατρ.] (Paris, 1980). Ιδ., *Νίκος Εγγονόπουλος*, ό.π., σσ. 97-106. Ι.Μ. Βούρτσης, “Ο Εμπειρικός και η Κριτική”: *Χάρ-*

της, αρ. 17/18 (Νοέμβριος 1985), σσ. 610-28· ιδίως όμως Σωτήρης Τριβιζάς, *Το Σουρρεαλιστικό Σκάνδαλο: Χρονικό της Υποδοχής του Υπερρεαλιστικού Κινήματος στην Ελλάδα* (Αθ.: εκδ. Καστανιώτη, 1996), σσ. 54 κ.εξ.

35. Συναισθησία (το συνηθέστερο αποτέλεσμα): στο βαθμό που δεν παραβιάζεται ο συνταγματικός άξονας. Ο όρος του ίδιου του Εγγονόπουλου: “ετερόκλητη γειννίαση” (ΣΣΓ, σ. 19).
36. Παρά τις ενστάσεις που θα είχε επ’ αυτού και ο ίδιος ο Εγγονόπουλος (που αφορίζει: “Η ποίηση μοιάζει απολύτως με τη ζωγραφική”, αν και λίγες αράδες παρακάτω θα παραδεχτεί: “άμα ζωγραφίζει κανείς, δεν είναι πάντα αφημένος στη δημιουργία. Υπάρχουν και στιγμές τελείως “τεχνικές”” – ΣΣΓ, σσ. 164-65), θα πρέπει να μη συγχέουμε τον ποιητή με τον ζωγράφο, γιατί άλλο υλικό κι άλλη συνθήκη εκτέλεσης έδωσαν στον πρώτο τη δυνατότητα των ακροτήτων κι άλλα στον δεύτερο την ιδιαίτερη ευδία και τη φωταύγεια του ελληνικού κόσμου (πβ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, “Το Υπερχρονικό Πάνθεο του Νίκου Εγγονόπουλου”: *Η Λέξη*, ό.π., σσ. 57-59: 59). Αυτό είναι μια κρίση που θα χρειαστεί περισσότερη έρευνα και καταλληλότερο άνθρωπο για να ελεγχθεί και να σταθμιστεί η αλήθεια της, πλην όμως η συγκινησιακή διακύμανση μπροστά σ’ έναν πίνακα του Εγγονόπουλου, ακόμα και πένθιμου χαρακτήρα (π.χ. *Ο Φωνογράφος στο Ακρογιάλι*, του 1940 – περί του οποίου πβ. Ν. Λοϊζίδη, ό.π., σσ. 82 κ.εξ., και Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Επί τα Ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθ.: Ποταμός, 2003, σσ. 103 κ.εξ.), δεν φαίνεται να φτάνει τις εντάσεις πολλών του ποιημάτων – και τούτο δεν έχει ποσώς αξιολογικό χαρακτήρα, όπως εξυπακούεται από τα προηγούμενα
37. Πβ. και Αλεξ. Αργυρίου, *Διαδοχικές Αναγνώσεις Ελλήνων Υπερρεαλιστών* (Αθ.: Γνώση, 1983), σσ. 149 κ.εξ., 159 κ.εξ.
38. Όσον αφορά στις πηγές, η έρευνα δικαιώνει όσους δεν κόπτονται για το ισοζύγιο παραδοσιακών και δυτικότερων αρδεύσεων του έργου του (η διδ. διατρ. του Μ.Κ. Άνθη, *Οι Ελληνικές Επιδράσεις...*, ό.π., είναι παράδειγμα καλού χειρισμού του θέματος), ξέροντας ότι μοναδικό εξιτήριο ενός έργου από τα χωρικά του ύδατα είναι η αδιαμφισβήτητη “εντοπιότητα”. Ο ποιητής έχει διαυγή γνώση του πράγματος: “Τα χρόνια, λέω, μας διδάσκουν πως όσο μια τέχνη έχει πιο τοπικό χαρακτήρα τόσο και πιο παγκοσμίως ενδιαφέροντος είναι. Πως όσο είναι πιο προσωπική τόσο κι έχει πιο πανανθρώπινη σημασία. Κι όσο είναι περισσότερο του καιρού της τόσο και το περιεχόμενό της

είναι πιο αιώνιο” (ΠΚ, σ. 81 = ΣΣΓ, σ. 15) – και σε όλα τα πεζά του η μονολιθική τοποθέτηση είναι σταθερή. Βλ. λοιπόν την άσωση σύνοψη της Α. Εγγονοπούλου, που μεταφέρει ο Λευτέρης Ξανθόπουλος, “Ο Κήπος με τ’ Αμέτρητα Παράθυρα...”: *Η Λέξη*, ό.π., σσ. 34-43: 43: “Μέσα στο έργο του, τα σημεία που κυριαρχούν είναι οι αρχαίοι έλληνες και η μυθολογία. [...] δεύτερον το Βυζάντιο [...]· και τέλος άλλο σημείο που κυριαρχεί είναι η ελληνική επανάσταση του 1821”.

39. Σημειωτές τουλάχιστον οι εστιάσεις στην πτυχή αυτή εκμέρους του Ν. Βαλαωρίτη, “Το Χιούμορ στον Ελληνικό Υπερρεαλισμό”: *Διαβάζω*, αρ. 120 (5 Ιουνίου 1985), σσ. 25-26 (= *Ιδ.*, *Για μια Θεωρία της Γραφής*, Αθ.: Εξάντας, 1990, σσ. 151-72: 156-58), του Στέφανου Διαλησιμά, “Εκδοχές του Χιούμορ στο Μπολιβάρ του Νίκου Εγγονόπουλου”: Γ. Γιατρομανωλάκης, *ό.π.*, σσ. 83-97, και της Φρ. Αμπατζοπούλου, *ό.π.*, σσ. 88 κ.εξ. Το “χιούμορ”, ο όρος που επικυριαρχεί σε αυτές τις προσεγγίσεις έλκει προδήλως την καταγωγή (δεν παρασιωπάται άλλωστε) από μια θεσμική ρίζα: τον Α. Breton· πβ. τον Πρόλογό του, μτφρ. Γιώργος Καραβασίλης, στην *Ανθολογία του Μαύρου Χιούμορ*, τ. 1. (Αθ.: Αιγόκερως, [1982]), σσ. 7-16· σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο εντάσσει τον Εγγονόπουλο και ο Ζ.Ι. Σιαφλέκης, “Το Μαύρο Χιούμορ: Η Απόλυτη Επανάσταση του Πνεύματος”: *ό.π.*, σσ. 91-118: 97 κ.εξ. Πολύ πιο κάθετος στις διατυπώσεις του είναι ο Γιάννης Βαρβέρης, “Ο Άφιλτρος Καπνιστής”: *Η Λέξη*, ό.π., σσ. 98-100. Η κριτική ιδιοφυΐα του Αιμ. Χουρμούζιου έφτανε πάρα πολύ κοντά στους σκοπούς αυτής της ποίησης, όταν σημείωνε: “Ο Εγγονόπουλος θέλει να ταλαντεύεται αδιάκοπα ανάμεσα στο σοβαρό και στο γελοίο, ρίχνοντας τον απληροφόρητον αναγνώστη του σε δίλημμα και τον κάπως πληροφορημένο σε θλίψη. [...] ακροβατικά γυμνάσματα μιας αισθητικής συνειδησης που ενώ είναι αρτιμελής θέλει να δίνει την εντύπωση της αναπηρίας” (“Δέκα Βιβλία Στίχων από τη Νέα μας Ποίηση [...], 1943-1946”: *Νέα Εστία*, τ. 40., Αύγουστος 1946, σσ. 822-29: 827): δεν χάραγε στο νου του πως θα μπορούσε κάποιος ακριβώς αυτό να επιδίωκε.
40. Η άνεση μ’ ένα τέτοιο γλωσσικό όργανο προϋποθέτει ποιητές όπου “η τόλμη, το τόλμημα, πάει πιο μακριά από τη σύνθεση, τη μετριопάθεια, την κλασική συγκράτηση και τον υπολογισμό” (Ν. Βαλαωρίτης, “Νίκος Εγγονόπουλος: Ο Ντελικάτος Εραστής της Χίμαιρας, του Πόθου και του Πάθους”: *Ιδ.*, *Για μια Θεωρία της Γραφής*, ό.π., σσ. 276-86: 282).

41. Ο εύστοχος όρος στον συνθετικό ορισμό του εγγονοπουλικού ύφους από τον Ν. Βαλαωρίτη, “Για τον Θερμαστή του Ωραίου στους Κοιτώνες των Ενδόξων Ονομάτων”: *Χάρτης*, αρ. 25/26, ό.π., σσ. 77-92: 87· για το ύφος επίσης πβ. Φρ. Αμπατζοπούλου, *Νίκος Εγγονόπουλος*, ό.π., σσ. 41 κ.εξ.
42. Τα “βάραθρα λύπης και χαράς” (“Στις Λυρικές Καπνοδόχες...”, από τα *Κλειδοκύμβαλα...: Π ΑΔ*, σ. 131-132: 131 – όπως και στο “Μόλις σηµάνουν τα Μεσάνυχτα...”, βλ. παράθ. σε σηµ. παρακάτω). Η πικρία του ποιητή έχει απασχολήσει τους µελετητές του εκτεταµένα. Πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζει ο όρος “πένθος” που µεταχειρίζεται, µε κάποια επαλληλία, ο Σωτήρης Σόρογκας, “Για τον Νίκο Εγγονόπουλο”: *Η Λέξη*, ό.π., σσ. 50-55: 50. Συγκεντρωτικά πάντως εκθέτει το ζήτηµα ο Γιώργος Κεντρωτής, “Τα Πικρά Ποιήµατα του Νίκου Εγγονόπουλου [Αυτοσχεδιασµός µε µια Μονοκοντυλιά]”: *Διαβάζω*, αρ. 369 (Δεκέµβριος 1996), σσ 62-67 = Ιδ., *Πόσα Χουνέρια και Τι Πλεκτάνες! Μυθοψίες και Ιστοριοδιφήσεις στον Τόπο της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Αθ.: Τυπωθήτω <Παραφερνάλια>, 2003), σσ. 117-28.
43. Πολύ συχνά οι επιγραφές του Εγγονόπουλου είναι κείµενα θέσεων, που εντούτοις επιστέφουν εκθέσεις προσωπικών θεωρήσεων όπως είναι τα ποιητικά του βιβλία. Πβ. λ.χ. τα εδάφια του Α. Βρετον στα *Κλειδοκύμβαλα... (Π ΑΔ*, σ. 67), στην *Έλευσιν (Π ΒΔ*, σ. 125).
44. Σηµειωτέα η παρουσία της λέξης στον τίτλο του ποιήµατος από τα *Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής* (1939), µε το παράπονο για την αχαριστία που συνάντησε στον καιρό της ακριβή λογοτεχνική και συναισθηµατικά κατάθεση, “Ρόδια=SO₄H₂”: *Π ΑΔ*, σ. 93 – και βέβαια ο χηµικός τύπος του θειικού οξέος είχε αναγγελθεί ως (δεύτερος) υπό έκδοση τίτλος του Ν. Εγγονόπουλου στο τέλος του συμπληµατικού τόµου *Υπερεαλισµός Α* (Αθ.: εκδ. Γκοβόστη, 1938 – πβ. και Α. Αργυρίου, ό.π., σσ. 13-14· η πληροφορία σε αρκετές άλλες βιοεργογραφικές πηγές) – πράγµα που επισηµαίνει και η Ξ. Σκαρτσή, ό.π., σ. 276. Γενικά για τη συχνότητα εμφάνισης των λέξεων-κλειδιών σ’ αυτή την ποίηση υπάρχει σήµερα, βοήθηµα βασικό, η συναγωγή του Αδαµάντιου Κουµπή *Πίνακας Λέξεων των Ποιηµάτων του Νίκου Εγγονόπουλου*, εισαγ.-επιµ. Γ. Γιατροµανωλάκης (Ηράκλειο: Πανεπιστηµιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999).
45. Νύχτα και βροχή συνθέτουν συχνά στον Εγγονόπουλο το άξενο περιβάλλον και τη µελαγχολία· πβ. για το δεύτερο ιδίως στα ποιήµατα “Τραµ και Ακρόπολις” (*Π ΑΔ*, σσ. 11-12), “Το

- Καράβι του Δάσουζ” (ό.π., σσ 33-34: 34), “Ισως” (ό.π., σσ. 49-50: 49), “Η Ερωτική Πλεκτάνη” (Π ΒΔ, σσ. 94-95: 95), ““Ενθύμιον της Κωνσταντινουπόλεως”” (ό.π., σσ. 116-17), “Η Πραγματικότητα” (ό.π., σσ. 147-49: 148), *Ο Ατλαντικός* (ό.π., σ. 164), “Αρκεσίλας” (ό.π., σσ. 180-82: 181), “Μαρσινέλ” (ό.π., σσ. 198-99: 198), “Το Ποίημα του Γκέοργκ Τρακλ” (ΚΡ, σσ. 65-68: 65) κλπ. – καθώς και στον τίτλο “Καυχησιολογίαι υπό Βροχίν” (Π ΑΔ, σ. 23).
46. ΠΚ, σ. 38 (το ίδιο και στο ΣΣΓ, σ. 99 κ.α.)· και στη συνέχεια: “Σκοπός του έργου τέχνης δεν είναι, απλά, να μας διασκεδάση. Πρέπει να μας παρηγορή”. Πρόκειται, μ’ άλλα λόγια, για την εκδοχή (και) του Εγγονόπουλου σχετικά με την αρχαιόθεν περιλάλητη λειτουργία της τέχνης ως αντιδότη (φαρμάκου) στο βάρος της ζωής. Η Η. Badell, ό.π., σ. 138, σημειώνει ότι “η γυναίκα στον Εγγονόπουλο κατακτάει το ύψος, όχι μόνο της τέχνης, αλλά της ζωής, σε μια παράφορη εκδήλωση υπερρεαλιστικού αποκλειστικού έρωτα”.
47. Αυτή είναι η μορφή των αγαπημένων γυναικών ²¹σαν μας φιλούν / ²²στα μάτια. Αργότερα ο ποιητής θα φροντίσει να ευκρινήσει: “φιλιά στα μάτια δεν είναι χωρισμός” (“Η Αδελαΐς των Υποφωτών”: ΚΡ, σσ 157-58: 158).
48. Πβ. Ρένα Ζαμάρου, *Ο Ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος: Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων* (Αθ.: εκδ. Καρδαμίτσα <Κείμενα και Κριτική Νεοελληνικού Λόγου>, ²1996), σσ. 84 κ.εξ., όπου και παραπομπές σε άλλες εμφανίσεις του συμβόλου.
49. Ό.π., σ. 89.
50. Αν και *σημαίες* παρουσιάζονται σε διάφορα ποιήματά του (αποκαλυπτικά και σύνθετα στη “Σημαία” της συλλογής ΚΡ, σ. 38), η λέξη που προτιμά ο Εγγονόπουλος είναι *μπαϊράκια*: βλ. και τους στίχους του: “έρχεται ταχτικά / και με βασανίζει / και με σταυρώνει / και με πληγώνει βαθιά / –θανάσιμα– / η λέξις / “μπαϊράκι” (“Αλεξιβρόχια” από τα *Κλειδοκύμβαλα...*: Π ΑΔ, σσ. 90-92: 91).
51. Στοιχείο που γεννά εμπιστοσύνη και μακαριότητα – βλ. κι αλλού στην ποίησή του: “Η μόνη μου χαρά ήτανε οι πλόκαμοι των μαλλιών της” (“Πολυξένη”: Π ΑΔ, σσ. 29-30), “με τα μαλλιά λυμένα” και “μέσα στα μακριά / μαλλιά της” (“Ο Μυστικός Ποιητής”: ό.π., σσ. 57-59: 58), “βάζω κόκκινα λουλουδία / μέσ’ στα μαλλιά της” και “βαρύ σύννεφο / από μακριά / ξανθά μαλλιά” (“Τα Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής: ό.π., σσ. 82-87: 83 και 84), “σούρηκαν / τα μακριά μαλλιά τους” (“Το Σκυροκο-

νίαμα των Ηρωϊκῶν Παρθένων”: *ό.π.*, σσ. 113-15: 113), “κυματί-
ζανε / τα ξανθά μαλλιά της” (“Ακριβῶς ὅπως”: *ό.π.*, σσ. 135-38:
137), “χάρισέ μου / [...] τη νύχτα των μυστηρίων που εἶναι
πλεγμένη μέσα στα μακρὰ μαλλιά στο” (“Ποίημα που του λεί-
πει η Χαρά...”: *Π ΒΔ*, σ. 74), “τα πλούσια μαλλιά της” (“Συνο-
δοιπὸρος Μελαγχολίας”: *ό.π.*, σσ. 75-76: 76), “μακρὰ ολόμαυ-
ρα / μαλλιά” (“Ανδανιεύς”: *ό.π.*, σ. 93), “τ’ ἄρωμα των πλού-
σιων μαλλιών της” και “τα ωραία μαλλιά / της” (“Το Χέρι”:
ό.π., σσ. 98-100: 99), “τα μακρὰ μαλλιά σου” (“Το Ἐβδομο
Τραγοῦδι της Αγάπης”: *ό.π.*, σσ. 104-105: 104), “τα μαλλιά της,
μακρὰ, μαύρα, ν’ αγγίζουνε καταγής” (“Απατρὶς Απελαυνόμε-
νος Βίαια”: *ό.π.*, σσ. 118-19: 118), “ξέπλεκα μαύρα μαλλιά” και
“πλούσια κόμη” (“Η Πραγματικότης”: *ό.π.*, σσ. 148 και 149),
“Λύνω τα μαλλιά της, βυθίζω τα χέρια μέσα στους πλούσιους
της πλοκάμους” (“Η Μνήμη”: *ό.π.*, σσ. 173-74: 173), “τα ξανθά
μαλλιά ξέπλεκα” (“Ενοικιάζεται”: *ό.π.*, σσ. 186-89: 186), “το μό-
νο σταθερό: [...] τα ολόμαυρα μαλλάκια” (“Το Ξάφνιασμα”: *ΚΡ*,
σ. 150).

52. Για τα χέρια (ως επιτοπλείστον ὁμως των γυναικῶν) πβ. “Τελ-
Αβίβ” (*Π ΑΔ*, σσ. 21-22: 21), “Ελεωνόρα” (*ό.π.*, σσ. 41 κ.εξ.: 41),
“Ο Σεβάχ Θαλασσινός” (*ό.π.*, σσ. 69-74: 70-73), “Ένας Αυλός
μέσ’ στην Αυλή της Εκατόμβης” (*ό.π.*, σσ. 88-89: 89), “Τα Ὅρη
της Μυουπόλεως” *ΠΙ* (*ό.π.*, σσ. 109-10), “Στις Λυρικές Καπνοδό-
χες...” (*ό.π.*, σ. 132), “Οι Φωνές” (*Π ΒΔ*, σσ. 39-42: 40), “Το Χέ-
ρι” (*ό.π.*), “Απατρὶς Απελαυνόμενος Βίαια” (*ό.π.*, σ. 119), “Ο Υ-
περρεαλισμός της Ατέρμονος Ζωής” (*ΚΡ*, σσ. 50-51: 51) κλπ.
53. Τα γυναικεία γυμνά του Εγγονόπουλου ἔχουν πράγματι τονι-
σμένη την κοιλιά, που ἐδῶ γίνεται ⁴⁹ο *ουράνιος θόλος*. Βλ. και
στο “Ακριβῶς ὅπως” (*ό.π.*, σ. 138): “τῶρα / σαν ξυπνῶ / την
κυττάζω / και τήνε βλέπω πλάγι μου / να φέγγη / η κοιλιά /
της / ὡσάν / φανάρι”. ἢ στον “Σεβάχ Θαλασσινό” (*ό.π.*, σ. 72):
“ολομόναχος / ἀκίνητος / μέσα στα ηλεκτροφόρα / σύρματα /
της κοιλιάς της”. Μια σύνθεση πολὺ κοντὰ στη ζωγραφικὴ του
απαντὰ και στο “Ένα Ὀνειρο: η Ζωή” (*ΚΡ*, σσ. 52-53): “το δέ-
ντρο εἶν’ ολάνθιστο / ἀλλὰ και το κορμί / της ωραίας μιγάδος
/ ὡσαύτως: / απ’ τα λουλούδια –τις ρῶγες– των μαστῶν της /
τη λαμπρότητα της ἀπαλῆς κοιλιάς / των σφαιρικῶν γλουτῶν /
των ἀγογῶν μηρῶν / στο φουντωτὸ σκοτεινὸ δάσος της ἠβικῆς
χώρας / την πλούσια κόμη / ὅπου σκορπάει τα βαρειὰ της μύ-
ρα / ὡς κυματίζει ξέπλεκη –ελεύθερα– / σπιθοβολώντας μέσα
στη νύχτα”.

54. Οι χρωματικές ιδιαιτερότητες των χαρακτηριστικών τους, προφανώς. Κι αυτά είναι ⁵⁵τα λόγια της αγάπης – εκείνα δηλαδή που προφέρει και ο Jef (ένα από τα θρυλικότερα προσώπεια του ποιητή): “Μόλις σημάνουν τα μεσάνυχτα, ο Jef, το μέγα αυτόματον, λέει υπερήφανα κι’ αργά τις λέξεις τις αιώνιες και τις απατηλές, τις τόσο μάταιες, αλλά και τις τόσο λυσιτελείς, για τ’ ατλαζένια μάτια π’ αγαπούσαμε, θυμάστε; [...] Προσέχτε καλά τούτα τα λόγια. Έχουν τόσες φανερές όσο και κρυφές σημασίες. Είναι λέξεις γιομάτες μεταφυσικών εννοιών, είναι τα βάραθρα της πικρίας και τα βουνά της χαράς. Είναι τα λόγια που λέει η ζωή, τα λόγια που λέει το κύμβαλον το αλαλάζον της αγάπης, ο χαλκός ο ηχών της αγάπης, εγώ, ο Jef, το μέγα αυτόματον του μεσονυχτίου” (Π ΑΔ, σσ. 133-34).
55. Στοιχείο προσώπου· πβ. και αλλού στην ποίησή του: “Τα Ξοανόμορφα Είδωλα του Αερολιμένος” (Π ΑΔ, σσ. 60-61: 61), “Τα Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής” (ό.π., σ. 85), “Συνέπεια” (ό.π., σσ. 118-20: 119), “Οι Φωνές” (Π ΒΔ, ό.π., σ. 40), “Δυαδικός Αυτοματισμός” (ό.π., σσ. 66-67: 67), “Ποίημα που του λείπει η Χαρά...” (αυτ.), “Η Ύδρα των Πουλιών” (ό.π., σσ. 84-85: 84), “Το Έβδομο Τραγουδί της Αγάπης” (ό.π.), “Η Νέα Λάουρα” (ό.π., σσ. 137-39: 137-38), “Η Πραγματικότητα” (ό.π., σ. 148) κλπ.
56. Η ατύτση των αγαπημένων γυναικών με τέτοια τοπία ενισχύει και την παράστασή τους ως υδρόβιων υπάρξεων, παράσταση δεμένη με αταβιστικές εικασίες για την αρχέγονη και μυστηριακή τους φύση. Μια αναδρομή στις “λουόμενες” της ποίησης από τον Γιώργο Κ. Καραβασίλη, *Η Γυναίκα των Νερών στη Λυρική Ποίηση: Από τον Όμηρο στον Ελύτη* (Αθ.: Μαυροπίνιακας, 1977), το πιστοποιεί κατά το μέρος που καλύπτει.
57. Πβ. και Ρ. Ζαμάρου, ό.π., σ. 104, αναφορικά ακριβώς προς τον “Υμνο”.
58. Τα ⁸⁵μάτια όπως και προηγουμένως τα ⁵⁶χείλια (και λιγότερο τα ⁵⁴χρώματα), εννοείται ότι σημειώνουν μια διαφοροποίηση από τη ζωγραφική του Εγγονόπουλου, όπου πρόσωπο δεν υπάρχει – πβ. ΣΣΓ, σσ. 57, 76 (και 192), 153 κ.α.
59. Η *χαρά* – με την οποία, και συνοδιά με τη *γαλήνη*, οι ιδεώδεις ηρωίδες του ποιήματος ³⁶πλημμυρούν το είναι μας (το ρήμα μεταβατικό)– από τα πρώτα κιόλας βιβλία του Εγγονόπουλου “συναρτάται άμεσα με την αγάπη και τον ερωτικό πόθο” (Ε. Φιλοκύπρου, ό.π., σσ. 82 κ.εξ., 113 κ.εξ.).
60. Οδυσσέας Ελύτης, *Το Άξιον Εστί* (Αθ.: Ίκαρος, 1959), σ. 75.

61. Το στοιχείο της νοσταλγίας κάνει τη Ρ. Ζαμάρου, ό.π., σ. 74, να βρίσκει αναλογία, ως προς μιαν έννοια επιστροφής στην ασφάλεια, μεταξύ της “σύγχρονης Κατερίνας” και της “μυθικής Σειρήνας” που δείχνει το δρόμο για το λιμάνι.
62. Ένα περιοδικό για κορίτσια π.χ., του συρμού πριν δυο-τρεις δεκαετίες, βαφτίστηκε ακριβώς με αυτό το όνομα: *Κατερίνα*.
63. Για το ανυψωτικό πνεύμα, την άνωση και την ανάταση – τόσο ζωηρά διατρανωμένη στο *Μπολιβάρ*: “Μ’ ένα σκοπό του ταξειδιού: προς τ’ άστρα” (*Π ΒΔ*, σ. 10)–, πβ. ιδίως Αμπατζοπούλου, ό.π., σσ. 78 κ.εξ., στα παραδείγματα της οποίας (όπου και ο “Ύμνος” μαζί με την “Ελεωνόρα”) προσθετέο τουλάχιστον και το “Περί Ύψους”, μάλλον όχι ξένο και προς κάποιαν ανάμνηση από το “Εμβατήριο Πένθιμο και Κατακόρυφο” του Κώστα Καρυωτάκη (*Ελεγεία και Σάτιρες*, 1927: *Ιδ.*, *Άπαντα τα Ευρισκόμενα*, επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθ., 1965 [ανατ. Αθ.: Ερμής <Φιλολογική Βιβλιοθήκη, 1>, 1979], σ. 165), που οι μελετητές ανιχνεύουν συνήθως πίσω από τον “Μυστικό Ποιητή” του Εγγονόπουλου (*Π ΑΔ*, σσ. 57-59) – πβ. Φρ. Αμπατζοπούλου, ό.π., σ. 40-Κώστας Βούλγαρης, “Ν. Εγγονόπουλος και Κ.Γ. Καρυωτάκης”: *Πάλι στη Σφενδόνη*, αρ. 2 (1988), σσ. 19-30: 22· Ρ. Ζαμάρου, *Ο Ποιητής...*, ό.π., σσ. 106-109 και 122-24· *Ιδ.*, “Ο Μυστικός Ποιητής στους Δρόμους της Β(ο)ιωτικής”: *Η Λέξη*, ό.π., σσ 70-79: 71-72.
64. Γενικά για τα πουλιά στην ποίηση του Εγγονόπουλου πβ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, “Μαγνόλια, ή Περί των Πτητικών Φυτών”: *Η Λέξη*, αρ. 1 (Γενάρης 1981), σσ. 4-7, και Ρ. Ζαμάρου, *Ο Ποιητής...*, ό.π., σσ. 31 κ.εξ. – που επισημαίνει και ότι, εκτός από την εμφάνισή τους σε αρκετά ποιήματα, κάποτε και στους τίτλους τους, το 1946 δημοσιεύτηκε ολόκληρη συλλογή του με τη λέξη αυτή στον τίτλο της (*Η Επιστροφή των Πουλιών*).
65. Ιδίως στον ενικό (πουλί), όπως στα ποιήματα: “Βενζίνη” (*Π ΑΔ*, σσ. 17-18), “Τελ Αβίβ” (ό.π., σσ. 21-22: 22), “Ίσως” (ό.π., σσ. 49-50: 50), “Αγάπη” (ό.π., σσ. 51-52: 52), “Επεισόδιο” (ό.π., σ. 79), “Τα Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής (ό.π., σσ. 84 και 87), “Η Ζωή και ο Θάνατος των Ποιητών” (ό.π., σσ. 95-97: 96), “Πρωινό Τραγούδι” (ό.π., σσ. 128-30: 129), “Καφφενεία και Κομήτες Ύστερα από τα Μεσάνυχτα” (*Π ΒΔ*, σσ. 127-29: 128-29), “Τα Χρυσά Οροπέδια” (ό.π., σσ. 131-32: 132), “Ορφεύς Ξενόφοβος” (ό.π., σ. 177), “Το Γράμμα” (*ΚΡ*, σσ 33-34: 33)· πβ. πάντως Ε. Φιλοκόπρου, ό.π., σσ. 77 κ.εξ.

66. Πβ. Αλίκη Τσοτσορού, ““Ο Χαλκός της Αγάπης, Εγώ” (“με τους νοσταλγικούς ρυθμούς των βαρυαύλων”): *Χάρτης*, ό.π., σσ. 101-13, παρατηρεί (σ. 106) ότι στον “Υμνο” (όπως και στο “Εβδομο Τραγούδι της Αγάπης” από την *Επιστροφή των Πουλιών: Π ΒΔ*, σσ. 104-105) βρίσκει συγκεντρωμένα και τα τρία στοιχεία που παρακολουθεί η μελέτη της: “τη μουσική, τη γυναίκα και την αγάπη για τη γυναίκα”.
67. *Π ΒΔ*, σ. 11.
68. Το γεγονός ότι ο Εγγονόπουλος είναι πανταχού παρών στην ποίηση, όπως και στη ζωγραφική του, έχει πολλαπλώς τεκμηριωθεί από την έρευνα – πβ. π.χ. Π. Ζαμάρου, ό.π., σσ. 124 κ.εξ. Παρουσιάζει μολαταύτα ενδιαφέρον η παρατήρηση του Α. Βιστωνίτη, ό.π., 190, ότι ένα “υπερρεαλιστικό Εγώ”, κυρίαρχο στα πρώτα βιβλία του Εγγονόπουλου, παραχωρεί τη θέση του κατόπιν σε έναν “εαυτό”. αν το πρώτο δεν ταυτίζεται με το λυρικό Εγώ (και μάλλον δεν ταυτίζεται), τότε είναι αυτό, το τελευταίο, που εδώ λάμπει με τη συμβατική και οικεία σε όλους μας υπόστασή του.
69. Ωστε, με την ορολογία της Α. Στεφάνου, ό.π., η εξαφάνιση του ομιλούντος προσώπου δεν επέρχεται τελεστικά, παρά (κατά το συνθηθέστερο) μέσα σ’ ένα συλλογικό σώμα – αυτό των ερωτευμένων ανδρών.
70. Με αυτή τη γενικευτική και πολιτική έννοια και η διακήρυξη, *ΣΣΓ*, σ. 174: “Είμαι εναντίον του θανάτου”
71. Δεν αντιμετωπίζει το ζήτημα γραμματολογικά, αλλά επί της θεωρίας, ο Α. Βιστωνίτης, όταν γράφει, ό.π., σ. 178: “Η “παράξενη” εκδοχή της γυναίκας στον Εγγονόπουλο είναι καθαρά υπερρεαλιστική. Όχι το τάδε πρόσωπο, αλλά ο χώρος και η ένταση που δημιουργεί. Η γυναίκα είναι φιγούρα, είναι η φύση, το χρώμα, το φως και η έκσταση, κάτι που το συναντάει κανείς μόνο σε ιδιαίτερες στιγμές κι έχει τα χαρακτηριστικά του μοναδικού και ανεπανάληπτου, που δεν είναι απαραίτητως “ανθρώπινα” χαρακτηριστικά”
72. Και ορθά σημειώνει ο Α. Βιστωνίτης, ό.π., σ. 180: “οι υπερρεαλιστές πιστεύουν πως όλοι οι άνθρωποι είναι ποιητές”
73. Πρόκειται για την έννοια του “Κοινού” στον στοχασμό του για τον “θεμελιώδη ρυθμό του ποιήματος”: Διονύσιος Σολωμός, *Άπαντα*, τ. 1.: *Ποιήματα*, επιμ. Λίνος Πολίτης (Αθ.: Ίκαρος, 1948), σ. 207

74. Στον δημιουργικό ρόλο της πλήξης για το έργο του Εγγονόπουλου επιμένει με πειθώ ο Γ. Βαρβέρης, *ό.π.*, σ. 99.
75. Πβ. Ρ. Ζαμάρου, *ό.π.*, σσ 39-40.
76. Εντεύθεν και η επιθυμία του για μοναξιά μαζί τους· πβ. Ν. Ανδρικοπούλου, *ό.π.*, σσ. 24-25, 61-64 (όπου και σχετικά με τη Λουκία Φωτοπούλου, σ. 63), και Λ. Εγγονοπούλου, ““Ποτέ Αρκετά!””, *ό.π.*, σσ. 243 κ.εξ., ή στον Λ. Ξανθόπουλο, *ό.π.*, σσ. 41-42. Η έξωθεν μαρτυρία του Μίλτου Σαχτούρη, ““Ένας Θαυμάσιος Άνθρωπος””: *Η Λέξη*, αρ. 179, *ό.π.*, σσ. 45-47: 47, συνθέτει αψεudώς τα δεδομένα: “και τις δύο φορές που παντρεύτηκε νομίζω πέρασε καλά”. Πβ επίσης την αξιολόγηση του Ν.Κ. Μουτσόπουλου, “Μνήμη Νικολάου Εγγονοπούλου”: *Χάρτης*, *ό.π.*, σσ. 154-60: 159-60, με το “Περί Ύψους” στο επίκεντρο.
77. Αυτή η έγνοια καθοδηγεί τη στράτευσή του στο δίδυμο “αγάπη και ελευθερία”, ως είδος πολιτικής πλέον επιλογής· πβ. *ΣΣΓ*, σσ. 90, 106, 143, 154, 166-67.
78. Από τον τίτλο τού “Ποιήματος που του λείπει η Χαρά...”: *Π ΒΔ*, σ. 74.
79. Δηλαδή όπως διοχετεύτηκε ο προβληματισμός του πλατωνικού *Συμποσίου*, μετά την πρόσμιξη ερωτικών παραδηλώσεων του δυτικού χριστιανισμού (*amor Dei*), στις πραγματεύσεις που κινητοποίησε ο *fin’ amor* μέχρι τις μέρες μας: η σχετική βιβλιογραφία είναι *αχανής*.
80. *Π ΒΔ*, σ. 141. Βλ. και *ΣΣΓ*, σ. 81: “Προσπάθησαν να με μαράνουν. Εγώ όμως λέγομαι *αγάπη*”

ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΤΖΑΝΟΣ

Περίρρυτος τόπος Τάσου Λειβαδίτη. Η πόλη ¹

Στο Γκάζι δεν τις συνήθιζαν τις ομπρέλες, τις θεωρούσαν πολυτέλεια. Όσοι επέμεναν να τις χρησιμοποιούν, χλευάζονταν. Οι άντρες νόμιζαν ότι με την ψιλή βροχή τους δινόταν η ευκαιρία ν' αποδείξουν τον ανδρισμό τους -αναμετρώντας τον με τη φύση- και οι γυναίκες πετάγονταν χωρίς ομπρέλα στο μπακάλικο, ενώ στις δυνατές βροχές άντρες και γυναίκες κλείνονταν στα σπίτια τους «μέχρι να κόψει», όπως έλεγαν, άλλωστε, οι χωματόδρομοι λάσπωναν και χρειάζονταν γαλότσες για να τους διασχίσουν. Γι' αυτό, δεν υπολήπτονταν τη δουλειά του Μπάμπη Δημητρίου, έλεγαν υποτιμητικά: «Ομπρελάς!», πίστευαν ότι οι υπηρεσίες του προορίζονταν μονάχα για υπερόπτες και ξενομανείς, αφού η βροχή είναι του Θεού, άρα δεν βλάπτει. (Ευτυχώς, για τα ομπρελίνα, που σπάνια επιδιόρθωνε ο Μπάμπης Δημητρίου και ουδέποτε πούλησε, δεν είχαν ακούσει τίποτε!) Όταν συναντούσαν στο δρόμο κάποιον γνωστό τους να κρατάει ομπρέλα, του έλεγαν ειρωνικά: «Από ζάχαρη είσαι και φοβάσαι μη λιώσεις;» Μια φτωχογειτονιά ήταν το Γκάζι και οι ταπεινοί άνθρωποί του είχαν μάθει να ζουν όσο άντεχε το κομμί τους.

Παραβάλλοντάς το με τον περίρρυτο τόπο που δημιούργησε ο Τάσος Λειβαδίτης, στις συλλογές της πρώτης ποιητικής του περιόδου, ανακάλυψα πως μοιάζουν, σαν να περιέγραψε ο ποιητής το Γκάζι ερήμην των κατοίκων του, που τον αγνοούσαν, όπως αγνοούσαν τον καθένα που θέλησε να μιλήσει γι' αυτούς, αντιλαμβανόμενος την καθημερινότητά τους με διαφορετικό τρόπο απ' αυτόν που οι ίδιοι την αντιλαμβάνονταν. Σπίτια χτισμένα στις αρχές του εικοστού αιώνα, που δεν άντεξαν στην υγρασία, χρόνο με το χρόνο «οι τοίχοι μουσκεύουνε, φουσκώνουν, ύστερα γκρεμίζονται», αναγκάζοντας τους ιδιοκτήτες

τους, όσοι σιχάθηκαν τις αδιάκοπες επιδιορθώσεις, τα μάταια μερεμέτια, ν' αποταθούν λαχανιασμένοι στα στενόχωρα διαμερίσματα των πολυκατοικιών, με την πεποίθηση πως σ' αυτά θα βρουν τη σπιτική θαλπωρή. Η αντηλιά και η υγρασία έτρωγαν το Γκάζι εναλλάξ. Οι άνθρωποι του έφευγαν δίχως να κοιτάξουν πίσω, αφήνοντας στην τύχη τους εκείνους που φοβήθηκαν να φτιάξουν πάλι τη ζωή τους, επειδή ήταν πολύ φτωχοί ή ηττημένοι. Φεύγοντας μάζευαν τα πράγματά τους βιαστικά, σαν να είχε πέσει πανώλη, και εγκατέλειπαν τις κάμαρές τους χωρίς να τις κλειδώσουν, προσπαθώντας έτσι να ελευθερωθούν από την ατελείωτη και σιγανή βροχή, που αν και τίποτε δεν πλημμύριζε, εντούτοις όλα τα κατέτρωγε.

Τα ποιήματα του Τάσου Λειβαδίτη σχηματίζουν δύο διαφορετικά τοπία: την πόλη και το στρατόπεδο, με έντονη την παρουσία του υγρού στοιχείου. Κυλά στους στίχους των ποιημάτων, που με τη σειρά τους το υμνούν, υπαινισσόμενα ύστατους υδατοστρόβιλους, ικανούς να διυλίσουν οποιοδήποτε υγρό και να το παραδώσουν αναβαπτισμένο στο διάγραμμα της καθημερινότητας. Ευρύ φάσμα υγρών που άλλοτε κοχλάζουν, όπως ήταν περιγράφεται η τραγική μοίρα των μπροστάρηδων, που πέφτουν «ουρλιάζοντας μες στα λυωμένα μέταλλα» για την ειρήνη, ή υγρών που βρομάνε όταν υπάρχουν «ανωμαλίες στις έσω εκκρίσεις», ή αποπνικτικών υγρών: «μια μυρουδιά από λυωμένα κεριά κι ιδρωμένες μασχάλες» και «σκουπίζουνε το λίγο ιδρώτα πλάϊ στη μύτη», ή υγρών που καθορίζουν την ίδια την ύπαρξη: «Εσείς χημικές ενώσεις του μυαλού μου». Οι άνθρωποι στην πόλη του Τάσου Λειβαδίτη, ενταγμένοι στη γενικότερη νοστροπία, δεν λένε πως έχουν όρεξη για ζωή, λένε πως διψούν για ζωή. Λόγω χάρη, η καμαριέρα του ξενοδοχείου για παράνομα ζευγάρια: «μήτε αφηφάει η δίψα της και δισταγμούς και γνώμες». Η ίδια προσπαθεί «να συνταιριάζει τη δίψα με την υπομονή». Ο υπάλληλος του ξενοδοχείου, μόλο που έχει δει πολλά στη ζωή του, «διψάει κι άλλες τρομερές εικόνες κι άλλα λόγια κι άλλη ζωή». Η Ελένη, η γυναίκα που πηγαίνει στο ξενοδοχείο με τον εραστή της, θυμάται «εκείνη την αγιάτρευτη νοσταλγία που ένοιωθε από παιδί, / μια δίψα βασανιστική να ξεφύγει». Ακόμη, γίνεται λόγος για «διψασμένο αιδοίο», γίνεται

λόγος για τη δίψα του έρωτα. «Κι ο άντρας είπε: διψώ. Κι εκείνη σήκωσε, σαν πηγή, το μαστό της». Τότε «η αζεδιψαστη ψυχή σου πίνει τη ματαιότητα σε κάθε κούπα». Οι άνθρωποι της πόλης του Τάσου Λειβαδίτη δεν καταφέρνουν ποτέ να ικανοποιήσουν τη δίψα τους. Λένε: «Και μένει μοναχά αιώνια / η ασίγαστη, θνητή μας δίψα». Ακόμη και πεθαμένοι διψάνε το ίδιο: «η μύρα αφρίζει, ξεχειλίζει χύνεται κάτω, πλημμυρίζει / κι α, τη μαύρη γη δροσίζει / κάτω απ' το χρώμα ανοίγουνε το στόμα / να ξεδιψάσουν οι νεκροί».

Τα επαγγέλματα που κάνουν είναι σχετικά. Άλλος είναι ψαράς, άλλος νερούλας. Άλλη είναι πλύστρα, άλλη ασπρουροχού, εργασίες που θεωρούνται υποτιμητικές, μάλιστα τα αγόρια κάνουν τα πάντα για «να ξεχάσουν πως κάποτε τα φώναζαν: της πλύστρας ο γιος». Κάποια από αυτά, μετανιωμένα από την απάνθρωπη συμπεριφορά τους, που πλήγωσε εντέλει την ίδια τους τη ζωή, έπεσαν «με δάκρυα στα χέρια της μάνας τους που μυρίζαν σαπούνι και ξένο φαΐ», ζητώντας έλεος, άφεση. Άλλη είναι καθαρίστρια, που γέρασε «σφουγγαρίζοντας τις σκάλες των υπουργείων», άλλες είναι «γρηές που καθαρίζουν τα δημόσια αποχωρητήρια», άλλες είναι καμαριέρες ξενοδοχείων, που καθαρίζουν «τα σεντόνια από το αίμα» των δολοφονημένων πελατών τους. Τέτοιες δουλειές γερνάνε γρήγορα τον άνθρωπο, με αποτέλεσμα, τα κορίτσια να έχουν «κάτι πελώρια κόκκινα χέρια φαγωμένα απ' τα νερά» και τα βράδια «χαϊδεύοντας τα πρησμένα χέρια τους» να κουτσομπολεύουν στις εξώπορτες των σπιτιών τους.

Βροχή, αλκοόλ, δάκρυα και αίμα είναι οι τέσσερις βασικοί άξονες των υγρών της πόλης. Η βροχή «χτυπάει στην ασφαλτο», που την κάνει να γυαλίζει: «γυάλιζε η ασφαλτος βρεγμένη», η βροχή «χτυπάει πάνω στ' αυτοκίνητα, στις βιτρίνες, στις ρεκλάμες χτυπάει πάνω στην κοιλιά του μικροπωλητή». Εξαιτίας της, στα ρείθρα των δρόμων σαπίζουν οι «φτηνές αποκριάτικες μάσκες», καθώς επίσης και ένα «λησμονημένο βιβλίο». Τοπίο παρακμής, όπου τα αγόρια, έχοντας το χάρισμα να τα βλέπουν όλα αισιόδοξα, μαζεύουν πέτρες για να χτίσουν τα όνειρά τους. Τα κορίτσια ακουμπούν «στο τζάμι της βροχής» με ηδυπάθεια και ονειρεύονται τον άντρα που θ' αγαπήσουν. Ο ε-

ρωτευμένος καθησυχάζει τη γυναίκα του: «ύστερα ερχόταν η βροχή. Μα έγραφα σ' όλα μας τα χλωτισμένα τζάμια τ' όνομά σου / κ' έτσι είχε ξαστεριά στην κάμαρά μας». Αυτές τις ώρες, της λέει, «Όταν χαμογελούσες ξεχνούσα τη στέγη που έσταζε». Μονάχα οι γέροι δεν κάνουν πλέον κανένα όνειρο. «Ένας γέρος σταμάτησε στη γωνιά καθώς πήρε να βρέχει. / Θλιβερός, ετοιμόρροπος γέρος σα φτιαγμένος από ένα σωρό τσαλακωμένα χαρτιά / που άρχισαν κιόλας να μουσκεύουν κάτω απ' τη βροχή». Τα λούκια των σπιτιών, μουσκεύοντας με τον τρόπο τους το τοπίο, στάζουν «λίγο νερό απ' τη χτεσινή βροχή». Η υγρασία πιρουνιάζει τα κόκαλα, τα παγώνει: «Και πάντα η βροχή ήρεμη, σιωπηλή / τυλίγοντας τον κόσμο σ' ένα γκριζό, κουρελιασμένο πανί / σαν ένα χέρι που τόκοψαν και παν να το θάψουν. / Ήρεμη, ταπεινή βροχή, γεμάτη συχώρηση».

Οι εργάτες της πόλης τις νύχτες συχνάζουν στην ταβέρνα. «Τα βράδια χανόμαστε στα ομιχλιασμένα μέσα καπηλειά με την πανάρχαιη λησμονιά της μέθης». Εκεί περισσεύει το αλκοόλ, το «φτηνό, πρόστυχο κρασί για τους φουκαράδες / μεροκαματιάρηδες. Τα βράδια πάντα κάποιος εργάτης πίνει «για να ξεχάσει», χύνοντας πρώτα «λίγο κρασί στο χάμα σπονδή» στους νεκρούς του. Ο ταβερνιάρης, εκτός από κρασί, σερβίρει «φτηνό κονιάκ» σ' αυτούς που θέλουν να «δραπετεύσουν στο αλκοόλ», σ' αυτούς που, όπως οι ίδιοι λένε, θέλουν να μεθύσουν το δαίμονα που έχουν μέσα τους. Οι θαμώνες πίνουν «με μικρές γουλιές λίγο κονιάκ», ή «μπύρες με ψηλό κολάρο περασμένης μόδας», σαν «φιλήσυχoi μικροαστοί κρυμμένοι πίσω από μισό ποτήρι μπύρα». Μια Εβραία τραγουδά μεθυσμένη. «Μονάχα η Όλγα έστεκε καλά, ετούτη εδώ η Οβραία κι η Ασημίνα πίνουν, πίνουν / κι ύστερα κατουριόντα πάνω τους. Μια άλλη, η Βαρβάρα ντε, η κόρη της Φαναριώταινας / αυτή άμα έπινε, της πέφταν και τα παντελόνια της», ενώ στο πανηγύρι «αγόρια ρίχνουνε τους κρίκους / κι οι μπουκάλες με τη φτηνή μαυροδάφνη σαν τις νεαρές χήρες μες στα μαύρα» δίνουν και παίρνουν, και μεθυσμένοι εξακολουθούν να πίνουν «χωρίς ποτέ να ξεδιψάνε». Ο μουσικός, ξέχωρα από τους εργάτες, μετά τα πρώτα ποτηράκια «αρχίζει να πίνει και να παίζει μόνο για τον εαυτό του». Το αλκοόλ σηματοδοτεί και το μοναδικό ξενοδο-

χείο της περιοχής, αυτό που είναι για παράνομα ζευγάρια. «Λένε πως είμαι αλκοολικός» λέει ο ζωγράφος, ταχτικός θαμώνας του ξενοδοχείου. Λιγάκι παραπάνω έχει πει και ο φύλακας του νεκροτομείου, «συνήθως πίνουν αυτοί οι τύποι». Παντού στη γειτονιά «απ' τ' ανοιχτά παράθυρα έρχονται ήχοι ποτηριών που σμίγουν», «οι κούπες αναποδογυρίζουν απ' τη βιασύνη των χεριών». Στα σπίτια μέσα, όταν υπάρχει ησυχία, «κουδονίζουν για λίγο τα ρακοπότηρα στον παλιό μπουφέ». Από την άλλη μεριά, αποτελούν παραφονία εκείνοι που στερήθηκαν την απόλαυση του οινοπνεύματος, «Μάνα, πού είσαι, μάνα / έζησες όλες σου τις μέρες με δάκρυα / έζησες όλα τα βράδου σου με μια κούπα φασκόμηλο και μια φέτα ψωμί», ή «οι ομοβροντίες απ' τις γκαζόζες», ή «Ένα παιδί στη γωνία, τραγουδάγε τις λεμονάδες του. Ήπιαμε μια στα δυο».

Τα δάκρυα μάραναν τα μάτια των ανθρώπων και υπερυψώνονται στο βωμό της ανθρωπιάς. «Κλαίνε οι γυναίκες πλένοντας τα μαύρα ρούχα τους / οι άνθρωποι κλαίνε στα κατάφλια στις γωνιές των δρόμων στα χωράφια / κλαίνε στα χαρακάματα στα νοσοκομεία έξω απ' τα ταμεία ανεργίας / δάκρυα δάκρυα / τα μάτια μας θα ζήσουνε και πέρα από το θάνατό μας / για να κλαίνε / φυσάει». Ο άνεργος «πηγαίνει στο αποχωρητήριο / να κλάψει μονάχος». Συχνά το κλάμα δεν ωφελεί: «Κι ας κλαίει αυτή η γυναίκα στο δρόμο, τι σημασία έχει;» Ενώ το γέλιο απαγορεύεται σε ολόκληρη την πόλη, σε κάποιους απαγορεύεται το κλάμα. «Οι γυναίκες σκυμμένες στις μηχανές δεν έπρεπε να κλαίνε / γιατί τα δάκρυα δυσκολεύουν τη δουλειά». Ζήσαμε «σ' έναν κόσμο / με τόσα πολλά δάκρυα» παραδέχεται πικρά ο ποιητής για τους ανθρώπους του. «Σαν ήμουνα παιδί κοίταζα τ' άστρα / κ' έκλαιγα που δεν μπορούσα να φτάσω τον ουρανό», ομολογεί. Το κλάμα συναγωνίζεται τη βροχή: «Το βράδυ έκρυβες το πρόσωπο στον κόρφο της μητέρας / κ' έκλαιγες», ή τα παιδιά «ξυπνάνε τρομαγμένα ξαφνικά στο μάταιο κόσμο των μεγάλων / και κλαίνε». Η επιστροφή στο παρελθόν απλώς μεγαλώνει την τότε οδύνη: «Ήμουν μεγάλος, άντρας πια, κ' έκλαψα σαν μικρό παιδί / σαν έμαθα πως είχες κάποτε κρυφά ζητιανέψει / για μας, μάνα», ή «είναι μια ολόκληρη ιστορία, αλήθεια, τούτος ο ζητιάνος / κάποτε του ήταν αδύνατο

να ζητιανέψει, ντρεπότανε κι έκλαιγε». Το κλάμα ταιριάζει στους ηττημένους: «Φιλόδοξοι που κλάψαν ατέλειωτα μες στη νύχτα, / έρημοι», όπως ο ζητιάνος, ή «Έσκυβες αδύναμος μες στη νύχτα, κι έκλαιγες», συχνά στα μουγκά. «Ο άνθρωπος με το μπουζούκι- / όλη τη μέρα κλαίει και χτυπάει το στήθος του κι ορκίζεται ν' αλλάξει ζωή», μάταια. Ένας άντρας πήρε μια κοινή γυναίκα «και της ζητούσε να τον αφήσει να κλάψει στα πόδια της», ωστόσο εκείνη αρνιόταν. Αντίθετα από «μια ψηλή, όμορφη γυναίκα που μ' άρεσε να κλαίω μες στ' άσπρα μπράτσα της». «Κλάψαμε / όλα τα δάκρυα της ζωής μας», θα πει ο ποιητής, για να προσθέσει: «Δεν μούμεινε πια δύναμη να κλάψω τα δάκρυά μου ξοδεύτηκαν σε τόσα ασήμαντα πράγματα». Στην ομολογία της πίστεώς του θα πει «πιστεύω σε κείνον που αμαρτάνει και ζητάει με δάκρυα να τον συχωρέσουν», και παρακάτω «και φεύγω με κείνον που λιποτακτεί και κλαίει, και που είναι απ' όλους περιφρονημένος,- μα ζωντανός. / Και κλαίω κι εγώ μαζί του». Και αλλού: «Γι' αυτό, σας λέω, πιστεύετε πάντοτε έναν άνθρωπο που κλαίει». Οι στίχοι οι γεμάτοι δάκρυα περισσεύουν: «Πόσοι άνθρωποι απόψε αυτή την ώρα κλαίνε ολομόναχοι». «Ω, αφήστε με να κλάψω γερτός στον ώμο σας, μεγάλες μου αδερφές, / νύχτες». «Η γη είναι που κάθε νύχτα πίνει τα δάκρυά μας και γίνηκαν αυτά τα δυνατά ποτάμια». «Τον Οχτώβρη του '17 έκλαψα από ατέλειωτη ευτυχία». «Έκλαψα γι' αυτό το τέλος που υπάρχει σε όλα». «Η γη είναι που κάθε νύχτα πίνει τα δάκρυά μας / και γίνηκαν αυτά τα δυνατά ποτάμια και τούτα δω τα πολυστέναχτα βιολιά». Ωστόσο, από το στρατόπεδο, ξεκαθαρίζει με το κλάμα: «Εμείς τελειώσαμε. Δεν έχει δάκρυα πια. Κλαίνε όσοι στο βάθος ακόμα ελπίζουν».

Όσο για το αίμα παρομοιάζεται με «ηδονή, σαν το αλκοόλ». Ιδιαιτέρως οι γυναίκες σχετίζονται με αυτό. «Γιατί οι γυναίκες έχουν προαιώνιους, / μυστικούς δεσμούς με το αίμα / αίμα της ήβης, αίμα της παρθενιάς, αίμα της γέννησης / και βλέπουν πως τα λόγια στάζουν αίμα / λογχισμένα απ' τη δυσπιστία / και βλέπουν πως οι πράξεις τρέχουν αίμα / απ' τη δειλία αποκεφαλισμένες / αίμα στα χέρια, αίμα στις κούπες, αίμα στο ψωμί / αίμα για να γεννηθείς, / αίμα για να πεθάνεις / βαθύ, σα θαύμα, ανθρώπινο αίμα».

Παράλληλα με τις τέσσερις υδατικές κατηγορίες, αναπτύσσονται σε δεύτερο πλάνο οι εκκρίσεις, που συμπλέκονται με τα απαραίτητα υγρά του σπιτιού και των μαγαζιών. Η φτυσιά: «Κι ύστερα φτύσαν πάνω στο χαρτί», ή «ένας αρτεργάτης φτύνει», ή «κι η φτυσιά του πηγμένη απ' τ' αλεύρι φουσκώνει σαν προζύμι», ή «θα μπορούσ' ακόμα και να φτύσω πάνω στο πρόσωπο της πεθαμένης μητέρας μου / για λίγη αναγνώριση», ή «έγλυψα εκεί που έφτυσα». Το σπέρμα: οι «πόρνες αδειάζουν τις λεκάνες με τα σπέρματα», ή «βουίζοντας σαν το γλυκό των αντρών μας σπέρμα», ή «περπατάει φτύνοντας τις φλούδες του πασατέμπου / σα να εκσπερματώνει πάνω στα πελώρια λαγόνια της πόλης». Το μητρικό γάλα: «μην μπορώντας ακόμα ν' αναβρύσει στο άφθονο πλημμυρισμένο μητρικό γάλα / ξεσπάει σε δάκρυα κι αναφυλλητά». Στην ταβέρνα δημιουργείται «καταχνιά απ' το τηγανισμένο λάδι», και στα σπίτια «μύριζε τηγανισμένο λάδι», ενώ η νοικοκυρά διαρκώς παραπονιέται «Θέλου-με, ακόμα, πετρέλαιο», θέλουμε «γαλακτώματα για το δέρμα». Παρεμπιπτόντως, τα γερασμένα σπίτια κατοικούνται κάποτε από ξωμάχους, αποκαωμένους που πλέον το σύνθημά τους είναι: «λίγος καφές στο τέλος του φαγητού για τη χώνεψη».

Ο ήχος της σταγόνας και ο ήχος της καταγίδας. Ο ήχος του αναταραγμένου υγρού και ο ήχος της ήπιας ροής του. Ο Τάσος Λειβαδίτης υπήρξε ο αόρατος εγκωμιαστής των ρεουσών συνθηκών, γι' αυτό κατέθεσε την προσωπική του πλάγια υμνογραφία με την προϋπόθεση να την ανακαλύψει ο αναγνώστης, όπως και ολόκληρο το έργο του. Δημοσιεύοντας το «Σύμβολο πίστεως» οριοθέτησε τη σχέση του με την υδάτινη ζωή ως ακολούθως: «Η αφθονία της πίστης μου είναι ένας άλλος, έκτος, δίχως όνομα, ωκεανός, που ταξιδεύω πάνω του / χωρίς χάρτες και τιμόνια, με μόνο την καρδιά μου για οδηγό, / γιατί η αγάπη πού-χω μέσα μου μπορεί κι έν' ακυβέρνητο καράβι να τ' οδηγήσει στο δρόμο το σωστό».

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Απόσπασμα από το αδημοσίευτο μυθιστόρημα «Το Τυχαίο».

Σ. Λ. ΣΚΑΡΤΣΗΣ

Το δημοτικό τραγούδι του Βαρλάμη

Τώρα που πια η έννοια της παράδοσης ατονεί, κατά συμμόρφωση με την αντίληψη πολιτισμικών καταστάσεων όπου η έννοια αυτή δεν παίζει κανένα ρόλο, δηλαδή πάντα κατά τη ρηχότητα που επιβάλλει η *civitas americana*, το να μιλάς για δημοτικό τραγούδι μοιάζει γραφικότητα. Μαζί, κάθε αναφορά στην προφορικότητα, που πάντως και οι αμερικανοί, πιεσμένοι από τα πράγματα, τη μελετάνε πια συστηματικά, ακούγεται σαν αναφορά σε τελειωμένες ασημαντότητες. Όμως, πώς να το κάνουμε, είμαστε φυσιολογικά, ανθρωπολογικά καθορισμένοι, και καμιά πληροφορική, απότοκη ενός πολιτισμού της γραφής και της σύμβασης, δε μπορεί να μας κόψει τη μιλιά και να μας αχρηστέψει σώμα και πνεύμα, επειδή έχει κατορθώσει να τα κάνει εμπορευματικά είδη στην κοινωνική τους χρήση. Και, όπως και να το κάνουμε, η ποίηση, που μας νοιάζει σ' αυτό το Συμπόσιο, είναι προφορική, ψυχοσωματική στη φύση της, και το ίδιο είναι στην αφετηρία και στη λειτουργία του ο ύμνος, που είναι το θέμα του φετινού μας Συμποσίου.

Ας ρίξουμε λοιπόν μια ματιά και στο δημοτικό τραγούδι, που για την Ελλάδα, όπως και γι' άλλους λαούς, για την άμοιρη Γιουγκοσλαβία γ.π., είναι προφορικό και μόνο. Θα βρούμε βέβαια τραγούδια με υμνητικό χαρακτήρα και (απ' όσα διασώθηκαν από εν πολλοίς τυχαία και αργοπορημένη καταγραφή) σχεδόν όλα με τη μορφή του ηρωικού τραγουδιού, αυτά κυρίως που ονομάζουμε ακριτικά και κλέφτικα. Εκτός από τα παινέματα και τέτιες παραλλαγές εξύμνησης, όπως τα ατέλειωτα δίστιχα. Ένα από τα κλέφτικα, κάπως περίεργο, αμφισβητούμενο για τη φύση του αλλά και εγκωμιασμένο, είναι το τραγούδι του Βαρλάμη, άγνωστου στην ιστορική μνήμη κλέφτη. Είναι ένα τραγούδι σε ασυνήθιστο τροχαϊκό δωδεκασύλλαβο, με ήθος κάπως έντεχνο, πολύ επιγραμματικό, και λιτό λίγο αλλότροπα, που θα μπορούσαμε ίσως να το χαρακτηρίσουμε σαν ένα δείγ-

μα μετάβασης του προφορικού τραγουδιού προς το έντεχνο. Ας το θυμηθούμε:

*Τρία πλάτανα, τα τρία αράδ' αράδα
κι ένας πλάτανος παχύν ήσκιον οπόχει.
Στα κλωνάρια του σπαθιά 'ναι κρεμασμένα
και στη ρίζα του τουφέκια ακουμπισμένα
κι αποκάτω του Βαρλάμης ξαπλωμένος.*

Είναι φανερό πως το τραγούδι, έμμεσα στον τρόπο αλλά άμεσα στο αποτέλεσμα, υμνεί την κλέφτικη ζωή. Αυτή η ζωή της προσωπικής, φυσικής και κοινωνικής ελευθερίας, που, νομίζω, τα κλέφτικα τραγούδια δεν της δίνουν κανένα χαρακτήρα εθνικό, αλλά έχουν βαθιά μυθολογική φύση και ιδεώδη παλικαριάς, μιας παραλλαγής της αρχαιοελληνικής *αρετής* ή αντίστοιχων αξιών των ηρωικών τραγουδιών άλλων λαών. Ανάλογα, με παραλλαγές αποχρώσεων και στοιχείων είναι τα ακριτικά και τα λεγόμενα ληστρικά τραγούδια, και βέβαια τα πρόσφατα, κατώτερης αξίας αλλά πάντα τραγούδια ηρωικά, έστο και έντονα έντεχνα, αντάρτικα τραγούδια (που οι ποιητές που τα έζησαν δεν εμπνεύστηκαν από αυτά ποίηση λεβεντιάς και ελπίδας αλλά τη λεγόμενη «ποίηση της ήττας», που την έβαλαν να γίνει οδοδείκτης της νεότερης μας ποίησης).

Το τραγούδι πιάνει κεντρική εικόνα τον πλάτανο, δέντρο κεντρικό της ελληνικής κοινότητας ζωής, όμορφο, κοσμογονικής παράστασης και συνηθισμένη, κλασική μορφή δέντρου στην ποίηση και τη ζωή μας. Ο αριθμός τρία, πραγματικός αλλά και ενδεικτικός πλήθους, που πάει *αράδα αράδα*, και είναι όλα τα πλατάνια στη σειρά, σε μια σαφή, οριστική γραμμή, κλείνει τον επαναστροφικό στίχο, για να έρθει, πάλι με επαναστροφή, δετά ο ξεχωριστός και απτός αλλά και κοσμογονικός πλάτανος, αυτός όπου εικονιστικά υλοποιούνται όλα τα πλατάνια, όπως, γ.π., στο λαμπρό δέντρο του Σολωμού υλοποιείται όλος ο κόσμος. Τα κλαδιά τα πλατάνου είναι γεμάτα σπαθιά, που τα κρέμασαν κάποιοι όχι παρόντες, αλλά που θα καταλήξουν, αόρατοι, σε έναν, όπως και αυτοί ακούμπησαν τα τουφέκια τους, αρμονικά, όπως το τραγούδι τα ομοιοκαταληκτεί, με τα σπαθιά,

κι όπως τα σπαθιά στα κλαδιά, τα τουφέκια στον τεράστιο, έτσι, κορμό, με τον οποίο φεύγει απ' το χώμα το δέντρο για ν' απλώσει κλαδιά (σ' ανατολή και δύση, όπως λέει αλλού το δημοτικό τραγούδι για το δέντρο) και να υψωθεί στον απέραντο, αλλά και συγκεκριμένο εδώ, κόσμο, και ν' αφήσει τον παχύ του ήσκιο. Εκεί, κεντρική μορφή και κατάληξη όλων είναι ο Βαρλάμης, ξαπλωμένος και ευτυχισμένος σε παραδείσια μακαριότητα μιας τέλει φυσικής και ηθικής ζωής, α ξεχώριστα. Ο ήσκιος είναι στη φυσική και μυθολογική ζωή λέξη μεστή. Ο παχύς ήσκιος, όπως έρχεται κιάλας επιφωνηματικά, είναι ένας υπερθετικός ακραίος αλλά θεατός.

Ο Βαρλάμης λοιπόν με τον πλάτανο, με τα πλατάνια του, παρουσιάζεται σαν η μακάρια εικόνα της απόλυτης ζωής, που πάντως είναι όμοια με αυτήν που βρίσκεται δίπλα μας – αρκεί να την ομορφάνουν όπλα, ή ό,τι άλλο άξιο. Είναι η εικόνα της αξίας ζωής, αυτής που τα όπλα του σύγχρονου κόσμου έκαναν, γ.π. τους ήρωες του σπουδαίου γιουγκοσλάβικου κύκλου του Κοσόβου, που τόσο υπέροχα τραγούδησαν οι λαϊκοί βάρδοι, χτες σχεδόν, στον Milman Parry και A. Lord, όλα αυτά άνοστους αναχρονισμούς μπροστά στην κραταιά ισχύ του παρόντος – κι ας μην έχει αυτό το παρόν καμιά προοπτική. Αλλά πώς να ξεχάσεις το Βαρλάμη και τα πλατάνια και εκείνη την τόσο πραγματική, όσο ακριβώς μεταφυσική, ζωή;

ΣΥΝΟΨΙΣΗ

Μ. Γ. ΜΕΡΑΚΛΗΣ

Βεβαίως θα είμαι συντομότερος, αρκετά έχουμε κουραστεί αυτές τις μέρες παρακολουθώντας οι περισσότεροι με υποδειγματική αφοσίωση και ένταση τις συνεδρίες του Συμποσίου μας, που πρέπει να πούμε ότι είναι από τα πιο επιτυχημένα. Μπορέσαμε, αφού προηγουμένως η κ. Στεφάνου έκανε μια πλούσια σε τεκμηρίωση αλλά και σε ερεθίσματα εισήγηση για το είδος του ύμνου και την υμνητική ποίηση, να αναφερθούμε άλλοτε περισσότερο άλλοτε λιγότερο σχολαστικά στους Ομηρικούς Ύμνους, στους Ορφικούς Ύμνους, στον Πίνδαρο, στον Βακχυλίδη, στον Καλλίμαχο, μετά περάσαμε στον Ρωμανό, ήρθαμε στους νεοέλληνες ποιητές. Σχεδόν και εκεί δεν σημειώθηκε κάποια πολύ σοβαρή παράλειψη, έστω και με μικροπαρεμβάσεις, δεν παρελήφθη ούτε ο Σολωμός, φυσικά έγινε λόγος για τον Κάλβο, για τους νεότερους, τον Σικελιανό, τον Ρίτσο, τον Ελύτη, ακόμη και τον Εγγονόπουλο. Δεν ξεχάσαμε να ρίξουμε ματιές έστω σε μια αντιθετική, θα την έλεγα τελικά διαλεκτική σχέση, ανάμεσα στον ύμνο, την ωδή και το θρήνο ή σε μια ευθύτερα ειρωνική αναίρεση του μύθου, μια πλούσια κλίμακα από την χιουμοριστική αναίρεση μέχρι την γκροτέσκα πολλές φορές σαρκαστική και σατιρική και ανατρεπτική του μύθου. Βέβαια απλώς σημεία εθίγησαν, θα μπορούσε να αποτελέσει αυτό το δίπολο και αντικείμενο μιας ιδιαίτερης συνάντησής μας εδώ. Και πάλι, έτσι, μέσα στα όρια και τις δυνατότητες των Συμποσίων μας, πήραμε μια γέυση σήμερα από μια προσπάθεια ύμνου της Ελλάδας σε τελευταία ανάλυση από έναν ξένο, τον παθιασμένο βέβαια ελληνολάτρη Χέλντερλιν. Το ότι η κ. Σκουμπή δεν κατάφερε να ολοκληρώσει αυτό που ήθελε, οφείλεται και στον ίδιο τον Χέλντερλιν. Δε νομίζω ότι είναι μια τόσο εύκολη υπόθεση ο Χέλντερλιν, δικαιολογημένα δηλαδή σας παρέσυρε (*Σημ. Στρέφεται στην κ. Σκουμπή*) σε μια προσπάθεια να ερμηνεύσετε και μάλιστα με έναν δικό σας προσωπικό τρόπο σημεία του ύμνου αυτού.

Θέλω να σημειώσω επίσης την υψηλή στάθμη φέτος των ποιημάτων που ακούσαμε αλλά και των εισηγήσεων για τους ποιητές και τα ποιήματά τους. Και σε μια παρένθεση να εκφράσω, φιλολογικότερα, την ικανοποίησή μου που έχει πια ολότελα παραμεριστεί, ξεχαστεί αυτός ο γλωσσικός μανιχαϊσμός δημοτική-καθαρεύουσα. Δηλαδή με χαρά άκουγα χθες χρήση λογίων στοιχείων γλωσσικών. Μόνο ας μου επιτραπεί να πω ότι αυτή η άκρως επαινετή και με αισιόδοξη προοπτική τάση των νέων ποιητών, καλό είναι να λαμβάνει υπόψη της και την ορθότητα των χρησιμοποιούμενων στοιχείων, γιατί υπήρξαν κάποιοι βαρβαρισμοί, όπως θα τους έλεγε ένας πολύ σχολαστικός φιλόλογος. Θα έρθουμε λοιπόν εδώ για να πραγματοποιήσουμε το 25^ο συνέδριο. Είπαμε αρκετά γι' αυτό και είναι ούτως ή άλλως ένα λαμπρό φτάσιμο και βέβαια πιθανότατα μπορεί να είναι και η αφετηρία για κάτι άλλο, για κάτι καινούργιο. Ως τότε σας ευχόμαστε λοιπόν υγεία και χαρά, κατά το δυνατόν. Μακάρι του χρόνου να μην έχουμε να μνημονεύσουμε καμία αποδημία.