

αντί



Περίοδος Β'
Τεύχος 510
Παρασκευή 18.12.1992
- Πέμπτη 14.1.1993
Δρχ. 250

Καὶ μέ φῶς καὶ μέ θάνατον...

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΛΒΟ

ΓΡΑΦΟΥΝ:

MARIO VITTI
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΓΓΕΛΑΤΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΕΙΩΜΕΝΟΣ
ΑΛΕΞ. ΑΡΓΥΡΙΟΥ
ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΓΑΡΑΝΤΟΥΔΗΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΑΛΛΑΣ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΔΙΑΛΗΣΜΑΣ
Π. Δ. ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΜΙΧΑΛΗΣ ΜΕΡΑΚΛΗΣ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΟΥΛΛΑΣ
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Σ. ΠΙΣΤΑΣ

α'

Σοβαρόν, ὕψηλόν
δόσε τόνον, ὦ Λύρα·
λάβε ἀστραπήν, καὶ ἦθος
λάβε νοός, ὕμνουῦμεν
ἔνδοξον ἔργον.

β'

Διαπρεπῇ οἱ ἀθάνατοι
ἔδωσαν τῶν ἀνθρώπων
καὶ ἀτίμητα δῶρα·
ἀγάπην, ἀρετήν,
εὐσπλαγχνον στῆθος.

γ'

Ἄλλὰ καὶ φρενῶν πτέρωμα·
ὅπως, ὅταν ἡ τύχη
εἰς τὰ κρημνά τοῦ βίου
τῆς ἀμάξης πλαγίαν
τὴν ὁρμὴν φέρῃ.

δ'

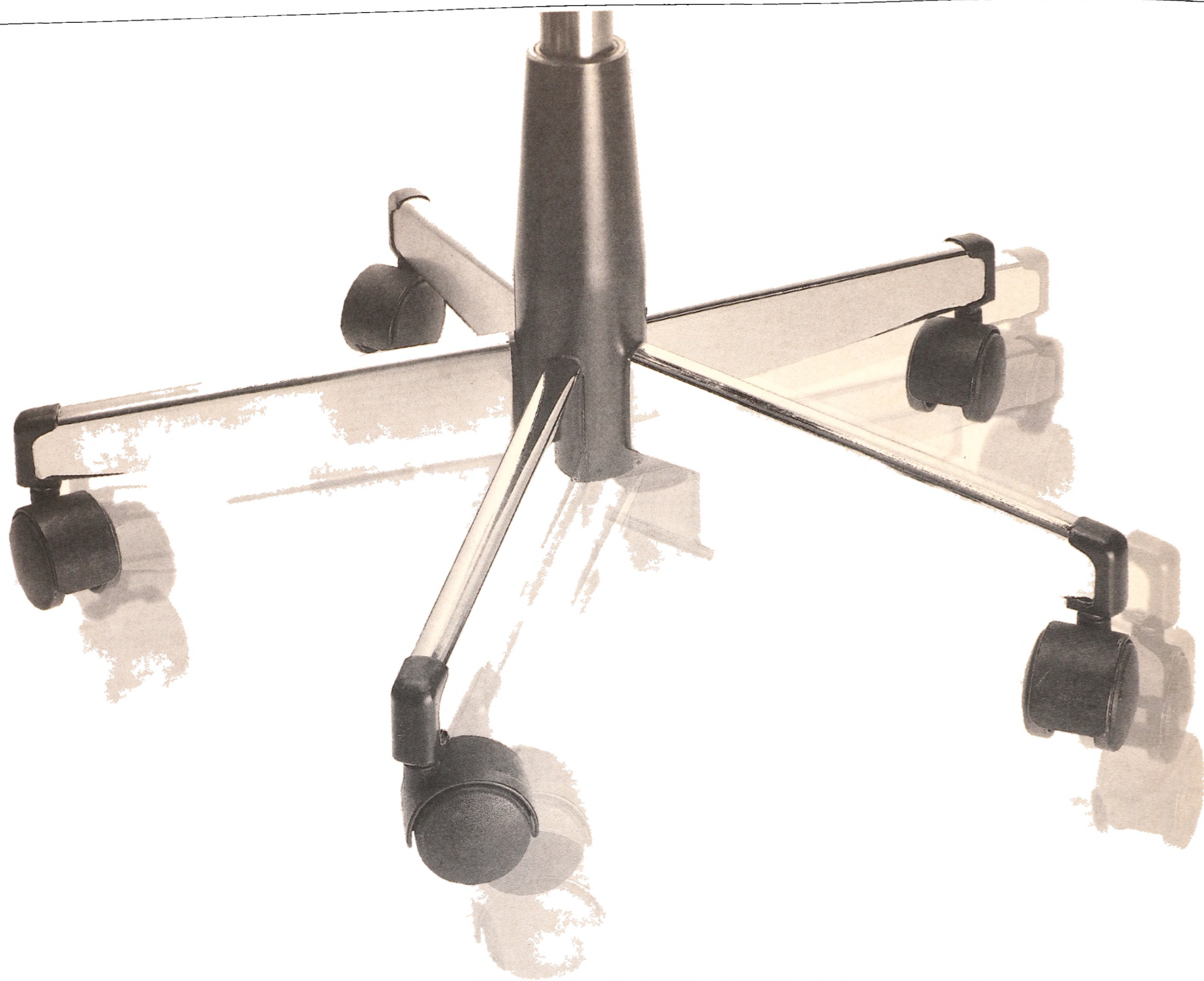
Ἡμεῖς, ὥς τὰς κλαγγὰς
εἰς τὰ σύννεφα ἀφίνει
ὁ μέγας αἰτὸς
καὶ εἰς τὰ βαθέα λαγγάδια
ἀφρούς καὶ βράχους·

ε'

Ὅμοίως ὑπερπετάξαντες,
μακρὰν ὀπίσω ἰδῶμεν
τὴν ὁργὴν τῶν τροχῶν
ἀπὸ τυφλὰς ἡνίας
διασυρομένων.

ς'

Ὡς ἀγλαὰ τοσαῦτα
δῶρα δοξολογοῦνται,
ἀλλὰ πολὺ ἀγλαότερον
ὁ νοῦς ὅπου ἀποφεύγει
τὴν δουλωσύνην.



ευελιξία

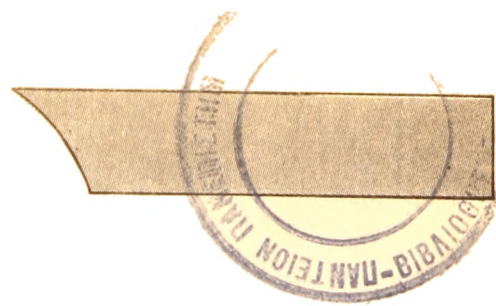
Ευελιξία: Η ικανότητα, με σωστούς ελιγμούς, να προσεγγίζεις το σκοπό σου.

Δεν υπάρχει χρόνος για χάσιμο. Ταχύτητα, πρωτοβουλία, καινοτομία, ευελιξία είναι οι νέες απαραίτητες προϋποθέσεις. Η Εμπορική Τράπεζα καθιερώνει

νέες μεθόδους συνεργασίας και εξυπηρέτησης. Είναι αποφασιστική. Παραμερίζει, εκεί που χρειάζεται, χρονοβόρες διαδικασίες και ενεργεί. Καίρια, γρήγορα, ευέλικτα. Έτσι είναι σε θέση να στηρίζει φιλόδοξες προσπάθειες. Να παραχωρεί περισσότερο χρόνο σε σας.

Τα 300 και πάνω καταστήματα της Εμπορικής Τράπεζας, λειτουργούν με αυτή τη νέα τραπεζική αντίληψη που θέλει μία τόσο μεγάλη Τράπεζα ανταγωνιστική. Σύγχρονη. Ευέλικτη.

ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ
η τέχνη να είσαι Τράπεζα





ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Γ. Γενναδίου 3 — Τηλ. 36.09.712 - 36.02.007

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

κυκλοφορούν

ΚΩΣΤΑ ΑΡΚΟΥΔΕΑ
Το παλιό δέρμα του φιδιού



Το παλιό δέρμα του φιδιού είναι ένα μυθιστόρημα του 17ου αιώνα. Οι ήρωές του προχωρούν, αλλάζουν και τελικά μεταμορφώνονται αφήνοντας πίσω το παρελθόν τους.

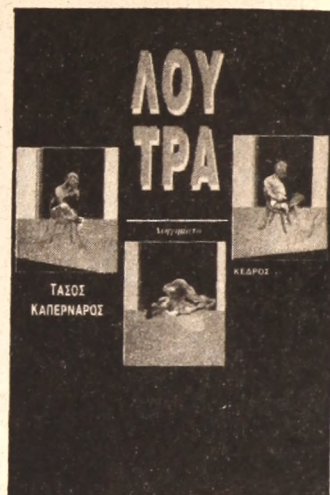


ΠΑΝΟΥ ΘΕΟΔΩΡΙΔΗ
Το θεόπαιδο

Οι περιπέτειες ενός ιππότη στη Μεσαιωνική Μακεδονία

ΤΑΣΟΥ ΚΑΠΕΡΝΑΡΟΥ
Λουτρά

Εφτά ιστορίες με πρόσωπα που αποπειρώνται, μάταια πάντοτε, να υπερβούν μια εφιαλτική πραγματικότητα.



ΜΗΤΣΟΥ ΚΑΣΟΛΑ
Το Γένος, το ιερό και το βέβηλο

Πρόσωπα ορμητικά, με αρετές και κακίες, με έρωτες, συγκρούσεις και πάθη, κυνηγώντας να ζήσουν ή να επιζήσουν.



ΝΙΚΟΥ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ
ΤΟΥ ΚΥΠΡΙΟΥ

Τα Τρία Καρφιά

ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

ΚΕΔΡΟΣ



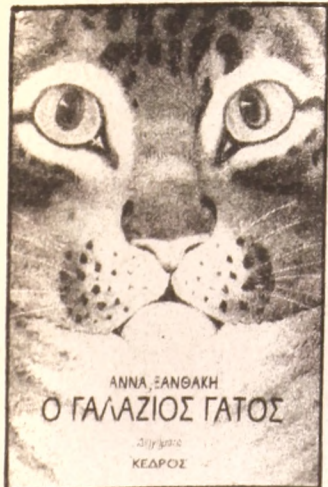
ΝΙΚΟΥ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ
του Κύπριου
Τα τρία καρφιά

Ο Στρατής Τσίρκας είχε γράψει για το διβλίο «...μυθιστόρημα που θα το υπέγραφε ο Μπαλζάκ...».



ΑΝΝΑΣ ΞΑΝΘΑΚΗ
Ο γαλάζιος γάτος

Ζούμε σε καιρούς πολέμου. Αυτό το διβλίο είναι γραμμένο για φαντάσματα.



ΚΩΣΤΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
Των αγίων πάντων

Η ιστορία ενός εφήβου που, συναρμολογώντας εικόνες ενός ανομολόγητου έρωτά του, ανακαλύπτει σιγά σιγά το σώμα του μα και έναν κόσμο ολόκληρο.

- Περίοδος Β΄
 - Χρόνος 19ος
 - Τεύχος 510
- Παρασκευή 18 Δεκεμβρίου 1992
Δρχ. 250

**ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ
ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ**
Δημοχάρους 60 • 115 21 ΑΘΗΝΑ
Τηλ: 72.32.713 - 72.49.300
72.32.819 - 72.48.240
FAX: 72.26.107 TELEX: 214179 ANTI

- Εκδότης:
ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΠΟΥΤΣΑΚΗΣ
Δεινοκράτους 131
115 21 Αθήνα
- Διαφημίσεις:
ΠΟΛΥΝΑ ΓΚΙΟΚΑ
- Γραμματεία-Λογιστήριο:
ΤΑΣΙΑ ΡΟΥΜΠΟΥ
- Σελιδοποίηση, Μοντάζ:
ΤΑΣΙΑ ΛΕΒΟΝ
- Φωτοστοιχειοθεσία:
LEGATO ΕΠΕ
Χαλκοκονδύλη 9
Τηλ. 36.03.607 - 36.02.392
- Εκτύπωση:
ΛΙΘΟΤΥΠ Α.Ε.
Ιασίου 5 - Περιστερί
121 31 Αθήνα
Τηλ. 5722201
- Κάθε ενυπόγραφο άρθρο
εκφράζει τις απόψεις του
συγγραφέα του.
- Χειρόγραφα δεν επιστρέφονται.

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ
Εσωτερικού
Εξαμ. 2.700 δρχ.
Ετήσια 5.400
Ετήσια Οργανισμών,
Τραπεζών, κτλ.: 25.000 δρχ.
Φοιτητική ετήσια: 4.800

Εξωτερικού
Ευρώπη - Μεσογ. χώρες:
εξάμηνη: δολ. 27
ετήσια: δολ. 54
Η.Π.Α. - Καναδάς - Αν. Ασία -
Αυστραλία - Ωκεανία:
εξάμηνη: δολ. 30
ετήσια: δολ. 60

- Εμβάσματα, επιταγές:
ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΠΟΥΤΣΑΚΗΣ
Δημοχάρους 60
115 21 ΑΘΗΝΑ

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ: δρχ. 250
ΠΑΛΙΑ ΤΕΥΧΗ: δρχ. 500

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
• Για τα βιβλιοπωλεία
της Αθήνας:
Περιοδικό «ΑΝΤΙ»
Δημοχάρους 60
τηλ.: 72.32.713 - 72.48.240
• Για τα βιβλιοπωλεία
Β. Ελλάδας:
Κέντρο του βιβλίου.
Α. Πουλουκτσή και Σια Ε.Ε.
Λαοσάνη 9,
Τηλ. (031) 285.857
54 622 Θεσσαλονίκη

ΚΑΙ ΜΕ ΦΩΣ ΚΑΙ ΜΕ ΘΑΝΑΤΟΝ...

ΤΟ Έτος Κάλβου πλησιάζει στο τέλος του και σύντομα θ' αρχίσει η καταμέτρηση της συγκομιδής του. Το ΑΝΤΙ, που έχει δημοσιεύσει τιμητικά τεύχη για αρκετούς συγγραφείς μας, έχει ως περιοδικό κυρίως πολιτικό έναν επιπλέον λόγο ν' αφιερώσει τρῦτο το τεύχος στον ποιητή των Ωδών. Γιατί ο Κάλβος είναι ο πλέον πολιτικός ποιητής μας, αν αισθανόμαστε ότι οι στίχοι του Αλέξανδρου Σούτσου δεν είναι ποίηση, ή ο πλέον πολιτικός λυρικός ποιητής μας, αν αισθανόμαστε ότι είναι λυρικός όχι του μεταφυσικού ιδεαλισμού, όπως τον θέλει η κυρίαρχη ακόμη και σήμερα αντίληψη γι' αυτόν, η κωδικοποιημένη από τον πλατωνίζοντα νεοκαντιανό Κωνσταντίνο Τσάτσο, αλλά μιας ηθικοπρακτικής φιλοσοφίας, η οποία τον οδηγεί σε μια ποίηση κοινωνική, όχι μόνο με τη γενική αλλά και με τη λιγότερο ευρεία έννοια του όρου: εκείνη των συγκεκριμένων πολιτικών θέσεων, οι οποίες μπορούν ν' ανιχνευθούν στους στίχους του και οι οποίες απορρέουν από μια προσδιορίσιμη κατεύθυνση της πολιτικής φιλοσοφίας της εποχής του. Οι Ωδές είναι το ποιητικό αντίστοιχο της *Ελληνικής Νομαρχίας* και ένα από τα σημαντικότερα κείμενα του νεοελληνικού Διαφωτισμού.

Ο ΚΥΡΙΟΣ λόγος, βέβαια, για τον οποίο ο Κάλβος μας ενδιαφέρει σήμερα, δεν είναι η πολιτική του διάσταση αλλά η ποιητική του εμβέλεια, η ζωντάνια των στίχων του, που εμποτίζει ακόμη και τις πολιτικές του τοποθετήσεις με μια διαχρονική επικαιρότητα. Είναι ακριβώς το γεγονός ότι οι ωδές του Κάλβου είναι και σήμερα ποίηση τόσο ζωντανή όσο ήταν την εποχή της πρώτης τους δημοσίευσης, που καθιστά τη συμπλήρωση διακοσίων χρόνων από τη γέννηση του ποιητή επέτειο όχι συμβατική. Το ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΙΚΟ μας τεύχος συντίθεται από μελετήματα νεοελληνιστών όλων των γενεών, τα οποία ανήκουν σε τρεις περιοχές της καλβικής έρευνας. Η διάταξη της ύλης είναι, ως εκ τούτου, τριμερής και, θα λέγαμε, χρονολογική. Το πρώτο μέρος αποτελούν κείμενα που πραγματεύονται τις σχέσεις της ποίησης του Κάλβου με την εποχή της· το δεύτερο αναφέρεται στην πρόσληψη του Κάλβου από τη νεοελληνική κριτική και ποίηση (καθώς και στην εικαστική αντίληψη της μορφής του ποιητή)· το τρίτο συντίθεται από τρεις προσεγγίσεις των Ωδών μέσα από τη σημερινή οπτική.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Και με φως και με θάνατον.....	5
Ο ΚΑΛΒΟΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ	
Mario Vitti, Ο Κάλβος και η ιταλική ποίηση του 1825	6
Νάσος Βαγενάς, Για μια νέα χρονολόγηση του <i>Ιππία</i>	12
Ευριπίδης Γαραντούδης, Για τους «δεκαπεντασύλλαβους» των <i>Ωδών</i>	20
Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΚΑΛΒΟΥ	
Αλεξ. Αργυρίου, Η περί Κάλβου κριτική.....	24
Μιχ. Μερακλής, Ένα κείμενο του Μιχαήλ Μητσάκη για τον Κάλβο	30
Δημ. Αγγελάτος, Ο Κ.Γ. Καρυωτάκης προσεκτικός αναγνώστης του Κάλβου.....	35
Παναγ. Πίστας, Μια άγνωστη, ή μάλλον λανθάνουσα, μελέτη για τον Κάλβο.....	38
Π.Δ. Μαστροδημήτρης, Ο Α. Κάλβος και η κριτική του Σεφέρη και του Ελύτη	42
Στέφανος Διαλησμάς, Οι <i>Ωδές</i> του Κάλβου κατά το παρόν	46
Γιώργος Ανδρειωμένος, Ποιος Κάλβος;	50
ΣΗΜΕΡΙΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ	
Γιάννης Δάλλας, Η ανατομία της κλειστής δομής	54
Παν. Μουλλάς, Το <i>εγώ</i> ή τα <i>εγώ</i> του Ανδρέα Κάλβου.....	60

ΣΥΝΤΑΞΗ - ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

* Το ειδικό τεύχος - αφιέρωμα στον *ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΛΒΟ* θα κυκλοφορεί στα βιβλιοπωλεία και στα περίπτερα ως την Πέμπτη, 14 Ιανουαρίου 1993.

MARIO BITTI

Ο ΚΑΛΒΟΣ ΚΑΙ Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ 1825

Είναι εύλογο όσοι ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για την ποίηση του Κάλβου, και μόνο παρεμπιπτόντως για τις ποικίλες διδακτικές ασχολίες που ανέπτυξε αργότερα για βιοποριστικούς λόγους, να αναζητούν με επιμονή στοιχεία σχετικά με αυτήν, ιδίως των χρόνων της προετοιμασίας ή της συγγραφής των ωδών του. Έτσι άλλος ιχνηλάτησε τα πολιτικά ενδιαφέροντα του ποιητή, όσα μαρτυρούνται κυρίως από τα αστυνομικά αρχεία της Ιταλίας και της Γαλλίας, άλλος έψαξε και βρήκε την αλληλογραφία του κατά την πρώτη του διαμονή στο Λονδίνο ή ερεύνησε και μελέτησε τα ιταλικά του έργα άλλος διάβασε με προσοχή τη μετάφρασή του των αγγλικανικών προσευχών. Σ' αυτά τα επάλληλα κύματα των προσπαθειών για να ριχθεί περισσότερο φως στα προβλήματα που ανακινούν οι ωδές, δεν αμελήθηκαν ούτε οι πληροφορορίες για τις δύο σειρές μαθημάτων που ο Κάλβος έδωσε στα Argyll Rooms του Λονδίνου (1818 και 1819), ούτε τα λίγα στοιχεία που ο ίδιος πρόσθεσε σε ένα ευρύτερο εγχειρίδιο γραμματικής ενός Άγγλου γνωστού του.

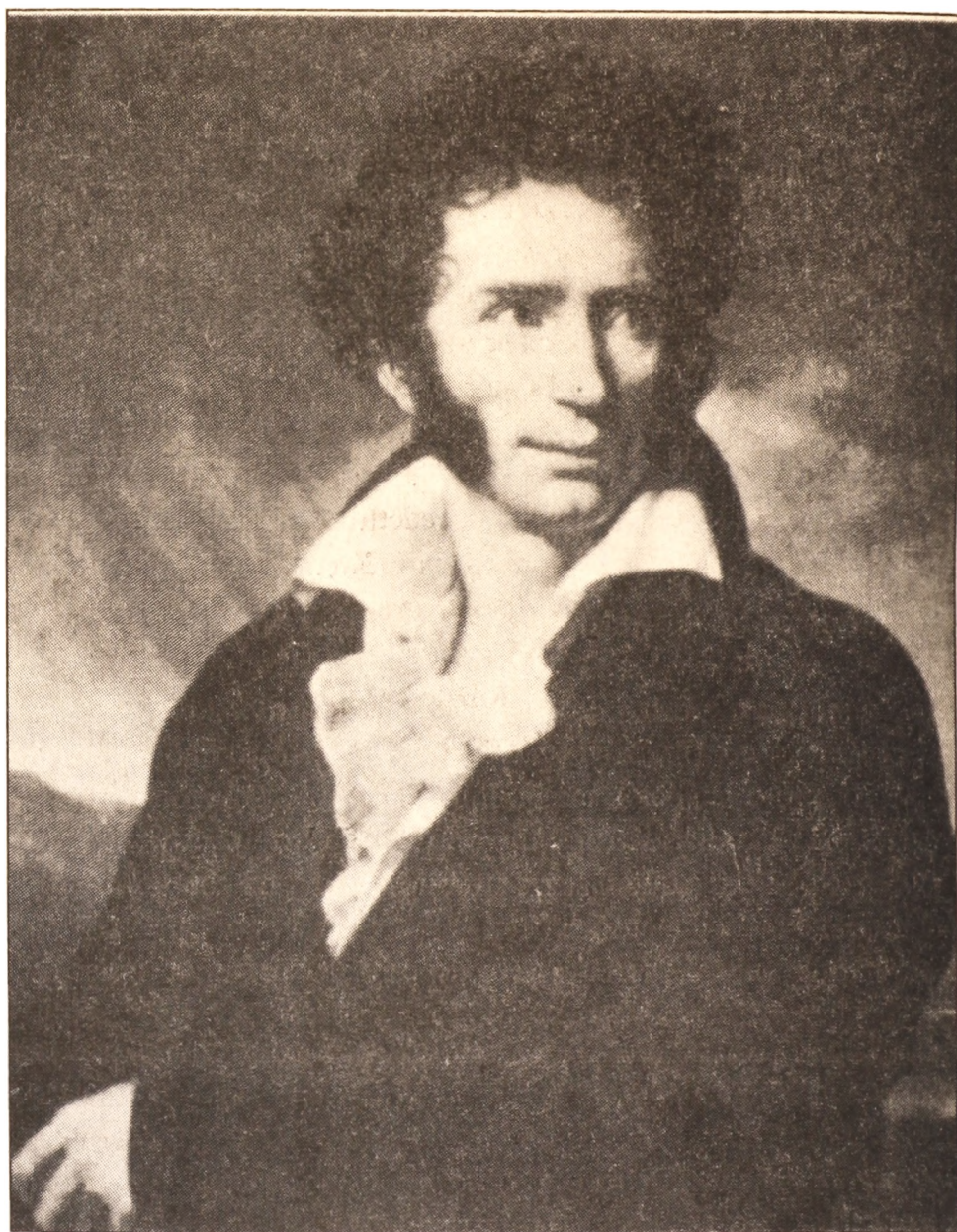
Παραμένουν ανεύρετα όσα άρθρα ο Κάλβος δημοσίευσε, καθ' ομολογίαν του, στο ιταλόγλωσσο περιοδικό του Λονδίνου *L' Ape Italiana* (1819). Τα άρθρα αυτά, ακόμα και αν δεν αναφέρονταν άμεσα στους στόχους της ποίησής του, είναι βέβαιο ότι θα μπορούσαν, συσχετιζόμενα με αυτούς, να συμπληρώσουν τις κατευθύνσεις της ποιητικής του και τελικά να βοηθήσουν για μια αποδοτικότερη ανάγνωση του ελληνικού έργου του.

Το έργο αυτό, παρά την συντομία του, έχει να επιδείξει ένα σύνολο συστατικών που το ένα υποστηρίζει το άλλο με τόση συνέπεια, ώστε να εμφανίζεται ως το αποτέλεσμα ενός τέλεια μελετημένου σχεδίου – κι ας του βρίσκει ο ένας ασυγχώρητες «διαλείψεις», και ο άλλος ανεπάρκεια γλωσσική.

Το σχέδιο αυτό, που δεν φαίνεται να αφήνει τίποτα στην τύχη, θα μπορούσε να φωτιστεί από οποιοδήποτε κείμενο του ποιητή, που θα ανήκε στην εποχή της κήσης των ωδών, έστω συμπληρωματικά, ως επιβεβαίωση των επιτευγμάτων στα οποία προγραμματικά στοχεύει.

Όταν σκεφτόμαστε ότι τέτοια κείμενα σώζονται ελάχιστα, ιδιαίτερη σημασία αποκτά η ανεύρεση δύο κριτικών άρθρων που ο Κάλβος έγραψε στα γαλλικά για δύο έργα φαινομενικά απομακρυσμένα από το δικό του έργο. Πρόκειται για δύο σύντομα κείμενα, δημοσιευμένα στη φιλελεύθερη εφημερίδα *Le Globe* του Παρισιού το 1825 και το 1826: το πρώτο για έναν ξεχασμένο σήμερα Ιταλό ποιητή και το δεύτερο για την ελληνική μετάφραση του Παύλος και Βιργινία του Bernardin de Saint Pierre, δημοσιευμένη από τον Νικόλαο Πίγκολο.

* Το κείμενο αυτό είναι ανακοίνωση στο Συνέδριο Κάλβου (18-20 Ιουνίου 1992), που διοργάνωσε το Πανεπιστήμιο της Γενεύης.



X. Fabre, «Πορταίτο του Ούγκο Φόσκολου». Εθνική Βιβλιοθήκη Φλωρεντίας.

Η βιβλιοκρισία για την γλώσσα που ο Πίγκολος θεωρεί κατάλληλη για τη μετάφραση ξένων αφηγηματικών έργων, η οποία ανακαλύφθηκε και σχολιάστηκε το 1977 (μπορεί να τη βρει κανείς σήμερα στο βιβλίο μου για την ηθογραφία, Κέδρος 1991), επιβεβαιώνει και από άλλη οπτική γωνία τις πεποιθήσεις του Κάλβου για τη σημασία την οποία αποδίδει στη χρήση λέξεων από την αρχαία ελληνική.

Το πρώτο άρθρο του Κάλβου στο *Globe* αφορά αμεσότερα τον προσωπικό ποιητικό του προβληματισμό. Αλλά πριν προχωρήσω, και εντός παρενθέσεως, θα πρέπει να πληροφορήσω ότι αμφότερα τα άρθρα υπογράφονται «Κ* *, de Zante», και ότι η καλβική τους πατρότητα δεν επι-

δέχεται αμφιβολίες. Παρά την φαινομενική απόκρυψη του προσώπου του πίσω από το αρχικό «Κ», ο τότε πιστός αναγνώστης της εφημερίδας συνδύαζε οπωσδήποτε την υπογραφή αυτή με το όνομα Kalvos de Zante, για το οποίο ένας Γάλλος ακαδημαϊκός είχε μιλήσει ένα έτος πριν, όταν δημοσιεύτηκε η πρώτη σειρά των ωδών. Από την άλλη πλευρά, μας είναι γνωστό από επιστολές του ποιητή ότι στην *Ape Italiana* είχε δημοσιεύσει άρθρα με την υπογραφή «Κ.Ζ.», «Κ.Υ.Υ.» και «Kalvos di Zante»: το τελευταίο παρόμοιο με το «Κ*, de Zante», που χρησιμοποιεί στο *Globe*.

Το άρθρο δημοσιεύτηκε στο φύλλο της 20ης Σεπτεμβρίου 1825, πρωτοσέλιδο, ως πρώτο μιας σειράς, στην οποία δεν είναι σαφές αν είναι πρώτο αναφορικά με άλλα άρθρα ιταλικής λογοτεχνίας γενικά ή με άλλα άρθρα του Κάλβου. Ασυνέπειες σαν αυτήν δεν λείπουν από την σύνταξη της εφημερίδας. Το άρθρο του Κάλβου, το οποίο, έτσι κι αλλιώς, είναι ολοκληρωμένο και δεν απαιτεί συνέχεια, αποτελεί κριτική του ποιητικού έργου (για την ακρίβεια, του έμμετρου μυθιστορήματος) του Filippo Pananti *Il poeta di Teatro*. (Ο ποιητής του θεάτρου).

Ο Filippo Pananti, από την Τοσκάνη (1766-1837), ήταν στιχουργός όπερας, λιμπρετίστας, και το έργο του *Il poeta di teatro* σ' αυτή του τη δραστηριότητα αναφέρεται, ακόμη και στον τίτλο. Ο Κάλβος είχε γνωριστεί με αυτόν στο Λονδίνο, στην ιταλική κοινότητα των πολιτικών φυγάδων, όπου είχε μπει από την πρώτη στιγμή, όταν έφτασε στην Αγγλία συνοδεύοντας τον Φόσκολο. Ο Κάλβος είχε συνδεθεί και με άλλους απόδημους Ιταλούς, του μουσικού κόσμου, όπως με τον Giuseppe Naldi, τη σύζυγό του Maria και την κόρη του. Ο δεσμός του με αυτούς ήταν στενός. Στον Naldi αφιέρωσε το βιβλίο του *Italian Lessons*. Η Μαρία υπογράφει ως κουμπάρα στον γάμο του με την Theresa Thomas (1819).

Διαθέτουμε ένα σημείωμα που ο Benedetto De Sanctis, εκδότης της *Ape Italiana*, έρριξε κάτω από την πόρτα του Κάλβου ένα πρωί, που πήγε να τον συναντήσει και δεν τον βρήκε στο σπίτι. Είχε μάθει από τον Pananti, έλεγε, ότι το νιόπαντρο ζεύγος είχε δεχτεί την επίσκεψή του και τον είχε περιποιηθεί. Ύστε ο Κάλβος είχε φιλικές σχέσεις με τον Pananti στο Λονδίνο. Θα γνώριζε οπωσδήποτε από τότε την πρώτη έκδοση του *Il poeta di teatro*, που δημοσιεύτηκε στο Λονδίνο το 1808 και ξανατυπώθηκε το 1817. Αυτό το έργο κρίνει τώρα ο Κάλβος, στο Παρίσι, με την ευκαιρία της τρίτης επαυξημένης έκδοσης, που έγινε στη Φλωρεντία το 1824.

Κατ' αρχήν, τι αντιπροσωπεύει ο Pananti στον χώρο της ιταλικής ποίησης; Αν σήμερα τον αγνοούν οι μουσικολογικές εγκυκλοπαίδειες και απλώς τον αναφέρουν οι άλλες, στον καιρό του είχε αποκτήσει φήμη ποιητή γλαφυρού και χαριέστατου. Όταν πεθαίνει, ο Αιμίλιος Δε Τυπάλδος βάζει τον φιλέλληνα Luigi Ciampolini να του αφιερώσει ένα άρθρο στο βιογραφικό του λεξικό, που αποτελεί και τη μοναδική πηγή πληροφοριών για τις περιπλανήσεις του Pananti ως πολιτικού εξόριστου και τις περιπέτειές του κατά την επιστροφή του στην Ιταλία, όταν τον αιχμαλωτίζουν πειρατές της Μπαρμπαριάς και τον πουλούν στο Αλγέρι.

Το έργο *Il poeta di teatro* τυπώθηκε τελευταία φορά από τον ίδιο τον Pananti, το 1832. Από αυτή την έκδοση έγινε μια ανατύπωση το 1945, και μια ανθολόγηση μερικών ασμάτων στην ευρεία επιλογή *I poeti minori dell' Ottocento* της μνημειώδους ανθολογίας Ricciardi, με επιμέλεια του G. Innamorati (1963).

Ένα καλό σημάδι για τα κριτήρια του Κάλβου: το κομμάτι που ξεχωρίζει ο ίδιος, είναι εκείνο που επιλέγει, μαζί με άλλα, και ο επιμελητής της ανθολογίας Ricciardi («*Il viaggiatore a piedi*», δηλαδή «Ο οδοιπόρος» – ένας οδοιπόρος, όμως, από την ανάποδη, σε σύγκριση με τον γνωστό μας του Π. Σούτσου).



Ανατολής
Λαζαρίδης:
Ανδρέας
Κάλβος
(1954)

Το γεγονός ότι το άρθρο για τον Pananti είναι το μοναδικό κριτικό κείμενο που έγραψε ο Κάλβος με αντικείμενο την ποίηση ανάμεσα στα δύο βιβλία των *Ωδών* (1825) προσδίδει στο περιεχόμενό του μian ιδιαίτερη σημασία.

Η εφημερίδα που δημοσιεύει το άρθρο αυτό έχει εγκάρδιες σχέσεις με τον Κάλβο. Πληροφορεί κατά καιρούς το κοινό της για τις δραστηριότητές του, διδακτικές ή εκδοτικές, επαινεί τις πρώτες ωδές του, όπως εξάλλου κάνει και με τὰ έργα άλλων Ελλήνων ποιητών (του Σολωμού και του Π. Σούτσου). Τα *Globe*, *Constitutionnel* και *Revue Encyclopedique* (με αυτό συνεργάζεται και από αυτό κρίνεται δύο φορές ο Κάλβος) είναι περιοδικά φιλελεύθερα, γύρω από τα οποία συγκεντρώνονται όσες δυνάμεις έχουν παραιτηθεί από την πολιτική αντίσταση απέναντι στην παλινόρθωση της μοναρχίας. Δικαιώς, άρα, ο Κάλβος παρακολουθείται από την αστυνομία, που δεν τον αφήνει από τα μάτια της ως το καράβι στο οποίο επιβιβάζεται, στη Μασσαλία, με προορισμό την ανατολική Μεσόγειο (η αστυνομία δεν μπορούσε να ξέρει ότι θα ξεμπάρκαρε στο Ναύπλιο, το καλοκαίρι του 1826).

Κάνει εντύπωση η άνεση με την οποία ο Κάλβος χειρίζεται τα γαλλικά σε αυτό του το άρθρο. Είναι γαλλικά ζωντανά, ικανά να εκφράσουν τις ποικίλες σκέψεις που διαδέχονται η μία την άλλη στον νου του, και που μερικές φορές επιμένουν στην υπαινικτική διατύπωση. Πρέπει κανείς να διαβάσει με

προσοχή την αρχή, και μάλιστα μέσα από το πρίσμα των καρμποναρικών πεποιθήσεων του Κάλβου, για να αντιληφθεί, πίσω από το αμέτοχο τάχα πληροφοριακό ύφος, όλη τη δυσφορία και την πίκρα του Κάλβου για την πολιτική κατάσταση της Ιταλίας του 1825. Σ' αυτό το άρθρο μιλά η ιταλική ψυχή του Κάλβου, ύστερα από την κατάπνιξη των κινημάτων που είχαν αναστατώσει όλα τα κρατίδια της Ιταλίας στα 1821. Ο τοπικισμός μπορεί να αρθεί μόνο με την ένωση της Ιταλίας, δηλώνει ο Κάλβος. Μόνο τότε θα πάψουν να υπάρχουν τόσα κέντρα, οκτώ πρωτεύουσες σε οκτώ ηγεμονίες, με ποιητές που αξιολογούνται τοπικά, και όχι καθολικά. Πώς να εμφανιστεί ένας «εθνικός ποιητής» εκεί που κυριαρχούν τοπικά ιδιώματα τόσο διαφορετικά μεταξύ τους, όπως τα λομβαρδικά, τα τοςκανικά, τα σικελικά (ας προσθέσουμε το ρομανέσκο, το ρομανιόλο, τα ναπολιτάνικα...).

Η δυσφορία του εκδηλώνεται φανερότερα, παρά το κόσμιο ύφος του, στη δεύτερη παράγραφο, όπου ασκεί απροκάλυπτη και αυστηρή κριτική στην κοινωνία της Φλωρεντίας, αυτήν που ο ίδιος είχε γνωρίσει πολύ νέος, όταν ζούσε δίπλα στον Φόσκολο.

Η καταδίκη της αριστοκρατίας είναι αδιάσπαστη: γυναικοδουλειές, επίδειξη πλούτου, κοσμικότητα στο θέατρο, στις επαύλεις, στην ιππασία. Πώς να σπουδάσουν σοβαρά οι νέοι, όταν είναι παραδομένοι στις εύκολες απολαύσεις («plaisirs faciles»); Οι ευθύνες της προνομιούχας ανώτερης τάξης είναι μεγάλες, ιδίως αν υπολογίσει κανείς ότι οι κατώτερες τάξεις την έχουν ως υπόδειγμα και την μιμούνται. Υπό αυτές τις συνθήκες, ο ποιητής που αναζητεί αναγνωστικό κοινό είναι καταδικασμένος, αν μιλήσει με «τόνο σοβαρό» («ton sérieux») να μην μένει παρά να υποχωρήσει στην «χυδαία έκφραση», στην κοινότοπη ομιλία, να παραιτηθεί από τα περίτεχνα σχήματα λόγου και από τις μεταφορικές εικόνες: ας περιοριστεί στην κυριολεξία της πεζής καθημερινότητας («mot propre»).

Ο Pananti αποβλέπει σε παρόμοιο ακροατήριο και η ποίησή του απευθύνεται σε αυτό όσο καμιά άλλη (παράγραφος 3): γράφει ηρωικο-κωμικές υποθέσεις που περιστρέφονται σε «ανέκδοτα» της προσωπικής του ζωής. Ο Κάλβος δεν λέει ανοιχτά ότι με αυτούς τους μικρόπνοους στόχους ο Pananti αφήνει έξω τα επεισόδια ιστορικής σημασίας ή άλλα

ΙΤΑΛΙΑ

ΙΤΑΛΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Il Poeta di teatro. Ο ποιητής του θεάτρου, Υπό F. Pananti
(1ο άρθρο)

1. Όταν μιλάει κανείς για έναν Ιταλό ποιητή, πρέπει να σπεύσει να πει αν αυτός είναι από το Μιλάνο ή τη Νεάπολη, τη Φλωρεντία ή τη Ρώμη. Χωρισμένη σε οκτώ πριγκιπάτα, που περιέχουν οκτώ πρωτεύουσες, με κατοίκους που διαφέρουν μεταξύ τους εντελώς ως προς το χαρακτήρα, τον τρόπο αίσθησης των πραγμάτων, τα ήθη και τις διαλέκτους, η Ιταλία μπορεί θαυμάσια από καιρό σε καιρό να χαιρετίζει την εμφάνιση ενός εθνικού ποιητή, όμως τις περισσότερες φορές δεν ακούει παρά λομβαρδικά, τοςκανικά ή σικελικά άσματα. Για να κρίνει κανείς με αμεροληψία, πρέπει να μεταφερθεί στο περιβάλλον των ανθρώπων και των τόπων που έδωσαν στον ποιητή τη γλώσσα, τον τόνο, τις εικόνες, τις σκηνές, τέλος όλα τα στοιχεία της σύνθεσής του.

2. Στη Φλωρεντία, ένας ευγενής, τελειώνοντας το κολλέγιο, αν φοίτησε σ' αυτό, αποχαιρετά κάθε είδος διανοητικής ενασχόλησης. Οι γυναίκες συντροφικές, το παιχνίδι της επίδειξης του πλούτου, τα θέατρα όπου συναντιέται κανείς με τους φίλους του, οι περίπατοι με το άλογο όπου κανείς απολαμβάνει τη συρροή του λαού που δίνει ζωή σε γοητευτικά μέρη, οι διαμονές στην εξοχή όπου αποσύρεται κανείς το μισό έτος από τα καυτά πλακόστρωτα των πόλεων, τέλος όλες αυτές οι εύκολες απολαύσεις που εμποδίζουν τη συνεχή και σοβαρή μελέτη, αποτελούν χαρακτηριστικά της προνομιούχας κάστας, την οποία οι κατώτερες τάξεις έχουν με τη σειρά τους ως πρότυπο. Εκεί πολλοί ιερωμένοι απολαμβάνουν το δικαίωμα της συμμετοχής στις κοινωνικές απολαύσεις έχουν το μερίδιό τους στα μυστικά και τα μυστήρια κάθε είδους γιορτής. Δυστυχισμένος λοιπόν ο άνθρωπος των γραμμάτων ή ο ποιητής που θα έπαιρνε σοβαρό τόνο οφείλει να εκφράζεται χυδαία για να γίνεται κατανοητός, να χρησιμοποιεί την κυριολεξία ή τουλάχιστον την καθημερινή φράση για όλα τα στοιχεία

που θέλει να εξάρει, τέλος να μιλά μια γλώσσα που να μπορεί να γίνει κατανοητή μέσα στο θόρυβο της δημόσιας ευφορίας και να μην αντιτίθεται πολύ σ' αυτήν.

3. Στον κύκλο μιας τέτοιας κοινωνίας γεννήθηκε ο κ. Pananti: γι' αυτήν έγραψε. Το σπουδαιότερο μέρος της συλλογής του είναι ένα ποίημα ηρωικο-κωμικού είδους με τίτλο «Ο Ποιητής του θεάτρου». Τυπωμένο για πρώτη φορά πριν από πολλά χρόνια στο Λονδίνο, δεν ήταν τότε παρά ένα ανέκδοτο της ζωής του συγγραφέα, γραμμένο σε στίχους και μικρής εκτάσεως. Στην παρούσα έκδοση, το ποίημα αυτό αποτελείται από εκατόν εννέα άσματα, με δέκα έως τριάντα εξάστιχες στροφές το καθένα.

4. Ο ποιητής εγκαταλείπει το πατρικό σπίτι χωρίς να το πολυσκεφτεί περιφέρεται από χώρα σε χώρα και βρίσκεται στον Τάμεση: εκεί προσλαμβάνεται σ' ένα θέατρο ως «συνθέτης λιμπρέτων». Οι ίντριγκες των τραγουδιστών τον οδηγούν στη φυλακή: αποφυλακίζεται: συνεχίζει να ταξιδεύει κρατώντας σημειώσεις για όσα βλέπει επιστρέφει στο σπίτι του. Αυτό είναι το όλο σχέδιο του ποιήματος. Αν η υπόθεση του *Child-Harold* δεν έχει παρά ένα νήμα, αυτή βέβαια δεν έχει δύο. Χρειάζεται αρκετό θάρρος για να ξεκινήσει κανείς με τόσο λίγες αποσκευές αλλά η καλαισθητή γλώσσα, ο πλούτος της φαντασίας, το σχεδόν χωρίς ίχνος προσπάθειας πνεύμα του, οι εκφράσεις που βγαίνουν όλες θερμές από την καρδιά, έχουν αρκετά ισχυρά στοιχεία γοητείας, ώστε να καλύψουν το κενό ενός τέτοιου θέματος. Ιδού, σχεδόν στην αρχή του ποιήματος, μια σκηνή που θα μπορούσε να δώσει την ιδέα του πνευματώδους και ταυτόχρονα αφελούς τρόπου του δόκτορος Pananti: έχει τίτλο «Αυτοί που ταξιδεύουν με τα πόδια». Ο ποιητής μάς εκθέτει την αμηχανία του και μας δείχνει τα προσχήματα που χρησιμοποιεί για να χρωματίσει τον κάπως πληβείο τρόπο του ταξιδιού του. Σ' αυτούς που τον ρωτούν γιατί πάει με τα πόδια, άλλοτε απαντά ότι του αρέσει να ζωγραφίζει τοπία και ότι ψάχνει κάποιο σημείο με καλή θέα: άλλοτε παριστάνει τον νατουραλιστή που θέλει να συμπληρώσει τη συλλογή του από πέτρες και φυτά: τέλος ταξιδεύει με τα πόδια για λόγους υγείας ή θρησκευτικούς. Όταν νιώθει ότι φθάνει κοντά σε κάποιο χωριό, σταματάει πίσω από ένα φράχτη για να πάρει μian ανάσα και να φρεσκαριστεί και αφού ξεσκονίσει τα ρούχα και το καπέλο του και πλυθεί στο διάφανο νερό μιας πηγής, βγάζει από την τσέπη του ένα ζευγάρι σκαρπίνια, φοράει μια λευκή γραβάτα, φτιάχνει τα μαλλιά του και μπαίνει στο πανδο-

σοβαρότερα θέματα, αλλά συμπληρώνει την καταδίκη του εξηγώντας ότι ο Rapaniti περιγράφει γλαφυρά τις περιπλανήσεις του με τρόπο διαφορετικό από του Byron, κι ακόμη περισσότερο διαφορετικό από εκείνον των Γερμανών ποιητών.

Περίπατος για τους Φλωρεντινούς είναι κάτι το εντελώς διαφορετικό, είναι επίσκεψη στις πλούσιες επαύλεις των περιχώρων, στους τριγύρω λόφους όπου τους περιμένει ένα νόστιμο καλομαγειρεμένο δείπνο. Μπορείς να παίζεις «σφαίρες» με τους προστάτες σου, ν' απαγγείλεις κάποιο στίχο και να ακούσεις κάποιο κουτσομπολιό από αυτά που μεταφέρουν οι κοσμικοί ιερωμένοι.

Αφού ο Κάλβος βγάλει άχρηστη την ανώτερη τάξη με τους ποιητές της και τους παπάδες της, καταλήγει στο συμπέρασμά του για το πώς πρέπει να είναι η ποίηση στις ιστορικές συγκυρίες μιας εποχής έντονων αγώνων (παράγραφος 6).

Πραγματικοί αριστοκράτες είναι τρεις μαρκήσιοι: ο Carlo Pucci, ο Gino Carroni και ο Cosimo Ridolfi, πραγματικοί «φιλόανθρωποι» με την έννοια που η λέξη είχε την εποχή εκείνη: κοινωνικοί αναμορφωτές (ο

αστυνόμος που είχε ανακρίνει τον Κάλβο στη Φλωρεντία, υποπτευόταν ότι δύο από αυτούς ήταν καρμπονάροι). Άνθρωποι του Διαφωτισμού, είχαν καταβάλει κάθε προσπάθεια για να ανυψώσουν το επίπεδο της παιδείας στη χώρα τους, σε όλες τις κοινωνικές τάξεις. Αν πετύχουν τον σκοπό τους, εύχεται ο Κάλβος, τότε οι ποιητές δεν θα έχουν πια ανάγκη να πέφτουν τόσο χαμηλά, αφού, έχοντας τους κατάλληλους αναγνώστες, θα μπορούν αδίστακτα να φτιάχνουν ποίηση δίχως να προστρέχουν σε φτηνούς στίχους και σε κολακειές των ισχυρών.

Η θέση αυτή του Κάλβου είναι απερίφραστα επαναστατική. Δεν γνωρίζω από πού την αντλεί (αξίζει να το ερευνήσει κανείς), όμως είναι μια αντίληψη επικίνδυνη για τους κρατούντες ακόμα και έναν αιώνα αργότερα. Και, αλήθεια, δεν μπορώ να μην την συνάψω με ένα επεισόδιο στο συνέδριο σοβιετικών συγγραφέων, στη Μόσχα του 1935, τη στιγμή που ο Στάλιν επισημοποιούσε το δόγμα της λογοτεχνίας για τις μάζες. Τότε κάποιος νέος τόλμησε να θέσει το ερώτημα, μήπως ήταν σωστότερο, αντί οι ποιητές να κατεβαίνουν στο επίπεδο των εργατών, οι ιθύνοντες να παρέχουν την κατάλληλη παιδεία στον άνθρωπο της μάζας, ώστε αυ-



Χαλκογραφία από το Σάλπισμα Πολεμιστήριον του Κοραή (1801).

χείο λέγοντας ότι η ωραία εποχή σε προσκαλεί στ' αλήθεια να κάνεις έναν περίπατο. Ός εδώ βλέπουμε ότι ο ποιητής είναι Φλωρεντινός και ότι γράφει για τον τόπο του· αλλά νά ένα τελευταίο χαρακτηριστικό που τον δείχνει ακόμα καλύτερα. Για να μη φανεί κουρασμένος, βηματίζει στην κουζίνα φωνάζοντας: «Μά την πίστη μου, λίγος περίπατος δεν βλάπτει· είχα χάσει εντελώς την όρεξή μου· δείτε πόσο υγιής φαίνομαι τώρα».

5. Ένας Γερμανός ποιητής θα έφτιαχνε από έναν περίπατο έναν πίνακα εντελώς άλλου είδους. Θα έριχνε μια ματιά στο τοπίο το διάσπαρτο από ήσυχες κατοικίες και πλούσιες θημωνιές για να προσκαλέσει τους θαμμένους στις μεγαλουπόλεις να έλθουν να ξεκουραστούν στα περιβόλια, άστυλα υγείας και αθωότητας. Αλλά στη Φλωρεντία η λέξη περίπατος ξυπνά πολύ διαφορετικές ιδέες. Τα χίλια μονοπάτια που από την πόλη οδηγούν σε πολλά εξοχικά σπίτια χτισμένα στις πλαγιές των λόφων, μέσα σε ελαιόδεντρα και αμπέλια, είναι γεμάτα, κατά τη διάρκεια της εξοχικής περιόδου, από αστούς που βιάζονται να προλάβουν το δείπνο ή να μη χάσουν κάποιαν απόλαυση, από ανθρώπους των γραμμάτων που διαβάζουν κάποιους στίχους και παίζουν «σφαίρες» με τους προστάτες τους, και από ιερείς που μεταφέρουν τα κουτσομπολιά της πόλης. Ο κ. Rapaniti φαίνεται ότι ζωγραφίζει το πορτραίτο του, αλλά είναι γι' αυτούς που θέλησε να μιλήσει· δεν παρέλειψε να πει δυο λόγια και για την κουζίνα, γιατί το μονοπάτι το πιο πολυσύχναστο είναι εκείνο που οδηγεί στη βύλα που έχει τον καλύτερο μάγειρο της Φλωρεντίας.

6. Αν οι μόχθοι, τους οποίους τρεις μαρκήσιοι (Pucci, Carroni, Ridolfi) και κάποιοι άλλοι γενναιόδωροι πολίτες καταβάλλουν για την εξάπλωση της μόρφωσης σε όλες τις τάξεις, δεν έχουν την τύχη τόσων άλλων ευγενών προσπαθειών αυτού του είδους, οι ποιητές της Φλωρεντίας αντί να οδηγούνται σε απεικονίσεις αυτής της φύσεως για να εξασφαλίσουν αναγνώστες, θα βρίσκουν, αναμφίβολα, εικόνες πιο υψηλές και θα γίνουν δημοφιλείς από τις αναμνήσεις που θα ξυπνήσουν, από τις ελπίδες που θα κάνουν να γεννηθούν. Μια πόλη που έχει πνευματικούς ανθρώπους, καλή ιστορία, και που αυτή τη δύστυχη εποχή αριθμεί ακόμη έξι επιφανείς ποιητές, μπορεί να φιλοδοξεί ν' αποκτήσει εκ νέου τον τίτλο των Αθηνών της Ιταλίας που είχε άλλοτε.

Κ**, από τη Ζάκυνθο

LE GLOBE, αρ. 160, Παρίσι, Τρίτη 20 Σεπτεμβρίου 1825, σ. 1

(μετάφραση Άννα Κατσιγιάννη)

τός να ανεβαίνει στο επίπεδο του «δύσκολου» ποιητή (του νέου αυτού τα ίχνη χάθηκαν στη Σιβηρία).

Δύο αποτελέσματα, συνεχίζει ο Κάλβος, μπορεί να επιδιώξει με τις υψηλές εικόνες ο ποιητής: να αφυπνίσει στον αναγνώστη την αρχαία μνήμη της φυλής και να δυναμώσει τις ελπίδες. Αυτό επιβάλλει η κοινωνική και η πολιτική αρετή του ποιητή, σε στιγμές γενικής κινητοποίησης για την κατάκτηση της ανεξαρτησίας και της ελευθερίας. Δεν είναι καιρός για ποίηση επιπόλαιη, των «*plaisirs frivoles*».

Παρόμοιες σκέψεις αυστηρής ποιητικής ηθικής ο Κάλβος θα εκφράσει στην ειδοποίηση («*Avertissement*») των «*Odes nouvelles*» (1826), καταγγέλλοντας την ανεπάρκεια του πιο φημισμένου ποιητή, του Χριστόπουλου, ποιήματα του οποίου δημοσιεύει μαζί με τα δικά του, στο βιβλίο του, προφανώς για να δείξει τη διαφορά, όπως υπογράμισε πρόσφατα ο Γ. Π. Σαββίδης. Είναι καιρός ν' αφήσει ο Χριστόπουλος, αν ζει, την «*roésie lègbre*» και να γράφει «*chants moins frivoles*». Το 1826 ο Κάλβος επανέρχεται στην πεποίθηση που είχε εκφράσει κρίνοντας τον Pananti, σχεδόν με τις ίδιες λέξεις. Αν προσθέσουμε και την καταγγελία ότι ο Χριστόπουλος «*nivait à la table des riches et des grands*» (*Avertissement*), θα διαπιστώσουμε ότι ο καημένος ο Pananti πληρώνει εκ των προτέρων τα σπασμένα και για λογαριασμό του Χριστόπουλου.

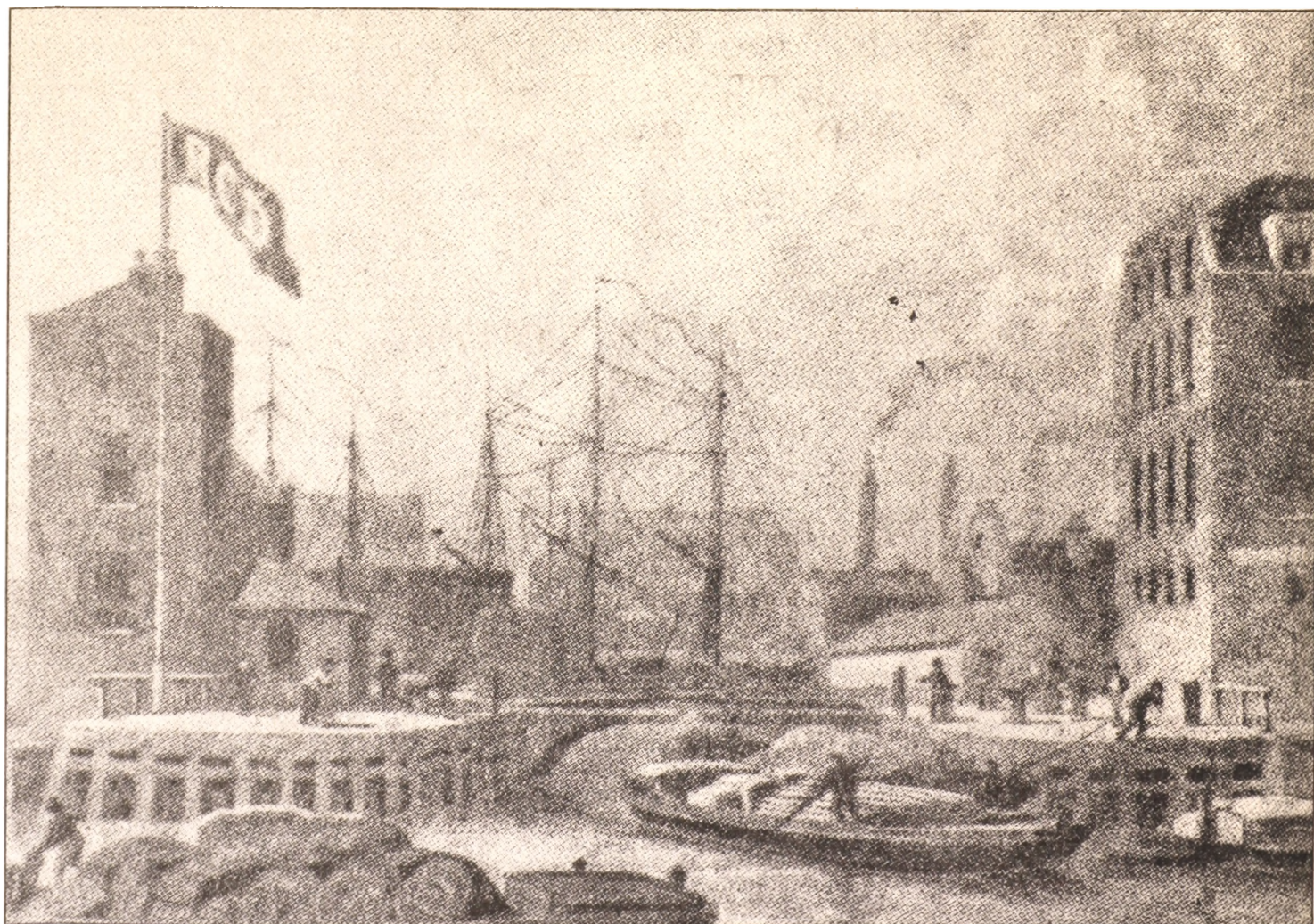
Για τον Κάλβο δεν υπάρχει αμφιβολία: στις συνθήκες της κοινωνικής εξέγερσης, που ζουν οι ποιητές το 1825, όχι μόνο στην ξεσηκωμένη Ελλάδα, η μόνη ποίηση άξια του ονόματός της είναι η γραμμένη με «*ton sérieux*» και «*images plus élevées*». Ο Κάλβος, στις ιδιαίτερες συνθήκες όπου τον έχει ρίξει η Επανάσταση του '21, αντί να κάνει παραχωρήσεις, επικαλείται την αυστηρότερη κλασική παράδοση της Ιταλίας, αυτήν, όπως μας υπενθύμισε πρόσφατα ο Massimo Peri, που επανασυνδέεται με την «*poesia difficile*».

Ακόμη κάτι το σημαντικό. Ο Κάλβος αναφερόμενος στους ποιητές της Φλωρεντίας, αναφέρεται, έστω με μια νύξη μόνο, και στο ζήτημα της δημοτικότητας: σ' αυτήν εξάλλου στηρίζει όλο το επιχείρημα για την επάρκεια του αναγνώστη απέναντι στο ποίημα (εύκολο ή δύσκολο). Αυτό που καθιστά δημοφιλές (*populaire*) ένα ποίημα εξαρτάται από δύο ζεύγη μεταβλητών: το ένα βρίσκεται στην ποίηση (εύκολη/δύσκολη), το άλλο στον αναγνώστη (ανεπαρκής/επαρκής). Με την τροποποίηση της ισορροπίας αυτών των παραγόντων, επιτυγχάνεται ή μη η δημοτικότητα – μερικοί σήμερα θα έλεγαν η αναγνωσιμότητα.

Με αυτές τις σκέψεις μού επανέρχεται τώρα αυθόρμητα η απορία για το κοινό στο οποίο ο ξε-

νιτεμένος ποιητής προόριζε τη δική του ποίηση, ποίηση κάθε άλλο παρά *frivole*, απεναντίας δύσκολη, με «υψηλές εικόνες». Από ποιους τάχα να περίμενε την αναγνώριση ο Κάλβος; από τους Επτανήσιους, που εκείνη τη στιγμή συσπειρώνονται γύρω από τον Σολωμό, ποιητή αγαπητό από τον λαό; από τους Φαναριώτες που συνωστίζονται στο Ναύπλιο και χειροκροτούν μαζί με τους αγωνιστές, τον Παναγιώτη Σούτσο που απαγγέλλει στίχους του στον Πλάτανο; ή από άλλους που δυσκολεύομαι να προσδιορίσω, φιλέλληνες και ελληνιστές, προς βοήθεια των οποίων συνοδεύει τις ωδές του με γλωσσάριο και γαλλική μετάφραση;

Και μια τελευταία παρατήρηση για τη στάση του Κάλβου απέναντι στην ιταλική ποίηση, όπως τον φέρνει αντιμέτωπο η τύχη (η τύχη;) με αφορμή την κριτική για τον Pananti. Ανάμεσα στο 1819 και το 1821, επάλληλα κτυπήματα τον έκαναν να εγκαταλείψει πρώτα τα επίδοξα όνειρα του Ιταλού τραγικού ποιητή και έπειτα τις πατριωτικές προσδοκίες του για την πολιτική προκοπή της Ιταλίας. Η στροφή που μαρτυρείται με τη συγγραφή ωδών στα ελληνικά, επιβεβαιώνεται άμεσα από το άρθρο για τους ποιητές της Φλωρεντίας. Η ρήξη διαγράφεται σαφώς: η Ιταλία δεν είναι πια ο χώρος του, από πολιτική και από ποιητική άποψη. Άλλο ζήτημα αν συνεχίζει, για λόγους βιοποριστικούς να ασχολείται με την Ιταλία, ως διδάσκαλος: είναι πια έξω από τα ιταλικά πράγματα ως πατριώτης και ως δημιουργός. Του μένει η προσήλωση στον ελληνικό Αγώνα και η συμμετοχή του σ' αυτόν με τη συγγραφή των ωδών –μέχρις ότου και αυτός ο χώρος θα του φανεί πια ξένος, μια πλάνη. Και δεν θα του μείνει πια άλλο παρά να κάνει επίδειξη φιλολογικών γνώσεων, 6-7 μ.μ., στους φοιτητές της Ιονίου Ακαδημίας, και αργότερα, ώσπου να σβήσουν εντελώς τα ίχνη του, στις αδιάφορες παρθένες, τις οποίες οι οικογένειες της βρετανικής επαρχίας εμπιστεύονταν στο σχολείο της Αγγλίδας συζύγου του, τόσα χρόνια.



Ο Τάμεσης στα χρόνια που ο Κάλβος ήταν στην Αγγλία (γκραβούρα της εποχής).

ΞΕΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

- | | |
|-----------------|-----------------------------|
| ΙΟΥΛΙΟΣ ΒΕΡΝ | • ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΚΟΛΟΜΒΟΣ |
| ΦΡΑΝΤΣ ΚΑΦΚΑ | • Η ΓΕΦΥΡΑ και άλλα κείμενα |
| ΚΑΡΟΛΟΣ ΝΤΙΚΕΝΣ | • ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΙΑΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ |
| ΚΑΡΟΛΟΣ ΝΤΙΚΕΝΣ | • Η ΖΩΗ ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ |
| ΖΩΡΖ ΠΕΡΕΚ | • ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ |
| ΣΑΡΛ ΠΕΡΩ | • ΤΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ |
| ΕΜΙΛΙΟ ΣΑΛΓΚΑΡΙ | • ΟΙ ΠΕΙΡΑΤΕΣ ΤΗΣ ΜΑΛΑΙΣΙΑΣ |

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

- | | |
|-------------------------|-------------------------------------|
| ΖΕΦΗ ΔΑΡΑΚΗ | • ΚΟΙΜΗΘΗΚΑ Η ΑΧΑΡΙΣΤΗ |
| ΠΙΕΡΕΤΤΑ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ | • ΤΟ ΣΧΗΜΑ ΤΟΥ ΝΕΡΟΥ |
| ΙΟΥΛΙΤΑ ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ | • ΔΙΓΑΜΜΑ |
| ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ | • ΜΠΕΘ (Ένα αρχείο για τον Μπόρχες) |
| ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ | • ΤΑ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΑ ΦΟΥΓΑΡΑ |
| ΜΑΡΙΑ ΚΥΡΤΖΑΚΗ | • ΣΧΙΣΤΗ ΟΔΟΣ |
| ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ | • ΑΠΕΙΛΗ |
| ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ | • FAST FOOD CLASSICS |

ΔΟΚΙΜΙΑ – ΜΕΛΕΤΕΣ

- | | |
|-----------------------|---------------------------------------|
| ΡΟΜΠΕΡΤ ΓΚΡΑΙΗΒΣ | • ΟΙ ΕΒΡΑΪΚΟΙ ΜΥΘΟΙ |
| ΘΟΔΩΡΟΣ (Γλύπτης) | • ΑΝΑ-ΚΑΤΑΛΗΨΗ |
| ΚΟΡΝΗΛΙΟΣ ΚΑΣΤΟΡΙΑΔΗΣ | • Ο ΘΡΥΜΜΑΤΙΣΜΕΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ |
| ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΤΙΝΙΔΗΣ | • Η ΥΨΗΛΗ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΑΠΕΛΠΙΣΙΑΣ |
| ΑΡΗΣ ΜΠΕΡΛΗΣ | • 5 + 2 ΔΟΚΙΜΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ |

ΚΑΙ

ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΥΨΙΛΟΝ/1993
ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ/1993

Ύψιλον/βιβλία

Ζωοδόχου Πηγής 34, 106 81 ΑΘΗΝΑ

☎ 3638257, FAX 3640349

**ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΕΣ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ
1992**

ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΕΑ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ *ΙΠΠΙΑ*

Ανάμεσα στα κείμενα του Κάλβου, την ανεύρεση των οποίων οφείλουμε στην ακαταπρόκλητη ερευνητικότητα του Μάριο Βίττι, είναι και ο *Ippia*. Την ανολοκλήρωτη αυτή τραγωδία και τα άλλα άγνωστα κείμενα του Κάλβου, που βρέθηκαν μαζί της στον κώδικα A 1883 της Βιβλιοθήκης του Αρχιγυμνασίου της Μπολόνια, ο Βίττι τα εξέδωσε στο βιβλίο του *A. Kalvos e i suoi scritti in italiano* (Napoli 1960), τοποθετώντας τη συγγραφή τους στην πρώτη περίοδο της διαμονής του Κάλβου στη Φλωρεντία (1812-1816).¹ Τις ακριβέστερες χρονολογικά πληροφορίες για την ενασχόληση του Κάλβου με την τραγική ποίηση μάς παρείχαν, πριν από την ανεύρεση του κώδικα A 1883, οι γνωστές επιστολές της 1ης Οκτωβρίου 1813, με τις οποίες ο Φώσκολος, μεσολαβώντας για τη χορήγηση μιας υποτροφίας στον Κάλβο από τους Ζακυνθίους, τους πληροφορούσε ότι ο προστατευόμενός του είχε γράψει στο σπίτι του δύο τραγωδίες.² Ός την έκδοση του βιβλίου του Βίττι οι τραγωδίες αυτές εθεωρούντο ότι ήταν οι σωζόμενες στον κώδικα *Ferraioli* 694 της Βατικανής Βιβλιοθήκης: οι *Teramene* και *Le Danaïdi*, τις οποίες είχε εκδώσει ο Γ. Θ. Ζώρας στο βιβλίο του *Andrea Calbo, Opere Italiane* (Roma 1938). Στην εισαγωγή της έκδοσής του των ιταλικών έργων του Κάλβου ο Βίττι επαναπροσδιορίζει την ταυτότητα της μιας από αυτές: οι δύο τραγωδίες που έγραψε ο Κάλβος πριν από την 1η Οκτωβρίου 1813, γράφει, είναι ο *Teramene* και ο *Ippia*.

Οι συλλογισμοί του Βίττι είναι οι εξής: Από τα χειρόγραφα του *Θηραμένη* και των *Δαναΐδων* μόνο το πρώτο είναι χρονολογημένο από τον ποιητή («1813/dal 15 Marzo/ al 10 Aprile»), ενώ το δεύτερο δεν περιέχει καμία χρονολογική ένδειξη. Οι *Δαναΐδες* όμως είναι ποιοτικά τόσο ανώτερες από τον *Θηραμένη*, που όχι μόνο είναι προφανές ότι γράφτηκαν έπειτα από αυτόν, αλλά είναι και «ανεξήγητο πώς ο συγγραφέας τους έκανε τόση πρόοδο στο σύντομο χρονικό διάστημα από τις 10 Απριλίου ως την 1η Οκτωβρίου».³ Το γεγονός ότι από επιστολές γνωστών του, που περιέχονται στον κώδικα *Ferraioli*, διαπιστώνεται ότι ο Κάλβος τούς είχε στείλει ως τον Οκτώβριο του 1814 μόνο τον *Θηραμένη*, ενώ δεν βρίσκονται ίχνη αποστολής των *Δαναΐδων* πριν από τον Οκτώβριο του 1815, οδηγεί τον Βίττι στο συμπέρασμα ότι «οι *Δαναΐδες* δεν μπορούν να έχουν γραφτεί πολύ πριν από τον Οκτώβριο του 1815» και ότι «εν πάση περιπτώσει γράφτηκαν έπειτα από τον Οκτώβριο του 1814».⁴ Συμπεραίνοντας ότι ο *Ιππίας* είναι προγενέστερος του *Θηραμένη* ο Βίττι συνοψίζει τους χρονολογικούς συλλογισμούς του με την τοποθέτηση των τριών τραγωδιών του Κάλβου στην εξής σειρά: *Ιππίας* (1812-13)· *Θηραμένης* (Απρίλιος 1813)· *Οι Δαναΐδες* (1815;).⁵

Εκτός από τον *Ιππία* (ff. 1-16) ο κώδικας A 1883 της Μπολόνια περιέχει και τα εξής άλλα καλβικά κείμενα:

- 1) Τέσσερις μονολόγους μιας άγνωστης τραγωδίας (ff. 17-18).
- 2) Δύο σελίδες για τον Θεόφραστο του Κοραή και μετάφραση του Προοιμίου των *Χαρακτήρων* με μιαν «Εισαγωγή» της (ff. 19-22).
- 3) Το απόσπασμα ενός άτιτλου ποιήματος (ff. 23-26), το οποίο ο Βίττι ταύτισε με το ποίημα που δημοσίευσε ο Κάλβος το 1811 για τον Ναπολέοντα.
- 4) Σημειώσεις για το σύστημα του Έρασμου (f. 27).
- 5) Σημειώσεις ρητορικής με πίνακα ορολογίας (f. 28).
- 6) Ένα βραχύ απόσπασμα των *Δαναΐδων* (f. 29).

Όλα τα κείμενα αυτά είναι στα ιταλικά, εκτός από το Απόσπασμα του άτιτλου ποιήματος, που είναι στα ελληνικά, και τον πίνακα της ρητορικής ορολογίας που είναι στα αρχαία ελληνικά. Τα τελευταία φύλλα του κώδικα (ff. 31-34) καταλαμβάνει απόσπασμα από την τραγωδία *Druso* του Ιταλού ποιητή Francesco Benedetti, τα αρχικά του οποίου βρίσκονται στο εξώφυλλο του φακέλου που περιέχει τα κείμενα.⁶

Το γεγονός ότι τα καλβικά αυτά κείμενα βρέθηκαν σε φάκελο που επιγράφεται με τα αρχικά του Μπενεντέττι και που περιέχει σελίδες από τον *Δρούσο*, σε συνδυασμό με την πιθανότητα γνωριμίας και ενδεχομένως φιλίας του Κάλβου με τον Ιταλό ποιητή κατά την πρώτη παραμονή του στη Φλωρεντία, οδήγησε τον Βίττι στην εύστοχη για το 1960 σκέψη ότι ο Κάλβος μπορεί να του εμπιστεύτηκε τα χειρόγρατά του «για λόγους προνοίας, σε μια στιγμή κατά την οποία εθεωρείτο ύποπτος από την αστυνομία».⁷ υπόθεση που φαίνεται να επιβεβαιώνεται, όμως με άλλον χρονικό προσδιορισμό, από την ανεύρεση, στο μεταξύ, συγκεκριμένων στοιχείων για τη φιλία του Κάλβου με τον Μπενεντέττι το 1820-21, για την καρμποναρική δράση τους και για τις συνθήκες της απέλασης του Κάλβου από το Μέγα Δουκάτο της Τοσκάνης.⁸

Μολονότι οι έπειτα από τον Βίττι προτάσεις χρονολόγησης των κειμένων του κώδικα της Μπολόνια υπαγορεύτηκαν κυρίως από την προσπάθεια των μελετητών να προσδιορίσουν τη φύση και τον χρόνο της σύνθεσης του Αποσπάσματος του ελληνικού ποιήματος, η τοποθέτηση της συγγραφής του *Ιππία* στην πρώτη φλωρεντινή περίοδο του Κάλβου ελάχιστα αμφισβητήθηκε, έμμεσα κυρίως και παρεμπιπτόντως. Ο Λαβανίνι (1972), που δεν συμφωνεί με τον Βίττι ότι το Απόσπασμα αποτελεί σωζόμενο τμήμα του ποιήματος για τον Ναπολέοντα, επειδή πιστεύει ότι όλα τα κείμενα γράφτηκαν κατά την πρώτη παραμονή του Κάλβου στη Φλωρεντία, χρησιμοποιεί ως ένα από τα στοιχεία που συνηγορούν για την χρονολόγηση του Αποσπάσματος στο 1813-15 τη θεματική ομοιότητά του με τον *Ιππία*, τον οποίο θεωρεί ότι δικαιολογημένα ο Βίττι χρονολογεί πριν από τον *Θηραμένη*.⁹ Ο Ποντάνι (1965-66) δέχεται την άποψη του Βίττι ότι η ετέρα των τραγωδιών που έγρα-

ψε ο Κάλβος στο σπίτι του Φώσκολου είναι ο *Ιππίας* και όχι οι *Δαναΐδες*, μολονότι δεν τοποθετείται ως προς το θέμα της χρονολόγησής της πριν από τον *Θηραμένη*.¹⁰ Ο Ζώρας (1969) σχολιάζοντας τους μονολόγους της άγνωστης τραγωδίας και τις σημειώσεις του Κάλβου για τον Θεόφραστο, τα οποία πιστεύει ότι γράφτηκαν κατά την πρώτη παραμονή του στη Φλωρεντία, θεωρεί αυτονόητο ότι και ο *Ιππίας* γράφτηκε αυτή την περίοδο.¹¹ Λίγους μήνες όμως αργότερα (1969) στη μελέτη του για το Αποσπάσμα του ελληνικού ποιήματος, το οποίο, υπό το πρίσμα των νέων στοιχείων για τη δράση του Κάλβου ως καρμπονάρου, τοποθετεί στη δεύτερη παραμονή του στη Φλωρεντία, τροποποιεί την άποψή του: «είναι όλως απίθανος η υπόθεση», γράφει, «ότι τα χειρόγραφα ταύτα [δηλαδή τα κείμενα του κώδικα της Μπολόνια] εγράφησαν και παρεδόθησαν εις τον Benedetti κατά την περίοδον της πρώτης παραμονής του ποιητού εις Φλωρεντίαν [...] ταύτα πρέπει να εγράφησαν το χειμώνα του 1821, εκτός αν τινά εξ αυτών είχε μεταφέρει ο Κάλβος μετ' αυτού αναχωρών εξ Αγγλίας». ¹² Την άποψη αυτή ο Ζώρας επαναλαμβάνει, όχι με την ίδια έμφαση, και στη μελέτη του για τον Καρμπονάρο Κάλβο (1970): «Της περιόδου ταύτης [1820-21] φαίνεται ότι είναι αι προσπάθειαι νέων ποιητικών συνθέσεων, ως και σοβαρώτερας επιστημονικής μελέτης, με θέματα φιλολογικά και γλωσσολογικά, τα οποία τον είχαν απασχολήσει και κατά την περίοδον της παραμονής του εν Αγγλία». ¹³ Εντούτοις μερικά χρόνια αργότερα (1978) ο Ζώρας φαίνεται να αλλάζει γνώμη για τον ατελή *Ιππία* και να τον τοποθετεί στην πρώτη περίοδο της Φλωρεντίας, αφού δηλώνει ότι ο Κάλβος δεν επιχείρησε να γράψει άλλες τραγωδίες έπειτα από τις *Δαναΐδες*: «Οι δύο [...] τραγωδίες με τίτλο *Θηραμένης* και *Δαναΐδες*», γράφει, «αποτελούν τα μόνα θεατρικά έργα του ποιητού, και παρά τις τόσο ευνοϊκές κρίσεις του Φώσκολου, δεν θέλησε να γράψη πια στο μέλλον τραγωδίες, προτιμώντας να αφοσιωθεί στην πατριωτική ποίησι». ¹⁴ Αλλά και ο Βίττι (1972) απαντώντας στη μελέτη του Ζώρα του 1969 για το Αποσπάσμα (στην απάντησή του αυτή δέχεται ότι το Αποσπάσμα μπορεί να μην είναι από το ποίημα στον Ναπολέοντα), τροποποιεί την πεποίθησή του ότι τα κείμενα του Αρχιγυμνασίου της Μπολόνια ανήκουν όλα στην πρώτη φλωρεντινή περίοδο, παραμένοντας εντούτοις αμετάθετος ως προς τον *Ιππία*: «Το χειρόγραφο του αποσπάσματος», γράφει, «βρίσκεται μαζί με άλλα χειρόγραφα του Κάλβου που δεν ανήκουν όλα στη δεύτερη διαμονή του Κάλβου στη Φλωρεντία (1821). Υπάρχουν μαζί και παλαιότερα, όπως το σχέδιο του δράματος που το ονόμασα *Ιππίας*». ¹⁵ Τέλος, μίαν επιφύλαξη για το αν ο *Ιππίας* ανήκει στην πρώτη περίοδο της Φλωρεντίας βρίσκουμε στον Δάλλα, ο οποίος, σε μια υποσημείωση της μελέτης του «*Ησίοδος και Κάλβος*» (1990) γράφει δίπλα στο όνομα της τραγωδίας το 1813 με ερωτηματικό, προσθέτοντας και το 1819 με ερωτηματικό («1813; 1819;»), χωρίς να αναφέρει τους λόγους που τον οδήγησαν σ' αυτή την αμφιταλάντευση. ¹⁶

Η αναχρονολόγηση των κειμένων του κώδικα A 1883 (σιωπηρή και βραχύβια για τον *Ιππία*), στην οποία οδηγήθηκε ο Ζώρας κατά την προσπάθειά του να δείξει ότι το Αποσπάσμα δεν γράφτηκε το 1811 αλλά το 1821, πέρασε, σε ό,τι αφορά τον *Ιππία* και τους μονολόγους της άγνωστης τραγωδίας, απαρατήρητη, αφού σε όλες τις εργογραφίες και τα χρονολόγια του Κάλβου (όταν αυτά δεν λησμονούν τα ιταλικά γραπτά του) ή στις αναφορές των μελετητών στον *Ιππία* και στους μονολόγους τα δύο κείμενα εντάσσονται στη συγγραφική του δραστηριότητα της περιόδου 1813-1816 πέρασε απαρατήρητη ακόμα και από τον ίδιο τον Ζώρα, ο οποίος,

15. *Leoni* *Don Luigi sotto-fanciullum de*
Comunità del Saluzzo, natum d. 1809
- *Elmofo*, ma non con molta ingenu-
tà. Non ha sofferto fatica, ma bensì
più giorni di digiuno in casa ed ora
sotto rigorosa vigilanza della famiglia -
giura come Maestro di Legione.

16. *Montelatici* *Vincenzo di Brindisi*
fondaco dueotto - figura come maestro
fuggente di Legione - vende il mandato
d'arresto

17. *Calbo* *Andrea Greco dell'Isola del Xanto*
è addetto inglese, maestro di Letteratura
in casa del Chro Jacopi - *Elmofo*, e
non ha sofferto fatica - *Elmofo*
di Legione, ora più giorni gli si è in-
dato di pastina dalle Stato

18. *Bartolini* *Giuseppe Nobile di Brindisi*
... *ni* - *Elmofo*, e si ritenuto per poco

Από τη
σελίδα του
αστυνομικού
καταλόγου των
Καρμπονάρων
με τα στοιχεία
του Κάλβου.

αν της έδινε μεγαλύτερη προσοχή, θα είχε αντιληφθεί τη σημασία της για την εικόνα του ποιητικού βίου του Κάλβου. Γιατί η διαπίστωση ότι ο Κάλβος έγραφε ιταλικά έργα ως το 1820-21, θα ερχόταν να ανατρέψει τη βεβαιότητα ότι η σύνθεση ιταλικών ποιημάτων αποτελούσε μια πρόσκαιρη και βραχύχρονη ενασχόληση των πρώτων νεανικών του ετών.

Η προσεχτική μελέτη των περιεχομένων του κώδικα A 1883 και της συζήτησης της σχετικής με την ταυτότητα του ελληνικού Αποσπάσματος, σε συνδυασμό με την παρακολούθηση της όλης συγγραφικής και εκδοτικής δραστηριότητας του Κάλβου ως το 1821, δεν αφήνουν αμφιβολία ότι ο *Ιππίας* είναι έργο της δεύτερης παραμονής του στη Φλωρεντία. Το πρώτο στοιχείο που θα μας βοηθούσε στην τεκμηρίωση αυτής της αναχρονολόγησης είναι η αμφισβήτηση της άποψης του Λαβανίνι ότι ο κώδικας της Μπολόνια αποτελείται από κείμενα που άφησε ο Κάλβος στη Φλωρεντία κατά την πρώτη αναχώρησή του από αυτήν. Στην αμφισβήτηση αυτή μας οδηγούν, κατά πρώτον, οι συνθήκες της παράδοσης των κειμένων στον Μπενεντέττι, την οποία κανείς μελετητής δεν αμφισβητεί. Όπως σωστά παρατηρεί ο Ζώρας, τον φάκελο με τα κείμενά του ο Κάλβος δεν μπορεί να τον παρέδωσε στον Μπενεντέττι το 1816, γιατί, ακόμα κι αν υποθεθεί ότι οι δύο ποιητές γνωρίζονταν τότε, από πουθενά δεν συνάγεται ότι συνδέονταν με τέτοια φιλία ώστε, αναχωρώντας ο Κάλβος για την Ελβετία, να παραδώσει τον φάκελό του στον Ιταλό ποιητή, τη στιγμή που, αν ήθελε να τον εμπιστευθεί σε κάποιον, αυτός θα έπρεπε να ήταν η φίλη και προστά-

τις του Κουιρίνα Μοτσένι-Ματζιότι.¹⁷ Ακόμη, θα πρόσθετα, όταν αναχωρεί κανείς για μακρά απουσία (όπως ο Κάλβος που πήγαινε να συναντήσει τον Φώσκοιο με σκοπό να μεταβούν μαζί στην Αγγλία),¹⁸ για απουσία που δεν πρόκειται να διακόψει τη συγγραφική του δραστηριότητα (όπως συνέβη με τον Κάλβο), δεν αφήνει πίσω του τα κείμενα που προσπαθεί να γράψει. Αυτό μπορεί να το κάνει, όταν η αναχώρησή του είναι βεβαιωμένη (η αναχώρηση του Κάλβου το 1816 ήταν εξ ιδίας αποφάσεως και ομαλή),¹⁹ και όταν πιστεύει ότι η απουσία του θα είναι βραχεία (όπως συνέβη με τον Κάλβο το 1821 κατά την απέλασή του, την οποία, όπως φαίνεται από τις προσπάθειες ανάκλησής της, ο Κάλβος θεωρούσε προσωρινή).²⁰ Ούτε πάλι είναι πιθανό ο φάκελος Μπενεντέττι να περιέχει κείμενα και των δύο φλωρεντινών περιόδων του Κάλβου. Γιατί μερικά από τα κείμενα αυτά δεν μπορούσαν να γραφτούν κατά την πρώτη περίοδο, ενώ τα υπόλοιπα είναι απίθανο να γράφτηκαν κατά την περίοδο αυτή.

Αλλά ας δούμε τα κείμενα από πιο κοντά. Εκείνα που δεν μπορούσαν να είχαν γραφτεί κατά την πρώτη φλωρεντινή περίοδο είναι η μετάφραση του Προοιμίου των *Χαρακτήρων* με την «Εισαγωγή» της και τις σελίδες για τον Θεόφραστο του Κοραή, οι σημειώσεις για το σύστημα του Έρασμου και το Απόσπασμα του άτιτλου ποιήματος. Το τελευταίο, όχι μόνο γιατί ξέρουμε ότι ο Κάλβος γνώριζε το 1813 «λίγα ελληνικά»,²¹ αλλά και γιατί όλα δείχνουν ότι γράφτηκε ανάμεσα στις 10 Απριλίου 1821 (ημέρα κατά την οποία φτάνει στη Φλωρεντία η είδηση της ελληνικής επανάστασης στη Μολδαβία) και στις 23 Απριλίου, ημερομηνία της εσπευσμένης αναχώρησης του Κάλβου από την πρωτεύουσα της Τοσκάνης.²² Τα δύο πρώτα δεν μπορεί να γράφτηκαν το 1812-16, γιατί ο Κάλβος ήταν αδύνατο να διατυπώσει αυτή την εποχή τις απόψεις που περιέχουν. Δεν υπάρχει καμμία μαρτυρία που να δείχνει ότι ο αυτοδίδακτος Κάλβος του Λιβόρνου²³ είχε, με την εγκατάστασή του στη Φλωρεντία, επιδοθεί στη μελέτη της αρχαίας ελληνικής γραμματείας κατά τρόπο που να του επέτρεπε να εκφράζει άποψη για ζητήματα τόσο απαιτητικά όσο αυτά των εν λόγω κειμένων. Η περίφημη επιστολή του Φώσκολου από τη Hottingen μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι έως τουλάχιστον τον Δεκέμβριο του 1815 η επαφή του Κάλβου με την αρχαία ελληνική δεν είναι ουσιώδης και ότι ο συγχρωτισμός του με τους ακαδημαϊκούς της Pistoia και τους αρκαδικούς ποιητές τον έκαναν να συμπεριφέρεται προς τη λογοτεχνία «volgarmente»,²⁴ δηλαδή κατά τρόπο ασύμφωνο με τις απόψεις εκείνων που πίστευαν (και ο Φώσκοιος ήταν ένας από αυτούς) ότι η λύση στο γλωσσικό και το λογοτεχνικό πρόβλημα της Ιταλίας ήταν η με τη βοήθεια των αρχαίων τύπων δημιουργία μιας γλώσσας, που θα μπορούσε να εκφράσει με ακρίβεια και καθαρότητα τις νέες έννοιες, για τις οποίες η «φυσική» ιταλική γλώσσα της εποχής φαινόταν ανεπαρκής.²⁵ Αλλά ακόμη και αν τα δεδομένα, στα οποία στηρίζεται το παραπάνω συμπέρασμα, είναι παραπλανητικά, υπάρχουν περισσότερο ισχυρά στοιχεία που δείχνουν ότι τα κείμενα για τον Θεόφραστο και τον Έρασμο προϋποθέτουν μίαν εμπειρία, την οποία ο Κάλβος εκείνης της εποχής δεν είχε. Είναι αδύνατον να πιστέψει κανείς ότι ο εικοσάχρονος ή εικοσιτριάχρονος μαθητευόμενος του Φώσκολου, που γνώριζε τότε «λίγα γαλλικά»,²⁶ θα τολμούσε να επικρίνει με ύφος ειδήμονος και με τόνο σχεδόν υπεροπτικό τον διάσημο κλασικό φιλόλογο Κοραή, τόσο για τη γαλλική μετάφραση των *Χαρακτήρων* (στην οποία διαπιστώνει έλλειψη ακριβείας), όσο και για τον σχολιασμό ενός χωρίου του αρχαίου κειμένου.²⁷ Όσο για τις σημειώσεις για το σύστημα του Έρασμου, με

τις οποίες ο Κάλβος αντικρούει τις απόψεις όσων πίστευαν ότι η προφορά της αρχαίας ελληνικής είναι η ερασμιακή, φαίνεται ότι αποτελούν σχέδιο για τη συγγραφή ενός ευρύτερου και φιλόδοξου πονήματος, που σκοπός του θα ήταν «να συστήσει θερμά το νέο σύστημα»,²⁸ δηλαδή τη θεωρία ότι η προφορά της αρχαίας ελληνικής είναι η ίδια με εκείνη της νέας. Ότι ο Κάλβος κατά την πρώτη περίοδο της Φλωρεντίας δεν ασπάζοταν αυτή τη θεωρία αλλά ακολουθούσε την ερασμιακή, μας το λέει, εμμέσως, ο ίδιος στο κείμενό του. Παραθέτω το σχετικό χωρίο: «Αν οι προκαταλήψεις ξεριζώνονται δύσκολα, η προκατάληψη για την προφορά της αρχαίας ελληνικής, την οποία αποκτήσαμε όταν η φαντασία μας ήταν ζωντανή, δυνατή, διψασμένη, τρυφερή και –πράγμα που μετράει περισσότερο– από το στόμα των δασκάλων μας (κι αυτό που ακούμε από το στόμα εκείνων που τιμούμε και σεβόμαστε αφήνει μίαν ανεξάλειπτη εντύπωση στη μνήμη μας), η προκατάληψη αυτή παρουσιάζει μίαν αντίσταση επιβλητική, τρομαχτική».²⁹ Δεν είναι δύσκολο, αν συνάψει κανείς το χωρίο με τις γνωστές ερασμιακές απόψεις του Φώσκολου για την αρχαία ελληνική,³⁰ να διακρίνει σ' αυτό μίαν ισχυρή αυτοβιογραφική νότα. Ο Κάλβος μιλάει εδώ για την εποχή της μαθητείας του στον Φώσκοιο, εποχή της πρώτης του νιότης, και η απόσταση των γραφομένων του από την εποχή αυτή είναι ολοφάνερη.

Απίθανο να γράφτηκαν την πρώτη περίοδο της Φλωρεντίας είναι οι σημειώσεις ρητορικής με τον πίνακα ορολογίας, το απόσπασμα των *Δαναΐδων* και οι μονόλογοι της άγνωστης τραγωδίας. Οι σημειώσεις και ο πίνακας θα πρέπει να ενταχθούν στην προετοιμασία των δημόσιων μαθημάτων που σχεδίαζε ο Κάλβος στη Φλωρεντία, τα οποία, όπως μας πληροφορεί το σχετικό του υπόμνημα (το «Progetto de nuovi principi di belle lettere applicabili alle belle arti»), περιλάμβαναν, ως πρακτική εφαρμογή των θεωρητικών αρχών του, την ανάλυση της *Ιλιάδας*, της *Αινειάδας* και των λόγων του Δημοσθένη και του Κικέρωνα.³¹ Ότι το υπόμνημα αυτό δεν μπορεί να γράφτηκε την πρώτη περίοδο της Φλωρεντίας, όπως πιστεύεται, είναι, για τους λόγους που ανέφερα παραπάνω (και όχι μόνο γι' αυτούς), προφανές.³² Το απόσπασμα των *Δαναΐδων* αποτελεί κατάλοιπο της επεξεργασίας του έργου, την οποία ο Κάλβος σίγουρα έκανε στο Λονδίνο πριν το τυπώσει. Αυτό συνάγεται από το γεγονός ότι το κείμενο της έκδοσης (Λονδίνο 1818) παρουσιάζει διαφορές από τις δύο χειρόγραφες μορφές των *Δαναΐδων* της Βατικανής, που ανήκουν στην πρώτη φλωρεντινή περίοδο, και από το ότι το απόσπασμα δεν υπάρχει σε καμμία από τις τρεις σωζόμενες μορφές του έργου.³³

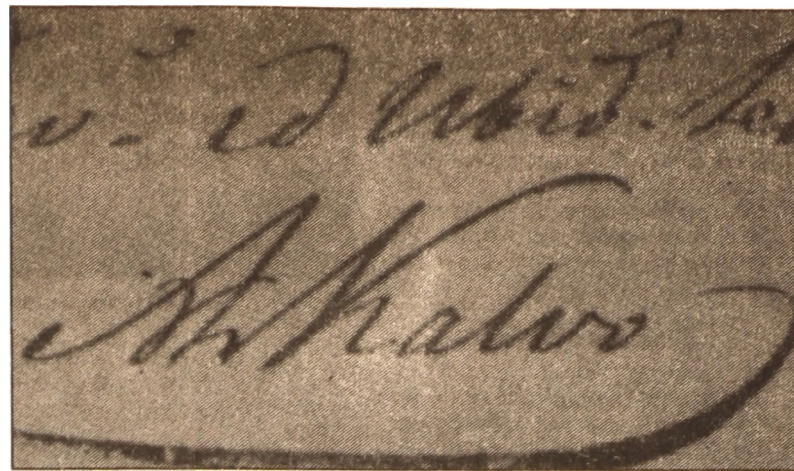
Αφησα τελευταίο τον *Ιππία*, τον οποίο θα πρέπει να συννεξιάσουμε με τους μονολόγους της άγνωστης τραγωδίας, γιατί θα ήθελα να τον δούμε και μέσα από την προοπτική της επιχειρηματολογίας μας για τα υπόλοιπα κείμενα του φακέλου Μπενεντέττι. Τα στοιχεία που δείχνουν ότι ο *Ιππίας* δεν γράφτηκε ή δεν γραφόταν την πρώτη περίοδο της Φλωρεντίας είναι αρκετά. Τα εκθέτω:

1) Διαφορετικά απ' ό,τι για τον *Θηραμένη* και τις *Δαναΐδες*, για τον *Ιππία* δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να δείχνει ότι γράφτηκε την πρώτη φλωρεντινή περίοδο. Αν η συγγραφή του είχε ολοκληρωθεί, αν δηλαδή ο *Ιππίας* ήταν η μία από τις δύο τραγωδίες που αναφέρει ο Φώσκοιος, δεν θα έπρεπε ο Κάλβος να τον είχε στείλει στους γνωστούς του για να του πουν τη γνώμη τους, όπως έκανε με τον *Θηραμένη* και τις *Δαναΐδες*, αφού μάλιστα θα ήταν καλλιτεχνικά ανώτερος όχι μόνο από τον *Θηραμένη*, όπως

σωστά υποδηλώνει ο Βίττι,³⁴ αλλά και από τις *Δαναΐδες*, όπως θα προσπαθήσω να δείξω παρακάτω;

2) Ο Κάλβος ξανατυπώνει τις *Δαναΐδες*, μαζί με τον Σαούλ του Αλφιέρι, ως τρίτο μέρος του βιβλίου *Italian Lessons in Four Parts* (1820), το οποίο εξέδωσε ως βοήθημα για τους Άγγλους που θα ήθελαν να μάθουν την ιταλική γλώσσα. Το τέταρτο μέρος του βιβλίου συντίθεται από αποσπάσματα ποιημάτων των Dante, Petrarca, Ariosto και Tasso.³⁵ Η αυτοανθολόγηση και συνοίκηση του ουσιαστικά πρωτοεμφανιζόμενου Κάλβου με τους μεγαλύτερους ποιητές της Ιταλίας, εκτός από έλλειψη μέτρου και υπέρογκη φιλοδοξία, δηλώνει, πιστεύω, και την επιθυμία χειραφέτησης από τον Φώσκολο, ο οποίος στο βιβλίο λάμπει δια της απουσίας του. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι, από τα τυπωμένα ως εκείνη τη στιγμή έργα του, ο Κάλβος επιλέγει την τραγωδία και όχι τον *Inno*, που είχε εκδώσει το 1817,³⁶ και ότι το τρίτο μέρος των *Italian Lessons* κυκλοφορεί, όπως και τα άλλα μέρη, και αυτοτελώς,³⁷ δηλαδή απαλλαγμένο από τον διδακτικό χαρακτήρα τον οποίο είχε στον τόμο. Το γεγονός ότι ο Κάλβος προτιμά να αυτοφιλοξενηθεί στο τραγικό και όχι στο λυρικό μέρος του τόμου, η αυτοτελής ανατύπωση (η δεύτερη, θα λέγαμε, έκδοση της δεύτερης έκδοσης) των *Δαναΐδων*, και η συνεκτύπωσή τους με την περίφημη τραγωδία του Αλφιέρι, δείχνουν ότι η φιλοδοξία του ν' αναγνωριστεί ως τραγικός ποιητής, μαρτυρούμενη ήδη από την πρώτη περίοδο της Φλωρεντίας,³⁸ συνεχίζεται και κατά την παραμονή του στο Λονδίνο. Το συμπέρασμα αυτό το ενισχύει και μια φράση από τον πρόλογο των *Italian Lessons*, με την οποία ο Κάλβος πληροφορεί τους αναγνώστες ότι οι *Δαναΐδες* είναι «μία από τις τραγωδίες» του.³⁹ Η φράση δεν σημαίνει, πιστεύω, ότι οι υπόλοιπες τραγωδίες είναι ο *Θηραμένης* και η δεύτερη αναφερόμενη από τον Φώσκολο (που, όπως σωστά συμπεραίνει ο Βίττι, δεν μπορεί να είναι οι *Δαναΐδες*) από τις οποίες ο Κάλβος φαίνεται να έχει απομακρυνθεί τόσο, ώστε να μη σκέφτεται να τις εκδώσει (η αναδημοσίευση των *Δαναΐδων* στο *Italian Lessons* και η μη δημοσίευση σ' αυτό του *Θηραμένη* ή της άλλης τραγωδίας αυτό δείχνει) μάλλον θέλει να πει ένα από τα εξής: ή ότι ο Κάλβος έχει γράψει στο μεταξύ κι άλλη ή κι άλλες τραγωδίες, από τις οποίες, εντούτοις, δεν θεωρεί καμμία ανώτερη από τις *Δαναΐδες* (γι' αυτό προτιμά να ξανατυπώσει τις *Δαναΐδες*), ή ότι γράφει κι άλλη ή κι άλλες τραγωδίες (λ.χ. τον *Ιππία* ή εκείνη της οποίας σώθηκαν ορισμένοι μονόλογοι). Όπως κι αν έχει το πράγμα, είναι φανερό ότι από τις ποιητικές του φιλοδοξίες στο Λονδίνο ο Κάλβος καλλιεργεί περισσότερο εκείνες του τραγικού ποιητή, γεγονός που σημαίνει ότι θα πρέπει ν' αποκλείσουμε και τη σκέψη ότι ο *Ιππίας*, στη μορφή που βρίσκεται, είναι κείμενο της πρώτης περιόδου της Φλωρεντίας. Γιατί αν ο Κάλβος τον είχε πάρει μαζί του στην Αγγλία, σίγουρα θα τον είχε τελειώσει (η προχωρημένη μορφή του καθιστούσε την ολοκλήρωσή του εύκολη), οπότε στον φάκελο Μπενεντέττι θα έπρεπε να τον έχουμε στην τελειωμένη του μορφή.

3) Το χειρόγραφο του *Ιππία* περιέχει και ένα δισέλιδο σημείωμα με οδηγίες για τη συγγραφή τραγωδιών, που δεν έχει προσεχτεί όσο θα έπρεπε και το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί και δοκίμιο δραματουργίας.⁴⁰ Οι οδηγίες αυτές (κυρίως οι συστάσεις περί θεατρικής οικονομίας), τις οποίες ο Κάλβος υλοποιεί καταλεπτώς στο πεζό σχεδιάσμα των σκηνών του *Ιππία*, δείχνουν ότι το σημείωμα (και συνεπώς και ο *Ιππίας*) δεν γράφτηκαν την πρώτη περίοδο της Φλωρεντίας. Διαφορετικά ο Κάλβος θα τις είχε εφαρμόσει και στη συγγραφή του *Θηραμένη* και των *Δαναΐδων*, τα οποία δεν είναι γραμμένα με την ίδια δραματουργική αντίληψη.



Υπογραφή
του Ανδρέα
Κάλβου
στα ιταλικά

Γιατί όσο και αν οι *Δαναΐδες*, παρά τους μακρούς μονολόγους τους, είναι, χάρη κυρίως στο λυρικό τους στοιχείο, έργο ανώτερο από τον αφόρητο για την ψυχρότητα και την αφέλειά του *Θηραμένη*, η ανεπαρκής δράση που χαρακτηρίζει και τα δύο τα διαφοροποιεί από τον θεατρικότερο *Ιππία*. Ότι η προσοχή του Κάλβου στον *Ιππία* είναι περισσότερο στραμμένη προς τον θεατή, φαίνεται και από το «Σχεδιάσμα της τραγωδίας», στο οποίο η λέξη «πλατεία» αναφέρεται έξι φορές, και όπου δηλώνεται η φροντίδα του να μιλήσει «με τη δράση περισσότερο παρά με τον διάλογο».⁴² Φαίνεται, ακόμη, και από το θέμα του *Ιππία*, που δεν είναι μόνο «η σύγκρουση της πατριωτικής Αρετής με την τυραννική Κακία»⁴³ αλλά και η *προσποίηση* (*simulazione / dissimulazione*), η οποία, ενσαρκωμένη στους δύο κύριους ήρωες (στον *Ιππία* και τον Αριστογείτονα), προσφέρει στον Κάλβο πρόσθετες δραματικές δυνατότητες.⁴⁴ Το ίδιο θα έλεγα και για τους μονολόγους της άγνωστης τραγωδίας, οι οποίοι δεν αποτελούν τυχαία αποσπάσματα, αλλά μελετημένες διαγραφές των χαρακτήρων και της υπόθεσης μιας τραγωδίας,⁴⁵ σχεδιασμένης την ίδια εποχή, με θέμα ίδιο μ' εκείνο του *Ιππία* και πλοκή, όπως φαίνεται, παρόμοια: την κατάκτηση της εξουσίας στη Σικυώνα από τον τύραννο Αβαντίδα -264 π.Χ.- με τη μέθοδο της προσποίησης. Η δραματουργική άποψη του *Ιππία* είναι τόσο προχωρημένη σε σύγκριση μ' εκείνη του *Θηραμένη* και των *Δαναΐδων*, ώστε ο Κάλβος τώρα να ξέρει και πότε να παραβιάζει τις αρχές του.⁴⁶ Ο διδακτικός, εξ άλλου, χαρακτήρας του προγραμματικού του σημειώματος αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο που δείχνει ότι ο *Ιππίας* δεν γράφτηκε το 1812-13, αφού την εποχή αυτή ο Κάλβος δεν είναι σε θέση να διδάξει αλλά, όπως μας εξομολογείται ο ίδιος σε μια σημείωση της «Ode agli Ionii», αισθάνεται την ανάγκη να διδαχτεί.⁴⁷ Το σημείωμα-δοκίμιο, το κείμενο του *Ιππία* και το σχέδιο της τραγωδίας που θα έπρεπε, αν είχε γραφτεί, να είχε τον τίτλο *Abantida*, δείχνουν ότι την εποχή αυτή ο Κάλβος εγκαινιάζει μια νέα περίοδο της δραματουργίας του, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας, από την άποψη των προτύπων, είναι η ωριμότερη αφομοίωση των θετικών από τους τραγικούς κανόνες του Αλφιέρι, και δευτερεύον η απόσβεση της ανιχνεύσιμης στις *Δαναΐδες* επίδρασης του Φώσκολου. Η απουσία από το σημείωμα κάθε ίχνους αναφοράς στον Φώσκολο, τον οποίο ο Κάλβος εγκωμιάζε σε βαθμό κολακείας στις σημειώσεις του της «Ode agli Ionii»,⁴⁸ και η τραγωδία του οποίου *Ricciarda* τού προκαλούσε το 1815 τα δάκρυα,⁴⁹ είναι ένα ακόμη στοιχείο που δείχνει ότι το σωζόμενο κείμενο του *Ιππία* γράφτηκε έπειτα από τη διακοπή των σχέσεών του με τον Φώσκολο (1817).

4) Ένα από τα στοιχεία που χρησιμοποιεί ο Λαβανίνι για να χρονολογήσει το Απόσπασμα του άτιτλου ποιήματος το 1813-15 είναι και η θεματική ομοιότητά του με τον *Ιππία*: η παρουσία και στο Απόσπασμα των Πεισιστρατιδών, η εξύμνηση της τυραννο-



Jacques - Louis David, «Ο όρκος των Ορατίων» (Παρίσι, Λούβρο)

κτονίας και η περιγραφή και σ' αυτό της ευδαιμονίας, στην οποία οδηγεί η δημοκρατία.⁵⁰ Αν η θεματική ομοιότητα είναι ένα από τα στοιχεία που δείχνουν ότι δύο κείμενα γράφτηκαν την ίδια εποχή, τότε η εποχή του *Ιππία* θα μπορούσε να προσδιοριστεί και με τη βοήθεια των νέων στοιχείων της έρευνας για το Απόσπασμα. Από τη στιγμή που τα νέα στοιχεία δείχνουν ότι το Απόσπασμα γράφτηκε την άνοιξη του 1821, θα πρέπει να μετατεθεί και η έως σήμερα ιδέα μας για την εποχή της συγγραφής του *Ιππία*.

5) Η εποχή της συγγραφής του *Ιππία* θα μπορούσε να προσδιοριστεί και με τη βοήθεια της ανίχνευσης μιας «αντικειμενικής συστοιχίας» ανάμεσα στα συναισθήματα που εκφράζει ο Κάλβος στο έργο και στα γεγονότα που μπορεί να προκάλεσαν αυτά τα συναισθήματα. Αντιτυραννικά αισθήματα εκφράζονται βέβαια και στον *Θηραμένη*, η ανάπτυξή τους όμως εκεί είναι διαφορετική (η υπόθεση άλλωστε του *Θηραμένη* διαδραματίζεται περισσότερο από έναν αιώνα αργότερα). Ο *Θηραμένης* (όπως και οι *Δαναΐδες*) είναι τραγωδία των ανοιχτών συγκρούσεων, ενώ ο *Ιππίας* είναι, όπως είπαμε, μια τραγωδία της προσποίησης και της συνωμοτικότητας, και η διαφορά της πλοκής και της δράσης του δημιουργεί στο έργο μian ατμόσφαιρα διαφορετική. Αν, για να εξηγήσουμε αυτή τη διαφορά, θα έπρεπε ν' αναζητήσουμε και εξωτερικές αιτίες, δεν θα μπορούσαμε να τις εντοπίσουμε παρά στην περίοδο που προτείνω ως εποχή συγγραφής του *Ιππία*. Το πολιτικό κλίμα της Φλωρεντίας του 1813 δεν ήταν το ίδιο μ' εκείνο του Ιουλίου 1820-Μαρτίου 1821, δηλαδή της εποχής των επαναστάσεων της Νεαπόλεως και του Πιεμόντε, οι οποίες συμπίπτουν με τη δεύτερη παραμονή του Κάλβου στη Φλωρεντία και οι οποίες όχι μόνο περιέσφιγγαν αλλά είχαν και εσωτερικό αντίκτυπο στο Μέγα Δουκάτο της Τοσκάνης.⁵¹ Η επιστροφή του Κάλβου από την Αγ-

γλία, θρεμμένου με τις «ακτίνες της υπεργλυκυτάτης ελευθερίας»,⁵² που παρείχε το βρετανικό πολίτευμα, αναζωπύρωσαν τα αντιτυραννικά του αισθήματα (τα οποία ήδη στις *Δαναΐδες* παρουσιάζονται ηπιότερα απ' ό,τι στον *Θηραμένη*). Απόδειξη η συμμετοχή του στη μυστική οργάνωση των Καρμπονάρων, ο απώτερος σκοπός των οποίων δεν ήταν διαφορετικός από εκείνον του Αριστογείτονα. Υπάρχουν ορισμένα κοινά στοιχεία ανάμεσα στην υπόθεση του *Ιππία* και τη συνωμοτική δραστηριότητα του Κάλβου αυτή την εποχή, που δεν θα έπρεπε να περάσουν απαρατήρητα. Ο όρκος των συνωμοτών στον *Ιππία* για την ανατροπή της τυραννίας⁵³ έχει την αντιστοιχία του στον όρκο των Καρμπονάρων (και στις δύο περιπτώσεις ο όρκος δίνεται με το χέρι πάνω σ' ένα μαχαίρι, και στην περιγραφή των συνεπειών της επιπορκίας υπάρχουν ομοιότητες).⁵⁴ Οι πολιτικές έννοιες της αρετής (virtu) και της κακίας (vizio), η σύγκρουση των οποίων, όπως είπαμε, αποτελεί ένα από τα θέματα του *Ιππία*, είναι, ως αντίθεση, κεντρικές και στις μυητικές ερωταποκρίσεις που προηγούνται του όρκου των Καρμπονάρων. Παραθέτω ένα απόσπασμα από το ερωτηματολόγιο του 32ου βαθμού, τον οποίο κατείχε ο Κάλβος:

«Ερώτηση: Ποια ιδέα σχηματίσατε για τη δυνατή τελειότητα, στην οποία μπορεί να φτάσει το ανθρώπινο γένος;

Απάντηση: Την ιδέα για μια κοινωνία ενωμένη με μοναδικό δεσμό την αρετή [...].

Ερώτηση: Ποια είναι η τελειότερη κυβέρνηση;

Απάντηση: Αυτή που θεμελιώνεται πάνω στην αρετή [...].

Ερώτηση: Σε ποιον αιώνα θα προτιμούσατε να είχατε ζήσει, αν δεν ζούσατε στον παρόντα;

Απάντηση: Στον αιώνα των ελληνικών δημοκρατιών την εποχή της γένεσής τους».⁵⁵

Η εποχή της γένεσης των ελληνικών δημοκρατιών είναι βέβαια η εποχή που ακολούθησε τη δολοφονία του Ιπάρχου και την κατάλυση του τυραννικού καθεστώτος των Αθηνών, την ευδαιμονία της οποίας οραματίζεται ο Αριστογείτων στον *Ιππία* και περιγράφει ο Κάλβος στο Απόσπασμα του άτιτλου ποιήματος. Όλα αυτά είναι, πιστεύω, αρκετά για να μας οδηγήσουν στη σκέψη ότι ο *Ιππίας* (όπως άλλωστε και το Απόσπασμα) αντανακλά στοιχεία από τις συζητήσεις του κύκλου των Καρμπονάρων, ο οποίος ως το 1816 στη Φλωρεντία δεν είχε ακόμα οργανωθεί. Ότι οι αρχαιότητες τραγωδίες των νεοκλασικών δεν ήταν απλές αναπαραστάσεις γενικών ιδεών και συναισθημάτων αλλά εξέφραζαν και συγκεκριμένες συγκινήσεις –ενίοτε και γεγονότα– της εποχής των συγγραφέων τους, το δείχνουν οι δυσκολίες που αντιμετώπιζαν για το ανέβασμά τους. Ο *Αίας* του Φώσκολου, λ.χ., είχε κινήσει το γενικό ενδιαφέρον όχι τόσο για την καλλιτεχνική αξία όσο για τους υπαινιγμούς του εναντίον του αυτοκράτορα της Αυστρίας και άλλων σημαντικών προσώπων της εποχής⁵⁷. ο *Πρώτος Βρούτος* και ο *Δεύτερος Βρούτος* του Αλφιέρι αντιμετώπιζαν προβλήματα λογοκρισίας για τις πολιτικές ιδέες που περιείχαν.⁵⁸ Με άλλα λόγια, ο *Ιππίας* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και καρμπονάριξη τραγωδία, αφού τα μέλη της μυστικής αυτής εταιρείας θα αναγνώριζαν εύκολα στις σκηνές του τις ιδέες και τα συναισθήματα από τα οποία διαπνέονταν.

6) Το σωζόμενο κείμενο του *Ιππία*, ο οποίος επρόκειτο να έχει πέντε πράξεις, περιλαμβάνει το «Σχέδιο της τραγωδίας» (που περιέχει την «Υπόθεση» και το σχέδιασμα των σκηνών όλων των πράξεων), και την σε πεζό ανάπτυξη των διαλόγων έως και τη δεύτερη σκηνή της τρίτης πράξης. Είναι φανερό ότι το τελευταίο στάδιο της σύνθεσης του έργου (έπειτα από τη συγγραφή των σε πεζό διαλόγων και του υπόλοιπου μέρους του) θα ήταν η στιχοποίηση των διαλόγων, την οποία ο Κάλβος είχε ως ένα βαθμό αρχίσει ήδη από το δεύτερο στάδιο, αφού, όπως σωστά παρατηρεί ο Ποντάνι, οι σε πεζό διάλογοι περιέχουν ενσωματωμένους αρκετούς εντεκασύλλαβους.⁵⁹ Ήδη στον σχεδιασμό των πέντε πράξεων ο Κάλβος αρχίζει να υλοποιεί τις θεωρητικές αρχές του σημειώματος-δοκιμίου του, προσδιορίζοντας με ακρίβεια τα τρία βασικά στοιχεία κάθε σκηνής: τον γενικό σκοπό, τον ειδικό σκοπό και την οικονομία της. Η σε πεζό ανάπτυξη των διαλόγων αποτελεί την πρώτη μορφή της δραματικής αναπαράστασης αυτών των στοιχείων. Το γεγονός ότι ο Κάλβος είχε ολοκληρώσει λεπτομερώς τον σχεδιασμό και είχε αναπτύξει κατά το μεγαλύτερο μέρος της την πρώτη μορφή των διαλόγων ενός έργου, το οποίο δεν έχουμε ολοκληρωμένο και το οποίο, αν είχαμε στην τελική του μορφή, θ' αποτελούσε τον πλέον ώριμο καρπό της έως τότε συγγραφικής του δραστηριότητας, δείχνει ότι η συγγραφή του δεν μπόρεσε να προχωρήσει πέρα από το σημείο στο οποίο μας το παραδίδει το σωζόμενο χειρόγραφο· για την ακρίβεια δείχνει ότι η συγγραφή του θα πρέπει να διακόπηκε από κάποια πολύ σοβαρή αιτία, η οποία δεν επέτρεψε στον Κάλβο να το ολοκληρώσει αργότερα. Προσπαθώντας να προσδιορίσουμε, με βάση τα στοιχεία που διαθέτουμε, αυτή την αιτία, δεν θα βρούμε άλλη από την αιφνίδια ανάγκη του Κάλβου να θέσει άμεσα την τέχνη του στην υπηρεσία της ελληνικής επανάστασης. Η συγγραφή του *Ιππία*, που θα πρέπει να άρχισε έπειτα από την επιστροφή του στη Φλωρεντία, θα πρέπει να διακόπηκε όταν ο Κάλβος, μαθαίνοντας ότι οι Έλληνες επαναστάτησαν επιτέλους, άρχισε να γράφει στα ελληνικά το ποίημα που μας σώθηκε ως απόσπασμα στον ίδιο κώδικα με τον *Ιππία*. Η απομάκρυνσή του από την Ιταλία και η απορρό-

φησή του από τη σύνθεση των Ωδών, η οποία τον μετέτρεψε σε Έλληνα ποιητή, είχε ως αποτέλεσμα την οριστική εγκατάλειψη του *Ιππία*⁶⁰ και έθεσε τέλος στο όνειρο, το οποίο ο Κάλβος προσπαθούσε να πραγματοποιήσει στην Αγγλία και για το οποίο επέστρεψε στη Φλωρεντία: να κατακτήσει, όπως ο Φώσκολος, μια θέση στην ιταλική ποίηση, και μάλιστα σ' εκείνο το είδος της, το τραγικό, που έκανε ένδοξο τον Αλφιέρι.

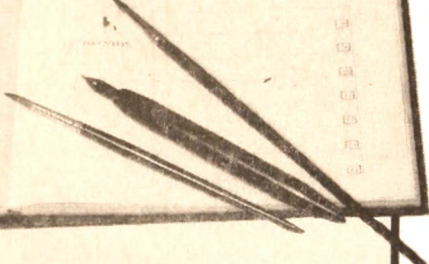
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Mario Vitti, *A. Kalvos e i suoi scritti in italiano* σ. 20.
2. Βλ. τις επιστολές στο Γ. Θ. Ζώρας, «Ανδρέας Κάλβος (1792-1869)», *Νέα Εστία*, *Ανδρέας Κάλβος (Η επιστροφή στην πατρίδα)*, 1960, σ. 15-16.
3. Vitti, σ. 19.
4. Ό.π., σ. 19.
5. Ό.π., σ. 20.
6. Ό.π., σ. 12-13.
7. Ό.π., σ. 14.
8. Βλ. Κ. Πορφύρης, «Ο Ανδρέας Κάλβος στέλεχος των Καρμπονάρων», *Επιθεώρηση Τέχνης* 18 (1963) 372-385. Γ. Θ. Ζώρας, «Η δευτέρα διαμονή του Κάλβου εις Φλωρεντίαν και η απέλασις αυτού», *Παρνασσός* 11 (1969) 536-548 (= *Νέα Καλβικά*, Αθήνα 1970, σ. 5-18)· του ίδιου, «Ο Κάλβος Καρμπονάρος κατά τις παραμονές της Ελληνικής Επανάστασης», *Νέα Εστία* 88 (1970) 136-150. Κ. Πορφύρης, *Ο Ανδρέας Κάλβος Καρμπονάρος*, Αθήνα 1965· Γιώργος Ανδρειωμένος, «Η συμμετοχή του Ανδρέα Κάλβου στα επαναστατικά και φιλελληνικά κινήματα της Ευρώπης», *Τετράμηνα*, τεύχ. 30 (1986), σ. 1998-2006.
9. Bruno Lavagnini, «La prima poesia in Greco di Andrea Calbo», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 47 (1972) 202.
10. Filippo Maria Pontani, «Questioni Kalviane», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 124 (1965-66) 288.
11. Γεώργιος Θ. Ζώρας, «Ανδρέου Κάλβου Α) Θεοφράστου μετάφρασις Β) Αγνώστου τραγωδίας μονόλογοι», *Παρνασσός* 11 (1969) 429.
12. «Ανδρέα Κάλβου, Αγνώστου ποιήματος απόσπασμα», *Παρνασσός* 11 (1969) 514-515 (= *Νέα Καλβικά*, σ. 22-23).
13. «Ο Κάλβος Καρμπονάρος κατά τις παραμονές της Ελληνικής Επανάστασης», σ. 138.
14. «Οι σπουδές του Κάλβου και η πανεπιστημιακή σταδιοδρομία», *Παρνασσός* 2 (1978) 611 (= *Επτανησιακά μελετήματα ΣΤ'. Καλβικά σύμμεικτα*, Αθήνα 1980, σ. 182). Φυσικά ο Ζώρας αναφέρει εδώ μόνο τις τελειωμένες τραγωδίες του Κάλβου.
15. Mario Vitti, «Το απόσπασμα από άτιτλο ελληνικό ποίημα του Κάλβου», *Ελληνικά* 25 (1972) 435.
16. *Ελληνικά* 41 (1990) 354.
17. *Νέα Καλβικά*, σ. 22.
18. Αυτό συνάγεται από επιστολές του Φώσκολου και του Κάλβου αυτής της εποχής· βλ. Ζώρας, «Ανδρέας Κάλβος (1792-1869)», σ. 22-24· Δ. Νικολαρεϊζής, *Ούγος Φώσκολος και Ανδρέας Κάλβος*, Αθήνα 1961, σ. 19-30.
19. Σε σημειώμά του της 17ης Μαΐου 1816 ο Κάλβος γράφει από τη Φλωρεντία στον Φώσκοιο: «Την ερχομένη Τρίτη με τη βοήθεια του Θεού, θα αρχίσω το ταξίδι, έχοντας μαζί μου ένα μικρό κιβώτιο, που φρόντισα να το γεμίσω περισσότερο με βιβλία, παρά με άλλα» (Ζώρας, ό.π., σ. 24). Ο Κάλβος θα μπορούσε στο κιβώτιο αυτό να βάλει και τα χειρόγρατά του.
20. Για τις προσπάθειες αυτές βλ. Πορφύρης, *Ο Κάλβος Καρμπονάρος*, σ. 97-99, 136-137.
21. Βλ. τις επιστολές του Φώσκολου της 1ης Οκτωβρίου 1813 (Ζώρας, ό.π., σ. 15-16).
22. Νάσος Βαγενάς, «Για μια νέα χρονολόγηση του Αποσπάσματος», ανακοίνωση στο Δωδέκατο Συμπόσιο Ποίησης της Πάτρας, 3-5 Ιουλίου 1992 (υπό δημοσίευση στα πρακτικά του Συμποσίου).
23. Ότι ο Κάλβος ήταν αυτοδίδακτος φαίνεται από τη γνωστή επιστολή του αδερφού του (Mario Vitti, *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου (Επιστολές 1813-1820)*, Θεσσαλονίκη 1963, σ. 57-58). Βλ. και Ζώρας, *Επτανησιακά μελετήματα ΣΤ'*, σ. 174-175.
24. Βλ. την επιστολή στον Ζώρα, *Ανδρέου Κάλβου, Ωδή εις Ιονίους και άλλα μελετήματα*, Αθήνα 1960, σ. 47-49.
25. Για το γλωσσικό πρόβλημα στην Ιταλία αυτή την εποχή βλ. Thérèse Labande-Jeanroy, *La question de la langue en Italie de Baretta a Manzoni*, Paris 1925, σ. 6-9, 38-39, 75· της ίδιας, *La question de la langue en Italie*, Strasbourg 1925, σ. 220-224. Προβλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Πηγές της έμπνευσης του Κάλβου», *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Αθήνα 1982, σ. 99-103, 518.



**ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ**

Ημερολόγιο



12 λογοτέχνες

- Πλασκοβίτης Σπ. • Δρακονταειδής Φ.
- Πανσέληνος Αλ. • Μανιώτης Γ.
- Χουλιαράς Ν. • Μπελιές Ερ.
- Καλιότσος Π. • Βαλτινός Θ.
- Μητροπούλου Κ. • Αμπατζόγλου Π.
- Κοτζιάς Αλ. • Μαρκόπουλος Γ.

24 ζωγράφοι

- Δασκαλάκης Σ. • Στεφάνου Ν.
- Ζησίου Μιχ. • Ξαγοράρης Ζάφρος
- Ρόρρης Γ. • Χαδούλης Γ.
- Φασιανός Αλ. • Μανουσάκης Μ.
- Νικολάου Ν. • Σακαγιάν Εδ.
- Σπεράντζας Β. • Νταούλας Κ.
- Ηλιοπούλου Ειρ. • Μόραλης Γ.
- Τέτσης Π. • Βερούκας Αλ.
- Μνταράς Δ. • Φραντζολά Εβίτα
- Μιγάδης Γ. • Ματσούκη Ειρ.
- Τσακαλή Άν-Μαρ. • Μισούρας Τ.
- Κουρσάρης Σπ. • Χουλιαράς Ν.

ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 16, 106 78 ΑΘΗΝΑ,

ΤΗΛ: 36.38.362 - 36.45.236

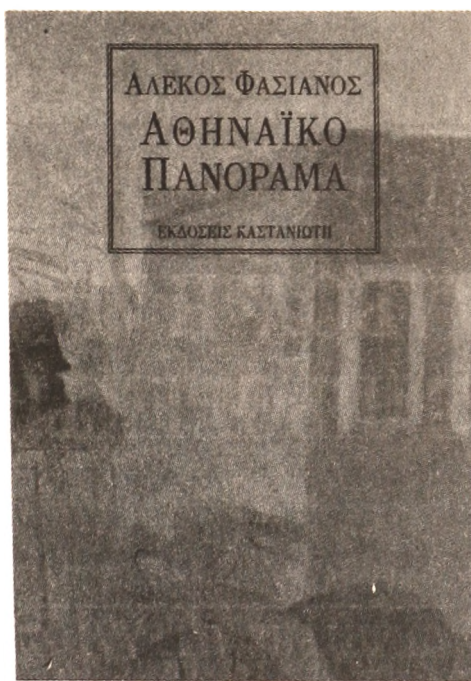
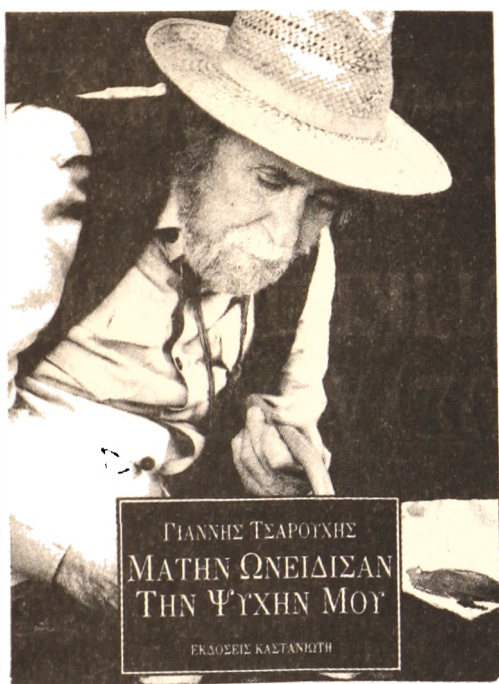
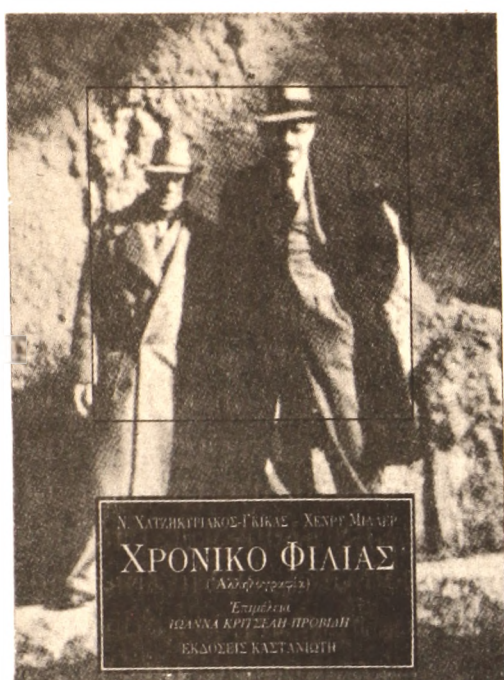
ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

26. Βλ. τις επιστολές του Φώσκολου της 1ης Οκτωβρίου 1813 (Ζώρας, «Ανδρέας Κάλβος (1792-1869)», σ. 15-16). Πρβλ. την επιστολή του Φώσκολου της 12ης Ιουνίου 1816: «Θα μεταβώ εις Γενεύην και προς χάριν του Ανδρέα, όστις θα εξησκειτό καταλλήλως εις την γαλλικήν γλώσσαν, αναγκαίαν όσον ο άρτος δι' όσους πρέπει να ταξιδεύουν ανά τον κόσμον» (Ζώρας, *Επτανησιακά μελετήματα ΣΤ'*, σ. 127).
27. Βλ. την επίκριση και τον σχολιασμό στις σ. 335-338 του Vitti, *A Kalvos e i suoi scritti in italiano*.
28. Ό.π., σ. 331.
29. Ό.π., σ. 332.
30. Για τις απόψεις αυτές βλ. Filippo Maria Pontani, *Foscolo e il greco moderno*, Roma 1964, σ. 42-43.
31. Το κείμενο αυτό έχει δημοσιευθεί κατ' επανάληψιν από τον Ζώρα. Παραπέμπω στο Zoras, Andrea Calbo, *Opere italiane*, σ. 116.
32. Ο μόνος που χρονολογεί το κείμενο αυτό στη δεύτερη περίοδο της Φλωρεντίας είναι ο Ν.Β. Τωμαδάκης («Ο Ανδρέας Κάλβος από Λιβόρνου εις Φλωρεντίαν», *Αφιέρωμα εις Κωνσταντίνον Άμαντον*, Αθήναι 1940, σ. 193-194).
33. Vitti, ό.π., σ. 38.
34. Ό.π., σ. 23.
35. Βλ. περιγραφή του βιβλίου και μετάφραση της Εισαγωγής του Κάλβου (μαζί με το πρωτότυπό της) στο Αντ. Κ. Ιντιάνος, «Μια ιταλική χρηστομάθεια του Αντρέα Κάλβου», *Κυπριακά Χρονικά*, τεύχ. 2 (Δεκέμβριος 1960), σ. 64-68.
36. Για το ποίημα αυτό βλ. Vitti, *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου*, σ. 34, 54, 88.
37. Ιντιάνος, σ. 64 και 66.
38. «Poeta tragico», τον χαρακτηρίζει ο Δημήτριος Δόσιος σε επιστολή του της 2ας Αυγούστου 1813 (βλ. την επιστολή στον Τωμαδάκη, σ. 188).
39. Ιντιάνος, σ. 65.
40. Περιέχεται στο «Piano della tragedia» («Σχεδιάγραμμα της τραγωδίας»): Vitti, *A Kalvos e i suoi scritti in italiano*, σ. 59-61.
41. Ό.π., σ. 62, 64, 65, 67, 68 (δύο φορές).
42. Ό.π., σ. 62.
43. Ό.π., σ. 66.
44. Το θέμα αυτό διαγράφεται μέσα από τη δράση των χαρακτήρων του έργου, κατά την οποία αναπτύσσονται δύο αντιθετικά ζεύγη ηρώων: οι simulatori και οι aperti (δηλαδή οι εκφράζοντες τα συναισθήματα και τις σκέψεις τους φανερά): ο Ιππίας («Tiranno simulatore», ό.π., σ. 57) και ο Αριστογείτων (simulatore hovesto) από τη μια, και ο Ίππαρχος («Tiranno aperto», ό.π.) και ο Αρμόδιος (παρορμητικός «amante della Liberta», ό.π.), από την άλλη. Βλ. Νάσος Βαγενάς, «Abantida: ένα σχέδιο τραγωδίας του Κάλβου», ανακοίνωση στο Συνέδριο Κάλβου της Ζακύνθου (23-26 Σεπτεμβρίου 1992), υπό δημοσίευση στα πρακτικά του Συνεδρίου.
45. Ο μόνος που έχει ασχοληθεί με τους μονολόγους αυτούς είναι ο Ζώρας, στη μελέτη του που αναφέρω παραπάνω (σημ. 11), ο οποίος φαίνεται να πιστεύει ότι το θέμα της είναι ιταλικό.
46. Πρβλ. τη δραματική οργάνωση της πρώτης σκηνής της δεύτερης πράξης (Vitti, σ. 63-64) με τις δραματικές αρχές του σημειώματος-δοκιμίου του Ιππία (ό.π., σ. 59-61).
47. Βλ. τη σημείωση 11 του ποιήματος (Ζώρας, *Ανδρέου Κάλβου, Ωδή εις Ιονίους και άλλα μελετήματα*, σ. 29-30).
48. Βλ. τις σημειώσεις 2, 5, 6 και 13 του ποιήματος (ό.π. σ. 24-30): πρβλ. Vitti, ό.π., σ. 28.
49. Βλ. επιστολή του (στον Ζώρα, ό.π., 42).
50. Lavagnini, σ. 207-208.
51. Πορφύρης, *Ο Κάλβος Καρμπονάρος*, σ. 59-72.
52. «Ο Φιλόπατρις», ι'.
53. Πρβλ. *Ιππία* (Vitti, ό.π., σ. 85) με Πορφύρη, ό.π., σ. 75.
54. Πρβλ. *Ιππία* (ό.π., σ. 85) με Πορφύρη, ό.π., σ. 98.
55. Πορφύρης, ό.π., σ. 17.
56. Πορφύρης, ό.π., σ. 64-65 και 73-74.
57. Βλ. Ζώρας, «Ανδρέας Κάλβος (1792-1869)», σ. 69.
58. Σχολιάζοντας τη χρήση μιας αντικειμενικής συστοιχίας στην Κλεοπάτρα του Αλφιέρι ένας Ιταλός μελετητής γράφει: «Είναι ένα έργο μάλλον αυτοβιογραφικό, στο οποίο ο Αντώνιος, θύμα του πάθους του για την Κλεοπάτρα, όμως γενναιόψυχος τόσο όσο είναι κακοήθης τύραννος ο Αύγουστος, αποτελεί προβολή του ίδιου του ποιητή, ανίκανου να ελευθερωθεί από το πάθος του για μια Τορινέζα κυρία» (Vincenzo Placella, *Dall' Arcadia al Neoclassicismo*, Roma 1975, σ. 129).
59. Pontani, σ. 287-291.
60. Ο Μπενεντέττι αυτοκτόνησε λίγες μέρες μετά την απέλαση του Κάλβου (Πορφύρης, ό.π., σ. 101-104), οπότε θα ήταν πολύ δύσκολο για τον Κάλβο, που βρισκόταν στην Ελβετία, να βρει τον φάκελο που του είχε εμπιστευτεί.



ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ
ΝΕΑ ΒΙΒΛΙΑ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ
ΣΚΕΨΗ, ΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΣΕΙΡΑΣ: ΘΑΝΑΣΗΣ Θ. ΝΙΑΡΧΟΣ



**ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΣ-ΓΚΙΚΑΣ - ΧΕΝΡΥ ΜΙΛ
ΛΕΡ: ΧΡΟΝΙΚΟ ΦΙΛΙΑΣ / ΜΑΡΩ ΔΟΥΚΑ: Ο ΠΕΖΟ
ΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΙΘΑΡΙ ΤΟΥ / ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΒΑ
ΣΤΙΚΟΓΛΟΥ: ΠΡΑΞΕΙΣ / ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ:
ΜΑΘΗΝ ΩΝΕΙΔΙΣΑΝ ΤΗΝ ΨΥΧΗΝ ΜΟΥ / ΑΛΕ
ΚΟΣ ΦΑΣΙΑΝΟΣ: ΑΘΗΝΑΪΚΟ ΠΑΝΟΡΑΜΑ / ΣΑΒ
ΒΑΣ ΧΑΡΑΤΣΙΔΗΣ: Η ΣΚΗΝΗ ΚΑΙ Η ΓΡΑΦΗ**



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
Η σύγχρονη εκδοτική παρουσία
στα ελληνικά γράμματα

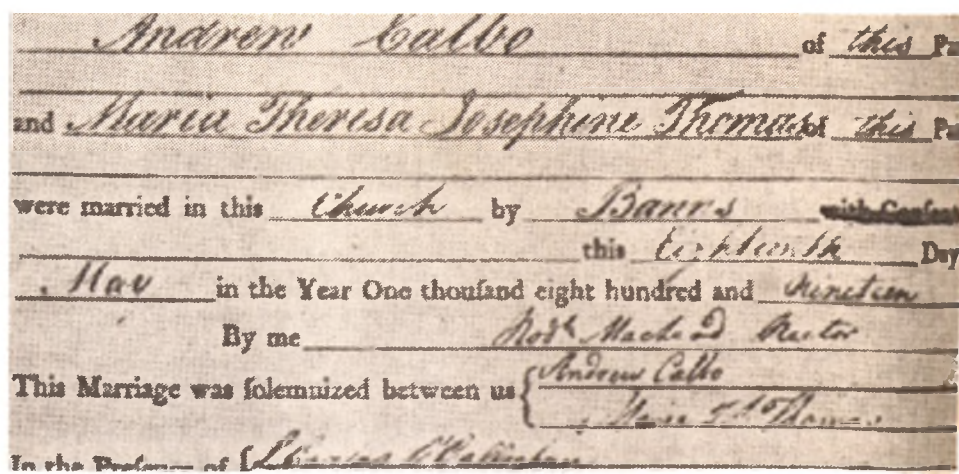
ΓΙΑ ΤΟΥΣ «ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΣΥΛΛΑΒΟΥΣ» ΤΩΝ ΩΔΩΝ ΤΟΥ ΚΑΛΒΟΥ

Ο Κάλβος είναι ένας από τους ελάχιστους Νεοέλληνες ποιητές που το (ελληνόγλωσσο) ποιητικό έργο του έτυχε μιας πλούσιας και αρκετά συστηματικής μετρικής εξέτασης. Ωστόσο, σήμερα, εποχή στην οποία γενικώς η προσέγγιση των Ωδών έχει τεθεί σε φιλολογικότερη και εγκυρότερη, από την άποψη της ακριβούς γνώσης των πραγματολογικών δεδομένων της εποχής του Κάλβου, βάση, μας γίνεται αντιληπτό ότι η μετρική μελέτη των Ωδών ακολούθησε στο παρελθόν εσφαλμένες κατευθύνσεις. Τούτο επειδή πολλοί από όσους προσέγγισαν στιχουργικά τις Ωδές, παραβλέποντας ή και αγνοώντας τα απτά ή και τα εξόφθαλμα (ιταλικά) χαρακτηριστικά για τη διαμόρφωση του καλβικού στιχουργικού συστήματος, πρόβαλλαν, άλλοτε εμπρόθετα κι άλλοτε όχι, μιαν ιδεολογικά βεβαρημένη και ιστορικά, κατά το μάλλον ή ήττον, αναπόδεικτη άποψη· με άλλα λόγια, η μετρική εξέταση των Ωδών του ιταλοθρεμμένου Κάλβου χαρακτηρίστηκε, για πολύ καιρό, από την, γνωστή στην ιστορία της ελληνικής μετρικής παράδοσης, τάση ελληνοκεντρισμού: διακηρύχτηκε με έμφαση η ιδέα ότι ο Κάλβος άντλησε το ιδιόμορφο μετρικό σύστημά του είτε απευθείας από την ελληνική αρχαιότητα, είτε, έστω με μια πιθανή διαμεσολάβηση, από ιταλικές στιχουργικές πηγές, οι οποίες όμως έλκουν την καταγωγή τους από την αρχαία ποίησή μας. Και αν, εν τέλει, η αμεσσότερη επαφή του Κάλβου με το στιχουργικό γράμμα του ιταλικού νεοκλασικισμού δεν αμφισβητείται πλέον από κανέναν, πάντως μια απόρροια της ελληνοκεντρικής τάσης στη μετρική προσέγγιση των Ωδών είναι ισχυρή ακόμα και σήμερα. Πρόκειται για την ιδέα ότι η απώτερη πρόθεση της καλβικής στιχουργίας ήταν η επεξεργασία, σε εντελώς νέα βάση, του ελληνικού δεκαπεντασύλλαβου στίχου ή (άλλη παρεμφερής διατύπωση) ότι το μετρικό σύστημα του Κάλβου προέρχεται από τον ελληνικό (και μάλιστα τον κρητικό) δεκαπεντασύλλαβο. Η ιδέα αυτή λανθάνει, υποβάλλεται ή διατυπώνεται ρητά σε κείμενα (κατά χρονολογική σειρά) των Κωστή Παλαμά,¹ Άριστου Καμπάνη,² Γιώργου Σεφέρη,³ Οδυσσέα Ελύτη,⁴ Λίνου Πολίτη,⁵ Κ.Θ. Δημαρά,⁶ Νικόλαου Ποριώτη,⁷ και βρήκε τη φιλολογική ανάπτυξη και τεκμηρίωσή της σε μελέτη του Παναγιώτη Μουλλά,⁸ εις επίρρωσιν των θέσεων της οποίας συνέβαλε ένα άρθρο του Massimo Peri.⁹

Επειδή ο περιορισμένος χώρος του περιοδικού που φιλοξενεί το παρόν κείμενο δεν μας επιτρέπει να επισκοπήσουμε την ιστορία αυτής της ιδέας, παραθέτοντας και σχολιάζοντας τις σχετικές γνώμες ποιητών-κριτικών και φιλολόγων-ερευνητών, θα περιοριστούμε μόνο στην περιληπτική ανάπτυξη τεσσάρων επιχειρημάτων μας, σύμφωνα με τα οποία η εν λόγω ιδέα ανταποκρίνεται στην αλήθεια πολύ λιγότερο από ό,τι γενικώς πιστεύεται. Πάντως η παρακολούθηση των επιχειρημάτων προϋποθέτει τη γνώση της καλβικής *Επισημείωσης*,¹⁰ καθώς και, τουλάχιστον, των μελετών του Μουλλά και του Peri. Επίσης, να ληφθεί υπόψη ότι όπου αναφερόμαστε στον καλβικό επτασύλλαβο εννοούμε (σύμφωνα με την ιταλική μετρική ορολογία) στίχο που εμφανίζεται και με τις τρεις μορφές καταλήξεων: προπαροξύτονος (αντίστοιχος, σύμφωνα με την ελληνική μετρική ορολογία, του προπαροξύτονου οκτα-

σύλλαβου), παροξύτονος (αντίστοιχος του ελληνικού παροξύτονου επτασύλλαβου) και οξύτονος (αντίστοιχος του ελληνικού οξύτονου εξασύλλαβου).

α) Όλοι σχεδόν όσοι αναφέρθηκαν στην πρόθεση του Κάλβου να επεξεργαστεί τον ελληνικό δεκαπεντασύλλαβο, στήριξαν, λιγότερο ή περισσότερο, την υπόθεσή τους στην καλβική φράση της *Επισημείωσης*, όπου ο Κάλβος, γράφοντας για τους «ηρωϊκούς» στίχους του, σημειώνει: «Αποφεύγοντες ούτω το μονότονον των κρητικών επών...».¹¹ Ας δεχτούμε ότι η εν λόγω φράση σημαίνει κατά κυριολεξία: αποφεύγοντας τη μονοτονία των κρητικών δεκαπεντασυλλάβων. Δεν υπάρχει, λοιπόν, αμφιβολία ότι η αναφορά αυτή έχει υπερτιμηθεί από τους καλβιστές, για δύο λόγους: πρώτον, είναι, στο σύνολο της *Επισημείωσης*, η μοναδική αναφορά του Κάλβου στην ελληνική ποίηση· δεύτερον, είναι η μοναδική αναφορά στην ελληνική ποίηση μέσα σε ένα κείμενο αρκετών σελίδων, το οποίο απηχεί ολοκάθαρα ιταλικές μετρικές αρχές. Γεννάται, λοιπόν, το ερώτημα ή μάλλον η υποψία: σε περίπτωση που η πρόθεση του Κάλβου να επεξεργαστεί τον δεκαπεντασύλλαβο ήταν τόσο κεντρική και «συνειδητή» (Μουλλάς, Peri), δεν θα φρόντιζε ο ποιητής να αναφερθεί εν προκειμένω κάπως εκτενέστερα στην *Επισημείωσιν*; Επίσης θα μπορούσε κανείς να πει ότι η καλβική αναφορά έχει, αν όχι τόσο υπερτιμηθεί, πάντως παρερμηνευτεί. Κι αυτό για τον λόγο, πιστεύω, ότι το νόημα της καλβικής φράσης (η πρόθεση του Κάλβου να αποφύγει τη μονοτονία των κρητικών δεκαπεντασυλλάβων), αναφέρεται στους «ηρωϊκούς»-επικούς στίχους του και όχι στους λυρικούς στίχους των Ωδών. Κι αν δούμε τα πράγματα από σχολαστική, ίσως, όμως ακριβή σκοπιά, όσο κι αν ρητή πρόθεση του Κάλβου ήταν να γράψει ηρωϊκούς στίχους (διπλούς επτασύλλαβους) και να τους αντιτάξει στο «μονότονον των κρητικών επών», στην πράξη οι ηρωϊκοί



Η εγγραφή του πρώτου γάμου του Κάλβου στο βιβλίο της εκκλησίας της Αγίας Άννας του Westminster (Λονδίνο)

στίχοι του δεν είναι παρά μόνο οι 10 μεταφρασμένοι στίχοι της *Ιλιάδας*, οι οποίοι παρατίθενται στην *Επισημείωσιν*. Ουσιαστικά, οι καλβιστές που μίλησαν για τη φράση περί «μονοτόνου», μετέφεραν τη σημασία της από τους «ηρωϊκούς» στίχους και το επικό είδος τους στους στίχους των Ωδών και το λυρικό είδος τους (ενώ ο Κάλβος, όπως φανερώνει η μελέτη του Peri, διακρίνει τις μορφές των στίχων και τα αντίστοιχά τους λογοτεχνικά είδη με αυστηρότητα). Ο Μουλλάς βέβαια έχει πλήρη επίγνωση των παραπάνω στοιχείων αλλά μεταθέτει τη σημασία της

* Το κείμενο αυτό, περίληψη ευρύτερης μελέτης, εκπονήθηκε στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος «Αρχείο Νεοελληνικής Μετρικής» του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών.



Ανδρέας Κάλβος, της Άριας Κοριανού (1992)

φράσης (και) στο στίχο των Ωδών με τις εξής σκέψεις: «[...] ο επτασύλλαβος, ή ό,τι τελοσπάντων ο Κάλβος ονομάζει επτασύλλαβο, είναι η βασική μονάδα της μετρικής του. Εμφανίζεται εδώ κι εκεί με ποικίλες μορφές: ιταλικός στην “Ode agli Ionii”, ελληνικός στις “Ωδές”, διπλασιασμένος στους δέκα “ηρωικούς στίχους”. Αν όμως έτσι έχουν τα πράγματα εύκολα γίνεται φανερό [...] ότι [...] οι “ηρωικοί στίχοι” του μόνο ποσοτικά διαφέρουν από τους επτασύλλαβους των “Ωδών” του». ¹² Πιστεύω ότι δεν θα έπρεπε να δεχθούμε ανεπιφύλακτα την παρατήρηση ότι η διαφορά μεταξύ απλού και διπλού επτασύλλαβου είναι μόνον ποσοτική. Κι αυτό γιατί ο διπλός επτασύλλαβος δεν χρησιμοποιείται ποτέ για το λυρικό είδος και σε στροφικά σχήματα, έχει τους δικούς του κανόνες και, κυρίως, δημιουργεί άλλη ρυθμική αίσθηση.

β) Οι καλβικοί «δεκαπεντασύλλαβοι» των Ωδών μόνον καταχρηστικά θα μπορούσαν να θεωρηθούν δεκαπεντασύλλαβοι γιατί από την άποψη της μετρικής δομής τους παρουσιάζουν ένα χαρακτηριστικό που τους διαφοροποιεί από τους ελληνικούς δεκαπεντασύλλαβους: στους καλβικούς «δεκαπεντασύλλαβους» λείπει σταθερά η οξύτονη κατάληξη του πρώτου ημιστίχου, στοιχείο ειδοποιό και αναγκαίο για μια ολοκληρωμένη δομική αναγνώριση του δεκαπεντασύλλαβου. ¹³ Η ιδέα ότι ζευγάρια των καλβικών στίχων είναι δεκαπεντασύλλαβοι προέρχεται από το γεγονός ότι υπάρχει ρυθμική ισοδυναμία μεταξύ μιας από τις πολλές μορφές του (ιταλικού) διπλού επτασύλλαβου και της μιας από τις δυο μορφές του (ελληνικού) δεκαπεντασύλλαβου, εκείνης όταν το πρώτο ημιστίχιο του δεκαπεντασύλλαβου είναι προπαροξύτονο. ¹⁴ Είναι, όμως, πασίγνωστο (ή τόσο γνωστό που μπορεί και να λησμονηθεί) ότι βασικό χαρακτηριστικό της δομής του ελληνικού δεκαπεντασύλλαβου είναι ότι στο πρώτο ημιστίχιο του εναλλάσσονται ελεύθερα οξύτονη και προπαροξύτονη κατάληξη. Πώς μπορούμε, λοιπόν, να θεωρήσουμε αναγκαστικά δεκαπεντασύλλαβους τους στίχους του Κάλβου τη στιγμή που δεν εναλλάσσουν τις δύο μορφές καταλήξεων και, επομένως, αφήνουν, κατά ένα μέρος, ανολοκλήρωτη τη ρυθμική αίσθηση του εθνικού μας στίχου; Οι καλβιστές δεν έλαβαν υπόψη τους

την έλλειψη εναλλαγής των δύο μορφών του πρώτου ημιστίχου και έτσι μπόρεσαν να θεωρήσουν δεκαπεντασύλλαβους τους καλβικούς συνδυασμούς προπαροξύτονου και παροξύτονου επτασύλλαβου. Εν κατακλείδι, από την άποψη της μετρικής δομής τους και θεωρημένοι σύμφωνα με τις αρχές που ο ίδιος ο Κάλβος υπέδειξε στην *Επι-σημείωσιν* (δηλαδή σύμφωνα με το ιταλικό μετρικό σύστημα, το οποίο ακολουθεί), οι στίχοι του είναι επτασύλλαβοι: ένας από τους συνδυασμούς αυτών των επτασύλλαβων (ο προπαροξύτονος [sdrucciolo] με τον παροξύτονο [riano]), αν μετρηθούν ανά δύο, μπορεί να διαβαστεί ως δεκαπεντασύλλαβος, μόνο υπό τον όρο ότι αγνοείται ένα ειδοποιό στοιχείο της μετρικής δομής του στίχου-κορμού της ελληνικής ποιητικής παράδοσης.

Αλλά στο σημείο αυτό θα μπορούσε κανείς να ρωτήσει: γιατί η μη εναλλαγή οξύτονης και προπαροξύτονης μορφής μάς εμποδίζει να θεωρήσουμε δεκαπεντασύλλαβους τους στίχους του Κάλβου, τη στιγμή που η εναλλαγή αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί απολύτως υποχρεωτική (οξύτονη και προπαροξύτονη μορφή δεν εναλλάσσονται με κάποια περιοδικότητα); Η απάντηση είναι ότι η εναλλαγή οξύτονης και προπαροξύτονης μορφής στους δημοτικούς και στους έντεχνους δεκαπεντασύλλαβους, ουσιαστικά είναι μια ελεύθερη μεν, αλλά υποχρεωτική επιλογή, αφού η εναλλαγή αυτή δεν λείπει ποτέ κι αυτό είναι ιστορικά μαρτυρημένο. Και, βεβαίως, είναι ιστορικά μαρτυρημένο και για τους κρητικούς δεκαπεντασύλλαβους.

γ) Όχι μόνο γενικά ο επτασύλλαβος, αλλά και, ειδικότερα, ο συνδυασμός προπαροξύτονου και παροξύτονου επτασύλλαβου (δηλαδή ό,τι στις Ωδές θεωρήθηκε δεκαπεντασύλλαβος) προϋπάρχει, σε αρκετά ευρεία έκταση, και στο ιταλόγλωσσο ποιητικό έργο του Κάλβου. Καταρχήν η *Ode agli Ionii* (γρ. Ιούν. 1814), ¹⁵ όπως σημειώνει κι ο Μουλλάς, είναι γραμμένη σε 160 επτασύλλαβους. Οι επτασύλλαβοι αυτοί είναι γενικώς παροξύτονοι: ανάμεσά τους, όμως, υπάρχουν και 7 προπαροξύτονοι στίχοι (οι στ. 14, 15, 18, 110, 112, 130 και 134 καθώς και ένας οξύτονος, ο στ. 143). Αν διαβάσουμε αυτούς τους προπαροξύτονους στίχους σε ζευγάρια με τους παροξύτονους επτασύλλαβους που ακολουθούν, μας δημιουργείται μια ρυθμική αίσθηση ανάλογη με εκείνη των ελληνικών καλβικών «δεκαπεντασύλλαβων». Και, βέβαια, από άποψη μετρικής δομής είναι εντελώς ίδιοι στίχοι.

Αλλά και στην τραγωδία *Le Danaïdi* (γρ. Οκτ. 1814 – Οκτ. 1915, εκδ. Λονδίνο 1818) ¹⁶ ο Κάλβος χρησιμοποιεί επτασύλλαβους. Συγκεκριμένα, οι πέντε *Cori* (Χορικά) του έργου (στ. 1-40, 288-327, 565-612, 923-942, 1188-1201) είναι γραμμένα σε επτασύλλαβους, που κατανέμονται σε στροφές, δυο κατά σειρά οκτάστιχες, με πρόσθεση τετράστιχης. Η πλειονότητα των επτασύλλαβων είναι παροξύτονοι. Ανάμεσά τους, όμως, και σε ακανόνιστες θέσεις απαντούν και αρκετοί προπαροξύτονοι (ποτέ οξύτονοι). Αυτοί οι στίχοι, σε συνδυασμό με τους παροξύτονους επτασύλλαβους που ακολουθούν, σχηματίζουν, για άλλη μια φορά, πολλά ζευγάρια ιταλικών καλβικών «δεκαπεντασύλλαβων» (στ. 6-7, 10-11, 14-15, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28, 34-35, 296-297, 300-301, 302-303, 306-307, 311-312, 314-315, 322-323, 326-327, 566-567, 583-584, 585-586, 587-588, 603-604, 923-924, 927-928, 1194-1195, 1196-1197, 1200-1201). Στο σύνολο των 162 επτασύλλαβων στίχων των *Cori* ο ανωτέρω συνδυασμός απαντά 26 φορές, δηλαδή καλύπτει 52 στίχους, ποσοστό 32%.

Αφήσαμε για το τέλος της εξέτασης των καλβικών επτασύλλαβων τις μεταφράσεις (1814) από τη σικελική στην ιταλική γλώσσα των ποιημάτων *Le stagioni* του αβά Giovanni Meli, ¹⁷ για το λόγο ότι εδώ η χρήση του συνδυασμού προπαροξύτονου και παροξύτονου επτασύλλαβου είναι όχι μόνο γενικευμένη, αλλά και εντελώς συστηματοποιημένη. Κι αυτό γιατί ανάμεσα στις *ecloghe* και τα *idilli* του Meli, τα οποία μεταφράζει ο Κάλβος, υπάρχουν 8 *canzonette*, που όλες αποδίδονται με τετράστιχες στροφές επτασύλλαβων: η μετρική μορφή τους: ο πρώτος και ο τρίτος στίχος είναι προπαροξύτονοι, ο δεύτερος και ο τέταρτος παροξύτονοι, που ομοιοκαταληκτούν. Ενδεικτικά παραθέτουμε την πρώτη στροφή από την πρώτη *canzonetta* (*La primavera*):



Η πλατεία Αγίου Μάρκου της Ζακύνθου σταχρόνια του Κάλβου (Γκραβούρα της εποχής)

E gia passato il rigido
Verno e fiorir si vede
Il prato; or movi, o Cloride,
Fuor della grotta il piede

Η μορφή αυτών των τετραστίχων είναι εντελώς ίδια με εκείνη των δεκαπεντασλλαβικών διστίχων, στα οποία είναι γραμμένα τα «κρητικά έπη» (ο *Ερωτόκριτος*) (αν εξαιρέσουμε μονάχα την έλλειψη οξύτονης κατάληξης στον πρώτο και τον τρίτο στίχο, σε αυτό που θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πρώτο ημιστίχο). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Κάλβος στις μεταφράσεις των *canzonette* του Meli έχει κατά βάθος την πρόθεση να γράψει δεκαπεντασλλαβους στα ιταλικά και μάλιστα σε μια μορφή πιστή η οποία δεν αποφεύγει «το μονότονον των κρητικών επών»; Μια καταφατική απάντηση θα στηριζόταν σε εσφαλμένη εντύπωση (συμπτωματική ομοιότητα με μια μορφή των ελληνικών δεκαπεντασλλαβών) και σε άγνοια του γεγονότος ότι αυτή η τετράστιχη στροφή επτασλλαβών ήταν μια αρκετά διαδεδομένη μετρική μορφή στην ιταλική ποίηση του 18ου αιώνα, (ιδίως σε ποιητές που εντάσσονταν στο χώρο της αρκαδικής ποίησης) αλλά και αργότερα για τη συγγραφή λυρικών ποιημάτων (*canzonette* και *odi*). Τούτο το μετρικό σχήμα, με χαρακτηριστική, μάλιστα, μετρική-νοηματική παύση μετά το δεύτερο στίχο, καθιερώθηκε από τη συλλογή 24 *canzonette* με τίτλο *Amori* (1765) του Ludovico Savioli Fontana (1729-1804), για να διαδοθεί στη συνέχεια και σε άλλους Ιταλούς ποιητές του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα, όπως ο Giambattista Casti, ο Luigi Fiacchi, ο Giuseppe Parini, ο Vincenzo Monti, ακόμη και ο Ugo Foscolo, που η στενή σχέση του με τον Κάλβο είναι πασίγνωστη. Κανείς, βέβαια, δεν θα ισχυριζόταν σοβαρά ότι ο εν λόγω στίχος του Foscolo απηχεί τους ελληνικούς δεκαπεντασλλαβους. Προφανώς ο Κάλβος μεταφέρει στις μεταφράσεις των *canzonette* του Meli (και ως ένα βαθμό και στις *Ωδές*) το μετρικό δίδαγμα του Savioli και των άλλων Ιταλών ποιητών (ως και του Foscolo).

δ) Ο Μουλλάς θεωρεί δεκαπεντασλλαβους όλους τους συνδυασμούς προπαροξύτονου και παροξύτονου επτασλλαβου στις *Ωδές*. Αυτούς τους συνδυασμούς ο Μουλλάς αριθμεί σε «380 περίπου», που αντιστοιχούν σε ποσοστό 16% επί του συνόλου των στίχων των *Ωδών*. Αλλά, οι περίπου 380 συνδυασμοί-στίχοι είναι δεκαπεντασλλαβοί

(«εξαρθρωμένοι», «παραλλαγμένοι» και «πλουτισμένοι» [Μουλλάς]), μόνο βάσει του γεγονότος ότι, συντιθέμενοι ένας οκτασλλαβος με έναν επτασλλαβο, μας δίνουν 15 συλλαβές. Το ερώτημά μας είναι: αρκεί η συλλαβική έκταση (και εννοείται, η σχετικώς σταθερή τομή και ο γενικός ιαμβικός ρυθμός) για να αναγνωριστούν όλοι αυτοί οι στίχοι ως δεκαπεντασλλαβοί (έστω και «εξαρθρωμένοι»); Κατά τη γνώμη μου, όχι. Γιατί αν δεχτούμε ότι οι «εξαρθρωμένοι», «παραλλαγμένοι» και «πλουτισμένοι» «δεκαπεντασλλαβοί» του Κάλβου απηχούν το πρότυπό τους, τον ελληνικό (κρητικό) δεκαπεντασλλαβο, είναι αυτονόητο ότι, ως ένα σημείο, τον αντιγράφουν (η παραλλαγή ή ο εμπλουτισμός μιας παλαιότερης μορφής, για να γίνουν αντιληπτά ως τέτοια, συνεπάγονται και τη μερική αντιγραφή-μίμηση της παλιάς μορφής). Και ο κρητικός δεκαπεντασλλαβος (όπως εν γένει ο ελληνικός) είναι μια συγκεκριμένη στιχουργική μορφή με ορισμένα εγγενή και ειδοποιά χαρακτηριστικά. Επομένως, από την άποψη αυτή, θα έπρεπε να επανεξετάσουμε τους περίπου 380 στίχους της μέτρησης του Μουλλά, αναζητώντας την παρουσία σε αυτούς κάποιων

εσωτερικότερων ρυθμικών-νοηματικών χαρακτηριστικών των (κρητικών) δεκαπεντασλλαβών (άρρηκτα, βεβαίως, συνδεδεμένων το ένα με το άλλο). Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι: α) η νοηματική αυτοτέλεια, β) η υπαρκτή, αλλά περιορισμένη χρήση του διασκελισμού (εφόσον αναφερόμαστε στα «έπη», δηλαδή τον *Ερωτόκριτο*),¹⁸ γ) η υπερίσχυση ή και απόλυτη επικράτηση των ιαμβικών τονικών σχημάτων (η αποφυγή, με άλλα λόγια, παρατονισμών, και μάλιστα του αναπαιστικού),¹⁹ Λόγω, λοιπόν, της ολοφάνερης έλλειψης των χαρακτηριστικών α), β) και γ), είτε αυτά θεωρηθούν μεμονωμένα, είτε συχνότερα, συνυπάρχοντα, μεγάλο μέρος των καλβικών συνδυασμών-στίχων που έχουν δεκαπέντε συλλαβές, έχουν ελάχιστη σχέση με τον (είτε κρητικό, είτε εν γένει ελληνικό) δεκαπεντασλλαβο. Μερικά ενδεικτικά παραδείγματα, όλα από τη *Λύρα*:²⁰

ποτέ· – Και η τύχη μ' έρριψε / μακριά από σε· με είδε (I, 12-13)
μ' έθρεψαν, μ' εθεράπευσαν / της υπεργλυκυτάτης (I, 48-49)
η χιών· δεν εμάρανε / ποτέ ο θερμός Κύων, (I, 103-104)
των αγίων τα λείψανα· / σίγα εδώ, μη ταράξης (III, 12-13)
μη παραίτησης. Έπεσε. / Και μένουν οι οφθαλμοί μου (III, 118-119)
ζεφυρόποδες Χάριτες· / και σεις επί το ξύλον (V, 7-8)
του ύπνου; ν' αποσπάσετε / τα δεσμά των ονείρων (VI, 63-64)
της Ειλειθίας· βαρύνεται / επάνω εις την καρδιάν των (VI, 97-98)
Αλλά και φρενών πτέρωμα· / όπως, όταν η τύχη (VII, 11-12)
η Πάργα υψηλοκάρηνος / βλέπει· και αυτήν ο Άρης (VII, 33-34)
αφίνοντες εφύγατε / τον ζυγόν, προτιμώντες (VII, 72-73)
τους τριγύρω χορεύοντας / ουρανούς κυβερνάει (VIII, 23-24)
ω γόνάτά μου. – Ατάρακτον / έχω το βλέμμα οπότεν (VIII, 107-108)
λαμπροί! – ναι φλόγας βέβαια / βλέπω διαδημάτων, (VIII, 112-113)
ματαιά ελπίς· ευρίσκεται / μετά τον θάνατόν μου (IX, 12-13)
τον αέρα γεμίζουν / και τας πόλεις με' κρότον, (X, 48-49)
εις τα παραθαλάσσια / κλειτά της Χίου· τας χείρας (X, 92-93)
πρώρας αφρίζει η θάλασσα, / τα περωμένα αδράχτια (X, 127-128)

Επειδή τα ανωτέρω παραδείγματα των καλβικών «μη δεκαπεντασλλαβών» –όπως και εκείνα των καλβικών «δεκαπεντασλλαβών»

που παραθέτουν ο Σεφέρης και ο Μουλλάς- προκύπτουν από τη χειρουργική απομόνωση των στίχων από τα συμφραζόμενά τους, ας επιστρέψουμε στο κείμενο, (επαν)εγγράφοντας τους δυο πρώτους από τους παρατιθέμενους στίχους στα μετρικά-νοηματικά συμφραζόμενά τους:

Πότε δεν σε ελησμόνησα,
ποτέ - Και η τύχη μ' έρριψε
μακριά από σε· με είδε
το πέμπτον του αιώνος
εις ξένα έθνη. (I, 11-15)

και

Εκεί το αϊόλιον φύσημα
μ' έφερεν· ή ακτίνες
μ' έθρεψαν, μ' εθεράπευσαν
της υπεργλυκυτάτης
ελευθερίας. (I, 46-50)

Βλέπουμε ότι οι θεωρούμενοι δεκαπεντασύλλαβοι, λειτουργώντας μέσα στο πλαίσιο της καλβικής στροφής, μεταδίδουν μια ρυθμική αίσθηση ξένη προς το δεκαπεντασύλλαβο· για την ακρίβεια, μια ρυθμική αίσθηση εντελώς σύμφωνη προς την καλβική στροφή επτασυλλάβων.

Μια νέα στατιστική μέτρηση η οποία λαμβάνει υπόψη της τα χαρακτηριστικά α), β) και γ) του κρητικού δεκαπεντασύλλαβου, και της οποίας τα ακριβή στοιχεία δεν είναι δυνατό να παρατεθούν εδώ, αλλάζει σημαντικά τα δεδομένα της μέτρησης του Μουλλά. Σύμφωνα λοιπόν με τα στοιχεία της νέας στατιστικής το ποσοστό των συνδυασμών στίχων που μπορεί να προκαλέσουν τη ρυθμική αίσθηση του δεκαπεντασύλλαβου μειώνεται γύρω στο 8% (το ήμισυ του ποσοστού του Μουλλά). Αλλά κι αυτό ακόμη το ποσοστό είναι σχετικό, και για το λόγο ότι η υιοθέτηση αυστηρότερων κριτηρίων για το τι είναι δεκαπεντασύλλαβος θα το μείωνε ακόμη περισσότερο, και επειδή κι αυτοί ακόμη οι αμιγείς ή ακέραιοι «δεκαπεντασύλλαβοι» του Κάλβου, ως επί το πλείστον, απορροφώνται από τη γενική ρυθμική αίσθηση των συμφραζομένων τους.

Όλα δείχνουν ότι η ιδέα της ύπαρξης δεκαπεντασυλλάβων στον Κάλβο και, συνακόλουθα, η υπόθεση ότι αυτοί οι δεκαπεντασύλλαβοι ήταν καρπός της συνειδητής δημιουργικής πρόθεσής του, ήταν, εν τέλει, σε μεγάλο μέρος της, αποτέλεσμα μιας οικείας και ευχάριστης ρυθμικής παρανόησης από το ελληνικό αυτί, το οποίο είναι εθισμένο στο άκουσμα του δεκαπεντασύλλαβου.

Με άλλα λόγια: μήπως ήλθε η στιγμή να μετατοπίσουμε το κέντρο βάρους στην εξέταση της καλβικής μετρικής από την υποτιθέμενη εσωτερική σχέση της με την ελληνική μετρική παράδοση, στην, έτσι κι αλλιώς αποδεδειγμένη κι από την *Επισμείωσιν*, στενή επαφή της με τη στιχουργία της ιταλικής ποίησης; Αναμφίβολα ναι· γιατί η εκφραστική ποιότητα και ποικιλία των *Ωδών* (σε ένα μέρος αυτής της ρυθμικής ποικιλίας στηρίχτηκε, κατά βάθος, η υπόθεση περί δεκαπεντασυλλάβων), παράγεται ακριβώς από τις παύσεις των διασκελισμών (οι οποίες εξαλείφονται αν διαβάσουμε το συνδυασμό του οκτασύλλαβου και του επτασύλλαβου ως δεκαπεντασύλλαβου), από το μελετημένο σύστημα των φωνηεντικών συναντήσεων, από την ποικίλη εναλλαγή των τονικών σχημάτων, από την ελεύθερη κίνηση των καταλήξεων μέσα στη στροφή κ.λπ., δηλαδή από μια σειρά μετρικών και υφολογικών χαρακτηριστικών που καθιστούν τους στίχους του Κάλβου ταυτόσημους με τους ιταλικούς. Μόνο που οι στίχοι των *Ωδών* είναι σε ελληνική γλώσσα. Ίσως η ρυθμική ποικιλία και οι καινοτόμες πρωτοβουλίες της καλβικής μετρικής μπορούν να φωτιστούν καλύτερα αν την δούμε μέσα από την πιεστική και εναγώνια ανάγκη ενός «καημένου μεγάλου ανθρώπου» (έτσι ονομάζει τον Κάλβο ο Θεοτοκάς) ζυμωμένου με τα ιταλικά μέτρα να γράψει ποιήματα σε γλώσσα ελληνική.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Κ. Παλαμάς, «Κάλβος ο Ζακύνθιος», *Απαντα*, τ. 2, σ. 28-59: 41, 44 και 46.
2. Βλ. Αρ. Καμπάνης, «Ανδρέας Κάλβος. Ο ποιητής και ο άνθρωπος», *Παναθήναια*, χρ. 6, τ. 12, 30 Σεπτ. 1906, σ. 316-320: 319.
3. Βλ. Γ. Σεφέρης, «Πρόλογος για μια έκδοση των "Ωδών"», *Δοκίμεις*, τ. Α' Χ, Αθήνα, Ίκαρος 1984, σ. 179-210: 195 και 197-198.
4. Βλ. Οδ. Ελύτης, «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου», *Ανοιχτά χαρτιά*, Αθήνα, Αστέριας 1974, σ. 49-97: 79.
5. Βλ. Α. Πολίτης, «Η μετρική του Παλαμά», *Μετρικά. Παλαμάς, Σεφέρης, Το*

ΚΑΛΒΟΥ
ΑΝΙ
ΧΡΗΣΤΟΠΟΥΛΟΥ
ΑΤΡΙΚΑ
ΜΕΤΑ
ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΩΣ.



ΕΝ ΠΑΡΙΣΙΟΙΣ
ΕΚ ΤΗΣ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑΣ ΔΕΠΟΤΑΡΕΩΣ.
ΑΥΓ. 1826.

Πανομοιότυπο του ελληνικού
εσωφύλλου της δεύτερης συλλογής
των Ωδών, Παρίσι 1826

ŒDES NOUVELLES
DE
KALVOS DE ZAKYTH.
D'UN CHOIX DE POÉSIES
DE CALVOPOLIOU,
PAR L'AUTEUR DES ŒDES ÉPIQUES, P. N. C.



À PARIS,
CHEZ JULES RENOUARD,
1826.

Πανομοιότυπο του γαλλικού
εσωφύλλου της δεύτερης συλλογής
των Ωδών, Παρίσι 1826

- σονέτο, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης [1974], σ. 43-44· του ίδιου, «Αντιθέσεις στον Ανδρέα Κάλβο», *Καθημερινή*, 5 Ιουνίου 1960 (Αναδημοσίευση: *Νέα Εστία*, χρ. 34, τ. 68, Σεπτ. 1960, αφιέρωμα στον Κάλβο, σ. 334-337: 335)· του ίδιου, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ. 1979, σ. 154.
6. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Πηγές της έμπνευσης του Κάλβου», *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Αθήνα, Ερμής 1982, σ. 76-115: 103 και 114· του ίδιου, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Ίκαρος 1972, σ. 221.
 7. Βλ. *Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν Ελευθερουδάκη*, Αθήνα 1929, τ. 6, σ. 406-407 (λήμμα: «ηρωικός στίχος»)· του ίδιου, «Η καλβική στιχουργία. Δοκίμιο», *Νέα Εστία*, τ. 40, Χριστ. 1946, αφιέρωμα στον Κάλβο, σ. 134-156: 154.
 8. Βλ. Π. Μουλλάς, «Σκέψεις για τη μετρική του Κάλβου», στον τόμο *Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη 1979, σ. 197-203.
 9. Βλ. Μ. Perí, «Ο "τραγικός" και ο "ηρωικός" στίχος του Κάλβου», *Παργασσός*, τ. Λ', Ιούλ.-Δεκ. 1988, σ. 446-457.
 10. Βλ. Α. Κάλβος, *Ωδαί*, Φιλολογική επιμέλεια Στέφανος Διαλησμάς, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη (Νεοελληνική Βιβλιοθήκη) 1988, σ. 190-197.
 11. Ό.π., σ. 197.
 12. Μουλλάς, ό.π., σ. 199-200.
 13. Όσα αναφέρω στο β) βλ. εκτενώς παρουσιασμένα στη μελέτη μου «Στο μεταίχμιο ανάμεσα στα δυο συστήματα μέτρησης των νεοελληνικών στίχων», *Μαντατοφόρος*, τχ. 32, Δεκ. 1990, αφιέρωμα στη μετρική, σ. 26-34. Ευρύτερα, και για το ζήτημα της διάκρισης των δύο συστημάτων μέτρησης των νεοελληνικών στίχων, διάκριση στην οποία κατ' ουσίαν στηρίζεται το επιχείρημα β), βλ. την ανακοίνωσή μου «Προβλήματα ορολογίας και μεθόδου της νεοελληνικής μετρικής», *Μνήμη Σταμάτη Καρατζά*, Θεσσαλονίκη 1990 [1992], Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής, Τιμητικός τόμος στη μνήμη Σταμάτη Καρατζά, σ. 417-435.
 14. Βλ. και τις σχετικές παρατηρήσεις του Perí, ό.π., σ. 454.
 15. Για το κείμενο της ωδής, βλ. Γεώργιος Θ. Ζώρας, *Ανδρέου Κάλβου, Ωδή εις Ιονίους και άλλα μελετήματα*, Αθήνα 1960 (Σπουδασθήριον Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, 33) σ. 7-60: 10-14.
 16. Για τη χρονολόγηση βλ. Mario Vitti, *A. Kalvos e i suoi scritti in italiano*, Napoli, Istituto Universitario Orientale 1960, σ. 19. Γενικώς για την τραγωδία βλ. ό.π., σ. 33-47. Το κείμενο της έκδοσης του Λονδίνου βλ. ό.π., σ. 271-322.
 17. Για τη χρονολόγηση βλ. Vitti, ό.π., σ. 20, σημ. 21. Γενικώς για τη μετάφραση βλ., ό.π., σ. 29-33. Το κείμενο της μετάφρασης βλ. ό.π., σ. 177-226.
 18. Βλ. Ναταλία Δεληγιαννάκη, «Ο διασκελισμός στον *Ερωτόκριτο*», στον τόμο *Νεοελληνικά μετρικά*, Επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Ρέθυμνο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης 1991, σ. 117-136.
 19. Βλ. γενικά Ντία Φιλυπιδου, «Ο δεκαπεντασύλλαβος στην κρητική Αναγέννηση: τα έργα της ακμής (1570-1669)», *Μαντατοφόρος*, ό.π., σ. 52-67.
 20. Ακολουθώ την έκδοση: Α. Κάλβος, *Ωδαί*, Φιλολογική επιμέλεια Στέφανος Διαλησμάς, ό.π.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΑΡΓΥΡΙΟΥ

Η ΠΕΡΙ ΚΑΛΒΟΥ ΚΡΙΤΙΚΗ



Ο τάφος του Ανδρέα Κάλβου στον περίβολο της εκκλησίας του Keddington.

Η κριτική για την ποίηση του Κάλβου, θεωρούμε σωστά, ότι αρχίζει με τον Παλαμά το 1889, όταν «τυχαία», όπως μαρτυρεί ο ίδιος, αγοράζει – ύστερα από επίμονη παράκληση του παλαιοπώλη, ο ίδιος δεν το γνώριζε – ένα τομίδιο με τα: «Η Λύρα. Ωδαί» και τα «Λυρικά». Πάντως και έτσι, «Παρήλθον έτη έκτοτε», μας λέει, (την έκδοση Ραφτάνη του 1881, βεβαιώνει το 1935 – περιέργως σύντομος χρόνος για αναθεώρηση) έως ότου αποδεχθεί την ιδιότυπη αυτή ποίηση και αποφασίσει να διαβάσει την ομιλία του στον «Παρνασσό». Φαίνεται ότι στην πνευματική Αθήνα, πριν εκπνεύσει η δεύτερη σειρά της αθηναϊκής σχολής (της 50ετίας του ρομαντισμού), γοήτευε μάλλον ο Οδοιπόρος του Παναγιώτου Σούτσου, παρά ο λησμονημένος Ανδρέας Κάλβος, ή επίσης και ο Διονύσιος Σολωμός, αφού ο λόγος των Σούτσων ίσχυε γι' αυτούς ότι:

*Ιδέαι όμως πλούσια, πτωχά ενδεδυμένοι,
Δεν είναι δι' αιώνιον ζωήν προωρισμένοι.*

όπως πληροφορούσε τον Όθωνα, ο Αλέξανδρος Σούτσος.

* Ανακοίνωση στο Διεθνές Συνέδριο για τον Ανδρέα Κάλβο, που οργάνωσε η Εταιρεία Ζακυνθιακών Σπουδών (Ζάκυνθος, 24-27 Σεπτεμβρίου 1992).

Αλλά επιτρέψτε μου να υπερασπιστώ εν μέρει την πασίγνωστη αυτή αποστροφή του – καταδικασμένη στη συνείδησή μας σχεδόν έναν αιώνα – διότι η 'αρχή' στην οποία βασίζεται είναι ορθή. Με άλλα λόγια, αμφότεροι οι Σούτσοι – για να μην τους τρώμε και το όποιο δίκιο τους – ήξεραν, ότι 'η ποίηση δεν γράφεται με ιδέες, αλλά με λέξεις'. Και επί πλέον, παρά τις ενστάσεις τους, – ενστάσεις, πάλι, 'αρχής' – τελικά αναγνώριζαν ότι ο Σολωμός και ο Κάλβος ήταν «ωδοποιοί μεγάλοι», που είναι οπωσδήποτε *κρίση θετική* – όσο ξέρω, η πρώτη θετική κρίση – και πάντως όχι θεμελιωμένη κριτική, που θα είχε άλλες αξιώσεις – στο αθηναϊκό βαβυλωνιακό περιβάλλον του 1833, για δύο ποιητές που ο καθένας ακολουθούσε και άλλη γλωσσική παράδοση, πράγματι ασύμβατη με εκείνη που αυτοί επιχειρούσαν να καθιερώσουν και να επιβάλλουν μαζί με όλο το πολιτικό/πνευματικό σύστημα.

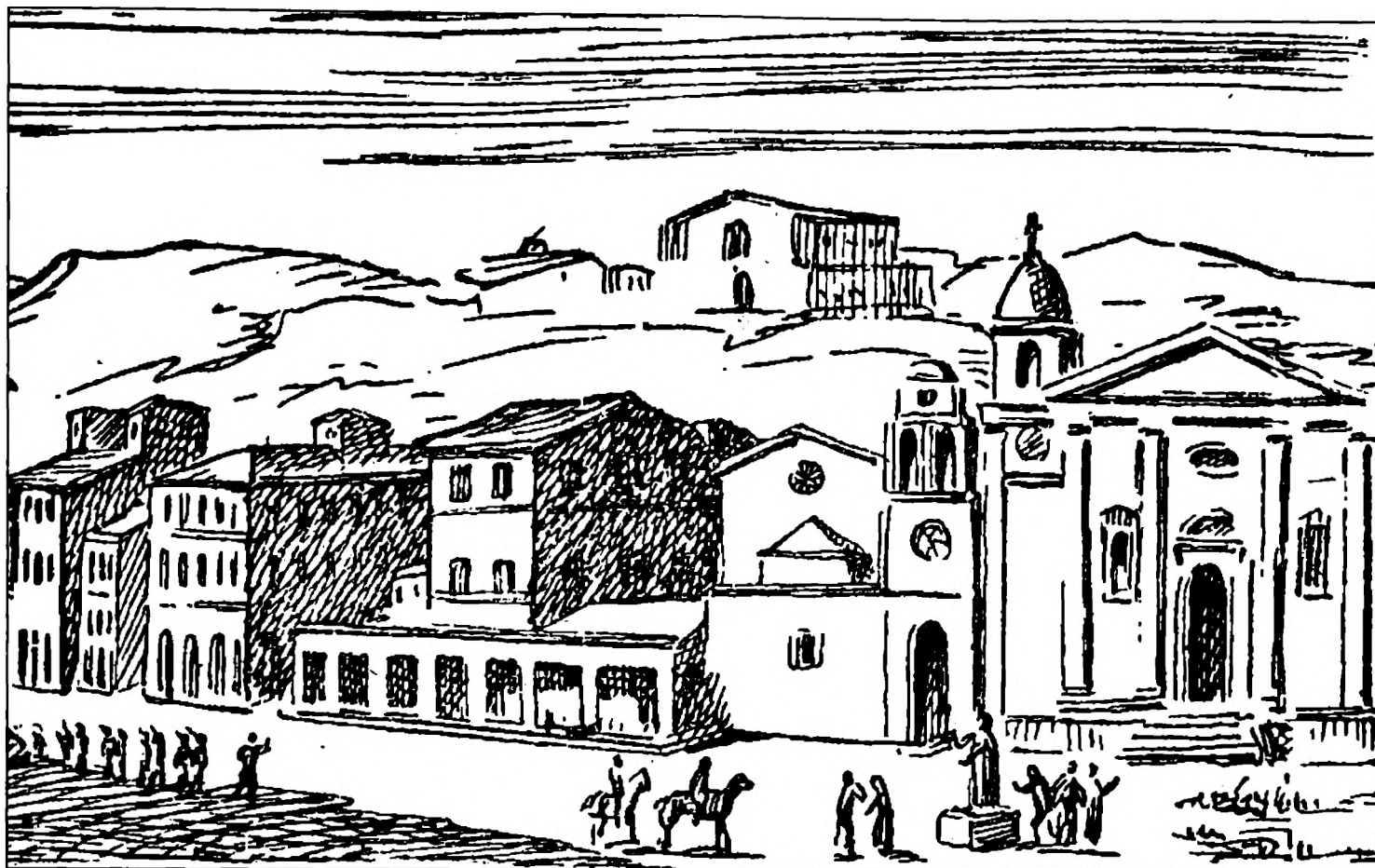
Είναι γεγονός ότι, τότε, όλοι είχαν βαλθεί να παρέμβουν στη γλώσσα του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, αλλά ας μην το λησμονούμε, με τα δεδομένα στοιχεία, οπωσδήποτε μη επαρκή και στους δύο γλωσσικούς κώδικες που διαθέταμε. Συνεπώς υπήρχε μεν η ανάγκη γλωσσικού οργάνου για το σύνολο των απαιτήσεων ενός έθνους (και όχι μόνο της λογοτεχνίας), όμως η επιλογή της κατεύθυνσης εναπέκειτο στον πατριωτισμό των Ελλήνων. Τώρα πόσο, πόσοι και ποιοι Έλληνες αποφάσιζαν, – μέσα στις συνθήκες εκείνες όπου ξένοι εμπειρογνώμονες είχαν κληθεί να τους διαφωτίσουν – είναι μια άλλη ιστορία και έξω από το θέμα μας.

Θα πω μόνο, για να μην το αφήσω έκθετο, ότι η γλωσσική μορφή που επικράτησε, υπήρξε: και αναγκαία και μοιραία. Βασίστηκε δε στους λόγους της ήσσονος προσπάθειας που πήρε σβάρνα τόσο τα ξερά, όσο, και τα χλωρά χορτάρια της «ολόμαυρης ράχης». Στην περιοχή των Γραμμάτων, που εδώ μας απασχολεί, η υιοθετηθείσα λύση, στο όνομα της ομοιομορφίας με τις άλλες κατηγορίες, φαίνεται αδιανόητη αν δεν την εντάξουμε στα κοινωνικά ψυχωσικά/ιδεοληπτικά φαινόμενα.

Από τη γενιά του 1880, της οποίας αναγνωρισμένος εκπρόσωπος λογίζεται ο Κωστής Παλαμάς, ο ποιητικός λόγος έχει επανέλθει στην ομαλή τροχιά του. Επώδυνα όμως και έπειτα από άδικα σπαταλημένες δυνάμεις, σε άγονες προσπάθειες, χάρις σε αρνητικούς παράγοντες, με κύριο το πανεπιστημιακό κύκλωμα που παρέτεινε τη ζωή μιας νεκρής – στο συναισθηματικό πεδίο – γλωσσικής μορφής. Τί απομένει από την ποίησή μας στην πενήνταετία του ρομαντισμού, (1830-1980, όπως την όρισε ο Παλαμάς) είναι επίσης μια άλλη ιστορία. Αλλά και όσοι βγήκαν από το λούκι, μετά τό 1885 κυρίως, δεν βγήκαν χωρίς απώλειες. Λύγιζαν συχνά κάτω από τη βαρειά σκιά ενός παρελθόντος, συνδεδεμένου με τη "νοοτροπία της ρητορείας" που κληρονόμησαν.

Ακόμα και ένα άτομο με ισχυρή προσωπικότητα, όπως ο Παλαμάς, πέρασε όχι χωρίς τανταλεύσεις στην απέναντι όχθη και όχι χωρίς να πληρώσει το φόρο του στην καθαρολογή του παιδείας και στο δημόσιο φρόνημα. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα: Όταν κυκλοφορεί το 1888 το *Ταξίδι μου* του Ψυχάρη, το εγκωμιαστικό άρθρο του Παλαμά τελειώνει συμπεραίνοντας:

Ότι πολλοί ωνειροπόλησαν, ότι οι Επτανήσιοι ποιηταί και λόγιοι απειριόθησαν να εκτελέσωσιν [...], ο κ. Ψυχάρης συστηματοποιεί, τελειοποιεί, επιχειρεί εν τω πεζώ λόγῳ. Θαυμάζομεν, συγχαίρομεν, αλλά πολύ φοβούμεθα μήπως είναι ολίγον αργά.



(Σχέδιο: Αν. Λαζαρίδη)
Η Ζάκυνθος

“Ολίγον αργά” υποστηρίζει ο Παλαμάς το 1888, όταν επίσης καταπιάνεται να γράψει για τον Κάλβο, (και εδώ: ολίγον αργά - και πρέπει να τονιστεί: αργά τον αφομοιώνει) τον ποιητή που δεν ανήκει σε καμία από τις τότε γνωστές γλωσσικές μορφές, αλλά επαμφοτερίζει. Ο Παλαμάς (επίσης αλλιώς: ιδιαίτερη περίπτωση), υπήρξε και παρέμεινε “αμφίγλωσσος” – αν με τη λέξη αυτή, μπορούμε να ονομάζουμε όσους χρησιμοποιούσαν και την καθαρεύουσα και τη δημοτική με την ίδια ευκολία. Αλλά έστω, η σχέση των ανθρώπων αυτών, με τη δημοτική που ήταν μητρική γλώσσα ήταν φυσική σχέση, όμως και η τεχνική σχέση τους με την καθαρεύουσα οφείλομε να δεχθούμε ότι έγινε επίσης βιωματική, καθώς μέσω αυτής, εξ απαλών ονύχων, ανέπτυξαν τη θεωρητική τους σκευή και ακόμα μέσω αυτής μορφώθηκαν οι βουλές της ποιησεώς τους. Νομίζω εύλογα ότι, για εκείνους τους καιρούς, ο αμφίγλωσσος Παλαμάς ήταν ο περισσότερο αρμόδιος για να μπορέσει να αναγνωρίσει ποιητικά τον Κάλβο και να εκτιμήσει την αξία του. Το ότι του χρειάστηκε «καιρός και κόπος», δεν μειώνει τη σημασία του.

Δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση (διότι βρίσκεται μέσα στις θεωρητικές προδιαγραφές του), ότι ο Παλαμάς στην ομιλία του το 1889, αναφέρεται αναλυτικά στις αποκλίσεις ή τα λάθη του Κάλβου, ως προς τη χρήση της γλώσσας, όταν πια η καθαρεύουσα ήταν αναπτυγμένη στο θεωρητικό λόγο. Το άξιο προσοχής ήταν ότι εξαιτίας αυτών των λαθών δεν οδηγήθηκε στην απόρριψη του γλωσσικού κώδικα του Κάλβου, αλλά σε ερωτήματα επάνω στην επεξεργασία, τις δυνατότητες και τις ελευθερίες του ποιητικού λόγου. Πιστεύω ότι στη συνάντησή του με τον Κάλβο σε καιρούς γλωσσικά αμφίθυμους, ο Παλαμάς οδηγήθηκε από το ποιητικό του ένστικτο, αλλά και από τη δική του θερμή σχέση με τους καθαρόλογους ποιητές, έτσι ώστε κατόρθωσε, από τη σύγκριση να διακρίνει το νόθο από το γνήσιο. Αυτοί δε κυρίως είναι οι λόγοι που οι πρώιμες εκείνες κρίσεις του υπήρξαν και σημαντικές. Δεν πρόκειται τώρα να τις απαριθμήσω. Άλλα ψάχνω.

Ολίγα χρήσιμα για τις ανάγκες μου. Υπενθυμίζω: Ο Κάλβος

που γεννήθηκε πριν από δύο αιώνες στη Ζάκυνθο, έζησε ως τα δέκα του περίπου χρόνια στην Ελλάδα. Έπειτα πηγαίνει στην Ιταλία, όπου και μορφώνεται. Κατά τον Φώσκολο, του οποίου υπήρξε λίγο πολύ γραμματέας, «κατέχει την ιταλική γλώσσα ως τοςκανός, ξέρει λίγα γαλλικά και ελληνικά. [...]». Έγραψε δύο τραγωδίες με αξία, που δίνουν πολλές ελπίδες για πολλές προόδους». Έχομε δηλαδή ένα συγγραφέα που γράφει ιταλικά, διότι αυτή είναι η γλώσσα της παιδείας του. Τα ‘λίγα ελληνικά’ του που ξέρει από τα παιδικά του χρόνια, πιθανόν να έχουν βελτιωθεί. Πάντως: ή δεν επαρκούν ή προτιμά να λογιστεί ως ιταλόγλωσσος ποιητής ή δεν τον ενδιαφέρει ακόμα τότε η ελληνική υπόθεση. Ας μην ξεχνάμε και το δέσιμο του Σολωμού με την ιταλική γλώσσα και παιδεία.

Το 1824 και 1826 –έχει αρχίσει η “ελληνική επανάσταση”– εκδίδει τη «Λύρα» στη Γενεύη και τα «Λυρικά» στο Παρίσι. Η πρώτη συνοδεύεται από πίνακα με τη μετάφραση λέξεων στα γαλλικά (λέξεων νεοελληνικών μόνο – λες και απευθύνεται σε γνώστες των αρχαίων) και η δεύτερη με μετάφραση των ποιημάτων στα γαλλικά, ενώ ακολουθεί η επιστολή του στα γαλλικά προς τον Lafayette, στην οποία τού δηλώνει την απόφασή του να κατέβει στην Ελλάδα. Προφανώς έχουν πια βελτιωθεί και τα γαλλικά και τα ελληνικά του. Ωστόσο νομίζω ότι εύλογα μπορεί να αναρωτηθεί κανείς: Η έκδοση των ποιημάτων του στο εξωτερικό μήπως είναι περισσότερο πράξη που εντάσσεται στο φιλελληνισμό της εποχής; Εάν αυτό δεν συμβαίνει, μήπως ο Κάλβος πιστεύει ότι σ’ «τα ένδοξα Παρίσια», η ελληνική υπόθεση που υπερασπίζεται θα ακουστεί πιο αποτελεσματικά; Ερωτήματα που παραμένουν αναπάντητα, αν δεν μας αρέσουν οι υποθέσεις όταν δεν έχουμε στοιχεία.

Ελπίζω να μην θεωρηθεί ανευλαβές το ερώτημα: πόσο Έλληνας αισθάνεται ο Κάλβος όταν έρχεται στα 34 χρόνια του στο Ναύπλιο, όπου μένει μόνο είκοσι ημέρες και ύστερα στην Κέρκυρα, εκτός κρατικής ζώνης, όπου θα ζήσει έως τα 60 του χρόνια. Θα μπορούσαμε να επικαλεσθούμε το ισοκράτειο απόφθεγμα ότι Έλληνες είναι, «οι της ελληνικής παιδείας μετέχοντες». Το ‘μετέχοντες’ εδώ μας καλύπτει αν προσέξομε



Ο Καστρολόφος και ο Αιγιαλός στα τελευταία χρόνια της Βενετοκρατίας
(Ζάκυνθος)

το λεξιλόγιο του Κάλβου. Κάποια από τα 'λάθη' του, μπορούν να θεωρηθούν δικές του 'προτάσεις' μέσα στον γλωσσικό κυκεώνα της εποχής. Και πάντως πιο εύστοχες ποιητικά από τις απανωτές διορθώσεις, με πρόθεση βελτιώσεων τού Παναγιώτη Σούτσου στον *Οδοιπόρο* του. Για κάποια άλλα λάθη, που έχουν επισημάνει: ο Αποστολάκης με τις απόλυτες απόψεις του και ο Ανδριώτης, με τη μετριοπάθειά του, είναι νομίζω ανάγκη να απαντηθούν και: ή να ανασκευαστούν ή να ερμηνευθούν σύμφωνα με κάποιο αισθητήριο που, ενδεχομένως, να τα δικαιώνει. Δουλειά φιλολόγων, σε εποχή που το γλωσσικό δεν επιβαρύνει αρνητικά τις κρίσεις. Όμως και δουλειά που απαιτεί: αίσθηση του ποιητικού λόγου και όχι μόνο φιλολογικό οπλισμό.

Δεν ξέρω αν μπορούμε να πούμε ότι η μελέτη του Παλαμά, έμεινε αναξιοποίητη επί πολλά χρόνια, εφ' όσον, μετέπειτα οι αναφορές στον Κάλβο είναι περιορισμένες. Πάντως ο Κάλβος, δεν ξεχνιέται. Κάποιες σύντομες κρίσεις ίσως τον θυμίζουν κατά καιρούς. Ανάμεσά τους ο Άριστος Καμπάνης, ο Μιχαήλ Μητσάκης, ο Μαρίνος Σιγούρος, ο Κλέων Παράσχος, για να καλύψω την περίοδο 1906 έως 1919. Θα ξεχωρίσω για λόγους συντομίας τους δύο. Ο Αρ. Καμπάνης στην «Ιστορία...» του, που ολοκληρώνεται στα τέλη της δεκαετίας του 1920, αφιερώνει στον Κάλβο 8 σελίδες, αναλύοντας σχεδόν όλες τις Ωδές του. Και καταλήγει:

«Η προσωπική γλώσσα και η στιχουργία του Κ. αυξάνουν κάποτε το θέλητρο των Ωδών του. Αλλοτε το φυγαδεύουν [...] συχνά μας δίνει την εντύπωση –ή την ψευδαίσθηση– του κλασικού».

Μία χρήσιμη πολλαπλά παρένθεση.

Τέλος του 1934 ο Παλαμάς επανέρχεται στον Κάλβο με τη μελέτη του «Ο Κάλβος κι' άλλη μία φορά». Το άκρως εντυπωσιακό είναι ότι ο Παλαμάς στα 76 του χρόνια, με ακμαίο μυαλό, είναι ενημερωμένος σε όλα τα κριτικά κείμενα, που γράφτηκαν για τον Κάλβο έπειτα από αυτόν, και έχει να κάνει πολλές και ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις. Όπως:

Ο ιερός μας πόλεμος είναι για τον ποιητή περισσότερο από

άφθαρτες στα μάτια του παραστάσεις αρχαίων εικόνων τροπαιοφόρων, παρά από ζωντανά ενήμερα γεγονότα. Μόνο δύο ήρωες μνημονεύει με τα ονόματά τους: Τον Μπότσαρη και τον Κανάρη.

Δηλαδή, εξηγεί ο Παλαμάς: αυτούς που ξέρει από τον Ουγκώ και τον Αμερικανό Halleck – που το ποίημά του, είχε μεταφράσει ο Αλεξ. Ραγκαβής. Ευπρεπής και εύστοχος τρόπος για να δείξει ότι ο Κάλβος τα υλικά του δεδομένα τα παίρνει από δεύτερο χέρι.

Συμπληρώνω με τον δεύτερο που επιλέγω και συνεχίζω.

Το δοκίμιό του, του 1919, για τον Κάλβο, ο Κλ. Παράσχος τοποθετεί ως πρώτο στο βιβλίο του *Δέκα Έλληνες Λυρικοί*, που εκδίδει το 1937. Ενδιαφέρον κείμενο στα μέτρα του δυνατού. Το ίδιο έτος δημοσιεύονται σε περιοδικά: το δοκίμιο του Σεφέρη: «Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο» και του Τέλλου Άγρα «Ανδρέας Κάλβος – μερικές σημειώσεις». Τον ίδιο καιρό έχομε και τις συμβολές των: F. N. Pontani, N. B. Τωμαδάκη, Γ. Θ. Ξώρα, Κ. Σολδάτου, Αντ. Ιντιάνου, ενώ ο Κ. Θ. Δημαράς, σε επιφυλλίδες του στο «Ελεύθερον Βήμα», θα σχολιάσει αυτές όλες τις εργασίες. Συνεπώς, κατά τη δεκαετία του '30 παρατηρούμε μια πύκνωση του ενδιαφέροντος για τον Κάλβο.

Θα ξεχωρίσω, επειδή αξιολογούν ιδιαίτερως εύστοχα την ποίηση του Κάλβου, τα κείμενα του Σεφέρη και του Άγρα. Και του μεν Σεφέρη τα «περί Κάλβου» δεν πέρασαν απαρατήρητα ενώ δεν έπαψαν να υπάρχουν στην εκδοτική αγορά, όμως το κείμενο τού Άγρα, ήταν ενεργό μόνο για τους ερευνητές – ενώ έχει τη σημασία του. Μάλιστα σε σύγκριση –και όχι σε διάκριση– με του Σεφέρη, άξιζε τον κόπο, δεδομένου ότι οι δύο αυτοί ποιητές και στοχαστές εξέφραζαν διαφορετικές αισθητικές αντιλήψεις, όμως, χάρις στην ευαισθησία τους, κάπου συνέπιπταν. Ο Άγρας ξεκίνησε με τον συμβολισμό και πέρασε στον μετασυμβολισμό, ο Σεφέρης ξεκίνησε από τον συμβολισμό, πέρασε από το στάδιο της «ποίησης του θαλάμου», αλλά έγκαιρα οδηγήθηκε στη νεωτερική γραφή προς την οποία στάθηκε επιφυλακτικός ο Άγρας ως τόν πρόωρο θάνατό του.

Και επειδή εκεί, περί τα τέλη της δεκαετίας του '30, η νεωτερική ποίηση φάνηκε ότι κέρδιζε το παιχνίδι, ήταν φυσικό, ο λόγος των εκπροσώπων της, να βαραίνει περισσότερο στις συνειδήσεις και να συντηρείται ως «καίριος λόγος».

Όσο εκτιμώ, οι απόψεις του Σεφέρη έκριναν την υπόθεση Κάλβου για πολλά χρόνια, στο πεδίο της ποιητικής του αποτίμησης. Δεν πρόκειται κι εδώ να τις συνοψίσω. Θα παρατηρήσω μόνον ότι ο Σεφέρης τότε αποπειράται να εξετάσει το ποιητικό μας παρελθόν υπό την οπτική γωνία ενός στοχαστή σύμφωνου με τα μέτρα της καθαρής (από τις ποικίλης τάξεως επιχώσεις) ποιητικής αντίληψης. Ήταν ο κυριότερος: γνήσια μοντέρνος ποιητής και δοκιμογράφος, αν σκεφθούμε ότι ο νεαρός, αιρετικός υπερρεαλιστής, Ελύτης επιδιδόταν στην υπεράσπιση της νομιμότητας: της τέχνης και της τόλμης της υπερρεαλιστικής ποιητικής. Όμως λίγο έπειτα θα φανεί η ιδιότυπη και γόνιμη σχέση του με τον Κάλβο.

Για να ξαναέρθω στον Σεφέρη θα αποσπάσω, λίγες χαρακτηριστικές φράσεις του, που έκαναν την τύχη τους, που λέμε, μέσα στο χρόνο:

Ο Κάλβος είναι ένα όριο, συλλογίζομουν, όπου η γλωσσική

αφαίρεση αφήνει μια σχεδόν άναρθρη φωνή και γραμμές στον ουρανό. Κατά βάθος είναι αμίλητος.

Αλλά και ο Καβάφης είναι ένα όριο όπου η ποίηση απογυμνώνεται προσεγγίζοντας την πρόζα. Και ο Σολωμός ένα όριο όπου η ποίηση εξαγνίζεται προσεγγίζοντας το ανέκφραστο. Οι τρεις μεγάλοι πεθαμένοι ποιητές μας που δεν ήξεραν ελληνικά.

Στον Τέλλο Άγρα δεν θα συναντήσουμε λιγότερη ευαισθησία απέναντι στον Κάλβο. Τα γλωσσικά/συντακτικά λάθη του δέχεται να τα χρεώσει στην “ποιητική άδεια” – φυσικά για δικό του λογαριασμό και όχι του ποιητή. Ήταν μια εύστοχη λύση για ένα στοχαστικό ποιητή/κριτικό, στα ζητήματα που άπτονται της σχέσης - ταύτισης: μορφής - ουσίας ή όπως λέμε σήμερα: σημαίνοντος και σημαινομένου. Τα λέω αυτά διότι βρίσκω ότι ο Άγρας, κρατά τις αποστάσεις του σε όσα θέματα προκύπτουν από την ποίηση του Κάλβου, όπως αίφνης για την έλλειψη “ζακυνθινών ιδιωματισμών” που δεν βρίσκει να συμβαίνει με τον Σολωμό. Αλλά καλύτερα να καταφύγω σε δικά του λόγια, κι εδώ συμπέρασμα με λογικό - ή ποιητικό; - άλμα:

Γιατί λοιπόν αυτή ποιητική άδεια του Κάλβου; Και πώς κι από πού η δόξα του;

Νομίζω πως σε τούτο δεν έχει κανείς να κάνει πια με πρόβλημα συνδυασμών και πως πολύ απλή είναι η λύση. Δεν τού την έδωκε – δεν τού την παραχώρησε – κανείς. Την έλαβε γιατί ήταν Ποιητής.

Το 1937 όμως που δημοσιεύονται αυτά είναι “χρόνος ανύποπτος”. Κανένα εξωλογοτεχνικό γεγονός, που τυχόν να επηρεάζει, δεν συμβαίνει. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος δεν έχει εκραγεί και κανείς δεν μπορεί να ξέρει τί μας επιφυλάσσεται.

Ευρωπαϊκός πόλεμος, 1939. Ιταλική επίθεση, από την Αλβανία 28/10/1940, Γερμανική εισβολή 1941 Κατοχή. Τώρα εδώ είμαστε:

Στο τχ. της 1/10/41 δημοσιεύεται στη «Νέα Εστία» το Άγραφον του Άγγελου Σικελιανού. Στο ίδιο περιοδικό, τχ. της 1/12/41 αναδημοσιεύεται ποίημα του πεζογράφου και από τους κυριότερους εκπροσώπους της γενιάς του '30, Γιώργου Θεοτοκά, με αφιέρωση στον Άγγελο Σικελιανό και τίτλο: Ο γέρος Αετός, που αναφέρεται ρητά στον Ανδρέα Κάλβο.

Τέλος του '41 εξόριστος στην Πρετόρια, ο Γ. Σεφέρης γράφει τον πρόλογο στις «Ωδές» του Κάλβου, χωρίς να μαθαίνει σχετικά νέα από την “σκλαβωμένη πατρίδα”. Τον χειμώνα του '41, ο Κ.Θ. Δημαράς γράφει τη μελέτη του: Οι πηγές της έμπνευσης του Κάλβου, που την διαβάζει στον “κύκλο Παλαμά”. Τον ίδιο καιρό ο Οδυσσέας Ελύτης, λίγο μετά την επιστροφή του από το μέτωπο της Αλβανίας, αρχίζει να γράφει το δοκίμιο: Η αληθινή φυσιολογία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου.

Όλα αυτά μπορούμε να τα θεωρήσουμε όχι τυχαίες συμπτώσεις και ότι αντλούνται από την αντίθεση στην κατοχική ατμόσφαιρα. Όμως κοιτάζοντας και τα τρία αυτά κείμενα, διαπιστώνουμε ότι κανένα τους δεν είναι αρνητικά “στρατευμένο” δηλαδή δεν μεροληπτεί εις βάρος του πραγματικού αντικειμένου του. Δεν εστιάζεται στον πατριώτη Κάλβο, που ήλθε στην Ελλάδα το 1826 όχι για να κομίσει τις 1+20 Ωδές του, αλλά για «να προσφέρει μια καρδιά ακόμα στα όπλα των Μουσουλμάνων». Αντίθετα και τα τρία κείμενα, ανεξάρτητα το καθένα, αναφέρονται στον ποιητή Κάλβο ή μάλλον οφείλω



Η σημερινή «πλατεία Κάλβου» (Ζάκυνθος)

να υπογραμμίσω: κυρίως, αν όχι αποκλειστικά, αφορούν στην ποίησή του, μολονότι γράφτηκαν σε θερμό κλίμα, έστω και αν αυτός ήταν ο λόγος που τα εμπύχωσε. Ωστόσο κρατήθηκαν σε επίπεδο κριτικής φρόνισης γι' αυτό και παραμένουν κείμενα διαχρονικής αξίας.

Για το θέμα αυτό είναι πιστεύω χρήσιμο να αντιγράψω τη θέση του Σεφέρη:

«Η «πατριωτική» ποίηση, ή πιο σωστά, η ποίηση ενός μεγάλου αιώνα που είναι συνάμα και μεγάλος πόνος. Η ποίηση με την έννοια των Περσών, του Αισχύλου ή του «200 π.Χ.» του Καβάφη, είναι νόμιμη με έναν όρο: Να μην θέλουμε να πιστεύουμε πως μια μέτρια υμνολογία είναι ποίηση επειδή ο αγώνας που εξυμνεί είναι δικός μας. Γιατί τότε δεν κάνουμε ποίηση κάνουμε πολιτική».

Ο Ελύτης επιχείρησε να εξετάσει τον Κάλβο με τα κριτήρια μιας νεώτερης αντίληψης που έβλεπε το λογοτεχνικό φαινόμενο μέσα στο δικό του ορίζοντα. Η αισθητική του αξιολόγηση εντοπίστηκε στις εκφραστικές τόλμες του ποιητή και στον (αμφιλεγόμενο;) πρωτοποριακό τους χαρακτήρα.

Θα μου επιτραπεί να υποστηρίξω ότι το μελέτημα του Κ. Θ. Δημαρά, παρά τα χρόνια που έχουν μεσολαβήσει και τις νεότερες συμβολές στο αντικείμενο, παραμένει αξιόλογο. Βέβαια στα πραγματικά στοιχεία στηρίζεται στις έρευνες που ήδη υπήρχαν και τις επαληθεύει. Εκεί όμως που η προσφορά του φτάνει σε οριακό στάδιο είναι ο συνδυασμός των υλικών δεδομένων της ποίησης του Κάλβου με τα ιστορικά συμφραζόμενα που συλλέγει από ένα πλατύτατο γνωστικό πεδίο του οποίου είναι κάτοχος και το έχει στοχαστικά επεξεργαστεί.

Το αίτημα της «Νέας Εστίας» να αφιερώσει το 1942 τεύχος στον Κάλβο, απορρίφθηκε από την ιταλική λογοκρισία, που τον θεώρησε «Ιταλό ποιητή». Υποθέτω ότι, για τους φασίστες λογοκριτές, ίσως έφταιγε ο καρμποναρισμός του, εάν / και όσο ενδεχομένως διαφαινόταν από τα νεανικά ιταλικά του ποιήματα τα οποία δεν ήταν και αξιόλογα. Και επειδή το φέρ-

νει ο λόγος, ο Κάλβος δεν πέρασε καλύτερα κι' από τη γαλλική αστυνομία. Με δύο λόγια ο δύστροπος αυτός λόγιος, ως ευρωπαίος πολίτης, δεν στάθηκε δα και πολύ φρόνιμος. (Θα θυμίσω το βιβλίο του πρόωρα χαμένου Κ. Πορφύρη: *Ο Ανδρέας Κάλβος καρμπονάρος*, 1975).

Τελικά, το αφιερωματικό τεύχος της «Νέας Εστίας» θα κυκλοφορήσει τα Χριστούγεννα του 1946, στελεχωμένο από τα κείμενα των: Γ. Ζώρα, Κ. Τσάτσου, Ο. Ελύτη, Κ. Θ. Δημαρά, Ν. Π. Ανδριώτη, τη «βιβλιογραφία» του και το ποίημα του Σικελιανού «Ανδρέας Κάλβος», ο οποίος το χαρακτηρίζει –τιμητικά φαντάζομαι – «ωδή», – άλλο ένα θεριό που μπαίνει στην υπόθεση και κατατάσσει τον Κάλβο ως «σύνθρονο» του Πινδάρου.

Στο περιοδικό «Γράμματα» (τχ. 10 Οκτώβ. '45) ο Εμμ. Κριαράς μελετώντας τις Ωδές βρίσκει εκφραστικές αναλογίες με στίχους του Φώσκολου, του Leopardi, όπως και άλλων Ιταλών ποιητών. Πρόκειται για μια καλή επιστημονική προσέγγιση, καμωμένη με γνώση και αγάπη – αν σκεφθούμε ότι ανασκευάζει θέσεις του Γ. Αποστολάκη.

Έως εδώ είχαμε τις κρίσεις των συγγραφέων από τον Παλαμά ως τον νεότερο Ελύτη, – τρεις αλληπάλληλες γενιές/νοοτροπίες. Αλλά ο Κάλβος δεν έμεινε ασχολίαστος και έπειτα, από τους πρώτους μεταπολεμικούς λογίους αν υπολογίσουμε τους ποιητές και μετέπειτα πανεπιστημιακούς δασκάλους: Γιάννη Δάλλα και Κώστα Στεργιόπουλο, οι οποίοι ασχολήθηκαν, ο πρώτος κυρίως (εκδίδει σύντομα ένα τόμο με σχετικά δοκίμιά του), εντατικά με καλβικά θέματα. Επίσης μεταπολεμικά, οι δύο μόνο τότε πανεπιστημιακές σχολές, Αθηνών και Θεσσαλονίκης, (φαίνεται χωρίς να συμβαίνει απολύτως), μοιράστηκαν αντίστοιχα τον Κάλβο και τον Σολωμό. Περιέργως θα έλεγε κανείς, η «συντηρητική» σχολή της Αθήνας, όπως ορθά την χαρακτηρίζει ο Γ. Δάλλας, ανέλαβε τον Κάλβο. Τα αίτια πρέπει να είναι πολλαπλά, όπως θα μας συνιστούσε ο Κ. Θ. Δημαράς. Επιτρέψτε μου να αναφέρω ένα, όχι αμελητέο:

Χάρης στον όψιμο καθαρευουσιανισμό τών Γ. Ζώρα και Ν. Τωμαδάκη, η γλωσσική απόκλιση του Κάλβου μπορούσε να περάσει για τους υπόλοιπους πανεπιστημιακούς, ως καθαρολογία και συνεπώς η διδασκαλία του ήταν αποδεκτή. Πάντως, για να μην αδικούμε, αμφότεροι έκαναν καλή ερευνητική δουλειά, με σημαντικά αποτελέσματα. Ωστόσο, ας μην λησμονούμε και τις μελέτες τους, ιδίως του Τωμαδάκη, για τον Σολωμό.

Ερευνητική δουλειά –και όχι μόνο– έκανε και ο Ιταλός νεοελληνιστής Μάριο Βίττι, όπως με τον τόμο: *Πηγές για τη βιογραφία του Κάλβου* (Θεσσαλονίκη, 1963), που έπεται της ιταλικής έκδοσης *A. Kalvos e i suoi scritti in Italiano* (Νάπολι, 1960). Η ευαισθησία του Βίττι στην ελληνική γλώσσα –η μητέρα του ήταν Ελληνίδα– επιτρέπει να τον λαμβάνουμε και ως διγλωσσο, με συνέπεια οι αξιολογήσεις του στη λογοτεχνία μας να έχουν διπλή σημασία.

Έχουμε ακόμα μια συμβολή στον Κάλβο, λίγο αργότερα με την ερμηνευτική έκδοση των Ωδών από τον μετέπειτα πανεπιστημιακό καθηγητή Μιχ. Μερακλή. Αλλά και άλλος πανεπιστημιακός, ο Παναγιώτης Μουλλάς έχει συμβάλει στα προβλήματα μετρικής του Κάλβου. Νομίζω ότι εδώ μπορώ να σταματήσω, όχι γιατί οι μελετητές του Κάλβου εξαντλήθηκαν –εξάλλου ούτε με όσα ανέφερα εξάντλησα όλους τους παλαιότερους– αλλά διότι πιστεύω ότι μπαίνουμε σε νέα περίοδο των ερευνών υπό εξέλιξιν. Ήδη η επιλογή κριτικών κειμένων από

τις «πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης» που επιμελήθηκε ο Νάσος Βαγενάς και συγκεντρώνει τις περισσότερες αξιόλογες παλαιότερες κριτικές –ίσως λείπει μια μελέτη του Π. Σπανδωνίδη, αλλά ας μη γινόμαστε μεμψίμοιροι σε μια εργασία καμωμένη με τόση γνώση και μεράκι– περιλαμβάνει κάποιες συμβολές νεοτέρων με νέα ερευνητική προβληματική. Με τα δύο αυτά καλά λόγια φυσικά δεν καλύπτω τη σημαντική εργασία του Ν. Βαγενά για τον Κάλβο, ο οποίος, εν πολλοίς, επανατοποθετεί παλαιότερες θέσεις που φαίνονταν ασφαλείς και σπουδάζει τα ζητήματα υπό άλλες γωνίες.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το αφιέρωμα στον Κάλβο του περιοδικού «το Δέντρο» (1991), και, μερικά από τα κείμενα του αφιερώματος του περιοδικού «Διαβάζω». (1986) Αν προσθέσω και κάποια άρθρα σε εφημερίδες, τελευταία, θα φανεί ότι η σπουδή στον Κάλβο περνάει νέα άνθηση. Για να μην μιλάω αόριστα, θα αναφέρω απλώς –θέμα χρόνου– τα ονόματα όσων ερευνητών είδα: Δημ. Τζιόβας, Σοφία Σκοπετέα, Μάσιμο Πέρι, Γιώργ. Ανδρειωμένος –μαθαίνω ότι τελειώνει τη βιβλιογραφία του Κάλβου– Στεφ. Διαλησμάς, Μάριος Μαρκίδης, Ε. Αρανίτσης, Βαγγ. Αθανασόπουλος, Διον. Καψάλης, Ευρ. Γαραντούδης Π. Μπουκάλας. Ίσως πρέπει να προστεθούν και άλλα ονόματα που δεν έχω υπ' όψη μου.

Σκέπτομαι ότι στη νέα διαδρομή των σπουδών του Κάλβου πρέπει να ληφθούν υπ' όψη: (α), ότι η σημερινή έλλειψη βιωματικής σχέσης με την καθαρεύουσα μειώνει την αίσθηση των γλωσσικών αποκλίσεων του, με συνέπεια η ανάγνωσή μας όχι τόσο να απέχει από τη βούληση του ποιητή, όσο από την επιδίωξή μας – για θεωρητικούς λόγους – να την αγνοήσουμε στο όνομα της διαφοράς: πρόθεσης και αποτελέσματος. Στην περίπτωση Κάλβου αυτό μπορεί να ικανοποιηθεί σε δεύτερο στάδιο και όχι σε πρώτο. Διότι είναι καθοριστικό το: ποια ήταν η γλωσσική του παιδεία, από όπου η μέτρηση: πρότασης ή άγνοιας. Αλλιώς διαβάζουμε με το σημερινό μας αισθητήριο και η (μετα-υπερρεαλιστική) ανάγνωσή μας γίνεται ερήμην των πραγματικών δεδομένων. Και (β), αν πρέπει να εξετάζουμε ένα έργο εν προόδω, τότε το ιταλικό έργο του Κάλβου οφείλομε να το συνδέσουμε με το ελληνικό, έστω και αν καταλήξουμε να το εντάξουμε, κατά τη δική μας υπόθεση, εκεί όπου και τα αποκηρυγμένα του Καβάφη. Από εδώ και πέρα: ο «θεός της ποίησης» βοηθός, διότι τα σκοτάδια είναι πολλά και θα παραμείνουν φοβάμαι, για τον Κάλβο κυρίως της Κέρκυρας: άγνωστο εν μέσω «επωνύμων».

Όσο για το θυμό του ή, πιο σωστά, για την μήνιν του, στις λίγες ή πολύ μικρόψυχες κρίσεις μας, δεν κινδυνεύουμε αφού μας έχει δηλώσει:

«και ποίος ποτέ τον ήκουσε παραπονούντα;»

Και επειδή πρέπει να τελειώσω – για πληρότητα δεν μπορούμε να μιλάμε υπό καθεστώς κλεψύδρας – θα θυμίσω τον Άγρα που έγραφε ότι ο Κάλβος: «Δεν θα μπορούσε να ενθουσιάσει παρά ένα στράτευμα ποιητών».

Δεν ξέρω μόνο αν πρέπει να μιλάμε για «στράτευμα», έστω και ποιητική αδεία, ή, το πολύ, για «διμοιρία». Με άλλα λόγια, η πρόσβαση στο μικρό και διακεκριμένο ποιητικό σύμπαν του Κάλβου (αλλά και κάθε ποιητή, χωρίς επιθετικό προσδιορισμό), απαιτεί: αγωγή, επάρκεια και ευαισθησία – ιδιότητες όχι πολύ συνηθισμένες.

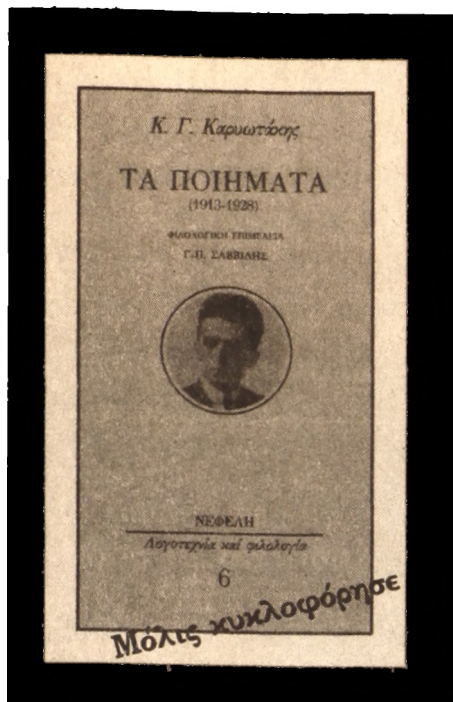
Δύσκολοι καιροί. Αλλά γι' όλα αυτά, ή και όλα, δεν ήταν πάντα δύσκολοι οι καιροί; □

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ

Κ. Γ. ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ

Ποιήματα
(1913-1928)

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ



**Στην ίδια σειρά
κυκλοφορούν**

Κ. Θ. ΔΗΜΑΡΑΣ

Κωστής Παλαμάς

Κ. Γ. ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ

Τα πεζά

Χ. Α. ΚΑΡΑΟΓΛΟΥ

Το περιοδικό «Μούσα»

ΛΟΥΪ ΚΟΥΤΕΛ

Παισιώνοντας τον Σολωμό

Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ

Στα χνάρια του Καρυωτάκη

επίσης

ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ

Κ. Θ. ΔΗΜΑΡΑΣ

Δοκίμιο για την ποίηση

ΤΑΚΗΣ ΚΑΓΙΑΛΗΣ

Γλουμυμάουθ,

ο Βικτωριανός Α. Ρ. Ραγκαβής

Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ

Μεταμορφώσεις του Ελπίνωρα

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Γ. Π. ΣΑΒΒΙΔΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ 9 - ΑΘΗΝΑ 106 79

ΤΗΛ.: 3639962 - 3607744

Νεφέλη/Γλωσσολογία

ΕΙΡΗΝΗ ΦΙΛΙΠΠΑΚΗ

Εισαγωγή
στη θεωρητική Γλωσσολογία

Το βιβλίο αυτό είναι ένα ευσύνοπτο εγχειρίδιο όπου παρουσιάζονται όλα τα μεγάλα θέματα της σημερινής θεωρητικής γλωσσολογίας και όλες οι σύγχρονες αναζητήσεις στους διάφορους τομείς τους. Η φωνολογία, η μορφολογία, η σύνταξη, η σημασιολογία και η πραγματολογία αναλύονται διεξοδικά με βάση τα πορίσματα των τελευταίων θεωρητικών ερευνών.

Ένα βιβλίο χρήσιμο για την πληρέστερη μελέτη της γλωσσολογίας.



ΣΤΗΝ ΙΔΙΑ ΣΕΙΡΑ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

ANDRÉ MARTINE

Θέματα λειτουργικής σύνταξης

LUIS PRIETO

Μηνύματα και σήματα

R. H. ROBINS

Σύντομη ιστορία της
γλωσσολογίας

ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΛΑΙΡΗΣ

Θέματα γενικής γλωσσολογίας

NOAM CHOMSKY

Συντακτικές δομές

DENISE FRANÇOIS-GEIGER

Θέματα κοινωνικής και

θεωρητικής γλωσσολογίας

ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΑΚΗΣ

Νεοελληνικός λόγος

Διεύθυνση: Φώτης Καβουκόπουλος

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

Μαυρομυχάλη 9, Αθήνα - Τηλ.: 3639962

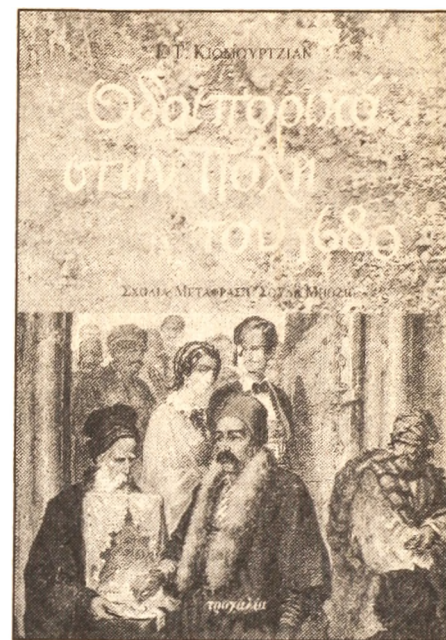
ΕΚΔΟΣΕΙΣ

τροχαλία

ΙΕΡΕΜΙΑ ΤΣΕΛΕΜΠΙ ΚΙΟΜΟΥΡΤΖΙΑΝ

Θδοιπορικό στην Πόλη του 1680

ΣΧΟΛΙΑ-ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΣΟΥΛΑ ΜΠΟΖΗ



Σχ. 16x22.5, σελ. 160, 80 εγχ. γκραβούρες, 3.200 δρχ.

... Μια «εκ των έσω» περιγραφή, με το συγγραφέα να μην αποτελεί κάποιο εγκάθετο και προσωρινό επισκέπτη αλλά έναν γηγενή ξεναγό και τέλειο γνώστη της πόλης και των διαδρομών της, έρχεται να καλύψει με τον καλύτερο τρόπο ένα βιβλίο που κυκλοφορεί στα ελληνικά από τον εκδοτικό οίκο «Τροχαλία»...

...Οι σελίδες του ξεναγούν τον αναγνώστη σε μια αλλοτινή Κωνσταντινούπολη, μέσα από τη ματιά ενός οξυδερκούς λεπτολόγου, αλλά και λυρικού οδηγού, που μετατρέπει ένα χαμένο άλλοτε σε ολοζώντανο τώρα.

Περιοδικό «Έψιλον» 15 Νοεμβρίου 1992

Κεντρική διάθεση:

Εκδόσεις ΤΡΟΧΑΛΙΑ, Βιβλιοπωλείο
Γριβαίων 5 (πάροδος Σκουφά 64), 106 80 Αθήνα
Τηλ.: 3646426 - Fax: 3621932

ΕΝΑ ΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΜΗΤΣΑΚΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΑΛΒΟ

Μερικά χρόνια μετά τη γνωστή διάλεξη του Παλαμά για τον Ανδρέα Κάλβο δημοσιεύτηκε στο *Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν των Μπαρτ και Χιρστ* (τόμ. 4ος, 1893-94, την επιμέλειά του είχε ο Ν. Γ. Πολίτης) το λήμμα για τον ποιητή των *Ωδών*, γραμμένο από το Μιχαήλ Μητσάκη.

Κρίνω ενδιαφέρον, παραλείποντας το μέρος που δίνει πληροφορίες για το βίο και την εργογραφία ας πούμε του Κάλβου (και το οποίο περιέχει άλλωστε στοιχεία, που η νεότερη έρευνα έχει αναθεωρήσει), να διαβάσω το υπόλοιπο μέρος, στο οποίο ο Μητσάκης αναφέρεται στην ουσία των *ωδών*: «Αλλά το κύριον αυτού και (...) ως μνημείον της υπερόχου τού ανδρός αξίας έργον είναι η *Λύρα*, τουτέστιν η συλλογή των είκοσιν αυτού *ωδών*, αίτινες και αυτά, μολονότι (...) γνωσταί (...) προφανώς εις πάντας τους αναμειχθέντας οπωσδήποτε' έως τώρα εις τα γράμματα εν Ελλάδι, δεν εξετιμήθησαν ακόμη δυστυχώς κατά το μέτρον της πραγματικής των σημασίας, ούτε προσεπόρισαν εις τον ποιητήν, όχι την εξαιρετικήν εκείνην θέσιν, της οποίας είναι άξιος εν τη ιστορία της νεοελληνικής φιλολογίας, αλλ' ουδέ απλούν καν ίχνος της γνωστότητος και της φήμης, της οποίας αξιώνονται και αυτοί οι κοινότεροι των στιχορράφων. Ως αίτιον δε τούτου προβάλλεται το ιδιότροπον δήθεν και αυθαίρετον και ασύνηθες των μέτρων και των ρυθμών ους μεταχειρίζεται και της γλώσσης το καινοφανές, το ανυπότακτον εις τους παραδεδεγμένους και γνωστούς νόμους και κανόνας και το τολμηρόν. Αλλ' είναι πρόδηλον ότι τοιαύται αιτιάσεις μόνον παρά των εις εντελή άγνοιαν και αναισθησίαν των φιλολογικών πραγμάτων διατελούντων δύνανται να προβάλλωνται, και ότι απεναντίας εις πάντα γνωρίζοντα να διαβάξη στίχους και να εννοεί τι εστί γλώσσα και ύφος, τα τε μέτρα και οι βαθμοί, το τε ύφος και η γλώσσα του Ανδρέου Κάλβου προσπίπτουσιν οικειότατα, έκτροπα ίσως και αήθη και τολμηρά και καινοφανή, αλλ' εκ της ψυχής αυτού καταφανώς αυτομάτως απορρεύσαντα, αναποσπαστως συνδεδεμένα προς των ιδεών και των θεμάτων του το πρωτότυπον, το υψηλόν και το γενναίον, όχι ιταλίζοντα, ως εκρίθη, αλλά μάλιστα πολύ των άλλων της *Επτανήσου ποιητών*, και ιδίως των περί τον *Σολωμόν*,* *ελληνικώτερα*, αρχαιοπρεπή, και σύντονα, και επιβάλλοντα, και ποικίλα ακόμη εν τη φαινομενική απ' αρχής (...) μέχρι τέλους μονοτονία των, φέροντα δε επί των ισχυρών πτερύγων, ως αισθητήν τινά πνοήν της πινδαρικής μεγαληγορίας, ήτις φαίνεται να είλκυσεν ιδιαιτέρως και να επενήργησεν αρχήθεν επί της πλουσίας, ζωηράς και ευρείας φαντασίας του ζακυνθινού ποιητού, αλλά και πλήρη, συγχρόνως, πε-

Εξ ἀρχῆς μὲν ἔ παρόντων ἔτος, καὶ ἕως τῆς σήμερον
ἡμέρας τῆς ἡμετέρας προφῆας χρημάτων ἀπορρίπτει, καὶ τῶν
τοῖς μεγάλαις ἐλθετοῖς φιλανθρώπων φιλοξενοῖται, πάλιν
ἔκ ὅτου ἐπιτέλει ἡμετέρας ἡμετέρας πάλιν οὐκ ἔχοντες, καὶ
πάλιν αὐτοῖς τὰ ἀγαθὰ πορρίζει, ἡμετέρας οἱ ὑπογεγραμμένοι
ἔλθουν, καὶ ἐνχομεθα τῶ παρδοκίμῳ θεῷ παρέρχον αὐτοῖς ἀποδο-
σιν εὐτυχίας, καὶ εὐφροσύνης, εὐπορίας, πάλιν ἀγαθῶν, ἀμύμων μὲν εὐε-
θερίαν, ἀμύμων ὁμοιοτήτων, πάλιν ἀρετῆς, δῶρα δὲ ἀμύμων
πολλοῦτον πάλιν καὶ ἐπιτέλει, καὶ οὐράνιον θεοῖς.
Εἰς τὴν ἐκείνην τῇ καὶ μαῖν, ἡ καὶ γ.

Καλλιγράφημα του Κάλβου

ριέργως προφητικών ενδείξεων δια το μέλλον της νεοελληνικής ποιήσεως και ιδίως της πεζογραφίας, τας οποίας άπορον πώς δεν κατώρθωσε ν' αντιληφθή και αυτός ο μόνος εκ των νεωτέρων ποιητών μας [Κ. Παλαμάς] σκεφθείς και τολμήσας ν' αφιερώση εις την μνήμην του λησμονημένου και παραγνωρισμένου ψάλτου του "Ωκεανού", των "Ηφαιστειών", της "Νίκης" και του "Προδότου" μικράν τινά, λίαν άλλως αξίαν προσοχής, κριτικήν διατριβήν».

Ο Μητσάκης, όπως βλέπουμε, εντοπίζει την αιτία της παραγνώρισης του Κάλβου σε μια, θα λέγαμε, εκτροπή του από έναν ανοιγμένον ήδη δρόμο της ποίησης εκείνη την εποχή. Την εκτροπή συνιστούσαν η αυθαιρεσία και η ανταρσία («το ανυπότακτον εις τους παραδεδεγμένους και γνωστούς νόμους και κανόνας»), η ανυπακοή στη διαμόρφωση αφενός των μέτρων και των ρυθμών, αφετέρου της ίδιας της γλώσσας του.

Αντίθετα προς μιαν τέτοιαν εκτίμηση, που ο Μητσάκης τη θεωρεί αντάξια, μόνο, εκείνων που έχουν «εντελή άγνοιαν και αναισθησίαν των φιλολογικών πραγμάτων», ο ίδιος υποστηρίζει, ότι τα

* Το κείμενο αυτό αποτελεί εισήγηση στο Δωδέκατο Συμπόσιο Ποίησης της Πάτρας (3-5 Ιουλίου 1992), το αφιερωμένο στον Κάλβο.

* Δεν ξέρω, πόσο καλά γνώριζε τα αρχαία ελληνικά ο (γλωσσικά, πάντως, δαιμόνιος) Μητσάκης. Σημειώνω ωστόσο, ότι στα αρχαία ελληνικά (κυρίως στην ύστερη αρχαιότητα) η πρόθεση περί, συντασσόμενη με αιτιατική προσώπου, δεν σημαίνει μόνο τους ανθρώπους, που είναι γύρω από κάποιον, φίλοι του κλπ. Σήμαινε επιπλέον: α) τους φίλους αλλά και το ίδιο το πρόσωπο που αυτοί περιέβαλλαν (Ξεν. *Ελλην.* 5, 4, 2: «οι περί Αρχίαν πολέμαρχοι»· οι πολέμαρχοι και ο Αρχίας) β) περιφραστικά, μόνο το πρόσωπο, για το οποίο γινόταν λόγος. Το σχήμα αυτό είναι πολύ συνηθισμένο π.χ. στον Πλούταρχο (*Πύρρος*, 20: «οι περί Φαβρίκιον»· ο Φαβρίκιος).

μέτρα, οι ρυθμοί, η γλώσσα, το ύφος εν γένει του Κάλβου προσπίπτουν «οικειότατα» στη δική του αίσθηση, μολονότι, θα έλεγε κανείς, εκφράζεται ο Μητσάκης κάπως αντιφατικά, αφού συγχρόνως τα χαρακτηρίζει «αήθη και τολμηρά και καινοφανή», ενώ στη συνέχεια, και μέσα στην ίδια φράση, κατά κάποιον τρόπο αναδιπλώνεται, καθώς πάλι τα χαρακτηρίζει «πολύ των άλλων της Επτανήσου ποιητών, και ιδίως των περί τον Σολωμόν, ελληνικώτερα».

Οικειότατα, λοιπόν, και ελληνικώτατα και μαζί αήθη, τολμηρά και καινοφανή. Αλλά πώς είναι δυνατόν τα «οικειότατα» να είναι συγχρόνως και «αήθη», δηλαδή ανοίκεια;

Το πράγμα θυμίζει κάπως την έννοια της «ανοικειώσης», την άποψη δηλαδή, ότι προορισμός της λογοτεχνίας είναι να κάνει να φαίνεται παράδοξο κάτι που είχαμε συνηθίσει να θεωρούμε οικείο (defamiliarize). Την άποψη αυτή υποστήριξαν κυρίως οι Ρώσοι φορμαλιστές, άρα της έδιναν ιδεαλιστική διάσταση, στη γνωστή τους προσπάθεια να χωρίζουν, να αποσυσχετίζουν την τέχνη από τη ζωή (βλ. Τόνυ Μπένετ, *Φορμαλισμός και μαρξισμός*, μετ. Σπ. Τσακνιάς, Νεφέλη, Αθήνα 1983, σ. 145).

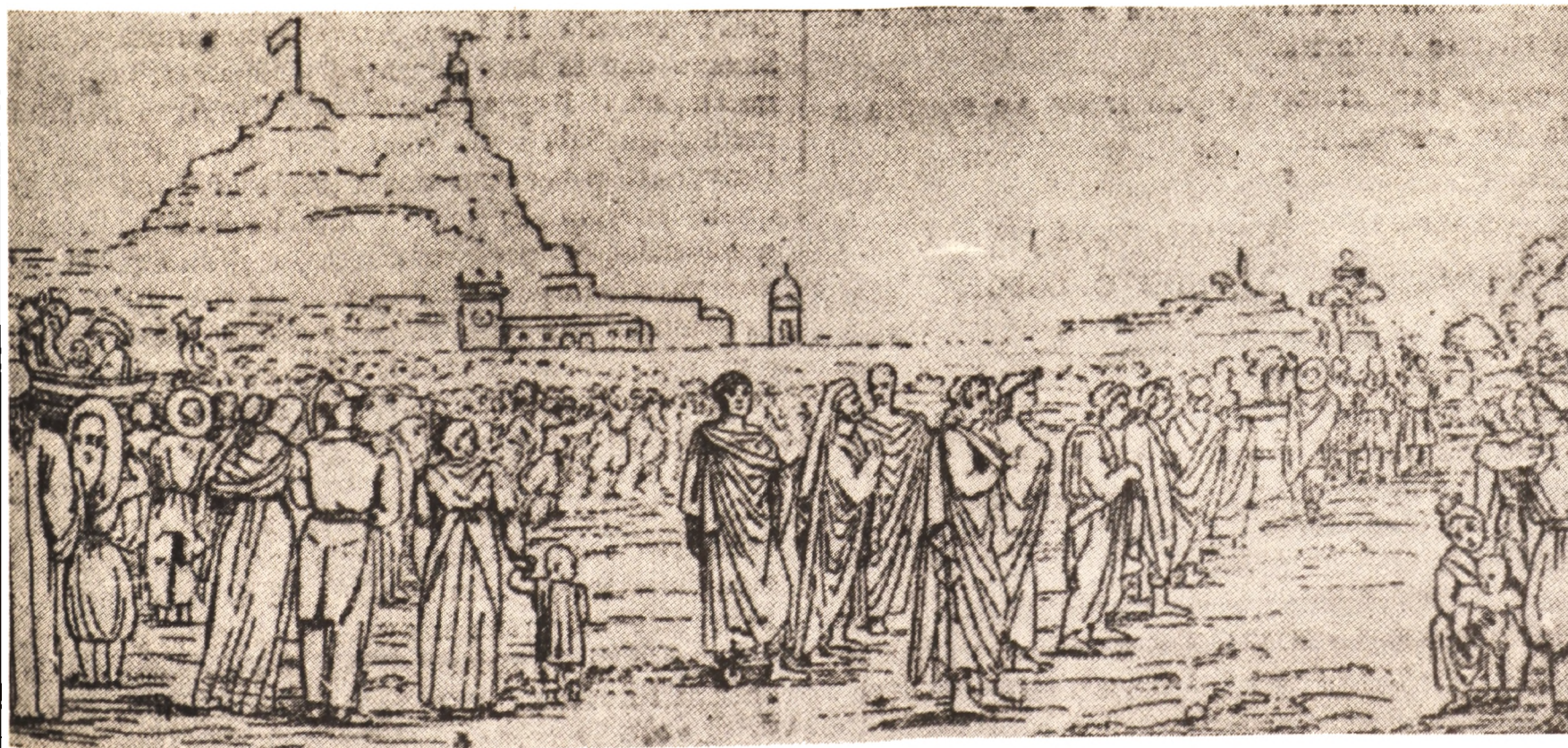
Όμως έναν ανάλογο σκοπό έθετε στην τέχνη και ο Μπέρτολντ Μπρεχτ, εννοώντας βέβαια το πράγμα, αυτός, διαφορετικά. Ο Μπρεχτ ήθελε να ανακαλύπτουμε, μέσω της τέχνης, τα πραγματικά αίτια γεγονότων, τα οποία θεωρούμε –και είναι– τόσο συνηθισμένα, ώστε να μην υποψιαζόμαστε καν πως δεν είναι τυχαία, πως υπάρχουν και αίτια, και μάλιστα σοβαρά, που τα προκαλέσαν. Επιδίωξε να δημιουργήσει, όπως ο ίδιος έλεγε, μια τέχνη απόδοσης, παράστασης των γεγονότων τέτοια, που να μεταβάλλει το τρέχον σε εντυπωσιακό, το σύνηθες σε εκπληκτικό· όχι με το να το απομακρύνει από την πραγματικότητα, παρά με το να ανακαλύπτει και να αποκαλύπτει την αληθινή του πραγματικότητα (Bertolt Brecht, *Über Politik auf dem Theater*, Edition Suhrkamp (αφ. 465), Frankfurt am Main 1977 (3η έκδοση), σ. 37 κ.ε.). Είναι το αίσθημα, θα έλεγα, που δοκιμάζουμε κάποτε με την αποκάλυψη αιτίων, κινήτρων κλπ., αλλά και μορφών, όψεων των πραγμάτων, που κανονικά θα έπρεπε να τις γνωρίζουμε, αλλά η καθημερινή ρουτίνα, η μονότονη συχνότητα και κανονικότητά τους έχει αμβλύνει την παρατηρητικότητα μας, μας έχει αφαιρέσει τη δυνατότητα να ρίξουμε μια διερευνητική ματιά επάνω τους. Μόνο όταν κάποιος μας ανοίξει, όπως λέμε, τα μάτια, ξαφνιαζόμαστε και

ομολογούμε: «δεν το είχα φανταστεί!»

Στο να μην «έχουμε φανταστεί» κάτι συντελεί, ορισμένες φορές, και η επίμονη ή συστηματική καθοδήγηση προς μίαν ορισμένη κατεύθυνση, που δεν είναι εκείνη, η οποία θα μας οδηγούσε στην πραγματική αλήθεια (είναι αυτό, το οποίο στη γλώσσα της προπαγάνδας λέγεται τώρα: πλύση εγκεφάλου).

Μεταφέροντας τα παραπάνω στην περίπτωση μας παρατηρώ ότι: ενώ η συνήθης, η οικεία γλώσσα, η γραφόμενη, αλλά και η ομιλούμενη, στα αστικά κέντρα –ο Μητσάκης, σε ένα κείμενό του, που θα μ' απασχολήσει πάρα κάτω, κάνει διάκριση μεταξύ «λαού των αγρών» και «λαού των πόλεων»–, των χρόνων του Κάλβου και, πολύ περισσότερο, των χρόνων του Μητσάκη, ήταν μια γλώσσα μεικτή, το κίνημα του δημοτικισμού, στην ψυχαρική έκφασή του, δημιούργησε την ιδέα, πως η φυσική, η οικεία γλώσσα του ελληνικού λαού ήταν η δημοτική. Σε μίαν άλλη ανακοίνωσή μου, βασισμένος και σε στοιχεία του συναδέλφου κ. Βαγενά σχετικά με την «προφορικότητα της καθαρεύουσας» των εποχών εκείνων, υποστήριξα, ότι η γλωσσική βάση ή αφετηρία –γιατί ο σημαντικός ποιητής διαμορφώνει παραπέρα την προσωπική του γλώσσα–, της καλβικής ποίησης υπήρξε περισσότερο ρεαλιστική από τη γλωσσική βάση ή αφετηρία της σολωμικής ποίησης· γιατί η μεικτή γλώσσα ήταν –και εξακολούθησε να είναι– περισσότερο πραγματική και ιστορικά υπαρκτή από την αμιγή δημοτική. Σήμερα νομίζω ότι μπορώ να πω, ότι την αντίληψη αυτή είχε και ο Μιχαήλ Μητσάκης· άρα μπορούσε να βλέπει ως οικείο –ή και οικειότατο– ό,τι οι άλλοι, οι πολλοί, έβλεπαν ως «άηθες», ως ανοίκειο.

Αλλά θα ήθελα να μου επιτρέψετε, προτού να έλθω στο άλλο κείμενο του Μητσάκη, το οποίο στηρίζει την αποψη μου για την παραπάνω αντίληψή του, να δώσω ένα ακόμα παράδειγμα της συχνής περίπτωσης, του να εμφανίζεται το οικείο ως άηθες και αντιστροφως, ανάλογα με το πώς βλέπει κανείς τα πράγματα. Θα αναφέρω μερικούς στίχους του Σεφέρη, που μας φέρνουν με μεγάλη πιθανότητα ως τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας. Είναι από το γνωστό ποίημα «Με τον τρόπο του Γ.Σ.», γνωστό χάρη κυρίως στον παροιμιώδη πλέον, πρώτο στίχο του («όπου και να ταξιδέψω



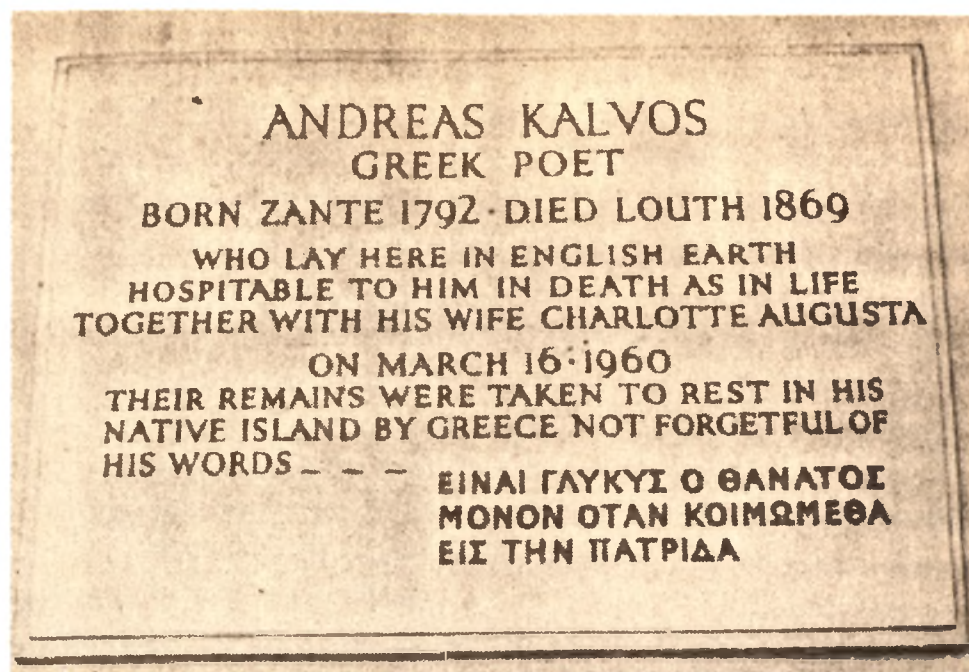
Οι καθηγητές και οι σπουδαστές της Ιονίου Ακαδημίας με αρχαϊκές ενδυμασίες πηγαίνουν στη Μητρόπολη της Κέρκυρας την ημέρα των εγκαινίων του Πανεπιστημίου. (Χαλκογραφία της εποχής).

η Ελλάδα με πληγώνει»), τον οποίο μάλιστα το ποιητικό κοινό έχειβάλει και στη θέση του τίτλου.

Τι θέλουν όλοι αυτοί που λένε
πως βρίσκονται στην Αθήνα ή στον Πειραιά;
Ο ένας έρχεται από τη Σαλαμίνα και ρωτάει τον
άλλο μήπως «έρχεται εξ Ομονομίας»
«Όχι έρχομαι εκ Συντάγματος» απαντά κι είν'
ευχαριστημένος
«βρήκα το Γιάννη και με κέρασε ένα παγωτό».

Προφανώς ο Σεφέρης εδώ ειρωνεύεται, εκτός των άλλων και το μεικτό γλωσσικό ιδίωμα του «λαού των πόλεων», όπως θα έλεγε ο Μητσάκης. Το σχόλιό του δεν αφήνει, νομίζω, καμιάν αμφιβολία γι' αυτό: «Πραγματικά, έτσι μιλούσαν οι λαϊκοί αυτοί άνθρωποι. Αξίζει να προσέξει κανείς πώς γίνεται αγοραία γλώσσα, στις μέρες μας, η καθαρεύουσα». Οι παραπάνω στίχοι του Σεφέρη, και κυρίως το αυτοσχολίο του, δίνουν λαβή σε μια πολύ ενδιαφέρουσα, ενδεχομένως, συζήτηση, που, όμως δεν μπορεί να γίνει εδώ.

Επανερχομαι στο Μιχαήλ Μητσάκη. Και στο κείμενό του «Μία φιλολογική σελίς εις δύο γλώσσας (το γλωσσικόν ζήτημα εν Ελλάδι)», δημοσιευμένο, κατά τό ένα μέρος του, το 1890 στο περιοδικό «Αττικόν Μουσείον» και κύκλοφορημένο το 1892-100 χρόνια πριν από τώρα, 100 χρόνια μετά τη γέννηση του Κάλβου- σε ξεχωριστό φυλλάδιο, στις «δύο γλώσσες» και με μια προλογική επιστολή. Ο Μητσάκης είχε στείλει για δημοσίευση στο παραπάνω περιοδικό ένα «διήγημα ή εικόνα ή πεζόν ποίημα ή φανταζή ή αθηναϊκήν σελίδα», όπως το χαρακτήριζε ο ίδιος, με τον τίτλο «Η θλίψις του Μαρμάρου», για τη γλώσσα του οποίου, αλλά και για την εν συνεχεία μεταφορά του στη δημοτική, αναφέρει τα εξής: «Εγράφη δε καθ' όλα εις την κρατούσαν έως τώρα παρ' ημίν γραπτήν γλώσσαν, ην ο κόσμος εσυνείθισε να λέγει κακοζήλως καθαρεύουσαν, διότι εις αυτήν μού ήρχοντο τότε αυτομάτως τα νοήματα που ηθέλησα να εκφράσω, και εις αυτήν ενόμισα ορμεμφύτως ότι έπρεπε να το γράψω. Φαίνεται δε να ήρесе εις όσους το εδιάβασαν, κ' επαίνους αρκετούς ήκουσ' από τους ολίγους που προσέχουν κ' εις αυτά τα πράγματα δι' αυτό, κ' ιδίως δια την γλώσσαν του, ην εύρισκαν μεγάλως ζωηράν, θερμήν και έντονον, εξ' ολοκλήρου δε και μόνην αυτήν αρμόζουσαν εις το θέμα, και επιτυχούσαν επομένως εντελώς την τόσω ποθητήν εις φιλολογικόν έργον συνταύτισιν ιδέας και μορφής. Αι κρίσεις αυτές, αν και κολακεύουσιν την φιλαυτίαν την συγγραφικήν μου, ήρχισαν όμως περιέργως κατ' ολίγον και να μ' ενοχλούν κομμάτι, μ' έκαμαν δε να συλλογίζωμαι, ανίσως η πωχή μου "Θλίψις του Μαρμάρου" θ' απετύγχανε και τόσον, πράγματι, εάν μου ήρχετο η όρεξις, αντί της γλώσσης εις ην αρχικώς την έγγραφα, να την έγγραφα εξαφνα εις κανέν άλλο εκ των υπάρχόντων ιδιωμάτων, και εις αυτό ακόμη λ.χ. το μάλλον φαινόμενον εν αντιθέσει προς το θέμα, το δημοτικόν. Η σκέψις δε αυτή, εφ' όσον επροχώρει ο καιρός, μ' απασχολούσε και πλειότερον, ωσότου κατελήφθην από την επιθυμίαν να ιδώ και πειραματικώς στο τέλος, αν θα ήτον τόσο δύσκολον να γραφή και εις δημοτικήν γλώσσαν, αν θα μπορούσα να το έκαμνα τυχόν δίχως ν' αποτύχω, αν εν τοιαύτη περιπτώσει θενά ήτον ανταξία, χειροτέρα ή και καλλιτέρα της εις καθαρεύουσας, κ' εν γένει ποίαν όψιν θα ελάμβανε, μεταλλάσσουσα μορφήν. Βαθμηδόν δε, χωρίς σχεδόν να το καταλάβω, έφθασα και εις το να καθήσω αληθώς μίαν ημέραν και την γράψω και εις δημοτικήν, χάριν του εαυτού μου μάλλον, και ούτως από της αρχαιοπρεπούς



Ο τάφος του Κάλβου στην Αγγλία

εκείνης "Θλίψεως του Μαρμάρου" παρήχθη απροσδοκίτως το λαϊκόν αυτό "Παράπονο του Μαρμάρου"».

Ο Μητσάκης, μιλώντας για τη σκοπιμότητα της δημοσιεύσεως, θα λέγαμε, κατ' αντιπαράθεση των δύο κειμένων, σημείωνε ανάμεσα στ' άλλα, πως έτσι θα ήταν δυνατό να γίνουν συνειδητές και οι αρετές και οι ελλείψεις τόσο της καθαρεύουσας όσο και της δημοτικής, κι αυτό θα διευκόλυνε το έργο των «ολίγων», όσοι έβλεπαν ήδη, ότι ο δρόμος «της στενής αγάπης και της προσηλώσεως εις την αμιγή χρήσιν» της δημοτικής ή της καθαρεύουσας δεν είναι εκείνος τον οποίον, όπως τόνιζε, «ακολουθεί και πρέπει ν' ακολουθήσ' η γλώσσα μας, δια να χρησιμεύση εις όλας τας ανάγκας που αισθανόμεθα σήμεραν και ισχυροτέρας θα αισθανθούμεν βεβαίως αύριον, κ.λπ. κ.λπ.». Μ' αυτή τη διεύρυνση των αναγκών, που τις θεωρούσε δεδομένες στην κοινωνική και πολιτιστική εξέλιξη του τόπου, ο Μητσάκης, εύλογα, σκεπτόταν κατεξοχήν τη γλώσσα της πεζογραφίας. Ήδη σ' ένα προηγούμενο σημείο του προλόγου του μιλάει για μια «ποιητική πεζογραφία» (σ' αυτή τοποθετούσε και την «Θλίψιν του Μαρμάρου»), και για τους κανόνες της πεζογραφίας αυτής, οι οποίοι «είναι πολύ ελευθεριώτεροι και αοριστότεροι και ευρύτεροι και ποικιλώτεροι, αλλά δια τούτο ακριβώς και πολύ μάλλον ίσως δυσκολώτεροι και εις αντίληψιν και εις πλήρωσιν, παρά αυτοί οι της κυρίως λεγομένης ποιήσεως».

Έτσι μπορούμε να εξηγήσουμε και ανάλογα να εκτιμήσουμε την παρατήρηση που κάνει (κατά τον ίδιο περίπου χρόνο) για τη γλώσσα του Κάλβου, την οποία θεωρεί «πλήρη προφητικών ενδείξεων δια το μέλλον της νεοελληνικής ποιήσεως και ιδίως της πεζογραφίας», φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να καταλογίσει στον Παλαμά την αδυναμία να «αντιληφθεί» τις ενδείξεις που παρείχε γι' αυτό ο Κάλβος. (Το ενδιαφέρον είναι ότι ο Παλαμάς, αναφερόμενος στο άρθρο του Μητσάκη για τον Κάλβο ύστερα από πολλά χρόνια, το 1934, σημειώνει: «κοιτάζοντας ύστερ' από χρόνια το λόγο του Μητσάκη (...) βλέπω πως μπορεί να μην είχε άδικο» Βλ. Παλαμά, *Απαντα*, 8, 541.)

Τελειώνοντας επισημαίνω και την παρατήρηση που κάνει ο Μητσάκης ότι υπάρχει μια φαινομενική μονοτονία στην ποίηση του Κάλβου, απευθυνόμενος, πιθανώς, στους εθισμένους τότε στους παραδοσιακούς κανόνες του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας (ως των κατεξοχήν μουσικοποιητικών μέσων) ποιητές και αναγνώστες ή ακροατές της ποίησης. Και ως προς αυτό επίσης ο Μητσάκης —όπως, βέβαια, και ο Κάλβος— έχει δικαίωθει. □

Χιλιάδες Βιβλία

σε

**καταπληκτικές
τιμές**

**σας περιμένουν ΣΤΟΥ ΓΚΟΒΟΣΤΗ
για να διαλέξετε τα δώρα σας.**

Και μη ξεχνάτε την παραμονή της Πρωτοχρονιάς το Πάρτυ!!!



«ΣΤΟΥ ΓΚΟΒΟΣΤΗ»

Ζωοδόχου Πηγής 21 - τηλ.: 3615433



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

Γ. Γενναδίου 3 — Τηλ. 36.09.712, 36.02.007

Δεκαεφτά χρόνια μετά την πρώτη εμφάνισή του,

κυκλοφορεί σε νέα έκδοση από τον Κέδρο

το βιβλίο του

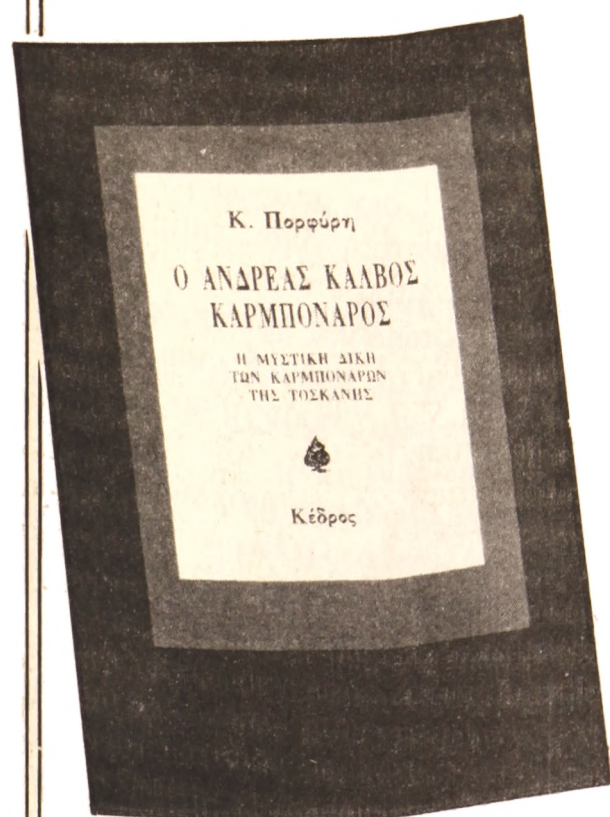
Κ. ΠΟΡΦΥΡΗ

Ο ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΛΒΟΣ ΚΑΡΜΠΟΝΑΡΟΣ

Η μυστική δίκη των Καρμπονάρων της Τοσκάνης

**Ένα βιβλίο σταθμός στη μελέτη της ποίησης του Κάλβου
που μας υποχρεώνει να δούμε το έργο του κάτω από
το φως των πολιτικο-ιδεολογικών του επιλογών.**

Ένα βιβλίο που γονιμοποιεί νέες προσεγγίσεις.



Ο Κ.Γ. ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ (ΠΡΟΣΕΚΤΙΚΟΣ) ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ ΤΩΝ ΩΔΩΝ ΤΟΥ Α. ΚΑΛΒΟΥ: Η ΔΙΑΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ

Ερμηνευτική προσέγγιση της καρυωτακικής ωδής «Εἰς Ἀνδρέαν Κάλβον»

«Κ' ἔπειτα μερικοὶ ἀπὸ δαύτους δεν σέβονται τίποτα, οὔτε παραδόσεις, οὔτε ἐμὰς, τους παλιούς. Εἶναι θλιβερό νὰ το διαπιστώνει κανεὶς, μα αὐτὴ εἶναι ἡ γνώμη μου [...]. *Ἀνάμεσα στους ποιητὰς ὁ Καρυωτάκης που τον χαρακτηρίζει βαρὺ αἶσθημα [...]*», τόνιζε ὁ Κ. Παλαμὰς τὸ 1931 σὲ συνομιλία του με τὸν Γ. Πράτσικα.¹

Ὁ Παλαμὰς, ἀν καὶ προσκλήθηκε ἀπὸ τὸν Καρυωτάκη, δεν μίλησε οὔτε γιὰ τὰ *Νηπενθῆ*² οὔτε γιὰ τὰ *Ελεγεῖα* καὶ *σάτιρες*³ δεν μίλησε γι' αὐτὸν τὸν ἀσεβὴ ποιητὴ (δημόσια) παρὰ μετὰ τὸ 1928.⁴

Ἡ ἐπιμονὴ τοῦ Καρυωτάκη νὰ «ἀκουστεῖ» ἀπὸ τὸν Παλαμὰ, ὁ ὁποῖος εἶναι ἄλλωστε μετὰξὺ τῶν κύριων στόχων, ἀν ὄχι ὁ κυριότερος, στὰ *Ελεγεῖα* καὶ *σάτιρες*, καὶ ἡ σιγὴ τοῦ τελευταίου, υποβάλλουν γιὰ τὴν περίοδο 1919-1926/1927 μιὰ εἰκόνα, τὰ στοιχεῖα τῆς ὁποίας χρειαζόμαστε γιὰ νὰ ἀπαντήσουμε στὴν εὐλογη ἀπορία: Καὶ οἱ Ωδὲς τοῦ Κάλβου γιὰ τὸν Καρυωτάκη; Μετὰξὺ «διαλόγου»⁵ καὶ «σιγῆς», ἡ ἀπάντηση.

1. Εἶναι γνωστὴ ἡ διάλεξι τοῦ Παλαμὰ γιὰ τὸν Κάλβο τὸ 1889 στὸν «Παρνασσό»: ἡ παρνασσικὴς υφῆς ἀνακάλυψη τοῦ Παλαμὰ⁶ δεν ἀποτελοῦσε, ὅπως ἔχει σωστά υποστηριχθεῖ,⁷ τότε παρὰ μιὰ προσωπικὴ τοῦ ὑπόθεσι, καὶ δεν εἶχε ἀπήχησι παρὰ ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1910 καὶ ὕστερα. Στὴν ἐπόμενη δεκαετία που μας ενδιαφέρει, οἱ ἀπόψεις τοῦ Παλαμὰ γιὰ τὸν Κάλβο ἀποκτοῦν ἰδιαίτερη σημασία, δημιουργοῦν, θὰ λέγαμε, ἕναν κανόνα — καὶ αὐτὸ περίπου υπογραμμίζει ἀργότερα ὁ ἴδιος ὁ Παλαμὰς⁸· ἡ ελαφρὰ διαφοροποίησι τοῦ Κλ. Παράσχου (1919),⁹ καὶ ἡ ἐπικρίσι τοῦ L. Roussel (1922) γιὰ τὴ μετρικὴ τοῦ Κάλβου,¹⁰ δεν μπορούσαν νὰ ἀνατρέψουν τὴ συστηματικὴ καὶ δεσπόζουσα (παλαμικὴ) ἐκδοχή γιὰ τὸν Κάλβο στὴ δεκαετία τοῦ 1920.

Τρεῖς εἶναι οἱ βασικοὶ ἄξονες αὐτῆς: α) τὸ ἰδιάζον ὕφος (:γλώσσα-μετρικὴ)· β) ἡ στενὴ καὶ ἀρμονικὴ σύνδεσι τοῦ με τὸ περιεχόμενο τῶν Ωδῶν (:τὸ θεματικὸ κέντρο ἀποτελεῖ ἡ Ἑλληνικὴ Ἐπανάστασι, ἡ Ἀρετὴ καὶ ἡ Δόξα τῶν ἀγωνιστῶν τῆς). Οἱ Ωδὲς ἀποτελοῦν ἔτσι ἕνα «[...] λυρικὸν οἶον μεθ' ἐνόητος σύνθεμα, περιέχον ἀρχὴν καὶ τέλος, καὶ ἀνακυκλούμενον περὶ τὴν αὐτὴν κεντρικὴν ιδέαν. Ἐν αὐτῷ αἱ εἰκόνας τῆς ἐλληνικῆς ιστορίας καὶ τῆς ἐλληνικῆς φύσεως, οἱ θρίαμβοι τῶν πολέμων, μεγάλα ἀναμνήσεις καὶ μεγάλα σκηναὶ συμπλέκονται ἐν ἀλληλουχίᾳ διὰ καινοφανοῦς λαμπρότητος ἐν τῷ χρωματισμῷ, ἀποτελοῦσαι πίνακας περιβαλλομένους ὑπὸ χρυσῶν πλαισίων»¹¹ σὲ αὐτὲς ὁ ποιητὴς «[...] οὐδέποτε μεταβάλλει τὸν τό-

νον τοῦ ἄσματος τοῦ ἐν αἶσθημα διερμηνεύει, ἐν αἶσθημα ἐμπνέει τὸν ὑπὲρ τῆς πατρίδος ἐνθουσιασμόν».¹²

Ὁ τρίτος ἄξονας ἀφορᾷ σὲ ἐξωκειμενικά δεδομένα: τὴν ἐξοικείωσι τοῦ «φιλομούσου κοινού» τῆς ἐποχῆς με τὶς καλβικὲς ωδὲς. Πρὸς τὴν κατεύθυνσι αὐτὴ, ὁ Παλαμὰς ἐξαίρει τὰ ιδεώδη τῆς «ἐθνικῆς ψυχῆς»,¹³ που ἐκφράζονται σὲ αὐτὲς, καὶ τὶς «ὕγιεις παραδόσεις», οἱ ὁποῖες συγκρατοῦν «στερρώς» τὸ «ῥυφὸς ἀγνοῦ λυρικοῦ ποιητοῦ»: τὸ ὕφος αὐτὸ «ἐξαγνίζει» καὶ «ταπερὶ τὰ μέτρα τολμήματα καὶ τὰ περὶ τὴν γλῶσσαν ολισθήματα».¹⁴

Ἀναπόφευκτη ὅμως ἦταν ἡ σύγκρισι τοῦ Κάλβου με τὸν Δ. Σολωμό:¹⁵ «Ἀλλ' ὁ ποιητὴς τῶν Ωδῶν, κατέχων ἐξαιρετικὴν ὅλως θέσιν ἐν τῇ ιστορίᾳ τῆς νεοελληνικῆς φιλολογίας, ἐξαιρετικῶς πρέπει νὰ κριθῇ. Οἱ ποιηταὶ τῆς Ἑπτανήσου πηγάζουν ἀμέσως ἢ ἐμμέσως ἐκ τοῦ Σολωμοῦ ὁ Κάλβος ἐξ οὐδενός τῶν συγχρόνων αὐτῷ ἐδέχθη μαθήματα καὶ οὐδένα εὔρε μιμητὴν»,¹⁶ που θὰ ἀποβεῖ τελικὰ —ἀργότερα—¹⁷ ὑπὲρ τοῦ Σολωμοῦ, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλῃ πλευρὰ ὁ μόνος δάσκαλος τοῦ Κάλβου, που ἐπισημαίνει ὁ Παλαμὰς, εἶναι ὁ Πίνδαρος. Οἱ παλαμικοὶ συσχετισμοὶ ἀλλὰ καὶ ὁ συγκινησιακὰ φορτισμένος τόνος τοῦ Κλ. Παράσχου —«Ὀλὸς ὁ κραδασμός, ὁλὸς ὁ ἀντίχτυπος που ξύπνησε στὴν ψυχὴ τοῦ το Εἰκοσιένου, ὑπάρχει αὐτοῦσιος στὶς Ωδὲς. Εἶναι ἀδιάπτωτη ἡ ἐξαρσὴ τῶν. Ποτέ σχεδόν δεν χαλαρώνει ὁ τραχὺς, ἀρενωπὸς τόνος (που κάποτε θυμίζει τὸν δαντικὸ) τοῦ ποιήματος αὐτοῦ τῆς οργῆς καὶ τοῦ μίσους»,¹⁸ δεν μπορούσαν νὰ περάσουν ἀπαρατήρητοι ἀπὸ τὸν Καρυωτάκη, ὅπως ἐπίσης ἀπαρατήρητη δεν πέρασε καὶ ἡ ἐντονὴ ἐπικρίσι τοῦ L. Roussel (: «Μονοτονία», «μονοχορδία», «φορτωμένος ἡρωισμός», «ἐμφασι», «τραχὺ ὕφος» καὶ ἡ μετρικὴ τοῦ σὲ γενικὲς γραμμὲς, «στεῖρα», «μονότονη» καὶ «σχολαστικὴ») καὶ κυρίως ἡ προεξαγγελία σὲ σύντομο ἐργογραφικὸ σημείωμα γιὰ τὸν ποιητὴ: «Ὁ Κάλβος, ἔχει περιπέσει σήμερα σὲ ολοκληρωτικὴ λήθη».¹⁹

2. Μετὰ τὴν πρώτη ποιητικὴ συλλογὴ τοῦ (*Ὁ πόνος τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῶν πραγμάτων*, 1919) καὶ ὡς τὸ 1926/1927 ἡ ποιητικὴ διαμόρφωσι τοῦ «ἀδόξου ποιητῆ» Καρυωτάκη κινεῖται σὲ μιὰ γραμμὴ διαλογικῆς ἀντιπαράθεσις ἀφ' ἐνός με τοὺς «παλιούς», ἀν ὄχι με τοὺς «παλιότερους»,²⁰ τὴν ποίησι καὶ τὶς περὶ ποιήσεως ἀπόψεις τοὺς, ἀφ' ἐτέρου με τὰ ἐκρηκτικὰ «πραγματολογικὰ» συμφραζόμενα τῆς ἐποχῆς, που ορίζονται ἀπὸ ἐθνικοπατριωτικὴ ἐξαρσι καὶ οἰκτρὲς διαψεύσεις—ταπεινώσεις (: Μικρὰ Ἀσία, ἐκατονταετηρίδα τῆς Ἐπανάστασις τοῦ 1821, καταστροφὴ τῆς Σμύρνης), ἐκρυθμὴ πολιτικὴ ζωὴ (με ἀποκορύφωμα τὴ

δικτατορία του Θ. Πάγκαλου) και κοινωνική διάλυση.

Η παρουσία του Κάλβου αποκτά εδώ βαρύνουσα σημασία, μιας και αποτελεί ένα από τα βασικά σημεία αιχμής της καρυωτακικής ποιητικής, το σπουδαιότερο «αξίωμα» της οποίας αφορούσε στο κοινωνικό πρόσωπο του ποιητή,²¹ στην τριβή του προσώπου και του λόγου του ποιητή μέσα στην ανοιχτή διαλογική σκηνή της κοινωνίας (όπου φυσικά και η ποίηση, η τέχνη γενικότερα).

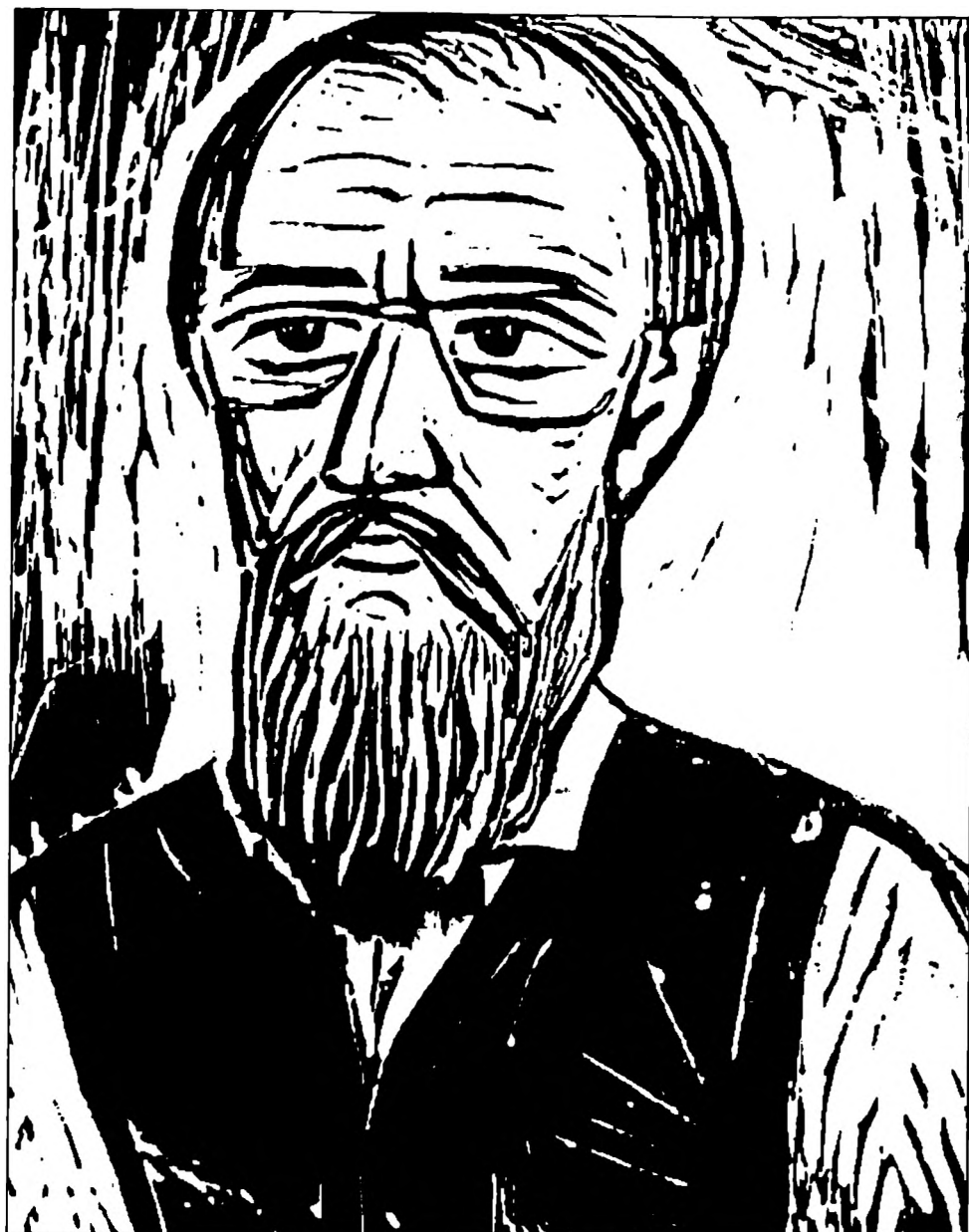
3. Η ωδή «Εις Ανδρέαν Κάλβον» του Καρυωτάκη, που περιλαμβάνεται στα *Ελεγεία και σάτιρες*, εκφράζει τον κρίσιμο «χώρο» της συνάντησης των δύο ποιητών και των φωνών τους: το ποίημα γραμμένο ασφαλώς μετά τον Αύγουστο του 1921,²² προεκτείνεται ως το «θυελλώδες 1926»,²³ όσον αφορά στις ανιχνεύσιμες εξωκειμενικές αναφορές. Όσοι ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο καρυωτακικό κείμενο αναφέρθηκαν στη σατιρική του πρόθεση,²⁴ ενώ δεν έλειψαν και νύξεις περί παρωδίας,²⁵ και βέβαια τόσο η σάτιρα όσο και η παρωδία ευσταθούν, όμως οι περαιτέρω διευκρινίσεις είναι πάντα αναγκαίες.

Μια προκαταρκτική σχετική περιγραφή του υλικού μάς δίνει δεκαπέντε πεντάστιχες, τυπικά καλβικές μετρικά, στροφές, συναρμοσμένες λεξιλογικά, γραμματικά και συντακτικά, βάσει των *Ωδών*, και μαζί μια ευκρινή θεματική αντιστροφή με ευρύτερους εξωκειμενικούς στόχους.

Η δυναμική όμως συνάντηση των δύο φωνών αφορά στο συνδυασμό δύο διαφορετικών «ηθών» (ως προς τη διαβάθμιση των σχέσεων μεταξύ κωδικοποιημένης πρόθεσης του μηνύματος και αποκωδικοποίησης της, αν δηλαδή βρίσκονται ή όχι στο ίδιο μήκος κύματος:²⁶ των παροδικών κειμενικών δεδομένων και της σατιρικής στάσης του ποιήματος του Καρυωτάκη. Συγκεκριμένα, ενώ η παρωδία είναι ενδοκειμενική, στοιχειοθετεί δηλαδή την αναπαράσταση μιας αποτυπωμένης σε κάποιο άλλο κείμενο πραγματικότητας (:modelled reality), η σάτιρα είναι εξωκειμενική και αποτελεί μια κριτικού χαρακτήρα (:κοινωνικό-ηθικό περιεχόμενο) αναπαράσταση μή αποτυπωμένης σε άλλο κείμενο πραγματικότητας, δηλαδή του πραγματικού αντικειμένου, που ο αποδέκτης αποκαθιστά ως «αναφερόμενο» (:référént) του μηνύματος: η «πραγματολογική» (Pragmatics) διάσταση.²⁷ Μας ενδιαφέρει συνεπώς η συνδυαστική-διαλογική προοπτική του παρωδικού (κειμενικού) όσο και του σατιρικού («πραγματολογικού») εγχειρήματος.

4. Οι τρεις πρώτες στροφές αποτελούν ένα είδος «πρόγευσης»: εξυψούνται τα καλβικά ιδεώδη (:η εξύμνηση με τις ωδές, οι «αγώνες», τα «όπλα», η «αρετή», το «κλέος»), στη βάση δύο αξόνων: Ωδές-Αρετή / Δόξα, σύμφυτοι όμως είναι και οι θύλακες αντίστασης α) οι ωδές «εκάλυπτον» (στρ. 1) τους αγώνες και παράλληλα: «Ο Βύρων κείται ως κρίνος / υπό το βαρύ κάλυμμα / αθλίας νυκτός: η αιώνιος, / ω λύπη, τον εσκέπασε / μοίρα θανάτου» (XI, κβ' 100,²⁸ β) η αρετή «σου» ως προκλητική προσθήκη (:«και») εντός παρενθέσεως (στρ. 2), γ) το «γνώριμον κλέος» «αναβάν» (στρ. 3) και παράλληλα: «Εγκρημνισμένοι πόλεις / φαίνονται αυτού και λείψανα / πύργων, ναών, χωρίων / άροτρα, βάρκες και άρματα / ημελημένα. // Ζώντα δεν βλέπω ούτ' άφησε / καν ένα η σκληρά τύχη / επάνω εις τέτοιον θέατρον, / τ' έθνους 'να κλαίη την άωρον / τρισάθλιον μοίραν. // Μεγάλη, τρομερή / με τα περὰ απλωμένα, / καθώς αητός ακίνητος, / κρέμεται στον αέρα / 'ψηλά η Διχόνοια» (XVII ιγ'- ιε' 142).

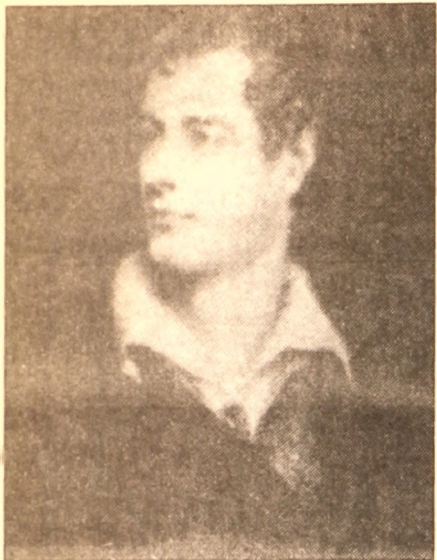
Αυτές οι λέξεις των τριών στροφών, οι θύλακες αντίστασης, φορτίζονται (παρωδικά) από τον Καρυωτάκη με νέα σημασία



Ανδρέας Κάλβος: Χαρακτικό του Τ. Κατσουλίδη (1992)

που ανιχνεύεται όμως ήδη στα οικεία τους καλβικά συμφραζόμενα, και αναδεικνύουν έτσι τη *διφωνική* τους αξία. Ο υπόγειος διάλογος στις τρεις στροφές επιβεβαιώνεται ή καλύτερα βίαια υπογραμμίζεται από την εσωτερική γραμματική παύση, στην τέταρτη στροφή. Το πινδαρικό «θείον έναυσμα»²⁹ (βλ.: «Σήμερον κείσαι, ω Βύρων. / Και πού τα ένθεα έπη / πού είναι τώρα τα σύμμετρα / περρόεντα φωνήεντα / καστάλιε κύκνε;» XI, ιβ' 98) ως «μακρινός και παράταιρος / ήχος τυμπάνου» όχι όμως «τώρα πλέον» (δηλαδή στην εποχή του Καρυωτάκη), αλλά αδιάλυτα συνδεδεμένο και διαφωνικό/διαλογικό τω τρόπω αντικρουόμενο με αυτόν τον ήχο, έναν αιώνα τώρα: «Ολόκληρος αιών, / χείμαρρος, την Ελλάδα, / ταραγμένος, εσάρωσεν / από τα ιδανικά σου, / την οικουμένην» (στρ. 5): υπολογίστε λοιπόν από το 1826 έως το ακρότατο όριο σύνθεσης της καρυωτακικής ωδής – ή αν προτιμάτε από το 1822. Και για να μην ξεχνιόμαστε: «Καθώς εις τον χειμώνα / το νερόν υπερήφανον / του χειμάρρου κυλίνεται, / και τα χωράφια χάνονται, βοσκοί και ζώα» (II, θ', 36).

Στην πέμπτη όμως στροφή η παρωδία έχει μετατεθεί: το ηρωικό περιβάλλον του Κάλβου (:κήρυξη της Επανάστασης του 1821 – τα πρώτα ένδοξα χρόνια της) αφ' ενός, η ακαριαία διάψευση των ιδανικών του αφ' ετέρου, όταν το 1826 πάτησε το πόδι του στην επαναστατημένη, πλην σπαρασσόμενη ήδη από εμφύλιες διενέξεις, Ελλάδα. Ο Κάλβος του Καρυωτάκη, όταν ανέλαβε να υμνήσει τον αγώνα, ήταν ήδη «παράφωνος», «παράταιρος / ήχος τυμπάνου», και η ποιητική στάση του μετά το 1826, δηλαδή η σιγή του, επιβεβαιώνει ότι είχε συνειδητοποιήσει την «παραφωνία» του. Ο αμέσως επόμενος που το κατάλαβε, ήταν ο



σηκώσου, ὦ Βύρων, τίναξον
μακρά ἀπὸ σέ τὸν ἄωρον
μόρσιμον ὕπνον

Καρυωτάκης, και όχι βέβαια για να τοποθετηθεί αρνητικά – αυτό κάνει τη μεγάλη διαφορά.

Ας επιμείνουμε εδώ: τι διαβάζει αλήθεια ο Καρυωτάκης στις καλβικές ωδές και τι συνειδητοποιεί; Πρώτον την (αθέλητη) σατιρική στάση του Κάλβου, την αναντιστοιχία δηλαδή κειμενικών δεδομένων και εξωκειμενικών συμφραζομένων (:υψηλό ύφος για μια οικτρή πραγματικότητα) και δεύτερον, τη βαθιά ανάγκη του «άδοξου ποιητή» να σιγήσει μετά το 1826, αλλά και το κυριότερο: την αξία αυτής της σιωπής. Σ' αυτό το σημείο θα επανέλθουμε.

Οι υπόλοιπες στροφές –πλην της τελευταίας– μοιράζονται σε τρεις ενότητες που ορίζονται από ορισμένες διφωνικές προστακτικές. Πρόκειται για τρεις εναλλακτικές λύσεις που «προτείνει» ο Καρυωτάκης στον ποιητή που εσίγησε: α) να μείνει με το «πεπαλαιωμένον [του] τραγούδι» και να μην εμφανιστεί καθόλου (στρ. 6), κατ' αντιστροφή των προτροπών του ίδιου του Κάλβου προς τον Byron (: «Σηκώσου ω Βύρων... φίλε / σηκώσου... λάβε, ω μέγα, / λάβε το δώρον, ύμνησον / του σταυρού τους θριάμβους / και της Ελλάδος» XI κ' 100) ή β) να εξυμνήσει την αθλιότητα της Ελλάδος της δεκαετίας του 1920 (στρ. 7-13): ανοίγει έτσι ένας κύκλος, όπου η (διόλου) «πεπαλαιωμένη» καλβική εικονοποιία («ξίφη», «τα ακάμαντα άλογα του Ηλίου» [:X, στ', 84], η «ιερά» [XVII, κ', 144] και «υπεργλυκύτατη» [:I, ι', 30] Ελευθερία, οι «δάφνες»), τίθεται στη νέα προοπτική των σατιρικών της συμφραζομένων.

Η τρίτη λύση είναι το «θρήνησε» της δέκατης τέταρτης στροφής: εδώ όμως και ιδιαίτερα στο συμπλήρωμα του «θρήνησε», στην τελευταία στροφή, κορυφώνεται όλη η προηγούμενη παρωδική και σατιρική συναρμογή του συνθέματος, ο διάλογος δηλαδή των φωνών (:κειμένων και συμφραζομένων).

Συγκεκριμένα, αν και ο Καρυωτάκης επιρρίπτει ευθύνες στον ποιητικό του πρόγονο ότι δεν προσγειώθηκε, ότι δεν κοίταξε προσεκτικά και δεν ανακατεύτηκε με την πραγματικότητα, τις «αναίσθητες μάξες», ότι ήταν μακριά από τον Άλλο, ότι δεν μπόρεσε να δει τον Άλλο πραγματικά, στη χυδαιότητα και τη μικρότητά του, με αποτέλεσμα οι λέξεις και οι τρόποι του να είναι μονοφωνικοί (:«μονόχορδοι» και «μονότονοι»), εν τούτοις αναγνωρίζει στη σιωπή του Κάλβου, την ύστατη *διαλογική* πράξη, τη συνειδητή προσγείωσή του, την κατανόησή της αναντιστοιχίας, γι' αυτό και η τελευταία στροφή είναι χαρακτηριστική. Η σιγή του Κάλβου (του Καρυωτάκη) φορτίζει τις μονοφωνικές του Ωδές με την επιθετική-διαλογική (έστω και «αργοπορημένη») ανταπόκριση στο κοινό του απαντά στις δι-
κές του εξαγγελίες (: «Μικράν ψυχήν, κατάπτυστον, / κατά-
πτυστον καρδίαν/ έτυχ' όστις ακούει/ της δόξης την παράκλη-
σιν / και δειλιάζει.» –II, γ', 34: «Όχι πατέρες, τύραννοι· / όχι

άνθρωποι και τέκνα, / αλλά δειλά και αναίσθητα / ποίμνια τον
κύκλον ήθελον / τρέξιν του βίου» – V θ' 56) περίπου ως εξής:
δεν έγινε δεκτό το κάλεσμα της Δόξας, δεν ακούστηκαν οι
Ωδές: «Μικράν, μικράν, κατάπτυστον / ψυχήν έχουν αι μάξαι,
/ ιδιοτελή καρδίαν, / και παρειάν αναίσθητον / εις τους
κολάφους». (στρ. 15).

Η θρυμματισμένη ενότητα, που ο Σ. Σκίπης ήταν ασφαλώς
αδύνατον να διακρίνει,³⁰ και η αναντιστοιχία εκφράζουν το
αληθινό, δηλαδή το κοινωνικό πρόσωπο του ποιητή, στα ανοι-
χτά πλαίσια ενός διαλόγου που δεν ολοκληρώνεται ποτέ, που
στροβιλίζεται αδιάκοπα. Το «παράταιρο» εγχείρημα του
Καρυωτάκη προωθεί την καλβική αντιστοιχία και εντός του
κειμένου· αυτό όμως θα μας πηγαινε αρκετά μακριά, σίγουρα
μακρύτερα από τα περιορισμένα χρονικά πλαίσια της ανακοί-
νωσής μας.

5. Και για να τελειώνουμε· ο Κάλβος διδάσκει με τη σιγή
του και τη διαλογιστική της υφή: ανοίγει με την πτώση του –ο
«άδοξος ποιητής»– τη διαλογική σκηνή του ανοιχτού κειμέ-
νου, καταργώντας αφ' ενός τη «θείας» εμπνεύσεως υπέρβαση
και βιώνοντας αφ' ετέρου την αληθινή σοφία της
«ταπεινότητας»·³¹ εκατό χρόνια μετά η οργή του Καρυωτάκη
και η «ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος», ανάμεσά τους οι «παλιοί»
(του Παλαμά) και ο ατελεύτητος διάλογος των εκφορών, η
κοινωνία.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Γ. Πράτσικας, «Μία ώρα συνομιλίας με τον Κ. Παλαμάν», εφημ. *Ακρόπολις*, (25/11/1931): *Κωστή Παλαμά Άπαντα*, τόμ. 14, Αθήνα, Γκοβάστης, χ.χ., 286-289 το παράθεμα: 287.
2. Βλ.: Γ. Π. Σαββίδης - Ν. Μ. Χατζηδάκη - Μ. Μητσού, *Χρονογραφία Κ. Γ. Καρυωτάκη (1897-1928)*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1989, 80-81· ο Καρυωτάκης σημειώνει μεταξύ άλλων για τη συλλογή του, σε επιστολή προς τον Παλαμά, που συνόδευε το σχετικό αντίτυπο: «[...] Δεν αποτελεί τίποτε πε-
ρισσότερον από μίαν μικράν και αποτυχούσαν ίσως προσπάθειαν. Εις
ταύτην ελπίζω να επισύρετε την συμπάθειά σας και την συγκατάβασιν
εκείνη μεθ' ης συνήθως αποδέχεσθε πάσαν εκδήλωσιν τέχνης, έστω και
ατελή», 81.
3. Ό.π., 132.
4. Βλ.: *Άπαντα...*, τόμ. 13, 206 (:1931) και τόμ. 14, 208 (:1928/1929), 287
(:1931), 350 (:1935).
5. Για την έννοια του *διαλόγου*, σύμφωνα με τις απόψεις του Μ. Bakhtine,
που απρτελούν και το θεωρητικό υπόβαθρο της προσέγγισής μας, βλ. συ-
νοπτικά τις μονογραφίες των Τ. Todorov (*Mikhail Bakhtine. Le principe
dialogique «suivi de» Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981), Μ.
Holquist (: *Dialogism. Bakhtin and his world*, London - New York,
Routledge, 1990) και Γ. S. Morson-C. Emerson (*Mikhail Bakhtin.
Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990).
6. Βλ. σχετικά: Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, *Ο Κωστής Παλαμάς και ο
Γαλλικός Παρνασσισμός* (Συγκριτική φιλολογική μελέτη), διδ. διατρ.,
Αθήνα 1976, 136-154.
Βλ. ακόμα και τη μελέτη του Γ.Γ. Αλισανδράτου, «Πώς είδε ο Παλαμάς
τους Επτανήσιους ποιητές», *Εκρηβόλος*, 14 (1986), 1175-1253.
7. Ν. Βαγενάς, «Ο ποιητής ως κριτικός. Ο Αλέξανδρος Σούτσος, ο
Παλαμάς και η ποίηση του Κάλβου», *Το Δέντρο*, 67-68 (1992), 50-74 βλ.
κυρίως: 68-70.
8. Κ. Παλαμάς, «Ο Κάλβος κι άλλη μια φορά» (:1934): *Άπαντα...*, τόμ. 8,
538-560 κυρίως: 541-542 και 547.
Όσον αφορά την έως το 1889 «υποδοχή» του Κάλβου, βλ.: Γ. Θ. Ζώρας, «Ο
Ανδρέας Κάλβος στις πρώτες κριτικές», *Νέα Εστία*, 68 (1960), 107-138· βλ.
ακόμα τη «Βιβλιογραφία Ανδρέα Κάλβου» του Γ. Ι. Φουσάρα: *Νέα Εστία
(Αφιέρωμα στον Ανδρέα Κάλβο)*, (Χριστούγεννα 1946), 226-241.
Για τον Παλαμά κριτικό, βλ. τέλος: Τ. Άγρας, «Ο Παλαμάς κριτικός»,

- Νέα Εστία [Αφιέρωμα στον Κ. Παλαμά], 34 (Χριστούγεννα 1943), 355-362, Τέλλος Άγρας Κριτικά, επιμέλ.: Κ. Στεργιόπουλος, τόμ. 1, Αθήνα, Ερμής, 1980, 177-190], Ξ.Α. Κοκόλης, «Οι προβληματισμοί της κριτικής και ο Παλαμάς, 1880-1900»: *Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα*, (συλλ. εργ.), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας – Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, 1981, 79-144 και Β. Καραλής, «Ιδιοτυπίες της παλαμικής κριτικής», *Εκρηβόλος*, 14 (1986), 1269-1281.
9. Κλ. Παράσχος, «Ανδρέας Κάλβος», *Οι Νέοι*, 1 (1919) 1-18 (= «Ανδρέας Κάλβος»: Δέκα Έλληνες λυρικοί, Αθήνα, 1937, 9-22: ανατύπωση με ορισμένες προσθήκες και διορθώσεις] του ίδιου: «Κάλβος», *Μούσα*, 6 (1921), 97-98.
- Για τη στάση του Κλ. Παράσχου και του κύκλου του περιοδικού *Μούσα* σχετικά με τον Παλαμά, βλ.: Β. Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς, ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, διδ. διατρ., Αθήνα, Θεμέλιο, 1992, 383-393.
10. L. Roussel, *La versification de André Kalvos*, Athenes, A. Raftanis, 1922.
11. Κ. Παλαμάς, «Κάλβος ο Ζακύνθιος» (: 1889, β' δημοσίευση: *Πρώτα κριτικά*, 1913): *Απαντα...*, τόμ. 2, 28-59· το παράθεμα: 42-43.
12. Ό.π., 43.
13. Βλ. σχετικά: Β. Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς...*, 111-120.
14. Κ. Παλαμάς, «Κάλβος...», 51.
15. Β. Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς...*, 176-178.
16. Κ. Παλαμάς, «Κάλβος...», 35.
17. Κ. Παλαμάς, «Διονύσιος Σολωμός» (:1933): *Απαντα...*, τόμ. 13, 415-433 κυρίως: 425.
18. Κλ. Παράσχος, «Ανδρέας Κάλβος»: *Δέκα Έλληνες...*, 13.
19. L. Roussel, *La versification...*, 3.
20. Βλ. χαρακτηριστικά την απάντηση του Καρυωτάκη στην επικριτική για τα *Ελεγεία και σάτιρες* βιβλιοκρισία του Β. Ρώτα στα *Ελληνικά Γράμματα*: Κ. Γ. Καρυωτάκη *Απαντα τα ευρισκόμενα*, επιμέλ.: Γ. Π. Σαββίδης, τόμ. 1, Αθήνα, Ερμής, 1979, 219-223· κυρίως η παράγραφος: «Αλλά θα είχα κι άλλες ερωτήσεις για τον κ. Ρώτα. Λ.χ. αν πιστεύει σοβαρώς ότι η δική του αισιοδοξία συμβιβάζεται με τη σημερινή πραγματικότητα περισσότερο από το δικό μου πεσιμισμό και αν ένας σύγχρονος άνθρωπος μπορεί ν' αντικρίσει αλλιώς παρά από την αντίθετη όψη, με νοσταλγία, το ιδανικό του Σολωμού (συμπάθεια και θαυμασμός), που χωρίς να το εκφράζει καθαρά ο ίδιος, μαντεύουμε ότι έχει κατακυριεύσει τον κ. Ρώτα», 220.
21. Βλ. σχετικά: Β. Λεοντάρης, «Θέσεις για τον Καρυωτάκη», *Σημειώσεις* 1 (1973), 71-77, Χ. Παπάς-όγλου, *Παρατονισμένη μουσική, Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Αθήνα, Κέδρος, 1988, 34-87, Γ. Δάλλκου, *Κωνσταντίνος Γεωργίου Καρυωτάκης. Δημόσιος υπάλληλος εξ Αθηνών, μετατεθείς εις Πρέβεζαν εσχάτως...*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986 και Γ. Παπακώστας, *Ο πολιτικός Καρυωτάκης*, Αθήνα, Εστία, 1992.
22. Κ. Γ. Καρυωτάκη, *Απαντα...*, τόμ. 1, 229 βλ. και Γ. Παπακώστας, *Ο πολιτικός...*, 65-71.
23. Γ. Δάλλκου, *Κωνσταντίνος...*, 59.
24. Σχετικά με τη σάτιρα στον Καρυωτάκη βλ.: Τ. Άγρας, «Ο Καρυωτάκης και οι Σάτιρες» (:1934/1935): *Κριτικά...*, τόμ. 2, ...1981, 186-221, Κ. Στεργιόπουλος, *Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη*, διδ. διατρ., Αθήνα, Σοκόλης, 1972, 129-132, Γ. Π. Σαββίδης, «Ο σατιρικός» (:1976): *Στα χνάρια του Καρυωτάκη* (1966-1988), Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 73-92. Βλ. τέλος και το παλαιότερο βασικό μελέτημα του Φ. Μ. Pontani, «Καρυωτάκης και Κάλβος», *Παρνασσός*, 5 (1963), 357-360.
25. C. Netillard, «Ο Κάλβος του Καρυωτάκη», *Σημειώσεις*, 38 (1992), 13-33.
26. Για την έννοια του «ήθους» βλ. σχετικά: Groupe MU, *Rhetorique generale*, Paris, Larousse, 1970, 147 και L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New-York / London, Methuen, 1985, 50-68.
27. L. Hutcheon, ό.π. 1-49.
28. *Ανδρέα Κάλβου Ωδαι*, έκδοση: F. M. Pontani, Αθήνα, Ίκαρος, 1970. Οι παραπομπές στις Ωδές μέσα στο κείμενο της ανακοίνωσης, γίνονται σ' αυτή την έκδοση.
29. Αναφορές στις σχέσεις Κάλβου – Πίνδαρου στις μελέτες των: I. N. Περυσινάκη, «Η Ωδή εις Μούσας του Α. Κάλβου. Πηγές και επιδράσεις», *Δωδώνη*, 14 (1985), 9-37, Θ. Κ. Στεφανόπουλου, «Σημειώσεις για την αρχαιογνωσία του Κάλβου» (Α'), *Μολυβδοκονδύλοπελεκητής*, 2 (1990), 33-49 και Γ. Δάλλα, «Παρεκβολές στις Ωδές του Κάλβου», *Δωδώνη*, 19 (1990), 145-10.
30. Βλ. για παράδειγμα τα *Κάλβεια μέτρα* (1909): Σ. Σκίπης, *Ανθολογία 1889-1919*, Αθήνα, Ελευθερουδάκης, 1922: «Ω Φορμικητή! Ω Καστάλιε / Κύκνε, που κυκλοδιώχτους / ηλίους κι αβροσιόδμους / κόσμους εδημιούργησες / με τ' άσματά σου. // Οι κόρες οι Παρνασσίδες [...] // Άκουσαν τη φωνή σου / εσέ τη μεγαλόπρεπη / και την επίκλησή σου / εσέ τη ρυθμική / και σαλευτήκαν.», 140.
31. Σε ανάλογο πλαίσιο αναφορών, βλ.: Δ. Αγγελάτος, «“Τύχες” του Θεοβάντες στην Ελλάδα: Κ. Ουράνης – Κ. Γ. Καρυωτάκης, συγγραφείς του *Δον Κιχώτη* (1920)», *Πλανόδιον*, 16 (1992), 446-450.

Ένα βιβλίο για όσους πραγματικά θέλουν να μάθουν πώς είχε διαμορφωθεί η γλώσσα μας, προτού μπει στη μέση η καθαρεύουσα

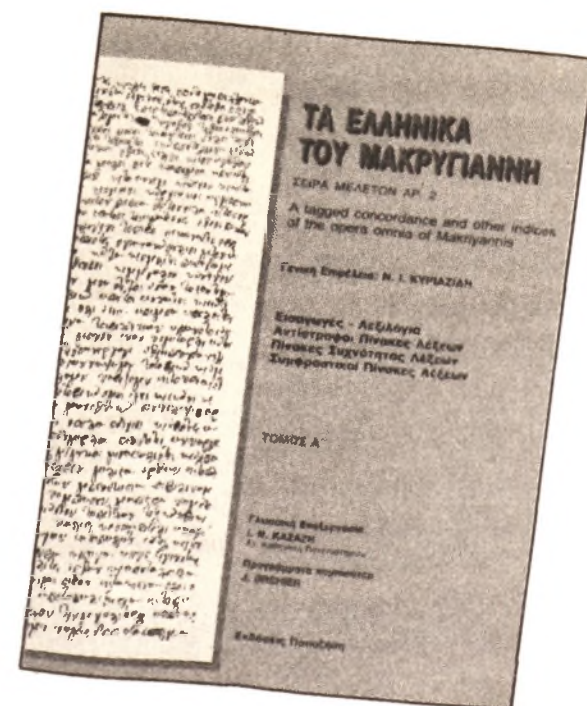
ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΟΥ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗ

Μια μελέτη, με τη βοήθεια ηλεκτρονικού υπολογιστή, των δύο έργων του μέγιστου –μαζί με τον Παπαδιαμάντη– νεοέλληνα πεζογράφου, σε επτά τόμους.

Γενική Επιμέλεια: Ν. Ι. Κυριαζίδης
Γλωσσική επεξεργασία: Ι. Ν. Καζάζης
Αν. Καθηγητής Πανεπιστημίου
Προγράμματα κομπιούτερ: J. Brehier.

Εκδόσεις Παπαζήση

Νικηταρά 2 & Εμμανουήλ Μπενάκη – Τηλ.: 3609150 - 3622496



ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ (Ή ΜΑΛΛΟΝ ΛΑΝΘΑΝΟΥΣΑ) ΜΕΛΕΤΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΑΛΒΟ

ΤΟ ΕΝΤΥΠΟ

Το μελέτημα που παρουσιάζω εδώ και που το θεωρώ ως άγνωστο ή λανθάνον, ακόμη και για τους ειδικούς, αποτελεί «σπάραγμα» από μεγαλύτερο βιβλίο, 350 περίπου σελίδων, που τυπώθηκε (όπως φαίνεται από τον κολοφώνα του) στην Αθήνα το 1934 (από τις εκδόσεις «Πυρσός», την εκδοτική και τυπογραφική εταιρία που εξέδωσε τη «Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία»). Ο τίτλος του βιβλίου δεν αναγράφεται (ούτε στις κεφαλίδες των σελίδων ούτε στον κολοφώνα). Συγγραφέας του είναι ο Απ. Μ. Γιαννάκης. Το μελέτημα για τον Κάλβο αποτελεί το τελευταίο μέρος ή κεφάλαιο του βιβλίου, έχει ως τίτλο το όνομα (για την ακρίβεια, μόνο το επώνυμο) του ποιητή και έκταση 50 περίπου σελίδων (14,5x21,5 εκ.).

ΤΑ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Οι προθέσεις, ο χαρακτήρας και η προδρομική, αν όχι πρωτοποριακή, σημασία του μελετήματος αυτού γίνονται φανερά από την προλογική του κιόλας ενότητα: «Σκοπός της μελέτης μου» δηλώνει εκεί ο συγγραφέας «είναι να βρω και να ορίσω [διάβαζε: να περιγράψω, να αναλύσω] τον τύπο του τραγουδιού του Κάλβου». Το κυρίως μελέτημα μπορεί να χωριστεί σε τρεις μεγάλες ενότητες. Στην πρώτη παρατίθενται και σχολιάζονται ερμηνευτικά ωδές διαλεγμένες και από τις δύο συλλογές του Κ. (του 1824 και 1826), «για να πάρει» ο αναγνώστης «γενική ιδέα από το τραγούδι του». Στις άλλες δύο ενότητες επισημαίνονται και εξετάζονται τα βασικά και γενικά χαρακτηριστικά της ποίησης του Κ. Το πλαίσιο, μέσα στο οποίο γίνεται η εξέταση αυτή, είναι στη μεν δεύτερη ενότητα η «σύνθεση των ωδών στο σύνολο και στα μέρη», στη δε τρίτη η «γλώσσα» και το ύφος. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι και από τις τρεις ενότητες απουσιάζει περιέργως (;) και σχεδόν ολοσχερώς ο αξιολογικός σχολιασμός. Αναμφίβολο όμως είναι ότι μια τέτοια μελέτη προϋποθέτει την κατά βάση τουλάχιστον θετική αξιολόγηση του μελετώμενου έργου.

Θα σταθούμε μόνο στις δύο τελευταίες ενότητες γιατί αποτελούν το μεγαλύτερο και το πιο σημαντικό και ενδιαφέρον μέρος της όλης μελέτης. Ένας δικός μας «πίνακας», ή μάλλον μια δική μας «περίληψη» των περιεχομένων τους θα ήταν η εξής (ο αρχικός αριθμός 1 αντιστοιχεί στη δεύτερη ενότητα και ο 2 στην τρίτη):

ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟΥ ΚΑΛΒΟΥ:

1. Στη (συνολική και επί μέρους) σύνθεση της ωδής.

1.1 Ο συλλογιστικός χαρακτήρας της διάρθρωσης των ωδών και ο

«τύπος» του καλβικού ποιητικού «συλλογισμού». (Η λογικά διαρθρωμένη, αλλά και διαποτισμένη από προσωπική συγκίνηση, συνάντηση των «αληθειών» του ποιητή με την «εμπειρία της ιστορικής στιγμής, της ζωντανής [ελληνική επανάσταση] και της περασμένης» [αδιάκριτα ιστορικής ή μυθικής]. Αδρομερής παρακολούθηση του φαινομένου σε όλες σχεδόν τις ωδές.)

1.2 Η παρατακτικότητα (σε αντίθεση με την οργανικότητα άλλων συγχρόνων ποιημάτων. Η αντιδιαστολή γίνεται ρητά, χωρίς όμως τον ρομαντικό προσδιορισμό του δεύτερου σκέλους.)

1.3 Τα «τεχνάσματα» του ποιητή στην αρχή και στο τέλος των ωδών. (Οι «προετοιμασίες» της αρχής του ποιήματος και οι θριαμβικές καταλήξεις του. Κατηγορίες προοιμίων και κατακλείδων.)

1.4 Εικονοποιία. Η ποσότητα και η μεγαλοπρέπεια του εικονιστικού «υλικού» (το οποίο περιγράφεται διεξοδικά. Κάποιες πάντως τολμηρές «ανταποκρίσεις» καλβικών εικόνων δεν κατανοούνται από τον συγγραφέα).

1.5 Η «συχνή παρουσία του εαυτού του μέσα στο ποίημα». (Είναι το τελευταίο από τα γενικά χαρακτηριστικά της συνολικής σύνθεσης και τεχνικής των ωδών. Η παρακολούθηση όμως των αποτελεσμάτων του μέσα στο κείμενο του Κ. οδηγεί τον συγγραφέα σε μια πολύ ενδιαφέρουσα περιγραφή των διαφόρων «φωνών» του ποιητή που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε:)

1.6 Η ρητορική του ποιητικού υποκειμένου, η οποία συγκροτείται και καθορίζεται από τη συχνή χρήση: 1.6.1 της αποστροφής (με τη μορφή κλητικών προσφωνήσεων, χαιρετισμών, ευχών και απευχών, ερωτημάτων και απορημάτων, ειρωνείας, οραματισμών κ.ά.), 1.6.2 της προστακτικής, 1.6.3 ρημάτων όρασης, ακοής και γενικά παρατήρησης ή 1.6.4 των αντίστοιχων δεικτικών και τοπικών επιρρημάτων (π.χ. ιδού), και τέλος από την παρουσία 1.6.5. «ωδών» (διαφορετικού τόνου) ή «αντι-ωδών» μέσα στις ωδές.

2. Στη γλώσσα και το ύφος.

Αξιοσημείωτο κατ' αρχάς είναι ότι ο δημοτικιστής (όπως φαίνεται από το κείμενό του) συγγραφέας της μελέτης μας, εξετάζοντας τη γλώσσα του Κάλβου, «αφήνει κατά μέρος το γλωσσικό το ζήτημα» της ποίησής του (πράγμα που μάλλον δεν μπόρεσε να κάνει μερικά ή αρκετά χρόνια αργότερα ο Σεφέρης). Τα θέματα με τα οποία ασχολείται εδώ:

2.1 Γενικοί χαρακτήρες της γλώσσας των «Ωδών»: 2.1.1 Η σχέση της με την εγκωμιαστική ρητορική. Από την άλλη μεριά: 2.1.2 Η σχέση της με την πραγματικότητα. («Η γλώσσα του Κ. δεν είναι παρά περιγραφή ή μίμηση της πραγματικότητας» και χαρακτηρίζεται από την «πιστότητα», την «ακριβολογία» και την εμμονή στη «λεπτομέρεια».) 2.1.3 Το στοιχείο της επανάληψης (περισσότερο σε επίπεδο «νοήματος»).

2.2 Συντακτικοί/υφολογικοί χαρακτήρες: Κυρίως 2.2.1 η «μεγάλη αφθονία των επιθέτων». («Τεχνική του, το ουσιαστικό να

Η ΣΗΜΑΣΙΑ

Η παράθεση των περιεχομένων που προηγήθηκε επαληθεύει, πιστεύω, τις αρχικές εντυπώσεις μας από το μελέτημα και κάνει σχεδόν «αυταπόδεικτη» τη σημασία του. Το κείμενο αυτό που έμεινε «αφανές» και «άγνωστο», δεν ξέρω αν είναι η «σχολαστική» (με τη θετική έννοια της λέξης) φιλολογική εργασία που ζητεί ένας σημερινός ειδικός του Κάλβου, ο Στ. Διαλησμάς (στη σύντομη αλλά κριτική επισκόπησή του των καλβικών σπουδών), είναι πάντως η πρώτη συστηματική μελέτη του ποιητικού κειμένου των «Ωδών». Η έμφαση μάλιστα που δίνει στην εξέταση της «μορφής», της «κειμενικής σύνθεσης», με τη (σχεδόν στατιστική) μελέτη στοιχείων και χαρακτήρων ύφους, ρητορικής, εικονοποιίας, διάρθρωσης και γενικά τεχνικής, του προσδίδει μια αδιαμφισβήτητη νεωτερικότητα και γενικά συντελεί στο να μην είναι η αξία του μόνο «ονομαστική», μόνο δηλ. ιστορική.

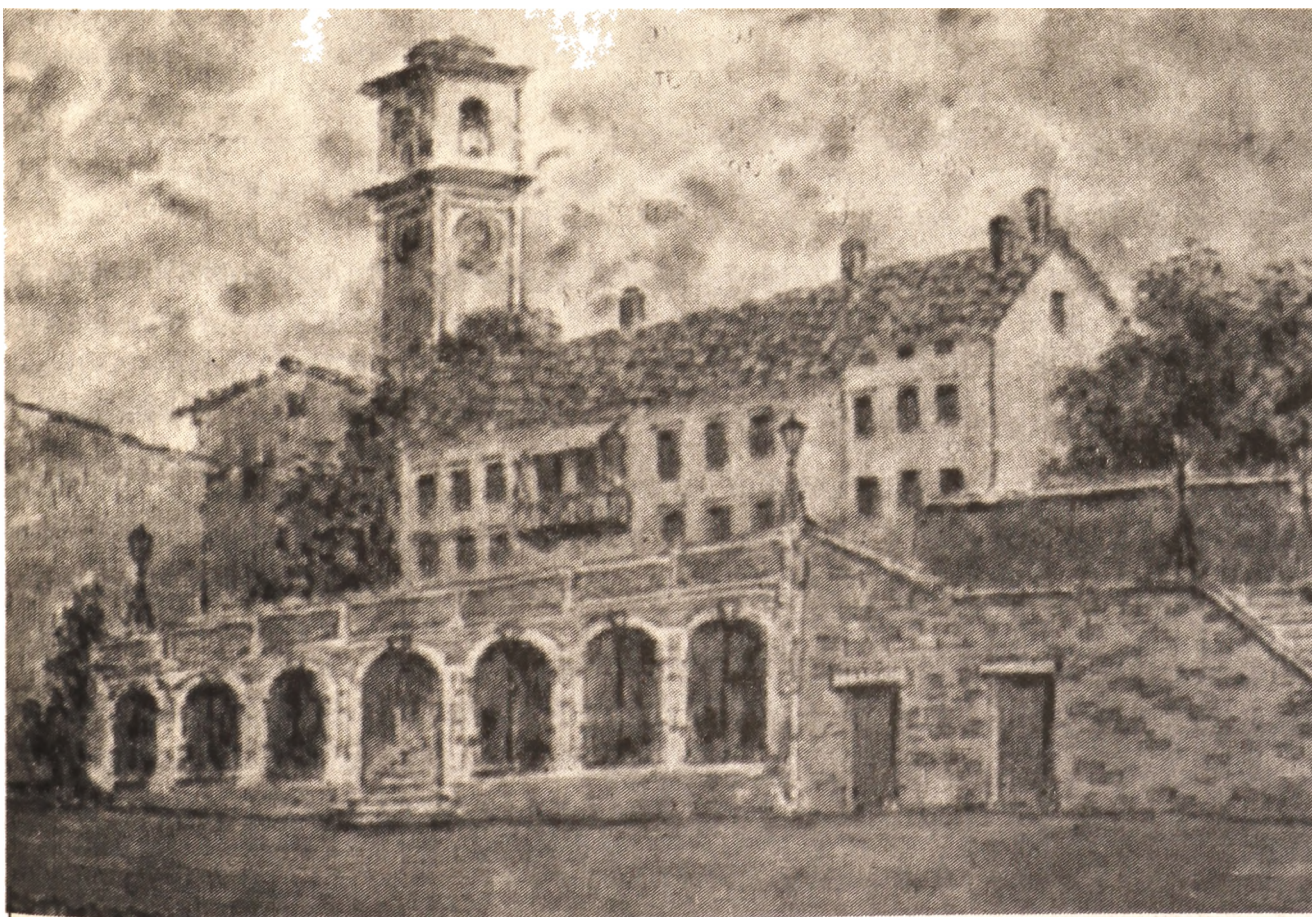
ΕΝΑΣ ΥΠΟΘΕΤΙΚΟΣ CITATION INDEX

Τη σημασία της εργασίας του Απ. Μ. Γιαννάκη θα μπορούσε κανείς να την καταδείξει με τη βοήθεια και ενός άλλου «πίνακα», ενός υποθετικού citation index, ενός «καταλόγου» δηλ. των οφειλών που θα είχαν, και των αναφορών που θα όφειλαν να κάνουν σ' αυτήν μεταγενέστεροί της και σημερινοί μελετητές του Κάλβου, αν δεν ελάνθανε τόσα χρόνια, αν δεν είχε μείνει «άγνωστη» ακόμη και σ' αυτούς. Από τις πιο σημαντικές και ενδιαφέρουσες (κατά σειρά γενεάς: Σεφέρη, Δημαρά, Ελύτη, Δάλλα, Vittì κ.ο.κ.) ή χρήσιμες (Μερακλή) δημοσιεύσεις ή εκδόσεις για τον Κάλβο που έγιναν στην Ελλάδα (περίπου) μεταπολεμικά, θα χρειαζόταν να διαλέξει κανείς –έστω και με τη βοήθεια μόνο της μνήμης– εκείνες που σημεία ή ενότητές τους συναντώνται με τη μελέτη του Απ. Μ. Γ. [Η συνάντηση αυτή είναι μάλιστα και λίγο προετοιμασμένη, καθώς, όπως θα έχει αντιληφθεί ο ειδικός ή ενημερωμένος αναγνώστης,

στον προηγούμενο «πίνακα» (των περιεχομένων) η «παλαιοδημοτική» ορολογία του συγγραφέα μας έχει μερικές φορές σιωπηρά αλλάγει και κάπως «εκσυγχρονισθεί».] Έτσι, ο index θα μπορούσε π.χ. να αρχίζει, χωρίς αυστηρή χρονολογική σειρά, με το έξοχο σχετικό κεφάλαιο της «Ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας» του Κ.Θ. Δημαρά (1948), σημειώνοντας, υποθετικά πάντοτε, το τι «χρωστάει» στο μελέτημά μας, όταν περιγράφει την τεχνική του Κ. (όσο κι αν η «ορθολογική και σταθερά εξαρτημένη από ένα συλλογισμό διάρθρωση των ωδών», που μεταξύ άλλων αναφέρεται εκεί, είναι γνωστή κι από τον Αποστολάκη) και θα τελείωνε ίσως με μια νεότερη και κατά βάση σημαντική μελέτη, το βιβλίο του Β. Αθανασόπουλου «Η ιεροτελεστία της επανάστασης. Χρονικές σχέσεις και χρονική υπέρβαση στις “Ωδές” του Κάλβου» (1986), όπου ένα από τα δύο στοιχεία τελετουργίας («ο συλλογικός χορός και το τραγούδι») που εντοπίζει στις «Ωδές» μάλλον

έχει πάντα έναν ή περισσότερους χαρακτηρισμούς». Επιδιώξη του, «να ξανανιώσει το παλιό και τριμμένο, και να δυναμώσει σε ουσία το θαμπό και αόριστο ουσιαστικό». Με πλήθος παραδειγμάτων κατά περίπτωση, από τη χρήση ενός, δύο, και τριών ή περισσότερων επιθέτων.) 2.2.2 Σημειώνονται επίσης και μερικοί ειδικοί χαρακτήρες, μεγάλης σχετικά συχνότητας, όπως το «συχνό μεταχείρισμα» της (χρονικής, υποθετικής και χρονικοϋποθετικής) υπόταξης, καθώς και της παράθεσης και επεξήγησης.

2.3 Υφολογικοί χαρακτήρες. Δίνεται στις λεπτομέρειές της η τεχνική του «υψηλού τόνου» (όπως θα έλεγε ο Κ.) ή της «υψηλόφωνης άρθρωσης» (όπως θα έλεγε συγκεκριμένος σημερινός μελετητής) του ποιητικού του λόγου. (Μπορούμε, νομίζω, να μιλήσουμε για προσπάθεια ολοκληρωμένης ανάλυσης του σχετικού εκφραστικού συστήματος των «Ωδών».) 2.3.1 Σε επίπεδο λεξιλογίου: προσδιορίζεται όλο σχεδόν το σχετικό «μικρογλωσσάριο» των ωδών: κυρίως επίθετα και ρήματα αριθμού και μεγέθους, ρήματα αθροινίας, επίθετα θαυμασμού και εξάρσεως, κ.ά. παρεμφερή γραμματικά και λεξιλογικά στοιχεία. 2.3.2 Σε επίπεδο ρητορικής: ξαναπιάνει εδώ τη «ρητορική του ποιητικού υποκειμένου» (που είδαμε παραπάνω), βλέποντάς την τώρα ως βασικό κεφάλαιο της τεχνικής του «υψηλού τόνου» και πλουτίζοντας τη νέα εξέτασή της με πρόσθετες παρατηρήσεις (π.χ. και οραματική χρήση και σημασία των ρημάτων όρασης και των δεικτικών επιρρημάτων, «επισημοποίηση» ρημάτων «κοινής ομιλίας», όπως δίνω, ζητώ, αφήνω κ.ά.) και με «παραδείγματα καλβικών λεχτικών τρόπων». 2.3.3 Σε υφολογικό πάντα επίπεδο, και ίσως πολύ σύντομα και γενικευτικά, εξετάζεται τέλος η λεξιλογική (και πραγματολογική) αρχαιοπρέπια του Κ. (Κάπου εδώ γίνεται παρεμπιπτόντως λόγος και για ένα τελετουργικό στοιχείο των «Ωδών», τη συχνή παρουσία των λέξεων «χορός» και «χορεύω», στις διάφορες σημασίες τους.) Και, λίγο πριν η όλη μελέτη φτάσει στο τέλος της με μια συνοπτικότερη ανακεφαλαίωση, η εξέταση της υφολογικής σημασίας των «αρχαίων» και αρχαιοπρεπών λέξεων (και πραγμάτων) καταλήγει σε ένα καίριο σχόλιο για την ποίηση του Κάλβου: «δίνει οικειότητα σε υψηλά αντικείμενα ή, αντίθετα, επισημότητα σε κοινότατα πρά(γ)ματα».



Το (κατεστραμμένο σήμερα) κτίριο του Ιόνιου Πανεπιστημίου στο Παλαιό Φρούριο της Κέρκυρας (1836).



Η εκκλησία του Keddington, στον περίβολο της οποίας τάφηκε ο Κάλβος (έξω από το Λάουθ, κομητεία του Λινκολνσάιρ).

το έχει προαναγγείλει ο Α.Μ.Γ. Ένα τέτοιο όμως εγχείρημα, από τη μια μεριά, μπορεί να ξεπερνούσε την αντοχή αυτής της παρουσίας και, από την άλλη, θα μεταβαλλόταν αναπόφευκτα σε έναν έμμεσο και έξω από τις προθέσεις μας «απολογισμό» του πότε και πώς ξαναπροσέχονται και ξαναλέγονται, μεμονωμένα και από την αρχή, πράγματα που πρωτοπροσέχτηκαν και πρωτοειπώθηκαν συνολικά, αν όχι και εξαντλητικά, πριν από εξήντα περίπου χρόνια. Θα δημιουργούνταν δηλ. η μελαγχολική εντύπωση μιας ακόμα περιπτώσεως «σπασμωδικότητας» της φιλολογικής επιστήμης μας (όπως θα έλεγε ένας άλλος σημερινός μελετητής) κι αυτό θα ήταν ίσως υπερβολικό.

ΤΡΕΙΣ «ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ»

Περιορίζουμε λοιπόν τον κατάλογο των υποτιθέμενων αναφορών και παραπομπών σε τρία κείμενα (ένα σχετικά παλαιότερο και δύο νεότερα) που, καθώς ασχολούνται, εν όλω ή εν μέρει, με τη ρητορική ή τη ρητορικότητα της ποίησης του Κ., επικαλύπτουν εν αγνοία τους μια σημαντική, αν όχι τη σημαντικότερη, πλευρά της μελέτης του Απ. Μ. Γιαννάκη, και, παράλληλα, επιτρέπουν όχι μόνο να υποθέσει κανείς το τι θα της όφειλαν, αλλά και να διαπιστώσει σε τι την προωθούν. (Γενικότερα εξάλλου οι «συναντήσεις» αυτές βοηθούν όχι μόνο να εκτιμήσουμε, αλλά και να διαβάσουμε σωστότερα τη δουλειά του Α.Μ.Γ.)

Η πρώτη εργασία είναι μία από τις σχεδόν κλασικές εκείνες μελέτες ή δοκιμές που έχει γράψει για τον Κ. η λογοτεχνική και φιλολογική γενιά του '30: «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου» του Οδ. Ελύτη (1946). Ο Ελύτης συναντάται με τον Α. Μ. Γ. κυρίως όταν, θέλοντας να δείξει ότι η γλώσσα και οι εικόνες δεν αποτελούν τους αποκλειστικούς συντελεστές της ιδιορρυθμίας ή πρωτοτυπίας του Κάλβου, καταπιάνεται όχι μόνο με τα «φανερά αρχιτεκτονικά» στοιχεία (όπως π.χ. τα είδη της «μορφικής» του «μέριμνας» για την εισαγωγή και την κατακλείδα κάθε ωδής), αλλά και με τα «μυστικά της προσωπικής τεχνικής» του, και ιδίως όταν αναζητεί, σχεδόν ερήμην του περιεχομένου, τον «φραστικό σκελετό» των ωδών και τον «τύπο της φωνής» του ποιητή. Όταν λοιπόν εδώ ή αλλού ο Ελύτης μιλάει για την παρατακτικότητα (των εικόνων), για τα διάφορα «διαγράμματα» της επανάλη-

ψης, για τα συχνά και διάφορα είδη της αποστροφής, για τη λειτουργία των δεικτικών επιρρημάτων, την υποθετική υπόταξη, τις παραινετικές προστακτικές, και άλλα λίγο ή πολύ παρεμφερή, ασφαλώς, αν συνόδευε το κείμενό του με σημειώσεις και αν ήξερε ότι είχε προηγηθεί στα σημεία αυτά διεξοδικότερος και αναλυτικότερος ο Απ. Μ. Γιαννάκης, οι οφειλές, οι αναφορές και οι παραπομπές του σ' αυτόν δεν θα ήταν λίγες. (Αντίθετα, το διεξοδικό κοίταγμα που κάνει ο Ελύτης στην εικονοποιία του Κ., πριν ασχοληθεί με τη ρητορική του, δείχνει πόσο επιφανειακός και «πρωτογενής» είναι μερικές φορές ο δικός μας συγγραφέας.)

Η δεύτερη εργασία αφορά έμμεσα τον Κάλβο· την αποτελούν δύο (δημοσιευμένες και σε βιβλίο) φιλολογικές επιφυλλίδες του Δ. Ν. Μαρωνίτη για την «ποιητική ρητορική» των ελλήνων υπερρεαλιστών Εγγονόπουλου και Εμπειρίκου και του ως προς αυτήν προδρόμου τους, του Κάλβου (1986). Ο Μαρωνίτης επισημαίνει την κοινή «ποιητική ρητορική» των τριών συγγραφέων και προτείνει τους πέντε ή έξι βασικότερους συστατικούς χαρακτήρες της. Οι χαρακτήρες αυτοί (= «συντακτικοί τρόποι και υφολογικά σχήματα»), δηλ. η «κλητική προσφώνηση», η «θριαμβική κατάληξη», η «διδασκτική ή διατακτική προστακτική», η επανάληψη («επανάφορά της αυτής λέξης και της ίδιας έκφρασης»), και το «θαυμαστικό επίθετο» (και η συνέπειά του, η «ενδυνάμωση του ουσιαστικού»), καθώς και ένας «πρόσθετος και συγγενής χαρακτήρας», η «υψηλή, κάποτε και πληθωρική, συχνότητα του επιθέτου», έχουν όλοι σχεδόν –ως προς την παρουσία και τη λειτουργία τους στον Κ.– ήδη εντοπισθεί από τον Απ. Μ. Γιαννάκη μέσα στα πλαίσια της διαρθρωτικής και υφολογικής εξέτασης των «Ωδών» και, ειδικότερα, μέσα στα ιδιαίτερα όρια αυτών που ονομάσαμε «ρητορική του ποιητικού υποκειμένου» τους και «τεχνική του υψηλού τόνου». Έτσι, αν το μελέτημα του Α.Μ.Γ. δεν έμενε «άγνωστο», τα παραπάνω συστατικά της (καλβικής) «ποιητικής ρητορικής» θα ήταν αντλημένα ή επιλεγμένα από την αναλυτικότερη περιγραφή εκείνου (και του Ελύτη), και στις επιφυλλίδες του Μαρωνίτη θα απέμενε η κομψότερη και ενίοτε ακριβέστερη διατύπωση των στοιχείων αυτών και, βέβαια, η εύστοχη «υπό την σκιάν» του Κάλβου συνεξέτασή τους στους δύο υπερρεαλιστές ποιητές.

Η τρίτη εργασία είναι το άρθρο «Νεοκλασικές απηχήσεις και μετωνυμική δομή στις “Ωδές” του Κάλβου» του Δ. Τζιόβα. (1986. – Θα είναι άραγε το 1992 τόσο γόνιμο για τις καλβικές σπουδές, όσο το 1986;) Είναι μία από τις σημαντικές και ενδιαφέρουσες μελέτες των τελευταίων ετών για τον Κάλβο, η οποία θέλει να μετριάσει τη ρομαντικότητα και κυρίως να ενισχύσει τη νεοκλασικότητα και τη μετωνυμικότητα (ας το πούμε έτσι) της ποίησής του. Επιχειρεί δηλ. να επαναφέρει το εκκρεμές των προσεγγίσεων της τελευταίας και στην άλλη απαραίτητη πλευρά του, τη νεοκλασική. Ποία τώρα η σχέση της προσπάθειας αυτής με το μελέτημά μας; Η δουλειά του Απ. Μ. Γιαννάκη δίνει στον Τζιόβα έτοιμο (μάλλον θα του έδινε, αν δεν είχε μείνει «άγνωστη», αν την είχε υπόψη του) ένα μέρος του «οπλοστασίου» του, του προσφέρει δηλ. ικανό αριθμό διαρθρωτικών, ρητορικών και λοιπών χαρακτηριστικών (ας μην τα επαναλάβω), που εκείνος μαζί με άλλα θα τα εντάξει, και από θεωρητική άποψη, όχι μόνο στο νεοκλασικό «ποιητικό ιδίωμα», αλλά και στη νεοκλασική ποιητική και κοσμοθεωρία. Και τη μεν παρατακτικότητα της ποιητικής ύλης του Κ., πάνω στην οποία ο Τζιόβας θεμελιώνει τη μετωνυμική δομή των «Ωδών», την έχουν πει και άλλοι (που αναφέρονται χωρίς παραλείψεις) – πάντως, με μια σχετική εξαίρεση, όλοι χρονολογικά παράλληλοι ή μεταγενέστεροι του Γιαννάκη. Για ορισμένα όμως άλλα γενικά χαρακτηριστικά, όπως

το ότι η ποίηση του Κ. στηρίζεται στις αισθήσεις, οι «Ωδές» είναι ποίηση της όρασης και της παρατήρησης και «τα ρήματα βλέπω και ακούω επαναλαμβάνονται πολλές φορές», ότι για τον Κ. «η ποίηση είναι μίμηση της ανθρώπινης ζωής», και ότι οι «Ωδές» είναι δείγματα επιδεικτικής ρητορικής, καθώς και για όλα τα επί μέρους στοιχεία της «ρητορικότητας» του Κ., η συγκεκριμένη παραπομπή από μέρους του Τζιόβα στις περίπου ταυτόσημες ή σχεδόν αυτολεξεί διατυπωμένες, σκόρπιες ή συγκεντρωμένες, παρατηρήσεις του Απ. Μ. Γιαννάκη θα ήταν αισθητά οφειλόμενη – αν, βέβαια, το έργο του τελευταίου ήταν γνωστό, αν είχε δηλ. προσεχτεί και είχε καλύτερη τύχη ή «υποδοχή».*

Με όλα τα παραπάνω δεν θέλω φυσικά να πω ότι όσα παρατηρούν και διαπιστώνουν οι προαναφερθέντες δεν θα μπορούσαν, κι αν ακόμη το μελέτημά μας δεν ελάνθανε, να τα παρατηρήσουν και να τα διαπιστώσουν από μόνοι τους, κι αυτοί και κάθε προσεχτικός μελετητής του Κάλβου – απλώς για συνέχεια και ασυνέχεια (όχι σπασμωδικότητα) της επιστήμης μας, ή τουλάχιστον για προσεκτικότερη και δικαιότερη ανάγνωση και τύχη κάποιων αφανών ή εμφανών συμβολών της, είναι που θέλω να μιλήσω. Με δυό λόγια, λοιπόν, πιστεύω ότι, αν οι κατοπινοί «συνομιλητές» του Γιαννάκη είχαν μπροστά τους την εργασία του, θα του αναγνώριζαν οπωσδήποτε ότι υπήρξε ο πρώτος μελετητής του «τύπου της φωνής» του Κ. (Ελύτης) και ο στοιχειοθέτης της «ποιητικής ρητορικής» ή ρητορικής ποιητικής του (Μαρωνίτης) και ότι, όταν ο Αποστολάκης «έκρινε άδικα» τον Κ., βλέποντάς τον από μια «ιδιότυπη ρομαντική σκοπιά», την ίδια ώρα ο αφανής συγγραφέας μας «έβλεπε σωστά» (όπως θα έκανε την αντιδιαστολή ο Δημαράς) τα (νεοκλασικά ή μη) χαρακτηριστικά της ποίησής του (Τζιόβας). Η διαπίστωση όμως πολλαπλών βασικών «οφειλών», ιδιαίτερα αυτή που προέκυψε από τη συνάντηση με τις δύο πιο πρόσφατες σχετικές εργασίες (ανεξάρτητα από το αν θεωρήσουμε και τη συνάντηση και τη διαπίστωση πραγματικές ή «υποθετικές»), δείχνει, νομίζω, κάτι περισσότερο: την ως σήμερα αντοχή και χρησιμότητα του μελετήματος του Απ. Μ. Γιαννάκη. Η περιγραφή του των διαρθρωτικών, ρητορικών και υφολογικών χαρακτηριστικών της ποίησης του Κάλβου παραμένει, στη συστηματικότητά της, και σήμερα, αν όχι ακαταμάχητη, πάντως σοβαρά υπολογίσιμη.

ΑΔΥΝΑΜΙΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΦΥΛΑΞΕΙΣ

Η παρουσίαση ενός παλαιού σημαντικού πράγματος αγνοημένου είναι πιθανό να συνοδεύεται από κάποια υπερβολή συνηγορίας. Για να μειωθεί αυτό το ενδεχόμενο θα ήθελα να αναφερθώ εν συντομία και στις επί μέρους ή γενικές αδυναμίες που κατά τη γνώμη μου παρουσιάζει η δουλειά του Απ. Μ.Γ., καθώς και σε κάποιες γενικότερες προσωπικές επιφυλάξεις. Οι επί μέρους βέβαια αδυναμίες παρατηρούνται σχεδόν σε κάθε εργασία και δεν έχει τόσο σημασία η αναφορά τους εδώ, που δεν την επιτρέπει και ο χώρος (σημείωσα ή υπαινίχθηκα εξάλλου μερικές προηγουμένως). Ας προχωρήσουμε λοιπόν στις άλλες: α) Ο «τύπος του τραγουδιού» του Κάλβου περιγράφεται στο μελέτημα, αναλύεται, αλλά, παρά τη σχετική υπόσχεση του συγγραφέα, δεν «ορίζεται» τελικά (στο μέτρο που αυτό θα ήταν δυνατό). Εδώ βέβαια έχουμε να κάνουμε με μια γενικότερη αδυναμία της καρβικής έρευνας, η οποία δεν έχει προσέξει ως τώρα ότι ο τύπος της «φωνής» ή του «τραγουδιού» του Κ. – σε όλη την κλίμακα από την άρθρωση της

πρότασης, της περιόδου και της στροφής ως τη σύνθεση της όλης ωδής, και σε όλα τα επίπεδα: της σύνταξης, της σημασίας, της ρητορικής, της εικονοποιίας, της θεματικής, της «επιφανειακής» και της «βαθύτερης» διάρθρωσης – είναι κατά βάση *δυαδικός*. (Ελπίζω με άλλη ευκαιρία να επανέλθω σ' αυτό το θέμα, και μάλιστα με διεξοδικό τρόπο.) β) Ενώ για πολλούς και διάφορους λόγους είμαι με το μέρος τέτοιων εργασιών, εν τούτοις σε κάποιες ώρες, επικίνδυνης επαγγελματικά, αμφιβολίας αναρωτιέμαι (πάλι) αν αυτές οι εργασίες μπορούν να ισοσταθμίσουν μερικές απλές και «φωτισμένες», καθαρά ιμπρεσιονιστικές και αφοριστικές, παρατηρήσεις σαν κι αυτή του Ελύτη για τον «επίσημο ή υπερήφανο, και συνάμα τόσο θλιμμένο, τόνο του Κάλβου», την ειπωμένη βέβαια μόνο για μια ωδή, που αν τη γενικεύσουμε όμως, μοιάζει να λύνει άπαξ δια παντός το πρόβλημα της γοητείας, ενός «παράκαιρου» ποιητή, στους καιρούς μας.

Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

Και ο Απ. (προφανώς Απόστολος) Μ. Γιαννάκης; Δεν έχω βρει, προς το παρόν τουλάχιστον, κανένα ακριβές στοιχείο για το πρόσωπο με το όνομα ή το ψευδώνυμο αυτό. Από κάποιες σημειώσεις του κειμένου του φαίνεται να μην έχει ασχοληθεί μόνο με την προσωπική ποίηση, αλλά και με τη δημοτική. Η αφάνεια πάντως στην οποία περιέπεσε το μελέτημά του είναι περίεργη, αν λάβουμε υπόψη και το ότι εκδόθηκε από γνωστό και μεγάλο οίκο της εποχής. Μια εξήγηση για την αφάνεια αυτή είναι ίσως η απουσία (θετικού;) αξιολογικού σχολιασμού (αν βέβαια ίσχυε για όλο το βιβλίο του). Δεν ξέρω, τέλος, ποια σημασία μπορεί να έχει (αν έχει) το ότι το «σπάραγμα» που έχω στη διάθεσή μου προέρχεται από ακαδημαϊκό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης. Να σημαίνει σχέση του συγγραφέα με την πόλη αυτή; κάποια απήχηση ή «πρόσληψη» του μελετήματος εκεί; ή, το πιθανότερο, είναι τυχαίο γεγονός; Ουδέν έτερον δυστυχώς.

* Και μια παρέκβαση: Μία από τις επιδιώξεις της μελέτης του Τζιόβα, που δεν δηλώνεται όμως ρητά, είναι, νομίζω (και ελπίζω να μην τον αδικώ), να «μετριάσει» εν ονόματι της μετωνυμικότητας όχι μόνο τον ρομαντικό χαρακτήρα της ποίησης των «Ωδών», αλλά και τη «λυρική» της «τόλμη». Υποβάλλει λοιπόν ορισμένα από τα θεωρούμενα ως δείγματά της στη δοκιμασία μιας ενδιαφέρουσας ρητορικής ανάλυσης, για να δείξει ότι είναι αποτελέσματα (της συμβατικότερης ή λογικότερης) μετωνυμικής και όχι (της δημιουργικότερης και τολμηρότερης) μεταφορικής διαδικασίας. Αναρωτιέμαι όμως (όσο μου επιτρέπουν οι λιγοστές σχετικές μου γνώσεις) πόση σημασία μπορεί να έχει τελικά αυτή η διάκριση, όταν η γενική ρητορική υποστηρίζει ότι και η μεταφορά είναι προϊόν διπλής μετωνυμίας (για την ακρίβεια: συνεκδοχής) και ο ίδιος ο Τζιόβας παραδέχεται ότι οι καρβικές «μετωνυμίες» που παραθέτει είναι αποτελέσματα διαδοχικών μετωνυμικών πράξεων.



Ο ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΛΒΟΣ ΚΑΙ Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΦΕΡΗ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ (μια σύγκριση)

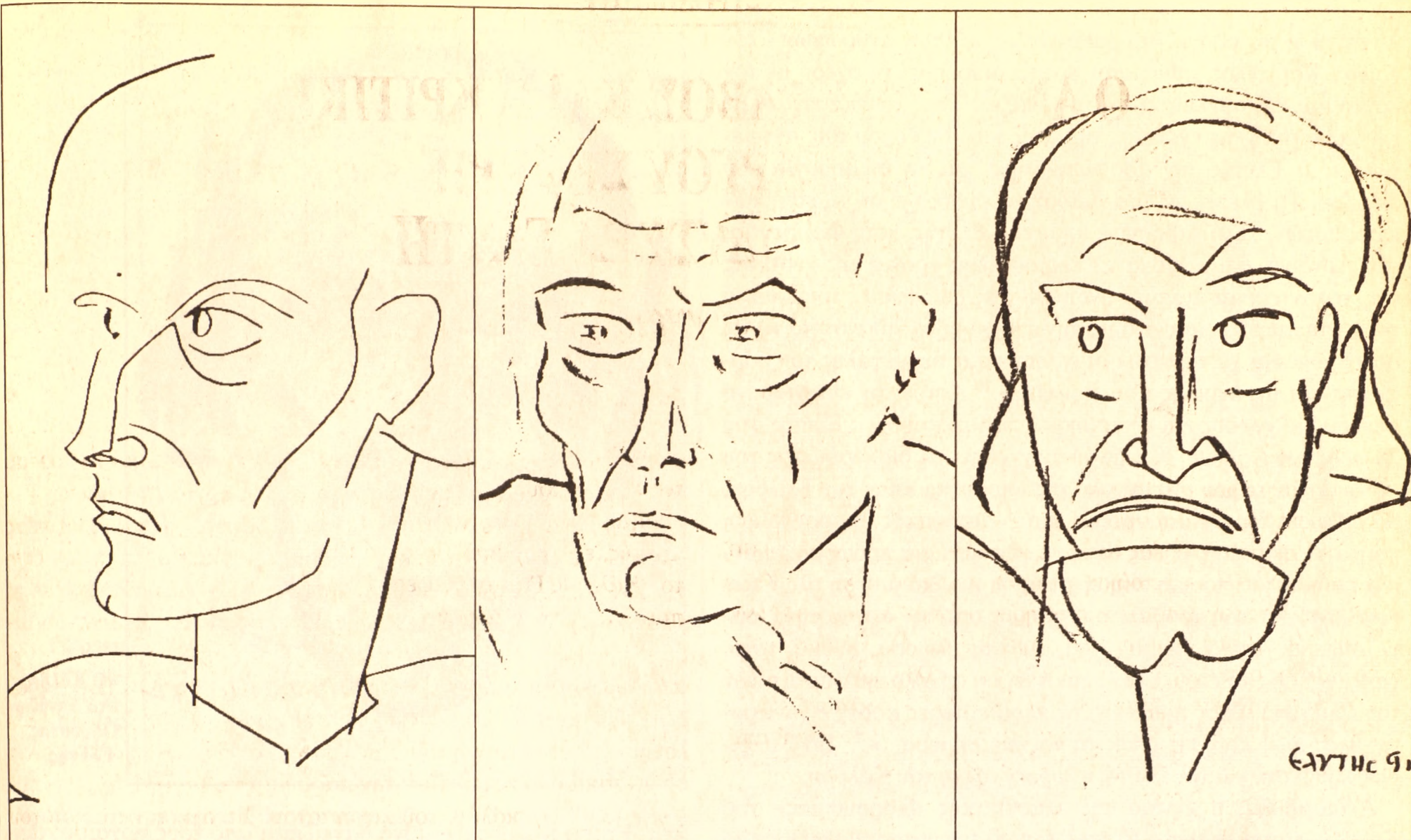
Η θέση του Κάλβου δίπλα στον Σολωμό είναι πλέον στις μέρες μας αδιαμφισβήτητη. Όπως είναι γνωστό, έπειτα από μια εκατονταετία παραγνώρισης και παραγκωνισμού, ο Ανδρέας Κάλβος, κατέλαβε περίοπτη θέση στη νέα ελληνική ποίηση χάρη σε μερικά μοναδικά χαρακτηριστικά του έργου του – χαρακτηριστικά που δεν τα βρίσκουμε ξανά σε άλλους δημιουργούς του 19ου αιώνα. Είναι γνωστό ότι ο Κάλβος αντλεί τα θέματά του από την ελληνική αρχαιότητα και ότι προς την κατεύθυνση αυτή τον εξωθούσε ο κλασικοθρεμμένος Φώσκολος. «Το πνεύμα, λοιπόν, του νεοκλασικισμού από τη μια μεριά, η ρομαντική διάθεση του Κάλβου από την άλλη αλλά και το ποιητικό είδος της ωδής που καλλιεργούσε, υποκινούσαν τον ποιητή στη χρήση αρχαϊσμών». ¹ Η παρατήρηση αυτή αναφερόταν κατά σειρά: στη θεματολογία του Κάλβου και στις σχέσεις της με την αρχαία παράδοση, στη συγχώνευση κλασικισμού και ρομαντισμού, που επιτυγχάνεται στο έργο του, και στην ιδιοτυπία της γλώσσας και την ιδιαιτερότητα του λογοτεχνικού είδους στο οποίο έγραψε. Οι σχέσεις, επομένως, του Κάλβου με την αρχαιότητα, η αρχαιομάθεια και η αρχαϊζουσα γλώσσα του αποτελούν θεμελιώδεις άξονες της λογοτεχνικής του γραφής, κατά τον ίδιο τρόπο που το γεγονός της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, αποτελεί την κύρια πηγή και έμπνευση της ποίησής του.

Με μια σύντομη μελέτη του υπό τον τίτλο «Ο Κάλβος και οι Αρχαίοι», ο καθ. Ν. Β. Τωμαδάκης, απέδειξε ότι «ο Κάλβος ήτο εκ των τελευταίων κλασικιστών ποιητών της προρωμαντικής περιόδου, των καταφόρων μυθολογικών υπαινιγμών και αρχαίων ονομάτων». ² Βέβαια, η παρατήρηση αυτή είναι αυταπόδεικτη για όποιον διαβάσει τις είκοσι Ωδές του Ζακύνθιου ποιητή. Άλλωστε, από τις πρώτες ακόμα κριτικές που έγιναν για την ποίησή του, παρατηρείται πόσο βαθιά έχει επηρεάσει η αρχαιομάθειά του την ίδια την ποίησή του και τη γλώσσα του. Ήδη από το 1881, η Ιουλία Λαμπέρ-Αδάμ, στη μελέτη της «Περί συγχρόνων Ελλήνων ποιητών», έγραφε: «Η αρχαία ελληνική ην edidasken εξήσκησεν επί του ύφους και του ρυθμού αυτού τοιαύτην επιρροήν, ώστε περιφρονεί τας αξιώσεις του κοινού εις ο αποτείνεται. Αψηφών τα αρέσκοντα εις τους συγχρόνους αυτού, επιζητεί υπεροπτικώς ιδιάζοντα τύπον προς έκφρασιν των ιδεών του». ³ Αλλά και ο Κωστής Παλαμάς, στην τόσο σημαντική μελέτη του «Κάλβος ο Ζακύνθιος», με την οποία ουσιαστικά αποκάλυψε τον Κάλβο, εντοπίζει με ακρίβεια πολλές λανθάνουσες σχέσεις του ποιητή των Ωδών με την αρχαία δημιουργία. Ο Πίνδαρος χαρακτηρίζεται εκεί ως «ο μέγας διδάσκαλος αυτού» ⁴ και προστίθεται ότι το «ιδεώδες της ποιήσεως του Κάλβου είναι αι Αθήναι, όχι το Βυζάντιον». ⁵ Με το τελευταίο αυτό ο Παλαμάς θέλει, νομίζω, να

υποδηλώσει την προφανή – αλλά τόσο λίγο σχολιασμένη – σχέση του Ζακύνθιου ποιητή με τους ρήτορες της αρχαίας Αθήνας.

Δύο μεγάλοι μας ποιητές, ο Γιώργος Σεφέρης και ο Οδυσσέας Ελύτης, είδαν, ο καθένας από τη δική του σκοπιά, αυτή την όψη του Κάλβου. Για τον Σεφέρη, η παιδεία – και ειδικώς η κλασική παιδεία – του Κάλβου δεν είχε πάντοτε αγαθά αποτελέσματα στην ποίησή του. Ο Σεφέρης εστιάζει την προσοχή του σε ό,τι αποκαλεί «γλωσσικό εγώ» του Κάλβου. ⁶ Το θεωρεί «Ένα παράξενο μείγμα των “κορακιστικών” του Λογίου Ερμής και της “λαλουμένης” στην εποχή του». ⁷ Μέσα σε αυτό το μείγμα διακρίνει ουσιαστικά δύο παρουσίες: την παρουσία του ποιητή και την παρουσία του δασκάλου, του λογιωτάτου. Σε όλη την ποίηση του Κάλβου, ο Σεφέρης διακρίνει μιαν έντονη σύγκρουση των δύο αυτών παρουσιών, που εκδηλώνεται στο επίπεδο της γλώσσας. Και αναλύοντας την ωδή «Εις Θάνατον» θα παρακολουθήσει αυτή τη διαμάχη λογίου και ποιητή, την υπερίσχυση του ενός επάνω στον άλλο, τις ανατροπές και τις λανθάνουσες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους. «Εδώ είναι ο ποιητής», αναφωνεί σε ένα σημείο ο Σεφέρης, «Ή το ζωντανό κομμάτι του ποιητή που δεν το σαράκωσε ο δάσκαλος. Εδώ και σ' ένα ρυθμό, που πρέπει να υπερβεί κανείς πολλές αντιδράσεις για να τον παρακολουθήσει, και στις καταπληκτικές κάποτε μεταβάσεις του από τη μια ποιητική ιδέα στην άλλη, και στη σπάνια ταχύτητα των εικόνων του». ⁸ Ο Σεφέρης, ως ομότεχνος, προτιμούσε τον ποιητή από τον δάσκαλο. Στον δάσκαλο, μάλιστα, έβλεπε όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά του λογιωτατισμού και τον θεωρούσε ως την αφορμή όλων των αρνητικών επιρροών επάνω στον ποιητή. Η επιρροή της κλασικής γλώσσας επάνω του, δημιουργούσε για τον Σεφέρη «χάσματα» και διαλείψεις στην ποιητική του γλώσσα. ⁹ Προσπαθώντας να ερμηνεύσει τις διαλείψεις αυτές, ο Σεφέρης αναφέρεται στην παιδεία, καθόλου, του Κάλβου και τον εντάσσει στο γενικό πνεύμα του αττικισμού. Για τον Σεφέρη, ο Κάλβος είναι εντελώς αντίθετος με τον Σολωμό, βρίσκεται σε εντελώς διαφορετικό «ποταμό», καθώς γράφει. ¹⁰ Η ποίησή του καταγράφει ακριβώς την αντίθεση λόγιας και λαϊκής παράδοσης, με έναν τρόπο που έκλινε μάλλον υπέρ της πρώτης. Και αυτό ο Σεφέρης το θεώρησε ως πηγή όλων των ελαττωμάτων της ποίησης του Κάλβου.

Θα άξιζε ίσως μια συστηματικότερη προσέγγιση στο θέμα. Ο Σεφέρης έβλεπε μέσα στο έργο του Κάλβου, τον κλασικιστή λόγο, του οποίου η αρχαιομάθεια υποσκέλιζε την προσήλωση στην καλλιέργεια του δημοτικού λόγου. Ο Σολωμός είχε αφομοιώσει δημιουργικά τους Αρχαίους και την γλωσσική τους κληρονομιά.



«Ο Κάλβος σε νεαρή ηλικία»,
Οδυσσέας Ελύτης, 1968.

«Ο Κάλβος σε ώριμη ηλικία»,
Οδυσσέας Ελύτης, 1988.

Κάλβος
Οδυσσέας Ελύτης, 1991.

Αντίθετα, ο Κάλβος, κατά τον Σεφέρη πάντα, «ο υπερήφανος και δυστυχισμένος Κάλβος, ενώ με την πίεση μιας μεγάλης πνοής –γι' αυτό είναι μοναδικός– μπόρεσε ν' ανασύρει, στον κόσμο που ζούμε, όντα ζωντανά που θα υπάρχουν κοντά μας, όσων υπάρχουν άνθρωποι που διαβάζουν την ελληνική γλώσσα, ξαφνικά από μια τρύπα του ιστού της μεγάλης αράχνης, έπεσε στο άπειρο κενό».¹¹ Με άλλα λόγια, σε ένα κενό γλώσσας που δεν του επέτρεψε να συνθέσει ένα άρτιο και αμετακίνητο στην αξία του έργο. Φυσικά, αυτό δεν μπορεί να οφείλεται απλώς στην έλλειψη επαφής του Κάλβου με την ζωντανή γλώσσα του λαού του, αφού, ζώντας στο εξωτερικό, διάβαζε μόνο αρχαίους συγγραφείς ή τα έργα του Αδαμαντίου Κοραή και των άλλων σύγχρονών του λογίων. Ο Κάλβος επιχειρεί να αναβιώσει μian ιδιαίτερη ποιητική διάλεκτο ακολουθώντας τα αρχαιοελληνικά πρότυπα του Πινδάρου, της Σαπφούς και του Ιβύκου. Αυτή ήταν, ασυνείδητα ή συνειδητά, η πρόθεσή του και μέσα στα όριά της οφείλουμε να παραμείνουμε.

Ο Οδυσσέας Ελύτης θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι άλλαξε ριζικά τις αντιλήψεις μας για το έργο του Κάλβου. Είναι πιθανώς ο πρώτος κριτικός που είδε το έργο του ως ριζική καινοτομία που με την παρουσία του έθεσε σε αμφισβήτηση όλα τα εκφραστικά και στιχουργικά μέσα. Βέβαια, και ο Παλαμάς είχε προχωρήσει στην επισήμανση ορισμένων ασυνήθιστων χαρακτηριστικών: «...η αρχαία Μούσα», έγραφε, «παρέχει σχεδόν εις πάντα στίχον αυτού ασυνήθη χαρακτήρα».¹² Και παρακάτω θα του προσάψει τον χαρακτηρισμό του σχισματικού και του αιρεσιάρχη («...οι στίχοι του κρίνονται ως στίχοι σχισματικού και αιρεσιάρχου»)¹³ Μόνο όμως με το δοκίμιο του Οδυσσέα Ελύτη

«Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου» μπορέσαμε να δούμε συστηματικά και μέσα από τη διαισθητική δύναμη ενός άλλου ποιητή πώς λειτουργεί ποιητικά η σύγκρουση λογίου και ποιητή και πώς τελικά η κλασικιστική μόρφωση του Κάλβου έδωσε στην ποίησή του μια μοναδική αυθεντικότητα και τόλμη.

Ο Ελύτης, κατ' αρχάς, θεωρεί ως προϋπόθεση της ποίησης του Κάλβου τη σχέση του με την αρχαιότητα. «Το καύχημα της αρχαίας δόξας», γράφει, «που ολοένα επικαλείται, τον δένει πάλι με την αρχαία Ελλάδα, τον βάζει να μιλεί με τη γλώσσα των μύθων της, ν' ανασταίνει στην ίδια γη την ωδή που ισάξια θα ψάλει καινούριους ήρωες, που θ' αφήσει να περάσουν με τις βράκες και τα φέσια τους, με τον πολεμόχαρο χτύπο των σπαθιών τους, ο Μπότσαρης, ο Κανάρης».¹⁴ Και ο Ελύτης θα συνοψίσει με οξύδερκεια ένα κύριο στοιχείο της ποιητικής του Κάλβου: «Ο ίδιος πόθος της αρχαιοπρέπειας γεννάει και όλες τις ιδιοτυπίες του ύφους του: πινδαρικά επίθετα, ασυναίρετα της ιωνικής διαλέκτου, στίχους τονικούς, έλλειψη ομοιοκαταληξίας».¹⁵

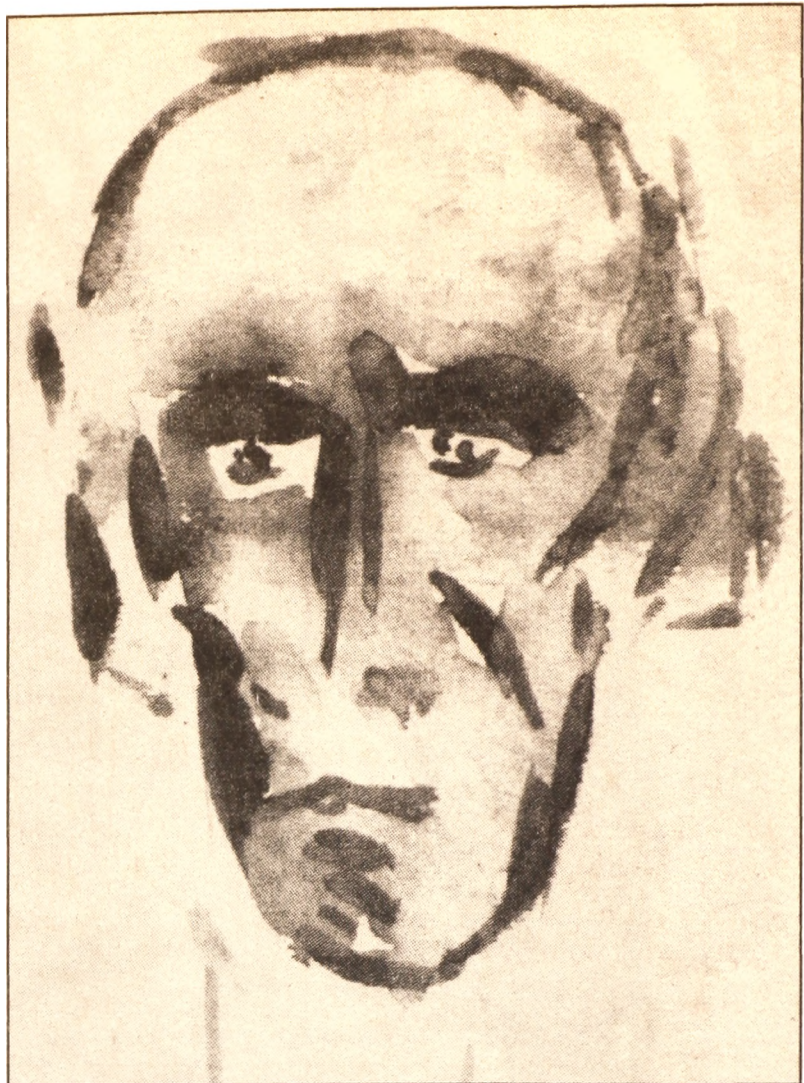
Η παρατήρηση αυτή του Ελύτη, εντοπίζει επακριβώς όχι πλέον τη δεδομένη σχέση του Κάλβου με την αρχαιότητα, αλλά τον τρόπο που η αρχαία γλώσσα επηρέασε υφολογικά την ποίησή του. Πώς, με άλλα λόγια, η αρχαιομάθεια μετατράπηκε σε υφολογικό δείκτη καινοτομίας.

Ωστόσο, πάνω σε αυτή την προϋπόθεση, ο Κάλβος οικοδομεί πριν απ' όλα μian έντονη σχέση με το παρόν της Ελλάδας στην κρίσιμη στιγμή της Επανάστασης. Πάνω στη σχέση αυτή με το παρόν στηρίζει τη σχέση του με την ελληνική φύση. Η επαφή του

με τη φύση τον οδηγεί στη βαθύτερη επαφή των ανθρώπων – τον έρωτα. Και, τέλος, πάνω στον έρωτα οικοδομεί τη σχέση με τον εαυτό του, την απελπισία και τη μοναξιά. Έτσι, συνθετικά και με την προοπτική της ενότητας της ζωής και του έργου του, αντιμετωπίζει ο Ελύτης την προσωπικότητα και τη δημιουργία του Κάλβου. Τη βλέπει ως μια διαδοχική συσσώρευση εξωτερικών επιδράσεων. «Στο Λιβόρνο», γράφει ο Ελύτης, «στη Φλωρεντία, στο Λονδίνο, όπου περνά τα περισσότερα χρόνια της νεότητάς του, ταλαντεύεται πάντοτε ανάμεσα στις δύο φύσεις του εαυτού του, αντιμετωπίζει ασυνείδητα την ευτυχισμένη πιθανότητα να τις συνδυάσει και να τις θέσει στην υπηρεσία της μεγάλης του μόρφωσης και της λυρικής του ιδιοφυΐας». ¹⁶ Αυτόν τον ευτυχισμένο συνδυασμό γνώσης και ευαισθησίας παρακολουθεί ο Ελύτης στις 20 ωδές του Κάλβου. Και αφού ανιχνεύσει τις διακλαδώσεις του συνδυασμού αυτού στο σύνολο της ιδιοσυγκρασίας του Κάλβου, θα δηλώσει ότι έγινε η αφορμή μιας «αισθητικής ιδιορρυθμίας» που με τη σειρά της «έγινε αιτία να γεννηθεί μια πρόωρα καινούρια ποίηση, μια ποίηση που είναι άρση και ξανά θέση όλων των προβλημάτων που πρόβαλε ο Λυρισμός από την αρχαιότητα ίσαμε σήμερα –στίχο, μέτρο, ρίμα, εικόνα, γλώσσα, ρυθμό, τόνο, ύφος, χρήση επιθέτου κ.λπ., και που, σα σύνολο επαναστατικών του έμμετρου λόγου πράξεων, τις περισσότερες φορές είναι προάγγελος μιας ποίησης όπως τη νοούμε σήμερα...». ¹⁷ Εδώ ακριβώς κρύβεται, για τον Ελύτη, η *λυρική τόλη* του Κάλβου.

Αναμφίβολα, η έννοια της «αισθητικής ιδιορρυθμίας» του Κάλβου, που εισήγαγε ο Ελύτης, έχει πλέον καταστεί ένα βασικό κλειδί ερμηνείας του έργου του. Ο Ελύτης, στο δοκίμιό του, αναλύει διεισδυτικά τους τρόπους με τους οποίους εκδηλώνεται η ιδιορρυθμία αυτή, στο ψυχολογικό επίπεδο και στο επίπεδο της ίδιας της σύνθεσης του έργου. Επίσης, διακρίνει πώς επηρεάζει η ιδιορρυθμία αυτή την τοποθέτηση του Κάλβου μέσα στη συνολική λογοτεχνική μας παράδοση. Και προχωρεί στη διαπίστωση πως, παρά το «στενό και περιόρισμένο έργο» του, «αρκεί ότι κατόρθωσε μέσα στις λιγοστές σελίδες της *Λύρας* του να βρει μια καινούρια οπτική γωνία, να δημιουργήσει δικούς του ρυθμούς, δική του αντίληψη του κόσμου, κι έφτασε ως το σημείο να καταπατήσει τη γραμματική και το συντακτικό, ν' αντισταθεί στην ευκολία άλλων μέτρων, που σίγουρα θα τον έκαναν δημοφιλέστερο, μόνο και μόνο για να 'ναι συνεπέστερος με το δικό του νόημα της τέχνης και για να 'χει αδιάκοπα τη συνείδηση της ψυχικής του επάρκειας, όπως την είχε όταν με τρόπους ανάλογους προτιμούσε να εκδηλώνει, μέσα από την υπερηφάνεια, την ανυποταγή του στις οπισθοδρομικές κοινωνικές αντιλήψεις του καιρού εκείνου». ¹⁸

Πράγματι, η ιδιορρυθμία του Κάλβου, αφού έγινε η αφορμή –ή το αποτέλεσμα– μιας γενικότερης απόσχισης από την αισθητική και κοινωνική ιεραρχία της εποχής του, οδήγησε, όπως γράφει ο Ελύτης, την έκφραση σε «μιαν ένταση πρωτογνώριστη», σε ένα καινούργιο «χρωματικό παλμό». ¹⁹ Ο Ελύτης εξετάζει στο δοκίμιό του πώς εκδηλώνεται η ένταση αυτή στα εκφραστικά μέσα του ποιητή: στη χρήση του επιθέτου, στην επιλογή του λεκτικού, στην εικονοπλασία, στις λυρικές παραστάσεις, στη συνολική υπόσταση του έργου. Και αναλύει τον τρόπο με τον οποίο τα κλασικιστικά δάνειά του –που εκ πρώτης όψεως είναι τόσο ασυμβίβαστα προς το σημερινό γλωσσικό αίσθημα– δημιουργούν ένα ιδιαίτερο είδος αρμονίας, την «ακουστική φαντασία», ²⁰ όπως την αποκα-

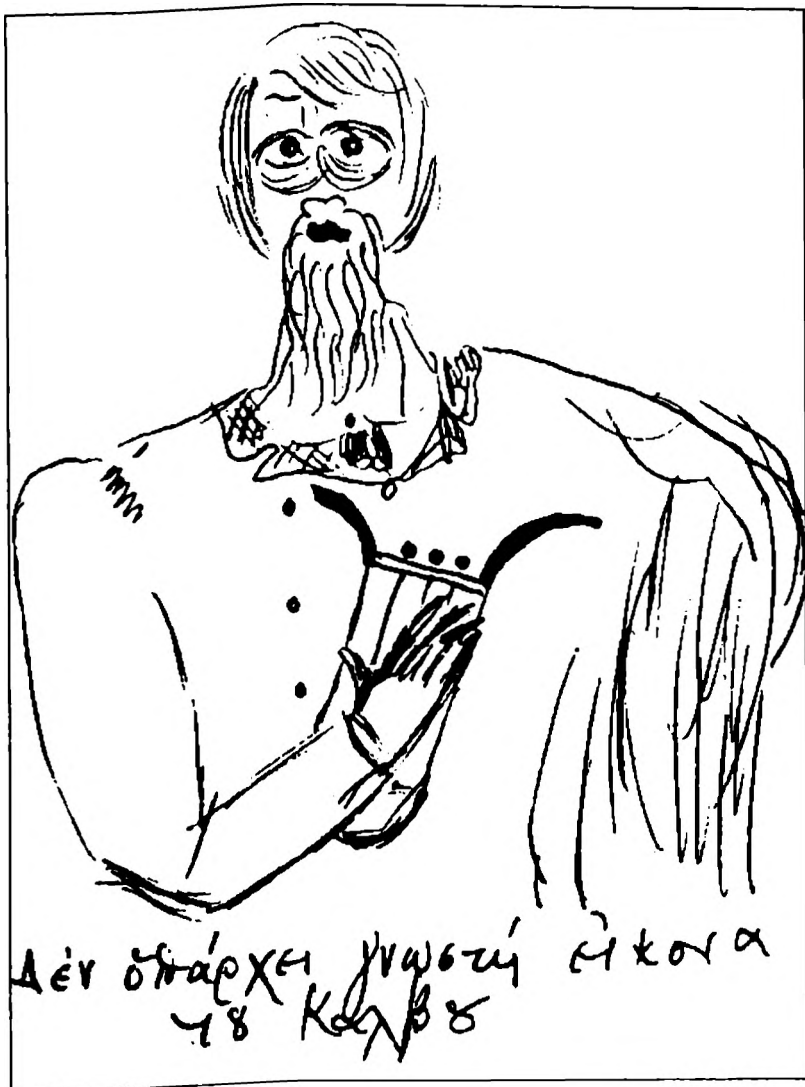


«Ο Κάλβος στο Λονδίνο», Οδυσσεύς Ελύτης.

λεί. Έτσι ο Κάλβος όχι μόνο δανείζεται από τους αρχαίους συγγραφείς λέξεις και εκφραστικούς τρόπους, αλλά, βασιζόμενος στο παράδειγμά τους, αναδημιουργεί το ποιητικό ιδίωμα του αρχαϊκού λυρισμού μέσα στη σύγχρονή του γλωσσική πραγματικότητα.

Ιδιαίτερα εύστοχη, μάλιστα, είναι η σύγκριση του αρχαίου ποιητή Ιβύκου με τον Ανδρέα Κάλβο, την οποία πρώτος εντόπισε με αρνητικό τρόπο ο Πέτρος Βλαστός, ²¹ ενώ ο Ελύτης –συνεχίζοντας και προεκτείνοντας τις συνέπειές της– την βλέπει ως παράλληλο δείγμα ελευθερίας και απελευθέρωσης από τους παραδεδομένους κανόνες. ²² Εντοπίζοντας, ωστόσο, αυτή τη σχέση, ο Ελύτης διατυπώνει μια εντελώς ανατρεπτική κρίση: «Η αντίληψη του ωραίου στον Κάλβο, αν αναλογιστούμε και το ποσοστό των καινοτομιών του, που είναι απαράδεχτες από την κοινή αντίληψη, βρίσκεται μακριά απ' την κλασική. Το αποτέλεσμα της έκφρασής του βρίσκεται μακριά απ' την ιδανική ισορροπία, και καμιά δική του ωδή δεν μπορεί να διαφιλονικήσει τη μορφική τελειότητα. Κλασικός είναι ο Σολωμός. Ο Κάλβος είναι προκλασικός». ²³ Η διαπίστωση αυτή ανοίγει αναμφίβολα τον δρόμο για μια συνολική εκ νέου ερμηνεία του Κάλβου και των σχέσεών του με το γλωσσικό παρελθόν. Προκλασικός, κατά τον Ελύτη, σημαίνει εξω-κανονικός, ή ακανόνιστος. Σημαίνει, δηλαδή, τον δημιουργό που υπονομεύει με το έργο του τις προσδοκίες της εποχής του, ανοίγοντας, κατά τον τρόπο αυτό, έναν διάλογο με τους ερχόμενους δημιουργούς.

Πράγματι ο Κάλβος, μολονότι έμεινε πιστός στην εφαρμογή των κανόνων του κλασικισμού, διέρρηξε με τη δύναμη της φαντασίας του τους περιορισμούς του, επωφελούμενος ταυτόχρονα από την εκφραστική τους δύναμη. Χωρίς να απορρίψει τις συμβάσεις τους, κατόρθωσε να μεγιστοποιήσει την εκφραστική τους αποδοτικότητα, να οξύνει την ποιητική του γραφή, ώστε να προβλέψει



Γιώργου
Σεφέρη:
Ο Ανδρέας
Κάλβος
(1941).

προβλήματα ποιητικού λόγου που μόλις μετά από εκατό χρόνια έγιναν συνειδητά, και τα οποία οι νεότεροι δημιουργοί, με επικεφαλής τον Ελύτη, φρόντισαν να επιλύσουν. Ο Κάλβος, επομένως, με το να είναι ένας προκλασικός, γινόταν ταυτόχρονα και ένας προάγγελος μιας ποιητικής κατάστασης που επρόκειτο να δημιουργηθεί, αφού είχαν μεσολαβήσει πολλές και αντικρουόμενες ποιητικές αντιλήψεις. Έτσι, ακόμη και σήμερα διατηρεί μια έντονη δραστική δύναμη, ικανή να ανανεώνει τις ποιητικές μορφές και συμβάσεις και να προσφέρει στον αναγνώστη μια στέρεη ποιητική αντίληψη που μπορεί να γονιμοποιεί την ανθρώπινη και την ποιητική του συνείδηση. Ο Ελύτης ανακεφαλαιώνει με πληρότητα την προσφορά του Κάλβου, σημειώνοντας: «Κρατημένοι από τις λυρικές μονάχα εξομολογήσεις του Ανδρέα Κάλβου και ακολουθώντας ένα δρόμο αντίστροφο μέσα στα βάθη της ποιητικής του χώρας, προκαλούμε, συνδυάζοντας τις δύο πιο γνήσιες φωνές του, μια τελειωτική τρίτη φωνή, που αυτή δε διστάζει επιτέλους να παραβιάσει τις πύλες του θαύματος. Μ' αυτή βρισκόμαστε κιόλας μέσα στην υπερπραγματικότητα. Η κίνηση των εγκόσμιων συμφωνεί με τον άνθρωπο, που έχει απολυτρωθεί από τη δουλειά της γης στη γη, από τη δουλειά της γης στον ουρανό, από τη δουλειά της γης και του ουρανού στις αντιφάσεις της ζωής και του θανάτου». ²⁴ Και σε αυτό το σημείο ο Ελύτης προχωρεί σε μια δημιουργική ανακατάταξη των στίχων του Κάλβου, αποδεικνύοντας την αισθητική και ηθική επικαιρότητα που μπορεί να λάβει ο ποιητικός του λόγος έως σήμερα, σε μια εποχή δηλαδή κατά την οποία το «ποιητικό στερέωμα» υποφέρει από την έλλειψη γονιμοποιητικών εμπνεύσεων.

Αναμφίβολα, η διαφορετική οπτική με την οποία αντιμετώπισαν ο Γιώργος Σεφέρης και ο Οδυσσέας Ελύτης τον Ανδρέα Κάλβο δεν δείχνει μόνο τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο αυτοί ερμήνευαν την λογοτεχνική μας παράδοση, αλλά κυρίως φωτίζει από δύο οπτικές γωνίες τον οριακό ρόλο της ποίησης του

Ζακύνθιου δημιουργού, ρόλο που υποδεικνύει τις πολλαπλές διαστάσεις του έργου του, αλλά ταυτόχρονα και το αμφίβολο ορσμένων επιλογών του. Για τον Σεφέρη οι επιλογές αυτές δημιουργήσαν στον Κάλβο έναν λόγο γεμάτο από «λέξεις ναυάγια» και τον έκαναν, τελικά, έναν από τους «τρεις μεγάλους πεθάνοντες ποιητές μας που δεν ήξεραν ελληνικά». ²⁶ Για τον Ελύτη, αντίθετα, στις επιλογές αυτές βρίσκεται η «αληθινή φυσιογνωμία» και η «λυρική τόλμη» του Κάλβου. Και οι δύο ποιητές, επομένως, ενώ συμφωνούν για τη θέση του Κάλβου, διαφωνούν ως προς την αξιολόγηση ορισμένων όψεων του έργου του. Έτσι, ο μεν Σεφέρης θεωρεί τον Κάλβο ως έναν ποιητή-απομεινάρι μιας άλλης εποχής, ο Ελύτης, αντίθετα, τον ερμηνεύει ως τον προάγγελο μιας μελλοντικής αντίληψης για την τέχνη. Ίσως και οι δύο ερμηνείες να στηρίζονται σε εύστοχα επιχειρήματα. Ωστόσο, μόνο με τη σύνθεσή τους – ή, καλύτερα, με τη σύγκλισή τους – μπορούμε να ξεπεράσουμε την αντίθεση του περιεχομένου τους: ο Κάλβος συνθέτει στην ποίηση το παρελθόν της γλώσσας μας, δίνοντάς του μια προοπτική μελλοντική. Την προοπτική εκείνη που κατέστησε δυνατή την αξιολόγησή του μόλις έναν αιώνα μετά. Στον Κάλβο τα στοιχεία του παρελθόντος προμηνύουν – ή και εγκαθιδρύουν – μια σειρά καινοτομιών που αφορούν την δημιουργική εξέλιξη της γλώσσας μας. Και μέσα από τις καινοτομίες αυτές μπορούμε να πούμε ότι η σύγχρονη ποίηση προχώρησε ακόμη περισσότερο στη συνθετική και συνολική ερμηνεία του ποιητικού φαινομένου στη γενικότητά του.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Π.Δ. Μαστροδημήτρη, *Νεοελληνικά. Μελέτες και άρθρα*. Τομ. Α', Δεύτερη έκδοση επανυξημένη, Εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1984, σελ. 40-41.
2. Βλ. Ν. Β. Τωμαδάκη, *Απανθίσματα. Γραμματολογικά και βιογραφικά της νέας ελληνικής λογοτεχνίας (Μελέται και άρθρα)*. Εκδοτικός οίκος Γ. Φέξη, Αθήνα 1962, σελ. 163.
3. Βλ. Γ. Θ. Ζώρα, «Ο Ανδρέας Κάλβος στις πρώτες κριτικές», *Νέα Εστία*, Έτος ΛΔ', τομ. 68, Αθήνα, Σεπτ. 1960, Αφιέρωμα: *Ανδρέας Κάλβος (Η επιστροφή στην πατρίδα)*, σελ. 127 (= Του ίδιου, *Ανδρέας Κάλβος. Βιογραφία-Εργογραφία-Πρώτες κριτικές-Αι Ωδαί*, Αθήνα 1960, σελ. 127).
4. Βλ. τώρα Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, τομ. 2, γ' έκδοση, Γκοβόστης, Αθήνα χ.χ., σελ. 51.
5. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 54.
6. Βλ. Γιώργου Σεφέρη, *Δοκιμές*, Δ' έκδοση, [Επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδης], Πρώτος τόμος (1936-1947), Ίκαρος, [Αθήνα 1981], σελ. 59.
7. Βλ. *αυτόθι*.
8. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 61.
9. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 200 και 201.
10. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 187.
11. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 209.
12. Βλ. Κ. Παλαμά, όπου και στη σημ. 4, σελ. 35.
13. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 44.
14. Βλ. τώρα Οδυσσέα Ελύτη, *Ανοιχτά χαρτιά*, Τρίτη έκδοση οριστική, Ίκαρος, Αθήνα 1987, σελ. 51.
15. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 51-52.
16. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 65-66.
17. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 70.
18. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 75.
19. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 77.
20. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 86.
21. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 95.
22. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 95-98.
23. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 101.
24. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 110-111.
25. Βλ. Γ. Σεφέρη, όπου και στη σημ. 6 σελ. 190.
26. Βλ. *αυτόθι*, σελ. 63.

ΟΙ ΩΔΕΣ ΤΟΥ ΚΑΛΒΟΥ «ΚΑΤΑ ΤΟ ΠΑΡΟΝ»

Ο α μου επιτρέψετε να αφιερώσω τη σημερινή εισήγηση σε δύο δασκάλους μου· στη μνήμη του Γ. Θ. Ζώρα και στη μακροήμερευση του Ν. Β. Τωμαδάκη. Και οι δύο, ο καθένας με τον τρόπο του, ανανέωσαν τις Καλβικές σπουδές και συνετέλεσαν στη διάδοση και κατανόηση των Ωδών. Μεταξύ πολλών άλλων ο Ζώρας μελέτησε τις πρώτες κριτικές για τις Ωδές και ανθολόγησε ποιήματα αφιερωμένα στον ποιητή τους. Ο Τωμαδάκης πολύ ενωρίς επισημαίνει τη σημασία της επιβίωσης του Κάλβου στη συνείδηση των μεταγενεστέρων. Υποδεικνύουν δηλαδή και οι δύο ότι μέτρο αποτίμησης της αξίας ενός ποιητικού έργου, ίσως το πιο αξιόπιστο, είναι ο διάλογος που διεξάγουν μαζί τού οι μεταγενέστεροι, μάλιστα οι ομότεχνοι. Αυτό είναι και το αντικείμενο της εισήγησής μου, η ανάγνωση του Κάλβου από τους σύγχρονους ομοτέχνους του ή καλύτερα η συνάντηση του σύγχρονου ποιητικού κειμένου με την Καλβική ποίηση.

Από τις δυνατές ή πιθανές αναγνώσεις εκείνη που περισσότερο ανανεώνει ένα έργο, του δίνει καινούργιες προοπτικές και συμβάλλει στην επιβίωσή του είναι η ανάγνωση του τεχνίτη, στην περίπτωση μας του αναγνώστη/ποιητή, και ο πιο γοητευτικός διάλογος στη λογοτεχνία είναι ο διάλογος των κειμένων, κάτι που για τις Ωδές, όσο κι αν ακούγεται περίεργο, έχει αρχίσει ενωρίς και συνεχίζεται ως τις μέρες μας.

Ως άσκηση ή μίμηση τρόπου γραφής πάνω σε ένα ξένο στιχουργικό σχήμα έχουμε τα πρώτα δείγματα του Ιωάννη Πετριτσόπουλου –ένα από τα ποιήματά του, ο «Ύμνος εις Ελαίαν», πιθανολογήθηκε ως Καλβικό–, ακολούθησαν οι δοκιμές του Σκίπη, του Γιοφύλλη, του Καρυωτάκη και άλλων. Ως κριτική στάση, ήδη από το 1833, τους γνωστούς στίχους του Αλέξανδρου Σούτσου. Ως προσφορά τιμής και θαυμασμού ποιήματα του Παλαμά, του Κώστα Πασαγιάννη, του Θεοτοκά, του Σικελιανού και λοιπών. Ως πρόσληψη θεματικού και δομικού υλικού ποιήματα διαφόρων ρομαντικών και κατόπιν του Παλαμά, του Σεφέρη, του Θέμελη, του Παπαδίστα και πολλών άλλων. Η διακειμενική αυτή σχέση παραμένει ζωντανή και είναι δελεαστική για τον μελετητή. Τη σχέση αυτή στην εντελώς πρόσφατη φάση της θα προσπαθήσω να περιγράψω και να σχολιάσω συνοπτικά. Πιο συγκεκριμένα και περιοριστικά: οι Ωδές και ποιήματα της ανατέλλουσας δεκαετίας του '90, ποιήματα επομένως που εκδόθηκαν σε συλλογές ή δημοσιεύτηκαν σε περιοδικά από το 1990 ίσαμε σήμερα. Από τη συνάντηση των κειμένων θα αναζητηθούν κυρίως τα ευδιάκριτα στοιχεία και όχι κάποια άλλα υπόγεια και αφανή. Τέτοια στοιχεία θα ήταν δύσκολο να πιστωθούν στο διάλογο με τις Ωδές, δεδομένου και του σύντομου υπό εξέταση χρονικού διαστήματος. Αυτά θα ήταν εφικτό και ενδιαφέρον να αναζητηθούν σε μια ευρύτερη έρευνα, ώστε να καταδειχτούν και οι τυχόν κοινές ποιητικές ροπές Ωδών και σύγχρονης ποίησης.

Τα παραδείγματα που εξετάζω προέρχονται από προσωπική ανά-

γνωση και καλύπτουν ποσοστό –μικρό ή μεγάλο– του σχετικού διαλόγου. Είναι εύλογο ότι περαιτέρω ζήτηση μπορεί να εντοπίσει και άλλα κείμενα. Για το λόγο αυτόν δεν θα αναχθώ σε στατιστικό έλεγχο και συμπεράσματα· αναφέρω απλώς ότι στα δυόμισι τελευταία χρόνια δεκαεπτά τουλάχιστον ποιητές συναντιούνται με τον Κάλβο σε ένα ή περισσότερα ποιήματά τους. Θεωρώ δίκαιο και σωστό πρώτος από αυτούς, στην επισκόπηση που ακολουθεί, να είναι ο Οδυσσέας Ελύτης.

Από το Καλβικό παράθεμα στις «Αιθρίες»: «Τα μυρισμένα χείλη / της ημέρας φιλούσι / το αναπαυμένον μέτωπον / της οικουμένης» (Χ, 41–44) και τις άλλες έμμεσες αναφορές, που υπάρχουν στους Προσανατολισμούς ως *Τα ελεγεία της Οξώπετρας* (1991) ο Ελύτης ανταποκρίνεται στην πρόκληση του Κάλβου και παραμένει ο πιο σημαντικός συνομιλητής του. Οι λέξεις της ζωής τους και της ποιήσής τους είναι της ίδιας γλώσσας και αναζητούν και οι δύο την πρώτη αλήθεια. «Αλλ' / Η αλήθεια μόνο έναντι του θανάτου δίδεται». Ο Κάλβος γνωρίζει πως φως, δηλαδή ζωή και θάνατος είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος: «ο ήλιος κυκλοδιώκτος, / ως αράχνη, μ' edίπλωνε / και με φως και με θάνατον / ακαταπαύστως» (ΙΙΙ, 97–100). Στον Ελύτη ο θάνατος, αφού περάσει μέσα από την προοπτική των Ωδών: «Και η αχτίδα του ήλιου γίνηκεν ιδέστε / ο μίτος του θανάτου» (*Αξιον Εστι*) καταλήγει, ως έσχατος αναβαθμός στην κλίμακα της «ηλιακής μεταφυσικής», να γίνει στον τελευταίο στίχο των «Ελεγείων» «Ο θάνατος ο ήλιος ο χωρίς βασιλέματα». Ο κυκλοδιώκτος ήλιος λάμπει πάντα στο Καλβικό στερέωμα με ανανεωμένη όμως τη λαμπρότητά του.

Αλλά ας ξεκινήσουμε από την αρχή και ας δούμε επιλεκτικά κάποια σημεία από *Τα ελεγεία της Οξώπετρας*, όπου συντελείται η συνάντηση των δύο ποιητών, σημεία που βοηθούν να αναχθούμε και σε προηγούμενες φάσεις του διαλόγου. Παραλείπω τις παραπομπές σε ποιητικές συντακτικές συμπεριφορές των Ωδών, τις οποίες αποδέχεται και χρησιμοποιεί ο Ελύτης και οι οποίες ανιχνεύονται και σε προηγούμενες συλλογές του (όπως η επίταξη του επιθέτου, η παρομοίωση με τρόπους του Κάλβου, κάποιες ιδιότροπες συντάξεις – του εάν π.χ. – κ.ά.). Επισημαίνω μόνο την αναλογία στην έκφραση «Να η Κιμμώνη! Να το Λιγινό! Το Τριαινάκι! Ο Αντύπνος! Ο Αλογάρης!» που έχει ως αφετηρία τους στίχους της ωδής «Εις Σάμον» «Να η Πάτμος, / να αι Κορασσίαι, κ' η Κάλυμνα» (17–18). Και προχωρώ σε άλλους τόπους συνάντησης όπως η μεταπλασμένη εικόνα:

«Σαν άτρακτος από άνθη μες στα κύματα / Των μουσικών φωνών η αγάπη τρέμει», που συμπλέει με τη γεμάτη ψυχική ευεξία εικόνα του «Φιλόπατρι»: «και πλέωσι ἄγεμοντα έρωτος / και φωνών μουσικών / θαλάσσια ξύλα // Φιλεί το ίδιον κύμα» κ.λπ. Ή η τελευταία εικόνα του ποιήματος «Άσσημον»: «Και θολή θωρείς μες στους αιθέρες να / Κατεβαίνει με ένα δίσκο φρέζιες τρέμουσες / Η γυναίκα που τη λεν Γαλήνη», που αναστρέφει την εικόνα της Αρετής καθώς «το καθαρόν



Τζώρτζια Λάμπερτ: Σπουδή πάνω στον Κάλβο.

του ουρανού αναβαίνει».

Αποσπάσματα λοιπόν στα οποία μεταφέρονται αυτούσια, μεταπλασμένα ή αναστραμμένα ελάχιστα αλλά σημαίνοντα στοιχεία των Ωδών, που εναρμονίζονται στο νέο κειμενικό περιβάλλον, συμπεριφέρονται ως στοιχεία της ποίησης του Ελύτη, γίνονται σήματά της.

Έρχομαι τέλος στην πιο ενδιαφέρουσα συνάντηση: «Φίλε συ που ακούς, ακούς της ευωδιάς των κίτρων / Τις μακρινές καμπάνες;» Χαρακτήρισα πιο ενδιαφέρουσα την παραπάνω αναφορά, επειδή η θαυμάσια εικόνα από τον «Φιλόπατρι»: «πλουτίζει το πέλαγος / από την μυρωδιαν / των χρυσών κήτρων» (88 – 90), αποτελούσε από παλιά οικείο τόπο συνάντησης των δύο ποιητών. Πρωτοεμφανίζεται δειλά στο *Άξιον Εστί* ως «ένα κίτρο απ' όπου ο ουρανός εκύθηκε», μεταμορφώνεται τελείως στα *Ετεροθαλή*: «Μαϊστραλίζουν οι μανταρινιές της Κάλυμνος» και κορυφώνεται στο έξοχο «Ασμάτιον» της Κυριακής του Πάσχα ενός αθέατου Απριλίου «Ανεμόεσσα κόρη ενήλικη θάλασσα / πάρε το κίτρο που μου 'δωκε ο Κάλβος / δικιά σου η χρυσή μυρωδιά // Μεθαύριο θα 'ρθουν τα άλλα πουλιά / θα 'ναι πάλι ελαφρές των βουνών οι γραμμές / μα βαριά η δική μου καρδιά». Είναι επομένως φυσικό να αποτελεί ένα από τα εφόδια στον «Ταξιδιωτικό Σάκο» του *Μικρού Ναυτίλου*, μαζί με τον κυκλοδίκτο ήλιο, αλλά και να περιλαμβάνεται στο γλωσσάρι/«Οδηγό» του «Αιγαιοδρόμιου», όπου το κτίριο προηγείται του επίσης Καλβικού ή και Καλβικού κισσού.

Είναι όμως και για έναν άλλο λόγο ενδιαφέρουσα η τελευταία για την ώρα εμφάνιση του, Ελυτικού πλέον, «λογότυπου». Η ευωδιά των κίτρων συνοδεύεται από τις μακρινές καμπάνες λίγο πριν ανοίξουν «οι μεγάλες θύρες» στο «φως του Ήλιου του Κρυπτού» – άλλη μια αναλογία προς τα «ηώα κάγκελλα» (Χ, 27 – 2), λίγο πριν την αλήθεια που «μόνον έναντι θανάτου δίδεται». Το κίτρο, σύμβολο ποιητικής καθιέρωσης των δύο ποιητών, τους συνοδεύει ως «Το ύστερο των Σαββάτων», ένα βήμα ή ένα ποίημα, πριν την ποιητική αθανασία, όπου ο θάνατος γίνεται όπως είδαμε, «ο ήλιος ο χωρίς βασιλέματα», αντιστρέφοντας την, επίσης Καλβικής καταγωγής, ποιητική ρήση του Καρυωτάκη «Ο ήλιος, θάνατος μέσα στους θανάτους», ακυρώνοντας την ποιητική διάθεση και θέση της. Ακόμα κάτι η μυρωδιά/ευωδιά

των κίτρων υπαινίσσεται ολόκληρο το συναρπαστικό οδοιπορικό των δύο ποιητών από την πρώτη δροσερή συνάντησή τους «στο απαράλλακτο διάστημα» της «θητείας του καλοκαιριού», όπου ο Ελύτης άρχισε να θητεύει πλάι στον Κάλβο, ίσαμε τότε που ισότιμοι οι δύο ποιητές ανταλλάσσουν τη φωνή τους ανανεώνοντας ο ένας την ανάγνωση του άλλου.

Τα ύστατα ποιήματα ενός άλλου εραστή της καλβικής ποίησης περιέχουν ψήγματα μόνο από τον πλούσιο διάλογο που αναπτύσσεται στις προηγούμενες συλλογές του. Αναφέρομαι στις *Ευρέσεις από κυανό κοβάλτιο* (1991) του Νίκου Καρούζου: «αν και πέφτω / σε ματωμένα δευτερόλεπτα αιωνίως / μ' έχουν επισημάνει οι άνεμοι», «Η νύχτα θερίζει με χρωματιστό δρεπάνι / τους ακίνητους ανέμους της ψυχής», κ.ά. Ελάχιστα σημάδια μιας πολύχρονης σχέσης ανάμεσα στις Ωδές και τους στίχους του Καρούζου, που αρχίζει ήδη από τα πρώτα *Ποιήματα*.

Ένας τόπος συνάντησης του σύγχρονου ποιητικού κειμένου με την καλβική ποίηση – υπενθυμίζω το όριο των δυόμισι χρόνων – είναι λέξεις ή εκφράσεις που έχουν καταστεί σημεία αναγνώρισης και αναφοράς των Ωδών· π.χ. η λέξη *κυκλοδίκτος* (ο Μίμης Σουλιώτης τη χρησιμοποιεί ως ιδιότητα στιγμιαίου καφέ – «κυκλοδίκτο φραπέ» – μέσα σε κειμενικό περιβάλλον που υποδεικνύει την έκπτωση εποχής και γλώσσας) ή η φράση «με φως και με θάνατον» που χρησιμοποιείται ως τίτλος από τον Παναγιώτη Στάμο στη συλλογή του *Κυφορία σιωπής* (1991), ή υπονομεύεται σατιρικά από τον Μάριο Μαρκίδη στο ποίημα *Μαντίνεια* (1991): «συνάντησα ψες τον μπάρμπα Ανδρέα στον περίπατο [] Και με φως, απάντησε σοβαρά, και με θάνατον – / κι ύστερα εξακόντισε (που δεν έπρεπε) κι εκείνο το ακαταπαύστως. Εγώ άναψα [] Άκουσε δω, κύριε “ακαταπαύστως”». Για να μείνουμε στην περιοχή, η ίδια φράση παρωδείται σε τίτλους ποιημάτων που συζητούν σε κάποια σημεία τους με τις Ωδές και υπαινίσσονται τη διαφορά της εποχής τους από εκείνη του Κάλβου (: «Με λουλούδια και λείψανα» του Χάρη Βλαβιανού, «Μ' αυτά και με άλλα» του Κώστα Στεργιόπουλου). Συχνά ολόκληροι στοίχοι των Ωδών ενσωματώνονται αυτούσιοι στο σύγχρονο ποίημα (μέσα στη ροή του λόγου του) ή προβάλλονται ως παραθέματα, ακόμα και τυπογραφικά (πάντα μέσα στο ποίημα). Άλλοτε πάλι παραλλαγμένες εικόνες έχουν θέση αιχμής ή κορυφωσης: «Μια απέραντη θάλασσα από ανεξύπνητα όνειρα η ζωή» (του Παν. Στάμου), «Ο θάνατος κινείται κυκλικά», «Το ποίημά μου ένα φέρετρο ανοιχτό» (του Χάρη Βλαβιανού). Μερικές φορές, το ποίημα αναφέρεται ονομαστικά στον Κάλβο ή στην ποίησή του, συνήθως για να υπονοήσει την τύχη των Ωδών: «των άμμων κάλβεια γράμματα / ανεμισμένα στους καιρούς των νέων ιακωβίνων», του Γεράσιμου Λυκιαρδόπουλου, από τη συλλογή του *Υπό ξένην σημαία* (1991), ή για να τον συνδέσει με κάποιον άλλο ποιητικό πρόγονο, στην περίπτωση μας με τον Σολωμό.

Ο Ανδρέας Μπελεζίνης μάς θύμισε πρόσφατα μια επιγραμματικά διατυπωμένη θεωρία, που αφορίζει τους οπαδούς του Κάλβου από εκείνους του Σολωμού· εννοώ το «Περί ποιητικής παραδόσεως» τρίστιχο του Θωμά Γκόρπα: «Εγώ αγαπώ τον Κάλβο εσύ το Σολωμό /

ΩΔΗ ΣΤΟΝ ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΛΒΟ

Για να σε ζωγραφίσουν ταξίδεψαν σ' όλες τις εποχές
με όλα τα μέσα και τους χάρτες
το κάρο το ποδήλατο το φωταγωγημένο τρένο.
Πήγαν στη Σύρο στην γκρεμισμένη θάλασσα
στην Κέρκυρα στους σαπισμένους τοίχους.
Πέρασαν από λιμάνια που ψάρευαν με πετονιές
από παλιά εμπορικά και υποθηκοφυλακεία
μέσα από γραμμές ασύνταχτης στρατιάς
ρώτησαν τους ερωτευμένους και τις φωτογραφίες
χοντρονομάρχες χοντροπολιτικούς χοντρούπαλλήλους
μια που τηγάνιζε ψάρια στο εξώπλατό της.

Μόνο τον Κάλβο ποτέ τους δεν είδαν.
Ο Ανδρέας Κάλβος λείπει ταξίδι.

Βασίλης Αρφάνης

μας χωρίζει μι' αλλαγή βλέμματος / ή άβυσσος;» Είναι πολλά τα σύγχρονα ποιήματα που αρνούνται αυτήν την αντιπαράθεση και προσβλέπουν προς μια συγκλίνουσα παράδοση. Έτσι το ποίημά του Παν. Στάμου, που αναφέρθηκε προηγουμένως, «Με φως και με θάνατον» τελειώνει με τον στίχο «Ο Απρίλης με τον Έρωτα» αντίθετα τα κάλβεια γράμματα των άμμων του Γερ. Λυκιαρδόπουλου έχουν τον σολωμικό τίτλο «ωδή (ημιτελής) στη σελήνη». Συνύπαρξη των δύο ποιητών βρίσκουμε και στη συλλογή του Τάκη Γραμμένου *Αποκαλυπτικά της Εσπερίας* (1991) και σε ποίημα του Διονύση Σέρρα από τη συλλογή του *Αντίδοτα για την πικρή σιωπή* (1990). Το τελευταίο μάλιστα, που αναφέρεται στον Σολωμό και είναι κατάσπαρτο από σολωμικές μνήμες, αποδίδει στον Σολωμό την κατεξοχήν ανεκδοτολογική ιδιότητα του χαρακτήρα του Κάλβου «αγέλαστος» και τελειώνει με χαρακτηριστικές καλβικές λέξεις: «τον φιλόπατρι» και «να κοιμηθεί» (με τη σημασία του θανάτου).

Υπάρχει μια ομάδα ποιημάτων που αποστασιοποιούνται ειρωνικά από τις Ωδές. Στόχος της ειρωνείας το ίδιο το ποίημα, που αυτουπονομεύεται με τις καλβικές διακειμενικές αναφορές, αλλά και ο αναγνώστης, τον οποίο προκαλεί αυτή η αυτουπονόμηση, και πάντοτε ο κοινός παρονομαστής τους, η σύγχρονη εποχή. Σημείο αναφοράς η ατμόσφαιρα των Ωδών: η δραματική ένταση, ο υψηλός τόνος τους. Ένα ποίημα του Κώστα Στεργιόπουλου από τη συλλογή του *Ο ήλιος του μεσονυχτίου* (1991) θυμάται τον Κάλβο σε ένα περιβάλλον με γεύση θανάτου: υπάρχουν κάποιοι υπαινιγμοί όπως το φεγγάρι, η σιωπή (πρβλ. «Εδώ σίγα»), οι σκοτεινές κάμαρες που χάσκουν ανοιχτές (πρβλ. «ανοίγονται [] τα παράθυρα κατασχισμένα»), κ.ά., και στο κέντρο όλων αυτών ο στίχος «Μελανόπτερα σύννεφα αρμενίζουν στον ουρανό της ψυχής σου»: ο τίτλος όμως του ποιήματος «Μ' αυτά και με άλλα», που, όπως είδαμε, παρωδεί το βασικό στίχο της ωδής «Εις θάνατον», άλλα στοιχεία και κυρίως ο τελευταίος στίχος «Κι η γάτα είναι απόψε μελαγχολική», μας επαναφέρουν ειρωνικά στην εποχή μας. Την ειρωνική παράμετρο υποδηλώνει και το ποίημα «Υπόμνημα σε μια σερενάδα» του Γιάννη Δάλλα, σημαντικού μελετητή του Κάλβου και ποιητή που επανειλημμένως έχει συναντηθεί με τις Ωδές και στην ποίησή του.

Ο ποιητής αποκαλεί ειρωνικά τη Μούσα του «χάρμα Λητογενέος» (από την ωδή «Εις Μούσας»), ενώ αυτή σέρνεται και πλαταγίζει σε τενάγη: μια ειρωνική αποστροφή και προς τον αναγνώστη, τον οποίο προτρέπει να διακρίνει τι ενώνει και τι χωρίζει το σύγχρονο ποίημα από το παλιό, τον νεότερο ποιητή από τον πρεσβύτερο, το τώρα από

το τότε. Σε ανάλογο κλίμα και τα ποιήματα του Μίμη Σουλιώτη, του Μάριου Μαρκίδη, του Χάρη Βλαβιανού: ο τελευταίος στη συλλογή του *Η νοσταλγία των ουρανών* (1991), σατιρίζοντας τη λογοτεχνική κριτική παρεμβάλλει στο ποίημα στίχους από την τολμηρότερη πολιτικά ωδή του Κάλβου «Αι ευχαί»: «μιμητές και τιμητές εκ του ασφαλούς / πένες βουτηγμένες στα μελάνια μιας κριτικής / που επιμένει να μαστιγώνει τον αέρα / ξίφη οπού τρομάζουν την αρετήν / και σφάζουν τους λειτουργούς της».

Μια άλλη ενδιαφέρουσα κατηγορία αποτελούν τα ποιήματα που αντιδρούν στις μετρικές προτάσεις των Ωδών. Εδώ ανήκουν ποιήματα του Νάσου Βαγενά, επίσης σημαντικού μελετητή του Κάλβου και συνομιλητή μέσα από την ποίησή του. Αναφέρομαι στα ποιήματά του με γενικό τίτλο *Βάρβαρη ποίηση*. (Βάρβαρη ονομάστηκε στην Ιταλία η ποίηση που θέλησε να αναβιώσει την αρχαία στιχουργική, να μιμηθεί – τονική η ίδια – την προσωδιακή μετρική.) Ο Βαγενάς εύστοχα υπέδειξε την ένταξη των Ωδών σ' αυτήν την προσπάθεια και οι Ωδές είναι που τον ώθησαν σε παρόμοιες ασκήσεις.

Ανταπόκριση στη μουσικότητα του παροξύτονου πεντασύλλαβου τελικού στίχου της καλβικής στροφής αποτελούν πιθανότατα οι παρακάτω περιπτώσεις: «να ρίξεις τις στροφούλες σου / νταλκαδιασμένο εσύ / τάφου λουλούδι», «μονάχα Σε διακρίνουμε στο βάθος / στο αμυδρό Σου φως / κουνώντας το ίδιο πάντοτε μαντίλι / απεγνωσμένα», «Γιατί εκεί που βρίσκεσαι / αν βουρκώσω / δάκρυ θ' ανέβει η υπόκωφη φωνή / του πνιγόμενου», από τη συλλογή *Πιάνο βυθού* (1991) του Γιάννη Βαρβέρη και «Άχρηστο της ελευθερίας το ψέμα / ολόαδειο βλέμμα Και τα μάτια / που ήταν γραφτό να χάσεις – αύρα θαλάσσης», της Ζέφης Δαράκη από τη συλλογή της *Κοιμήθηκα η αχάριστη* (1992). Το τελευταίο είναι καλό παράδειγμα του παιγνιδιού ανάμεσα στο παλιό και το νέο ποίημα: ο στίχος απομακρύνεται από τις ωδές με την (εσωτερική) ομοιοκαταληξία –χάσεις / θαλάσσης– κ.ά. και με τη συμπαράθεση του πεντασύλλαβου σε ένα μεγαλύτερο στίχο: τις πλησιάζει όμως με την έστω και ανενεργή παρουσία της ελευθερίας, με τη διάκριση του πεντασύλλαβου μέσω της παύλας και με τα συγκεκριμένα λεκτικά στοιχεία –αύρα θαλάσσης– που εντάσσονται στο κάλβειο ύφος. Το ίδιο και για τα δύο παραδείγματα του Βαρβέρη – απεγνωσμένα, του πνιγόμενου.

Άφησα τελευταία, αλλά όχι έσχατα, δύο ποιήματα: το κάλβειο «Εις Κύπρον» του Κυριάκου Χαραλαμπίδη, που συνεχίζει με τον πιο επιτυχή τρόπο την άσκηση πάνω στους στιχουργικούς τρόπους των Ωδών, και την «Ωδή στον Ανδρέα Κάλβο» του Βασίλη Αρφάνη, ποιητή που ζει και γράφει στη φιλόξενη πόλη της Πάτρας. Ο χρόνος έχει περιτρέξει το διάστημα όλο και έτσι δεν θα επιμείνω: άλλωστε έχετε μπροστά σας τα ποιήματα. Επιπλέον στην εύλογα συγκινημένη ωδή «Εις Κύπρον» είναι τόσο εμφανής ο διάλογος των δύο ποιητών (τίτλος, μετρικό σχήμα, εικόνες, εκφράσεις, λέξη, θέμα), ώστε διευκολύνει, σε πρώτο επίπεδο, την εύσχημη αποχώρηση τρίτου διαμεσολαβητή. Και αντίθετα η βαθύτερη εξέταση της σχέσης του απαιτεί ειδική εισήγηση. Ένα μόνο σχόλιο. Στην περίπτωση του Χαραλαμπίδη δεν έχουμε απλώς μίμηση ή δοκιμή πάνω σε ένα δοσμένο ποιητικό πρότυπο. Δεν υπάρχει εδώ μόνο η έλξη και η δυναμική της μορφολογίας των Ωδών, που ώθησαν τον σύγχρονο ποιητή να εκφράσει την οδύνη και την ελπίδα του σε κάλβεια μέτρα, αλλά και οι αναλογίες αυτής της οδύνης και της ελπίδας προς τα συναισθήματα και τη συγκίνηση της καλβικής ποίησης. Ο στερημένος από την ιδιαίτερη πατρίδα του Αμμόχωστο ποιητής βρίσκει οικείο έδαφος συνάντησης με τον «εξόριστο» φιλόπατρι και το ποίημα που θρηνεί και ελπίζει για τις τύχες του κάποτε ευτυχισμένου νησιού διαλέγεται σε γνώριμη γλώσσα και έχει κοινούς τόπους αναφοράς με τις Ωδές.

Στην περίπτωση της «Ωδής στον Ανδρέα Κάλβο» η αποχώρηση του διαμεσολαβητή επιβάλλεται από το ίδιο το ποίημα, που κεντρίζει



Το πατρικό σπίτι του Ανδρέα Κάλβου, όπως είναι σήμερα, στο Μαντούκι της Κέρκυρας.

οδυνηρά όσους, καλή ώρα όπως ο ομιλητής, ερευνώντας και διυλίζοντας τη ζωή και το έργο του Κάλβου, πλουτίζουν ίσως τις γνώσεις του αναγνώστη ή του ακροατή, αλλά αναστέλλουν την ευαισθησία του και τον απομακρύνουν από την ποίηση των Ωδών. Μήπως, λέω μήπως, και εμείς «Μόνο τον Κάλβο ποτέ [] δεν είδαμε;»

Οι ποιητές πάντως και τον συνάντησαν και τον αγάπησαν. Από τα δείγματα γραφής που αναφέρθηκαν, φαίνεται πως το σύγχρονο ποιητικό κείμενο ελκύεται από διάφορα και διαφορετικά στοιχεία των Ωδών (όπως π.χ. τη μουσική τους, την ατμόσφαιρα –τρυφερή, νοσταλγική, ερωτική ή αντίθετα επίσημη, σοβαρή, δραματική–, ορισμένες εικόνες, λέξεις, τρόπους έκφρασης κ.ά.) τα οποία αναπλάθει, μεταποιεί ή προσεταιρίζεται αυτούσια με σκοπό άλλοτε να βαδίσουν μαζί σε γνώριμους ποιητικούς τόπους, άλλοτε να ποικίλλει την εμφάνισή του ή να ενισχύσει τη δυναμική του, άλλοτε να υπογραμμίσει τη διάσταση των καιρών τους.

Όταν η έρευνα επεκταθεί χρονικά θα διερευνηθούν και οι λόγοι για τους οποίους το σημερινό ποίημα έρχεται σε διάλογο με τις Ωδές πρόκειται για απλή και τυπική συγκαταριθμηση ποιητικού προγόνου, αποτελεί ρομαντική αποστροφή του σύγχρονου κειμένου προς το παρελθόν, αισθητική κατάφαση ή εκλεκτική συγγένεια, νοσταλγία ήθους, αναζήτηση ιδεολογικών ερεισμάτων, κάτι άλλο;

Γεγονός πάντως είναι ότι οι Ωδές, όπως όλα τα μεγάλα έργα, παραμένουν ένα γύμνασμα για να ασκούνται οι ομότεχνοι, μια πρόκληση για να δοκιμάζουν την ευαισθησία τους, ένας τρόπος συνάντησης για να ανακαλύπτουν κάθε φορά κάτι καινούργιο από την τόλμη και την αρετή της ποίησής τους. Ως αντίχαρη το σύγχρονο ποιητικό κείμενο προσφέρει στο καλβικό ένα όχημα, το ίδιο του το σώμα, για να ταξιδεύουν μαζί μέσα στον χρόνο «γέμοντα έρωτος και φωνών μουσικών».

* Το κείμενο αποτελεί συντομευμένη μορφή ομώνυμης εισήγησης στο 12ο Συμπόσιο Ποίησης της Πάτρας (Ιούλιος '92), αφιερωμένο στον Κάλβο. Ολόκληρη η εισήγηση και οι σχετικές σημειώσεις θα δημοσιευθούν στα Πρακτικά του Συμποσίου.

ΕΙΣ ΚΥΠΡΟΝ

Κύπρος από κυπάρισσον
κι από χαλκόν κι αν είσαι
η μία και μόνη απέμεινες
νήσος των οφθαλμών μου
και της ελπίδος.

Αιμοστάζουσα, αλγεινή
και περιβεβλημένη
πόνον και δάκρυα – πλην εσύ
το λύσιον φως εσκόρπισες
εις τους αιώνας.

Οθωμανός κι αν σε κρατεί
στην στυγερή του αγκάλη,
στην κατοχή του το είδωλον
και τους δαίμονας όλους,
προσκέφαλο έχει.

Η Αφροδίτη άλλοτε
στον αιγιαλόν σου, στα κάστρα
την θείαν θωριάν επρόβαλλε,
την χάριν των ματιών της
και τους βοστρύχους.

Αυτή γλυκά περιέπλεκε
την επιφάνειάν σου
τους αμαράντους πόδας της
η γη σου τους εγνώρισε
στον ψίθυρόν τους.

Και τώρα Οθωμανός ζητεί
τα βουνά και τα κύματα
και την λάμπην να σβήσει
κι ό,τι άγγισεν ο ζέφυρος
των αχναριών σου.

Ας πασχίζει του κάκου
οι τριγμοί των οδόντων του
ακούγονται ως κάτω
στον πανάρχαιον Άδη
που τον κοιτάζει.

Πάνω από σε, από κάθε
τον λαού πολυστένακτου
λυπητήριον άσμα
ενοικεί το ανδρείοτατον
φύλλον αγάπης.

Από ψηλά το εσπέριον
άστρον μήνυμα στέλλει
πως η νύχτα διεφάνη
να μαζεύει τους πέπλους της,
δρομέως να τρέχει.

Μένει τώρα η ακτίς
του πανσέπτου ηλίου
εις τόπον όπου η Δέσποινα
μήτηρ Κυρίου στέλλει
τ' ανγινά δώρα.

Κυριάκος Χαραλαμπίδης

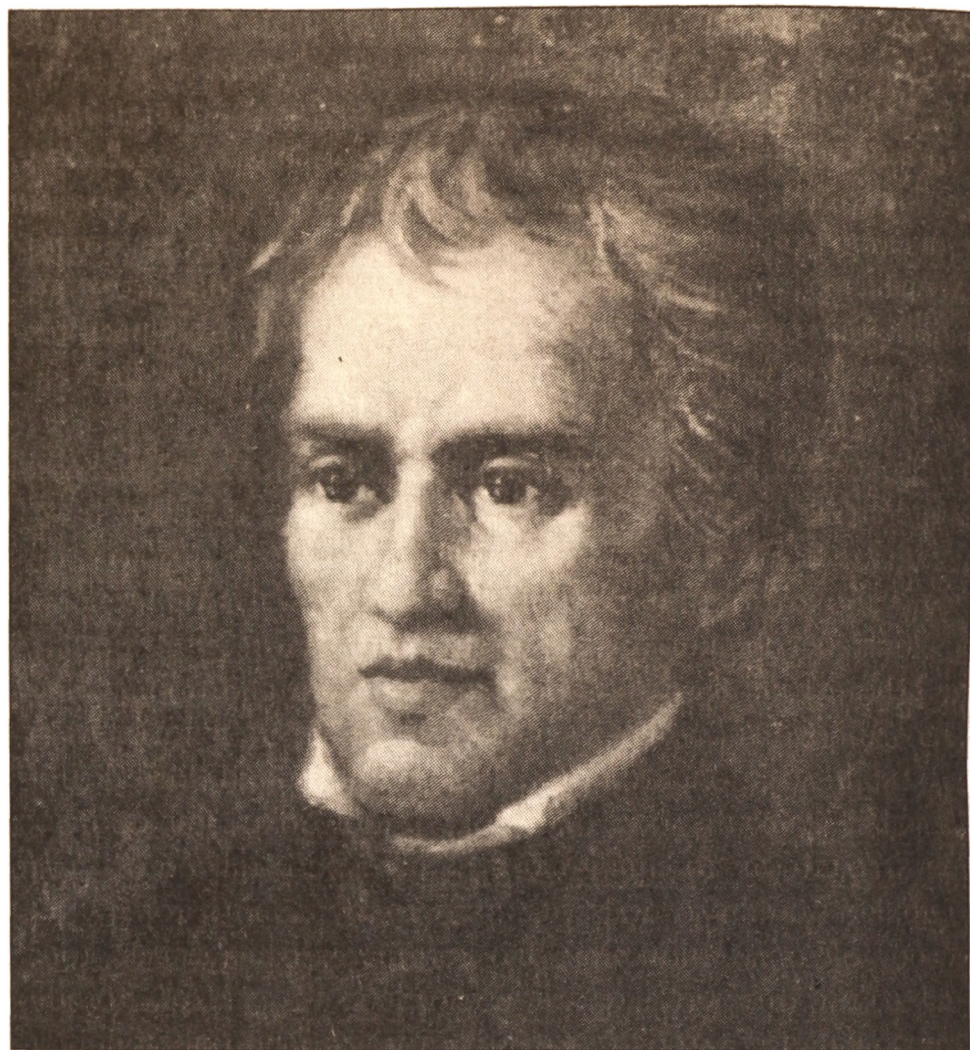
ΠΟΙΟΣ ΚΑΛΒΟΣ;

Ο Ανδρέας Κάλβος-Ιωαννίδης είναι, ως γνωστόν, ένας από τους λιγοστούς νεότερους λογοτέχνες μας, του οποίου δεν μας έχει διασωθεί κάποια φωτογραφία, σκίτσο ή προσωπογραφία. Το γεγονός αυτό επιτείνει, αναμφισβήτητα, το σκοτάδι με το οποίο καλύπτεται ένα σημαντικό μέρος της ζωής του, παρά τις επίπονες και μακρόχρονες προσπάθειες των βιογράφων και μελετητών του να φέρουν στο φως πλήθος άγνωστων στοιχείων σχετικών με τις πολυτάραχες περιπλανήσεις του και το πολυσχιδές έργο του. Το μυστήριο δε αυτό, γύρω από τον βίο και την συγγραφική δραστηριότητα του Κάλβου, φαίνεται ότι θα συνεχίσει να απασχολεί και στο μέλλον τους ενασχολούμενους με τον Ζακυνθινό βάρδο: έχω την εντύπωση ότι η έρευνα όχι μόνο θα διαλευκάνει σκοτεινές μέχρι πρότινος πλευρές της ζωής του μα και θα μας αποκαλύψει νέες πλευρές της προσωπικότητάς του και της εν γένει δραστηριότητάς του, φωτίζοντας παράλληλα από μια νέα οπτική γωνία ερμηνευτικά, κριτικά, ή όποια άλλα ζητήματα τα οποία εγείρει η ελληνόφωνη –κατά πρώτο λόγο– ποίησή του. Μέσα στα πλαίσια τέτοιων ερευνών δεν είναι απίθανο να μας αποκαλυφθεί και κάποια φωτογραφία ή προσωπογραφία του.

Ο πρώτος μελετητής του Κάλβου, ο οποίος απεφάνθη ότι υπάρχει «η εικών του ποιητού» ήταν, από όσα είμαι σε θέση να γνωρίζω, ο Κωνσταντίνος Σολδάτος κατά την διάρκεια κάποιας συζήτησης σε μία από τις συνεδρίες του Β' Πανιονίου Συνεδρίου (Ιθάκη, 26-27 Αυγούστου 1938)¹. Στην σχετική συζήτηση συμμετείχαν μάλιστα οι Μ. Σιγούρος και Π. Καραβίας², ενώ η θέση του Σολδάτου σχολιάστηκε –με κάποια δόση καυστικής ειρωνείας– από μερίδα του τύπου της εποχής³. Παρά τις προσπάθειες διαφόρων –Καλβιστών και μη– τέτρια «εικόν» του ποιητή δεν μας έχει γίνει ακόμα γνωστή.

Παρά ταύτα, αρκετοί λογοτέχνες και άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών έχουν –μέχρι τις μέρες μας– επιχειρήσει να συλλάβουν και να «αυτοδημιουργήσουν» τη μορφή του Ανδρέα Κάλβου. Πρώτος, κατά χρονολογική τάξη, υπήρξε ο Γιώργος Σεφέρης, ο οποίος στα 1941⁴ σκισάρισε πρόχειρα τον ποιητή σε κάπως προχωρημένη ηλικία, σημειώνοντας: «Δεν υπάρχει γνωστή εικόνα του Κάλβου.» Η απεικόνιση αυτή του Κάλβου από τον Σεφέρη θυμίζει κάποιον Σαίξπηρικό ήρωα και, μέχρι ενός σημείου, τον ίδιο τον δημιουργό της. Το σχέδιο αυτό θα πρέπει να συσχετισθεί με την έκδοση των *Ωδών*, οι οποίες κυκλοφόρησαν στα 1942 στην Αλεξάνδρεια, με πρόλογο του μετέπειτα Νομπελίστα ποιητή⁵. Γνωρίζουμε, κυρίως από ημερολογιακές εγγραφές του και την αλληλογραφία του, ότι εκείνη την περίοδο τον απασχόλησε για κάμποσο ο Κάλβος καθώς και η προμνημονευθείσα έκδοση των *Ωδών*⁶. Εάν, μάλιστα, λάβει κανείς υπ' όψιν του ότι ένα μέρος του «Προλόγου σε μίαν έκδοση των *Ωδών*» αναφέρεται στην ποίηση του Κάλβου εν σχέσει με Σαίξπηρικούς ήρωες⁷, τότε γίνεται περισσότερο κατανοητό γιατί ο Σεφέρης συνέλαβε και απεικόνισε τον Κάλβο κατ' αυτόν τον τρόπο. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι ο Σεφέρης παρουσιάζει τον Κάλβο να κρατά μια λύρα, προφανώς λόγω του τίτλου των δύο ποιητικών του συλλογών (*Η Λύρα*, *Τα Λυρικά*) και του χαρακτήρα της ποίησής του. Η απεικόνιση αυτή, βέβαια, δεν έχει ιδιαίτερες καλλιτεχνικές αξιώσεις. Πρωτοδημοσιεύθηκε από τον Μάνο Ελευθερίου στο άρθρο του «Μια συνάντηση του Ανδρέα Κάλβου με τον Σεφέρη» στα 1986⁸.

Στα 1959, ο γνωστός Ζακυνθινός ζωγράφος Χρήστος Ρουσσέας φιλοτέχνησε ένα φανταστικό πορτραίτο του Κάλβου, το οποίο μέχρι πρό



Χρήστου Ρουσσέα: Ο Ανδρέας Κάλβος (1959)

τινος μας ήταν άγνωστο⁹. Ο πίνακας αυτός ζωγραφίστηκε πιθανότατα με την αφορμή της συμπλήρωσης 90 χρόνων από τον θάνατο του Κάλβου (1869-1959) και την επικείμενη τότε μετακομιδή των οστών αυτού και της δεύτερης συζύγου του από το Λάουθ του Λινκολνσάιρ στην «ωραία και μόνη» Ζάκυνθο. Ο Κάλβος απεικονίζεται σε σχετικά νεαρή ηλικία και μας θυμίζει αρκετά τη μορφή του άλλου μεγάλου συμπατριώτη του ποιητή Διονυσίου Σολωμού, κυρίως όπως αυτή μας έχει παραδοθεί σε διάφορους πίνακες φιλοτεχνημένους από Επτανήσιους καλλιτέχνες του 19ου αιώνα. Το συγκεκριμένο πορτραίτο θα μπορούσε να ενταχθεί στο κλίμα της επανησιακής ζωγραφικής παράδοσης, της οποίας, άλλωστε, φέρει χαρακτηριστικά σημάδια.

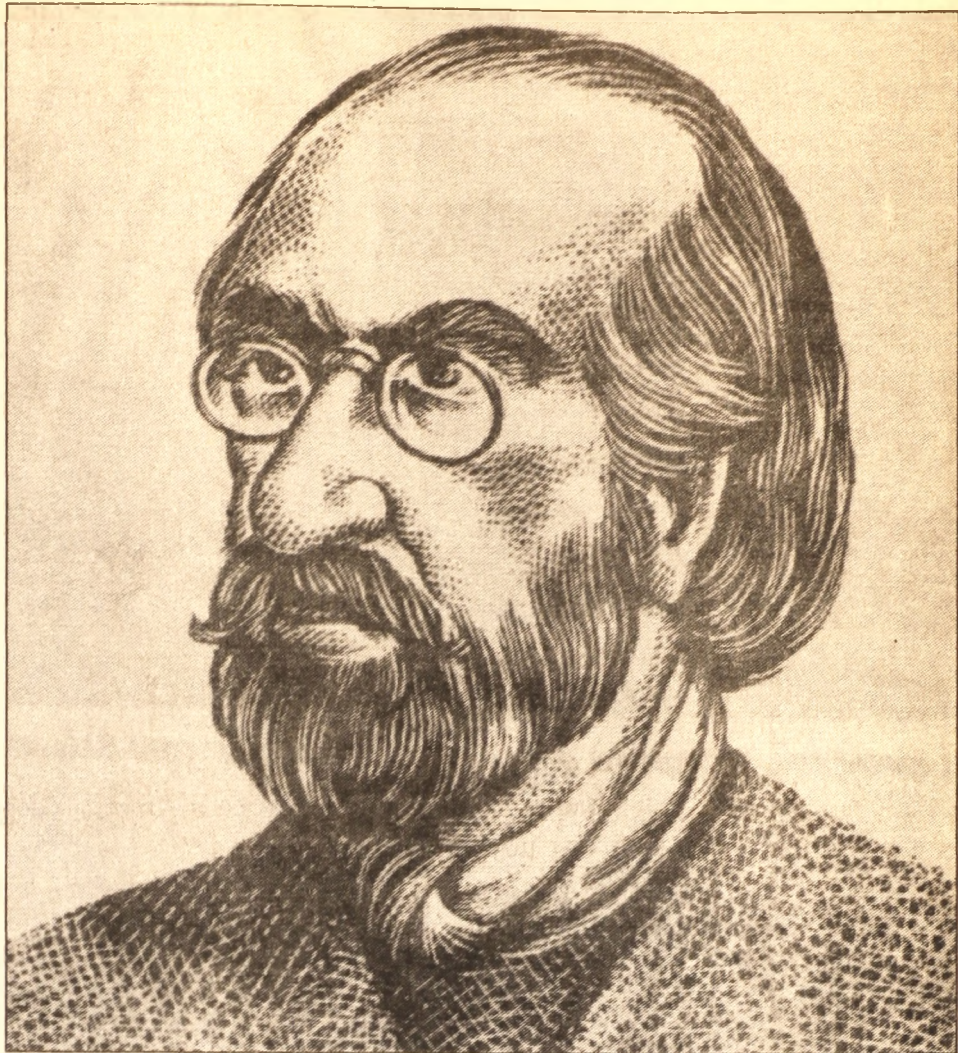
Δεκατρία χρόνια αργότερα, στα 1972, ο ζωγράφος Γιώργος Τσουράς θα σκισάρει τη μορφή του Ανδρέα Κάλβου, προκειμένου να συμπεριληφθεί σε μίαν ανθολογία νεοελληνικής ποίησης μαζί με άλλους εξέχοντες σύγχρονους Έλληνες λογοτέχνες. Ο Τσουράς βάσισε αυτή του την απεικόνιση σε περιγραφές του ποιητή από συγχρόνους του. Ο κατά Τσουράν Κάλβος είναι γενειοφόρος μεσήλικας, με ελαφρά φαλάκρα και μυωπικά γυαλιά¹⁰. Το σκίτσο αυτό αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία φαίνεται να στήριξε ο χαράκτης Παναγιώτης Γράββαλος μια χαλκογραφία του με τη μορφή του Κάλβου πρωτοφιλοτεχνημένη, κατά τα φαινόμενα, το 1983¹¹. Ο Γ. Τσουράς ξανάφτιαξε πρόσφατα το ίδιο σκίτσο με αφορμή την έκδοση των «Απάντων» του Κάλβου από τις εκδόσεις «Μέρμηγκας» (1988)¹². Αυτή η απεικόνιση είναι όχι μόνο η πιο κοντινή στις περιγραφές του Κάλβου οι οποίες μας έχουν παραδοθεί από λογίους που τον γνώρισαν, μα και η πιο «δημοφιλής» αφού συνεχίζει να φιγουράρει σε ποικίλα έντυπα και δημοσιεύματα για τον

Ζακύνθιο βάρδο¹³. Συνήθως αναφέρεται ως «απεικόνιση Γράββαλου», αντί «σκίτσο Τσουρά», ως θα οφείλαμε να το αναφέρουμε από σεβασμό στην αλήθεια.

Εντελώς πρόσφατα δημοσιεύθηκε και άλλο σκίτσο με τη μορφή του Κάλβου, αυτή τη φορά φιλοτεχνημένο από τον ποιητή Οδυσσέα Ελύτη¹⁴. Το σκίτσο αυτό, όπως και μία σειρά άλλων παρόμοιων σκίτσων δημοσιευμένων τους τελευταίους μόλις μήνες¹⁵, θυμίζει αρκετά τη μορφή του γνωστού Ιταλού συγγραφέα Ουγκαρέττι. Σε αυτό το σημείο, αξίζει να θυμηθούμε ότι ο Ελύτης έχει μεταφράσει έργα του Ουγκαρέττι. Και σε αυτό το «εξαϋλωμένο» σκίτσο ο Κάλβος παρουσιάζεται μάλλον σε κάπως προχωρημένη ηλικία, ενώ διακρίνει κανείς κάποια ίχνη αυστηρότητας στο ύφος του προσώπου του. Το ότι αυτό παρουσιάζεται «εξαϋλωμένο» ίσως να έχει σχέση με το ότι δεν μας έχει σωθεί καμιά προσωπογραφία του ποιητή των Ωδών, ενώ πυκνό σκοτάδι συνεχίζει να καλύπτει αρκετά σημεία της ζωής του. Αξίζει να σημειωθεί ότι στα σκίτσα του Κάλβου από τον Ελύτη, τα οποία δημοσιεύονται στο περιοδικό *Η συντέλεια*, ο ποιητής των Ωδών απεικονίζεται «σε νεαρή ηλικία» (έτος σύνθεσης 1968), «σε ώριμη ηλικία» (1988) και κατά την διάρκεια της (δεύτερης κατά πάσα πιθανότητα) διαμονής του στο Λονδίνο (αχρονολόγητο). Ο «ώριμος» Κάλβος μάς θυμίζει αρκετά τον ίδιο τον Ελύτη, ενώ ο Κάλβος του «ομιχλώδους» Λονδίνου φαίνεται να φέρει χαρακτηριστικά σημάδια του βασανισμένου, πολυτάραχου και γεμάτου θλίψεις βίου του.

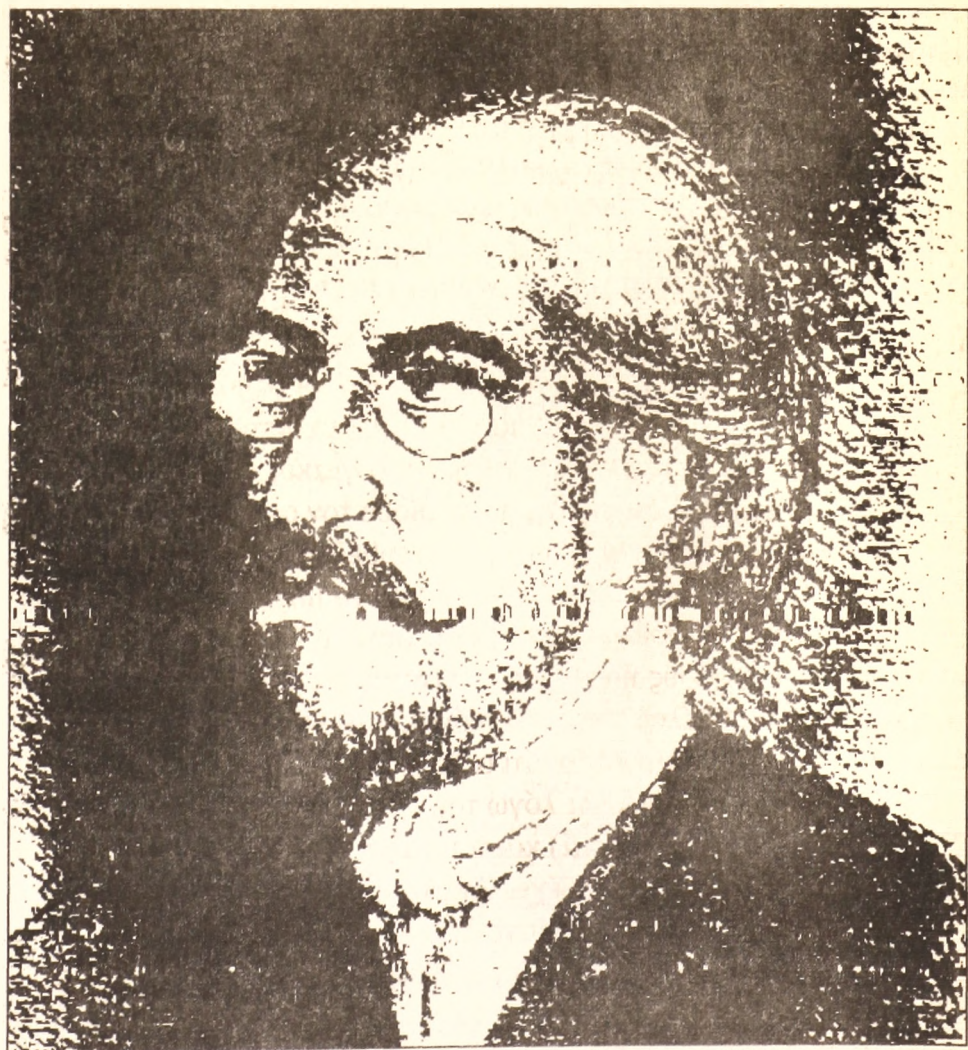
Θα ήθελα, ακόμη, με την αφορμή της σύντομης παρουσίας αυτών των απεικονίσεων του Κάλβου, φιλοτεχνημένων από ανθρώπους των γραμμάτων και της τέχνης, να αναφερθώ σε αδρές γραμμές και σε δύο άλλες καλλιτεχνικές απόπειρες απεικόνισης του ποιητή. Η πρώτη προέρχεται από έναν πολύ γνωστό ζωγράφο, τον Μίνωα Αργυράκη, και περιλαμβάνεται στην έκδοση του διηγήματος «Αι Ευχαί» του Μ. Καραγάτση (από την συλλογή διηγημάτων του *Η μεγάλη λιτανεία*)¹⁶. Ως γνωστόν, ο ποιητής μας είναι ο κεντρικός ήρωας αυτού του διηγήματος του Καραγάτση, το δε θέμα της απεικόνισης του Κάλβου από τον Αργυράκη συνδέεται άμεσα με το θέμα του σχετικού κειμένου: Ο αξύριστος γενειοφόρος και ρακένδυτος Κάλβος έγκλειστος μέσα σε κελλί κάποιων Παρισινών φυλακών συνθέτει –εν μέσω δύο συγκρατουμένων του– την ωδή του «Αι ευχαί» με τον τόσο αντιτυραννικό και αντιδυναστικό χαρακτήρα. Δεν πρόκειται για έναν ηλικιωμένο Κάλβο, αλλά για έναν θερμόαιμο τριαντατετράχρονο ο οποίος υπερασπίζεται με πάθος τις φιλελεύθερες πολιτικές πεποιθήσεις του, για τις οποίες άλλωστε παρακολουθήθηκε στενά από τη Γαλλική Αστυνομία της εποχής του¹⁷. Η δεύτερη είναι ένας πίνακας του ζωγράφου Τάκη Σιδέρη, φιλοτεχνημένος για το αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω* στον Κάλβο και δημοσιευμένος στο εξώφυλλο του σχετικού αφιερωματικού τεύχους¹⁸. μόλις που διακρίνει κανείς μία φιγούρα του ποιητή μέσα στο σκοτάδι χωρίς όμως να γίνονται εμφανή τα χαρακτηριστικά του προσώπου του.

Είναι χαρακτηριστικό το ότι στις περισσότερες απεικονίσεις ο Κάλβος εμφανίζεται ενδεδυμένος με ρούχα της εποχής του και σε ηλικία μάλλον προχωρημένη. Αυτό, κατά τη γνώμη μου, πρέπει να οφείλεται κυρίως στο ότι οι περιγραφές του, οι οποίες μας έχουν σωθεί, αναφέρονται σε έναν Κάλβο μάλλον ηλικιωμένο, ο οποίος αφού δημοσίευσε μέσα στη ζέση του πατριωτικού ενθουσιασμού της Ελληνικής Επανάστασης τις Ωδές του, αποτραβήχτηκε στην Κέρκυρα (και στην συνέχεια στην Αγγλία), προκειμένου να υπηρετήσει την πατρίδα του και τα γράμματα από το μετερίζι της παιδείας, και αρκετών άλλων κλάδων του επιστητού, μα όχι της ποιητικής δημιουργίας. Ο Κάλβος των απεικονίσεων συντίθεται με στοιχεία τα οποία φρόντισαν να μας διασώσουν οι βιογράφοι του· θα είχε δε μεγάλο ενδιαφέρον να συγκέντρωνε κανείς όσα «λογοτεχνικά πορτραίτα» του ποιητή μάς παραδόθηκαν από περισσότερο ή λιγότερο επώνυμους και πνευματικούς ανθρώπους· ο δε σχολιασμός των «πορτραίτων» αυτών είμαι σίγουρος ότι θα οδηγούσε σε χρήσιμα συμπεράσματα.

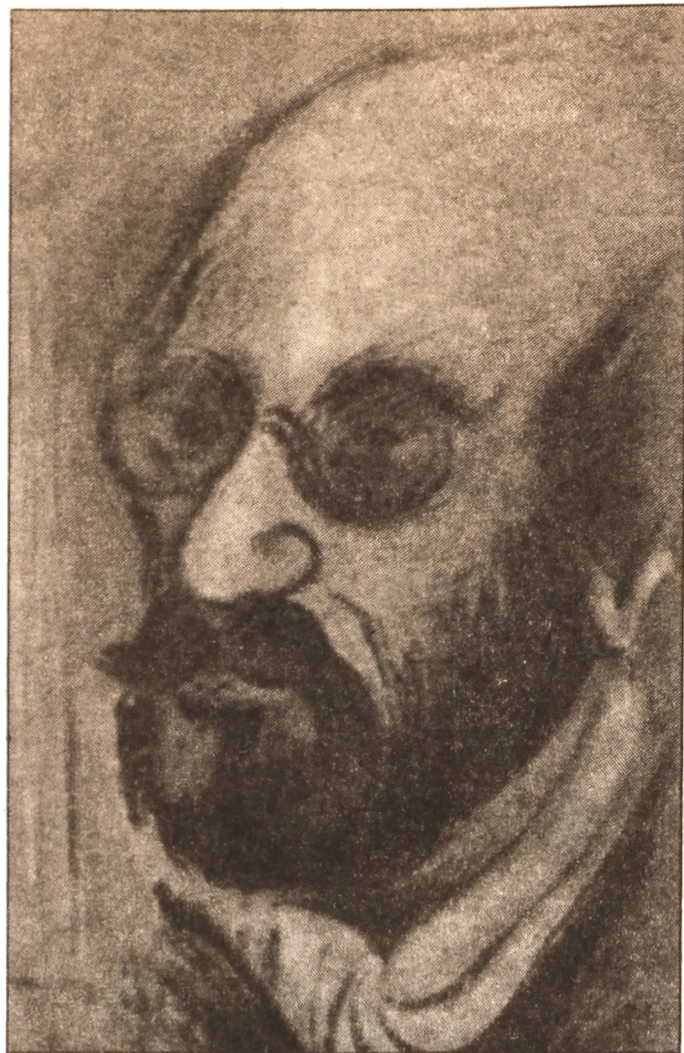


Ο Κάλβος του Γ. Τσουρά (1972)

Τελειώνοντας θα ήθελα να παρατηρήσω ότι η ιδιοτυπία της ελληνόφωνης ποίησης του Κάλβου από τη μια και η έλλειψη κάποιας φωτογραφίας του από την άλλη ίσως ώθησαν κάποιους αξιόλογους ανθρώπους των γραμμάτων και της τέχνης να προσπαθήσουν να αποδώσουν (καλύτερα: να πλησιάσουν) τη μορφή του όχι μόνο λογοτεχνικά μα και ζωγραφίζοντάς την. Να ήταν μήπως και αυτή μια προσπάθεια να κάνουν κτήμα τους τη μορφή και το έργο του Κάλβου συνδέοντάς τον



Ο Κάλβος του Π. Γράββαλου (1984)



Ο
Κάλβος
του
Αντ. Χιώτη
(1992)

–και με αυτόν τον τρόπο– με την καθημερινή ζωή και γλώσσα και φέρνοντας τον πιο κοντά στον δικό τους κόσμο¹⁹;

Αίγινα, Αύγουστος 1992

ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ

Είχα ολοκληρώσει την συγγραφή του παρόντος άρθρου όταν είδα στην *Καθημερινή* της 6ης Σεπτεμβρίου 1992 (ειδικό ένθετο: 7 ημέρες, σσ. 13-15) το δημοσίευμα της Αμάντας Μιχαλοπούλου «Προσωπογραφίες του Ανδρέα Κάλβου». Πέρα από την «υπόμνηση» των σκίτσων Σεφέρη, Ελύτη, Τσουρά και Γράββαλου, το μεγαλύτερο μέρος του άρθρου αυτού ασχολείται με την παρουσίαση μιας σειράς νέων «πορτραίτων» του ποιητή της Αρετής, φιλοτεχνημένων από τους ζωγράφους Τ. Κατσουλίδη, Α. Κομιανού, Φ. Μαστιχιάδη, Αντ. Χιώτη και Γ. Ψυχοπαίδη, κατόπιν «παραγγελίας»-παράκλησης της εν λόγω εφημερίδας. Για τα συγκεκριμένα πορτραίτα δεν κρίνω αναγκαίο να κάνω ιδιαίτερο λόγο, από την στιγμή που παρουσιάζονται επαρκώς τόσο από την Α. Μιχαλοπούλου όσο και από τους ίδιους τους δημιουργούς τους. Θα είχα μόνο να παρατηρήσω ότι σχεδόν όλα δίνουν την εντύπωση ότι βασίστηκαν κατά πρώτο λόγο στο σχέδιο του Γ. Τσουρά και δευτερευόντως στις περιγραφές συγχρόνων του Κάλβου και στη μελέτη της ζωής και του έργου του ποιητή. Ακόμη πιο πρόσφατα είναι δυο σκίτσα της ζωγράφου Τζώρτζια Λάμπερτ, τα οποία φέρουν τον τίτλο «Σπουδή πάνω στον Κάλβο, Ι και ΙΙ»· δημοσιεύθηκαν στο φυλλάδιο *καλβικά φύλλα* [Συμβολή της εφημερίδας «Ο Τύπος της Ζακύνθου» στο «Έτος Κάλβου»], Ζάκυνθος 1992, σσ. 27-28. Το πρώτο σκίτσο, το οποίο δεν θα ήταν άστοχο να συσχετισθεί, μέχρι ενός σημείου βέβαια, με τα ήδη παρουσιασθέντα σκίτσα του Κάλβου από τον Οδυσσέα Ελύτη, αποτελεί, πιθανότατα, μια «καλειδοσκοπική» σύνθεση τεσσάρων διαφορετικών μορφών του Κάλβου. Τα χαρακτηριστικά καθεμιάς από αυτές φανερώνουν διαφορετικές ψυχολογικές καταστάσεις και διαθέσεις του προσώπου το οποίο απεικονίζεται. Εκτός και αν η κεντρική μόνο μορφή ανήκει στον Κάλβο και περιστοιχίζεται από διάφορα άλλα πρόσωπα· η μορφή, λ.χ., στο άνω δεξιό μέρος του σκίτσου μοιάζει να είναι γυναίκα (της πρώτης / δεύτερης συζύγου του; της μητέρας του; μήπως της... Αρετής;). Μήπως πρόκειται για αντιδράσεις αναγνωστών των *Ωδών*; Ή πρόκειται για τη μορφή του Κάλβου όπως αναδύεται μέσα από δια-

φορετικές πλευρές της ποίησής του; Πολλά θα μπορούσαν να υποθεθούν. Το δεύτερο θα έλεγα ότι μοιάζει κάπως με το σκίτσο του Τσουρά (χωρίς, όμως, τα μυωπικά γυαλιά)· στηρίζεται δε εμφανώς σε περιγραφές του Κάλβου από συγκαίρινους του. (Υποθέτω ότι τα βουνά του νησιού που φαίνεται να αναλογίζεται ο φιλόπατρις ποιητής θα είναι εκείνα της Ζακύνθου.) Όσο για το ακόμη πιο πρόσφατα παρουσιασμένο σχέδιο (με μελάνι) του ζωγράφου Ανατολή Λαζαρίδη [το οποίο απεικονίζει έναν ώριμο, σκεπτικό Κάλβο να συγγράφει το τέλος της ωδής «Αι ευχαί» και προορίζοταν για το εξώφυλλο του αφιερωματικού στον ποιητή τεύχους της *Ελληνικής Δημιουργίας* (1954)], γίνεται λόγος από την ίδια την σύζυγο του καλλιτέχνη Άννα Καϊρη Λαζαρίδη (βλ. *Η Καθημερινή*, 20 Σεπτεμβρίου 1992, σ. 21). Έχω την εντύπωση πάντως, ότι ο Κάλβος του Λαζαρίδη μοιάζει αρκετά με τον Αδαμάντιο Κοραή.

Ύστερα από τόσες απόπειρες απεικόνισης της μορφής του ποιητή των *Ωδών* (οι οποίες, ενδεχομένως, θα αυξηθούν στο μέλλον) και με δεδομένο το μυστήριο το οποίο συνεχίζει να καλύπτει ποικίλες πλευρές της ζωής και του έργου του αναρωτιέται κανείς: Ποιος Κάλβος;

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. χαρακτηριστικά το ανώνυμο δημοσίευμα «Η εικόν του Κάλβου» στην Ζακυνθινή εφημερίδα *Καθημερινή*, 20 Σεπτεμβρίου 1938, σ. 1.
2. Ο Μαρίνος Σιγούρος υποστήριξε ότι δεν υπάρχει τέτοια «εικόν» του συμπατριώτη του ποιητή ενώ ο Π. Καραβίας εξέφραζε την ελπίδα ότι θα βρεθεί.
3. Βλ. π.χ. το δημοσίευμα της σημ. 1.
4. Η χρονολογική ένδειξη από την πρώτη δημοσίευση του σκίτσου στο περ. *Η λέξη*, τεύχος 53, Μάρτιος-Απρίλιος 1986, σ. 318.
5. *Κάλβου: Η Λύρα*. Με πρόλογο Γιώργου Σεφέρη, Αλεξάνδρεια: Εκδόσεις Νεοαλεξανδρινών 1942.
6. Βλ. π.χ. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Δ'*. 1 Γενάρη 1941-31 Δεκέμβρη 1944, Αθήνα: Ίκαρος 1977, σσ. 150, 152-153, 162, 172, 174.
7. Κυρίως τον Άμλετ. Όλος ο πρόλογος στις σσ. 9-54 της σημ. 5.
8. Όπου και στην σημ. 4, σσ. 314-318. Η απεικόνιση στην σ. 318.
9. Δημοσιεύθηκε και σχολιάστηκε πρόσφατα από τον π. Π. Καποδίστρια στο 2ο τεύχος του *Δελτίου* της Οργανωτικής Επιτροπής για το έτος Κάλβου (Ζάκυνθος, Φλεβάρης 1992, σ. 56).
10. Βλ. Γιώργος Σ. Γιάννας, *250 βιογραφίες ποιητών και πεζογράφων. Ανθολογία Ποιήσεως. Δημοτικό Τραγούδι*, Αθήνα: Εκδόσεις Στρουμπούκη 1972, σ. 72. Το σκίτσο πρωτοζωγραφίστηκε –κατά μαρτυρία Γ. Τσουρά– το 1971· εδώ, όμως, αναφέρομαι στην πρώτη του δημοσίευση.
11. Βλ. *Οι Έλληνες Γίγαντες του Πνεύματος*, τόμος 5, Αθήνα: Εκδόσεις Θ. Σκάρπα [1983], σσ. 72, 75.
12. Βλ. το εξώφυλλο-κάλυμμα της έκδοσης *Α. Κάλβου Άπαντα*, Αθήνα: Μέρμηγκας [1988].
13. Η βιβλιογραφία ως το 1988 στο δημοσίευμα του Γιώργου Ανδρειωμένου «Περί του ποιος πρωτοδημιούργησε τη «μορφή του Ανδρέα Κάλβου», *Τετράμηνια*, τεύχος 38, Αμφισσα, Φθινόπωρο 1988, σσ. 2473-2477.
14. Βλ. το αφιερωμένο στον Κάλβο τεύχος του περιοδικού *Το Δέντρο* (αριθμός 67-68, 1992).
15. Βλ. *Η συντέλεια*, τεύχος 6-7, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1992, σσ. 48-49.
16. Βλ. Μ. Καραγάτση, *Η μεγάλη λιτανεία*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας [ά. έ.], σ. 9.
17. Για το θέμα βλ. πρόχειρα Γιώργος Ανδρειωμένος, «Η συμμετοχή του Ανδρέα Κάλβου στα επαναστατικά και φιλελληνικά κινήματα της Ευρώπης», *Τετράμηνια*, τεύχος 30, Αμφισσα, Άνοιξη 1986, σσ. 1995-2025.
18. Βλ. *Διαβάσω*, αριθμός 140, 26.3.1986.
19. Σχετικά με τα σκίτσα-πορτραίτα του Κάλβου από τους Ρουσσέα, Τσουρά, Γράββαλο, Μαστιχιάδη, Σεφέρη και Ελύτη καθώς και μιας σειράς νέων καλλιτεχνών οι οποίοι «εξέθεσαν τα έργα τους στην γκαλερί «Πλειάδες»», βλ. το σχόλιο του Δ. Βίτσου, «Η μορφή του Κάλβου», *Περίπλους*, χρόνος Θ', τεύχος 33, Ζάκυνθος, 1992, σ. 5. Η έκθεση αυτή της γκαλερί «Πλειάδες» μεταφέρθηκε στην Ζάκυνθο, στα πλαίσια του Συνεδρίου για τον Κάλβο που οργάνωσε η Εταιρεία Ζακυνθιακών Σπουδών μεταξύ 24-27 Σεπτεμβρίου στο μνημένο νησί του Ιονίου, καθώς και στο Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν κατά τη διάρκεια του «τριήμερου» για τον Κάλβο (29-31 Οκτωβρίου). [Κατάλογος για την έκθεση αυτή κυκλοφόρησε προσφάτως με τον τίτλο: *Αφιέρωμα στον Ανδρέα Κάλβο* (Δελτίο της Οργανωτικής Επιτροπής για το έτος Κάλβου, αριθμός 9, Ζάκυνθος, Σεπτέμβρης - Οκτώβρης 1992). Συμπληρωματικά βλ. και Γιώργος Γ. Αλισανδράτος, «Η μορφή του Ανδρέα Κάλβου», *Η Καθημερινή* (7 ημέρες), 1 Νοεμβρίου 1992, σ. 20.] Να σημειωθεί ότι η παρουσίασή μου αυτή στηρίχθηκε μόνο σε δημοσιευμένα σκίτσα με τη μορφή του Κάλβου.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΠΟΛΥ
ΕΡΤΕ

Ο κόσμος του κιτς, η κακογουστιά χωρίς μέτρο, όπως εντοπίζεται στο περιβάλλον μας, σήμερα. Αυτή είναι η περιήγηση, που πραγματοποιείται με αυτό το βιβλίο: περιήγηση στο νεοελληνικό χώρο, τις διανθρώπινες σχέσεις, τις νοοτροπίες, τη γλώσσα και ουσιαστικά το ύφος και το ήθος της ζωής μας.

Μέσα από χίλια

και πλέον φωτογραφικά παραδείγματα, το κιτς καταγγέλλεται όσο και διακωμωδείται.

Με άρθρα, που καλύπτουν ένα μεγάλο αριθμό υποθεμάτων, με υλικό καταταγμένο σε ενότητες, έτσι που να συγκροτείται μια σφαιρική θεώρηση του φαινομένου.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

Κυκλοφορεί

Οι «Ωδές» του Κάλβου

ΕΠΙΛΟΓΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Επιμέλεια έκδοσης
ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ

Οι Ωδές του Ανδρέα Κάλβου γνώρισαν ίσως την πλέον ενδιαφέρουσα περιπέτεια ποιητικού έργου στην ιστορία της νεώτερης λογοτεχνίας μας. Για περισσότερο από μισόν αιώνα έπειτα από τη δημοσίευσή τους αντιμετώπισαν την ουσιαστική αδιαφορία της κριτικής και του κοινού. Από τη λεγόμενη όμως ανακάλυψή τους από τον Παλαμά (1889) ως τις μέρες μας, ένα πλήθος φιλολογικών και κριτικών κειμένων έχουν εδραιώσει τη θέση του Κάλβου ως ενός από τους μεγάλους Νεοέλληνες ποιητές. Ο τόμος αυτός, με τον οποίο οι Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης συμμετέχουν στον εορτασμό των διακοσίων χρόνων από τη γέννηση του ποιητή, αποτελείται από εκείνα τα κριτικά κείμενα, τα οποία φωτίζουν με τον πλέον ικανοποιητικό τρόπο την ποίηση του Κάλβου και την πρόσληψή της από το αναγνωστικό κοινό.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΚΡΗΤΗΣ

Τ.Θ. 1527, 711 10 ΗΡΑΚΛΕΙΟ ΚΡΗΤΗΣ,

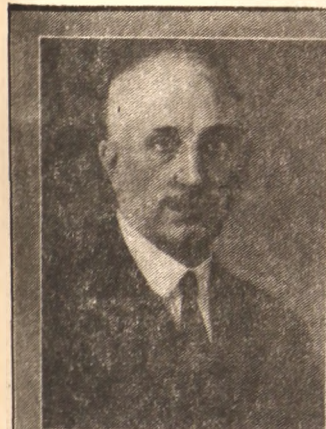
Τηλ. (081) 210035 FAX: 239735

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ:

ΣΠΥΡΟΣ ΜΑΡΙΝΗΣ, Σόλωνος 116, ΑΘΗΝΑ, τηλ. 3608348

Για την Κρήτη: ΜΑΝΟΛΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ,

Έβανς 85-87, Ηράκλειο, τηλ. (081) 285119



ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΠΑΠΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ

Θεσμοί, Ιδεολογία
και Πολιτική
στο Μεσοπόλεμο

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΠΑΠΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ:
Θεσμοί, ιδεολογία
και πολιτική στο Μεσοπόλε-
μο

ΚΕΙΜΕΝΑ:

- Ν. ΑΛΙΒΙΖΑΤΟΣ
- Γ. ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗΣ
- Τ. ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ
- ΕΥ. ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ
- Θ. ΒΕΡΕΜΗΣ
- Θ. ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ
- Η. ΗΛΙΟΥ
- Δ. ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΑ
- Γ. ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΗΣ
- Γ. ΚΟΥΚΙΑΔΗΣ
- Γ. ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟΣ
- Δ. ΝΙΚΟΠΟΥΛΟΣ
- Ν. ΠΑΝΤΑΖΟΠΟΥΛΟΣ
- Χ. ΠΑΠΑΣΤΑΘΗΣ
- Π. ΠΕΤΡΙΔΗΣ
- ΑΛ. ΡΗΓΟΣ
- ΧΡ. ΡΟΖΑΚΗΣ
- Κ. ΣΒΟΛΟΠΟΥΛΟΣ
- ΑΛ. ΣΒΩΛΟΣ
- ΑΝ. ΤΑΧΟΣ

Κείμενα
• Ν. ΑΛΙΒΙΖΑΤΟΣ
• Γ. ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗΣ
• Τ. ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ
• ΕΥ. ΒΕΝΙΖΕΛΟΣ
• Θ. ΒΕΡΕΜΗΣ
• Θ. ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ
• Η. ΗΛΙΟΥ
• Δ. ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΑ
• Γ. ΚΟΝΤΟΓΙΩΡΓΗΣ
• Γ. ΚΟΥΚΙΑΔΗΣ
• Γ. ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟΣ
• Δ. ΝΙΚΟΠΟΥΛΟΣ
• Ν. ΠΑΝΤΑΖΟΠΟΥΛΟΣ
• Χ. ΠΑΠΑΣΤΑΘΗΣ
• Π. ΠΕΤΡΙΔΗΣ
• ΑΛ. ΡΗΓΟΣ
• ΧΡ. ΡΟΖΑΚΗΣ
• Κ. ΣΒΟΛΟΠΟΥΛΟΣ
• ΑΛ. ΣΒΩΛΟΣ
• ΑΝ. ΤΑΧΟΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΠΟΛΥ
ΕΡΤΕ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΑΛΛΑΣ

Η ΑΝΑΤΟΜΙΑ ΤΗΣ ΚΛΕΙΣΤΗΣ ΔΟΜΗΣ

1.

Η κλειστή δομή στην ποίηση του Κάλβου είναι ταυτοχρόνως και δομή *αιρετική*. Η κλειστότητά της έγκειται στο ότι, από τις ιδέες ως τη γλώσσα, συντηρεί το πνεύμα και το γράμμα της παράδοσης. Και η αιρετικότητα, γιατί υπονομεύει, με την ιδιορρυθμία της μορφής της, τη συνήθη επικαιρότητα και λάμψη του ποιητικού συρμού της εποχής: μέσα από τη γεραρά συντήρησή του υπονομεύει ένα καθεστώς κοινών ποιητικών συμβάσεων.

Έχει τονιστεί πως η φωνή του συγκροτείται μέσα από ποικίλες και σφοδρές αντιπαλότητες (M. Vitti).¹ Θεληματικά ανοιχτές αντιπαλότητες, προσθέτω. Η ωδή και η «γλώσσα» της υπήρξε μια μορφή και γλώσσα κατ' αντιπαράθεση. Γιατί καλλιέργησε μια ποίηση όχι επαφής, αλλά αποστάσεων. Επιδεικτικά διαφορετική στην εποχή του από την ποίηση των άλλων ομοτέχνων του. Και αντιμετωπίστηκε ανάλογα. Θεωρήθηκε από τους Φαναριώτες και τους Αθηναίους ομοτέχνους «σκάνδαλον» και από τους Επτανήσιους «μωρία».

Και αργότερα αν και κυριάρχησε ως τις μέρες μας η τάση του μεσοπολέμου να προβάλλεται ως ποιητής μοντερνιστής –είτε με τη λυρική του τόλμη πρόδρομος των νεότερων τάσεων (Ελύτης)³, είτε με τη λεκτική του αφασία να θυμίζει συμπεριφορές των πρωτοπόρων της αυτόματης γραφής (Σεφέρης)⁴ η αλήθεια φαίνεται να είναι διαφορετική. Είναι βέβαια ένας πρωτοπόρος, αλλά η πρωτοπορία του οφείλεται στο ότι σκάβει και πρωτοτυπεί σε βάθος, προκαλώντας ρήξη μες στην ίδια την παράδοση. Όπως άλλωστε, με άλλους τρόπους, και ο Καβάφης.

Οι δικοί του τρόποι είναι οι κλασικοί των τεχνασμάτων της ρητορικής και της υφολογίας στις ωδές του. Ένα *τέχνασμα* ρητορικής στη βάση της δομής τους είναι η *άρση και η θέση*, σχήμα μετωνυμικής κατηγορίας, που αρχίζει από στερεότυπα αντιθέσεων.

Π.χ.:

*Όχι πατέρες, τύραννοι
όχι άνθρωποι και τέκνα,
αλλά δειλά και αναίσθητα
ποίμνια τον κύκλον ήθελον
τρέξιν του βίου. (V. θ')*

ή «Όχι φως και χαράν / αμή φλογώδεις άκανθας / βρέχει δι' αυτούς ο ήλιος» (VI, κα'), ή «Ιδού η Ελλάς σου ετοίμασεν / όχι τον χρυσόν κύκλον /.../ Αλλά στέφανον έτερον, /.../ όχι διά τους κροτούντας / ποιητάς το μονόχορδον / της κολακείας / Αμή δια σε τον εύτολμον λειτουργόν...» (XV ιε'-ισ') και «Αυτού καμμία κιθάρα / φθοροποιός, όχι όργια / όχι κρότος Μαινάδων, ουτ' Έρωτος παιχνίδια / ... / Αλλά...» (XI, ιε'8-ιβ') Και έτσι η άρση και η θέση, παρακολουθώντας και δομώντας την υπόθεση στα κρίρια σημεία και τα βασικά της διεστώτα (π.χ.: Όχι οι Οθωμανοί, αλλά οι Έλληνες, όχι οι τύραννοι αλλά οι ελεύθεροι, όχι οι άδικοι αλλά οι δίκαιοι, όχι η ξενιτιά αλλά η γενέτειρα, όχι οι διωγμοί και οι ήττες αλλά η νίκη και η εκδίκηση, όχι η διχόνοια και ο εμφύλιος, ούτε η ξένη προστασία και η προδοσία αλλά η αυτάρκεια, και η ομόνοια η αγωνιστική και όχι η παθητική αυτοθυσία), κατορθώνει να στηρίζεται επάνω της, πριν από την ηθική το θέμα της ωδής.

Ένα «τέχνασμα» εξάλλου υφολογίας που αποκτά σημασιολογική

αξία, ως λειτουργικός αντίποδας της άρσης και της θέσης, είναι αλληλοσυμπληρωματικά το *σχήμα της αναλογίας*. Η αναλογία είναι σχήμα μεταφορικής κατηγορίας και υπόκειται και αυτή στη βάση της δομής. Αλλά έχει εγγενώς τη δυνατότητα, χάρη στη συνδυασμένη παραστατική και κριτική της ιδιότητα και δύναμη, να απλώνεται ή να πυκνώνει οριζόντια ή κάθετα: από την παρομοίωση των φυσικών και των ιστορικών στοιχείων ως τη σύγκριση των ιδεών. Ήτοι ή παραλληλίζεται σε αλληπάλληλες εικόνες η ορμή των φυσικών στοιχείων με τις εξορμήσεις των αγωνιστών και τους κινδύνους της πατρίδας, ή συγκρίνονται οι αξίες, π.χ. η «αγάπη», η «αρετή», το «εύσπλαχνον στήθος», με το «πτέρωμα φρενών» και με τον «νονν όπου αποφεύγει την δουλосύνην».

Και έτσι κατορθώνει να αρθεί πέρα από την ηθική και την ιδεολογία της ωδής. Είναι και οι δυο –άρση και θέση, παρομοίωση και σύγκριση– ως σχήματα, ακρογωνιαίοι λίθοι κλασικής μορφολογίας, κάτω από όλους τους αρχιτεκτονικούς τύπους δομής της. Αλλά αλλιώς σημασιδοτημένοι: τώρα ανασυρμένοι απ' την παράδοση και συγχρόνως στην υπηρέσία του παρόντος.

Όπως, λ.χ., με τους στίχους:

*Εσείς ωσάν ο Ήλιος
λαμπροί ναι! ναι φλόγας βέβαια
βλέπω διαδημάτων,
αλλά τας δυστυχίας μας
μόνον φωτίζουν.. (VII, κγ')*

φανερά εξυπακούεται το δόγμα του *toi-soleil* της εποχής του.

Σκάβει και ανοίγει ρήγμα στην παράδοση σημαίνει πως τραβά σε βάθος πέρα ακόμα και από τους κλασικούς. Προχωρεί και φτάνει εκεί που συναντώνται οι αρχαίοι και οι Γραφές. Συναντάται και διασταυρώνεται η αρχαία αρμονία και ο ύμνος με τη βιβλική ανάταση και τους «ψαλμούς». Συναντάται ο Πίνδαρος που κάτω από το παράθεμά του στέγασε την πρώτη συλλογή του *Η Λύρα*, και ο Δαβίδ που τους *Ψαλμούς* του, μεταφράζοντάς τους στην «κοινή» ασκήθηκε στη γλώσσα (την ποιητική μάλιστα γλώσσα), αλλά και στο ύφος τους εν μέρει συντονίστηκε.

Τα στοιχεία αυτού του ύφους και άλλων διαρθρωτικών επιρροών από τις Γραφές δεν διακρίνονται εξωτερικά τουλάχιστον στο σώμα της ωδής. Αλλά και εδώ όχι σπάνια ανοίγονται ρωγμές, από όπου βλέπουμε εσωτερικά να εικονογραφείται, κατά το υπόδειγμα των βιβλικών κειμένων, άλλοτε μια μεταφυσική και άλλοτε μια ηθική ιδέα. Λ.χ. στην ωδή του «Εις Αγαρηνούς» η εικόνα του Θεού ως Ήλιου, που ανατέλλει –«ωσάν χαράς ιδέα»– και χοροστατεί, ασύγκριτος και μόνος, κυβερνώντας τις ουράνιες σφαίρες και κατόπι «βασιλεύει» επάνω από τους ισχυρούς που σφετερίζονται τη δόξα του, θυμίζει ανάλογες εικόνες από τους προφήτες και ιδιαίτερα από τους *Ψαλμούς*. Αλλά και η ωδή του «Εις Ψαρά» αρθρώνεται και μάλιστα ως μονόλογος κατά τη σπονδύλωση άλλου υποδείγματος, καθώς υποστηρίχτηκε, της «Σοφίας Σολομώντος».

Και με την υπόδειξη αυτού του άλλου πόλου διακρίνεται η προσπάθεια του Κάλβου: μια προσπάθεια αισθητική και ιδεολογική συγχρόνως

για εσωτερική και πάλι απελευθέρωση από την επικάλυψη και εδώ του αρχικού κλασικισμού.

2.

Και όταν μεταφέρεται στην εποχή του, η διπολική αυτή διάσταση διαφοροποιείται και το σχήμα της φορτίζεται επίκαιρα: Στην προέκταση του αρχικού κλασικισμού του συγκροτείται ο ορθολογισμός, ο διαφωτισμός, ο καρμποναρισμός του στην προεκβολή του οραματισμού των προφητών, η ατμόσφαιρα και οι οπτασίες του ρομαντισμού. Και το σχήμα της ωδής του δεν αλλάζει, αλλά συγχρονίζεται και εποικοδομείται. Εξωτερικά θυμίζει τη δομή ενός κηρύγματος, σαν εκείνα των σύγχρονων Ευρωπαίων και Ελλήνων διαφωτιστών, ή και μιας προκήρυξης ακόμη σαν εκείνες των συνωμοτών και επαναστατών των νεότερων χρόνων. Ενός «λόγου» δηλαδή ρητορικού, σαν αυτούς που περιγράφονται στα εγχειρίδια της εποχής.

Ο Φραγκίσκος Σκούφος, λ.χ., δίνει από παλιά τη συνταγή των μερών ενός παρόμοιου «λόγου». Τα απαριθμεί και τα, αναλύει (λ.χ. Τη «Διήγηση» σε «μυθολογική» και «ιστορική» και τα «Επιχειρήματα» σε τυπικούς «συλλογισμούς», «παραδείγματα», «ενθυμήματα», «επαγωγές», «σωρείτες» και «διλήμματα»), τα παρουσιάζει εξοπλισμένα με τα κλασικά σχήματα λόγου και τα απαιτεί από τον ρήτορα αυστηρά οργανωμένα. «Επειδή και χωρίς τη Διάθεση (ενν. τη Διάταξη) βάζοντας άνω κάτω τα πράγματα», γράφει, «και συγχίζοντας με το Προοίμιον την Διήγησι, με την Διήγησι τα Επιχειρήματα, με τα Επιχειρήματα τες Απόδειξες και με τες Απόδειξες τους Νόμους, δεν ήθελε κάμει ένα ρητορικόν λόγον, αμή ένα άμορφον και σκοτεινόν χάος». Τη ρητορική αυτή παράδοση του είδους φαίνεται να ακολουθεί επίκαιρα και η νεοκλασική ωδή του Κάλβου. Από τις πρώτες της σκηνές, όπως λ.χ. στην «Εις Δόξαν», όπου η διάταξη ακολουθεί το παρακάτω σχήμα: στο προοίμιον ανακυκλώνεται η αντίθεση (α'), η θέση (β') και η αντίθεσή της (γ'δ-στ'), η διήγηση, εν μέρει μυθολογική (ιγ'-ιδ') και εν όλω ιστορική, απλώνεται σε δύο ανισομερή επίπεδα (ια'-ιδ' και ιε'-κβ') και πλαισιώνεται με σχήματα ομοιότητας (η'-ι') και αποτροπών ή προτροπών (ιστ'-ιζ' και κ'-

κα'), ή επιχειρηματολογία υποθεμελιώνει τα άλλα μέρη (β', ζ', ιη') όπου γίνεται η τελική υποδοχή τους (κγ') και ο επίλογος τα επισφραγίζει γνωμικά με μία επίκληση (κε').

Έτσι σκελετώνονται οι ωδές του, κάποτε ως «δοκίμια» πολιτικής ρητορικής. Προεισάγονται με φιλοσοφικά κοινολογήματα από την παρακαταθήκη του ευρωπαϊκού διαφωτισμού οι έννοιες: «Φύσις», «νόμος», «λόγος», «αρετή», «ελευθερία εκλογής». Π.χ.: «Ανὴρ κατὰ των φύσεως νόμον τον ἄνδρα κλαίω», ή «αν η αρετή και ο ελεύθερος νόμος ως ἅγια χρήματα ειλικρινῶς λατρεύωνται», ή «την εκλογὴν ελεύθερον δίδει το θεῖον», ή «σεις ἀπὸ τον θάνατον τον λόγον μόνο ετράφητε, εσεις ω ἄνδρείοι». Όπου εξοπλίζονται με την πολιτική τους ιδιότητα, ἄλλοτε με κρυπτογραφικές και ἄλλοτε με ἄμεσες αιχμές, ἥτοι αρχικά του καρμποναρισμού, (π.χ. η «ἀγκυρα της σωτηρίας», «το βάκτρον της δεισδαιμονίας», ο «βῶμος της αληθείας», το «ζύγωθρον του ορθού νόμου») και ὕστερα ανοιχτά της επανάστασης, (π.χ. «Επὶ το μέγα ερείπιον η Ελευθερία ολόρθη», «Το ξίφος σφίγξαι Ἕλληνες», «Ω Νίκη διὰ τους Ἕλληνας στεφάνους πλέξε»). Και ἔτσι συναντάται διαμέσου των κοινών τους τόπων, με ἄλλα κείμενα πολιτικά του διαφωτισμού μας. Π.χ. πίσω ἀπὸ τη διασταύρωση των ἰδίων εννοιῶν (Αρετή, Δικαιοσύνη, Ελευθερία, Δόξα, Τυραννία), μια ομόλογη ἀπήχηση στα καθ' ἡμᾶς της ξένης θεωρίας:

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΝΟΜΑΡΧΙΑ

«Η φύσις, ἀδελφοί μου, ὅπου ἐμφύτευσεν εἰς τας καρδίας μας την κλίσιν προς το βέλτιον, ἥτοι την ἐλπίδα δια να μας φυλάξη, ἀπὸ ἑνα ἀφευκτον και γενικόν αφανισμόν, μετὰ της ἐλπίδος, ὅπως ἄνωθεν εἶπον, η ἰδία φύσις, διὰ να μην μας ἀποκαταστήσῃ παντάπασιν ἀναισθητους, μας ἔδωκεν την υποψίαν προς το χῶρον, ἥτοι τον φόβον».

«ΕΙΣ ΤΟΝ ΙΕΡΟΝ ΛΟΧΟΝ»

«Αφ' ου εἰς του πρώτου ἀνθρώπου τους οφθαλμούς, η πρόνοος φύσις τον φόβον ἔχυσε, και τας χρυσᾶς ἐλπίδας, και την ἡμέραν. Επὶ το μέγα πρόσωπον της γῆς πολυβοτάνου, ευθύς το ουράνιον βλέμμα βαθυσκαφῇ



Η Κέρκυρα στα χρόνια του Κάλβου (Γκραβούρα της εποχής).

με άλλους τρόπους του Καβάφη, που από τη συνέχεια του ελληνισμού μιας ζώσας περιφέρειας έχει την ακραία πολυτέλεια να αποστασιοποιείται και να εκφράζεται ως εικονοκλάστης. Ενώ ο Κάλβος απομονωμένος και έξω ακόμη, και από αυτή την παροιμία του, είναι ο στερημένος ιδαλγός που εκφράζεται ως εικονολάτρης. Κουβαλά τη συν/τυχία μιας διπλής, ασύμπτωτης, συνείδησης. Είναι «έλληνας» και «ξένος», «διανοητής» και «ποιητής» συνάμα. Όχι νεοέλληνας που ακολουθεί τους ευρωπαίους, ή ευρωπαίος που εκφράζεται ως φιλέλληνας. Ούτε λόγιος που γράφει ποίηση. Είναι και τα δύο συγχρόνως, ως συνέκφανση και ως διχοτομία, ή και ποιητής που λογιολογεί. Ξένος όταν πλησιάζει τα ελληνικά (απ' το θέμα ως τη στιχουργία και τη γλώσσα) και έλληνας όταν ασπάζεται τα ξένα (ιδεώδη και μορφώματα). Είναι διαφωτιστής και μες στην ποίηση, ποιητής μαζί και ιδεολόγος. Και η ωδή του είναι ως κατασκευή και ρητορική και αρμονία: μελωδεί με λογικές κατηγορίες. Μια διχοτομία πολλαπλή, που αντανακλάται στη δομή. Δηλαδή σε μία οικονομία ανοιχτή των ιδεών – ιδεών κοινόχρηστων, του διαφωτισμού της εποχής συστοιχεί η κλειστή οικονομία της μορφής και της προσωπικής ποιητικής του.

Η παροιμιώδης κριτική εκτίμηση του Σούτσου:

*Ιδέαι όμως πλούσιαι, πτωχά ενδεδυμένοι,
Δεν είναι δι' αιώνιον ζωήν προωρισμένοι*

έχει την αξία της, επί του προκειμένου, μόνον αν αντιστραφεί. Πράγματι, η βαρύτητα εδώ δεν έγκειται στις «πλούσιες ιδέες», αλλά στην «πτωχή επένδυσή» τους. «Πλούσιες ιδέες», είναι τα αδειανά κοινόχρηστα εννοιολογήματα, π.χ. η «πρόνοος φύσις», ο «ελεύθερος νόμος», ο «αθάνατος λόγος» και όλη η αλυσίδα των αφηρημένων προσωποποιήσεων που αξιοποιούνται με την θεωρούμενη ως «πτωχική ενδυμασία».

Είναι η ενδυμασία του συγκεκριμένου χωροχρόνου της μικρής του περιφέρειας. Αι «λαμπράι Ζακύνθιαι», οι «αιγιαλοί της Χίου», η «Πάργα υψηλοκάρηνος», αι «θαυμάσιαι πλώραι ή οι σκόπελοι», τα «άμωμα Ψαρά», το «ιερόν ρεύμα του Αιγαίου», όλα τώρα μεγαλύνονται. Μεταξύ του «απόλυτου» του κέντρου της Ευρώπης και των αιώνων αξιών της και του «σχετικού» της περιφέρειας και των ταπεινών μικρών στιγμών της αναπτύσσεται μία έλξη και μία αμοιβαία ανοικείωση. Με κορύφωση το ιδιοσκεύασμα της γλώσσας, που από πτωχική ως υλική ενδυμασία, γίνεται λαμπρός χιτώνας ύφους. Και μαζί «παράδοξος» χιτώνας ιδεών.

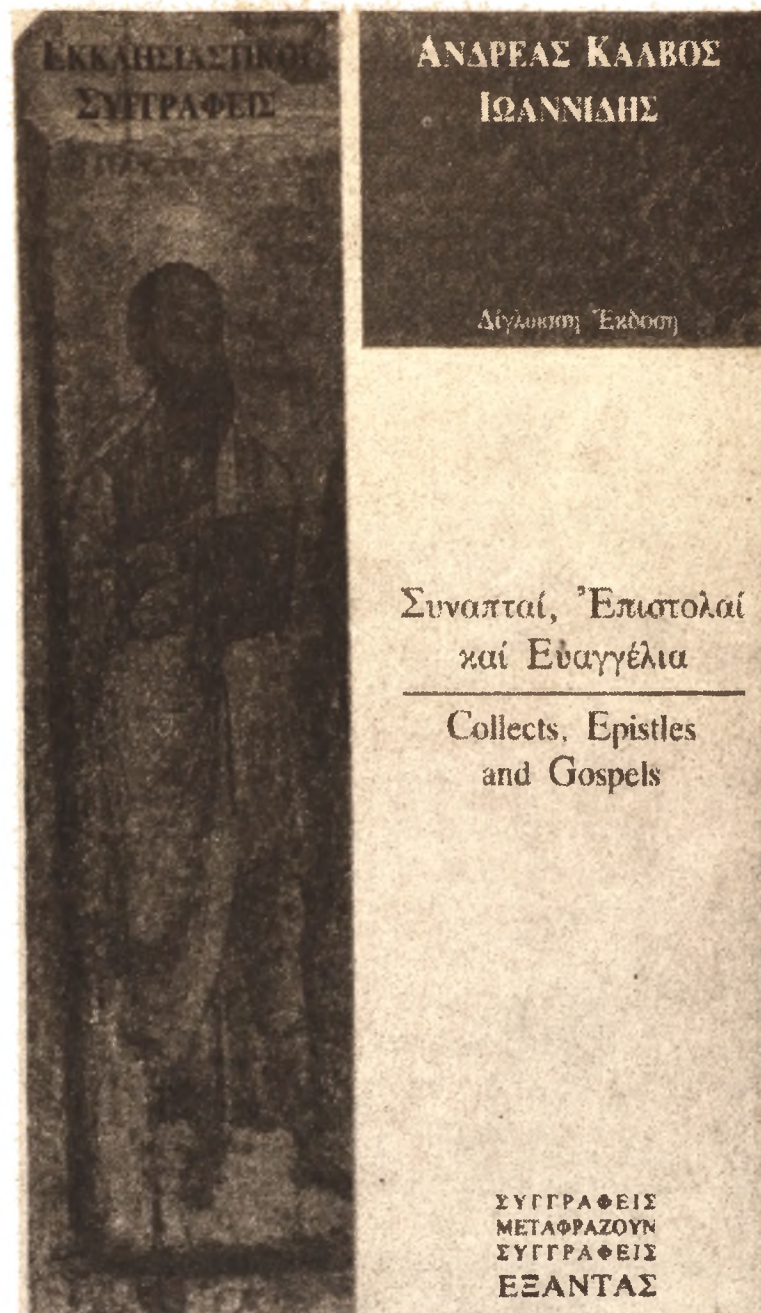
Καμία σχέση, φυσικά, με την επίδραση, ή την πρόσληψη: την επίδραση που ασκεί η κεντρική στην περιφερειακή λογοτεχνία, έστω και αν ακολουθεί η «αναγέννηση» ή η πλήρης χειραφέτηση της δεύτερης, όπως έγινε σε μας αντίστοιχα με την κρητική ή τη σολωνική κυρίως ποίηση: ή και με την πρόσληψη ενός ευρύτερου κινήματος, λ.χ. του νεοελληνικού διαφωτισμού. Αλλά πρόκειται, ακόμη πιο βαθιά, για την όσμωση των δύο όρων που σημειώσαμε, μάλιστα από μια συνείδηση που υπήρξε ο συμπλέκτης και των δύο «συνευχών» και της ποίησης που διαπερνά την ιδεολογία και της ιδεολογίας που επιμένει μες στην ποίηση.

Έτσι αναβαθμίζεται, ως «ωδοποιός», κλειστής δομής, ο Κάλβος.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. M. Vitti, «Ο Κάλβος ανάμεσα στις αντινομίες του καιρού του», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 115-116, (Ιουλ. - Αύγ. 1964), σσ. 8-26.
2. Π.χ. είναι γνωστή, από την αθηναϊκή σχολή ή άποψη του Αλ. Σούτσου, πως ο Κάλβος «παρημέλησε της γλώσσας μας τα κάλλη» και από τη σολωνική σχολή η γνώμη του Ιουλ. Τυπάλδου, πως «η γλώσσα του δεν είναι γλώσσα, αλλά grego συφοριασμένο».
3. Οδ. Ελύτη, «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αστερίας 1974, σσ. 47-97.
4. Γ. Σεφέρη, «Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο» και «Πρόλογος για μία έκδοση των Ωδών», *Δοκίμια Α'* σσ. 56-76.
5. Οι *Ψαλμοί του Δαβίδ υπό Ανδρέα Κάλβου*, Εισαγωγή-Σχόλια Γιάννη Δάλλα, Κείμενα 1981, σσ. 22-26.
6. Φραγκίσκου Σκούφου, *Τέχνη Ρητορικής*, Βενετίσιν 1681.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ



**ΑΙ
ΣΥΝΑΠΤΑΙ, ΕΠΙΣΤΟΛΑΙ
ΚΑΙ
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ**

**ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΑ
ΥΠΟ ΤΟΥ**

**ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΛΒΟΥ
ΙΩΑΝΝΙΔΗ**

**ΣΤΗ ΣΕΙΡΑ
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ
ΜΕΤΑΦΡΑΖΟΥΝ
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ**

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΞΑΝΤΑΣ

ΤΟ ΕΓΩ Ή ΤΑ ΕΓΩ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΚΑΛΒΟΥ

Στο γνωστό δοκίμιο του Οδυσσέα Ελύτη που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1946 με τον τίτλο «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου», διαβάζουμε τα εξής:

«Συχνά, η υπερηφάνεια του, κινημένη από κάτι που είναι μαζί πίκρα και παράπονο παίρνει τη μορφή απολογίας απέναντι στον ίδιο του τον εαυτό. Διαβάζοντας βλέπουμε τον άνθρωπο που κατέχεται από μιαν επιδειξιμανία της ασυμβίβαστης ψυχής του και που, με το χέρι στο στήθος, φωνάζει και ξαναφωνάζει: εγώ.. εγώ.. εμένα.. εμένα...

Εγώ τα σκήπτρα στάζοντα
αίματος και δακρύων
καταπατώ και καίω
της δεισιδαιμονίας
το βαρύ βάκτρον.

Δεν με θαμβώνει πάθος
κανένα· εγώ την λύραν
κτυπάω, και ολόρθος στέκομαι
σιμά εις του μνήματός μου
τ' ανοικτόν στόμα.

Μέ ποτέ δεν εθάμβωσαν
πλούτη ή μεγάλα ονόματα,
μέ ποτέ δεν εθάμβωσαν
σκήπτρων ακτίνες».¹

Τίποτε ακριβέστερο περιγραφικά. Στα παραδείγματα μάλιστα που παραθέτει ο Ελύτης θα μπορούσαν να προστεθούν και άλλα ανάλογα, όπως λ.χ.:

Και τοιούτοι, εμπρός σας
εγώ να γονατίσω! (VIII κα')

ή επίσης:

Ως απ' ένα βουνόν
ο αετός εις άλλον
πετάει, και γώ τα δύσκολα
κρημνά της αρετής
ούτω επιβαίνω (III, λε')²

Ωστόσο το ερώτημα που προβάλλει εδώ είναι το ακόλουθο: μπορούν άραγε αυτές οι λεκτικές ή ρητορικές συμπεριφορές να θεωρηθούν ταυτόχρονα χαρακτηρισολογικές και ανθρώπινες; Με άλλα λόγια:

οδηγούν με ασφάλεια σε μια ψυχογραφική προσέγγιση του προσώπου που τις εκφέρει; Ο Ελύτης δεν φαίνεται να το αμφισβητεί. Πραγματικά, στο πρώτο μέρος του δοκιμίου του, η ψυχογραφική προσέγγιση του Κάλβου, βασισμένη στις Ωδές του, γίνεται με τρόπο που να ολοκληρώνεται το ανθρώπινο «πορτρέτο» του ποιητή και να αναδεικνύεται η «αληθινή φυσιογνωμία» του. Μεθοδολογική προϋπόθεση: ο άνθρωπος δεν ξεχωρίζει από το έργο. «Κοίταξα για χιλιοστή φορά τον άνθρωπο έτσι καθώς μας τον είχανε παραδώσει σχολιαστές και βιογράφοι του, κοίταξα τον άνθρωπο και το έργο αξεχώριστα» (σ. 46). Ή ακόμα: «Παρατηρώ... παρατηρώ με προσοχή τη ζωή και τις ωδές του, τις ωδές και τη ζωή του, παρατηρώ το ίδιο πράγμα». (σ. 47)

Έτσι ο Κάλβος, που δεν μας άφησε καμιά προσωπογραφία του, προβάλλει μπρος στα μάτια μας ολοζώντανος: «ένας γέροντας μικροκαμωμένος και φαλακρός, με μύτη μεγάλη και ρούχα κατάμαυρα» (σ. 46). Κι όμως, «η αρχική φύση του Κάλβου είναι ριζικά διαφορετική», αφού, πίσω από το μαυροφορεμένο αυτό γεροντάκι, ο Ελύτης δεν δυσκολεύεται να δει «ένα νέο ζωηρόν και αντάρτη, γεμάτον από ελπίδες συγκεκριμένες και έρωτα για τη ζωή, ένα νέο που η δύναμή του δεν έχει ακόμα ίσως υπολογίσει καλά τις αντιξοότητες του καθημερινού βίου» (σ. 48). Τι απέγινε ο ζωηρός αυτός νέος αντάρτης; Οπωσδήποτε, τα σημάδια της «μεταστροφής» του είναι ανιχνεύσιμα: «Χρειάζεται αμερόληπτο πνεύμα και προσοχή, για να βρεθούν τα αχνάρια της πρώτης αυτής φύσης του ποιητή μέσα σ' ένα έργο διαμορφωμένο κάτω από τη συνειδητή προσπάθεια να θαφτεί οριστικά, ό,τι ζωντανό έμεινε ακόμα από την απομακρυσμένη εκείνη περίοδο της ζωής του, ό,τι απωθημένο με πείσμα δεν κατόρθωνε ν' αναδυθεί παρά με τη μορφή μιας νοσταλγικής επιστροφής» (σ. 49).

Να λοιπόν που, με οδηγό τον Οδυσσέα Ελύτη, ο Ανδρέας Κάλβος έρχεται κοντά μας αποκτώντας σάρκα και οστά. Οι χαρακτηρισολογικές σταθερές και μεταβλητές του ανιχνεύονται με προσοχή. Τα κύρια χαρακτηριστικά του υπογραμμίζονται επίμονα: ιδιορρυθμία και ανταρσία, επαναστατικότητα και μη-συμβιβασμός (non conformisme). Παράλληλα επισημαίνονται και οι βασικές εμπειρίες της ζωής του: «μοναξιά· η πικρία· η θεοποίηση της υπερηφάνειας· η σύγκρουση με άλλες προσωπικότητες· η επιθετικότητα· και, στο βάθος, η απελπισία» (σ. 52-53).

Με δυο λόγια, έχουμε να κάνουμε μ' έναν άνθρωπο επαναστατημένο και πικραμένο. Ότι το πορτρέτο αυτό, έτσι τουλάχιστον όπως προβάλλει μέσα από το κείμενο του Ελύτη, έχει μια διάσταση ρομαντική μου φαίνεται αναμφισβήτητο.³ Όμως το ερώτημά μου επιμένει: μα επιτρέπουν οι καλβικές Ωδές, αυτές και μόνο, να προσεγγίσουμε με σιγουριά την ψυχοσύνθεση του δημιουργού τους;

Ένα είναι βέβαιο: πως κάποιος εδώ μιλάει συχνά σε πρώτο πρόσωπο ή, καλύτερα, πως ο «αφηγητής» των Ωδών εμπλέκεται πολλές φορές



Γιάννη
Ψυχοπαίδη:
Συμπληρωμα-
τικές προτά-
σεις για μια
προσωπογρα-
φία του
Κάλβου
(1992)

ρές μες στο κειμενικό του σύμπαν και λέει εγώ. Ποιος λέει εγώ; Ίδου η απορία. Κι αν το εγώ αυτό είναι πολλαπλάσιο; Κι αν δεν αντιστοιχεί σ' ένα και μόνο πρόσωπο; Κι αν, τελικά, το πρόσωπο είναι προσω-
πείο;

Αυτές τις λειτουργίες του καλβικού εγώ θα ήθελα να τις εξετάσουμε προσεκτικότερα. Λέω «λειτουργίες» με μιαν έννοια εντελώς ενδοκει-
μενική, εστιάζοντας την προσοχή μου στον τρόπο με τον οποίο οι Ωδές οργανώνουν τη στρατηγική τους παρέμβαση στην αναγνωστική πράξη. Τι είναι λοιπόν αυτό το εγώ; Αυτοβιογραφική αναφορά του ποιητή; Δομική συνείδηση του ποιήματος; Ή κάτι διαφορετικό και συνάμα ευρύτερο; Πιστεύω ότι τέτοια ερωτήματα όχι μόνο μας φέρ-
νουν πιο κοντά στις Ωδές, αλλά και πλουτίζουν, γενικότερα, τον προ-
βληματισμό μας.

Δεν χωράει αμφιβολία ότι, σ' ένα πρώτο επίπεδο, το καλβικό εγώ, στενό και εξατομικευμένο, παραπέμπει κάποιες φορές σε εντελώς
προσωπικά βιώματα του ποιητή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η πρώ-
τη ωδή, «Ο φιλόπατρις». Όταν διαβάζουμε λ.χ. τους στίχους

Και η τύχη μ' έρριψε
μακριά από σε· με είδε
το πέμπτον του αιώνος
εις ξένα έθνη

ή όταν μεταφερόμαστε, κατά τις επιταγές του ποιήματος, στην Ιταλία, στην Αγγλία και στη Γαλλία, δεν αμφιβάλλουμε ούτε στιγμή ότι ακο-
λουθούμε τον ίδιο τον Κάλβο στις αυτοβιογραφικές του περιπλανή-
σεις. Ο ενιαίος τόνος του ποιήματος είναι φανερός. Το αυτοβιογρα-
φικό εγώ κυριαρχεί αποκλειστικά. Θυμίζω ότι «Ο φιλόπατρις» δεν
περιέχει καμιά άμεση αναφορά στον Αγώνα.

Τέτοιες μαρτυρίες ανιχνεύονται και αλλού, λ.χ. στην ωδή «Εισ
Σάμον», όπου οι στίχοι

Νήσος λαμπρά ευδαιμόνει
ότε η δουλεία σε αμαύρονε,
σ' είδον

μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε ότι ο ποιητής είχε επισκεφθεί τη
Σάμο όταν ήταν παιδί. Άλλοτε πάλι το προσωπικό βίωμα, χωρίς να
δηλώνεται ρητά, υποβάλλεται έντονα, έτσι που να είμαστε σχεδόν βέ-
βαιοι, στο πρώτο μέρος της ωδής «Εισ θάνατον» λ.χ., πως ακούμε τη
φωνή του ίδιου του Κάλβου όταν διαβάζουμε τους στίχους

Ω φωνή, ω μητέρα,
ω των πρώτων μου χρόνων
σταθερά παρηγόρησις·
όμματ' οπού μ' εβρέχατε
με γλυκά δάκρυα!

Σημειώνω εδώ ότι στην ίδια ωδή «Εισ θάνατον», προρομαντική ρή-
ξη σε μια κλασικιστική συνέχεια, η μετάβαση από το πρώτο στο δεύ-
τερο μέρος του ποιήματος, δηλαδή από το ατομικό στο συλλογικό πε-
δίο, έχει ως συνέπεια, όχι μόνο την αλλαγή του τόνου, αλλά και την
αλλαγή του υποκειμένου που εκφράζεται σε πρώτο πρόσωπο. Με άλ-
λα λόγια, για να γίνω σαφέστερος, δεν νομίζω ότι μιλάει πια ο ίδιος ο
(αυτοβιογραφούμενος) Κάλβος σε στίχους σαν τους ακόλουθους:

Εγώ τώρα εξαπλώνω
ισχυράν δεξιάν

και την άτιμον σφίγγω
πλεξίδα των τυράννων
δολιοφρόνων.

Ποιος μιλάει λοιπόν; Ας πούμε απλά: μιλάει το ίδιο το ποίημα ή, αν θέλετε, η λογική του ποιήματος. Γιατί το ατομικό εγώ έχει τώρα μεταβληθεί σε συλλογικό εγώ, όχι μόνο περιλαμβάνοντας ένα πλήθος ανθρώπων και υποκαθιστώντας το εμείς, αλλά και διευρύνοντας τις ιδιότητες (και τις αρμοδιότητες) του ίδιου του ποιητή. Έτσι αυτός που μιλάει εδώ δεν είναι πια ο μοναχικός και πικραμένος Ζακυνθινός της ξενιτιάς. Τώρα έχει μεταμορφωθεί από το άγγιγμα της ιστορίας (και της ποίησης). Είναι φορέας επικοινωνίας ένα συλλογικό υποκείμενο με αυξημένες δικαιοδοσίες. Μιλάει κυρίως ως ποιητής και ως Έλληνας (ως αγωνιζόμενος Έλληνας, εννοείται). Όταν λέει «την άτιμον σφίγγω πλεξίδα των τυράννων», εννοεί «την άτιμον σφίγγω πλεξίδα των τυράννων», ή ακόμα «την άτιμον σφίγγω πλεξίδα των τυράννων». Ο ρόλος του στο ποίημα δεν είναι να εκφράζει προσωπικά αισθήματα αλλά να σβήνει το εγώ του μέσα σε μια συλλογικότητα που του εξασφαλίζει το δικαίωμα να νουθετεί, να διδάσκει, να υμνεί, να επικρίνει. Βρισκόμαστε, ας μην το ξεχνάμε, στις πρώτες δεκαετίες του περασμένου αιώνα, δηλαδή σε μιαν εποχή κλασικιστικής υπεροπλίας. Κυριαρχούν κι εδώ, όπως πάντα, καθιερωμένοι κώδικες ποιητικής συμπεριφοράς.

Πώς συμπεριφέρεται ποιητικά ο Ανδρέας Κάλβος; Να το ζητούμενο. Γιατί, είτε το θέλουμε είτε όχι, οι καταναγκασμοί υπάρχουν. Πρώτος καταναγκασμός: το ίδιο το (συλλογικό) αντικείμενο των Ωδών, η Επανάσταση του 1821. Δεύτερος καταναγκασμός: ο κυρίαρχος κλασικιστικός κώδικας. Με τέτοιους όρους, η ποιητική συμπεριφορά του Κάλβου είναι αμφίσημη: μια προβληματική αναζήτηση ισορροπιών ή ένας συνεχής δισταγμός ανάμεσα στη συμμόρφωση και στην ανταρσία. Κάτοχος ενός λόγου που είναι και δεν είναι δικός του, ο ποιητής συμπορεύεται και δεν συμπορεύεται με την εποχή του. Μοίρα του ο διχασμός να βρίσκεται πάντοτε μπροστά σε δυο δρόμους και να ζει, όπως λέει ο Mario Vitti, «ανάμεσα στις αντινομίες του καιρού του».

Αυτό που προέχει είναι ν' ακούσουμε τη φωνή του. Τι καλύπτει λοιπόν ο καλβικός λόγος του πρώτου (ενικού και πληθυντικού) προσώπου; Ασφαλώς κάτι πολύ περισσότερο από το αυτοβιογραφικό πεδίο. Θα έλεγε κανείς μάλιστα πως όλα εδώ τείνουν σε μιαν υπέρβαση του ατόμου (και της μοναξιάς του). Ανακαλύπτοντας τους δεσμούς του με τους άλλους, ο ποιητής ανακαλύπτει ταυτόχρονα την ποίηση και τη συλλογικότητα της φωνής του. Έτσι μπορεί να μιλάει άλλοτε ως εκπρόσωπος του ανδρικού φύλου, λ.χ. όταν θρηνεί τον νεκρό Μπαίρον («Η Βρετανική Μούσα» κγ'):

Ανήρ κατά τον φύσεως
νόμον τον άνδρα κλαίω

άλλοτε ως κάτοικος της Πάργας («Εις Πάργαν», ι'):

Καλός, γλυκός ο αέρας
όπου πρώτον επίναμεν,
και η θρέπτειρα γη
από τον ιδρωτά μας
πεποτισμένη

άλλοτε ως άνθρωπος της ελληνικής υπαίθρου («Εις Αγαρηνούς», ιβ'):

Το αχόρταστον δρέπανον
αυτοί βαστούν· θερίζουν
πάντ' όσα ο ιδρωτάς μας
ωρίμασεν αστάχνα
διά τους υιούς μας

ή ως άνθρωπος γενικά.

Συχνότερα όμως η φωνή του είναι η φωνή των μαχομένων Ελλήνων. Περιττό να δώσω παραδείγματα· αφθονούν στις Ωδές. Από το εγώ στο εμείς η απόσταση μπορεί να είναι και ανύπαρκτη. Όπως το πρώτο ενικό πρόσωπο μεγεθύνεται και περικλείει πλήθος υπάρξεων, έτσι και το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο περιορίζεται κάποτε στο προσωπικό βίωμα του ίδιου του Κάλβου, πράγμα που συμβαίνει λ.χ. στις πρώτες στροφές της ωδής «Εις Ελευθερίαν»:

Ημείς κατεδικάσθημεν
άθλιοι, κοπιασμένοι,
πάντα να κατατρέχωμεν,
αλλά ποτέ δεν φθάνομεν
την ευτυχίαν.

Θα σταθώ σε μιαν από τις σημαντικότερες μεταμορφώσεις του ποιητή: στον ρόλο του (ή στους ρόλους του) ως ποιητή. Δεν παραδοξολογώ, φυσικά. Λέγοντας «ρόλο» ή «ρόλους» σκέφτομαι θέατρο, παράσταση, σκηνοθεσία. Μια καλβική ωδή μπορεί να είναι και άλλα πράγματα, δεν παύει όμως να είναι ένας κειμενικός χώρος όπου το λυρικό, το επικό και το δραματικό στοιχείο συνυπάρχουν. Μέσα στον χώρο αυτόν κινούνται πρόσωπα (πραγματικά και φανταστικά), αναπαράγονται πράξεις, ζωντανεύουν συμπεριφορές. Ένα από τα πρόσωπα αυτά, ο ποιητής-αφηγητής, έχει να παίξει τον ρόλο του (ή τους ρόλους του). Δεν ταυτίζεται, φυσικά, με τον πραγματικό-εξωκειμενικό ποιητή. Είναι μια χάρτινη ύπαρξη ένας θεατρικός ρόλος. Αντί λοιπόν να τον συγχέουμε καταχρηστικά, παντού και πάντοτε, με τον δημιουργό του, μπορούμε να κάνουμε κάτι άλλο, πολύ καλύτερο: να παρακολουθούμε πώς συμπεριφέρεται μέσα στο κείμενο, δηλαδή, με άλλα λόγια, πώς αυτονομείται και επιβάλλει (αν μου επιτρέπεται η έκφραση) τη φανταστική του πραγματικότητα.

Σημειώνω κάποια εξωτερικά γνωρίσματά του. Μιλάει σε πρώτο πρόσωπο. Είναι πάντοτε γένους αρσενικού. Κρατάει λύρα:

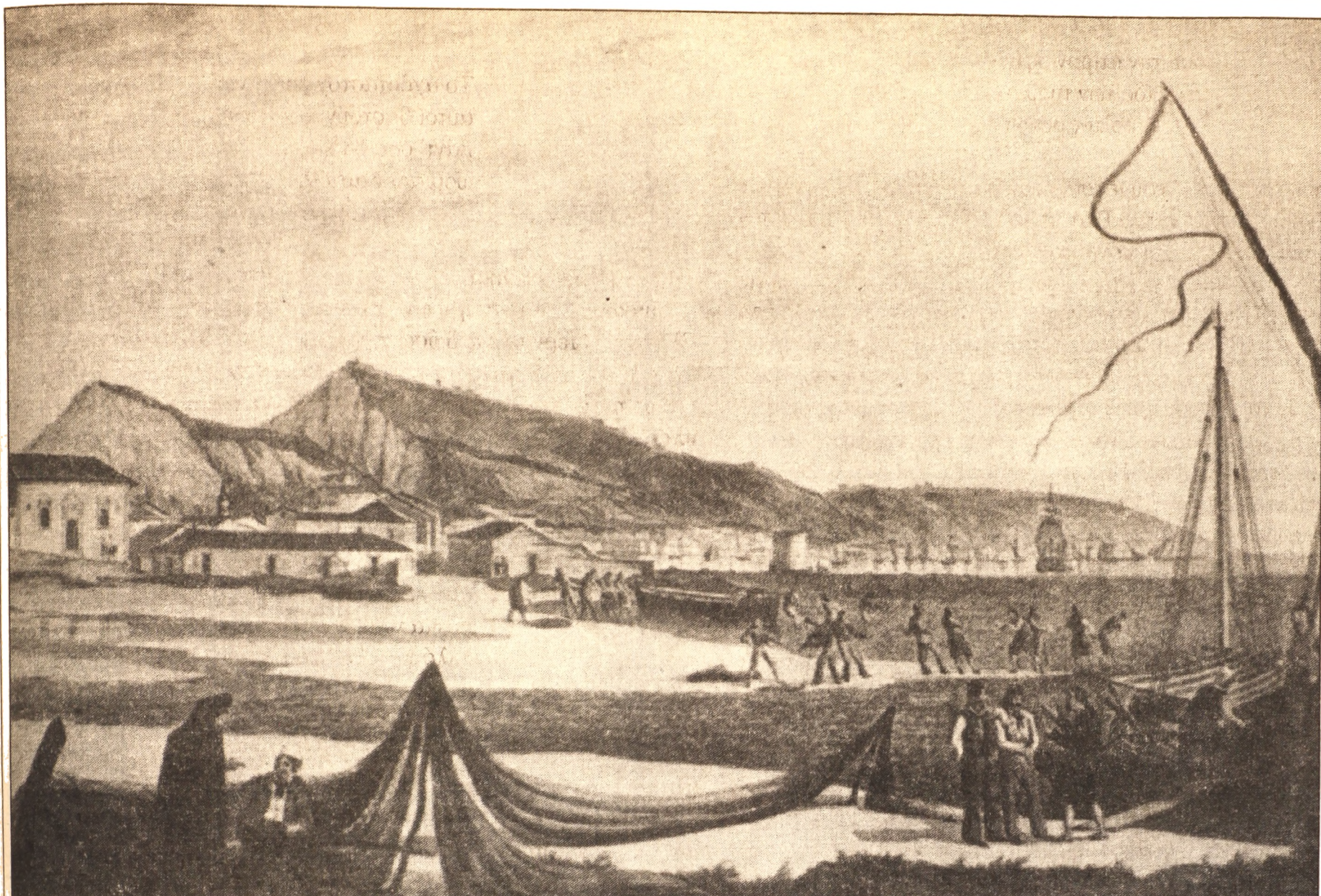
την λύραν δότε υμνήσατε (III, κθ')

Τας χορδάς ας αλλάξωμεν
[.....]
Άλλα σύρματα δότε (V, α'-β')

μίαν
προς μίαν εσύντριψα
τας χορδάς όλας (VI, ις')

Σοβαρόν, υψηλόν
δόσε τόνον ω Λύρα (VII, α')

εγώ την λύραν¹
κτυπάω, και ολόρθος στέκομαι
σιμά εις του μνήματός μου
τ' ανοικτόν στόμα (XVI, ιη')



Πόλη και
λιμάνι της
Ζακύνθου.
Σχέδιο του J.
Cartwright.

Αυτόπτης και αυτήκοος μάρτυρας των σκηνών που περιγράφει, χρησιμοποιεί συχνά τα ρήματα βλέπω (ή ξανοίγω) και ακούω: ρητορικά στερεότυπα και, ταυτόχρονα, εχέγγυα αξιοπιστίας. Κάποτε όμως η συμμετοχή του στα δρώμενα είναι ενεργητικότερη. Μπροστά στις σφαγές της Χίου λ.χ., δεν περιορίζεται μόνο σε περιγραφές, αλλά παρεμβαίνει και με επικλήσεις:

εσάς φωνάζω, εσάς
τας Εριννύας
[.....]
κυττάξατε,
σκληράν σας δείχνω κ' άνανδρον
καρδίαν τυράννου

ενώ παράλληλα συγκεντρώνει την προσοχήν μας στην ταραχή του:

ανατριχιάζω... τρέμουνσι
τα δάκτυλά μου... μίαν
προς μίαν εσύντριψα
τας χορδάς όλας
[.....]
Πού μ' έφερεν ο πόνος μου;
τι λέγω;... (VI, ιβ', ιδ', ις', κβ')

Πράγμα φυσικότατο άλλωστε: ο αποτροπιασμός του θεατή παραπέμπει στο αποτρόπαιο θέαμα. Υπάρχουν ωστόσο περιπτώσεις όπου ο ποιητής του Κάλβου δεν αρκείται να «κτυπάει την λύραν» του ή/και να συντρίβει «τας χορδάς όλας». Αναλαμβάνει πολύ σπουδαιότερους ρόλους. Θα δώσω τρία παραδείγματα όπου αυτή η δραστηκή εμπλοκή

του «δραματοποιημένου» αφηγητή στο αφηγηματικό του σύμπαν πλουτίζει τις καλβικές ωδές με θεατρικότητα, πράγμα που υπογραμμίζεται, εξάλλου, και από την άμεση ή έμμεση παρουσία του διαλόγου.

Πρώτο παράδειγμα, η ωδή «Εις Ψαρά». Εδώ θα είχε ίσως τη θέση της μια γενικότερη παρατήρηση: ότι αρκετές καλβικές ωδές («Εις θάνατον», «Εις Ελευθερίαν», «Ο Ωκεανός», «Το φάσμα» κ.ά.) πιστοποιούν με την αφηγηματικότητά τους μιαν ευνόητη μεταβολή της αρχικής κατάστασης. Θέλω να πω, ότι η πορεία του ποιήματος αντιστοιχεί με την υπόδειξη μιας πορείας (πραγματικής ή ευκαίριας): από την απραξία στη δράση, από την ακινησία στην κίνηση, από το χθες στο σήμερα, από τη θλίψη στην ελπίδα, από τον θάνατο στη ζωή κλπ. Ανάλογα λειτουργεί και η καλβική σκηνογραφία (ή σκηνοθεσία), αφού, τις περισσότερες φορές, βρισκόμαστε μπροστά σε μια χαρακτηριστική μετάβαση από το σκοτάδι στο φως. Κι όμως, αν έτσι έχουν τα πράγματα, η ωδή «Εις Ψαρά» αποτελεί εξαίρεση, καθώς μας εισάγει, με την πρώτη κιόλας στροφή της, σ' ένα κλίμα φωτεινής αγαλλίασης:

Ερατεινή, γλυκεία
θυγάτηρ Υπερίονος,
πόσον, ω χρυσοβλέφαρος,
πόσον δεκτή και νόστιμη
φέγγεις ω ημέρα.

Έτσι, μέσα σ' αυτήν τη λαμπερή ατμόσφαιρα, ακούμε μια πρώτη φωνή να επιδίδεται σε επικούρεια, βακχικά, σαπφικά και ανακρεόντεια κηρύγματα, δηλαδή να δοξολογεί την τέρψη και την ερωτική ηδονή, κατά το πρότυπο του Αθ. Χριστόπουλου. Ύσπου, στη δέκατη

στροφή, η απάντηση έρχεται ξαφνικά. Τον λόγο παίρνει τώρα μια δεύτερη αυστηρή φωνή, εκφράζοντας την αγανάκτησή της:

– Αναίσχυντα φρονήματα
των αγεννέων ανθρώπων·
ύμνοι μανίας, που εφύγατε
από τα οδόντια του άδου
στίχοι Εριννύων

για να επισημάνει εν συνεχεία την τραγική πραγματικότητα των Ψαρών και τις διόλου διασκεδαστικές υποχρεώσεις του Αγώνα. Δυο φωνές, λοιπόν, δυο βιοθεωρίες. Αλλά ό,τι μ' ενδιαφέρει εδώ, πριν απ' όλα, είναι να υπογραμμίσω τη θεατρική-διαλογική δομή της ωδής. Όσο για το ιδεολογικό της στίγμα, θέτω απλώς ένα ερώτημα: είναι πράγε τόσο αυτονόητο το γεγονός ότι ο Κάλβος εκφράζεται αποκλειστικά με τη δεύτερη φωνή; Σ' ένα σχετικό σχόλιό του ο Μ. Γ. Μερακλής διαπιστώνει: «Ο πουριτανός Κ. χρησιμοποιεί εκφράσεις καλογηρικού πάθους και φανατισμού».⁴ Κι αν ο Κάλβος, περισσότερο από άτεγκτος ηθικολόγος, είναι πολύτροπος δημιουργός που «σκηνοθετεί» αντιθετικές καταστάσεις επενδύοντας ένα μέρος του εαυτού του και στην πρώτη φωνή; Κι αν επαληθεύεται έτσι ο στίχος του Τάκη Σινόπουλου «Ο Ποιητής μοιράζεται στα δυο»; Σημειώνω, πάντως, ότι η απόλυτη διάσταση των δυο φωνών δεν μας επιτρέπει να μιλούμε εδώ για ένα είδος συνομιλίας του ποιητή με τον εαυτό του, όπως λ.χ. στην ωδή «Εις Ελευθερίαν», όπου στο ερώτημα γιατί «μίαν να μην εύρω τρέχουσιν / δια με, μόνην μίαν βρύσιν / παρηγορίας;» το ίδιο υποκειμένο απαντά:

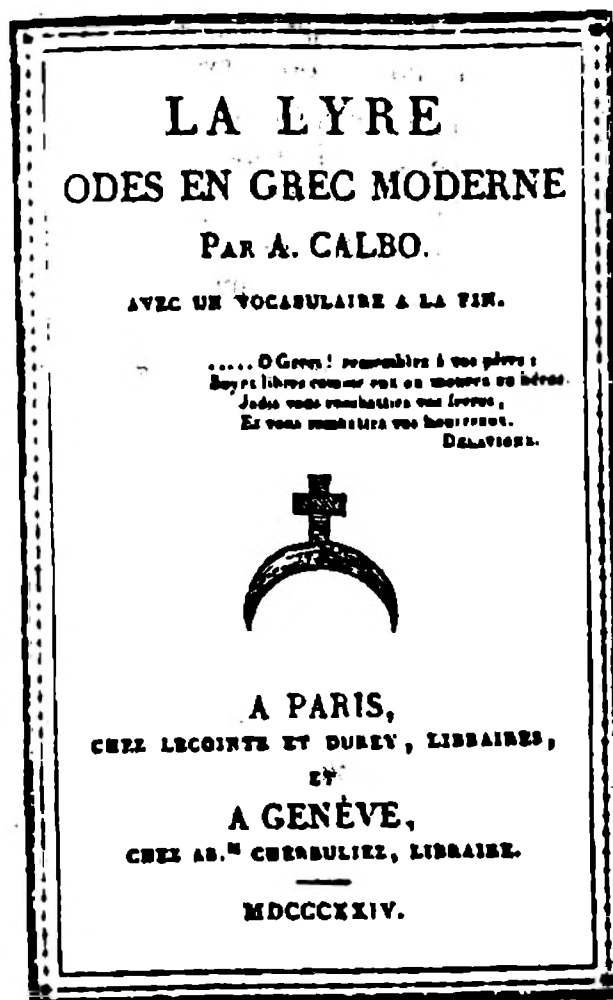
Βρύσιν! – Και τα θαυμάσια
της Αρετής αέναα
νερά δεν βλέπω;

Δεύτερο παράδειγμα, η ωδή «Εις Σούλι». Είναι φανερό ότι ο ποιητής του Κάλβου παίζει εδώ σημαντικότερο ρόλο, αφού, από την αρχή του ποιήματος, βρίσκεται εγκατεστημένος ως δρων πρόσωπο μέσα στο σκηνικό του:

Φυσάει σφοδρός ο αέρας,
και το δάσος κυμαίνεται
της Σελλαΐδος· φθάνουσι
μακράν εδώ, όπου κάθομαι,
μουσικά μέτρα.

Αμέσως παρακάτω αρχίζει η κίνηση. Οι Σουλιώτες κατεβαίνουν από το βουνό. Πηδούν από βράχο σε βράχο «ψάλλοντες πολέμιον άσμα». Ο ποιητής κατηφορίζει μαζί τους. Ακολουθεί ο διάλογός του με τον βιαστικό Σουλιώτη πολεμιστή. Τον συνοψίζω. Ποιητής: «Πού υπήγαν οι σύντροφοί σου;» Σουλιώτης: «Ακολουθα με· τρέξε και συ μ' εμένα· μας φεύγει η ώρα». Ποιητής: «Γνωρίζω την φωνήν σου. Οδήγει».

Ο Σολωμός γνωρίζει τη μορφή της Ελευθερίας. Ο Κάλβος γνωρίζει τη φωνή του Σουλιώτη. Πού οδηγεί μια τέτοια «γνώση»; Ερώτημα αναπάντητο. Αν η ωραία αυτή καλβική σκηνή μιλάει με ό,τι δείχνει και με ό,τι λέει, άλλο τόσο μιλάει και με ό,τι δεν λέει. Πώς συμπεριφέρεται στη μάχη ένας ποιητής; Αφήνει τη λύρα του για το σπαθί; Ή θεωρεί τη λύρα του σπαθί; Άγνωστο. Το μόνο βέβαιο είναι πως ο αινιγματικός ποιητής του Κάλβου μετακινείται στο πεδίο της μάχης και «αναμένει»:



Πανομοίωτο
του εξωφύλλου
της γαλλικής
έκδοσης της
πρώτης
συλλογής των
Ωδών (1824)

Ιδού το Καρπενήσι·
αυτού από τα ψηλώματα,
όπου αναμένω, βλέπω
κρυπτόν στεφανομένων
σύνταγμα ηρώων.

Τέλος, τρίτο παράδειγμα, η ωδή «Το φάσμα». Πρωταγωνιστής εδώ, ο ποιητής βρίσκεται διαρκώς στο προσκήνιο. Θύμα των παραισθησιών του (η μαχόμενη Ελλάδα κινδυνεύει από τη διχόνοια), βασανίζεται από εφιάλτες και οράματα καταστροφής. Βρισκόμαστε, θα 'λεγες, κάπου ανάμεσα στο συνειδητό και στο ασύνειδο, σ' ένα κλίμα δαντικό ή σαιξπηρικό, όπου εμφανίζονται με επιμονή στοιχεία ρομαντικά: το φάσμα, η κάθοδος στον Άδη, οι σκηνές της φρίκης κ.ά. Αλλά και πάλι, ως συνήθως, η μεταστροφή των πραγμάτων είναι γεγονός. Κύριος του παιχνιδιού (και της ωδής), ο ποιητής συνέρχεται γρήγορα για να κηρύξει σε όλους την ομόνοια. Πράγμα σημαντικό: δεν έχει κρύψει ούτε στιγμή την παρουσία του.

Ωστόσο, ας μην ξεχνούμε ότι τέτοιες ποιητικές συμπεριφορές εγγράφονται σ' ένα γενικότερο πλαίσιο. Αποτελούν φαινόμενα υπερατομικά. Εφαρμογές ενός κώδικα. Τι φυσικότερο για τον Κάλβο, ποιητή των αρχών του 19ου αιώνα, να ενεργεί όπως του υπαγορεύουν τα κλασικότροπα αντανάκλαστικά του; Τα στερεότυπα δεν χαρακτηρίζουν μόνο τους στιχοπλόκους. Κι έπειτα, η εποχή επιβάλλει τη λογική της (ας πούμε: τη λογική του 18ου αιώνα). Το ατομικό και το συλλογικό εγώ συμπλέουν. Οι ποιητές κρατούν λύρα, περιγράφουν και νοθετούν. Οι ήρωες είναι δαφνοστεφανωμένοι. Η πρωτοτυπία δεν αποτελεί αρετή. Ούτε και η αρετή πρωτοτυπία.

Μπορούμε λοιπόν να θεωρήσουμε ως βέβαιο ότι, στις κύριες εκδηλώσεις του, ο ποιητικός κόσμος των Ωδών, κόσμος των αρχαιοπρεπών συμβάσεων και του μετωνυμικού πρωτείου, συνδέεται με την

ποιητική του κλασικισμού, πράγμα που έχει τονιστεί με αρκετή πειστικότητα τα τελευταία χρόνια.⁵ Εδώ προέχει, κατά συνέπεια, το γεγονός της συμμόρφωσης. Αλλά το πρόβλημα αρχίζει από τη στιγμή όπου μια τέτοια ένταξη αφήνει έκθετες ορισμένες συμπεριφορές, επιτρέποντας στη συμμόρφωση να συμβιώνει με την ανταρσία. Ζήτημα ιστορικής μεταβατικότητας; Ή προσωπικής ιδιοφυΐας; Ποιος μπορεί να πει αν ο Κάλβος θα ήταν Κάλβος χωρίς τις ανακολουθίες του, τις αντινομίες του, τους διχασμούς του; Γιατί όλα εδώ οδηγούν στη διάσταση, όπως οδηγούν και στην όσμωση και στον συνδυασμό. Ένας ποιητής διπρόσωπος και δίγλωσσος, Έλληνας και Ιταλός, αρχαϊκός και νεοτερικός, κλασικιστής με προρομαντικά ή ρομαντικά στοιχεία. Κι ένα έργο ανάλογα δίμορφο, διφυές, διπολικό.

Με τέτοιους όρους, οι λειτουργίες τού (ή τών) εγώ στις Ωδές απορρέουν από τη σύνολη λογική του καλβικού συστήματος. Κινούνται, δηλαδή, στον άξονα της αντίθεσης και στον άξονα της σύνθεσης. Της αντίθεσης: στο μέτρο όπου εδώ συσσωρεύονται ανόμοια στοιχεία, επισημαίνονται οι διαφορές τους και υπογραμμίζεται ο ανεπίμεικτος χαρακτήρας τους. Της σύνθεσης: στο μέτρο όπου το καλβικό σύμπαν, γεμάτο «και με φως και με θάνατον ακαταπαύστως», τείνει να ξεπεράσει τις αντιθέσεις του, έστω και μηχανιστικά, έστω και με ένα είδος συγκρητισμού, όπως στην περίπτωση λ.χ. όπου ο Θεός των Χριστιανών συναιρείται με τον Δία:

ω των αγγέλων
πάτερ και ανδρών, βοήθησον
συ την Ελλάδα (VI, κε')

Ανάλογα ακούγεται στις Ωδές και η φωνή του πρώτου προσώπου. Άλλοτε (σπανιότερα) για ν' αποκαλύψει κάποιες βιωματικές, ακόμα και τραυματικές πλευρές του ίδιου του Κάλβου. Άλλοτε (συχνότερα) για να κρύψει το πρόσωπό του, ανάγοντας το ατομικό σε συλλογικό εγώ-υποκείμενο, όπως επιβάλλει ένας κώδικας με καθορισμένες υποδείξεις, συμβάσεις, ρόλους, προδιαγραφές. Στην ουσία όμως έχουμε να κάνουμε, όχι με φωνή, αλλά με φωνές. Κάποτε μάλιστα ακούμε μια συμ-φωνία, καθώς όλα τα καλβικά εγώ, προσωπικά και απρόσωπα, ατομικά και συλλογικά, διαμεσολαβημένα και αδιαμεσολάβητα, εναρμονίζονται και εκφράζουν μιαν ανάγκη σύζευξης του λόγου με την πράξη:

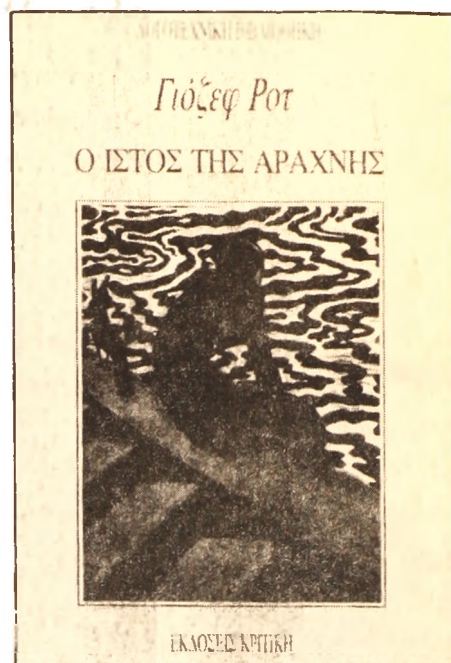
Και'γω, και'γώ το σίδηρον
γυρεύω ποίος μου δίδει
τας βροντάς του πολέμου;
ποίος μ' οδηγεί την σήμερον
εις τον αγώνα;

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οδυσσέας Ελύτης, *Ανοιχτά χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, ² 1982, σ. 54-55.
2. Οι παραπομπές μου γίνονται στην κριτική έκδοση του F. M. Pontani: *Ανδρέα Κάλβου Ωδαί*, Αθήνα, Ίκαρος, 1970.
3. Βλ. και την εύστοχη διαπίστωση (που ισχύει γενικότερα για τη λεγόμενη Γενιά του '30) ότι «στις περισσότερες μελέτες για την ποίησή του [= του Κάλβου] εντυπωσιάζει η διάθεση για τη ρομαντική της θεώρηση και την υπέρβαση της κλασικής της επιφάνειας»: Δημήτρης Τζιόβας, «Νεοκλασικές απηχήσεις και μετωνυμική δομή στις Ωδές του Κάλβου», στον τόμο *Μετά την αισθητική*, Αθήνα, Γνώση, 1987, σ. 151.
4. Μ.Γ. Μερακλή, *Ανδρέα Κάλβου Ωδές (1-20). Ερμηνευτική έκδοση*, Αθήνα, Εστία, χ.χ., σ. 154.
5. Υπαινίσσομαι κυρίως την αξιολογή μελέτη του Δημήτρη Τζιόβα που ανέφερα παραπάνω.

Γιατί αναβιώνει ο ναζισμός;
Ποιές κοινωνικές συνθήκες τον γεννούν;
Γιατί μπορεί να γίνει ανεξέλεγκτος;

ΓΙΟΖΕΦ ΡΟΤ Ο ιστός της αράχνης



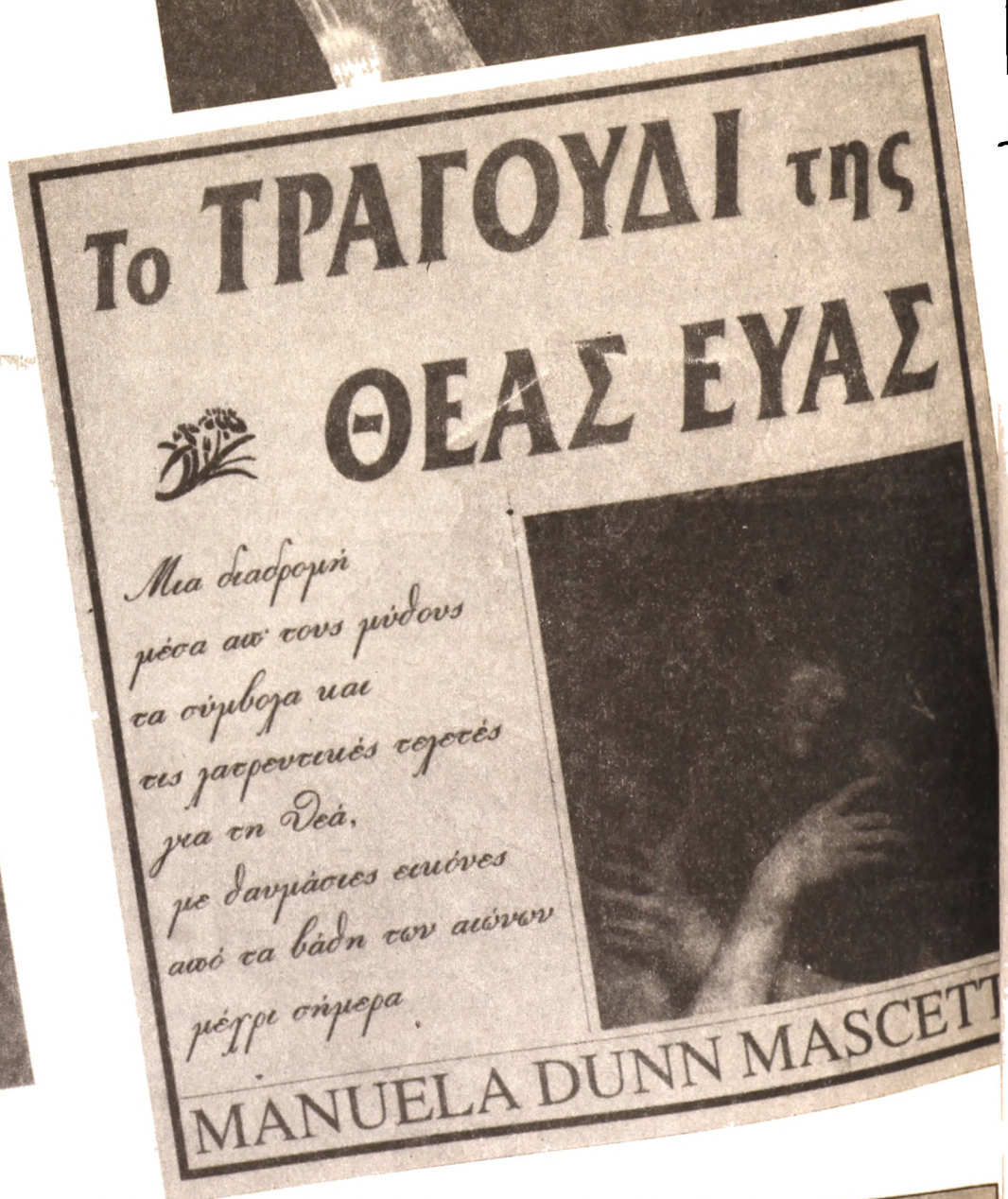
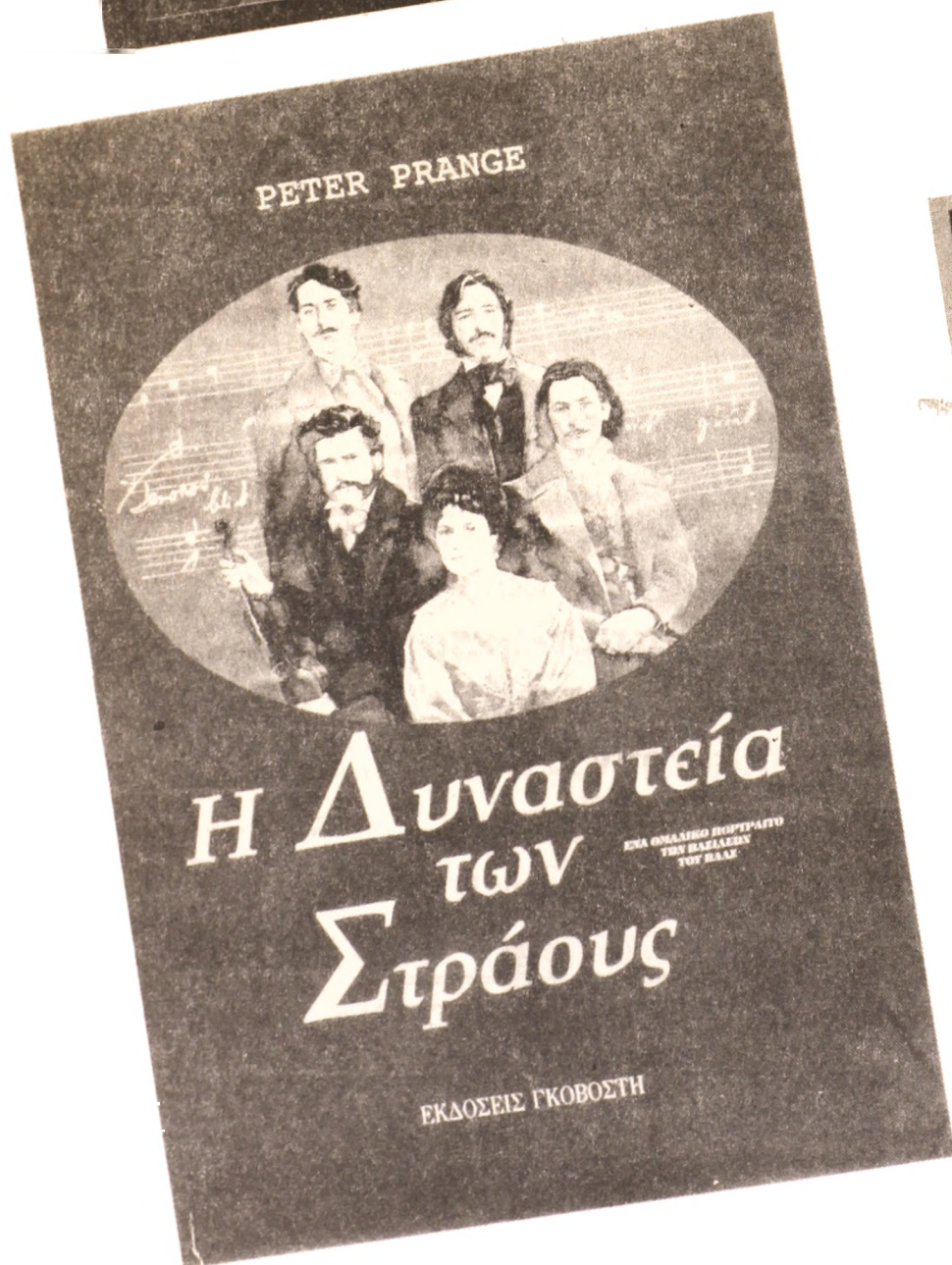
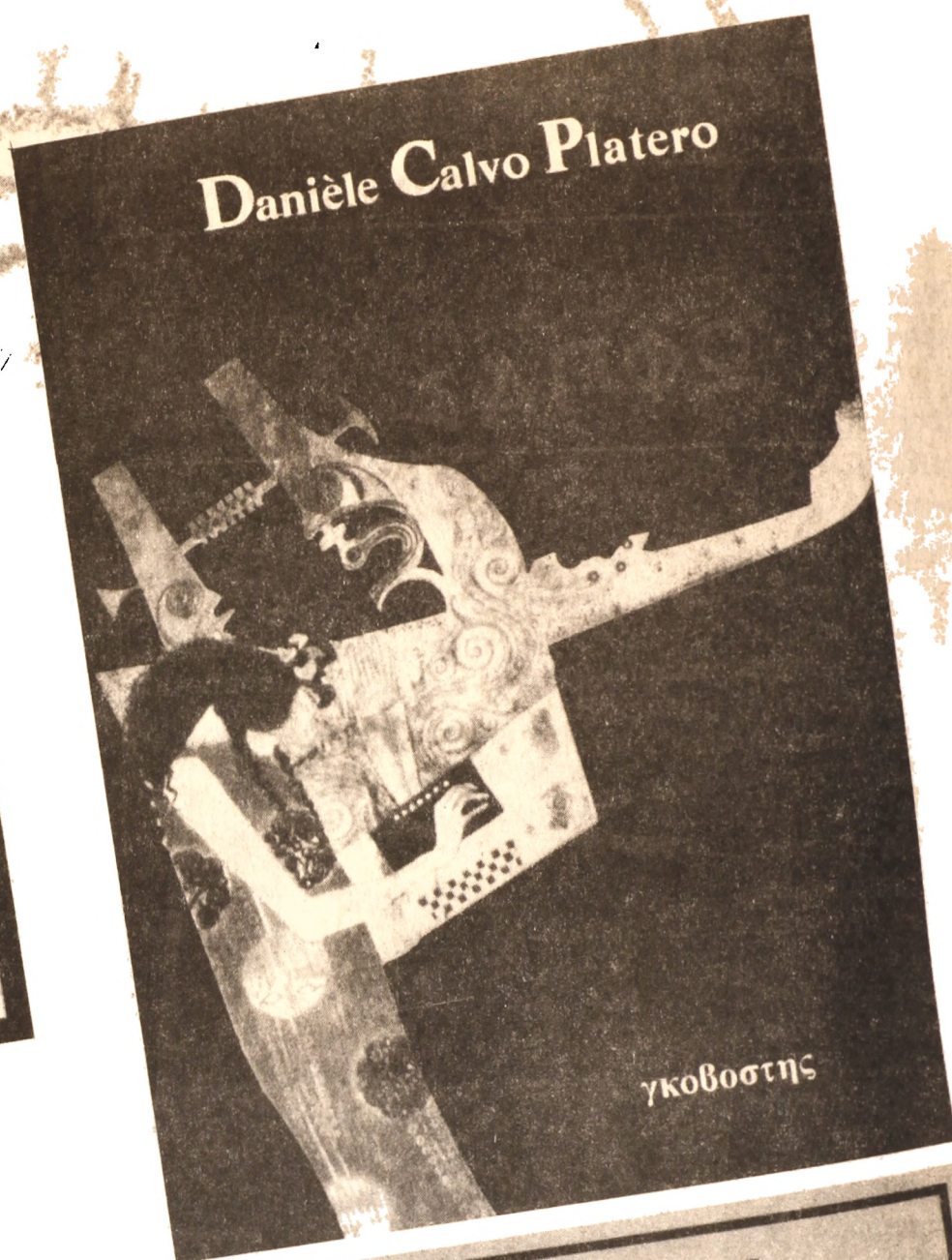
ΧΕΡΜΑΝ ΜΠΡΟΧ Οι αθώοι

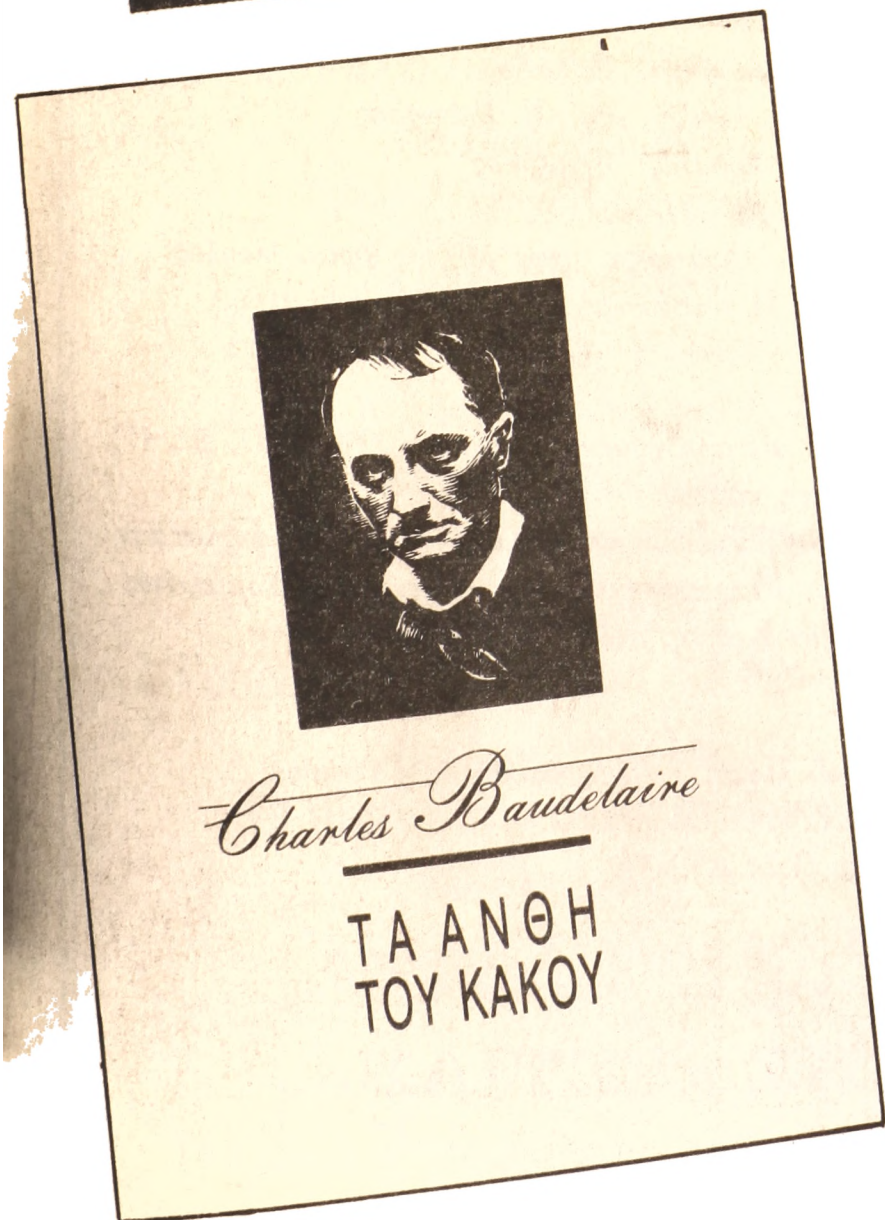
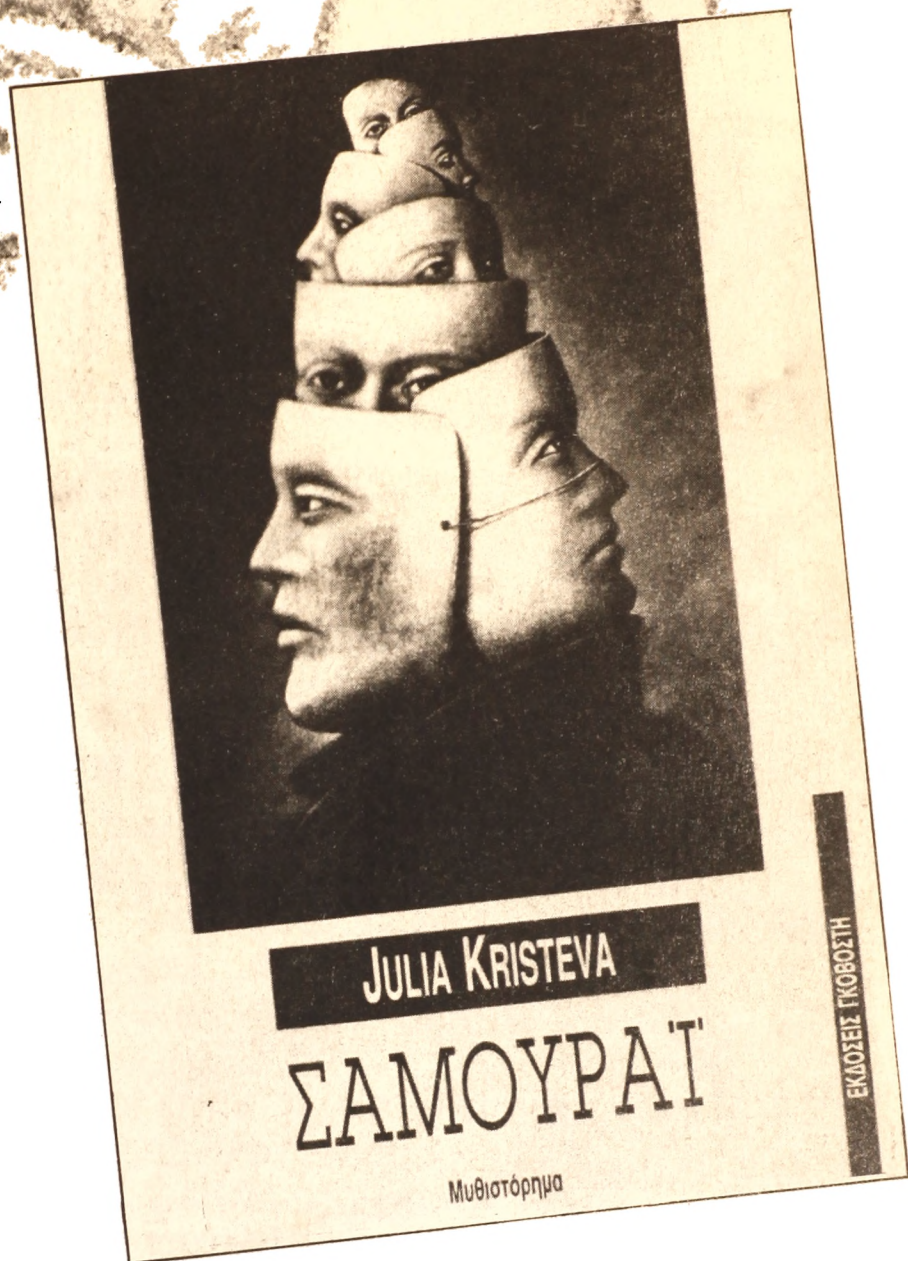
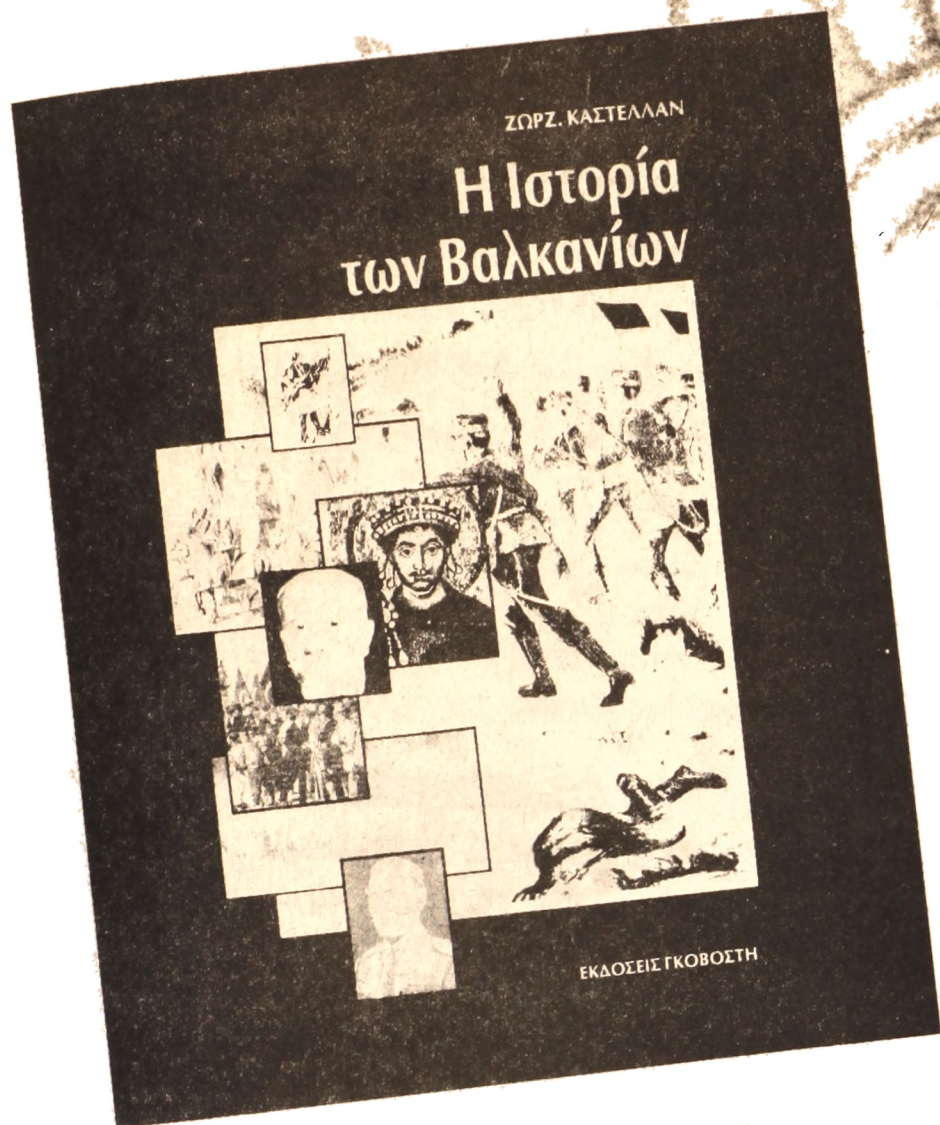


Δύο κορυφαίοι συγγραφείς της μοντέρνας γερμανόφωνης λογοτεχνίας, ο Χέρμαν Μπροχ και ο Γιόζεφ Ροτ, ερμηνεύουν τη γέννηση του ναζισμού στα αντίστοιχα αριστουργηματικά μυθιστορήματά τους, βοηθώντας έτσι στην κατανόηση της σημερινής αναβίωσής του.

Περιγράφουν ένα κλίμα όπου ο ναζισμός αναδύεται μέσα από την καθημερινή ζωή και κυριαρχεί στις διαπροσωπικές σχέσεις των «φορέων» του, ανεξάρτητα από την πολιτική τους τοποθέτηση.

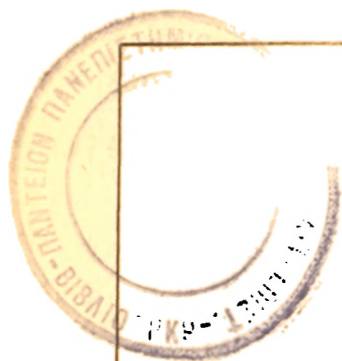
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΙΤΙΚΗ
Πατούσα 3, Αθήνα, τηλ. 3639434





Χιλιάδες Βιβλία
σε
καταπληκτικές
τιμές
σας περιμένουν **ΣΤΟΥ ΓΚΟΒΟΣΤΗ**
για να διαλέξετε τα δώρα σας.
Και μη ξεχάτε την παραμονή της Πρωτοχρονιάς το Πάρτυ!!!

«ΣΤΟΥ ΓΚΟΒΟΣΤΗ»
Ζωολόγου Πιπής 21 - τηλ.: 3615433



Νέες Έκδόσεις

ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ «ΕΣΤΙΑΣ»

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Ν. Α. ΚΑΒΒΑΔΙΑΣ, Πτήση στό λευκό

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΡΤΕΡΗΣ, 'Υπό σκιάν

ΖΕΤΑ ΚΟΥΝΤΟΥΡΗ, 'Η πρεμιέρα

ΣΤΡΑΤΗΣ ΜΥΡΙΒΗΛΗΣ, 'Η ζωή εν τάφω. 'Επανεκδοση της αρχικής Β' έκδοσης τοῦ 1930. 'Επίμετρο: Νίκη Λυκούργου

ΓΑΛΑΤΕΙΑ ΣΑΡΑΝΤΗ, Τό ποτάμι

ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΕΡΖΑΚΗΣ, Οἱ ἐπαναστατημένοι

ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ, Πολιτεῖες καὶ Θάλασσες. Εἰκονογράφηση: Σπύρος Βασιλείου

ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΩΜΕΝΙΔΗΣ, Τό σοφό παιδί

ΞΕΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΑΛΕΝ ΓΚΙΝΣΜΠΕΡΓΚ, 'Ημερολόγια, μτφ.: Σπύρος Μειμάρης

Τ. Σ. ΕΛΙΟΤ, Ποιήματα, μτφ.: Γ. Νίκας

ΡΟΜΠΕΡ ΝΤΕΣΝΟΣ, Ποιήματα, μτφ.: Βερονίκη Δαλακούρα

ΡΕΝΕ ΣΑΡ, Τό ἀδέσποτο σφυρί, μτφ.: Σωκράτης Ζερβός

ΙΣΤΟΡΙΑ / ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ / ΜΕΛΕΤΕΣ / ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ / ΚΡΙΤΙΚΗ

ΚΩΣΤΑΣ ΑΞΕΛΟΣ, Γιά μιά προβληματική ἠθική, μτφ.: Φρ. 'Αμπατζοπούλου (Β' έκδοση)

GREGORY VLASTOS, Σωκράτης: Εἰρωνευτής καὶ ἠθικός φιλόσοφος, μτφ.: Παῦλος Καλλιγᾶς

ΕΡΑΤΟΣΘΕΝΗΣ ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ, "Καλή 'ν' ἡ μαύρη πέτρα σου...": 'Ερμηνευτικά κλειδιά στό Σολωμό

Φ. Μ. ΚΟΝΦΟΡΝΤ, 'Ακαδημαϊκή μικροκοσμογραφία, μτφ.: Παῦλος Καλλιγᾶς

ΜΩΡΙΣ ΜΕΡΛΩ-ΠΟΝΤΥ, 'Η πρόζα τοῦ κόσμου, μτφ.: Φώτης Καλλίας καὶ Μαρία Καλλία

ΦΡΑΝΣΟΥΑΖ ΝΤΟΛΤΟ, Σεμινάριο ψυχανάλυσης παιδιῶν (Β' Τόμος), μτφ.: 'Ελισάβετ Κούκη

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ, 'Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση τοῦ ἔργου του

ΧΑ-ΙΝΤΖ ΡΙΧΤΕΡ, 'Η βρεταννική ἐπέμβαση στήν 'Ελλάδα:

'Από τήν Βάρκιζα στόν ἐμφύλιο (Φεβρ. 1945 - Αὔγ. 1946), μτφ.: Κ. Γιάνναρης

ΖΑΝ ΣΤΑΡΟΜΠΙΝΣΚΙ, Τρεῖς μανίες, μτφ.: Χρήστος 'Αγγελάκος

ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ, Νεοέλληνες πεζογράφοι, Τόμος Η'

ΒΕΛΙΜΙΡ ΧΛΕΜΠΝΙΚΩΦ, Ζαούμι: Διακηρύξεις, Στοχασμοί, 'Οράματα, μτφ.: Μίλτος Φραγκόπουλος

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Μίλτος Σαχτούρης: 'Η παράκαμψη τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ

ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

ΑΡΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, 'Εμπειρίες καὶ περιστατικά: Μιά αὐτοβιογραφική διήγηση (Τόμοι Α', Β', Γ')

ΕΛΕΝΗ ΛΑΔΙΑ, Φυσιογνωμίες τόπων

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΣΑΚΚΑΤΟΣ, Μεραρχία "'Ακούι": 'Η σφαγή τῶν 'Ιταλῶν στήν Κεφαλονιά. 'Η ἀντίσταση

ΦΡΕ-ΙΝΤΟΥΝ ΣΑΧΕΜΠΖΑΜ, 'Ο λιθοβολισμός τῆς Σοράγια Μανουτσεχρί, μτφ.: Φραγκίσκος Σομμαρίπας

ΖΑΝ ΦΗΛΑΝΤΙΝΓΚ, Τό κρυφτό: 'Η ἀντίσταση στήν Κρήτη, μτφ.: 'Αλεξάνδρα Φιάδα

ΠΑΙΔΙΚΑ

ΓΕΩΡΓΙΑ ΑΝΕΖΙΝΗ-ΛΕΡΑΚΗ, Τό ἡμερολόγιο τοῦ Πάρη, εἰκονογράφηση: Εἰδη Τσάκνιᾶ

ΜΑΝΙΑ ΔΟΥΚΑ, Ταξιδεύοντας μέ τόν 'Οδυσσεά

ΜΑΝΙΑ ΔΟΥΚΑ, Τρελαντώνης, Π.Σ. ΔΕΛΤΑ

ΜΑΓΕΙΡΙΚΗ

ΣΥΛΒΙ ΜΑΡΙΟΝ, Μαγειρική στά μικροκύματα, μτφ.: Μαρία Χαραμῆ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ «ΕΣΤΙΑΣ»

Σόλωνος 60 • ΑΘΗΝΑ • τηλ. 3615077

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Η σύγχρονη εκδοτική παρουσία στα ελληνικά γράμματα **ΝΕΑ ΒΙΒΛΙΑ 1992** **ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ**

ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Γιώργος Αριστηνός
Η Κατάβαση (Αφήγημα)

Χριστίνα Γιατζόγλου
Ο μικρός Κλαύδιος (Αφήγημα)

Βασίλης Γκουρογιάννης
Το ασπρόχορτο ανδίζει (Μυθιστόρημα)

Απόστολος Κ. Δοξιάδης
Ο δειός Πέτρος
και η Εικασία του Γκόλντμπαχ (Νουβέλα)

Αχιλλέας Θεοφίλου
Μεθυσμένη ορχήστρα (Μυθιστόρημα)

Λευτέρης Κυπραίος
Ο μεγάλος Δεύτερος (Μυθιστόρημα)

Γιώργος Λεονάρδος
Το κόκκινο σαλόνι της γιαγιάς
(Μυθιστόρημα)

Πρόδρομος Χ. Μαρκογλου
Σταδερή απώλεια (Διηγήματα)

Παύλος Μάτεσις
Υλη δάσους (Διηγήματα)

Αραλία Μεγαπάνου
Το Φιρφίρι, οι Φιρφίρογέννητοι
και η Μεγάλη Κωπηλασία

Βασίλης Μπούτος
Γυναίκες στα πάρκα (Διηγήματα)

Νίκος Νικολαΐδης
Γουρούνια στον άνεμο (Μυθιστόρημα)

Αιμήτρης Νόλλας
Θ τύμβος κοντά στη θάλασσα
(Μυθιστόρημα)

Κυριάκος Ντελόπουλος
Οδός Αρχαίων Ελλήνων (Μυθιστόρημα)

Γιάννης Ξανθούλης
Η εποχή των καφεδων (Μυθιστόρημα)

Μαρλένα Πολιτοπούλου
Ο ήχος της σαύρας (Αφήγημα)

Τάσος Ρούσσος
Αγγελόπετρα (Νουβέλα)

Γιώργος Σκαρπαδώνης
Η Στενωπός των Υφασμάτων (Διηγήματα)

Μάτι φώσφορο, κουμάντο γερό (Διηγήματα)

Αντώνης Σουρούνης
Υπ' όμιν της Λίτσας

Κρίστη Στasiνοπούλου
Επτά φορές στην Αμοργό (Διηγήματα)

Περικλής Σφυρίδης
Χαράμι (Διηγήματα)

Διονύσης Χαριτόπουλος
Από εδώ πέρασε ο Κιχρόι

Α.Κ. Χριστοδούλου
Το αγκάδι ή Ο Παντελής Βλαστός
(Νουβέλα)

ΠΟΙΗΣΗ

Σωκράτης Κ. Ζερβός
Το κρίνο του τρόμου

Αντρέας Καραντώνης
Δεκατετράστιχα

Ματθαίος Μουνιές
Νηπιεβαπτισμός

Αθηνά Παπαδάκη
Λέαινα της διτρίνας

Γ.Δ. Σιδεράς
Το χαμαί

Γιάννης Τζανετάκης
Με φάτα ερήμου

Θανάσης Χατζόπουλος
Από καταβολής δρόσου



Το νέο συναρπαστικό παιχνίδι του ΟΠΑΠ.

Αν και παίζεται στο δελτίο του ΛΟΤΤΟ, είναι τελείως ανεξάρτητο απ' αυτό.

- Με δικά του μεγάλα κέρδη.
- Με τους περισσότερους τυχερούς.

Πες ναι - ~~Χ~~τύπησε ΠΡΟΤΟ

Όταν καταθέτετε το δελτίο σας του ΛΟΤΤΟ, η μηχανή τυπώνει έναν τυχαίο επταψήφιο αριθμό. Θα γίνει ο τυχερός σας αριθμός αν ΠΡΙΝ την κατάθεση πείτε ΝΑΙ στην τύχη του ΠΡΟΤΟ. Πώς; Πολύ απλά:

Στο κάτω μέρος του δελτίου υπάρχει μια οριζόντια στήλη με αριθμούς από το 1 ως το 8 [1 2 3 4 5 6 7 8].

Αν θέλετε να παίξετε μόνο έναν αριθμό, δηλαδή αυτόν που ΘΑ ΤΥΠΩΘΕΙ στο δελτίο, βάζετε ● στο 1.

Μπορείτε όμως, για ν' αυξήσετε τις πιθανότητες επιτυχίας, να παίξετε περισσότερους. Τρεις; ● στο 3. Οχτώ; ● στο 8.

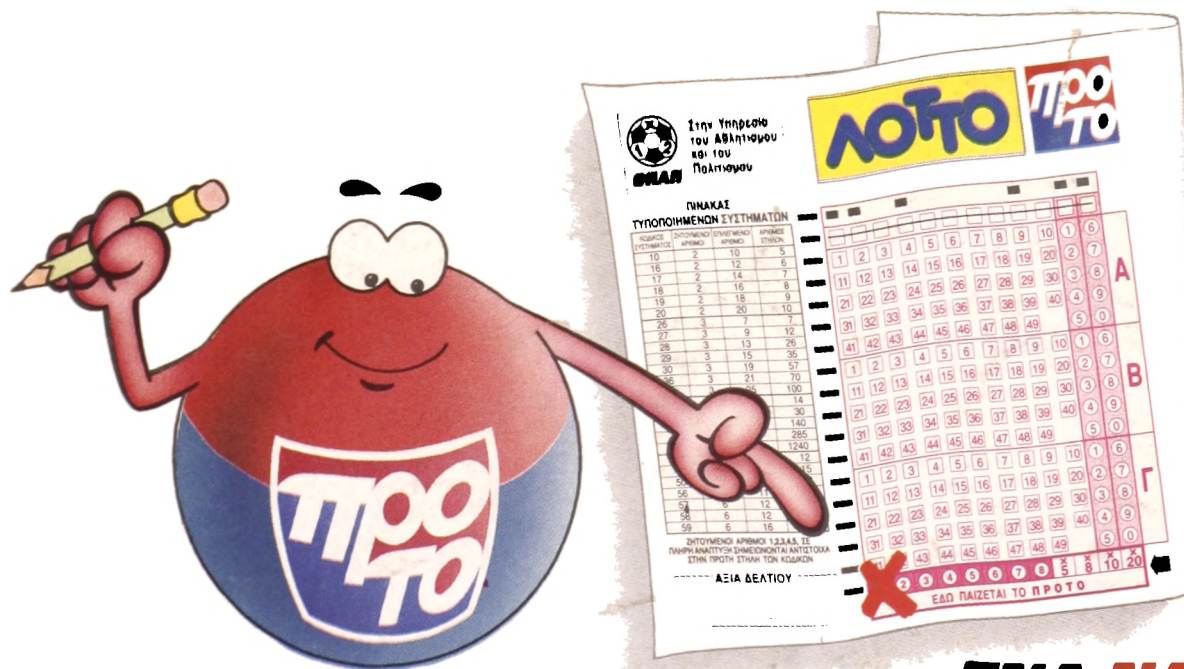
Για ακόμα περισσότερους, χρησιμοποιήστε τους πολλαπλασιαστές x5 x8 x10 x20 που βρίσκονται στη συνέχεια της στήλης. Π.χ., παίζετε 20 αριθμούς σημειώνοντας ● στο 4 και στο x5 ($4 \times 5 = 20$) ή ● στο 2 και στο x10 ($2 \times 10 = 20$).

Πες ναι - Κέρδισε ΠΡΟΤΟ

Η κλήρωση του ΠΡΟΤΟ γίνεται κάθε Τετάρτη αμέσως μετά την κλήρωση του ΛΟΤΤΟ. Κερδίζουν 6 κύριες κατηγορίες και 2 πρόσθετες. Ας υποθέσουμε ότι κληρώθηκε ο αριθμός 7.237.684.

Κατηγορίες που κερδίζουν

ΚΥΡΙΕΣ		ΠΡΟΣΘΕΤΕΣ
1η	: 7.237.684	(+ 3) : 7.237.687
2η ΛΗΓΟΝΤΕΣ ΣΕ:	237.684	(- 3) : 7.237.681
3η ΛΗΓΟΝΤΕΣ ΣΕ:	37.684	δηλ. οι αριθμοί που βρίσκονται 3 μονάδες πάνω και κάτω από τον αριθμό που κληρώθηκε.
4η ΛΗΓΟΝΤΕΣ ΣΕ:	7.684	
5η ΛΗΓΟΝΤΕΣ ΣΕ:	684	
6η ΛΗΓΟΝΤΕΣ ΣΕ:	84	



Κάθε εβδομάδα, όλο και περισσότεροι τυχεροί χτυπούν ΠΡΟΤΟ, κερδίζουν ΠΡΟΤΟ. Βασίς;



ΕΝΑ ΝΑΙ ΚΑΙ ΟΛΑ ΔΙΚΑ ΣΟΥ