

# ΔΩΔΩΝΗ

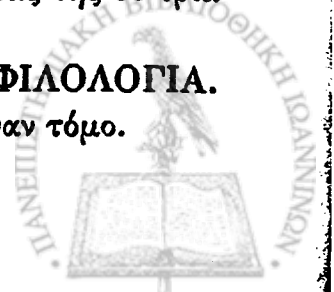


Με τη διαίρεση της Φιλοσοφικής Σχολής σε τρία Τμήματα (Φιλολογίας-Ιστορίας και Αρχαιολογίας - Φιλοσοφίας, Ψυχολογίας και Παιδαγωγικής) θεωρήσαμε αναγκαία και τη διαίρεση της Επιστημονικής Επετηρίδας της σε τρία επίσης τεύχη.

Το τεύχος του Τμήματος Φιλολογίας θα έχει τον υπότιτλο **ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ**.

Και τα τρία τεύχη των τριών τμημάτων θα συναποτελούν έναν τόμο.

Η αρίθμηση των τόμων δεν διακόπτεται.



# ΔΩΔΩΝΗ

ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΔΑ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ  
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

14  
-----  
1985

1 NX <sup>9</sup>  
-----  
Ματρε



ΤΟΜΟΣ ΔΕΚΑΤΟΣ  
ΤΕΤΑΡΤΟΣ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ  
1985



**Συντακτική Επιτροπή:**  
**ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΑΤΣΟΥΡΗΣ**  
**ΜΑΙΡΗ ΜΑΝΤΖΙΟΥ**  
**ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ**  
**ΚΩΝ/ΝΟΣ ΜΗΝΑΣ**  
**ΖΑΧΑΡΙΑΣ ΣΙΑΦΛΕΚΗΣ**



## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

|                          |  |     |
|--------------------------|--|-----|
| I. N. Περυσινάκη         | <i>Η ωδή εις Μούσας του Α. Κάλβου. Πηγές και επιδράσεις</i>  | 9   |
| Hans Eideneier           | <i>Ο προφορικός χαρακτήρας της νεοελληνικής λογοτεχνίας</i>  | 39  |
| Κατερίνα Συνοδινού       | <i>Η Κλυταιμνήστρα στην Ιφιγένεια στην Αυλίδα του Ευριπίδη: απο την υποταγή στην εξέγερση</i>                            | 55  |
| Κατερίνα Συνοδινού       | <i>Η προσωπική αίσθηση του χρόνου της Ηλέκτρας και του Ορέστη στην Ηλέκτρα του Ευριπίδη.</i>                             | 65  |
| R.G.A. Buxton            | <i>Euripides' Alkestis: five aspects of an Interpretation</i>  | 75  |
| Μαίρη Μάντζιου           | <i>Παρατηρήσεις στο κείμενο του Ευριπίδη</i>   | 91  |
| Ελένη Κίγκα              | <i>Το λαλούδι της Μονοβασιάς</i>   | 103 |
| Νίκος Α. Νικολάου        | <i>Η Εκάλη του Καλλίμαχου</i>  | 131 |
| Δημήτρης Τζιόβας         | <i>Απο το συγγραφέα στον αναγνώστη</i>   | 141 |
| Γιάννης Δάλλας           | <i>Ο αντιιδεαλιστικός σολωμισμός του Βίοναλη</i>   | 159 |
| Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος | <i>«Φως που πατεί χιρούμενο τον 'Αδη και το Χάρο». Ερμηνευτική συμβολή στους «Ελεύθερους Πολιορκημένους» του Σολωμού</i> | 193 |
| Andreas Katsouris        | <i>Menander's Misoumenos: Problems of Interpretation</i>   | 205 |
| Χρονικό                  |  | 237 |





I. N. ΠΕΡΥΣΙΝΑΚΗΣ

## Η ΩΔΗ ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΣ ΤΟΥ Α. ΚΑΛΒΟΥ. ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ

Σκοπός αυτού του άρθρου είναι να εντοπίσει τα πιθανά πρότυπα της ωδής *Εἰς Μούσας* από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία και μυθολογία, να ερευνησει τη σημασία τους, να εξετάσει πώς μεταπλάθονται στην ωδή, και τέλος να δώσει τη 'σημαντική' της ωδής μέσα από τα πρότυπα αυτά<sup>1</sup>.

Δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι η ωδή είναι ένας ύμνος στις Μούσες. Επομένως ό,τι λέγεται στην ωδή αναφέρεται έμμεσα ή άμεσα στις Μούσες, όχι τόσο ως τις εννέα συγκεκριμένες θεότητες, αλλά κυρίως σε ό,τι εκείνες συμβολίζουν. Έτσι υπάρχει αρχικά η επίκληση προς τις Μούσες (κυριολεκτικά, επίκληση προς τις Χάριτες), η συμπαντική διάσταση των Μουσών και το θέμα της αρμονίας των σφαιρών. Ακολουθούν οι δραστηριότητες των Μουσών, καθώς και η σχέση τους με τον Ορφέα, το Διόνυσο και τον Απόλλωνα μέσα από την ευεργετική επίδρασή τους προς τους ανθρώπους.

### A. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΥΘΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

#### 1. Η επίκληση των Μουσών.

Η προτροπή της α' στροφής

*Τὰς χορδὰς ἄς ἀλλάξωμεν*

*ὦ χρυσὸν δῶρον, χάσμα*

*Λητογενέος μέγα·*

*τὰς χορδὰς ἄς ἀλλάξωμεν*

*ἰώνιος λύρα\**

\* Κατά την κριτική έκδοση του F. M. Pontani, *Ἀνδρέα Κάλβου Ὠδαὶ* (Ίκαρος 1970).

1. Πβ. Ν. Β. Τωμαδάκη, «Ο Κάλβος και οι Αρχαίοι» (*Απανθίσματα*, Αθήνα, Φέξη 1962) σσ. 163-71 (πρώτα, *Extrait des Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier*, Αθήνα 1956). Πολλά σχετικά στοιχεία περιέχει η σχολιασμένη έκδοση του Μ. Γ. Μερακλή, *Ἀνδρέα Κάλβου Ὠδές 1-20*, ερμηνευτική έκδοση (Αθήνα, Εστία [1965, 1976]), η οποία όμως δεν καλύπτει την προοπτική αυτού του άρθρου.



που επαναλαμβάνεται με άλλη μορφή στη β'  
 "Αλλα σύρματα δότε,  
 ζεφυρόποδες Χάριτες·  
 καὶ σεῖς ἐπὶ τὸ ξύλον  
 μελίφρονον, ὑακίνθινον  
 βάλετε στέμμα

αποτελεί επίκληση των Μουσών. Η επίκληση αυτή γίνεται κατά το σχήμα συνεκδοχής τὰς χορδὰς και το ξύλον αντί 'λύρα' και το σχήμα μετωνυμίας λύρα και Χάριτες αντί Μούσες. Οι φράσεις τὰς χορδὰς ἄς ἀλλάξωμεν και ἄλλα σύρματα δότε, καθώς και ὑακίνθινον βάλετε στέμμα δηλώνουν το περιεχόμενο της έμπνευσης, ισοδυναμούν δηλ. με το 'μήνιν' ή το 'ἄνδρα' των Ομηρικών επών. Οι Μούσες εμφανίζονται έμμεσα στη γ' στροφή και προσφωνούνται τελικά στη δ'. Ο ποιητής αρχίζει με τις Χάριτες και 'υψώνεται', μαζί με το 'μέτρον' θα έλεγε κανείς, στον ουρανό, την κατοικία των Μουσών, χώρος από τον οποίο με φυσικότητα θα αρχίσει ο ύμνος για τη δύναμη και τη δραστηριότητά τους. Έτσι η μετάβχση από τις Χάριτες στις Μούσες γίνεται έντεχνα και ανεπαίσθητα.

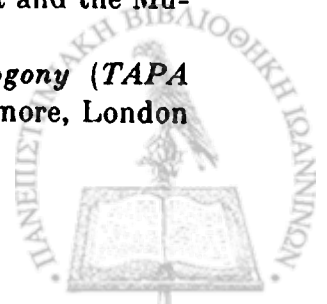
Το θέμα βέβαια της επίκλησης των Μουσών είναι τόσο παλιό όσο τουλάχιστο και τα ομηρικά έπη, στα οποία ήδη συναντιέται ως τυποποιημένη φράση, φόρμουλα<sup>1</sup>. Έχει δείχτει ότι η επίκληση των Μουσών στον Όμηρο συνδέεται με διηγήσεις και καταλόγους σε κρίσιμες ώρες, όπως σε ώρες μάχης, άν και η αρχική λειτουργία της επίκλησης είναι να δώσουν οι Μούσες πληροφορίες στον ποιητή<sup>2</sup>. Η επίκληση προς τις Μούσες διατηρεί την αρχική της σημασία στον Ησίοδο: οι Μούσες είναι κόρες της Μνημοσύνης και έχουν αποστολή να υπενθυμίζουν στους βασιλιάδες τις δικαίες δίκες και να εμπνέουν τους ποιητές να λένε την αλήθεια (Θεογ. 22 κε, 53 κε, 80 κε, Έργα 10)<sup>3</sup>. Αλλού μάλιστα ονομάζονται Μνεΐαι (Πλούτ. 'Ηθ. 734d).

Κυρίως όμως, η προτροπή προς τη λύρα τὰς χορδὰς ἄς ἀλλάξωμεν στο α' πληθ. πρόσωπο, καθώς και το αντικείμενο της άλλης προτροπής ἄλλα σύρματα δότε, πρώτιστα δεν είναι επίκληση των Μουσών, αλλά αυτο-επίκληση του ποιητή και υποκατάσταση έτσι των Μουσών, από αυτόν τον ίδιο. Έτσι ο ποιητής γίνεται υποφήτης των Μουσών. Αλλά και για την πρώιμη ελληνική μυθολογία ο ποιητής (δημιουργός) έχει τη θέση διερμηνέα των Μουσών κα-

1. Π.χ. 'Ιλ. 1.1, 2. 484-92, 761-3, 16. 112-13 κ.α. 'Οδ. 9. 62-4, 73-4, 479 κε. κα. Πβ. G. Lanata, *Poetica Pre-Platonica Testimonianze e Frammenti* (Firenze 1963).

2. Ανάμεσα στα άλλα, πβ. W.W. Minton, «Homer's Invocation of the Muses: Traditional Patterns» (*TAPA* 91 1960 292-309)· «Invocation and Catalogue in Hesiod and Homer» (*TAPA* 93 1962 188-212). G. A. Calhoun, «The Poet and the Muses in Homer» (*CP* 33 1938 157-66), κ.ά.

3. Πβ. C.R. Roth, «The Kings and the Muses in Hesiod's *Theogony*» (*TAPA* 106 1973 331-38). P. Pucci, *Hesiod and the Language of Poetry* (Baltimore, London 1977) σσ. 8 κε.





Οὗς μάλιστα η ποιήση στην πραγματικότητα δημιουργήθηκε από τους θεούς και εκπροσωπήθηκε στη γη από τα παιδιά των θεών, τους ποιητές, για να μαλακώσει τις δυσκολίες της ζωής<sup>1</sup>: καὶ οἱ θεῶν παῖδες ποιηταὶ καὶ προφηταὶ τῶν θεῶν (Πλ. Πολ. 366b· πβ. οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐρμηνῆς εἰσὶν τῶν θεῶν, Ἰων 534e).

Η επίκληση επομένως των Μουσών γίνεται αφενός μέσω των Χαρίτων και της λύρας, αφετέρου δεν είναι καθόλου τυπική, αλλά πηγαίνει στη ρίζα και την αρχική σημασία του θέματος της επίκλησης. Κι αυτό γίνεται σκόπιμα και συνειδητά. Έτσι η ίδια ωδή *Εἰς Μούσας* είναι το 'προῖόν' της επίκλησης των Μουσών και κατά κάποιο τρόπο 'προοίμιος' για όλη την ποίηση του Κάλβου. Ας μη ξεχνάμε ότι *Λύρα* και *Λυρικά* είναι οι δύο ποιητικές συλλογές του Κάλβου. Και, καθώς η αρχαία ποίηση ήταν 'δώρημα' των Μουσών και των θεών, και η συγκεκριμένη ωδή τίθεται υπό την ευλογία του θείου. Επομένως ό,τι εκφράζει, όπως το αίτημα της ελευθερίας και το όραμα της άνθησης των Μουσών (και της ποίησης) απορρέει από μία θεία βούληση και αποτελεί ένα είδος νομοτέλειας, πράγμα που θα διαπιστώσουμε και αργότερα.

Γιατί όμως σε μια ωδή-ύμνο προς τις Μούσες αναφέρονται και μάλιστα στην αρχή, οι Χάριτες; Η επίκληση των Μουσών ουσιαστικά γίνεται μέσω των Χαρίτων, και της λύρας. Οι Χάριτες παρακαλούνται να δώσουν άλλες χορδές της λύρας, να αλλάξουν δηλ. το είδος της μουσικής και της ποίησης. Μαζί επίσης με τις Μούσες πλουτίζουν με' χορὸν εὐφροσύνας κ' εὐρυθμον μέλος τα δειπνα των Ολυμπίων. Στη κδ' στροφή επίσης

Ἐκεῖ πρὸς τὰ λουτρὰ  
ὄπου τὰς τρίχας πλύνουσι  
τῶν φοιβητῶν ἢ Ὠραὶ,  
τότε δικαίως ἐφύγατε

ὦ Πιερίδες. (πβ. Ὁ Ὠκεανὸς στρ. ζ')

γίνεται ένας εν παρόδω αλλά έντεχνος συσχετισμὸς των Ωρών με τον Απόλλωνα και τις Μούσες.

1. Πβ. Α. Sperduti, «The Divine Nature of Poetry in Antiquity» (*TAPA* 81 1950 209-40). Η φύση αυτή της ποίησης συνδέεται με την προφητεία: Πί. fr. 137 Β *μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγὼ* και fr. 40.6-7 Β *με δέξαι ἀοίδιμον Πιερίδων προφάταν*. Πβ. J. Duchemin, *Pindare poète et prophète* (Paris 1955) σσ.29κ. Ν.Κ. Chadwick, *Poetry and Prophecy* (Cambridge 1942). Ε. Rohde, *Psyche* (trans. by W. B. Hillis, London 1925) σ. 287. F. M. Cornford, *Principium Sapientiae* (Cambridge 1952) σσ. 89 κ., 73 κ. J.P. Vernant, *Μύθος και Σκέψη στην Αρχαία Ελλάδα* (μετ. Στ. Γεωργούδη, Εκδ. Έγναία 1983 σσ. 349-50· Pucci, *Hesiod*, σσ. 1 κ., 29 κ. Πβ. επίσης Πλάτων *Φαῖδρ.* 245a *ἀπό μουσῶν κατοκωχὴ τε καὶ μανία*, Ἰων 536 *θεῖα μοῖρα καὶ κατοκωχῆ*, κ.α. Για το πλατὺ θέμα της έμπνευσης παραπέμπω μόνο στα πρόσφατα: P. Murray, «Poetic Inspiration in Early Greece» (*JHS* 101 1981 87-100), του D. A. Russell, *Criticism in Antiquity* (Duckworth. 1981) σσ. 69-83: «The Poet and his Inspiration», και R. Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato* (London 1969) σσ. 10 κ.



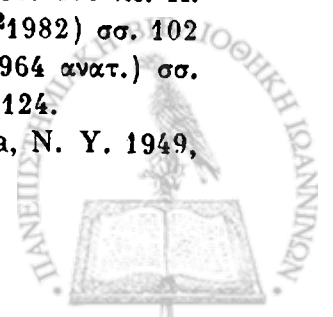
Ώρες γενικά είναι η προσωποποίηση των εποχών, οι θεότητες που κάνουν τα άνθη, τα φυτά και τους καρπούς να αυξάνουν και να ωριμάζουν στην ώρα τους. Τα ονόματά τους ποικίλλουν. Συνδέονται με διάφορους θεούς: τη Δήμητρα π.χ. ως θεά των δημητριακών, το Διόνυσο διότι και τὸν τῆς ἀμπέλου καρπὸν ἐκτρέφουσι (Αθην. 38c), την Αφροδίτη, τον Ἴλιον, κ.ά. Στην Αθήνα μάλιστα γίνονταν πομπή προς τιμὴν του Ἴλιου και των Ωρών (Πορφύριος, *περὶ Ἀποχῆς* II, 7). Μητέρα των τριῶν Ωρών ἦταν η Σελήνη επειδὴ ανταποκρινόταν προς τις τρεις φάσεις της. Η Σελήνη-Φοίβη ἦταν ἀδελφὴ του Ἴλιου-Φοίβου (Απόλλωνα). Ταυτίζονται και με τις Μοῖρες γιατί σύμφωνα με τον Ορφέα και οι Μοῖρες δεν είναι παρὰ οι τρεις 'μοῖρες', μέρη, της ἰδίας της Σελήνης. Κι αυτές οι τρεις Ώρες ἢ Μοῖρες είναι ἐπίσης οι ἰδίες οι Χάριτες (fr. 35 Kern, *Ὀρφ.* "Ἦμν. 59.1 Abel, "Ἦμν. Μαρ. V. προς Σελήνη 6 Abel). Στη Λακωνία μάλιστα, ὅπου λατρεύονταν δύο Χάριτες, η Κλήτα και η Φάεννα (Λαμπερή), οἱ θεές αυτές εμφανίζονταν στις διάφορες φάσεις της Σελήνης. Τη σχέση τους με τον Ουρανό φανερώνει και το γεγονός ὅτι οι Χάριτες λέγονταν και κόρες του Ουρανού ἢ κόρες του Ἴλιου και του Φωτός, ἰδιαίτερα του Φωτός της Σελήνης (Αίγλης) (Παυσ. 9.35.1 και 5)<sup>1</sup>.

Ο Κάλβος, ἢ η κλασικιστικὴ παράδοση, συνδέει τις Μούσες με τις Χάριτες και τις Ώρες επειδὴ και στην αρχαία ἐλληνικὴ μυθολογία και λογοτεχνία υπήρχαν πολλά κοινὰ σημεῖα μεταξύ τους. Πρῶτα γιατί στη Θεογονία του Ησιόδου οι Χάριτες γενεαλογούνται μετὰ τις Ώρες (και τις Μοῖρες) και πριν ἀπὸ τις Μούσες (901 κε). Ἐπειτα η Μνημοσύνη, μητέρα των Μουσῶν, και η Θέμις, μητέρα των Ωρών, είναι ἀδελφές, κόρες του Ουρανού και της Γαίας. Πατέρας ὅλων των Μουσῶν, των Χαρίτων και Ωρών είναι ο Δίας. Το ὄνομα ἐπίσης μιας ἀπὸ τις Χάριτες, της Θαλίας, είναι κοινὸ με το ὄνομα μιας ἀπὸ τις Μούσες της Θάλειας, ἐνῶ πάλι σύμφωνα με τον Ησιόδο, η ζωὴ κάτω ἀπὸ την εποπτεία των Ωρών περιλαμβάνει και θαλίην (αφθονία και χαρά, *Ἔργα* 231, 236) ἢ οι Χάριτες κατοικούν κοντὰ με τις Μούσες ἐν θαλίης (Θεογ. 65)<sup>2</sup> ἢ σε καιρὸ ειρήνης, κατὰ τον Αριστοφάνη, οι Χάριτες, οι Ώρες και ἄλλοι θεοὶ ἀπολαμβάνουν τα αγαθὰ της ζωῆς (*Εἶρ.* 456). Τέλος τόσο οι Ώρες ὅσο και οι Χάριτες σχετίζονται με τον ουρανό και το φως, τη Σελήνη και τον Ἴλιον, ἢ και ταυτίζονται, ὅπως εἶδαμε, στη σχέση τους αὐτή. Με τον Ουρανό σχετίζονται και οι Μούσες.

Ἐπειτα ἀποστολή των Μουσῶν είναι να φέρουν τη λήθη των κακῶν και να τερματίζουν τις φροντίδες των ἀνθρώπων (Θεογ. 55· πβ. 102-3 για τον ποι-

1. Βλ. M.L. West, *Hesiod Theogony* (Oxford 1966, 1978 repr.) σσ. 406 κε. K. Kerényi, *Η Μυθολογία των Ελλήνων* (Μετάφ. Δ. Σταθοπούλου, [Αθήνα] <sup>2</sup>1982) σσ. 102 κε. L. Preller-C. Robert, *Griechische Mythologie I* (Berlin/Zürich 1964 ανατ.) σσ. 475 κε. H.J. Rose, *A Handbook of Greek Mythology* (London 1958) σ. 124.

2. F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus* (Cornell Univ. Press Ithaca, N. Y. 1949, repr. 1967) σσ. 98 με σημ. 95-96 και 42 με σημ. 133.



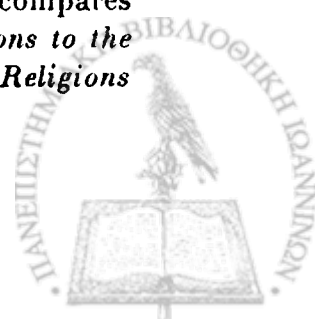
ητή) ἢ να υμνοῦν το Δία και τους ἄλλους θεούς (Θεογ. 37, 51, 11 κε· "Εργα 1-2 κ.α.). Στο ἔργο τους αυτό συνεπικουροῦνται ἀπὸ τις Χάριτες (Θεογ. 64 κε. Θεογνις 15· πβ. ὕμν. 'Ομ. XXVII 15 κ.ά) ἢ ἀπὸ τις Χάριτες, τις 'Ωρες και την Ἀρμονία (ὕμν. 'Απόλ. 189 κε). Χάριτες και Μούσες ενώνονται στις προδιαγραφές μιας πνευματικής ζωής (Ευρ. 'Ηρ. Μ. 673 κε).

Οι Χάριτες δε σχετίζονται με την ἴδια την ἐμπνευση και το περιεχόμενο του ποιήματος, ἀλλὰ με την ἐκφραση και την ομορφιά του. Ἀπὸ αυτές ἀντλεί τις σωστές και κατάλληλες λέξεις ο ποιητής. Λόγια που εἰπώθηκαν με τη βοήθειά τους διαρκούν περισσότερο ἀπὸ την ἴδια την πράξη που υμνοῦν (Πι. Ν 4. 6-8, 'Ολ. 14. 5-7). Την ἐπὶ κληση μάλιστα των Χαρίτων (β' στρ.) μπορεῖ να ἐνέπνευσε ἀκριβῶς ο τελευταῖος αυτός πινδαρικός ὕμνος. 'Ετσι τὸ φέγγος τῶν Χαρίτων (Πι. Π. 9.89-90) δε δηλώνει τόσο μεταφορικά την ἐμπνευση, ὅσο ἀκριβῶς κυριολεκτικὰ την ἀρχική σχέση των Χαρίτων με το φως.

Φαίνεται δηλ. πως η παλιά λειτουργία του ποιητή ως προφήτη και μάγου ἀπὸ τη μια, και η ἀρχική φύση των Μουσῶν ως κοσμικῶν δυνάμεων (βλ. παρκατάω) σε συνδυασμὸ με τη λειτουργία των Χαρίτων και των Ωρῶν ως δυνάμεων που ἐποπτεύουν την ευφορία και τη γονιμότητα της φύσης ἀπὸ την ἄλλη, οδήγησε (και ὅταν οι Μούσες «εἰδικεύτηκαν» στην ποίηση) στο συσχετισμὸ τους με τις Χάριτες και τις 'Ωρες και κατὰ τη νέα τους αὐτὴ ἀποστολή, ως ἀνάμνηση της παλιάς κατάστασης και σχέσης μεταξύ τους<sup>1</sup>. Αὐτὴ λοιπὸν την τελευταία σχέση μεταξύ Μουσῶν, Χαρίτων και Ωρῶν φαίνεται πως χρησιμοποιεῖ ο Κάλβος. Το ἐπιθ. ζεφυρόποδες για τις Χάριτες (στρ.β') μπορεῖ να περιέχει και τις δύο ἐννοιες: γρήγορες και ἀπαλές σαν την πνοή του Ζεφύρου - και της λύρας - και γονιμοποιές σαν τον Ζέφυρο (πβ. 'Ιλ. 19.415, 'Οδ. 7. 119).

Επίσης ἀπὸ τις ἄλλες λειτουργίες των Μουσῶν και των Χαρίτων ο Κάλβος ἀναφέρει το θέμα της συμμετογῆς τους στα θεϊκά συμπόσια και διασκεδάσεις, πράγμα που σημαίνει ὅτι η ποίηση της Ελλάδας στην ἐποχὴ του ποιητή (και η ἴδια η ὠδή του Κάλβου) ἐντάσσεται σε ἓνα ἀνάλογο κλίμα ἀνθησης και 'θαλίας' (πβ. τους ἐπιγείους χορούς, Πρόλογος) ὅπως ἐκεῖνο των θεῶν. Οι Χάριτες ἐπίσης ἀλλάσσουν τις χορδές της λύρας, δηλ. βοηθοῦν στην «παράσταση» και την ἐκφραση του τραγουδιῶ και δε σχετίζονται με τη διαδικασία ἐμπνευσης.

1. J. E. Harrison, *Themis* (2nd ed., London 1963 repr.) σσ. 514 κε., 389, 189-90. Solmsen, *Hesiod*, σσ. 34 κε., 38 κε., 64 κε., 66 κε., 97 κε. C.M. Bowra, *Pindar* (Oxford 1964) σσ. 29-31· «A Prayer to the Fates» (CQ 8 1958 231-40)· πβ. *Αρχαία Ἑλληνική Λυρική ποίηση τ. Β'* (μετ. Ι.Ν. Καζάζης, Μ.Ι.Ε.Τ., Ἀθήνα 1982) σσ.225 κε. J. Duchemin, ὁ.π., σσ. 54 κε.· και «Mission sociale et pouvoirs magiques du poète comparés à ceux du roi dans le lyrisme de Pindare». *The Sacral Kingship. Contributions to the Central Theme of the VIIIth International Congress for the History of Religions* (Rome, April 1955) (London 1959) σσ. 379-93.



## 2. Κοσμική διάσταση των Μουσών. «Αρμονία των σφαιρών».

Όποια όμως προέκταση και αν έχει η επίκληση των Μουσών ο Κάλβος προχωρεί ακόμα πιο πέρα, σε άλλη λειτουργία τους. Στις στροφές ιε'-ις' εκτείνοντας κατά κάποιον τρόπο τη μουσική της δ' στροφής ο Κάλβος ανάγεται σε μια συμπαντική διάσταση των Μουσών:

\*Ητον ποτὲ ἤ ἐννέα

Ὀλύμπια φωναὶ

ἐκεῖ ὁποῦ χορεύουσι

τῆς ἡμέρας ἤ κόραι

λαμπαδηφόροι.

Ἦκουον μόνον οἱ κύκλοι

τῶν οὐρανῶν, τὴν σύμφωνον

θεόπνευστον ᾠδὴν,

καὶ τὸν ἀέρα ἀκίνητον

εἶχε ἢ γαλήνη.

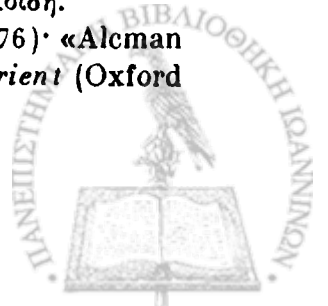
Στη Θεογονία οι Μούσες είναι κοσμικές δυνάμεις ενσωματωμένες στην τάξη που εκπροσωπεί ο Δίας<sup>1</sup>. Ἄλλωστε τραγουδοῦν, αρχίζοντας πράγματι ἐξ ἀρχῆς την εμφάνιση του κόσμου, τη γέννηση των θεών και των ανθρώπων (Θεογ. (Θεογ. 45, 115). Αυτή η λειτουργία των Μουσών ως κοσμικών δυνάμεων ενισχύεται από μία άλλη παράδοση, σύμφωνα με την οποία δύο ιστοροῦνται γενέσεις Μουσῶν, προεσβυτέρων μὲν κατὰ Κρόνον, νεωτέρων δὲ τῶν ἐκ Διὸς καὶ Μνημοσύνης (2B 15DK). Οι κατὰ Κρόνον αυτές Μούσες είναι θυγατέρες του Ουρανού και της Γης. Ἐτσι οι Μούσες μετατίθενται προς τα πίσω κατά μία γενεά θεῶν και θεωροῦνται ἀπὸ τις πρώτες δυνάμεις του σύμπαντος. Την παράδοση αυτή μας παραδίδει ο Μίμνερμος και ο Αλκμάνας<sup>2</sup>.

Η περίπτωση του Αλκμάνα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί είναι ένας ἀπὸ τους Ἑλληνας με το ὄνομά του οποιῶου συνδέεται μία ἀπὸ τις πρωιμότερες Κοσμογονίες, στην οποία, ὅπως φαίνεται, οι Μούσες εἶχαν κάποια θέση<sup>3</sup>. Ο κό-

1. Πβ. Solmsen, *Hesiod*, σσ. 64-5, 38 κε.

2. Μίμν. fr. 13 W (= Πανσ. 9. 29. 4). Αλκμ. 67 P. (= Διόδ. Σικ. 4. 7). Βλ. ἐπίσης Αλκμ. fr. 5 (fr. 2) 28-9 P και Schol. Πι. Ν. 3. 16β (vol. 3, σ. 43) Drachmann). Ἴσως αυτό υπονοεῖ και ο Ησίοδος (Θεογ. 43-6). Πβ. Harriott, ὁ.π., σ. 11. D. Page, *Alcman: The Partheneion* (Oxford 1951) σ. 70. Κατὰ ἄλλη ἀπόψη υπάρχουν τρεις Μούσες, κόρες του Απόλλωνα, με τα ὀνόματα Μούσα, Θεά, Ὑμῶ (Κύπρια, fr. dub. 23, Kinkel, Eumelus fr. 17, Kinkel). Πβ. G. H. Huxley, *Greek Epic Poetry From Eumelos to Panyassis* (London 1969) σ. 68. Τρεις είναι ἐπίσης οι Μούσες κατὰ τον Πλούταρχο ἮΘ. (Συμπ. Προβλ.) 744 cf, (πβ. νήτη, μέση, υπάτη) που αντιστοιχοῦν στις τρεις τέχνες: φιλοσοφία, ρητορική, μαθηματικά, και τον Πausania (9.29.2) Μελέτη, Μνήμη, Ἄοιδή.

3. M. L. West, «Three Presocratic Cosmologies» (CQ 13 1963 154-76)· «Alcman and Pythagoras» (CQ 17 1967 1-15). *Early Greek Philosophy and the Orient* (Oxford 1971) σσ. 206-8.



σμος αρχικά ήταν μια άμορφη μάζα ὡσπου ἡ Θέτιδα «ἔθεσε» τα πράγματα και ὁ Τέκμων (ὄριο, σημεῖο) τα διαφοροποίησε. Οἱ ἔντεκα Σειρήνες εἶναι ἡ θεϊκὴ πηγὴ τῆς ἀρμονίας τῆς τετρακτύος, εἴτε με τὴν κίνηση τῶν ουρανίων σωμάτων, εἴτε με τὸ παίξιμο τῆς λύρας. Σειρήνες δημιουργοῦν και τὴν ουράνια μουσικὴ στον Πλάτωνα (Πολ. 616b-617c). Στὸ ἀπ. τοῦ Ἀλκμάνᾳ ἡ Μῶσα κέκλαγ' ἀλίγη Σηρὴν (30P) ἡ Μοῦσα ανταποκρίνεται στὴν ἐπίκλησή του, ἀλλὰ και ταυτίζεται με τὴ Σειρήνα. Ἴδῃ δηλ. ὑπάρχει στον ποιητὴ κάτι ἀπὸ τὴ μουσικὴ τῶν σφαιρῶν και ἤδη οἱ Μοῦσες ἐμφανίζονται ὡς συμπαντικὲς δυνάμεις.

Τὴ σχέση ὁμως τῶν Μουσῶν με τὴ γνώση τῆς φύσης δηλώνει και ἓνα βιβλίο τοῦ Ἡράκλειτου που περιέχει τὴ διδασκαλία του για τὴ φύση και ἐπιγράφεται: Μοῦσαι ἢ Περὶ Φύσεως (A1C1 2DK). Και ὁ Ἐμπεδοκλῆς ονομάζει τὸν δίκαιον λόγον τὸν τῆ Φιλίᾳ συναγωνιζόμενον Μοῦσαν (B 131 DK), συσχετίζοντας ἔτσι τὴν κοσμικὴ δύναμη τῆς Φιλίᾳς (-Νεῖκος) με τὴ Μοῦσα<sup>1</sup>.

Οἱ στροφές ἐ' - ις' ἀναφέρονται σε κάποια φάση τῆς κοσμογονίας προτοῦ 'δημιουργηθεῖ' ὁ ἄνθρωπος ὅταν ὑπῆρχαν μόνο τα ουράνια σώματα και ὁ ἥλιος με τὶς ακτίνες του. Οἱ Μοῦσες ἦταν μία ἀπὸ τὶς δυνάμεις τοῦ Σύμπαντος. Ἀπόλυτη τάξη ἐπικρατοῦσε στον ουρανὸ και οἱ Μοῦσες δημιουργοῦσαν τὴν κοσμικὴ μουσικὴ και τὴν «ἀρμονία τῶν σφαιρῶν»<sup>2</sup>.

Μελετώντας ὁ Πυθαγόρας (και οἱ Πυθαγόρειοι) τὴν τάξη και τὴν ἀρμονία που δημιουργεῖ ἡ μουσικὴ ἀπὸ τὸ ἀπροσδιόριστο χάος τοῦ ἡχοῦ, ἀνακάλυψαν ὅτι τα διαστήματα τῆς μουσικῆς κλίμακας μποροῦν να ἐκφραστοῦν ἀκριβῶς με ἀναλογίες μεταξύ τῶν ἀριθμῶν. Διαπιστώθηκε ἔτσι ὅτι ἡ ἀναλογία τῆς οκτάβας εἶναι 1:2, τῆς τετράδας 4:3, τῆς πεντάδας 3:2 και ὅτι οἱ ἀριθμοὶ γι αὐτὲς τὶς ἀναλογίες εἶναι 1, 2, 3, 4, τὸ ἀθροῖσμα τῶν ὁποίων κάνει τὸν τέλειο τριγωνικὸ ἀριθμὸ 10, τὴν τετρακτῦν. Οἱ ἀριθμητικὲς αὐτὲς ἀναλογίες ἀποτελοῦν τὴν βάση τῆς Φύσης και τῆς ἰδίας τῆς ψυχῆς<sup>3</sup>.

Ὁ Κόσμος (τάξη) ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴ γῆ στο κέντρο, τὴ σφαῖρα τῶν ἀπλανῶν στὴν περιφέρεια και τὸς ἐπτὰ γνωστοὺς πλανῆτες μετὰ τὸ κέντρο και περιφέρειας. Οἱ ἐπτὰ αὐτοὶ πλανῆτες, Κρόνος, Ζεὺς, Ἄρης,

1. Πβ: P. Boyancé, *Le Culte des Muses chez les Philosophes Grecs* (Paris 1972, ἀνατ. τῆς ἐκδ. 1936) σσ. 262 (και σημ. 1), 241 (και σημ. 2). Για τὴ σχέση τῶν Μουσῶν με τὸ Σύμπαν και τὸς Πυθαγορείους πβ. W. Otto, *Die Musen* (Darmstadt 1961) σσ. 36-7. Ὁ Πυθαγόρας ἐπίσης ονομάζεται Μουσέων ἕρνος (Ἀνθ. Παλ. 14.1 Beckhy). Ὅταν πέθανε λέγεται πως κατέφυγε στο ἱερὸ τῶν Μουσῶν στο Μεταπόντιο (Διογ. Λαερτ. 8. 40).

2. Τὴν ἀρμονία τῶν σφαιρῶν δηλώνει και ὁ Μ. Μερακλῆς.

3. Ἐνῶ ὁμως ἡ ἀρμονία τοῦ ουρανοῦ εἶναι τέλεια, ἡ ἀντίστοιχη τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς παραμορφώνεται ἀπὸ ἀσυμφωνίες - και αὐτὸ εἶναι ὅ,τι ονομάζουμε κακὸ. Οἱ Μοῦσες παρέχουν τὴν ἀρμονία τῆς ψυχῆς σ' ὅποιον τὶς συναναστρέφεται με φρόνηση (πβ. Πλ. Τίμ. 47d). Τα μέρη τῆς ψυχῆς πρέπει να εἶναι συντονισμένα σαν τα ὄργανα μιᾶς ορχήστρας, ὡστε ἡ ψυχὴ να ἀναπαράγει τὴν ἀρμονία τοῦ κόσμου. Βλ. τὸν ὀρισμὸ τῆς ἀρμονίας (Φιλόλαος B 10 DK και B 1,6, 7). Πβ. ἐπίσης Ἐμπεδοκλῆς B 122. 2 (DK), B 27. 3 (DK) και J. Barnes, *The Presocratic Philosophers* (London 1982) (pb) σσ. 392 κε.



Ερμής, Αφροδίτη, Ήλιος και Σελήνη κινούνται σε υλικές και κυκλικές τροχιές γύρω από τη γη και σε διάφορες μεταξύ τους αποστάσεις, ενώ η θέση τους στο διάστημα είναι σύμφωνη με τα διαστήματα της μουσικής κλίμακας. Τα ουράνια αυτά σώματα, πίστευαν οι Πυθαγόρειοι, τόσο μεγάλα που ήταν, κινούνταν με τόση ταχύτητα που δημιουργούσαν κάποιον ήχο. Από τη διαπίστωση αυτή και από την παρατήρηση ότι οι ταχύτητές τους μετρούμενες από τις μεταξύ τους αποστάσεις βρίσκονται στις ίδιες αναλογίες, όπως οι συμφωνίες της μουσικής κλίμακας, έφθασαν στο συμπέρασμα ότι ο ήχος που παράγεται από την κίνηση των ουρανίων σωμάτων είναι αρμονία ή μουσική κλίμακα. Δε μπορούμε όμως να την ακούσουμε γιατί την έχουμε συνηθίσει από τη γέννησή μας<sup>1</sup>.

Με την πίστη στην «αρμονία των σφαιρών» συνδέθηκε το νεότερο σύστημα με τα δέκα ουράνια σώματα, τους επτά δηλ. πλανήτες, τη σφαίρα των απλανών, τη γη και την αντίχθονα (που κινείται αντίθετα προς τη γη<sup>2</sup>) τα οποία κινούνται γύρω από μια κεντρική πυρά. Τα δέκα αυτά ουράνια σώματα προφανώς αντιστοιχούν στον τέλειο αριθμό της τετρακτύος δέκα, ο οποίος είναι έκφραση της αρμονίας, κοσμικής και μουσικής.

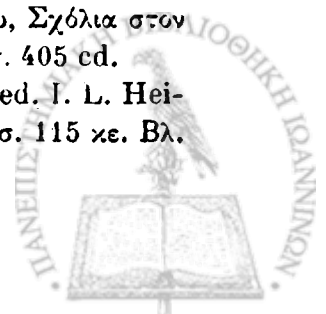
Η πίστη στην «αρμονία των σφαιρών» φαίνεται πως κατάγεται από τη θεωρία των ομόκεντρων σφαιρών του Ευδόξου, μας παραδόθηκε όμως πρώτα από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη<sup>3</sup>. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα σε καθένα

1. Για τις πυθαγόρειες αυτές θεωρίες και την αρμονία των σφαιρών βλ. F.M. Cornford, *The Unwritten Philosophy (and other essays)* (Cambridge Univ. Press 1967) σσ. 19 κε. W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism* (Trans. E. L. Minar, Cambridge Massachusetts 1972) σσ. 350-68. Th. Heath, *Aristarchus of Samos* (Oxford 1913, repr. 1959) σσ. 105-115. P. D. Mourelatos, (ed.), *The Pre-socratics* (Garden City, N. Y. 1974) σσ. 177 κε. J. Burnet, *Early Greek Philosophy* (London, Macmillan 1930, repr. Meridian, N. Y. 1954) σ. 110. G. E. R. Lloyd, *Early Greek Science: Thales to Aristotle* (London 1970) σ. 27. W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, vol. I (CUP, pb 1978) σσ. 295-301, 220, 223. P. Gorman, *Pythagoras A Life* (London, Henley Boston 1979) σσ. 153-70. G.S. Kirk & J.E. Raven, *The Presocratic Philosophers* (CUP, 1977 repr.) σ. 259. B. Farrington, *Greek Science* (Penguin Books, 1961 repr.) σσ. 47 κε, 50 κε, 96 κε. W. K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion* (N.Y. 1966) σ. 220. Boyancé, *Muses*, σσ. 1, 101 κε. J.L. Stocks, *The Works of Aristotle translated into English*, vol III, *De Caelo* (Oxford 1962 repr.) σημ. 2 στο χωρίο 290 bc 15. J. Adam, *The Republic of Plato*, vol II (Cambridge 1963) σσ. 448-53. A. E. Taylor, *A Commentary on Plato's Timaeus* (Oxford, 1962 repr.) σσ. 106, 156x.a.

2. Αριστ. fr. 203 (Rose) (Σχόλια του Αλεξάνδρου στα *Μεταφυσικά*, σσ. 40, 27 κε. και *Συμπλήκιου περί Ούρανοῦ* σ. 511, 26 κε. για το 229a 18 κε.=58B 37 DK). Πβ. Heath, *Aristarchus*, σ. 110.

3. Πολ. 617bc, 530d· βλ. και Πρόκλου, *Σχόλια στην Πολιτεία του Πλάτωνα* (ed. W. Kroll), vol. II σσ. 235, 100, 68, vol. I σ. 180 και Μακρόβιου, *Commentarii in Somnium Scipionis* (ed. I. Willis) 2. 3. 1 κε. Τιμ. 47 de, 34b-36d· βλ. και Πρόκλου, *Σχόλια στον Τίμαιο του Πλάτωνα*, vol. II σσ. 210, 234, vol. III σ. 214. Έπιw. 991b, Κρατ. 405 cd.

Αριστοτ. *περί Ούρανοῦ* 290β 12 κε. β'. και τα *Σχόλια του Συμπλήκιου* (ed. I. L. Heiberg) (vol. 7) σσ. 463 κε. και του Θεμιστίου (ed. S. Landauer) (vol. 5) σσ. 115 κε. Βλ.



από τους οκτώ κύκλους του σφονδυλιού της Ανάγκης στέκεται μια Σειρήνα που ψάλλει στον ίδιο πάντα τόνο, ώστε από τις οκτώ να σχηματίζεται μία αρμονική συμφωνία. Οι τρεις Μοίρες συνόδευαν με το τραγούδι τους την αρμονία των Σειρήνων ψάλλοντας η Λάχρση τα περασμένα, η Κλωθώ τα τωρινά και η Άτροπος τα μελλούμενα (όπως οι Μούσες στον Ησίοδο, *Θεογ.* 38) (*Πολ.* 615be). Και ο Αριστοτέλης λέγει στο *περί Κόσμου* (399 α 12 κε): *μία δε πάντων (τῶν πλανητῶν) ἄρμονία συναδόντων καὶ χορευόντων κατὰ τὸν οὐρανὸν ἐξ ἑνὸς γίνεται καὶ εἰς ἕν ἀπολήγει κόσμον ἐτύμως τὸ σύμπαν ἄλλ' οὐκ ἀκοσμίαν ὀνομάσασα.*

Πηγή της θεωρίας για την «αρμονία των σφαιρών» είναι ο συσχετισμός της αρχαίας επτάχορδης λύρας με την ιδέα των επτά πλανητών και η ακολουθία μεταξύ αριθμού και ήχου. Σύμφωνα με την παράδοση, που πρέπει να ανταποκρίνεται στα ιστορικά δεδομένα, ο Τέρπανδρος επινόησε την επτάχορδη λύρα που ήταν πριν τετράχορδη (Στράβων 13.2. (C 618)). Σύμφωνα με το μύθο ο Ερμής κατασκεύασε πρώτος τη λύρα με επτά χορδές (ἀπὸ τῶν Ἀτλαντίδων) και όταν ο Απόλλωνας τη δώρισε στον Ορφέα, ο τελευταίος ἐποίησε τὰ χορδὰς ἐννέα ἀπὸ τοῦ τῶν Μουσῶν ἀριθμοῦ (πβ. test. 57 Kern). Η αρμονία όμως στην *Πολιτεία* (ο.π.) παράγεται από τη σφαίρα των απλανών και των επτά πλανητών. Ἐτσι αντιστοιχεί στην οχτάχορδη λύρα, η οποία είχε στο μεταξύ επινοηθεί. Σύμφωνα με τον Αλκμάνα, όπως είδαμε, οι Σειρήνες είναι έντεκα. Αναφέρεται επίσης ότι υπήρχε η ενδεκάχορδη λύρα, κατά την εποχή του Ἴωνα του Χίου (περ. 480-422 π.Χ.) (fr. B5DK)<sup>1</sup>. Οι Μούσες πάλι είναι άλλοτε εννέα, άλλοτε τρεις, άλλοτε οκτώ, άλλοτε επτά, σε μια κάποια αντιστοιχία προς της χορδές της λύρας και τον αριθμό των ουρανίων σωμάτων<sup>2</sup>.

επίσης τα Σχόλια του Αλεξάνδρου του Αφροδισιέα στα *Μεταφυσικά* Α. 5 985β 26 (ed. M. Hayduck) σσ. 39-41· *περί Κόσμου* 399γ 12 κε.

Πλούτ. Ἡθ. (*Περὶ Μουσ.*) 1147α, και 1029 (*περί Τιμ. Ψυχολ.*). Πβ. Φιλόλαος A16DK Αρχύτας B1 DK, fr. 297c (Kern). Ιππόλυτος, *Refut. Haeres.* 1.2, 2. (H. Diels, *Doxographi Graeci*) σ. 555. Censorinus, *De die natali* 13.5 (ed. O. Jahn).

1. Βλ. R. P. Winnington-Ingram, «Ancient Greek Music 1932-57» (*Lustrum* 3 1958 5-57) σσ. 14-16· A. Kleingünther, *Πρώτος Εὐρητής* (Phil. Suppl. 26, Leipzig 1938 σσ. 137 κ. A. Lesky, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας* (Μετάφραση Α. Γ. Τσοπανάκη<sup>2</sup> 1972) σσ. 200-1.

Ως προς τη λύρα και τη σχέση του Αμφίωνα προς αυτήν πβ. Ευριπίδη, Ἀντιόπη, fr. 179-227 και Απολλόδωρο 3, 5, 5, καθώς επίσης I. Kambitsis, *L' Antiope d' Euripide* (Athènes 1972) σσ. 28-9, 122-3, κ.α.

2. Ὅτι οι Μούσες είναι οκτώ αναφέρουν: ο Κράτης στον Αρνόβιο (*Adv. Nat.* 3. 37, ed. Marchesi), ο Σέρβιος (*Comm. in Verg. Aen.* 1.8, ed. Thilo) και ο Αυσόνιος (*Opuscula* 255. 64 ed. Prete, και 247. 64, ed. Peiper). Ὅτι είναι επτά αναφέρουν ο Επίχαρμος fr. 41 (Kaibel) και ο Μυρτίλος (Αρνόβιος, ὁ.π.). Επίσης είναι τέσσερις σύμφωνα με τον Μνασέα και τρεις σύμφωνα με τον Ἐφορο (Αρνόβιος ὁ.π.) και τον Αυσόνιο (ὁ.π.)· βλ. επίσης σημ. 10. Πβ. West, *Orphic Poems*, σ. 146.

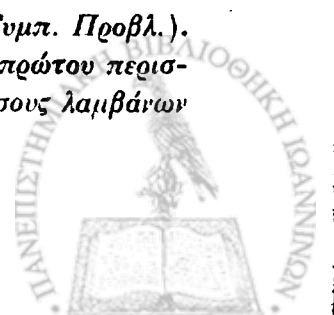


Μπορεί επομένως με αρκετή πιθανότητα να συναχτεί το συμπέρασμα ότι και οι Μούσες σχετίζονται με την αλληλουχία μεταξύ αριθμού και ήχου κατά τη θεωρία των Πυθαγορείων. Η σχέση μάλιστα αυτή μπορεί να είναι διπλή: είτε από την παλιά φύση των Μουσών ως συμπαντικών δυνάμεων, είτε από τη σχέση τους με τη λύρα και τη μουσική ή και από τα δύο. Έτσι «νομιμοποιείται» η παρουσία τους στο διάστημα (έκει όπου χορεύουσι). Συνάγεται επομένως η σχέση τους με την «αρμονία των σφαιρών». Η μουσική εκείνη και η αρμονία είναι έργο των Μουσών, όπως έργο τους είναι η μουσική και αρμονία της λύρας. Η σχέση των Μουσών με την αρμονία εκφράζεται και μυθικά-συμβολικά. Από την ένωση όλων μαζί των εννέα Μουσών δημιουργείται μια δέκατη υπόσταση, η Αρμονία, που είναι το παιδί και των εννέα μαζί (Ευρ. *Μήδ.* 830-32). Ως προς τη σχέση άλλωστε των Μουσών με την «αρμονία των σφαιρών» και την κοσμική μουσική, ο Πρόκλος σχολιάζοντας την κίνηση των απλανών αστέρων και των πλανητών αναφέρει: *Μουσῶν δὲ τὸν ὄλον οὐρανὸν συνεχουσῶν συμφωνίαν εἶναι τῶν ἐναντίων κινήσεων καὶ ὁμολογεῖν τῇ ἑτέρᾳ τὴν ἑτέραν.* Και ο Πλούταρχος μετά την παρατήρηση ότι ο Πλάτων ονομάζει τις Μούσες Σειρήνες προσθέτει: *Μοῦσαι δὲ εἰσὶν ὀκτὼ καὶ συμπεριπολοῦσι ταῖς ὀκτὼ σφαίραις, μία δὲ τὸν περὶ τὴν γῆν εἴληχε τόπον.* Οι οκτώ δημιουργούν την αρμονία των απλανών και των επτά πλανητών, ενώ η ενάτη περιπολεῖ και επισκοπεῖ τον τόπο μεταξύ γης και σελήνης<sup>1</sup>.

Οι αντιλήψεις αυτές σχετικά με το σύμπαν είναι πυθαγόρειες: όμως οι φυσιολόγοι Προσωκρατικοί είχαν δημιουργήσει το κατάλληλο κλίμα για την ανάπτυξη τέτοιων απόψεων. Φαίνεται επίσης ότι συσχετίστηκαν με τις μυστικιστικές ιδέες των Ορφικών διαδόθηκαν σε ένα αμάλγαμα ορφικών και πυθαγόρειων στοιχείων. Οι δύο αυτές στροφές ιε' - ιε' κάνουν την ωδή *Εἰς Μούσας*, αφενός λόγω της συμπαντικής διάστασης των Μουσών, αφετέρου λόγω της κίνησης και της αρμονίας των ουρανίων σωμάτων, σαν να συνεχίζει μια έμμετρη 'φυσιολογία', όπως π.χ. του Αλκμάννα ή του Εμπεδοκλή. Έτσι, η ωδή εντάσσεται στο πνεύμα μιας προσωκρατικής φιλοσοφίας.

Μπορούμε τώρα να δούμε την αντιστοιχία μεταξύ των στροφών ιε' - ιε' και της προηγούμενης ανάλυσης. Οι εννέα Ὀλύμπιαι φωναὶ είναι βέβαια οι εννέα Μούσες. Το Ὀλύμπιαι μάλιστα είναι ένας 'αναχρονισμός' για την ιστορία του σύμπαντος μέσα στην ωδή και δηλώνει περισσότερο τη σχέση των Μουσών με τις υπέρτατες δυνάμεις του σύμπαντος. Ο χώρος όπου χορεύουσι τῆς ἡμέρας ἢ κόραι (δηλ. οι ακτίνες του ήλιου), είναι ο χώρος της κίνησης των ουρανίων σωμάτων (ειδικότερα μάλιστα η θέση του πλανήτη Ἡλίου). Η μου-

1. Πρόκλου ὁ.π. τ. Β σ. 235· Πλούτ. Ἡθ. 1029d· 746α και 745b (Συμπ. Προβλ.). Ως προς τον αριθμό εννέα των Μουσών ο Πλούταρχος γράφει: *πρῶτος ἀπὸ πρώτου περισοῦ τετράγωνος ὢν καὶ περισσάκις περισσός, ἅτε δὴ τὴν διαομοίην εἰς τοεῖς ἴσους λαμβάνων περισοῦς* (αυτ. 744α).





σική από την αρμονία του ουρανού (:φωναί) συμφύρεται σκόπιμα με τις ακτί-  
νες του ἡλίου. Οι κύκλοι τῶν οὐρανῶν<sup>1</sup> είναι οι σφαίρες των πλανητῶν και απλα-  
νῶν ἀστέρων. Η σύμφωνος θεόπνευστος ὠδή είναι η αρμονία των σφαιρῶν και  
η συμπαντική μουσική - είναι το μελωδεῖν ἔφη (Πυθαγόρας) τὸν κόσμον και  
ἀρμονία συγκεῖσθαι (Ιππόλ. Αἰρ. 1.2.2· DG 6.555). Η χρήση μάλιστα του επιθ.  
σύμφωνος είναι αυστηρά κλασικιστική, γιατί ὅ,τι τώρα καλούμε 'αρμονία'  
(harmony) ἦταν για τους αρχαίους συμφωνία<sup>2</sup>. Γαλήνη είναι η ηρεμία και ακι-  
νησία του ουρανού πέρα από την ουράνια μουσική, κυρίως ὁμως ανταποκρίνεται  
σε μια αταραξία ενός 'νεόκοπου' σύμπαντος. Σημεῖα πρώιμης 'ιστορίας' του  
σύμπαντος υπάρχουν και σε άλλα μέρη της ὠδῆς (π.χ. ε', ζ'-η', θ'-ι').

### 3. Ορφείας

Ο Ορφείας βέβαια δεν αναφέρεται ρητά στην ὠδή, αλλά ἔμμεσα ἀσφαλῶς  
ενυπάρχει πρώτα μέσω των Μουσῶν, αφού είναι γιός της Καλλιόπης<sup>3</sup> - ἥ δε  
προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων (Θεογ. 79) - και του Οιάγρου ἢ του Απόλλωνα·  
ἐπειτα μέσω των Πυθαγορείων<sup>4</sup>, των οποίων οι ἀντιλήψεις για τον ουρανὸ και  
το σύμπαν ἀναγνωρίζονται στην ὠδή, και τέλος μέσω του Απόλλωνα και του  
Διονύσου, με τους οποίους θα ἀσχοληθούμε παρακάτω.

1. Ως προς τους κύκλους τῶν οὐρανῶν, τις τροχιές δηλ. ἢ τις σφαίρες των ἀστρων πβ.  
Αριστ. *περὶ Κόσμον* 391β 16-19, *Μετ.* 345α 16-22, Πολυδ. *Ὀνομ.* 4. 159, *Placit. Philos.*  
(DG, H. Diels) 2.7.1 (σ. 335), Πλ. *Τιμ.* 38d, *Ὀμ.* *Υμ.* 8. 6-7, *Ἡρόδ.* 1.131, *Εὐρ.* *Ἰων.*  
1147, Δ. Λαέρτ. 7. 155. Πβ. το ἐπίθετο 'κυκλοδῖωκτος' (*Εἰς Θάνατον, κ'*).

2. Πβ. *ὑποθέμενοι δὲ ταῦτα και τὰς ταχυτήτας ἐκ τῶν ἀποστάσεων ἔχειν τοὺς τῶν  
συμφωνιῶν λόγους, ἐναρμόνιόν φασὶ γίγνεσθαι τὴν φωνὴν φερομένην κύκλω τῶν ἄστρων*  
(Αριστ. π. *Ὀὐρ.* 290b 21-2).

3. Test. 5, 8, 22, 23, 24, 25a, 26, 27, 39, 36, 57 (Kern), fr. 49, 342 (Kern), *Ἀρ-  
γοναυτικά* 77 (Abel), 1B 15a DK, 1A1 DK. Ἄλλοτε μητέρα του ἀναφέρεται η Κλειώ (test  
25a Kern) ἢ η Πολύμνια (test. 5. 25 Kern). Πλ. *Πολ.* 364e (fr. 3 Kern). *Ὅτι τὰν ἀριθμῶ  
οὐσίαν ἀϊδίαν εἶναι ἀρχὰν προμαθεστάταν τῷ παντὸς ὠρανῶ και γὰς και τὰς μεταξὺ φύσιος*  
(test. 249 Kern = fr. 141 Abel). Πβ. fr. 57 Kern.

Για τη σχέση Μουσῶν με τον Ορφέα πβ. Otto, *Die Musen*, σσ 47-9.

4. Ο ἴδιος φέρεται συγγραφέας *Θεογονίας και Ἀστρονομίας, Βακχικῶν* (frg. 236-44  
Kern) καθὼς και *Ἱερῶν Λόγων* (frg. 60-235 Kern) και *Φυσικῶν*. Η διδασκαλία των ἔργων  
αυτῶν για τους θεοὺς, τη φύση και τα μαθηματικά, καθὼς και η μεταφυσική εσχατολογία  
τους δύσκολα μπορεί να διακριθεῖ ἀπὸ τα διδάγματα των Πυθαγορείων.

Πβ. Linforth, *The Arts of Orpheus* σσ. 104-164· M. L. West, *The Orphic Poems*  
(Oxford, Clar. Press 1983) σσ. 33, 262 σημ. 2. Βλ. test. 220-27 Kern και 1A1-1b DK.  
Για τη σχέση Ορφείας και Πυθαγορείων πβ. West, *Orphic Poems* σσ. 13 κε., Guthrie, *Or-  
pheus* σσ. 216 κε., Burkert, *Lore and Science* σσ. 125-33.

Τις Ορφικές - Πυθαγόρειες αυτές ἀστρονομικές ἀντιλήψεις φαίνεται πως γνώριζε και  
ο Σολωμὸς μέσω του ἀκμάζοντος κλασικισμοῦ της Ἰταλίας. Βλ. Α. Πολίτη, *Ἀπαντα, τόμ.*  
B' Παράρτημα (*Ἰκαρος* 21969) σσ. 114-15 (*Ὀρφείας*).



Η στρ. ε' ειδικότερα

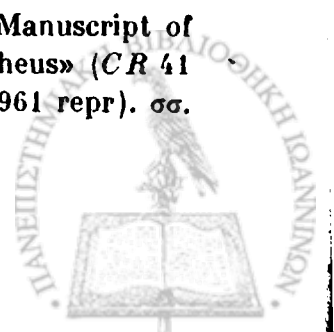
Σείς τὰ αἰθέρια νεῦρα  
τῆς φόρμιγγος κροτεῖτε,  
καὶ τὰ θηρία, καὶ τ' ἄλση  
χάνονται ἀπὸ τὸ πρόσωπον  
τῆς γῆς πλατείας

αναφέρεται βέβαια σε άλλη μια δραστηριότητα των Μουσών και στην εξημερωτική δύναμη της μουσικής, η οποία όμως είναι χαρακτηριστικό και δύναμη και του Ορφέα. «Εξαιρείται εδώ η άυλη, πιο σωστά η πάνω απ' την ύλη ουσία της ποίησης, που μπορεί και εξαφανίζει τις ωμές υλικές δυνάμεις (τα θηρία από το πρόσωπο της γης)», παρατηρεί ο Μ. Μερακλής.

Είναι γνωστή η δύναμη της μουσικής του Ορφέα. Αναφέρεται ότι ο Ορφέας καθαρίζων σύναγεν δένδρεα μούσαις, σύναγεν θήρας άγρώτας ή ότι και θηρία και οἰωνούς και δὴ και ξύλα και λίθους συμπερινοστεῖν ύφ' ήδονής (βλ. test 46-55 Kern). 'Οτι μπορεί λοιπόν να νοηθεί κάτω από την ε' στροφή ο Ορφέας είναι φανερό.

Το κεντρικότερο όμως και ουσιαστικότερο κοινό σημείο μεταξύ Ορφέα και Μουσών από τη μια, και Ορφέα Μουσών και Πυθαγορείων από την άλλη, είναι η λύρα του Ορφέα. Η λύρα είναι το κατεξοχήν όργανο μουσικής (Μούσαι) και το σύμβολο αρμονίας για τους Πυθαγορείους. Σύμφωνα με την παράδοση μετά το θάνατο του Ορφέα οι Μούσες συναγογοῦσαι (τὰ μέλη) ἔθαπαν ἐπὶ τοῖς καλουμένοις Λειβήθροις· τήν δὲ λύραν οὐκ ἔχουσαι ὄτω δώσειν τὸν Δία ἠξίωσαν καταστερίσαι, ὅπως ἐκείνου τε καὶ αὐτῶν μνημόσυνον τεθῆ ἔν τοῖς ἄστροις, τοῦ δ' ἐπινεύοντος οὕτως ἐτέθη (test 113 Kern· πβ. και test. 107 Kern). Είναι επίσης γνωστό ότι οι Πυθαγόρειοι ονόμαζαν την Πλειάδα Μουσῶν λύραν (fr. 58 C2 DK). 'Ετσι οι Πλειάδες γίνονται το κατεξοχήν σύμβολο της αρμονίας των σφαιρών. Πολύ περισσότερο που ο Ουάρων παραδίδει ότι υπήρχε ένα ορφικό ποίημα για την ανάκληση της ψυχής από τον 'Αδη με το όνομα Λύρα<sup>1</sup>. Αν και η κάθοδος του Ορφέα στον 'Αδη ερμηνεύεται ως προσπάθεια να έλθει πίσω στη γη η ψυχή του πεθαμένου με τη λύρα, ο τίτλος του έργου αυτού και η αναλογία μεταξύ της λύρας του Ορφέα και των επτά κύκλων (των πλανητών) του ουρανού, δείχνουν ότι το ποίημα πρέπει να περιείχε μια περιγραφή της μουσικής κλίμακας, που διαμορφώνουν οι σφαίρες των πλανητών που αντιστοιχούσε στις επτά χορδές της λύρας του Ορφέα. Η ιδέα αυτή της κοσμικής λύρας πηγαινει πίσω τουλάχιστο στον ιαμβικό ποιητή του 5ου και 4ου αι. π.Χ. Σκυθίνο (fr. 1W). Από την άλλη μεριά ο Ερατοσθένης στο ποίημά του 'Ερμῆς συνέδεσε την κλίμακα των πλανητών του Πλάτωνα με τη θεϊκή λύρα και περιέγραψε πώς ο

1. J. J. Savage, «Notes on some unpublished scholia in a Paris Manuscript of Virgil» (TAPA 56 1925 229-41) σ. 236. A.D. Nock, «The Lyra of Orpheus» (CR 41 1927 169-71) και C.A. Lobeck, *Aglaophamus*, vols I-II (Darmstadt 1961 repr). σσ. 942 κε. Τα παραθέτει ο West (*Orphic Poems* σ. 30).



Ερμής ανέβηκε στον Ουρανό και πόσο εκπλήχτηκε όταν ανακάλυψε ότι οι πλανήτες βομβούσαν σαν μέλισσες κατά μήκος της τροχιάς τους, σύμφωνα με τις νότες της λύρας που εκείνος είχε επινοήσει στη γη<sup>1</sup>.

Η σχέση του Ορφέα με τις Μούσες ενισχύεται και από την άποψη της εκπολιτιστικής δύναμης που ασκούν και οι δύο. Ο Ορφέας χαρακτηρίζεται ευεργέτης των ανθρώπων, όχι μόνο εξαιτίας των Μυστηρίων με τα οποία λυτρώνεται ο άνθρωπος από τις δυσκολίες της καθημερινής ζωής, αλλά και διότι είναι εύρετης μιας σειράς από ανακαλύψεις και τέχνες: Δίδαξε τους ανθρώπους ωδές και επωδές, να απέχουν από φόνους, να αντικαταστήσουν το κρέας ως τροφή με τα δημητριακά, τους δίδαξε τη γεωργία και εξημέρωσε όλη τη φύση και τα θηρία: τὸ ἐν ταῖς ψυχαῖς θηριῶδες (ὁ μῦθος αἰνίττεται) ἐκκόψαι καὶ ἡμερῶσαι<sup>2</sup>. Δίδαξε πρώτος τα γράμματα και τη σοφία στους ανθρώπους, τα οποία έμαθε από τις Μούσες, ώστε ονομάζεται Μουσάων πρόπολος (test. 123 Kern).

Οι Μούσες από την άλλη μεριά, εκτός από την εξημερωτική δύναμη της μουσικής, της οποίας είναι οι κατεξοχήν εκφραστές, υπήρξαν ευρετές, σαν τον Ορφέα, διάφορων τεχνών.

Έτσι όπως είναι γνωστό καθεμιά από τις Μούσες είναι εύρετις ή προστάτης κάποιας τέχνης. Ονομάστηκαν μάλιστα Μούσες ἀπὸ τοῦ μνεῖν τοὺς ἀνθρώπους, τοῦτο δ' ἔστιν ἀπὸ τοῦ διδάσκειν τὰ καλὰ καὶ συμφέροντα καὶ ὑπὸ τῶν ἀπαιδευτῶν ἀγνοούμενα ἢ ἀπὸ τοῦ μῶσθαι... καὶ τῆς ζητήσεώς τε καὶ φιλοσοφίας<sup>3</sup>.

Αν λοιπόν ο Κάλβος αποδίδει πράγματι στην ωδή κάποια στοιχεία από το μυθολογικό υπόβαθρο του Ορφέα επιτυγχάνει αφενός να τονίσει τη σχέση της ποίησης με τον ουρανό γενικά (υμνούνται οι Μούσες), αφετέρου να παραλληλίσει την κατάσταση των Μουσών 'επί Ορφέα' με την 'τωρινή' αναγέννηση της ποίησης. Το θέμα του Ορφέα στην ωδή εντάσσεται στην προϊστορία των Μουσών και έχει σκοπό να δώσει από τη θρυλούμενη δύναμη της μουσικής έμφαση και σπουδαιότητα στην ποίηση της δεδομένης εποχής του ποιητή, και ενδεχομένως στην ίδια την ποίηση του Κάλβου. Τα θηρία μάλιστα (ε' στροφή) μπορεί να υπαινίσσονται τους δυνάστες (στρ. ιβ'), ή τη μέθη και το φόνο (στρ. ιβ') και τους δράκοντες (στρ. ιη').

1. I. U. Powell, *Collectanea Alexandrina* (Oxonii 1970 repr.) fr. 1-16 ειδικότερα fr. 13, και H. Lloyd-Jones-P.J. Parsons, *Supplementum Hellenisticum* (Berlin και N. York 1983) σσ. 397-8, West, *Orphic Poems*, σσ. 30-1.

2. Test. 112, 90, 92, 98, 99α, 123 Kern. Οράτ. *Ποιητ.* 391 κε. Βλ. και Linforth, *Orpheus*, σσ. 35 κε., 67κε., 73, 296 και Guthrie, *Orpheus*, σσ. 39 κε.

3. Διοδ. Σικ. IV 7. 2-4· Πλ. *Κρατ.* 406α· Πλούτ. 'Ηθ. (Σημπ. Προβλ.) 746 cf. Η ετυμολογία του ονόματος είναι αβέβαιη, βλ. H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterlerufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars* (*Hypomnemata*, Heft 3, Göttingen, 1963) σσ. 16-7 σημ. 5.



## 4. Διόνυσος

Με τον Ορφέα όμως σχετίζεται ή και ταυτίζεται ο Διόνυσος μέσω των μυστηρίων και της ευεργετικής και εκπολιτιστικής δύναμης και των δύο. Ο Διόνυσος όμως σχετίζεται και με τις Μούσες είτε ως ευεργέτης ή ευρετής και ως προστάτης της δραματικής ποίησης, είτε μέσω της σχέσης τους με το φως.

Η εκπολιτιστική δύναμη του Διονύσου και οι τέχνες των οποίων είναι προστάτης, εκφράζονται στις στροφές ιζ'-ιη'.

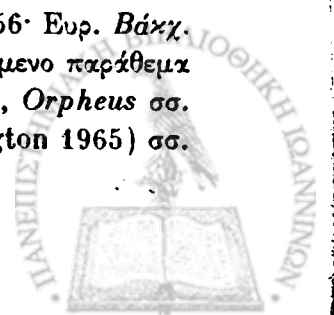
Ἄλλ' ὅτε τὸ μειδίασμα  
τοῦ θεοῦ τῶν ἐρώτων  
τὸν Κιθαιρῶνα, ἐσκέπασε  
με' θύμον καὶ με' κλήματα  
σταφυλοφόρα·

Ἐκεῖ ὁ ῥυθμὸς ἐπέραστος  
καταβαίνων, τὸ βλέμμα  
τῶν γηγενέων δρακόντων  
ἐχάθη, ὡς τὰ χαράγματα  
χάνεται ὁ ὕπνος

Όταν στην πολιτισμική ιστορία της αρχαίας Ελλάδας, ή την ιστορία του πολιτισμού γενικά, παρουσιάστηκε ο Διόνυσος, τότε εμφανίστηκε ο ῥυθμὸς (πβ. μέτρον, στρ. γ'), όχι μόνο η ποίηση, αλλά η τάξη σε αντίθεση με το χάος της προηγούμενης κατάστασης, και εξαφανίζεται η ενστικτώδης και κτηνώδης βία, όπως χάνεται ο ὕπνος τα χαράματα.

Αν και αναφέρονται ένας ή τέσσερις Διόνυσοι, στον γνωστό μας Διόνυσο τὴν μὲν εὐρεσιν τῆς ἀμπέλου καὶ τὴν φυτεῖαν καὶ πᾶσαν τὴν περὶ τὸν οἶνον πραγματεῖαν συμφώνως αὐτῷ προσάπτουσι<sup>1</sup>. Εκτός από τον οἶνο και τα μυστήρια αναφέρεται ότι δώρισε στους ανθρώπους τις τέχνες των οποίων υπήρξε ευρετής. Ὅτι ἐξευξε βόδια στο αλέτρι, ότι υπήρξε ευρετής των θυμελικών αγώνων, ότι έφερε στους ανθρώπους ομόνοια και ειρήνη και ότι περιερχόμενος σχεδόν όλη την οικουμένη εξημέρωσε πολλές χώρες και τα ήθη των ανθρώπων. Εξαιτίας του δώρου του οἶνου ιδιαίτερα, μόνο με τη Δήμητρα μπορούσε να συγκριθεί ως προς τα αγαθά που προσέφερε στους ανθρώπους. Κοινό στοιχείο επίσης του Διονύσου και του Ορφέα είναι το φιλότεχνον... τὸ περὶ τὰς Διονυσιακὰς τέχνας καὶ τὰς Ὀρφικὰς, όπου Ὀρφικὲς τέχνες πρέπει να νοήσουμε τη μουσική, την ποίηση και τις διάφορες τελετές, και Διονυσιακὲς την τέχνη του θεάτρου.

1. Βλ. κυρίως Διόδ. Σικ. III 62-66 και IV 1-6, II 38. Πλουτ. Ἡθ. 156· Ευρ. Βάκχ. 272 κε. Νόννου, Διονυσιακά 45. 101-2, 45. 82, 47. 51, 42. 359-60. Το επόμενο παράθεμα είναι από το Στράβωνα X 3. 23 (το παραθέτει ο Linforth). Πβ. Linforth, *Orpheus* σσ. 216-20, W. Otto, *Dionysus: myth and cult* (Trans. R. Palmer, Bloomington 1965) σσ. 197-8.



Ο Διόνυσος σχετίζεται επίσης με το φως και τον ήλιο, τα οποία αποτελούν συστατικό στοιχείο της ωδής, και με τον Απόλλωνα. Κατά μία μάλιστα εκδοχή ο Διόνυσος ήταν γιός του Δία και της Σελήνης (test. 94 Kern). Ονομάζεται επίσης *anima mundi* (fr. 213 Kern). Ο Εύμολπος τον ταυτίζει με τον Όσιρη και τον αποκαλεί *άστροφαῖ* (εἰδ *άστροφανῆ*) *Διόνυσον ἐν ἀκτίνεσι πυρωπὸν* (fr. 237 Kern), ενώ ο Ολυμπιόδωρος σχολιάζοντας τον Πλάτωνα αναφέρει ότι ο Ἴλιος πολλήν ἔχει πρὸς τὸν Διόνυσον κοινωνίαν διὰ μέσου τοῦ Ἀπόλλωνος κατ' Ὀρφέα (212 Kern)<sup>1</sup>.

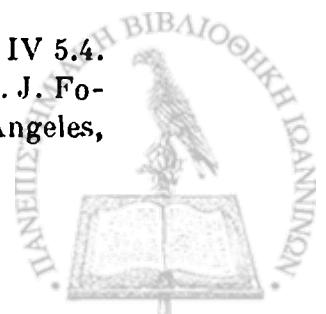
Ο Διόνυσος όμως σχετίζεται με τις Μούσες και με άλλον τρόπο. Ο Πλούταρχος αναφέρει (Ἡθ. 717a· πβ. 299f) ότι κατά την τελετή των Ἀγριωνίων ο Διόνυσος καταφεύγει και κρύπτεται από τις Μούσες. Στη Νάξο ο Διόνυσος, σαν τον Απόλλωνα λέγεται *Μουσαγέτης* (IG 5.46). Στον Παιάνα προς τον Διόνυσο ο Φιλόδημος από τη Σκάρφεια αναφέρει ότι όταν ο Θεός πήγε από τη Θήβα στην Πιερία οι Μούσες τον υποδέχτηκαν με ύμνο στον οποίο *κατᾶρξε δ' Ἀπόλλων*<sup>2</sup>. Στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, στο α' στάσιμο οι Μαινάδες προσεύχονται στον Βρόμιο Διόνυσο να τις φέρει στην Πιερία στην έδρα των Μουσών (409-16), ενώ στο β' στάσιμο συνδέεται ο Ορφείας με την Πιερία (560-75). Ο Λυκούργος, τέλος, λέγει ο Σοφοκλής (Ἄντ. 963-65), με την επίθεσή του εναντίον του Διονύσου προκαλούσε τις Μούσες.

Οι γηγενεῖς δράκοντες, έπειτα, θυμίζουν τον δράκοντα Πύθωνα που σκότωσε ο Απόλλωνας στους Δελφούς (:Πυθώ)<sup>3</sup>. Διόνυσος και Απόλλωνας ταυτίζονται όπως θα δούμε παρακάτω. Κυρίως όμως η φράση αναφέρεται σε μια περίοδο θεογονίας (πβ. τη Θεογονία του Ησιόδου) πριν από το Δία. Πρόκειται δηλ. για τους Τιτάνες που ήταν γιοί της Γαίας και του Ουρανού (Θεογ. 207· πβ. *χθόνιοι*, 697). Στην ίδια περίοδο αναφέρονται τέρατα, όπως ο Όφις, από την ένωση της Κητώϊς και του Φόρκυ που κατοικεί στα βάθη της γης (Θεογ. 333-5). Η έκφραση *γγενεῖς δράκοντες* θυμίζει επίσης το γνωστό μύθο των

1. Βλ. επίσης frg. 236: *ἀγλαῖ Ζεῦ Διόνυσε, ...Ἥλιε παγγενέτη*· 239: *Ἥλιος, ὃν Διόνυσον ἐπέκλησιν καλέουσιν* (Kern)· πβ. fr. 208, test 188 (Kern). Ο Σοφοκλής (Ἄντ. 1146-52) λέγει ότι ο Διόνυσος οδηγεί τον κύκλο των πῦρ πνειόντων ἄστρον. Οι Βακχίδες κατά τον Ευριπίδη (*Βάκχ.* 757-8) κρατούσαν φωτιά στα μαλλιά τους. *Ἰακχ' ὦ Ἰακχε, νυκτέρου τελετῆς φωσφόρος ἀστήρ* (Αρ. Βάτρ. 341-2). Ο Λουκιανός λέγει ὄπλον γάρ τι Διονυσιακὸν το πῦρ, πατρῶον αὐτῶ κάκ τοῦ κεραυνοῦ (4, Διόνυσος 3). Ο Νόννος τον ονομάζει οὐράνιον (7. 361, 10. 136), *σύνδρομον Μήνης* (44.218), *πυρισθενῆ* (24.6), *πυρόεντα* (21.222) (Διονυσιακά εκδ. R. Keydell). Ο Διόδωρος Σικελιώτης *πυριγενῆ* (IV 5.1), ο Οππιανός *πυρίπαιδα* (Κυνηγ. 4.287) κ.ά. Πίσω βέβαια από την παράσταση του Διονύσου με πυρ υπάρχει η αντίληψη ότι τα άστρα είναι πύρινα (βλ. Αναξιμένης A7.4, A14 (DK)· Ηράκλ. A11-12, C1. 10 (DK)· Εμπεδοκλής A53 (DK), Διογ. Απολλ. A12 (DK)).

2. Powell, σσ. 165-71· βλ. στίχους 53-62. Πβ. επίσης Διοδ. Σικ. IV 4.3 και IV 5.4.

3. ὕμν. Ἀπόλ. 30 κ.ε., Αθην. 701c, Ευρ. IT 1245 κ.ε., *Myth. Vat.* 1. 36 κ.α., βλ. J. Fontenrose, *Python, A Study of Delphic Myth and its Origins* (Berkeley, Los Angeles, London 1980) σσ. 13 κ.ε., 410 κ.ε., 415, 418 κ.ε., κ.α.



Σπαρτών, των πρώτων κατοίκων της Θήβας, καθώς το επίθετο με το οποίο παρουσιάζονται είναι συχνά το γηγενής<sup>1</sup>.

Ίσως όμως μπορούμε να προχωρήσουμε πιο πέρα. Οι Τιτάνες που είναι γεννημένοι από τη γη σχετίζονται με το Διόνυσο. Σύμφωνα με τη διδασκαλία των Ορφικών<sup>2</sup> οι Τιτάνες ζέσκισαν ή κομμάτιασαν το Διόνυσο και τον έβρασαν σε ένα καζάνι. Ο Δίας έπειτα έδωσε τα μέλη του Διονύσου στον Απόλλωνα και αυτός τον έθαψε κοντά στο δικό του τρίποδα στους Δελφούς. Σύμφωνα με άλλη άποψη ο Δίας κτύπησε με τον κεραυνό τους Τιτάνες, όταν ήδη είχαν φάει τη σάρκα του Διονύσου, και από τη στάχτη αυτή των Τιτάνων, η οποία περιείχε και τα μέλη του θεού, έγιναν οι άνθρωποι. Ήταν λοιπόν οι Γηγενείς (: οι γεννημένοι από τη γη Τιτάνες) που διαμέλισαν το Διόνυσο και ο Απόλλωνας που συνένωσε τα μέλη του: ο Διόνυσος σπαράττεται μὲν ὑπὸ τῶν Τιτάτων, ἐνοῦται δὲ ὑπὸ τοῦ Ἀπόλλωνος (fr. 211 Kern). Ο διαμελισμός του Διονύσου αποτελούσε το κύριο χαρακτηριστικό του Ορφισμού, χαρακτηριστικό το οποίο βέβαια υιοθέτησε και ο Χριστιανισμός<sup>3</sup>.

Το βλέμμα τῶν γηγενέων δρακόντων<sup>4</sup> που χάνεται μπορεί να είναι πρώτα η άλογη βία, η δύναμη του κακού που αφανίζεται από την εμφάνιση του ρυθμού ή οι Τιτάνες που συντρίβονται και έπειτα η 'σωτηρία' που έρχεται για τους ανθρώπους - όπως θα έλεγε ένας Χριστιανός Υμνογράφος για το Χριστό ότι θανάτωσε το θάνατο και έσωσε τους ανθρώπους. Η στροφή δηλ. περιέχει και κάτι από τα λυτρωτικά μηνύματα των Ορφικών - Διονυσιακών μυστηρίων.

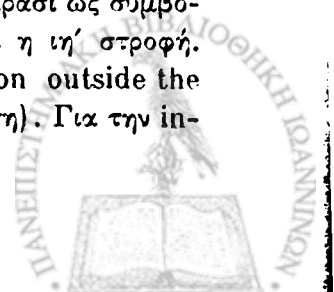
Επομένως συσχετίζοντας ο ποιητής το Διόνυσο με τις Μούσες θέλει να σημασιοδοτήσει την ωδή, από το μυθολογικό υπόβαθρο του Διονύσου. Με τις εκπολιτιστικές δραστηριότητες του θεού, τις ευεργεσίες και τη σχέση του με το

1. Βλ. Απολ. Ρόδιου 'Αργοναυτικά Γ' 1335 κε., 1028, 1055, 1281, 1321, 1176 κε., Ευρ. Βάκχ. 264, Φοίν. 931, 935 (με σχόλια 930 κε.) και 638 κε. (με σχόλια), 668' Ηρ. Μαιν. 4 κε., Ίκ. 703 κε., ΙΑ. 256 κε. Σοφ. ΟΚ 1533-4. Αισχ. Έπτ. 412, 16κε. Πλούτ. 'ΗΘ. 563α. Για το μύθο βλ. Πausanία 9.5.3 και Απολλόδωρο 3.4.1. κε. Ηβ. J. P. Vernant, Μύθος και σκέψη, σσ. 39, 40· J. Fontenrose, Python, σσ. 316-7· H.D. Cameron, Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus (Mouton, Paris 1971) σσ. 17-8.

2. Frr. 210, 211, 35, 34, 220, 216, 214, 199 Kern, Διοδ. Σικ. III 62.6' πβ. V 65. 1 (για τους Κουρήτες)· Όρφ. Όμν. 37.2 Abel. Για το διαμελισμό του Διονύσου και τη σημασία του βλ. Linforth, Orpheus σσ. 307-64 Fontenrose, Python, σσ. 376, 378, 388. Boyancé, Muses, σσ. 87 κε.

3. Σύμφωνα με μια άλλη παραλλαγή η πράξη διαμελισμού του Διονύσου από τους Γηγενείς αντιστοιχεί στην συγκομιδή των σταφυλιών από τους γεωργούς· το βράσιμο των μελών και η αναγέννηση του θεού στην αποκατάσταση του κρασιού μετά τον 'ακρωτηριασμό' του. Η ιστορία αυτή ερμηνεύει την προέλευση του κρασιού, μα και έτσι, το κρασί ως σύμβολο πολιτισμού, συμπίπτει με το στάδιο πολιτισμού στο οποίο αναφέρεται η ιή στροφή.

4. Στο βλέμμα έχουμε το σχήμα κατά συνεκδοχή και μια « interaction outside the grammar» από το επόμενο ως τὰ χαράγματα χάνεται ό ύπνος (και παρήχηση). Για την interaction βλ. M.S. Silk. Interaction in Poetic Imagery (CUP 1974).



φως, εξαίρεται η σημασία των Μουσών και των τεχνών που προστατεύουν. Ο 'χρόνος' της ωδής είναι η ώρα που σήμανε στον πολιτισμό την εμφάνιση του θεού. Οι δράκοντες κοιμήθηκαν ή νικήθηκαν. Από την πηγή που φύλασσαν ζηλότυπα προς τον άνθρωπο, μπορούν τώρα ελεύθερα οι Έλληνες να προμηθεύονται νερό (:ποίηση, τέχνες). Το σώμα του θεού κινείται τώρα μέσα στο αίμα των ανθρώπων. Έτσι η σύγχρονη Ελλάδα βαφτίζεται στα νοήματα και τα πνευματικά βιώματα της αρχαίας.

### 5. Απόλλωνας

Με το θέμα του εκπολιτισμού στην ωδή σχετίζεται και ο Απόλλωνας, ο οποίος αναφέρεται ρητά ή νοείται έμμεσα σε πολλές στροφές της ωδής: α' Λητογενέος, β' δακίνθινον, ιε' τῆς ἡμέρας ἧ κόραι, ιζ'-ιη', κα' δάφνη, κδ' φοιβητών. Κυρίως όμως αναφέρεται στις στροφές θ-ι':

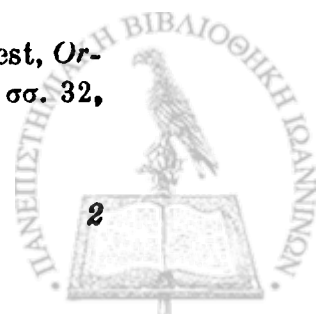
Ὅχι πατέρες, τύραννοι  
 ὄχι ἄνθρωποι καὶ τέκνα,  
 ἀλλὰ δειλὰ καὶ ἀναίσθητα  
 ποιμνία τὸν κύκλον ἤθελον  
 τρέξειν τοῦ βίου·  
 Χεῖρες κεραυνοφόροι,  
 μόνον νῶτα ὑποφέροντα  
 τὰς πληγὰς· ἂν τὸ δίκρανον  
 τοῦ Παρνασοῦ λιγύφθογγον  
 σπήλαιον ἐσίγα.

Οι άνθρωποι θα ζούσαν σαν ζώα σε αγέλες, ζεμένοι στο ζυγό των ενστίκτων και χωρίς προορισμό, σκληροί και βίαιοι σαν τύραννοι, αν τοῦ Παρνασοῦ...τὸ σπήλαιον ἐσίγα. Ο Απόλλωνας αντίστοιχα συνδέεται, όπως ήδη έχουμε δει, με τις Μούσες, με τον ουρανό και το διάστημα ως ήλιος (πβ. fr. 172 Kern), με τους Πυθαγορείους, με τον Ορφέα και το Διόνυσο. Στους Δελφούς κατά τους χειμερινούς μήνες που ο Απόλλωνας πήγαινε στους Υπερβορείους ο Διόνυσος δέσποζε στο μαντείο<sup>1</sup>.

Η σχέση Απόλλωνα και Διονύσου, εκτός του ότι αποτελεί ένα ευρύτερο χαρακτηριστικό όλου του αρχαίου ελληνικού πνεύματος, απασχόλησε τον Αισχύλο σε μια τριλογία. Το θέμα της τριλογίας *Λυκούργεια*, της οποίας δεύτερο έργο ήταν οι *Βασσάρες*<sup>2</sup>, ήταν φαίνεται η αντίθεση και η τελική σύνθεση μεταξύ

1. Πβ. Πλούτ. 'Ηθ. (περὶ του Ε) 388 ef: τὸν Διόνυσον, ὅ τῶν Δελφῶν οὐδὲν ἦττον ἢ τῷ Ἀπόλλωνι μέτεστιν και Kerényi, *Dionysos*, σσ. 204 κε. Fontenrose, *Python*, σσ. 374 κε., 395 κε., 398 κε., 460 κε., 468 κε.

2. Βλ test 45, 57, 113, 253 (Kern)· fr 82-89 (Motte· πβ. 69 κε.). Πβ. και West, *Orphic Poems*. σσ. 12 κε., Linforth, *Orpheus* σσ. 9-10, 229, 65 Guthrie, *Orpheus*, σσ. 32, 132, 218, 252 κε., 63 (σημ. 1).



δύο εικόνων του Ορφέα: ενός Απολλώνιου - Πυθαγόρειου και ενός Διονυσιακού που τιμά τελικά το Διόνυσο και τιμάται απ' αυτόν. Ο Αισχύλος εικονίζει ένα πιο φιλοσοφικό Ορφέα που τιμά αρχικά τον Απόλλωνα - Ήλιο εξαιτίας της γνώσης που απέκτησε στον κάτω κόσμο, και αγνοεί τον Διόνυσο. Ο Απόλλωνας ως μη ξεχνάμε είναι θεός των Πυθαγορείων. Ο Διόνυσος όμως οργίστηκε και έστειλε τις Βασσαρίδες εναντίον του Ορφέα οι οποίες τον κατασπάραξαν και διασκορπίσαν τα μέλη του. Όπως φαίνεται, ο Αισχύλος για άλλη μια φορά καταπιάστηκε με έναν αιτιολογικό μύθο. Οι Βασσάρες εικονίζουν την πρόωμη σύγκρουση μεταξύ Διονυσιακής και Απολλώνιας θρησκείας και αποτελούν ένα κομμάτι θρησκευτικής ιστορίας. Οι δύο θρησκείες του Διονύσου και του Απόλλωνα, κατά την εποχή του Αισχύλου, είχαν συμφιλιωθεί, μοιράζονταν εναλλάξ τους Δελφούς και έχουν κοινά χαρακτηριστικά. Έτσι ο Διόνυσος, όπως και ο Απόλλων προσφωνείται *ἰὲ Παιάν, ἴθι σωτήρ* (Powell, *Coll. Alex.* 165-71) ή *δέσποτα φιλόδαφνε Βάκχε, Παιάν Ἄπολλον εὔλυρε* (Eur. fr. 477 N<sup>2</sup>). Ο Αισχύλος λέγει *ὁ κισσεὺς Ἄπολλων, ὁ βακχεύς, ὁ μάντις* (fr. 341 N<sup>2</sup> = 86 M).

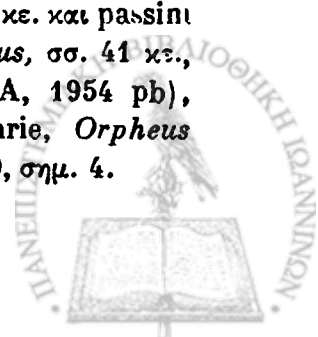
Ότι ο Κάλβος γνώριζε το μύθο με τις Βασσάρες γίνεται φανερό από την ωδή *Εἰς Ψαρὰ* στην οποία ονομάζει το Διόνυσο Βασσαρέα, όνομα από το οποίο και οι Βάκχες ονομάζονται Βασσάρες ή Βασσαρίδες. Η υπόθεση αυτή είναι σημαντική, γιατί στο ίδιο απόσπασμα (test. 113 Kern) στο οποίο γίνεται λόγος για τις Βασσαρίδες που διέσπασαν τον Ορφέα κινημένες από την οργή του Διονύσου, *ὡς φησιν Αἰσχύλος ὁ τῶν τραγωιδιῶν ποιητής*, γίνεται στη συνέχεια λόγος για τις Μούσες που έθαψαν τον Ορφέα και τη λύρα που έγινε αστέρι σύμφωνα με την παράκληση των Μουσών, όπως είδαμε παραπάνω. Φαίνεται έτσι καλύτερα πως πιθανόν ο Κάλβος και γνωρίζει πράγματι τα θέματα αυτά και τα συνδέει στην ωδή του για τους δικούς του σκοπούς.

Η βασική σημασία που αποκτά η ωδή μέσα από το μυθολογικό υπόβαθρο του θέματος του Απόλλωνα είναι ότι δίδεται έμφαση στην ποίηση γενικότερα και τις τέχνες εξαιτίας της αγαθοποιού επίδρασης που ασκούν πάνω στον άνθρωπο. Και οι Έλληνες της σύγχρονης του ποιητή Ελλάδας έχουν απαλλαγεί από το ζυγό δουλείας τώρα που λάμπει... *ἐλεύθερον το Δέλφιον ὄρος*.

## 6. Άλλες επιδράσεις

Εκτός από τα μείζονα μυθολογικά θέματα και μοτίβα που αναπτύχθηκαν παραπάνω υπάρχουν ακόμα μερικά άλλα χωρία τα οποία, χωρίς να απαιτούν τέ-

Ως προς τη σχέση Απόλλωνα και Διονύσου βλ. Otto, *Dionysus*, σσ. 202 κε. και passim Guthrie, *Orpheus* σσ. 43, 46, 218· Ορφέα και Διονύσου, Guthrie, *Orpheus*, σσ. 41 κε., 32, 49 κε., 53 κε· του ίδιου, *The Greeks and their Gods* (Boston, USA, 1954 pb), σσ. 315, 319 κε· Linforth, *Orpheus* σσ. 9-10· Ορφέα και Απόλλωνα, Guthrie, *Orpheus* σσ. 29, 32, 40, 42, 44, κε, 47, 218, 233· Ορφέα και Πυθαγορείων βλ. σ. 19, σημ. 4.





τοια ανάλυση, έχουν ωστόσο κάποια πρότυπα από την αρχαία ελληνική γραμματεία.

Έτσι η λέξη *μέτρον* (στρ. γ') χρησιμοποιείται σκόπιμα με αμφίσημο νόημα: κοσμική τάξη, αρμονία, και μέτρο της ποίησης. Η πρώτη σημασία είναι παρμένη από μια 'προσωκρατική' φυσιολογία που θυμίζει τον *ρυθμό* της ιγ' στροφής (πβ. *ῥυθμός* του Αρχιλόχου).

Τα *ἄνθη ἀμάραντα τῆς ἀρετῆς* (στρ. η') είναι ανάμνηση εκφράσεων, όπως *σὸν δ' ἄνθος ἦβας ἄσφι κυμαίνει* (Πι. Π. 4. 158)· *ἐμῶν δ' ὕμνων ἄεξ' εὐτερπὲς ἄνθος* (Πι. Ὀλ. 6. 105)· *δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος* (Λισχ. Ἀγ. 743). Η *ἀρετὴ* είναι συχνή λέξη στον Κάλβο και έχει συχνά απασχολήσει τους κριτικούς<sup>1</sup>. Μπορούμε, νομίζω, να υποθέσουμε ότι η συχνή χρήση της οφείλεται στην επίδραση των αρχαίων κειμένων. Ο Αριστοτέλης π.χ. είχε γράψει ὕμνο για την Αρετή (απ. 842 Page). Αν και η αρετή στον Κάλβο είναι χρωματισμένη από τη μεταγενέστερη έννοια της λέξης και το χριστιανικό της περιεχόμενο, η λέξη χρησιμοποιείται εδώ ως σύμβολο για το περιεχόμενο της ποίησης. Τα *ἄνθη τῆς ἀρετῆς* είναι η ίδια η ποίηση, η επίδραση της ποίησης και της μουσικής, καθώς και η ίδια η 'επική' και 'λυρική' αυτή ωδή.

Το *λιγύφθογγον σπήλαιον* (στρ. ι') λέγεται κυριολεκτικά για το Κωρύκιο σπήλαιο, το οποίο ήταν αρχικά, προτού οι κάτοικοι των Δελφών εγκατασταθούν στους Δελφούς, ο τόπος του μαντείου, και κατόπιν συνεκδοχικά για το μαντείο των Δελφών και για ό,τι εκείνο συμβολίζει. Το *δίκρανον... σπήλαιον* είναι ανάμνηση εκφράσεων, όπως *κορυφαῖς Κωρυκίαις* (Ευρ. Βάκχ. 559) και *Παρνησσόν δικάρηνον* (Νόνου Διόν. 13. 131). Αναφέρεται δηλ. κυριολεκτικά στο Κωρύκιο σπήλαιο (μαντείο) και έπειτα στο μαντείο των Δελφών. Αντίστοιχα το *Δέλφιον ὄρος* (στρ. κε') αφενός εννοεί συνεκδοχικά όλη την Ελλάδα, αφετέρου πηγαινέι πίσω (στρ. ι', ιζ'-ιη') σε ό,τι το μαντείο των Δελφών συμβολίζει.

Οι δύο πρώτες, τέλος, ενέργειες της ιγ' στροφής *ἀστράψατε και ἀρπάξατε τὴν πτερωτὴν βροντὴν* περιέχουν ιδιότητες του Δία, πατέρα των Μουσών. Η σύγχυση όμως αυτή ιδιοτήτων είναι σκόπιμη και οφείλεται στην επίδραση από την τρίτη ενέργεια της στροφής *κατὰ σκοπὸν βαρέσατε μ' εὖστοχον χεῖρα* η οποία είναι αμφίσημη, γιατί μπορεί να νοηθεί για τον Δία ως συνέπεια των δύο προηγούμενων, αλλά και να περιέχει ιδιότητες αποκλειστικά των Μουσών, αν θα μπορούσε να γίνει δεκτό ότι πρότυπα της φράσης αυτής πρέπει να είναι ανάλογες φράσεις του Πινδάρου που παριστάνουν την ποίηση με εικόνες παρμένες από το χώρο των αγώνων (ή του πολέμου), π.χ.:

1. Πβ. Σ. Μενάρδος, «Δύο Ζακυνθῖνοι ποιηταὶ» (*Παναθήναια* 20 (Ιούλιος) 1910 179-87)· Κ. Θ. Δημαράς, βλ. σ.33, σημ. 1, *passim*· Κ. Πορφύρης, *Καλβικά Διάφορα* (Αθήνα 1960)σ. 3-4. Γ. Ζώρα «Η αρετή και η φιλοπατρία ως ηθική ιδέα εις τον Κάλβον» (*Ε Δημ.* 2 1948 274-9, 268-75, 337-42).



ἄνδρα δ' ἐγὼ κεῖνον  
 αἰνῆσαι μενοιῶν ἔλπομαι  
 μὴ χαλποπάραον ἄκονθ' ὡσεὶ τ' ἀγῶνος βαλεῖν ἔξω  
 παλάμα δονέων,  
 μακρᾷ δὲ ῥίψαις ἀμεύσασθ' ἀντίους. (Π. 1.42-45· πβ. I. 2.35 κ.ά).

Ἔτσι η τρίτη ενέργεια επιδρά ὥστε να αποδοθούν στις Μούσες και οι δύο πρώτες (του Δία) (interaction). Η πτερωτή βροντή επίσης θυμίζει το θρέμματα πτερωτὰ (Μούσες) του Προλόγου.

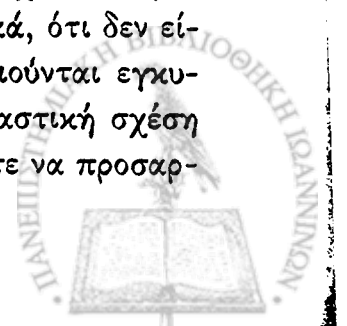
### 7. [Πρόλογος] της Λύρας.

Η ωδή *Εἰς Μούσας* έχει πολλές φραστικές και εννοιολογικές αντιστοιχίες με τον *Πρόλογο* της Συλλογής και βρίσκεται έτσι, ίσως περισσότερο από όλες τις άλλες, σε στενότερη σχέση μαζί του και με το μήνυμα της όλης συγγραφής και του σκοπού των Ὁδῶν.

Πρώτα στον *Πρόλογο* υπάρχει πάλι, καθαρότερα τώρα, η επίκληση προς τις Μούσες να πετάξουν πάνω στα νώτα των ζεφύρων (πβ. *ζεφυρόποδες Χάριτες*, β' στρ.) για να έλθουν στην Ελλάδα. Οι Μούσες επίσης χαρακτηρίζονται δῶρα των θεών προς τους ανθρώπους και χαρὰι λόγω της ευεργετικής επίδρασης και της παρηγορίας που παρέχουν από τα βάσανα. Ἦλθεν η ώρα της επιστροφής των Μουσῶν μετά την αναχώρησή τους· η γη του ποιητή τις προσμένει. Μαζί τους επιστρέφει και η Αρετή (πβ. *ἄνθη τῆς ἀρετῆς*), δηλ., οι τέχνες, η ποίηση και το συγκεκριμένο περιεχόμενό της, όπως οι ωδές του Κάλβου. Αν δημιουργήσουν αξιόλογη ποίηση, η Αρετή θα παραμείνει και θα τιμάται με χορούς (πβ. *ἕμνους, προσοίμια στρ. κζ' και εὐφροσύνας δ' στρ.*).

Μπορούμε τώρα να ανακεφαλαιώσουμε τις κατευθύνσεις της προηγούμενης ανάλυσης. Έχει νομίζω φανεί ότι τα παραπάνω στοιχεία, τα οποία συνδέονται μεταξύ τους στη μυθολογία, υπάρχουν και φυλάσσουν (διατηρούν) και στην ωδή τη σχέση τους, ὥστε να συνδέονται αισθητικά και νοηματικά μαζί της. Και δεν είναι η 'αρχαιογνωσία' του μελετητή που ανακαλύπτει αυτά τα στοιχεία, αλλά η ωδή και το νόημά της που τα εκμαιεύει, αν ερευνήσει κανείς το τί λέγεται και γιατί. Το μυθολογικό βέβαια θέμα που διατρέχει όλη την ωδή είναι οι Μούσες με τις δραστηριότητές τους, τις λειτουργίες τους και τις σχέσεις τους με άλλες θεότητες. Με το θέμα των Μουσῶν έτσι, άμεσα ή έμμεσα, συνδέονται οι Χάριτες, ο Ορφείας, Ορφικοί και Πυθαγόρειοι, ο Διόνυσος και ο Απόλλωνας.

Έχει φανεί επίσης πρώτα ότι τα δάνεια στοιχεία από την αρχαία ελληνική παράδοση είναι πολύ περισσότερα από όσα φαίνονται εξωτερικά, ότι δεν είναι καθόλου 'επίπεδα' ή απλά διακοσμητικά, και δε χρησιμοποιούνται εγκυκλοπαιδικά. Αντίθετα ο Κάλβος προχωρεί βαθύτερα σε μια ουσιαστική σχέση μεταξύ του προτύπου και της ωδής και μεταπλάθει τα δάνεια ὥστε να προσαρ-



μοστούν πλήρως στα νέα πολιτικά και πολιτισμικά δεδομένα της εποχής του και να λάβουν το νέο νόημα που θέλει να τους δώσει. Ο ποιητής ένωσε και συγχώνευσε τα αρχαία θέματα, που μεταχειρίστηκε, με τα νέα σχηματίζοντας ένα μόνο οικοδόμημα. Έτσι η 'σημαντική' της αρχαίας παράδοσης αποκαθιστάται στην σωστή της διάσταση, όπως επίσης μας έδειξαν οι μελέτες του Ελύτη ότι τα επίθετα και οι εικόνες στον Κάλβο δεν είναι καθόλου διακοσμητικά, αλλά γνήσιο ανάβρυσμα μιας λυρικής τόλμης 'υπερρεαλιστή' ποιητή<sup>1</sup>.

## B. ΣΗΜΑΣΙΑ - ΔΟΜΗ

Αυτό φαίνεται καλύτερα αν προσέξουμε και τη δομή της ᾠδής.

Τα μέρη της ᾠδής είναι τόσο σφικτά δεμένα μεταξύ τους, όσο είναι δεμένα τα μυθολογικά στοιχεία που χρησιμοποιεί η ᾠδή μεταξύ τους ή με το νόημά της: υπάρχει ένα ενιαίο αρχιτεκτονικό σύνολο και πνοή, και όχι άθροισμα μερών, χωρίς τίποτε το περιττό.

Η πρώτη στροφή αποτελεί μια προσφώνηση προς τη λύρα, το σύμβολο της ποίησης, της μουσικής και της αρμονίας. Αυτό συνδέει άμεσα μεταξύ τους τις Μούσες, τον Απόλλωνα, τον Ορφέα, τους Πυθαγορείους και την αρμονία των σφαιρών. Η β' στροφή αποτελεί επίκληση των Χαρίτων οι οποίες συσχετίζονται με τις Μούσες και τη λύρα. Η γ' στροφή είναι μία έπιφάνεια της λύρας και το πρώτο αποτέλεσμα της δύναμής της, η πρώτη επίσης νύξη για τον ουρανό. Η δ' στροφή είναι έπιφάνεια των Μουσών, μετά την έπιφάνεια της λύρας και ο χαιρετισμός τους: τέλος αρχίζει η μυθολογική διήγηση για τις Μούσες. Η στροφή ε' συνεχίζει τη διήγηση αυτή με τη δύναμη των Μουσών και της μουσικής πάνω στην άγρια φύση. Αναφορά στον Ορφέα και τις τέχνες ως στοιχείων του πολιτισμού. Η στροφή η' συνεχίζει τη διήγηση για τις Μούσες και τη δύναμή τους, ιδιαίτερα πάνω στον άνθρωπο (μετά τη φύση της ε' στροφής), μέσα από την εικόνα της ζ' και ζ' στροφής. Η ζ' στροφή ταυτόχρονα αποτελεί, άλλη μια μνεία του ουρανού και των άστρων. Οι στροφές θ' - ι' συνεχίζουν τη διήγηση της ιστορίας των Μουσών καθώς και τις πράξεις και τη δύναμή τους μέσω του Απόλλωνα: κατάργηση του αγεληδόν βίου και αρχή του πολιτισμού.

Οι στροφές ια'-ιδ' αποτελούν προσευχή προς τις Μούσες: τί να κάμουν και τί να μην κάνουν. Η μετάβαση σ' αυτή την ενότητα είναι εσωτερική και ψυχολογική (όπως συχνά στον Πίνδαρο): αν οι Μούσες είναι συνώνυμες του πολιτισμού, ένα στοιχείο του οποίου είναι η δίκη (ια'), όπως και η άρετή (η'), σήμερα δεν υπάρχει δίκη (ιβ'). Έτσι η ενότητα αυτή συνεχίζει στην ουσία τη διή-

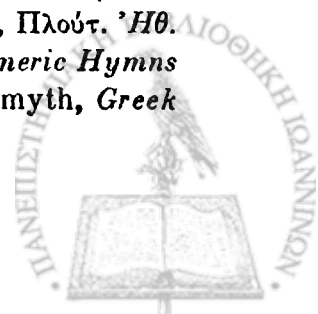
1. Οδ. Ελύτη. «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου» (:Ανοιχτά Χαρτιά, Αστερίας 1974) σσ. 49-97 (πρώτα Ν Εστ. Η επιστροφή στην πατρίδα, Αθήνα 1960, σσ. 240-69).



γηση για τις Μούσες και τις πράξεις τους, αλλά όχι πια σε μια 'προϊστορία' αλλά σε 'ιστορική' περίοδο. Οι δυνάσται και τα ποτήρια της αδικίας που γέμουσι μέθης και φόνου πηγαίνουν πίσω στην ενστικτώδη ζωή των ανθρώπων που περιγράφεται στις στροφές θ'-ι'. Πρώτη μνεία της τουρκικής κατάκτησης. Η ίδια η ωδή αυτή είναι και η πτερωτή βροντή, στο μέτρο που στηλιτεύει τους άδικους, και ύμνος για τους δικαίους, στο μέτρο που αποκαθιστά τις Μούσες. Από την άποψη αυτή η ωδή ως ύμνος για τους δικαίους πηγαίνει επίσης οπίσω στην 'αλλαγή' των χορδών της λύρας (στρ. α'-β') και στο τέλος στα προοίμια (στρ. κζ'). Όλη όμως η ωδή είναι 'αποτέλεσμα' αυτής της 'αλλαγής' των χορδών. Η παράκληση αυτή (ια'-ιδ') για την τιμωρία εκείνων που έχουν ουσιαστικά εξορίσει τις Μούσες προετοιμάζει την επιστροφή τους και την τιμωρία των δυναστών (κε'-κζ'). Οι στροφές ιε'-ις' συνεχίζουν τη διήγηση για την (προ-) ιστορία των Μουσών προτού 'αποκοπούν' από τον ουρανό και εμφανιστούν στη γη, όταν ήταν ακόμη τμήμα των δυνάμεων του ουρανού και της κίνησης του σύμπαντος (αρμονία των σφαιρών). Οι στροφές ιζ'-ιη' κάνουν τη μετάβαση από το χάος στον άνθρωπο και τον πολιτισμό. Η επόμενη περίοδος της ιστορίας των Μουσών είναι η τύχη τους στη γη στην 'ιστορική' τους φάση και η σχέση τους με τον Όμηρο: υπηρεσίες των Μουσών προς τον άνθρωπο - και την Ελλάδα (στρ. ιθ-κβ'). Οι τελευταίες αυτές στροφές μετά την εμφάνιση του ρυθμού και του πολιτισμού (ιζ'-ιη') εικονίζουν ακριβώς την άνθηση του Κιθαιρώνα. Η χρήση των Μουσών από τον Όμηρο, η παράστασή τους από τον ποιητή, είναι τόσο τιμητική και άξια, που ουσιαστικά συνεχίζει τη θεϊκή και υπερ-φυσική τους διάσταση όπως προτού έλθουν στη γη. Στις στροφές κγ'-κδ' συνεχίζονται οι τύχες των Μουσών στη γη και η περιπέτειά τους: συνεχίζεται δηλ. η διήγηση για τις Μούσες αρνητικά, ώστε γίνεται η προετοιμασία για την επόμενη ενότητα (στρ. κε'-κς') που είναι η 'προσευχή' του ποιητή προς τις Μούσες να επιστρέψουν στην Ελλάδα, στην πατρίδα τους, μετά τον Ουρανό, δηλ. να εμφανιστούν, καθώς υπάρχουν πλέον οι προϋποθέσεις παραμονής, όπως τότε που πρωτοεμφανίστηκαν. Έτσι η τελευταία στροφή (κζ') αποτελεί την οριστική *ἐπιφάνεια* των Μουσών - *ἦλθετε ὦ Μοῦσαι* - και τον απώτερο στόχο του ποιητή, και έτσι αρχίζει ο νέος τρόπος ζωής που συμβολίζουν οι Μούσες, η άνθηση δηλαδή των τεχνών, όπως δηλώνεται συμβολικά με τα προοίμια<sup>1</sup> και τους ύμνους.

Η ανίχνευση αυτή της κίνησης του νου του Κάλβου, έδειξε, νομίζω τη δομή της ωδής. Η ωδή είναι ύμνος, με την τεχνική έννοια, προς τις Μούσες. Μοι-

1. Τα προοίμια με την τεχνική (αρχαία) σημασία: ύμνος ή εισαγωγικό μέλος, πρελούζιο, όπως π.χ. Θουκ. 3. 104, Πλ. Π. 1.4, Ν. 2.3, Πλ. Φιλ. 60 d, Πολ. 531d, Πλούτ. 'Ηθ. (Περὶ Μουσ.) 1132d. Πβ. T.W. Allen-W.R. Halliday-E.E. Sikes, *The Homeric Hymns* (OUP 1936 repr A.M. Hakkert, Amsterdam 1980), σσ. lxxv-vi. H.W. Smyth, *Greek Melic Poets* (NY 1963) σσ. xxvii, 168.



άζει περισσότερο με κλητικό ὕμνο. Ἐτσι η αρχαιογνωσία του Κάλβου αποδεικνύεται βαθύτερη και πιο ουσιαστική, γιατί φαίνεται πως οικοδόμησε την ωδή με βάση τη δομή του αρχαίου ὕμνου. Αυτός που μετέφραζε Ὀμηρο ἢ ασχολούνταν φιλολογικά μαζί του, είναι πολύ πιθανό να γνώριζε τους Ὀμηρικούς ὕμνους ἢ τους Ὀρφικούς. Ἄλλωστε ὕμνοι προς κάποιο θεό κλητικοὶ ἢ δοξαστικοὶ βρίσκονται μέσα και σε άλλα κείμενα, όπως στον Ὀμηρο, τις τραγωδίες κ.ά. Οι επίνικοι του Πινδάρου είναι ἄλλο εἶδος ὕμνου που πιθανότατα επίσης γνώριζε. Ἐνας Ὀμηρικός ὕμνος περιλαμβάνει την επίκληση του θεού, διηγείται τα χαρακτηριστικά και τις πράξεις του, καθώς και τη γέννησή του. Στο τέλος, σχεδόν στερεότυπα, υπάρχει η υπόσχεση για νέο ὕμνο προς το θεό. Συστατικά μέρη του κλητικοῦ ὕμνου είναι<sup>1</sup> η επίκληση του θεού (το γένος του, οι επωνυμίες του, οι τόποι που συνδέονται μαζί του και τα χαρακτηριστικά του θεού, επιφάνεια του θεού)· το επικό μέρος: διήγηση (γέννηση του θεού, οι πράξεις του, γεγονότα της ζωής του, η δύναμή του)· αἰτία ἐπίκλησης τοῦ θεοῦ (η δύναμή του, παλιές υπηρεσίες προς τους πιστούς και αἰτία της προσευχής)· προσευχή.

Εἶναι νομίζω, σαφές από την ανάλυση της δομής της ωδής που προηγήθηκε ότι τα στοιχεία αυτά υπάρχουν στην ωδή: Η επίκληση των Μουσών και ο χειρετισμός τους (στρ. α'-δ'). Το επικό μέρος επίσης με πράξεις των Μουσών, γεγονότα από τη ζωή τους και τη δύναμή τους και υπηρεσίες προς τους 'πιστούς' τους (στρ. δ-ι' και ιε'-κδ'). Οι στροφές ια'-ιδ' φαινομενικά διακόπτουν τη διήγηση στην πραγματικότητα όμως συνεχίζουν τη δύναμη των Μουσών και τις πράξεις τους (δυνητικά) υπό τύπο παράκλησης. Το επικό μέρος και η αἰτία ἐπίκλησης (του κλητικού ὕμνου) συμπλέκονται στην ωδή. Η προσευχή υπάρχει στις στροφές κε'-κζ' και η επιφάνεια στην τελευταία στροφή.

Αν θεωρήσουμε την ωδή ως σύνολο θα διαπιστώσουμε ότι από ὕμνος στις Μούσες γίνεται στην πραγματικότητα ὕμνος προς την Ελλάδα. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω των πράξεων, της δύναμης και των αποτελεσμάτων των Μουσών, μέσω της 'ιστορίας' τους από την εμφάνισή τους στη γη - θα ἔλεγε κανείς ακόμη και μέσω της 'προϊστορίας' τους πριν από τον ἄνθρωπο και τον πολιτισμό, στον ουρανό - η οποία συνδέεται με την Ελλάδα, μέσω δηλ. του τόπου 'λατρείας' τους. Ἐτσι οι Μούσες από σκοπός με τη χρησιμοποίηση των μυθολογικών στοιχείων γίνονται μέσο, και η Ελλάδα που ἦταν απλά ένα συμβεβηκός

1. Βλ. Mary Mantziou, *Hymns and hymnal prayers in fifth century Greek tragedy with special reference to Euripides* (Ph. D, University of London 1981). Ὁμοια για το ἐπινίκιον ο R. Hamilton (*Erinikion*, Mouton, The Hague, Paris 1974) σσ. 14-17 διακρίνει τα εξής θέματα: μύθος και μυθικό παράδειγμα, το ὄνομα (του νικητή και του τόπου), ἔπαινος (του νικητή και της πατρίδας του), γενική γνώμη, χρέος του ποιητή και ευχή (που περιλαμβάνει και την επίκληση του ποιητή). Ἦταν ο E.L. Bundy, *Studia Pindarica*, 2 vols (Berkeley 1962) που ἄνοιξε νέους δρόμους στην αντίληψη για το ἐπινίκιο. Συνεχιστές του είναι πολλοί, όπως π.χ. ο D.C. Young, *Three Odes of Pindar* (Leiden 1968), *Pindar Isthmian 7. Myth and Exempla* (Leiden 1971), κ.ά.



γίνεται ο ουσιαστικός σκοπός της ωδής. Υπάρχει μάλιστα μία αντιστοιχία μεταξύ του επικού μέρους για τον ουρανό και εκείνου για τη γη: Η χαώδης κατάσπαση πριν από τον ερχομό των Μουσών αντιστοιχεί στη νύχτα μετά τον ερχομό των Τούρκων και την εξαφάνιση των Μουσών. Η εμφάνιση πάλι των Μουσών στη γη αντιστοιχεί στην επιφάνεια της τελευταίας στροφής.

Ο ύμνος, τότε, για την Ελλάδα, η επιθυμία της ελευθερίας και το όραμα μιας ανθούσας Ελλάδας, δε γίνεται με ηχηρούς κενούς λόγους και ρητορείες, ούτε με στείρα και κούφια προγονοπληξία, αλλά τελείως 'λογικά' ουσιαστικά και διαλεκτικά. Βασική σημασία σ' αυτό έχει η δίκη (στρ. ια'). Η δίκη σημαίνει συνεκδοχικά τον πολιτισμό (όπως και η ἀρετή) και δε θα ήταν παρακινδυνευμένο, νομίζω, να υποστηριχτεί ότι ο ποιητής τη χρησιμοποιεί με την αρχαία σημασία: «ό,τι ανήκει σε κάποιον». Αυτός λοιπόν ο τρόπος που είναι συνώνυμος με τον πολιτισμό και την ανθρώπινη σκέψη (πβ. ὑψηλονόους, στρ. ια') δεν είναι δίκη, δηλ. δεν είναι σύμφωνο με την τάξη του κόσμου να είναι υπόδουλος· του ανήκει να είναι ελεύθερος και να έχει πολιτισμό. Τη νομοτέλεια αυτή θα μπορούσαμε να πούμε την υπογραμμίζει και η σχέση των Χαρίτων και των Ωρών με τις Μοίρες. Η διπλή προτροπή για την αλλαγή των χορδών της λύρας (στρ. α'-β') εκπληρώνεται κιόλας στην τρίτη στροφή. Όλη όμως η ωδή αυτή καθαυτή είναι γέννημα της νέας αυτής 'μουσικής'. Ταυτόχρονα όμως εγκαινιάζει τη νέα 'μουσική' της Ελλάδας μετά την επιστροφή των Μουσών-την απελευθέρωση - είναι κάτι από τα προοίμια και τους ὕμνους (στρ. κζ'). Οι νέοι αυτοί ὕμνοι μπορεί κάλλιστα να αντιστοιχούν προς την τυπική διαβεβαίωση του τέλους κάθε σχεδόν Ὀμηρικοῦ ὕμνου ότι ο ποιητής θα υμνήσει τον θεό και σε νέα αἰοδή.



Π Α Ρ Α Ρ Τ Η Μ Α

*Επιδράσεις από τις «Χάριτες» του Foscolo*

Δύσκολα όμως θα μπορούσε κανείς να αποφύγει την ερώτηση αν όλα αυτά τα στοιχεία ο Κάλβος τα αντλεί άμεσα από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία ή έμμεσα από την κλασικιστική ιταλική λογοτεχνία. Το πρόβλημα όμως αυτό της άμεσης ή έμμεσης επίδρασης ίσως δεν είναι δυνατό να λυθεί οριστικά αν δεν γνωρίσουμε ακριβώς τις σπουδές και τα ακούσματα του Κάλβου στην Ζάκυνθο, το Λιβόρνο και τη Φλωρεντία. Είτε όμως αντλεί άμεσα είτε έμμεσα από την κλασικιστική παράδοση, και ιδιαίτερα το Foscolo, σκοπός αυτού του άρθρου παραμένει να τεκμηριώσει την αφετηρία και τις πηγές των μυθολογικών και λογοτεχνικών θεμάτων. Ωστόσο ο κλασικισμός του Κάλβου είναι γνωστός<sup>1</sup> και υπάρχουν μερικά εξωτερικά στοιχεία που συνηγορούν στο ότι ο Κάλβος γνώριζε άμεσα τις αρχαίες πηγές. Είναι βέβαιο ότι γνώριζε, εκτός από μερικές σύγχρονες γλώσσες, τα λατινικά και τα αρχαία ελληνικά. Δίδασκε άλλωστε, κι όχι μόνο στην Ιόνιο Ακαδημία, αλλά και στην Αγγλία, συγκριτική λογοτεχνία, και ειδικότερα νεότερες λογοτεχνίες συγκριτικά προς την αρχαία και νεότερη ελληνική λογοτεχνία.

1. Για τον κλασικισμό του Κάλβου μιλάνε όλοι σχεδόν οι μελετητές, πβ: Γ. Ζώρα, «Ανδρέας Κάλβος» (*ΝΕστ. Αφιέρωμα* 1960 3-86) και «Τα έργα του Ανδρέα Κάλβου» σσ. 87-106, *passim*. Κ.Θ. Δημαράς, «Οι πηγές της έμπνευσης του Ανδρέα Κάλβου» (*ΝΕστ. Αφιερ.* 1960 270-300) (= *Ελληνικός Ρομαντισμός* (Αθήνα Ερμής 1982) σσ. 76-115· βλ. επίσης «Γύρω στον Κάλβο και τον Κοδριλιά», σσ.116-29. Σ.Α. Σωφρονίου, *Ανδρέας Κάλβος. Κριτική μελέτη. Πρόλογος* R. J. Jenkins (Αθήναι 1960) σσ. 16, 20-5, 30-5. Α.Γ. Σαρρής, *Ωδαί του Ανδρέα Κάλβου* (Αθήνα 1946) σσ. 47-53. Μ. Μερακλής, *ό.π.*, *passim*. Μ. Αυγέρης, *Έλληνες Λογοτέχνες* (Ίκαρος 1971) σσ. 60, 56-7. Γ. Δάλλας, *Οι Ψαλμοί του Δαβίδ υπό Ανδρέα Κάλβου, Εισαγωγή-Σχόλια* (Αθήνα, Κείμενα 1981) *passim*. Γ. Ζώρας, «Ο Κάλβος και το Ομηρικό Χειρόγραφο της Γενεύης» (Αθήνα 1969)· του ίδιου «Ο Αισχύλος και οι Εθνικοί ποιητάι μας Σολωμός και Κάλβος» (*ΕΔημ.* 4 1949 425-32) σσ. 429 κε. Α. Gentilini, *Fortuna Neograeca di Pindaro* (Padova 1971) σσ. 137-51.

Για τον κλασικισμό του ίδιου του Foscolo βλ. G. Highet, *The Classical Tradition* (Oxford Univ. Press 1959) σ. 428 και σημ. 15 και 16. Πβ. Π.Δ. Μαστροδημήτρης, *Νεοελληνικά* τομ. Β' (Αθήνα 1984) σσ. 37-8.

Για την επίδραση της ιταλικής λογοτεχνίας πάνω στον Κάλβο, πβ. κυρίως Εμμ. Κριαρά, «Μελετήματα στον Ανδρέα Κάλβο» (στο *Φιλολογικά Μελετήματα, 19ος αιώνας* (Αθήνα 1979)) σσ.134-65 (πρώτα *Γράμματα* 8 1945 194-208) για τις ωδές *Φιλόπατρις*, *Εἰς Δόξαν*, *Εἰς τὸν Ἱερὸν Λόγον*. Ν.Β. Τωμαδάκης, «Οι πηγές του Ανδρέα Κάλβου» (*Κυπριακά Γράμματα* Δ' αρ. 11 1940 513-14· «Ιταλικαί πηγαί του Καλβικού έργου» (*Επιθεώρησις* (Ρώμης) III, 5, Μάιος 1940 302-5). F.M. Pontani, «Calvos e Foscolo e il loro amore verso la patria commune» (*Olimpo* II, 8 Αύγουστος 1937 453-70, ιταλικά και ελληνικά). Ως προς την ωδή *Εἰς Μούσας* ο Π. Σπανδωνίδης «Οι Ωδές του Κάλβου» (ανάλυση) *Μακεδονικές Ημέρες* Γ' τεύχ. 2 1935 49-61) για το θέμα της επιστροφής των Μουσών στην Ελλάδα σημειώνει (σ. 55): «(Την ίδια χαρά εκφράζει ο Φώσκολος στις Χάριτες, νομίζω)».



Ο Foscolo παροτρύνει τον Κάλβο: «Νὰ συνδιαλέγεσθε δὲ κατὰ τὴν ἡμέρα καὶ νύκτα μὲ μετριοφροσύνη καὶ μὲ νεανικὴν τόλμην μὲ τοὺς Μεγάλους τῆς ἀρχαιότητος»<sup>1</sup>. Καὶ ο Σωφρονίου (μαζὶ μετὰ το Δημαρά) μας ἀναφέρει ὅτι ο Κάλβος ἔδωσε μιὰ σειρά ἀπὸ διαλέξεις με θέμα τὴ σωστὴ προφορὰ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γλώσσας. Ο Σωφρονίου μας πληροφορεῖ ἀκόμα ὅτι ἤδη τὸ 1818 σὲ ἡλικία 26 χρόνων ο Κάλβος σχολιάζοντας τὶς λέξεις λόγος καὶ σύνεσις ἀπὸ ἓνα χωρίο τῆς Ἑκκλησιαστικῆς Ἱστορίας τοῦ Εὐσεβίου, ἀνατρέχει στα κείμενα τῶν ἀρχαίων συγγραφέων ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀναφέρει ονομαστικὰ τὸν Ὅμηρο, τὸν Πλάτωνα, τὸν Ἀριστοτέλη καὶ τὸν Ξενοφῶντα. Ὑπάρχουν τέλος ἄλλα ἐσωτερικὰ στοιχεῖα ποὺ συνηγοροῦν ὑπὲρ μιᾶς ἀπευθείας γνώσης τῶν ἀρχαίων κειμένων, ὅπως εἶναι ἡ πιθανὴ ἀπήχηση συγκεκριμένων ἐκφράσεων ἀπὸ κάποιον ἀρχαῖο συγγραφέα, ἡ ἴδια ἡ δομὴ τῆς ὠδῆς, καὶ εἰδικότερα, ὅπως εἶδαμε, τῆς ὠδῆς μετὰ τὴν ὁποία ἀσχολοῦμαστε.

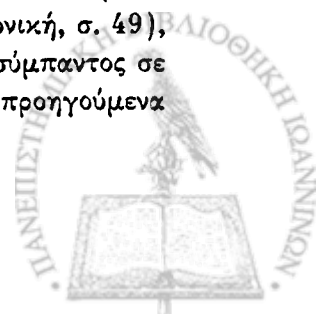
Πάντως ἐργασία ἀνάλογη μὲ αὐτὴν ποὺ προηγήθηκε γιὰ τὴ διερεύνηση τῶν προτύπων ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ λογοτεχνία δὲν ἦταν στὶς προθέσεις αὐτοῦ τοῦ ἀρθροῦ. Παραβάλλοντες ὠστόσο, ἀπὸ ἀπλὴ περιέργεια, τὴν ὠδὴ *Εἰς Μούσας* μετὰ τὶς *Χάριτες* τοῦ Foscolo μπόρεσα νὰ ἐντοπίσω ἀρκετὰ κοινὰ θέματα<sup>2</sup>. Ὅτι

1. Σὲ μιὰ ἐπιστολὴ στὶς 17.12.1815 ποὺ παρατίθεται ἀπὸ τὸν Γ. Ζώρα (*Ε Δημ.* 4 1949 σ. 429).

2. Οὐγγου Φώσκολου, *Οἱ Χάριτες* (Μετάφ. Μαριέττας Μινώτου, Αθήναι 1927). Τὸ βιβλίο περιλαμβάνει ἐπίσης: «Ἀπὸ ἓνα παλιὸ ὕμνο γιὰ τὶς Χάριτες. Διατριβή. Τὸ πέπλο τῶν Χαρίτων» σσ. 27-44, καὶ τὴν «ποιητικὴ αἰτία ἢ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ποιήματος ὅπως τὴν ἐκθέτει ὁ ποιητής» σσ. 45-53. Τὰ παραθέματα λαμβάνονται ἀπὸ τὴν ἐκδοσὴ αὐτὴ. Παραπέμπω ὅμως ἐδῶ καὶ στὸ ἰταλικὸ κείμενο τῶν *Χαρίτων* (στὴν ἐκδοσὴ Μ. Scherillo, *Ugo Foscolo, Le ultime lettere di J. Ortis, Sonetti, Odi, Carmi* (Milano 1970) (*Le Grazie*, σσ.269-311).

|   |                |                     |                                     |
|---|----------------|---------------------|-------------------------------------|
| ...«Γεννήθησαν οἱ Χάριτες»...             | (σ. 64)        | στο ἰταλικὸ κείμενο | Strofe                              |
| «Οἱ Χάριτες δὲν ἦταν»                     | (σ. 72)        | »                   | » I. 31-4                           |
| Δήμητρα-(Διόνυσος) Βασσαρέας              | (σ. 78)        | »                   | » I.107 κε.                         |
| ἀγριοὶ πρόγονοὶ τοῦ ἀνθρώπου              | (σ. 80)        | »                   | » I.143 κε.                         |
| ἀποχώρηση Μουσῶν                          | (σ. 90)        | »                   | » I.377 κε.                         |
| ἀρμονία τῶν σφαιρῶν                       | (σ. 98)        | »                   | » II.1.62 κε.                       |
|   |                |                     | καὶ <i>Dissertazione</i> σσ. 289-90 |
| ἀρμονία τῶν σφαιρῶν                       | (σ. 101)       | στο ἰταλικὸ κείμενο | II.1.109κε.                         |
| ἀναχώρηση Μουσῶν (Ταρταρικά ἄλογα, σ.109) |                | στο ἰταλικὸ κείμενο | II.2.268 κε.                        |
| μέλισσες                                  | (σσ. 109, 110) | »                   | » II.2.274κε. καὶ 280κε.            |
| μέλι                                      | (σ. 112)       | »                   | » II.2.297 κε.                      |

Ἡ διαπίστωση ὁμοιοτήτων μετὰ τὴν *Χαρίτων* καὶ τῆς ὠδῆς *Εἰς Μούσας* ἐπιβεβαιώνει τὴν ὀρθότητα τῶν παρατηρήσεων σχετικὰ μετὰ τὴν ἐπίδραση τῆς ἀρχαίας παράδοσης, καθὼς μάλιστα ἡ παραβολὴ ἐγένετο ὅταν εἶχε ἤδη συντεθεῖ ἡ ὑπόλοιπη ἐργασία, καὶ δεδομένου ὅτι οἱ νύξεις στὶς πηγές, ἀκόμη καὶ εὐθελες ἀναφορές, εἶναι σαφέστερες στὸ ἰταλικὸ κείμενο. Συναντᾶμε π.χ. μνείες τοῦ Πινδάρου καὶ τοῦ Ἀμφίωνα (σσ. 128 κε, Ἀρχιτεκτονικὴ, σ. 49), παραπομπὴ στὸν Πausanias 9.35 (σσ. 45-6), τὴν ἀντίληψη τῆς ἀρμονίας τοῦ σύμπαντος σὲ σχέση μετὰ τὸν Πυθαγόρα (σσ. 38, 101) κ.ά. Ἀς σημειωθεῖ ὅτι ὁ Πausanias σὲ προηγούμενα κεφ. (9.29-30) μιλά γιὰ τὶς Μούσες καὶ τὸν Ὀρφέα.





ήταν καιρός που δεν υπήρχαν οι Μούσες και ότι κάποτε εμφανίστηκαν στην ιστορία του πολιτισμού, το θέμα της εκπολιτιστικής δύναμης των Μουσών, η αρμονία των σφαιρών, η αναχώρηση των Μουσών από την Ελλάδα, ο Ορφέας και η λύρα του, ο Διόνυσος και η εκπολιτιστική του δύναμη, το μέλι (με το οποίο οι Μούσες έθρεψαν τον Όμηρο) και η ταύτιση Μουσών και Χαρίτων είναι κοινά θέματα και των δύο ποιημάτων.

Ειδικότερα:

1) Ως προς το θέμα της 'προϊστορίας' των Μουσών (στρ. ιε'-ις') στις Χάριτες απαντάται η 'προϊστορία' των Χαρίτων. Τότε ήταν μόνο ο Όλυμπος... Οί Χάριτες δὲν ἦταν ἀκόμα. Μιὰ θεὰ γύριζε στὸ σύμπαν γιὰ νὰ τὸ γονιμοποιήση ἔχοντας τὸ ἐπιβλητικὸ ὄνομα τῆς Φύσης, σσ. 71-2. Πβ. Διατριβή σ. 32.

2) Ως προς την εκπολιτιστική δύναμη των Μουσών - Ορφέα - Διόνυσου - Απόλλωνα (στρ. θ'-ι', ιζ'-ιη'), στις Χάριτες συναντάμε: - Γεννήθηκαν (οί Χάριτες) τὴν ἡμέρα πὸν ὁ Δίας ἔδωκε στοὺς ἀνθρώπους ὁμορφιά, πνεῦμα καὶ καλωσύνη, σ. 64. - "Ὅλο τὸ νησι ... ἄκουε...τοὺς ἀνθρώπους πὸν μάλωναν... καὶ τὶς φωνὲς τῶν πληγωμένων κνηγῶν...Μονάχα σὰν φάνηκαν οἱ Χάριτες, κνηγοί, ὠχρὲς παρθένες καὶ παιδιὰ, ἄφησαν βέλη καὶ τρόμο ἀπὸ τὸ θαυμασμό τους, σσ. 77-8. - "Αχ! τέτοιοι (:ἄγριοι πολεμιστὲς) θὰ ἦταν ἴσως ὅλοι οἱ πρόγονοι τοῦ ἀνθρώπου, σ. 80. Βλ. ἀκόμη σ. 88. Πβ. Διατριβή σσ. 35-36, 49.

3) Ως προς το θέμα της αρμονίας των σφαιρών (στρ. ιε'-ις') στις Χάριτες βρίσκουμε: ζωγραφίζουν (:οἱ νότες) τὸ πῶς ἡ ἀρμονία ἔδωσε τὴν κίνηση στ' ἄστρα, σ. 101 καὶ τὴ σημείωση (1) του ίδιου του ποιητῆ: οἱ ἀρχαῖοι φαντάστηκαν πὸς κάθε πρᾶγμα κινεῖται κανονικά ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς μουσικῆς καὶ ὅτι ὅλος ὁ κόσμος εἶναι μιὰ λύρα (αυτ.). Στη Διατριβή μάλιστα αναφέρεται κι ὁλος ὁ οὐρανὸς συγκινήθηκε ἀπὸ τὶς χαρμόσυνες νότες τῆς ἀρμονίας τοῦ σύμπαντος καὶ συνδέεται ρητὰ ἡ ιδέα τῆς ἀρμονίας τοῦ σύμπαντος με τὸν Πυθαγόρα (σ. 38).

4) Ειδικότερα οι εκφράσεις τῆς ἡμέρας ἢ κόραι καὶ τὴν σύμφωνον θεόπνευστον ᾠδὴν πρέπει νὰ ἀπηχοῦν τὸ χωρίο ...βγαίνουν στὸν ἀέρα ἀπὸ τὶς ἀνήσυχες χορδές, μοιάζοντας μὲ ἡλιακὲς ἀχτίδες σπασμένες ἀπὸ σύννεφα, σ. 98.

5) Ως προς το μέλι το οποίο οι Μούσες ἀπέθηκαν στα χεῖλη του Ομήρου καὶ τὶς μέλισσες που εγκαταλείπουν τὸ θεῖον στέλεχος (στρ. κ', κβ') στις Χάριτες συναντάμε ἀνάλογες ιδέες, π.χ.: Οἱ Χάριτες ὅμως θὰ δώσουν τὸ μέλι πὸν ριζώνει εὐγενικά αἰσθήματα, σ. 108· τὸ μέλι... τὸ γεύτηκε μονάχα ἓνας εὐχάριστος ποιητής, σ. 112. Οἱ μέλισσες βρίσκονται ἐπίσης γύρω ἀπὸ τὸ θρόνο του Δία (σ. 108) ἢ ἀκολουθοῦν τὶς Χάριτες που φεύγουν ἀπὸ τὴν Ἰβλα (σ. 106): βλ. ἐπίσης σσ. 105, 109. Εἶναι ὁμως πιθανὸ καὶ οἱ δύο ποιητὲς νὰ ἀπηχοῦν τὴν εικόνα ἀπὸ τὸν Πλάτωνα γιὰ τοὺς ποιητὲς ὅτι ἀπὸ κρημνῶν μελιρρῦτων ἐκ Μουσῶν



κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὡσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι (*Ἴων* 534b), ἢ εκφράσεις, ὅπως μέλιττα Μούσης, Χαρίτων θρέμμα (Αρ. Ἐκ. 974), ἢ την παρατήρηση για το Φρόνιχο ὅτι ὡσπερ οὐκ αἱ μέλιτται... ἄμβροσίων μελέων ἀπεβόσκειτο καρπὸν αἰὲ φέρον γλυκεῖαν ὠδὴν (*Ὀρν.* 749-50· πβ. Πί. Π. 4.60, 10.54· Ἄνθ. Παλ. 7.13), ἢ το χαρακτηρισμό του Σοφοκλή ως μέλισσα (Σχ. Αρ. Σφ. 462).

6) Το θέμα ἐπίσης της αναχώρησης των Μουσῶν προς τὴ Δύση (στρ. κγ' - κδ') απαντᾶται καὶ στις Χάριτες, μόνο που στο ἰταλικό ποίημα φεύγουν οἱ Χάριτες: πέταξαν οἱ θεῖες (Χάριτες)... ὅταν στήν ἐξαντλημένη Ἑλλάδα ὁ Ἄρης ἐξαπόλυσε τὰ Ταρταρικά καταστρεφτικά ἄλογα... τότε ἡ Ἰταλία γίνηκε τὸ περιβόλι των Μουσῶν, σ. 109· ἢ τύχη ἀπὸ τὸν παλιὸ καιρὸ, σᾶς πῆρε ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα καὶ τριγυρίζετε στὴ γῆ, σ. 90.

7) Τὸ θέμα ἐπίσης του Διονύσου - ο ὁποῖος μάλιστα ονομάζεται καὶ Βασσαρέας - καθὼς καὶ ἡ ἐξημερωτικὴ του δύναμη απαντᾶ καὶ στις Χάριτες: Μάταια φώναξε (ἢ Δήμητρα) μιὰ μέρα τὸ νεαρὸ θεὸ Βασσαρέα πέρ' ἀπὸ τὸν Εὐφρότη νὰ ἡμερέψη τοὺς κρημνοὺς μὲ ἀμπέλια, σ. 78.

8) Σχετικὰ με τὸν Ορφέα, τὸ χορὸ των Βακχίδων καὶ τις Μούσες (Χάριτες κατὰ τὸν Foscolo) που κλαίνει τὸν Ορφέα καὶ ἔχουν μόνη παρηγοριά τὴ λύρα, πβ. τὸ ακατέργαστο πεζὸ τμήμα των Χαρίτων που βρέθηκε στα χειρόγραφα του ποιητή. Παρατίθεται στὴ σελ. 127 τῆς μετάφρασης.

9) Οἱ Ὀρες τέλος του ἐλληνικοῦ ποιήματος (στρ. κδ') αναφέρονται καὶ στις Χάριτες: Τρεῖς γυμνὲς Ὀρες, μετριάζοντας τὴ λάμψη τῶν χρυσῶν ἀχιδῶν τοῦ ἡλίου,... σ. 138. Πβ. Διατριβὴ σ. 40.

Ὅτι ὁ Κάλβος γνώριζε τις Χάριτες καὶ τὴ Διατριβὴ εἶναι πέρα ἀπὸ κάθε ἀμφιβολία· ὄχι μόνο γιατί συζητοῦσε με τὸ Foscolo τις ἐμπνεύσεις του δασκάλου του, ὅσον καιρὸ ἦταν μαζί, ἢ γιατί ἦταν ἀκριβῶς γραμματέας του, ἀλλὰ καὶ γιατί ἀσχολήθηκε φιλολογικὰ με τις Χάριτες, ὅταν μετὰ τὸ θάνατο του Foscolo δημοσίευσε ἕνα ἀγνωστο ὡς τότε ἀπόσπασμα ἀπὸ τις Χάριτες που εἶχε σωθεῖ στα χειρόγραφα του<sup>1</sup>. Εἶναι ἔτσι πολὺ πιθανὸ ὅτι ἡ σύλληψη τῆς ὠδῆς *Εἰς Μούσας* οφείλεται στο ποίημα του Foscolo. Ἀνεξάρτητα πάντως ἀπὸ τις ὅποιες ομοιότητες (ἢ καὶ παράλληλα χωρία) καὶ διαφορές, πρέπει να ἐπισημάνουμε μερικὰ σημεῖα. Ὁ Foscolo γύρω ἀπὸ τὸ κεντρικὸ θέμα τῆς ἀποστολῆς των Χαρίτων (να φέρουν ἀνακούφιση καὶ να μοιράζονται τὰ καλά που τους δίνει ὁ οὐρανὸς στους ἀνθρώπους) πλέκει πλῆθος ἄλλων μυθολογικῶν θεμάτων για να ὑμνήσει τις Χάριτες· ἀντίθετα ὁ Κάλβος, ἀποδίδει τὴ λειτουργία αὐτὴ κυρίως (ἀμεσα ἢ ἔμμεσα) στις Μούσες (γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἀλλαγὴ του τίτλου), καὶ ἐντάσσει τὴν ἀποστολὴ αὐτὴ μέσα σε ἕνα κείμενο που δε χάνει τὸ στόχο του, να ὑμνήσει τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν πατρίδα. Γι' αὐτὸ δεν ὑπάρχει τίποτε ἀπὸ τὴ

1. Γ. Ζώρα, *N Est.* 101, κ.α.



σχέση των Χαρίτων με την Αφροδίτη ή τον έρωτα, ή και άλλα μυθολογικά θέματα, όπως ο πέπλος, τα οποία υπάρχουν στις Χάριτες αλλά δεν έχουν θέση στην ωδή *Εἰς Μούσας*. Οι Χάριτες, επίσης, φεύγουν από την Ελλάδα μετά την υποταγή της, κατά το ιταλικό ποίημα, απλά ως ένα γενεαλογικό τους στοιχείο· στην ωδή *Εἰς Μούσας* οι Μούσες επιστρέφουν στην Ελλάδα - και αυτό τελειώνει την ιστορία και την αποστολή τους.\*

---

\* Ευχαριστώ θερμά το συνάδελφο Ζ. Σιαφλέκη που είχε την υπομονή να διαβάσει το άρθρο αυτό σε μια προγενέστερη μορφή και να με προφυλάξει από μερικά ατοπήματα. Η ευθύνη βέβαια για τυχόν αδυναμίες είναι δική μου.



## S U M M A R Y

The author's intention is to trace probable sources of Kalvos' ode *Eis Mousas* from ancient Greek Literature and Thought, to examine their meaning and see how they are re-formed, and to seek the ode's meaning through these models.

The invocation of the Muses, used in its original function, the cosmic dimension of the Muses (as e.g. in Alcman), the harmony of the spheres, the lyre, Orpheus, Dionysus, Apollo, and what they stand for, and the *Gegeneis*, are themes which are found in the ode and exploited in a way showing the poet's familiarity with the ancient Greek literary tradition. Some further similarities in phraseology between Kalvos and Pindar are also indicated.

The author points out that the poet did not have a merely superficial knowledge of Greek Literature nor did he use it in a purely decorative way, as is sometimes suggested, but that he had a close acquaintance with it. His sources and themes are fully remodelled in their new context and serve the poet's inspiration and purpose. The author also argues that Kalvos knows and applies to this ode the structure of the cletic and Homeric hymn. This approach gives a new meaning to the ode and shows its strict unity.

Kalvos must have had a direct knowledge of ancient Greek language and Literature; but in his classicism he was also influenced by Foscolo. In an appendix to this study the author argues for the influence of Foscolo's *Grazie* on Kalvos *Eis Mousas* and examines the parallel passages and motifs in the two poems.

I. N. Perysinakis

