

I. N. ΠΕΡΥΣΙΝΑΚΗΣ

ΔΟΜΙΚΕΣ ΑΝΑΛΟΓΙΕΣ ΚΑΙ ΑΠΗΧΗΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΙΣ ΩΔΕΣ ΤΟΥ ΚΑΛΒΟΥ:  
ΓΙΑ ΜΙΑ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΩΝ ΩΔΩΝ

«Πινδαρικός» είναι ένας από τους πλέον συνηθισμένους χαρακτηρισμούς του Κάλβου. Όλοι όμως, φαντάζομαι, συμφωνούν ότι ο όρος αυτός μένει κενός, ή έστω ασαφής, ότι λίγες είναι οι περιπτώσεις στις οποίες φαίνεται να προσδιορίζεται, αλλά και πάλι με γενικότητες που αναφέρονται στο ύφος<sup>1</sup>. Στο πρώτο μέρος της παρούσας ανακοίνωσης χρησιμοποιώντας την εμπειρία από την ποιητική των ωδών του Πινδάρου, θα επεκτείνουμε μια παλιότερη προσπάθεια<sup>2</sup> που εντοπίζει στη δομή της ωδής πολλά στοιχεία από τον αρχαίο ελληνικό ύμνο. Η μελέτη της δομής της ωδής αποκαλύπτει νέα διάσταση της σημασίας της ωδής, και της ποίησης του Κάλβου. Βάση της εμπειρίας αυτής είναι η περίφημη μελέτη του Elroy L. Bundy, *Studia Pindarica* (1962, ανατ. 1986), και δύο βιβλία ιδιαίτερα από τη φιλολογική κριτική που ακολούθησε. Ο Bundy βασίστηκε στην απλή αλλά όχι αυτονόητη αρχή «ότι δεν υπάρχει χωρίο στον Πίνδαρο ή στον Βακχυλίδη το οποίο να μην είναι στην αρχική του πρόθεση

---

\* Το άρθρο είναι η εισήγηση του συγγραφέα στο «Αφιέρωμα στον Ανδρέα Κάλβο», που οργάνωσε το Ίδρυμα Γουλανδρή-Χόρν στην Αθήνα στις 29-31 Οκτωβρίου 1992, συμμετέχοντας στις εκδηλώσεις για τη συμπλήρωση 200 χρόνων από τη γέννηση του Κάλβου. Ευχαριστώ το Ίδρυμα και τον επιμελητή του «Αφιερώματος» καθηγητή Νάσο Βαγενά που μου έκαναν την τιμή να με καλέσουν στο Τριήμερο για να μιλήσω ειδικότερα στην ενότητα «ο Κάλβος και οι Αρχαίοι».

1. Πρώτος ο Πωτιέ ντε Censay (Ζώρας Ν. Εστ. σ. 77 (σημ. 220), 120). Ο Στουραίτης κάτω από την «πινδαρική μεγαληγορία» περικλείει τη μεγαλοπρέπεια της υποθέσεως, το πρωτότυπο των εικόνων, την ποικιλία του ρυθμού, και τις προτροπές προς τους νικητές («Α. Κάλβος, σ. 303). Ο Παλαμάς τον χαρακτηρίζει πίνδαρο «ηπιώτερον». Βλ. επίσης Κ.Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Αθήνα, Ίκαρος 1968<sup>4</sup>), σσ. 221, 223. Μια τέτοια αναδρομή κάνει η διπλωματική εργασία του Ν.Κ. Χαβιάρα, *Πίνδαρος και Κάλβος* (Ιωάννινα 1987).

2. «Η ωδή *Εἰς Μούσας* του Α. Κάλβου. Πηγές και επιδράσεις» (*Δωδώνη: Φιλολογία* 14 (1985) 9-38).



εγκωμιαστικό». Η αρχή αυτή αναιρεί τα επιχειρήματα όσων παραπονούνται ότι οι ωδές περιέχουν σκόπιμα ή από αδυναμία άσχετα με το θέμα στοιχεία. Επίσης, κατά συνέπειαν, εξαιτίας της προσκόλλησης του επινικίου στους κανόνες που το διέπουν, «όταν ο Πίνδαρος ομιλεί υπερηφανευόμενος στο πρώτο πρόσωπο είναι πολύ λιγότερο πιθανό να είναι ο Πίνδαρος το συγκεκριμένο πρόσωπο από τη Θήβα παρά ο Πίνδαρος που έχει το πρόνομιο να επαινεί τους πιο άξιους άνδρες» (σ. 3). Είναι χαρακτηριστικό ότι για άσχετα παραγεμίσματα έχει και ο Κάλβος κατηγορηθεί, αλλά, νομίζω, ότι και οι δύο αυτές αρχές ισχύουν επίσης για τον Κάλβο. Στην πρώτη ενότητα του πρώτου αυτού μέρους της ανακοίνωσης θα αναφερθούμε μόνο σε ένα από τα «θέματα» και τις «ενότητες» του επινικίου (όπως περιγράφονται στο βιβλίο του Richard Hamilton), και στη δεύτερη, σε ένα επίσης από τα ιδιαίτερα στοιχεία ρητορικής και ύφους των ωδών (όπως περιγράφονται στο δεύτερο βιβλίο, του William H. Race, *Style and Rhetoric in Pindar's Odes* (1990))<sup>1</sup>. Έτσι θα δοθεί κάποιο συγκεκριμένο περιεχόμενο στο επίθ. «πινδαρικός» το οποίο έτσι θα περιλαμβάνει όλα ή μερικά από τα παραπάνω θέματα και ενότητες, καθώς και τη δομή, την αρχιτεκτονική, το ύφος και τη ρητορική των ωδών του Πινδάρου, τα οποία ενδεχομένως ευρίσκονται και στις ωδές του Κάλβου.

Η ανίχνευση απηχήσεων από την κλασική λογοτεχνία στο έργο του Κάλβου θεωρείται σχεδόν αυτονόητη ενασχόληση. Ωστόσο, νομίζω, για τον κλασικό φιλόλογο δεν αποτελεί ούτε πνευματική θήρα ούτε επαγγελματικό «πατριωτισμό». Η ενδεχόμενη «ανακάλυψη» κλασικών απηχήσεων ιδιαίτερα από την αρχαία ελληνική λογοτεχνία, είναι για τον ομιλητή / υπογράφοντα μία έλλαμψη την ώρα της κατανόησης του ποιήματος, ένα αναπόσπαστο τμήμα της ερμηνείας και της διαδικασίας οικειώσεως με το ποίημα, που με τη σειρά της βοηθεί στην ανεύρεση του ποιητικού υλικού και στην πρόσληψη της μετωνυμίας του. Έστερα από αυτή την παραπάνω πρώτη καταγραφή ορισμένων χαρακτηριστικών ποιητικής των ωδών, στο δεύτερο μέρος της ανακοίνωσης, αναφερόμαστε επί τροχάδην σε τρεις συγκεκριμένες ωδές με παρατηρήσεις, οι οποίες εντοπίζουν κάποιες απηχήσεις από συγκεκριμένο κείμενο της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας (τουλάχιστον στις δύο περιπτώσεις), και οι οποίες έτσι υποστηρίζουν μιαν ενιαία συνεπή σύλληψη της κάθε ωδής, και, τέλος, προβαίνουμε στην επισήμανση μερικών σποραδικών απαρατήρητων ομοιοτήτων με την αρχαία ελληνική λογοτεχνία σε κάποια χωρία των ωδών, που βοηθούν ίσως στην καλύτερη κατανόησή τους.

1. Πβ. ακόμη Groengard C., *The Structure of Pindar's Epinician Odes* (Amsterdam 1980)· Young D., *Pindar Isthmian 7: Myth and Exempla* (Mnemosyne Suppl. 15, Leiden 1971)· κτλ. -



## (A)

Συστηματική μελέτη των ωδών του Πινδάρου έδειξε ότι η ωδή αποτελείται από τρεις «ενότητες», την αρχή, το μύθο και το τέλος, και έξι μέρη ή «θέματα»: το μυθικό παράδειγμα, το ονομάζον σύμπλεγμα, τον έπαινο, τη γνώμη, το χρέος του ποιητή και την ευχή<sup>1</sup>. Το χρέος του ποιητή είναι η αυτο-εισαγωγή του ποιητή στο ποίημα προκειμένου να μιλήσει για την υποχρέωσή του. Εισάγει (ή συνδέεται με) το ονομάζον σύμπλεγμα, το μύθο, τον έπαινο ή τη γνώμη.

I. Από τα παραπάνω «θέματα» του επινικίου ερχόμενοι στον Κάλβο θα ασχοληθούμε μόνο με «το χρέος του ποιητή» και ιδιαίτερα με την αναφορά του ποιητή στην ίδια του την ποίηση. Στην αυτο-εισαγωγή αυτή του ποιητή συχνά δίδεται και ο έπαινος της ίδιας της ποίησης του Κάλβου, και δίδονται τα περισσότερα στοιχεία της απεικόνισης (εικονοποιίας) της ποίησης.

(α) Στον Πρόλογο της Λύρας, και όλων των 'Ωδών, ο ποιητής ταυτίζει την ποίηση που ακολουθεί με τις Μούσες και την Αρετή, που ανεβαίνει στον ουρανό, *ἀλλ' ἂν ἤ Πιερίδες | τὴν λαμπρὰν τῆς χαρίσωσιν ἀκτῖνα | ἀφθόνητος τιμᾶται ἔπαινουμένη* / *τοὺς ἐπιγείους χορούς τότε δὲν φεύγει* (18-21). Από αυτό δηλώνεται ότι (i) οι Πιερίδες, δηλ. η ποίηση του Κάλβου, χαρίζουν στην Αρετή την αίγλη που δίδει η ποίηση, και έτσι (ii) *ἔπαινουμένη* δεν αφήνει πλέον τους επίγειους χορούς, με τους οποίους ταυτίζεται η ποίηση του Κάλβου. Ας σημειωθεί ότι (iii) η πρόσκληση του ποιητή προς τα *θρέμματα πτερωτά* της Μνημοσύνης<sup>2</sup> ότι τα προσμένει η γη του, πραγματοποιείται μέσα στην ποίηση του Κάλβου. Το *ἤλθεν ἡ ποθητὴ ὦρα* (στ. 10) εξικνείται και ταυτίζεται με την προϋπόθεση που θέτει η μετοχή *ἔπαινουμένη*, η οποία εκπληρώνεται με τον έπαινο που εξασφαλίζει η ποίηση του Κάλβου, η οποία επίσης επιφέρει το αποτέλεσμα της παραμονής των Μουσών και της Αρετής στη χώρα του ποιητή (*δὲν φεύγει*). Ο ποιητής επίσης, λέγει (iv) κατ' αναλογίαν, νομίζω, του Πινδάρου ότι η ποίησή του δεν πρέπει να επισύρει το φθόνο (π.χ. των ομοτέχνων του).

Όλα αυτά τα θέματα παρατηρούνται και στην ωδή *Εἰς Μούσας*, την κατ'έξοχὴν ωδή ποιητικής θεωρίας του Κάλβου, στην οποία όμως αναφερθήκαμε άλλοτε. Αναφέρω συνοπτικά: Όλη η ωδή είναι αποτέλεσμα της αλλαγής των χορδών που ζητά ο ποιητής στις δύο πρώτες στροφές. Η απουσία των Μουσών ταυτίζεται με την τουρκική κατάκτηση, ενώ η επιστροφή τους, ύστερα από την προσευχή του ποιητή (κε'-κστ'), με την ανάπτυξη του πολιτισμού, και της ποίησης (και κυρίως της ποίησης του Κάλβου)

1. Hamilton σσ. 14-17 για τα μέρη και 35-8, 56-7, 65-71 για τις ενότητες.

2. δηλ. οι Μούσες, αλλά και το περιεχόμενο της ποίησης, κατά το έπος πτερόεντα των επών.



που αθανατίζει τα γεγονότα. Η τελευταία στροφή αποτελεί «επιφάνεια» των Μουσών.

(β) Συνεχίζουμε, επομένως, την ανίχνευση της υποδήλωσης και εμφάνισης της ποίησης του Κάλβου σε άλλες ωδές. Στην τελευταία επίσης στροφή της II ωδής *Εἰς Δόξαν*: Ὡ δόξα, διὰ τὸν πόθον / σου γίνονται καὶ πατρίδος, / καὶ τιμῆς, καὶ γλυκείας / ἔλευθερίας καὶ ὕμνων ἄξια τὰ ἔθνη, κάτω από την δόξα δεν ευρίσκονται μόνο η Αρετή και οι αγώνες των Ελλήνων, αλλά και η ποίηση που αθανατίζει αυτούς τους αγώνες, η ίδια η ποίηση του Κάλβου. Υπό τους ὕμνους, για τους οποίους γίνονται ἄξια τα ἔθνη, νοείται η ποίηση του Κάλβου και η συγκεκριμένη ωδή. Αυτό ἄλλωστε δηλώνεται και σε προηγούμενες στροφές: Καίγῳ, καίγῳ (ιε, 71) και Ἐπὶ τὸν Ὑμητιὸν / ἐβλάστησεν ἡ δάφνη (ιη, 86-7). Η παρότρυνση τέλος του ποιητή: τοὺς εὐκλεεῖς προγόνους μας / ἄς μιμηθῶμεν (κβ, 109-10) μπορεί να πει κανείς ότι είναι συνεκδοχικά παρότρυνση προς τον ίδιο τον ποιητή, ιδιαίτερα μέσω του Αισχύλου στον οποίο παραπέμπει: ο Κάλβος δηλ. φέρνει τον εαυτό του στη θέση του Αισχύλου για τη ναυμαχία της Σαλαμίνας.

(γ) Αξίζει όμως να ασχοληθούμε πρώτα με την VII ωδή *Εἰς Πάργαν* και την XI *Ἡ Βρετανικὴ Μοῦσα*. Ὅπως και με την ωδή *Εἰς Μούσας*, ο ποιητής στην VII ωδή απευθύνεται στη λύρα να δώσει υψηλό τόνο, τώρα κατ' ἐξοχίαν γιατί ὕμνοῦμεν ἔνδοξη πράξη. Ας σημειωθεί πρώτα ότι το ρήμα αυτό υπενθυμίζει παρόμοιες εκφράσεις του Πινδάρου, όταν σε ανάλογες περιπτώσεις κάνει συχνά αποστροφή προς τον υμνούμενο αθλητή και την πράξη του (N. 3.76-9, 10.21, 31, Ὁ. 7.1-10, Ἰ. 7.16-9). Το φρενῶν πτέρωμα (γ, 11) δεν είναι μόνο το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ανθρώπου, ο λόγος, αλλά και η ίδια η ποίηση του Κάλβου, η οποία μπορεί να συλλάβει και να υμνήσει την ηρωική πράξη των Παργηνῶν. Η επιστροφή τους στην πατρίδα, τουλάχιστον μερικῶν από αυτούς, στο τέλος της ωδής, ισοδυναμεί με την επιστροφή εξορισμένων θεοτήτων, όπως π.χ. των Μουσών, και την αποκατάσταση της δίκης (πβ. V ια, 52), καθώς και της νέας ελληνικής ποίησης την οποία υπηρετεί η ποίηση του Κάλβου. Ἡ πρόνοι χεῖρες (ιζ, 84' πβ. ἡ πρόνοος φύσις IV ς, 27-2) οδηγούν όχι μόνο τους Παργηνοὺς αλλά και τον υμνωδὸ ποιητή.

Η ποίηση του Κάλβου υποδηλώνεται, επίσης, τελικά στις στροφές ιβ-ιδ της ίδιας VII ωδής: Αντίθετα από τους πολλούς που κωφεύουν συνεχίζοντας τις απολαύσεις τους κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, ας εἶναι και δούλοι, μόνο οι Παργηνοὶ ἀκολούθησαν τον ἀθάνατο λόγο και προτίμησαν την εξορία και την πείνα από την δουλεία (πβ. στρ. ια και ιε)<sup>1</sup>. Η

1. Ακολουθώ τη νέα αλλά ισχυρή ερμηνεία του Θ. Στεφανόπουλου στο ίδιο Τριήμερο Κάλβου, πβ. και «Αρχαιογνωστικά» σσ. 19-20. Σύμφωνα με τη μέχρι τώρα επικρα-



ρήση των θεών «Ψυχή άντρική αποδίδει / φρόνημα χαμερπές» υλοποιήθηκε από τους Παργηνούς και τους άλλους αγωνιστές του 21- αλλά και από την ποίηση του Κάλβου που υμνεί αυτούς τους αγωνιστές και τους Παργηνούς: είναι η ίδια αυτή ο ίδιος ο γνωμικός και αφοριστικός λόγος των θεών «Ψυχή άντρική αποδίδει / φρόνημα χαμερπές».

(δ) Αν η V ωδή *Εἰς Μούσας* είναι το εσωτερικότερο ως προς την ποιητική έργο του Κάλβου, η XI ωδή *Ἡ Βρεταννική Μοῦσα* θεωρείται το προσωπικότερο και υπόδειγμα ατομικότητας του ποιητή μέσα σε όλο του το έργο<sup>1</sup>. Η ωδή είναι ένας θρήνος με την τεχνική σημασία του όρου: τὸν ἄνδρα κλαίω (κγ, 112). Και θρηνώντας τον θάνατο του Βύρωνα και τις συνέπειες που έχει για την Ελλάδα, πολιτικές και ποιητικές με την εξύμνηση του σταυρού και των θριάμβων της Ελλάδας (κ), υμνεί έμμεσα την ποίησή του. Σε αυτό συσχετίζεται και με την ποίηση του ίδιου του Κάλβου. Ο έπαινος του Βύρωνα κορυφώνεται με την διαπίστωση της δωρεάς, του ποιητικού αναστήματος και της προσφοράς του: η φήμη του ποιητή έχει τη δύναμη της αλήθειας, ώστε θα νικήσει το χρόνο, το πνεύμα του ήταν πνεύμα ἀγαθῶν, και η λύρα του λάμπει ξεχωριστή και μετέωρος ἐπὶ τὴν δέλφιον πέτραν (κδ-κε, 116-25<sup>2</sup> πβ. στρ. ιη). Την ώρα αυτή ο ποιητής με μία αρνητική διατύπωση- *Ἡμεῖς ὅμως χηρεύομεν* (κς, 126)- κλιμακώνει ακόμη περισσότερο τον έπαινο μέσα από το θρήνο.

Αυτήν ακριβώς την ώρα φαίνεται ότι παρεμβάλλει ο ποιητής τον εαυτό του. «Δεν είναι απίθανο», γράφει ο Γ. Ζώρας, «ο Κάλβος να ερχόταν στην Ελλάδα ως πνευματικός, τρόπον τινά, διάδοχος και συνεχιστής του Μπάυρον, προς τον οποίο είχε δείξει τόσο θαυμασμό κ' ευγνωμοσύνη στην πρώτη ωδή της δεύτερης συλλογής του»<sup>2</sup>. Οι τέσσερις τελευταίοι στίχοι της ωδής, σμέσως ύστερα από τη διαπίστωση της χηρείας, φαίνεται ότι προβάλλουν τον ποιητή ως συνεχιστή του Βύρωνα: *Τὰς θλίψεις*

τούσα άποψη η στρ. ιγ εκλαμβάνόταν ως αιχμή εναντίον των συμποτικών ποιημάτων του Χριστοπούλου και του Βηλαρά. «Η έννοια της ανωτέρω στροφής, νομίζω, είναι η εξής: «Οι ποιηταί περιέρχονται και παρακάνηται εις τα λαμπρά συμπόσια υμνούντες αυτά, αλλ' ουδ' ασθενής αντήχησις ποιημάτων δεν διατάραξέ ποτε την σιγήν της αισχράς δουλείας». Ο Κάλβος έβλεπεν ότι ούτε του Χριστοπούλου ούτε του Βηλαρά τα ποιήματα συνετέλουν κατ' ουδέν εις τον μέγαν αγώνα», Στουραϊτής, «Διατί» σ. 135, «Α. Κάλβος» σσ. 275, 276. Βλ. και Μερακλής, σ. 105· Δάλλας «Παρεχβολές» σσ. 157, 161. Αν η άποψη αυτή ήταν αληθινή θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι ο Κάλβος βρήκε στον Πίνδαρο και το λογοτεχνικό πρότυπο να εκφράσει την αντίθεσή του προς άλλους σύγχρονους ποιητές. Ο Πίνδαρος φαίνεται να κατηγορεί τους ομοτέχνους του ότι μιμούνται την ποίησή του και τον διαβάλλουν στις αυλές των τυράννων, πβ. τα αρχαία σχόλια Πυθ. 2. 74 κ.ε., Όλ. 2.86 κ.ε. Ο Χριστόπουλος έζησε στην αυλή παρχδουνάβιων ηγεμόνων, και ο Βηλαράς στην αυλή του Αλή-Πασά.

1. Ελύτης σ. 265 (= *Ανοικτά Χαρτιά*, σσ. 92-3).

2. «Ανδρέας Κάλβος» (*Ν. Εστ.*) σ. 42 και σημ. 223 σσ. 77-8.



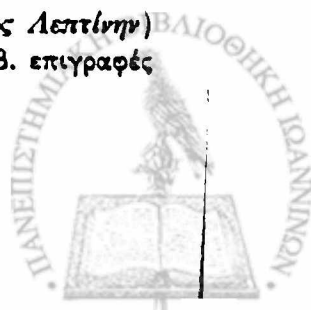
θεραπεύει, / και ἄγει ὁ θοῆνος εἰς ἄμιλλαν / ἀρετῆς τὴν φιλόδοξον / σπο-  
ρὰν τοῦ ἀνθρώπου (κς, 127-30). Ο θοῆνος θεραπεύει τὴ θλίψη (ας σημει-  
ωθεῖ ὅτι καὶ ἡ ἴδια ἡ ωδὴ μὴ μπορεῖ νὰ ἐμπεριέχεται σὲ αὐτόν) καὶ ὁδηγεῖ σὲ  
ἄμιλλα ἀρετῆς τὸν ἄνθρωπο ποὺ ἀπὸ τὴ φύση τοῦ ἀγαπά, θεραπεύει τὴ δό-  
ξα (πβ. τὴν ωδὴ II α). Ἐτσι δηλώνεται ἡ ποίηση τοῦ Κάλβου καὶ υποκα-  
θιστᾶ συνεχίζοντας καὶ μέσα ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη ωδὴ τὴν ποίηση τοῦ  
Βύρωνα.

Ἀς προσεχτεῖ ἡ χρῆση τοῦ οὐσιαστικοῦ εὐεργέτης στὴ στρ. ιθ (91-5)  
Σὲ ἡ Ἑλλάς εὐγνώμων / ὡς φίλον μεγαλόψυχον / ζητεῖ ἵνα στεφανώσῃ /  
ὡς παρηγορητὴν τῆς, / ὡς εὐεργέτην. Ἡ τελευταία αὐτὴ λέξη χρησιμο-  
ποιεῖται σύμφωνα με τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τεχνικὴ σημασία τῆς, κατὰ τὴν  
οποία οἱ ἐλληνικὲς πόλεις προσέφεραν σὲ πολῖτες (συνήθως ξένους ἢ  
στρατηγούς γιὰ τὶς ἐξαιρετικὲς τοὺς εὐεργεσίες πρὸς αὐτὲς χρυσό, συνή-  
θως, στέφανο (πβ. τὸν περὶ τοῦ Στεφάνου, λόγος τοῦ Δημοσθένη) ἢ ἄλλες  
τιμητικὲς διακρίσεις (ἀνδριάντες κλπ.)<sup>1</sup>. Στὴν περίπτωση τοῦ Βύρωνα ὁ  
στέφανος αὐτὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ποίηση πάλι τοῦ Κάλβου  
καὶ τὴν συγκεκριμένη ωδὴ, ἰδιαίτερα μάλιστα σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς ἄλ-  
λους ποιητὲς, οἱ ὁποῖοι κροτοῦν τὸ μονόχορδον τῆς κολακείας (ιζ, 83-5).  
Οἱ ποιητὲς αὐτοὶ μὴ μπορεῖ πάλι νὰ εἶναι οἱ ποιητὲς τῶν παραδουνάβιων η-  
γεμονιῶν, ἢ ποιητὲς ποὺ ἐξαντλοῦνται σὲ κολακευτικὰ, ἐνδεχομένως, ποιή-  
ματα, καὶ πάντως δὲν ἀναφέρονται σὲ ὑψηλὰ ιδεώδη. Στὴν ἴδια αὐτὴ ἀντι-  
διαστολὴ μαζί με τὸν Κάλβο νοεῖται βεβαίως καὶ ὁ Βύρων, ὁ εὐτολμος  
λειτουργὸς τῶν παρθένων Ἑλικωνίων (ιη, 86 - 88), γιὰ τὸ περιεχόμενον  
τῶν ποιημάτων τοῦ καὶ τὴν ἐξύμνηση τοῦ ἀγῶνα. Γιὰ παρόμοια ἀντίθεση  
τῆς ποίησης τοῦ Κάλβου με ἄλλους ποιητὲς πβ. τὴν VIII ωδὴ *Εἰς Ἀγα-  
ρηνοὺς* στρ. η, κα.

Ὁ κατάλογος τῶν χωρίων ὑπὸ τὰ ὁποῖα ὁ ποιητὴς υποβάλλει τὴν ἰ-  
δέα τῆς ποίησός τοῦ καὶ τοῦ χρέους τοῦ γιὰ τὸν ἔπαινο τοῦ ὑμνουμένου,  
καθὼς ἐπίσης, ἐμμεσα, τὸν ἔπαινο τῆς δικῆς τοῦ ποίησης, μὴ μπορεῖ νὰ εἶναι  
μακρύτερος, ἀλλὰ δὲν τὸν συνεχίζω<sup>2</sup>. (ε) Τελειώνοντας ὁμῶς ἀναφέρω  
τὴν παρόμοια με τὴν τελευταία περίπτωση κατάσταση ποὺ περιγράφεται  
στὴν XVIII ωδὴ *Εἰς τὴν Νίκη*. Καὶ ἐκεῖ ὁ ποιητὴς ἀρνεῖται τοὺς στεφά-  
νους ποὺ ἡ Νίκη χαρίζει σὲ βασιλέα αἵματοπότην (ιγ, 64-5), ἀλλὰ ζητεῖ  
νὰ πλέξει στέμματα ἀπὸ αἰθαλὴ δάφνη καὶ ἀπὸ ρόδα καὶ νὰ στεφανώσῃ  
τοὺς Ἑλληνας καὶ τοὺς ἥρωες (ιζ, κα). Τὰ στεφάνια ὁμῶς αὐτὰ ὑπενθυ-  
μίζουσαν ἐκεῖνα τοῦ Προλόγου, καὶ ἔχομε ἤδη ὑποστηρίξει ὅτι ἡ ποίηση

1. Πβ. *Εὐρ. Μήδ.* 1127, *Δημ.* 18 (= π. Στεφάνου) § 43, 20 (= πρὸς Λεπτίνην) § 60, *Πλάτ. Ἰοργίας* 506c, *Ηρόδ.* 8.85.3, 136.1, *Θουκ.* 1.129.3, 136.1. Πβ. ἐπιγραφὲς *M.N.*. Tod, (*Gr. Hist. Inscr.* I, <sup>2</sup>1946) αρ. 84 στ. 30, αρ. 86 στ. 28.

2. Πβ. ωδὴ XIV δ, η, κβ, κδ, IX στ, ιβ, ιε καὶ ἄλλες.



του Κάλβου νοείται κάτω όχι μόνο από τα ρόδα που συμβολίζουν ειδικότερα την ποίηση αλλά και την όλη κατάσταση που περιγράφεται εκεί. Έτσι στην τελευταία στροφή, κάτω από την τιμή που απονέμεται προς τον ήρωα και κυρίως το στέφος και τη δόξα που φθάνει μέχρι τον ουρανό - (είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του τραγουδιού στην *Ὀδύσεια* (8.74) που η φήμη του έφθανε μέχρι τον ουρανό) - μετά το θάνατό του, νοείται και η ποίηση του Κάλβου γενικότερα για τον αγώνα, και ειδικότερα η συγκεκριμένη ωδή, καθώς είναι μέσω της ποίησης που επιτυγχάνεται η αθανασία αυτή<sup>1</sup>.

## II. Ὑφος και Ρητορική της πινδαρικής (και της καλβικής) ωδής.

Μία από τις τρεις υφολογικές αρχές που χρησιμοποίησε ο Bundy στην ανάλυση των πινδαρικών ωδών (εκτός από το *crescendo*, και την κλίμακα) είναι η λεγόμενη «γραμμική ανάπτυξη» του κειμένου, την οποία δεν επιδοκιμάζουν, ακόμα και μερικοί από τους υποστηρικτές της θεωρίας του<sup>2</sup>. Έχει επίσης υποστηριχτεί η γραμμική πορεία του κειμένου της καλβικής ωδής, και έχει μάλιστα θεωρηθεί ως αδυναμία σύνθεσης<sup>3</sup>. Χωρίς να αποδέχεται ή να απορρίπτει κανείς αυτή την άποψη, πρέπει να θυμώμαστε ότι κάθε ανάγνωση μπορεί να αποκαλύπτει κρυμμένες έννοιες και συνειρμούς που δεν είχαν γίνει προηγουμένως, αλλά δεν αναιρεί την ψυχολογικά ορθή παρατήρηση ότι οι ωδές πρέπει ούτως ή άλλως να διαβάζονται πρώτα και να κατανοούνται σε συνεχόμενη γραμμή. Και αν ακόμη, όμως, η διήγηση είναι γραμμική, γίνεται με απότομες αναβάσεις, καταβάσεις και άλματα, όπως λέγει πάλι ο ίδιος ο Πίνδαρος για τον εαυτό του: *ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων / ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὅτε μέλισσα θύνει λόγον* (Π. 10.53-4). Και ο Κάλβος: *Ὡς ἀπ' ἕνα βουνόν / ὁ ἀετὸς εἰς ἄλλο / πετάει, καίγῳ τὰ δύσκολα / κρημνὰ τῆς ἀρετῆς / οὕτω ἐπιβαίνω* (*Εἰς Θάνατον*, λε). Έτσι, και η σύνθεση και η αρχιτεκτονική των ωδών, εάν είναι γραμμική, είναι απότομης ανάβασης και κατάβασης για να ανέβει πάλι, κάπως σαν καρδιογράφημα<sup>4</sup> με έντονες διακυμάνσεις. Οι ίδιοι απότομοι συνδυασμοί ισχύουν και οριζοντίως στη σύνδεση των εννοιών, ένα επί πλέον χαρακτηριστικό «λυρικής τόλμης», και υπερρεαλιστικής έκφρασης. Ο Πίνδαρος φροντίζει να δώσει σε κάθε στοιχείο της ωδής την ανάλογη έμφαση, *κατὰ καιρόν*. Ὡστε πολὺ επιτυχημένα λέγει για τη Μούσα

1. Πβ. Μερακλής σημ. 20, 23, 27.

2. Πβ. Race, σσ. 6-7.

3. Για γραμμικότητα στη σύνθεση, για έλλειψη στενής συνάφειας των λεγομένων και για χαλαρή τεχνική των ωδών έχει συχνά κατηγορηθεί ο Κάλβος. Ιδιαίτερα από τον Γ. Αποστολάκη, *Τα Τραγούδια μας* (Αθήνα 1934, πβ. σσ. 341, 327, 302). Ο Μερακλής συνοψίζει συχνά, πβ. σσ. 50-51, 81, 88, ενώ ο Σ. Μενάρδος (σ. 186) εκτιμά τον εσωτερικό ειρμό των ωδών. Ορθή αποτίμηση βλ. Τζιόβας, σσ. 178-9.

4. Πβ. Βαγενάς, σ. 465.



(N. 7.77-9 : *Μοῖσά τοι / κολλᾶ χρυσὸν ἔν τε λευκὸν ἑλέφανθ' ἀμᾶ / καὶ λείριον ἄνθεμον ποντίας ὑφελοῖσ' ἑέρσας* (: «Ἡ δὲ Μοῦσα χρυσὸν συγκολλᾶ χάριν σοῦ/καὶ λευκὸν ἑλέφαντα καὶ λείριον ἄνθος, / τὸ ὁποῖον ἀπὸ τῆς θαλασσίας ἔλαβε δρόσου» (= κοράλλι), μετ. Βορέα). Τα παραθέματα αυτά απαντούν στο πολυσυζητημένο θέμα της δομής, της πλοκής ή της αρχιτεκτονικής των ωδῶν του Πινδάρου, αλλά και του Κάλβου.

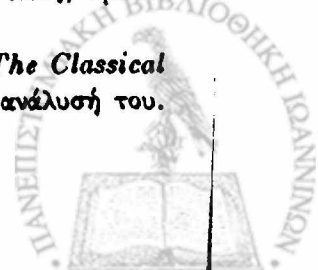
Η μελέτη των σπουδαιότερων χαρακτηριστικών του ύφους του Πινδάρου είναι επαρκής αν αναλύσει κανείς τη ρητορική τους λειτουργία στην ωδή. Με τον όρο «ύφος» νοείται η επιλογή και η τοποθέτηση των λέξεων χωρίς να εξετάζει κανείς την εικονοποιία και τη μεταφορά· με τον όρο «ρητορική» η χρήση της γλώσσας να πραγματοποιήσει το σκοπό του επινικίου, ἔσθλὸν αἰνεῖν (πβ. N. 8.39, *αἰνέων αἰνητά, μομφὰν δ' ἐπισπείρων ἀλιτροῖς*). Το ύφος υπηρετεί τη ρητορική, πράγμα που δίδει μια λογική βάση για τη στάθμιση των χαρακτηριστικών του. Μία ορθή προσέγγιση του ύφους και της ρητορικής των ωδῶν είναι η εξέταση των χωρίων εκείνων στα οποία «σημασία και ύφος είναι σε πλήρη συμφωνία». Μία τέτοια ανάλυση περιλαμβάνει: Ορίζει τις αρχές της σύνθεσης που αποτελούν από άποψη ρητορικής τη βάση σε χωρία κλιμακώσεων. Ερευνά τους τρόπους με τους οποίους, στοιχεία ύφους επιδρούν αμοιβαία με ρητορικά στοιχεία, καθώς ο ποιητής σταματά ένα θέμα και πηγαίνει σε άλλο. Εξετάζει τη χρήση των αρνητικών εκφράσεων που αποσκοπούν στη δημιουργία ποικιλίας, ρητορικής έμφασης και ηθικών αποδείξεων. Εξετάζει την αλληλεπίδραση του ύφους και της ρητορικής στην αρχή των ωδῶν, ή τη μορφή και τη λειτουργία των (προσ)ευχῶν. Όλα τα στοιχεία αυτά της ωδῆς εφίσκονται και στις ωδές του Κάλβου, αλλά θα εστιάσουμε την προσοχή μας εδώ στην πρώτη παραπάνω οπτική στον Πίνδαρο: στα στοιχεία κλιμάκωσης στον πινδαρικό στίχο<sup>1</sup>.

Η κλιμάκωση στο πινδαρικό κείμενο είναι αποτέλεσμα πέντε αρχῶν οι οποίες συχνά λειτουργούν όλες μαζί: επιμήκυνση του λόγου, μεγαλύτερη εξειδίκευση, έμφαση στη διατύπωση ή τη θέση, αυξανόμενη συνάφεια και σημασία. Τα χαρακτηριστικά αυτά εφίσκονται σε όλο το μήκος της ωδῆς, κυρίως όμως εντοπίζονται σε τρεις τύπους χωρίων: στο *priamel*, στις επικλήσεις και ευχές των ὕμνων που εφίσκονται στις ωδές, και στους ποικίλους καταλόγους. Από αυτά θα ασχοληθούμε μόνο με το πρώτο.

Το *priamel*<sup>2</sup> (προφ.: πρεεάμελ) προέρχεται από τη λατινική *praembul* (-us, -a)um (= προπορευόμενο) μέσω της γερμανικής, όπου δήλωνε

1. Όλα όμως τα παραπάνω θέματα ρητορικής ανιχνεύονται στις ωδές. Μία πλήρης ανάλυσή τους, καθώς και των θεμάτων του επινικίου που εφίσκονται στις ωδές, πρέπει να αποτελέσει θέμα ευρύτερης μελέτης.

2. Βλ. Bundy, σσ. 5-11, Raso, σσ. 9 κ.ε., και κυρίως Raso W.H., *The Classical Priamel from Homer to Boethius* (Leiden 1982). Σκόπιμη η επιμονή στην ανάλυσή του.





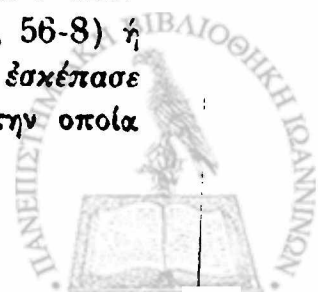
από το 12ο μέχρι τον 16ο αι., ένα μικρό ποίημα αποτελούμενο από μια σειρά άσχετων ή παράδοξων φαινομενικά προτάσεων που έξυπνα συνάπτονται ή σχετίζονται μεταξύ τους στο τέλος. Και, πολύ γενικά, είναι ο λεκτικός τρόπος/τεχνική που εστιάζει ή επιλέγει ένα θέμα, και όπου ένας ή περισσότεροι όροι χρησιμοποιούνται ως αντίθεση προς άλλον όρο ιδιαίτερου ενδιαφέροντος· περιγράφει ένα υπόβαθρο, εξαίρει ή δίδει έμφαση σε ένα ιδιαίτερο όρο. Στον περίφημο π.χ. στίχο από την *Αντιγόνη*: *πολλά τὰ δεινὰ κοῦδέν ἄν/θρώπου δεινότερον πέλει* (332-3) τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του *priamel* (και κάθε *priamel*) είναι: (α) μία γενική κατηγορία ή γενικά συμφραζόμενα (τὰ δεινὰ), (β) μία ένδειξη ποσότητας ή ποικιλίας και διαφορετικότητας (πολλά), (γ) ένα μόριο που συνδέει τα γενικά συμφραζόμενα με το θέμα ιδιαίτερου ενδιαφέροντος, μας φέρνει στο *hic et nunc* (καὶ (αλλοῦ είναι το δέ)), (δ) μία ένδειξη σχετικής αξίας (οὐδέν δεινότερον και (ε) το θέμα του ιδιαίτερου ενδιαφέροντος (ἄνθρωπου). Το *priamel* επειδή επιλέγει κάποιο αντικείμενο για να του αποδώσει περισσότερη προσοχή είναι καλή τεχνική να εισαγάγει ένα θέμα στο προοίμιο ή στις μεταβάσεις, καθώς τονίζει και εξαίρει το θέμα που έχει επιλέξει ο ποιητής. Το γνωστό προοίμιο του 1ου *Όλυμπιόνικου*, *Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὃ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ... εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν/ ἔλθειαι...*, ὕδωρ, πῦρ χρυσὸς και ἥλιος λειτουργούν ως αντίθεση για την εισαγωγή των Ολυμπιακών αγώνων, αλλά η πραγματική κορύφωση που έχει αναβληθεί για το τέλος της στροφής, έρχεται με την μνεία του *Ιέρωνα* (στίχος 11). Άλλο παράδειγμα είναι το γνωστό επίσης απ. 16 (LP) της *Σαπφώς*, όπου το πλήθος των ιππέων, των πεζών, ή των πλοίων αντιτίθενται με την επιλογή της ποιητριάς *ἔττω τις ἔραται* (3-4), που αναπτύσσεται με ένα παράδειγμα ως το στίχο 14, το οποίο με τη σειρά του λειτουργεί ως αντίθεση της *Ανακτορίας* που εμφανίζεται στο στίχο 15. Συχνά, όπως στην περίπτωση της *Σαπφώς*, ο κατάλογος συνοδεύεται από το *νῦν*.

Ένας τύπος *priamel* είναι ο ανακεφαλαιωτικός, κατά τον οποίο η αντίθεση περιλαμβάνει τόσους πολλούς όρους, ώστε πρέπει να συνοψιστούν και να απορριφτούν. Στον τύπο αυτό η αντίθεση εμφανίζεται σε μορφή περίληψης ή γνωμικού. Πολύ συχνά αυτός ο τύπος χρησιμοποιεί τις λέξεις *ἄλλοι ἄλλα, ἕτεροι ἕτερα*, ή τύπους των λέξεων *πᾶς, πολὺς, ὃ μὲν τά, τὰ δ' ἄλλοι*. Συχνά οι μεταπτώσεις της ζωής χρησιμοποιούνται ως αντίθεση σε αυτόν τον τύπο *priamel* για να δοθεί έμφαση στη νίκη ή την αξία των νικητῶν γενικά, αλλά μπορεί επίσης να δώσει έμφαση στην ανάγκη για έπαινο. Ένα δεύτερο είδος *priamel* είναι «το περιληπτικό», το οποίο δεν περιλαμβάνει ένα ολόκληρο κατάλογο θεμάτων, αλλά κάνει περίληψη χρησιμοποιώντας περιληπτικές εκφράσεις, όπως *πᾶς, πολὺς, μακρὰ κ.τ.ό.*, τα οποία συγκεφαλαιώνουν ένα κατάλογο θεμάτων για να συντμηθεί. (π.



χ.: (β) ἄλλοισι δ' ἄλλοις (α) μεγάλοι· (γ) τὸ δ' (δ) ἔσχατον κορυφούται / (ε) βασιλεῦσι· μηκέτι πάπταινε πόρσιον, 'Ο. 1.113-4). Ευρίσκεται συχνά σε μεταβάσεις ή ρητορικές παύσεις που δημιουργούν απορία ως αντίθεση για την επιλογή του θέματος ή τον τρόπο αναπτύξεώς του· ο ποιητής π.χ. μπορεί να βρίσκεται σε δύσκολη θέση (ἀπορία) να διεξέλθει όλες τις δόξες του υμνουμένου (πβ. Ν. 4.69-75. 'Ι. 6.53-6, 5.51-65, Π. 1.81-86, κ.ά.). Η ἀπορία αυτού του είδους είναι γνώριμα και του επιικού αλλά και του λατρευτικού ύμνου. Η προσ. αντωνυμία πρώτου προσώπου συνήθως με αντιθ. σύνδεσμο (ἐγὼ δέ), τμήμα του χρέους του ποιητή, εντάσσεται σε αυτόν τον τύπο του *riamēl*. Η αντίθεση που περιέχεται στο *riamēl* χρησιμοποιείται συχνά για να θεμελιώσει σχέση μεταξύ ωδής και νίκης, στην οποία η ωδή θέτει τη σφραγίδα της αθανατίζοντας υψηλές πράξεις. Επίθετα υπερθετικού (αλλά και συγκριτικού βαθμού χρησιμοποιούνται συχνά (Ν. 6.58, 5.18, 'Ο. 3.44, 13.46).

Το *riamēl*, ως τεχνική, είναι πολύ συχνό στις ωδές του Κάλβου: (α) Απλούστερος και πολύ συνηθισμένος είναι ο τύπος του *riamēl* που καταλήγει σε αντίθεση, όπως είναι ο γνωστός στίχος από την ΧΙ ωδή στον οποίο ήδη αναφερθήκαμε, ύστερα από τον έπαινο του Βύρωνα, 'Ημεῖς δμῶς χηρεύομεν (κστ 126). 'Η εκείνο στο οποίο, όπως στο κλιμακωτό, ο ποιητής απαριθμεί κάποιους όρους για να φθάσει στον υψηλότερο, όπως όταν παραθέτει τα δώρα τα οποία έδωσαν οι θεοί στους ανθρώπους στην VII ωδή (στρ. β-γ): ἀγάπην ἀρετήν, / εὔσπλαχνον στήθος. 'Αλλά και φρενῶν πτέρωμα, πάνω στο οποίο οικοδομείται η ωδή και η πράξη των Παργηνών. (β) 'Όλες οι περιπτώσεις στις οποίες ύστερα από επίκληση εμφανίζεται το πρόσωπο που επικαλείται ο ποιητής για να αρθεί η προηγούμενη απευκταία κατάσταση: από την ωδή *Εἰς Μούσας*: Καὶ τῶρα εἰς τέλος φέρετε / τὴν μακρὰν ξενιτείαν (κε 121-2) και 'Ηλθετε, ὦ Μοῦσαι, ἀκούω, / καὶ χαίρουσα πετάει / πετᾶ ἢ ψυχὴ μου (κζ 131-3), και από τον 'Ωκεανό: νύκτα δουλείας σ' ἔσκέπασε... 'Αλλά τῶν μακαρίων / σταύλων ἰδοὺ τὰ ἤῳα / κάγκελλα ἢ 'Ωραι ἀνοίγουσιν (X α ως την στρ. στ. Πβ. επίσης τη στρ. ιθ 'Ηλθ' ἢ θεά...). (γ) Στην ίδια αυτή κατηγορία ανήκουν όλες οι περιπτώσεις στις οποίες η νέα κατάσταση εισάγεται με το «αλλά» ή «ιδού»: ἢ πρῶραι ἰδοὺ πετάουν. 'Ιδοὺ κροτοῦν (X λδ 170, λε 171). 'Ιδοὺ, ἢ πλάκα σείεται... ἰδοὺ ἀπὸ τὰ χαράγματα τοῦ μνήματος (III, η 36-8). 'Αλλά τὸ φέγγος χάνεται τῆς σελήνης (III κβ 106-7), ύστερα από μία κλιμάκωση συναισθημάτων και εντυπώσεων. (δ) Ανάλογη περίπτωση είναι η έκφραση ἀλλ' ὅτε, ύστερα από ένα κατάλογο καταστάσεων ή πράξεων: 'Αλλ' ὅτε πλησιάσει / τὴν γῆν ὅπου σᾶς ἔχει, / ... ὁ Χρόνος (IV ιβ, 56-8) ή 'Αλλ' ὅτε τὸ μείδισμα τοῦ θεοῦ τῶν ἐρώτων / τὸν Κιθαιρῶνα ἔσκέπασε (V ιζ, 81-3). (ε) Συνήθως μορφή *riamēl* είναι εκείνη κατά την οποία



ύστερα από μία αρνητική κατάσταση ο ποιητής έρχεται στο «εδώ» ή το «τώρα», όπως στην III ωδή, όπου ύστερα από την γνώση και την εξοικείωση του ποιητή με τον άλλο κόσμο (πβ. ιδιαίτερα την στρ. κζ), ανακράζει στη στρ. κη (136-40): *Τώρα, τώρα...δύναμαι τώρα*, που επαναλαμβάνεται επίσης παρακάτω στις στρ. λα (τώρα όπου), λβ (έγώ τώρα), λδ (τώρα έγώ), σε μία διαρκή κορύφωση που ορίζει την πορεία του ποιητή. Βλ. επίσης την ωδή V (ιγ 61-2): *Τώρα, ναι τώρα άστράφατε /...τώρα άρπάξατε*. Η ίδια έκφραση επαναλαμβάνεται και παρακάτω δύο φορές στην ίδια ωδή στρ. κε (121-5). Πβ. X κε 121, *Πρόσεχε τώρα*, (στ) Με το επιρ. «τότε» συνήθως δηλώνεται η αρνητική κατάσταση (X 66, V 119). Μερικές φορές όμως με το «τότε» εισάγεται η μετάβαση στην επιθυμητή κατάσταση, όπως στην ίδια X ωδή (ιη 86, *Σὺ τότε*) ή στον *Πρόλογο* (21). Ομοίως το «εκεί» αναφέρεται στην άλλη κατάσταση με την οποία αντιδιαστέλλεται η νέα που επιθυμεί ο ποιητής (X κδ 116, XIII δ 19). (ζ) Τέλος, η παραπάνω χρήση της προσ. αντωνυμίας *έγώ* συναντάται επίσης και στον Κάλβο για να δηλώσει την αντίθεση: *Καίγώ, καίγώ τὸ σίδηρον / γυρεύω* (II ιε, 71-2), *έγώ ἴτην λύραν / κτυπάω* (XVI ιη, 87-8· πβ. III λβ, λγ, κλπ.). Την τονίζει ήδη και ο Ελύτης αλλά ως έκφραση «ας πούμε, επιδειξιομανίας της ασυμβίβαστης ψυχής του»<sup>1</sup>.

## (B)

Συγκεκριμένες απηχήσεις:

(i) Η ωδή εἰς Θάνατον θεωρήθηκε από τις πλέον προσωπικές ωδές<sup>2</sup>. Το κλίμα της III αυτής ωδής μας μεταφέρει στην αρχή της ενδέκατης ραψωδίας της Ὀδύσειας, μετασχηματισμένης κατά τη χριστιανική πίστη. (α) Το *σιγαλὸν μάρμαρον*, το *σθησθὲν λιβανιστήριον*, *κερία σθηστὰ καὶ κόλυβα* (στρ. στ, 26-30) που έχει το μνῆμα προετοιμάζουν την εμφάνιση του πεθαμένου: αντιστοιχούν δηλ. με την τελετουργία του Οδυσσέα, ο οποίος κατά συμβουλή της Κίρκης προσφέρει χοές στους πεθαμένους: «πρώτα μελόγαλα τους έχυσα, κρασί γλυκό κατόπι, / νερό στο τέλος, και πασπάλιζα κριθάλευρο από πάνω» (μετ. Καζαντζάκη-Κακριδή), και έπειτα, αφού τέλειωσε τις προσευχές του, σφάζει την μαύρη προβατίνα και το κριάρι πάνω στο λάκκο που είχε ορύξει, προκειμένου να εμφανιστούν οι ψυχές των πεθαμένων και κυρίως του Τειρεσία και της μητέρας του Αντίκλειας (Ὀδ. 10. 516-540, 11. 24-50) Στην αλήθεια, τη γνώση που απέκτησε ο ποιητής στο τέλος της ωδής (λδ), προσφέρει επίσης σφάγια, *λίβανον... μ' ἄφθονα χέρια*. Ο φόβος που κατα-

1. «Φυσιογνωμία» σσ. 59-60 (=N. Εστ. σ. 246).

2. Κ. Στεργιόπουλος, *Περιδιαβάζοντας*, σσ. 11-27. Πβ. και Ζώρας, «Θρησκευτικών αίσθημα» σσ. 169-70, Ελύτης σ. 243 (=A.X. σ. 54), Στεφανόπουλος, «Σημειώσεις» σσ. 34-5.



λαμβάνει τον ποιητή (στρ. ζ) ευρίσκεται και στην 'Οδύσσεια: ἐμὲ δὲ χλωρόν δέος ἥρει (11.43). Και ο χρόνος της επιφάνειας δηλώνεται και στα δύο κείμενα: τὸ ψυχρόν της ἀργύριον / ῥίπτει ἢ σελήνη (στρ. ε 24-5). 'Οδύσσεια 11.12: δύσετό τ' ἥελιος, σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγνυαί. Και πάλι η διάρκεια της στη στροφή κβ 106-7: ἀλλὰ τὸ φέγγος χάνεται τῆς σελήνης, επανευρίσκεται επίσης και στο ομηρικό κείμενο, με την ίδια μάλιστα αντιθετική διατύπωση: ἀλλὶ φώωσδε τάχιστα λιλαίεο (11. 223). Ο λάκκος (κα 105) είναι βέβαια ο τάφος (ιβ 92), το μνήμα (στ. 30, η 38, ιε 73) - και ας προσεκτεῖ πὼς ανάλογα με το ιδιαίτερο νόημα χρησιμοποιείται κάθε φορά η κατάλληλη λέξη: μνήμα την ώρα της («ανάμνησης»), τάφος ως κατάληξη της ζωής- υπενθυμίζει το λάκκο (βόθρος), με την τελετουργική σημασία που έχει στη Νέκυια (25, 95, 10, 517).

(β) Βασικότερη ομοιότητα είναι η απάντηση της μητέρας στις αλλεπάλληλες ερωτήσεις του ποιητή:

ἀνόμοιος εἶναι ἢ μοῖρά μας,  
καὶ προσπαθεῖς ματαίως

ἵνα μὲ ἀγκαλιάσῃς (ιβ 58-60, πβ. στρ. ιε),

καθὼς και η παράκληση του ποιητή (κδ 116-8)<sup>1</sup>: Πρόσμενε, / τὸν υἱὸν λυπημένον / μὴ παραιτήσῃς. Στην 'Οδύσσεια ο Οδυσσεύς ορμᾷ τρεις φορές να εναγκαλιστεῖ τη μητέρα του, ἀλλὰ τρεῖς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἵκελον ἢ καὶ ὄνειρῳ / ἔπατα' (11. 204-8). Και στο παράπονό του γιατί δε σταματά, τί νυ μ' οὐ μίμνεις ἐλέειν μεμαῶτα, / ὄφρα... ἀμφοτέρῳ κρονεοῖο τεταρπώμεσθα γόοιο (210-2), η Αντίκλεια απαντά:

ἀλλ' αὕτη δίκη ἐστὶ βροτῶν, ὅτε τίς κε θάνησιν  
οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἴνες ἔχουσιν,...

ψυχὴ δ' ἥδ' ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται (218-22).

Ας σημειωθεί ότι η φράση αὕτη δίκη ἐστὶ βροτῶν, που αποτελεί τυποποιημένη φράση στον Όμηρο, απηχείται στη φράση ἀνόμοιος εἶναι ἢ μοῖρά μας (ιβ 58), ἀλλὰ και στην στρ. ιε 71-2: Τί κλαίεις; τὴν κατάστασιν / ἀγνοεῖς τῆς ψυχῆς μου. Ακόμη, η υφή της οπτασίας του ποιητή: ἰδοὺ ἀπὸ τὰ χαράγματα / τοῦ μνήματος ἐκβαίνει / λεπτὴ ἀναθυμίασις / κ' ἐμπρός μου μένει. / Ἐπυκνώθη· λαμβάνει / μορφήν ἀνθρωπικὴν (η-θ, 37-42), περιγράφεται στο ομηρικό κείμενο με τις φράσεις σκιῇ εἵκελον ἢ καὶ ὄνειρῳ, ἢ ψυχὴ / ἥδ' ὄνειρος (207, 222), την περίφημη έκφραση νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα (29, 49, 10. 521, 536) (ἢ και ψυχῆ, 84, 150, 222).

(γ) Αξιοσημείωτα είναι ὅσα τελευταία λέγει η μητέρα του ποιητή (στρ. κγ 111-15): Με' τὴν εὐχὴν μου ὕπαγε· / ἄλλο δὲν λέγω· θέλω / εἰς

1. Πράγματι ο I. Ανδρεάδης προτείνει την 'Οδ. 11. 216, 218 ως πρότυπο για τη στρ. ιβ (56-8) και 210 για την στρ. κδ (116-8), ἀλλὰ δεν επεκτείνει το θέμα της Νέκυιας, ούτε ὅλες τις ομοιότητες, για ὅλη την ὁδὴ.



την συνείδησίν σου / τὰ λοιπὰ φανερώσειν / ὕστερον ... χαῖρε... Και η μητέρα του Οδυσσέα μόλις ήλθε και ήπιε από το μαύρο αίμα αὐτίκα δ' ἔγνω (11. 153, πβ. για τον Τειρεσία 91). Αλλά το ἔγνω αυτό μας εισάγει στην βασική λειτουργία της Νέκυιας μέσα στην Ὀδύσεια. Ο Τειρεσίας αποκαλύπτει το νόστον του Οδυσσέα (10. 539-40, 11. 100, κλπ.) και η Αντίκλεια του ανακοινώνει την αιτία του θανάτου της και την κατάσταση του οἴκου του (11. 181 κ.ε.)<sup>1</sup>. Και μπορεί να υποθέσει κανείς ότι ο προγραμματισμός αυτός υπάρχει και στο νεοελληνικό κείμενο με την διακήρυξη εξοικείωσης με τον θάνατο και την απόκτηση θάρρους εκ μέρους του ποιητή (στροφές κη και εξής), ως προϋπόθεση και προγραμματισμός για το εν γένει ποιητικό του έργο που θα ακολουθήσει, για την εξύμνηση του αγώνα και για τον δικό του νόστο στην πατρίδα.

(δ) Ως αποκάλυψη από την κτηθείσα εμπειρία μέσω στο ποίημα ο ποιητής ζητεί τη λύρα και στεφάνους (κθ). Κυρίως όμως ο ποιητής αποκτά, όπως ο Ησίοδος που διακηρύσσει πως θα ειπεί την αλήθεια (*Ἔργα* 10, *Θεογ.* 27 κ.ε.), τη δύναμη της αλήθειας, στην οποία προσφέρει λατρεία: μ' ἄφθονα / τὸν λίβανον σωρεύω, / μ' ἄφθονα χέρια (λδ, 169-70). Ιδρύει έτσι τη θέση του ως ποιητή. Για το λόγο αυτό έρχεται τελείως οργανικά η τελευταία στροφή, η οποία διαφορετικά φαίνεται κάπως ασύνδετη σε σχέση με την όλη ωδή: Ὡς ἀπ' ἓνα βουνὸν

ὁ ἀετὸς εἰς ἄλλο  
πετάει, καὶ γὰρ τὰ δύσκολα  
κρημνὰ τῆς ἀρετῆς  
οὕτω ἐπιβαίνω (λε, 171-5).

Η στροφή αυτή φαίνεται να περιέχει κάτι από την ποιητική των ωδών, όπως ήδη υποστηρίξαμε, αλλά και το περιεχόμενο της ποίησης του Κάλβου. Ιδιαίτερα οι τρεις πρώτοι στίχοι φαίνεται να δίδουν την ποιητική της ενότητας των ωδών, όπως επίσης κάνει ανάλογη παρομοίωση στις ωδές του Πινδάρου: ἔγκωμιων γὰρ ἄωτος ὕμνων / ἐπ' ἄλλοτ' ὅτε μέλισσα θύνει λόγον (*Πυθ.* 10. 53-4). Το δεύτερο μέρος της στροφής ορίζει ως περιεχόμενο της ποίησης την ἀρετή, όπως επίσης συμβαίνει με τον Πίνδαρο. Ο Πίνδαρος υμνεί την αθλητική ἀρετή, την υπεροχή στους αθλητικούς αγώνες, την απαθανάτιση του νικητή αλλά και του ποιητή κλπ. Αντίστοιχα ο ποιητής εξυμνεί την νίκη και την γενναιότητα των αγωνιστών του 21, αλλά και απαθανατίζει τον ποιητή και την ποίηση που έχει θέμα αυτή τη νίκη, δηλ. την ίδια την ποίησή του.

1. Για τη θέση και τη σημασία της Νέκυιας στην Ὀδύσεια πβ. C. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition* (Cambridge, Mass. 1958) σ. 288, J. Finley, *Homer's Odyssey* (Cambridge, Mass. 1978) σ. 76, J. Niles, «Patterning in the Wanderings of Odusseus» (*Ramus* 7 (1978) 48 κ.ε.) σσ. 53-5.



Επομένως ανεξάρτητα από όποια ρομαντικά ή προρομαντικά στοιχεία ανακαλύπτει κανείς στην ωδή<sup>1</sup>, είναι, νομίζω, κοντά στο πνεύμα του ποιητή να υποστηριχθεί ότι Νέκυια θα μπορούσε να είναι ένας επιτυχημένος υπότιτλος της ωδής: αποτελεί δηλ. πράγματι μίαν Νέκυια με την ίδια έννοια που έχει για την 'Οδύσσεια η ομώνυμη ενδέκατη ραψωδία, ώστε η ωδή αποκτά ευρύτερη λειτουργία για όλο το έργο του Κάλβου.

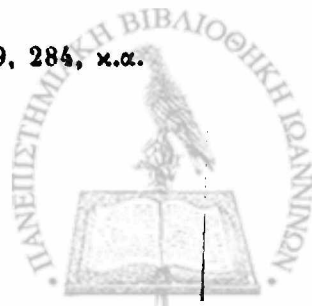
(ii) Η IV και η X ωδή της πρώτης συλλογής, *Εἰς τὸν Ἱερὸν Λόχον* και *Ὁ Ὠκεανός*, είναι ίσως οι πλέον προσφιλείς ωδές της κριτικής, ώστε να μην φαίνεται αναγκαία προσπάθεια νέου σχολιασμού. Πάντως, αν στην III ευρισκόμαστε μέσα σε μια Νέκυια, για την IV ωδή μπορούμε να πούμε ότι ευρισκόμαστε στο κλίμα της σοφόκλειας 'Αντιγόνης. Φυσικά αυτό δεν επιδιώκει να αναιρέσει το κλίμα των *Τάφων* του Foscolo<sup>2</sup>: αντίθετα οι δύο προτάσεις συναιρούνται. Στην ενδεχόμενη αντίρρηση πώς μπορεί να παραλληλιζέται ο Πολυνεΐκης με τους ιερολοχίτες, θα πρέπει να παρατηρηθεί ότι στην τραγωδία η έμφαση δεν είναι στην πράξη του Πολυνεΐκη, αλλά στην πράξη της Αντιγόνης και την τήρηση των νομίμων τῶν θεῶν (453-5), σε αντίθεση μάλιστα με τον δεσποτικό νόμο του βασιλιά. Είναι η πράξη της Αντιγόνης να θάψει τον Πολυνεΐκη που προβάλλεται ως παράδειγμα μίμησης για τους νέους, όπως και η πράξη των ιερολοχιτῶν και ο τάφος τους.

(α) Η εισαγωγική πρώτη στροφή της ωδής και ιδιαίτερα η ευχή που αναφέρεται στον άνεμο (και ὁ ἄνεμος / σκληρὸς ἄς μὴ σκορπίση / τὸ χῶμα τὸ μακάριον / 'ποὺ σᾶς σκεπάζει) μας μεταφέρει στην διήγηση του αγγέλου στο πρώτο και δεύτερο επεισόδιο της 'Αντιγόνης. Όταν ο φύλακας ειδοποιεί τον Κρέοντα για την ταφή του Πολυνεΐκη, παρά την εντολή του, λέγει: τὸν νεκρὸν τις ἀστῖως / θάψας βέβηκε κάπῃ χρωτὶ διψίαν / κόνην παλύνας κάφαγιστεύσας ἃ χρη (245-7). Και παρακάτω: ὁ μὲν γὰρ ἠφάνιστο, τυμβήρης μὲν οὐ, / λεπτή δ' ἄγος φεύγοντος ὡς ἐπὶ κόνις (255-6). Οι φύλακες προκειμένου να συλλάβουν το δράστη ύστερα από τις απειλές που δέχτηκαν κάθισαν σε βράχους ψηλά απάνεμοι: πᾶσαν κόνην σήραντες ἢ κατεῖχε τὸν / νέκυν, μυδῶν τε σῶμα γυμνώσαντες εὖ (409-10). Και η Αντιγόνη: οὕτω δὲ χαῦτη, ψιλὸν ὡς ὄρῃ νέκυν, / γόοισιν ἐξώμωξεν... / καὶ χερσὶν εὐθὺς διψίαν φέρει κόνην (426-31).

(β) Η κρίσιμη λέξη, νομίζω, που επανέρχεται σε όλα τα παραπάνω αποσπάσματα είναι η λέξη *κόνις*. Με τη λέξη αυτή ο ποιητής κλείνει την ωδή. Η ελληνίδα μητέρα που θα φέρνει στον τάφο των ιερολοχιτῶν τα τέ-

1. Ανεξάρτητα από όσα υποστηρίζει ο Κ.Θ. Δημαράς, «Πηγές» σσ. 279, 284, κ.α. Αναδρομή κάνει ο Τζιόβας, σσ. 151-6.

2. Κριαράς, σσ. 204-8.



κνα της *Καὶ δακρυχέουσα θέλει / τὴν ἱερὰν φιλήσειν / κόνιν, καὶ εἰπεῖν* (ιδ 66-8<sup>ο</sup> πβ. ακόμη ωδή χι κγ, xviii κα). Εάν οι τάφοι των ενδόξων ανδρῶν είναι οδηγοί, ο τάφος του Πολυνείκη είναι σαφῶς ενδοξότερος ἀνά τους αιώνες. Επίσης η εικόνα του *ψιλοῦ νέκυος* του Πολυνείκη είναι πιθανόν να ενέπνευσε την ακινησία και τη σταθερότητα του χώματος στον τάφο των ιερολογιτῶν στην πρώτη στροφή. Η ευχή προς κάτι μη φυσικό (: *Ἄς μὴ βρέξῃ ποτέ / τὸ σύννεφον*, κλπ.) γίνεται πιο πραγματική μέσα ἀπὸ τη λογοτεχνική ἀνάμνηση. Πολύ περισσότερο που στην παραπάνω περιγραφή του φύλακα στην *Ἀντιγόνη* (417 κ.ε.), ὕστερα ἀπὸ τὴν πρόχειρη ταφή που ἔκαναν οι φύλακες για να συλλάβουν το δράστη, ἀπότομα, ὅταν ο ἥλιος σηκώθηκε ψηλά, ξέσπασε ἀνεμοστρόβιλος που γέμισε φύλλα τον κάμπο και φούντωσε τον ουρανό ἀπὸ τη σκόνη. Και είναι αὐτὴ η καίρια στιγμή του τραγικού ἥρωα. Αὐτὴ τη σκηνὴ πρόβαλε με ἔμφαση ο σκηνοθέτης της *Ἀντιγόνης* στον κινηματογράφο. Η εικόνα της οδυρόμενης ηρωίδας μέσα στη σκόνη, ὅπως γράφει ἕνας κορυφαῖος φιλόλογος<sup>1</sup>, ἀποτελεῖ ἰσχυρὸ οντολογικὸ σύμβολο του ἀνθρώπου, του ηρωϊκού εγώ, που είναι σπουδαιότερο λόγω της αγάπης και της αυτοθυσίας του. Η στιγμή αὐτῆς της εικόνας, που βλέπουν μόνο οι φύλακες, ποτέ ο Κρέων, είναι η στιγμή της ἀληθινῆς ταυτότητας της *Ἀντιγόνης* και του ἀληθινοῦ νόμου, η στιγμή που το πρόβλημα του νόμου στην ἀντίθεσή του με τὴ φύση παύει να είναι ἀντινομία, και ἔχει βρει τὴ λύση του και τὴν ἀρμονία του.

(γ) Η ἕκτη στροφή, ἐπίσης, δίδει τὴν εικόνα του ἀνθρώπου στο χρονικὸ σημεῖο ἀκριβῶς κατὰ το οποίο εἰσέρχεται στον πολιτισμό: *Ἄφ' οἷ εἰς τοῦ πρώτου ἀνθρώπου / τοὺς ὀφθαλμούς...* Ὅμως στην *Ἀντιγόνη* περιέχεται το περίφημο στάσιμο για τον ἀνθρώπο και τὴν ἐξέλιξή του: *πολλὰ τὰ δεινὰ κούδ' ἂν / θρώπου δεινότερον πέλει...* (332-3). Το θέμα βέβαια αὐτὸ εὐρίσκεται στα *Ἔργα καὶ Ἡμέρες* του Ησιόδου στο μῦθο των γενῶν και ἦταν προσφιλές στους σοφιστές, ἀναφέρεται στον *Πρωταγόρα* του Πλάτωνα κτλ. Ἰδιαιτέρα οι χρυσές ἐλπίδες υπενθυμίζουν τὴν *Ἑλπίδα* που μόνη ἔνδον ἔμεινε πίθου ὑπὸ χεῖλεσιν οὐδὲ θύραζε / ἐξέπτῃ (*Ἔργα* 96 κ.ε.), και τὴν ἀμφίσημη λειτουργία της μέσα στο ἔργο: καλὴ ἐλπίδα και κενεὴ ἐλπίδα. Και θα είναι ἰσως υπερβολικὸ να υποθέσουμε ὅτι ὅλα τα παραπάνω θέματα ἀπὸ τὴν *Ἀντιγόνη* εὐρίσκονται ἀπὸ σύμπτωση στην ἴδια ὠδή, με τρόπο μάλιστα που δηλώνει συνοχὴ και συνέπεια.

(δ) Πολύ περισσότερο που, ὅπως φαίνεται, ὑπάρχει ἄλλη μία ἀπήχηση (ἢ ἀναλογία) ἀπὸ τὴν ἴδια τραγωδία: Η εικόνα της δέκατης και ἐνδέκατης στροφῆς: *Ὁ Γέρων φθονερός, / καὶ τῶν ἔργων ἐχθρός, / καὶ πάσης μνήμης, ἔρχεται κλπ.*, ο οποίος *Ἀπὸ τὴν στάμναν χύνει / τὰ ρεύμα-*

1. C.H. Whitman, *The Heroic Paradox* (Essays on Homer, Sophocles, and Aristophanes), ed. by Ch. Segal (Ithaca and London, 1982), σ. 131.



τα τῆς λήθης, / και τὰ πάντα ἀφανίζει κλπ. ανιχνεύεται στο δεύτερο στάσιμο του έργου, όπου ο ποιητής λέγει ότι καμιά ανθρώπινη δύναμη δεν μπορεί να σταματήσει την δύναμη του Δία: *τεὰν, Ζεῦ, δύνασιν τίς ἀνδρῶν ὑπερβασία κατάσχοι; / τὰν οὔθ' ὕπνος αἰρεῖ ποθ' ὁ +παντογῆρως+ / οὔτ' ἀκάματοι θεῶν / μῆνες, ἀγῆρως δὲ χρόνω δυνάστας / κατέχεις Ὀλύμπου / μαρμαρόεσσαν αἶγλαν (606-10)*. Η δύναμη του Δία είναι υπεράνω όλων αυτών. Η ανάμνηση ή αναλογία μπορεί να επεκταθεί ακόμη πιο πέρα. Η εκλογή ανάμεσα στον θάνατο που οδηγεί στην ανωνυμία και τον θάνατο που χαρίζει αθανασία δίδεται απο το θεό: *τὴν ἐκλογὴν ἐλεύθερον / δίδει τὸ θεῖον (39-40)*. Παρόλο που η άποψη αυτή μπορεί να εντοπιστεί και σε άλλα κείμενα (πβ. Πλάτ. Πολ. 617e), νομίζω ότι υπαγορεύεται από το παράδειγμα της ίδιας της Αντιγόνης είτε στο διάλογό της με την Ισμήνη: *ἀλλ' ἴσθ' ὅποια σοι δοκεῖ, κεῖνον δ' ἐγὼ θάψω (71-2, βλ. και 76 και 555: σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν)*, είτε, και κυρίως, στην αντίθεσή της με τον Κρέοντα, ότι ο νόμος που παρέβη δεν είναι νόμος του Δία (450-70, πβ. 519)<sup>1</sup>.

Η θυσία των ιερολογιτών αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση, όπως και η πράξη της Αντιγόνης. Στο αρχαίο έργο τίποτε δεν είναι ανώτερο από τη δύναμη του Δία. Στη νεοελληνική ωδή ο χρόνος θα αλλάξει το δρόμο του από σεβασμό όταν συναντήσει τον τάφο των ιερολογιτών, που μετωνυμικά σημαίνει ότι οι ιερολοχίτες θα περάσουν στην αθανασία. Η παντοδυναμία δηλ. του Δία ισοδυναμεί μόνο με την πράξη των ιερολογιτών. Ο Δίας είναι πέραν του χρόνου, όπως και η πράξη των ιερολογιτών. Η ρητορική της ωδής αποκτά έτσι βαθύτερη διάσταση. Με ένα ακόμη εντονότερο ρητορικό άλμα ο ποιητής, νομίζω, ταυτίζει την ποίησή του με την υπέρτατη αυτή δόξα των ιερολογιτών. Έτσι η υπέρτατη δύναμη του Δία και υπέρτατη δόξα από την αθανασία των ιερολογιτών ταυτίζεται με την υπέρτατη δύναμη της ποίησης που εκφράζει ο ποιητής. Ο χρόνος των στροφών ι-ια ισοδυναμεί με τη λειτουργία της ποίησης. Ο χρόνος αθανατίζει τους ήρωες του ιερού λόγου. Η ποίηση, επίσης, από τα αρχαία χρόνια είναι η μόνη δύναμη που απαθανατίζει τον άνθρωπο (Όμηρος, Ησίοδος, Ίβυκος, Πίνδαρος, Θεόγνης κλπ.). Η ποίηση, τελικά, του Κάλβου, και η συγκεκριμένη ωδή παρέχει την αθανασία στον υμνούμενο, ακριβώς όπως λέγεται πολλές φορές π.χ. από τον Πίνδαρο.

(iii) Για την X επίσης ωδή 'Ο 'Ωκεανός θα μπορούσε κανείς να κάμει μερικές σύντομες παρατηρήσεις. Η ωδή μας εισάγει σε ένα κοσμογονι-

1. Δεν παραγνωρίζω την άποψη του φίλου συναδέλφου Θ. Στεφανόπουλου, που υποστηρίζει ότι η *κόνις* (στρ. ιδ, 68) φαίνεται να εξαρτάται από επίγραμμα της Παλατινής 'Αθηνολογίας (7. 222. 7), «Σημειώσεις» σσ. 41-2. Βλ. και σ. 44. σημ. 27 (*κόνις*).





κό κλίμα<sup>1</sup>, με την έννοια της προσωκρατικής φιλοσοφίας. Ας προσεχτεί προς την κατεύθυνση αυτή η «οριστική» διατύπωση του τίτλου 'Ο 'Ωκεανός και όχι \*Εἰς 'Ωκεανόν. Η σχέση της ωδής με τον Όμηρο και τον Ησίοδο είναι βέβαια προφανής, όμως, νομίζω, δεν έχει συναχθεί η ανάλογη σημασία από το συσχετισμό αυτό. Ο Jaeger π.χ. σημειώνει: «Στην πραγματικότητα δεν είναι εύκολο να ειπούμε πώς η ομηρική ιδέα ότι ο Ωκεανός είναι η αρχή των πάντων διαφέρει από την αντίληψη του Θαλή ότι το νερό είναι η βασική αρχή του σύμπαντος: γιατί ο Θαλής εμπνεύστηκε τη θεωρία του από την απτή πραγματικότητα της απέραντης θάλασσας»<sup>2</sup>. Ο Όμηρος λέγει για τον Ωκεανό ότι *γένεσις πάντεσσι τέτυκται*, και ότι με την Τηθύ αποτελεί θεῶν *γένεσιν* ('Ιλ. 14. 245-6, 201, 302, 21. 195-7· βλ. και 'Οδ. 11.13 κ.ε., 10.508 κ.ε., κλπ.). Για τη γενεαλογία του Ωκεανού βλ. Ησίοδος *Θεογονία* 337-70, 132-8.

Ο κοσμογονικός χαρακτήρας της ωδής φαίνεται από τη σχέση των νησιών με τον Ωκεανό:

*Πεφλημένα θρέμματα  
'Ωκεανού, γενναῖα  
καὶ τῆς Ἑλλάδος γνήσια  
τέκνα, καὶ πρωτοστάται  
'Ελευθερίας (λ 146-50).*

Η λέξη *θρέμματα* έρχεται στη γενετική σχέση μεταξύ των νησιών και του Ωκεανού και είναι αυτή που δικαιώνει τον τίτλο του ποιήματος. Αυτή δίνει επίσης τη νομοτελειακή σχέση ανάμεσα στον Ωκεανό, τα νησιά, την Ελευθερία και την απελευθέρωση της Ελλάδας, που είναι το θέμα της ωδής. Η απελευθέρωση της Ελλάδας είναι επομένως αίτημα θεογονίας και τάξεως του σύμπαντος.

Αυτή τη διάσταση εκπληρώνει και η παρουσία της Εκάτης (ιζ), η οποία έχει τόσο ευνοϊκή μεταχείριση από τον Ησίοδο στη *Θεογονία* (411-52). Η πρωτοβουλία της Ελευθερίας εκδηλώνεται σε αυτόν ακριβώς τον κοσμογονικό χαρακτήρα της *Θεογονίας*: *Σὺ τότε, ὦ λαμπροτάτη | κόρη Διός... Ἥλθ' ἢ θεὰ... τὰς χεῖρας | ἄπλωσ' ὀρθή, καὶ κλαίουσα | λέγει τοιάδε* (ιη, ιθ 86-95). Ας σημειωθεί ότι η γενεαλογία της ιδρύεται από την ιστορική συγκυρία του αγώνα και έχει τη θέση της Αθηνάς στη σχέση της με το Δία. Η Ελευθερία είναι σε στάση *ικεσίας*, τόσο γνωστής από τα ομηρικά έπη (Αθηνά, Θέτις) ή την τραγωδία. Η στάση της Ελευθερίας που ικετεύει υπενθυμίζει την ικεσία της Αθηνάς στην αρχή της 'Οδύσσει-

1. Υπό τη διάσταση αυτή εξετάζει πρόσφατα την ωδή ο Γ. Δάλλας, «Κάλβος και Ησίοδος», σσ. 346 κ.ε.

2. *Paideia, The Ideals of Greek Culture* vol. i (tr. G. Highet, OUP 1945, repr. 1979) σσ. 151, πβ. 158.



ας για τον νόστο του Οδυσσέα (1. 48 κ.ε.)· η Ελευθερία ικετεύει για τον νόστο της ελευθερίας στην Ελλάδα. Ακόμη και το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται είναι τυπικό, όπως η αντωνυμία *τοιάδε* (95), το ρήμα *είπε* (κγ 111), καθώς και η φράση *καὶ τῆς ψυχῆς μου τέλεσον / τὸν μέγαν πόθον* (κ 99-100), τα οποία παραπέμπουν σε ανάλογες επικλήσεις και καταστάσεις στα έπη: πβ. π.χ. την τυπική έκφραση *ὡς ἔφατ(ο)* (ή *ὡς εἰπών*), την αντων. *τοιάδε* ή *τάδε* που συνήθως προηγείται από τις αγορεύσεις των ρητόρων στο Θουκυδίδη (6. 75. 4, 88. 10) και την επιθυμία της Θέτιδας *τόδε μοι κρήνον ἐέλδωρ* (Ίλ. 1.504).

Όσα λέγει στη στροφή κβ: *Όταν τοὺς ἀνοήτους / φεύγω θνητοὺς, μὲ δέχονται / ἢ πατρικαὶ σου ἀγκάλαι* κλπ. υπενθυμίζουν την συμπεριφορά της Δίκης που όταν βιάζεται τριγυρνάει κλαίουσα στις πολιτείες των ανθρώπων και τιμωρεί αυτούς που παραβαίνουν τη δίκη, βοηθούμενη από τον πατέρα της Δία (Έργα 220 κ.ε., Σόλ. απ. 4. 14-20). Παρόμοια λειτουργία φαίνεται να έχει και η Εκάτη στην Θεογονία (416 κ.ε., 249 κ.ε.) Η απουσία επίσης της Ελευθερίας και η παράκλησή της για επάνοδο στον τόπο «λατρείας» της στη στροφή κα (101-5): *Ένδοξον θρόνον εἶχον / εἰς τὴν Ἑλλάδα τύραννοι / πρὸ πολλοῦ τὸν κρατοῦσι, / σήμερον σὺ βόηθησον, / δός μου τὸν θρόνον, αποτελούν θέματα κλητικού ή αφηγηματικού ύμνου. Άλλο στοιχείο του ύμνου είναι επίσης η τελική επισφάνεια της θεάς στον τόπο που κάποτε λατρευόταν<sup>1</sup>.*

(iv) Ἦθελα τέλος να επισημάνω επί τροχάδην μερικές σποραδικές ομοιότητες που δεν έχουν σημειωθεί. (α) Στον Πρόλογο *μόνη ... τὸ καθαρὸν τοῦ οὐρανοῦ ἀναβαίνει / ἢ Ἄρετή· ἀλλ' ἂν ἢ Πιερίδες / τὴν λαμπρὴν τῆς χαρίσωσιν ἀκτῖνα / ἀφθόνητος τιμᾶται* (18-20). Το χωρίο έχει επανειλημμένως σχολιαστεί<sup>2</sup>, αλλά νομίζω ότι μπορεί να συχρητιστεί με τον Πυθ. 8. 96-7:

*Ἐλλά τῶν θνητῶν ἡ χαρὰ*

*ὀλίγον χρόνον αὐξάνει καὶ παραμένει.*

*Κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πίπτει καὶ ἀφανίζεται*

*κατὰ τινὰ δυσμενῆ ἀπόφασιν τῆς μοίρας»* (92-4. Μετ. Θ. Βορέα).

Και ο Πίνδαρος συνεχίζει: *ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος. ἀλλ' ὅταν αἶγλα διόσδοτος ἔλθῃ,*

*λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰὼν* (95-7).

Ας σημειωθεί ότι και ο φθόνος που ακολουθεῖ (20) είναι θέμα των ωδών του Πινδάρου, ιδιαίτέρως του τέλους της ωδής (πβ. Ίσθ. 2. 43 κ.ε., 7.39, Πυθ. 11. 29-30 και 54 κ.ε., 10. 20-1, 1. 85, 7. 15 κλπ.).

1. Πβ. τη νοηματική αλληλεπίδραση στη φράση *ποτέ δέ· ἄραξε / φόβος κινδύνου* (λα, 154-5) από την ναυτική, θετική, δραστηριότητα των νησιών.

2. Γ. Δάλλας, «Παρεμβολές» σ. 146.



(β) Η συχνή στο έπος έκφραση «είπε» ή «έτσι είπε και» έκοψε αμέσως κάτι άλλο ως αποτέλεσμα ή συνέχεια της πράξης του «είπε» απαντάται επίσης και στις ωδές: *Είπε· κ' εὐθύς ἐπάνω / εἰς τὰς ῥοὰς ἐχύθη* (X κγ 111-2, πβ. XVII ιζ 81-2). Η ενέργεια μάλιστα που δηλώνεται με το δεύτερο αυτό ρήμα προϋποθέτει ακριβώς κίνηση και ταχύτητα.

(γ) Από την XIII ωδή *Τὰ Ἡφαιστία*, η στροφή κδ (116-20):

*Ἄμμετε, μὴν ἀφήσετε  
ζῶντα κἀνένα· ἀπ' αἷμα  
τὰ αἰγαῖα νερά βαμμένα  
κύματ' ἄς ἔχουν γέμοντα  
ἀπὸ σφαγάδια*

(πβ. τη στροφή η, 36-40), μπορεί να υπενθυμίσει από τον *Ἀγαμέμνονα* του Αισχύλου τους στίχους 659-60: *ὄρῳμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις.*

Η υπόθεση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία αν λάβουμε υπόψη μας ότι ο Σεφέρης, γνωστός μελετητής του Κάλβου, χρησιμοποίησε τον ίδιο παραπάνω στίχο στο γνωστό, επίσης, ποίημά του «Με τον τρόπο του Γ. Σεφέρη» στ. 35: *Στο μεταξύ ἡ Ἑλλάδα ταξιδεύει ὀλοένα ταξιδεύει*

*κι ἂν «ὄρῳμεν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς»  
εἶναι ἐκεῖνοι πού θέλησαν νὰ πιάσουν τὸ μεγάλο καράβι μὲ τὸ  
κολύμπι (Ποιήματα σσ. 100-1).*

Δεν ισχυρίζομαι ότι ο Σεφέρης μιμήθηκε αναγκαστικά τον Κάλβο, αλλά η σύμπτωση είναι εντυπωσιακή, τουλάχιστον από την άποψη της κίνησης ιδεών, των καλλιτεχνικών αναζητήσεων, αλλά και της αρχαιογνωσίας, των δύο ποιητών<sup>1</sup>.

(δ) Από την XV ωδή *Εἰς Σούλι* τα λόγια που λένε τα παλληκάρια στη τροφή (στ 26-30):

*«Μακρὰν καὶ σκοτεινὴν  
ζωὴν τὰ παλληκάρια  
μισοῦν· ὄνομα ἀθάνατον  
θέλουν καὶ τάφον ἔντιμον  
ἀντὶς διὰ στρῶμα»,*

μπορεί να υπενθυμίσουν το δίλημμα του Αχιλλέα στο ένατο βιβλίο της *Ιλιάδας* (411-6), ότι αν μείνει στην Τροία και πολεμήσει εναντίον των Τρώων θα στερηθεί τον νόστο, *ἀτὰρ κλέος ἄφθοιτον ἔσται*, ενώ αν επιστρέψει στην πατρίδα, θα χάσει τη δόξα *ἀλλὰ ἐπὶ δηρὸν δέ μοι αἰὼν ἔσσεται*<sup>2</sup>.

1. Πβ. άλλη ομοιότητα που σημειώνει ο Μερακλής σ. 43.

2. Ας σημειωθεί η αντιθετική αλληλεπίδραση ανάμεσα στη σκοτεινή ζωή (: άδοξη) και στο κυριολεκτικό σκοτάδι του θανάτου που εξασφαλίζει δόξα.



## ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Το κείμενο παρατίθεται κατά την έκδοση F.M. Pontani, *Ἀνδρέα Κάλβου Ὁδαι* (Ἴκαρος 1988, ανατ.). Αφιερώματα: *Νέα Ἑστία* 68 (1960) (Ἄρθρα του Γ. Ζώρα, Ὁδ. Ελύτη, (= *Ἀνοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα 1974, σσ. 49-97), Κ.Θ. Δημαρά (= *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Αθήνα Ἐρμής 1982, σσ. 76-115), Κ. Τσάτσου, Ν.Π. Ανδριώτη). *Το Δέντρο* 67-8 (Ἀπρίλιος-Μάιος 1992) (Ἄρθρα του Γιάννη Δάλλα, Ν. Βαγενά, Κ. Στεργιόπουλου κ.ά.). Ανδρεάδης Ιωάννης, «Παρατηρήσεις εἰς τὴν *Εἰς Θάνατον* ὠδὴν τοῦ Κάλβου» (*Νέον Ἀθηναῖον* 5 (1964-66) 40-61). Βαγενάς Νάσος, *Σχόλια στὸν Κάλβο* (*Παρνασσός* 14 (1972) 453-65). Bundy E.L., *Studia Pindarica* (Berkeley and Los Angeles 1986, πρῶτα *Un. Cal. Publ. Cl. Philology* 18 1-2 1962). Δάλλας Γιάννης, *Οἱ Ψαλμοὶ τοῦ Δαβὶδ* (Κείμενα, Αθήνα 1981)· τοῦ ἴδιου «Ἡ διπλὴ διάσταση τοῦ κλασικισμοῦ τοῦ Κάλβου. Ἡ ποιητικὴ ἄγωγή καὶ ἡ γλωσσικὴ τακτικὴ (*Δωδώνη: Φιλολογία* 18 (1989) 131-64)· τοῦ ἴδιου, «Παρεκβολές στὶς Ὁδές τοῦ Κάλβου» (*Δωδώνη: Φιλολογία* 19 (1990) 145-70)· τοῦ ἴδιου «Κάλβος καὶ Ἡσίοδος» (*Ἑλληνικά* 41 (1990) 337-71). Διαλησιμᾶς Σ., «Ἡ ἀρχαιογνωσία τοῦ Κάλβου καὶ ἡ Ἑλληνικὴ Ἀνθολογία» (*ΕΕΦΣΠΑ* 28 (1979/1985) 503-22). Ζώρας, Γ., «Τὸ θρησκευτικὸν αἶσθημα τοῦ Κάλβου» (*Ἑλλην. Δημ.* 3 (τεύχ. 23, 15 Ἰανουαρίου 1949) 94-97 καὶ 24, (1 Φεβρ. 1949) 168-74)· τοῦ ἴδιου, «Ὁ Αἰσχύλος καὶ οἱ Ἐθνικοὶ ποιηταὶ μας Σολωμὸς καὶ Κάλβος» (*Ἑλλην. Δημ.* 4 (1 Σεπτ. 1949) 424-32), Gentilini A., *Fortuna Neograeca di Pindaro* (Padova 1971). Hamilton R., *Epinicion* (Mouton, The Hague 1974). Κριαρᾶς Ε., «Μελετήματα στὸν Ἀνδρέα Κάλβο» (*Γράμματα* 8 (Ὀκτώβρ. 1945) 195-208). Μαρκυγιάννη Ε., «Ὁ Κάλβος καὶ οἱ ἀρχαῖοι» (*Διαβάζω* 140 (1986) 21-6). Μαστροδημήτρης Π., «Γραμματικὴ τῶν Ὁδῶν τοῦ Κάλβου» (στο *Νεοελληνικά. Μελέτες καὶ Ἄρθρα* Α σσ. 39-72, Γνώση Αθήνα 1984)· τοῦ ἴδιου, «Ἀνδρέας Κάλβος 1792-1869» (στο *Νεοελληνικά Β*, Γνώση Αθήνα 1984 σσ. 35-60). Μερακλῆς Μ., *Ἀνδρέα Κάλβου Ὁδές 1-20 Ἑρμηνευτικὴ ἔκδοσις* (Αθήνα [1965]). Μενάρδος Σίμος, «Δύο Ζακυνθῖνοι ποιηταὶ» (*Παναθήναια* 20 (1910) 179-87). Pontani F.M., «Calvos e Foscolo, E il Loro amore verso la patria comune» (*Olimpo* 2 (1937) 453-461)· τοῦ ἴδιου, «Eschilo nella poesia neo-greca» (*Maiia* 1 (1949) 53-66). Περυσινάκης Ι.Ν., «Ἡ ὠδὴ *Εἰς Μούσας* τοῦ Α. Κάλβου. Πηγές καὶ ἐπιδράσεις» (*Δωδώνη: Φιλολογία* 14 (1985) 9-38). Race W.H., *Style and Rhetoric in Pindar's Odes* (Atlanta, Georgia 1990). Σεφέρης Γ., *Δοκιμές Α* (Ἴκαρος Αθήνα 1974, σσ. 56-73, 179-210). Στεργιόπουλος Κ., «Ἡ ἐσωτερικὴ περιπέτεια τοῦ Κάλβου» (: *Περιδιαβάζοντας τ. Α* (Ἀπὸ τὸν Κάλβο στὸν Παπατσώνη) (Ἐκδ. Κέδρος, Αθήνα 1982), σσ. 11-27). Θ.Κ. Στεφανόπουλος, «Σημειώσεις γιὰ τὴν ἀρχαιογνωσία τοῦ Κάλβου Α» (*Μολυβδοκοπιδόλοπελεκητής* 2 (1990) 33-49)· «Ἀρχαιογνωστικά» (*Φιλολογικὴ* 41 (1992) 16-20). Σπανδωνίδης Πέτρος, «Οἱ Ὁδές τοῦ Κάλβου (ἀνάλυσις)» (*Μακεδονικὲς Ἡμέρες* 3 (Μάρτιος 1935) 49-61 καὶ *Νέα Γράμματα* 1 (Ὀκτώβριος 1935) 540-50). Στουραϊτοῦ Κ., «Ὁ ποιητὴς Α. Κάλβος» (*Ἀθηνά* 27 (1975) 273-304)· τοῦ ἴδιου, «Διατὶ ὁ Κάλβος ἐποίησε μόνον εἴκοσι ὠδὰς» (*Ἐκπαιδευτικὴ Ἐπιθεώρησις* 3 (1920) 134-8). Σωτηριάδου Γ., *Ἀνδρέας Κάλβος. Διαλέξεις Φιλολογικοῦ Συλλόγου Παρνασσοῦ*, 4: Διαλέξεις περὶ Ἑλλήνων Ποιητῶν τοῦ ΙΘ αἰῶνος (Ἐν Αθήναις 1916). Σωφρονίου Α.Σ., *Ἀνδρέας Κάλβος Κριτικὴ μελέτη* (Αθήναι 1962). Τζιόβας Δ., «Νεοκλασικὲς ἀπηχῆσεις καὶ μετωνυμικὴ δομὴ στὶς Ὁδές τοῦ Κάλβου» (στο *Μετά τὴν Αἰσθητικὴ* Αθήνα 1987, σσ. 151-93). Τωμαδάκης Ν.Β., «Ὁ Κάλβος καὶ οἱ Ἀρχαῖοι» (στο *Extrait de Mélanges offerts à Octave et Melro Merlier*, tom. iii Αθήναι 1957, σσ. 217-24 (= *Ἀπανθίσματα*, Αθήνα 1962, σσ. 163-71)· «Κριτικὰ βιογραφικὰ καὶ βιβλιογραφικὰ στὸν Ἀνδρέα Κάλβο» (*Ἑλληνικά* 10 (1937-8) 19-51)· «Οἱ πηγές τοῦ Ἀνδρέα Κάλβου» (*Κυπριακὰ Γράμματα* 4 (Μάρτιος 1940) 513-4).



I. N. PERYSINAKIS

STRUCTURAL ANALOGIES AND ECHOES FROM ANCIENT  
GREEK LITERATURE ON THE KALVOS' *ODES*: TOWARDS  
A POETICS OF THE *ODES*

A S u m m a r y

Applying recent Pindaric criticism on Kalvos' *Odes* this paper traces structural analogies between the *Odes* and Pindar's *epinikion* towards an attempt for a poetics of the *Odes*. In the first section of the paper, one of the parts of the *epinikion*, as described by R. Hamilton, the so called poet's task, is examined (in five cases) in the *Odes*; in the same first section the *priamel*, as element of style and rhetoric in Pindar's *epinikion* (as described by E. Bundy and W.R. Race) is located and examined (in seven cases) in the *Odes*. In the second section of the paper some certain echoes on Kalvos' *Odes* from Ancient Greek Literature are traced. The third ode (*Eis Thanaton*), echoes on the basis of four similarities the Homeric *Nekyia*, the fourth (*Eis ton Hieron Lochon*) is related, on the basis of four other similarities, to the Sophoclean *Antigone*, and the tenth (*Oceanos*) to Hesiod (and Homer). Some other sporadic resemblances between the *Odes* and the Ancient Greek Literature are argued, as that between the *Prologos* (18 - 20) and Pindar *P.* 8.96-7, or between the twelfth ode (*Ta Hefaistia*, 36-40) and Aeschylus' *Agamemnon* (659-60), which recalls Seferis' *Poimata* (pp. 100-1), etc.

