Κ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ
ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
18
ΙΟΥΝΙΟΣ 2009

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Σταύρος Βαβούρης

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ: Γιάννης Βαρβέρης

•Κώστας Στεργιόπουλος
•Ντίνος Χριστιανόπουλος
•Στέλλα Μπαζάκου-Μαραγκουδάκη
•Αλέξης Ζήρας
•Γιώργος Χρονάς
•Γιάννης Βαρβέρης
Μικρό ανθολόγιο

Ανέκδοτο ποίημα
Νάνος Βαλαωρίτης

Μεταπολιτευτική πεζογραφία
Τιτίκα Δημητρούλια
Ελισάβετ Κοτζιά
Λίνα Πανταλέων
Γιώργος Περαντωνάκης
Βαγγέλης Χατζηβασιλείου

ΔΟΚΙΜΙΟ
Κωνσταντίνος Πουλής – Γιάννης Κιουρτσάκης
Γιώργος Αράγης
Δημήτρης Πλατανίτης
Ελένη Β. Σεμερτζίδου

ΔΙΗΓΗΜΑ
Χριστόφορος Μηλιώνης

ΠΟΙΗΣΗ
Said

ΚΡΙΤΙΚΗ
Λουίζα Χριστοδουλίδου
Βάκης Αοϊζίδης
Αγγελική Σιδηρά
Μαρία Μαρκαντωνάτου
Αλέξης Ζήρας
Ακριβή Γεωργούση
Άλκηστις Σουλογιάννη
Χρύσα Σπυροπούλου
Δάφνη Σουλογιάννη
Κώστας Γ. Παπαγεωργίου
Κώστας Γάλλος
Γιώργος Βαϊλάκης
Αντώνης Χατζημωυσής
Αικατερίνη Κουμαριανού

«Ιδανικές φωνές κι αγαπημένες...»
ΑΝΘΟΛΟΓΗΣΗ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΑΡΒΕΡΗΣ
Τάσος Δενέγρης
Γιώργης Παυλόπουλος

ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ
εταιρία γραμμάτων
επιστημών & τεχνών

Γιώργος Αράγης

«ΔΕΝ ΕΧΩ ΓΝΩΜΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΑΛΒΟ...»

Τη φράση «δεν έχω γνώμη για τον Κάλβο» ή φράσεις ανάλογες μ' αυτή έτυχε, συζητώντας με φίλους μου, να διατυπώσω κάποιες φορές. Και, αν καλά θυμάμαι, έμειναν πάντα ασχολίαστες. Μάλλον προκαλούσαν στους συνομιλητές μου στιγμιαία έκπληξη και αμηχανία, ίσως και αμφιβολία για το βαθμό της ειλικρίνειάς μου. Γενικά έμενα με την εντύπωση πως το θέμα δεν σήκωνε πολλή συζήτηση.

Στις μέρες μας έχει γίνει του συρμού να γιορτάζουμε τα «έτη» των ανθρώπων της τέχνης και του πνεύματος που δεν ζούνε πια. Με αφορμή το πότε γεννήθηκαν, πότε πέθαναν ή άλλες «σημαντικές» ημερομηνίες, ορίζονται από την πολιτεία ή άλλους παράγοντες «ένα και δύο και τρία και τέσσερα...», «έτη» κάθε χρόνο. Κι έτσι μπαίνει μπροστά η γνωστή βιομηχανία των σχετικών εκδηλώσεων: ομιλίες, άρθρα, μελέτες, συζητήσεις, αφιερώματα ένθετων και μη περιοδικών, συμπόσια, συνέδρια, βιβλία κ.λπ. Σκέφτομαι λοιπόν πως στα διάφορα «έτη», ας πούμε του Κάλβου, θα μπορούσα να είχα πάρει κάποτε μέρος. Και τίποτε να μην είχα ουσιαστικό να πω, απλώς να έπιανα κάποιο θεματάκι, θα ήμουν μέσα στο πνεύμα της γενικής πολυπραγμοσύνης. Θα μπορούσα να μιλήσω για την εικονοποιία του Κάλβου, για την αντίθεσή του προς τη ρίμα, για το μεγαλοπρεπή ρυθμό του, για τον ασυμβίβαστο χαρακτήρα του, για τον πατριωτισμό του, για τις γυναίκες στη ζωή του και πολλά άλλα. Τι διάβολο, εδώ και η κουτσή Μαρία, που λέμε, παίρνει μέρος σ' αυτόν τον κατά των «ετών», γιατί όχι κι εγώ. Θα έβρισκα λοιπόν κι εγώ να πω κάτι επαινετικό για τον ποιητή μας, όχι βέβαια αρνητικό ή απορριπτικό, αφού το γενικό πνεύμα είναι σαφώς δοξαστικό... Όμως άλλο είναι το ζήτημα. Κι αυτό θα προσπαθήσω να εξηγήσω παρακάτω.

* * *

Από νωρίς τοποθέτησα τον ποιητή, σύμφωνα με όσα είχα διαβάσει γι' αυτόν, σ' ένα μαρμάρινο θρόνο. Μεγαλόσωμο και ντυμένο βαριά κατά τον τύπο της εποχής του. Όλη η εικόνα είχε τη μεγαλοπρέπεια ενός συμπλέγματος, όπως το βλέπουμε στα καθισμένα αγάλματα μπροστά στο Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο της Αθήνας. Αυτή η εικόνα

υποστηριζόταν άλλωστε από τον τόνο και το ρυθμό του καλβικού ποιητικού λόγου. Επιπλέον διαβάζοντας τις ίδιες τις *Ωδές*, είχα μια σταθερή και ακλόνητη άποψη: «ο Κάλβος ήταν μεγάλος ποιητής!». Κι έψαχνα να βρω πώς ακριβώς ήταν στ' αλήθεια «μεγάλος». Δεν γινόταν αλλιώς... Ο Κάλβος ήταν «μεγάλος» ποιητής, καμιά συζήτηση πάνω σ' αυτό, ήταν ξεκαθαρισμένο: το είχε πει ο Παλαμάς κι ένα τσούρμο ειδικών και παραειδικών. Ο ρόλος ο δικός μου ήταν απλώς να βρω κι εγώ, για λογαριασμό μου, κάτι από τη μεγαλοσύνη του. Και βρήκα πολλά. Ό,τι άγγιζε από το έργο του ποιητή τη σκέψη μου και τα αισθήματά μου, το θεωρούσα αμέσως ίδιο με ό,τι είχαν εντοπίσει και όσοι πριν από μένα είχαν θεωρήσει τον ποιητή «μεγάλο». Κι έτσι δεν δυσκολεύτηκα να συγχρονιστώ με τη γενική αντίληψη. Η γενική αντίληψη είναι σαν τον κώδικα του DNA που μπορεί να περάσει από έναν ιό στο DNA ορισμένων κυττάρων, με συνέπεια να συμπεριφέρονται μετά τα κύτταρα αυτά σύμφωνα με τον κώδικα DNA του ιού. Κάπως ανάλογα κι η γενική αντίληψη μπορεί να περνάει μέσα μας, να παίρνει θέση υπερεγώ και να αποφασίζει για λογαριασμό μας. Με συνέπεια να γινόμαστε πιστοί εκφραστές της.

Πριν από τρεισήμισι δεκαετίες, πιο υποψιασμένος πάνω σε ζητήματα αλλοτρίωσης, πήγα για διακοπές στη Σίφνο, έχοντας μοναδική μου συντροφιά τις *Ωδές* του Κάλβου (Εκδόσεις Γαλαξία, τρίτη ανατύπωση, Νοέμβριος 1970), ένα τετράδιο, μολύβι, γομολάστιχα κι ένα μικρό γλωσσάριο για άγνωστές μου λέξεις. Σκοπός μου ήταν να μελετήσω πειραματικά, χωρίς προσχηματισμένες απόψεις, τις *Ωδές* και να κρατήσω σημειώσεις, όπως περίπου είχε κάνει ο Σεφέρης με τα ποιήματα του Καβάφη, στο «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό». Αν και στην πορεία δεν ακολούθησα το παράδειγμα του Σεφέρη, το ουσιώδες ήταν πως παρακινήθηκα έτσι ν' ασχοληθώ για δεκαπέντε μέρες με τον Κάλβο. Τις σημειώσεις που κράτησα τότε δεν τις έχω σήμερα, το τετράδιο το χάρισα σε μια φίλη μου για την οποία και προοριζόταν από την αρχή. Έχω όμως τις υπογραμμίσεις κάτω από λέξεις και φράσεις στίχων, τις συνθηματικές σημειώσεις στα περιθώρια των κειμένων και τις αναλυτικότερες σημειώσεις σε δυο από τις τελευταίες λευκές σελίδες του βιβλίου. Και μπορώ να πω ότι έχω μια αρκετά σαφή ιδέα για το ποιες ήταν οι παρατηρήσεις μου. Τις παρουσιάζω εδώ κάπως συνοπτικά.

α) Οι είκοσι ωδές του Κάλβου αποτελούν ένα έργο απίστευτα άνισο. Διαβάζοντάς τις συναντάει κανείς στροφές, όπως οι επόμενες, που θα μπορούσε να τις θεωρήσει εξαιρετικές:

Ἀλλά εὐτυχής ἤ δύστηνος
ὅταν τό φῶς ἐπλούτει
τά βουνά, καί τά κύματα,
σέ ἐμπρός τῶν ὀφθαλμῶν μου
πάντοτες εἶχον.
(Ὁ Φιλόπατρις, δ΄)

Κι ὅταν τό ἑσπέριον ἄστρον
ὁ οὐρανός ἀνάπτη,
καί πλέουσι γέμοντα ἔρωτος
καί φωνῶν μουσικῶν
θαλάσσια ξύλα·
(Ὁ Φιλόπατρις, ις΄)

Υἱέ μου πνέουσαν μ' εἶδες·
ὁ ἥλιος κυκλοδίωκτος,
ὡς ἀράχνη μ' ἐδίπλωνε
καί με' φῶς καί με' θάνατον
ἀκαταπαύστως.
(Εἰς Θάνατον, κ΄)

Φαίνεται εἰς τόν ὁρίζοντα
ὡσάν χαρᾶς ἰδέα,
καί φωτίζει τήν γῆν
καί τῶν θνητῶν τά ἔργα
τῶν πολυπόνων.
(Εἰς Ἀγαρηνούς, ς΄)

Ἐλεύθερα, ἀχαλίνωτα
μέσα εἰς τ' ἀμπέλια τρέχουν
τ' ἄλογα, καί εἰς τήν ράχην τους
τό πνεῦμα τῶν ἀνέμων
κάθεται μόνον.
(Τά Ἡφαίστεια, ε΄)

Ταυτόχρονα όμως συναντάει και στροφές όπως οι παρακάτω, που θα μπορούσε να τις θεωρήσει εξαιρετικά χαμηλής στάθμης, σε βαθμό που να θυμίζουν ακόμα και γραφτά μαθητών του Δημοτικού:

Ἀνέβα τὴν ἀράβιον,
Ὀθωμανέ, φοράδα·
τὴν φυγήν κατεγκρήμνισον·
Ἑλληνικά θηρία
σέ κατατρέχουν.
(Εἰς Δόξαν, κ΄)

Τί τρέμεις; τὴν φοράδα
κτύπα, κέντησον, φύγε,
Ὀθωμανέ· θηρία
μάχην πνέοντα, δόξαν,
σέ κατατρέχουν.
(Εἰς Δόξαν, κδ΄)

Ὀθωμανέ ὑπερήφανε,
ποῦ εἶσαι; νέον στόλον
φέρε, ὦ μωρέ, καί σύναξε·
νέαν δάφνην οἱ Ἕλληνες
θέλουν ἁρπάξειν.
(Ὁ Ὠκεανός, λζ΄)

Σάλπιγγα μεγαλόφθογγος
«οἱ Σάμιοι», κράζει, «οἱ Σάμιοι»
καί ἰδού τά πόδια τρέμουσι
μυρίων ἀνδρῶν καί ἀλόγων
θορυβουμένων.
(Εἰς Σάμον, κ΄)

«Οἱ Σάμιοι·» –καί ἐσκορπίσθησαν
τῶν ἀπίστων αἱ φάλλαγγες,–
Ἄ, τί, ὦ δειλοί, δέν μένετε,
ἵνα ἰδῆτε, ἂν τό σπαθί μας
κοφτερόν ἦναι;
(Εἰς Σάμον, κα΄)

Σημειώνω, χωρίς να θεωρώ κύρια αδυναμία των στροφών αυτών, την ηθική υποβάθμιση του αντιπάλου, το αντίθετο ακριβώς από ό,τι κάνει ο Όμηρος στην Ιλιάδα, όπου δεν υποτιμάει την πολεμική αξία των αντιπάλων στις συγκρούσεις τους.

Αντιγράφω ακόμα μια στροφή, που δίπλα της είχα γράψει τη λέξη «Φαναριώτες», ότι δηλαδή θυμίζει φαναριώτικη στιχουργία:

Τό πνεῦμά μου σκοτίζεται·
ἡ γῆ ὑπό τά ποδάρια μου
γέρνει· ἀθελήτως τρέχω
ὡσάν ἀπό μίαν ράχην
βουνοῦ, εἰς λαγκάδι.
(Τό Φάσμα, α΄)

Μένοντας στο ίδιο θέμα, την ανισότητα που παρουσιάζει το καλβικό έργο, εκτός από διακρίσεις ανάμεσα σε στροφές όπως αυτές που αντέγραψα παραπάνω, βρίσκω σημειωμένες τέσσερις ωδές. Τρεις ως πλέον καλύτερες και μία ως πλέον υποδεέστερη. Οι καλύτερες είναι «Ὁ Φιλόπατρις», «Εἰς τόν Ἱερόν Λόχον» και «Αἱ Εὐχαί». Και υποδεέστερη η «Εἰς τόν Προδότην».

β) Στο έργο του Κάλβου υπάρχουν ορισμένες εντυπωσιακές εικόνες, από τις οποίες προέχουν οι παρακάτω, εκτός, εννοείται, από αυτές που βρίσκονται στις πρώτες πέντε στροφές που παράθεσα παραπάνω:

ὅπως, ὅταν ἡ τύχη
εἰς τά κρημνά τοῦ βίου
τῆς ἁμάξης πλαγίαν
τήν ὁρμήν φέρει·
(Εἰς Πάργαν, γ΄)

ὡς κρέμεται
βροχή ἐναέριος
ἐν ᾧ κοιμῶνται οἱ ἄνεμοι
τῆς οἰκουμένης.
(Εἰς Ἀγαρηνούς, β΄)

Χρυσά, φλογώδη, καίουσι
τούς δρόμους τοῦ ἀέρος
τά ἁμιλλητήρια πέταλα·
τούς οὐρανούς φωτίζουσι
λάμπουσαι ἡ χαῖται.
(Ὁ Ὠκεανός, ζ΄)

Εἰς τοῦ σπηλαίου τό στόμα
ἰδού προβαίνει ὁ μέγας
λέων, τόν φοβερόν
λαιμόν τετριχωμένον
βρέμων τινάζει.
(Ὁ Ὠκεανός, ια΄)

ἀμαυρώνεται
τῆς νήσου ἡ ράχη, ὡς πρόσωπον
νέας, ὀρφανῆς παρθένου,
ὑγρόν ὑπό σύγνεφον
τῆς δυστυχίας.
(Ἡ Βρεττανική Μοῦσα, ε΄)

Πανέρημος, ξεσκέπαστη
ἀστράπτη τώρα ἡ πλάτη
τῶν ὑδάτων, ἐσκόρπισεν
ὁ ἄνεμος τά λείψανα
καπνοῦ καί στάκτης.
(Εἰς τήν Νίκην, η΄)

Γενική εντύπωση: το ποσοστό του λόγου που καλύπτουν οι εικόνες στο καλβικό έργο δεν είναι μεγάλο. Αντίθετα πολύ μεγαλύτερο είναι το ποσοστό που καλύπτει το γνωστικό και το στοχαστικό στοιχείο. Κοιτάζοντας εποπτικά το ποιητικό σώμα, βλέπουμε πως έχουμε να κάνουμε με το λόγο ενός πεπαιδευμένου και διανοούμενου εγώ. Όλες σχεδόν οι ωδές αρχίζουν στοχαστικά, αλλά και στο κύριο μέρος τους οι γνώσεις και ο λογισμός προέχουν, δίνοντας συνεχώς το παρόν. Ένα μεγάλο μέρος του ποιητικού υλικού αντλείται από τη γνώση του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Εκείνο όμως που βαραίνει ιδιαίτερα είναι ο στοχαστικός προβληματισμός του ποιητή. Οι κορυφώσεις μάλιστα αυτού του προβληματισμού είναι, μπορώ να πω, δείγματα που φανερώνουν το επίπεδο από το οποίο εκπορεύεται ο ποιητικός νους. Εννοώ δείγματα στοχαστικών κορυφώσεων όπως τα αμέσως παρακάτω:

τό ἀνέκφραστον
μυστήριον τοῦ θανάτου
μήν ἐρευνᾶς·
(Εἰς Θάνατον, ια΄)

Ἂς ἐρημώση ὁ πόλεμος
τήν Ἑλλάδα, πρίν εὕρη
τῆς Χίου τήν μοῖραν.

Ὅμως ἂν μιμηθῆ
τό σκληρόν, τήν ὀργήν
παμμίαρον τῶν ἐχθρῶν της,
ἂς γένη, ἂς γένη μίσημα
παντός τοῦ κόσμου.
(Εἰς Χίον, κγ΄ καί κδ΄)

Στέφανον αἰωνίων
κλάδων ἀφθάρτων, λάμποντα
ὄχι διά τούς κροτοῦντας
ποιητάς τό μονόχορδον
τῆς κολακείας·
(Ἡ Βρεττανική Μοῦσα, ιζ΄)

Τό χέρι ὁποῦ προσφέρετε
ὡς προστασίας σημεῖον
εἰς ξένον ἔθνος, ἔπνιξε
καί πνίγει τούς λαούς σας,
πάλαι, καί ἀκόμα.
(Αἱ Εὐχαί, ς΄)

Πληγωμένος ἀπ' ὕβριν
Ἑλληνικῶν στομάτων
ἂν ἤθελες ἐκδίκησιν –
ἡ καλυτέρα ἐκδίκησις
εἶναι ἡ συμπάθεια.
(Εἰς τόν Προδότην, ιβ΄)

γ) Υπάρχουν στοιχεία που δείχνουν ότι ο Κάλβος έχει μεγάλη δυσκολία στον τομέα της έκφρασης. Και δεν είναι λίγες οι φορές που το αποτέλεσμα μοιάζει αδέξιο και συμβατικό. Κάποτε, και όχι σπάνια, μεταχειρίζεται αφελείς τρόπους που θυμίζουν μαθητικές εκθέσεις. Λες και γράφει σε μια γλώσσα που μόλις τώρα αρχίζει να τη μαθαίνει κι έτσι δεν φιλοδοξεί να συνθέσει απαιτητικό ποιητικό λόγο, αλλά απλώς να δώσει χοντροκομμένες περιγραφές γεγονότων. Το βλέπου-

με, μεταξύ άλλων, στις περιπτώσεις που αναγκάζεται να καταφύγει σε δεικτικά επιρρήματα, αλλά και σε ρήματα, όπως τα «βλέπω» και «ακούω». Περισσότερο συχνά μεταχειρίζεται τα δεικτικά επιρρήματα. Στα κείμενα των 20 ωδών ο ποιητής χρησιμοποιεί το λιγότερο 33 φορές το επίρρημα «ιδού» και 8 φορές το επίρρημα «να». Και τα χρησιμοποιεί για να παρουσιάσει γεγονότα ή τόπους ή πρόσωπα, φανταστικά ή υποθετικά. Π.χ.:

«οἱ Σάμιοι»
καί ἰδού τά πόδια τρέμουσι
μυρίων ἀνδρῶν καί ἀλόγων.
(Εἰς Σάμον, κ΄)

Ἰδού τό Καρπενῆσι·
αὐτοῦ ἀπό τά ψηλώματα,
ὅπου ἀναμένω, βλέπω
κρυπτόν στεφανωμένων
σύνταγμα ἡρώων.
(Εἰς Σούλι, ιβ΄)

Νά, τῶν σπαθιῶν ὁ κρότος
προδήλως τώρα ἀκούγεται·
νά, πέφτουν ὡς οὐράνιαι
βρονταί, πολλά, ἀπροσδόκητα
βόλια θανάτου.
(Εἰς Σούλι, κγ΄)

Νά, καί οἱ σωροί περνάουσι
τῶν μαχίμων ἀνθρώπων,
ἔνδοξοι ναῦται, ἀείμνηστοι,
ἀνδρεῖοι στρατιῶται
κ' ἥμερος ὄχλος.
(Τό Φάσμα, ι΄)

Με την ίδια σημασία χρησιμοποιεί 9 φορές το ρήμα «βλέπω». Και με ανάλογη, 10 φορές το ρήμα «ακούω». Π.χ.:

Βλέπω, βλέπω εἰς τὴν θάλασσαν
πετώμενον τόν στόλον
ἀγρίων βαρβάρων.
(Τά Ἡφαίστεια, ιγ΄)

Ὑβριστικά, ὑπερήφανα
τύμπανα ἀκούω· καί βλέπω
τήν Ναβαθαίαν· εἰς αἷμα
βαμμένη ἐπί τούς πύργους
ἀεροκινεῖται.
(Εἰς Χίον, η΄)

Ἀκούω, ἀκούω τόν θόρυβον
ὡς ἀρχομένης μάχης·
(Εἰς Σούλι, κα΄)

Η χρήση των παραπάνω επιρρημάτων και ρημάτων φτάνει στα όρια της κατάχρησης. Αν οι *Ωδές* συμπυκνωθούν σε μορφή πεζού κειμένου δεν καλύπτουν παρά λίγες δεκάδες σελίδες. Μέσα σ' αυτές έχουμε, 33 + 8 + 9 + 10 = 60, εξήντα χρήσεις των συγκεκριμένων λέξεων. Ποια ανάγκη οδήγησε τον ποιητή σ' αυτήν την πληθωριστική χρήση τους; Υπάρχει άλλο παράδειγμα νεοέλληνα ποιητή, έστω και μέτριου ή και κάτω από μέτριου, ο οποίος να έχει αναζητήσει εκφραστικές λύσεις μέσα από τη συχνή χρήση του «ιδού», του «να», του «βλέπω», του «ακούω»; Οπωσδήποτε όμως το κύριο πρόβλημα δεν αφορά εδώ τόσο τη συχνή μεταχείριση τέτοιων λέξεων όσο τη συμβατική χρήση τους. Ο ποιητής τις μεταχειρίζεται για να αποδώσει κατά τρόπο παραστατικό γεγονότα, τόπους, πρόσωπα κ.λπ. Θέλει να δείξει, να κάνει απτά τα πράγματα για τα οποία μιλάει. Πάνω απ' όλα θέλει να στοιχειοθετήσει οπτικές και ακουστικές συνθέσεις κίνησης και δράσης. Η πρόθεση είναι φανερή και καθ' όλα ανεπίληπτη. Όμως όταν λες:

Νά αἱ κραυγαί καί ὁ φόβος,
νά ἡ ταραχή καί ἡ σύγχυσις
ἀπό παντοῦ σηκώνονται,
καί ἁπλώνουν πολυάριθμα
πανία 'να φύγουν.
(Τά Ἡφαίστεια, λδ΄)

Απλώς ονομάζεις τις κραυγές, το φόβο, την ταραχή, τη σύγχυση. Και είναι άλλο πράγμα να ονομάζει κανείς το φόβο κ.λπ. και άλλο να εκφράζει ποιητικά το φόβο. Η ονομαστική αναφορά στα γεγονότα απέχει πολύ από το να αποτελεί εκφραστική πραγμάτωση αυτών των γεγονότων. Ό,τι λείπει, μ' άλλα λόγια, από τα σχετικά καλβικά κείμενα είναι η ποιητική πράξη. Λέγει ο ποιητής, αλλά ταυτόχρονα δεν πράττει. Γιατί κι όταν μετά τα «ιδού», τα «να», τα «βλέπω» και «ακούω», ακολουθούν συναφείς αναφορές, αυτές είναι τόσο φασματικές που, ανεξάρτητα από το τι βλέπει και ακούει ενδόμυχα ο ποιητής, ο αναγνώστης δυσκολεύεται να τις παρακολουθήσει ως εμπράγματο λόγο. Ουσιαστικά δηλαδή δεν βλέπει και δεν ακούει παρά μόνο, ή σχεδόν, συμβατικές αναφορές. Έτσι, ανάμεσα στην ποιητική πρόθεση και στο ποιητικό αποτέλεσμα προκύπτει αναντιστοιχία. Ας σημειωθεί πως ο ποιητής προσφεύγει στις συγκεκριμένες λέξεις, όταν επιχειρεί να αλλάξει μέσα στις ίδιες ωδές θέμα ή οπτική γωνία θέματος. Σ' αυτές τις περιπτώσεις δυσκολεύεται να χειριστεί διαφορετικά το λόγο.

Στο βαθμό που ισχύουν τα παραπάνω, αφορούν ένα μέρος του καλβικού έργου ή αλλιώς τη μία όψη του νομίσματός του, αυτήν που θέλει να αποδώσει κυρίως κίνηση και δράση. Η άλλη σχετίζεται με τις στοχαστικές του επιδόσεις. Ίσως οι πληρέστερες ωδές από άποψη εκφραστικής ευχέρειας και ισορροπίας, να είναι οι ωδές «Εἰς τόν Ἱερόν Λόχον» και «Αἱ Εὐχαί». Σ' αυτές ο λόγος μοιάζει με νερό που έχει βρει την κοίτη του. Και πάντως υπάρχει αισθητή εκφραστική άνεση. Καθόλου τυχαίο μάλιστα που στην πρώτη δεν υπάρχει καμιά από τις συζητήσιμες λέξεις που προανέφερα και στη δεύτερη υπάρχει ένα «ιδού», αλλά μέσα σε παύλες, με τη σημασία του αυταπόδεικτου και όχι της δεικτικής παραπομπής σε συμβάντα. Περιέχεται στη ιε΄ στροφή, την οποία παραθέτω ολόκληρη:

Τό ξίφος σφίξατ', Ἕλληνες
τά ὀμμάτιά σας σηκώσατε –
ἰδού– εἰς τούς οὐρανούς
προστάτης ὁ θεός
μόνος σᾶς εἶναι.

Η διαφορά ανάμεσα στις παραπάνω δύο ωδές και στην ωδή λ.χ. «Εἰς Σούλι» (όπου απαντάει 3 φορές το «ιδού», 2 φορές το «να», 2 το «βλέπω» και 3 το «ακούω») είναι ότι στις δύο πρώτες έχουμε κατε-

ξοχήν στοχαστικό λόγο, ενώ στην «Εἰς Σούλι» έχουμε κατεξοχήν λόγο δράσης. Στην πρώτη περίπτωση ο γλωσσικός οπλισμός του ποιητή υπηρετεί σε μεγάλο βαθμό το στόχο του, κάτι που στη δεύτερη περίπτωση δεν συμβαίνει. Μιλώντας σχηματικά θα έλεγα πως η γλώσσα του Κάλβου είναι περισσότερο συμβατή με τις στοχαστικές επιδόσεις του και πολύ λιγότερο με τις αντίστοιχες ενορατικές προθέσεις του. Και λέω «ενορατικές προθέσεις», επειδή το όλο «δεικτικό του σύστημα», στο οποίο αναφέρθηκα νωρίτερα, χρησιμοποιείται για να παρασταθούν ιστορικά γεγονότα σύμφωνα με την εσωτερική αντίληψή του.

δ) Δυσχέρειες στο λόγο του ποιητή παρατηρεί κανείς και σε διαφορετικές επιμέρους περιπτώσεις. Αρκετές φορές π.χ. το επίρρημα «βίαια-βιαίως» και το ρήμα «σχίζω -ομαι» και τα παράγωγά του, είτε σε συνδυασμό μεταξύ τους είτε μόνα τους, δίνουν την εντύπωση ενός παρορμητικού λόγου, άλλοτε πλεοναστικού και άλλοτε ανακριβόλογου. Παράδειγμα πλεοναστικού συνδυασμού:

Ἄγρια, μεγάλα τρέχουσι
τα νερά τῆς θαλάσσης,
καί ρίπτονται, καί σχίζονται
βίαια ἐπί τούς βράχους
ἀλβιονείους.
(«Ὁ Φιλόπατρις», η΄)

Η έννοια του επιρρήματος «βίαια» ενυπάρχει μέσα στη φράση «σχίζονται επί τους βράχους», με συνέπεια να πλεονάζει ως λέξη το ίδιο το επίρρημα. Παράδειγμα ανακριβόλογης χρήσης:

Ἄν μαυροφορεμένης
χήρας, ἄν βρέφους θρῆνον
ὀρφανικόν ἀκούσης,
τρέμεις, καί τό ποτήρι σου
πέφτει σχισμένον.
(«Εἰς τόν Προδότην», η΄)

«Το ποτήρι» που πέφτει και σπάει γίνεται κομμάτια. Δεν νομίζω πως θα έλεγε κανείς «πέφτει σχισμένον».

Άλλοτε πάλι, πάντως λίγες φορές, ο ποιητής καταφεύγει σε πλεοναστική χρήση λέξεων για να ολοκληρώσει μετρικά τους στίχους του. Π.χ.:

Σεῖς τά αἰθέρια νεῦρα
τῆς φόρμιγγος κροτεῖτε,
καί τά θηρία καί τ' ἅλση
χάνονται ἀπό τό πρόσωπον
τῆς γῆς πλατείας.
(«Εἰς Μούσας», ε΄)

Το επίθετο «πλατείας», καθώς παρατείνει το λόγο χωρίς δραστική συμμετοχή στο νόημα της στροφής, μάλλον αφαιρεί παρά προσθέτει στο τελικό εκφραστικό αποτέλεσμα. Ένα ακόμα παράδειγμα:

Μοῦσα, τό Ἰκάριον πέλαγος
ἔχεις γνωστόν. Νά ἡ Πάτμος,
νά αἱ Κορασσίαι, κ' ἡ Κάλυμνα
'ποῦ τρέφει τάς μελίσσας
μέ ἀθέριστα ἄνθη.
(«Εἰς Σάμον», δ΄)

Κι εδώ το επίθετο «αθέριστα» μπαίνει για το μέτρο. Οι μέλισσες τρέφονται πάντοτε από «αθέριστα» άνθη, η έννοια του επιθέτου ανήκει στα «ευκόλως εννοούμενα».

ε) Διαβάζοντας μια οποιαδήποτε ωδή σιωπηλά, έχω την εντύπωση ότι ακούω κάποια φωνή να αρθρώνει τις λέξεις και τις φράσεις. Σαν κάποιος να απαγγέλλει το κείμενο την ώρα που το διαβάζω. Είναι μια φωνή βαθιά, προς το μπάσο, άνετου ρυθμικού διασκελισμού, αρκετά στομφώδης, αρκετά μεγάλης έντασης, μάλλον σκουρόχρωμης χροιάς. Δεν είναι κάτι στιγμιαίο που χάνεται μετά την ανάγνωση. Γιατί κι όταν αφήνω για λίγο το κείμενο η φωνή αυτή μένει σαν ηχώ στην ακοή μου. Κι ακόμα, όταν η σκέψη μου, σε ελεύθερη από ανάγνωση ώρα, πηγαίνει κάποια στιγμή στις *Ωδές* του Κάλβου, η φωνή αυτή έρχεται πρώτη πρώτη στο νου μου, με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, ξεχωριστή και ιδιότυπη. Είναι η κειμενική φωνή του Κάλβου, τέτοια που ξεχωρίζει μέσα στη νεοελληνική ποίηση. Στην «ιδιότυπη φωνή» του Κάλβου αναφέρεται το τελευταίο, και ουσιαστικότερο για μένα, μέρος από το κριτικό δοκίμιο του Ελύτη «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου»[1]. Το δοκίμιο

1. Οδυσσέας Ελύτης, «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου», *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αστερίας, Αθήνα 1974, σσ. 49-97.

αυτό το είχα υπόψη μου στη Σίφνο. Είχα όμως στόχο μου, όσο μου ήταν τούτο δυνατό, να μη βασίζομαι πάνω σε ό,τι είχε ειπωθεί νωρίτερα για τον ποιητή. Περισσότερο ακόμα: θεωρούσα από την αρχή συζητήσιμο και αφερέγγυο ό,τι είχε ειπωθεί για τις *Ωδές*. Αλλιώς η πειραματική ανάγνωση των *Ωδών*, που επιχειρούσα, δεν μπορούσε να έχει τη σημασία ενός προσωπικού στοιχήματος.

στ) Είναι ειλικρινής ο καλβικός λόγος; Μια βασική παρατήρηση ήταν πως ο ποιητής τα πήγαινε καλύτερα όταν εξέφραζε σκέψεις και συλλογισμούς παρά πράξεις. Στις πράξεις, με τα «ιδού», τα «να», τα «βλέπω» και τα «ακούω», μάλλον τα μούσκευε. Από τ' άλλο μέρος η γενική αίσθηση ήταν πως το υποκείμενο αυτού του λόγου ήταν ένα αρκετά παθιασμένο άτομο. Ο ποιητής, μ' άλλα λόγια, παρ' όλη την παιδεία και τον προβληματισμό του, μιλούσε μάλλον παρορμητικά και με πάθος. Όχι πως δεν υπήρχε πρόθεση στο έργο του, αλλά ότι το θυμικό στοιχείο αποτελούσε το ισχυρότερο κινούν αίτιο του λόγου του. Από την άποψη αυτή ο καλβικός λόγος μπορεί να θεωρηθεί ανυστερόβουλος και ειλικρινής. Όμως καθαυτή η ειλικρίνεια της έκφρασης δεν αποδείχνεται, απλώς σταθμίζεται κάθε φορά από τον αναγνώστη διαισθητικά. Θα έλεγα λοιπόν κι εγώ, χωρίς αποδεικτικά στοιχεία, ότι ο καλβικός λόγος είναι κατά την αίσθησή μου ανυπόκριτος. Έτσι όταν ο ποιητής κάνει προσωπικές ομολογίες, όταν π.χ. λέει για τη Ζάκυνθο «ποτέ δεν σε ελησμόνησα, ποτέ» ή όταν δηλώνει:

Δέν μέ θαμβώνει πάθος
κανένα· ἐγώ τήν λύραν
κτυπάω, καί ὀλόρθος στέκομαι
σιμά εἰς τοῦ μνήματός μου
τ' ἀνοικτόν στόμα.
(«Αἱ Εὐχαί», ιη΄)

δεν μου αφήνει την εντύπωση ενός προσχηματικού λόγου. Όμως απόλυτα σίγουρος δεν είμαι.

ζ) Είπα νωρίτερα πως η κειμενική φωνή του ποιητή είναι στομφώδης και μεγάλης έντασης. Είναι, μ' άλλα λόγια, εξωστρεφής και αρκετά φωναχτή. Θα μπορούσε να είναι διαφορετική, όταν ήθελε να είναι εθνεγερτική και υμνητική για την Επανάσταση του 1821; Συνήθως συμβαίνει έτσι: η υμνητική τάση εκδηλώνεται μεγαλόφωνα, είναι λόγος εξώστη. Όμως υπάρχει απόλυτη συνάρτηση σ' αυτή την περίπτωση ανάμεσα στον αντικειμενικό στόχο και στον τρόπο που τον

πραγματώνει ένας ποιητής; Αν κρίνει κανείς από το παράδειγμα του Βαλαωρίτη, του Παλαμά, του Σικελιανού, του Ελύτη, θα πει ότι υπάρχει. Αν όμως κρίνει από τους *Ελεύθερους πολιορκημένους* του ώριμου Σολωμού και το *Ημερολόγιο καταστρώματος, Γ* του Σεφέρη, μπορεί να πει ότι δεν υπάρχει. Όταν ελέγχουμε ποιητές, τους Φαναριώτες λ.χ., για το στομφώδη λόγο τους, δεν ελέγχουμε ταυτόχρονα γενικά στην ποίηση το στομφώδη λόγο; Αν τον ελέγχουμε γενικά ή στο βαθμό που συμβαίνει αυτό, τότε τα σκάγια δεν παίρνουν και τον Κάλβο, όπως και τους Βαλαωρίτη, Παλαμά, Σικελιανό, Ελύτη κι άλλους;

* * *

Γυρίζοντας από τη Σίφνο στην Αθήνα, με καζάντιο αυτές τις μάλλον αντιφατικές διαπιστώσεις για το έργο του ποιητή, πήρα και διάβασα όσα κείμενα ήξερα πως είχαν γραφτεί γι' αυτό το έργο. Υπήρχε περιέργεια να τα δω, παρ' όλη την ήδη μαθητεία μου σε ορισμένα από τα κείμενα αυτά, σύμφωνα με το πνεύμα και τη διάθεση της Σίφνου. Ως κείμενα πρωτότυπης πραγματογνωμοσύνης επί της ποιητικής αξίας του καλβικού έργου. Συνεπώς πέρα από οποιεσδήποτε ουδέτερες αναφορές σε επικουρικά στοιχεία (πηγές, παιδεία, μετρική κ.λπ.). Απογυμνωμένα επίσης από διάφορους τρόπους αναφοράς στο βίο του ποιητή, καθώς και από την όποια ρητορική τους γοητεία. Προσηλωμένος μόνο στο τι το ειδικά αξιολογικό φέρνει το καθένα, για πρώτη φορά στο φως, για τις *Ωδές*.

Ο τελικός απολογισμός αυτής της «πειραματικής» ανάγνωσης στάθηκε μάλλον πενιχρός, γιατί, εκτός από τέσσερα πέντε γνωστά μου ήδη κείμενα, τίποτε άλλο ουσιαστικό δεν φάνηκε να προκύπτει επιπλέον. Αυτά τα τέσσερα πέντε κριτικά κείμενα ήταν τα ακόλουθα: Ιουλία Λαμπέρ-Αδάμ, *Περί συγχρόνων Ελλήνων ποιητών*[2]. Κωστής Παλαμάς, «Κάλβος ο Ζακύνθιος»[3]. Γιώργος Σεφέρης, «Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο» και «Πρόλογος για μια έκδοση των "Ωδών"»[4]. Οδυσσέας Ελύτης, «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου».

Το κείμενο της Λαμπέρ-Αδάμ για τον Κάλβο το είχα βρει στο αφιερωματικό τεύχος της *Νέας Εστίας* στον ποιητή[5]. Αποτελεί μέρος

2. Ιουλία Λαμπέρ-Αδάμ (Juliette Adam), *Περί συγχρόνων Ελλήνων ποιητών*, Παρίσι, 1981.

3. Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, τόμος 2, Μπίρης, Αθήνα, σ. 28.

4. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, πρώτος τόμος, Ίκαρος, Αθήνα, 1974, σσ. 56, 179.

5. *Νέα Εστία*, Αθήνα, Σεπτέμβριος 1960, σσ. 126-128.

από το συνολικό σύγγραμμα της γαλλίδας συγγραφέως *Περί συγχρόνων Ελλήνων ποιητών*, στην τότε ελληνική ποίηση. Στη *Νέα Εστία* το παρουσιάζει μεταφρασμένο ο Γεώργιος Θ. Ζώρας. Όπως υπαινίσσεται ήδη ο Ζώρας και όπως έδειξαν άλλοι μελετητές, το έργο της Λαμπέρ, μαζί και το κομμάτι για τον Κάλβο, είναι έργο του Δημητρίου Βικέλα[6]. Σ' αυτό λοιπόν το κείμενο, χωρίς άλλη τεκμηρίωση εκτός από την παράθεση πέντε περικομμένων ωδών («Ὁ Φιλόπατρις», «Εἰς Ἱερόν Λόχον», «Εἰς Χίον», «Τά Ἡφαίστεια», «Ὁ Ωκεανός»), λέγονται τα επόμενα:

«Οὐδέποτε ποιητής ἐπροικίσθη διά πλειοτέρας δυνάμεως καί πρωτοτυπίας». «Ἔχει ὕφος ὅλως ἴδιον». «Ἡ Ἑλλάς δέν ἔψαλε τάς Ὠδάς τοῦ Κάλβου. Ὅπως γίνη καταληπτός εἰς τούς πολλούς ἦτο σχεδόν ἀνάγκη νά μεταφρασθῆ, ἀλλ' οὐχ ἧττον ὁ Κάλβος κατέχει ἐν τῇ ἑλληνική γραμματολογία θέσιν, ἣν ἠδύναντο καί οἱ δημοτικότεροι τῶν Ἑλλήνων ποιητῶν νά φθονήσωσιν». «Ἡ ἔμπνευσίς των [τῶν Ὠδῶν] εἶναι εἰλικρινής». «Οὐδαμοῦ αἱ καταφανεῖς ἐκεῖναι ἀπομιμήσεις, αἱ ἐκπαιδεύσεις καί ἐπιδείξεις αἰσθημάτων ἐπεισάκτων καί ὀθνείων».

Με δυο λόγια, οι φράσεις αυτές μας λένε πως τα ποιήματα του Κάλβου είναι, λόγω γλώσσας, δύσληπτα. Μολαταύτα, είναι προϊόντα ειλικρινούς έμπνευσης και πρωτότυπης πραγμάτωσης, ώστε να κατέχουν υψηλή θέση στη νεοελληνική γραμματολογία. Όπως είπα, αυτές οι αξιολογικές φράσεις, εκτός από την παράθεση αρκετών ανθολογημένων μερών από πέντε ωδές, δεν υποστηρίζονται από επιπλέον αναλυτική τεκμηρίωση. Και θα μπορούσαν να θεωρηθούν αφοριστικές, χωρίς αντίκρισμα. Το γεγονός ωστόσο ότι για πρώτη φορά αξιολογείται τόσο απερίφραστα η ποίηση του Κάλβου είναι κάτι που δεν μπορεί να αγνοηθεί. Επιπλέον, όλο το κείμενο υποστηρίζεται έμμεσα από τη βαθιά γνώση των πραγμάτων και τη συγκροτημένη σκέψη αυτού που το γράφει. Πράγμα που δείχνει πως δεν βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα ανερμάτιστο κριτικό που μιλάει αβασάνιστα.

Για τη γνωστή διάλεξη του Παλαμά «Κάλβος ο Ζακύνθιος», στον Παρνασσό το 1898, έχω μιλήσει επανειλημμένα[7]. Τα αξιολογικά

6. Κοίταξε Κωστής Παλαμάς, «Ο Κάλβος κι άλλη μια φορά», *Άπαντα*, τόμος όγδοος, Μπίρης, Αθήνα, σ. 535, και το λήμμα «Adam, Juliette» στο *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Πατάκης, Αθήνα, 2007, σ. 15.

7. Γιώργος Αράγης, «Η αναγνώριση της Τατιάνας», *Ζητήματα Λογοτεχνικής*, τόμος Α΄, τρίτη έκδοση, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1988, σ. 22. Επίσης: «Αξιολογικά κριτήρια σε τέσσερα κορυφαία κείμενα της νεοελληνικής κριτικής (Ροΐδης, Παλαμάς,

στοιχεία των *Ωδών* τα οποία επισημαίνει ο κριτικός είναι, πολύ συνοπτικά, τα ακόλουθα. Το έργο του ποιητή είναι ιδιαζόντως πρωτότυπο: «τούς στίχους τούτους, πρωτοτύπως ὡραίους ἔγραψεν ὁ Ἀνδρέας Κάλβος», «Ἡ ἀρχαία Μοῦσα παρέχει σχεδόν εἰς πάντα στίχον αὐτοῦ ἀσυνήθη χαρακτήρα, μακράν παντός κινδύνου κοινοτοπίας καί πεζολογίας». «Εἰκόνας, ὦ ποιητά, μεταχειρίζου, εἰκόνας, ὄχι κενάς φράσεις, συμβουλεύει ὁ Γκαῖτε. [...] Τῆς ἐργασίας ταύτης οὐδέποτε ἠμέλησεν ὁ Κάλβος. Τά νοήματα αὐτοῦ ἐκφράζει εἰκονικῶς καί συγκεκριμένως». «Καί περί τά μέτρα τολμήματα καί τά περί τήν γλῶσσαν ὀλισθήματα ἐξαγνίζει τό ὕφος». «Οἱ ρυθμοί τοῦ Κάλβου ἐξεγείρουσι βαθέως τήν σκέψιν καί μοί παρέχουσιν αἰσθητικήν ἀπόλαυσιν ἐκ τῶν σπανιωτέρων». «Ὁ ποιητής τῶν Ὠδῶν κατέχων ἐξαιρετικήν θέσιν ἐν τῇ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς φιλολογίας, ἐξαιρετικῶς πρέπει νά κριθῇ». Μέ τά στοιχεῖα αὐτά, (πρωτοτυπία, εἰκονοποιία, ὕφος, ρυθμός, καί «κατέχων ἐξαιρετικήν θέσιν») βρισκόμαστε πολύ κοντά στις εκτιμήσεις των Λαμπέρ/Βικέλα. Σημειωτέον ότι ο κριτικός είχε υπόψη του αυτές τις εκτιμήσεις. Μολαταύτα το κείμενο του Παλαμά είναι κατά πολύ εκτενέστερο, αναλυτικότερο και επιχειρηματολογικά πειστικότερο. Ουσιώδη εξάλλου διαφορά ανάμεσα στα δυο κείμενα αποτελεί το γεγονός ότι ο Παλαμάς μιλάει με προσωπική ευθύνη. Αναφέρεται δηλαδή στις αξιολογικές αντιδράσεις του απέναντι στην καλβική ποίηση, σαν αποτέλεσμα μιας βαθιάς δοκιμαστήριας ανάγνωσής της: «Θαυμάζω τάς ὠδάς τοῦ Κάλβου, καί τόν λόγον τοῦ φαινομένου ἐπιχειρῶ νά ἐξηγήσω σήμερον πρός ὑμᾶς ἐν πάσῃ εἰλικρινείᾳ», «ὁμολογῶ ἐν εἰλικρινείᾳ –ἄν καί ἐκφέρω τήν ὁμολογίαν μου ὡς ἀπόρροιαν προσωπικῶν ὅλως διαθέσεων, ἄνευ ἀπολύτου πεποιθήσεως εἰς τό ἀλάθητον αὐτῶν– ὅτι οἱ ρυθμοί τοῦ Κάλβου ἐξεγείρουσιν βαθέως τήν σκέψιν καί μοί παρέχουσιν αἰσθητικήν ἀπόλαυσιν ἐκ τῶν σπανιωτέρων», «ἀλλά δέν δύναμαι νά ἀποσιωπήσω ὅτι αἱ ὠδαί τοῦ Κάλβου ὄχι μόνον κόσμον ἀψόγου ποιήσεως, ἀλλά καί νέον κόσμον ἁρμονίας διήνοιξαν ἐνώπιον ἐμοῦ», «Καί τολμῶν ἰσχυρίζομαι ὅτι τήν ἑλληνοπρέπειαν τῆς ποίησής του συνιστᾶ μᾶλλον ἡ μέθοδος δι' ἧς ἐκτυλίσσεται τό θέμα ἤ αὐτό τό θέμα» κ.λπ. Πάντως και στον Παλαμά, όπως και στους Λαμπέρ/Βικέλα, βασικός τεκμηριωτικός τρόπος παραμένει η ενδεικτική παράθεση των ίδιων των ποιητικών κειμένων του Κάλβου.

Ξενόπουλος, Σεφέρης)», και «Δυο περιπτώσεις θετικής κριτικής παρά τις αντίθετες θεωρητικές θέσεις των κριτικών», *Ζητήματα Λογοτεχνικής Κριτικής*, τόμος τρίτος, Σοκόλης, Αθήνα, 2003, σσ. 60, 88.

Από τα δυο κείμενα του Σεφέρη, για ό,τι συζητώ εδώ, βαραίνει κυρίως το «Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο». Γιατί σ' αυτό το λιγοσέλιδο γραφτό συμπυκνώνει τις εκτιμήσεις του για την καλβική ποίηση. Παραθέτω το πιο χαρακτηριστικό μέρος.

«Πρέπει να διαβάσω και να ξαναδιαβάσω ολόκληρη την ωδή ["Εἰς Θάνατον"], να κάνω άπειρες διορθώσεις στις πρώτες εντυπώσεις μου, να κλαδέψω και να αναστηλώσω τα συναισθήματά μου, για να πετύχω ώστε τίποτε να μην ενοχλεί την έξοχη φωνή που ακούγεται στους στίχους:

Ὁ ἥλιος κυκλοδίωκτος,
ὡς ἀράχνη, μ' ἐδίπλωνε
καί μέ φῶς καί μέ θάνατον
ἀκαταπαύστως.

Τό πνεῦμα ὁποῦ μ' ἐμψύχωνε
τοῦ Θεοῦ ἦτον φύσημα,
καί εἰς τόν Θεόν ἀνέβη·
– γῆ τό κορμί μου, κ' ἔπεσεν
ἐδῶ εἰς τόν λάκκον.

»Εδώ είναι ο ποιητής. Ή το ζωντανό κομμάτι του ποιητή που δεν το σάρκωσε ο δάσκαλος. Εδώ, και σ' ένα ρυθμό, που πρέπει να υπερβεί κανείς πολλές αντιδράσεις για να τον παρακολουθήσει, και στις καταπληκτικές κάποτε μεταβάσεις του από τη μια ποιητική ιδέα στην άλλη, και στη σπάνια ταχύτητα των εικόνων του. Τέτοια δώρα δεν τα είδαμε άλλη φορά στην Ελλάδα. Και δοκίμαζα να λογαριάσω πόσα πράγματα μας άφησε απείραχτα η προγονική κατάρα. Δε θυμούμαι αν απόμεινε κανένα. Οπωσδήποτε, καμιά ωδή του Κάλβου δε βγήκε ακέρια από την αρχή ως το τέλος.» Έχουμε συνεπώς και λέμε: «έξοχη φωνή», «ρυθμός», «μεταβάσεις από μια ποιητική ιδέα στην άλλη», «ταχύτητα εικόνων». Αλλά και «καμιά ωδή του Κάλβου δε βγήκε ακέρια από την αρχή ως το τέλος».

Στον «Πρόλογο για μια έκδοση των *Ωδών*» ο Σεφέρης αναπτύσσει αναλυτικότερα τη θέση του ότι οι *Ωδές* του Κάλβου παρουσιάζουν εκφραστικές διαλείψεις ή δυσλειτουργίες, οφειλόμενες κυρίως στη γλώσσα του. Από την άποψη ότι η γλώσσα του παρουσιάζει έλλειμμα εμπειρικού έρματος. Η γλώσσα του δηλαδή δεν έχει εμπειρικό παρελθόν κι έτσι ο ποιητής δεν έχει τη δυνατότητα να στηριχτεί

σ' αυτό, ώστε να πραγματώσει ανάλογα τον προσωπικό του ποιητικό λόγο. Με αποτέλεσμα πολλές φορές να παρατηρούνται κενά ή μέρη «αφασίας» στα κείμενά του. Μολαταύτα: «με την πίεση μιας μεγάλης πνοής –γι' αυτό είναι μοναδικός– μπόρεσε να ανασύρει, στον κόσμο που ζούμε, όντα ζωντανά που θα υπάρχουν κοντά μας όσο υπάρχουν άνθρωποι που διαβάζουν την ελληνική γλώσσα». Ο Κάλβος, μ' άλλα λόγια, χάρη στη μεγάλη του πνοή, κατάφερε να ξεπεράσει, ως ένα βαθμό, τις γλωσσικές δυσκολίες του και να πραγματώσει αντίστοιχα ποιητικό έργο. Μια άποψη που θυμίζει τη γνώμη του Παλαμά πάνω στο ίδιο θέμα, ότι «Ἡ τέχνη κατά μέγα μέρος δέν εἶναι ἄλλο τι παρά ὑπερνίκησις δυσκολιῶν». Αναφορικά με τις καλβικές «διαλείψεις», εξαιρώντας τις δυό τελευταίες ωδές που τις θεωρεί χαμηλής στάθμης, ως πιο ολοκληρωμένες δέχεται τις ωδές «Εἰς Θάνατον» και «Ἡ Βρεττανική Μοῦσα». Σημειώνω τέλος ότι ο Σεφέρης, όπως οι Λαμπέρ/Βικέλας και ο Παλαμάς, στηρίζει τα λεγόμενά του σε ενδεικτικά κείμενα του ποιητή. Καθώς και το ότι, όπως ο Παλαμάς, ο Σεφέρης κρίνει με προσωπική ευθύνη, βάζοντας κατά ένα τρόπο τον εαυτό του σε θέση ποιητικού δοκιμαστηρίου απέναντι στο έργο του Κάλβου.

Για το πολυσέλιδο κείμενο του Ελύτη «Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου» έχω ξαμιλήσει[8]. Όπως έλεγα τότε, «Ολόκληρο το κείμενο χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος ο κριτικός ανιχνεύει, μέσα από βιογραφικά κυρίως και κειμενικά στοιχεία, ό,τι θα έλεγα βίωμα ή βιώματα του ποιητή. Στο δεύτερο μέρος εξετάζει την τεχνική και την εκφραστική πλευρά της καλβικής ποίησης. Και στο τρίτο μέρος αναφέρεται στην "ιδιότυπη φωνή" της». Ο στόχος μου τότε ήταν περιορισμένος στο θέμα της *κειμενικής φωνής* κι από την άποψη αυτή δεν αντιπροσώπευε την αντίληψη της Σίφνου. Από την πλευρά της Σίφνου το πρώτο μέρος ήταν λίγο πολύ εκτός θέματος. Στο δεύτερο και εκτενέστερο μέρος ήταν φανερή η φανατική αποδοχή του καλβικού λόγου, ως προφητικού προδρόμου του σύγχρονου υπερρεαλιστικού λόγου. Οι γλωσσικές και εκφραστικές ιδιορρυθμίες του ποιητή σταθμίστηκαν ως δείγματα ποιοτικών επαναστατικών καινοτομιών. «Αντάρτης από τη φύση του, ο Κάλβος έπρεπε οπωσδήποτε να βρει έναν καινούργιο ρυθμό κατάλληλο να προβάλει με αυτάρκεια τα εικονοκλαστικά του

8 Γιώργος Αράγης, «Το ύφος και η φωνή των κειμένων», *Ζητήματα Λογοτεχνικής Κριτικής*, τόμος δεύτερος, Δωδώνη, Αθήνα, 1988, σσ. 102-103.

συγκροτήματα, ένα μετρικό σύστημα ιδιοφυές...» «Η καινούργια έκφραση που πέτυχε ο Κάλβος ανταποκρίνεται στην αλήθεια ενός καινούργιου κόσμου». «..., κι έφτασε ώς στο σημείο να καταπατήσει τη γραμματική και το συντακτικό, ν' αντισταθεί στην ευκολία των άλλων μέτρων που σίγουρα θα τον έκαναν δημοφιλέστερο, μόνο και μόνο για να 'ναι συνεπέστερος με το δικό του νόημα της τέχνης...» «Και, όπως για τους σύγχρονους Γάλλους [υπερρεαλιστές] ποιητές υπήρξαν προδρομικές μορφές στο παρελθόν (1870-1880), έτσι και για τους σύγχρονους Έλληνες ποιητές, έργο που να έχει «τις περισσότερες αναλογίες με τα αισθητικά εξαγόμενα της σημερινής ποίησης, τέτοιο έργο, δίχως αμφιβολία, θα έπρεπε να χαρακτηριστεί το έργο του Ανδρέα Κάλβου». Στο τρίτο μέρος του κειμένου του, ο Ελύτης επιμένει με στοιχεία στην αξιολογική εκδοχή της κειμενικής φωνής, η οποία «ακούγεται» κατά την ανάγνωση της καλβικής ποίησης. Τέλος, ας σημειωθεί ότι ανάμεσα στις *Ωδές*, θεωρεί τή «Βρεττανική Μοῦσα» «τυπικό υπόδειγμα της ατομικότητας του ποιητή μέσα στο σύνολο του έργου του». Ενώ την τελευταία ωδή «Ὁ Βωμός τῆς Πατρίδος», την πλέον εκφραστικά υποδεέστερη.

Συμπερασματικά, ο Ελύτης βασίζεται στις ίδιες περίπου ποιοτικές διακρίσεις των προηγούμενων κριτικών (πρωτοτυπία, ύφος, φωνή, εικόνες, ρυθμός), αλλάζει όμως την οπτική γωνία από την οποία κοιτάζει το αντικείμενό του. Και το βλέπει μέσα από τον ανατρεπτικό «ιρασιοναλισμό» του υπερρεαλιστικού πρίσματος. Έτσι φτάνει να θεωρεί κάθε μορφή καλβικής ανορθοδοξίας ως στοιχείο αυταξίας, αν και αρκετές φορές χωρίς πειστική επιχειρηματολογία. Οπωσδήποτε όμως, τόσο η νέα οπτική γωνία από την οποία κοίταξε την περίπτωση του Κάλβου όσο και η αξιολογική αναφορά στην κειμενική φωνή του προσγράφονται στο ενεργητικό του. Σημειώνω επίσης ότι χρησιμοποιεί, όπως και οι προηγούμενοι κριτικοί, ενδεικτικό για τις θέσεις του, πλούσιο υλικό από τις ωδές. Και επιπλέον το γεγονός ότι μιλάει, εξίσου με τους προηγούμενους, με προσωπική ευθύνη.

* * *

Τι θα πει η φράση: μιλάει κανείς με προσωπική ευθύνη; Θα πει, αρχικά, ότι ο προσανατολισμός του απέναντι στο κρινόμενο έργο είναι τέτοιος που να συνεπάγεται ορισμένη δοκιμαστήρια ανάγνωση αυτού του έργου. Ανάγνωση η οποία δεν έχει να βασιστεί σε τίποτα άλλο πέρα από τη στενά προσωπική, διαισθητική ή ενορατική αντίδρασή του στο λογοτεχνικό κείμενο. Στην περίπτωση αυτή ο κριτικός βάζει

τον εαυτό του, όντας σε κατάσταση οντολογικής διαθεσιμότητας, σε θέση ποιοτικού αντιδραστηρίου, όπως εννοούμε τα αντιδραστήρια στις χημικές αντιδράσεις. Σ' αυτήν τη θέση δεν έχει να περιμένει καμιά βοήθεια εξωτερική: από ξένες γνώμες, ιδέες, θεωρίες κ.λπ. Εδώ τώρα είναι μόνο αυτός, συσπειρωμένος στο είναι του, και το λογοτεχνικό έργο. Ό,τι θα προκύψει από τη συνάντησή του με το έργο θα είναι η δική του, η μοναδική στον κόσμο αναγνωστική αντίδραση επί της αξίας του. Ένας τέτοιος κριτικός είναι αναγνώστης χωρίς άλλοθι ή αλλιώς πάντα *πρώτος* αναγνώστης ενός έργου, έστω κι αν έχουν ασχοληθεί πολλοί άλλοι κι έχουν μιλήσει για το ίδιο έργο πριν από αυτόν. Η δική του πράξη είναι πράξη μοναξιάς και υπαρξιακής δοκιμασίας και ξέρει πως ξανοίγεται σ' ένα διάβημα με το οποίο εκτίθεται στην κρίση του χρόνου. Κι από την άποψη αυτή αποτελεί ενέργεια ύψιστης ανιδιοτέλειας αλλά και υπευθυνότητας.

Η περίπτωση του Παλαμά, ως αναγνώστη των *Ωδών*, έχει το τυπικό πλεονέκτημα ότι σύμφωνα με τη μαρτυρία του υπήρξε πρώτος αναγνώστης τους. Με την έννοια φυσικά ότι ο ίδιος δεν γνώριζε καμιά προηγούμενη ετυμηγορία για την ποιητική αξία τους. Αργότερα, όταν έγραψε τη γνωστή διάλεξή του, είχε υπόψη του το κείμενο των Λαμπέρ/Βικέλα, το οποίο είχε μεταφραστεί στα ελληνικά λίγα χρόνια πριν από τη διάλεξή του, το 1885. Όμως τις *Ωδές* πρέπει να τις είχε διαβάσει δέκα χρόνια νωρίτερα. Το ουσιώδες πάντως είναι ότι η θέση που παίρνει στην κριτική του απέναντι στις *Ωδές* είναι η θέση του αναγνώστη χωρίς άλλοθι. Το γεγονός ότι δεν παραλείπει να πει πως ήταν γνώστης της άποψης του Βικέλα δείχνει τόσο την εντιμότητά του όσο και το ότι είχε κάτι δικό του να πει για το καλβικό έργο. Παίρνει λοιπόν θέση προσωπικής στάσης απέναντι στις *Ωδές* και μιλάει ως *πρώτος* αναγνώστης επί της αισθητικής αξίας τους.

Το ίδιο κάνει ο Σεφέρης στο «Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο». Σύμφωνα με την ενδόμυχη αντίδρασή του κρίνει τη γλωσσική αρτιότητα των *Ωδών*. Δεν αγνοεί τα όσα έχει πει ο Παλαμάς, όμως δεν τα παίρνει ως δεδομένα για να στηρίξει τη δική του θέση. Η στάση του, όπως και του Παλαμά, είναι στάση *πρώτου* αναγνώστη. Πράγμα που φαίνεται από το γεγονός ότι βάζει τον εαυτό του ως κριτήριο των *Ωδών*, χωρίς να θεωρεί προαποφασισμένη την αξία τους. Έτσι δεν διστάζει να πει ότι «στον Κάλβο τις περισσότερες φορές οι λέξεις είναι φαντάσματα. Φεύγουν σαν τα σκόρπια φύλλα. Γράφουν γραμμές χωρίς προοπτική. Καμιά σκιά. Κανένα χνούδι. Θα 'λεγε κανείς πως η αίσθηση της νύχτας και της μέρας, που είναι το σταθε-

ρό φόντο της ποίησής του, βρίσκεται πίσω από τις γραμμές αυτές, χωρίς σύνδεσμο μαζί τους». Αυτή είναι η δική του αναγνωστική εμπειρία, εμπειρία πρωτογενής και γι' αυτό ανάλογα ανεξάρτητη από άλλες γνώμες. Πάντως ο Σεφέρης, αν και αναφέρεται και σε στοιχεία που είχε επισημάνει ο Παλαμάς (ρυθμό, εικόνες), είναι ο πρώτος που μιλάει για εκφραστικό έλλειμμα στον Κάλβο και επίσης, έστω και φευγαλέα, «για την έξοχη φωνή που ακούγεται» κατά περίπτωση στο έργο του.

Ο Ελύτης, στη δεύτερη παράγραφο του κειμένου του, θέτει αμέσως για τον εαυτό του ζήτημα υποστασιακής ανταπόκρισης στις *Ωδές*. «Έτσι» γράφει «αν και δε μ' εγκαταλείπει εύκολα η εντύπωση της μέρας που με βρήκε, κάπως ξαφνιασμένο, να πρωταντικρίζω το βιβλιαράκι των "Ωδών", κρέμομαι πάντοτε από την αμφιβολία εάν ήταν ο τόνος της φωνής του Ανδρέα Κάλβου περισσότερο ή τα θέματα κι οι ιδέες του που ήξεραν από μιας αρχής να με γοητέψουν. Μέσα στην έρημο των καθαρευουσιάνων και στην ξερολιθιά των πρώτων δημοτικιστών, απάνω και από των δυο το θεματογραφικό και ασυγκίνητο νανούρισμα, η μορφή του Κάλβου ανέβαινε μπροστά στα μάτια μου ανεξήγητα τυλιγμένη μ' ένα μυστήριο». Στο δεύτερο μέρος της κριτικής του, βασισμένος στο γαλλικό παράδειγμα, αντιμετωπίζει τον Κάλβο ως πρόδρομο των Ελλήνων υπερρεαλιστών. Στην περίπτωση αυτή προϋποθέτει ορισμένο προηγούμενο και θα μπορούσε ίσως να πει κανείς πως υπάρχει άλλοθι. Στο τρίτο μέρος μιλάει για «την αφιλόκερδη φωνή της ψυχής του ποιητή». Για να καταλήξει στην αξιολογική κατάφαση: «Γι' αυτό αγαπούμε τόσο αυτή τη φωνή, γι' αυτό αγαπούμε δηλαδή την Ποίηση». Σημειωτέον ότι η κειμενική φωνή δεν ανιχνεύεται λογικά ούτε τεκμηριώνεται με λογική επιχειρηματολογία. Ανήκει στα συστατικά των λογοτεχνικών κειμένων που τα ψυχανεμίζεται ή δεν τα ψυχανεμίζεται κανείς. Ανήκει δηλαδή στα συστατικά εκείνα πάνω στα οποία καμιά θεωρία ή μέθοδος (δομιστική, αποδομιστική κ.λπ.) δεν μπορεί να εφαρμοστεί. Εντούτοις, η υποστασιακή διαθεσιμότητα του Ελύτη απέναντι στις *Ωδές* του Κάλβου του επέτρεψε να υποστηρίξει την κειμενική φωνή τους ως ποιητική αξία.

Στη φράση «αναγνώστης χωρίς άλλοθι» υπονοείται, πέρα από άλλα, η αντίθετή της φράση: του αναγνώστη με άλλοθι. Τι θα πει αναγνώστης με άλλοθι; Αναγνώστης με άλλοθι ή *δεύτερος* αναγνώστης ενός λογοτεχνικού έργου θα πει αναγνώστης που γράφει γι' αυτό το λογοτεχνικό έργο προϋποθέτοντας δεδομένη τη λογοτεχνική αξία

του. Δέχεται την κοινή αντίληψη για την αξία του συγκεκριμένου έργου, όπως αυτή η αντίληψη έχει διαμορφωθεί από κάποιον ή κάποιους *πρώτους* αναγνώστες-κριτικούς που μίλησαν με προσωπική ευθύνη. Γι' αυτόν λοιπόν το *δεύτερο* αναγνώστη ενός λογοτεχνικού έργου, δεν μπαίνει ζήτημα αναθεωρητικής στάσης πάνω στο θέμα της αξίας του λογοτεχνικού έργου. Ένας τέτοιος αναγνώστης δεν ξεκινάει από το μηδέν, δεν βάζει το θέμα της αξίας από την αρχή, δεν το αγγίζει καν. Δεν διακινδυνεύει τίποτε ούτε ξανοίγεται σε ανοιχτούς λογαριασμούς με το χρόνο. Δέχεται προκαταβολικά την ισχύ της κοινής αντίληψης κι έτσι, καλυμμένος από το κοινό πιστεύω, κινείται στο απυρόβλητο και μιλάει εκ του ασφαλούς. Αν αλλάξει η κοινή αντίληψη θα προσαρμοστεί στις νέες τάσεις. Παράδειγμα η προσαρμογή του Τάσου Βουρνά στη σταδιακή διαφοροποίηση της κοινής αντίληψης απέναντι στον Καρυωτάκη (1956: ο Καρυωτάκης συνιστά «κορυφαία εκδήλωση πνευματικής αντίδρασης». 1980: «πλησίασε πολλές φορές τους στόχους της αριστεράς». 1988: «Στιχουργία, λυρική λιτότητα, τρυφερότητα, υφέρπων σαρκασμός που δίνουν ένα νέο ρίγος στην ποίηση, ήταν κάτι το καινούργιο και εκθαμβωτικά γοητευτικό. [...], ο πρώτος που είχε το κουράγιο να δραπετεύσει έξω από τα όρια της βαριάς σκιάς του Παλαμά και ν' απλώσει τις δημιουργικές φτερούγες του στους ευρύτερους ορίζοντες μιας άλλης ποίησης που εξέθρεψε τις γενιές των νεότερων ποιητών μας»)[9]. Προϋποθέτοντας δεδομένη τη λογοτεχνική αξία ενός έργου, ο *δεύτερος* αναγνώστης ή αναγνώστης με άλλοθι, δεν δυσκολεύεται να βρει κάποια πραγματολογική, δομική, ιστορική, ψυχολογική ή θεματική πλευρά αυτού του έργου και ν' ασχοληθεί μαζί του, γράφοντας ένα ανώδυνο κείμενο. Μάλιστα πατώντας, ανομολόγητα εννοείται, πάνω στην κοινή αντίληψη για το συγκεκριμένο έργο, έχει συχνά την τάση να υπερθεματίζει. Να δίνει δηλαδή στην κοινή αντίληψη μια επιπλέον ώθηση δοξαστικού χαρακτήρα. Σαν αυτή η δοξαστική υπερβολή ν' αποτελεί ένα είδος κριτικής συμβολής στο συζητούμενο έργο. Σημειωτέον ότι σ' αυτές τις περιπτώσεις η ηδονή της υπερβολής δεν είναι αμελητέος πειρασμός. Με τέτοιο τρόπο παράγεται η πλειονότητα των επετειακών κειμένων –άρθρων, επιφυλλίδων, ένθετων, περιοδικών, τόμων κ.λπ.– που γράφονται για τα τιμητικά «έτη» εκλιπόντων λογοτεχνών μας. Έτσι που θα 'λεγε κανείς πως αυτά τα «έτη» αποτελούν βολικές ευκαιρίες για

9. Χριστίνα Ντουνιά, *Κ.Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, ης, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, σσ. 124, 250, 263-264.

θόρυβο και μπούγιο. Βεβαίως ό,τι συζητώ εδώ δεν αφορά μόνο τα επετειακά γραφτά, το θέμα είναι πολύ ευρύτερο.

Το ζήτημα τελικά είναι στο όνομα τίνος μιλούμε, όταν μιλούμε για λογοτεχνικά έργα ως λογοτεχνικά; Γιατί μιλούμε π.χ. τόσο πολύ για τον Κάλβο, τον Σολωμό, τον Καβάφη, τον Καρυωτάκη, τον Σεφέρη κ.λπ. κι όχι για τον Ορφανίδη ή τον Σκίπη; Πόσο μας δικαιώνει το κύρος της κοινής αντίληψης, ώστε να επανερχόμαστε δοξαστικά στα ίδια και στα ίδια ονόματα; Τι δικαιώνει ένα κείμενο πάνω σ' ένα οποιοδήποτε λογοτεχνικό έργο; Αν δεχόμαστε το κύρος της κοινής αντίληψης, οφείλουμε να δεχτούμε τους αρχικούς όρους με τους οποίους προέκυψε η αντίληψη αυτή. Σύμφωνα μ' αυτούς ή ριψοκινδυνεύεις με προσωπική ευθύνη ορισμένη αξιολογική άποψη ή δεν μιλάς καθόλου. Όλα τ' άλλα είναι εκ του πονηρού. Μένει λοιπόν να μιλούμε εξ ονόματος μας και μόνο, αλλά με μια θεμελιώδη προϋπόθεση: ότι δεν υπάρχει κανένα άλλοθι που να δικαιώνει τη γνώμη μας. Άρα δεν μπορούμε να προϋποθέτουμε καμιά αξιολογική βάση πριν από το δικό μας κείμενο, κανένα αξιολογικό υπονοούμενο. Και συνεπώς δεν έχουμε το περιθώριο να προβαίνουμε σε ατεκμηρίωτους χαρακτηρισμούς. Γιατί μόλις προφέρουμε, έστω και με τον πιο πλάγιο τρόπο, οποιονδήποτε χαρακτηρισμό για ένα έργο, καθιστούμε, δυνάμει τουλάχιστο, τον χαρακτηρισμό αυτό τίτλο άγραφου κειμένου μας. Κειμένου στο οποίο θα πρέπει να παρουσιάσουμε τα πειστήρια στα οποία στηριχτήκαμε όταν διατυπώσαμε έναν τέτοιο χαρακτηρισμό. Κι αυτό σημαίνει ότι, δεοντολογικά, μόλις προφέρουμε κάποιον χαρακτηρισμό θα πρέπει να σταματήσουμε το γράψιμο και να αναφερθούμε στα πειστήρια στα οποία βασίζουμε το χαρακτηρισμό αυτό. Αλλιώς, μπλοφάρουμε. Κι είναι αλήθεια πως στην πράξη βλέπουμε συχνά γραφτά στα οποία παρατηρείται πληθωριστική χρήση αδέσποτων χαρακτηρισμών. Και δεν αναφέρομαι στην κενή νοήματος κοινοτοπία του λεγόμενου καθημερινά «μεγάλος» (ποιητής, πεζογράφος κ.λπ.).

Στο μεταξύ πρέπει να εξηγήσω πως οι καθαρά[10] φιλολογικές εργασίες, αν και δεν είναι άμοιρες του αναγνώστη με άλλοθι, στο βαθμό ωστόσο που σ' αυτές αλλάζουν οι όροι και τα κριτήρια, δεν αφορούν όσα γράφω εδώ. Μπορεί να τρέχουν κι οι νεοελληνιστές πίσω από την κοινή αντίληψη της κάθε εποχής (να καταγίνονται λ.χ. με τον Κάλβο, τον Σολωμό, τον Καβάφη, τον Καρυωτάκη, τον Σεφέρη, τον Σαχτού-

10. «Καθαρά φιλολογικές», γιατί υπάρχουν και οι μεικτές, οι φιλολογικές εργασίες που διέπονται από κριτικό πνεύμα, οι, θα λέγαμε, φιλολογοκριτικές.

ρη, τον Αναγνωστάκη, κ.ά.), αλλά καθαυτή η δική τους δουλειά έχει διαφορετικούς στόχους από τη λογοτεχνική πραγμάτευση των εξεταζόμενων έργων.

Κοιτάζοντας σήμερα, το 2008, τι έχει προκύψει για τις *Ωδές* του Κάλβου, από όσα έχουν γραφτεί για τον ποιητή κατά τις πρόσφατες επετειακές εκδηλώσεις, δεν βλέπω να έχει ειπωθεί τίποτα ιδιαίτερα σημαντικό. Ουσιαστικά, από αξιολογική πλευρά, δεν έχουμε κάνει βήμα πέρα από τους πρώτους δάσκαλους: τον Βικέλα, τον Παλαμά, τον Σεφέρη, τον Ελύτη. Από καθαρά φιλολογική άποψη είχαμε μια κάποια πρόοδο. Όμως ακόμα δεν ξέρουμε αν ο Κάλβος πέρασε από μαθητικά θρανία στο Λιβόρνο ή αλλού. Κι ακόμα μένει να μάθουμε ποιες ήταν ακριβώς οι προϋποθέσεις της παιδείας του.

Αν θα 'πρεπε πάντως να σταθώ σε μια νεότερη κριτική δουλειά πάνω στις *Ωδές*, αυτή θα ήταν μια ιδιότυπη εσωτερική ανθολογία τους. Εσωτερική των ίδιων των καλβικών ωδών, όχι δηλαδή ανθολογική διάκριση μεταξύ των ολόκληρων ωδών, αλλά μεταξύ των ενοτήτων εκείνων από τις ωδές που παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποιητική συνοχή. Μιλώ για το βιβλίο *Μικρές ωδές και άλλα ποιήματα* του Παναγιώτη Σ. Πίστα[11]. «Δεν επιχειρείται» γράφει στο εισαγωγικό του σημείωμα ο Πίστας «άλλο εδώ, παρά να δοθούν ξεχωριστά τα μικρά (ή απλώς) τα μικρότερα ολοκληρωμένα ποιήματα που κατά τη γνώμη, και την επίμονη εντύπωση, του γράφοντος "ακούονται" διαμορφωμένα και αυτοδύναμα μέσα στις συνήθως μεγάλες (ή απλώς μεγαλύτερες ωδές του Κάλβου». Για να πάρουμε μια σαφέστερη ιδέα αντιγράφω τη «Μικρή ωδή» ΕΙΣ ΖΑΚΥΝΘΟΝ:

Μοσχοβολάει τό κλίμα σου,
ὦ φιλτάτη πατρίς μου,
καί πλουτίζει τό πέλαγος
ἀπό τήν μυρωδίαν
τῶν χρυσῶν κίτρων.

Σταφυλοφόρους ρίζας,
ἐλαφρά, καθαρά,
διαφανῆ τά σύννεφα
ὁ βασιλεύς σοῦ ἐχάρισε
τῶν ἀθανάτων.

11. Ανδρέας Κάλβος, *Μικρές ωδές και άλλα ποιήματα*, επιμέλεια Παναγιώτης Σ. Πίστας, Σύγχρονοι ορίζοντες, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, 2002.

Ἡ λαμπάς ἡ αἰώνιος
σοῦ βρέχει τήν ἡμέραν
τούς καρπούς, καί τά δάκρυα
γίνονται τῆς νυκτός
εἰς σέ κρίνοι.

Δέν ἔμεινεν ἐάν ἔπεσε
ποτέ εἰς τό πρόσωπόν σου
ἡ χιών· δέν ἐμάρανε
ποτέ ὁ θερμός Κύων
τά σμάραγδά σου.

Εἶσαι εὐτυχής· καί πλέον
σέ λέγω εὐτυχεστέραν.
ὅτι σύ δέν ἐγνώρισας
ποτέ τήν σκληράν μάστιγα
ἐχθρῶν, τυράννων.

Συνολικά πέντε στροφές, από τις εικοσιτρείς της ωδής «Ο Φιλόπατρις», και με ιδιαίτερο τίτλο. Λίγες στροφές τις ξεχωρίζει ο Πίστας από το συνολικό έργο ως επιγράμματα. Π.χ.:

ΕΙΣ ΨΑΡΑ

Ἐπί τό μέγα ἐρείπιον
ἡ Ἐλευθερία ὀλόρθη
προσφέρει δύο στεφάνους·
ἕν' ἀπό γήινα φύλλα,
κι ἄλλον ἀπ' ἄστρα.

Αυτή η εσωτερική ανθολόγηση των ωδών προϋποθέτει, όπως καταλαβαίνει κανείς, ευαισθησία και οξύ κριτικό πνεύμα. Γιατί, ενώ δεν λέγεται τίποτα για κριτική πραγμάτευση του έργου, η όλη δουλειά των διακρίσεων γίνεται με θεματικά και ταυτόχρονα ποιοτικά κριτήρια. Τα δεύτερα, αν και δεν είναι εξίσου αισθητά με τα πρώτα, είναι αυτά που διασφαλίζουν την εκλεκτική σύνθεση της εργασίας. Οπωσδήποτε έχουμε εδώ μια αδήλωτη, αλλά εξαιρετικά λεπτή, κριτική μελέτη των *Ωδών*. Η οπτική γωνία από την οποία γίνεται η μελέτη αυτή και τα αποτελέσματα στα οποία φτάνει μας επιτρέπουν να θεω-

ρήσουμε ότι έχουμε να κάνουμε με έναν *πρώτο* αναγνώστη των *Ωδών*. Με μια δουλειά συνεπώς βαθιάς κριτικής πραγμάτευσης του αντικειμένου με όλα όσα προϋποθέτει ένα τέτοιο εγχείρημα. Μεταξύ άλλων και ότι, από τις διακρίσεις στο εσωτερικό των ωδών, δεν μένει άθικτη και η συνολική εικόνα του έργου. Γεγονός που δείχνει πόσο σοβαρή και ρηξικέλευθη υπήρξε η ανάληψη του εγχειρήματος. Μπορώ λοιπόν να ξαναπώ ότι έχουμε το περιθώριο να μιλήσουμε για έναν *πρώτο* αναγνώστη των *Ωδών*. «Και δύσκολο [...] και σπάνιο»[12] να είσαι τέτοιος αναγνώστης ενός λογοτεχνικού έργου. Γι' αυτό είπα νωρίτερα πως αν θα 'πρεπε να σταθώ σε μια νεότερη κριτική δουλειά πάνω στο καλβικό έργο αυτή θα ήταν η δουλειά του Παναγιώτη Πίστα.

12. Κ.Π. Καβάφης, «Το πρώτο σκαλί».