



# ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΙΔΡΥΤΗΣ : ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ

ΙΟΥΛΙΟΣ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1946

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ Α.Ε.

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ",

38 — ΤΣΩΡΤΣΙΛ — 38

ΑΘΗΝΑΙ

Ε.Γ.Δ της Κ.τ.Π  
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008





## Η ΚΑΛΒΙΚΗ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΑ

### ΔΟΚΙΜΙΟ \*

1.

— Tan m'adellis vostre cortes deman,  
Qu'ieu nò me priese, ni-m voil a vos cobrire,—

ἀποκρίνεται, με τὸ μητρικό του ἰδίωμα, ὁ Ἀργάλδος Δανιήλ, ὁ ἐρωτικός τοῦ ΙΒ' αἰῶνα Προβηγκιανὸς τραγουδιστής, ὅταν ὁ Δάντης τὸν ἀντικρύζει, στὸν ἑβδομο γύρο τοῦ Καθαρτήριου, λέγοντας: «Ὁ πόθος μου θάτανε γιὰ τὸνομά του ἐτοιμασμένος τόπος.»

Κ' ἐμένα, «τόσο με χαρύνει» τὸ εὐγενικό τῆς «Νέας Ἑστίας» κάλεσμα στὸ Καλβικό Συμπόσιο, «πού δέ μπορῶ, μήτε θέλω νὰ κρυφτώ» πίσω ἀπὸ τὴ μικροτεχνία μου. Ἀρκετές φορές, 7 ἢ 8 ὡς τώρα, ἔχω πετάξει, πατώντας ἀτράνταχτη βαλβίδα στὸ δίδαγμα τοῦ Κάλβου,— ναί, ἔχω πετάξει τὸ δίσκο ἐνάντια στὴν κακότεχνη στιχουργία, καί — ὅποιον πάρη ὁ Χάρος, ἀπὸ τὸν πιὸ μικρὸν ὡς τὸν πιὸ μεγάλο στὴ νέα μας Λογοτεχνία. Ὅχι βέβαια γιὰτ' ἤθελα νὰ προβάλω, στοῦ πολυκύμαντου βίου μου τὴ δύση, ἀδιόριστος νεόφυτος κριτικός, παρὰ γιὰτὶ «δὲν ἤμπορῶ, δὲ δύναμαι» νὰ χωνεύω τάχωνευτα στὴ ζωὴ, καί ἐιδικώτερα στὴν Τέχνη καί τὴν Τεχνική της. Γι' αὐτό, ἐρευνώντας τώρα, ἱστορικά καί ἀναλυτικά, τοὺς νόμους πού κυβερνοῦνε, καί κανόνες ὅσοι ρυθμίζουνε τὴν ἔντεχνη τοῦ Κάλβου στιχουργία,— πού θάρκοῦσε ἴσως αὐτὴ, παράλληλα με τὴ Σολωμική, κ' ἔπρεπε νὰ γίνεται μάθημα στοὺς νέους,— θὰ βρεθῶ ἀναγκασμένος νάντιχρωματίσω ἄλλα περίδοξα ἔργα καί ὀνόματα, καί νὰ μιλήσω ἐριστικά γιὰ τὴν προσπάθειά μου. Ὁ ταπεινὸς τεχνίτης, πού ἔκαμε ἔργο του νὰ μεταφράζη «ἔμμετρα» ποικίλα κλασσικά καί μουσικά ἔργα, χρέος εἶχε νὰ κατέχη στὴν ἐντέλεια, καί ὄχι μονάχα ἐμπειρικά, μαζί με τὴ μητρική του γλῶσσα, καί τῆς Τέχνης τοὺς νόμους, καί τῆς Τεχνικῆς, ξένης καί δικῆς του, τοὺς κανόνες. Νά εἶναι προικισμένος καί με κάτι ἄλλο ἀκόμα. Τὸ κάτι ἄλλο αὐτό, θὰ μᾶς τὸ πῆ ὁ Κάλβος παρακάτω: ἐγώ, γιὰ τὴν ὥρα, σπεύδω νὰ φαιδρύνω τὸν καλοπροαίρετον ἀναγνώστη μ' ἕνα πληροφορῆμα: ἔχω κληρονομήσει

\* Σημ. τ. «Ν. Ε.»—Τὴν ἀνέκδοτη αὐτὴ ἐργασία τοῦ μᾶς τὴν παρέδωσε ὁ Ν. Ποριώτης τὸ 1942.

ἀπὸ ἕναν περιβόητο χαλκογράφο καί ζωγράφο, τὸν Χουίσελερ († 1903), τὴν «Καλὴ Τέχνη τοῦ Δημιουργεῖν Ἐχθρούς»..

2.

Εἶπα «ἐντεχνη» τὴν Καλβικὴ Στιχουργία, ὁ πρῶτος στὴν πατρίδα του μεταθανάτιος ἐκδότης του (Ζάκυνθος, 1881), ὁ Σπ. Δεβιάζης, ἀμουσος, φαίνεται, σ' αὐτά, τὴν κακίζει μαζί με τὸν ποιημάτων τὴν «αὐθαίρετον καί ἀνώμαλον γλῶσσαν... Ἡ ποίησις καί ἡ γλῶσσα βλαστάνουσιν ἐν τῇ καρδίᾳ. Ἡ γλῶσσα τοῦ ποιητοῦ Κάλβου δὲν ἐτρέφετο ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτοῦ, δὲν ἦτο γλῶσσα μεθ' ἧς ἠδύνατο νὰ σκεφθῆ. Τὸ μέτρον τοῦ Κάλβου καί αὐτὸ εἶναι καινοφανές καί ἰδιόρρυθμον. Περιεφρόνει τὸ ἐθνικὸν μέτρον καί, τὴν ὁμοιοκαταληξίαν, τὴν ὁποίαν ἠσπάσθη ἤδη ὁ λαός, ὠνόμαζε βάρβαρον. Πρέπει ὁ ποιητής νὰ σέβηται τὴν θέλησιν ἐνὸς λαοῦ. Αἱ ἐλλείψεις αὐταὶ παρεκώλυσαν τὴν διάδοσιν ποιήσεως, εἰς ἣν ἀνευρίσκει τις πινδαρικές καλλονάς...»

Λίγα ὅμως χρόνια ἀργότερα, στὰ 1888, νέος τότε μουσοφιλήτος ποιητής, ὁ Παλαμάς, ἀπὸ τὸ «καθαρεῖον» βῆμα τοῦ «Παρνασσοῦ» τονίζει, μέσα στὴν Ἀθήνα, ἐγκώμια στὴν ποίηση, στοὺς φραστικούς τρόπους, στὴ στιχουργία τοῦ Κάλβου. Ξαναδιαβάζεις τὴ διάλεξη στὰ «Πρῶτα Κριτικά» (1913), καί δικαιώνεις τὸ περιλάλητο: «ὁ Παλαμάς ξέθαψε καί ξανάφερε στὴ ζωὴ τὸν Κάλβο.» Παίρνω σκορπιστά λίγ' ἀπὸ τὰ διθυραμβικά, ὅσα εἶπε γιὰ τὸν παλαιότερον ὁ νέος τότε Ποιητής, καί σχετίζονται με τὸ θέμα μου: «Ἡ ἀρχαία Μοῦσα παρέχει σχεδὸν εἰς πάντα στίχον αὐτοῦ ἀσυνήθη χαρακτηῖρα, μακρὰν παντὸς κινδύνου κοινοτοπίας καί πεζολογίας... Ὁ Κάλβος περιέβαλε τὴν ποίησιν αὐτοῦ ἰδιόρρυθμον, σχεδὸν αὐθαίρετον ἔνδυμα. Οὐδεὶς ἐξόμνησεν ὀρθοδοξότερον αὐτοῦ τὴν ἐλληνικὴν ἐπανάστασιν, καί ὅμως οἱ στίχοι του κρίνονται ὡς στίχοι σχισματικοῦ καί ἀίρεσιάρχου... Ἡ Μοῦσα του ἐφάνη ὡς ζῶσα διαμαρτύρησις ἐναντίον τῶν δημῶδων ρυθμῶν, τῶν γνωρίμων μέτρων καί τῆς διασκεδαστι-

κῆς ὁμοιοκαταληξίας... Ἡ μελέτη τῆς ἰταλικῆς ποιήσεως ἀρκούντως ὑπεβοήθησεν αὐτὸν εἰς τὴν ἐπανάστασιν κατὰ τοῦ στιχουργικοῦ καθεστῶτος. Ἄλλ' ὅπως καὶ ἂν ἐδημιούργησε τὴν μετρικὴν του, καὶ ἄλλοθεν ἂν παρέλαβε τὰς βάσεις της, τὸ ἀληθές εἶναι ὅτι πρῶτος καὶ μόνος ἐφήρμοσεν αὐτὴν ἐν τῇ καθ' ἡμᾶς ποιήσει... Οἱ ρυθμοὶ τοῦ Κάλβου ἐξεγείρουσι βαθέως τὴν σκέψιν καὶ μοὶ παρέχουσιν αἰσθητικὴν ἀπόλαυσιν ἐκ τῶν σπανιωτέρων... Ὁ ποιητὴς διὰ τῆς κρίσεως διεμόρφωσεν οὕτω τὰ μέτρα του, μεταχειρισθεὶς αὐτὰ οὐχὶ μηχανικῶς, ἀλλ' ἐκ φιλοσοφικῆς, ὡς εἰπεῖν, ἀντιλήψεως... Ἐν τῇ πρὸς τὰς Μοῦσας θαυμασίᾳ ᾠδῇ του ὁ ποιητὴς παραβάλλει τὸ μέτρον πρὸς τὸν ὄρνιν τοῦ Διός. Ἄλλ' οἱ ἀετοὶ δὲν ἀνίπτανται εἰς τὰ ὄψη ἀπομμούμενοι τὴν κίνησιν τοῦ μορμυρίζοντος ρυακίου, τὰ βήματα τῶν τετραχόρων, ἢ τοὺς κύκλους τῶν βαλλισμῶν, καθ' ὃν τρόπον περίπου κινουῦνται, βαίνουσι καὶ ἀνακυκλοῦνται καὶ τὰ ἐν χρῆσει μέτρα...»

Καὶ φέρνοντας, προφητικὸ «ἐκ τοῦ ἐναντίου» ἐπιχείρημα, ὅσα καταδικαστικὰ γιὰ τὴν «ὁμοειδεῖα» τοῦ ὀρχηστικοῦ ρυθμοῦ τῶν λόγων γράφει ὁ Λογγίνος στὸ κεφάλαιον 41 τοῦ «Περὶ Ὑφους», προσθέτει γιὰ τοὺς στίχους τοῦ Κάλβου ὁ νεώτερος ποιητὴς : «Ἄν δὲν ἀναπαύωσιν ἀκόπως τὴν ἀκοήν, —ἀλλὰ πλήττουσιν αὐτὴν, εὐρεῖς καὶ ἄνετοι, ἀδέσμευτοι καὶ μεγαλοπρεπεῖς, ἐξόχως ἐκφραστικοὶ καὶ εὐαρμωστοῦντες πρὸς τὸ θέμα ὅπερ ἀναπτύσσουσιν. Ἐνούμενοι ἐν τῷ μέτρῳ, ποικίλλουσιν ἐν τῷ ρυθμῷ, φέρουσιν ἀμυδρῶς τὴν ἀνάμνησιν τῶν μεγάλων μουσικῶν συνθέσεων... καὶ ἐν τῇ φαινομενικῇ τῶν ἀσυμμετρίᾳ εἶναι διεσκευασμένοι σοφῶς. Ἐκ τούτων οἱ μὲν χωροῦσιν ἡρέμα καὶ σεμνότερον, οἱ δὲ ἐκχύνονται βιαίως, ἀνάπαιστοι ὀρμητικοί, παθητικώτεροι, μέχρις οὗ ἐκπνέουσιν εἰς τὸν ἐν τέλει τῆς στροφῆς πεντασύλλαβον, ὡς τὸ κύμα ἐκπνέει ἐπὶ τῆς ἀκτῆς. Αἱ συνιζήσεις ἀπαλύνουσαι καμπυλοῦσι τοὺς στίχους, προσδίδουσαι εἰς αὐτοὺς τὴν χάριν βαθυκόλπων παρθένων, καὶ ἢ εὐηχος ἐκάστοτε ἐναλλαγῇ τῶν φωνηέντων καὶ τῶν διφθόγγων—παρὰ τὸ ἀσύνηθες πολλῶν λέξεων καὶ φράσεων—τοὺς ἀπαλλάττει σχεδὸν ἐξ ὀλοκλήρου τῶν ἀφορήτων χασμωδίων. Καὶ ἐν τῷ διακυμαιμένῳ ρυθμῷ τοῦ ποιητοῦ, ἀπὸ τῆς πρώτης μέχρι τῆς τελευταίας ᾠδῆς, νομίζεις ὅτι ἀποτυποῦται αὐτὴ ἡ πατρὶς διακυμαινόμενη μεταξὺ ἀγωνίων καὶ ἐλπίδων, θριάμβων καὶ ἀποθαρρύνσεων.»

Τί ἄλλο, καὶ πῶς ἄλλοιῶς, εἶχε ἄλλος νὰ ἐπαινέσῃ; Καὶ ὅμως, λίγα χρόνια ὑστερώτερα, κατὰ τὸ 1895, στὸ «Ἐγκυκλοπαιδικὸ Λεξικόν» τῶν Μπάρτ καὶ Χίρστ, ὁ θυμῶδης Μιχαὴλ Μητσάκης ψέγει τὸν Παλαμά, πῶς λίγα ἔγραψε καὶ εἶχε χρέος ἀκόμη περισσότερα ἐγκώμια νὰ γράψῃ γιὰ τὴν «Ὁδὴ» τοῦ Κάλβου :

«Δὲν ἐξετιμήθησαν ἀκόμη δυστυχῶς κατὰ

τὸ μέτρον τῆς πραγματικῆς τῶν σημασίας. Ὡς αἴτιον δὲ τούτου προβάλλεται τὸ ἰδιότροπον δῆθεν καὶ αὐθαίρετον καὶ ἀσύνηθες τῶν μέτρων καὶ τῶν ρυθμῶν, οὓς μεταχειρίζεται, καὶ τῆς γλώσσης του τὸ καινοφανές, τὸ ἀνυπότακτον... Ἀπεναντίας εἰς πάντα γνωρίζοντα νὰ διαβάσῃ στίχους καὶ νὰ ἐννοῇ τί ἐστὶ γλώσσα καὶ ὕφος, τὰ μέτρα καὶ οἱ ρυθμοί, τὸ τε ὕφος καὶ ἡ γλώσσα τοῦ Ἀνδρέου Κάλβου προσπίπτουσιν οἰκειότατα, ἔκτροπα ἴσως καὶ ἀήθη καὶ τολμηρὰ καὶ καινοφανῆ, ἀλλ' ἐκ τῆς ψυχῆς αὐτομάτως ἀπορρεῦσαντα.... Ὅχι ἰταλίζοντα, ὡς ἐκρίθη, ἀλλὰ μάλιστα πολὺ τῶν ἄλλων τῆς Ἑπτανήσου ποιητῶν, καὶ ἰδίως τῶν περὶ τὸν Σολωμόν, ἑλληνικώτερα, ἀρχαιοπρεπῆ, καὶ σύντονα, καὶ ἐπιβάλλοντα, καὶ ποικίλα ἀκόμη ἐν τῇ φαινομενικῇ ἀπ' ἀρχῆς (ἐκτός τοῦ προλόγου) μέχρι τέλους μονοτονίᾳ τῶν, φέροντα δὲ ἐπὶ τῶν ἰσχυρῶν τῶν πτερύγων ὡς αἰσθητὴν τινα πνοὴν τῆς πινδαρικῆς μεγαληγορίας...»

### 3.

Περάσανε χρόνια, ἴσως καὶ ἄλλοι νὰ γράψανε ἄλλα. Καὶ ἦρθε στὸ περιοδικὸ «Παναθηναῖα» (Ἰούλιος τοῦ 1910) τὸ ἀξιανάγνωστο κατὰ τὰλλα, πανεπιστημιακὸ στὴν Ὁξφόρδη ἀνάγνωσμα τοῦ Σίμου Μενάρδου «Δύο Ζακυνθηνοὶ Ποιηταί», ὅπου γιὰ τὴν στιχουργίαν τοῦ Κάλβου, ἀπὸ τρίποδος, λίγα καὶ ἄστοχα :

«Ἀρκετὴ ἰδιοτροπία διακρίνεται καὶ εἰς τὴν ποίησίν του... Ὁ ἀναγνώστης του πρέπει νὰ ξεύρῃ μετρικὴν, καὶ ἰδίως τὴν ἰδικὴν του, ν' ἀνέχεται τοὺς παρατονισμοὺς, καὶ τὴν γραμματικὴν του... Μὲ τὰ μέσα ταῦτα ὁ Κάλβος ἐδοκίμαζε σοβαρῶς κατὰ τὴν τρίτην τοῦ Ἰθ' αἰῶνος δεκαετηρίδα ν' ἀναστήσῃ τὴν ἀρχαίαν λυρικὴν, καὶ μάλιστα τὴν πλέον ὕψηλὴν, ὅπως αὐτὸς τὴν ἐννοοῦσε... Τοιαύτην τελείαν ἐπιστροφὴν πρὸς τὴν ἑλληνικὴν ἀρχαιότητα ἐπεχείρησε, 40 ἔτη ἀργότερα, εἰς τὴν Ἰταλίαν ὁ Josuè Garducci, καὶ ἐπέτυχε περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλον... Μοῦ φαίνεται ὅτι καὶ οἱ δύο ἐγνώρισαν τὴν ἑλληνικὴν λυρικὴν διὰ μέσου τοῦ Ὀρατίου... Καὶ οἱ δύο ἐπέταξαν τὰ συνηθισμένα μέτρα καὶ ἐπεζήτησαν ἐξωτερικὴν μορφήν ὁμοίαν μὲ τὴν τοῦ Λατίνου... Ἄλλ' ἐνῶ ὁ Καρδούτσος ἐδοκίμασε καὶ ἄλλαξε τόσα μέτρα καὶ στροφάς, ὁ πουριτανὸς ὁ Κάλβος ἐζήτησεν 676 εἶδη μὲ τὸ ἴδιον.»

Ξαναδιαβάζω, ὑστερ' ἀπὸ 31 χρόνια, τὰ συνάρτητα τῆς σοφίας τοῦ Μενάρδου στὰ στιχουργικά, καὶ συλλογίζουμαι ἂν ἀξίζε ἀληθινὰ τὸν κόπο, στὰ 1931 (καὶ εἶτανε τότε αὐτὸς μὲ τοὺς στίχους του μέσα στὸν τεχνικὸ κανόνα), νὰ βγῶ ὑπερασπιστὴς του σ' ἓνα ἐπιστολιμαῖο κονταροχτύπημα μὲ τὸν Ἀλέξ. Πάλλη, μὲ συμπαραστάτες μου τὴν τεχνικὴν τοῦ Κάλβου καὶ τὸ δημοτικὸ τραγούδι, ἐνῶ ὁ Πάλλησ σκεπαζότανε μὲ

τὸ μέτριο στιχοποιὸ Ζαλοκώστα καὶ τὸ μετριώτερο Βαλαωρίτη, καὶ στὸ τέλος, παραβαίνοντας ἀκριβῶς τὴν ἐντολὴ του ὡς Εἰρηνοδίκη τῆς Λιβερπούλης, ἔδειξε ἀρναούτικη μπαμπεσιά: τύπωσε στὸ ὀλοότερο φύλλο τοῦ «Νουμά» τὴν ἀλληλογραφία μας, παραλείποντας ὅμως τὸ κυριώτερο γράμμα μου. Ὡστόσο, ὅταν τοῦ ἔγραφα πῶς ὁ Κάλβος εἶναι «τεχνίτης καὶ δάσκαλος στὰ στιχουργικά», καὶ «οἱ ἑλληνικοὶ σὰς στίχοι λαμπροὶ καὶ ὑπεράξιοι» εἶναι ὅμως καὶ ἄλλοι τρόποι στιχουργίας ἐπίσης σωστοὶ καὶ τεχνικοὶ, ὅπως τοῦ Κάλβου. Δὲ σὰς ἀρέσουνε; Ὑποκειμενικὸς λογαριασμὸς τοῦ τεχνίτη ὄχι ὅμως κ' ἐπιχείρημα τοῦ κριτικοῦ γιὰ νὰ κατακρίνη τοὺς ἄλλους—ὁ Πάλλης δὲν ἔδειξε ἂν εἶχεν ἰδέα γιὰ τὴν καλβικὴ στιχογραφία.

Σὲ ἀνάλογη περίσταση ξέφυγε, κατὰ τὸ 1918, καὶ δὲν εἶπε τὴ γνώμη του γιὰ τὸ διδάγμα τοῦ Κάλβου μέγας καὶ τρανὸς συμπατριώτης του, ὁ Γρ. Ξενόπουλος. Ὁμως γι' αὐτὸ, παρακάτω. Καὶ ξαναγυρνοῦμε στὰ βιβλία.

Στὰ 1911 εἶδε τὸ φῶς στὴν Ἀθήνα νέα ἔκδοση (Γ. Φέξη) τῆς «Λύρας» τοῦ Κάλβου, ὅπου ὁ Ι. Ζερβὸς σημειώνει: «Ἡ γλῶσσα του, προσωπικὴ γλῶσσα, συγγραφικὸν καθαυτὸ ὕφος (style), καὶ ὁ στίχος του, θαυμαστόν καὶ φωτεινὸν ἐπινόημα ἰδικόν του, συντείνουσι ἀρμονικὰ εἰς ἀπόδοσιν τοῦ λυρισμοῦ καὶ τῆς σκέψεώς του...».

Στὰ 1916, πάλι ἀπὸ τὸ βῆμα τοῦ «Παρνασσοῦ», στὴν ἐνθουσιαστικὴ του ὁμιλία γιὰ τὸν Κάλβο, ἅμα διάβασε τὴν 1η στροφὴ τῆς 1ης ὠδῆς, ὁ καθηγητὴς Γ. Σωτηριάδης ἐδίδαξε: «Ἀπὸ αὐτὴν λαμβάνετε ἀμέσως μίαν ἰδέαν καὶ τοῦ ἰδιαιτέρου μέτρου τοῦ ποιητοῦ, τὸ ὁποῖον δὲν πιστεύω ὅτι εἶναι τόσοσὸν παράξενον ὅσον μερικοὶ τὸ παριστάνουν, διότι καὶ δὲν πιστεύω ὅτι ὠραία εἶναι μόνον ὅσα ἔχομεν συνηθισμένα, ὅσα ἐπομένως εἶναι κοινὰ καὶ τετριμμένα».

Στὰ 1927, μὲ τὴν περιποιημένην ἔκδοση τοῦ «Στοχαστῆ», βιογραφώντας μὲ ἀγάπη τὸν Κάλβο, ἄλλος συμπολίτης του, εὐδόκιμος ποιητὴς, ὁ Μαρῖνος Σιγοῦρος, ἰδοῦ τί σποραδικὰ κ' ἐν παρόδῳ γράφει καὶ γιὰ τὴν στιχουργία του: «Ὁ ἰδιόρρυθμος Κάλβος εἶναι ὁ σβημένος ἀντίλαλος τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μελωδίας.... Μιμητὴς τοῦ Πινδάρου καὶ τοῦ Ἀλκαίου, προσπαθεῖ νὰ ξαναὑφάνῃ τὴν ἀρχαίαν πορφύρα τοῦ Λόγου... Μισεῖ τὴ βαρβαρότητα τῆς ὁμοιοκαταληξίας: θρεμμένος μὲ τὴν ἀρχαίαν ποίηση, ἐπεριφρονόουσε τὸ κουδοῦνισμα αὐτὸ τῶν λέξεων ποῦ ἔχει ἀνακαλύψει ἢ μεσαιωνικὴ στιχουργία... Ἡ ὠδὴ του ἔχει τὴ βροντόφωνη πινδαρικὴ μεγαλοπρέπειαν, εἶναι σὰν ἓνα βαγνερικὸ μουσικὸ δρᾶμα, τραχὺ καὶ βαρῦνχο...».

Ἀντίθετα, θυμίζει μιά περίφημη εἰκόνα ζωγράφου ὁ Ἄριστος Καμπάνης μὲ τὸ ἄρθρο του στὸ Λεξικὸ Ἐλευθερουδάκη, κατὰ τὸ 1929: *ἐνδοιάζει*. «Ὁ Κάλβος μεταχειρί-

ζεται ἰδιότυπον μετρικὴν, ἣν ἐξηγεῖ ὁ ἴδιος...» Καὶ παραθέτει λίγα ἀπὸ τὴν ἐξήγηση.

Στὴν «Ἱστορία τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας» (1933) ὁ ἴδιος τεχνογράφος τολμᾷ περισσότερο: ἀναφέρει ἄλλων τὴν κρίση:—«Ὁ Περνὸ χαρακτηρίζει τὴ στροφή τοῦ Κάλβου ἰταλική»—καὶ ξαναγράφει: «Στὴν ἰδιότροπη γλῶσσα καὶ στὴν ἰδιότροπη στιχουργία ὀφείλεται πῶς ὁ ποιητὴς εἶχε λησμονηθῆ ἴσαμε τὸ 1888 ποῦ τὸν ξέθαψε ὁ Παλαμᾶς, δείχνοντας πῶς εἶναι πράγματι μέγας ὠδοποιός... Ἡ προσωπικὴ γλῶσσα καὶ στιχουργία τοῦ Κάλβου αὐξάνουν κάποτε τὸ θέλητρο τῶν ὠδῶν του... Ἄλλοτε τὸ φυγαδεύουν... Στὴ μεγαλοπρεπῆ καὶ ἥσυχον κίνησιν κάποιων στροφῶν του εἶναι ἀπαράμιλλος ὁ Κάλβος. Συχνὰ μᾶς δίνει τὴν ἐντύπωσιν—ἢ τὴν ψευδαίσθησιν—τοῦ κλασσικοῦ».

Μᾶς εἶπε ὁ ἱστορικὸς τῆς λογοτεχνίας μας τὴν παρατήρησιν τοῦ Γάλλου Περνὸ, — παρατήρησιν ὀρθὴν στὴ βάση της, ὅσο γιὰ τὸ *στίχο* δηλαδή. Γιατί δὲν ὑπάρχει Ἰταλὸς σπουδασμένος χωρὶς νὰ κατέχη τὰ στιχουργικὰ τῆς γλῶσσας του. Καὶ ὁ Κάλβος, σπουδασμένος ἀπὸ μικρὸς στὴν Ἰταλία, εἶχε συνθέσει—προτοῦ γράψῃ τίς ὠδὲς—δυσὶ ἰταλό-γλωσσας ἑμμετρὰς τραγωδίαις μ' ἑλληνικὴν ὑπόθεσιν, τίς «Δαναΐδες» καὶ τὸ «Θηραμένη», ὅπου, σὲ γλῶσσα, ὕφος καὶ στιχουργία, θυμίζει, ἂν δὲν περνᾷ, τὸν ἐνθουσιασμένο του γιὰ τὴ γνωριμίαν του φίλου, ἕναν ἐξαιρετικὸν δραματικὸν ποιητὴ καὶ πεζογράφον τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, τὸν πολὺπαθὸ Σύλβιο Πέλλικο.

Ἄλλος ὅμως σοφὸς νεοελληνολόγος, ὁ Γάλλος καθηγητὴς Α. Ρουσσέλ, ἄλλην ἔχει γνώμη. Ἐγραψε καὶ τύπωσε, στὴν Ἀθήνα κατὰ τὸ 1922, ὀλόκληρον βιβλίον (La Versification de A. Kalvos, σελίδες 71), ὅπου ἀναλύει μετρικὰ ἀμέτρητες στροφές, γιὰ νὰ μᾶς πῆ στὴ σελίδα 67, πῶς «ὁ Κάλβος δὲν εἶναι μέγας τεχνίτης, αὐτὸ μὲ τὴν ἐννοίαν πῶς δὲν ἔχει τὴ χαϊδεύτρα μελωδίαν. Οἱ κακοφωνίες, ἑλαφρὲς ὅπωςδὴποτε, περισσεύουνε στὸ ἔργο του, οἱ χασμωδίες τραυλοσκοκντάφτουνε, πηχτὲς συμπλοκὲς ἀπὸ σύμφωνα, ἢ καὶ ὁμάδες δυσάρεστοι ἤχοι...» Καὶ τὸ συμπέρασμα:—«Ὁ Κάλβος μᾶς προσφέρει τὸ ἀρκετὰ σπάνιον παράδειγμα στιχουργοῦ, ποῦ ὄχι μόνον δὲν καταλαβαίνει τὴν στιχουργίαν του (αὐτὸ θάτανε ὄχι καὶ τόσο ἀξιοῦν' ἀπορήσῃ κανεὶς), παρὰ καὶ πρεσβεύει γι' αὐτὴ μιά θεωρίαν μελετημένην καὶ λανθασμένην, καὶ ποῦ ἢ πλάνη του τὸν ἐβλάψε πολὺ. Νὰ τὸν κατακρίνη κανεὶς θάτανε καθαρὸς σχολαστικισμὸς· ἄς προσέξῃ ὅμως νὰ μὴν τὸν ἀκολουθήσῃ. Ἡ στιχουργία αὐτῆ... φανερώνει στειρώσιν καὶ μονοτονίαν, σκληροσύνην, καὶ, συνολικὰ, κάτι τὸ σχολαστικόν. Μένει ὅμως πολὺ ἀξιοπρόσεχτη, γιὰτ' εἶναι σχεδὸν ἀπομόναχον στὴν ἑλληνικὴ λογοτεχνία, καὶ γιὰτὶ σὲ πολλὰ μέρη δὲν τῆς λείπει οὔτε εὐγένεια οὔτε μεγαλειότης.»



Τί καιρὸς καὶ κόπος ἄδικα χαμένοι! Δὲν ἤξερε ὁ πολὺξερὸς τεχνοκρίτης πῶς οἱ τονισμοὶ τῆς καλβικῆς στροφῆς συνηθίζονται καὶ στὴ γαλλικὴ ἀκόμα στιχουργία. Ὡς καὶ τὸ λαϊκὸ τοῦ ΙΗ' αἰῶνα «Malbroug s'en va-t'en guerre» μ' ἑπτασύλλαβους δέξυτονους καὶ παροξύτονους εἶναι συνθεμένο. Καὶ πρόχειρη ἔχω μιὰ μελωδικώτατη σερενάτα τοῦ Σαιν-Σάνς, 4 ἑπτασύλλαβα ὀκτάστιχα τοῦ L. Mangeot μὲ ποικίλους ρυθμούς· ἴδου γιὰ δεῖγμα τὸ 4ο, ὅπου οἱ μουσικοὶ τόνοι σημαδεύονται, μὲ κεφαλαῖα γράμματα (φωνήεντα) οἱ κύριοι, μὲ κυρτὰ οἱ δευτερεύοντες:

AimONS! cette heure est bELLE!  
LivrONS-nOUS à son AÎle!  
LessONS notre nacELLE  
ErrER en libERTÉ.  
C'est l' hEURE nuptiALE;  
Une vAgue ctartÉ  
Met Un réfiEt d' opALE  
Sur ta pAle beautÉ.

Ὁμως, τί νὰ πηγαίνω μακριά; Μὴ δὲν ἔχει γράψει καὶ ὁ Μολιέρου τραγούδια σὰν αὐτό;

Ton extrême rigueur,  
S'acharne sur mon coeur.  
Ah! Philis, je trepasse;  
Daigne me secourir,  
En seras-tu plus grasse  
De m'avoir fait mourir?

Τὰ δειγματὰ τῆς αὐτῆς ἡ χαϊδεύτρα γαλλικὴ Μούσα μᾶς τὰ προσφέρει ἀκριβῶς ὅπως ὁ Κάλβος, — ἑπτασύλλαβους μὲ ποικίλους τονισμούς: ἰαμβικούς, ἀναπαιστικούς, ἀκόμα καὶ ἀντισπαστικούς καὶ χοριαμβικούς.

4.

Ἐδῶ χωρεῖ κάτι παράδοξο δικό μου. Εἶχα γράψει τὰ παραπάνω, ὅταν, τῆς χαρραγῆς τῆς 21 τοῦ Μάρτη (1942) ξύπνησα μὲ τὴ φράση στὰ χεῖλη;

—Μητέρα, βάλε στὴ γιαγιά τὸ σκουφί, γιὰ νὰ μοῦ μιλήσῃ...

Αὐτό, γιατί — «Κλύτε, φίλοι· θεῖός μοι ἐνόπνιον ἦλθεν Ὀνειρος ἀμβροσίην διὰ νύκτα...» Σὰ νᾶμουν ἀγόρι, ὅπως στὰ 12 χρόνια μου, προχωρημένο ἀρκετὰ στὴν Ἀρχαία. Καὶ σὰ νᾶχα στὸν κῆπο τοῦ σπιτιοῦ μας δυὸ πολὺ ἀψηλὰ μαρμάρινα εἰδῶλα, τὴ μητέρα μου καὶ τὴν κυρούλα μου, τὴ μητέρα τῆς. Καὶ εἶχα ἓνα σκουφί ἐγὼ μὲ χρυσοκεντημένα γράμματα: «Ἄκουε καὶ κρίνε». Καί, ἅμα τὸ ἔβαζα στὰ χεῖρια τῆς πετρωμένης μάννας μου, αὐτὴ, ζωντανεύοντας ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἀπάνω, τὸ φοροῦσε, καὶ μὲ σὴκωνε στὴν ἀγκαλιά τῆς καὶ μὲ φιλοῦσε, καὶ τῆς ἀπαντοῦσα. Ἡ κυρούλα δὲ μὲ ἔμενε ὅλη μαρμαρωμένη. Καὶ μοναχὰ ὅταν ἡ κόρη τῆς, παίρνοντάς ἀπὸ τὰ χεῖρια μου τὸ σκουφί, τῶρα καὶ στῆς γιαγιάς τὸ κεφάλι, αὐτὴ ἀνοιγόκλεινε τὰ μάτια, καί, ἀσάλευτη πάντα,

μοῦ ἔλεγε διάφορα σεμνὰ καὶ στρογγυλὰ: λογάκια, λόγια πολὺ ἀρχαία, κ' ἐγὼ τῆς ἀπαντοῦσα, σὰ νὰ τὰ εἶχα πιά ξεσκολισμένα...

Γιατὶ μᾶς ἔχουν ἀπομείνει ἀκατάλυτα ἀπ' τὴν Ἀρχαία πλῆθος «ὀνόματα», τεχνικοὶ ὄροι, πού, ὅσο κι' ἂν θαρροῦνε μερικοὶ πῶς ἡ σημερινὴ στιχουργία δὲν ἔχει καμιὰ συνάφεια μὲ τὴν ἀρχαία *χροινική* προσῳδία, κάλλιστα ὅμως αὐτοὶ οἱ ἀρχαῖοι ὄροι προσδιορίζουνε καὶ τὴ σημερινὴ *τοπική*, ἀκόμα καὶ τὴ *μουσική* προσῳδία: ἰαμβος, τροχαῖος, δάκτυλος, ἀνάπαιστος, ἀμφίβραχος (ἢ *μεσότονος*, ὅπως τέλεια τὸν ἔχει μετονομάσει σ' ἓνα τοῦ σύντομο κριτικώτατο ἄρθρο στὴν «Πρωτὰ» τῆς 24-3-1930 ὁ καθηγητὴς Ἀλέξ. Γ. Σαρρῆς). Κι' ἐγὼ προσθέτω *χοριαμβος* (=τροχαῖος καὶ ἰαμβος), *ἀντίσπαστος* (=ἰαμβος καὶ τροχαῖος), *ἀνάκρουση* (=συλλαβὴ ἢ καὶ δυὸ συλλαβές πού μπαίνουνε πρὶν ἀπὸ τὸ κανονικὸ μέτρο, μάλιστα τὸ μουσικόν), *λογαιοειδής* (=στῆχος ἀπὸ δύο δακτύλους καὶ 2 ἢ 3 τροχαῖους, κάποτε καὶ μὲ ἀνάκρουση τροχαῖους, κάποτε καὶ μὲ ἀνάκρουση τροχαῖκή ἢ ἰαμβική), *ἐλεγίμβος* (=στῆχος ἀπὸ 3 ἰαμβους καὶ 2 ἀναπαιστούς, ὅπως συχρὰ στὴ γαλλικὴ ποίηση ἀκούεται ὁ *ἀλεξαντρινός*). Μὲ τοὺς δέκα αὐτοὺς ὄρους, καὶ 5 ἢ 6 ἄλλους ἀκόμα (π. χ. διποδία, συνίζηση, χασμῶδία κλ.), μιλώντας γιὰ στίχους ἀποφεύγουμε τὴν πολὺλογὴν ἐρμηνεία πού περισσότερο ζαλίζει παρά πού φωτίζει τὸν ἀκροατὴ.

5.

Ξαναγυρίζω στὴν Καλβομάστιγα.

Ἐλεῖπα στὰ 22 ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, «καταγινόμενος ἄλλοῦ εἰς ἔργον παγκοίνως ἀνεγνωρισμένης χρησιμότητος», ὅπως θᾶλεγε ὁ Παπαδιαμάντης, καὶ μόλις τώρα τὸ εἶδα τὸ βιβλίον τοῦ Ρουσσέλ. Τί κρίμα! Ἴσως τότε δὲ θὰ τὸ παίρνανε καὶ τόσο στὰ σοβαρὰ διάφοροι σπουδαῖοι μας μετρικοὶ καὶ κριτικοί, ὥστε πρῶτος ὁ Η. Βουτιεριδῆς, στὴν πολυσέλιδη «Νεοελληνικὴ Λογοτεχνικὴ στιχουργικὴ» του (Ἀθήνα, 1929), — πού καὶ αὐτὴ πολὺ ἀργά, τὰ τελευταῖα χρόνια, μοῦ ἔτυχε νὰ τὴν ἀνοίξω, — νὰ μὴν ἀναφέρῃ κἀν τὴν πεντάστιχη καλβικὴ στροφή, ἐνῶ ἀπεναντίας στὴ «Σύντομη Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας» (Ἀθήνα, 1933) σχεδὸν ἀντιγράφει τὰ ρουσσελικά: «Ὁ Κάλβος εἶναι ποιητὴς παράδοξος, ἀνισος, μπορεῖ νὰ εἰπῇ κανεὶς... Θέλησε νὰ φτιάσῃ καὶ δική του μετρική· μὰ δὲ μπόρεσε νὰ τὴν ἐφαρμόσῃ πάντα καὶ ὁ ἴδιος σωστά. Τὸ πρόωρο κι' ἀπότομο σταμάτημά του νὰ γράψῃ [ἔτσι ἀκριβῶς ὁ ξενισμός] κι' ἄλλα ποιήματα, καὶ τὰ τόσα γλωσσικὰ κ' αἰσθητικὰ λάθη του δὲ δικαιολογοῦν καθόλου τὸ μεγάλο θαυμασμὸ σ' αὐτόν». Καὶ δεύτερος ὁ Πέτρος Βλαστός, «κολοιδὸς ποτὶ κολοιδόν», ν' ἀντιγράψῃ τοὺς δυὸ παραπάνω σοφοὺς μετρικούς: α) στὴ «Νέα Ἑστία» (1933, σελ. 551);

«Τὸν Κάλβο κάμποσοι καμώνονται πῶς τονὲ θαμάζουν. Ποτέ μου δὲ μπόρεσα νὰ καταλάβω τὸ γιατί. Οἱ λαχανιασμένες του στροφές φουσκώνουνε μὲ κλασσικὲς κοινοτοπίες. Καὶ οἱ στίχοι του εἶναι βραχνὰ νταούλια, ξεθυμάσματα δασκάλικης ἀναβρασίδας. Μῆτε τὸν ποδόγυρο τῆς Μούσας δὲν ἀγγίξε ποτέ του...» β) Στὸ βιβλίο του «Ἡ Ἑλληνικὴ καὶ Μερικὴ Ἄλλες Παράλληλες Διγλωσσίες» (Ἀθήνα, 1935) τολμᾷ νὰ παραλληλίσῃ τὰ ἐλεγειακτικὰ μέτρα τοῦ Κάλβου μὲ τοὺς ἀλύγιστους τροχαίους τῆς λατινικῆς ὕμνωδίας «Dies irae», ἔργον τοῦ ΙΓ' αἰῶνα: «Περνάει—γράφει—γι' ἀριστούργημα... Τὸ διάβασα καὶ τὸ ξαναδιάβασα... Οἱ στίχοι ταμπουρίζουνε μὲ ζαλιάρικη μονοτονία καὶ θυμίζουνε κάπως τὴν ἀκόμα χειρότερη στιχογραφία τοῦ Κάλβου τοῦ Ζακυθινοῦ».

Τέλος, —ἐπισημότερος ἀπ' ἄλλους,—ὁ πανεπιστημιακὸς μας καθηγητὴς Γιάννης Μ. Ἀποστολάκης, στὸ βιβλίο του «Τὰ Τραγούδια μας» (Ἀθήνα, 1934), ἀνακυκλώνοντας σ' 90 σωστὲς σελίδες τὸ θέμα του: «τὸ τραγούδι στὸν Κάλβο εἶναι τεχνικὴ ἢ ἀτεχνὴ κατασκευὴ, μίμηση ἀπὸ ἔκφραση, ρητορεία...», δὲ λέγει λέξη γιὰ τὴν καλβικὴ στιχουργία.

## 6.

Εἶναι λοιπὸν οἱ στίχοι τοῦ Κάλβου, ὅπως (λησμονώντας στὸ ἱερὸν ἄδυτο τῆς Τέχνης μοναδικὸν ἱεροφάντη τὸν Παλαμά) μᾶς τοὺς ψέλνει ὁ χορὸς τῆς κριτικῆς σοφίας: «καινοφανεῖς καὶ ἰδιόρρυθμοι; ἰταλίζοντες ἢ ἀρχαιοπρεπεῖς; ποικίλοι ἐν τῇ φαινομενικῇ τῶν μονοτονία, ἰδικὸν τοῦ ἐπινόημα; ἰδιαίτερον μέτρον ὄχι τὸσον παράξενον; ἢ ἀπομιμήματα τῶν ἀρχαίων μέτρων; μετρικῶς ἰδιότυποι; κακόφωνοι καὶ χασμωδικοί; στίχοι μὲ λανθασμένη τὴ θεωρία τους; σχολαστικοί; σβραχνὰ νταούλια μὲ λαχανιασμένες στροφές;»

—Αἶ, ἄς ἀφήσουμε τοὺς κριτικούς, καὶ—

\*Τὰς χορδὰς ἄς ἀλλάξωμεν,  
\*Ὡ χρυσὸν δῶρον, χάσμα  
Λητογενέος μέγα  
Τὰς χορδὰς ἄς ἀλλάξωμεν,  
\*Ἴονιος λύρα.

\*Ἄλλα σῦρματα δότε,  
Ζεφυρόποδες Χάριτες·  
Καὶ σεις ἐπὶ τὸ ξόλον  
Μελίφρονον, ὀακίνθινον  
Βάλετε στέμμα.

Τὰς πτέρυγας ἀπλώνει  
\*Ὡς τέρνεον τοῦ Διός,  
Καὶ ὀφνέται τὸ μέτρον  
\*Ἔως τὸν οὐράνιον κῆπον  
Τῶν Πιερίδων.»

Καιρὸς πιά νὰ δοῦμε τί λέγει ὁ ἴδιος ὁ Ποιητής, —δηλαδὴ ἢ «Ἐπισημείωσις» του στὸ τέλος τῶν Ὁδῶν, καί, διαβάζοντας, νὰ ἐρμηνεύουμε:

**A.—Οἱ στίχοι τοὺς ὁποίους ἐμεταχειρίσθη ἐἴς τὴν κατασκευὴν τῶν ὠδῶν μου συ-**

**νίστανται ἐκ συνιζήσεων καὶ τόνων καὶ λέγονται ἐπτασύλλαβοι μὲ πρόσθεσιν πεντασύλλαβου.**

## ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

\*Ὡς / μέ / σα εἰς / τὰ / πο / λὸ / δένδρα  
Δά / ση / τὸ / βρά / δυ εἰς / πνέ / ει  
Τὸ / τε / θλιμ / μέ / νον / φύ / σημα  
Με / σημ / βρι / νὸν / καί / φαί / νεται  
Θρή / νος / ἀν / θρώ / πων.

**Συνίτηση** μᾶς λέγουν οἱ γραμματικοὶ εἶναι ἡ συνεκφώνηση δυὸ φωνηέντων, ὥστε ἀπὸ δυὸ συλλαβῆς νὰ γίνῃ μία. Στὴ νεώτερη ὁμοῦ τὴν ποίηση (ἑλληνικὴ, ἰταλικὴ, ἰσπανικὴ), καθὼς στὴ μουσικῇ, συνίτηση γίνε-ται ὅταν προφέρῃς καθαρά καὶ τὰ δυὸ (κάποτε καὶ τρία) ἐπάλληλα φωνήεντα ἀπάνω σ' ἓνα μουσικὸ φθόγγο ἢ χρόνον, π. χ. Ἄγα-παι ἢ Μάρω τὸ χορὸ. Μὲ τὴ συνίτηση τὰ ἐπάλληλα φωνήεντα μετροῦνε στὸ στίχο ὡς μιὰ συλλαβή, ἔστω καὶ ἂν δὲν ἀνήκουνε στὴν ἴδια λέξη, ὅπως στὶς παραπάνω στροφές: μέσα+εἰς, βράδυ+εἰσπνέει, Ἴονιος, ὕ+ακίνθινον, ὄρνε+ον, καί+ὀφνέται, ἔ+ως, οὐράνι+ον.

\*Ὅταν ὁμοῦ δυὸ ἐπάλληλα φωνήεντα προφέρωνται χωριστὰ τὸ καθένα ἐπάνω σὲ δυὸ χωριστοὺς μουσικοὺς χρόνους ἢ φθόγγους, ὥστε νὰ σχηματίζεται φωνητικὸ χάσμα (καὶ σχηματίζεται πάντα τὸ χάσμα, ὅταν τὰ ἐπάλληλα φωνήεντα ἀνήκουνε σὲ χωριστὲς συλλαβῆς τοῦ στίχου), τὸ ἠχητικὸ ἀποτέλεσμα λέγεται **χασμωδία**. Ἡ χασμωδία συχνὰ γίνεται τεχνικὴ, ὅπως στὰ Λητογενέ...ος, Ἴ..όνιος, Δι..ός, συχνότερα ὁμοῦ κακότεχνη, ὅταν, χωρὶς αἰσθητὸ λόγο, ὁ ἀδέξιος στιχουργὸς χωρίσῃ δυὸ ὁμοῦ φωνήεντα ἢ βάλῃ στὸν ἴδιο στίχο, κοντὰ στὴ χασμωδία, καὶ καμιά συνίτηση, π. χ. «τὰ «ἄσπρα» ἀνθη+ἐσκόρπισε μὲ τὰ+ὁμορφά της χέρια.» Κάποτε ἢ χασμωδία γίνεται ἀναγκαστὴ μέσα στὴ λέξη, ἢ λεγόμενη **διαίρεση** (ἐγὼ θὰ τὴν ὀνόμαζα μουσικώτερα **διαστολή**, φυλάγοντας τὸν ἀρχαῖο ὄρο **διαίρεση** γιὰ τὴ διχοτόμηση τοῦ στίχου σὲ δυὸ ἰσόμετρα κῶλα): ἀναγκαστὴ, γιὰτὶ βέβαια δὲν ἐπιτρέπεται νὰκουστοῦνε Πιερίδες οἱ Πιερίδες καὶ Δημιουργὸς ὁ Δημιουργός.

Καὶ τόνους λέγοντας ὁ Ποιητής ἐννοεῖ τὶς τονισμένες συλλαβῆς τοῦ στίχου.

**B.—Ὅτε ἡ τελευταία λέξις ἐνὸς ἐπτασύλλαβου εἶναι προπαροξύτονος, ἡ τετονισμένη συλλαβὴ λέγεται ἐκτη, αἱ δὲ ἐπίλοιποι δύο λογίζονται ὡς μία· π. χ.**

—πολύ/δένδρα,—φύ/σημα,—φαί/νεται.

**Γ.—Ὅτε ὁμοῦ ἡ τελευταία λέξις ἔχει τὸν τόνον εἰς τὴν λήγουσαν, ὁ στίχος τελειώνει μὲ τὴν ἐκτην· π. χ.**

Τοῦ κλεινοῦ Ταμῆσοῦ—Ἐλαφρὰ καθα/ρὰ  
Γίνονται τῆς νυκ/τὸς κτλ.

Αὐτὰ ὁ Λασκαράτος στὴν περίφημη Στι-χουργικὴ του — βασισμένη πάντα στοὺς ἰτα-λικοὺς ὄρους καὶ ὁρισμοὺς — λογικὰ τὰ γε-

νικεῦει: «Κάθε στίχος λαβαίνει τὴν ὀνομασία του ἀπὸ τὸν ἀριθμὸν τῶν συλλαβῶν του... Μόνος ὁ παροξύτονος εἶναι ὁ φυσικὸς στίχος, εἶναι ὁ γνώμων, καὶ δίνει τὸν κανόνα τοῦ μέτρου. Ὁ ὀξύτονος θεωρεῖται ὡς παροξύτονος κολοβωμένος [ὁ κατάληκτικὸς τῶν ἀρχαίων]· καὶ ὁ προπαροξύτονος, ὡς παροξύτονος περιτροσύλλαβος [ὑπερκάληκτος]... θεωροῦνται ὅμως ὡς ἰσάριθμοί του», [δηλ. στὸ μέτρημα τῶν συλλαβῶν.]

**Δ.— Ἡ πεντασύλλαβος πρόσθεσις δὲν τελιώνει ποτὲ παρὰ μὲ λέξιν ἔχουσαν τὸν τόνον εἰς τὴν παραλήγουσαν.**

Φυσικὰ στὴν καλβικὴ πεντάστιχη στροφή· γιὰτὶ σὲ ἄλλα στροφικὰ ἢ λυμένα στιχοῦργήματα γίνονται καὶ προπαροξύτονοι καὶ ὀξύτονοι πεντασύλλαβοι (6 ἢ 4 συλλαβές). Ὡς τόσο καὶ ὁ Κάλβος ὁ ἴδιος παραβαίνει τὸν ἀφορισμὸν τοῦ δυο-τρεις φορές, βάζοντας τὸν τόνον προπαροξύτονον σὲ πεντασύλλαβον:

Αἶμα ἄς τὰ πῶμε (ὠδὴ ιδ' στρ. 16  
Ἔργα καὶ ἡ δύναμις > ιζ' > 21  
Ποῦ τὰ καυχήματα; > ιη' > 10).

**Ε.— Οἱ τόνοι εἶναι:**

**α'. Τελικοὶ** [ἢ σταθεροί, κατὰ τὸ Λασκαράτο], οἱ ὁποῖοι εὐρίσκονται εἰς τὴν ἔκτην τῶν ἑπτασυλλάβων καὶ εἰς τὴν τετάρτην τοῦ πεντασυλλάβου.

**β'. Ἀνέμφκτοι**, καὶ δὲν συντρέχουσιν εἰς μελοποιίαν. Ὡς ὁ τόνος τῆς τετάρτης συλλαβῆς τοῦ

Ὡς μέσα εἰς τὰ πολύδενδρα —  
καὶ ὁ τῆς τρίτης τοῦ

Δάση τὸ βράδυ εἰσπνέει —  
καὶ ὁ τῆς πέμπτης τοῦ

Μεσημβρινὸν καὶ φαίνεται —.

Δηλαδή **ἀνέμφατοι** εἶναι οἱ τόνοι ποῦ μᾶς ἔμαθε ἡ Γραμματικὴ νὰ βάζουμε σὲ ἀρκετὰ μονοσύλλαβα μόρια, ἄρθρα καὶ ἄλλα, ἐνῶ αὐτὰ προφέρονται ἄτονα· γι' αὐτὸ καὶ ὁ Λασκαράτος συμβουλεύει: «ὁ τόνος νὰ μὴν πέφτῃ ποτὲ ἀπάνου σὲ μονοσύλλαβον, ἐξω μόνον ἂν μᾶς χρειάζεται νὰ βάνωμε σ' ἐκεῖνο τὸ μονοσύλλαβον μίαν ξεχωριστὴν ἔμφαση.»

**γ'. Κύριοι**, οἱ ὁποῖοι κατεργάζονται τὸ μέλος καὶ τὸ μέτρον. Ἡ δὲ θέσις αὐτῶν ποικίλλεται οὕτως·

#### Εἰς τοὺς ἑπτασύλλαβους

[Ἐδῶ ὁ Κάλβος παραθέτει διάγραμμα μὲ ὀχτῶ εἶδη ἢ ποικιλίαις τονισμοῦ γιὰ τὸν ἑπτασύλλαβον. Τὸ ἀντιγράψω μὲ ἀπλοῦστερον τύπον, σημειώνοντας παράπλευρα στὸ κάθε παράδειγμα τὴν ἀριθμητικὴν τάξιν τῶν συλλαβῶν, ὅπου πέφτουν οἱ κύριοι τόνοι, κ' ἕνας τους ἀναγκαστικὰ εἶναι ὁ τελικός.]

1. Εὐφρανε μὲ τὸ + ἀνάτανον . . . . . 1,6.
2. Χήρας ὁ θεῖος Ὁμηρος . . . . . 1,4,6.
3. Σβησθέν λιβανιστήριον . . . . . 2,6.

4. Τὴν λύραν δότε + ὑμνήσατε . . . . . 2,4,6.
5. Τοῦ θανάτου τὰ γόνατα . . . . . 3,6.
6. Ὁ φοβερός ἐχθρός . . . . . 4,6.
7. Ὑποκυμαινομένους . . . . . 6.
8. Λευκόν, σιγαλὸν μάρμαρον . . . . . 2,5,6.

#### Εἰς τοὺς πεντασύλλαβους

1. Ἔχει τὸ μνήμα . . . . . 1,4.
2. Βοσκοὶ καὶ ζῶα . . . . . 2,4.
3. Παρηγορήσου . . . . . 4.

[Ἐδῶ παρατηρῶ: γίνεται στὸν πεντασύλλαβον καὶ 4ο εἶδος, μὲ τονισμὸ ἀντισπαστικόν, στὴν 3ῃ καὶ τὴν 4ῃ, εἶδος ποῦ συχνότατα μεταχειρίζεται ὁ Κάλβος, κάποτε καὶ μὲ συνίζηση: Τῆς βαθείας νύκτας. Τῆς ἀρχαίας δόξης.— Τῆς δουλείας εἶναι.— Τὰ χρυσὰ δῶρα.— Ἡ χαρὰ μόνη.— Εἰς ἐσὲ κρίνοι.— Εἰς βαθὺ σκότος.— Μὲ γλυκὰ δάκρυα (ὅπου καὶ γίνεται συνίζηση στὴν ἄτονη 5ῃ συλλαβῇ, γιὰ νὰ μείνῃ ὁ στίχος παροξύτονος, ὅπως ὀρίζει ὁ ποιητὴς στὴν παράγραφο Δ].

**Κύριοι, λοιπὸν, καὶ τελικοὶ εἶναι οἱ ἀναγκαῖοι τόνοι τοῦ στίχου. Εἰς μίαν μόνον περίστασιν ἔχομεν τὴν ἄδειαν νὰ ἀμελήσωμεν τὸν τελικὸν τόνον, ὡς τὸ**

τῶν τυράννων ἀναστενάξῃ ἡ ψυχὴ σας·

[Ὡδὴ Η' 18]

ἀλλὰ ἡ αἰτία εἶναι ἐμφανής· ἡ διακοπὴ καὶ ἡ σημασία τῆς λέξεως τὸ συγχωροῦσιν.

[Ἐδῶ ἄς προσθέσω, μὲ τὸ ὕφος τοῦ Κάλβου: ἀπόκειται εἰς τὸν ἀπαγγέλλοντα νὰ ἐμφάνῃ ἀρμοδίως τὴν διακοπὴν καὶ τὴν σημασίαν τῆς λέξεως. Καὶ πηδώντας γιὰ τὴν ὥρα τὴν παράγραφο Ζ', κάμνω καὶ ἐγὼ ἐδῶ μὴ διακοπὴν στὴν Ἐπισημείωση, ἀπάνω στὴν παρακάτω παράγραφο].

**Η.— Ὁ τελικὸς τόνος εἰς ὅλα τὰ διάφορα εἶδη τῶν στίχων, δὲν δέχεται ποτὲ τὴν συνίζησιν, ἀλλὰ διαλύει τὰς συλλαβὰς π. χ.**  
ταχέ..ως

7.

Ὡς ἐδῶ, μὲ σύντομους ὀρισμούς, μᾶς δείχνει ἡ «Ἐπισημείωσις» πόσο ἀπλά (=κλασσικὰ) εἶτανε τὰ μέσα ποῦ μεταχειρίστηκε ὁ ποιητὴς γιὰ νὰ μᾶς δώσῃ, τόσο σοφὰ καὶ τεχνικὰ (κατὰ τὴ γνώμην μου, ποῦ εὐτυχῶς ἢ δυστυχῶς, ἂν τὸ δεύτερον σᾶς ἀρέσῃ, δὲν εἶναι μόνον δική μου), τῶν Ὡδῶν τοῦ τὴν «πολύτροπὴν ἀρμονία».

Δυὸ μικροὶ συγγενικοὶ στίχοι: ὁ ἑπτασύλλαβος καὶ ὁ πεντασύλλαβος, ἀκούραστα καὶ οἱ δυὸ εὐφραντικοὶ γιὰ κάθε αὐτί, ἀκόμα καὶ τοῦ Μίδα—μὲ πόσες ὁμοῦ «μπόρεσες» ὁ τεχνικὸς τους συνδυασμός!

Ὁ ἑπτασύλλαβος, μὲ τὶς τρεῖς τοῦ μορφῆς (παροξύτονος, ὀξύτονος, προπαροξύτονος), δέχεται σὲ κάθε μορφή 8 τονισμούς, ποῦ ἕνας τους μόνον εἶναι καθαρὸς ἀναπαιστικός, ὁ 5ος, ἐνῶ οἱ ἄλλοι 7 ἔχουν ὄλοι τὸ λαμβικὸ βάδισμα, μὲ τὴν ποικιλίαν τοῦ χοριάμβου ὁ 2ος, τοῦ ἀντισπάστου ὁ 8ος, ὁ καὶ



σπανιότερος ἀπ' ἄλλους. Γίνονται ἄρα  $3 \times 8 = 24$  εἴδη τοῦ στίχου. Ὁ μαθηματικός συνδυασμός καθενὸς ἀπὸ τὰ εἴδη αὐτὰ μὲ τὰ ἄλλα (ἢ καὶ μὲ στίχους τοῦ ἴδιου εἴδους) μέσα στοὺς 4 πρῶτους στίχους τῆς στροφῆς καί, ἀμέσως ἔπειτα μὲ καθένα ἀπὸ τὰ 4 εἴδη τοῦ πεντασύλλαβου, μᾶς δίνει τὸ γινόμενο  $24 \times 24 \times 24 \times 24 \times 4 = 1.327.124$  ποικιλίες μορφῆς καὶ τονισμοῦ ποὺ μπορεῖ νὰ πάρῃ ἡ καλβικὴ στροφή. Βάλτε καὶ τὰ ὠραῖα πού παίρνει ὁ στίχος συχνὰ μὲ τὴν συνίτηση (+) καί, σπανιότερα, μὲ τὴν τεχνικὴ χασμωδία (·) ἢ τὴν διαστολή (:), καὶ φταρουργίζουσι οἱ στροφές σὰν πεταλοῦδες λαμπρόχρωμες ποὺ πάντα διαφέρουν ἢ μιὰ ἀπὸ τίς ἄλλες, καὶ ἄς ἀνήκουν ὅλες σ' ἓνα, τὸ ἴδιο γένος.

— Ὡ μάλιστα τέχνη Μουσικῆ, τί ἀκαταμέτρητο πλῆθος «μπόρεσες» τοῦ ἤχου προσφέρεις στοὺς πιστοὺς σου μὲ τοὺς ἀνεξάντλητους συνδυασμοὺς ρυθμικῆς, μελωδίας καὶ ἁρμονίας, ὅταν δυὸ λιτοὶ ὀλιγοσύλλαβοι στίχοι μποροῦν καὶ *κατεργάζονται*, σὲ μιὰ μικρὴ πεντάστιχη στροφή, τόσες μυριάδες τρόπους γιὰ νάκουστούνε!

Ἄληθινὰ καὶ οἱ δυὸ αὐτοὶ στίχοι τῆς καλβικῆς στροφῆς «ἤμποροῦν νὰ σταθοῦν» — ὅπως θάλεγε ὁ Λασκαράτος — μὲ μόνο τὸν τελικὸ τους τόνο :

«Μιὰν ἀγγελοζωγράφιστη — ροδοπεριχυμένη... Στρογγυλοφέγγαρη — φωτοχυσία...»  
Ἡ τεχνικὴ ὁμοιωτικὴ ἀναλλαγή τῶν ρυθμῶν (τοῦ ἱαμβικοῦ μὲ ἀναπαιστικὸ στοὺς ἑπτασύλλαβους, τοῦ δακτυλικοῦ μὲ ἱαμβικὸ στοὺς πεντασύλλαβους), τοὺς ἀπομακρύνουν ἐδῶ ἀπὸ τὸ λαϊκὸ τραγούδι ποὺ ἀκούεται, συχνότερα, μονότονα ἱαμβικῶς· γιὰ τὴν βέβαια, ὅπως τὸ λέγει ὁ Λασκαράτος, «ὁ ἑπτασύλλαβος εἶν' ἐκεῖνος ὁποῦ περισσότερο συνηθίζεται ἀπὸ τὸν λαὸν εἰς τὴ δημοτικὴ ποίησίν του» καὶ δυὸ τέτοιοι στίχοι, προπαροξύτονος καὶ παροξύτονος, ἀσπρτίζονται ζευγαρωμένοι στὸν «πολιτικὸ» μας στίχο, τὸ δεκαπεντασύλλαβο, μὲ τὴν διαφορὰ πὼς συχνὰ στὸ πρῶτο ἡμιστίχιο ἔχει τόνο κ' ἢ 8η συλλαβῆ, ἂν καὶ στὸ τραγούδι, ἴδιως τὸ στροφικὸ, ἀκούεται ἄτονη κατὰ κανόνα.

Ὡστόσο, καθὼς ὀρθότατα σημειώνει ὁ καθηγητὴς Γεώργιος Θ. Ζώρας (στὴ «Νέα Ἑστία», τεύχος 248) μέσα στὴ σημαντικὴ του μελέτη γιὰ τὴν «Ὡδὴ εἰς Ἴονίους», ποὺ εἶχε γράψῃ κατὰ τὸ 1814 ὁ Κάλβος ἱταλικά, ἢ ὠδὴ αὐτὴ «ἀπὸ μετρικῆς ἀπόψεως ἀπετέλεσε ἀναμφιβόλως τὴν βᾶσιν καὶ τὸ πρότυπον τῆς περαιτέρω ἐξελιξέως καὶ τελικῆς διαμορφώσεως τῆς Καλβείου στροφῆς». Ἡ ὠδὴ ἐκεῖνη (160 ἑπτασύλλαβοι) εἶναι τὸ ἴδιο γραμμὴν μὲ στροφικὸ σύστημα (12+12+8 στίχοι κάθε φορά) πέντε φορές ἀνακυκλωμένο, ἀνάλογα μὲ τὰ χορικά τῶν «Δαναίδων», τῆς τραγωδίας ποὺ εἶχε πιά τυπωμένη ὁ Κάλβος στὰ 1818, ὅπου ὁμοίως 8+8+4 ἑπτασύλλαβοι σχηματίζουσι τὸ στροφικὸ σύστημα. Καὶ ἀκριβῶς, καθὼς

τὸ γράφει ὁ Ζώρας, «εἰς τὴν ἱταλικὴν μετρικὴν ἰσχύουσι οἱ κανόνες ἐκεῖνοι, τοὺς ὁποίους ὁ Κάλβος ἐθεώρησεν ἀναγκαῖον νὰ ἐξηγήσῃ εἰς τὴν ἐπισημείωσίν του περὶ μέτρου... Ἀκόμη εἰς τὴν ἱταλικὴν ὠδὴν, καθὼς εἰς τὰς ἑλληνικάς, ὁ Κάλβος κάμνει συχνὴν χρῆσιν συνιζήσεων καὶ διαιρέσεων... ἀποφεύγει τὴν ὁμοιοκαταληξίαν. Ὑπάρχουσι μερικαὶ ὁμοιοκαταληξίαι, ἀλλ' εἶναι μόνον τυχαῖαι — παρά τὴν θέλησιν τοῦ ποιητοῦ. Τὸ αὐτὸ φαινόμενον παρατηρεῖται ἐξ ἄλλου καὶ εἰς τὰς ἑλληνικάς ὠδὰς τοῦ Κάλβου.» — Στὰ ἱταλικά ὁμοίως χορικά τῶν «Δαναίδων» ὑπάρχει κατὰ σύστημα ἢ *ρίμα*, — πρὲπει νὰ σημειώσω κ' ἐγώ.

8.

Ἱταλικὴ λοιπὸν ἢ στιχουργία τῶν ὠδῶν τοῦ Κάλβου; Ἀπαντῶ: ἂν εἶναι ἱταλική, τότε εἶναι καὶ ἀρχαία ἑλληνική. Τί ἄλλο παρά ἑπτασύλλαβος, ἴδιος ὁ σημερινός, εἶναι τὸ ἀρχαῖο *ἡμίαμβον* (ἱαμβικὸ δίμετρο καταληκτικὸ), ἅμα τὸ ἀπαγγείλῃς *προσῳδικά*. Μὰ καὶ μὲ τοὺς γραμματικὸς τονισμοὺς ἂν τὸ ἀπαγγείλῃς, ὅταν τελειώσῃ μὲ λέξη παροξύτονη, τὸ σημερινὸ μας ἑπτασύλλαβο πάλι θ' ἀκούσῃς. Π. χ.

Ὁ ἀρχαῖος :

Ὁ Κάλβος :

Θέλω λέγειν Ἀτρείδας, = Ἄλλα σῶματα δότε...  
Θέλω δὲ Κάδμον εἶπειν, = Ἄλλο δὲν λέγω, θέλω...  
ὁ βάρβιτος δὲ χόρδαις = Τὴν λάμπιν τῶν ὀργάνων...  
Ἐρωτα μόνον ἦγει... = Ἥλθ' ὁ καιρὸς τῆς δόξης...  
Καγὼ μὲν ἦδον ἄθλους, = Εἰς ξένην γῆν τὸν τάφον...  
Ἡρακλέους λῶρή δὲ = Σπασθῶν, ποὺ εἶναι αἱ χεῖρες  
Ἐρωτας ἀντεφώνει = Τώρα τῶν φιλοπόνων

Ἔτσι καὶ πολλὰ τροπάρια τῆς Ἐκκλησίας ἀρχίζουσι μὲ ζευγαρωτοὺς ἑπτασύλλαβους, περίπου σὰν τοὺς καλβικοὺς (ὀξύτονο ἱαμβικὸ + παροξύτονο ἀναπαιστικὸ), ἀκολουθώντας τὸ περίφημο αὐτόμελο τῆς Ὑπαπαντῆς :

Χορὸς ἀγγελικὸς  
ἐκπληττέσθω τὸ θαῦμα  
βροτοὶ δὲ ταῖς φωναῖς  
ἀνακράζωμεν ὕπνον

Καὶ τί ἄλλο εἶναι ὁ πεντασύλλαβος, παρά, ὅπως εἶπαμε, τὸ *ἄδωνιον* μέτρον (Πότνια μήτηρ) ἢ *ἱαμβικὴν πενθημιμερῆς* (Ὡ τέκνα Κάδμου), καὶ σπανιότερα ἀντίσπαστος μὲ συλλαβικὴ ἀνάκρουση (Ἄγες ὦ κοῦροι):

9.

Εἶπα *ἔναγχος* (μὲ συνεπήρανε βλέπετε τ' ἀρχαῖα) πὼς ἀκούεται ὅταν ἀπαγγέλεται τὸ ἡμίαμβον. Καὶ αὐτόματο προβάλλει τὸ ἐρώτημα: — Πὼς πρὲπει νὰπαγγέλλωνται τὰ ποικιλότροπα ἡμίαμβα τοῦ Κάλβου;

Μὰ — κ' ἐδῶ ἄς μοῦ συχωρεθῇ ὁ προσωπικὸς ἔπαινος σ' ἓναν ἀξιὸν καλλιτέχνη — ἀκριβῶς ὅπως εἶχεν ἀπαγγεῖλει, — πᾶνε χρόνια ἀπὸ τότε! — ὁ Νικόλαος ὁ Παπαγεωργίου, στὸ



\*Ὁδείο τοῦ Ἡρώδη, τὰ χορικά τῆς «Ἀντιγόνης», μέ τῆ μετάφραση τοῦ Κωνσταντίνου Μάνου :

\*Ὡ Διόνυσε πολυώνυμε!...

Ἑπτασύλλαβοι, κάπως μονόχορδα λαμβικοί ἑπτασύλλαβοι, καί τὰ χορικά ἐκεῖνα. Τί παλμόν ὁμως ἔδινε σ' αὐτά ὁ μελετημένος χοροστάτης ποῦ ἤξερε νά ξεχωρίζη καί ἀρμονικά νά τονίζη τῆ σημαντική λέξη τοῦ στίχου, ἐκεῖνη ποῦ κατά κανόνα σημαίνεται καί ἀπό τόν ἐπιδέξιο στιχουργό μέ τόν κυριώτερο τόνο, προσέχοντας νά μὴν πέφτη ποτέ στό κακότεχο στρώμαγμα τῶν φθόγγων, ὅπως τὸ ἐπιτηδεύονται μερικοὶ ἄλλοι μέ τὴν τόχατέ μου φυσική, ἀμουση ὁμως προφορὰ τους, ὅπου ὁ ἤχος γίνεται κρότος καί ψόφος, ὅπου ἡ λήγουσα στὴ λέξη καί στὴ φράση θαρρεῖς πὼς κόβεται, τόσο ξέπνοη βγαίνει.

Χρειαζεται αὐτός ποῦ ἀπαγγέλλει νά κατέχη μουσικά τοὺς στιχουργικοὺς κανόνες, νάχη ὀτωστά μελετημένα τοὺς τόνους καί τὰ ὄραϊσματα καθενός στίχου στό ποιήμα, γιὰ νά μὴ ρίχνη τῆ συνίζηση σὲ συναλοιφή, μηδὲ νά τρέπη σὲ συνίζηση τῆ φυσικῆ διαστολῆ καί τῆ θελητῆ ὄσο καί θεμιτῆ χασμωδία, —χασμωδία πάντα τόσο ἠχητικὰ τεχνικῆ στὶς στροφές τοῦ Κάλβου!

(Μακρὰ + ἀπὸ σέ' μέ... εἶδε, —Εἰς ξένα... ἔθνη. —Σύ... ὅταν τὰ... οὐράνι: α Σὺ... εἶσαι τῶν ὄνειρων μου, —Ἡ λαμπὰς ἡ... αἰ: ὦνι: ος, —Ποτέ... ὁ θερμὸς Κύων, —Ἐκεῖ μέσα... ἀτάρακτος, Τὰ ῥόδα, + ἡ: ὦα, —Ὁ ἄ: ἐτός ἀφήνει, —Κτυπά: ουσιν οἱ πτέρυγες, κ. ἄ.), ὥστε νά θυμίξη τὴν περιώνυμη χασμωδία τῆ Βαγνερική, ὅταν τὰ ὄργανα τῆς ὀρχήστρας φτάνοντας στὴν ὑψιστὴν ἔνταση λές καί παίρνουν ὄλα μαζί μίαν ἀναπνοή... —μηδὲ ἀντίθετα νάπαγγέλη χασμωδικὰ τὸ στίχο ἐκεῖ ποῦ χρειάζεται συνίζηση, (ὅπως θὰ τὸπαθε ὁ μέγας καί πολὺς καλβοδιώχτης ὁ Πέτρος Βλαστός, ὅταν ἔγραφε στὴ «Νέα Ἔστια» (τεῦχος 154 σελ. 551) ἐκεῖνα τὰ χαριτωμένα «ἀμέ κείνο τὸ ... καί τὸ περίφημο: «Τὸ κῦμα Ἴδιον πρῶτον» μέ τῆ διπλῆ χασμωδία καί τὴν ἀσυχώρητη τὴν ἀσυνταξία του μάς ἀναποδογυρίζουν τὰ συκώτια μονομιᾶς» καί ἀναγκάστηκα ἐγὼ τότε νά δείξω ἄλλοῦ («Θυμέλη», 1938, σελ. 56) πὼς εἶχε λάθος ὁ sartor μας ὁ re sarcieendus, γιὰτὶ ὁ στίχος εἶτανε «λαμβικός ἑπτασύλλαβος κανονικὰ τονισμένος μέ τόνο σὲ κάθε του πόδα σωστό, μέ διπλῆ, ὄχι χασμωδία, παρά συνίζηση:

Τὸ κῦμα \*Ι+ὄνι+ον πρῶτον.

ὅπου, μέ γοργὴ ἀπαγγελία, στὴ συλλαβὴ Ἴδ—θακουστῆ κ' ἕνα ἑλαφρὸ ἰώτ (j): Γιδ—νιον» —καί νά προσθέσω, μέ παραδείγματα, «πὼς τέτοια διπλῆ καί τρίδιπλη συνίζηση μεταχειρίζεται κανονικά κι ὁ ἴδιος ὁ κ. Π. Β. στὰ ποιήματά του...»).

\*Ἡ μήπως, γιὰ νάπαγγέλλονται ὅπως πρέπει οἱ στροφές τοῦ Κάλβου, χρειάζε-

ται νά γίνη ἔκδοση τῆς «Λύρας» του μέ εἰδικὰ σημάδια γιὰ τοὺς τόνους καί τίς ἀναπνοές; —ἀνάλογα μέ μίαν Ἰταλικὴ τῆς «Θείας Κωμωδίας» τοῦ Δάντη ἀπὸ τὸν καθηγητῆ Luigi Polacco (Μιλᾶνο, 1909), ὅπου ὁμως πρόκειται γιὰ στίχο πολὺ δυσκολώτερο νά τὸν ἀπαγγεῖλης μέ τὸν ὀρθὸ του τονισμό, —γιὰ τὸν ἔντεκασύλλαβο.

\*Ὡ Δάντη! —ἀνοίγω τὸ βιβλίον σου στὴν τύχη τώρα, καί τὸ μάτι μου πέφτει στό στίχο :

Tu m' ai con desiderio il cōr disposto,

νά γράψω πὼς εἶχες μιλήσει, πέντε αἰῶνες νωρίτερα, στό λατινικὸ σου ἔργο «Περὶ τοῦ Κοινοῦ Λόγου ἢ Ἰδιώματος» γιὰ τοὺς τρεῖς στίχους ποῦ μεταχειρίζεται, στό δικὸ του ἀρχαῖκὸ ἰδίωμα, ὁ δικός μας ποιητῆς ὁ Κάλβος, φωτισμένος βέβαια ἀπὸ τὸ δίδαγμα καί τὸ ὑπόδειμά σου.

Πρῶτα ὁμως ἄς χαιρετήσω στοργικά τοὺς δυὸ πρῶτους καί κάλλιους μας, ποῦ μέ τοῦ Κάλβου τὸ ὑπόδειγμα ἀρμονίσανε τεχνικά στὴ νεώτερη στιχουργία μας τὸν κοινὸ καί τριμμένο ἑπτασύλλαβο, φιλοτεχνώντας: τοὺς «Ἰάμβους καί Ἀναπαιστούς» ὁ ὄριμος τότε (1897) Παλαμάς, τὰ «Κάλβεια Μέτρα» του, νεώτατος ἀκόμα (1905—08), ὁ Σκίπης:

«Πᾶμε, πᾶμε ἀπ' τοὺς Ἰσκιούς τῶν πλατάνων, καί ἀμίλητη πρόσμανε ποῦ θὰ ψάλλουνε οἱ φυλλωσιές καί οἱ κλώνοι τὰ κάλβεια μέτρα...»

10.

\*Ἐγραφε λοιπόν, ἀπὸ τὰ 1300 περίπου, ὁ Δάντης: — «... Οἱ προκάτοχοί μας ποικίλως μεταχειριστήκανε στίχους στὰ τραγούδια τους, ὅπως καί οἱ νεώτεροι κάνουνε· κανέναν ὁμως δὲ βρίσκουμε ὡς τώρα στίχο ποῦ νάχη ξεπεράση τὸν ἔντεκασύλλαβο στὴ συλλαβομετρία, ὄτε κάτω ἀπὸ τὸν τρισύλλαβο νάχη κατεβῆ. Καί μολονότι ἔχουνε μεταχειριστῆ τὸν τρισύλλαβο στίχο καί τὸν ἔντεκασύλλαβο καί ὄλους τοὺς διάμεσους οἱ Λατίνοι [δηλαδὴ οἱ ρωμαντικοὶ] μελωδοί, ὁ ἑπτασύλλαβος καί ὁ ἔντεκασύλλαβος σὲ συχνότερη παίρνουνται χρῆση· καί ὕστερ' ἀπὸ αὐτοὺς ὁ τρισύλλαβος πῶς μπροστά ἀπὸ τοὺς ἄλλους· ποῦ ἀπ' ὄλους τους ὁ ἔντεκασύλλαβος φαίνεται νά εἶναι ὁ ἐξοχώτερος, τόσο μέ τῆ χρονικὴ διάρκεια, ὄσο καί μέ τῆ χωρητικότητά ὡς πρὸς τὴν ἔννοια, τῆ σύνταξη καί τίς λέξεις· ποῦ ὄλων αὐτῶν τὸ φάνταγμα παραπάνω πολλαπλασιάζεται μέσα σ' ἐκεῖνον, ὅπως ὄλοφάνερα φαίνεται· γιὰτὶ ὅπου τὰ πρόσβαρα πολλαπλασιάζονται, ἐκεῖ καί τὸ βᾶρος...»

«Καί αὐτός ὁ ἔντεκασύλλαβος περιφημώτατος στίχος, καθὼς ἀξίζει, φαίνεται ἀπ' ὄλους τοὺς ἄλλους· ὡστόσο ἂν πάρη κάποιον τοῦ ἑπτασύλλαβου συμμαχία, φτάνει νά κρατᾶ ὁ ἴδιος τὰ πρωτεῖα, τρανότερα καί πολὺ παραπάνω τονε βλέπεις νά καμα-

ρώνη... Καί λέμε πῶς ὁ ἑπτασύλλαβος ἔρχεται ἔπειτ' ἀπὸ ἐκείνον, ὅπου εἶναι ὁ μέγιστος στή διασημότητα. Καί ὕστερ' ἀπὸ αὐτόν τὸν πεντασύλλαβο καί κατόπι τὸν τρισύλλαβο τοποθετοῦμε. Ὁ ἑντεκασύλλαβος ὁμῶς ἐπειδὴ τριπλασιασμένος τρισύλλαβος φαίνεται, εἴτε ποτὲ δὲν εἶτανε σὲ ὑπόληψη, εἴτε ἐξαιτίας τῆς δυσκολίας, ἔχει παλαιωθῆ τὸς ζυγοσύλλαβους ὁμῶς, ἐξαιτίας τῆς ἀγροικοσύνης τούτος, δὲν τοὺς μεταχειρίζομαστε παρὰ σπάνια· γιατί διατηροῦνε τὸ φυσικὸ τῶν ἀριθμῶν τους, πού, ὅπως κάνει ἡ ὕλη στή μορφή, ὑποτάσσονται στοὺς μονοὺς ἀριθμούς· κι' ἔτσι, συγκεφαλαιώνοντας τὰ προεξηρημένα, ὁ ἑντεκασύλλαβος φαίνεται νὰ εἶναι ὁ ἐξοχώτατος στίχος, καί αὐτὸ εἶναι πού ζητούσαμε.»

**Ζυγοσύλλαβους** (parisyllabos) στίχους λέγοντας ὁ Δάντης ἐννοεῖ, σύμφωνα μὲ τὴν ἰταλικὴ ὀνοματολογία :

α) τὸ **δεκασύλλαβο**, πού εἶναι ἀναπαιστικός (δίμετρον καταληκτικόν εἰς συλλαβὴν), ὁ **παροιμιανός** τῆς ἀρχαίας Μετρικῆς :

Τὰ τραγούδια μου τάλεγεσ ὄλα.

β) τοὺς τρεῖς καθαρὰ τροχαϊκοὺς. Καί εἶναι αὐτοί :

1ος. Ὁ τετρασύλλαβος (μονόμετρον τροχαϊκόν) :

Κι' ἂν πετύχω—Τέτοιο στίχο.—Δὲν μποροῦν. Πολλοὶ στίχοι.—Μὲ ὅμοια τύχη.—Νὰ γραφοῦν.

2ος. Ὁ ἑξασύλλαβος (ὁ ἰθυφαλλικός τῶν ἀρχαίων) :

Κρέμεται ἢ καπότα — στήν ἀλυγαριά.

3ος. Ὁ ὀκτασύλλαβος (δίμετρον τροχαϊκόν) :

Σὲ γνωρίζω ἀπὸ τὴν κόψη — Τοῦ σπαθιοῦ τὴν τρομερή.

Ποῖδς νᾶναι ὁμῶς αὐτός ὁ «ἐννεασύλλαβος» πού «γιά τὴ δυσκολία του» εἶχε μπεῖ σὲ ἀχρηστία τόσο νωρίς, πρὶν ἀπὸ τὸ Δάντη ;— «Ὅχι βέβαια ὁ κάπως μονόχορδος ἰαμβικός (δίμετρος ὑπερκατάληκτος), πού ἔγινε κοινός στή νέα μας ποίηση, καί συχνά καλλιστεύει, ὅταν πέση σὲ χέρια ἐπιδέξια, σάν τοῦ φίλου μας Τέλλου Ἄγρα :

«Ἀδοῦλα, ἀδοῦλα πικραμένη  
γιά μιὰ καρδιά πού δὲν προσμένει!»

Αὐτός μᾶς ἤρθε ἴσια ἀπὸ τοὺς Γάλλους λυρικούς. Στούς Ἰταλοὺς δὲν ὑπάρχει, οὔτε στὸ δημοτικὸ μας τραγούδι. Τὸν τεχνιτεύουν ὁμῶς ἀριστα οἱ Γερμανοί :

«So gib mir auch die Zeiten wieder,  
Da ich noch selbst im Werden war,  
Da sich ein Quell gesängtes bieder  
Ununtersochen neu gebar...»

λέγει ὁ Ποιητὴς στὸν Πρόλογο τοῦ «Φάουστ», καί ὅπωςδήποτε πιστὰ καί μέσα στὸ ρυθμὸ τὸ εἶχε ἀποδώσει ὁ Κ. Χατζόπουλος :

«Δῶσε μου τότε τὸν καιρὸ  
πού νὰ γενῶ κ' ἐγὼ ζητοῦσα  
πού τὰ τραγούδια μου σωρὸ  
ἀστέρευτη πηγὴ σκορποῦσα...»—

καί «τέλος ἤρθε», μετὰ 27 χρόνια, νὰ διορ-

θῶση τὸν Γκαίτε, μὲ πλατεϊασμοὺς καί ἀλλάζοντας τὸ ρυθμὸ του σὲ κακότεχνους ἐντεκασύλλαβους, ὁ νεώτερος μεταφραστής :

«Δῶσ' μου λοιπὸν κ' ἐμὲ τὰ χρόνια πίσω  
πού ἀκόμα γίνομουν κ' ἐγὼ καὶ πλήθια  
κρουσταμπλεμένα ἀνάβρυσαν τραγούδια  
ἀπ' τὴν ἀστέρευτη πηγὴ τοῦ στήθους...»—

«Ὅχι αὐτός· παρὰ ὁ «τριπλασιασμένος τρισύλλαβος» ὅπως τὸν ὀρίζει ὁ Δάντης, καί σ' αὐτόν βασιζόμενος (χωρὶς νὰ τὸν ἀναφέρῃ) μᾶς δασκαλεύει ὁ Λασκαράτος, δίνοντάς μας καί νόστιμο δείγμα τοῦ τρισυλλάβου, πού σύμφωνα μὲ τὸν ἀπαράβατο νόμο τῆς ἰταλικῆς στιχουργίας («φυσικός στίχος εἶναι ὁ παροξύτονος») δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ὁ γνωστός μᾶς **μεσότονος** (ἀμφίβραχος) :

«Δουλοῦδι — Στὸ βράχο — Μονάχο — Ἄνθει.  
Ὁ βράχος—Τὸ ἀνοίγει—Ὁ βράχος—Τὸ κλεῖ.»

«Εἶναι ἀξιοπαρατήρητον—ἀφορίζει ὁ σοφὸς Ληξουριώτης—ὅτι στίχοι ἐννεασύλλαβοι εἶναι ἐπιδεχτικοὶ ὀλίγου ρυθμοῦ, λίγης ἀρμονίας· ἀκολουθῶς δὲν γίνονται... Διάφοροι Ἰταλοὶ ποιηταὶ ἐπασχίσανε νὰ νικήσουν τὲς δυσκολίες, μὰ ἐκάμανε στίχους χωρὶς ἀρμονίαν... Ἄς δέχουμάσθε μ' εὐγνωμοσύνη ὅσον ἡ φύση εὐχαριστεῖται νὰ μᾶς παραχωρῇ, χωρὶς νὰν τὴν στενοχωροῦμε γιά τὸ περισσότερο. Ὁ Σολωμὸς ἐνόμισε νὰ ἔκαμε ἐννεασύλλαβους στίχους γράφοντας δυὸ ποιήσεσ... Φθάνει ὁμῶς μιὰ μικρὴ προσοχὴ εἰς τὸν εἰς ὄλους τοὺς στίχους στερεότυπον τόνον, γιά νὰ βεβαιωθοῦμε ὅτι οἱ στίχοι ἐκεῖνοι εἶναι τρισύλλαβοι, βαρμένοι ἀπὸ τρεῖς στὴν ἀράδα...»

Τὰ δυὸ ποιήματα τοῦ Σολωμοῦ εἶναι ἡ ᾠδὴ «Εἰς Μάρκο Μπότσαρη» (8 πεντάστιχα) :

«Ἡ Δόξα, δεξιά συντροφεύει  
τὸν ἄντρα πού τρέχει μὲ κόπους  
τῆς Φήμης τοὺς δύσβατους τόπους...»

καί τρία ἄλλα πεντάστιχα ἀπὸ ἀτέλειωτο ποίημα :

«Φωνοῦλα μὲ πίκρα μὲ κράζει  
ἐκὸτταξα ἀπάνου καὶ κάτου...»—

ὅπου ὁμῶς δὲν εἶναι παντοῦ ὁ στίχος τρεῖς σωστοὶ «τρισύλλαβοι» βαλμένοι στήν ἀράδα, ὅταν θυμηθοῦμε πῶς ὁ σωστός στίχος πάντα τελειώνει μὲ τέλεια λέξη.

Αὐτὰ ὁμῶς εἶταν ἴσως ἀπλὰ δοκίμια τοῦ δικοῦ μας Σολωμοῦ μὲ τὸν κακοχάλινο στίχο, τὸν ἴδιο στίχο πού 80 χρόνια ἀργότερα μπόρεσε νὰ δαμάσῃ σὲ χιλιάδες καμαρωτὰ τριποδίσματα, μέσα στὸ ἐπικολυρικό του ἄλωνι, ὁ ἀσύγκριτος ἐκεῖνος Βελλερεφόντης τοῦ Λόγου καὶ τοῦ Ρυθμοῦ, πού τὸν ἔκραξε ὁ κόσμος Δ' Ἄννουίντσιο :

«Arte, Arte mia bella, nudrita  
cōn l'ima midolla e col sangue  
più puro, guarda il nepote  
di Sísifo come s'accosta  
alla fiera alata stringendo  
canto nella mano il fren d'oro...  
Gosl, Arte, accostati ai grandi  
pensieri che son presso i fonti.»



[Τέχνη, ὦρα μου Τέχνη, θρεμμένη  
 στὸ βόθριο μελοῦδι καὶ στὸ αἷμα  
 τὸ ὑπέραγνο, ἰδέες τοῦ Σισύφου  
 τὸν ἔγγονο πῶς τὸ ζυγώνει  
 τὸ ἀνάφτερο ἀγρίμι κρατώντας  
 χωστὰ τὸ χρυσὸ χαλινάρι...  
 Τίς τρανές, Τέχνη, εἶσαι ἄς ζυγώνης  
 ἰδέες, ποῦναι διπλά στὶς κρήνες].

Κ' ἐμεῖς τώρα, ξαναγυρνώντας στὴν ἀ-  
 στέρευτη κρήνη τοῦ Δάντη, τὸν ἀκοῦμε νά  
 λαλῆ παρακάτω μὲ ποιὰν ἀναλογία πρέ-  
 πει νά μπαίνουνε στὴν πολυστιχὴ στροφή  
 τῶν «τραγικῶν» (=σοβαρῶν) ποιημάτων οἱ  
 τρεῖς κυριώτεροι στίχοι (έντεκασύλλαβος,  
 ἑπτασύλλαβος, πέντασύλλαβος), καί, ξεδια-  
 λύνοντας τί συνηθιζότανε στὸν καιρὸ του  
 γιὰ τὸ παίγνιο τῆς ρίμας, νά μνημονεῦῃ  
 πάλι τὴν κῆρυκτικὴ του συμπάθεια, — τὸν  
 ἴδιο στιχουργὸ πού «μεγάλου δάσκαλο τῆς  
 Ἀγάπης» τὸν καλεῖ καὶ ὁ Πετράρχης  
 στοὺς «Θριάμβους» του — τὸν Ἀρνάλδο Δα-  
 νιήλ, γιὰ νά μᾶς πῆ πῶς ἀπὸ αὐτὸν εἶχε  
 πάρει κι ὁ ἴδιος τὴ μορφή τῆς περίφημης  
 Σεστίνης του :

Al poco giorno, ed al gran cerchio d'ombra.

(6 στροφές μ' 6 ρίμες πού ἀνακυκλώνονται  
 μὲ 6 λέξεις, πάντα τίς ἴδιες, ἀπὸ στροφή  
 σὲ στροφή γιὰ νά καταλήξουνε σὲ τρίστιχη  
 οὐρά μὲ 3 ἀπὸ τίς ἴδιες 6 ρίμες καὶ λέξεις).

Αὐτὰ ὅμως εἶναι τώρα ἔξω ἀπὸ τὸ θέμα.  
 Νά θυμηθοῦμε μόνον πῶς ὁ έντεκασύλλαβος  
 μὲ τὸν ἑπτασύλλαβο, ἢ καθένας χωριστὰ ἢ  
 ποικιλότροπα συνδυασμένοι, παίρνοντας  
 συχνὰ ἐπίκουρο καὶ τὸν πέντασύλλαβο, κυ-  
 ριάρχουνε, αἰῶνες τώρα, στὴν ἰταλικὴ ρυθ-  
 μοποιῖα: τοὺς βρίσκουμε ἔτσι συνδυασμέ-  
 νους σὲ ὄλα τὰ εἶδη τῆς, ἀπὸ τὰ λιανο-  
 τράγουδα ὡς τὰ μεγάλα ἐπικολυρικά ἔργα·  
 τὰ ἀπαγγελτικὰ μέλη (recitativi) στὸ μελό-  
 δραμα, ὀλόκληρα δραματικά ἔργα μὲ τέτοιο  
 συνταίριασμα ἔχουνε συντεθῆ. Καί, μ' αὐτὴ  
 τὴν ὑπόμνηση, ξαναπιάνουμε τὴν «Ἐπιση-  
 μείωση» τοῦ Κάλβου στὸ σπουδαιότερο ση-  
 μεῖο τῆς:—

11

Ζ.—Οἱ στίχοι τοῦ προλόγου λέγονται τρα-  
 γικοί, ἢ ένδεκασύλλαβοι, καὶ οἱ ποιηταὶ τοὺς  
 μεταχειρίζονται εἰς σύνθεσιν θεατρικῶν καὶ  
 λυρικῶν ποιημάτων· συνίστανται δὲ καὶ αὐ-  
 τοὶ ἐκ συνιζήσεων καὶ τόνων, δέχονται δέ,  
 μετὰ τὸν τελικὸν τῆς δεκάτης, ἢ μίαν ἢ καὶ  
 δύο συλλαβὰς, ἐνίοτε ὅμως τελειόνοσι μὲ τὸν  
 τῆς δεκάτης τόνον.

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ

Πολυτέκνου θε : ἄς, ὦ Μνημοσύνης  
 θρέμματα πτερωτά, χαρὰ τοῦ + ἀνθρώπου,  
 Καὶ τῶν μακάρων Ὀλυμπί + ὠν ἄ : εἰμνηστα  
 Κ' εὐτυχῆ δῶρα + ἐπὶ τὰ νῶτα + ἀκάμαντα  
 Τῶν ζεφύρων πετάξατε ταχέ : ὡς

Η.—Ἡ τελικὸς τόνος δὲν δέχεται ποτὲ  
 τὴν συνιζήσιν, ἀλλὰ διαλύει τὰς συλλαβὰς·  
 π. χ.—ταχέους.

Θ.—Τῶν τραγικῶν στίχων οἱ τόνοι ποι-  
 κίλλονται ὡς ἀκολούθως:—Θέσις τῶν τόνων  
 εἰς τοὺς τραγικοὺς ἢ ένδεκασυλλάβους στίχους.

[Ἐδῶ ὁ ποιητὴς βάζει ἕνα διάγραμμα  
 γιὰ νά δείξη πού πέφτουν 28 διαφορετικοὶ  
 τονισμοὶ τοῦ στίχου. Χωρὶς νά λείψῃ καμιὰ  
 του λεπτομέρεια (ὅπως δὲ κάνει ἡ ἀθηναϊ-  
 κὴ ἔκδοσι τοῦ 1911, ὅπου, γιὰ νά οἰκονομη-  
 σῇ μιά σελίδα ὁ τυπογράφος, τὸ ἔκαμε ἀ-  
 κατανόητο, βάζοντας 5 μόνον σειρές του καὶ  
 παραλείποντας, μ' ἕνα κτλ., τίς ἄλλες 23!)·  
 ἄς παρασταθῇ ἐδῶ τὸ διάγραμμα μὲ ἀριθ-  
 μούς πού δείχνουν σὲ ποιές συλλαβὰς πέ-  
 φτουν οἱ κύριοι τόνοι καθενὸς ἀπὸ τὰ 28  
 εἶδη, ἔξω ἀπὸ τὸν τελικόν. Αὐτὸς εἶναι στα-  
 θερός, πάντα στὴ 10ῃ].

α'. 186	β'. 1367	γ'. 146	δ'. 168
ε'. 147	στ'. 2468	ζ'. 2467	η'. 248
θ'. 268	ι'. .28	ια'. .246	ιβ'. .26
ιγ'. 368	ιδ'. .367	ιε'. . 36	ιστ'. 468.
ιζ'. 467	ιη'. .48	ιθ'. .68	η'. . . 6
κα'. 247	κβ'. .47	κγ'. 3468	κδ'. 346
κε'. 348	κστ'. 2469	κζ'. .469	κη'. .69

Ι.—Τὰ μὲν εἶδη εἰσιοικτώ· ἀλλὰ κάθε εἶ-  
 δος ποικίλλεται ἀλλάττοντας·

- α'. Τὴν θέσιν τῆς τομῆς τοῦ μέτρου (γαλ. *césure*).
- β'. Τὴν θέσιν τῆς ἀναπαύσεως τῶν περιό-  
 δων.
- γ') Τὸν ἀριθμὸν τῶν μετὰ τὴν 10ην συλ-  
 λαβῶν.
- δ'. Τὴν ποσότητα τῶν θέσεων μακρῶν ἢ  
 βραχέων.
- ε') Τὴν θέσιν, τὸν ἀριθμὸν καὶ τὴν πο-  
 σότητα τῶν συνιζήσεων.
- ς'. Τὸν ρυθμὸν τῶν λέξεων. Οὕτως ἂν ὑπο-  
 θέσωμεν ποιητὴν τινα προσπαθούντα νά κατα-  
 σκευάσῃ τὸν ἕκτον τόνον τοῦ πρώτου εἶδους,  
 ἐπειδὴ ὁ τόνος οὗτος προηγεῖται μὲν ἀπὸ  
 δύο [τὴν 4ην καὶ τὴν 5ην], ἀκολουθεῖται δὲ  
 ἀπὸ τρεῖς [τὴν 7ην, 8ην καὶ 9ην] συλλαβὰς  
 ἀνεμφράτους, ἤμπορεῖ ὁ στιχουργὸς εἰς ἀπο-  
 τέλεσμα τοῦ σκοποῦ του νά μεταχειρισθῇ δια-  
 φόρους λέξεις, τῶν ὁποίων ὅμως ἐκάστη ἀλ-  
 λάττει τὴν ἀρμονίαν καὶ τοῦ στίχου καὶ τῆς  
 περιόδου· π. χ.

6

ἀν - δρῶν	
ἠ - με - ρῶν	
δό - ξα	
ἄν - θρω - πος	
τάγ - γελ - τος	
πα - ρα - κά - λυμ - μα	
τι - μᾶ - ται	κτλ.

Κ.—Ἡ ἀρμονία τῆς περιόδου εἶναι ἀναγ-  
 καία ὄχι μόνον ὡς ἀποτελεσματικὸν μέρος  
 τῆς ποιήσεως, ἀλλὰ ἀκόμη ὡς μέσον, τὸ ὁποῖον  
 μᾶς ἐλευθεροῖ ἀπὸ τὴν βαρβαρότητα τῶν  
 ὁμοιοκαταλήξεων· καὶ συνίσταται ἐκ τῆς κα-  
 τασκευῆς τῶν στίχων, ἐκ τῆς αὐτῶν ποικι-  
 λίας, καὶ ἐκ τῆς τομῆς τοῦ μέτρου. Οἱ κανό-  
 νες αὐτῆς ὄντες πολλοὶ ἀπὸ πολλοὺς μ' ἀκρι-

Ε.Υ.Δ. ΤΡΑΠ.Τ.Π.  
 ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

βειαν καὶ ἐκτεταμένως ἐξηγημένοι, δὲν ἔχουσι χώραν εἰς τὴν σημειώσιν ταύτην. Τὰ ὄσα εἰπόντων εἶναι ἀρκετὰ ὡς πρὸς τοὺς ἀναγινώσκοντας τὰς φθὰς μου· τὰ δὲ ἄλλα τὰ κρίνω περὶττά διὰ τοὺς ἀληθῶς ποιητάς, καὶ μᾶλλον περὶττότερα διὰ τοὺς ἀντιποιοιούμενους μὲν τῶν Μουσῶν τὴν εὐμένειαν, καταδικασμένους δὲ ἀπὸ τὴν φύσιν εἰς ἄλλην τινὰ ὑπουργίαν.

Ἐδῶ ἡ Ἐπισημείωσις γίνεται Πυθία: ὁρίζει σὲ 28 τὰ εἶδη τοῦ στίχου· δείχνει μὲ διάγραμμα τοὺς τονισμοὺς καθενὸς εἶδους· ἀναφέρει μὲ ποιά τεχνικὰ μέσα ποικίλλεται κάθε εἶδος καὶ ἀλλάζει τοῦ στίχου ἢ ἀρμονία, — καὶ οὐτ' ἕνα παράδειγμα δίνει, ἐνῶ πρόκειται γιὰ τὸ σπουδαιότερο στίχο! Εἶναι — λέγει — 28 τὰ εἶδη· καὶ οἱ «τραγικοί» στίχοι τοῦ Προλόγου εἶναι 21, καὶ αὐτοί, μόλις σὲ 14 εἶδη ἀντιστοιχοῦν ἀπὸ τὰ 28· 3 ἢ 4 μάλιστα παρουσιάζονται μὲ τονικὲς παραλλαγὰς ἔξω ἀπὸ τὸ διάγραμμα· π. χ.

167: Ἦλθεν ἡ ποθητὴ ὥρα· στολιζουσι...  
48: Ἡ Ἀρετὴ ἄλλ' ἂν αἱ Πιερίδες...

Μὴν ἐπίτηδες τὰ ἔγραψε ὁ Ποιητής; — γιὰ νάποκαρδιώσῃ τελειωτικὰ τοὺς ἀντιποιοιούμενους τῶν Μουσῶν τὴν εὐμένειαν! Νὰδινε τουλάχιστον ἕναν κανόνα γιὰ τὴν κατασκευὴν τοῦ στίχου, — τὸν ἀπλό κανόνα ποῦ διδάσκεται στὴν Ἰταλία στὰ παιδιά, μόλις πιάσουνε στὰ χέρια τὴν ἔμμετρη λογοτεχνία τῆς; Οὔτε αὐτό. Δὲν περίμενε ἴσως, ἕναν αἰῶνα ἀργότερα, μέσα στὴν ἀκαδημεικὴ μας Ἀθήνα, σμᾶρι πολύβουο καὶ πολυπαινεμένο οἱ σοφοὶ στιχουργοὶ καὶ οἱ σοφώτεροι τεχνουργοὶ καὶ δασκάλοι ἀκόμα τῆς Στιχουργικῆς νὰ μὴ νοιώθουνε — τί λέγω; — νὰ μὴν ξέρουν ἐκεῖνον τὸν ἀπλό κανόνα, κι ἂς τὸν εἶχαν ἔγκαιρα ὁπωσδήποτε καὶ σωστὰ δοσμένο τὰ ἐγκυκλοπαιδικὰ λεξικά καὶ ὁ Θρ. Σταύρου μὲ τὴν «Νεοελληνικὴ Μετρικὴ» τοῦ (1930)· καὶ ἀπὸ τᾶλλο μέρος νὰ σαρκάζῃ ὁ ἀδιόρθωτος Κυνικός γιὰ τὸν ἔξοχο μεταφραστὴ τοῦ Δάντη πὼς ἄδικα ξόδεψε «il lango studio il grande ammore che l'ha fatto creare lo suo volume» — ἀφοῦ τόσο ἄδικα τὸν κατασέρνει δαχτυλομετρώντας γιὰ λογαριασμό του τὰ κακόστιχα

«Τὸν ἀφηλότατο: ποιητὴ τιμῆσε...»

Ἐτοῦτος ὁ Ὅμηρος: ὁ μέγας βάρδος... κλπ.

Χωρὶς νὰ ὑποψιαστῆ πὼς ἐκεῖ ὁ Ὑψιστος Ποιητής καὶ Ὁδηγός του, ἀκριβῶς γιὰ νὰ μὴν πέσῃ σὲ τέτοια κακοτεχνία τοῦ στίχου, ἀλλάζει τοὺς καθιερωμένους τόνους σὲ ὀνόματα ἱστορικά, γράφοντας Cleopatras, Semiramis, Creti, Genesi, Calliorè, Niobé, κ' — ἔτσι τώρα νάμαστε κ' ἐμεῖς ἀναγκασμένοι νάνατρέχουμε πάλι ἕναν αἰῶνα πίσω, στὸ Λασκαράτο:

«Ὁ ἐνδεκασύλλαβος εἶναι ὁ μεγαλύτερος στίχος τῆς γλώσσας μας» — ὁρίζει καὶ αὐτός, ὅπως ὁ Δάντης, χωρὶς ὅμως νὰ μᾶς ἐξηγήσῃ γιὰτί. Ἴσως γιὰτί τὸ «γιατί» αὐτὸ εἶναι πολὺ ἀπλό, καὶ ὁ πολύξερρος Ληξουριώ-

της φανταζότανε πὼς τὸ ἔβλεπε, τὸ ἄκουε, τὸ ἐνοιῶθε ὁποῖος δοκίμαζε νὰ συνθέσῃ, νὰ προφέρῃ νάπαγγεῖλῃ στίχο. Γιατί ὁ φυσιολογικός, ὁ κοινὸς ἄνθρωπος εἶναι ἀδύνατο, ἀρθρώνοντας καθαρὰ, νὰ ἐκφωνήσῃ παραπάνω ἀπὸ 12 συλλαβὲς σὲ ἀδιάσπαστη σειρά μὲ μιὰ μόνην ἐκπνοή. Καὶ πρέπει ἡ 12η συλλαβὴ νάναί ἄτονη, γιὰτί, ἂν αὐτὴ ἔχη τόνο, τότε ὁ ἐκφωνητής κάπως θὰ κοπιᾶσῃ, κάπου θὰ πάρῃ μισὴν ἀναπνοή. Οὔτε ὁ σημερινὸς Γάλλος, ὁ πιὸ γοργόλαλος Εὐρωπαῖος, μπορεῖ νὰ βγάλῃ τίς 12 ἢ 13 συλλαβὲς τοῦ «ἀλεξαντρινοῦ» του, χωρὶς νὰ κάμῃ τὴν τομή, συνήθως στὴ μέση τοῦ στίχου, κόβοντας τὸν σὲ δυὸ ἰσόμετρα ἡμιστίχια, κάποτε ὅμως καὶ ἄλλοῦ μὲ λογικὰς τομές, χωρίζοντας τὸ στίχο σὲ τρία κῶλα:

In vit un oeil, tout grand ouvert dans les ténèdres...

Ἔτσι καὶ στοὺς ἀρχαίους μας ὁ μακρῆτερος χωρὶς τομὴ στίχος δὲν περνοῦσε τίς 12 συλλαβὲς· καί, γιὰ νὰ μὴν κοπιᾶσῃ, ἔπρεπε νὰ γίνεται «ἐξ ὁμοίων ποδῶν» καὶ νὰ μὴν ἔχη παραπάνω ἀπὸ 4 προσωδικούς τόνους (θέσεις), ὅπως ἀκριβῶς τοὺς ἔχει τὸ ἀναπαιστικό δίμετρο καὶ ἡ δακτυλικὴ τετραποδία, ἐνῶ τὸ *λαμβεῖον* (τρίμετρον λαμβικόν) μὲ τοὺς 6 προσωδικούς (ἢ τρεῖς, ὅσοι καὶ τὰ μέτρα του ρυθμικούς τόνους), ἔχει πάντα τὴν τομὴν του: τὴν πενθημιμερῆ μετὰ τὴν 5η, τὴν ἑφθιμημερῆ μετὰ τὴν 7η συλλαβὴν του, καὶ σπάνια τὴ *διαίρεση*, π. χ.

Ἀτιμίας μὲν οὐ, προθημίας δὲ σοῦ·

μετὰ τὴν 6η συλλαβὴν; μολονότι οἱ συλλαβὲς του εἶναι 12. Πάντα οἱ τόνοι, μὲ τὴν *παράταση* τοῦ φθόγγου στοὺς ἀρχαίους, μὲ τὴν *ἐνταση* τῆς φωνῆς σ' ἐμᾶς, κυβερνοῦνε τὴ μουσικὴν *ἐκταση* τοῦ στίχου. «Οἱ στίχοι συνίστανται ἐκ τόνων καὶ συνιζήσεων» — ἔφα ὁ Κάλβος. Ὁ ἐντεκασύλλαβος, μὲ τὸν τελικό του τόνο στὴ 10η συλλαβὴ, ἔχει τὸ προνόμιο εἶτε *νάθετῆ* ὀλότελα τὴν τομὴν, εἶτε νὰ τὴν *δέχεται* σὲ ὁποιαδήποτε χώρα του, ἀκόμα καὶ μετὰ τὴν 9η συλλαβὴν του (ὅπως στὸ σολωμικό:

«Νὰ σοῦ πῶ: Κ' ἐκεῖνη τοῦ λέει: — Σῶπα!»

— εἶναι ἄρα, ὡς πρὸς τὴν ρυθμοποιία, πολὺ πλουσιώτερος καὶ ποικιλώτερος στίχος παρὰ ἐκεῖνοι ποῦ μετροῦνε περισσότερες συλλαβὲς, ἀκούονται ὅμως πάντα μὲ τὴν *ἀναγκαστὴν τομὴν* ἢ καὶ τὴν *διαίρεση*.

Ἐτοῦτος λοιπὸν ὁ πλούσιος στίχος, «ὁ μεγαλύτερος τῆς γλώσσας μας» — λέγει ὁ Λασκαράτος — «ἐχτός τοῦ σταθεροῦ τόνου τῆς προθύστερης συλλαβῆς [τοῦ τελικοῦ τῆς 10ης], μπορεῖ νὰ ἔχη τόνον εἰς τὴν ἔχτην συλλαβὴν ὡς

«Καὶ προβαίνει ἡ Μαρία λίγη νὰ πάρῃ—»

[κτλ. — ὄλο τὸ ὀχτάστιχο τοῦ Σολωμοῦ.

«Μπορεῖ πάλε νάχη τὸν τόνον εἰς τὴν 4ην καὶ 8ην ὦφ:

«Πὲς μας μὲ ποιόνε περπατεῖς ἀνάμα...»