

C. M. BOWRA

ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ  
ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Α' ΤΟΜΟΣ

ΑΛΚΜΑΝ, ΣΤΗΣΙΧΟΡΟΣ  
ΑΛΚΑΙΟΣ, ΣΑΠΦΩ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Ι. Ν. ΚΑΖΑΖΗΣ

ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

ΑΘΗΝΑ 1980

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ὁ χαρακτηρισμὸς «λυρικός» (lyric) στὰ σημερινὰ ἀγγλικά μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ σχεδὸν σὲ κάθε εἶδους ποίηση ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀφηγηματικὴ, δραματικὴ ἢ φιλοσοφικὴ. Συνήθως χρησιμοποιεῖται γιὰ σύντομα ποιήματα καὶ δὲν ἔχει καμία σχέση οὔτε μὲ εἰδικὸ θέμα οὔτε μὲ εἰδικὴ ἐκτέλεση τῆς ποίησης ποὺ προσδιορίζει. Χρησιμοποιεῖται ἐξίσου γιὰ τὰ τραγούδια τοῦ Shakespeare ὅπως καὶ γιὰ τὸν *Λυκίδα* τοῦ Milton, γιὰ τὰ *Ἐλεγεία* τοῦ Gray καὶ γιὰ τὰ σονέτα τοῦ Wordsworth. Βασικὰ ἀναφέρεται σὲ ποίηση προσωπικὴ καὶ σὲ ποίηση ποὺ ἐνέχει κάποιο στοιχεῖο τραγουδιοῦ, ἔστω καὶ ἂν δὲν τραγουδιέται πραγματικά. Ὁ ὄρος ὁμοίως εἶναι ἐλαστικός, καὶ οὔτε ἡ ἱστορία οὔτε ἡ τρέχουσα χρῆση φαίνεται νὰ τὸν δικαιολογοῦν, γιὰτὶ ἀπὸ τὰ ἀγγλικά ποιήματα ποὺ ἀποκαλοῦνται λυρικά πολὺ λίγα ἔχουν τὴν παραμικρὴν σχέση μὲ τὴν λύρα. Ὁ ὄρος δικαιολογεῖται μόνο στὸ βαθμὸ ποὺ ὑποδηλώνει μιὰ συγκεκριμένη συγγένεια ποὺ ἔχουν μερικὰ ποιητικὰ εἶδη μεταξύ τους —καὶ μιὰ σχέση, ὁσοδήποτε μακρινὴ καὶ θεωρητικὴ, μὲ τὸ τραγούδι, ποὺ τὰ διαφοροποιεῖ ὡς σύνολο ἀπὸ τὴν δραματικὴν, τὴν ἀφηγηματικὴν καὶ τὴν στοχαστικὴν ποίηση. Καὶ ἡ ἀσάφεια στὴν ὀρολογία δὲν περιορίζεται μόνο στὴν ἀγγλικὴ γλῶσσα. Ἡ εὐρωπαϊκὴ παιδεία, στὸ μεγαλύτερο μέρος της, ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ δώθε ἐφαρμόζει τὴν ἴδια χρῆσιμη, ἂν καὶ καθόλου ὀρθή, μέθοδο ταξινομήσεως, διακρινόμενος λέξεις συναφεῖς μὲ τὸ «λυρικός». Ἡ λέξις μπορεῖ νὰ μὴ χρησιμοποιεῖται σωστά, ὥστόσο ἐκφράζει κάτι τὸ πραγματικὸ καὶ ἔχει περάσει πιά στὴν κοινὴ γλῶσσα τῆς κριτικῆς. Τὴν ἀρχὴ τῆς σύγχρονης χρήσεως τοῦ ὄρου θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ τὴν ἀναζητήσουμε στὸν Ὁράτιο, ποὺ ἡ ἐπίδρασί του εἶναι αἰσθητὴ στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς προσωπικῆς ποίησης ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση ἕως τις μέρες μας. Ὁ Ὁράτιος ἔγραψε ποίηση γιὰ νὰ διαβάζεται στὸ γραφεῖο, ὄχι γιὰ νὰ τραγουδιέται σὲ

συντροφίες· προσκολλημένος όμως στα ελληνικά του πρότυπα προϋπέθεσε, ως σύμβαση πιά, ότι θεωρητικά τουλάχιστον θα έπρεπε να τραγουδιέται με συνοδεία λύρας.<sup>1</sup> Δεν είχε βέβαια την αξίωση να τον παρακολουθήσει κανείς κατά γράμμα: μόνη πρόθεσή του ήταν να υπογραμμίσει την πνευματική και καλλιτεχνική του καταγωγή από τον Ἄλκαϊο, τὴ Σαπφῶ και τὸν Πίνδαρο. Ἔτσι όμως θεμελίωσε μιὰ σύμβαση πού οἱ κατοπινοὶ τὴ δέχτηκαν και τὴ βρῆκαν χρήσιμη. Λέξεις ὅπως *lyric* και *lyrical* ἀποτελοῦν βολικoὺς χαρακτηρισμοὺς, και ἂν ἔλειπαν ἡ κριτικὴ θὰ γινόταν φτωχότερη. Ὄταν όμως ἐξετάζουμε τὸ χαρακτήρα τῆς ἐλληνικῆς λυρικῆς ποίησης, πρέπει νὰ ἀπαλλαγoῦμε ἀπὸ τοὺς συνειρμοὺς πού μᾶς δημιουργοῦν αὐτὲς οἱ λέξεις. Οἱ λέξεις *lyric* και *lyrical*, ὅταν χρησιμοποιοῦνται γιὰ τοὺς ἀρχαίους, ἀντιστοιχοῦν σὲ κάτι εἰδικότερο και πολὺ πιὸ συγκεκριμένο παρὰ ὅταν χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴ σύγχρονη ποίηση.

Ἡ λέξη *λυρικός* κάνει τὴν πρώτη σημαντικὴ ἐμφάνισή της στὴν Ἀλεξάνδρεια.<sup>2</sup> Οἱ ἀλεξανδρινοὶ φιλόλογοι, στὴν πρώτη κατάταξη τῶν πρώιμων λυρικῶν ποιητῶν πού ἐπιχείρησαν, συνέταξαν ἓναν κατάλογο τῶν ἐννέα λυρικῶν,<sup>3</sup> και αὐτὸν ὑπονοεῖ ὁ Ὀράτιος ὅταν ἐκφράζει τὴν ἐλπίδα ὅτι ἴσως και ὁ ἴδιος συμπεριληφθεῖ κάποτε στοὺς ἀληθινούς λυρικούς ποιητές:

quod si me lyricis vatibus inseres,  
sublimi feriam sidera vertice.<sup>4</sup>

[Γιατί, ἂν μὲ περιλάβεις στὸν κύκλο τῶν λυρικῶν ποιητῶν,  
θὰ ἀγγίξω μὲ τὴν ἄκρη τῆς κεφαλῆς μου τ' ἄστρα.]

Τὴν κατάταξη αὐτὴ τὴ γνώριζε και ὁ Πετρώνιος, πού λέει αἰνιγματικά: «Pindarus novemque lyrici».<sup>5</sup> Καὶ ὁ ἴδιος και ὁ Ὀράτιος ἀντλοῦν ἀπὸ τὴν ἀλεξανδρινὴ φιλολογικὴ παραγωγή, και δὲν χωρεῖ καμία ἀμφιβολία ὅτι και οἱ δυὸ προϋποθέτουν τὸν πίνακα τῶν Ἐννέα Λυρικῶν Ποιητῶν. Ὁ πίνακας ἦταν γνωστὸς στὸν Ἀντίπατρο τὸν Θεσσαλονικέα,<sup>6</sup> πού ἦταν πελάτης τοῦ L. Calpurnius Piso Frugi, γιὰ τοὺς γιoὺς τοῦ ὁποῖου ὁ Ὀράτιος συνέθεσε τὴν *Ars Poetica*, και μάλιστα ἦταν τόσο γνωστὸς ὥστε νὰ

μνημονεύεται χωρίς περισσότερες λεπτομέρειες στο τέλος του 1ου αιώνα π.Χ. "Ένας κατάλογος τῶν ἑννέα ποιητῶν δίνεται σὲ δύο ἀνώνυμα ἑλληνικά ἐπιγράμματα,<sup>7</sup> ἀγνωστής χρονολογίας, ἀν καὶ τὸ ἓνα ἀπὸ αὐτὰ εἶναι ἀπίθανο νὰ εἶναι μεταγενέστερο ἀπὸ τὸν Ἀντίπατρο. Μόλο πὺ ἡ σειρά τῶν ὀνομάτων διαφέρει, τὰ ὀνόματα εἶναι τὰ ἴδια καὶ στὰ δύο ποιήματα: Πίνδαρος, Βακχυλίδης, Σαπφώ, Ἀνακρέων, Στησίχορος, Σιμωνίδης, Ἴβυκος, Ἀλκαῖος καὶ Ἀλκιμάν. Εἰκάζεται ὅτι αὐτὸς ὁ κατάλογος παίρνει ὡς βάση τοὺς ποιητὲς πὺ τὰ ἔργα τοὺς ἔφτασαν στὴν Ἀλεξάνδρεια, ἐκδόθηκαν καὶ ἦταν γνωστοὶ ὡς οἱ πρᾶττόμενοι,<sup>8</sup> ἀλλὰ, εἴτε γι' αὐτὸ πρόκειται εἴτε ἡ ἐπιλογή ἔγινε μὲ ἀξιολογικὰ αἰσθητικὰ κριτήρια, ὁ κατάλογος δείχνει τί ἀκριβῶς ἐννοοῦσαν οἱ Ἀλεξανδρινοὶ μὲ τὸ χαρακτηρισμὸ *λυρικός ποιητής*. Ἦταν ἓνας ποιητὴς πὺ διέφερε ἀπὸ αὐτοὺς πὺ ἔγραφαν τραγωδίες, ἔπη, ἰάμβους ἢ ἐλεγεία. Γιὰ τοὺς ποιητὲς καθενὸς ἀπὸ τὰ εἶδη πὺ ὀνομάσαμε ὑπῆρχαν ἴσως ξεχωριστοὶ πίνακες· οἱ ἑννέα *λυρικοὶ* ἀποτελοῦσαν ἰδιαίτερη ὀμάδα.

Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ καθοριστεῖ τὸ κριτήριον μὲ τὸ ὁποῖο κατατάσσονταν οἱ *λυρικοὶ* σὲ ἰδιαίτερη ὀμάδα. *Λυρικός* ἦταν πρῶτα ἀπὸ ὅλα ὁ ποιητὴς πὺ ἔγραφε ποιήματα γιὰ νὰ τραγουδηθοῦν μὲ συνοδεία *λύρας*, ἑνὸς ὀργάνου πὺ μνημονεύεται γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸν Ἀρχίλοχο,<sup>9</sup> ἀλλὰ ἔχει μεγάλες ὁμοιότητες πρὸς τὸ ἑπτὰχορδο μουσικὸ ὄργανον πὺ λένε ὅτι ἔφευρε ὁ Ἑρμῆς καὶ πὺ ἴσως ἀνάγεται στὴ μυκηναϊκὴ ἐποχὴ. Ἐπομένως ὁ *λυρικός ποιητής* ξεχώριζε ἀπὸ τὸν δραματικὸ, πὺ δὲν συνδεόταν μὲ τὴ *λύρα*, μιὰ καὶ μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου τοῦ δὲν τραγουδιόταν ἀλλὰ ἐκφωνοῦνταν ἀπὸ τὸν ἰαμβογράφο, πὺ ἔγραφε κυρίως ποίηση γιὰ ἀπαγγελία· ἀπὸ τὸν ἐλεγειακὸ, τέλος, πὺ ἀρχικὰ τουλάχιστον συνέθετε λογαριάζοντας γιὰ συνοδεία τὸν αὐλό.<sup>10</sup> Ὡς ἐδῶ ἡ διάκριση ἦταν κάπως ἀκριβής. Οὔτε καὶ ἦταν δύσκολο νὰ γίνῃ διάκριση ἀνάμεσα στὴ *λυρικὴ* καὶ τὴν ἐπικὴ ποίηση, παρόλο πὺ σὲ ἓνα πρῶτον στάδιο οἱ ἐπικοὶ βάρδοι συνόδευσαν τὶς ἐκτελέσεις τοὺς μὲ τὴ *φόρμιγγα*, ἓνα εἶδος *λύρας* πάλι. Ἡ ἐκτέλεση ἑνὸς ἐπικοῦ ποι-

ήματος φαίνεται πώς πλησίαζε περισσότερο την άπαγγελία (recitativo) παρά τὸ τραγούδι καὶ πὼς εἶχε σχέση ὄχι τόσο μὲ μιὰ εὐδιάκριτη μελωδία ὅσο μὲ τὴ ρυθμικὴ ἀπαγγελία ἑνὸς σύγχρονου ἐκκλησιαστικοῦ ἀναγνώστη. Περισσότερο δύσκολο ἀποδείχεται ἓνα ἄλλο πρόβλημα: οἱ λυρικοὶ (μὲ τὴν ἀλεξανδρινὴν κατάταξιν) ποιητὲς δὲν περιορίζονταν σὲ συνθέσεις μόνον γιὰ λύρα, κάποτε μάλιστα οὔτε κἀν χρησιμοποιοῦσαν λύρα. Καὶ ὁ Πίνδαρος<sup>11</sup> καὶ ὁ Βακχυλίδης<sup>12</sup> μνημονεύουν τὸν αὐλὸν ὡς μέρος (ὄχι ὡς σύνολο) τῆς μουσικῆς συνοδείας, ἐνῶ παράλληλα τὸ προσόδιον (πομπικὸ τραγούδι) τραγουδιόταν, ὅπως ρητὰ ἀναφέρεται, μὲ συνοδεία αὐλοῦ.<sup>13</sup> Ἐφόσον ὁ αὐλὸς ἦταν τὸ ἰδιαίτερο ὄργανο τῆς ἐλεγείας, τοῦτο ἴσως ἀποκαλύπτει κάποια σύγχυση γύρω ἀπὸ τὸν ὀρισμὸ τῆς λυρικῆς ποίησης. Ἡ ἀπάντησις ὁμῶς εἶναι ὅτι ἡ λύρα ἦταν ἡ κανονικὴ συνοδεία ποῦ τῆς ἔδινε τὸν εἰδικὸν τῆς χαρακτῆρα, ἐνῶ ὁ αὐλὸς ἦταν δευτερεύων καὶ πιθανότατα ἄρχισε νὰ χρησιμοποιεῖται ὑστερότερα. Ὁ πρωταρχικὸς τύπος λύρας ἐνδέχεται νὰ εἶχε ἀλλάξει κάπως, καὶ νὰ πῆρε νέο ὄνομα,<sup>14</sup> ὥστόσο φαίνεται ὅτι γενικὰ παρέμεινε τὸ ἴδιον ἔγχορδο ὄργανο. Δικαιολογημένα οἱ Ἀλεξανδρινοὶ συνέταξαν τὸν κατάλογο τῶν ἐννέα λυρικῶν, μιὰ καὶ ὅλοι τους εἶχαν συνθέσει τραγούδια γιὰ λύρα, καὶ αὐτὸ χρησίμευσε ὡς διακριτικὸ στοιχεῖο αὐτῆς τῆς ομάδας σὲ σχέση μὲ ἄλλες ομάδες ποιητῶν ποῦ εἴτε συνέθεταν γιὰ ἄλλα ὄργανα εἴτε ἔγραφαν ἀνόργανη μουσικὴ εἴτε, τέλος, καὶ ὅταν χρησιμοποιοῦσαν λύρα, τὴν χρησιμοποιοῦσαν πολὺ διαφορετικὰ.

Ἐπομένως ὁ χαρακτῆρας τῆς ἐλληνικῆς λυρικῆς ποίησης καθορίζεται μὲ βάση τὸ εἶδος τῆς ἐνόργανης μουσικῆς συνοδείας· ὅταν ὁμῶς προσπαθήσουμε νὰ ταξινομήσουμε τοὺς διάφορους κλάδους τῆς, ἀντιμετωπίζουμε σοβαρὰς δυσκολίας. Οἱ ἀρχαῖοι εἶχαν σὲ χρῆσιν δύο μορφὰς ταξινόμησις ποῦ, ἂν δὲν εἶναι ἀσυμβίβαστες μεταξύ τους, δείχνουν τουλάχιστον διαφορετικὴ προσέγγισιν τοῦ ἴδιου θέματος. Ἡ μιὰ εἶναι τοῦ Πλάτωνα, ποῦ κάνει διάκρισιν ἀνάμεσα σὲ μονωδία καὶ σὲ χορικὸ ἄσμα.<sup>15</sup> Δὲν ἐπιμένει ὁμῶς περισσότερο στὴ διάκρισιν, δὲν τὴν ἐπεξεργάζεται, καὶ τελικὰ αὐτὴ

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

καταλήγει να μὴν παίζει κανένα σημαντικό ρόλο στὴν ἑλληνικὴ ποιητικὴ θεωρία. Ἡ ἄλλη προέρχεται ἀπὸ ἀλεξανδρινούς φιλολόγους, πιθανῶς ἀπὸ τὸν Δίδυμο,<sup>16</sup> καὶ τὴ βλέπει κανεὶς λ.χ. στὴν κατάταξη τῶν πινδαρικῶν ᾠδῶν σὲ δεκαεπτὰ βιβλία ἀνάλογα μὲ τὰ εἶδη.<sup>17</sup> Ἡ διαίρεση αὐτὴ φαίνεται πῶς χρησιμοποιήθηκε καὶ γιὰ τὸν Βακχυλίδη, ὅχι ὅμως καὶ γιὰ τὴ Σαπφώ, ποὺ τὸ ἔργο της, ὅσο μπορούμε νὰ ξέρουμε, διαιρέθηκε μὲ ἄλλες ἀρχές.<sup>18</sup> Ἡ μέθοδος δὲν ἐφαρμόστηκε μὲ μεγάλη ἀκρίβεια οὔτε καὶ στὴν περίπτωση τοῦ Πίνδαρου. Ἀνάμεσα στὰ ἐπινίκιά του βρίσκονται κομμάτια ποὺ ἀσφαλῶς δὲν εἶχαν γραφεῖ γιὰ νίκες σὲ ἀγῶνες (λόγου χάρις ὁ 3ος Πυθιονίκος, ποὺ θυμίζει ποιητικὴ ἐπιστολή, καὶ ὁ 11ος Νεμεόνικος, ποὺ ὑμνεῖ τὴν ὑποδοχὴ ἑνὸς νέου στὸ πρυτανεῖο τῆς Τενέδου), ἐνῶ ἓνα ἀπὸ τὰ παρθενικά του (ἀπόσπασμα 84 Bowra) εἶναι δαφνηφορικόν, καὶ οἱ Ἀλεξανδρινοὶ τὸ θεωροῦσαν κάτι τὸ ἐντελῶς ξεχωριστό.<sup>19</sup> Αὐτὴ ἡ μέθοδος ταξινομήσεως μπορεῖ νὰ στάθηκε χρήσιμη στοὺς ἐκδότες καὶ τοὺς δασκάλους, ἀλλὰ στὴν οὐσία δὲν μᾶς λέει πολλὰ ὡς πρὸς τὶς πραγματικὲς διακρίσεις στὸ χῶρο τῆς λυρικῆς ποίησης. Καὶ αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήσσει. Οἱ περιστάσεις γιὰ τὶς ὁποῖες γράφονταν τὰ λυρικὰ ποιήματα ἦταν τόσο ποικίλες καὶ διαφορετικὲς ἀπὸ τόπο σὲ τόπο, ποὺ δὲν ἦταν εὐκόλη δουλειὰ νὰ χωρέσουν ὅλες σὲ ἓνα σχηματικὸ πλαίσιο. Δὲν ἔχουμε ἐλπίδες γιὰ ἀκριβέστερη ταξινομήση, ἀλλὰ τουλάχιστον μποροῦμε νὰ δοῦμε πῶς λειτούργησαν οἱ κύριες μορφὲς καὶ ποιὸς ἦταν ὁ στόχος τους.

Μολονότι καὶ ἡ μονωδία καὶ τὰ χορικά τραγούδια πρέπει νὰ εἶναι παλιὰ ὅσο περίπου καὶ ὁ ἑλληνικὸς λαός, ἡ πρωιμότερη μαρτυρία ποὺ διαθέτουμε γιὰ αὐτὰ περιέχεται στὰ ὁμηρικὰ ἔπη. Ὁ Ὅμηρος ὑπαινίσσεται μονωδίες, καὶ ἄλλες πηγὲς προσφέρουν ἀποσπασματικὲς σχετικὲς πληροφορίες. Ὄταν ὁ Ἔκτορας ἀκούγεται νὰ λέει στὸν Αἴαντα:

οἶδα δ' ἐνὶ σταδίῃ δηῖον μέλπεσθαι Ἔρη<sup>20</sup>

[Ἔρω, στὴ μάχη ποὺ γίνεται στῆθος μὲ στῆθος, νὰ σέρνω τὸ χορὸ τοῦ Ἔρη].

ἡ λέξι μέλπεσθαι φανερώνει ὅτι ὁ ἥρωας ὑπονοεῖ κάποιον πολεμικὸ χορὸ, σὺν ἐκείνῳ ποὺ χόρευε, κατὰ τὴν παράδοση, ὁ Ἀχιλλέας στὴν κηδεῖα τοῦ Πάτροκλου<sup>21</sup> καὶ ποὺ πιθανότατα συνοδεύονταν μὲ λόγια ἀνάλογα μὲ ἐκεῖνα τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ Ἰβρία. Στὴν Ἀσπίδα τοῦ Ἀχιλλέα ἕνας νέος τραγουδᾷ τὸν λῖνο καὶ οἱ σύντροφοὶ του χορεύουν.<sup>22</sup> Ὁ λῖνος πρέπει νὰ ἦταν ἕνα παραδοσιακὸ τραγούδι γιὰ τὸ θάνατο ἐνὸς θεοῦ τῆς βλάβστησης· κάτι ἀνάλογο συναντοῦμε καὶ στὸ τραγούδι τοῦ Ἀδωνη ποὺ ἔγραψε ἡ Σαπφώ.<sup>23</sup> Καὶ ὁ Ὅμηρος, καθὼς θὰ τὸ περίμενε κανεὶς, ἔχει εἰδήσεις γιὰ τραγούδια ποὺ δὲν ἔχουν καθορισμένη λειτουργία στὸ πλαίσιο εἰδικῶν περιστάσεων, ὅπως ὅταν ἡ Καλυψὼ τραγουδᾷ σκυμμένη πάνω στὴ χρυσὴ σαῖτα της.<sup>24</sup> Οὔτε καὶ χωρεῖ ἀμβολία ὅτι ἀπὸ τὰ λιγιστὰ δείγματα τοῦ ἐλληνικοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ ποὺ μᾶς σώζονται μερικὰ εἶναι μοναδικά, ὅπως τὸ τραγούδι τοῦ μυλωνᾶ ἀπὸ τὴ Μυτιλήνη.<sup>25</sup> Τὰ τραγούδια τοῦ Ἀλκαίου, τῆς Σαπφῶς καὶ τοῦ Ἀνακρέοντα μοιάζει νὰ εἶχαν γραφτεῖ καταρχὴν γιὰ νὰ τραγουδηθοῦν ἀπὸ τὸν ποιητὴ γιὰ τοὺς φίλους του, χωρὶς νὰ ἀποκλείεται καὶ τὸ ἐνδεχόμενον ὅτι μερικὰ θὰ μπορούσαν νὰ ἐκτελεστοῦν καὶ ἀπὸ χορὸ.

Οἱ ὁμηρικὲς μαρτυρίες γιὰ τὸ χορικὸ τραγούδι εἶναι πλουσιότερες καὶ περισσότερο διδακτικὲς. Ὁ ποιητὴς καταγράφει τὴν ὑπαρξή, σὲ ἕνα πρῶμο στάδιο, τεσσάρων εἰδῶν, ποὺ ἀργότερα ἀναπτύχθηκαν, ἀποκρυσταλλώθηκαν μορφικὰ καὶ μπῆκαν σὲ λατρευτικὴ χρῆση. Πρῶτα, σὲ τέσσερα χωρία περιγράφει ἕναν θρηνον — ὅταν ἡ Θέτις καὶ οἱ Νηρηίδες θρηνοῦν τὸ χαμὸ τοῦ Πάτροκλου,<sup>26</sup> ὅταν ὁ Ἀχιλλέας καὶ οἱ σύντροφοὶ του ὅλη νύχτα μοιρολογοῦν ἐπίσης τὸν Πάτροκλο,<sup>27</sup> ὅταν οἱ Τρωαδίτισσες θρηνοῦν τὸν Ἔκτορα,<sup>28</sup> καὶ ὅταν οἱ Μοῦσες κλαῖνε τὸν Ἀχιλλέα.<sup>29</sup> Ἐπειτα, μᾶς λέει ὅτι οἱ νεαροὶ Ἀχαιοὶ ὑμνοῦν τὸν Ἀπόλλωνα ὡς παιήονα,<sup>30</sup> καὶ αὐτὸ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ὑποδηλώνει ἕνα πρῶμο παράδειγμα παιάνα ποὺ συνδεόταν στενὰ μὲ τὸν Ἀπόλλωνα. Ἀκόμη, στὴν Ἀσπίδα τοῦ Ἀχιλλέα ὑπάρχει ἕνας ὑμέναιος (τραγούδι τοῦ γάμου), ὅπου μερικοὶ τραγουδοῦν ἐνῶ ἄλλοι χορεύουν μὲ

#### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

μουσική αὐλῶν καὶ λύρας.<sup>31</sup> Τέλος, στὴν αὐλὴ τοῦ Ἀλκίνοου τὸ τραγούδι τοῦ Δημόδοκου γιὰ τὸν Ἄρη καὶ τὴν Ἀφροδίτη συνοδεύεται ἀπὸ χορό,<sup>32</sup> καὶ μοιάζει νὰ εἶναι πρῶμο παράδειγμα ὑπορχήματος (τραγουδιοῦ πὺ συνοδεύεται ἀπὸ μιμητικὰ βήματα καὶ ἐρμηνευτικὲς χειρονομίες). Αὐτὰ τὰ τέσσερα εἶδη ἦταν γνωστὰ στοὺς Ἀλεξανδρινούς, καὶ τὰ εἶχε καλλιεργήσει καὶ ὁ Πίνδαρος. Ὅπως δὲ καὶ ὁ Ὅμηρος γνώριζε κάποια εἶδη χορικοῦ τραγουδιοῦ στὰ ὁποῖα ἔπαιρνε μέρος ἕνας ὀρισμένος ἀριθμὸς ἐκτελεστῶν.

Συγχρόνως ὁ Ὅμηρος περιγράφει τὴν τέχνη τοῦ τραγουδιοῦ σὲ ἕνα στάδιο τῆς ἐξέλιξής της πρῶμοτερο ἀπὸ ὁποιοδήποτε δεῖγμα τραγουδιοῦ ἔχουμε σήμερα στὴ διάθεσή μας. Τὸ ὑπόρχημα τοῦ Δημόδοκου δὲν εἶναι αὐστηρὰ χορικό, ἐφόσον στὴν πραγματικότητα ὁ Δημόδοκος εἶναι ὁ μόνος πὺ τραγουδᾷ. Στοὺς διάφορους θρήνους φαίνεται ὅτι ἕνας κατὰ κανόνα πρωτοστατεῖ (ἐξῆρχε γόοιο) ἐνῶ οἱ ἄλλοι ἀπλῶς βγάζουν θρηνητικὲς κραυγές. Στὸ ρόλο τοῦ κορυφαίου μπορεῖ νὰ βρίσκειται ἡ Θέτις ἢ ὁ Ἀχιλλέας, ἢ, μὲ τὴ σειρά, ἢ Ἀνδρομάχη, ἢ Ἐκάβη καὶ ἢ Ἐλένη, ἐνῶ ὄλοι οἱ ὑπόλοιποι στενάχοντο. Ἀκόμη καὶ στὸ μοιρολόι γιὰ τὸν Ἀχιλλέα, ὅπου οἱ ἐννιά Μοῦσες θρηνολογώντας ἀποκρίνονται ἢ μιὰ στὴν ἄλλη μὲ τὴ γλυκιὰ φωνή τους» (ἀναμφισβήτητη ἀναφορά σὲ χορό), οἱ κόρες τοῦ Γέρου τῆς Θάλασσας ἀπλῶς στέκονται ὀλόγυρα καὶ κλαῖνε λυπητερά (οὔκτρ' ὀλοφνρόμεναι). Ὁ Ὅμηρος ἀναφέρει περιπτώσεις ὅπου ὁ χορὸς δὲν ἔχει βρεῖ ἀκόμη τὸ ρόλο του· ὄλα ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὸν κορυφαῖο τοῦ χοροῦ πὺ παίζει τὸν πρῶτο ρόλο, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα μέλη ἀπλῶς ὑποβαστάζουν τὸ τραγούδι τοῦ κορυφαίου. Ἡ δική τους ἀποστολὴ περιορίζεται στὴν ἐκτέλεση ὀρισμένων βημάτων ἢ χειρονομιῶν, καὶ κάποτε κάποτε βγάζουν ρυθμικὲς κραυγές. Κατάλοιπα τέτοιων ἀναφωνήσεων εἶναι οἱ ἐπωδικὲς φράσεις ὅπως Ἔμην ὦ Ἔμναιε, αἴλιον αἴλιον, ἰήε Παιάν, πὺ ἀφθονοῦν στὰ τραγούδια τοῦ γάμου, στοὺς θρήνους καὶ τοὺς παιάνες.

Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ χορικό καὶ τὸ μονωδικὸ τραγούδι δὲν



είναι απόλυτη· αντίθετα, είναι αρκετά τὰ κοινὰ γνωρίσματά τους. Ἐνας ὕμνος πρὸς τιμὴν τῶν θεῶν μπορούσε νὰ ἐκτελεστεῖ εἴτε ἀπὸ χορὸ (παράδειγμα οἱ πινδαρικοὶ ὕμνοι) εἴτε ἀπὸ ἕναν καὶ μόνο τραγουδιστὴ (ἢ περίπτωση μερικῶν ὕμνων τοῦ Ἄλκαίου καὶ τῆς Σαπφῶς). Τὸ σκόλιον, συμποτικὸ τραγούδι, τραγουδιόταν καὶ ἀπὸ ἕναν τραγουδιστὴ (ὅπως τὰ ἀττικὰ σκόλια) ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ὀλόκληρη συντροφιά (ὅπως τὰ συμποτικά τοῦ Ἴβυκου, τοῦ Πίνδαρου καὶ τοῦ Βακχυλίδη). Ὡστόσο ἡ διάκριση ἀνάμεσα σὲ χορικὸ τραγούδι καὶ μονωδία ἔχει κάποια ἀξία, γιατί τὸ χορικὸ τραγούδι ἀποτελοῦσε μέρος μιᾶς σύνθετης δραστηριότητος πού συμπεριλάμβανε τραγούδι καὶ ρυθμικὲς κινήσεις, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ μονωδία ἦταν μόνο τραγούδι. Αὐτὴ ἡ διαφορὰ βοήθησε στὴ διαμόρφωση τῆς ἐλληνικῆς λυρικῆς ποίησης. Πρῶτον οἱ στροφές τοῦ χορικοῦ τραγουδιοῦ ἦταν μακρύτερες ἀπὸ ἐκεῖνες τῆς μονωδίας, ἢ τουλάχιστον, γιὰ νὰ ἀκριβολογήσουμε, ἐνῶ οἱ στροφές τῆς Σαπφῶς, τοῦ Ἄλκαίου καὶ τοῦ Ἀνακρέοντα ἦταν κάπως σύντομες, οἱ στροφές τοῦ Ἀλκμάννα, τοῦ Πίνδαρου καὶ τοῦ Βακχυλίδη κανονικά ἦταν περισσότερο ἐκτεταμένες. Ἡ διαφορὰ αὐτὴ ἴσως ὀφείλεται στὸ ρόλο πού παίζει ὁ χορὸς στὴ δευτέρη ὀμάδα ποιητῶν. Δηλαδή, ἐπειδὴ ἔπρεπε νὰ ἐκτελεστεῖ ὀρισμένος ἀριθμὸς περίπλοκων βηματισμῶν, ἡ στροφή ὀφείλε νὰ συμπίπτει μὲ τὰ βήματα καὶ νὰ διαρκεῖ ὅσο ἀκριβῶς καὶ αὐτά. Ἐπειτα, τὰ μέτρα τῶν χορικῶν τραγουδιῶν εἶναι πιὸ σύνθετα ἀπὸ τὰ μέτρα τῆς μονωδίας. Ὅσο κι ἂν ἡ Σαπφῶ καὶ ὁ Ἄλκαϊος χρησιμοποιοῦν μεγάλη ποικιλία στροφῶν, μπορούμε νὰ τὶς μοιράσουμε σὲ λίγες εὐανάγνωστες ὀμάδες· τὰ μέτρα ὅμως τοῦ Πίνδαρου καὶ τοῦ Βακχυλίδη, πού μπορούν νὰ ταξινομηθοῦν μόνο κατὰ τὶς κύριες κατηγορίες τους, ποικίλλουν ἀπὸ ποίημα σὲ ποίημα. Καὶ παρουσιάζουν τέτοια μεγάλη ποικιλία πού, ὅταν διαπιστώνουμε ὅτι τὸ μέτρο τοῦ 4ου Ἰσθμίουτικου εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ μέτρο τοῦ 3ου Ἰσθμίουτικου, ὑποψιαζόμαστε ὅτι πρόκειται γιὰ ἕνα ποίημα, ἢ τουλάχιστον ὅτι τὰ δύο ποιήματα σχετίζονται πολὺ στενὰ τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο. Ἐπίσης, μὲν πού οἱ χορικοὶ ποιητὲς συχνὰ μιλοῦν σὲ πρῶτο πρόσω-

πο, δίχως καθόλου νὰ διστάζουν νὰ ἐκφράσουν τὶς προσωπικὲς τοὺς διαθέσεις, πάλι γίνονται προσωπικοὶ σὲ μικρότερο βαθμὸ ἀπ' ὅ,τι οἱ μονωδικοὶ ποιητές, ποὺ μιλοῦν ὀλωσδιόλου ἀνεπιφύλακτα καὶ γιὰ τὰ πιὸ ἐνδόμυχα αἰσθήματά τους, χωρὶς νὰ προσποιοῦνται ὅτι ταυτίζονται δῆθεν μὲ τὴ συντροφιά τους, ἢ ὅτι ἐκφράζονται γιὰ λογαριασμὸ κάποιου τρίτου. Μολονότι ἡ διάκριση ἀνάμεσα σὲ χορικό ἄσμα καὶ μονωδία δὲν εἶναι ἀπόλυτη, ἀντιπροσωπεύει κάτι ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀγνοηθεῖ, μιὰ καὶ ὑποβοήθησε τὴ δημιουργία ποικιλίας στὴ μορφή καὶ στὸν τόνο μέσα στὴν περιοχὴ τῆς λυρικῆς ποίησης.

Οἱ μορφές τοῦ χορικοῦ τραγουδιοῦ ποὺ μαρτυροῦνται στὸν Ὅμηρο δὲν εἶναι καὶ οἱ μόνες ποὺ ὑπῆρχαν στὴν ἀρχαιότητα. Αὐτὲς οἱ ἄλλες μορφές ἐπιζοῦσαν ὡς τὰ χρόνια τοῦ Πίνδαρου, καὶ ἡ προϊστορία τους ἦταν μεγάλη. Πρῶτον ὁ ὕμνος. Ὁ Πλάτων<sup>33</sup> θεωροῦσε τὸν ὕμνο τραγούδι ποὺ ἀπευθυνόταν στοὺς θεοὺς, σὲ διάκριση πρὸς τὸ τραγούδι ποὺ ἀφοροῦσε τοὺς θνητοὺς —καὶ ὁ περιορισμὸς αὐτὸς εἶναι ἀρκετὰ ὀρθός. Ἡ ἴδια ἡ λέξις μποροῦσε νὰ χρησιμοποιηθεῖ, μὲ εὐρύτερη σημασία, γιὰ κάθε εἶδους ἄσμα γιὰ θεοὺς, ἔτσι ποὺ νὰ καλύπτει μορφές ποὺ συνήθως διαφοροποιοῦνται, ὅπως τὸν παιάνα, τὸ διθύραμβο καὶ τὸ προσόδιο· ὡστόσο φαίνεται πὼς εἶχε καὶ μιὰ κάπως στενότερα τεχνικὴ σημασία: ὕμνος γιὰ τοὺς θεοὺς μὲ τὴ συνοδεία κιθάρας<sup>34</sup> ἐκτελούμενος ἀπὸ χορὸ ποὺ στεκόταν ἀκίνητος στὴ θέση του.<sup>35</sup> Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη ὁ ὕμνος θὰ βρισκόταν πιὸ κοντὰ στὴ μονωδία ἀπ' ὅ,τι τὰ περισσότερα χορικά τραγούδια, καὶ τοῦτο θὰ ἐξηγοῦσε καὶ γιατί οἱ δυὸ ομάδες ἐφάπτονται στὸ σημεῖο αὐτό. Ἐνα πρῶμο παράδειγμα τέτοιου ὕμνου ἀποδιδόταν σὲ ἕναν μουσικὸ ἀπὸ τὴ Λυκία ποὺ ὀνομαζόταν Ὀλλήν· τὸν τραγουδοῦσαν γυναῖκες στὴ Δῆλο πρὸς τιμὴν τῶν μυθικῶν γυναικῶν ποὺ προσκόμιζαν προσφορὰς ἀπὸ τὴ χώρα τῶν Ὑπερβορείων.<sup>36</sup> Πιθανῶς ὁ Ὀλλήν εἶναι μῦθικὴ μορφή, ὁ ὕμνος ὅμως ἦταν πραγματικὸς καί, ὅπως φαίνεται, παλαιός. Δεύτερη μορφή ἦταν τὸ προσόδιον, ἢ πομπικὸ τραγούδι, ποὺ ψαλλόταν καθοδὸν πρὸς τοὺς βωμοὺς καὶ τοὺς ναοὺς τῶν θεῶν καί, σὲ ἀντί-

θεση με τὸν κανονικὸ ὕμνο, συνοδευόταν ἀπὸ αὐλό.<sup>37</sup> Σώζονται δυὸ στίχοι ἀπὸ ἓνα τέτοιο τραγούδι σὲ ἀπόσπασμα ποῦ ἀποδίδεται στὸν Εὐμήλο ἀπὸ τὴν Κόρινθο, καὶ λέγεται ὅτι γράφτηκαν γιὰ ἀνδρικό χορὸ ποῦ ἔστειλαν οἱ Μεσσήνιοι στὴ Δῆλο.<sup>38</sup> Μιὰ ποῦ ἡ ἀκμὴ τοῦ Εὐμήλου τοποθετεῖται στὸ 743 π.Χ. (λέγεται ὅτι ὑπῆρξε σύγχρονος τοῦ Ἄρχία,<sup>39</sup> τοῦ ἰδρυτῆ τῶν Συρακουσῶν τὸ 734 π.Χ.),<sup>40</sup> τὸ ἀπομεινάρι ποῦ παρατίθεται ἀμέσως πρέπει νὰ εἶναι κι αὐτὸ μᾶλλον πρώιμης ἐποχῆς:

*τῷ γὰρ Ἰθωμάτῃ καταθύμιος ἔπλετο Μοῖσα  
ἀ καθαρὰ καὶ ἐλεύθερα σάνθαλ' ἔχουσα.<sup>41</sup>*

[Γιατὶ γιὰ τὸν Ἰθωμάτῃ στάθηκε εὐνοϊκὴ ἡ Μοῦσα μετὰ τὰ καθαρὰ καὶ ἐλεύθερα σαντάλια.]

Τρίτο, ὁ διθύραμβος, ποῦ γιὰ πολὺ καιρὸ ἔμενε δεμένος μετὰ τὴ λατρεία τοῦ Διονύσου, πρέπει νὰ εἶναι ἐξίσου πρώιμος. Ἡ πρώτη του ἐμφάνιση γίνεται μετὰ τὸν Ἀρχίλοχο, ποῦ μιλώντας γιὰ τὸν ἑαυτὸ του λέει:

*ὡς Διωπίσοι ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος  
οἶδα διθύραμβον οἴνω σιγκεραυνωθεὶς φρένας.<sup>42</sup>*

[Καὶ κατέχω μιὰ χαρὰ νὰ ξεκινῶ τ' ὄμορφο τραγούδι τοῦ βασιλιᾶ Διονύσου, τὸ διθύραμβο, ὅταν τὸ κρασί μου κεραυνώσῃ τὸ μυαλό.]

Ἀντίθετα μετὰ τὸ προσόδιον, ὁ διθύραμβος δὲν εἶχε ἀκόμη ἀποκρυσταλλωθεὶ μορφικά, ἀλλὰ ἐξακολουθοῦσε νὰ μοιάζει μετὰ τὴ χορική ποίηση ποῦ γνώριζε καὶ ὁ Ὅμηρος, γιὰτὶ καὶ τὰ δυὸ εἶδη διέθεταν ἐξαρχὸν ποῦ διεκπεραίωνε τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ποιητικοῦ ἔργου. Μιὰ καὶ ὁ Διόνυσος μνημονεύεται στὴν Πύλο κατὰ τὴ μυκηναϊκὴ ἐποχὴ, εἶναι ἐνδεχόμενον καὶ ὁ διθύραμβος νὰ εἶναι πολὺ παλαιὸ λογοτεχνικὸ εἶδος, ἔστω κι ἂν δὲν τελειοποιήθηκε μορφικά παρὰ μόνον στὴν ἀρχὴ τῶν κλασικῶν χρόνων.

Οἱ Ἕλληνες, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Πλάτωνα, ἔκαναν διάκριση ἀνάμεσα σὲ ὕμνους ποῦ προορίζονταν γιὰ τοὺς θεοὺς καὶ σὲ τραγούδια γιὰ ἀνθρώπους, τὰ ὅποια καὶ ὀνόμαζαν μετὰ τὸ γενικὸ ὄρο *ἐγκώμια*.<sup>43</sup> Τέτοια ποιήματα ἀποδίδονταν στὸν Σιμωνίδη, στὸν Πίνδαρο καὶ στὸν Βακχυλίδη, δὲν ὑπάρχει ὅμως λόγος νὰ πι-

#### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

στεύουμε ότι τὸ εἶδος δὲν εἶναι πολὺ παλαιότερο ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς ἐπώνυμους ποιητές. Γράφτηκαν καὶ στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα ποιήματα γιὰ ζωντανὰ πρόσωπα, τέτοια ἄλλωστε ποιήματα ἀποτελοῦσαν φυσικὸ ἀντίστοιχο τῶν ποιημάτων ποὺ γράφονταν γιὰ νεκρούς. Πραγματικά, τὸ ποίημα τοῦ Ἰβυκου γιὰ τὸν Πολυκράτη φαίνεται, ἀπὸ ὅ,τι ἀπομένει σήμερα ἀπὸ αὐτό, πὼς ἦταν βασικὰ ἐγκώμιον, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ἀφορᾷ ζωντανὸ πρόσωπο. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ ποιητικὸ εἶδος προέκυψε μιὰ εἰδικότερη μορφή, τὸ λεγόμενον ἐπινίκιον, πρὸς τιμὴν τῶν νικητῶν στὰ πανελλήνια ἀγωνίσματα. Τοῦτο δὲν μποροῦσε βέβαια νὰ ὑπάρξει πρὶν ἀπὸ τὴν καθιέρωση τῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγώνων τὸ 776 π.Χ., καὶ προφανῶς δὲν ἔφτασε σὲ ἀκμὴ παρὰ μόνο μὲ τὴν ἰδρυση ἄλλων ἀγώνων στοὺς Δελφοὺς, στὴ Νεμέα καὶ στὸν Ἴσθμὸ κατὰ τὸν 8ο αἰώνα. Στὴν πρώτη του ἐμφάνιση ἦταν στὴν οὐσία ἓνα εἶδος ἐγκωμίου, ταυτόχρονα ὁμῶς περιεῖχε καὶ ὀρισμένα χαρακτηριστικὰ τοῦ ὕμνου, ἀφοῦ ἐκτελοῦνταν συχνὰ στὴν πανήγυρι ἐνὸς θεοῦ καὶ περιλάμβανε τιμητικὲς ἀναφορὲς σ' αὐτόν. Ἐνα ἄλλο εἶδος ἐγκωμίου ἦταν τὸ χορικὸ σκόλιον, ὅπως αὐτὸ ποὺ ἔγραψε ὁ Πίνδαρος γιὰ τὸν Θεόξενο ἀπὸ τὴν Τένεδο.<sup>44</sup> Οἱ Ἀλεξανδρινοὶ ἀναγνώριζαν καὶ ἓνα ἀκόμη εἶδος, τὸ λεγόμενον ἐρωτικόν,<sup>45</sup> ποὺ, χάρις στὰ πολλὰ κοινὰ σημεῖα του μὲ τὸ χορικὸ σκόλιον, θὰ μποροῦσε εὐκόλα νὰ ἐνταχθεῖ στὴ γενικὴ κατηγορία τοῦ ἐγκωμίου. Τὰ ποιήματα γιὰ θνητοὺς ἀπέκτησαν νέα λάμψη τὸν 8ο αἰώνα, ἐξέλιξη ποὺ ἐνισχύθηκε καὶ ἀπὸ τοὺς τυράννους, ποὺ γιὰ λόγους προβολῆς ἐπαιρναν τοὺς ποιητὲς ὑπὸ τὴν προστασία τους.

Οἱ ἀρχὲς τῆς ἑλληνικῆς λυρικῆς ποίησης βυθίζονται σὲ ἓνα χαμένο γιὰ μᾶς παρελθόν. Ἀπὸ τοὺς παλαιότατους χρόνους πρέπει νὰ ὑπῆρχαν κάποια εἶδη, ὅσοδήποτε ἀπλά, μολπῆς καὶ μονωδίας, ἀλλὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ σχηματίσουμε ὁποιαδήποτε ἰδέα γι' αὐτά, μιὰ καὶ ἀπὸ τὸν 8ο αἰώνα μᾶς ἔχουν διασωθεῖ ὅλοι κι ὅλοι δύο στίχοι τοῦ Εὐμήλου. Μὲ τὰ ὑπάρχοντα τεκμήρια συμπεραίνουμε ὅτι ἀνάμεσα στὸν ἀφανισμὸ τοῦ μυκηναϊκοῦ κόσμου καὶ στὸν 7ο αἰώνα τὸ κύριο εἶδος ποὺ καλλιεργήθηκε ἦταν τὸ ἔπος. Τὸ ἔπος

ταίριαζε στο ύφος τῆς ἐποχῆς καὶ ἔφτασε σὲ τέτοια τελειότητα, πού ἄλλες ποιητικὲς μορφές θὰ φαίνονταν ἀσήμαντες σὲ σύγκριση μὲ αὐτό. Ὄταν ὁμοίως ἐκείνη ἡ ἐποχὴ ἔδωσε τὴ θέση της σὲ μιὰν ἄλλη ὠριμότερη ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις, χρειάστηκε ἓνα καινούριο ἐκφραστικὸ μέσο, πού βρέθηκε στὸ χορικὸ ἄσμα. Ἡ ἀνθησι τοῦ χορικοῦ ἄσματος κατὰ τὸν 7ο αἰῶνα δείχνει ὅτι οἱ καιροὶ εἶχαν ἀλλάξει καὶ ὅτι τὸ ἔπος εἶχε πάψει νὰ ἱκανοποιεῖ τὶς πνευματικὲς ἀνάγκες τῶν ἀνθρώπων. Μολονότι ἡ ἐξέλιξη τοῦ χορικοῦ ἄσματος περιβάλλεται ἀπὸ τὴν ἀχλὺ τοῦ μύθου, χωρὶς ἀμφιβολία τὰ πρῶτα μεγάλα ὀνόματά του ἦταν μουσικοὶ καὶ μουσικοὶ νεοτεριστές, πού ἀνοῖξαν δρόμο στὴ νέα ποίηση. Τὰ προβλήματα πού συνδέονται μὲ αὐτοὺς τοὺς προδρόμους ἀνήκουν περισσότερο στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς παρά τῆς ποίησης· ὥστόσο, στὸ βαθμὸ πού ἔδωσαν ἐξαιρετικὴ ὥθηση καὶ στὴ χορικὴ ποίηση, μερικὲς πλευρὲς τοῦ ἔργου τους ἐνδιαφέρει νὰ θιγοῦν καὶ ἐδῶ.

Κύρια συνέπεια τῶν μουσικῶν νεοτερισμῶν ἦταν ἡ καθιέρωση μιᾶς μουσικῆς κλίμακας πού ἀποδιδόταν στὸν Ὀλυμπο ἀπὸ τὴ Φρυγία.<sup>46</sup> Αὐτὴ ἡ κλίμακα ἀνοῖξε νέους ὁρίζοντες στὴ μουσικὴ σύνθεση, πού ἄρχισε ἐπιτέλους νὰ ἀξιοποιεῖ τὶς δυνατότητές της, ὅταν ὁ Τέρπανδρος ἀπὸ τὴ Λέσβο συντόνισε τὴν κλίμακα μὲ τὴ λύρα<sup>47</sup> καὶ ἐξάρτησε τὴ μουσικὴ συνοδεία ἀπὸ μιὰ ποικιλία μουσικῶν κλειδιῶν. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι οἱ ποιητές, πού ταυτόχρονα ἦταν καὶ μουσικοί, εἶχαν πιά τὴ δυνατότητα νὰ γράφουν ποίηση γνωρίζοντας προκαταβολικὰ ὅτι θὰ τραγουδιόταν ὅπως ἀκριβῶς τὸ ἐπιθυμοῦσαν οἱ ἴδιοι. Αὐτὸ πού ὁ Τέρπανδρος κατὰφερε γιὰ τὴ λύρα τὸ πέτυχε ὁ Κλονᾶς γιὰ τὸν αὐλό,<sup>48</sup> καὶ ἔτσι μὲ τὰ δύο αὐτὰ βασικὰ μουσικὰ ὄργανα ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ ξεπέρασε τὸ στάδιο τοῦ πρόχειρου αὐτοσχεδιασμοῦ καὶ μπῆκε στὴν περιοχὴ τῆς αὐστηρὰ πειθαρχημένης τέχνης. Οἱ πρῶτοι αὐτοὶ μουσικοὶ ἐπέζησαν στὴ μνήμη τῶν κατοπινῶν χάρις στὶς μουσικὲς συνθέσεις τους ἀλλὰ καὶ χάρις σὲ ἄλλες μουσικὲς συνθέσεις πού ἀποδόθηκαν ἐπίσης σ' αὐτούς.<sup>49</sup> Καθὼς ὁμοίως ὁ ἴδιος καλλιτέχνης συνέθετε καὶ τὴ μελωδία καὶ τοὺς στίχους, οἱ μουσικοὶ μὲ τὴ δου-

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

λειά τους προώθησαν ταυτόχρονα και την υπόθεση τῆς λυρικῆς ποίησης. Τίποτε σχεδόν δὲν ἀπομένει ἀπὸ τὸ ἔργο τους. Καὶ τὰ λίγα ἀποσπάσματα πού ἀποδίδονται στὸν Γέρπανδρο δὲν πρέπει νὰ εἶναι γνήσια.<sup>50</sup> Οἱ στίχοι πού ἔγραφε ὁ ἴδιος καὶ οἱ ὁμότεχοί του ἴσως ἤχουσαν πολὺ ἀπλοῖκοι γιὰ τὴν καλλιεργημένη αἴσθηση τῶν μεταγενεστέρων καὶ ἔτσι χάθηκαν πολὺ νωρίτερα ἀπὸ τὶς μελωδίες πού τοὺς συνόδευαν ἀρχικά. Καὶ ὁμοίως, καὶ μόνη ἡ σύνθεση στίχων, ἰδιαίτερα μάλιστα πάνω σὲ δεδομένη μελωδία, εἶχε μεγάλη σπουδαιότητα. Ἔτσι μπῆκαν τὰ θεμέλια γιὰ μιὰ τέχνη μὲ τεράστιες δυνατότητες ἐξέλεξης, καὶ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ πού τῆς προσέδωσαν οἱ μακρινοὶ αὐτοὶ πρωτεργάτες ἄντεξαν γιὰ τρεῖς περίπου ἀκάμην αἰῶνες.

Καθὼς τὸ ἑλληνικὸ χορικὸ τραγοῦδι συνοδευόταν ἀπὸ μουσικὴ καὶ ὄρχηση, τὰ μέτρα του διέφεραν ἐξίσου ἀπὸ τὴ μετρικὴ μορφή τοῦ ἔπους ὅσο καὶ ἀπὸ τὰ μετρικὰ σχήματα τῆς σύγχρονῆς μας λυρικῆς ποίησης. Ὅλα σχεδόν τὰ χορικὰ λυρικὰ ποιήματα εἶναι γραμμένα σὲ ἰδιαίτερο κάθε φορὰ μετρικὸ σχῆμα καί, μολονότι οἱ ἀρχεὶ πού τὰ διέπουν μποροῦν νὰ ἀναλυθοῦν καὶ νὰ ταξινομηθοῦν, γεγονός παραμένει ὅτι ὁ χορικὸς ποιητὴς εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ συνθέσει (ὅπως καὶ τὸ ἔκανε) σὲ πολὺ μεγαλύτερη ποικιλία μορφῶν ἀπὸ ὅποιονδήποτε ἄλλον ποιητὴ. Ἄν ὑπάρχει ἀκόμη κάποια ἀβεβαιότητα ὡς πρὸς τὴ φύση αὐτῶν τῶν μέτρων, σὲ τελευταία ἀνάλυση αὐτὸ συμβαίνει σὲ μεγάλο βαθμὸ ἐπειδὴ μουσικὴ καὶ χορὸς ἔχουν χαθεῖ γιὰ μᾶς, καὶ χωρὶς αὐτὰ τὰ δύο ὅ,τι ἀπομένει δὲν εἶναι παρὰ ἓνα τμῆμα ἀπὸ μιὰ πλήρη σύνθεση. Ὡστόσο τὰ λόγια διατηροῦν ἀκόμη καὶ μόνον τοὺς μιὰ δική τους ἐκπληκτικὰ μελωδικὴ κίνηση, πράγμα πού ἀσφαλῶς ὀφείλεται, σὲ μεγάλο βαθμὸ, στὶς ἀπαιτήσεις τῆς μουσικῆς συνοδείας. Ἡ ποσοτικὴ φύση τοῦ ἑλληνικοῦ μέτρου, κληρονομιά, ὅπως φαίνεται, ἀπὸ τὸ μακρινὸ παρελθόν, ἐπιτρέπει πολὺ μεγαλύτερη ρυθμικὴ ποικιλία ἀπὸ ὅση εἶναι δυνατὴ σὲ ὅποιονδήποτε ἄλλο καθαρά τονικὸ μετρικὸ σύστημα· αὐτὸ τὸ πλεονέκτημα στάθηκε κίνητρο, χωρὶς ἄλλο, γιὰ νέες καὶ ποικιλοτέρες κατακτήσεις, καθὼς

τὸ μέτρο ἦταν ὑποχρεωμένο νὰ παρακολουθεῖ τὸν μεταβαλλόμε-  
νο ρυθμὸ ὄρχησης καὶ μουσικῆς ποὺ τὸ ὑπογράμμιζαν.

Καθὼς ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ ἀγνοοῦσε αὐτὸ ποὺ σήμερα ὀνομά-  
ζουμε ἄρμονία, ἡ μελωδία κρατοῦσε ἀποφασιστικὸ ρόλο καθορί-  
ζοντας καὶ τὸ μετρικὸ σχῆμα τοῦ ποιήματος. Ὁ ἀπλούστερος τύ-  
πος σύνθεσης ἦταν ἡ πολλαπλὴ ἐπανάληψη τῆς ἴδιας μελωδίας,  
ἀπὸ τὴν ὁποία πρόκυπταν μιὰ σειρὰ στροφές, ὅλες συνθεμένες ἀ-  
κριβῶς στὰ ἴδια μέτρα. Αὐτὸ ἦταν, φαίνεται, τὸ σύστημα ποὺ ἀ-  
κολουθεῖ τὸ *Παρθένιο* τοῦ Ἀλκμάννα καὶ ποὺ χρησιμοποιήθηκε  
συχνὰ καὶ ἀπὸ τὸν Πίνδαρο καὶ ἀπὸ τὸν Βακχυλίδη. Ὑπῆρχαν  
ἀκόμη καὶ παραλλαγές τοῦ τύπου αὐτοῦ, γιατί ἦταν διάχυτη ἡ  
πεποίθηση ὅτι ἡ παραλλαγὴ χαρίζει ζωντάνια χωρὶς νὰ δημιουρ-  
γεῖ ἀνωμαλίες στὴ γενικότερη κανονικότητα τοῦ συνόλου, ἴσως  
ἀκόμη καὶ γιατί, καθὼς τὰ ποιήματα ἄρχισαν νὰ τραβοῦν σὲ μά-  
κρος, κάποιο μοίρασμα τῆς δουλειᾶς ἀνάμεσα στοὺς τραγουδιστὲς  
ἦταν πιά ἀναπόφευκτο καὶ ἀπαιτοῦσε ἀνάλογη ἀναδιάρθρωση τῆς  
δομῆς τοῦ βασικοῦ τύπου. Ἡ κύρια μορφή παραλλαγῆς στὴ χο-  
ρικὴ ποίηση ἦταν ἡ σύνθεση ὄχι ἀπλῶς κατὰ μεμονωμένες στρο-  
φές ἀλλὰ κατὰ τριάδες ἀπὸ τέτοιες ἐνότητες. Κάθε τριάδα ἀποτε-  
λοῦσε ἓνα σύνολο ποὺ μετρικὰ ἰσορροποῦσε μὲ καθεμιὰ ἀπὸ τὶς  
ἄλλες τριάδες· ὡστόσο, στὸ ἐσωτερικὸ κάθε τριάδας, ἐνῶ στροφή  
καὶ ἀντιστροφή ἀκολουθοῦσαν τὸ ἴδιο μετρικὸ σχῆμα, ἡ ἐπωδὸς  
ἀκολουθοῦσε διαφορετικὸ. Θεωρεῖται ἀπίθανο νὰ ἀκολουθοῦσε  
τὴν ἴδια διάταξη καὶ τὸ *Παρθένιο* τοῦ Ἀλκμάννα, ὅπωςδὴποτε  
ὁμως τὴν ἀκολουθεῖ τὸ ποίημα τοῦ Ἴβυκου γιὰ τὸν Πολυκράτη,  
καὶ μπορεῖ νὰ ἀποτελοῦσε εὔρημα τοῦ Στησίχορου,<sup>51</sup> ὁ ὁποῖος  
φαίνεται ὅτι ἔγραψε συνθέσεις σὲ μεγάλη κλίμακα καὶ πρέπει νὰ  
ἐπινόησε ἓναν τρόπο νὰ ξεκουράζει τὸ χορὸ ἀπὸ τὴν παρατεταμέ-  
νη προσπάθεια. Ἐνας ἄλλος τρόπος παραλλαγῆς ποὺ εἶναι ἐλά-  
χιστα γνωστός, ἀφοῦ δὲν σώζεται ἔστω καὶ ἓνα δεῖγμα του, ἦταν  
ἡ ἀλλαγὴ τοῦ μέτρου στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ ποιήματος. Ἀξιόπι-  
στη μαρτυρία μᾶς πληροφορεῖ ὅτι σὲ ἓνα ποίημα δεκατεσσάρων  
στροφῶν ὁ Ἀλκμάν χρησιμοποίησε γιὰ τὶς πρῶτες ἑπτὰ στροφές

#### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

διαφορετικό μέτρο από εκείνο που χρησιμοποίησε για τις υπόλοιπες επτά.<sup>52</sup> Μολονότι αυτή η λύση δεν προσείλκυσε, όσο ξέρουμε, ούτε τον Πίνδαρο ούτε τον Βακχυλίδη, ήταν ίσως, σε τελευταία ανάλυση, υπεύθυνη για ένα τρίτο είδος παραλλαγής που συναντάται σε μερικά χορικά κομμάτια της άπτικης τραγωδίας, όπου κάθε ζευγος στροφής-άντιστροφής παρουσιάζει και διαφορετικό μετρικό σχήμα. Ωστόσο, παρά τις παραλλαγές αυτές το χορικό τραγούδι κράτησε αυστηρή και κανονική μορφή ως τα τελευταία χρόνια του 5ου αιώνα, όταν μια επανάσταση στη μουσική χαλάρωσε τους καθιερωμένους νόμους της σύνθεσης, εισάγοντας ακόμη μεγαλύτερη έλευθερία κινήσεων.

Οι αρχές και ο χαρακτήρας του χορικού τραγουδιού είχαν στενή σχέση με τη λατρεία. Χορικά άσματα τραγουδιόνταν σε πανηγύρεις και σε επίσημες εκδηλώσεις, και ίσαμε το τέλος κράτησαν πολλά χαρακτηριστικά του ύμνου. 'Ακόμη και όταν οι κοσμικές ποιητικές μορφές απέκτησαν καινούρια λάμψη τον 6ο αιώνα, και άπλοι θνητοί ύμνουνταν ως θεοί, το χορικό άσμα συνέχιζε να φέρει τα διακριτικά σημεία των καταβολών του, και δεν χωρεί άμφιβολία ότι ακριβώς μερικά από τα περισσότερο ουσιαώδη χαρακτηριστικά του όφείλονταν στις λατρευτικές ρίζες του. Και τα τρία κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα που παρατηρούνται σε όλες σχεδόν τις σωζόμενες ώδες του Πίνδαρου και του Βακχυλίδη φαίνεται ότι είναι εξέλιξη από παλαιότερη χρήση. Πρώτα, υπάρχει υπόθεση, ένας μύθος. Κάποτε ο Πίνδαρος παραλείπει το μύθο ή τουλάχιστον συρρικνώνει δραστικά τις διαστάσεις του· γενικά όμως τον χρησιμοποιεί, έστω και αν κάποτε δεν ενδιαφέρεται να κάμει απολύτως ξεκάθαρη τη σχέση του μύθου με τα υπόλοιπα συστατικά της ώδης. 'Ο μύθος άφορᾷ σχεδόν κατά κανόνα θεούς ή ήρωες και, όπως φαίνεται, άποτελεῖ κατάλοιπο από την εποχή όπου όλα τα χορικά τραγούδια είχαν άμεση σχέση με αυτούς. Λόγου χάρη, ο μύθος του άλκμανικού παρθένιου άσφαλώς αναφέρεται στη σπαρτιατική γιορτή με άφορμή την όποια και γράφτηκε, και ανάλογα οι μακρές ήρωικές ιστορίες του Στησίχορου μπορεί



νά σχετίζονται με κάποιες τελετές της Σικελίας και της Πελοποννήσου.

Στό χορικό τραγούδι οι μύθοι λειτουργούν όπως ο γλυπτικός διάκοσμος στον αρχαίο ναό. Διασαφούν το νόημα μιας τελετής είκονογραφώντας επεισόδια του μύθου, ο οποίος συχνά αφορούσε τους θεούς και τη σχέση τους με τους ανθρώπους.

Ένα δεύτερο παραδοσιακό χαρακτηριστικό ήταν το απόφθεγμα, που συνήθως συνδεόταν με το μύθο και υπογράμμιζε τα διδάγματά του. Ο Πίνδαρος, όπως και ο Αλκμάν πριν από αυτόν, συνήθιζε να βγάζει συμπεράσματα από τις ιστορίες του και να υποδεικνύει κάποιες καθολικές αλήθειες που κρύβονται μέσα τους. Ωστόσο ο ρόλος των αποφθεγμάτων δεν εξαντλείται εδώ· αντίθετα, συχνά εισάγονται σε οποιοδήποτε σημείο της αφήγησης και προσαρτώνται σε οποιοδήποτε θέμα. Αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της ελληνικής θρησκευτικής ζωής, γιατί διδάσκουν τον άνθρωπο πώς να συμπεριφέρεται απέναντι στους θεούς και τους συνανθρώπους του, και έτσι έγιναν τόσο απαραίτητα για την ποίηση όσο ήταν τα διδάγματα της Γραφής για τους γλύπτες και ύλογράφους του Μεσαίωνα. Κι αν αυτά, σε μια κάπως περισσότερο εκλεπτυσμένη κοινωνία, φαίνονται λίγο πολύ αυτόνοχα, τούτο δεν μπορεί να αποτελέσει επιχείρημα για να μειωθεί ή ειλικρίνεια ή ακρίβεια ή αλήθεια τους. Οι αρχαίοι Έλληνες συνήθιζαν να έντυπώνουν τέτοιες σοφές αλήθειες στο νοῦ του ακροατή με απλά λόγια ή με μια πετυχημένη εικόνα. Τα απόφθεγματα μπορεί να μην είναι πάντα ποιητικά δοσμένα, αλλά παρέχουν ένα στοιχείο που το ελληνικό ακροατήριο το περίμενε από τους ποιητές του που έγραφαν για θρησκευτικές γιορτές, και αν από τα ποιήματα έλειπε ή διατύπωση κρίσεων πάνω στο χρέος και τη μοίρα του ανθρώπου θα αισθανόταν ότι αμελείται μια όφειλή προς τους θεούς. Από την άποψη αυτή οι χορικοί ποιητές έχουν απομακρυνθεί αισθητά από τον Όμηρο, που οι προσωπικές κρίσεις του είναι σχεδόν πάντα κρυμμένες πίσω από ύπονοούμενα και η ήθική του απευθύνεται πιο πολύ στο αίσθημα και λιγότερο στο νοῦ. Η δια-

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

φορά αυτή οφείλεται στο ότι ο Όμηρος δεν συνέθετε για δημόσιες λατρευτικές εκδηλώσεις αλλά για την αύλη των μυκηναίων δεσποτών, που απολάμβαναν αφηγήσεις για το ήρωικό παρελθόν, ενώ δεν είχαν καμιά διάθεση να πάρουν μαθήματα ήθικης συμπεριφοράς από έναν ποιητή.

Ένα τρίτο χαρακτηριστικό της χορικής ποίησης είναι οι καθαρά προσωπικές παρατηρήσεις και ύπαινιγμοί. Ο ποιητής μιλά άνετα για τους φίλους και πελάτες του, ακόμη και για τον ίδιο τον εαυτό του, και διαφέρει και σ' αυτό επίσης από τον έπικό Όμηρο, που όχι μόνο αποφεύγει να μιλήσει για τον εαυτό του, αλλά ούτε καν ύπαινίσσεται τη σύγχρονή του κοινωνική πραγματικότητα, παρά μόνο έμμεσα, με τη βοήθεια παρομοιώσεων. Αυτή η διαφορά πρέπει ίσως να εξηγηθεί πάλι από τις συνθήκες με τις οποίες απαγγελλόταν το τραγούδι. Ο χορικός ποιητής έγραφε για να τραγουδήσουν άλλοι, και αυτοί οι άλλοι δεν εκπροσωπούσαν την ατομική τους ύπαρξη αλλά μια κοινότητα. Έτσι, όταν ο ποιητής αναφέρεται στον εαυτό του ή εγκωμιάζει ξένους ή πελάτες του, έρμηνεύει ταυτόχρονα και το νόημα της περιστασης αντλώντας το κύρος του από τους θεούς. Μιλά δηλαδή πιο πολύ το δημόσιο παρά το ατομικό του εγώ. Είναι αλήθεια ότι ο Άλκμαν έπιτρέπει στον εαυτό του ένα μεγαλύτερο βαθμό οικειότητας, ακόμη και άστεισμού, σε όρισμένες περιστάσεις, απ' ό,τι ο Πίνδαρος, αλλά και πάλι η διαφορά τους είναι επιφανειακή. Ο έπαινος που απονέμει ο Άλκμαν στην όμορφη των κοριτσιών έχει άμεση σχέση με τους περιστασιακούς όρους του τραγουδιού. Και αν ο τρόπος του παρουσιάζεται άτοπα οικείος για τη θρησκευτική περίσταση, πρέπει ωστόσο να αποδοθεί αποκλειστικά στο γεγονός ότι ο ποιητής έρμηνεύει το πανηγύρι ως τον κατάλληλο τόπο και χρόνο για ευθυμία, έρμηνεία που ασφαλώς τη συμερίζονταν και οι συνεορταστές. Ο χορικός ποιητής απλώς δάνειζε τη φωνή του στο παραδοσιακό και καθολικά αποδεκτό μήνυμα που είχε ή γιορτή για όσους συμμετείχαν. Έπομένως, όταν μιλούσε σε πρώτο πρόσωπο αποτελούσε κατά κάποιον τρόπο το φερέφωνο του θεού: ανα-

κοίνωνε ένα μήνυμα και έκτελοῦσε τὸν προδιαγραμμένο ρόλο του στὸ πλαίσιο τῆς γιορτῆς.

Ἡ μονωδία ξεχωρίζει ἀπὸ τὸ χορικό ἄσμα, παρόλο πὸς ἡ ἐξέλιξη καὶ τῶν δύο εἰδῶν ἀκολουθεῖ παράλληλες τροχιές. Ἄν εἶχε καὶ αὐτὴ τὸν δικό της πρωτομάστορα πὸς τῆς ἀνοιξε νέους ὀρίζοντες, ἀσφαλῶς ἐπρόκειτο γιὰ κάποιον μεγάλο ποιητὴ, ὄχι ὑποχρεωτικά οὔτε ἀποκλειστικά λυρικό ἢ πὸς νὰ ἀνῆκε στὸν ἀλεξανδρινὸ κατάλογο τῶν ἐννέα. Ὁ Ἀρχίλοχος ἀπὸ τὴν Πάρο ἐκφράστηκε κυρίως μὲ τὸν ἐλεγειακὸ καὶ τὸν ἰαμβικὸ στίχο, ὥστόσο ὑποβοήθησε τὴν ἀνάπτυξη καὶ τῆς λυρικῆς ποίησης πρὸς δύο κατευθύνσεις. Πρῶτον, μίλησε γιὰ τὰ προσωπικά του αἰσθήματα χωρὶς ντροπή. Ἡ εἰλικρινεία του θορύβησε καὶ ταυτόχρονα καταγοήτευσε τοὺς κατοπινούς, καὶ τὸ μῖσος πὸς πλημμύριζε μερικὰ τραγούδια του θεωρήθηκε ἀπὸ τὸν Πίνδαρο τροβαχτικὸ παράδειγμα γιὰ τὸ κακὸ πὸς μπορεῖ νὰ κάμει ἡ γλώσσα τοῦ ἀνθρώπου.<sup>53</sup> Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἔγραψε γιὰ τὸν ἔρωτα καὶ τὸν πόλεμο, γιὰ ἀπλὲς συγκινήσεις καὶ χαριτωμένες σκηνές. Τὰ θέματα τῆς ποίησής του βασικά δὲν διαφέρουν πολὺ ἀπὸ ἐκεῖνα τοῦ Ἀλκαίου, τῆς Σαπφῶς ἢ τοῦ Ἀνακρέοντα. Ὅλοι αὐτοὶ οἱ ποιητὲς γράφουν καὶ θέλουν νὰ γράφουν ἀποκλειστικά γιὰ ὅ,τι τοὺς καίει τὴν καρδιά —σπάνια γιὰ ἄλλο λόγο. Σὲ σύγκριση μὲ αὐτοὺς οἱ ποιητὲς τῆς πολεμικῆς ἐλεγείας, ὅπως ὁ Καλλίνος καὶ ὁ Τυρταῖος, εἶναι φωνῆς περίπου στρατιωτικῶν σχηματισμῶν· ἀκόμη κι ἓνας τόσο τρυφερὸς ἐρωτικὸς ποιητὴς ὅπως ὁ Μίμνερος μοιάζει νὰ δίνει ἀπλῶς τίς προσωπικὲς του σκέψεις γιὰ τὸν ἔρωτα παρὰ νὰ ἀφηγεῖται ἀτομικά του αἰσθήματα. Ὁ Ἀρχίλοχος ἐκμεταλλεύεται τὴν ἴδια του τὴν προσωπικότητα ὡς ἀντικείμενο τῆς ποίησής του. Βρίσκεται ἀκόμη ἀρκετὰ κοντὰ στὸν ἥρωικό κόσμο, ὥστε νὰ νιώθει ὅτι ἡ δική του τιμὴ καὶ τὰ προσωπικά του αἰσθήματα ἔχουν πρωταρχικὴ σημασία γι' αὐτόν.<sup>54</sup> Καθὼς ὁ ἀτιμασμένος Ἀχιλλέας, ἀναμετρᾷ κι αὐτὸς τίς προσβολές πὸς ὑπέστη καὶ συλλογίζεται ὅτι τίποτε δὲν μπορεῖ νὰ τὸν ἀποζημιώσει γιὰ τὴ μείωση πὸς τοῦ ἔγινε. Μιλᾷ μόνο γιὰ τὸν ἑαυτό του, καὶ

#### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι ὁ πρόδρομος τῆς προσωπικῆς μονωδίας. Δεύτερο, ὁ Ἀρχίλοχος ἐκμεταλλεύεται τὴ δυναμικότητα τοῦ λαϊκοῦ λόγου ὡς φορέα τῆς ποίησης. Ἄν στίς ἐλεγείες του χρησιμοποιοεῖ τὴν παραδοσιακὴ γλῶσσα τοῦ ἔπους, στὰ ἄλλα του ποιήματα χρησιμοποιοεῖ ἕνα περισσότερο εὐρωστο, σύγχρονο γλωσσικὸ ἰδίωμα, πλούσιο σὲ μεταφορὲς καὶ σὲ κοινόχρηστες ἐκφράσεις<sup>55</sup>—καὶ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ τελευταῖο ὑπῆρξε πρόδρομος ἄλλων σημαντικῶν ποιητῶν. Ἡ ἀρχαία μονωδία, γενικά, ἔμεινε δεμένη μὲ τὸν καθημερινὸ λόγο καὶ ἔτσι κράτησε πάντα ἕναν ἐπίκαιρο τόνο. Οἱ ποιητὲς τῆς δὲν νοιάζονταν οὔτε γιὰ τὸ ἥρωικὸ παρελθὸν οὔτε γιὰ τὶς ἀχρονικὲς θρησκευτικὲς ἀλήθειες. Ἐγγραφαν γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους καὶ γιὰ τοὺς φίλους τους σὲ ἀπλή, καθημερινὴ καὶ γι' αὐτὸ ἀμεση γλῶσσα.

Ἄν ὅμως ὁ Ἀρχίλοχος ἔκαμε κάτι γιὰ τὴ λυρικὴ μονωδία, μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ ἀξιοσημεῖωτα χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ τοῦ εἴδους βρισκόνταν ἔτσι κι ἀλλιῶς ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς δικῆς του τέχνης. Πολλὰ ἀπὸ τὰ θέματά τῆς παραεῖναι παραδοσιακὰ γιὰ τὴν ἐπαναστατικότητά του καὶ τὴν ἔντονη προδιάθεσή του γιὰ ἐξατομίκευση τῶν κάθε λογῆς καταστάσεων. Τὰ τραγούδια τοῦ γάμου (ποὺ ἔγραψε ἡ Σαπφῶ) ἢ τὸ παράπονο τῆς ἐρωτευμένης νέας (τοῦ Ἀλκαίου) ἀνάγονται σὲ ρίζες πολὺ πιὸ μακρινὲς ἀπὸ τὴν ἐμφατικὰ ἐπίκαιρη θεματικὴ τοῦ Ἀρχίλοχου. Ἐπιπλέον, τὰ μέτρα του διαφέρουν ἀπὸ τὰ μέτρα τῆς Σαπφῶς καὶ τοῦ Ἀλκαίου, τὰ ὁποῖα, μὲ ὅλη τους τὴ μελωδικὴ ποικιλία, βασικὰ εἶναι ἀπλὰ παραδοσιακὰ μέτρα ἐξελιγμένα, ὅπως αἴφνης οἱ διάφοροι τύποι τοῦ γλυκωνείου καὶ τοῦ ἰωνικοῦ. Ὁ Ἀρχίλοχος, ἂν καὶ ἦταν λαμπρὸς καὶ ἐπινοητικώτατος μετρικός, ἔχτισε τὶς στροφές του πιὸ συχνὰ μὲ βάση ἰαμβικά, τροχαϊκὰ καὶ δακτυλικὰ στοιχεῖα παρὰ μὲ τὰ μέτρα τοῦ παραδοσιακοῦ τραγουδιοῦ. Μεγαλύτερη ἦταν ἡ ἐπίδρασή του στὸν τόνο καὶ στὴ γλῶσσα τῆς μονωδίας παρὰ στὴν τεχνικὴ τῆς, καὶ οἱ πραγματικοὶ διάδοχοί του δὲν ἦταν ἡ Σαπφῶ καὶ ὁ Ἀλκαῖος, ἀλλὰ ὁ Σιμωνίδης καὶ ὁ Ἰππῶναξ. Εἰσήγαγε τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο στὴν ποίηση, κι ὥστόσο προτίμησε μιὰ τέχνη

πού στέκεται πιό κοντά στον προφορικό λόγο παρά στο τραγούδι.

Οί δύο κύριες κατηγορίες τῆς λυρικήσ ποιήσῃσ, τὸ χορικό τραγούδι καὶ ἡ μονωδία, ἀποτελοῦν γενικά τὴν πιὸ ἀπτή μαρτυρία γιὰ τοὺς δύο αἰῶνες πού χρειάστηκε ἡ Ἑλλάδα γιὰ νὰ περάσει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ὀμήρου στὸν ἐπιστημονικό καὶ κριτικό 5ο αἰῶνα. Καταγράφουν σκέψεις καὶ συγκινήσεις ἀντιπροσωπευτικῶν ἀντρῶν καὶ γυναικῶν, πού μίλησαν γιὰ ἐκεῖνα πού ἀνάδευαν τὴ χαρὰ καὶ τὴν ὀργή τους ἢ πού τοὺς ἐσπρωχναν πότε σὲ συλλογὴ ὄλο ἄγχος καὶ πότε σὲ ψηλὰ πετάγματα τῆσ φαντασίας. Μᾶς προσφέρουν διαφωτιστικὲς πληροφορίες γιὰ μιὰ ἐποχὴ πού ἦταν λαμπρὴ καθαυτὴ, ἀλλὰ καὶ γεμάτη πελώρια προβλήματα γιὰ τὶς ἐρχόμενες γενιές. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν περίοδο, ἐκτὸς ἀπὸ λιγοστὲς ἐπιγραφές, δὲν ἔχουμε σύγχρονη ἱστορία, καὶ ἀκόμη καὶ τὰ πλούσια λείψανα τῆσ πλαστικῆσ καὶ τῆσ ζωγραφικῆσ τῆσ μᾶς ἐνημερώνουν πολὺ λιγότερο ἀπὸ τὰ σπαραγμένα ἀποσπάσματα τῆσ ποιήσῃσ τῆσ. Αὐτοὶ οἱ σκόρπιοι στίχοι καὶ τὰ ἀκρωτηριασμένα παραθέματα ἀποτελοῦν σύγχρονους μάρτυρες ἀξιολογότερους καὶ ἀπὸ τὶς παραδόσεις τὶς ὁποῖες μᾶς διέσωσαν μεταγενέστεροι ἱστορικοί· ἐπαπλέον, εἶναι καὶ καθαυτὰ ὅ,τι ἀπόμεινε ἀπὸ μιὰ τέχνη πού, ἂν τύχαινε νὰ ἐπιζήσει ἀκέρια, θὰ ἦταν ἓνα ἀπὸ τὰ θαύματα τοῦ κόσμου. Ἄν τῆσ λείπει τὸ εὖρος τῆσ φαντασίας καὶ ἡ διανοητικὴ δύναμη τῆσ ἀττικῆσ τραγωδίας, διαθέτει ὡστόσο αὐθορμητισμὸ καὶ δροσιά, πού εἶναι ἀπὸ τὰ ἀνώτερα ποιητικὰ δῶρα. Γιὰ τὸ μελετητὴ τῆσ λογοτεχνίας τὰ ἀποσπάσματα αὐτὰ παρουσιάζουν διπλὰ προβλήματα. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ἀνακινοῦν πολυάριθμα ζητήματα λογοτεχνικῆσ καὶ ἐπιστημονικῆσ κριτικῆσ· πρέπει καὶ ἡ ἀνάπτυξή τους νὰ ἀνευρεθεῖ καὶ ἡ ρίζα τους νὰ ἀποκαλυφτεῖ καὶ τὸ νόημά τους νὰ διασαφηνιστεῖ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πάλι μεριά, ὑπάρχουν προβλήματα πού ἀφοροῦν τὸν ἱστορικό· τὰ κείμενα πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν στὸ ἱστορικό τους περιβάλλον, νὰ συσχετιστοῦν μὲ τὶς κοινωνικὲς μορφές πού τὰ ἔφεραν στὸ φῶς καὶ πού ἀποτελοῦν τὸν πιὸ ζωντανὸ σχολιασμὸ τους. Γιατὶ γεννήθηκαν ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς συνθῆκες τῆσ ἐποχῆσ τους, πού ἂν δὲν συνυπο-

#### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

λογιστοῦν, οὔτε καὶ τὰ λογοτεχνικά προβλήματα εἶναι δυνατό νὰ κατανοηθοῦν σωστά. Οἱ δύο αὐτοὶ ἐρευνητικοὶ κλάδοι, φιλολογία καὶ ἱστορία, συσχετίζονται στενά, καὶ συχνὰ ὁ ἓνας ἐπικαλύπτει τὸν ἄλλο, σὲ τέτοιο βαθμὸ, ὥστε ἡ παραμέληση τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου συνεπάγεται τόσο τὸν ἀκρωτηριασμὸ τοῦ ἀντικειμένου μελέτης ὅσο καί, προπάντων, τὴ δημιουργία ἐσφαλμένων ἐντυπώσεων γιὰ μιὰ τέχνη ποὺ ἦταν κάποτε οὐσιαστικὸ μέρος τῆς ζωῆς, καὶ ποὺ ἡ συστηματικὴ μελέτη της χρειάζεται τὸ φιλόλογο τουλάχιστον ἐξίσου μὲ τὸν ἱστορικὸ ἐρευνητὴ.