

Εθνική ταυτότητα και η ποίηση ως τραγούδι Ο Παλαμάς και η μουσική

Πολίνα Ταμπακάκη

Όταν ξεκίνησα τη συστηματική μελέτη της σχέσης του Σεφέρη με τη μουσική –που ήταν το αντικείμενο της διδακτορικής μου διατριβής– σύντομα βρέθηκα μπροστά σε μια αντίφαση: από τη μια πλευρά, στην ποιητική του Σεφέρη η αντίληψη της ποίησης ως τραγουδιού, η οποία είχε βρει την αφοριστική έκφρασή της στην παλαμική δήλωση «ποίηση είναι ο λόγος που πάει να γίνει τραγούδι»,¹ δεν φαινόταν να έχει ισχύ· από την άλλη πλευρά, σε μελέτες πάνω στο έργο του Σεφέρη η παλαμική αντίληψη για τη μουσική ήταν έντονα αισθητή, και μέσα από αυτήν κρινόταν η ίδια η σεφερική «μουσική ποιητική». Ιδιαίτερα η αντιδιαστολή που έκανε ο Παλαμάς ανάμεσα στη μουσική και τη λογική, όπως στο γνωστό κείμενό του «Η μουσική και η λογική στην ποίηση», ανιχνευόταν συχνά σε αξιωματικές εκφράσεις που λειτουργούσαν ως θεωρητικές βάσεις αφετηρίας.² Ωστόσο, πουθενά στον Σεφέρη δεν μπορούσα να βρω κάτι αντίστοιχο.

Η παλαμική αυτή «σκιά» –για να χρησιμοποιήσω τη γνωστή έκφραση του Κ. Θ. Δημαρά–,³ δηλ. η «υπόγεια» και «ά-κριτη» αναπαραγωγή παλαμικών μουσικο-ποιητικών ιδεών (πολύ σύντομα θα διευκρινίσω με ποια έννοια χρησιμοποιώ τη λέξη «ά-κριτος»), είναι γενικά κυρίαρχη στην κριτική –όχι μόνο στη σεφερική κριτική–, κάνοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο και πάλι επίκαιρη την άποψη που διατύπωσε το 1941 ο ίδιος ο Σεφέρης: «ο Κωστής Παλαμάς [...] είναι ως τα σήμερα ο πιο σημαντικός κριτικός της νέας ελληνικής λογοτεχνίας».⁴

Η ομιλία αυτή αναπτύσσει ιδέες που βρίσκονται διατυπωμένες στο πρώτο κεφάλαιο της διδακτορικής μου διατριβής, *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη. Μια μελέτη της σχέσης της μοντερνιστικής ποίησης με τη μουσική* (υπό έκδοση).

Οι μεταφράσεις από τα ξενόγλωσσα βιβλία είναι δικές μου, εκτός αν υπάρχει διαφορετική ένδειξη.

¹ Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα* (Αθήνα, χ.χ.), viii. 171 και x. 567.

² Βλ. π.χ. την παρατήρηση του Νάσου Βαγενά στη θεμελιώδη μελέτη του *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη* (Αθήνα, 1979), σελ. 114: «[αυτοί οι στίχοι] προαναγγέλλουν εκείνο που θα γίνει για τον Σεφέρη μια μόνιμη επιδίωξη: την προσπάθειά του για μια ποίηση όσο το δυνατόν πιο “αρμονική” (με τη μουσική έννοια του όρου), και, ταυτόχρονα, την επιθυμία του να μιλήσει μ’ έναν τρόπο όσο γίνεται πιο συγκεκριμένο. Αυτές οι δύο αντίρροπες τάσεις του θα καθορίζουν τις εκφραστικές διακυμάνσεις ολόκληρης της ποιητικής του πορείας και θα γίνουν τα κύρια στοιχεία προτιμήσεως στις σχέσεις του με τους άλλους ποιητές» (δική μου η υπογράμμιση). Είναι ενδεικτικό ότι ο Βαγενάς δεν μελέτησε τον ρόλο που έπαιξε στην ποιητική θεωρία του Σεφέρη ο μουσικός όρος των «αρμονικών», τον οποίο ο Σεφέρης (σε αντίθεση με τους συμβολιστές) χρησιμοποίησε ακριβώς για να εκφράσει την «επιθυμία του να μιλήσει μ’ έναν τρόπο όσο γίνεται πιο συγκεκριμένο»· βλ. Ταμπακάκη, *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη*, ιδιαίτερα το κεφάλαιο του δεύτερου μέρους «Από την “κοινή” στην “ποιητική” λέξη: ο ρόλος των αρμονικών».

³ Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας* (Αθήνα, 1968, πρώτη έκδοση 1948), σελ. 411.

⁴ Γιώργος Σεφέρης, *Δοκίμες Α’* (Αθήνα, 1974), σελ. 180. Πρβλ. Βενετία Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Αθήνα, 1992).

Θα ξεκινήσω από μια παρατήρηση που, όπως πιστεύω, όλοι θα συμφωνήσουμε πως συμπυκνώνει με τον πιο έγκυρο τρόπο την αντίληψη της νεοελληνικής ποίησης ως τραγουδιού, μια αντίληψη που, κάτω από διάφορες εκδοχές και διατυπώσεις, έχει ισχύ έως τις μέρες μας.⁵ Μιλώντας το 1983 για την ποίηση «γύρω στα 1880», όταν δηλ. εμφανίζεται η λεγόμενη «Νέα Αθηναϊκή Σχολή», ο Παναγιώτης Μουλλάς έγραψε:

Κοιτάζτε τους συνηθισμένους τίτλους των ποιητικών συλλογών της εποχής: τα ποιήματα λέγονται τραγούδια, ο ποιητής ονομάζεται τραγουδιστής. Γιατί τραγούδια; Για να συνδηλωθούν ταυτόχρονα ο λυρισμός, η σχέση της ποίησης με το δημοτικό τραγούδι και οι μουσικές-συμβολιστικές προθέσεις της. Τελικά, για να δημιουργηθούν οι όροι μιας νέας νομιμότητας.⁶

Στόχος της ομιλίας μου είναι να εξετάσω κατά πόσο αυτοί οι όροι της «νέας νομιμότητας» είναι προβληματικοί, μέσα από μια διερεύνηση του «μουσικού» λόγου του Παλαμά, της αδιαμφισβήτητης ηγετικής μορφής της «Νέας Αθηναϊκής Σχολής».

Δύο είναι οι βασικοί άξονες που θα χρησιμοποιήσω, όπως αυτοί έχουν αναδειχθεί τα τελευταία χρόνια από την πολιτισμική μελέτη της μουσικής:

1. Το ερώτημα της δυτικής μουσικής και των άλλων «μουσικών».⁷ Χοντρικά, η σιωπηρή και ιδεολογικά φορτισμένη ταύτιση της «μουσικής» με τη λεγόμενη «κλασική μουσική» ή αλλιώς (όπως έχει χαρακτηριστεί σύμφωνα με ένα γκραμσικό λεξιλόγιο), «η ηγεμονική (*hegemonic*) παγκοσμιότητα που συνδέεται με τον γερμανικό όρο *die Musik*».⁸ Στην περίπτωσή μας, αυτό σημαίνει ότι κάθε φορά που ο Παλαμάς αναφέρεται γενικά στη «μουσική» (όπως κάνει πολύ συχνά) αξίζει (καλύτερα: είμαστε αναγκασμένοι) να αναρωτηθούμε: *ποια* μουσική άραγε εννοούσε με αυτό τον όρο ο Έλληνας ποιητής; Το ερώτημα αυτό είναι ασφαλώς σημαντικό σε όποια συζήτηση σχετικά με την έννοια της «εθνικής ποίησης» και της «εθνικής μουσικής». Και
2. Η διαφορά ανάμεσα στον τρόπο που μιλά ή σκέπτεται κανείς για τη μουσική και στην ίδια τη μουσική εμπειρία του. Με άλλα λόγια, και στη συγκεκριμένη περίπτωση που εξετάζουμε, αυτό σημαίνει ότι ο τρόπος με τον οποίο βιώνει ο Παλαμάς τη μουσική δεν «καθρεφτίζεται» αναγκαστικά στον τρόπο με τον οποίο μιλά για αυτήν, ή, αλλιώς, ότι τα λόγια του μπορεί μερικές φορές περισσότερο να «αλλοιώνουν» τη μουσική εμπειρία του παρά να τη διαφωτίζουν.⁹

⁵ Πρβλ. Michel Grodent, *Le Bandit, le prophète et le mécréant: la poésie et la chanson dans l'histoire de la Grèce moderne* (Αθήνα, 1989).

⁶ Παναγιώτης Μουλλάς, *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19^ο αιώνα* (Αθήνα, 1993), σελ. 98· για την ημερομηνία της πρώτης δημοσίευσης του κειμένου βλ. *ό.π.* σελ. 339. Ο Παναγιώτης Μουλλάς έφυγε τις μέρες που βρισκόταν σε εξέλιξη το συνέδριο της ΕΕΝΣ στη Γρανάδα. Το κείμενο αυτό δεν μπορεί παρά να είναι ένας μικρός φόρος τιμής στη μεγάλη προσφορά του.

⁷ Πρβλ. Georgina Born και David Hesmondhalgh, *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* (Berkeley, 2000).

⁸ Philip V. Bohlman, «Ontologies of Music», στο Nicholas Cook και Mark Everist (επιμ.), *Rethinking Music* (Oxford, 1999), σελ. 25.

⁹ Βλ. Nicholas Cook, *Music, Imagination and Culture* (Oxford, 1990), σελ. 1: «Το βασικό θέμα αυτού του βιβλίου είναι η διαφορά ανάμεσα στο πώς σκεφτόμαστε ή μιλάμε για τη μουσική, από τη μία πλευρά, και στην ίδια τη μουσική εμπειρία μας, από την άλλη». Για την έννοια της «αλλοίωσης» της μουσικής

Και οι δύο άξονες συνεπάγονται μια «κριτική» και «αυτο-κριτική» στάση του ίδιου του ερευνητή απέναντι στην αναγκαστικά διαμεσολαβητική και επεμβατική λειτουργία του, μια στάση που τονίζουν τόσο πολύ οι λεγόμενες πολιτισμικές σπουδές (*cultural studies*): να λαμβάνει υπόψη του τους άξονες αυτούς όχι μόνο σε σχέση με το αντικείμενο μελέτης του, αλλά και σε σχέση με τη ίδια τη δική του προσέγγιση.¹⁰

Ξεκινώντας από το δεύτερο ερώτημα/άξονα, δηλ. τη σχέση ανάμεσα στο «μουσικό» λόγο και τη μουσική εμπειρία ενός ποιητή, πρέπει να πούμε ότι τα μουσικά ακούσματα του Παλαμά μπορούν να χαρτογραφηθούν με σχετικά μεγαλύτερη ευκολία από ό,τι στην περίπτωση άλλων ποιητών. Γιατί ο Παλαμάς έζησε και διαμορφώθηκε σε μια εποχή πριν την άφιξη του γραμμοφώνου και, όπως είναι γνωστό, ταξίδεψε πολύ λίγο και ποτέ εκτός Ελλάδας. Γεννήθηκε στην Πάτρα το 1859 και έζησε εκεί μέχρι τα έξι του χρόνια. Στη συνέχεια, μετά τον θάνατο και των δύο γονιών του, έζησε στο Μεσολόγγι έως το 1875, οπότε ήρθε στην Αθήνα, όπου έζησε μέχρι τον θάνατό του το 1943. Ο ίδιος δεν έπαιζε κάποιο μουσικό όργανο και δεν είχε λάβει καμία μουσική εκπαίδευση.

Εδώ θα περιοριστούμε στα μουσικά ακούσματα που μπορούσε να έχει ο Παλαμάς ως παιδί στο Μεσολόγγι, ανατρέχοντας πρώτα σε πηγές έξω από τα κείμενά του. Λέει π.χ. ο Μανώλης Καλομοίρης:

Και είναι ίσως αξιοπρόσεκτον ότι ο περίφημος λαϊκός βιολιτζής και τραγουδιστής Μπαταριάς που τον ύμνησαν ο Παλαμάς και ο Μαλακάσης προέρχεται από το Μεσολόγγι, όπου προ του 1900 ήδρευεν επί μακρά έτη στρατιωτική μουσική από την

εμπειρίας και το «μουσικολογικό» λεξιλόγιο που χρησιμοποιούμε για να την περιγράψουμε, πρβλ. Nicholas Cook, *Music: A Very Short Introduction* (Oxford, 1998, σελ. 70-1) «[...] η υφέρπουσα, θεμελιώδης μεταφορά του δυτικού μουσικού πολιτισμού [είναι] ότι η μουσική είναι ένα είδος αντικείμενου. [...] η δυτική σημειογραφία δείχνει τη μουσική να “κινείται” πάνω και κάτω, από τα αριστερά προς τα δεξιά. Αλλά τι είναι αυτό που πραγματικά κινείται; Στην πραγματικότητα τίποτε. Όπως έχει δείξει ο Roger Scruton, όταν λέμε ότι η μουσική κινείται, την αντιμετωπίζουμε ως φανταστικό αντικείμενο. [...] Εδώ βρίσκεται το βασικό παράδοξο της μουσικής. Βιώνουμε τη μουσική μέσα στον χρόνο, αλλά για να τη “χειριστούμε”, ακόμα και να την καταλάβουμε, τη βγάζουμε έξω από το χρόνο και με αυτόν τον τρόπο την αλλοιώνουμε. Αλλά είναι μια αλλοίωση που δεν μπορούμε να την αποφύγουμε. [...] Το σημαντικό είναι να αναγνωρίζουμε την αλλοίωση ως τέτοια, και να μην συγχέουμε τα φανταστικά αντικείμενα της μουσικής με τις χρονικές εμπειρίες τις οποίες αντιπροσωπεύουν». Η παρατήρηση αυτή έχει ιδιαίτερες προεκτάσεις για το «μουσικολογικό» λόγο που μπορεί να χρησιμοποιεί ένας «απλός ακροατής» (κάποιος δηλ. που δεν έχει ιδιαίτερες «γνώσεις» μουσικής ή δεν έχει λάβει μια «μουσική εκπαίδευση»). Σε αυτή την κατηγορία, ανήκουν πολλοί ποιητές που μίλησαν για τη μουσική και τη σχέση της ποίησης με αυτήν, όπως ο Παλαμάς, ο Μαλλαρμέ, ο Έλιοτ ή ο Σεφέρης, όπως και για την εξέταση της ίδιας της «ποιητικής εμπειρίας».

¹⁰ Βλ. Martin Clayton, Trevor Herbert και Richard Middleton (επιμ.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (London, 2003, σελ. 13): «Τέλος –και ίσως κάτι που έχει τη μεγαλύτερη σπουδαιότητα για μια κριτική (*critical*) εισαγωγή στην πολιτισμική μελέτη της μουσικής– πρέπει να τονίσουμε τη διαμεσολάβηση (*agency*) του ερευνητή, και ιδιαίτερα τη σημασία της ερευνητικής αυτοσκόπησης (*scholarly self-reflexivity*)» (έμφαση στο πρωτότυπο). Σε σχέση ιδιαίτερα με τη Σχολή της Φρανκφούρτης, βλ. Max Paddison, *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music* (London, 2004).

οποίαν προήλθον οι αδελφοί Καίσαρη¹¹ και όπου υπηρέτησε και αυτός ο Διονύσιος Λαυράγκας ως στρατιωτικός μουσικός.¹²

Ο ίδιος ο Λαυράγκας (ο γνωστός ιδρυτής του «Ελληνικού Μελοδράματος») στα απομνημονεύματά του γράφει σχετικά με την παραμονή του στο Μεσολόγγι, περίπου δεκαπέντε χρόνια αφότου ο Παλαμάς είχε φύγει από εκεί:

Η συναυλία της στρατιωτικής μπάντας –καμιά δεκαπενταριά πνευστά και κρουστά, όργανα μετρίας ικανότητας– ήταν η μόνη ψυχαγωγία των κατοίκων. Αυτή, καθώς κι ένα δυο καφέ-αμάν. Κατά τα άλλα τίποτε, ούτε ένα έστω και φάλτσο ευρωπαϊκό τραγούδι, ούτε καν κάποια μακρινή απήχηση του ντο, ρε, μι, φα, σολ κ.λπ. Πιάνο υπήρχε μόνον ένα στο Μεσολόγγι, κι αυτό το κουβάλησε από την Αθήνα, μαζί με τα δυο κορίτσια του ο γερο-διοικητής μας.¹³

Είναι σαφές ότι η δυτική μουσική είχε μια πενιχρή (ποσοτική και ποιοτική) παρουσία στο ένδοξο Μεσολόγγι, όπου ο Παλαμάς μεγάλωνε. Τον κορμό των μουσικών ακουσμάτων του πρέπει να τον αποτελούσαν τα δημοτικά τραγούδια και οι βυζαντινές ψαλμωδίες, που συνόδευαν όλες τις δραστηριότητες της κοινότητας, αλλά και των ατόμων ξεχωριστά: από τις θρησκευτικές γιορτές και τα πανηγύρια μέχρι τον αργαλειό.

Αν κοιτάξουμε τώρα τον «μουσικό» λόγο του ίδιου του Παλαμά, στα ποιήματά του η παρουσία των δημοτικών τραγουδιών είναι βέβαια κυρίαρχη. Ήδη στην πρώτη του συλλογή, *Τα τραγούδια της πατρίδος μου* (1886), στο ποίημα «Οι στίχοι 'ς την πατρίδα μου» (1883) διαβάζουμε για το πώς τα τραγούδια αυτά καθοδηγούν τον ποιητή:

Οι στίχοι 'ς την πατρίδα μου είνε καθάριο μέλι
Απ' της καρδιάς βυζαίνονται το άνθος μυστικά,
Μέσα 'ς το νου φυλάγονται, 'σα' μέσα σε κυψέλη,
Κ' είνε στολίδια της χαράς, της λύπης γιατρικά.
Οι στίχοι 'ς την πατρίδα μου είνε καθάριο μέλι.

[...]

– Σας αγαπώ κ' έχω από σας μια δόξα να ζητήσω,
Ω στίχοι, που αηδονόλαλοι φωλιάζετ' εδώ πέρα·

¹¹ Πρόκειται για τους μουσικούς Ιωσήφ και Σπυρίδωνα Καίσαρη.

¹² Μανώλης Καλομοίρης, «Η εξέλιξη της δημόσιας οργανικής μουσικής», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* τομ. 27, σελ. 232-6. Στο σημείο αυτό ο Καλομοίρης μιλούσε για τον ερχομό του βιολιού στην Ελλάδα (ας θυμόμαστε αυτές τις παρατηρήσεις όταν διαβάζουμε τον *Δωδεκάλογο του γύφτου*): «[...] το βιολί, το οποίον και αυτό πάσαν βεβαιότητα εισήχθη στην λαϊκήν μας οργανολογίαν μετά την απελευθέρωσιν, διά των στρατιωτικών μουσικών και των πλανοδίων Ιταλών μουσικών, οι οποίοι επεσκέπτοντο τας διαφόρους μικροεπαρχιακάς πόλεις της Ελλάδος». Πρβλ. το ποίημα του Μαλακάση «Μπαταριάς» (1919). Για τον Μπαταριά στην ποίηση του Παλαμά, βλ. παρακάτω.

¹³ Διονύσιος Λαυράγκας, *Τ' απομνημονεύματά μου* (Αθήνα, 2009), σελ. 91. Πρβλ. τον πολύ ενδιαφέροντα σύντομο «ιστορικό χάρτη του πιάνου» στην Ελλάδα στο Αλέξης Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και νοστροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880* (Αθήνα, 2003), σελ. 126-30. Επίσης Παλαμάς, *Απαντα*, x. 519 και iv. 5.

Ελάτε να με μάθετε να σας βαστώ το ίσο
Επάνω 'ς τα δροσόχορτα με μια καλή φλογέρα!
Σας αγαπώ κ' έχω από σας μια δόξα να ζητήσω!

[πρώτη και έβδομη (τελευταία) στροφή]

Στο καταληκτικό ποίημα της ίδιας συλλογής «Επίλογος» (1885) το όραμα του ποιητή για το σύγχρονο ελληνικό «τραγούδι» γίνεται ακόμα πιο σαφές: εδώ αυτά τα «φτωχά τραγούδια» συνδέονται με τους αρχαίους ποιητές-τραγουδιστές, προετοιμάζοντας την άφιξη των καινούργιων Πινδάρων:

Φτωχά γεννάς τραγούδια, πατρίς, φτωχή μητέρα!
[...]

Όμως θα 'ρθή μια 'μέρα που η πατρίς, μεγάλη,
Τη γλώσσα τη μεγάλη θα βρη μέσ' 'ς την καρδιά
Και θε να έχουν ταίρι του κλέφτ' οι στίχοι πάλι
Κ' οι Πίνδαροι παιδιά!

[πρώτος στίχος, και τρίτη στροφή]

Στη συλλογή πάλι *Οι καημοί της λιμνοθάλασσας* (που εκδόθηκε το 1912), αυτές τις «λυρικές αναπολήσεις» από τη ζωή του ποιητή στο Μεσολόγγι,¹⁴ βρίσκουμε το ποίημα «Ανατολή» (1907) με τους διάσημους στίχους:

Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολιτικά,
μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα,
λυπητερά,
πώς η ψυχή μου σέρνεται μαζί σας!
Είναι χυμένη από τη μουσική σας
και πάει με τα δικά σας τα φτερά.

[πρώτη στροφή]

Αν και το ποίημα συνδέεται κυρίως με μέρη που βρίσκονταν υπό τουρκοκρατία (τα Γιάννενα, που απελευθερώθηκαν το 1913 κατά τον Α' Βαλκανικό Πόλεμο, τη Σμύρνη και την Πόλη) δεν μπορούμε να μη φέρουμε στο νου μας το κείμενο του Λαυράγκα και το «ένα δυο καφέ-αμάν» που ανέφερε ότι υπήρχαν στο Μεσολόγγι. Και είναι στους *Καημούς της λιμνοθάλασσας* που βρίσκουμε επίσης «Του βιολιτζή του Μπαταριά του εγκώμιο», στο οποίο αναφέρθηκε, όπως είδαμε, ο Καλομοίρης:

Γεια σου, καημένε Μπαταριά, της δοξαριάς τεχνίτη
κι αφέντη του βιολιού!
[...]
με το βιολί σου ξύπνησες τη λεβεντιά του κόσμου
κ' η Ρωμιοσύνη, μια φωτιά, μεσ' στο βιολί σου ζη.

¹⁴ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Αθήνα, 1978), σελ. 196.

[από τις δύο πρώτες στροφές]

Αξίζει ωστόσο να σημειώσουμε ότι, αν στην ποίηση του Παλαμά τα δημοτικά τραγούδια και οι δημοτικές και λαϊκές μελωδίες ακούγονται αρκετές φορές ηχηρά, δεν συμβαίνει το ίδιο με το δεύτερο σκέλος της λεγόμενης «γνήσιας ελληνικής μουσικής»: οι βυζαντινοί ήχοι πολύ δύσκολα μπορούν να ανιχνευτούν εκεί – θα επιστρέψουμε στο θέμα αυτό παρακάτω. Ας σταθούμε πρώτα στη χρήση της λέξης «τραγούδι» στα ποιήματα του Παλαμά σε σχέση με εκείνη της λέξης «μουσική».

Ήδη στο ποίημα «Ανατολή» είδαμε τις δύο λέξεις δίπλα-δίπλα. Αλλά, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στο ποίημα αυτό, συνήθως η λέξη «μουσική» φαίνεται να έχει στην ποίηση του Παλαμά μια πιο «αφηρημένη» και «συμβολική/συμβολιστική» έννοια, με υπόβαθρο την ιδέα της μουσικής όπως αυτή συνδέεται με την «ανώτερη» δυτική μουσική. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση αυτής της χρήσης βρίσκεται ίσως στο ποίημα ακριβώς με τον τίτλο «Η μουσική».¹⁵

[...]

Κάμε

σε μίαν εκστατική
στιγμή, στον ουρανό μας

[...]

[...]

να πάη μια μουσική
μπετόβεια τ' όνειρό μας.

Αν περάσουμε από τα ποιήματα του Παλαμά στα δοκίμιά του, αυτή η σιωπηρή ταύτιση της «μουσικής» με τη δυτική «κλασική μουσική», όπως τη βλέπουμε στο παραπάνω ποίημα, είναι πολύ πιο πρόδηλη. Γράφει στον πρόλογό του στον *Δωδεκάλογο του γύφτου*, στη συλλογή όπου, από τη μία πλευρά, ο γύφτος κάνει συντρίμμια τον γύφτικο ζουρνά, προτού βρει και παίξει με τρόπο πρωτόγνωρο το βιολί του ασκητή, ενώ, από την άλλη, το ρητό του Πλάτωνα «μουσικήν ποίει και εργάζου» στέκει ως επίγραμμα:¹⁶

Οι αρχαίοι μεστώνανε από νόημα τη λέξη μουσική. Μουσική γι' αυτούς και η ποίηση, μουσική και η φιλοσοφία, η μεγίστη μουσική. Μουσική και κάθε τι που σύμμετρα και καλόρρυθμα μορφώνει τη ζωή και την τέχνη· μουσική, κάθε παιδεία της ψυχής. Οι νεώτεροι περιώρισαν το νόημα της λέξης μουσική, μα το βαθύνανε πιο πολύ.¹⁷

Ποιοι είναι αυτοί οι νεώτεροι; Δεν υπάρχει αμφιβολία, «οι προοδεμένοι στη μουσικοί λαοί», όπως έλεγε ο Καλομοίρης στο μανιφέστο με το οποίο θεμελίωνε την «Εθνική

¹⁵ Παλαμάς, *Άπαντα*, ix. 319 (από τη συλλογή *Περάσματα και χαιρετισμοί*).

¹⁶ Μια εξέταση των μουσικών οργάνων στον *Δωδεκάλογο του γύφτου* και της συμβολικής λειτουργίας τους παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και ως προς τον «δυναδισμό» του Παλαμά (βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Κωστής Παλαμάς. Η πορεία του προς την τέχνη* (Αθήνα, 1989, τρίτη έκδοση)).

¹⁷ Παλαμάς, *Άπαντα*, vi. 299.

Σχολή Μουσικής» το 1908.¹⁸ Αυτής της «ανώτερης μουσικής» η εμβληματική μορφή ήταν ο Μπετόβεν – τη μουσική του οποίου, όπως είδαμε, υμνούσε και ο Παλαμάς στο ποίημά του «Η μουσική».

Η δυτική μουσική όμως έθετε έντονα το ζήτημα της αυτονομίας – κυρίαρχο στη μουσικο-ποιητική δυτική σκέψη και πρακτική του 19^{ου} αιώνα. Στη μουσική, αυτό σήμαινε την ανεξαρτησία της όχι μόνο από τις λέξεις, αλλά και από τα συναισθήματα που επιδέχονται λεκτικές περιγραφές.¹⁹ Στην ποίηση, από την άλλη πλευρά, αυτό το ιδεώδες ενσαρκωνόταν στην εικόνα του ποιητή που λέει ότι τραγουδά ενώ στην πραγματικότητα γράφει στίχους για ανάγνωση, όχι για τραγούδι.²⁰

Ο ίδιος ο Παλαμάς στο κείμενό του «Μουσική και λογική στην ποίηση» έλεγε:

Ο κ. Παράσχος πιστεύει αφορμή του ξεπεσμού της ποιητικής τέχνης στους αρχαίους καιρούς [...] την ανεπάρκειαν, καθώς την ονομάζει, του ποιητικού λόγου, μόλις χάρισε από τον ήχο τον μουσικό. Αλλά τάχα ο αποχωρισμός αυτός δεν έχει και τα καλά του; Δεν είναι κάποιος χαλασμός που καθαρίζει το έδαφος και φέρνει αγάλια-αγάλια, προς την ποίηση των νεωτέρων καιρών, την ανεξάρτητη, την αυτόνομη [...] την ποίηση που διά τινος δεν είναι η μηλιατική Αφροδίτη, όμως είναι η φλωρεντινή Ζοκόντα, και αξίζει να της τονισθή ο ίδιος ύμνος που τόνισε στο βιβλίο του για την «Αναγέννηση» ο Βάλτερ Πάτερ προς το αριστούργημα του Λεονάρδου Νταβίντση;²¹

Ας θυμηθούμε εδώ ότι ήταν ακριβώς ο Ουόλτερ Πέιτερ, τον οποίο ο Παλαμάς αναφέρει στο τέλος αυτού του παραθέματος, στον οποίο ανήκει η αφοριστική φράση που συμπυκνώνει τις μουσικο-ποιητικές αναζητήσεις του τέλους του 19^{ου} αιώνα και επηρέασε εκείνες των αρχών του 20^{ου}: «όλες οι τέχνες τείνουν προς την κατάσταση της μουσικής».²² Ήταν ασφαλώς η μη-παραστατική πλευρά της λεγόμενης «καθαρής μουσικής»²³ στην οποία ο Πέιτερ αναφερόταν.

¹⁸ Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή και η τέχνη μου* (Αθήνα, 1988), σελ. 145. Βλ. επίσης παρακάτω, σημ. 33.

¹⁹ James Anderson Winn, *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music* (New Haven, 1981), σελ. 287. Ο όρος «απόλυτη» ή «καθαρή» μουσική συνδέεται ακριβώς με την αυτονομία της μουσικής, καθώς αναφέρεται στην καθαρά ενόργανη μουσική που δεν αναφέρεται σε ο,τιδήποτε εξω-μουσικό, π.χ. μέσα από μια σύνδεση με τον λόγο, όπως στην όπερα, ή μέσα από ένα περιγραφικό περιεχόμενο, όπως στη λεγόμενη «προγραμματική μουσική» (βλ. Daniel Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge, 1999)). Η έως τώρα εμπεριστατωμένη μελέτη της «καθαρής ποίησης» στην Ελλάδα (βλ. Αγορή Γκρέκου, *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη: 1833-1933* (Αθήνα, 2000)) μπορεί να αποκτήσει νέες προεκτάσεις αν λάβει υπόψη της το μουσικό αυτό ανάλογο.

²⁰ Πρβλ. ένα από τα βασικά ερωτήματα της μελέτης του Marc Berley, *After the Heavenly Tune: English Poetry and the Aspiration to Song* (Pittsburg, 2000), σελ. 2: «Γιατί ποιητές που βρίσκονται μακριά από μια προφορική παράδοση επιμένουν να λένε ότι τραγουδούν ενώ δεν τραγουδούν στην πραγματικότητα;». Αξίζει να αναλογιστούμε αν το γενικό αυτό ερώτημα, διατυπωμένο αναφορικά με την αγγλική ποίηση, θα πρέπει να τροποποιηθεί σε σχέση με τους Έλληνες ποιητές του 19^{ου} αιώνα.

²¹ Παλαμάς, *Άπαντα*, xii. 465-6 («Μουσική και λογική στην ποίηση»). Πρβλ. επίσης τη διευκρίνιση που έκανε σε σχέση με την ίδια την αφοριστική φράση του σχετικά με την ποίηση ως τον λόγο «που πάει να γίνει τραγούδι» (βλ. παραπάνω): «πάει να γίνει τραγούδι [...] δε γίνεται» έγραψε ο Παλαμάς (ό.π., x. 567).

²² Βλ. Brad Bucknell, *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce, and Stein* (Cambridge, 2001).

²³ Βλ. παραπάνω, σημ. 19.

Τα δημοτικά τραγούδια όμως είναι ταυτόχρονα στίχοι και μουσική. Και το ερώτημα που ανακύπτει είναι: πώς μπόρεσε ο Παλαμάς να συμβιβάσει στα κείμενά του τα πραγματικά αυτά τραγούδια με την ιδέα της αυτόνομης μουσικής και ποίησης που κυριαρχούσε στη δυτικο-ευρωπαϊκή παράδοση; Η απάντησή μου είναι: με την αποσιώπηση. Γιατί στα δοκίμια του Παλαμά –πολύ περισσότερο από ό,τι στα ποιήματά του– η ίδια η λέξη «τραγούδι» χάνει πολλές φορές τη σύνδεσή της με τα πραγματικά τραγούδια ή τους ήχους του Μπαταριά, και αναφέρεται έμμεσα, αλλά αναμφιβίβητα, σε στίχους για ανάγνωση. Τα δημοτικά τραγούδια μετατρέπονται δηλ. σε γραπτά κείμενα τα οποία ο ποιητής διαβάζει σιωπηρά. Και είναι με αυτόν τον τρόπο που γίνεται δυνατό στον Παλαμά να χειριστεί και να μιλήσει για τον δεκαπεντασύλλαβο ως το ελληνικό αντίστοιχο του γαλλικού αλεξανδρινού δωδεκασύλλαβου – ενός στίχου δηλ. ο οποίος συνδέεται με μια μακρά παράδοση που αφορά στην ανάγνωση ή την απαγγελία και μόνο περιστασιακά στο τραγούδι.²⁴

Το πιο χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα αυτής της μετατροπής των τραγουδιών σε κειμένων ανάγνωσης είναι ο τρόπος που ο Παλαμάς μίλησε για την επίδραση που είχε πάνω του το δημοτικό τραγούδι «Της Λιογέννητης» και τον ρόλο του στους δικούς του *Χαιρετισμούς της ηλιογέννητης* (1900):

[Οι χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης] δεν θα γράφονταν ανίσως δεν κρατούσα μέσα μου αξέχαστη τη βαθύτατη εντύπωση από το δημοτικό τραγούδι της Ηλιογέννητης όταν το πρωτοδιάβασα παιδάκι ανάμεσα στα λογής διαβάσματα και τους θαυμασμούς καθαρευουσιάνικων στίχων και δημοτικιστικών, αξίας πολύ αμφίβολης.²⁵

Αυτή η εικόνα της σιωπηρής ανάγνωσης δημοτικών τραγουδιών αποκτά πρόσθετη αξία καθώς δεν αφορά π.χ. στον μεσήλικα Καβάφη του «Πάρθεν» (1921):²⁶

Αυτές τες μέρες διάβαζα δημοτικά τραγούδια,
για τ' άθλα των κλεφτών και τους πολέμους,
πράγματα συμπαθητικά· δικά μας, Γραιοκικά.
(πρώτοι 3 στίχοι)

Ο Παλαμάς προβάλλει πίσω στα παιδικά χρόνια του στο Μεσολόγγι την εικόνα του σιωπηρού μελλοντικού αστού ποιητή ή αλλιώς την εικόνα του ποιητή ως «ήρωα της θεωρίας και του βιβλίου», όπως θα έλεγε επίσης.²⁷ Και αξίζει να επιστρέψουμε ακόμα

²⁴ Βλ. π.χ. Παλαμάς, *Απαντα*, vi. 147-55 («Μετρικά»). Για τον αλεξανδρινό στίχο, βλ. Shaw 2003: 179. Η μελέτη της προσπάθειας του Παλαμά να ανανεώσει τον δεκαπεντασύλλαβο ακολουθώντας τις αντίστοιχες προσπάθειες στη γαλλική λογοτεχνία σε σχέση με τον αλεξανδρινό (βλ. Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ο Παλαμάς και η κρίση του στίχου* (Αθήνα, 2007)) είναι σημαντικό να λάβει υπόψη τις διαφορετικές αυτές ιστορικές καταβολές και «τραγουδιστικές» ή μη συγγένειες του κάθε στίχου.

²⁵ Παλαμάς, *Απαντα*, x. 506 («Η ποιητική μου». «Οι τρεις λυρισμοί – Α. Ο λυρισμός του εμείς»).

²⁶ Πρβλ. Κ. Π. Καβάφης, *Πεζά*, επιμ. Γ. Α. Παπουτσάκης (Αθήνα, 1963) σελ. 115: «Εκείνο που με άρεσε καλλίτερα μες στα “Ακριτικά τραγούδια” είναι “Της Λιογέννητης”» (κριτική του Καβάφη το 1914, για το βιβλίο του Νικολάου Πολίτη *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*).

²⁷ Παλαμάς, *Απαντα*, x. 502 («Η ποιητική μου». «Οι τρεις λυρισμοί – Α. Ο λυρισμός του εμείς»).

στο εναρκτήριο ποίημα της συλλογής *Τα τραγούδια της πατρίδος μου* και να προσέξουμε ότι ήδη εκεί μίλησε για «στίχους» όχι για τραγούδια – η ίδια η λέξη «τραγούδι» απαντά μόνο στον στίχο για την κόρη μπροστά στον αργαλειό: «Οι στίχοι από τα χείλη της πετούν τραγουδιστά».

Αν ήδη στους τελευταίους στίχους της πρώτης αυτής συλλογής του Παλαμά, όπως τους είδαμε προηγουμένως, βλέπουμε ότι ο πραγματικός ήχος του δημοτικού τραγουδιού βοηθούσε σε προγραμματικό επίπεδο την προώθηση της προνομιακής θέσης ενός Νεοέλληνα ποιητή σε σχέση με τους αρχαίους ποιητές-τραγουδιστές –τους Πινδάρους–, ταυτόχρονα γίνεται σαφές ότι αποτελούσε ένα σοβαρό πρόβλημα-πρόκληση για έναν ποιητή που φιλοδοξούσε να δημιουργήσει τη σύγχρονη ελληνική «ανώτερη, αυτόνομη ποίηση».

Ένα αντίστοιχο πρόβλημα έθετε φυσικά και η βυζαντινή μουσική – παρόλο που εδώ τα πράγματα ήταν ίσως πιο σύνθετα, αν και, από μία άλλη άποψη, ταυτόχρονα πιο απλά. Γιατί η βυζαντινή μουσική είχε μεν μια εξαιρετικά μακρά και εκλεπτυσμένη παράδοση, αλλά αυτή η παράδοση βρισκόταν έξω από τη δυτική μουσική και ήταν γνωστή σε λίγους, ενώ από την ταυτόχρονα του γλωσσικού ζητήματος και του ρόλου της θρησκείας. Έγραψε ο Παλαμάς, κάνοντας αναφορές και πάλι στα παιδικά του χρόνια στο Μεσολόγγι:

Μεταφυσική ανησυχία στα πρώτα μου χρόνια που απ' αυτά σφραγίζεται και ο χαρακτήρας του ανθρώπου, ίσα με τα τελευταία του, μπορώ να 'πω δεν είχα. [...] Στην εκκλησιά δεν πήγαινα παρά για ν' ακολουθήσω τη λαμπρότητα καθώς φαίνονταν στα παιδικά μάτια μου, της ιεροτελεστίας, όταν μάλιστα χοροστατούσε ο Δεσπότης. Με γοήτευαν οι ζωγραφισμένοι άγγελοι στις θύρες του ιερού σαν ωραίες γυναίκες. Στον εσπερινό τακτικός, παιδάκι, και στη λειτουργία της Κυριακής. Παπάδες, διάκοι, ψαλτάδες, συμπαθητικοί ή αποκρουστικοί, κατά την όψη τους, το ντύσιμό τους και το ψάλσιμό τους.²⁸

Αν αναζητήσουμε αντίστοιχες «μετατροπές» των βυζαντινών τραγουδιών/ύμνων σε κείμενα ανάγνωσης, όπως στην περίπτωση των δημοτικών τραγουδιών, ο Ρωμανός ο Μελωδός αποτελεί ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα. Γιατί στις θετικές αναφορές του Παλαμά σε εκείνον, πουθενά δεν υπάρχει κάτι που να μας θυμίζει ότι τα ποιήματά του δεν ήταν μόνο στίχοι αλλά και μελωδίες – ότι δηλ. ο Ρωμανός ήταν κυριολεκτικά Μελωδός.²⁹ Αυτό κάνει ο Παλαμάς ακόμα κι όταν αναφέρεται αναλυτικά στον ύμνο «Εις την Γέννησιν του Χριστού».³⁰ Αλλά αυτό «το ποίημα των Χριστουγέννων», όπως λέει, αρχίζει με τους στίχους «Η παρθένος σήμερα/τον υπερούσιον τίκτει», που είναι για όλους μας (και φυσικά και για τον Παλαμά που ως παιδάκι τουλάχιστον πήγαινε πολύ συχνά στην εκκλησία) άρρηκτα δεμένες με τη μουσική τους – ακόμα κι αν γνωρίζουμε ότι αυτό που έχει σωθεί έως εμάς είναι μόνο οι στίχοι του Ρωμανού και όχι η ίδια η μουσική.

²⁸ Παλαμάς, *Απαντα*, σ. 519 («Η ποιητική μου». «Οι τρεις λυρισμοί – Γ. Ο λυρισμός των όλων»).

²⁹ Αξίζει να μελετηθεί η έμφαση στην καθαρά ποιητική πλευρά του Ρωμανού και στο κείμενο του Οδυσσέα Ελύτη για τον Ρωμανό (*Εν λευκώ* (Αθήνα, 1992), σελ. 33-56).

³⁰ Βλ. Παλαμάς, *Απαντα*, ν. 297.

Η σύγκριση του «μουσικού λόγου» του Παλαμά με εκείνον του Παπαδιαμάντη, όπως τον βρίσκουμε όχι μόνο στα διηγήματά του και στις αναφορές εκεί στα «τραγούδια του Θεού», αλλά και στα λεγόμενα «μουσικολογικά κείμενά του», όπου αντιδιαστέλλει τη βυζαντινή (την «Εθνική μουσική», όπως λέει) με τη δυτική μουσική,³¹ μπορεί να εμπλουτίσει σημαντικά τη σύνθετη εικόνα της «μουσικής ποιητικής» της σύγχρονης Ελλάδας και να μας κάνει πιο ευαίσθητους στο ιδεολογικό υπόβαθρο όχι μόνο των διαφόρων δηλώσεων, αλλά και των διαφόρων συνειδητών ή ασυνειδών αποσιωπήσεων.

Σύγχρονες μουσικολογικές μελέτες από την πλευρά των πολιτισμικών σπουδών μπορούν να βοηθήσουν καίρια στον τρόπο προσέγγισης της μουσικο-ποιητικής παράδοσης της σύγχρονης Ελλάδας, αναδεικνύοντας θέματα και δυναμικές με ευρύτερο ενδιαφέρον: πάνω από όλα, τους πολύπλοκους συμβιβασμούς, τις αναγκαίες αλλοιώσεις και τις λεπτές προσαρμογές που απαιτούσε η προσπάθεια δημιουργίας εθνικής ποίησης και μουσικής μέσα από τη «σύνθεση της εγχώριας παράδοσης με τις σύγχρονες καλλιτεχνικές εξελίξεις που συνέβαιναν σε άλλα μέρη της Ευρώπης».³² Ας μην ξεχνάμε ότι ο ίδιος ο Μανώλης Καλομοίρης και η «Εθνική Σχολή Μουσικής» αξιοποίησε και ενίσχυσε Παλαμικές ιδέες για να χτίσει το «παλάτι» της ελληνικής μουσικής – ένα «παλάτι», που παρόλες τις σπάνιες μουσικές γνώσεις και δεξιότητες, καθώς και την ευρεία «ευρωπαϊκή κουλτούρα» του Καλομοίρη, προγραμματικά βασιζόταν στη διακήρυξη μιας αυτονόητης και νομοτελειακής σύνδεσης της μουσικής με τη γλώσσα, η οποία ωστόσο βρισκόταν σε διάσταση με τις μουσικές εξελίξεις στην Ευρώπη. Είναι ενδεικτικό πώς έκλεινε ο Καλομοίρης τον πρόλογο του προγράμματος της πρώτης συναυλίας με έργα του στην Ελλάδα, το λεγόμενο «μανιφέστο του 1908»:

Είναι φανερό [...] που για αισθητικούς [...] λόγους η καθαρέβουσα [...] δε θα σταθή ποτέ άξια να θρέψη και μια δυνατή μουσική [...]. Και όπως η φιλολογία μας τότε μόνο αντρώθηκε όταν ξέφυγε από τα πνιχτικά βρόχια της καθαρέβουσας, έτσι κ' η μουσική μας τότε μόνο θα φτάση σε κάποιο ύψος, όταν ακολουθήση το μεγάλο δρόμο της αλήθειας, που μας έδειξε ο ποιητής του *Ταξιδιού*, και πετάξη με τα φτερά τα μεγάλα, που χάρισε της Ρωμοσύνης ο ποιητής του *Δωδεκάλογου του Γύφτου*.³³

³¹ Βλ. Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα* (Αθήνα, 1981-1988), τόμ. 5, σελ. 231-42. Πρόκειται για τέσσερα κείμενα με τίτλους: «Μικρά απάντησις», «Φωνή αύρας λεπτής», «Ο Απόλλων και το δέρμα του Μαρσούου» και «Αποσπάσματα σκέψεων».

³² Ρόντρικ Μπήτον, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, μτφ. Ε. Ζουργού και Μ. Σπανάκη (Αθήνα, 1996), σελ. 120.

³³ Βλ. όλο το «μανιφέστο του 1908» στο Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, σελ. 145-7, μαζί με το ποίημα του Παλαμά «Στο μουσικό Μανώλη Καλομοίρη» που δημοσιεύτηκε στην πρώτη σελίδα του *Νουμά* λίγες μέρες μετά τη συναυλία: «μ' εσένα πέλαγο ο Ρυθμός, μ' εσέ καράβι ο Στίχος./Για κάμε [...] /Ηχοι και Στίχοι τα παλιά να ξαναγίνουν ταίρια/με μια καινούργια ορμή./– Σε βλέπω, αργοϋψώνεσαι, παλάτι μουσικό! –/Ωρα καλή κι ώρα αγαθή. Γεια σου, Καλέ, χαρά σου!» (το ποίημα συμπεριλήφθηκε αργότερα στη συλλογή *Πολιτεία και μοναξιά*). Για ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις πάνω στη σχέση Καλομοίρη-Παλαμά, βλ. Αναστασία Σιώψη, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη* (Αθήνα, 2003), σελ. 27-9.

Οι σύγχρονες μουσικολογικές μελέτες από την πλευρά των πολιτισμικών σπουδών μας βοηθούν επίσης να γίνουμε πιο προσεκτικοί στη λειτουργία και τις αντιλήψεις του ερευνητή – κατά πόσο εμείς οι ίδιοι είμαστε έτοιμοι να ταυτίσουμε τη «μουσική» με τη δυτική μουσική, όπως και να προβάλλουμε ιστορικές πραγματικότητες, αναγκαιότητες, φιλοδοξίες της εποχής μας στη μελέτη μας του Παλαμά. Όταν διαβάζουμε π.χ. τις αναφορές του Παλαμά στον Μπετόβεν, πόσο δύσκολο είναι για μας σήμερα, στην εποχή της «κατανάλωσης» της μουσικής και της πληθώρας ηχογραφήσεων υψηλότετων προδιαγραφών, να θυμόμαστε το εξαιρετικά φτωχό σε δυτικά ακούσματα μουσικό περιβάλλον του ποιητή; Ή όταν λέμε ότι ο Παλαμάς δεν είχε λάβει καμία μουσική εκπαίδευση, αξίζει να σταματήσουμε να αναρωτηθούμε: άραγε ποια μουσική εκπαίδευση θα μπορούσε να έχει πάρει ένα παιδί που μεγάλωνε στο Μεσολόγγι στα 1865-75, αλλά και τι εννοούμε εμείς οι ίδιοι όταν λέμε «μουσική εκπαίδευση»;