ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Χρυσούλας Αγκυρανοπούλου

Θέμα: «*Μεταφρασιμότητα της ποίησης: ανάπλαση ή πιστότητα;*»

Ιούνιος 2010

Ευχαριστίες

Η ανά χείρας διατριβή δεν θα είχε λάβει την παρούσα της μορφή δίχως την φιλολογική στοργικότητα των καθηγητών Σταύρου Δεληγιώργη και George Economou καθώς επίσης της οικογένειάς μου και του συζύγου μου Φώτη Μπόμπου.

« *Le bâton directeur attend pour un signal* »

Stéphane Mallarmé, *Offices*

«*Θυμέ, φίλους κατά πάντας επίστρεφε ποικίλον ήθος*»

Θέογνις, 213

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

«*The Translatability of Poetry: Restructuring or Faithfulness?*»

Studying the trajectory of the idea of translation – feasible or, perhaps, in the case of "poetry," otherwise – from European antiquity to the present has been the primary focus of the present thesis. The Homeric Hymn to the Delian Apollo is one case in which choral "tongues" are met with comprehension and esthetic appreciation by non-natives. At the other end of the spectrum Socrates' consultation at Delphi – in Plato's Apology – through the very persistent process of verification, manages to obscure the fact that a perfectly understandable statement was the product of a sacerdotal interpretation of an otherwise unintelligle utterance by Apollo's priestess. (This last incident ought to be viewed against the much earlier, Sibylline, or "unadorned signifying," practiced by Apollo who neither "speaks" nor "encrypts," according to Heraclitus' fragments).

Hellenistic internationalism frames the times of St. Peter's sermon on the Day of Pentecost in the Book of Acts, when polyglot or polysemous citations dealing with the transferal of meaning across boundaries of national languages appear with ever-greater frequency. Examples, from Petronius onwards, abound: Specific sections explore the gamut of the platonizing of the New Testament Gospels all the way to the Anglo-American medievalizers Pound, Blackburn and Bishop who modernized the Stilnovisti and the Troubadours, both in subject matter and in form.

The thesis draws attention to the fact that poetry translations, besides assuming countless generic guises are also commented upon and interpreted, frequently, within the bodies of the creative renditions themselves. Catullus' own persona is addressed in the process of his Romanizing Sappho, even as Apollinarius of Laodicea goes to great lengths to justify his choice of Homeric Greek in order to bring about universal access to the Psalms of David!

Translations of a wide range of poetic structures appear not only to embody recognizable literary and critical conventions, they often serve as paradigms of complex esthetic and cultural hermeneutics also. The French Ovide Moralisé, comes to mind, the "nothing" poems in Old Provençal, François Villon's "jargon" ballads and, to close the circle, Louis Zukofsky's glossalic re-Latinizing of Catullus.

The thesis ventures beyond the all too familiar writers of the western canon and to Byzantine (Planoudes), Medieval and Renaissance French (Machaut; Mme Dacier), Italian (da Lentino) as well as to modern Greek translators of note (Kontoglou, Karyotakis, Lekatsas, Venturas, Skiadaresis, Vlavianow)

ΣΥΝΟΨΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Η μελέτη της πορείας της ιδέας της μετάφρασης –εφικτής ή ίσως όχι στην περίπτωση της ποίησης- απ' την ευρωπαϊκή Αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας αποτελεί τον πρωταρχικό στόχο της παρούσας διατριβής. Ο Ομηρικός Ύμνος στον Δήλιο Απόλλωνα αποτελεί μία περίπτωση στην οποία οι «γλώσσες», εν χορώ μάλιστα, και κατανοούνται και απολαμβάνονται αισθητικά από «παρεπιδημούντας» και επισκέπτες. Η εμμονή του Σωκράτη, στην άλλη άκρη του φάσματος, για το αληθές ή όχι του Δελφικού χρησμού συσκοτίζει το γεγονός ότι μία πλήρως κατανοητή ρήση υπήρξε το προϊόν μιας ιερατικής διερμηνείας μιας, αρχικά, ακατάληπτης έκφρασης από την ιέρεια του Απόλλωνα. Αυτό το τελευταίο συμβάν οφείλει να αντιπαραβληθεί με την κατά πολύ παλαιότερη Σιβυλλική / Απολλώνεια «φωνή» (Herakl. D.-K. 52 και 93) η οποία με «μαινόμενο, ακαλλώπιστο, και αμύριστο στόμα» ούτε «έλεγε» , ούτε «έκρυβε» αλλά απλώς «εσήμαινε».

Ο ελληνιστικός διεθνισμός πλαισιώνει την εποχή του κηρύγματος του Απόστολου Πέτρου την Ημέρα της Πεντηκοστής στο βιβλίο των *Πράξεων*. Με συνεχώς μεγαλύτερη συχνότητα, ποικίλα πολύγλωσσα και πολύσημα κειμενικά παραθέματα διακινούν ιδέες πέρα από τα σύνορα των διαφόρων εθνικών κοινοτήτων. Τα παραδείγματα από τον Πετρώνιο και μετά αφθονούν. Ξεχωριστά μέρη της μελέτης εξερευνούν μεγάλο μέρος του φάσματος από τις πλατωνίζουσες μεταφράσεις των Ευαγγελίων της Καινής Διαθήκης μέχρι την αγγλο-αμερικανική μεσαιωνολογία των Pound, Blackburn και Bishop, οι

οποίοι εκμοντέρνισαν τους Stilnovisti και τους Τρουβαδούρους και ως προς το περιεχόμενο και ως προς τη φόρμα.

Η διατριβή προτίθεται να εστιάσει στο γεγονός ότι οι μεταφράσεις της ποίησης δεν είναι σχεδόν ποτέ απλά και αμιγή φιλολογικά γεγονότα: εκτός του ότι φέρουν άπειρα ειδολογικά προσωπεία –έπους, διαλόγου, κλπ.– συχνά συμπεριλαμβάνουν και σχολιασμό μέσα στο ίδιο το μεταφραστικό δημιούργημα. Η persona του Κάτουλλου ξαφνικά αναδύεται κατά την διάρκεια της λατινοποίησης του ποιήματος της Σαπφούς; Απολλινάριος Λαοδικείας κάνει κάθε προσπάθεια να δικαιολογήσει την επιλογή της ομηρικής ελληνικής ως μέσου που θα ευνοούσε την παγκόσμια πρόσβαση στους *Ψαλμούς* του Δαυίδ!

Προτείνεται επίσης ότι οι μεταφράσεις ευρέος φάσματος ποιητικών τύπων, αφ' ενός ενσωματώνουν αναγνωρίσιμες λογοτεχνικές και κριτικές συμβάσεις, χρησιμεύουν όμως και σαν μαρτυρίες σύνθετης αισθητικής και πολιτισμικής ερμηνευτικής δραστηριότητας. Δείγματα των τελευταίων περιπτώσεων αποτελούν ο *Ovide moralisé* (στα Παλαιά Γαλλικά), τα ποιήματα του «*Τίποτα*» (στην Παλαιά Προβηγκιανή), οι *Μπαλάντες* του Φρανσουά Βιγιόν (στη jargon του Παρισινού υπόκοσμου) και, για να κλείσει ο κύκλος, οι γλωσσολαλικές ανα-λατινοποίησεις του Κάτουλλου από τον αμερικανό Louis Zukofsky.

Η διατριβή αποπειράται να εξερευνήσει, πέρα από τους οικείους συγγραφείς του δυτικού κανόνα, και τον βυζαντινό (Πλανούδη), τον μεσαιωνικό / αναγεννησιακό γαλλικό (Machaut, Madame Dacier), και ιταλικό (da Lentino) κανόνα αλλά, επίσης, και την μετώπη των μεταφραστών του σύγχρονου ελληνικού λόγου (Κόντογλου, Καρυωτάκης, Λεκατσάς, Βεντούρας, Σκιαδαρέσης, Βλαβιανός).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο «Πίνακας των Περιεχομένων» της ανά χείρας διατριβής σκιαγραφεί τις κύριες κατευθύνσεις, κριτικές και θεωρητικές μιας έρευνας γύρω από το επίμονο πρόβλημα της μεταφρασιμότητας της λογοτεχνίας και της «ερμηνείας» της ειδικότερα. Ο ορθότερος υποτιτλισμός της παρούσας διατριβής, επομένως, θα έπρεπε να είναι «Αναζητώντας την Μετα-Μετάφραση», ή η ανάγκη μιας σημειωτικής της μετάφρασης, δηλαδή της ύπαρξης και επαληθευσιμότητας των κοινών, συχνά ασύνειδων κωδίκων των μετάφρασεων της ποίησης στην καθ' ημάς Δύση, από τον Ηράκλειτο τον Εφέσιο ως τον Διαφωτισμό και τους σύγχρονούς μας λογοτέχνες.

Από αυστηρά ιστορική σκοπιά παρατηρούμε ότι η μετάφραση αποτέλεσε κάτι παραπάνω από μια έκκληση προς ανα-πλήρωση της ανθρώπινης γλώσσας: πάντα στα πρόθυρα της ερμηνείας, σαν ικέτιδα ή άλλο παρακλαυσίθυρο, στέκεται μπροστά στο κείμενο-χρησμό και εκλιπαρεί αδιάντροπα την επανερμηνεία του σε γλώσσες πέρα ακόμη και από εκείνες της σύγχρονης της ποίησης! Την ερμηνευτική ανεπάρκεια των χρησμοδοτικών ιερατείων αποκομίζει ο Σωκράτης του Σοφρωνίσκου από το μαντείο των Δελφών και φτάνει, στον πλατωνικό *Φαίδρο* να προτείνει την εγγενή ανεπάρκεια κάθε κειμένου να μιλήσει για τον εαυτό του.

Ο εικοστός αιώνας δεν είχε παρά να αναπλάσει τις προκλητικότατες αντιπροτάσεις των ποιητών και μεταφραστών των αιώνων που προηγήθηκαν. Ο ανατομικός χαρακτήρας της κειμενικής αποκρυπτογράφησης, κατά τον

George Steiner, πάντα τείνει να αναδεικνύει τις βαθύτερες δομές-ρωγμές ολόκληρων λογοτεχνικών παραδόσεων ενισχύοντας, κατά συνέπεια, ακόμη περισσότερο τις θέσεις του Jacques Derrida για το κείμενο-μάρτυρα.

Στην προσπάθειά τους και να περιμαζέψουν και να προ-αυλίσουν την ίδια τους τη σιβυλλική ζωή, ο Κάτουλλος και ο Σιμωνίδης, οι λόγιοι του Βυζαντίου, οι τρουβαδούροι της Προβηγκίας, οι γάλλοι θεωρητικοί του δεκάτου ένατου αιώνα, οι αμερικανοί μοντερνιστές καθώς και αναρίθμητοι άλλοι τολμητές του λόγου του κόσμου τούτου αποπειρώνται την ύστατη υπέρβαση στον τομέα της μετακομιδής δια της μετάφρασης των λογοτεχνικών «μαρτύρων».

Ακόμη και αν η μετάφραση, κατά τον Walter Benjamin, πέφτει σαν ώριμο φρούτο στο πλήρωμα του χρόνου,[1] αυτή τελικά η ιερή, κατά τα άλλα, στιγμή πολλές φορές εμφανίζεται πρόωρα επειδή ακριβώς προλέγει το μέλλον. Οι μεταφραστικές προσεγγίσεις του Κάτουλλου στα ποιήματα της Σαπφούς προαναγγέλλουν τις φωνολογικές αποδόσεις του Louis Zukofsky ο οποίος επέβαλε, με την σειρά του, τις ίδιες ανατρεπτικές (επι-)κυρώσεις πάνω στη γραφή του Κάτουλλου, όπως και ο προκάτοχός του στη Σαπφώ.

Όσο η Σαπφώ εξομολογείται τόσο ο Κάτουλλος θα διαγιγνώσκει. Όσο θα μελετάται ο Όμηρος τόσο ο Απολλινάριος Λαοδικείας θα μεταφράζει, με ομηρικό μετρικό γνώμονα, τις μεταφράσεις των χριστιανικών μαρτυριών των *Ευαγγελίων* και των *Πράξεων των Αποστόλων*. Η Madame Dacier του γαλλικού πρωτο-διαφωτισμού θα μεταφέρει σε μυθιστορηματική μορφή τα ελληνικά έπη ενώ την ίδια περίοδο θα εκθέτει τις απόψεις περί της μη μεταφρασιμότητάς τους. Κι ενώ ο Willard Van Orman Quine θα χαιρέτιζε στο πρόσωπό της τον αγγελιαφόρο του απρόσβλητου αυτού επιχειρήματος, μια στρατιά οπαδών θα στηρίζει ανενδοίαστα τις προσδοκίες όλων των απέλπιδων μετα-γλωττιστών του

[1] «*Τα σχόλια και η μετάφραση σχετίζονται με το κείμενο, όπως το ύφος και η μίμηση με τη φύση: το ίδιο φαινόμενο ιδωμένο με τρόπους διαφορετικούς. Στο δέντρο του ιερού κειμένου δεν είναι και τα δύο παρά τα φύλλα που θροίζουν αιώνια, στο δέντρο του κοσμικού οι καρποί που πέφτουν στην ώρα τους*», Walter Benjamin, *Μονόδρομος*, εισαγωγή-μετάφραση Νέλλη Ανδρικοπούλου, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2004, σ. 46.

κόσμου. Η μεταφραστική διαδικασία θα αντικατοπτρίζεται στα νερά σαν τον Νάρκισσο όσο οι αποδόσεις του *Ovide moralisé* θα καταυγάζουν τον Μεσαίωνα. Κάποιες από αυτές, με το να θαυμάσουν το είδωλό τους θα χαθούν εντός του κατόπτρου αφήνοντας ως τρανή απόγονο την Ηχώ να διακηρύσσει το φρούδο αλλά και απροσπέλαστο ιδανικό της ταυτολογίας.

Παρόλο το σοβαρότατο έργο των μεταφραστών να «κουβαλήσουν», με τον τρόπο του Αινεία το κείμενο-πρόγονο στους ώμους τους, θεωρητικοί όπως η Mona Baker και ο Ezra Pound ξεκίνησαν τα γραπτά τους με το τρίσημο μανιφέστο που καθόρισε γενικά τις μεταφραστικές πρακτικές του εικοστού αιώνα. Το *Make it New* του Ezra Pound ώθησε και άλλους θεωρητικούς της λογοτεχνίας όπως για παράδειγμα τον Paul Blackburn να ξαναγράψουν στην ουσία τις σεστίνες και τις βιλανέλες των προβηγκιανών ποιητών στην αμερικανική γλώσσα δίχως την παραμικρή υπόνοια της μη αντι-λειτουργικότητας -αφού εδώ και καιρό έχουμε και στην Ελλάδα τους νεο-φορμαλιστές- των ποιημάτων στη γλώσσα-στόχο. Την περίοδο που ο Laurence Venuti επικαλέστηκε την αποπροσωποποίηση του μεταφραστή και ο Wolfram Wills την παραίσθηση της μεταφραστικής διαδικασίας, ο κριτικός χρόνος ανέστρεψε την γραμμική του πορεία: μπορούμε, δηλαδή, να πούμε, ότι η Σαπφώ είναι αυτή που μετέφρασε τον Κάτουλλο και ο Marcabru τον George Economou. Ο μεταφραστικός χρόνος έλαβε τις διαχρονικές του διαστάσεις και επιτεύχθηκε η πρόσμειξη των αντιθέτων. Ο μεταφραστής κοίταξε το κείμενο με το προσωπείο του αυτοκαταργούμενου λεντινικού βασιλίσκου ή το βλέμμα της Μέδουσας εκδικούμενος έτσι τα σύμπαντα. Ποιος θα ήταν σε θέση να αμφισβητήσει την άποψη του Σεφέρη περί μη ωραιοποίησης του πρωτότυπου κατά τη διάρκεια της μεταφοράς; Και ποιος δεν θα δικαίωνε τον Καρυωτάκη όταν σιωπηλά διεκδικούσε την απόδοση των ποιημάτων του τυπικά μεσοπολεμικού François Villon?

Εκείνος που βρέθηκε άναυδος αλλά αποφασισμένος μπροστά στη θύρα, κρατά σφιχτά στην παλάμη του το αντικλείδι. Αυτό δεν είναι σε θέση να το γνωρίζει το ίδιο το κείμενο. Το προβηγκιανό *contraclau* θα ακουστεί εντός της γραφής και της κλειδαριάς. Ο αποκαλυπτικός λόγος θα παραβιαστεί και η γραφή θα ξεκινήσει απ' την αρχή την ιστορία του βίου της. Αυτό προφήτευσε ο Guillaume d'Aquitaine (στα περί «μηδενός» . . . *de dreyt rien* . . .) δηλαδή στα αντι-θεματικά λυρικά του. Ακόμη και αν το ίδιο το κείμενο αντιστέκεται στην κατάκτησή του, ο μεταφραστής θα του επιβάλλει τον νόμο του κατακτητή, έτσι όπως αυτός ορίστηκε –σε άρθρα, συνεντεύξεις και συγγράμματα- από τον Paul Blackburn και τον George Steiner.

Εξάλλου, *ο άναξ ου το μαντείον εστι το εν Δελφοίς, ούτε λέγει ούτε κρύπτει, αλλά σημαίνει* δια της λογοτεχνικής μετάφρασης. *Αλλά, παν τόλματον,* ψελλίζει η Σαπφώ. Από στόμα σε στόμα και από χαρτί σε χαρτί, ο λόγος με τις προφητικές και αλληγορικές του διαστάσεις θα επικουρεί σε μόνιμη βάση τους συνοδοιπόρους του αφού και ο ίδιος επιθυμεί να φτάσει στον μακρινό προορισμό του.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΕΤΑΞΥ ΧΡΗΣΜΟΥ ΚΑΙ ΜΥΘΟΥ: Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΣΙΒΥΛΛΕΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ ΠΡΟΦΗΤΙΚΩΝ ΑΚΡΟΣΤΙΧΙΔΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΠΛΑΤΩΝΙΚΕΣ ΑΠΟΧΡΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗΣ: Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΩΣ ΠΡΩΤΟ-ΕΚΧΡΙΣΤΙΑΝΙΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΜΥΘΟΙ ΚΑΙ ΘΕΙΟΤΗΤΕΣ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Η ΠΡΟΒΗΓΚΙΑΝΗ ΠΟΙΗΣΗ ΠΡΟΑΝΑΓΓΕΛΛΕΙ ΤΟ ΝΕΟ ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΕΙΡΩΝΙΚΟΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ: ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΕΣ ΤΡΟΥΒΑΔΟΥΡΟΙ ΤΟΥ 20^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΣΕΣΤΙΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Ο ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΦΟΡΜΕΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Ο FRANÇOIS VILLON: ΣΙΒΥΛΙΚΟΣ Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΜΟΣ; ΝΕΟ-ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ TROUVERES ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ: ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ, KINNELL, ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΑΙΟΛΙΚΗ ΓΗ ΚΑΙ ΡΩΜΗ ΑΠΟΔΙΔΟΝΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟΝ ΣΚΟΠΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΚΑΤΟΥΛΛΟΣ ΚΑΙ ΣΑΠΦΩ, ΓΛΩΣΣΕΣ ΔΙΦΥΕΙΣ ΜΕΤΑΤΟΠΙΖΟΥΣΕΣ ΤΟ ΚΑΛΛΟΣ.

1.1. Σάρκα και αδράνεια: η απολογητική μιας βέβαιης εφόρμησης

Η περίπτωση του λατίνου ποιητή Γάιου Βαλέριου Κάτουλλου ως μεταφραστή της Σαπφούς αποτελεί ακόμη και στις μέρες μας ανοιχτή περίπτωση προς ενδελεχή μελέτη. Και τούτο διότι η απόδοση, ή η ηθελημένη παράφραση του ποιήματος της ελληνίδας ποιήτριας που ξεκινά με τους στίχους «*Φαίνεται μοι κήνος ίσος θέοισιν…* » ωθεί κάθε σοβαρό αναγνώστη στην ανακάλυψη των επιμέρους λόγων που οδήγησαν τον Κάτουλλο σε μια εξαιρετική τροποποίηση του ποιήματος στη λατινική γλώσσα. Καθ' όσο γνωρίζουμε, ο Κάτουλλος ήταν λάτρης και μελετητής της αρχαίας ελληνικής λυρικής ποίησης κατείχε τόσο την μετρική τεχνική όσο και την ιδιαίτερη γλώσσα, σχεδόν του κάθε αρχαίου έλληνα ποιητή. Τόσο ο Bruno Snell όσο και ο C. M. Bowra θεωρούν ότι στο συγκεκριμένο ποίημα της Σαπφούς ο έρωτας παρουσιάζεται με το πολύ χαρακτηριστικό επίθετο *λυσιμελής*, περίφραση του οποίου απαντάται στην Ιλιάδα (*Ξ 217*)[2]. Ο Αρχίλοχος, (*απ. 118*) δίνει την ίδια περίπου έννοια στις ιδιότητες του πόθου : είναι ικανός να *λύνει* τα μέλη του ανθρώπου. Ο Snell αναπτύσσει τα εξής : «*Το ποίημα έχει τα χαρακτηριστικά ενός επιθαλάμιου κι αρχίζει με τον παραδοσιακό μακαρισμό του άντρα που οδηγεί τη νύφη στο σπίτι. Αλλά η Σαπφώ μιλά για την δική της αγάπη. Η αγάπη που έγινε κριτήριο για την επιλογή του ωραίου είναι εδώ, όπως κι εκεί, άτυχη αγάπη: Όπως ο Αρχίλοχος, αισθάνεται αδύναμος και χωρίς ζωή, έτσι και η Σαπφώ περιγράφει με μελανά χρώματα πώς οι αισθήσεις και το σώμα της παραλύουν, πώς φτάνει στα όρια του θανάτου».*[3] Και παρακάτω : «*Το λεξιλόγιο και το αίσθημα ότι ο*

[2] Lidell-Scott: *Od*. ΖΟ 57 (*ο ύπνος*)· Ησιόδ. *Θεογον*. 911 (*ο έρως*)· Αρχίλ. 85· Σαπφ. 40.

[3] Bruno Snell, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, μτφρ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1997, σσ. 94-95.

άτυχος έραστής νιώθει αβοήθητος και ανίκανος να δράσει είναι ένα αίσθημα καινούριο για τη μεθομηρική εποχή και τόσο κοντά στους στίχους του Αρχίλοχου, ώστε είναι βέβαιο ότι η Σαπφώ έμαθε από τον Αρχίλοχο να αισθάνεται και να εκφράζει αυτήν την άτυχη αγάπη που μοιάζει τόσο πολύ με τον θάνατο».

Ο Bowra θεωρεί ότι η λέξη λυσιμελής είναι παραδοσιακή. «*Ο Έρωτας αντικρίζεται σαν ένα όρπετον,*[4] *και η λέξη σκόπιμα χωρίς αμφιβολία, είναι αόριστη : μπορεί να σημαίνει κάθε πλάσμα που περπατά στα τέσσερα ή έρπει, από το φίδι ίσαμε τον γίγαντα Τυφωέα που είναι φυλακισμένος κάτω από την Αίτνα. Οι συνειρμοί που γεννά η λέξη «όρπετον» μπορεί κάλλιστα να είναι αρνητικοί, γι' αυτό και καλείται και «αμάχανον», που δεν μπορεί δηλαδή να τα βάλει κανείς μαζί του.* [...] *Με πολύ λίγες λέξεις η Σαπφώ μεταδίδει τη συγκεχυμένη εσωτερική (ψυχοσωματική) της κατάσταση, την οποία καλωσορίζει και ταυτόχρονα απεχθάνεται. Στα αποσπάσματα αυτά η Σαπφώ αποκαλύπτει μιαν ανελέητη αυτοπαρατήρηση. Τα αισθήματά της αντί να θολώνουν, ή να παρεμποδίζουν την αίσθησή της, αναδείχνουν τη λειτουργία της καθαρότερα. Δεν μπορούμε, ούτε και χρειάζεται, να πιστέψουμε ότι τέτοια κομμάτια γράφτηκαν πάνω στη στιγμή του πάθους· αντίθετα δημιουργούν την εντύπωση ότι μεσολάβησε ένα σύντομο χρονικό διάστημα περισυλλογής από το πρώτο ερωτικό σκίρτημα και μαρτυρούν την εξακολουθητική επίδρασή του σ'αυτήν. Αυτός ακριβώς ο συνδυασμός πάθους και απόστασης δίνει εξαιρετική δύναμη σε μερικούς στίχους της Σαπφούς, οι οποίοι περιγράφουν τα αισθήματά της όταν αντικρίζει και ακούει την φωνή μιας κοπέλας και δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία για την σφοδρότητα του έρωτά της».*[5]

Ο M. Z. Κοπιδάκης αναφέρει στο βιβλίο του *Μελετήματα* πως «*στο σαπφικό επιθαλάμιο συνυπάρχουν τρία στοιχεία: το υμνικό, που ανταποκρίνεται στον ιερό χαρακτήρα της γαμήλιας τελετής, το σκωπτικό, που εκφράζει τη χαρούμενη ατμόσφαιρα και το φαλλικό, που προοιωνίζει και υποστηρίζει την ερωτική συνάτηση του ζεύγους. Το ποίημα συνεπώς επιδέχεται τρεις αλληλοσυμπληρούμενες αναγνώσεις. Αν μείνουμε στη χονδρική σημασία των λέξεων που δίνουν τα λεξικά, το ποίημα είνει ένας ύμνος στην κορμοστασιά και στο σφρίγος του γαμπρού. Για χάρη*

---

[4] *Έρος δηυτέ μ' ο λυσιμελής δόνει,*
γλυκύπικρον αμάχανον όρπετον (Απ. 130 Lobel-Page).

[5] C. M. Bowra, *Αρχαία ελληνική λυρική ποίηση*, μτφρ. Ι. Ν. Καζάζης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1997, τομ. 1, σσ. 272-273.

αυτής της επιβλητικής παρουσίας αξίζει να αναδομηθεί ακόμη και η θύρα της νυφικής κατοικίας».[6] Διότι και σε ένα άλλο της επιθαλάμιο η Σαπφώ γράφει:

Ίψοι δη το μέλαθρον αέρρετε, τέκτονες, άνδρες,
υμήναον
γάμβρος γαρ θαλάμοις εισέρχεται ίσος αρενυ
υμήναον
ου μαν ισόθεος, μεγάλω δ'άνδρος πολύ μείζων
υμήναον
πέρροχος ως οτ' άοιδος ο Λέσβιος αλλοδάποισιν[7]

Εδώ θα μπορούσαμε ίσως να ισχυριστούμε πως αν και ο γαμπρός μοιάζει με τον θεό του πολέμου Άρη διατηρείται ο ίδιος ως μεταφορά του φαλλού καθότι στο συγκεκριμένο επιθαλάμιο δεν έχουμε άλλου είδους συγκινησιακή φόρτιση που να μας επιτρέπει να διαβάσουμε και συνεπώς να μεταφράσουμε το ποίημα διαφορετικά. «*Η ποιήτρια μετανιώνει ευθύς αμέσως για την υπερβολή και μετριάζει τον τόνο-δεν είναι σαν τον Άρη, αλλά πάντως πολύ πιο μεγάλος από έναν μεγαλόσωμο άντρα. Έστι δε τις ιδίως χάρις Σαπφική, παρατηρεί ο Δημήτριος εκ μεταβολής, όταν τι ειπούσα μεταβάλληται και ώσπερ μετανοήση, οίον «ίψοι κλπ» ώσπερ επιλαμβανομένη εαυτής, ότι αδυνάτω εχρήσατο υπερβολή, και ότι ουδείς τω Άρη ίσος εστιν*».[8] Στον Όμηρο, όπως αναφέρει και ο Κερένυι, η μορφή του θεού είναι τρομακτική : «*Το γιγάντιο σώμα του μέτραγε εφτακόσια μέτρα στο μάκρος, όταν χτυπήθηκε με μια πέτρα που του έριξε η Αθηνά και κοίτονταν κάτω*

---

[6] Μ. Ζ. Κοπιδάκης, *Μελετήματα*, επιμ. Εβίνα Σιστάκου, Αθήνα, 2007, σ. 43.

[7] *Να τη σηκώσετε ψηλά τη στέγη αυτή, μαστόροι,*
γιατί γαμπρός στο σπίτι μας ίδιος ο Άρης μπαίνει
όχι θεός, μα πιο τρανός απ'όλους τους ανθρώπους:
ξεχωριστός σαν Λέσβιος τραγουδιστής στα ξένα.
Σωτήρης Κακίσης, *Σαπφώ,* εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 105.

[8] Στο ίδιο, σ. 35,

αξιολύπητος. Όταν ήταν πληγωμένος ο ατσαλένιος Άρης φώναζε σαν εννιά ή δέκα άντρες».[9]

Στο ποίημα όμως που θα ακολουθήσει η Σαπφώ δεν πρόκειται να μεταβάλλει τις απόψεις της. Ο άντρας που κάθεται απέναντί της είναι πράγματι όμοιος με τους θεούς: αυτή η εξαίσια παρουσία, που μοιάζει με θεότητα ανατρέπει ολόκληρο το περιβάλλον, πραγματικό και μη, και μάλιστα σαν να είναι αληθινή. Η επιλογή της παρομοίωσης δεν είναι είναι καθόλου στιγμιαία, παρορμητική ή περιστασιακή. Ο Roberto Calasso έχει να μας προτείνει κάτι εξαιρετικά ενδιαφέρον για την καταλυτική δύναμη της θεότητας: «*Πού όμως φανερώνεται ο θεός; στην ελληνική γλώσσα δεν δίδεται κλητική για το θεός, παρατήρησε ένας λαμπρός γλωσσολόγος, ο Γιάκομπ Βακερνάγκελ. Η λέξη θεός έχει κυρίως κατηγορηματική έννοια: δηλώνει κάτι που συμβαίνει. Ένα εξαιρετικό παράδειγμα βρίσκουμε στην* Ελένη *του Ευριπίδη*:

ω θεοί, θεοις γαρ και το γιγνώσκειν φίλους

Ο Κερένυι ξεχώριζε την ελληνική ιδιαιτερότητα στο να πούμε για ένα γεγονός, είναι θεός».[10]

Αυτή η παρουσία που *συμβαίνει*, απλώνεται απειλητικά σε όλο το ποίημα και μάλιστα σε τέτοιο σημείο ώστε να ακινητοποιεί τον ίδιο τον ποιητή. Ο ποιητής που μοιάζει να αργοπεθαίνει συνεχίζει ωστόσο να περι-γράφει τον θάνατό του ο οποίος βρίσκεται σε εξέλιξη. Το χέρι του έχει διογκωθεί για να καταγράψει το προσωπικό του δράμα επειδή η θεότητα που συμ-βαίνει και επεμβαίνει έχει επιστρατευθεί για να τον εξοντώσει. Εντούτοις, το χέρι του σχεδόν τον έχει δικαιώσει: «συντάσσεται» μπροστά προκειμένου να καταγράψει. Ο John

[9] Κ. Κερένυι, *Η μυθολογία των Ελλήνων*, μτφρ. Δημήτρη Σταθόπουλου, εκδ. Εστία, Αθήνα 2003, σ. 148.

[10] Ρομπέρτο Καλάσο, *Η λογοτεχνία και οι θεοί*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2004, σ. 13.

Ashbery το περιγράφει πολύ δυνατά στην ποιητική του συλλογή *Self Portrait in a Convex Mirror*:

> *As Parmigianino did it, the right hand*
> *Bigger than head, thrust at the viewer*
> *And swering easily away, as though to protect*
> *What it advertises.*[11]

Η προστασία αυτών που πρόκειται να αναγγελθούν είναι αμφίδρομη και στο ποιήμα της Σαπφούς. Η ετοιμοθάνατη Σαπφώ θα συνεχίσει να αναγγέλλει αλλά η ίδια της η κατάρρευση θα την προστατεύσει από τους υποτιθέμενους ή επερχόμενους θανάτους που θα της προκύψουν.

1.2. Εξομολογητική γραφή με ομηρικές μετατοπίσεις

Είναι απίθανο οι λέσβιοι ποιητές του 6ου και 7ου π.Χ. αιώνα να μπορούσαν να φανταστούν ότι εννιακόσια χρόνια περίπου μετά από το έργο τους θα εμφανιζόταν ένα ρεύμα ενδιαφέροντος γι' αυτούς και μάλιστα μεταξύ των διανοουμένων ενός ξενόγλωσσου επεκτατισμού όπως των Λατίνων. Είναι βέβαιο ότι ο Οράτιος γνώριζε τον «αετό» Πίνδαρο γι' αυτόν, όπως και για αρκετούς συγχρόνους του όμως, τα μέγιστα διδάγματα προσωπικού λυρισμού προέρχονταν από το ποιητικό έργο της Σαπφούς και του Αλκαίου. Αυτού του δίδυμου τα πρότυπα του πάθους θα επηρεάσουν την μορφολογία και τη γενικότερη ποιητική του Κάτουλλου αλλά και των επιγόνων του της

[11] *«Όπως το έφτιαξε ο Παρμιτζανίνο, το δεξί χέρι*
Μεγαλύτερο από το κεφάλι, να ορμάει στον θεατή
Και ύστερα ν' αποτραβιέται αβίαστα, σαν να θέλει να προστατεύσει
Ό,τι αναγγέλλει.»
Στο βιβλίο John Ashbery, *Αυτοπροσωπογραφία σε κυρτό κάτοπτρο*, επίμετρο Harold Bloom, μτφρ. Χάρης Βλαβιανός, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 23.

Ευρωπαϊκής Αναγέννησης ως τις μέρες μας. Ας ξεκινήσουμε με τον πρώτο πόλο έλξης και τα ποιητικά πάθη που βάζει σε κίνηση:

φαίνεται μοι κήνος ίσος θέοισιν
εμμεν' ώνηρ, όττις ενάντιός τοι
ισδάνει και πλάσιον άδυ φωνεί-
σας υπακούει

και γελαίσας ιμερόεν, το μ' η μαν
καρδίαν εν στήθεσιν επτόαισεν·
ως γαρ ες σ' ιδω βρόχε' ως με φώναι-
σ' ουδ εν ετ είκει,

αλλά καμι μεν γλώσσα μ' έαγε, λέπτον
δ' αύτικα χρω πυρ υπαδεδρόμηκεν,
οππάτεσσι δ' ουδ' εν όρρημμ' επιρρόμ-
βεισι δ' άκουαι,

καδ δε μ' ίδρως κακχέεται, τρόμος δε
παίσαν άγρει, χλωροτέρα δε ποίας
έμμι, τεθνάκην δ' ολίγω πιδεύης
φαίνομ' εμ' αυτα

αλλά παν τόλματον, επεί και πένητα[12]

[12] *Ίδιος θεός μου φαίνεται αυτός απέναντί σου,*
που σε προσέχει όταν εσύ γλυκά του ψιθυρίζεις

κι όταν γελάσεις τρυφερά μα εμένα η καρδιά μου
σκίζεται μες στα στήθια μου: και μόλις σ' αντικρύζω
πώς χάνω τότε τη φωνή και σβήνει και δεν βγαίνει

κι η γλώσσα μου τσακίζεται και το κορμί μου αμέσως
σιγοπερνάει μια φωτιά, τα μάτια μου θαμπώνουν,

βουίζουνε τ' αυτάκια μου, ιδρώνω και τρεμούλα
με πιάνει τότε ολόκληρη, πιο πράσινη απ' το χόρτο

Στο συγκεκριμένο επιθαλάμιο δεν μπορούμε να ισχυριστούμε με βεβαιότητα την ύπαρξη των δύο εξής στοιχείων: το σκωπτικό περιεχόμενο και την υμνική περιβολή. Όλη η κατακρήμνιση της ύπαρξης ξεκινά καταρχήν από το βλέμμα. Το βλέμμα είναι αυτό που προκαλεί όλη τη σύγχυση και παράλυση των μελών της Σαπφούς. Ο άνδρας δε, με τον τρόπο που κάθεται και κοιτά το ερωτευμένο πρόσωπο δεν δημιουργεί καθόλου κάποιο αίσθημα ασφάλειας στην ποιήτρια. Το μειδιαμά του είναι μια συγκεκαλυμμένη καταστροφή. Το ποίημα μέσα στην μετρική του αυστηρότητα ξεφεύγει από τον αναμενόμενο έλεγχο των συναισθημάτων και επομένως όλη αυτή η περιγραφή της βαθμιαίας κατάπτωσης οδηγεί στην έξοχη μεταφορά του χόρτου: τέτοια είναι η ζωή του ερωτευμένου.

Αν και έχουν χαθεί πολλά από τα επιθαλάμια της Σαπφούς, αυτό ειδικά το ποίημα φαίνεται να παρεκκλίνει από την παραδοσιακή φόρμα του λεκτικού της. Καμμία αναφορά σε ύψη και θύρες που πρέπει να αναδομηθούν για να περάσει ο άνδρας, διότι, εδώ, ο άνδρας κάθεται κατακτώντας αβίαστα το αντικείμενο του πόθου του. Το ύψος έγκειται στο ότι είναι ικανός να αναστατώσει τον άλλον, να προκαλέσει τη ζήλεια και να αφανίσει τον αντίζηλό του. Καμμία κίνηση, καμμία θεϊκή σύγκριση που να ελλοχεύει και η οποία θα προσθέσει ένα ακόμη ολέθριο χαρακτηριστικό στη γοητεία του.

Πόσα άραγε ποιήματα έχουν γραφτεί, αναφερόμενα στην δύναμη της ακινησίας ως κινητήριας δύναμης των αισθημάτων; Η Σαπφώ είχε επίγνωση αυτής της ιδιάζουσας κατάστασης και είχε κατανοήσει τη δύναμη της ανεξέλεγκτης σωματικής «πτώσης» ήδη στην ποίηση του Ομήρου. Στην δέκατη έβδομη ραψωδία, γνωστή και ως Πατρόκλεια, τα άλογα του Αχιλλέα θρηνούν

γίνομαι, κι απ' το θάνατο λίγο μοιάζω ν' απέχω

μα σ' όλα πρέπει να τολμώ έτσι φτωχιά που είμαι.
Σωτήρης Κακίσης, *Σαπφώ*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 11.

για τον χαμό του Πάτροκλου, ασάλευτα.[13] Ο Όμηρος τα παρομοιάζει με τις επιτύμβιες στήλες, διότι ο πόνος που τους προκαλεί ο νεκρός Πάτροκλος τα κάνει να σκύψουν το κεφάλι, μαρμαρωμένα σχεδόν, χύνοντας δάκρυα ζεστά στο χώμα.[14] Αλλά και στην εικοστή τρίτη ραψωδία της Ιλιάδας ο θρήνος της Ελένης, βρίθει έντονων συγκινησιακών στοιχείων τα οποία χαρακτηρίζονται από μια υπερβατική λεκτική εκφορά. Το ενδιαφέρον του Ομήρου εστιάζεται στην καρδιά της Ελένης όσο εκείνη δεν έχει πια φίλους έπειτα από τον θάνατο του Έκτορα, που την στήριζε ανελλιπώς και όλοι αισθάνονται φρίκη (*πεφρικιότες*).[15] Ας σταθούμε λίγο στην επιλογή αυτής της λέξης η οποία με τη σειρά της είναι δυνατόν να σημαίνει και το μαρμάρωμα του ανθρώπου μπροστά σε κάτι απεχθές. Ίσως μια από τις πρώτες αντιδράσεις στο απεχθές να είναι η απόλυτη σιωπή ή κάποια βήματα προς τα πίσω. Κάπως έτσι αρχίζει η πτωτική κατάσταση του αγαπημένου.

Επιλέγοντας αυτά τα δύο παραδείγματα από την *Ιλιάδα* και καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως η Σαπφώ έγραφε έχοντας πολύ καλά οικειοποιηθεί την υπο-δομή της ποιητικής ενός Ομήρου, διαπιστώνουμε πως και η δική της επιλογή να διατηρήσει κάποια απ' αυτά τα υπερβατικά σχήματα που

---

[13] Βλ. την «Ασάλευτη ζωή» του Κωστή Παλαμά.

[14] *Αλλ' ως τε στήλη μένει έμπεδον, η τ' επί τύμβω*
ανέρος εστήκη τεθνηότος ηέ γυναικός,
ως μένον ασφαλέως περικαλλέα δίφρον έχοντες
ούδει ενισκίμψαντε καρήατα δάκρυα δε σφι
θερμά κατά βλεφάρων χαμάδις ρέε μυρομένοισιν
ηνοιόχοιο πόθω· θαλερή δ'εμιαίνετο χαίτη
ζεύγλης εξεριπούσα παρά ζυγόν αμφοτέρωθεν.

Ιλιάδα, 17, 434-440.

[15] *Τω σε θ' άμα κλαίω και εμ' άμμορον αχνυμένη κηρ*
ου γαρ τις εμοί ετ' άλλος ενί Τροίη ευρείη
ήπιος ουδέ φίλος, πάντες δε με πεφρίκασιν.»
ως έφατο κλαίουσ' επί δ' έστενε δήμος απείρων.

Ιλιάδα, 23, 773-776.

φιλοξενήθηκαν σε έπος, (και όχι ένα επιθαλάμιο) συνεχίζει την παράδοση της ομηρικής ποίησης μέσω των παραδειγμάτων και του βίαιου αλλά πολύσημου λεκτικού. Στον Όμηρο όταν τα άλογα συγκινούνται γίνονται επιτύμβιες στήλες, στη Σαπφώ όταν συγκινούνται οι γυναίκες πεθαίνουν γρήγορα σαν τα χόρτα. Το αντικείμενο του πόθου εξισώνεται με τους θεούς και όλα στροβιλίζονται στη δίνη της ακινησίας. Η Σαπφώ ήξερε πως ένα μετρικό ποίημα[16] που έχει την ιδιοτυπία να συγκρατεί την θεματική του στην αναστάτωση, καταρχήν, του σώματος και την τελική παρομοίωση του θανάτου ως το πιο αμελητέο φυτό του κόσμου είναι ικανό να προκαλέσει συνεχόμενες συγκινήσεις. Και άρα έχουμε την τέλεια συμμετρία της γραφής: ο άντρας που κάθεται ακίνητος και χαμογελά στον ερωτευμένο έχει εξασφαλίσει και την ακινησία της «ετερότητας», δηλαδή του ερωτευμένου που τους παρακολουθεί και πεθαίνει. Η Μαρία Κακαβούλια περιγράφει με σαφήνεια αυτήν την κατάσταση: «*το ποίημα εστιάζει, όπως και η καθημερινή γλώσσα, σ' αυτό που παθαίνει το ερωτευμένο (=παραδομένο στην τρυφερότητα) υποκείμενο: τρομάζει, αδυνατεί να κινηθεί, να αντιδράσει, υποτάσσεται*».[17]

Όλα διαδραματίζονται στα εσωτερικά όργανα. Τα αυτιά βουίζουν, η καρδιά υποφέρει, οι φωνητικές χορδές σιωπούν. Ο εξωτερικός διάκοσμος απουσιάζει γιατί δεν μπορεί να δικαιολογήσει όλη αυτήν την ένταση. Η Σαπφώ ως μεταγενέστερη «μεταφράστρια» του Ομήρου, αποφαίνεται και δεινή μεταφράστρια της ποίησής του. Και τούτο διότι στέκεται η ίδια ως μετάφρασμα μεταξύ του άνδρα (συγγραφέας) και του προσώπου (κείμενο).

---

[16] Ο Ezra Pound εκθειάζει επανειλημμένα τη μεγαλειώδη σαπφική στροφή : «***ΣΑΠΦΩ***. *Έβαλα αυτό το όνομα στον κατάλογο και γιατί έρχεται από την αρχαιότητα και γιατί μας έχουν παραδοθεί πραγματικά τόσοι λίγοι στίχοι της, που το ίδιο εύκολα μπορεί κανείς να τους διαβάσει ή να τους παραλείψει. Όταν τους διαβάσετε, θα σας πουν πως δεν υπάρχει τίποτα καλύτερο. Δεν γνωρίζω πιο όμορφη* ΠΟΙΚΙΛΟΘΡΟΝ. *Απ' όσο ξέρω, ο Κάτουλλος είναι ο μόνος που έμαθε και χειρίστηκε στην εντέλεια το μέτρο αυτής της γυναίκας*», στο βιβλίο *Η αλφαβήτα της ανάγνωσης*, μτφρ. Μαρία Λαϊνά, εκδ. Ροές, σ. 59.

[17] Μαρία Κακαβούλια, *Εικόνες και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 240.

Μάλιστα πρόκειται για ένα μετάφρασμα που πάλλεται από την αγωνία μπροστά στην ανικανότητά του να μεταφράσει με τον τελειότερο τρόπο αυτό που βλέπει μπροστά του. Μετατρέπεται δηλαδή η ίδια σε ένα παλίμψηστο. Ποιος είναι ο ρόλος αυτού του παπύρου; Η δυνατότητά του να γράψουμε επάνω του άλλα κείμενα από αυτά που αποσβέστηκαν στην αρχή. Σ' αυτό έγκειται η σπουδαιότητα της γραφής της Σαπφούς.

Όταν αιώνες αργότερα οι αναμεταφράσεις δεν αρκούν να ικανοποιήσουν και να μεταφέρουν ολόκληρη τη Σαπφώ προς τις άλλες γλώσσες, είμαστε πλέον βέβαιοι πως η πολυσημία ενός προσωπικού ύφους δεν δύναται πάντα να αποδοθεί. Ό,τι έχει καταφέρει να μεταφράσει προτού γίνει πιο χλωρή κι από το χόρτο υπερβαίνει ακόμη και την ίδια την σφοδρή ερωτική επιθυμία.[18] Μετέφρασε δηλαδή το κείμενο περιπτύσσοντάς το και κρατώντας το κυριότερό στοιχείο του: τις ανισότιμες και απροσδόκητες τιμές του συναισθήματος.

Παρεπιπτόντως, τέτοιου τύπου εντάσεις ή συναισθηματικές ακρότητες παρατηρούμε και στην ποίηση του Αλκμάνα, ο οποίος μέσα σε μια Σπάρτη αυστηρή και πάντοτε έτοιμη για πολεμικές αναμετρήσεις κατάφερε να δείξει μέσω του προσωπικού του στίγματος μια ευγένεια και μια παραφορά που ξαφνιάζουν. Τόσο οι υμέναιοι όσο και τα παρθένια φανερώνουν μια εμμονή στο αγαπημένο πρόσωπο η οποία ακούγεται σαν επωδός ακόμη και σε άλλα ποιήματα του Αλκμάνα. Σε έναν από τους πιο γνωστούς του υμέναιους, ο Αλκμάνας πλέκει το εγκώμιο της Αγησιχόρας, της πιο όμορφης και διαλεχτής κοπέλας του χορού:

Αλλ' Αγησιχόρα με τηρεί
ου γαρ α καλλίσφυρος
Αγησιχόρα παρ αυτελί

[18] Κατά τη Jacqueline de Romilly «*η Σαπφώ δημιούργησε τον λυρισμό με την σημασία που και σήμερα τον εννούμε και οι λατίνοι ποιητές στα ερωτικά τους ποιήματα είναι όλοι μιμητές της*», Jacqueline de Romilly, *Αρχαία ελληνική γραμματολογία*, μτφρ. Θεώνη Χριστοπούλου-Μικρογιαννάκη, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1988, σ. 61.

Αγιδοί δ' ίκταρ μένει
θωστήρια τα' άμ' επαινεί;[19]

Αξίζει να δούμε από πιο κοντά το χτίσιμο των ουσιαστικών καθώς και την ανοδική πορεία της σαπφικής κατακρήμνισης. Τα *καρδίαν*, *στήθεσιν*, *γλώσσα*, *πυρ*, έχει ήδη δρομολογήσει την σωματική της αδυναμία εμπρός στη θέαση του αγαπημένου. Από τ' αυτιά και το στόμα μέχρι την καρδιά. Και δεν είναι τυχαίο που επιλέγει αυτήν την περιοχή προκειμένου να ενισχύσει την ταραχή της μέσα σ' έξι στίχους. Ολόκληρο αυτό το *εξομολογητικό* ποίημα σφαδάζει κάτω από ρήματα *επτόεσαιν*, *φωναισ' είκει*, *έαγε*, *υπαδεδρόμακεν*, ολοκληρώνουν το περίγραμμμα με θλιβερό μελάνι. Διότι στους στίχους που θα ακολουθήσουν τα ουσιαστικά *τρόμος*, *ίδρως* και *ποίας* προσβάλλουν ανεπιστρεπτί την παραπάνω περιοχή.

Σε σχέση με το ποίημα του Αλκμάνα, ο οποίος με έναν και μόνο στίχο δίνει με καταφανή περιγράμματα το πάθος του για την Αγησιχόρα, η Σαπφώ δεν αρκείται σε μία και μόνη αναφορά. Γι' αυτήν ο άνθρωπος, μέσω του πάθους του, βιώνει την οδυνηρή εξέλιξη του έρωτά του και αυτό οφείλει να περιγραφεί και να εξηγηθεί. Εξ ου και ο τελευταίος στίχος ο οποίος μας αφήνει μετέωρους με εκείνο το ηχηρό *αλλά*. Ο Maurice Thomson στέκεται πολύ στο *χλωροτέρα ποίας*. Φαίνεται ότι η Σαπφώ χρησιμοποιεί ολόκληρη τη φράση προκειμένου να προκαλέσει μια μεγαλόπρεπη συγκίνηση. Δείχνει πόσο η νεότητα μπορεί να γίνει αυτομάτως θάνατος μέσω του χρώματος του συμβολισμού του χόρτου.[20]

---

[19] *Όμως εμένα η Αγησιχόρα*
με λιώνει.
Δεν είναι εδώ η Αγησιχόρα
με τα καλλίγραμα πόδια
δίπλα στην Αιγιδώ,
σκορπώντας τους επαίνους της;
Αρχαίοι έλληνες λυρικοί, *Σιμωνίδης, Αλκμάν, Μίμνερμος*, μετάφραση-σχόλια Κώστας Τοπούζης, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1997, σ. 69.

[20] *Πέτρου Α΄*, 1:24, *Ησαίας*, 40:6-8, : «*πάσα σαρξ ως χόρτος,*

Αλλά και στην Παλαιά Διαθήκη η φράση «*πάσα σαρξ ως χόρτος*» υποδεικνύει την διαδεδομένη μεταφορά. [21]

1.3. Η Λεσβία και ο διαγνωστικός τόνος του ποιήματος του Κάτουλλου

Ας δούμε τώρα και την απόδοση του Κάτουλλου, στο αντίστοιχο ποίημα προς την Λεσβία:

Ille mi par esse Deo uidetur,
ille, si fas est, superare Diuos,
qui sedens aduersus identidem te
spectat et audit

dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi. nam simul te,
Lesbia, aspexi, hinil est super mi
uocis in ore,

lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suopte
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.

και πάσα δόξα αυτής ως άνθος χόρτου·
εξηράνθη ο χόρτος
το δε ρήμα κυρίου μένει εις τον αιώνα»,
Μάρκ. 6:39: «*ανακλιθήναι πάντας συμπόσια επί τω χλωρώ χόρτω*».

[21] «*But Sappho uses the whole phrase as an imperious emotion. It tells how the splendour and colour, the vigorous and abounding life of a fresh and joyous youth suddenly give way to a living death of jealousy and despair*», [Αλλά η Σαπφώ χρησιμοποιεί ολόκληρη τη φράση ως μια επιτακτική συγκίνηση. Διηγείται τον τρόπο με τον οποίο η μεγαλοπρέπεια και η εικόνα, η δυνατή και γεμάτη ζωή της δροσερής και πρόσχαρης νεότητας ξαφνικά οδηγεί σε έναν ζωντανό θάνατο γεμάτο ζήλεια και απελπισία], Maurice Thomson, The Sapphic Secret, *The Atlantic Monthly*, devoted to Literature, Science, Art and Politics, v. 437, New York, 1894, p. 365.

otium Catulle, tibi molestum est.
otio exsultas nimiumque gestis.
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.[22]

Παρατηρώντας την παράφραση του Κάτουλλου αναφορικά με το ποίημα της Σαπφούς, διαπιστώνουμε ότι η μίμηση του σαπφικού ποιήματος είναι άκρως ενδεικτική της πρόθεσης του λατίνου συγγραφέα να μεταφέρει ολόκληρο το τεχνικό και νοηματικό περιβάλλον της σύνθεσης. Ο Κάτουλλος φέρει στα λατινικά λέξεις και μέτρο. Συν τοις άλλοις, η τετράστιχη σαπφική στροφή παρέχει μεγαλοπρέπεια και λυρισμό, γεγονός που περνά αβίαστα στο ποίημα του Κάτουλλου. Ενώ οι τρεις πρώτοι στίχοι είναι ενδεκασύλλαβοι:

- U-- U U - U- -

Το ίδιο παραμένουν μετρικά και στην λατινική γλώσσα με την παρακάτω μορφή:

- U - - - U U - U - -

---

[22] *Μου φαίνεται όμοιος με τους θεούς πως είναι*
κι ανώτερος κι απ' τους θεούς ακόμα,
αυτός που απέναντί σου κάθεται και σε κοιτά
και σ'ακούει

καθώς γλυκά χαμογελάς. Κι αλίμονο σε με,
έχουν όλες παραλύσει οι αισθήσεις μου
ω, ναι, μόλις σ'αντικρύζω
ευθύς πνίγεται η φωνή μου

παράλυτη απομένει η γλώσσα μου, φλόγα
διαπερνά τα μέλη μου,
βομβούν τ'αυτιά μου
κι η νύχτα απλώνεται στα μάτια μου.

Θανάσιμη είναι η αδράνεια Κάτουλλε!
Εκνευρισμούς κι εξάψεις αυτή σου προκαλεί.
Η αδράνεια, πριν από σε, και βασιλείς ανέτρεψε
Και πόλεις έχει καταστρέψει
(μτφρ. Κωσταντίνα Τάκαρη, *Σαπφώ*, εκδ, Καλέντης, Αθήνα 1995.)

- U - U - U U - U - U
- U U - U

Αξίζει ωστόσο να αναφέρουμε κάποιες διαφορές όσον αφορά τις δύο συνθέσεις σύμφωνα με τους κώδικες που ακολουθούν: η Οξονική έκδοση παραδίδει *mi(c) hi* αντί *mi. Impar* αντί *par.* Η λέξη *flamma* παρέχεται ως *flamina* στον V (=archetypum, fons communis cod. O et X) cod. Όσον αφορά το ρήμα *tintinant* ο Parigius το δίνει ως *titiant* ενώ ο Oxoniensis Canonicianus class lat. 30 SXIV ως *tintiant.*[23]

Ο Parigianus παρέχει *οππάτεσσι όρρημ(ι) επιρρομβείσι άκουε*, ενώ *έαγε* αντί *Γεαγε.* Οι ελάχιστες διαφορές μεταξύ πρωτοτύπου και μεταφράσματος δεν παρεμποδίζουν ούτε τους ερμηνευτές στην κατανόηση και εκτίμηση της μεταφραστικής διαδικασίας του Κάτουλλου απέναντι στο ποίημα που τον συγκίνησε. Ενώ λοιπόν διατηρεί στις τρεις πρώτες στροφές την μετρική,[24] στην τέταρτη στροφή «συνταράσσει» κατά κάποιον τρόπο το οικοδόμημα του στρεφόμενος προς τον εαυτό του:

Otium, Catulle, tibi molestum est
otio exsultas nimiunque gestis
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.

[23] Δημητρίου Μασούρη, *Το πρότυπον του* L1 *ποιήματος του G. Valerii Catulli*, Ανάτυπον εκ του περιοδικού «ΠΛΑΤΩΝ» τομ. ΙΈ (1963), τ. 29/30, εκδ. Ανδρέα Σιδέρη.

[24] Για την νοηματική και αισθητική οικονομία των λέξεων στην ποίηση του Κάτουλλου ο Pound αναφέρει τα παρακάτω: «*Διακινδύνευσα την κριτική μου υπόσταση, πριν από λίγα χρόνια, όταν υπέδειξα πως ο Κάτουλλος είναι από μερικές πλευρές καλύτερος συγγραφέας από τη Σαπφώ, όχι στη μελοποιία αλλά στην οικονομία των λέξεων. Δεν γνωρίζω καθόλου αν αυτό όντως αληθεύει. Θα πρέπει κανείς να ξεκινά μ' ανοιχτό μυαλό*», στο βιβλίο *Η αλφαβήτα της ανάγνωσης*, μτφρ. Μαρία Λαϊνά, εκδ. Ροές, σ. 60.

Ο Κάτουλλος δίνει και αυτός ιδιαίτερη έμφαση στα ουσιαστικά. Τοποθετώντας τα στην αρχή του στίχου προσδίδει περισσότερο βάρος στην παρουσία του αγαπημένου, ενώ οι ένθετες φράσεις *flamma demanat*; *tintinant aures*, δεν διακόπτονται από επιρρήματα ή συνδέσμους. Οι επιλογές είναι κοφτές και κάθετες. Οι μετατοπίσεις ακούγονται ως δονήσεις του ονόματος της Λεσβίας, πράγμα που επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά την βαθιά γνώση του Κάτουλλου για τους αρχαίους λυρικούς ποιητές. Τα περισσότερα ποιήματα του άλλωστε ξεκινούν από μια επίκληση ή κάποια αποστροφή σε όνομα γνωστού, φίλου ή αγαπημένου κατά το πρότυπο ίσως του Πίνδαρου, του Αρχίλοχου, της Σαπφούς.

Το ποίημα του Κάτουλλου, στο σύνολό του, χαρακτηρίζεται από έναν *διαγνωστικό* τόνο. Η αναστάτωση του μυαλού και του σώματος που αναφέρει καταλήγουν στο τελευταίο τετράστιχο. Εκεί, η επιτακτική επανάληψη του *otium* δεν αφήνει κανένα περιθώριο να αναλογιστούμε τον αποκλειστικά ερωτικό τόνο του ποιήματος.[25] Γι' αυτό και ο Κάτουλλος θεωρείται «νεωτερικός» ποιητής. Ξαφνικά το ποίημα αλλάζει τόνο και διαπνέεται από έναν διδακτικισμό. Αυτό βέβαια μπορούμε να το ισχυριστούμε αφού δεχθούμε ότι οι τελευταίοι στίχοι αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του ποιήματος και όχι παράρτημα από κάποιο άλλο ποίημά του. Παράλληλα, οι δύο τελευταίοι στίχοι ακούγονται ως προφητεία, ως ρήση από τον ιερέα ενός μαντείου. Ο ίδιος ο Κάτουλλος καλείται να δώσει άμεση λύση στις επιπτώσεις του *otium*.[26] Το φαινομενικά ατελές ποίημα της Σαπφούς του

[25] Περισσότερες πληροφορίες για το *otium* στο κείμενο του Charles Segal, «Catullan Otiosi: The Lover and The Poet», στο *Catullus,* ed. Julia Haig Gaisser, Oxford University Press, 1970, pp. 77-86.

[26] Ο Mircea Eliade αφιέρωσε ένα κεφάλαιο στο βιβλίο του *Traité d'Histoire des Religions*, με τον σαγηνευτικό τίτλο «Deus Otiosus» με σκοπό να δείξει την πεποίθηση κάποιων λαών οι οποίοι πιστεύουν ότι ο Θεός έπλασε τον άνθρωπο, όμως ο άνθρωπος είναι πέρα για πέρα υπεύθυνος για τη ζωή του: Mircea Eliade,

δημιουργεί την αίσθηση του αντισταθμίσματος του σώματος που καταρρέει. Το *αλλά* της σαπφικής στροφής οπλίζει τον δικό του λόγο με μια *σωτηριολογική χροιά*. Η αποστροφή δε, στον εαυτό του, το καθιστά τόσο βίαιο και ρεαλιστικό που σχεδόν ξεχνάμε την προηγούμενη εκφορά του λόγου του. Κατά τον Π. Λεκατσά «*ο Κάτουλλος μιμείται ή μάλλον μεταφράζει την ωδή, ο δε Οβίδιος γράφει την XV ηρωίδα του –"Επιστολή της Σαπφούς προς τον Φάωνα"- όπου διαφαίνεται λεπτομερέστατη γνώσις του έργου της. Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς την χαρακτηρίζει ως πρότυπον ευγενούς και ωραίου ύφους, ο δε περίφημος συγγραφεύς του «Περί Ύψους» παραθέτει μέγα σχετικώς απόσπασμα, εξαίρων την σοφία της τέχνης της*».[27]Ο ίδιος ο Παναγής Λεκατσάς μεταφράζει αυτό το ποίημα ως εξής:

Όμοια θεού μου φαίνεται η θωριά του
του αντρός αυτού που κάθεται αντικρύ σου
κι αγροικάει με λαχτάρα τη φωνή σου
σα μιλήσεις κοντά του
και γλυκά σαν γελάσης μα η καρδιά μου

Στα στήθη μου από τούτο σπαρταράει
μόλις στρέψω και ιδώ σε ξεψυχάει
κι αποσβήνει η λαλιά μου.
Σαν τη γλώσσα μου κάτι να τσακίζει
σιγανή φωτιά τρέχει το κορμί μου

Θαμπωμένοι δε βλέπουν οι οφθαλμοί μου
κι η ακοή μου βουίζει
Ιδρώτα από τα μέλη μου αναδίνω
κι όλη τρέμω, πιο πράσινη στο χρώμα

Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των Θρησκειών, μτφρ. Έλση Τσούτη, εκδ. Ι. Χατζηνικολή, Αθήνα 1999, 3η έκδοση, σσ. 61-65.

[27] Παναγής Γ. Λεκατσάς, *Σαπφώ*: αρχαίον κείμενο, εισαγωγή, σχόλια, μετάφρασις. Επιστημονική Εταιρία των Ελληνικών Γραμμάτων, Πάπυρος, εν Αθήναις 1938, σ. 17.

κι από χόρτο, και λέω πως λίγο ακόμα
και νεκρή θ' απομείνω.

Ο Θεόδωρος Παπαγγελής αναφέρεται με τα εξής λόγια στην νεωτερική λογοποιία του Κάτουλλου[28]: «*Είτε οφείλεται στον Κάτουλλο είτε όχι, η διάταξη των ποιημάτων στο χειρόγραφο, εισηγείται τρεις βασικές ενότητες : η πρώτη περιλαμβάνει τα ποιήματα 1-60, στα οποία συγκαταλέγονται και δύο τρία σπαράγματα : πρόκειται για τα λεγόμενα πολυμετρικά, όπου χρησιμοποιούνται συνολικά οχτώ μετρικά σχήματα, με κυρίαρχο τον ενδεκασύλλαβο φαλαίκειο (περίπου τα 2/3 του συνόλου)*» [...] *Πρέπει να είναι κατάδηλο ότι η «ακτινοβολία της μεμονωμένης λέξης», η στοχαστική αναπόληση και σύνταξη των μορφών, η παικτική με μια εισαγωγή για τη ζωή των δύο ποιητών, προβαίνει στη μετάφραση του ποιήματος της Σαπφούς σε απλή, σχεδόν επιστολογραφική μορφή. Η ίδια πάντα υποστήριζε πως η επιτηδευμένη και στυλιζαρισμένη γλώσσα του δέκατου αιώνα την άφηνε σχεδόν ασυγκίνητη και αν προσέξουμε την σύνθεση των τόνων, η αντιστικτική στοιχειοθεσία των μορφωμάτων έχουν κατανεμηθεί κυρίως στις δύο νεωτερικές ζώνες των ποιημάτων 1-60 και 61-68.* [...] *πρόγραμμα του Νεωτερισμού είναι η ανανέωση της ποιητικής έκφρασης που συναρτάται στενά με την αθέτηση του επικού μεγέθους και ήθους.*»

Από την ερωτική παραφορά και την συνεχή υποχώρηση των δυνάμεων του, αποφασίζει να περάσει στην συμμετρία *otium-otio-otium*[29], η οποία λειτουργεί ως

---

[28] Θεόδωρου Δ. Παπαγγελή, *Η ποιητική των ρωμαίων «νεοτέρων»,* Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2002, σ. 129 και σ.136.

[29] Διαβάζουμε στο λήμμα **otium** του Elementary Latin Dictionary του C. T. Lewis: n. [1 AV-] *leisure, vacant time, freedom from business*: tantumne ab re tuast oti tibi ? T.: non minus oti quam negoti: otium inertissimum. – *Ease, inactivity, idleness*: vitam in otio agere, T.: genus amantissimum oti: languere otio: magna otia caeli, Iu.: ducere otia segnia, O. –*Leisure, time*: vellem tantum haberem oti, ut possem, etc., ad scribendum: litteratum: auscultandi, *time to hear*, T., cum est otium, legere soleo, *when I have time*. –*Rest, repose, quiet, peace*: pax, tranquillitas, otium: mollia peragebant otia, *enjoyed calm repose*, O.: insolens belli diuturtinate oti, Cs.: ex maximo bello tantum otium totae insulae conciliavit, N.: studia per otium concelebrata, *in times of peace*: studia ignobilis oti, V.: spolia per otium legere, *at their ease*, L.: quam lambe otio, Ph.-*The fruit of leisure*: Excutias oculis otia nostra tuis, i.e. *poems*, O. Βλ. Επίσης «otia nostra» (Ov.), η ποίησή μου. D. P. Simpson, *Cassell's New Latin Dictionary,* New York, Funk and Wagnalls, 1959.

επάνοδος και διατηρεί το ύφος της περιβολής. Ο F. W. Cornish[30] επιλέγει να το μεταφράσει ως ξεχωριστό σπάραγμα:

L / A (*a fragment*)

Idleness, Catullus, does you harm, you riot
in your idleness and wanton too much.
Idleness ere you has ruined both
Kings and wealthy cities.

Το γεγονός πως δεν ξέρουμε πως κλείνει το ποίημα της η Σαπφώ δε θα πρέπει αναγκαστικά να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα πως το τελευταίο τετράστιχο αποτελεί ξένο σώμα στο ποίημα L1 του Κάτουλλου. Αν λάβουμε σοβαρά υπόψη μας πως η αναφορά του ποιητή προς τον ίδιο του τον εαυτό, ως persona που απαντάται συχνά πυκνά σε ολόκληρο το ποιητικό του έργο, δεν θα πρέπει να μας ξενίζει αυτή η τόσο ανατρεπτική επιλογή.

---

[30] *Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris*, transl. by F. W. Cornish, Harvard University Press, 1962.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΑ ΠΟΛΛΑΠΛΑ ΜΕΤΡΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΦΡΑΣΗΣ

1.1. Η Mademoiselle le Fèvre προαναγγέλει το ημι-αδύνατον της μετάφρασης και οδεύει επιτυχώς προς την Ετερότητα.

Το 1681 εκδόθηκε στο Παρίσι η μετάφραση των έργων του Ανακρέοντα και της Σαπφούς από την Mademoiselle le Fèvre. Το κομψότατο βιβλίο που συνοδευόταν από εισαγωγή, μετάφραση και επίμετρο εκπλήσσει, καταρχήν, με την εντυπωσιακή του μορφή αλλά και την εσωτερική του δομή, η οποία αν και φιλοξενεί τα χαρακτηριστικά σχέδια του μπαρόκ σε κάθε σχεδόν σελίδα, όσον αφορά τη γλώσσα, δεν ανήκει καθόλου στους οπαδούς της εκλεκτής γλώσσας του δέκατου έβδομου αιώνα έτσι όπως οριοθετήθηκε από τον Joachim Du Bellay.

Η εξαίρετη κατά τα άλλα μεταφράστρια τον ποιημάτων του Ανακρέοντα και της Σαπφούς δεν είναι άλλη από την διάσημη στην εποχή της Madame Dacier (1647-1720). Δεινή φιλόλογος, μεταφράστρια και λάτρης της αρχαίας ελληνικής λυρικής ποίησης, η κόρη του επίσης γνωστού διανοούμενου Tanneguy le Fèvre[31] είχε γαλουχηθεί ήδη από τα δέκα της χρόνια με την αρχαία και τη λατινική γραμματεία και μετέφρασε με τον δικό της, πρωτοποριακό τρόπο τους έλληνες λυρικούς ποιητές. Η φήμη της, κατέκτησε ολόκληρη την Ευρώπη και πολλοί συγγραφείς στέκονταν με δέος μπροστά στη

[31] Tanneguy le Fèvre (1615-1672). Φιλόλογος, μεταφραστής και ελληνιστής. Μαθήτευσε στο Κολλέγιο de la Flèche των Ιησουϊτών και υπήρξε διευθυντής στο βασιλικό τυπογραφείο. Μετά τον θάνατο του Ρισελιέ, εγκατέλειψε το Παρίσι και ταξίδεψε προτού γίνει προτεστάντης. Εγκαταστάθηκε στην πόλη Σομύρ όπου υπήρξε καθηγητής της αρχαίας ελληνικής γραμματείας για είκοσι περίπου χρόνια. Δημοσίευσε τριάντα έργα για τον Ανακρέοντα, τη Σαπφώ, τον Απολλόδωρο, τον Αριστοφάνη, τον Λουκιανό, αλλά και για τους λατίνους συγγραφείς όπως τον Βιργίλιο, τον Οράτιο, τον Λουκρήτιο, τον Τίτο Λίβιο.

δουλειά της. Ο ίδιος ο Βολταίρος θεωρούσε πως οι μεταφράσεις της του Τερέντιου και του Ομήρου ήταν αθάνατης αξίας. Ακόμη και η βασίλισσα Χριστίνα της Σουηδίας της έγραψε για να την φέρει στην αυλή της.

Η Mademoiselle le Fèvre δεν προσέλκυε την εκτίμηση και τον θαυμασμό των συγχρόνων της μόνο από τις μεταφράσεις της αλλά και από τον γενναιόδωρο χαρακτήρα και την σεμνότητά της. Όταν πέθανε ο πατέρας της παντρεύτηκε τον André Dacier από τον οποίο πήρε και το καινούριο της επίθετο. Η εντρύφηση της madame Dacier στους αρχαίους έλληνες λυρικούς ενισχύθηκε και χαράχτηκε βαθιά μέσα της σε σημείο να κατηγορηθεί από κάποιους αντίζηλούς της για υπερβολική λατρεία για την αρχαία ελληνική ποίηση. Και σαφώς πρόκειται για μια πνευματική απόγονο των ποιητών της πρώτης Πλειάδας.

Η Anne Dacier υποστήριζε στην εκτενέστατη εισαγωγή-θεωρία της στην *Ιλιάδα* του Ομήρου ότι το μεγαλείο της γλώσσας του Ομήρου είναι αδύνατον να μεταφερθεί στην φτωχή γαλλική γλώσσα του δεκάτου όγδοου αιώνα. Πρότεινε όμως κάτι πολύ προκλητικό για την εποχή της: την μετάφραση του έπους σε μυθιστορηματική μορφή: «*un traducteur peut dire en prose tout ce qu' Homère a dit*»[32] [...] *«notre poësie n'est pas capable de rendre toutes les beautez d'Homere et d' atteindre à son elevation; elle pourra le suivre en quelques endroits choisis; elle attrapera heureusement deux vers, quatre vers, six vers, comme M. Despreaux l'a fait dans son Longin et M. Racine dans quelques-unes de ses tragedies*».[33] Και αλλού: «*quand on me fera voir une bomme traduction d' Homere*

---

[32] [*Ένας μεταφραστής μπορεί να πει σε πρόζα ό,τι είπε ο Όμηρος*], στο *L'Iliade d' Homere traduit en francois, avec des remarques par Madame Dacier*, à Paris, Chez Rigaud, 1711, p. 38.

[33] [*Η ποίησή μας δεν είναι κανή να αποδώσει όλες τις ομορφιές του Ομήρου και να φτάσει το ύψος του· θα μπορέσει να το κάνει σε κάποια επιλεγμένα σημεία· θα αρπάξει επιτυχώς δύο στίχους, τέσσερις, έξι, όπως το έκανε ο Ντεπρεώ στον Λογγίνου του και ο Ρακίνας σε κάποιες απο τις τραγωδίες του*], στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 38.

en vers, je la verray avec un tres grand plaisir, et je feray la premiere à applaudir à cette merveille.»[34]

Για να στερεώσει ακόμη περισσότερο το επιχείρημά της αναφέρεται στην ποίηση των εβραίων προφητών και βασιλέων: «*Il faut donc nous contenter de la prose pour traduire les Poëtes et tascher d'imiter les Hebreux, qui n'ayant pas de poësie, c'est à dire une diction astrainte à un certain nombre de pieds et de syllabes breves ou longues ont fait de leur prose une forte de poësie par un language plus orne, plus vif et plus figure; ils y ont si bien reussi, que rien ne presente à l'esprit des images plus vives que les Cantiques, les Pseaumes et certains endroits des Prophetes.* […] *Il faut voir ensuite comment les premiers écrivains comme Cadmus, Pherecyde, Hecatée ont imite la poësie dans leurs écrits*»:[35]

«*λύσαντες το μέτρον, τ' άλλα δε φυλάξαντες τα ποιητικά*»[36]

Ο Georges Mounin στο βιβλίο του *Les Belles Infidèles*, αναφέρει ότι «*εξετάζοντας όμως διεξοδικά τους λόγους για τους οποίους η Μαντάμ Ντασιέ θεωρεί ανέφικτη τη μετάφραση του ομηρικού έργου, διαπιστώνουμε αμέσως ότι η αιτία είναι τα γαλλικά του 18ου αιώνα, εξαιτίας της καθαρότητας και του κομφορμισμού τους, που αποτελούν ιδιαίτερα γνωρίσματα αυτής της γλώσσας. Δεν πρόκειται πλέον για*

[34] [*Όταν θα μου δείξουν μια καλή μετάφραση του Ομήρου σε στίχους θα την κοιτάξω με μεγάλη ευχαρίστηση, και θα είμαι η πρώτη που θα επικροτήσω αυτό το θαύμα*], στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 39.

[35] [*Πρέπει λοιπόν να αρκεστούμε στην πρόζα για να μεταφράσουμε του Ποιητές και να προσπαθήσουμε να μιμηθούμε τους Εβραίους, οι οποίοι μην έχοντας ποίηση, δηλαδή μια εκφορά σε κάποιον αριθμό βραχέων και μακρών συλλαβών, έκαναν την πρόζα τους μια ποίηση δυνατή μέσω μιας γλώσσας περισσότερο καλλωπισμένης, ζωντανής και μεταφορικής τα κατάφεραν τόσο που τίποτα δεν παρουσιάζει στο μυαλό εικόνες πιο ζωντανές από τις Παροιμίες, τους Ψαλμούς και κάποια εδάφια από του Προφήτες. Πρέπει λοιπόν να δούμε πως οι πρώτοι συγγραφείς όπως ο Κάδμος, ο Φερεκύδης, ο Εκαταίος μιμήθηκαν την ποίηση στα γραπτά τους*], στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 40.

[36] Ελληνικά στο πρωτότυπο, *όπ. π.*, σ. 40.

ένα θεωρητικό κατηγορητήριο εναντίον της μεταφράσης, αλλά για ένα ιστορικό κατηγορητήριο που σχετίζεται με μια δεδομένη γλώσσα-στόχο».[37]

Στην Γαλλία του 17ου αιώνα, μεταφραστές όπως η Madame Dacier αποτελούν τους προάγγελους των μεταφραστών και θεωρητικών της μετάφρασης, μιας πλειάδας διανοητών ανά τον κόσμο οι οποίοι ξεκίνησαν να αναδομούν τις λειτουργίες της μεταφραστικής διαδικασίας. Στοχαστές σαν την Madame Dacier και τον πατέρα της προετοίμασαν τον ερχομό του Mounin, του Steiner, της Baker. Στις εβδομήντα σελίδες της εισαγωγής της μετάφρασης της *Ιλιάδας* της Mademoiselle le Fèvre[38] μπορούμε να διακρίνουμε την αναγκαιότητα της προσφυγής στην Ετερότητα. «*Et dans cette imitation, comme dans toutes les autres, il faut que l'ame pleine des beautez qu'elle veut imiter et enyvrée des heureuses vapeurs qu'ils s' élevent de ces sources secondes se laisse ravir et transporter par cet enthousiasme estranger; qu'elle se le rendre propre et qu'elle produise aussi des expressions et des images tres differentes, quoyque semblables*».[39]

Αυτά τα «όμοια» λοιπόν που πρέπει να ειπωθούν διαφορετικά δεν είναι απαραίτητο να ξαναγίνουν στίχοι. Η διαφορετικότητα, η άλλη φωνή του κειμένου μπορεί να ενδυθεί μια μορφή μυθιστορηματική, μεγαλειώδη προκειμένου να χαρίσει στο πρωτότυπο τα ξένα δώρα. (*In Other Words*).

---

[37] Georges Mounin, *Οι ωραίες άπιστες*, μτφρ. Διαπανεπιστημιακού Διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Μετάφρασης-Μεταφρασεολογίας, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σ. 24.

[38] Πρόκειται για το πατρικό επίθετο της Dacier.

[39] [*Και σ' αυτήν την μίμηση όπως και σε όλες τις άλλες, πρέπει η ψυχή γεμάτη από τα κάλλη που επιθυμεί να μιμηθεί και μεθυσμένη από τα ευτυχή αρώματα που υψώνονται από τις γόνιμες πηγές να αφεθεί να ξυπνήσει και να μεταφέρει μέσω αυτού του ξένου ενθουσιασμού. Να το καταστήσει σαφές και να αναπαράγει τις εκφράσεις και εικόνες πού διαφορετικές μεν, όμοιες δε*], στο ίδιο, *όπ.π.*, σ. 43.

1.2. Η Madame Dacier επιστολογραφεί τη Σαπφώ

Στον τόμο του 1681, η Mademoiselle le Fèvre, ξεκινώντας το βιβλίο της όχι μόνο δεν μιμείται τη γλώσσα της εποχής της –εκτός από την ορθογραφία φυσικά των λέξεων- αλλά την αποστειρώνει από κάθε είδους μορφολογική υπερβολή:

«*Celui qui est toujours près de vous, et qui a le bonheur de vous entendre parler et de vous voir rire d'une manière si agréable est assurément aussi heureux que les dieux. C'est ce ris et ce parler qui mettent le trouble dans mon cœur ; car si tost que je vous vois, la parole me manque, je deviens immobile est un feu subtil se glise dans mes veines ; mes yeux se couvrent d'épais nuages, je m'entends qu'un bruit confus, une sueur froide coule de tout mon corps, je tremble, je deviens pale, je suis sans poulx et sans mouvement, enfin il semble que je n'ay plus qu'un moment à vivre*».[40]

Η πρωτοτυπία της Dacier έγκειται στο γεγονός ότι αντί να χρησιμοποιήσει την έστω επιτηδευμένη γραπτή γαλλική γλώσσα της εποχής της, αλλά και την τυπική αναπαραγωγή της σαπφική στροφής, αποφάσισε ότι μέσω της απλότητας, είναι δυνατόν να αναδειχθούν οι ομορφιές ενός ποιήματος. Οι μικρές και ξεκάθαρες φράσεις που διαμορφώνουν τη γραφή της, αυτός ο σύντομος παλμός που θυμίζει εξάλλου την πνοή της Σαπφούς η οποία τείνει λίγο-λίγο να σωριαστεί στη γη, η επανάληψη του εγώ στις πέντε τελευταίες

[40] «*Αυτός που βρίσκεται πάντα δίπλα σας και έχει την ευτυχία να σας ακούει να μιλάτε και να σας κάνει να γελάτε με έναν τόσο ευχάριστο τρόπο είναι σίγουρα πολύ πιο ευτυχής κι απ' τους θεούς. Αυτό το γέλιο και αυτή η ομιλία, μου αναστατώνουν την καρδιά· γιατί μόλις σας βλέπω, χάνω τα λόγια μου, μαρμαρώνω και μια μικρή φωτιά κυλά στις φλέβες μου· τα μάτια μου καλύπτονται από σύννεφα βαριά, ακούω μόνο έναν απροσδιόριστο θόρυβο, ο ιδρώτας τρέχει στο κορμί μου, τρέμω, γίνομαι κατάχλωμη, δε έχω σφυγμό και δεν μπορώ να κουνηθώ, μου φαίνεται ότι ότι μου μένει μόνο ένα λεπτό ζωής.*» (μετάφραση Χ.Α.)

γραμμές, η επιλογή της δεικτικής αντωνυμίας η οποία εισάγει αιφνίδια τον αναγνώστη στο κειμενικό περιβάλλον, η αναπόφευκτη χρήση του πληθυντικού, αυτό το καταπληκτικό ταξίδι διαμέσου των ωκεανών του πολιτισμού κάθε χώρας ενδυναμώνουν και υποστηρίζουν τις θεωρητικές απόψεις της Mademoiselle le Fèvre περί μεταφράσεως.

Πέραν των μεταφραστικών της αναζητήσεων η Mademoiselle le Fèvre κλείνει το σύγγραμμά της με κάποιες μεταφραστικές παρατηρήσεις για κάθε ποίημα. Θεωρεί πως ο Κάτουλλος αν και μετάφρασε το ποίημα της Σαπφούς, δεν κατάφερε να αποδώσει το κάλλος του πρωτοτύπου. «*Au reste, personne n'ignore que Catulle a traduit cette Pièce, ou pour parler plus proprement, les trois premieres strophes. Mais pour ceux qui prendront la* peine *de confronter sa traduction avec le grec, la trouveront fort au dessous*».[41]

Στη συνέχεια προβαίνει στις υποδείξεις ενός άλλου μεταφραστή και κλασσικιστή: πρόκειται για τον πατέρα της, ο οποίος παρατήρησε πως στους οκτώ τελευταίους στίχους του ποιήματος του Σαπφούς το μόριο *δε* εκτοξεύει στα ύψη τη δύναμη του συναισθήματος.

«*Mon père a remarqué dans les huit derniers vers un merveilleux artifice de Sapho, qui pour mieux représenter l'estat d'une personne qui perd peu a peu les forces et qui s'evanouit, a employée sept fois la particule δε qui epxrime admirablemet cette piece d'haleine,* […] *Et cela et d'autant plus remarquable que cette particule n'est point du tout employé dans les huit premiers vers* ».[42]

---

[41] [*Κατά τα άλλα, κανείς δεν αγνοεί πως ο Κάτουλλος μετέφρασε αυτό το ποίημα, ή, για να μιλήσουμε πιο καθαρά, τις τρεις πρώτες στροφές. Αλλά αυτοί που θα μπουν στον κόπο να συγκρίνουν τη μετάφρασή του με το πρωτότυπο θα τη βρουν σαφώς κατώτερη*], στο *Les Poesies d' Anacreon et de Sapho*, traduites de grec en francois avec des remarques pas Mademoisselle le Fèvre, À Paris, Denys Thierry, 1681, p. 423.

[42] [*Ο πατέρας μου παρατήρησε στους οκτώ πρώτους στίχους ένα καταπληκτικό τέχνασμα της Σαπφούς, η οποία, για να παρουσιάσει την κατάσταση ενός προσώπου που χάνει σιγά-σιγά τις δυνάμεις και που λιποθυμά, χρησιμοποίησε επτά φορές το μόριο* ***δε****, το οποίο εκφράζει θαυμάσια αυτό το ασθματικό ποίημα* […] *κι αυτό είναι ακόμη πιο αξιοπρόσεκτο επειδή το συγκεκριμένο μόριο δεν χρησιμοποιείται καθόλου στους οκτώ πρώτους στίχους*], στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 424.

Όσο περισσότερο δούμε από κοντά τις απόψεις της Madame Dacier για την μεταχείριση των μεταφραστικών προβλημάτων τόσο περισσότερο κοντά θα βρεθούμε στους θεωρητικούς του εικοστού αιώνα: το «μεταφράζω διαφορετικά» προαναγγέλλουν το *In Other Words* της Mona Baker, το *Make it New* του Ezra Pound.

2.1. Διφυής και ετοιμοθάνατη γλώσσα

Ένα από τα συγγράμματα που αξίζει να διαβαστούν λόγω του γεγονότος ότι αναπτύσσει τον ρόλο των εσωτερικών δανεισμών της Σαπφούς είναι και η συλλογή άρθρων υπό την επιμέλεια της Ellen Greene. Εκεί, στο άρθρο που τιτλοφορείται ως *Sappho's Splintered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catullus 51* η συγγραφέας Dolores O' Higgins διασαφηνίζει αλλά και φωτίζει από μιαν άλλη οπτική και τα δύο ποιήματα. Θεωρεί πως η επιλογή της Σαπφούς να ξεκινήσει το ποίημα με το ρήμα *φαίνεται* και στη συνέχεια με την αντωνυμία *μοι* δραματοποιεί το εγώ του γράφοντος. «*Before she identifies the subject of the verb* phainetai, *Sappho introduces the pronoun moi, the indirect object of the verb*».[43] ο Κάτουλλος όμως προτιμά να ξεκινήσει με το τρίτο πρόσωπο : «*By constrast, Catullus begins his poem and its second line, with the third person pronoun* ille».[44]

Η Higgins διακρίνει μεταξύ άλλων την λυρική παράδοση που συνεχίζει η ελληνίδα ποιήτρια στη γραφή της. Ήδη ο στίχος *αλλ άκαν μεν γλώσσα έαγε* ανατρέχει στον Πίνδαρο και στις επιλογές του να χρησιμοποιεί διάφορα παράγωγα της λέξης «*γλώσσα*» για να περιγράψει τους ποιητές και την ποίηση.

---

[43] [*Προτού προσδιορίσει το υποκείμενο του ρήματος* **φαίνεται***, η Σαπφώ εισάγει την αντωνυμία* **μοι***, το άμεσο αντικείμενο του ρήματος*], Re-reading Sappho, *Reception and Transmission*, ed. Ellen Greene, University of California Press, 1996, p. 69.

[44] [*Αντιθέτως, ο Κάτουλλος ξεκινά το ποίημά του και τη δεύτερη γραμμή με το τρίτο πρόσωπο της αντωνυμίας* **ille**], στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 70.

Αναφέρει λοιπόν τα εξής: «*Sappho inherits an ancient lyric tradition which sees and describes itself as essentially performative and communicated, if not created, with the voice. Pindar for example uses the word* glossa *and straight-tongued, tongueless to describe poets and poetry*».[45]

Όπως ισχυρίζεται η συγγραφέας του άρθρου, η φωνή του ποιητή αποτελεί και το όργανο της γοητείας του. Εκείνο το *έαγε* συνδέεται άμεσα με το σύμπτωμα του πολεμιστή στην *Ιλιάδα* ο οποίος χάνει το σπαθί του και κινδυνεύει να πεθάνει. Αναφέρει πως η σκηνή όπου ο Απόλλων στην δέκατη έκτη ραψωδία της Ιλιάδας ξεγυμνώνει τον Πάτροκλο τον οποίο θα σκοτώσει αμέσως μετά ο Εκτορας. Αφημένος δίχως την πανοπλία του Αχιλλέα δέχεται το χτύπημα με το ακόντιο και χάνει τη ζωή του. Η Higgins θεωρεί πως η Σαπφώ χρησιμοποιεί την πολεμική εικονοποιία του Ομήρου προκειμένου να περιγράψει την ψυχική ταραχή που νιώθουν οι ερωτευμένοι. Αυτή η μετατόπιση της επιτρέπει να περιγράφει την ετοιμοθάνατη ψυχή της με απίστευτη ένταση: «*Just as the Homeric warrior defines, defends and justifies himself with a sword, so the poet with a tongue. Sappho is disarmed, her voice a splintered weapon*».[46]

Όσον αφορά τον Κάτουλλο, προτιμά να κατευθύνει το ποίημα προς κάποια άλλη φορά. Το *otium* αντίθετο του *negotium* χρησιμοποιείται στο ποίημα 50 ως *writing poetry*, ενώ στο 51 παραπέμπει στην *military imagery* (*εκστρατευτική εικονολογία*) της Σαπφούς.[47] Κατά συνέπεια, με την τρίτη του

---

[45] [*Η Σαπφώ κληρονομεί μια αρχαία λυρική παράδοση της οποίας βλέπει και περιγράφει τον εαυτό με τη φωνή, ούσα ουσιαστικά παραστατική και επικοινωνιακή, αν όχι δημιουργική*], στο ίδιο, *όπ.π.*, σ. 71.

[46] [*Όπως ο ομηρικός πολεμιστής ορίζει, υπερασπίζεται και δικαιώνει τον εαυτό του, με ένα σπαθί, το ίδιο κάνει και ο ποιητής με τη γλώσσα. Η Σαπφώ είναι αφοπλισμένη, η φωνή της μοιάζει με ένα τσακισμένο* όπλο], στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 72.

[47] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 75.

στροφή ο λατίνος ποιητής παίρνει σαφώς μιαν απόσταση συγκινησιακή και κυριολεκτική από τον εαυτό του και το θέμα του.

Πολύ πιο έντονα πάντως εκφράζεται ο Fordyce πάνω σ' αυτό το θέμα. Θεωρεί πως η τέταρτη στροφή αποτελεί μια απότομη αλλαγή η οποία διαφέρει κατά πολύ από το ποίημα της Σαπφούς. «*Its possible that he translated no more*».[48]

Αυτή η ψυχρολουσία κατευνάζει το πάθος που περιγράφεται στους στίχους του Κάτουλλου για την Λεσβία. Αλλά και πάλι ο Κάτουλλος χρησιμοποιεί το *otium* για να περιγράψει την καταστροφικότητα της ουσίας του καταλήγοντας σε μια εικόνα βασιλέων όπως παρατηρούμε και σε ολόκληρη άλλωστε την Ιλιάδα. Ο D. Page[49] σημειώνει και αυτός με τη σειρά του ότι το λεκτικό της Σαπφούς προέρχεται από τον Όμηρο.[50] Αναφέρει ανάμεσα στα άλλα, όπως και η Higgins, ότι η Σαπφώ χρησιμοποιεί την ένταση του συναισθήματος για να περιγράψει τον έρωτα, ενώ στην *Ιλιάδα* τα ίδια συμπτώματα παρουσιάζουν οι ήρωες στο πεδίο της μάχης προτού κινδυνέψουν ή χάσουν τη ζωή τους. Αυτά τα λεκτικά μοντέλα είχαν ήδη περάσει εξάλλου και στον Αρχίλοχο : «*The adaptation of Homeric models to the requirements of personal poetry is discernible already in Archilochus*:

> *Τοίος γαρ φιλότητος έρως υπό καρδίην ελυσθείς*
> *πολλήν και αχλύν ομμάτων έχευεν*
> *κλέψας εκ στηθέων απαλάς φρένας* (112D)[51]

---

[48] [*Πολύ δυνατόν να μη μεταφράζει πια*], στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 219.

[49] Denys Page, *Sappho and Alcaeus*: *An Introduction to the Study of ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Claredon Press, 1983, p. 21.

[50] Ίσος έοισιν: Όμ. *Ιλ*. Ισόθεος φως, θεοείκελ' Αχιλλευ, ενάντιος Όμ. *Ιλ*. Ι, 190, *τοι ισδάνει* Όμ. *Ιλ*. Α, 170, *πλάσιον/ενάντιος ισδάνει*, Όμ. *Ιλ*. Θ, 4, *θεοί δ' υπό πάντες άκουον*.

[51] Στο ίδιο, ό*π. π.*, σ. 28.

2.1.1. Πέραν της ποιητικής : οι μεταφραστικές επιλογές των R. Mynors και H. Gregory

Ο μεταφραστής των ποιημάτων του Κάτουλλου R. Mynors[52] περνά πέραν της μετρικής που επιλέγει ο Κάτουλλος και προχωρεί σε μια τελείως διαφορετική πρόταση. Διατηρεί τα τετράστιχα του ποιήματος L1 και κρατά την ομοιοκαταληξία του τύπου α-β-β-α:

He seems the equal of the gods,
To my poor judgment, even more,
Who sits beside you, hears your sweet voice pour
Out laughter, and he nods,

Approves, while my heart aches and I,
I've lost my sense on seeing you,
Oh Lesbia, I find I'm tongue-tied too,
And look on, mute and shy.

I cannot speak, a flame's caress
Spreads slowly through my limbs, shrill sounds
Ring in my ears, a double night confounds
My eyes in dizziness.

Catullus, you are all excess,
You surge with hopes, sink in despairs;

[52] Ο Sir Roger Mynors (1903-1989) υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους βρετανούς διανοούμενους, μέλος της Ακαδημίας, κλασσικιστής και ποιητής. Ήταν καθηγητής της λατινικής γραμματείας στο Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ ενώ το 1953 έγινε καθηγητής στην Οξφόρδη. Ερεύνησε τη Βίβλο και μετέφρασε λατίνους ποιητές.

The fall of ancient realms and royal heirs
Came through such wantonness[53]

Είναι πασιφανές πως στην παρούσα μετάφραση η συμμετρία της τελευταίας στροφής *otium-otio-otium* θυσιάζεται στο βωμό της λεκτικής απόδοσης και της ομοιοκαταληξίας. Επιπλέον, ο σεβασμός προς τα μικρά τμήματα των στίχων, τα οποία διαχωρίζοντα με κόμμα είναι ορατός και αποδίδεται υπέροχα και στην αγγλική γλώσσα ενώ η τελευταία στροφή ενσωματώνεται εντελώς φυσιολογικά στο όλον της σύνθεσης. Οπωσδήποτε η αυτονομία του κειμένου πλουτίζει κάθε μεταφραστική απόπειρα να το αναδείξει μέσω της λειτουργικής του υπέρβασης».[54]

Ένας άλλος μεταφραστής του Κάτουλλου, ο Horace Gregory,[55] επιλέγει την εξής μεταφορά:

He is changed to a god he who looks on her,
godlike he shines when he's seated beside her,
Immortal joy to gaze and hear the fall oh
her sweet laugher.

All of my senses are lost and confounded;

[53] R. A. B. Mynors, Catullus, Oxford University Press, 1958, p. 6.

[54] «*Μέσα στην αγωνιακή του φύση, το λογοτεχνικό έργο πραγματώνει τη λειτουργική του υπέρβαση, όχι επωμιζόμενο την "αλήθεια του κάθε πεπρωμένου" αλλά δικαιώνοντας το κάθε πεπρωμένο πέραν της οποιασδήποτε αλήθειας ή το ψεύδος δια της αγωνιακής του φύσεως και της υπαρκτικής του αυτονομίας*», Στέφανος Ροζάνης, *Το κείμενο και ο σωσίας του*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2003, σ. 29.

[55] Ο Horace Gregory (1898-1982), βραβεύθηκε δύο φορές ως αμερικανός ποιητής, μετέφρασε ποιητές της κλασσικής περιόδου, έγραψε κριτικά κείμενα και δίδαξε σε διάφορα κολέγια. Τα δοκίμια του δημοσιεύθηκαν το 1973 ενώ συνέχισε να αρθρογραφεί στα New York Times, The New Yorker, Contemporary Poetry, The Wisconsin literary magazine, Poetry Magazine. Η ποίησή του διακρίνεται για τις δραματικές μορφές αλλά και τις οξείες παρατηρήσεις επί των πραγμάτων.

Lesbia rises before me and trembling
I sink into earth and swift dissolution
seizes my body.

Limbs are pierced with fire and the heavy tongue fails,
ears resound with noise of distant storms shaking
this earth, eyes gaze on stars, that fall forever
into deep midnight.
This languid madness destroys you Catullus,
long day and night shall be desolate, broken,
as long ancient kings rich cities
fell into ruin[56]

Η απόδοση του μένει πιο κοντά στο ρυθμό του ποιήματος του Κάτουλλου, στοχεύει όμως περισσότερο στη δύναμη των λέξεων. Ξεκινώντας από την πολύ ενδιαφέρουσα του *uidetur* / *φαίνεται μοι* με το ανάλογο *changed*. Θυμίζει έντονα την μορφή των θεών η οποία αλλάζει όταν πρόκειται να συναντήσουν τους ανθρώπους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Δήμητρας στον αντίστοιχο ομηρικό ύμνο όπου γίνεται αντιληπτή ως θεά μόνο όταν αλλάζει μορφή και υπερβαίνει το ύψος της πόρτας την οποία πρόκειται να περάσει.[57] Η απόδοση

[56] Horace Gregory, *The Poems of Catullus*, Grove Press, 1956, p. 66.

[57] *Ως ειπούσα θεά μέγεθος και είδος άμειψε*
γήρας απωσαμένη, περί τ'αμφί τε κάλλος άητο·
οδμή δ' ιμερόεσσα θυηέντων από πέπλων
σκίδνατο, τήλε δε φέγγος από χροός αθανάτοιο
λάμπε θεάς, ξανθαί δε κόμαι κατενήνοθεν ώμους,
αυγής δ' επλήσθη πυκινός δόμος αστεροπής ως.

Έτσι αφού μίλησε η θεά το ανάστημα και τη μορφή της άλλαξε
τα γηρατειά αποδιώχνοντας, κι ολόγυρά της ομορφιά κυμάτιζε·
θεσπέσια οσμή απ' τα πέπλα της τα ευωδιαστά
σκορπίζονταν, και της θεάς το αθάνατο κορμί ως πέρα
εφεγγοβόλαε και σκεπάζανε τους ώμους και τα ξανθά μαλλιά,
και λάμψη σαν από στραπή γέμισε το καλοχτισμένο δώμα.

λοιπόν του *he changed to a god* δηλώνει την μεταμόρφωση[58] του ανθρώπου σε θεό, ο οποίος πλησιάζει το πρόσωπο που αγαπά, διότι ολόκληρη αυτή η αγάπη πηγάζει από την μεταμόρφωση του ίδιου του εαυτού. Η είσοδος λοιπόν το *he changed* προδιαγράφει ήδη την ιδιαίτερη κατάσταση που πρόκειται να ακολουθήσει και να διαμορφώσει τα συναισθήματα του ατόμου σε μια πραγματική σωματική κρίση. Ο Gregory δεν διστάζει να τοποθετήσει τις λέξεις με σειρά που να εξασφαλίζει την ηχητική συγκρότηση από τον αναγνώστη, όπως για παράδειγμα ολόκληρη η τρίτη στροφή του ποιήματος. Ονοματικά σύνολα όπως *heavy tongue, distant storms, deep midnight* με τα σύμφωνα ***s***, ***d***, ***t*** και με την ισχυρή παρουσία των δοντιών, δίνουν όλο το παραλήρημα του ερωτευμένου τη στιγμή που προσπαθεί να αρθρώσει λέξη προς την αγαπημένη του και τα φωνήεντα αδυνατούν να φτάσουν προς τα έξω. Μόνο κάποια σύμφωνα που τρεκλίζουν, συνωστίζονται αδέξια προς την έξοδο του στόματος, περνώντας πρώτα από την τρομερή πύλη των δοντιών (*έρκος οδόντων* κατά τον Όμηρο), και δεν τα καταφέρνουν. Ο Gregory άκουσε εξίσου προσεκτικά τις παρηχήσεις του Κάτουλλου όπως και ο Κάτουλλος με τη σειρά του αφουγκράστηκε τις αντίστοιχες του ποιήματος της Σαπφούς.

Πρόκειται για την εμφάνιση της θεάς Δήμητρας η οποία ανέλαβε να μεγαλώσει το παιδί της Μετάνειρας, στον *Ομηρικό Ύμνο στη Δήμητρα*, στ. 275-280*, Ομηρικοί ύμνοι,* μτφρ. Δ. Π. Παπαδίτσας-Ελένη Λαδιά, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005, σ. 27.

[58] *Εσσυμένως δ'άρα λικνον επώχετο κύδιμος Ερμής·*
σπάργανον αμφ' ώμοις ειλυμένοις ηύτε τέκνον
νήπιον εν παλαμησι περ' ιγνύσι λαίφος αθύρων
κείτο, χέλυν ερατήν επ'αριστερά χειρός εέργων.

Και βιαστικά πήγε στο λίκνο του ο ένδοξος Ερμής
και τυλιγμένος με τα σπάργανα στους ώμους, όμοιος παιδάκι
νήπιο που παίζει με τα χέρια του στα γόνατα το σκέπασμά του,
ξάπλωσε στ' αριστερό του χέρι σφίγγοντας τη λατρευτή του λύρα.

Το απόσπασμα αναφέρεται στην μεταμόρφωση του Ερμή σε παιδάκι, φοβούμενος την οργή της μητέρας του Μαίας στον αντίστοιχο ομηρικό ύμνο, στ. 150-154, *Ομηρικοί Ύμνοι*, μτφρ. Δ. Π. Παπαδίτσας-Ελένη Λαδιά, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005, σ. 77.

Η τελευταία ωστόσο στροφή δεν κρατά το παιχνίδι της συμμετρίας αλλά ικανοποιείται απλώς στην ηχώ του γράμματος *l* : *languid, long day, long ago* βάζοντας έτσι την σημασιολογική ζυγαριά να γέρνει προς τη ερμηνεία του *leisure.*

Μια πολύ διαφορετική θεώρηση των ποιημάτων του Κάτουλλου μας δίνει και ο Χάρης Βλαβιανός στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Ποιητική*. Τα έξι μεταφρασμένα ποιήματα με τον γενικό τίτλο «Ο Κάτουλλος στην Καλλιδρομίου» περνούν σε διαστάσεις πολιτισμικές, γλωσσικές και εννοιολογικές διατηρώντας κατ' αυτόν τον τρόπο τους νόμους της νεοτερικότητας. Το πρώτο ποίημα, *Cui dono lepidum novum libellum*,[59] φτάνει στην άλλη πλευρά της Αδριατικής για να μεταφέρει το ποίημα των ποιητών που γράφουν για τον οποιονδήποτε, είτε είναι Ιταλός είτε Ελληνας:

Cui dono lepidum novum libellum
arida modo pumice expolitum
Corneli tibi namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas
iam tum cum ausus es unus Italorum
omne aevum tribus explicare cartis
doctis Iuppiter et laboriosis
quare habe tibi quidquid hoc libelli
qualecumque quod patrona virgo
plus uno maneat perenne saeclo

[59] Το ποίημα αυτό, ως εισαγωγικό της συλλογής του Κάτουλλου, είναι αφιερωμένο στον προσωπικό του φίλο Κορνήλιο Νέπο (Cornelius Nepos), ποιητή και βιογράφο. Κι αυτό επειδή όπως αναφέρει ο Frank O. Copley στο κείμενό του «Catullus, c. 1» (pp. 27-34), «*Cornelius had encouraged Catullus in his attempt to write a new kind of poetry*», στο βιβλίο *Catullus*, ed. Julia Haig Gaisser, Oxford University Press, 2007, p. 30. Περισσότερα για τον Cornelius Nepos στο σύγγραμμα του John Selby Watson, *Justin, Cornelius Nepos, Eutropius, literally translated, with notes and a general index*, London: Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, 1853.

Σε ποιόν θα χαρίσω αυτό το καινούριο, κομψό βιβλίο
που με απανωτές διορθώσεις μόλις ολοκλήρωσα;
Σ' εσένα, Κορνήλιε, που πάντα πίστευες
ότι τ' ανοιχτά μου ποιήματα έκρυβαν κάποιο ταλέντο,
τότε που μονάχα εσύ ανάμεσα στους Έλληνες είχες την τόλμη
όλη την ιστορία της ποίησής σου στην Ελλειπτική *να ξεδιπλώσεις.*
Σπουδαία, μα τον Διόνυσο, και επίμονη δουλειά.
Δέξου λοιπόν αυτό το δώρο, ό,τι κι αν περιέχει
ό,τι κι αν αξίζει, ώστε με τη συνδρομή του προστάτη του
να επιζήσει τουλάχιστον έναν αιώνα[60]

Ο Χάρης Βλαβιανός, μεταφραστής των Ezra Pound, Louis Zukofsky και e.e. cummings μετέφρασε το παραπάνω ποίημα του Κάτουλλου έχοντας πίσω του την ποιητική παράδοση που κληροδότησε η σχολή των imagists στους απογόνους της. Γι' αυτό το λόγο θεωρεί πως οφείλει να αποτανθεί στην άλλη πλευρά της Αδριατικής, την Ελλάδα. Οι Italorum γίνονται Έλληνες και ο Iuppiter, Διόνυσος. Συν τοις άλλοις, η προσθήκη της συλλογής *Ελλειπτικής* καθαρή αυθαιρεσία του μεταφραστή, όχι μόνο δεν αλλοιώνει την γραφή του λατίνου ποιητή αλλα κινείται σ' αυτό που δίδαξαν οι T. S. Eliot και W. H. Auden. Ο ποιητής, ακόμη και με το δικό του προσωπικό ύφος κουβαλά εντός του τους νεκρούς ποιητές: έτσι αξιολογείται η παρουσία του στον κόσμο της ποίησης. Σύμφωνα με τον T. S. Eliot κανείς ποιητής ή οποιοσδήποτε άλλος καλλιτέχνης δεν εκτιμάται αποκλειστικά από την δική του περίπτωση: «*No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the death poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead*».[61] Αλλά και ο W. H. Auden θεωρεί πως ακόμη και η πιο ιδιαίτερες

[60] Χάρης Βλαβιανός, «Ο Κάτουλλος στην Καλλιδρομίου», *Ποιητική*, Άνοιξη-Καλοκαίρι 2008, τομ. 1, εκδ. Πατάκη, σ. 152.

[61] [*Κανένας ποιητής, κανένας καλλιτέχνης οποιασδήποτε τέχνης, δεν κατέχει το ολοκληρωτικό νόημα μόνος του. Η σημασία του, η εκτίμησή του είναι η εκτίμηση της*

στιγμές του ποιητή πηγάζουν κατευθείαν από τους προγόνους του: «*…not only the best, but the most individual parts, may be those in which the dead… his ancestors, assert their immortality most vigorously*».[62] Η κάθε παράδοση επομένως, προερχόμενη από παντός είδους επιρροές και νόμους, είναι αυτή που στηρίζει επαναλαμβανόμενη, την νεωτερικότητα εφόσον κάθε επανάληψη, ορώμενη από την πλευρά του γράφοντα αποκτά αναπόφευκτα τις δικές του αντιλήψεις περί ποιητικής και θεματολογίας. Σ' αυτά έρχεται να προστεθεί και η θέση του Βίκτορα Ιβάνοβιτς περί μεταφράσεως του ποιητικού κειμένου: « [...] *η μετάφραση είναι τέχνη, με τη διπλή σημασία της αρχαίας ελληνικής λέξεως, αλλά και του λατινικού ars, με άλλα λόγια τόσο* ***δημιουργική*** *δραστηριότητα όσο και* ***επάγγελμα****, όπου εμπλέκονται ορισμένες ανθρώπινες δραστηριότητες όπως ο αστάθμητος παράγων του (εγγενούς)* ***ταλέντου,*** *αλλά και ο πιο πεζός της (επίκτητης)* ***δεξιοτεχνίας****. Με τη σειρά της, η τελευταία στηρίζεται σε μια συγκεκριμένη* ***γνώση****, η οποία, μαζί και με τις απαραίτητες για τη μετάφραση δεξιότητες, ενδέχεται να αποτελέσει αντικείμενο* ***εκμαθήσεως***».[63] Η αναφορά στο εγγενές ταλέντο αλλά και την επίκτητη δεξιοτεχνία καθορίζει και μεθερμηνεύει κάθε κείμενο προς μετάφραση. Με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, αλλά και την συγκυρία του χρόνου που εντάσσονται στη μεταφραστική διαδικασία ο μεταφραστής θα εισέλθει στην ολότητα των γλωσσικών συστημάτων για να αποσπάσει τα μέρη που θα τον οδηγήσουν στην δική του, οικεία γλώσσα, με την οποία θα χειριστεί όλοκληρο το νοηματικό κειμενικό σύμπαν.

σχέσης του με τους νεκρούς ποιητές και καλλιτέχνες. Δεν μπορείς να τον αξιοποιήσεις μόνο του, πρέπει να τον εντάξεις, αντιθετικά και συγκριτικά, μεταξύ μεταξύ του θανάτου], T. S. Eliot, [«Tradition and the Individual Talent», Frank Kermode, ed. T. S. Eliot, *Selected Poems*, Orlando, Florida, Harcourt Brace Jovanovici, 1975, p. 38 (first published in the *Egoist*, September and December, 1919.

[62] W. H. Auden, «Criticism in a Mass Society», *The Mint*, 1948, 1:13, reprinted in Edward Mendelson, ed. *The Complete Works of W.H. Auden: Prose*, Vol. II, 1939-1948, N.J., Princeton University Press, p. 90.

[63] Βίκτωρ Ιβάνοβιτς, «Μεταφραστικότητα και ποιητικό κείμενο», ανακοίνωση στο Διεθνές Συμπόσιο «*Η μεταφραστική δραστηριότητα-Πορεία προς την Ενωμένη Ευρώπη*» Αθήνα, 20-22 Μαίου 1994, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1997, σ. 11.

2.1.2. Ο Maurice Rat δραματοποιεί τον Κάτουλλο. Le poème en prose

Το 1931 ο Maurice Rat[64] ανέφερε στον πρόλογό του για τον Κάτουλλο τα εξής; «*À cet égard, la série des petites pièces consacrées à Lesbie compose un poème de passion inimitable. Le badinage galant (élégies sur le moineau), la fougue sensuelle (poème des baisers) alternent avec les cris de fureur de l'amour trahi et coupe « comme la fleur d'un pré » avec l'explosion du mépris et de la haine, d'une haine qui ne tue jamais l'amour ; avec les prières et les pleurs d'un amant, qui a connu la peste et « le fléau » et « la torpeur » sournoise de ce mal invincible qui s'insinue jusqu'au fond d'un être ». Poèmes dont beaucoup, comme il le dit de son ami Allius, paraissent avoir été écrits avec des larmes, conscriptum lacrimis, et où la sensibilité frémissante jaillit en des vers purs comme la tige de l'acanthe*».[65]

Αυτούς τους λυγμούς (*les pleurs*) συγκέντρωσε ο γάλλος μεταφραστής στο μεταφρασμένο ποίημα *à Lesbie*:

> « *Il me paraît être l'égal d'un dieu, il me paraît, est-ce possible? Surpasser les dieux, celui qui, assis en face de toi, te voit souvent et entend ton doux rire. Hélas ! ce bonheur m'a ravi l'usage de tous mes sens ! A peine t'ai-je aperçue, ô Lesbie, que ma voix expire dans ma bouche ma langue*

[64] Maurice Rat, *Catulle, Oeuvres*, éd. Garnier Frères, Paris 1931.

[65] «*Έτσι, η σειρά των μικρών αποσπασμάτων που είναι αφιερωμένα στη Λεσβία συνθέτουν ένα ποίημα αμίμητου πάθους. Ο ευγενής χαριεντισμός (ελεγεία για το σπουργίτι), το αισθησιακό πάθος (ποίημα των φιλιών) εναλλάσσονται με τις κραυγές της οργής και της προδομένης αγάπης που κόπηκε σαν ένα "άνθος στο λιβάδι" με την έκρηξη της περιφρόνησης και του μίσους, ενός μίσους που δεν σκοτώνει την αγάπημε παρακάλια και λυγμούς ενός εραστή, που γνώρισε την "πανώλη" και τη "μάστιγα" και την ύπουλη νάρκη αυτού του ανίκητου κακού που υπεισέρχεται πολύ βαθιά μέσα στην ύπαρξη. Πολλά από τα ποιήματα φαίνεται να γράφτηκαν με δάκρυα, conscriptum lacrimis, και όπου η τρεμάμενη ευαισθησία αναβλύζει σε στίχους σαν τον μίσχο της ακάνθου*», [η μετάφραση Χ.Α.] (Maurice Rat, *Catullus*, éd. Garnier Frères, Paris 1931, p. 14)

s'embarrasse, un feu subtil circule dans mes veines, un tintement confus bourdonne à mes oreilles, la nuit couvre mes deux yeux !

Catulle, l'oisiveté t'est funeste ! L'oisiveté a pour toi trop d'attraits et de transports ; l'oisiveté avant toi a perdu et les rois et les villes florissantes. »

Είναι προφανές ότι ο Rat διάβασε το ποίημα του Κάτουλλου ως μια ερωτική επιστολή, όπως άλλωστε και η Madame Dacier. Κατά συνέπεια, ένα πεζοτράγουδο (*poème en prose*) αποτέλεσε γι' αυτήν την ιδανική μορφή της απόδοσής του. Αν δεχτούμε το γεγονός ότι ένα σημαντικό μέρος της γαλλικής ποίησης του 19ου αιώνα κατακλύζεται από τα *poèmes en prose* του Aloysius Bertrand και τις «πεζές» μεταφράσεις του Poe από τον Mallarmé,[66] ο γάλλος μεταφραστής αποφάσισε να εκφραστεί με τρόπο πολύ οικείο στο γαλλικό κοινό. Ωστόσο, διαβάζοντας το μεταφρασμένο ποίημα του Κάτουλλου, είναι απαραίτητο να λάβουμε υπόψιν μας κάθε παραλήπτη των ποιητικών κειμένων.

Πρόκειται για την Λεσβία που δίνεται από τον Rat σαν λαθρανάγνωση των επιστολών του λατίνου ποιητή τις οποίες ανακαλύψαμε πρόσφατα με χαμόγελο ικανοποίησης που μπόρεσαν επιτέλους να πέσουν στα χέρια μας. Κι ενώ το πρωτότυπο είναι γραμμένο στο δεύτερο πρόσωπο, αυτό το δεύτερο πρόσωπο στο *poème en prose* γίνεται το εγώ του ερωτευμένου άντρα που σπαράζει από την αγωνία και δραματοποιεί κάθε έκφραση και κίνηση. Για να κατακερματίσει και να ειρωνευτεί τον εαυτό του στις τρεις τελευταίες γραμμές, τον οποίο προσπαθεί παράλληλα να προφυλάξει από μια νωθρότητα και έναν κίνδυνο αδιόρατο. Η καταστροφή του εαυτού περνά στην καταστροφή του περιβάλλοντος, των ανθρώπων αλλά και των πόλεων. Ο αφανισμός που πριν τον έκανε να αισθάνεται ένα βήμα πριν από τον θάνατο, δεν θα διστάσει να

[66] Το ίδιο ισχύει και για τα ποιήματα του Stéphane Mallarmé της συλλογής *Un coup de dés*.

προχωρήσει σε μια γενικευμένη απώλεια. Αυτό ακριβώς εξασφαλίζει η πεζή μεταφορά της μετάφρασης του Rat.

Ξεκινώντας από τα ερωτικά λόγια που ανατρέπουν κάθε αρμονία, υπενθυμίζει την συνέπεια αυτή της κατάληψης. Η συμμετρία, για να επανέλθουμε στο καίριο μοτίβο της τελευταίας στροφής, διατηρείται στην αρχή κάθε φράσης και ανοίγει την αυλαία των επιπτώσεων. Ο Rat αρέσκεται στις σύντομες φράσεις, οι οποίες εξασφαλίζουν ένα ασθμαίνοντα ρυθμό και μια ένταση δίχως προηγούμενο· από την άλλη, το ποιητικό περιβάλλον φαίνεται πως ώθησε τον μεταφραστή σ' αυτήν την επιλογή η οποία αποτελεί ζωντανό παράδειγμα του γεγονότος ότι η ποίηση μπορεί να μεταφραστεί πέρα από κάθε νόμο που ενίοτε τη διέπει (μέτρο, ρυθμός, ομοιοκαταληξία, λεκτικές παρηχήσεις, επωδοί κ.α.)

Πλεονέκτημα της πεζής μορφής ενός έμμετρου ποιήματος είναι και το ότι ακυρώνοντας τα κενά και τα διαστήματα, τις προκαθορισμένες συλλαβές και την περιχαρακωμένη του ζωή, φτάνουμε στην μορφολογική συμπύκνωση που συντελείται χάριν της έλλειψης των παραπάνω στοιχείων. Κατά συνέπεια, το ποίημα συρρικνώνεται και περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό του σμιλεύοντας τις λέξεις του, οι οποίες συναντούν εσπευσμένα τις υπόλοιπες που πρόκειται να δώσουν και αυτές με την σειρά τους το δικό τους παρόν στην σύντομη αφήγηση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΖΟΝΤΑΙ

1.1. Ο Louis Zukofsky και η φωνολογική απόδοση των ποιημάτων του Κάτουλλου

Όταν το 1927 ο Louis Zukofsky έστελνε στον Ezra Pound το ποίημά του *Poem beginning «The»* το οποίο αναφερόταν στη μητέρα του και ήταν ένα είδος παρωδίας του *The Waste Land* του T. S. Eliot, ο Ezra Pound εντυπωσιάστηκε και αμέσως τον έφερε σε επαφή και με άλλους μοντερνιστές όπως τον William Carlos Williams. Ο ένας παρακολουθούσε στενά το έργο του άλλου. Ο Louis Zukofsky, συν τοις άλλοις, υπήρξε ένας από τους ιδρυτές του *Objectivist group*. Το έτος 1948 ο Louis Zukofsky δημοσίευσε το *A Test of Poetry*[67] το οποίο φαίνεται να έχει αρκετές ομοιότητες με το αντίστοιχο του Ezra Pound *ABC of Reading* ενώ το 1963 περνά σε μια ακόμη πιο χαρακτηριστική πρόταση : *Bottom : On Shakespeare.*[68] Τα δύο αυτά κείμενα προαναγγέλλουν τις τολμηρές μεταφραστικές του επιλογές όσον αφορά τα ποιήματα του Κάτουλλου. Το 1969, δημοσιεύει τα ποιήματα του λατίνου ποιητή με τον τίτλο *Catullus* το οποίο ξεκίνησε το 1958 και ολοκλήρωσε το 1966. Πενήντα χρόνια πριν ο Ezra Pound είχε γράψει και δημοσιεύσει το *Homage to Sextus Propertius* από τα σπουδαιότερα έργα του και ίσως και της παγκόσμιας λογοτεχνίας, προσδίδοντας μια νέα ώθηση στην μεταφραστική εμπειρία ως εμπειρία καθαρής ποίησης. Μεταφέροντας το έργο του Προπέρτιου στην αγγλική γλώσσα ο Pound απέρριψε κάθε συμβατό κανόνα που τον εμπόδιζε να

[67] Louis Zukofsky, *A Test of Poetry,* C.Z. Publications, Inc. New York, 1980.

[68] Louis Zukofsky, *Bottom: On Shakespeare*, University of California Press, 1963. (Ανατύπωση 1987).

μετουσιώσει το κείμενό του. Πέρασε σε μιαν άλλη οπτική της ανάγνωσης η οποία μετουσιώθηκε σ' ένα από τα πιο ενδιαφέροντα κείμενα του μοντερνισμού: στη δική του μεταφραστική απόπειρα, ο Louis Zukofksy, ξεκίνησε τη δουλειά του με την αρχέγονη μορφή των ήχων. Για τον αμερικανό μοντερνιστή, η αξία της φωνολογικής μεταφοράς, κατά την μεταφραστική διαδικασία, αποτελεί δραστική τεχνική δημιουργώντας μια σύνθεση ποιητική σύμφωνα με τους ήχους της ξένης γλώσσας. Το αξιοσημείωτο σ' αυτό το πείραμα είναι πως το αγγλικό κείμενο αναγεννά, κατά κάποιον τρόπο, έννοιες οι οποίες φαίνεται να σχετίζονται υποδορίως με το πρωτότυπο.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί πως ο Zukofsky συνήθιζε να δημιουργεί υπό την επήρεια των ήχων τους οποίους παρήγαγε στο ίδιο περιβάλλον η σύζυγός του Celia, η οποία ερμήνευε στο πιάνο έργα του Johann Sebastian Bach. Ένα χρόνο πριν από τη δημοσίευση της μετάφρασης των ποιημάτων του Κάτουλλου, παρουσίασε το *Catullus Fragmenta* με μουσική επένδυση του γιου του Paul, πράγμα που λειτούργησε ως μια εισαγωγή στο έργο που θα ακολουθούσε. Ας δούμε όμως από πιο κοντά την πρόταση του Louis Zukofsky σε ένα άλλο ποίημα του Κάτουλλου :

Caelli, lesbia nostra, lesbia illa,
illa Lesbia, quam Catullus unam
plus quam se atque suos amavit omnes,
nunc in quadriviis et angiportis
glubit magnanimi remi nepotes.

Caelius, Lesbia new star, Lesbia a light,
all light, Lesbia, whom Catullus (o name
loss) whom his eyes caught so as avid of none,
none else –slunk in the driveways, the dingy parts

glut magnanimous Remus, his knee-high pots[69]

Όσο απίστευτη μας φαίνεται η επιλογή του Louis Zukofsky να αποδώσει το *Lesbia nostra* ως *Lesbia new star*, ή το *amavit omnes* ως as *avid of none*, η συνολική μορφή του μεταφρασμένου ποιήματος δεν απομακρύνεται από τις επιμεριστικές έννοιές του. Ακούγεται ή διαβάζεται σαν ένα προσχέδιο του κειμένου, το οποίο προϋπήρχε και ενδεχομένως πήρε και την τελική του μορφή. Όπως στη διάρκεια της γραφής, δεν γνωρίζουμε σε ποια επιλογή έφτασε ο ποιητής προκειμένου να καταλήξει στο τελικό κείμενο, το ίδιο συμβαίνει και με τον μεταφραστή : δεν έχουμε μπροστά μας τις σημειώσεις του, τις βεβαιώσεις ή τις φοβίες του απέναντι στο γοητευτικό κείμενο των λέξεων που είναι προορισμένος να φέρει στην άλλη γλώσσα.

Στον Zukofsky, αυτού του είδους οι ενδοιασμοί φαίνεται να απαλλάσσονται από τα παραπάνω ερωτήματα απ' τη στιγμή που ο ρυθμός και οι εσωτερικά ηχητικές έννοιες τον οδηγούν σ' αυτήν την διαδικασία. Για τον Zukofsky η μετάφραση δεν είναι μόνο ανάγνωση και μεταφορά εννοιών ή συνωνύμων : πρόκειται για την επιστράτευση της ακοής στην υπηρεσία του λόγου. Ο δικός του *Κάτουλλος* μας πείθει για την οικουμενική χρήση των ήχων που ενσωματώνονται σε όλες τις γλώσσες και με τις πολλαπλές τους λειτουργίες μπορούν να πάρουν τη δική τους θέση στα κείμενα κάποιας άλλης γλώσσας.

Ο Lawrence Venuti στη μελέτη του *The Translator's Invisibility*[70] υποστηρίζει ότι ο Zukofsky ακολουθεί τον ήχο, το ρυθμό και τη σύνταξη της λατινικής γλώσσας.[71] Από την άλλη, υποστηρίζει πως ο αμερικανός μεταφραστής ήθελε να εστιάσει την προσοχή του αναγνώστη του στη γοητεία των ήχων: «*listen to*

[69] *Catullus*, translated by Celia and Louis Zukofsky, Wesleyan U.P. 1969.

[70] Lawrence Venuti, *The Translators Invisibility, A History of Translation*, London and New York, 1995.

[71] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 215.

their sound»,[72] δείχνοντας πως η φράση «*make it new*» του Ezra Pound είναι δυνατόν να οδηγήσει σε επαν-ιεραρχήσεις των δεδομένων της γραπτής και της προφορικής γλώσσας.[73]

Τί συμβαίνει όμως όταν αποφασίζει ο αμερικανός ποιητής να γράψει ένα δικό του ποίημα για τη Σαπφώ; Ή για να μιλήσουμε σαφέστερα, να χρησιμοποιήσει τον έρωτα της Σαπφούς ως εφαλτήριο για να παρουσιάσει την δική του θέση για τον έρωτα; Καταρχήν, διατηρεί τα τετράστιχα της Σαπφούς ούτως ώστε το κειμενικό περιβάλλον να παραμείνει αναλλοίωτο. Όσον αφορά τη θεματική του, που αποτελεί μια παραλλαγή πάνω στο θέμα του ατόμου που αγαπά αλλά δεν καταφέρνει να φτάσει το είδωλό του, αναμιγνύει περίτεχνα το εγώ του με το εγώ της ποιήτριας. Ήδη από τον τίτλο *Sappho, Be comforted*, κατανοούμε ότι η αποστροφή στην ποιήτρια είναι μια αποστροφή στον εαυτό του. Ο ποιητής αν και αγαπά μια γυναίκα ισχυρίζεται πως αγαπά περισσότερο τον εαυτό του (*I love myself more*) αλλά και η Σαπφώ με τη σειρά της, αγαπά μάλλον περισσότερο τη μουσική των στίχων της. Κατά συνέπεια, διαπιστώνουμε μια τάση να παρουσιάζεται ο έρωτας ως ένα ανυπέρβλητο συμβάν μέσα στο οποίο συντελούνται κάποια άλλα πράγματα, τα οποία είναι απείρως σπουδαιότερα από αυτόν τον ίδιο τον έρωτα (όπως η ποίηση;). Επίσης το γεγονός πως οι άνθρωποι σπανίως κατανοούν τη γραφή της (*the music of her own songs which men seldom mean to her*) θυμίζει κατά κάποιον τρόπο και τον μυστικιστή ή τον αλχημιστή στις πιο μυστικές του στιγμές. Θα πρέπει ο ίδιος να γίνει ο μεταφραστής των ιδεών του αλλά και των πράξεών του, διαφορετικά δεν θα υπάρξει ακροατής ούτε ούτε του ίδιου του εαυτού του.

Ο έρωτας που νιώθει η ποιήτρια, (*she is desperately fond*) είναι τόσο ακραίος και ακατάληπτος, σε σημείο που να μη μπορεί να γίνει αποδεκτός από το

---

[72] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 216.

[73] Για περαιτέρω πληροφορίες στο σχετικό ζήτημα βλ. το κείμενο του John Johnston, «Translation as Simulacrum», στο *Rethinking Translation, Discourse, Subjectivity, Ideology,* ed. Lawrence Venuti, London and New York, 1992, pp. 42-56.

πρόσωπο που έχει απέναντί της. Ο παραλήπτης του μηνύματος δεν κατανοεί τη γλώσσα στη οποία έχει γραφτεί το ερωτικό «γράμμα». Ο αναγνώστης του ποιήματος δεν μπορεί να σηκώσει το βάρος αυτού του συναισθήματος. Μεταφραστής και μετάφρασμα παραμένουν έγκλειστοι στο σκοτεινό θάλαμο της ζωής τους μέχρι να έρθει η στιγμή που το ίδιο το κείμενο θα εμφανίσει το «αρνητικό» του. Και για τον Zukofsky, η απάντηση δίνεται ήδη στην αρχή του ποιήματος: η αγάπη, ή ο έρωτας θα πρέπει να είναι απλά και μόνο ένα στρουθίον στην αγκαλιά μας που θα μας χαιρετά με τα τιτιβίσματά του. Αυτή η απλότητα του έρωτα έρχεται σαφώς σε αντιπαράθεση με τα οδυνηρά συναισθήματα στο ποίημα της Σαπφούς. Και σ' αυτήν ακόμη την περίπτωση ο ποιητής πλησιάζει ως παρηγορητής εξηγώντας και αντιπαραβάλλοντας τον δικό του έρωτα από και προς τον εαυτό του:

Sappho, Be comforted[74]

[74] ***Σαπφώ, Παρηγορήσου***

Μία μόνο υπάρχει αγάπη
ας είναι σπουργίτι
να κρατά στα στήθη
να μας χαιρετά καθημερινά με τις μικρές κραυγές του

τι νόημα να' χει
Εγώ, θα πω, αγαπώ μια γυναίκα
αλλά η αλήθεια είναι ότι
αγαπώ περισσότερο τον εαυτό μου. Η Σαπφώ αγαπά

τη δική της μουσική
τραγούδια στα οποία οι άντρες σπάνια
έχουν κάποια σημασία γι' αυτήν, ω λατρευτό κορίτσι
για το οποίο εκείνη τρελαίνεται απελπισμένα

Αυτός όμως είναι ο εαυτός μου
ο μισητός μου καθρέφτης
που κάθε μέρα μου δείχνει τη μεγάλη μου μύτη
οι άντρες μου είναι αδιάφοροι, γλυκιά μου

αλλά δε θα εμπορευθώ

There is only one love
let it be sparrow
to hold between the breasts
greets us daily with its small cries

what does it matter?
I, we'll say, love a woman
but truth to tell
I love myself more. Sappho loves

The music of her own
songs wich men seldom
mean to her, o lovely girl
of whom she is desperately fond

This is myself though
my hateful mirror
shows every day my big nose.
men are indifferent to me, my sweet

but I would not trade
my skill in composition for
all, a second voice, you

το ταλέντο μου για
όλους, μια δεύτερη φωνή, εσύ
το δώρο για τα παράφορα χάδια μου

(Καθώς δεν υπάρχει ακόμη επίσημη μετάφραση του συγκεκριμένου ποιήματος του Louis Zukofsky, προβαίνω σε μία χρηστική (και εν εξελίξει πάντα) μετάφραση από μέρους μου, για την καλύτερη κατανόηση του κειμένου. Διατρέχοντας ολόκληρη την διατριβή, η πρωτοβουλία αυτή θα επιγράφεται ως μετάφραση Χ.Α.)

present for my passionate caresses.[75]

1.2. Το *παρακλαυσίθυρον* και ο Σέξτος Προπέρτιος

Οι τύχες της Σαπφούς και του Κάτουλλου δεν αποφαίνονται χωρίς κάτι ανάλογο με την δουλειά του Ezra Pound για τον Προπέρτιο. Όταν το 1919 δημοσίευσε το βιβλίο του *Hommage to Sextus Propertius* ξεκίνησε μια νέα πρόταση από το κίνημα των Imagists. Ο ποιητής μετέφρασε το έργο ενός λατίνου ποιητή, πράγμα αρκετά τολμηρό για έναν μοντερνιστή. Ποια ήταν λοιπόν η σημαντικότητα αυτής της μεταφραστικής πρωτοβουλίας; Αναμφίβολα ο τρόπος με τον οποίο ο Pound διάβασε πολύ προσεκτικά τα ελεγεία του Προπέρτιου, εισχώρησε στις βαθύτερες έννοιές του και προχώρησε σε μια πολύ προσωπική απόδοση στην αγγλική γλώσσα. Η γνωριμία του αμερικανού ποιητή με τον Προπέρτιο, τον οδήγησε άμεσα και στην ανάγνωση των ποιημάτων του Κάτουλλου. Ο Κάτουλλος, ως γνωστόν, επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από το έργο του Προπέρτιου. Η Λεσβία του Κάτουλλου παραπέμπει στην Κυνθία του Προπέρτιου. Τα ελεγεία τα οποία ξεκινούν με επικλήσεις σε διάφορα πρόσωπα θυμίζουν κατά πολύ τους ιάμβους του Κάτουλλου. Οι παράτολμες και ανατρεπτικές διαδρομές του συναισθήματος βρίσκουν την επόμενη ζωή τους στον Κάτουλλο. Ακόμη και τα *παρακλαυσίθυρα* (*paraclausithyron ή vigilatio ad clausas fores*), είδος πάρα πολύ διαδεδομένο στην λατινική ποίηση των πρώτων αιώνων μ.Χ., διατηρεί τα χαρακτηριστικά του στην ποίηση του Κάτουλλου.

Οι φαινομενικά απότομες μεταπτώσεις, η υπαινικτική γλώσσα, ο προσωπικός τόνος και τα ουσιώδη σχήματα της ελεγείας φτάνουν χάρη στον Προπέρτιο, τον Τίβουλλο και τον Κάτουλλο στην πιο συγκινητική τους στιγμή.

[75] William Carlos Williams, *Pictures from Brueghel and Other Poems,* A New Directions Book, New York, 1962, p. 65.

Το ελεγείο που μέχρι τον δεύτερο μετά Χριστόν αιώνα κρατά τα χαρακτηριστικά της μετρικής (πεντάμετρο ή εξάμετρο) και του σύντομου ποιήματος σε μορφή θρήνου, αποκτά σαφώς μεγαλύτερες διαστάσεις και πιο έντονο προσωπικό τόνο στους λατίνους. Δεν έχουμε παρά να θυμηθούμε την εξαιρετική ελεγεία της Κορνηλίας, με τον τίτλο *Cornelia Paulli Uxor apud Inferos* η οποία ξεκινά ως εξής:

Desine Paulle, meum lacrymis urgere sepulcrum
Panditur ad nullas janua nigra preces[76]

Η Κορνηλία, σ' αυτό το ποίημα, αναγκάζεται να απευθυνθεί στον σύζυγό της μέσα από τον τάφο. Ο θεματικός *topos* εδώ δεν αποτελεί εμπόδιο για την νεαρή γυναίκα. Εκλιπαρεί τον άντρα της να σταματήσει να περιχύνει τον τάφο της με δάκρυα διότι η πύλη στα Τάρταρα δεν ανοίγει με τις ικεσίες και τις προσευχές. Η καινοτομία του Προπέρτιου σ' αυτήν την ελεγεία ξεπερνά τον χαρακτηριστικό «τόπο» του παρακλαυσίθυρου. Αυτήν την φορά ο άντρας κλαίει πάνω από έναν τάφο και όχι πίσω από μια πόρτα. Η πόρτα εδώ, θεωρείται ακριβώς η είσοδος για τον Κάτω Κόσμο, και κατά συνέπεια είναι και αυτή μία μορφή παρακλαυσίθυρου.

Ένα άλλο ποίημα στο οποίο ο Προπέρτιος απευθύνεται στην Κυνθία, (όπως μερικά χρόνια αργότερα θα επαναλάβει ο Κάτουλλος με την Λεσβία) είναι η δεύτερη ελεγεία του πρώτου βιβλίου. Εκεί, ο ποιητής προσπαθεί να πείσει την αγαπημένη του να εγκαταλείψει τα στολίδια και τα αρώματα διότι ο έρωτας και η ομορφιά πρέπει να δείχνουν αυτό που πραγματικά είναι, χωρίς τεχνητά ψιμύθια:

[76] « *Cesse Paulus, d'inonder ma tombe de tes larmes: car la porte du Tartare ne s'ouvre à aucune prière* », *Sexti Aurelii Propertii, Elegiarum,* Élégies de Properce, tr. J. Genouille, éd. C. L. F. Panckocke, Paris 1834, p. 336.

Ad Cynthiam

Quid juvat ornato procedure, vita, capillo,
Et tenues Coa veste movere sinus;
Aut quid Orontea crines perfundere myhhra
Teque peregrinus vendere muneribus,
Naturaeque decus mercato perdere cultu
Nec sinere in propriis membra nitere bonis ?
Crede mihi, non ulla tuae medicina figurae est
Nudus Amor formae non amat artificem.[77]

Θα έλεγε κανείς πως η σειρά των παραδειγμάτων και των συγκεκριμένων αντικειμένων που ενισχύουν την άποψη του ποιητή να εγκαταλειφθεί η τεχνητή ομορφιά είναι πασιφανής και στο ποίημα της Σαπφούς. Γενικά η απαρίθμηση των στοιχείων που μπορεί να φορτίσουν και να στερεώσουν τον ποιητικό λόγο είναι πολύ συχνή τεχνική και στους έλληνες αρχαίους λυρικούς αλλά και στους λατίνους ελεγειακούς και ιαμβογράφους. Πάντα όμως αυτό που κάνει τους στίχους τους μοναδικούς είναι εκείνη η φράση ή η λέξη που θα περικλείει το συγκινησιακό αποκορύφωμα το οποίο θα εντυπωθεί στο μυαλό του αναγνώστη. Αυτή είναι και η σφραγίδα του ποιήματος. Η μεταφορά του δηλαδή στον άλλο και η ανάγλυφη παρουσία της στη σάρκα του πλησίον.

---

[77] «*Pourquoi, mon âme, pourquoi cette chevelure élégante? Pourquoi la soie frôle-t-elle en mille plis moelleux ? Pourquoi ces parfums de l'Orient que tu répands sur ta tête ? Pourquoi te rendre esclave des produits étrangers, ensevelir sous un état emprunté les charmes de la nature et ne pas laisser ton corps briller de ses propres richesses ? Crois-moi Cynthie, il n'est point de fard qui convienne à tes traits. L'Amour est nu ; il chérit la beauté pour elle-même et dédaigne de vains artifices*», *Elégies de Properce*, tr. J. Genouille, ed. C. L. F. Panckocke, Paris 1834, p. 7.
Είναι άκρως απαραίτητο να αναφέρουμε εδώ την αξιόλογη μετάφραση του Genouille, σε υπέροχα γαλλικά του δέκατου ενάτου αιώνα καθώς επίσης και την τόσο «διαλεχτή» ελευθερία της επιλογής του να μεταφέρει στον πεζό λόγο τα εξάμετρα της ελεγείας και να περάσει σε επαναλήψεις και λεκτικές υπερβάσεις οι οποίες λόγω της εκλεπτυσμένης γλώσσας εκείνου του αιώνα αναδεικνύουν την ποιητική του Προπέρτιου.

2.1. Ένας άλλος Πάουντ: περί μορφής και μέτρου στην σύγχρονη μετάφραση

Το έκτο ποίημα της συλλογής του Ezra Pound *A Quinzaine for this Yule* είναι ένα σονέτο το οποίο παραλλάσει κατά κάποιον τρόπο το εβδομηκοστό ένατο ποίημα του Κάτουλλου. Η ιδιότητα της Λεσβίας να δίνει το όνομά της στον αγαπημένο της και να τον λέει Λέσβιο λειτουργεί τόσο παρηχητικά ώστε να μπορεί να ισχυριστεί κανείς σε θεωρητικό πλαίσιο ότι το ένα ποίημα θεωρείται ποίημα επειδή μεταφράζεται. Μ' άλλα λόγια, ο Λέσβιος είναι ωραίος επειδή τον αγαπά η Λεσβία. Αυτός ο αυτοσχεδιασμός του Κάτουλλου ακούγεται άκρως λυτρωτικός για τον μεταφραστή. Ένα κείμενο αποκτά μεγάλη σημασία λόγω της «μεταφρασιμότητάς» του. Ένας Κάτουλλος παραλλάσσει την Σαπφώ και στο πέρασμα των αιώνων αυτή η πρακτική θα συνεχιστεί μέχρι και στις μέρες μας. Θα έρθει η στιγμή που ο Zukofky θα ακούσει, σαν να ερμηνεύει μια τοκάτα του Μπαχ τα ποιήματα του Κάτουλλου ενώ ο φίλος του Ezra Pound θα γράψει ένα ισάξιο σονέτο υψώνοντας με τη σειρά του ένα ακόμη γλωσσικό μνημείο.

Από την άλλη ο δεύτερος στίχος του ποιήματος του Κάτουλλου εστιάζει στο ότι η Λεσβία όχι μόνο αγαπά τον Λέσβιο αλλά τον αγαπά περισσότερο και από τον Κάτουλλο και ολόκληρο τον λαό του. Πράγμα που επαναπλάθει ο Pound στο δικό του σονέτο με τους ακόλουθους στίχους:

Hath Lesbia more love than all Catullus' days
Should've counted her of love?

Εκείνο που κάνει τον Pound να «κλειδώσει» το σονέτο του με μία ιδιότυπη ατμόσφαιρα είναι οι συνεχείς ερωτήσεις και η επανάληψη του σχήματος της υπερβολής, όπως και στο λατινικό κείμενο. Οι συνεχείς ερωτήσεις χρησιμεύουν στην διατήρηση της αμφιβολίας του ποιητή για το ότι η Λεσβία είναι άστατη και άρα είναι σίγουρος πως δεν θέλει να ανταποκριθεί στην αγάπη του Κάτουλλου. Ο Pound προτιμά να γράψει το δικό του ποίημα υπό μορφή σονέτου. Αυτό δεν είναι τυχαίο, δεδομένου ότι η σχέση του με τους προ-ραφαηλίτες και την ποίηση του Δάντη τον έχει πείσει πως μια παραγγελιοδότρια μορφή ποίησης ανυψώνει τεχνικά και νοηματικά ένα ποίημα. Η θέση του πάντως για τον Κάτουλλο και τη Σαπφώ ανάμεσα σε άλλους παίρνει τη θέση της στο βιβλίο του *Ποιητική Τέχνη*[78] «*αν θέλετε την πεμτουσία πάρτε τη Σαπφώ, τον Κάτουλλο, τον Βιγιόν, τον Χάινε όταν βρίσκεται σε ποιητικό οίστρο*».[79]

Η λατρεία του επίσης για την φόρμα διακρίνεται στην παρακάτω θέση «*Πιστεύω ότι κάποιος θα έπρεπε να καταφεύγει στον ελεύθερο στίχο μόνο όταν πρέπει δηλαδή μόνο όταν το πράγμα συγκροτεί αφ' εαυτού ένα ρυθμό ωραιότερο από αυτό των καθιερωμένων μέτρων ή πιο πραγματικό που θα συμμετέχει περισσότερο στη συγκίνηση του πράγματος, περισσότερο συγγενή εσωτερικό και ερμηνευτικό από το μέτρο του κανονικού στίχου, ένα ρυθμό που μπροστά του οι καθιερωμένοι ίαμβοι και οι καθιερωμένοι ανάπαιστοι σας αφήνουν ανικανοποίητους. Ο Eliot το είπε πολύ καλά όταν είπε ότι κανένας στίχος δεν είναι ελεύθερος γι' αυτόν που θέλει να κάνει καλή δουλειά*».[80]

Αλλά και στην συνέντευξη που έδωσε στον Donald Hall υποστήριξε ότι η τεχνική είναι η βάσανος της ποιητικής τιμιότητας (*test of sincerity*). Και εάν κάτι δεν είναι δυνατόν να ειπωθεί μέσω της τεχνικής έχει κατά κάποιον τρόπο

[78] Έζρα Πάουντ, *Ποιητική τέχνη*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλου, εκδ. Ευθύνη, Αθήνα 1985.

[79] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 31.

[80] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 41.

μικρότερη αξία (*inferior value*). Και στην ερώτηση που του τέθηκε για το εάν οι τελευταίες του ποητικές συλλογές το ενδιαφέρον του έχει μετατοπιστεί στο περιεχόμενο αντί της φόρμας ο αμερικανός ποιητής απάντησε ότι απλώς έκρυψε την τεχνική κάτω από το περιεχόμενο (*I think I covered that*).[81] Ο Ezra Pound, κατά τον Tyttel,[82] είχε ως σταθερά μοντέλα τον Δάντη και τον Βιγιόν. Μισούσε κάθε γραφειοκρατικό λαβύρινθο (*bureaucratic labyrinth*) μέσα στον οποίο μπορούσε να βουλιάξει οποιαδήποτε μορφή τέχνης.

Έξι λοιπόν ερωτήσεις κατακλύζουν το «ερωτηματικό» αυτό σονέτο. Εντούτοις ο ποιητής έχει ήδη δώσει την απάντηση στα ερωτήματα του ανακοινώνοντας πολλαπλά την «δύση» της Λεσβίας. Η άστατη καρδιά της είναι γεγονός αναμφισβήτητο και εκείνος ερωτά επειδή ρητορεύει αργά, γι' άλλη μια φορά προς τέρψιν του παραλήπτη των στίχων του.

This fellow mak'th his might seem over strong![83]

---

[81] Donald Hall, *Their Ancient Glittering Eyes, Remembering Poets and More Poets*, Tickner & Fields, New York, 1992, *όπ. π.*, p. 317.

[82] John Tyttel, Ezra Pound, *The Solitary Volcano*, Anchor Press, Doubleday, New York, 1987, *όπ. π.*, p. 6.

[83] *Αυτός ο άνθρωπος κάνει την ισχύ του να μοιάζει παντοδύναμη*
Υπάρχει εδώ κάποιος τραγουδιστής που να χοροπηδά στις σκοινισμένες
[*οδούς*
Και να έχει αφήσει εις διπλούν αυτό το θησαυρό να κλαίει τον έπαινό
[*της*
Ποιανού το όνομα έγινε η δόξα του τραγουδιού του;

Ακούστε εσείς, συντροφοί μου! Κρίνετε εαν κάνω λάθος,
Έχει η Λεσβία περισσότερη αγάπη απ' όλες τις μέρες του Κάτουλλου
Μετρήσαμε την αγάπη της; Πείτε μου που περιπλανιέται
Τώρα ο ποιητής της, σε ποιες φιλντισένιες πύλες;

Το σκέφτεστε; Η μήπως όχι; Η έπαρσή μου είναι ή το θάρρος της;
Έχει η Ντέρτρα, η Ελένη ή η Βεατρίκη
περισσότερη αγάπη να υπηρετήσει;

Δεν πρόκειται γι' άλλες καρδιές, όταν εκείνος κρυώνει,
Αυτό αναζητά την ψυχή σου με υπέρμετρη θέρμη

? Hath there a singer trod our dusty ways
And left not twice this hoard to weep her praise,
Whose name was made the glory of his song?

Hear ye, my peers! Judge ye, if I be wrong.
Hath Lesbia more love than all Catullus' days
Should've counted her of love? Tell me where strays
Her poet now, what ivory gates among?

Think ye? Ye think it not; my vaunt o' er bold?
Hath Deirdre, or Helen, or Beatrys,
More love than to maid unusung there is?
Be not these other hearts, when his is cold,
That seek thy soul with ardor manifold,
A better thing than were the husk of his?[84]

Ο Pound για άλλη μια φορά μας επαναφέρει στον φορμαλισμό. Η μετάφραση των ποιημάτων του Cavalcanti (*Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, 1921)[85] από τον Pound επηρέασε σαφώς και τα Cantos του. Ο Herbert N. Schneidau αναφέρει στο πόνημά του για τον για τον αμερικανό ποιητή[86] ότι ο Eliot θεωρούσε τον Pound ως τον μοναδικό ποιητή ο οποίος ανύψωσε την *adequate preparation of writing*. Εκπαίδευσε και μοντερνοποίησε τον

κάτι καλύτερο μήπως, από τότε που ήμασταν το κέλυφός του;
(μετάφραση Χ.Α.)

[84] Ezra Pound, *A Quinzaine for This Yule*, London, 1904, p. 14.

[85] Noel Stock, *Reading the Cantos, A Study of Meaning in Ezra Pound*, Pantheon Books, New York, 1966, p. 4.

[86] Herbert N. Schneidau, *Ezra Pound, The Image and The Real*, Louisiana State University Press, 1969, p. 160.

εαυτό του σύμφωνα με τον εαυτό του, παραδόξως, μέσα από την παράδοση των συμβατικών ποιητικών της ευρωπαϊκής παράδοσης.[87]

Ένας άλλος παράγοντας που στάθηκε καθοριστικός για την υπεράσπιση της φόρμας από την πλευρά του Pound είναι και η εντρύφησή του (και μετάφραση) στην ποίηση των τροβαδούρων. Ο S. McDougal διατείνεται πως η μεταφραστική πράξη είχε για τον αμερικανό ποιητή διπλή λειτουργία, διότι, από τη μια τον βοήθησε να αναπτύξει την τεχνική του και από την άλλη του αποκάλυψε τις πολλαπλές όψεις του προσωπείου του εαυτού (*the complete masks of the self*). Η μετάφραση των τροβαδούρων τον ώθησε στο να εμπλουτίσει τις πηγές του όσον αφορά στις αναλογίες για άλλα ποιήματα και άλλες γλώσσες.[88]

Ίσως να περίμενε κανείς από έναν μοντερνιστή να μπορέσει να ξεπεράσει τους σκοπέλους της φόρμας και να προτείνει κάποιο άλο διαμέσο για την εξέλιξη της ποιητικής τέχνης. Ωστόσο, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, ο ίδιος ο Pound θεωρεί εξίσου μεγάλο κατόρθωμα την απόκρυψη της φόρμας κάτω από τον υποτιθέμενο ελεύθερο στίχο. Η Annie Finch στο κείμενό της για το ποιητικό μέτρο έβαλε ως motto τους εξής προφητικούς και αμετάκλητους στίχους του T. S. Eliot:

> *I caught the sudden look of some dead master*
> *When I had known, forgotten, half recalled*
> *Both one and many; in the brown baked features*
> *The eyes of a familiar compound ghost*
> *Both intimate and unidentifiable.*
>
> *Little Gidding* (*Τέσσερα Κουαρτέτα*)

[87] «He has actually trained himself and modernized himself on his own», *όπ. π.*, p. 160.

[88] Stuart Y. McDougal, *Ezra Pound and the Troubadours*, Princeton University Press, 1972, *όπ. π.*, p. 8.

Αυτά τα οικεία και αναπόδεικτα μάτια του φαντάσματος έδωσαν την λαμπρή ιδέα να ονομάσει το σύγγραμμά της *The Ghost of Meter.*[89] Ο Eliot γνώριζε άριστα πως αυτή η βασανιστική και συνάμα λυτρωτική πατουσία των οφθαλμών που τελικά θα οδηγήσουν τον ποιητική στην φόρμα, ορατή ή μη, αποτελούν και την υψηλή στιγμή του προσωπικού του ύφους απ' όπου θα εφορμήσει για να επιλέξει τη θεματική και το λεκτικό του.

Είναι αλήθεια πως οι υποστηρικτές του φορμαλισμού έχουν φυσικά να ανδείξουν πολλές από τις αρετές του. Το μέτρο διαθέτει την μυστική προϊστορία του έτσι όπως περιγράφεται στο Brahmana των εκατό μονοπατιών, αρκεί για να εξηγήσει και συγκαλύψει κάθε είδους θεωρίας υπέρ της ποιητικής φόρμας, αυτό το εξαιρετικό κομμάτι από τη *Ριγκ Βέδα*, έχει ξεπεράσει κατά πολύ οποιαδήποτε απόπειρα να καταγραφεί το μέτρο ως ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία στην ανθρώπινη ύπαρξη. Διότι, για τους αρχαίους ινδούς, το μέτρο αποτελεί μια ιερή εξουσία την οποία ενδύονται οι θεοί προκειμένου να προστατευθούν από τη φωτιά και να ξεφύγουν από το θάνατο. Αυτό φυσικά θυμίζει πολύ και τα εδάφια από τα Ευαγγέλια όπου το ρήμα *ενδύομαι* τον Κύριο σημαίνει και στην χριστιανική φιλοσοφία ότι φορώ κατα κάποιον τρόπο τη δύναμή Του.[90]

Ο Καλάσο στο κεφάλαιο του βιβλίου του «Τα μέτρα είναι το κοπάδι των θεών», επισημαίνει σθεναρά ότι «*τώρα μόνο αντιλαμβανόμαστε γιατί η λογοτεχνία, στις πολλαπλές μεταμορφώσεις της, φαίνεται ότι δεν αρνείται ποτέ ένα μόνο στοιχείο: τη μορφή.* [...]*Οι βεδικοί μάντεις ήταν αυτοί που ύμνησαν και χρησιμοποίησαν*

---

[89] Annie Finch, *The Ghost of Meter, Culture and Prosody in American Free Verse*, University of Michigan Press, 1993.

[90] *Ρωμ*. 13:14, *ενδύσασθε τον Κύριον, Α' Κορ*. 15:53, *ενδύσασθαι αφθαρσίαν*, *Γαλ*. 3:27, *Χριστόν ενεδύσασθε*. Στην Π. Δ. ο ίδιος ο Θεός «ενδύεται» δύναμη, *Ψαλμ*. 92:1. Ένδυση δύναμης, όχι μόνο προφητικής, παρατηρούμε στην Π. Δ., επίσης, με την «μηλωτή» [μανδύα από δέρμα προβάτου] που μεταδίδει ο Ηλιού στον μαθητή του Ελισσαιέ, (*Βασ*. Δ΄, 2:13-15). Ανάλογη εικόνα με την υπερφυσική «ένδυση» αποτελεί και η επίχριση ή το «χρίσμα» που ενισχύει αθλητές, πολεμιστές, ηγέτες και ιερείς.

συγχρόνως τα μέτρα, δίχως αναπαμό. Σ'αυτούς ανάγεται η λατρεία της μορφής, στην πιο καθαρή, πιο αφηρημένη, πιο διεισδυτική παραλλαγή της».[91]

2.2. Ο Σιμωνίδης ο Κείος και το τελετουργικό μετάφρασμα

Η ενασχόληση του Κάτουλλου με τη φόρμα –μέτρο συν ουσία- φαίνεται έντονα στο ποίημα που αφιερώνει στον «Λέσβιο». Όπως και στο επίγραμμα του Σκόπα βρισκόμαστε εκ νέου στα όρια της μεταφοράς.

> *Lesbius est pulcer. Quid ni? Quem lesbian malit*
> *quam te cum tota gente, Catulle, tua*
> *sed tamen hic pulcer vendat cun gente Catullum,*
> *Si tria natorum suavia reppererit.* (79)

Αν αυτό το ποίημα του Κάτουλλου διαβαστεί με βάση το λογοπαίγνιο του ονόματος αποτελεί μια πολύ σημαντική στιγμή στην κριτική της θέωρησης των των κειμένων. Καταρχήν η ίδια η ερώτηση «*Γιατί είναι όμορφος ο Λέσβιος;*» με την άμεση και ασφαλή απάντηση «*επειδή τον αγαπά η Λεσβία*», μας οδηγεί κατευθείαν στο μετάφρασμα. Ο Λέσβιος ομομάζεται έτσι χάρη στην αγαπημένη του όπως και ένα μετάφρασμα περιέχει τα στοιχεία του μεταφραστή του επειδή το έχει διασώσει και, αναμφισβήτητα, το έχει διαβάσει πορικσεκτικά. Το μετάφρασμα υπάρχει χάρη στον μεταφραστή. Η ύπαρξή του δίχως το έμψυχο υποκείμενο παραμένει κλειδωμένη στα προσωπικά της δεδομένα έως ότου εμφανιστεί ο μεταφραστής για να το κατονομάσει. Αφότου γράφει ο συγγραφέας το κείμενό του και έρθει η στιγμή της μετάφρασης, ο μεταφραστής οφείλει να το κουβαλήσει επάνω του. Πρόκειται για τη μαγική στιγμή του *tragen* έτσι όπως αναφέρεται στην διάλεξη που εκφώνησε ο Jacques Derrida στη Χαϊδελβέργη το 2002. «*Οφείλω να μεταφράσω, να μεταφέρω, να*

[91] Ρομπέρτο Καλάσο, *Οι λογοτεχνία και οι θεοί*, μτφρ. Μαρία Κασωτάκη, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σσ. 111-112.

μεταβιβάσω (übertragen) το αμετάφραστο σε έναν άλλο τρόπο του εκφράζεσθαι, εκεί όπου, μεταφρασμένο, παραμένει αμετάφραστο».[92]

Τα κείμενα, αφότουν χάσουν τον πατέρα τους, σύμφωνα πάντα με τη θεωρία του Σωκράτη έτσι όπως περιγράφεται στον *Φαίδρο*,[93] παραμένουν ορφανά. Τα ίδια δεν μπορούν να μιλήσουν και να εξηγήσουν τις έννοιές τους εφόσον δεν θα παρευρίσκεται μονίμως ο συγγραφέας για να εξηγήσει τις προθέσεις του. Για τον γάλλο φιλόσοφο όμως, αυτός ο παραστατικός θάνατος του ορφανού κειμένου βρίσκει τη συνέχεια σ' αυτόν που θα τα κουβαλήσει επάνω του. Έτσι σώζονται μέσα στον κόσμο, όπως συνέβη και με τον Αινεία που κουβάλησε στην πλάτη τον γηραιό πατέρα του.[94]

Αυτός είναι ο λόγος της ύπαρξης των κειμένων. Και για να επανέλθουμε στο εβδομηκοστό ποίημα του Κάτουλλου, η διαλεκτική σχέση μεταξύ των δύο προσώπων, διαμορφώνει δίχως άλλο τη σχέση μας με τα κείμενα. Μια μετάφραση μπορεί να μείνει αλησμόνητη επειδή το ίδιο αλησμόνητη τη βρίσκει και ο μεταφραστής της. Για να μην φανεί όμως αυτό υπερβολικό και για να μην πέσουμε στην απατηλή αντίληψη πως κάθε μεταφραστής καλλιεργεί μονίμως το πάθος του για το κείμενο που μεταφράζει, μπορούμε να αρκεστούμε στον παρακάτω συλλογισμό: ακόμη και αν ο μεταφραστής διατηρήσει για κάποια χρονικά διαστήματα το πάθος για το έργο που μεταφράζει το αποτέλεσμα είναι το ίδιο διότι αυτή η ιδια η δύναμη της στιγμής είναι αρκεί να τροφοδοτήσει και τις επόμενες που θα έρθουν. Υπ' αυτήν την έννοια μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η Σαπφώ «μεταφέρει», μεταφράζει και

---

[92] Jacques Derrida, *Κριοί, διάλογος ατέρμων: μεταξύ δύο απείρων, το ποίημα* [Béliers, le dialogue ininterrompu, entre deux infinis le poème], πρόλογος-μετάφραση Χρυσούλα Αγκυρανοπούλου, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2008, σ. 65.

[93] Πλάτωνος, *Φαίδρος*, 274e.

[94] Βιργίλιος, *Αινειάδα*, I-II.

μεταγλωττίζει και τον Κάτουλλο και τον Pound και τον Zukofsky. Όταν σε στιγμές απόγνωσης ο Κάτουλλος έγραφε:

Malest, Cornifoci, tuo Catullo
Malest, me hercule, et laboriose,
et magis magis in dies et horas.
Quem tu, quod minimum facillimumque est,
qua solatus es allocutione ?
Irascor tibi. Sic meos amores?
Paulum quid lubet allocutionis,
Maestius [95] *lacrimis Simonideis.*[96]

στεφανώνοντας το προσωπικό του αδιέξοδο με τον στίχο *maestius lacrimis Simonideis* δεν είχε μόνο την πρόθεση να εκθειάσει τον αρχαίο έλληνα ποιητή, αλλά το επιστέγασμα του θαυμασμού του καλούσε τον Κορνίφικο να επιστρατεύσει τις δυνάμεις του και να του διαβάσει Σιμωνίδη. Εάν βέβαια ο Κάτουλλος θεωρεί πως μόνο τα δάκρυα του Σιμωνίδη θα αποτελέσουν βάλσαμο στα βάσανά του, τότε τί θα σκεφτόταν κανείς γι' αυτήν την εμμονή

---

[95] Στο λήμμα *Maestus* του Elementary Latin Dictionary διαβάζουμε: **maestus** : full of sadness, sad, dejected, sorrowful, melancholy, gloomy, despondent.

[96] *Κορνίφικέ μου καίγομαι*
είμαι σε κακό χάλι
είμαι να με κλαις
σου λέω, δεν αντέχω
όμως εσύ μπορείς
με λίγη καλή θέληση
να μ'ανακουφίσεις και δεν κάνεις
τίποτα
μάθε πως μέγας ο θυμός μου.

Έτσι φέρονται οι φίλοι;
Στείλε μου λίγη συμπάθεια,
ένα ψίχουλο στείλε μου, τρεις τρυφερές αριστοτεχνικές γραμμές
όπως του Σιμωνίδη.

Κάτουλλου 26 ποιήματα, μτφρ. Νίκος Σπάνιας, εκδ. Νικολαίδη, Θεσσαλονίκη 1974, σ. 24.

του στην ενίσχυση της απογοήτευσής του από μιαν άλλη γραφή της οποίας τα δάκρυα είναι *maestis*.

Πώς να μην συμφωνήσει κανείς με την άμεση αριστοτεχνικότητα των στίχων του Σιμωνίδη αλλά και την πρωτοποριακή και εσωτερική κριτική που διαβλέπουμε στο έργο του; Είναι απολύτως απαραίτητο να αναφέρουμε εδώ ένα αριστουργηματικό δίστιχο το οποίο αποδίδεται στον Σιμωνίδη. Ως γνωστόν, όπως μας πληροφορεί και ο Bowra «*η αυθεντικότητα των επιγραφών εν γένει είναι αμφίβολη, γιατί πολλές από αυτές αποδόθηκαν σε μεταγενέστερους χρόνους στον Σιμωνίδη, ενώ ο ίδιος δεν φαίνεται να κατάρτισε ποτέ συλλογή των επιγραμμάτων του.* [...] *Τέτοιοι στίχοι αποδίδονταν προφανώς στον Σιμωνίδη σε υστερότερες εποχές, επειδή θεωρούνταν ο κατεξοχήν συνθέτης ελεγειακών επιγραφών κατά τον πρώιμο πέμπτο αιώνα*».[97]

Ο Σιμωνίδης (556-468 π.Χ.) εκτιμήθηκε πολύ από τους συγχρόνους του. Επηρέασε τον Πίνδαρο και τον Βακχυλίδη. Αναμφίβολα θεωρείται ίσως ο μεγαλύτερος επιγραμματοποιός της εποχής του στα οποία διατυπώνει την προσωπική του θέαση των πραγμάτων και του ανθρώπινου βίου. Κατά τον Α. Σκιαδά, «*ο Σιμωνίδης είναι ένας από τους πρώτους διανοούμενους της αρχαίας κοινωνίας και αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα πνευματικού ανθρώπου και ευαίσθητου ποιητή*».[98]

Ο Lesky επίσης αναφέρει τα παρακάτω για τον μεγάλο αυτό ποιητή «*Ιδιαίτερη δόξα του Σιμωνίδη αποτελούσαν τα Επιγράμματά του και γι' αυτό πολλά νόθα μπήκαν κάτω από το όνομά του. Ο Σιμωνίδης αποτελεί ένα σημαντικό σταθμό στην εξέλιξη αυτού του είδους προς το ολοκληρωμένο μικροτέχνημα*».[99]

---

[97] C. M. Bowra, *Αρχαία ελληνική λυρική ποίηση*, τομ. β΄ μτφρ. Ι. Ν. Καζάζης, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1989, σ. 115.

[98] Α. Δ. Σκιαδάς, *Αρχαϊκός λυρισμός* 2, Αλκμάν, Σαπφώ, Αλκαίος, Στησίχορος, Ίβυκος, Ανακρέων, Σιμωνίδης, Κόριννα, Αθήνα 1981, σ. 377.

[99] Albin Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη, τρίτη έκδοση, εκδ. Ελληνικόν Ίδρυμα Εξυπηρετήσεως Πανεπιστημίων, Θεσσαλονίκη, 1975, σ. 282.

Σε όποιον όμως κι αν αποδίδεται το παρακάτω επίγραμμα, η δύναμη της σκέψης και της ατομικής ή και συλλογικής θεώρησης των πραγμάτων υπερέχει κατά πολύ από τους κοινούς (έως και σήμερα) τρόπους αντιμετώπισης της ερμηνευτικής. Ας δούμε όμως τι λέει το επίγραμμα:

Τις άδε; -Βάκχα.- τις δε νυν ξέσε; -Σκόπας
-τις δ' εξέμηνε, Βάκχος ή Σκόπας; - Σκόπας[100]

Λέσβιος και Λεσβία. Βάκχος και Βάκχη. Και ο Σκόπας. Ένας γλύπτης υπαρκτός που μεταφράζει τη δική του μανία αδιαφορώντας για τον τόπο που θα σκάλιζε τη μανία ένας θεός. Η γλυπτική, όπως και η μετάφραση, ως σχήμα υπερβατό. Το ίδιο και η μετάφραση. Αυτό δεν έκανε ο Κάτουλλος με την τέταρτη στροφή και το *otium*; Ο Pound με το σονέτο του; Ο Zukofsky με τους αναπάντεχους φωνητικούς εμβολισμούς του;

Για τον Σκόπα, ο Βάκχος έχει ήδη περάσει το σκάλιστρο στη μαινάδα του όπως ο ποιητής στο ποιήμά του. Η μαινάδα, ως ιέρεια του Διονύσου, έχει εντός της ύπαρξής της τα χαρακτηριστικά του θεού. Η εσκστατική ζωή της εμπεριέχει το θείο κάλεσμα. Γι' αυτό και στην ερώτηση «*Η μανία της μορφής είναι του Βάκχου ή του Σκόπα;*» ο ποιητής αποφασίζει πως ο Σκόπας προβαίνει υπέρ θεών και ιερέων. Η μάλλον συμπληρώνει και ερμηνεύει τη θέση και των δύο. Ο ποιητικός λόγος αποδεχόμενος την αποκρυπτογραφημένη γλυπτική αποφασίζει ότι κουβαλά, για να θυμηθούμε ξανά τη ρήση του Paul Celan, τον θεό και την ιέρειά του. Και έχοντας πάνω του αυτό το φορτίο το αφήνει κάπου για να το καταγράψει. Να το κρατήσει στα χέρια του για να το ξαναγράψει.

---

[100] *- Ποια είναι αυτή; Η Βάκχη. Ποιος τη σκάλισε;*
- Ο Σκόπας.
- Η μανία της μορφής της είναι του Βάκχου ή του Σκόπα;
- Του Σκόπα.
Στο βιβλίο *Αρχαίοι έλληνες λυρικοί*, μτφρ. Κώστας Τοπούζης, εκδ. Επικαιρότητα, έτος, Αθήνα 1997, σ. 63

Κατά κάποιον τρόπο να το φέρει στην δική του τελετουργία: της μετα-γραφής, έχοντας μέσα τη δική του θειότητα. Οι διάσημες μαινάδες του Σκόπα με την καταπληκτική συστροφή του σώματος αναγκάζουν τον θεατή που γυρίζει γύρω από το σώμα του αγάλματος για να το ατενίσει απ' όλες τις μεριές. Τα ποιήματα της Σαπφούς προκαλούν την ίδια αναστάτωση στους αναγνώστες και τους μεταφραστές οι οποίοι γυρίζουν (περι-στρέφονται) και αυτοί με τη σειρά τους γύρω από το ποίημα για να το «σκαλίσουν» με τους οφθαλμούς τους. Και στη συνέχεια με τις λέξεις. Η λειτουργία αυτών των εξορύξεων δημιούργησαν τις μεταφράσεις που θαυμάζουμε μέχρι τις μέρες μας. Ακόμα και αν κάποιες φορές η μετάφραση αποφαίνεται σχεδόν αδύνατη ένας μετεμψυχωμένος Σκόπας συστρέφει τις παραγράφους και τις απαθανατίζει κατά προτίμηση. Μ' αυτόν τον τρόπο το αδύνατον γίνεται τελετουργία και τα κείμενα παλίμψηστα προφητικών ενεργημάτων.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΕΤΑΞΥ ΧΡΗΣΜΟΥ ΚΑΙ ΜΥΘΟΥ: Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΣΙΒΥΛΛΕΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΓΡΑΦΕΣ ΠΡΟΦΗΤΙΚΩΝ ΑΚΡΟΣΤΙΧΙΔΩΝ.

1.1. Προφητεία-Αποκαλυπτικός Λόγος-Ιστορία

Ήδη από τον Ηράκλειτο, η Σίβυλλα παρουσιάζεται ως μάντισσα η οποία έχει την ικανότητα να μαντεύει μέχρι και χίλια χρόνια μετά : «*Σίβυλλα δε μαινομένω στόματι αγέλαστα και ακαλλώπιστα και αμύριστα φθεγγομένη χιλίων ετων εξικνείται τη φωνή δια τον θεόν*».[101] Με τρόπο ακαλλώπιστο, αγέλαστο και αμύριστο, αλλά και με τη βοήθεια του θεού προβλέπει το μέλλον. Αυτό το πλέγμα των εννοιών που έχουν οικειοποιηθεί οι αρχαίοι αναλύει με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο ο Dodds : «*Η προφητική κατοχή δεν περιορίστηκε στα επίσημα μαντεία. Όχι μόνο υπήρξαν μυθολογικές μορφές, όπως η Κασσάνδρα, η Βακχίδα και η Σίβυλλα, για τις οποίες πίστευαν πως προφήτευαν σε κατάσταση κατοχής,*[102] *αλλά και ο Πλάτωνας αναφέρει συχνά τους θεόπνευστους προφήτες ως συνηθισμένους τύπους της εποχής του. Συγκεκριμένα, ορισμένα πρόσωπα γνωστά ως «εγγαστρίμυθοι» και αργότερα ως «πύθωνες» άσκησαν ένα είδος πνευματικής μεσολάβησης κατά την κλασσική εποχή, και για μεγάλο διάστημα κατόπιν*».[103] Δείγμα αυτής της «κτήσης» ή καταληψίας, της ένθεης θεώρησης των πραγμάτων, αποδεικνύεται ηχηρό στοιχείο για τις Σίβυλλες. Ο Κυρτάτας αναφέρει ότι οι Έλληνες, οι Ιουδαίοι και οι Ρωμαίοι διέθεταν προφητικές συλλογές πολλών χρήσεων. Ο χρησμικός δηλαδή λόγος ήταν οικείος σ' αυτούς τους πολιτισμούς : «*σε δύσκολες ώρες, τους διάβαζαν με προσοχή και, μέσα στο*

---

[101] Fragmentum DK 92. Παράλληλα θυμίζουμε και το Fragmentum DK 14: «*νυκτιπόλοις, βάκχοις, λήναις, μύσταις τούτοις απειλεί τα μετά θάνατον, τούτοις μαντεύεται τα πυρ· τα γαρ νομιζόμενα κατ' ανθρώπους μυστήρια ανιερωστί μυεύονται*»

[102] [possession]

[103] E. R. Dodds, *Οι Έλληνες και το παράλογο*, μτφρ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996, σ. 65.

χείμαρρο των προρρήσεών τους, αναζητούσαν διεξόδους και παρηγοριά».[104] Από αυτό συμπεραίνουμε ότι η προφητική κατα-γραφή, αντί να δημιουργεί στους αναγνώστες-πιστούς την αίσθηση μιας σύγχυσης, λόγω του πολυεπίπεδου των ερμηνειών, τους οδηγούσε σε έναν κοινό τόπο όπου ο καθένας μπορούσε να συνοδοιπορήσει με τον πλησίον του κάνοντας τη δική του εκτίμηση του τοπίου που διέτρεχε.

Και ο Κυρτάτας συνεχίζει : «*Ακόμα και οι αυτοκράτορες τους συμβουλεύονταν με περίσκεψη. Οι Σιβυλλικοί Χρησμοί και τα αποκαλυπτικά βιβλία*[105] *ασχολούνταν συχνά με την περιοδολόγηση της ιστορίας. Κατέγραφαν την ακμή και την παρακμή των μεγάλων βασιλείων, δείχνοντας πώς το ένα διαδέχονταν το άλλο.* [...] *Οι πρώτοι χριστιανοί έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον για τους Σιβυλλικούς Χρησμούς και τις ιουδαϊκές αποκαλύψεις. Στις παλαιές προφητείες είχαν εντοπίσει προαγγελίες για την έλευση του Ιησού. Με μικρές προσθήκες και αλλαγές κατέστησαν ορισμένες από τις υπάρχουσες κατάλληλες για τις δικές τους ανάγκες. Γρήγορα, όμως, άρχισαν να συγράφουν εξ αρχής τα δικά τους βιβλία με προφητικό χαρακτήρα. Ένα από τα παλαιότερα και δημοφιλέστερα ήταν η Αποκάλυψη του Ιωάννη*».[106] Έτσι οι Σίβυλλες, ως ιέρειες του θεού Απόλλωνα και μάντισσες ακόμη και της Δευτέρας Παρουσίας του Ιησού άρχισαν να διαδίδονται κατά τα πρώτα χριστιανικά χρόνια.[107]

---

[104] Δημήτρης Ι. Κυρτάτας, *Ιερείς και Προφήτες*, η παραγωγή και η διαχείριση του δόγματος στον πρώιμο χριστιανισμό. Ινστιτούτο του Βιβλίου, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2000, σ. 69.

[105] Τα «αποκαλυπτικά βιβλία» χρησιμοποιούνται στην παρούσα μελέτη με την θρησκειολογική και εσχατολογική έννοια του όρου. Πρόκειται για κείμενα της Ανατ. Μεσογείου, των προφητών της Παλαιάς Διαθήκης μέχρι και την Αποκάλυψη του Ιωάννη.

[106] Στο ίδιο, σσ. 70-71.

[107] Βλ. επίσης το κεφάλαιο «Οι ιεροί χώροι: ναοί, ανάκτορο, "κέντρο του κόσμου", Ιεροφάνειες και επανάληψη», στο βιβλίο του Mircea Eliade, *Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των Θρησκειών*, μτφρ. Έλση Τσούτη, εκδ. Ι. Χατζηνικολή, Αθήνα 1981, σσ. 343-360.

Έχουν γίνει άπειρες αναφορές για τις Σίβυλλες και τις ικανότητές τους στην παγκόσμια λογοτεχνία. Εντούτοις υπάρχουν κάποιες συγκεκριμένες παραλλαγές που είναι δυνατόν να κεντρίσουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Ο Χόρχε Λούις Μπόρχες στο «*Βιβλίο των φανταστικών όντων*» παραθέτει μια ιστορία σύμφωνα με την οποία η Σίβυλλα από την Ερυθραία προφήτεψε ότι η Ρώμη θα καταστρεφόταν τελικά από τους Ολετήρες. «*Οι Ολετήρες ζούσαν αρχικά στην Ατλαντίδα κι είναι μισοί ελάφια και μισοί πουλιά. Απ' το ελάφι έχουν το κεφάλι και τα ποδάρια. Όσο για το σώμα τους, είναι τέλειο σώμα πουλιού, με το φτέρωμα και τις φτερούγες του... Το πιο παράξενο γνώρισμά τους είναι ότι, όταν τους χτυπάει ο ήλιος, δεν ρίχνουν τη σκιά του σώματός τους αλλά σκιά ανθρώπου. Απ' αυτό μερικοί πιστεύουν ότι οι Ολετήρες είναι τα πνεύματα οδοιπόρων, που πέθαναν μακριά απ' τα σπίτια τους κι από την προστασία των θεών τους.... και τους έχουν αιφνιδιάσει την ώρα που έτρωγαν ξερό χώμα, καθώς πετούσαν σε σμήνη, και τους έχουν δει σε ιλιγγιώδες ύψος πάνω από τις Ηράκλειες στήλες.* [...] *οι Ολετήρες είναι θανάσιμοι εχθροί του ανθρώπινου γένους· όταν κατορθώσουν να σκοτώσουν έναν άνθρωπο, αποκτούν και πάλι τον δικό τους ίσκιο και ξανακερδίζουν την εύνοια των θεών τους.... κι όσοι διέσχισαν τις θάλασσες με τον Σκιπίωνα για να κατακτήσουν την Καρχηδόνα, παραλίγο να πεθάνουν, γιατί στη διάρκεια του διάπλου, ένα σμήνος Ολετήρες έπεσε πάνω στα καράβια τους, σκοτώνοντας και ακρωτηριάζοντας πολλούς... Παρόλο που τα όπλα μας μπροστά τους δεν ωφελούν, το ζώο- αν μπορεί να το πει κανείς ζώο- δεν μπορεί να σκοτώσει πάνω από έναν άνθρωπο.., να κυλιέται μες στα αίματα των θυμάτων του κι ύστερα ν' ανυψώνεται με τα πανίσχυρα φτερά του* [...] *στη Ραβένα όπου τους είδαν για τελευταία φορά, έχουν να λένε για το γαλάζιο φτέρωμα τους, κι αυτό εμένα που το ήξερα βαθυπράσινο, μου έκανε μεγάλη εντύπωση*». Όπως αναφέρει ο Μπόρχες, το 642 μ.Χ. ένα συμπίλημα των προφητειών της Σίβυλλας αποτεφρώθηκε στη μεγάλη πυρκαγιά της Αλεξάνδρειας και οι γραμματικοί που ανέλαβαν το έργο της αποκατάστασης μερικών αποσπασμάτων από τους εννέα τόμους, δεν βρήκανε ποτέ, απ' ότι φαίνεται, τη συγκεκριμένη προφητεία της Ρώμης. Με τον καιρό, κρίθηκε αναγκαίο να βρεθεί μια πηγή που θα έριχνε περισσότερο φως σ' αυτήν την μισοξεχασμένη παράδοση. Ύστερα από πολλές περιπέτειες έγινε γνωστό ότι

τον δέκατο αιώνα κάποιος ραβίνος απ' τη Φεζ (κατά πάσα πιθανότητα ο Ιακώβ Μπεν Χαίμ) είχε αφήσει πεθαίνοντας μια ιστορική πραγματεία στην οποία γινόταν μνεία για κάποιον (χαμένο σήμερα) Σχολιαστή. Το έργο αυτό περιλάμβανε μερικά ιστορικά στοιχεία για τους Ολετήρες. Παρμένα προφανώς απ' τους χρησμούς της Σίβυλλας, πριν καεί απ' τον Ομάρ η Βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας.[108]

Σημαντική αναφορά στο όνομα και τις ιδιότητες της Σίβυλλας κάνει ο T. S. Eliot με το γνωστό του μότο στην ποιητική του συλλογή *Έρημη χώρα* (*Waste Land*).[109] Εκεί παραθέτει το απόσπασμα από το *Σατυρικόν* του Πετρώνιου: «*Γιατί είδα στην Κύμη με τα ίδια μου τα μάτια τη Σίβυλλα κρεμασμένη μέσα σ' ένα μπουκάλι κι όταν τα παιδιά τη ρώτησαν «Σίβυλλα, τι θέλεις;» εκείνη απάντησε «θέλω να πεθάνω»*. Στην *Έρημη χώρα* το όνομα του Τειρεσία είναι το πρόσωπο που προκαθορίζει και προλαμβάνει η Σίβυλλα. Η ίδια η παρουσία της μάντισσας είναι αυτή που θα μεταφράζει στους αιώνες όλα όσα δεν είναι δυνατόν να γίνουν αντιληπτά στο παρόν. Όπως αναφέρει ο Gilbert Highet: « *Ο ποιητής είναι πουλί και προφήτης. Και με τις δύο υποστάσεις του αντιμάχεται τη βία, τη βαναυσότητα, τον υλισμό, την έλλειψη αγάπης. Στην ποίηση του Eliot υπάρχει όμως κι άλλη μια μορφή, πιο σύνθετη από το αηδόνι, που συμβολίζει αυτήν την αντίθεση : ο Τειρεσίας,*[110]*ο έλληνας μάντης, που είναι για τον Eliot το οπουδαιότερο πρόσωπο*

---

[108] Χόρχε Λούις Μπόρχες, *Το βιβλίο των φανταστικών όντων*, μτφρ. Γιώργος Βέης, εκδ. Libro, Αθήνα 2005, σσ. 166-167.

[109] Ο T. S. Eliot έγραψε την *Έρημη Χώρα* το 1922, θέλοντας να παρουσιάσει την κατάσταση που επικρατούσε στην Αγγλία μετά από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο βιογράφος του T. S. Eliot, Peter Ackroyd, αναφέρει τα εξής: «*Τη χρονιά κατά την οποία γράφτηκε η Έρημη Χώρα υπήρχε έντονη πολιτική και οικονομική δυσαρέσκεια το μεταπολεμικό "κλίμα ευημερίας" είχε καταρρεύσει, οι άνεργοι έφταναν τα δύο εκατομμύρια και η αναποφασιστικότητα της κυβέρνησης συνασπισμού επιδείνωνε το οικονομικό χάος*», στο κεφάλαιο «Η κατάρρευση 1921-1922» του βιβλίου του Peter Ackroyd, *T. S. Eliot, Ο άνθρωπος πίσω από τη μάσκα*, μτφρ. Παλμύρα Ισμυρίδου, εκδ. Νεφέλη, σ. 111. Η *Έρημη Χώρα* μεταφράστηκε από τους Γιώργο Σεφέρη, Τάκη Παπατσώνη, Αριστοτέλη Νικολαίδη.

[110] «*(Κι εγώ ο Τειρεσίας, προϋπέφερα για όλα*
Που συνέβηκαν στο ίδιο αυτό ντιβάνι ή κρεβάτι

μέσα στην Έρημη Χώρα».[111] Προετοιμάζοντας τον αναγνώστη του για τη δύναμη του λόγου, και μάλιστα της φωνής, της τραγικής φωνής που έχει απομείνει από μια μάντισσα, συμπυκνώνει την διάνοια της συλλογής του στο μότο, θέλοντας έτσι να εισάγει στην ποίηση τον βέβαιο αντίποδα, την άλλη μορφή του θηλυκού προφήτη : τον Τειρεσία, ο οποίος αφού τιμωρήθηκε από τον Δία, κατάφερνε, αν και χωρίς την όρασή του, να μιλά και προβλέπει τα μέλλοντα. Αυτήν την φωνή χρησιμοποιεί και ο Eliot για για να θυμίσει και να παραφράσει την ίδια την παρουσία των δύο προφητών στη δική του γλώσσα.

1.2. Η Σίβυλλα στη λατινική λογοτεχνία

Από τις αναρίθμητες περιπτώσεις αναφορών στο όνομα της προφήτισσας, τρείς είναι αυτές που προβάλλουν την επιθυμία να «τελειώσει» το κράτος της Σίβυλλας προκειμένου να ξεκινήσει μια νέα εποχή. Πρόκειται για το *Σατυρικόν* του Πετρώνιου, τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου και τα *Βουκολικά* του Βιργίλιου. Στις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου (Κεφ. 14), στο δέκατο τέταρτο βιβλίο, ο συγγραφέας βάζει την ίδια τη Σίβυλλα να εξιστορεί τον μύθο της. Σύμφωνα μ' αυτόν, όταν την ρώτησε ο Απόλλων τί επιθυμούσε περισσότερο, εκείνη ζήτησε απ' τον θεό να της δώσει χρόνια όσα και οι κόκκοι μιας χούφτας άμμου, αλλά ξέχασε να ζητήσει την αιώνια νεότητα.[112] Γι' αυτό και με τα χρόνια

Εγώ που κάθισα στην Θήβα κάτω από τα τείχη
Και περπάτησα μαζί με τους ταπεινοτέρους των νεκρών.)
Εναποθέτει ένα στερνό προστατευτικό φιλί,
Και βγαίνει ψάχνοντας στην σκάλα τη σκοτεινιασμένη…»,
Τ. Σ. Έλιοτ, *Άπαντα τα Ποιήματα*, μτφρ. Αριστοτέλης Νικολαΐδης, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1984, σ. 100.

[111] Gilbert Highet, *Η κλασική παράδοση*, ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, μτφρ. Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα 2000.

[112] Η παράλειψη της αιώνιας νεότητας μαρτυρείται σε πάμπολλους αρχαίους μύθους (Πηλέας, Τιθωνός).

συρρικνώθηκε και έμεινε μόνο η φωνή της. Αυτήν την φωνή θα αναγνώριζαν οι άνθρωποι για να την πλησιάσουν. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Burkert : «*Ότι η Σίβυλλα δέχτηκε επίθεση από τον θεό υπαινίσσεται και Βιργίλιος. Υπάρχουν υπαινιγμοί για αντίστοιχη σχέση της Πυθίας με τον Απόλλωνα, μολονότι πρώτοι οι Χριστιανοί παρουσίασαν αυτό το θέμα με σεξουαλικές λεπτομέρειες. Η ιέρεια στα Πάταρα είχε παρόμοιο δεσμό με τον θεό της, ενώ υπήρχαν κι άλλες ανάλογες παραδόσεις στη Μ. Ασία, αλλά προφανώς αυτό δεν συμβαίνει στην σημιτική εμπνευσμένη μαντική στην Κλάρο και στο όρος Πτώον ένας μάντης κατελήφθη από τον θεό. Η εμπνευσμένη μαντική είναι περισσότερο περίπλοκη απ' όσο αφήνουν να φανεί η προέλευσή της και οι σταθμοί της εξαπλώσεώς της*».[113] Η τρομακτική σκηνή της μάντισσας που έχει συρρικνωθεί, τόσο πολύ ώστε να μοιάζει με ζαρωμένο έντομο, και της οποίας μόνο η φωνή είναι το αναγνωρίσιμο σημείο, παραπέμπει δίχως άλλο στο όργανο του μαντικού λόγου, του προφητικού και άρα ποιητικού, δηλαδή τη φωνή.[114] Ο μάντης Τειρεσίας, αν και τυφλός, μπορούσε να μαντεύει όχι επειδή έβλεπε, αλλά επειδή μπορούσε να

---

[113] Walter Burkert, *Αρχαία ελληνική θρησκεία*, αρχαϊκή και κλασσική εποχή, μτφρ. Νίκος Π. Μπεζαντάκος-Αφροδίτη Αβαγιανού, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993.

[114] Μιαν άλλη μάντισσα της αρχαιότητας, την Κασσάνδρα, παρουσιάζει η Χριστίνα Ντόκου, στην εισήγησή της «Κι όμως, αλίμονο, ελληνικά ξέρω καλά», στο πλαίσιο της ημερίδας με αφορμή τη συμπλήρωση δέκα ετών λειτουργίας του Διαπανεπιστημιακού-Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Μετάφρασης-Μεταφρασεολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, με θέμα «*Οι μεταφραστικές σπουδές σήμερα*», στις 24.7.2008, στο Κεντρικό Κτήριο του Πανεπιστημίου Αθηνών, στο αμφιθέατρο «Ιωάννης Δρακόπουλος». Στην εισήγηση αυτή, η Χριστίνα Ντόκου υποστήριξε ότι οι έννοιες της πολιτισμικής μετάφρασης και της «μετάφρασης» πολιτισμικών δεδομένων αναδεικνύουν ως πολυεπίπεδη αλληγορία τη διαπολιτισμική, διαγλωσσική και διακειμενική πορεία της προφητείας της Κασσάνδρας στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Από τον αρχικό ακατάληπτο λόγο του προφητικού σπασμού, η προφήτισσα περνά στην μαντική πρόβλεψη με λόγο στρωτό μεν μορφολογικά, σκοτεινού νοήματος δε, εφόσον μιλά για μελλούμενα αδιανόητα για τους Αργείους, συμβολίζοντας την ατελή φύση της πολιτισμικής και μεταφυσικής μετάφρασης της θεϊκής γνώσης μέσα από τη ματιά του αλλότριου. Η λύσις, όμως, κατά την οποία η προφητεία/μετάφραση της γίνεται απολύτως αντιληπτή από το Χορό, σημαίνει και τον αφανισμό της μεσαζούσης-μεταφράστριας ακριβώς εξαιτίας της τέλειας (χωρίς ίχνος) διαφάνειας του έργου της.

απευθύνεται στον οποιονδήποτε μέσω της φωνής του. Γιατί τι είναι ένας μάντης δίχως τη φωνή του;

Με τρόπο ιδιαίτερο, ο Πετρώνιος και ο Βιργίλιος παρουσιάζουν στο έργο τους τη Σίβυλλα ως μάντισσα της οποίας η βασιλεία έλαβε τέλος και είναι καιρός να αποσυρθεί στον απώτατο χρόνο προκειμένου να απεγκλωβιστεί ο κόσμος από τα συνεχή μελλούμενα που εκείνη εκφέρει εδώ και αιώνες. Η δική τους Σίβυλλα έχει ελάχιστα κοινά με την μάντισσα του Βιργίλιου που ανακοινώνει και άρα προμαντεύει τα μέλλοντα. Δεν πρόκειται για έναν μύθο αλλά για μια κάτασταση, ένα κεφάλαιο του χρόνου που πρέπει να σφραγιστεί. Η σκηνή της Σίβυλλας μέσα στην αμπούλα είναι απολύτως βέβαιο ότι υποδηλώνει την πρόθεση του Πετρώνιου να παρουσιάσει τον ηθελημένο θάνατό της με μια συγκλονιστική περιγραφή : «*Haec aliaque cum effusissimis prosequeremur laudationibus: «Rogo, inquit, Agamemnon mihi carissime, numquid duodecim aerumnas Herculis tenes, aut de Ulixe fabulam, quemadmodum illi Cyclops pollicem poricino extorsit? Solebam haec ego puer apud Homerum legere. Nam Sibylam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: «Σίβυλλα, τι θέλεις;» respondebat illa: «Αποθανείν θέλω».*[115] Η σκηνή παρουσιάζεται στο Δείπνο του Τριμαλχίωνα το οποίο είναι ένας συνδυασμός ελληνικής μυθοπλασίας και ρωμαϊκής σάτιρας.[116] Αλλά κατά τον P. G. Walsch «*στη ρωμαϊκή σατυρική ποίηση το δείπνο θεωρείται ακόμη πιο θεμελιώδες και στερεότυπο λογοτεχνικό θέμα το πραγματεύτηκε ο Έννιος, το κληρονόμησε στη συνέχεια ο Λουκίλιος και κατόπιν το αξιοποίησαν στα έργα τους ο Οράτιος, ο Βάρρων και ο Ιουβενάλης*».[117] Το απόσπασμα στο οποίο

[115] Πετρώνιος *Σατυρικόν*, εισαγωγή, μετάφραση και σχόλια Μ. Γ. Μερακλής, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 1996, σ. 103.

[116] Για την τεχνοτροπία και τη θεματική του Πετρώνιου βλ. το πόνημα του E. Auerbach, *Μίμησις*, πρόλογος George Steiner, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2005, σσ. 44-53.

[117] P. G. Walsch, *Η ρωμαϊκή μυθιστορία*, το Σατυρικόν του Πετρώνιου και οι Μεταμορφώσεις του Απουλήιου, μτφρ. Κώστας και Στέλιος Παναγιωτάκης, σ. 182.

επικεντρώνεται εδώ το ενδιαφέρον μας είναι η λογοτεχνική συζήτηση που διεξάγεται μεταξύ Αγαμέμνονα και Τριμαλχίωνα, ο οποίος υπερηφανεύεται για τις βιβλιοθήκες που έχει στο σπίτι του και ρωτά τον ρήτορα αν θυμάται τους δώδεκα άθλους του Ηρακλή ή την ιστορία με τον Κύκλωπα. Συνεχίζει, όπως είπαμε και πιο πάνω, με την αναφορά στα έργα του Ομήρου και τελειώνει με το απόσπασμα της Σίβυλλας της Κυμαίας. Όπως τονίζει και ο Walsch, ο Τριμαλχίων μάλλον θεωρεί δεδομένο ότι η Κυμαία Σίβυλλα αναφερόταν στα ομηρικά κείμενα.[118] Φαίνεται όμως ότι ο Πετρώνιος, δεν στέκεται στο γεγονός ότι ο Τριμαλχίων προσπαθεί να συγκεντρώσει το ενδιαφέρον του συνομιλητή του για τις γνώσεις του στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία, αλλά προβαίνει αμέσως μετά, σε μια από τις πιο πολυμορφικές περιγραφές του προφήτη. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο (κεφ. 48) του συγγράμματος του Πετρώνιου, η Σίβυλλα κρεμασμένη μέσα στο μπουκάλι, μια μάντισσα σε σμίκρυνση (να υπονοείται η συρρικωμένη απόφανση των λόγων και η ελλειπτική μορφή των προφητών;) η οποία περιβάλλεται από παιδιά (η καινούργια αντίληψη του κόσμου μπροστά το παλαιό και άρα ακατάλητπο του κόσμου) επιθυμεί να πεθάνει. Η ίδια η εικόνα προδίδει ωστόσο την παλαιότητα και άρα την κυριαρχία του προφήτη αλλά και την κωμική παράφραση της ύπαρξης που είναι εγκλωβισμένη μέσα σε μια ampulla (άμπυξ) και παρακαλεί τον θάνατό της. Η φωνή των νεαρών πλασμάτων που την παρακολουθών διαπερνά το γυαλί ούτως ώστε να δώσει ή ίδια την απάντηση που θεωρεί πρέπουσα αλλά μη αναμενόμενη. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Πετρώνιος την βάζει να απαντά στα ελληνικά: «*Αποθανείν θέλω*», δηλώνοντας έτσι την αποκλειστικότητα της γλώσσας της μέσω της οποίας μπορούσε να εκφέρει τις προφητείες της. Δεν μεταφράζει αλλά ούτε και παραφράζει την πρότασή της. Κι είναι πολύ απλό να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι το «*Αποθανείν θέλω*», εμφιαλωμένο μέσα σε λατινικά συμφραζόμενα, δεν δημιουργεί κανένα ζήτημα μεταφραστικού

[118] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 204, υπ. 59.

«ρεαλισμού». Το αξιοσημείωτο όμως είναι πως ο λατίνος συγγραφέας αποφασίζει να κλείσει το κεφάλαιό του με ένα ένθετο δράμα : *το δράμα του αρχαίου προφήτη*. Έγκλειστη μες στην ακεραιότητά της, η Σίβυλλα, στέκει ως βορά στην περιέργεια των παιδιών που την εμπαίζουν. Έχουμε δηλαδή ένα σύντομο βιογραφικό μέσα σε ένα μυθιστόρημα, πράγμα που διατρανώνει ακόμα περισσότερο τον μοντερνισμό στο λογοτεχνικό έργο του Πετρώνιου. Ακόμα κι αν υποθέσουμε ότι οι διανοούμενοι της εποχής γνώριζαν πολύ καλά ελληνικά, για το εσωτερικό ακροατήριο –τα παιδιά- έχουμε πρόβλημα: τα παιδιά μιλούν ελληνικά! Η Σίβυλλα μάντευε στα ελληνικά και μάλιστα σε λόγο έμμετρο. Αυτός ο ιερός λόγος καταγράφεται κατά λέξη στο κείμενό του δίχως καμμία παρεμβολή.

Μπορούμε εντούτοις να οδηγηθούμε στο σκεπτικό για το εάν μεταφράζονται οι ιεροί ή προφητικοί λόγοι; Μήπως θα πρέπει να παραδίδονται ακέραιοι στους παραλήπτες τους; Η αρχαία μάντισσα, αν και δεν είναι τόσο καλά ορατή, ανακοινώνει μέσω της φωνής της την (τελευταία;) επιθυμία της. Συνεχίζει να μιλά παρ' όλους τους εμπαιγμούς των παιδιών. Είναι μια εξοστρακισμένη μορφή, μια τραγική παραλλαγή του μύθου του Ορφέα, ο οποίος ακόμα και με κομμένο κεφάλι, τραγουδά τον ιερό του λόγο, γεγονός που οδηγεί στη σκέψη πως ο προφητικός λόγος παραμένει ακέραιος, αποσπασματικός, ολοκληρωμένος μέσα στη συμπύκνωσή του. Δεν έχει ανάγκη τις προαναγγελίες και τη συνέχεια της δομής ενός γραπτού κεμένου.

Ο Βιργίλιος, στις *Εκλογές* του (*Eclogae*), και συγκεκριμένα στο τέταρτο ποίημα, επικαλείται την Σίβυλλα της Κύμης. Αλλά και εκεί, η εποχή της μάντισσας πρέπει να τελειώσει προκειμένου να έρθει η Χρυσή Εποχή την οποία θα διαδεχθεί την εποχή του σιδήρου για να αναγγελθεί στη συνέχεια η γέννηση του θείου βρέφους. Στο ποίημα αυτό έχουμε ήδη την αναφορά του τέλους μιας Σίβυλλας και κατά συνέπεια την αρχή της νέας εποχής: με τη γέννηση του βρέφους θα αλλάξει ο κόσμος (η έλευση ενός Σωτήρα;). Το

ποίημα αυτό του Βιργίλιου, φαντάζει πέρα για πέρα προφητικό διότι ενσωματώνει τον προφήτη μέσα στην ίδια την προφητική γραφή:

[...]
Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto
tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo.[119]

Η μετάφραση από τον E. Rieu των στίχων του Βιργίλιου (τον λατίνο Θεόκριτο κατά την άποψή του)[120] σε πεζό κείμενο, διατηρώντας αναμφίβολα την χρηστική εικόνα του κειμένου, δεν αποκλείει την λογοτεχνικότητα του λόγου. Χρησιμοποιώντας ερμηνευτικές παραλλαγές, όπως για παράδειγμα τη λέξη «*Κυμαία*» σε «*σιβυλλικό χρησμό*» ή τους χαρακτηρισμούς «*Iron Race*» και «*golden Man*» ως μια πιο άμεση μετάφρασή του, προβαίνει σε δυνατές και υποβλητικές εικόνες που συνεπαίρνουν τον αναγνώστη.

1.3. Η Ακροστιχίδα του Ιησού

Τα αποκαλυπτικά κείμενα, όπως τα είδαμε πιο πάνω, με τις προφητείες και τα ιδιαίτερα «σημεία των καιρών», πήραν μια πιο άμεση μορφή λόγω της

[119] Virgil, *The Pastoral Poems, The Eclogues*, the Latin Text with the Translation, by E.V. Rieu, Hunt, Barbad & Co, Ltd, Aylesbury, 1954, pp. 52-53. [*We have reached the last era in Sibyline song. Time has conceived and the great sequence of the ages starts afresh. Justice, the Virgin, comes back to dwell with us, and the rule of Saturn is restored. The Firstborn of the New Age is already on his way from high heaven down to earth. With him, the Iron Race shall end Golden Man inherit all the world. Smole on the Baby's birth, immaculate Lucina; your own Apollo is enthroned at last*].

[120] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 13 (*Virgil did present the Greek idyl to the Latin world: he was the roman Theocritus*).

καταγραφής των χρησμών. Σ' αυτή τη χρονική στιγμή, ο «*αναγινώσκων νοείτο*.»[121] Το νέο σύμπλεγμα των προφητικών κειμένων αποτελεί έναν άλλον τρόπο για να διαβαστεί ο χρησμός και κατά συνέπεια δεν απευθύνονται σε ακροατές χρησμού αλλά σε αναγνώστες. Η νέα «εικαστική» διάσταση της καταγραφής των χρησμών, η κάθετη ανάγνωση του κρυπτικού λόγου οδήγησε αναπόφευκτα στον προβληματισμό της μεταφοράς του σε μιαν άλλη γλώσσα.

Εάν δεν έφτασαν ποτέ στα χέρια μας οι *Σιβυλλικοί Χρησμοί*, αυτό οφείλεται κατά πάσα πιθανότητα στον Αύγουστο, διότι εκείνος φρόντισε να συγκεντρωθούν στην πυρά πάνω από δύο χιλιάδες αντίγραφα προφητικών βιβλίων ανωνύμων ή ψευδονύμων. Όπως αναφέρει και ο Dodds, *«από καιρό τα επίσημα μαντεία είχαν χάσει το κύρος τους και μολονότι η αυτοκρατορική υποστήριξη προκάλεσε μιαν αναβίωση κατά τον δεύτερο αιώνα, ποτέ (με πιθανή εξαίρεση τον Κλάρο) δεν ανέκτησαν εντελώς την παλιά δημοτικότητά τους. Ο λόγος δεν ήταν ότι η ανθρώπινη περιέργεια ή η ανθρώπινη ευπιστία είχαν μειωθεί, αλλά ο ανταγωνισμός είχε αυξηθεί. Η αστρολογία ήταν σημαντικός αντίπαλος και υπάρχουν επίσης πολλές γραπτές αποκαλύψεις του μέλλοντος, όπως οι Σιβυλλικοί Χρησμοί και οι πολυάριθμες χριστιανικές και γνωστικές αποκαλύψεις»*.[122]

Ένας από τους ελάχιστους *Σιβυλλικούς Χρησμούς* που διασώθηκαν είναι και η Ακροστιχίδα του Ιησού. Πρόκειται για μια σύντομη αποκάλυψη σε έμμετρη μορφή που αφορά τη Δεύτερη Έλευση του Κυρίου σε στίχους που θυμίζουν πολλά χωρία της *Αποκάλυψης* του Ιωάννη.

Ο προφητικός και ο ποιητικός λόγος αποτελούσαν ήδη από την αρχαιότητα ένα κοινό είδος το οποίο γνώριζαν και ανα-γνώριζαν οι ίδιοι οι αρχαίοι. Η ενότητά τους, εξασφάλιζε τόσο την ποιητική παράδοση όσο και τον εκστατικό λόγο που τόσο πολύ διαδιδόταν στους ανθρώπους μέσω των μαντείων. Υπάρχει όμως μια εξαιρετική αντίφαση στην ενότητα αυτών των δύο λόγων με κύριο

---

[121] Στο *Κατά Ματθαίον* 24:15.

[122] E. R. Dodds, *Εθνικοί και χριστιανοί* σε *μια εποχή αγωνίας, από τον Μάρκο Αυρήλιο ως τον Μ. Κωνσταντίνο*, μτφρ. Κώστας Αντύπας, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1995.

χαρακτηριστικό να εξισορροπεί ταχύτατα τους δύο πόλους. Πρόκειται φυσικά για τον παράλογο, τον μη δομημένο και άρα ακατάληπτο λόγο στην πιο δύσκολη μορφή του : τον έμμετρο λόγο. Τον έμμετρο λόγο ο οποίος καλείται να βάλει σε τάξη και αρμονία τα προφητικά λόφια και να μεταφέρει την ηχώ, τις παρηχήσεις, τις τραγικές επαναλήψεις, τα άφατα μοτίβα, το ιδιαίτερο λεκτικό των προφητών. Δεν θα μπορούσε φυσικά να είναι διαφορετικά, όταν η καλλιέργεια του ποιητικού λόγου είχε φτάσει σε τέτοιο βαθμό, έχοντας πίσω της τον ομηρικό λόγο και αργότερα τα έργα των τραγωδών. Όπως πολύ σωστά αναφέρει ο Χρηστίδης, *«Η κρυπτικότητα μοιάζει να προσιδιάζει στον έμμετρο χρησμό (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι έμμετροι χρησμοί είναι αναγκαστικά κρυπτικοί). Ο Dodds κάνει κάποιες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις στο ζήτημα της έμμετρης μορφής. Καταρχάς επισημαίνει ότι ο έμμετρος χρησμός θα πρέπει σίγουρα να εκπροσωπεί το αρχαιότερο είδος χρησμού. Σημειώνει επίσης τη μαρτυρία του Στράβωνα ότι η ίδια η Πυθία κάποιες φορές μιλούσε έμμετρα. Δεν αμφισβητεί ωστόσο ότι η έμμετρη μορφή θα πρέπει να ήταν κατά κύριο λόγο δευτερογενής επεξεργασία του πρωτογενούς, εκστατικού, μαντικού λόγου. Παρατηρεί όμως, και αυτό έχει διαίτερη σημασία ότι ο εκστατικός, παραληρηματικός λόγος τείνει πάντα να εμφανίζει μετρική δομή. Με άλλα λόγια, η μετρική δομή του επεξεργασμένου χρησμού μοιάζει να διατηρεί ένα αρχαϊκό, δομικό συστατικό του πρωτογενούς εκστατικού εκφωνήματος. Είναι ένας από τους πολλούς αρχαϊσμούς του»*.[123]

Όπως θα παρατηρήσουμε διατρέχοντας το σιβυλλικό κείμενο, αλλά αφήνοντας τη ματιά μας περιπλανηθεί σε κάποια σημεία του, θα διαπιστώσουμε ότι το πρώτο γράμμα κάθε στίχου παράγει τη ρήση **ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΕΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΣΩΤΗΡ ΥΙΟΣ**. Η προφητεία αυτή της Σίβυλλας της Ερυθραίας περιλαμβάνεται στον κώδικα 419 της Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης Ιεροσολύμων. Ο ιταλός μελετητής και βυζαντινολόγος R. Cantarella, στο δικό του παράθεμα, θεώρησε καθώς φαίνεται, άκρως απαραίτητο να περάσει η

[123] Φ. Χριστίδης, *Προφητικός λόγος, Ποιητικός λόγος*. Εφημερίδα Καθημερινή, 31-10-2004.

ακροστιχίδα στην λατινική γλώσσα και το κατάφερε.[124] Καθώς και οι δύο γλώσσες αποδεικνύονται πέρα για πέρα πρόσφορες για την ανάπτυξη μιας ιδιόμορφης ρητορικής, το αποτέλεσμα δικαίωσε αμφότερους. Ο χρησμός δεν ανεφέρεται ευθέως στο όνομα και την ιδιότητα του Ιησού αλλά το αποκρύπτει ή το ημι-αποκαλύπτει, κατά κάποιον τρόπο, στην ακροστιχίδα. Καλεί τον αναγνώστη να ανακαλύψει ο ίδιος το όνομα του Σωτήρα : απ' την στιγμή που παραφυλάει σε μια πλάγια πλευρά του γραπτού κειμένου, ο πιστός λόγος του αυξημένου ενδιαφέροντός του είναι σχεδόν σίγουρο πως θα το συλλάβει. Εύκολα κατανοούμε πως, εδώ, δεν πρόκειται για τους τόσο δυσνόητους χρησμούς της Πυθίας, αλλά για έναν χρησμό που απευθύνεται σε εκείνους που οφείλουν να τον κατανοήσουν για να σωθούν. Το χρησμικό δηλαδή κείμενο γίνεται ο διαμεσολαβητής της θεϊκής Παρουσίας και του ανθρώπινου πλάσματος. Δεν μπορεί και δεν πρέπει να είναι υπερβολικά σκοτεινός και αβυσσαλέος. Πρέπει να είναι αναγνώσιμος και να μην είναι. Αλλά πάνω απ' όλα οφείλει να αποκαλύπτει εξηγώντας και προσδιορίζοντας:

ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΕΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ ΣΤΑΥΡΟΣ

Ι*δρώσει δέ χθών, κρίσεως σημείον ότ' έσται.*
Ή*ξει δ' ουρανόθεν βασιλεύς αιώσιν ο μέλλων,*
Σ*άρκα παρών πάσαν κρίναι και κόσμον άπαντα.*
Ό*ψονται δε θεόν μέροπες πιστοί και άπιστοι*
Ύ*ψιστον μετά των αγίων επί τέρμα χρόνοιο.*
Σ*αρκοφόρων δ' ανδρών ψυχάς επί βήματι κρίνει,*

Χ*έρσος όταν ποτέ κόσμος όλος και άκανθα γένηται.*
Ρ*ίψουσιν δ' είδωλα βροτοί και πλούτον άπαντα.*
Ε*κκαύσει δε το πυρ γήν, ουρανόν ηδέ θάλασσαν*
Ι*χνεύον, ρήξει τε πύλας ειρκτής Αίδαο.*

[124] Το κείμενο παρατίθεται ακέραιο στη σελίδα 90.

***Σ**αρξ τότε πάσα νεκρών ες ελευθέριον φάος ήξει*
***Τ**ων αγίων˙ ανόμους δε το πυρ αιώσιν ελέγξει.*
***Ο**ππόσα τις πράξας έλαθεν, τότε πάντα λαλήσει·*
***Σ**τήθεα γαρ ζοφόεντα θεός φωστήρσιν ανοίξει.*

***Θ**ρήνος δ' εκ πάντων έσται και βρυγμός οδόντων.*
***Ε**κλείψει σέλας ηελίου άστρων τε χορείαι.*
***Ο**υρανόν ειλίξει˙ μήνης δε τε φέγγος ολείται.*
***Υ**ψώσει δε φάραγγας, ολεί δ' υψώματα βουνών,*

*Ὑ**ψος δ' ουκέτι λυγρόν εν ανθρώποισι φανείται˙*
*Ἰ**σα δ' όρη πεδίοις έσται και πάσα θάλασς*
***Ο**υκέτι πλουν έξει. Γη γαρ φρυχθείσα τότ' έσται*
***Σ**υν πηγαίς, ποταμοί τε καχλάζοντες λείψουσιν.*

***Σ**άλπιγξ δ' ουρανόθεν φωνήν πολυθρήνητον αφήσει*
***Ω**ρύουσα μύσος μελέων και πήματα κόσμου.*
***Τ**αρτάρεον δε χάος δείξει τότε γαία χανούσα.*
*Ἤ**ξουσιν δ' επί βήμα βασιλήος άπαντες.*
***Ρ**εύσει δ' ουρανόθεν ποταμός πυρός ηδέ θεείου.*

***Σ**ήμα δε τοι τότε πάσι βροτοίς, σφρηγίς επίσημος*
***Τ**ο ξύλον εν πιστοίς, το κέρας το ποθούμενον έσται,*
***Α**νδρών ευσεβέων ζωή, πρόσκομμα δε κόσμου,*
*Ὑ**δασι φωτίζον κλητούς εν δώδεκα πηγαίς˙*
***Ρ**άμβος ποιμαίνουσα σιδηρείη γε κρατήσει.*
***Ο**ύτος ο νυν προγραφείς εν ακριστιχίοις θεός ημών*
***Σ**ωτήρ αθάνατος βασιλεύς, ο παθών ένεχ' ημών.*

L'ACROSTICO DI CRISTO [125]

***I**udicii signum tellus sudore madescet.*
***E** caelo rex adveniet per saecla futurus,*
***S**cilicet ut carnem praesens, ut iudicet orbem.*
***U**nde Deum cernent incredulus atque fidelis*
***C**elsum cum sanctis aevi iam termino in ipso*
***S**ic animae cum carne aderunt, quas iudicat ipse,*

***C**um iacet incultus densis in vepribus orbis,*
***R**eicient simulacra viri, cunctam quoque gazam,*
***E**xuret terras ignis pontumque polumque*
***I**nquirens taetri portas effringet Averni.*
***S**anctorum sed enim cunctuae lux libera carni*
***T**radetur, sontes aeterna flamma cremabit.*
***O**ccultos actus retegens tunc quisque loquetur*
***S**ecreta, atque Deus reserabit pectora luci.*

***T**unc erit et luctus, stridebunt dentibus omnes.*
***E**ripitur solis iubar et chorus interit astris.*
***V**olvetur caelum, lunaris splendor obibit;*
***D**eiciet colles, valles extollet ab imo.*
***N**on erit in rebus hominum sublime vel altum*
***I**am aequantur campis montes et caerula ponti*
***O**mnia cessabunt, tellus confracta peribit:*
***S**ic pariter fontes torrentur fluminaque igni.*

***S**ed tuba tum sonitum tristem demittet ab alto*
***O**rbe, gemens facinus miserum variosque labores,*
***T**artareumque chaos monstrabit terra dehiscens.*
***E**t coram hic Domino reges sistentur ad unum.*
***R**eccidet e caelo ignisque et sulphuris amnis.*

[125] Raffaele Cantarella, *Poeti bizantini, Intoduzione, traduzione e commento*, Milano, Società Editrice, 1958, II, p. 45, όπου και η σχετική βιβλιογραφία για τα πρωτοχριστιανικά κείμενα και ακρόστιχα ποιήματα, αρχίζοντας από το ΙΧΘΥΣ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΠΛΑΤΩΝΙΚΕΣ ΑΠΟΧΡΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΠΙΒΙΩΣΕΙΣ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗΣ: Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΩΣ ΠΡΩΤΟ-ΕΚΧΡΙΣΤΙΑΝΙΣΗ.

1.1. Ο Απολλινάριος Λαοδικείας και η μετάφραση των *Ψαλμών* του Δαυίδ

Το γεγονός πως μία σιβυλλική ρήση μπορεί να ακροστιχίσει έναν χριστιανικό ύμνο μας υποβάλλει την ιδέα μιας μεταφραστικής «εξαγοράς». Ο Απολλινάριος Λαοδικείας (310-390) με το να μεταγλωττίζει το κείμενο των *Ψαλμών* (από τα εβραϊκά άραγε; Από τους Εβδομήκοντα;) σε ομηρικά ελληνικά –μία καθόλου καθαρή κατηγορία, αφού η γλώσσα των επών είναι κατά το ένα τρίτο και αιολική- στην ουσία εκχριστιανίζει τον Όμηρο. Ο ομώνυμος γιος του, άλλωστε, έκανε το ίδιο με τον Πλάτωνα.

Ο επίσκοπος Λαοδικείας της Συρίας Απολλινάριος υπήρξε θερμότατος υποστηρικτής της Συνόδου της Νίκαιας και στενός φίλος του Μ. Αθανάσιου. Ήταν γνωστός για τα αντιαιρετικά του συγγράμματα και παράλληλα διαμόρφωσε τη δική του χριστιανική διδασκαλία. Κεντρικός πυρήνας της θεωρίας του ήταν η πεποίθηση πως ο Χριστός δεν ενανθρωπίστηκε αλλά ενσαρκώθηκε. Δηλαδή διατήρησε τη θειότητα του όχι εντός του ανθρώπινου σώματός του αλλά μέσω της διανοίας του. Τη θεωρία του αυτή υπεράσπισαν με πάθος οι οπαδοί του, αλλά βρέθηκαν σε αντίθεση με τους ορθόδοξους Πατέρες οι οποίοι πίστευαν πως χωρίς την ένωση του ανθρωπίνου σώματος με την θειότητα θα ήταν αδύνατη η σωτηρία του κόσμου. Το σύστημα του καταδικάστηκε σαν αιρετικό και ονομάστηκε *απολλιναρισμός*.

Κατά την ίδια περίοδο, ο Νεοπλατωνισμός ανέπτυσσε εντός του ένα σύστημα στους κόλπους του οποίου βρήκε τη δική της θέση η φιλοσοφική και θρησκευτική παράδοση της ελληνιστικής εποχής. Η αποδοχή της αρχαίας

ελληνικής φιλοσοφίας φιλοξένησε και ενίσχυσε ολόκληρη τη συνείδηση του Χριστιανισμού, ακόμη και εάν η συρρίκνωση και επιλογή των Ευαγγελίων παρεμπόδισε μια πιο ολοκληρωμένη επιβίωση των αρχαίων κειμένων. Κατά τον Lemerle, «*ο Απολλινάριος, ο οποίος ήταν και διδάσκαλος της ρητορικής, προτρέχοντας της εποχής του, έθιξε με συνέπεια το χριστολογικό του ζήτημα με τη στενή έννοια. Εάν δεχθούμε το ομοούσιον του Υιού με τον Πατέρα, (και με το άγιο Πνεύμα) τότε προκύπτει το πρόβλημα εάν και κατά πόσο είναι εφικτή μια πραγματική ένωση του θείου με το ανθρώπινο στοιχείο στον Χριστό. Ο Απολλινάριος δεχόταν ότι ο Χριστός προσέλαβε ανθρώπινη σάρκα και ανθρώπινη ψυχή. Αλλά όχι ανθρώπινο νου. Την θέση του ανθρώπινου νου, έλεγε, την κατέλαβε ο θείος λόγος. Αυτό σήμαινε την αναγνώριση της θείας φύσης του Χριστού αλλά την άρνηση της πληρότητας της ανθρώπινης Φύσης Του. Το αποτέλεσμα ήταν η καταδίκη του Απολλιναρίου σε αρκετές συνόδους από τον Μέγα Αθανάσιο, τους Καππαδόκες και τους Δυτικούς εκπροσώπους του Χριστιανισμού (Δάμασος) το 377, (Ρώμη) το 379, (Αντιόχεια) και τέλος το 381 (Κωσταντινούπολη). Παρ' όλα αυτά είχε πολλούς υποστηρικτές και οι οπαδοί του άσκησαν σημαντική επίδραση στους χριστιανούς. Ο Απολλινάριος θεωρείται προπομπός της μεγάλης χριστολογικής έριδας*».[126]

Στη δεκαετία του 360 όταν ο αυτοκράτορας Ιουλιανός απαγόρεψε να διδάσκουν οι χριστιανοί κείμενα του ελληνορωμαϊκού πολιτισμού, ο Απολλινάριος μετέτρεψε τους *Ψαλμούς* του Δαυίδ σε έμμετρο κείμενο αξιοποιώντας τις αρχαίες ποιητικές τεχνικές. Ωστόσο, «*η ανταρσία του Απολλινάριου ενάντια στην εκπαιδευτική πρακτική γρήγορα υποχώρησε σε μια πιο παραδοσιακή αδράνεια. Μια παράφραση των Ψαλμών, της οποίας η γνησιότητα δεν γίνεται γενικά αποδεκτή, σώζεται ακόμη, αλλά τα άλλα έργα έχουν χαθεί. Ο Απολλινάριος ξεχάστηκε, η εξαφάνιση του βοηθήθηκε ίσως από ένα ολίσθημα στην αίρεση. Το γεγονός παραμένει ότι οι χριστιανοί δεν είχαν μια λογοτεχνία ικανή να προμηθεύσει ένα πλήρες πρόγραμμα κειμένων για να αντικαταστήσει το συμβατικό*

[126] Κλάους Όλερ, *Η συνέχεια στην ελληνική Φιλοσοφία από το τέλος της Αρχαιότητας ως την πτώση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, μτφρ. Πολυτίμη-Μαρία Παλαιολόγου, εκδ. Παρουσία, Αθήνα 2000, σ. 84.

σχήμα της εκπαίδευσης».[127] Την ίδια τύχη είχε και η ιδιότυπη μεταφορά της υπόλοιπης Π. Δ. «*σε ηρωϊκούς ή δακτυλικούς στίχους χρησιμοποιώντας κάθε είδους μέτρα, ώστε καμμία μορφή ελληνικής ποίησης να μην είναι ξένη στους χριστιανούς*».[128]

Ο Απολλινάριος, λόγω της υπεροχής της γλώσσας αλλά και της παρεμβατικότητάς του στο κείμενο με το ευφυέστατο κατά τα άλλα *Προοίμιό* του, προέκτεινε ακόμα περισσότερο το κείμενο των *Ψαλμών* του Δαυίδ. Ο George Steiner, αναλύοντας αυτήν την εξουσία του μεταφραστή επισημαίνει ότι «*ο μεταφραστής έχει «κυριαρχήσει» στο πρωτότυπο: έχει κατά το μάλλον ή ήττον, κατακτήσει τα νοήματά του και έχει μεταφέρει στην πατρίδα, στη μητρική του γλώσσα, τα λάφυρα των επιδρομών του. Αυτή η διασπαστική σκέψη δεν μπορεί να αφήσει αναλλοίωτο η απαραβίαστο το αντικείμενο της μετάφρασης*».[129]

Κατά τον Cyril Mango «*το 362, όταν ο ειδωλολάτρης αυτοκράτορας Ιουλιανός απαγόρευσε στους χριστιανούς να διδάσκουν στη δευτεροβάθμια και την ανώτερη εκπαίδευση με το επιχείρημα ότι δεν θα έπρεπε να διδάσκουν πράγματα αντίθετα με τις πεποιθήσεις τους, ο χριστιανός γραμματικός Απολλινάριος και ο συνώνυμος με αυτόν γιός του μετέτρεψαν την Παλαιά Διαθήκη σε στίχους, χρησιμοποιώντας τους κλασικούς τύπους του μέτρου, και την Καινή Διαθήκη σε πλατωνικούς διαλόγους. Αυτή η αξιέπαινη προσπάθεια απέτυχε*,[130] *και είναι αξιοπρόσεχτο ότι η αποτυχία της*

---

[127] N. G. Wilson, *Οι λόγιοι στο Βυζάντιο*, μτφρ. Νίκος Κονομής, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, σ. 26.

[128] Paul Lemerle, *Ο πρώτος βυζαντινός ουμανισμός, σημειώσεις και παρατηρήσεις για την εκπαίδευση και την παιδεία στο Βυζάντιο από τις αρχές ως τον 10ο αιώνα*, μτφρ. Μαρία Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2001, σσ. 50-51.

[129] George Steiner, *Αξόδευτα Πάθη*, μτφρ. Κατερίνα Σχινά, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2001, σ. 180.

[130] Η συγκεκριμένη φράση αποτελεί σαφώς ένα συνηθισμένο λογοπαίγνιο μεταξύ των διανοουμένων. Επειδή άραγε δεν ολοκληρώθηκε η μετάφραση ή μήπως επειδή η απόδοση των *Ψαλμών* πραγματώθηκε κατά το ομηρικό πρότυπο; Προσεγγίζουμε μεταφρασεολογικά το *Προοίμιο* του Απολλινάριου στις σελίδες που θα ακολουθήσουν προκειμένου να αναδείξουμε τις αξιόλογες προτάσεις του.

απόδοθηκε από έναν χριστιανό ιστορικό στη Θεία Πρόνοια. Γιατί; Διότι, εξηγεί, η ελληνική παιδεία δεν είχε ούτε καταδικαστεί ούτε επιδοκιμαστεί από τον Χριστό και τους αποστόλους. Η αγία Γραφή δεν διδάσκει την τέχνη της συλλογιστικής, τόσο απαραίτητης για την υπεράσπιση της αληθινής πίστης. Επομένως, ήταν απολύτως θεμιτό, ακόμη και αναγκαίο, να μελετά κανείς τα εθνικά κείμενα[131] *για να νικήσει τον εχθρό με τα ίδια του τα όπλα, να ασκήσει το μυαλό του και να αποκτήσει ευγλωττία.*

1.2. Μεταφρασεολογικές και θεωρητικές προσεγγίσεις στο *Προοίμιο* του Απολλινάριου

Αρχίζοντας το *Προοίμιό*[132] του ο Απολλινάριος κάνει και την πρώτη επεκτατική νύξη λέγοντας ότι ο λόγος είναι φως.[133] Η ιδέα φυσικά του φωτός δεν είναι νέα ως προσδιορισμός της μετάφρασης. Ήδη από την Καινή Διαθήκη έχουμε τη ρήση του Χριστού, ως *λόγος* ο οποίος παρομοιάζει κατ' επέκτασιν τον εαυτό του με το φως του κόσμου. Συνεχίζει όμως περνώντας στην αισθητική διάσταση.[134] Τονίζει ότι επί Πτολεμαίου του Φιλάδελφου (αυτό θα πει ότι ο Απολλινάριος γνώριζε την «*Επιστολή του Αριστέα*») η μετάφραση των Εβδομήκοντα έγινε με την απώλεια των μέτρων του εβραϊκού πρωτοτύπου. Οι ακροατές της άκουγαν ναι μεν τον στίχο αλλά έχαναν το άσμα. Είναι πολύ πιθανόν τα δακτυλικά εξάμετρα να μπορούσαν να τραγουδηθούν ακόμη στην εποχή του. Διότι το εβραϊκό κείμενο «τραγουδούσε», αυτό το ίδιο, και οι

[131] Εδώ συμπληρώνουμε την επιλογή του μεταφραστή ο οποίος αναφερόμενος σε εθνικά κείμενα εννοεί κατά πάσα πιθανότητα τα προχριστιανικά κείμενα, τα κείμενα μη πιστών.

[132] Το *Προοίμιο* του Απολλινάριου παρατίθεται ακέραιο στις σελίδες που ακολουθούν (114-117), καθώς και η μετάφρασή του από τον Raffaelle Cantarella (117-119).

[133] στ. 3: «*και τυφλός γεγαώς δοκέειν φάος άλλο κομίζειν*»

[134] στ. 62: «*και γλώσσαν πάλιν κόσμοιο γένηται*»

Εβραίοι ακολουθούσαν αυτό που έβλεπαν.[135] Και πρόκειται μια κριτική της μετάφρασης των Εβδομήκοντα οι οποίοι ακολουθώντας τη δύναμη της γλώσσας, παρέδωσαν τους *Ψαλμούς* αριστουργηματικά άμετρους παρά το γεγονός ότι όλοι οι Εβραίοι τους τραγουδούσαν.

Η δε παρουσίαση της γλώσσας ως *έγερση μνημείου*, δεν είναι άγνωστη στους πρώτους βυζαντινούς. Ο Απολλινάριος, κατά τα λεγόμενα του, εκθέτει τη μετάφραση ως ανάνηψη, αναβίωση, ανάσταση του κειμένου. Σε αντίθεση με την ετυμολογία του λατινικού *textum* (*ύφασμα*, *υφή*, *ύφος*),[136] η ελληνική λέξη *κείμενο* υποδηλώνει και αλλά και οδηγεί τον ερμηνευτή να αποφασίσει τί είναι αυτό το κείμενο, *αυτό που κείται*. Κείται πράγματι νεκρό ή απλώς κείται και περιμένει κάποιον να το ανορθώσει; Είναι απλώς μια παθητική κατάσταση λόγω έλλειψης ζωής ή πρόκειται για ένα σώμα που στερείται κίνησης και πρέπει ο μεταφραστής να ξαναθέσει σε κίνηση τις ζωτικές του λειτουργίες; Πολλοί συγγραφείς παρομοιάζουν την μετάφραση με το φύσημα μιας νέας ζωής στο «νεκρό» κείμενο. Ο Νίτσε στην *Χαρούμενη Επιστήμη* (*Die Fröhliche Wissenschaft*) αναφέρει ότι λατίνοι συγγραφείς μετέφραζαν τους αρχαίους Έλληνες προκειμένου να αναβιώσουν -και όχι απλώς να αναπαράγουν την αρχαία ελληνική γραμματεία.[137] Να φυσήξουν επάνω της και να της ξαναχαρίσουν «ζωή». Κατά τα φαινόμενα, ίσως ο Απολλινάριος να επιθυμούσε εμμέσως να επαναφέρει το Έτυμον (όχι των απομονωμένων λέξεων αλλά του κειμένου στο

---

[135] στ. 21: «*μύθοι δ'ώδε μένουσιν ετήτυμοι˙ ου γαρ αοιδής,*
αλλ' επέων Πτολεμαίος εέλδετο»

[136] αλλά και πλέγμα, κατασκεύασμα/ *textum dicendi*, το «του λόγου ύφασμα», στο λήμμα *textus* του Λατινο-ελληνικού λεξικού του Κουμανούδη.

[137] F. Nietzsche, «*Avions-nous tort de renouveler l'ancien pour nous y reconnaître nous mêmes? D'insuffler une âme à ce corps sans vie ? Car il est bien mort une fois pour toutes; combien laid tout ce qui est mort !* » [*Θα είχαμε άδικο να ανανεώσουμε τα αρχαία για να αναγνωρίσουμε σ' αυτά τον εαυτό μας; Να φυσήξουμε πνοή σ' αυτό το άψυχο σώμα; Διότι πέθανε για πάντα· τι άσχημο που είναι οτιδήποτε νεκρό*!]
(*Le gai savoir*, éd. Folio, Paris, 1982, σ. 110).

σύνολό του), δηλαδή του πράγματος που δεν δίδεται απλώς ή που κείται, αλλά που θεμελιώνεται σε κάποιο εδάφιο ενός διαφορετικού πράγματος, όπως για παράδειγμα των συμφραζομένων, ή του con-textus. Ήδη στον τριακοστό στίχο του *Προοιμίου* του Απολλινάριου έχουμε στη διάθεσή μας αυτήν την αναφορά.[138]

Ο Απολλινάριος συνεχίζει τις θεωρητικές του προσεγγίσεις, σε έμμετρη πάντα απόδοση, διευκρινίζοντας πως η έννοια της μεταλαμπάδευσης, η διάδοση του Ευαγγελίου, έχει ως πρωταγωνιστές τον Παύλο,[139] τους Αιγύπτιους, τους Αιθίοπες.[140] Το *Προοίμιό* του είναι μια *ανέγερση μνημείου*, με τη έννοια της γλώσσας που εγείρεται, προκειμένου να δοξάσει. Ο Πίνδαρος έχει σαφέστατα επισφραγίσει αυτήν την προσέγγιση με την ίδια του την ποίηση. Οι *Ολυμπιόνικοι*, οι *Πυθιόνικοι*, οι *Νεμεόνικοι* αποτελούν αδιάσειστα παραδείγματα του λόγου ως μνημείο. Η επιβράβευση των νικητών κατά την αρχαιότητα ακόμα και με την ανέγερση ενός μνημείου μπροστά στην πόρτα του νικητή ή με τα στεφάνια της Νίκης. Οι αρχαίοι έλληνες άλλωστε, θεωρούσαν πως η ποιητική εξύμνηση απαθανάτιζε τον άνθρωπο και τα θεάρεστα έργα του. Αναφέρει στο άρθρο του ο Δ. Ιακώβ: «*Ήδη στον Όμηρο οι ήρωες έχουν συνείδηση*

---

[138] στ. 30-35: «*εκ μελέων, μέτροισιν ενήσομεν, εις δε μελιχρήν*
Δαυίδου βασιλήος εγείρομεν αύτις αοιδήν
εξατόνοις επέεσιν, ίνα γνώωσι και άλλοι
γλώσσ' ότι παντοίη Χριστόν βασιλήα βοήσει
και μιν πανσυδίη γουνάσσεται έθνεα γαίης»

[139] στ. 35-39: «*ουδ' ο σκυτοτόμος το λέγων εψεύσατο Παύλος*
Ουκ αίεις ως πρόσθε τεός Δαυίδος αμύμων
πνεύματι θεσπίζων Αιγύπτιον έκφατο λαόν
πρώτα δικαιοσύνης ικέτην έμεν, ειπε τε χείρας
Αιθίοπας πρώτιστον ορέξασθαι βασιλήι;»

[140] Βλ. *Πρ. Αποστ.* 2:5-8 «*Ήσαν δε εις Ιερουαλήμ κατοικούντες Ιουδαίοι, άνδρες ευλαβείς από παντός έθνους των υπό των ουρανών γενομένης δε της φωνής ταύτης συνήλθεν το πλήθος και συνεχύθη, ότι ήκουον εις έκαστος τη ιδία διαλέκτω λαλούντων αυτών. Εξίσταντο δε και εθαύμαζον λέγοντες ουχί ιδού πάντες ουτοι εισιν οι λαλούντες Γαλιλαίοι; Και πώς ημείς ακούομεν έκαστος τη ιδία διαλέκτω ημών εν η εγεννήθηκεν;*»

ότι θα απαθανατιστούν, αν γίνουν τραγούδι. Αυτή ακριβώς είναι η υπόσχεση που δίνει ο Πίνδαρος στους εγκωμιαζόμενους νικητές σε πανελλήνιους αγώνες. Ο πλούτος ενός νικητή είναι ατελέσφορος αν δεν επενδυθεί σωστά, και συγκεκριμένα με την παραγγελία σύνθεσης ενός επινίκου, μιας επινίκιας εγκωμιαστικής ωδής, γιατί ο ποιητικός λόγος είναι δραστικότερος και μακροβιότερος ακόμη και από ένα μνημείο, καθώς με την ευελιξία που διαθέτει μπορεί έυκολα να ταξιδέψει από στόμα σε στόμα σε ολόκληρη την υφήλιο».[141]

Τα ίδια όμως τα ποιήματα της Νίκης αποτελούν μνημεία λόγου, τα οποία διαβάζουν υπό μία έννοια οι άνθρωποι και ζωντανεύουν τους νεκρούς.[142] Ο Πίνδαρος στην Τρίτη επωδό του όγδοου Νεμεόνικου υψώνει στήλη ύμνου στον Δεινία Αιγινήτη, νικητή σταδιοδρομίας ενώ στο ίδιο αγώνισμα νίκησε και ο πατέρας του ο Μέγης. Στο προοίμιό του επικαλείται την Ώρα, η οποία γεμίζει την ύπαρξη με έρωτα. Στην Αίγινα ο Πίνδαρος πλέκει εγκώμιο στην ίδια την Αίγινα και την υποστηρίζει ενάντια στις έχθρες και τις κατηγορίες για τη στάση της απέναντι στον Δαρείο ή για την κατοπινή της ήττα από τους

---

[141] Δ. Ι. Ιακώβ, *Οι Ολυμπιόνικοι του Πινδάρου*, εφ. Καθημερινή, 23/05/2004.

[142] Πίνδαρος: «*κενεάν δ' ελπίδων χαύνον τέλος*
σευ δε πάτρα Χαριάδαις τ' ελαφρόν
υπερείσθαι λίθον Μοισαίον έκατι ποδών επωνύμων
δις δη δυοίν, χαίρω δε πρόσφορον
εν μεν έργω κόμπον ιείς, επαοιδαίς δ' ανήρ
νώδυνον και τις κάματον
θήκεν ην γε μαν επικώμιος ύμνος
δη πάλαι και πριν γενέσθαι
ταν Αδράστου τάν τε Καδμείων έριν.»

[*άδειο το τέλος των κούφιων*
ελπίδων. Μες στη γενιά και στη χώρα του Χαρία,
στήλη θα υψώσω ύμνου,
για τη γρηγοράδα του γιου και τη δική του.
χαίρομαι όταν ταιριασμένο στήνω ύμνο στη νίκη
και η ομορφιά του ύμνου την κούραση
σβήνει το τραγούδι της νίκης
κρατάει από παλιά,
πριν απ΄την αμάχη Θήβας και Αδράστου.]

Νεμ. 8, Πίνδαρος ΙΙ, *Νεμεόνικοι*, μτφρ. Κώστας Τοπούζης, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1998, σ. 115.

Αθηναίους. Συνεχίζει εκφράζοντας ανοιχτά την προτίμησή του για δόξα και το έντιμο όνομα, παινεύει τον ύμνο που δικαιώνει και ανυψώνει τη δίκαιη δόξα του ατόμου. Η επίπλαστη αυτή προσωποποίηση του ύμνου ως αρωγού στη ζωή του ανθρώπου, μεγαλύνεται ακόμη περισσότερο από την Τρίτη επωδό, που μας ενδιαφέρει άμεσα εδώ στην οποία και στους δύο νικητές να υψώσει στη μνήμη τους «στήλη» ύμνου (*λίθον Μοισαίον*).[143]

Τα αρχαία, επίσης, ελληνικά επιγράμματα διαιώνισαν μέσω της πυκνής γραφής τους τον λόγο-μνημείο. Οφείλουμε να αναγνωρίσουμε το γεγονός ότι το επίγραμμα αποτελεί το κυριότερο ποιητικό είδος της εποχής του. Αποτελεί δηλαδή ένα λογοτεχνικό είδος, χάρη στο οποίο μεγάλοι επιγραμματοποιοί της αρχαιότητας κληροδότησαν στη λογοτεχνία την ποίησή τους. Αυτό το απέραντο κοιμητήριο ποιητικών επιτυμβίων επιγραφών[144] απαριθμεί εκατοντάδες επιγράμματα γραμμένα σε πάπυρο, περγαμηνή ή πέτρα. Συνήθως είναι σύντομα και δεν ξεπερνούν τους τέσσερις στίχους όπως εύστοχα ανέφερε ο Πλάτων: «*λίθινα δε επιστήματα μη μείζω ποιείν ή όσα δέχεσθαι των του τελευτηκότος εγκώμια βίου μη πλείω τεσσάρων ηρωϊκών στίχων*».[145]

Τα επιγράμματα δεν προορίζονται απλώς να συν-μοιρολογήσουν με τους φίλους και τους συγγενείς του εκλιπόντος. Ενισχύουν και δικαιώνουν ακόμη περισσότερο την ζωή του νεκρού και τη νεκρική ζωή που πλέκουν οι ίδιοι οι ποιητές με τις λέξεις τους. Σ' ένα από τα εικοσιέξι επιγράμματα που

---

[143] Για το «ομιλόν αντικείμενο» βλ. τις μελέτες των M. Burzachechi «*Oggetti Parlanti nelle epigrafi greche*», Epigrafica, 24 (1962) pp. 3-54.

M. M. Willcock, «The Fourth Nemean» *Greece & Rome*, τ. 29, No 1 (Apr. 1982), pp. 1-10.

D. Steiner, « *Pindar's Ogetti parlanti* » Harvard Studies in Classical Philology, t. 95, (1993) pp: 159-180.

[144] Salvatore Nicosia, *Το σήμα και η μνήμη*, ταφικά επιγράμματα από την αρχαία Ελλάδα, μτφρ. Ευρυπίδη Γαραντούδη, εκδ. Πολύτυπο, Αθήνα 1994, σ. 12.

[145] Πλάτωνος *Νόμοι*, IB 959e.

αποδίδονται στον Θεόκριτο, ο ποιητής καλεί τον αναγνώστη-διαβάτη να σταθεί λίγο και να παρατηρήσει προσεχτικά τον ανδριάντα που στέκει εμπρός του και ο οποίος μιλά για κάποιον ποιητή του καιρού του. Τον καλεί ακόμη, όταν γυρίσει στην πατρίδα του, να ανακοινώσει στους γνωστούς του τί είδε, τί είπε δηλαδή ο ανδριάντας, για τον ποιητή.[146]

Η περίπτωση του Θεόκριτου είναι ενδεικτική του είδους καθώς ο πλούτος των συνωνύμων και των αναφορών στον τύμβο αποκαλύπτεται ως μια ευρεία παραλλαγή η οποία αποτελεί την διάνοια του κάθε επιγράμματος.

Αξίζει να δούμε πώς «επιγράφει» ο ποιητής τον λόγο, την ποίηση, την επιτύμβια μνήμη:

«*και τόδ' απ' ευώδους γλύψατ' άγαλμα κέδρου*» (VIII),

[*και έστησε άγαλμα από ευωδιαστό κέδρο*]

«*τώγαλμα Ξενοκλής θήκε το μαρμάρινον*», (X),

[*ο Ξενοκλής έστησε μαρμάρινο άγαλμα*]

«*Ευσθένεος το μνήμα, φυσιογνώμων ος άριστος*» (XI),

[*εδώ βρίσκεται το μνήμα του Ευσθενέα που ήταν άριστος φυσιογνώμων*]

---

146 *Θάσαι τον ανδριάντα τούτον, ω ξένε*
σπουδά, και λεγ' επάν ες οίκον ένθης·
Ανακρέοντος εικόν είδον εν Τέω
των προσθ' ει τι περισσόν ωδοποιών·
προσθείς δε χώτι τοις νέοισιν άδετο,
ερείς ατρεκέως όλον τον άνδρα.

[*τον αδριάντα ετούτο κοίτα και σπούδασέ τον*
καλά ξένε, κι όταν γυρίσεις στον τόπο σου πες:
«στηνΤέω του Ανακρέοντα τα άγαλμα είδα,
του λαμπρού ποιητή, πούχει πεθάνει»
κι αν πεις ακόμα «Του άρεσαν τα αγόρια»,
τότε θα τάχεις πει όλα γι' αυτόν]

Ανδρέα Λεντάκη, *500 ποιήματα από την Παλατινή Ανθολογία*, β' έκδοση, εκδ. Δωρικός, Αθήνα 1988.

«*χαιρέτω ούτος ο τύμβος ερείς επεί Ευρυμέδοντος, κείται της ιερής κούφος υπέρ κεφαλής*» (XV),

Χαιρετώ τον τύμβο και θα πεις ας είναι ευλογημένος αυτός ο τύμβος ο τόσο φωτεινός επάνω στην ιερή κεφαλή του Ευρυμέδοντα]

«*θάσαι τον ανδριάντα τούτον ω ξένε*» (XVII)
[*κοίτα προσεκτικά αυτόν τον ανδριάντα, ξένε*]

«*ω Βάκχε χάλκεόν νιν αντ' αλαθινού τιν ωδ' ανέθηκαν*» (XVIII),
[*Βάκχε, χάλκινο αντί γι' αληθινό έστησαν τύμβο*]

«*κει μεν πονηρός, μη ποτέρχευ τω τύμβω*», (XIX),
[*κι αν είσαι παλιάνθρωπος, μην πλησιάσεις τον τύμβο*]

«*Μήδειος το μνάμ' επί τα οδώ κηπέγραψε Κλείτας*» (XX)
[*ο Μήδειος έφτιαξε το μνήμα και υπέγραψε Κλείτας*].[147]

Η πληθώρα και ο λεκτικός πλούτος του Θεόκριτου βάζουν σε κίνηση όλες τις αποχρώσεις του ουσιαστικού *τύμβος* αλλά και της γραφής. Καθένα από τα επιγράμματα του δεν σταματούν να θυμίζουν στον οδοιπόρο αναγνώστη πως ο τύμβος είναι η γραφή και αυτή είναι που παίρνει τον λόγο όταν παύει να μιλά ο νεκρός. Ο Θεόκριτος εξασφαλίζει την μουσικότητα του ρυθμού κρίνοντας απαραίτητο να εναλλάσσει τη δωρική με την ιωνική διάλεκτο[148] και να

[147] Στο *The Greek Bucolic Poets*, trans. J. M. Edmonds, Harvard University Press, 1950.

[148] Βλ. Jean François Boissonade, *Praefatio ad alteram Theocriti recensionem*, Paris, 1837.

προβάλλει προς τα έξω ένα ύψιστο αισθητικά αποτέλεσμα. Σύμφωνα με τον Stanford «*As many critics have attested, master-poet chooses his sounds he uses to embody and express his meaning almost as carefully as a musician chooses his notes*».[149] Από τις χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι και αυτή του Firmin Didot ο οποίος, κατά το πρότυπο του Βολταίρου, θεωρούσε, πως η ποίηση πρέπει να μεταφέρεται στην γλώσσα-στόχο σε έμμετρη πάντα μορφή όπως έκανε και ο γάλλος φιλόσοφος στις δικές του μεταφράσεις. Στο βιβλίο του[150] μπορούμε να θαυμάσουμε την τεχνική αλλά και το σθένος του να τροποποιεί το στίχο προκειμένου να φτάσει στο προσδοκόμενο αισθητικά αποτέλεσμα. Ο Didot μετέφρασε όλα τα επιγράμματα που αποδίδονται στον Θεόκριτο σε έμμετρη μορφή.[151]

Μεταβαίνοντας στη λατινική λογοτεχνία, αξίζει να δούμε την περίπτωση του Οράτιου ο οποίος στις στις *Ωδές* του επικαλείται το *aere perennius*, το μνημείο

---

[149] [*όπως έχουν δηλώσει πολλοί κριτικοί,* (A. Warren & R. Wellek, *Theory of Literature,* κεφ. Euphony Rhythm and Meter, N. Y.: Harcourt Brace, 1959), *ο μεγάλος ποιητής επιλέγει τους ήχους που θέλει να ενσωματώσει (στο ποίημά του) και να εκφράσει τη σημασία του, τόσο προσεκτικά όπως και ο μουσικός, ο οποίος επιλέγει τις νότες του*].

[150] Firmin Didot, *Les idylles de Théocrite,* suivis de ses inscriptions traduites en vers français, Typographie de F. Didot Frères, Paris, 1833, p. 75.

[151] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σσ. 348-349, το επίγραμμα:

> ***Εις Ιππώνακτα***
> *Ο μουσοποιός ενθάδ' Ιππώναξ κείται.*
> *ει μεν πονηρός μη ποτέρχευ τω τύμβω*
> *ει δ εσσί κρήγυός τε και παρά χρηστών,*
> *θαρσέων καθίζευ, κην θέλης, απόβριζον.*
>
> [***Sur Ipponax***
> *Ci –git Hipponax le poète*
> *Es-tu méchant ? Fuis de ces lieux*
> *Mais sens-tu battre un cœur honnête ?*
> *Es-tu de ces gens vertueux ?*
> *Sans crainte à ce tombeau tu peux poser ta tête,*
> *Et même y dormir si tu veux.*]

από «αιώνιο χαλκό».[152] Τη γλώσσα που ανεγείρεται ως θαυμαστό αντικείμενο και ορθώνεται μπροστά στα μάτια μας για να κάνει τις λέξεις να μιλήσουν όταν οι άνθρωποι δεν θα είναι πλέον στη ζωή. Δια του μνημείου μιλά ο νεκρός. Και μιλά με το συναίσθημα του. Μέσω του φαινομένου της συναισθησίας, το μνημείο απασχολεί την όραση των ζωντανών. Τον ακούμε δηλαδή με τα μάτια μας: ιδού ο ανατρεπτικός ρόλος του λόγου-μνημείου. Στο αριστουργηματικό του σονέτο του Francisco de Quevedo «*Desde la torre*» ο ποιητής ακούει με τα μάτια τους νεκρούς «*y escucho con mis ojos a los muertos*»[153] στις ερημιές όπου έχει

---

[152] Οράτιος, Odae, 3, 30, στ. 1.

Desde la torre

«*Retirado en la paz de estos desiertos,*
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.
Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora,
libra, ¡oh gran don Iosef ! docta la emprenta.
En fuga irrevocable huye la hora ;
pero aquélla el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora.»

E. L. Rivers, *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*, Laurel Library, New York, 1966, p. 267.

Στη γαλήνη των ερήμων αυτών
Με λίγα, αλλά σοφά βιβλία, αποτραβηγμένος,
Ακούω με τα μάτια μου τα λόγια των νεκρών
Και ζω μιλώντας με τους πεθαμένους.

Κάποτε σκοτεινοί, μα πάντα ειλικρινείς,
Με βοηθούν με δυσκολίες, με συμπονάνε
Και με αντίστιξη βουβή της μουσικής
Στ' όνειρο της ζωής ξύπνιοι μιλάνε

αποτραβηχτεί και αυτή ακριβώς η απρόσμενη συναισθησία εξεγείρει αυτομάτως τη δράση τους στίχους που πρόκειται να ακολουθήσουν. Το σονέτο καταλήγει με έναν έντονα διδακτικό τόνο για την αξία των κειμένων και τη μελέτη τους, η οποία βελτιώνει τη ζωή του ανθρώπου. Ο άνθρωπος λοιπόν του μπαρόκ γνώριζε βαθιά την αξία του λόγου ως μνημείο το οποίο έχουμε τη δυνατότητα να ακούσουμε μέσω του αφιερωματικού κειμένου. Αλλά και οι συνθέτες του μπαρόκ δόξασαν το μνημείο, τον τύμβο προκειμένου να καταστήσουν αιώνιο το αγαπημένο τους πρόσωπο. Ας μην ξεχνάμε ότι «*Le tombeau de Rameau*» του γάλλου συνθέτη Couperin, μουσική σύνθεση άφθαστης ομορφιάς, υπενθυμίζει την αναθηματική ιδιότητα του τύμβου.

Στα *Σονέτα* του Σαίξπηρ ο λόγος-μνημείο ανεγείρεται και αυτός με τη σειρά του, ως λόγος *αφιερωματικός*. [154] Στο πεντηκοστό πέμπτο σονέτο του έχουμε

Μεγάλε Δον Χοσέ, ο Έντυπος Λόγος
Από τα χέρια του θανάτου ελευθερώνει
Και των ετών την αδικία ξεπληρώνει

Σ' ανέκκλητη φυγή κυλάει ο χρόνος,
Καλύτερα λοιπόν να τον μετράμε
Από το πόσο πιο καλοί γινόμαστε ότα μελετάμε.

Χόρχε Λουίς Μπόρχες, *Δοκίμια*, μετάφραση, επιμέλεια, σχόλια Αχιλλέας Κυριακίδης, Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 249.

[154] Σαίξπηρ, ***Sonnet 55***: «*Not marble nor the gilded monuments*
Of princes shall outlive this pow'rful rhyme;
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.
When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn
The living record of your memory.
Gainst death and all-oblivious enmity
Shall you pace forth; your praise shall still find room,
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the endin doom.
So, till the judgment that yourself arise,
You live in this, and dwell in lovers' eyes.»

την αντίστροφη προβολή της σχέσης μνημείου και λόγου. Η μνήμη πρέπει να παραμένει πάνω από το μνημείο για να κρατά ζωντανή την ανάμνηση του ποιητή. Ακόμη και αυτά τα ίδια τα μνημεία δεν είναι ικανά να σταθούν δίπλα στο λόγο του ποιητή που υμνεί το αγαπημένο πρόσωπο. Κι όταν ένας επερχόμενος πόλεμος ή κάποια άλλη καταστροφή θα μαίνονται στη χώρα, η ανάμνηση και ο λόγος δεν θα μπορέσουν να πυρποληθούν και να αφανιστούν όπως θα αφανιστεί η ύλη.

Για να επιστρέψουμε στην ποιητική πρακτική των μεταφρασεολογικών αναζητήσεων για τις γλώσσες, ο Απολλινάριος κάνει μια σπουδαία μετάβαση αναφερόμενος στην γλωσσολαλιά της ημέρας της Πεντηκοστής, το θαύμα χωρίς το οποίο δεν θα είχε ακουστεί το Ευαγγέλιο από τους λαούς των άλλων εθνών.[155] Το μήνυμα ή τα μηνύματα-κλειδιά πρέπει να διαδοθούν ανά τον κόσμο. Ο κατάλογος των εθνών που ακολουθεί στο *Προοίμιο* θυμίζει κατά πολύ

(Στο William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. Peter Alexander, Collins, London and Glasgow, 1951, σ. 1317.)

Ούτε μαρμάρινα ούτε επίχρυσα μνημεία πριγκηπικά
Θα επιζήσουν πιο πολύ από τους δυνατούς μου στίχους
Εσύ το περιεχόμενό τους θα φωτίζεις πιο λαμπρά
Από τις πέτρες στους λεκιασμένους από τον χρόνο τοίχους.
Όταν ολέθριος πόλεμος αγάλματα θα αναποδογυρίσει,
Το έργο των κριτών θα ξεριζώσει η αναταραχή,
Του Άρη το σπαθί ή του πολέμου η φωτιά να πυρπολήσει
Δεν πρόκειται της μνήμης σου τη ζωντανή καταγραφή.
Ενάντια στον θάνατο και στης εχθρότητας τη λήθη
Το βήμα σου θα προχωρεί, ο ύμνος σου θα βρίσκεται εκεί,
Στα μάτια των μεταγενέστερων, στα πλήθη
Που θα φτάσουν ως του κόσμου την τελική καταστροφή.
Λοιπόν, έως την κρίση του κι εσύ θ'αναστηθείς,
Σε αυτούς θα ζεις, και στα μάτια των εραστών θα κατοικείς.

Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Σονέτα*, μτφρ. Χριστίνα Μπάμπου-Παγκουρέλη, εκδ. Ανεμοδείκτης, Αθήνα 2005, σ. 45.

[155] στ. 63-66: «*Γλώσσαις δ'εξαπίνης προφανέν φλογερήσιν ομοίον*
αντιθέων πυρόεν κεφαλαίς υπερέζετο φωτών,
Χριστού υποδρηστήρας αριστοπόνοιο διδάσκον
γλωσσέων ευφραδέων πυκινόν θρόον»

και τον ομηρικό *Νηών Κατάλογο*[156] αλλά και τον κατάλογο των εθνών που ακούμε το κήρυγμα του Πέτρου στις *Πράξεις των Αποστόλων.*[157] Ο Απολλινάριος, κατά το ομηρικό πρότυπο εντάσσει στο κείμενό του και κάποια χαρακτηριστικά των λαών που μνημονεύει, γνώρισμα διαδεδομένο σε τέτοιου τύπου σειραϊκές καταγραφές.[158]

Όσον αφορά το Άγιο Πνεύμα, αυτό εκχέει τη δύναμή του, προκειμένου να γίνει κατανοητή η *ετερογλωσσία.* Ο Απολλινάριος παρουσιάζει δηλαδή τη γλωσσολαλιά ως την αρχετυπική μετάφραση. Στον περίφημο ομηρικό *Ύμνο*

---

[156] Ομήρου, *Ιλιάδα*, Β΄ 484-779.

[157] *Πρ. Αποστ.* 2:9-13 «*Πάρθοι και Μήδοι και Ελαμίται, και οι κατοικούντες την Μεσοποταμίαν, Ιουδαίαν τε και Καππαδοκίαν, Πόντον και την Ασίαν, Φρυγίαν τε και Παμφυλίαν, Αίγυπτον και τα μέρη της Λιβύης της κατά Κυρήνη, και οι επιδημούντες Ρωμαίοι, Ιουδαίοι τε και προσήλυτοι, Κρήτες και Άραβες, ακούομεν λαλούντων αυτών ταις ημετέραις γλώσσαις τα μεγαλεία του θεού; Εξίσταντο δε πάντες και διηπορούντο, άλλος προς άλλον λέγοντες τι θέλει τούτο είναι; Έτεροι δε διαχλευάζοντες έλεγον ότι γλεύκους μεμεστωμένοι εισίν.*»

[158] Αξιοσημείωτη εξάλλου είναι και η απόδοση των εννέα πρώτων εδαφίων του ενδέκατου κεφάλαιου της *Γενέσεως* της Π. Δ., από τον ομότιμο καθηγητή Συγκριτικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Iowa Σταύρο Δεληγιώργη, υπό μορφή ποιήματος, το οποίο αρχίζει με ένα δίστιχο και συνεχίζει με τρίστιχα και τετράστιχα:

the entire earth used to be one lip
and one voice to all

it happened
as they moved from the east
they found level ground in the land of Sennaar
and they made their home there

every man urged his neighbour "come
let us make mud bricks
and let us bake them with fire''

the mudbricks had become to them like stone
asphalt serving for clay (1-3)

Stavros Deligiorgis, «The Septuagint», στο Daniel Weissbort and Astradur Eysteinsson, επιμ. *Translation Theory and practice: A Historical Reader,* Oxford University Press, 2006, pp. 11-14.

στον Απόλλωνα, οι Δηλιάδες κόρες ψάλλουνε ύμνο και θέλγουν τα γένη των ανθρώπων.[159] Είναι η περίφημη λέξη «*κρεμβαλυαστύς*» η οποία αποδίδει την ονοματοποιητική ιδιότητα της γλώσσας. Η ονομασία υποδηλώνει το κροτάλισμα ή τις επαναλαμβανόμενες λέξεις ή συλλαβές που εκφέρουν οι χορωδοί οι οποίες κατέχουν αυτόν τον εκστατικό λόγο. Αυτές μιμούνται ήχους που όλος ο κόσμος κατανοεί σαν τραγούδι δικό του.[160]

Το *Προοίμιο* τελειώνει με την τοποθέτηση του Απολλινάριου και άρα την επιθυμία του να υμνηθεί ο Χριστός και στα ομηρικά ελληνικά.[161] Ανα-πλέκει

---

[159] Οι J. P. Vernant-M. Detienne θεωρούν ότι «*ο Ομηρικός Ύμνος εις Απόλλωνα» διηγείται, με αινιγματικά συχνά λόγια, την ιερουργική δοκιμασία της Ογχηστού*», J. R.Vernant-M. Detienne, *Μήτις, η πολύτροπη νόηση στην Αρχαία Ελλάδα*, εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1993, σ. 233.

[160] ***Ύμνος στον Δήλιο Απόλλωνα***:

[...]
«*κούραι Δηλιάδες Εκατηβελέταο θεράπναι*
αι τ επεί αρ πρώτον μεν Απόλλων υμνήσωσιν,
Αυτις δ' αυ Λητώ τε και Άρτεμιν ιοχέραιαν,
μνησάμενοι ανδρών τε παλαιών ηδέ γυναικών
ύμνον αείδουσιν, θέλγουσι δε φύλ' ανθρώπων
πάντων δ'ανθρώπων φωνάς και κρεμβαλιαστύν
μιμείσθ' ίσασιν· φαίη δε κεν αυτός έκαστος
φθέγγεσθ' ούτω σφιν καλή συνάρηρεν αοιδή.»

[*οι Δηλιάδες κόρες, οι θεράπαινες του Εκατηβελέτη*
αυτές που πρώτα αφού υμνήσουν τον Απόλλωνα
κι έπειτα τη Λητώ και την τοξότρια Άρτεμη
αρχαίους άνδρες και γυναίκες μνημονεύοντας
ψάλλουνε ύμνο και τα γένη των ανθρώπων θέλγουν.
Και όλων των ανθρώπων τις φωνές και το χοροκροτάλισμα
ξέρουνε να μιμούνται κι έτσι ο καθένας θα νόμιζε
πως τραγουδάει ο ίδιος τόσο πετυχημένο είναι το άσμα τους].

Ομηρικοί Ύμνοι, κείμενο, μετάφραση, σχόλια Δ. Π. Παπαδίτσας και Ελένη Λαδιά, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 2005, σ. 47.

[161] Στ. 105-110: *τούνεκα δη και γλώσσαν Ιήονα –και γαρ ετύχθη*
εκ παλαχής θεότευκτος, ενός δ εξώρτο λόχοιο
παντοίη μεροπής ομού γλώσση και αοιδή-
αθάνατον βασιλήα πολύλλιτον υμνοπολεύσαι
Μαρκιανός ποθέεσκεν, εγώ δε οι ήνυσα βουλήν

δηλαδή για τελευταία φορά στο κείμενό του την αναγκαιότητα να υμνείται ο Κύριος σε οποιαδήποτε γλώσσα. Εδώ βρισκόμαστε μπροστά στην αντίστροφη προβολή της ιστορίας της Βαβέλ. Απ' τη στιγμή που οι άνθρωποι εγκατέλειψαν την προσπάθειά τους να υψώσουν πύργο που να φτάνει μέχρι τον Θεό, ο Θεός τους έστειλε την ετερογλωσσία για να τους σταματήσει. Η ετερογλωσσία των *Πράξεων των Αποστόλων*, εκπορευόμενη από το Άγιο Πνεύμα είναι ο μοναδικός τρόπος να προσλάβουμε τα μηνύματα της Θειότητας. Αλλά και στο βιβλίο των *Παροιμιών* της Π. Δ. διαβάζουμε για την ζωογόνο ιδιότητα του πνεύματος υπέρ των γλωσσών και του Λόγου-ζωή. Ο άνθρωπος καλείται να φυλάξει τους λόγους του Κυρίου στην καρδιά του διότι αποτελούν τη ζωή του και την ίαση της σάρκας του.[162] Αλλά και στην *Α΄ προς Κορινθίους Επιστολή* ο απόστολος Παύλος τονίζει πως «εν *τω νόμω γέγραπται ότι εν ετερογλώσσοις και εν χείλεσιν ετέρων λαλήσω τω λαώ τούτω και ουδ΄ούτως εισακούσονταί μου, λέγει κύριος*», παραθέτοντας το κατά επτά αιώνες παλαιότερο κείμενο του Ησαία (28:11).[163]

Το λεκτικό του Παύλου είναι εμφατικό. Και αν λάβουμε υπ'όψιν τις παρενθετικές αναλυτικές επεξηγήσεις και παρομοιώσεις του περί σημαινόντων και σημαινομένων (σάλπιγγες, αυλοί, βάρβαροι), οδηγούμαστε στη διαπίστωση πως το συγκεκριμένο λεκτικό είναι και επιτακτικό: το άτομο που δέχτηκε το χάρισμα της γλώσσας της προσευχής του πνεύματος αποκτά αμέσως υπερβατική αξία, η οποία στον αρχαίο κόσμο τον έκανε «μύστη», μυημένο κοινωνό του θείου, και επομένως ικανό, δια της χαρισματικής, εμπνευσμένης διερμηνείας των ακατάληπτων λεγομένων. Ο Παύλος ορίζει με σαφήνεια τη «διάθεση» των δώρων. Δίδονται όταν τα ζητήσει εκείνος που ενδιαφέρεται και

Χριστόν αεί ζώοντα λαχών επαρωγόν αοιδής.

[162] *Παρ*. 4:22 «*ζωή γαρ εστιν τοις ευρίσκουσιν αυτάς*
και πάση σαρκί ίασις.»

[163] *Α' Κορ*. 14:21.

στη συνέχεια αποδέχεται την γλωσσολαλιά και μάλιστα σε δύο επίπεδα: της απλής εκστατικής ομιλίας αλλά και του πνευματικού, εμπνευσμένου άσματος. Ο κεχρισμένος πιστός, επομένως, μπορεί να χαρεί τον εαυτό του και σαν ποιητή και σαν αοιδό, και το σημαντικότερο, σαν ευεργέτη των ομόθρησκων ακροατών του.[164]

Η ομηρική «*κρεμβαλυαστύς*» παύει να ακούγεται προς εντυπωσιασμό των Δηλίων επισκεπτών και των παροικούντων εν τη Ιερουσαλήμ. Η εκστατική λαλιά, η καινούρια γλώσσα-χάρισμα επιστρατεύεται δια της ερμηνείας, δηλαδή υπό την αιγίδα του αρχαίου διαμεσολαβητή θεού Ερμή.[165] Πρώτα απ' όλα για να συνδέσει κοινούς ανθρώπους άγνωστους μεταξύ τους και δεύτερο, δια του χαρίσματος της ερμηνείας να τους «δέσει» μεταξύ τους ως οργανικά μέλη του σώματος του Χριστού, του κεχρισμένου με το πνεύμα του ίδιου στο σώμα της τοπικής πνευματικής συνάθροισης που λέγεται εκκλησία. Δηλαδή των εκκληθέντων από το αδιάφορο και φονικό κοινωνικό σύνολο που δεν θα τους αναγνώριζε ούτε μια πνευματική ιδιότητα, ή έστω, ιδιαιτερότητα.

Η διάκριση των χαρισματικών ανθρώπων αναφέρεται στο δωδέκατο κεφάλαιο της *Α' προς Κορινθίους* επιστολή,[166] όπου τα μέλη του σώματος του Χριστού (η αναλογία μεταξύ της δομής του σώματος ενός ανθρώπου και της κοινωνίας θυμίζει έντονα τις προκαταρκτικές ψηλαφήσεις της *Πολιτείας* του Πλάτωνος) περιλαμβάνουν Αποστόλους (απεσταλμένους και ιδρυτές νέων χριστιανικών κοινοτήτων), Προφήτες (προς χρήσιν τοπικών πληρωμάτων), Διδασκάλους (κατηχητές), Δυνάμεις, Ιάματα (θαυματουργούς), Αντιλήψεις (εκκλησιαστικούς κοινωνικούς λειτουργούς), Κυβερνήσεις (νομικούς και

---

[164] Σχετικά με τον εμπνευσμένο λόγο, βλ. *Α΄ Κορ*. 14:2-5, 12-13, 18.

[165] Βλ. Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*.

[166] *Α΄ Κορ*. 12:28.

οικονομικούς συμβούλους της εκκλησίας) και Γένη Γλωσσών (απαραίτητους για τον προσηλυτισμό και τους νεοφώτιστους).

Ενώ βέβαια δεν θα πρέπει να περιμένει κανείς, εκεί όπου παρατηρείται πνευματική δραστηριότητα, οι πάντες να εκδηλώνονται «*εν γλώσσαις*» και οι πάντες να φέρονται ως «*διερμηνείς*», ο Παύλος προσθέτει ότι οι πάντες μπορούν να προφητεύουν, φτάνει να μην επιμένουν να το κάνουν όλοι μαζί αλλά, δύο-δύο ή το πολύ τρεις-τρεις.[167] Προτείνει, επιπλέον, η γλωσσολαλιά να συνοδεύεται από διερμηνεία! Οι επιστολές του Παύλου περισώζουν και λεπτομερείς τεχνικές της ενσωμάτωσης του χαρίσματος στις νέες κοινότητες των χριστιανών. Ζητάει επίμονα, ούτε λίγο ούτε πολύ, οι πάντες να εκφράζονται «*εν γλώσσαις*». Και επειδή θα είχε προσέξει ότι κάποιοι πιστοί θα προτιμούσαν να μην υπήρχαν εκδηλώσεις «γλωσσών» -ο Ηρόδοτος ήδη είχε γράψει ότι «*φθονερόν και ταραχώδες το θείον*»- σε κάποιο σημείο προειδοποιεί οι γλώσσες να μην «*κωλύονται*».

Η τελευταία σημαντική ενότητα περί των «γλωσσών» στην εκκλησία αρχίζει από την τελυταία πρόταση του ύμνου του Παύλου στην αγάπη του 13ου κεφαλαίου. Μιλώντας στον πληθυντικό, σαν να θέλει να θυμίσει ακόμη και στον εαυτό του, ότι σχεδόν *τα πάντα περί ων ο λόγος* και πριν και τώρα, είναι, ή πρέπει να είναι, υπό γενική αίρεση, δηλαδή σαν να τα βλέπει κανείς μέσα από έναν καθρέφτη.[168] Είναι επίσης πολύ πιθανό ο Παύλος, ο οποίος γνώριζε και τον θεσμό των αρχαίων μεσογειακών μαντείων -στα χρόνια του υπήρχαν ακόμη πάμπολλα και στην Ιωνία, και στο Αιγαίο και στην Ηπειρωτική Ελλάδα- και τον τρόπο της λειτουργίας τους, με το καινούριο θρησκευτικό εγχείρημα

---

[167] Οι επιστολές του Παύλου περισώζουν και λεπτομερείς τεχνικές της ενσωμάτωσης του χαρίσματος στις νέες κοινότητες των Χριστιανών.

[168] Αντίθετα από αυτό που ξέρουμε σήμερα, ο καθρέφτης, εκτός από το ότι ήταν και μέσο μαντείας, δεν ήταν το διαυγέστερο οπτικό όργανο για να δει κανείς κάτι. Εξ ου και η υπενθύμιση στο *Α΄ Κορ*. 13:12 ότι τώρα ό,τι βλέπουμε το βλέπουμε ως *εν εσόπτρω*»,… *εν αινίγματι*» δηλαδή υπαινικτικά και μόνο.

αποφασίζει να αποσυνδέσει την χριστιανική χρησμοδοσία από την προαιώνια παράδοση που κρατούσαν οι Βακχίδες, οι Πυθίες, οι Σίβυλλες. Την γνωστή παράδοση των θεόπνευστων ή των υπό «δαιμονικήν» κατάληψη κυρίως γυναικών, με άλλα λόγια, τερματίζει η εντολή του Παύλου που ζητάει να μην επιτρέπεται στις γυναίκες «*να λαλούν εν ταις εκκλησίαις*».

Η πιο ριζοσπαστική τοποθέτηση του Παύλου σχετικά με την μελλοντική εκτίμηση της χριστιανικής πνευματικότητας ορίζεται στο δέκατο τέταρτο κεφάλαιο της *Α΄ προς Κορινθίους* επιστολής.[169] Είτε εκφράζει ο στίχος αυτός μια διαπίστωση των πρακτικών των εκκλησιών της εποχής του, είτε πρόκειται για ευχή, η ιδέα και μόνο ότι ο προφήτης έχει τον απόλυτο έλεγχο και την ευθύνη για το διακατέχον αυτόν πνεύμα αποτελεί τομή στην ιστορία των χριστιανικών δρώμενων. Απ' αυτό το σημείο της Κ. Δ. και έπειτα, κανείς δεν θα μπορεί να ισχυρισθεί πως ό,τι είπε και έκανε το έκανε χωρίς τη θέλησή του (και ότι γι' αυτό θα έφταιγε το «πνεύμα» που τον κατέλαβε). Η μεν σύνεση, η αίσθηση της τάξης και η λογικότητα δεν καταργούνται από την καθημερινή σχεδόν και προς όλους επιφοίτηση του πνεύματος, η δε νέα θρησκεία θα διακρίνεται στο εξής από μια ήπια και ελάχιστα παραληρηματική εκστατικότητα.[170] Η μαντική –το δώρο του Απόλλωνα και των Μουσών- η «θεόδοτη» ποίηση δεν θα είναι πια μανικήμάλιστα θα είναι πιο προσβάσιμη στον μεταφραστή δημιουργό.

[169] *Α΄ Κορ*. 14:32 (*πνεύματα προφητών προφήταις υποτάσσεται*).

[170] *Α΄ Κορ*. 14:23.

1.2.1. Η *Άνοιξη* του Κόντογλου φιλοξενεί τους *Ψαλμούς* του Δαυίδ

Δεν θα ήταν σωστό από ετούτη την εξόχως επιλεκτική ανασκόπηση να μη γίνει λόγος για μία σημαντικότατη συμβολή στη μεταφραστική παράδοση που γεφυρώνει τους *Ψαλμούς* (κατά τον Όμηρο) και τα Ευαγγέλια (κατά τον Πλάτωνα) με τα νεότερα μετα-ψυχαρικά και μετα-εφταλιώτικα ελληνικά του μεσοπολέμου. Ο Φώτης Κόντογλου, δάσκαλος τριών τουλάχιστον γενεών, καλλιτέχνης όσο λίγοι από τους προαναφερθέντες.

Το πολύπτυχό του *Βασάντα* (στα σανσκριτικά Ἀ*νοιξη*) κυκλοφόρησε το 1927.[171] Πρόκειται για μια σειρά μεταφράσεων από βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης (*Ιώβ*, *Ψαλμοί του Δαυίδ*) αλλά και μεταφράσεις διαφόρων ευρωπαϊκών έργων (Ροβινσών Κρούσος, θεατρικά έργα του Σαίξπηρ). Η μετάφραση των Ψαλμών στη *Βασάντα* δεν παρουσιάζεται με τον ίδιο τρόπο: οι Ψαλμοί Γ΄, ς΄, Η΄, ΙΖ΄, ΞΗ΄, ΠΖ΄, ΠΗ΄, ΠΘ΄, ΡΑ΄ μεταγράφονται σε έμμετρο λόγο ενώ οι ΡΓ', ΡΒ', ΡΛς΄, ΡΜΒ΄, ΡΜΕ΄, ΡΜΗ΄ και ΡΝ΄ σε πεζό. Αξιόλογη είναι η αμεσότητα και η απλότητα τη μορφής την οποία δίνει ο Κόντογλου στις μεταφράσεις του. Ο ψαλμός γίνεται μια «πεζογραφημένη» προσευχή, τόσο κατανοητή και καθημερινή, ικανή να γίνει το φυλαχτό του κάθε ανθρώπου. Διαβάζουμε τον έκτο από τους Ψαλμούς:

«*Κύριε,*[172] *μη με κρίνεις με το θυμό σου, και μη με παιδέψεις με την οργή σου. Ελέησέ με Κύριε, γιατί είμαι άρρωστος· γιάνε με, γιατί τα κόκκαλά μου*

---

[171] Θυμίζουμε εδώ και τα *Κούφια Καρύδια* του Αλέξανδρου Πάλλη το 1915 που εκδόθηκαν στο Λίβερπουλ. Πρόκειται για ένα σύνολο μεταφράσεων εκ των οποίων η *Ιλιάδα*, η *Καινή Διαθήκη*, έργα του Θουκυδίδη (Α΄ βιβλίο των *Ιστορικών*), του Κάντ (*Κριτική του Αδόλου Λόγου*). Η μετάφραση της Ιλιάδας χαιρετίστηκε από τους φιλολόγους τη εποχής ως «αξεπέραστο μεταφραστικό επίτευγμα».

[172] Φώτη Κόντογλου έργα, *Πέδρο Καζάς και Βασάντα*, εκδ. Αστήρ-Παπαδημητρίου, Αθήνα 1967, σ. 172.

ξεκλειδώθηκαν· κι η ψυχή μου ταράχτηκε φριχτά. Κι εσύ, Κύριε, ως πότε; Έλα Κύριε, γλίτωσε την ψυχή μου, σώσε με εσύ που σαι τόσο σπλαχνικός. Γιατί κανένας δε σε θυμάται σαν πεθαίνει· μες στον Άδη ποιος θα σου ξομολογηθεί; Έλυωσα με το αχ, κάθε βράδι λούζω με δάκρυα το κρεβάτι μου, τα μάτια μου μουσκεύουνε το στρώμα μου, το φως μου θόλωσε απ' τον πόνο, έγινα μπαίγνιο στους οχτρούς μου. Φευγάτε από κοντά μου, όλοι εσείς που κάνετε κάθε αμαρτία, γιατί ο Κύριος έστησε αυτί στα δάκρυά μου, ο Κύριος δέχτηκε την προσευχή μου».[173]

Ο Κόντογλου, ιδιόμορφος στυλίστας, οδήγησε την αρμονία της γραφής στην καθομιλουμένη δίχως όμως να υποβαθμίσει το κείμενό του σε ένα λαϊκίζον κήρυγμα. Ο Κόντογλου είναι βέβαιος πως ο Θεός αρέσκεται να διαβάζει όλα τα στυλ γραφής. Θα γιατρέψει τα κόκκαλα του πιστού που έχουν «ξεκλειδωθεί». Με τον τρόπο αυτό φρόντισε να αφήσει μια μεγάλη παρακαταθήκη εικόνων και λέξεων που κολλάνε στο στόμα. Είναι η απόλυτα σαρκική οδός ενδεδυμένη με την άφατη πνευματικότητα του λόγου που θα την χαιρέτιζε και ο Παύλος των επιστολών.

---

[173] *Ψαλμός* F: «*Κύριε, μη τω θυμώ σου ελέγξης με*
μηδέ τη οργή σου παιδεύσης με.
ελέησόν με, κύριε, ότι ασθενής ειμι·
ίασαί με, κύριε, ότι εταράχθη τα οστά μου
και η ψυχή μου εταράχθη σφόδρα
και συ, κύριε, έως πότε;
επίστρεψον, κύριε, ρύσαι την ψυχήν μου
σώσον με ένεκεν του ελέους σου
ότι ουκ έστιν εν τω θανάτω ο μνημομεύων σου
εν δε τω άδη τις εξομολογήσεται σοι;
εκοπίασα εν τω στεναγμώ μου,
λούσω καθ' εκάστην νύκτα την κλίνη μου,
εν δάκρυσίν μου την στρωμνήν μου βρέξω
εταράχθη από θυμού ο οφθαλμός μου,
επαλαιώθην εν πάσιν τοις εχθροίς μου.
απόστητε απ' εμού, πάντες οι εργαζόμενοι την ανομίαν,
εισήκουσε κύριος της δεήσεώς μου,
κύριος την προσευχήν μου προσεδέξατο
αισχυνθείησαν και ταραχθείησαν σφόδρα πάντες οι εχθροί μου
αποστραφείησαν και καταισχυθείησαν δια τάχους.»
D. Dr. Alfred Rahlfs, *Η Παλαιά Διαθήκη κατά τους Ο΄*, (Septuaginta), Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart, 1935, Ψαλμός F.

1.2.2. Μια νέα πρόταση από τον Raffaele Cantarella

Ένας από τους σπουδαιότερους βυζαντινολόγους της εποχής του και καθηγητής της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μιλάνου υπήρξε ο Raffaele Cantarella.[174] Ασχολήθηκε με το αρχαίο δράμα, τραγωδία και κωμωδία, τη βυζαντινή γραμματεία και την ελληνική γραμματολογία. Η μετάφραση του Προοίμιου του Απολλινάριου Λαοδικείας αποτελεί ωστόσο μία από τις σημαντικότερες απόπειρες διανοουμένου να ξαναγράψει τον Απολλινάριο, μαζί με όλο τον πλούτο των πληροφοριών που παρέχει σε σύγχρονα ιταλικά και παράλληλα να αναπτύξει την διαχρονικότητα αυτού του γλωσσικού μνημείου. Η απαραβίαστη φύση του, άλλωστε, συνέβαλε κατά πολύ και στην μεταμόρφωση της μετρικής του πρωτότυπου σε έναν άλλο τύπο κειμένου: του ιστορικού κειμένου, εμπλουτισμένου με λογοτεχνικά στοιχεία: αυτή είναι η αντιστροφή της πρότασης του ιταλού βυζαντινολόγου. Πέραν όμως του γεγονότος πως ο Cantarella προέβη σ' αυτήν τη σπουδαία ενέργεια, η μετάφραση του Προοίμιου ξαναθύμισε στους ερευνητές και αναγνώστες του βυζαντινού συγγραφέα τη σπουδαιότητα των κειμένων του.

---

[174] Ο Raffaele Cantarella (1898-1977) ήταν καθηγητής της αρχαίας ελληνικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Νεαπόλεως. Στη συνέχεια, καθηγητής ελληνικής φιλολογίας και εντεταλμένος της βυζαντινής στο Πανεπιστήμιο του Μιλάνου, ενώ διετέλεσε Διευθυντής του Παπυρολογικού Τμήματος της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Νεαπόλεως και Διευθυντής του Τμήματος «Το Παγκόσμιο Θέατρο» της νέας εκδοτικής Ακαδημίας του Μιλάνου «Thesaurus Literarum». Μετέφρασε την τραγωδία «Τραχίνιαι» του Σοφοκλή, αποσπάσματα του Αισχύλου από τον Πάπυρο της Οξυρύγχου, τις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Επίσης εξέδωσε ανθολογία ελλήνων ποιητών με εισαγωγή, υπομνήματα και μεταφράσεις, καθώς και τους «Επιτρέποντες» του Μενάνδρου. Το 1967 αναγορεύτηκε επίτημος διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών «*τιμώσης ου μόνον το επιστημονικόν έργον του, αλλά και τα φιλελληνικά του γενναία αισθήματα διότι ο καθηγητής κ. Cantarella είναι εις εκ των ακραιφνών φιλελλήνων*», όπως τόνισε ο τακτικός καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας Κωνσταντίνος Βουρβέρης, στη σχετική τελετή στις 3 Απριλίου 1967.

Απολλινάριος Λαοδικείας

Προοίμιο

Ελπομαι αθανάτοιο θεού κεκορυθμένος οίμη
σοι χάριν αντί πόνων φορέειν και κέρδος επ' έργω
και τυφλός γεγαώς δοκέειν φάος άλλο κομίζειν,
Μαρκιανέ κλυτόμητι˙ τι γαρ νύ τοι έπρεπεν άλλο
ή το μοι ευρέμεναι σέθεν άξιον; Ου γαρ εφετμής
σείο, πάτερ, λαθόμην˙ εθέλω δε τοι νήπιος είναι
εις αγαθόν σπεύδοντι. Τι δ' ήδιον ηέ μερίμναις
σήσιν επ' ατρύτοισι νόον φιλόμολπον εγείρειν,
μεμνήσθαι δ' επέων, ων φθέγξαο τοία πιφαύσκον
ου τις εχεφροσύνη μεμελημένος άλλο τι ρέζειν
ώφελεν ή ψυχήν αρεταίς μεροπηίδα φέρβειν·
τούτο δ' άρα πρώτιστα θεός πόρεν ανδράσιν έργον,
ανδράσιν, οίσι θεός μέλεται και δώρα θεοίο˙
τούνεκά μοι βάζοντι φίλων επιμαίεο μύθων.
Οίσθ', ότι Δαυίδου μεν αγακλέος ήθεα μέτροις
Εβραίοις εκέκαστο και εκ μελέων ετέτυκτο
θεοπεσίων το πρόσθεν, όθεν φόρμιγγι λιγείη
μέλπετο και μελέεσσιν˙ ατάρ μεν Αχαιίδα γήρυν
αύτις αμειβομένων κατά μεν χάρις έφθιτο μέτρων,
μύθοι δ' ώδε μένουσιν ετήτυμοι˙ ου γαρ αοιδής
αλλ' επέων Πτολεμαίος εέλδετο. Ένθεν Αχαιοί
μείζονα μεν φρονέεσκον επί σφετέρησιν αοιδαίς,
ημετέρας δ ού πάμπαν εθάμβεον˙ αλλ' επεί έργον
ευδικίης εκάλυψεν όλην χθόνα, ουδέ τι νείκος
ουδ' έρις εν λαοίσιν, αναιμάκτοις τε θυηλαίς
πανσυδίη βασιλήα θεόν καλέουσι πόληες-
τους μεν έα φθινύθειν, ένα και δύο, τοι ρ' απάνευθεν
εισέτι δουλεύουσι θεουδείης ερατεινής-
ημείς δ' ως κ επέοικε, τα περ πρότεροι λίπον άνδρες
εκ μελέων, μέτροισιν ενήσομεν, εις δε μελιχρήν

Δαυίδου βασιλήος εγείρομεν αύτις αοιδήν
εξατόνοις επέεσσιν, ίνα γνώωσι και άλλοι
γλώσσ' ότι παντοίη Χριστόν βασιλήα βοήσει
και μιν πανσυδίη γουνάσσεται έθνεα γαίης
ουδ' ο σκυτοτόμος το λέγων εψεύσατο Παύλος.
Ουκ αίεις ως πρόσθε τεός Δαυίδος αμύμων
πνεύματι θεσπίζων αιγύπτιον έκφατο λαόν
πρώτα δικαιοσύνης ικέτην έμεν, ειπέ τε χείρας
Αιθίοπας πρώτιστον ορέξασθαι βασιλήι;
Τούνεκα νυν κέλομαι σε πολύ πρώτιστον ιόντα
εσθλαίς Μαρκιανοίο παραιφασίησι πιθήσαι·
παρ γαρ εμοί πρώτω προμολών χθόνα Κωνσταντίνου
ήθεα και λαόν τ' εδάης και επάσσαο σίτου.
Έννεπες· αυτάρ εγώ πιθόμην πολυκερδέι μύθω·
οία δε σοι στήλην δοκέων ερικυδέα τεύχειν
αντί παραιφασίης αγαθής κλυτόν αίνον αείδω.
Ουλέ τε και μέγα χαίρε, θεός δε τοι όλβια δοίη
σης σοφίης και τούτο, πάτερ, κειμήλιον έστω
Μαρκιανού πινυτήσιν υπ' ευχωλήσι μεμηλός,
ός μετά παρθενίην λιγυρήν ησπάσσατο μολπήν
γήραος ευφήμοιο συνέμπορον αιέν ελέσθαι.
Και γαρ εποπτεύων βασιλήα θαύματα θυμώ
πάντα μεν, ή θέμις εστίν, εθάμβεεν, έξοχα δ' άλλων
πνεύματος αχράντοιο μέγα σθένος, ο πριν εόν περ
υιέι και γενετήρι πανείκελον ίσα τε ρέζον
κάρτει πανσθενέι και ομόν θρόνον αμφιπολεύον
και γέρας εν τρισσήοι μιής θεότητος οπωπαίς,
υιέος ουρανόθεν μετ ανάστασιν άλτο θεοίο,
όφρα κεν αλλόγλωσσον όλητ' αλλόθροον αυδήν,
την πριν υπερβασίη μερόπων συνέχευεν αλιτρών,
εις ένα τιμήεντα πάλιν μετά θεσμόν ελάσση
ευδικίης, και γλώσσα πάλιν κόσμοιο γένηται.
Γλώσσαις δ' εξαπίνης προφανέν φλογερήσιν ομοίον
αντιθέων πυρόεν κεφαλαίς υπερέζετο φωτών,

Χριστού υποδραστήρας αριστοπόνοιο διδάσκον
γλωσσέων ευφραδέων πυκινόν θρόον˙ ένθεν άκουον
Πάρθοι χαλκοκορυσταί αμ' ιπποδάμοις Ελαμίταις
και Μήδων κλυτά φύλα και οι περιναιετάουσι
μεσοατίην ποταμών και Καππαδόκειαν άρουραν,
Πόντον, Ιουδαίην και όλην Ασιήτιδα γαίαν,
οι Φριγύην ενέμοντο και οι Πάμφυλον έδεθλον,
οι τ' έχον Αίγυπτον σταχυηκόμον οι τε Κυρήνην,
οι τ' ερατήν Λιβύην φιλοπόιμνιον αμφενέμοντο,
οι τ' έξ Αυσονίης γενεής μεταδήμιοι ήσαν.
Έθνεα δ' Εβραίων και όσος σφέας άμφεπε λαός,
οι τ' έλαχον Κρήτην εκατόμπολιν, οι τε γενέθλης
Αρραβικής καλέοντο, βαθύγλωσσοι γεγαώτες,
θεοπεσίων αίεσκον εής γλώσσης αρετάεων,
ας σφισιν απροφάτως αδαήμονες ίαχον άνδρες-
πάσης γαρ των φθόγγος επέδραμεν άντυγα γαίης,
και μύθων απεπάκουσαν εών κατά πείρατ' αρούρης,
εισόκην εσχατιήν αψορρόου ωκεανοίο-
παρθενικής αλόχευτον επ' ωδίνεσσι λοχίειν
και γόνον αυτογενέθλον άτερ βροτέων υμεναίων,
και λόγον εν λαγόνεσσι γυναίαις, υία θεοίο,
και θεόν ανδρομέη προφανέντ' αψευδέι μορφή,
και βροτόν αθανάτοιο βίην γενετήρος έχοντα,
και νέκυν εν νεκύεσσι και ου θανάτοιο δαμέντα,
δούρατι τ' ουτηθέντα και ουκ είξαντα σιδήρω,
μνήματι τ' ευνασθέντα και εκπεράσαντα βερέθρων
παντίοιην Αίδαο βίην, λύσαντα τε νεκρούς
κοιρανίης στυγεροίο παλαιγενέος θανάτοιο
και θεόν εν θνητοίς και εν ουρανώ άγχι τοκήος,
άνθρωπον γεγαώτα και ου λήγοντα θεοίο,
αλλά παλιννόστοισιν ελευσόμενον σθενέεσσιν,
ως μιν υπέρ νεφέλης ιερής πάρος είδον ιόντα
εκ γαίης, γενέτην δε, τον ουκ απεόντα τοκήος,
κυκλόθεν εισαίοντες, υπερβασίης αλεγεινής

ων τ' όφις αδρανέων μερόπων νόον ηπεροπεύσας
ψευδαλέων εδίδαξε θεών λελάθοιντο και άτης
μαχλάδος η τε μάλιστα βροτών περισίνατο φύλον,
μούνου δ' αθανάτοιο θεού κεχαροίατο πίστει,
υιέα και γενετήρα μέγαν και πνεύμα φαεινόν,
ειν ενί κυδαίνοντες ατερμάντοισι λιτήσι.
Τούνεκα δη και γλώσσα Ιήονα –και γαρ ετύχθη
εκ παλαχής θεότευκτος, ενός δ' εξώρτο λόχοιο
παντοίη μεροπηίς ομού γλώσση και αοιδή
αθάνατον βασιλήα πολλύλιτον υμνοπολεύσαι
Μαρκιανός ποθέεσκεν, εγώ δε οι ήνυσα βουλήν
Χριστόν αεί ζώοντα λαχών επαρωγόν αοιδής.

Metafrasi dei Psalmi, Proemio

Armato del canto del Dio immortale, io spero portare a te grazia invece di pene e giovamento per l'opera, pur essendo cieco a pensare di portarti altra luce, o saggio Marciano. E che cosa altro infatti conviene, se non tu mi trovi in cio degno di te? Ne il tuo comando, padre, dimenticai : e voglio essere un pargolo (obbediente) a te, che ti affretti verso il bene. E che cosa e più dolce che nelle tue cure incessanti suscitare armoniosi pensieri e ricordare le parole, che tu pronunciavi così dicendo : « nessuno, che ama la saggezza, dovrebbe fare altro, che nutrir di virtù l'anima umana : questa opera per prima Dio diede agli uomini cui Dio sta a cuore e i doni di Dio. Perciò, ritieni queste mie parole. Tu sai che le espressioni dell'inclito David furono adorne di metri ebraici dapprima e composte di canti divini, qyando erano modulate sull'armoniosa cetra e non canti; poi, trasferite in lingua greca, la belezza dei metri ando perduta, ma le parole, pur cosi, rimangono veraci : non canto, ma versi bramava Prtolemeo. Cosi, i greci molto piu andavano superbi dei propri canti, e null'affatto ammiravano i nostri : ma quando l'opera di giustizia occupo tutta la terra, ne piu contesa o discordia fu tra i popoli e le città insieme invocano Dio re nei sacrifici incruenti –e lascia si perdano coloro, uno o due, che ancora, isolati, servono alla divinità di piacere- noi, cim e giusto, quanto di quei canti gli antichi tralasciarono, metteremo in metro e risusciteremo ancora

il dolce canto di re dvid in versi esametri, affince sappiano anche gli altri che ogni lingua celebrerà Cristo re e che tutti insieme i popoli della terra a lui pregherano: nè mentì Paolo il calzolaio quando ciò disse. Non senti che il tuo incensurabile David profetando con lo spirito già disse il popolo egizio essere il primo supplice di giustizia, e disse che gli Etiopi per primi protendono le braccia al Re? Perciò ora io ti incito – e sarai fra tutti il primo – e seguire i buoni precetti di marciano : e tu, procedendo accanto a me guida, la terra di Constantono e le sedi e il popolo instruiti e li cospargesti di cibo ».

Dicesti, ed io obbedii all' utile parola : e pensando di elevare a te quasi una colonna gloriosa, in cambio del buon consiglio, canto inclita lode. O buono e grande, salve : Dio ti conceda felicità; e questo, o padre, sia cimelio della tua sapienza, sollecito per i saggi voti di Marciano, il quale dopo la verginità, amò l'armonioso canto prender sempre a compagno della pia vecchiaia. E infatti considerano nel cuore i prodigi regali, tutti, come è giusto, ammirò : ma sopra degli altri la possanza grande del puro Spirito : che, pur esistendo prima in tutto simile al Figlio e al Padre e oprrando egualmente con torza omnipotente e occupando egual trono e gloria nelle triplice forma dell'unica divinità, dopo la ressurezione del Dio Figlio balzo giù dal cielo, per disperdere straniera voce di altra lingua, che la trasgressione di empii uomini effuse, e ricondurla ancora a una sola onorata legge di giustizia, e fosse ancora la lingia del mondo. E apparso imrpviso simile a lingue di fuoco, si poso fiammeggiante dsul capo degli uomini empii, insegnando ai ministri di Cristo solerte saggia voce di faconde lingue : onde udirono o Parti dall'elmo di bronzo insieme con gli elamiti domatori di cvalli, e dei Medi le inclite stripi, e quanti abitano la terra fra i due fiumi e il suolo di Caddapocea, il Ponto, la Giudea e tutta la terra d'Asia, e quanti abitano la Frigia e le sedi Panfilie, e quanti occupano l'Eggitto chiomato di spighe e Cirene, qe quanti dimorano l'amabile Libia ricca di greggi, e quante sono le genti della stirpe Ausonia. E le genti degli Ebrei e quanto popolo loro è vicino e quanti ottennero Creta dalle cento città, e quelli che erano detti della stirpe Arabica, dal difficile lingiaggio, udorono le divine virtù della sua lingua, che uomini inesperti fecero loro senire ad un tratto –la voce di essi, infatti, percorse il gori dell'interno mondo e ascoltarano le loro parole ai confini della terra, fino all'estremità del rifluente oceano : e (udirono) della vergine il parto non nato fra doglie e la generazione da se stesso senza nozze mortali, e il Verbo, Figlio di Dio, in grembo di donna, e Dio

apparso in verace forma umana, e mortale avente la possanza del geniore immortale, e morto fra i morti e non domato da morte, e ferito da lancia e non vinto da ferro, e addormentato nella tomba e valicante ogni potenza dei baratri d'Ade e liberabte i morti dalla signoria odiosa della morte antica, e Dio fra i mortali e in cielo accanto al Genitore, nato uomo ma non cessando di esse Dio, e che verra con ritornante possanza; come lui prima videro su la sacra nube salir della terra, e il Figlio, non diverso dal Padre, udendo tutt"intorno – insegnò che dimenticassero la dolorosa trasgressione e del serpente l'inganno alla mente dei miseri uomini e i falsi dei e la colpa dissoluta, che massimamente rovinò la stirpe dei mortali : e godessero nella fede dell'unico Dio immortale, il Figlio e il gran Padre e lo Spirito splendente in uno celebrando con preghiere infinite.

Perciò dunque Marciano bramò cha anche la lingua greca –poiche anch'essa in origine fu creata da Dio e da nacque, insieme con la lignua, anche ogni canto umano-celebrasse il re immortale molto supplicato : ed io compii il suo volere, prendendo a protettore del canto Cristo sempre vivente.[175]

Ο R. Cantarella, αρχικά παραθέτει το κείμενο του Απολλινάριου στο πρωτότυπο, προχωρεί σε μια πιο προσβάσιμη απόδοση των *Ψαλμών*. Και τούτο διότι, εκείνο που τον ενδιαφέρει είναι να αποκαλύψει και να στηρίξει τις προθέσεις του Απολλινάριου όσον αφορά τη δικαιολόγηση του Προοιμίου του. Το περιεχόμενο, δηλαδή, είναι αυτό που απασχολεί τον ιταλό μελετητή παρά η μεταφορά των μέτρων στην ιταλική γλώσσα. Ο Cantarella έγραψε έναν πρόλογο όπως θα έγραφε και σε ένα οποιοδήποτε επιστημονικό πόνημα. Φροντίζει να αναμεταδόσει όλες τις πληροφορίες του Απολλινάριου δίχως να θεωρεί εμπόδιο την πεζή μεταφορά των λόγων του. Αναρωτιέται βέβαια κανείς αν θα γινόταν τό ίδιο και στον πρώτο, για παράδειγμα, Ψαλμό του Δαυίδ. Πάντως, φαίνεται πως ο ιταλός κλασσικιστής θέλησε ένα κείμενο που να «ρέει» πεζά και άμεσα για τον αναγνώστη του. Έχει σεβαστεί απολύτως τη συγγραφική διαδρομή του Απολλινάριου, γι' αυτό και στο εισαγωγικό

[175] Raffaele Cantarella, *Poeti bizantini*, volume secondo, Introduzione, traduzione e commento, Milano, Società Editrice "Vita e pensiero", 1954, pp. 50-53.

σημείωμα της μετάφρασης τονίζει σαφέστατα πως η ιδιαιτερότητα της γραφής του Απολλινάριου έγκειται στο γεγονός ότι επιλέγει να μεταφράσει τους *Ψαλμούς* του Δαυίδ κατά το ομηρικό μοντέλο. Μ' αυτόν τον τρόπο, οι *Ψαλμοί* παρευλάνουν ενώπιον των αναγνωστών υπό μορφή εξάμετρων, τα οποία βέβαια δεν διστάζει να παραβιάσει εκεί που το θεωρεί απαραίτητο. Κατά τον Cantarella, αυτού του είδους η επιλογή προαναγγέλει τον Νόννο. Όπως και στο ομηρικό έπος, ο Απολλινάρος ξεκινά με μια επίκληση στον Μαρκιανό, τον οποίο εκθειάζει και μακαρίζει για την φωτεινή του παρουσία ανάμεσα στους χριστιανούς. Στη συνέχεια αναγνωρίζει την αξία των εβραϊκών μέτρων (*metri ebraici*) αλλά θεωρεί απολύτως φυσιολογική τη μεταφορά στην ελληνική γλώσσα, στο ομηρικό εξάμετρο, λέγοντας πως κάθε γλώσσα μπορεί να δοξάσει τον Κύριο (*ogni lingua celebrerà Cristo*).

Αυτό και μόνο το επιχείρημα αποφαίνεται άκρως πρωτοποριακό για την εποχή του αλλά και για τις προθέσεις ενός διανοούμενου που τολμά να μεταφέρει τους εβραϊκούς ψαλμούς σ' ένα τελείως διαφορετικό ύφος. Θεωρώντας τον Όμηρο ως αριστοτέχνη του στίχου, περνά στην αντίπερα όχθη όχι επειδή θέλει να ψέλνονται οι ψαλμοί έμμετρα, αλλά επειδή μέσω της αρχαίας ελληνικής ποίησης είναι δυνατή η υπενθύμιση και πρόσβαση σε κάθε λογοτέχνημα. Κάθε γλώσσα μπορεί να μεταφέρει τα μηνύματά της στον άλλο πολιτισμό αλλά και κάθε γλώσσα μπορεί να υμνήσει τον Δημιουργό της. Ένα απίστευτα ειρωνεία στο εγχείρημα της Βαβέλ; Ο Κύριος απέτρεψε τους ανθρώπους από την παράλογη επιθυμία τους να αγγίξουνε τον ουρανό μέσω ενός οικοδομήματος στέλνοντας τους διαφορετικές γλώσσες. Όμως καθεμία απ' αυτές μπορεί να τον δοξάζει. Ο Απολλινάριος συνεχίζει το *Προοίμιό* του με μια ακόμη επίκληση στον Μαρκιανό αναφερόμενος στην παρουσία του αγίου Πνεύματος ενώ προβαίνει σε ένα κατάλογο περιοχών και κατοίκων περιοχών θεωρώντας πως ακόμα και οι Άραβες με την τόσο δύσκολη γλώσσα μπορούν να υμνήσουν τον Κύριο. Τελειώνει δικαιολογώντας για άλλη μια φορά πως η

ελληνική γλώσσα δημιουργήθηκε από τον Θεό και άρα της επιτρέπεται να γεννήσει οποιοδήποτε «ψαλμό» προς τον Δημιουργό της.

Η μεταφορά, επομένως, ενός ποιητικού κειμένου σε μιαν άλλη γλώσσα είναι όχι μόνο εφικτή αλλά αποτελεί και καθαρή επιλογή του μεταφραστή της. Οι *Ψαλμοί* του Δαυίδ από την πένα του Απολλινάριου αναδεικνύουν το πρωτοποριακό ύφος του συγγραφέα τους, ο οποίος κατάφερε να συνδυάσει την αρχαία ελληνική ποίηση με την εβραϊκή και να καταρρίψει κάθε προκατάληψη για το αδύνατο της μετάφρασης των κειμένων.

2.1. Ευαγγέλια και πλατωνικοί διάλογοι: μίμησης επιταγές

Λίγα χρόνια αργότερα μετά τον Απολλινάριο πατέρα, ο γιος του Απολλινάριου μετέφερε τα Ευαγγέλια της Κ. Δ. κατά το πρότυπο της έντεχνης πεζογραφίας των πλατωνικών διαλόγων : υπάρχει πάντα δομή του συνόλου, συμμετρία αρχής και τέλους, πρόσβαση στο κεντρικό θέμα, διαδικασίες προσεγγίσεως του κεντρικού θέματος, υπαινιγμοί και προανακρούσματα, ευέλικτος χειρισμός του θέματος, παρεκβάσεις που αναβάλλουν ή επιταχύνουν το θέμα. Οι πλατωνικοί διάλογοι, από λογοτεχνικής πλευράς, αποτελούν λαμπερά δείγματα για τις δυνατότητες τη γραφής.

Ειδικά στον *Φαίδρο* ο Πλάτων ξεκινά έναν διάλογο για την άπειρες ερμηνείες που μπορεί να δεχτούν τα κείμενα. Αλλά και στον διάλογο *Ίων* οι ποιητές είναι οι ερμηνευτές των θεών (534 e)[176] το ποίημα είναι το ίχνος στην

[176] *Και ορώ ω Ιων, και έρχομαι γε σοι αποφανούμενος ο μοι δοκεί τούτο είναι. Εστι γαρ τούτο τέχνη μεν ουκ ον παρά σοι Ομήρου ευ λέγειν, ο νυνδη έλεγον, θεία δε δύναμις η σε κινεί, ώσπερ εν τη λίθω ην Ευριπίδης μεν Μαγνήτιν ωνόμασεν, οι δε πολλοί Ηρακλείαν. Και γαρ αύτη η λίθος ου μόνον αυτούς τους δακτυλίους άγει τους σιδηρούς, αλλά και δύναμιν εντίθησι τοις δακτυλίοις ώστ' αυ δύνασθαι ταυτόν τούτο ποιείν όπερ η λίθος, άλλους άγειν δακτυλίους, ώστε ενίοτε ορμαθος μακρός πάνυ σιδηρίων και δακτυλίων εξ αλλήλων ήρτηται πάσι δε τούτοις εξ εκε ίνης της λίθου η δύναμις ανήρτηται ούτω δε και η Μούσα ενθέους μεν ποιεί αυτή, δια δε των ενθέων τούτων άλλων ενθουσιαζόντων ορμαθός εξαρτάται. Πάντες γαρ οι τε των επών ποιηταί οι*

κοιλάδα των Μουσών όπως η μέλισσα μαζεύει, φαινομενικά, στην τύχη οτιδήποτε προκειμένου να φτιάξει το μέλι της. «Είναι το εύρημα των Μουσών - εύρημα τοι Μούσαν». Ο Σωκράτης διατείνεται πως η τέχνη του Ομήρου δεν αποτελεί μια τεχνική γνώση αλλά είναι θεόπνευστη («*θεία δε η δύναμις*»). Όπως τονίζει πολύ χαρακτηριστικά ο A. E. Taylor : «*άρα, προτείνει ο Σωκράτης, η άποψη ότι ο ερμηνευτής του ποιητικού έργου είναι συνειδητός «τεχνίτης» αποτελεί πλάνη. Οι ποιητές δεν είναι ενσυνείδητοι «καλλιτέχνες» συνθέτουν τα έργα τους όντας στην ψυχική κατάσταση της «έμπνευσης», στην διάρκεια της οποίας « βγαίνουν έξω από τον εαυτό τους» και όπως οι «μάντεις» ή οι μύστες του Διονύσου, γίνονται τα ασυνείδητα φερέφωνα μιας ανώτερης δύναμης που τα καταλαμβάνει συχνά*».[177] Ο G. M. A. Grube στο έργο του *Plato's thought*, επισημαίνει πως ο Σωκράτης λύνει

αγαθοί ουκ τέχνης αλλά ένθεοι όντες και κατεχόμενοι πάντα ταύτα τα καλά λέγουσι ποιήματα, και οι μελοποιοί οι αγαθοί ωσαύτως, ώσπερ οι κορυβαντιώτες ουκ έμφρονες όντες ορχούνται, ούτω και οι μελοποιοί ουκ έμφρονες όντες τα καλά μέλη ταύτα ποιούσιν, αλλ' επειδάν εμβώσιν εις την αρμονίαν και εις τον ρυθμόν βακχέουσι και κατεχόμενοι, ώσπερ αι βάκχαι αρύονται εκ των ποταμών μέλι και γάλα κατεχόμεναι, έμφρονες δε ούσαι»

[Το σκέπτομαι Ίωνα, και θα σου πω αμέσως τι νομίζω ότι συμβαίνει. Αυτό που σε κάνει να λες ωραία πράγματα για τον Όμηρο δεν είναι κάποια ειδική τεχνική γνώση, όπως έλεγα τώρα δα, θεϊκή δύναμη που σε δονεί, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την πέτρα που ο Ευριπίδης την ονομασε «μαγνήτη» και ο πολύς κόσμος την λέει «Πέτρα του Ηρακλή». Γιατί κι αυτή η πέτρα δεν τραβάει μόνο τα δαχτυλίδια τα σιδερένια, αλλά πλέον τους μεταβιβάζει τη δύναμή της ώστε να μπορούν κι αυτά να κάνουν ότι κι η πέτρα, να παρασύρουν δηλαδή μαζί τους άλλα δαχτυλίδια με αποτέλεσμα μερικές φορές να σχηματίζεται ολόκληρη αρμαθιά από σιδεράκια και δαχτυλίδια που κρέμονται το ένα από το άλλο κι όλα αυτά παίρνουν τη δύναμή τους από εκείνη την πέτρα. Έτσι λοιπόν και η μούσα χαρίζει σε ορισμένους δύναμη θεϊκή και από αυτούς τους ένθεους ανθρώπους κρέμεται έπειτα μια αρμαθιά από άλλους που διατελούν σε κατάσταση ενθουσιασμού. Γιατί όλοι οι επικοί ποιητές, οι μεγάλοι, συνθέτουν αυτά τα ωραία ποιήματα όχι χάρη σε κανόνες τεχνικούς αλλά διατελώντας σε κατάσταση θεία έμπνευσης και διακατεχόμενοι από αυτήν και τον ίδιο λόγον οι μεγάλοι λυρικοί ποιητές όπως ακριβώς οι κορυβαντιώντες που όταν χορεύουν δεν είναι στα λογικά τους, έτσι και οι μουσικοί δημιουργούν αυτές τις όμορφες μελωδίες όχι όταν είναι στα λογικά τους αλλά μόλις τους αγγίξει η αρμονία και ο ρυθμός κυριεύονται από βακχική μανία και διακατέχονται από αυτήν, σαν τις βάκχες που όταν διατελούν σε αυτή την κατάσταση βγάζουν από τα ποτάμια μέλι και γάλα, ενώ όταν είναι στα λογικά τους όχι.»
Πλάτωνος Ίων, εισαγωγή Π. Καλλιγάς, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2002, σ. 50.

[177] A. E. Taylor, *Πλάτων, ο άνθρωπος και το έργο του*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1990, σ. 65.

το δίλημμα του Ίωνα λέγοντας πως αυτό που κατέχει ο Ίων δεν είναι απλή γνώση αλλά έμπνευση.[178]

Τόσο τα Ευαγγέλια όσο και οι πλατωνικοί διάλογοι συγκρατούν κάποια κοινά χαρακτηριστικά : το περιβάλλον που περικλείει τους ομιλητές (οικία κάποιου φίλου/ Όρος των Ελαιών, όχθες του Ιλισσού/Στοά των Φαρισαίων) προκειμένου να ενταχθεί ο αναγνώστης στον τόπο του δράματος. Εμφανίζονται οι κύριοι ομιλητές, (Σωκράτης/Ιησούς) και οι συνδαιτημόνες/μαθητές.[179] Όλα τα γνωρίσματα τα οποία ο Paul Friedlander ανάγει στο μακρινό πρότυπο του πλατωνικού διαλόγου και του θεοκρίτειου ειδυλλίου, τον σικελικό μίμο.[180]

---

[178] «*The magnet not only attracts iron rings, but invests them with the power to do as the magnet does, to attract other rings, so that sometimes a great cluster of iron and rings are hanging one from the other. And all these derive their power of attraction from the original stone*»,[*ο μαγνήτης όχι μόνο τραβά τα σιδερένια δαχτυλίδια, αλλά τα περιβάλλει με τη δύναμη να πράττουν όπως κάνει και εκείνος, να τραβάνε και άλλα δαχτυλίδια, κι έτσι αυτό γίνεται ενίοτε ένα εκπληκτικό σύνολο από σίδηρο και τα δαχτυλίδια κρέμονται το ένα από το άλλο*], στο G. M. A. Grube, *Plato's Thought*, Beacon Press, Boston 1961, p. 181.

[179] Βλ. το σχετικό άρθρο του Gregory S. Jackson, «What Would Jesus Do?: Practical Christianity, Social Gospel Realism, and the Homiletic Novel», *PMLA*, May 2006, vol. 121, No 3, pp. 641-661.

[180] Paul Friedlander, Einfuhr Plato… (3 vol.)

3.1. Οι *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου σε μετάφραση Μάξιμου Πλανούδη

Μέχρι τον δέκατο αιώνα η λατινική γλώσσα δεν παρουσίαζε κανένα ενδιαφέρον για τους ανθρώπους της Ανατολής. Ο Ιουστινιανός, τον έκτο αιώνα, αλλά και ο Κωσταντίνος ο Θ ήταν από τους αυτοκράτορες που μιλούσαν τα λατινικά. Ούτε η λατινική γραμματεία διαδόθηκε στην Ανατολή. Τον δέκατο τρίτο όμως αιώνα, και ιδιαίτερα μετά από την Σύνοδο της Λυών (1274) αρχίζει να εκδηλώνεται ξανά το ενδιαφέρον για την λατινική δημιουργικότητα, κυρίως στον κύκλο των βυζαντινών διανοούμενων όπως μεταξύ άλλων τον Δημήτριο Κυδώνη και τον Μάξιμο Πλανούδη. Ο Μάξιμος Πλανούδης μετέφρασε έναν τεράστιο αριθμό έργων από τη λατινική γραμματεία: το *De consolatione philosophie* και το *De dialectica* του Βοήθιου, το *Ενύπνιο* του Κικέρωνα, τα *Δίστιχα* του Κάτωνα, το *De Trinitate* του Αυγουστίνου, τις *Epistolae Heroidum* και τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου.[181] Η βαθιά εντρύφηση των έργων της λατινικής γραμματείας αποτελεί μοναδικό γεγονός στην ιστορία του Βυζαντίου και κατ' επέκταση στη λογοτεχνική παραγωγή του δέκατου τρίτου αιώνα. Όπως αναφέρει και ο Κ. Γιαννακόπουλος: «*Πάντως, παρά το έντονο ενδιαφέρον του Πλανούδη για τη λατινική φιλολογία αυτή καθαυτή, φαίνεται ότι υπήρξε μεμονωμένη περίπτωση. Κατά τα φαινόμενα δεν άφησε συνεχιστές με το δικό του βαθύ ενδιαφέρον για τα λατινικά γράμματα, ούτε καν ο λαμπρός μαθητής του, ο*

[181] Ο καθηγητής Μεσαιωνικής Φιλολογίας Κάρολος Μητσάκης εκφράζεται ενθουσιωδώς για τις μεταφραστικές αρετές του Μάξιμου Πλανούδη: «*Από όλους τους λατινομαθείς λογίους της εποχής αυτής η περίπτωση του Πλανούδη είναι το δίχως άλλο η πιο σημαντική, γιατί ο Πλανούδης δε μετέφρασε μονάχα θεολογικές διατριβές, αλλά ενδιαφέρθηκε επίσης για τη λογοτεχνική παραγωγή της αρχαίας Ρώμης και για πρώτη φορά στην ιστορία των ελληνικών γραμμάτων έργα του Κάτωνα του Πρεσβύτερου, του Οβιδίου, του Κικέρωνα και του Βοηθίου μεταφράσθηκαν κατά αξιοθαύμαστο τρόπο στην ελληνική γλώσσα*», στο βιβλίο του *Το έμψυχουν ύδωρ, Μελέτες Μεσαιωνικής Φιλολογίας*, εκδ. Ίρις, Αθήνα 1996, 2η έκδοση, τόμ. Α΄, σ. 262.

περίφημος εκδότης κλασικών ελληνικών τραγωδιών, Μανουήλ Μοσχόπουλος».[182] Όλες οι μεταφράσεις του Πλανούδη, «*υψηλής ποιότητας*»[183] και αισθητικής μεταφέρουν το πνεύμα της λατινικής φιλολογίας σε συνάρτηση με την ιδιαίτερη βυζαντινή γραφή.

Στον αιώνα μας, καθόσο συνεχίζονται οι συζητήσεις περί πιστότητας και μη πιστότητας του μεταφραστικού έργου, ο Πλανούδης, σε εποχή που δεν υπήρχαν φυσικά μείζονα θεωρητικά μετραφρασεολογικά ζητήματα προς άμεση παρουσίαση και ανάλυση, προχώρησε σε μια λίαν τολμηρή μετάφραση των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου που θα μας απασχολήσουν εδώ.

Αν και έχει αναφερθεί ότι οι προθέσεις του υπήρξαν και πολιτικές, όπως ισχυρίζεται ο Beck,[184] ο σπουδαίος αυτός βυζαντινός λόγιος έστησε με ανάγλυφο τρόπο την λογοτεχνικότητα του Οβίδιου ταξιδεύοντάς την στην δική του εποχή. Και η απόφασή του να μεταφράσει τις *Μεταμορφώσεις* φανερώνει δίχως άλλο και την μίξη των δύο πολιτισμών: του ελληνικού και του λατινικού. Επιθυμεί μαζί με τον Δημήτριο Κυδώνη «*μια πνευματική αναγέννηση, γι' αυτό δεν υπάρχει καμμιά αμφιβολία. Ξέρει ότι η λατινική σχολαστική μπορεί να παίξει μεγάλο ρόλο σ' αυτήν την αναγέννηση, αφού άλλωστε μερίμνησε για δημιουργίες του αρχαίου ελληνικού πνεύματος, για τις οποίες οι ίδιοι οι Έλληνες έδειχναν για αιώνες σχεδόν αδιαφορία*».[185]

---

[182] Κ. Γιαννακόπουλος, *Βυζάντιο και Δύση*, η αληλλεπίδραση των αμφιθαλών πολιτισμών στον Μεσαίωνα και την Ιταλική Αναγέννηση (330-1600), μτφρ. Έμμυ Βαρουξάκη, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1985, σ. 175.

[183] Κ. Γιαννακόπουλος, στο ίδιο, *όπ. π.* σ. 162.

[184] Hans-Georg Beck, *Η βυζαντινή χιλιετία*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα 1992, σ. 418.

[185] Hans-Georg Beck, στο ίδιο, *όπ. π.* σ. 419.

Σύμφωνα με την E. O. Fischer,[186] η μετάφραση του Μάξιμου Πλανούδη αναδεικνύει τις λογοτεχνικές αρετές της μεταφραστικής πρακτικής, αν και αυτή ξεφεύγει πολύ από το πρωτότυπο. Ο Πλανούδης δημιούργησε ένα μετάφρασμα, ένα λογοτεχνικό έργο προσαρμοσμένο στον καιρό του, δηλαδή στη λόγια παράδοση του βυζαντινού πεζού λόγου. Όπως θα διαπιστώσουμε, παρατηρώντας προσεκτικά το μετάφρασμα, δεν οδηγείται κατά τις φιλοδοξίες του Απολλινάριου σε μια έμμετρη μεταγραφή των *Μεταμορφώσεων*. Ο Οβίδιος συνέταξε το ποίημά του σε εξάμετρα, κατά το αρχαίο ελληνικό πρότυπο. Ακόμη, επέλεξε να αφηγηθεί μεταμορφώσεις θεών, ημίθεων, ηρώων, μάντεων, από την αρχαία ελληνική μυθολογία. Αν και έχουν ακουστεί απόψεις υπέρ της αρχαίας ελληνική γραμματείας η οποία υπερτερεί της λατινικής, όπως υποστηρίζει ο F. W. Walbank «*είναι αδύνατο να διανοηθούμε ρωμαϊκά αριστουργήματα στο τέλος της ρεπουμπλικανικής και στις αρχές της αυτοκρατορικής περιόδου απο τα οποία θα απουσίαζε το ελληνικό στοιχείο. Ο Σαλλούστιος, ο Οράτιος, ο Βιργίλιος, ο Κάτουλλος και ο Οβίδιος είναι όλοι τους προϊόντα μιας παράδοσης που ανατρέχει σε πηγές ελληνικές, δίχως για το λόγο αυτό να είναι λιγότερο Ρωμαίοι*»[187] δεν θα ήταν πλέον επιστημονικό αλλά και αντικειμενικό να διανοηθούμε πως το ίδια τα έργα των παραπάνω συγγραφέων αποτελούν μοναδικές στιγμές στη λογοτεχνία για πολλλούς άλλους λόγους. Μπορεί βέβαια ο δανεισμός της θεματικής και της μετρικής να έφτασε αυτούσιος στους λατίνους αλλά το προσωπικό ύφος του καθενός από αυτούς αποτελεί δικό τους και μόνο δικό τους γλωσσικό επίτευγμα. Επιπλέον, η τροποποίηση των μύθων ή των αναφορών σε ιστορικά και άλλα γεγονότα, υψώθηκε από τη δύναμη της λατινικής γλώσσας, χάρη στη ρητορική της δύναμη και το πολυπεπίπεδο των εννοιών της. Οι λεκτικές υφάνσεις και η

[186] E. O. Fischer, *Planude's Greek translation of Ovid's Metamorphoses*, New York, 1990. Εδώ παρουσιάζουμε γενικά τις απόψεις της συγγραφέως περί της πλανούδειας μετάφρασης.

[187] F. W. Walbank, *Ο Ελληνιστικός κόσμος*, μτφρ. Τάσος Δαρβέρης, εκδ. Βανιάς, Αθήνα 1993, σ. 351.

ιδιαιτερότητα του «στησίματος» ενός έργου ανήκει αποκλειστικά στις δικές του γλωσσικές στιγμές. Η ίδια η γλώσσα, δηλαδή, η γραφή ακόμα και ως μετα-γραφή, ή και παρα-γραφή μπορεί να αποθεώσει ένα κείμενο. Τι θα είχε να πει κανείς, αν θεωρούσε αυτά τα έργα υπο-παράγωγα του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, όταν ως *αντιδάνεια* μεταφράζονται από σπουδαίους φιλολόγους και διανοητές, όπως ο Πλανούδης, ο Απολλινάριος, ο Κυδώνης και τόσοι άλλοι;

Κατά τον Πλανούδη δεν είναι μόνο ο έμμετρος λόγος αυτός που μπορεί να εξασφαλίσει αρμονία και ρυθμό σε ένα κείμενο. Οι κανόνες της βυζαντινής ρητορικής καλλιέπειας είναι δυνατόν να προσαρμοστούν ωραιότατα σε ένα πεζό κείμενο. Η χρήση των ρητορικών σχημάτων που χρησιμοποιεί ο βυζαντινός λόγιος, δίνουν τόση δύναμη στο κείμενο που απέχουμε πολύ απ' το να αναρωτηθούμε γιατί δεν απέδωσε το ποίημα του Οβίδιου σε ένα άλλο αντίστοιχο «εξελληνισμένο» ποίημα. Ο Πλανούδης, όταν το κρίνει απαραίτητο, αλλάζει τη σειρά των λέξεων και του προσδίδει χάρη προβαίνοντας σε παρηχήσεις· χρησιμοποιεί το πολυσύνδετο, πλέκει τις δικές του λέξεις, κάνοντας το κείμενο να ρέει αυτόνομα. Αυτό είναι το άκρως ενδιαφέρον και ανατρεπτικό κατόρθωμα του Πλανούδη κατά τη μεταφραστική διαδικασία. Θέλει να κάνει ένα κείμενο ανεξάρτητο, αυτόνομο και ισχυρό, ένα κείμενο που να διαβάζεται ως βυζαντινό λογοτέχνημα. Η εκλεπτυμένη του γνώση και ο θαυμασμός για το λατινικό σύγγραμμα φαίνεται ότι έχει μεταφερθεί στη μητρική του γλώσσα. Και είναι απολύτως βέβαιο ότι ο Πλανούδης ήξερε να εκτιμά τη μαεστρία της γραφής του Οβίδιου. Και την τίμησε δεόντως στο δικό του κείμενο, δημιουργώντας με την γλωσσα του αφάνταστους εκφραστικούς χαρακτήρες, έντονα συναισθηματικές καταστάσεις, σε τέτοιο βαθμό που ο αναγνώστης να γίνεται αυτομάτως συνεργός, βοηθός ακόμα και συνωμότης των ηρώων.

Αλήθεια πόσο υπέροχη είναι η Σίβυλλα στο πρωτότυπο! Αλλά και στην απόδοση του Πλανούδη, ολόκληρο το στήσιμο της ιστορίας της, αρκεί για να

αποφανθούμε οτι πρόκειται για ένα κείμενο ανυπέρβλητης συμπύκνωσης και λυρισμού. Όσο ισχυρά είναι τα πορτραίτα στον Οβίδιο αλλά τόσο συγκλονιστικά εξέχουν στις *Μεταμορφώσεις* του Πλανούδη. Προβάλλουν ως ανάγλυφα και στις δύο περιπτώσεις. Ακόμα και ο περιβάλλων χώρος στις αφηγήσεις των Μεταμορφώσεων αρχίζει να σκοτεινιάζει μπροστά στη γλώσσα των ηρώων-πρωταγωνιστών. Οι θεοί των *Μεταμορφώσεων* είναι απόγονοι των ομηρικών θεών. Χαρακτηρίζονται από την έντονη διαύγεια, την ομορφιά και την εξυπνάδα τους, την ευστροφία και τον αισθησιασμό τους. Ο Οβίδιος καταφεύγει σ' «*αυτόν τον παλιό τέλειο κόσμο, σαν να ήταν λιμάνι λύτρωσης και παρηγοριάς*».[188] Ο H. Fränkel παραθέτει ένα πολύ σπουδαίο κεφάλαιο στο βιβλίο του[189] για κάποια χαρακτηριστικά του αφηγηματικού λόγου του Οβιδίου: «*For one thing, his poetry had moved, so far, only in the given and natural world and he has now to conquer the province of the fabulous and miraculous. He took to it if were finally coming into his own. The same is true for his mastery of the narrative on a large scale. In his previous works, he had been expressing emotional experiences and formulating general rules and observations; specific events had come in only incidentally and by way of illustration. It was the reverse now. Hundreds of definite characters had to be portrayed, and their stories had to be told appropriately*». Οι στίχοι του Οβίδιου, ταιριασμένοι και αυτοί σε 12000 δακτυλικούς εξάμετρους, συνδυάζουν τόσο το επικό όσο και το λυρικό

---

[188] Στο βιβλίο του Bruno Snell, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, μτφρ. Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1997, σ. 63.

[189] H. Fränkel, *Ovid, a Poet between Two Worlds*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1945, σ. 74. [*Η ποίησή του κινήθηκε τόσο μακριά, μόνο στο δεδομένο και φυσικό κόσμο και ήξερε να κατακτά την περιοχή του μύθου και του θαύματος. Το κράτησε σαν ήτανε τελικά δικό του. Το ίδιο ισχύει για την μαεστρία του στην αφήγηση, σε ευρεία κλίμακα. Στα προγενέστερα έργα του εκφράστηκε με συγκίνηση για τις εμπειρίες και μορφοποίησε γενικούς κανόνες και παρατηρήσεις, ειδικά γεγονότα που ήρθαν τυχαία μέσω της επεξήγησης. Τώρα συνέβη το ανάποδο. Εκατοντάδες καθορισμένοι χαρακτήρες έγιναν πορτραίτα και οι ιστορίες τους ειπώθηκαν με τον δέοντα τρόπο*].

στοιχείο. Η επιλογή των λέξεων, κατά τον Fränkel (*the choice of words*)[190] οδηγεί σε μια ανείπωτη τελειότητα. Η επιλογή τη σειράς των *Μεταμορφώσεων*, από την αρχή του σύμπαντος κιόλας, είναι τόσο σταθερά δομημένη, ώστε η αυξανόμενη πορεία της, τόσο στο συναίσθημα όσο και στους χαρακτήρες, καθιστά το έργο ως ένα από τα αριστουργήματα της λατινικής λογοτεχνίας. «*Ovid's artistry was by that time mature enough to deal with any subject, even though his heart was never in things spectacular, majestic, and ponderous*».[191] Μπορούμε να εικάσουμε, λοιπόν, την πλήρη επίγνωση του δικού μας λόγιου για το λατινικό σύγγραμμα. Γι' αυτό θα ήταν σκόπιμο εδώ να υπενθυμίσουμε την οξύτατη παρατήρηση του Ε. Β. Πετρούνια[192] σχετικά με τις παρατηρήσεις του Πλανούδη για την προφορά των αρχαίων λέξεων: «*Κιόλας από την Αναγέννηση, γύρω στο 1300, ο βυζαντινός λόγιος Μάξιμος Πλανούδης στην Κωσταντινούπολη είχε επισημάνει το παράδοξο της ταυτόσημης προφοράς στην εποχή του των ακόλουθων αρχαίων λέξεων και φράσεων ερήμην, εροίμην, αιρεί μιν, αιροίμην, ερεί μιν, αιροίμην, ερρίμην (ερήμην, θα ρωτούσα, θα τον πιάσει, θα διάλεγα, θα το πει, θα σήκωνα, είχα ριχτεί). Αν κάποιος προφέρει τις παραπάνω φράσεις με τον τρόπο που διαβάζονται τα αρχαία ελληνικά στην Ελλάδα σήμερα, που δεν διαφέρει πού από την εποχή του Πλανούδη, δεν θα μπορέσουμε να διακρίνομε τη μια λέξη από την άλλη*». Ξεκινώντας δηλαδή από την αναζήτηση και διάκριση κάποιων λέξεων της αρχαίας ελληνικής, εύκολα καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι πέραν αυτού του προβληματισμού, ο ρυθμός και οι συνηχήσεις στις μεταφράσεις του βυζαντινού αυτού διανοούμενου αποτελούν μέγιστο μέλημα και επίτευγμα.

---

[190] H. Fränkel, *όπ. π.*, σσ. 74-75.

[191] H. Fränkel, *όπ.π.*, σ. 76 [*Η τέχνη του Οβίδιου ήταν εκείνη την εποχή αρκετά ώριμη για να πραγματευθεί οποιοδήποτε θέμα, ακόμη και εξαιτίας του ότι η καρδιά του δεν ενδιαφερόταν για θεαματικά, μεγαλοπρεπή και περισπούδαστα πράγματα*].

[192] Ε. Β. Πετρούνια, Η προφορά της Αρχαίας ελληνικής στους νεότερους χρόνους, *στο Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας, από τις αρχές ως την ύστερη αρχαιότητα*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανώλη Τριανταφυλλίδη], επιστημονική επιμέλεια Α-Φ. Χριστίδης, Αθήνα 2001.

3.2. Υψηλή αισθητική και ανατρεπτικές λεκτικές επιλογές στις *Μεταμορφώσεις* του Πλανούδη

Παραμένοντας πιστοί θεματικά και αισθητικά στη περίπτωση της Σίβυλλας, παραθέτουμε εδώ την αφήγηση της μάντισσας η οποία περιλαμβάνεται στο δέκατο τέταρτο κεφάλαιο των *Μεταμορφώσεων*. Ο Πλανούδης, γνωρίζοντας σαφώς την αρχαία ελληνική γραμματεία, ή μάλλον, κατά τον S. Runciman «*οι καθηγητές της εποχής αυτής, όπως ο Πλανούδης, ο Μοσχόπουλος ή ο Τρικλίνιος, ήξεραν κατά βάθος όλη τη φιλολογία και τη λογοτεχνία*»[193] εμπλούτισε το κείμενο με λέξεις που βρίσκουμε σχεδόν αυτούσιες στα πλατωνικά έργα: για παράδειγμα, *οι κορυβαντιώντες*[194] στον *Ίωνα* έρχονται να θυμίσουν στην μετάφραση του Πλανούδη την θεόσταλτη ικανότητα της Σίβυλλας «*υπό του θείου κατασχεθείσα και κορυβαντιάσασα*». Ο σεβασμός και η πιστότητα στην ιδιόλεκτο των αρχαίων συγγραφέων παραμένει σαφής και διαχρονικός. Κατά το ομηρικό «*φάρμακα μητιόεντα*»[195] ο Πλανούδης κατάφερε να συνδυάσει την αφαιρετική ικανότητα με την συνδυαστική. Το προφανές με τον κρυπτόν. Την καλλιέπεια με την απλότητα. Το *μητιόεντα* φάρμακα, φυσικά, του Ομήρου δεν είναι άμοιρα ευθυνών. «*Μήτις*» είναι η ικανότητα του ανθρώπου να συμβουλεύει,

---

193 S. Runciman, *Βυζαντινός Πολιτισμός*, μτφρ. Δέσποινα Δετζώρτζη, εκδ. Ερμείας, Αθήνα 1969, σ. 84.

194 Στο λεξικό *Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας* Liddell-Scott, στο λήμμα ***κορυβαντιάω***, τελώ τας τελετάς των Κορυβάντων, πληρούμαι μανίας ή ενθουσιασμού κορυβαντικού, Πλάτ. *Κρίτων* 54D, Συμπ. 215E, *Ίων*, 534A, 536C, Κ. περί τι, είμαι ενθουσιασμένος και έξαλλος επί τινι, Λογγι. 5.1 – «*των δε Κορυβάντων ορχηστρικών και ενθουσιαστικών όντων και τους μανικώς κινουμένους κορυβαντιάν φαμέν*» Στραβ. 413 – εν Αριστοφ. *Σφ.* 8, κωμικώς επί του νυστάζοντος όστις κατανεύει και αιφνιδίως πάλιν ανεγείρει την κεφαλήν, πρβλ. Πλίν. 11. 54.

195 Ομήρου, *Οδύσσεια,* Δ΄ 227.

να κατέχει την σοφία και τη σύνεση, την ευφυΐα και την πανουργία.[196] Χάρη σ' αυτήν την ευφυΐα, είναι δυνατόν ο μεταφραστής να απεγκλωβιστεί από την κατά λέξιν μετάφραση, μένοντας όμως πιστός στο νόημα της.[197] Ο Οράτιος, στην *Επιστολή στους Πείσωνες* είναι αρκετά σαφής ως προς την υποχρέωση του ανθρώπου που αποδίδει ένα κείμενο σε μιαν άλλη γλώσσα. Αλλά και ο ρόλος του μεταφραστή ως συγγραφέα έχει αποδοθεί με γλαφυρότητα και από τον Κικέρωνα, ο οποίος αποφαίνεται ότι δε απέδωσε του *Λόγους* του Δημοσθένη ως απλός μεταφραστής («*ut interpres*») αλλά ως συγγραφέας («*sed ut orator*»). Ενώ δεν μετέφρασε τα έργα λέξη προς λέξη («*verbo verbum reddere*») αλλά διατηρώντας το πνεύμα και την αξία των λέξεων.[198]

Η λειτουργικότητα των: «*καταφρονήσασα, ματαία, ελαχίστη, αλλοιουμένη, ορωμένη*» μαρτυρούν την ιστορία και αυτοκριτική της Σίβυλλας μέσα σε δέκα εκπληκτικές γραμμές ανυπέρβλητης ομορφιάς και λεκτικής μαγείας. Η επιλογή των λέξεων επηρεάζει την «συμβία» της ή την «συγκάτοικό» της. Ολόκληρη η αρχιτεκτονική των πεζών στίχων, ή της βυζαντινής αυτής πρόζας των *Μεταμορφώσεων* έρχεται κοντά στις απόψεις του Αριστοτέλη, έτσι όπως έχουν μεταφερθεί στη *Ρητορική* του. Κατά τον έλληνα φιλόσοφο, η συγκίνηση πρέπει να προέρχεται από τον ίδιο τον λόγο και όχι από τα τεχνάσματα που επιστρατεύονται για να προκαλέσουν το συναίσθημα. Αν και θεωρεί ότι το ύφος του πεζού λόγου είναι διαφορετικό από το ύφος της ποίησης,[199] θα χρησιμοποιήσουμε εδώ τις αρετές της λέξης που ανέλυσε ο ίδιος προκειμένου να τις εφαρμόσουμε στο απόσπασμα του Πλανούδη, απ'τη στιγμή φυσικά που δεχόμαστε ότι πρόκειται για ένα πεζό κείμενο, το οποίο όμως διατηρεί πέρα

---

[196] *Liddell Scott*, στο λήμμα *μήτις*.

[197] Οράτιος, *Ars Poetica*, 133-134.

[198] Κικέρων, *De optimo Genere Oratorum*, 14, 3.

[199] Αριστοτέλης, *Ρητορική*, 3, 1.

για πέρα τον εσωτερικό του ρυθμό. Σύμφωνα λοιπόν με τον Αριστοτέλη, αφού βρεθούν οι κατάλληλες λέξεις από τον ποιητή, προχωρά σε θέματα όπως είναι η γραμματική, η καθαρότητα, η αξιοπρέπεια, η ευπρέπεια, η ρυθμική αρμονία, η κατασκευή περιόδων, η ζωντάνια. Ο Αριστοτέλης επιμένει ότι ο πεζός λόγος μπορεί να είναι εύρυθμος, κι ας μην είναι έμμετρος. Αποδέχεται το γεγονός ότι μια σπουδαία λειτουργία της γλώσσας είναι να παρουσιάζει τα πράγματα ως έχουν.[200] Η μεγάλη σημαία της *Ρητορικής* έγκειται στο ότι «*σε μια πρώτη προσέγγιση μπορεί να φανεί ένα παράξενο μείγμα που σχηματίστηκε χάρη στην επιδεξιότητα ενός ανθρώπου που γνωρίζει πολύ καλά πώς μπορεί κανείς να εκμεταλλευτεί την αδυναμία του ανθρώπινου ψυχισμού*».[201] Εξ ου ο τόπος ότι η ποίηση είναι φιλοσοφικότερη και σπουδαιότερη από την ιστορία γιατί αναφέρεται περισσότερο στα καθόλου, ενώ η ιστορία αναφέρεται στα επιμέρους (*φιλοσοφικότερον και σπουδαιότερον η ποίησις ιστορίας εστίν· η μεν γαρ ποίησις μάλλον τα καθόλου, η δ 'ιστορία τα καθ'έκαστον λέει*).[202] «*Τα καθόλου είναι για κείνον το αναγκαίο*»[203] και επιδέχονται πλείστα «κατηγορήματα».[204] Η θεωρία του έχει περάσει τα όρια μιας συγκεκριμένης αντίληψης για την ποίηση, έτσι όπως έχει ειπωθεί από τον Πλάτωνα. Σύμφωνα με την οπτική του Paul Pritchard, «*η ζωή στην πλατωνική πολιτεία ήταν διαιρεμένη σε τμήματα σαν τα τετράγωνα της σκακιέρας· η δικαιοσύνη, η χαρακτηριστική αρετή της κοινωνίας του, ισοδυναμεί με το να κινείσαι στα δικά σου τετράγωνα και ποτέ να μην καταπατείς τα τετράγωνα του γείτονα. Αλλά ο ποιητής είναι ένας καταπατητής*».[205] Ο Μάξιμος

---

[200] Αριστοτέλης, *όπ. π*. 1411b 24-29.

[201] W. D. Ross, *Αριστοτέλης*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, μτφρ. Μαριλίζα Μήτσου, Αθήνα 2001, σ. 393.

[202] Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1451 b 5-7.

[203] Ross, *όπ. π*. σ. 397.

[204] Αριστοτέλης, *Περί ερμηνείας*, 17 a 39.

[205] Ross, *όπ. π*. σ. 396.

Πλανούδης στάθηκε κατά την άποψή μας ένας πολύ δίκαιος και εργατικός «καταπατητής» του έργου του Οβίδιου. Όχι μόνο εισχώρησε στη γη του, αλλά την καλιέργησε με τέτοιο τρόπο που το χώμα του απέδωσε αμέτρητους καρπούς. Οι φράσεις του, σύντομες και κοφτές, μπορούν να καταγραφούν αυτόνομες, σαν ένα ποίημα σε ελεύθερο στίχο, αν τολμήσει κανείς να προβεί σε αυτό το εγχείρημα. Έτσι, οι τελευταίες φράσεις της ιστορίας της Σίβυλλας:

«*και μοι τα μέλη καταναλωθέντα τω γήρα εις βραχύτατον απενεχθήσεται βάρος, και δόξω μήτε ποτέ πεφιλήσθαι, μήτε τω θεώ αρεστή γεγονέναι, και αυτός δ' ίσως ο Φοίβος ήτοι με ουκ αναγνωριεί ή απαρνήσεται έρωτι τω εμώ δεδουλώσθαι μέχρι και ες τούτο αλλοιουμένη μετανεχθήσομαι και ορωμένη παρ' ουδενός τη φωνή, μέντοι γνωθήσομαι· φωνήν γαρ μοι καταλείψουσι μόνον αι Μοίραι*» μπορεί να ανα-γραφεί ως εξής:

Και μοι τα μέλη καταναλωθέντα τω γήρα
εις βραχύτατον απενεχθήσεται βάρος
Και δόξω μήτε ποτέ πεφιλήσθαι
Μήτε τω θεώ αρεστή γεγονέναι
Και αυτός ίσως ο Φοίβος ήτοι με ουκ αναγνωριεί
Ή απαρνήσεται έρωτι τω εμω δεδουλώσθαι
Μέχρι και ες τούτο αλλοιωμένη μετανεχθήσομαι
Και ορωμένη παρ ουδενός τη φωνή μέντοι γνωθήσομαι
Φωνήν γαρ καταλείψουσι μόνον αι Μοίραι

Η χρήση της μετοχής *καταναλωθέντα* (μέλη) και των ρημάτων *μετανεχθήσομαι* (η οποία επαναλαμβάνεται δύο φορές στο κείμενο) και *καταλείψουσι*, παρατείνει ακόμα περισσότερο τη σωματική φθορά της μάντισσας. Αυτές οι εξασύλλαβες μετοχές ηχούν επίμονα κατά την ανάγνωση του έργου σφυρηλατώνας ακόμη περισσότερο την συρρίκνωση του σώματός της. Όσο για τα απαρέμφατα και τα ρήματα, *πεφιλήσθαι, γεγονέναι, γνωθήσομαι, καταλείψουσι*, συνεπικουρούν κι αυτά

με τη σειρά τους (πεντασύλλαβα και τετρασύλλαβα) στο σκοτεινό σκηνικό της αφήγησης. Καταλαμβάνουν τον χώρο σαν τους κορυβαντιώντες, χτυπώντας ρυθμικά το μέταλλο με έναν εκκωφαντικό θόρυβο. Η φθορά είναι πολυσύλλαβη και πολυάσχολη ακόμα και για μια μάντισσα. Οι *αρετές της λέξης* όπως τις εκθέτει ο Αριστοτέλης στη *Ρητορική* του είναι πολύ διαυγείς στους συγκεκριμενους στίχους που εξετάζουμε:

Ζωντάνια :	*μέλη καταναλωθέντα, βραχύτατο βάρος*
Ρυθμική αρμονία :	*ποτέ πεφιλήσθαι, αρεστή γεγονέναι, μέντοι γνωθήσομαι*
Κατασκευή περιόδων:	*και μοι τα μέλη καταναλωθέντα τω γήρα*
	κι αυτός ίσως ο Φοίβος
	και ορωμένη παρ΄ουδενός
Αξιοπρέπεια:	*η τω θεω αρεστή γεγονέναι*
	φωνήν γαρ καταλείψουσι μόνον αι Μοίραι

Γραμματική καθαρότητα : ολόκληρο το κείμενο σφίζει από την απέριττη αττική σύνταξη, εμπλουτισμένο πάντα με την επιλογή των λέξεων που προαναφέραμε. Κι ένα ύφος όχι απαραίτητα μιας αποκλειστικά βυζαντινής τεχνικής, αλλά και μιας προσωπικής κατάκτησης και επιλογής. Οι σύντομες φράσεις, όπως αναφέρθηκε και πριν, έχουν τη δύναμη να εντυπώνονται πολύ γρήγορα στο νου του αναγνώστη, καθώς οι στίχοι ενός ποιήματος. Ο βυζαντινός πεζός λόγος, ισορροπεί αυτήν του την υπερβολική παρουσία με την επανάληψη των σύντομων φράσεων. Ίσως γι' αυτό Πλανούδης να επέλεξε να μεταφέρει το έργο του λατίνου ποιητή σε πεζό κείμενο.

Γνωρίζοντας πως η προσφορά των μικρών προτάσεων καθηλώνει τον αναγνώστη, τον ωθεί στο να σταματήσει για λίγο στο κείμενο, να σκεφτεί, να θυμηθεί, να θαυμάσει, να ψιθυρίσει το ανάγνωσμα. Καταπληκτικός δε είναι, σ' αυτό το κατασκευασμένο ποίημα που προτείνουμε εδώ, ο πέμπτος στίχος που στέκει ως αριστοτελική «διάνοια», στο κέντρο του ποιήματος. Η δε πτώση του,

στη λήγουσα του ρήματος *αναγνωριεί*, βαραίνει ακόμα περισότερο την ατμόσφαιρα του κειμένου. Πουθενά αλλού δεν έχουμε τονισμό στη λήγουσα, παρά μόνο όταν η μάντισσα ανακοινώνει στον Αινεία πως ούτε ο θεός είναι σε θέση να την αναγνωρίσει έτσι όπως έχει συρρικνωθεί, παρά μόνο ακούγοντας τη φωνή της.

Η «*πρεσβυτάτη*» Σίβυλλα περνά από την αρχέγονη μυθολογία της στους λατίνους για να ξαναγυρίσει στο Βυζάντιο, ως αντιδάνειο πια, στα χέρια του Πλανούδη «*αλλοιουμένη*» και «*ορωμένη παρ' ουδενός τη φωνή μέντοι γνωθήσεται*». Μαζί με τη φωνή της, το αναγνωριστικό της σημάδι, συντρέχει και ο λόγος του Πλανούδη για να την δοξάσει και να την εκλεπτύνει (μολονότι γηραιά και συρρικνωμένη), να παρουσιάσει κατόπιν η ίδια την ιστορία την μεταμόρφωσή της και να αφηγηθεί το δράμα της. Είναι η *persona* της τραγικής ηρωίδας που δεν μπορεί να αποφύγει το πεπρωμένο της. Πεπρωμένο και χαρακτήρας είναι άρρηκτα συνδεδεμένα και στην αριστοτελική *Ρητορική* όπως και στην *Ποιητική*.[206] Διότι για τον Οβίδιο, η συρρικνωμένη μάντισσα, και μάλιστα η αγαπημένη μάντισσα του Απόλλωνα, είναι όντως ένα υπο-κείμενο, δεδομένου ότι ούτε αυτή μπορεί να ξεφύγει από το πεπρωμένο της: «*φωνήν γαρ καταλείψουσι μόνον αι Μοίραι.*» Παραθέτουμε εδώ ολόκληρο το απόσπασμα κάνοντάς το μέρος του κειμένου μας και όχι μια απλή υποσημείωση. Ο αναγνώστης θα μπορέσει να κατανοήσει με τη βοήθεια των παραπάνω παρατηρήσεων αυτήν την ιδιαίτερη μετάφραση του Πλανούδη και να εκτιμήσει τις μεταφραστικές του αρετές.

[206] Βλ. επίσης *Ήθος ανθρώπω δαίμων*: Ηράκλειτος DK 119.

(**Κεφάλαιο δέκατο τέταρτο, στίχοι 410-450**)

«*Επεί δε τούτον παρήλθε τον χώρον, και τη μεν δεξιά τα Παρθενόπεια τείχη αφήκε, τη δε λαιά τον του Αιολίδου Κανώρου τάφον και τους κομώντας ελείοις ύδασι τόπους, την της Κύμης ηϊόνα, και το της πρεσβυτάτης Σιβύλλης είσεισιν άντρον και δείται τη πατρώα υπό τον Άδην ψυχή συνελθείν. Η δε την όψιν επί πλείστον τη γη διατρίψασαν επήρε άνω και τέλος υπό του θείου κατασχεθείσα και κορυβαντιάσασα, «Μεγάλα ζητείς», φησίν, «άνερ τοις κατορθώμασι μέγιστε, ου δια σιδήρου μεν η δεξιά, η δ' ευσέβεια δια πυρός τεθαυμάστωται. Αλλά και ως απόθου τον φόβον. και γαρ τεύξη των ζητουμένων και τας Ηλυσίους καταγωγάς και την εσχάτην βασιλείαν του κόσμου, εμοί ηγεμόνι, θεάση και το φίλον του πατρός είδωλον. Τη γαρ αρετή ουκ έστιν ήτις οδός εστιν αδιόδευτος.» Είπεκαι χρυσώ λάμποντα κλάδον εν τω της καταχθονίας Ηρας έδειξεν άλσει, και τούτον ανασπάν εκ του οικείου στελέχους εκέλευσεν.*

Υπήκουσε δ' ο Αινείας και συν δειλίαν τον του Πλούτωνος πλούτον κατείδε και τους εαυτού προπάππους και την του μεγαλόφρονος Αγχίσου γηραλέαν σκιάν, και τα των τόπων έμαθε πάτρια, και τίνες αυτώ κίνδυνοι νέων προσελεύσονται εκ πολέμων. Εντεύθεν αντιστρόφω πορεία κεκμηκότας τους πόδας φέρων, ηγουμένης αυτώ της Κυμαίας, ομιλία λόγων υπομαλάττει τον κάματον.

Και δη την οδόν δι' αφεγγούς αμφιλύκης ανύων «Είτε θεά συ», φησί «πάρει, είτε τις επίχαρις τοις θεοίς, εμοί μέντοι δια παντός ισοστάσιος έση θεώ και εμαυτόν σον είναι δώρον ομολογήσω, ή με προς τον του θανάτου χώρον ελθείν, η με τον θανάτου χώρον ιδόντα υπεκδύναι ηυδόκησας. Υπέρ ων χαρίτων αποσωθείς εις τας αερίους αύρας νεών σοι αναστήσω και τιμήν παρέξω θυμιαμάτων.»

Η μάντις τοίνυν απείδε τε προς αυτόν και πνεύμα συλλεξάμενη, «Ούτε θεά τις, είπεν, ειμί, μηθ' ιερών θυμιαμάτων τιμής κεφαλήν ανθρωπίνην αξίου. Ως αν δε μη αγνοών πλανώο, εμοί φως αιώνιον τε και ατελεύτητον προετείνετο, ει την εμήν παρθενίαν ο Φοίβος ερών δρέψαιτο. Εν όσω μέντοι ταύτην ήλπιζεν, εν όσω προδιαφθείραί με δώροις έσπευδεν, Επίλεξαι, φησί, παρθένε Κυμαία, τι ποτ' αν εύξαιο, και τεύξη σου της ευχής. Εγώ δε κόνεως συναμηθείσης σωρόν επιδείξασα, όσαπερ αν ο χους εκείνος σώματα φέροι, τοσαύτας μοι γενεθλίους ημέρας ηυξάμην η ματαία! γενέσθαι. Εξέπεσε δε μου των λογισμών και νεάζοντας αυτίκα μάλα τους ενιαυτούς αεί τούτους αιτήσαι. Τούτους μέντοι μοι εκείνος εδίδου και ήβην επι τούτοις

αθάνατον, ει την αφροδίτην ενέγκαιμι. Αλλά καταφρονήσασα των δώρων του Φοίβου άγαμος διαμένω. Αλλά γαρ ήδη μοι το της ηλικίας ευδαιμονέστερον νώτα δέδωκε, και τρομεροίς βήμασι το ασθενές γήρας έπεισιν όπερ επί μακρόν υπομείναι με δει. Και γαρ ήδη μοι επτά διεξεληθότας αιωνας οράς υπολέπειπται δ', ώστε με τον της κόνεως αριθμόν εξισώσαι, τρις δ' εκατό αμήτους, τρις δ'εκατόν τρυγήτους θεάσασθαι. Και δη και καιρός έσται, καθ' ον εκ του τοσούδε σώματος ελαχίστην η των ημερών με ποιήσει πρότασις, και μοι τα μέλη καταναλωθέντα τω γήρα εις βραχύτατον απενεχθήσεται βάρος, και δόξω μήτε ποτέ πεφιλήσθαι, μήτε τω θεώ αρεστή γεγονέναι, και αυτός δ' ίσως ο Φοίβος ήτοι με ουκ αναγνωριεί ή απαρνήσεται έρωτι τω εμώ δε δουλώσθαι μέχρι και ες τούτο αλλοιούμενη και ορωμένη παρ' ουδενός τη φωνή μέντοι γνωθήσομαι· φωνήν γαρ μοι καταλείψουσι μόνον αι Μοίραι.»[207]

[207] Μάξιμος μοναχός ο Πλανούδης, *Οβιδίου περί Μεταμορφώσεων*, ο μετήνεγκεν εκ των λατίνων φωνήν εις την Ελλάδαν, Ακαδημία Αθηνών, Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2002, σσ. 518-520.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΜΥΘΟΙ ΚΑΙ ΘΕΙΟΤΗΤΕΣ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ.

1.1. Οι αντι-μορφώσεις στο *Ovide moralisé*

Η γνώση των έργων του Οβίδιο ήταν ευρέως διαδεδομένη κατά τον Μεσαίωνα. Πολύ κοντά όμως στα χρόνια του Πλανούδη, η επιτυχία του *Ovide moralisé* στο αναγνωστικό κοινό της εποχής υπήρξε κάτι παραπάνω από αναμενόμενη. Αυτό το τεράστιο γλωσσικό και λογοτεχνικό επίτευγμα, του οποίου τη σύλληψη είχε ένας ανώνυμος συγγραφέας, αποτελείται από 72000 οκτασύλλαβους και φιλοδοξεί να παρουσιάσει μια ανα-γραφή των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου από μια άλλη όμως οπτική γωνία. Υπό το φως του χριστιανισμού ο συγγραφέας προσπαθεί να εξηγήσει, μεταξύ άλλων, τις αλληγορίες των μύθων σύμφωνα με την χριστιανική ηθική. Οι πέντε τόμοι αυτής της «παραλλαγής» σε στίχους υπό μορφή πάντα έμμετρη, στην γνωστή έκδοση του Boer εντυπωσιάζουν τον αναγνώστη, ο οποίος έρχεται απευθείας σε επαφή με την πρόσληψη του Οβιδίου κατά τον Μεσαίωνα.[208] Ο E. Jauss προβληματίστηκε ωστόσο πάνω στο ζήτημα του λογοτεχνικού αυτού είδους, σε μια δηλαδή διαχρονική προοπτική του έργου παρά στις συγχρονικές διασκευές του.[209]

Ο *Ovide moralisé*, όπως και όλα τα εγκυκλοπαιδικά συγγράμματα χρησιμοποιήθηκε ως μια τεράστια «τράπεζα δεδομένων» με διδακτικό τόνο

[208] Éd. C. de Boer, North-Holland, Amsterdam, 1915-1938.

[209] E.R. Jauss, «Littérature médievale et théorie des genres», *Théorie des genres*, Ouvrage Collectif, Points Seuil, Paris 1986, pp. 42-76.

όπως και στα έργα των Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, ή της Christine de Pizan οι οποίοι χρησιμοποίησαν κατά κόρον τις μυθολογικές αναφορές ως μυθολογικές παραλλαγές[210] στη μεσαιωνική λογοτεχνική παράδοση. Γι' αυτό και ο *Ovide moralisé* αποτελεί ιδιαίτερο σύγγραμμα της εποχής του: εδώ οι μύθοι δεν μεταφράζονται, αλλά ερμηνεύονται και μάλιστα σύμφωνα με τον ηθικό και διδακτικό κώδικα του χριστιανισμού.

Ένα από τα πρώτα ερωτήματα που είναι δυνατόν να θέσει ο αναγνώστης είναι σε ποιον απευθύνεται αυτό το έργο. Αν λάβουμε υπόψη μας τα ίδια τα λόγια του συγγραφέα:

«*tous les maistres, tous les rectors*
Qui orront et liront ce dit»[211]

δηλαδή σε όλους τους λόγιους και κληρικούς της εποχής του, μάλλον (;) δεν πρόκειται για ένα έργο του οποίου ο συγγραφέας επιθυμεί να αγγίξει ένα ευρύ κοινό. Τί νόημα όμως όμως θα είχε να το μεταφράσει αφ' ης στιγμής οι κληρικοί της εποχής έρχονταν απευθείας σε επαφή με τη λατινική γλώσσα; Μήπως πρόκειται απλώς για μια ευγενή προσφώνηση των λογίων της εποχής του, οι οποίοι με τη σειρά τους θα διαδόσουν το έργο στους πιστούς τους αλλά και σε όλους τους αναγώστες που επιθυμούν να έλθουν σε επαφή με τον Οβίδιο; Αν κρίνουμε από το ίδιο το έργο, την αισθητική και τη δομή του, τότε πολύ εύκολα καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως το εγχείρημα του συγγραφέα ήταν να αποδώσει ένα Οβίδιο σύμφωνα με τις πεποιθήσεις της εποχής του. Να επιστρατεύσει την υψηλή αισθητικά γλώσσα του Μεσαίωνα και να ντύσει με την αύρα του χριστιανισμού τους μυθολογικούς ήρωες. Να αυθαιρετήσει, πάνω στο

[210] Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Guillaume de Machaut, βλ. J. Cerquiglini, *Un engine si outil de Guillaume de Machaut et écriture au XIV siècle,* Paris, Champion, 1987.

[211] XV, στ. 7474-75.

έργο με δύο τρόπους: τον αισθητικό και τον πνευματικό. Η αναμόρφωση των *Μεταμορφώσεων* ή η αντι-μόρφωσή τους, αν δεχτούμε πως διαβάζοντάς τους περνάμε πίσω από τον καθρέφτη της μίας και μοναδικής ερμηνείας καθιστά την απόπειρά του πολύ τολμηρή.

Αυτό το αριστουργηματικό έργο έφτασε στον Μεσαίωνα με τη βοήθεια των gloses. Στο περιθώριο των χειρογράφων (*marginalia*) οι περισσότερες σημειώσεις είναι στα λατινικά αλλά και τα σχόλια στους μυθους παραπέμπουν οπωσδήποτε στην Αγία Γραφή. Ο μελετητής M.- R. Jung εξέδωσε ένα μεγάλο μέρος αυτών των σημειώσεων και έτσι έχουμε σήμερα τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε από πιο κοντά το σκεπτικό αυτής της γραφής.[212] Απ' αυτό είναι δυνατόν να υποθέσουμε την οικειότητα των κληρικών με τα λατινικά κείμενα.

Αξίζει να αναφέρουμε εδώ και την πεζή μεταφορά των *Μεταμορφώσεων*, έναν σχεδόν αιώνα αργότερα, το 1466, από τον René d'Anjou, νορμανδό συγγραφέα και ο οποίος αναφέρει στον πρόλογό του ότι στοχεύει να αποδώσει τις *Μεταμορφώσεις* «*soubz le plus brief langaige de prose*»[213] υπονοώντας προφανώς ότι αυτή η σύντομη γλώσσα της μεταφοράς είναι και η πιο ενδεδειγμένη για το συγκεκριμένο βιβλίο του Οβίδιου. Η πεζή απόδοση των Μεταμορφώσεων έρχεται ακόμη πιο κοντά στο πνεύμα του Μεσαίωνα ο οποίος καλλιεργούσε κατά πολύ τον εγκυκλοπαιδισμό και την εκλαΐκευση των λογοτεχνικών έργων. Η παρουσίαση φυσικά των μύθων σε πεζό λόγο είναι πιο προσιτή στον αναγνώστη λόγω της αμεσότητας του αφηγηματικού λόγου.

---

[212] M.-R. Jung, «L'Ovide moralisé glosé», Litetatur: *Geschischte und Verstehen.* Festschrift für Ulrich Molk zum 60, Geburtstag, C. Winter, Heidelberg, 1997, ss. 81-93.

[213] Éd. de Boer, North-Holland, Amsterdam, 1954, p. 43.

1.3. Οι μύθοι και οι κριτικοί κώδικες μιας ηθικοπλαστικής εποχής.

Είναι φορές που δεν έχουμε την πολυτέλεια να σκεφτούμε κάτι άλλο από την αλλοίωση, των μύθων σε ηθικά «πλάσματα» που κάνουν επιτακτική στον αναγνώστη την αναγκαιότητα να σκεφτεί αυτό προτείνει ο δημιουργός του *Ovide moralisé* και τίποτε άλλο. Γι' αυτόν η fabula του δωδέκατου αιώνα:

«*semblent mençoignables*
Mais n'I a riens qui ne soit voir
Qui le sens en porroit savoir
La veritez seroit aperte
Qui souz la fable gist couverte»[214]

Και η καινούρια απόδοση του Οβιδίου θα αποκαλύψει την αλήθεια ενώ ο *μύθος* (*fable*) κρύβει την *αλήθεια*[215] (*la veritez gist couverte*). Ήδη η προκατάληψη αλλά και το γεγονός ότι προλαμβάνει τον αναγνώστη θεωρώντας πως οι μύθοι με τις αλληγορίες τους μόνο την αλήθεια δεν λένε, και η σωτηριολογική προσέγγιση της δικής του ερμηνείας φέρνουν ξανά στην επιφάνεια την αναμετάφραση ως έργο μιας κοινωνικής αναγκαιότητας προσαρμοσμένης απλώς και μόνο στην ιδεολογία της θρησκευτικής εξουσίας.

Και πιο κάτω:

«*mes ains, pour ce que je me sens*
De foible engin, de foible sens,
Proi tous ceulz qui liront cest livre,

---

214 I, 42-46.

215 Ηράκλειτος, DK 93.

Que, se je mespreng a escrire
Ou a dire que je ne doie
Corrigent moi. Bien le vaudroie
Et je suis prest, se dieu m'ament,
De croire leur corrigement
Si com sainte yglise vouldra
Que croire doi ce qu'el croira.
Qui autrement m'en reprendroit
Je diroie qu'il me mesprondroit»[216]

Σ' αυτό το σημείο ο συγγραφέας αναλαμβάνει να θέσει τον εαυτό του ακόμα και στο ενδεχόμενο μιας κριτικής του έργου του αλλά από την άλλη θεωρεί ότι ο αναγνώστη θα πρέπει να δει από το έργο ως έχει, ώστε να μην προβεί σε καμμία παρανόηση (*je diroie qu'il me mesprendroit*). Εξάλλου, σ' αυτήν του την απόπειρα έχει αρωγό του το Θεό, οπότε είναι μάλλον δύσκολο να έχει ερμηνεύσει λανθασμένα τους μύθους (*et je suis prest, se dieu m'ament*).

Στο δωδέκατο κεφάλαιο των *Μεταμορφώσεων* θα επανέλθει σ' αυτή τη θέση προκειμένου να στερεώσει την επιχειρηματολογία του:

«*Voirs est, qui Ovide prendroit*
A la letre et n'i entendroit
Autre sen, autre entendement
Que tel com l'auctors grossement
I met en racontant la fable
Tout seroit chose mençognable»[217]

Οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, απέχουν πολύ από το να γίνουν ο φορέας των θρησκευτικών αντιλήψεων της εποχής. Να όμως που η μετάφραση

[216] I, στ. 59-70.

[217] XV, στ. 2525-31.

γονατίζει μπροστά στο οικοδόμημα του Μεσαίωνα, ο οποίος πίσω από το λαμπρό στολίδι της γλώσσας αποσκοπεί στην συν-ερμηνεία αυτού του έργου. Ο Χριστός και ο πάνθηρας, η Δάφνη και η Παρθένος αλλά και τόσα άλλα ζευγάρια συγκατοικούν στο *Ovide moralisé* επειδή ο ανώνυμος συγγραφέας δεν θέλησε απλώς και μόνο να μεταφράσει αλλά και να αποδείξει πως οι αλληγορίες είναι δυνατόν να ανιχνευτούν και να παρουσιαστούν στους αναγνώστες.

2.1. Ο Αινείας ως η αγία Εκκλησία στο *Ovide moralisé*

Ο μυθολογικός περίπλους του Αινεία (ο οποίος κατά τον Βιργίλιο είναι ο ιδρυτής του νέου έθνους των Ρωμαίων) απασχόλησε τον επινοητή του *Ovide moralisé* σε τέτοιο σημείο ώστε να τον ταυτίσει με την Αγία Εκκλησία.[218] Ο πρίγκηπας της Τροίας αντιμέτωπος με την θάλασσα αντιπροσωπεύει την εκκλησία η οποία ανά πάσα στιγμή βρίσκεται αντιμέτωπη με την ιστορία που την επιβαρύνει με τα δεινά της:

«*Puis que sainte Yglise et sa gent*
Ot tant coru par ment nagent,
C'est pare les fluctuations
Des diverses temptacions,
Qu'ele eot passez les deux perilz
C'est les tormens les corages
Les grans anuis et les outrages
Que folz juis et folz paiens

[218] Μπορεί να θεωρηθεί ως η Εκκλησία-νύμφη του Ιησού: *Εφεσ.* 5:25-27, *Αποκ.* 21: 2. Επιβάλλεται εδώ να αναφέρουμε το μνημειώδες προηγούμενο του «εκχριστιανισμού» του Βιργίλιου από τον Σέρβιο, χωρίς τον οποίο ούτε η *Θεία Κωμωδία* του Δάντη δεν μπορεί να κατανοηθεί.

Li firent»[219]

Αξίζει εδώ να αναφέρουμε πως το ζευγάρι Διδώ-Αινείας δεν υπάρχει με τα γνωστά χαρακτηριστικά στο *Ovide moralisé*. Η γυναίκα δεν αντιπροσωπεύει την γυναικεία ομορφιά με τις αρετές της έτσι όπως υμνούνται από τους συγγραφείς της Αναγέννησης αλλά ως μορφές οι οποίες συνεχώς παρεμποδίζουν και εξαπατούν τους άντρες. Η Διδώ είναι η κυρία *Αίρεση*[220] η οποία δεν θέλει να φτάσει ο Αινείας στο λιμάνι. Ο Αινείας, αντιμέτωπος με τα κύματα, μ' αυτό το αέναο κοσμολογικό στοιχείο είναι η μορφή που αντι-προσωποποιεί την Εκκλησία. Πάντα έρχεται να αντιπαλέψει τους εχθρούς της για να βγει στο τέλος δυνατή έπειτα από τις περιπέτειές της και να φτάσει στο λιμάνι της: τον Ιησού Χριστό.

Στο δέκατο πέμπτο βιβλίο του *Ovide moralisé* η θάλασσα έρχεται ξανά, διότι σύμφωνα με τον Πυθαγόρα είναι η αέναη εξέλιξη του παντός που καθορίζει τη ζωή πάνω στη γη. Η αέναη θάλασσα όπως παρουσιάζεται και στο *Roman de la Rose*:[221]

«*Une roche est en mer seanz*
Bien parfont, el milieu leanz
Qui sueur la mer en haut se lance,
Contre cui la mer groce et tance
Mais el ne tient nule forme
Ainceis se tresmue et reforme »[222]

[219] XIV, στ. 527-536.

[220] XIV, στ. 571.

[221] Éd. F. Lecoy, Paris, Champion. 1976, t. 1, vv. 5891-5894, p. 181.

[222] Στ. 6578-84.

Η παρουσία της θάλασσας είναι πανταχού παρούσα όχι όμως και η Τύχη έτσι όπως περιγράφεται στον Οβίδιο. Τι ρόλο άλλωστε θα είχε η θεϊκή παρέμβαση εαν βασιζόταν μια διήγηση στην τύχη;

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Η ΠΡΟΒΗΓΚΙΑΝΗ ΠΟΙΗΣΗ ΠΡΟΑΝΑΓΓΕΛΛΕΙ ΤΟ ΝΕΟ ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΕΙΡΩΝΙΚΟΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ: ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΕΣ ΤΡΟΥΒΑΔΟΥΡΟΙ ΤΟΥ 2ΟΥ ΑΙΩΝΑ

1.1. Οι τρουβαδούροι του oc και οι δοκιμές του λυρισμού

Γύρω στα τέλη του 11ου αιώνα αρχίζει να ανθεί μια ιδιαίτερη ποίηση, στην γλώσσα του οκ, (*langue d'oc*) η οποία καλλιεργεί πολλές εσωτερικές μορφές. Είναι η ποίηση που τραγουδούν οι τρουβαδούροι και ακτινοβολεί στην Ιβηρική χερσόνησο, στη Βόρειο Ιταλία αλλά και τη Γερμανία. Στον Μεσαίωνα, η Γαλλία χωρίστηκε γλωσσικά σε δύο μεγάλες περιοχές: στον Βορρά όπου μιλούσαν την γλώσσα του οϊλ (*langue d'oil*) και στο Νότο όπου μιλούσαν την γλώσσα του οκ (*langue d'oc*).[223] Δεν είναι φυσικά η πρώτη φορά που μια γλώσσα εφαρμόζεται ως *poésie régulière*. Κάτι ανάλογο συνέβη και στα χρόνια του Καρλομάγνου. Η πλήρης όπως έκφρασή της δικαιώθηκε στα πρόσωπα των τρουβαδούρων. Αυτή η *élocution de haut style* [εκφορά υψηλού ύφους] υμνήθηκε από την ξεχωριστή διάνοιά τους.

Στον λόγο που εκφώνησε στο τμήμα Γαλλικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Clermont ο καθηγητής Eugène Baret ανέφερε τα εξής: «*En ce moment accompli, nulle part plus complètement que dans le midi de la France, ne fut l'alliance de la chevalerie et de la poésie, l'union intime de l'esprit poétique et de l'esprit chevaleresque. Cette union, qui s'accomplit dans tous les sens, formera le caractère essentiel de la poésie provençale. Dès ce moment cette poésie est constituée. Le onzième siècle l'aura vue naître. Elle l'élève comme la voie commune l'Europe étonnée et charmée. La langue des troubadours devient presque généralisée ; un grand nombre de seigneurs la cultivent, presque tous l'empruntent*

[223] Και οι δύο λέξεις (*oil* και *oc*) αφορούν την εκφορά του «ναι», το σημερινό γαλλικό oui.

pour exprimer leur passion pour la gloire, leur entraînement vers l'amour. C'est un honneur dont la France doit être fière ; elle a dominé le monde
par le goût de ses premiers poètes en langue vulgaire. La poésie italienne s'éveilla aux accents de la muses Provençale et Dante imitera les troubadours».[224]

Όπως διαβάζουμε στην Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας, «*οι πηγές είναι πολλές και διάφορες. Εκτός από την ποιητική παράδοση της λατινικής μετρικής και ρυθμικής, θα πρέπει να αναλογιστούμε τον αραβικό λυρισμό, τα μεγάλα ονόματα του Ιμπν Χαζάν (994-1063) και του Αλμοταντίντ (1068-1091) και τις λυρικές μορφές του «θεχέλ» (που απορρέι από τη μοζαραβική ποίηση) και του μοασάχα*».[225]

Οι πρώιμοι τρουβαδούροι άσκησαν μεγάλη επιρροή στους συγχρόνους τους. Εξέφρασαν με μυστικότητα και επιδεξιότητα τα θέματά τους ενώ τον δέκατο τρίτο αιώνα τα τραγούδια τους αποτελούσαν ένα είδος πολιτισμικής κληρονομιάς: «*troubadours singing in langue d'oc enjoyed enormous prestige*».[226]

Ο Γιώργος Βελουδής θεωρεί ότι ο συνδυασμός στίχου και μουσικής είναι και το ενδιαφέρον στοιχείο σε όλη αυτήν την γλωσσική επιχείρηση: «*Κατά*

---

[224] «*Εκείνη την περίοδο, πουθενά δεν υπήρξε πιο ολοκληρωμένη παρά στο Νότο της Γαλλίας, η συμμαχία ιπποσύνης και ποίησης, η εσώτερη αρμονία του ποιητικού και του ιπποτικού πνεύματος. Αυτή η αρμονία, η οποία ολοκληρώνεται με όλες τις σημασίες, θα διαμορφώσει τον ουσιώδη χαρακτήρα της προβηγκιανής ποίησης. Αυτή η ποίηση γεννήθηκε εκείνη τη στιγμή. Ο ενδέκατος αιώνας θα την δει να γεννιέται. Τον ανυψώνει σαν την κοινή οδό μιας Ευρώπης έκπληκτης και σαγηνευμένης. Η γλώσσα των τρουβαδούρων σχεδόν γενικεύεται, ένας μεγάλος αριθμός αρχόντων την καλλιεργούν, σχεδόν όλοι την δανείζονται για να εκφράσουν το πάθος τους για τη δόξα, τον θαυμασμό τους για τον έρωτα. Είναι μια τιμή για την οποία η Γαλλία πρέπει να είναι περήφανη· κατέκτησε τον κόσμο με την γεύση των πρώτων ποιητών σε γλώσσα καθομιλουμένη. Η ιταλική ποίηση θα αφυπνιστεί με τους τόνους της Προβηγκιανής Μούσας και ο Δάντης θα μιμηθεί τους τρουβαδούρους*», στο βιβλίο του Eugène Baret, *Les Troubadours et leur influence sur la Littérature du Midi de l'Europe, avec des extraits et des pièces rares ou inédites*, éd. Didier, Librairie Académique, Paris 1867, p. 12.

[225] Ευρωπαϊκά Γράμματα, *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τόμ. Α΄, μτφρ. Α. Ζήρας, Β. Ιβάνοβιτς, Γ. Κιουρτσάκης, Λ. Στεφάνου, Τ. Τσαλίκη-Μηλιώνη, εκδ. Σοκόλη, σ. 145.

[226] «*οι τρουβαδούροι τραγουδώντας στη γλώσσα του οκ, έχαιραν τεράστιας εκτίμησης*», στη μελέτη των Simon Gaunt, Sarah Kay, *The troubadours, An Introduction*, Cambridge University Press, 1999, p. 66.

κανόνα ο ποιητής και συνθέτης (και συχνά εκτελεστής) είναι το ίδιο πρόσωπο.»[227] Επιπλέον, πολλά από τα είδη των ποιημάτων «*όπως το canzone, η sestina, το μαδριγάλι και η μπαλάντα, θ' αποτελέσουν το λυρικό πρόπλασμα για τη γένεση και ανάπτυξη των νεότερων εθνικών ευρωπαϊκών λογοτεχνιών*».[228]

Όλος αυτός ο λυρισμός διοχετεύτηκε τόσο σε πρωτότυπες μορφές όσο και σε πολύπλοκους στροφικούς συνδυασμούς. Επιπλέον, η δεξιοτεχνική κατασκευή της ρίμας ανάγει την ποίηση των τρουβαδούρων σε υψηλή τέχνη. Η πιο γνωστή από τις μορφές που ανέπτυξαν οι τρουβαδούροι είναι το *canso* [τραγούδι], το *tenso* [συζήτηση], το *partimen* [ερώτηση-απόκριση], το *sirventès*, το οποίο ανήκει στην σατιρική ποίηση των τρουβαδούρων. Πολλοί μελετητές της ποίησης των τρουβαδούρων, θεωρούν ότι ο συνδυασμός της φόρμας και των τολμηρών και πρωτότυπων θεμάτων θεμελιώθηκε ως μία απ'τις σημαντικότερες στιγμές της λογοτεχνίας. Ο J. Audiau προσθέτει και αυτός με τη σειρά του ότι ήταν τρομερά δύσκολο να επιτευχθεί αυτός ο συνδυασμός της συμβατικής φόρμας με την ευρεία πρωτοτυπία. Για τον γάλλο θεωρητικό, ο Arnaut Daniel ήταν από εκείνους που ανανέωσαν το είδος με τις γλωσσικές και μορφολογικές του ακροβασίες.[229] Για να καταλήξουμε, αναπόφευκτα, σε μια *poésie difficile*.[230]

Οι τρουβαδούροι δεν δίστασαν να κατατάξουν την ποίησή τους σε «ερμητική» [*trobar clus*] και «ανοικτή» [*trobar leu*]. Όπως αναφέρει ο Σπύρος Σκιαδαρέσης «*εκείνοι που σκεπάζουν τη σκέψη τους κάτω από δισφορούμενες εκφράσεις, σίγουρα θα είχαν μάθει στις σχολές, πως κάθε έκφραση μπορεί να την*

---

[227] Γιώργος Βελουδής, *Γραμματολογία, Θεωρία Λογοτεχνίας*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1994, σ. 111.

[228] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 111.

[229] Jean Audiau, Nouvelle *Anthologie des Troubadours*, éd. Didot, Paris 1928, p. 9.

[230] Βλ. σχετικό άρθρο του Michel Zink, «Le succès de la littérature médiévale», *Magazine littéraire*, No 382, Décembre 1999, p. 40.

πάρει κανείς ή κατά γράμμα, ή στη μεταφορική της έννοια. [..] για να τις πετύχουν λοιπόν δεν δίσταζαν να φτιάχνουν δικές τους λέξεις ή ν' αλλοιώνουν τις φόρμες, σε τρόπο που η ποίηση γινόταν γι' αυτούς ένα κοπιαστικό παιχνίδι ομοιοκαταληξιών».[231] Η ποίησή τους μπορεί να αναζητά τον στιχουργικό πλούτο [*trobar ric*] ούτως ώστε το κείμενο [*vers*] να εναρμονίζεται με την μουσική [*so*]. Η θεματική τους περιλαμβάνει μια τέχνη ζωής, την *cortesia*, τον τέλειο έρωτα [*fin'amor*] την νεότητα [*jovens*], τη γυναίκα [*dona*] σε σημείο που ο δωδέκατος αιώνα να θεωρείται η ανακάλυψη του έρωτα! Όπως αναφέρει ο David Nicholas, «*ο σεβασμός προς την κυρά σύμφωνα με την αυλική παράδοση είχε εμφανιστεί στους ερωτικούς ποιητές της Ανδαλουσίας και της Αραβίας δύο αιώνες προτού επικρατήσει στη νοτιοδυτική Γαλλία, και πολλοί έχουν θεωρήσει την ποίηση των τρουβαδούρων ως δάνειο από ισπανικά και μουσουλμανικά πρότυπα*».[232]

Ανάμεσα στους τρουβαδούρους ο Guillaume IX duc d'Orléans, ο Raimbaut d'Orange, ο Jaufre Rudel, ο Marcabrun, ο Arnault Daniel κληροδότησαν το έργο τους και σε άλλες χώρες. «*Στην Ιταλία, η προβηγκιανή ποίηση εγκλιματίστηκε στην οικελική γλώσσα χάρη στον αυτοκράτορα Φρειδερίκο Β'· οι τρουβαδούροι δημιούργησαν σχολή στην εντυπωσιακή αυλή του, στο Παλέρμο. Ανάμεσα στους ποιητές της Magna Curia που έγραφαν στα σικελικά, θα πρέπει να αναφερθεί ο Giacomo da Lentino που ήταν εξάλλου ο εφευρέτης του σονέτου και ο βασιλιάς Σάντρο Έντσο (1220-1272)*».[233] Αλλά όλη αυτή η παράδοση συνεχίστηκε και με άλλους μιμητές του του dolce stil nuovo, τον Guido Cavalcanti και τον Guido Guinizelli.

---

[231] Σπύρος Σκιαδαρέσης, *Οι προβηγκιανοί ποιητές του Μεσαίωνα*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 1999, σ. 29.

[232] David Nicholas, *Η εξέλιξη του μεσαιωνικού κόσμου, Κοινωνία, διακυβέρνηση και σκέψη στην Ευρώπη*, 312-1500, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1999. σ. 478.

[233] Στο ίδιο, σ. 148.

1.1. Οι γυναίκες τροουβαδούροι και η εσωτερίκευση της ποιητικής τέχνης

Οι γυναίκες τρουβαδούροι ή αλλιώς *trobairitz* έζησαν και αυτές στον Νότο της Γαλλίας ενισχύοντας ακόμη περισότερο την περίφημη *langue d'oc* : οι περισσότερες απαντούν στα παρακάτω ονόματα: la Comtessa de Dia, Azalais de Porcairagues, Na Castelosa, Na Tibors de Sarenom, Alamanda, Maria de Ventadorn. Υπάρχουν επίσης πάνω από 240 ποιήματα ανωνύμων γυναικών τρουβαδούρων, των οποίων η δραστηριότητα τοποθετείται από το 1150 μέχρι το 1250.

Οι trobairitz ζούσαν όλες τους σε μια περιοχή όπου η καλλιέργεια των τεχνών απαιτούσε λεπτότατη αισθητική. Στις vidas των trobairitz διαβάζουμε πως επρόκειτο για γυναίκες καλλιεργημένες, όμορφες και σεμνές. Αυτές οι γυναίκες της αριστοκρατίας υπήρξαν, αναμφισβήτητα, η έμπνευση των ποιητών. Εντούτοις, υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ των troubadours και των trobairitz. Και τούτο διότι η ποίηση ήταν γι' αυτές τις γυναίκες ένα μέσο αναγνώρισης ή και κοινωνικής υπεροχής. Τα γραπτά τους χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: στους ερωτικούς μονολόγους και τους ποιητικούς διαλόγους. Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει τα *cansos*, τα *sirventès* και τα *coblas* ενώ η δεύτερη τα *tensos*.

Τα θέματα τους είναι οι ερωτικές δυσχέρειες, η επιθυμία, η ανάγκη του φίλου. Τα ποιήματά τους μοιάζουν ως επί το πλείστον με εσωτερικά ημερολόγια. Αποφεύγουν την ερμητική εκφορά και τα Η κατάσταση φυσικά των γυναικών στον Μεσαίωνα δεν είχε κάτι το αξιοζήλευτο. Τα ήθη και τα έθιμα της εποχής ήταν γερά αγκιστρωμένα στον μισογυνισμό και την βαθύτατη επιρροή του Οβίδιου (Ερωτική Τέχνη). Οπως αναφέρει και ο Jean-Charles Huchet «*Ovide fait de la femme une proie pour l'homme ; son Art d'Aimer*

ressemble à un traite de cynégétique ; le mouvement du désir y apparaît celui d'une traque éperdue de la femme dont le terme est la mort du désir, la trouvaille du bon « remède » qui guerira de la plaie d'amour dont la femme, à son insu, fut l'arme.»[234]

Δεν συνέβη όμως το ίδιο και με τις γυναίκες της Δύσης: ήταν γυναίκες που το ίδιο τους τι περιβάλλον τις ώθησε να συναγωνιστούν την τέχνη των ομότεχνω αντρών της περιοχής τους. Κατά κάποιον τρόπο δηλαδή έχουμε για πρώτη φορά στην ιστορία της μεσαιωνικής λογοτεχνίας μία φεμινιστική γραφή.[235]

Είναι αλήθεια ότι η ποίηση των trobairitz έχει χαρακτηριστεί *écriture du moi* ακόμη και *littérature intimiste*. Αλλά ακόμη και αν ορίσουμε αυτήν την ποίηση ως αυτοβιογραφική, κατά τον Lejeune, παραμένει μια πολύ διαφορετική θέαση για την εποχή όσο και για τον επαναπροσδιορισμό της *dona*, η οποία στον αντίστοιχο Βορρά ζούσε υπό συνθήκες άκρως πιεστικές. Και παραμένει μια ανοικτή μαρτυρία για τη θέση και τη δημιουργικότητα των γυναίκων κατά τη μεσαιωνική εποχή.[236]

---

[234] « *Ο Οβίδιος κάνει τη γυναίκα θύμα του άντρα. Ποιητική Τέχνη μοιάζει με εγχειρίδιο κυνηγετικής τέχνης· η κίνηση της επιθυμίας φανερώνει τη σφοδρή καταδίωξη της οποίας ο όρος είναι ο θάνατος της επιθυμίας, η ανακάλυψη του κατάλληλου «φάρμακου» που θα θεραπεύσει την πληγή του έρωτα του οποίου η γυναίκα, εν αγνοία της, υπήρξε το όπλο*», στο βιλίο του Jean-Charles Huchet, *L'amour discourtois, La fin'amors chez les premiers troubadours*, éd. Privat, Toulouse 1987.

[235] Για τις γυναίκες του Μεσαίωνα (12ος -13ος αιώνας) βλ. το βιβλίο της Danielle Regnier-Bohler, *Voix de femmes au Moyen Âge, savoir, mystique, poésie, sorcellerie, XIIe-XVe siècle*, éd. Laffont, Paris 2006.

[236] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, éd. du Seuil, Paris 1975, p. 14.

2.1. Ο Guillaume IX d'Aquitaine και το τίποτα του κειμενικού κόσμου

Ο αρχαιότερος σωζόμενος από τους τρουβαδούρους είναι ο Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1126). Στο ποιητικό έργο του, στα νότια γαλλικά της εποχής του, εφευρίσκει λέξεις και κανόνες αναδεικνύοντας τον *lyrisme courtois* [αυλικό λυρισμό]. Αν και διασώθηκαν μόνο έντεκα από τα ποιήματά του, παραμένουν αντιπροσωπευτικά μιας στιχοποιίας πληθωρικής και τολμηρής. Ένα από τα πιο γνωστά του ποιήματα, το *Faray un vers de dreyt nien*[237] αποτέλεσε το εφαλτήριο για τη μελέτη του *trobar clus*, εφόσον μπορεί να διαβαστεί ταυτοχρόνως κυριολεκτικά και μεταφορικά. Οι γνώμες πάντα κλίνουν προς την ερμητική εκδοχή του ποιήματος, καθώς οι τελευταίοι στίχοι συρρικνώνουν όλους τους προηγούμενους τοποθετώντας τους σε μια κρύπτη κατάκλειστη. Από κεί ξεκινά το ζήτημα των ερμηνειών, το οποίο περιλαμβάνει το βασικότερο εξάλλου εμπόδιο της μετάφρασης της μορφής και των εννοιών. Η μεταφορά, η οποία αντιπροσωπεύει για τον ποιητή ένα από τα πλέον ισχυρά μέσα για την πραγματοποίηση του προσωπικού του ύφους, αποβαίνει για τον μεταφραστή άθλος, τον οποίο οφείλει οπωσδήποτε να φέρει εις πέρας.

Οι μεταβιβάσεις της μεταφοράς, ενώ κατά την ανάγνωση συνεπαίρνουν τον αναγνώστη, εμφανίζονται ως λογισμικά χάσματα κατά τη διαδικασία της εξήγησής τους. Κατά τον Terence Hawkes «*η μεταφορική γλώσσα σκόπιμα επεμβαίνει στο σύστημα της κυριολεκτικής χρήσης με την υπόθεση ότι όροι που συνδέονται με ένα αντικείμενο κυριολεκτικά, μπορούν να μεταβιβαστούν σ' ένα άλλο αντικείμενο. Η επέμβαση παίρνει τη μορφή της μεταβίβασης, ή της μετα-φοράς, με σκοπό να κατορθώσει μια νέα ευρύτερη, ειδική ή πιο ακριβή έννοια. Αναπόφευκτα, η μεταφορική γλώσσα είναι συνήθως περιγραφική, και οι μεταβιβάσεις που*

[237] Στην ίδια παράδοση του «ουτιδανού» ποιήματος, του ποιήματος δηλαδή που αποτελείται από το μηδέν εντάσσεται και ο Rimbaut d'Orange.

συνεπάγεται έχουν ως αποτέλεσμα εικόνες ή εικονοποιία. Όμως, ο όρος εικονοποιία είναι ουσιαστικά παραπλανητικός, όταν χρησιμοποιείται για να αναφερθεί στη μεταφορική γλώσσα, διότι προϋποθέτει ότι αυτή κάνει οπτική κυρίως έκκληση».[238]

Κατά συνέπεια, στο ποίημα του Guillaume, η μεταφορά «χειραγωγεί» τους στίχους μέχρι και την τελευταία λέξη. Μέχρι το *contraclau*, το οποίο υπερβαίνει κάθε αναμενόμενη ερμηνεία. Φυσικά, η μεταφορική γλώσσα ήταν πολύ προσφιλής στον Μεσαίωνα: «*Ο Μεσαίωνας δε διακρίθηκε ως προς την ανάπτυξη της λογοτεχνικής θεωρίας, αλλά έδειξε ενδιαφέρον για τη διαδικασία της τυποποίησης και των κανόνων που προέρχονταν από την κλασσική προσέγγιση της μεταφοράς, αν και απέβλεπε σε διαφορετικό στόχο*».[239]

Πέραν όμως του κώδικα της μεταφορικής γλώσσας, ο κώδικας του *amour courtois* αποτέλεσε το έναυσμα για την διατήρηση και την εκλέπτυνση της σχέσης θεολογίας και έρωτα. Ήδη το 1183 ο Andreas Capelanus έγραψε ένα πόνημα περί του αυλικού έρωτα με τον τίτλο *De arte honeste amandi*, στο οποίο ανέπτυσσε όλους τους κανόνες του *amour courtois*. Είναι σαφείς οι επιρροές από την *Ερωτική Τέχνη* του Οβίδιου. Ο έρωτας κατά τον Capelanus αλλά και τους τρουβαδούρους, έχει τους κανόνες του. Ένας από αυτούς είναι και το γεγονός πως ο άντρας θα αγαπά την γυναίκα πλατωνικά, η οποία κατά προτίμηση θα πρέπει να είναι παντρεμένη, ούτως ώστε να μην μπορέσει να μπει ποτέ στον πειρασμό να την κατακτήσει και σωματικά. Εξυκαπούεται όμως ότι θα πρέπει να κρατήσει μυστικό τον έρωτά του και να μην κατονομάσει τη γυναίκα.[240]

---

[238] Terence Hawkes, *Μεταφορά*, μτφρ. Νίκος-Γαβριήλ Πεντζίκης, Εκδοτική Ερμής, σσ. 11-12.

[239] Στο ίδιο, σ. 29.

[240] Andreas Capelanus, *The Art of Courtly Love*, with Introduction, Translation and Notes by John Jay Parry, Columbia University Press, New York, 1990, p. 6.

Αυτή η πρώτη «*αποσιώπηση έχει και θεματικές αλλά και προσωδιακές συνέπειες για το λογοτέχνημα*».[241]

Στο ποίημα του Guilaume IX δεν έχουμε το όνομα της αγαπημένης, διότι ούτως ή άλλως αυτή η γυναίκα αποτελεί την αλληγορία της ιδέας της γυναίκας. Όλα τα νεοπλατωνικά ψήγματα επιστρατεύονται για να υμνήσουν αυτήν την «*dona niem*» η οποία δεν είναι σε θέση να συνομιλήσει με το αντικείμενο του έρωτά της. Η μυθοποιημένη απόσταση που απασχολεί τον τρουβαδούρο δεν βοηθά στην διευκρίνηση της κατάστασης. Η γυναίκα υπάρχει ως έννοια, όπως και όλοι οι υπόλοιποι άξονες του ποιήματος, οι οποίοι δεν μπορούν να μαρτυρήσουν για τίποτα. Και ακόμη χειρότερα, ούτε ο ίδιος ο δημιουργός δεν είναι σε θέση να μαρτυρήσει για το κείμενό του. Ο Jacques Derrida διατύπωσε με σαφήνεια αυτό το αιώνιο αίνιγμα: «*μαρτυρώντας για τη μαρτυρία και για τον μάρτυρα το ποίημα λέει ότι δεν υπάρχει μάρτυρας για τον μάρτυρα, ότι κανένας δεν μαρτυρεί για τον μάρτυρα. Επομένως το ποίημα μαρτυρεί, αλλά δεν γνωρίζουμε περί τίνος και για τί μαρτυρεί μαρτυρώντας για τη μαρτυρία*».[242]

Ο Guillaume IX δεν είναι σίγουρος για τίποτε. Μήπως όμως για κάθε ποίημα που γράφεται στον κόσμο υπάρχει μια προδιαγεγραμμένη βεβαιότητα;[243] Αυτό το αίσθημα της υπαρξιακής πλέον ανασφάλειας, ο

---

[241] Η μυστικότητα και η απόκρυψη έχουν την ιστορία τους: στα Αρχαία Μυστήρια (το ρήμα *μύω* σημαίνει κλείνω τα μάτια και το στόμα, το ίδιο και για το *καμμύω*).
Επίσης ο Φίλων Αλεξανδρεύς (1. 643, *το της ψυχής όμμα*) και ο Μάρκος Αντωνίνος (4. 29, *τω νοερώ όμματι*) επισημαίνουν την έτερη μυστικότητα του νου.
Πολλές αποκρύψεις συναντάμε και στην Καινή Διαθήκη: απόκρυψη ελεημοσύνης (*Ματθ*. 6:1-4), εν κρυπτώ προσευχή (*Ματθ*. 6:6), απόκρυψη της θαυματουργίας των Αποστόλων (*Ματθ*. 7:22-23), απόκρυψη της θαυματουργίας του Ιησού (*Ματθ*. 8:4, 9:30), το μυστήριο της βασιλείας, προσιτό μόνο στους Αποστόλους (*Μάρκ*. 4:11), η ικανότητα ερμηνείας και παραβολών και η πρόσβαση στη «βασιλεία» είναι αλληλένδετες αξίες (*Μάρκ*. 4:13, 4:33-34).

[242] Jacques Derrida, *Μαρτυρία και Μετάφραση*, επιβιώνοντας ποιητικά και τέσσερις αναγνώσεις, Γ. Βέλτσος, Χ. Γ. Λάζος, Α. Μπαλτάς, Β. Μπιτσώρης, μετάφραση-σημειώσεις Β. Μπιτσώρης, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 47.

[243] Το αινιγματώδες στην προφορική και λόγια παράδοση πολλών λαών μελετά ο Mark Bryant στο βιβλίο του *Riddles*, Peter Bedrick, New York, 1983. Οι αναφορές

τρουβαδούρος το ονομάζει *dreyt nien* και μάλιστα δίχως να απολογείται για την περίπλοκη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει. Δεν θα μιλήσει ούτε για την γυναίκα, ούτε για την υγεία, ούτε για το περιβάλλον του. Άλλωστε, «*το να μιλάς για τον άλλον άνθρωπο είναι σαν να κάνεις πως τον καταλαβαίνεις τίποτε πιο γελοίο ή ανόητο, αν όχι απλώς βλακώδες ή εγκληματικό*».[244]

Faray un vers de dreyt nien

Faray un vers de dreyt nien:
non er de mi ni autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sobre chevau.

Non sai en qual hora· m fuy natz :
non suy alegres ni iratz,
non suy estrayns ni sui privatz,
ni no· n puesc au,
qu' enaissi fuy de nueitz fadatz,
sobr' un pueg au.

Non sai quora·m fuy endurmitz
ni quora·m velh, s'om no m'o ditz.
Per pauc mo m'es lo cor partitz
d'un dol corau;
e no m'o pretz una soritz,

του Bryant ξεκινούν από τον θαυματουργό Πολύιδο (της Μινωϊκής Κρήτης), περνούν από τον Οιδίποδα, τον Σολομώντα, τον Ludwig Wittgenstein και τον Edgar Allan Poe και φτάνουν ως τον Edward Lear, τους Duchamp και Picabia.

[244] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 61.

per Sanh Marsau!
Malautz suy e tremi murir,
e ren no sai mas quan n'aug dir ;
metge querrai al mieu albir,
e non sai tau ;
bos metges es qui·m pot querir,
mas non, si amau.

M'amigu ai ieu, no sai qui s'es,
qu' anc la vi, si m'ajut fes;
ni· m fes que· m plassa ni que· m pes,
ni no m'en cau,
qu'anc non ac Norman ni frances
dins mon ostau.

Anc non la vi et am la fort,
anc no n'aic dreyt ni no· m fes tort ;
quan non la vey, be m'en deport,
no· m pretz un jau
qu'ie· n gensor et bellazor,
e que mais vau.

No sai lo luec ves on s'esta,
si es en pueg ho es en pla;
non aus dire lo tort que m'a,
abans m'en cau ;
e peza· m be quar sai rema,
ab aitan vau.

Fag ai lo vers, non say de cuy ;
e trametrai lo a selhuy
que lo· m trametra per autruy
lay vers Anjau,
que· m tramezes del sieu estuy

la contraclau [245]

---

[245] Frederick Goldin, *Lyrics of the Troubadours and Trouveres, An Anthology and A History*, Gloucester, Mass., Peter Smith, 1983, p. 25.

Θα φτιάξω ένα ποίημα απ' το απόλυτο τίποτα:
δεν θα υπάρχει τίποτα εντός του
όσον αφορά τον εαυτό μου ή οποιονδήποτε άλλον,
τίποτα για τον έρωτα και τη νεότητα
ή οτιδήποτε άλλο.
Το συνέλαβα πριν λίγο, όσο κοιμόμουν
στο σπίτι μου.

Δεν γνωρίζω τί ώρα γεννήθηκα
δεν ούτε χαρούμενος αλλά ούτε και κατηφής,
δεν είμαι ξένος εδώ, και δεν ανήκω σ' αυτά τα μέρη,
και κατά συνέπεια ενώ είμαι έτσι δεν μπορώ να βοηθήσω,
μεταμορφώθηκα σ' αυτό, μια νύχτα, από μια νεράιδα
ψηλά, πάνω σε μια κορυφή.

Δεν ξέρω πότε κοιμήθηκα
και πότε ξύπνησα, εάν κάποιος δεν μου το πει.
Η καρδιά μου σχεδόν ράγισε
από τον πόνο εντός της
και ορκίζομαι στον άγιο Κονστάνς πως η ιστορία αυτή
δεν αξίζει φράγκο.

Είμαι άρρωστος και τρέμω το θάνατο
και δεν το ξέρω παρά μονάχα όταν μου το λένε
Θα ψάξω τον γιατρό που έχω κατά νου,
Αλλά δεν ξέρω ποιός είναι
Θα 'ναι καλός γιατρός εαν μπορέσει να με κάνει καλά,
όχι όμως αν χειροτερέψω.

Έχω την κοπέλα μου, αλλά δεν ξέρω ποια είναι,
επειδή δεν την είδα ποτέ, βοήθα με, Θεέ μου,
δεν έκανε τίποτα για να αισθανθώ ωραία ή άσχημα,
και δεν με νοιάζει
επειδή εδώ δεν βρέθηκε ποτέ κάποιος Γάλλος ή Νορμανδός ακόμη
μέσα στο σπίτι μου.

Δεν την είδα ποτέ και την αγάπησα πολύ,
ποτέ δεν μου έδωσε δίκιο ή άδικο.
Όταν δεν τη βλέπω, απολαμβάνω την παρέα μου.
Και δεν μου καίγεται καρφί
γιατί γνωρίζω κάποια ομορφότερη, πιο καλοφτιαγμένη
που αξίζει περισσότερα.

2.2. Τα εξάστιχα του Frederick Goldin και η ευτυχής περιπλάνηση στο Anjou

Η μετάφραση του αμερικανού Frederick Goldin[246] του ποιήματος *Faray un vers de dreyt nien* ξεκινά με την επιλογή του αμερικανού μεταφραστή να τυπώσει τη λέξη vers με πλάγια γράμματα στην έκδοση των ποιημάτων των τρουβαδούρων. Μ' αυτόν τον τρόπο, οδηγεί τον αναγνώστη στο να κατανοήσει ότι η λέξη *vers* δεν σημαίνει μόνο *στίχος* αλλά αποτελεί και *ποιητικό είδος* για τους τρουβαδούρους. Η τεράστια σημασία που δίνει σ' αυτήν την λεπτομέρεια προτάσσει την αναγκαιότητα της προσοχής του αναγνώστη, στο ίδιο καταρχήν το ποίημα. Το ποίημα που γράφεται επάνω στο τίποτα στερεώνεται σε έξι στυλοβάτες. Σε έξι στροφές αφηγείται την δική του ιστορία. Αυτήν την μορφή δεν την εγκαταλείπει ο Goldin. Ακόμη και αν είναι τεχνικά αδύνατον να συνταιριάξει τις λέξεις του δημιουργώντας ομοιοκαταληξίες σύμφωνα με τους

Δεν ξέρω τον τόπο που αυτή μένει,
Αν είναι στα οροπέδια ή τις πεδιάδες.
Δεν τολμώ να της πω όσο με αδικεί,
κι αυτό με πληγώνει εκ των προτέρων.
Και με πληγώνει να μένω εδώ,
γι' αυτό φεύγω,

Έγραψα αυτό το ποίημα, και δεν ξέρω για ποιό λόγο,
και θα το στείλω σε κάποιον
που θα το στείλει για μένα με κάποιον άλλον
κάποιον στην Ανζού,
άστον να μου στείλει απ' το μικρό του κουτί το αντικλείδι
του τί γίνεται εδώ πέρα.
(μετάφραση Χ.Α.)

[246] Ο Frederick Goldin γεννήθηκε στο Brooklyn το 1930. Είναι ομότιμος καθηγητής Συγκριτικής Λογοτεχνίας (αγγλικής, γερμανικής και γαλλικής) στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης. Τα πιο πρόσφατα συγγράματά του είναι τα εξής: *Walther von der Vogelweide, The Single Stanza Lyrics, The Mirror of Narcissus, German and Italian Lyrics of the Middle Ages, Lyrics of the Troubadours and Trouvères, the Song Of Roland*.

ευγενείς πόθους του Guillaume IX, τις μεταπλάθει τοποθετώντας τις ευλαβικά στον δικό του ορίζοντα. Κατά συνέπεια, μεταφέρει με σεβασμό αλλά και λεκτική σχετικά «ψυχραιμία» τα νοήματα και το σκοτεινό περιβάλλον του ποιητή. Ο ποιητής, δε, νιώθει ότι το ποίημά του περιγράφει το τίποτα διότι δεν αναφέρεται ούτε στον έρωτα ούτε στη νεότητα [*nothing about love or youth*]. Η υγεία του είναι κλονισμένη αλλά ούτε και ο γιατρός του μπορεί να τον βοηθήσει να ανακτήσει την υγεία του. Η γυναίκα που αγαπά δεν είναι ποτέ δίπλα του και εκλιπαρεί, επιθυμεί να φύγει και ζητά κάποιο κουτί του οποίου το κλειδί θα του αποκαλύψει μάλλον το μυστήριο.

Οι δύο τελευταίοι στίχοι της έβδομης και όγδοης στροφής, οι οποίοι ανήκουν αναμφισβήτητα στο ερμητικό trobar [*trobar clus*], τεντώνουν ακόμη περισσότερο τα συναισθήματα του αναγνώστη όσον αφορά αυτό το ποίημα, του οποίου η μοίρα καταλήγει, πολύ φυσικά στο *contraclau*. Δηλαδή στην κατακλείδα που ασφαλίζει το κείμενο κλειδώνοντάς το, προκειμένου να πλησιάζει ο εκάστοτε αναγνώστης για να το ανοίξει και να το αποκωδικοποιήσει. Στα αρχαία ελληνικά, η λέξη κατακλείδα, είναι ακριβώς το εργαλείο εκείνο με το οποίο κλείδωναν τις θύρες. Είχε δύο βασικά μέρη: τον μοχλό και την περόνη. Επίσης η λέξη σήμαινε και την αρσενική κόπιτσα αλλά και τον χόνδρο που συνδέει το οστούν της κλειδός μετά του στέρνου.[247]

Η προβηγκιανή λέξη *contraclau* έχει λοιπόν διπλή λειτουργία: κυριολεκτικά και μεταφορικά. Ο Goldin προτιμά να ανοίξει κάπως τον στίχο με την φράση

> *let him send me from his little box the key*
> *to what we have here*

[247] Στο λήμμα *κατακλείς*, του *Μέγα Λεξικού της Ελληνικής Γλώσσης* των Henry G. Liddell & Robert Scott.

Αν και η πρώτη φαινομενικά δυσκολία αποδεικνύεται η μεταφορά της περίτεχνης ομοιοκαταληξίας, η διασαφήνιση των εννοιών ξεπερνά κάθε φιλότιμη προσπάθεια και φιλοδοξία. Η τελευταία στροφή, ως αποστολή του ποιήματος του μηδενός, δημιουργεί άπειρα προβλήματα κατά τη μεταφορά της. Η τελική επιλογή θα πρέπει να επισκιάσει όλες τις υπόλοιπες προσφέροντας όμως τον στίχο που αποτυπωθεί στην μνήμη του αναγνώστη. Διότι το contraclau, ως αλληγορία, θα συγκρατήσει εντός της τη λογοτεχνική αλλά και θεολογική διάσταση της λέξης. Ο John MacQueen επισημαίνει ότι «*η καταγωγή της αλληγορίας είναι μάλλον φιλοσοφική και θεολογική, παρά λογοτεχνική· είναι ίσως, πάνω απ' όλα, θρησκευτική. Από πολύ παλιά, ωστόσο, η αλληγορία συνδέεται συχνά με την αφήγηση*».[248]

Ο Γιώργος Βέλτσος, αναφερόμενος στη διαχρονική πλέον προσφορά του Stéphane Mallarmé και την αξία της αλληγορίας προβαίνει στην παρακάτω διαπίστωση: «*η αλληγορία της ανάγνωσης, το ότι δηλαδή η ίδια η ανάγνωση επιβάλλει στο κείμενο την αποσύνταξή του, η αλληγορία αυτή είναι ήδη γραφή. Ο Derrida αποφαίνεται "L'allégorie de la lecture, c'est l'écriture –ou l'inverse." Για τούτο η αυγή εισέβαλε στο αγγελικό λαμπογυάλι τόσο για τον ποιητή όσο και για τον αναγνώστη του και τότε η ανάγνωση του ποιήματος είναι το δώρο της γλώσσας, οπότε η υπόσχεση αυτού του δώρου είναι ένας "λόγος τιμής" της γραφής που θα αθετηθεί επίσης. Θα καταστεί γρίφος γραφής, σύμβολο, άλυτος γρίφος, τάφος, γράμμα*». (Κ. Καρυωτάκης, *Σύμβολα*).[249]

Ο Goldin τον ερμηνεύει με τρόπο αρκετά «φιλήσυχο». *To what we have here* δεν απομακρύνει αλλά ούτε και παρασύρει τον αναγνώστη σε μια παράτολμη ανάγνωση του τελευταίου στίχου. Ο μεταφραστής δεν φαίνεται να θέλει να σηκώσει κάποιο μέλος του προκειμένου να ανακαλύψει αυτήν την κινούμενη

---

[248] John MacQueen, *Αλληγορία*, μτφρ. Κώστας Ιορδανίδης, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1990, σ. 9.

[249] Γιώργος Βέλτσος, «Δώρον άδωρον», στο *Θεωρία της Ποίησης, Ποίηση της Θεωρίας*, επιμ. Κάριν Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, πρόλογος Τζίνα Πολίτη, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 117.

άμμο. Την παρακολουθεί από κοντά χωρίς να διακινδυνεύει τις παραλλαγές του. Γι' αυτό το λόγο, ακολουθώντας προσεκτικά τις οδούς του κειμένου το μετέφερε στην άλλη όχθη, όντας ακέραιος ο ίδιος. Και η ακεραιότητα του μεταφραστή θα πρέπει να είναι από τα πρώτα μελήματα, απ'την πλευρά του κειμένου.

I will make a vers of exactly nothing:
there'll be nothing in it about me or anyone else,
nothing about love or youth
or anything else.
It came to me before, while I was sleeping
on my house.

I do not know the hour of my birth.
I am not cheerful or morose,
I am no stranger here and do not belong in these parts,
and I can't help being this way,
I was turned into this, one night, by some fairy
high on a peak.

I don't know when I slept
or wake, if someone doesn't tell me.
My heart is almost broken
from the grief in it,

and I swear by saint Martial to me the whole thing
isn't worth a mouse.

I am sick and shiver at death
and don't know it except when I'm told.
I will look for the doctor I have in mind,
I don't know who he is.
He's a good doctor if he can make me well,
but not if I get worse.

I have my little friend, I don't know who she is,
because I've never seen her, so help me God;
she's done nothing to make me feel good, or bad,
and I don't; care
because there's never been o Frenchman or a Norman yet
inside my house.

I have never seen her and love her a lot,
she has never yet right by me, or wrong.
When I do not see her, I enjoy myself.
And I don't care a cock,
because I know a nicer one, better looking,
and worth more.

I do not know the region where she dwells,
whether it's in the heights or on the plains.
I dare not tell how she wrongs me,
it hurts me in advance.
And it pains me to stay on here,
and so I go.

I have made this vers, I don't know what about;
and I shall send it to someone
who will send it for me with someone else
to someone in Anjou there;
let him send me from his little box the key
to what we have here.[250]

[250] Frederick Goldin, *Lyrics of the Troubadours and Trouveres, An Anthology and A History*, Gloucester, Mass. Peter Smith, 1983, pp. 25-26.

3.1. Ο George Steiner σμιλεύει μία αδήλωτη συμπύκνωση

Όταν το 1978 ο αμερικανός ποιητής Paul Blackburn (περίπου σύγχρονος του Fr. Goldin)[251] δημοσίευσε ογδόντα εννέα ποιήματα των τροβαδούρων πάνω στα οποία εργάστηκε επί είκοσι συναπτά έτη, συνέβαλε στην καινούρια θέαση της μετάφρασης, αποδίδοντας αυτά τα κείμενα σε ιδιώματα της αμερικανικής γλώσσας. Ως θαυμαστής του Ezra Pound, ξεπέρασε κάθε στεγανή πλευρά της γραφής διανοίγοντας νέες οδούς στην μεταφραστική διαδικασία. Ο επιμελητής της έκδοσης George Economou,[252] στον σύντομο πρόλογό του, αναφέρει ότι ο Blackburn βασίστηκε και σεβάστηκε τον τρόπο με τον οποίο μετέφρασε ο Pound τους τροβαδούρους: «*Blackburn heard and understood the appeal and cue for action in Pound's initial contribution*».[253]

Ο Blackburn πίστευε πως η καλή μετάφραση δεν οφείλει πάντα να ακολουθεί τη φόρμα του πρωτοτύπου. Θα πρέπει όμως ο μεταφραστής, εν όψει της έμπνευσής του, να φροντίσει για την κατάλληλη έννοια και να αναλάβει να

[251] Ο Paul Blackburn (1927-1971) είναι ένας από τους σημαντικότερους ποιητές της γενιάς του μαζί με τον Allen Ginsberg. Μαθητής του Ezra Pound και του William Carlos Williams, μελέτησε σε βάθος την ισπανική, γαλλική και προβηγκιανή λογοτεχνία. Μετέφρασε Λόρκα, Πικάσο, Κορτάσαρ και το μεσαιωνικό έπος *El Cid*. Οι μεταφράσεις του διακρίνονται για την πιστότητα στο πρωτότυπο καθώς και την μοναδικότητα του λόγου του. Δίδαξε στο City College στη νέα Υόρκη. Τα ποιήματα του (*Collected Poems* και *Selected Poems*) καθώς και οι μεταφράσεις του δημοσιεύτηκαν σχεδόν δεκαπέντε χρόνια μετά από τον θάνατό του.

[252] Ο George Economou γεννήθηκε το 1934 στη Montana. Σπούδασε στα Πανεπιστήμια Colgate και Columbia. Δημοσίευσε πλήθος μελετών, άρθρων και μεταφράσεων καθώς και κριτικά κείμενα. Έπειτα από σαράντα δύο χρόνια διδασκαλίας, συνταξιοδοτήθηκε ως ομότιμος καθηγητής Αγγλικής Λογοτεχνίας από το Πανεπιστήμιο της Oklahoma. Ζει στη Philadelphia όπου και συνεχίζει το συγγραφικό του έργο.

[253] [*Ο Blackburn άκουσε και κατάλαβε το κάλεσμα και το σύνθημα για δράση στην αρχική συνεισφορά του Πάουντ*], Paul Blackburn, *Proensa, An Anthology of Troubadour Poetry*, ed. George Economou, Paragon House Publishers, New York, 1986, p. 15.

αποπερατώσει το έργο του. Και κυρίως ο μεταφραστής θα πρέπει να είναι : «*a man who brings it all back home. In short, a madman*».[254] Συν τοις άλλοις οφείλει να είναι υπομονετικός, επίμονος, σκληρός κριτικός και εξαίρετος επιμελητής.[255]

Ο George Economou δεν ξεχνά να αναφέρει και τις αξιόλογες μεταφράσεις των μεσαιωνολόγων Frederick Golding και L.T. Topsfield,[256] οι οποίοι συνέβαλαν τα μέγιστα όσον αφορά την τεχνική και θεματολογική ανάπτυξη της ποίησης των τρουβαδούρων. Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι ο επιμελητής του Blackburn δημοσίευσε σε ένα κομψότατο μονόφυλλο broadside επτά ποιήματα εκ των οποίων μία βιλανέλα, μία σεστίνα και ένα kyrielle. Οπωσδήποτε η ενασχόληση του Pound και των ποιητών που εντάχθηκαν στην ίδια αντιμετώπιση της ποίησης και της μετάφρασής της συνεχίστηκε και εμπότισε εκ νέου πολλούς αμερικανούς ποιητές.[257]

Το 1975 ο George Steiner δίνει νέα πνοή στα θεωρητικά ζητήματα της μετάφρασης. Με το σύγγραμμά του *After Babel, Aspects of Language and Translation* [Μετά τη Βαβέλ, όψεις της γλώσσας και της μετάφρασης] διατυπώνει ένα ερμηνευτικό μοντέλο της μετάφρασης, με τέσσερις πτυχές ή κινήσεις.[258] Σ' αυτό το πλαίσιο, κι αφού ο μεταφραστής ενστερνιστεί τη

---

[254] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 18.

[255] Σε έναν αβέβαιο αντίποδα των θέσεων του Blackburn βρίσκεται ο Jacques Derrida. Στο κείμενό του *Des Tours de Babel*, φέρνει ξανά στο φως την εκτίμηση του Voltaire ο οποίος εστιάζει την προσοχή του όχι μόνο στη σύγχυση των γλωσσών αλλά και των αρχιτεκτόνων οι οποίοι ανέλαβαν να οικοδομήσουν τον πύργο. Βλ. Τις σχετικές παρατηρήσεις στο βιβλίο του Joseph F. Graham, *Difference in Translation*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1985, pp. 210-211.

[256] Στο ίδιο, σ. 14.

[257] George Economou, *Nashvilanelle & other poems*, Backwoods Broadsides, Chaplet Series, No 16, Sylvester Pollet, 1996.

[258] Οι τέσσερις κινήσεις, έτσι όπως τις αντιλαμβάνεται ο Steiner, είναι οι εξής: «*προκαταρκτική εμπιστοσύνη*», «*επιθετικότητα*», «*ενσωμάτωση*», «*ανταπόδοση ή*

«μαγική» ιδιότητα και των τεσσάρων αυτών κινήσεων, η μεταφραστική πράξη τελείται στο εξής προς την αποπεράτωση της μετάφρασης του λογοτεχνικού έργου. Κατά τον Steiner, «*η αποκρυπτογράφηση έχει χαρακτήρα ανατομικό οπάζει το περίβλημα και αποκαλύπτει τα ζωτικά στρώματα. Κάθε μαθητής, αλλά και ο επιφανής μεταφραστής, θα διαπιστώσει τη μεταβολή στην ουσιαστική παρουσία η οποία ακολουθεί μια παρατεταμένη ή δύσκολη άσκηση μετάφρασης: το κείμενο στην άλλη γλώσσα έχει γίνει υλικά λεπτότερο, το φως φαίνεται να περνάει ανεμπόδιστα μέσα από τις χαλαρωμένες ίνες του. Για κάποιο διάστημα η πυκνότητα της εχθρικής ή σαγηνευτικής "ετερότητας" εξαφανίζεται*».[259]

Μ' αυτήν την έννοια, ο Paul Blackburn κατάφερε να εξαφανίσει κάθε είδους ετερότητα ως προς την μετάφραση των ποιημάτων των τρουβαδούρων που ο ίδιος επέλεξε να φέρει εις πέρας. Σύλησε στην πραγματικότητα όλα τα στοιχεία τα οποία ανέδειξαν την ποίησή τους και τα έφερε νικηφόρα πίσω στην αγγλική γλωσσικά περιοχή. Ο George Steiner συμφωνεί πέρα για πέρα με τον Paul Blackburn: «*Ο μεταφραστής εισβάλλει, αποσπά και μεταφέρει σπίτι του. Η παρομοίωση θυμίζει ορυχείο επιφανειακής εξόρυξης το οποίο αφήνει μια ανοιχτή ουλή στο τοπίο. Όπως θα δούμε, αυτή η λεηλασία είναι απατηλή ή αποτελεί σημάδι λανθασμένης μετάφρασης. Εντούτοις, όπως και στην περίπτωση της εμπιστοσύνης του μεταφραστή, υπάρχουν γνήσιες οριακές περιπτώσεις*».[260]

Ο Ezra Pound είχε από πολύ νωρίς αυτό που το 1975 διατύπωσε ο Steiner στη δική του θεωρία για τη μεταφραστική πράξη. Ο αμερικανός ποιητής θεωρούσε ως πρώτο δεδομένο για τη μετάφραση την τόλμη και τη νεωτερικότητα από πλευράς τόσο της προσωπικής οπτικής του μεταφραστή αλλά και της τεχνικής του. Εδώ βέβαια κρύβεται και το ζήτημα της μεταφραστικής ηθικής: «*Η θέσπιση της αμοιβαιότητας, προκειμένου να*

αποκατάσταση» στο βιβλίο του George Steiner, *Μετά τη Βαβέλ*, μτφρ. Γρηγόρης Κονδύλης, επιμ. Άρης Μπερλής, εκδ. Scripta, Αθήνα 2004, σ. 13.

[259] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σσ. 495-496.

[260] Στο ίδιο, *όπ. π.*,σ. 496.

αποκατασταθεί η ισορροπία, αποτελεί το καίριο πρόβλημα της τέχνης και της ηθικής της μετάφρασης. Είναι όμως δύσκολο να τεθεί αφηρημένα. Η οφετεριστική "έκσταση" του μεταφραστή –η λέξη κρύβει, φυσικά, μέσα της τη ρίζα και την έννοια της βίαιης μεταφοράς- αφήνει το πρωτότυπο με ένα διαλεκτικά αινιγματικό υπόλειμμα».[261]

Το ζήτημα όμως της μεταφραστικής ηθικής έχει κατά κάποιον τρόπο λύσει τις ενοχές του εφόσον η ίδια η ποίηση στο πρωτότυπο αποτελεί ένα είδος σύλησης: της ίδιας της φύσης. Ο Bertrand de Born θα συλήσει μέσω της έμπνευσης το πολεμικό τοπίο για να γράψει τα *sirventès* του, ο Guillaume de Poitiers θα συλήσει το ωραίο γυναικείο πρόσωπο για τα *vers* του: όλοι οι ποιητές του κόσμου θα αντιγράψουν και αποσπάσουν βίαια τις διάφορες μορφές του κόσμου για να τις φέρουν στο προσωπικό του περιβάλλον. Ευτυχώς, λοιπόν, που η έννοια της μεταφραστικής ηθικής αναγκάζεται να προσπεράσει το πρωτότυπο για να διαπλάσει τη δική της ηθική. Μ' αυτήν την κίνηση, συνηγορεί αιωνίως υπέρ του μεταφράσματος: «*το να εκτιμάς ένα πρωτότυπο κείμενο ως αξιομετάφραστο σημαίνει ότι του προσδίδεις άμεσα κύρος και ότι το περιλαμβάνεις σε μια δυναμική μεγένθυσης (η οποία υπόκειται, φυσικά, σε αναθεώρηση και ίσως ακόμη και σε απόρριψη). Η κίνηση μεταφοράς και παράφρασης διευρύνει το δέμας του πρωτοτύπου*».[262]

Παραθέτουμε την μετάφραση του Paul Blackburn[263]:

I shall make a vers about
nothing,
down right nothing, not
about myself or youth or love
or anyone.
I wrote it horseback dead asleep

[261] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σσ. 498-499.

[262] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 499.

[263] Θυμίζουμε ότι το προβηγκιανό πρότυπο βρίσκεται στη σ. 172.

while riding in the sun.

I was born- don't know the hour,
not blood nor choler has the power.
My humour's neither sweet nor sour;
not wrong a drop
since the night they sorcered me
on a mountaintop.

Don't know if I'm awake or sleep
if no one comes to fill me in.

My heart is nearly cleft with pain
(it rather it were partial).
I wouldn't give you a mouse for it
by old Saint Martial.

I guess I'm sick enough to die,
know only what he tell me. I'll
ask the doc for what I want, I

don't know what it can be.
I'll recommend his doctoring if
ever he can heal me, but
if I sicken and get worse, well
maybe not, maybe not.

I have a friend, I don't know who
for I have never seen her. So
she treats me neither well nor ill,
I do say I blame her.
But this argument is also nil, it
is not worth a curse
since I've never had a Norman or

a Frenchman in the house.

Never saw her and love her
very much. It doesn't matter if
she treats me straight or no, for I
do very well without her,
and besides, I know another who is
prettier and such.
Why, she is not worth a rooster, and
this other one is rich!

Well. I've made the vers already, though

I do not know of whom. And I shall
send it to a friend of mine who's
sitting in a room.
He will hand it to another near Anjou
a gravel pit, who may
Send me back from out his box, someday,
the key to it.
Box or vers, the key to it.[264]

Όπως είναι προφανές από την πρώτη κιόλας ανάγνωση, ο Blackburn δεν διατηρεί τον αριθμό των στροφών και των στίχων. Αν και το κύριο μέλημά του δεν φαίνεται να είναι η διατήρηση της αριστοτεχνικής ομοιοκαταληξίας, επικεντρώνει την απόδοσή του στη δύναμη των λέξεων. Απομονώνει δε όσες ακούγονται πολύ ηχηρά στην προβηγκιανή γλώσσα. Στην πρώτη στροφή, η λέξη *nien* [*nothing*] φαντάζει πολύ εγωκεντρική, μόνη της, στον δεύτερο στίχο της πρώτης στροφής η οποία τελειώνει με την μεταφραστική αυθαιρεσία της εικόνας κάτω από τον ήλιο, όσο ο ποιητής ιππεύει το άλογό του. Η προσθήκη

[264] Paul Blackburn, *Proensa, An Anthology of Troubadour Poetry*, ed. George Economou, Paragon House Publishers, New York 1986, pp. 9-10.

in the sun, προβάλλει προφανώς το θεματικό μηδενιστικό τοπίο, υπέροχα σχεδιασμένο από τον Guillaume όσο ο ήλιος του Blackburn μπορεί να το φορτίζει ανενόχλητα.

Στην τρίτη στροφή παρεμβάλλεται ένας επεξηγηματικός στίχος σε παρένθεση *it rather it were partial* ενώ οι μορφολογικές συντομεύσεις καθιστούν τη γλώσσα ακόμη πιο οικεία και γρήγορη. Ο ίδιος ο ποιητής δεν διστάζει να κλείσει την τέταρτη στροφή με την διερώτηση *maybe not, maybe not*, ενισχύοντας ακόμη πιο πολύ την μηδενιστική ρωγμή του ποιήματος. Αυτή η ηθελημένη επανάληψη, η οποία ασφαλώς και απουσιάζει από το πρωτότυπο, ορίζει κατά κάποιον τρόπο την αξία της μετάφρασης ως πράξη στην οποία κάποιος θα πρέπει να προβεί δίχως φόβο. Αφού επιμεληθεί το κείμενό του, ο μεταφραστής θα είναι σε θέση να αξιολογήσει κατά πόσον οι μεταφραστικές αυθαιρεσίες απομακρύνουν το μετάφρασμα από το πρωτότυπο.

Ο Jacques Roubaut αναφέρει γι' αυτό ειδικά το ποίημα ότι διάφοροι μελετητές σαν τους Erich Kölher και τον Lynne Lawer συμφωνούν για το φιλοσοφική θέση της «*théologie negative*». Η ειρωνεία όμως του Guillaume IX έγκειται στο ότι η αινιγματική μεταβίβαση του *amour courtois* γεννά κάποια παράδοξα. Επομένως, ο ανεκπλήρωτος έρωτας του ποιητή για την dona ίσως να συσχετίζεται με την άλλη ανεκπλήρωτη αγάπη του ανθρώπου για τον Δημιουργό του.[265] Η χριστιανική άλλωστε κοινωνία του Μεσαίωνα ήταν αρκετά πρόσφορη σε τέτοιου είδους αναγωγές. «*Μια θεμελιακή μεταφορά για μια χριστιανική κοινωνία, στο Μεσαίωνα, είναι ότι ο κόσμος είναι ένα βιβλίο γραμμένο απ το Θεό. Και, όπως και κάθε άλλο βιβλίο, θα μπορούσε να εννοεί περισσότερα απ' ότι έμοιαζε να λέγει. Στην πραγματικότητα, ο κόσμος ήταν γεμάτος μεταφορές, που κατασκεύασε ο Θεός, και που επικοινωνούσαν ένα νόημα όταν ερμηνεύονταν σωστά. Οι λέξεις σήμαιναν πράγματα, αλλά τα ίδια τα πράγματα είχαν σημασία σ' ένα ανώτερο επίπεδο. Την καλύτερη έκθεση του τρόπου με τον οποίο*

[265] Jacques Roubaut, *Les Troubadours*, Anthologie bilingue, éd. Seghers, Paris 1971, p. 63.

έπρεπε να ερμηνευτούν οι μεταφορές στο φως αυτής της κατάστασης, τη δίνει ο Dante στην περίφημή του "Επιστολή προς τον Can Grande della Scala", που προλογίζει το Paradiso και αφορά τα νοηματικά επίπεδα σ' ολόκληρη την Commedia».[266]

Το διάσημο αυτό ποίημα του Guillaume IX δεν είναι φυσικά ένα ποίημα-πραγματεία επάνω στο τίποτα, αλλά το ίδιο ποίημα του τίποτα. Αναφερόμενος κανείς στην γενική πτώση *του τίποτα* αυτομάτως το κείμενο αποκτά τον κτήτορά του. Επομένως ένα ποίημα του τίποτα κληροδοτεί μέσω του κτήτορά του την μοναδικότητα του θέματός του.[267] Και το κυριότερο, στο τέλος, ενώ ο δημιουργός ισχυρίζεται πως θα γράψει κάποιους στίχους για το τίποτα, έχουμε ωστόσο κάτι : ένα ποίημα. Το οποίο, αναμφισβήτητα έρχεται να θέσει στον αναγνώστη την ερώτηση της ίδια του της ύπαρξης. Γιατί ο τρουβαδούρος μπαίνει άραγε στην διαδικασία να ξεκινήσει ένα ποίημα βασισμένο στο μηδέν; Και μάλιστα σε ένα ποίημα χαρακτηριστικό του *fin'amor*.

Είναι πασιφανές πως όλες οι στροφές αποτελούν τον απόηχο της πρώτης άρνησης και οι συνεχείς συλλογισμοί του ποιητή καταλήγουν και πάλι στο τίποτα. Αυτή όμως η πάσχουσα ταυτότητα του υποκειμένου συνταράσσεται από το *contraclau*. Επομένως η αινιγματική έξοδος δεν το αφήνει να συγκρατήσει τελείως την μηδενική του φύση.

Όπως και ο Raimbaut d'Orange, έτσι και ο Guillaume IX «θέτουν» σε στίχους μια μακρά παράδοση γλωσσική, ρητορική και θεολογική. Ήδη το 834, ο πάστορας Fredegise στο αββαείο του Saint-Martin de Tours συγγράφει μια *Epistola de nihilo et tenebris*[268] στην οποία επιχειρεί να απαντήσει στο ερώτημα έαν το μηδέν είναι κάτι ή τίποτα. Αλλά και στο *Disputatio Pippini cum Albino*,

---

[266] Terence Hawkes, *Μεταφορά*, μτφρ. Γαβριήλ- Νίκος Πεντζίκης, εκδοτική Ερμής, σσ. 30-31.

[267] Το τίποτα μεταμορφώνεται σε τίποτα αιωνίως και στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου.

[268] Patrologia Latina, v. 105.

συλλογή αινιγμάτων μεταξύ του Alcuin και του μαθητή του Pepin το οποίο απέκτησε μεγάλη δημοτικότητα στην αυλή του Καρλομάγνου, διαβάζουμε τα εξής:

Albinus: Quod est quod est non est?
Pippinus : Nihil.
Albinus : quomodo potest esses et non esse ?
Pippinus : nomine est re non est [269]

Η θεολογική σκέψη εγκαινιάζεται άρα ένα κενό: έναν Θεό που αδυνατούμε να αναλογιστούμε, να δούμε, που δεν είναι ούτε άνθρωπος ούτε κτίση. Αυτός όμως ο Θεός είναι η ίδια η γλώσσα και οι τρουβαδούροι ποιητές συγκαλύπτουν τα θεολογικά ζητήματα μέ την ιδιαίτερη γλώσσα τους. *Εν αρχή ην ο Λόγος. In principio erat Verbum*, του *Κατά Ιωάννην πάντα.* Αυτή η εξίσωση αναπτύχθηκε από τον νεοπλατωνικότατο Ιερό Αυγουστίνο ο οποίος με την νεο-πλατωνική θεωρία του ενίσχυσε ακόμη περισσότερο την ταυτότητα Λόγου και Θειότητας.[270] Η ίδια άλλωστε η γλώσσα ξεκίνησε *ex nihilo.*

Ολόκληρη η έβδομη στροφή του *Faray un vers de dreyt nien* αποκλίνει αρκετά από το πρωτότυπο. Η γλώσσα του μεταφραστή μοιάζει να κινείται αποκλειστικά και μόνο στην τρέχουσα γλώσσα της εποχής του, και μάλιστα αποτελεί λαμπρό παράδειγμα του παράτολμου και εκδικητικού τόνου ενός ερωτευμένου άντρα που έχει απορριφθεί. Ο σύγχρονος αμερικανός υποδύεται έντεχνα και αναδρομικά τους τρουβαδούρους του Μεσαίωνα. Μιλά και αναπνέει για λογιαριασμό τους. Η ίδια του η γλώσσα, η αμερικανική γλώσσα, θα υπενθυμίσει τις χάρες της Βαβέλ. Τελικά τα κατάφερε να επικοινωνήσει με το παρελθόν του χάρη στον χαρισματικό μεσάζοντας με το όνομα

[269] Στο ίδιο, *όπ. π.*, v. 109.

[270] Les Confessions, XII, 7, 7.

Μεταφραστής. Αυτός του δανείζει για λίγο την φωνή του για να επιδείξει με θράσος την δική του γλώσσα. Όλοι αυτοί οι συνεργοί–μεταφραστές, γλωσσικό ομοίωμα και μετάφρασμα φτάνουν επιτέλους στην σύλληση του γλωσσικού τοπίου. Να γιατί ο μεταφραστής είναι αυτός που τα φέρνει όλα πίσω στο σπίτι. Ακόμη κι αν πρόκειται για έναν παράφρονα.

Ο Pound, ως εμπνευστής του Blackburn είχε αποφασίσει ότι «*καμμία γλώσσα δεν περιέχει το σύνολο της ανθρώπινης σοφίας και καμία δεν είναι ΙΚΑΝΗ μόνη της να εκφράσει όλες τις μορφές και διαβαθμίσεις της ανθρώπινης νόησης*».[271] Αυτό διευκολύνει ακόμη περισσότερο το μεταφραστικό έργο διότι η προσπάθεια γίνεται σε ένα επίπεδο αισθητικής και εννοιών και αφ' ης στιγμής η ανθρώπινη νόηση δεν πρόκειται να ενσωματωθεί και να εκπροσωπηθεί από καμία λέξη, είμαστε πλέον σε θέση να καλλιεργούμε την απόδοση της ποίησης με όλες εκείνες τις παραμέτρους που θα αναβαθμίσουν την ίδια την γονιμότητα της λέξης και την φαντασία του αναγνώστη.

Το *well* της τελευταίας στροφής συνδράμει σαν μια αναπόπτρεπτη συγκατάβαση. Εφόσον τίποτα κατά τον Guillaume δεν είναι βέβαιο και λαμπερό, ο Blackburn περνάει με χοντρή μαύρη πινελιά την πρώτη λέξη της τελευταίας στροφής, η οποία αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του *trobar clus*. Ποιο είναι το *contraclau*; Η λέξη *sieu* του πρωτοτύπου αναφέρεται μονάχα μια φορά. Το *contraclau*. Στην μετάφραση του Blackburn η διπλή χρήση και των δύο σε ένα τρίστιχο που ακούγεται ως χρησμός:

Send me back from out this box, someday,
the key to it.
Box or vers, the key to it

[271] Ezra Pound, *Η αλφαβήτα της ανάγνωσης*, μτφρ. Μαρία Λαϊνά, εκδ. Ροές, Αθήνα 2004, σ. 42.

η τριάδα στίχος, κλειδί και κουτί ανάγεται στην σκοτεινή θεματολογία των τρουβαδούρων. Το contraclau χρησιμεύει στο να ανοίγει κουτιά και στίχους. Οπότε η μόνη του ελπίδα, εφόσον το ποιήμα που κατασκεύασε είναι φτιαγμένο από τίποτα παραμένει αυτό το κλειδί. Ανοίγοντας το σύμβολο, ίσως μπορέσει να κατασκευάσει ένα ποίημα από κάτι.

3.1.1. Η προοικονομία της λύσης του αινίγματος

Το ποίημα *Faray un vers de dreyt nien* ανήκει στο κλασσικό είδος του *devinahl.* Στο παραδοσιακό αίνιγμα το αντικείμενο-λύση κρύβεται σε ένα πλασματικό αντικείμενο, στο οποίο το μυαλό οφείλει να αποκαλύψει προκειμένου να φανεί η αλήθεια. Το αίνιγμα όμως του Guillaume είναι το ίδιο παράδοξο, διότι η λύση του δίνεται ευθύς εξαρχής. Επιπλέον, οι τρουβαδούροι χρησιμοποίησαν τις αρχές της *théologie négative* προς όφελος της αγάπης. Ο Jacques Roubaud διατείνεται ότι ο Guillaume IX είχε σχέσεις με την Εκκλησία και μάλιστα διασώζονται και κάποια ανέκδοτα με τον επίσκοπο του Angoulême.[272]

Η σχέση των ποιητών με τη θρησκεία διατηρήθηκε ακέραιη και αναπτύχθηκε σύμφωνα με την οπτική του κάθε τρουβαδούρου. Πάντως, όπως το τονίζει και ο Κ. Θ. Δημαράς «*οι εποχές γονιμότητας για την ποίηση, οι εποχές νέων ποιητικών αναζητήσεων και προσπαθειών συμπίπτουν πάντα με περιόδους θρησκευτικής ζυμώσεως και θρησκευτικής ανησυχίας· τυπικό παράδειγμα για τούτο, τα σύγχρονα ποιητικά ρεύματα. Πρέπει δηλαδή, να συμπεράνουμε με βεβαιότητα πως φυλογενετικά και οντογενετικά το δέντρο της ποιήσεως έχει τις ρίζες το μέσα στην πίστη*».[273]

Το ποίημα του Guillaume IX αν και γράφτηκε πράγματι σε μια περίδο έντονων πολιτικών και κοινωνικών ανακατατάξεων, αναζητεί με τη δική του

[272] Jacques Roubaud, *La fleur inverse, Essai sur l'art formel des Troubadours*, éd. Ramsay, Paris 1967, p. 37.

[273] Κ. Θ. Δημαράς, *Δοκίμιο για την ποίηση*, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1943, σ. 17.

μορφή και το δικό του «αίτημα» τον Θεό που ενυπάρχει σε κάθε αμφιβολία. Η ίδια δηλαδή η αμφιβολία είναι αυτή που τρέφει το τίποτα συνταράσσοντας τον γράφοντα και αναζητώντας μάταια, ίσως, την αλήθειά του. Στους αιώνες που θα ακολουθήσουν η αποφατική θεολογία θα υπηρετήσει τον ερωτικό λόγο.

Ο ίδιος ο Θεός, τον οποίο επικαλείται ο άνθρωπος, θα παρηγορήσει τον ερωτευμένο, διότι όπως και σε κάθε στιγμή αδυναμίας, ο Θεός εξισώνεται με τον εραστή που δεν ανταποκρίνεται στα απελπισμένα καλέσματα του ερωτευμένου. Εξάλλου, μία ανάλογη και πολύ γνωστή εξίσωση εραστών βρίσκεται στο *Άσμα Ασμάτων* της Π. Δ. όπου η Σουλαμίτ απευθύνει λόγους λατρείας στον αγαπημένο της. Πολλοί διανοητές και θεολόγοι έσπευσαν να ταυτίσουν τη Σουλαμίτ με τον Ιησού Χριστό και τον νυμφίο της Νέας Ιερουσαλήμ με την Εκκλησία.

3.1.2. Raimbaut d'Orange: μια επανατοποθέτηση του κενού

Escotatz, mas no say que s'es
senhor, so que vuelh comesar.
Vers, estribot, ni sirventes
non es, ni nom no· I say trobar;
ni ges no say co· I mi fezes
s'aytal no· I podi' acabar,
que ia hom mays vis fag aytal ad home ni a femna en
est segle ni en l'autre qu'es passatz.

Sitot m'o tenetz a foles
per tan no· m poiria layssar
que ieu mon talan non disses:
no m'en cujes hom castiar ;
tot cant es non pres un pojes
vas so c'ades vey et esgar,
e dir vos ay per que. Car si ieu vos o avia mogut, e no· us

o trazia a cap, tenriatz m'en fol. Car ,mais
amaria seis deniers en mon punh que mil sols
el cel.

Ja no· m tema ren far que· m pes
mon amicx, aisso· I vuelh prejar;
s'als obs no· m vol valer manes
pus m'o profer' ab lonc tarzar ;
pus leu que selh que m'a conques
no· m pot nulh autre galiar.
Tot ayso dic per une domna que· m fay languir ab belas
paraulas et ab lonc respieg, no say per que,
pot me bon' esser, senhors?
Que ben a passatz quatre mes,

(oc ! e mays de mil ans so· m par)
que m'a autrejat a promes
que m· dara so que m'es pus car.
Dona ! Pus mon cor tenetz pres
adossatz me ab dous l'amar.
Dieus, aiuda ! In nomine patris filii et spiritus sancti !
Aiso, que sera, domna ?

Qu'ieu soy per vos gays, d'ira ples ;
iratz-jauzens me faytz trobar ;
e so m'en partitz de tals tres
qu'el mon non a, mas vos, lur par ;
e soy fols cantayre cortes
tan c'om m'en apela ioglar.
Dona, far ne podetz a vostra guiza, co fes n'Ayma de
l'espatla que la estujet lay on li plac.

Er fenisc mo no-say-que-s'es
c'aisi l'ay volgut batejar;

pus mays d'aital non auzi jes
be- I dey enaysi apelar;
e diga· I, can l'aura apres,

qui que s'en vuelha azautar.
E si hom li demanda qui l'a fag, pot dir que sel que
sap be far totas fazendas can se vol.

Listen, Lords… but I don't know what
to call this thing I'm about to declaim.
Vers? Estribot? Sirventes? It's none
of these. I can't think up a name,

and don't know how I'd compose such a thing
if I could not finish it and claim
that no one ever saw the like of it made by any man or
woman in our century or in the other which
has passed.

Call me a madman if you like,
it would not make me leave my vow,
Lords, to tell you what I feel.
Let no one blame me. I would not set
a penny oh this whole Creation,
compared to what I see right now,
and I'll tell you why: because if I started this thing for
you and did not bring it off, you'd take me for
a fool: because I prefer six cents in my fist to
a thousand suns in the sky.

Let my friend never fear he may have done
a thing that weighs on me, I pray:
if he will not help me in my need at once,
let him offer me help after long delay.

But she that conquered me alone
deceives me as though it were child's play.
I say all this because of one lady who makes me pine
Away with beautiful words and a long expect
tation, I don't know why –Lords, can she be
good to me?

It's been a good four months –that's more
than a thousand years to me, yes,
since she promised me and swore
to give me what I long for most.

Lady, my heart is your prisoner,
therefore sweeten my bitterness.
Help me, God, in nominee Patros et Filii et Spiritus

sacti! Madam, how will it all turn out?

You make me frolic in my wrath,
you make me sing with joyful rage;
and I have left three such as have
no peer, save you, in our age.
Joglar they call me, I go singing
mad with love in courtly ways.
Lady, you can do as you please about it, as Na Ayma
did with the shoulder bone, she stuck it where
she liked.

Now I conclude my Whatdoyoucallit,
for that is how I've had it baptized;
since I've never heard of a similar thing,
I use the name that I devised;
whoever likes it, let him sing,
once he has it memorized,

and if anyone asks him who made it, he can say: one who
can do anything, and do it well, when he
wants to.[274]

---

[274] Frederick Goldin, *Lyrics of the Troubadours and Trouveres, An Anthology and A History*, Gloucester, Mass, Peter Smith 1983, pp.180-181.

Ακούστε Κύριοι... αλλά δεν ξέρω πώς
να το ονομάσω αυτό το πράγμα που αγορεύω.
Βερς; Εστριμπό; Σιρβεντές; Τίποτα
απ' όλα αυτά. Δεν μπορώ να σκεφτώ ένα όνομα,

και δεν ξέρω πώς θα συνέθετα ένα τέτοιο πράγμα
αν δεν μπορώ να το τελειώσω και να απαιτήσω
ότι κανείς ποτέ δεν είδε κάτι τέτοιο να έχει φτιαχτεί από κάποιον άντρα
ή γυναίκα στον αιώνα μας
ή σε προηγούμενο.

Πείτε με τρελό αν σας αρέσει,
δεν θα μ' έκανε να αθετήσω τον όρκο μου,
Κύριοι, να σας πω τί νιώθω.
Μη με κατηγορήσει κανείς. Δεν θα έδινα ούτε
ένα δεκάρα για την Αγία Δημιουργία,
σε σχέση μ' αυτό που βλέπω μόλις τώρα,
και θα σας πω γιατί: διότι αν άρχιζα αυτό εδώ το πράγμα
για σας και δεν το τελείωνα, θα με περνούσατε για
παρανοικό: γιατί προτιμώ δέκα νομίσματα στη γροθιά μου
παρά χίλιους ήλιους στον ουρανό.

Ας μη φοβηθεί ποτέ ο φίλος μου, ότι έκανε
κάτι που με βαραίνει, προσεύχομαι
αν δε με βοηθήσει αμέσως στην ανάγκη μου
να με βοηθήσει τουλάχιστον καθυστερημένα.
Αλλά το ότι εκείνη με κατακτά μόνο μου
με κοροιδεύει σαν να ήμουν παιχνιδάκι.
Τα λέω όλα αυτά επειδή μια κυρία που με κάνει να λιώνω
με ωραία λόγια και μεγάλες προσδοκίες
Δεν ξέρω γιατί –Κύριοι, μπορεί να είναι
καλή μαζί μου;

Ήταν τέσσερις καλοί μήνες για μένα-σαν να ήταν περισσότερο
από χίλια χρόνια, ναι
από τότε που εκείνη μου υποσχέθηκε και ορκίστηκε
να μου δώσει ό,τι αναμένω πιο πολύ.

Κυρία, η καρδιά μου έγινε δεσμώτης σου.
επομένως μαλάκωσε την πίκρα μου.

Εκατό σχεδόν χρόνια αργότερα ο Raimbaut d'Orange (1140-1173;)[275] επανέρχεται στο ζήτημα του μηδενός. Προσπαθεί να φωνάξει στους ακροατές και αναγνώστες του την επιθυμία του να τον ακούσουν. Το τίποτα πρέπει οπωσδήποτε να εισακουστεί προκειμένου να λάβει νέα ύπαρξη. *Escotatz*, *Listen*, *Ακούστε*: η παράκληση του τρουβαδούρου βρίσκει στη συνέχεια το ειδικό του βάρος, το οποίο είναι καταρχήν, η μορφή. Ποια φόρμα θα πρέπει να έχει το ποίημά του; *Vers*, *estribot* ή *sirventès*? Δυστυχώς, ο ίδιος ο γράφων δεν είναι σε θέση να το απαντήσει. Στην δεύτερη στροφή δεν τον απασχολεί καν αν

Βοήθησέ με Θεέ μου, στο όνομα του Πατρός και του Υιού και του Αγίου Πνεύματος

Κυρία, πώς θα εξελιχθούν όλα αυτά;

Με κάνεις χαρούμενο μες στην οργή μου,
με κάνεις να τραγουδώ με χαρμόσυνη λύσσα
και άφησα τρεις ενώ δεν είχα ταίρι αντάξιο
εκτός από σένα, στην εποχή μας.
Ζογκλάρ με λένε, πάω να τραγουδήσω
τρελός από αγάπη με τον αυλικό τρόπο.
Κυρία, μπορείς να κάνεις ό,τι θέλεις γι' αυτό, όπως η Να Αιμα με το κόκκαλο του ώμου: το κόλλαγε όπως της άρεσε.

Τώρα τελειώνω το Πώστολένε
έτσι όπως το βάπτισα
από τότε που δεν άκουσα παρόμοιο πράγμα,
χρησιμοποιώ το όνομα που επινόησα,
όποιος το συμπαθεί, ας το τραγουδήσει
αφού το απομνημονεύσει
κι αν κάποιος ρωτήσει ποιός το 'φτιαξε, μπορεί να πει: κάποιος που μπορεί να κάνει τα πάντα, και το κάνει καλά, όποτε το θέλει.

(μετάφραση Χ.Α.)

[275] Ο Raimbaut d'Orange ήταν πυργοδεσπότης στο Orange. Τον θεωρούσαν σοφό και γενναίο ιππότη, καθώς και επινοητή κλειστών και δυσνόητων στίχων. Αγάπησε πολλές γυναίκες εκ των οποίων την Maria de Vertfeuil από την Προβηγκία και την κόμησσα d'Urgel την οποία δεν είδε ποτέ. Επηρέασε τους Gongora, Hopkins, Mallarmé καθώς υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής της ερμητικής ποίησης (*trobar clus*).

κάποιος τον αποκαλέσει τρελό. Δεν γνωρίζει επίσης αν η γυναίκα που αγαπά τρέφει αληθινά αισθήματα για κείνον. Η θεολογική χροιά έρχεται κι αυτή με της σειρά της: *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*! Διαθέτει όμως τη χάρη της επίκλησης και όχι της σωτηρίας. Οπότε αδυνατεί και εκείνη να δώσει λύση στο δίλημμα του ποιητή.

Τελικά, η τελευταία στροφή ονοματίζει την μηδενιστική της υπόσταση. Το ποίημα λέγεται *no-say-que-s'es*: *Whatdoyoucallit*, κατά την ευέλικτη συνεισφορά του Goldin. Η ενιαία λέξη, ως όνομα, εξορκίζει την μελαγχολική ατμόσφαιρα του κειμένου. Το όνομα είναι αυτό που φέρει όλες τις έννοιες, αναλαμβάνοντας να επεξηγήσει τις επιμέρους παραμέτρους. Ο Goldin περνά κατευθείαν στην ταυτότητα *No-say-que-s'es=nien*. Γι' αυτό, υποθέτουμε πως προτίμησε να μην μεταγράψει τον σπασμό του Raimbaut d'Orange σε σπαράγματα λέξεων αλλά σε μια εναία λέξη. Μ' αυτόν τον τρόπο ανακοινώνει το ειδικό βάρος των στίχων που θα είναι δια παντός το τίποτα.

Όταν ο Πλάτων έγραφε τον *Κρατύλο* (ή περί ορθότητας των ονομάτων) του, ξεκινούσε έναν διάλογο περί της αλήθειας των ονομάτων, δηλαδή του έτυμου της λέξης. Στον διάλογο αυτό, ο Κρατύλος πιστεύει πως το όνομα αποτελείται από συγκεκριμένους φθόγγους με τρόπο που να συνδέεται ο ήχος με τη φυσική υπόσταση του πράγματος. Ο Σωκράτης από την άλλη, υποστηρίζει ότι υπάρχει κάποια αυθαιρεσία στην ονοματοδοσία η οποία φανερώνει και μια αυθαιρεσία στην θέαση της πραγματικότητας. Οι συνομιλητές αναρωτιούνται για το πώς η γνώση των ονομάτων συνδέεται με τη γνώση της πραγματικότητας. Ο *Κρατύλος* είναι μια πραγματεία περί της προέλευσης της γλώσσας και στη διερώτηση για το εάν αυτή προκύπτει από μια φυσική διαδικασία ή μία ανθρώπινη πράξη. Επισημαίνονται επίσης οι αρχές της φιλοσοφικής ονοματολογίας και του δυναμικού χαρακτήρα της λειτουργίας των λέξεων.

Η συνεισφορά του Raimbaut d'Orange ως δότη του ονόματος του ποιήματός του δικαιολογεί και επιβραβεύει τις διερωτήσεις του αρχαίου έλληνα

φιλοσόφου περί της αυθαιρεσίας των ονομάτων. Η προσωπική αυθαιρεσία του προβηγκιανού ποιητή να ονομάσει το ποίημα του εμπεριέχει τη μη-αιθαιρεσία ως προς τα γεγονότα που τον ωθούν σ' αυτήν την απόφαση. Ενώ το τίποτα παρελαύνει ανενόχλητο στη ζωή του, με διάφορες παραλλαγές και πλήττοντας τις σκέψεις του, ο ίδιος αναλαμβάνει να του δώσει προκειμένου να το ανακαλεί όποτε θελήσει. Επιπλέον, η ονοματοδοσία του στην τελευταία στροφή του ποιήματος, απελευθερώνει το ίδιο τον Raimbaut d'Orange από τη δίνη της μηδενιστικής πολιορκίας. Αυθαίρετη ή μή, η ονοματοδοσία αποφαίνεται απαραίτητη για τον καθορισμό των εννοιών. Κατ' επέκταση, το ***no-say-que-s'es*** κρίνεται απαραίτητο όσο και το contraclau στο ποίημα του Guillaume IX, *Faray un vers de dreyt nien*.

Αυτή η διαφορά μεταξύ του ποιήματος του Guillaume IX και του Raimbaut d'Orange, η οριοθέτηση δηλαδή του ονόματος και η μετάβαση από το ***dreyt nien*** σε ***no-say-que-s'es*** προχωρά αναμφισβήτητα στην διαπίστωση της εξέλιξης των εννοιών ως απαραίτητες σταθερές στην ποίηση και τη μετάφραση της ποίησης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Ο ΤΟΣΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟΣ ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

1.1. Η Sestina και ο Arnaut Daniel

Τα ποιήματα του «τίποτε» παραμένουν τραγούδια, τοποθετήσεις λόγου με γνωρίσματα μέτρου, ύφους, ήθους ακόμη και ομαλής ακουστικής και φωνολογικής δόμησης. Δεν λείπουν δηλαδή το ομοιοτελεύτητο, η ονοματοποιία, η παρήχηση, ούτε βέβαια η ρίμα!

Μία όμως από τις πιο ενδιαφέρουσες και αριστοτεχνικά πλεγμένες ομοιοκαταληξίες στην ιστορία της παγκόσμιας ποιητικής αποτελεί η σεστίνα. Επινοητής της υπήρξε ο εξαίρετος τροβαδούρος Arnaut Daniel.[276] Η σεστίνα αποτελείται από έξι εξάστιχες στροφές, οι οποίες έχουν ένα άκρως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό: η τελευταία λέξη κάθε στροφής θα πρέπει να εμφανιστεί εκ νέου στην επόμενη στροφή αλλά με διαφορετική κάθε φορά σειρά. Το πολύ δύσκολο σε όλη αυτήν την περίπλοκη κατάσταση είναι το γεγονός ότι η θέση της λέξης που θα παρουσιαστεί στην επόμενη στροφή είναι προκαθορισμένη. Έτσι, η συγκεκριμένη φόρμα δομείται ως εξής:

Στροφή α: *abcdef*

Στροφή β: *faebdc*

Στροφή γ: *cfdabe*

Στροφή δ: *ecbfad*

Στροφή ε: *deacfb*

[276] Ο Arnaut Daniel καταγόταν από το Périgord και ήταν αριστοκράτης. Μορφώθηκε και μυήθηκε πολύ γρήγορα στο *trobar*. Εγκατέλειψε όμως τα γράμματα για να γίνει ζονγκλέρ δημιουργώντας έκτοτε πολύπλοκους στίχους. Ερωτεύτηκε την En Guillem de Buonville η οποία δεν ανταποκρίθηκε στον έρωτά του. Μαζί με τον Raimbaut d'Orange είναι οι κυριότεροι εκπρόσωποι του *trobar ric*.

Στροφή στ: *bdfeca*

Η σεστίνα τελειώνει με μια επωδό (*envoi*) η οποία περιλαμβάνει τρεις στίχους και σε κάθε ημιστίχιο μία από τις τελευταίες λέξεις της κάθε στροφής. Η μοναδική αυτή φόρμα λυρικής ποίησης χρησιμοποιήθηκε από τον Δάντη και τον Πετράρχη αλλά και τους γάλλους ποιητές της Pléiade [Πλειάδας], κυρίως τον Pontus de Tyard. Στον εικοστό αιώνα, ο Ezra Pound, ο James Joyce, ο T. S. Eliot, η Elisabeth Bishop, έγραψαν υπέροχες σεστίνες, ακολουθώντας έτσι και υπενθυμίζοντας την κυκλική υποβλητικότητα αυτού του ποιήματος.[277]

Επίσης, αξίζει να αναφερθεί ότι η σεστίνα αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης από μαθηματικούς. Ο περίφημος μελετητής του έργου των τρουβαδούρων Jacques Roubaud υπήρξε και ο ίδιος μαθηματικός και όπως είναι λογικό, η διαδοχή των λέξεων στις εξάστιχες στροφές τον απασχόλησε αρκετά. Το 1941 ο γάλλος ποιητής Louis Aragon δημοσίευσε ένα βιβλίο με τίτλο *La leçon de Ribérac* προβάλλοντας κάποιες συγγένειες της ποίησης των τρουβαδούρων με τους ποιητές της Αντίστασης. Η λέξη Ribérac παραπέμπει στην πόλη στην οποία έζησε ο Daniel από το 1180 μέχρι το 1210 δηλαδή στα χρόνια του Philippe-Auguste και του Richard Coeur de Lion.

Ο Louis Aragon έβρισκε πολλές ομοιότητες σ' αυτήν την ερμητική ποίηση επειδή κάποιοι ποιητές της Αντίστασης κυκλοφορούσαν λαθραία τα ποήματά τους προκειμένουν να μη μπορούν να διαβαστούν και άρα να αποκωδικοποηθούν από τους κατακτητές. Οπωσδήποτε όμως η εξάστροφη

[277] Αξίζει αναμφισβητήτητα να αναφερθεί και η άγνωστη μέχρι τις μέρες μας αμερικανίδα ποιήτρια Hilda Doolittle (1886-1961) «*που σεμνά υπέγραφε με το μονόγραμμα H.D. και υπήρξε μία από τις σημαντικότερες ποιήτριες του εικοστού αιώνα. Ανήκε στην πρωτοποριακή ομάδα των Εικονιστών, του ποιητικού κινήματος που ανέτρεψε την παράδοση των συμβολιστών του προηγούμενου αιώνα.*» στο βιβλίο Εισαγωγή στην Τριλογία της H.D., Λιάνα Σακελλίου, Θανάσης Ντόκος, Θωμάς Στραβέλης, επιμέλεια Λιάνα Σακελλόυ, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2005, σ. 9.

κρυπτική στροφή προβλημάτισε όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω και τους μαθηματικούς. [278]

1.2. Ένα ποίημα που μεταφράζει τον εαυτό του.

Θα παραθέσουμε, εδώ, την μετάφραση του Ιωσήφ Βεντούρα, του ποιήματος του Arnaut Daniel, προκειμένου να στηρίξουμε την θέση μας ότι η σεστίνα αποτελεί ένα είδος ποιήματος που μεταφράζει ευθύς εξαρχής τον εαυτό του, και παρά τις φαινομενικές δυσκολίες της απόδοσής του σε οποιαδήποτε γλώσσα, η μετάβαση των λέξεων πραγματοποιείται με κάποια σχετική ευκολία στη γλώσσα-στόχο. Ενα ποίημα δηλαδή το οποίο στην αναδίπλωση μεταφράζεται «σειραϊκά».

Η θέληση που την καρδιά μου ορίζει
Ούτε ράμφος την λιανίζει ούτε νύχι
Τον κουτσομπόλη που 'ναι χωρίς ψυχή
Δεν τον κτυπώ με το κλαρί ή βέργα
Έτσι κρυφά από οπιούνους κι από θείο
Θα βρω χαρά σε κήπο ή κοιτώνα

Αν στη μνήμη μου φέρω τον κοιτώνα
Όπου κανείς την κυρά μου δεν ορίζει
Σκληρότερος απ' αδελφό και θείο,
Τότε, τ' άκρα μου τρέμουν ως το νύχι
Σαν τ' απειλούν με κλαρί ή βέργα
Αφού τόσο φόβο έχω στην ψυχή.

Αχ να μπορούσε με σώμα και ψυχή

[278] Michèle Audin, Mathématiques et Littérature, *Mathematical Social Science*, No 178, pp. 63-86.

Κρυφά να με δεχτεί εις τον κοιτώνα
Αλλιώς νοιώθω να με χτυπούν με βέργα
Κι αφού ο σκλάβος της δεν την ορίζει
Σιμά θα ΄μαι σαν σάρκα μες στο νύχι
Γνώμη δεν θα δεχτώ από τον θείο

Τρελά την αγαπώ θα πω στον θείο
Και την αγαπώ με σώμα και ψυχή
Κοντά της σαν το δάχτυλο στο νύχι
Θέλω να μαι μαζί της στον κοιτώνα
Κι ο έρωτας την καρδιά μου να ορίζει
Όπως τον άντρα δυνατά μια βέργα

Απ' όταν άνθισε η ξερή βέργα
Κι ο Αδάμ είχε ανηψιούς και θείο
Σαν τον έρωτα αυτόν που με ορίζει
Δεν υπήρξε σε κορμί και σε ψυχή
Κι αν αυτή είναι μέσα στον κοιτώνα
Είμαι σιμά σαν σάρκα με το νύχι

Διότι θυμώνω και βγάζω νύχι
Και να, ξεφλουδίζω όπως μια βέργα
Αν η χαρά γεμίσει τον κοιτώνα
Συμβουλές δεν θέλω από τον θείο
Και θα χω διπλά, χαρούμενη ψυχή
Αν κανείς ποτέ πια δεν την ορίζει

Άδει ο Αρνώ για νύχι και για θείο
Σ' αυτή που με βέργα την ψυχή χτυπά
Κι η αρετή της τον κοιτώνα ορίζει[279]

[279] Στον διαδικτυακό τόπο www.poeticanet.com

Οι έξι λέξεις που χρησιμοποιεί ο Daniel στην σεστίνα του (*intra*, *ongla*, *s'arma*, *verga*, *oncle*, *cambra*) αποτελούνται από ένα μόνο ρήμα και έξι ουσιαστικά, εκ των οποίων τα τρία συγκεκριμένα και τα δύο αφηρημένα. Αυτό το σύνολο, οφείλει να «μεταφράσει» το ένα το άλλο, αφού καταρχήν ενδυναμώσει τις εσωτερικές σχέσεις μεταξύ τους. Η επιλογή των λέξεων από τον προβηγκιανό ποιητή αποφαίνεται αρκετά πολυφωνική, στο πλαίσιο μιας κυκλικής επαναφοράς της κάθε λέξης. Στη συνέχεια, και οι έξι λέξεις θα πρέπει να εναρμονιστούν με τις υπόλοιπες λέξεις της στροφής, με τρόπο που να διασφαλίζεται η συνέχεια του νοήματος. Κι ενώ αρχικά θα αναρωτιόταν κανείς, τι σχέση θα μπορούσε να έχει η ψυχή με το νύχι και ο θείος με την βέργα, όλοι μαζί ηχούν σε μια πολυφωνική λεκτική χορωδία, φτάνοντας στην αποθέωση του νοήματος της επωδού. Και το νύχι του Daniel που ζει στην σάρκα του δαχτύλου της αγαπημένης του, μπορεί να γίνει ταυτοχρόνως και όπλο εκδίκησης (στην έκτη στροφή).[280] Δηλαδή ο ίδιος ο έρωτας μεταφράζεται αυτομάτως και σε δεινό όπλο σε οτιδήποτε του αντιτίθεται. Η δυνατή βέργα[281] που χτυπά τον άνδρα μπορεί και να ανθίσει (στην πέμπτη στροφή) ή να ξεφλουδίσει στην αμέσως επόμενη φάση.

Η σεστίνα ίσως και να αποτελεί ένα από τα σπουδαιότερα παραδείγματα υπό μορφής ποιητικής, μετάφρασης των μορφών. Ο ποιητής δεν περιφέρει τα νοήματά του προκειμένου να εντυπωσιάσει ή και να εκθειάσει τις στιγμές μιας ηθελημένης γλωσσοπλασίας. Έχει ως αποστολή να συσχετίσει τις έννοιές του προβάλλοντας τις ενδότερες νοηματικές υποδιαιρέσεις τους σε μια συγκεκριμένη μορφή ούτως ώστε να διατηρήσει τη συγκίνηση αλλά και τη δυναμική του είδους. Κι ενώ όλες οι υπόλοιπες ομοιοκαταληξίες της προβηγκιανής γλώσσας αποδεικνύονται δυσμετάφραστες, η σεστίνα λόγω της

[280] Ο Guillaume de Poitiers αναφέρεται και αυτός στα νύχια (της γάτας) στο ποίημά του *En Alvernhe, part Lemozi*.

[281] Πανάρχαιο λογοπαίγνιο της λατινόφωνης θεολογίας: *Virgo* (παρθένος αλλά και κλαδί, ελλην. *Βέργα*, ετυμολογικό παράγωγο της λέξης vir=άνδρας).

εσωτερικής μετάφρασης των νοημάτων της διατηρεί τη μεταφρασιμότητά της επειδή ο ποιητής έχει φροντίσει πριν απ' όλους να να «μεταφράσει» το ποίημά του ο ίδιος.

Το γεγονός όμως ότι έχει φωτίσει κάποιες από τις έννοιές του αποτελεί και μια ανοιχτή γραφή. Το αντίθετο μάλιστα. Η προσποίηση και οι συνεχείς ελιγμοί δεν θα προσφέρουν το τέλειο δείπνο στον αναγνώστη. Το ποίημα θα κλείσει επειδή κανένα ουσιαστικά *trobar* δεν αρέσκεται στην φανέρωση της τέχνης και των αισθημάτων. Ακόμη και τα *sirventès* του Bertrand de Born εγκυμονούν ατελείς και πρακινδυνευμένες έννοιες υποκύπτοντας στα θέλγητρα του *trobar clus*.

Ο Jacques Roubaud ο οποίος είχε επισημάνει τις ιδιαιτερότητες και τους σκοπέλους που συναντά ο μεταφραστής κατά την μεταφραστική διαδικασία της απόδοσης των ποιημάτων των τροβαδούρων, παραδέχεται στον πρόλογό του βιβλίου του ότι αυτή η ποίηση είναι πολύ διαφορετική από την *versification traditionnelle* [παραδοσιακή στιχοποιία].[282] Αλλά και η ίδια η γλώσσα των τρουβαδούρων αποτελεί τρομακτικό εμπόδιο απ' την στιγμή που ερχόμαστε αντιμέτωποι με την ιδιότυπη σύνταξη μιας διαλέκτου. Ο ίδιος θεωρεί ότι στην μετάφρασή του προσπαθεί απλώς να σεβαστεί σε πεζή πάντα μορφή, τη διάταξη των λέξεων, την σύνταξη αλλά ούτε αυτός ο τρόπος είναι επαρκής, διότι οφείλει να αντιμετωπίσει «*l'effet des siècles*»,[283] που απέχει παρασάγγας από τις σύγχρονες γλώσσες. Και κλείνει τον πρόλογό του με την εξής πρόταση :
«*J'espère qu'en dépit de sa gaucherie indiscutable, cette manière de traduire facilitera cependant l'accès à l'original.*»[284]

---

[282] Jacques Roubaud, *Les Troubadours*, Anthologie Bilingue, éd. Seghers, Paris 1971, p. 57.

[283] Στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 57.

[284] [*Ελπίζω, παρόλη την αδιαμφισβήτητη ανεπιτηδειότητά του, αυτός ο τρόπος του να μεταφράζει κανείς να διευκολύνει την πρόσβαση στο πρωτότυπο*], στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 58.

Ο Jacques Roubaud μεταφράζει τη σεστίνα σε πεζή μορφή αφήνοντας για κάθε στίχο μεγάλο τυπογραφικό κενό και διατηρώντας τη διαδοχή των λέξεων όσο περισσότερο είναι εφικτό.[285]

Η συγκεκριμένη ωστόσο σεστίνα δεν φημίζεται για την αμεσότητα των νοημάτων της. Αν και ο Daniel έχει εξασφαλίσει την διάνοιξη της κειμενικής

---

[285] La ferme volonté qui au Coeur m'entre ne peut ni langue la briser
ni ongle de médisant qui perd a mal dire son âme n'osant le
battre de rameau ou de verge en fraude seulement ou je n'ai nul oncle
je jouirai de la joie en verger ou chambre

Quand je me souviens de la chambre ou pour mon mal je sais que
nul homme n'entre mais tous me sont prises que frères ou qu'oncle
tremblent tous mes membres jusqu'à l'ongle ainsi que fait
l'enfant devant la verge tant j'ai peur de n'être assez sien dans mon âme

Ah que je sois sien dans le corps non l'âme et qu'elle m'accueille
en secret dans sa chambre plus me blesse le cœur que coup de
verge d'être son serf qui la ou elle n'entre toujours je serai
près d'elle comme chair et ongle n'écoutant aucun reproche
d'ami ni d'oncle

Jamais la sœur de mon oncle je n'aimerai tant ou plus par mon
âme aussi proche qu'est le doigt de l'ongle s'il lui plaisait je
voudrais être de sa chambre il peut faire de moi l'amour qui dans
mon cœur entre a son gré comme homme fort de faible verge

Depuis qu'a fleuri la sèche verge que du seigneur Adam est
descendu nain ou oncle en amour comme celui qui dans mon
cœur entre je ne crois pas qu'il en fut dans son corps ni dans une
âme où qu'elle soit sur la place ou dans la chambre mon cœur
sera moins loin que l'épaisseur d'un ongle

Qu'ainsi s'enracine devienne ongle mon cœur en elle comme
écorce en la verge elle m'est de joie tour et palais et chambre
je n'aime tant frère parent ni oncle en paradis sera double joie
mon âme si jamais homme d'avoir aime y entre

Arnaut finit sa chanson d'ongle et d'oncle pour plaire à celle dont
la verge est l'âme son Desirat son prix entre en sa chambre

Στο ίδιο, *όπ. π.*, pp. 242-243.

σήραγγας, το ποίημα ανήκει σαφώς στο *trobar clus*. Τα κωδικοποιημένα συμβολά του, χρήζουν περαιτέρω ερμηνειών ακόμα κι αν έχει κανείς την εσφαλμένη εντύπωση πως έχει κατακτήσει το νοηματικό του περιβάλλον. Ήδη η επωδός, έχει κάνει την ανατροπή της με τις ανεστραμμένες λέξεις να περιπλέκουν την υποτιθέμενη ευκρίνεια των στίχων. Οι τρεις τελευταίοι στίχοι μάλλον επιδέχονται πολλαπλών ερμηνειών αλλά αυτός είναι και ο ρόλος της επωδού. Μέσω της δεξιοτεχνίας του ποιητή αλλά και του προκαθορισμένου συνδυασμού των λέξεων η επωδός παραμένει η μαγική φράση όλων των νοημάτων της σεστίνας. Το συγκεκριμένο οπωσδήποτε ύφος των ποιημάτων του Arnaut Daniel προκαθόρισε το *trobar clus*. Ο René Nelli τονίζει ιδιαίτερα τη σχέση ύφους και ερμητικής ποιήσης: «*le style est lié malgré lui à la poésie fermée*», [*το ύφος συνδέεται ερήμην του με την ερμητική ποίηση*].[286]

2.1. Ο «κρύσταλλος» του *trobar*

Η εσωτερική διαύγεια των εννοιών στην σεστίνα, οι λέξεις-ρεφρέν, οι συνηχήσεις, η μεταβλητότητα [*permutation*], ο αριθμός των στροφών, των στίχων και της συνθετότητας της ποιητικής αυτής σύνθεσης, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η σεστίνα αποδεικνύεται ένας κρύσταλλος του *trobar*.[287] Το ζήτημα της ιεράρχησης της μεταβλητότητας δεν είναι απλή υπόθεση. Και αυτή η εξεζητημένη ιεάρχηση καθιστά την σεστίνα ως αριστούργημα της προβηγκιανής ποίησης αλλά και όλων των διαδόχων της ως σήμερα.

---

[286] René Nelli, *Poésie ouverte, poésie fermée*, Cahiers du Sud, Paris 1947, p. 127. Ο ίδιος ο Nelli στην εισαγωγή του βιβλίου του θέτει την πολύ οξυδερκή ερώτηση αναφορικά με την ερμητική ποίηση και τον αντίποδά της: *Mais y a-t-il une poésie ouverte sur le réel et une poésie fermée sur les mots*? [Μα υπάρχει ανοιχτή ποίηση για το πραγματικό και ερμητική για τις λέξεις;], p. 13.

[287] Jacques Roubaud, *La fleur inverse, Essai sur l'art des troubadours*, éd. Ramsay, Paris 1986, p. 312.

Η μνημονική φόρμα [*forme mémoire*][288] του ποιήματος έγινε αποδεκτή από τους μεταγενέστερους, ως έχει, με ελάχιστες αλλαγές κατά περίπτωση. Αυτό σημαίνει ότι η τελειότητα της μορφής της δεν επέτρεψε σημαντικές αλλαγές ακόμη και από κάποιους θιασώτες της ελεύθερης φόρμας.

Για τον Δάντη η σεστίνα αντιπροσωπεύει το *stil aspro*[289] ενώ ο Πετράρχης συνέθεσε εννέα σεστίνες εκ των οποίων και μια διπλή. Η πιστότητα του λεκτικού πεδίου [*champ lexical*][290] η οποία όπως πρέπει να υπακούσει στην αναπόφευκτη «αλλοίωση» της φόρμας παραμένουν ακόμα και στις μέρες μας τροποποιήσεις που δείχνουν την δυσκολία να κατανοήσουμε το γιατί αυτού του μηχανισμού.[291]

Το θέμα του *amor* στη σεστίνα «*Lo ferm voler q'el cor m'intra*» ο Roubaud υποστηρίζει ότι οι λεξεις *arma*, *oncle* και *verga* υποδεικνύον τις τρεις όψεις του έρωτα: τον θείο, τον οικείο και τον έρωτα του ερωτευμένου. Αυτή η τριάδα τοποθετεί τον έρωτα στην υψηλότερη μορφή του, εφόσον στον παράδεισο ο ερωτευμένος θα κατακτήσει την χαρά «*joi*».[292]

Lo ferm voler q'el cor m'intra
No m pot ies becs escoissendre ni onla
De lausengier, qui pert per mal dir s'arma ;
E car non l'aus batr' ab ram ni ab verga,
Sivals a frau, lai on non aurai oncle,
Iauzirai ioi, en vergier i dinz cambra.

[288] Στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 314.

[289] Στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 343.

[290] Στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 343.

[291] Στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 343.

[292] Στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 294.

Qan mi soven de la cambra
On a mon dan sai que nuills hom non intra
Ans me son tuich plus que fraire in oncle,
Non ai membre no m fremisca, neis l'ongla,
Aissi cum fai l'enfas denant la verga :

Tal paor ai no I sia trop de l'arma.

Del cors li fos, non de l'arma,
E cossentis m'a celat dinz sa cambra !
Que plus mi nafra I cor que colps de verga
Car lo sieus sers lai on ill es non intra ;
Totz temps serai ab lieis cum carns et ongla,
E non creirai chastic d'amic ni d'ongle.

Anc la seror de mon oncle
Non amei plus ni tant per aqest' arma !
C'aitant vezis cum es lo detz de l'ongla,
S'a liei plagues, volgr'esser de sa cambra ;
De mi pot far l'amor q'inz el cor m'intra
Mieils a son vol c'om fortz de frevol verga.

Pois flori la seca verga
Ni d'en Adam mogron nebot ni oncle,
Tant fin'amors cum cela q' el cor m'intra
Non cuig qu'anc fos en cors, ni eisen arma.
On q'il estei, fors en platz' o dins cambra,
Mos cors no is part de lieis tant cum ten l'ongla.

C'aissi e'npren e s'engongla
Mos cors en lei cum l'escorss' en la verga ;
Q'ill m'es de ioi tors e palaitz e cambra,
E non am tant fraire, paren ni oncle :
Q'en paradis n'aura doble ioi m'arma,

Si ja nuills per ben amar lai intra.

Arnautz tramet sa chanson d'ongl'e d'oncle,
A gratz de lieis que de sa verg' a arma
Son Desirat, cui pretz en cambra intra.

Ας δούμε, τέλος, και την δουλειά του Frederick Goldin πάνω στο ίδιο ποίημα:

The firm desire that enters
My heart no beak can tear out, ni nail,
Of the slanderer, who speaks his dirt and loses his soul.
And since I dare not beat him with branch or rod,
Then in some secret place, at least, where I'll have no uncle,
I'll have my joy of joy, in a garden or a chamber.

When I am reminded of the chamber
Where I know, and this hurts me, no man enters-
No, they're all more on guard than brother or uncle-
There's no part of my body that does not tremble, even my nail,
As the child shakes before the rod,
I am that afraid I won't be hers enough, with all my soul.

Let me be hers with mu body, not my soul,
Let her hide in her chamber,
For it wounds my heart more than blows from a rod
That where she dwells her servant never enters;
I will always be as close to her as flesh and nail,
And never believe the reproaches of brother or uncle.

Not even the sister of my uncle
Did I love more, or as much, by my soul,

For as familiar as finger with nail
I would, if it pleased her, be with her chamber.
I can do more as it wills with me, this love that enters
My heart, than a strong man with a tender rod.

Since the flowe brought forth on the dry rod
And from En adam descended nephews and uncles,
A love so pure as that which emters
My heart never dwelt in body, nor yet in soul.
Wherever she stands, outside in the town or inside her chamber
My heart is not further away than the length of a nail

For my heart takes root in her and grips with its nail,
Holds on like bark on the rod,
To me she is joy's tower and palace and chamber,
And I do mot love brother as much, or father, or uncle;
And there; I'll be double joy in Paradise for my soul,
If a man is blessed for loving well there and enters.

Arnaut sends his song of the nail and the uncle,
To please her who rules his soul with her rod,
To his Desired, whose glory in every chamber enters.[293]

2.2. Ομοιοκαταληξίες και μουσικές μεταφορές.

Είναι αναμφισβήτητο ότι οι αριστοτεχνικές ομοιοκαταληξίες της ποίησης του Arnaut Daniel παραπέμπουν στην λογική της αρχαίας σπείρας. Όσες από αυτές επαναλαμβάνονται εμπλεκόμενες πάντα στις προηγούμενες και τις επόμενες, πέρα από την ηχητική εντύπωση που προκαλούν, μεταφέρουν επάνω τους και την σημασιολογική κληροδοσία των εννοιών. Ακόμη και η συγγένειά

[293] Frederick Goldin, *Lyrics of the Troubadours and Trouvères, An Anthology and A History*, Gloucester, Mass. Peter Smith 1983, pp. 220-221.

τους με τις διάφορες θέσεις των μουσικών συγχορδιών είναι πασιφανής. Αυτός ο «μικρόκοσμος» των ήχων εντάσσεται σ' ολόκληρη τη φιλοσοφία της μουσικής ή και της κειμενικής σύνθεσης.[294] Στην μουσική γραφή, ενώ μπορούμε να έχουμε μια συγχορδία με την τονική της θέση, μπορούμε να την ξαναγράψουμε χρησιμοποιώντας τις αναστροφές της. Οι αναστροφές, εκτός από την απατηλή διαφορετικότητα που αφήνουν στο άκουσμά τους, πρέπει να συνδέονται αρμονικά και με τις υπόλοιπες συγχορδίες που προηγούνται και έπονται.

Η σεστίνα είναι ένα πολύ ακραίο παράδειγμα αυτής της μουσικής ανατροπής. Αν μάλιστα σκεφτούμε πως όλοι οι στίχοι είχαν επενδυθεί με μουσική από τους τρουβαδούρους, τότε το αποτέλεσμα θα πρέπει να ήταν (μουσικά και γλωσσικά) μια πανδαισία ήχων και νοημάτων. Ο Ξ. Α. Κοκόλης αναλογιζόμενος ακριβώς όλη αυτόν τον αξιοθαύμαστο συνδυασμό προβαίνει στα εξής: «*είναι αναπόφευκτο, νομίζω στην περίπτωση της ομοιοκαταληξίας, αλλά και απέναντι σε όποιο άλλο ηχητικό φαινόμενο, να γλιστρούμε διαρκώς- είτε το καταλαβαίνουμε είτε όχι- από το χώρο των ήχων στο χώρο των σημασιών*».[295]

Πολλοί θεωρητικοί αντιμετωπίζουν την ομοιοκαταληξία ως επανάληψη του αρχικού τόνου, όπως αυτός έχει οριστεί από τον ποιητή. Ακούγοντας διαφόρους τύπους ομοιοκαταληξίας, είτε πρόκειται για ομοιοκαταληξία-μωσαϊκό, ομοιοκαταληξία-ηχώ, ομοιοκαταληξία με προσθήκη, πάντα θα προσμένουμε την λέξη εκείνη που θα πλησιάσει για να ειπωθεί για να ενισχύσει τον προλαλίσαντα στίχο ή να τον ακυρώσει. Οι παρατηρήσεις του Henri Lanz όπως τις προσλαμβάνει και υπενθυμίζει ο Ξ. Α. Κοκόλης στο βιβλίο του, αξίζουν την προσοχή μας: «*Ο Lanz υποστήριξε ότι η ικανοποίηση που μας*

---

[294] Ο Κ. Θ. Δημαράς στο βιβλίο του *Δοκίμιο για την ποίηση*, εκδ. Γκοβόστης, Αθήνα 1943, σ. 17, αναφέρει ότι «*χώρα της ποιήσεως είναι ο μικρόκοσμος, ο μακρόκοσμος χώρα της πρόζας*».

[295] Ξ. Α. Κοκόλης, *Η ομοιοκαταληξία, τύποι και λειτουργικές διαστάσεις*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1993, σ. 75

προσφέρει η ομοιοκαταληξία βασίζεται στην επανάληψη του προηγούμενου στίχου (για την ακρίβεια : του "φωνηεντικού τόνου", vowel tone)˙ η πρώτη ρίμα προκαλεί ένα αίσθημα προσμονής, ώστε να επαναληφθεί ο ίδιος "τόνος". Αν επαναληφθεί, έγραφε ο Lanz η «ενέργεια της προσμονής εκτονώνεται (finds a discharge). Κατά κανόνα, κάθε κανονική εκτόνωση ενέργειας παράγει ένα ευάρεστο συναίσθημα». [296]

Τι συμβαίνει όμως όταν η μουσική που κατοικεί τα ποιήματα δεν αφήνει τον αναγνώστη να λησμονήσει αλλά ούτε και να νιώσει την εκτόνωση του πρώτου ακούσματος; Εκεί έγκειται ένα άλλο μοναδικό χαρακτηριστικό της ποίησης των τρουβαδούρων. Ενδύοντας το ποίημα με μουσική, αφήνουν τους στίχους και τους ήχους να εντυπωθούν στο μυαλό των ακροατών τους, διότι πάνω απ' όλα οι άνθρωποι άκουγαν πρώτα τις έννοιες και στη συνέχεια ήταν δυνατόν να επεξεργαστούν ό,τι τους εντυπωσίαζε.

Η αξία της ομοιοκαταληξίας, η οποία δεν πρέπει ποτέ να περνά σε πρώτο πλάνο, εκφράστηκε και κατά την περίοδο του Ρομαντισμού. Αυτό συγγενεύει μερικώς και με την άποψη των τρουβαδούρων και ιδιαιτέρως εκείνων που καλλιεργούσαν το trobar clus. «*Κατά τον Stewart στα 1814, η ομοιοκαταληξία πρέπει "να φαίνεται ως επουσιώδης περίστασις", αλλιώς "η ηδονή λιγοστεύει" (§ 32.4). Αυτή η άποψη, που ξεκινάει από την Αναγέννηση και κορυφώνεται στο νεοκλασσικισμό του 18ου αιώνα, και που βρίσκεται σε φανερή αντίθεση με τις νεότερες αντιλήψεις, έχει διατυπωθεί με ποικίλους τρόπους: ότι η ομοιοκαταληξία πρέπει να μην επισύρει την προσοχήότι αυτό που προέχει μια λέξη ρίμας είναι η σημασία της, που πρέπει να ταιριάζει τέλεια με τα συμφραζόμενα, και όχι ο ήχος της*».[297]

Ο Paul Valéry διαλογίζεται εκ νέου τη σχέση ήχου και νοήματος. Ο Philippe Van Tieghem αναφέρει τα εξής, ως προς την αισθητική περί ομοιοκαταληξίας του γάλλου ποιητή και φιλόσοφου: ανάμεσα στην ομοιοκαταληξία και τη λογική, ενάντια στη συμβουλή του Boileau, ο Valéry

[296] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 84.

[297] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 88.

δηλώνει: «*η λογική απαιτεί να προτιμά ο ποιητής την ομοιοκαταληξία από τη λογική. Ωστόσο η θυσία είναι σπανιότατη και μάλλον ο ποιητής σ' όλη τη δημιουργική του περίοδο βασανίζεται από τον "παρατεινόμενο δισταγμό ανάμεσα στον ήχο και το νόημα", που αναγκαστικά διαρκεί ως την ολοκλήρωση του ποιήματος*».[298]

Η ίδια η φωνή του ποιητή δεν απορρίπτει βέβαια την συνύπαρξη νοήματος και ρίμας εφόσον υπάγονται στις ίδιες τις λειτουργίες της γλώσσας: «*η γλώσσα υπάγεται κατάς σειρά στη φωνητική και συγχρόνως στη μετρική και τη ρυθμική. Εχει μια λογική και μια σημαντική άποψη. Περιλαμβάνει τη ρητορική και τη σύνταξη. Ξέρομε ότι όλες αυτές οι ποικίλες επιστήμες μπορούν να μελετήσουν το ίδιο κείμενο με ανεξάρτητους τρόπους*».[299]

Σίγουρα πάντως ο ποιητής είναι εκείνος που θα αποφασίσει για το πως θα μεταφέρει καλύτερα τη συμφωνία ήχου και νοήματος. Και θα πρέπει το έργο του να είναι «*η πεμπτουσία μιας εκλεκτής ποιητικής διάθεσης, ολότελα διαφορετικής από τις τυχαίες και παροδικές διαθέσεις που συνθέτουν τη συνηθισμένη νοητική ή ψυχική ζωή*».[300]

Οι τρουβαδούροι ποιητές έφτασαν αυτήν την συνύπαρξη ήχου και νοήματος στο απόγειό της. Προφανώς η επιλογή των ομοιοκαταληξιών υπήρξε το ευγενές μέσο για να πετύχουν τον σκοπό τους. Ίσως να μην συνέβη ποτέ τόσο επίμονα και ολοκληρωτικά στην ιστορία της παγκόσμιας ποίησης. Απέδειξαν πως αμέτρητοι και φαινομενικά μη συνδυαστικοί στίχοι μπορούν να δώσουν ένα «φιλοσοφικό» ποίημα και κατά συνέπεια να θίξουν πολλά ζητήματα κοινωνικά αλλά και πολιτικά κάτω από το πέπλο του αυλικού έρωτα.

Ο οποιοσδήποτε θα συμφωνούσε με την οξεία παρατήρηση του Paul Valéry: «*είναι φοβερά πολύπλοκο και δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς τους παράξενους*

---

[298] Paul Valéry, *Ποίηση και αφηρημένη σκέψη, η καθαρή ποίηση*, μτφρ. Χριστόφορος Λιοντάκης, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1999, σ. 27.

[299] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 94.

[300] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 95.

συνδυασμούς των γλωσσικών ιδιοτήτων».[301] Πόσο μάλλον επίπονο είναι να μεταφέρει κανείς στην γλώσσα-στόχο αυτούς τους συνδυασμούς. Κι αυτό όμως πραγματοποιήθηκε χάρη στην ελαστικότητα των νοημάτων και την εγγενή γοητεία των γλωσσών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Ο ΕΙΚΟΣΤΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΚΑΙ ΟΙ ΦΟΡΜΕΣ

1.1. Το αλμανάκ που φυτεύει δάκρυα

Η αμερικανίδα ποιήτρια Elisabeth Bishop υπήρξε εμφανώς μία από τις εξαίσιες περιπτώσεις της ανάδειξης της σεστίνας στον εικοστό αιώνα. Αυτό φυσικά δεν προέκυψε από κάποια αιφνίδια παρθενογένεση. Στα δεκαεννέα της χρόνια φοιτά στο Vassar College ενώ μετέχει στην έκδοση του λογοτεχνικού περιοδικού *Con Spirito*. Ένα όμως από τα γεγονότα που τη σημάδεψαν στη ζωή της υπήρξε η γνωριμία της με την ποιήτρια Marianne Moore, την οποία θαύμαζε απεριόριστα.[302] Η φιλία τους διήρκησε μέχρι τον θάνατο της Moore το 1972. Η Bishop ως μεταφράστρια, απέδωσε στα αγγλικά βραζιλιάνους ποιητές. Επιστρέφοντας στην Αμερική δίδαξε λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο της Ουάσινγκτον και έπειτα στο Χάρβαρντ.

Εκείνο όμως που συνεχίζει να κεντρίζει το ενδιάφερον μας αποτελεί το γεγονός ότι η ποιήτρια που εκτιμούσε τόσο πολύ η Bishop, δηλαδή η Marianne Moore, σφυρηλάτησε τον ποιητικό της λόγο ως θαυμάστρια και συνοδοιπόρος των Eliot και Pound. Η γλώσσα της, προκλητική και ταυτόχρονα συμπυκνωμένη, προδίδει κατά κάποιον τρόπο τις πνευματικές της συνομιλίες με τους ποιητές του κύκλου του *imagism*. Η Bishop, με το

[301] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 94.

[302] Περαιτέρω πληροφορίες για την επιρροή της Marianne Moore στο έργο της Elizabeth Bishop, στο άρθρο της Mary Ann Caws, «On the Horizontal: Women Writing on Writing Women», *PMLA*, March 2007, vol. 122, No 2, pp. 549-557.

διεισδυτικό της βλέμμα, και έπειτα από τον προσωπικό άθλο του Πάουντ να ξαναθυμίσει στο κοινό -αλλά και τους ίδιους τους ποιητές- τους λατίνους ποιητές και τους τρουβαδούρους του Μεσαίωνα, δίνοντας ο ίδιος το παράδειγμα μεταφράζοντάς τους, συνθέτει και αυτή με τη σειρά της μία από τις ωραιότερες σεστίνες στην ιστορία της παγκόσμιας ποίησης. Η προσκόλλησή της, φυσικά, σ' αυτήν τη μορφή της λυρικής ποίησης δεν σταμάτησε εδώ. Έγραψε και την γνωστή πλέον βιλανέλλα με τον τίτλο *One Art* δοξάζοντας κατά κάποιον τρόπο τους προκατόχους της.

Sestina

September rain falls on the house.
In the failing light, the old grandmother
Sits in the kitchen with the child
Beside the Little Marvel Stove,
Reading the jokes from the almanac,
Laughing and taling to hide her tears

She thinks that her equinoctial tears
And the rain that beats on the roof of the house
Were both foretold by the almanac,
But only known to a grandmother.
The iron kettle sings on the stove.
She cuts some bread and says to the child,

It's time for a tea now; but the child
Is watching the teakettle's small hard tears
Dance like mad on the hot black stove,
The way the rain must dance on the house.
Tidying up, the old grandmother
Hangs up the clever almanac

On its string. Birdlike, the almanac

Hovers half open above the child,
Hovers above the old grandmother
And her teacup full of dark brown tears.
She shivers and says she thinks the house
Feels chilly, and puts more wood in the stove.

It was to be, says the Marvel Stove
I know what I know, says the almanac.
With crayons the child draws a rigid house
And a winding pathway. Then the child
Puts in a man with buttons like tears
And shows it proudly to the grandmother.

But secretly, while the grandmother
Busies herself about the stove,
The little moons fall down like tears
From between the pages of the almanac
Into the flower
Bed the child
Has carefully placed in the front of the house

Time to plant tears, says the almanac.
The grandmother sings to the marvelous stove
And the child draws another inscrutable house.[303]

[303] Elizabeth Bishop, *The Complete Poems*, Farrar, Straus and Giroux, New York, pp. 145-156.

Sestina

Η βροχή του Σεπτέμβρη πέφτει στο σπίτι.
Ενώ το φως λιγοστεύει, η γιαγιά
κάθεται στην κουζίνα με το παιδί
πλάι στων Θαυμάτων τη Μικρή Θερμάστρα,
διαβάζει ιστορίες από το αλμανάκ
γελάει και μιλάει μαζί να κρύψει από τα μάτια της τα δάκρυα.

Σκέφτεται πως της ισημερίας τα δάκρυα
κι η βροχή που χτυπά στη στέγη πάνω από το σπίτι
είχαν και τα δύο προαναγγελθεί από το αλμανάκ,
όμως ήταν γνωστά μόνο σε μια γιαγιά.
Η σιδερένια τσαγιέρα σφυρίζει πάνω στη θερμάστρα.
Η γυναίκα κόβει το ψωμί και λέει στο παιδί.

Ώρα για τσάι· όμως το παιδί
παρατηρεί της τσαγιέρας τα μικρά σκληρά δάκρυα
χορεύει σαν τρελή πάνω στη ζεστή μαύρη θερμάστρα,
με τον τρόπο που η βροχή χορεύει πάνω στο σπίτι.
Καθώς σφυρίζει, η γιαγιά
κρεμά το έξυπνο αλμανάκ

απ' το κορδόνι του. Σαν ένα πουλί το αλμανάκ
αιωρείται μισάνοιχτο πάνω από το παιδί
αιωρείται πάνω από τη γιαγιά
και πάνω από το φλυτάνι της το γεμάτο με σκούρα καφετιά δάκρυα.
Εκείνη τουρτουρίζει και λέει πως, κατά τη γνώμη της, το σπίτι
κρυώνει, κι έτσι βάζει κι άλλα ξύλα στη θερμάστρα.

Ήταν για να συμβεί, λέει των Θαυμάτων η Θερμάστρα.
Ξέρω τι γνωρίζω, λέει το αλμανάκ.
με χρωματιστά μολύβια το παιδί ζωγραφίζει ένα στέρεο σπίτι

και ένα φιδωτό μονοπάτι. Στη συνέχεια το παιδί
βάζει μέσα έναν άντρα με κουμπιά σαν δάκρυα
και το δείχνει με περηφάνεια στη γιαγιά.

Ωστόσο, μυστικά, ενώ η γιαγιά
ασχολείται με τη θερμάστρα,
τα μικρά φεγγάρια κυλούν σα δάκρυα
μέσα από τις σελίδες του αλμανάκ
στο παρτέρι που το παιδί
έχει τοποθετήσει με προσοχή μπροστά από το σπίτι.

Ώρα να φυτέψουμε δάκρυα, λέει το αλμανάκ
Η γιαγιά τραγουδά στων Θαυμάτων τη Θερμάστρα
και το παιδί σχεδιάζει ένα ακόμα μυστηριώδες σπίτι.[304]

Αυτή η σεστίνα διατηρεί αναμφίβολα δύο πολύ σημαντικά στοιχεία της παραδοσιακής σεστίνας του Daniel: την πρισματική διάθλαση των νοημάτων και το δυνατό λεκτικό. Η *μικρή Θερμάστρα των θαυμάτων* ως *Little Marvel Stove* συμπυκνώνει ένα από τα νοήματα κλειδιά του ποιήματος. Εξαιρετικό δε, το ονοματικό σύνολο *the equinoctial tears*, όσο και τα γλωσσοπλαστικά *birdlike, rigid house*, *inscrutable house*. Το δεύτερο δε σύμβολο με κρυπτικό περιεχόμενο, το αλμανάκ, περιφέρεται και υπερίπταται πάνω από τους δύο πρωταγωνιστές σαν μάντις. Μέχρι που η Bishop το βάζει στην επωδό να ανακοινώνει τον χρησμό: *Ώρα να φυτέψουμε δάκρυα.*

Συγκλονιστική παραμένει η στάση της γιαγιάς και του παιδιού καθώς και οι δύο στηρίζουν την προοικονομία του λυρικού αυτού ποιήματος. Αν και η γιαγιά προσπαθεί να κρύψει τα δάκρυά της τα οποία είναι και δάκρυα της τσαγιέρας, το αλμανάκ παρεμβαίνει για να τα φυτέψει. Το ποίημα κινεί η προσωπική του Άτροπος. Όπως και στο ποίημα του Daniel όπου η ράβδος

[304] Βικτωρία Καπλάνη, «Elisabeth Bishop», Εισαγωγή-μετάφραση, *Ποίηση*, 10, εκδ. Νεφέλη 1997, σσ. 125-126.

που χτυπά τον άντρα, είναι και η ράβδος του Αδάμ ή η ράβδος που τελικά «ξεφλουδίζει», η Bishop, οκτώ αιώνες μετά απέδειξε για άλλη μια φορά την ανίκητη διαχρονικότητα της φόρμας. Η σεστίνα δεν είναι μόνο ένα από τα χαρακτηριστικά δείγματα της ποίησης των τρουβαδούρων που αξίζει να διαβάζεται και να γράφεται αποκλειστικά από ποιητές για ποιητές. Ο ποιητής-μεταφραστής της σεστίνας, ξεπερνώντας την δοκιμασία των λέξεων και των πολύτροπων νοημάτων τους μπορεί τελικά να πετύχει μια σύνθεση ολοκληρωμένη, αφού πρώτα έχει αφομοιώσει τους τρόπους σύλληψης και συγγραφής τέτοιων ποιημάτων. Η ερμητική δηλαδή σύλληψη και παραγωγή των λέξεων δεν εμπόδισε τους ποιητές να φτάσουν και σε μία φανταστική απόδοση των νοημάτων. Ο Τσβετάν Τοντόροφ το εξέφρασε πολύ κατανοητά: «*Ο Voltaire για παράδειγμα, έλεγε πως "η μεταφορά για να είναι καλή, πρέπει να ναι πάντα μια εικόνα" πρέπει να ναι τέτοια, που ένας ζωγράφος να μπορεί να την παραστήσει με το πινέλο (Remarques sur Corneille). Αυτή η αφελής απαίτηση, που κανείς ποιητής δεν την ικανοποίησε άλλωστε ποτέ, αμφισβητήθηκε ήδη από τον 18ο αιώνα˙ αλλά έπρεπε να περιμένουν στη Γαλλία τουλάχιστον, τον Mallarmé, για να αρχίσουν να εκλαμβάνουν τις λέξεις ως λέξεις, και όχι ως μη ορατά υποστηρίγματα εικόνων*».[305]

Ωστόσο, υπάρχει και κάτι ακόμα που συγγενεύει κατά πολύ με την σεστίνα του Daniel. Ο πρώτος στίχος των τριών τελευταίων στροφών

Time to plant tears, says the almanac

θυμίζει πολύ το χτύπημα της βέργας επάνω στην ψυχή, του οποίου τα αποτελέσματα δεν είναι καθόλου γνωστά. Στη σεστίνα της Bishop το φύτεμα

[305] Τσβετάν Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1991, σ. 75.

των δακρύων που θα φυτευθούν σαν σπόροι θα προσφέρουν στο μέλλον τη δική τους πολύτροπη ύπαρξη. Η μεταμόρφωση των δακρύων ως *lacrimae rerum*, είναι από τα αγαπημένα θέματα της αμερικανίδας ποιήτριας.[306] Κατά την Bonnie Costello το «πρόσωπο» που προβάλλει δεν είναι *πηγή δακρύων* [source of tears], ούτε ως μία ευρεία περιοχή συναισθημάτων, ο *καρπός ενός άνθους* [fruit of a flower].[307]

Η Elizabeth Bishop έγραψε επίσης βιλανέλλες και σονέτα. Τα ποιήματα της συγκεντρώνουν τη δύναμη και την αισθητική των κλασσικών αρετών της φόρμας.[308] Καθώς χειρίζεται με κομψότητα κάθε έννοια, δημιουργεί γραμμικές εντάσεις διατηρώντας τα «νεοκλασσικά χαρακτηριστικά»[309] που η ίδια δομεί στον λόγο της.

Η σχέση της Bishop με τους μοντερνιστές υπήρξε καταλυτική. Εκτιμούσε απεριόριστα το έργο των Eliot, Williams και Pound.[310] Η ενασχόληση της με τις παραδοσιακές γαλλικές και αγγλικές φόρμες του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης χάρισε στην αγγλόφωνη λογοτεχνία μία από τις πιο αξιόλογες φωνές της ποίησης.

---

[306] Bonnie Costello, «Attractive Mortality in Elizabeth Bishop», *The Geography of Gender*, ed. Marilyn May Lombardi, University Press of Virginia, 1993, p. 135.

[307] Στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 135.

[308] « *Bishop seems to display the standard classical virtues*», [*Η Bishop φαίνεται να επιδεικνύει τις καθιερωμένες κλασσικές αρετές*] στο Thomas J. Travisano, *Elisabeth Bishop, Her Artistic Development*, University of Virginia, 1988, p. 11.

[309] Στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 11.

[310] Η Elizabeth Bishop είχε επισκεφθεί τον Ezra Pound στο ψυχιατρείο St Elisabeth Μάλιστα ένιωσε πολύ άσχημα όταν διαπίστωσε πως ο ποιητής περνούσε τις ημέρες του σε ένα δωμάτιο δίχως πόρτα, γεγονός που του στερούσε την ιδιωτική ζωή : Gary Fountain and Peter Brazeau, *Remembering Elizabeth Bishop, An Oral Biography*, University of Massachusetts Press, 1994, p. 125.

1.2. Πίσω στον πύργο, μεταφέροντας στην πλάτη τα νοήματα

Μία από τις σεστίνες που γράφτηκαν στον εικοστό αιώνα και που αποτελεί ενδιαφέρουσα περίπτωση είναι η σεστίνα *Altaforte* του Pound. Η σφοδρή ατμόσφαιρα που την περιβάλλει, η τολμηρή ενορχήστρωση, η ηχηρή θεματολογία, την εντάσσουν μάλλον στο *sirventès*. Το ποίημα ξεκινά τόσο βίαια, όσο και οι οι σεστίνες που απηύθυνε ο Bertrand de Born στους αντιπάλους του. Ο Pound όμως επιμένει να γράψει το ποίημά του σε μορφή σεστίνας. Τίποτε δεν προδιαγράφει τις προθέσεις του.

Η σεστίνα *Altaforte* δεν περιλαμβάνει κανένα μυστικό περιεχόμενο, ούτε εκπίπτει στις αρχές του λυρισμού. Λόγω όμως της επανάληψης των λέξεων, εξασφαλίζει την διάνοια του ποιήματος πολλαπλώς. Οι λέξεις-κλειδιά ακούγονται ως ηχώ και μεταδίδουν τις ιαχές του αιμοδιψή άρχοντα του Hautefort. Αυτή δηλαδή η σεστίνα λειτουργεί ως σύστημα κρουστών λόγω της επανεμφάνισης των εννοιών της. Οι έξι λέξεις βυθίζονται ξανά στον λόγο και εμείς ακούμε τον Bertrand de Born να απειλεί στεντορείως τους εχθρούς του.

Μήπως όμως γράφοντας μια σεστίνα, ο Pound απαντά απευθείας στον τρουβαδούρο; Όπως είναι γνωστό ο Bertrand de Born διακωμωδούσε αυτήν την επινόηση του Arnaut Daniel, την οποία θεωρούσε ως έναν περίεργο τρόπο να τελειοποιήσει κανείς τις στροφές που έχει στη διάθεσή του αναζητώντας συνεχώς νέες διατάξεις.

Sestina: Altaforte

Loquitur: En Bertrans de Born.

Dante Alighieri put this man in hell for that he was a stirrer-up of strife.

Eccovi!

Judge ye!

Have I dug him up again?

The scene is at his castle, Altaforte. "Papiols" is his jongleur.

The Leopard, the device of Richard (Coeur de Lion).

Damn it all! Al this our south stinks peace.
You whoreson dog, Papiols, come! Let's to music!
I have no life save when the swords clash.
But ah! When I see the standars gold, vair, purple, opposing
And the broad fields beneath them turn crimson,
Then howl I my heart nogh mad with rejoicing.

In hot summer have I great rejoicing
When the tempest kill the earth's foul peace,
And the light'nings from black heav'n flash crimson,
And the fierce thunders roar me their music
And the winds shriek through the clouds mad, opposing,
And though all the riven skies God's swords clash.

Hell grant soon we hear again the swords clash!
And the shrill neighs of destriers in battle rejoicing,

Spiked breast to spiked breast opposing!
Better one hour's stour than a year's peace
With fat boards, bawds, wine and frail music!
Bah! There's no wine like the blood's crimson!

And I love to see the sun rise blood-crimson.
And I watch his spears through the dark clash
And it fills al my heart with rejoicing
And pries wide my mouth with fast music
When I see him o scorn and defy peace
His lone might'gainst all darkness opposing.

The man who fears war and squats opposing
My words for stour, hath no blood of crimson
But is fit only to rot in womanish peace
Far from where worth's won and the swords clash
For the death of such sluts I go rejoicing;
Yea, I fill all the air with my music.

Papiols, Papiols, to the music!
There's no sound like to swords opposing,
No crylike the battle's rejoicing
When our elbows and swords drip the crimson
And our charges'gainst "The Leopards" rush clash.
May God damn for ever al who cry "Peace!"

And let the music of the swords make them crimson!
Hell grant soon we hear again the swords
Hell blot black for always the thought "Peace"!

Σε αντίθεση με το ποίημα της Bishop, η σεστίνα του Ezra Pound γράφτηκε στη διαπασών. Οι απαραίτητες διευκρινήσεις προτού ξεκινήσει η σεστίνα δίνουν το «φυσικό» κατά κάποιον τρόπο περιβάλλον των στίχων που θα ακολουθήσουν. Ο τρουβαδούρος Bertran de Born[311] μαζί με τον ζονγκλέρ

[311] Ο Bertrand de Born ήταν ο άρχοντας του πύργου Hautefort. Πολεμούσε συνεχώς με τον κόμη του Περιγκόρ και της Λιμόζ, τον αδερφό του Κωσταντίνο και τον Ριχάρδο που ήταν κόμης του Πουατιέ. Εξαίρετος ιππότης, τρουβαδούρος και σοφός, ήξερε να αντιμετωπίζει το καλό αλλά και το κακό. Ήθελε με κάθε τρόπο να

Papiols ετοιμάζονται για τη μάχη και όλα αρχίζουν με το θεαματικό *damn it all*!

Πόσο άραγε λυρικό θα μπορούσε να είναι ποίημα ξεκινώντας με έναν αναθεματισμό; Εκτός κι αν αποδεχτούμε τον αναθεματισμό ως την ανεστραμμένη λυρική έκφραση. Μήπως οι ίδιοι οι ερωτευμένοι δεν είναι εκείνοι που καταριούνται και παρακαλούν τον θάνατο του άλλου όταν απορριφθούν και πληγωθούν τα συναισθήματά τους; Η σεστίνα του προβάλλει στο γλωσσικό περιβάλλον με σφοδρότητα. Και αυτό το περιβάλλον της είναι η ίδια η εποχή των τρουβαδούρων. Ο Ezra Pound κατέχει με μεγάλη σοβαρότητα αυτήν την συγκεκριμένη εποχή. Αλλωστε, κατά την καίρια άποψη του Νάσου Βαγενά «*η μετάφραση στην πραγματικότητα είναι ένα είδος κριτικής, ίσως το δυσκολότερο. Είναι αδύνατο να διατυπώσεις για ένα ποίημα μία φιλόδοξη γνώμη αν δεν γνωρίζεις ολόκληρη την ιστορία του δημιουργού του*».[312]

Ο προβηγκιανός άρχοντας Bertrand de Born διψά για πόλεμο και διαιώνιση του μίσους και της έριδας. Καταστρέφει οτιδήποτε σχετίζεται με την αποκατάσταση της ειρήνης. Όπως και ο ανεκπλήρωτος έρωτας, προσπαθεί να φέρνει σε αντιπαράθεση άρχοντες και βασιλιάδες προκειμένου να απολαύσει αίμα και εκδίκηση. Υπήρξε δεξιοτέχνης των *sirventès*. Και θεωρούσε πως κάθε ποίημα οφείλει να έχει καινούρια πάντα *καινούρια μορφή και μελωδία* [a new

---

βρίσκονται σε πόλεμο ο βασιλιάς της Αγγλίας και της Γαλλίας και αν συνθηκολογούσαν ή υπέγραφαν ειρήνη προσπαθούσε με τα *sirventes* του να διαλύσει την ειρήνη και να δείξει στον καθένα τους πως ήταν ανάξιοι αυτής της κατάστασης. Έγινε γνωστός και από τον Δάντη ο οποίος τον περιγράφει στην Κόλαση, στο εικοστό όγδοο άσμα, με το κεφάλι του στο χέρι, με όλες τις μεταφορές που περιέχει αυτή η εικόνα.

[312] Νάσος Βαγενάς, *Η συντεχνία*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1980, σ. 11.

form and melody][313] προκειμένου να υπάρχει πάντα μια πρωτοτυπία. Στα ερωτικά του ποιήματα συναντά κανείς τον συνδυασμό τρυφερότητας και βιαιότητας. Ακόμη και μπροστά στα πόδια της αγαπημένης του Maheut, ο Bertrand de Born παραμένει ο αδίστακτος άρχοντας, «*qui rugit sous l'armure*».[314]

Τα ρήματα *howl*, *shriek*, *roar*, *bawl*, αλλά και τα ουσιαστικά *whoredog*, *mad*, *fierce*, *shrill* δεν αφήνουν τον αναγνώστη να ξεχάσει την ψυχοσύνθεση και την φιλοπόλεμη διάθεση του Bertrand de Born. Ο Δάντης ως μεταγενέστερος συνεχιστής της ποίησης των τρουβαδούρων προβάλλει ως ο εκλεκτός απόγονος που ρίχνει τον Bertrand στην Κόλαση.[315]

Τίποτα φαινομενικά δεν δείχνει μια εξαιρετική διάχυση των συναισθημάτων στην σεστίνα του Pound. Κι όλα αυτά μέχρι να φτάσουμε στο τέταρτο εξάστιχο όπου για πρώτη φορά βλέπουμε το ρήμα *I love* το οποίο στηρίζει εκπληκτικά το αντικείμενό του *to see the sun rise blood-crimson*. Το χρώμα του αίματος και της αγάπης, διπλά δομημένο έρχεται απειλητικά να γεμίσει τον χώρο ολόκληρης της στροφής. Ακόμη κι αν το ρήμα που δηλώνει την προτίμηση του τρουβαδούρου για το πορφυρό χρώμα και οτιδήποτε αυτό αντιπρωσωπεύει θα ήταν αδύνατο να μην αποδεχτούμε τον σκοτεινό λυρισμό των στίχων που ακολουθούν.

Οι τρεις τελευταίοι στίχοι διαποτίζονται από αυτήν την πρόθεση:

And let the music of the swords make them crimson!
Hell grant soon we wear again the swords clash!
Hell blot black for always the thought "peace"!

---

[313] Barbara Smythe, *The Trobadour Poets, Selections from the Poems of Eight Trobadours*, translated from the Provencal with introduction and Notes, Duffield & Co, New York 1911, p.70.

[314] André Berry, *Florilège des Troubadours*, éd. Firmin-Didot, Paris 1930, p. 115.

[315] Inferno, *Canto* XXVIII.

Η συμπύκνωση του πορφυρού χρώματος, της μουσικής, των σπαθιών, της κόλασης και της ειρήνης περιλαμβάνουν αντίστοιχα τον έρωτα, τις συνθέσεις των τροβαδούρων, τους πολέμους της εποχής, της διαμάχης και της ειρήνης που δύσκολα βασιλεύει επί της γής. Οι εικόνες φωνάζουν, καταριούνται, αγαπούν, ακούνε τον ήχο των σπαθιών και ο αριστοτεχνικά καλυμένος λυρισμός της τέταρτης στροφής, εκλιπαρεί τον αναγνώστη να τον ξαναδιαβάσει. *And it fills all my heart with rejoicing*. Η πληρότητα αυτής της φράσης συμπληρώνει τον πρώτο στίχο με μια πανηγυρική βεβαιότητα. Ακόμη κι αν ο κόσμος «βρωμάει» ειρήνη η καρδιά του ποιητή γεμίζει χαρά λόγω της «αποσύνθεσης» της ειρήνης που εύχεται ο ίδιος.

Ο Bertrand de Born δεν δίσταζε να εξαπολύσει δε, ένα *sirventes* κατά του Arnaut Daniel σύμφωνα με τις εξάστιχες στροφές της σεστίνας και την τρίστιχη επωδό. Αλλά οι στίχοι ήταν τόσο δυσεύρετοι που ο Bertrand de Born συνέθεσε πέντε στροφές διαβεβαιώνοντας, με κάποια ειρωνεία, πως είναι ανίκανος να βρεί κι άλλους στίχους για να τελειώσει τη σεστίνα του:

Vai, Papiols
Ades tost e correns
A Trainac sias anz de la festa
di. m a. N Rotgier et a totz sos parens
qu'ieu no trop mais omba ni om ni esta [316]

Η σεστίνα Altaforte μεταφράζει μία αρκετά σκοτεινή πλευρά της εποχής της άνθησης της προβηγκιανής ποίησης. Η συμβίωση μοντερνισμού και φόρμας αν μη τί άλλο, αποδείχτηκε άκρως επιτυχής και προσοδοφόρα. Η συγκεκριμένη σεστίνα η οποία αποτελεί μέρος της συλλογής *Exultations* η οποία δημοσιεύτηκε στο Λονδίνο το 1909, δεν είναι η μόνη που ανακαλεί τους

[316] Martin Riquer, *Los Trovadores, Historia literaria y textos*, ed. Ariel, Barzelona 1975, p. 730.

ποιητές του παρελθόντος. Το πρώτο ποίημα της συλλογής έχει ως τίτλο *Guido invites you thus* και αναφέρεται στον Καβαλκάντι. Στη συλλογή διαβάζουμε επίσης την *Alba innominata*, μια *Sestine for Ysolt*, μια μπαλάντα: σύνολο των ποιημάτων, δεκαέξι. Τα περισσότερα, ένα εγκώμιο στις φόρμες του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Όταν ο Pound έφτασε στο Λονδίνο το 1907, ακόμη δεν είχε ωριμάσει η σκέψη περί της αγγλικής ποίησης, για εκατό περίπου χρόνια. Οι ιδέες του όμως ήταν αρκετές για να ξεκινήσει «*the good writing in verse in 20th century*», όπως αναφέρει ο Louis Simpson στο σχετικό άρθρο του.[317]

Επιπλέον, όπως αναφέρει ο Παντελής Μπουκάλας «*ο Πάουντ λειτουργούσε δέσμιος της ποιητικής του βουλιμίας. Όλα τα έτρεπε ή ήθελε να τα τρέψει σε ποίηση˙ οπαδός ενός "συγκεντρωτικού ολισμού" η ποιητική του αποπειράθηκε να εκμηδενίσει το χώρο και το χρόνο, να αναγνωρίσει και να αντιμετωπίσει το πρόσωπο της Μοίρας μέσα από οικουμενικό πρίσμα και να συμπλέξει ποικίλες γλώσσες και ποικίλους μύθους σε εικόνες που δεν θα απέστρεφαν το βλέμμα από τη χαώδη πολυπλοκότητα του κόσμου*».[318] Η περίπτωση του Πάουντ ως μεταφραστή αναμοχλεύει πολλές από τις θεωρίες περί μεταφραστικής διαδικασίας. Προέτρεπε τους νέους ποιητές να μεταφράζουν, διότι αυτό ενισχύει όλο και περισσότερο τις εκάστοτε αντιλήψεις για τη γλώσσα. Αν αναλογιστεί κανείς πόσο δίκιο μπορεί να είχε ο Γιώργος Σεφέρης, σε σχέση με την «αντιγραφή» των ποιημάτων η παρατήρησή του είναι εξίσου καίρια και στην περίπτωση του αμερικανού ποιητή. Ο Σεφέρης υποστήριζε ότι «*η μετάφραση των ποιημάτων είναι το είδος της γραφής που δίνει τη μικρότερη ικανοποίηση. Όσο καλά και να δουλέψει κανείς, όσο επιτυχής και αν είναι, θα υπάρχει πάντα ένα αντικείμενο –το πρωτότυπο- που μένει εκεί για να μας δείχνει πως βρισκόμαστε πάντα χαμηλότερα από το σωστό, πως ακόμη κι αν πάμε ψηλότερα, πάλι χαμηλότερα θα είμαστε κι αν προσπαθήσουμε να καλυτερέψουμε το ποίημα που μεταφράζουμε. Και τούτο ακόμη:*

[317] Louis Simpson, «A Swift Kick In The Rhetoric», στο *Book Week*, 2 January 1966, p. 13.

[318] Παντελής Μπουκάλας, *Ενδεχομένως, Στάσεις στην ελληνική και ξένη τέχνη του λόγου*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1996, σσ. 192-193.

όταν μεταφράζουμε από μια ξένη γλώσσα που ξέρουμε λίγο ή πολύ, σε μια γλώσσα – τη δική μας- που μας είναι έμφυτη και την αγαπούμε περισσότερο, κάνουμε κάτι, μου φαίνεται, σαν εκείνους τους ανθρώπους που βλέπουμε στα μουσεία, προσηλωμένους με πολλή προσοχή, ν' αντιγράφουν, είτε για ν' ασκηθούν είτε γιατί κάποιος τους το παρήγγειλε, πίνακες διαφόρων ζωγράφων».[319]

Και ο Σεφέρης και ο Πάουντ θεωρούν την μετάφραση ως απαραίτητη θητεία για κάθε ποιητή. Και οι δύο αντιμετωπίσουν το μετάφρασμα ως μια δοκιμή αντοχής. Η «αντιγραφή» του Σεφέρη εφαρμόζει ωστόσο άψογα στην απόπειρα του Pound να αντιγράψει με τη σειρά του την πολεμοχαρή διάθεση του Bertrand de Born απέναντι στους ανταγωνιστές του γράφοντας μία σεστίνα. Δεν προδέθεσε ούτε βελτίωσε τα ταραχώδη περιστατικά της ζωής του τρουβαδούρου. Οι περισσότερες πληροφορίες από την vida του Betrand de Born διατηρήθηκαν ακέραιες στο κείμενο. Η αντιγραφή πραγματοποιήθηκε με την αφοσίωση και την πιστότητα που της άξιζε. Μ' εκείνο όμως που θα διαφωνούσε κανείς είναι η άποψη του Σεφέρη, ως μεταφρασεολόγου πλέον, ότι η «*μετάφραση της ποίησης είναι το είδος της γραφής που δίνει τη μικρότερη ικανοποίηση*». Όπως τονίζει και ο David Conolly «*όπως και να 'ναι, ο Σεφέρης κάνει τη σημαντική διαπίστωση πως ο μεταφραστής χρειάζεται να αποδεχτεί ότι υπάρχουν όρια για ό,τι μπορεί να επιτευχθεί σε μια μετάφραση*».[320]

Η σεστίνα Altaforte, αποτελεί λαμπρό παράδειγμα περί μεταφρασιμότητας της ποίησης αλλά και της ποιητικής. Σε ένα ποίημα φόρμας μεταφράζονται και οι έννοιες και τα μέτρα. Ο σεφερικός ισχυρισμός πως η μετάφραση της ποίησης είναι το είδος γραφής που δίνει τη μικρότερη ικανοποίηση σπεύδει να απομακρύνει κάθε φόβο περί επιτεύξεως του καλού μεταφράσματος από τον μεταφρσαστή. Οι ποιητές της τάξης του Pound διασκεδάζουν και την

[319] Γιώργος Σεφέρης, *Αντιγραφές*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2005, σ., προλόγισμα στην πρώτη έκδοση.

[320] Βλ. σχετικό άρθρο του David Conolly, «Ο Σεφέρης ως μεταφρασεολόγος», Περ. *Ποίηση*, τ. 22, Φθινόπωρο-Χειμώνας 2003, σσ. 197-198.

παραμικρή ικανοποίηση: την έχουν μεταπλάσει σε ένα είδος αντίδωρου προς το πρωτότυπο.

1.3. Άφεση αμαρτιών στον νέο δημιουργό των στίχων

Το *Make it New* του Pound θέτει μια άλλη οπτική ως προς την μεταφρασιμότητα της ποίησης. Στο δοκίμιό του για τον Arnaut Daniel, ο Pound διατείνεται πως όταν μεταφράζουμε είμαστε υποχρωμένοι να τα βγάλουμε πέρα με το κείμενο που έχουμε μπροστά στα μάτια μας. «*The translations are a makeshift*».[321] Υποστηρίζει επίσης πως είναι αδύνατον για έναν μεταφραστή να μεταφράζει σε χρονικά διαστήματα που οφείλουν να καλυφθούν όταν μια ολόκληρη «σχολή» απασχολεί τη λογοτεχνία για δύο αιώνες περίπου. Όσο δε αφορά την αριστοτεχνικότητα της στιχουργικής ενός ποιητή σαν τον Daniel, παραδέχεται πως είναι αδύνατον να βρεθούν υποκατάστατα [there in no substitute for the original].[322]

Και συνεχίζει μιλώντας για την *extenuation of language* η οποία, ως δια μαγείας, διαλύει κάθε δυσχερή κατάσταση στην οποία μπορεί να περιπέσει ένας μεταφραστής όταν επιθυμεί να μεταφέρει σε μιαν άλλη γλώσσα τους ποιητές την διάλεκτο των τρουβαδούρων. Η λέξη *extenuation*, χρησιμοποιήθηκε πολύ σοφά στο συγκεκριμένο δοκίμιο, εφόσον πάντα θα υπάρχει ένα

---

[321] Ezra Pound, *Make it new*, Faber & Faber, London 1934, p. 51. Η λέξη *makeshift* θα μπορούσε να μεταφραστεί ως *υποκατάστατο*.

[322] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 51.

ελαφρυντικό σε κάθε μεταφραστική απόπειρα. Λέγοντας αυτό, κανένας από τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας, τους μεταφρασεολόγους και τους μεταφραστές δεν θα μπορέσουν να οδηγηθούν στην παγίδα ενός μη αναστρέψιμου σκεπτικισμού. Ο Pound ξεκινά με τον ισχυρισμό πως η ποίηση μεταφράζεται. Το πώς μεταφράζεται, αυτό έγκειται στην υπευθυνότητα και τα γλωσσικά εργαλεία του κάθε μεταφραστή. Κι αν ο αμερικανός ποιητής αναφέρεται στην προβηγκιανή ποίηση η οποία και μεταφράζεται και είναι σε θέση να μεταφέρει την ομορφιά της σε μιαν άλλη γλώσσα, τότε η επιτυχία κάθε μετάφρασης έχει ως απαρχή της την *βεβαιότητα* της γραφής.

Από θεωρητικής πλευράς λοιπόν, τόσο ο Pound όσο και ο Σεφέρης θίγουν πολύ καίρια ζητήματα περί μετάφρασης της ποίησης. Εάν δε απομονώσουμε κάποιες από τις απόψεις τους, θα δυσκολευτούμε να καταλήξουμε μονομερώς σε ένα από τους δύο αυτούς ποιητές αλλά και θεωρητικούς της μετάφρασης. Ο διανοητής E. M. Cioran αναπτύσσει πολύ έντονα την διαδικασία επιλογής των λέξεων από τον ποιητή: «*Ο σκεπτικισμός: μειδίαμα που υπερίπταται των λέξεων* [...] *αφού πρώτα τις ζυγίσαμε τη μια μετά την άλλη, μόλις τελειώσει η επιχείρηση δεν τις σκεφτόμαστε πια. Όσο για το "ύφος", αν θύουμε ακόμη σ' αυτό, αποκλειστικά υπεύθυνες είναι είτε η νωθρότητα, είτε η εξαπάτηση. Ο ποιητής κρίνει διαφορετικά: παίρνει τη γλώσσα στα σοβαρά, δημιουργεί μία με τον τρόπο του.* [...] *Το να θέλεις ν' αναζωογονείς τις λέξεις, να τους ενσταλάζεις νέα ζωή, προϋποθέτει φανατισμό, υπερβατικότητα εντός κανόνα: επινοώ –ποιητικώς- σημαίνει ότι είμαι συνένοχος και ζηλωτής του Ρήματος, ένας πλαστός μηδενιστής: κάθε γλωσσική δημιουργία αναπτύσσεται εις βάρος της διαύγειας*».[323]

Οι θέσεις περί υπερβολής θυμίζουν ασφαλώς και τον *madman* του Blackburn αλλά και το *makeshift* του Pound. Είναι αδύνατον να υπάρξει γλωσσικό θαύμα εντός προκαθορισμένων κανόνων. Και μέσω αυτής της άλλης πραγματικότητας, είτε πρόκειται για *sirventès*, *sestina* ή *tenso*, μιλώντας για την

[323] E. M. Cioran, *Ο πειρασμός του υπάρχειν*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης, εκδ. Scripta, Αθήνα 2007, σσ. 190-191.

προβηγκιανή ποίηση, είμαστε ικανοί να προσεγγίσουμε τους άλλους τρόπους της έκφρασης των συναισθημάτων: «*Επειδή ο ποιητής είναι ένα τέρας που αποπειράται να σωθεί μέσω της λέξης, και αναπληρώνει το κενό του σύμπαντος με το σύμβολο του κενού (τι άλλο είναι η λέξη;), για ποιον λόγο δεν θα τον ακολουθούσαμε στην εξαιρετική του ψευδαίσθηση; Γίνεται το καταφύγιό μας οσάκις λιποτακτούμε από τις μυθοπλασίες της τρέχουσας γλώσσας, ώστε να βρούμε για μας άλλες, αλλόκοτες, αν όχι αδυσώπητες*».[324]

2.1. Ο Marcabru προσωποποιεί την ενδογλωσσική μετάφραση

Ο Marcabru (1130-1150;)[325] ανήκει και αυτός με τη σειρά του στους ποιητές του *trobar clus*. Όπως αναφέρει ο Jacques Roubaut, η ποίησή του διακρίνεται από έντονες εικόνες, νέες λέξεις και διατυπώσεις οι οποίες τείνουν αρκετές φορές να ασκήσουν οξεία κριτική στο *amour courtois*, του οποίου υπήρξε σαφέστατα σφοδρός πολέμιος.[326] Ο μεσαιωνολόγος Jacques Le Goff θεωρεί ότι «*ο αυλικός έρωτας δεν υπήρξε για τις γυναίκες της τάξης των ευγενών παρά μια αυταπάτη σεβασμού*»[327] ενώ ο ολόκληρος ο δωδέκατος αιώνας ανέπτυξε

[324] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 191.

[325] Ο Marcabru βρέθηκε βρέφος έξω από την πόρτα ενός πλούσιου ανθρώπου και ποτέ δεν έγινε γνωστή η καταγωγή του. Ο Aldric del Vilar τον ανέθρεψε. Στη συνέχεια συνάντησε τον τρουβαδούρο Cercamon με τον οποίο έμαθε το *trobar*. Τότε είχε το όνομα Painperdu ενώ στη συνέχεια το Marcabru. Εκείνη την εποχή δεν ονόμαζαν τραγούδια ό,τι τραγουδούσαν οι άνθρωποι αλλά *vers*. Έγινε διάσημος και όλος ο κόσμος τον θαύμαζε αλλά και τον φοβόταν για τη γλώσσα του. Διότι υπήρξε τόσο κακολόγος που στο τέλος τον σκότωσαν οι πυργοδεσπότες του Gascogne επειδή τους κατηγορούσε (από τη δεύτερη vida, όπως παρατίθεται στο βιβλίο του Jacques Roubaut, *Les Troubadours*, σ. 82.

[326] Jacques Roubaut, *Les Troubadours*, Anthologie bilingue, éd. Seghers, Paris 1971, pp. 82-83.

.

[327] Jacques Le Goff, *Η Ευρώπη γεννήθηκε το Μεσαίωνα*;, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 113.

ένα δυνατό ρεύμα «*ενάντια στο γάμο*».[328] Ο ίδιος άλλωστε ο Marcabru βρισκόταν ακριβώς στον αντίποδα του *fin'amor*. Για τον τρουβαδούρο ποιητή υπάρχει κυρίως το *fals'amor*. Στο ποίημά του *Escoutatz*, [*Écoutez*! *Ακούστε*!] ο έρωτας περιγράφεται εκδικητικός, τυφλός, δηκτικός και ολέθριος. Το αποκορύφωμα όλης αυτής της σκοτεινής απόδοσης του έρωτα τελειώνει με το επίσης σκοτεινό εξάστιχο

Marcabrus, fills Marcabruna,
Fo engenratz en tal luna
Qu'el sap d'Amor cum degruna
-escoutatz-
Quez ane non amet neguna,
Ni d'autra non fo amatz.[329]

Ο Marcabru απομυθοποιεί τη γυναίκα, στην οποία προσδίδει έναν ρόλο πιο πεζό και σκληρό,[330] ενώ το παιχνίδι του έρωτα αποφαίνεται μάταιο. Μ' αυτόν

[328] Jacques Le Goff, *Οι διανοούμενοι το Μεσαίωνα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2002, σ. 75.

[329] André Berry, *Florilège des Troubadours*, Librairie Firmin Didot, Paris 1930, p. 81.

Marcabrun par Marcabrune
fut produit sous un tel astre
qu'il sait les us de l'Amour
Écoutez
One il n'en aima aucune
d'aucune il ne fut aime.

[Ο Μαρκαμπρύ γεννήθηκε από τη Μαρκαμπρύνα
κάτω από ένα άστρο
και γνωρίζει τα ήθη του έρωτα
Ακούστε
Δεν αγάπησε καμμία
και καμία δεν τον αγάπησε]

[330] Jacques Roubaut, *Les Troubadours*, «tout fait de la *dona* une putain», *όπ.π*, σ. 83.

τον τρόπο αποφεύγει να χρησιμοποιεί ωραιοποιημένο λεξιλόγιο για τον έρωτα, ενώ καταφεύγει σε πιο χονδροειδείς εκφράσεις για να περιγράψει την σωματική επιθυμία, η οποία δεν είναι τίποτε άλλο από μία επιθυμία φυσική. Από την άλλη, οι γυναίκες αντιγράφουν τους άντρες ως προς την τέχνη του *amour courtois* διότι αυτοί οι ίδιοι δίνουν τη λαβή σ' εκείνες ούτως ώστε να περάσουν σ' αυτή τη διαδικασία. Το αποτέλεσμα είναι ότι πολλοί από αυτούς, θύματα οι ίδιοι της πλατωνικής έστω μοιχείας τους, αγκάλιαζαν τα παιδιά άλλων αντρών νομίζοντας πως είναι δικά τους.[331] Για τον David Nicholas ο Marcabru «*υπήρξε ένας αμφιφυλόφιλος ιππότης που σε αρκετά του ποιήματα καυτηρίασε τις ευγενικής καταγωγής αρχόντισσες για σεξουαλική απιστία*».[332]

Ο Marcabru πιστεύει πως η σάρκα είναι «*αναρχική, ανυπότακτη, η επιθυμία δεν σταματά*».[333] Και η συμβολή στο *trobar clus* έγκειται στο γεγονός ότι τροποποίησε την αντίληψη για τον αυλικό έρωτα με τρόπο αμετάκλητο. Εκείνο όμως το ποίημα που εξακολουθεί μέχρι και σήμερα να εντυπωσιάζει τους αναγνώστες, είναι το *Dirai vos en mon lati*. Ο τίτλος και μόνο φαντάζει αρκετά παραπλανητικός. Εκεί που θα περίμενε κανείς να ακούσει ένα κείμενο σε καθαρά λατινικά, ο Marcabru δημιουργεί ένα *vers* στην δική του προβηγκιανή γλώσσα, ενώ τα λατινικά μπορεί να παραπέμπουν ή στην *Vulgata* ή στην νεο-λατινική προβηγκιανή γλώσσα. Το ποίημα ξεκινά καταρχήν με ένα βιβλικό ζήτημα και πολύ εύκολα μπορεί να συνδέσει κανείς τα λατινικά με την *Vulgata* λόγω του θέματος. Οι στίχοι πλέκονται αρμονικά μεταξύ τους, και η συγκεκριμένη ομοιοκαταληξία του *Dirai vos en mon lati* δεν είναι αντιπροσωπευτική των πιο δύσκολων συνδυασμών. Αυτός ο προβηγκιανός

---

331 Η λέξη που χρησιμοποιεί ο Marcabru για τα νόθα παιδιά είναι *guirbaut*.

332 David Nicholas, *Η εξέλιξη του μεσαιωνικού κόσμου, Κοινωνία, διακυβέρνηση και σκέψη στην Ευρώπη,* 312-1500, εκδ, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1999, σ. 480.

333 Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 83.

ποιητής, μαζί με τον Arnaut Daniel θεωρείται ως ένας από τους δεινούς επινοητές των στίχων.[334] Έτσι, ο Marcabru άδει τα παρακάτω:

Dirai vos en mon lati
De so qu'ieu vei e que vi
Non cuich que-l segles dur gaire
Segon qu'Escriptura di
Qu'eras faill lo fills al paire

E-l paire al fill atressi

Desviatz de son cami
Jovens se tron'a decli
E Donars qu'era sos fraire
Va s'en fugen a tapi
C'anc dons Costans l'enganaire
Joi ni Joven non jauzi

Soven de pan e de vi
Noiris rics hom mal vezi
E si-l tengues de malaire
Segurs es de mal maiti
Si no-i ment lo gazaignaire
Don lo reproviers issi

Lo mouniers jutg'al moli
Qui ben lia desli
e-l vilans ditz tras l'araire
bons fruitz eis de bon jardi
et avols fills d'avol maire

---

334 «*Marcabru often shows a virtuoso proficiency in the accurate rhyming of difficult rhymes*», στο βιβλίο των Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda M. Paterson, *Marcabru, A Critical Edition*, Boydell & Brewe, 2000, p. 23.

e d'avol caval rossi

Eras naisson dui oilli
Beill burden ab saura cri
Que-is van volven de blanc vaire
E fan semblan aseni
Jois et Jovens n'es trichaire
E Malvestatz e is d'acqui

Moillerat ab sen cabri
A tal oaratz lo coissi

Don lo cons esdeven laire
Que tals ditz mos fills me ri
Que nac ren no-i ac a faire
Gardatz sen ben bedoi

Re no-m val s'ieu los chasti
C'ades retornan aqui
E puois un non vei e straire
Marcabrus d'aquel trahi
An lo tondres contra-l raire
Moillerat del joc coni

An los tondres contra-l raire, moillerat del joc coni.

2.2. Ο George Economou και το *trobar naturau*

Αν και έχει ειπωθεί ότι ο Marcabru ανήκει στους ποιητές που καλλιέργησαν το *trobar clus* ο George Economou στο άρθρο του Marcabru, *Love's Star Witness, For And Against*, έρχεται να εμπλουτίσει αυτόν τον όρο με την καθοριστική σημασία του *trobar naturau*. Ο αμερικανός ποιητής, βασιζόμενος σε μια πολύ χαρακτηριστική παρατήρηση του Ernest Hoepffner προχωρά ακόμη περισσότερο τις σκέψεις του όσον αφορά τη γλώσσα του Marcabru. Ο Hoepffner αναφέρει τα εξής: «*Marcabru ajoute encore l'originalité de l'expression, de la langue et du style. Dans sa langue, Marcabru s'écarte beaucoup de celle de la poésie courtoise. Son langage est volontiers brutal et violent. Les mots les plus vulgaires, les locutions les plus populaires y abondent. Il nomme les choses par leur nom. Il recherche les mots rares, difficiles ; au besoin il crée lui-même des termes nouveaux*».[335]

Ο George Economou κάνει στο άρθρο του μια πολύ εύστοχη παρατήρηση, θεωρώντας ότι ο Marcabru χρησιμοποιεί εν τέλει ένα trobar πιο φυσικό, ένα *trobar naturau*. Μπορεί σαφώς η γλώσσα του να ανήκει σε ένα σύμπαν ερμητικό, αλλά και άλλοι ποιητές του *trobar clus* όπως ο Arnaut Daniel για παράδειγμα δεν χρησιμοποιούσαν τόσο βαριές εκφράσεις στα ποιήματά τους. Η ίδια του η γλώσσα δηλαδή τον κατατάσσει σε ένα ιδιαίτερο είδος του *trobar clus*. Επιπλέον ο τρόπος που περιγράφει τον *fals'amor* δεν αφήνει πολλά περιθώρια στους μελετητές για αμφισβήτηση αυτής της ιδιαιτερότητας. Ο Economou διατείνεται λοιπόν τα εξής «*he is indeed difficult at times –and seems to know it-*

[335] [*Ο Marcabru προσθέτει ακόμη την πρωτοτυπία της έκφρασης, της γλώσσας και του ύφους. Στη γλώσσα του ο Marcabru απομακρύνεται κατά πολύ από την αυλική ποίηση. Το λεκτικό του είναι βίαιο και τετριμμένο. Οι πιο βίαιες λέξεις, οι πιο λαϊκές εκφράσεις αφθονούν στο έργο του. Κατονομάζει τα πράγματα με τ' όνομά τους. Αναζητά τις σπάνιες και τις δύσκολες λέξεις και στην ανάγκη δημιουργεί ο ίδιος νέους όρους.*] George Economou, «Marcabru, Love's Star Witness : For and Against», *Tenso*, Bulletin of the Société Guilhmen IX, Vol. 7, Autumn 1991, p. 23.

but his obscurity, [...], *is of quite a different order from that of Arnaut Daniel, one of the major practitionners of trobar clus. If Marcabru is hard to follow at times, it is in the final analysis not because of his linguistic-phonetic texture and play with form; rather, it is because there is a healthy component in his work of what Pound called logopoieia, the dance of the intellect among words*».[336]

Ο Economou τονίζει όμως και ένα άλλο συστατικό του *amors*. Μπορεί βεβαίως η λέξη amors να σημαίνει τον έρωτα, αν λάβουμε όμως υπόψιν μας και το άλλο του «πρόσωπο», δηλαδή του *amar* από το *amarus* που σημαίνει πικρός, τότε είναι να δυνατόν να ενστερνιστούμε και αυτήν την πλευρά της λέξης. Ο Economou συνεχίζει τον συλλογισμό του «*Both here and in other poems, Marcabru uses these terms, often as personifications, to represent what he considers to be honorable and the nearest thing to perfection in human love and the bitter, humiliating failure of lechery. It is especially useful to remember the importance of this distinction when we read the poems in which he is just out attacking Amars, low love for Amors is always the standard against which he measures Amars*».[337]

Ο Marcabru λοιπόν, όταν οι άλλλοι τρουβαδούροι της εποχής του εκεθείαζαν τον *amour courtois*, τόλμησε να επιχειρήσει την αποκαθήλωσή του αφού πρώτα τον εκθείασε και εκείνος με τη σειρά του στη διάσημη pastourelle.[338] Στο βάθος όμως η πικρή γεύση του έρωτα τον απασχόλησε για πολύ με αποτέλεσμα ο καταγγελτικός του λόγος να επηρεάσει μεταγενέστερους ποιητές, όπως για παράδειγμα τον François Villon.

---

[336] [*είναι πράγματι δύσκολο κάποιες φορές –και μοιάζει να το ξέρει- αλλά η σκοτεινότητά του,* [...] *είναι κατά πολύ διαφορετική από του Arnaut Daniel, ενός από τους μείζονες τεχνίτες του trobar clus. Εάν είναι δύσκολο να τον παρακολουθήσουμε, αυτό δε συμβαίνει εξαιτίας της γλωσσικής-φωνολογικής υφής του λόγου του και το γεγονός ότι παίζει με τη φόρμα· αυτό γίνεται μάλλον επειδή υπάρχει ένα υγιές συστατικό στη δουλειά του, το οποίο ο Πάουντ ονομάζει λογοποιεία, τον χορό του νου μεταξύ των λέξεων*], στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 24-25.

[337] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 28.

[338] Πρόκειται για την pastourelle "*L'autrier jost'una sebissa*".

2.3. Ο Paul Blackburn και ο *τρόπος* του Marcabru

I'll tell you
In my own way
What I've seen
And what I see.
I think the world will hardly last
According to scripture, for nowadays
The son fails toward the father
Father toward son equally.

Youth, turned from the road toward full decline
And Gift, who was his brother,
Slip off in the night together.
And our Sir Constans, the Great Deceiver,
Would never have missed them.

Often, a rich man's bread and wine
Feed a bad neighbor, and if he
Has a hard face, it's sure to be
A hard morning, if what the farmer

Says is true,
Or that's how the proverb goes.

In the mill, the miller judges:
"what's well bound should be well loosed."
And the labourer behind his plowshare:

Good harvest comes from a good field
Evil son from evil mother

The liketous mare breeds a mean-
Hearted little beast.

Two colts are born-mettlesome, handsome,
With blond manes that will turn from
Blond to mouse and make them resemble two asses.
Youth and Joy have turned into swindlers
And Malice sent in as replacement.

You married men, you act like goats.
You plump the cushions up a bit,
The cunts all wink and get undressed.
But it cuts both ways- and when you say

"my son laugh at me
And you've had nothind to do with it
That is, the birth of your sons, what goats!

You have a spirit that would look better sheepish.
Worth nothing to me to lecture at'em.
The errors they make are always the same.

And one thing Marcabru's never seen,

And that's these merry married men
Give up their cheating
When love's the game

Always you cut instead of shaving, lads

When love's the game.[339]

---

[339] Paul Blackburn, *Proensa, An Anthology of Troubadour Poetry*, ed. George Economou, Paragon House Publishers, New York, 1986, pp. 63-64.

Θα σας πω
Με τον δικό μου τρόπο
Τί είδα
Και τί βλέπω.
Πιστεύω ότι ο κόσμος δύσκολα θ'αντέξει
Σύμφωνα με τις γραφές, για την εποχή μας,
Ο υιός απογοητεύει τον πατέρα
Και ο πατέρας τον υιό εξίσου.

Η Νεότητα ξέφυγε απ' το δρόμο της και οδεύει προς την πλήρη παρακμή
Και το Δώρο, που ήταν ο αδερφός της
γλιστρά μαζί του στη νύχτα.
Και ο αξιότιμος Κονστάνς, ο Μέγας Εξαπατών,
Δε θα τους έχανε ποτέ.

Συχνά, ένας πλούσιος άντρας είναι άρτος και κρασί
Ταίζει ένα κακό γείτονα και εαν αυτός
Έχει σκληρό πρόσωπο, είναι βέβαιο πως
Θα υπάρξει ένα άσχημο πρωινό, εάν ο αγρότης
Λέει πως είναι αλήθεια
Ή πως ακούγεται η παροιμία.

Στο μύλο, ο μυλωνάς κρίνει τα εξής:
«ό,τι είναι γερά δεμένο, πρέπει να λυθεί εξίσου καλά»
Και ο γεωργός πίσω απ' το άροτρο
Καλός καρπός από καλό χωράφι
Διαβολικός υιός από διαβολική μητέρα

Η αξιαγάπητη φοράδα γεννά το μίζερο
μικρό κτήνος

Δύο πουλάρια γεννήθηκαν θαρραλέα και όμορφα
Με ξανθές χαίτες που θα γίνουν από
Ξανθές γκρίζες και θα μοιάζουν με γαιδούρια.
Η νεότητα και η Ευφροσύνη έγιναν απατεώνες
Και ο Δόλος έστειλε το υποκατάστατό του.

Εσείς παντρεμένοι άντρες, φέρεστε σαν κατσίκια
Τακτοποιείτε για λίγο τα μαξιλάρια,
Όλα τα αιδοία ανοιγοκλείνουν και αποκαλύπτονται

Για άλλη μια φορά ο Paul Blackburn μας εκπλήσσει με τις μεταφραστικές του επιλογές. Αρχικά επιμένει και, άρα, υποστηρίζει το σύνολο *in my way* ως αντίστοιχο του *lati*. Επειδή σαφώς δεν έχουμε μέσα στο ίδιο το κείμενο κάποια άλλη αναφορά που να ενδυναμώνει το lati ως κυριολεκτική απόδοσης της λατινικής γλώσσας, ο αμερικανός ποιητής θέλησε να το προσαρμόσει στην προσωπική θέαση του τρουβαδούρου. Και μάλλον έχει δίκιο. Ο Jacques Roubaut διατηρώντας κάποιαν επιφύλαξη για το *lati* και το μεταφράζει ως latin.[340]

Προχωρώντας στη μετάφρασή του, παραμελεί εμφανέστατα τη λέξη *Γραφή* (εννοώντας την Αγία Γραφή) και την μεταγράφει ως γραφή με μικρό γράμμα. Μ' αυτόν τον τρόπο δραπετεύει από την θεϊκή ιδιότητα της ιστορίας που θα αφηγηθεί, διότι περιγράφεται τόσο ρεαλιστικά από τον προβηγκιανό ποιητή έτσι ώστε κάθε ένθεη παρέμβαση να θεωρηθεί υπερβολική. Στο βάθος, το ποίημα αυτό είναι ένα *sirventès*. Αν και ο Marcabru δεν συνήθιζε να αναφέρει αυτή τη λέξη, η γλωσσική καταγραφή και η τολμηρότητα του θέματος οδηγούν

Διφορούμενα, και όταν λέτε
«ο γιός μου, μου γελά»
Και δεν έχετε καμμιά σχέση μ' αυτό
Αυτό είναι, η γέννηση των γιών σας, τι κατσίκια!

Έχετε ένα πνεύμα άτολμο
Δεν αξίζει για μένα να μιλήσω γι' αυτούς
Τα λάθη που κάνουν είναι πάντα τα ίδια
Και ένα πράγμα δεν είδε ποτέ ο Μαρκαμπρέν
Ότι αυτοί οι ευτυχισμένοι παντρεμένοι άντρες
Εγκαταλείπουν την απάτη τους
Όταν ο έρωτας είναι το παιχνίδι.

Πάντοτε κόβετε αντί να ξυρίζεστε, παλληκάρια
Όταν ο έρωτας είναι το παιχνίδι.

[340] «Je vous dirai en mon latin» [θα σας το πω στα δικά μου λατινικά], στο *Les Troubadours, Anthologie Bilingue*, p. 87.

προς αυτήν την διαπίστωση.[341] Ωστόσο, αυτή η επέμβαση του Blackburn δεν φαίνεται να προσβάλλει το ποίημα του Marcabru. Ούτως ή άλλως, ο αυλικός έρωτας ερχόταν φύσει και θέσει σε αντιπαράθεση με τις πεποιθήσεις της Εκκλησίας κι αυτό λόγω της ελευθεριότητας που παρείχαν οι κανόνες του αυλικού έρωτα σε σχέση με αυτό που πρέσβευε η χριστιανική διδασκαλία. Οπωσδήποτε η συγκεκριμένη πραγματικότητα μας κάνει να αναλογιστούμε το γεγονός πως κανείς ουσιαστικά από τους τρουβαδούρους δεν έπεσε στην παγίδα να ενστερνιστεί τις αρχές της χριστιανικής θρησκείας. Διαφορετικά όλοι αυτοί οι ποιητές που παρέλασαν από την Προβηγκία δεν θα είχαν παράγει ποτέ ένα τέτοιο έργο.

Στις τρεις τελευταίες στροφές ο Blackburn στηρίζει τόσο τεχνικά όσο και εννοιολογικά τους στίχους. Ο Marcabru θα καταλήξει ειρωνικά στην ερμηνεία του έρωτα και ο μεταφραστής θα προσπαθήσει να σφυρηλατήσει τους ήχους των λέξεων. Το σαρκαστικό *merry married men* χρωματίζει πολύ έντονα την κατακλείδα του ποιήματος. Συν τοις άλλοις, προτιμά να μεταγράφει στον ευθύ λόγο τους μικρο-διαλόγους που αφηγείται ο Marcabru στον πεζό λόγο. Τα λόγια των ανθρώπων περνούν τώρα σε πρώτο πλάνο και η επιθετικότητα του στίχου γίνεται ο συνακόλουθο απόηχος της τραγικής κατάληξης της μοίρας των παντρεμένων αντρών. Πάντως, η έννοια της συζυγικής πίστης δεν γίνεται αποδεκτή από τον ποιητή, διότι στην πραγματικότητα δεν υπάρχει. Η έννοια της μονογαμίας δεν προϋποθέτει την αρμονική ζωή του ζευγαριού και με τους τελευταίους στίχους του διεκπεραιώνει αυτήν την ιδέα με μεγάλη σαφήνεια.[342]

---

[341] «*The sirventes was important at all periods of troubadour poetry, beginning with Marcabru, who seems to have invented it*» [*Το sirventes ήταν σημαντικό καθόλη την περίοδο της ποίησης των τρουβαδούρων, ξεκινώντας από τον Marcabru, ο οποίος φαίνεται να το ανακάλυψε*], στο βιβλίο του Frank M. Chambers, *Old Provencal Versification*, Diane Publishing, 1985, p. 62.

[342] «*Lyric poets react in various ways to the idea that husband and wife are necessarily monogamus*» [*Οι λυρικοί ποιητές αντιδρούν με πολλούς τρόπους στην ιδέα ότι ο σύζυγος και η σύζυγος είναι απαραίτητα μονογαμικοί*], στο βιβλίο της Gale Sigal,

Ο δις επαναλαμβανόμενος στίχος *moilerat del joc coni*[343] εξευγενίζεται με το αντίστοιχο *when love's the game*. Η λέξη *coni* πολύ κοντά στο σημερινή γαλλική *con* [ηλίθιος, κορόιδο, άχρηστος] κρατά την ισχύ της στον αμέσως προηγούμενο στίχο:

Always you cut instead of shaving, lads

Το *lads* προοικονομεί, λόγω ολόκληρου του τόνου του στίχου, την ειρωνική διάσταση του τελευταίου στίχου. Είναι αυτό το οποίο, τέσσερις στίχους πριν, ο Marcabru δεν έχει ξαναδεί. Σπάνια εντός των λογοτεχνικών ρευμάτων και των διαφόρων τάσεων και χειρισμών της γλώσσας και των ιδεών συναντάμε ποιητές οι οποίοι όντας μέσα στο ποιητικό περιβάλλον τους καταγγέλλουν ένα από τα σπουδαιότερα ζητήματα της νεωτερικότητάς τους.[344] Ο Marcabru αντιτίθεται σε ότι με λατρεία υπηρέτησε ο Guillaume d' Aquitaine. Ο Bertrand de Born διακωμωδεί τον τρόπο με τον οποίο ο Arnaut Daniel χειρίζεται μορφολογικά τα θέματά του.

Ο Marcabru εντούτοις δικαιώνει όσους μεταφραστές δεν αποδέχονται συχνά την πηγοκεντρική μετάφραση. Διότι ο τίτλος του ποιήματός του διασαφηνίζει έναν τρόπο μετάφρασης: κάθε ποιητής ή μεταφραστής ας γράψει με τον δικό του τρόπο. Η ίδια άλλωστε η γλώσσα του Marcabru παρουσιάζει τα δικά της χαρακτηριστικά. Μήπως αυτό δεν κάνει ακόμη πιο περίπλοκη την κατάσταση; Ήδη, με τον συγκεκριμένο χειρισμό της γλώσσας πολλές φορές τα

Erotic Dawn-Songs of the Middle Ages: *Voicing the Lyric Lady*, University Press of Florida, 1996, p. 78.

[343] Κατά τον Roubaut: «*époux dans le jeu du con*», *όπ. π.*, σ. 89.

[344] Αυτό βέβαια θυμίζει τον δικό μας Αριστοφάνη, ο οποίος δεν δίσταζε να περιπαίξει οτιδήποτε θεωρούσε ανούσιο και επιφανειακό. Με τη διαφορά ότι οι ενστάσεις του αφορούσαν κυρίως κοινωνικά και φιλοσοφικά θέματα και όχι τόσο κάποιες συγγραφικές ιδιαιτερότητες.

νοήματά του ακούγονται σκοτεινά και διφορούμενα.[345] Ακόμη και η φαινομενικά απλοϊκή χρήση των παροιμιών παραπέμπουν σε διαφόρων τύπων ερμηνείες, οι οποίες δυσχεραίνουν μία ανάλυση σε βάθος.[346] Αν και σε πολλές γλώσσες υπάρχουν οι αντίστοιχες παροιμιώδεις λέξεις και φράσεις, δε θα μπορούσαμε να παραβλέψουμε το ότι η μετάφραση τους μάλλον αποτελεί ιδιαίτερη βάσανο για τον μεταφραστή, και μάλιστα όταν δεν έχει κάτι ανάλογο για να παρουσιάσει στη γλώσσα-στόχο. Ο Blackburn, εντούτοις, δεν φαίνεται να ανησυχεί για την ακρεβέστερη απόδοση των προβηγκιανών παροιμιών, εφόσον η τρέχουσα γλώσσα που χρησιμοποιεί δεν χρειάζεται κατεπειγόντως τη συνδρομή τους για να ανυψώσει τον λόγο.

Η μακρόχρονη ενασχόληση του Blackburn με την προβηγκιανή ποίηση δικαίωσε το αποτέλεσμα της γραφής που έχουμε στα χέρια μας. Η αποφασιστικά δεξιοτεχνική «εισαγωγή» στο ποίημα έχει ήδη κερδίσει όλο το έδαφος της απόδοσης. Πουθενά αλλού, καθώς διατρέχουμε τους στίχους δεν ξαναβλέπουμε αυτήν την επιλογή και η ηθελημένη ανακοίνωση ακούγεται ως χρησμός ο οποίος προαναγγέλει τους τελευταίους στίχους. Εκεί ήθελε να καταλήξει ο Marcabru και ο μεταφραστής του κατάφερε τελικά να το εμφυσήσει εντός μας.

---

[345] Βλ. τη μελέτη του Robert Kehew, *Lark in the Morning, The verses of the Troubadours, A bilingual Edition,* tr. Ezra Pound, W.D. Snodgrass & Robert Kehew, University of Chicago Press, 2005, p. 43.

[346] «*In dirai vos en mon lati» another work by Marcabru in which proverbs appear in concentration, their function is slightly different*», [*Στο «In dirai vos en mon lati» μια άλλη δουλειά του Marcabru στο οποίο οι παροιμίες είναι πυκνές και η λειτουργία τους ελαφρώς διαφορετική*], στο βιβλίο της Wendy Pferrer, *Proverbs in Medieval Occitan Literature,* University Press of Florida, 1997, p. 40.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Ο FRANÇOIS VILLON: ΣΙΒΥΛΛΙΚΟΣ Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΜΟΣ; ΝΕΟ-ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΙ TROUVÈRES ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ: ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ, KINNELL, ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ

1.1. Η μπαλάντα των κυριών του παλιού καιρού.

Ο όρος μπαλάντα (*ballade*) είναι ένα ποίημα αφηγηματικού περιεχομένου που προέρχεται από την παλαιογαλλική ποίηση. Η παραδοσιακή αγγλική μπαλάντα (*ballad*) έχει λίγο ως πολύ τα ίδια χαρακτηριστικά. Χρησιμοποιήθηκε κυρίως τον 14ο και 15ο αιώνα στη Γαλλία. Ως ποίημα φόρμας, αποτελείται από 28 οκτασύλλαβους στίχους οι οποίοι κατανέμονται σε τρεις οκτάστιχες στροφές. Η τελευταία στροφή ονομάζεται *envoi*. Η ομοιοκαταληξία των στίχων έχει ως εξής: *αβαββγβγ* και της τεράστιχης *βγβγ*. Ο καταληκτικός στίχος κάθε στροφής παραμένει ο ίδιος και ονομάζεται επωδός. Η χρήση της μορφής της μπαλάντας γνώρισε τις σπουδαιότερες στιγμές της τον 15ο αιώνα με το έργο του François Villon αλλά περιορίστηκε κατά την περίοδο του νεοκλασσικισμού των ποιητών της Πλειάδος [Pléiade]. Στην Αγγλία διαβάζουμε έξοχα παραδείγματα μπαλάντας στην ποίηση του Jeoffrey Chaucer. Στους αιώνες που ακολούθησαν οι συμβολιστές και οι παρνασσιστές οδήγησαν την μπαλάντα σε μια νέα ακμή.

Όπως αναφέρει και ο Σπύρος Σκιαδαρέσης, «*η μπαλάντα είναι μια ποιητική φόρμα, που ταιριάζει σε κάθε είδος ποίησης και σ' οποιοδήποτε θέμα· μπορεί δηλαδή να είναι διδαχτική, ερωτική, σατιρική ή απλώς αστεία και παιχνιδιάρικη. Μπορεί ακόμα και καμιά φορά –όπως μερικές μπαλάντες του Ευστάθιου Ντεσάν- να έχει για*

θέμα της και μικρούς διδαχτικούς μύθους. Το κυριότερό της όμως θέμα είναι ο έρωτας».[347]

Αν δεχτούμε πως η ποίηση του Villon ξεκινά με την *Ballade des Dames du temps jadis* τότε έχουμε εμπρός μας ένα από τα σπουδαιότερα ποιήματα ανάδειξης τόσο της φόρμας όσο και των συμβόλων που αναδύθηκαν από την ποίηση των τρουβαδούρων και του Δάντη. Η πολυσημία των μεσαιωνικών ποιημάτων επισημάνθηκε και από τον μελετητή M. H. Abrahms: «*ορισμένοι μεσαιωνικοί συγγραφείς, όπως ο Ακινάτης και ο Δάντης (στην "Επιστολή προς Γκρανγκράντε ντελα Σκάλα") υποστήριξαν ότι τα κοσμικά λογοτεχνικά έργα μπορούν, όπως οι Γραφές, να είναι "πολύσημα" ή να δηλώνουν κυριολεκτικές και αλληγορικές αλήθειες*».[348] Ο ίδιος ο ποιητής έχει εμπνεύσει και γοητεύσει, άλλωστε, ομοτέχνους και μελετητές του έργου του: «*the most individual poetic voice of the Middle Age casts a dismal light on the others*».[349] Διότι σε λίγες μόνο γραμμές παρελαύνει μια σειρά αιώνων οι οποίοι έχουν θρονιαστεί κατά τον γάλλο ποιητή επάνω στα χιόνια, επάνω στις κυρίες που ενέπνευσαν τους ιππότες και τους ιταλούς δεξιοτέχνες των στίχων. Ολόκληρη η ρευστότητα της αγνότητας, ακόμη και αν εξαφανιστεί με τις πρώτες αχτίδες, θυμίζει την αξία και το νόημα της ύπαρξης των γυναικών ως οχήματα που μεταφέρουν την ομορφιά και τα νοήματα του *amour courtois*. Ο ποιητής, περνώντας ένα αρκετά μεγάλο διάστημα στη φυλακή, «*αισθάνεται να έχει χάσει ένα σημαντικό μέρος από τη ζωή*

---

[347] François Villon, *Μπαλάντες και άλλα ποιήματα*, επιμ.-μτφρ. Σπύρος Σκιαδαρέσης, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 1999, σ. 37.

[348] M. H. Abrahms, *Γλώσσα, Θεωρία, Πράξη, ο Καθρέφτης και το φως, ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση*, μτφρ. Άρης Μπερλής, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2001, σ. 451.

[349] [*η πιο ιδιαίτερη ποιητική φωνή του Μεσαίωνα ρίχνει το ένα μελαγχολικό φως στους άλλους*], Jane H. M. Taylor, *The Poetry of François Villon*: *Text and Context*, Cambridge Studies in French, Cambridge University Press, 2001, p. 6.

του, που το μεταμορφώνει και το κάνει νοσταλγία μέσα από την ποίηση».[350] Η Τιτίκα Δημητρούλια αναφέρει τα εξής: «*Στην ποίησή του ο μελοδραματισμός έχει εξοστρακιστεί, η γλώσσα του είναι αδρή, τραχιά, λαϊκή, ο λόγος του ηθελημένα πολυσήμαντος απευθύνεται ταυτοχρόνως σε πολλά και διαφορετικά ακροατήρια το χιούμορ του, μαύρο και καυστικό, χρωματίζει τον προσωπικό, αυθεντικό λυρισμό του, που αγγίζει τα όρια της κραυγής. Αυτή η πολυσύνθετη και τόσο απλή στην προσλήψή της ποίηση, γεμάτη με τις αντιφάσεις του ίδιου του ποιητή, που εγκληματεί διατηρώντας ατόφια την παιδικότητα του και βλαστημάει πιστεύοντας βαθιά στον Θεό, αλλά και με τις αντιφάσεις της εποχής, του λυκόφωτος της φεουδαρχίας, βρήκε πολύ νωρίς τη θέση που της αξίζει στα γαλλικά γράμματα*».[351]

BALLADE
DES DAMES DU TEMPS JADIS

Dictes moy ou, n'en quel pays,
Est Flora, la belle Rommaine ;
Archipiada, ne Thais,
Qui fut sa cousine germaine ;
Echo, parlant quant bruyt on maine
Dessus riuere ou sus estan,
Qui beaulte ot trop plus qu'humaine ?
Mais où sont les neiges d'antan !

Où est la tres sage Hellois,
Pour qui sut chastre & puis moyne
Pierre Esbaillard a Saint-denis ?
Pour son amour ot cest esoyne.
Semblablement, ou est la royne
Qui commanda que Buridan

[350] Νένα Κοκκινάκη, Αγάθη Γεωργιάδου, Νάγια Γιαννακίτσα, *Νεότερη Ευρωπαϊκή Ιστορία, Προτάσεις ερμηνείας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 41.

[351] Τιτίκα Δημητρούλια, *Οι αλήτες ποιητές*, εφ. Το Βήμα, 26 Δεκ. 2008.

Fust gecte en vng en Saine ?
Mais où sont les neiges d'antan !

La royne Blanche comme lis,
Qui chantoit a voix de seraine ;
Berte au grant pie, Bietris, Allis ;
Haremburgis qui tint le Maine,
Et Iehanne, la bonne Lorraine,
Qu'Englois brulerent a Rouan ;
Ou sont elles, Vierge souuraine ?..
Mais où sont les neiges d'antan !

Prince, n'enquerez de sepmaine
Où elles sont, ne de cest an,
Que ce reffrain ne vous remaine :
Mais où sont les neiges d'antan ![352]

[352] François Villon, *Ballades*, éd. Édouard Pelletan, Paris 1896.

1.2. Η διαλογική υπέρβαση: François Villon και Galway Kinnell

Μεταξύ των μεταφράσεων των ποιημάτων του François Villon που συζητήθηκαν και εκτιμήθηκαν ανήκει και η μεταφραστική δουλειά του αμερικανού ποιητή Galway Kinnell.[353] Στην εισαγωγή του βιβλίου του *The Poems of François Villon*[354] αναφέρει ότι πολλοί ποιητές επέλεξαν να μεταφέρουν στη γλώσσα-στόχο την ομοιοκαταληξία του Villon, η οποία σαφώς αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του ύφους του, αλλά ο ίδιος δεν θέλησε να θυσιάσει κάποια άλλα στοιχεία του ποιήματος για χάρη της ρίμας.[355] Στις προθέσεις

[353] Ο Galway Kinnell γεννήθηκε το 1927 στην Providence, Rhode Island. Επηρεάστηκε από την εφηβεία του από τον Edgar Allan Poe και την Emily Dickinson. Απόφοιτος των Πανεπιστημίων Princeton και Rochester, ταξίδεψε στην Ευρώπη και την Κεντρική Ασία, ενώ στη διάρκεια της δεκαετίας του ΄60 αγωνίστηκε για τα ανθρώπινα δικαιώματα. Η ποιητική του συλλογή *The Book of Nightmares* αποτελεί μια συγκλονιστική καταγγελία ενάντια στον πόλεμο στο Βιετνάμ. Επίσης δίδαξε ως καθηγητής Δημιουργικής Γραφής στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης και στην American Academy of Poets. Τα τελευταία χρόνια ζει στη Vermont.

[354] *The Poems of François Villon, translated with an introduction and notes by Galway Kinnell,* University Press of New England, Hanover and London, 1977.

[355] «*Many translators of Villon have chosen to use rhyme. They did this out of true instinct; for rhyme is not a decoration but part of the caracter of Villon's poetry. I, too, was sorely tempted to use rhyme, especially ih The Legacy, where I felt long sections could be rhymed with very little distortion. But other sections of that poem could be made to rhyme only by brute force. I could not bring myself to destroy these sections for the sake of felicities I would gain in the rest*». [*Πολλοί μεταφραστές του Βιγιόν επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν ομοιοκαταληξία. Και το έκαναν από αληθινό ένστικτο· η ομοιοκαταληξία δεν είναι καλλωπισμός αλλά μέρος του χαρακτήρα της ποίησης του Βιγιόν. Μπήκα επίσης σοβαρά στον πειρασμό να χρησιμοποιήσω ομοιοκαταληξία, ειδικά στην "*Κληροδοσία*", όπου αισθάνθηκα ότι μεγάλα τμήματα θα μπορούσαν να μεταφραστούν και με τη βοήθεια της ομοιοκαταληξίας με πολύ μικρή παραποίηση. Αλλά κάποια άλλα τμήματα αυτού του ποιήματος θα μπορούσαν να περιλάβουν την ομοιοκαταληξία μόνο δια της βίας. Δεν μπορούσα να φέρω τον εαυτό μου στο σημείο να καταστρέψω αυτά τα μέρη για χάρη του κομψού ύφους που θα ήθελα να κερδίσω στο υπόλοιπο*], στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 11.

του, όπως επισημαίνει στον ίδιο πάντα πρόλογο ήταν να να ρέουν τα αγγλικά του τόσο φυσικά, ώστε να νομίζει πως έχει κανείς μπροστά του το πρωτότυπο κείμενο, ή διατρέχοντας το αγγλικό κείμενο να ακούγεται την μακρινή ηχώ της φωνής του γάλλου ποιητή.[356]

Le Debat de Villon et Son Cuer

Qu'est-ce que j'oy ? –Ce suis-je –Qui ? –Ton Cuer
Qui ne tient mais qu'a ung petit filet
Force n'ay plus, substance ne liqueur
Quant je te voy retraict ainsi seulet
Com povre chien tapy en reculet
Pour quoy est ce, pour ta folle pliasance ?-
Que t'en chault il ? –Je n'en ay la desplaisance-
Laisse m'en paix –Pour quoy ? J'y penserai-
Quant sera ce ? –Quant seray hors d'enfance-
Plus ne t'en dis –Et je m'en passeray-

Que penses tu ? –Estre homme de valeur-
Tu as trente ans, c'est l'aage d'un mullet
Est-ce enfance ? Nennil – C'est donc folleur
Qui te saisist ? –Par ou ? Par le collet ?
Rien ne congrois –Si fais- Quoy ? Mouche en let
L'ung est blanc, l'autre est noir, c'est la distance-
Est-ce donc tout ? que veulx tu que je tance ?
Se n'est assez je recommeneray-
Tu es perdu –J'y mettray resistance-

[356] «*I hope, too, that it moves with some fluency and sounds natural and alive, in the manner of an original poem. Finally I that in the English lines can be heard at moments some echo of Villon's own voice*», [*Ελπίζω επίσης πως το κείμενο ρέει με άνεση και ακούγεται με φυσικότητα και ζωντάνια, με τον τρόπο ενός πρωτότυπου ποιήματος. Τέλος ελπίζω, ότι στην αγγλική μετάφραση μπορεί να ακουστεί κάποιες φορές η ηχώ της φωνής του Villon*], *όπ. π.*, p. 11.

Plus ne t'en dis – Et je m'en passeray

J'en ay le dueil, toy le mal et douleur
Se feusses ung povre ydiot et folet
Encore eusses de t'excuser couleur
Si n'as-tu soing, tout t'est ung, bel ou let
Ou la teste as plus dure qu'ung jalet
Ou mieulx te plaist qu'onneur ceste meschance
Que respondras a ceste consequence ?-
J'en seray hors quant je trepasseray –
Dieu, quel confort –Quelle sage eloquence-
Plus ne t'en dis –Et je m'en passeray

Dont vient ce mal ? Il vient de mon maleur
Quant Saturne me feist mon fardelet
Ces maulx y meist je le croy –c'est foleur
Son seigneur es te tiens son varlet
Voy que Salmon escript en son rolet
« Homme sage » ce dit il « a puissance
Sur planetes et sur leur influence »-
Je n'en croy riens, tel qu'ilz m'ont fait seray-
Que dis tu ? Dea ! certes, c'est ma creance-
Plus ne t'en dis- Et je m'en passeray-

Veulx tu vivre ? Dieu m'en doint la puissance-
Il te fault… -Quoy ? Remors de conscience
Lire sans fin –En quoy lire ? En science
Laisser les folz –Bien j'y adviseray-
Or le retien –J'en ay bien souvenance-
N'atens pas tant que tourne a desplaisance
Plus ne t'en dis –Et je m'en passeray

The Debate Between Villon and His Heart

Who's that I hear? –It's me –Who? –Your heart
Hanging on my thinnest thread
I lose all my strength, substance, and fluid
When I see you withdrawn this way all alone
Like a whipped cur sulking in a corner
Il it due to your mad hedonism?-
What's il to you? –I have to suffer for it-
Leave me alone –Why? I'll think about it-
When will you do that? When I've grown up-
I've nothing more to tell you –I'll survive without it-

What's your idea? To be a good man-
You're thirty, for a mule that's a lifetime
You call that childhood? –No –Madness
Must have hold of you –By what, the halter?-
You don't know a thing –Yes I do –What? –Flies in milk
One's white, one's black, they're opposites-
That's all? How can I say it better?
If that doesn't suit you I'll start over-
You're lost –Well I'll go down fighting-
I've nothing more to tell you –I'll survive without it-

I get the heartache, you the injury and pain
Il you were just some poor crazy idiot
I'd be able to make excuses for you
You don't even care, all's one to you, foul or fair
Either your head's harder than a rock
Or you actually prefer misery to honor
Now what do you say to that?-
Once I'm dead I'll rise above it-
God, what comfort –What wise eloquence-

I've nothing more to tell you –I'll survive without it-

Why are you miserable? –Because of my miseries
When Saturn packed my satchel I think
He put in these troubles –That's mad
You're hos lord and you talk like his slave
Look what Solomon wrote in his book
"A wise man" he says "has authority
Over the planets and their influence"-
I don't believe it, as they made me I'll think-
I've nothing more to tell you –I'll survive without it-

What to live? God give me the strength-
It's necessaty… -What is? –To feel remorse
Lots of reading –What kind? –Read for knowledge
Leave fools alone –I'll take your advice-
Or will you forget? –I've git it fixed in mind
Now act before things go from bad to worse
I've nothing more to tell you –I'll survive without it.[357]

Διαβάζοντας το μεταφρασμένο στην αγγλική γλώσσα ποίημα του Galway Kinnell θα συντρέξουμε να τον δικαιώσουμε, δίχως άλλο, για τις προθέσεις του έτσι όπως διατυπώθηκαν στον πρόλογό του. Ο νέος Villon ρέει όντως εντός μας σαν να είχε γραφτεί καταρχήν στα αγγλικά. Καλώς θυσιάστηκε η ομοιοκαταληξία, η εξεζητημένη ίσως φόρμα, τα παλαιά αγγλικά που αν και δεν υπάρχουν πουθενά, δεν λείπουν από την σύγχρονη απόδοση των στίχων. Η διαλογική μορφή του ποιήματος έμεινε απαράλλακτη διότι όπως πιστεύει και ο ίδιος ο Kinnell, κάποια ποιήματα του Villon διακρίνονται για το ηθικό και

[357] *The Poems of François Villon, translated with an introduction and notes by Galway Kinnell,* University Press of New England, 1977, pp. 189-191.

διανοητικό τους επίπεδο κατά το ύφος του Σωκράτη ή της παραβολής του Διομήδη.[358]

Εκείνο που όντως χαρακτηρίζει τη δεξιοτεχνία του Kinnell είναι η λεπτή μεταφορά των εννοιών οι οποίες κινούνται μέσα στο κείμενο δίχως την παραμικρή παραφωνία. Η μετάφραση των ποιημάτων του Villon μάλλον δεν απευθύνεται σε σπουδαστές και σίγουρα δεν πρόκειται για μια χρηστική μεταφορά του έργου του γάλλου ποιητή. Απευθύνεται σε αναγνώστες της ποίησης οι οποίοι αν και διαπιστώνουν ότι πρόκειται για μια πιστή μετάφραση, σχεδόν γραμμή-γραμμή και λέξη προς λέξη, το αποτέλεσμα ξεφεύγει από το παραδοσιακό αποτέλεσμα και αυτό είναι το παράδοξο στην περίπτωση Kinnell.[359] Από μία πολυσυζητημένη και παρωχημένη αντίληψη –κατά πολλούς- περί μετάφρασης κληροδότησε ένα πολύ μοντέρνο και αξιόλογο έργο.

1.2. Ο Κώστας Καρυωτάκης διασκελίζει τα ονόματα των εποχών

Όταν κυκλοφόρησε το 1921 η συλλογή του Κώστα Καρυωτάκη *Νηπενθή*, το αναγνωστικό κοινό διάβασε μαζί με τα ποιήματα και κάποιες μεταφράσεις του. Το γεγονός πως δεν τυπώθηκαν χωριστά θα πρέπει να ικανοποίησαν πολλούς από τους αναγνώστες του Καρυωτάκη. Μ' αυτόν τον τρόπο διατρανώνεται

---

[358] «*In this way Villon takes for himself, on the moral level, a position equivalent to the one taken by Socrates on the intellectual level,* [*Μ' αυτόν τον τρόπο, ο Βιγιόν κρατά για τον εαυτό του, στο ηθικό επίπεδο, μια αντίστοιχη θέση που διατηρεί ο Σωκράτης στο διανοητικό επίπεδο*], στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 18.

[359] «*In this new translation I wanted to be "literal" in another sense. I wanted to be more faithful than before to the complexities of the poetry, both to its shades of meaning and its tone*», [*Σ' αυτή τη νέα μετάφραση θα ήθελα να είμαι πιο «κυριολεκτικός», από μιαν άλλη έννοια. Ήθελα να είμαι περισσότερο πιστός απ' ότι πριν στο πολυσύνθετο της ποίησης, στις σκιες των νοημάτων και του τόνου*], στο ίδιο, *όπ. π.*, p. 21.

ακόμη περισσότερο ο μεταγενέστερος τίτλος των μεταφράσεων του Σεφέρη *Αντιγραφές*.

Πολλοί χαιρέτησαν το μεταφραστικό έργο του Καρυωτάκη και η πρόσληψή του έργου του συνεχίζει να συγκινεί ακόμη και στις μέρες μας.[360] Ο Ζήσιμος Λορεντζάτος θεωρεί ότι ο Καρυωτάκης καλώς μετέφερε τους ευρωπαίους ποιητές στα «*δικά του ελληνικά*», εννοώντας τα ελληνικά με τα οποία έγραφε τα ποιήματά του.[361] Ο Λορεντζάτος αναπολεί, στην ίδια εισαγωγή του βιβλίου τον στίχο του Διονύσιο Σολωμού «*κι η μάνα το ζηλεύει*» εξηγώντας πως το πρωτότυπο θα ζήλευε τη σπουδαία δουλειά του Καρυωτάκη αν και υπήρξαν αντιδράσεις όσον αφορά τη γλώσσα που χρησιμοποίησε ο ίδιος τόσο στα δικά του ποιήματα όσο και στις μεταφράσεις του. Στην ίδια τροχιά κινείται και ο Νάσος Βαγενάς, ο οποίος χαιρετίζει τον Καρυωτάκη ως πιστό και προσεκτικό μεταφραστή.[362]

Η Χριστίνα Ντουνιά στη δική της μελέτη αναφέρει πως και ο Θεοτοκάς θεωρούσε «*γλωσσικές ακολασίες*» τις προσπάθειες του Καρυωτάκη να προσαρμόσει τα δικά του ελληνικά στην ποίηση. «*Μία από τις βασικές κατηγορίες που διατυπώνονται εναντίον του Καρυωτάκη και των οπαδών του είναι η αδιαφορία για την καλλιέργεια της δημοτικής γλώσσας*».[363]

---

[360] Με το έργο του ασχολήθηκαν ο Κλέων Παράσχος, ο Τέλλος Άγρας, ο Ζήσιμος Λορεντζάτος καθώς και οι Διονύσης Καψάλης, Νάσος Βαγενάς, Αλέξης Ζήρας και πολλοί άλλοι).

[361] Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Οι μεταφράσεις του Καρυωτάκη*, εκδ. Το Ροδακιό, Αθήνα 1994, σ. 7.

[362] «*Η μετάφραση του Καρυωτάκη είναι πιστή μετάφραση, γιατί μεταφέρει αυτό που είναι το ουσιώδες στο γαλλικό ποίημα. Η αναδημιουργία των στοιχείων του βάθους (ρυθμός) και της επιφάνειας (διάθεση, τόνος) επιτυγχάνεται με τη μικρότερη δυνατή απιστία προς τις εικόνες*», Νάσος Βαγενάς, *Ποίηση και Μετάφραση*, εκδ. Στιγμή, σ. 32.

[363] Χριστίνα Ντουνιά, *Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, εκδ. Καστανιώτης, σ. 201.

Στην *Μπαλάντα των κυριών του παλαιού καιρού* ο Καρυωτάκης δεν θεώρησε απαραίτητη την μεταφορά της ιδιαίτερης γλώσσας του Villon. Ενσωμάτωσε όμως αριστοτεχνικά το γλωσσικό περιβάλλον του ποιήματος στην ελληνική γλώσσα.[364] Το αποτέλεσμα απέβη τελείως εντυπωσιακό. Πέραν της διατήρησης της ομοιοκαταληξίας –ο ίδιος εξάλλου έγραψε μπαλάντες- το γλωσσικό περιβάλλον που συντήρησε, έκανε ακόμη πιο απαραίτητη τη συγκινησιακή χρήση της γλώσσας. Αν και ήδη στον Καρυωτάκη έρχουμε το «*ξεπέρασμα του ρομαντικού αυθορμητισμού και της υπερβολής*»[365]ο ποιητής-μεταφραστής ενθυμείται την ομορφιά και την εκθέτει από την αρχή ως το τέλος του κειμένου. Τα ονόματα, τα οποία αποτελούν ένα από τα δυσκολότερα σημεία των κειμένων μπαίνουν αβίαστα στην περίφημη αυτή μπαλάντα. Όπως αναφέρει η Τιτίκα Δημητρούλια: «*τοπωνύμια, θεότητες, ιστορικά πρόσωπα, προσίδια στοιχεία του ξένου πολιτισμού και της ξένης κουλτούρας, όλα διαγράφονται και συχνά στη θέση τους εισάγονται αμιγώς ελληνικά στοιχεία (όπως η Ελένη η Σπαρτιάτισσα) στην "*Μπαλάντα των κυριών του παλαιού καιρού*" του François Villon. Και δεν σταματά εκεί. Δεν περιορίζεται να λειάνει όσα στοιχεία του ποιήματος θεωρεί ότι δεν μπορούν να αποδοθούν, ενδεχομένως στα ελληνικά, ή η αποδοσή τους θα είναι προβληματική λόγω της ανοικειότητάς τους*».[366]

Ο Καρυωτάκης, μετέφρασε λοιπόν τον Villon αλλά και πολλούς άλλους ποιητές σύμφωνα με την γλώσσα που μόνο εκείνος ήταν ικανός να χειριστεί σε βάθος: επρόκειται φυσικά για τη δική του γλώσσα. Σε μια άλλη μελέτη του για τον Καρυωτάκη, ο Λορεντζάτος αναφέρει τα εξής: «*Όσο για τις μεταφράσεις του Καρυωτάκη δεν ξεχωρίζουν από τα ποιήματα του Καρυωτάκη. Αυτός είναι,*

---

[364] Ο Λορεντζάτος θεωρεί τις μεταφράσεις του Καρυωτάκη «*ένα ποιητικό τόλμημα*», στο βιβλίο του *Ο Καρυωτάκης*, *όπ. π.*, σ. 40.

[365] Σόνια Ιλίνσκαγια, *Επισημάνσεις, από την πορεία της ελληνικής ποίησης του 20ου αιώνα*, εκδ. Πολύτυπο, Αθήνα 1992, σ. 29.

[366] Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Πεζά και μεταφράσεις*, εισ. Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, Τιτίκα Δημητρούλια, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2008, σ. 76.

στοχάζομαι, ο μεγαλύτερος έπαινος. Από τις καλύτερες ελληνικές μεταφράσεις, τα ποιήματα που μεταφράζει από τους ξένους μοιάζουν σχεδόν σαν να είναι δικά του και να τα παίρνει πίσω με τη μετάφραση».[367]

Κατά κάποιον, πάντως, μαγικό τρόπο, οι εξαιρετικοί προς όλους μας διασκελισμοί του Καρυωτάκη και αυτή η ιλιγγιώδης ελευθερία του να μεταβαίνει σε ό,τι ανύψωνε αισθητικά το κείμενό του αποδεικνύονται εξίσου ισχυροί και στον τρόπο που μετέφραζε. Ο στίχος «*ηχώ απαλή, σκιά σε λίμνη, τρόμοι/των φύλλων ροδοσύννεφα πρωινά*» δημιουργεί δύο νέους στίχους, τόσο υπεβατικά εναρμονισμένους μεταξύ τους που ακόμη και ανατρέχοντας στο πρωτότυπο δεν νιώθουμε τόσο μακριά από το αποτέλεσμα. «*Παράγοντας με τη μετάφρασή του ένα νέο πρωτότυπο, ο Καρυωτάκης δεν καταργεί ωστόσο το πρωτότυπο με την έννοια της αποκαθήλωσης* [...] *Η βία της προσαρμογής στην κατά Καρυωτάκη μετάφραση, η οποία δεν αντιμετωπίζει με δέος το πρωτότυπο, εξισορροπεί την ανάγκη της νέας ελληνικής γλώσσας και ποίησης να αντλήσουν από τα δυτικά πρότυπα φόρμες και τρόπους, υπονομεύει δηλαδή επί της ουσίας τη σχέση εξάρτησης της περιφέρειας από το κέντρο*».[368]

Αυτή είναι η τέχνη του Καρυωτάκη και όπως υποστήριξε στη διδακτορική του διατριβή ο Κώστας Στεργιόπουλος, «*το θέμα μένει πάντα κατά πόσο ένας ποιητής είναι πρωτότυπος στο καινούριο που φέρνει, στην προσωπική νότα που αντιπροσωπεύει τον ατομικό του πυρήνα μέσα στην ποίηση, όπως και μέσα στην ύπαρξη, σ' ό,τι τον διαφοροποιεί απ' τα πρότυπά του. Κι απ' την άποψη αυτή, δεν χωράει αμφιβολία, πως ο Καρυωτάκης αποτελεί μια αναμφισβήτητη διαφορετική παρουσία*».[369]

Η δε χρήση του τρίτου προσώπου στην μπαλάντα του Βιγιόν πλησιάζει ασθματικά την θέση του Κώστα Καρυωτάκη όσον αφορά το συγκεκριμένο

---

[367] Ζήσιμος Λορεντζάτος, *Ο Καρυωτάκης*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1988, σ. 34.

[368] Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 83, 85.

[369] Κώστας Στεργιόπουλος, *Οι επιδράσεις του Καρυωτάκη*, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1972, σ. 231.

πρόσωπο (σε αντίθεση με το πρώτο ενικό).[370] Αυτό το τρίτο πρόσωπο έχει τη δυνατότητα –πολλές φορές περισσότερο και από το λυρικότατο πρώτο πρόσωπο του ενικού- να περιγράψει τραγικά την κατάσατση που αφηγούνται οι ποιητές.

Μπαλάντα των κυριών του παλαιού καιρού

Πέστε μου που, σε ποιο μέρος της γης,
είναι η Φλώρα, η ωραία από τη Ρώμη,
η Αλκιβιάδα, κι ύστερα η Θαίς,
η ξαδέλφη της με τη χρυσή κόμη;
Ηχώ απαλή, σκιά σε λίμνη, τρόμοι
των φύλλων, ροδοσύννεφα πρωινά,
η εμορφιά τους δεν έδυσεν ακόμη.
Μα που 'ναι τα χιόνια τ' αλλοτινά;

Που να 'ναι η αγνή και φρόνιμη Ελοίς;
Γι' αυτήν είχε τότε καλογερέψει
ο Πέτρος Αμπαγιάρ. Άλλος κανείς
όμοια στον έρωτα δε θα δουλέψει.
Κι η βασίλισσα που έκαμε τη σκέψη
κι έριξε στο Σηκουάνα, αληθινά,
το σοφό Μπουριντάν για να μουσκέψει;
Μα που 'ναι τα χιόνια τ' αλλοτινά;

Η ρήγισσα Λευκή, ρόδον αυγής,
με τη φωνή της τη γλυκιά ακουσμένη,
η Βέρθα, η Βεατρίκη, η Αρεμβουργίς
του Μαιν, η Σπαρτιάτισσα η Ελένη,

---

[370] «*ο πλέον προσωπικός Καρυωτάκης όλο και συχνότερα χρησιμοποιεί τον πληθυντικό και του πρώτου και του τρίτου προσώπου*» στο βιβλίο της Σόνιας Ιλίνσκαγια *Επισημάνσεις, από την πορεία της ελληνικής ποίησης του 20ου αιώνα*, εκδ. Πολύτυπο, Αθήνα 1992, σ. 30.

κι η καλή Ιωάννα από τη Λορραίνη,
όλες ανοίξεως όνειρα τερπνά,
η ανάμνησή τους ζωηρή απομένει
Μα που ΄ναι τα χιόνια τ' αλλοτινά;

Πρίγκιψ, αν τις αναζητείτε τώρα,
τάχα θα τις έβρετε πουθενά,
τάχα θα υπάρχουν σε καμιά χώρα;
Μα που ΄ναι τα χιόνια τ' αλλοτινά;[371]

2.1.1. Η επωδός ως σύμβολο επαναφοράς

Όταν ο François Villon άπλωνε στην επωδό της μπαλάντας την αξία του χιονιού –και μάλιστα στον πληθυντικό αριθμό- για να αναζητήσει και να οραματιστεί εκ νέου τις συνακόλουθες δωρεές του χρόνου, είχε αναμφίβολα κατά νου το πρότυπο της γυναικείας ομορφιάς έτσι όπως καθορίστηκε κατά τον Μεσαίωνα. Το χιόνι, το αιώνιο σύμβολο της αγνότητας, υποδεικνύει επίσης και την χλωμάδα των πορτραίτων της γυναίκας, ως ταπεινή και αγνή ύπαρξη. Όπως αναφέρουν οι Maurice Delcroix και Christian Angelet, «*on comprend que la référence à la fonte des neiges ne souligne que la fragilité de leur charme; comme si la neige à peu près chaque année, la question suggère aussi un éternel retour de la beauté*».[372]

Κατά τον David Mus, η ποίηση του Villon, διαπνέεται ολόκληρη απ' αυτό το ύδωρ που παγώνει για να δείξει την ομορφιά του και στη συνέχεια διατρέχει κάθε είδους τοπίο, φυσικό και ψυχικό. Όπως θεωρεί ο γάλλος μελετητής, τα

---

[371] Κώστας Καρυωτάκης, *Άπαντα τα ποιήματα*, εκδ. Πέλλα, Αθήνα 1975.

[372] [*Κατανοούμε ότι η αναφορά στο λιώσιμο των χιονιών υπογραμμίζει την ευθραστότητα της γοητείας τουςόπως κάθε χρόνο το χιόνι, έτσι και η ερώτηση υποδεικνύει την αιώνια επιτροφή στην ομορφιά*], στο βιβλίο των Maurice Delcroix, Fernand Hallyn, Christian Angelet, *Introduction aux études littéraires* de Boeck Université, Paris 1987, p. 260.

χιόνια «*cascadent dans la partie de Testament qui se passe au premier printemps à Paques sous le signe de Ressurection*».[373] Η ερώτηση της επωδού τραγικοποιεί ακόμη περισσότερο το παρελθόν χωρίς ωστόσο να παρασύρει μαζί της τον παραμικρό «γλυκερό» λυρισμό. Ο στίχος μας θυμίζει έντονα και την τέταρτη Ωδή του Οράτιου.[374]

Η ερώτηση *Ubi sunt* διαπότισε φυσικά ολόκληρο τον Μεσαίωνα, κατά συνέπεια ο Villon δεν θα μπορούσε να παραβλέψει μια τέτοια παράμετρο. Πρόκειται για «*a typical medieval topos, asking where all the last years are*».[375]

2.1.2 Αποδίδοντας στην δημοτική την «*Μπαλάντα των κυράδων του παλιού καιρού*»

Ένας μεταφραστής που αξίζει να συζητηθεί διότι βρίσκεται στον αντίποδα της οπτικής του Κώστα Καρυωτάκη, είναι ο Σπύρος Σκιαδαρέσης (1904-1967).[376] Δύο δεκαετίες έπειτα από τα *Νηπενθή*, κυκλοφόρησε από το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών μια σειρά ποιημάτων του François Villon. Σ' αυτή τη

---

[373] «*Πλημμυρίζουν στην Διαθήκη που περνά στην πρώτη άνοιξη το Πάσχα, με το σημάδι της Ανάστασης*», στη μελέτη του David Mus, *La poétique de Francois Villon*, éd. Champ Vallon, Paris 1992, p. 280.

[374] David Mikics, *A New Handbook of Literary Terms*, Yale University Press, 2007, p. 304.

[375] «*Ένας τυπικός μεσαιωνικός τόπος, που διερωτάται για το πού πήγαν τα προηγούμενα χρόνια*» στο βιβλίο του Michael Freeman, *François Villon in His Works, The Vilain's Tales*, Rodopi 2000, p. 157.

[376] Ο Σπύρος Σκιαδαρέσης υπήρξε διακεκριμένος μουσικός, μουσικολόγος και λογοτέχνης. Σπούδασε μουσική με τους Ν. Λάβδα και Δ. Λαυράγκα και συνέχισε τις σπουδές του στην μουσικολογία, σύνθεση και ενορχήστρωση στην École Normale de Musique του Παρισιού με την Nadia Boulanger και τον Pierre Dupont. Ασχολήθηκε κυρίως με τη μουσική και τα όργανα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Διετέλεσε καθηγητής της Μέσης Εκπαίδευσης, μουσικός συνεργάτης του ΙΕΡ ενώ από το 1948 ως το 1963 συνεργάσθηκε ως μουσικός με το Εθνικό Θέατρο. Άφησε πλούσιο μουσικολογικό, λογοτεχνικό και μεταφραστικό έργο.

συλλογή προσπάθησε καταφανώς να μεταφράσει τον Villon χρησιμοποιώντας μια γλώσσα άκρως καθημερινή και επηρεασμένη από την επτανησιακή διάλεκτο, αφού ο ίδιος ο Σκιαδαρέσης καταγόταν από την Κεφαλλονιά και έγραφε τα διηγήματά του στην επτανησιακή διάλεκτο.

Σ' αυτήν την περίπτωση, η οικειότητα του μεταφραστή με μια διάλεκτο δεν επηράζει αρνητικά το έργο του. Οπωσδήποτε η άμεση προσαρμογή ενός λογοτεχνικού έργου απευθύνεται στο ευρύ κοινό και θα ήταν ευχής έργο, οι εργασίες των μεταφραστών να μπορούν να φτάσουν σε περισσότερους αναγνώστες.

Ο Σπύρος Σκιαδαρέσης εστιάζει καταρχήν τη μετάφραση του τόσο στη διατήρηση της ομοιοκαταληξίας όσο και στην καθομιλουμένη δημοτική. Δεν διστάζει να περάσει σε ασυνταξίες προκειμένου να διατηρήσει τα δύο παραπάνω στοιχεία. Για παράδειγμα οι στίχοι «*η ξακουστή ομορφιά της Ρώμης Φλόρα*», «*έθαψε τη ζωή του ρασοφόρα*», «*κι η ρήγισσα αφού έκαμε τη γνώρα*», «*Μπέρτα μεγάποδη*», ενώ μεταφράζει τον στίχο *mais où sont les neiges d'antan* ως *μα τα χιόνια που να είν' τα περσινά*, επειδή σαφώς κάθε χειμώνα τα χιόνια καλύπτουν ξανά και ξανά τη γη των ανθρώπων, θυσιάζονται για χάρη του μέτρου και παραπαίουν μεταξύ εγγύτητας του πρωτοτύπου και διατήρησης μιας γλώσσας ρυθμικά σκληρής και καθημερινής.

Ένα φυσικά από τα μεγάλα διλήμματα της μεταφρασιμότητας της ποίησης είναι κατά πόσο μπορεί να αποδοθεί μια διάλεκτος ή μία γλώσσα εποχής σε μιαν αντίστοιχη διάλεκτο της γλώσσας-στόχου. Τα γαλλικά του δέκατου τέταρτου αιώνα είναι πέρα για πέρα ασύμβατα με τις εκάστοτε παραλλαγές της ελληνικής δημοτικής γλώσσας. Επιπλέον, οι λέξεις που φέρουν εντός τους διάφορα πολιτισμικά στοιχεία δεν είναι δυνατόν να συμπορευτούν με την γλώσσα των αγυρτών της Γαλλίας. Πολλές όμως φορές, ο μεταφραστής είναι

δυνατόν να αναπολήσει την παλαιά εποχή και να ζήσει «*το αίσθημα της παλαιάς τάξης*».[377]

Η γλώσσα του Καρυωτάκη φαίνεται να κερδίζει σε πολλά επίπεδα αυτήν την πραγματοποίηση της διάδοσης της ποίησης σε ένα ευρύτερο κοινό. Και επειδή η μετάφραση είναι αναγκαστικά ένα άλλο πρωτότυπο, η ανάγνωσή της θα πρέπει να είναι ευκταία και προσφιλής σε όλους.

ΜΠΑΛΑΝΤΑ
ΤΩΝ ΚΥΡΑΔΩΝ ΤΟΥ ΠΑΛΙΟΥ ΚΑΙΡΟΥ

Πού να 'ναι –να μου πει μπορεί κανείς-
η ξακουστή ομορφιά της Ρώμης Φλόρα,
η Αρχιπιάδα, η ξαδέρφη της Θαίς,
που ακούστηκε όπου γης χωριό και χώρα;
Κι η Ηχώ η αντιλαλούσα, που ΄χε δώρα
ομορφιάς, που γυναίκα άλλη καμιά
ανθρώπου δεν απόχτησε ως με τώρα;
Μα τα χιόνια που να ειν' τα περσινά;

Που βρίσκεται η τετράσοφη Ελοίς
που ο Πέτρος Εμπαγιάρ, σε μαύρη ώρα,
γι' αυτή ευνουχίστη και στο Σαίν Ντενίς
έθαψε τη ζωή του ρασοφόρα;
Κι η Ρήγισσα, που αφού έκαμε τη γνώρα
του Μπουριντάν, την άνομη, βαθιά
τον έριξε στη Σεν, που να ΄ναι τώρα
Μα τα χιόνια που να ειν' τα περσινά;
Βασίλισσα Λευκή, άστρο της αυγής,
που γλυκοτραγουδούσες ποθοφόρα,
Μπέρτα μεγάποδη, Μπιετρίς. Αλίς
Αρεμβουργίς που χες της Μαιν τη χώρα,

[377] Νάσος Βαγενάς, *Ποίηση και Μετάφραση*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1989, σ. 71.

Ιωάννα που στη Ρουένη λευκοφόρα
Οι Άγγλοι σε κάψανε μαρτυρικά,
στ' όνομα της Παρθένας, που 'στε τώρα
Μα τα χιόνια που να ειν' τα περσινά;

Πρίγκιπα, όπου κι αν ψάξεις κι όσην ώρα
του κάκου· δεν τις βρίσκεις πουθενά,
κι αυτήν την επωδό ξέχασ' τη τώρα:
Μα τα χιόνια που να είν' τα περσινά;

2.1.3. Μία γλώσσα κλείνεται στο όστρακό της

Το 1489 στις εκδόσεις Pierre Levet δημοσιεύθηκαν έξι μπαλάντες του François Villon με τον τίτλο «*Six ballades en jargon et jobellin dudit Villon*». Η συλλογή αυτή, γραμμένη στο jargon της εποχής αποτέλεσε μια αδιανόητη κίνηση του γάλλου ποιητή, να επικοινωνήσει με τους coquillards και να συνομιλήσει μαζί τους επειδή και εκείνοι ήταν σε θέση να καταλάβουν την ποίησή του, σε μια γλώσσα που μιλούσαν πλέον όλοι τους.[378] Έξι κωδικοποιημένες μπαλάντες, αν και σε γλώσσα με κρυπτικό περιεχόμενο, δημοσιεύονται και είναι απολύτως λογικό να αναρωτηθεί κανείς για τους λόγους δημοσίευσής της. Πάνω απ' όλα όμως αυτό που τυπώνεται και πρόκειται να διαβαστεί, είναι ποίηση. Είτε είναι γραμμένη σε κάποια αργκό της εποχής, είτε αποδεικνύεται εξαιρετικά επίπονο να ερμηνευθεί, εκείνο που προέχει είναι η ισχυρή παρουσία του ποιητικού λόγου.

Οι Coquillards, ήταν μία από τις μεγαλύτερες οργανωμένες ομάδες που διαμορφώθηκαν μετά από τον Εκατονταετή Πόλεμο και δρούσαν κυρίως στην

[378] Για μια ιστορική, κοινωνική και λογοτεχνική παρουσίαση του jargon βλ. το σχετικό σύγγραμμα του Aguste Vitu, *Œuvres de François Villon, Le jargon et jobelin comprenant cinq ballades inedites d'après le manuscrit de la Bibliothèque Royale de Stockholm avec un dictionnaire analytique du jargon*, Paul Ollendorff, éditeur, Paris 1889.

Bourgogne. Έγιναν κυρίως γνωστοί λόγω της δίκης που κινήθηκε εναντίον τους.[379] Έπειτα από την προδοσία του αρχηγού τους Dimanche-le-Loup, συλλήφθηκαν το 1455 στη Dijon, ένα χρόνο πριν από την ολοκλήρωση του *Petit Testament* με αποτέλεσμα να τους κρεμάσουν στην πλατεία του Morimont. Ήταν περίπου 79. Στις μπαλάντες του ο François Villon αποπειράται να τους πείσει να ξεφύγουν από τις αρχές προκειμένου να γλιτώσουν τον θάνατο. Γι' αυτό το λόγο απευθύνεται στη γλώσσα τους. Πολλοί μελετητές επιχείρησαν να εντάξουν αυτές τις μπαλάντες σε ομοφυλοφιλικού τύπου ποιήματα, αγνοώντας όμως το γεγονός πως, ούτως ή άλλως, ο ίδιος ο Villon ούτε προσχωρούσε σε σεμνοτυφικές «δηλώσεις» ούτε προσπαθούσε να ωραιοποιήσει τη γραφή του. Η συνεργασία μεταξύ των coquillards ήταν απαραίτητη προϋπόθεση για τις επελάσεις και τις βιαιοπραγίες τους. Κάποιοι ποιητές ανά τους αιώνες μπορούν να καταγράψουν άλλωστε το έγκλημα ως αντι-ποίηση!

Πολλοί σύγχρονοι των coquillards δεν μπορούσαν να κατανοήσουν την γλώσσα τους διότι δεν ήταν μυημένοι στην ομάδα τους. Πιθανόν δεν υπήρξαν ποτέ και αναγνώστες της συλλογής με τις έξι μπαλάντες στη γλώσσα του jargon.[380] Ακόμη και ο ίδιος ο Clément Marot, ο οποίος εξέδωσε το 1533 το βιβλίο με τον τίτλο «*Les Oeuvres de Francoys Villon de Paris, revues en remise en leur entier par Clement Marot, valet de chambre du Roy*» δεν συμπεριέλαβε τις έξι μπαλάντες en jargon διότι δεν μπορούσε να κατανοήσει τη γλώσσα. Η

---

[379] Βλ. το βιβλίο του Marcel Schwob, *Études sur l'argot français*, ed. Allia, Paris 1999.

[380] «*The fact that provincial barbers and lawyers were baffled by the Coquillard's "peculiar" language wich other people cannot understand unless they have been instructed in it*», [*Το γεγονός ότι πολλοί χειρουργοί και δικηγόροι της επαρχίας είχαν έρθει σε αμηχανία λόγω της παράξενης γλώσσας των Coquillards, που πολλοί άλλοι δεν μπορούσαν να κατανοήσουν εκτός κι αν εκπαιδεύονταν στην ομάδα τους*], στο βιβλίο του Michael Freeman, *François Villon in his works, The Vilain's Tale*, University of Michigan Press, p. 127. Σχετικές πληροφορίες με το έργο του Villon στο *Key Figures in Medieval Europe*, An Encyclopedia, από τους Richard K. Emerson and Sandra Clayton Emmerson, ed., CRC Press, 2006.

Madeleine Lazard στην σχετική ανακοίνωσή της στο 31ο Congrès de l'association, επισημαίνει ότι η έκδοση του Clement Marot υπήρξε η πιο διάσημη: έκανε δώδεκα επανεκδόσεις και έμεινε ως η πιο σπουδαία παρουσίαση κατά το πρώτο μισό του 16ου αιώνα.[381]

Ο George Steiner πάντως θεωρεί ότι αυτές οι περιθωριακές μορφές λόγου είναι πράγματι αμετάφραστα: «*Η χωρίς νόημα στιχοποιία, η poésie concrète, η "αυτόματη γραφή", τα ιδιόλεκτα των διαταραγμένων διανοητικά ανθρώπων είναι αμετάφραστα. Βρίσκονται έξω από το σημασιολογικό συμβόλαιο που οικουμενικά συναινεί στην εμπρόθετη σαφήνεια*».[382] Όμως «*ο μεταφραστής προχωρεί, πρέπει να προχωρεί, λές και το νόημα, σε μεγάλο τουλάχιστον βαθμό, είνα ένα ασυνεχές προϊόν των εκτελεστικών μορφών της έκφρασης*».[383]

Μένει άρα να διαβάσουμε και όχι να μεταφράσουμε αυτές τις περιθωριακές μορφές ποίησης και μάλιστα μεγαλόφωνα. Όπως θα κάναμε με τα ποιήματα του καταλανού τρουβαδούρου Cerveri de Girona (1259-1285) ή του δικού μας Ναπολέοντα Λαπαθιώτη.[384] Πώς γίνεται να μεταφέρουμε αυτά τα ποιήματα σε μιαν άλλη γλώσσα; Και όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Χρήστος Σαλταπήδας για τη μετάφραση του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη –πολύ πιο απλή δηλαδή

---

381 «*Quant au jargon, reproduit dans toutes les éditions gothiques, Marot renonce à le comprendre, donc à le publier, et le "laisse à corriger et exposer aux successeurs de Villon*» [*Οσον αφορά το jargon, το οποίο συναντούσε κανείς σε όλες τις γοτθικές εκδόσεις, ο Marot αρνείται να το κατανοήσει και άρα να το δημοσιεύσει και το αφήνει να το διορθώσουν και να το παρουσιάσουν οι διάδοχοι του Βιγιόν*], Communication de Mme Madeleine Lazard au *XXXIe Congrès de l'Association*, le 24 juillet 1979, Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, Année 1980, vol. 32, No. 1, pp. 7-20.

382 George Steiner, *Αξόδευτα πάθη*, μτφρ. Κατερίνα Σχινά, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2001, σ. 181.

383 Στο ίδιο, *όπ. π.*, σ. 181.

384

Βλ. το ποίημα με τον τίτλο *ΒΑΟ ΓΑΟ ΔΑΟ*. Το ποίημα δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στα «Θεσσαλικά γράμματα», κατόπιν στο περιοδικό «Εκλογή» τ. 73, έτος 1951.

περίπτωση, εφόσον είναι πέρα για πέρα κατανοητά!- «*πώς μπορούν πάλι να μεταφραστούν στα νέα ελληνικά τα πολλά φραστικά ευρήματα του Παπαδιαμάντη, που επαναλαμβάνονται και επανέρχονται στα κείμενά του σαν πραγματικά σχήματα, που έχουν ως απώτερο στόχο τη δημιουργία εξόχων λυρικών περιγραφών;*»[385] Η σκηνή με την *κρεμβαλυαστύ* ή την Ημέρα *της Πεντηκοστής* δίνουν κατά κάποιον τρόπο την εξω-χρονική διάσταση και λύση του αινίγματος. Θα τα διαβάζαμε αργά και καθαρά στο ακροατήριό μας και εκείνοι θα αισθάνονταν την μετάφραση: δεν θα την έβλεπαν και δεν θα τη δίναμε προς έκδοση σε κανέναν εκδοτικό οίκο. Τότε θα μιλούσαμε για ανέκδοτες μεταφράσεις οι οποίες συγκρατούν την μαγική διάσταση της μετάφρασης. Και όλες εκείνες τις παραμέτρους, ψυχολογικές και καλλιτεχνικές που δεν επιτρέπουν καμμία ιεροσυλία στο πρωτότυπο.

[385] Χρήστος Σαλταπήδας, *Μετάφραση και Πιστότητα: το πνεύμα ή το γράμμα*, τρεις και μία δοκιμές για τη μετάφραση, εκδ. Απόστροφος, Κέρκυρα 2000, σ. 211.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αν ο Αριστοτέλης δεν είχε προσθέσει στον ορισμό της τραγωδίας εκείνο το «*ηδυσμένω λόγω*» είναι πολύ πιθανόν η όλη πορεία της ποιητικής, από τον Lodovico Castelvetro (1505-1571) και μετά, να ήταν πολύ διαφορετική από αυτήν που αναγκάστηκε να ανατινάξει ο Roman Jakobson, ο μέγιστος των διανοουμένων του εικοστού αιώνα, αντιπροτείνοντας ότι η ποιητικότητα δεν προκύπτει από το «*ηδυσμένω λόγω*», αλλά από την σαρωτική επανεκτίμηση του όποιου «κοινού λόγου» και όλων των συστατικών του.[386]

Θα μπορούσε άραγε το συμπέρασμα του Jakobson να ισχύσει για την μετάφραση; Περνώντας με μια γρήγορη ματιά την πρώτη ύλη της ανά χείρας κριτικής δοκιμής οδηγούμαστε στην σκέψη ότι χάρη στη μετάφραση, η ποίηση στην δυτικοευρωπαϊκή παράδοση απέκτησε και αυτή τον ιδιωτικό της γενετικό και γενεσιουργό χώρο. Υπάρχει «επανεκτίμηση» δεδομένων, αποτελεματική και πιο ριζική από εκείνην που γίνεται έξω από την ομόγλωσση και ομοιογενή κοινότητα μιας λογοτεχνικής παράδοσης, υπό το οπτικό πρίσμα, δηλαδή, μιας ξένης γλώσσας και παράδοσης; Είναι προφητική, άρα, της βιωσιμότητας της Σαπφούς ως τις μέρες μας – αν σκεφτεί κανείς πόσο συχνά, και με πόσους διαφορετικούς τρόπους μεταφράζεται· και όχι μόνο στα νέα ελληνικά! – η δραστική «επανεκτίμησή» της από τον Κάτουλλο. Ό,τι πέτυχε, ποιητικά πάντα, η Σαπφώ σε μια γλώσσα άλλη από την ελληνική, πέτυχε ο Κάτουλλος, μέσω

386 [“*Poeticalness is not a supplementation of discourse with rhetorical adornment but a total reevaluation of the discourse and of all its components . . .*” [Στην ανακοίνωση του “Linguistics and Poetics,” («Γλωσσολογία και Ποιητική»), κεφ.: Closing Statements, Thomas A. Sebeok, επιμ., *Style In Language,* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960, pp. 350-377].

του παρεμβατισμού ενός Louis Zukofsky, σε γλώσσα άλλη από την λατινική.[387]

Μένει να καταλήξουμε ότι όχι η ποίηση γεννά καλές ή κακές μεταφράσεις, αλλά ότι η μετάφραση παράγει νέες ποιητικές, βιώσιμες, ή μη, συνήθως εντός ετερόγλωσσων ομάδων και εκτός του πάτριου εδάφους. Π.χ., τολμηρές, δηλαδή τεχνικά «ατελείς» αλλά ιστορικά καταλυτικές είναι όχι μόνο οι αποδόσεις του Cavalcanti και του Σέξτου Προπέρτιου από τον Ezra Pound αλλά, κυρίως για την μοντέρνα ποίηση, οι αξεπέραστες μέχρι σήμερα μεταγλωττίσεις (σχεδόν ερήμην της κινεζικής!) του Li Po (Rihaku) στη συλλογή του Pound, *Cathay* (1915).

Είναι αδυσώπητη η κατά Jakobson «επανεκτίμηση» του λόγου που παράγει «ποιητικότητα» και πρέπει να παραδεχτούμε ότι στα μάτια πολλών φαντάζει πατροκτόνα, αν όχι βέβηλη.[388] Ο Zukofsky παρέχει και το παράδειγμα της ενδογλωσσικής εικονοκλαστικής ανατροπής, θα μπορούσαμε να πούμε, με το ανθολόγιο της κλασσικής αγγλικής ποίησης (από τον Σαίξπηρ και τις μπαλάντες ως τους συγχρόνους του) από το οποίο εξοβέλισε ολοσχερώς τα ονόματα των ποιητών (*A Test of Poetry*, 1948).

Ο Φρόυντ του «*Μωυσή και του Μονοθεϊσμού*» θα είχε πολλά να πει γι' αυτόν τον . . . ευνουχισμό των προκατόχων του. Η ποίηση που εδράζεται στο «άγχος της επιρροής» έχει μελετηθεί απο τον Harold Bloom (*The Anxiety of Influence*, 1973), ένα άγχος κυκλικό, αφού η αποσιώπηση (απόκρυψη, παρακράτηση,

---

[387] Εξαίρετη ανάλυση του μετα-μοντέρνου Κάτουλλου, αλλά και των ακουστικά υπερευαίσθητων μεταγραφών του Zukofsky - ιδίως του σαπφικού *Ille mi par esse deo videtur / He'll hie me, par is he*? - βλ. το βιβλίο του David Wray, *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*, Cambridge, 2001. Μεταγραφές, «συγκεκριμένης» (concrete poetry) και της ακουστικής διάστασης της *Ιλιάδας* του Ομήρου κάνει από το 1959 και ο Christopher Logue, με τον γενικό τίτλο *War Music*.

[388] Βλ., *Megillath Taanith* [*Βιβλίο των Νηστειών*, 1ος μ.Χ. αι.] και *Sepher Torah*, [Σχόλια επί της Πεντατεύχου, με ειδική αναφορά στο ανίερο της μετάφρασης, αλλά και στο «αμετάφραστο» της Αγίας Γραφής] 1.8. Βλ. επίσης το «*ου γαρ ισοδυναμεί . . . ου μικράν έχει την διαφοράν...* » του Προλόγου στην *Σοφία Σιράχ*, στ. 20-26, της μεταφράσεως των Εβδομήκοντα).

παράκαμψη) του «ονόματος του πατέρα», ή η ακύρωση της ιερότητάς του, *nomen numen*, σχεδόν πάντοτε οδηγεί στην απώτερη συνταύτιση με αυτόν.

Οι μεγάλες ιδρυτικές στιγμές που αφορούν την έκφραση μιας ξένης αντίληψης στο εσωτερικό ενός ελληνικού περιβάλλοντος είναι όλες στιγμές πρόσληψης. Ο *Ομηρικός Ύμνος στον Απόλλωνα* περιγράφει αλλοδαπούς που ακούν τον ύμνο στην δική τους γλώσσα ο καθένας και ενώ εκτελείται «κρεμβαλυαστί». Οι ακροατές του απόστολου Πέτρου, ξένοι προσκυνητές στην Ιερουσαλήμ, στο δεύτερο κεφάλαιο *των Πράξεων των Αποστόλων*, δέχονται πρώτα το νέο Ευαγγέλιο στην δική τους γλώσσα, ευκρινέστατα, και ο καθένας χωριστά, την ίδια στιγμή που οι «αυτόχθονες» βιώνουν ένα γλωσσολλαλικό κυκεώνα.

Κάποιες λεπτομέρειες αξίζει να σημειωθούν. Στην πρώτη περίπτωση θα πρέπει να αναρωτηθούμε μήπως ο ψαλλόμενος, παραδοσιακός «ομηρικός» Ύμνος από τους Δήλιους με την παρεμβολή της «κρεμβαλυαστύος», μιας μη κοινής σ' αυτούς γλωσσικής έκφρασης, εκτιμόταν και σαν ταυτόχρονη «διερμηνεία» του σε άλλες «γλώσσες»; Κατά πάσα πιθανότητα ο γυναικείος χορός των υμνωδών περνούσε τακτικά από τα ελληνικά στην «κρεμβαλιαστύν», με την ανοχή, αν όχι και την ενθάρρυνση των ντόπιων ιερουργών, ώστε να επιτευχθεί ένας μεγαλύτερος και εντονότερος λατρευτικός ομοψυχισμός κατά τον ετήσιο εορτασμό του θεού.

Το κήρυγμα του Πέτρου δεν είναι ύμνος, περιέχει όμως αρκετά εκτενή «στιχηρά» από τις προφητείες και τους *Ψαλμούς* της Παλαιάς Διαθήκης ώστε να μπορεί να διακρίνεται ένα «μουσικό meddley» εκεί που μεταδίδονται και κάποια σωτηριολογικά και εσχατολογικά μηνύματα. Το κήρυγμα το οποίο εμείς διαβάζουμε στην κοινή αττική της Καινής Διαθήκης δεν μας υπενθυμίζει ότι πρόκειται για μια μετάφραση-οδοστρωτήρας ενός δίγλωσσου πρωτότυπου: ο κορμός-πλαίσιο του λόγου του Πέτρου ήταν μάλλον η αραμαϊκή κοινή της εποχής του, οι δε αναφορές του, αποσπάσματα αποστηθισμένα ήδη απο τα

παιδικά του χρόνια, στα εβραϊκά του *Ηωήλ*, του *Ησαία*, και των *Ψαλμών*. Το textus receptus, επίσης, των *Πράξεων των Αποστόλων*, με απόλυτη μεταφραστική αδιαφάνεια, αποφεύγει να μας θυμίσει ότι οι αναφορές του Πέτρου στους συγγραφείς των παραπομπών στην Παλαιά Διαθήκη είναι αναφορές από την μετάφραση των Εβδομήκοντα! Αν δεν έχουμε να κάνουμε με ένα πολιτισμικό και ετερογλωσσικό παλίμψηστο κατασκευασμένο, ας υποθέσουμε από τον Λουκά, θα πρέπει να σκεφτούμε μήπως ο Πέτρος, μικρός, έκανε την Ραββινική του κατήχηση στα ελληνικά· πράγμα πολύ απίθανο, διότι η Ιερουσαλήμ, η Καπερναούμ, η Γαλιλαία των Αποστόλων, δεν ήταν η Ταρσός του Παύλου. Απότοκος του λόγου του Πέτρου και του συγκινησιακού κλίματος μεταξύ των ακροατών του παραμένει η δημιουργία και συσπείρωση ενός πρωτοχριστιανικού πυρήνα που επανελάμβανε με κάθε ευκαιρία την εμπειρία της μεταστροφής (σύμφωνα με το κεφ. 4 των *Πράξεων*) ξανασυνδυάζοντας μεγαλόφωνη ξενογλωσσία και τον ευμετάδοτο θρησκευτικό ενθουσιασμό.

Η μετάφραση-παράβαση, –ακόμη και με την αριστοφανική σημασία της, εφ' όσον το κοινό αντιλαμβάνεται ξαφνικά ότι πίσω από το κείμενο υπάρχει συγγραφέας[389] η μετάφραση-βανδαλισμός επισημοποιεί την εξω-κανονικότητα. Τα αισθητικά ερείσματα της κοινωνίας που θέλει να βλέπει μόνο τον εαυτό της στα έργα της ανα-ψυχής της περιφρονούνται καθώς νέες ομάδες μιλούν και σκέφτονται πολύ αλλοιώτικα για τα προηγούμενα ιερά και όσια. Η εξάπλωση του αντισυμβατικού είναι απελευθερωτική αλλά και γλωσσοπλαστική *εν ταυτώ*.

Ο Πίνδαρος, στον ένατο παιάνα του για τους Θηβαίους, στοχάζεται τους ορίζοντες της νέας κατάστασης, και των νέων προσδοκιών. «*Η γαίαν κατακλύσαισα θήσεις ανδρών νέον εξ αρχάς γένος*;». Είναι σε θέση ο απλός μεταφραστής να αφανίσει ή και να αναμαυρώσει τους πνευματικούς

389 βλ. το κλητικό «Κάτουλλε... » στο δεύτερο μέρος της μετάφρασής του της Σαπφούς! –

προπάτορες προκειμένου να δημιουργήσει μια νέα πραγματικότητα, ένα νέο γένος θνητών και αθανάτων; Η απάντηση είναι «ναι» αν ακολουθηθεί το παρα- ή υπερ-λογον. Εικοσιπέντε αιώνες μετά ο e.e. cummings θα ανακοίνωνε, με δικά του λόγια την συγκρότηση κάθε πρωτοπορίας: *great men burn bridges before they come to them* [*οι σπουδαίοι άντρες πυρπολούν τις γέφυρες προτού τις διασχίσουν*].

Αιώνες τώρα τα παραδείγματα ανατροπής και δημιουργίας, εκτόπισης και ανάδειξης, ανάπλασης και πιστότητας, πολλαπλασιάζονται μέρα με την μέρα. Ας συνοψίσουμε, παραδεχόμενοι ότι η έρευνα γύρω από την μεταφρασιμότητα της ποίησης αποπροσανατολίζει, αν δεν αποκρύπτει, την ανάδειξη τριων στοιχείων που θα ενδιέφεραν τους ανθρωπολόγους και τους ψυχαναλυτές πολύ περισσότερο από τους φιλολόγους.

Οτιδήποτε γίνεται εν ονόματι της μετάφρασης είναι πρωτίστως παραγωγή ποιητικής ή ποιητικών.

Παν ό,τι μυθοποιεί την μετάφραση θεμελιώνει ερμηνευτικές κοινότητες ή κοινωνίες αξιοπρόσεκτης συνεκτικότητας και συνέπειας.

Οποιαδήποτε συμβολή στον ποιητικό λόγο μιας εποχής που έχει σχέση με την μετάφραση είναι, στην βάση της, η αναγνώριση λεκτικών και θεματικών πρακτικών μιας φαινομενολογικής «εποχής» -όπως θα έλεγε ο Edmund Husserl- με όλες τις σοβαρές μεταφυσικές και υπερβατικές προεκτάσεις.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Η μετάφραση σε τρεις ναρκισσιστικές παραλλαγές

Μία από τις αρχαιότερες αναφορές στον Νάρκισσο είναι οι πρώτοι στίχοι του Ομηρικού Ύμνου στη Δήμητρα. Εκεί αναφέρεται με ποιον τρόπο έκλεψε ο Άδης την Περσεφόνη: καθώς η νεαρή γυναίκα έκοβε ρόδα, κρόκους, σπαθόχορτα και υάκινθο την προσοχή της τράβηξε ένας νάρκισσος που είχε φυτέψει ο Αϊδωνεύς για να την εξαπατήσει. Το μεθυστικό του άρωμα αλλά και το υπέροχο άνθος του σκορπούσε παντού τη μυρωδιά του και όταν η Περσεφόνη έσκυψε να το κόψει, άνοιξε η γη με αποτέλεσμα να την αρπάξει ο γιος το Κρόνου πάνω στο άρμα του με τα αθάνατα άλογα.[390] Όπως και στα έργα που θα μελετήσουμε πιο κάτω, ο νάρκισσος, ως άνθος σχετίζεται άμεσα με το βασίλειο του θανάτου. Είναι και στον ομηρικό ύμνο ένας τρόπος εξαπάτησης, μια μυστική κάθοδος στον Άδη. Παρεμβάλλεται μεταξύ του ζευγαριού, Άδη και Περσεφόνης, όπου δεν πρόκειται για ένα ερωτευμένο ζευγάρι αλλά για την εμμονή του θεού να κλέψει την Περσεφόνη. Και σ' αυτήν την περίπτωση δεν πρόκειται για την αμοιβαία αγάπη, αλλά για την ικανοποίηση του εγώ μέσω της απόκτησης του άλλου. Ο νάρκισσος είναι για τον Όμηρο ο δόλος, ο μόνη οδός που οδηγεί την κόρη της Δήμητρας στον Άδη. Ο Οβίδιος ενδυναμώνει ακόμη περισσότερο την εικόνα βάζοντας τον Νάρκισσο να καθρεφτίζεται στα νερά της Στυγός.

---

390 «*Νάρκισσον θ'ον φυσε δόλον καλυκώπιδι κούρη*
Γαία Διός βουλήσι χαριζομένη πολυδέκτη»
[*και νάρκισσο που ως δόλωμα τον βλάστησε για το κορίτσι*
το ροδαλόμορφο η Γη με βούληση του Δία χάρη του πολυδέκτη]
στο *Ομηρικοί Ύμνοι*, κείμενο, μετάφραση, σχόλια Δ. Π. Παπαδίτσας-Ελένη Λαδιά, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005, σ. 13.

Le lai ou le conte de Narcissse στο *Ovide moralisé* φαίνεται να μην μπαίνει σε πρώτο πλάνο η ενατένιση του εαυτού και κατά συνέπεια η ολέθρια κατάληξη αυτής της εμμονής της αυτο-αναφοράς. Αν και στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου έχουμε τον ίδιο τον Νάρκισσσο να συνεχίζει να κοιτά ζει το εαυτό του μέσα στα καθρεπτίζοντα νερά της Στυγός, στο μεσαιωνικό λογοτέχνημα λείπει παντελώς αυτή η εκδοχή. Ο Οβίδιος αφηγούμενος τις τελευταίες στιγμές του Νάρκισσου βάζει στο πλευρό του την Ηχώ η οποία επαναλαμβάνει με τη σειρά της το «αντίο» την ύστατη λέξη. Οι Ναϊάδες και οι Δρυάδες κλαίνε τον νεαρό άνδρα κόβοντας τα μαλλιά τους και αφήνοντάς τα στον τάφο του. Όμως μόλις πλησιάζουν να δουν το σώμα του στη θέση του υπάρχει το λευκό λουλούδι με το κίτρινο στεφάνι:

Ultima vox solitam fuit haec spectantisin undam
heu frustra dilecte puer! Totidemque remisit
verba locus, dictoque vale "vale" inquit et Echo
ille caput viridi fessum submisit in herba
lumina mors clausit domini mirantia formam
tum quoque se, postquam est inferna sede receptus,
in Stygia spectabat acqua planxere sorores
Naides et sectos fratri posuere capillos
planxerunt dryades plangentibus adsonat Echo
iamque rogum quassasque faces feretrumque parabant
nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem
Inventiunt foliis medium cingentibus albis.[391]

Η Ηχώ, ακόμα και την τελευταία στιγμή επαναλαμβάνει τη λέξη του αγαπημένου της, δίχως να έχει καταφέρει να ενωθεί μαζί του. Αυτή η αδύνατη

[391] Ov. *Met*. III, στ. 499-510.

ένωση θα φτάσει ακόμα και μέχρι τους τρουβαδούρους και θα σημαδέψει σχεδόν όλη την ποιητική δημιουργία του *fin'amor*. Ο Νάρκισσος θα πεθάνει και η φωνή της Ηχούς θα σβήσει μαζί του. Αυτή η καταβαράθρωση του ήρωα επιφέρει και την διαγραφή της γραφής. Η Ηχώ χάνει σιγά σιγά την ίδια της τη φωνή έπειτα από τον δικό του χαμό. Η ενασχόληση με το εγώ καταργεί και τον σπουδαίο βίο της γραφής. Απ' τη στιγμή που παύει να υπάρχει ο άλλος, η γραφή αυτο-ακυρώνεται και χάνεται για πάντα. Ο ανώνυμος όμως συγγραφέας του *Ovide moralisé* θέλησε να στρέψει το ενδιαφέρον του Νάρκισσου όχι στο είδωλο που βλέπει στο νερό αλλά στο πρόσωπο της Δανάης. Έτσι αντιλαμβάνεται ότι η αγαπημένη του θα κατακτήσει την καρδιά του. Έχει μεγαλύτερη σημασία από την πηγή που τον απογοητεύει με την ακινησία και την αφωνία της:

Que, se m'amors seiust h prendre
Et je veisse autrui que moi,
Ne fuisce pas en tel esfroi.
Dix, s'or venoit par aventure
Ja porroit bien estre seure
Que de coquerroit m'amor
Et me geterit de langor
Bien me devoit max avenir
Quant onques ne le voil oir[392]

Ενώ πιο κάτω έχουμε την δικαιολόγηση αυτής της απολογίας να προτιμήσει δηλαδή να αγαπήσει τη γυναίκα από το να θαυμάσει το πρόσωπο μες στο νερό, το οποίο πέρα της παγωμένης του ομορφιάς δεν μπορεί να του χαρίσει τον ίδιο τον έρωτα. Η πηγή λοιπόν:

[392] *Ovide moralisé*, στ. 960-968.

La fontaine li mostre au doit
Et l'onbre qui sile decoit
Les bras li tent, les levres
Les ex ovre si com il puet
Sanblant il fait que se repent.[393]

Εξαιτίας αυτής της αφωνίας μετανιώνει για την επιλογή του να θαυμάζει συνεχώς το πρόσωπο και να αφεθεί στον έρωτα του για τη Δανάη. Είναι αυτή που τον μεταστρέφει και του υπενθυμίζει την αγάπη για τον άλλον. Τον έρωτα και την αγάπη για τον πλησίον.

Κλασσική περίπτωση αφήγησης μέσα σε όνειρο αποτελεί και η *Μυθιστορία του Ρόδου* (*le Roman de la Rose*). Εκεί, έχουμε μια συμβατική αλληγορία για τον ρομαντικό έρωτα της ιπποσύνης το οποίο διαδραματίζεται μέσα στο όνειρο. Ο ήρωας επιθυμεί να κατακτήσει την γυναίκα που τη συμβολίζει το Ρόδο. Κατά τον C. W. Dunn «*το ρόδο γίνεται η πρώτη σημαντική έγκυος ηρωίδα στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία*».[394]

Η περιγραφή του Guillaume de Lorris στο Roman de la Rose είναι πολύ πιο κοντά στην εκδοχή του Οβίδιου, όσον αφορά τον ολέθριο αντικατοπτρισμό του προσώπου του Νάρκισσου:

«*Tua le biau Narcisus*
Quant il se miroit iqui sus»[395]

[393] *Ovide moralisé*, στ. 979-983.

[394] Charles W. Dunn, *The Romance of the Rose*, New York, E. P. Dutton & Co, 1962, p. 25.

[395] *Le roman de la Rose*, στ. 20381-2.

Η πηγή αυτή έχει κάποια περίεργα χαρακτηριστικά. Πέραν του γεγονότος πως είναι «*fontaine d'amors*» τα νερά της είναι ένας επικίνδυνος καθρέφτης «*mireors perilleus*». Κοιτάζοντας μέσα σ'αυτην την πηγή διακρίνονται δύο κομμάτια κρυστάλλων, «*crystal merveilleus*». Επειδή ακριβώς ο έρωτας δεν είναι άμεσος, εμφανίζεται στον νεαρό άνδρα μέσω ενός αντικατοπτρισμού. Ο συγγραφέας του *Ovide moralisé* παρουσιάζει την πηγή ως μια απάτη όπου αυτοί που βλέπουν εντός της το είδωλό τους καταστρέφονται:

«*Folz musors de sens voidiez,*
Des orgueilleus, des sorcuidiez,
Qui des biens temporeus abusent
Qui se mirent et qui s'amusent
Aus folz mireoirs de cest monde»[396]

Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η απουσία της νηνεμίας στον *Ovide moralisé*, πράγμα που δεν επιτρέπει στον Νάρκισσο να έχει σταθερή την εικόνα του κατόπτρου. Στον Οβίδιο, αντιθέτως, το νερό μένει ακίνητο ούτως ώστε ο Νάρκισσος να μπορεί να θαυμάζει το πρόσωπό του.

•

•

Γύρω στα 1220, στην αυλή του Φρειδερίκου του δεύτερου, αναπτύσσεται μια σχολή ερωτικής ποίησης, στη Σικελία, η οποία συνεχίζει εκλεπτύνοντας το έργο των τρουβαδούρων της Προβηγκίας. Κυριότεροι εκπρόσωποί της ο Giacomo da Lentino, ο Pier della Vigna, ο Stefano Protonotaro. Ιδιαίτερα ο Giacomo da Lentini αναπτύσσει στα σονέτα του ακραίες μορφές της ερωτικής έκφρασης, όπως για παράδειγμα η μορφή του βασιλίσκου, (*badalisco*) ο οποίος

396 *Ovide moralisé*, στ. 1904-1909.

σαν άλλος Νάρκισσος, κοιτάζεται στον καθρέφτη και πεθαίνει μέσα στον ίδιο του τον αντικατοπτρισμό: πρόκειται, σαφώς, για την άλλη όψη της ομορφιάς που σκοτώνει. Ο βασιλίσκος, με το πέρασμα των αιώνων, γινόταν όλο και πιο αποτρόπαιος. Τον βρίσκουμε στους *Ψαλμούς* του Δαυίδ ως φίδι μαζί με την ασπίδα. Ο πιστός παρακαλεί τον Κύριο να τον προστατέψει κι από τα δύο.[397] Ο Πλίνιος αναφέρει κι αυτός πως ήταν ένα φίδι με ένα άσπρο σημάδι σαν αστέρι στο κεφάλι του το οποίο έμοιζε με κορώνα ή διάδημα (προφανώς, λόγω της ονομασίας του βασιλίσκου).[398] Στον Μεσαίωνα τον συναντάμε με διαφορετική μορφή. Είναι ένας τετράποδος κόκορας με στέμμα, κίτρινα φτερά, μεγάλες αγκαθωτές φτερούγες και ουρά φιδιού, που κατέληγε είτε σε αγκίστρι είτε σ' ένα άλλο κεφάλι κόκορα. Σκοτώνει οποιονδήποτε τον κοιτάξει στα μάτια. Αν σκεφτούμε πως στην ελληνική μυθολογία το κεφάλι της Μέδουσας έχει αντί για μαλλιά φίδια, πολύ εύκολα θα φτάσουμε στην εικασία πως το τρίπτυχο φίδι-βλέμμα-θάνατος παραμένει απειλητικό στο πέρασμα των αιώνων. Άλλωστε, κατά τον Λουκανό, από το αίμα της Γοργόνας βγήκαν όλα τα φίδια της Λιβύης: η λιβυκή ασπίς, η αμφίσβαινα, ο αμμοδύτης, ο βασιλίσκος). Από την άλλη, η μορφή του κόκορα να συνδεθεί με τον θάνατο: η ίδια η Περσεφόνη απεικονίζεται στις επιτύμβιες στήλες κρατώντας στα χέρια της έναν κόκορα.

Ο Μεσαίωνας, διατήρησε την θανατηφόρα πλευρά αυτού του πλάσματος. Ο Chaucer στην «*Ιστορία του παπά*» μιλά για τον ***basilicock*** ο οποίος σκοτώνειτον κόσμο με την φαρμακερή ματιά του. Ο άγγλος δραματουργός και ποιητής John Gay στο πέμπτο άσματου έργου του *The Beggar's Opera* μιλά για τον βασιλίσκο και μάλιστα όταν αναφέρεται στις γυναίκες.[399]Την ιδιαίτερη όμως

---

397 *Ψαλμοί,* 90:12-14.

398 Pl. *Nat. Hist*. 8, 33.

399 ***Air XXVI***
«*Man may escape from rope and gun*

σχέση του βασιλίσκου με τις γυναίκες συναντάμε και στον Βολταίρο, ο οποίος στο έργο του *Zadig* και πιο συγκεκριμένα στο κεφάλαιο ο Βασιλίσκος μας δίνει το τρωτό σημείο του: αυτό το ερπετό μπορούν να το αγγίξουν μόνο οι γυναίκες (επειδή το δικό τους βλέμμα, της σαφήνης, είναι άραγε δυνατότερο από τη θανατηφόρα ματιά του βασιλίσκου;). Όταν λοιπόν ο Ζαντίγκ τις ρωτά τί ψάχνουν αυτές απαντούν ότι ψάχνουν έναν βασιλίσκο για τον κύριο τους, τον Ογκούλ ο οποίος είναι άρρωστος και για να θεραπευτεί θα πρέπει να φάει έναν βασιλίσκο μαγειρεμένο σε ροδόνερο.[400] Πάντως αν και ο Βολταίρος αφήνει να εννοηθεί ότι ο βασιλίσκος μπορεί να παγιδευτεί από τις γυναίκες, ο Balzac αφήνει ακόμα το βλέμμα του να πλανιέται στη γαλλική επαρχία και δίνει στον αυταρχικό και βάναυσο πατέρα της οικογένειας Γκραντέ στο μυθιστόρημά του Eugénie Grandet, το βλέμμα του βασιλίσκου. Ο Oscar Wilde δίνει την δική του εκδοχή για τον βασιλίσκο. Στο ποίημά του *The Sphinx* η ανυπέρβλητη Σφίγγα μπορεί να διαβάσει τα ιερογλυφικά στους οβελίσκους και να συνομιλεί με τους βασιλίσκους.[401]

Στον Giacomo da Lentino και ιδιαίτερα στο σονέτο του *Lo badalisco a lo specchio lucente* έχουμε ένα έξοχο δείγμα του έρωτα που καταστρέφει τον ερωτευμένο αλλά και την αγαπημένη του, ιδιαίτερα όταν έχει αποφασίσει να την κοιτάξει ως βασιλίσκος.[402] Η ερωτική απογοήτευση αλλά και η εκδίκηση

Nay, some have out-liv'd the doctor's pill;
Who takes a woman must be undone
That basilisk is sure to kill
The fly that sips treacle is lost in the sweets,
So he that tastes woman, woman, woman,
He that tastes woman, ruin meets»

[400] Βολταίρος, *Ζαντίγκ*, μτφρ. Ρωξάνη Αργυροπούλου, επιμ. Αχιλλέας Κυριακίδης, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 110.

[401] Oscar Wilde, *The Complete Illustrated Works*, Bounty books, London 2005, p. 828.

[402] Ο Paul Oppemheimer στο άρθρο του «The Origin of the Sonnet» (Comparative Literature) *FALL* 1982, vol. 34, No 4, pp. 289-304) δεν παραλείπει να υπενθυμίζει

του άντρα οδηγεί στο βλέμμα που θα θανατώσει, που θα πληγώσει για πάντα εκείνην που του έχει αρνηθεί τον έρωτά του:

Lo badalisco a lo specchio lucente
Tragg'a morire con isbaldimento;
lo cesne canta piu gioiosamente
da ch'egli e preso a lo suo finimento;

lo paon turba istando piu gaudente
quand'ai suoi piedi fa riguardamento;
l'augel fenice s'arde veramente
per ritornare a novel nascimento

a-*ttai nature sentom'abenuto*
c'a morte vado allegro a le bellezze,
e forzo 'l canto presso a lo finire ;

estando gaio torno dismaruto,
aredndo in foco 'nao in allegrezze:
per voi, piu gente, a cui pero redire

Η συνοδός του βασιλίσκου είναι η ασπίδα, το φθονερό φίδι (*serpente invidioso*). Αυτός το δίδυμος χαμός επισφραγίζει ακόμη περισσότερο την επιθυμία του ερωτευμένου να ενισχύσει τη δυστυχία του άλλου.

Guardando badalisco velenoso
che 'I so isguardare face l'om perire,
e l'aspido, serpente invidioso,
che per impegno mette altrui a morire,

πως -σύμφωνα και με την άποψη του Ernest Hatch Wilkins- τα σονέτα του Giacomo da Lentino είναι επηρεασμένα και από το ιταλικό strambotto.

e lo dragone, ch'e si aroglioso,
cui elli prende no lassa partire;
a loro asemblo l'amor ch'e doglioso,
che, tormentando, altrui fa languire.

in ciò a natura l'amor veramente,
Che in uguardar conquide lo corragio
e per impegno lo fa star dolente,

e per orgoglio mena grande oltraggio :
cui ello prende grave pena sente
e gran tormento c'a su' signoraggio.[403]

[403] Giacomo da Lentino : *Poesie*, cura di Roberto Antonelli, Bulzoni editore, Roma 1979.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

Ο Clément Marot και η νέα μελοποιία των Ψαλμών του Δαυίδ

Qui au conseil des malins n'a esté[404]
Qui n'est au train des pecheurs arresté,
Qui des mocquers au banc place n'a prise
Mais nuict et jour la Loi contemple, et prise
de l'Eternel et en est désireux
Certainement celui-là est heureux
Et semblera un arbre grand et beau
planté au long d'un clair courant ruisseau,
Et qui son fruict en sa saison aopporte,
duquel aussi sa fueille ne chet morte
Si qu'un tel homme et tout ce qu'il fera
Toujours heureux et prospere serra
Par les pervers n'autont telles vertus
ainsi ils feront semblables aux festuis

---

[404] Ψαλμός Α΄: «*Μακάριος ανήρ, ος ουκ επορεύθη εν βουλή ασεβών*
και εν οδώ αμαρτωλών ουκ έστη
και επί καθέδραν λοιμών ουκ εκάθισεν,
αλλ' η εν τω νόμω κυρίου το θέλημα αυτού,
και εν τω νόμω αυτού μελετήσει ημέρας και νυκτός.
και έσται ως το ξύλον το πεφυτευμένον παρά τας διεξόδους των υδάτων,
ο τον καρπόν αυτού δώσει εν καιρώ αυτού
και το φύλλον αυτού ουκ απορρυήσεται·
και πάντα, όσα αν ποιή, κατευοδωθήσεται
ουχ ούτως οι ασεβείς, ουχ ούτως,
αλλ' η ως ο χνούς, ον εκριπτεί ο άνεμος από προσώπου της γης.
ουδέ αμαρτωλοί εν βουλή δικαίων·
ότι γιγνώσκει κύριος οδόν δικαίων,
και οδός ασεβών απολείται.»

et à la poudre au gre du vent chassé
Parquoy sera leur cause renversée
En jugement et touts ces reprouves
Au rang des bons ne seront point trouvés
car l'Eternel les justes connoist bien
pourtant auront félicité, qui dure
quant aux méchants qui n'ont ni soin ni cure
de s'amender, le chemin qu'ils tiendront
eux et leurs faits en ruyne viendront.[405]

Μέγιστος ποιητής του 16ου αιώνα, ο Clément Marot βρέθηκε στο μεταίχμιο δύο εποχών: της ποίησης του Μεσαίωνα και της Πλειάδας. Γεννημένος το 1496 από πατέρα ποιητή, μεγάλωσε σ' ένα περιβάλλον πέρα για πέρα λογοτεχνικό, και γαλουχήθηκε με τις αξίες του Ουμανισμού. Το 1520 φυλακίστηκε λόγω των πεποιθήσεών του για την αξία της Μεταρρύθμισης αλλά χάρη στη μεσολάβηση του Φραγκίσκου του Πρώτου κατέφυγε στην αυλή της Μαργαρίτας της Ανγκουλέμ. Μία από τις σπουδαιότερες λογοτεχνικές του υπερβάσεις υπήρξε η Παράφραση των *Ψαλμών* του Δαυίδ. Ένα από τα πρώτα του μελήματα, το 1531, ήταν η μελοποίηση των *Ψαλμών* με σκοπό να τραγουδιούνται στις Εκκλησίες όπως άλλωστε γινόταν κατά το εβραϊκό πρότυπο. Οκτώ χρόνια αργότερα παραδίδει στον βασιλιά το χειρόγραφο με τους τριάντα πρώτους ψαλμούς. Αμέσως μελοποιούνται από τους μουσικούς της αυλής ενώ μέχρι το θάνατο του είχε μελοποιήσει άλλους δεκαεννιά. Ο Théodore de Bèze[406] ανέλαβε να ολοκληρώσει στη συνέχεια το έργο του

[405] Clément Marot, Théodore de Bèze, *Les Pseaumes de David*, à la Haye, chez Jean & Daniel Steucher, 1664.

[406] Ο Théodore de Bèze (1519-1605) μορφώθηκε σύμφωνα με τα ανθρωπιστικά δεδομένα της εποχής, ενώ κατά τον Montaigne, ήταν εξαίρετος ποιητής της λατινικής. Τα διάσημα *Poemata* του υπήρξαν έργο υποδειγματικού ύφους και γλώσσας. Μία σοβαρή ασθένεια τον οδήγησε στη Μεταρρύθμισης και έγινε εγκάρδιος φίλος με τον Καλβίνο, τον οποίο συνάντησε στη Γενεύη το 1558. Έγινε καθηγητής ελληνικών στη

μεγάλου ποιητή. Ο Καλβίνος ανέλαβε να συνθέσει και να προσαρμόσει τους στίχους του Marot στην κατάλληλη μουσική και έτσι το 1562 εκδίδεται στη Γενεύη η επίσημη συλλογή με τους 150 Ψαλμούς υπό τον τίτλο *Les Pseaumes de David* και γνώρισε τεράστια επιτυχία ως ενωτικό σημείο μεταξύ καθολικών και προτεσταντών.

Το απόσπασμα που παραθέτουμε πιο πάνω, αποτελεί το γνήσιο κείμενο από την έκδοση του 1664, προκειμένου να παρακολουθήσει ο αναγνώστης τη γλώσσα της εποχής. Προφανώς, η γαλλική του δεκάτου ενάτου αιώνα δεν θα είχε εδώ καμμία θέση απ' την στιγμή που η ίδια η γαλλική γλώσα του δεκάτου έκτου αιώνα φυλάει μέσα της τις καταβολές του Μεσαίωνα αλλά και την προσπάθειά της να αποφυλακιστεί από τις αρετές της και να προχωρήσει σε αλλαγές και νεολογισμούς. Οι ομοιοκαταληξίες (α-α-β-β) περισφίγγουν ακόμη περισσότερο το κείμενο. Η κατάληξη που επαναλαμβάνεται λόγω της κοντινής της σχέσης (désireux-heureux, apporte-mortre) πολύ δύκολα θα κάνουν τον πιστό να ξεχάσει αυτό που ψάλλει. Ίσως μια σταυρωτή ομοιοκαταληξία να έκανε πιο περίπλοκα τα πράγματα όταν η απόσταση του ενός στίχου θα έπρεπε να επαναφέρει στη μνήμη επακριβώς τις προηγούμενες λέξεις. Ο Clément Marot μένει αρκετά πιστός στο πρωτότυπο δεδομένου ότι μετέφραζε κατά πάσα πιθανότητα από το εβραϊκό κείμενο, που του μετέφρασε ο διανοούμενος FrançoisVatable.[407] Οποιεσδήποτε ελευθερίες που του επιτρέπονται, κυμαίνονται στον χώρο της αλλαγής σειράς του στόχου προκειμένου να στήσει καλύτερα την ομοιοκαταληξία του. Γι' αυτό και δεν προβαίνει σε έντονες περιγραφές που μπορεί να μεταφέρει το βιβλικό κείμενο. Επιθυμεί το χτίσιμο των στροφών οι οποίες προορίζονται στο να ψάλλονται από τους πιστούς.

Λωζάννη και καθηγητής θεολογίας στην Ακαδημία που ίδρυσε ο Καλβίνος στη Γενεύη το 1959. Συνέχισε το έργο του Καλβίνου στην Εκκλησία της Γενεύης μέχρι το θάνατό του.

[407] Στο *XVIe siècle*, Collection Littéraire Lagarde et Michard, éd. Bordas, Paris 1985, σ. 15

Κατάφερε δηλαδή να συγκροτήσει τη γλώσσα της εποχής του σε ένα λιτό και λειτουργικό κείμενο ενδεδυμένο με μουσική. Άλλωστε ο ίδιος ως ποιητής προτίμησε τις μικρές φόρμες σύμφωνα με τα πρότυπα της αρχαιότητας: επιγράμματα (épigrammes), επιστολές (epîtres), μπαλάντες (ballades). Η ποίηση του Marot, υπό την επήρεια των σχημάτων της Ρητορικής, στοχεύει στο εκλεπτυσμένο στυλ. Τους ρυθμικούς ακροβατισμούς, τους στίχους-ηχώ αλλά και τις εσωτερικές παρηχήσεις. Μιμούμενος τον πατέρα του Jean Marot, πέρασε από τις ασκήσεις δεξιοτεχνίας σ' αυτό το προσωπικό ύφος που τόσο πολύ τον έκανε να ξεχωρίσει στην εποχή του. Επιπλέον ήξερε να συνδυάζει τη λογοτεχνική φύση με την θρησκευτική πίστη κάνοντας έτσι το ποιητικό έργο ως ένα κράμα του ατομικού πιστεύω με το θείο. Ας δούμε και τον XXXIII Ψαλμό του Marot ο οποίος αποτελεί δείγμα της δεξιοτεχνίας αλλά και της αυθαιρεσίας του ποιητή να αλλάξει, ως έμπειρος μουσικός, και να αποφασίσει την πιο σύντομη στροφή προκειμένου να τονιστεί η χαρά του πιστού όταν υμνεί τον Κύριο.

Réveillez-vous, chacun fidèle,
Menz en Dieu joie orendroit;
Louange est très seante et belle
En la bouche de l'homme droit.
Sur la douce harpe
Pendue en echarpe
De luths, d'épinettes,

Saintes chansonnettes
À son nom jouez

Chantez de lui par mélodie
Nouveau vers, nouvelle chanson,
Et que bien on la psalmodie
À haute voix et plaisant son.

Car ce que dieu mande,
Qu'il dit et commande,
Est juste et fait ;
Tout ce qu'il fait et dispose
A fiancé est fait.[408]

Η εκάστοτε εποχή και οι πεποιθήσεις της έπαιξαν πρωτεύοντα ρόλο σ' αυτήν την απόπειρα μετα-ποίησης. Τα πρωτότυπα μεταμορφώθηκαν σε παραφρασμένα ανάγλυφα κι αυτά με τη σειρά τους εμπλουτίστηκαν χάρη στις προθέσεις του κάθε μεταφραστή. Η δικαίωση των κειμένων έφτασε στα χέρια μας με το πέρασμα των αιώνων με αποτέλεσμα να διαπιστώνουμε στις μέρες μας, πως τίμησαν με την αφάνειά τους τα ομιλώντα υποκείμενα που τα συντρόφευσαν.

[408] *XVIe siècle*, Collection Littéraire Lagarde et Michard, éd. Bordas, Paris 1985, p. 30.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

Ο Guillaume de Machaut και η εξύμνηση του Ovide Moralisé

Λίγα χρόνια μετά από την έκδοση του *Ovide moralisé* ο Guillaume de Machaut[409] εκδίδει ένα έργο με τον τίτλο *Le Voir dit*, έργο που βασίζεται σύμφωνα με τον Boer στο *Ovide moralisé*. Χρονολογημένο γύρω στο 1363-1365, *Le Livre du Veoir-Dict* περιλαμβάνει εκτός από την ερωτική αλληλογραφία, λυρικά ποιήματα 10000 περίπου στίχων. Εκείνη την εποχή ο Guillaume de Machaut είναι ερωτευμένος με την Péronne d'Armentières: η νεαρή γυναίκα είναι γοητευμένη από το γεγονός πως ένα τόσο σπουδαίος ποιητής τη διάλεξε για να την υμνήσει στο έργο του. Αυτό όμως που αξίζει να

[409] Ο Guillaume de Machaut (1300-1377) ήταν ο σπουδαιότερος συγγραφέας και συνθέτης του 14ου αιώνα. Διαμόρφωσε σημαντικά την καλλιτεχνική παραγωγή στην Ευρώπη αφού το λυρικό του έργο περιλαμβάνει 400 ποιήματα εκ των οποίων μπαλάντες, ροντώ, εκκλησιαστικά τραγούδια. Εκτός από τα μοτέτα του γραμμένα στα λατινικά, η ποίησή του έχει ως κύριο θέμα της τον αυλικό έρωτα. Επηρέασε τους Eustache Duchamps, Christine de Pisan, René Ier de Naples, Geoffrey Chaucer. Ο Guillame de Machaut επέζησε από την πανώλη (1347-1351) που αφάνισε τη μισή Ευρώπη και έτσι είχε την ευκαιρία να περάσει τα τελευταία του χρόνια στη Reims όπου αντέγραψε τα χειρόγραφά του και συνέχισε να συνθέτει. Όταν πέθανε, ο ποιητής Eustache Deschamps έγραψε ένα θρήνο προς τιμή του «*maistre de toute melodie*» [δεξιοτέχνη κάθε μελωδίας] που μελοποιήθηκε από τον Franciscus Andrieu. Ο Karl Nef επισημαίνει επίσης ότι: «*Το θρησκευτικό όσο και το κοσμικό έργο του Μασώ, έχουν το ίδιο ενδιαφέρον. Η τετράφωνη λειτουργία του είναι, εκτός από τη λεγόμενη Λειτουργία του Τουρναί, μία από τις πρώτες πολυφωνικές λειτουργίες που γράφτηκαν. Ο Μασώ άφησε και πολλά μοτέτα (λατινικά και γαλλικά), βιρελαί, μπαλάντες, ροντώ.* [...] *Απ' το κοσμικό του έργο η μπαλάντα έχει την πιο ενδιαφέρουσα μορφή. Στους τενόρους, που ήταν γραμμένοι για ένα μουσικό όργανο, ο Μασώ δε χρησιμοποιεί λειτουργικά θέματα αλλά δικές του μελωδίες. Συχνά μάλιστα προσθέτει και μια δεύτερη ενόργανη φωνή, τον κοντρατενόρο. Σ'αυτήν την περίπτωση η μπαλάντα είναι μια μελωδία για μία φωνή με συνοδεία δύο οργάνων. Στην κίνηση των φωνών ο Μασώ αποδείχνεται μουσικός με πλούσια φαντασία και μεγάλη μαεστρία*», Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, μετάφραση, προσθήκες, επιμέλεια Φοίβου Ανωγειανάκη, πρόλογος Μανώλη Καλομοίρη, 2η έκδοση, εκδ. Βότση, Αθήνα 1985, σ. 146.

σημειωθεί είναι πως εν μέσω του θεοκρατικού καθεστώτος, κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, άνθισε ένα μεγάλο genre της ευρωπαϊκής ποίησης: *l'amour courtois*. Κι εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με την καταπιεσμένη γυναίκα της μεσαιωνικής κοινωνίας, αλλά με την *domina*, την ερωμένη, η οποία θεοποιείται και λατρεύεται απ' τον επίσης ερωτευμένο ποιητή. Έπειτα από τις συνεχείς προσπάθειες του εραστή να κατακτήσει τη γυναίκα, έχουμε την ανταμοιβή (*guerredon*)˙ στη συνέχεια ζητά τη χάρη της (*merci*) αλλά βρίσκονται και οι δύο αντιμέτωποι με την κριτική των *losengiers*, των εχθρών του έρωτα που προσπαθούν να διασπάσουν τους εραστές.

Ο Guillaume de Machaut, ο τελευταίος ίσως τροβαδούρος του όψιμου Μεσαίωνα, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι επηρεάζεται σαφώς από τον ανώνυμο συγγραφέα του *Ovide moralisé*. Στη μεταμόρφωση του κορακιού: εκεί, το πορτραίτο της γυναίκας κλείνει με μια ιδιάζουσα απόχρωση: ο Guillaume de Machaut εξιστορεί μια προσωπική ιστορία. Δανείζεται τη φωνή του συγγραφέα του *Ovide moralisé* προκειμένου να αφηγηθεί και να υπενθυμίσει την έννοια της αλήθειας και του ψεύδους μεταξύ των εραστών. Το δικό του έργο δεν έχει ηθικό δίδαγμα σε αντίθεση με τον προκάτοχό του. Ο μύθος του χρειάζεται για ν' ανυψώσει την ποίησή του και όχι να τον μεταλλάξει σε έναν ηθικο-θρησκευτικό σύμπαν. Ενώ στον *Ovide moralisé* ο συγγραφέας χρησιμοποιεί πολλές *gloses* για να περιγράψει την απάτη, στο *Le Voir Dit* η εικόνα της γυναίκας χάνεται μέσα σε πολλαπλά πλαίσια, η διήγηση είναι τόσο ερμητική που επιδέχεται πολλές αναγνώσεις μέχρι να φωτιστεί η σωστή εκδοχή της.[410] Η τεχνική της ένθετης ιστορίας είναι πασιφανής στις *Μεταμορφώσεις* του

[410] Για την μυστικότητα των ανθρώπων και τις μεμονομώνες σκηνές εντός των λογοτεχνικών κειμένων είναι πολύ εύστοχη η παρατήρηση του Erich Auerbach: «*Έχω την εντύπωση ότι το υψηλό ύφος κατά τον ευρωπαϊκό Μεσαίωνα εμφανίστηκε μόλις ζωντάνεψε το μεμονωμένο γεγονός· γι' αυτό είναι τόσο πλούσιο σε μεμονωμένες σκηνές, όπου συναντώνται λίγοι μόνον άνθρωποι και όπου παρουσιάζονται πολύ ανάγλυφα οι χειρονομίες και τα λόγια από ένα σύντομο περιστατικό. Τα πρόσωπα, αν και στέκονται το ένα πολύ κοντά στο άλλο ή απέναντι στο άλλο και δεν έχουν χώρο για να κινηθούν, εντούτοις το καθένα είναι μια διακριτή ύπαρξη και ξεχωρίζει από τα άλλα.*

Οβίδιου. Όπως αναφέρει και ο H. J. Rose «*Η παρουσίαση του μύθου γίνεται με τους πιο απροσδόκητους τρόπους, συχνά με τη μορφή μιας ιστορίας μέσα σε μια άλλη έτσι οι κόρες του Μίνωα, πριν μεταμορφωθούν από το Διόνυσο σε νυχτερίδες, κλώθουν και υφαίνουν, αντί να παίρνουν μέρος στις εορτές που γίνονταν για να τιμηθεί ο θεός, και, για να ξεγελάσουν το μόχθο τους, διηγούνται η μια στην άλλη διάφορες ιστορίες, που καταλήγουν όλες σε μια κάποιου είδους θαυματουργική μεταμόρφωση*».[411] Στο *Ovide moralisé* διαβάζουμε:

«Par sa jengle, et cis nous enseigne
Que nulz jenglerres ne deviengne
Quar, pour jenglerie a conter,
Ne puet nulz en grant pris monter.

Nulz ne doit amer jengleour,
Ne soi croire en losengeour.
Qui s'i croit il est deceüs
Pluiseur s'en sont aperceüs
Que faulz losengiers et jenglerres
Est assez plus mauves que lerre »[412]

Αν και ενυπάρχει έντονη η επανάληψη της *jenglerie* στον *Ovide moralisé*, το δίδαγμα έγκειται στο ότι δεν θα πρέπει να μαρτυρούμε την αλήθεια αν αυτή

Τα λόγια τους δεν γίνονται ποτέ συνομιλία, αλλά παραμένουν επίσημες ανακοινώσεις, όπου έχει αξία κάθε προσαγόρευση, κάθε πρόταση, ακόμη και κάθε λέξη, δασυνόμενη και εμφαντική, χωρίς καμιά ευλυγισία και χωρίς άνετη ροή», στο έργο του Erich Auerbach, *Μίμησις, η εικόνα της πραγματικότητας στη δυτική λογοτεχνία*, πρόλογος. George Steiner, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2005, σ. 162.

411 H. J. Rose, *Ιστορία της λατινικής λογοτεχνίας, από την πεζογραφία του Αυγούστου ως τον Αυγουστίνο*, μτφρ. Κ. Χ. Γρόλιου, τομ. 2, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σ. 36.

412 II, στ. 2499-2508.

πρόκειται να προκαλέσει την δυστυχία. Η επίθεσή του στοχεύει τους πονηρούς αγγελιαφόρους και όχι τις γυναίκες. Τους ανθρώπους, δηλαδή, που η γλώσσα τους δεν κρατά μυστικό και κατά συνέπεια την επιλογή τους να μιλούν για πράγματα που δεν πρέπει οδηγεί στην καταστροφή. Σ' αυτό το σημείο ίσως υπάρχει και κάποιος συσχετισμός της κορώνης η οποία θεωρείται στην λαογραφία πολλών λαών ένα φλύαρο πουλί. Ο Guillaume de Machaut επιλέγει κι αυτός να υποστηρίξει την άποψη της σιωπής όσον αφορά την ερωτική απιστία. Προτιμά το μύθο και την απόκρυψη από την αλήθεια. Το *Voir dit* και όχι το ouir-dit.

«*S'il est voirs ce qu'on m'en a dit*
Autrement ne di je en mon dit »[413]

Ο Guillaume de Machaut χρησιμοποιεί με αριστοτεχνικό τρόπο την εικόνα (*l'ymage*) της αγαπημένης η οποία παρουσιάζεται σε ένα του όνειρο προκειμένου να αφηγηθεί το μύθο.[414] Η σειρά της αφήγησης έχει ως εξής: ο Guillaume βάζει την «εικόνα» σε δύο καλάθια:

«*Sa belle ymage, ainçois l'ostai*
De mon cheves et la boutai
Et mis en un petit coffret
Qui dedens un plus grant coffre est»[415]

Έπειτα αποκοιμιέται. Η εικόνα απευθύνεται στον ποιητή. Διηγείται τον μύθο με το κοράκι. Έπειτα η κορώνη διηγείται τη δική της ιστορία. Παρατηρήσεις εξω-αφηγηματικές. Η κορώνη τελειώνει την αφήγησή της. Η εικόνα τελειώνει

[413] *Le Voir Dit*, στ. 8179-80.

[414] Βλ. το σχετικό άρθρο της Deborah McGrady, «Le Voir Dit réponse à Ovide moralisé», *Cahiers de Recherches Médievales*, 2002, No 9.

[415] *Le Voir dit*, στ. 7572-75.

την ιστορία του κορακιού. Στη συνέχεια κλείνει με την υπεράσπισή της. Ο Ποιητής ξυπνά και ελευθερώνει την εικόνα από τα καλάθια. Η ενδοκειμενική δηλαδή συνέχεια, μέσω της του καλαθιού που περιέχει την αλήθεια αλλά και το ψέμα, παραπέμπει στους επιπλέον στίχους του *Ovide moralisé* (333 στίχοι) οι οποίοι προσπαθούν να πείσουν τον αναγνώστη για το ανώφελο των νέων που προκαλούν το κακό αλλά και να καταγγείλουν τη δολιότητα των αγγελιαφόρων.

Παρουσιάζεται κατά συνέπεια ένα κείμενο πέρα για πέρα αντικειμενικό δίχως ηθικοπλαστικές προθέσεις. Το δίδαγμα δεν είναι η μεταμόρφωση των λευκών φτερών του κορακιού σε μαύρα επειδή αποκάλυψε στον Απόλλωνα την απιστία της Κορωνίδας, αλλά η μεταμόρφωση της αλήθειας σε ψέμα. Και στους τρεις συγγραφείς αυτή η μεταμόρφωση υψώνεται πάνω από το απλουστευτικό ηθικό δίδαγμα. Ο Οβίδιος διηγείται με σαφήνεια το πέρασμα από την αλήθεια στο ψέμα βάζοντας όμως τον Απόλλωνα να μετανιώνει για το έγκλημά του. Στο *Ovide moralisé*, η Κορωνίδα δεν παρουσιάζεται ως μιαν άλλη Διδώ, ως η γυναίκα Αίρεση, αλλά το κατηγορώ του πέφτει σ' αυτόν που αναφέρει στον θεό την απιστία.

Ο Guillaume de Machaut πρωτοπορεί με το να απελευθερώνει το πορτραίτο από το καλάθι. Προαναγγέλει άραγε την παρουσίαση της ιδανικής γυναίκας που θα πρωτοστατήσει στην Αναγέννηση; Την προτίμησή του για τον μύθο; Η ιδανική μορφή απελευθερώνεται και μαζί της και η δημιουργικότητα κάθε ποιητή. Οι μορφές δεν θα πρέπει να ενοχοποιούνται αλλά να ελευθερώνονται διότι μόνο έτσι μπορεί κανείς να διακρίνει τις ιδιότητές τους. Τα δύο άλλωστε καλάθια στο όνειρο του Machaut αποτελούν και τις δύο όψεις κάθε μετάφρασης. Κάθε πρόσωπο εμπεριέχει τη διττή του όψη: την αληθινή και την επίπλαστη.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΩΝ

D.-K. Diehls-Kranz

Κ. Δ. Καινή Διαθήκη

Π. Δ. Παλαιά Διαθήκη

PMLA Publications of the Modern Language Association of America

P.L. Patrologia Latina

TLS The Times Literary Supplement

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Αθανασόπουλος Β., *Ποιητική τέχνη*, εκδ. Ευθύνη, Αθήνα 1985.

Βλαβιανός Χ., *Σχεδιάσματα και αποσπάσματα των Κάντος* CX-CXX (Τα τελευταία Κάντος) εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991.

Ζέρβας Α., *Τα άσματα της Πίζας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994.

Βλαβιανός Χ., *Σχεδιάσματα και αποσπάσματα των Κάντος* CX-CXX (Τα τελευταία Ζέρβας Α., *Τα άσματα της Πίζας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994.
Κάντος) εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991.

Βουτιερίδης Η., *Αρχαίοι έλληνες λυρικοί. Εισαγωγή στην αρχαία λυρική ποίηση*, εκδ. Παπαδήμας, Αθήνα 1999.

Δημηρούλης Δ., *Το φάντασμα της θεωρίας*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1993.

Ζέρβας Α., *Τα άσματα της Πίζας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994.

Κακίσης Σ., *Μικρά λυρικά από την αρχαία ελληνική ποίηση*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991.

Κακίσης Σ., *Σαπφώ : τα ποιήματα*, εκδ. Ερατώ, Αθήνα 2002.

Κακριδής Ι.Θ., *Έλα Αφροδίτη ανθοστεφανωμένη*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1983.

Κυζηράκος Η., *Personae. Το Κάντο της Πίζας, Εκλογή απ' το Κάντο*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1984.

Κορδάτος Γ., *Η Σαπφώ και οι κοινωνικοί αγώνες στη Λέσβο*, εκδ.
Επικαιρότητα, Αθήνα 1997.

Κόρφης Τ., *Lustra : Ποιήματα*, εκδ. Πρόσπερος, Αθήνα 1979.

Λάνταβος Κώστας, *Κατάη*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2001.

Λορεντζάτος Ζ., *Κατάη*, Λέσχη Αθηνών, Αθήνα 1979.

Λορεντζάτος Ζ., *Κατάη*, Λέσχη Αθηνών, Αθήνα 1979.

Λορεντζάτος Ζ., *Από την Πίζα στην Αθήνα: η περίπτωση Πάουντ*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1987.

Μενδράκος Τ., *Κατάη*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 1997.

Νικολαϊδης Τ., *Puella famosa : το γυναικείο κάλλος στον Κάτουλλο και τους ρωμαίους ελεγειακούς*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1994.

Παρασκευαΐδης Θ., *Σαπφώ αγαπημένη : Ψάπφα αγαπάτα*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1990.

Ρώμας Γ.Χ., *Αλκμάν, Στησίχορος, Αλκαίος, Σαπφώ*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1995.

Σπάνιας Ν., *Catullus, τα ποιήματα*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1981.

Τάκαρη Ν., *Σαπφώ : η δέκατη Μούσα. Μύθος και πραγματικότητα*, εκδ. Καλέντης, Αθήνα 1995.

Τσάτσος Δ. Κ., *Κάτουλλος, Οράτιος, Βιργίλιος, Προπέρτιος*, εκδ. Ευθύνη, Αθήνα 1985.

Berman A., *L'épreuve de l'étranger, Culture et Traduction dans l'Allemagne romantique*, éd. Gallimard, Paris 1984.

Bornstein G., *Ezra Pound Among the Poets: Homer, Ovid, Li-Po, Dante, Whitman, Browning, Yeats, Williams, Eliot*, Chicago: Chicago University Press, 1985.

Carson L., *Consumption and Depression in Gertrude Stein, Louis Zukofsky and Ezra Pound*. New York: St Martin's Press, 1999.

Chandler R., *Sappho*, London: Everyman 1998.

Comens, B., *Apocalypse and After: modern Strategy and Postmodern Tactics in Pound, Williams and Zukofsky*, Tuscaloosa: University of Alabama, 1995.

Fordyce C. J., *Catullus*, Oxford University press, 1991.

Homberger E., *Ezra Pound: the Critical Heritage*, London & Boston: Routledge, 1972.

Lafaye G., *Catulle: Poésies*, éd. Les Belles Lettes, Collection des Universités de France, Paris 1977.

Leffott M., *Reading Zukofsky's 80 Flowers*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.

Martin C., *Catullus*, Yale University Press, 1992.

McAllister A., *The Objectivists*, Newcastle upon Tyne: Bloodaxe, 1996.

Markowicz A., *Le livre de Catulle*, éd. L'Âge d'Homme, Paris 1985.

Page D., S*appho and Alceus*: *An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford: Clarendon Press 1983.

Meschonnic H., *Le signe et le poème*, ed. Gallimard, Paris 1975.

Perelman B., *The Trouble with Genius: Reading Pound, Joyce, Stein and Zukofsky*, University of California Press Berkeley, CA), 1994.

Perini M., *The Child and the Hero: Coming of Age in Catullus and Vergil*, University of Michigan Press, 1997.

Pound/Zukofsky: Selected Lettrers of Ezra Pound and Louis Zukofky ed. Barry Ahearn Faber & Faber, 1987.

Rieke A., *The Senses of Nonsense*, Iowa City: University of Iowa, 1992

Schneidau H., *Ezra Pound: The Image and the Real*, Baton Rouge: Louisiana University Press, 1969.

Scroggins M., *Louis Zukofsky and the Poetry of Knowledge*, Tuscaloosa : University of Alabama Press, 1998.

Sers O., *Le roman de Catulle*, éd. les Belles Lettres, Paris 2004.

Simpson L., *Three on the Tower: The Lives and Works of Ezra Pound, T.S.Eliot and William Carlos Williams*, New York: Morrow: 1975.

Stanley S., L*ouis Zukofsky and the Transformation of a Modern American Poetics*, Berkley, Univeristy of California Press, 1994.

Terrell C., *Louis Zukofsky: Man and Poet*. Orono, ME: National Poetry Foundation, 1979.

The Correspondence of William Carlos Williams & Louis Zukofsky, ed. Barry Ahearn Wesleyan University Press, 2003.

Weigall A., *Sappho de Lesbos: sa vie et son époque*, éd. Payot, Paris 1932.

Wray D., *Catullus and the Poetics of Roman Manhood*, Cambridge University Press, 2001.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Alexandre, C., *Χρησμοί Σιβυλλικοί, Oracula sibyllina*, editio altera ex priore ampliore contracta, integra tamen et pasim aucta, multisque locis retractata, Parisiis: F. Didot, 1869.

Lieger, P., *Christus im Munde der Sibylle*: eine Blütenlese aus den Sibyllinischen Orakeln, Wien, Verlag des K. K. Ober-Gymnasiums zu den Schotten, 1911.

Maiuri, A., *The Phlegrean Fields, from Virgil's tomb to the grotto of the Cumean Sibyl*, Roma, Istituto poligrafico dello stato, 1937.

Pollard, J., *Virgil and the Sibyl*, University of Exeter, 1982.

Rzach, A., *Metrische Studien zu den Sibyllischen Orakeln*, Wien: Akademie der Wissenschaften in Commission bei F. Tempsky, 1982.

Breed, B., *Pastoral Inscriptions: reading and writing Virgil's Eclogues*, London: Duckworth, 2006.

Crump, M. M., *The Epyllion from Theocritus to Ovid*, New York: Garland Pub., 1978.

Dalzell, A., *The Criticism of Didactic Poetry: essays on Lucretius, Virgil, and Ovid*, Toronto: Toronto University Press, 1996.

Gale, M., *Virgil on the Nature of Things: the Georgics, Lucretius, and the didactic Tradition*: Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Gibson, R. K., *Excess and Restrain*: *Propertius, Horace and Ovid's Ars Amatoria*, London: Insitute of Classical Studies, School of Advanced Study, University of London, 2007.

Hardie, P., *The Epic Successors of Virgil: a study in the dynamic of a tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Hardie, P., *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Holzberg, N., *Ovid, Dichter und Werk*, München: C. H. Beck, 1997.

Jeanmaire, H., *Le messianisme de Virgile*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1930.

Levi, P., *Virgil: His life and times*, London: Duckworth, 1998.

Putnam, M. C. J, *Virgil's Pastoral Art: studies in the eclogues*, Princeton: princeton University Press, 1970.

Rand, E. K., *Ovid and his influence*, new York: Longmans, Green, 1928.

Rimmel, V., *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Sullivan, J. P., *The Satyricon of Petronius*, London: Faber, 1968.

Segal, C., *Poetry and Myth in Ancient Pastoral: essays on Theocritus and Virgil*, Princeton: Princeton University Press, 1981.

Solodow, J. B., *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.

Tress, H., *Poetic Memory: Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*, Boston: Brill 2004.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Bec P., *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, éd. Aubanel, Avignon 1970.

Boutière J.- Schutz A.H., *Les vidas des Troubadours*, éd. Nizet, Paris 1964.

Cholakian R., *The Troubadour Lyric*, Manchester University Press, 1990.

Goldin F., *The Mirror of Narcissus in the Courlty Love Lyric*, Ithaca, Cornell University Press, 1967.

Hoepffner E., *Les Troubadours*, éd. Armand Colin, Paris 1955.

Le Gentil P., *Le virelai et le Villancico*, éd. Champion, Paris 1954.

Köhler E., *Trobarlyrik und höfischer Roman*, Rüutten und Loening, Berlin 1962.

Marou, H-I., *Les troubadours*, éd. Seuil, Paris 1971.

Moshe L., *Amour courtois et fin'amors*, éd. Klincksieck, Paris 1964.

Robert, G., *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge*, éd. Nizet, Paris 1972.

Wilhelm J., *The Gruelest Month*, Yale University Press, 1965.

Zumthor P., *Essai de poétique médiévale*, éd. Seuil, Paris 1972.