

Τοῦ ἴδιου



ΠΕΔΙΟΝ ΑΡΕΩΣ

(ποιήματα)

Διογένης 1974, Γνώση 1982

Η ΣΥΝΤΕΧΝΙΑ

(πεζά)

Κέδρος 1976, 1980, Στιγμή 1987

ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

(ποιήματα)

Κέδρος 1978, 1980

Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ΚΑΙ Ο ΧΟΡΕΥΤΗΣ

(κριτική μελέτη)

Κέδρος 1979, 1980, 1984, 1986

ΤΑ ΓΟΝΑΤΑ ΤΗΣ ΡΩΞΑΝΗΣ

(ποιήματα)

Κέδρος 1981, 1982, 1987

Ο ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ

(δοκίμιο για την ποίηση)

Κέδρος 1982, 1988

ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ ΕΝΟΣ ΜΗ ΤΑΞΙΔΙΩΤΗ

(ποιήματα)

Κέδρος 1986, 1987

Η ΕΣΘΗΤΑ ΤΗΣ ΘΕΑΣ

(δοκίμια)

Στιγμή 1988

Η ΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΠΤΑΜΕΝΟΥ

(ποιήματα)

Στιγμή 1989

Νάσος Βαγενᾶς

ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ



στιγμή

ΑΘΗΝΑ 1989

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος 9

ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Ἡ μετάφραση ὡς πρωτότυπο	13
Προϋποθέσεις τῆς «δεύτερης γραφῆς»	49
Ἡ μετάφραση τῶν ἑμμετρῶν μορφῶν	63
Ὀχτῶ θέσεις γιὰ τὴν μετάφραση τῆς ποιήσεως	87

ΠΟΙΗΤΕΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΕΣ

Ὁ Σεφέρης ὡς μεταφραστὴς τῆς ἀγγλικῆς ποιήσεως	95
Ἡ Ὀδύσσεια δύο ποιητῶν	101
Σχόλια στὸν Σεφέρη	107
Ὁ Κάλβος καὶ οἱ Ψαλμοὶ τοῦ Δαβὶδ	117
<i>Εὔρετήριο ὀνομάτων</i>	133
<i>Πρῶτες δημοσιεύσεις</i>	137

Η ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΤΩΝ ΕΜΜΕΤΡΩΝ ΜΟΡΦΩΝ
ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΣΤΙΧΟΥ

ΣΕ ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ για τη μετάφραση του *Ἐγκόμιου τῆς σκιάς* του Μπόρχες από τον Δημήτρη Καλοκύρη, ὁ ἀξιόλογος ἀλλὰ πολὺ πρόωρα χαμένος κριτικὸς Δημήτρης Φιλ. Πέππας σχολιάζοντας μιὰν ἐπιλογή τοῦ μεταφραστῆ παρατηρεῖ τὰ ἐξῆς: «Στὸ *Ἐγκόμιον* ἢ ποιητικότητα ἔχει σ' ἓνα σημαντικὸ μέρος ἐξατμισθεῖ, γιατί τὸ σονέτο εἶναι μεταφρασμένο σὲ ἀδέξιο ἐλεύθερο στίχο. Πιστεύουμε ὅτι γιὰ νὰ δοθεῖ ἡ ποίηση, ὁ ἔμμετρος στίχος δὲν πρέπει νὰ μεταφράζεται σὲ ἐλεύθερο, ἀλλὰ νὰ κρατιέται ἢ στιχουργία τοῦ πρωτότυπου, εἴτε πρόκειται γιὰ ποιήματα παλιότερων ἐποχῶν εἴτε γιὰ νεώτερα, διότι στὴ στιχουργικὴ μορφή περιέχεται ἡ ἔννοια τῆς τάξης, ἡ ἀρμονία ποὺ θέλησε ὁ ποιητής» (*Πολίτης*, τεύχ. 55, Μάρτιος 1982). Θὰ ἤθελα νὰ σχολιάσω τὸ χωρίο αὐτό, γιατί ἡ θέση τὴν ὁποία

προβάλλει θὰ μποροῦσε νὰ δώσει τὴν ἀφορμὴ γιὰ τὴ διατύπωση ὀρισμένων ἀπόψεων ὡς πρὸς τὸ θέμα τῆς μετάφρασης τῶν ἔμμετρων μορφῶν στὴν ἐποχὴ μας, ἐποχὴ τοῦ ἐλεύθερου στίχου.

Ὅτι στὴ στιχουργικὴ μορφή περιέχεται ἡ ἔννοια τῆς τάξης, ἡ ἀρμονία ποὺ θέλησε ὁ ποιητής, εἶναι ἀναμφισβήτητο· ὅτι ὁ ἔμμετρος στίχος ποὺ γράφεται στὴν ἐποχὴ μας πρέπει νὰ μεταφράζεται ἔμμετρα, εἶναι κάτι μὲ τὸ ὁποῖο δύσκολα θὰ μποροῦσε νὰ διαφωνήσει κανεὶς (ὑποθέτω ὅτι ὁ κριτικὸς μιλάει γιὰ μεταφράσεις ποὺ γίνονται μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ἴδιας ποιητικῆς παράδοσης, στὴ συγκεκριμένη περίπτωση τῆς δυτικῆς)· ἀλλὰ ὅτι στὴ μετάφραση ποιημάτων τῶν παλαιότερων ἐποχῶν ὁ μεταφραστὴς πρέπει νὰ μεταφέρει πιστὰ τὴν ἔμμετρη μορφή τοῦ πρωτότυπου, εἶναι κάτι ποὺ βασίζεται σὲ ἐσφαλμένη ἀντίληψη γιὰ τὴν ἔννοια τῆς ποιητικῆς μορφῆς. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, πρόκειται γιὰ ἀνιστορικὴ καὶ στατικὴ ἀντίληψη, ἡ ἐφαρμογὴ τῆς ὁποίας ὀδηγεῖ σὲ ἀποτελέσματα διαφορετικὰ ἀπὸ ἐκεῖνα στὰ ὁποῖα ἀποβλέπει ὁ μεταφραστὴς.

Ἄν ἡ μετάφραση εἶναι ἡ μεταφορὰ τῶν σηματομένων τῶν λέξεων μιᾶς γλώσσας μὲ τὰ σημαίνοντα τῶν λέξεων μιᾶς ἄλλης γλώσσας, ἡ μετάφραση τῆς ποίησης δὲν εἶναι μόνο αὐτό. Διαφορετικὰ ἀπὸ τὴν κοινὴ γλώσσα, στὴν ὁποία ἡ σχέση τοῦ σημαί-

νοντος μὲ τὸ σημαίνόμενο εἶναι αὐθαίρετη, ἡ σχέση ἀνάμεσα στὰ δύο στοιχεῖα ποὺ συνθέτουν τὸ γλωσσικὸ σημεῖο εἶναι στὴν ποίηση ὀργανικὴ: ἡ μορφή μιᾶς λέξης δὲν μπορεῖ νὰ νοηθεῖ χωριστὰ ἀπὸ τὸ περιεχόμενό της, πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι ἡ μορφή ἀποτελεῖ μέρος τοῦ περιεχομένου μιᾶς λέξης. Στὴν ποιητικὴ μετάφραση αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ μεταφερθεῖ μὲ τὰ σημαίνοντα τῶν λέξεων τῆς ἄλλης γλώσσας δὲν εἶναι μόνο τὰ σημαίνόμενα τῶν λέξεων τοῦ πρωτότυπου, ἀλλὰ καὶ ἡ σχέση τους μὲ τὰ σημαίνοντά τους, ἡ ἀκριβὴς τους σχέση, ἡ διατάραξη τῆς ὁποίας συνεπάγεται ἀλλοίωση τοῦ ποιητικοῦ νόηματος. Γιατὶ τὸ ποιητικὸ νόημα τῆς λέξης παράγεται ἀκριβῶς ἀπὸ αὐτὴ τὴ σχέση. Καὶ ἡ σχέση αὐτὴ παράγεται ἀπὸ τὴ σχέση τῆς λέξης μὲ τὶς ὑπόλοιπες λέξεις τοῦ ποιήματος. Τὸ ποίημα εἶναι ἓνα σύνολο γλωσσικῶν σημείων, ἀπὸ τὴν ἀλληλενέργεια καὶ τὴν ὀρχήστρωση τῶν ὁποίων παράγεται ἡ ποιητικὴ του μορφή. Ἡ μορφή ἑνὸς ποιήματος, μὲ τὴ σειρά της, εἶναι μιὰ μονάδα, τὸ νόημα τῆς ὁποίας δὲν εἶναι αὐθυτόστατο ἀλλὰ καθορίζεται ἀπὸ μιὰ σειρά παραγόντων. Ὁ ἐγγύτερος ἀπὸ τοὺς παράγοντες αὐτοὺς εἶναι τὸ ποιητικὸ εἶδος, στὸ ὁποῖο ἀνήκει τὸ ποίημα, καὶ ὁ ἀπώτερος ἡ μορφή τῆς συγκεκριμένης κοινωνίας ποὺ διαμορφώνει τὴ λογοτεχνικὴ παράδοση, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀπορρέει τὸ ποιητικὸ εἶδος στὸ ὁποῖο

ἀνήκει τὸ ποίημα. «Τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο», γράφει ὁ Σκλόβσκι, «ἀναδύεται μέσα ἀπὸ τὴν παράδοση τῶν ἄλλων ἔργων καὶ σὲ συνδυασμὸ μὲ αὐτά. Ἡ μορφή ἐνὸς καλλιτεχνικοῦ ἔργου ὀρίζεται ἀπὸ τὴ σχέση του μὲ ἄλλα καλλιτεχνικὰ ἔργα, μὲ μορφές παλαιότερες ἀπὸ τὴ δική του. Ὅχι μόνο ἡ παρωδία ἀλλὰ κάθε εἶδους λογοτεχνικὸ ἔργο δημιουργεῖται σὲ συστοιχία καὶ σὲ ἀντίθεση μὲ μιὰν ὀρισμένη μορφή».

Ὅλα αὐτὰ βέβαια εἶναι σήμερα αὐτονόητα. Τὰ ἀνέφερα γιατί θὰ ἤθελα νὰ ὑπογραμμίσω δύο πράγματα. Τὸ πρῶτο εἶναι τὸ ἐξῆς: μπορεῖ ἡ μορφή ἐνὸς λογοτεχνικοῦ ἔργου νὰ εἶναι πάντοτε ἡ ἴδια, αὐτὴ στὴν ὁποία τὸ συνέθεσε ὁ συγγραφέας του, τὸ νόημα τῆς ὅμως δὲν παραμένει ἀναλλοίωτο. Γιατὶ ἡ ἀποψη τοῦ Σκλόβσκι, ποὺ ἀναφέρεται στὶς σχέσεις ἐνὸς λογοτεχνικοῦ ἔργου μὲ τὸ λογοτεχνικὸ παρελθόν, δὲν σημαίνει ὅτι ἓνα ἔργο δὲν καθορίζεται καὶ ἀπὸ τὶς σχέσεις του μὲ τὸ λογοτεχνικὸ μέλλον. «Αὐτὸ ποὺ συμβαίνει ὅταν δημιουργεῖται ἓνα νέο ἔργο τέχνης», παρατηρεῖ ὁ Ἔλιοτ, «εἶναι κάτι ποὺ συμβαίνει ταυτόχρονα σὲ ὅλα τὰ ἔργα τέχνης ποὺ δημιουργήθηκαν πρὶν ἀπὸ αὐτό. Τὰ ὑπάρχοντα μνημεῖα συνθέτουν μιὰν ἰδανικὴ τάξη, ἡ ὁποία τροποποιεῖται ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση ἀνάμεσά τους τοῦ νέου (τοῦ πραγματικὰ νέου) καλλιτεχνικοῦ ἔργου [...].

Οἱ σχέσεις, οἱ ἀναλογίες, οἱ ἀξίες κάθε καλλιτεχνικοῦ ἔργου ὡς πρὸς τὸ σύνολο ἐπανακαθορίζονται». Ὁ Μπόρχες ἐπαναλαμβάνει τὴν παρατήρηση τοῦ Ἔλιοτ μὲ μεγαλύτερη ἔμφαση: «Κάθε συγγραφέας», γράφει, «δημιουργεῖ τοὺς προδρόμους του».

Τὸ δεύτερο σημεῖο ποὺ θὰ ἤθελα νὰ ὑπογραμμίσω εἶναι ὅτι οἱ λογοτεχνικὲς μορφές, ὡς ἀπολήξεις τῆς εὐαισθησίας μιᾶς κοινωνίας, εἶναι ἀντανάκλαση τῆς μορφῆς τῆς κοινωνίας στὴν ὁποία ἔχουν παραχθεῖ. Ἐκφράζουν, μέσα ἀπὸ μιὰ γλωσσικὴ τάξη, τὴν τάξη τῆς δομῆς τῆς κοινωνίας, τὸ ὄραμά της, τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὰ μέλη της αἰσθάνονται τὸν κόσμο. Ὅσον καιρὸ ὁ ἄνθρωπος ἐνιωθε πὼς ἀποτελοῦσε μέρος ἐνὸς κόσμου κεντρικὰ ὀργανωμένου καὶ ὁμοιογενοῦς, διεπόμενου ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς συνεκτικῆς ἀρχῆς, μιᾶς ὑπερβατικῆς τάξης, τῆς ὁποίας ἡ κοινωνία του ἦταν ἡ γήινη ἀντανάκλαση, ἡ ποίησή του ἦταν γραμμένη μὲ ἔμμετρο τρόπο, μὲ τὸν τρόπο μιᾶς ὀρατῆς τάξης καὶ ἀρμονίας, ποὺ ἀνακαλοῦσε τὸ γενικὸ συναίσθημα τῶν μελῶν τῆς κοινωνίας του. Καὶ ὅπως ἡ κοινωνικὴ δομὴ, ποὺ συνεῖχε μὲ ἰσχυροὺς δεσμοὺς τὰ μέλη τῆς κοινωνίας, ἦταν ὁ χῶρος — ὁ κοινὸς χῶρος — τῆς προσωπικῆς δραστηριότητος τῶν ἀτόμων της, ἔτσι καὶ ἡ ἔμμετρη μορφή ἐπέτρεπε στὸν ποιητὴ νὰ ἐκφράσει τὴν προσωπικότητά του μὲ τὴν ἱκανοποίηση ταυτόχρονα ὅτι ἀνήκει

κάπου. Το κοινό στοιχείο σ' αυτές τις δύο δραστηριότητες ήταν ή αποδοχή τῆς συνεκτικῆς τάξης, ή αίσθηση τῆς συμμετοχῆς σέ μιὰ δομὴ πού παρέπεμπε σέ μιὰν ὑπέρτατη ἀλήθεια, μὲ ἄλλα λόγια ή θετικὴ ἀνταπόκριση τοῦ ἀτόμου πρὸς τὸ σύνολο.

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ὅμως πού αὐτὸ τὸ αἶσθημα τῆς ἐνότητας διασαλεύτηκε καὶ οἱ ἱεραρχικὲς κοινωνικὲς δομὲς ἄρχισαν νὰ ραγίζουν καὶ νὰ σπάζουν, γιατί ὁ ἄνθρωπος εἶχε ἀρχίσει νὰ νιώθει ἀσφυκτικὴ τὴν τάξη πού τὸν περιεῖχε, ὁ ποιητὴς ἦταν φυσικὸ νὰ αἰσθάνεται ὅτι ή ἔμμετρη μορφή δὲν μπορούσε νὰ ἐκφράσει μὲ πιστότητα τὸ συναίσθημά του. Ἡ ἐποχὴ αὐτὴ —οἱ τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰώνα καὶ οἱ ἀρχὲς τοῦ αἰώνα μας— ὀρίζεται ἀπὸ κοσμολογικὰ γεγονότα, τὰ ἀποτελέσματα τῶν ὁποίων βιώνουμε ἀκόμη καὶ σήμερα. Ἀρκεῖ ν' ἀναφέρουμε τὰ ὀρόσημά της: βιομηχανικὴ ἐπανάσταση, πρῶτος παγκόσμιος πόλεμος, ρωσικὴ ἐπανάσταση· Δαρβίνος, Μάρξ, Νίτσε, Φρόυντ. Τὴν ἀλλαγὴ εἶχε βέβαια προετοιμάσει ή εὐαισθησία τοῦ Ρομαντισμοῦ μὲ τὴ στροφή πρὸς τὸ ἄτομο καὶ τὴν ὑποκειμενικότητα· στροφή ἀνίσχυρη ἀκόμη νὰ διαρρήξει τὸν ἔμμετρο στίχο, ή ὁποία ὅμως εἶχε τίς ἐπιπτώσεις της στίς ποιητικὲς μορφές μὲ τὴ διαμόρφωση τῆς συνείδησης τοῦ ἀποσπασματικοῦ ποιήματος, πού εἶναι ἓνα βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ρομαντικῆς ἐκφρα-

σης. Τὸ ποίημα σὲ πρόζα καὶ ὁ ἐλευθερωμένος στίχος, πού ἀναπτύσσονται στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ περασμένου αἰώνα, καὶ ὁ ἐλεύθερος στίχος, πού διαμορφώνεται στίς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα μας (ἀνάλογες εἶναι οἱ μορφικὲς ἀναζητήσεις καὶ στίς ἄλλες τέχνες) εἶναι τεκμήρια τῆς μεγάλης ἀλλαγῆς πού ἐπῆλθε στὴ δυτικὴ εὐαισθησία αὐτὴ τὴν περίοδο. Τὴν κεντρομόλο κίνηση διαδέχεται τώρα ή φυγόκεντρη τάση, πού εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ αἰσθήματος τοῦ «χαμένου κέντρου», ὅπως ὀνομάζει ὁ Ζήσιμος Λορεντζάτος τὸ αἶσθημα τῆς ἀποκοπῆς ἀπὸ τὴν παλαιὰ τάξη. «Τὸ οὐσιῶδες καὶ ἀναμφισβήτητο», γράφει ὁ Μαλλαμέ, πού εἶχε συνειδητοποιήσει τὴ σημασία τῆς ἐποχῆς του, «εἶναι ὅτι σέ μιὰ κοινωνία χωρὶς σταθερότητα, χωρὶς ἐνότητα, δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει σταθερὴ ή καθορισμένη τέχνη. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀτελῶς ὀργανωμένη κοινωνία —γεγονὸς πού ἐξηγεῖ καὶ τὸ ἀνήσυχο πνεῦμα ὀρισμένων δημιουργῶν— γεννήθηκε ή ἀνεξήγητη ἀνάγκη γιὰ ἀτομικότητα. Οἱ σημερινὲς λογοτεχνικὲς ἐκδηλώσεις εἶναι ἄμεση ἀντανάκλαση αὐτῆς τῆς ἀνάγκης».

Ἀπ' ὅσα εἶπαμε παραπάνω γίνεται, νομίζω, φανερό ὅτι ή ποιητικὴ μορφή εἶναι ἓνα σημαῖνον καὶ ὅτι ὡς σημαῖνον ἔχει ἓνα σημαϊνόμενο. Τὸ σημαῖνον τῆς ποιητικῆς μορφῆς μαζί μὲ τὸ σημαϊνόμενό του ἀποτελοῦν αὐτὸ πού θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε

μορφικό σημείο. Ἡ σχέση ανάμεσα στὰ δύο συστατικά τοῦ σημείου αὐτοῦ — ὅπως ἡ σχέση ανάμεσα στὰ δύο συστατικά τοῦ γλωσσικοῦ σημείου — εἶναι ὀργανική· ὅπως ὀργανική εἶναι, σύμφωνα με τὰ παραπάνω, καὶ ἡ σχέση ανάμεσα στὸ γλωσσικὸ καὶ τὸ μορφικὸ σημεῖο, ἀφοῦ ἡ ὀργανικότητα τῆς σχέσης ανάμεσα στὸ σημαῖνον καὶ τὸ σημαϊνόμενο τοῦ γλωσσικοῦ σημείου παράγεται ἀπὸ τὴ λειτουργικὴ ἔνταξη τοῦ γλωσσικοῦ σημείου στὸ μορφικὸ σημεῖο, δηλαδή ἀπὸ τὴν ἑναρξὴ τῆς λειτουργίας του ὡς ὀργανικοῦ στοιχείου τοῦ μορφικοῦ σημείου. Εἶναι ἡ ἐνσωμάτωση τοῦ γλωσσικοῦ σημείου τῆς κοινῆς γλώσσας στὸ εὐρύτερο μορφικὸ σημεῖο τοῦ ποιήματος (γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ἡ ὀργάνωση τῶν γλωσσικῶν σημείων τῆς κοινῆς γλώσσας σὲ μορφικὸ σημεῖο), ποῦ μεταβάλλει τὴ σχέση τοῦ σημαίνοντος τοῦ γλωσσικοῦ σημείου μετὰ τὸ σημαϊνόμενο του ἀπὸ αὐθαίρετη σὲ ὀργανική, μετατρέποντας τὸ γλωσσικὸ σημεῖο τῆς κοινῆς γλώσσας σὲ ποιητικὸ γλωσσικὸ σημεῖο. Καὶ ὅπως ὁ μεταφραστὴς τῆς ποίησης πρέπει νὰ μεταφράζει ὀλόκληρο τὸ γλωσσικὸ σημεῖο (ὄχι μόνο τὸ σημαϊνόμενο του ἀλλὰ, ὅπως εἴπαμε, καὶ τὴ σχέση του μετὰ τὸ σημαῖνον του), ἔτσι πρέπει νὰ μεταφράζει καὶ τὸ μορφικὸ σημεῖο τοῦ πρωτότυπου· δηλαδή νὰ μεταφράζει τὴ μορφή (τὸ μορφικὸ σημαῖνον) τοῦ πρωτότυπου μετὰ μιὰ μορφή ἀπὸ τὴ

ποητικὴ
μορφή

δική του ποιητικὴ παράδοση καὶ τὴ δική του ἐποχή, ἡ ὁποία νὰ βρῖσκεται μετὰ τὸ σημαϊνόμενο τῆς σὲ σχέση ἀντίστοιχη μετὰ τὴ σχέση στὴν ὁποία βρισκόταν ἡ μορφή τοῦ πρωτότυπου μετὰ τὸ σημαϊνόμενο τῆς τὴν ἐποχὴ ποῦ γράφτηκε τὸ πρωτότυπο. Γιατὶ μετὰ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου καὶ τὴν ἀλλαγὴ τῆς εὐαισθησίας, τῆς ὁποίας ἦταν τὸ σημαῖνον, ἡ μορφή τοῦ πρωτότυπου δὲν ἔχει τὸ ἴδιο σημαϊνόμενο. Ἀφοῦ ἡ γλώσσα τῆς ποίησης εἶναι κοινή (ὁ τρόπος μετὰ τὸν ὁποῖο ὁ ποιητικὸς λόγος παράγει τὴν ποιητικότητά του εἶναι σὲ ὅλες τὶς γλώσσες ὁ ἴδιος), ἡ ἔμμετρη μορφή τοῦ παρελθόντος, ὡς σημεῖο, θὰ μπορούσε νὰ παραβληθεῖ μετὰ μιὰ παλαιὰ λέξη, ποῦ μετὰ τὸ πέρασμα τῶν καιρῶν χρειάζεται μεταφράση στὴν ἴδια τὴ γλώσσα τῆς. Τὸ νὰ μεταφράζουμε λ.χ. σήμερα ἓνα σονέτο τοῦ Ρονσάρ στὴ γλώσσα μας σὲ ἀλεξανδρινὸ στίχο καὶ μετὰ πανομοιότυπο τὸ σχῆμα τῆς ὁμοιοκαταληξίας του, δὲν ἀποτελεῖ μιὰ πράξη μεταφραστικῆς πιστότητας. Θὰ ἦταν σὰν νὰ μεταφράζουμε στὰ σημερινὰ ἑλληνικὰ τὴ λέξη ὕδωρ μετὰ τὴ λέξη ὕδωρ. Ὁ τρόπος μετὰ τὸν ὁποῖο οἱ ἄνθρωποι τῆς ἐποχῆς τοῦ Ρονσάρ αἰσθάνονταν τὴ μορφή τοῦ σονέτου δὲν εἶναι ὁ ἴδιος μετὰ τὸν τρόπο ποῦ αἰσθανόμαστε τὴ μορφή τοῦ σονέτου σήμερα. Τὸ σονέτο (ὅπως καὶ οἱ ἄλλες ἔμμετρες μορφές) ἦταν παλαιότερα μιὰ συνήθης μορφή ποιητικῆς ἔκφρασης, ἓνα

μορφικό σχῆμα ἀποδεκτό ἀπὸ ὅλους καὶ χρησιμο-
ποιούμενο ἀπὸ πολλοὺς ὡς ἀνταποκρινόμενο σὲ ὀρι-
σμένες πτυχές τῆς αἰσθησῆς τους γιὰ τὸν κόσμο. Ἡ
ποίησις δὲν μποροῦσε νὰ νοηθεῖ χωρὶς τὸν ρυθμὸ τοῦ
ἔμμετρου στίχου καὶ ἦταν δύσκολο νὰ νοηθεῖ χωρὶς
τὴν ὁμοιοκατάληξιαν. Ἐνῶ λοιπὸν ἡ χρῆσις τῆς ἔμ-
μετρῆς καὶ ὁμοιοκατάληκτῆς μορφῆς ἦταν γιὰ τὸν
παλαιὸ ποιητὴ κάτι τὸ φυσικὸ καὶ αὐτονόητο, ἢ
χρησιμοποίησῆς τῆς ἀπὸ ἓνα σημερινὸ ποιητὴ, ἀπὸ
ἓνα ποιητὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ ἐλεύθερου στίχου, ἀπο-
τελεῖ μιὰν ἐξάιρεση, στὴν ὁποία κυρίως βρίσκεται
καὶ ἡ σημασία τῆς. Εἶναι μιὰ ἐσκεμμένη ἐπιλογή,
μιὰ συνειδητὴ πράξις, ἢ ὁποία περιέχει ὑπογραμμι-
σμένη τὴ συνειδητότητά τῆς.

Ἄν ὁ μεταφραστὴς πρέπει νὰ ἐργάζεται ὡς ποιη-
τῆς, καὶ ἂν ὁ σημερινὸς μεταφραστὴς πρέπει νὰ ἐρ-
γάζεται ὡς σημερινὸς ποιητῆς, τότε ἡ ἀπόφασίς του
νὰ μεταφράσει ἓνα ποίημα παλαιᾶς ἐποχῆς μὲ τὴν
ἴδια μορφή στὴν ὁποία αὐτὸ γράφτηκε, εἶναι ἀνά-
λογη μὲ τὴν ἀπόφασιν ἑνὸς σημερινοῦ ποιητῆ νὰ
γράψει ἓνα ποίημα στὴν ἴδια ἔμμετρη (καὶ ὁμοιο-
κατάληκτη) μορφή. Ἀλλὰ σήμερον δὲν γράφει κα-
νεὶς σὲ ἔμμετρο στίχο καὶ μὲ ρίμα παρὰ μόνον γιὰ
εἰδικoὺς λόγους: ἀπὸ νοσταλγία γιὰ τὸ αἰσθηματὶ τῆς
παλαιᾶς τάξεως· ἀπὸ σφοδρὴ ἐπιθυμία ὑπέρβασης τῆς
σημερινῆς ὑποκειμενικότητος (ποῦ βρίσκει τὴν ἐκ-

φρασί τῆς στὴν «ἀμορφία» τοῦ ἐλεύθερου στίχου)·
ἢ ἀπὸ διάθεσις παρωδίας τῶν παλαιῶν αἰσθημάτων
ἢ τῶν στίχων τῶν παλαιῶν ποιητῶν. Ὅμως τίποτε
ἀπὸ αὐτὰ δὲν σήμαινε ἢ μορφή τοῦ παλαιοῦ ποιή-
ματος γιὰ τοὺς ἀναγνώστες τῆς παλαιᾶς ἐποχῆς.
Μὲ λίγα λόγια: τὸ νόημα τῆς μορφῆς τῆς σημερινῆς
μετάφρασις ἑνὸς παλαιοῦ ποιήματος, ἢ ὁποία ἔχει
γίνει μὲ τὴν πιστὴ τήρησι τῆς μορφῆς τοῦ πρωτό-
τυπου καί, συνεπῶς, τὸ νόημα τῆς μετάφρασις τοῦ
ποιήματος, δὲν εἶναι ἀνάλογο μὲ τὸ νόημα ποῦ εἶχε
τὸ πρωτότυπο ποίημα γιὰ τὸν ἀναγνώστη τῆς πα-
λαιᾶς ἐποχῆς.

Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ σημερινὸς μεταφραστὴς θὰ
πρέπει νὰ μεταφράσει τὴ μορφή τοῦ πρωτότυπου
σὲ μιὰ μορφή βγαλμένη μέσα ἀπὸ τὰ ποιητικὰ δε-
δομένα τῆς δικῆς του γλώσσας, τὸ νόημα τῆς ὁποίας
θὰ πρέπει νὰ βρίσκεται σὲ ὅσο γίνεται μεγαλύτερη
ἀντιστοιχία μὲ τὸ νόημα ποῦ εἶχε ἢ μορφή τοῦ πρω-
τότυπου γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς τῆς σύνθε-
σῆς του. Τὰ ποιητικὰ δεδομένα τῆς γλώσσας του
εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα τὰ δεδομένα τοῦ ἐλεύθερου στί-
χου τῆς καὶ ἔπειτα τὰ δεδομένα τοῦ ἔμμετρου, σὲ
συνάρτησι μὲ τὰ ὁποία ἀναπτύχθηκε ὁ ἐλεύθερος
στίχος τῆς. Ὁ σκοπὸς του θὰ πρέπει νὰ εἶναι νὰ
μεταφράσει τὴ ρυθμικὴ τάξι τοῦ παλαιοῦ ποιήμα-
τος μὲ τοὺς ὅρους τῆς ἀρμονίας τοῦ ἐλεύθερου στί-

my
διαν
οισιμια
assmji



χου, οί όποιοι, παρά τὰ φαινόμενα, δὲν εἶναι γενικὰ λιγότερο αὐστηροὶ ἀπὸ τοὺς ὅρους τῆς ἄρμονίας τοῦ ἔμμετρου στίχου. Ἡ διαφορὰ τους βρίσκεται στὸ ὅτι, ἐπειδὴ εἶναι διαμορφωμένοι ἀπὸ τὶς ἀτομικὲς ἀναζητήσεις τῶν νεότερων ποιητῶν, παράγουν μορφές λιγότερο συμβατικὲς καὶ ποικιλότερες ἀπ' ὅ,τι οἱ ὅροι τῆς ἄρμονίας τῆς ἔμμετρης ποίησης, γεγονός πού τους κάνει λιγότερο εὐπροσδιόριστους καὶ καθιστᾷ δύσκολη τὴν κωδικοποίησή τους. Ὁ σημερινὸς μεταφραστὴς θὰ πρέπει λοιπὸν ἀπὸ τοὺς ὅρους τῆς ἄρμονίας τοῦ ἐλεύθερου στίχου νὰ χρησιμοποιήσει ἐκείνους πού θὰ τοῦ ἐπιτρέψουν νὰ συνθέσει ἕναν κώδικα μορφῆς πού θ' ἀναπαράγει τὸν μορφικὸ κώδικα τοῦ πρωτότυπου. Καὶ ἔχει στὴ διάθεσή του τὰ στοιχεῖα (τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ὅποια, ἄλλωστε, εἶναι στοιχεῖα τῶν ὅρων τῆς ἄρμονίας καὶ τῆς ἔμμετρης ποίησης), πού θὰ τὸν βοηθήσουν νὰ δημιουργήσῃ μιὰ κανονικότητα ἀντίστοιχη μὲ τὴν κανονικότητα τῶν ρυθμῶν τοῦ παλαιοῦ ποιήματος καὶ νὰ μεταφέρει τὸ πνεῦμα τους: ἡ ἔντεχνη δόμηση λέξεων καὶ φράσεων, ἡ παρήχησις, οἱ ἠχητικὲς καὶ ρυθμικὲς ἀντιθέσεις, οἱ μὴ ἔμμετρες κανονικότητες καὶ ἐπαναλήψεις, οἱ ἐσωτερικὲς ρίμες, εἶναι τέτοια στοιχεῖα. Σ' αὐτὰ θὰ πρέπει νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ ἴδια ἡ χρῆσις τοῦ μέτρου, ἀφοῦ ὁ ἐλεύθερος στίχος μπορεῖ νὰ περιέχει ὡς ἕνα βαθμὸ καὶ τὸ ἔμμετρο στοιχεῖο.

Μὲ τὰ ὅσα εἶπα παραπάνω δὲν ἐννοῶ ὅτι κάθε παλαιὸ ἔμμετρο ποίημα θὰ πρέπει σήμερα νὰ μεταφράζεται σὲ μιὰ μορφή ἐλεύθερου στίχου. Ὁ βαθμὸς τῆς μετρικῆς πειθαρχίας ποικίλλει στὰ παλαιὰ ποιήματα, καὶ ὑπάρχουν παλαιὲς ἔμμετρες μορφές τόσο αὐστηρές, πού κάθε ἀπόπειρα μετάφρασής τους μόνο μὲ τοὺς ὅρους τῆς ἄρμονίας τοῦ ἐλεύθερου στίχου θὰ ἦταν ἀνεπαρκής. Αὐτὸ πού θέλω νὰ πῶ εἶναι ὅτι καμμία μετάφραση παλαιᾶς ἔμμετρης μορφῆς στὴν ἐποχὴ τοῦ ἐλεύθερου στίχου δὲν μπορεῖ νὰ ἐλπίζει σὲ πιστότητα πρὸς τὴν παλαιὰ ἔμμετρη μορφή, ἀν ἡ μορφή της δὲν ἔχει διαπλαστεῖ μέσα ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τοῦ ἐλεύθερου στίχου. Ὑπάρχουν μορφές τοῦ παλαιοῦ ἔμμετρου στίχου πού τὸ σημερινὸ ἀντίστοιχό τους πρέπει ἢ θὰ μπορούσε νὰ συντεθεῖ μὲ τὰ μέσα μόνο τοῦ ἐλεύθερου στίχου (ἢ καὶ τοῦ πεζοῦ ποιήματος)· ὑπάρχουν μορφές οἱ ὁποῖες ἀπαιτοῦν μετάφραση σὲ ἐλεύθερο στίχο πού νὰ περιέχει ἕναν βαθμὸ ἔμμετρου στοιχείου, καὶ μορφές πού ἢ μετάφρασή τους θὰ πρέπει νὰ περιέχει σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ τὸ ἔμμετρο στοιχεῖο ἀπ' ὅ,τι τὸ μὴ ἔμμετρο· ὑπάρχουν μορφές πού θὰ πρέπει νὰ μεταφράζονται σὲ ἐλευθερωμένο στίχο· ἢ ἐξ ὀλοκλήρου (ἢ σχεδὸν ἐξ ὀλοκλήρου) ἔμμετρα, σὲ μέτρο ὅμως ὄχι τόσο πειθαρχημένο ὅσο τὸ μέτρο τοῦ πρωτότυπου· σὲ ὀρισμένες μορφές θὰ πρέπει νὰ δηλώνεται

ἢ νὰ υποδηλώνεται ὅτι τὸ πρωτότυπο εἶναι σὲ ρίμα (ὁ βαθμὸς μετρικότητας τῆς μετάφρασης, σὲ κάθε περίπτωση, θὰ πρέπει νὰ προσδιορίζεται καὶ ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ ἢ ὄχι, τῆ μορφῆ καὶ τὴν ποιότητα τῆς ὁμοιοκαταληξίας). Μὲ ἀνάλογο τρόπο θὰ πρέπει νὰ μεταφράζονται καὶ τὰ ἔμμετρα ποιήματα τῆς ἐποχῆς μας πού ἀνήκουν σὲ ποιητικὲς παραδόσεις (ὅπως λ.χ. ἡ σοβιετικὴ), οἱ ὁποῖες λόγῳ τῆς μορφῆς τῆς κοινωνίας πού τις παρήγαγε, δὲν ἔχουν (ἢ πολὺ λίγο ἔχουν) γνωρίσει τὴν ἐμπειρία τοῦ ἐλεύθερου στίχου. Ἐννοεῖται ὅτι τὰ ἔμμετρα ποιήματα τῆς ἐποχῆς μας, πού ἀνήκουν σ' αὐτὸ πού ὀνομάζουμε δυτικὴ παράδοση, θὰ πρέπει νὰ μεταφράζονται ἔμμετρα, σὲ μορφὴ ἀναλογικὰ ὅσο γίνεται πιὸ πιστὴ στὴ μορφὴ τοῦ πρωτότυπου, ἀφοῦ ἡ μορφὴ τους ὀφείλεται σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς εἰδικοὺς λόγους πού ἀναφέραμε.

Ἡ ἀναγκαιότητα τῆς μετάφρασης τῆς μορφῆς δὲν εἶναι βέβαια κάτι πού παρουσιάστηκε μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἐλεύθερου στίχου, δηλαδὴ δὲν ἀφορᾷ μόνον τὴ μετάφραση τῶν παλαιῶν ποιημάτων στὸ μῆκος κύματος τῆς νεότερης ποίησης. Ἡ παλαιότερη μεταφραστικὴ δραστηριότητα, ἢ πρὶν ἀπὸ τὴ δημιουργία τοῦ ἐλεύθερου στίχου, ὀρίζεται, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος της, ἀπὸ τὴν ἐπίγνωση ὅτι ἡ μεταφορὰ τῆς μορφῆς ἑνὸς ποιήματος στὰ μετρικὰ δεδομένα τῆς δικῆς του ποίησης καὶ τῆς δικῆς του

ἐποχῆς, εἶναι πρωταρχικὸ μέλημα τοῦ μεταφραστῆ. Τὰ μεγάλα μεταφραστικὰ ἐπιτεύγματα, ὅσα ἀποτελοῦν κορυφαῖες στιγμὲς ὄχι μόνον τῆς μεταφραστικῆς τέχνης μιᾶς χώρας ἀλλὰ καὶ τῆς ἴδιας τῆς ποίησης τῆς ἐποχῆς τους, εἶναι ἀκριβῶς ἐκεῖνα πού διαπνέονται ἐντονότερα ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐπίγνωση. Ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ τὴ μετάφραση τῆς Ἰλιάδας ἀπὸ τὸν Πόουπ στὸ ἀγγλικὸ ἥρωικὸ δίστιχο (ὁμοιοκατάληκτος ἰαμβικὸς δεκασύλλαβος) καὶ ἀπὸ τὸν Μόντι στὸν ἰταλικὸ ἀνομοιοκατάληκτο ἐντεκασύλλαβο. Ἡ μετάπλαση τοῦ δακτυλικοῦ ἐξάμετρου τῆς Βατραχομυομαχίας σὲ ὁμοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο ἀπὸ τὸν Βηλαρᾶ, καὶ ἡ διάσπαση ἀπὸ τὸν Σολωμὸ τῆς δεκατρίστιχης καὶ περίπλοκα ὁμοιοκατάληκτης στροφῆς μιᾶς ὠδῆς τοῦ Πετράρχη σὲ δύο ὀκτάστιχες στροφές μὲ λιγότερο ἀνισοσύλλαβους στίχους καὶ ἑλληνικότερη ὁμοιοκαταληξία, εἶναι δύο ὑψηλὲς στιγμὲς τῆς ἑλληνικῆς μεταφραστικῆς παράδοσης. Ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσες, ἀπὸ τὴν ἀποψη πού μᾶς ἀπασχολεῖ, εἶναι ὀρισμένες μεταφράσεις πού γίνονται σὲ μιὰ μεταβατικὴ γιὰ τὴν ποιητικὴ παράδοση μιᾶς χώρας περίοδο· λ.χ. ἡ μετάφραση τῆς «Ὑπατίας» τοῦ Λεκόντ ντε Λιλ ἀπὸ τὸν Παλαμᾶ σὲ ἀνομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο (τὸ πρωτότυπο εἶναι σὲ ὁμοιοκατάληκτο ἀλεξανδρινὸ στίχο), τὴν ἐποχὴ πού οἱ ποιητὲς τῆς γενιᾶς τοῦ

1880 απομάκρυναν την ποίησή μας από τον ρομαντισμό με τη βοήθεια νεοκλασικῶν τρόπων. Ὑπερασπιζόμενος τὴν ὀρθότητα τῆς ἀπόφασής του νὰ μεταφράσει χωρὶς ὁμοιοκαταληξία τὸ ποίημα, ὁ Παλαμᾶς γράφει: «Ἡ ρίμα, πὺ εἶναι ἀπαραίτητο στοιχεῖο ἀρμονίας γιὰ τοὺς γαλλικοὺς στίχους, εἶναι μιὰ πολυτέλεια, ἓνα στολίδι παραπάνω γιὰ τοὺς δικούς μας τοὺς στίχους, πὺ κατέχουν ἄλλες, πλουσιώτερες πηγές ἀρμονίας μέσα τους».

Ἡ ἐμφάνιση τῆς νέας ποίησης, μετὰ τὴν προσωπικὴ ἀλλαγὴ πὺ ἐπέφερε, προκάλεσε μιὰ σύγχυση στὸ θέμα τῆς μετάφρασης τῶν μορφῶν. Ὁ ἐλεύθερος στίχος, καθὼς εἶναι ἀπαλλαγμένος ἀπὸ μετρικούς καταναγκασμούς, δημιούργησε τὴν ψευδαίσθησιν ὅτι διευκολύνει τὴν μεταφραστικὴν πιστότητα πρὸς τὸ νόημα τῶν λέξεων καὶ ἐνθάρρυνε τὴν κατὰ γράμμα μετάφραση τῶν νεοτερικῶν ποιημάτων, ἐνθάρρυνση ἢ ὁποῖα ἐπέδρασε καὶ στὴν μετάφραση τῶν παλαιῶν ποιημάτων μετὰ εὐνότητα ἀποτελέσματα. Φαίνεται πὺς ἦταν τὰ ἀποτελέσματα αὐτά, πὺ ὁδήγησαν, ἀπὸ ἀντίδραση, πολλοὺς μεταφραστές στὴν «κατὰ γράμμα» μετάφραση τῆς μορφῆς τῶν παλαιῶν ποιημάτων καὶ στὴν ψευδαίσθησιν ὅτι πιστότητα πρὸς τὴν μορφήν εἶναι πιστότητα πρὸς τὴν μετρικὴν μορφήν τοῦ πρωτότυπου. Ἡ τάση αὐτὴ, ἀπὸ ὅσο γνωρίζω, εἶναι στίς δυτικὰς χῶρας (παρὰ τὴν

παρουσία ἐπιφανῶν ἐξαιρέσεων) ἐντονότερη ἀπὸ ὅ,τι στὴν χώρα μας, στὴν ὁποῖα τὰ παλαιὰ ἔμμετρα ποιήματα πολλὰς φορὰς μεταφράζονται κατὰ λέξη σὲ ἀνούσιο ἐλεύθερο στίχο, δηλαδὴ σ' ἓναν ἐλεύθερο στίχο πὺ δὲν ἔχει καμμία ἀρμονικὴ ἀντιστοιχία μετὰ τὴν μορφήν τοῦ πρωτότυπου (ὅπως κατὰ λέξη μεταφράζονται τὶς περισσότερες φορὰς καὶ τὰ ποιήματα σὲ ἐλεύθερο στίχο). Αὐτὸ δὲν σημαίνει πὺς δὲν ὑπάρχουν μεταφραστές πὺ γνωρίζουν ὅτι ἡ ποιητικὴ μετάφραση εἶναι, πρῶτα ἀπὸ ὅλα, ποίηση τῆς ἐποχῆς τοῦ μεταφραστῆ καὶ ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ νοηθεῖ χωρὶς τὴν μετάφραση τῆς μορφῆς. Ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ τὶς ἔξοχες μεταφράσεις τοῦ Γιώργου Ἰωάννου ἀπὸ τὴν *Παλατινὴ Ἀνθολογία*, ἢ μορφήν τῶν ὁποῖων συγκερῶ ἀριστοτεχνικὰ τὸν ἐλευθερωμένο στίχο μετὰ τὸν ἐλεύθερο (ἂν τὶς συγκρίνουμε μετὰ τὶς αὐστηρὰ ἔμμετρος μεταφράσεις ποιημάτων τῆς *Παλατινῆς* ἀπὸ τὸν Ἄρη Δικταῖο, θὰ αἰσθανθοῦμε τὴν διαφορὰ). «Ἀντιστοιχία [= πιστότητα] ἀριθμοῦ στίχων, μέτρων καὶ ρυθμῶν δὲν ὑπάρχει», δηλώνει ὁ Ἰωάννου γιὰ τὴν μετάφρασή του, «οὔτε ἐπιχειρήθηκε κἀν. Πιστεύουμε ἄλλωστε ὅτι ἡ ἀνυπόφορη ποιότητα πολλῶν μεταφράσεων ὀφείλεται καὶ σ' αὐτοὺς τοὺς κενούς τρόπους. Διατηροῦμε, βέβαια, κάποιον ρυθμό, ὅπως τὸν νιώθουμε μετὰ ἀπὸ τὴν πολύχρονη ἐνασχόλησή μας μ' αὐτὴν τὴν ποίηση, μέσα στὸν

ἐλεύθερο στίχο». Με ἀνάλογο πνεῦμα ἔγινε καὶ ἡ σὲ πεζὸ μεταφράση τῆς πέμπτης ραψωδίας τῆς Ὀδύσσειας ἀπὸ τὸν Δ. Ν. Μαρωνίτη (ὁ ρυθμὸς τῆς δίνει τὴν αἴσθησιν ὅτι εἶναι σὲ ἐλεύθερο στίχο γραμμένο καταλογάδην), ἢ σὲ ἐλεύθερο στίχο μετάφραση τοῦ Ἄμλετ ἀπὸ τὸν Γιώργο Χειμωνᾶ, ἢ μετάφραση σονέτων τοῦ Σαίξπηρ ἀπὸ τὸν Στυλιανὸ Ἀλεξίου. Θὰ ἤθελα νὰ σταθῶ λίγο σ' αὐτὴ τὴν τελευταία, γιατί πιστεύω ὅτι μᾶς δείχνει τί μπορεῖ νὰ κάνει ἓνας ἐμπνευσμένος μεταφραστὴς τῆς ἐποχῆς τοῦ ἐλεύθερου στίχου μὲ μιὰ καθορισμένη παλαιὰ μορφή, ὅπως τὸ σονέτο.

Πιστεύω πὼς ὁ Ἀλεξίου ἔλυσε μὲ τὸν καλύτερο τρόπο τὸ πρόβλημα τῆς μετάφρασης τοῦ σαιξπηρικοῦ σονέτου στὰ σημερινὰ ἑλληνικὰ προσωδιακὰ δεδομένα, χάρη σὲ δύο καίριες ἐνέργειές του. Ἡ πρώτη βρίσκεται στὴν ἐπιλογὴ τοῦ στίχου. Γιὰ τὴ μεταφορὰ στὴ γλώσσα μας τοῦ ἀγγλικοῦ δεκασύλλαβου υἰοθέτησε, κατ' ἀρχὴν, μιὰν ἑμμετρὴ βάση. Ἡ βάση αὐτὴ δὲν εἶναι οὔτε ὁ ἐνδεκασύλλαβος, ποὺ εἶναι βραχύς, ὥστε σπάνια νὰ μπορεῖ νὰ περιλάβει μιὰ πλήρη νοηματικὴ ἐνότητα (ἢ ἑλληνικὴ γλώσσα, ἀντίθετα ἀπὸ τὴν ἀγγλική, ἔχει ἐλάχιστες σημαντικές μονοσύλλαβες λέξεις), οὔτε ὁ δεκαπεντασύλλαβος (τὸν ὁποῖο χρησιμοποιοῦν οἱ περισσότεροι μεταφραστὲς τῶν σονέτων τοῦ Σαίξπηρ: ὁ Μανώλης

Μαγκάκης, 1911· ὁ Βάσος Χανιώτης, 1938· ὁ Νικόλαος ὁ Ποριώτης, 1945· καὶ ὁ Θεόδωρος Ροῦσσος, 1958), γιατί θὰ ἔδινε ἓνα δημῶδες χρῶμα καὶ μιὰ μονοτονία ποὺ δὲν ὑπάρχουν στὸ πρωτότυπο. Ὁ Ἀλεξίου ἐπιλέγει τὸν ἱαμβικὸ δεκατρισύλλαβο, ὄχι μόνο γιατί ὁ στίχος αὐτός, μὲ τὸ μῆκος του καὶ τὴν κίνησή του, φαίνεται ὁ καταλληλότερος γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν σαιξπηρικών διαθέσεων, ἀλλά, πιστεύω, καὶ γιὰ ἓναν ἄλλο λόγο: γιὰ νὰ συνδεθεῖ μὲ μιὰν ἐξέχουσα στιγμή τῆς μεταφραστικῆς παράδοσης τοῦ Σαίξπηρ στὴν Ἑλλάδα. Ἐννοῶ τὸν δεκατρισύλλαβο τοῦ Πολυλά, τὸν στίχο τὸν ὁποῖο ἀνέσυρε ἀπὸ τὴν ἀφάνεια ὁ Πολυλάς γιὰ τὴς ἀνάγκες τῆς μετάφρασης τοῦ Ἄμλετ (1889). Ὁ Ἀλεξίου θὰ πρέπει νὰ εἶχε ὑπόψη του τὴς ἐξηγήσεις τοῦ Πολυλά γιὰ τὴν ἀπόφασή του νὰ χρησιμοποιήσῃ αὐτὸ τὸν στίχο: «Τὸ μέτρον τοῦτο», γράφει ὁ Πολυλάς, «ἐνῶ ἔχει ἀρκετὴν ἔκτασιν, ἔχει καὶ τὸ μέγα πλεονέκτημα νὰ ἐπιδέχεται ποικιλίαν ρυθμοῦ τοιαύτην, ὥστε δύναται φυσικῶς νὰ ἀναβιβασθῇ εἰς τὴν λυρικωτέραν ἔκτασιν, καθὼς καὶ νὰ κατέλθῃ εἰς τὸν τόνον τῆς συνήθους ὁμιλίας». Ὁ Πολυλάς μιλάει βέβαια γιὰ τὸν δεκατρισύλλαβο ὡς ἰδεώδη στίχο γιὰ τὴν μετάφραση «τοῦ νεώτερου δράματος, ἰδίως τοῦ Shakespear». Ὅμως ἡ διαφοροποίηση τοῦ περιεχομένου τοῦ λυρισμοῦ, ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἐμφάνισιν τῆς νεότε-

ρης ποίησης, ὁ ἐμπλουτισμός του μὲ δραματικότερα στοιχεῖα καὶ ἡ σύγκλισή του μὲ τὸν τόνο τῆς προφορικῆς ὁμιλίας, κάνουν τὸν δεκατρισύλλαβο τὴν ἀσφαλέστερη βάση σήμερα γιὰ τὴ μεταφορὰ τοῦ ἀγγλικοῦ λυρικοῦ ὁμοιοκατάληκτου δεκασύλλαβου, ἰδίως τοῦ δεκασύλλαβου τοῦ σαιξπηρικοῦ σονέτου. Ἐσφαλέστερη, βέβαια, στὰ χέρια εὐαίσθητων μεταφραστῶν. Ἐπὶ τὴν ἄποψη αὐτὴ ὁ δεκατρισύλλαβος τοῦ Ἀλεξίου εἶναι καὶ ἓνα διακειμενικὸ σχόλιο γιὰ τὸν δυσκίνητο στίχο τῆς μετάφρασης τῶν σαιξπηρικοῦ σονέτων ἀπὸ τοὺς Βασίλη Ρῶτα καὶ Βούλα Δαμιανάκου (1978), πού βάση του εἶναι ἡ ἐναλλαγή ὁμοιοκατάληκτων δεκατρισύλλαβων μὲ δωδεκασύλλαβους.

Ἡ δευτέρα ἐνέργεια τοῦ Ἀλεξίου συντίθεται ἀπὸ δύο πρωτοβουλίες. Ἡ πρώτη πρωτοβουλία εἶναι ἡ διάλυση, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος, τῆς ὁμοιοκαταληξίας. Ὁ Ἀλεξίου γνωρίζει ὅτι ἡ πιστὴ ἀπόδοση σήμερα τοῦ σχήματος τῆς ὁμοιοκαταληξίας τοῦ ἐλισαβετιανοῦ σονέτου (αβαβ/γδγδ/εζεζ/ηη), μολονότι τὸ σχῆμα αὐτὸ δὲν εἶναι ἀυστηρὸ σὲ σύγκριση μὲ τὸ ὀρθόδοξο σχῆμα τῆς ὁμοιοκαταληξίας, θὰ παρῆχε στὸν ἀναγνώστη ἓνα πλέγμα ὁμοιοτέλετων περισσότερο πεποιημένο ἀπὸ ἐκεῖνο μὲ τὸ ὁποῖο ἐρχόταν σὲ ἐπαφὴ ὁ ἀναγνώστης τῆς ἐποχῆς τοῦ Σαίξπηρ. Γράφει στὴν εἰσαγωγὴ του (καὶ στὸ χωρίο

αὐτὸ συνοψίζεται ἡ φιλοσοφία τῆς μετάφρασής του): «Ἐπάρχει συχνὰ στὰ σονέτα τοῦ Σαίξπηρ ἓνα περίτεχνο παιχνίδι μὲ τίς λέξεις, τοὺς ἤχους καὶ τίς ἐννοίες [...]. Τὰ λογοπαίγνια αὐτά, οἱ σκόπιμες ἐπαναλήψεις λέξεων, οἱ παρηγήσεις, οἱ ἀντιθέσεις καὶ τὰ συνώνυμα, διατηρήθηκαν στὴ μετάφραση στὸν βαθμὸ πού εἶναι ἀνεκτὸς γιὰ τὸν σημερινὸ ἀναγνώστη». Ἡ ὁμοιοκαταληξία τοῦ Σαίξπηρ μεταφράζεται μὲ μιὰν ὁμοιοκαταληξία ἀναλογικὴ γιὰ τὴ σημερινὴ ποιητικὴ ἀκοή. Ἐτσι διατηροῦνται ὁμοιοκατάληκτοι στίχοι σὲ ὀρισμένα μόνο σημεῖα, μὲ ρίμα εἴτε πλήρη εἴτε μερικὴ. Ἐπὶ τίς λοιπές ὁμοιοκαταληξίες ἓνα μέρος καταργεῖται καὶ τὸ ὑπόλοιπο διοχετεύεται σὲ ἐσωτερικὲς συνηχήσεις, ἀνακαλούμενο σιωπηρῶς μὲ τὴν ἔμμετρη κίνηση τῶν στίχων.

Ἡ δευτέρα πρωτοβουλία τοῦ Ἀλεξίου εἶναι ἡ ὑπονόμηση τῆς κανονικότητας τοῦ ρυθμοῦ τοῦ δεκατρισύλλαβου μὲ συχνές ἀξομειώσεις του, δηλαδή μὲ τὴν ἐπέκτασή του σὲ δεκατετρασύλλαβο, δεκαπεντασύλλαβο καὶ δεκαεπτασύλλαβο, καὶ μὲ τὴ μείωσή του σὲ δωδεκασύλλαβο καὶ ἔνδεκασύλλαβο (μιλάω φυσικὰ γιὰ στοιχεῖα πού δὲν περιέχονται ὅλα στὰ ὅρια τῆς μετάφρασης ἐνὸς ποιήματος, ἀλλὰ παρατηροῦνται στὸ σύνολο τῶν εἰκοσιεξι μεταφρασμένων σονέτων). Οἱ συχνότερες ἀξομειώσεις γίνονται μὲ τὴ μορφή τοῦ δεκαπεντασύλλαβου καὶ τοῦ

δωδεκασύλλαβου. Ταυτόχρονα ὁ Ἀλεξίου ἐπιφέρει ἀλλοιώσεις καὶ στὸν δεκαπεντασύλλαβο, ἀφοῦ τὶς περισσότερες φορές (τὶς εἴκοσι στὶς τριάντα) τὸν κατασκευάζει χωρὶς τομῆ. Τὴν ὑπονόμευση τῆς κίνησης τοῦ δεκατρισύλλαβου ἐνισχύουν οἱ συχνοὶ καὶ ἐπιδέξιοι παρατονισμοὶ καὶ ἡ λεπταίσθητη χρῆση τῆς χασμωδίας. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι, μέσα στὰ στιχουργικά τους συμφραζόμενα, ὀρισμένοι στίχοι (κυρίως δεκαπεντασύλλαβοι χωρὶς τομῆ) ἀποκτοῦν μιὰ γεύση τοῦ ἄμετρου, δηλαδὴ τοῦ ἐλεύθερου στίχου. Μὲ τοὺς τρόπους αὐτοὺς ὁ Ἀλεξίου κάνει τὸν στίχο του ν' ἀνοίγοι κλείνει καὶ ν' ἀλλάζει συχνὰ βηματισμό, μὲ μιὰ ποικιλία κινήσεων πού, μολονότι παράγονται ὅλες ἀπὸ μιὰν ὀρισμένη ἔμμετρη βάση, συχνὰ ἀπομακρύνονται καὶ κάποτε ἀποκόβονται ἀπὸ αὐτήν, παραβιάζοντας, καὶ κάποτε καταστρατηγώντας, τὴ μετρικὴ πειθαρχία, δίνοντας ἔτσι μιὰν αἴσθηση ἐλευθερίας μέσα στὴν κανονικότητα. Ἐνῶ οἱ στίχοι τῶν Ρῶτα-Δαμιανάκου μὲ τὴν παλαιοδημοτικὴ τους γλώσσα καὶ τὴν προσπάθειά τους νὰ συμμορφωθοῦν μὲ τὰ παραγγέλματα τῆς ρίμας δίνουν τὸ θέαμα μιᾶς δύσπνοης στιχουργικῆς γυμναστικῆς, οἱ στίχοι τοῦ Ἀλεξίου μὲ τὸ ζωντανὸ λεκτικὸ τους (σὰν ποίημα πού ἔχει γραφτεῖ κατευθείαν στὰ ἑλληνικά) χορεύουν μὲ ἄνεση ἀνάλογη μ' ἐκείνη τοῦ πρωτότυπου, ἀκριβῶς γιατί τὸ μέτρο τους εἶναι

ζυμωμένο καὶ μὲ τὴ μαγιά τοῦ ἐλεύθερου στίχου.

Παραθέτω ἓνα σονέτο τοῦ Ἀλεξίου:

*Πόσες φορές, ὦ μουσικὴ μου, μουσικὴ ὅταν παίζεις
στ' ὄργανο αὐτὸ τὸ τυχερό, πὸν ἤχεῖ μόλις τ' ἀγγίσουν
τὰ εὐγενικά τὰ δάχτυλά σου κυβερνώντας
τὴν ἁρμονία πὸν μεθ' αὐτὴν ἀκοή μου,*

*ζηλεύω τὰ μικρὰ τὰ πλήκτρα πὸν πηδώντας
τὴ ρόδινη ἄκρη τῶν δαχτύλων σου φιλοῦν,
ἐνῶ τὰ χεῖλη μου, πὸν θά'θελαν νὰ κάνουν τὸ ἴδιο,
ἄφωνα μένουν γιὰ τὴν τόλμη αὐτῆ τοῦ ξύλου!*

*Γιὰ νὰ σ' ἀγγίξουν, ἄχ, τὴ θέση τους θ' ἀλλάζαν
μ' αὐτὰ τὰ πλήκτρα πὸν χορεύουν καθὼς τρέχει
πάνω τους γρήγορα τ' ἀνάλαφρό σου χέρι,
τὸ ξύλο πιὸ πολὺ ἀπ' τὰ χεῖλη μου εὐλογώντας.*

*Μὰ ἀφοῦ τὰ πονηρὰ τὰ πλήκτρα εἶν' ἔτσι εὐτυχισμένα
τὰ χέρια σου ἄφησε σ' αὐτὰ καὶ δῶσ' τὰ χεῖλη ἐμένα.*