

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ- ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ  
ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:  
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ Τ. Σ. ΕΛΙΟΤ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ (1933-1974)

Βασιλική Γ. Τσιρέβελου



ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Επόπτης Καθηγητής: Δημήτριος Καργιώτης



ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2015





ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ- ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ  
ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:  
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ Τ. Σ. ΕΛΙΟΤ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ (1933-1974)

Βασιλική Γ. Τσιρέβελου

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Επόπτης Καθηγητής: Δημήτριος Καργιώτης

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2015

Διδακτορική διατριβή

Που υποβλήθηκε στον Τομέα Νέας Ελληνικής Φιλολογίας  
Του τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Τριμελής Επιτροπή

1. Επ. Καθηγητής Δημήτρης Καργιώτης, Επόπτης
2. Αν. Καθηγητής Παναγιώτης Καγιαλής, Μέλος
3. Αν. Καθηγήτρια Αθηνά Βογιατζόγλου, Μέλος

Επταμελής Επιτροπή

1. Επ. Καθηγητής Δημήτρης Καργιώτης
2. Αν. Καθηγητής Παναγιώτης Καγιαλής
3. Αν. Καθηγήτρια Αθηνά Βογιατζόγλου
4. Επ. Καθηγητής Γιάννης Παπαθεοδώρου
5. Επ. Καθηγήτρια Γεωργία Πατερίδου
6. Επ. Καθηγήτρια Μάρθα Βασιλειάδη
7. Επ. Καθηγήτρια Ιουλία Πιπινιά



*Η διατριβή αυτή αφιερώνεται στη  
μνήμη του πατέρα μου Γεωργίου Τσιρέβελου, για  
όσα μου έμαθε σε μικρή ηλικία και τον χρόνο που  
μου αφιέρωσε.*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	1
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	8

### 1. ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

#### ΜΟΝΤΕΡΝΟ- ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ- ΜΟΝΤΕΡΝΑ- ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΤΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

1.1 Η σύγχρονη έρευνα για το μοντερνισμό.....	15
1.1.1 Μεθοδολογία της έρευνας.....	19
1.1.2 Σύντομη περιγραφή των κεφαλαίων.....	21
1.2 Το μοντέρνο στη μετάφραση.....	25
1.2.1 Η κριτική πρόσληψη της μοντέρνας ποίησης μέσα από τη νεωτερικότητα στη μετάφραση.....	27
1.2.2 Το μοντέρνο στην ευρωπαϊκή κριτική.....	29
1.3 μοντέρνα μετάφραση.....	39
1.4 μοντερνισμός.....	43
1.5 μοντερνιστική μετάφραση.....	47

### 2. ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

#### Η ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΤΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΣΤΟΝ ΑΓΓΛΟΣΑΞΟΝΙΚΟ ΧΩΡΟ

2.1 Αγγλοσαξονικός μοντερνισμός.....	52
2.2 Ιδεολογία της μετάφρασης- Μοντερνιστικές Αντιλήψεις - Ο Ezra Pound ως μεταφραστής (Απόψεις και μεταφραστική πρακτική).....	58
2.3 Η μετάφραση στον μοντερνισμό - Ο T.S.Eliot ως μεταφραστής.....	63

### 3. ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

#### ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ELIOT PRUFROCK(1917)- GERONTION (1920) ΣΕ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

3.1	Βιογραφικά στοιχεία για τον Eliot.....	66
3.2	Το ερωτικό τραγούδι του J. Alfred Prufrock- Μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου.....	68
3.3	Ο Κ. Apollinax- μετάφραση του Γ. Παυλόπουλου.....	72
3.4	Gerontion του Τ. S.Eliot – εισαγωγή.....	75
3.4.1	Γερόντιον-μετάφραση του Τ. Παπατσώνη.....	77
3.4.2	Γερόντιον-μετάφραση του Γ. Σαραντή.....	85
3.4.3	Γερόντιον-μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου.....	90
3.4.4	Γερόντιον-μετάφραση του Α. Δικταίου.....	94
3.4.5	Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων του Γερόντιου.....	99

#### 4. ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

WASTE LAND (1922), THE HOLLOW MEN (1925), ASH WEDNESDAY (1927),  
THE ARIEL POEMS (1927-1930) ΣΕ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ.

4.1	Waste Land - Εισαγωγή στην Έρημη Χώρα στην Ελλάδα .....	105
4.2.1	Ερημότοπος - μετάφραση του Τ. Παπατσώνη .....	108
4.2.2	Έρημη Χώρα - μετάφραση του Γ. Σεφέρη .....	123
4.2.3	Έρημη Χώρα - μετάφραση του Γ. Σαραντή .....	136
4.2.4	Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων της Έρημης Χώρας.....	143
4.3	The Hollow Men - εισαγωγή.....	153
4.3.1	Οι Κούφιοι άνθρωποι -μετάφραση του Γ. Σεφέρη.....	154
4.3.2	Οι Κούφιοι άνθρωποι -μετάφραση της Α. Πλακωτάρη.....	157
4.3.3	Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων του ποιήματος Κούφιοι Άνθρωποι.....	159
4.4	Ash Wednesday - Εισαγωγή.....	160
4.4.1	Η Τετάρτη των Τεφρών - μετάφραση του Ν. Ράντου.....	161

4.4.2	Η Τετάρτη των Τεφρών - μετάφραση του Κλ. Κύρου.....	167
4.4.3	Η Τετάρτη των Τεφρών - μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου.....	175
4.4.4	Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων της Τετάρτης των Τεφρών.....	178
4.5	The Ariel Poems - Εισαγωγή.....	181
4.5.1	Το ταξίδι των Μάγων- μετάφραση του Κλ. Κύρου.....	183
4.5.2	Το ταξίδι των Μάγων -μετάφραση του Ά. Δόξα.....	186
4.5.3	Το ταξίδι των Μάγων -μετάφραση του Ε. Μόσχου.....	189
4.5.4	Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων του ποιήματος Το ταξίδι των Μάγων.....	192
4.6	Ένα τραγούδι για τον Συμεών - μετάφραση του Ν. Σπάνια.....	195
4.6.1	Ένα τραγούδι για τον Συμεών - μετάφραση του Κλ. Κύρου.....	197
4.6.2	Ένα τραγούδι για τον Συμεών - μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου.....	199
4.6.3	Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων του ποιήματος Ένα τραγούδι για τον Συμεών.....	201
4.7	Animula - μετάφραση του Κλ. Κύρου.....	202
4.8	Μαρίνα -μετάφραση του Γ. Σεφέρη.....	203
4.8.1	Μαρίνα -μετάφραση του Κλ. Κύρου.....	205
4.8.2	Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων του ποιήματος Μαρίνα.....	207
4.9	Θριαμβευτικό Μαρς -μετάφραση του Κλ. Κύρου.....	208

## ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### FOUR QUARTETS (1935-1942) ΣΕ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

5.1	Four Quartets- Εισαγωγή.....	211
5.1.1	Τέσσερα Κουαρτέτα The Dry Salvages-μετάφραση του Α. Ξύδη.....	213

5.1.2 Τέσσερα Κουαρτέτα - Καινούρια αρχή (απόσπασμα) – (το 5 <sup>ο</sup> μέρος του East Coker) - μετάφραση Γ. Κιτσόπουλου – Ζ. Καρέλλη.....	219
5.2.1 Τέσσερα Κουαρτέτα (1. Burnt Norton) – μετάφραση του Α. Δεκαβάλλε.....	226
5.2.2 Τέσσερα Κουαρτέτα (2. East Coker) – μετάφραση του Α. Δεκαβάλλε.....	237
5.2.3 Τέσσερα Κουαρτέτα (3. The Dry Salvages) –μετάφραση του Α. Δεκαβάλλε.....	247
5.2.4 Τέσσερα Κουαρτέτα (4. Little Gidding) – μετάφραση του Α. Δεκαβάλλε.....	256
5.3.1 Τέσσερα Κουαρτέτα (1. Burnt Norton) – μετάφραση του Κλ. Κύρου.....	267
5.3.2 Τέσσερα Κουαρτέτα (2. East Coker) – μετάφραση του Κλ. Κύρου.....	278
5.3.3 Τέσσερα Κουαρτέτα (3. The Dry Salvages) –μετάφραση του Κλ. Κύρου.....	286
5.3.4 Τέσσερα Κουαρτέτα (4. Little Gidding) – μετάφραση του Κλ. Κύρου.....	293
5.3.5 Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων των Τεσσάρων Κουαρτέτων.....	301
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	311
Βιβλιογραφία.....	319-341
Β΄ ΤΟΜΟΣ	
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ - ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΛΙΟΤ.....	
	342



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διατριβή έχει ως κύριο θέμα τη μετάφραση και τον μοντερνισμό, με έμφαση στην περίπτωση του T.S. Eliot στην Ελλάδα. Η έκρηξη του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, έδωσε την ανάλογη ώθηση για ενασχόληση με το μεταφραστικό έργο, αλλά και το θεωρητικό και δοκιμακό τους λόγο και στον νεοελληνικό χώρο, μέσω της περαιτέρω πρόσληψης των μοντερνιστικών μεταφράσεων από τους σύγχρονους λογοτέχνες και κριτικούς.

Πρόθεση μου, όμως εδώ κυρίως, είναι να εξετάσω την μεταφορά του T.S. Eliot κυρίως μέσα από τις μεταφράσεις ποιητών σε έντυπες εκδόσεις ή σε περιοδικά της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Επέλεξα τον Eliot γιατί πρόκειται για έναν από τους βασικότερους πρωταγωνιστές του μοντερνισμού και έναν από τους πιο σημαντικούς ποιητές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όσον αφορά την ποιότητα του έργου του. Ένας ακόμη λόγος είναι ότι ο ποιητής έχει κινήσει το παγκόσμιο ενδιαφέρον, έχει επηρεάσει τους περισσότερους σύγχρονους ποιητές και μεταφράζεται έως σήμερα σε πάρα πολλές γλώσσες παγκοσμίως, μέσα στις οποίες συμπεριλαμβάνεται και η νεοελληνική. Στο σύνολο της έρευνας υπάρχουν μελέτες και άρθρα, ιδίως για τη μετάφραση του «κλασικού» πλέον ποιήματος της *Ερημης Χώρας* από τον Γ. Σεφέρη, αλλά απουσιάζει μια συνολική διευθέτηση, ερμηνευτική προσπάθεια και αξιολόγηση του συνόλου του μεταφρασμένου ποιητικού έργου του Eliot στα νεοελληνικά. Σε αυτό το κενό εστιάζει η έρευνα μου, της παρουσίασης και της συγκριτικής ανάλυσης των νεοελληνικών μεταφράσεων των ποιημάτων του T.S.Eliot, από το 1933 έως το 1974.

Η ολοκλήρωση της εργασίας, μου δίνει την ευκαιρία να ευχαριστήσω τα τρία μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής της Διατριβής μου. Ευχαριστώ εκ βάθους καρδιάς, τον επόπτη της διατριβής, Αναπληρωτή Καθηγητή κ. Δ. Καργιώτη, για τις χρήσιμες συμβουλές και την καθοδήγησή του στους «ατραπούς» της επιστημονικής έρευνας. Επίσης, ένα μεγάλο ευχαριστώ, στα υπόλοιπα μέλη της τριμελούς επιστημονικής επιτροπής, τον Αναπληρωτή Καθηγητή κ. Τ. Καγιαλή, για τη γόνιμη συνεργασία του, τις αρχικές κατευθύνσεις και την «εμβάθυνση» που μου χάρισε απλόχερα, πρώτα στο χώρο του Αγγλοσαξονικού και έπειτα του Νεοελληνικού Μοντερνισμού. Επίσης, στην Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κ. Α. Βογιατζόγλου για το ενδιαφέρον, τη συνεχή επικοινωνία και ανταπόκριση, από το επίπεδο του μεταπτυχιακού έως τώρα, για την πορεία της παρούσας εργασίας και την περαιτέρω συζήτηση για διορθώσεις ή τυχόν παραλείψεις.

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου προς το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών, για την υποτροφία που μου έδωσε με εξετάσεις για την εκπόνηση Διδακτορικής Διατριβής στον Τομέα των Νεοελληνικών Σπουδών (2009-2013). Ακόμη, για τη δυνατότητα συμμετοχής μου, με υποτροφία, στην απόκτηση σχολικής εμπειρίας σε δημόσια σχολεία της Πολωνίας (2014), εμπειρία η οποία ήταν καθοριστική για την εξέλιξη και διεκπεραίωση της διατριβής.

Αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω και όσους με βοήθησαν στο ξεκίνημα της εργασίας. Ιδιαίτερος, ξεχωριστή οφειλή σε παλιούς μου Καθηγητές, τον κ. Γ. Περισυνάκη, την κ. Μ. Στρουγγάρη και την κ. Α. Τσιριμώκου, για τις συμβουλές, την ανταπόκριση τους και τις εποικοδομητικές συζητήσεις σχετικά με τα θέματα της διατριβής. Ακόμη την Καθηγήτρια κ. Χρ. Ντουλιά και τον επίκουρο Καθηγητή κ. Γ. Παπαθεοδώρου για την αρχική βοήθεια που μου πρόσφεραν στην βιβλιογραφική αναζήτηση. Οφείλω ευγνωμοσύνη στον Καθηγητή του King's College of London, David Ricks, για την ανάγνωση μέρους της διατριβής, τη συνομιλία του και τις εντυφείς παρατηρήσεις του και ιδέες που μου προσέφερε.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες σε όσους βοήθησαν στην έρευνα, στους υπεύθυνους στο ερευνητικό κέντρο του Ελληνικού και Λογοτεχνικού Αρχείου της Θεσσαλονίκης για τη δυνατότητα μελέτης των βιβλιογραφικών πηγών και του αρχείου του, το ΕΛΙΑ, την υπεύθυνη του Σπουδαστηρίου ΜΝΕΣ κα. Φ. Σαχπεκίδου για την βοήθεια στην ανεύρεση και συλλογή των βιβλιογραφικών πηγών και του υλικού της εργασίας. Επίσης, τους υπεύθυνους της Κεντρικής βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και ιδιαίτερα την υπεύθυνη κ. Φ. Καραμήτσου, για τη βοήθεια της στο διαδανεισμό βιβλίων. Ακόμη, το συνάδερφο, υποψήφιο Διδάκτορα κ. Α. Χατζηχρήστο και τη φιλόλογο Μ. Τσίντσιφα για τις ενδιαφέρουσες συζητήσεις που είχαμε μαζί σε διάφορα στάδια της διατριβής. Επίσης, τις συναδέλφους καθηγήτριες στο σχολείο II Liceum im Stanisława Staszica, Καθηγήτριες Αγγλικής Φιλολογίας Anna Koj και Bosena Danko, για τις διευκρινήσεις σχετικά με την πρωτότυπη σημασία ορισμένων αγγλικών λέξεων και εκφράσεων και τις αρχικές τους υποδείξεις σε λεξικά για την ακριβή τους σημασία.

Στη μητέρα μου Ελευθερία αφιερώνεται επίσης η παρούσα εργασία με βαθιά αγάπη για τη συνεχή της στήριξη και δύναμη, που μου πρόσφερε απλόχερα, κατά τη διάρκεια της διατριβής. Επίσης ένα μεγάλο ευχαριστώ στον αδερφό μου Νίκο Τσιρέβελο, καθηγητή και διδάκτωρ Θεολογίας, που μέσω της εμπειρίας του, με βοήθησε σε θεολογικά θέματα της ποίησης του Eliot και μου έδωσε οδηγίες σε ζητήματα δομής για τη διεκπεραίωση της διατριβής.

Τέλος, ευχαριστώ το σύντροφο μου Απόστολο, για τη συμπαράσταση και βοήθεια του στο τελικό στάδιο της ολοκλήρωσης της διατριβής, διότι *«Φιλία ἐστὶ μίαν ψυχὴν ἐν δύο σώματι ἐνοικουμένη»*.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μελέτη έχει ως θέμα το μοντερνισμό και τη μετάφραση της μοντερνιστικής ποίησης στα νεοελληνικά, με έμφαση στην περίπτωση μεταφράσεων του Eliot. Ιδιαίτερα στις νεοελληνικές μεταφράσεις έχει σημασία να δούμε ποιοι επιλέγουν να μεταφράσουν την μοντερνιστική ποίηση του Eliot στη νεοελληνική παράδοση, σύμφωνα με την ιδεολογία και την ποιητική. Η έρευνα περιορίζεται στη συγκριτική ανάλυση των μεταφρασμένων ποιημάτων του Eliot έως το 1974, τις γλωσσολογικές επιλογές, τους πολιτισμικούς όρους και την ερμηνευτική των μεταφρασμένων ποιημάτων, μέσα από την μεταφορικότητα και την επιλογή συγκεκριμένων θεμάτων και συμβόλων που ορίζουν τη μοντέρνα ποίηση.

Κυρίως ο μοντερνισμός ξεκινάει μέσα από τις μεταφράσεις ποιητών του '30 και η πρόσληψη του επεκτείνεται μέσα από συνεχή αφιερώματα και μεταφράσεις που γίνονται στα περιοδικά. Τα δυο κύρια πρόσωπα του μοντερνισμού ο Eliot και ο Pound αποτελούν το αντικείμενο της αναφοράς, πρώτα σε θεωρητικό επίπεδο, καθώς πρόκειται για τις δυο προσωπικότητες που επηρέασαν και διαμόρφωσαν τη λογοτεχνική σκηνή των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην Αγγλία. Το σχήμα του μοντερνισμού, όπως καθιερώθηκε από την κριτική, αναφέρεται στην τάση ανανέωσης των λογοτεχνικών τρόπων και τεχνικών, την επαναξιολόγηση του λογοτεχνικού παρελθόντος και σε αυτό το σημείο οι μεταφράσεις έχουν διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην πρόσληψη και την ανανέωση.

Ο μοντερνισμός ανέπτυξε συγκεκριμένες τεχνικές και μεταφραστικές πρακτικές, για να προβάλλει την ιδεολογία του, τις αξίες και να τα εισάγει στο αναγνωστικό κοινό. Η μετάφραση αποτέλεσε εναρκτήριο λόγο και καθοριστικό κομμάτι για τη «μετάδοση» της μοντέρνας ποίησης, αλλά και τις βάσεις για τη διαμόρφωση της νέας ποιητικής γραφής (παράδειγμα οι διακειμενικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ της πρωτότυπης γραφής του Σεφέρη και του Έλιοτ), στα πλαίσια της μοντερνιστικής τεχνικής, της θεωρητικής αντίληψης αλλά και πρακτικής τους στον αγγλόφωνο αλλά και τον ελληνικό χώρο. Η επιθυμία γνώσης και κατανόησης της ποίησής τους και οι επιδράσεις που ασκούν αγγλοσάξονες μοντερνιστές, οδηγεί και στην ανάγκη μετάφρασής τους, καθώς η μετάφραση είναι ένας τρόπος να γνωρίσει, να αφομοιώσει

κάποιος το συγγραφέα και να καταφέρει να κατανοήσει, να προσεγγίσει ένα μέρος του έργου του. Κυρίως η «στροφή» και το ενδιαφέρον ανακάλυψης των μοντερνιστικών μεταφράσεων, γίνεται για αισθητικούς λόγους, που αφορούν την ποιητική τεχνική (συμβολιστές ποιητές που μεταφράζονται), αλλά και για ιδεολογικούς λόγους. Η ποίηση βέβαια παραμένει σε ένα δίπολο αντιφατικό, καθώς είναι απαραίτητη η ταυτόχρονη, πολύ συχνά, επιβεβαίωση και η υπέρβαση των μιμήσεων (και όχι μόνο η επικύρωση των «επιρροών», ή και των όποιων σχετικών αναγνωστικών δικτύων). Η δυνατότητα που προσέφερε η μετάφραση για παράδειγμα στο Σεφέρη, μέσα από το έργο του Eliot, φαίνεται και από τους όρους που υιοθετεί και στα γραπτά του (παράδειγμα «αντικειμενική συστοιχία», «μυθική μέθοδος»)<sup>1</sup>. Ο τρόπος που εξελίσσονται οι δύο ποιητές σίγουρα διαφέρει και δεν πρόκειται για οποιαδήποτε μίμηση, όπως φαίνεται και από την πορεία του έργου τους και από τις δηλώσεις του ίδιου του Eliot σε συνέντευξη.

Σε ποιήματα που θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο, η δημιουργία μεταφράσεων του Eliot παρουσιάζεται από τη περίοδο του μεσοπολέμου (1933) και εξής, πρώτα σε περιοδικά, έπειτα σε βιβλία και σε αφιερώματα περιοδικών για τον Eliot. Τα έργα που αναλύονται ανήκουν στις ολοκληρωμένες συλλογές και τα ποιήματα του ποιητή, χωρίς να συμπεριλαμβάνονται τα πρώτα ποιήματα που έγραψε στα γαλλικά ή τα ανολοκλήρωτα ποιήματά του. Αρκετοί συγγραφείς που μετέφρασαν και τον Eliot, ασχολήθηκαν εντατικά με τον αγγλοσαξονικό μοντερνιστικό λόγο, γεγονός που «ξετυλίγει» θέματα σύγκρισης, ερμηνείας και πρόσληψης των μεταφράσεων στη νεοελληνική λογοτεχνία.

Ένα από τα πρώτα θέματα που προκύπτουν προς εξέταση, όταν συζητούμε για τον αγγλοσαξονικό μοντερνισμό, είναι η διερεύνηση των όρων που απασχόλησαν τους πρωτεργάτες του Μοντερνισμού, όπως η αναζήτηση του μοντέρνου και του κλασικού. Μικρή διευκρίνιση για τη νεοελληνική κριτική απαιτεί η επιλογή της χρήσης του όρου νεοελληνικός μοντερνισμός, για τον χαρακτηρισμό ποιητών με παρόμοιο πλαίσιο αναζητήσεων, καθώς υπάρχει διαμάχη για την κατηγοριοποίηση συγγραφέων σε μια

---

<sup>1</sup> Αναφέρομαι κυρίως στην πλαισίωση όρων όπως «αντικειμενική συστοιχία» και «μυθική μέθοδος», ενώ είναι γνωστές οι επιδράσεις του Έλιοτ, που ο ίδιος γνωρίζει και διαβάζει στο Λονδίνο στις αρχές της δεκαετίας του 1930, στην ποιητική του παραγωγή. Βλέπε Βαγενάς Ν., *Ο Ποιητής και ο Χορευτής*, Κέδρος, Αθήνα, 1996, σελ. 33-34.

γενιά έναντι κάποιας άλλης. Στη νεοελληνική κριτική έχει επικρατήσει συμβατικά ο όρος γενιά του 30, που βέβαια αναφέρεται σε μια μικρή συγγραφική «ομάδα»<sup>2</sup> που επιδίωξε την επίτευξη του μοντέρνου στη νεοελληνική λογοτεχνία, ενώ αντίθετα ο όρος μοντερνισμός δεν περιορίζεται στην περιγραφή της γενιάς του 30 για τη νεοελληνική λογοτεχνία. Η υιοθέτηση του όρου μοντερνισμός στον ελληνικό χώρο στη διατριβή, γίνεται καθώς πιστεύουμε ότι αναφέρεται στις αναζητήσεις των ίδιων των συγγραφέων και τις αναγνώσεις τους, αλλά επίσης, γιατί αφορά τη μελέτη ενός ευρύτερου φαινομένου (του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού και τις διαστάσεις που πήρε η μετάφραση), με πολλαπλές πτυχές και συγγένειες με συγγραφείς από τη γενιά του 30, οι οποίοι ασχολήθηκαν αρχικά με την επικοινωνία και την ένταξη του κινήματος στον ελληνικό χώρο.

Η μετάφραση, όπως εξηγεί ο Δ. Τζιόβας, παρουσιάζεται ως πολιτισμική μεταφορά, ένα «άνοιγμα» προς Ανατολή και Δύση ταυτόχρονα. Η αναζήτηση του Ελληνισμού για το συγγραφέα «διαπλέκεται» με την πολιτισμικότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχουμε μια ολοκληρωμένη και συγκροτημένη έννοια και περιγραφή του ελληνισμού (χαρακτηριστικά αφηρημένης έννοιας την προσδιορίζουν όπως είναι το βάθος, οι ρίζες, η ψυχή). Η ελληνικότητα<sup>3</sup> που αντιστοιχεί στην έκφραση, την ελευθερία, την τεχνική και ενέχει το στοιχείο της αυθεντικότητας, του αρχέτυπου, κυριαρχεί στις αποδόσεις των κυριότερων μορφών της γενιάς του 30, του Σεφέρη, του Ελύτη, του Εγγονόπουλου και του κριτικού Γ. Καραντώνη. Όμως παραδέχεται ότι ο μηχανισμός της ελληνικότητας είναι πολύ πιο σύνθετος. Η «αυθεντική» έννοια της ελληνικότητας αποτυπώνεται στο δοκιμιακό λόγο των συγγραφέων (για παράδειγμα οι

<sup>2</sup> Και σε πρόσφατες μελέτες, όπως του Δημήτρη Τζιόβα, τεκμηριώνεται η μυθοποίηση του λόγου γύρω από τη γενιά του 30 και των «ομάδων», όπως αποκαλύπτονται σε γραπτά της κριτικής.

<sup>3</sup> Σύμφωνα με την άποψη του Τζιόβα, λοιπόν, αναλύεται μέσα από 4 σχήματα, με πρώτη έννοια τη ρομαντική ή κλασική, ακολουθεί το σχήμα της αρχαιολογίας του Διαφωτισμού (ή η νεοκλασική αντίληψη), στη συνέχεια χρησιμοποιεί το μοντερνιστικό σχήμα, με κύριο σημείο εστίασης την αισθητικοποίηση του Παρελθόντος, την κατασκευή του μύθου και τη διάσταση του κυκλικού χρόνου. Η αντίθεση έγκειται με το ολιστικό σχήμα του αρχαιοελληνικού πνεύματος που χρησιμοποιεί ο Παλαμάς και την εν δυνάμει «επιλεκτικότητα» και διαφορετική αντίληψη του χρόνου των μοντερνιστικών συγγραφέων. Στο τέλος παρουσιάζεται η ανάγνωση του παρελθόντος μέσα από το «ειρωνικό» σχήμα του Καβάφη, Τζιόβας Δ., *Ο μύθος της γενιάς του 30*, Πόλις, Αθήνα, 2011.

*Δοκιμές και τα Ανοιχτά Χαρτιά*), όπου και απηχούν το λαϊκό συναίσθημα, τη δημοτική γλώσσα και τη γνήσια έκφραση.

Στο έργο των περισσότερων νεοελλήνων συγγραφέων ή κριτικών που ασχολούνται με τη μετάφραση του Eliot, με εξαίρεση τον Γ. Σεφέρη, τον Κλ. Κύρου και τον Α. Δεκαβάλλε, η μετάφραση είναι ο αφανής ήρωας της λογοτεχνικής τους εστίασης. Δεν έχει πρωταγωνιστικό ρόλο και μπορεί να τεθεί ως μια δευτερεύουσα δραστηριότητα, με έμφαση στην ποιότητα των επιλογών (του ποιητή που μεταφράζεται, του μεταφράσματος) και του μηνύματος της μετάφρασης. Στην αρχή, οι περισσότερες μεταφράσεις του Eliot δημοσιεύονται σε περιοδικά, ορισμένες μόνο, αργότερα παρουσιάζονται συγκεντρωμένες σε έντυπες εκδόσεις, με εισαγωγικά στοιχεία, σημειώματα των μεταφραστών για τους ποιητές και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον απέναντί τους. Ακόμη συμπληρώνουν και κάποια στοιχεία που δικαιολογούν τους λόγους για τους οποίους έγιναν οι ακόλουθες μεταφράσεις. Πολλές μεταφράσεις, συνεχίζουν να υπάρχουν σε νέες εκδόσεις μέχρι και σήμερα, επιβεβαιώνοντας στην πράξη την έννοια του κλασικού (Γ. Σεφέρης, Α. Δεκαβάλλες), στη θεωρία της μοντερνιστικής ποίησης.

Ανάλογα, η «στροφή» προς τη μετάφραση ποιημάτων του Eliot γίνεται για λόγους ιδεολογικούς από τη μια, αναδεικνύοντας τη διάσταση της ελληνικότητας, όπως επίμαχα επιζητούν να προβάλλουν μέσα από τη γλώσσα της μετάφρασης. Ο στόχος είναι φυσικά να γίνουν κατανοητές οι μεταφράσεις του στο νεοελληνικό αναγνωστικό κοινό της περιόδου. Έπειτα ένας άλλος λόγος είναι η εξέλιξη της προσωπικής τους ποιητικής τέχνης μέσα από τη γνωριμία με την ποίηση του Eliot. Η ελληνικότητα και η διάσταση του εκφραστικού και γλωσσικού πλουραλισμού, αποτελεί τον ένα άξονα προς τον οποίο κατευθύνεται η μετάφραση, ενώ ο άλλος περικλείεται από το μοντέρνο και την έντεχνη αναζήτηση της εξέλιξης της νεοελληνικής λογοτεχνίας, μέσα από την επικοινωνία με την μοντερνιστική ποίηση και με τον Eliot, ο οποίος αποτελεί έναν από τους δημιουργούς του.

Σε μια προσπάθεια μας να αναδείξουμε λόγους για τους οποίους συγγραφείς και ποιητές επιλέγουν και αποζητούν τις μεταφράσεις της μοντερνιστικής ποίησης, ένας από τους βασικότερους είναι η επικοινωνία του ελληνικού κοινού με μοντέρνα έργα, σε μια σύγχρονη νεοελληνική γλώσσα και ποίηση που θέλει να ανανεώνεται και να εξελίσσεται. Επίσης η τάση για μετάφραση θεωρείται ως κατεξοχήν «πειραματική», μια «απόπειρα», όπως για παράδειγμα η μοντερνιστική ιδεολογία του Σεφέρη που

προσβλέπει στη μετάφραση ως μια εξάσκηση, ένα μέσο για τη γλώσσα. Επιπρόσθετα, επιδίωξη τους παρουσιάζεται η καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας στη μετάφραση της ποίησης, μέσα στον γλωσσικό αγώνα που συνεχίζει να μαίνεται μέχρι την μεταπολίτευση. Η μετάφραση εμφανίζεται ως ένα «όργανο», ένα μέσο για τη δημοτική γλώσσα που την εξελίσσει, την εμπλουτίζει, μέσα στην αναζήτηση των «κατάλληλων» εκφράσεων, λέξεων και τρόπων απόδοσης του στίχου, όπως ομολογεί ο Σεφέρης σε μια επιστολή στον Κατσίμπαλη.

*«Πρώτα πρώτα χρειάζεται οπωσδήποτε να γίνονται δύσκολες μεταφράσεις στα ελληνικά. Στην αρχή, επειδή κυρίως είναι ασυνήθιστα όχι γλωσσικά αλλά γιατί ποτέ στη δημοτική δε γράφτηκαν τέτοια πράγματα, φυσικά ξαφνιάζουν. /.../Αν δεχτούμε ότι δε μπορεί να προχωρήσει η δημοτική χαθήκαμε»<sup>4</sup>.*

Ακόμη δεν απουσιάζει το προσωπικό ενδιαφέρον για ένα ποιητή που χρήζει προσοχής, καθώς εισάγει καινούριες θεματικές, πλαισιώνει το καθημερινό επεισόδιο με την ιστορικότητα και αντικατοπτρίζει ιδεολογικά την εποχή (πόλεμοι, κατοχή, κακουχίες). Βέβαια, δεν μπορεί να μην τονιστεί και ένας ακόμη λόγος που είναι οι «εκλεκτικές συγγένειες» μεταξύ των ποιητών. Πρόκειται συνήθως για ποιητές που «θαυμάζουν» το έργο του Eliot, στην προκειμένη περίπτωση, και κύριο κριτήριο είναι η «αισθητική απόλαυση» που τους προκαλούν τα ποιήματα που διαβάζουν (Γ. Σεφέρης, Κλ. Κύρου). Έτσι και στη μετάφραση του Eliot από νεοέλληνες ποιητές, επιλέγουν να διαβάσουν και να μεταφράσουν ένα συγγραφέα που τους επηρεάζει με τα γραπτά τους και την 'ποιητική θεωρία' για το μοντέρνο. Η επίδραση που ασκεί σε ορισμένους από αυτούς, οδηγεί και στην ανάγκη μετάφρασης τους, καθώς η μετάφραση είναι ένας τρόπος να αφομοιώσει κάποιος το συγγραφέα και να καταφέρει να κατανοήσει και να εισχωρήσει σε ένα μέρος του έργου του. Ένα μεγάλο μέρος, όμως χρωστάει στην τεχνική της ποίησης του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού, την οποία ποιητές όπως ο Σεφέρης γνωρίζει από πρώτο χέρι.

Πιο συγκεκριμένα για την διάδοση της μοντερνιστικής ποίησης μέσω των μεταφράσεων των συγκεκριμένων ηγετικών ποιητικών μορφών, ο Νάνος Βαλαωρίτης

<sup>4</sup> Δ. Δασκαλόπουλος (επιμέλεια), Γ. Κ. Κατσίμπαλης – Γ. Σεφέρης, *Αγαπητέ μου Γιώργο αλληλογραφία(1924-1970)*, Ίκαρος, Αθήνα, 2009, σελ.180.



αναφέρεται στη σημασία που είχαν οι αρχικές μεταφραστικές προσπάθειες ποιητών από τον Σεφέρη, για την εισαγωγή και την αφομοίωση του διεθνούς κινήματος. Η πεποίθηση του Νάνου Βαλαωρίτη για το θεμελιακό ρόλο που έπαιξαν οι μεταφράσεις των δύο συγκεκριμένων πρωταγωνιστών διακατέχεται από τη μοντερνιστική αντίληψη που αντικατοπτρίζει το καινούριο. Παραθέτω το απόσπασμα από την αλληλογραφία:

«/.../Εξίσου σημαντικά ήταν και τα δοκίμια του Σεφέρη, που έφεραν για πρώτη φορά στην Ελλάδα τις ιδέες του αγγλοαμερικανικού μοντερνισμού και μαζί με τις μεταφράσεις του Pound και του Eliot, πυροδότησαν μια πολύμορφη έκρηξη στην ελληνική ποίηση και κριτική»<sup>5</sup>.

Ένα από τα περιοδικά στην αρχή, μαζί με τον *Κύκλο* και το αφιέρωμα για τον Eliot, που έπαιξε σημαντικό ρόλο για τη διάδοση της σύγχρονης τότε κίνησης της μοντέρνας ποίησης, και όπου ανταλλάσσουν απόψεις για τη μοντέρνα ποίηση σε Ελλάδα και εξωτερικό, είναι η *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*. Ο σημαντικός ρόλος του περιοδικού ήταν η εισαγωγή και μεταφορά της σύγχρονης αγγλικής σκηνης που διεξαγόταν με τη συμμετοχή και συνεργασία<sup>6</sup> αρκετών νεοελλήνων συγγραφέων της γενιάς του 30, και την ιδιαίτερη προβολή των άγγλων μοντερνιστών συγγραφέων και ιδίως την αναλυτική παρουσίαση του Eliot, μαζί με άλλους μοντέρνους άγγλους ποιητές. Ο ρόλος της μετάφρασης στο περιοδικό αναδεικνύεται ως ένας παράγοντας δημιουργικός στη σημαντική σύγχρονη νεοελληνική λογοτεχνική πραγματικότητα, καθώς πέρα από το γεγονός ότι συγκροτούνται οι τάσεις που κυριαρχούν στην ελληνική αναγνωστική πρακτική, διαγράφονται και οι στενές «διακλαδώσεις», τα θέματα και ο κύκλος γύρω από το μέσο της μετάφρασης.

Το περιοδικό παρουσιάζει τη κίνηση και την επικοινωνία μεταξύ Αγγλίας και Ελλάδας, ενημερώνοντας το εκάστοτε κοινό για τις εξελίξεις ιδιαίτερα της σύγχρονης τότε ποίησης. Ανάμεσα στα υπόλοιπα άρθρα για τη ποίηση παρουσιάζεται και ρητά η

<sup>5</sup> Βαλαωρίτης Ν., *Νάνος Βαλαωρίτης – Γιώργος Σεφέρης, αλληλογραφία 1945-1968 και τριάντα τέσσερις επιστολές του Ν. Βαλαωρίτη στον Γ. Κ. Κατσίμπαλη 1947-1950*, Ύψιλον, Αθήνα, 2004, σελ. 16.

<sup>6</sup> Βλ. και Μ. Κοκκινίδου, *Το περιοδικό Αγγλοελληνική (1945-1955): Περίοδοι, στόχοι και συμβολή του στη μεταπολεμική πολιτισμική ζωή*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη, 2003.

βαρύτητα των μεταφράσεων της αγγλικής μοντερνιστικής ποίησης στα ελληνικά. Ο εκδότης και συγγραφέας J. Lenmann προσθέτει τις απόψεις του για τη μεταφραστική ώθηση που χρειάζεται η ξένη λογοτεχνία της εποχής. Ένας από τους λόγους της αναγκαιότητας των μεταφράσεων, κατά τον Lehmann, είναι η πολιτιστική γνωριμία και ανταλλαγή, που επιτρέπει η μετάφραση στη γλώσσα στόχο, η στήριξη του Ευρωπαϊκού οικοδομήματος μέσα από τη δημιουργική ανταλλαγή και η επίτευξη της επικοινωνίας. Παραθέτω αποσπάσματα από το άρθρο του εκδότη αυτούσια για να φανερωθούν οι μεταφραστικές προθέσεις, οι σκοποί και το μέλλον της μοντέρνας ποίησης:

*«/.../ Είναι άραγε αδύνατο να βρεθούν άλλοι συμπατριώτες σας για να μεταφράσουν τους σύγχρονους ποιητές μας στα νέα Ελληνικά; Δεν το πιστεύω. Θα ήθελα ν' αναπτυχθεί από εδώ κι εμπρός μια αμοιβαία ανταλλαγή ποιητικών μεταφράσεων ανάμεσα στους λαούς μας.*

*Αυτά τα ατέλειωτα κλειστά χρόνια του πολέμου εμάς τους Άγγλους μας δίδαξαν, πολύ πιο βαθειά από πριν, την ανάγκη να γνωρίσουμε την πνευματική παράδοση άλλων λαών./.../Ο Ευρωπαϊκός πολιτισμός όπου και σεις και μεις ανήκουμε, δεν είναι κάτι που υπάρχει και μπορεί να χαθεί μόνο αν τον παραμελήσουμε: είναι κάτι που πρέπει κάθε γενιά να ξαναβρίσκει και μάλιστα να ξαναφτιάχνει από την αρχή με μια πράξη δημιουργίας. Γι αυτήν ακριβώς την πράξη δημιουργίας έχουμε ο ένας την ανάγκη του άλλου»<sup>7</sup>.*

Οι συγκεκριμένες δηλώσεις, ενός από τους συμμετέχοντες στη μεταφραστική και εκδοτική συνδιαλλαγή μεταξύ των λογοτεχνιών, μπορούν να αποτελούν μια μικρή εισαγωγή για το ξεκίνημα και τον τρόπο με τον οποίο έχει καταγραφεί από κριτικούς και ποιητές, η υπόθεση της μετάφρασης του μοντερνισμού στην Ελλάδα, σε μια σύντομη περιδιάβαση από το ξεκίνημα ως τη σημερινή σύγχρονη κριτική.

<sup>7</sup> John Lenmann, «Τα αγγλικά γράμματα και το όραμα της Ευρώπης» (310-316), *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, αρ.10, (Δεκέμβριος 1946), σελ.316.

## ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### 1. ΜΟΝΤΕΡΝΟ- ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ- ΜΟΝΤΕΡΝΑ- ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΤΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

#### 1.1 Η σύγχρονη έρευνα για το μοντερνισμό

Πώς ξεκινάει το ενδιαφέρον της κριτικής για τη μετάφραση της ποίησης τη συγκεκριμένη περίοδο; Τι έχει γραφτεί μέχρι πρόσφατα για τους μοντερνιστές μεταφραστές – ποιητές που δραστηριοποιούνται στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα; Σύγχρονοι μελετητές όπως ο Ν. Βαγενάς έχουν θέσει σημαντικά επιχειρήματα για τη μετάφραση της ποίησης, ενώ απόψεις του σχολιάζει και συμπληρώνει στη μελέτη της η Μ. Μάλλη. Ο Ν. Βαγενάς έχει ασχοληθεί εκτεταμένα με το μεταφραστικό έργο των δύο επιφανών ποιητών της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Γ. Σεφέρη<sup>1</sup>, αλλά και Ο. Ελύτη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όσον αφορά το Σεφέρη, απόψεις του ποιητή για τις μεταφράσεις του και την «παρουσίαση» - εισαγωγή του Τ. S. Eliot στο ελληνικό κοινό, παραμένουν ακροθιγώς καιρίες, όπως θα δούμε παρακάτω. Ο Νάσος Βαγενάς επισημαίνει τον τρόπο, που ο Σεφέρης, μέσα από την επαφή του με το έργο του Eliot, καταφέρνει στη ποίηση του (Κίχλη) να αναδειξεί τους βαθμούς «συγγένειας» και ομοιότητας με τον Eliot. Ο Ν. Βαγενάς, κριτικός των ποιητών του 1930, βλέπει και μια άλλη σκοπιά, παράλληλα με το ζήτημα της εξέλιξης της νεοελληνικής ποίησης και της γλώσσας μέσα από τη μετάφραση, δηλαδή την έλλειψη ποιητικότητας σε μεταφράσεις της σύγχρονης περιόδου.

Η Μ. Μάλλη προσθέτει, όσον αφορά τη μετάφραση στο μοντερνισμό, ότι λογίζεται ως μια διαδικασία «υποκατάστατου», μια δευτερογενής πράξη χωρίς κάποιο ίχνος πρωτοτυπίας, αφού το πρωτότυπο θεωρείται από τους πρωτοπόρους ποιητές της περιόδου ένα αξεπέραστο κείμενο. Την ίδια στιγμή η Μάλλη προσεγγίζει με επιχείρημα την ασυμβατότητα και τις αντιθέσεις του νεοελληνικού μοντερνισμού σε σχέση με τον

---

<sup>1</sup> Βαγενάς Ν., «Ο Σεφέρης ως μεταφραστής της Αγγλικής ποίησης», «Σχόλια στον Σεφέρη» στο βιβλίο *Ποίηση και Μετάφραση*, Εκ. Στιγμή, Αθήνα, 1989.

αγγλοσαξονικό, λόγω της αδυναμίας ακολουθίας του<sup>2</sup>. Η αιτιολογία δίνεται μέσα από την απόσταση που εξακολουθεί να υφίσταται ανάμεσα στο μοντερνισμό του κέντρου και της περιφέρειας και η στάση του Σεφέρη απέναντι στη μετάφραση, ως πράξη που αντιπαραβάλλει τη περιφέρεια του μοντερνισμού, απέναντι στο μοντερνιστικό κέντρο. Η μετάφραση στην Ελλάδα παρεκκλίνει από μια εμφατική δραστηριότητα, καθώς δε μπορεί να υπερκεράσει την ευρωπαϊκή πολιτιστική εμπειρία του μοντερνισμού του κέντρου, και λανθάνει ως μια συνήθεια γλωσσικής «άσκησης» και γραφής. Συμπληρώνοντας να πούμε ότι αυτό φαίνεται και από τους τίτλους που επέλεξαν στις μεταφραστικές συλλογές, *Μεταγραφές*, *Αντιγραφές* ο Σεφέρης, *Δεύτερη Γραφή* ο Ελύτης, αλλά και στα εισαγωγικά τους σημειώματα, στα οποία επισημαίνουν τη διάσταση της μετάφρασης ως δευτερεύουσας απασχόλησης για τη λογοτεχνική τους δραστηριότητα.

Η Μ. Μάλλη πιστεύει, όπως και ο Βαγενάς, ότι κυρίως η γενιά του 1930 επιδοκιμάζει έντονα μια συντηρητική οπτική για τη μετάφραση, με έμφαση στη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο πρωτότυπο και το μετάφρασμα. Η εργασία της βέβαια, δεν στηρίζεται λεπτομερώς στις μεταφράσεις των δύο ποιητών, αλλά περισσότερο στις θεωρητικές απόψεις των ίδιων των συγγραφέων και τις απόψεις του Ν. Βαγενά, τις οποίες ερμηνεύει, και οδηγείται σε διαπιστώσεις και συμπεράσματα.

Αντίθετα ο κριτικός λόγος του Ξ. Κοκόλη που αφορά αποκλειστικά το μεταφραστή Σεφέρη μέσα από το έργο του δε βρίσκεται στο ίδιο μήκος κύματος. Μπορεί κάποιος να αναφερθεί στο ρόλο που επιτέλεσε το έργο του καθηγητή και κριτικού της λογοτεχνίας στην «αποκάλυψη» σημείων καλών ή κακών επιλογών των λέξεων από τις μεταφράσεις του ποιητή. Βέβαια η κριτική του στιγματίζει το μεταφραστή Σεφέρη, μέσα από αρκετά παραδείγματα από το Ελιοτικό έργο, σε μια προσπάθεια να γνωρίσει στο αναγνωστικό κοινό έναν άγγλο ποιητή και σε μια περίοδο που αναμφισβήτητα μεταφράζεται και επικρατεί πιο πολύ η μετάφραση της γαλλικής ποίησης και όχι τόσο αγγλοσαξονικής.

Έπειτα προχωράμε στη κριτική των Τ. Καγιαλή και έπειτα του D. Connolly, οι οποίοι προσεγγίζουν το νεοελληνικό μοντερνισμό, μέσα από την αντιπαράθεση με

---

<sup>2</sup> Μάλλη Μ., *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός και περιφέρεια*, Εκ. Πόλις, Αθήνα, 2002, σελ. 17.

το μοντερνισμό του αγγλοσαξονικού χώρου. Πιο αναλυτικά ο Τ. Καγιαλής σε άρθρα του, συγκρίνει τον αγγλικό μοντερνισμό σε συνάφεια με τον ελληνικό. Η προσπάθεια του συγγραφέα είναι, ανιχνεύοντας τη μεταφραστική στρατηγική του Ezra Pound, να αναλύσει τον τρόπο που καθιερώνεται μια μοντερνιστική τάση με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, (σε ελληνικές περιπτώσεις με ιδιαίτερες αναφορές σε μεταφράσεις του Γ. Σεφέρη), από τη στιγμή που ο αγγλοσαξονικός μοντερνισμός διαφοροποιείται στα ελληνικά πράγματα.

Η σύγχρονη κριτική (Καγιαλής, Τζιόβας) από την πλευρά της ερευνά για την περίοδο αυτή τον νεοελληνικό μοντερνισμό, κυρίως μέσα από τις απόψεις δύο αξιοσημείωτων κριτικών, του Καραντώνη και του Θεοτοκά. Κατά πρώτο λόγο, η κριτική τους επικεντρώνεται σε αρνητικά χαρακτηριστικά της ευρύτερης έννοιας «μοντέρνο», τονίζοντας την απορριπτική προσέγγιση των «μοντερνισμών» εκ μέρους των κριτικών του 1930 και ερμηνεύοντας την πρόσληψη του μοντέρνου ως καθαρά «μιμητική» διαδικασία από τον ξένο χώρο. Το μοντέρνο, κάποιες φορές, εμφανίζεται και με επιφανειακή απήχηση, ως απλή επικράτηση της «μόδας», αλλά και ποιητές όπως ο Ελύτης και ο Βαλαωρίτης γράφουν για την ανάγκη του «μοντέρνου»<sup>3</sup>, και απηχούν το «μοντέρνο» και με τις μεταφραστικές τους επιλογές σε πολλά σημεία. Παράλληλα άλλοι συγγραφείς, όπως ο Ν. Κάλας, φωτογραφίζουν τις διεθνείς υπερρεαλιστικές κινήσεις ως τη μεγαλύτερη πρωτοπορία των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με επικρίσεις, από τους ίδιους τους κριτικούς, πολλές φορές καθόλου ευοίωνες.

Η προσέγγιση του Τ. Καγιαλή απέναντι στο μοντέρνο του 1930 ανταποκρίνεται κυρίως στη πρόθεση απομάκρυνσης από τη μίμηση των ξένων πηγών και την επικοινωνία με ό, τι είναι «ζωντανό» στην παράδοση. Ο τρόπος πρόσληψης των μοντερνιστών ποιητών μέσα από τη μετάφραση συμπληρώνει εν μέρει, τα θεωρητικά τους προστάγματα, αλλά και αποκαλύπτει ακριβώς τις «συντεταγμένες» με τις οποίες ορίζονται αντιφατικά πολύ συχνά τα αιτήματα των λογοτεχνών. Η πρόσληψη του μοντερνισμού χαράσσεται σε αντιφατικά δίπολα, καθώς προσκρούει στην αδυναμία πραγμάτωσης της ανανεωτικής διάστασης στη νεοελληνική του εκδοχή. Η διάσταση ανάμεσα στη καλλιτεχνική παραγωγή και την κοινωνική δύναμη δε καταλύεται, καθώς γράφει χαρακτηριστικά:

<sup>3</sup> Βλ. Ελύτης Ο., *Εν Λευκό*, Ίκαρος, 1995 και *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, 1996 και Βαλαωρίτης Ν., *Μοντερνισμός, Πρωτοπορία και 'Πάλι'*, Εκ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1997.

«Η αντινομία ανάμεσα στις δεσμεύσεις και τις αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης του 1930 δηλώνει την έλευση του μοντέρνου στην ελληνική πνευματική ζωή του μοντέρνου όχι με την έννοια ενός πλαισίου αισθητικών αρχών ή της σύνδεσης με κάποιες από τις διαθέσιμες εκδοχές λογοτεχνικής νεωτερικότητας, αλλά (παρότι) και αυτή η κατεύθυνση αρχίζει παράλληλα αλλά κυρίως με εκείνη να αναπτύσσεται, εκείνη του επαναπροσδιορισμού των σχέσεων ανάμεσα στην καλλιτεχνική παραγωγή και την κοινωνία στην οποία εγγράφεται (και, τουλάχιστον τύποις, απευθύνεται της ροπής προς την αυτονομιμοποίηση της καλλιτεχνικής βούλησης και την απόρριψη της οποιας μορφής εξάρτησης της από τις διαθέσεις της κοινωνικής, συγχρόνως, της διεκδίκησης ενός σχεδόν μεσσιανικού ρόλου για την τέχνη»<sup>4</sup>.

Ο D.Connolly<sup>5</sup> αναλύει απόψεις του μεταφραστή Σεφέρη και μας αποκαλύπτει μεταφραστικές όψεις και τεχνικές, με βάση τη δυνατότητα μεταφρασιμότητας. Η ρομαντική αντίληψη του μεταφραστή Σεφέρη αλλά και η συμβολή της μετάφρασης στην υπόθεση της γλώσσας καθορίζει τις απόψεις του για τη γλωσσική λειτουργία που επιτελεί η μετάφραση και το όφελος που έχει για τις εθνικές λογοτεχνίες.

Μέχρι τώρα η έρευνα γύρω από τους ποιητές του Μεσοπολέμου έχει αναδείξει την ποιητική και τη κοσμοθεωρία των περισσότερων νεοελλήνων με τις μεταφράσεις των οποίων θα ασχοληθούμε παρακάτω, ενώ για ορισμένους τον τρόπο που μεταφράζουν, χωρίς να υποστηρίζουν ότι συγκροτούν μια μεταφραστική θεωρία. Στις πιο πρόσφατες διατριβές σήμερα για τους μοντερνιστές Σεφέρη και Ελύτη, συγκαταλέγεται η δουλειά της Ε. Λουλακάκη<sup>6</sup>, μέσα από τη σκοπιά κυρίως των σύγχρονων ερωτημάτων της μεταφρασεολογίας, των μεταφραστικών τεχνικών και της διαφορετικής αντιμετώπισης της πράξης της μετάφρασης από τους δύο ποιητές.

<sup>4</sup> Καργαλής Τ., *Η επιθυμία για το μοντέρνο*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2007, σελ. 13.

<sup>5</sup> Connolly D., "The least satisfying form of writing: Seferis on Translation", *Journal of Modern Greek Studies*, Vol.20, No 1, (May 2002), pp.29-46.

<sup>6</sup> Loulakaki I., *Seferis and Elytis as translators*, Peter Lang, International Academic Publishers, Bern, 2010.

Καταρχάς, να τονίσουμε ότι το ζήτημα του μοντερνισμού είναι μεγάλο, και σύμφωνα με τον φιλοσοφικό ορισμό του μοντερνισμού, αφορά κάθε εποχή και όχι μόνο το λογοτεχνικό κίνημα που ξεκίνησε στην Αγγλία. Όμως εδώ, η υπόθεση της μελέτης ξεκινάει από τις θεωρητικές απόψεις των Eliot και Pound (των δυο κυριότερων εκπροσώπων του μοντερνισμού) και έπειτα τις μεταφράσεις του Eliot στον νεοελληνικό λόγο, όπως παρουσιάστηκαν σε περιοδικά, αφιερώματα, ανθολογίες και αυτοτελείς εκδόσεις. Στόχος μας, να συνεξετάσουμε τις μεταφράσεις σε σύγκριση με το πρωτότυπο κείμενο, αναλύοντας και ερμηνεύοντας γλωσσικές, νοηματικές επιλογές, και τις εκάστοτε προθέσεις των μεταφραστών. Σημαντικό ρόλο κατέχουν οι μεταφορές στη μοντερνιστική μετάφραση και οι αγγλικοί πολιτισμικοί όροι που αντικαθίστανται πολλές φορές στις νεοελληνικές μεταφράσεις. Μέρος της διατριβής εστιάζει στη μοντερνιστική μετάφραση και τις τάσεις που εκδηλώνονται μέσα από τα θεωρητικά προστάγματα για τη μετάφραση από τους μοντερνιστές, με κύριους εκφραστές της μοντερνιστικής μετάφρασης της ποίησης τον E.Pound και τον T.S. Eliot.

### 1.1.1 Η Μεθοδολογία της μελέτης

Η έρευνα επικεντρώθηκε σε περιοδικά, εφημερίδες, ανθολογίες, συλλογικούς τόμους και σε ελληνόγλωσσα ή ξενόγλωσσα βιβλία που σχετίζονται με την ευρύτερη πρόσληψη του μοντερνισμού. Η διατριβή εμπίπτει στη συγκριτική γραμματολογία με βάση την συγκριτολογική προσέγγιση του θέματος και την ιστορικό-φιλολογική προοπτική. Η βασική μεθοδολογία που χρησιμοποιούμε στο σύνθετο ερευνητικό θέμα προέρχεται από τη συγκριτική ανάλυση των μεταφράσεων, την εκ του σύνεγγυς ανάγνωση (close reading), τις πολιτισμικές σπουδές, ιδιαίτερα την ταξική και κοινωνική κριτική της κοινωνιολογίας, την ερμηνευτική μέθοδο της φιλολογίας και τη φιλοσοφία (της γλώσσας). Παράλληλα, όσον αφορά την ορολογία, ακολουθώ ορισμένα μεταφρασεολογικά εργαλεία<sup>7</sup>, όπως η γλωσσολογική, σημασιολογική ανάλυση

<sup>7</sup> Βλ. Μπαταλιά Φρ., Σελλά-Μάζη Ε., *Γλωσσολογική προσέγγιση στη θεωρία και τη διδακτική της μετάφρασης*, εκ. Παπαζήση, 2010, Sidiropoulou M., *Linguistic Identities through Translation*, Edition Rodopi - Amsterdam, New York, 2004 και Nord Christiana, *Text Analysis in Translation Theory*,

μεταφράσεων. Δε σκοπεύω να συζητήσω γλωσσολογικές και μεταφραστικές θεωρίες ενδελεχώς.

Στη διατριβή μου θα προσπαθήσω να συγκρίνω αναλυτικά τις μεταφράσεις ποιημάτων των Eliot από νεοέλληνες ποιητές την περίοδο 1933 έως 1974, συνδέοντας την ποιητική τους ιδεολογία με τις μεταφράσεις, καθώς και απόψεις που διατυπώνουν για τη σημασία της μετάφρασης της ποίησης για τους ίδιους. Ένα άλλο ζήτημα είναι ο ρόλος της ιδεολογίας στους νεοέλληνες μοντερνιστές, καθώς πίσω από τις μεταφράσεις υπάρχει ένα πολύ καλά προσδιορισμένο ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο καλούνται να ανταποκριθούν. Πολλές μεταφράσεις έχουν σίγουρα πρώτα από όλα ρόλο και χαρακτήρα ιδεολογικό.

Κυρίως θα δω σε ποιες επιλογές ποιητικών κειμένων του παρελθόντος προβαίνουν, πώς μεταφράζουν, σε ποια συμφραζόμενα εντάσσουν τη μεταφραστική προσπάθεια, καθώς και ποια σημασία αποκτάει η μετάφραση ποιημάτων ενός μοντερνιστή συγγραφέα. Ορισμένα από τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι η σχέση του πρωτότυπου κειμένου με το μεταφρασμένο, οι γλωσσικές επιλογές που χρησιμοποιούν στη μετάφραση, πώς ερμηνεύουν ή αντικαθιστούν πολιτισμικούς όρους, σύμβολα και μεταφορές, αλλά και τις δυνατότητες ελευθερίας σε εκφράσεις ή πολιτισμικούς όρους ή τήρησης της πιστότητας του αρχικού κειμένου. Επιπρόσθετα εάν πετυχαίνουν να διατηρήσουν το ύφος του πρωτοτύπου, όπου στα ποιήματα του Eliot βρίθει η ειρωνεία και η διάθεση της παρωδίας και σάτιρας. Η γλωσσολογική και σημασιολογική ανάλυση των μεταφράσεων έχει ως στόχο να αναδείξει κατά πόσο μεταφέρονται τα μηνύματα των ποιημάτων του Eliot, μέσα από τις αποδόσεις των μεταφορών, των συμβόλων των θεμάτων του μοντερνισμού και τις ερμηνευτικές εκδοχές. Ενδιαφέρον παρουσιάζει να δω πώς προσδιορίζεται, μέσα από τις τεχνικές και τα εκφραστικά μέσα, η ποιητικότητα στη μετάφραση της μοντερνιστικής ποίησης του Eliot και πώς επιδιώκουν να επιτύχουν το ανάλογο αποτέλεσμα με το πρωτότυπο.

Ένα τελευταίο ερώτημα αφορά τη διάκριση της αισθητικής σημασίας των μεταφρασμένων έργων από την ευρύτερη πολιτισμική σημασία που αποκτούν στο ελληνικό περιβάλλον. Άξονας της μελέτης είναι η μοντερνιστική τους ‘συνείδηση’, με

---

*Methodology, and didactic application of a model for translation, oriented text analysis*, 2006 και Levy J., ‘Translation as a decision Process’ στο Venuti L. (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2000, pp. 148-159.



βάση την επιλογή των συγκεκριμένων έργων για μετάφραση και την ερμηνεία των μοντερνιστικών θεμάτων στις συγκεκριμένες μεταφράσεις. Συχνά εμφανίζεται ως προϋπόθεση στις περισσότερες μεταφράσεις, η ύπαρξη ιδεολογικής και αισθητικής συγγένειας, η οποία επηρεάζει τις εκάστοτε επιλογές των μεταφραστών. Μεταφραστικές κριτικές, η επίσημη αρθρογραφία για το μοντερνισμό στα περιοδικά και τον διάλογο που αναπτύσσεται για ορισμένα έργα ή συγγραφείς, συνθέτουν, σχηματίζουν τον ιστό γύρω από τη μοντερνιστική μετάφραση. Στο πλαίσιο αυτό θα ερευνηθούν και ζητήματα όπως: πρώτα που παρουσιάζονται και διαβάζονται (περιοδικά, ανθολογίες, αυτοτελείς εκδόσεις, εφημερίδες) οι μεταφράσεις του μοντερνιστή ποιητή Eliot, η πρόσληψη τους, όπως και τα χαρακτηριστικά της μοντέρνας ποίησης σε μετάφραση, ενώ ψήγματα απαντήσεων θα προσπαθήσουμε να δώσουμε για τη γενικότερη πρόσληψη του στον νεοελληνικό χώρο.

Στον διεθνή ευρωπαϊκό και αμερικάνικο χώρο ο μοντερνισμός κατέχει μια ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα κινήματα στις τέχνες που καταγράφει η ιστορία. Η διατριβή ξεκινά με τη μετάφραση στο μοντερνισμό, και περιγράφει τα ζητήματα που τέθηκαν πρώτα από τους μοντερνιστές για το μοντέρνο στην ποίηση. Έπειτα με απασχολούν οι θεωρητικές απόψεις και οι μεταφραστικές πρακτικές των αγγλοσαξόνων μοντερνιστών. Δε θα εξαντλήσω την ιστορική πλευρά του θέματος, καθώς η έμφαση δίνεται στο κομμάτι της ερμηνείας της μετάφρασης στο μοντερνισμό και όχι στην εξαντλητική καταγραφή και παράθεση των δεδομένων.

### 1.1.2 Σύντομη περιγραφή κεφαλαίων

Στο πρώτο κεφάλαιο αναφέρω συνοπτικά τους χρήσιμους όρους και ορισμούς για την κατανόηση του ευρύτερου φαινομένου του μοντερνισμού και περαιτέρω των θεωρητικών αρχών της μοντερνιστικής ποίησης. Οι όροι που αναλύω αφορούν τις έννοιες του κλασικού και του μοντέρνου, στις οποίες έδωσε έμφαση και ο Eliot σε μια προσπάθεια εναλλαγής της αντίληψης και του κανόνα της ποίησης. Στη συνέχεια, δίνονται χαρακτηριστικά παραδείγματα αξιολογικών διακρίσεων της

μοντέρνας μετάφρασης από την κλασική και οι απαρχές του μοντερνισμού ως ιστορικό και φιλοσοφικό φαινόμενο. Τέλος, εξετάζεται η μοντερνιστική μετάφραση με βάση την αισθητική διάσταση της, και αναλύονται τα χαρακτηριστικά της, όπως καθιερώθηκαν από τον μοντερνιστή Pound.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εντοπίζω και αναλύω πιο λεπτομερώς τα κυριότερα θεωρητικά προστάγματα και τις μεταφραστικές πρακτικές του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού. Πιο συγκεκριμένα παρουσιάζονται οι στόχοι, οι αντιλήψεις στη θεωρία και πράξη και η ιδεολογία των E. Pound και T. S. Eliot για τη μετάφραση. Τι έχει προσφέρει η μοντερνιστική μετάφραση στον ευρωπαϊκό χώρο; Οι μεταφράσεις ορίζονται με βάση την ελευθερία, την «μεταμόρφωση» του κειμένου και με όχημα για τη μετάφραση τη μεταφορά και την καινούρια ερμηνεία, που ο E.Pound θεωρούσε πως αναδείκνυε την πρωταρχική και βαθύτερη ουσία του πρωτοτύπου στη μετάφραση.

Η αγγλοσαξονική μοντερνιστική ποίηση αποκτά απήχηση και διάσταση μέσα από τη «λογοτεχνική» ή ποιητική μετάφραση στο νεοελληνικό μοντερνισμό, ενώ η διάδοση των μεταφράσεων γίνεται πρώτα κυρίως μέσω των περιοδικών στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στόχος να ανασυνθέσω στα παρακάτω κεφάλαια, μέσα από το προφίλ ποιητών-κριτικών που επιλέγουν να μεταφράσουν σημαντικά μοντερνιστικά έργα του Eliot, την υποδοχή του ποιητή, μέσα από την σύγκριση μεταφράσεων στο νεοελληνικό μοντερνισμό, σε μια προσπάθεια πιο διεξοδικής και συνολικής έρευνας της μετάφρασης της μοντερνιστικής ποίησης του Eliot. Στόχος να εκτιμήσω τις ποικίλες μεταφράσεις, είτε παρουσιάζονται ολοκληρωμένες σε βιβλία, είτε μόνο ορισμένα μέρη του πρωτοτύπου σε περιοδικά. Μερικά από τα πρώτα ερωτήματα που προκύπτουν είναι ποιοι μεταφράζουν, τι μεταφράζουν, τι σημαίνει η μετάφραση των επιλεγμένων έργων ή ποιητών εκ μέρους τους, και γιατί παρουσιάζουμε τα συγκεκριμένα έργα από τη δική μας πλευρά. Ακόμη τη σχέση του πρωτοτύπου κειμένου με τη μετάφραση, τις δυνατότητες ελευθερίας και τήρησης πιστότητας, αν δηλαδή ακολουθούν τη μοντερνιστική μετάφραση.

Ένα ακόμη σημείο ως στόχος της διατριβής ήταν πρώτα η πολιτιστική ερμηνεία της μεταφρασμένης ποίησης του Eliot στα νεοελληνικά, με μέσο την σύγκριση των μεταφράσεων και την εύρεση των πολιτισμικών αναφορών και όρων. Έπειτα η αναζήτηση των κυριότερων θεμάτων και μηνυμάτων του πρωτοτύπου, του τρόπου με τον οποίο αποδίδονται τα βασικά χαρακτηριστικά της μοντερνιστικής ποίησης. Πώς

αποδίδονται και αφομοιώνονται μέσα από τον νεοελληνικό πολιτισμό, τις πολιτισμικές μεταφορές τα κυριότερα θέματα των ποιημάτων.

Κύριος σκοπός των επόμενων τριών κεφαλαίων να παρακολουθήσουμε την επικοινωνία των ποιημάτων σε μετάφραση του συγγραφέα, όπως αποτυπώθηκε στη νεοελληνική λογοτεχνία. Η εργασία μας ξεκινάει από την έρευνα και παρατήρηση των πρώτων μεταφράσεων(1933), αλλά προσπαθώντας να ακολουθήσω την πορεία και εξέλιξη των μεταφράσεων του ποιητικού έργου του Eliot στα ελληνικά, φτάνει μέχρι το 1974. Καθαυτό τον τρόπο παραθέτω τις μεταφράσεις με βάση την χρονολογία δημοσίευσης των πρωτότυπων ποιημάτων, ενώ όταν υπάρχουν περισσότερες από μια μεταφράσεις του ίδιου ποιήματος, τις τοποθετώ χρονολογικά από την παλαιότερη προς την πιο σύγχρονη. Απουσιάζουν οι μεταφράσεις ποιημάτων του Eliot από Κύπριους ποιητές, που την ίδια περίοδο περίπου δημοσιεύουν και σε περιοδικά εντός της Ελλάδας, γιατί αποτελεί ένα άλλο θέμα έρευνας, που ξεφεύγει από τους στόχους της παρούσας διατριβής. Φυσικά ένας από τους λόγους που, μέσα από τη συζήτηση για τη μετάφραση και την εξέταση του διεθνούς μοντερνισμού, επέλεξα το έργο του Eliot και την αναλυτική παρουσίαση των μεταφράσεων του, είναι γιατί πρόκειται για ένα από τα πιο κεντρικά πρόσωπα του διεθνούς αγγλοσαξονικού ποιητικού μοντερνισμού και ένας από τους πιο σημαντικούς ποιητές ως προς την επιρροή που άσκησε στη νεοελληνική μοντέρνα ποίηση.

Στο τρίτο κεφάλαιο ξεκινάμε από το ποίημα *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915) και το ποίημα *Mr. Apollinax*, γιατί είναι ποιήματα που δημοσιεύονται πριν το 1920. Δε συμπεριλαμβάνουμε τα γαλλικά ποιήματα του Eliot σε μετάφραση, επειδή στη διατριβή μας επικεντρωνόμαστε στις νεοελληνικές μεταφράσεις των αγγλικών ποιημάτων του Eliot<sup>8</sup>. Ακόμη, τα δυο γαλλικά ποιήματα δεν συμπεριλαμβάνονται στη συλλογή ποιημάτων του Eliot, καθώς πρόκειται για ποιήματα όπου ο ποιητής αναζητάει την προσωπική του φωνή και δεν έχει διαμορφωθεί. Οι μεταφράσεις εξετάζονται με βάση τη γλωσσολογική ανάλυση, τις ερμηνευτικές όψεις και τους πολιτισμικούς όρους.

Το επόμενο κεφάλαιο αναλύει τα έργα της πιο δημιουργικής συγγραφικής περιόδου του Eliot, της περιόδου από το *Gerontion* το 1920 και καταλήγει στο ποίημα *Ash Wednesday* (1930). Τα συλλογικά αφιερώματα που εμφανίζονται τη δεκαετία του

<sup>8</sup> Eliot T.S., *Collected Poems (1909-1962)*, Harcourt Brace, New York, 1963.

1930 για τον Eliot στον περιοδικό τύπο δε περνούνε απαρατήρητα, καθώς αποτελούν το έναυσμα για τη συνομιλία, επαφή και επικοινωνία από τότε μέχρι σήμερα με το ελληνικό κοινό. Αντίστοιχα, ο Eliot καταλαμβάνει ιδιαίτερη θέση στη κριτική αλλά και στη μεταφραστική «προοπτική», αφού σχεδόν το σύνολο του έργου του μεταφράζεται από το 1933 και ύστερα.

Οι μεταφράσεις που υπάρχουν στο «μοντερνιστικό» περιοδικό *Κύκλος* και στο αφιέρωμα για τον Eliot, καθιστούν εφικτή την επικοινωνία με τα πιο διεθνή πρωτοποριακά κινήματα, εξαιτίας ενός καινοτόμου εκδότη (Α. Μελαχρινός). Έτσι πρώτα ο Τ. Παπατσώνης μεταφράζει Eliot το 1933. Οι πρώτες μεταφράσεις της *Ερημης Χώρας* από τον Τάκη Παπατσώνη και η καθιέρωση του έργου με τον Γιώργο Σεφέρη σημειώνονται τη δεκαετία του 1930<sup>9</sup>. Έτσι στο ποίημα *Waste Land* παρατηρούμε πως, με τις διαδοχικές του μεταφράσεις, ο καθένας αποδίδει και μια διαφορετική πτυχή του ποιητικού σύμπαντος του Eliot, την οποία και θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε.

Τις μεταφράσεις αναλύω σύμφωνα με τη μεθοδολογία που παρουσίασα πιο πάνω, με βάση γλωσσολογικές πλευρές, τη μεταξύ τους σύγκριση και σύμφωνα με το είδος της μετάφραση. Προστίθενται επίσης, οι πολιτισμικές αναφορές και μεταφορές, οι οποίες αποτελούν το κύριο χαρακτηριστικό της ποιητικής του Eliot, μαζί με την ερμηνεία μοντέρνων θεμάτων των πρωτότυπων ποιημάτων του στη μετάφραση.

Στο πέμπτο κεφάλαιο αναλύω μια από τις πιο σημαντικές ποιητικές δημιουργίες του Eliot, που αποκρυσταλλώνουν το επιστέγασμα της ποιητικής του Eliot. Πρόκειται για τη μεγάλη σύνθεση του τα *Τέσσερα Κουαρτέτα*, τα οποία θεωρούνται μια από τις πιο δύσκολες και δυσνόητες συνθέσεις του Eliot σε σημείο που αποθάρρυνε μεταφραστές, όπως ο Γ. Σεφέρης. Η δυσκολία των όρων, η ερμητικότητα των ποιητικών εικόνων, η φιλοσοφική εμβάθυνση και η μουσικότητα των στίχων, με ένα είδος μεικτής ομοιοκαταληξίας, δημιουργούν αρκετά προβλήματα μεταφρασιμότητας. Εδώ προστίθενται στη μεθοδολογία που προανέφερα, οι προσαρμογές λέξεων προς τα νέα ελληνικά και οι ιδιωματικές εκφράσεις.

Στο τέλος παραθέτω τα συμπεράσματα από τη συγκριτική ανάλυση και αξιολόγηση των ποικίλων μεταφράσεων ποιημάτων του Eliot από διαφορετικούς μεταφραστές. Τα συμπεράσματα προκύπτουν από τη σύγκριση των μεταφράσεων, όπου

<sup>9</sup> Eliot Τ.Σ., «Η Έρημη Χώρα», *Νέα Γράμματα*, τχ. 7-8, (Ιουλ.-Αυγ. 1936), σελ. 652-667 και το ίδιο έτος δημοσιεύεται σε βιβλίο Eliot Τ. Σ., *Έρημη Χώρα*, Τυπογραφείο Στεργιάδη, Αθήνα, 1936.

αναδεικνύονται τα χαρακτηριστικά των μεταφράσεων και πώς εκφράζεται η ποιητικότητα των μεταφράσεων, με βάση την μεταφορικότητα ορισμένων φράσεων ή εκφράσεων στα νεοελληνικά, τους συμβολισμούς και τα εκφραστικά μέσα. Τέλος, παρατίθεται το παράρτημα των ποιημάτων και των νεοελληνικών μεταφράσεων του Eliot που συζητήθηκαν και η βιβλιογραφία.

## 1.2 Το μοντέρνο στη μετάφραση

Το θέμα του κεφαλαίου είναι ο ορισμός της μοντέρνας ποίησης, καθώς και της μοντέρνας ποίησης σε μετάφραση, καθώς η συζήτηση για το μοντέρνο και οι επιλογές των νεοελλήνων ποιητών στις μεταφραστικές τους προσπάθειες, βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με τη μοντέρνα ξένη ποίηση και επηρεάζουν τη δική τους πρωτότυπη ποιητική γραφή. Το θέμα του μοντέρνου απασχολεί και τον μοντερνισμό των E. Pound και T. S. Eliot, καθώς συνδέεται στενά με τις προθέσεις τους για ανανέωση της λογοτεχνίας. Αντίστοιχα, η υπόθεση της εργασίας προχωράει στην περιγραφή της έννοιας του μοντερνισμού, καθώς υπάρχουν πολλές διαφορετικές απόψεις στην ευρωπαϊκή κριτική, ενώ πολλοί κριτικοί στην Ελλάδα δεν αποδέχονται την ύπαρξη του μοντερνισμού στην νεοελληνική λογοτεχνική σκηνή. Τέλος η επιλογή της ονομασίας της μετάφρασης ως μοντερνιστικής είναι η καταλληλότερη, επειδή οι μοντερνιστές συγγραφείς διαφοροποιούνται από μεταφραστές προηγούμενων περιόδων της λογοτεχνίας (όπως η μετάφραση τη περίοδο του Διαφωτισμού).

Το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας και ο τρόπος διαμόρφωσης των σχημάτων που προαναφέραμε, στηρίζεται στην επιλογή των κειμένων με άξονα την αισθητική της πρόσληψης των λογοτεχνικών κειμένων σε μετάφραση και την πρόσληψη της λογοτεχνικής μετάφρασης. Ακόμη σημαντικό κριτήριο παραμένουν οι σύγχρονες ανθολογίες της ποίησης, ελληνικές και ξένες, που συμπεριλαμβάνουν μεταφράσεις που παρουσιάζονται εδώ και απασχολούν το αναγνωστικό ενδιαφέρον. Η μετάφραση της ποίησης στον ελληνικό χώρο έχει παίξει καθοριστικό ρόλο στην αναδιάρθρωση, εξέλιξη και συνέχεια του κανόνα της λογοτεχνίας (μέσω των επιδράσεων), αλλά και στη βελτίωση της προσωπικής τεχνικής των μεταφραστήν-ποιητών.

Η αναφορά στο λογοτεχνικό κανόνα<sup>10</sup> γίνεται γιατί αποτελεί ένα από τα πρώτα ενδιαφέροντα των ποιητών του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού (Pound, Eliot), οι οποίοι προσπάθησαν με την κριτική της ποίησης και της μετάφρασης (ιδιαίτερα με την κριτική της μετάφρασης ασχολείται ο Pound), να τονίσουν την αλλαγή της μορφής και του κανόνα. Ο T. Eliot προσπάθησε, μέσα από τις μελέτες του για την κριτική της ποίησης να δείξει τρόπους αλλαγής του κανόνα, με την παραδοχή της μοντέρνας ποίησης και του κλασικού παραδείγματος, όσον αφορά την αγγλική και ευρωπαϊκή ποίηση<sup>11</sup> και μέσα από αυτή την οπτική, του επαναπροσδιορισμού του κανόνα της αγγλικής ποίησης. Η άποψη του Eliot προκαλεί ακόμη το ενδιαφέρον, με την καθιέρωση της ωριμότητας, τη γλώσσα της λογοτεχνικής δημιουργίας και το ύφος της ποίησης, ως χαρακτηριστικά του «κλασικού παραδείγματος», με αποτέλεσμα να κρίνει και να αναστοιχειοθετεί λογοτεχνικά κείμενα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Ταυτόχρονα η περιστροφή γύρω από τις απόψεις του Eliot για την ποίηση γίνεται από τη στιγμή που η διατριβή αφορά το μοντερνισμό και την πρόσληψή του στη νεοελληνική ποίηση, ενώ παραμένουν οι θέσεις του στα επίκαιρα της λογοτεχνίας και του διαλόγου που αναπτύσσεται μεταξύ λογοτεχνών-κριτικών. Κατά συνέπεια η ερμηνεία ενός φαινομένου και εδώ συγκεκριμένα της πρόσληψης της μοντερνιστικής ποίησης του Eliot, αποκαλύπτει μια νέα ποιητική διάσταση στα πλαίσια της μοντερνιστικής «εμπειρίας», που ίσως δεν έχει προσεχθεί ιδιαίτερα μέχρι τώρα, στο σύνολο της λογοτεχνικής μοντερνιστικής παραγωγής.

---

<sup>10</sup> Σύμφωνα με τη θεωρία της πρόσληψης, ορισμένοι ποιητές έχουν απήχηση σε ένα ορισμένο ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον, απέναντι σε ένα κοινό (λογοτεχνικό, κριτικό και αναγνωστικό), το οποίο αξιολογεί με συγκεκριμένα ιστορικό-κοινωνικά ή μορφικά κριτήρια. Κάποια στιγμή, όμως, μπορεί οι νόρμες οι οποίες έχουν καθοριστεί, μπορεί να αξιολογηθούν πάλι και να παρουσιαστεί κάποια αλλαγή, μετατόπιση ή διαφοροποίηση του κανόνα της λογοτεχνίας. Βλ. Holub R., *Η θεωρία της Πρόσληψης*, Τζούμα Α.(επιμ.), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σελ.445.

<sup>11</sup> βλ. τα βιβλία του Eliot *What is a Classic?*, Faber and Faber, London, 1933 και *The Use of the Poetry and the use of Criticism*, Faber and Faber, London, 1945 ειδικά το κεφάλαιο *The Modern Mind*.

### 1.2.1 Η κριτική πρόσληψη της μοντέρνας ποίησης μέσα από την νεωτερικότητα στη μετάφραση

Η αναζήτηση και συζήτηση του μοντερνισμού στην νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική θέτει ζητήματα για το μοντέρνο και το «νεωτερικό», όπως φαίνεται μέσα από τις απόψεις ενός κριτικού του 1930, του Καραντώνη. Καταρχάς διατυπώνεται μέσα από την κριτική η αρνητική θέση του Καραντώνη, όσον αφορά τους όποιους «μοντερνισμούς», ταυτίζοντας την έννοια με τις απλές αποτυπώσεις χαρακτηριστικών της τέχνης του καιρού, του σύγχρονου κόσμου και στην προκειμένη περίπτωση με έργα χωρίς βάθος που δεν είναι άξια για να προσφέρουν στην ανασυγκροτούμενη λογοτεχνία. Στο αντίθετο άκρο, από ό, τι ισχύει σήμερα στην κριτική για τον νεοελληνικό μοντερνισμό, αλλά κάπως πιο συγκεκριμένα βέβαια, ο Α. Καραντώνης κρίνει με τα ίδια επιχειρήματα τους Ν. Κάλας, Τ. Παπατσώνη και Κ. Καβάφη, ως «υπερμοντέρνους»<sup>12</sup>. Η αντιπαράθεση συνεχίζεται και απέναντι στον Κ. Καβάφη και τον Τ. Παπατσώνη, με τον χαρακτηρισμό τους ως «ανατρεπτικούς», προφανώς ως προς τις επιλογές τους στον στίχο και τη γλώσσα. Ενίοτε και η «ετερόκλητη» θεματολογία και ο τρόπος κατασκευής της ιστορίας από τον Κ. Καβάφη μπορεί να συνέτειναν στον χαρακτηρισμό τους ως «υπερμοντέρνος» πλάι στον Ν. Κάλας. Παράλληλα, τίθενται ορισμένα ερωτήματα για την μετέπειτα διαφορετική πρόσληψη του μοντέρνου από τον Καραντώνη και ό, τι απομακρύνεται από την έννοια του.

Ο Καραντώνης τονίζει για το μοντέρνο στην ποίηση, πώς η εισαγωγή ξένων στοιχείων στη νεοελληνική λογοτεχνία με βάση τις επιρροές, και η υπόθεση και κριτική πρόσληψη του μοντέρνου στην νεοελληνική λογοτεχνία, δε μπορεί παρά να αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία για την εξέλιξη της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Κατά συνέπεια εξισώνει το μοντέρνο με τη νεώτερη νεοελληνική ποίηση, ενώ η ερμηνεία ειδικότερα του πρώτου όρου, δίνεται με έννοιες-λέξεις που προσδιορίζουν και συνδέονται άμεσα με τον μοντερνισμό, όπως πειραματισμός, αναζήτηση και πρωτοπορία<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Καραντώνης Α., *Ο Ποιητής Γ. Σεφέρης*, Τυπ. Εστία, Αθήνα, 1931.

<sup>13</sup> Καραντώνης Α., *Εισαγωγή στη Νεώτερη Ποίηση*, Δίφρος, Αθήνα, 1958.

Βέβαια δεν απουσιάζει και η παρουσίαση της βασικής ερμηνευτικής θέσης για την «καταγωγή», την προέλευση του μοντέρνου, που παρομοιάζεται με το «κακό», το άλογο και το «καταστροφικό» (χαρακτηριστικά που τονίζονται στους *poètes maudits*). Το μοντέρνο επικροτείται, καθώς, σύμφωνα με τη γνώμη του, συνδέεται με την αισθητική ανταπόκριση του ποιήματος, ενώ συγγενεύει με τον Baudelaire μέχρι τα μοντερνιστικά κινήματα του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>14</sup>.

Στην κριτική της γενιάς του '30 επισημαίνεται από τον Καραντώνη κυρίως η αντίληψη του μοντέρνου και του μοντερνισμού στα ελληνικά πράγματα, όροι οι οποίοι προσδιορίζονται μέσα από τη διάσταση της νεωτερικότητας. Ένα από τα ζητήματα είναι η συζήτηση που στρέφεται γύρω από το μοντέρνο και τον μοντερνισμό μέσα από την πρόσληψη των ξένων ποιητών, τις επιρροές τους και τις μεταφράσεις που εισάγονται στον ελληνικό χώρο. Ακόμη τίθεται το ζήτημα της νεωτερικότητας που θα δούμε πώς φανερώνεται στη κριτική τους πρόσληψη για το μοντέρνο.

Ο όρος νεωτερικό αναφέρεται πολύ συχνά στον Καραντώνη ως συνώνυμο του μοντέρνου, του καινούριου. Η σημασιολογία που αποκτά ο όρος ερμηνεύεται ως ένα στοιχείο της λογοτεχνίας που εμπεριέχει το συμβολισμό ως την αρχή της νεωτερικής εποχής, τον αγγλοσαξονικό μοντερνισμό ως τη φάση της καθιέρωσης του νέου. Κύρια θέση έχει η ανάλυση της ποίησης μέσα από το λυρισμό που γειτνιάζει με το μοντέρνο. Όπως προανέφερα, ένα μεγάλο μέρος των ποιητών δίνουν έμφαση στην πρόσληψη «ξένων» έργων για τη «συμπόρευση» και διατήρηση της επαφής με τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά γεγονότα, όμως παράλληλα και την εγχάραξη της ελληνικής «ιδεολογικής» γραμμής και γραφής, όπως αναλύεται μέσα από τη γλώσσα και την ποιητική. Η αναζήτηση της ανανέωσης της νεοελληνικής ποίησης περνά μέσα από το φράγμα των επιρροών και των επιδράσεων της ξένης ποιητικής γραμμής και κυρίως μέσα από μεταφράσεις για την αφομοίωση της ποιητικής τους. Η ανάγνωση και μετάφραση σύγχρονης ξένης ποίησης της εποχής επαφίεται στην ανάγκη εγγύτητας ανάμεσα σε δύο πολιτισμικά επίπεδα. Το πολιτισμικό δίπολο δημιουργεί την απαραίτητη αλληλεπίδραση και συσχέτιση. Ο Καραντώνης βέβαια τονίζει την ελληνική «υπόσταση» που αποκτά η μετάφραση της *Έρημης Χώρας* χάρη στην άμεση επικοινωνία με το πολιτισμικό περιβάλλον της εποχής.

<sup>14</sup> Καραντώνης Α., *Εισαγωγή στη Νεώτερη Ποίηση*, Δίφρος, Αθήνα, 1958, σελ.19 και 26.



Η αναζήτηση του μοντέρνου και του πρωτοποριακού στη νεοελληνική λογοτεχνία αποτέλεσε μια δημιουργική σύνθεση, μια «μετουσίωση» μέσα στην οποία η μετάφραση και η πρόσληψη των μεταφράσεων αποτελεί το σημείο εκκίνησης για την ακολουθία και συμπόρευση με διεθνή κινήματα. Παρακάτω, παρακολουθώ τις συζητήσεις των συγγραφέων σε άρθρα και κριτικές που προώθησαν τις επιλογές του μοντέρνου. Αντίστοιχα, παρακολουθώ ποιητικά κείμενα που απηχούν το «μοντέρνο» για τους νεοέλληνες ποιητές των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ποια σχέση αποκαλύπτεται σήμερα με τα ποιήματα αυτά, δηλαδή από ποια σκοπιά τα εξετάζει η σύγχρονη κριτική. Τι σημαίνουν οι συγκεκριμένες επιλογές σε σχέση με τη ποιητική και τη διάθεση ανανέωσης της νεοελληνικής λογοτεχνίας;

### 1.2.2 Το μοντέρνο στην ευρωπαϊκή κριτική

Ο ορισμός του μοντέρνου έργου διαφοροποιείται σε κάθε ιστορική περίοδο, καθώς οι κριτικοί και οι ποιητές αναστοχάζονται κάποια έργα, σε σχέση με την αισθητική διάσταση τους και την απήχηση που έχουν στο κοινό μέσα στο χρόνο<sup>15</sup>. Η καταγωγή του όρου όμως, ανιχνεύεται πολύ πίσω. Η αναφορά στον όρο μοντέρνο καταγράφεται για πρώτη φορά στη λογοτεχνία τη περίοδο του Μεσαίωνα<sup>16</sup>. Η ιστορικότητα του όρου διαμορφώνεται σταδιακά και εμφανίζει πολλές αλλαγές κατά το παρελθόν, εφόσον διαφορετικά προσλαμβάνανε κατά το μεσαίωνα το μοντέρνο και διαφορετικά την εποχή του ρομαντισμού. Η σχετικότητα του όρου σε κάθε περίοδο είναι το στοιχείο που υπογραμμίζεται, και ακριβώς το σημείο εκκίνησης, που μας επιτρέπει να δώσουμε έμφαση στον νέο προσδιορισμό και την ερμηνεία του όρου στη σημερινή εποχή.

<sup>15</sup> Βλ. αναλυτικά για τη δυσκολία αποσαφήνισης του μοντέρνου τις συζητήσεις και ανακοινώσεις του συνεδρίου Μερακλής Μ., *Το Μοντέρνο στην Ποίηση*, Εικοστό Ένατο Συμπόσιο Ποίησης, Πάτρα, 2009.

<sup>16</sup> Η αναφορά στην πρώτη σημασία του μοντέρνου από τα λατινικά και την ιστορική διαμάχη που ακολούθησε στην εξέλιξη του όρου παρατίθεται στο βιβλίο M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, 1978.

Πώς παρουσιάζεται όμως το μοντέρνο στην κριτική από το ξεκίνημα της νεωτερικότητας στο λογοτεχνικό χώρο; Στην αρχή αποδίδεται με μια μεταφορά από τον Baudelaire για τον καλλιτέχνη<sup>17</sup>, «αποτυπώνοντας» το μοντέρνο με τη διπολική περιγραφή της «στιγμής» με χαρακτηριστικά τη διαρκή αλλαγή και την παροδικότητα, έναντι της αιωνιότητας. Η ερμηνεία του κριτικού Walter Benjamin για τον Baudelaire τοποθετεί το μοντέρνο στην τροχιά της νεωτερικότητας, ενώ θεματικά ερμηνεύει το «σκηνικό» τοπίο της νεωτερικότητας, τον αστικό χώρο στη περιδιάβαση του χρόνου και τη διάρκεια του, που αναμοχλεύεται στη στιγμή του παρόντος μέσα από την αλλαγή.

Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> κριτικοί όπως ο C. Brooks στην Αμερική και ο T. S. Eliot στην Αγγλία με κείμενα της Αμερικάνικης Νέας Κριτικής επαναπροσδιορίζουν τη «μοντέρνα ποίηση». Τα χαρακτηριστικά που τη διακρίνουν από προηγούμενες περιόδους (όπως ο Ρομαντισμός), και ένα από τα βασικά κριτήρια διαφοροποίησης, είναι η αλλαγή αντίληψης<sup>18</sup> με έμφαση στον ρόλο της όρασης στη δημιουργία της μοντέρνας ποίησης. Αξιοσημείωτο είναι επίσης η σύνδεση του Eliot με την Νέα Κριτική και η φιλική του σχέση με τον καθηγητή και κριτικό της λογοτεχνίας I. A. Richards. Αντίστοιχα το ενδιαφέρον του Eliot αποδεικνύεται στην πράξη και με τη διάθεση της στροφής στη μελέτη των ίδιων των ποιητικών κειμένων έναντι των καθιερωμένων κριτικών μεθόδων που απομακρυνόταν από το ποίημα ως αυτόνομο έργο<sup>19</sup>. Το φαινόμενο αυτό εντείνεται μέσα από τις ανθολογίες μοντέρνας ποίησης που εκδίδονται τη περίοδο εκείνη<sup>20</sup>, αλλά και με την αυξημένη στροφή των κριτικών που προανέφερα προς τη μοντέρνα ποίηση.

<sup>17</sup> Baudelaire, *the Painter of Modern Life and other essays*, translated by John Mayne, Phaidon, 1964.

<sup>18</sup> Brooks Cl., Chapter V the Modern Poet and the Tradition, *Modern Poetry and the Tradition*, University of North California Press, 1939, pp. 69-109.

<sup>19</sup> Βλ. Κλιγγόπουλος Γ., «I. A. Richards-T. S. Eliot», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, τ.6, τχ.4, Περίοδος Β', (Ανοιξη 1954), σελ. 371-381 και τα κεφάλαια για τη Νέα Κριτική Litz Walton A., Menard L., Rainey L.(editors), *The New Critic, The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 7, Cambridge University Press, 2004, pp.181- 268.

<sup>20</sup> αναφέρω ενδεικτικά τις ανθολογίες για το μοντέρνο που εμφανίζονται στην Αγγλία Leavis *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, London, 1936, Louis Untermeyer: *Modern American Poetry, Modern British Poetry*, Critical Anthology, New York, 1942.

Στη λογοτεχνία ο C. Brooks προσδιορίζει χαρακτηριστικά του μοντέρνου ποιήματος, αναλύοντας τις ποιητικές «ρωγμές», τη χρήση της ειρωνείας, και τη διαμάχη της εμπειρικής ζωής με την εσωτερική ζωή, ενώ η μεταφορά της «όρασης» για την περιγραφή της ποιητικής σύνθεσης, κατέχει την πρώτη θέση. Ο κριτικός αναλύει μέσα από την οπτική της μοντέρνας αγγλοσαξονικής ποίησης, προβάλλοντας τον τρόπο με τον οποίο, κάθε φορά που έρχεται στο προσκήνιο ένας μοντέρνος ποιητής, αλλάζει η αντίληψη μας για την ποίηση. Μια συνέπεια είναι, ερμηνεύοντας την άποψη αυτή, ότι αναδιαμορφώνεται ο λογοτεχνικός κανόνας με κάποιες μικρές τροποποιήσεις. Οι λόγοι για τους οποίους συμβαίνει αυτό, όπως μας εξηγεί ο συγγραφέας της Νέας Κριτικής, είναι το ότι εμφανίζεται κάτι νέο και αλλάζει η «ενόραση», η αντίληψη που έχουμε αποκτήσει για την ποίηση και ορισμένοι συγγραφείς του παρελθόντος αντιμετωπίζονται διαφορετικά σε σχέση με τη νέα λογοτεχνική πραγματικότητα. Το παράδειγμα από τον αγγλικό χώρο το δίνει ο T. S. Eliot, ο οποίος αποτελεί σύμβολο της σύγχρονης λογοτεχνίας, με σημεία σύγκρισης από τον κανόνα της ευρωπαϊκής ποίησης<sup>21</sup>, του παρελθόντος με έργα της παράδοσης μη αντιπροσωπευτικά για τον κλασικισμό. Σε κάθε φάση ο προσδιορισμός του μοντέρνου και η σύνδεση με την παράδοση εντάσσεται στο πλαίσιο των μοντερνιστικών επιταγών για τον επαναπροσδιορισμό της παράδοσης και την άμεση συσχέτιση του παρελθόντος στο παρόν<sup>22</sup>. Σύμφωνα με τον Harold Bloom ο τρόπος με τον οποίο παίρνει τα σκήπτρα η μια «γενιά» από την άλλη δεν είναι αναίμακτος κάθε φορά<sup>23</sup>. Και για τον κριτικό Paul De Man όμως η αλλαγή και

<sup>21</sup> Ο Eliot προσεγγίζει αρνητικά στην αρχή το έργο του Γκαίτε “Faust”. Θεωρεί ότι είναι υποδεέστερο από το έργο του Shakespeare και ότι παραμένει ένα έργο που δεν αντιπροσωπεύει σε καμιά περίπτωση το παγκόσμιο κλασικό, με κύριο επιχείρημα τη γλώσσα και το λυρισμό που χρησιμοποιεί (επαρχιώτικη), όπως και την έλλειψη εμβάθυνσης της φιλοσοφίας. Όμως δε δίνει ιδιαίτερη σημασία στο περιεχόμενο και τη διαπραγμάτευση του μύθου, γιατί δε μπορεί κάποιος να αμφισβητήσει ότι ο «Φάουστ» του Γκαίτε, συμβολικά αποτυπώνει ένα διαχρονικό μύθο και ένα παγκόσμιο μοντέρνο πλέον έργο, όχι μόνο για το ελληνικό αναγνωστικό κοινό (διαδεδομένο είναι παγκοσμίως). Αλλάζει, όμως, αργότερα άποψη και επαναξιολογεί τον Goethe ως ποιητή. Eliot T. S., *The possibility of a Poetic drama, The Sacred Wood*, Methuen, London, 1920, pp. 54-63. Και η θετική αποτίμησή του: Eliot T. S., “Goethe as Sage”, *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, London, 1957, pp. 207-227.

<sup>22</sup> Mac Farlane Bradbury, *Modernism, A Guide to European Literature 1890-1930*, Penguin Books, London-New York, 1978.

<sup>23</sup> Bloom H., *the Anatomy of Influence*, Yale University Press, New Haven and London, 2004.

η επικοινωνία του παραδοσιακού με το νέο, το καινούριο παρουσιάζεται ως μια συνέχεια<sup>24</sup>, αφού παράλληλα έχει ενσωματώσει και αφομοιώσει κάποιος τους προγόνους, παίρνει τη «σκυτάλη» για να προχωρήσει. Η αλλαγή και βέβαια ο τρόπος με τον οποίο κάποιος θα μπορέσει να διαλέξει, να συγκροτήσει ένα λογοτεχνικό και κριτικό «παρελθόν» στο παρόν είναι περίπλοκη και σύνθετη υπόθεση.

Ο Walter Benjamin αναλύει το «μοντέρνο» έργο του Baudelaire μέσα από την κριτική του «περιβάλλοντος» της αστικής ζωής στο έργο του ποιητή<sup>25</sup>, με τη νεωτερικότητα να ξεκινάει από τον Baudelaire, και πάνω στη συγκεκριμένη άποψη θα συμπληρώναμε ότι ο μοντερνισμός ξεκινάει από το Γάλλο μοντερνιστή ποιητή<sup>26</sup>. Η κριτική άλλωστε προχωρώντας από την ιστορική διάσταση έχει ως στόχο να καταφέρει να δει μέσα από εκείνη την εποχή, τη σημερινή διάσταση και να προσδιορίζει τη θέση της στη σύγχρονη εποχή κάθε φορά. Ανάλογα κάθε φορά το μοντέρνο έργο οδηγεί σε μια μετατόπιση κάποιων έργων παραδοσιακών, ανασύροντας ορισμένα ως μοντέρνα. Το μοντέρνο ορίζεται σήμερα με διαφορετικά κριτήρια, όπου προστίθενται νέα έργα ή αντί-παρέρχονται άλλα, σε σχέση με τα παλιότερα που επικρατούσαν. Η μετάφραση συνδέεται εξάλλου άμεσα με την αλλαγή και επανεξέταση του κανόνα και τον προσδιορισμό του κυρίαρχου λογοτεχνικού καθεστώτος των προγόνων και των σύγχρονων ή μοντέρνων συγγραφέων. Μέλημα τους στην επαναβίωση του παρελθόντος και τη συμβολή τους στην εξελικτική πορεία της σύγχρονης ποίησης να προσδιορίσουν τον τρόπο με τον οποίο στο παρόν συνέβαλλε το παρελθόν και κυρίως να διαμορφώσουν την ποίηση τους με βάση τις επιταγές της μοντέρνας ποίησης.

Ένα άλλο βέβαια επίμαχο θέμα είναι το μοντέρνο και κυρίως η ανίχνευση της σκοπιάς της μοντέρνας ποίησης από την αμερικάνικη Νέα κριτική. Ο λόγος στον οποίο ανατρέχουμε πρώτα στη Νέα κριτική είναι διότι αναφερόμαστε με αυτόν τον τρόπο στον ιστορικό περίγυρο που αφορά τα χρόνια του μεσοπολέμου και έπειτα διότι οι περισσότεροι κριτικοί τις δεκαετίες τις οποίες μελετούμε, εκδίδουν έργα με αναφορές στη μοντέρνα ποίηση της εποχής και θέτουν το ζήτημα του μοντέρνου. Στη συνέχεια

<sup>24</sup> De Man P., IX Lyric and Modernity, *Blindness and Insight Essays in the rhetoric of Contemporary criticism*, University of Minnesota, Minnesota, 1983, pp. 166-186.

<sup>25</sup> Benjamin W., *Ch. Baudelaire: A lyric poet in the era of high Modernism*, Verso, 1969.

<sup>26</sup> Πρβλ. την άποψη του Marshall Berman, στο βιβλίο Berman M., *All that is solid melts into air*, Verso, London, New York, 2010.

και στον ελληνικό χώρο τα αιτήματα πλαισιώνονται αντίστοιχα, χωρίς βέβαια την υπάρχουσα σχηματοποίηση που επικράτησε κυρίως στον αγγλικό χώρο. Οι πρώτες αναφορές ξεκινούν από τον Eliot και έπειτα από τους Brooks και Leavis, και με παράλληλη επισήμανση κριτικών κειμένων για το έργο τους, οι οποίοι και έχουν συμπληρώσει τη μοντέρνα αγγλική ποίηση. Με βάση τα ερωτήματα στα οποία στηρίζουν την ποίηση τους αναφερόμαστε στην οπτική με την οποία αντικρίζουν κυρίως την ποίηση του παρελθόντος και την ερμηνεία της μέσα από τους ορισμούς του νεοκλασικισμού, του κλασικισμού και του κλασικού.

Στη σύγχρονη κριτική το έργο του Poe ανήκει στη κατηγορία του μοντέρνου σήμερα, παρά το γεγονός ότι περιέχει ρομαντικά στοιχεία. Ορισμένα έργα βέβαια, όπως τα ποιήματα του Byron δε θα μπορούσαν ακόμη και σήμερα να μην χαρακτηριστούν παρά ως ρομαντικά και σύγχρονα. Ένα έργο σήμερα που είναι μοντέρνο, αν και κριτικοί όπως ο Eliot<sup>27</sup> και ο Leavis παραμερίζουν το συγγραφέα από την αναδιάρθρωση του κανόνα, είναι το ποίημα *Paradise Lost* του Milton, πρώτα από όλα για τη θεματική του, έπειτα για τον τρόπο σύνθεσης του λεξιλογίου στο οποίο γράφεται και φυσικά έπειτα για το ρυθμό, τη μορφή του ποιήματος.

Η Νέα Κριτική προσπάθησε να θέσει με όρους το ζήτημα του μοντέρνου στη λογοτεχνία των προηγούμενων χρόνων. Μεγάλο μέρος κατέχουν, σύμφωνα με τη φιλοσοφική οπτική οι «γνωστικές κατηγορίες» και η μνήμη, ο τρόπος που οι εντυπώσεις και οι εμπειρίες έχουν καταχωρηθεί και επανέρχονται στη συνείδηση. Επιπλέον οι αναγνωστικές συνήθειες και ο περίγυρος εντείνουν και συμπληρώνουν το επίπεδο της γνώσης. Η αλλαγή του τρόπου προσέγγισης της λογοτεχνίας από τη μεριά της κριτικής ξεκινά γύρω στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα με τις παρατηρήσεις της Νέας κριτικής. Όμως μας ενδιαφέρει να αναλύσουμε περισσότερο στο εισαγωγικό τμήμα τις απόψεις και την κριτική ενός από τους πρωτεργάτες του μοντερνισμού του 20<sup>ου</sup> αιώνα, του Eliot. Ο ποιητής στα γραπτά του διακρίνει αρχικά την έννοια του «κλασικού» και του «μοντέρνου» στη λογοτεχνία, καθορίζοντας κατά κύριο λόγο την αλλαγή που επιφέρει η σύγχρονη λογοτεχνία σε σχέση με τη λογοτεχνία του ρομαντισμού και τις διαστάσεις της φαντασίας και του συναισθήματος, στα οποία προσδίδει έμφαση.

<sup>27</sup> Παραβάλλοντας τις απόψεις του Eliot πάλι βλέπουμε ότι δεν αποτελεί 'κλασικό' έργο της εποχής του, καθώς παραμερίζεται με την αιτιολογία ότι η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι τα λατινικά και τα αρχαία ελληνικά και όχι τόσο η «σύγχρονη» αγγλική γλώσσα.

Ο ορισμός του κλασικού «προφέρεται» με τις ενδείξεις της «ωριμότητας», τη στοιχειοθέτηση της γραφής ως το απόσταγμα της σκέψης και της εμπειρίας, τα οποία αντιπαρατίθενται απέναντι στους ρομαντικούς και τις αξίες και τις νόρμες της ποίησης τους. Η αφηρημένη έννοια της «ωριμότητας» την οποία χρησιμοποιεί ο Eliot, αντίθετα με ό τι σημειώνει ο κριτικός J.X. Cooper<sup>28</sup>, προσδιορίζεται ως το σημείο στο οποίο η τέχνη βρίσκεται σε ένα αποκορύφωμα, αναλύεται σε μια τελειότητα που σχετίζεται με το χρόνο και όχι τόσο με τη στιγμή που παρουσιάζεται το έργο, εκδηλώνεται μέσα από τις παρυφές και τη σύγκριση της λογοτεχνίας με τις πολιτισμικές συνθήκες, οι οποίες ισχύουν όταν εμφανίζεται το έργο. Η εμπειρία αποτελεί ένα συστατικό της ωριμότητας, καθώς και η όραση, ο τρόπος αντίληψης των στοιχείων του πολιτισμού που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στο ποίημα, μεταφέροντας κάθε δυνατό σημείο αναφοράς σε δημιουργία ποιητική, καθιστώντας τέχνη την υλικότητα και το πολιτιστικό γίνεσθαι, μέσα από ένα φάσμα, μια αντίληψη. Η ωριμότητα για τον Eliot αποτελεί ένα κράμα, ένα γίνεσθαι στοιχείων που αφορούν το άτομο, τον πολιτισμό, τη γλώσσα και τη λογοτεχνία. Ο ένας παράγοντας σχετίζεται με τον άλλο και αντίστοιχα ένα καλλιτεχνικό έργο μπορεί να φτάσει σε ένα σημείο ωριμότητας ανάλογα με την πολιτισμική κατάσταση στην οποία γεννιέται. Ο κοινωνικός περίγυρος επέτρεψε για παράδειγμα στο επεισόδιο Inferno του έργου του Dante *Divina Commedia*, να χαρακτηρίσει ένα παγκόσμιο περιβάλλον και να «αγγίζει» το καθολικό και το αιώνιο. Από την άλλη πλευρά τα έργα του Marlowe σήμερα, όπως εξηγεί ο Eliot, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εμπεριέχουν το κριτήριο της «ωριμότητας» ενός πολιτισμού (η αναφορά γίνεται με βάση το έργο *Doctor Faustus*).

Το κλασικό ορίζεται φιλοσοφικά ως αναφορά στις αξιακές κατηγορίες της ωριμότητας και της τελειοποίησης. Ο ορίζοντας προσδοκίας για το κλασικό στην Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία για τον Eliot σχηματίζεται με βάση το έργο *Divina Commedia* του Dante<sup>29</sup>. Την έννοια του κλασικού συμπληρώνουν και οι χαρακτήρες και το ύφος, το στυλ της γραφής και βέβαια η γλώσσα. Το ζήτημα, όμως, που δε μπορεί να μας

<sup>28</sup> Cooper J.X., *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p.46.

<sup>29</sup> Eliot T. S., *What is a classic?*, Faber and Faber, London, 1945, p.18.

αφήσει αδιάφορους στα λόγια του Eliot είναι ο τρόπος που η μικρή σχισμή μέσα από την οποία κάθε φορά η παράδοση και ο κανόνας, ανάλογα με τις επιταγές και τις προσδοκίες, μετασχηματίζεται. Το πιο ενδιαφέρον δίνεται στον τρόπο με τον οποίο γίνεται ένα βήμα πιο πέρα και πολύ σιγά αλλάζει η θέση που ένας συγγραφέας κατείχε στη λογοτεχνική παράδοση<sup>30</sup>.

Το πιο αξιοσημείωτο όμως ως προς την αρνητική του χροιά είναι το γεγονός ότι δεν εντάσσει στους κλασικούς της αγγλικής και ευρωπαϊκής ποίησης τον Shakespeare και τον Milton. Η αιτιολόγηση του Eliot για την άρνηση δίνεται με την υπεροχή, τη μεγαλοπρέπεια (την έννοια του «υψηλού» θα μπορούσε να αντιπαραβάλλει κάποιος αντίστοιχα) και την ικανότητα της διάκρισης την οποία προτάσσει το έργο έναντι της παράδοσης που έχει προηγηθεί<sup>31</sup>. Το κλασικό πρότυπο σύγκρισης είναι ο Βιργίλιος με την *Αινειάδα*, την αξία του οποίου δε μπορεί κάποιος να προσπελάσει. Ο λόγος γίνεται για το υψηλότερο σημείο της τέχνης και την τελειοποίηση της τεχνικής, του ύφους, της γλώσσας, με βάση την ωριμότητα με την οποία συνδιαλέγεται το εκάστοτε έργο. Η έμφαση δίνεται βέβαια στην κοινωνιολογική πρώτα ερμηνεία του κλασικού και έπειτα στη φιλοσοφική βάση, και βέβαια η αναφορά έγκειται στη ποιότητα, που ο κανόνας της λογοτεχνίας μέχρι τη στιγμή της νέας δημιουργίας έχει επιφέρει.

Από την άλλη πλευρά διακρίνεται ένα μοντέρνο έργο από τον τρόπο που επεξεργάζεται τα θέματα, και κυρίως εννοούμε την πρόσληψη των θεμάτων ή των παραδοσιακών μοτίβων με ένα εντελώς καινούριο τρόπο, αλλά και τη διάσταση της θρησκευτικότητας. Έπειτα βέβαια παραμένει η σύνδεση του μοντέρνου με την αρχαιότητα και το παρελθόν, το οποίο αποτελεί κοινό αίτημα και των μοντερνιστών, με διαφορετική διαπραγμάτευση, μέσα από την εκάστοτε σχηματοποίηση του παρελθόντος και τους μετασχηματισμούς. Το μοντέρνο στην ελληνική κριτική ορίζεται, ως σήμερα, με βάση την αδυναμία πρόσληψης του έργου από το ευρύ κοινό, με την αιτιολογία αφηρημένων χαρακτηριστικών, όπως το «σκοτεινό», το «ακατάληπτο», που δε δικαιολογούν πάντα την ασυμβατότητα<sup>32</sup>. Το μοντέρνο όπως επισημαίνουν και

<sup>30</sup> “/.../And, of course, Virgil couldn't know that that was what he was doing. He was, if any poet ever was, acutely aware of what was he was trying to do: the one thing he couldn't aim at, or know that he was doing, was to compose a classic: for it is only by hindsight, and in historical perspective, that a classic can be known as such.”, T. S. Eliot, *What is a classic*, Faber and Faber, London, 1945, p. 54.

<sup>31</sup> Ο. π. σελ.63.

<sup>32</sup> Βαγενάς Ν., *Ποίηση και Μετάφραση*, Στιγμή, Αθήνα, 1984, σελ.17.

μελετητές αναλύεται μέσα από διαφορετικές ποιότητες<sup>33</sup>, ενώ προσθέτουμε ότι μοντέρνα είναι η καλή ποίηση, καθώς υπερβαίνει το χρόνο. Ανάμεσα στα κριτήρια και τις σταθερές μεταβλητές είναι η ποιότητα και η συγχρονικότητα του ποιήματος, όπως φαίνεται όμως και από τις ανθολογίες της ποίησης, τις αναφορές στις ιστορίες της λογοτεχνίας και τις ανθολογίες της μετάφρασης. Εξίσου σημαντικά για τη διάκριση του μοντέρνου είναι χαρακτηριστικά «συμφραζομένων», όπως η λιτότητα της έκφρασης, το απόσταγμα της εμπειρίας και του συναισθήματος, ο υπαινιγμός και η ειρωνεία που οδηγούν στη πολυσημία και το ανοιχτό εν δυνάμει περιεχόμενο του κειμένου<sup>34</sup>. Ακόμη μπορούμε να δούμε σε ένα μοντέρνο ποιητικό έργο στοιχεία της δομής του ποιήματος, τι καινούριο έχει να μεταφέρει και τον τρόπο με τον οποίο επεξεργάζεται τα μοτίβα της ποίησης. Σήμερα δεν υπάρχει ιδιαίτερος διαχωρισμός στην ποίηση με ρίμα ή έμφαση στη μουσικότητα της ποίησης, καθώς το μοντέρνο περικλείει μέσα του και τα δύο στοιχεία, παραβιάζοντας την παραδοσιακή διαμάχη των τελευταίων χρόνων του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Οι αναφορές<sup>35</sup> στον όρο μοντέρνο τονίζουν τη χρονική διάσταση, το συνονθύλευμα χρόνων, περιστρέφονται γύρω από τους τρόπους που συνδέεται το ποιητικό παρόν με το ποιητικό παρελθόν και «εκτοξεύεται» στο μέλλον, στο «άπειρο». Η έννοια του υπαινιγμού και της εικόνας έχει την πρώτη θέση στη μοντέρνα ποίηση, καθώς η υπαινικτικότητα της ποίησης σημειώνεται αντί του «άλoγου» στοιχείου, που αναφέρει ο Βαγενάς στο βιβλίο του για τον ορισμό του μοντέρνου<sup>36</sup>, επιτρέποντας την ανάδυση σε διαφορετικές «εικόνες». Έτερο στοιχείο η μουσικότητα, η έννοια του τραγουδιού και όχι μόνο η μετρική μορφή του στίχου, όπως επιβλήθηκε στην ποίηση από τα *poem en prose* του 19<sup>ου</sup> αιώνα και του Baudelaire, και στα ελληνικά δρώμενα από τον Κ. Π. Παλαμά. Η θεματολογία καταλαμβάνει τη πρώτη θέση στη διάκριση της,

<sup>33</sup> Βλ. τα άρθρα των Κεντρωτή Γ. και Μιχαήλ Σ., στο Μερακλής Μ., Το Μοντέρνο στην Ποίηση, Πρακτικά 29<sup>ου</sup> Συμποσίου Ποίησης, Πάτρα, 2010, σελ.60-103.

<sup>34</sup> Βλ. και Bloom Harold.

<sup>35</sup> Η συγγραφή για το μοντέρνο συμπληρώνει στοιχεία και πτυχές που αναλύονται στο συμπόσιο με θέμα τη μοντέρνα ποίηση και ειδικότερα τις απόψεις των Σάββα Μιχαήλ για το χρόνο και στοιχεία του μοντέρνου του Κώστα Στεργιόπουλου για την ποίηση, Μερακλής Μ., *Το Μοντέρνο στην Ποίηση*, Πρακτικά 29<sup>ου</sup> Συμποσίου, Πάτρα, 2010, σελ. 227.

<sup>36</sup> Βαγενάς Ν., Για ένα ορισμό του μοντέρνου, *Η Ειρωνική Γλώσσα*, Στιγμή, Αθήνα, 2004, σελ.25-40.



με ορισμένα χαρακτηριστικά συγκερασμού της παλιάς ποίησης και του λυρισμού με τη μοντέρνα θεματολογία.

Ένα μοντέρνο έργο ξεχωρίζει και αναλύεται με βάση την απήχηση στο περιεχόμενο χαρακτηριστικών της φιλοσοφίας, της υπαρξιακής και συνειδησιακής χροιάς, τα οποία ανακαλύπτει κάποιος και, παρά το γεγονός ότι μπορεί να γράφτηκαν τον περασμένο αιώνα, εξακολουθούν σήμερα να μας απασχολούν<sup>37</sup>. Πολύ συχνά στις μέρες μας καταλήγει να θεωρείται ένα μοντέρνο έργο ως κλασικό με την έννοια του αξεπέραστου στο χρόνο και όσον αφορά την τελειοποίηση της τεχνικής, όπως βέβαια ισχύει σε ορισμένες περιπτώσεις, αλλά και το αντίστροφο (αναφέρω για παράδειγμα το κλασικό έργο του Ομήρου την *Οδύσσεια*, το οποίο εκλαμβάνεται ακόμη και σήμερα ως ένα έργο πλέον μοντέρνο για την πλοκή του μύθου, τον τρόπο αφήγησης μέσα από τις μεταφράσεις του). Η μοντέρνα ποίηση ακόμα και σε μετάφραση αναλύεται μέσα από την αλληλουχία των εικόνων και τους υπαινιγμούς.

Το μοντέρνο συνδέεται με τις επιδιώξεις του μοντερνισμού, επιτάσσοντας καθαυτό τον τρόπο την ανάγκη της επιλογής των ανάλογων ξένων έργων για μετάφραση και ένταξη στο λογοτεχνικό κανόνα, μέσα από την κριτική του μοντέρνου ποιήματος. Αντίστοιχα το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται προέρχεται κυρίως από την καθημερινότητα, ενώ η απροσδιοριστία και η μεταφορικότητα μας επιτρέπουν να δούμε ένα ποίημα μέσα από ό, τι υπαινίσσεται και το γεγονός ότι λανθάνει η διάσταση του πραγματικού, του μεταφυσικού, του εμπειρικού και του λογοτεχνικού. Η αντίθεση εδώ δίνεται με τη μετωνυμική εκδοχή που είναι σήμα κατατεθέν της υπερρεαλιστικής ποίησης αλλά και ευρύτερα χρησιμοποιείται από τη μοντερνιστική ποίηση, μέσα από τις χρήσεις των λέξεων, των εικόνων και των εννοιών.

Το μοντέρνο έρχεται σε αντιπαράβολή πάντα με ένα μέτρο σύγκρισης και συνιστά μια «τομή» στο χρόνο. Υπάρχει μια μικρή διάκριση ανάμεσα στο μοντέρνο και το σύγχρονο καθώς το μοντέρνο έργο για να επικρατήσει πρέπει να έχει ποιότητα αισθητικής φύσεως και ειδικότερα στη ποίηση, αφού βλέπουμε ότι στην πορεία αλλάζει η αντίληψη για την επικρατούσα μοντέρνα ποίηση. Σε μια προσπάθεια να συγκρίνουμε

---

<sup>37</sup> πρβλ. Μιχαήλ Σ., *Το μοντέρνο στην Ποίηση*, 29<sup>ο</sup> Συμπόσιο για την Ποίηση, Πάτρα, 2010, σελ.70-76.

το λογοτεχνικό παρελθόν με το παρόν σήμερα και να δούμε τι ισχύει ακόμη, βλέπουμε πρώτιστα ότι πολλοί παράγοντες σχετίζουν το αποτέλεσμα το οποίο παρουσιάζεται σήμερα ως λογοτεχνική «εικόνα».

Εξετάζοντας, βέβαια για παράδειγμα, τη θέση που κατείχαν ορισμένοι λογοτέχνες την περίοδο της συγγραφικής τους δημιουργίας, παρατηρούμε ότι η εγκαθίδρυση τους στον κανόνα της λογοτεχνίας σταδιακά άρχισε να διαφοροποιείται από τη θέση που αρχικά κατείχαν στη λογοτεχνία, σε αντίθεση με ορισμένους άλλους. Αντίστοιχα η αναγνώριση για τον ποιητή Κ. Καβάφη έρχεται αργότερα, καθώς και η ένταξη του στο μοντέρνο θεωρείται σήμερα ιδιάζουσα περίπτωση. Το ίδιο συμβαίνει και με την αναγνώριση με τον Δ. Σολωμό, ο οποίος παρέμενε υπό τη σκιά των Αθηναίων Ρομαντικών. Η έννοια του μοντέρνου αναφέρεται ως ερώτημα, όπως προαναφέραμε, σε κάθε εποχή και κριτικοί συγκαταλέγουν στο μοντέρνο, έργα που εντάσσονται στο λογοτεχνικό σχήμα, απομακρύνοντας άλλα έργα από την οπτική του μοντέρνου. Δηλαδή σήμερα, για παράδειγμα, είναι πιο αξιοπρόσεχτη ως μοντέρνα για ένα μελετητή και για το αναγνωστικό κοινό η ποίηση του υπερρεαλιστή Ν. Εγγονόπουλου ή η ποίηση του Κ. Καβάφη, από την ποίηση των Αθηναίων ρομαντικών. Ο ρόλος του μοντέρνου και της μοντέρνας μετάφρασης ξένων ποιημάτων, άσκησε επίδραση στην εξέλιξη της νεοελληνικής ποίησης.

Ο τρόπος χειρισμού της παράδοσης δεν αφήνει αδιάφορο και το νεοελληνικό μοντερνισμό, καθώς κατά ένα μικρό ποσοστό μέσα από τη τέχνη οι νεότεροι προσλαμβάνουν κείμενα, συγγραφείς και έργα που μπορούν να τους προσφέρουν κάποια στοιχεία και δεν βρίσκονται σε απόλυτη αντιπαράθεση με τους τρόπους προσέγγισης και την αλήθεια της τέχνης. Η ποίηση βέβαια παραμένει σε ένα δίπολο αντιφατικό, καθώς είναι απαραίτητη και η υπέρβαση και όχι μόνο η επικύρωση των «επιρροών», ή και των όποιων σχετικών αναγνωστικών δικτύων. Η εξέταση όψεων της μετάφρασης στο μοντερνισμό περνάει και από τη μεταφραστική πρόσληψη ξένων μοντέρνων έργων που καθοδηγούν τις αναζητήσεις της νεώτερης ποίησης στο νεοελληνικό χώρο και το πέρασμα προς την κατεύθυνση και τις επιλογές των μοντέρνων έργων για μετάφραση.

Η μοντέρνα ποίηση, το αίτημα για τη «νεώτερη» λογοτεχνία και οι ανανεωτικές προσπάθειες για να το πετύχουν, αποτελούν ισχυρό κίνητρο για την νεοελληνική μοντέρνα ποίηση. Αντίστοιχα, στην μεταξύ τους επικοινωνία σχηματίζεται η ποιητική

υπεροχή και αναγνωστική οφειλή σε ορισμένους ξένους ποιητές, όπως ο Baudelaire, Poe, ο Valery και ο Mallarme, κυρίως γιατί θεωρούν πώς πετυχαίνουν την «αλλαγή» στη ποίηση και την οδηγούν σε σύγχρονους αλλά και ανυπέρβλητους δρόμους. Σε μελέτες αλλά και στους ποιητές της γενιάς του '30 δε περνούν αδιάφοροι και μεταφραστικά αμερικάνοι ποιητές, όπως ο Poe, όπου το ενδιαφέρον τους αναδεικνύεται και από μελέτες και δοκιμιακά αποσπάσματα, όπως του Ζήσιμου Λορεντζάτου<sup>38</sup>. Από τις μεταξύ τους συζητήσεις και τη δράση τους διαγράφονται και διαφαίνονται τα αναγνωστικά δίκτυα και συγγένειες, πέρα από τις πολύ γνωστές διακειμενικές αναγνώσεις από «μοντέρνους» ξένους ποιητές. Η αναφορά σε μοντέρνους ποιητές, όπως ο Poe, αλλά και ο ρόλος τους στην εξέλιξη της ποίησης, η ιδιαίτερη ερμηνευτική πρόσληψη του μοντέρνου, μπορεί να συνοψισθεί μέσα από την αλληλογραφία μεταξύ του Καραντώνη και του Σεφέρη, όπου και γράφουνε για έργα του Poe:

*«Πραγματικά, καθώς μου γράφατε, όσα μας φαίνονται σήμερα, σχετικά με τα ποιητικά θέματα, καινούργια ή μοντέρνα, έχουνε τη ρίζα τους απλωμένη πολύ βαθιά μέσα στον χρόνο»<sup>39</sup>.*

### 1.3 Μοντέρνα μετάφραση

Η υπόθεση του κεφαλαίου, που συγγενεύει με τις θεωρητικές απόψεις των κριτικών-ποιητών για τον μοντερνισμό και τα στοιχεία του μοντέρνου, είναι να περιγράψω και να ορίσω, σε ένα πρώτο θεωρητικό επίπεδο, τη μοντέρνα μετάφραση. Η μοντέρνα μετάφραση στην ευρωπαϊκή ποίηση «συγγενεύει» με την έννοια του σύγχρονου στη μετάφραση, αλλά δε σημαίνει ότι αναφέρεται μόνο σε μεταφράσεις που έγιναν σήμερα.

Με τον όρο μοντέρνα μετάφραση χαρακτηρίζουμε τις μεταφράσεις έργων της ευρωπαϊκής παράδοσης που θεωρούνται σύγχρονες σήμερα και διαβάζονται εύκολα,

<sup>38</sup> Λορεντζάτος Ζ., *Έντγκαρ Πόε: Οι εξαιρέσεις. Η φιλοσοφία της συνθέσεως. Η ποιητική αρχή*, Εν Αθήναις-Εστία, 1936.

<sup>39</sup> Δημητρακόπουλος Φ. (επιμ.), *Αλληλογραφία Καραντώνη-Σεφέρη (1931-1960)*, Ο Καραντώνης προς Σεφέρη, Επιστολή 6, Καστανιώτης, Αθήνα, 1988, σελ.99.

ενώ μπορεί να είναι ένα έργο παλιό, παραδοσιακό ή λυρικό μιας άλλης εποχής με «νέα» όψη, μέσα και τεχνικές, οι οποίες έχουν τη δύναμη να αναδεικνύουν νέες διαστάσεις του κειμένου ή ακόμη και την πολυχρωμία του. Κατά κάποιο τρόπο η γλώσσα της μετάφρασης να προσεγγίζει τη καθημερινή σύγχρονη γλώσσα και όχι μια απαρχαιωμένη ή καθαρά στυλιζαρισμένη γλώσσα.

Το πιο βασικό σημείο στη μετάφραση είναι βέβαια το αισθητικό αποτέλεσμα που αποκομίζει κάποιος όταν διαβάζει μια μετάφραση, η αίσθηση που δημιουργείται για το ποίημα μέσα από το στίχο, τη μοντέρνα γλώσσα μέσα από την επιλογή των λέξεων. Κατ' ακολουθία ο τρόπος χειρισμού του θέματος και των σημείων του ποιήματος, μας επιτρέπουν να ξεχωρίσουμε μια μοντέρνα μετάφραση. Κυρίως η μοντέρνα μετάφραση αναφέρεται, με βάση την τέχνη της μετάφρασης, στο ιδιαίτερο ύφος και στυλ αλλά και τη γλώσσα, η οποία αγγίζει τις περισσότερες φορές ένα καθημερινό λόγο και αναφέρεται και σε μια γλώσσα σύγχρονη, πέρα από την εποχή στην οποία ανήκει. Τα παραπάνω αποτελούν τα εξωτερικά χαρακτηριστικά, τα οποία περιστοιχίζουν το ποίημα και ορίζονται με διαφορετική οπτική, καθώς συχνά και ανάλογα με τα στοιχεία επανεξετάζονται κάποιες μεταφράσεις. Το πιο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό είναι η ποιότητα της μετάφρασης. Αν θελήσουμε να στοιχειοθετήσουμε τη μοντέρνα ποίηση σε μετάφραση θα ισχυριζόμασταν ότι το λιτό ύφος, η επιλογή των κατάλληλων λέξεων και το «στυλ» της γραφής βοηθούν στο διαχωρισμό. Ακόμη πρέπει κάποιος να τονίσει ότι στη ποίηση και ειδικά στη μετάφραση της ποίησης παίζει ρόλο και η πρόσληψη που υπάρχει μέσα στη διαχρονία από την κριτική και ορισμένα κριτήρια, όπως η «νεωτερικότητα» του έργου, ο τρόπος που διαπραγματεύεται τα θέματα, το ενδιαφέρον για τη κοσμοθεωρία του ποιητή και κατά πόσο αναφέρεται στο παρόν.

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι στη μετάφραση της ποίησης, η μοντέρνα μετάφραση ορίζεται αντιθετικά με την κλασική μετάφραση, στην οποία εντάσσουμε τη μετάφραση ενός αρχαίου ποιήματος, της *Ιλιάδας* από τους Κακριδή-Καζαντζάκη (1955). Χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης μετάφρασης θα μπορούσαν να αναλυθούν συνοπτικά στα παρακάτω:

η προσπάθεια έμμετρης απόδοσης του αρχαίου ποιήματος, σχεδόν «μίμησης» του πρωτοτύπου με λέξεις σύνθετες που βοηθούν στη μετρική σύνθεση αλλά και στο ύφος του λόγου (υψηλό) που είναι ανάλογο συμπλήρωμα του θέματος και το λεξιλόγιο, που

χρησιμοποιούν οι συγγραφείς και προέρχεται από μια εξεζητημένη, παρότι δημοτική και κατά βάση λογοτεχνική γλώσσα. Ακόμη, για να θεωρηθεί μια μετάφραση μοντέρνα είναι πιο λογικό να παραμένει ένα κείμενο πολύ κοντά στη σύγχρονη πραγματικότητα, και να διαβάζεται ως μοντέρνα, από τη στιγμή που συνδέεται με το παρόν και το παρελθόν και συνάμα παραμένει στο χρόνο (με την έννοια του διαχρονικού), γιατί πολλές μεταφράσεις από τη στιγμή που περνά ένα χρονικό διάστημα δε απασχολούν το αναγνωστικό «κοινό».

Η πρόσληψη των μεταφρασμένων ποιημάτων έχει ιδιαίτερη σημασία για τον ορισμό μιας μετάφρασης, από τη στιγμή που οι μεταφράσεις θεωρούνται «έργο εποχής». Όταν σήμερα κάποιος διαβάζει μια παλαιότερη χρονικά μετάφραση που αναφέρεται εκ των πραγμάτων σε ένα ιστορικό παρελθόν, που έχει επιτελέσει την πορεία του και αντικαθίσταται από μια καινούρια, σύμφωνα με τη γλώσσα που διαρκώς εξελίσσεται. Ορισμένες, όμως, μεταφράσεις δεν αποτελούν απλώς ένα έργο που ανήκουν σε μια εποχή, αλλά με βάση την αισθητική της μετάφρασης ενός ποιήματος, μπορούν να θεωρηθούν ως μοντέρνες μεταφράσεις στο πεδίο της λογοτεχνικής τέχνης. Μοντέρνα παραμένει μια μετάφραση που έγινε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα αν υπάρχουν ορισμένα κριτήρια, όπως η συγχρονικότητα της γλώσσας, κατά πόσο δηλαδή μπορεί να ανταποκρίνεται στη καθημερινή γλώσσα, παρά το γεγονός ότι έχει γραφτεί σε μιαν άλλη εποχή, αλλά και το θέμα του έργου που μεταφράζεται. Το μοντέρνο έργο στη μετάφραση κυρίως διακρίνεται από τη γλώσσα που χρησιμοποιεί, κατά πόσο αναφερόμαστε σε μοντέρνες λέξεις και σε λεξιλόγιο που πλησιάζει τη καθημερινή γλώσσα, και με αυτόν τον τρόπο εντείνεται η συγχρονικότητα και η διαχρονικότητα του κειμένου.

Το θέμα βέβαια συμπληρώνει τη μοντέρνα διάσταση της μεταφρασμένης ποίησης, αφού με τη κατάλληλη χρήση λέξεων, τις μορφές της δημοτικής, μας επιτρέπει να προσλαμβάνουμε ένα ποίημα σε μετάφραση ως σύγχρονο. Στη μετάφραση το μοντέρνο έργο συνδέεται με την παράδοση στην οποία ανήκει, δηλαδή υποθέτοντας, ότι θέλουμε να δείξουμε αν ορισμένες μεταφράσεις του Milton και του Blake στα ελληνικά μπορούν να αποτελέσουν μια μοντέρνα μετάφραση<sup>40</sup>, μπορούμε να

---

<sup>40</sup> Καθώς ποιητές του ευρωπαϊκού μοντερνισμού έδωσαν έμφαση στη πρόσληψη των μοντέρνων έργων και την αναβίωση έργων της παράδοσης μέσα από τη μετάφραση. Αντίστοιχα το πρόβλημα του

εξετάσουμε στοιχεία και χαρακτηριστικά των μεταφράσεων, όπως προαναφέραμε, που μας το επιτρέπουν.

Πολλές φορές, σε άλλες περιπτώσεις, η κατηγοριοποίηση αναφέρεται σε δύο έργα από διαφορετική σκοπιά. Το μοντέρνο έργο ταυτίζεται ορισμένες φορές και με το κλασικό, όπως για παράδειγμα ο κλασικός Όμηρος που μεταφράζεται σήμερα σε ορισμένες μοντέρνες μεταφράσεις<sup>41</sup>. Στο ίδιο πλαίσιο ορισμένα έργα ορίζονται ως μοντέρνα, από τη σκοπιά της κριτικής της ποίησης, γιατί συγκρίνονται με ένα διαφορετικό πρότυπο έργων της παράδοσης, σε αντιδιαστολή με οτιδήποτε θεωρείται παλιό έργο, ιστορικά αναφερόμενο.

Οπωσδήποτε το μοντέρνο είναι ένας ρευστός όρος, ο οποίος μας επιτρέπει να δούμε σχηματικά το παρόν και το παρελθόν, αφού ένα παλιότερο έργο μπορεί να απασχολεί το αναγνωστικό κοινό ιστορικά, και το επαναφέρουμε από το περιθώριο της ιστορίας των κειμένων ή επιλέγουμε να το αφήσουμε στη λήθη. Σημαντικό ρόλο στην πρόσληψη παίζει η αισθητική και η διάρκεια του έργου και ιδίως εφόσον πρόκειται για ποίηση, που εκ των προτέρων απευθύνεται σε λίγο κόσμο (αναγνωστικό και κριτικό κοινό). Ένα έργο σε μετάφραση μπορεί να είναι μοντέρνο αφού περάσει ένα μικρό χρονικό διάστημα από τη στιγμή που εκδόθηκε ή εμφανίστηκε στη λογοτεχνία και επικρατεί ή συνεχίζει να μας ενδιαφέρει, ενώ η σύγκριση γίνεται με ένα διαφορετικό έργο.

Το μοντέρνο, εξάλλου, είναι μια από τις αναζητήσεις του μοντερνισμού, κυρίως στη θεωρία που ανέπτυξαν κυρίως συγγραφείς του ευρωπαϊκού μοντερνισμού (όπως οι Pound, Eliot), και καλύπτεται από το αίτημα της νεωτερικότητας της λογοτεχνίας<sup>42</sup>. Οι μεταφράσεις μπορούν να ιδωθούν μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα, κυρίως από την οπτική του μοντέρνου στη μετάφραση (μοντέρνας μετάφρασης), καθώς ορισμένες μεταφράσεις ξεπερνούν τη στιγμή της δημιουργίας και της εποχής τους, ακόμη και σήμερα από άποψη αισθητικής της λογοτεχνικής τέχνης και θεωρούνται

---

μοντέρνου και της «μοντέρνας μετάφρασης» οροθετείται και με αφορμή τις συζητήσεις για τη μοντέρνα ξένη ποίηση.

<sup>41</sup> Μαρωνίτης Δ., *Ομήρου Οδύσσεια*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, 2012.

<sup>42</sup> De Man Paul, *Lyric and Modernity, Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota, Minneapolis, 1983.

κατά κανόνα αριστουργηματικές, πράγμα που ο μοντερνισμός προσπάθησε να τονίσει μέσα από τις μεταφραστικές του επιδιώξεις.

#### 1.4 Ο μοντερνισμός

Ο μοντερνισμός στη λογοτεχνία και την τέχνη ευρύτερα και η προσπάθεια ορισμού του «συνδιαλέγονται» με πολλές διαφορετικές απόψεις στο παγκόσμιο χώρο της κριτικής και την ελληνική κριτική. Η έμφαση, σε αυτό το σημείο, δίνεται στην περιγραφή των γενικών χαρακτηριστικών του μοντερνισμού, καθώς η παρουσίαση των ειδικότερων χαρακτηριστικών, θα ακολουθήσουν και οι μοντερνιστικές μεταφράσεις της ποίησης στα επόμενα κεφάλαια. Έτσι το κυριότερο χαρακτηριστικό γνώρισμα του μοντερνισμού είναι η περίπλοκη «ταυτότητα», η αντιφατικότητα, από τη στιγμή που η βασική επιδίωξη για το «νέο», το καινούριο, προσκρούει ενάντια στο καθιερωμένο και παλιό, ή στη μόδα της εποχής.

Έμφαση δίνεται στην ευρύτητα και την ποικιλότητα εξάπλωση του μοντερνισμού ως κινήματος σε διαφορετικές χώρες και την κριτική του προσέγγιση<sup>43</sup>. Οι μελετητές Bradbury και MacFarlane σημειώνουν ότι υπάρχουν διαφορετικοί μοντερνισμοί, οι οποίοι εξελίσσονται μέσα σε διαφορετικές χρονικές συντεταγμένες ή διαφορετικοί μοντερνισμοί που εμφανίζονται μέσα από κινήματα<sup>44</sup>. Ο μοντερνισμός πρωταρχικά αναφέρεται και αποδίδεται από την κριτική σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό κίνημα του Άγγλο - αμερικανικού χώρου, που μέχρι σήμερα έχει ασκήσει πολύ μεγάλη επίδραση στη σύγχρονη τέχνη, αποσυναρμολογώντας αισθητικά και ιδεολογικά την παράδοση (ρομαντική ή ρεαλιστική), και άλλες φορές εντάσσοντας στοιχεία της παράδοσης για να πετύχει την υπερκέραση<sup>45</sup>. Στο παρακάτω απόσπασμα

<sup>43</sup> Η αντιμετώπιση του φαινομένου σήμερα από την κριτική αναμετράται με τη καθιέρωση των «μοντερνισμών», με αναφορές στο μοντερνισμό που δημιουργήθηκε στην Αμερική, στη Γερμανία, την Αγγλία και σε χώρες της Λατινικής Αμερικής.

<sup>44</sup> Bradbury, MacFarlane, *Modernism, A guide to European Literature 1890-1930*, Penguin Books, London-New York, 1978, p.27.

<sup>45</sup> *The term has been used to cover a wide variety of movements subversive of the realist or the romantic impulse and disposed towards abstraction (Impressionism, Post-Impressionism, Expressionism, Cubism, Futurism, Symbolism, Imagism, Vorticism, Dadaism, Surrealism);but even these are not, as*

αναλύεται ο μοντερνισμός ως η «αισθητική επανάσταση» στην τέχνη και το σημείο που η τέχνη αποβάλλει την ανάγκη αναπαραστατικού χαρακτήρα και τη μοναδική σημασιοδότηση του πραγματικού.

Ο όρος μοντερνισμός μπορεί να ορισθεί, μέσα από τη φιλοσοφία και την κριτική, και σημαίνει ότι σε κάθε περίοδο ισχύει μια ανατροπή στη τέχνη και μια μορφή ανανέωσής της<sup>46</sup>, διευρύνοντας την άποψη που υποστηρίζει ότι αναφέρεται μόνο στο λογοτεχνικό κίνημα στην Αγγλία που έγινε ευρύτερα γνωστό ως «Μοντερνισμός» από την κριτική και οριοθετείται μέσα σε ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Συνεπώς μοντερνιστικά στοιχεία σημαίνονται και σε παλιότερα μοντέρνα ποιητικά έργα (W. Whitman, O. Blake), χωρίς να σημαίνει και την πλήρη έκφανση ενός φαινομένου που αναπτύχθηκε (το μεσοδιάστημα του 19<sup>ου</sup> και ιδιαίτερα τον 20<sup>ο</sup> αιώνα σε πολλές τέχνες παράλληλα).

Επιπλέον, οι κριτικοί Bradbury-MacFarlane<sup>47</sup> υποστηρίζουν το επιχείρημα ότι ο S. Beckett και ο H. Borges ανήκουν στο μετά-μοντερνισμό, με κριτήρια την απουσία του λογικού στοιχείου, τη χρήση της παρωδίας ή και την έλλειψη «μεθόδου» στο έργο τους. Όμως, αντιτάσσοντας το επιχείρημα δεν μπορούν να μη συμπεριληφθούν στο μοντερνισμό, αφού το μοντερνιστικό έργο αποτελεί μια σύνθεση και κατασκευή, ανάμεσα σε όλα τα άλλα, και η τεχνική της παρωδίας χρησιμοποιείται ως στοιχείο του μοντερνιστικού έργου. Αλλά αντίστοιχα, και στον παγκόσμιο χώρο επισημαίνονται τα μοντερνιστικά στοιχεία του θεάτρου του Samuel Beckett, της ποίησης της Sylvia Plath ή του Ted Hughes.

---

*we shall see, all movements of the kind, and some are radical reactions against others. In some nations Modernism has seemed central to the evolution of the literary and artistic tradition; in others it has seemed simply to visit and then go away again. Modernism does indeed exist; acknowledgement can no longer sensibly be withheld; the movements and experiments of modern writers have come right to the forefront of artistic attention.*''(p.23) και «Are not these the basis of a great aesthetic revolution into literary possibilities greater than ever dreamt of? ‘‘/.../Now human consciousness and especially artistic consciousness, could become more intuitive, more poetic; art could now fulfil itself’’, Bradbury, MacFarlane, *Modernism, A guide to European Literature 1890-1930*, Penguin Books, London-New York, 1978, pp. 23 και 25.

<sup>46</sup> πρβλ. Μιχαήλ Σ. για τη δι-υποκειμενικότητα του Μοντερνισμού στον τόμο Μερακλής Μ.(επιμέλεια), *Το μοντέρνο στην Ποίηση*, 29<sup>ο</sup> Συμπόσιο για την Ποίηση, Πάτρα, 2010, σελ.70-76.

<sup>47</sup> Ήδη υπάρχουν μελέτες όπως ο «Καζαντζάκης μοντερνιστής και Μεταμοντέρνος» του Roderick Beaton από τον Beaton το 2009 ή μελέτες για το Μοντερνισμό του Σαραντάρη σε περιοδικά κ.α.).



Ο Μοντερνισμός, η φιλοσοφία, οι καινοτομίες και τα μοντερνιστικά στοιχεία της ποιητικής τέχνης, μπορούμε να υποθέσουμε πως ξεκινάνε από τον Baudelaire<sup>48</sup>. Πρόκειται για μια από τις πιο σημαντικές πτυχές της παγκόσμιας ποίησης, καθώς δίνεται για πρώτη φορά η μοντέρνα πόλη, η νυχτερινή ζωή και οι μορφές, μέσα από την οπτική του «παρατηρητή» στην ποίηση και την εσωτερίκευση της σύνδεσης της ποίησης με την κοινωνία και τη περιγραφή της ζωής. Επίσης, ο Baudelaire προσεγγίζεται από τον M. Berman ως μοντερνιστής μέσα στο πεδίο της νεωτερικότητας<sup>49</sup>. Αντίστοιχα ο μοντερνισμός (μορφή και περιεχόμενο) είναι υπόθεση τεχνικής που συμπεριλαμβάνει έργα, συγγραφείς και κριτικούς που ανανεώνουν με κάποιο τρόπο την παράδοση, σηματοδοτούν το νέο, το καινούριο, συνιστώντας ρωγμές χρονικότητας, και παραμένει ανοιχτό ερώτημα όσον αφορά την πρόσληψη των συγγραφέων που επέφεραν στην τέχνη και πιο αναλυτικά στην ελληνική ποίηση ουσιαστικές αλλαγές και την καινοτομία ανανέωση (αίτημα και στόχος του μοντερνισμού). Η φιλοσοφική έννοια του όρου γράφεται με κριτήρια που ικανοποιούν την αισθητική της τέχνης, τις προσδοκίες της λογοτεχνίας ως προς τη χρήση της εμπειρίας και την απόκτηση και αλλαγή συνείδησης. Σε μια προσπάθεια να δούμε την πορεία της μοντερνιστικής μετάφρασης ως τις μέρες μας διευκρινίζουμε πως τα χρονικά όρια της πρόσληψης του μοντερνισμού στο νεοελληνικό λογοτεχνικό κόσμο τοποθετείται από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 και φτάνει ως το πρόσφατο λογοτεχνικό παρόν, με ορισμένες μεταφραστικές επιλογές συγγραφέων του μοντερνισμού.

Η έμφαση των μοντερνιστών (Pound, Eliot) δίνεται στην αναβίωση της παράδοσης και την αλλαγή του λογοτεχνικού κανόνα, καθώς η αναζήτηση της μοντέρνας ξένης ποίησης, όπως και η μελέτη της παράδοσης, μέσα από την έννοια του εκσυγχρονισμού, τους τοποθετεί σε διλήμματα για τη θέση των συγγραφέων μέσα στη σύγχρονη παγκόσμια λογοτεχνία. Επίσης και η μετάφραση της λογοτεχνίας στη περίοδο του μοντερνισμού επεδίωξε την αλλαγή του λογοτεχνικού παραδείγματος, καθώς κάποιες επιλογές των μοντερνιστών προέρχονται από κείμενα της μεσαιωνικής

---

<sup>48</sup> Βλ. Bradbury, *Modernism, A guide to European Literature 1890-1930*, Penguin Books, London-New York, 1978, pp.32 και 36.

<sup>49</sup> Berman M., *All that is solid melts into air*, Verso, London-New York, 2010.

αγγλικής ποίησης και μεταγράφονται στη σύγχρονη αγγλική ποίηση<sup>50</sup>. Τέλος η αισθητική του μοντερνισμού μεταφέρει δίπλα το χρόνο και την ατομικότητα, καθώς η νεωτερικότητα του αστικού πολιτισμού συνοψίζει τον τρόπο προσδιορισμού του χρόνου και τους αστικούς σχηματισμούς, με αντιπροσωπευτικότερο συγγραφέα τον Baudelaire<sup>51</sup>.

Πώς παρουσιάζεται ο μοντερνισμός και η μετάφραση της ποίησης στο νεοελληνικό χώρο και τι επιδιώκουν να φέρουν στο χώρο των γραμμάτων και των τεχνών είναι ένα θέμα που θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε σε επόμενο κεφάλαιο, μέσα από τις μεταφράσεις των έργων του T.S.Eliot. Η πρόσληψη του μοντερνισμού, όπως εμφανίστηκε στη νέα ελληνική λογοτεχνία, και στις κριτικές συζητήσεις της γενιάς του '30 έχει ως εφαλτήριο την «ανανέωση» της τέχνης και τα λογοτεχνικά αναγνωστικά δίκτυα. Επίσης, μέσα από τις ποικίλες μεταφράσεις του μοντερνιστή Eliot από νεοέλληνες συγγραφείς, επιβεβαιώνεται το μοντερνιστικό ενδιαφέρον, η αναζήτηση και η επιρροή που άσκησε στον νεοελληνικό χώρο. Ιδιαίτερα και στη μετάφραση του ποιητικού και δοκιμιακού του έργου επιβεβαιώνεται και η αναζήτηση της «μοντέρνας» ποίησης (κεντρικό αίτημα του μοντερνισμού). Ακόμη, επανέρχονται συζητήσεις για τον αγγλοσαξονικό μοντερνισμό, οι επιρροές και η επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης με την παράδοση, μέσα από την «αντίστιξη» με τον λογοτεχνικό κανόνα στη λογοτεχνία ιδίως του μεσοπολέμου.

Βέβαια ένα από τα ζητήματα που τίθενται, ότι παραμένει ως αποτέλεσμα της γενιάς του '30 μια προσπάθεια προσέγγισης προς το μοντέρνο και περισσότερο ως μια απόπειρα κριτικής για το μοντέρνο, στο σύνολό της, προσηλωμένη στα δίπολα της ανανέωσης και της παράδοσης. Ακόμη και η μεταφραστική πρόσληψη δεν οδηγεί αυτόματα στην υιοθέτηση του μοντέρνου την περίοδο του μεσοπολέμου. Καθώς στην πράξη και στην ποιητική τους πορεία δεν επιτεύχθηκε το μοντέρνο, σύμφωνα και με την άποψη του Τ. Καγιαλή<sup>52</sup>, στα στενά πλαίσια της νεοελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης και μοντερνιστικής περιφέρειας.

Ο μοντερνισμός στη νεοελληνική λογοτεχνία χαρακτηριστικά περιγράφεται με την ενασχόληση της γενιάς του '30 και των συγγραφέων της πρωτοπορίας, ενώ

<sup>50</sup> Βλ. *The Seafarer*, μεσαιωνικό αγγλικό ποίημα από τον Pound.

<sup>51</sup> Ο. π. Benjamin W., *A lyric poet in the era of high capitalism*, Verso, 1969.

<sup>52</sup> Καγιαλής Τ., *Η επιθυμία για το μοντέρνο*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2007, σελ. 197.

πλέον η περιχάραξη της γενιάς του '30 μέσα από συγκεκριμένους συγγραφείς με όχημα την ελληνικότητα<sup>53</sup> έχει καταλυθεί. Η υπόθεση, βέβαια, του μοντερνισμού στον νεοελληνικό χώρο, περνάει και καταλήγει αβίαστα στο πολυδιάστατο αίτημα και θέμα της ελληνικότητας. Κυρίως, όμως, το αίτημα τους όπως εξηγείται και από τον Τζιόβα είναι η «ενσωμάτωση» των «μοντερνιστικών» ιδεών του εξωτερικού μέσα από τη μετάφραση και η αναζήτηση της «ισορροπίας» μεταξύ του ξένου και του εγχώριου. Τα πιο σημαντικά στοιχεία που παρουσιάζονται είναι η αναζήτηση ισορροπίας ανάμεσα σε χαρακτηριστικά, όπως ο επαναπροσδιορισμός της «ταυτότητας» μέσα από την παραγωγική μεταφραστική διαδικασία. Σε συνάφεια με το παραπάνω ερώτημα ένα από τα ζητήματα που τίθενται στις μεταφράσεις που μελέτησα είναι αν και κατά πόσο προσαρμόζουν ή υποκαθιστούν ορισμένους πολιτισμικούς όρους και μεταφορές με τους ανάλογους στα νεοελληνικά. Η δημιουργία του μοντερνισμού, όπως πλαισιώθηκε, δε μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο της ιστορικής και χρονολογικής ακολουθίας των γενεών και των σχημάτων της λογοτεχνικής κριτικής.

### 1.5 Η μοντερνιστική μετάφραση

Η μετάφραση στον Αγγλοσαξονικό μοντερνισμό παρουσιάζεται ως ένα σύνθετο ζήτημα, από τη στιγμή που το μοντερνιστικό κίνημα, αποτελείται από αρκετούς και σημαντικούς συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τη μετάφραση της λογοτεχνίας. Πολλοί μεταφραστές και συγγραφείς, οι περισσότεροι για την ακρίβεια, έχουν μεταφράσει, στα πλαίσια μιας πρακτικής κριτικής του μοντερνισμού και της «ανασύνθεσης» της λογοτεχνίας.

Παρόλα αυτά η μοντερνιστική μετάφραση επικεντρώνεται κυρίως γύρω από τον Pound ως πρωτεργάτη του μοντερνισμού, τις μεταφραστικές «θεωρίες» του, αλλά και τις μεταφραστικές επιλογές και πρακτικές, αφού οι απόψεις του Pound ήταν και παραμένουν καθοριστικές για την εξέλιξη της μετάφρασης. Το γνωστό μοντερνιστικό σύνθημα του συνοψίζεται στη φράση *Make it New*, ενώ λίγο παρακάτω θα προσπαθήσουμε να αποκωδικοποιήσουμε πώς γίνεται πράξη το αίτημά του στη μετάφραση, με ποιους τρόπους δηλώνεται η πρωτοτυπία, το «ανοίκειο» και το στοιχείο

<sup>53</sup> Τζιόβας Δ., *ο Μύθος της Γενιάς του 30*, Πόλις, Αθήνα, 2011.

της μοναδικότητας στις μεταφράσεις, και τελικά το πώς ο μοντερνισμός διαφοροποιείται στη μετάφραση σε σχέση με άλλες περιόδους.

Οι μεταφραστές της πρώιμης μοντέρνας αγγλικής περιόδου (τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα κυρίως ο Pope και ο Dryden) προσεγγίζουν με εντελώς διαφορετικό τρόπο το κείμενο για τη μετάφραση, ενώ ο Pound αντιπαράκειται στη μετάφραση προηγούμενων περιόδων (όπως της βικτωριανής περιόδου), σχηματίζοντας τη δική του «ποιητική» της μετάφρασης, που βέβαια στηρίζεται και παρουσιάζει επιρροές από παλιότερους μεταφραστές-ποιητές από τον ευρωπαϊκό και παγκόσμιο χώρο, αλλά εναντιώνεται σε πολλά σημεία<sup>54</sup>.

Η ενασχόληση με τη μοντερνιστική μετάφραση έχει ως πρώτο στόχο μέσα από την πρακτική να μεταφέρει στη γλώσσα-στόχο εκφραστικά σημεία των ξένων κειμένων, αλλά και χαρακτηριστικά του πολιτισμού και τη φιλοσοφία, τα οποία είναι καινούρια για τη χώρα που απευθύνεται η μετάφραση. Η μετάφραση στο μοντερνισμό συνδέεται κυρίως με τις κατηγορίες της αισθητικής και της ποιητικής της μετάφρασης, σύμφωνα με τις οποίες ο μεταφραστής προσπαθεί να «λειτουργήσει» και να δημιουργήσει το μεταφρασμένο κείμενο. Η χρήση του όρου μοντερνιστική μετάφραση αναφέρεται κυρίως στα έργα της παγκόσμιας παράδοσης που επιλέγουν να μεταφράσουν και κατά κάποιο τρόπο να διασώσουν. Η αισθητική διάσταση στη μοντερνιστική μετάφραση παίζει μεγάλο ρόλο, γιατί το κείμενο-πηγή αντιμετωπίζεται πρώτα ως ένα σύνολο αισθητικό, το οποίο καλείται ο μεταφραστής να αξιολογήσει για να το μεταφέρει στη γλώσσα-στόχο.

Ο προσδιορισμός της μοντερνιστικής μετάφρασης, δίνεται μέσα από δύο «πρωταγωνιστές» της αγγλικής ποίησης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τον Pound και τον Eliot. Σε ποια σημεία δίνει έμφαση ο Pound και ο Eliot και πώς συνδέονται με την πρωτότυπη προσωπική τους ποίηση; Εκ πρώτης όψεως παρατηρούμε το γεγονός ότι ο Pound εμφανίζεται πιο ριζοσπαστικός απέναντι στη μετάφραση, καθώς στις μεταφράσεις του αδιαφορεί κυρίως για την πιστότητα του πρωτότυπου κειμένου, χωρίς να παραμερίζει τη διάσταση της αισθητικής του κειμένου.

Η αίσθηση του ανοίκειου, του διαφορετικού στη μετάφραση είναι ένα από τα χαρακτηριστικά που επιδιώκει να μεταφέρει η μοντερνιστική μετάφραση, αίσθηση η

---

<sup>54</sup> Alexander M., *The Poetic Achievement of E. Pound*, University of California and Berkeley Press, 1971, p.60.

οποία δημιουργείται από τις επιλογές κειμένων προς μετάφραση (μεσαιωνικών, αρχαίων ελληνικών, ποίηση των τροβαδούρων και ποίηση μακρινών πολιτισμών) που επιδιώκουν να «ξαναγράψουν» ('rewriting' ο όρος που χρησιμοποιείται επίσημα). Ακόμη δεν απουσιάζει η διάθεση «μετακένωσης» του απώτερου αρχαιοελληνικού παρελθόντος, μέσα από ένα πολύ ιδιαίτερο πρίσμα - Ο Pound χαρακτηριστικά μεταφράζει έργα του Σοφοκλή όπως ο *Οιδίποδας επί Κολωνώ* και *Οιδίπους Τύραννος* (*Oidipus Rex, Oidipus*) - χωρίς να σημαίνει ότι μεταφράζει πιστά τα πρωτότυπα αρχαιοελληνικά κείμενα. Αξιοσημείωτο, ότι οι προθέσεις των μοντερνιστών συγγραφέων είναι να συμβάλλουν στην ανανέωση της λογοτεχνίας, να ενστερνιστούν στοιχεία της αρχαιοελληνικής παράδοσης (δείγμα και του σεβασμού για το ελληνικό παρελθόν, όπως σημειώνεται από τους Pound, Eliot), από όπου πηγάζει και το ενδιαφέρον τους για την αρχαία ελληνική κλασική λογοτεχνική παράδοση, με στόχο τη διάσωση κάποιων άξιων κειμένων.

Η μετάφραση για τον Ezra Pound μπορεί να έχει ξεκινήσει με θεωρητικό πρόσταγμα την «αλλαγή», αλλά δε συνοψίζεται σε μια θεωρητική βάση, από τη στιγμή που δε χρησιμοποιεί μια μόνο μεταφραστική τακτική και στρατηγική, αλλά κινείται διαφορετικά στα έργα που μεταφράζει. Εδώ επισημαίνουμε, ως επί το πλείστον, τα κυριότερα χαρακτηριστικά και τις τεχνικές που μεταχειρίζεται. Η μετάφραση στο μοντερνισμό δεν έχει ως στόχο να φυλάξει ακέραιο το κείμενο και να μεταφέρει «πιστά» το πρωτότυπο, αλλά κυρίως να δημιουργήσει ένα νέο ποίημα<sup>55</sup>, ένα «συμπίλημα» χρησιμοποιώντας και αξιολογώντας στοιχεία και έργα της παράδοσης (Χαρακτηριστικό παράδειγμα θα ήταν οι επιλογές μετάφρασης του ποιήματος *Cathay* του Ezra Pound). Σημασία έχει, όπως θα προσπαθήσουμε να δούμε παρακάτω, ποια είναι η λειτουργία της μοντερνιστικής μετάφρασης και ο σκοπός που επιτελεί στη γλώσσα - στόχο. Συνοψίζοντας τα κυριότερα σημεία της μοντερνιστικής μετάφρασης θα λέγαμε ότι είναι τα παρακάτω:

1. Αδιαφορία για την πιστότητα του κειμένου (λέξη προς λέξη) και ελευθερία στις μεταφραστικές επιλογές.

2. Επιλογή παλιότερων χρονικά ποιημάτων και ποιημάτων που απουσιάζουν από τη λογοτεχνία του μεταφραστή και κριτική επισκόπηση του ποιήματος στη μετάφραση.

<sup>55</sup> Apter R., *Digging for treasure: translation after Pound*, Paragon House, New York, 1987, σελ. 9.

3. Προσπάθεια αναβίωσης του πρωτοτύπου στη μετάφραση και του θέματος του με βάση τη στροφή στο παρόν, ώστε η μετάφραση να φέρνει το πρωτότυπο έργο στη σύγχρονη εποχή και μεταφορικά να θίγει όλα τα σύγχρονα προβλήματα.

4. Η μετάφραση προσδιορίζεται ως μια δημιουργία, μια νέα ερμηνεία και ποίημα.

Όπως έχουν παρατηρήσει μελετητές<sup>56</sup>, ο Pound θέλει να εντάξει κείμενα που μεταφράζει (π.χ. κινέζικα) στον κανόνα της αγγλικής λογοτεχνίας, γιατί μέχρι τότε δεν αποτελούν ένα πυρήνα γνωστό στην Αγγλική λογοτεχνία. Το χαρακτηριστικό που προσέχουμε είναι ότι με τη μετάφραση δημιουργείται μια μοντερνιστική ποιητική, που πέρα από τα πρωτότυπα ποιήματα, συσχετίζει τη μοντερνιστική μετάφραση με τη διαμόρφωση του κανόνα της λογοτεχνίας. Ένας από τους θεωρητικούς άξονες της μοντερνιστικής μετάφρασης είναι, πρώτα από όλα, ο τρόπος που οι μοντερνιστές κριτικοί αντιμετώπισαν τη λογοτεχνία των προηγούμενων αιώνων και προσπάθησαν να τοποθετηθούν στους όρους «κλασικός», «μοντέρνος» στη ποίηση.

Η μετάφραση συνδέεται εξάλλου άμεσα με την αλλαγή και επανεξέταση του κανόνα των προηγούμενων αγγλων ή και των σύγχρονων ή μοντέρνων συγγραφέων. Απώτερος σκοπός στην επαναφορά του παρελθόντος και τη συμβολή τους στην εξελικτική πορεία της σύγχρονης ποίησης, να δουν κριτικά το παρελθόν και κυρίως να διαμορφώσουν την ποίηση τους με βάση τις επιταγές της μοντέρνας ποίησης. Η πρόθεση μας δεν είναι να σχηματοποιήσουμε το μοντερνισμό στα ελληνικά δεδομένα, αλλά να αναδείξουμε τους συγγραφείς - μεταφραστές του Eliot, που κατάφεραν να γνωρίσουν στο αναγνωστικό κοινό τον μοντερνιστή ποιητή, την αισθητική της μοντερνιστικής ποίησης, και, μέσα από τον ενδιαφέρον για την ποίηση του Eliot να ανακαλύψουν τα θέματα, την τεχνική της νέας αγγλικής ποίησης στην Ελλάδα. Άλλωστε ο μοντερνισμός δεν εξαντλεί όλη την καλή λογοτεχνία παγκοσμίως, όμως καταφέρνει να διατηρήσει τη θέση της λογοτεχνικής «ελίτ».

Εξίσου σημαντικό είναι να παρακολουθήσουμε την πορεία του νεοελληνικού μοντερνισμού, προβαίνοντας σε ορισμένες επιλογές, οι οποίες έχουν γίνει με σταθμισμένα κριτήρια. Η μετάφραση της ποίησης στο Μοντερνισμό συνδέεται αβίαστα με τους ποιητές της μοντερνιστικής παράδοσης (Eliot, Pound) τους οποίους διαβάζουν

<sup>56</sup> Yao St., *Translation and the Languages of Modernism*, Palgrave Macmillan, 2003 και Apter R., *Digging for treasure: translation after Pound*, Paragon House, New York, 1987.

οι νεοέλληνες μοντερνιστές ποιητές, ασκούν επιδράσεις στην ποιητική τους κοσμοθεωρία και τα γραπτά τους, και προβαίνουν σε επιλογή μεταφράσεων στα νεοελληνικά.

Αναμφισβήτητα, η πρόθεση της εργασίας περνάει μέσα από την αναζήτηση της ιστορικής διάστασης της μοντερνιστικής μεταφρασμένης λογοτεχνίας στη σημερινή προσέγγιση του μοντερνιστικού χώρου. Έτσι με βάση αυτή την οπτική ένα ερώτημα είναι να ορίσουμε και να αναλύσουμε την ποιητική της μετάφρασης στο μοντερνισμό με παράδειγμα αναφοράς έναν από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της αγγλοσαξονικής μοντερνιστικής ποίησης. Η ανάδειξη της μετάφρασης του Eliot στη νεοελληνική λογοτεχνία έχει αποκτήσει αρκετά μεγάλη έκταση. Αντίστοιχα, μελετώντας τις βιβλιογραφίες ποιητών και κριτικών, παρατηρούμε ότι ένα μεγάλο μέρος της ευρωπαϊκής και αμερικάνικης μοντερνιστικής ποίησης και του Eliot, εισχωρεί με κριτικές, με μεταφράσεις στα ελληνικά και κυρίως μέσα από την εισαγωγή μεταφράσεων και των κριτικών έργων μέχρι σήμερα.

Η μετάφραση της ποίησης στα πλαίσια του μοντερνισμού τελικά ανέδειξε ή καλύτερα κατέστησε «κλασικούς» και μοντέρνους συγγραφείς όπως ο Baudelaire, ο Eliot, ο Pound στο ελληνικό λογοτεχνικό περιβάλλον, χωρίς η αναφορά ονομάτων να εξαντλείτε μόνο στους προαναφερθείς. Βασικό σημείο είναι ότι δε τους απασχολεί τόσο μόνο η μορφή, η πιστότητα κατά γράμμα, αλλά δίνουν έμφαση και σε άλλα κριτήρια του ποιήματος, με τα οποία αναδεικνύουν την αισθητική της λογοτεχνίας. Παρότι δεν αναπτύχθηκε με τον ίδιο τρόπο η μοντερνιστική θεωρία και πρακτική της μετάφρασης και στην ελληνική πραγματικότητα, καθώς ιδιαίτερα στον Μοντερνισμό, λειτουργώντας κριτικά, κατασκευάζουν ένα «νέο» ποίημα, το οποίο επαφίεται στη προσωπική ποιητική δημιουργία, έχει ενδιαφέρον να δει κάποιος, τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις των μεταφραστών. Ακόμη τις συζητήσεις για τη μοντερνιστική ποίηση και τη μετάφραση και την ανάγκη ερμηνείας της ποίησης του Eliot, μέσα από τις μεταφράσεις στις οποίες προβαίνουν, για λόγους ιδεολογικούς, κοινωνικούς, ποιητικούς και αισθητικούς.

## ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### 2.Η ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΤΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΣΤΟΝ ΑΓΓΛΟΣΑΞΟΝΙΚΟ ΧΩΡΟ

#### 2.1 Αγγλοσαξονικός Μοντερνισμός

Η μετάφραση στον Αγγλοσαξονικό Μοντερνισμό ανανέωσε την αγγλική λογοτεχνία στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μέσα από την επαναφορά ποιημάτων του παρελθόντος, ή την αξιοποίηση κειμένων από ξένους και μακρινούς πολιτισμούς. Μια εκδοχή της μοντερνιστικής μετάφρασης περιλαμβάνει την εισαγωγή άγνωστων ποιητικών κειμένων, όσον αφορά τα πολιτιστικά και γλωσσικά τους στοιχεία, και την ικανότητα αφομοίωσης λεπτομερειών τους μέσα από τον πολιτισμό της γλώσσας-στόχου<sup>1</sup>. Στους στόχους συμπεριλαμβάνεται το γλωσσικό και πολιτισμικό «άνοιγμα» και η μετάφραση καθιερώνεται ως ο βασικότερος παράγοντας πρόσληψης, καθώς ο Pound μεταφράζει την λογοτεχνία της Ανατολής και μεταφέρει το περιβάλλον του οριενταλισμού στην αγγλική λογοτεχνία, ένα από τα καινοτόμα επιτεύγματα της μοντερνιστικής μετάφρασης<sup>2</sup>.

Η μετάφραση κατείχε μια σημαντική θέση από το ξεκίνημα της αγγλικής λογοτεχνίας. Η συνήθεια της εποχής να διαβάζονται οι κλασικοί συγγραφείς της αρχαιότητας σε μετάφραση ή να μαθαίνουν τα αρχαία ελληνικά για να διαβάζουν πρωτότυπα έργα, δεν έπαψε να απασχολεί τους συγγραφείς της, που όταν οι ίδιοι μεταφράζουν, απευθύνονται και στις δύο περιπτώσεις λογοτεχνικού κοινού. Το κυριότερο χαρακτηριστικό που παρατηρείται στη μετάφραση στον αγγλοσαξονικό μοντερνισμό είναι η έκταση που πήρε η ανανέωση των τεχνικών των συγγραφέων της αγγλικής λογοτεχνικής παράδοσης. Οι μοντερνιστές συγγραφείς και ιδίως ο Ezra Pound, επιδιώκουν να ανανεώσουν την ποίηση μέσα από τη μετάφραση. Στη διαδικασία της μετάφρασης αντιπαρέρχονται συγγραφείς με λογοτεχνικούς ή

<sup>1</sup> βλ.Σχετικά Baker Mona and Saldanha Gabriela (editors), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, 2009, p. 325.

<sup>2</sup> Yao St., *Translation and the languages of Modernism*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.



μεταφραστικούς τρόπους που διακρίθηκαν για την καινοτομία τους και την εξέλιξη που προσέδωσαν στο λόγο της ποίησης και στη θεωρία-πράξη της μετάφρασης, δημιουργώντας την κατάλληλη θεωρητική βάση και τα χαρακτηριστικά.

Μια σύντομη επισκόπηση στη μεταφραστική πράξη των J. Dryden<sup>3</sup> και A.Pope κρίνεται απαραίτητη και έχει ως στόχο να συγκρίνει και να εντοπίσει το «καινούριο», μέσα από τη διαφοροποίηση και τη σύνθεση με την παράδοση. Ο E.Pound επηρεάζεται από τον J.Dryden και η μοντερνιστική μετάφραση στηρίζεται στην πεποίθηση του για την μετάφραση ως επαναφορά ενός νεκρού στη ζωή. Η σημασία της αναφοράς του Pope στο σημείο αυτό, πιστεύουμε πώς ορίζεται από τον ίδιο τον Pound, που θαυμάζει την κριτική ικανότητα του Pope να διακρίνει τους καλύτερους συγγραφείς<sup>4</sup>, αλλά και το στοιχείο της σάτιρας στην ποίηση<sup>5</sup>.

Ένας από τους σκοπούς του μεταφραστή J. Dryden είναι η επιλογή της ελευθερίας στη μετάφραση, μέσα από τη διάσταση που προκύπτει από την τήρηση των κανόνων, των ορίων και το παιχνίδι ανάμεσα στα όρια και την υπέρβαση τους<sup>6</sup>. Σημείο αναφοράς στο οποίο ακουμπάει και ο E.Pound και ένα από τα πιο επίμαχα σημεία είναι η ‘μεταμόρφωση’ της μετάφρασης. Η ‘μεταμόρφωση’ συντελείται όταν το ποίημα στη μετάφραση συμπληρώνεται και ο μεταφραστής προσπαθεί να αντιληφθεί εκδοχές του ποιήματος, που υποθετικά, ο συγγραφέας του θα είχε σκεφτεί τη χρονική στιγμή ακριβώς, πριν γράψει το πρωτότυπο ποίημα.

Η μεταφραστική πρακτική του J. Dryden σίγουρα εμπεριέχει περισσότερες από μια τεχνικές, όπως η παράφραση και η μίμηση (με τη κριτική επιλογή της «παράφρασης» να βρίσκεται σε αντιδιαστολή με τη μίμηση), περισσότερη ποικιλία

<sup>3</sup> Σύμφωνα με τον Steiner η επιλογή της παράφρασης ανάμεσα στο κλασικό σχήμα που επικρατούσε στη μετάφραση (μετάφραση-μίμηση-παράφραση) και η ανάγνωση των ποιημάτων από τον Dryden, η ερμηνευτική δύναμη, εμπάθυση, η τεχνική των σχολίων και των συμπληρωμάτων ανοίγει τον δρόμο για τις πρωτοποριακές συνθέσεις του μοντερνισμού τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Steiner G., *Μετά τη Βαβέλ, Όψεις της γλώσσας και της μετάφρασης*, μτφρ. Γρ. Κονδύλη, Εκ. Scripta, Αθήνα, 2004, σελ. 436.

<sup>4</sup> Tryphonopoulos D., Stephen Adams (editors), *The Ezra Pound Encyclopedia*, Greenwood Press, 2005, p.3.

<sup>5</sup> Whilhelm J., *Pound in London and Paris 1908-1925*, The Pennsylvania University Press, 1990, p.19.

<sup>6</sup> βλ. Davis P., *Translation and the Poet's life*, Oxford University Press, Oxford- New York, 2008, ‘‘*In Love and Politics translation arises out of boundedness. Subjugation facilitates emancipation. In love and politics and in Translation*’’, p. 136.

στην πράξη, περικλείεται στις παραπάνω αναφορές και στη πρόθεση να επαναφέρει τη «φωνή», το συναίσθημα, την «αύρα» του ποιητή που επιλέγει να μεταφράσει, αναλλοίωτα στη σύγχρονη εποχή. Με την τεχνική της μίμησης πετυχαίνει να μεταφέρει το αίσθημα και με την παράφραση να ερμηνεύσει και να μεταφέρει τον μεταφραστή στη σημερινή εποχή και συγκαταλέγεται, σε έναν από τους μοντέρνους μεταφραστές της ιστορίας της μετάφρασης.

Σημείο σύγκλισης της θεωρητικής υπόστασης της μετάφρασης στον Dryden, Pound αλλά και στον Pope είναι η χρήση μεταφορών, για να εκφράσουν και να προσδιορίσουν το ζήτημα της μετάφρασης, με τις ανάλογες προεκτάσεις που αποκτάει η μεταφορά στον καθένα και στην πράξη της μετάφρασης και από τον Ezra Pound. Η μεταφορά της μετάφρασης για τον Pope τίθεται μέσα από τα προσωπικά βιώματα, από τον παραλληλισμό της πράξης του εμπορίου με τη μετάφραση. Την εποχή του 18<sup>ου</sup> αιώνα αρχίζει να γίνεται εμφανής η σύγκριση της μετάφρασης με την εμπορική πράξη, τη διαδικασία του εμπορίου, ως εισαγωγής ενός προϊόντος σε ένα άλλο μέρος. Το εμπόριο εκείνη τη περίοδο αρχίζει να έχει μεγάλη ανάπτυξη και οι ποιητές που μεταφράζουν μοιάζουν με τους εμπόρους, που τολμούν να φέρουν σε πέρας μια παράτολμη αποστολή. Το εμπόριο, συνεπώς, καλύπτει ως μεταφορά και του κόσμου της μετάφρασης και των ποιητών, αντίστοιχα. Ο Pope ασχολείται συστηματικά με τη μετάφραση των πιο σημαντικών έργων της ευρωπαϊκής γραμματείας, της *Οδύσσειας* και της *Ιλιάδας*, τα οποία χαρακτηριστικά έχουν παραμείνει ως οι πιο σημαντικές, «χαρισματικές» και επιτυχημένες μεταφράσεις των δύο έργων στην ιστορία της αγγλικής λογοτεχνίας.

Αντίθετα με τον Pope ο Dryden εκφράζει με εντελώς διαφορετικό τρόπο τη μεταφορά της μετάφρασης. Ειδικότερα ο Dryden χαρακτηρίζει και οριοθετεί τη μετάφραση μέσα από τη μεταφορά του δούλου, αντίθετα από την κατάσταση της μεταμόρφωσης, επισημαίνοντας τα όρια της ελευθερίας, της ασυδοσίας και της σκλαβιάς. Ένα από τα κοινά σημεία του Dryden με τον Pound είναι ότι επικρατεί η ίδια αντίληψη για τη «μεταμόρφωση» της μετάφρασης και μπορεί να υπάρξει σύγκριση και παραλληλισμός μεταξύ των εννοιών που χρησιμοποιούν ο Pound και ο Dryden. Εδώ έγκειται και η διαφορά μεταξύ των δυο συγγραφέων, όπως παρουσιάζεται παρακάτω:

“*The difference is that, in the nineteenth century, they did not become part of the act of translation, but appeared in its environs, or as escapes from it, or as markers of a different kind of writing. Pound brought the shaping power of metaphors back into the heart of poetic translation.*”<sup>7</sup>

Ο Ezra Pound αναλαμβάνει ένα καίριο ρόλο στη δημιουργία του δικού του θεωρητικού πλαισίου για τη μετάφραση στο μοντερνισμό, καθώς μεταχειρίζεται τους κλασικούς όρους μίμηση, παράφραση με καινούρια οπτική. Σήμερα το μεταφραστικό επίτευγμα του Pound έχει καθιερωθεί από την κριτική σαν ένα πολύ αξιόλογο έργο και συνάμα πολύ ιδιαίτερο, καθώς προσεγγίζει την πολυγλωσσία στη μετάφραση, με εξέχουσες τις επιλογές εισαγωγής έργων από την Ανατολή (Κίνα, Ιαπωνία), χωρίς να επιλέγει να μεταφράσει τόσο έργα της σύγχρονης με αυτόν εποχής, αλλά έργα που προέρχονται από την παλαιότερη παράδοση της αγγλικής λογοτεχνίας, σύμφωνα με τις επιταγές της εισαγωγής του μοντερνισμού.

Βέβαια, πέρα από το αίτημα της πολυγλωσσίας, όταν μιλάμε για μοντερνιστική μετάφραση (και αναφέρεται κανείς πρώτα από όλα στον Pound) πρέπει να επισημάνει κανείς τις δυνατότητες ελευθερίας στη μετάφραση, και έπειτα το γεγονός ότι δεν αποτελεί εμπόδιο για τη μετάφραση η απουσία γνώσης της γλώσσας-πηγής, καθώς κυρίως ελκύει τον μεταφραστή, με κριτήριο το αισθητικό αποτέλεσμα που πετυχαίνει. Σημαντικές παρατηρήσεις του Pound που οδηγούν στη μοντερνιστική μετάφραση κυρίως παρουσιάζονται σε κριτικά κείμενα του<sup>8</sup>, με πιο βασικό χαρακτηριστικό σημείο το γεγονός ότι αποφασίζει να μεταφέρει στα αγγλικά, ποιήματα από τα οποία δε γνωρίζει την πρωτότυπη γλώσσα γραφής.

Ο Pound αναδεικνύεται ως μεταφραστής μέσα από τις επιλογές του που ανήκουν σε μια εντελώς πρωτότυπη, ξένη και άγνωστη λογοτεχνία για τον αγγλικό κόσμο. Οι μεταφράσεις της κινέζικης ποίησης, μέσω της ανάγνωσης των σημειώσεων και σχολίων του μελετητή των κινέζικων Felton και του καθηγητή W.Arthur, επαναπροσδιορίζουν τη σχέση με τη λογοτεχνία της Ανατολής για τον Αγγλικό κόσμο.

<sup>7</sup> Reynolds M., “Chapter 21. Some Perspectives after Pope, Keats, Tennyson, Browning, Pound, Michael Longley”, στο *Poetry of Translation*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2011, p.213.

<sup>8</sup> Pound E., *ABC of Reading*, Faber and Faber, London, Boston, 1934. E. Pound, *Literary Essays of E. Pound*, a New Directions Book, New York, 1934.

Οι κυριότερες μεταφράσεις, ορισμένες εκ των οποίων είναι: *Cathay*, *Theatre of the Noh*, ενώ μεταξύ των μεταφράσεων του περιλαμβάνονται αναγνώσεις της αγγλικής μεσαιωνικής λογοτεχνίας, καθώς και επίσης τραγούδια Προβηγκιανών ποιητών. Εντύπωση προκαλεί στον Pound ο κόσμος των Προβηγκιανών Τροβαδούρων, ποιήματα των οποίων επιλέγει να μεταφράσει, αλλά και ένα λυρικό αγγλικό ποίημα *The Seafarer*. Ακόμη οι επιλογές του συμβαδίζουν ανάλογα με τις γνώσεις του για τις Λατινογενείς Γλώσσες), όσον αφορά τη μετάφραση, εμπεριέχοντας μεταφράσεις ποιημάτων από τα ισπανικά, τα γαλλικά και τα Ιταλικά. Ανάμεσα στις υπόλοιπες ξεχωρίζουν οι Προβηγκιανές μεταφράσεις του Arnaut Daniel, λυρικού ποιητή<sup>9</sup>.

Ο Pound μεταφράζει τα συγκεκριμένα έργα, προσδίδοντας ενδιαφέρον στα συστήματα αξιών που ανακαλύπτει, μοτίβα των οποίων μεταφέρει στη μετάφραση. Οι επιλογές μετάφρασης του αρχαίου κόσμου δεν απουσιάζουν, καθαυτό τον τρόπο εντοπίζει κάποιος το ποίημα *Homage to Sextus Propertius*. Ανάλογα το ποίημα που αποδίδει στα αγγλικά με τον τίτλο *Women of Trachis* (1951), προέρχεται από απόσπασμα αρχαίας ελληνικής τραγωδίας του Σοφοκλή *Τραχίνιαι*.

Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση, που δεν αποτελεί κατεξοχήν μετάφραση, είναι η συνθετική δημιουργία των *Cantos*, που δημιουργείται και με βάση συμπιλήματα από κείμενα σημαντικών δημιουργών, όπου αποσπάσματα από την *Οδύσσεια* του Ομήρου και από τα λατινικά και στα *Cantos*, εντάσσονται στη δημιουργική σύνθεση των *Cantos*, αλλά και όταν μεταφράζει *Homage to Sextus Propertius* (1917) από τα λατινικά.

Στο σύνολό τους οι μεταφράσεις του Pound δημοσιεύτηκαν, όπως προαναφέραμε, σε ένα συλλογικό τόμο το 1954 με σχόλια από τον κριτικό της λογοτεχνίας H. Kenner. Ο H. Kenner στις σημειώσεις του για τον Pound παραθέτει περιληπτικά μεταφραστικές του αντιλήψεις και ιδέες. Τα πιο εξέχοντα σημεία για τον τρόπο σύλληψης του Pound στη μετάφραση είναι η δημιουργία με βάση την αίσθηση της όρασης, ως κεντρική αντίληψη για τη μετάφραση. Μέσα από την όραση οδηγείται στη συναίσθηση, τις εσωτερικές διεργασίες, τα συναισθήματα που προκαλεί ή αναδεδεί στη γλώσσα και καταλήγουν στη δημιουργία της μετάφρασης ή της εντύπωσης του

<sup>9</sup> Πρώτες μεταφράσεις το 1912 από τον Ιταλό ποιητή Guido Cavalcanti, *Sonnets and ballate*, βλ. Pound E., *Ezra Pound's Translations*, New Directions, New York, 1954.

ποιητή για το πρωτότυπο πριν<sup>10</sup>. Ποια τα χαρακτηριστικά που προσπαθεί να εντοπίσει στα έργα που επιλέγει να μεταφράσει ο Pound; Ένα από τα σημεία που εντοπίζει είναι η αισθητική αξία του έργου, η ποιότητα του έργου που συνοψίζεται σε αξιακές κατηγορίες. Ο στόχος των μεταφράσεων του Pound περικλείεται από την έννοια του «παιδεύματος», της διαδικασίας κατά την οποία ο Pound με τα έργα που επιδιώκει να μεταφράσει, δίνει ένα αποτέλεσμα με έμφαση στα ποιοτικά και αισθητικά κριτήρια του έργου της μετάφρασης.

Ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς στόχους, παραμερίζοντας ή εντάσσοντας στο μεταφραστικό «πρόγραμμα» τη «μίμηση» της αρχαιοπρέπειας, είναι να επαναφέρει σε «μοντέρνα», πλέον, γλώσσα ποιήματα που επιλέγει να μεταφράσει. Ο σκοπός των μεταφράσεων αρχαίων ποιημάτων (αρχαίων ελληνικών, λατινικών, αγγλικών της μεσαιωνικής περιόδου) του Pound είναι να «ζωντανέψει», να ανανεώσει ένα κείμενο που θεωρείται απαρχαιωμένο, μεταφέροντάς το στη σύγχρονη εποχή. Όπως τονίζει ο Steven Yao στη διατριβή του, η σχέση της παράδοσης και της ανανέωσης στη μετάφραση στο μοντερνισμό αποτελεί μια πρακτική που έχει επιφέρει σταθερές μετατροπές στην παραδοσιακή λειτουργία της μετάφρασης.

*“Within the context of these efforts and concerns, translation represented for the Modernists much more than either just a minor mode of literary production or an exercise of apprenticeship, though for some writers it continued to fulfil such a traditional function. Rather, it constituted an integral part of the Modernist program of cultural renewal, a crucially important mode of writing distinct from, yet fundamentally interconnected with, the more traditionally esteemed modes of poetry and prose fiction”<sup>11</sup>.*

Η συμβολή του Pound στη μετάφραση δε δημιουργεί απλά τις κατάλληλες «επινοήσεις», τις δυνατότητες ανανέωσης, αλλά εισάγει τη μετάφραση σαν μια ανεξάρτητη διαδικασία που πλησιάζει το λογοτεχνικό εγχείρημα, ως μια διαρκή διαδικασία συγγραφικής δραστηριότητας. Έμμεσα ο σκοπός των μεταφράσεων του Pound είναι να πετύχει την απαιτούμενη έννοια της «μεταμόρφωσης», καθώς θέλει το

<sup>10</sup> Kenner Hugh, Introduction στο *Ezra Pound's translations*, New Directions, New York, 1954, p. 10.

<sup>11</sup> Yao St., *Translation and the Languages of Modernism*, Palgrave Macmillan, New York, 2003, p. 6.

κείμενο που ανήκει σε μια άλλη εποχή, να ανασυστηθεί, να ενταχθεί αναπόσπαστα στο σύνολο των μοντέρνων έργων. Κατά αυτόν τον τρόπο οι μεταφράσεις γίνονται ένα μέσο για το πολιτισμικό άνοιγμα ιδίως του κόσμου της Ανατολής προς τη Δύση, αλλά συνάμα αποτελεί για τον Pound μια επιλογή γλωσσικής ενίσχυσης της αγγλικής γλώσσας. Ακόμη, δίνεται έμφαση από τον Pound στην ελευθερία της μετάφρασης, στη δυνατότητα να ερμηνευτεί ένα ξένο κείμενο, χωρίς να επανέρχεται επακριβώς το λεξιλόγιο του. Η διάθεση του Pound να δημιουργήσει το μοντέρνο, έχει ως αποτέλεσμα να χρησιμοποιεί στις μεταφράσεις του αρχαϊκές λέξεις της αγγλικής γλώσσας, προσδίδοντας ένα χαρακτήρα ξενισμού και ένα από τα εμβληματικά στοιχεία του μοντερνισμού, τη σύνδεση του αρχαίου με το σύγχρονο με ένα ξεχωριστό τρόπο.

## 2.2 Ιδεολογία της μετάφρασης- Μοντερνιστικές Αντιλήψεις- Ο Ezra Pound ως μεταφραστής (Απόψεις και μεταφραστική πρακτική)

Η μετάφραση στο μοντερνισμό έχει ως στόχο την απόκτηση της πολιτισμικής και γλωσσικής εξέλιξης, αλλά και τη μεταφορά της αποικιοκρατικής ιδεολογικής κατάστασης<sup>12</sup>. Η άποψη του St.Yao<sup>13</sup> για τον Pound και τον Αγγλοσαξονικό μοντερνισμό, είναι ότι η ιδεολογική του υπόσταση μπορεί να αναλυθεί μέσα από τις δύο επιδιώξεις της μοντερνιστικής μετάφρασης, με την πρώτη να ερμηνεύεται μέσα από τις τάσεις παγκοσμιοποίησης που επιδιώκει η μετάφραση στο μοντερνιστικό κίνημα και τη δεύτερη την ανάδειξη της εθνικής ταυτότητας. Η μετάφραση, σε αυτή τη περίπτωση, διευρύνει το πεδίο, εντάσσοντας ένα κείμενο σε ένα διεθνές περιβάλλον και αναδεικνύει το διαφορετικό και το όμοιο στις σχέσεις μεταξύ των δύο διαφορετικών κόσμων. Ο στόχος του Ezra Pound περιστρέφεται στην αλλαγή που μπορεί να προσφέρει η μετάφραση, τις νέες διαστάσεις και όψεις που αποκτά μέσα από την επικοινωνία, την ανταλλαγή με τον άλλο πολιτισμό, τη γλώσσα.

Αξιοπρόσεχτο είναι ακόμη το γεγονός ότι η μετάφραση βοηθάει τους μοντερνιστές να κρίνουν, να αξιολογήσουν ακόμη κάποια έργα ή να αναθεωρήσουν τον

<sup>12</sup> Ο. π. Yao St., p.7.

<sup>13</sup> Ο. π. Yao St., p.21.

κανόνα της λογοτεχνικής παράδοσης και να επαναπροσδιορίσουν το κείμενο ως αισθητική αξία και δημιουργία. Οι ιδεολογικοί και αισθητικοί όροι της μοντερνιστικής μετάφρασης που στοχεύουν στην πολιτισμική «μεταποίηση» περιγράφονται μέσα από την επιλογή και εισαγωγή μεταφράσεων από έργα διαφορετικών πολιτισμών, όπως ο ανατολικός, η παράδοση των Προβηγκιανών (Νότια Γαλλία), έργα της αγγλικής παράδοσης από τον Μεσαίωνα (Seafarer), ο αρχαιοελληνικός, ο λατινικός κόσμος. Σε αυτό καταλήγει και με τη συγγραφή του έργου *The Spirit of Romance*, ένα έργο που χρωστάει τη δημιουργία του στις σπουδές του Pound στην Αμερική, και κυρίαρχο ρόλο παίζει η επαναδιαπραγμάτευση και τα «διδάγματα» της ποίησης των αρχαίων και μοντέρνων ποιητών μέσα στο χρόνο. Βέβαια τη μεγάλη ώθηση τη δίνει η μελέτη και άσκηση του Pound στη Συγκριτική Λογοτεχνία, όπου η μετάφραση έχει ένα χαρακτηριστικό και αναμφισβήτητο καθοριστικό ρόλο σαν εργαλείο. Η άμεση συνάρτηση της μετάφρασης του Pound με τη συγκριτική λογοτεχνία μπορεί να συνδεθεί, και είναι αυτό ακριβώς μας φέρνει πιο κοντά στον Pound και στη συγκριτική λογοτεχνία, με τις αναζητήσεις της συγκριτικής γραμματολογίας, την ανακάλυψη, την κατανόηση του ξένου πολιτισμού του έργου που θέλει να μεταφράσει και να ερμηνεύσει μέσα από τη γλώσσα.

Το πλησίασμα του Ευρωπαϊκού κόσμου με εντελώς διαφορετικούς πολιτισμούς (όπως είναι ο πολιτισμός της Κίνας) μέσω των μεταφραστικών προσεγγίσεων του Μοντερνισμού και του Pound (*Cathay*, Κομφούκιος) δημιουργεί συγκεκριμένες απεικονίσεις του Ανατολικού κόσμου και «κατασκευές», επαναφέροντας το θέμα του οριενταλισμού στη μετάφραση και στην αγγλική λογοτεχνία<sup>14</sup>. Η θεωρία του Οριενταλισμού για την πρόσληψη του Ανατολικού κόσμου από το Δυτικό συνδυάζει με έξοχο τρόπο τη μοντερνιστική ανανέωση με τη θεωρία του Pound για τον Εικονισμό και έπειτα την ανακάλυψη και εξερεύνηση της ξεχωριστής γραφής των ιδεογραμμάτων. Η διατήρηση αρχαϊκών λέξεων, η χρήση μιας πολιτισμικής αναφοράς οδηγεί στην αναμόχλευση του εξωτικού, του ξένου, του ανοίκειου, παράλληλα θέτει ηθικά νέες αξίες<sup>15</sup>, ενώ με τη μελέτη και τις σημειώσεις του Fenollosa για τη κινέζικη γραφή, τα ιδεογράμματα και τη φιλοσοφία της γλώσσας τίθενται

<sup>14</sup> Η μελέτη στην οποία αναφερόμαστε αναλυτικά είναι η παρακάτω: Kern Robert, *Orientalism, Modernism and the American Poem*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 1996.

<sup>15</sup> Αναφέρομαι στη διδασκαλία της πρακτικής φιλοσοφίας του Κομφούκιου.

αισθητικά νέα θέματα για την πρόσληψη του πρωτοτύπου του Ezra Pound (βλέπε τη φιλοσοφία του για τη κινέζικη γραφή).

Μέχρι σήμερα, όμως, ο Pound έχει εκδηλώσει μια «στροφή» για τη μετάφραση, «παραβιάζοντας» και διευρύνοντας πολλές φορές τα όρια των μεταφραστικών πρακτικών και του πρωτοτύπου έναντι της μετάφρασης. Τα σημεία που διακρίνουν τη μοντερνιστική μετάφραση είναι η μεταφραστική μέθοδος, η απομάκρυνση, της μέχρι πρότινος προαπαιτούμενης γλωσσικής επάρκειας και η έμφαση στο νέο έργο, το κείμενο που «αγγίζει», πλησιάζει τα όρια της δημιουργίας. Η ποιητική δημιουργία της μετάφρασης προτάσσεται σε σχέση με τη γλωσσολογική πιστότητα του πρωτοτύπου, συνιστώντας μια νέα αισθητική απέναντι στον κανόνα των περισσότερων μεταφραστών-ποιητών που προηγήθηκαν. Η θεωρία του Pound για τη μετάφραση συνδέεται με τη γλωσσολογική θεωρία που ενστερνίζεται ο ίδιος στα έργα *ABC of Reading* και *How to Read*<sup>16</sup> μαζί με τη συμμετοχή και τις ιδέες του γύρω από τα κινήματα του Ιμαζισμού και του Βορτικισμού. Η θεωρία του για τη γλώσσα αναλύεται στις τρεις έννοιες που προβάλλει: τη σύνδεση της λογοποιίας με τη μελοποιία ή τη φανοποιία, και το μεταφραστικό του εγχείρημα, ξεκινάει από τις συγκεκριμένες έννοιες και συγχρωτίζεται με τον εικονισμό και τη μελέτη της μεθόδου των ιδεογραμμάτων του Pound για να αποκτήσει τη τελική μορφή για τη μετάφραση στο μοντερνισμό<sup>17</sup>. Έτσι δημιουργείται η σύνδεση της ποιητικής μεταφοράς στο μοντερνισμό με το ιδεόγραμμα, την αφηρημένη έννοια και τη δημιουργία των συναισθημάτων<sup>18</sup>. Η ερμηνεία υπερισχύει στη μετάφραση και υπερτονίζεται η πολιτισμική μεταφορά και η έννοια «παιδεία» ('paideuma'), που υποδηλώνει την ιδεολογία, την ηθική των μοντερνιστών.

Η μετάφραση για τον Pound είναι μια επινόηση, έχει ως στόχο να δώσει καινούριες αναπαραστάσεις του πρωτοτύπου, οι οποίες στηρίζονται στο «κλίμα» του πρωτοτύπου, την «ατμόσφαιρα», το νόημα που περικλείει. Στη πρακτική της μετάφρασης η μεταφορά εξακολουθεί να αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία για τον Pound. Η μεταφορά αποδεικνύεται ένα εργαλείο για τον Pound, καθώς στη

<sup>16</sup> Pound E., *How to read*, Desmond Harmsworth, London, 1931.

<sup>17</sup> Βλ. και Γιαννουλόπουλος Γ., *Ο Μοντερνισμός και οι "Δοκιμές" του Σεφέρη*, Πόλις, 2011, σελ.47, 59 και 145.

<sup>18</sup> Ο.π.199.



προσπάθεια του μεταφραστή να φτάσει στις πρώτες εντυπώσεις του συγγραφέα τη στιγμή της συγγραφής μεταχειρίζεται τη λέξη ή τις λέξεις του ποιήματος με αρκετές έννοιες, για να ανασυστήσει την εικόνα, ιδέα του ποιήματος. Η μεταφορική σύνδεση της λέξης με τις έννοιες προσδίδει την κατάλληλη ελευθερία στην ερμηνευτική διάσταση.

Συνοψίζοντας τονίζουμε ότι στρέφεται το ενδιαφέρον από την ανάγκη της γνώσης της γλώσσας του πρωτοτύπου σε εντελώς διαφορετικές παραμέτρους, όπως η ‘οπτική’ που προσδίδει ο μεταφραστής στο ποίημα. Κυρίως προσέχουμε την τάση του Pound να συμβιβάζει τις αισθητικές και πολιτικές επιταγές, που σε μεγάλο βαθμό ήταν διαφορετικές και αντίθετες μεταξύ τους, την ανανέωση με την διατήρηση του παρελθόντος, της «ζωντανής παράδοσης», όπως αντίστοιχα εμφανίστηκε το αίτημα του μοντερνισμού<sup>19</sup>.

Η μοντερνιστική μετάφραση πλαισιώνεται από τη σύνδεση του παρόντος και του παρελθόντος, όπως φαίνεται και στις μεταφράσεις του Pound, κυρίως με τις γλωσσικές θεωρητικές βάσεις που θέτει και μέσα από τις επιλογές των λέξεων όταν μεταφράζει. Ο μοντερνισμός επιβάλλει τη στροφή στο παρελθόν μέσα από την Ιστορία, τη γλώσσα και την επανασύνδεση των διαφορετικών στοιχείων που αποδεικνύουν διαφορετικά χρονικά επίπεδα. Ο εκσυγχρονισμός συνεπάγεται τη χρησιμοποίηση «αρχαίων» λέξεων ή παραδειγμάτων εκεί όπου κρίνεται απαραίτητο για την ανανεωμένη πρόσληψη του ποιήματος και όχι απαραίτητα τη μεταχείριση των πιο «καινούριων», σύγχρονων λέξεων για τη μετάφραση. Ποιος είναι ο τρόπος που χρησιμοποιεί ο Pound για να μεταφράσει, να ‘μεταφέρει’ ένα ποίημα στη γλώσσα του;

Το βασικό σημείο που ακολουθεί είναι: η διάθεση του να προσαρμόσει το ποίημα γλωσσικά ή νοηματικά στο παρόν, χρησιμοποιώντας εκφράσεις ή καλύτερα λέξεις αρχαϊκές ή λέξεις που πλησιάζουν τη γλώσσα του ποιητή του πρωτότυπου ποιήματος. Η όλη διαδικασία της μετάφρασης στηρίζεται στη τεχνική της μίμησης την οποία (όπως και ο Dryden) μεταχειρίζεται στη μεταφραστική πρακτική του, διατηρώντας λέξεις ή την ατμόσφαιρα του πρωτότυπου έργου, ενώ παράλληλα μεταφέρει το έργο στη σύγχρονη εποχή και γλώσσα. Όμως η ανασύσταση του ποιήματος μπορεί να σημαίνει και τη χρήση πολλών μοντέρνων λέξεων, όπως επιλέγει στη μετάφραση του έργου *Cathay*. Το αίτημα του Pound *make it new* συνοψίζεται στις

---

<sup>19</sup> Ο. π. βλ. Yao St., p.20.

προσπάθειες του να πλησιάσει το πρωτότυπο ποίημα τη περίοδο που γράφεται και να το ανανεώσει με εκφράσεις, λέξεις που αγγίζουν το βαθύτερο νόημα του ποιήματος και όχι μόνο τη πιστή (κατά λέξη) μετάφραση.

Μια από τις τεχνικές μετάφρασης που χαρακτηρίζουν τις προσεγγίσεις του Ezra Pound, χωρίς να σημαίνει απαραίτητα ότι περιχαρακώνεται μια μετάφραση αποκλειστικά στη συγκεκριμένη, είναι η ερμηνευτική ανασύσταση του ποιήματος. Ακόμη ο Pound δίνει έμφαση στην ανίχνευση της μουσικής του στίχου, καθώς θεωρεί προτεραιότητα να μεταφέρει το ρυθμό στο μεταφρασμένο ποίημα. Παρόλα αυτά δε μεταφράζει πιστά, κατά γράμμα, αλλά επιλέγει να πετύχει, να αποδώσει την αίσθηση, το πνεύμα του ποιήματος. Σε κάθε μετάφραση προσπαθεί να ερμηνεύει, να μεταφέρει την ουσία, την ενέργεια του πρωτότυπου ποιήματος στη μετάφραση, επανασυστήνοντας την εμπειρία του ποιήματος, δηλαδή κατά κάποιο τρόπο να εισχωρήσει στη χρονική στιγμή που το ποίημα γράφεται από το συγγραφέα του. Ο λόγος είναι ότι μ' αυτό τον τρόπο πιστεύει πως αποκαθιστά το πρωτότυπο και ανακαλύπτει την αληθινή «εκδοχή» του ποιήματος και του συγγραφέα. Η ερμηνευτική της μετάφρασης, η επινόηση και η απόδοση του ποιήματος παίζουν σημαντικό ρόλο στη μοντερνιστική μετάφραση. Η εστίαση του μεταφραστή απέναντι στα σημαντικά έργα της κλασικής λογοτεχνίας, της μεσαιωνικής αγγλικής παράδοσης είναι η επίτευξη της πολιτισμικής μεταφοράς, καθώς η ποιότητα του έργου και η αισθητική αξία οδηγεί στην αναγκαία μεταβίβαση και ανάπλαση των αξιών και εμπειριών στο σύγχρονο πολιτισμικό στερέωμα.

Ορισμένα τέλος χαρακτηριστικά στοιχεία που συγκροτούν τη μοντερνιστική μετάφραση είναι η τάση μίμησης του γλωσσικού περιβάλλοντος, το οποίο άλλοτε παρουσιάζει αρχαϊσμούς, σε ορισμένες περιπτώσεις μοντέρνα γλώσσα και λέξεις, αλλά και τάση μίμησης της γλώσσας της καθομιλουμένης (slang) όπου το ποίημα απαιτεί. Έπειτα η βάση της μοντερνιστικής μετάφρασης είναι η μεταφορά της μετάφρασης στη σύγχρονη εποχή, η ερμηνευτική ανασύσταση, η δημιουργία ενός νέου ποιήματος μέσα από τη μετάφραση.

### 2.3 Η μετάφραση στο Μοντερνισμό- Ο T.S.Eliot ως μεταφραστής

Η μοντερνιστική μετάφραση αποτελεί μια συνθετική διαδικασία και παραγωγή κειμένων, καθώς η μετάφραση επαναπροσδιορίζεται σαν ένα μέσο και μια ανεξάρτητη μορφή, ένα ξεχωριστό μέσο παραγωγής της λογοτεχνίας. Τα εσωτερικά στοιχεία που τονίζονται από τον Eliot ως εμβληματικά στη μετάφραση είναι η δημιουργικότητα, η αντίληψη της όρασης για τη μεταφορά και ο χρόνος - ο τρόπος που το παρελθόν συγχρωτίζεται στο παρόν, διατηρώντας την απόσταση που επιτάσσει το πρωτότυπο κείμενο<sup>20</sup>. Σημαντικό θέμα που προκύπτει από τη μεταφραστική πρακτική του Έλιοτ είναι η διάσταση του χρόνου, ανάλογα με τη γλώσσα της μετάφρασης που επιλέγει.

Ο εκλεκτισμός του Eliot στα κριτικά του άρθρα μεταφέρεται και στη κριτική της μετάφρασης, όταν αποκαλύπτεται στα γραπτά του σαν μια διαδικασία κριτικής αξιολόγησης των παλιότερων έργων της λογοτεχνίας. Η αξιολόγηση στην οποία προβαίνει ο Eliot, αποκτάει και άλλα ξεχωριστά συμφραζόμενα, την πολιτισμική ποιητική και τη συμβολή των έργων ορισμένων καλλιτεχνών στην επανασύνδεση ή μεταφορά σημείων του πολιτισμού του παρελθόντος με τον «νέο» πολιτισμό του παρόντος. Η μετάφραση για τον Eliot αποκτάει ιδιαίτερη σημασία όταν προβαίνει σε διαρκείς αξιολογήσεις ή επαναξιολογήσεις και συγκρίσεις του λογοτεχνικού παρελθόντος. Η απαραίτητη «εκκαθάριση» του λογοτεχνικού παρελθόντος γίνεται μέσω της ερμηνευτικής προσέγγισης, της προσφοράς του λογοτεχνικού μοντέλου, μέσα από τη «δύλιση» στο παρόν, τη συμβολή τους και την άμεση συνάφεια, εφόσον υπόκειται, στον πολιτισμό.

Ο Eliot συμμετέχει κι αυτός στη διαδικασία της μετάφρασης με διαφορετικούς τρόπους, πρώτα από όλα επισημαίνοντας και χρησιμοποιώντας αποσπάσματα, συμπιλήματα άλλων έργων και αναφορές στο πρωτότυπο ποιητικό του έργο - παράδειγμα η *Έρημη Χώρα*- με τις διακειμενικές αναφορές και τα ποικίλα αυτούσια παραθέματα από ολόκληρη τη παγκόσμια λογοτεχνία. Με αυτό τον τρόπο η διαδικασία

---

<sup>20</sup> Βλ. Τα κριτικά άρθρα Eliot T.S., Euripides and Professor Murray, Seneca in Elizabethan Translation, στο *Selected Essays* (1917-1932), Faber and Faber, London, 1933, pp.59-105.

ανάγνωσης οδηγείται πρώτα στο πρωτότυπο απόσπασμα του ξένου πολιτισμού και κατευθείαν στην ερμηνεία του<sup>21</sup>.

Έπειτα η μετάφραση απασχολεί τον Eliot ως ένα μέσο κριτικής κυρίως για προηγούμενες λογοτεχνικές παραδόσεις και για τον ρόλο τους στην εξέλιξη της αγγλικής λογοτεχνίας και του στίχου - πέρα από την αναφορά στην επιβίωση, επιρροή των λογοτεχνών που μεταφράστηκαν και την αξία τους. Η μετάφραση κλασικών αρχαίων έργων που προέρχονται είτε από την αρχαία ελληνική είτε από την Λατινική ποίηση αναλύονται σε δοκίμια του. Τα συμφραζόμενα των κειμένων παίζουν ένα πολύ σημαντικό ρόλο στην κριτική για τη μετάφραση. Η αναφορά για τη μετάφραση γίνεται αξιολογώντας μέσα από συγκρίσεις της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας (ιδιαίτερα της Κλασικής Τραγωδίας) με τη Λατινική για αρχή. Ο Eliot αναλύει αναπαραστάσεις των ειδών του δράματος που αναπτύχθηκαν στους δύο πολιτισμούς, επισημαίνοντας μια βασική διάκριση ανάμεσα στη ποικιλομορφία της έκφρασης του ελληνικού δράματος, σε αντίθεση με την έμφαση στη λέξη του λατινικού, και χωρίς την ύπαρξη της ίδιας ενότητας του δράματος και της συναισθηματικής έκρηξης του αρχαιοελληνικού. Όμως δε παραλείπει να σημειώσει ότι η ομορφιά των λέξεων εντοπίζεται και στα δύο είδη. Έπειτα προσδιορίζει την επίδραση του Σενέκα στην Ελισαβετιανή λογοτεχνία, η οποία, μέσα από τη μετάφραση έργων του, παρουσιάζεται σαν καθόλου αμελητέα. Η αξιοποίηση του παρελθόντος αποτελεί το μέλημα του Eliot μέσα από τη μετάφραση, εκτός από τις δοκιμακές αναφορές σε μορφές - στίγματα του παρελθόντος.

Τέλος ο Eliot συμμετέχει μεταφράζοντας ένα ποίημα του St.-J. Perse, την *Ανάβαση*, όπου είναι εύλογη η συνάφεια της μετάφρασης με τη θρησκευτική του συγκρότηση. Η επιρροή που ασκεί ο St.-J.Perse στον Eliot και στη δημιουργία του πρωτότυπου ποιητικού του έργου είναι αρκετά σημαντική, καθώς κατατάσσεται ανάμεσα στις πιο σημαντικές επιδράσεις του Eliot από τη γαλλική ποίηση (μαζί με τον Baudelaire και τον Laforgue). Επιπλέον, ο μοντερνισμός αντιδράει στο σύνολό του στην πατροπαράδοτη θρησκευτική παράδοση και αμφισβητεί το σύνολο θρησκευτικών πεποιθήσεων. Η υφιστάμενη κρίση αξιών και η επανασυγκρότηση δεν αφήνει

---

<sup>21</sup> Η χρήση των αποσπασμάτων και ο ρόλος της μετάφρασης, όπως επισημαίνεται ιδιαίτερα στις σελίδες 9-11 άρθρο της Birsana Roxana, T.S.Eliot and the Modernist approach to translation, *Scientia Traductionis*, no 9, 2011, pp.1-12 στο [file:///C:/Users/user/Downloads/19916-63124-1-PB%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/19916-63124-1-PB%20(5).pdf), τελευταία πρόσβαση 15 Νοεμβ.2014.

ανένταχτο και το θρησκευτικό μέρος. Ο Eliot βέβαια, διαφοροποιείται αρκετά από την υπαρξιακή αγωνία του μοντερνιστικού κινήματος και τον απασχολεί ιδιαίτερα, μέσα στην πρακτική της κριτικής του κοινωνικού συνόλου, και η θρησκευτική αλήθεια.

Το έργο μεταφράζεται πρώτα στα Αγγλικά από τον Eliot το 1927, αλλά δημοσιεύεται αργότερα το 1930, καθώς το εξετάζει και δίνει διορθώσεις ο ίδιος ο συγγραφέας του έργου St. –J.Perse<sup>22</sup>. Επίσης να επισημάνουμε πως στη μετάφραση του Eliot, παρά τις διορθώσεις, κυριαρχεί το επίπεδο της μεταφορικότητας του ποιήματος, που επιτρέπει διαφορετικές ερμηνείες, σε αντίθεση με τη διάσταση της γλώσσας που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας του πρωτοτύπου. Μια από τις αναζητήσεις του είναι το γλωσσικό ιδίωμα που χρησιμοποιείται στις μεταφράσεις, αν δηλαδή η γλώσσα αποτελεί την εφαρμογή μιας καινούριας καθομιλουμένης γλώσσας που επαναφέρει το κείμενο σε μια μοντέρνα εκδοχή.

Τέλος συνοπτικά να αναφέρουμε πως ο Eliot υπερασπίζεται, «ασπάζεται» και συμμετέχει στις απόψεις του Pound για τη μετάφραση και ιδίως την μοντερνιστική σύνθεση που προτάσσει “*make it new*”. Ξαναδημιουργεί τη γλώσσα με νέες ερμηνευτικές όψεις, ο χρόνος παρουσιάζεται σαν μια συνεχή συνδιαλλαγή, διαλεκτική του παρελθόντος με το παρόν, για την ανανέωση στην ποίηση, τη γλώσσα και νέες τεχνικές.

Το παράθεμα του Eliot που ακολουθεί συνοψίζει τη μοντερνιστική σύνθεση και τα συμφραζόμενα, τα διαφορετικά γλωσσικά επίπεδα και την πολιτισμική απεικόνιση που συνθέτουν τη μοντερνιστική μετάφραση.

*“Translators such as Mr. Pound has begun. We need an eye which can see the past in its place with its differences from the present, and yet so lively that it shall be as present to us as the present. This is the creative eye; and it is because Professor Murray has no creative instinct that he leaves Euripides quite dead.”*<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Perse St.-John, *Anabasis*, Translation T. S. Eliot, Faber and Faber, London, 1930.

<sup>23</sup> Eliot T. S., “Euripides and Professor Murray”, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1933, p. 64.

## ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### 3. ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ELIOT PRUFROCK(1917)- GERONTION (1920) ΣΕ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

#### 3.1 Βιογραφικά στοιχεία για τον Eliot

Ο T.S. Eliot γεννήθηκε το 1888 στην επαρχία Μισούρι της Αμερικής και πέθανε το 1965 στο Λονδίνο. Ο ίδιος, μεγαλώνοντας σε ένα περιβάλλον αριστοκρατικό ήρθε γρήγορα σε επαφή με την ποίηση και ανέπτυξε την ποιητική του ιδιοσυγκρασία. Προς αυτήν την κατεύθυνση συνετέλεσαν οι σπουδές του στη λογοτεχνία (Πανεπιστήμιο Harvard) και η εντρύφησή του στην κλασική και μοντέρνα λογοτεχνία. Οι σπουδές του στη λογοτεχνία συνεχίστηκαν μέσα από τον τομέα της συγκριτικής λογοτεχνίας και προχώρησε στον κύκλο του διδακτορικού στη Φιλοσοφία, με θέμα το έργο του Βρετανού φιλοσόφου Br. Russell<sup>1</sup>. Η αναζήτηση του Eliot συνεχίστηκε και καθορίστηκε από τα ταξίδια του στην Ευρώπη, τη «μετανάστευση» και τη μετοίκηση του στην Αγγλία. Η επιβίωση του ποιητή στο Λονδίνο κατορθώθηκε μέσα από διαφορετικές απασχολήσεις σε σχέση με την ιδιότητά του ως ποιητή. Μια από αυτές ήταν η δουλειά του σε ένα σχολείο ως δασκάλου, ενώ αργότερα θα εργαστεί και μέσα στην τράπεζα, ασκώντας παράλληλα τη δημιουργική του απασχόληση ως ποιητής και δημοσιεύοντας την πρώτη του ποιητική συλλογή *Prufrock and other Observations*.

Η απόκτηση της δεύτερης πατρίδας του και η γνωριμία του με τον E. Pound αποτέλεσαν το καθοριστικό βήμα για την καθιέρωσή του στο ποιητικό βάθρο, μέσα από την επιλογή των αποσπασμάτων του ποιήματος *Waste Land* προς δημοσίευση. Η προσπάθεια ανανέωσης της λογοτεχνίας, των μοντερνιστικών τάσεων, υποστηρίχθηκε αργότερα και από την εργασία του ποιητή στον εκδοτικό του οίκο, Faber and Faber, στο κέντρο του Λονδίνου, αλλά και την έκδοση του περιοδικού *The Criterion*.

---

<sup>1</sup> Ακρόϊντ Π., *T.S. Eliot. Ο άνθρωπος πίσω από τη μάσκα*, μετάφραση Παλμύρα Ισχυρίδου, εκ. Νεφέλη, Αθήνα, 2002, σελ. 49.

Ταυτόχρονα με την επαγγελματική (βιοποριστική) του εξέλιξη, τη λογοτεχνική του δράση και την προσωπική του ζωή που περνούσε διακυμάνσεις, άλλαζαν πολύ γρήγορα και οι κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες. Η πολιτική και κοινωνική του ζωή συνοδεύονται από τις πολεμικές αναταράξεις (Α΄ και Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος), καταστάσεις που δεν αφήνουν ανεπηρέαστο τον προσωπικό βίο και το έργο του. Οι συνέπειες του πολέμου αφήνουν συναισθήματα θλίψης, απώλειας και απελπισίας στα ποιήματα του (*The Hollow Men, The Waste Land*) και αποκαλύπτουν τη θρησκευτικότητα του. Η θρησκευτική του πίστη συνεχώς μεγαλώνει και είναι ένα από τα θέματα της ιδεολογίας του, που αποκαλύπτονται συνεχώς στο συγγραφικό του έργο.

Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό της ποιητικής γραφής του είναι ο συμβολισμός, τον οποίο γνώρισε από τον J. Laforgue και επηρέασε τη νεανική περίοδο της ζωής του, κατά την οποία έζησε στο Παρίσι. Τα χαρακτηριστικά του συμβολισμού που εμφανίζονται και αργότερα στην πρωτότυπη ποίησή του είναι η μουσικότητα, τα φευγαλέα συναισθήματα και η υποβλητική ατμόσφαιρα με την οποία κατασκευάζει το ποίημα (παράδειγμα το ποίημα *Waste Land*). Συνάμα, η μοντερνιστική χρήση του μύθου και της αντικειμενικής συστοιχίας, πλαισιώνουν το έργο του με το «ανακαινισμένο» περιεχόμενο και το λογοτεχνικό ενδιαφέρον του κοινού.

Το έργο του περιλαμβάνει ποιήματα, θεατρικό έργο και κριτικές. Η πρώτη του ποιητική συλλογή παρουσιάζεται μέσα από το ποίημα *The Love Song of Alfred Prufrock* και έπειτα το *Gerontion*, ενώ στη συνέχεια το ποίημα *Waste Land* (1922), αποτέλεσε την καθιέρωσή του στα λογοτεχνικά δρώμενα του μοντερνισμού. Άλλα αξιοσημείωτα ποιητικά έργα της περιόδου είναι το *Ash Wednesday* (1930), και το ποίημα *Four Quarters* (1943), με το οποίο τελειώνει η ποιητική του καριέρα. Το τελευταίο, μάλιστα, αποκρυσταλλώνει και τη φιλοσοφική του σύνθεση μέσα από το έργο. Σύντομα, έπειτα από την προσωπική και λογοτεχνική του περιπλάνηση, έρχεται και η αναγνώρισή του, μέσα από διάφορα ποιητικά βραβεία και διακρίσεις, με αποκορύφωμα το βραβείο Νόμπελ το 1948. Ενδιαφέρον αντίστοιχα παρουσιάζουν και τα δοκίμιά του (*Sacred Wood, Tradition and the Individual Talent, Use of Poetry and Use of Criticism*), καθώς και τα θεατρικά του έργα, *Murder in the Cathedral* και *The Cocktail party*.

Ο θάνατός του συνέβη στο Λονδίνο το 1965, γεγονός που δεν άφησε αδιάφορο και τον ελληνικό λογοτεχνικό τύπο, με ειδικά αφιερώματα και επιλογές ποιημάτων του.

### 3.2 Το ερωτικό τραγούδι του J. Alfred Prufrock – μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου

Ο Τ. Κουφόπουλος μεταφράζει το ποίημα του Eliot *The Love song of J. Alfred Prufrock* στο βιβλίο του με μεταφράσεις του Άγγλου μοντερνιστή ποιητή, το 1964, το οποίο χαρακτηριστικά κυκλοφορεί εκτός εμπορίου. Μετέπειτα, την περίοδο του 1980 αποκτάει έναν από τους πρώτους υπολογιστές δωματίου, όπου και δημοσιεύει τα ποιήματα του και τις μεταφράσεις. Ο μεταφραστής, εντάσσεται στους μεταπολεμικούς ποιητές, συνεργάστηκε με λογοτεχνικά περιοδικά, όπου δημοσίευσε ποιήματα, ενώ ιδεολογικά ανήκει στο στρατόπεδο της Αριστεράς. Κατά την περίοδο της Δικτατορίας, εμφάνισε αντιδικτατορική δράση, πρώτα με την παραίτηση του από το δημόσιο, όπου εργαζόταν ως πολιτικός μηχανικός και έπειτα με την συμμετοχή του στην έκδοση των *18 Κειμένων*<sup>2</sup>, στα οποία τάσσονται κατά της δικτατορίας.

Το ποίημα που επιλέγει να μεταφράσει είναι ένας δραματικός μονόλογος, που εισάγει νέα θέματα, με μοντερνιστικά χαρακτηριστικά, όπως ο αντιφατικός τίτλος, η ειρωνεία, ο σοβαρός τόνος του επιγράμματος και ο σαρκασμός του ποιήματος, που αναδεικνύει την στείριότητα της μοντέρνας ζωής. Αντίστοιχα, τα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής ποίησης συμφύονται και τελικά παραμερίζονται από τα μοντέρνα. Ο τίτλος του ποιήματος προέρχεται από μια επιγραφή εταιρείας επίπλων με την ονομασία 'Prufrock' από τον τόπο καταγωγής του Eliot, το Saint-Louis. Τα αρχικά του ονόματος και το όνομα 'Alfred' προστίθενται κατά μίμηση των αρχικών του Eliot (Th. Stearns)<sup>3</sup>. Ο χαρακτήρας του J. Alfred Prufrock, που ο Eliot επιλέγει ως πρωταγωνιστικό πρόσωπο, παρουσιάζει έντονα αντιφατικά στοιχεία, καθώς ταλαντεύεται μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, νωθρότητας, αδράνειας και πράξης, ενώ και ο ερωτισμός του εμφανίζεται αδρανής.

Στη μετάφραση τώρα του Τ. Κουφόπουλου, σημειώνουμε πρώτα απ' όλα, ότι μεταφράζει με πιστότητα, δίνοντας έμφαση στην κατά λέξη μετάφραση, με πολύ λίγες

<sup>2</sup> Παγανός Γ. Δ., «Τάκης Κουφόπουλος», *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, εκ. Σοκόλης, Αθήνα, 1988, σελ. 344-356.

<sup>3</sup> Ackerley C. J., *T.S. Eliot: 'The Love Song of J Alfred Prufrock' and 'The Waste Land' (Literature Insights)*, Kindle Edition, England, 2007, p.12 στο [http://www.humanities-ebooks.co.uk/book/Prufrock\\_and\\_The\\_Waste\\_Land.html](http://www.humanities-ebooks.co.uk/book/Prufrock_and_The_Waste_Land.html), τελευταία πρόσβαση 12 Αυγ. 2015.



μεταφραστικές αλλαγές ως προς τη σημασία των λέξεων. Όσον αφορά στην υφολογία της μετάφρασης και τη μορφολογία, ο μεταφραστής, σε πολλά σημεία, δεν διατηρεί τη μορφή του στίχου, όπου στο πρωτότυπο τελειώνει με συγκεκριμένες λέξεις. Ακόμη δεν υιοθετεί τη μορφή ομοιοκαταληξίας που υπάρχει στους περισσότερους στίχους του πρωτοτύπου. Σε σχέση με το μορφολογικό επίπεδο παραλείπει συχνά ή αλλάζει τη σημασία των προθέσεων, όπως εντοπίζουμε σε αρκετές φράσεις, όπως στην παράθεση της ρομαντικής μεταφορικής εικόνας της φύσης: *When the evening is spread out against the sky*” (στ. 2), ως «Όταν το βράδυ απλώνεται στον ουρανό». Στον παρακάτω στίχο, αλλάζει τη σημασία της πρόθεσης *Slipped by the terrace, /.../*” (στ. 19), τον οποίο μεταφράζει «Γλίστρησε κατά μήκος της ταράτσας /.../», ενώ και λίγο πιο κάτω παραλείπει στη μετάφραση την πρόθεση *along*” στο στίχο: *For the yellow smoke that slides along the street*” (στ. 23), με «Για τον κίτρινο καπνό που γλιστρά στον δρόμο», όπως και στο στίχο *Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets*” (στ. 69), με «Θα πω, επέρασα δρόμους στενούς το σούρουπο», που δεν επηρεάζουν σημαντικά το νόημα.

Οι σημασιολογικές αλλαγές, στις οποίες προβαίνει ο μεταφραστής, είναι λίγες και συνοψίζονται σε αλλαγές σημασίας ρημάτων, που είτε δυναμώνουν, είτε αποδυναμώνουν το νόημα του πρωτοτύπου. Έτσι παρατηρούμε, την αλλαγή σημασίας της λέξης που επαναλαμβάνεται δυο φορές στον στίχο “*I know the voices dying with a dying fall*”<sup>4</sup>. Ο στίχος αποδίδεται με την εξής μετωνυμία: «Γνωρίζω τις φωνές που φθίνουν με μια φθίνουσα πτώση», που δεν ισοδυναμεί με το νόημα της εικόνας του πρωτοτύπου και το ισχυρό νόημα που εκφράζεται με τη φράση “*dying fall*” στο στίχο του πρωτοτύπου. Παρομοίως, στο στίχο παρακολουθούμε τη θεατρική αναφορά στον πρωταγωνιστή ‘*Hamlet*’ του Shakespeare και την αλλαγή σημασίας του ρήματος της πρότασης. Ο Prufrock, όμως παραδέχεται πως δεν είναι ένα πρόσωπο που συμμετέχει ενεργά, αποφασίζει και έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, αλλά ένας δευτερεύων «ηθοποιός».

“Am an attendant lord, one *that will do*

To swell a progress, /.../” (στ. 113-114)

<sup>4</sup> Η φράση “*dying fall*” προέρχεται από το έργο του Shakespeare *Δωδέκατη νύχτα* και αναφέρεται στην ερωτική απώλεια. Βλ. Southam B.C., “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, *A guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*, A Harvest Original, New York-London, 1994, pp. 51-52.

«Είμαι ένας ακόλουθος, ένας που συντελεί

Στο να φουσκώνει κάποια πρόοδος,/.../»

Έπειτα ένα χαρακτηριστικό της μετάφρασης είναι η χρήση της δημοτικής γλώσσας, χωρίς πολλούς γλωσσικούς ιδιοματισμούς, μόνο με ορισμένους ιδιωτισμούς, αντίστοιχες νεοελληνικές εκφράσεις που αντικαθιστούν τις αγγλικές εκφράσεις. Όσον αφορά στη δομή των προτάσεων στη μετάφραση, προσέχουμε την τάση συντακτικής συμπύκνωσης, δηλαδή το γεγονός ότι δεν χρησιμοποιεί αναλυτικές συντακτικές δομές, όπως προσέχουμε σε ορισμένους στίχους, με αποτέλεσμα να παρατηρούνται και ελάχιστες παραφράσεις. Έτσι, στον παρακάτω στίχο, εμφανίζεται ένα από τα βασικότερα θέματα του μοντερνισμού, η εικόνα της μοντερνιστικής πόλης με τα χαρακτηριστικά της αιθαλομίχλης, του καπνού, που σηματοδοτούν την αδυναμία κανονικής ζωής. Όμως ο ποιητής, παρότι επισημαίνει το αρνητικό χαρακτηριστικό της μεγαλούπολης, το προσπερνάει με αστείο τρόπο, καθώς ο ήρωας περνάει ανάμεσα από τις κάπνες. Στη μετάφραση του στίχου ο Τ. Κουφόπουλος, παραλείπει το δεύτερο ρήμα της πρότασης “fall” το οποίο επαναλαμβάνεται στο στίχο, για να αποδώσει με σαρκαστικό τρόπο την αλλόκοτη συμπεριφορά του Prufrock, γεγονός που δεν αποδίδεται ξεκάθαρα στη μετάφραση.

“Let fall upon its back the soot that falls from chimneys, /.../” (στ. 19)

«Άφησε να πέση στην πλάτη του η καπνιά απ’ τις καμινάδες,/.../»

Ακόμη ένα παράδειγμα, όπου συντακτικά συμπυκνώνει την πρόταση, είναι η αναφορά του Eliot στην αδυναμία εξωτερίκευσης του εαυτού και των σκέψεων, η οποία παρουσιάζεται μέσα από την πρωτότυπη παρομοίωση της εικόνας του όρου “magic lantern”<sup>5</sup>. Ο πολιτισμικός όρος αναφέρεται σε ένα πρόδρομο μηχάνημα προβολής διαφανειών, που εμφανίζεται περίπου τον 15<sup>ο</sup> αιώνα και ουσιαστικά παρουσίαζε

<sup>5</sup> Βλ. Beach Ch., “Chapter 2. Modernist Expatriates: E. Pound and T.S. Eliot”, *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 40.

διάφορες εικόνες (μια έως τρεις) στον τοίχο. Εδώ ο Eliot τον χρησιμοποιεί ως μοντερνιστικό όρο για να παρομοιάσει τον τρόπο σκέψης, τη συγχυσμένη σκέψη του ήρωα, που εμφανίζεται δημόσια. Ο Τ. Κουφόπουλος μεταφράζει κυριολεκτικά τον όρο («μαγικό φανάρι»), αλλά δεν μεταφράζει την υπόλοιπη πρόταση με αναλυτικό τρόπο, καθώς επιλέγει να αποδώσει τη φράση “threw...in patterns” με το ρήμα «πρόβαλε».

“But as if a magic lantern *threw* the nerves *in patterns* on a screen :/.../” (στ. 107)

« Αλλά σαν ένα μαγικό φανάρι να πρόβαλε τα νεύρα πάνω σε μια Οθόνη:/.../»

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της μετάφρασης είναι η προσαρμογή όρων ως προς το νόημα των συμφραζομένων και η χρήση ιδιωτισμών στα νέα ελληνικά. Καθαυτό τον τρόπο παρακολουθούμε ότι ο μεταφραστής μεταθέτει την λέξη “tea” στη μετάφραση και προσαρμόζει το ρήμα “taking”, με βάση τη σημασία του συμφραζόμενου που προσδιορίζει, δηλαδή την τυπική αγγλική πολιτιστική αναφορά “taking the tea”, που αποτελεί αντιπροσωπευτικό γνώρισμα ενός ολόκληρου πολιτισμού και συνήθεια.

“Before the taking of a toast and tea”. (στ. 34)

«Πριν να σερβιριστή το τσάι κι οι φρυγανιές».

Ανάλογα, στην πρόταση που ο Prufrock αναφέρεται στην παραδοχή της αδυναμίας και της ανικανότητας του, με τον όρο “The Footman” (στρατιώτης πεζικού, υπηρέτης) να σημαίνει τον θάνατο, ο Τ. Κουφόπουλος προσαρμόζει τον όρο με μια νεοελληνική λέξη «λακές» που μεταφορικά σημαίνει τον δουλοπρεπή άνθρωπο, αλλά δεν αποδίδει τον ιδιαίτερο συμβολισμό του στίχου, που υπονοεί το τέλος. Επίσης ενδιαφέρον παρουσιάζει η δημιουργία της νέας σύνθετης λέξης «κροφοσαρκάζη» για να αποδώσει το ρήμα “snicker” (κρυφογελάω, γελώ συγκρατημένα).

“And I have seen *the eternal Footman* hold my coat, and snicker,

And in short, I was afraid”. (στ. 85-86)

«Και είδα τον αιώνιο Λακέ να κρατά το σακάκι μου και να  
Κροφοσαρκάζει,  
Και με μια λέξη, φοβήθηκα».

Ακόμη μια προσαρμογή αποτελεί η μετάφραση του όρου “fool” που προέρχεται από τυπικό χαρακτήρα του θεάτρου του Shakespeare, ο οποίος έπρεπε να διασκεδάσει το κοινό, με τη λέξη «γελωτοποιός», που αποδίδει τη κυριολεκτική σημασία της λέξης του πρωτοτύπου, αλλά δεν καλύπτει το σατιρικό ύφος και ολόκληρο το σημασιολογικό εύρος που είχε ο όρος στα έργα του Shakespeare. Τέλος, στη μετάφραση του αγγλικού ιδιωτισμού, ο Τ. Κουφόπουλος προσαρμόζει τη μετάφραση στο νόημα του ιδιωτισμού, χωρίς να την διαφοροποιεί. Στον στίχο που ο Eliot καθιστά φανερό πόσο μετρημένα, με λίγες εμπειρίες, κοινωνικές επαφές και χωρίς τόλμη, έχει ζήσει ο ήρωας του, αποτιμώντας με βάση ένα ελάχιστο μέγεθος (κουταλάκι).

“I have measured out my life with coffee spoons;” (στ. 50)

«Μέτρησα τη ζωή μου με κουταλάκι του καφέ.»

### 3.3 Ο Κ. Apollinax – μετάφραση του Γ. Παυλόπουλου

Το ποίημα του Eliot *Mr. Apollinax* είναι ένα από τα πρώτα του ποιήματα που δημοσιεύεται πρώτα στο περιοδικό *Poetry* το 1916<sup>6</sup> και έπειτα προστίθεται στη συλλογή ποιημάτων *Prufrock*. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του μικρού, σε έκταση, ποιήματος, είναι ότι χρησιμοποιεί μυθολογικά σύμβολα, φυσικά σύμβολα, παρομοιώσεις και μεταφορές, φαινομενικά αντιθετικές, που συστήνουν τον χαρακτήρα ενός ατόμου. Το όνομα ‘Apollinax’ παραπέμπει στον Θεό Απόλλωνα (γιός του) και στους πνευματικούς συμβολισμούς που έχουν αποδοθεί στον Θεό. Ο Eliot με τη δημιουργία του χαρακτήρα του ‘Κ. Apollinax’, υπονοώντας το πρόσωπο του

<sup>6</sup> Murphy R., *T.S. Eliot: A Literary Reference to His Life and Work*, Infobase Publishing, New York, 2001, p. 316.

φιλοσόφου-καθηγητή B. Russell, ο οποίος επισκέφτηκε για κάποια μαθήματα το πανεπιστήμιο τη χρονιά που ο Eliot ήταν εκεί φοιτητής<sup>7</sup>.

Το ποίημα μεταφράζεται από τον Γ. Παυλόπουλο την περίοδο 1947-1948 και δημοσιεύεται στην Παγκόσμια ποιητική Ανθολογία του Κλ. Παράσχου<sup>8</sup>. Είναι το μοναδικό ποίημα του Eliot που μεταφράζει, ενώ, όσον αφορά στη μετάφραση, έχει μεταφράσει ένα ποίημα του E. Pound, αλλά και τα γιαπωνέζικα ποιήματα Χαϊκού<sup>9</sup>, εκδηλώνοντας ενδιαφέρον για τη μοντερνιστική ποίηση και τη μετάφραση από αντίστοιχες γλώσσες που ο E. Pound επέλεγε. Σχετικά με τις ελάχιστες μεταφραστικές του προσπάθειες ο ποιητής ισχυρίζεται σε συνέντευξη του, πως κάθε μετάφραση πρέπει να είναι ένα «νέο ποίημα», μια απόδοση. Για να πετύχεις το παραπάνω αποτέλεσμα, προϋπόθεση, όπως μας αναφέρει ο ίδιος, είναι να γνωρίζεις στον άριστο βαθμό τη γλώσσα του πρωτοτύπου και ο ίδιος σημειώνει πως δεν αισθανόταν επαρκής γνώστης της ξένης γλώσσας.

*«Δεν μπορείς να μεταφέρεις απολύτως στη γλώσσα σου αυτό που υπάρχει στη γλώσσα που γράφτηκε αλλά είναι μια δοκιμή, μια δοκιμασία, να δεις τις δυνατότητες σου- όσο μπορείς να αποδώσεις αυτό που γράφτηκε σε μια άλλη γλώσσα. –στην ποίηση είναι πολύ δύσκολο πράγμα και γρήγορα κατάλαβα πως δεν ήμουν επαρκής»<sup>10</sup>.*

Ο ποιητής εντάσσεται στην Α΄ Μεταπολεμική γενιά, χαρακτηριστικά της οποίας εμφανίζονται στα ποιήματά του, όπως τα εμπειρικά βιώματα των πολέμων και η ιστορική μνήμη. Ένα ιδιαίτερο γνώρισμα της ποιητικής του γραφής είναι η γλωσσική απλότητα, όπως εκφράζεται μέσα από τη δημοτική γλώσσα, χωρίς πολλούς ιδιωτισμούς. Στη μετάφραση του ποιήματος του Eliot, παρατηρούμε εκ πρώτης όψεως, πως αποδίδει το ποίημα με πιο λαϊκό ύφος από το ύφος του πρωτοτύπου. Σημειώνω τις

<sup>7</sup> Cooper J. Xiros, *the Cambridge Companion to T.S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p. 43.

<sup>8</sup> Παυλόπουλος Γ., «Ο κ. Apollinax», *Ανθολογία της Ευρωπαϊκής και Αμερικάνικης Ποίησης*, Κλ. Παράσχος (επιμέλεια), εκ. Συμεωνίδη, Αθήνα, 1962, σελ.37-38.

<sup>9</sup> Παυλόπουλος Γ. (μετάφραση), *Τριαντατρία Χαϊκού*, εκ. Στιγμή, Αθήνα, 1990.

<sup>10</sup> Παυλόπουλος Γ., «Μια συνομιλία στο Μαρούσι, συνέντευξη στη Λ.Σ. Αρμυριώτη», *Ύφος*, 7 Ιανουαρίου 2008. <http://www.yfos-magazine.gr/interviewpav.htm>, τελευταία πρόσβαση 18 Δεκ. 2014.

φράσεις ή λέξεις που προσδίδουν λαϊκό ύφος στη μετάφραση, όπως «Σαν πήγε στην Αμερική» για τη φράση “When /.../visited the United States”, «στα θάμνα» με την οποία μεταφράζει τη φράση “in the shrubbery” (θαμνότοπος), «χαχανίζοντας» για να αποδώσει το ρήμα “gape” (χασμουριέμαι, χάσκω) και «χηρευάμενη» για τη λέξη “dowager” (χήρα). Με τις συγκεκριμένες μεταφραστικές επιλογές, ο μεταφραστής καταφέρνει να καταστήσει φανερό τον αντιφατικό χαρακτήρα του κ. Apollinax, που διακατέχεται από ένα ύφος σοβαρό και απροσπέλαστο, αλλά ταυτόχρονα υπονομεύει το σοβαρό και μετρημένο του ύφος, με το συνεχές γέλιο του σε ορισμένες καταστάσεις.

Στη μετάφραση ο Γ. Παυλόπουλος πετυχαίνει στο μεγαλύτερο μέρος να μεταφράσει με πιστότητα, κατά λέξη, χωρίς πολλές αλλαγές σημασίας των φράσεων ή λέξεων. Στον πρώτο στίχο σημειώνουμε την αντικατάσταση του χρονικού συνδέσμου “when” (όταν) με τον ισοδύναμο σημασιολογικά, αλλά λαϊκό σύνδεσμο «σαν». Όσον αφορά στις σημασιολογικές αλλαγές, εντοπίζουμε την επιλογή απόδοσης του ρήματος “gape” (χασμουριέμαι, χάσκω) με το αντίστοιχο ρήμα «χαχανίζω», το οποίο μεταφορικά υπονοεί το σεξουαλικό περιεχόμενο της πρότασης. Στο σημείο αυτό ο Eliot χρησιμοποιεί το σύμβολο του Πρίαπου για να υπονοήσει την άσχημη σεξουαλική συμπεριφορά.

“/.../Gaping at the lady in the swing” (στ. 5)

«Χαχανίζοντας με την κυρία μέσα στην αιώρα»

Παρακάτω, ένα λάθος στη μετάφραση είναι όταν αλλάζει τη σημασία του ρήματος της πρότασης ‘grin’ (δείχνω τα δόντια γελώντας) με το ρήμα «σαρκάζω», που δεν αποδίδει με ακρίβεια το κυριολεκτικό νόημα της φράσης “Or grinning over a screen” (στ. 13).

Ακόμη μια μεταφραστική αλλαγή που είναι πετυχημένη, είναι η απόδοση της λέξης “submarine” (κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας), με την ισοδυναμία «υπόκωφο» που αποδίδει το νόημα του πρωτοτύπου, το χαρακτηριστικό του αντιφατικού γέλιου του πρωταγωνιστή του ποιήματος. Η επανάληψη του αλλόκοτου γέλιου στο ποίημα έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς συνθέτει το προφίλ ενός μοντερνιστικού ήρωα, του κ. Apollinax με αλλόκοτη και αμφιταλαντευόμενη προσωπικότητα σε διάφορες καθημερινές καταστάσεις. Το γέλιο του ήρωα αποκαλύπτει τις δυο διαστάσεις του

ήρωα, του πνεύματος και της σάρκας, που μέσα από τις θαλασσινές αναφορές απελευθερώνει την σκέψη του<sup>11</sup>. Αντίστοιχα, υποκαθιστά στη μετάφραση τον σύνδεσμο “like” (σαν, όπως), με το ρήμα «θύμιζε», συνταιριάζοντας με το νόημα των συμφραζομένων.

“His laughter was *submarine* and profound  
Like the old man of the sea’s/.../” (στ. 7-8)

«Το γέλιο του βαθύ κι υπόκωφο  
Θύμιζε γέροντα θαλασσινό».

Στο σύνολο της μετάφρασης του αναδεικνύει τον ειρωνικό τόνο του πρωταγωνιστή, που όπως ο Prufrock, εμφανίζει έναν αντιφατικό χαρακτήρα. Στη μετάφρασή του ο Γ. Παυλόπουλος μεταφέρει το μήνυμα του πρωτοτύπου, με την εύρεση των κατάλληλων ισοδυναμιών, ενώ στις λίγες περιπτώσεις που υποκαθιστά ή αλλάζει τη σημασία των λέξεων του πρωτοτύπου αποδίδει το νόημα των στίχων.

### 3.4 *Gerontion* του T.S. Eliot – Εισαγωγή

Το ποίημα του Eliot εμπεριέχει σε μια μικροσκόπηση το σχήμα που θα υιοθετήσει ο Eliot στις μεταγενέστερες δημιουργίες του. Η χρήση των υπαινιγμών, οι αλληγορίες, η μεταφορική σύνδεση με αποσπάσματα από άλλα κείμενα μέσα από τις διακειμενικές αναφορές συνθέτουν το πρωτόλειο δημιούργημα του ποιητή. Τα σχήματα της μεταφοράς και της μετωνυμίας, που θα χρησιμοποιηθούν εκ νέου και κατά τη δημιουργία της *Waste Land* μετέπειτα, παρουσιάζονται στην πρωτότυπη σύνθεση του Eliot, κάτω από τον ελληνικό τίτλο *Γερόντιον* (*Gerontion*). Η παρουσία ενός άνδρα μεγάλου, απογοητευμένου, στο τέλος της ζωής του, μέσα από μια σειρά μη αποτελεσματικών καταστάσεων, η αποτυχία μιας ζωής που έχει περάσει και η

<sup>11</sup> Mittal C.R., “Prufrock and other observations”, *Eliot’s Early Poetry in Perspective*, Atlantic Publishers and contributor, New York, 2001, p. 39.

ανάμνηση ως σκοτεινή υπόθεση που δεν αποφέρει διέξοδο, παρουσιάζονται σε πρώτο επίπεδο.

Η μεταφορική σύνδεση με τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αποτελεί το πρώτο κλειδί για την ανάγνωση του ποιήματος, την πρώτη μεταφορά που κρύβει το *Γερόντιο*. Ο τίτλος μάς παραπέμπει στο κλίμα καταστροφής που βιώνει η Ευρώπη, που βγαίνει αποδυναμωμένη μέσα από το τέλος του πολέμου. Σε κριτική ερμηνεία του ποιήματος του Eliot, το ποίημα αποτελεί μια έξοχη μεταφορά για την παρακμή και τη διάλυση του πολιτισμού.

*“For Gerontion, time, history, life, and hope all stand still and, so, fall into decay”*<sup>12</sup>.

Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση για τον συγγραφέα ότι η ιστορικότητα του ποιήματος, η πορεία των γεγονότων στον χρόνο (οι αναφορές στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και η σύνδεση με τον εμφύλιο πόλεμο της Αμερικής), το παρελθόν μαζί με το χρονικό παρόν και κυρίως το μέλλον ισοδυναμούν με μια πορεία πτωτική<sup>13</sup>.

Το *Gerontion* κρίνεται ως σημαντικό πέρασμα προς την υψηλή δημιουργία της ώριμης περιόδου του. Ο χαρακτήρας προβαίνει σε έναν μονόλογο που θυμίζει μια κατηγορία του θεάτρου με τα ανάλογα εξωτερικά και εσωτερικά χαρακτηριστικά. Η μεταφορά του συγκεκριμένου προσώπου κρύβει μια δραματοποίηση και όλα τα στερεότυπα του προσώπου, ενώ σε ερμηνευτικό επίπεδο η μεταφορά αφορά στον «πολιτισμό» ιδιαίτερος της Ευρώπης που καταρρέει.

Η ρεαλιστική βάση του ποιήματος, που προσδιορίζεται μέσα από τα φυσικά χαρακτηριστικά και την παθολογία του προσώπου με την έμφυτη αδυναμία που το χαρακτηρίζει, συνδέεται με τα μοντερνιστικά στοιχεία της μεταφορικής αναγωγής στον χρόνο, την ιστορία και τα γεγονότα που στιγμάτισαν την πορεία. Εμφανίζονται, επίσης, τα στοιχεία της θρησκευτικότητας που θα απασχολήσουν ολόκληρο το μετέπειτα

<sup>12</sup> Paterson A., “Chapter I. Transnational topographies in Poe, Eliot and St. John Perse”, *Race, American Literature and Transnational Modernisms*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, pp. 9-43.

<sup>13</sup> Βλ. και την άποψη για τη χρήση της αντικειμενικής συστοιχίας και στο συγκεκριμένο ποίημα μαζί με άλλα ποιήματα, Haldar S., “Chapter 2. ARA VOS PREC or Poem 1920”, *T.S. Eliot: A Twenty-first Century view*, Atlantic Publishers and distributors, India, 2005, p. 31.



προσωπικό του έργο, μέσα από την αναδρομή στην ιστορία και τις αναφορές στη γέννηση του Χριστιανισμού, την προδοσία του Χριστού και τις προσδοκίες για την πνευματική σωτηρία του κόσμου μέσα από την Ανάσταση. Τα γεγονότα της ιστορίας, μέσα από τη χρήση της μυθικής μεθόδου, από το μακρινό παρελθόν έως το σύγχρονο παρόν, συνιστούν μεταφορές ενός πολιτισμού σε πτώση. Ακόμη, ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος που χρησιμοποιεί τα μοντέρνα στοιχεία στην ποίηση<sup>14</sup>.

*“My house is a decayed house  
And the jew squats on the window sill, the owner.  
Spawned in some estaminet of Antwerp,  
Blistered in Brussels,  
Patched and peeled in London”.*(στ.7-10)

Οι μεταφράσεις του ποιήματος που παρουσιάζονται την συγκεκριμένη περίοδο στα ελληνικά είναι κατά σειρά η μετάφραση του Τ. Παπατσώνη στο περιοδικό *Κύκλος* το 1933, η μετάφραση του Γ. Σαραντή στο περιοδικό *Ο Λογοτέχνης* το 1957, η μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου το 1964 στο βιβλίο *Η Τετάρτη των τεφρών και άλλα ποιήματα*, που τυπώθηκε εκτός εμπορίου και έπειτα σε έναν ειδικό ηλεκτρονικό υπολογιστή γραφείου (από τους πρώτους στην Ελλάδα) και, κατόπιν, το *Γερόντιο* από τον Άρη Δικταίο, που κυκλοφόρησε σε ποιητική ανθολογία τη χρονική περίοδο της επιβολής της δικτατορίας, το 1967<sup>15</sup>.

#### 3.4.1 *Γερόντιον* – μετάφραση του Τάκη Παπατσώνη

Το Ποίημα παρουσιάζεται σε μετάφραση στο αφιέρωμα του *Κύκλου* το 1933<sup>16</sup> αλλά και σε ανθολογία-αφιέρωμα για τον Eliot, πολύ αργότερα όμως<sup>17</sup>, μετά τον

<sup>14</sup> “The volume ‘Poems 1920’ contains poems which may be interpreted as Eliot’s experiments with his theory of impersonality”. Βλ. ό.π., p.33.

<sup>15</sup> Eliot T.S., «Το Γερόντιο», *Μεγάλες στιγμές της ποιήσεως*, μετάφραση Άρης Δικταίος, εκ. Δωδώνη, Αθήνα, 1967, σελ. 167-169.

<sup>16</sup> Eliot T.S., «Το Γερόντιον», μετάφραση Τ. Παπατσώνης, *Κύκλος*, (Ιούλιος 1933), σελ. 13-16.

<sup>17</sup> Δημάκης Μ.(επιμέλεια κειμένων), «Η Ποίηση του Τ.Σ. Έλιοτ στην Ελλάδα» (επιλογή κειμένων από τον Μηνά Δημάκη), *Νέα Εστία* τομ.77, τχ.901, (15 Ιανουαρίου 1965), σελ. 123-125.

θάνατο του ποιητή. Εντούτοις, να σημειώσουμε ότι οι μεταφραστικές προσπάθειες του Παπατσώνη για τον Άγγλο ποιητή περνούν σχεδόν απαρατήρητες. Η συγκεκριμένη μετάφραση παρέμεινε στα αφιερώματα των περιοδικών και δεν παρουσιάστηκε από τον ίδιο τον ποιητή-μεταφραστή σε κάποιον συλλογικό τόμο. Επίσης, να επισημάνουμε ότι δεν υπάρχουν πολλές κριτικές για το μεταφραστικό έργο του Έλιοτ από τον Τ. Παπατσώνη<sup>18</sup>.

Η πρώτη παρατήρηση, σύμφωνα με τις σημειώσεις<sup>19</sup> για το συγκεκριμένο ποίημα, είναι λέξεις που ο Παπατσώνης δεν μεταφράζει σωστά. Η συμβολική έκφραση “hot gates” αναφέρεται στις Θερμοπύλες και στη μάχη του Λεωνίδα. Στο ποίημα, ο Παπατσώνης μεταφράζει με την επιλογή «εύκρατες πύλες», που σημασιολογικά δεν παραπέμπουν ούτε όμως καν υπονοούν τον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Ακόμη, παρά το γεγονός ότι διατηρεί την πιστότητα του πρωτοτύπου, με ορισμένες επιλογές το νόημα ξεφεύγει από το πρωτότυπο και τη σημασία των λέξεων. Ενδεικτικά παραδείγματα είναι η λέξη “warm” που τη μεταφράζει ως «χλιαρή», η φράση “salt marsh” ως «βαλτώδεις αλυκές» και η λέξη “cutless”, ως «πολεμιστήριο όπλο», επιλογές που δεν προσδιορίζουν με ακρίβεια τις πολιτισμικές αναφορές και το ειδικό νόημα που έχουν στο πρωτότυπο.

Στη μετάφραση του *Γερόντιου*, ο Τ. Παπατσώνης αναμειγνύει λαϊκότερες εκφράσεις με εκφράσεις της καθαρεύουσας ή αρχαιοελληνικές, γεγονός που προσιδιάζει το ποιητικό ύφος του ίδιου, όσον αφορά στη γλώσσα. Ακόμη σε πολλά σημεία μιμείται την ιδιοματική γλώσσα του πρωτοτύπου, που χρησιμοποιεί την επίσημη, αλλά όχι καθημερινή γλώσσα, και με λαϊκή απόχρωση. Παρατηρούμε, επίσης, απλοποίηση της φωνητικής ορθογραφίας στη μετάφρασή του. Αντίστοιχα, το ύφος του πρωτοτύπου σε πολλά σημεία αποτελεί μια σύνθεση, σοβαρών και υπαινικτικών ιστορικών στοιχείων, αλλά και κωμικών, όπως της σάτιρας και της μίμησης<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Η αναφορά από τον κριτικό Β. Λαζάνα μάς λέει ότι πρόκειται για μια «αξιόλογη μετάφραση με αφορμή αφιέρωμα για τον θάνατο του Έλληνα ποιητή». Με θετικά πρόσημα εμφανίζεται και η κριτική του Μηνά Δημάκη με τίτλο *Ο Ποιητής Παπατσώνης* στο ίδιο τεύχος στη *Νέα Εστία*, όπου υπάρχει και παράθεση ενός αποσπάσματος του Γερόντιου. Λαζάνας Β., «Το μεταφραστικό έργο του Τ. Παπατσώνη», *Νέα Εστία* 1185 (15 Νοεμ. 1976), σελ.1502-1510.

<sup>19</sup> Eliot T.S., “Graig Raine. chapter ‘The failure to live’ ”, *Lives and Legacies*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p.4.

<sup>20</sup> Ο.π., σελ. 23.

Αναφέρονται ακολούθως ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα, στα οποία φαίνεται το λαϊκό ύφος της μετάφρασης και τα οποία ενισχύουν και τη μεταφορικότητα του ποιήματος στη μετάφραση. Ο μεταφραστής παρακάτω επιλέγει να μεταφράσει το ρήμα “blister” (βγάζω φουσκάλα) με την περιφραση «που ’βγαλε φίστουλες» (συρίγγιο), χωρίς φυσικά το νόημα του πρωτοτύπου να αντιστοιχεί κυριολεκτικά με τη μεταφραστική επιλογή του ιατρικού όρου (φίστουλα, συρίγγιο) του Παπατσώνη. Αντίστοιχα, παραλείπει στη μετάφραση το ρήμα “patch” (μπαλώνω) και επιλέγει να μεταφράσει μεταφορικά το ρήμα “peel” (ξεφλουδίζω) με το ρήμα «ξελεπιάζω» (ξελεπίζω), φανερώνοντας έντονα τη λεκτική υποβάθμιση των Εβραίων από τον Eliot στους συγκεκριμένους στίχους.

*“/.../blistered in Brussels, patched and peeled in London” (στ.10)*

*«/.../που ’βγαλε φίστουλες στις Βρυξέλλες ξελεπιάστηκε»*

Στο ποίημα, και ειδικά στους παραπάνω στίχους, υπάρχει η αμφισβητήσιμη για πολλούς πολιτισμική και ιστορική αναφορά στους Εβραίους. Το ζήτημα των Εβραίων και ο γνωστός, για τις πολλαπλές και αντικρουόμενες συζητήσεις που επέφερε, αντισημιτισμός του Eliot, για λόγους θρησκευτικούς και οικονομικούς, περιλαμβάνουν την ανερχόμενη οικονομική δύναμη των Εβραίων στον κόσμο<sup>21</sup> και της αναδύμενης, εν μέσω ακόμη αμφισβητήσεων στο συγκεκριμένο ποίημα, θρησκευτικής ιδεολογίας του ποιητή. Ο αναγνώστης προετοιμάζεται μέσα από υπαινιγμούς, για ό,τι θα επακολουθήσει ιστορικά, με τη μαζική εξολόθρευση των Εβραίων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης από τον Χίτλερ κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Παρακάτω, ο Eliot παρουσιάζει μέσα από ονόματα (Mr. Silvero, Hakagawa, Madame de Tornquist, Fraulein von Kulp) χώρες που συμμετείχαν στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ στο σημείο που αναφέρεται στην Ιαπωνία δημιουργεί την εικόνα με τον Ιάπωνα “Hakagawa” να κάνει υποκλίσεις σε Ιταλούς ζωγράφους, Τιτσιάνους. Ο

<sup>21</sup> Πρβλ. Halder S., “ARA VOS PREC or Poem 1920”, *T.S. Eliot: A 21<sup>st</sup> Century-View*, Atlantic publishers Contributors, India, 2005, p. 23, όπου και η σύνδεση με την εργασία των Εβραίων και τα ανεπτυγμένα αστικά και εμπορικά κέντρα της Αμβέρσας και των Βρυξελλών.

Παπατσώνης επιλέγει να μεταφράσει περιφραστικά και με μια άκρως ειρωνική και υποτιμητική λαϊκή λέξη «ρεβεράντζες» ή «ρεβερέντζες», για να αποδώσει την ειρωνεία του πρωτοτύπου.

“/.../By Hakagawa, bowing among the Titians;” (στ. 26)

«/.../από τη Hakagawa που έκανε ρεβερέντζες ανάμεσα από Τιτσιάνους»

Η διάσταση που προσδίδει ο μοντερνισμός στην ιστορικότητα και στον χρόνο περικλείει εμφιατικά τη συγκεκριμένη δημιουργία του Eliot, αποδίδοντας σε συμπύκνωση μέσα από τις αναφορές του τις ιστορικές στιγμές και τα γεγονότα που κατηύθυναν τον ρου της ανθρωπότητας. Οι υπαινιγμοί του Eliot προέρχονται μέσα από τους στίχους σε μορφή συμπεράσματος για την έννοια της Ιστορίας, ακόμη μέσα από λεπτομέρειες από λογοτεχνικά έργα, αλλά και από γεωγραφικούς ή πολιτισμικούς όρους που συνδέονται με το ιστορικό παρελθόν. Οι αναφορές του ποιήματος προέρχονται από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, μια ιστορική αναφορά γίνεται στην αρχή στη μάχη των Θερμοπυλών (“hot gates”), ενώ παρεμβαίνει και με μια πολιτισμική αναφορά στον εμφύλιο πόλεμο της Αμερικής<sup>22</sup>, γεγονός που συνδέεται με την καταγωγή του ποιητή.

Χαρακτηριστική, στο παρακάτω απόσπασμα, είναι η μεταφορικότητα των εικόνων, με την οποία αποδίδει ο Παπατσώνης ορισμένες πρωτότυπες εικόνες του ποιήματος. Έτσι, με την επιλογή του ο μεταφραστής συνδέει την έκφραση “Poking the peevish gutter” με το πρόσωπο της γυναίκας και όχι με τα συμφραζόμενα του σπιτιού, με αποτέλεσμα να εντείνει μεταφορικά το νόημα της εικόνας στον στίχο. Στον παραπάνω στίχο, το υποκείμενο είναι η γυναίκα που φτερνίζεται, στην προσπάθεια της να ανάψει τη φωτιά, αλλά η αναφορά του τελευταίου στίχου σχετίζεται με το σπίτι και όχι με τη γυναίκα.

“/.../ the woman keeps the kitchen,

Makes tea,

Sneezes at evening

<sup>22</sup> Paterson A., “Chapter I. Transnational topographies in Poe, Eliot and St. John Perse”, *Race, American Literature and Transnational Modernisms*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p. 19.

*Poking the peevisish gutter.” (στ. 13-14)*

*«Καθισμένη η γυναίκα  
Στο μαγεριό, πασκίζει, ψήνει,  
Φτερνίζεται τη νύχτα, πασπατεύοντας τη γκρινιάρα κάνουλα  
Του προσώπου της.»*

Ο Παπατσώνης τροποποιεί την εικόνα, με αποτέλεσμα η έκφραση και το ουσιαστικό “gutter” (λούκι, υδρορροή) να αποδίδονται στη γυναίκα και όχι στο πρόβλημα του σπιτιού. Οι δυο εικόνες, η καταρροή που έχει η γυναίκα (“sneezes”) και σκουπίζει τη νύχτα τη μύτη της και η καταρροή απ’ το λούκι, συνδέονται και μετατίθενται σε μια μεταφορική εικόνα, υποκαθιστώντας τη σύνταξη του πρωτοτύπου και τα αντικείμενα της πρότασης.

Στη συνέχεια, οι αναφορές στην ιστορία συνδέονται με την έλευση του Χριστού και της θρησκείας του Χριστιανισμού. Ο Παπατσώνης ενδιαφέρεται για τη θρησκευτική διάσταση του έργου του Eliot, καθώς ταιριάζει με τις δικές του θρησκευτικές πεποιθήσεις. Ο Eliot παραλληλίζει, όπως προαναφέραμε, γεγονότα της ιστορίας μέσα από τη μυθική μέθοδο και με άξονα την αντίληψή του για τη χρήση της ιστορίας. Με αυτόν τον τρόπο, η αναφορά του εστιάζει στη στιγμή της γέννησης του Χριστιανισμού, με τη μεταφορά του Χριστού ως τίγρη “In the juvenescence of the year / Came Christ the tiger” (στ. 19-20), «Στην ήβη του αιώνα / ήρθε Χριστός ο τίγρις». Σημαντικές είναι οι παραφράσεις που δημιουργεί στους παρακάτω στίχους, που αναφέρονται στη θρησκευτικότητα του ποιητή, αλλά και η διατήρηση της αρχαιοελληνικής σύνταξης, στο σημείο όπου ο Eliot παραθέτει τον στίχο από το Ευαγγέλιο του Ματθαίου<sup>23</sup>:

*“Signs are takes for wonders. We would see a sign” (στ. 17)*

<sup>23</sup> Η αναφορά του Eliot στηρίζεται στο έργο του Lancelot Andrew, αλλά και οι δυο στηρίζονται σε απόσπασμα του Ευαγγελίου του Ματθαίου (12: 33,40), όπου οι Φαρισαίοι ζητούν, για να πιστέψουν τον Χριστό να δουν ένα σημείο, ένα θαύμα του. Βλ. τα σχόλια του ποιήματος “Gerontion”, Southam B.C., *Gerontion, a guide to the selected poems of T.S. Eliot*, A Harvest original Harcourt Brace and Company, New York-London, 1994, p.70.

*«Σημεία παρανοούνται, παίρνουνται για θαύματα,  
 Ημείς δε σημείον αιτούμεν/.../».*

Μια ακόμη παρατήρηση είναι ότι σε πολλά σημεία στη μετάφραση, ο μεταφραστής χρησιμοποιεί παραφράσεις, κυρίως για να αποδώσει λεπτομερώς το νόημα του πρωτοτύπου. Ένα παράδειγμα είναι το παρακάτω, όπου ο Eliot αναφέρεται στην προδοσία της Ιστορίας μέσα από το παράδειγμα του Ιούδα και τη μεταφορά του λουλουδιού: “/.../flowering judas/.../” (στ. 21), «/.../κι η ανθισμένη αγριαβανιά, του Γιούδα το δέντρο /.../». Παρόμοια και παρακάτω συνεχίζει να μεταφράζει προσθέτοντας ολόκληρες λέξεις ή παραφράζοντας, με αποτέλεσμα να εντείνει τη μεταφορική διάσταση των στίχων του πρωτοτύπου. Επιλεκτικά, ορισμένα παραδείγματα που παρατηρούνται τέτοιου είδους περιπτώσεις θα μπορούσαν να είναι τα ακόλουθα:

α) “Unnatural vices are fathered by our heroism” (στ. 44-45),  
*«Παραφύση διαφθορές και όρεξες βρέσκουν νιοθεσία στην αγκάλη του ηρωισμού μας»,*

β) “These tears are shaken from the wrath-bearing tree” (στ. 46),  
*«Τέτια είναι τα δάκρυα που τινάζονται, αντίς δροσιάν, από το δέντρο του καρπού που έχει τη λύσσα».*

Επίσης, η παράφραση φαίνεται και στον στίχο, όπου μεταφράζει την αδυναμία του πρωταγωνιστή από τη στιγμή που, λόγω ηλικίας, χάνει κάθε ενδιαφέρον και αναγκαστικά και την επικοινωνία με άλλους ανθρώπους:

*“I have lost my passion” (στ. 56),  
 «έχασα τη δροσιά του πάθους μου».*

Αναλόγως, παρατηρούμε ότι επιλέγει να μεταφράσει τη φράση “rented house”, υποκαθιστώντας τη λέξη “house” με τη λέξη «σ’ ένα ρημάδι», για να φανερώσει την παρακμή και την καταστροφή. Όπως φαίνεται στο παρακάτω σημείο:

*“Think at last we have not reached conclusion,  
When I stiffen in a rented house”* (στ. 49-50)

*«Σκέψου τέλος, που μετά τόσα,  
δεν φτάσαμε καν σε συμπέρασμα,  
Ενώ εγώ στεγνώνω, σ ένα ρημάδι  
Μέσα, επ’ ενοικίω».*

Ο Eliot, όπως και ο Pound, στα ποιήματά τους παρουσιάζουν την ιστορία και το παρελθόν ως ένα κομμάτι, μια σύνθεση, που σχετίζεται άμεσα και επιδρά καταλυτικά στο παρόν μέσα από την χρήση της αντικειμενικής συστοιχίας<sup>24</sup>. Η αναφορά του, στο σημείο αυτό, στην αφηρημένη έννοια “History”<sup>25</sup>, θέλει να φανερώσει το «στίγμα» που άφησε το παρελθόν στο παρόν του πρωταγωνιστή και περαιτέρω στον καθένα. Με αυτόν τον τρόπο προσδιορίζει τη δημιουργία της ιστορίας μέσα από τη σύνθεση των εμπειριών, τις πολιτιστικές προεκτάσεις και την ανταπόκριση του Eliot ως «αναγνώστη» - κριτικού. Όμως το υποκείμενο της ιστορίας του ποιήματος δεν παρεμβαίνει με τη σκέψη του στον επανακαθορισμό και στην κριτική της πορείας της ιστορίας, αντίθετα επιβεβαιώνει μέσα από το συνοθύλευμα των γεγονότων, τον μηδενισμό και την ισοπέδωση της ιστορίας, χωρίς καμία δυνατότητα αλλαγής.

*“Think now  
History has many cunning passages,  
Contrived corridors  
And issues, deceives with whispering ambitions,  
Guides us by vanities.  
Think now  
She gives when our attention is distracted*

<sup>24</sup> “For both these poets the present is nothing more than the sum of the entire past—a palimpsest a complex tissue of historical remnants”, βλ. Longerbach J., “Introduction: Modernism and Historicism”, *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the sense of the Past*, Princeton University Press, New Jersey, 1987, p. 11.

<sup>25</sup> Η πρώτη επιλογή του Eliot στον συγκεκριμένο στίχο ήταν η λέξη “Nature”. Τελευταία στιγμή, όμως, την αντικαθιστά, με τη λέξη “History”. Ο.π. p. 3.

*And what she gives,  
Gives with such supple confusions  
That the giving famishes the craving.  
Gives too late what's not believed  
Or if still in believed". (στ.33-40)*

*«Σκέψου τώρα, που η ιστορία έχει πολλά και σπουδαία μονοπάτια  
Πολυσκεδασμένα κορριντόρια και εξόδους,  
Που σε απογοητεύει με τις φιλοδοξίες που σφυράει στο αυτί,  
Που μας οδηγεί ανάμεσο από ματαιότητες.  
Σκέψου τώρα που η ιστορία το δόσιμο της δίνει  
Όταν η προσοχή μας είναι παγαιμένη πια μακριά,  
Και, που ότι δίδει, μας το δίδει με τόσες ύπουλες συγχύσεις,  
Ωστε το δόσιμο κάνει τον πειναλέο πιο πειναλέο,  
Από ότι ήταν πριν το δόσιμο της. Είτε δίνει πολύ αργά εκείνο  
Που δεν είναι πλέον πιστεφτό/.../».*

Στο ποίημα *Γερόντιον*, ο κατασταλαγμένος, έμπειρος, αλλά και αδύναμος πλέον άνθρωπος καταλήγει, εν είδει παρωδίας, σε ένα συμπέρασμα για την ιστορία, απομακρύνοντας κάθε ίχνος επαναδιαπραγμάτευσης και κριτικής παρέκβασης στην ιστορική πραγματικότητα, αφού παραδέχεται έναν νεκρό πολιτισμό με καταστροφικές προεκτάσεις και συνθήκες. Η συμμετοχή του στην Ιστορία κρίνεται ως αδύνατη, καθώς δεν υπάρχει δυνατότητα αλλαγής και επαναδιαπραγμάτευσης μιας καλύτερης πορείας, συνθήκης, οπτικής στο τέλος. Το τίμημα και τα συμφέροντα μοιάζουν να εμφανίζονται ως πολύ ισχυρότερα από τις εφικτές «νίκες» τέλους.

Δεν απουσιάζει επίσης και η έμφαση στην ποιητικότητα της μετάφρασης, όπως όταν μεταφράζει:

*“Vacant shuttles  
Weave the wind” (στ. 29-30)*

*«Άδειες σαγίτες  
Ανυφάντρες του αγέρα»*



Και τελευταίο και ακόμα πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα για την ποιητικότητα της μετάφρασης του Έλληνα μοντερνιστή ποιητή είναι το εξής απόσπασμα :

“*White feathers in the snow,  
The Gulf claims,  
And an old man driven by the Trades  
To a sleepy corner*” (στ.71-73).

«*Δίνη και Σίφουνας προστάζουν,  
και ένας γέροντας άνθρωπος έρμαιο  
των ενάντιων αλιγενών<sup>26</sup> ανέμων, παρασέρνεται  
προς υπνηλή γωνιά*».

### 3.4.2 Γερόντιον – μετάφραση του Γ. Σαραντή

Η μετάφραση του Γ. Σαραντή παρουσιάζεται πρώτα στο μηνιαίο περιοδικό *Ο Λογοτέχνης* με εκδότη τον Στ. Χατζημιχαλάκη το καλοκαίρι του 1957 (το ίδιο έτος δημοσιεύεται και σε βιβλίο μαζί με τη μετάφραση της *Έρημης Χώρας*), καθώς ο ποιητής-μεταφραστής ανήκε στους συγγραφείς-συνεργάτες του περιοδικού<sup>27</sup>. Ο στόχος του μεταφραστή, όπως δηλώνεται στην παρουσίαση, είναι η εντύπωση του αναγνωστικού κοινού του περιοδικού στον ποιητή Eliot, γιατί ξεχωρίζει ανάμεσα στους υπόλοιπους ποιητές για την «αυθεντική κοινωνική σπουδαιότητα»<sup>28</sup>, την παρουσίαση της οδυνηρής καθημερινότητας στην ποίησή του, την κριτική για την παρακμή της αστικής τάξης και του ευρωπαϊκού πολιτικού συμπλέγματος.

Ένα χαρακτηριστικό της μετάφρασης, είναι η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Γ. Σαραντής με κοινωνικούς χαρακτηρισμούς, σε αρκετούς στίχους, από τη λαϊκή

<sup>26</sup> Το επίθετο αλιγενής, -ές, είναι αρχαιοελληνικό και σημαίνει τον εκ της θαλάσσης γεννηθέντα. Βλ. Ioannis Zonarae, *Lexicon ex tribus codices manuscriptorum*, τόμ. I, Lipsiae, 1807, p. 120.

<sup>27</sup> Βλ. Έλιοτ Τ.Σ., «Το Γερόντιον», μετάφραση Γ. Σαραντής *Ο Λογοτέχνης*, Χρ. Β΄, τχ.11 (Ιουλ.-Αυγ.1957), σελ.6-7 και Έλιοτ Τ.Σ., *Έρημη Χώρα, Γερόντιον*, μετάφραση - πρόλογος Γ. Σαραντής, εκ. Νέα Τέχνη, Αθήνα, 1957.

<sup>28</sup> Ο.π. σελ. 6.

προφορική. Με την καθημερινή λαϊκή γλώσσα προσδιορίζει ανάλογα την παρακμή, την αθλιότητα που υποδηλώνει το πρωτότυπο και την κοινωνική διαστρωμάτωση, το κοινωνικό επίπεδο και στα νεοελληνικά. Έτσι ο αναγνώστης μπορεί να κατανοήσει τους κοινωνικούς χαρακτηρισμούς για πρόσωπα που χρησιμοποιεί στο έργο του, ερμηνεύοντας την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του (Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, οικονομική εξαθλίωση).

Παρά το γεγονός ότι στο μεγαλύτερο μέρος της μετάφρασης διατηρεί το νόημα του πρωτοτύπου, δεν μεταφέρει όλες τις πολιτισμικές αναφορές του πρωτοτύπου με τους ισοδύναμους όρους στα νέα ελληνικά. Αυτό γίνεται εμφανές μέσα από χαρακτηριστικά παραδείγματα, όπως η πολιτιστική αναφορά “hot gates”, με την οποία υπονοείται η μάχη των Θερμοπυλών. Επιπλέον, μεταφορικά σημαίνει πως ο πρωταγωνιστής στο ποίημα αισθάνεται ότι παραμένει θεατής και δεν έχει παλέψει για κάτι σημαντικό στη ζωή του. Στο σημείο αυτό, ο όρος μεταφράζεται κυριολεκτικά με την αντιστοιχία «εύκρατες πύλες», φράση δηλαδή που δεν διευκρινίζει τη συγκεκριμένη ιστορική αναφορά στο αναγνωστικό κοινό. Αντίστοιχα, στους αμέσως επόμενους στίχους απλουστεύει τις λέξεις του πρωτοτύπου, όπου υποδηλώνει την απραξία του, τη σωματική του οκνηρία και δειλία, απέναντι στα ιστορικά γεγονότα.

“/.../Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,  
Bitten by flies, fought” (στ. 5-6)

«/.../μήτε βυθίστηκα στα έλη ώσμε το γόνα, κραδαί-  
νοντας ξίφος  
νικημένος απ’ τις μύγες, ρεζίλης».

Ακόμη, αλλάζει τη σημασία του γαλλικού πολιτιστικού όρου “estaminet”, που αναφέρεται σε μικρό καφέ, μπιστρό, όπου σύχναζαν άνθρωποι χαμηλού κοινωνικού επιπέδου την περίοδο που γράφει ο Eliot και συνηθιζόταν στην εποχή του. Ο όρος εδώ υποδηλώνει μέσω του αντισημιτισμού του ποιητή τη χαμηλή και τυχαία κοινωνική καταγωγή των Εβραίων. Ο Γ. Σαραντής προσαρμόζει την κυριολεκτική σημασία του όρου με τον υποτιμητικό όρο «τα πορνεία», εντείνοντας στη μετάφραση τον όρο που

αναφέρεται στην υποβάθμιση της γενεαλογίας των Εβραίων, που δεν ισοδυναμεί με τη σημασία του πρωτοτύπου.

Ένα ακόμη βασικό χαρακτηριστικό της μετάφρασης είναι οι σημασιολογικές αλλαγές λέξεων του πρωτοτύπου, καθώς σε ορισμένα σημεία ξεφεύγει από αυτό. Στον επόμενο στίχο, αναφέρεται πάλι με κατωτερότητα στους Εβραίους, μέσω υπαινιγμών σε αρρώστιες που τους μαστίζουν και την οικονομική παρακμή που επέφεραν στον σύγχρονο κόσμο. Ο μεταφραστής αποδίδει κατά έννοια τον στίχο, παραφράζοντας το νόημά του και αλλάζοντας τη σύνταξη του πρωτοτύπου με επιλογές που κρίνονται κάπως ακατάλληλες, όπως φαίνεται παρακάτω:

*“Blistered in Brussels, patched and peeled in London”* (στ. 10)

«*ψωραλέο τομάρι στις Βρυξέλλες, νταής μαδημένος  
στη Λόντρα*».

Με παράφραση αποδίδει και το νόημα της φράσης που αναφέρεται στη γυναίκα και τη συνήθειά της να ασχολείται με την κουζίνα, ενώ αλλάζει τη σύνταξη στην επόμενη πρόταση, που περιγράφει μια κοινότυπη, και υπό άθλιες συνθήκες, στιγμή της καθημερινότητάς της, με αποτέλεσμα να δημιουργεί μια καινούργια μεταφορική εικόνα.

*“The woman keeps the kitchen,  
Sneezes at evening, poking the peevish gutter”* (στ. 13-14)

«*Η γυναίκα έχει τη λάτρα της κουζίνας,  
Φταρνίζεται το βράδυ, στραγγίζει τα λούκια της γκρι-  
νιάρας μύτης*».

Τη φράση “windy spaces” (ανεμώδη μέρη) την αποδίδει μεταφορικά, συμπυκνώνοντας και αλλάζοντας τη σύνταξη, με ένα καινούργιο σύνθετο επίθετο, ως «ανεμόβιος». Μια ακόμη φράση που σχετίζεται με τον άνεμο, τη φράση “In the windy straits”, την αποδίδει με διαφορετική σημασία, ως «στις ανεμοποριές», μια όχι τόσο

επιτυχημένη επιλογή, καθώς η λέξη χρησιμοποιείται για το πέταγμα του πτηνού, και αποδίδει ως έναν βαθμό μεταφορικά το νόημα. Παρακάτω, σημειώνουμε και ορισμένες μεταφραστικές αλλαγές, όπου ο Γ. Σαραντής αποδίδει τις μεταφορικές εικόνες του Eliot με διαφορετικές επιλογές ή, όσον αφορά στη μορφολογία, παραλείπει ή συμπυκνώνει συντακτικά κάποια λέξη.

Στο ποίημα, ο Eliot κάνει χρήση της Ιστορίας με την αναφορά παραδειγμάτων, όπως την εμφάνιση του Χριστού, τους Φαρισαίους, την προδοσία του από τον Ιούδα και την καταδίκη του, τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τις οδυνηρές συνέπειές του, αλλά και το ξερίζωμα των Εβραίων. Ο σκεπτικισμός του ποιητή απέναντι στην αφηρημένη έννοια της Ιστορίας, εκδηλώνεται με την πεποίθησή του στον παραλληλισμό όλων των γεγονότων του παρελθόντος με το παρόν, την άνοδο και την πτώση. Τη μεταφορική εικόνα “That the giving famishes the craving” (στ. 39), που αποδίδει τον ρόλο της Ιστορίας και την ακατάσχετη επιθυμία για ανταγωνισμό, εδαφικά οφέλη και οικονομικά συμφέροντα, την αποδίδει πετυχημένα, με βάση το νόημα της πρότασης «/.../που το δόσιμο κάνει την επιθυμία πιο διψαλέα». Και στην επόμενη πρόταση που κρίνει την αδυναμία της Ιστορίας να λειτουργήσει λυτρωτικά, να οδηγήσει σε ουσιαστικές αλλαγές, καθώς επανέρχεται μόνο στη μνήμη ως “reconsidered passion”, την αποδίδει περιφραστικά με ειρωνικό ύφος, δηλώνοντας τη συνεχή ιστορική επανάληψη των πολεμικών συγκρούσεων και των συμφερόντων.

«/.../κι αν ακόμα υπάρ-  
χει συγκίνηση  
είναι μόνο στη μνήμη *συντηρημένος Ίμερος*»

Επίσης, στη μετάφραση της πρότασης που αναφέρεται στη Βιβλική εικόνα του Δέντρου της γνώσης του καλού και του κακού, παραλείπει στη μετάφραση το κύριο ρήμα της πρότασης, που προσδιορίζει και το μέγεθος του κακού<sup>29</sup>. “These tears are shaken from the wrath-bearing tree”, με την απόδοση «Αυτά τα δάκρυα από το δέντρο που καρπίζει την οργή». Δεν απουσιάζουν και τα μεταφραστικά λάθη, όπως στο σημείο

<sup>29</sup> Brooker J. Sp., “The structure of Eliot’s ‘Gerontion’, An Interpretation based on Bradley’s Doctrine of the Systematic Nature of Truth”, *Mastery and Escape: T.S. Eliot and the dialectics of Modernism*, Massachusetts Press, United States America, 1994, p. 103.

που αποδίδει τη λέξη “attention” (προσοχή) με τη λέξη «πόθος» στην πρόταση “when our attention is distracted”, ως «όταν ο πόθος μας είναι φευγάτος». Και ακόμη, τη φράση “of the backward devil” την αποδίδει χωρίς το κυριολεκτικό νόημά της, ως «τους δαίμονες που φωλιάζουνε μέσα μας».

Όσον αφορά στην απόδοση των ονομάτων και των τοπωνυμίων, που χρησιμοποιεί ο Eliot, ο Γ. Σαραντής μεταγράφει τα ονόματα, που εμπεριέχουν προσφωνήσεις (κύριος, κυρία) σε κάθε γλώσσα (αγγλική, γαλλική, γερμανική), ενώ αφήνει, όπως στο πρωτότυπο, τα υπόλοιπα ονόματα. Έτσι το επίθετο “Hakagawa”, που μεταφορικά αναφέρεται στη στάση των Ιαπώνων κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, παραμένει ως έχει. Στα ονόματα, που αναφέρονται σε ανθρώπους που καταδικάστηκαν για τις αμαρτίες τους να περιστρέφονται γύρω από την Άρκτο<sup>30</sup>, ο Γ. Σαραντής δεν αλλάζει στη μετάφραση το επίθετο “Fresca”, ενώ μεταφράζει σε δυο άλλα ονόματα μόνο την προσφώνηση στα ελληνικά, καθιστώντας φανερό στον αναγνώστη ότι πρόκειται για πρόσωπα. Τέλος, τα τοπωνύμια του ποιήματος *Belle Isle* και *Horn* επιλέγει να τα αφήσει ως έχει στη μετάφραση.

ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
Mr. Silvero	Κύριο Σιλβέρο
Hakagawa	Hakagawa
Titians	Τισιάνους
Madame de Tornquist	Μαντάμ ντε Τορνκουϊστ
Fraulein von Kulp	Φρουλάϊν φον Κούλπ
De Bailhache	Ντε Boulhache
Fresca	Fresca
Mrs. Cammel	μίσες Cammel

<sup>30</sup> Haldar S., “ARA VOS PREC or Poems of 1920”, *T.S. Eliot A twenty-first century view*, Atlantic Publishers and contributors, India, 2005, p. 32.

### 3.4.3 Γερόντιον – μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου

Η μετάφραση του ποιήματος *Gerontion* απασχολεί, όπως προείπαμε, και άλλους συγγραφείς της μεταπολεμικής Ελλάδας. Έτσι, ο Τ. Κουφόπουλος επιλέγει να μεταφράσει κι αυτός το ποίημα του Eliot το 1964. Ο λογοτέχνης Τ. Κουφόπουλος γεννήθηκε το 1927 στην Αθήνα, σπούδασε στο Πολυτεχνείο και διορίστηκε στο Υπουργείο Δημοσίων Έργων. Παράλληλα, ξεκίνησε τη λογοτεχνική δημιουργία, δημοσιεύοντας έργα σε περιοδικά, και κυρίως ως συνεργάτης του περιοδικού *Νέα Πορεία* το 1956. Χαρακτηριστική είναι η αντιστασιακή του δράση, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας (1967-1974), καθώς παραιτήθηκε από τη θέση του στο Δημόσιο και συμμετείχε σε εκδηλώσεις και αντιστασιακές οργανωμένες εκδηλώσεις. Επίσης, σταμάτησε συνειδητά να γράφει και να δημοσιεύει έργα το 1967 και μέχρι το τέλος της δικτατορίας, ως εκδήλωση της αντίδρασής του στο δικτατορικό καθεστώς και τη στέρηση της ελευθερίας που επέφερε στην κοινωνία. Συμμετείχε ακόμη στη δημόσια αντιπαράθεση των πνευματικών ανθρώπων με τη δικτατορία, με την έκδοση των 18 Κειμένων (*18 Κείμενα*) το 1970 με το έργο *Ηθοποιός*, το οποίο είχε γράψει πριν την έλευση του καθεστώτος, αλλά και με τη συγγραφή τριών ποιημάτων στα τεύχη 1 και 2 του περιοδικού *Νέα Κείμενα* το 1971<sup>31</sup>.

Τη χρονική περίοδο που μεταφράζει και δημοσιεύει το ποίημα *Γερόντιον*, το 1964, στην Ελλάδα ο πολιτικός βίος παρουσιάζεται αποτελεσματικός. Γίνονται συνεχόμενες αναταράξεις, συνεχείς αλλαγές στην πολιτική εξουσία, με αποτέλεσμα ο κόσμος να βιώνει ήδη μια πολύ αγχωτική κατάσταση, που σιγά σιγά θα οδηγήσει σε μια δύσκολη περίοδο για την Ελλάδα.

Στην εισαγωγή του, ο μεταφραστής αναφέρει το κίνητρο της μετάφρασης ποιημάτων του Eliot, το οποίο είναι το δέος, ο θαυμασμός του έργου του. Επίσης, αναφέρει την πεποίθησή του για την αδυναμία επίτευξης της τέλει μετάφρασης. Η αδυναμία αυτή προέρχεται, όπως το αιτιολογεί, κυρίως από την αναγκαστική διαφοροποίηση του ρυθμού των λέξεων και της ηχητικής συνάφειας του πρωτοτύπου

<sup>31</sup> Περισσότερα βιογραφικά στοιχεία παρουσιάζονται στην προσωπική σελίδα του συγγραφέα <http://www.takiskoufopoulos.net/> (τελευταία πρόσβαση 15 Ιουνίου 2015).

στη μετάφραση<sup>32</sup>. Ακόμη περισσότερο μάς τονίζει πως, για να μεταφράσεις σωστά, πρέπει να αφήσεις εκτός τον δικό σου προσωπικό κόσμο, «ν' ακούσεις τη φωνή του ποιήματος». Όσον αφορά στην ποίηση του Eliot και το ζήτημα της θρησκευτικότητας που τον απασχολεί, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της, για τον μεταφραστή, είναι η αναζήτηση των απαντήσεων και όχι η σιγουριά, καθώς ο Eliot βλέπει τη θρησκεία ως αποκούμπι για να μπορέσει να ζήσει και να δημιουργήσει και όχι ως σανίδα σωτηρίας, σύμφωνα με τις θρησκευτικές επιταγές της Εκκλησίας.

Πρώτα απ' όλα, όσον αφορά στο παράθεμα που βάζει ο Eliot από το θεατρικό του Shakespeare *Measure for Measure*<sup>33</sup> («Με το ίδιο μέτρο»), ο μεταφραστής επιλέγει να αποδώσει τη λέξη “age” με τη λέξη «γεράματα», συνδέοντας τη συγκεκριμένη επιλογή με τα συμφραζόμενα του ποιήματος. Στο ίδιο σημείο αποδίδει τη φράση “dinner sleep” με τη λόγια και εκκλησιαστική λέξη «απόδειπνο ύπνο», που σημασιολογικά παραπέμπει στην Ακολουθία που τελείται μετά το δείπνο, ενώ στο πρωτότυπο του Shakespeare η λέξη “dinner” σήμαινε το κυρίως γεύμα, με αποτέλεσμα να μην αντιστοιχεί ακριβώς στην επιλογή του μεταφραστή στα ελληνικά.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μετάφραση του πολιτισμικού όρου “hot gates” που αποτελεί αναγωγή στο ιστορικό παρελθόν και τη μάχη των Θερμοπυλών. Ο Κουφόπουλος μεταφράζει κυριολεκτικά τον όρο ως «πυρωμένες πύλες», χωρίς να γίνεται κατανοητό ότι πρόκειται για αναφορά στη συγκεκριμένη ιστορική μάχη.

Η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι απλή δημοτική γλώσσα, χωρίς ιδιοματισμούς. Μόνο όταν αναφέρεται στους στίχους που προέρχονται από εκκλησιαστικά βιβλία (Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο) δημιουργεί αρχαιοελληνική

---

<sup>32</sup> «Το συγκεκριμένο ποίημα πόσο αντέχει σε μια μετάφραση, δηλαδή σε μια απόδοση με λέξεις που διατηρούν, βέβαια, το εννοιακό περιεχόμενο του πρωτοτύπου, χάνουν όμως αρκετά από την σημαντική, που με την ιστορική τους χρήση μέσα στον κόσμο τους είχαν αποκτήσει, και χάνουν ολότελα τον ρυθμό και την κύμανση φορέα και εκφερόμενου, και γενικότερα, εκείνου που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε, γλωσσική αναπνοή του κειμένου». Eliot T.S., *Τετάρτη των Τεφρών και άλλα Ποιήματα*, μετάφραση Τ. Κουφόπουλος, Αθήνα 1964, σελ. 12-13 στο <http://www.takiskoufopoulos.net/Biblia/Eliot.pdf>, τελευταία πρόσβαση 10 Ιουνίου 2015.

<sup>33</sup> Shakespeare, “*Measure for Measure*”, edited by. Mowat Barbara A and Werstine Paul, Act 3, Scene 1, Folger Shakespeare Library, <http://www.folgerdigitaltexts.org> τελευταία πρόσβαση 16 Ιουνίου 2015.

σύνταξη, θέλοντας να διατηρήσει το πρωτότυπο ύφος του στίχου. Για παράδειγμα, “We would see a sign” (στ. 17), «Θέλομεν ιδείν σημείον».

Στη συνέχεια, στο παράδειγμα που αναφέρεται στον αντισημιτισμό του Eliot, ο μεταφραστής επιλέγει να διαφοροποιηθεί στη γραμματική μετάθεση και τη συντακτική αλλαγή. Η πρώτη αλλαγή γίνεται στη μετάφραση του ρήματος “squats” (κάθομαι), το οποίο το μεταφράζει με αλλαγή γραμματικής κατηγορίας, με τον κατηγορηματικό προσδιορισμό «ανακούρκουδος» (με λυγισμένα γόνατα και με το σώμα στηριγμένο στα δάκτυλα των ποδιών), δημιουργώντας μια εικόνα αστεία. Ανάλογα αλλάζει τη σειρά της πρότασης του πρωτοτύπου και ενώνει στη μετάφραση τις λέξεις “the jew”, “the owner”, ως «ο Εβραίος ιδιοκτήτης», με αποτέλεσμα να μην αποδίδεται η ειρωνεία του πρωτοτύπου, όταν τον αποκαλεί μεμονωμένα “the owner”, για να δηλώσει τον πλούτο, την ιδιοκτησία των Εβραίων στον κόσμο. Παράλληλα, βλέπουμε και την εύστοχη επιλογή του ουσιαστικού «σπορά» (για γεωργική εργασία, φυτά), για να μεταφράσει το ρήμα “spawn” [γεννώ (για ψάρια)], που χρησιμοποιείται για να δηλώσει υποτιμητικά την τυχαία γέννηση των Εβραίων.

Ο Τ. Κουφόπουλος μεταφράζει λέξη προς λέξη το ποίημα του Eliot, χωρίς να διαφοροποιείται σημαντικά από το πρωτότυπο. Βρίσκει τις ισοδυναμίες στα περισσότερα σημεία, γεγονός που συνδυάζεται με το επάγγελμά του ως πολιτικού μηχανικού δομικών έργων και τη λογική που το διακρίνει.

Όσον αφορά στην εικόνα που παρουσιάζει τη γυναίκα ως ένα αντικείμενο του πόθου και προς εκμετάλλευση, καταδικασμένη σε μια καθημερινότητα που ικανοποιεί «μηχανικά» τις επιθυμίες (ερωτικές και μη) του συζύγου στο σπίτι<sup>34</sup>, ο Eliot μεταφορικά δημιουργεί μια σύνθετη εικόνα με ερωτικά σημαινόμενα. Ο μεταφραστής μεταφράζει κυριολεκτικά, ακολουθώντας πιστά τις λέξεις του πρωτοτύπου και, όπου αδυνατεί να πετύχει τις ισοδυναμίες, αποδίδει τις λέξεις της μετάφρασης με αντιστοιχίες.

Ακόμη διαφοροποιείται με τη χρήση ορισμένων μετατροπιών, όταν δηλαδή αναστρέφει τη φυσική σειρά ορισμένων λέξεων στη μετάφραση. Έτσι έχουμε στο

<sup>34</sup> The phrase “poking the peevish gutter”, is indicative of her rousing herself to the task in the same manner as one pokes a cold hearth to rouse a flame, to excite the membrane, as Gerontion remarks later, when the sense has cooled. Mirral C.R., “Chapter 3. Poems 1920: Gerontion”, *Eliot’s Early Poetry in Perspective*, Atlantic Publishers and Distributors, Mirral, 2001, p. 51.



πρωτότυπο “The woman keeps the kitchen, makes tea, Sneezes at evening, poking the peevish gutter.”, ενώ στη μετάφραση «Η γυναίκα ασχολείται στην κουζίνα, φτιάχνει τσάι το βράδυ, σκαλίζοντας το δύστροπο λούκι, φτερνίζεται». Η μικρή αλλαγή των λέξεων, όμως, στο σημείο αυτό, συνδέει περισσότερο την πρόκληση του φταρνίσματος με τη διαδικασία του καθαρίσματος του σωλήνα, ενώ στο πρωτότυπο παρακολουθούμε την παράθεση των μηχανικά δοσμένων εργασιών και συνηθειών της γυναίκας, και κυρίως της μεταφορικής σύνδεσης με την ερωτική ενόχληση.

Η παράθεση του παραδείγματος της Ιστορίας και των αποτελεσμάτων που επιφέρει στον ίδιο τον πρωταγωνιστή και τους οικείους, που αποτελεί και το κεντρικό νόημα του ποιήματος του Eliot, μας δίνει το μέγεθος της ανθρώπινης πνευματικής εξαθλίωσης. Όλα τα παραδείγματα βαρβαρότητας του ιστορικού παρελθόντος, που προανέφερε, οδηγούν στο συμπέρασμά του για την Ιστορία. Στη μετάφρασή του, ο συγγραφέας προσπαθεί, σε γενικές γραμμές, να βρει τις κατάλληλες ισοδυναμίες για το πρωτότυπο.

Ορισμένες φορές, όπως εξηγεί και στην εισαγωγή του μεταφραστικού του έργου του Eliot, αυτό καθίσταται αδύνατο, λόγω των διαφορετικών σημασιοδοτήσεων που οι περισσότερες λέξεις έχουν από τη γλώσσα-πηγή. Έτσι, παρότι μεταφράζει με βάση λεξιλογικές αντιστοιχίες τη φράση “cunning passages, contrived corridors” ως «πανούργα μονοπάτια, επινοητικούς διαδρόμους», μας δίνει μια ξεκάθαρη ερμηνεία της Ιστορίας ως ενός μέσου αρνητικού, με πολύ άσχημες τις περισσότερες φορές συνέπειες, εξαιτίας των σκευωριών, των συνωμοσιών και των ελιγμών που αποφασίζονται από τους ηγέτες μεταξύ των γεγονότων. Το ίδιο συμβαίνει και όταν αποδίδει λίγο παρακάτω την εξής φράση με τρόπο που φανερώνει απροκάλυπτα τις ματεριαλιστικές διαθέσεις που υπονοούνται στο πρωτότυπο:

“/.../with such supple confusions  
That the giving famishes the craving”

«Και ό,τι δίνει, το δίνει με τόσο εύστροφες συγχύσεις  
Που η προσφορά αυξάνει τη ζήτηση».

Αποδίδει τη λέξη “supple” (ευέλικτος, εύκαμπτος) με τη λέξη «εύστροφες», που δεν αντιστοιχεί ακριβώς στο νόημα της λέξης του πρωτοτύπου. Έπειτα, την έκφραση που σημαίνει τα συμφέροντα που υποκινούν τα γεγονότα της Ιστορίας, τους ελιγμούς και τους πολέμους, την αποδίδει όχι με την έννοια της πείνας που αυξάνεται, αλλά επιλέγει μια έκφραση καθαρά τεχνική και οικονομική, για να υποδηλώσει την απόλυτη εξαχρείωση για το κέρδος. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει και η επιλογή της μετάφρασης της πρότασης “unnatural vices are fathered by our heroism” (στ. 44-45), η οποία αναφέρεται στα κίνητρα των ανθρώπων, όταν υποκινούν πόλεμο ή μετέχουν σ’ αυτόν, και τη μεταφράζει χρησιμοποιώντας υποτιμητικές λέξεις, με αρνητική σημασία, για να φανερώσει το μέγεθος της ηθικής διαφθοράς και του κακού, που υπονοεί ο Eliot.

«Αφύσικες διαστροφές κηδεμονεύει ο ηρωισμός μας».

Τέλος, σχετικά με τα τοπωνύμια και τα ονόματα των προσώπων που βάζει ο Eliot στο ποίημα, ο Τ. Κουφόπουλος διατηρεί αυτούσια τα ξένα ονόματα, ενώ μεταφράζει μόνο τη “shuddering Bear” ως τρεμάμενη Άρκτο. Αφήνει απaráλλαχτη την ονομασία “Belle Isle”, ένα νησάκι στον Βόρειο Ατλαντικό, ενώ δεν αντιλαμβάνεται σωστά ότι το όνομα “Horn” αναφέρεται στο μέρος Cape Horn, το νοτιότερο άκρο της Νότιας Αμερικής<sup>35</sup>, και το μεταφράζει με την κυριολεκτική του σημασία ως Κέρας.

#### 3.4.4 Γερόντιον – μετάφραση του Άρη Δικταίου

Ο Άρης Δικταίος μεταφράζει το ποίημα “Gerontion” στον τόμο *Μεγάλες στιγμές της ποιήσεως*<sup>36</sup>, το 1967. Πρόκειται για ψευδώνυμο του Κ. Κωνσταντουλάκη, ο οποίος γεννήθηκε στο Ηράκλειο το 1919. Σπούδασε Νομικά και εργάστηκε αρχικά στο Ραδιόφωνο και έπειτα ως υπεύθυνος των εκδόσεων Φέξη από το 1960 έως το 1965. Στη λογοτεχνία εμφανίζεται ήδη από τα μαθητικά του χρόνια, το 1934. Ποιητής,

<sup>35</sup> Haldar S., “ARA Vos Prec or Poem 1920”, *T.S. Eliot: A 21<sup>st</sup> Century-View*, Atlantic publishers Contributors, India, 2005, σελ. 32.

<sup>36</sup> Eliot T.S., «Γερόντιον», *Μεγάλες στιγμές της ποιήσεως*, μετάφραση Άρη Δικταίου, εκ. Δωδώνη, Αθήνα, 1967, σελ. 167-169.

μεταφραστής, δοκιμιογράφος που ανήκει ιστορικά στην Α΄ Μεταπολεμική γενιά, με σημαντικό και πολύπλευρο το μεταφραστικό του έργο<sup>37</sup>. Χαρακτηριστικό είναι ότι μεταφράζει το *Γερόντιον*, τη στιγμή που στην Ελλάδα επιβάλλεται στρατιωτική δικτατορία, λόγω αδυναμίας εσωτερικής οργάνωσης του μεταπολεμικού ελληνικού δημοκρατικού πολιτεύματος. Η χρονική στιγμή που δημοσιεύεται η μετάφραση του συγκεκριμένου έργου του Eliot, που αναφέρεται στην παρακμή και την κατάρρευση των ηθικών και δημοκρατικών αξιών, ταιριάζει απόλυτα με το κλίμα της αποσύνθεσης που βιώνει η Ελλάδα από το διδακτορικό καθεστώς.

Το εισαγωγικό παράθεμα από τον Shakespeare ο Άρης Δικταίος το μεταφράζει σωστά, εκτός από τη λέξη “dinner”, που στο ποίημα σημαίνει το μεσημεριανό, όπως προαναφέραμε, και όχι το δείπνο που επιλέγει στη μετάφρασή του. Χαρακτηριστικό της μετάφρασής του είναι η ποιητικότητα της μετάφρασης, την οποία πετυχαίνει με τη χρήση σε αυτήν πολλών μετοχών και λογοτεχνικών λέξεων. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Άρης Δικταίος είναι η λαϊκή γλώσσα σε ολόκληρη τη μετάφραση. Έτσι στην αρχή, στους δύο πρώτους στίχους, έχουμε την απόδοση των στίχων με δυο μετοχές, εκ των οποίων τη μια την προσθέτει ο ίδιος ο μεταφραστής, δημιουργώντας καθ’ αυτόν τον τρόπο και ομοιοκαταληξία των δύο στίχων. Πετυχημένη είναι και η απόδοση της λέξης “dry” (ξεραμένος) με τη μετοχή «διψασμένο», καθιστώντας φανερή την επιθυμία για ανανέωση και αναζωογόνηση της εποχής από την πνευματική στειρότητα.

“Here I am, an old man in a dry month,  
Being read to by a boy, waiting for rain.” (στ. 1-2)

«Εδώ ‘μαι, γέρος άνθρωπος σε διψασμένο μήνα, γροικώντας  
Ένα αγόρι που μου διαβάζει, τη βροχή καρτερώντας».

Έπειτα, ο Άρης Δικταίος τον πολιτισμικό όρο “hot gates” τον αποδίδει κυριολεκτικά με την αντιστοιχία «πύρινες πύλες», που δεν παραπέμπουν στην πολιτισμική αναφορά της μάχης των Θερμοπυλών. Επιπλέον, τον όρο “cutlass” (σπαθί,

<sup>37</sup> Αργυρίου Αλεξ., «Άρης Δικταίος», *Η ελληνική ποίηση, Η πρώτη μεταπολεμική γενιά*, εκ. Σοκόλης, Αθήνα, 1982, σελ. 68-71.

γιαταγάνι) τον αποδίδει με τη συνεκδοχή «όπλο», δηλώνοντας το όλο αντί του μέρους, χωρίς όμως να προσδιορίζει ακριβώς τα σημαινόμενα του όρου.

Αναλόγως επιλέγει να μεταφράσει τον Εβραίο με τη λαϊκότερη λέξη «Οβραίος», και πιο συγκεκριμένα εδώ με τον τύπο «Οβριός», απλοποιώντας ακόμη περισσότερο, ενώ αξίζει να σημειωθεί η ομοιότητα με τη μετάφραση του Παπατσώνη στους συγκεκριμένους στίχους, με τη μικρή αλλαγή της λέξης «φίστουλες» προς το λαϊκότερο «φούστουλες».

«/.../ γέννημα και θρέμμα

Κάποιου καταγωγίου της Αμβέρσας, στις Βρυξέλλες

Που 'βγαλε φούστουλες κ' ύστερα στη Λόντρα

Μπάλωμα και ξελεπιάστηκε».

Στους παραπάνω μεταφρασμένους στίχους δηλώνεται με υποτιμητικό τρόπο στο ποίημα του Eliot η γέννηση των Εβραίων και οι οικονομικές τους δραστηριότητες στις πόλεις με τα μεγαλύτερα εμπορικά κέντρα του κόσμου. Επιπροσθέτως, παρακάτω στην έκφραση “roking the peevish gutter” επιλέγει να διατηρήσει τη συντακτική σειρά των λέξεων και τη σημασία, με μόνη διαφορά την αλλαγή της κυριολεκτικής σημασίας της λέξης “gutter” (λούκι, σωλήνας, υδροροή). Καθ’ αυτόν τον τρόπο αποδίδει τη μεταφορική εικόνα της γυναίκας με την καθημερινή ρουτίνα στην κουζίνα, χρησιμοποιώντας και προσωποποίηση του ουσιαστικού στη μετάφραση στον δεύτερο στίχο:

«/.../ξεσκαλίζει

Τον νεροχύτη τον δύστροπο».

Στο επόμενο μέρος, στο οποίο αναφέρεται στην έλλειψη θρησκευτικότητας, ένα από τα προβλήματα της εποχής, ο Eliot χρησιμοποιεί τα λόγια των Φαρισαίων, που για να πιστέψουν θέλουν να δουν «σημεία». Στο συγκεκριμένο χωρίο, ο Δικταίος μεταφράζει με απλή δημοτική γλώσσα, με τη διαφορά ότι μεταχειρίζεται μια καθαρά λογοτεχνική λέξη για να αποδώσει τη λέξη “with darkness”, τη λέξη «με ζόφο», επισημαίνοντας το τέλμα μιας εποχής, που μαστίζεται από απουσία πίστης, ερείσματος και παραλληλίζεται με την εποχή του Χριστού. Επιπλέον, για να αποδώσει τη φράση

“flowering Judas” που αναφέρεται στην προδοσία του Ιούδα και περαιτέρω στη διαφθορά και την απιστία που επικρατεί στη μοντέρνα εποχή του, ο μεταφραστής το αποδίδει λανθασμένα, αναφερόμενος στην περιοχή της Ιουδαίας και όχι στον Ιούδα. Πιο ειδικά, επινοεί τη σύνθετη λέξη «φηγοβοτάνια», από την αρχαία λέξη «φηγός» (βελανιδιά), το ιερό δέντρο του Δία και με δεύτερη λέξη τα βοτάνια, που φυσικά δεν αποτελεί την ακριβή αντιστοιχία της έκφρασης.

Επιπλέον, στους στίχους που αναφέρονται στην προσωποποίηση της αφηρημένης έννοιας της Ιστορίας ως μιας γυναίκας, ο Δικταίος μεταφράζει κατά λέξη, σωστά και με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τις μετοχές, τις οποίες διατηρεί στη μετάφραση του σε αντιστοιχία με το πρωτότυπο.

“/.../Think now  
History has many cunning passages, contrived corridors  
And issues, deceives with whispering ambitions/.../” (στ. 34-35)

«/.../Σκέψου τώρα,  
Πως η ιστορία έχει πολλά πανούργα περάσματα, επινοημένους  
Διαδρόμους κ’ εξόδους, παραπλανά με φιλοδοξίες ψιθυρισμένες /.../».

Ακόμη, πολύ εύστοχα προσαρμόζει την έκφραση “That the giving famishes the craving” (στ. 39) που σημαίνει την αδηφάγο διάθεση των συμμετεχόντων στους πολέμους, τη διάθεση εξουσίας και τον ηθικό αμοραλισμό, με την αντιστοιχία «που κάνει τον πειναλέο πιο πειναλέο».

Παρακάτω, στη μετάφραση του Α.Δικταίου επισημαίνονται ορισμένες ανακρίβειες, τις οποίες επιλέγει να αποδώσει κυρίως με μεταφορικές εκφράσεις. Έτσι έχουμε, για παράδειγμα, για την έκφραση που συμβολίζει την έλλειψη πλέον ερωτικού πάθους του πρωταγωνιστή “/.../In memory only, Reconsidered passion” (στ. 41), την επιλογή απόδοσης με τη μη ταυτόσημη λέξη «αναμασημένο», («/.../ μόνο στη μνήμη είναι, αναμασημένο πάθος»), ενώ σημαίνει ότι επανέρχεται το πάθος μόνο στη μνήμη, λόγω της ηλικίας. Ακόμη, στην πρόταση που αναφέρεται αλληγορικά στο προκείμενο τέλος του μέσα στο ερειπωμένο σπίτι (“when I stiffen in a rented house”) ο Α. Δικταίος προτιμά να αποδώσει με το ρήμα «ξυλιάζω» περισσότερο την έλλειψη θέρμανσης ή το

ρίγος που νιώθει λόγω της ηλικίας, και λιγότερο τη σημασία του τέλους και της ακινησίας, που σημαίνει το ρήμα του πρωτοτύπου stiffen (γίνομαι πιο άκαμπτος) μαζί με τα συμφραζόμενα. Κάτι ανάλογο συμβαίνει με την αναφορά του Eliot στην εικόνα της κίνησης των δαιμόνων προς τα πίσω, της ταραχής τους, και μεταφορικά της επιστροφής πίσω σε μια πορεία πιο πνευματική<sup>38</sup>. Η λέξη “concoitation” (εγείρω) αποδίδεται μεταφορικά από τον μεταφραστή με την επιλογή της λέξης «ξορκισμός», χωρίς να ανταποκρίνεται στην αντίστοιχη σημασιοδότηση που υπαινίσσεται ο Eliot. Με αυτόν τον τρόπο αποδίδει περισσότερο τη μεταφορική εικόνα, που είναι γνωστή και από την εκκλησία, καθώς η λέξη “concoitation” σημαίνει την έγερση, το ζύπνημα και την ταραχή των δαιμόνων που περπατούν προς τα πίσω<sup>39</sup>.

«/.../ μήτε σ’ οποιονδήποτε ξορκισμό των δαιμόνων  
των οπισθόβουλων οφείλεται».

Τέλος, όσον αφορά στα τοπωνύμια που επιλέγει ο Eliot στο τελευταίο μέρος του ποιήματος, ο Α. Δικταίος εξελληνίζει τα ονόματα και τα μέρη, μεταγράφοντάς τα με ελληνικό αλφάβητο, χωρίς να γίνεται αντιληπτό σε ποια ακριβώς μέρη αναφέρεται ο συγγραφέας, με μόνη εξαίρεση την αναφορά στην Άρκτο. Με αυτόν τον τρόπο έχουμε:

De Bailhache	Ο ντε Μπαϊλάς
Fresca	Ο Φρέσκα
Mrs. Cammel	Κυρία Κάμμελ
Shuddering Bear	Ριγούσης Άρκτου
Belle Isle	Μπελ Ιλ

<sup>38</sup> “The image of the ‘backward devils’ not only points to the conventional image of the evil spirits literally walking backwards with invented feet, but also to their prompting man along a spiritually retrograde course”. Mirral C.R., “Chapter 3. Poems 1920: Gerontion”, *Eliot’s Early Poetry in Perspective*, Atlantic Publishers and Distributors, New York, 2001, p. 58.

<sup>39</sup> “The last verse refers to diviners, who in Dante’s *Inferno*, were condemned to walk backward because they had presumed to foretell the future”, Atkins G., “Reading T.S. Eliot, Chapter 7 The Burden of Arrival Gerontion, The Love song of A. Prufrock, The Little Gidding”, *Four Quartets and the Journey toward Understanding*, Palgrave Macmillan, New York, 2012, p. 129.

Horn	Ακρωτήριο Χορν
Gulf	Κόλπος

Ο Α. Δικταίος μεταφράζει το *Γερόντιον* σε μια χρονική περίοδο που οι κοινωνικο-πολιτικές αλλαγές στη νεοελληνική κοινωνία αναζητούνται διακαώς. Το πολιτικό κλίμα λίγο πριν και με την έλευση του δικτατορικού καθεστώτος παρουσιάζεται ιδιαίτερα ασταθές και σχετίζεται με την εποχή που μεταφράζεται το *Γερόντιον* και την αμφιταλαντευόμενη ιδεολογία που επικρατεί. Γι' αυτόν τον λόγο, στην αρχή και το τελείωμα του ποιήματος μεταφράζει τη λέξη “dry”, που κυριαρχεί στο ποίημα για να δηλώσει την ξεραϊλα και την πνευματική στειρότητα και ακαμψία, με μια λέξη που εμπεριέχει τη δίψα, την ελπίδα<sup>40</sup> και την αναζήτηση αλλαγής της εποχής και των καταστάσεων της Ιστορίας.

“Here I am, an old man in a dry month/.../” (στ. 1)

“Tenants of the house,  
Thoughts of a dry brain in a dry season.” (στ. 75)

Εδώ μαι, γέρος άνθρωπος σε διψασμένο μήνα/.../  
«Κάτοικοι του σπιτιού,  
Σκέψεις στεγνού μυαλού, σ' εποχή διψασμένη».

### 3.4.5 Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων του *Γερόντιου*

Οι μεταφράσεις του *Γερόντιου* πραγματοποιούνται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Η μετάφραση του Τ. Παπατσώνη, δημοσιεύεται στο περιοδικό *Κύκλος* το 1933 και αποτελεί την πρώτη μετάφραση του εν λόγω ποιήματος στα ελληνικά. Η χρονική περίοδος που δημοσιεύεται κάθε μετάφραση εξηγεί κατά κάποιον τρόπο και

<sup>40</sup> Την ύπαρξη της ελπίδας για το μέλλον του Ευρωπαϊκού Πολιτισμού τονίζει και ο μεταφραστής σε άρθρο του. Δικταίος Α., «Thomas Stearns Eliot (Βραβείο Νόμπελ 1948)», *Νέα Εστία*, τομ. 44, τχ. 513, (15 Νοεμβρ. 1948), σελ. 1435-1436.

ορισμένες γλωσσικές επιλογές του κάθε μεταφραστή, καθώς ανταποκρίνονται πρώτα στο συγκεκριμένο κοινωνικό και γλωσσικό περιβάλλον της εποχής. Στη μετάφραση του Παπατσώνη παρατηρούμε λέξεις που δεν χρησιμοποιούνται πια στην καθημερινή γλώσσα, μόνο στη μετάφραση της ποίησης. Τέλος, όσον αφορά στην εποχή, η χρονιά δημιουργίας της μετάφρασης του Παπατσώνη, το 1933, αποτελεί μια περίοδο που η ελληνική κοινωνία μαστίζεται από την οικονομική κρίση του 1932, η οποία είχε ολέθριες συνέπειες και στο εσωτερικό της χώρας. Η επόμενη χρονολογικά μετάφραση του Γ. Σαραντή, δημοσιεύεται το 1957 με σκοπό την παρουσίαση στο αναγνωστικό κοινό του περιοδικού *Ο Λογοτέχνης*. Συνδέεται επίσης η ποίηση του Eliot από τον μεταφραστή με τη γνώση της παρακμής της Ευρώπης, της αλλαγής των κοινωνικών τάξεων και της μεταφοράς εικόνων της καθημερινότητας μαζί με τις ποιητικές εικόνες. Στη μετάφρασή του, ο Γ. Σαραντής, χρησιμοποιεί λαϊκή γλώσσα με αρκετούς προφορικούς τύπους της καθομιλουμένης, δηλώνοντας στο πρώτο μέρος και την κοινωνική παρακμή μέσα από τις γλωσσικές επιλογές.

Η μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου δημοσιεύεται σε αυτόνομη έκδοση το 1964, τρία χρόνια πριν τη Δικτατορία του 1967, και η γλώσσα που χρησιμοποιεί στη μετάφραση απομακρύνεται αρκετά από τις λεξιλογικές επιλογές του Τ. Παπατσώνη, σε μια εποχή που πασχίζει να πετύχει την καθιέρωση της δημοτικής. Ο Τ. Κουφόπουλος, ένας λογοτέχνης με έντονο ιδεολογικό υπόβαθρο, μεταφράζει το *Γερόντιον* το 1964, σε μια μεταβατική περίοδο όπως προαναφέραμε, που ο πολιτικός βίος βρίσκεται σε αναταραχή και πραγματοποιούνται συνεχείς αλλαγές που έχουν τόσο θετικές (όσον αφορά στη γλώσσα και την εκπαίδευση), όσο και αρνητικές επιπτώσεις στην κοινωνική ζωή της χώρας.

Αντίστοιχα, στη μετάφραση του Άρη Δικταίου (1967), πέρα από τις λογοτεχνικές λέξεις που στοχεύουν να μιμηθούν το γλωσσικό ύφος του Eliot, παρατηρείται η επικράτηση της δημοτικής γλώσσας. Ο Α. Δικταίος, δημοσιεύει τη μετάφρασή του το 1967, τη στιγμή που το διδακτορικό καθεστώς κάνει την εμφάνισή του στον πολιτικό στίβο και η αβεβαιότητα και οι συνέπειες των πολιτικών πραγμάτων του παρελθόντος, παρουσιάζονται πιο έντονες από ποτέ.

Ο Τ. Παπατσώνης χρησιμοποιεί ποικίλες λαϊκές λέξεις στη μετάφρασή του, σε συνδυασμό με λόγιες λέξεις και αρχαιοελληνική σύνταξη, όπου απαιτεί το πρωτότυπο. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί, προσιδιάζει στο προσωπικό ύφος του μεταφραστή, με τη



μεικτή γλώσσα των ποιημάτων του. Ορισμένα χαρακτηριστικά της μετάφρασής του είναι οι πολλές παραφράσεις, τις οποίες επινοεί στη μετάφραση για να αποδώσει με λεπτομέρεια το νόημα των προτάσεων, η παρωδία με την ψευτοηρωϊκή διάθεση του πρωταγωνιστή που πετυχαίνει και ο μεταφραστής, αλλά και η ποιητικότητα της μετάφρασης με τις ασυνήθιστες μεταφορικές εικόνες που δημιουργεί.

Χαρακτηριστικό της μετάφρασης του Γ. Σαραντή, είναι πρώτα απ' όλα, η μορφολογική διαφοροποίηση με το πρωτότυπο, αλλάζοντας το στυλ του ποιήματος στη μετάφραση, καθώς δεν τελειώνει την ενότητα των στίχων και τη συνεχίζει στον επόμενο. Έπειτα, η μετάφραση είναι σε αρκετούς στίχους κατά έννοια, με τις περιφραστικές αποδόσεις αρκετών στίχων και τη χρήση αρκετών λαϊκών λέξεων, που δεν αντιστοιχούν στην κατά λέξη σημασία του πρωτοτύπου, όπως όταν αποδίδει τα αρνητικά χαρακτηριστικά των Εβραίων. Αντίστοιχα, στα υπόλοιπα σημεία του ποιήματος δεν απουσιάζουν και οι αρχαιοπρεπείς λέξεις, όπως «κραδαίνοντας» και «ίμερος», η καινούργια σύνθετη λέξη «ανεμόβιος» και η χρήση της ποιητικής λέξης «δρομόντας» (δρομώντας).

Στη μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου, επικρατεί η δημοτική γλώσσα της εποχής, χωρίς έντονους ή εξεζητημένους τύπους και προσπαθεί να διατηρήσει το γλωσσικό ύφος, όπου το ποίημα απαιτεί, όπως συμβαίνει στους στίχους που προέρχονται από την εκκλησιαστική παράδοση. Η μετάφρασή του είναι λέξη προς λέξη και πετυχαίνει τις κατάλληλες ισοδυναμίες σε πολλά σημεία, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις, όπου τον δυσκολεύει η μετάφραση, παρατηρούμε ότι προβαίνει σε μετατροπίες, για να διευκολύνει τον αναγνώστη στην κατανόηση του νοήματος του πρωτοτύπου.

Ο Α. Δικταίος, μεταχειρίζεται τη λαϊκή γλώσσα σε ολόκληρο το ποίημα, αδιαφορώντας, σε αντίθεση με τους άλλους μεταφραστές, για την παράθεση των στίχων σε αρχαιοελληνική σύνταξη. Ένα υφολογικό χαρακτηριστικό είναι η χρήση πολλών μετοχών στη μετάφραση, γεγονός που δεν παρατηρείται στους υπόλοιπους μεταφραστές. Ακόμη, παρατηρούμε ορισμένες ασυνταξίες, τη χρήση μετατροπιών, δηλαδή την αλλαγή της φυσικής σειράς των λέξεων στη μετάφραση, που συμβαίνουν για να διευκολύνουν στην απόδοση του νοήματος του πρωτοτύπου. Ο μεταφραστής επιλέγει να αποδώσει κυρίως λεξιλογικές αντιστοιχίες που δεν είναι ακριβώς ταυτόσημες και δεν αποτελούν τις ακριβείς αντιστοιχίες.

Όσον αφορά στο παράθεμα που βάζει ο Eliot από το θεατρικό έργο του Shakespeare (*Measure for Measure*), και οι τέσσερις μεταφραστές το αποδίδουν στα ελληνικά. Οι μόνες αλλαγές που παρατηρούνται είναι η απόδοση της λέξης “age” από τον Τ. Κουφόπουλο ως «γεράματα», ανάλογα με τα συμφραζόμενα του κειμένου, καθώς και η απόδοση της φράσης “dinner sleep”, που μεταφράζεται με διαφορετικό τρόπο από τον Τ. Κουφόπουλο ως «αλλά σαν σε απόδειπνο», με διαφορετικό τρόπο στη μετάφραση του Τ. Παπατσώνη ως «μεταδείπνιος ύπνος» και με διαφορετικό τρόπο στη μετάφραση του Δικταίου, όπου αποδίδεται περιφραστικά, ως «σ’ έναν ύπνο ύστερα από δείπνο». Ακόμη, στη μετάφραση του παραθέματος από τον Γ. Σαραντή παρατηρούμε την ασυνήθιστη επιλογή του ρήματος «νειρόμαι» (ονειρεύομαι, επιθυμώ) για την απόδοση του “dreaming”.

Σχετικά με την απόδοση των πολιτισμικών όρων, όπως η έκφραση “hot gates” και η λέξη “cutlass”, κανένας από τους μεταφραστές δεν αποδίδει τον πρώτο όρο με βάση την πολιτισμική του αναφορά, αλλά μεταφράζουν κυριολεκτικά τη φράση, ενώ τον δεύτερο όρο ο Τ. Κουφόπουλος τον μεταφράζει με ακρίβεια (cutlass = σπαθί, γιαταγάνι) και όχι με συνεκδοχή. Ο Γ. Σαραντής, τέλος, μεταφράζει επίσης κυριολεκτικά τον όρο ως «ξίφος».

ΟΡΟΙ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ	ΠΑΠΑΤΣΩΝΗΣ	ΣΑΡΑΝΤΗΣ	ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΣ	ΔΙΚΤΑΙΟΣ
Hot gates	Εύκρατες πύλες	Εύκρατες πύλες	Πυρωμένες πύλες	Πύρινες πύλες
Cutlass	Πολεμιστήριο όπλο	Ξίφος	Σπάθα	όπλο

Αξίζει ακόμη να σημειώσουμε την υποτιμητική αναφορά του Eliot στη γέννηση των Εβραίων εξαιτίας του αντισημιτισμού του, που αποτελεί ένα από τα κεντρικά θέματα του ποιήματος που εξετάζουμε. Επιπλέον, μόνο στο σημείο αυτό οι μεταφράσεις των Παπατσώνη και Δικταίου παρουσιάζονται σχεδόν όμοιες. Και οι δύο μιμούνται το ποιητικό ύφος του Eliot, που αποδίδει με υποτιμητικό τρόπο την εικόνα των Εβραίων και χρησιμοποιούν λαϊκές λέξεις.

ΠΑΠ: «που ‘βγαλε φιστούλες στις Βρυξέλλες,  
Που ξελεπιάστηκε στη Λόντρα».

ΔΙΚΤ: «που ‘βγαλε φούστουλες κ’ ύστερα στη Λόντρα  
Μπαλώθηκε και ξελεπιάστηκε».

Αντίθετα, η γλώσσα του Κουφόπουλου στο σημείο αυτό είναι πιο απλή και πιο κοντά στη δημοτική της εποχής, διατηρεί την ειρωνεία του πρωτοτύπου, ενώ οι γλωσσικές μεταφραστικές επιλογές του Σαραντή εντείνουν την υποτιμητική χροιά εννοιών του πρωτοτύπου, χωρίς να ταιριάζουν απόλυτα.

Στη μετάφραση του αποσπάσματος που αναφέρεται στην Ιστορία, δηλαδή στο βασικό θέμα του ποιήματος, με βάση τα «ερείπια», τις οδυνηρές συνέπειες που αποτιμά ο ποιητής στο πέρασμα του χρόνου, τις έριδες και την ηθική διαφθορά, ο Κουφόπουλος και ο Δικταίος αποδίδουν ακριβέστερα την αρνητική υπόσταση από την καταμέτρηση της Ιστορίας, σε σύγκριση με τον Παπατσώνη και τον Σαραντή.

ΠΑΠ: «Σκέψου τώρα,  
που η ιστορία έχει πολλά και σπουδαία μονοπάτια  
πολυσκεδιασμένα κορριντόρια και εξόδους /.../»

ΣΑΡ: «Σκέψου τώρα, η ιστορία έχει πονηρά περάσματα  
Πλήθος, υπολογισμένους διαδρόμους κι εξόδους /.../»

ΚΟΥΦ: «Σκέψου τώρα,  
Η ιστορία έχει πάμπολλα πανούργα μονοπάτια,  
Επινοητικούς διαδρόμους /.../»

ΔΙΚΤ: «Σκέψου τώρα,  
Πως η ιστορία έχει πολλά πανούργα περάσματα, επινοημένους  
Διαδρόμους κ’ εξόδους /.../»

Ολοκληρώνοντας, παρατηρούμε παρακάτω στον πίνακα τον τρόπο μετάφρασης των τοπωνυμίων, που παρουσιάζονται στο τέλος του ποιήματος, γιατί προσέχουμε πως οι μεταφραστές δεν αποδίδουν τα αντίστοιχα τοπωνύμια στα ελληνικά. Οι γεωγραφικές αναφορές του Eliot παραπέμπουν στην ιμπεριαλιστική κατάκτηση του Νέου Κόσμου, αλλά και τη δουλεία που αναπτύχθηκε εκεί<sup>41</sup>.

ΤΟΠΩΝΥΜΙΑ	ΠΑΠΑΤΣΩΝΗΣ	ΣΑΡΑΝΤΗΣ	ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΣ	ΔΙΚΤΑΙΟΣ
Belle Isle	Belle Isle	Belle Isle	Belle Isle	Μπελ Ιλ
Horn	Ακρωτήριο του Νότου	Horn	Κέρας	Ακρωτήριο Χορν
Gulf	Δίνη και Σίφουνας	Άβυσσος	Κόλπος	Κόλπος

Όπως βλέπουμε, ο Παπατσώνης, ο Σαραντής και ο Κουφόπουλος δεν μεταγράφουν το τοπωνύμιο Belle Isle, που αναφέρεται στο τοπωνύμιο Beautiful Islands, αντίθετα με τον Δικταίο που το μεταγράφει στα ελληνικά. Όσον αφορά στους άλλους δύο γεωγραφικούς προσδιορισμούς, το Horn αναφέρεται είτε στο Horn της Αφρικής είτε στο Cape Horn της Νότιας Αμερικής και το Gulf σε κόλπο του Μεξικού<sup>42</sup>. Όπως παρατηρούμε, ο Γ. Σαραντής αφήνει τον όρο όπως είναι στο πρωτότυπο, ενώ ο Τ. Κουφόπουλος αποδίδει λανθασμένα τον όρο Horn, με μια λέξη που δεν αντιστοιχεί στη λέξη του πρωτοτύπου. Αντίθετα, οι άλλοι δυο μεταφραστές αποδίδουν τα συμφραζόμενα της ονομασίας, αλλά όχι το ακριβές τοπωνύμιο. Ανάλογα ο Τ. Παπατσώνης αποδίδει με μια έξοχη μεταφορική εικόνα τον όρο “Gulf”, επισημαίνοντας τα συμφραζόμενα του όρου, δηλαδή τους ανεμοστρόβιλους που παρατηρούνται εκεί, και όχι τον ακριβή προσδιορισμό του όρου.

<sup>41</sup> “Eliot’s topography, though ambiguous, emphasizes its historicity, including the transatlantic triangle of trade associated with slavery, and a legendary scene of imperial conquest in the New World”. Patterson A., *Race, American Literature and Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p. 27.

<sup>42</sup> Ο.π. σελ. 27.

## ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

### 4. WASTE LAND (1922), THE HOLLOW MEN (1925), ASH WEDNESDAY (1927), THE ARIEL POEMS (1927-1930) ΣΕ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

#### 4.1 Waste Land - Εισαγωγή στην Έρημη Χώρα στην Ελλάδα

Στο παρακάτω κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε και θα συγκρίνουμε τις μεταφράσεις της *Έρημης Χώρας* του Eliot στα ελληνικά από το 1932 μέχρι το 1974. Η πρόθεσή μας είναι σε πρώτο επίπεδο να παρουσιάσουμε τις μεταφράσεις και έπειτα να τις συγκρίνουμε μεταξύ τους. Αρχικά, εξετάζονται οι επιμέρους μεταφραστικές επιλογές ως προς το γλωσσικό επίπεδο. Στη συνέχεια, συγκρίνονται με βάση τα κυριότερα θέματα του ποιήματος η απόδοση των πολιτισμικών μεταφορών, αλλά και ανόμοιες αποδόσεις λέξεων και χωρίων του πρωτοτύπου, που παίζουν ρόλο στη δημιουργία νέων σημασιών και ερμηνειών της πολιτισμικής διάστασης του ποιήματος.

Η κριτική της περιόδου αποδεικνύει τη σημαντικότητα του ποιητή T. S. Eliot για τον αγγλικό χώρο της μοντέρνας ποίησης αλλά και για τα ελληνικά γράμματα<sup>43</sup>. Παρακάτω επισημαίνονται ορισμένες σημαντικές απόψεις, που αποδεικνύουν τον τρόπο ανάγνωσης του Eliot στην ελληνική πραγματικότητα και αποτελούν «διόδους» γνωριμίας με το έργο του Eliot στην Ελλάδα. Μια πρωτοποριακή κίνηση ξεκινά μέσα από το περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* (1944-1955), που αφορά στην επικοινωνία και ανταλλαγή απόψεων για τα «πολιτιστικά» δρώμενα μεταξύ της Αγγλίας και της Ελλάδας και τη γνωριμία με τον λογοτεχνικό αγγλοσαξονικό χώρο. Στην *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* συνεχίζονται οι συστάσεις για τον μοντέρνο ποιητή T.S. Eliot («Η ποίηση του Έλιοτ») από τον C. Day Lewis, αναφορές υπάρχουν και στην αγγλική ποίηση του Μεσοπολέμου και στο άρθρο του C.M. Bowra.

Ο Άγγλος κριτικός C.Day Lewis προσεγγίζει τον ποιητή μέσα από τα μοντέρνα στοιχεία και εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί, όπως τη σάτιρα που εναλλάσσεται με την απελπισία, το μοντέρνο «υλικό» των παρομοιώσεων αλλά και τις απότομες

<sup>43</sup> Βλ. μεταξύ άλλων και την παρένθεση για τον Έλιοτ στην κριτική του Κλ. Παράσχου, «Η Ελληνική παιδεία και γλώσσα», εφημ. *Η Καθημερινή*, 24 Ιουνίου 1948, σελ. 2.

εναλλαγές από εικόνα σε εικόνα και από εικόνα σε σκέψη. Τα χαρακτηριστικά αυτά, κατά τον Lewis, έφεραν στην αγγλική ποίηση ένα νέο στοιχείο, ένα στοιχείο που ο Eliot το άντλησε από τους Γάλλους συμβολιστές και το προσάρμοσε με τον δικό του τρόπο, αλλά και τον νεωτερισμό του ως προς τον στίχο. Εκτιμάει ακόμη ότι το αρνητικό «κλίμα» της *Έρημης Χώρας* και η απόσταξη των συναισθημάτων, λόγω της ρεαλιστικής ατμόσφαιρας που επικράτησε μετά τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, καθιστούν το ποίημα ένα από τα κορυφαία επιτεύγματα της λογοτεχνίας. Ο φιλόλογος C.M. Bowra<sup>44</sup> αναφέρεται περισσότερο στη χρήση και λειτουργία της γλώσσας στην ποίησή του, αλλά και στην επιρροή του Pound στον τρόπο γραφής και σε τεχνικά χαρακτηριστικά της ποίησής του:

*«Στον Pound οφείλεται η μέθοδος της σοφής πολυμάθειας και η χρησιμοποίηση ξένων χωρίων: έχει βάλει στο ποίημα κομμάτια αυτούσια ή παραλλαγμένα από τριάντα πέντε διαφορετικούς συγγραφείς, κι από έξι γλώσσες -ακόμα και τη σανσκριτική. Από τον Pound έχει πάρει τον τρόπο ανάπτυξης του ποιήματος χωρίς αποχρώσεις, και χωρίς τα συγκεκριμένα βοηθητικά μέσα»<sup>45</sup>.*

Ακόμη, όσον αφορά στη μελέτη της ποίησης και την ανάγνωση του μοντερνιστικού ποιήματος, σημειώνουμε ενδεικτικά τη χρησιμοποίηση του παραδείγματος της *Έρημης Χώρας* από τον Λ. Πηνιάτογλου στο άρθρο «Ο Ποιητής και ο Πρωτόγονος»<sup>46</sup>. Η ανθρωπολογική ανάγνωση και ψυχαναλυτική διεργασία του ποιήματος του Έλιοτ πλαισιώνεται από αναφορές του κριτικού στην ποίηση και τη σύνδεση της μοντέρνας ποίησης με το πρωτόγονο στοιχείο και την αρχέγονη διάσταση της ποίησης. Στην κριτική, παρουσιάζεται ο συμβολιστικός λόγος του Eliot, οι εικόνες του που εξισώνονται με την ερμηνεία και την αναγωγή των συμβόλων στο πρωτόγονο και αρχέγονο στοιχείο που ενυπάρχει σε κάθε άνθρωπο, και εμφανίζεται ως ψυχικό αντιστάθμισμα σε δύσκολες καταστάσεις (όπως ο πόλεμος, η πείνα, η εξαχρείωση). Τα σύμβολα, οι εικόνες και ο μύθος παρουσιάζονται μέσα από την τεχνική του

<sup>44</sup> Bowra M., «Ο Ποιητής Τ.Σ. Έλιοτ», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τομ. Β΄, τχ.5 (Ιούλ. 1946) 136-142.

<sup>45</sup> Ο.π. σελ. 137.

<sup>46</sup> Πηνιάτογλου Λ., «Ο Ποιητής και ο Πρωτόγονος», *Νέα Εστία*, τομ. 39, τεύχη 452-453 και 454-455, (1-15 Μαΐου και 1-15 Ιουνίου 1946), σελ. 518-522 και 587-591 αντιστοίχως.

«ανιμισμού» ως ποιητικές μεταφορές, μέσα από την ερμηνεία της μοντέρνας ποίησης και τη μεταφορική και αλληγορική σύνδεση καταστάσεων με αντιτιθέμενα φυσικά φαινόμενα. Την καινούργια και πρωτοποριακή διάσταση της μοντέρνας ποίησης, όπως φαίνεται και στο έργο *Ερημη Χώρα*, την αποδίδει ο Λ. Πηνιάτογλου με τον όρο «μεταποιητική»<sup>47</sup>, καθώς πρόκειται για μια καινούργια ποιητική δημιουργία, παρότι φαίνεται ότι συνεχίζει τα προηγούμενα είδη.

Οι μεταφράσεις τίθενται κατά χρονολογική σειρά με στόχο να δούμε πώς επανεμφανίζεται το ενδιαφέρον για το ποίημα καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Η πρώτη μετάφραση του ποιήματος *Waste Land* γίνεται στο περιοδικό *Κύκλος* από τον Τάκη Παπατσώνη με τίτλο *Ο Ερημότοπος* το 1933<sup>48</sup>. Ακολουθεί η κλασική πλέον μετάφραση της *Ερημης Χώρας* από τον Γιώργο Σεφέρη, καταμεσής της περιόδου της Δικτατορίας του Μεταξά το 1936, η οποία αρχικά και δημοσιεύεται στα *Νέα Γράμματα*<sup>49</sup>. Έπειτα ένα απόσπασμα της ίδιας μετάφρασης από τον Γιώργο Σαραντή στο περιοδικό *Ο Λογοτέχνης*<sup>50</sup>, που θα δημοσιευτεί ολόκληρο σε αυτοτελή έκδοση το 1957 και έπειτα το 1964 με μια σημαντική κριτική ως πρόλογο από τον Μάρκο Αυγέρη<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> «/.../Η ποίηση ήταν καθαρή μαγεία. Η μετα-ποιητική του Έλιοτ είναι ένας λογοτεχνικός τρόπος για την ανάπλαση της μαγικής ατμόσφαιρας, τρόπος όμως που σιγά-σιγά θα κορεστεί τόσο πολύ από το λογοτεχνικό στοιχείο ώστε να διαλύσει κάποια μέρα και το τελευταίο ίχνος της αναπότρεπτης για τη στιγμή μαγικής ψευδαίσθησης./.../Αντί δηλαδή να περικλείσει το περιέχον στο περιεχόμενο, το όλο κοσμικό φαινόμενο στην ποίηση, όπως κάναν οι προκάτοχοί του κι όπως κάνει ο πρωτόγονος, υποτάχθηκε στον προαγμένο στοχασμό και έμπασε την ποίηση στο κοσμικό φαινόμενο». Βλ. Πηνιάτογλου Λ., «Ο Ποιητής και ο Πρωτόγονος», *Νέα Εστία* τ.40, τχ. 456 (1<sup>η</sup> Ιουλ. 1946), σελ.661.

<sup>48</sup> Eliot T.S., «Ο Ερημότοπος, μετάφραση Τ. Παπατσώνη», *Ο Κύκλος*, Ιούλιος 1933, σελ. 188-203.

<sup>49</sup> Έλιοτ Τ. Σ., «Η Ερημη Χώρα», μετάφραση Γ. Σεφέρη, *Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 7-8, (Ιουλ.-Αυγ. 1936), σελ. 652-667.

<sup>50</sup> Έλιοτ Τ.Σ., «Ο Πνιγμός (Ερημη Χώρα), μετ. Γ. Σαραντή», *Ο Λογοτέχνης* Χρ.Α', (1957) σελ. 11.

<sup>51</sup> Έλιοτ Τ. Σ., *Η Ερημη Χώρα*, εισαγωγή Μάρκος Αυγέρης, μετάφραση Γ. Σαραντή, Νέα Τέχνη, Αθήνα, 1964.

#### 4.2.1 *Ερημότοπος* – μετάφραση του Τ. Παπατσώνη

Η μετωνυμία έχει ως στόχο να αναδείξει το μέρος, την αντιστοιχία στον συνταγματικό άξονα, ενώ η μεταφορά παραπέμπει σε δύο στοιχεία που εξωτερικά δεν έχουν κάποια σχέση. Συνήθως στα ποιήματα χρησιμοποιούνται εναλλακτικά (υπενθυμίζεται, για παράδειγμα, πως η ρομαντική ποίηση είναι κυρίως μεταφορική, ενώ η υπερρεαλιστική κυρίως μετωνυμική). Η σύγκριση και ερμηνεία των μεταφράσεων του ποιήματος *Waste Land* έχουν ως στόχο να αναδείξουν τη σημασία των μεταφορικών εικόνων, τις πολιτισμικές αναφορές και τους όρους, που δημιουργούν νέες ερμηνείες ή προεκτείνουν τις υπάρχουσες.

Αρχικά, θα δούμε με βάση τη χρονολογική της σειρά την πρώτη μετάφραση του Τάκη Παπατσώνη (1933). Η συζήτηση γύρω από το μοντερνιστικό ποίημα του Έλιοτ δεν έχει πάψει να προσελκύει το ενδιαφέρον των κριτικών, το μεταφραστικό ενδιαφέρον και το αναγνωστικό κοινό μέχρι σήμερα. Άλλωστε, το ποίημα πολύ γρήγορα κανονικοποιήθηκε στην αγγλική λογοτεχνία ως το κατεξοχήν κείμενο του μείζονος μοντερνισμού (*High Modernism*), και κριτικοί αναδεικνύουν καινούργιες ερμηνευτικές και αναγνωστικές προσεγγίσεις, τις οποίες εμπεριέχει εν δυνάμει το κείμενο<sup>52</sup>.

Στο ποίημα εμφανίζονται τα βασικά θέματα που χρησιμοποιεί στην ποίηση του ο Eliot, μέσα από τις μετωνυμίες του χώρου, των προσώπων του ποιήματος και των «αποσπασμάτων», των λογοτεχνικών παραθεμάτων από άλλα κείμενα<sup>53</sup>. Όμως, παράλληλα, τα θέματα αποδίδονται με κατεξοχήν μεταφορές με σύμβολα και συνειρμούς που αποκωδικοποιούν νοήματα, σύμφωνα με τις θεωρητικές επιταγές του ποιητικού μοντερνισμού. Παρακάτω, χρησιμοποιώντας τα συγκεκριμένα θεωρητικά «εργαλεία» για τις μεταφράσεις που επιλέξαμε, θα ανιχνεύσουμε πώς, μέσα από τις πολιτισμικές μεταφορές και τα εκφραστικά μέσα που παρατηρούμε στη μετάφραση,

<sup>52</sup> Ο Έλιοτ εξακολουθεί να θεωρείται μοντέρνος ποιητής στην Αγγλία και είναι ιδιαίτερο το ενδιαφέρον που δείχνουν μελετητές, Άγγλοι ή μη, για το έργο του ποιητή. Ενδεικτικά, για την πολιτισμική διάσταση του έργου του, βλ. Chinitz D., *T.S. Eliot and the Cultural Divide*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.

<sup>53</sup> Για την κατεξοχήν μεταφορική και μετωνυμική διάσταση του μοντερνιστικού ποιήματος, βλ. Rainer Emig, “Absence as structure: The Waste Land”, *Modernism in Poetry. Motivation, Structures and Limits*, Longman, London – New York, 1995, pp. 73-79.



«στήνεται» η μετωνυμική διάσταση και η μεταφορικότητα στις πρώτες μεταφράσεις του ποιήματος. Πρόθεσή μας να αναδείξουμε παραδείγματα από τις γλωσσικές επιλογές του μεταφραστή, από τη γεωγραφία του χώρου και του χρόνου και τις περιγραφές των προσώπων.

Από τον Παπατσώνη, ήδη ο τίτλος μεταφράζεται μεταφορικά ως μια σύνθετη λέξη *Ερημότοπος*, σηματοδοτώντας την πλήρη αποσύνθεση και διάλυση. Ο *Ερημότοπος* αποτυπώνει έμπρακτα τη διάσταση της αποσύνθεσης, της απουσίας και το πολιτιστικό «ξεχαρβάλωμα» αξιών, ζωής και τέχνης<sup>54</sup>. Παράλληλα, στο Α΄ μέρος διαπιστώνουμε εξαρχής την τάση του μεταφραστή να χρησιμοποιεί λέξεις ασυνήθιστες (λαϊκότροπες και λογοτεχνικές), που προέρχονται από διαφορετικά γλωσσικά επίπεδα και αποδίδουν καθαρά λογοτεχνικά το νόημα των εικόνων που μεταχειρίζεται ο Eliot.

*“April is the cruelest month, breeding,  
Lilacs out of the dead land, mixing,  
Memory and desire, stirring,  
dull roots with spring rain.” (στ. 1-4)*

*«Ο Απρίλης είναι ο σκληρότερος μήνας, καθώς αναστένει  
Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γης, καθώς αναγαδεύει  
Μνήμη και αποθυμιά, καθώς ξεσηκώνει  
Τεμπελιασμένες ρίζες με εαρινή βροχή.»*

Παρατηρούμε τη μετάφραση της μετοχής σε -ing “breeding” (γεννώ, ανατρέφω) με διαφορετική σημασία στη μετάφραση του Παπατσώνη, που στόχο έχει να αναδείξει έντονα το νόημα της εικόνας του στίχου. Έτσι μεταφράζει με το ρήμα «αναστένει», καθώς συνδυάζεται με την εικόνα της Ανάστασης του Χριστού, ενώ το νόημα και η μεταφορικότητα των στίχων ενισχύεται με τη λογοτεχνική και λαϊκότροπη λέξη

<sup>54</sup> Σε δοκίμιό του, ο Τάκης Παπατσώνης, αναφέρει μεταξύ άλλων για την ερμηνευτική διάσταση του συγκεκριμένου ποιήματος: «Ήταν τω όντι ένα κείμενο σαπίλας και παρακμής ενός κόσμου κολασμένου και καταδικασμένου, που ανάδιε δυσοσμιά, έτοιμοι να γίνει βρώμα σκολήκων, κραυγή θανατερή, με μόνη σωτηρία όπως δείχνει, Σίβυλλα αποθάνειν θέλω». Βλ. Παπατσώνης Τ., *Ο Έλιωτ ζη, Όπου ην ο κήπος*, Εκδόσεις των Φιλών, Αθήνα, 1972.

«αποθυμιά» στη μετάφραση των παραπάνω στίχων. Αντίθετα, δεν ανταποκρίνεται επαρκώς η μετάφραση της φράσης “dull roots” (νωθρές, σκοτεινές ρίζες) ως «τεμπελιασμένες ρίζες», παρότι αποδίδει πάλι την εικόνα της αδράνειας και της έλλειψης γονιμότητας ακόμη και την εποχή της Άνοιξης.

Ο Eliot χρησιμοποιεί ασυνήθιστες λέξεις, από την πρώτη περίοδο της μοντέρνας αγγλικής γλώσσας και τη λατινική παράδοση, πολλές ποιητικές λέξεις, ενώ, ταυτόχρονα, σε ορισμένα μέρη ο τόνος του κειμένου είναι καθημερινός και η επιλογή σε αρκετά σημεία προέρχεται από δάνεια και από τη γαλλική γλώσσα<sup>55</sup>. Μια πρώτη παρατήρηση είναι ότι ο Παπατσώνης επιχειρεί να μεταφράσει λέξη προς λέξη. Ο Παπατσώνης με τη μετάφρασή του αποδίδει σε πολλά σημεία τις λεπτές σημασιολογικές αποχρώσεις του πρωτοτύπου, επιλέγοντας από ένα πλήθος διαφορετικών λέξεων και γλωσσικών επιπέδων<sup>56</sup>. Αντίστοιχα, ο Eliot χρησιμοποιεί ένα λεξιλόγιο, το οποίο προέρχεται πέρα από τη σύγχρονη εποχή και από τις αρχές της μοντέρνας αγγλικής γλώσσας. Όπως συνοψίζει ο Μάρκος Αυγέρης στην κριτική του για τον Eliot, «Το ύφος του Έλιοτ είναι ένα παράξενο αγγλοσαξονικό μίγμα αριστοκρατισμού και χυδαιότητας, θρησκευτικής κατάνυξης και ελευθεροστομίας, σεμνότητας και κυνισμού, λυρισμού και νατουραλισμού»<sup>57</sup>, γεγονός που παρουσιάζεται αντίστοιχα και στη μετάφραση του Τ. Παπατσώνη. Σε πολλά σημεία επιλέγει να αποδώσει το περιεχόμενο του πρωτότυπου κειμένου. Στη μετάφραση του Τ. Παπατσώνη παρατηρούμε εξαρχής τη μεικτή γλώσσα που χρησιμοποιεί για να αποδώσει τους στίχους του ποιήματος. Σε ορισμένα κομμάτια μεταφράζει με βάση λέξεις της δημοτικής, ιδιωματικές εκφράσεις, αλλά και εκφράσεις της αργκό (slang). Σημειώνουμε επιλογές του με λέξεις-δάνεια της δημοτικής της εποχής, όπως τη λέξη με φωνητική ορθογραφία «μπάνκος», που σημαίνει και «όχθη»<sup>58</sup>, τη λέξη

<sup>55</sup> Βλ. Καγιαλής Τ., *Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης*, έκδ. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη, 1998.

<sup>56</sup> Επισημαίνει ο ίδιος ο Παπατσώνης «*Με την Έρημη Χώρα εγκαινίασε μορφικά ένα είδος άγνωστο στην ποίηση, φαινομενικά ασυνάρτητο, γραμμένο στο χαμηλό ύφος της απλής κοινότυπης καθημερινής ομιλίας, με ανακατωμένες φράσεις, κομμάτια ελλειπτικών διαλόγων, ζαφνιάσματα σύντομης λυρικής έξαρσης...*». Βλ. Παπατσώνης Τ., «Τ.Σ. Έλιοτ», *Νέα Εστία* τομ.77, τχ.901, (1965), σελ.108-114.

<sup>57</sup> Αυγέρης Μ., «Ο Έλιοτ ποιητής του Δυτικού Κόσμου», *Άπαντα Β*, εκ. Νέα Τέχνη, Αθήνα, 1964, σελ. 11.

<sup>58</sup> Μπάνγκος: όχθη (δημοτική 1936-1964) δημοτική γλώσσα, *Λεξικό Δημητράκου*, τόμ. 9, εκ. Δομή, 1933.

«αφουγκρώμαι», το ρήμα «σάζει», αλλά και την επιλογή της μεσαιωνικής λέξης «μισέψανε» για τη μετάφραση, που ανιχνεύεται πρώτα στα λογοτεχνικά έργα του Διγενή Ακρίτα και του Ερωτόκριτου. Ορισμένες ακόμη λογοτεχνικές λέξεις που υπάρχουν στη μετάφραση είναι ο «αχός» για τη λέξη “sound”, αλλά και ο «ανασασμός» για να αποδώσει τη λέξη “whisper”, που βρίσκονται στο τελευταίο μέρος του ποιήματος ‘What the thunder said’.

Η γλώσσα της μετάφρασης παρουσιάζει μια πληθώρα λέξεων<sup>59</sup>, στοιχεία-λέξεις της δημοτικής, ιδιωμάτων, της δημόδους βυζαντινής και λέξεις-τύπους πιο λόγιους, ακόμη και αρχαιοελληνικές, κάτι που βρίσκεται σε αναλογία τόσο με την πλουραλιστική πολυγλωσσία του πρωτοτύπου, όσο και με την ποιητική παραγωγή του Τ. Παπατσώνη.

Ορισμένα παραδείγματα αρχαιοελληνικών λέξεων είναι τα: «μαρμαρυγή», «υαλί», «αλαλαγμός», «οδυρμός» και «φρίττω», ενώ παραδείγματα λέξεων της λόγιας μεσαιωνικής αποτελούν λέξεις, όπως «κελάρυσμα», «κοπαδιαστός», «κουκουλώνω», «ολολυγμός», «γαρμπής». Όσον αφορά στις λαϊκές λέξεις που χρησιμοποιεί ο Παπατσώνης, ορισμένες μόνο από αυτές είναι το «τσαντήρι», ο «μπάνκος» και το «ράκος» ή άλλοι λαϊκότεροι τύποι, όπως «αχός», «αλησμονώ», «Κερά», «Κύττα», και «ομποδισμένο». Παρατηρούμε, επίσης, ότι σε πολλά σημεία επικρατεί μια τάση απλοποίησης και διάστασης ακολουθίας της φωνητικής ορθογραφίας.

Στο Β΄ επεισόδιο, όπου δίνεται έμφαση στη σχέση ενός ζευγαριού στην καθημερινότητά του, μεταφράζει σε λαϊκό ιδίωμα, σε απλή καθημερινή γλώσσα, με έντονα τα σημεία της προφορικότητας και της λαϊκής χροιάς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα που το αποδεικνύει αποτελεί στη μετάφραση η προφορική λαϊκή φράση της εποχής «Κύττα, κάμε», όταν μιλάει το ζευγάρι.

“Harry up please harry up/.../” (στ. 141), «Κύττα, κάμε γρήγορα/.../»

<sup>59</sup> Να επισημάνουμε εδώ, στοιχείο που φανερώνει και τις επιλογές, τι αναφέρει σε δοκίμιο του για τον Έλιοτ: «φαινομενικά ασυνάρτητο, γραμμένο στο χαμηλό ύφος της απλής κοινότητας καθημερινής ομιλίας, με ανακατωμαμένες φράσεις, κομμάτια ελλειπτικών διαλόγων, ζαφνιάσματα σύντομης λυρικής έξαρσης...». Έχει συγγράψει δύο δοκίμια για την ποίηση του Τ.Σ. Έλιοτ και με αφορμή τον θάνατο του ποιητή στη *Νέα Εστία* το 1965. Βλ. Παπατσώνης Τ., «Τ.Σ. Έλιοτ», *Νέα Εστία*, τομ.77, τχ.901, (1965), σελ.108-114.

Ο κοινός καθημερινός λόγος ενός ζευγαριού στην *pub* μεταφράζεται με πολύ απλές λέξεις, ενώ μεταφορικά η αγγλική έκφραση σημαίνει τη συγκεκριμένη ώρα που κλείνει η *pub* και την ανία, την πλήξη του ζευγαριού. Φυσικά, η πολιτισμική αναφορά της *pub* και των νοσηματοδοτήσεων που εμπεριέχει στο αγγλικό πολιτισμικό περιβάλλον δεν μπορούν εύκολα να υποψιάσουν τον Έλληνα αναγνώστη της εποχής.

Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η συγκεκριμένη μετάφραση ανταποκρίνεται σε ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό που ενδεχομένως διαβάσει το περιοδικό και όχι μόνο λογίων και διανοουμένων. Ο Παπατσώνης δεν ακολουθεί το σχήμα του Ψυχάρη ή του δημοτικιστή Παλαμά. Η χρήση της ιδιαίτερης ποιητικής γλώσσας του Παπατσώνη, η οποία κινείται προς τη γραμμή Καβάφη-Εμπειρικού-Εγγονόπουλου, ή τουλάχιστον ιδεολογικά τις ενσωματώνει, λειτουργεί ως αντιστάθμισμα στη χρήση της απλής καθιερωμένης καθαρεύουσας, αφού με την ποίηση αντιδρούν στην τυποποιημένη γλώσσα που έχει επιβληθεί και προσπαθούν μέσα από διαφορετικά γλωσσικά στρώματα της ελληνικής γλώσσας να επαναπροσδιορίσουν το πολιτισμικό βάθος.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της μετάφρασής του είναι η χρησιμοποίηση πολλών περιφραστικών εκφράσεων, για να μεταφράσει μια λέξη του ποιήματος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει στο δεύτερο μέρος η προσθήκη επιπλέον λέξεων για να αποδώσει τη φράση του Β' μέρους: "And other withered stumps of time" (στ. 104), «/.../και πολλά άλλα κούτσουρα και αποκλάδια ξεραμένα των καιρών». Εξάλλου, στο ίδιο επεισόδιο αλλά λίγο παρακάτω, όπου ο αφηγητής προτρέπει τη γυναίκα του Άλμπερτ να ετοιμαστεί για να υποδεχτεί τον σύζυγό της που επιστρέφει από τον πόλεμο, μεταφράζει περιφραστικά. Διαβάζουμε στο ποίημα "/.../Now Albert's coming back, make yourself a bit smart." (στ. 142), και η μετάφραση στα ελληνικά από τον Παπατσώνη «/.../γίνε λιγάκι της μόδας, σουλουπώσου».

Ένα ακόμη παράδειγμα έχουμε στο Γ' Μέρος (*Το Κήρυγμα του Πυρός*) και στον στίχο "The river tent is broken" (στ. 173), όπου γράφει «Έσπασε και διαλύθηκε το παραποτάμιο τσαντήρι». Συνάμα, στο Γ' μέρος μεταφράζει περιφραστικά την αρχή της πρότασης: "Which still are unreproved, if undesired /.../" (στ. 238), «/.../ που οπωσδήποτε η κερά δεν τ' απωθεί, όσο κι αν δεν τ' αποθυμά /.../». Και λίγο παρακάτω, τη λέξη "alone" τη μεταφράζει με μια ρηματική φράση «μόλις απομείνει ξανά μόνη /.../». Να επισημάνουμε ότι με τη χρήση όλων των περιφράσεων και των περιφραστικών εκφράσεων στη μετάφραση πετυχαίνει να τονίσει, να δώσει έμφαση στο

νόημα του πρωτοτύπου και στις μεταφορικές εικόνες. Παρομοίως και στο Δ΄ μέρος (*Πνιγμός*), μεταφράζει περιφραστικά το ρήμα της πρότασης “Forgot the cry of gulls /.../” (στ. 312), «Τα ἔχει αλησμονημένα».

Σε στίχους της μετάφρασης του ποιήματος προσέχουμε τις προσθήκες επιπλέον διαφορετικών λέξεων, για να αποδώσει την πρωτότυπη λέξη ή φράση, με τις παραφράσεις να κυριαρχούν σε ολόκληρη τη μετάφραση. Ο Παπατσώνης στις μεταφράσεις του χρησιμοποιεί διάφορες τεχνικές, όπως η παράφραση, καθώς επαναλαμβάνει ή προσθέτει κάποιες φορές λέξεις. Στο Α΄ μέρος, όταν μεταφράζει τη φράση “we stopped in the colonnade” (στ. 9) ως εξής: «σταθήκαμε αποσβολωμένοι στην κολονάδα», προσθέτει την ανύπαρκτη λέξη στο ποίημα «αποσβολωμένοι». Ένα άλλο παράδειγμα αναφοράς, όπου ο Παπατσώνης χρησιμοποιεί την παράφραση, είναι η φράση «Ανύπαρκτη Πολιτεία, *φανταστική Πολιτεία*», με την οποία μεταφράζει τη φράση “Unreal City” (στ. 60), επιτείνοντας έτσι την έννοια της λέξης “unreal”.

Η μεταφορά της πόλης συνδέεται με τη μετωνυμία, καθώς η σκληρή αστική πόλη περιγράφεται μέσα από τις μετωνυμικές εικόνες και τον χώρο (η ομίχλη, η μουσική στο ποτάμι), που παραπέμπουν στον θάνατο. Ταυτόχρονα, η μεταφορά της «μοντερνιστικής πόλης» και ο συμβολικός χώρος (Λονδίνο), αποδίδονται μετωνυμικά με τις ιδιότητες της μεγαλούπολης, τη στιγμή που ο όρος “unreal” συμβολικά ενσωματώνει και τις αρνητικές επιμέρους «όψεις» της πόλης (ομιχλώδες περιβάλλον, δρόμοι, ποτάμι, μουσική, φαγητό και μηχανοποιημένοι ρυθμοί της ζωής). Στη μετάφραση του Παπατσώνη μεταφέρονται και θετικά και αρνητικά συμφραζόμενα της μοντερνιστικής πόλης: πιο αναλυτικά, τα πολιτισμικά και θρησκευτικά κέντρα του αρχαίου και κλασικού παρελθόντος, όπως επισημαίνονται στο τελευταίο μέρος του ποιήματος. Ο *Ερημότοπος*, μέσα από τη μετάφραση του Παπατσώνη, δημιουργεί μοντερνιστική αίσθηση χώρου και χρόνου, καθώς με τις αντιθετικές επιλογές και τη μη συνειδητή μεταγραφή των μετωνυμιών του Λονδίνου, των τοπωνυμίων, των άλλων χωρών και των χώρων αντιδιαστέλλει το μοντερνιστικό κέντρο προς την ελληνική πραγματικότητα. Επίσης, η διάσταση ειρωνείας που υπάρχει στο πρωτότυπο, αποδίδεται έξοχα στη μετάφραση του Τ. Παπατσώνη.

Επιπλέον, στο Β΄ μέρος χρησιμοποιεί παράφραση στη μετάφραση του στίχου “Filled all the desert with *inviolable* voice” (στ. 101), όπου μεταφράζει παραφράζοντας το επίθετο “inviolable” (απαραβίαστο, αναλλοίωτο, ιερό) με δύο επίθετα. Στη

μετάφραση του στίχου «/.../επλήρωσε την ερημιάν ολάκαιρη με φωνήν όλως *αβίαστη και αγνή*» φαίνεται καθαρά η παράφραση, για να ενισχύσει το νόημα του επιθέτου που σχετίζεται με το ιερό. Η χρήση των παραφράσεων φαίνεται έντονα και στο Ε΄ μέρος στο επεισόδιο, όπου το στοιχείο του νερού παρουσιάζεται ως καταλυτικό για την αποσάθρωση της χώρας. Σημειώνουμε τους στίχους με τις παραφράσεις του μεταφραστή, όπου γίνεται πιο έντονο το φαινόμενο της αδυναμίας της ζωής λόγω της ανυδρίας: “Here is no water (στ. 331) /.../ no water” (στ. 332), «Εδώ είναι άνυδρα τα μέρη, στάλα νερό /.../ σταληά νερό /.../». Και στους επόμενους στίχους “If there were water /.../” (στ. 335), «αν στάλαε τουλάχιστο νεράκι /.../», αλλά και “/.../ waited for rain /.../” (στ. 396), «Διψούσαν και προσμένανε βροχή /.../». Τέλος, στο Ε΄ μέρος (*Τι είπεν ο κεραυνός*) ο Eliot δημιουργεί μια εικόνα με τη μορφή μιας γυναίκας που παίζει με τα μαλλιά της και συνειρμικά μας παρομοιάζει την κίνηση αυτή με το παίξιμο μουσικής. “And fiddled whisper music on those strings” (στ. 378). Ο Παπατσώνης προεκτείνει τη μεταφορική εικόνα και παραλληλίζει την εικόνα με τα μαλλιά σαν χορδές, παραφράζοντας με ένα συγκεκριμένο όργανο, το βιολί (πολλές φορές η γυναίκα παρομοιάζεται με το βιολί). «Και *άρθρωσε* μουσικόν ανασασμό βιολιού πάνου σε τούτες τις χορδές».

Ακόμη ενδιαφέρον έχουν τα λογοτεχνικά παραθέματα που προέρχονται από τον θρησκευτικό συγκρητισμό του Eliot και τον καθολικισμό του. Βρίσκουμε παραθέματα από τη Βίβλο και ειδικότερα τον Ιεζεκιήλ (6.4-6.6.), τα οποία δείχνουν και την ερμηνεία των συμβόλων του ποιήματος στη μετάφραση. Το απόσπασμα από το Α΄ μέρος με τους συμβολισμούς από τον Ιεζεκιήλ:

*“A heap of broken images, where the sun beats,  
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,  
And the dry stone no sound of water. Only  
There is shadow under this red rock ...”* (στ.19-23)

*«Ένα σωρό μισές εικόνες, όσες έλαχε να χτυπάει ο ήλιος,  
Και το νεκρό το δέντρο σκεπή δεν προσφέρει, ούτε ηδονήν ο  
Γρύλλος,  
Ούτε η ξερή πέτρα απήχησες των υδάτων. Μοναχά*

*Εκεί έχει ίσκιο, κάτω απ' εκείνον τον κόκκινο βράχο /.../»*

Αντίστοιχα, στο Γ' μέρος μεταφράζει τον στίχο από τον Ψαλμό 137 με τον αντίστοιχο τρόπο και με αρχαιοελληνική σύνταξη: “*By the waters of Leman I sat down and wept /.../*” (στ. 182), «*Παρά τα ύδατα του Λεμάν εκάθισα και έκλαυσα /.../*».

Ένα παράδειγμα ακόμη από τους στίχους της μετάφρασης του Τ. Παπατσώνη με διατήρηση της αρχαιοελληνικής σύνταξης των παραθεμάτων από τα αρχαία ελληνικά είναι και πάλι από το Γ' επεισόδιο, όπου εμφανίζεται να μιλάει ο Μάντης Τειρεσίας και υπάρχει σύνδεση με τον χώρο γενικότερα του «ιερού» και του «μύθου». Σε αυτό το σημείο, οι επιλογές όπως και η σύνταξη προέρχονται και πάλι από τα αρχαία ελληνικά. Το πρωτότυπο «*/.../And walked among the lowest of the dead/.../*” (στ. 246) μεταφράζεται ως «*/.../βάδιζα εν κατωτάτοις του Άδου μεταξύ των νεκρών*».

Ο Παπατσώνης, όσον αφορά στα τοπωνύμια, τα ονόματα και τις οδούς, επιλέγει να διατηρήσει τα ονόματα των δρόμων, των περιοχών και των ονομάτων στα αγγλικά με τις σημάνσεις που εμπεριέχει. Εξαιρεση αποτελεί η μετάφραση της Εκκλησίας «του Μάγνου του Μάρτυρα» (Magnus the Martyr), γεγονός που συνάδει με τις μεταφορικές συνδέσεις με τη θρησκευτικότητα και τον καθολικισμό του ποιητή-μεταφραστή.

Πρόσωπα, όπως Belladonna, Κυρά των Βράχων, Madame Sosostriis, με τους συμβολισμούς τους και τη σύνδεσή τους με τη θεωρία της γονιμότητας, και ονόματα και των υπόλοιπων μυθολογικών προσώπων, στην περίπτωση της μετάφρασης του Παπατσώνη σημειώνονται με κεφαλαία, ενισχύοντας την απόσταση που δημιουργεί ο μύθος για το ελληνικό κοινό και κινώντας το ενδιαφέρον για τις μεταφορικές συνδέσεις και τις πολιτισμικές αναφορές των μύθων. Ο Παπατσώνης, διατηρώντας ξένους όρους και μάλιστα με λατινικούς χαρακτήρες στο κείμενό του, κρατά στενή επαφή με το πρωτότυπο και φέρνει πιο κοντά τον αναγνώστη σε αυτό.

Ορισμένα παραθέματα από άλλα έργα ερμηνεύονται εντελώς διαφορετικά, όπως στο σημείο που ο συγγραφέας επιλέγει στίχους τραγουδιών, και πιο συγκεκριμένα τον στίχο από το τραγούδι του 1912 *The Shakesperian Rag*, όπου και η απόδοση του ξένου πολιτισμικού όρου είναι εντελώς διαφορετική. Ο Παπατσώνης παρουσιάζει την κυριολεκτική σημασία της λέξης rag, και όχι τους στίχους του τραγουδιού, με αποτέλεσμα να αλλάζει τη σημασία του στίχου, δίνοντας έμφαση στη θεατρική ένδυση

ή μεταμπίηση των ηθοποιών της εποχής του θεάτρου του Shakespeare. Η μετάφραση της πρότασης είναι: «*ΟΟΟ αυτό το Σαιζπηριακό κουρέλι, σου είναι τόσο κομψό, σου είναι τόσο ζυπν-ό*» και η μεταφραστική του επιλογή προσδίδει την έννοια της μεταφορικότητας στον στίχο. Άλλωστε, και η θεατρική διάσταση του πρωτοτύπου μάς επιτρέπει να συνδέσουμε τη μετάφραση με τη μεταφορική χρήση των λέξεων.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το χαρακτηριστικό πρόσωπο του Ευγενίδη στο κείμενο, με την επιλογή του συγκεκριμένου ονόματος και τις αντιφατικές σημασιοδοτήσεις και τους υπαινιγμούς που εμπεριέχει.

*“Under the brown fog of a winter noon  
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant  
Unshaven, with a pocket full of currants  
C.I.F. London: documents at sight,  
Asked me in demotic French  
To luncheon at the Canon Street Hotel  
Followed by a weekend at the Metropole.”* (στ. 208-214)

Και η ελληνική μεταφραστική εκδοχή του Τ. Παπατσώνη:

«Κάτου από τη σκούρα καταχνιά μιανού χειμωνιάτικου μεσημεριού,  
Ο Κ. Ευγενίδης, έμπορας Σμυρνηός  
Αξούριστος, την τσέπη σταφίδες γιομάτη τσίφ Λόντρα: εν όψει φορτωτικών,  
Με καλάει, σε γλώσσα πρόστυχια γαλλικιά, στο πρόγευμα να φάμε στο Canon  
Street Hotel και  
Μετά, συνέχεια για ολάκαιρο το weekend, στο Metropole.»

Η σκηνή παρουσιάζει μια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη, που στην άκρως ταξική αγγλική κοινωνία σημαίνει κάποιον προνομιούχο με κυρίαρχη την έννοια της λεπτότητας. Το λεξιλόγιο του Eliot σε πολλά σημεία είναι αρκετά επίσημο (“luncheon”), ενώ «παίζει» με την αμφισημία των λέξεων και του ονόματος, μέσω της τεχνικής της παρωδίας. Η επιλογή του ονόματος «Ευγενίδης» λειτουργεί δυσπρόστατα, καθώς παραπέμπει σε ευγενή, με τον κομψό και ευγενικό τρόπο που ρωτάει (“he asked



me”) και η διπλή σημασία της λέξης “demotic”<sup>60</sup> στα αγγλικά (“demotic French” ο όρος), η οποία παραπέμπει τόσο στην ελληνική δημοτική και λαϊκή γλώσσα, όσο και στη δεύτερη σημασία του, που υπαινίσσεται σε μεταφορικό επίπεδο την «πρόστυχη» γλώσσα μέσα στην εμπορική συναλλαγή, καθώς δεν πρόκειται για έναν τόσο ευγενή.

Η επιλογή του Παπατσώνη για τη μετάφραση και απόδοση των χαρακτήρων, σε αυτό το απόσπασμα μιμείται το λεξιλογικό περιβάλλον του πρωτοτύπου, αποδίδει τη διάθεση της παρωδίας και την παρακμή που παρουσιάζει το κείμενο. Παράλληλα, διατηρεί και κάποιες λέξεις στα αγγλικά, με τη χρήση στη μετάφραση της μοντέρνας λέξης στα αγγλικά «weekend», που αποτελεί ξενοποίηση, αλλά και διαφόρων τόπων και όρων του εμπορικού Λονδίνου στα αγγλικά. Αποτελεί υπερβολή η επιλογή του ρήματος της πρότασης «*με καλάει σε γλώσσα πρόστυχια γαλλικιά*», αφού το ρήμα αποτελεί έναν τύπο άκρως λαϊκό που προέρχεται από την αργκό, σε αντίθεση με το πολύ επίσημο “luncheon”, με αποτέλεσμα να δημιουργείται αντιπαράθεση και να αποτελεί απλώς αντικείμενο υπαινιγμού στο πρωτότυπο κείμενο (“he asked me in demotic French to luncheon”).

Ένα άλλο παράδειγμα προσπάθειας απόδοσης των όρων στη μετάφραση, προέρχεται από το Γ΄ μέρος της *Έρημης Χώρας (Το Κήρυγμα του Πυρός)*, όπου και περιγράφεται η κοινωνική διάσταση και διασύνδεση προσώπων που εργάζονται σε ένα γραφείο. Στο επεισόδιο συμμετέχει η γραμματέας, ο υπάλληλος και το αφεντικό με λέξεις, όπως “clerk” και “one of the low”, οι οποίες στο ελληνικό περιβάλλον μεταφράζονται με το υποκοριστικό «υπαλληλίσκος» και τον όρο «παρακατιανός» αντιστοίχως. Η μεταφορική σημασία της αγγλικής έκφρασης “one of the low” στο πρωτότυπο κείμενο διαφοροποιείται από την αντιστοιχία που βρίσκει ο μεταφραστής στα ελληνικά με τη λέξη «παρακατιανός». Στα ελληνικά, ο όρος που επιλέγει ο μεταφραστής ενισχύει τη σημασία της αγγλικής έκφρασης του πρωτοτύπου και δηλώνει μια κατεξοχήν υποτιμητική έννοια για την καταγωγή και οικονομική κατάσταση του νεαρού, η οποία δεν αντιστοιχεί ακριβώς με τον ιδιωτισμό της έκφρασης του πρωτοτύπου. Αντίστοιχα, ο χαρακτήρας του νεαρού περιγράφεται ως ανήκων στη μεσαία κοινωνική τάξη, με την έντονη απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου και του χαρακτήρα της νεότητας.

---

<sup>60</sup> Για τον όρο demotic και τη διπλή σημασία του, βλ. DR James –Murray H. (Ed.), *A New English Dictionary on Historical Principles*, τομ. III, At the Clarendon Press, Oxford, 1897, p. 188.

Το απόσπασμα στο πρωτότυπο και αμέσως μετά στην εκδοχή του Παπατσώνη:

*“He the young man carbuncular, arrives, a small house agent’s clerk,  
with one bold stare, one of the low  
On whom assurance sits, as a silk hat on a Bradford millionaire.”* (στ. 231-234)

«Νάτος ροδοκόκκινος ο νεανίας, αρριβάρει  
Υπαλληλίσκος, δουλεύει σε κάποιον αντιπρόσωπο μιας μικροεπιχείρησης,  
Αρριβάρει όλο θράσος και ιδέα, ένας παρακατιανός είναι, που  
Η τόση ιδέα του εαφτού του, σαν το ψηλό καπέλο στο κεφάλι εκατομμυριούχου  
Του Brandford.»

Στο παραπάνω απόσπασμα επισημαίνεται η κοινωνική διάσταση του «νεαρού», η οποία διανθίζεται με το αγγλικό υπαινικτικό χιούμορ (“one of the low”). Διαβαθμίσεις της κοινωνικής τάξης υπάρχουν σε κάθε τόπο, αποκτούν λεπτές διαφορές και διαφορετικές αποχρώσεις σε κάθε μέρος και ποικίλλουν με βάση τη «γεωγραφία». Κατά συνέπεια, και το παραπάνω απόσπασμα φέρει δυσκολίες, όταν κάποιος προσπαθεί να το μεταφράσει, αλλά το πιο σημαντικό στο σημείο αυτό είναι ότι η μετάφραση του Παπατσώνη πετυχαίνει με τη χρήση του υπαινικτικού λεξιλογίου, καθώς και με τη χρήση επίσημου και καθημερινού λεξιλογίου, να αποδώσει τη λεπτή ειρωνεία που ελλοχεύει στο ποίημα του Eliot. Η μεταφορική έκφραση στο πρωτότυπο κείμενο δεν εξισώνεται με την αντίστοιχη επιλογή «παρακατιανός» και την υποτιμητική έννοια του ευτελούς. Στο παράδειγμα που αναφέραμε, βλέπουμε ότι ο Τ. Παπατσώνης απλουστεύει σε ορισμένα σημεία το κείμενο, επιλέγοντας βέβαια σωστά το υποκοριστικό «υπαλληλίσκος», που εντείνει την έννοια της αγγλικής λέξης “clerk” και τη μεταφέρει στα ελληνικά πλέον δεδομένα και τη γλώσσα στόχο. Η λέξη «αρριβάρει» σημαίνει «καταπλέω, φτάνω, καταφτάνω, έρχομαι», σύμφωνα με το Λεξικό του Γ. Μπαμπινιώτη και είναι μια επιλογή από τα λατινικά που ξενίζει, ενώ η μετάφραση «ροδοκόκκινος», παρότι δεν αντιστοιχεί στην κυριολεκτική σημασία της λέξης<sup>61</sup>, είναι

<sup>61</sup> Carbuncular = a red spot or pimple on the nose or face caused by habits of intemperance. Βλ., DR James – H. Murray (Ed.), *A New English Dictionary on Historical Principles*, At the Clarendon Press, Oxford, 1897, τόμ. III, p. 92, όπου και αναφέρεται σε ανομοιομορφία. Επίσης, βλ. Walter W. Skeat,

μια επιλογή που ταιριάζει. Η έκφραση “one of the low” δεν δηλώνει κάποια κοινωνική τάξη, αλλά περισσότερο προσδιορίζει τον χαρακτήρα, μεταφράζεται με τη λέξη «παρακατιανός», ενώ διατηρείται στη μετάφραση η χαρακτηριστική αγγλική έκφραση “millionaire of Bradford”, «εκατομμυριούχος του Bradford» πολύ πετυχημένα, με βάση τη σημασία στα αγγλικά του εντελώς πλούσιου βιομηχανικού μέρους, χωρίς ίχνος ενδιαφέροντος για τον πολιτισμό, λόγω της ύφεσης και της παρακμής για την οποία μιλάει το ποίημα. Συνοψίζοντας, η μετάφρασή του ακολουθεί το πρωτότυπο κείμενο μέσα από τη σύνθεση πολλών γλωσσικών στοιχείων και σε ένα επίπεδο προσπαθεί να αναπαραγάγει την υποβαθμισμένη κοινωνική τάξη, την καταγωγή των χαρακτήρων ή το κοινωνικό status όσων παρουσιάζονται στο κείμενο, δηλαδή μιμείται το ύφος του πρωτότυπου κειμένου στη μετάφραση, όπως όταν αποδίδει την κατάσταση των ψαράδων που ξεκουράζονται με τη χρήση υπερβολής μέσω του κακόσημου ρήματος «κοπροσκυλάνε». Με τις γλωσσολογικές επιλογές καταφέρνει να μεταφέρει πολύ καλά τις διαφορετικές δυνατότητες και εκδοχές που υπονοούνται σε ένα τόσο υπαινικτικό ποίημα, όπως το *Waste Land*.

Δεν απουσιάζουν, όμως, και τα λάθη από τη μετάφραση του Τ. Παπατσώνη, όπως η λανθασμένη επιλογή λέξεων σε ορισμένες λέξεις ή φράσεις του πρωτοτύπου. Έτσι σημειώνουμε αποσπάσματα, όπου παρατηρούνται μικρές παρανοήσεις και διαφοροποιήσεις στη μετάφραση. Από το Α΄ μέρος, πρώτα στην παρακάτω φράση: “/.../ Which I am forbidden to see.” (στ. 54), η οποία μεταφράζεται ως «που δεν το διακρίνω, βγαίνει ομποδισμένο». Λίγο παρακάτω, στο Β΄ μέρος, στο χωρίο “/.../lurked her strange synthetic perfumes/.../” (στ. 87) ο Παπατσώνης μεταφράζει εσφαλμένα τη λέξη “synthetic” (συνθετικός, τεχνητός) με τη λέξη «εξωτικά»: «/.../στήναν ενέδρα τα περίεργα εξωτικά της αρώματα», προφανώς προσδιορίζοντας τα αρώματα ως εξωτικά, με μεταφορική σημασία. Οι όροι της συγκεκριμένης πρότασης του Eliot αναφέρονται περισσότερο στο τεχνητό, μη φυσικό στοιχείο και όχι τόσο στον χαρακτηρισμό του εξωτικού, που υπαινίσσεται το μυστήριο της Ανατολής. Στη συνέχεια, στο Γ΄ μέρος, αλλάζει στη μετάφραση τη σύνταξη του πρωτοτύπου, με αποτέλεσμα να τροποποιείται η εικόνα που δίνει ο Eliot, αλλά το νόημα να μην διαφοροποιείται εξ ολοκλήρου: “/.../the last fingers of leaf clutch and sink into the wet bank” (στ. 171). Η εικόνα που

---

Little D., D. C. L. LL. D., P. H. D. FB. A (Ed.), *An Etymological Dictionary of the English Language*, The Clarendon Presses, 1<sup>st</sup> Edition Oxford, 1879 – 1889, in press on 1924.

μεταφέρει ο ποιητής είναι η προσωποποίηση των φύλλων του ποταμού, που μεγαλώνουν το καλοκαίρι και θέλουν να επιβιώσουν, αλλά σαν τελευταία δάκτυλα, με το πέρασμα του χρόνου τελικά ακουμπάνε και βυθίζονται στον ποταμό. Ο Παπατσώνης αλλάζει τους συντακτικούς όρους και αποδίδει με διαφορετικό τρόπο τη μεταφορά: «/.../συσπειρώνονται τώρα, δάκτυλα αγωνίας, τα τελευταία φύλλα και πέφτουν στον ογρό μπάνκο».

Ο Τ. Παπατσώνης, στο τελείωμα του ποιήματος, αντιλαμβάνεται τη δημιουργία του ποιήματος της *Έρημης Χώρας* ως κατασκευή και σύνθεση, με τα άπειρα διακειμενικά στοιχεία και αποσπάσματα άλλων κειμένων (“fragments”), που συνθέτουν τη μοντέρνα ποίηση του Eliot.

“*These fragments I have shored against my ruins/.../*” (στ. 430)

«Τούτα τα αποσπάσματα σώριασα ενάντια στα ερείπια μου/.../»

Συμπληρωματικά, η μεταφορική ανάγνωση του ποιήματος για τον Παπατσώνη, όπως διαφαίνεται και στο σημείωμα του, συνίσταται ως μια μεταφορά του θανάτου. Ήδη αποδεικνύεται η σωστή αναγνωστική πρόσληψη του Τ. Παπατσώνη με την κατανόηση των κυριότερων όρων και σημείων του ποιήματος, παρόλο που γνωρίζουμε το μικρό χρονικό διάστημα στο οποίο μετέφρασε το ποίημα. Η ερμηνευτική προσέγγιση του Τ. Παπατσώνη είναι με βάση τον πυρήνα του ποιήματος και το κυρίαρχο μοτίβο του θανάτου, αφού μεταφορικά αναφέρεται μέσα από τις διακειμενικές αναφορές και τα πρόσωπα του μύθου σε μια πνευματική και ψυχική κατάσταση. Ο Παπατσώνης προσλαμβάνει ακριβώς τη μεταφορική διάσταση του αγγλικού ποιήματος και του πολιτιστικού και πνευματικού τέλματος, στο οποίο βρίσκεται η Ευρώπη. Στις σημειώσεις δίπλα στο κείμενο, ο Τ. Παπατσώνης αναφέρει τη μεταφυσική του ποιήματος και τη διάχυτη θρησκευτικότητα του, ενώ, όπως και ο Eliot, «προσβλέπει» υπό μορφή προφητείας στην αισιόδοξη κατάληξη.

Ο Τάκης Παπατσώνης, στο άρθρο<sup>62</sup> που υπογράφει αμέσως μετά τον θάνατο του Έλιοτ, σημειώνει μεταξύ άλλων για την *Έρημη Χώρα* την άποψή του για το αναγνωστικό κοινό, πώς δηλαδή το ποίημα προσέλκυε νέο κόσμο. Οι λόγοι, όπως

<sup>62</sup> Βλ. Παπατσώνης Τ., «Τ.Σ. Έλιοτ», *Νέα Εστία* τομ.77, τχ. 901, (1965), σελ.108-114.

εξηγεί ο ποιητής-μεταφραστής είναι ότι μπορεί να ταυτιστεί κάποιος νέος με το κλίμα της εποχής, τα ιστορικά γεγονότα που διαδραματίζονταν και την πεσιμιστική διάθεση από το αδιέξοδο των ονείρων, χωρίς βέβαια να παραγνωρίζει και τη νεανική οραματική διάθεση της αλλαγής που πηγάζει από τη θρησκευτική διάσταση του ποιήματος. Η *Έρημη Χώρα* ακριβώς δείχνει αυτήν την αφετηρία στους νέους ανθρώπους, όπως ομολογεί και ο ίδιος:

*«Ήυραν σ' αυτό, όχι μόνο την απεικόνιση του αναρχικού χάους και της διάβρωσης, που ταυτίζονταν με τα συναισθήματα που την διέπνεαν και που χαρακτήριζαν μιαν εποχή απόγνωσης, αλλά και την νέα, επαναστατημένη μορφή του ποιητικού λόγου, που μ' ενθουσιασμό την εγκολπώθηκαν για πρότυπο και ευαγγέλιο για μίμηση»<sup>63</sup>.*

Δεν απουσιάζει στο αφιερωματικό κείμενο του Παπατσώνη για τον Έλιοτ<sup>64</sup> η ερμηνεία θεμάτων της ποίησης του Έλιοτ, φανερώνοντας την εντρύφησή του απέναντι στο έργο του και μια τελική ποιητική αποτίμηση.

Ο Τάκης Παπατσώνης συμμετέχει σε αφιέρωμα που έγινε για τον Έλιοτ με δύο κριτικές και επίσης γράφει άρθρο με αφορμή τον θάνατο του Έλιοτ. Πρώτα κάνει αναφορά στο αναγνωστικό κοινό του Eliot, που αφορά στις νεότερες γενιές και τους λόγους πρόσληψης, με την απόλυτη κατάρρευση, το πολιτισμικό κενό και τα απομεινάρια της συμφοράς που εμπεριέχονται στο έργο *Waste Land*. Στο άρθρο-αφιέρωμα για την προσφορά και αποτίμηση της προσφοράς του Έλιοτ στη λογοτεχνία, ο ποιητής εμβαθύνει στην ποιητική του Eliot (θρησκευτικότητα), αλλά και εκτιμά πως η αναγνώριση του ξεκίνησε με την *Έρημη Χώρα*, δίνοντας το ποιητικό του στίγμα με το συγκεκριμένο έργο στην ιστορία του Μοντερνισμού.

*«Είναι αλήθεια, πως η φήμη του Έλιοτ επεβλήθηκε μόλις φάνηκε και διαδόθηκε η Έρημη Χώρα. Και ίσως, παράλληλα, οι Κούφιοι Άνθρωποι. Με την Έρημη Χώρα εγκαίνιασε μορφικά ένα είδος άγνωστο στην ποίηση, φαινομενικά ασυνάρτητο, γραμμένο στο χαμηλό ύφος της απλής κοινότυπης ομιλίας, με ανακατωμένες τριμμένες φράσεις, κομμάτια*

<sup>63</sup> Αυτόθι.

<sup>64</sup> Βλ. Παπατσώνης Τ., «Ο Έλιοτ ζει», *Όπου ην Κήπος*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα, 1972, σελ. 142-145.

ελλειπτικών διαλόγων, ξαφνιάσματα σύντομης λυρικής έξαρσης που αμέσως μετά ξεπέφτει, παρεμβολές από παντοία ζένα κείμενα (μέθοδο, που είναι το κύριο χαρακτηριστικό του Έσδρα Πάουντ, του Μεγάλου Τεχνίτη, όπως τον αναγνωρίζει με θαυμασμό και κάποια ευγνωμοσύνη ο ίδιος)»<sup>65</sup>.

Η αρχή γνωριμίας του Eliot στα ελληνικά, όπως προαναφέραμε, γίνεται μέσα από το αφιέρωμα του *Κύκλου*, τις μεταφράσεις των ποιημάτων και ειδικότερα τη μετάφραση του Ερημότοπου από τον Τάκη Παπατσώνη. Η μετάφραση του Παπατσώνη, όπως φαίνεται στον περιοδικό τύπο της εποχής, δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη ανταπόκριση τη στιγμή της δημιουργίας της και αντιμετωπίζει την αδιαφορία του κριτικού κοινού. Ένας από τους λόγους αυτής της αντιμετώπισης είναι η καθιέρωση της *Έρημης Χώρας* του Σεφέρη στη μεταπολεμική Ελλάδα. Και ο ίδιος σημειώνει σε ένα από τα δοκίμιά του «/.../αντί να μου κάνουνε κριτική για την “Έρημη Χώρα”, το μόνο που βρήκαν να μου πούνε είναι πως έχασα τον καιρό μου με το να ασχοληθώ με τον Έλιοτ/.../»<sup>66</sup>. Ένας ακόμη λόγος είναι ότι ο Eliot δεν ήταν ευρύτερα γνωστός στο ελληνικό κοινό τη συγκεκριμένη περίοδο, και σύμφωνα και με την άποψη του Άρη Δικταίου, ο δρόμος για την πρόσληψη του Άγγλου ποιητή αρχίζει να ανοίγει έπειτα από τη βράβευση του Eliot με το βραβείο Νόμπελ (1948), πράγμα που αποδεικνύεται από την ανοδική πορεία της πρόσληψης του ποιητή στη νεοελληνική λογοτεχνία (*Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, αφιερώματα). Η βασική αιτία, όπως παρουσιάζεται στο άρθρο, είναι ότι τα ποιήματα του Eliot αποτελούν απάντηση στην κρίση αξιών, με παράδειγμα την *Έρημη Χώρα* που «συνδιαλέγεται» με την κρίση αστισμού και «αντιλαμβάνεται» τον ποιητή ως μάντη, προφήτη, που οραματίζεται απέναντι στην κατάρρευση του πολιτισμού<sup>67</sup>.

Η κριτική για τη μετάφραση του Eliot από τον Παπατσώνη εμφανίζεται πολύ μεταγενέστερα από τη μετάφραση και συνοψίζεται στη διαπίστωση πως η μετάφραση

<sup>65</sup> Βλ. Παπατσώνης Τ., «Τ.Σ. Έλιοτ», *Νέα Εστία*, τομ.77, τχ.901 (1965), σελ.108.

<sup>66</sup> Βλ. Παπατσώνης Τ., *Ο Τετραπέρατος κόσμος*, εκ. Ίκαρος, Αθήνα, 1966.

<sup>67</sup> Βλ. Δικταίος Α., «Thomas Stearns Eliot (Βραβείο Νόμπελ 1948)», *Νέα Εστία* τομ.44, τχ.513 (15 Νοεμβρ.1948), σελ.1435-1436. Επιπλέον, στο άρθρο παρουσιάζεται, μεταξύ των πλεονεκτημάτων του έργου του Eliot, η επαναδιάρθρωση και επανασύνδεση με τη χριστιανική ηθική και η γνώση του δυτικού πολιτισμού. Τέλος, συνοψίζεται η θεωρία του Eliot μέσα από την παρέλευση της ιστορίας και του χρόνου, και του ατομικού επεισοδίου που μετατρέπεται σε ανθρώπινο, καθολικό, σύμφωνα με τις τάσεις της μοντέρνας ποίησης και της μυθικής μεθόδου.

πέρασε απαρατήρητη σε σχέση με τη μετάφραση του Σεφέρη, αλλά ο σχολιασμός για την αξία της μοντερνιστικής μεταφραστικής προσπάθειας του Παπατσώνη αποδεικνύει και τη σημασία της.

«/.../Είναι ο πρωτοπόρος της ποίησης που ψάχνει για το νεώτερο, το καλύτερο παγκοσμίως και πρώτος αυτός αντιμετωπίζει τις τεράστιες δυσκολίες ενός διάσημου κειμένου. Άλλωστε είναι κρίμα που η μετάφραση αντιμετώπισε τέτοια άγνοια και εγκατάλειψη τουλάχιστον για τα ωραία μέρη που έχει πετύχει»<sup>68</sup>.

Ακόμη, στην κριτική του Β. Λαζάνα<sup>69</sup>, μαζί με τον χαρακτηρισμό για τη συγγένεια της πνευματικής και ποιητικής υπόστασης του Παπατσώνη με τον Eliot, η απόδοση του ποιήματος θεωρείται ιδιαίτερα αξιέπαινη και η μετάφραση κρίνεται επιτυχής, με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τη γλώσσα<sup>70</sup>, που είναι η γλώσσα της καθημερινότητας και του μοντέρνου λόγου, όπως συνοψίζεται και από τη μεταφραστική πρακτική του ποιητή-μεταφραστή.

#### 4.2.2 *Ερημη Χώρα* - μετάφραση του Γ. Σεφέρη

Η κριτική για τις απόψεις του Σεφέρη σε θεωρητικό επίπεδο είναι γνωστή και συνοψίζεται στη μεταφραστική του εργασία ως άσκηση, στο ζήτημα για τη γλώσσα και στην αδυναμία τελειοποίησης της μετάφρασης<sup>71</sup>. Σε συνέντευξή του απαντάει πως η επιλογή της *Ερημης Χώρας* έγινε με κριτήριο τη δυσκολία, την οποία εμπεριέχει το

<sup>68</sup> Βλ. Δημάκης Μ., «Ο Ποιητής Παπατσώνης», *Νέα Εστία*, τομ.100, τχ.1185 (1976), σελ.1480.

<sup>69</sup> Λαζάνας Β., «Το μεταφραστικό έργο του Τάκη Παπατσώνη», *Νέα Εστία* τομ.100, τχ.1185 (1976), σελ.1502-1510.

<sup>70</sup> «*Η ιδιότυπη γλώσσα του που ενθουμίζει Καβάφη ή Κάλβο ανταποκρίνεται στο κλίμα του ποιήματος αυτού*», ό.π. σελ. 1506.

<sup>71</sup> Βλ. Connolly D., “The least satisfying form of Writing: Seferis on Translation”, *JMGS*, Vol.20, no 1, (May 2002), pp. 29-46.

κείμενο, αλλά και τις δυνατότητες που προσφέρει ως προς την πολυσημία των φράσεων, καθώς και τον ρυθμό του ποιήματος<sup>72</sup>.

Στο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης, ο Σεφέρης τονίζει τη δυσκολία και την επιστράτευση της «εσωτερικότητας» στο ποίημα της *Έρημης Χώρας*, εξαιρώντας παράλληλα την ικανότητα του Eliot ως τεχνίτη της ποίησης. Αναφέρει τα κυριότερα χαρακτηριστικά της ποίησής του, με πρωταρχικό το μοτίβο του θανάτου που απασχολεί ολόκληρη τη δημιουργία του, καθώς επίσης και τη δραματικότητα, την ψυχολογική αλληλουχία, το μοντέλο της αντικειμενικής συστοιχίας και τις συνεχείς παραθέσεις αποσπασμάτων άλλων έργων<sup>73</sup>, που αποτελούν το στίγμα του έργου του.

Η μετάφραση του Σεφέρη απασχολεί πολύ πιο γρήγορα το κοινό, δημοσιεύεται με διορθώσεις και αναγνωρίζεται και προβάλλεται ως η πιο αξιόλογη προσπάθεια μετάφρασης του ποιήματος την περίοδο εκείνη. Η μετάφρασή του, γίνεται αποδεκτή αργότερα ως το κεντρικό «κλασικό» κείμενο, όπως αποδεικνύεται και από την αναφορά στο κείμενο του Eliot, πλέον στα ελληνικά, με την ονομασία *Έρημη Χώρα*<sup>74</sup>. Είναι, άλλωστε, η πρόσληψη, η αποδοχή και η επιτυχία της μετάφρασης, που μας κάνουν να ορίζουμε τον κανόνα γύρω από τη μετάφραση του κειμένου.

Ο Σεφέρης στη μετάφρασή του μεταγράφει φωνητικά τα τοπωνύμια, τη χαρτογράφηση του σύγχρονου Λονδίνου, στα ελληνικά («Κουήν Κινγκς Στρητ»), με αναφορές σε δρόμους όπως «Στρανδ», «Κουήν Βικτώρια Στρητ» και «Λόουερ Τάιμς Στρητ», διατηρώντας μόνο τους στίχους που προέρχονται από άλλους ποιητές. Ο Σεφέρης απλά μεταγράφει (*transliterate*) τις περιοχές και τους δρόμους του Λονδίνου. Ακόμη και τα ονόματα τα χρησιμοποιεί στα ελληνικά. Αναφέρονται ακολούθως ορισμένα παραδείγματα με την παράλληλη παράθεση των ονομάτων του πρωτοτύπου και των επιλογών του Σεφέρη.

<sup>72</sup> «Έχει πολλές αναφορές και η κάθε λέξη εμπεριέχει πολλές απηχήσεις και συνηχήσεις με τα προηγούμενα και τα παρακάτω», Σεφέρης Γ., «Αφιέρωμα στον Σεφέρη. Δέκα χρόνια από τον θάνατό του», *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 64, (Ιούλ. – Αύγ. 1981), σελ. 25.

<sup>73</sup> Αναλυτικά για την εισαγωγή του Γ. Σεφέρη στη μετάφραση της *Έρημης Χώρας*, βλ. Fowler R.,

“Η Έρημη Χώρα: Seferis Translation of the Waste Land”, *Comparative Literature Studies*, Vol.9, no 4 (December 1972), pp. 443- 454.

<sup>74</sup> Βλ. Ν. Βαγενάς, *Ποίηση και Μετάφραση*, εκ. Στιγμή, Αθήνα, 1989, σελ. 95-100.



ΟΝΟΜΑΤΑ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ	ΜΕΤΑΓΡΑΦΗ ΟΝΟΜΑΤΩΝ
Lil	Λιλ
Albert	Γιάννης
George	Γιωργή
Mr Eygenides	Κ. Εβγενίδης
Elizabeth and Leicester	ο Λέστερ και η Ελισάβετ
May	Μαίη
Mary	Μαρία

Ακόμη και τα ονόματα των προσώπων, των χαρακτήρων που συμμετέχουν στο έργο, μεταγράφονται και ορισμένα μεταφράζονται στα ελληνικά. Παρακάτω καταγράφονται οι επιλογές του Σεφέρη για τους χαρακτήρες. Έτσι η “Belladonna” μεταγράφεται ως «Μπελλαντόνα», η “Philomel” ως «Φιλομήλα», και ο “Stetson” ως «Στέτσον». Αντίστοιχα για τον χαρακτήρα “Phoenician Sailor” δανείζεται ο Σεφέρης τον χαρακτηρισμό των Φοινίκων ως άξιων θαλασσινών και ένα από τα πρόσωπα-χαρακτήρες της προσωπικής του ποίησης («Στρατής Θαλασσινός»)<sup>75</sup> και έτσι αποδίδει τον συγκεκριμένο χαρακτήρα με τη μετωνυμία «Φοίνικας Θαλασσινός», ενώ η “Mrs Equitone” αποδίδεται με τη μη ακριβή αντιστοιχία «Κυρία Ισοψάλτου».

Όσον αφορά στους πολιτισμικούς όρους, όπως την παρωδία του Eliot στο τραγούδι *That Shakespearian Rag*<sup>76</sup>, η απόδοση του Σεφέρη δίνεται μέσα από έναν γνωστό (popular) ρυθμό τραγουδιών της εποχής, το σαιξπηριακό φοξ-τροτ, το οποίο

<sup>75</sup> Loulakaki I., “Seferis’ Η Έρημη Χώρα”, *Seferis and Elytis as translators*, Peter Lang, International Academic Publishers, Bern, 2010, p. 58.

<sup>76</sup> Το συγκεκριμένο αμερικάνικο τραγούδι (*That Shakespearian Rag*, 1912) αποτελεί παρωδία του τραγουδιού *That mysterious Rag* (1911) από τους Gene Buck, Harry Ruby και Dave Stamper. Εδώ, φυσικά, ο Eliot το χρησιμοποιεί για να παρωδήσει την εύπεπτη εποχή, που αρέσκεται σε δημοφιλείς (popular) ρυθμούς, αλλά και την ασημαντότητα, την ευτέλεια του χαρακτήρα της γυναίκας του επεισοδίου.

δεν αντιστοιχεί επακριβώς στο αμερικάνικο είδος “ragtime”<sup>77</sup> και σίγουρα θα παρέμενε ακατανόητο για πολλούς αναγνώστες, σε αντίθεση με το δημοφιλές την εποχή του 1930 στη χώρα μας φοξ-τροτ<sup>78</sup>. Επίσης, μεταφράζει το επιφώνημα του πρωτοτύπου με ένα γέλιο «Χο Χο Χο Χο», δίνοντας περισσότερο έμφαση στην απόδοση μιας εικόνας που βασίζεται στον ρυθμό του τραγουδιού.

“*But*

*OOOO that Shakespeherian Rag-*

*It's so elegant*

*So intelligent*

*What shall I do now? What shall we do tomorrow”* (στ. 128-131)

«*Αλλά*

*Χό χό χό χό το Σαιξπηχέραιο τούτο φόξ*

*Είναι κομψότατο*

*Είναι ξυπνότατο*

*Τι θα κάνω τώρα; Τι θα κάνω;/.../»*

Σχετικά με τις υπόλοιπες αναφορές των θρησκευτικών ονομάτων, ο Σεφέρης μεταφράζει στα νεοελληνικά και χρησιμοποιεί έναν νεοελληνικό πολιτισμικό όρο για την απόδοση του αγγλικού “Saint-Mary”. Με αυτόν τον τρόπο έχουμε τον όρο *Magnus Martyr* ως Μάγνος ο Μάρτυς και τον όρο “Saint-Mary of Woolnoth” ως «Παναγία του Γουλνόθ». Με τη συγκεκριμένη επιλογή της μεταφοράς του πολιτισμικού όρου “Saint-Mary” ως «Παναγία» προσαρμόζει και αφομοιώνει τον πολιτιστικό όρο στη γλώσσα-στόχο στα ελληνικά. Ως προς τα χωρία που αναφέρονται ξεκάθαρα σε θρησκευτικούς όρους στο Γ΄ μέρος του ποιήματος, ο Σεφέρης διατηρεί την κυριολεκτική μετάφραση των όρων, αποδίδοντας τη φράση από τον Ιεζεκιήλ “a heap of broken images” σωστά,

<sup>77</sup> ‘ragtime: popular music and dance of US Negro origin, the accent of the melody falling just before the regular beat of the accompaniment’, *Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English* (edited by Hornby A.S.), Oxford University Press, Oxford, 1986, p. 692.

<sup>78</sup> Βλ. και το τραγούδι *Το φοξ της Χαλιμά* του 1926 σε μουσική και στίχους Θεόφραστου Σακελλαρίδη, από την φαντασμαγορική οπερέττα *Χαλιμά* για τη διάδοση του φοξ-τροτ στη χώρα μας την περίοδο του Μεσοπολέμου.

ως εξής: «Μια στοίβα σπασμένες εικόνες/.../». Η αποσπασματικότητα του πρωτοτύπου, όπως υποδηλώνεται από τον Μοντερνισμό, μεταφέρεται αντίστοιχα και με τις μεταφραστικές επιλογές του Σεφέρη, ταυτίζοντας τις εικόνες και τις εμπειρίες με «θραύσματα» της μοντέρνας ζωής και του ανθρώπου. Στο επόμενο απόσπασμα που αναφέρεται ο Eliot στον Ψαλμό 137 του Ιερεμία «Επί των ποταμών Βαβυλώνας εκεί εκαθήσαμεν και εκλαύσαμεν εν τω μνησθήναι ημάς της Σιών/.../»<sup>79</sup>, ο Σεφέρης μιμείται, με την επιλογή στη μετάφραση της αρχαιοελληνικής πρόθεσης επί ακολουθούμενης από γενική, το πρωτότυπο κείμενο όπου αναφέρεται και ο Eliot<sup>80</sup>. Παρ' όλα αυτά, στους στίχους όπου ο Τειρεσίας επισκέπτεται τον Άδη η επιλογή του Σεφέρη κρίνεται ατυχής να μεταφράσει τη λέξη “the lowest” με την αντίστοιχη κυριολεκτική σημασία «χαμηλότερους».

*“/.../I who have sat by Thebes below the wall  
And walked among the lowest of the dead.” (στ. 245-246)*

*«Εγώ που κάθησα στη Θήβα κάτω απ' τα τείχη  
Και περπάτησα ανάμεσα στους χαμηλότερους νεκρούς.»*

Και λίγο παρακάτω, στους στίχους που παραθέτει από τον Άγιο Αυγουστίνο και αναφέρεται στην άσωτη και σπαταλημένη νεανική του ζωή, προσαρμόζει το αρχαϊκό αγγλικό ρήμα “pluckest” με το αρχαίο ρήμα «εξέσπασάς με».

*“O Lord Thou pluckest me out  
O Lord Thou pluckest me out  
Burning”*

*«Κύριε εξέσπασάς με,*

<sup>79</sup> Βλ. Έλιοτ Τ.Σ., «Η Έρημη Χώρα – σημειώσεις», *Η Έρημη Χώρα*, μετάφραση Γ. Σεφέρης, εκ. Ίκαρος, Αθήνα, 2004, σελ. 138.

<sup>80</sup> Βλ. Loulakaki I., “Seferis’ Η Έρημη Χώρα”, *Seferis and Elytis as translators*, Peter Lang, International Academic Publishers, Bern, 2010, p. 56.

*Κύριε εξέσπασας*<sup>81</sup>,  
*Καίγοντας.»*

Όσον αφορά στις λέξεις που χρησιμοποιεί ο Σεφέρης, αυτές προέρχονται από διαφορετικά γλωσσικά στρώματα. Μεταξύ άλλων, σε μια από τις πρώτες αρνητικές κριτικές για τη μετάφραση της *Έρημης Χώρας* από τον Σεφέρη, ο Ξ. Κοκόλης<sup>82</sup> εμμένει στις γλωσσικές παρατηρήσεις και διορθώσεις γλωσσικών επιλογών του μεταφραστή. Αναφέρεται σε γλωσσικά σημεία και τύπους παλαιο-δημοτικής αλλά και σε γλωσσικά λάθη, που δεν ταιριάζουν με το ύφος του Eliot. Οι μεταφράσεις του Σεφέρη εμφανίζονται πιο λαϊκότροπες, όπως ισχυρίζεται ο Κοκόλης<sup>83</sup>. Έτσι παρατηρούμε λέξεις από τη δημοτική καθομιλουμένη<sup>84</sup> και τη λαϊκή, όπως «γούβα», «επίλοιπα», «όθε», «σαρίδι», «μεσοφόρι», «ντιβάνι», «σταβέντο», «μπακίρι», «ταγίζω», «ξεπορτίζω», λέξεις από τη μεσαιωνική δημώδη, όπως «γαρμπής», «κουκουλώνω», «μουρμούρισμα», λέξεις από τα αρχαία ελληνικά, όπως «γρυπές», «αλαλαγμός», «ενεδρεύω», «εξέσπασάς με», αλλά και λέξεις από τη λόγια και λογοτεχνική γλώσσα, όπως «Ερωτιδέας» και «θρουβαλιάζω».

Στο Α΄ μέρος, προσέχουμε ότι στο απόσπασμα που ακολουθεί ο Eliot αναφέρεται και αναρωτιέται για τη διάρκεια των ανθρώπινων έργων αλλά και ολόκληρων των επιτευγμάτων του Δυτικού Πολιτισμού. Ο Σεφέρης, παρότι μένει κοντά στο πρωτότυπο ποίημα και δεν χρησιμοποιεί συνήθως περιφραστική σύνταξη στη μετάφρασή του, μεταφράζει το ρήμα “clutch” (πιάνω, αρπάζω) με την έκφραση «ποιες ρίζες απλώνονται γρυπές», δημιουργώντας μια διαφορετική μεταφορική εικόνα από την πρωτότυπη.

*“What are the roots that clutch,*

<sup>81</sup> Ο.π., σελ. 57.

<sup>82</sup> Η κριτική πρόσληψη του Σεφέρη περιληπτικά στο βιβλίο του Κοκόλη Ξ., *Ο Μεταφραστής Σεφέρης. Αρνητική Κριτική*, έκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2000, σελ. 102-103. Και στο βιβλίο του Βαγενάς Ν., *Η Μετάφραση της Ποίησης*, εκ. Στιγμή, Αθήνα, 1989, υπάρχουν ψήγματα αρνητικά για τον μεταφραστή Σεφέρη.

<sup>83</sup> Βλ. Κοκόλης Ξ., *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, εκ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1993, σελ. 50-51.

<sup>84</sup> Πρώτα η αναφορά, αλλά όχι αναλυτικά, για τους παλαιοδημοτικούς τύπους που χρησιμοποιεί ο Σεφέρης έγινε από τον Ν. Βαγενά και έπειτα από τον Ξ. Κοκόλη.

*What branches grow  
Out of this stony rubbish?"* (στ. 19 -20)

«Ποιες ρίζες απλώνονται γρυπές,  
ποιοι κλώνοι δυναμώνουν μέσα  
Στα πέτρινα τούτα σαρίδια;»

Όμως παρακάτω, στο Γ' μέρος, ο Eliot χρησιμοποιεί το ίδιο ρήμα "clutch" και ο μεταφραστής, για τις ανάγκες διατήρησης του ρυθμού του πρωτότυπου ποιήματος, αποδίδει σωστά αυτήν τη φορά την εικόνα του αποσπάσματος με το ρήμα «γατζώνουν», που δείχνει μεταφορικά το αργό τελείωμα μιας εποχής και ενός ολόκληρου πολιτισμού. Έτσι, ο Έλιοτ γράφει:

*"The river's tent is broken: the last fingers of leaf Clutch and sink Into the wet bank"*  
(στ. 172-173).

και ο αναγνώστης διαβάζει στην απόδοση του Σεφέρη :

«Του ποταμού η σκέπη σωριάστηκε τα στερνά  
Δάχτυλα των φύλλων γατζώνουν και βουλιάζουνε  
Στην όχθη την υγρή.»

Υπάρχουν όμως και ορισμένα σημεία, όπως ήδη έχει επισημανθεί από την κριτική<sup>85</sup>, που ο Σεφέρης αποδίδει ή επιλέγει να μεταφράσει με λάθος τρόπο ή παραλείπει κάποιες λέξεις. Σημειώνονται εδώ κάποιες επιπλέον περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα στο Α' μέρος, όπου παραλείπει στη μετάφραση την πρόθεση "under":

*"Only there is shadow under this red rock/.."* (στ. 24-25)  
«Έχει σκιά στον κόκκινο τούτο βράχο/.../»

<sup>85</sup> Βλ. ιδιαίτερα Βαγενάς Ν., *Ποίηση και μετάφραση*, εκ. Στιγμή, Αθήνα 1989 και Κοκκόλης Ξ., *Αρνητική κριτική για τον Σεφέρη*, εκ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001.

Αναλόγως στο Α΄ μέρος, στην προφητεία της Madame Sososttris, δεν μεταφράζει τη λέξη “round”:

*“I see crowds of people, walking round in a ring”* (στ. 56)

«Βλέπω πλήθος λαό, να περπατά ένα γύρο»

Επίσης, στο Β΄ μέρος μεταφράζει λανθασμένα τη φράση “there it is /.../”, με την έκφραση «εδώ ’ναι ο κόμπος/.../», παρότι το νόημα της πρότασης γίνεται αντιληπτό, ενώ στο Γ΄ μέρος μεταφράζει εσφαλμένα τη λέξη “humble” (ταπεινός) στην πρόταση “My people humble people who expect nothing” (στ. 304), με τη λέξη φτωχοί. Στο Ε΄ μέρος αντίστοιχα τη φράση “The jungle crouched /.../”, την αποδίδει μεταφορικά ως εξής: «Η ζούγκλα ζάρωσε /.../», αλλάζοντας το νόημα του ρήματος (σκύβω, υποκλίνομαι).

Από τις ελάχιστες φορές που χρησιμοποιεί περιφράσεις στη μετάφρασή του είναι στο Α΄ μέρος όταν μεταφράζει με ρηματική έκφραση τη μετοχή “striding” «που δρασκελίζει». Επίσης, παρατηρούμε και αλλαγή στη μετάφραση της γραμματικής δομής της πρότασης, όταν μεταφράζει το ουσιαστικό με ρήμα. “/.../That’s friend to men/.../”, «/.../τον αγαπάει τον άνθρωπο». Αντίστοιχα, προσπαθεί να πετύχει ισοδύναμες εκφράσεις στα ελληνικά, υποκαθιστώντας τις αγγλικές εκφράσεις με αντίστοιχες ελληνικές. Σημειώνονται ορισμένα παραδείγματα, όπου παρατηρούμε την τάση να προσπαθεί να προσαρμόσει τις αγγλικές εκφράσεις ανάλογα με τα συμφραζόμενα, με αντίστοιχες οικείες ελληνικές φράσεις, χωρίς να στοχεύει στην ακριβή απόδοση της έκφρασης, όπως:

“Your arms full” (στ. 38)	«/.../γεμάτη η αγκάλη σου»
“my eyes failed” (στ. 39)	«/.../θολώσανε τα μάτια μου»
“Make yourself a bit smart” (στ. 142)	«Κοίτα να σουλουπιαστείς λιγάκι»
“He wants a good time” (στ. 148)	«Θα θέλει καλοπέραση»
“/.../and gives me a straight look” (στ. 151)	«/.../και με καρφώνει στα μάτια»

Ανάλογα με την τάση του Σεφέρη να μεταγράφει και να μεταφέρει ονόματα, τόπους και πολιτισμικούς όρους στα νεοελληνικά, στο Β΄ μέρος βλέπουμε τον μεταφραστή να προσαρμόζει στα νεοελληνικά τη λέξη που προέρχεται από την αρχαία

ελληνική μυθολογία, τον θεό “Cupidon”, και συμβολίζει τον θεό Έρωτα της Μυθολογίας. Στον Eliot, ο συμβολισμός ξεκινά με την εικόνα ενός αγάλματος της τέχνης *Art Nouveau* που προσπαθούσε να ανασυστήσει αξιόλογα μοτίβα από κάθε περίοδο. Έτσι, το σύμβολο της αρχαίας ελληνικής τέχνης και της αναγεννησιακής ζωγραφικής επανέρχεται ως ένα μικρό χρυσό διακοσμητικό άγαλμα.

*«Το κάθισμα όπου κάθονταν, σα σιλβωμένος θρόνος,  
Ελαμπε στο μάρμαρο, όπου ο καθρέφτης  
Που βάσταζαν κοντάρια πλουμισμένα με κλήματα  
Όθε ξεμύτιζε ένας χρυσός Ερωτιδέας»*

Στο παρακάτω επεισόδιο με τον Κ. Ευγενίδη και το δισυπόστατο νόημά του, παρατηρούμε ότι ο Σεφέρης μεταφράζει κυριολεκτικά τους στίχους, με μερικές μικρές μόνο διαφοροποιήσεις στη μετάφραση. Πρώτα από όλα, έχουμε την απόδοση των όρων “brown fog” με μια ισοδύναμη λέξη στα ελληνικά. Αποδίδει ως «καστανή καταχνιά» και όχι καφέ, για να μεταφέρει στα ελληνικά την πραγματική εικόνα του ανοιχτού καφέ χρώματος του μολυσμένου αέρα της σύγχρονης μητρόπολης του Λονδίνου, που συνεπάγεται και την εξαθλίωση, τις άσχημες συνθήκες ζωής και την κακή ποιότητά της. Η επιλογή του Σεφέρη λεξιλογικά είναι σωστή, θέλοντας να φανερώσει την «ανυπαρξία», την αδυναμία της μοντέρνας μεγαλούπολης. Επίσης, παρατηρούμε στη μετάφρασή του ότι αντιστρέφει τη συντακτική σειρά της πρότασης “Mr. Eugenides the Smyrna merchant” στην ελληνική μετάφραση, δηλώνοντας πρώτα την καταγωγή και έπειτα την ιδιότητα του συγκεκριμένου διαφορούμενου προσώπου. Όσον αφορά στους επόμενους στίχους και τη μετάφραση της έκφρασης “demotic French”, διατηρεί την αντιστοιχία της σημασίας του πρωτοτύπου, αλλά στο επίσημο ρήμα “luncheon” (επίσημος τύπος, γευματίζω) επιλέγει λανθασμένα τη λέξη «πρόγευμα» (πρωινό). Τέλος, όπως αναφέραμε και παραπάνω, μεταγράφει στα νεοελληνικά την ονομασία του αγγλικού ξενοδοχείου (“Canon Street Hotel”) και με ιδιωματικό τρόπο την πόλη (“London”) ως «Λόντρα», δηλαδή με πολιτισμικούς όρους που απευθύνονται στο κοινό της γλώσσας-στόχου και χρησιμοποιούνται τη συγκεκριμένη περίοδο. Η μετάφραση του Λονδίνου σε «Λόντρα» αυξάνει την προφορικότητα της μετάφρασης και δεν είναι

παράξενο για την περίοδο που μεταφράζεται το κείμενο, καθώς παρατηρούμε ότι χρησιμοποιείται συχνά η λέξη σε διαφημίσεις και τραγούδια της εποχής<sup>86</sup>.

*«Ανύπαρκτη Πολιτεία*

*Μέσα στην καστανή καταχνιά ενός χειμωνιάτικου μεσημεριού*

*Ο σμυρνηός έμπορας, κύριος Ευγενίδης*

*Αξούριστος, με την τσέπη γεμάτη σταφίδες*

*Τσιφ Λόντρα, φορτωτικές εν όψει,*

*Με κάλεσε με τα πρόστυχα του γαλλικά για πρόγευμα στο Κάνον Στρητ*

*Οτέλ*

*Κι έπειτα το Σαββατοκύριακο στο Μετροπόλ..»*

Και λίγο παρακάτω, ο Σεφέρης μεταφράζει περιφραστικά τη λέξη “carbuncular” (με φλεγμονή, με εξανθήματα), γενικεύοντας με τη μεταφραστική επιλογή της αγγλικής λέξης στα ελληνικά «όλο σπυριά», παρότι δεν συνηθίζει στη μετάφραση να μεταφράζει περιφραστικά. Στο σημείο αυτό της μετάφρασης του Γ. Σεφέρη, με τη χρήση των κατάλληλων μέσων δημιουργείται η αίσθηση της ειρωνείας, που λανθάνει στο πρωτότυπο. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, ο νέος εμφανίζεται “with one bold stare” (με τολμηρό βλέμμα) και ο Γ. Σεφέρης βρίσκει την ισοδύναμη έκφραση «με βλέμμα θαραλλέο». Αντίστοιχα, οι μεταφραστικές του επιλογές στους παρακάτω στίχους δείχνουν και την αντίφαση, το μέγεθος της ειρωνείας, με την πετυχημένη επιλογή της μετάφρασης της λέξης “assurance” (βεβαίωση, σιγουριά) με τη λέξη «αυτοπεποίθηση», για να μεταφέρει την αγγλική παρομοίωση (“on whom the assurance sits, as a silk hat on a Bradford millionaire”), που σημαίνει τον νέο άνθρωπο που εκδηλώνει υπερβολική σιγουριά για την ανάπτυξη του καπιταλιστικού κόσμου έναντι του πνευματικού.

*« Εκείνος, νέος όλο σπυριά, καταφθάνει,*

*Υπάλληλος πρακτορείου μικροεταιρίας,*

*Με βλέμμα θαραλλέο, κάποιος απ’ τους μικρούς*

<sup>86</sup> Σε στήλες εφημερίδων της εποχής παρατηρούνται οι λαϊκές αναφορές στην πόλη του Λονδίνου ως Λόντρα, αλλά υπήρχε και το γνωστό για την εποχή τραγούδι που ερμήνευε η Δανάη “*Λόντρα, Παρίσι, Νιου Γιόρκ*” (1946).



*Όπου η αυτοπεποίθηση είναι καθισμένη  
Σαν το ψηλό μπραντφορδιανού ' κατομμυριούχου.»*

Ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με τις συντακτικές και γραμματικές αλλαγές, στις οποίες προβαίνει ο Σεφέρης, προέρχονται από το Δ' μέρος (*Θάνατος από πνιγμό*), όπου αντιστρέφει τη σύνταξη της φράσης “A current under sea picked his bones in whispers” (στ. 315), μεταθέτοντας την πρόθεση μπροστά, και αποδίδει ως εξής: «Κάτω απ' τη θάλασσα ένα ρέμα/.../». Ο Γ. Σεφέρης, σε αντίθεση με τον Τ. Παπατσώνη που μεταφράζει περιφραστικά, αλλάζει τη γραμματική κατηγορία της λέξης “whispers” στη μετάφραση με τη μετοχή «ψιθυρίζοντας», γεγονός που συνδυάζεται και με την προσωπική ποιητική του και τη χρήση μετοχών στο έργο του.

Και στο Ε' μέρος (*Τι είπεν ο κεραυνός*) αντίστοιχα, στους παρακάτω στίχους παρατηρούμε ορισμένες τροποποιήσεις στη μετάφρασή τους. Στο απόσπασμα, ο Eliot χρησιμοποιεί τα σύμβολα του νερού και των βράχων για να υπαινιχθεί μεταφορικά την ξηρασία, τη σκληρότητα και την παρακμή<sup>87</sup>. Πρώτα απ' όλα πάλι μεταθέτει μπροστά την άρνηση στη φράση “Here is no water and only rock”, «Δεν έχει εδώ νερό/.../» και προσθέτει μια πρόθεση που δηλώνει την αντίθεση («παρά») στη μετάφραση, για να τονίσει πιο έντονα την έλλειψη νερού, την ξεραϊλα και τη διάβρωση, τις μετωνυμίες δηλαδή της παρακμής σε όλους τους τομείς, που κυριαρχούν στο ποίημα.

*“Here is no water and only rock  
Rock and no water and the sandy road  
The road winding above among the mountains  
Which are mountains of rock without water/.../” (στ. 331-334)*

*«Δεν έχει εδώ νερό παρά μονάχα βράχια  
Βράχια χωρίς νερό κι ο άμμος του δρόμου  
Του δρόμου που ζετυλίζεται στα βουνά  
Που είναι βραχόβουνα χωρίς νερό /.../»*

<sup>87</sup> Να σημειώσουμε ότι τα ίδια σύμβολα με αντίστοιχες σημασίες χρησιμοποιεί και ο Γ. Σεφέρης στην προσωπική του ποιητική μυθολογία.

Επίσης, την άρνηση “no water” που χρησιμοποιεί στον στίχο ο Eliot ο Σεφέρης την αποδίδει με τη φράση «χωρίς νερό», ενώ παράλληλα τον επιθετικό προσδιορισμό και το ουσιαστικό “sandy road”, τα μεταθέτει στη μετάφραση ξεχωριστά ως ετερόπρωτο προσδιορισμό. Ένα από τα λάθη της μετάφρασής του, είναι η επιλογή της μετάφρασης του ρήματος “wind” (στρέφω, περιστρέφω) ως «ξετυλίγεται», υποκαθιστώντας την κυριολεκτική μετάφραση του πρωτοτύπου έναντι της μεταφορικής.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μετάφραση του ρήματος “lounge” παρακάτω, στο Β΄ μέρος του ποιήματος, όπου ο Σεφέρης, παρότι μεταφράζει κυριολεκτικά, επιλέγει το ασυνήθιστο ρήμα «τεμπελεύω», για να αποδώσει το μέρος όπου οι εργάτες ξεκουράζονται. Όσον αφορά στον όρο “public bar” παραλείπει τον επιθετικό προσδιορισμό και απλοποιεί με την επιλογή της λέξης “bar”.

«Πίσω από ένα μπάρ στο Λόουουερ Ταϊήμς Στρήτ,  
Που τεμπελεύουν οι ψαράδες το μεσημέρι/.../»

Στο Ε΄ μέρος (*Τι είπεν ο κεραυνός*), η επιλογή της λέξης «συντρίμμια», με την οποία ο Σεφέρης μεταφράζει τη λέξη “fragments”, αποτελεί μεταφορική διάσταση της ποίησης, προσεγγίζοντας περισσότερο τις αναφορές του Eliot στο συγκεκριμένο ποίημα για τα ερείπια, τις καταστροφές της πόλης (“Saint Magnus Martyr Church”, “London bridge is fallen down”) και την επαναδημιουργία της πόλης, μέσα από τη θεωρία της νεωτερικότητας<sup>88</sup> για τα ερείπια. Η επιλογή συνδέεται και με το ποιητικό λεξιλόγιο του Γ. Σεφέρη<sup>89</sup>.

*“These fragments I have shored against my ruins/.../”* (στ. 430)

<sup>88</sup> Frisby D., “Chapter 4. Prehistory of Modernity”, *Fragments of Modernity*, Routledge Revivals, New York, 1986, p. 234.

<sup>89</sup> Αντιστοιχία παρουσιάζει η επιλογή της λέξης «συντρίμμια» με λέξεις από την ποίηση του Σεφέρη, όπως *ναυάγια, ερείπια, τσακισμένες πέτρες, καταλυμένα, σαπισμένα καράβια* και τις συνδηλώσεις που αποκτούν στην ποίηση του Σεφέρη, όπου ο κόσμος παλιός και νέος σηματοδοτείται από τη φθορά. Βλ. και Καζάζης Ι. Ν., Σιστάκου Ε. (επιμ.), *Συμφραστικός Πίνακας Λέξεων στο ποιητικό έργο του Γιώργου Σεφέρη*, εκ. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη, 2003.

*«με τα συντρίμια αυτά στύλωσα τα ερείπια μου/.../»*

Άξια παρατήρησης, επίσης, όπως έχει τονιστεί από την κριτική, είναι η επιλογή της μετάφρασης του τοπωνυμίου “London Bridge” από τον Σεφέρη σε «Γιοφύρι της Λόντρας» με συνδηλώσεις της καταστροφής και από τις δύο πλευρές. Το μέρος “London Bridge” έχει σημασία για τους συμβολισμούς. Τα μνημεία (Monuments), επιβλητικά ακόμα και σήμερα στην περιοχή όπου βρίσκεται η Γέφυρα του Λονδίνου, θυμίζουν την ιστορία με τη μεγάλη φωτιά και την καταστροφή της γέφυρας. Έτσι η χρήση της λέξης «Γιοφύρι» στα ελληνικά μάς παραπέμπει στο Γιοφύρι της Άρτας και σε μυθολογικά υπονοούμενα και μεταφορικούς συμβολισμούς καταστροφής<sup>90</sup>.

Παράλληλα, σε κυριολεκτικό επίπεδο, η λέξη «γιοφύρι» υποδηλώνει ελληνοποίηση, αντιδιαστέλλοντας το «Γιοφύρι της Λόντρας» προς το μοντερνισμό του συμβόλου “London Bridge”. Η επιλογή της μετάφρασης «γιοφύρι» καλύπτει ως ένα σημείο την πρωτότυπη, σηματοδοτώντας τις λαξευτές και ιδιαίτερης τέχνης κατασκευές από τις οποίες γινόταν η συγκοινωνία και συνδεόταν η Ελλάδα κατά τον 19<sup>ο</sup> και έως τα μέσα του 20<sup>ο</sup> αιώνα, και βοηθάει στην κατανόηση του ελληνικού κοινού, χωρίς βέβαια να ανταποκρίνεται ολοκληρωτικά στον όρο. Η χρήση της λέξης «γιοφύρι» παραπέμπει σε μικρή γέφυρα, ενώ στο πρωτότυπο το “London Bridge” εμφανίζεται ως μοντερνιστικό σύμβολο του βιομηχανοποιημένου μέρους και της μηχανοποίησης (οι άνθρωποι που περπατάν πολύ βιαστικά, για να πάνε στις δουλειές τους). Αντίστοιχα, και η άποψη του Μάρκου Αυγέρη για τον συμβολισμό της *Έρημης Χώρας* μάς δίνει το πρίσμα της ελληνικότητας στη μετάφραση του Σεφέρη, πράγμα που αποδεικνύεται έως και σήμερα όταν αναφερόμαστε στο ποίημα *Έρημη Χώρα* και στις μεταφορικές συνδέσεις του με την Ελλάδα:

*«Για τον Σεφέρη η ‘Έρημη Χώρα’ είναι η Ελλάδα· το σύμβολο φώτισε τον κόσμο του και του έδωσε την ερμηνεία της ελληνικής ζωής, όπως βγαίνει μέσα από την ιστορική μοίρα της»<sup>91</sup>*

<sup>90</sup> Κοκκόλης Ξ., «Επιστολή του Mackridge», *Ο μεταφραστής Σεφέρης*, εκ. Καστανιώτης, Αθήνα, 2001, σελ. 109-115.

<sup>91</sup> Αυγέρης Μ., «Ο Έλιοτ Ποιητής του Δυτικού Κόσμου», *Άπαντα Β’*, εκ. Νέα Τέχνη, Αθήνα, 1964, σελ. 172-173.

#### 4.2.3 Η *Έρημη Χώρα* – μετάφραση του Γ. Σαραντή

Η *Έρημη Χώρα* μεταφράζεται από τον ποιητή-μεταφραστή της Α΄ μεταπολεμικής γενιάς Γιώργο Σαραντή το 1958. Την ποίηση του Γ. Σαραντή χαρακτηρίζει ο λυρισμός, η χρήση των εικόνων, το πηγαίο συναίσθημα και το μοτίβο της απελπισίας, τα οποία πηγάζουν κυρίως από τις δύσκολες συνθήκες ζωής (Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή, φτώχεια, αδυναμία πραγμάτωσης ιδανικών)<sup>92</sup>. Την εισαγωγή της μετάφρασης γράφει ο ποιητής-κριτικός και μεταφραστής Μάρκος Αυγέρης. Σημειώνει κυρίως, σε αντιστοιχία με προηγούμενη μελέτη του για τον Eliot<sup>93</sup>, την κοινωνιολογική ανάγνωση του ποιήματος. Το θέμα που επιλέγει ο Eliot προέρχεται σύμφωνα με τον Αυγέρη από την κοινή αντίληψη, μέσω των αισθήσεων, μιας ολόκληρης τάξης για έναν κόσμο ανεργάτιστο. Έπειτα, προβαίνει σε μια σύντομη φιλοσοφική ανάλυση του ποιήματος, εστιάζοντας στο μοτίβο της παρακμής, του αδιεξόδου και του θανάτου. Ακόμη, η αισθητική μορφή του ποιήματος βρίσκεται σε αντιστοιχία με το περιεχόμενο, όπου δηλαδή η διάλυση και το τέλμα εμφανίζονται μέσα από «*θραύσματα αισθητικής εμπειρίας*»<sup>94</sup>, με εικόνες ασύνδετες πολύ συχνά μεταξύ τους.

Αντίστοιχα, η κριτική του Μ. Αυγέρη για τον Eliot στο βιβλίο του *Ο Eliot Ποιητής του Δυτικού Κόσμου* αναλύεται μέσα από μια κοινωνιολογική κριτική ανάλυση του αστικού κόσμου, με βάση τις κοινωνικές συνθήκες (Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Φασισμός), το πλαίσιο της εποχής και την έμφαση στη ψυχαναλυτική ερμηνεία της κοινωνίας.

*«Η ποίηση του Eliot, και στη μορφή και στο περιεχόμενο είναι γέννημα και θρέμμα της σημερινής εποχής και φέρνει απάνω της τα στίγματα της πολλαπλής κρίσης, που*

<sup>92</sup> Μέντη Θ., *Η ποίηση της δοκιμασίας, Μεταπολεμική πολιτική Ποίηση, ιδεολογία και Ποιητική*, διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα, 2001, σελ. 161.

<sup>93</sup> Έχουμε ήδη αναφερθεί στη μελέτη του Αυγέρη Μ., «Ο Eliot Ποιητής του Δυτικού Κόσμου», *Απαντα Β΄*, εκ. Νέα Τέχνη, Αθήνα, 1964.

<sup>94</sup> Βλ. Σαραντής Γ., «Εισαγωγή (Αυγέρης)», *Έρημη Χώρα*, εκ. Νέα Τέχνη, Αθήνα, 1951, σελ. 3.

χαρακτηρίζει σήμερα τη σκέψη και την τέχνη του δυτικού κόσμου, κρίσης ηθικής και πνευματικής του αστικού κόσμου, κρίσης ιδεών και μορφών»<sup>95</sup>.

Πρόθεσή μας είναι να δούμε τις γλωσσικές επιλογές, τις λέξεις που επιλέγει για να μεταφράσει το συγκεκριμένο ποίημα και σε δεύτερο επίπεδο να συγκρίνουμε συγκεκριμένες γλωσσικές επιλογές με τους υπόλοιπους μεταφραστές του ποιήματος *Waste Land*. Παρατηρούμε, καταρχήν, τις συντακτικές αλλαγές που χρησιμοποιεί σε πολλά σημεία της μετάφρασης του ποιήματος *Waste Land*, όπως για παράδειγμα τις περιφράσεις. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η μετάφραση της φράσης “And I was frightened”, κατά την οποία αποδίδει τη φράση με την περιφραστική σημασία του ρήματος «ένιωσα φόβο τόσο». Το ίδιο συμβαίνει και στο Τρίτο μέρος (*Fire Sermon*), στην πρόταση “The wind crosses the brown land unheard”, όπου μεταφράζει τη μετοχή “unheard” περιφραστικά ως «Ο άνεμος τη σκοτεινή ξετρέχει γης, χωρίς να τον ακούει κανείς». Ακόμη, προσέχουμε την παράφραση που δημιουργεί στη φράση “I could not speak”, με την προσθήκη της λέξης «ανήμπορος» στη μετάφραση, δηλαδή «ανήμπορος εγώ ν’ αρθρώσω λέξη». Όσον αφορά στα συντακτικά λάθη, στο πρώτο μέρος, και συγκεκριμένα κατά τη μετάφραση της φράσης “Looking into the heart of light”, μεταφράζει μεμονωμένα την έκφραση “the heart of light”, με αποτέλεσμα το νόημα να διαμορφώνεται ως εξής: «κυττάζοντας το φως μες στην καρδιά του, η σιωπή».

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της μετάφρασης του Γ. Σαραντή είναι το γεγονός ότι στους στίχους της μετάφρασης (στ. 231-252), δημιουργεί στίχους με ομοιοκαταληξία σε αντιστοιχία με την ομοιοκαταληξία των συγκεκριμένων στίχων του πρωτοτύπου. Ο Γ. Σαραντής, σε πολλά σημεία της μετάφρασής του, διαφοροποιείται ως προς τις λεξιλογικές αντιστοιχίες. Οι γλωσσικές του επιλογές, όπως θα δούμε παρακάτω, χαρακτηρίζονται από τη μεταφορικότητα των λέξεων που χρησιμοποιεί στη μετάφρασή του και εντείνουν τη λογοτεχνικότητα της μετάφρασης. Στο πρώτο μέρος, ο ποιητής περιγράφει το μοτίβο της Άνοιξης και με βάση τη Χριστιανική θρησκεία τη νεκρανάσταση του Χριστού, για να δείξει την «αναγέννηση» μέσα από το τελείωμα μιας εποχής και την αρχή μιας άλλης:

<sup>95</sup> Βλ. Αυγέρης Μ., «Ο Έλιωτ ποιητής του Δυτικού Κόσμου», *Άπαντα Β΄*, εκ. Νέα Τέχνη, Αθήνα, 1964, σελ. 21.

*“April is the cruelest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.”*

Ο Γ. Σαραντής μεταφράζει με τη δημιουργία μιας άλλης εικόνας, με τη χρήση του ρήματος «κεντώ» στη θέση του «αναδεύω» (stirring).

*«Απρίλης, ο ανελέητος μήνας, που ζανασταίνει  
Τις πασχαλιές απ' τη νεκρή γη, που αναμοχλεύει  
Μνήμη με πόθο, που κεντά  
Ρίζες νωθρές μ' εαρινή βροχή.»*

Το ίδιο συμβαίνει και παρακάτω, όπου πάλι διαφοροποιείται με την επιλογή της μετάφρασης του ρήματος «clutch» με το ρήμα «βυθώ».

*“Where are the roots that clutch, what branches grow  
Out of this stony rubbish?”*

*«Ποιες οι ρίζες που βυθούν, ποια τα κλαριά π' απλώνουν  
Σ' αυτά τα ξερολίθαρα;»*

Στο δεύτερο μέρος ξεχωρίζουν οι λογοτεχνικές λέξεις που επιλέγει για να μεταφράσει στίχους του ποιήματος, με έμφαση στη μεταφορικότητα της μετάφρασης. Παρατίθενται ακολούθως ορισμένα παραδείγματα:

«/.../ So rudely forced»	«/.../Της κούρσεψε την παρθενιά»
«/.../ And still the world pursues»	«/.../κι ακόμα ο κόσμος το γρικά»
«/.../And other withered stamps of time»	«/.../Αποκαΐδια κι άλλα των καιρών».

Επιπλέον, εμφανίζεται και η ποιητική του Γ. Σαραντή στη μετάφραση, αφού χρησιμοποιεί λέξεις με έντονο τον συμβολισμό των ποιητών της γενιάς του 1920

(Καρνωτάκης, Πολυδούρη) και εντείνει τη λυρική και μελαγχολική διάθεση. Ένα παράδειγμα από το Β΄ μέρος (*Μια Παρτίδα Σκάκι*):

/.../«stirred (ανακατεύω, κινώ) by the air» «ως τις σκορπούσε ο άνεμος»,  
/.../«sad light» «πένθιμο φως»

Στο τρίτο μέρος του ποιήματος (*Fire Sermon = Το κήρυγμα της Φωτιάς*) παρατηρούμε ορισμένες γλωσσικές αναντιστοιχίες, παραλείψεις και ανακρίβειες στη μετάφραση. Ένα παράδειγμα είναι όταν παραλείπει την ακριβή μεταφορά της εικόνας του Eliot στην πρόταση “The last fingers of leaf clutch and sink into the wet bank”. Η λέξη “fingers” απουσιάζει από τη μετάφραση, και η μετατροπή της ενεργητικής σύνταξης σε παθητική στη μετάφραση έχει ως αποτέλεσμα η εικόνα που αποδίδεται στη μετάφραση να διαφοροποιείται από το πρωτότυπο «Τα στερνά φύλλα αρπάζονται και βυθίζονται στην υγρή όχθη». Επιπλέον, στη φράση “the loitered heirs of city”, τη λέξη “loitered” (χασομέρης) τη μεταφράζει με την επιλογή του επιθέτου «ανέμελοι» που δεν ταιριάζει – «οι ανέμελοι κληρονόμοι των διευθυντών της πόλης», με αποτέλεσμα να διαφοροποιείται το νόημα της πρότασης. Ακόμη, ενδιαφέρον παρουσιάζει η έξυπνη επιλογή απόδοσης της μεταφορικής εικόνας του αστικού κέντρου του Λονδίνου με τους καθαρά μηχανικούς και εξουθενωτικούς ρυθμούς, παρότι δεν αποδίδεται με ακρίβεια. Οι αρνητικές συνέπειες της βιομηχανοποιημένης πόλης δίνονται μέσα από τη μεταφορά του ανθρώπου ως μηχανής και την παρομοίωση με την «καρδιά» ενός αυτοκινήτου.

“/.../When the human engine waits  
Like a taxi throbbing waiting /.../”

Καταρχάς, ο Γ. Σαραντής μεταφράζει εύστοχα με τη δημιουργία μιας σύνθετης λέξης, της ανθρωπομηχανής. Κατ’ αυτόν τον τρόπο αποδίδει ξεκάθαρα την τεχνολογική μετάλλαξη του ανθρώπου. Έπειτα αλλάζει τη συντακτική σειρά των λέξεων του πρωτοτύπου και τη λέξη “throbbing” την αποδίδει με το ρήμα «πάλλει» στην πρώτη πρόταση μαζί με την ανθρωπομηχανή. Έτσι μεταφράζει:

«τότε που η ανθρωπομηχανή πάλλει και περιμένει  
 Όπως ταξίμετρο σ' αναμονή».

Στον επόμενο στίχο παρατηρούμε επίσης πως παραλείπει να μεταφράσει την πρόθεση «though (παρότι) blind» και την αποδίδει απλά με τη λέξη «τυφλός», παρότι δεν αλλάζει το νόημα.

Παρακάτω θα δούμε πώς μεταφέρονται οι πολιτισμικές αναφορές, την ιδιαιτερότητά τους και ποια ερμηνευτική διάσταση δίνεται με έμφαση μέσα από τις μεταφράσεις. Στο Γ' μέρος (*Το κήρυγμα της Φωτιάς*), στο επεισόδιο με τον έμπορα Κ. Εβγενίδη, ο Γ. Σαραντής διατηρεί ορισμένες κοινές επιλογές με τους άλλους δύο μεταφραστές, ενώ διαφοροποιείται σε κάποιες άλλες. Παρατίθεται ακολούθως το συγκεκριμένο απόσπασμα:

«*Χιμαιρική Πολιτεία*

Κάτω απ' τη σκούρα καταχνιά χειμερινού μεσημεριού

Ο κύριος Ευγενίδης, έμπορας απ' τη Σμύρνη

Αξούριστος, με τσέπη φουσκωμένη από σταφίδες

*Τσιφ Λόντρα*, έναντι φορτωτικών

Με ρώτησε, σε *χυδαία γαλλικά*

Για γεύμα στο Cannon Street Hotel

Κι ύστερα για *γουήκεντ* στο Μέτροπολ.»

Ο Σαραντής επιλέγει σε αυτό τη λέξη «Χιμαιρική» για να αποδώσει τη λέξη “Unreal”, προσδιορίζοντας απόλυτα με το επίθετο κάτι μη εφικτό, το απραγματοποίητο. Η λέξη αναφέρεται στη μεγαλούπολη και κυρίως στις άσχημες συνθήκες (ομίχλη, γρήγοροι ρυθμοί διαβίωσης) που επικρατούν στις σύγχρονες μητροπόλεις, όπως το Λονδίνο. Αξιοσημείωτη είναι και η επιλογή της μετάφρασης της λέξης “demotic” με τη λέξη «χυδαία», για να αποδώσει το υπαινικτικό νόημα της πρότασης, τη διπλή σημασία του χαρακτήρα του Κ. Ευγενίδη, στον οποίο αναφέρεται ο Eliot, στην υπόνοια σεξουαλικής πρότασης και στην έλλειψη ηθικής που διακρίνει τον χαρακτήρα του εμπόρου. Τέλος, σχετικά με την επιλογή μεταγραφής της λέξης “weekend” σε «γουήκεντ», και του “Metropole” σε «Μετροπόλ», πιθανώς να σχετίζεται με το γεγονός



ότι γίνονται αντιληπτά με αυτόν τον τρόπο στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, και δη η ονομασία που αναφέρεται στο ξενοδοχείο.

Με τον ίδιο τρόπο, στο επεισόδιο με τον νεαρό υπάλληλο, ο Γ. Σαραντής τη λέξη “carbuncular” (γεμάτος εξανθήματα, φλεγμονές) τη μεταφράζει μεταφορικά και χωρίς να λαμβάνει υπόψη τη σημασία του πραγματικού νοήματος της λέξης ως εξής:

«/.../Αυτόν το νεαρό *δανδή*, που νάτος μπαίνει  
 Σε μικροπρακτορεία υπάλληλος, με θράσος όσο παίρνει  
 Ένας *μπασκλάς* που η πεποίθησή του πάει  
 Όπως ψηλό καπέλλο σε παραλή του Braford, που τον παρά φυσάει».

Η επιλογή της λέξης «δανδής» δηλώνει έναν άνθρωπο με καλή οικονομική και κοινωνική τάξη, εκλεπτυσμένο και με τρόπους, εδώ όμως έρχεται σε αντιδιαστολή με ό,τι μας περιγράφει στον επόμενο στίχο και χρησιμοποιείται με ειρωνική χροιά. Η αντίθεση δίνεται με την επόμενη λεξιλογική επιλογή, όπου μεταφράζει την έκφραση “one of the low” με το μειωτικό επίθετο «μπασκλάς», καθώς αναφέρεται περισσότερο σε χαμηλή κοινωνική τάξη και στην ποιότητα του χαρακτήρα, υπονομεύοντας τα προηγούμενα.

Στο τέταρτο μέρος (*Πνιγμός*) μεταφράζει τη λέξη “in whispers” (με ψιθύρους) με μια λέξη που σημαίνει εκ διαμέτρου το αντίθετο «σε μια βουή», σημαίνοντας ίσως το αποτέλεσμα των ψιθύρων. Ακόμη, μεταφράζει εντελώς μεταφορικά το νόημα της φράσης “As he rose and fell he passed the stages of his age” με «Πέφτοντας είδε μέσα στη δίνη να περνάει τ’ όραμα της ζωής του», αποτυπώνοντας και προεκτείνοντας το νόημα της πρότασης. Ενδιαφέρον παρουσιάζει σε αυτό το μέρος και η χρήση ασυνήθιστων λέξεων λαϊκών, όπως το ρήμα «απαγκιάζω» (καταφεύγω σε απάνεμο μέρος, μέχρι να πάψει η φουρτούνα), για να μεταφέρει την εικόνα του πλοίου και του καπετάνιου που προσπαθεί να βρει ένα μέρος ήρεμο στην καταιγίδα. Η ασυνήθιστη επιλογή του «απαγκιάζω» δημιουργεί πολύ επιτυχημένα την αντίστοιχη μεταφορική εικόνα στους συγκεκριμένους στίχους του *Πνιγμού*.

O you who turn the wheel and look to windward,  
 Consider Phlebas, /.../

Εσύ που όλο πασχίζεις σκυμένος στο τιμόνι  
 Κάπου να βρεις λιμάνι σίγουρο ν' απαγκιάσεις  
 Το Φληβά λίγο στοχάσου /.../

Στο πέμπτο μέρος (*What the thunder said*), παρατηρούμε ότι προσπαθεί να τηρήσει την πιστότητα του πρωτοτύπου. Σε ορισμένα σημεία, παρότι δεν παρεκκλίνει από τη διατήρηση των σημασιών του πρωτοτύπου, χρησιμοποιεί λογοτεχνικές λέξεις στη μετάφραση, προσδίδοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ποιητικότητα στο κείμενο. Σημειώνουμε τις λέξεις στο παράδειγμα που ακολουθεί :

“/.../But dry sterile thunder without rain  
 There is not even solitude in the mountains /.../”

«/.../Αλλά σκληρή στέρφα βροντή που δε γεννάει βροχή  
 Εκεί δε μένει ούτε η ερμιά επάνω στα βουνά /.../»

Και στους δύο στίχους που μεταφράζει ο Σαραντής μεταχειρίζεται δυο καθαρά λογοτεχνικές λέξεις, όπως η λέξη «στέρφα» και η λέξη «ερμιά». Η χρήση των λογοτεχνικών λέξεων μαζί με την προσθήκη του ρήματος «γεννάει» για τη μετάφραση της φράσης “without rain”, επιτείνει τη σημασία των στίχων, που υποδηλώνουν την παντελή έλλειψη νερού και περαιτέρω την αδυναμία αναζωογόνησης της κοινωνίας και του Δυτικού Πολιτισμού. Μερικά ακόμη παραδείγματα χρήσης λογοτεχνικών λέξεων είναι η μετάφραση της λέξης “carius” (σάπια) ως «σφαλιχτά», μια επιλογή με καθαρά λογοτεχνική χροιά, εκεί όπου ο Eliot θέλει να δείξει τη συνεχή φθορά και σωματική επιβάρυνση των ανθρώπων της *Έρημης Χώρας*. Η επιλογή του μεταφραστή σημαίνει κάτι κλειστό, κλειδωμένο, παραπέμποντας περισσότερο σε κάτι που είναι ήδη νεκρό, τελειωμένο και όχι στην ακριβή επιλογή του Eliot που δείχνει τον αργό θάνατο. Συνάμα, στους στίχους όπου μιλάει ο ποιητής για την απουσία βροχής, ο μεταφραστής χρησιμοποιεί τη λέξη «ανάρια» (αραιή) και η επιλογή στη μετάφραση του ρήματος «σταλιάζω» (υγρό που χύνεται αργά και μεταφορικά για συναισθήματα) για τη

μετάφραση του “gather” (συναθροίζω, συναντώ) αισθητοποιεί και αποδίδει μεταφορικά την εικόνα του ουρανού λίγο πριν τη βροχή:

“Ganga was sunken, and the *limp* leaves  
 Waited for rain, while the black clouds  
 Gathered far distant, /.../”

«Ο Γάγγης εχαμήλωσε, κι η φυλλωσιά η *ανάγια*  
 περίμενε βροχή, ενώ τα μαύρα σύγνεφα  
 σταλιάζανε μακριά»

Τέλος, ακολουθώντας τη γραμμή Σεφέρη στη μετάφραση, επιλέγει να μεταφράσει τη λέξη “fragments” στο τέλος του κειμένου με τη σημασιολογία «συντρίμμια», παραπέμποντας περισσότερο στο πολεμικό κλίμα και τις συνθήκες πολέμου που βιώνει ο ποιητής, όπως επίσης και στην απουσία υγιούς προσωπικής ζωής, λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών και εν γένει της απαισιοδοξίας του, όπως αποδεικνύεται και από τη μετάφραση του ποιητή εδώ:

«Τα *συντρίμμια* τούτα στύλωσα, στα ερείπια μου ενάντια  
 Πώς να σ’ τα συνταιριάσω.»

#### 4.2.4 Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων της *Έρημης Χώρας*

Το ποίημα βασίζεται σε «συμπιλήματα», σε στίχους έργων της αγγλοσαξονικής και όχι μόνο λογοτεχνικής παράδοσης. Αναμφισβήτητα, πρόκειται για ένα πολύ δύσκολο κείμενο για μετάφραση, γι’ αυτό και θα γίνει αρχικά μια σύντομη αναφορά στη μετωνυμία που συγκαταλέγεται στα λογοτεχνικά παραθέματα.

Όπως επισημαίνει και η κριτική<sup>96</sup>, η μετάφραση του τίτλου *Waste Land* δεν σημαίνει ακριβώς *Η Έρημη Χώρα*, ενώ πλησιέστερος τίτλος στη μετάφραση του πρωτοτύπου φαίνεται να είναι η επιλογή *Ο Ερημότοπος*, η οποία μπορεί να προσδιορίζει καλύτερα τις πολλαπλές σημασίες του τίτλου και το ανοιχτό περιεχόμενο του πρωτοτύπου ποιήματος. Βέβαια, η συγκεκριμένη απόδοση του τίτλου *Waste Land* ως *Η Έρημη Χώρα* παραμένει, όπως έχει επισημανθεί, η πιο επιτυχημένη, από τη στιγμή που τονίζει το «σαθρό» και «διαβρωμένο» τοπίο<sup>97</sup>. Ο Σαραντής, μιμείται στον τίτλο τον Σεφέρη, παραλείποντας απλώς το άρθρο (*Έρημη Χώρα*). Η μετάφραση όμως του Σεφέρη, η οποία παρουσιάζεται βέβαια μετά από πολύ περισσότερο καιρό εργασίας (3 χρόνια) σε σχέση με τη μετάφραση του Παπατσώνη, έχει ως «στόχο» την κατανόηση και την αφομοίωσή της από το ελληνικό αναγνωστικό κοινό και προς αυτό συγκλίνουν και οι επιλογές του ως μεταφραστή.

Οι διαφορετικές μεταφραστικές επιλογές δείχνουν και τη διαφορετική ποιητική των δύο συγγραφέων, την ερμηνεία των αποσπασμάτων και τον τρόπο της πρόσληψης του Eliot. Στόχος μας, παρακάτω, είναι να συγκρίνουμε και να συνοψίσουμε τις διαφορετικές μεταφραστικές επιλογές των τριών συγγραφέων, και γι' αυτόν τον λόγο παραθέτουμε συγκριτικά σε πίνακες, τις λεξιλογικές επιλογές των τριών μεταφραστών. Η σύγκριση των τριών μεταφραστών αρχίζει με το ύφος της μετάφρασης και τα γλωσσικά στοιχεία που επιλέγουν οι ποιητές, έπειτα συγκρίνουμε τις μεταφραστικές επιλογές των ονομάτων, των τοπωνυμίων, των οδών του Λονδίνου που εμφανίζονται στο ποίημα και τέλος τις πολιτισμικές αναφορές. Επισημαίνοντας τις αντιστοιχίες του πρωτοτύπου και των μεταφράσεων, αποκαλύπτεται και η διαφορετική διάσταση με βάση τις πολιτισμικές μεταφορές και τα εκφραστικά μέσα και η ερμηνεία τους, όπως παρατηρούμε στη μετάφραση.

Η μετάφραση του Παπατσώνη εμφανίζεται ως πιο πολυγλωσσική, με χαρακτηριστικά πολυγλωσσίας που βρίσκονται πιο κοντά στα ποικίλα γλωσσικά στοιχεία της μοντέρνας γλώσσας, τα οποία χρησιμοποιεί ο Eliot. Ο Παπατσώνης

<sup>96</sup> Κοκκόλης Ξ., *Ο Μεταφραστής Σεφέρης, Αρνητική Κριτική*, εκ. Καστανιώτη, Αθήνα 2001, και Loulakaki Irene, Seferis' *Η Έρημη Χώρα, Seferis and Elytis as translators*, Peter Lang, International Academic Publishers, Bern, 2010.

<sup>97</sup> Loulakaki I., Seferis' *Η Έρημη Χώρα, Seferis and Elytis as translators*, Peter Lang, International Academic Publishers, Bern, 2010, p.32.

χρησιμοποιεί στη μετάφρασή του τις πιο πολλές λέξεις που προέρχονται από διαφορετικά γλωσσικά στρώματα και τις προσαρμόζει, ανάλογα με τα κοινωνικά στρώματα, στα οποία ανήκουν οι χαρακτήρες των αποσπασμάτων. Έτσι παρατηρούμε λέξεις που προέρχονται από τη λαϊκή καθομιλουμένη, τη μεσαιωνική δημώδη, τη λογοτεχνική, τη λόγια και την αρχαία ελληνική γλώσσα. Παράλληλα, οι επιλογές του Παπατσώνη και η γλωσσική ποικιλία συνδέονται και με την προσωπική ποιητική πορεία του ποιητή. Στη μετάφραση του Γ. Σεφέρη επικρατούν τα λαϊκά γλωσσικά χαρακτηριστικά του δημοτικισμού και, σύμφωνα με το επιχείρημα του Ν. Βαγενά<sup>98</sup>, ο Σεφέρης δεν έχει αναμείξει πολλά γλωσσικά στοιχεία, γιατί είναι δημοτικιστής. Το χαρακτηριστικό της μετάφρασης του Γ. Σαραντή, όσον αφορά στη γλώσσα, είναι οι πολλές λογοτεχνικές λέξεις με τις οποίες μεταφράζει το πρωτότυπο ποίημα.

Οι χαρακτήρες της *Ερημης Χώρας* συγκροτούν ένα σύνθετο σκηνικό. Ορισμένοι χαρακτήρες προέρχονται από τον χώρο του μύθου, ενώ κάποιοι άλλοι από την καθημερινή «σύγχρονη» ζωή του μητροπολιτικού κόσμου, διατηρώντας τον συμβολικό τους χαρακτήρα. Ο Eliot χρησιμοποιεί χαρακτήρες, που αντιπροσωπεύουν κάποια κοινωνική τάξη και προέρχονται από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα. Ανάλογα, η γλώσσα που χρησιμοποιεί διαφοροποιείται στην παρουσίαση κάθε προσώπου. Αντίστοιχα υπάρχουν και τα μυθικά πρόσωπα, όπως ο Μάντης Τειρεσίας, αλλά και οι χαρακτήρες που προέρχονται από τις κάρτες της τράπουλας (Tarrot's Card). Στους πίνακες που ακολουθούν φαίνονται οι επιλογές στις οποίες προβαίνει ο κάθε συγγραφέας:

ΟΝΟΜΑΤΑ – ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ			
ELIOT	ΠΑΠΑΤΣΩΝΗΣ	ΣΕΦΕΡΗΣ	ΣΑΡΑΝΤΗΣ
Marie	Μαρία	Μαρία	Μαρία
Sosostriis	Madame Sosostriis	Κυρία Σοζόστρις	Μαντάμ Σοζόστρις
Phoenician Sailor	Πνιγμένος Ναύτης της Φοινίκης	Φοίνικας Θαλασσινός	Μαντάμ Σοζόστρις
Equitone	Κυρία Ισοτόνου	Κυρίαν Ισοψάλτου	Κυρίαν Ισοτόνου

<sup>98</sup> Βαγενάς Ν., *Ποίηση και Μετάφραση*, εκ. Στιγμή, Αθήνα, 1989, σελ. 114-115.

Stetson	Stetson	Στέτσον	Stetson
Cupion	Έρωτα	Ερωτιδέας	Έρωτας
Philomel	Φιλομήλα	Φιλομήλα	Φιλομήλα
Lil	Λίλ	Λίλ	Λίλ
Albert	Άλμπερτ	Γιάννη	Αλμπέρ
Porter	Κυρία Porter	Κυρία Πόρτερ	Κυρά Πόρτερ
Eygenides	Κ. Εβγενίδης	Κύριος Ευγενίδης	Κύριος Ευγενίδης
Tiresias	Τειρεσίας	Τειρεσίας	Τειρεσίας
Phlebas	Φληβάς ο εκ Φοινίκης	Φληβάς ο Φοίνικας	Ο Φληβάς απ' τη Φοινίκη
Coriolanus	Κοριολανός	Κοριολανός	Κοριολανός
Hieronymo	Ιερώνυμος	Ιερώνυμος	Ιερώνυμος
Elisabeth and Leicester	Ελισσαβέτη και ο Leicester	Λέστερ κι η Ελισάβετ	Ελισάβετ και Λειζάστερ

Όπως παρατηρούμε λίγο πιο πάνω, ο Παπατσώνης στη μετάφρασή του διατηρεί τα περισσότερα ξένα ονόματα στα αγγλικά και μεταφράζει ως επί το πλείστον τα ελληνικά ονόματα που προέρχονται από τα αρχαία ελληνικά ή τα ονόματα που υπάρχουν στη σύγχρονη εποχή στη χώρα μας. Σε δύο μόνο περιπτώσεις βρίσκει ισοδυναμίες, πρώτα στη μετάφραση του ονόματος “Phoenician Sailor” ως «Ο Πνιγμένος ναύτης της Φοινίκης» και έπειτα στη μετάφραση της “Mrs Equitone” με την πετυχημένη ισοδυναμία «Κυρία Ισοτόνου». Ο Σεφέρης αντίθετα, μεταγράφει τα περισσότερα ονόματα στα ελληνικά, είτε είναι ονόματα που αναφέρονται σε ελληνικά ονόματα είτε αγγλικά. Όπως έχει παρατηρηθεί ήδη από τον Ξ. Κοκκόλη, μεταγράφει το όνομα “Albert” του πρωτοτύπου με το ελληνικό «Γιάννης»<sup>99</sup>, εξελληνίζοντας το αγγλικό όνομα με ένα πασίγνωστο και συνηθισμένο όνομα στα ελληνικά. Σχετικά με τις ισοδυναμίες που δημιουργεί ο Σεφέρης, ο “Phoenician Sailor” μετατρέπεται σε «Φοίνικα Θαλασσινό», επιλογή που προσιδιάζει στα μοτίβα της ποιητικής του Σεφέρη (η θάλασσα, η επιλογή του ονόματος Στρατή Θαλασσινού), ενώ στην επόμενη επιλογή μεταγράφει επινοώντας το όχι και τόσο επιτυχημένο όνομα «Κυριαν Ισοψάλτου». Ο Γ.

<sup>99</sup> Κοκκόλης Ξ., *Ο μεταφραστής Σεφέρης, Αρνητική Κριτική*, εκ. Καστανιώτης, Αθήνα, 2001, σελ. 19.

Σαραντής, από την άλλη πλευρά, μεταγράφει παρομοίως όλα τα ονόματα στα ελληνικά, με μια μικρή διαφοροποίηση· όταν χρησιμοποιεί το λαϊκό «μαντάμ» αντί για «κυρία» και το «κυρά» στη θέση του «Κυρία». Ταυτόχρονα, στη μετάφραση του προσώπου της “Mrs. Equitone” μεταφράζει όπως και ο Παπατσώνης. Όμως, το άλλο πρόσωπο της τράπουλας το αποδίδει με μια μικρή διαφοροποίηση από τον Παπατσώνη, με την επικράτηση λαϊκών χαρακτηριστικών στη σύνταξη, ως «ο Πνιγμένος ναύτης απ’ τη Φοινίκη». Επίσης, το διαφορετικό ύφος στη μετάφραση των προσώπων-ονομάτων του ποιήματος, φαίνεται και στη μετάφραση του “Phlebas”, το οποίο αποδίδεται με σύνταξη και ύφος αρχαιοπρεπή από τον Παπατσώνη «Φληβάς ο εκ Φοινίκης», λαϊκό ύφος από τον Σεφέρη «Φληβάς ο Φοίνικας» και λαϊκότροπο από τον Σαραντή «Φληβάς απ’ τη Φοινίκη».

Αναφορικά με τα τοπωνύμια, παρατηρούμε αντίστοιχα με τη μετάφραση των ονομάτων ότι ο Παπατσώνης διατηρεί τις περιοχές, τα σημεία ενδιαφέροντος της πόλης, που περιγράφονται από τον Eliot, με μόνες εξαιρέσεις τις μεταφράσεις των ποταμιών (Τάμεσι, Γάγγη), τις μεταφράσεις των εκκλησιαστικών ονομάτων του ποιήματος (Αγία Μαρία, Εκκλησιάς του Μάγνου του Μάρτυρος), τη μετάφραση του Λονδίνου ως «Λόντρας» και των αρχαιοελληνικών ονομάτων πόλεων (Καρχηδόνα, Γερουσαλήμ). Επίσης επιλέγουν και οι τρεις να μεταφράσουν την κορυφή του βουνού των Ιμαλαίων (Himavant). Ο Παπατσώνης το εξελληνίζει ως «Χιμαβάντη», ο Σεφέρης απλώς το μεταγράφει «Χίμαβαντ» και ο Σαραντής αλλάζει ένα φωνήεν, με αποτέλεσμα να δίνει το όνομα «Χιμοβάντη». Ο Σεφέρης, όπως έχει ήδη αναφερθεί από την κριτική<sup>100</sup>, μεταγράφει όλα τα τοπωνύμια, τα αξιοθέατα του Λονδίνου, τις οδούς και τα σημεία, σε σημείο που οικειοποιείται ορισμένους όρους (Γιοφύρι της Λόντρας, Παναγία Γουλνόθ). Ο Σαραντής, τέλος, δεν μεταγράφει τα τοπωνύμια, τα διατηρεί όπως το πρωτότυπο, ενώ μεταφράζει μόνο όσες τοποθεσίες είναι γνωστές στο ελληνικό κοινό (Αγία Μαρία, Μετροπόλ, τοίχοι του Μεγάλου Μάρτυρος, Γκρήνουϊτς).

Παρομοίως, παραθέτουμε συγκριτικά τις μεταφραστικές επιλογές πολιτισμικών όρων και αναφορών και την ιδιαιτερότητα των παραπάνω στοιχείων. Οι πολιτισμικοί όροι αναφέρονται σε διαφορετικά πολιτισμικά στοιχεία και έχει σημασία να δούμε με ποιον τρόπο επιλέγουν να τις μεταφράσουν στη γλώσσα-στόχο, που είναι η ελληνική. Ανάλογα με τη μετάφραση αποδίδεται και η αντίστοιχη σημασία, που είτε πλησιάζει τις

<sup>100</sup> Κοκόλης Ξ., *Ο μεταφραστής Σεφέρης, Αρνητική κριτική*, εκ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001, σελ.30-32.

σημασιοδοτήσεις του πρωτοτύπου είτε απομακρύνεται και πλησιάζει ή αναφέρεται στον πολιτισμό της γλώσσας-στόχου. Όπως παρατηρούμε, οι τρεις μεταφραστές διαφοροποιούνται σε αρκετές επιλογές, όπως τη μετάφραση του όρου που αναφέρεται στην περιγραφή της μεγαλούπολης, της μητρόπολης. Χαρακτηριστικά, μόνο ο Σεφέρης μεταφράζει κυριολεκτικά τον όρο, ως «Ανύπαρκτη Πολιτεία». Αντίθετα, ο Παπατσώνης χρησιμοποιεί την παράφραση «Ανύπαρκτη Πολιτεία, Φανταστική Πολιτεία», θέλοντας να προσδώσει πιο έντονα τη μεταφορική εικόνα μιας πόλης (ομίχλη, γρήγοροι εξοντωτικοί ρυθμοί, υπερβολικά θεάματα), που είναι αδύνατο να υπάρξει στην πραγματικότητα. Παράλληλα, και ο Σαραντής επιλέγει να μεταφράσει με το επίθετο «χιμαιρικός» («Χιμαιρική Πολιτεία»), επιτείνοντας με απόλυτο τρόπο το νόημα της λέξης και της φράσης.

Ο πολιτισμικός όρος “Shakesperian Rag”, που αναφέρεται στο τραγούδι-παρωδία του Eliot *That Shakespearian Rag*, αποδίδεται από τον Παπατσώνη με βάση τη σημασία της λέξης “rag” (κουρέλι) και ο όρος “Shakespearian” με την απλοποίηση του όρου «Σαιξπηρειακός» σε «Σαιξπηριακός». Στη μετάφραση των δυο όρων («Σαιξπηριακό Ράκος») δημιουργούνται μια μεταφορική εικόνα αλλά ταυτόχρονα και διαφορετικά συμφραζόμενα, που στηρίζονται περισσότερο στη θεατρική ένδυση της εποχής του Shakespeare και τη θεατρικότητα, παρά στη σωστή απόδοση του τίτλου του τραγουδιού και του είδους της μουσικής που αναφέρει. Σε παρόμοια επιλογή της μετάφρασης του όρου “rag” προβαίνει και ο Σαραντής, επιλέγοντας τη φράση «Σαιξπήριο ράκος», αλλά διαφοροποιείται με την απλοποίηση στην επιλογή της λόγιας λέξης «Σαιξπήρειος». Η απόδοση του Σεφέρη δίνεται μέσα από έναν γνωστό (popular) ρυθμό τραγουδιών της εποχής, το «Σαιξπηριακό φοξ-τροτ», το οποίο δεν αντιστοιχεί επακριβώς στο αμερικάνικο είδος “ragtime”, και σίγουρα θα παρέμενε ακατανόητο για πολλούς αναγνώστες, σε αντίθεση με το δημοφιλές την εποχή του 1930 στη χώρα μας φοξ-τροτ.

Η μετάφραση των αρχικών του αγγλικού ακρωνυμίου C.I.F. London (αξία, ασφάλεια, φορτίο) δεν τηρείται και στις τρεις μεταφράσεις. Η υποκατάσταση των αρχικών γίνεται με την επιλογή μεταγραφής των αρχικών γραμμάτων «Τσίφ Λόντρα» στα ελληνικά, χωρίς να αποδίδεται και η αρχική σημασία του ακρωνυμίου, καθώς την περίοδο που γράφονται οι μεταφράσεις δεν υπάρχει κάποιο αντίστοιχο ελληνικό ακρωνύμιο.



Στο Γ΄ μέρος, στο επεισόδιο που μέσα από τους χαρακτήρες αναφέρεται στις διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, σε μια από τις οποίες ανήκει ο νεαρός υπάλληλος, έχει ενδιαφέρον να δούμε ποιες λεξιλογικές επιλογές της κοινωνικής τάξης ταιριάζουν οι νεοέλληνες ποιητές-μεταφραστές στους χαρακτήρες της κοινωνικής τάξης που παρουσιάζει ο Eliot. Οι εκφράσεις χρωματίζονται σε κάθε συγκεκριμένο τόπο και αλλάζουν εύκολα ανάλογα με τις γεωγραφικές ποικιλίες, για να περιγράψουν κάθε κοινωνική τάξη. Πρώτα απ΄ όλα, ο Παπατσώνης μεταφράζει τον όρο “carbuncular” – όρο, ο οποίος την περίοδο που έγραφε ο Eliot υπήρχε στην καθημερινή λαϊκή γλώσσα – με το επίθετο «ροδοκόκκινος». Η συγκεκριμένη λεξιλογική επιλογή δεν καλύπτει τη σημασία της πρωτότυπης λέξης, που αποτελεί μια αστεία πολυσύλλαβη λέξη, για να δηλώσει κάποιον που έχει πολλά σπυριά. Λίγο παρακάτω, τον όρο “one of the low” ο Παπατσώνης τον αποδίδει ειρωνικά ως «παρακατιανός», με το ουσιαστικό που επιλέγει να μην αντιστοιχεί ακριβώς στην έκφραση “one of the low”, αλλά να αποδίδει έναν άνθρωπο που δεν έχει υψηλό ηθικό ανάστημα και όχι τόσο το κοινωνικό επίπεδο. Επίσης, την έκφραση “millionaire of Bradford” την αποδίδει σωστά «εκατομμυριούχος του Bradford», αφήνοντας την υπόνοια ότι πρόκειται για μια έκφραση με ειδική σημασιοδότηση όσον αφορά στον πλούτο. Αντίστοιχα, η επιλογή «ροδοκόκκινος» πλησιάζει έξυπνα την ειρωνική χροιά και τον υπαινιγμό του Eliot για τους νεοφερμένους πλούσιους νέους στο Bradford.

Ο Σεφέρης, από την άλλη πλευρά, αποδίδει σωστότερα τον όρο “carbuncular” με την περίφραση «όλο σπυριά», τον όρο “one of the low” με τη φράση «ένας από τους μικρούς», χωρίς να πετυχαίνει την ισοδυναμία της αγγλικής έκφρασης. Συνάμα, επιλέγει να μεταφράσει τον όρο “millionaire of Bradford” ως «μπραντφορδιανού εκατομμυριούχου», χωρίς να γίνεται εύκολα αντιληπτή ή έστω να υπονοείται η συγκεκριμένη σημασία της έκφρασης.

Τέλος, ο Σαραντής μεταφράζει τον όρο “carbuncular” με τη λέξη «δανδής», γεγονός που τον απομακρύνει από την κυριολεκτική σημασία και αποδίδει ειρωνικά περισσότερο τον εκλεπτυσμένο και φιλάρεσκο νέο, που ασχολείται αρκετά με την εμφάνισή του. Η επιλογή της μετάφρασης του όρου “one of the low” με τη λέξη «μπασκλάς» ταιριάζει με το νόημα, που αναφέρεται μειωτικά και με ειρωνεία σε κάποιον που ανήκει σε χαμηλή κοινωνική τάξη, ενώ την έκφραση “millionaire of Bradford” επιλέγει να την αποδώσει αναλυτικά σε «παραλή του Bradford, που τον παρά

φυσάει», προσαρμόζοντας το νόημα της αγγλικής έκφρασης με τις αντίστοιχες ελληνικές.

Όσον αφορά στο επεισόδιο με τον χαρακτήρα του εμπόρου Κ. Ευγενίδη, η επιλογή του Παπατσώνη για τη μετάφραση και απόδοση των χαρακτήρων σε αυτό το απόσπασμα μιμείται το λεξιλογικό περιβάλλον του πρωτοτύπου και αποδίδει τη διάθεση της παρωδίας και την παρακμή που παρουσιάζει το κείμενο. Αποτελεί υπερβολή η επιλογή του ρήματος της πρότασης «με καλάει», αφού το ρήμα αποτελεί έναν τύπο της αργκό, σε αντίθεση με το πολύ πιο επίσημο “luncheon”. Αντίστοιχα, σε ένα κείμενο που αναφέρεται στην παρακμή και την πτώση, το απόσπασμα αποτελεί και μια παρωδία του διαφορούμενου προσώπου, του Κ. Ευγενίδη, ενός προσώπου που θα έπρεπε να είναι ευγενής, αλλά δεν είναι, όπως και ενός ανθρώπου που θα ’πρεπε να είναι κομψός στους τρόπους σαν τους αρχαίους Έλληνες (“he asked me in demotic French”). Και οι τρεις μεταφραστές μεταφράζουν τον όρο “demotic” με τη δεύτερη σημασία του όρου στα αγγλικά (vulgar), ο Παπατσώνης «με γλώσσα πρόστυχια», ο Σεφέρης «με τα πρόστυχά του γαλλικά» και ο Σαραντής «με χυδαία γαλλικά». Όμως ο Παπατσώνης με τη χρήση του ρήματος «με καλάει» δηλώνει αβίαστα κάτι αισχρό, που αφήνεται απλά ως υπονοούμενο στα αγγλικά.

Ταυτόχρονα, σημειώνουμε και τις διαφορετικές αποδόσεις μεμονωμένων πολιτισμικών αναφορών, όπως των “Public Bar” και “Weekend”. Οι δυο παραπάνω όροι που αφορούν στο Λονδίνο μεταφέρονται αντίστοιχα στα ελληνικά. Ο Παπατσώνης μεταφράζει τον δεύτερο όρο με την ακριβή μετάφραση «δημόσιο μπαρ», χωρίς όμως να απευθύνεται στο ελληνικό κοινό, καθώς στην αγγλική έκφραση υπονοείται το καπηλειό. Ο Σεφέρης τη μεταφράζει απλά ως «μπαρ», επιλογή που απευθύνεται και στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, όπως δηλαδή και η επιλογή στην οποία προβαίνει ο Σαραντής με το «λαϊκό μπαρ» υπονοώντας το στυλ και τον κόσμο που πηγαίνει στο συγκεκριμένο μέρος. Η επιλογή του Παπατσώνη, ωστόσο, δεν έχει κάποια αντιστοιχία στα ελληνικά, από τη στιγμή που το αγγλικό κείμενο αναφέρεται σε διαφορετικά συμφραζόμενα. Τέλος, η μετάφραση του όρου “weekend” ποικίλλει στους τρεις ποιητές-μεταφραστές. Ο Παπατσώνης αφήνει τον όρο ως έχει, αλλά για το αναγνωστικό κοινό της εποχής που γράφεται η μετάφραση (1933) ίσως να μην ήταν αντιληπτός. Ο Σεφέρης μεταφράζει στα ελληνικά «Σαββατοκύριακο», απευθυνόμενος σε ένα ελληνικό κοινό, όπως είπαμε. Ο Σαραντής, τέλος, απλά μεταγράφει τον όρο ως

«γούηκεντ», επιλογή που ίσως να δυσκόλευε το αναγνωστικό κοινό της εποχής του (1958). Και στις δυο περιπτώσεις, με την επιλογή του “weekend” στη μετάφραση και τη μεταγραφή «γούηκεντ» αφήνεται ανοιχτός ο ειρωνικός υπαινιγμός του ποιητή για το ελαφρώς ερωτικό στοιχείο του όρου δίπλα στη χρήση του ξενοδοχείου “Metropole”.

Συνοψίζοντας τις παρατηρήσεις για τους τρεις μεταφραστές του ποιήματος, η μετάφραση του Σεφέρη αποτελεί μια μελέτη, με εισαγωγή για τον Eliot και σχόλια του πρωτοτύπου που συμπληρώνει στο τέλος. Αντίθετα, στις δυο άλλες μεταφράσεις έχουμε έναν συνοπτικό πρόλογο από τον κριτικό Μ. Αυγέρη και έναν σύντομο σχολιασμό για το ποίημα στο τέλος από τον Παπατσώνη. Ακόμη, παρατηρούμε πως η μετάφραση του Τ. Παπατσώνη εμφανίζεται ως πιο ανομοιομορφη και ανισομερής σε σχέση με τις άλλες δύο μεταφράσεις. Ειδικότερα, χρησιμοποιεί πολλές περιφραστικές εκφράσεις και παραφράσεις για τη μετάφραση, εικόνες που εντείνουν σε πολλά σημεία τη μεταφορικότητα του πρωτοτύπου, σε αντίθεση με τη μετάφραση του Σεφέρη που προσπαθεί να διατηρήσει τη δομή του πρωτοτύπου και επινοεί, μόνο όταν θέλει να βρει κάποια αντιστοιχία στα ελληνικά. Ο Σαραντής από την άλλη, ορισμένες εκφράσεις τις μεταφράζει περιφραστικά, με λαϊκό ύφος, ανάλογο της εποχής που γράφει τη μετάφραση (1957-1958). Ορισμένες συντακτικές και γραμματικές αλλαγές στη μετάφραση, όπου κρίνεται σκόπιμο, εφαρμόζονται και από τους τρεις μεταφραστές. Όσον αφορά στην ομοιοκαταληξία του πρωτοτύπου, ο Παπατσώνης δεν διατηρεί την ομοιοκαταληξία, όπου υπάρχει, ιδίως με τις περιφραστικές εκφράσεις με τις οποίες μεταφράζει. Ο Σεφέρης προσπαθεί να ακολουθήσει τον ρυθμό του πρωτοτύπου, αλλά στις ομοιοκαταληξίες εφευρίσκει κυρίως παρηγήσεις και συνηχήσεις<sup>101</sup>. Ο Σαραντής διατηρεί την ομοιοκαταληξία συγκεκριμένων στίχων του Γ' μέρους *Το κήρυγμα της Φωτιάς* (στ. 231-252), όπου ο μάντης Τειρεσίας εμφανίζεται ως αφηγητής να παρακολουθεί το ασήμαντο, στην αρχή, καθημερινό επεισόδιο με τη γραμματέα που περιμένει τον νεαρό στη δουλειά και τελικά τον βιασμό και έπειτα να παραβάλλει το

<sup>101</sup> Βλ. την παρατήρηση της Λουλακάκη για τη ρυθμική ποικιλία και την αναφορά, στο ίδιο κείμενο, στις απόψεις της R. Fowler, σχετικά με τη διατήρηση της ομοιοκαταληξίας στη μετάφραση του Σεφέρη. Loulakaki I., “Chapter 1 Seferis Η Έρημη Χώρα”, στο Seferis and Elytis as translators, Peter Lang, International academic Publishers, Bern 2010, pp. 48. Και Fowler R., “I Erimi Chora: Seferis translation of Waste Land”, *Comparative Literature Studies* Vol.9, no 4 (1972), p. 448.

συγκεκριμένο επεισόδιο με την προφητεία για την αιμομιξία του Οιδίποδα και την παρουσία του στον Άδη.

Η μετάφραση του Παπατσώνη διατηρεί την πολυγλωσσία του πρωτοτύπου και εμφανίζεται πολυφωνική σε αντιστοιχία με το πρωτότυπο, αφού μεταφράζει με λέξεις από ολόκληρο το βάθος της ελληνικής γλώσσας. Η γλώσσα που μεταχειρίζεται βρίσκεται σε αντιστοιχία με τον γλωσσικό πλουραλισμό του Eliot και της ποίησης του Παπατσώνη<sup>102</sup>. Παρόμοια και οι επιλογές του, με βάση μια γλώσσα που συντίθεται από λόγιες εκφράσεις, λαϊκές λέξεις της μεσαιωνικής δημώδους αλλά και λατινικές, είναι κοντά στην ιδεολογία του Παπατσώνη και στην άποψη του για την παράδοση. Παράλληλα, το λαϊκό ύφος στο γλωσσικό επίπεδο χρησιμοποιείται έντονα, όταν μιμείται το κοινωνικό επίπεδο των χαρακτήρων του πρωτοτύπου.

Η ευαισθησία του Παπατσώνη, ταυτόχρονα, είναι πιο κοντά στην ευαισθησία του Eliot, πράγμα που φαίνεται και από τα πρώτα ποιήματά του, με λατινικούς στίχους, ενώ η θρησκευτικότητα του, το γεγονός ότι είναι πιο δυτικός, δεν περνάει απαρατήρητη και στη μετάφραση. Ο καθολικισμός του Παπατσώνη τον βοηθάει να παραμένει πιο κοντά στις θρησκευτικές απόψεις που φανερώνει ο Eliot στο ποίημα *Waste Land*. Ο Σεφέρης δεν είναι τόσο προσφιλής στις θρησκευτικές απόψεις του Έλιωτ και δεν συμπαθεί τις θρησκευτικές διαστάσεις που προτιμά ο Άγγλος ποιητής. Ο Παπατσώνης ανταποκρίνεται, κατά τη γνώμη μας, περισσότερο στις ευρύτερες γλωσσικές και πολιτισμικές διαστάσεις του πρωτοτύπου κειμένου και τις δυνάμει ανοιχτές ερμηνείες του πρωτοτύπου.

Ο Σεφέρης ως επί το πλείστον μεταφράζει με δημοτικούς και παλαιοδημοτικούς τύπους, προσαρμόζοντας τις περισσότερες εκφράσεις με οικείες ελληνικές εκφράσεις. Οι γλωσσικές του επιλογές ταιριάζουν με τον δημοτικισμό του, την ποιητική του ιδεολογία (Καημός της Ρωμοσύνης) και το νήμα της παράδοσης που παρουσιάζει στις *Δοκιμές* (Όμηρος, Ρωτόκριτος, Μακρυγιάννης, Θεόφιλος). Ο Σεφέρης ελληνοποιεί το ποίημα του Eliot, ώστε να γίνει οικείο στους Έλληνες αναγνώστες και προς αυτόν τον στόχο τείνουν και οι μεταφραστικές του επιλογές. Τέλος, ο Σαραντής χρησιμοποιεί λαϊκό ύφος και απλοποιεί τα θρησκευτικά παραθέματα και ορισμένες εκφράσεις του ποιήματος στη μετάφραση. Κύριο χαρακτηριστικό του είναι η έντονη μεταφορικότητα του ποιήματος σε μετάφραση, με τη δημιουργία νέων εικόνων σε αντιστοιχία με τον

<sup>102</sup> Βλ. Παπατσώνης Γ., *Εκλογή Α'*, εκ. Κασταλία, Αθήνα, 1934.

λυρισμό και τον συμβολισμό της προσωπικής του ποίησης. Γι' αυτόν τον λόγο, όπως περιγράψαμε προηγουμένως, στη μετάφρασή του κυριαρχούν οι λογοτεχνικές λέξεις.

Το ποίημα *Waste Land* είναι ένα πολυφωνικό ποίημα, που παρουσιάζει πολλές δυσκολίες στη μετάφρασή του, γιατί εμπεριέχει πολλές διακειμενικές και πολιτισμικές αναφορές, οι οποίες πρέπει να μεταφερθούν από τη γλώσσα-πηγή στη γλώσσα-στόχο. Όπως είδαμε, υπάρχουν γνωστοί όροι και συμβολισμοί που είναι εύκολο να γίνουν αντιληπτοί από το ελληνικό κοινό, αλλά και το αντίθετο. Ταυτόχρονα, οι μεταφραστές επηρεάζονται και από την προσωπική τους ιδιοσυγκρασία για τις γλωσσικές και λεξιλογικές επιλογές, γεγονός που φανερώνεται σε έναν από τους τελευταίους στίχους του ποιήματος “These fragments I have shored against my ruins/...”, όπου ο Σεφέρης και ο Σαραντής μεταφράζουν στο σημείο αυτό τη διφορούμενη λέξη “fragments” με τη λέξη «συντρίμμια», ακολουθώντας τους συμβολισμούς του ποιήματος για την πραγματική καταστροφή και τη διάλυση σημείων της πόλεως του Λονδίνου, ενώ ο Παπατσώνης μεταφράζει με τη λέξη «αποσπάσματα», ερμηνεύοντας τον τρόπο σύνθεσης του ποιήματος, τις ποικίλες διακειμενικές αναφορές που ξεπερνούν τον χώρο της πόλης του Λονδίνου και μετατρέπουν το ποίημα σε οικουμενικό.

#### 4.3 *The Hollow Men* – εισαγωγή

Το ποίημα του Eliot *The Hollow Men* δημοσιεύεται ολόκληρο την άνοιξη του 1925. Όμως, ήδη το πρώτο και το τρίτο μέρος είχαν δημοσιευτεί σε ξεχωριστά τεύχη το 1924, και τα υπόλοιπα μέρη πάλι σε μεμονωμένα τεύχη τον Μάρτιο του 1925<sup>103</sup>. Πρόκειται για μια δημιουργία κατεξοχήν απαισιόδοξη, που αμφισβητεί κάθε προσδοκία και ελπίδα, σε αντίθεση με τις ποιητικές συνθέσεις που ακολουθούν και αφήνουν ανοιχτή την ελπίδα (*Ash Wednesday*, *The Ariel Poems*, *The Four Quartets*). Το ποίημα στηρίζεται σε διακειμενικές αναφορές, με κυριότερη την παρουσία των τριών μερών του ποιήματος *Divina Commedia* του Δάντη<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> Scofield M., “Chapter 7. From the Hollow Men to ‘Marina’ ”, *T.S. Eliot: the Poems*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 137.

<sup>104</sup> Πέρα από τη διακειμενική αναφορά στον Δάντη, η πιο σημαντική παράλληλη λογοτεχνική πηγή είναι το μυθιστόρημα του Conrad J., *The Heart of Darkness* και ο ήρωας του, ο K. Krutz. Βλ., αναλυτικά,

Το ποίημα αρχίζει με Α΄ πληθυντικό πρόσωπο και περιγράφει μεταφορικά την εσωτερική, ψυχική κατάσταση του βασικού συμβόλου του, των κούφιων ανθρώπων. Οι κούφιοι άνθρωποι παραμένουν συμβολικά άδαιοι μέσα τους, χωρίς καμία αίσθηση πραγματικής ζωής. Το βασικότερο σύμβολο του ποιήματος είναι τα μάτια, “direct eyes” (στο ξεκίνημα του ποιήματος επισημαίνεται η άμεση, «ευθεία ματιά»), προς τα οποία οι κούφιοι άνθρωποι δεν μπορούν να κοιτάξουν από φόβο, καθώς είναι καταδικασμένοι στην πνευματική κενότητα. Ακόμη, κυριαρχούν τα σύμβολα του ονείρου και του θανάτου, όπως εμφανίζεται μέσα από τις συνεχείς επαναλήψεις του Παραδείσου, “to death’s other kingdom”, αλλά και του βασιλείου του θανάτου, “In death’s other kingdom”, όπως περιγράφονται και στον Δάντη. Στο τέταρτο μέρος, η συνειδητοποίηση της απώλειας της όρασης και της φωνής, οδηγεί τους κούφιους ανθρώπους στην αναζήτηση του συμβόλου του Ρόδου<sup>105</sup>, για να τους επαναφέρει τις αισθήσεις. Στο τελευταίο μέρος, ο ποιητής μάς επαναφέρει στην πραγματικότητα, όπου αναφέρει κατ’ επανάληψη αποσπάσματα της Θείας Λειτουργίας, υπονομεύοντας όμως τη δυνατότητα σωτηρίας και υπέρβασης, καθώς υπαινίσσεται ότι ο δρόμος της σωτηρίας είναι αδύνατος.

#### 4.3.1 Οι Κούφιοι άνθρωποι – μετάφραση του Γ. Σεφέρη

Ο Γ. Σεφέρης μεταφράζει πρώτος το 1936 το ποίημα *The Hollow Men*, που θα μπορούσε να αποτελεί μια συνέχεια της *Έρημης Χώρας*, ως προς τη θεματική και τη διάθεση της απελπισίας που κατακλύζει το ποίημα, όπως τονίζει και ο ίδιος ο ποιητής<sup>106</sup>. Όσον αφορά στη μετάφραση του ποιήματος, ο Γ. Σεφέρης χρησιμοποιεί, όπως συνηθίζει στις μεταφράσεις του, τύπους της δημοτικής γλώσσας, ενώ όπου

---

Southam B.C., “The Hollow men”, *A guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*, Faber and Faber, London, 1994, pp. 205-207.

<sup>105</sup> Η σημασία του συμβόλου του Ρόδου, όπως προέρχεται από τον Δάντη: “/.../As star becomes rose, so the rose becomes the rose window of the church; the rose as an image of the church, and multifoliate, appears in Dante’s *Paradiso* (C. 31-32)”, Williamson G., “The Waste Land and the Hollow Men”, *A Reader’s guide to T.S. Eliot: A Poem by Poem Analysis*, Syracuse University Press, Syracuse, 1998, p. 159.

<sup>106</sup> Έλιοτ Τ.Σ., «Σχόλια», *Η Έρημη Χώρα*, μετάφραση Γ. Σεφέρη, εκ. Ίκαρος, Αθήνα, 1973, σελ. 172.

προέρχονται στίχοι του Eliot από θρησκευτικά παραθέματα (στο πέμπτο μέρος), προσαρμόζει τους στίχους στο αντίστοιχο γλωσσικό ιδίωμα.

Στη μετάφραση, πρώτα απ' όλα προσπαθεί να μεταφράσει πιστά στους περισσότερους στίχους και το πετυχαίνει, αλλά εντοπίζουμε και ορισμένους στίχους που διαφοροποιείται ως προς την σημασία των λέξεων ή αλλάζει συντακτικά τις λέξεις. Στον τέταρτο στίχο επιλέγει να μεταφράσει τη λέξη "headpiece" (κρανίο) με τη λαϊκή λέξη «καύκαλα» (οστά του κεφαλιού), που δεν χρησιμοποιείται συνήθως για τους ανθρώπους, αλλά συνηθίζεται για τα ζώα. Ο Γ. Σεφέρης με τη συγκεκριμένη επιλογή αποδίδει την υποτιμητική χροιά, την έλλειψη περιεχομένου των *Κούφρων Ανθρώπων*.

"Headpiece filled with straw, alas" (στ. 4)

«Καύκαλα μ' άχερα γεμάτα, αλίμονο»

Στη συνέχεια, παρατηρούμε την αλλαγή σημασίας του ρήματος "cross" (διασχίζω) με το ρήμα «ταξιδεύω» και την περιφραστική απόδοση της φράσης "if at all" (αν υπάρχει κάποια ευκαιρία) ως «α θυμούνται» που δεν ερμηνεύει με ακρίβεια το μεταφορικό νόημα της έκφρασης. Επίσης, προσθέτει παραφράζοντας το ρήμα «είμαι», που λείπει από το πρωτότυπο, χωρίς να κρίνεται απαραίτητο για την κατανόηση του στίχου.

"Those who have crossed

With direct eyes, to death's other Kingdom

Remember us-if at all- not as lost" (στ. 13-15)

«Εκείνοι που ταξίδεψαν

Με ίσιες ματιές στου θανάτου την άλλη Βασιλεία

Μας θυμούνται-α θυμούνται-όχι σα να μαστε χαμένες/.../»

Μια ακατάλληλη μεταφραστική επιλογή είναι η μετάφραση του ουσιαστικού "Kingdom" (Βασίλειο) με το ουσιαστικό «Βασιλεία», το οποίο σημαίνει κυρίως το

αξίωμα του Βασιλιά, την εξουσία ή το πολίτευμα και όχι τόσο τη χώρα, τον χώρο, δηλαδή τον Παράδεισο.

Ακόμη, πετυχημένη προσαρμογή αποτελεί η αντικατάσταση της παρωδίας του παιδικού τραγουδιού που μεταχειρίζεται ο Eliot<sup>107</sup> με το ελληνικό παιδικό τραγούδι «Γύρω γύρω όλοι», ενώ μορφολογικά συνεχίζει τον στίχο του πρωτοτύπου στον επόμενο στίχο, μειώνοντας την τριπλή επανάληψη του κάκτου “prickly bear”, που γίνεται για λόγους ρυθμού, με διπλή επανάληψη της ισοδυναμίας στα νεοελληνικά.

“Here we go round the prickly pear  
Prickly pear prickly bear” (στ. 68-70)

«Γύρω γύρω όλοι  
στη μέση το φραγκόσυκο φραγκόσυκο»

Τελειώνοντας, σημειώνουμε τη μετάφραση του Γ. Σεφέρη στον τελευταίο στίχο, όπου ο Eliot προβαίνει στην ειρωνική παραδοχή<sup>108</sup> και αμφισβητεί τις παραδοχές ότι ο κόσμος τελειώνει μ’ έναν υπερβατικό τρόπο, τη σωτηρία, αλλά κυρίως με ένα ήσυχο, όχι δυνατό κλάμα. Στη μετάφραση, ο Γ. Σεφέρης επιλέγει να αποδώσει την έννοια της λέξης “whimper” (κλαυθμός, κλαυγούρισμα) με τον όρο «λυγμός», που αποδίδει την έννοια της διάρκειας του πόνου, αλλά όχι την ησυχία την οποία υπονοεί ο ποιητής<sup>109</sup>.

“Not with a bang but a whimper” (στ. 98)

«Όχι μ’ ένα βρόντο, αλλά με ένα λυγμό»

<sup>107</sup> Southam B.C., “The Hollow men”, *A guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*, Faber and Faber, London, 1994, p. 215.

<sup>108</sup> Βλ. Φιλοκύπρου Έ., «Ανδρείκελα», «Κούφιοι Άνθρωποι» και «Raven»: *Μια συνάντηση Καρυωτάκη-Ελιοτ-Σεφέρη*, [http://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika\\_52\\_1/ekd\\_peel\\_52\\_1\\_Filokiprou.pdf](http://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika_52_1/ekd_peel_52_1_Filokiprou.pdf), σελ. 124 (τελευταία πρόσβαση 5 Σεπτ.2015).

<sup>109</sup> Όπως επισημαίνει ο B.C. Southam, ο Eliot υπαινίσσεται και την αλληγορική αναφορά στον Δάντη και κυρίως το ήσυχο κλάμα ενός νεογέννητου, που μεταβαίνει από τον ένα κόσμο στον άλλο. Βλ. Southam B.C., “The Hollow men”, *A guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*, Faber and Faber, London, 1994, p. 218.



#### 4.3.2 *Οι Κούφιοι άνθρωποι* – μετάφραση της Α. Πλακωτάρη

Η Α. Πλακωτάρη, ποιήτρια και κριτικός της λογοτεχνίας, μεταφράζει το μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος *Οι Κούφιοι άνθρωποι* του Eliot, με αφορμή τη συγγραφή του άρθρου «Η σύγχρονη Αμερικάνικη ποίηση», το οποίο δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Νέα Εστία*<sup>110</sup>. Στα άρθρα της αναφέρει τους κυριότερους μοντέρνους Αμερικάνους ποιητές της εποχής, μαζί με πληροφορίες, αναφορές στο έργο τους και αποσπάσματα έργων τους, τα οποία παραθέτει σε δική της μετάφραση.

Στη μετάφραση επιλέγει να αποδώσει ένα απόσπασμα από το πρώτο μέρος, κανονικά μεταφέρει το δεύτερο, τρίτο και τέταρτο μέρος, ενώ απουσιάζουν οι δύο παράγραφοι του πρώτου μέρους και ολόκληρο το πέμπτο μέρος του ποιήματος. Η Α. Πλακωτάρη μεταφράζει κατά λέξη το ποίημα του Eliot και με απλή γλώσσα, χωρίς ιδιωτισμούς ή ιδιωματικές εκφράσεις, γεγονός που πλησιάζει την απλή γλώσσα που μεταχειρίζεται ο Eliot στο πρωτότυπο. Το ποίημα, παρότι παρουσιάζει αρκετές διακειμενικές αναφορές, δεν χρησιμοποιεί τις σύνθετες μεταφορές που απαρτίζουν ποιήματά του, όπως για παράδειγμα το ποίημα *Waste Land*.

Χαρακτηριστικά της μετάφρασης είναι οι πολύ λίγες μεταφραστικές αλλαγές, ως προς τη σημασία ορισμένων λέξεων και τη σύνταξη των προτάσεων, με την αλλαγή της θέσης ενός ουσιαστικού στη μετάφραση ή τη μετάσταση όρων, τη συντακτική δηλαδή αντικατάσταση ενός όρου με έναν άλλο γραμματικό όρο. Έτσι έχουμε στην τρίτη στροφή του πρώτου μέρους τη μεταφραστική επιλογή «ολόισιο βλέμμα», για να αποδώσει τη φράση “direct eyes” (άμεση ματιά, ευθύ βλέμμα), που προσδίδει μεταφορικότητα και ποιητικότητα στη μετάφραση, καθώς δεν χρησιμοποιείται στην καθημερινή ομιλία. Στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, αλλάζει σωστά τη σημασία του ρήματος “meet” (συναντώ, ανταμώνω) με το ρήμα αίσθησης «αντικρίζω», προσαρμόζοντας το νόημα του ρήματος στο σύμβολο και υποκείμενο της πρότασης, «τα μάτια». Στον στίχο του πρωτοτύπου, το ρήμα υπονοεί ότι τα υποκείμενα της πρότασης δεν θέλουν να έχουν άμεση οπτική επαφή με κανένα.

*“Eyes I dare not meet in dreams,*

<sup>110</sup> Πλακωτάρη Α., «Η σύγχρονη Αμερικάνικη ποίηση», *Νέα Εστία* τ.47, τχ.545 (1950), σελ. 377-383.

*In death's dream kingdom*” (στ. 19-20)

«Μάτια που δεν τολμώ σ’ όνειρα ν’ αντικρίσω,  
Στου θανάτου το άλλο βασίλειο»

Στο ίδιο χωρίο βλέπουμε και την αλλαγή της κυριολεκτικής σημασίας του δεύτερου στίχου, καθώς στην πρώτη περίπτωση παραλείπει τη μετάφραση της λέξης “dream” και την υποκαθιστά με τη λέξη «άλλο», επειδή στον προηγούμενο στίχο ήδη επαναλαμβάνεται η λέξη «όνειρα». Η ίδια πρόταση επαναλαμβάνεται δύο φορές στο δεύτερο μέρος του πρωτοτύπου (στ. 20 και στ. 29), εντείνοντας την αίσθηση του ρυθμού του. Η Α. Πλακωτάρη, τη δεύτερη φορά, μεταφράζει τον όρο κυριολεκτικά, αλλά αλλάζει το ουσιαστικό “dream” με το επίθετο «ονειρευτό» (ωραίος, επιθυμητός), ως εξής: «Στου θανάτου το ονειρευτό βασίλειο», αποδίδοντας τη μεταφορική σημασία του στίχου που αναφέρεται στην αίσθηση του ωραίου με την οποία κατακλύζονται στην ιδέα οι *Κούφιοι άνθρωποι*.

Αντίστοιχα, στο τρίτο μέρος η μεταφραστική επιλογή της φράσης “stone images” (στ. 40) ως «πέτρινα είδωλα» πλησιάζει το νόημα των στίχων του πρωτοτύπου, που αναφέρεται σε μια χώρα «νεκρή» (παραπέμποντας όπως στην *Έρημη Χώρα*) και στους ψεύτικους θεούς που προσκυνούν οι άνθρωποι. Η αναφορά στον Eliot από την Α. Πλακωτάρη συμπληρώνεται από την επισήμανση των κυριότερων συμβόλων του ποιήματος, τον θάνατο και το σκοτάδι, αλλά και γνωρισμάτων της ποιητικής τέχνης του Eliot, όπως η απουσία της παντελούς ποιητικής έξαρσης. Ορισμένα χαρακτηριστικά της καινούργιας μοντερνιστικής ποίησης που αναφέρει η ποιήτρια-κριτικός με αφορμή την ποίηση του Eliot είναι η λυρικήτητα<sup>111</sup>, ο ποιητικός τόνος, μέσα όμως σε θέματα καθημερινά, κοινότοπα, αδιάφορα πολλές φορές, τα οποία σηματοδοτούν τη μοντέρνα (εσωτερική και εξωτερική) πραγματικότητα και μετουσιώνονται σε ποίηση<sup>112</sup>. Τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, το γλωσσικό και ποιητικό ύφος, αποδίδονται έξοχα και

<sup>111</sup> Να σημειώσουμε, ως προς τη λυρικήτητα που επισημαίνει η ποιήτρια και τη συγγένεια της ποίησής της με τον συμβολισμό, ότι αυτά αποτυπώνονται και σε ποιητικές της συλλογές, όπως οι «Λυρισμοί» (1949), «Εσίγησε ο αυλός» (1955), «Πηνελόπη» (1962).

<sup>112</sup> Πλακωτάρη Α., «Η σύγχρονη Αμερικάνικη Ποίηση», *Νέα Εστία* τομ. 44, τχ. 544, (1950), σελ.309.

στη μετάφραση του ποιήματος από την Α. Πλακωτάρη, χωρίς να προδίδεται το μήνυμα του πρωτότυπου ποιήματος.

#### 4.3.3 Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων του ποιήματος *Κούφιοι Άνθρωποι*

Πρώτα απ' όλα, οι δύο μεταφράσεις δημοσιεύονται σε διαφορετικό χρονικό διάστημα. Η μετάφραση του Γ. Σεφέρη εμφανίζεται ήδη το 1936 στον τόμο με την *Ερημη Χώρα*, όπου και χρησιμοποιεί στις μεταφράσεις πολλούς γλωσσικούς τύπους της παλαιοδημοτικής, λαϊκούς δηλαδή ιδιωτισμούς. Παρ' όλα αυτά, προσαρμόζει γλωσσικά τη μετάφραση, όπου οι στίχοι προέρχονται από εκκλησιαστικά αποσπάσματα. Η Α. Πλακωτάρη μεταφράζει η ίδια ένα μεγάλο μέρος του ποιήματος για τη συγγραφή και δημοσίευση του άρθρου της για την αμερικάνικη λογοτεχνία στον ελληνικό περιοδικό τύπο.

Ο Γ. Σεφέρης μεταφράζει κατά λέξη, όπως και η Α. Πλακωτάρη, και χρησιμοποιεί τη δημοτική γλώσσα με ορισμένους ιδιωτισμούς, λαϊκές ή ιδιοματικές εκφράσεις. Από την άλλη, η μεταφράστρια μεταχειρίζεται πιο απλή γλώσσα, χωρίς ιδιωτισμούς ή ιδιοματικές εκφράσεις, προσιδιάζοντας το γλωσσικό ύφος του Eliot στο ποίημα. Στη μετάφραση της Πλακωτάρη εντοπίζουμε λίγες μεταφραστικές αλλαγές ως προς τη σημασία των κεντρικών συμβόλων του ποιήματος ή τη σύνταξη ή μετάταξη όρων. Μια χαρακτηριστική είναι η απόδοση της φράσης που αναφέρεται σε ένα από τα στάδια της σωτηρίας "In death's dream kingdom" με τη μετάταξη, δηλαδή την αλλαγή, του ουσιαστικού "dream" σε επίθετο «ονειρευτός» με τη μεταφορική σημασία του στίχου. Στο σύνολό της, η μετάφραση πετυχαίνει να μεταφέρει τα μηνύματα του πρωτοτύπου, το γλωσσικό και ποιητικό ύφος του πρωτοτύπου, την έλλειψη ποιητικής έξαρσης του ρυθμού και τη λυρικότητα.

Οι δυο μεταφράσεις παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς ορισμένες αποδόσεις λέξεων ή φράσεων, όπως οι παρακάτω:

"With direct eyes"	«Μ' ολόισιο βλέμμα»	«Μ' ίσιες ματιές»
"I dare not meet"	«ν' αντικρίσω»	«ν' αντικρίσω»

Όμως ο Γ. Σεφέρης, παρότι αποδίδει αρκετούς συμβολισμούς και μηνύματα του πρωτοτύπου, παρεμβαίνει περισσότερο στο ποίημα, καθώς προσαρμόζει ορισμένους στίχους ή αντικαθιστά λέξεις που δεν αποδίδουν ακριβώς το νόημα του πρωτοτύπου. Διαφορετική είναι και η απόδοση της φράσης που επαναλαμβάνεται στο ποίημα “In death’s dream kingdom”, την οποία ο Σεφέρης αποδίδει «στου θανάτου η Βασιλεία του ονείρου», ενώ η Α. Πλακωτάρη ως «του θανάτου το ονειρευτό βασίλειο». Σημειώνονται ακολούθως οι σημασιολογικές αλλαγές που κυρίως συντελούνται στη μετάφραση του Γ. Σεφέρη.

ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ	Γ. ΣΕΦΕΡΗΣ	Α. ΠΛΑΚΩΤΑΡΗ
“who have <i>crossed</i> ” (στ. 13)	«Που ταξίδεψαν»	«που πέρασαν»
“In death’s dream kingdom” (στ. 29)	«Στου θανάτου τη Βασιλεία των ονείρων»	«Στου θανάτου τ’ ονειρευτό βασίλειο»
“In the twilight kingdom” (στ. 38)	«Στη δειλινή βασιλεία»	«Στο λυκόφωτο βασίλειο»
“Under the <i>twinkle</i> of a fading star” (στ. 44)	«Κάτω απ’ το παίξιμο ενός άστρου που σβήνει»	«Κάτω απ’ το λαμπύρισμα ενός άστρου που σβήνει»

#### 4.4 *Ash Wednesday* – Εισαγωγή

Το ποίημα *Ash Wednesday* αποτελεί τη στροφή του Έλιοτ προς την έντονη ανάδειξη της θρησκευτικότητας και του συντηρητικού καθολικισμού. Μεμονωμένα μέρη του ποιήματος δημοσιεύονται από το 1927 και έπειτα σε λογοτεχνικά περιοδικά, αλλά το ποίημα ολόκληρο δημοσιεύεται το 1930, ενώ ακολουθεί τη γνωστή τεχνική του Eliot με την παράθεση στίχων από βιβλικά κείμενα ή λογοτεχνικά έργα. Η δημιουργία του Eliot μιμείται το κλίμα της εορτής των Καθολικών και πετυχαίνει να μεταδώσει την

υπερβατική ατμόσφαιρα, μέσα από τη μεταφορά στοιχείων από την εκκλησιαστική λειτουργία, αλλά και τα δάνεια στίχων από τον Cavalcanti και τον Dante.

Στην ποιητική δημιουργία του Eliot, τον πρώτο λόγο κατέχει, μέσα από τις ποικίλες διακειμενικές αναφορές, η αισθητική. Στο συγκεκριμένο ποίημα, παράλληλα υπάρχουν και αναφορές που προέρχονται από την Αγία Γραφή, από τον Shakespeare, την *Divina Commedia* του Dante, αλλά και τον Ιταλό ποιητή Cavalcanti. Η χρήση των συμβόλων στο ποίημα έχει σκοπό να υποβάλει τον αναγνώστη στη συγκεκριμένη ατμόσφαιρα που περιγράφεται στην εορτή των Καθολικών και παράλληλα να ενσωματώσει περισσότερες «πιθανές» ερμηνείες στο ποίημα, πέρα από την αδιαμφισβήτητη θρησκευτική ερμηνεία. Δηλώνει επίσης την πολιτιστική εκδοχή, την απομάκρυνση από το τέλμα του παρηκμασμένου δυτικού πολιτισμού, μέσα από την εσωτερική των εμπειριών του. Παράλληλα, φανερώνει και την ποιητική μεταστροφή του Eliot προς μια πιο εσωτερική και μεταφυσική πορεία, που ολοκληρώνεται με τη γραφή του ποιήματος *Four Quartets*<sup>113</sup>.

Ο Νικήτας Ράντος μεταφράζει πολύ νωρίς ένα απόσπασμα του ποιήματος στο περιοδικό *Κύκλος*, το 1933<sup>114</sup>. Αργότερα το 1965 ο Κλείτος Κύρου, ποιητής που έχει ασχοληθεί πολύ με τις μεταφράσεις του αγγλοσαξονικού χώρου και του μοντερνισμού, μεταφράζει το ποίημα στο περιοδικό *Διαγώνιος*<sup>115</sup>.

#### 4.4.1 Η Τετάρτη των Τεφρών – μετάφραση του Ν. Ράντου

Η μετάφραση του Ν. Ράντου γίνεται με αφορμή το αφιέρωμα του *Κύκλου* το 1933. Η συγκεκριμένη επιλογή μετάφρασης ενός ποιήματος από τον Νικήτα Ράντο, όπως είναι το ποίημα *Ash Wednesday* του Eliot, μπορεί να παραξενεύει λίγο, καθώς βρίσκεται μακριά από την ιδεολογία του Ράντου. Όμως, όπως τονίζεται από τη Μαίρη Μικέ στη διατριβή της, η επιλογή γίνεται γιατί ενδιαφέρουν τον ποιητή θρησκευτικά

<sup>113</sup> Williamson G., “Chapter 6. Ariel Poems and Ash Wednesday”, *A Reader’s Guide to T.S. Eliot*, Thames and Hudson, London, 1955, p.164.

<sup>114</sup> Eliot T. S., «Η Τετάρτη των Τεφρών», μεταφραστής Ν. Ράντος, *Κύκλος*, (Ιούλιος 1933), σελ. 204-210.

<sup>115</sup> Έλιωτ Τ.Σ., «Η Τετάρτη των Τεφρών», μετάφραση Κλ. Κύρου, Περ. Β΄, τχ.1, *Διαγώνιος* (Ιαν-Μαρ. 1965), σελ.17-41. Πρώτη φορά έχει δημοσιευτεί στο Περιοδικό Νέα Πορεία, Τ.Σ. Έλιωτ, «Η Τετάρτη των Τεφρών», μετάφραση Κλ. Κύρου, *Νέα Πορεία*, (Απρ.1956), τχ. 14, σελ. 566-575.

ποιήματα και η συγκίνηση που αισθάνεται μέσα από αυτά<sup>116</sup>, ενώ δεν μπορούμε να μη σημειώσουμε και την κοινή πεποίθηση των δύο δημιουργών, τουλάχιστον όσον αφορά στη συνεχή μορφολογική αναζήτηση και τους νεωτερισμούς στην ποίηση<sup>117</sup>.

Στη μετάφρασή του, ο Νικήτας Ράντος, σε μια πρώτη παρατήρηση, χρησιμοποιεί μια ιδιότυπη μορφή μείξης στοιχείων της καθαρεύουσας και της δημοτικής, ως επί το πλείστον λέξεις λόγιας προέλευσης, ακόμη και αρχαίες λέξεις, μαζί με ορισμένους τύπους της δημοτικής που ξαφνιάζουν. Αναφέρω ορισμένες εξ αυτών, όπως «ισχνά λίσβατα», «χρυσοποίκιλτος», «σμίλαξ», «αναβλύζω», «έσχατος», «τελευτή», «εν ρεμβασμώ», «όπως ελησμονήθην» και «περατώνω».

Μια ακόμη επισήμανση είναι ότι σε ορισμένα σημεία χρησιμοποιεί και λέξεις που συναντούμε στη λογοτεχνία, μερικές από τις οποίες είναι: «γρoικώ», «λαμπίζει», «χρυσοποίκιλτη», «αξεδιάλυτος» και «πετροστολισμένος». Δεν απουσιάζουν όμως, όπως προαναφέραμε, και οι λέξεις από τη δημοτική, όπως «αναμεσίς», «άφηκα», «κάτουθε μας», «παλαίει», αλλά και η απλοποίηση της ορθογραφίας σε ορισμένα σημεία της μετάφρασης («απλόσει», «τόρα», «διπλομένο», «αποκαθιστόντας»), που παρατηρείται, ωστόσο, σε όλες τις μεταφράσεις του συγκεκριμένου τεύχους για τον Eliot.

Αντίστοιχα, παρατηρούμε ότι ο μεταφραστής σε αρκετά σημεία διαφοροποιείται ως προς τις επιλογές, τη σημασία και τις ερμηνευτικές αποχρώσεις των λέξεων. Πρώτ' από όλα, ο Νικήτας Ράντος μεταφράζει παρακάτω, παραλείποντας τη λέξη "longer" και, επιπλέον, προσθέτοντας την παράφραση «να φτάσω», για να αποδώσει ξεκάθαρα το νόημα της πρότασης, την ενατένιση του Παραδείσου και την αδιαφορία για τον ματεριαλιστικό κόσμο που ζει ο ποιητής:

*"I no longer strive to strive toward such things"* (στ. 5)

«Δεν προσπαθώ να προσπαθήσω σ' αυτά τα πράγματα να φτάσω»

<sup>116</sup> Μικέ Μ., *Το λογοτεχνικό Περιοδικό Ο Κύκλος (1931-1939, 1945-1947)*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1988, σελ. 250.

<sup>117</sup> Κάλας Ν.- Αργυρίου Α. (επιμ.), *Κείμενα Ποιητικής Αισθητικής*, εκ. Πλέθρον, Αθήνα, 1982, σελ. 291-292 και Ραϊζής Μ.Β., «Οι νεοτερισμοί της ποιητικής του Τ.Σ. Έλιοτ και οι διεθνείς επιδράσεις της», *Αφιέρωμα Έλιοτ στο Διαβάζω*, τχ. 133, (1985), σελ. 78-87.

Αντίστοιχα δεν απουσιάζουν και στοιχεία της ιδιότυπης γλώσσας του Ράντου, όπως συμβαίνει με τη χρήση εκφράσεων και την αναστροφή της φυσικής σειράς της φράσης “usual reign” στη μετάφραση του στίχου “the vanished power of the usual reign” με την πρόταση «την αφανισμένη ισχύ βασιλείας κοινής», με αποτέλεσμα την έλλειψη λυρισμού και τη διανοητική συγκίνηση.

Παρακάτω, τη λέξη “actual” τη μεταφράζει ως «σύγχρονο» ο Νικήτας Ράντος, αντίθετα με την πρωταρχική σημασία της λέξης “actual” που δεν έχει χρονική έννοια, αλλά αναφέρεται σε κάτι αληθινό, που υπάρχει πραγματικά. Η απόδοση με βάση τη χρονική έννοια ταιριάζει περισσότερο με τα συμφραζόμενα του στίχου που προηγείται (“Because I know that time is always time”) και αποδίδει μεταφορικά την αίσθηση του χρόνου στο ποίημα. Λίγο παρακάτω, παραλείπει έναν στίχο του πρωτοτύπου “And renounce the voice” (στ. 22), ενώ αμέσως μετά, στις επόμενες δύο φράσεις, μεταφράζει περιφραστικά τα ρήματα των φράσεων “upon which to rejoice” (στ. 24) και “and I pray that I may forget” (στ. 26) ως «που ‘ναι της χαράς μου το αντικείμενο» και «στην προσευχή μου ζητώ να μου επιτραπεί να λησμονήσω» αντιστοίχως. Την πρόταση που αναφέρεται στην ομολογία πίστης τη μεταφράζει με βάση την κατάλληλη αντιστοιχία για την απόδοση του νοήματος του στίχου:

“Let these words answer” (στ. 30)

«ας μαρτυρήσουν ετούτα μου τα λόγια»

Ο Ν. Ράντος μεταφράζει με το ρήμα «μαρτυρώ», το οποίο δεν καλύπτει κυριολεκτικά τη σημασία του στίχου, αλλά μεταφορικά συνδέεται με την πρώτη σημασία της λέξης και επιτάσσει τη θρησκευτική σημασία του στίχου. Έτσι, όταν γράφει «ας μαρτυρήσουν» (=δίνω μαρτυρία, συμβάλλω στην πιστοποίηση κάποιου πράγματος, αποκαλύπτω)<sup>118</sup>, αποδίδει περισσότερο την αποδοχή και ομολογία της πίστης του Eliot στην Εκκλησία.

Ακόμη πιο κάτω, μια μικρή διαφοροποίηση από το νόημα του πρωτοτύπου υπάρχει, όταν μεταφράζει ο Νικήτας Ράντος το ρήμα “renounce” (απαρνιέμαι,

<sup>118</sup> Μπαμπινιώτη Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα<sup>2</sup>, 2002, σελ. 1052.

αποκηρύσσω) ως «και παραιτούμαι απ’ το ευλογημένο πρόσωπο», με ένα ρήμα που δηλώνει αποχώρηση και παύση. Την ίδια στιγμή, διαβάζουμε και στίχους, όπου αλλάζει τη γραμματική κατηγορία, μεταφράζοντας τα ρήματα με ουσιαστικά, όπως για παράδειγμα τον στίχο “teach us to care and not to care, teach us to sit still” (στ. 37-38) που τον μεταφράζει ως «μάθε μας φροντίδα και αφροντισιά μάθε μας την ησυχία». Επίσης, στον παρακάτω στίχο συναντούμε άλλη μία ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα περίπτωση, αφού ο Ν. Ράντος αποδίδει τη λέξη “skull” (κρανίο) με μια συνώνυμη λέξη από τα αρχαία ελληνικά («κάρα»), όταν μεταφράζει «το κούφιο θόλωμα της κάρας μου», που όμως χρησιμοποιείται για ένα ιερό πρόσωπο, και αποτελεί μια προσαρμογή στην πολιτιστική αναφορά της γλώσσας-πηγής.

“/.../and that which had been contained  
In the hollow round of my skull” (στ. 44)

Ο μεταφραστής σε πολλά σημεία επιλέγει να μεταφράσει με ισοδυναμίες. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, όπου αποδίδει την ακριβή σημασία των λέξεων, είναι η επιλογή της λέξης «τερετίζοντας», για να αποδώσει τη μεταφορική σημασία της λέξης “chirping” του πρωτοτύπου. Το απόσπασμα των στίχων:

“And that which had been contained  
In the bones (which were already dry) said chirping/.../” (στ. 46-47)

«Κι αυτό που εμπεριεχότανε  
Μέσα στα κόκκαλα (που κιάλας ξεράθηκαν) τερετίζοντας είπε/.../»

Ακόμη μια απόδειξη της λογοτεχνικότητας της μετάφρασης του Ν. Ράντου είναι ο τρόπος που μεταφράζει το παρακάτω απόσπασμα, όπου χρησιμοποιεί τις ιδιότητες, λογοτεχνικές λέξεις «περατούνται οι πεδαιμοί». Η εν λόγω φράση αποδίδει τη φράση “terminate torment” (στ. 76), ενισχύοντας τη μεταφορική διάσταση του στίχου:

«Όπου λήγουν όλες οι αγάπες  
Περατούνται οι πεδαιμοί



*Ανικανοποίητης αγάπης/.../»*

Στο Γ' μέρος, το οποίο αποτελεί μια μεταφορική εικόνα, που προέρχεται από το έργο *The Divina Commedia* και δείχνει την πνευματική πάλη του ανθρώπου να αποφύγει τους πειρασμούς<sup>119</sup> του Διαβόλου, μεταφράζει εσφαλμένα το απαρέμφατο “driveling” (σαλιαρίζω, φλυαρώ) με το ρήμα «μοιρολογάω», αφού δεν αποδίδει ακριβώς τη σημασία του πρωτότυπου στίχου. Ακόμη μεταφράζει τη φράση “beyond repair” με ένα επίρρημα «ανεπανόρθωτα», αλλάζοντας τη γραμματική δομή του πρωτοτύπου, με αποτέλεσμα να απομακρύνεται από τον ποιητικό ρυθμό της δημιουργίας του Eliot και να τείνει προς την αφηγηματικότητα του λόγου του, χαρακτηριστικό και της ποίησής του.

“/.../and the stair was dark,  
Damp, jagged, like an old man’s mouth driveling, beyond  
Repair/.../ (στ. 104-105)

«κι η σκάλα ήταν σκοτεινή,  
/.../σαν το στόμα γέρου ανθρώπου που  
ανεπανόρθωτα μοιρολογάει/.../»

Οι λογοτεχνικές διασυνδέσεις με την πρωτότυπη ελληνική ποιητική παράδοση δεν απουσιάζουν, όπως αποδεικνύεται από το σημείο:

“/.../ *between the yews*  
*Whose flute is breathless, bent her head and signed*  
*But spoke no word*  
*But the fountain sprang up and the bird sang down”*

Μια ακόμη διαφορά για τη μετάφρασή του είναι η λέξη “yews”, με τον Νικήτα Ράντο να τη μεταφράζει ως «λίσβατα» και όχι με την κατεξοχήν επίσημη σημασία της

<sup>119</sup> Ellis St., “Ash Wednesday and the writing of the 30s”, *T.S. Eliot: A guide for the perplexed*, Continuum International Publishing group, New York, 2009, p. 75.

λέξης «σμίλαξ», αλλά και περιφραστικά τη φράση του πρωτοτύπου που παρουσιάζει την οραματική εικόνα του θεού Πάνα, να σταματάει το παίξιμο του αυλού του μπροστά στην εμφάνιση της «Δέσποινας» Παναγίας<sup>120</sup>.

*“/.../ between the Jews  
Whose flute is breathless, bent her head and signed  
But spoke no word”*

Παραθέτουμε το ίδιο απόσπασμα σε μετάφραση, με την επιλογή των συγκεκριμένων λέξεων της ελληνικής με επιρροές από την αρχαία ελληνική παράδοση, αλλά και το ύφος της μετάφρασης στον τελευταίο στίχο που, με το σχήμα της αναστροφής της σύνταξης, θυμίζει δημοτικό τραγούδι:

*«/.../ανάμεσα στα λίσβατα,  
-εσίγησε ο αυλός του- έσκυψε την κεφαλή,  
Σταυρώθηκε δίχως να προφέρει λέξη./.../  
Μα ανάβλυσε η κρήνη και έρριξε από ψηλά τη φωνή του το πουλί».*

Αξίζει, επίσης, να τονίσουμε τις μετατροπές των στίχων και πιο συγκεκριμένα τις αναστροφές, τις αλλαγές της φυσικής σειράς των λέξεων, με τις οποίες μας μεταφέρει στίχους ο Ν. Ράντος. Ένα από τα παραδείγματα αυτά είναι το παρακάτω: “And the light shone in darkness/.../” (στ. 157), το οποίο αποδίδει «/.../και στο σκότος έλαμψε φως/.../», δίνοντας έμφαση με την αλλαγή της σειράς στην απόδοση της μεταφορικής εικόνας και του επιβλητικού σκοταδιού που καλύπτει την ουράνια επιφάνεια. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και λίγο παρακάτω στην προσευχή της γυναίκας για τη μεταθανάτια εξιλέωση, όπου δίνεται έμφαση στη μετάφραση της λέξης “yew” (θάμνος), που συνδέεται συμβολικά με την αθανασία στην αγγλική παράδοση.

*“Will the veiled sister between the slender  
Yew trees pray for those who offend her/.../” (στ. 177-178)*

<sup>120</sup> Williamson G., “Chapter 6. Ariel Poems and Ash Wednesday”, *A Reader’s guide to T.S. Eliot: A Poem by Poem Analysis*, 1<sup>st</sup> Syracuse University Press Ed., Syracuse, 1998, σελ. 178.

Ανάμεσα στα ισχνά λίσβατα θέλει προσευχηθεί

Η πεπλοντυμένη αδερφή υπέρ εκείνων που τη λουιδωρούν;/.../»

Συνάμα, στο τελευταίο μέρος του ποιήματος (Έκτο μέρος) δεν απουσιάζουν και οι νεολογισμοί στη μετάφραση κατά τη δημιουργία, για παράδειγμα, καινούργιων λέξεων, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις των λέξεων «πεπλοντυμένη» και «ονειροσταυρομένη». Ακόμη, μια επιλογή στη μετάφραση του Ν. Ράντου μάς θυμίζει τη σύνταξη των Ωδών του Ανδρέα Κάλβου και την αρχαιοπρέπεια στους στίχους, όταν μεταφράζει «προς το πέλαο πετούν άθραυστα φτερά», λεξιλογικές επιλογές που προσιδιάζουν το προσωπικό ποιητικό και γλωσσικό ύφος του μεταφραστή.

#### 4.4.2 Η Τετάρτη των Τεφρών – μετάφραση του Κλ. Κύρου

Η μετάφραση του Κλείτου Κύρου δημοσιεύεται πρώτα το 1956 στο περιοδικό *Νέα Πορεία*, στη συνέχεια στο περιοδικό *Διαγώνιος* το 1965 και αργότερα, το 1971<sup>121</sup>, δημοσιεύεται για πρώτη φορά σε έκδοση. Η πρόσληψη του ποιήματος από τον Κλείτο Κύρου, αλλά και του Eliot από τον συγκεκριμένο ποιητή, γίνεται για λόγους ιδεολογικής συγγένειας με τον Άγγλο ποιητή, αναγνώρισης της αξίας του και ανάγκης να μεταφέρει στα ελληνικά ό,τι τον συγκίνησε από τον Άγγλο μοντέρνο ποιητή. Ακόμη, ο Κλ. Κύρου, θεωρεί τη μετάφραση ξένων ποιητών ως μια ευκαιρία να μεταφέρει κανείς στους αναγνώστες καινούργια μηνύματα, με απώτερο στόχο τη συγκίνηση. Έπειτα, όπως εξομολογείται σε συνέντευξή του, ακολουθεί ο σκοπός της μετάφρασης για τη μετάφραση:

«Κι ύστερα ...η χαρά της ίδιας της μετάφρασης σαν αυτοσκοπού, η χαρά της ανακάλυψης νέων θεματικών κι εκφραστικών τρόπων, η χαρά του να διαμορφώνεις ένα δικό σου

<sup>121</sup> Έλιοτ Τ.Σ., «Η Τετάρτη των Τεφρών», μετάφραση Κλ. Κύρου, *Νέα Πορεία*, τχ. 14, (Απρ.1956), σελ. 566-575, Έλιοτ Τ.Σ., «Η Τετάρτη των Τεφρών», μετάφραση Κλ. Κύρου, *Διαγώνιος*, Περ. Β', τχ. 1, (Ιαν.-Μαρ. 1965), και Κλείτος Κύρου, *Η Τετάρτη των Τεφρών – Τα τραγούδια του Αριελ*, εκ. Πανδώρα, Αθήνα, 1971.

τρόπο απόδοσης του ξένου κειμένου, ο αγώνας να μη χάσεις τη φωνή σου ανάμεσα σε τόσες ξένες φωνές».

Πρώτα απ' όλα, να επισημάνουμε σχετικά με τον τίτλο στα ελληνικά, που αποτελεί προσαρμογή στα πολιτιστικά συμφραζόμενα του πρωτοτύπου, καθώς παραπέμπει στην εορτή των Καθολικών για την πρώτη μέρα της νηστείας του Πάσχα, ότι υπάρχει η εξής «διαμάχη» για την ονομασία μεταξύ του Κλείτου Κύρου και του Γιώργου Σεφέρη. Υπάρχει το παρακάτω αξιοσημείωτο γεγονός για την επιλογή του τίτλου από τον Κλείτο Κύρου<sup>122</sup>, καθώς ο Κλείτος Κύρου στέλνει σε έναν ποιητή που θαυμάζει, και στην προκειμένη περίπτωση είναι ο Γιώργος Σεφέρης, αντίτυπο της καινούργιας μετάφρασης της *Τετάρτης των Τεφρών*, ως ένδειξη εκτίμησης και σεβασμού. Στην αποστολή του ποιήματος σε μετάφραση, ο ποιητής ανταποκρίνεται, αλλά απαντάει σύντομα, σχολιάζοντας τον τίτλο της μετάφρασης του Κλείτου Κύρου, με την επισήμανση της διόρθωσης στον ενικό (της τέφρας) και όχι στον πληθυντικό (των τεφρών). Με αφορμή την απάντηση, αρνητική είναι η εντύπωση που αποκομίζει ο Κλείτος Κύρου και σχολιάζει σχετικά σε επόμενη επιστολή του<sup>123</sup>. Η θετική εικόνα και άποψη που είχε για την ποίηση του Σεφέρη μετατρέπεται σε αμφισβήτηση, λόγω της αδιαφορίας του Σεφέρη και του υποτιμητικού σχολίου, της απλής αναφοράς εν είδει απλής υποσημείωσης. Στο άρθρο-απάντηση που δίνει αντιπαρέρχεται κατευθείαν την κρίση του Σεφέρη, επισημαίνοντας πως ο όρος που έχει καθιερωθεί στην Εκκλησία της

<sup>122</sup> Κύρου Κλ., «Το Χρονικό μιας πλάνης ή το Μεγάλο διαμέτρημα», *Η Λέξη* 53 (Μάρτ. – Απρ. 1986), σελ. 269-271.

<sup>123</sup> Στο ίδιο μήκος κύματος προς την επιστολή του Σεφέρη στον Κλείτο Κύρου και την απάντησή του, βλέπουμε στη φιλολογική επιφυλλίδα της Καθημερινής τον Τάκη Παπατσώνη να απαντάει επικριτικά στον Αθηναίο για τη διατήρηση της αντιστοιχίας του τίτλου της γιορτής των Καθολικών στα ελληνικά. Στη συνοπτική απάντησή του, ο Αθηναίος θίγει τη λάθος, κατά τη γνώμη του, ονομασία *Τετάρτη των Τεφρών*, γιατί απλώς καθιερώθηκε στην ελληνική, ενώ συγκρίνει την ονομασία της Τέφρας με αντίστοιχο παράλληλο παράδειγμα την άμμο. (Παπατσώνης Τ., «Εις τον Αθηναίον, Επί μιας αποδόσεως», εφημ. *Καθημερινή*, 10 Νοεμβρίου 1948, σελ. 2). Στην ίδια στήλη συνεχίζεται σε επόμενο φύλλο η διαμάχη, όπου το επιχείρημα μετακινείται προς τον φυσικό χώρο, την Εκκλησία. Η απόδοση του όρου ως *Τετάρτη των Τεφρών*, όπως υπερασπίζεται ο συγγραφέας, έχει υπερισχύσει στην ορολογία της ελληνικής εκκλησιαστικής ερμηνείας και ακολουθεί τον γαλλικό όρο και τη λατινική αντιστοιχία, αντίθετα με την αγγλική καθιερωμένη ονομασία της τελετής (Παπατσώνης Τ., «Και πάλι περί τέφρας», εφημ. *Καθημερινή*, 12 Νοεμβρίου 1948, σελ.2).

Ελλάδας είναι η Τετάρτη των Τεφρών και όχι η ακριβής αντιστοιχία από την αγγλική ονομασία (Ash=Τέφρα). Σε αναλογία με την παρατήρηση του Σεφέρη, απαντάει επικριτικά στον τίτλο της μετάφρασης του Σεφέρη του θεατρικού έργου του Eliot *Murder in the Cathedral*, σημειώνοντας πως η μετάφραση του τίτλου ως *Φονικό στην Εκκλησιά* παρεκκλίνει από τη σωστή ερμηνεία του πρωτότυπου τίτλου.

Όσον αφορά στη μετάφραση, πρώτα απ' όλα παρατηρούμε ότι σε γενικές γραμμές προσπαθεί να διατηρήσει την πιστότητα του πρωτοτύπου και, όπου υπάρχουν αλλαγές ή λάθη, δεν προδίδουν το ύφος του πρωτοτύπου. Υπάρχουν σημεία, όπου ο Κλ. Κύρου διαφοροποιείται ως προς τις λεξιλογικές επιλογές και προσαρμόζει τις λέξεις του πρωτοτύπου στη μετάφραση με βάση τις πολιτισμικές μεταφορές του πρωτοτύπου ή δημιουργεί καινούργιες μεταφορές, επιτείνοντας το νόημα του πρωτοτύπου. Κάθε μετάφραση, σύμφωνα με τον Ν. Βαγενά, ορίζεται ως αναδημιουργία στη θεωρία της μετάφρασης<sup>124</sup>. Αντίστοιχα, σε κριτική του Άγγελου Φουριώτη για τη μετάφραση της *Τετάρτης των Τεφρών*<sup>125</sup>, ο κριτικός τη θεωρεί «αναδημιουργία», με τον όρο ότι διατηρεί την ουσία του πρωτοτύπου και πετυχαίνει μέσα από τις λεξιλογικές επιλογές της μετάφρασης στη γλώσσα-στόχο να μεταφέρει την πρωταρχική ουσία και να την αναδημιουργεί, διαμορφωμένη κατάλληλα στη γλώσσα-στόχο.

Καταρχάς, στην πρώτη δημοσίευση της μετάφρασης ο Κλείτος Κύρου μεταφράζει λανθασμένα τη φράση “the man’s scope” ως «τα σχέδια εκείνου», χωρίς να λαμβάνει υπόψη ότι δανείζεται συγκεκριμένο στίχο από το Σονέτο XXIX (29)<sup>126</sup> του Shakespeare, στοιχείο που διορθώνει στην έκδοση του βιβλίου αργότερα. Αντίστοιχα, ο Κλείτος Κύρου αποδίδει τη λέξη “actual” με τον επιθετικό χρονικό προσδιορισμό «τωρινό», αντίθετα με την πρωταρχική σημασία της λέξης “actual” που δεν έχει χρονική έννοια, αλλά αναφέρεται σε κάτι αληθινό, που υπάρχει. Ο μεταφραστής εδώ, επιλέγει να προσαρμόσει τη συγκεκριμένη λέξη στο νοηματικό περιεχόμενο των προηγούμενων στίχων (στ. 16-17):

<sup>124</sup> Βαγενάς Ν., *Ποίηση και Μετάφραση*, Αθήνα, εκ. Στιγμή, 1989, σελ. 30-32.

<sup>125</sup> Βλ. Φουριώτης Αγγ., «Τα ξένα βιβλία, Κριτικά Σημειώματα», εφημ. *Απογευματινή*, 18 Ιουλίου 1966, σελ. 3.

<sup>126</sup> Το απόσπασμα από τον Shakespeare: “Wishing me like to one more rich in hope, Featured like him, like him with friends possessed, Desiring this man’s art, and that man’s scope” το συναντούμε, επίσης, στο Eliot T.S., *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλείτος Κύρου, εκ. Ύψιλον, Αθήνα, 2012, σελ. 73.

«Αφού γνωρίζω πως ο χρόνος είναι πάντοτε χρόνος  
Και ο τόπος πάντοτε και μόνο τόπος /.../»

Επίσης, η δυσκολία που παρουσιάζεται στην απόδοση της λέξης “vans”, που υπαινίσσεται μεταφορικά την αδυναμία να πετάξει, γιατί ο άνθρωπος έχει απομακρυνθεί ακόμη περισσότερο από την πραγματική του φύση, αποδίδεται στον Κλείτο Κύρου με την επιλογή της λέξης «βεντάλιες», δίνοντας έμφαση στη μεταφορική νοηματική σύνδεση. Το αποτέλεσμα, όμως, είναι η δημιουργία μιας καινούργιας μεταφορικής εικόνας, που δεν αποδίδει την κυριολεκτική σημασία της λέξης του πρωτοτύπου (φτερό) και την εικόνα του Eliot.

“Because these wings are no longer wings to fly  
But merely vans to beat the air/.../” (στ. 33-34)

«Αφού αυτά τα φτερά δεν είναι πια φτερά για να πετούν  
Παρά μόνο βεντάλιες να χτυπούν τον αέρα /.../»

Παρακάτω εντοπίζουμε ορισμένα λάθη και ανακρίβειες στη μετάφραση, οι οποίες δεν διορθώνονται ούτε στις μετέπειτα εκδόσεις της μετάφρασης. Από το Β' μέρος, προσέχουμε τη μετάφραση της λέξης “mediation” στη φράση “the Virgin in mediation” (στ. 50), με τη μεταφορική απόδοση «με στόχαση», «Τιμά την Παρθένο με στόχαση/.../» που δεν αποδίδει την ακριβή σημασία της φράσης, καθώς η έκφραση στην Καθολική Εκκλησία παραπέμπει στη μεσολάβηση της Παναγίας ανάμεσα στον Υιό και την ανθρωπότητα, για να βοηθήσει την ανθρωπότητα<sup>127</sup>. Εδώ ο Κλ. Κύρου προσαρμόζει τη λέξη με βάση τα συμφραζόμενα της πρότασης, δηλαδή του ανθρώπου που τιμάει στοχαστικά την Παναγία, χωρίς να βρίσκει την κατάλληλη ισοδυναμία για την απόδοση του νοήματος του πρωτοτύπου. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και λίγο παρακάτω, όταν επιλέγει να μεταφράσει τη φράση “To the posterity of the desert” (στ.

<sup>127</sup> Tavad G., “Mary at the Vatican”, *the thousand faces of the Virgin Mary*, Liturgical Press, United States America, 1996, p. 213.

53), την οποία αποδίδει ως «το μετέπειτα της ερήμου», φράση που δεν αντιστοιχεί ακριβώς στο νόημα της πρωτότυπης λέξης.

Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Κλ. Κύρου επιλέγει ορισμένες φράσεις, τις οποίες μεταφράζει συμπυκνώνοντας, επιλέγοντας συνοπτικές συντακτικές δομές της ελληνικής γλώσσας. Ορισμένα παραδείγματα από το Β΄ μέρος:

“/.../in the cool of the day, having fed to satiety/.../  
and that which had been  
contained  
in the hollow round of my skull”. (στ. 42-44)

«Κατά το δειλινό χορτάτες/.../  
και από το περιεχόμενο  
της κοιλότητας του κρανίου».

Και λίγο παρακάτω, στο Γ΄ μέρος, επιλέγει να μεταφράσει τη φράση “beyond repair”, συμπυκνώνοντας με την ποιητική λέξη «ξεχαρβαλωμένη» που δεν ισοδυναμεί με την ακριβή σημασία της πρωτότυπης φράσης, αλλά αποδίδει ένα παράταιρο νόημα στη φράση. Στη μετέπειτα έκδοση της μετάφρασης σε βιβλίο, διορθώνει την παραπάνω αναντιστοιχία και προσαρμόζει το νόημα πιο κοντά στην εικόνα του πρωτοτύπου.

“Damp, jagged, like an old man’s mouth driveling, beyond  
Repair,  
Or the toothed gullet of an aged shark”. (στ. 104-105)

«Υγρή, ξεδοντιασμένη, όμοια με το στόμα γέρο-σαλιάρη, ξεχαρβαλωμένη,  
Ή με τον οισοφάγο γιομάτο δόντια κάποιου γερασμένου καρχαρία».

«υγρή, οδοντωτή, όμοια με στόμα κάποιου γέρου που σαλιαρίζει  
Ανεπανόρθωτα, ή με πριονωτό λαρύγγι κάποιου γερασμένου καρχαρία»<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> Βλ. Eliot T.S., *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα τραγούδια του Άριελ, τέσσερα κουαρτέτα, μετάφραση Κλ. Κύρου*, εκ. Ύψιλον, Αθήνα, 2012.

Επιπλέον, ο Κλείτος Κύρου μεταφράζει, δημιουργώντας μια διαφορετική μεταφορική εικόνα από την εικόνα του ποιήματος, τη λέξη “slot” (χαραμάδα, σχισμή, στενό πέρασμα) ως «πολεμίστρα». Η συγκεκριμένη επιλογή προσδιορίζει περισσότερο τον νεοελληνικό λαϊκό πολιτισμό<sup>129</sup>, όπως ακριβώς και η μετάφραση της λέξης “flute” (φλάουτο, αυλός) με την αντιστοιχία «σουράβλι» (φλογέρα, ποιμενικός αυλός) στους στίχους που ακολουθούν:

“Was a slotted window bellied like a fig’s fruit/.../” (στ. 107)

«Ήταν μια πολεμίστρα φουσκωμένη, σαν καρπός συκιάς/.../»

Τη συγκεκριμένη μεταφορική απόδοση τη διορθώνει στις επόμενες εκδόσεις της μετάφρασης, προσδιορίζοντας το ακριβές περιεχόμενο της εικόνας.

«Ήταν ένα σχιστό παράθυρο φουσκωμένο σαν τον καρπό συκιάς/.../»

Ο Κλείτος Κύρου επιλέγει τη λέξη «σουράβλι», που προέρχεται από την όψιμη μεσαιωνική γλώσσα «μάγευε τις Μαγιάτικες μέρες μ’ ένα αρχαϊκό σουράβλι», επιλογή την οποία διορθώνει έπειτα με την ισοδυναμία «αυλός».

Στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου, η λέξη “yews” μεταφράζεται με την επιλογή της αντιστοιχίας «σμιλάγκια», που όμως θα αποτελέσει και σημείο διαφωνίας σε κριτική για τη μετάφρασή του:

“/.../between the yews, behind the garden god,” (στ. 142)

«/.../Στα σμιλάγκια ανάμεσα, πίσω στο θεό του κήπου

<sup>129</sup> Βλ. αντίστοιχα και το σχόλιο στην κριτική του Ε. Αλεξίου, «Που και μόνοι αυτοί δείχνουν τόσο τη δύναμη, το συναισθηματικό κλίμα και τον τόνο του έργου, όσο και την αβίαστη την ελληνικότητα τη μεταφορά του στη γλώσσα μας», Αλεξίου Ε., «Τετάρτη των Τεφρών», *Δημοκρατική Αλλαγή*, 5 Απριλίου 1965, σελ. 3.



*Με τη σβυσμένη του φλογέρα/./»*

*“But when the voices shaken from the yew-tree drift away  
Let the other yew be shaken and reply/.../” (στ. 205-206)*

*«Αλλ’ όταν ξεμακρύνουν οι φωνές που σείστηκαν απ’ τα σμιλάγκια  
Τότε ας σειστεί τ’ άλλο σμιλάγκι κι ας αποκριθεί».*

Στην κριτική της ποιήτριας Κατερίνας Αγγελάκη-Ρουκ<sup>130</sup>, μία από τις διορθώσεις που προτείνονται για τη μετάφρασή του είναι για τη λέξη “yew tree” να μεταφραστεί ως «σμιλάγκι» και, συγκεκριμένα, με τη λέξη «κυπαρίσσι», ως πιο συγγενική κατηγορία στη μετάφραση του αγγλικού όρου και πιο κοντά στο σημασιολογικό υπόβαθρο.

Τέλος, σε ορισμένα σημεία αναδεικνύεται η ποιητικότητα<sup>131</sup> της μετάφρασης του Κλείτου Κύρου, όπως στο παρακάτω παράδειγμα:

*«Κι η χαμένη καρδιά σκληραίνει και αγάλλεται  
Με τη χαμένη πασχαλιά και τις πελαγίστιες φωνές»*

Εδώ παρατηρείται η χρήση των λογοτεχνικών λέξεων «αγάλλομαι» και «πελαγίσια», λέξεις που υπάρχουν σε πολλά ποιήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, και παρακάτω «το κράξιμο του ορτυκιού το βροχοπούλι που οσμή γυροβολά».

<sup>130</sup> Βλ. Αγγελάκη-Ρουκ Κατερίνα, «Μορφή και περιεχόμενο στη μετάφραση» Β΄ μέρος, *Φιλολογική Καθημερινή*, 12 Ιουνίου 1980, σελ. 5.

<sup>131</sup> Η λογοτεχνικότητα και η ποιητικότητα στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου ενισχύεται στο σημείο που μεταφράζει: «Στο σύντομο τούτο διάβα όπου διασταυρώνονται τα όνειρα / Με το ονειροδιασταυρωμένο μισόφωτο ανάμεσα στη γέννα και στο θάνατο» με τη χρήση της λογοτεχνικής λέξης «μισόφωτο» στη μετάφραση, με την επιλογή της εύηχης λέξης «ονειροδιασταυρωμένο» ως επιθετικό προσδιορισμό στη λέξη μισόφως και με την ποιητικότητα που διατηρεί η συγκεκριμένη επιλογή. Αλλά και στο απόσπασμα: «*She honours the Virgin in meditation, we shine with brightness. And I who am here dissembled/Proffer my deeds to oblivion, and my love/To the posterity of the desert and the fruit of the gourd*» παρατηρούμε την ποιητικότητα της μετάφρασης, αφού χρησιμοποιεί λέξεις όπως «λαμπίζουμε», «αστράφτουμε», «λησμονιά», «λήθη».

Εστιάζοντας πάλι όμως, στη μετάφραση της *Τετάρτης των Τεφρών* από τον Κλείτο Κύρου, να σημειώσουμε ότι ξεχώρισε γρήγορα και απασχόλησε την κριτική γνώμη τα επόμενα χρόνια. Οι κριτικές χαρακτηρίζονται από τη θετική εκτίμηση προς τον μεταφραστή και το έργο του και κυρίως, όπως διακρίνουμε σε ορισμένες<sup>132</sup>, υπογραμμίζεται η επιτυχής «δημιουργική» μετάφραση, με έμφαση στην απόδοση της λεπτομέρειας και την πληρότητα που εμπεριέχει. Όπως διατυπώνεται στο άρθρο, η γνώση του έργου και η εμπειριστατωμένη ανάλυση, είναι τα επιμέρους στοιχεία που συνθέτουν το έργο του μεταφραστή και βοηθούν την κατανόηση. Ακόμη, η αντιστοιχία με την πρωτότυπη ποίηση του Έλιοτ, το ποιητικό στυλ, η τεχνική, το ύφος και οι κοινές ιδεολογικές καταβολές, η υπαρξιακή αναζήτηση, τα ιστορικά γεγονότα του πολέμου και οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, επιτρέπουν την είσοδο-εμβάθυνση στο έργο του και τη «μεταφορά» του στον ελληνικό κόσμο, στη γλώσσα-στόχο, ως κατάκτηση.

Ο Κλ. Κύρου, ως μεταφραστής, καταφέρνει να ερμηνεύει το πρωτότυπο ποίημα, να γίνεται δέκτης του ποιήματος, χωρίς να απομακρύνεται από την πηγή. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στην ποιότητα της μετάφρασης και, σχολιάζοντας, θα μπορούσαμε να σημειώσουμε ότι η επιτυχία<sup>133</sup> και η ποιότητα της μετάφρασης του Κλείτου Κύρου φαίνεται και από την εμβάθυνση στον γλωσσικό πλούτο και τον εμπλουτισμό της ελληνικής γλώσσας με σύνθετες νέες λέξεις. Το αποτέλεσμα της μετάφρασης, είναι η διατήρηση της υφολογικής και μορφολογικής ισοδυναμίας του πρωτοτύπου.

Η εντύπωση στον Eliot από τον Κλείτο Κύρου συνεχίστηκε και αργότερα, όταν συμπεριέλαβε τα ποιήματα που μετέφρασε σε περιοδικά και σε αυτόνομες εκδόσεις, αλλά και με διαλέξεις που έδωσε και αργότερα για τον T.S. Eliot, δείχνοντας την εκτίμησή του απέναντι στον Άγγλο ποιητή.

<sup>132</sup> Αλεξίου Ε., «Τετάρτη των Τεφρών», *Δημοκρατική Αλλαγή*, 5 Απριλίου 1965, σελ. 3.

<sup>133</sup> Στο κριτικό της σημείωμα, η Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ σημειώνει για την πρόσληψη της μετάφρασης της *Τετάρτης των Τεφρών* στην Ελλάδα πως η μετάφραση πέτυχε στην ελληνική γλώσσα και είχε απήχηση στον κόσμο, επειδή υπάρχει η θρησκευτική διάσταση της *Τετάρτης των Τεφρών* και η θρησκευτική ορολογία, η ορολογία των ιερών κειμένων. Βλ. Αγγελάκη- Ρούκ Κατερίνα, «Μορφή και περιεχόμενο στη μετάφραση», Β΄ μέρος, *Φιλολογική Καθημερινή*, 12 Ιουνίου 1980, σελ. 5.

#### 4.4.3 Η *Τετάρτη των Τεφρών* – μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου

Η μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου δημοσιεύεται το 1964 σε προσωπική έκδοση του δημιουργού, εκτός εμπορίου. Στο εισαγωγικό του σημείωμα για την ποίηση του Eliot και τη μεταφραστική του προσπάθεια, ο μεταφραστής επισημαίνει πως η θρησκευτικότητα του Eliot αναγνωρίζεται ως μια διαρκής και αγωνιώδης αναζήτηση και όχι ως μια πεπερασμένη θέση, όπως αποδεικνύεται και από τη μεταφυσική εμπειρία που μας χαρίζει στο ποίημα *Ash Wednesday*.

Στη μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου κυριαρχεί η απλή δημοτική γλώσσα στις μεταφραστικές επιλογές, με εξαίρεση τους στίχους που παραπέμπουν άμεσα σε θρησκευτικά συμφραζόμενα (προσευχή, ικεσία), και προσπαθεί να μιμηθεί το ύφος του πρωτοτύπου και να αποδώσει την πολιτισμική και θρησκευτική αναφορά του πρωτοτύπου, όπως θα δούμε παρακάτω. Συνολικά, το ποίημα ο Τ. Κουφόπουλος το μεταφράζει με βάση την κυριολεκτική μετάφραση και κυριαρχεί η λογική της απόδοσης των ισοδυναμιών στις περισσότερες μεταφραστικές επιλογές. Υπάρχει ισοδυναμία στο υφολογικό και το σημασιολογικό επίπεδο, χωρίς να παραλείπονται σε ορισμένα σημεία ορισμένα λάθη ή ανακρίβειες, που δεν επηρεάζουν τη νοηματική απόδοση.

Στο πρώτο μέρος, στη φράση που προέρχεται από τον Shakespeare “Desiring this man’s gift and that man’s scope” (στ. 5), ο μεταφραστής δεν αντιλαμβάνεται την παραπομπή του στίχου και μεταφράζει με βάση το νόημα της πρότασης και την αναφορά στην απομάκρυνση από το κυνήγι της επιτυχίας, της προόδου, μιας πράξης που αντιτίθεται στις συνηθισμένες πρακτικές του ανθρώπινου βίου.

«Επειδή δεν ελπίζω να γυρίσω

Επιθυμώντας το δώρο τούτου του ανθρώπου και την *προοπτική*

Εκείνου του ανθρώπου/.../»

Επιπλέον, διαβάζουμε παρακάτω την επιλογή από τον Τ. Κουφόπουλο της μετάφρασης της λέξης “van” με την παρωχημένη λέξη «ριπίδι» (βεντάλια), που είναι πετυχημένη μόνο ως προς ένα μέρος, της χρήσης μιας αντίστοιχα παρωχημένης λέξης στη μετάφραση σε αναλογία με το πρωτότυπο. Όμως, αποδίδει μια διαφορετική

μεταφορική εικόνα, που στηρίζεται στα συμφραζόμενα του σημαίνοντος και όχι στην ισοδυναμία.

“Because these wings are no longer wings to fly,  
But merely vane to beat the air/.../” (στ. 33-34)

«Επειδή αυτά τα φτερά δεν είναι πια φτερά για να πετάξουν  
Αλλά μόνο ριπίδια για να χτυπούν τον αέρα/.../»

Όπως προαναφέραμε, αξίζει να σημειωθεί η προσπάθεια του μεταφραστή να μιμηθεί το ύφος του πρωτοτύπου, με αρχαιοπρεπείς θρησκευτικές γλωσσικές επιλογές, όπου το ποίημα το απαιτεί. Έτσι, συναντάται ένα παράδειγμα λίγο παρακάτω, όταν ο Eliot αναφέρει μια από τις πιο γνωστές προσευχές των Καθολικών<sup>134</sup> και ο μεταφραστής την προσαρμόζει με την αντίστοιχη λέξη από την Ορθόδοξη χριστιανική εκκλησιαστική λειτουργία.

“Pray for us sinners now and at the hour of our death  
Pray for us now and at the hour of our death”. (στ. 39-40)

«Δεηθήτε για μας τους αμαρτωλούς τώρα και την ώρα του  
Θανάτου μας  
Δεηθήτε για μας τώρα και την ώρα του θανάτου μας».

Ανάλογα πράττει και παρακάτω, στο απόσπασμα από τον Ευαγγελιστή Ματθαίο<sup>135</sup>, το οποίο μεταφράζει με το ακριβές χωρίο από το Ευαγγέλιο:

“Lord, I am not worthy/.../” (στ. 117-118)  
«Κύριε ουκ είμι ικανός /.../»

<sup>134</sup> Βλ. Eliot T.S., *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα τραγούδια του Άριελ, τέσσερα κουαρτέτα*, μτφρ. Κλ. Κύρου, εκ. Ύψιλον, Αθήνα, 2012, σελ. 75.

<sup>135</sup> Ο.π., σελ. 79.

Επίσης, λίγο παραπάνω ο μεταφραστής χρησιμοποιεί πολύ συχνά την αναστροφή της φυσικής σειράς των λέξεων, τονίζοντας σε ορισμένα σημεία της μετάφρασης την απόδοση του ποιητικού ρυθμού του πρωτοτύπου.

“small and dry”	«ξερός και λίγος»
“And the indigestible portions”	«τα μέρη τα δύσπεπτα»

Επιπλέον, συμπληρώνουμε ορισμένα σημεία που χρησιμοποιεί περιφραστική σύνταξη, για να αποδώσει πιο εμφατικά το νόημα των στίχων του πρωτοτύπου.

“We shine with brightness” (στ. 51)	«Ακτινοβολούμε γεμάτα φως»
“No time to rejoice” (στ. 167)	«Δεν υπάρχει χρόνος χαράς»

Κατόπιν, αναφέρουμε στίχους που μεταφράζει, αλλάζοντας τη γραμματική κατηγορία του πρωτοτύπου, κυρίως για να δώσει έμφαση στο νόημα των στίχων, όπως συμβαίνει παρακάτω, όπου και μετατρέπει τα ουσιαστικά σε μετοχές και τη γενική πτώση σε αιτιατική:

“In ignorance and in knowledge of eternal dolour”

«Αγνοώντας και γνωρίζοντας την αιώνια οδύνη»

Και, μάλιστα, στο τελευταίο μέρος αποδίδει λανθασμένα την πρόταση:

“But when the voices shaken from the yew-tree drift away /.../”

«Μα όταν οι φωνές οι τιναγμένες από τον σμίλακα μακριά παρασύρονται»

Ορισμένα λάθη εντοπίζουμε και σε κάποιες άλλες λέξεις της μετάφρασης, όπως για παράδειγμα τη μετάφραση της λέξης “shark” (καρχαρίας) ως σκυλόψαρο. Επιπρόσθετα, επιλέγει να αποδώσει τη φράση “was a slotted window” με την αντιστοιχία «ήταν ένα θυριδωτό παράθυρο», με τη συγκεκριμένη επιλογή να μην

αποδίδει ακριβώς τη σημασία της λέξης “slot” (σχισμή, χαραμάδα) και να μην αντιστοιχεί σε κάποια φράση που θα γινόταν κατανοητή από το ελληνικό αναγνωστικό κοινό. Τέλος, διαφοροποιείται και στη μετάφραση του ρήματος “offend” (προσβάλλω, ενοχλώ, θίγω), το οποίο μεταφράζει με το ρήμα «υβρίζω», επιτείνοντας το νόημα της φράσης για να δείξει την αντιδιαστολή, την αντίθεση και τη σημασία της προσευχής.

Στη μετάφρασή του, όπως παρατηρήσαμε, στα περισσότερα σημεία υπάρχει ισοδυναμία στο σημασιολογικό επίπεδο του πρωτοτύπου, μεταφέροντας το νόημά του στη γλώσσα-στόχο. Παρατηρούνται μερικά λάθη σε ορισμένες μεταφραστικές επιλογές, αλλά είναι λίγα και αφορούν κάποιες μεμονωμένες λέξεις ή εκφράσεις που δεν αλλοιώνουν το νόημα του πρωτοτύπου. Έπειτα, προσπαθεί να διατηρήσει τις ισοδυναμίες στο υφολογικό επίπεδο, χωρίς να καταστρέφει το γλωσσικό ύφος του πρωτοτύπου.

#### 4.4.4 Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων της *Τετάρτης των Τεφρών*

Ο Νικήτας Ράντος μεταφράζει πολύ νωρίς ένα απόσπασμα του ποιήματος στο περιοδικό *Κύκλος*, το 1933. Καταρχάς, υπάρχει ένα διαφορετικό χρονολογικό κενό μέσα στο οποίο δημοσιεύονται, καθώς η μετάφραση του Ν. Ράντου γίνεται με αφορμή το αφιέρωμα του *Κύκλου* το 1933. Η μετάφραση του Κλείτου Κύρου όμως δημοσιεύεται το 1956 και στο περιοδικό *Διαγώνιος* το 1965<sup>136</sup>, αλλά η χρονολογική απόσταση δεν θα αποτελέσει ανασταλτικό σημείο σύγκρισης. Τέλος, η μετάφραση του Τάκη Κουφόπουλου δημοσιεύεται σε προσωπική έκδοση το 1964.

Στη μετάφρασή του, ο Νικήτας Ράντος χρησιμοποιεί την ιδιότυπη γλώσσα της ποίησής του, συνδυάζοντας λέξεις της καθαρεύουσας, λόγιας προέλευσης, ακόμη και αρχαίες λέξεις, μαζί με δημοτικούς τύπους. Μια ακόμη επισήμανση είναι ότι, σε ορισμένα σημεία, χρησιμοποιεί λογοτεχνικές εκφράσεις, μερικές από τις οποίες είναι: «λαμπίζει», «χρυσοποϊκίλη», «αξεδιάλυτος» και «πετροστολισμένος», που ενισχύουν την ποιητικότητα της μετάφρασης, στοιχείο που παρατηρείται και στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου, στην οποία επίσης επικρατούν λέξεις της δημοτικής της εποχής, μαζί με αρκετές λογοτεχνικές λέξεις και λιγότερες λόγιες. Έπειτα, όσον αφορά στη γλώσσα

<sup>136</sup> Βλ. Έλιοτ Τ.Σ., «Η Τετάρτη των Τεφρών», μετάφραση Κλ. Κύρου *Διαγώνιος*, Περ.Β, τχ.1 (Ιαν.-Μαρ.1956), σελ.17-41.

του μεταφραστή Τάκη Κουφόπουλου, παρατηρούμε ότι απουσιάζουν εξ ολοκλήρου λέξεις της καθαρεύουσας, όπως και οι πολλές λογοτεχνικές λέξεις, που μεταχειρίζονται οι δυο άλλοι ποιητές-μεταφραστές, και επικρατεί η δημοτική γλώσσα. Μία και μόνη διαφορά από τους υπολοίπους είναι η τάση μίμησης του πρωτοτύπου σε ορισμένους στίχους με αρχαιοπρεπείς λέξεις, σε μια προσπάθεια απόδοσης του ποιητικού ύφους του πρωτοτύπου. Η χρήση της δημοτικής στην πιο πρόσφατη μετάφραση μπορεί να εξηγηθεί από τη χρονολογία της μετάφρασης (1964) και τις γλωσσικές μεταρρυθμίσεις που ωθούσαν σιγά σιγά προς την επικράτηση της δημοτικής<sup>137</sup>.

Στη συνέχεια, σε σχέση με την επιλογή για μετάφραση ενός ποιήματος, όπως είναι το *Ash Wednesday*, σημαντικό ρόλο κατέχει για τον Ν. Ράντο η συγκίνηση που του προκαλεί το θρησκευτικό ποίημα, αλλά δεν μπορούμε να παραλείψουμε και το ενδιαφέρον, με βάση το νοηματικό περιεχόμενο του ποιήματος, για την ποιητική υπέρβαση και την ποιητική εξέλιξη με τη χρήση νεωτερισμών και νέων τρόπων. Για τον Κλ. Κύρου σημαντικό ρόλο παίζει η ιδεολογική συγγένεια της ποίησής του με την ποίηση του Eliot, τα υπαρξιακά βιώματα, οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και η τάση εσωτερίκευσης, με βάση το ποιητικό ύφος των δύο ποιητών. Τέλος, για τον Τ. Κουφόπουλο ενδιαφέρον έχει η σύγχρονη ποίηση (όπως είναι η ποίηση του Eliot), που μέσα από τις αναζητήσεις της ανακαλύπτει νέους δρόμους. Όπως όμως φαίνεται και στην εισαγωγή του, τον παρακινεί η αγωνιώδης θρησκευτική αναζήτηση του Eliot, που δεν είναι παγιωμένη.

Και οι τρεις ποιητές μεταφράζουν πιστά το ποίημα, προσπαθώντας να πετύχουν τις κατάλληλες ισοδυναμίες, και τις γλωσσικές προσαρμογές, όταν δεν μπορούν να βρουν την ισοδυναμία. Παράλληλα, παρατηρούμε συχνά τη χρήση μετατροπιών, όπως η αναστροφή των λέξεων και οι αντιστοιχίες για την υφολογική απόδοση. Χαρακτηριστικό της μετάφρασης του Ν. Ράντου είναι ότι, με τη γλωσσική μείξη και τις ποικίλες λέξεις της καθαρεύουσας που χρησιμοποιεί, δεν παρακολουθεί τον ποιητικό ρυθμό του πρωτοτύπου, με αποτέλεσμα σε πολλά σημεία να απουσιάζει ο λυρισμός του. Παρ' όλα αυτά, διατηρεί αλλού την ποιητικότητα, στο ποιητικό ύφος με τις

<sup>137</sup> Βλ. Διατσέντος Πέτρος, Το γλωσσικό ζήτημα, *Θέματα ιστορίας της ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο ελληνικής γλώσσας, Θεσσαλονίκη, 2007, σελ. 7. Στο [http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/history/thema\\_12/index.html](http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/history/thema_12/index.html), τελευταία πρόσβαση 10 Ιουλ. 2015.

λογοτεχνικές λέξεις, σύμφωνα με τις οποίες και μεταφράζει. Ο Κλ. Κύρου, μεταχειρίζεται συχνά τη συμπύκνωση στη μετάφραση, και χαρακτηριστικό της μετάφρασής του είναι ότι επεκτείνει και προεκτείνει τις μεταφορικές εικόνες, που πολλές φορές προσιδιάζουν σε εικόνες και λέξεις του λαϊκού μας πολιτισμού. Ο Τ. Κουφόπουλος μεταφράζει κατά λέξη, με βάση την πιστότητα, χωρίς την τάση των άλλων δύο ποιητών για έμφαση στην ποιητικότητα της μετάφρασης. Η μορφική αντιστοιχία διατηρείται και στις τρεις μεταφράσεις, με μόνη παρατήρηση ότι απουσιάζει ένας στίχος του πρωτότυπου ποιήματος σε μια μετάφραση, ο στίχος “And renounce the voice” που δεν υπάρχει στη μετάφραση του Νικήτα Ράντου.

Στη σύγκριση των τριών μεταφράσεων παρατηρούμε ορισμένες ομοιότητες στη μετάφραση συγκεκριμένων στίχων, όπως στο πρώτο μέρος, όταν μεταφράζουν και οι τρεις μεταφραστές κυριολεκτικά, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το σημείο όπου μεταφράζουν με την ίδια λέξη, τη λέξη «τερετίζοντας», δίνοντας την ακριβή, κυριολεκτική σημασία των λέξεων. Όμως, όπως προαναφέραμε, σε πολλά σημεία του κειμένου οι μεταφραστές διαφοροποιούνται ως προς τις επιλογές, τη σημασία και τις ερμηνευτικές αποχρώσεις των λέξεων μέσα από ορισμένες μεταφορές ή πολιτισμικούς όρους που χρησιμοποιούν στη μετάφραση.

Ο Κλείτος Κύρου μεταφράζει τη φράση “the man’s scope” ως «τη φήμη του άλλου», όπως και ο Νικήτας Ράντος, που αντιλαμβάνεται σωστά εξαρχής την αναφορά του όρου του πρωτότυπου στο Σονέτο του Shakespeare και μεταφράζει πιο κοντά στο νόημα των πρωτότυπων εικόνων ως «τη λαμπρή φήμη». Ο Τάκης Κουφόπουλος, ωστόσο, επιλέγει να αποδώσει με τη φράση «την προοπτική εκείνου του ανθρώπου», αποδίδοντας μεταφορικά το νόημα της φράσης και συνδέοντάς την με την προσπάθεια του ανθρώπου για εξέλιξη και τις δυνατότητες να πετύχει.

Τη λέξη “actual” οι δύο τη μεταφράζουν με χρονικό επιθετικό προσδιορισμό, ως «τωρινό» ο Κλείτος Κύρου και ως «σύγχρονο» ο Νικήτας Ράντος, αντίθετα με την πρωταρχική σημασία της λέξης “actual” που δεν έχει χρονική έννοια, αλλά αναφέρεται σε κάτι αληθινό. Αντίθετα, ο Τάκης Κουφόπουλος την αποδίδει σωστά με την επιλογή «αληθινό», προσδιορίζοντας ακριβώς το νόημα της φράσης, που υπονοεί τη σχετικότητα των πεποιθήσεων.

Οι δύο μεταφραστές αποδίδουν εσφαλμένα τη λέξη “vans”, καθώς δίνουν έμφαση στη μεταφορική σύνδεση με τη λέξη, με την επιλογή του Κύρου να είναι



«βεντάλιες» και του Κουφόπουλου «ριπίδια», ενώ πιο κοντά στο πρωτότυπο είναι η μεταφραστική επιλογή του Ράντου «φτερούγες». Οι δύο πρώτοι μεταφραστές, δημιουργούν μια καινούργια μεταφορική εικόνα, που δεν αποδίδει ακριβώς το περιεχόμενο της πρότασης του πρωτοτύπου. Και ο Κλείτος Κύρου μεταφράζει μεταφορικά, και όχι με την κυριολεκτική σημασία του κειμένου, ως «πολεμίστρα» τη λέξη “bellied” στον στίχο “Was a slotted window bellied like a fig’s fruit”.

Μια ακόμη διαφορά στη σύγκριση των επιλογών των μεταξύ τους μεταφράσεων είναι η μετάφραση της λέξης “yews”, την οποία ο Νικήτας Ράντος τη μεταφράζει ως «λίσβατα», με τον Κλείτο Κύρου και τον Τάκη Κουφόπουλο, ωστόσο, να την αποδίδουν με την αντιστοιχία «σμιλάγκια», που αποτελεί την πλησιέστερη αντίστοιχη επιλογή στα ελληνικά, αφού δηλώνει το «κυπαρίσσι» και αντιστοιχεί με τον συμβολισμό που θέλει να δώσει ο Eliot για το δέντρο της αθανασίας.

#### 4.5 *The Ariel Poems* – Εισαγωγή

Τα ποιήματα *Ariel Poems* αναφέρονται σε μια σειρά ποιημάτων με θρησκευτικό περιεχόμενο, που τραγουδιόταν στην Αγγλία την περίοδο των Χριστουγέννων. Πρόκειται για τέσσερα ποιήματα μικρής έκτασης, τα δύο εκ των οποίων, έχουν ως κύρια πηγή έμπνευσης τα βιβλικά παραθέματα (Καινή Διαθήκη), ενώ τα υπόλοιπα ποιήματα έχουν λογοτεχνικά διακείμενα.

Το πρώτο «Το ταξίδι των Μάγων» που δημοσιεύεται το 1927, έχει ως αναφορά στη γνωστή θρησκευτική ιστορία του ταξιδιού των Τριών Μάγων από το «Κατά Ματθαίον» Ευαγγέλιο<sup>138</sup>. Ακολουθεί το ποίημα «Τραγούδι για τον Συμεών» το 1928, που πραγματεύεται την ιστορία του γέρου Βασιλιά Συμεών από το «Κατά Λουκά» Ευαγγέλιο<sup>139</sup>. Το τρίτο ποίημα “Animula” δημοσιεύεται ένα χρόνο μετά, και ο τίτλος προέρχεται από το ποίημα του αυτοκράτορα Ανδριανού “Animula vagula blandula” και από τη σύνθεση “Marius the Epicurean” από τον Walter Pater. Επίσης, το επόμενο ποίημα της συλλογής συνδέεται με τη λογοτεχνία, καθώς ο τίτλος και το περιεχόμενο του ποιήματος, προέρχεται από το πέμπτο μέρος του θεατρικού έργου “Pericles Prince

<sup>138</sup> «Κατά Ματθαίον» Ευαγγέλιο, 2,6 - 2,9, *Η Καινή διαθήκη*, Ελληνική βιβλική Εταιρεία, 2003, σελ. 6-7.

<sup>139</sup> «Κατά Λουκάν» Ευαγγέλιο, 2,21-2,38, *Η Καινή διαθήκη*, Ελληνική βιβλική Εταιρεία, 2003, σελ. 138-139.

of Tyre” του Shakespeare, στο επεισόδιο της αναγνώρισης της κόρης Μαρίνας του βασιλιά Περικλή<sup>140</sup>. Αντίστοιχα, στους στίχους των τελευταίων ποιημάτων υπάρχει έντονη η παρουσία αποσπασμάτων από τη «Θεία Κωμωδία» του Δάντη σε στίχους των ποιημάτων.

Στα συγκεκριμένα ποιήματα ξεφεύγουμε σιγά σιγά από την καθοδική πορεία, το τέλμα του *Γερόντιου* και της *Ερημης Χώρας*, καθώς μας οδηγεί μέσα από τη θρησκευτική εμπειρία του ποιήματος *Τετάρτη των Τεφρών*, προς το «ενορατικό» και μεταφυσικό, εν μέρει, περιεχόμενο της σύνθεσης *Τέσσερα Κουαρτέτα*. Η κυρίαρχη θρησκευτικότητα των ποιημάτων, έχει ως αφορμή, τη στροφή του ποιητή το 1927 στην Αγγλικανική Εκκλησία και στην υιοθέτηση των πεποιθήσεων του Αγγλικανισμού.

Στην Ελλάδα, παρακολουθούμε να εκδηλώνεται για μεμονωμένα ποιήματα το μεταφραστικό ενδιαφέρον, και όχι τόσο για τη μετάφραση ολόκληρης της συλλογής. Έτσι παρακολουθούμε, τη μετάφραση και των τεσσάρων ποιημάτων μόνο από τον Κλ. Κύρου στο περιοδικό *Ενδοχώρα* Ιωαννίνων το 1965, παρότι το ποίημα *Το ταξίδι των Μάγων* το είχε δημοσιεύσει πολύ νωρίτερα, το 1946, στο πρωτοποριακό περιοδικό *Κοχλίας*. Έπειτα, όσον αφορά στους μεταφραστές του εν λόγω ποιήματος, έχουμε τη μετάφραση του Α. Δόξα, το 1948 στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία* και πιο πρόσφατα τη μετάφραση του Ε. Μόσχου το 1972.

Το δεύτερο ποίημα με τίτλο *Ένα τραγούδι για τον Συμεών* μεταφράζεται πολύ νωρίτερα από τη μετάφραση του Κλ. Κύρου, από τον Ν. Σπάνια το 1948 στο περιοδικό *Ποιητική Τέχνη*, αλλά και στο βιβλίο με μεταφράσεις του Eliot, που δημοσιεύει ο Τ. Κουφόπουλος το 1964. Το τέταρτο κατά σειρά ποίημα *Marina* μεταφέρεται από τον Γ. Σεφέρη στο βιβλίο του με τη μετάφραση της *Ερημης Χώρας* το 1936 και πολύ μετά από τον Κλ. Κύρου.

Τα δυο πρώτα ποιήματα της συλλογής αναφέρονται σε πολύ εξειδικευμένα θρησκευτικά επεισόδια, παρότι δεν απουσιάζουν λογοτεχνικές αναφορές και υπαινιγμοί, και ίσως αυτός είναι ένας από τους λόγους που δεν ασχολήθηκαν αρκετοί με τη μετάφρασή τους. Ιδιαίτερα για τον Κλ. Κύρου, που ανήκει στην Α΄ μεταπολεμική γενιά, και ιδεολογικά στην Αριστερά, η επιλογή της μετάφρασης των συγκεκριμένων ποιημάτων δεν μπορεί παρά να συνδυαστεί με το ενδιαφέρον του για τη μοντερνιστική

<sup>140</sup> Βλ. τις σημειώσεις, τα σχόλια του Κλ. Κύρου, Έλιωτ Τ.Σ., «Τα τραγούδια του Άριελ», *Ενδοχώρα*, τχ. 32-33, 1965, σελ. 57-59.

ποίηση, τα ιστορικά λογοτεχνικά παραθέματα που εμπεριέχει η δημιουργία της, αλλά και τους νέους εκφραστικούς τρόπους, τους οποίους ήθελε να γνωρίσει ο ποιητής-μεταφραστής.

#### 4. 5. 1 Το ταξίδι των Μάγων- μετάφραση του Κλ. Κύρου

Το ποίημα του Eliot γράφεται το 1927, τη χρονιά που ο Eliot στρέφεται στην Αγγλικανική εκκλησία. Το ποίημα αναφέρεται στη γνωστή ιστορία από τη Βίβλο, της γέννησης του Χριστού, με την προσέλευση των Μάγων. Όμως τα σύμβολα της βιβλικής ιστορίας που χρησιμοποιεί, αποτελούν το έναυσμα για τη δημιουργία ενός ποιήματος, που στηρίζεται στην αλληγορία του ταξιδιού της ζωής και του θανάτου ως μιας νέας αρχής (και μέσα από τη Χριστιανική θεώρηση). Με αυτόν τον τρόπο πετυχαίνει τη φιλοσοφική εμβάθυνση και όχι την απλή παράθεση των βιβλικών επεισοδίων. Η συγκεκριμένη ποιητική δημιουργία του Eliot στηρίζεται στην ελλειπτική συντακτική δομή των στίχων, όπως κυρίως παρουσιάζεται μέσα από την απουσία ρημάτων σε πολλές προτάσεις του ποιήματος, αλλά και τη συχνή αντικατάσταση με την παράθεση τύπων των μετοχών σε -ing.

Ο Κλείτος Κύρου, στη συνεχή ενασχόληση του με την ποίηση του Eliot, μεταφράζει πρώτα *Το ταξίδι των μάγων*, μόλις το 1946, στο καινοτόμο περιοδικό της Θεσσαλονίκης, τον *Κοχλία*. Στη συνέχεια, όπως τονίζει και ο Τ. Καζαντζής, εξαιτίας της αγωνιώδους προσπάθειάς του να διορθώσει τις μεταφράσεις του<sup>141</sup>, αναδημοσιεύει τη μετάφραση, το 1964 στο περιοδικό *Ενδοχώρα*, με αρκετές διορθώσεις, πριν πάρει την τελική μορφή ως βιβλίο με τίτλο *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα Τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*<sup>142</sup>.

Στην πρώτη μετάφραση του ποιήματος *Το ταξίδι των Μάγων* το 1946, προσέχουμε ότι ο ποιητής-μεταφραστής επιχειρεί να μεταφράσει κατά λέξη,

<sup>141</sup> Καζαντζής Τ., Ο ποιητής Κλείτος Κύρου και οι μεταφράσεις του, *Εντευκτήριο*, τεύχος 4, Σεπτέμβριος 1988, σελ. 106-107.

<sup>142</sup> Eliot T.S., *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα Τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλείτος Κύρου, εκ. Ρόπτρον, Αθήνα, 1988.

χρησιμοποιώντας ως επί το πλείστον τη δημοτική γλώσσα της εποχής, με κάποιους λαϊκούς ιδιωτισμούς. Σε ορισμένα σημεία της μετάφρασης παρατηρούμε αλλαγές (συντακτικές, μορφολογικές ή σημασιολογικές), για να μπορέσει να αποδώσει το μεταφορικό νόημα ορισμένων προτάσεων. Έτσι, στους πρώτους πέντε στίχους του ποιήματος που προέρχονται, με μικρές αλλαγές, από τον Λόγο του Lancelot Andrew τα Χριστούγεννα του 1622<sup>143</sup>, προσέχουμε ότι ο Κλ. Κύρου επιτείνει τη μεταφορικότητα του ποιήματος, καθώς δημιουργεί την αίσθηση της εικόνας που περιγράφει ο Eliot με τις γλωσσικές επιλογές.

“A cold coming we had of it, /.../

The ways deep and the weather sharp, /.../” (στ. 1 και 4)

Και η απόδοση:

«Έκανε μια τρομερή παγωνιά /.../

Οι δρόμοι φοβεροί κι ο καιρός σουβλερός».

Στον πρώτο στίχο προσέχουμε τη δυσκολία μετάφρασης της αγγλικής ιδιοματικής έκφρασης και την αντίστοιχη περιφραστική απόδοση, ενώ στον τέταρτο στίχο επιτείνει τη μεταφορικότητα του στίχου, καθώς επιλέγει τη λέξη «φοβερή» που δεν αποδίδει την κυριολεκτική σημασία της λέξης “deep” στην αντίστοιχη φράση, ενώ η επιλογή του επιθέτου «σουβλερός», παρότι αποδίδει μεταφορικά το νόημα της πρότασης, δεν αποτελεί μια φράση που συνηθίζεται να χρησιμοποιείται στα ελληνικά. Στην επόμενη δημοσίευση της μετάφρασης, το 1965, διορθώνει τη συγκεκριμένη φράση και προσεγγίζει την κατά λέξη μετάφραση με τη συγκεκριμένη επιλογή, γιατί στη μεταφραστική του προσπάθεια τον ενδιαφέρει ο γλωσσικός εκσυγχρονισμός και η επικαιροποίηση της μετάφρασης.

«Τα μονοπάτια βαθειά και ο καιρός δριμύς».

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της πρώτης μετάφρασης του Κλείτου Κύρου, είναι ότι επιλέγει να αποδώσει τους τύπους μετοχής σε -ing στις περισσότερες περιπτώσεις

<sup>143</sup> Southam B.C., *Journey of the Magi, A guide to the selected poems of T.S. Eliot*, A Harvest original, London-New York<sup>6</sup>, 1994, p. 237.

με ρήμα, και όχι με μετοχή, γεγονός που στην επόμενη δημοσίευση της μετάφρασης απουσιάζει, καθώς αντικαθιστά με τη χρήση μετοχών. Η χρήση μετοχών στη μετάφραση, φανερώνει τον ποιητικό ρυθμό και τη ροή του πρωτότυπου ποιήματος. Παρακάτω, παραθέτω ορισμένα παραδείγματα της διαφοροποίησης των μεταφραστικών επιλογών σε σχέση με την πρώτη μετάφραση του Κλείτου Κύρου. Στη δεύτερη περίπτωση διατηρεί το στυλ γραφής του ποιήματος και η μετάφραση αποκτά ζωντάνια και ευελιξία:

ΣΤΙΧΟΙ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΛΕΙΤΟΥ ΚΥΡΟΥ 1946	ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΛΕΙΤΟΥ ΚΥΡΟΥ 1965
Lying down (στ. 7)	Να πλαγιάζουν	πλαγιάζοντας
Cursing and grumbling /.../(στ. 11)	Κατόπι να βογγούν και ν' αναθεματίζουν/.../	Βρίζοντας και γκρινιάζοντας /.../
And running away, and wanting (στ. 12)	Και να φεύγουν μακριά και να ζητούν/.../	Και τρέχοντας μακριά, και ζητώντας
Sleeping in snatches (στ. 18)	Και να λαγοκοιμόμαστε	Παίρνοντας στα κλεφτά έναν ύπνο,/.../

Στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου, δεν παρατηρούμε μεταφραστικά λάθη, με εξαίρεση τη μετάφραση του ρήματος “travelled” (ταξιδεύω) με το ρήμα «βαδίζω» στην πρόταση “At the end we preferred to travel all night” (στ. 17), την οποία επιλογή διορθώνει στην επόμενη δημοσίευση της μετάφρασης, το 1965. Αντίστοιχα, παρότι αποδίδει σωστά, με τη μεταφορική σημασία της φράσης “And the silken girls/.../” (στ. 10), ως «τα μετάξινα κορίτσια», η φράση δεν συνηθίζεται να χρησιμοποιείται στα νεοελληνικά. Κυρίως, η λέξη «μεταξένια», στα νεοελληνικά, προσδιορίζει χαρακτηριστικά των κοριτσιών, όπως τα μαλλιά και τα ρούχα. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που ο μεταφραστής αντικαθιστά με το επίθετο «γλυκός» («και τις γλυκές κοπέλες/.../») στην ίδια μετάφραση, στο περιοδικό *Ενδοχώρα* το 1965.

Ένα τελευταίο χαρακτηριστικό της μετάφρασης του Κλείτου Κύρου είναι η μεταχείριση λαϊκών ιδιωτισμών, που στο πρωτότυπο δεν υπάρχουν, όπως φαίνεται στους παρακάτω στίχους:

“And the lack of shelters” (στ. 13)

«Και να μη βρίσκεις αποκούμπι/.../»

Ανάλογα συμβαίνει και λίγο παρακάτω, όπου και μεταφράζει περιφραστικά και στις δυο μεταφράσεις του:

“A hard time we had of it/.../” (στ. 16)

«Περάσαμε μέρες δύσκολες/.../»

«Μας βρήκαν δυσκολίες πολλές/.../»

Τελειώνοντας, στη μεταφραστική προσπάθεια του Κλείτου Κύρου (1946, 1965) παρατηρούμε την προσπάθεια μετάφρασης κατά λέξη, με έμφαση στην απόδοση της μεταφορικότητας του ποιήματος, τη χρήση λίγων λαϊκών ιδιωτισμών, όπου το πρωτότυπο δεν απαιτεί, προσεγγίζοντας τη δημοτική γλώσσα της αριστεράς της μεταπολεμικής γενιάς, ενώ αξιοσημείωτες είναι οι μεταφραστικές αλλαγές της δεύτερης μετάφρασης του ίδιου ποιήματος, όσον αφορά στη σύνταξη (μετοχές), αποδίδοντας τον ποιητικό ρυθμό του πρωτοτύπου. Επίσης, όσον αφορά στο γλωσσικό αισθητήριο, χρησιμοποιεί λέξεις, όπως πολίχνη (town), καπηλειό (tavern), προσπαθώντας να μεταφέρει την ποιητικότητα του πρωτοτύπου, ενώ στη δεύτερη μετάφραση, όπως ήδη επισημάναμε προσπαθεί να διορθώσει μεταφραστικές επιλογές για να μπορέσει να αποδώσει με ακρίβεια το ποιητικό αίσθημα του Eliot.

#### 4.5. 2 Το ταξίδι των Μάγων- μετάφραση του Α. Δόξα

Ο Άγγελος Δόξας γεννήθηκε το 1897 στην Κωνσταντινούπολη. Πρόκειται για φιλολογικό ψευδώνυμο του Ν. Δρακουλίδη, ο οποίος σπούδασε νομική και ψυχολογία

στην Αθήνα και το Παρίσι και εξάσκησε το επάγγελμα του ψυχίατρου. Παράλληλα εμφανίστηκε στη λογοτεχνία πολύ νωρίς, δημοσιεύοντας ποιητικές συλλογές και αργότερα πεζά κείμενα, μεταφράσεις και δοκίμια<sup>144</sup>. Χαρακτηριστικό του έργου του η λυρική διάθεση, όπως φαίνεται και από τις μεταφραστικές του επιλογές (H. Heine), ενώ το έργο του εμπνέεται από την κοσμοπολίτικη διάθεση, που πηγάζει και από τη ζωή του και τις ρίζες του.

Η μετάφραση του ποιήματος του Eliot δημοσιεύεται στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία* το 1948, κατά τη διάρκεια του εμφύλιου πολέμου. Πρόκειται για το πρώτο ποίημα από την ενότητα *The Ariel Poems* του Eliot, τραγούδια που λέγανε τα Χριστούγεννα στην Αγγλία. Το ποίημα, όμως, έχει ως χαρακτηριστικό γνώρισμα τον μυστικισμό των συμβόλων και την ποιητική ατμόσφαιρα, που δημιουργείται μέσα από το ξετύλιγμα των προσωπικών σκέψεων του ποιητή, μέσα από τη μορφή δραματικού μονολόγου<sup>145</sup>. Η καταγραφή των ψυχικών εμπειριών, των συναισθημάτων στο ποίημα, προσιδιάζει την ψυχαναλυτική γραφή. Αυτό είναι ένα από τα στοιχεία που συνδυάζεται με τις γνώσεις του μεταφραστή για την ψυχανάλυση, την αρχική μελαγχολική διάθεση που κυριαρχεί στο ποίημα για τον θάνατο, η οποία νικιέται από την προσμονή του καινούργιου. Πρώτα αναφέρεται στη γέννηση και τον θάνατο (του Χριστού), αλλά και των παλιών θρησκευτικών εξουσιών, καθώς και το ξεπέρασμα του κυριολεκτικού και μεταφορικού θανάτου, μέσα από τη δυνατότητα νέας αρχής.

Στη μετάφραση του Α. Δόξα, κυριαρχεί η δημοτική καθομιλουμένη, με έμφαση σε λαϊκούς γλωσσικούς τύπους, όπως «γιατάκι», «γύρναε», «πρόβελναν», «τσότρα», προβάλλοντας το χαρακτηριστικό της προφορικότητας του ποιήματος και της καθημερινής ομιλίας. Αντίστοιχα, παρατηρούμε αρκετές μεταφραστικές αλλαγές, όπως περιφράσεις, προσαρμογές και παραφράσεις, παρότι η μετάφραση δεν είναι ελεύθερη και αποδίδει σε πολλά σημεία το νοηματικό περιεχόμενο του πρωτοτύπου.

Στην αρχή του ποιήματος, στον τέταρτο στίχο διαβάζουμε στο πρωτότυπο τη συμβολική περιγραφή του καιρού, στο ξεκίνημα του ταξιδιού με τις αντίξοες καιρικές συνθήκες και στη μετάφραση παρατηρούμε πως ο Α. Δόξας αλλάζει τη κυριολεκτική

<sup>144</sup> Βλ. βιογραφικά στοιχεία και πληροφορίες για το έργο του στο άρθρο Ε. Ν. Μόσχος, «Άγγελος Δόξας», *Νέα Εστία*, τόμος 118, τχ. 1402, (1 Δεκ.1985), σελ. 1588-1589.

<sup>145</sup> Cooper John Xiros, Chapter 3, *The Ariel Poems and Ash-Wednesday*, *The Cambridge Introduction to T.S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p.80.

σημασία των λέξεων, επιτείνοντας τη μεταφορική σημασία των εικόνων του πρωτοτύπου και επιλέγει μια ασυνήθιστη λέξη για την απόδοση της μεταφοράς, καθώς χαρακτηρίζει τους δρόμους μεταφορικά ως «φαραγγιασμένους», δηλαδή με βαθύ ρήγμα.

“The ways deep and the weather share/.../” (στ. 4)

«Φαραγγιασμένοι οι δρόμοι κι ο βορριάς να μαστιγώνει/.../».

Ακόμη, προσέχουμε την πετυχημένη απόδοση της φράσης “the silken girls” (στ. 10), με μια μετωνυμία «τις ανώτερες κόρες», που αποδίδει μια χαρακτηριστική ιδιότητα του επιθέτου «μεταξένια» και ταιριάζει νοηματικά με το ουσιαστικό “girls” που προσδιορίζει στα νεοελληνικά. Στη συνέχεια, παραθέτουμε συνοπτικά τις περιφραστικές αποδόσεις και τις παραφράσεις τις οποίες συμπληρώνει στη μετάφραση, προσδίδοντας ποιητικότητα στη μετάφραση.

“And running away” (στ. 12)

«Κι’ από το δρόμο να ξεκόβουνε»

“And the night-fires going out/.../” (στ. 13)

«Κι ακόμη των καταυλισμών να  
Σβήνουνε τα φώτα»

“And three trees on the low sky” (στ. 24)

«Και τρία δέντρα που πρόβελναν  
Στο φόντο τ’ ουρανού»

“/.../with vine-leaves over the lintel” (στ. 26)

«στολισμένη μ’ αμπελόφυλλα»

“satisfactory” (στ. 31)

«μια μεγάλη ικανοποίηση»

Σε ορισμένες περιπτώσεις, μεταφράζει παρερμηνεύοντας το νόημα της φράσης, αποδίδοντας το μεταφορικό νόημα των φράσεων, ή και αντίστροφα, όπου η λέξη χρησιμοποιείται μεταφορικά, το κυριολεκτικό νόημα. Καθαυτό τον τρόπο, εντοπίζουμε τη μεταφορική απόδοση της φράσης “a temperate valley” (στ. 21) ως «σε μια



καλοδεχούμενη αγκαλιά», αντί της σωστότερης και ακριβέστερης φράσης «εύκρατης κοιλάδας». Επίσης, λίγο πιο κάτω, στον στίχο που ακολουθεί (στ. 23) αποδίδει τη μεταφορική έκφραση “and a water-mill beating the darkness” με το κυριολεκτικό νόημα του ρήματος της πρότασης «κι ένα νερόμυλο που γύρναε στο σκοτάδι», ενώ στον στίχο του πρωτοτύπου εννοεί πως η κίνηση του νερόμυλου με το νερό φαινόταν, «φώτιζε» στο σκοτάδι.

Τέλος, λανθασμένα μεταφράζει και το σημείο του πρωτοτύπου, όπου ο Eliot αναφέρεται στη σημασία της νέας αρχής που προσδιορίζει ο θάνατος. Έτσι σημειώνει παρακάτω:

“All this was a long time ago, I remember,  
And I would do it again, but set down  
This set down” (στ. 32-34)

Στο σημείο αυτό, ο Α. Δόξας μεταφράζει, παραφράζοντας το νόημα του πρώτου στίχου, καθώς επιλέγει να μεταφράσει το ρήμα “set down” (τοποθετώ κάτω, γράφω κάτι) με το ρήμα «σκέφτομαι», που δεν προσδιορίζει το κυριολεκτικό νόημα του ρήματος της πρότασης.

«Πολύ καιρός πάει που όλα τούτα εγένηκαν,  
Και θα μπορούσα απ’ την αρχή να τα περάσω, μα σκεφτείτε  
Ετούτο να σκεφθείτε»

Στο σύνολό της η μετάφραση του Α. Δόξα παρουσιάζει αρκετές ανακρίβειες, μεταφραστικές αλλαγές. Ο μεταφραστής επιλέγει αρκετές φράσεις ή παραφράσεις που προσδίδουν ποιητικότητα στη μετάφραση και μεταφράζει κυρίως με βάση τις έννοιες και όχι κατά λέξη στο μεγαλύτερο μέρος των στίχων.

#### 4. 5. 3 Το ταξίδι των Μάγων- μετάφραση του Ε. Μόσχου

Η πιο πρόσφατη, έως το 1974, μετάφραση του πρώτου ποιήματος του Eliot, προέρχεται από τον λογοτέχνη – δικηγόρο και κριτικό Ε. Μόσχο, που διετέλεσε και

διευθυντής του περιοδικού της λογοτεχνίας Νέας Εστίας. Ο ίδιος έχει ασχοληθεί εντατικά με δοκίμιο για το έργο του ποιητή, αλλά και με τη μετάφραση μέρους του έργου του (δοκιμίου, θεάτρου) μέχρι σήμερα. Η μετάφραση του ποιήματος «Το ταξίδι των Μάγων» δημοσιεύεται κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, το 1972 στο περιοδικό *Ακτίνες*<sup>146</sup>, μαζί με κάποια συμπληρωματικά σχόλια για την κατανόηση των συμβόλων του. Η χριστιανική προέλευση του περιοδικού, μαζί με το ενδιαφέρον και το ευρύτατο περιεχόμενό του, που ξεκινάει από την επιστήμη, τη φιλοσοφία, την ποίηση και την τέχνη, μας επιτρέπει να συνδέσουμε την παρουσία της μετάφρασης του ποιήματος με τον θρησκευτικό και συμβολικό χαρακτήρα από τον Ε. Μόσχο. Ακόμη, η χρονική περίοδος που εμφανίζεται στο περιοδικό το ποίημα, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, ιδεολογικά σημαδεύεται από την πίστη στο τέλος της περιόδου της Δικτατορίας και την έναρξη μιας καινούργιας εποχής για την Ελλάδα, όπως και συνέβη έπειτα από λίγο, και το οποίο ταιριάζει με το συμβολικό περιεχόμενο του ποιήματος και την ενατένιση του θανάτου ως μιας νέας αρχής.

Η μετάφραση του Ε. Μόσχου χαρακτηρίζεται από το λαϊκό ύφος, τη δημοτική γλώσσα και τις ορθογραφικές απλοποιήσεις, γεγονός που πηγάζει από το ενδιαφέρον του λογοτέχνη-κριτικού για τη γλωσσική εξέλιξη και καθιέρωση της δημοτικής, ως επίσημης γλώσσας. Έτσι, παρατηρούμε γλωσσικούς τύπους, όπως «βλαστήμιες», «οχτρεύονταν», «γίνηκαν», «τουλούμι», «νιόθουμε», «παληά», όπου το πρωτότυπο δεν επιτάσσει τη χρήση λαϊκότερων λέξεων.

Ο μεταφραστής προσπαθεί, ως επί το πλείστον, να μεταφράσει με πιστότητα το ποίημα, όμως σε ορισμένους στίχους, προσέχουμε κάποιες μεταφραστικές αλλαγές. Έτσι στο ξεκίνημα του ποιήματος, διαβάζουμε τη μετάφραση της λέξης “long” με την ανακριβή αντιστοιχία «τέτοιο» στη φράση «για ένα τέτοιο ταξίδι» (“a long journey”, στ. 3). Ακόμη, αμέσως παρακάτω, επιλέγει να επιτείνει την απόδοση του μεταφορικού νοήματος του στίχου, στο οποίο υπενθυμίζει συμβολικά τις άσχημες καιρικές συνθήκες, κάτω από τις οποίες ξεκίνησαν για το ταξίδι, και με τις συγκεκριμένες μεταφραστικές επιλογές, να υponοήσει και τα αρνητικά συναισθήματα.

“The ways deep and the weather sharp” (στ. 4)

<sup>146</sup> Έλιοτ Τ.Σ., Το ταξίδι των Μάγων, μετάφραση Ε. Μόσχος, *Ακτίνες*, έτος 35<sup>ο</sup>, αρ. 327, (Ιαν. 1972), σελ.30-31.

«Οι δρόμοι αδιάβατοι κι ο καιρός διαπεραστικός»

Επιπλέον, ένα άλλο χαρακτηριστικό της μετάφρασης του Ε. Μόσχου είναι η προσαρμογή αγγλικών εκφράσεων και πολιτιστικών όρων στα νεοελληνικά. Πιο συγκεκριμένα αυτό συμβαίνει στη μετάφραση του όρου “liquor” (οινοπνευματώδες ποτό), με τον όρο «κρασί γλυκό» που αναφέρεται περισσότερο στο χαρακτηριστικό του νεοελληνικού πολιτισμού. Επιπρόσθετα, όπως και οι υπόλοιποι μεταφραστές του ποιήματος, προσαρμόζει τη φράση “sleeping in snatches” (στ. 18), με την αντίστοιχη νεοελληνική έκφραση «παίρνοντας ύπνους στα κλεφτά». Ένα ακόμη παράδειγμα πολιτισμικού όρου που προσαρμόζει στα νεοελληνικά, είναι ο όρος “tavern” (παλιός τύπος της pub), που τον αποδίδει με μια παλαιότερη, επίσης, αλλά και ασυνήθιστη λέξη «χάνι», με μειωτική όμως σημασία, καθώς αναφέρεται σε ένα ξενοδοχείο χωρίς τις στοιχειώδεις ανέσεις. Τέλος, προσαρμογή αποτελεί και η απόδοση του ρήματος “led” (οδηγώ), με τη νεοελληνική μεταφορική έκφραση «το δρόμο που τραβήξαμε/.../», στην πρόταση “The way we led we took for Birth or Death” (στ. 35). Εδώ ο Eliot, παρότι το επεισόδιο αναφέρεται στη γέννηση του Χριστού, υπαινίσσεται κυρίως ό, τι ακολούθησε τη γέννηση του, δηλαδή τις δοκιμασίες του και το τέλος του.

Ακόμη, όσον αφορά στη μορφο-συντακτική δομή εντοπίζουμε τη γραμματική αλλαγή στον στίχο “cursing and grumbling” (στ. 11), την απόδοση δηλαδή των μετοχών σε -ing, με ουσιαστικά ως «με τις βλαστήμιες τους και τις γκρίνιες τους», ενώ στον επόμενο στίχο έχουμε την περιφραστική απόδοση στίχων, όπως στη φράση “charging high prices” (στ. 15) ως «μας επιβαρύνουν με την ακρίβεια τους». Ακόμη, σε δυο περιπτώσεις χρησιμοποιεί την παράφραση στους παρακάτω στίχους, χωρίς να είναι απαραίτητο για την κατανόηση, για να αποδώσει με ακρίβεια το νόημα της μετάφρασης:

“With the voices singing in our ears, saying  
That this was all folly” (στ. 19-20)

«μ’ ένα σωρό φωνές που μες στ’ αυτιά μας τραγουδούσαν, λέγοντας  
Πως αυτό που κάναμε μια καθαρή ήταν τρέλα».

Τελειώνοντας, μεταφράζει με παράφραση και τον προτελευταίο στίχο του ποιήματος, ενώ αποδίδει τη φράση “in the old dispensation” (απαλλαγή από υποχρέωση), ως «με τα παλιά συστήματα», αποδίδοντας μεταφορικά το νόημα της λέξης και υπονοώντας τις παλιές θρησκευτικές αρχές που εξουσίαζαν, σε αντίθεση με τον ερχομό του νέου.

“But no longer at ease here, in the old dispensation,  
With an alien people clutching their gods” (στ. 41-42)

«Όμως πάει καιρός που δε νιώθουμε άνετα δω πέρα, με τα παλιά συστήματα  
μ’ έναν αλλοεθνή λαό που έχει γαντζώσει στους θεούς του».

Συνοψίζοντας, η μετάφραση του Ε. Μόσχου, όσον αφορά στο σημασιολογικό επίπεδο, χρησιμοποιεί λαϊκούς τύπους και ιδιωτισμούς της νεοελληνικής, ενώ προσαρμόζει ορισμένους πολιτιστικούς όρους του πρωτοτύπου, με αντίστοιχους νεοελληνικούς. Ακόμη υπάρχουν περιπτώσεις, όπου μεταφράζει με παραφράσεις, περιφραστικές λέξεις και μεταφορικές έννοιες, που, όμως, δεν επηρεάζουν την απόδοση του μηνύματος του ποιήματος και δεν διαφοροποιούν σε σημαντικό βαθμό το νόημα. Στο μορφολογικό και συντακτικό επίπεδο, παρατηρούμε μικρές συντακτικές αλλαγές που δεν διαφοροποιούν σημαντικά τη μετάφραση από το πρωτότυπο.

#### 4. 5. 4 Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων του ποιήματος «Το ταξίδι των Μάγων»

Πρώτα απ’ όλα, η επιλογή της συγκεκριμένης μετάφρασης από τον Κλείτο Κύρου, προκύπτει από την ιδεολογική συγγένεια με τον ποιητή και το ενδιαφέρον για τη βελτίωση της ποιητικής του μεταφραστή-ποιητή. Σχετικά με τη μετάφραση του ψυχιάτρου και κριτικού Α. Δόξα, παρατηρούμε ότι ο δραματικός μονόλογος του ποιήματος και συναφή θέματα, όπως ο τρόπος ποιητικής δημιουργίας του Eliot, με τη

χρήση συμβόλων που υπενθυμίζουν αρχέγονα ψυχικά σύμβολα<sup>147</sup>, συνδέονται και με την επαγγελματική δραστηριότητα του μεταφραστή. Ακόμη, η επιλογή του Ε. Μόσχου, προέρχεται από τη συμπάθεια και την εκτίμηση για του Eliot, όπως φαίνεται και από το ενδιαφέρον για την παρουσίαση του έργου του και τη μετάφραση δοκιμίου του Eliot που μεταφράζει.

Έπειτα, όσον αφορά στον χρόνο παρουσίασης των μεταφράσεων, έχουμε τη μετάφραση του Κλείτου Κύρου που δημοσιεύεται πρώτη φορά το 1946, ενώ επαναδημοσιεύεται το 1964 διορθωμένη, λόγω της προσπάθειας του Κλείτου Κύρου να πετύχει το καλύτερο αισθητικό αποτέλεσμα της μετάφρασης. Τελευταία, με αρκετά μεγάλη χρονική διαφορά, εμφανίζεται η μετάφραση του Ε. Μόσχου το 1972, και παρότι είναι η πιο πρόσφατη χρονολογικά και θα περιμέναμε να απομακρύνεται γλωσσικά από τις υπόλοιπες μεταφράσεις, αντίθετα βλέπουμε ότι ο μεταφραστής επιλέγει αρκετούς τύπους της παλαιοδημοτικής και απλοποιεί σε ορισμένα σημεία την ορθογραφία.

Τα χαρακτηριστικά της μετάφρασης του Κλ. Κύρου είναι η λαϊκή γλώσσα που χρησιμοποιεί, όπως και στο προσωπικό ποιητικό του έργο και το γεγονός ότι εντείνει τη μεταφορικότητα του πρωτοτύπου σε ορισμένα σημεία. Ακόμη, ενώ στην πρώτη μετάφραση του ποιήματος επιλέγει να αποδώσει με ρήματα, τους τύπους γερουνδίου σε -ing, στη δεύτερη διορθωμένη μετάφραση του 1964, αντικαθιστά τα ρήματα στη μετάφραση με μετοχές, πετυχαίνοντας την ακολουθία του ποιητικού ρυθμού του πρωτοτύπου με τις επιλογές, ενώ το χαρακτηριστικό αυτό δεν υπάρχει στις υπόλοιπες μεταφράσεις. Στη μετάφραση του Α. Δόξα, κυριαρχεί η δημοτική καθομιλουμένη, με λαϊκούς γλωσσικούς τύπους, που αυξάνουν την προφορικότητα του μονολόγου, ενώ η απόδοση σε αρκετά σημεία είναι πιο ελεύθερη, με τη χρήση περιφράσεων, προσαρμογών, παραφράσεων και μεταφορικών αποδόσεων που εντείνουν τη συμβολική διάσταση του ποιήματος και τον λυρισμό. Τέλος η μετάφραση του Ε. Μόσχου, όπως τονίσαμε, έχει ως χαρακτηριστικό το λαϊκό ύφος, την ορθογραφική απλοποίηση, αλλά διακρίνεται για την πιστότητα της, με μόνες αλλαγές την προσαρμογή ορισμένων εκφράσεων, ελάχιστες αλλαγές γραμματικής δομής (τύπους γερουνδίου σε -ing ως ουσιαστικά) και περιφράσεις στην απόδοση της συντακτικής δομής. Κοινό χαρακτηριστικό και των τεσσάρων μεταφραστών είναι η προσαρμογή

<sup>147</sup> Πηλιάτογλου Λ., «Ο ποιητής και ο Πρωτόγονος», *Νέα Εστία*, τομ. 39, τχ. 454-455, (1-15 Ιουνίου 1946), σελ. 587-591.

όρων ή εκφράσεων του πρωτοτύπου στα νέα ελληνικά. Όμως, οι μεταφραστές στις περισσότερες προσαρμογές διαφοροποιούνται ως προς τις λεκτικές επιλογές. Αναφέρω ορισμένα παραδείγματα, ορισμένες μεταφραστικές επιλογές, όπως είναι οι παρακάτω παρουσιάζουν ενδιαφέρον για τις διαφορετικές γλωσσικές επιλογές, τις διαφορετικές αποδόσεις δύσκολων όρων ή εκφράσεων του ποιήματος και την προσαρμογή με αντίστοιχες εκφράσεις στα νεοελληνικά:

ΣΤΙΧΟΣ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ	ΚΛ. ΚΥΡΟΥ	Α. ΔΟΞΑΣ	Ε. ΜΟΣΧΟΣ
Silken girls	«Μετάξινα κορίτσια», «γλυκές κοπέλες»	«Τις <i>ανάερες</i> κόρες»	«μεταξένια κορίτσια»
And the lack of shelters	«και να μην βρίσκεις <i>αποκούμπι</i> »	«και <i>γιατάκι</i> να μην βρίσκεται»	«κι η έλλειψη από καταφύγια»
Sleeping in snatches	«Να λαγοκοιμόμαστε»	«και να κοιμούμαστε στα κλεφτά»	«παίρνοντας Ύπνους στα κλεφτά/.../»
tavern	«καπηλειό»	«ταβέρνα»	«χάνι»
dispensation	«παληά απομόνωση»	«στα πρωτινά μας μέρη»	«παληά συστήματα»

Έτσι, όπως βλέπουμε στη πρώτη φράση ο Ε. Μόσχος παρότι αποδίδει κατά λέξη τη φράση, χρησιμοποιεί μια ασυνήθιστη ποιητική έκφραση για τα νέα ελληνικά. Αντίστοιχα, την επόμενη έκφραση ο Α. Δόξας την αποδίδει σωστά, αλλά με μια λαϊκή λέξη, τη λέξη «γιατάκι», ενώ οι υπόλοιποι μεταφραστές τη μεταφράζουν λανθασμένα. Στη συνέχεια, την αγγλική ιδιωματική έκφραση “sleeping in snatches” και οι τέσσερις επιλέγουν την ίδια αντίστοιχη έκφραση στα νεοελληνικά, για να αποδώσουν τον νόημα

της φράσης, με εξαίρεση την επιλογή στην πρώτη μετάφραση του Κλ. Κύρου, την οποία αποδίδει ως «λαγοκοιμόμαστε». Ο πολιτιστικός όρος “tavern” προσαρμόζεται από τους τρεις μεταφραστές στα νεοελληνικά, με τον Ε. Μόσχο να βρίσκεται πιο κοντά με την επιλογή «χάνι» για τον όρο “tavern”, ενώ οι υπόλοιποι δυο μεταφραστές επιλέγουν τις λέξεις «καπηλειό» και «ταβέρνα» που δεν αντιστοιχούν στην κυριολεκτική σημασία της λέξης του πρωτοτύπου και προσδιορίζουν τη σημερινή σημασία της λέξης «ταβέρνα» στα ελληνικά. Τέλος, τη λέξη “dispensation” που συνοψίζει το νόημα του ποιήματος για τη θρησκευτική αλλαγή με την έλευση του Χριστιανισμού, της νέας θρησκείας, πιο κοντά στη σημασία της βρίσκεται ο Ε. Μόσχος, που επιλέγει να αποδώσει ως «τα παλιά συστήματα», ενώ μεταφορικά μεταφράζουν οι υπόλοιποι τρεις μεταφραστές, χωρίς να προσεγγίζουν με ακρίβεια και σαφήνεια το νόημα της.

#### 4.6 Ένα τραγούδι για τον Συμεών – μετάφραση του Ν. Σπάνια

Ο ποιητής Νίκος Σπάνιας μεταφράζει πρώτος το δεύτερο κατά σειρά ποίημα της συλλογής *The Ariel Poems* στο περιοδικό *Ποιητική Τέχνη* το 1948<sup>148</sup>. Η ίδια μετάφραση, χωρίς αλλαγές ή διορθώσεις, επιλέγεται για δημοσίευση πάλι στην Ανθολογία της Ευρωπαϊκής και Αμερικάνικης Ποίησης του Κλέωνα Παράσχου, το 1962<sup>149</sup>. Ο ποιητής και μεταφραστής Ν. Σπάνιας (1924-1990) έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στην Αμερική, όπου και σπούδασε λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο, ενώ ασχολήθηκε εντατικά με την ποίηση και κυκλοφόρησαν αρκετές ποιητικές του συλλογές. Όπως επισημαίνει ο μεταφραστής, το κυριότερο χαρακτηριστικό που επιδιώκει να πετύχει με μια μετάφραση, είναι το στοιχείο της αισθητικής αρτιότητας, που θα δούμε παρακάτω με ποιους μεταφραστικούς τρόπους, προσπαθεί να το πετύχει.

<sup>148</sup> Σπάνιας Ν., Ένα τραγούδι για τον Συμεών, *Ποιητική Τέχνη*, τομ. 1, τχ. 19, έτος Β΄, Αθήνα, (15 Νοεμβρίου 1948), σελ. 380.

<sup>149</sup> Eliot T.S., Ένα τραγούδι για το Συμεών, μετάφραση Ν. Σπάνια, *Ανθολογία της Ευρωπαϊκής και Αμερικάνικης Ποίησης*, Κλ. Παράσχος (επιμέλεια), εκ. Συμεωνίδη, Αθήνα, 1962, σελ. 45-46.

Στο ποίημα του Eliot, η υπόθεση αναφέρεται στην ιστορία του βασιλιά και πιστού και δίκαιου ανθρώπου Συμεών, που μετά από όραμα που είδε, περίμενε να υποδεχθεί τον Χριστό στον Ναό του Σολομώντα στα Ιεροσόλυμα. Όταν ήδη είναι αρκετά μεγάλος, το όραμα γίνεται πραγματικότητα και η Παναγία πάει τον Χριστό στα Ιεροσόλυμα. Αυτή η πραγματοποίηση του οράματος του Συμεών, είναι η πρώτη πιστοποίηση του ερχομού του Μεσσία και σημαίνει την πιστοποίηση της μαρτυρίας της πίστης του Χριστιανισμού. Η ιστορία αυτή, με τον ερχομό του Χριστού, λίγο πριν το τέλος του θανάτου του Συμεών, συμβολίζει τη νίκη κατά του θανάτου. Στη μετάφραση του Ν. Σπάνια, δεν παρατηρούμε πολλές μεταφραστικές αλλαγές, μόνο σε ορισμένα σημεία, όπου αποδίδει μεταφορικές εικόνες, και πετυχαίνει να αποδώσει την ποιητικότητα της μετάφρασης, όπως φαίνεται στους πρώτους στίχους της μετάφρασης.

“Lord, the Roman hyacinths are blooming in bowls and/.../  
The stubborn season has made stand”. (στ. 1 και 3)

«Κύριε, της Ρώμης οι υάκινθοι ανασαίνουν σ' ανθογιάλια και/.../  
Η αλύγιστη εποχή σταμάτησε»

Έτσι, η απόδοση του ρήματος “are blooming” (ανθίζω) με το ρήμα «ανασαίνω», παρότι δεν αντιστοιχεί στο κυριολεκτικό νόημα του ρήματος, αποδίδει μεταφορικά την έννοια της αναζωογόνησης και δημιουργεί μια καινούργια μεταφορική εικόνα με ποιητικότητα.

Όπως συμβαίνει και για το επίθετο “stubborn” (πεισματάρης, επίμονος), που προσδιορίζει τη λέξη “season” και ο μεταφραστής επιλέγει να αποδώσει με το επίθετο «αλύγιστος» που αποδίδει με ποιητικότητα το ουσιαστικό που προσδιορίζει στα ελληνικά.

Έπειτα, ένα ακόμη αξιοπρόσεχτο στοιχείο της μετάφρασης, είναι οι μεταφραστικές αλλαγές, στις οποίες προβαίνει ο μεταφραστής. Πρώτα μεταφράζει, προσθέτοντας τη λέξη «πεθαμένος», που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο “for the wind” (στ. 7), προσεγγίζοντας το νόημα της πρότασης, που αναφέρεται στη νεκρή χώρα (“wait for the wind that chills towards the dead land”), ενώ στην ίδια πρόταση παραλείπει τη μετάφραση της πρόθεσης “towards” στα ελληνικά. Ακόμη, επιλέγει να αποδώσει τη



φράση “they will take”, όχι όπως θα περιμέναμε, με την κυριολεκτική σημασία «θα πάρουν», αλλά αλλάζοντας τη σημασία του ρήματος με τον ρηματικό τύπο «θα πάνε». Στη συνέχεια στον στίχο που ακολουθεί, χρησιμοποιεί πλεονασμό, προσθέτοντας ρήμα στην ελλειπτική πρόταση του Eliot:

“Before the time of cords and scourges and lamentation” (στ. 17)

«Πριν έρθει ο καιρός του σκοινιού και του βούρδουλα και του θρήνου»

Συνάμα, μια αλλαγή που αφορά στη μορφο-συντακτική δομή του ποιήματος, είναι η γραμματική αλλαγή του ουσιαστικού “stations”, στη φράση “Before the stations”, που αναφέρεται στις στάσεις του Χριστού στον δρόμο του μαρτυρίου, με ρήμα στη μετάφραση ως «Πριν σταθούμε». Αλλά και παρακάτω αποδίδει περιφραστικά τον στίχο του ποιήματος, μετατρέποντας το ουσιαστικό “birth” σε ρήμα μέσα σε αναφορική προσδιοριστική πρόταση και αποδίδοντας το ουσιαστικό “season” (εποχή) περιφραστικά ως «ώρα». Με αυτόν τον τρόπο η μετάφραση έχει ως εξής:

“Now at the birth season of decease” (στ. 20)

«Τώρα την ώρα τούτη που γεννάει θανάτους»

Ο Ν. Σπάνιας μεταφράζει στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος πιστά, ενώ δεν διαπιστώνουμε πολλές αλλαγές σημασιών των όρων του πρωτοτύπου και όπου αυτές συμβαίνουν εξυπηρετούν τη μεταφορικότητα και την ποιητικότητα της μετάφρασης.

#### 4.6.1 Ένα τραγούδι για τον Συμεών – μετάφραση του Κλ. Κύρου

Στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου στο τεύχος 32-33 του Περιοδικού *Ενδοχώρα*, το 1965 δεν διαπιστώνουμε σημαντικές αλλαγές ως προς τη μορφή, το ύφος και τη σημασία του πρωτοτύπου. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της μετάφρασης, όμως, είναι η μίμηση του ύφους του πρωτοτύπου, όπου ο μεταφραστής επιλέγει να αποδώσει

τις θρησκευτικές εκφράσεις του λόγου του Συμεών, ή τα λόγια που προσδίδουν θρησκευτικότητα, με αντίστοιχες εκφράσεις από προσευχές ή ψαλμούς στα νέα ελληνικά. Καθαυτό τον τρόπο, σημειώνουμε παρακάτω τις πρωτότυπες εκφράσεις, τις οποίες αντικαθιστά ο Κλ. Κύρου με τις ελληνικές και το αντίστοιχο γλωσσικό ύφος:

“Grant us thy peace” (στ. 8)	« <i>Δος ημίν την ειρήνην</i> »
“Let the Infant, the still unspeaking And unspoken Word, Grant Israel’s consolation/.../” (στ. 22-23)	« <i>Άφες το Βρέφος, τον έτι αμίλητο κι’ ανείπωτο Λόγο, Δούναι παράκλησιν του Ισραήλ/.../</i> »
“They shall praise Thee/.../” (στ. 26)	« <i>Θέλουν υμνεί Σε/.../</i> »
“Let thy servant depart, Having seen thy salvation” (στ. 32-33)	« <i>Νυν απολύεις τον δούλον σου, Ότι είδον το σωτήριόν σου</i> ».

Ακόμη, ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι επιλέγει να προσαρμόσει νοηματικά και τον θρησκευτικό όρο της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας “stations” (στ. 19), που υπάρχει στο πρωτότυπο και αναφέρεται σε θρησκευτικό σύμβολο, που σημαίνει τις δοκιμασίες του Χριστού, και επιλέγει να αποδώσει με τη λέξη «πριν από τους αναβαθμούς», που δεν αποδίδει ξεκάθαρα τον θρησκευτικό συμβολισμό του όρου.

Επιπλέον χαρακτηριστικό σε ορισμένους στίχους, το γεγονός ότι επιτείνει το μεταφορικό νόημα της μετάφρασης, όταν επιλέγει να αποδώσει το ρήμα της πρότασης “come” με το ρήμα «σημαίνω», που δεν ισοδυναμεί με τη κυριολεκτική σημασία του ρήματος του πρωτοτύπου. Ο στίχος προέρχεται από το ποίημα «*Γερόντιον*», και η μετάφραση έχει ως εξής:

“When the time of sorrow is come?” (στ. 14),

«*Όταν η ώρα της λύπης θα σημαίνει;*»

Το ίδιο συμβαίνει, και στον επόμενο στίχο (στ. 16), με τον τύπο της μετοχής σε -ing “fleeing from” (απομακρύνομαι από, εξαφανίζομαι), τον οποίο επιλέγει να αποδώσει με τη μετοχή παρακειμένου «κατατρεγμένοι», επιτείνοντας τη μεταφορική σημασία της πρότασης και υπονοώντας τους βασανισμένους, αυτούς που έχουν κυνηγηθεί. Τέλος, μεταφορικά αποδίδει και την πρόταση “mounting the saint’s stairs” (στ. 28), η οποία εικόνα κυριολεκτικά σημαίνει «ανεβαίνοντας τα σκαλοπάτια των αγίων», ενώ ο Κλ. Κύρου επιλέγει να αποδώσει την εικόνα με τη συμβολική κίνηση στον αέρα, υποκαθιστώντας το ρήμα της πρότασης στη μετάφραση με το ρήμα «δρασκελίζω» (υπερπηδώ) στην πρόταση «δρασκελώντας των αγίων τις βαθμίδες».

Στο σύνολό της η μετάφραση του Κλ. Κύρου εμφανίζει τις κατάλληλες ισοδυναμίες, όσον αφορά στο μορφολογικό, υφολογικό και σημασιολογικό επίπεδο και δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες αλλαγές, ως προς τη σημασία των λέξεων, ενώ πίσω στα σχόλια της μετάφρασης αντιγράφει το πρωτότυπο κείμενο του Συμεών, όπου φαίνονται οι αναλογίες με το πρωτότυπο και τη μετάφρασή του.

#### 4.6.2 Ένα τραγούδι για τον Συμεών – μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου

Στη μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου, το 1964 που δημοσιεύεται στην προσωπική του έκδοση σε βιβλίο, μεταφράζει πιστά, με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπου δεν πετυχαίνει να βρει την ακριβή ισοδυναμία ή χρησιμοποιεί ένα σχήμα ή μια γραμματική αλλαγή.

Στον τρίτο στίχο της μετάφρασης προσέχουμε την αλλαγή σημασίας στην πρόταση “the stubborn season has made stand” (έχει σταθεί, σταματήσσει), καθώς ο Τ. Κουφόπουλος την αποδίδει με τη σημασία της αντίστασης, ως «η επίμονη εποχή αντιστάθηκε», προσδίδοντας την αντίθετη σημασία, της αντίστασης, ενώ εδώ ο στίχος σημαίνει το πάγωμα, το σταμάτημα των αρνητικών συνθηκών. Αντίστοιχα, μια παρέμβαση του μεταφραστή, είναι η παράφραση με την οποία αποδίδει την αγγλική πρόθεση “towards” (προς), με τον προσδιορισμό «προς τους τόπους», συμπληρώνοντας με ακρίβεια τη φράση “the dead land” (στ. 7). Μια μικρή συντακτική αλλαγή είναι η περιφραστική απόδοση των μετοχών “unspeaking” “unspoken” (στ. 22) ως «που δεν είπε» και «που δε λέχθηκε», παρά το γεγονός ότι υπάρχει και χρησιμοποιείται στα ελληνικά η ακριβής απόδοση των μετοχών (αμίλητος, ανείπωτος).

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της μετάφρασης, είναι ότι δεν επιλέγει να προσαρμόσει το ύφος της μετάφρασης με την ιστορία που προέρχεται ως επί το πλείστον από τη Βίβλο, με μια εξαίρεση το γεγονός ότι προσαρμόζει τον όρο “sword” (σπαθί) με τη θρησκευτική ονομασία «ρομφαία», για να αποδώσει στη μετάφραση το νόημα που έχει η λέξη στο βιβλικό απόσπασμα. Επιτυχημένη είναι, όμως και η μεταφραστική επιλογή της θρησκευτικής και πολιτισμικής αναφοράς “Before the stations of the mountain of desolation” (στ. 19), που αναφέρεται στις στάσεις του Χριστού στον δρόμο προς το Μαρτύριο, με την ισοδυναμία «Πριν απ’ τους σταθμούς του όρους της ερημώσεως», ερμηνεύοντας σωστά τον όρο της αναφοράς στα ελληνικά. Ένας από τους λόγους, όπως μας εξηγεί, στα σχόλια του ο ποιητής, που δεν θέλησε να μιμηθεί το γλωσσικό ύφος του αποσπάσματος από τον Λουκά τον Ευαγγελιστή, από όπου εμπνέεται ο Eliot, είναι γιατί ο Eliot επιλέγει να διαφοροποιηθεί από τους στίχους των πρωτότυπων χριστιανικών παραθεμάτων και να ακολουθήσει ένα γλωσσικό ύφος, απλό, χωρίς πολλές ιδιομορφίες. Καθαυτό τον τρόπο, και ο Τ. Κουφόπουλος, επιλέγει να διαφοροποιηθεί από την πηγή του πρωτοτύπου και να ακολουθήσει το γλωσσικό ύφος του Eliot.

“Grant me thy peace/.../” (στ. 31)

«Δώσε μου την ειρήνη σου»

“Let thy servant depart,  
Having seen thy salvation” (στ. 36)

«Άφησε το δούλο σου ν’ αναχωρήσει,  
Αφού είδε το σωτήριόν σου».

#### 4.6.3 Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων του ποιήματος *Ένα τραγούδι για τον Συμεών*

Η μετάφραση του ποιήματος δημοσιεύεται πρώτα από τον ποιητή και μεταφραστή Ν. Σπάνια μόλις το 1948, ενώ οι άλλες δυο μεταφράσεις εμφανίζονται με μικρή χρονολογική διαφορά μεταξύ τους, η μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου το 1964, ενώ του Κλ. Κύρου το 1965. Καθαυτό τον τρόπο, η μετάφραση του Ν. Σπάνια παρουσιάζει γλωσσικά μικρές διαφορές, όπως λαϊκές λέξεις ή τύπους της καθημερινότητας της εποχής, όπως «ανάπαυση», «βούρδουλα», «απόκαμα», που δεν παρατηρούνται στους άλλους δύο μεταφραστές που δημοσιεύουν τη μετάφραση έπειτα από αρκετά χρόνια. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, όσον αφορά στη μετάφραση του Τ. Κουφόπουλου, είναι ότι δεν τη προσαρμόζει στο γλωσσικό ύφος των θρησκευτικών εκφράσεων από τα Βιβλικά κείμενα, που χρησιμοποιεί ο Eliot, αλλά επιλέγει να μεταφέρει σε απλό ύφος, καθώς όπως μας εξηγεί ο μεταφραστής στις υποσημειώσεις του, και ο Eliot προσπάθησε να γράψει σε απλό λαϊκότερο ύφος από τα πρωτότυπα κείμενα που αποτέλεσαν πηγή της έμπνευσης του. Αντίθετα, ο Κλ. Κύρου διατηρεί το θρησκευτικό ύφος των βιβλικών φράσεων, καθώς μιμείται γλωσσικά το ύφος του πρωτότυπου κειμένου, απ' όπου εμπνέεται ο Eliot.

Το χαρακτηριστικό της μετάφρασης του Ν. Σπάνια είναι η μεταφορικότητα και η ποιητικότητα της μετάφρασης, η οποία επιτυγχάνεται με μικρές σημασιολογικές αλλαγές, παραφράσεις, αλλά και με τους λαϊκούς τύπους που, όπως προαναφέραμε, χρησιμοποιεί, καθώς συνδέεται με το γεγονός ότι θεωρεί τη μετάφραση ως πράξη που έχει ως στόχο την αισθητική αρτιότητα. Ο Τ. Κουφόπουλος μεταφράζει πιστά, με ελάχιστες εξαιρέσεις, γιατί όπως επισημαίνει, στόχος του μεταφραστή είναι να αποδώσει όσον το δυνατό πιστότερα το ποίημα και σύμφωνα με την προσωπική φωνή του ποιητή, παρότι γνωρίζει ότι είναι δύσκολο η ακριβής εύρεση των ισοδυναμιών των λέξεων μεταξύ δυο γλωσσών. Έτσι, επιλέγει να μη προσαρμόζει στο ύφος του θρησκευτικού αποσπάσματος του Συμεών, καθώς υποστηρίζει ότι ο Eliot γράφει σε πιο απλό ύφος από τα πρωτότυπα αποσπάσματα κειμένων. Τέλος, ο Κλ. Κύρου πετυχαίνει ένα ισοδύναμο αποτέλεσμα, ενώ σε ορισμένα σημεία η μετάφραση του χαρακτηρίζεται από τη μεταφορικότητα ορισμένων εικόνων, με τις μεταφραστικές επιλογές στην απόδοση. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, είναι η μετάφραση της πολιτισμικής και

θρησκευτικής αναφοράς του όρου της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας “stations”, τον οποίο ο Ν. Σπάνιας επιλέγει να αποδώσει με την ακριβή σημασία, αλλά με αλλαγή του ουσιαστικού σε ρήμα δηλαδή «πριν σταθούμε», ο Τ. Κουφόπουλος αποδίδει με ακρίβεια τον όρο «Πριν από τους σταθμούς του όρους της ερημώσεως», ενώ ο Κλ. Κύρου επιλέγει να αποδώσει μεταφορικά ως «πριν από τους αναβαθμούς», δηλαδή ερμηνεύοντας το μεταφορικό νόημα του στίχου, τα βήματα, τα σκαλοπάτια που κλιμακωτά ακολούθησε ο Χριστός για τον Γολγοθά.

#### 4.7 Animula –μετάφραση του Κλ. Κύρου

Στο τρίτο κατά σειρά ποίημα του κύκλου των χριστουγεννιάτικων ποιημάτων *The Ariel Poems* που δημοσιεύεται, όπως προαναφέραμε το 1965 στο περιοδικό *Ενδοχώρα*, ο Κλείτος Κύρου, μεταφράζει κατά λέξη το ποίημα, χωρίς πολλές μεταφραστικές αλλαγές, ή αλλαγές σημασίας. Ο μεταφραστής διατηρεί ακόμη και τη συντακτική δομή του πρωτοτύπου, που βρίθεται από μετοχές, τις οποίες μεταφράζει αντίστοιχα με ελληνικές. Το γλωσσικό ύφος της μετάφρασης συντίθεται κυρίως από την καθημερινή γλώσσα, τη δημοτική με λέξεις, όπως «σκουντουφλώντας», αλλά και ορισμένες επιλογές της λόγιας ή λογοτεχνικές λέξεις όπως «άλγος», «αρκούμενη» (ικανοποιημένη), «λιόφωτο». Οι βασικές μεταφραστικές αλλαγές στις οποίες προβαίνει ο μεταφραστής είναι μόνο ορισμένες προσαρμογές εκφράσεων, όπου απαιτεί το νόημα του πρωτοτύπου. Καταρχάς, διατηρεί αυτούσιο τον τίτλο του πρωτοτύπου *Animula*, που προέρχεται από τα λατινικά<sup>150</sup> και σημαίνει τη μικρή ψυχούλα. Στον πρώτο στίχο του ποιήματος, ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσαρμογή του στίχου που προέρχεται από τη *Divina Commedia* του Dante, ως προς το θρησκευτικό ύφος και τόνο, με τη χρήση της σύνταξης με πρόθεση από τα αρχαία ελληνικά και τη γενική.

“Issues from the hand of God, the simple soul” (στ. 1)

<sup>150</sup> Το όνομα “Animula” προέρχεται είτε από ποίημα του Ρωμαίου Αυτοκράτορα Ανδριανού, αλλά συνδέεται με μια πιο άμεση πηγή, από το ποίημα “Marius the Epicurean” του Walter Pater, όπου το κεφάλαιο 8 έχει τον τίτλο “Animula vagula”, που αποτελεί άμεση αναφορά στο ποίημα του Ανδριανού. Southam B.C., *A guide to the Selected poems of T.S. Eliot*, A Harvest Original, London-New York<sup>6</sup>, 1994, p. 231.

«Εκ χειρός Θεού εκπορεύεται η απλή ψυχή».

Ακόμη μια προσαρμογή, αποτελεί η απόδοση της φράσης “rising or falling”, όχι με την κυριολεκτική σημασία της φράσης, αλλά με τη λαϊκή νεοελληνική φράση «σκουντουφλώντας», που αποδίδει μεταφορικά το νόημα της φράσης του πρωτοτύπου.

Η μόνη αλλαγή της κυριολεκτικής σημασίας στη συγκεκριμένη μετάφραση, είναι η επιλογή της λέξης «περβάζι» για να αποδώσει τη λέξη “window”, που όμως δεν αποτελεί σημαντική νοηματική αλλαγή. Τέλος, ο Κλ. Κύρου επιλέγει να μεταγράψει στα ελληνικά τα ονόματα που χρησιμοποιεί ο Eliot στο ποίημα, καθώς δεν αποτελούν γνωστά ονόματα που θα διαβάζονταν εύκολα και θα γίνονταν εύκολα αντιληπτά στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό. Έτσι τα ονόματα “Guiterriez”, “Boudin” και “Floret” μεταγράφονται στα ελληνικά ως «Γκουϊτέρριεζ», «Μπούντιν» και «Φλόρετ».

Στη μετάφραση του ποιήματος, ο Κλείτος Κύρου μεταφράζει με το ίδιο γλωσσικό ύφος που παρατηρούμε στις περισσότερες μεταφράσεις του, δηλαδή με λαϊκές λέξεις, που προέρχονται από την καθημερινή ομιλία και ταιριάζουν με τις ιδεολογικές πεποιθήσεις του, αλλά και με έμφαση στη λογοτεχνικότητα. Αντίστοιχα, διατηρεί το μορφολογικό και σημασιολογικό επίπεδο του πρωτοτύπου, με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως η προσαρμογή της έκφρασης “rising and falling”, με τον νεοελληνικό λαϊκό τύπο ρήματος «σκουντουφλάω», αποδίδοντας μεταφορικά το νόημα της πρότασης.

#### 4.8 Μαρίνα - μετάφραση του Γ. Σεφέρη

Το ποίημα *Marina* μεταφράζει κι ο Γ. Σεφέρης στο βιβλίο *Η Έρημη Χώρα*, το οποίο δημοσιεύεται πρώτη φορά τον Ιούλιο του 1936. Η ιδεολογική και συγγραφική συγγένεια του μεταφραστή με τον Eliot, είναι γνωστή και έχει ανιχνευθεί ποικιλοτρόπως. Στη μετάφραση του Γ. Σεφέρη, παρατηρούμε πρώτα απ’ όλα, ότι ενισχύει τη μεταφορικότητα των στίχων, όπως φαίνεται ήδη από τον δεύτερο στίχο όπου επιλέγει να μεταφράσει τη φράση “lapping the bow” (στ. 2) που σημαίνει κυριολεκτικά «τυλίγοντας την πλώρη», με μια μετοχή που αισθητοποιεί την εικόνα «γλείφοντας την πλώρη». Παρακάτω, στον τέταρτο στίχο, χρησιμοποιεί τύπο της

παλαιοδομητοτικής στη μετάφραση «ζουγραφιές»<sup>151</sup>, ενώ ενισχύει το μεταφορικό νόημα του στίχου, με την επιλογή της παραπάνω λέξης για την απόδοση της λέξης “images” (εικόνες, μορφές). Με αυτόν τον τρόπο παρομοιάζει τις εικόνες του φυσικού τοπίου που σημειώνονται παραπάνω με τον ζωγραφικό πίνακα που αποτυπώνει την ανεξίτηλη ομορφιά φυσικών τοπίων. Αντίστοιχα, λαϊκότερες λέξεις εμφανίζονται, όπως θα αναφέρουμε και παρακάτω, στους στίχους που αναφέρονται σε ναυτικούς όρους, όπως «αρματωσιά», «προς τ’ άρμενα», με τους οποίους αποδίδει τους αγγλικούς ναυτικούς όρους του πρωτοτύπου.

Επιπλέον, όσον αφορά στα σχήματα λόγου, επιλέγει να αποδώσει τη φράση “reduced by a wind” (στ. 14) με μια μετωνυμία, καθώς μεταφράζει τη λέξη “wind”, όχι ως άνεμος, αλλά ως φύσημα, δηλαδή την ενέργεια, τη διαδικασία που προκύπτει από τον άνεμο. Επιπλέον, όσον αφορά στη μορφολογία και τη σημασιολογία της μετάφρασης, αποδίδει περιφραστικά την πρόταση “By this grace dissolved in place” (στ. 15) ως «εκείνη η χάρη τους έχει πάρει», ενώ η κυριολεκτική σημασία του ρήματος της πρότασης “dissolve” είναι «διαλύω». Στη συνέχεια, ακριβώς πιο κάτω, αποδίδει τους συγκριτικούς βαθμούς των επιθέτων, όχι με το κυριολεκτικό νόημα τους, αλλά με το αντίθετο τους, χρησιμοποιώντας δηλαδή το σχήμα της αντίφρασης, δηλαδή δημιουργώντας νοηματική αντίθεση ανάμεσα στους δυο συγκριτικούς βαθμούς των επιθέτων.

“less clear and clearer” (στ. 17)

«πιο σκοτεινό και πιο φωτεινό»

“less strong and stronger” (στ. 18)

«πιο αδύνατος και πιο δυνατός»

Ένα ακόμη σχήμα που χρησιμοποιεί στη μετάφραση, είναι ο πλεονασμός με την παράφραση, επιτείνοντας τη μεταφορικότητα του στίχου “under sleep, where all the waters meet” (στ. 21), με την ποιητική εικόνα « στα βάθη του ύπνου, όπου σμίγουν τα

<sup>151</sup> Βλ. την παρατήρηση πρώτα του Ν. Βαγενά για τη μεταφραστική επιλογή «ζουγραφιές» και τη χρήση λαϊκότερων γλωσσικών επιλογών από το πρωτότυπο, αλλά και την επισήμανση του Ξ. Κοκόλη για τη χρήση παλαιοδομητοτικών τύπων και σε άλλα ποιήματα, με τη συγκεκριμένη επιλογή της λέξης «ζουγραφιές», να αποτελεί μια υπερβολή για την απόδοση της λέξης “images” του πρωτοτύπου. Βαγενάς Ν., *Ποίηση και μετάφραση*, Στιγμή, Αθήνα, 1989, σελ. 114-115 και Κοκόλης Ξ., *Ο μεταφραστής Σεφέρης, Αρνητική κριτική*, εκ. Καστανιώτης, Αθήνα, 2001, σελ. 29-30.



νερά». Αντίστοιχα, επιλέγει να αποδώσει τη λέξη “rigging” (ζάρτια, εξάρτιση) με την ισοδύναμη λαϊκότερη λέξη «αρματωσιά». Ενώ περιφραστικά αποδίδει τη λέξη “weak”, δηλαδή ως «δίχως αντοχή», με την προσθήκη της πρόθεσης που δηλώνει εξαίρεση και έπειτα την αντίθετη λέξη, προσδίδοντας με αυτό τον τρόπο σε ένα ποίημα που βρίθει από μεταφορές θαλασσινών εικόνων, τοπία, αλλά και ναυτικούς όρους των πλοίων, ποιητικότητα και στη μετάφραση.

“The rigging weak” (στ. 25)

«Η αρματωσιά δίχως αντοχή»

Τέλος, με τον ίδιο τρόπο και ο Γ. Σεφέρης, προσαρμόζει τους ναυτικούς όρους που υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο με αντίστοιχους ναυτικούς όρους στα νεοελληνικά, όπως φαίνεται στα παρακάτω παραδείγματα λέξεων:

“Bowsprit” (στ. 22)	«Μποπρέσο»
“rigging” (στ. 25)	«η αρματωσιά»
“canvas” (στ. 25)	«καραβόπανο»
“garboard” (στ. 28)	«μαδέρια»

#### 4.8.1 Μαρίνα - μετάφραση του Κλ. Κύρου

Το ποίημα *Μαρίνα* του Eliot σε μετάφραση του Κλ. Κύρου, δημοσιεύεται επίσης στο ίδιο περιοδικό, με ορισμένες διευκρινήσεις, σχόλια και παρατηρήσεις του μεταφραστή στο πίσω μέρος. Ο τίτλος, που μεταφράζεται στα ελληνικά ως κύριο όνομα, έχει διπλή σημασία στο ποίημα του Eliot, καθώς συμβολίζει την κόρη του Περικλή στο έργο του Shakespeare “Pericles”, αλλά αναφέρεται και σε ένα αγαπημένο μέρος του Eliot, το Rogue Island στην ακτή Maine, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο ποιητής<sup>152</sup>. Αντίστοιχα, αντιπροσωπεύει, όπως γνωρίζουμε από την προσωπική ζωή του

<sup>152</sup> Southam B.C., *a guide to the Selected poems of T.S. Eliot*, A Harvest original, London-New York<sup>6</sup>, 1994, pp. 246-247.



ελληνικό αναγνωστικό κοινό, και για αυτό τον λόγο ο μεταφραστής εξηγεί τη σημασία ορισμένων πίσω στις σημειώσεις του για το ποίημα.

“The garboard strake leaks,/.../caulking” (στ. 28) «Το τούρελο κάνει  
νερά,/.../θέλουν  
καλαφάτισμα»

“Towards my timbers” (στ. 33) «προς τ’ άρμενά μου»

#### 4.8.2 Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων του ποιήματος Μαρίνα

Το ποίημα του Eliot *Marina* δημοσιεύεται σε διαφορετικά χρονικά διαστήματα από τους δυο μεταφραστές, πρώτα από τον Γ. Σεφέρη το 1936 και έπειτα από τον Κλ. Κύρου το 1965. Ο τίτλος του ποιήματος *Marina* αναφέρεται παράλληλα στο έργο του Shakespeare *Pericles* (και πιο συγκεκριμένα στην κόρη του), αλλά και σε μια «μαρίνα» πλοίων στην περιοχή Rogue Island της ακτής Maine, προσδίδοντας την ανάλογη ποιητικότητα στο ποίημα. Το γεγονός αυτό εξηγεί τις γλωσσικές διαφορές που σημειώνονται, καθώς ο Γ. Σεφέρης χρησιμοποιεί ακραίους τύπους της παλαιοδημοτικής (ζουγραφιά, αρματωσιά) που δεν χρησιμοποιούνται πλέον, ενώ ο Κλ. Κύρου επιλέγει να αποδώσει με λαϊκό ύφος στη μετάφραση, ιδιαίτερα τους στίχους που αναφέρονται στους ναυτικούς όρους, και στις μεταφορικές εικόνες της θάλασσας, για να διατηρήσει τον ποιητικό ρυθμό του πρωτοτύπου.

Ο Γ. Σεφέρης χρησιμοποιεί τύπους της παλαιοδημοτικής και λαϊκότερες λέξεις και φράσεις («αρματωσιά», «άρμενα»), ενισχύοντας τη μεταφορικότητα των στίχων του πρωτοτύπου. Στη μετάφραση, υπάρχουν ορισμένες συντακτικές, αλλά και σημασιολογικές αλλαγές, που εντείνουν την ποιητικότητα του πρωτοτύπου, το οποίο εμπεριέχει πολλές εικόνες από τη θάλασσα. Καθαυτό τον τρόπο, ορισμένες διαφοροποιήσεις από το πρωτότυπο είναι η χρησιμοποίηση σχημάτων, όπως η παράφραση, η μετωνυμία, αλλά και το σχήμα της αντίφρασης, για να αποδώσει με ποιητικότητα το πρωτότυπο. Τέλος, κοινό χαρακτηριστικό και στους δύο ποιητές-

μεταφραστές, είναι ότι επιλέγουν να προσαρμόσουν με τις αντίστοιχες ειδικές λέξεις στα νέα ελληνικά, όλους τους αγγλικούς ναυτικούς όρους του πρωτοτύπου.

Από την άλλη πλευρά, ο Κλ. Κύρου, αντίθετα από τον Σεφέρη μεταφράζει κατά λέξη το ποίημα, με ορισμένες μόνο συντακτικές αλλαγές που έχουν ως αποτέλεσμα τη διατήρηση ποιητικού ρυθμού και στη μετάφραση. Όσον αφορά στο λαϊκό ύφος στη μετάφραση, προσαρμόζει με λαϊκούς γλωσσικά τύπους στα ελληνικά, τις φράσεις που εμπεριέχουν ναυτικούς όρους, προσδίδοντας την αίσθηση της προφορικότητας στο μετάφρασμα.

#### 4.9 Θριαμβευτικό Μαρς – μετάφραση του Κλ. Κύρου

Το ποίημα του Eliot *Triumphal March* δημοσιεύεται πρώτα μαζί με τα τέσσερα ποιήματα που απαρτίζουν τη συλλογή *The Ariel Poems*. Αργότερα δημοσιεύεται μαζί με το ποίημα *Difficulties of a Statesman*, ανήκουν στον κύκλο του ανολοκλήρωτου ποιήματος *Κοριολανός* (1935). Όπως φαίνεται από το όνομα και τους τίτλους των ποιημάτων, τον ποιητή τον απασχολεί, μέσα από την ιστορικότητα των θεμάτων, η καταστροφική πορεία του πολέμου, η ηθική διαφθορά και ο παραλληλισμός με σύγχρονες πολιτικές καταστάσεις της εποχής, ιδιαίτερα τις συνέπειες μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου. Η επιλογή του ιστορικού προσώπου του Κοριολανού, συνδέεται με τη συσχέτιση με το πολιτικό πρόσωπο του Μουσολίνι, και την αλλαγή του χαρακτήρα, ανάλογα με τις επιταγές της εξουσίας<sup>153</sup>.

Η νεοελληνική μετάφραση από τον Κλ. Κύρου δημοσιεύεται πρώτα στο αριστερό περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*, το 1947<sup>154</sup>, ενώ ξαναδημοσιεύεται πολύ αργότερα στα βιβλία του Κλ. Κύρου με τις μεταφράσεις του Eliot, *Ξένες Φωνές* και *H*

<sup>153</sup> Βλ. Murphy R., Part II: Works from A to Z, “*T.S. Eliot: A Literary reference to his life and work*”, Infobase Publishing, New York, pp. 134-135.

<sup>154</sup> Έλιοτ Τ.Σ., Θριαμβευτικό Μαρς, μετάφραση Κλ. Κύρου, *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 4, Περ. Β΄, (15 Οκτ.1947), σελ. 82-83.

Τετάρτη των Τεφρών, τα τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα<sup>155</sup>. Η επιλογή μετάφρασης του συγκεκριμένου ιστορικού ποιήματος από τον Κλ. Κύρου και η δημοσίευση του σ' ένα περιοδικό της αριστεράς, συνδέεται ιδεολογικά με τον παραλληλισμό με τα ιστορικά γεγονότα της εποχής, τον ελληνικό Εμφύλιο πόλεμο (1946-1949), τη διχασμένη αριστερά και τις καταστροφικές συνέπειες του πολέμου.

Όσον αφορά στα χαρακτηριστικά της μετάφρασης του Κλ. Κύρου, διατηρεί στα περισσότερα σημεία το καθημερινό, απλό ύφος του πρωτοτύπου, όπως δηλώνεται μέσα από τον διάλογο, τη συζήτηση και τον χιουμοριστικό τόνο του πρωτοτύπου. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί στη μετάφραση ο Κλ. Κύρου περιέχει λαϊκές λέξεις, από την καθημερινή γλώσσα της εποχής, όπως τη λέξη «αραβίδα» για τη λέξη “carbine”, «κύττα» για το ρήμα “look”, «κόρφος» για τη λέξη “breast”, αλλά υπάρχουν και ορισμένοι στρατιωτικοί όροι που αποδίδονται με τους αντίστοιχους ελληνικούς στρατιωτικούς όρους και προέρχονται από τη λόγια γλώσσα («όλμος», «θρυαλλίδα»).

Στο μεγαλύτερο μέρος του ποιήματος μεταφράζει κυριολεκτικά, με λίγες εξαιρέσεις όπου είτε προσαρμόζει τις φράσεις του πρωτοτύπου, ή αλλάζει τη σύνταξη του πρωτοτύπου ή μεταφράζει λανθασμένα. Καθαυτό τον τρόπο, στον τρίτο στίχο του ποιήματος, όπου παρουσιάζεται η επιστροφή και η υποδοχή από τη νικηφόρο εκστρατεία, ο Κλ. Κύρου επιλέγει να αποδώσει τη φράση “a press of people”, συμπυκνώνοντας το νόημα της φράσης στη λεκτική επιλογή «συνωστισμός». Ανάλογα, παρακάτω, όπου ο ποιητής παραθέτει, χρησιμοποιώντας το σχήμα της υπερβολής, αριθμητικά στοιχεία πολεμοφοδίων από εφημερίδες της εποχής, που αποδεικνύουν και την οικονομική απώλεια στο τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο Κλ. Κύρου επιλέγει να προσαρμόσει νοηματικά τη λέξη “field” (χώρος) με τη βασική αναφορά του ποιήματος στην εκστρατεία, με αποτέλεσμα να προσαρμόζει τις φράσεις “field kitchens”, “field bakeries” ως «μαγειρεία εκστρατείας» και «φούρνοι εκστρατείας». Αντίστοιχα, επιλέγει να μη μεταφράσει στα ελληνικά μόνο τον στίχο με τους όρους που αναφέρονται στον σύγχρονο τρόπο ζωής “Société Gymnastique de Poissy”, και έρχονται σε αντιπαράθεση με την παρουσίαση της θριαμβευτικής εκστρατείας, προσδίδοντας και στη μετάφραση το στοιχείο της ειρωνείας που υπάρχει και στο πρωτότυπο.

<sup>155</sup> Κύρου Κλ., *Ξένες Φωνές*, Κέδρος, Αθήνα, 1979 και Eliot T.S., *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλ. Κύρου, Ύψιλον, Αθήνα, 1994.

Ορισμένα μεταφραστικά λάθη που παρατηρούμε στη μετάφραση είναι η αλλαγή σημασίας του στίχου “quiet over the horse’s neck”, αλλάζοντας τη σύνταξη του στίχου, με τη λέξη «λαιμός» που στο πρωτότυπο αναφέρεται στο άλογο, στη μετάφραση να προσδιορίζει τον λαιμό του δημάρχου, προσδίδοντας ειρωνικό ύφος στην παρουσίαση του δημάρχου.

*«Μήτε στα χέρια του, στο λαιμό του ησυχία αλόγου»*

Μια ακόμη αλλαγή της σημασίας όρου του πρωτοτύπου, είναι στην πρόταση που αναφέρεται στον αγγλικό πολιτιστικό όρο “crumpets” (είδος κέϊκ), προσαρμόζοντας με τον πολύ γνωστό νεοελληνικό πολιτισμικό όρο «κουλούρι», ενώ πιο συγγενική θα ήταν η μεταφραστική επιλογή «τηγανίτες». Τελειώνοντας, ο Κλ. Κύρου αλλάζει τη σημασία της ιδιωματικής αγγλικής φράσης “It’ll come in handy”, η οποία σημαίνει στα αγγλικά «θα είναι χρήσιμη», με τη μεταφορική σημασία της νεοελληνικής φράσης «θα μας γελάσει», η οποία δεν καλύπτει το κυριολεκτικό νόημα της φράσης. Στο σημείο αυτό, ο Κλ. Κύρου παραλείπει μια ολόκληρη πρόταση που προηγείται της συγκεκριμένης φράσης και η μεταφορική απόδοση που επιλέγει ο Κλ. Κύρου ταιριάζει με τα συμφραζόμενα της πρότασης που ακολουθεί, όπως φαίνεται παρακάτω.

“Don’t throw away that sausage,  
It’ll come in handy. He’s artful./.../”

*«Θα μας γελάσει. Είναι πανούργος/.../».*

## ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

## 5. FOUR QUARTETS (1935-1942) ΣΕ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

5.1 *Four Quartets* – Εισαγωγή

Η σύνθεση των ποιημάτων *Four Quartets* αποτελεί το αποκρυστάλλωμα της ποιητικής δημιουργίας του Eliot. Ο τίτλος του συνόλου των ποιημάτων αποτελείται από τέσσερα μέρη, τα οποία γράφονται σταδιακά, και παραπέμπει σε ένα σύνολο από τέσσερα μουσικά όργανα. Η συλλογή δημοσιεύεται ολόκληρη το 1944, αλλά το πρώτο μέρος *Burnt Norton* γράφεται το 1936, λίγο πριν την έναρξη του πολέμου, ενώ τα υπόλοιπα τρία γράφονται μετά το 1939, έχοντας ως κοινωνικοπολιτικό στίγμα τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Έτσι το δεύτερο που τιτλοφορείται *East Coker* ολοκληρώνεται το 1940, το επόμενο ποίημα *The Dry Salvages* το 1941 και το τελευταίο το *Little Gidding*, το 1942<sup>1</sup>. Οι ονομασίες των ποιημάτων είναι τοπωνύμια, που προέρχονται από τόπους της μνήμης, μέρη που έχει γνωρίσει ο Eliot, καθώς συνδέονται με την καταγωγή του και τον έχουν επηρεάσει, με εξαίρεση το όνομα του πρώτου ποιήματος (*Burnt Norton*) που δεν προέρχεται από τις προσωπικές και οικογενειακές αναμνήσεις του Eliot.

Το ποίημα κατακλύζεται από λυρικότητα, με τις μεταφορικές εικόνες που χρησιμοποιεί ο Eliot για να συνδέσει τα σύμβολα της εξωτερικής φυσικής ζωής, τα σημεία, με τον εσωτερικό κόσμο και την εσωτερική διεργασία της συνείδησης. Το βασικό θέμα που τον απασχολεί στο ποίημα είναι ο χρόνος. Η μεταφυσική διάσταση και ενόραση, μαζί με τη φιλοσοφική θεώρηση, παρουσιάζονται μέσα από τις επιδράσεις του ποιητή στη συγκεκριμένη σύνθεση, όπως η φιλοσοφία του Ηράκλειτου, με τα

<sup>1</sup> Βλ. τα περιοδικά στα οποία δημοσιεύεται το καθένα από τα ποιήματα, στο κεφάλαιο του Moody D.(editor), “Four Quartets: music, word, meaning and value”, *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, Cambridge university press, Cambridge, 1994, σελ. 142.

τέσσερα στοιχεία της δημιουργίας, αέρα, γη, νερό και φωτιά, να αναφέρονται καθένα ξεχωριστά σε ένα επεισόδιο με την ανάλογη σειρά.

Η δημιουργία αυτή θεωρείται η ποιητική ολοκλήρωση του Eliot, το τέλος μιας πορείας που ξεκινάει με το *Gerontion*, ξεχωρίζει με το ποίημα *Waste Land*, συνεχίζει με το *Ash Wednesday* και τελειώνει με τη συλλογή *Four Quartets*, που συντίθεται από τα θέματα του θανάτου, της παρακμής της Ευρώπης, της πνευματικότητας και της πίστης μέσα από τη θρησκεία, σε μια καινούργια αρχή. Τα ποιήματα *Four Quartets* έρχονται να ολοκληρώσουν και να ξεπεράσουν τον κύκλο των προηγούμενων, καθώς, παρότι εμπεριέχουν θέματα απαισιοδοξίας, υπερβαίνουν στο σύνολό τους την πεισιθάνατη διάθεση, την αγωνία και το πολεμικό «κλίμα» που επικρατούσε εκεί, εντρυφώντας στην αναζήτηση της προσωπικής αυτοσυνειδησίας της αισθητής πραγματικότητας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, πρόκειται για μια κατάδυση στον εσωτερικό του κόσμο, στις μνήμες του, και για μια στροφή, με τον λυρισμό των εικόνων, στη φιλοσοφική ενατένιση της ζωής και των γεγονότων, που έρχεται σε αντιπαράθεση με έναν κόσμο που κυριεύεται από τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο.

Τα *Τέσσερα Κουαρτέτα*, μέχρι το 1974, μεταφράζονται από τέσσερις συγγραφείς της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρώτα, ένα μέρος του συνόλου των ποιημάτων, το τρίτο στη σειρά ποίημα, *The Dry Salvages*, δημοσιεύεται ολόκληρο από τον Αλέξανδρο Ξύδη στο περιοδικό *Τετράδιο Πρώτο* την Άνοιξη του 1945<sup>2</sup>. Επίσης, απόσπασμα από δυο μέρη του ποιήματος *The Dry Salvages* μεταφράζεται στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* για τον Eliot από τον κριτικό της λογοτεχνίας Αλέξανδρο Ξύδη το 1965<sup>3</sup>, με αφορμή τον θάνατο του ποιητή. Τα αποσπάσματα που μεταφράζονται στο αφιέρωμα προέρχονται από το τρίτο και τέταρτο μέρος του *Dry Salvages*, τα οποία δημοσιεύονται μαζί με αποσπάσματα από τη μετάφραση του Αντώνη Δεκαβάλλε και αποσπασματικές επιλογές άλλων ποιημάτων του Eliot.

Έπειτα, στο περιοδικό *Κοχλίας*, το 1946<sup>4</sup>, μεταφράζεται μόνο το πέμπτο μέρος του ποιήματος *East Coker* από τον Γιώργη Κιτσόπουλο και τη Ζωή Καρέλλη. Ακόμη,

<sup>2</sup> Eliot T.Σ., «The Dry Salvages», μετάφραση Αλέξανδρου Ξύδη, *Τετράδιο Πρώτο*, τχ. 1, (Άνοιξη 1945), σελ. 12-21.

<sup>3</sup> Eliot T.Σ., «The Dry Salvages III-IV», μετάφραση Αλέξανδρου Ξύδη, *Νέα Εστία*, τόμ.44<sup>ος</sup>, τχ.514, (1<sup>η</sup> Δεκ. 1948), σελ. 1502-1503.

<sup>4</sup> Eliot T.Σ., «Καινούργια Αρχή [Το 5<sup>ο</sup> και τελευταίο μέρος του East Coker]», μετάφραση Γ. Κιτσόπουλου και Ζωής Καρέλλη, *Κοχλίας*, τχ.1, ( Ιούν. – Ιούλ. 1946), σελ. 120.



μεταφράζονται ολόκληρα από τον καθηγητή, συγγραφέα, κριτικό και μεταφραστή Αντώνη Δεκαβάλλε το 1952. Η έκδοση περιλαμβάνει βιογραφικά στοιχεία για τον Eliot, σχόλια για τη γλώσσα του ποιήματος, κριτικά σχόλια για την ερμηνεία και παραλληλισμούς του συνόλου του έργου του. Η δημοσίευση ολόκληρης της σύνθεσης των *Τεσσάρων Κουαρτέτων* από τον Κλείτο Κύρου γίνεται πρώτα στο περιοδικό *Διαγώνιος* της Θεσσαλονίκης το 1965, ενώ αναδημοσιεύεται το ποίημα, στο ίδιο περιοδικό το 1980<sup>5</sup>.

Τα ποιήματα των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*, από τα τελευταία του, αποτελούν με βάση τα γλωσσικά σύμβολα, μέσα στα οποία ο Eliot συνθέτει τις εικόνες και τις μεταφορές για τον χρόνο και τον λόγο που συγκροτούν το σύμπαν, το καταστάλαγμα της εμπειρίας εν είδει φιλοσοφικών στοχασμών. Η ποιητική λειτουργία για τον Eliot, όπως τονίζει και ο ίδιος ο Α. Δεκαβάλλες στην εισαγωγή του για τη γλώσσα, χαρακτηρίζεται από τη μετατροπή της συγκίνησης σε αίσθημα και την «απόσταξη» των συναισθημάτων σε καινούργιες εμπειρίες που εσωτερικεύονται<sup>6</sup>.

#### 5.1.1 *Τέσσερα Κουαρτέτα, The Dry Salvages* – μετάφραση του Α. Ξύδη

Ο Αλέξανδρος Ξύδης μεταφράζει πρώτος ένα μέρος της σύνθεσης των *Τεσσάρων Κουαρτέτων* το 1944, το οποίο δημοσιεύεται πρώτα στο περιοδικό *Τετράδιο Πρώτο* την άνοιξη του 1945<sup>7</sup>. Ο Ξύδης ήταν ένας από τους εκδότες του ιστορικού πλέον περιοδικού (μαζί με τους Α. Βουσβούμη, Α. Καμπά και Α. Σολωμό), που κυκλοφόρησε έναν χρόνο μετά το τέλος της Κατοχής. Πολύπλευρη προσωπικότητα

<sup>5</sup> Έλιοτ Τ.Σ., «Τέσσερα Κουαρτέτα», μετάφραση Κλείτου Κύρου, *Διαγώνιος*, περ. Β', τχ. 1, (Ιαν. –Μαρ. 1965),σελ.17-41.Αποτελεί δεύτερη ανατύπωση της μετάφρασης του Τ.Σ. Έλιοτ, «Τέσσερα Κουαρτέτα», μετάφραση Κλείτου Κύρου, *Διαγώνιος*, τχ.6, (Σεπτ.-Δεκ.1980), σελ.209-237. Η συγκεκριμένη μετάφραση, δημοσιεύεται σε έντυπη έκδοση το 1994, με μικρές διαφοροποιήσεις, και τη διατήρηση αυτήν τη φορά των τίτλων κάθε ποιήματος στα αγγλικά, καθώς ο Κλείτος Κύρου είχε επιλέξει να μεταγράψει τους τίτλους στα ελληνικά στις προηγούμενες δημοσιεύσεις των μεταφράσεων. Έλιοτ Τ.Σ., *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα Τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλείτος Κύρου, εκ. Ύψιλον, Αθήνα, 1994.

<sup>6</sup> Βλ. Τ.Σ. Έλιοτ, *Τέσσερα Κουαρτέτα* (Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες), εκ. Καστανιώτη, Αθήνα<sup>2</sup>, 1992, σελ. 26-27.

<sup>7</sup> Βλ. Eliot T.S., «The Dry Salvages», μετάφραση Α. Ξύδη, *Τετράδιο πρώτο*, τχ.1, Μάρτιος 1945, σελ. 12-21. Βλ. και Ξύδης Α., «Πρώτα στο τετράδιο πρώτο», εφημ. *Καθημερινή*, 26 Ιουν.1981.

καθώς ήταν, διπλωμάτης στο επάγγελμα, η δράση του δεν περιορίζεται μόνο στη λογοτεχνία και τη νεοελληνική παράδοση, την οποία υπηρέτησε ως κριτικός και συγγραφέας και μέσα από τη γνωριμία και την κοινή επαγγελματική πορεία του με τον Γ. Σεφέρη, αλλά επεκτείνεται και στο έμπρακτο ενδιαφέρον του για τη νεοελληνική ζωγραφική<sup>8</sup>. Χρονολογικά, ανήκει στη γενιά του 1940, που σηματοδεύτηκε από τα βιώματα του πολέμου, και προσπάθησε να διαμορφώσει τη λογοτεχνική του πορεία μέσα από τα διδάγματα του πολέμου και την αποστασιοποίηση απέναντι στην καθιερωμένη «Γενιά του '30».

«Οι πόλεμοι ήταν καθοριστικός παράγοντας για τη διαμόρφωσή της. Στο προσχέδιο του εισαγωγικού κειμένου, όπως σώζεται στο αρχείο του Ξύδη, δίνεται πολύ μεγαλύτερη έμφαση στην ιδιομορφία της 'γενιάς του πολέμου'. Πρόκειται για τη νεολαία μιας εποχής που αναζητούσε την ταυτότητά της σε ένα κλίμα ευφορίας και ανάτασης, παρ' όλο που πίσω της κάπνιζαν τα χαλάσματα των Δεκεμβριανών»<sup>9</sup>.

Αναδημοσίευση ορισμένων τμημάτων του ποιήματος *Dry Salvages* έχουμε στο αφιέρωμα για τον Eliot με επιλογή κειμένων από τον Μηνά Δημάκη στο περιοδικό *Νέα Εστία* το 1948, χωρίς όμως την έγκριση του μεταφραστή, όπως ο ίδιος αναφέρει σε κριτικό του σημείωμα<sup>10</sup>.

Στη μετάφραση του ποιήματος *The Dry Salvages*, παρατηρούμε τη χρήση, ως επί το πλείστον, της δημοτικής γλώσσας της εποχής του Α. Ξύδη, με λαϊκότερους τύπους, όπως «μαζέβετ'», «γραίγος», «κατσουφιάζει», «δαγκαματιά», «περσότερους», «ρωτιέμαι», «κλωνί», «άρμενο», «αντένα» και «αράζετε». Παράλληλα, προσέχουμε την τάση απλοποίησης της ορθογραφίας με τη χρήση της ιστορικής ορθογραφίας, σε τύπους, όπως «σβυσμένο», «λάβαντα» (λεβάντα), «κυττάζοντας». Όμως, δεν απουσιάζουν και λόγιες λέξεις της καθαρεύουσας, όπως η λέξη «τραίνο» πριν απλοποιηθεί στα νέα ελληνικά σε «τρένο». Παρακάτω, στο μικρό μέρος της μετάφρασης, θα ασχοληθούμε με την παράθεση των κυριότερων σημασιολογικών και

<sup>8</sup> Βλ. Ξύδης Α., *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, τόμ. Α' και Β', εκ. Ολκός, Αθήνα, 1976.

<sup>9</sup> Τσιριμώκου Λ., «Στο λεωφορείο της Αριστεράς», εφημ. *Το Βήμα*, 04/08/2002, <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=144613> (τελευταία πρόσβαση 7 Οκτ. 2014).

<sup>10</sup> Ξύδης Α., «Πρώτα στο τετράδιο πρώτο», εφημ. *Καθημερινή*, 26 Ιουνίου 1981, σελ.6.

μορφολογικών σημείων που διαφέρουν από το πρωτότυπο, αν και σε πολλά σημεία πετυχαίνει να εμφυσήσει την ποιητικότητα του πρωτοτύπου.

Μια πρώτη παρατήρηση είναι ότι, στο μεγαλύτερο μέρος του *Dry Salvages*, ο Α. Ξύδης προσπαθεί και πετυχαίνει να μεταφράσει κατά λέξη, με πιστότητα, όπως τονίζει και στην υποσημείωση της μετάφρασής του<sup>11</sup>. Η μετάφραση στο σύνολό της είναι ακριβής, με μόνη εξαίρεση ορισμένες φράσεις του δεύτερου μέρους, όπου οι μεταφραστικές επιλογές κρίνονται ως ανακριβείς, αφού εκεί είτε μεταφράζει με βάση το μεταφορικό επίπεδο είτε προβαίνει σε κάποιες άστοχες επιλογές. Ακόμη, ορισμένες σημαντικές μεταφραστικές αλλαγές υπάρχουν, όπως θα δούμε, και στο τρίτο τμήμα του ποιήματος. Στο πρώτο μέρος, η επιλογή απόδοσης της φράσης “and the sea yelp” (το ούρλιαγμα της θάλασσας), που υποδηλώνει με βάση τον κυματισμό το πέρασμα του χρόνου, με τη φράση «το σκλήρισμα της θάλασσας» δεν ερμηνεύει με σαφήνεια τη μεταφορική εικόνα του πρωτοτύπου και δεν κρίνεται ως επιτυχημένη. Στη συνέχεια, στο δεύτερο μέρος, στο σημείο που υπονοείται η ελπίδα της αιωνιότητας με την υπέρβαση του θανάτου, προμηνύοντας την «αναγγελία», προσέχουμε τη φράση “Clamour of the bell”, που τη μεταφράζει με τη λογοτεχνική φράση «κλαγγή της καμπάνας». Παρακάτω, μεταφράζει με λαϊκές γλωσσικές επιλογές την πρόταση “while the North East lowers”, αποδίδοντας μεταφορικά το νόημα ως εξής: «καθώς ο γραίγος κατσουφιάζει». Αντίστοιχα, αναφέρεται στη θάλασσα ως σύμβολο της ελευθερίας και του άπειρου χρόνου, και από την άλλη αντιπαραθέτει το αιώνιο σύμβολο της θάλασσας με τον ανθρώπινο πεπερασμένο χρόνο, ως “the drifting wreckage” (συντρίμμια που παρασύρονται), φράση την οποία επιλέγει να αποδώσει περιφραστικά ως «στα ξυλάρμενα ναυάγια».

Όσον αφορά στη μορφολογική ισοδυναμία, παρατηρούμε ελάχιστες αλλαγές, όπως την παράφραση του στίχου του πρώτου τμήματος “And the evening circle in the winter gaslight” ως «και στον βραδινό κύκλο που ζώνει το χειμωνιάτικο φως του γκαζιού», στην προσπάθεια του να αποδώσει με ακρίβεια τη μεταφορική εικόνα. Στο δεύτερο τμήμα απαντά η γραμματική αλλαγή του ουσιαστικού “for renunciation” με το ρήμα «για να τ’ απαρηθούν», χωρίς μάλιστα να προδίδει τη σημασία του πρωτοτύπου.

Στον πέμπτο στίχο του τρίτου τμήματος του ποιήματος, ο μεταφραστής επιλέγει να αποδώσει τη λέξη “wistful” (μελαγχολικός, συλλογισμένος) με την πετυχημένη

<sup>11</sup> Eliot T.S., «The Dry Salvages», μετάφραση Α. Ξύδης, *Τετράδιο πρώτο*, τχ.1, (Μάρτιος 1945), σελ. 12.

αντιστοιχία «νοσταλγικός», κυρίως στην προσπάθεια του να ταιριάσει τη λέξη με τα συμφραζόμενα της πρότασης, η οποία αναφέρεται κυρίως στη λύπη και τη μελαγχολική διάθεση, επειδή όσοι δεν βρίσκονται πια στη ζωή δεν μπορούν να βιώσουν τον πόνο, τη χαρά, γενικότερα τα ανθρώπινα συναισθήματα και τις σκέψεις, που μέσω μνήμης ο ποιητής ανασύρει. Λίγο παρακάτω, η μεταφραστική επιλογή του για την απόδοση της εικόνας του τρένου με τους ταξιδιώτες που αδιάκοπα ταξιδεύουν, συμβολίζοντας έτσι τον χρόνο που αδιάκοπα το παρελθόν εναλλάσσεται με το παρόν, δίνεται λανθασμένα με το ρήμα «κατασταλάζω» για το ρήμα “settle” (κανονίζω). Όπως σημειώνει στη μελέτη του για το ποίημα ο Morris Weitz:

*“We can regulate our watches, we can measure the time of our Ordinary experiences, but we can never control the intractable, Inevitable character of destruction, which is the real meaning of The flux if we take it as the ultimate”<sup>12</sup>.*

Το ρήμα «κατασταλάζω» αποδίδει μεταφορικά τη σημασία της εικόνας, χωρίς να ανταποκρίνεται στην κυριολεκτική σημασία του ρήματος του πρωτοτύπου, που δείχνει ότι οι επιβάτες έχουν τακτοποιηθεί στη θέση τους για να ξεκινήσει το ταξίδι. Ανάλογα στα νέα ελληνικά το συγκεκριμένο ρήμα δεν χρησιμοποιείται, προσδιορίζοντας τα σημασιολογικά συμφραζόμενα του ταξιδιού με τρένο. Στην ίδια πρόταση, επίσης, προσέχουμε τη συντακτική αλλαγή του συνδέσμου “when”, που εισάγει χρονική πρόταση, με το μόριο «σαν», που εδώ εισάγει αναφορική παραβολική πρόταση και ισοδυναμεί με το «καθώς».

*“When the train starts, and the passengers are settled  
To fruit, periodicals and business letters/.../” (στ. 134-135)*

*«Σαν ξεκινάει το τραίνο, κ’ οι επιβάτες έχουν κατασταλάξει  
Με φρούτα, περιοδικά κ’ εμπορικές επιστολές/.../»*

<sup>12</sup> Weitz M., “T.S. Eliot: Time as a mode of salvation”, *T.S. Eliot Four Quartets a Casebook* (ed. Bernard Bergonzi), Macmillan Press, London, 1969, p.150.

Αντίστοιχα, στον στίχο που ο Eliot προτρέπει τους ανθρώπους να συνεχίζουν τη ζωή τους σαν ταξιδιώτες, ο Α. Ξύδης μεταφράζει τη λέξη “different” που προσδιορίζει τη ζωή, όχι με την κυριολεκτική της σημασία ως «διαφορετική» ή «ξεχωριστή», αλλά ως «νέες». Με αυτόν τον τρόπο δηλώνει με έμφαση την αδιάκοπη προσπάθεια του ανθρώπου να αναζητήσει νέους τρόπους, με το παρελθόν να τον καθορίζει και να επηρεάζει ξεκάθαρα το παρόν και το μέλλον του. Στους επόμενους στίχους και σε αντιδιαστολή με τα παραπάνω, ο ποιητής δηλώνει επηρεασμένος από τη φιλοσοφική γραμμή του Ηράκλειτου πως σε κάθε δεδομένη χρονική στιγμή ο άνθρωπος δεν παραμένει ίδιος. Η αλλαγή, προέρχεται κυρίως από τον βαθμό συνείδησης και αυτοσυνειδησίας που διαμορφώνει ο καθένας ανάλογα με τις εμπειρίες.

Επιπλέον, παρακάτω παραλλάσει τη μεταφορική εικόνα του Eliot, καθώς αλλάζει στη μετάφραση τη γραμματική θέση ορισμένων λέξεων, στον εξής στίχο:

“/.../while the narrowing rails slide together behind you;” (στ. 143)

Και η διαφορά του νοήματος στην απόδοση, όπως παραφράζεται από τον μεταφραστή:

«/.../καθώς οι ράγες στενεύουν και γλιστρώντας σμίγουνε πίσω σας».

Όπως βλέπουμε, αλλάζει στη μετάφραση το κύριο ρήμα της πρότασης “slide” (γλιστρώ) και το μεταφράζει μεν σωστά αλλά με μετοχή, ενώ το επίρρημα “together” (μαζί, συνέχεια, ταυτόχρονα) το μετατρέπει σε ρήμα «σμίγουνε», με αποτέλεσμα να δημιουργεί μια εικόνα που σημαίνει πως οι γραμμές ενώνονται, καθώς γλιστράνε. Αντίθετα στο πρωτότυπο, οι γραμμές, οι ράγες του τρένου, γλιστράνε μαζί με τους ανθρώπους πίσω, υπονοώντας έτσι ο ποιητής τη χρονική αλλαγή, την πορεία.

Στο υπόλοιπο μέρος του ποιήματος, ο Α. Ξύδης μεταφράζει, δίνοντας έμφαση στη μεταφορικότητα των στίχων του ποιήματος. Μέσα από τις μεταφραστικές επιλογές πετυχαίνει, σε ορισμένους στίχους, όσον αφορά στο σημασιολογικό επίπεδο του πρωτοτύπου, να εμφυσήσει την ποιητικότητά του.

“At nightfall, in the rigging and the aerial,  
Is a voice descanting (though not to the ear,

The murmuring shell of time, /.../” (στ. 148-150)

«Κατά το σούρουπο, στ’ άρμενα και στην αντέννα,  
Είναι μια φωνή που *φλυαρεί* (αν και όχι για τ’ αυτί,  
Του χρόνου το κοχύλι που *θροΐζει*, /.../»

Έτσι, επιλέγει να αποδώσει τη λέξη “rigging” (αρματωσιά πλοίου, ξάρτια) με τη λαϊκότερη επιλογή «στ’ άρμενα», ενώ προσαρμόζει τη μετοχή “descanting” (τραγουδάω) με τη λέξη «φλυαρώ», που δεν αποδίδει με σαφήνεια και πληρότητα τη μεταφορική εικόνα που υπονοεί ο ποιητής. Με τον ίδιο τρόπο, και η επιλογή της απόδοσης της μετοχής “murmuring” (μουρμουρίζω, ψίθυρος) με το ρήμα «θροΐζει» εντάσσεται στο μεταφορικό επίπεδο και επιτείνει την ποιητικότητα της μετάφρασης, καθώς το συγκεκριμένο ρήμα της μετάφρασης χρησιμοποιείται για να αποδώσει ήχους με βάση τη συναισθησία (ακοή, όραση εδώ) από τα φύλλα των δέντρων της φύσης και όχι από το κοχύλι. Το ίδιο συμβαίνει και με την απόδοση της φράσης “with an equal mind” (στ. 156), όπου αντί για «ισορροπημένη σκέψη», ο μεταφραστής επιλέγει «ζυγιασμένη σκέψη». Λίγο παρακάτω, η απόδοση του ρήματος “receive” (λαμβάνω, παίρνω) γίνεται με το ποιητικότερο «αφουγκράζομαι», στη φράση “you can receive this/.../” (στ. 158) ως «μπορεί ν’ αφουγκραστείτε/.../», επισημαίνοντας ότι ο άνθρωπος πρέπει να αντιλαμβάνεται το απροσδόκητο της ζωής και ότι το τέλος, ο θάνατος, παραμένει κοντά.

Στο επόμενο τμήμα, το μικρότερο των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*, έχουμε την παρουσίαση μιας προσευχής στην προστάτιδα των θαλασσοπόρων, την Παναγία. Ο Α. Ξύδης μεταφράζει προς το λαϊκότερο την τιμητική ονομασία “Lady” ως «Κυρά», ακολουθώντας τη γραμμή του Σεφέρη στη μετάφραση της *Ερημης Χώρας*. Αντίθετα όμως αποδίδει το ρήμα “pray” (προσεύχομαι) με το αρχαιοπρεπές θρησκευτικό ρήμα «δέομαι», προσαρμόζοντας εδώ στα νέα ελληνικά το σημείο ως προς τη θρησκευτικότητα.

Τέλος, ενδιαφέρον υπάρχει στη μεταφορική εικόνα των τελευταίων στίχων, όπου ο Eliot κάνει παράκληση για όσους έχουν χαθεί για πάντα στη θάλασσα, με την πετυχημένη απόδοση του Α. Ξύδη στη μεταφορική εικόνα του ποιητή αλλά, ταυτόχρονα, και την παράφραση, με την προσθήκη του ρήματος «που σημαίνει» στον

τελευταίο στίχο. Ο συμβολισμός στο σημείο αυτό συνδέει αλληγορικά την εικόνα του χαμού του Ιώβ στη θάλασσα από το κήτος με το σύμβολο της καμπάνας, αλλά και την τελική επιβίωσή του, που εδώ την αποδίδει η καμπάνα, το οποίο και οδηγεί στην επιδίωξη μιας πνευματικότερης ζωής.

“Or in the dark throat which will not reject them  
Or whenever cannot reach them the sound of the sea bell’s  
Perpetual angelus”. (στ. 185-187)

« /.../ή στο σκοτεινό λαρύγγι που δε θα τους ξεράσει  
Η οπουδήποτε δεν τους φτάνει ο ήχος της θαλασσινής καμπάνας  
Που σημαίνει τον αιώνιο εσπερινό».

5.1.2 *Τέσσερα Κουαρτέτα – Καινούργια αρχή*<sup>13</sup> (το 5<sup>ο</sup> μέρος του *East Coker*) – μετάφραση Γ. Κιτσόπουλου – Ζ. Καρέλλη

Η μετάφραση του τελευταίου μέρους του *East Coker* παρατίθεται από τους δυο Θεσσαλονικείς ποιητές του Μεσοπολέμου, τον Γιώργη Κιτσόπουλο και τη Ζωή Καρέλλη στο περιοδικό *Κοχλίας* το 1946. Το συγκεκριμένο πρωτοποριακό περιοδικό αποτελεί ένα φυτώριο της μοντερνιστικής λογοτεχνίας σε μετάφραση παρ’ όλη τη

<sup>13</sup> Στη διατριβή της η Α. Αναστασιάδου τονίζει την τάση χειραγώγησης που παρατηρείται στην προσθήκη ενός επιπλέον τίτλου (Καινούργια Αρχή) στη μετάφραση των δυο μεταπολεμικών συγγραφέων, που δεν υπάρχει στο πρωτότυπο. Anastasiadou A., “III. The norms and constraints of Translation Practice”, *T.S. Eliot and the first-post-war generation of Greek poets*, Thesis, English Department of University of Birmingham, Birmingham, 1996, σελ. 229. Φυσικά, η προσθήκη του τίτλου, συνοψίζει το σημασιολογικό περιεχόμενο του δεύτερου ποιήματος των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*, που επαναλαμβάνει σαν μότο τη φράση “In my end is the beginning”, και εδώ η προσθήκη του τίτλου εκεί όπου το πρωτότυπο έχει απλά έναν αριθμό θα μπορούσε να εξηγηθεί από το γεγονός ότι παραθέτουν ένα απόσπασμα, μια κίνηση από το δεύτερο ποίημα του συνόλου της συλλογής και είναι σημαντική η πρόσληψη του νοήματος από το νεοελληνικό αναγνωστικό κοινό. Ο συγκεκριμένος τίτλος αφήνει ανοιχτή την επικοινωνία με τον αναγνώστη και τα σημασιολογικά συμφραζόμενα, όπως και στο ποίημα υπάρχουν ανοιχτές ερμηνείες.

σύντομη διάρκεια κυκλοφορίας του<sup>14</sup>. Οι δυο λογοτέχνες της Α΄ μεταπολεμικής περιόδου συνεργάζονται με το περιοδικό, δημοσιεύοντας ποιήματα και μεταφράσεις, και ειδικότερα ο Γ. Κιτσόπουλος ήταν ένας από τους δημιουργούς του περιοδικού και υπευθύνους για τη συγγραφική ύλη, ενώ η Ζ. Καρέλλη, ήταν μέλος της συγγραφικής επιτροπής του περιοδικού. Χαρακτηριστικό της ποίησης του Γ. Κιτσόπουλου είναι η εσωτερική αγωνιώδης αναζήτηση και η ποιητική του μνήμη που εντυπώνεται από τις σύγχρονες καταστάσεις του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, της Κατοχής και του εμφυλίου που ακολούθησε.

Η Ζωή Καρέλλη<sup>15</sup> γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1901 και ασχολήθηκε με την ποίηση, την κριτική, το θέατρο, ενώ με τη μετάφραση ασχολήθηκε κυρίως με τον Eliot. Η ποίησή της εμπνέεται από τα βιώματα των πολέμων, αλλά κυρίως τα παρουσιάζει εσωτερικευμένα και συμβολικά, μέσα από την τάση της αναζήτησης μεταφυσικών ερωτημάτων και υπαρξιακής αγωνίας. Οι δυο πρώτες συλλογές (*Η Εποχή του Θανάτου*, *Η Φαντασία του Χρόνου*), που δημοσιεύει περίπου στον ίδιο χρόνο με το απόσπασμα από τα *Τέσσερα Κουαρτέτα*, συγγενεύουν κυρίως ως προς το χαρακτηριστικό που επισημαίνει ο κριτικός Π. Σπανδωνίδης για την ποίησή της, «την προσπάθεια που τη χαρακτηρίζει, μ' όλες τις λοξοδρομίες, από τώρα ως το τέλος: να μετατάξει δηλαδή το νοητικά αφηρημένο στο πνευματικά συγκεκριμένο»<sup>16</sup>. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η μετάφραση αποσπάσματος από τα *Τέσσερα Κουαρτέτα* συγγενεύει θεματικά με τις προσωπικές της ποιητικές αναζητήσεις, τον χρόνο, τον θάνατο και το τέλος, τα οποία την απασχολούν στην πρωτότυπη ποιητική της δημιουργία<sup>17</sup>. Άλλωστε, η Ελλάδα μόλις έχει βγει από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και, όσον αφορά στο κοινωνικοπολιτικό κλίμα

<sup>14</sup> Βλ. αναλυτικά για τον πρωτοποριακό χαρακτήρα του περιοδικού Γ. Αράγης, «Το περιοδικό 'Κοχλίας': άνοιγμα στον μοντερνισμό», στο Σφυρίδης Π. (επιμ.), *Φυτώρια λογοτεχνίας στην Θεσσαλονίκη, Τα λογοτεχνικά περιοδικά της πόλης στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Πρακτικά συνεδρίου, Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2006, σελ. 73-83.

<sup>15</sup> Πρόκειται για φιλολογικό ψευδώνυμο της Χρυσούλας Αργυριάδη, αδερφής του Νίκου Γ. Πεντζίκη. Συνολικά, εξέδωσε δώδεκα ποιητικές συλλογές, ενώ τιμήθηκε με το Κρατικό βραβείο ποίησης, δύο φορές, το 1956 και το 1974.

<sup>16</sup> Σπανδωνίδης Π., *Η Νεώτερη Ποίηση στην Ελλάδα*, Δοκίμιο, εκ. Ίκαρος, Αθήνα, 1955, σελ. 102.

<sup>17</sup> Για τις ομοιότητες και τις διαφορές της ποίησης της Καρέλλη με το ποίημα *Four Quartets* του Eliot, βλ. το κεφάλαιο της διατριβής Anastasiadou A., "Chapter 2. Resistance carnivalised: Zoi Karelli's and A. Dekavalles's poetry", *T.S. Eliot and the First Post-War Generation of Greek poets*, Thesis, Birmingham, 1996, pp. 47-80.



που επικρατεί την περίοδο που δημοσιεύεται η μετάφραση, παραμένει ασταθές και αβέβαιο, αφού έχει ήδη ξεκινήσει ο εμφύλιος στις αρχές του Μαρτίου του ίδιου χρόνου. Οι κοινωνικές και οι πολιτικές συνθήκες που επικρατούν, δεν αποτελούν εχέγγυο μιας καλύτερης διαβίωσης<sup>18</sup> και η υπαρξιακή αναζήτηση, η εσωτερίκευση και η ματαιότητα των επιγείων μοιάζουν ως το αντίβαρο στην καταστροφή.

Το ποίημα *East Coker* χωρίζεται σε πέντε μέρη, το τελευταίο από τα οποία μεταφράζουν οι δυο νεοέλληνες λογοτέχνες και εμπεριέχει πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία του Eliot, καθώς ως κεντρικό σύμβολο του ποιήματος προβάλλει το σπίτι των προγόνων του Eliot και οι προσωπικές του μνήμες έπειτα από την επίσκεψή του στο χωριό, το καλοκαίρι του 1937. Στο πέμπτο μέρος του *East Coker*, πρώτα παρουσιάζεται η απάρνηση και απαξίωση του συγγραφικού παρελθόντος του Eliot, με την παραδοχή ότι κάθε προσπάθεια αποτελεί συνεχώς ένα νέο ξεκίνημα και ότι, όπως αναφέρεται και στο δοκίμιό του, για τον ποιητή η συγγραφική διαδικασία απαιτεί μια συνεχή απόσβεση της προσωπικότητάς του<sup>19</sup>.

Πρώτα από όλα παρατηρούμε την προσθήκη ενός νέου τίτλου, «Καινούργια αρχή», στο πέμπτο τμήμα του ποιήματος *East Coker*. Η Καρέλλη στο δοκίμιό της για τον Eliot συμπληρώνει σχετικά με την ανάγκη καινούργιας αρχής, την οποία επιλέγει και ως τίτλο στο απόσπασμα που μεταφράζει:

*«Αυτό που μας ζητάει ο Έλιοτ είναι πράγματι φοβερό· να χάσουμε τη  
Βεβαιότητα μας, να κάνουμε 'μια καινούργια αρχή' ενώ οπωσδήποτε  
Συγκρατούμε κάποια βεβαιότητα, ας είναι επιφανειακή»<sup>20</sup>.*

Η έμφαση που δίνει η Καρέλλη στο νέο ξεκίνημα, για το οποίο μας προτρέπει και ο Eliot, είναι ο εσωτερικός μας κόσμος να αντιστέκεται απέναντι στις προκλήσεις της υλικής πραγματικότητας, που είναι κατάλοιπο της νεωτερικότητας, έναντι της

<sup>18</sup> Για την κατάσταση της ανέχειας που επικρατούσε στην Ελλάδα έπειτα από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τις κοινωνικές συνθήκες και την εξωτερική πολιτική προς την οποία στράφηκαν οι ιθύνοντες της ελληνικής κυβέρνησης, βλ. Σβολόπουλος Κ., «Α΄ Προσανατολισμός στην Δύση 1945-1954», *Η ελληνική εξωτερική πολιτική 1945-1981*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 2001, σελ. 16.

<sup>19</sup> Eliot T.S., "Tradition and the individual talent", *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1932, p. 21.

<sup>20</sup> Καρέλλη Ζωή, «Γύρω απ' τον Τ.Σ. Έλιοτ», *Ο Αιώνας μας*, Περ. Β΄, Φύλλο δεύτερο, (Απρίλης 1948), σελ. 7.

πνευματικής ζωής μας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, όπως θα δούμε και παρακάτω, η ποίηση προβάλλει ως εσωτερική ανάγκη και η ικανοποίηση που προσφέρει είναι αισθητικής φύσεως.

Αντίστοιχα, στο ξεκίνημα, όπου και προβάλλονται οι πολιτικές συνθήκες, η αναφορά στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, κάτω από τις οποίες ο ποιητής γράφει το ποίημα το 1939, προσέχουμε ότι στο σύνολο της μετάφρασης διατηρείται η μορφολογία του αποσπάσματος του πρωτοτύπου. Τον γαλλικό όρο "l' entre deux guerres" (στ. 175) τον μεταφέρουν περιληπτικά με βάση το νόημά του, δηλαδή με τη φράση «τα χρόνια του μεσοπολέμου», που γίνεται εύκολα αντιληπτή στο νεοελληνικό αναγνωστικό κοινό. Επίσης, στον στίχο που προηγείται παραλείπουν το ρήμα της φράσης "having had twenty years-" (στ. 174), συμπυκνώνοντας στη μετάφραση τους δύο πρώτους στίχους και επαναλαμβάνοντας τη φράση «μ' είκοσι χρόνια» και στον επόμενο στίχο.

"So here I am, in the middle way, having had twenty years-  
Twenty years largely wasted, *the years of l' entre deux guerres*-" (στ. 174-175)

«Να πουμαι μεσοστρατίς, μ' είκοσι χρόνια-  
Είκοσι χρόνια πλέρια χαλασμένα, τα χρόνια του μεσοπολέμου-»

Στη συνέχεια, στους επόμενους στίχους, που αναφέρονται στην ποιητική δημιουργία και τον τρόπο σύνθεσης, παρατηρούμε την τάση υπερβολής στις μεταφραστικές επιλογές, αφού το πρωτότυπο επισημαίνει την ταπεινοσύνη του δημιουργού, ο οποίος κάθε φορά που γράφει εξελίσσεται προς το καλύτερο, αλλά, παρότι εξελίσσεται και βελτιώνεται, κάθε φορά νιώθει ότι ξεκινάει σαν να είναι στην αρχή της ποιητικής του πορείας. Καθοριστικό ρόλο για την αλλαγή του νοήματος έχουν οι επιλογές της μετάφρασης του ρήματος "use" (χρησιμοποιώ, μεταχειρίζομαι), αλλά και η επιλογή απόδοσης της φράσης "to get the better of the words" με το ρήμα «εκμεταλλεύομαι», αντί της κυριολεκτικής σημασίας «να παίρνω τις καλύτερες από τις λέξεις» και την εμφατική χρήση του μορίου της άρνησης «Δεν» στο ξεκίνημα του επόμενου στίχου, στη θέση της αγγλικής πρόθεσης "for".

"Trying to learn to use words, and every attempt

Is a wholly new start, and a different kind of failure  
 Because one has only learnt *to get the better of words*  
 For the thing one no longer has to say, or the way in which/.../” (στ. 176-179)

«Πασχίζοντας να μάθω να ταιριάζω λέξεις, και κάθε δοκιμή  
 Είναι ένα ολοκαίνουριο ξεκίνημα και είδος διαφορετικό αποτυχίας  
 Γιατί έμαθες μονάχα να εκμεταλλεύεσαι τις λέξεις  
 Δεν έχεις για το πράγμα περισσότερα να πεις ή για τον τρόπο/.../»

Επιπλέον, λίγο παρακάτω, στο σημείο που ο Eliot αναφέρεται στην αδυναμία των λέξεων της γλώσσας να περιγράψουν με ακρίβεια την εμπειρία που έχει βιώσει ο ίδιος (εδώ την εμπειρία του πολέμου), η απόδοση διαφέρει από το πρωτότυπο, εντείνοντας την έννοια της μεταφορικής εικόνας που δημιουργεί ο Eliot. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η ποιητικότητα εκφράζεται μέσα από τις μεταφραστικές επιλογές που επιτείνουν το νόημα της μεταφοράς, όπως στη μετάφραση της λέξης “shabby” (κουρελιασμένος) με τη συνεκδοχή «φτωχός» και την απόδοση του ρήματος με άλλη, μεταφορική σημασία μέσω της επιλογής της απόδοσης του ρήματος “deteriorating” (χειροτερεύω, επιδεινώνω) με την αντιστοιχία «ξεφτάω», που αποδίδει μεταφορικά κάτι που φθίνει, και εδώ συγκεκριμένα αναφέρεται στη λέξη “equipment” (εφόδια, εξάρτυση, εξοπλισμός). Το περίεργο εδώ είναι ότι μεταφράζει με τη λέξη «εξάρτηση» και όχι «εξάρτυση», προσδιορίζοντας έτσι ένα άλλο σημασιολογικό περιβάλλον και παρανοώντας τη μεταφορική εικόνα του πρωτοτύπου. Στην εικόνα που δημιουργεί ο ποιητής, τα «εφόδια» μας, τα προσωπικά μας αντικείμενα για την ποίηση, παρουσιάζονται ελλιπή, αφού τα συναισθήματα της συγκεκριμένης στιγμής δεν μπορούν να αποδοθούν με ακρίβεια από τις λέξεις και πάντα διαφεύγουν από τη χρονική στιγμή.

“With shabby equipment always deteriorating  
 In the general mess of imprecision of feeling  
 Undisciplined squads of emotion”. (στ. 182-184)

«με φτωχική εξάρτηση που ξεφτάει πάντα

Στο όλο μπέρδεμα του ακαθόριστου απ' το αίσθημα  
Συγκίνησης άτακτα στίφη».

Αξιοπρόσεχτη είναι και η μετάφραση του όρου “pattern”, που στα *Τέσσερα Κουαρτέτα* παίζει καθοριστικό ρόλο με βάση και τη χριστιανική ιδεολογία του Eliot, καθώς επισημαίνει την ύπαρξη ενός θεϊκού, συμπαντικού «σχεδίου» για την ανθρωπότητα. Εδώ, με τη χρήση του συγκεκριμένου συμβόλου ενδιαφέρεται, πρώτα απ' όλα, να δείξει την ανάγκη της στροφής στην πνευματικότητα, σε μια ανώτερη πνευματική κατάσταση του ανθρώπου. Όμως, τα σύμβολα στην ποίησή του και οι δυνατότητες ερμηνείας τους παραμένουν ανοιχτά, σε ένα ποίημα πολυφωνικό που, όπως ήδη προαναφέραμε, υπονοεί και τις προσπάθειες βελτίωσης της συγγραφικής του δημιουργικότητας, της ποιητικής λειτουργίας, της τέχνης. Στον συγκεκριμένο στίχο της μετάφρασης προσέχουμε πως η μεταφραστική επιλογή «τύπος», για να αποδώσει τον όρο “pattern” με μια από τις κυριολεκτικές σημασίες της λέξης, αυτήν της κατηγορίας του τύπου με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, υπονοεί ότι, όσο μεγαλώνει ο άνθρωπος, αρχίζει να αναρωτιέται περισσότερο για τον θάνατο και τον κόσμο των νεκρών. Δεν αποδίδει, ωστόσο, με ακρίβεια το νόημα, όπως προαναφέραμε, που έχει ο όρος “pattern” στη σύνθεση του Eliot.

“As we grow older  
The world becomes stranger, the pattern more complicated  
Of dead and living”. (στ. 192-194)

«Καθώς γερνάμε  
Ο κόσμος γίνεται πιο ξένος, ο τύπος πιο πολύπλοκος  
Του πεθαμένου και του ζωντανού».

Παρακάτω, εσφαλμένα μεταφράζει τη λέξη “lifetime” (διάρκεια ύπαρξης, διάρκεια ζωής, χρόνος) με τη λεξιλογική επιλογή «βίωση»<sup>21</sup>, τον συγκεκριμένο τρόπο

<sup>21</sup> Για τη συγκεκριμένη επιλογή και τη σημασία των λέξεων «βίωση» και «βίωμα», βλ. την παραπομπή στον Δ. Τζιόβα στη διατριβή της Α. Anastasiadou, όπου η συγγραφέας, επισημαίνει την

που βιώνει κάποιος κάτι, ενώ ο Eliot επισημαίνει ευρύτερα την αξία της επιστροφής στις αναμνήσεις, στα ίχνη δηλαδή της ζωής του παρελθόντος<sup>22</sup>, της καταγωγής και των γενεών, που είναι δύσκολο να ανασυσταθούν ολοκληρωτικά. Παρατίθεται ακολούθως το απόσπασμα, όπου φαίνεται, όπως σε ολόκληρο το ποίημα *East Coker*, η αναγωγή στα σύμβολα του παρελθόντος με βάση τον χρόνο, ως ένα κομμάτι μνήμης και προσωπικής ηρεμίας, δοσμένο μέσα από τις μεταφορικές εικόνες. Η επιλογή της λέξης «βίωση», δηλαδή του προσωπικού τρόπου που ζει κάποιος τα γεγονότα και της αποσπασματικότητας της εμπειρίας, συσχετίζεται βέβαια με την ποιητική της μοντερνιστικής ποίησης, που στοχεύει να κατανοήσει, να κατασκευάσει και να αναδημιουργήσει την προσωπική εμπειρία<sup>23</sup>, τον τρόπο δηλαδή που βιώνει κάποιος τα γεγονότα, και τις λέξεις σε ποίηση.

“But a lifetime burning every moment  
And not the lifetime of one man only  
But of old stones that cannot be deciphered”. (στ. 196-198)

«Μα βίωση που φλέγεται κάθε στιγμή  
Κι όχι η βίωση μόνο ενός ανθρώπου  
Μα από πέτρες παλιές που δεν μπορούν να ερμηνευτούν».

Επίσης, μεταφράζει λανθασμένα τη λέξη “still” προς το τέλος του ποιήματος, που συνδέεται με τα ερωτήματα του κυκλικού χρόνου της ζωής, και της ήρεμης κίνησης που συνδέεται με την ακινησία. Εδώ, η επιλογή της μετάφρασης της επαναλαμβανόμενης λέξης “still” του πρωτότυπου στίχου δίνεται περιφραστικά με την επανάληψη του χρονικού επιρρήματος «πάλι», απλοποιώντας, χωρίς όμως να

---

υποκατάσταση και χειραγώγηση του όρου του πρωτοτύπου στον ελληνικό πολιτισμό με την επιλογή «βίωση». Ό.π., σελ. 230.

<sup>22</sup> Haldar S., “Four Quartets”, *T.S. Eliot: A twenty first century view*, Atlantic Publishers and distribution, India, 2005, p. 108.

<sup>23</sup> Βλ. το σχόλιο του Eliot για την ποίηση στο δοκίμιο *Tradition and the Individual Talent*, στο Eliot T.S., *Tradition and the Individual Talent, Selected Essays*, Faber and Faber, London 1932, p.18 και γενικότερα για τη μοντερνιστική ποίηση Hermans Th., *The structure of Modernist Poetry*, Routledge, New York, 1982, p. 229.

προσδιορίζει, το ακριβές νόημα του στίχου και τη βαρύτητα της σημασίας του χρόνου και της υπερβατικής διάστασης στο ποίημα του Eliot.

### 5.2.1 Τέσσερα Κουαρτέτα (1. *Burnt Norton*) – μετάφραση του Α. Δεκαβάλλε

Ο Α. Δεκαβάλλε γεννήθηκε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου το 1920. Έζησε στην Αμερική, όπου και δίδαξε από το 1969 ως καθηγητής Συγκριτικής Φιλολογίας στο πανεπιστήμιο, ενώ ξεχώρισε νωρίς στα νεοελληνικά γράμματα, κυρίως ως ποιητής, κριτικός και μεταφραστής έργων Άγγλων και Αμερικανών συγγραφέων. Χρονολογικά, το έργο του ανήκει στην Α΄ Μεταπολεμική γενιά, αλλά διατηρεί ιδεολογικές συγγένειες από τη «γενιά του '30», καθώς υπήρχε διαρκής επικοινωνία και αμοιβαία εκτίμηση με τον Γ. Σεφέρη και τον Ο. Ελύτη. Το μεταφραστικό του έργο είναι ποικίλο, ιδιαίτερα με μεταφράσεις ποίησης, όπως των *Τεσσάρων Κουαρτέτων* του Eliot, στα ελληνικά αλλά και Κυπρίων ποιητών στα αγγλικά<sup>24</sup>.

Το ποίημα μεταφράζεται ολόκληρο για πρώτη φορά από τον Α. Δεκαβάλλε το 1952, σε μια έκδοση που συμπληρώνεται από μια μελέτη με σχολιασμό για το ποίημα και βιογραφικά στοιχεία του Eliot, καθώς και από μια αναφορά στη λειτουργία της νεοελληνικής γλώσσας στη μετάφραση, χαρακτηριστικά σημεία της οποίας θα επισημάνουμε παρακάτω, με αφορμή τη μετάφραση. Όπως αναφέρει ο Τίμος Μαλάνος για τη συγκεκριμένη μεταφραστική εκδοχή, η προσπάθεια είναι αξιέπαινη, από τη στιγμή που μια από τις πιο δύσκολες συνθέσεις, για πρώτη φορά, μεταφέρεται ολόκληρη στα ελληνικά. Η μόνη αδυναμία για τον Τ. Μαλάνο, όπως θα δούμε και παρακάτω, παρότι η μετάφραση βρίθει από λαϊκές προφορικές λέξεις, είναι ότι ορισμένοι στίχοι στη μετάφραση παραμένουν αδούλευτοι και δεν σμιλεύονται, μέχρι να βρει τις πιο κατάλληλες λέξεις για να αποδώσει το νόημα με πλαστικότητα στη

<sup>24</sup> Αργυρίου Α., «Η Α΄ Μεταπολεμική Γενιά», *Η ελληνική ποίηση*, εκ. Σοκόλη, Αθήνα, 1979, σελ. 364-373.

μορφή<sup>25</sup>. Το πρώτο ποίημα της συλλογής έχει ως στοιχείο δημιουργίας τον αέρα. Η ονομασία είναι η μόνη από τα *Τέσσερα Κουαρτέτα* που δεν προέρχεται από κάποιο μέρος του οικογενειακού παρελθόντος του Eliot, αλλά αναφέρεται σε ένα παλιό σπίτι που καταστράφηκε από πυρκαγιά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, σε μια έπαυλη με κήπο στο Γκλόστερσάιρ<sup>26</sup>. Ο ποιητής επισκεπτόταν συχνά το μέρος και βρέθηκε εκεί για διακοπές το 1934.

Στην εισαγωγή του για τη γλώσσα, ο Α. Δεκαβάλλες τονίζει την αδυναμία απόδοσης της ακριβούς ισοδυναμίας των λέξεων και την τάση να διαφοροποιείται σε ορισμένα χαρακτηριστικά σημεία του πρωτοτύπου, προκειμένου να πετύχει τις αντίστοιχες σημασίες. Ο ίδιος, πάλι, επισημαίνει την ανάγκη εξεύρεσης των απαραίτητων αντιστοιχιών, από τη στιγμή που για την πράξη της μετάφρασης ο μεταφραστής ξεκινάει πρώτα ως αναγνώστης και έπειτα ως κριτικός, ερμηνεύοντας και αλλάζοντας, όπου είναι απαραίτητο για να διατηρηθεί το ύφος, το νόημα του ποιήματος. Όπως σημειώνει ο ίδιος ο μεταφραστής, η μετάφραση έχει στόχο την ανεύρεση των κατάλληλων γλωσσικών στοιχείων και ιδιωματισμών της γλώσσας-στόχου, για να πετύχει το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

*«Ο παράτολμος μεταφραστής της ποίησης, πάνω από τις οποιεσδήποτε άλλες αρετές του, πρέπει νάναι όσο μπορεί πιο καλά γλωσσικά οπλισμένος και γλωσσικά ευαίσθητος. Γιατί γλωσσικός κυρίως είναι ο αγώνας του, το άθλημα του, με το 'γλωσσικό' ναχει μια πολύ ευρύτερη έννοια, ιδιότυπη της ποίησης, από εκείνη που συνήθως του δίνουμε»<sup>27</sup>.*

<sup>25</sup> Βλ. Μαλάνος Τ., «Θ.Σ. Έλιωτ: 'Τέσσερα Κουαρτέτα'. Απόδοση, Εισαγωγικά Δοκίμια και Σχόλια από τον Αντώνη Δεκαβάλλε», *Νέα Εστία* τομ. 54, τχ. 634 (1 Δεκ.1953), σελ. 1853-1855. «*Οπωσδήποτε ο κ. Δεκαβάλλε οφείλει, ξαναδοκιμάζοντας, να εξαντλήσει το λεκτικό πλάσιμο ωρισμένων του στίχων*». Αντίστοιχα, στη δεύτερη έκδοση του ποιήματος που επιμελήθηκε ο μεταφραστής, παρατηρούμε πως υπάρχουν αρκετές διαφοροποιήσεις ως προς τις λεκτικές επιλογές, μεταφραστικές αλλαγές που αποδίδουν καλύτερα τον ποιητικό ρυθμό του πρωτοτύπου. Έλιωτ Τ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα, Απόδοση, Εισαγωγικά Δοκίμια και σχόλια Α. Δεκαβάλλες*, εκ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1992.

<sup>26</sup> Ακρόντ Π., «Κεφ. 11<sup>ο</sup> Νέο ξεκίνημα (1934-1935)», *T.S. Eliot, ο άνθρωπος πίσω από τη μάσκα*, μετάφραση Παλμύρα Ισμουρίδου, εκ. Νεφέλη, Αθήνα, 2002, σελ. 240.

<sup>27</sup> Έλιωτ Τ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες, εκ. Μαυρίδη, Αθήνα, 1952, σελ. 14 -16.

Από την άλλη μεριά, ο φόβος του μεταφραστή έγκειται στην αναγκαστική, σε ορισμένες περιπτώσεις, ιδιοποίηση και χειραγώγηση του κειμένου<sup>28</sup>, καθώς υπάρχει μεγάλη δυσκολία στην εξεύρεση της ακριβούς λέξης, ενώ επιπλέον καθοριστική είναι και η προσωπική ποιητική ιδιοσυγκρασία του μεταφραστή, που επιδιώκει να αφομοιώσει το ποίημα στη γλώσσα-στόχο. Παρακάτω, θα σημειώσουμε στίχους και ιδιότυπες εκφράσεις, όπου φαίνεται η προσαρμογή όρων του αγγλικού ποιήματος στα ελληνικά, αλλά και μεταφραστικά σημεία, όπου ο μεταφραστής προσπαθεί να αποδώσει μεταφορικές εικόνες και διαφοροποιείται με βάση τις μεταφραστικές του επιλογές. Η προσαρμογή γίνεται με βάση την επιδίωξη να ανταποκριθεί στη συνέχεια της ευρύτατης γλωσσικής και πολιτισμικής παράδοσης των νέων ελληνικών, όπως καθιερώνεται από τον Γ. Σεφέρη στις μεταφράσεις του, κυρίως από τη δημοτική παράδοση. Η γλώσσα με την οποία μεταφράζει το ποίημα του Eliot είναι η δημοτική της εποχής, με τη χρήση ιδιωματισμών στις αποδόσεις των λέξεων, συνεχίζοντας την παράδοση της γλώσσας της μετάφρασης του Σεφέρη, την οποία και ο ίδιος ο μεταφραστής ενστερνίζεται ως πεποίθηση. Ορισμένες ιδιωματικές λέξεις που δείχνουν τη γλωσσική και πολιτιστική αφομοίωση στη μετάφραση και με τις οποίες αποδίδει τις αντίστοιχες λέξεις του ποιήματος της γλώσσας-πηγής είναι: «χινόπωρο», «λάλησε», «μερεύει», «ζαγάρι», «ανίδωτη», «πυξών» και «νερόλακκος».

Στο πρώτο μέρος του *Burnt Norton*, τον ποιητή απασχολεί η αφηρημένη έννοια του χρόνου και της επίδρασης που ασκεί στον άνθρωπο το πέρασμά του και οι αναμνήσεις. Έτσι αναδεικνύεται η φιλοσοφική διάσταση της έννοιας του χρόνου μέσα από τη χριστιανική εκκλησιαστική παράδοση, δηλαδή «η αντίθεση ανάμεσα στο χρόνο και τον μη χρόνο (άχρονο), δηλαδή την αιωνιότητα»<sup>29</sup>.

## I

“Time present and time past

Are both perhaps present in time future,

<sup>28</sup> Έλιοτ Τ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες, εκ. Μαυρίδη, Αθήνα, 1952, σελ 17-18. Πρβλ. επίσης Anastasiadou A., “III. The norms and constraints of Translation Practice”, *T.S. Eliot and the first-post-war generation of Greek poets*, Thesis, English Department of University of Birmingham, Birmingham, 1996, p. 212.

<sup>29</sup> Έλιοτ Τ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες, εκ. Μαυρίδη, Αθήνα, 1952, σελ. 146.



And time future contained in time past.  
 If all time is eternally present  
 All time is unredeemable.” (στ. 1-5)

«Ο χρόνος ο παρών κι ο παρελθών  
 Ίσως και τα δυο να είναι παρόντες στον μέλλοντα χρόνο,  
 Κι ο παρελθών χρόνος να κλείνει μέσα του τον μέλλοντα.  
 Αν είναι όλος ο χρόνος ατελεύτητα παρών  
 Όλος ο χρόνος είναι ανεξαγόραστος».

Στην απόδοση του σημείου αυτού από τον Α. Δεκαβάλλε, μια μεταφραστική αλλαγή από το πρωτότυπο είναι η περιφραστική απόδοση του τρίτου στίχου, όπου μας φανερώνει ο ποιητής τη στενή εξάρτηση του παρελθόντος από το μέλλον. Ενώ, αντίστοιχα, αποδίδει τη λέξη “unredeemable” (αλύτρωτος) ως «ανεξαγόραστος», υπονοώντας ότι δεν μπορεί κάποιος να ρυθμίσει, όπως θέλει, εξ ολοκλήρου τη ζωή του, σύμφωνα με τον χρόνο, καθώς αυτός παραμένει ένας αστάθμητος παράγοντας.

Όσον αφορά στο κυρίαρχο θέμα του συγκεκριμένου ποιήματος, το σύμβολο του κήπου με τα τριαντάφυλλα, ο Eliot υπονοεί πρώτα τον πραγματικό χώρο, τον κήπο της έπαυλης στο Burnt Norton, όμως ο συμβολισμός του μας οδηγεί και σε άλλες πιθανές ερμηνείες, όπως στις αισθήσεις στις οποίες παραπέμπουν τα τριαντάφυλλα αλλά και ο κήπος του παραδείσου<sup>30</sup> που αποτελεί σύμβολο στην ποίηση του Eliot (από την επιρροή του από τον Dante)<sup>31</sup>. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, ο Δεκαβάλλε επιλέγει να μεταφράσει με τη χαρακτηριστική σύνθετη λέξη «ροδόκηπος», για να αποδώσει κυρίως ερμηνευτικά, όπως επισημαίνει στα σχόλιά του, τον θρησκευτικό συμβολισμό της φράσης, αλλά και τις παιδικές αναμνήσεις του ποιητή από τον κήπο. Στο σημείο αυτό όμως μεταφράζει, παραφράζοντας την αντίστοιχη φράση της πρότασης:

“Towards the door we never opened

<sup>30</sup> Weitz M., “T.S. Eliot: Time as a mode for salvation”, *T.S. Eliot Four Quartets, A Casebook* (ed. Bernard Bergonzi), Macmillan Press, London, 1969, σελ. 146.

<sup>31</sup> Ellis St., “Chapter VII T.S. Eliot: the Return to reality”, *Dante and English Poetry, Shelley to T.S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 238.

Into the rose – garden. My words echo  
Thus, in mind”. (στ. 13-14)

«Κατά τη θύρα που δεν την ανοίξαμε ποτέ  
Και βγάζει στο ροδόκηπο. Έτσι τα λόγια μου  
Αντηχούν μέσα στο μυαλό σου».

Και παρακάτω, στα σημεία που ο ποιητής δημιουργεί στο ποίημα εικόνες με έντονο τον λυρισμό, παράλληλα με την αναφορά στην ιδέα του χρόνου, προσθέτει επιπλέον λέξεις στην απόδοση, για να μπορέσει να αποδώσει καθαρά το περιεχόμενο της εικόνας.

“Into our first world, shall we follow  
The deception of the thrush? Into our world”. (στ. 23-24)

«Προς τον πρώτο μας κόσμο, να πάρουμε ξοπίσω  
Το ξεγέλασμα της τσίγλας; Στον πρώτο μας κόσμο να μπούμε».

Ταυτόχρονα, οι μεταφορικές εικόνες του ποιήματος διαφοροποιούνται ως προς τη σημασιολογία των εικόνων του Eliot και αποδίδονται με βάση την ποιητικότητα της μετάφρασης. Χαρακτηριστικό είναι το χωρίο στο συγκεκριμένο μέρος, όπου η φράση “through the vibrant air” (στ. 27) σημαίνει κυρίως τον αέρα που πάλλεται, αν και αποδίδεται ως «μέσα από το τρέμισμα του αγέρα», με επιλογή δηλαδή μιας ποιητικής εικόνας που μεταφορικά προσδιορίζει το φύσημα του αέρα. Η λέξη όμως αποδίδει, επιπλέον, και μια ιδιότητα που χαρακτηρίζει τον άνθρωπο και δημιουργείται από ένα έντονο συναίσθημα ή φόβο. Με τον ίδιο τρόπο, γίνεται η μετάφραση και παρακάτω, στη δεύτερη εικόνα του αποσπάσματος, όπου μας μεταφέρει τη συμβολική εικόνα της μουσικής στο δάσος, και μέσω της συναισθησίας<sup>32</sup>, της απόδοσης δηλαδή των χαρακτηριστικών μιας εκ των αισθήσεων (ακοής) σε άλλη, εδώ στην όραση, ο Δεκαβάλλης επιλέγει να αποδώσει τη λέξη “eyebeam” (γρήγορη ματιά), με τη χρήση στη μετάφραση της μεταφοράς «αχτίδα του ματιού». Κατά συνέπεια, η απόδοση

<sup>32</sup> Scofield M., “XIII ‘Burnt Norton’, (1936) Pattern for four Quartets”, *T.S. Eliot: the poems*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 204.

παραπέμπει στην αντίληψη της όρασης, μεταφέροντας στον αναγνώστη την εικόνα του ήλιου που, μέσα από τα φύλλα ενός δέντρου, διαπερνά τη λίμνη και «αφουγκράζεται» την κρυμμένη μουσική.

“The unheard music hidden at the shrubbery,  
And the unseen eyebeam crossed” (29-30στ.)

«Στην ανήκουστη τη μουσική την κρυμμένη μες τους θάμνους,  
Και διάβηκε η ανίδωτη αχτίδα του ματιού,/.../».

Η δεύτερη κίνηση χαρακτηρίζεται από έντονο λυρισμό στις εικόνες, συχνές αντιθετικές έννοιες και εικόνες που κινούνται μεταξύ της υπερβατικής πραγματικότητας και του οράματος. Η δυσκολία σε αυτό το σημείο βρίσκεται στην απόδοση των μεταφορικών εικόνων, όπως η παρακάτω στο ξεκίνημα του κειμένου: “clot the bedded axle-tree” (στ. 2), όπου ο Eliot με τη μεταφορική εικόνα υπονοεί τη σαθρή και ασταθή στήριξη του κόσμου γύρω από ένα δέντρο για άξονα, το οποίο είναι εύκολο να διαλυθεί<sup>33</sup>. Η μεταφραστική δυσκολία αντιμετωπίζεται από τον μεταφραστή με την περιφραστική απόδοση και την προσθήκη λέξης στη μετάφραση. Έτσι, η απόδοση του μεταφραστή, δίνεται με την κυριολεκτική επιλογή «θρόμβος» για τη λέξη “clot” (μικρή λεπτή μάζα από υγρό), ενώ διαφοροποιείται από το πρωτότυπο με το ρήμα «κολλούν» για το ρήμα “bedded” (θεμελιώνω), το οποίο δείχνει κυρίως τη θεμελίωση του κόσμου που στηρίζεται σε λεπτές ισορροπίες.

«Σκόρδο και ζαφείρια μες στη λάσπη  
Θρόμβος κολλούν το βουλιαγμένο αξόνι».

Αμέσως παρακάτω, οι συμβολικές εικόνες που μας δίνει ο Eliot αναφέρονται στη μεταφορική σύζευξη των εικόνων του φυσικού κόσμου και του ανθρώπινου σώματος. Όπως επισημαίνει και ο μεταφραστής στις σημειώσεις του κατά την ερμηνεία του συγκεκριμένου κειμένου, «το λυρικό αυτό εκφράζει με μια σειρά συμβολικές

<sup>33</sup> Scofield M., “XIII ‘Burnt Norton’, (1936) Pattern for four Quartets”, *T.S. Eliot: the poems*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 207.

μεταφορές τις αντιστοιχίες ανάμεσα στο φυσικό και το υπερφυσικό, το επίγειο και το επουράνιο, τον χρόνο και τον άχρονο». Κατ' αυτόν τον τρόπο, η σύζευξη των ιδιοτήτων του σύμπαντος με μέρη του ανθρώπινου σώματος δίνεται μέσα από τις εξής εικόνες που παραπέμπουν στους μεταφυσικούς ποιητές της Αγγλίας και ιδίως στον John Donne<sup>34</sup>:

“The trilling wire in the blood  
Sings below inveterate scars  
Appeasing long forgotten wars”. (στ. 50-52)

Το οποίο το αποδίδει ως εξής:

«Το σύρμα με την τρίλια του μες στο αίμα  
Ψάλλει κάτω από ανεξάληπτες ουλές  
Πολέμους μερεύει αποξεχασμένους».

Ο μεταφραστής αποδίδει εύστοχα την πρώτη μεταφορική εικόνα και συνεχίζει στον δεύτερο στίχο με την επιλογή στη μετάφραση του ρήματος «ψάλλω», για να μεταφέρει την αίσθηση του υπερφυσικού και του μεταφυσικού στοιχείου που υπαινίσσεται ο Eliot. Τέλος, για να δώσει έμφαση στη σημασία και τον ρυθμό του στίχου, επιλέγει να αλλάξει τη φυσική σειρά του, βάζοντας πρώτα το αντικείμενο της πρότασης «πολέμους», και να αποδώσει το ρήμα “appease” (ειρηνεύω) μεταφορικά ως «μερεύω».

Στη συνέχεια, ο Eliot στρέφεται από τις σωματικές αισθήσεις στις πνευματικές, και στην «αποκάλυψη» της ψυχικής ανάτασης με τις δυνατότητες απόκτησης της συναίσθησης. Ο μεταφραστής σε όλο το κείμενο προσπαθεί, και το πετυχαίνει, να αποδώσει σωστά, ένα ποίημα με πολλές αντιθετικές εικόνες και φιλοσοφικές έννοιες. Μεταξύ άλλων, στην πρόταση “yet the enchantment of past and future, woven in the weakness of the changing body” επιλέγει να μεταφράσει μεταφορικά τη λέξη “enchantment” (γητεία, μαγεία, έκσταση) ως «αλυσόδεμα», για να αποδώσει τη στενή συσχέτιση του παρελθόντος με το παρόν. Η συγκεκριμένη επιλογή της μετάφρασης

<sup>34</sup> Eliot Τ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες, εκ.. Μαυρίδη, Αθήνα, 1952, σελ. 117-118.

σημαίνει στα ελληνικά κάτι που είναι συνδεδεμένο ή και εξαρτημένο από κάτι άλλο, με αποτέλεσμα να συμβαδίζει μεταφορικά με το σημασιολογικό περιεχόμενο των προτάσεων. Εδώ, κυρίως, ο Eliot μας μεταφέρει στην αλληλεπίδραση του παρελθόντος με το παρόν, μέσα από τις εμπειρίες του χρόνου και την αδυναμία διατήρησής τους, καθώς κατευθύνονται από τις επιθυμίες της «σάρκας»<sup>35</sup>.

Με τον ίδιο τρόπο, επιλέγει να αποδώσει μεταφορικά και τους στίχους του κειμένου, που αναφέρονται πάλι στην επίδραση των εμπειριών του παρελθόντος στο παρόν και το μέλλον, δημιουργώντας πρώτα απ' όλα μια νέα σύνθετη στα νεοελληνικά λέξη, τη «ρεματόδαρτη», για να αποδώσει τη φράση “in a draughty” που σημαίνει μέσα στο ρεύμα του αέρα. Επίσης, στον ίδιο στίχο επιλέγει την παρομοίωση «που ο καπνός καθίζει», για να μεταφράσει τη σύνθετη λέξη “smokefall” που παραπέμπει στους καπνούς του βιομηχανοποιημένου Λονδίνου, και τη μετοχή «πλεγμένες», για να αποδώσει τη μετοχή “involved” (συμμετέχοντας) και τη συσχέτιση του παρελθόντος με το παρόν.

“The moment in the draughty church at smokefall  
Be remembered, involved with past and future”.

Στο τρίτο μέρος του *Burnt Norton*, ο Eliot επιστρέφει στην άμεση πραγματικότητα με τα καθημερινά προβλήματα της ζωής στο μητροπολιτικό Λονδίνο και, όπως αναφέρει και ο μεταφραστής, «στο τάσι της υλικής εμπειρίας»<sup>36</sup>. Η παράθεση αντιθετικών εικόνων όμως συνεχίζεται, αφού ο ποιητής θέτει την απομάκρυνση της ψυχής από το θεϊκό «σχέδιο» τελείωσης. Στη μετάφραση παρατηρούμε πως ο Δεκαβάλλες σε ορισμένους στίχους διαφοροποιείται με βάση τις λεξιλογικές του επιλογές, αλλά δεν αλλάζει το μήνυμα του πρωτοτύπου στη γλώσσα-στόχο.

Έτσι έχουμε μικρές σημασιολογικές αλλαγές των λέξεων, όπως όταν μεταφράζει “dimlight” (αμυδρό φως) με την αντιστοιχία «αχνόφεγγο» και τη λέξη “sensual” (αισθησιακό) με την επιλογή «αίσθηση», αν και στη λέξη του πρωτοτύπου δίνεται έμφαση περισσότερο στη διάσταση του ερωτισμού και του ηδονικού και όχι στην εντύπωση που δημιουργείται από τις αισθήσεις. Κατ' αναλογία, επιλέγει να

<sup>35</sup> Ο.π., σελ. 163.

<sup>36</sup> Ο.π., σελ. 125.

μεταφράσει, σύμφωνα με την αντιστοιχία του ρήματος, τον τύπο “cleanse” ως «ξεπλένω», δηλαδή όχι με έναν συνώνυμο ρηματικό τύπο.

“cleansing affection from the temporal” (στ. 100)

«και τη στοργή ξεπλύνοντας από το πρόσκαιρο».

Και στην παρακάτω πρόταση, ο μεταφραστής επιλέγει να διαφοροποιηθεί στη μετάφραση της λέξης “ridden” με μια διαφορετική μεταφορική εικόνα της φράσης “ridden faces”, που κυρίως σημαίνει εξαντλημένα, κουρασμένα πρόσωπα από τον χρόνο, ενώ ο Δεκαβάλλες στην απόδοση επιτείνει τη μεταφορική εικόνα με τη χρήση της συγκεκριμένης έκφρασης.

“Only a flicker over the strained time-ridden faces” (στ. 102- 103)

«Μόνο ένα

τρεμόσβημα σε τεντωμένα πρόσωπα πούσκαψε ο χρόνος».

Επιπροσθέτως, σημειώνουμε ορισμένα μεταφραστικά λάθη, που δεν επηρεάζουν σημαντικά το περιεχόμενο του νοήματος του πρωτοτύπου. Ένα από αυτά είναι στη φράση “Turning shadow into transient beauty” (στ. 98), την οποία αποδίδει ως εξής: «τον ίσκιο κάνοντας διαβατική ομορφιά». Ακόμη ένα μικρό μορφολογικό λάθος παρατηρείται, όταν σημειώνει άνω τελεία στον στίχο «Απ’ την κίνηση· καθώς κινείται ο κόσμος», στίξη που στο πρωτότυπο δεν υπάρχει στο αντίστοιχο σημείο. Επίσης, με διαφορετική σημασία αποδίδει τη φράση “In appetency” (με όρεξη) ως «με δίψα», που δηλώνει επιθυμία και υπερβολή, αλλά δεν αποτελεί την κυριολεκτική σημασία της λέξης. Η εικόνα που δημιουργεί ο ποιητής αναφέρεται στην κίνηση των ανθρώπων πάνω στον χρόνο, στις παροδικές «γραμμές» του ανθρώπινου βίου (metal ways), εικόνες που βρίσκονται σε αντίθεση με τις προηγούμενες της «ακινησίας», όπου μας μετέφερε και την ανάγκη της πνευματικής κάθαρσης.

“In appetency, on its metallated ways

Of time past and time future” (στ. 127-129)

«*Με δίγα, πάνω στους μετάλλινους δρόμους  
Του παρελθόντος και του μέλλοντος χρόνου*».

Στο επόμενο και μικρότερο τμήμα του *Burnt Norton* μεταφερόμαστε πάλι σε εικόνες συμβολικές που δεν αφορούν στην καθημερινότητα, αλλά στην υπερβατική πραγματικότητα. Παρατηρούμε τις λέξεις που χρησιμοποιεί ο μεταφραστής, και αυτές αποτελούν προσαρμογές σε πολιτιστικές μεταφορές της νεοελληνικής πραγματικότητας. Έτσι, έχουμε την προσαρμογή της μετάφρασης της λέξης “sunflower” με τη σύνθετη ελληνική «λιοστρόφι» και τη μετάφραση της λέξης “clematis” (αγράμπελη) με το ελληνικό «αγιόκλημα». Αντίστοιχα παρακάτω, στην απόδοση του συμβολισμού του δέντρου της ζωής και του θανάτου “yew tree” με την αντιστοιχία «σμίλακας», μεταφράζει περιφραστικά την πρόταση με το ρήμα “curl” (συστρέφω), η οποία υπονοεί με τη συγκεκριμένη εικόνα (δάκτυλα της σμίλακας) την έκφραση της ανησυχίας του ποιητή για τη μετάβαση του πνευματικού κόσμου σε μια εναλλαγή θανάτου, ζωής και επαναδημιουργίας.

“Fingers of yew be curled  
Down on us?” (στ. 136-137)

«*Τα δάκτυλα του σμίλακα, στρίβοντας κάτω  
Δεν θα μας τυλίζουν;*»

Στην πέμπτη και τελευταία κίνηση του πρώτου μέρους, ο Eliot συνοψίζει τη φιλοσοφική βάση των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*, δηλαδή τη σύνθεση του λόγου και της μουσικής μέσω της ανθρώπινης δημιουργικότητας (τέχνη όπως και ποίηση), που σαν ανθρώπινα έργα τα καθορίζει ο χρόνος. Στη μετάφραση του Δεκαβάλλε, παρότι μεταφράζει λέξη προς λέξη το συγκεκριμένο απόσπασμα, αλλάζει τον στίχο ως προς τη μορφολογία, με την προσθήκη μιας άνω τελείας, σε σημείο που στο πρωτότυπο χρησιμοποιείται κόμμα. Με αυτόν τον τρόπο, ο μεταφραστής καταφέρνει να τονίσει την αντίθεση που δηλώνεται στη συνέχεια στον στίχο.

“Words move, music moves  
 Only in time, but that which is only living  
 Can only die”. (στ. 140-142)

«Λέξεις κινούνται, η μουσική κινείται  
 Μόνο μες το χρόνο· αλλά εκείνο που ζει μόνο  
 Μπορεί μόνο να πεθάνει».

Παρακάτω, προσέχουμε την προσαρμογή όρων και λέξεων του πρωτοτύπου, όσον αφορά στις γλωσσολογικές επιλογές. Έτσι, επιλέγει να αντιστοιχίσει τον πολιτισμικό όρο “Chinese jar”<sup>37</sup> (κινέζικο βάζο), που αναφέρεται σε ένα έργο τέχνης, με την αντίστοιχη φράση «κινέζικο σταμνί» (δοχείο, υδρία), που δεν αποτελεί ισοδυναμία του αγγλικού και δεν αντιστοιχεί ακριβώς στο νόημα του πρωτοτύπου, αλλά προσαρμογή στον νεοελληνικό όρο «σταμνί». Η μουσική και ο λόγος παρομοιάζονται με την ακινησία της κινέζικης τέχνης, και το ποίημα επιδιώκει να δείξει μέσα από τον συγκερασμό των αντιθέτων (“moves perpetually in its stillness”) την αντοχή στον χρόνο (ακινησία) της πνευματικής δραστηριότητας, της τέχνης.

Ο Α. Δεκαβάλλες μεταφράζει λέξη προς λέξη το συγκεκριμένο τμήμα του ποιήματος του Eliot, χωρίς να διαφοροποιείται σημαντικά από το πρωτότυπο. Η μόνη αλλαγή που υιοθετεί είναι, όσον αφορά στην ένωση των αντιθέτων, ότι μεταφράζει περιφραστικά το ρήμα του στίχου “Or say that the end precedes the beginning” (στ. 149) ως «Είτε πες πως είν’ το τέλος πριν απ’ την αρχή», αντί του ρήματος «προηγείται». Την ίδια στιγμή, ξεχωρίζουν η αλλαγή της παθητικής σύνταξης σε ενεργητική στον στίχο 158 και οι λαϊκές λεξιλογικές επιλογές, που προσδίδουν την αναμενόμενη ποιητικότητα στο κείμενο, όπως «χυμίζω» (ορμώ μπροστά) και «αχολόητος» (ήχος που έχει διάρκεια), για να αποδώσει τη λέξη “loud” (δυνατός), που

<sup>37</sup> Όπως επισημαίνει και ο συγγραφέας για τον ρόλο του όρου “Chinese jar”, “We are meant to see that natural orders of artifice, such as the Chinese jar, are both portions of a grounder, unseen design. Art reflects God’s purposefulness as the Kingfisher’s wind reflects the light of the theological center, the unseen presence of the Creator”. Sharpe P., *The ground of our beseeching: Metaphor and the poetics of meditation*, Susquehanna University Press, United State America, 2005, p. 124.



μαζί με την ύπαρξη της λέξης «χίμαιρας» δημιουργούν και παρήχηση του γράμματος «χ» στον στίχο:

“Is most attacked by voices of temptation,  
The crying shadow in the funeral dance,  
The loud lament of the disconsolate chimera”. (στ. 158-161)

«Πάνω απ’ όλα του χυμίζουν οι φωνές του πειρασμού,  
Ο ίσκιος που κλαίει στον πένθιμο χορό,  
Της δύσμοιρης χίμαιρας ο *αχολόητος* θρήνος».

### 5.2.2 Τέσσερα Κουαρτέτα (2. *East Coker*) – μετάφραση του Α. Δεκαβάλλε

Ο τίτλος *East Coker* αναφέρεται σε τόπο όπου κατοίκησαν πρόγονοι του Eliot, κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Το East Coker είναι ένα μικρό χωριό της Αγγλίας, το οποίο ο ποιητής επισκέπτεται το 1937 και αποτελεί μια αναδρομή στις πατρογονικές του ρίζες. Ξεκινάει να γράφει το ποίημα το 1939, παραμονές της έναρξης του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου. Άλλωστε, όπως επισημαίνει και ο Α. Δεκαβάλλες σε συνοπτική κριτική του για το ποιητικό έργο του Eliot, το ιδεολογικό-κοινωνικό πλαίσιο της εν λόγω σύνθεσης είναι ο πόλεμος και η ελπίδα για το αύριο που ξεπήδησε μέσα από την καταστροφική μανία, τα θραύσματα του πολέμου<sup>38</sup>. Το ποίημα συντίθεται μέσα από τις συνεχείς αντιθέσεις ανάμεσα σε φυσικά στοιχεία, τη ζωή και τον θάνατο. Έπειτα, οι αντιθέσεις αυτές συμπεριλαμβάνουν την άνοδο και την παρακμή, αλλά και την πίστη στη θεώρηση πως κάθε τέλος είναι και μια αρχή. Πρωτεύον στοιχείο στο δεύτερο μέρος το χώμα, η γη, που αποτελεί εδώ το φιλοσοφικό υπόβαθρο μέσα στο οποίο ξετυλίγεται το ποίημα. Η σημασία του έγκειται στο γεγονός ότι δημιουργείται μέσα σε δυσοίωνες κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες, με το ξεκίνημα ενός καταστροφικού πολέμου, αλλά ο Eliot συνθέτει ένα ποίημα που ξεπερνάει τις αρνητικές συνθήκες που επικρατούν, συνδυάζοντας λυρική διάθεση, μεταφυσική θεώρηση και στοχασμούς. Το ποίημα δημοσιεύεται το 1940 στο εβδομαδιαίο περιοδικό *New English Weekly* και αμέσως μετά

<sup>38</sup> Δεκαβάλλες Α., «Θ.Σ. Έλιοτ: Μια σύντομη ανασκόπηση», *Η Λέξη*, τχ.43, (Μάρτης-Απρίλης 1985), σελ. 223.

σε φυλλάδιο από τις εκδόσεις Faber and Faber, καθώς δημιουργεί πολύ θετικές εντυπώσεις στο αναγνωστικό κοινό<sup>39</sup>.

Το πρώτο μέρος του *East Coker* ξεκινά με την προσωκρατική παραδοχή (Ηράκλειτος) της αρχής και του τέλους και της αέναης ανακύκλισης της ζωής. Τα θέματα που μεταχειρίζεται ο Eliot στρέφονται γύρω από το παλιό αργοντικό σπίτι των προγόνων του, το σύμβολο του χορού ως στοιχείο που ενώνει τις ζωές ανθρώπων και περαιτέρω τις ψυχές, τη μουσική, αλλά και την προσωποποίηση των φυσικών στοιχείων που μετέχουν στις ανθρώπινες ζωές και καταστάσεις.

Στο ξεκίνημα, κιόλας, διαβάζουμε την επανάληψη της λέξης «καιρός» στη μετάφραση, που δεν υπάρχει στον στίχο του πρωτοτύπου, περισσότερο για να δείξει την έμφαση στο θέμα του ποιήματος με τη συγκεκριμένη επιλογή που προσθέτει. Ανάλογα, ο μεταφραστής επιλέγει να μεταφράσει τη φράση “the loosened pane” που σημαίνει «σ’ ένα χαλαρό τζάμι» με τη μεταφορική έκφραση «το χαρβαλωμένο τζάμι» που επιτείνει την αίσθηση της διάλυσης και της φθοράς, σε αντιστοιχία με το ευρύτερο νόημα του ποιήματος. Συνάμα, δεν απουσιάζουν οι περιφράσεις στη μετάφραση, κυρίως για να αποδώσει με ποιητικότητα τους στίχους και να δώσει το νόημα.

“Insists on the direction” (στ. 18)

«επιμένει το στρατί να δείχνει»

Μικρές διαφοροποιήσεις εντοπίζουμε στη μορφοσυντακτική δομή της μετάφρασης, αφού μεταφράζει την εμπρόθετη φράση “into the village/.../” με τη φράση «κατά το χωριό», αντί για την επιλογή «προς», χωρίς να διαφοροποιείται σημαντικά, ωστόσο, το νόημα του πρωτοτύπου από την επιλογή άλλων προθέσεων. Ακόμη ένα στοιχείο αλλαγής μορφοσυντακτικής αποτελεί η αντικατάσταση της παθητικής σύνταξης με ενεργητική στον στίχο “In a warm haze the sultry light is absorbed” (στ. 20-21), τον οποίο μεταφράζει ως εξής: «Φως πνιχτό το πίνει η χλια ομίχλη». Στο ίδιο σημείο, όπως προαναφέραμε, προσέχουμε την επιλογή του μεταφραστή να αποδώσει τη λέξη “warm” (ζεστός) με τον τύπο της παλαιοδημοτικής «χλιά». Παρατηρούμε επίσης

<sup>39</sup> Ακρόιντ Π., «Κεφ. 13° Τα χρόνια του Πολέμου (1939-1945)», *T.S. Eliot, ο άνθρωπος πίσω από τη μάσκα*, μετάφραση Παλμύρα Ισχυρίδου, εκ. Νεφέλη, Αθήνα, 2002, σελ. 267.

στο συγκεκριμένο μέρος της μετάφρασης τη μεταφραστική επιλογή της απόδοσης με λέξεις της παλαιοδημοτικής, όπως «όχτος» για τη λέξη “bank” (όχθη), «καμίονι» για τη λέξη “van” (φορτηγό), «χλιά» (ζεστός) για τη λέξη “warm”, «σταχτιά» για τη λέξη “grey”, «σιγαλόφωνος» για το “weak pipe” και «κάψαλο» για το “bonfire”<sup>40</sup>.

Τέλος, όσον αφορά στο σημασιολογικό επίπεδο, διαφοροποιείται στη μετάφραση αναφορών του πρωτοτύπου, καθώς χρησιμοποιεί στη μετάφραση του όρου “bonfire” (μεγάλη πυρκαγιά της υπαίθρου) τη μεταφραστική επιλογή «κάψαλο», που δεν ισοδυναμεί ακριβώς στη λέξη του πρωτοτύπου. Επιπλέον, μεταφράζει τη φράση “grey stone” με τη μετωνυμία «σταχτιά πέτρα» και όχι ως γκρίζα πέτρα, όπως είναι η ακριβής μετάφραση, ενώ προσαρμόζει τη φράση “eating and drinking” με την αντίστοιχη ελληνική πολιτισμική αναφορά «φαγοπότι», μια έκφραση που απευθύνεται σαφώς στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό.

Στη δεύτερη κίνηση του “*East Coker*”, ο Eliot αντιστρέφει τη διάθεση της πρώτης κίνησης και της αναπόλησης της ήρεμης ζωής του χωριού, που αντιπαρατίθεται στον μοντέρνο τρόπο ζωής του σύγχρονου τότε κόσμου, αλλά και στη φρίκη του πολέμου. Εδώ καταλήγει στο αντίθετο άκρο, εκφράζοντας τη ματαιότητα και την αναίρεση όλων των ανθρώπινων γνώσεων, την οποία παρομοιάζει με τη φωτιά που στο πέρασμά της παρασύρει τα πάντα. Η πορεία, το σχέδιο αυτήν τη φορά, προέρχεται από την Ηρακλείτεια αρχή και την πεποίθηση ότι δεν μπορείς να διαβείς δυο φορές το ίδιο ποτάμι, καθώς τα πάντα κινούνται αέναα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η γνώση είναι σχετική και πάντοτε αλλάζει, όπως αντίστοιχα και η ποίηση, η τέχνη και οι ποιητές σε κάθε εποχή.

Στην απόδοσή του, ο Α. Δεκαβάλλες προσπαθεί στα περισσότερα σημεία να μεταφράσει κατά λέξη, με εξαίρεση ορισμένους στίχους, όπου παρουσιάζονται μεταφραστικές αλλαγές. Πρώτα απ’ όλα, για να αποδώσει το νόημα με βάση τη λεπτομέρεια, χρησιμοποιεί την αναλυτική δομή του λόγου. Ένα παράδειγμα είναι το εξής:

<sup>40</sup> Πρβλ. την παράθεση ορισμένων λεξιλογικών επιλογών από τη δημοτική που μεταχειρίζεται ο ποιητής και στο *East Coker*, στη διατριβή της Anastasiadou A., “III. The norms and constraints of Translation Practice”, *T.S. Eliot and the first-post-war generation of Greek poets*, Thesis, English Department of University of Birmingham, Birmingham, 1996, pp. 214-215.

“The world to that destructive fire/.../” (στ. 67)

«Τον κόσμο στη φωτιά κείνη του ολέθρου»

Στη συνέχεια, προσέχουμε τις μεταφραστικές αλλαγές ως προς τη σημασία των λέξεων, όπως στην αρχή της δεύτερης κίνησης, που επιλέγει να αντικαταστήσει τη λέξη “late” (αργά) με την περιφραστική απόδοση με χρονική πρόταση «σαν τελειώνει», προσδιορίζοντας κυρίως την απότομη μεταβολή της εποχής με τον ερχομό του χειμώνα και, μεταφορικά, το τέλος και τον θάνατο.

“What is the late November doing” (στ. 52)

«Τι ζητά ο Νοέμβρης σαν τελειώνει»

Έπειτα, ακολουθεί η παρομοίωση του Eliot, όπου συγκρίνεται η βροντή που κυλάει και ακούγεται σαν τον ήχο ενός αμαξιού ή άρματος που ακούγεται. Με τη συγκεκριμένη εικόνα, ο ποιητής προσθέτει το στοιχείο της φωτιάς (κεραυνός) από τη φιλοσοφία, που εδώ κινείται και τελικά καταστρέφει τον κόσμο.

“Thunder rolled by the rolling stars  
Simulates triumphal cars” (στ. 59-60)

Ο μεταφραστής αποδίδει το ρήμα “roll” (κινούμαι) με τη μεταφορική επιλογή «βρόντηξαν», ταυτίζοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο το υποκείμενο (“thunder”) και τη σημασία που δηλώνει ηχητικά, με τον ήχο, τον θόρυβο του κεραυνού, όπως αυτός δίνεται μέσα από την παρήχηση των συμφώνων. Αντίστοιχα, η προθετική φράση “by the rolling stars” στη μετάφραση αποδίδεται ως «τ’ άστρα στην τροχιά τους» και όχι με προθετικό σύνολο, αλλά και το ρήμα της παρομοίωσης “simulate” (προσομοιώνω, προσποιούμαι, υποκρίνομαι) δίνεται με το συνώνυμο λαϊκό ρήμα «καμώνομαι».

«Βροντή που τη βροντήξαν τ’ άστρα στην τροχιά τους  
Καμώνεται άρματα του θριάμβου»

Συμπληρώνουμε, επίσης, ότι, στο σημείο που αναφέρεται στην αδυναμία της ποίησης, όπως και κάθε γνώσης, να διατηρηθεί για πάντα, καθώς καθετί υπόκειται σε αλλαγή, ο μεταφραστής αποδίδει συνεκδοχικά τον μεταφορικό όρο “fashion” με την παρωχημένη έκφραση “συρμός”, για να αποδώσει τους ξεπερασμένους ποιητικούς τρόπους, τους οποίους επιδιώκει να υπερβεί με τη μοντερνιστική ποίηση.

“A periphrastic study in a worn- out poetical fashion, /.../” (στ. 70)

«Μια περιφραστική σπουδή σ’ έναν ποιητικό συρμό ξεπερασμένο,/.../»

Στο σημείο αυτό, τη λέξη μόδα την αποδίδει με τη συνεκδοχή «συρμός», για να συσχετίσει τους δυο όρους της μεταφοράς και να γίνει πιο εύκολα αντιληπτή η μεταφορά στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό.

Ένα ακόμη παράδειγμα είναι η αναφορά του Eliot στους μεγαλύτερους ανθρώπους (“elders”, ηλικιωμένοι) και τη θλίψη που τους διακατέχει, με τον μεταφραστή να διαφοροποιείται στη μετάφραση, αποδίδοντας συνεκδοχικά τη λέξη με μια ιδιότητα που έχει ένας μεγαλύτερος άνθρωπος, την ωριμότητα. Την ίδια στιγμή, όπως σημειώνει και ο μεταφραστής, παρατηρούνται εδώ ομοιότητες με τα προηγούμενα ποιήματα του Eliot (*Η Έρημη Χώρα*, *Το Γερόντιο*), κυρίως στη σημασιολογία της φθοράς, της παρακμής και του τέλους. Συνοψίζοντας, το περιεχόμενο της δεύτερης κίνησης θυμίζει κάπως την *Έρημη Χώρα*, γιατί εμπεριέχει ακριβώς στοιχεία, όπως τη φωτιά που καταστρέφει, τον κύκλο και την αέναη κίνηση της ζωής και του θανάτου, τις αντιθέσεις δηλαδή και την υπέρβαση που χαρακτηρίζουν την ποίηση της ωριμότητας του Eliot. Η σημασία της δεύτερης κίνησης του *East Coker* είναι, σε αντίθεση με την προηγούμενη κίνηση αλλά και με το *Burnt Norton*, ότι τίποτα δεν μπορεί να είναι ξεχωριστό σημείο αναφοράς, όλα είναι σχετικά και όλα οδηγούν προς τη ματαιοδοξία, με μόνη αξία τη συνείδηση της ταπείνωσης, μιας κυρίαρχης αξίας σε ολόκληρη τη σύνθεση των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*.

Στη συνέχεια, στην επόμενη κίνηση, το κυρίαρχο σύμβολο είναι το σκοτάδι που επικρατεί σε όλες τις ανθρώπινες δραστηριότητες και τα επαγγέλματα των ανθρώπων, αλλά και το σκοτάδι του Θεού. Στη δεύτερη περίπτωση, το σκοτάδι αποτελεί έναν

κινητήριο μοχλό, για να μας συγκρατήσει στην ταπεινοσύνη<sup>41</sup>. Η γλώσσα του μεταφραστή παραμένει η δημοτική, με ορισμένους τύπους που δεν συνηθίζονται να χρησιμοποιούνται στη καθημερινή νεοελληνική γλώσσα, όπως όταν μεταφράζει τη φράση “The generous patrons of art” με τις αντιστοιχίες «Μαικήνες γαλαντόμοι,/.../» που δεν γίνονται εύκολα κατανοητές από το ελληνικό αναγνωστικό κοινό της εποχής.

Ο πολιτισμικός όρος “tube” που αναφέρεται στο μετρό του Λονδίνου μεταφράζεται με την αντιστοιχία «σήραγγα», που δεν ισοδυναμεί ακριβώς με το νόημα του όρου, αφού σωστότερη θα ήταν η μετάφραση με τον όρο «υπόγειος σιδηρόδρομος». Η επιλογή του μεταφραστή πετυχαίνει να αποφύγει την επανάληψη της λέξης «υπόγειος» (underground train, «υπόγειο τρένο») στην πρόταση. Άλλωστε, η λέξη “tube” (μετρό) το 1952 παραμένει άγνωστη στην Ελλάδα.

Αντίθετα, λανθασμένα μεταφράζει τη φράση “the mental emptiness”, αντιστρέφοντας το νόημα των όρων που έπρεπε να είναι η «διανοητική κενότητα» και αποδίδοντας τη σημασία της μιας λέξης στην άλλη ως «κούφια σκέψη», με αποτέλεσμα να παρανοεί, σε αυτό το σημείο, και να μεταφέρει μια διαφορετική έκφραση από το νόημα του πρωτοτύπου.

Στη συνέχεια της τρίτης κίνησης, έχουμε την παράθεση θέσεων και αντιθέσεων, για να αποδείξει πως η απόλυτη ταπεινότητα είναι το μοναδικό «φερέγγυο», απαραίτητο χαρακτηριστικό για να συνεχίσει η ψυχή του καθενός ατομικά να προχωράει, να «κινείται» προς έναν δρόμο ανηφορικό. Έτσι έχουμε στους στίχους (στ. 139-145), όπου απευθύνεται στον καθένα προσωπικά, την επιλογή της μετάφρασης με την αντιστροφή των προτάσεων του κειμένου, δίνοντας έμφαση στον σκοπό της πορείας.

“To arrive where you are, to get from where you are not,  
You must go by a way wherem there is no ecstasy”. (στ. 137-139)

«Για να φτάσεις όπου είσαι, από κει που δεν είσαι να ‘ρθεις,  
Πρέπει να πας από ένα δρόμο που έκσταση δεν έχει».

<sup>41</sup> Έλιοτ Τ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες, εκ. Μαυρίδη, Αθήνα, 1952, σελ. 141.

Στην τέταρτη κίνηση, το σκηνικό του ποιήματος αλλάζει, καθώς ο Eliot χρησιμοποιεί τη μεταφορά του νοσοκομείου και της θεραπείας του ανθρώπου, που προέρχεται από το προπατορικό αμάρτημα. Ο Eliot, όπως αναφέρει και ο Α. Δεκαβάλλες, παραβάλλει συμβολικά το νοσοκομείο με τη χριστιανική εκκλησία, όπως αυτή υπάρχει στην χριστιανική εκκλησιαστική παράδοση και τα γραπτά των μελετητών και αγίων της εκκλησίας<sup>42</sup>. Στο συμβολικό αυτό μέρος, με τις αναφορές στη σωτηρία και την κάθαρση που επιτυγχάνεται στην ανθρώπινη ψυχή, όπως σε ένα νοσοκομείο, ο Eliot εντείνει τον λυρισμό μέσα από τη δημιουργία της ομοιοκαταληξίας στους περισσότερους στίχους με το σχήμα ABABB<sup>43</sup>, ένα χαρακτηριστικό που δανείζεται από την παραδοσιακή ποίηση. Ο μεταφραστής προσπαθεί να πετύχει την ομοιοκαταληξία, αλλά δεν καταφέρνει σε όλους τους στίχους να πετύχει το ίδιο αποτέλεσμα με τον Eliot. Μόνο στη δεύτερη και την πέμπτη στροφή πετυχαίνει παρόμοια μορφή ομοιοκαταληξίας, ενώ στις υπόλοιπες τρεις στροφές, 2-3 στίχοι κάθε φορά ομοιοκαταληκτούν.

Ήδη στο ξεκίνημα, παρατηρούμε ότι ο μεταφραστής αλλάζει τη σημασία ορισμένων όρων της πρότασης. Στην πρώτη μεταφορά που αναφέρεται στον «πληγωμένο χειρουργό» που θέλει να θεραπεύσει τον ανθρώπινο πόνο, ο Δεκαβάλλες επιλέγει να αποδώσει το ρήμα “ply” (εργάζομαι, χρησιμοποιώ) με μια διαφορετική αντιστοιχία με το ρήμα «σκύβω», μεταφέροντας την εικόνα, τον τρόπο εργασίας του, αλλά όχι την ακριβή σημασία της μεταφορικής έκφρασης του πρωτοτύπου. Αντίστοιχα, επιλέγει να προσαρμόσει τη μεταφορική έκφραση που ακολουθεί, με βάση τα υπόλοιπα συμφραζόμενα των στίχων, στο παρακάτω παράδειγμα της τέχνης του χειρουργού.

“*The sharp compassion of the healer’s art  
Resolving the enigma of the fever chart*”. (στ. 152-153)

«Της τέχνης του θεραπευτή τη λάβρα οδύνη  
Όταν στο διάγραμμα του πυρετού, το αίνιγμα λύνει».

<sup>42</sup> Έλιοτ Τ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες, εκ. Μαυρίδη, Αθήνα, 1952, σελ. 146-147.

<sup>43</sup> Matthew St., “Four Quartets and the Late plays”, *T.S. Eliot and the Early Modern Literature*, Oxford University Press, Oxford, 2013, p. 195.

Ο μεταφραστής διαφοροποιείται, όσον αφορά στην απόδοση της φράσης “the sharp compassion” (κοφτερή συμπόνια), επιλέγοντας την αντίφραση, που δηλώνει μια αντίθετη έννοια «τη λάβρα οδύνη». Η επιλογή του αυτή, σχετίζεται με τα συμφραζόμενα της επόμενης πρότασης, δημιουργώντας μια αντιθετική εικόνα σημασιολογικά, όπως φαίνεται παραπάνω στον τελευταίο στίχο του χωρίου.

Επιπλέον, στη συνέχεια μεταφράζει παραφράζοντας τον στίχο του Eliot, που αναφέρεται στο γεγονός ότι μια αρρώστια δεν μπορεί να είναι μόνο σωματική, αλλά κυρίως είναι η πνευματική πτώση της ανθρωπότητας και η ανάγκη της επίγνωσης της «αρρώστιας». Έτσι, χρησιμοποιεί την παράφραση στον στίχο, ενδυναμώνοντας την αναφορά που υπονοεί ο στίχος, δηλαδή τη θρησκευτική παράμετρο.

“Our only health is the disease, /.../

And that to be restored, our sickness must grow worse”.(στ. 154 και 158)

«Μοναδική μας γεια η αρρώστια είναι ταμμένη/.../»,

Και για τη γιαιτρεία πως πρέπει η αρρώστια πρέπει να κακοκυλίσει».

Ο Α. Δεκαβάλλες μεταφράζει με την παράφραση «είναι ταμμένη» και δίνει τη θρησκευτική απόχρωση στο κείμενο, ενώ στον επόμενο επεμβαίνει στη γραμματική δομή, μετατρέποντας το ρήμα σε ουσιαστικό, και έπειτα μεταφράζει το περιφραστικό ρήμα “to get worse” (χειροτερεύω) με το ρήμα «κακοκυλίζω», επιτείνοντας τη μεταφορική χροιά του στίχου και την ποιητικότητα. Ακόμη, διαβάζουμε τη μετατροπία<sup>44</sup> που χρησιμοποιεί στη σύνταξη στίχων με την αναστροφή των όρων, όπως για παράδειγμα στον στίχο “The fever sings in mental wires,/.../” (στ. 165) ως «Σε σύρματα του νου η θέρμη ψάλλει», χωρίς να μεταφράζει ακριβώς τη λέξη “fever” με την κυριολεκτική της σημασία, αλλά με μια μετωνυμία που αποδίδει μια χαρακτηριστική ιδιότητα του πυρετού. Αντίστοιχα, αλλάζει τη μεταφορική εικόνα που σηματοδοτεί την παρουσία και συμμετοχή της φύσης στην «κάθαρση» και δυνάμει

<sup>44</sup> Munday J., «Κεφ. 4 Η προσέγγιση των μεταφραστικών αλλαγών», *Μεταφραστικές σπουδές, θεωρίες και εφαρμογές*, μετάφραση Άγγελος Φιλιππάτος, εκ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001, σελ. 103.



σωτηρία του ανθρώπου, αλλάζοντας τη σύνταξη στη μετάφραση, αλλά και το κύριο ρήμα της πρότασης, ενώ τη λέξη “briar” (ρείκι) επιλέγει να τη μεταφράσει ως «βάτα», με μια λέξη που δεν είναι συνώνυμη, αλλά πιο γνωστή στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό από το ρείκι.

“/.../of which the flame is roses and the smoke is briars”. (στ. 168)

«Πούχουν τα ρόδα φλόγα τους, τα βάτα έχουν αθάλη».

Όπως σημειώνει και ο μεταφραστής για τη συγκεκριμένη παράγραφο, το στοιχείο της φωτιάς, που συνοψίζει αρχικά την αρχαιοελληνική παράδοση του Ηράκλειτου και έπειτα τη χριστιανική καθαρίζει, εξαγνίζει στο πέρασμα του, με την ένωση των αντιθέτων και τον συμβολισμό των φυσικών στοιχείων (ρόδα, ρείκια) για την πνευματική νίκη μέσα από την πτώση, την ανάσταση και τη χριστιανική ταπείνωση<sup>45</sup>.

Στην πέμπτη και τελευταία κίνηση του *East Coker*, η λυρική διάθεση του προηγούμενου μέρους παραμερίζεται, καθώς η αναφορά γίνεται συγκεκριμένη. Το *East Coker* έχει ως πραγματικό χρόνο συγγραφής το 1940, δηλαδή γράφεται μέσα στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Eliot στην αρχή του πρώτου μέρους αναφέρεται στο περιβάλλον και στην περίοδο που ζει και γράφει το ποίημα *East Coker*: “Twenty years largely wasted, the years of l’ entre deux guerres”, συμπληρώνοντας τη γαλλική φράση που σημαίνει το διάστημα ανάμεσα στους δυο πολέμους. Ο ποιητής αναφέρεται ρεαλιστικά στον πόλεμο και στην πνευματική παρακμή, πλησιάζοντας θεματικά την *Έρημη Χώρα*<sup>46</sup>. Η πολιτισμική αναφορά στα προβλήματα, την απογοήτευση και την ανασφάλεια απέναντι στο μοντέρνο πολιτιστικό στερέωμα της Δύσης είναι εμφανής<sup>47</sup>, αφού εμφανίζεται και ο λόγος (η ποίηση και ότι έχει γράψει ο ποιητής πριν) να είναι ανίσχυρος και η γλώσσα αδύνατη να εξαντλήσει την πραγματικότητα. Ακόμη και το

<sup>45</sup> Βλ. αναλυτικά Έλιοτ Τ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες, εκ. Μαυρίδη, Αθήνα, 1952, σελ. 148.

<sup>46</sup> Ο.π. Α. Δεκαβάλλες, σελ. 149-150.

<sup>47</sup> Culough Mc J., “Four Quartets” στο: *Sense and Spirituality: The Arts and Spiritual Formation*, Culough Mc J (editor), Cascade Books, 2015, United States of America, p. 69.

συναίσθημα δεν μπορεί να εκφράσει όλες τις λέξεις. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο ποιητής παραδέχεται:

“With shabby equipment always deteriorating,  
In the general mess of impression of feeling,  
Undisciplined squads of emotion”.(στ. 182-184)

Ο μεταφραστής προσαρμόζει, με βάση τις πολιτισμικές αντιστοιχίες, με λαϊκές λέξεις που απευθύνονται στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, και τις πολιτισμικές αναφορές που τον πλαισιώνουν, δίνοντας ποικιλία στη μετάφραση και ιδιαίτερη έμφαση, στη μεταφορικότητα.

«Με πενιχρή αρματωσιά πάντα της να ρημάζει  
Μεσ τη Βαβυλωνία της ανακρίβειας του αισθήματος,  
Τα ρέμπελα μπουλούκια της συγκίνησης».

Στη συγκεκριμένη κίνηση, προσθέτει πέρα από το αξίωμα της ταπεινότητας, την ανάγκη της προσπάθειας, σε ένα «σχέδιο», που περιλαμβάνει την αέναη κυκλική πορεία, την ανακύκλωση. “For us there is only the trying. The rest is not our business.” (στ. 191). Η μετάφραση με την αναστροφή, τη συντακτική αλλαγή των λέξεων της δεύτερης πρότασης του στίχου και το λαϊκότροπο λεξιλόγιο δίνεται ως εξής: «Για μας είναι μονάχα προσπάθεια. Δουλειά δεν έχουμε με τα επίλοιπα». Τέλος, αμφισβητεί την ύπαρξη ενός «κοινού τόπου» του παρελθόντος και τη δυνατότητα σύνδεσης του παρελθόντος, με την εξής φράση: “But a lifetime burning in every moment, and not the lifetime of one man only, But of old stones that cannot be deciphered”. Τον τελευταίο αυτό στίχο, ο Δεκαβάλλες τον μεταφράζει, όχι με την ακριβή σημασία των λέξεων, αλλά με τη μεταφορική, καθώς αποδίδει το ουσιαστικό “stone” με το λαϊκότερο «λιθάρι», ενώ μεταφράζει το ρήμα “decipher” (αποκρυπτογραφώ) με το «διαβάζω», χωρίς να αποτυπώνει ακριβέστατα το μεταφορικό νόημα του πρωτοτύπου. Η πέμπτη κίνηση του *East Coker* τελειώνει, επαναλαμβάνοντας τη φράση με την οποία ξεκίνησε, αλλά αντιστρέφοντάς τη: «Κάθε τέλος μου ειν’ αρχή μου».

### 5.2.3 *Τέσσερα Κουαρτέτα* (3. The Dry Salvages) – μετάφραση του Α. Δεκαβάλλε

Η συνέχεια των *Τεσσάρων Κουαρτέτων* έρχεται με το ποίημα *Dry Salvages* που γράφεται έναν χρόνο μετά το *East Coker*, το 1941. Το όνομα, όπως αναφέρει ο Eliot, προέρχεται από ένα σύνολο βράχων στη βορειοανατολική ακτή του Cape Ann στη Μασαχουσέτη, ένα μέρος όπου ο Eliot πήγαινε συχνά όταν ήταν παιδί, και συμβολικά αναφέρεται στον ποταμό Μισισσιπή της περιοχής Μιζούρι, όπου και μεγάλωσε. Το ποίημα με τα ποικίλα σύμβολα που χρησιμοποιεί, όπως το ποτάμι, η μουσική και η εξερεύνηση του ασυνείδητου και του χρόνου, μας οδηγεί μέσα από μια, ως επί το πλείστον, αυτοβιογραφική αναφορά και αποτελεί ένα καταφύγιο για τον ποιητή στις δύσκολες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Το φυσικό στοιχείο που συνέχει το ποίημα είναι το νερό, μέσα από τα σύμβολα του ποταμού και της θάλασσας. Όπως όμως αναφέρει και ο Α. Δεκαβάλλες στα σχόλια του, «*Αν και είναι όμως αυτές προσωπικές εμπειρίες, ο ποιητής, δίνοντάς τες, γίνεται ο 'ατομικός διερμηνέας της γενικής ανθρώπινης πείρας*»<sup>48</sup>.

Στην πρώτη κίνηση, παρουσιάζεται ο ποταμός ως θεός, μέσα από το σχήμα της προσωποποίησης, με μορφή ανθρώπου με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Ο θεός Ποταμός, σε μια συμβολική αναβίωση του πρωτογονισμού, παρουσιάζεται μελαχρινός, μελαγχολικός και ανυπότακτος. Η απόδοση της λέξης “brown” από τον Δεκαβάλλε με την ισοδυναμία «μελαψός», δίνεται με φαντασία από τον μεταφραστή, καθώς δηλώνει μια πολύ συγκεκριμένη εικόνα που προέρχεται από το αρχέγονο παρελθόν, προσωποποιώντας τα πρωτόγονα ένστικτα του ανθρώπου. Με βάση ισοδυναμίες<sup>49</sup>, αποδίδονται και οι υπόλοιπες ιδιότητες του θεού, που μεταφορικά ο μαύρος θεός δηλώνει το ασυνείδητο του ανθρώπου, που παραμένει σκοτεινό και ανυπότακτο.

“But I think that the river

Is a strong brown god-sullen, untamed and intractable/.../” (στ. 1-2)

<sup>48</sup> Έλιωτ Τ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες, εκ. Μαυρίδη, Αθήνα, 1952, σελ. 153.

<sup>49</sup> Catford J., “Translation: Definition and General Types”, *A Linguistic theory of translation*, Oxford University Press, Oxford, 1965, p. 20.

«Όμως το ποτάμι είναι νομίζω

Ένας δυνατός μελαγρός θεός, στρυφνός, ανήμερος κι απείθαρχος,/.../»

Παρακάτω διαβάζουμε ορισμένες μετατάξεις, καθώς στη φράση “By the dwellers in cities/.../”, που κανονικά έπρεπε να μεταφράσει «Από τους κατοίκους των πόλεων», χρησιμοποιεί την αλλαγή γραμματικής κατηγορίας<sup>50</sup> (ουσιαστικό σε μετάφραση), με την επιλογή ανάπτυξης του λόγου στη μετάφραση και την αντικατάσταση της «πόλης» του πρωτοτύπου με την «πολιτεία», που υπογραμμίζει την αναφορά στη χώρα των παιδικών αναμνήσεων του ποιητή, τις Η.Π.Α.: «Απ’ όσους κατοικούν στις πολιτείες». Στο σημείο αυτό, η αναφορά γίνεται σε θέματα που απασχολούν τον μοντερνισμό, όπως είναι ο μοντέρνος κόσμος και η τάση να αναπτύσσονται οι μεγάλες πόλεις γύρω από τους ποταμούς, με αποτέλεσμα τον εκβιομηχανισμό της πόλης και την καταστροφή του ποταμού. Εδώ, ο μεταφραστής μετατρέπει την παθητική σύνταξη σε ενεργητική, δίνοντας έμφαση στην αρνητική στάση και την επέμβαση των υποστηρικτών της τεχνολογίας στον μοντέρνο κόσμο.

“Unhonoured, unpropitiated

By worshippers of the machine, but waiting, watching and

Waiting”. (στ. 9-10)

«Δεν τον τιμούν, δεν τον εξευμενίζουν,

Οι πιστοί της μηχανής, όμως αυτός προσμένει,

παραμονεύει και προσμένει».

Το δεύτερο μέρος που συνδέεται με το συμβολικό στοιχείο του ποιήματος, είναι η θάλασσα. Η θάλασσα αποτελεί έναν συμβολισμό του χρόνου και του παρελθόντος, με το βάθος αλλά και με τη συμβολική κίνηση, τον παφλασμό των κυμάτων. Έτσι, μεταφορικά, η συνειδητοποίηση του χρόνου και του τέλους, παρομοιάζεται με ουρλιαχτό, το οποίο αποδίδεται από τον ποιητή με την ισοδυναμία “And the sea yelp/.../”, «Το αλύχτημα της θάλασσας» και με την απόδοση «το σκούξιμο στα ξάρτια» για τη φράση “the whine in the rigging”. Λαϊκές λέξεις που επιλέγονται ως ισοδυναμίες

<sup>50</sup> Munday, ό.π., σελ. 102.

εμφανίζονται και στη συνέχεια, όπως για παράδειγμα η απλοποίηση στην απόδοση της λέξης “different” ως «λογιό λογιώ» αλλά και «ομάδι».

Παράλληλα, ο μεταφραστής αποδίδει με μεταφορικότητα προτάσεις που σηματοδοτούν τη συνειδητοποίηση της συνέχειας του χρόνου<sup>51</sup>, της ζωής και του θανάτου, μέσα από τη θάλασσα. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η περιφραστική απόδοση με τη λαϊκή λέξη «καβατζαρισμένη» (πλέω γύρω από το ακρωτήριο), για τη φράση “rounded homewards” (προς το σπίτι), που αποτελεί μια προσαρμογή στα νεοελληνικά, σύμφωνα με τη μεταφορική σημασία του στίχου που αναφέρεται στην εικόνα της θάλασσας.

“Are all sea voices, and the heaving groaner  
Rounded homewards/.../,” (στ. 34-35)

«Όλα είναι φωνές της θάλασσας, κι η σημαδούρα που σκαμπανεβάζει,  
Καβατζαρισμένη στο δρόμο για το σπίτι, κι ο γλάρος/.../»

Η πρώτη κίνηση του *Dry Salvages* τελειώνει με τη συμβολική αντιπαράθεση των αναλλοίωτων στοιχείων της φύσης (ποτάμι, θάλασσα), απέναντι στον συμβολικό και πεπερασμένο ανθρώπινο χρόνο. Ο Eliot δανείζεται και το σύμβολο της καμπάνας, για να υπενθυμίσει τον ανθρώπινο χρόνο, απέναντι στον αιώνιο, θεϊκό χρόνο.

“Older than the time of chronometers, older,  
Than time counted by anxious worried women/.../  
And the ground swell, that is and was from the beginning,  
Clangs  
The Bell”. (στ. 41-42, 49-50)

Ο μεταφραστής αποδίδει σωστά ως προς το σημασιολογικό επίπεδο, αλλά μετατρέπει την παθητική σύνταξη του πρωτοτύπου σε ενεργητική, δίνοντας έμφαση στο

<sup>51</sup> Scofield M., “The wartime Quartets (1940-1942)”, *T.S. Eliot the Poems*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 228.

υποκείμενο της πρότασης, σε αντίθεση με τον στίχο του πρωτοτύπου, όπου εξαιρείται η υπερβατική διάσταση του χρόνου έναντι των ανθρωπίνων.

«/.../ Πιο παλιό κι από το χρόνο των χρονομέτρων, πιο παλιό  
 Κι' από το χρόνο που γυναίκες ανήσυχες, τυραγνισμένες,  
 Μέτρησαν ξαγρυπνώντας,/.../  
 Κι η φουσκονεριά, που είναι κ' ήταν από την αρχή,  
 Βροντάει  
 Την καμπάνα».

Στη δεύτερη κίνηση, η ψυχική οδύνη, μέσα από το παραλήρημα της εσωτερικής συνείδησης του ποιητή, συνεχίζεται με εικόνες που ξεπηδούν από την παιδική μνήμη του. Η αναφορά στις παλαιότερες προσωπικές στιγμές, που εμπεριέχει το στοιχείο του ιδανικού, συνδυάζεται παράλληλα, όπως αναφέρει και ο Δεκαβάλλες, με το στοιχείο του κλασικού στη λογοτεχνία και τη ρομαντική διάσταση που ελλοχεύει στις παιδικές αναδρομές.

*«Κάθε αναδρομή και κάθε ιδανισμός ίσως να ενέχει μέσα του κάποιο  
 Ρομαντικό στοιχείο, μα εδώ δεν πρέπει να παραβλέψουμε το πώς η  
 Αναδρομή αποτελεί μόνο την απαρχή, καθώς συνδυάζεται με την  
 Οδυνηρή αίσθηση της πραγματικότητας του παρόντος»<sup>52</sup>.*

Οι προσωπικές του εικόνες, μαζί με τη συνδήλωση των φυσικών στοιχείων, συμβολικά αποδίδουν το παράδειγμα της καταστροφικής, επιθετικής φύσης, ως μεταφορική απεικόνιση της συντριβής της ζωής. Στο πρώτο μέρος της μετάφρασης, προσέχουμε τη συχνή επιλογή αναλυτικών συντακτικών δομών της νεοελληνικής, όπως η χρήση της περιφραστικής σύνταξης αλλά και της παράφρασης, με αποτέλεσμα να απομακρύνεται κάπως από τον ποιητικό ρυθμό του πρωτοτύπου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου συμβαίνει είναι το παρακάτω: “/.../the unprayable prayer at the calamitous annunciation?”, (στ. 55-56) με τη νεοελληνική μετάφραση: «/.../την

<sup>52</sup> Δεκαβάλλες Α., «Θ.Σ. Έλιοτ: Μια σύντομη ανασκόπηση», *Η Λέξη*, τχ. 43, (Μάρτης-Απρίλης 1985), σελ. 224.

απροσεύχτη προσευχή, σαν έρθει το συφοριασμένο άγγελμα». Αντίστοιχα, τη λέξη “calamitous” (καταστροφικός) επιλέγει να τη μεταφράσει με τη λέξη «συφοριασμένος» (δυστυχισμένος), προσδιορίζοντας σημασιολογικά το αποτέλεσμα της καταστροφής, τη δυστυχία.

Στον ίδιο στίχο, όπως σημειώνει ο ίδιος ο Α. Δεκαβάλλες, δυσκολεύτηκε αρκετά και στην επιλογή της μετάφρασης της λέξης “annunciation” (αγγελία, άγγελμα, Ευαγγελισμός), αφού στο αγγλικό κείμενο ο στίχος υπονοεί και τις τρεις σημασίες. Ο μεταφραστής αναφέρει ότι προσπάθησε να προσαρμόσει τη λέξη στα ελληνικά με μια αντίστοιχη που θα εμπεριέχει και τις τρεις περιπτώσεις, αλλά αυτό στάθηκε αδύνατο<sup>53</sup>. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, ως πλησιέστερη ερμηνεία επέλεξε τη λέξη «άγγελμα», επισημαίνοντας με τη λέξη τη μετάδοση των κακών μηνυμάτων, που μεταφέρονται σε καιρό πολέμου στην αρχαιότητα, όπως συνέβαινε αντίστοιχα και την εποχή που γράφεται το ποίημα, δηλαδή μέσα στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Επίσης, ανάλογα μεταφράζει, παραφράζοντας στίχους για να αποδώσει με σαφήνεια στίχους του πρωτοτύπου, στην παρακάτω περίπτωση που αναφέρεται σε ένα μέλλον που έχει διαβρωθεί από τις αρνητικές συνθήκες, τα προβλήματα του σύγχρονου κόσμου, όπως είναι ο πόλεμος, και την καταδίκη ενός ανεργάστου παρόντος: “In a drifting boat *with a slow leakage*, the silent listening to the undeniable clamour of the bell of the last annunciation” (στ. 66-68), «Μέσα σε μια βάρκα αδέσποτη που *αργά κάνει νερά*, το ακούρμασμα το σιωπηλό της αναπάρνητης *βουερής κραυγής* του σήμαντρου που *λέει το ύστατο άγγελμα*».

Στη συνέχεια εντοπίζουμε ορισμένα σημεία, τα οποία ο Δεκαβάλλες μεταφράζει τροποποιώντας ορισμένα νοήματα λέξεων, με αποτέλεσμα να δίνει έμφαση στις μεταφορικές εκφράσεις:

“That the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence-

<sup>53</sup> «Η αγγλική γλώσσα δίνει την ευχέρεια στον ποιητή να χρησιμοποιήσει τη λέξη τούτη και στις τρεις περιπτώσεις, αλλάζοντας μονάχα το αρχικό της σε κεφαλαίο στην Τρίτη (Annunciation), για τον Ευαγγελισμό. Μεταφράζοντας δεν κατάφερα να βρω κάτι ανάλογο στη γλώσσα μας. Έτσι προτίμησα τη λέξη «άγγελμα» από την «αναγγελία» είτε «αγγελία» για μετρικούς λόγους περισσότερο, αφού το «αγγελίασμα» (=ύστατη πνοή, ξεψύχισμα) και το «αγγέλισμα» (=ελεημοσύνη, βοήθημα) δεν βρήκα να μου κάνουν». Έλιοτ Τ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες, εκ. Μαυρίδη, Αθήνα, 1952, σελ. 156-157.

Or even development: the latter a partial fallacy

Encouraged by superficial notions of evolution,/.../” (στ. 88-90)

«Το παρελθόν να έχει ένα άλλο σχέδιο και να παύει να ‘ναι

Μι’ απλή αλληλουχία-

Είτε ακόμα και μια πρόοδο: τούτη η δεύτερη μια μερική πλάνη

Που την ενθαρρύνουν επιπόλαιες ιδέες για την εξέλιξη, /.../»

Στο παραπάνω απόσπασμα, ο Eliot αναιρεί τη σχέση του παρελθόντος τόσο για την προσωπική ζωή, όσο και για τη γνώση που αποκτά ο κόσμος για την Ιστορία, καθώς η εξελικτική πορεία δεν είναι εφικτή. Η έννοια της εξέλιξης παραμένει απατηλή εντύπωση, καθώς, όσο προχωράει ο χρόνος, ο άνθρωπος αντικρίζει τις καταστάσεις, τα γεγονότα της ζωής του, μέσα σε διαφορετικά «συμφραζόμενα», ενώ ο χρόνος καταστρέφει τις μνήμες και ο άνθρωπος νομίζει ότι αλλάζει<sup>54</sup>.

Τέλος, η αναφορά του Eliot στην απροσπέλαστη δύναμη του χρόνου, που μπορεί να καταστρέφει οποιοδήποτε ανθρώπινο κατόρθωμα ή να διασώζει άλλα, στον στίχο του πρωτοτύπου δίνεται ως εξής: “Time the destroyer is time the preserver”(στ. 117), ενώ στη λαϊκότερη και λογοτεχνική απόδοση του Δεκαβάλλε: «Ο χρόνος χαλαστής είναι ο χρόνος σώστης».

Στην τρίτη κίνηση του *Dry Salvages*, ο Eliot αντιπαρατίθεται σε σχέση με τα προηγούμενα και αναπτύσσει σύμφωνα με τη φιλοσοφική θεωρία για την ανάγκη πνευματικής, ψυχικής εγκαρτέρησης του Κρίσινα. Μια ακόμη διαφορά είναι ότι τώρα ασχολείται και με το μέλλον, με την παραδοχή ότι ούτε το μέλλον μπορεί να εγγυηθεί την ανοδική πορεία του ανθρώπου, που στο «κακό» παρελθόν και τις μνήμες του αντιδιαστέλλει την αλλαγή που προσδοκεί στο μέλλον. Ο μεταφραστής στην αρχή αυτής της κίνησης παρατηρούμε ότι επιλέγει λέξεις που προέρχονται από την καθημερινή ομιλία και έρχονται σε αντίθεση με τα φιλοσοφικά αποφθέγματα που χειρίζεται από τον Κρίσινα και τον Ηράκλειτο. Ένα παράδειγμα:

<sup>54</sup> Cuddy L., “Chapter 1, Reconstruction of Evolution: From Science to Culture to Cosmic Theories of Unity”, *T.S. Eliot and the Poetics of Evolution: Subversions of Classicism, Culture and Progress*, Associated University Press, United States America, 2000, σελ. 69.



“/.../pressed between yellow leaves of a book that has never opened”. (στ. 130)

«/.../Πατημένο μέσα στα κιτρινιασμένα φύλλα ενός βιβλίου που δεν  
Ανοίχτηκε ποτέ».

Τον χρόνο τον παρουσιάζει μέσα από την αδυναμία να λειτουργήσει θεραπευτικά, και στη μετάφραση του ο Δεκαβάλλες χρησιμοποιεί μεταφορική έκφραση, «Πώς γιατρευτής δεν είναι ο χρόνος/.../», αντί της μεταφραστικής επιλογής «θεραπευτή». Επίσης, παρουσιάζει τη μεταφορική εικόνα ενός τρένου, με το οποίο ο άνθρωπος ταξιδεύει, κινείται προς το μέλλον, αδιαφορώντας για οτιδήποτε συμβαίνει εκτός της προσωπικής του ζωής.

“To the sleepy rhythm of a hundred hours”.(στ. 138)

«Τα πρόσωπα τους χαλαρώνουν από λύπη σε ανακούφιση,  
Με τον *κοιμιστικό* ρυθμό των εκατό ωρών».

Η εικόνα του τρένου με τον άνθρωπο να ταξιδεύει και να κοιτάζει από τα μικρά παράθυρα του βαγονιού, αποτελεί μια μεταφορά του ανθρώπου που βλέπει σαν εικόνες από ταινία σκηνές από τη ζωή του να περνούν. Η προτροπή του Eliot εδώ είναι να απομακρύνεται κανείς από τη συνεχή ανησυχία για τις μνήμες του παρελθόντος, αλλά αντίστοιχα να μην περιμένει και τη θεαματική αλλαγή στο μέλλον. Η συμβουλή του είναι να συλλογίζεται κανείς το μέλλον και το παρελθόν με ισορροπημένο μυαλό, “an equal mind”, μια έκφραση που ο μεταφραστής επιλέγει να την υποκαταστήσει με τη φράση «με ζυγιασμένη σκέψη», αποδίδοντας μεταφορικά το νόημα. Η συμβουλή του Eliot, μέσα από τον λόγο του Κρίσνα, σε ένα ταξίδι με πολλές αμφιβολίες και δοκιμασίες, είναι να προχωράει κανείς, χωρίς να αναρωτιέται ή να ανησυχεί, καθώς ακόμη και με την έλευση του θανάτου, η ψυχή πάντα αναβιώνει.

Στην προτελευταία και πιο μικρή σε έκταση κίνηση του ποιήματος, η εικόνα αλλάζει, καθώς μετά την παρένθεση, τον συμβουλευτικό λόγο της ινδικής μετενσάρκωσης του θεού Κρίσνα, ο Eliot επιστρέφει στις χριστιανικές αναφορές. Στο μέρος αυτό, με αφορμή την αναφορά στην τιμητική γιορτή της Ρωμαϊκής Καθολικής

Εκκλησίας “angelus” για τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου και την Ενσάρκωση του Χριστού, δημιουργεί μια μεταφορική εικόνα «προσευχής», ικεσίας για την προστασία όσων ταξιδεύουν στη θάλασσα ή όσων έχουν χαθεί μέσα στη θάλασσα. Στο συγκεκριμένο μέρος, παρατηρείται μορφική και σημασιολογική ισοδυναμία και είναι ιδιαίτερα πετυχημένη η απόδοση των μεταφορικών εικόνων του συγκεκριμένου μέρους. Η εικόνα αποδίδει το κάλεσμα της πνευματικότητας, μέσα από την Ενσάρκωση του Ευαγγελίου, δηλαδή του Λόγου του Θεού, και τη μετατροπή της σκοτεινής δύναμης (που υπονοεί και την απώλεια, τον θάνατο), εδώ της σάρκας σε Λόγο<sup>55</sup>.

“Also pray for those who were in ships, and  
 Ended their voyage on the sand, in the sea’s lips  
 Or in the dark throat which will not reject them  
 Or wherever cannot reach them the sound of the sea bell’s  
 Perpetual angelus”. (στ. 184-187)

«Γι’ αυτούς προσεύχου ακόμα που ήταν στα καράβια  
 Και τελείωσαν το ταξίδι τους στην άμμο, είτε στα χείλια  
 Της θάλασσας, είτε στο σκοτεινό λαρύγγι που δεν θα τους απορρίξει,  
 Είτε όπου να τους φτάσει δεν μπορεί ο ήχος της θαλασσινής  
 Καμπάνας  
 του αιώνιου Εσπερινού».

Στην πέμπτη και τελευταία κίνηση του *Dry Salvages*, ο Eliot απομακρύνεται από το θρησκευτικό περιβάλλον που προηγήθηκε και προβαίνει σε μια ειρωνική παράθεση και καυστική κριτική εναντίον της τέχνης της χαρτομαντείας, της χειρομαντείας και των ωροσκόπων. Οι συγκεκριμένες «διασκεδάσεις» για το ζόδεμα του ελεύθερου χρόνου τον αφήνουν παντελώς αδιάφορο. Στη μετάφραση, εντοπίζουμε κυρίως διαφορές στο σημασιολογικό επίπεδο, όπως στο παράδειγμα που ακολουθεί:

“Describe the horoscope, auspicate or scry,

<sup>55</sup> Whittier-Ferguson J., “Chapter 1 ‘Old Timber to New Fires’: T.S. Eliot’s Christian Poetry”, *Mortality and Form in Late Modernist Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, p. 74.

Observe disease in signatures, evoke

Biography from the wrinkles of the palm /.../” (στ. 190-191)

«Να περιγράφεις το ωροσκόπιο, να *ιεροσκοπείς*, να κρυσταλλοσκοπείς, να *κάνεις διάγνωση* της αρρώστιας από τις υπογραφές, να επικαλείσαι βιογραφία στις ρυτίδες της παλάμης /.../»

Στο παραπάνω χωρίο διαβάζουμε λεξιλογικές επιλογές του μεταφραστή, που δεν ισοδυναμούν με το κυριολεκτικό νόημα των λέξεων του πρωτοτύπου, όπως όταν μεταφράζει το ρήμα “auspicate” (προσέχω τους οiwονούς για καλοτυχία) με το πολύ εξειδικευμένο ρήμα «ιεροσκοπώ». Ενώ, στην επόμενη πρόταση, προσαρμόζει στη μετάφραση το ρήμα με το ουσιαστικό που προσδιορίζει ως αντικείμενο. Όμως το ρήμα “evoke” (επικαλούμαι, ζωντανεύω, προκαλώ), το μεταφράζει με την κυριολεκτική του σημασία «επικαλούμαι», χωρίς όμως η συγκεκριμένη επιλογή να χρησιμοποιείται στα ελληνικά με το αντικείμενο της πρότασης που το συνοδεύει, τη «βιογραφία».

Αντίστοιχα και λίγο παρακάτω, διαπιστώνουμε την έλλειψη ακρίβειας στη μεταφορά ορισμένων λέξεων, όπως στη φράση “features of the press” (σπουδαία θέματα των εφημερίδων) που την αποδίδει παραφράζοντας με μια έκφραση που δεν συνηθίζεται στα νέα ελληνικά «χτυπητά νέα στον τύπο». Και στο σημείο, όπου αποζητάει την απουσία του εγωκεντρισμού, ως χαρακτηριστικό που δίνει τη δυνατότητα για τον έρωτα και την πνευματική ανύψωση του ανθρώπου, ο Δεκαβάλλες μεταφράζει τη λέξη “selflessness” (ανιδιοτέλεια) με την περιφραστική επιλογή «έλλειψη φιλαυτίας», που δεν ισοδυναμεί με την κυριολεκτική σημασία της λέξης. Η ανθρώπινη προσπάθεια στο τέλος του ποιήματος *Dry Salvages*, η μόνη δηλαδή αξιέπαινη πράξη, επιβραβεύεται μέσα από τη δυνατότητα υπέρβασης του χρόνου και της επίγειας ζωής. Στη μετάφραση, ο Α. Δεκαβάλλες χρησιμοποιεί αποφατική πρόταση «Δεν πάσαμε να προσπαθούμε/.../», για να μεταφράσει με έμφαση την προσπάθεια που δηλώνει η καταφατική πρόταση “Because we have gone on trying/.../”. Το δέντρο της ζωής και του θανάτου (yew tree) αντιπροσωπεύει το σημείο όπου τελικά οι ανθρώπινες προσπάθειες ξεκινούν και καταλήγουν, γυρεύοντας την αναγέννηση.

«Όσοι μόνο στέκουμε ακατάλυτοι

Γιατί δεν πάψαμε να προσπαθούμε,  
 Εμείς θάμαστε στο τέλος ευχαριστημένοι  
 Αν η χρονική περιτροπή μας θρέψει  
 (όχι πολύ μακριά απ' το σμίλακα)  
 Της σημαντικής γης τη ζωή».

#### 5.2.4 Τέσσερα Κουαρτέτα (4. *Little Gidding*) – μετάφραση του Α. Δεκαβάλλε

Το τελευταίο ποίημα της συλλογής των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*, το ποίημα *Little Gidding*, ξεκίνησε να γράφεται το 1941, αλλά ολοκληρώθηκε αργότερα. Η ολοκλήρωση του ποιήματος άργησε, καθώς ο Eliot προσπαθούσε να διορθώσει τα χειρόγραφα του με καθυστέρηση σχεδόν ενός χρόνου. Το όνομα του ποιήματος οφείλεται στην επίσκεψη του Eliot σ' ένα μικρό χωριό της Αγγλίας, όπου κατέφυγε ο Άγγλος ιερωμένος N. Ferrar και ίδρυσε μια μικρή κοινότητα, με βάση την κοινή θρησκευτική πίστη και τη ζωή μέσα από την προσευχή και την ταπεινοσύνη τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Η επιρροή του Eliot εδώ προέρχεται από την ποίηση των Άγγλων μεταφυσικών του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ το χαρακτηριστικό φιλοσοφικό στοιχείο που συγκροτεί το ποίημα είναι η φωτιά με τη διττή της ιδιότητα, που μπορεί να καταστρέφει αλλά και να σώζει την ανθρωπότητα. Το σύμβολο της φωτιάς εμφανίζεται ως στοιχείο πολεμικό, αλλά και ως πνευματικό, μέσα από την αναφορά στην Πεντηκοστή και την εικόνα της επιφοίτησης του Αγίου Πνεύματος με τη μορφή φλόγας<sup>56</sup>.

Στην πρώτη κίνηση διαβάζουμε τις μεταφορικές εικόνες, που δημιουργούνται μέσα από αναφορές σε φυσικά στοιχεία (δέντρα, λουλούδια, θάμνους), τα οποία αποκτούν διάφορους συμβολισμούς, θετικούς και αρνητικούς. Στην πρώτη περίπτωση, όταν τα σύμβολα της φύσης αποκτούν θετική σημασιότητα, τότε αποτελούν το ιδεατό αντικείμενο που ο άνθρωπος καλείται να πλησιάσει, ενώ, στη δεύτερη, η αρνητική υπόσταση και εποχή της φύσης λειτουργεί αντιθετικά από την εσωτερική κατάσταση, τη διάθεση και το συναίσθημα του ατόμου. Οι όροι της αναφοράς σε αυτό το ποίημα πηγάζουν και από την επιρροή του Eliot από τη θρησκευτική ποίηση των

<sup>56</sup> Drew El., “Chapter X Four Quartets”, *T.S.Eliot, The design of his Poetry*, Eyre Spottiswoode Publishers, London, 1950, p. 227.

Άγγλων μεταφυσικών, η οποία μάλιστα οδήγησε και στην παρουσίαση του δοκιμίου του *The Metaphysical Poets of 17<sup>th</sup> Century* το 1921<sup>57</sup>.

Η μετάφραση του Δεκαβάλλε σε αυτό το σημείο, όπου οι μεταφορές της φύσης κυριαρχούν σε ολόκληρη την κίνηση, προσπαθεί να πετύχει την αντιστοιχία του ύφους του πρωτοτύπου και του νοήματός του. Με αυτόν τον τρόπο, ο μεταφραστής επιλέγει να ενισχύει την απόδοση των νοημάτων των μεταφορικών εκφράσεων, όπως, για παράδειγμα, στην πρόταση: “Suspended in time, between pole and tropic/.../” (στ. 3), που επιλέγει να την αποδώσει ως εξής: «μετέωρη στο χρόνο, ανάμεσα στον πόλο και τον τροπικό», για να φανερώσει το αιώρημα της αλλαγής των εποχών και του χρόνου. Συνάμα, παρατηρούμε στο ίδιο μέρος του ποιήματος φράσεις που δεν αποδίδονται με την ακριβή σημασία της λέξης του πρωτοτύπου, όπως λόγου χάρη τη μετωνυμία «προς το δείλι» αντί της φράσης «προς το ηλιοβασίλεμα» (“towards sundown” στ. 2).

Στη συνέχεια, μετά την εμφάνιση της φωτιάς της Πεντηκοστής, η ψυχή ταλανίζεται ανάμεσα στις δυο αντιθετικές καταστάσεις, στην προσπάθεια της να πετύχει την αναγέννηση. Έτσι, ο συμβολισμός του Αγίου Πνεύματος και της γέννησης του Χριστού μες στον χειμώνα μάς δείχνει και την επανεκκίνηση της δημιουργικότητας του ποιητή,<sup>58</sup> όπως αυτή συνοψίζεται στην πετυχημένη ισοδυναμία που χειρίζεται ο μεταφραστής με το λογοτεχνικό ρήμα «ριγώ» για την απόδοση του ρήματος “quiver” (τρεμουλιάζω).

“Between melting and freezing  
The soul’s sap quivers”. (στ. 12)

«Ανάμεσα λιώσιμο και πάγωμα  
της ψυχής ριγά ο χυμός».

Η ολοκλήρωση ενός σκοπού, ενός σχεδίου, οδηγεί σε κάποιο άλλο, οποιονδήποτε δρόμο και αν επιλέξει κάποιος, με τις μεταφορικές εικόνες του Eliot να αναφέρονται στα ιστορικά γεγονότα της εποχής της συγγραφής του ποιητή, όπως στα σχέδια των πολεμικών επιθέσεων, των σκοπών και των βομβαρδισμών του Λονδίνου το

<sup>57</sup> Eliot T.S., “The Metaphysical Poets”, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1932, p. 281-291.

<sup>58</sup> Bloom H. et al., *Rebirth and Renewal*, InfoBase Publishing, New York, 2009, p. 155.

1942<sup>59</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, στη συνέχεια της πρώτης κίνησης του ποιήματος, ο ποιητής αποδίδει τον σκοπό μέσα από το νόημα της προσευχής. Εδώ ο Eliot επιστρέφει στον πραγματικό χώρο και αφορμή συγγραφής του ποιήματος, το χωριό Little Gidding, ως χώρο θρησκευτικής κατάνυξης.

Στους συγκεκριμένους στίχους σημειώνουμε πρώτ' από όλα την περιφραστική απόδοσή τους, αλλά και τη χρήση ορισμένων μεταφραστικών επιλογών, που δεν προσδιορίζουν ακριβώς το νόημα των πρωτότυπων στίχων. Και έπειτα, στη μεταφορική εικόνα που παρουσιάζει την επικοινωνία των νεκρών μέσα από τη μυστική κατάνυξη, μεταφράζει, πρώτα χρησιμοποιώντας μια λέξη καθημερινή, τη «μιλιά», για να αποδώσει τη λέξη “speech”, και έπειτα επιλέγοντας αναλυτική συντακτική δομή, με τη μετάταξη του ρήματος της πρότασης σε ουσιαστικό («σε μια γλώσσα») και την απόδοση για το ευρύτερο σημασιολογικά ουσιαστικό “the communication” (επικοινωνία) με το συγκεκριμένο νοηματικά «μιλώ», υπονοώντας έτσι την υπερβατική διάσταση του χριστιανικού κόσμου, στο επέκεινα του φυσικού κόσμου.

“You are to kneel  
Where prayer has been valid./.../  
The communication  
And what the dead had no speech for, when living,  
They can tell you, being dead: the communication  
Of the dead is tongued with fire beyond the language of the  
Living”. (στ. 47-48 και 51-53)

«Εδώ βρίσκεσαι να γονατίσεις  
Στον τόπο όπου η προσευχή είχε κύρος. /.../  
Και κείνο που οι νεκροί μιλιά δεν είχαν, όταν ζούσαν,  
Μπορούν να σου το πουν όντας νεκροί: των νεκρών  
Η επικοινωνία έχει μια γλώσσα από φωτιά πέρ' από τη γλώσσα  
Των ζωντανών».

<sup>59</sup> Murphy R. (ed.), *A Critical Companion to T.S. Eliot: A literary reference to his life and work*, InfoBase publishing, New York, 2007, p. 190.

Στη δεύτερη κίνηση του ποιήματος *Little Gidding*, οι τρεις πρώτες στροφές χαρακτηρίζονται από την ομοιοκαταληξία που χρησιμοποιεί ο ποιητής και την οποία ο Δεκαβάλλες προσπαθεί να μιμηθεί, αλλά όχι με τη μορφή του πρωτότυπου στίχου. Έτσι, στην πρώτη στροφή της μετάφρασης δεν ακολουθεί πιστά τη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία του πρωτότυπου, αλλά ένα είδος μεικτής ομοιοκαταληξίας, αντίθετα με τις δυο επόμενες στροφές που το πετυχαίνει. Στη μετάφραση του πρωτότυπου, ο Α. Δεκαβάλλες σε γενικές γραμμές προσπαθεί να διατηρήσει την πιστότητα του πρωτότυπου, με εξαίρεση ορισμένους στίχους, φράσεις ή λέξεις όπου διαφοροποιείται. Ειδικότερα, στις τρεις πρώτες στροφές διαφοροποιείται και για τις ανάγκες διατήρησης της ομοιοκαταληξίας.

Εδώ, έχουμε τη συνοπτική παρουσίαση των συμβόλων που προαναφέρθηκαν στα ποιήματα που προηγήθηκαν και αποτελούσαν την πηγή λύτρωσης και την ελπίδα. Αυτήν τη φορά, όμως, τα σύμβολα του ρόδου, του σπιτιού, της ελπίδας της επιφοίτησης και της αναβίωσης μέσα από τη φλόγα καταστρέφονται από τη συντριπτική δύναμη των τεσσάρων προσωκρατικών στοιχείων που συνέχουν το ποίημα. Η αισιοδοξία που υπήρχε στο τέλος αντικαθίσταται από την απαισιοδοξία και την απελπισία για τον μαρασμό των φυσικών στοιχείων και των σημείων της μνήμης του ποιητή.

Στην πρώτη στροφή προσέχουμε τη μεταφορική απόδοση των φράσεων “dust in the air suspended” ως «Σκόνη καταπιωμένη ήτανε σπίτι» και “dust imbreathed” (στ. 60), που έπρεπε κανονικά να ήταν η σκόνη που αναπνέαμε, ως «σκόνη στον αέρα που αναδύει», δηλώνοντας την αδυναμία της ανάμνησης του σπιτιού των προγόνων του Eliot. Στην επόμενη στροφή παρουσιάζει πάλι το στοιχείο του νερού, που στο ποίημα *Dry Salvages* εμφανιζόταν λυτρωτικό στο τέλος, καθώς τα σύμβολα του ποταμού και της θάλασσας υπαινίσσονταν την απόκτηση συνείδησης για τον άνθρωπο, στοιχείο όμως που εδώ, αντίθετα, συντελεί στην καταστροφή μέσα από τη διαμάχη.

“Dead water and dead sand  
 Contending for the upper hand.  
 The parched eviscerate soil  
 Gapes at the vanity of toil,  
 Laughs without mirth”. (στ. 66-70)

Ο μεταφραστής επιλέγει αρχικά να μεταφράσει περιφραστικά τη φράση “for the upper hand” (για το πάνω χέρι), προσαρμόζοντάς την στο νόημα της πρότασης. Έπειτα, και τη φράση “vanity of toil” (ματαιότητα του μόχθου) τη μεταφράζει παραφράζοντας, με την πρόσθεση της λέξης «το χαμένο». Παράλληλα, και την τελευταία φράση του χωρίου “laughs without mirth” (γελάει χωρίς κέφι) δεν τη μεταφράζει με αντιστοιχία, αλλά την προσαρμόζει, χρησιμοποιώντας αντίφραση στα ελληνικά, για να διατηρήσει την ομοιοκαταληξία του πρωτοτύπου.

«Νεκρό νερό και νεκρή άμμο  
 Παλεύουν ποιο να’ ρθει από πάνω.  
 Καμμένο χώμα στραγγισμένο  
 Χάσκει το μάταιο κόπο το χαμένο,  
 Γελάει βαρύθυμα θαρρείς».

Παραφράσεις υπάρχουν και στην επόμενη στροφή και, πιο συγκεκριμένα, στα παραδείγματα που ακολουθούν. Πρώτα πρώτα, παράφραση συναντούμε στη φράση “the sacrifice that we denied” (στ. 75), την οποία ο Δεκαβάλλες αποδίδει «τη θυσία που ’φτασε να απαρνηθούμε», με την κυριαρχία του νερού και της φωτιάς απέναντι στα ανθρώπινα δημιουργήματα και σε οτιδήποτε ο άνθρωπος ξέχασε, ακόμα και στις παραδόσεις που παραμέρισε για καιρό. Κατά τον ίδιο τρόπο, μεταφράζει τη φράση “of sanctuary and choir” (στ. 78) προσθέτοντας τον προσδιορισμό του ιερού ως «του ιερού, του χορού, της πυροστιάς». Τέλος, και τη φράση “At the recurrent end of the unending” (στ. 82), και ειδικά τη λέξη “recurrent”, τη μεταφράζει με την περιφραστική έκφραση «Στου ατέλειωτου το τέλος που ξαναγυρνά».

Στη συνέχεια, οι μεταφορικές εικόνες του ποιήματος αποτελούν αναφορές στον πόλεμο, όπου και αυξάνεται η δυσκολία των όρων της μετάφρασης, με την ερμητικότητα της ποίησης του Eliot και τις εντυπωσιακές μεταφορές που μεταχειρίζεται. Στο δεύτερο μέρος, ξεκινούν οι αναφορές στο απόσπασμα Κάντο XV της Κόλασης του Dante, παραθέτοντας εικόνες όσων αμάρτησαν στον επίγειο κόσμο<sup>60</sup>. Στο συγκεκριμένο τμήμα, παρακάτω, σημειώνουμε φράσεις όπου παρατηρούνται λάθη,

<sup>60</sup> Eliot T.S., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια Α. Δεκαβάλλες, εκ. Μαυρίδη, Αθήνα, 1952, σελ. 172.



όπως η φράση “both one and many”, την οποία μάλιστα μεταφράζει και περιφραστικά «ενός και σύγκαιρα πολλοί», αντί της πιο σωστής επιλογής «ενός και συνάμα πολλών». Ταυτόχρονα, τη φράση “in the brown baked features”, την αποδίδει επίσης εσφαλμένα, ως «Στην καμμένη μορφή», παραλείποντας δηλαδή τη λέξη “brown” στη μετάφραση, αφού η κατά λέξη μετάφραση θα ήταν «καστανά καμμένα χαρακτηριστικά». Εδώ, η αναφορά του Eliot υπαινίσσεται το πρόσωπο του Ιταλού ποιητή και κριτικού Brunetto Latini και την από κοινού με άλλους καταδίκη του στο επεισόδιο της Κόλασης του Dante από φωτιά που κατακαίει την έρημο, με αποτέλεσμα να παραμορφώνονται τα χαρακτηριστικά τους και να γίνονται αγνώριστοι<sup>61</sup>.

Περιφράσεις παρατηρούμε και παρακάτω, όταν ο ποιητής ζητάει να συγχωρεθούν τα λάθη του παρελθόντος και έπειτα αναφέρει πως το μόνο ελάττωμα των γηρατειών είναι η σωματική αδυναμία, σε αντίθεση με την πείρα και τη σοφία που έχουν αποκτήσει. Σημειώνονται, παρακάτω, οι περιφραστικές αποδόσεις σε ένα ποίημα όπου ο βαθμός δυσκολίας είναι μεγάλος και, ως εκ τούτου, υπάρχουν αλλαγές σε επίπεδο συντακτικής δομής.

ΣΤΙΧΟΙ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ	ΠΕΡΙΦΡΑΣΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ
“I am not eager to rehearse/.../” (στ. 113)	«Προθυμία δεν έχω να ιστορήσω πάλλι/.../»
“And next year’s words” (στ. 121)	«τα λόγια της χρονιάς που θα ’ρθει»
He left me, with a kind of valediction, And faced on the blowing of the horn” (στ. 150-151)	«Με παράτησε με κάτι πούμοιαζε χαιρετισμός / Και χάθη μόλις σάλπισε το κέρας»

Στην αρχή της τρίτης κίνησης, ο ποιητής μέσα από συμβολικές εικόνες της φύσης θέτει το δίλημμα για τους ανθρώπους που ζουν προσηλωμένοι στους άλλους, τους ανθρώπους που αποστασιοποιούνται και τους υπόλοιπους που αδιαφορούν για όλα. Η τελευταία κατηγορία, των ανθρώπων που αδιαφορούν, όπως επισημαίνει, είναι η καλύτερη γιατί πιστεύει πως «ζει» αναμεταξύ των άλλων δυο. Στη συνέχεια, αναφέρεται στην αξία της μνήμης, παραδεχόμενος πως η αξία της έγκειται στη

<sup>61</sup> Parker D. (editor), “Dante as Protagonist”, *From Dante to Dan Brown*, Palgrave Macmillan, London, 2013, p. 17.

δυνατότητα της ελευθερίας από τον χρόνο που προσφέρει και κάπου ανάμεσα την αγάπη που ανθεί. Στο σημείο αυτό δανείζεται το παράδειγμα της αγάπης για μια χώρα, που, όπως μας λέει, ξεκινά από την αγάπη για τον εαυτό μας, ενώ έπειτα ανακαλύπτει πως αυτό έχει μικρή σημασία. Στην απόδοση του μεταφραστή, βλέπουμε την αναλυτική δομή της σύνταξης, με την περίφραση στη μετάφραση και την αλλαγή της φυσικής σειράς των λέξεων του πρωτοτύπου. Το παράδειγμα που ακολουθεί είναι χαρακτηριστικό.

“And comes to find that action of little importance,  
Though never indifferent”. (στ. 163-164)

«Και φτάνει να βρει τη δράση τούτη με μικρή σημασία  
Αν και ποτέ χωρίς ενδιαφέρον».

Στο επόμενο μέρος του ποιήματος, ο συγγραφέας αποδέχεται την αμαρτία ως αναγκαία στον κόσμο, σύμφωνα με τα λόγια που προέρχονται από το ποίημα *Shewings* (Φανερώσεις) της Lady Julian του Norwich, η οποία ανήκε στους Άγγλους μυστικούς του 14<sup>ου</sup> αιώνα<sup>62</sup>. Στη συνέχεια, επιλέγει να μας μεταφέρει ιστορικά παραδείγματα ανθρώπων, με αναφορά σε προγενέστερη εποχή από αυτήν του Eliot, που υπέφεραν και μπορούν να λειτουργήσουν ως οδηγοί για τη συμπεριφορά μας. Μεταξύ άλλων, αναφέρει και κάποιους που πέθαναν με απαγχονισμό και, όπως σημειώνει ο Α. Δεκαβάλλες, η πολιτισμική αναφορά υπαινίσσεται τα τρία κυριότερα θύματα των θρησκευτικών πολέμων που συνέβησαν στην Αγγλία του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>63</sup>. Στον στίχο, όπου αναφέρεται πιθανόν στον θάνατο του Άγγλου ποιητή Milton, χρησιμοποιεί μια αρχαιοπρεπή λέξη (γαληνός), για να μεταφράσει τη λέξη “quiet” (ήρεμος), στη θέση μιας πιο απλής και καθημερινής λέξης που γίνεται εύκολα αντιληπτή από το κοινό. Η συγκεκριμένη κίνηση στη μετάφραση του Δεκαβάλλε ολοκληρώνεται χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις από το πρωτότυπο, στο οποίο δίνεται έμφαση στην αποστασιοποίηση από το παρελθόν, που έχει πλέον περάσει και δεν μπορεί τίποτα να επανορθωθεί.

<sup>62</sup> Βλ. αναλυτικά για την παράθεση μέρους του έργου της Lady Julian του Norwich, στα σχόλια της μετάφρασης του Α. Δεκαβάλλε, σελ. 179-180.

<sup>63</sup> Ο. π., σελ. 181.

Μέλημά μας με βάση το ποίημα, καθώς αυτό γράφεται μέσα στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, και επιδίωξη όλων θα πρέπει να είναι η αποκατάσταση της ζωής, με ένα καλύτερο μέλλον και μια καινούργια αρχή στη ζωή. Η κάθαρση στη ζωή του καθενός αποτελεί την ελπίδα για το αύριο, μαζί με τους νεκρούς που αποτελούν πλέον σύμβολα μέσα από τον θάνατό τους. Για την προτελευταία κίνηση, ο Δεκαβάλλες συνοψίζει στον σχολιασμό του:

*«Είναι η πιο χαρακτηριστική από όσες μ' έκαναν να νιώσω τις δυνάμεις μου να μ' εγκαταλείπουν μεσοδρομίες στη μεταφραστική μου προσπάθεια. Πυκνότητα συμβολική, εκφραστική λιτότητα, παρηχητική μουσική με τις επαναλήψεις, δεμένα με την αυστηρή ρίμα (αβαβαγγ) κάνουν το λυρικό αυτό της φωτιάς ν' αποτελεί, χωρίς υπερβολή, ένα κλασικό επίτευγμα»<sup>64</sup>.*

Στη δυσκολία της μετάφρασης συγκαταλέγεται η απόδοση του λυρισμού, δηλαδή της ομοιοκαταληξίας ABABACC, των μεταφορικών εικόνων με τις σημασιοδοτήσεις τους, της ύπαρξης της ομοιοκαταληξίας, αλλά και της επανάληψης της κεντρικής έννοιας του ποιήματος, του συμβόλου της φωτιάς. Στη μετάφραση, ο Δεκαβάλλες δεν διατηρεί την ομοιοκαταληξία του πρωτοτύπου, καθώς αφήνει χωρίς ρίμα τον πρώτο στίχο και των δυο στροφών, ενώ δημιουργεί ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία μόνο στους επόμενους τέσσερις στίχους της πρώτης στροφής και στους δύο τελευταίους στίχους χρησιμοποιεί ομοιοτέλετο. Στη δεύτερη στροφή, προσθέτει ομοιοκαταληξία στον δεύτερο και τον τρίτο στίχο και στους τέσσερις τελευταίους χρησιμοποιεί ομοιοτέλετο, προσπαθώντας να πετύχει ισοδύναμο αποτέλεσμα ως προς τον ρυθμό.

Στο μικρό αυτό μέρος του ποιήματος, κυρίαρχα σύμβολα είναι τα σύμβολα της φωτιάς και του περιστεριού. Το περιστέρι συμβολίζει την επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος, σε αντίθεση με το σκοτεινό περιστέρι της δεύτερης κίνησης του ποιήματος, διατηρώντας παράλληλα με τις αρνητικές και καταστροφικές ιδιότητες της φωτιάς τα θετικά στοιχεία του φωτισμού, της γνώσης και της αγάπης. Στην πρώτη στροφή έχουμε, καταρχάς, την επιλογή του λαϊκού ρήματος «ροβολώντας» (κατεβαίνω γρήγορα από ύψωμα) που χρησιμοποιείται και στη δημοτική παράδοση, για να αποδώσει το ρήμα

<sup>64</sup> Ο.π. σελ. 182.

“descent” (κατεβαίνω), επιλέγοντας δηλαδή ένα ρήμα που προέρχεται από τη νεοελληνική παράδοση και απευθύνεται στο ελληνικό κοινό. Στους παρακάτω στίχους, όπου και προσδιορίζει την πνευματική επιφοίτηση και τη λύτρωση που επιφέρει το περιστέρι με την έλευσή του, ο Δεκαβάλλες αλλάζει στη μετάφραση τη γραμματική δομή των στίχων, προφανώς αντιστοιχίζοντας την επιλογή με το υποκείμενο της πρότασης “tongues”, αλλά και για λόγους διατήρησης του ρυθμού με το ομοιοτέλετο. Στον στίχο διαβάζουμε:

“Of which the tongues declare/.../” (στ. 204)

«Που είναι οι γλώσσες της *διαλαλητές* του μόνου/.../»

Η λύτρωση βρίσκεται μέσα στον καθένα και μέσα στην Αγάπη, τον επίγειο Παράδεισο, όπως παρουσιάζεται στην επόμενη και τελευταία στροφή της τέταρτης κίνησης. Η επιλογή στη μετάφραση γίνεται με τη λέξη της δημοτικής παράδοσης «παιδεμός» για τη λέξη “torment” (μαρτύριο, βασανιστήριο), μέσα σε ένα ποίημα με έντονη ποιητικότητα.

“Who then devised the torment? Love  
Love is the Unfamiliar Name  
Behind the hands that wove/.../” (στ. 209-211)

«Και ποιος λοιπόν τον παιδεμό σκαρφίστη; Η Αγάπη.  
Η Αγάπη τ’ όνομα είναι το αλλιώτικο, το ξένο  
Πίσω από τα χέρια πούχουν υφασμένο/.../»

Στο παραπάνω χωρίο παρατηρούμε ότι ο μεταφραστής διατηρεί στη μετάφραση ακόμη και τις λέξεις που ο Eliot γράφει με κεφαλαία. Όμως παρατηρούμε και τη διαφορετική λέξη που επιλέγει για την απόδοση της λέξης “unfamiliar” (ασυνήθιστος) με τη λέξη «αλλιώτικο», που δεν αποτελεί την ακριβή κυριολεκτική σημασία. Ο μεταφραστής επιλέγει μια λέξη που αποδίδει μεταφορικά το νόημα του στίχου. Και στον επόμενο στίχο, μια αλλαγή για λόγους ομοιοκαταληξίας είναι η μετάφραση της

ρηματικής φράσης “/.../that wove”, με τη ρηματική περίφραση με μετοχή «πούχουν υφασμένο». Η κίνηση αυτή ολοκληρώνεται με τον υπαινιγμό στη μυθολογική αναφορά, το παράδειγμα του μύθου του Ηρακλή με τον χιτώνα που του έδωσε η γυναίκα του η Δηϊάνειρα να φορέσει, για να τον εκδικηθεί για τη μοιχεία του. Γι’ αυτό, πολύ σωστά ο Δεκαβάλλες επιλέγει την προσαρμογή της λέξης “shirt” στη μετάφραση με τον «χιτώνα». Το επιμύθιο, όπως μας λέει στο τέλος του ποιήματος και μέσα από τον διδακτισμό του μυθολογικού επεισοδίου, είναι ότι μέσα από τη φωτιά και το κάψιμο, όπως στην περίπτωση του Ηρακλή, έρχεται η σωτηρία. Οι πολιτισμικές αναφορές στο σημείο αυτό ξεπερνούν το ειδικό σημασιολογικό βάρος του επεισοδίου και ανάγονται σε καθολικά νοήματα με βάση τα ευρύτερα συμφραζόμενα, δηλαδή τις πολεμικές, βομβιστικές επιχειρήσεις, αλλά και τις πυρκαγιές και καταστροφές, που εκτυλίσσονταν την περίοδο της συγγραφής του ποιήματος.

Η τελευταία κίνηση του ποιήματος αποτελεί μια σύνοψη των σημαντικότερων συμβόλων των τεσσάρων ποιημάτων και μια αλληγορική ανάγνωση της αδυναμίας της ποίησης ως μέσου έκφρασης να εκφράσει την απόλυτη αλήθεια σε όλα τα επίπεδα<sup>65</sup>.

“What we call the beginning is often the end  
And to make an end is to make a beginning” (στ. 216-217)

«Αυτό που αρχή το λέμε είναι συχνά το τέλος  
Και να τελειώνεις θα πει να κάνεις μιαν αρχή».

Όλες οι κινήσεις που προηγήθηκαν μέσα από τη χρήση των συμβόλων και των μεταφορικών εικόνων έχουν ως στόχο τη «λύτρωση» και την ανανέωση. Πρώτα από όλα, επισημαίνεται η ανανέωση της ποιητικής του Eliot και η ποιητική υπέρβαση. Στα προηγούμενα ποιήματα υπήρχαν σύμβολα και αξίες, τα οποία, παρά την απαισιοδοξία που επικρατούσε, στο τέλος μπορούσαν να αποτελέσουν κινητήρια δύναμη για κάτι νέο. Στην τελευταία κίνηση αναιρεί ακόμη και αυτά τα σύμβολα, καθώς χάνουν τη μεταφορική τους διάσταση και απλώς οδηγούν στον συγκερασμό των αντιθέτων και στη διαπίστωση πως το τέλος οδηγεί στην αρχή. Εδώ, ο Δεκαβάλλες μεταφράζει κατά

---

<sup>65</sup> Bloom H., ό.π. σελ. 165.

λέξη, χωρίς πολλές αλλαγές στους στίχους του πρωτοτύπου, με εξαίρεση τις περιφράσεις για τη διευκόλυνση της απόδοσης του νοήματος στον παρακάτω στίχο:

“The moment of the Rose and the moment of the yew-tree  
Are of equal equation”. (στ. 234-235)

«Η στιγμή του ρόδου και η στιγμή της σμίλακας  
βαστούν το ίδιο».

Η ερμηνεία του πολυφωνικού ποιήματος του Eliot δεν ολοκληρώνεται μέσα σε μία και μόνη ανάγνωση. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, οι πολιτισμικοί όροι, οι αναφορές και τα σύμβολα στις περισσότερες περιπτώσεις, όπως και παραπάνω, έχουν διαφορετικές και πολλαπλές ερμηνείες, αφού οι αναφορές ξεκινούν από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούν στην Ευρώπη την εποχή που γράφονται τα *Τέσσερα Κουαρτέτα*, δηλαδή τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Κάθε σύμβολο πνευματικής ανάτασης ή τα καταστροφικά στοιχεία υπαινίσσονται τη δυσχέρεια του πολέμου καθώς επίσης και την ανάγκη νέας αρχής μετά το τέλος. Έπειτα, ο Eliot αναφέρεται στη θρησκευτική ανανέωση που χρειάζεται μέσα από τον μοντέρνο μεν πολιτισμό της Ευρώπης, αλλά ασύμβατο με την ιερότητα των φυσικών στοιχείων και της πνευματικότητας της Φύσης και του Θεού, με τις διακειμενικές αναφορές στην *Divina Commedia* του Dante. Σε πολλά σημεία, επίσης, τα συγκεκριμένα σύμβολα έχουν διττή σημασία, καθώς αποτελούν και ένα σύμβολο της προσωπικής ποιητικής, της τεχνικής του Eliot, της ποιητικής ολοκλήρωσης και τελειοποίησης που επιδιώκει. Όπως επισημαίνει ο ποιητής, η πορεία ακολουθεί ένα «σχέδιο», ένα πρότυπο που ολοκληρώνεται αργά και σταδιακά, αλλά, όπως αποδίδεται και στη μετάφραση, είναι εφικτή η πορεία “With the drawing of this Love and the voice of this Calling”, δηλαδή «Με την έλξη τούτης της Αγάπης και με τη φωνή απ’ αυτό το Κάλεσμα».

### 5.3.1 *Τέσσερα Κουαρτέτα* (1. *Burnt Norton*) – μετάφραση του Κλ. Κύρου

Ο Κλείτος Κύρου δημοσιεύει τα *Τέσσερα Κουαρτέτα* στο περιοδικό *Διαγώνιος*, το 1965<sup>66</sup>. Η δεύτερη δημοσίευση, σε μορφή ανατύπου, συντελείται στο περιοδικό *Διαγώνιος* το 1980, όταν και μεταφράζεται ολόκληρη η συλλογή των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*. Αξίζει να σημειώσουμε πως, στις δύο πρώτες δημοσιεύσεις των *Τεσσάρων Κουαρτέτων* στα περιοδικά, ο μεταφραστής μεταγράφει τον τίτλο του κάθε ποιήματος της συλλογής των *Τεσσάρων Κουαρτέτων* στα ελληνικά, παρότι οι τίτλοι αναφέρονται σε τοπωνύμια που πλαισιώνουν τις προσωπικές αναμνήσεις του Eliot από το οικογενειακό του παρελθόν. Με αυτόν τον τρόπο, ο τίτλος του ποιήματος *Burnt Norton* μεταγράφεται στα ελληνικά ως *Μπερντ Νόρτον*, το *East Coker* ως *Ηστ Κόουκερ*, το ποίημα *The Dry Salvages* ως *Δι Ντράϊ Σαλβουάτζες* και, τέλος, το *Little Gidding* ως *Λιτλ Γκίντινγκ*. Ενδιαφέρον, σε αυτό το σημείο, έχει η αντιπαράθεση μεταξύ του Π. Τακόπουλου και του Κλ. Κύρου, όσον αφορά στη μεταγραφή στα ελληνικά του τίτλου του πρωτοτύπου *Dry Salvages*. Ο ποιητής-μεταφραστής ισχυρίζεται πως στα ελληνικά το τοπωνύμιο προφέρεται ως «Ντράϊ Σαλβουάτζες», για να ταιριάζει και στο πρωτότυπο του Eliot η προφορά με τη ρίμα “assuages”, ενώ ο κριτικός επιμένει πως η σωστή παράθεση της αγγλικής λέξης στα ελληνικά είναι «Σάλβαντζες». Τη λύση στην αναμεταξύ τους αντιπαράθεση δίνει ο Δ. Κώνστας, ο οποίος επισημαίνει πως κανένας από τους δύο δεν έχει δίκιο, καθώς η σωστή προφορά στα ελληνικά είναι «Σαλβέιτζις», αφού η λέξη με την οποία επέλεξε ο Eliot να ομοιοκαταληκτεί προφέρεται ως «ασουέιτζις» (“assuages”)<sup>67</sup>.

Η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Κλείτος Κύρου στη μετάφραση του ποιήματος *Burnt Norton* είναι ως επί το πλείστον η δημοτική καθομιλουμένη της εποχής, με ορισμένους ιδιωτισμούς, που αποδίδουν το ποιητικό στίγμα ενός κατεξοχόν μεταφορικού και συμβολικού ποιήματος. Έτσι, παρατηρούμε ιδιόζουσες λέξεις της δημοτικής, όπως «λάλησε» για τη λέξη “called”, «αθώρητη» για τη λέξη “unseen”,

<sup>66</sup> Κλείτος Κύρου, «Τέσσερα Κουαρτέτα», *Διαγώνιος*, Περ. Β', τχ.1, (Ιαν.-Μάρτ. 1965), σελ. 17-41.

<sup>67</sup> Βλ. σχετικά τη διαμάχη στα άρθρα των εφημερίδων με αφορμή παλαιότερη δημοσίευση μέρους της μετάφρασης του Κλ. Κύρου. Βλ. Π. Τακόπουλος, «Δεν εφευρέθηκε ακόμα», εφημ. *Καθημερινή*, 28 Μαΐου 1981, σελ.5 και την απάντηση Κλ. Κύρου, «Σπεύδε βραδέως», εφημ. *Καθημερινή* 4 Ιουνίου 1981, σελ.6. Και τη λύση: Δημ. Κώνστας, «Η σωστή προφορά», εφημ. *Καθημερινή*, 18 Ιουνίου 1981, σελ.6.

«καφετιά» για τη λέξη “brown”, «ξόμπλι», για να αποδώσει τη λέξη “figured” του πρωτοτύπου, «σβωλιάζουνε» για το ρήμα “clot”, «ανημποριά» για τη λέξη “weakness” και «φωτερός» για τη λέξη “lucid”, αλλά και ποιητικές λέξεις, όπως το «λιόφωτο», για να αποδώσει τη λέξη “sunlight”.

Στην πρώτη κίνηση παρουσιάζει ένα βασικό σύμβολο του συνόλου του ποιήματος, τον χρόνο, μέσα από τα λόγια του βιβλίου *Εκκλησιαστής* της Παλαιάς Διαθήκης<sup>68</sup>, που φαίνεται να έχει γράψει ο Βασιλιάς Σολομών. Ο Eliot υποστηρίζει πως, ό,τι υπάρχει είναι μόνο το παρόν, ενώ το μέλλον παραμένει άγνωστο, αφού το παρόν εμφανίζεται ως αιώνιο, καθώς η ουσία των πραγμάτων επαναλαμβάνεται με διαφορετικά πρόσωπα. Ο χρόνος παρουσιάζεται αιώνιος, γιατί υπάρχει το σχέδιο της Θείας Οικονομίας, για να σωθεί ο άνθρωπος<sup>69</sup>. Στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου προσέχουμε τη χρήση του σχήματος της περιφρασης, για να αποδώσει το νόημα της πρότασης, αλλά και τη μεταφραστική αλλαγή του ουσιαστικού “speculation” (συλλογισμός) με τη λέξη «ρεμβασμός», προσδίδοντας έτσι ουτοπικό νόημα στην πρόταση.

“If all time is eternally present  
 All time is *unredeemable*.  
 What might have been is an abstraction  
 Remaining a perpetual possibility  
 Only in a world of speculation”. (στ 4-8)

Και η απόδοση του συγκεκριμένου χωρίου από τον μεταφραστή:

«Αν όλος ο χρόνος είναι αιώνια παρών  
 Όλος ο χρόνος δεν μπορεί να εξαγοραστεί.  
 Αυτό που θα μπορούσε να’ ταν είναι μια αφαίρεση

<sup>68</sup> Βλ. το σχόλιο του Κλείτου Κύρου για την παραπομπή του στίχου, στο T.S. Eliot, *Η Τετάρτη των Τεφρών, Τα τραγούδια του Αριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλ. Κύρου, εκ. Ύψιλον, Αθήνα, 1994, σελ. 96.

<sup>69</sup> Μαντζαρίδης Γ., «4. Η βίωση της Χρονικότητας», *Χριστιανική Ηθική*, εκ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη<sup>4</sup>, 2000, σελ. 457.



Που παραμένει μια μόνιμη δυνατότητα  
Μόνο σ' έναν κόσμο ρεμβασμού».

Η υπαινικτική αναφορά στην επανάληψη των γεγονότων, μέσα από τη μεταφορική σύνδεση με τον χρόνο και το παρελθόν που πάντα επανέρχεται, εμφανίζεται στην απόδοση του Κλείτου Κύρου ως ένα αδιάσειστο γεγονός, χωρίς κανένα ίχνος αμφισβήτησης, με την επιλογή της λέξης «ρεμβασμού» στη θέση της λέξης «συλλογισμού». Η ερμηνεία που αποδίδει είναι ότι ο χρόνος δεν μπορεί να καθοριστεί από τον καθένα προσωπικά, αλλά ακόμα και αν αυτό ήταν δυνατό, θα γινόταν σε έναν κόσμο «οραματικό» και όχι πραγματικό.

Παρακάτω, ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή ασυνήθιστων ιδιωτισμών στη μετάφραση, για να αποδώσει μέσα από σύμβολα τις εικόνες από τη φύση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, επιλέγει να αποδώσει τη λέξη “pool” με την αντιστοιχία «στέρνα», λέξη που παραμένει οικεία στους νεοέλληνες αναγνώστες, ενώ προσαρμόζει πολιτιστικά τη λέξη “into the box circles” με τη λεξιλογική επιλογή «πυξαριών», που καλύπτει μεταφορικά τα συμφραζόμενα της πρότασης που προηγούνται.

“So we moved, and they, in a formal pattern,  
Along the empty alley, into the box circle,/.../ (στ. 33-34)

«Έτσι κινήσαμε, κι αυτοί μαζί, μ' ένα σχέδιο τυπικό,  
Μες απ' την έρημη δεντροστοιχία, στων πυξαριών τον κύκλο,/.../»

Η ποιητικότητα της μετάφρασης του πρώτου μέρους του *Burnt Norton*, μέσα από τις ποικίλες μεταφορικές εκφράσεις, τους συμβολισμούς και τις εικόνες φαίνεται ξεκάθαρα λίγο παρακάτω, όταν ο Eliot, επιστρέφει μέσω προσωπικών αναμνήσεων στις εικόνες της παιδικής ηλικίας και του ανέμελου παιχνιδιού. Η εικόνα της παιδικής ηλικίας αποδίδεται έξοχα και αυτό επιτυγχάνεται με την αλλαγή στη μετάφραση της περιφραστικής έκφρασης του πρωτοτύπου “were full” με το ρήμα «φώλιαζαν», το οποίο αποδίδει σωστά τα συναισθήματα των παιδιών που κρύβονται και κοιτάζουν τους μεγάλους που δεν μπορούν ν' αντέξουν πολύ την «πραγματικότητα». Στο σημείο αυτό, ο Martin Scofield επισημαίνει την εικόνα στον κήπο που μας μεταφέρει ο Eliot, όπου

δίνεται η αδιάσειστη αθωότητα των παιδιών, τα οποία ζούνε σε έναν παραδείσιο κόσμο, αλλά και το κρυφό (περιπαιχτικό) γέλιο για τη συνειδητά ψεύτικη ζωή των ενηλίκων<sup>70</sup>.

“Go, said the bird, for the leaves were full of children,  
Hidden excitedly, containing laughter”. (στ. 42-43)

«Φύγετε, λάλησε το πουλί, γιατί στις φυλλωσιές παιδιά φωλιάζαν,  
Κρυμμένα μ’ έξαψη, κρατώντας τα γέλια».

Στη δεύτερη κίνηση, μας μεταφέρει σε στίχους που στηρίζονται στον Mallarme<sup>71</sup>, εικόνες από την εύθραυστη συμπαντική δημιουργία, η οποία συναρμόζεται ποιητικά με μέρη του ανθρώπινου σώματος. Στη μετάφραση εντοπίζουμε την μοντέρνα ποιητική των στίχων, η οποία εκφράζεται με τον λυρισμό των μεταφορικών εικόνων που προέρχονται από τον κόσμο, το «στολίδι» του σύμπαντος. Ανάμεσα στις δυσκολίες του εν λόγω τμήματος συγκαταλέγεται και η προσπάθεια απόδοσης των μεταφορικών εικόνων που καλύπτουν διαφορετικά σημασιολογικά συμφραζόμενα. Έτσι, ο Κλείτος Κύρου αποδίδει την εικόνα του ανθρώπινου σώματος, που συνδέεται με τα σύρματα του κόσμου και φθείρεται, με την αντιστοιχία «βαθειές ουλές» αντί της ισοδυναμίας που θα ήταν «αθεράπευτος» ή «χρόνιος», προσδιορίζοντας μεταφορικά το νόημα της φράσης<sup>72</sup>. Στην επόμενη πρόταση, ο μεταφραστής αποδίδει περιφραστικά το νόημά της με την επιλογή της φράσης «και βάζει τέλος» για το ρήμα “appeasing” (κατευνάζω, καθησυχάζω, συμφιλιώνω), ενώ παραλείπει στη μετάφραση το επίρρημα “long”, το

<sup>70</sup> Scofield M., *T.S. Eliot the Poems*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 205.

<sup>71</sup> Για τη διακειμενική αναφορά στα ποιήματα του Mallarme “M’ introduire dans ton histoire” και “Le Tombeau de Charles Baudelaire”, και την προσπάθεια δημιουργίας ποιητικής γενεαλογίας, μαζί με άλλους συμβολιστές ποιητές, βλ. T.S. Eliot, «Σημειώσεις πάνω στα ‘Τέσσερα Κουαρτέτα’», *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλείτος Κύρου, εκ. Ύψιλον, Αθήνα 1994, σελ. 97 και Schuller A., “Chapter 4. Eliot’s Poetics of Lifetime: The self as a problem of interpretation” στο Schuller A, *A life composed: T. S. Eliot and the morals of Modernism*, LIT, Hamburg, 2002, pp.193-266.

<sup>72</sup> Βλ. και Martin Scofield, όπου συνοψίζει το νόημα του χωρίου στα παρακάτω λόγια “*The passage is a kind of emblem of life in the world, and of the pagan heavens which merely reflected the world*”. Ο.π., p. 207.

οποίο προσδιορίζει τους πολέμους που διήρκεσαν μεγάλο χρονικό διάστημα. Αντίστοιχα, στη μεταφορική εικόνα του Eliot για την «ανύψωση» του ανθρώπου, με βάση την πνευματικότητα, στο επίπεδο των αστεριών, διαπιστώνουμε ότι ο Κλείτος Κύρου επιλέγει να προσαρμόσει τις λέξεις στα νεοελληνικά πολιτιστικά συμφραζόμενα.

“In light upon the figured leaf  
And hear upon the sodden floor  
Below, the boarhound and the boar/.../” (στ. 59-61)

«Μέσα σε φως πάνω στο φύλλο με τα ξόμπλια  
Κι ακούμε από κάτω μας πάνω στο μουσκεμένο  
Πάτωμα, το τσομπανόσκυλο και τ' αγριογούρουνο/.../»

Προσαρμογή αποτελούν οι μεταφραστικές επιλογές της λαϊκής λέξης «ξόμπλι» για τη λέξη “figured” (ζωγραφιά, στολίδι), μια ελληνική λέξη που σημαίνει κυρίως το σχέδιο για τη διακόσμηση υφασμάτων και δεν αποτελεί την κυριολεκτική έννοια της λέξης του πρωτοτύπου. Επίσης, η αγγλική σύνθετη λέξη “boarhound” αποδίδεται με προσαρμογή στα ελληνικά ως «τσομπανόσκυλο», λέξη που γίνεται αντιληπτή εύκολα από το νεοελληνικό κοινό, ενώ σημαίνει ένα μεγάλο σκυλί που χρησιμοποιείται για το κυνήγι αγριογούρουνων.

Λίγο πιο κάτω, στις δυο τελευταίες στροφές του δεύτερου τμήματος, προσέχουμε τις μικρές μεταφραστικές αλλαγές, όσον αφορά στο μορφολογικό, συντακτικό και σημασιολογικό επίπεδο στη γλώσσα-στόχο. Σημειώνουμε την αλλαγή σημασίας, με έμφαση στη μεταφορά<sup>73</sup>, της φράσης του πρωτοτύπου “without elimination” (χωρίς ακύρωση, εξάλειψη) με την αντιστοιχία «χωρίς χαμό». Στους στίχους του Eliot, η αναφορά του γερμανικού όρου “Erhebung” δηλώνει την ανάγκη υπέρβασης όσον αφορά στο πνευματικό επίπεδο, είτε με βάση τη θρησκεία είτε με την ποιητική<sup>74</sup>. Ωστόσο, η απόδοση του Κλείτου Κύρου με τη μεταφορική σημασία

<sup>73</sup> Sidiropoulou M., «Metaphorical Thinking in Cognitive Science and Poetry», *Linguistic Identities through Translation*, Rodopi, Amsterdam, 2004, p. 112.

<sup>74</sup> Βλ. χαρακτηριστικά τον σχολιασμό του γερμανικού φιλοσοφικού όρου από τον Κλείτο Κύρου και την παραπομπή στο πρόσωπο του Αγίου Ιωάννη του Σταυρού στο συγκεκριμένο χωρίο, υπονοώντας και

«συγκέντρωση, χωρίς χαμό» υπονοεί την απομάκρυνση από ό,τι οδηγεί στη φθορά και απομακρύνει από τον σκοπό, το σχέδιο δηλαδή της Θείας Οικονομίας (“the pattern”). Επίσης, μεταφράζει το επίρρημα “both” (μαζί) με το χρονικό επίρρημα «ταυτόχρονα», ερμηνεύοντας τη χρονική στιγμή που ο παλιός, παραδοσιακός, φθαρμένος κόσμος και ο καινούργιος, ο μοντέρνος, έγιναν κατανοητοί, ενώ στο πρωτότυπο η σημασία έγκειται στη συνύπαρξη, στην ένωση των δυο αντιτιθέμενων κόσμων, του παλιού και του καινούργιου. Στην ίδια πρόταση που αναφέρεται στην ένωση των δύο κόσμων, ο Κλείτος Κύρου μεταφράζει, παραφράζοντας τον στίχο του πρωτοτύπου και πιο ειδικά τη λέξη “enchantment” (γητεία, γοητεία, έκσταση), για να καταστήσει έτσι σαφές το νόημά του.

“Erheburg without motion, concentration  
 Without elimination, both a new world  
 And the old made explicit, understood /.../.  
 Yet the enchantment of past and future  
 Woven in the weakness of the changing body,” (στ. 76-78 και 81)

«Erhebung δίχως κίνηση, συγκέντρωση  
 Δίχως χαμό, ταυτόχρονα ένας καινούριος κόσμος/.../.  
 Κι όμως το δέσιμο που γίνεται στο παρελθόν και στο μέλλον  
 Καθώς υφαίνεται μες στην ανημποριά του σώματος που αλλάζει/.../

Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η απόδοση των μεταφορικών εκφράσεων για τη διατήρηση της στιγμής στον χρόνο, το ακίνητο σημείο του χρόνου, μέσα από την ανάμνηση. Διαβάζουμε στο πρωτότυπο:

---

αναζητώντας την πνευματική ανάβαση του ανθρώπου μέσα από τις δυσκολίες. T.S. Eliot, «Σημειώσεις πάνω στα ‘Τέσσερα Κουαρτέτα’», *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα Τραγούδια του Αριέλ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλείτος Κύρου, εκ. Ύψιλον, Αθήνα, 1994, σελ. 97. Ανάλογη και η άποψη του κριτικού Tim Armstrong για το νόημα της λέξης “elimination” ως άχρηστων στοιχείων, τα οποία ο Eliot τείνει να αποβάλλει από την ποίηση της τελευταίας περιόδου του. Βλ. Armstrong Tim, “Waste Products”, *Modernism, Technology, and the Body: a cultural study*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 74.

“To be conscious is not to be in time  
 But only in time can the moment in the rose-garden,  
 The moment in the arbour where the rain beat,  
 The moment in the draughty church at smokefall  
 Be remembered, involved with past and future.  
 Only through time time is conquered”. (στ. 87-92)

Στην ελληνική μετάφραση, ο Κλείτος Κύρου επιλέγει να αποδώσει περιφραστικά αρκετές λέξεις του παραπάνω χωρίου, όπως βλέπουμε παρακάτω:

«Να συναισθάνεσαι *δε σημαίνει πως* είσαι μες στο χρόνο  
 Αλλά μόνο μέσ στο χρόνο μπορεί η στιγμή μες στο ροδόκηπο,  
 Η στιγμή στην κληματαριά που την έδερνε η βροχή,  
 Η στιγμή *όταν κάθεται ο καπνός στην εκκλησιά που τη χτυπούν τα ρέματα*  
*Να 'ρθει στη μνήμη*· μπλεγμένη με το μέλλον και το παρελθόν.  
 Μόνο με το χρόνο ο χρόνος εκπορθείται».

Στις παραπάνω μεταφορικές εικόνες, δίνεται έμφαση στην έννοια του χρόνου, μιας εκ των κεντρικών εννοιών των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*, η οποία επιτυγχάνεται κατά κύριο λόγο μέσα από τις εικόνες του ποιητή από το παρελθόν του και την αναγωγή τους εδώ σε σύμβολα (ροδόκηπος, κληματαριά, εκκλησία), τα οποία σχετίζονται με τον Χριστιανισμό και τον «Παράδεισο» και αποτελούν μέρη που συνδέονται με το στοιχείο της πνευματικής υπέρβασης. Επιλέγει να αποδώσει περιφραστικά τη φράση “is not to be” ως «δε σημαίνει πως», τη φράση “in the draughty” ως «που τη χτυπούν τα ρέματα», αλλά και τη ρηματική φράση “be remembered” «να 'ρθει στη μνήμη». Τέλος, επιλέγει να αποδώσει την έννοια του χρόνου που κυριεύεται με το ισοδύναμο, ως προς τη σημασία, ρήμα «εκπορθείται», αποδίδοντας έτσι τη μεταφορική σημασία της εικόνας του χρόνου που μπορεί να νικηθεί και να κατακτηθεί μόνο μέσα από τον χρόνο τον παροντικό και τη ροή της ανθρώπινης συνείδησης που αντιλαμβάνεται το απροσπέλαστο<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> Πρβλ. Haralson Eric, “T.S. Eliot”, *The Encyclopedia of American Poetry of Twentieth Century*, Routledge, New York, 2012, p. 199.

Στο τρίτο τμήμα του *Burnt Norton*, έπειτα από τη μεταφυσική διάσταση του χώρου και του χρόνου, όπως αυτή δίνεται στο προηγούμενο τμήμα μέσα από τα σύμβολα, μας μεταφέρει με εικόνες στο μοντέρνο Λονδίνο, όπου ζούσε ο ποιητής. Οι εικόνες διαφοροποιούνται τώρα, καθώς τη θέση των καθαρών τοπίων και εικόνων της φύσης παίρνουν μεταφορές, οι οποίες δηλώνουν το αρρωστημένο κλίμα, τη μοναξιά της μητρόπολης. Ο Κλείτος Κύρου στο ξεκίνημα επιλέγει να αποδώσει με λαϊκές λέξεις, προσαρμόζοντας τους στίχους στη νεοελληνική γλωσσική παράδοση. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα στο ακόλουθο χωρίο, με τις συγκεκριμένες λεξιλογικές επιλογές.

“Time before and time after  
In a dim light: neither daylight  
Investing form with lucid stillness/.../”(στ.94-96)

«Ο χρόνος πριν κι ο χρόνος ύστερα  
Σ’ ένα μισόφωτο: μήτε φως της μέρας  
Να ντύνει το σχήμα με φωτερή ακινησία/.../»

Στους παραπάνω στίχους αποδίδει τη φράση “dim light” (αμυδρό φως) με τη νεοελληνική προσαρμογή «μισόφωτο» και επιλέγει να αποδώσει τον επιθετικό προσδιορισμό “lucid” (διαυγής, φωτεινός) στη λέξη “stillness” με τη λαϊκή λέξη «φωτερή», αντί της «φωτεινής», προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο έμφαση στην ποιητικότητα της μετάφρασης. Και λίγο παρακάτω:

“Nor darkness to purify the soul  
Emptying the sensual with deprivation  
Cleansing affection from the temporal” (στ. 99-101)

«Μήτε σκοτάδι να εξαγνίζει την ψυχή  
Αδειάζοντας το αισθησιακό με στέρηση  
Λαγαρίζοντας τη στοργή από το εφήμερο».

Κατά τον ίδιο τρόπο, εδώ επιλέγει την απόδοση του ρήματος σε -ing “cleansing” (καθαρίζω), με το σπάνιο λαϊκό ρήμα «λαγαρίζω», που όμως αναφέρεται σε κάτι που φιλτράρεται από υγρό, δημιουργώντας έτσι μια εικόνα που επιτείνει έντονα το νόημα της πρωτότυπης, αφού υπονοείται η «απόσταξη» της στοργής, δηλαδή η μετατροπή σε αδιαφορία για το καθημερινό και τελικά η αποξένωση του ατόμου.

Στους επόμενους στίχους, όπου και προβάλλει την εκβιομηχάνιση του μοντέρνου Λονδίνου με τους εξοντωτικούς ρυθμούς και τη μόλυνση του αέρα, έχουν σημασία οι μεταφορικές εικόνες με τις οποίες προσπαθεί να αποδώσει τις εικόνες του πρωτοτύπου. Ο Κλείτος Κύρου επιλέγει την απόδοση με αντίστοιχες μεταφορικές λέξεις, όπως συμβαίνει στους στίχους: “/.../ Into the faded air, the torpid / Driven on the wind that sweeps the gloomy hills of London, /.../”, οι οποίοι αποδίδονται ως «/.../ Μεσ τον ξεθωριασμένο αγέρα, οι αποκοιμισμένοι / Να τραβούν στη φορά του ανέμου που σαρώνει τους μουντούς λόφους του Λονδίνου, /.../». Η μετάφραση της λέξης “faded” με την ποιητική λέξη της νεοελληνικής παράδοσης «ξεθωριασμένη» δεν ταιριάζει με τη λέξη που προσδιορίζει τον αέρα και αποδίδει το νόημα σε καθαρά μεταφορικό επίπεδο, για να υποδηλώσει τον αέρα που έχει χάσει το χρώμα του από την ατμοσφαιρική ρύπανση. Το ίδιο συμβαίνει και στον επόμενο στίχο, όπου επιλέγει να αποδώσει τη λέξη “gloomy” (εδώ σκοτεινιασμένος, σκοτεινός) με τη συνώνυμη λέξη «μουντός», που προσδιορίζει ακόμη περισσότερο και την αλλαγή ψυχολογικής διάθεσης στην εικόνα του τοπίου.

Τέλος, στο συγκεκριμένο κομμάτι επισημαίνει και το μοντερνιστικό θέμα της αλλοτρίωσης του σύγχρονου ανθρώπου και της απουσίας κατανόησης της μοναξιάς και του χρόνου. Γι’ αυτόν τον λόγο, μας στρέφει στην εσωτερική αναζήτηση και στο «καθάρισμα» από όλες τις αξίες του υλικού μας κόσμου. Ανάλογα, στη μετάφραση ο μεταφραστής καλείται να αποδώσει ορισμένες σύνθετες μεταφορικές εικόνες, προσδιορίζοντας το πυκνό νόημα τους. Διαβάζουμε τους στίχους:

“Internal darkness, deprivation  
And destitution, of all property,  
Desiccation of the world of sense,  
Evaluation of the world of fancy,” (στ. 120-123)

«Απόκρυφο σκοτάδι, στέρηση  
 Κι ανέχεια όλων των αγαθών,  
 Αποστράγγιση του κόσμου της αίσθησης,  
 Εκκένωση του κόσμου της φαντασίας,»

Στο σημείο αυτό, ο Κλείτος Κύρου επιλέγει να αποδώσει τον επιθετικό προσδιορισμό “internal” (εσωτερικός) με τη λέξη «απόκρυφος», που δεν αποτελεί δυναμική ισοδυναμία της λέξης του πρωτοτύπου, σημαίνει κάτι μυστικό και δεν προσδιορίζει ακριβώς το μεταφορικό νόημα του πρωτοτύπου. Συνάμα, προσαρμόζει τη λέξη “property” (ιδιοκτησία, ότι σου ανήκει) με τη φράση στον πληθυντικό αριθμό «όλων των αγαθών», προσδιορίζοντας μεταφορικά τη σημασία του πλούτου στην πρόταση. Τέλος, για την απόκτηση της εσωτερικής πνευματικότητας πρέπει κανείς να «καθαρίσει» και από τα αισθήματα και από τη φαντασία. Στη μετάφραση χρησιμοποιείται η λέξη «εκκένωση», για να αποδοθεί η λέξη “evaluation”, που εδώ έχει περισσότερο την έννοια της αποτίμησης, είτε αναφέρεται ο ποιητής στην αναζήτηση του εσωτερικού εαυτού προς τον Θεό είτε στον δρόμο για την ποιητική έμπνευση, είτε και στα δυο.

Στην επόμενη κίνηση, ο Κλείτος Κύρου μεταφράζει προσδιορίζοντας σωστά τους όρους της πρότασης, όπως τη λέξη “sunflower” (ηλιοτρόπιο) ως «ηλίανθο» και την “clematis” ως «αγράμπελη». Δεν διαφοροποιείται ως προς τους υπόλοιπους όρους και λέξεις των προτάσεων, με μόνο σημείο άξιο αναφοράς την επιλογή της λαϊκής λέξης «κουλουριάζω», για να αποδώσει το ρήμα “curl” (συστρέφω), δίνοντας έμφαση στην απόδοση της εικόνας, του σχήματος, της μορφής δηλαδή που αποκτάει το σμιλάγκι. Συνεχίζοντας στη μετάφραση αυτού του χωρίου, προσέχουμε επίσης μικρές μεταφραστικές αλλαγές, όπως την αλλαγή του επιρρήματος “after” με το χρονικό σύνδεσμο «αφού» και την παράλειψη του ρήματος “is” στη μετάφραση της φράσης “is silent”, που δεν αλλάζει το νόημα στη μετάφραση του πρωτοτύπου. Τέλος, σημαντικότερη είναι η παρανόηση στη μετάφραση του σημείου “is still” (είναι ακόμη, βρίσκεται ακόμη), το οποίο το αποδίδει με άλλη σημασία ως «μένει ακίνητο», με αποτέλεσμα να επαναλαμβάνει εμφατικά στην πρόταση την έννοια του ακίνητου. Εδώ, ο Eliot επισημαίνει την ύπαρξη ενός ακίνητου σημείου, όπου μπορεί ο άνθρωπος να ελπίζει για την πνευματική του «αναγέννηση» και μπορεί να συνθέσει όλες τις



αντιθέσεις μέσα στον κόσμο και τον χρόνο που κινείται, αλλά και πέρα από κάθε χρονική σύμβαση.

Στην τελευταία κίνηση του πρώτου ποιήματος, ο Eliot μας δίνει τον συγκερασμό των αντιθέτων μέσα από τον φιλοσοφικό στοχασμό του Λόγου, που συγκροτεί το σύμπαν. Ο λόγος και η μουσική συνδέονται αναπόσπαστα μεταξύ τους από την αρχαιότητα έως σήμερα. Η ανθρώπινη προσπάθεια διαρκώς επιχειρεί να πλησιάσει το ατελεύτητο και να κερδίσει μέσα από τον Λόγο το στοιχείο της Αθανασίας, όπως και ο Λόγος (Χριστός) δημιουργεί άσαρκος και «άκτιστος» το σύμπαν μέσα στην αιωνιότητα. Έτσι και η ποίηση, καθώς και ευρύτερα η τέχνη, προσπαθεί να υπερβεί τον χρόνο. Στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου παρατηρούμε πως μεταφράζει σωστά τους στίχους, επιλέγοντας τις πιο συγγενείς ισοδυναμίες για τη μετάφραση στη γλώσσα-στόχο. Εξαίρεση αποτελεί η μεταφορική χρήση της λέξης από τη νεοελληνική γλωσσική παράδοση «τανύζω» για το ρήμα “strain” (εντείνω, τεντώνω), προκειμένου να αποδώσει την αδυναμία και τη φθαρτότητα των λέξεων και της ποίησης απέναντι στον κριτή χρόνο.

«Οι λέξεις τανύζονται,  
Ραγίζουν και κάποτε σπάνουν, κάτω απ' βάρος,  
Κάτω απ' την ένταση, /.../»

Εξαίρεση, επίσης, αποτελεί και η λανθασμένη απόδοση της λέξης “limitation” (περιορισμός, σύνορο) με την «παραγραφή», μια εξειδικευμένη ως προς τη σημασία λέξη που χρησιμοποιείται στο δίκαιο, η οποία δεν αποδίδει το νόημα του πρωτοτύπου με σαφήνεια και ακρίβεια, αφού σε αυτό η κεντρική έννοια είναι η αγάπη και η αδυναμία επιτέλεσής της στον απόλυτο βαθμό. Καταλήγοντας, το ποίημα υπαινίσσεται την έννοια της αγάπης με βάση τα λεγόμενα του Αγίου Ιωάννη του Σταυρού<sup>76</sup> και το σχέδιο της Θείας Οικονομίας και της σωτηρίας του ανθρώπου μέσα από την εκδήλωση της αγάπης και της βελτίωσης των καθημερινών σχέσεων.

<sup>76</sup> Βλ. για την αναφορά στο έργο του «*Η σκοτεινή Νύχτα της Ψυχής*» και την εικόνα της ψυχής που ανεβαίνει τα σκαλοπάτια της Αγάπης που οδηγεί στον Θεό, T.S. Eliot, «Σημειώσεις πάνω στα ‘Τέσσερα Κουαρτέτα’», *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλείτου Κύρου, εκ. Ύψιλον, Αθήνα, 1994, σελ. 99.

“Except in the aspect of time  
Caught in the form of limitation  
Between un-being and being”. (στ. 169-171)

«Παρά μόνο στην όψη του χρόνου  
Που συλλαμβάνεται στη μορφή της παραγραφής  
Ανάμεσα στο μη - είναι και στο είναι».

### 5.3.2 Τέσσερα Κουαρτέτα (2. *East Coker*) – μετάφραση του Κλ. Κύρου

Η μετάβαση στο *East Coker*, το παλιό αρχοντικό των προγόνων του Eliot στο χωριό East Coker, σηματοδοτεί μια δικλείδα ασφαλείας για τον ποιητή σε δύσκολες στιγμές, καθώς υποδηλώνει την ανάγκη επιστροφής στον πατροπαράδοτο τρόπο ζωής και στην καθημερινότητα του χωριού, σε αντίθεση με τον εφιαλτικό κόσμο του μοντέρνου τρόπου ζωής. Στην πρώτη κίνηση παρουσιάζεται η αέναη κυκλική τροχιά της αρχαίας ελληνικής ιστορίας, η άνοδος και η παρακμή των πάντων, εδώ των σπιτιών και του ανθρώπου. Οι λεξιλογικές επιλογές του Κλείτου Κύρου στη μετάφραση είναι λαϊκές λέξεις, με έντονο το στοιχείο της προφορικότητας, όπως για παράδειγμα στους παρακάτω στίχους:

“/.../Houses rise and fall, crumble, are extended,  
Are removed, destroyed, restored, or in their place  
Is an open field, or a factory, or a by-pass”. (στ. 2-4)

«/.../Σπίτια σηκώνονται και πέφτουν, σωριάζονται, απλώνονται,  
Χάνονται, ρημάζουν, ξαναγίνονται, ή στη θέση τους  
Μένει μια αλάνα ή ένα εργοστάσιο, ή μια παρακαμπτήρια».

Παράλληλα, προσέχουμε την προσαρμογή του όρου “field” στο ελληνικό πολιτισμικό περιβάλλον με την επιλογή της λέξης «αλάνα» και την περιφραστική σύνταξη στη μετάφραση. Παρόμοια, ο μεταφραστής προσαρμόζει και άλλες

πολιτισμικές αναφορές, ορισμένα παραδείγματα εκ των οποίων είναι τα εξής: τον όρο “van” (φορτηγό) τον αποδίδει ως «αμάξι», ενώ τη φράση “eating and drinking” την προσαρμόζει στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό με την ιδιωματική έκφραση «φαγί και πιοτί». Ταυτόχρονα, αποδίδει τη λέξη “lane” (δρόμος, δρομίσκος) ως «δεντροστοιχία», δηλαδή κάτι που περιέχει ένας μικρός δρόμος, συνδέοντάς την έτσι με την εικόνα που δημιουργεί ο Eliot για ένα μικρό δρομάκι δίπλα στην όχθη του ποταμού, που σίγουρα θα έχει δέντρα.

Ακολουθώντας τον ίδιο τρόπο, συνεχίζει με την επιλογή λαϊκών και καθημερινών λέξεων της νεοελληνικής, για να αποδώσει τις εικόνες που προέρχονται από την ήσυχη ζωή μέσα στο χωριό, η οποία βρίσκεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τους γρήγορους ρυθμούς της πόλης. Έτσι, ο μεταφραστής επιλέγει να αποδώσει τη λέξη “heat” (ζέστη) με την καθημερινή λαϊκή λέξη «κάψα», ενώ στην απόδοση της μεταφορικής εικόνας του χωριού, όπου ακόμη και η γκρίζα πέτρα έχει τη δύναμη να απορροφάει το φως και να μην το διαθλά, ο Κλείτος Κύρου επιλέγει να επιτείνει με υπερβολή τη λέξη “sultry” (ζεστός) ως «αποπνιχτική», για να αποδώσει την αμφίσημη αίσθηση που δημιουργεί ο Eliot, όταν παρουσιάζει από τη μια πλευρά τη ζέστη και τη ζεστασιά ως θετικό φυσικό στοιχείο, αλλά με αυτήν την εικόνα μας αφήνει από την άλλη πλευρά την εντύπωση μιας αφύσικης ροής των καταστάσεων. Οι στίχοι του Eliot:

“/.../Into the village, in the electric heat  
Hypnotised. In a warm haze the sultry light  
Is absorded, not refracted, by grey stone”. (στ. 19-21)

Και η απόδοση του Κλείτου Κύρου:

«Προς το χωριό, μες στην ηλεκτρική κάψα  
Υπνωτισμένη. Μέσα σε μια ζεστή καταχνιά το αποπνικτικό φως  
Απορροφάται, δεν αντανακλάται, από την γκρίζα πέτρα».

Το μόνο σημείο στη μετάφραση των *Τεσσάρων Κουαρτέτων* που μεταφράζει με σύνταξη καθαρεύουσας ο Κλ. Κύρου είναι λίγο παρακάτω, όπου ο ποιητής αναφέρεται στην «αρχέγονη», πατροπαράδοτη συνήθεια του μυστηρίου του γάμου στο χωριό και ο

μεταφραστής επιλέγει την καθαρεύουσα, μιμούμενος τα αρχαιοπρεπή αποσπάσματα από όπου προέρχονται οι στίχοι του Eliot<sup>77</sup>.

“The association of man and woman  
In daunsinge, dignifying matrimonie-  
A dignified and commodious sacrament”. (στ. 29-31)

«Η σύμπραξις ανδρός και γυναικός  
Εις χορόν, ήτοι εις γάμου κοινωνίαν-  
Ένα αξιοπρεπές και αρμόζον μυστήριον».

Τέλος, στη μετάφρασή του επιλέγει να αποδώσει έξοχα με ποιητικότητα τις γεμάτες λυρισμό φυσικές εικόνες με τα σύμβολα, τα οποία δημιουργεί ο Eliot για να φανερώσει την ψυχική ηρεμία και την αίσθηση της πληρότητας που αισθάνεται με την επιστροφή του στο μέρος των προγόνων του.

“Dawn points, and another day  
Prepares for heat and silence. Out at sea the dawn wind  
Wrinkles and slides. I am here  
Or there, or elsewhere. In my beginning. (στ. 48-51)

«Η αυγή ξεμυτίζει, κι άλλη μια μέρα  
Ετοιμάζεται για ζέστη και σιωπή. Έξω στη θάλασσα ο αυγινός άνεμος  
Ρυτιδώνει και γλιστρά. Εγώ είμαι εδώ  
Ή εκεί, ή κάπου αλλού. Στην αρχή μου».

Στη δεύτερη κίνηση, η εποχή αλλάζει, καθώς μας μεταφέρει πάλι στον χειμώνα, και συναντούμε έτσι συμβολισμούς της αλλαγής των φυτών της φύσης, μαζί με τη συναισθηματική αλλαγή και τα δυσοίωνα μηνύματα του πολέμου. Στο τμήμα αυτό, οι αντιθέσεις ενώνονται με συμβολικό τρόπο σε πολλά σημεία. Στο σημείο αυτό, όπου

<sup>77</sup> Έλιοτ Τ.Σ., «Σημειώσεις πάνω στα ‘Τέσσερα Κουαρτέτα’», *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα Τραγούδια του Αριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλείτος Κύρου, εκ. Ύψιλον, Αθήνα, 1994, σελ. 100.

αποδίδει τις αλλαγές του φυσικού τοπίου παράλληλα με τη συναισθηματική μεταβολή του ανθρώπου, σημειώνουμε στη μετάφραση τις δημοτικές λέξεις και εκφράσεις που μεταχειρίζεται ο Κλείτος Κύρου, όπως «κουλουριάζομαι» για το ρήμα “writhing”, «γιομάτα» για το ρήμα “filled with”, «σωριάζονται» για το ρήμα “tumble down” και «μεσοστρατίς» για τη φράση “by the middle of way”. Η λυρική διάσταση του συγκεκριμένου τμήματος πλαισιώνεται από τις μεταφορικές εικόνες του σύμπαντος, που μιμούνται τη συμβολική ποίηση του παρελθόντος<sup>78</sup>. Στο λυρικό τμήμα, παρατηρούμε στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου μικρές συντακτικές αλλαγές, όπως το γεγονός ότι στη φράση “that aim too high” μεταφράζει περιφραστικά ως «που έχουν στόχους υψηλούς», παραλείποντας τον επιρρηματικό προσδιορισμό του ποσού “too”. Αντίστοιχα, περιφραστικά μεταφράζει και τη συμβολική εικόνα της παρομοίωσης της ορμητικής βροντής σαν «θριαμβευτικά άρματα» που μετατράπηκαν σε αστερισμούς, όταν αποδίδει την εικόνα “deployed in constellated stars” (στ. 60) ως «Παραταγμένα σε πολέμους που ’γιναν αστερισμοί».

Η ανάπτυξη της φόρμας, της ποιητικής δηλαδή μορφής, για τον Eliot εμφανίζεται εδώ ως ένα στοιχείο παλιό και τετριμμένο, ανίκανο να προσπελάσει τη ροή των φυσικών γεγονότων και να αποδώσει με ακρίβεια τις έννοιες. Ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο έχει η επινόηση των σύνθετων λέξεων από τον Κλείτο Κύρου, για να αποδώσει τα ρηματικά σύνολα του πρωτοτύπου. Έτσι διαβάζουμε στο πρωτότυπο:

“What was to be the value of the long looked forward to,  
Long hoped for calm, the autumnal serenity/.../” (στ. 74-75)

Και στη μετάφραση τη δημιουργία των νέων σύνθετων λέξεων:

«Ποια θα’ πρεπε η αξία να’ταν της μακροπροσμονής,  
Μακροέλπιστης γαλήνης, της φθινοπωρινής ηρεμίας/.../;»

Στη μετάφραση του υπόλοιπου δεύτερου τμήματος του *East Coker*, με τις αφηρημένες έννοιες και εικόνες, παρατηρούμε την ύπαρξη δυναμικών ισοδυναμιών με το ποίημα του πρωτοτύπου, με μικρές μόνο μεταφραστικές αλλαγές, όπως την αλλαγή

<sup>78</sup> Scofield M., *T.S. Eliot: the Poems*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 218.

του γραμματικού προσώπου στον στίχο 73 “what one had expected” ως «εκείνο που περίμενες» και την αναστροφή της φυσικής σειράς των στίχων 81-82 στη μετάφραση. Τέλος, η απόκτηση της γνώσης που επιβάλλει το σχέδιο, η απόκτηση εμπειρίας και η μετατροπή τους σε ποίηση, που καθίσταται απαραίτητη παρά τη σχετικότητα των λέξεων, αποδίδονται με τη λέξη «συγκλονιστική» στη μετάφραση για τη λέξη “socking” (με μεγάλη δύναμη), μεταφέροντας έτσι τη μαγεία των στιγμών και την εμπειρία που γίνεται ποίηση.

Στο επόμενο τμήμα, η απελπισία ελλοχεύει πάλι στη σκέψη του ποιητή, καθώς απαξιώνει οτιδήποτε αποτελεί θνητό δημιούργημα και μεγάλο αξίωμα. Η συμβολική παράθεση του σκοταδιού ενέχει διπλή αντιφατική έννοια, καθώς στηρίζεται στο «Σκοτάδι της Ψυχής» του Αγίου Ιωάννη του Σταυρού<sup>79</sup>, που πλαισιώνει το σκοτάδι ως απαραίτητο για να βρει η ψυχή τον δρόμο της προς την ανάταση, τη θέωση. Παρακάτω, θα παρακολουθήσουμε τις τροποποιήσεις στην απόδοση των μεταφορικών εικόνων και των συμβολισμών του αποσπάσματος. Ο μεταφραστής επιλέγει ήδη στο ξεκίνημα να αποδώσει μεταφορικά το περιφραστικό σύνολο της φράσης “they all go to the dark” ως «όλα χάνονται μες στο σκοτάδι», επιτείνοντας το νόημα του πρωτοτύπου. Στο χωρίο, όπου φαίνεται η προσήλωση της ψυχής στο κενό σημείο, στο σκοτάδι, χρησιμοποιείται στο κείμενο παρομοίωση με το θέατρο, στο οποίο οι ηθοποιοί ετοιμάζονται μέσα στο σκοτάδι, ενώ οι θεατές προετοιμάζονται ακούγοντας τους ψίθυρους τους. Ο μεταφραστής παραλείπει την επανάληψη της σημασίας των λέξεων “hollow” (υπόκωφος) και “rumble” (υπόκωφο βουητό), ενώ επιλέγει μια προφορική λαϊκή λέξη (βαβούρα) με αρκετά διαφορετική σημασία, στην προσπάθειά του να αποδώσει το βουητό, που παραπέμπει σε μικρής και ακαθόριστης έντασης ήχο.

“As in the theatre,  
The lights are extinguished, for the scene to be changed  
With a hollow rumble of wings, with a movement of dark-  
Ness on darkness/.../,” (στ. 113-117)

«Όπως, σ’ ένα θέατρο,

<sup>79</sup> Έλιοτ Τ.Σ., «Σημειώσεις πάνω στα ‘Τέσσερα Κουαρτέτα’», *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα Τραγούδια του Αριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλείτος Κύρου, εκ. Ύψιλον, Αθήνα, 1994, σελ. 82.

Τα φώτα σβήνουν, για ν' αλλάξει το σκηνικό  
 Με μια υπόκωφη βαβούρα από φτερά, με μια κίνηση από σκοτάδι πάνω  
 Σε σκοτάδι,/.../»

Αντίστοιχα, αποδίδει τις άλλες μεταφορικές εικόνες υποκαθιστώντας τη λέξη “bold” (ρισοκίνδυνη, τολμηρή) με τη λέξη «φανταχτερή», αλλά και προσαρμόζοντας την ονομασία του αγγλικού μετρό (“tube”) ως «σήραγγα», για να γίνει κατανοητή στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, καθώς επίσης και το ρήμα της πρότασης “stop” (σταματώ) με το αντίστοιχο ρήμα «σταθμεύω», που δεν ισοδυναμεί σημασιολογικά με τα συμφραζόμενα της πρότασης που αναφέρονται στη στάση του μετρό.

“And the bold imposing façade are all being rolled away-  
 Or, as, when an underground train, in the tube, stops too  
 Long between stations/.../” (στ. 119-120)

«Κι η φανταχτερή επιβλητική πρόσοψη όλα κυλίστηκαν μακριά-  
 Ή όπως, όταν ο υπόγειος μες στη σήραγγα, σταθμεύει ώρα  
 πολλή ανάμεσα σε στάσεις»

Όσον αφορά στη μορφολογική και υφολογική ισοδυναμία της μετάφρασης, παρατηρούμε μερικές αναντιστοιχίες ανάμεσα στο πρωτότυπο και τη μετάφραση του Κλείτου Κύρου. Έτσι, για παράδειγμα, αλλάζει τη σύνταξη της πρότασης “Leaving only the growing terror of nothing to think about/.../”, με αποτέλεσμα να την ερμηνεύει και διαφορετικά σε σχέση με την πρόταση του ποιήματος και, ως εκ τούτου, να την αποδίδει και διαφορετικά ως «Αφήνοντας μόνο τον τρόμο του να μη σκέφτεσαι για τίποτε που όλο μεγαλώνει», μεταθέτοντας στο τέλος της πρότασης και αποδίδοντας περιφραστικά τον επιθετικό προσδιορισμό. Το νόημα της πρότασης συνοψίζεται στον αυξανόμενο τρόμο που ελλοχεύει από την ανυπαρξία των σκέψεων, σηματοδοτώντας τον θάνατο. Επίσης, στον επόμενο στίχο χρησιμοποιεί την παράφραση, όταν προσθέτει τη λέξη «ναρκωμένος» στη μετάφραση της φράσης “or when, under ether”, για να

δηλώσει την κατάσταση ενός ασθενή που, παρότι ζει, δεν έχει τη δυνατότητα συνείδησης<sup>80</sup>.

Στην επόμενη κίνηση, με την παρομοίωση του νοσοκομείου και του γιατρού ως συμβολισμού της εκκλησίας, ο Κλείτος Κύρου διατηρεί την κατά λέξη μετάφραση στο μεγαλύτερο μέρος, με μικρές εξαιρέσεις, αλλά δεν διατηρεί την ομοιοκαταληξία που υπάρχει στο πρωτότυπο. Μια μεταφραστική επιλογή στο ξεκίνημα αυτού του τμήματος, που δεν ανταποκρίνεται στο κυριολεκτικό επίπεδο της πρότασης, είναι η παρακάτω φράση στη μεταφορική εικόνα του γιατρού που θεραπεύει: “/.../that questions the distempered part,” (στ. 150), στην οποία μεταφράζει το ρήμα “question” (εξετάζω) με το σπάνιο ρήμα «εξονυχίζω» (ερευνώ με λεπτομέρεια), που δεν αποτελεί όμως τη δυναμική ισοδυναμία του πρωτοτύπου. Αντίστοιχα, επιλέγει τη λαϊκή έκφραση «Και πως για να γιάνουμε/.../», για να μεταφράσει τη φράση “And that, to be restored, /.../”, αποδίδοντας την ανάγκη γιατρειάς της ανθρώπινης ψυχής από τις επιπτώσεις που έχει ο πόλεμος για τους ανθρώπους. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της μετάφρασης της τέταρτης κίνησης είναι οι αντιστροφές της φυσικής σειράς των λέξεων, κυρίως για να δώσει έμφαση στο νόημα κάποιων συγκεκριμένων όρων αλλά και για λόγους ακολουθίας του ποιητικού ρυθμού. Ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα που παρατηρούνται οι αντιστροφές είναι: η πρόταση “The whole earth is our Hospital” (στ. 159) που την αποδίδει «Νοσοκομείο μας είναι ολόκληρη η γη» και οι στίχοι “The chill ascends from feet to knees, / The fever sings in mental wires” (στ. 164-165) που αποδίδονται «Απ’ τα πόδια στα γόνατα ανεβαίνει το ρίγος, / Τραγουδά ο πυρετός στα σύρματα του νου». Επιπλέον, εδώ προσέχουμε την αλλαγή της γραμματικής κατηγορίας στην έκφραση “in mental wires” (νοητικά σύρματα), την οποία αποδίδει με ουσιαστικό και γενική πτώση ως «σύρματα του νου».

Επιπλέον, ένα άλλο χαρακτηριστικό ως προς το ύφος είναι η απόδοση των τελευταίων στίχων της τέταρτης κίνησης με τη λεπτή ειρωνεία της ποίησης του Eliot. Ο Κλείτος Κύρου αλλάζει τον εναντιωματικό σύνδεσμο “In spite of” (Παρά, σε πείσμα του οποίου) σε «Και μ’ όλα αυτά», φράση που δεν αποδίδει όμως την αντίθεση με τη σημασία των στίχων που προηγήθηκαν (Παρ’ όλη την αρρώστια του εαυτού μας), ενώ

<sup>80</sup> Tiwari Nidhi, “Chapter Four: Death in Life”, *Imagery and Symbolism in T.S. Eliot’s Poetry*, Atlantic Publishers and distributors, New Delhi, 2001, σελ. 102.



διαφοροποιείται και η σημασία των υπόλοιπων λέξεων του στίχου με την αλλαγή του ρήματος σε ουσιαστικό στη μετάφραση.

“In spite of which we like to think  
That we are sound, substantial flesh and blood  
Again, in spite of that, we call this Friday good”.

«Και μ’ όλα αυτά χαιρόμαστε στη σκέψη  
Που είμαστε γεροί, πλούσια σάρκα κι αίμα-  
Και μ’ όλα αυτά, πάλι τη λέμε τούτη την Παρασκευή Μεγάλη».

Στην τελευταία κίνηση του *East Coker*, ο Eliot προβαίνει, όπως προαναφέραμε και στη μετάφραση του ίδιου μέρους από τον Α. Δεκαβάλλε, σε μια αποτίμηση των προηγούμενων συγγραφικών του χρόνων και της αδιάκοπης προσπάθειας της βελτίωσης της ποιητικής του τέχνης. Ξεχωρίζουν στο συγκεκριμένο χωρίο οι γλωσσικές επιλογές του Κλείτου Κύρου, που προέρχονται κυρίως από τη δημοτική γλώσσα («στα μισά του δρόμου», «σπάταλα», «πασχίζοντας», «λιθάρια»), μιμούμενος έτσι το γλωσσικό ύφος της μεταπολεμικής ποίησης, που χαρακτηρίζεται από την τάση χρήσης καθημερινών λέξεων της δημοτικής, για να αποτυπώσει την αίσθηση της αμεσότητας των βιωμάτων και των εμπειριών.

“So here I am, in the middle way, having had twenty years-  
Twenty years largely wasted, the years of l’ entre deux guerres-  
Trying to learn to use words, and every attempt  
Is a wholly new start, and a different kind of failure  
Because one has only learnt to get the better of words /.../ (στ. 174-178)

«Έτσι λοιπόν, εδώ είμαι, στα μισά του δρόμου, έχοντας είκοσι χρόνια-  
Είκοσι χρόνια ξοδεμένα σπάταλα, τα χρόνια του l’ entre deux guerres-  
Πασχίζοντας να μάθω να χρησιμοποιώ λέξεις, κι η κάθε απόπειρα  
Είναι μια εντελώς καινούρια αρχή, κι ένα διαφορετικό είδος αποτυχίας  
Γιατί έχεις μάθει να παίρνεις τον ανθό των λέξεων/.../.

Η δημιουργία για τον Eliot, όπως αυτή ορίζεται στο δοκίμιό του *Tradition and the Individual Talent*, προέρχεται μέσα από τη σύνθεση του παλιού με το καινούργιο, την επανεκτίμηση των έργων του παρελθόντος και τη διατήρηση των «καλύτερων» στοιχείων και χαρακτηριστικών της κάθε περιόδου. Εδώ ο μεταφραστής επιλέγει να αποδώσει με μεταφορική εικόνα τη φράση για την επιλογή των κατάλληλων λέξεων, με τον «ανθό» των λέξεων, για να δηλώσει την ύλη της ποιητικής δημιουργίας.

Όσον αφορά στη μορφολογική ισοδυναμία της μετάφρασης, προσέχουμε την αλλαγή της παθητικής σύνταξης σε ενεργητική στον στίχο που δηλώνει το τέλμα της γλωσσικής έκφρασης “And what there is to conquer/.../, has already been discovered once or twice” (στ. 184-185) ως «Κι ό,τι είναι να κατακτήσεις, /.../ κιόλας το έχουν ανακαλύψει μια ή δυο φορές». Επιπλέον, προσαρμόζει στα ελληνικά την ιδιοματική έκφραση “The rest is not our business” με μια αντίστοιχη ως προς τη σημασία «Τα άλλα δεν μας αφορούν». Στο τέλος της δεύτερης κίνησης του *East Coker*, ο ποιητής αποζητάει πάλι την ένωση των αντιθέτων στον χρόνο, αντιστρέφοντας το μότο με το οποίο ξεκίνησε, καθώς κάθε τέλος επισημαίνει το καινούργιο ξεκίνημα. Η αναφορά στην αρχή γίνεται μέσα από μια «κραυγή», υπενθυμίζοντας σε αναλογία και με την προσωπική ποίηση του Κλείτου Κύρου (*Κραυγές της Νύχτας*) την ψυχική ερήμωση, λόγω των πραγματικών γεγονότων. Στους παρακάτω στίχους, ο Κλείτος Κύρου αποδίδει πετυχημένα τη μεταφορική εικόνα του Eliot, με μία μόνο λανθασμένη επιλογή, τη μετάφραση της λέξης “porpoise” (φάλαινα) ως «φώκαινα».

### 5.3.3 Τέσσερα Κουαρτέτα (3. *The Dry Salvages*) – μετάφραση του Κλ. Κύρου

Στο πρώτο τμήμα του ποιήματος παρουσιάζονται δυο σύμβολα της φύσης, το ποτάμι και η θάλασσα, που μεταφορικά απηχούν τη ροή της συνείδησης του ανθρώπου. Ο ποταμός, το πανάρχαιο αυτό σύμβολο, εμφανίζεται προσωποποιημένος με τη μορφή θεού και υποδηλώνει την αδιαμφισβήτητη κυριαρχία και την ισοπεδωτική δύναμη των φυσικών στοιχείων, έναντι των ανθρώπινων. Ο Κλείτος Κύρου επιλέγει λόγιες και λαϊκές λέξεις, τις κατάλληλες δηλαδή δυναμικές ισοδυναμίες, για την απόδοση της μεταφορικής εικόνας του ποταμού και τον ανθρωπομορφισμό του. Τέτοια περίπτωση αποτελεί η απόδοση σε «βλοσυρός, αδάμαστος και απείθαρχος» του αγγλικού “sullen,

untamed and intractable” (στ. 2), καθώς και η μετάφραση ως «τις παραφορές του» για τη λέξη “rages” (θυμός, μανίες), λίγους στίχους παρακάτω (στ. 8). Οι εικόνες που δημιουργεί με το ποτάμι προέρχονται κυρίως από αυτοβιογραφικές αναφορές, αφού ο Eliot μεγάλωσε σαν παιδί κοντά σε ένα μεγάλο και φημισμένο ποτάμι, τον Μισισσιπή<sup>81</sup>.

Έτσι, στη συνέχεια η εικόνα που μας δίνει αντιστρέφεται, καθώς σήμερα οι άνθρωποι έχουν απομακρυνθεί από τη φύση, παρά το γεγονός ότι ο ποταμός είναι πάντα παρών στη ζωή των ανθρώπων. Οι εικόνες προέρχονται από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων, όπου ο ποταμός ως συστατικό στοιχείο της ζωής των φυτών, κυριαρχεί πάντα. Στη μετάφραση αξίζει να αναφέρουμε τη μεταφορική απόδοση του Κλείτου Κύρου στη μη μεταφορική εικόνα της καθημερινής ζωής, στην οποία ο ποταμός είναι πάντα παρών:

“In the rank ailanthus of the April bedroom,  
In the smell of grapes on the autumn table/.../”, (στ. 12-13)

Η απόδοση της λέξης “rank” (δύσοσμος) δίνεται με τη λέξη «θρασεμένη», που δεν ταιριάζει σε κυριολεκτικό επίπεδο με τα συμφοραζόμενα της πρότασης, καθώς σε αυτήν αναφέρεται στη χαρακτηριστική δυσσομία του δέντρου αϊλανθου ή αλλιώς «βρωμοκαρυδιάς», όπως είναι γνωστό στα ελληνικά.

«Στη θρασεμένη βρωμοκαρυδιά της απριλιάτικης αυλής.  
Στη μυρωδιά των σταφυλιών πάνω στο φθινοπωρινό τραπέζι/.../»

Αξίζει να επισημάνουμε στη μετάφραση των ποικίλων μεταφορικών εικόνων και των συμβόλων την προσπάθεια μίμησης του ύφους της μετάφρασης με την επιλογή πολύ εξειδικευμένων όρων, που σχετίζονται γενικότερα με τη φύση και με τον κόσμο της θάλασσας, όπως, για παράδειγμα, όταν αποδίδει ισοδύναμα την έκφραση “horseshoe crab” με την επιλογή «πάγουρο» (καβούρι), παραλείποντας τη λέξη “horseshoe” (σχήμα πετάλου, πεταλοειδές) στη μετάφραση. Το ίδιο συμβαίνει και σε φράσεις τεχνικών όρων, όπως, για παράδειγμα, των εργαλείων των ψαράδων, με τη

<sup>81</sup> Έλιοτ Τ.Σ., «Σημειώσεις πάνω στα ‘Τέσσερα Κουαρτέτα’», *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα Τραγούδια του Αριέλ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλείτος Κύρου, εκ. Ύψιλον, Αθήνα, 1994, σελ. 105.

φράση “the torn seine” να αποδίδεται ως «τη σχισμένη τράτα» και τη φράση “the shattered lobsterpot” ως «το κομματιασμένο κοφίνι για τους αστακούς».

Λίγο πιο κάτω, στις μεταφορικές εικόνες που δημιουργεί ο Eliot με τη θάλασσα να αντιπροσωπεύει ένα πανάρχαιο σύμβολο του χρόνου, ο Κλείτος Κύρου αποδίδει με βάση την ποιητικότητα της μετάφρασης, εντείνοντας τις μεταφορές με τις λεξιλογικές του επιλογές. Αυτό παρατηρείται κυρίως στο σημείο που, όπως επισημαίνει ο John Xiros Cooper “It is the sound immemorial and symbolizes the vast chaotic, temporal framework of our lives,/.../”<sup>82</sup>.

“The sea howl  
And the sea yelp, are different voices  
Often together heard· the whine in the rigging,  
The menace and caress of wave that breaks on water” (στ. 28-31)

Και η απόδοση των μεταφορικών εικόνων της θάλασσας, με την οποία υπονοείται η ανθρώπινη κραυγή απέναντι στον απέραντο χρόνο.

«Το *ούρλιασμα* της θάλασσας  
Και το *γάβγισμα* της θάλασσας είναι διαφορετικές φωνές  
Που ακούγονται συχνά μαζί· το βογγητό στα ξάρτια,  
Η φοβέρα και το χάδι του κύματος που σπάνει στο νερό,/.../»

Συνάμα, όσον αφορά σε ένα από τα σύμβολα του Eliot για την υπενθύμιση του ανθρώπινου χρόνου (καμπάνα), ο Κλείτος Κύρου μεταφράζει με παράφραση τη φράση “the tolling bell” (στ. 37) ως «η καμπάνα που σημαίνει πένθιμα», υποδηλώνοντας την αρνητική έννοια του συμβόλου.

Στην επόμενη κίνηση του ποιήματος *Dry Salvages*, όπου ο ποιητής στην αρχή αναρωτιέται για τον προορισμό του ανθρώπου και το τέλος των βασάνων του, στη μετάφραση διαπιστώνουμε πως επιλέγει να αποδώσει τη μετοχή σε -ing με ένα ουσιαστικό και όχι ως μετοχή. Επίσης, η απόδοση της λέξης “drifting” (που

<sup>82</sup> Cooper J. X., “Sources in French Symbolism”, *T.S. Eliot’s Orchestra: Essays on Poetry and Music*, Garland Publishing, New York, 2000, p. 141.

παρασύρεται μακριά) δίνεται με την επιλογή «έρμαιο», που αποδίδει τη μεταφορική σημασία και εντείνει την ποιητικότητα της μετάφρασης.

“Where is there an end to the drifting wreckage,/.../” (στ. 54)

«Που υπάρχει ένα τέλος στο ναυάγιο το έρμαιο,/.../»

Στην έκφραση “years of living among the breakage” που την αποδίδει ως «χρόνια της ζωής ανάμεσα στα συντρίμια», ο Eliot υπονοεί τον τρόπο ζωής των προηγούμενων χρόνων που οδήγησε στους πολέμους με καταστροφικές συνέπειες, γεγονός που αποδεικνύει την κοινή ιδεολογική γραμμή για τον πόλεμο με τον Κλείτο Κύρου<sup>83</sup>. Επίσης, κοινό ιδεολογικό σημείο με τη μεταπολεμική ποίηση αποτελεί το κλίμα απαισιοδοξίας που αποτυπώνεται λόγω των συνθηκών που έχουν επικρατήσει εξαιτίας του πολέμου, ενώ εκφράζεται και η τάση αδυναμίας εκδήλωσης συναισθημάτων αυτοεκτίμησης.

“/.../the failing

Pride or resentment at failing powers, /.../” (στ. 63-64)

Ο Κλείτος Κύρου αποδίδει και στις δυο περιπτώσεις τη μετοχή “failing” με μεταφορική σημασία ως «κλονισμένη», ενώ σωστότερη θα ήταν η κυριολεκτική σημασία της λέξης «αδύναμη» ή «ατελής».

«/.../η κλονισμένη

Περηφάνια είτε η μνησικακία για δυνάμεις κλονισμένες,/.../»

Λίγο πιο κάτω, όπου ο Eliot δηλώνει τη συνεχιζόμενη φθορά και τον ψυχικό παραδαρμό, ο μεταφραστής διαφοροποιείται συντακτικά, κάνοντας χρήση του σχήματος του πλεονασμού (ένα με δύο), δηλαδή αλλάζοντας τη σύνταξη των δύο

<sup>83</sup> Αντίστοιχα, μας παραπέμπει στον κόσμο του ποιήματος “Waste Land” που μετέφρασε και ο Κλείτος Κύρου με τον τίτλο «Ρημαγμένη Γη» το 1990. Eliot T.S., *Η Ρημαγμένη Γη*, μετάφραση Κλ. Κύρου, Ύψιλον, Αθήνα, 1990.

λέξεων, εκ των οποίων, σύμφωνα με το νόημα, η μία αποτελεί προσδιορισμό της άλλης, και προσθέτοντας τον σύνδεσμο «και». Για παράδειγμα, η φράση “In a drifting boat with a slow leakage” (στ. 66) αποδίδεται ως «Στο παράδερμα του πελάγου και στο ναυάγιο που παραδέρνει».

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της μετάφρασης του Κλείτου Κύρου στο συγκεκριμένο τμήμα, είναι ότι προσαρμόζει στην απόδοση αρκετές μεταφορικές εκφράσεις με ιδιωματικές και λαϊκές λέξεις (ναυτικές) των νέων ελληνικών στις μεταφραστικές του επιλογές, με αποτέλεσμα να εντείνει το νόημα των μεταφορικών εκφράσεων του πρωτοτύπου και την ποιητικότητα. Οι μεταφορικές εκφράσεις, μέσα από τις εικόνες της θάλασσας και του ωκεανού ως σημείων αναφοράς του απέραντου θεϊκού και φυσικού χρόνου, και από την άλλη μεριά η αγωνία του ανθρώπου, με τις καθημερινές εργασίες στη θάλασσα, δηλώνουν την απεραντοσύνη του χρόνου και του χώρου έναντι της φθοράς του ανθρώπινου. Στον πίνακα που ακολουθεί, παρατίθενται ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα, όπου παρατηρείται αυτό το στοιχείο.

ΣΤΙΧΟΙ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ	ΑΠΟΔΟΣΗ ΚΛΕΙΤΟΥ ΚΥΡΟΥ
“Clamour of the bell of the last renunciation” (στ. 67)	«Το σιωπηλό άκουσμα του αναντίρρητου ορρυμαγδού»
“Into the wind’s tail, where the fog cowers?” (στ. 70)	«Στην ουρά του ανέμου, όπου η ομίχλη σουρώνει;»
“We have to think of them as forever bailing, Setting and hauling, while the North East lowers/.../” (στ. 74-75)	«Πρέπει πάντα να τους σκεφτόμαστε ν’ αδειάζουνε αδιάκοπα νερά, <p style="text-align: center;">Να καλάρουν και να  μαϊνάρουν καθώς ο γρέγος  χαμηλώνει/.../»</p>
“For a haul/.../” (στ. 80)	«Για μια καλάδα/.../»
“Waves wash over it, fogs conceal it/.../” (στ. 121)	«Κύματα τον περιλούζουνε, αντάρες τον τυλίγουν/.../»

Η τέταρτη κίνηση του *Dry Salvages*, παρουσιάζεται μέσα από τον συμβολισμό της ζωής ως ενός ταξιδιού, μέσα στο οποίο ο άνθρωπος καλείται να αντιμετωπίσει τα αναπάντεχα προβλήματα που εμφανίζονται, να δώσει τον αγώνα του για την επιβίωση.

Εδώ, μέσα από τη φιλοσοφία του Κρίσνα, απασχολεί τον ποιητή το μέλλον και οι δυνατότητες του, τονίζοντας το απρόβλεπτο στοιχείο και αμφισβητώντας την πιθανότητα αλλαγής στο μέλλον, καθώς υποστηρίζει ότι το μέλλον και το παρελθόν παραμένουν αμετάκλητα συνδεδεμένα στη ζωή του καθενός, γιατί ό,τι έχει ζήσει κανείς στο παρελθόν επηρεάζει και το μέλλον. Η απόδοση του Κλείτου Κύρου στο σημείο αυτό για τη λέξη “faded” (ξεθωριασμένος, ακαθόριστος) δίνεται με την επιλογή «σβησμένο», που δεν αντιστοιχεί ακριβώς στο νόημα της λέξης και της φράσης του Eliot. Ο Eliot με τη λέξη “faded” υποδηλώνει το συγκεχυμένο και ασαφές νόημα. Στη μετάφραση προσέχουμε την πρόθεση του Κλείτου Κύρου να μιμηθεί το ύφος του πρωτοτύπου, και συγκεκριμένα στο σημείο όπου ο Eliot επιλέγει να χρησιμοποιήσει τον στίχο του Ηράκλειτου για να φανερώσει τη στενή συσχέτιση του παρελθόντος με το παρόν.

“And the way up is the way down, the way forward is the  
Way back”. (στ. 131)

«Κι η οδός άνω είναι η οδός κάτω, κι ο δρόμος προς τα μπρός  
είναι ο δρόμος προς τα πίσω».

Αντίστοιχα παρακάτω, ο Κλείτος Κύρου προσαρμόζει τους όρους του πρωτοτύπου στα ελληνικά, χρησιμοποιώντας ιδιωτισμούς και λαϊκές εκφράσεις στην εικόνα που παρουσιάζει το ταξίδι με ένα τρένο, για να υποδηλώσει το ταξίδι στον χρόνο. Τέλος, στο συγκεκριμένο τμήμα, το μέλλον εμφανίζεται να μη διαφοροποιείται από το παρελθόν, αλλά ο άνθρωπος πρέπει να συνεχίζει να αγωνίζεται και να προχωράει.

“When the train starts, and the passengers are settled  
To fruit, periodicals and business letters  
(And those who saw them off have left the platform)” (στ. 134-136)

«Όταν το τρένο ξεκινάει, και βολεύονται οι επιβάτες  
Με τα φρούτα, τα περιοδικά και τις εμπορικές επιστολές

(Κι όσοι τους ξεπροβόδισαν έφυγαν από την αποβάθρα)/.../»

Το ίδιο συμβαίνει και λίγο παρακάτω, με τη λέξη “liner” (μεγάλο πλοίο επιβατικό) στη φράση “of the drumming liner”, την οποία αποδίδει με την επιλογή της λαϊκής λέξης «βαπόρι», προσαρμόζοντας τον πολιτισμικό όρο στα νεοελληνικά, ως «του βαποριού που τυμπανίζει».

Λανθασμένη επιλογή είναι αυτή του ρηματικού τύπου “descanting” (τραγουδάω) ως «ρητορεύει», καθώς δεν αποδίδει το κυριολεκτικό νόημα της πρότασης.

“At nightfall, in the rigging and the aerial,  
is a voice descanting (through not the ear, /.../)” (στ. 148-149)

«Το σούρουπο, στα ξάρτια ή στην αντένα,  
ρητορεύει μια φωνή (όχι όμως στο αυτί,/.../».

Αντίστοιχα, στο επόμενο μέρος, η απόδοση των μεταφορικών όρων της προσευχής γίνεται ως επί το πλείστον με λαϊκές λέξεις, όπως φαίνεται παρακάτω:

“Repeat a prayer” (στ. 178)	«Ξαναπές μια προσευχή»
“Setting forth” (στ. 180)	«Σαλπάρουν»
“ended their voyage on the sand” (στ. 184)	«Και το ταξίδι τους τελέψανε στην Αμμουδιά»
“/.../cannot reach them the sound of the sea bell’s/.../” (στ. 186)	«Δε μπορεί ο αχός της θαλασσινής Καμπάνας»

Εδώ, οι μεταφραστικές επιλογές του Κλείτου Κύρου με την προφορικότητα των λέξεων έχουν ως αποτέλεσμα να εντείνουν την ποιητικότητα της μετάφρασης, προσαρμόζοντας τους όρους που αναφέρονται στην προστάτιδα “Stella Maris”, στη νεοελληνική παράδοση.

Στο τελευταίο τμήμα του *Dry Salvages* διαπιστώνουμε ορισμένες μεταφραστικές αλλαγές στην απόδοση του Κλείτου Κύρου, όπως την προσαρμογή της λέξης “biography”, στο χωρίο που απευθύνεται στον εκφυλισμένο μοντέρνο κόσμο και



τις καθημερινές του απασχολήσεις και απολαύσεις, με το όνομα που παραπέμπει στην αναφορά στο έργο του Ησιόδου *Έργα και Ημέραι*.

“/.../evokes biography from the wrinkles of the palm/.../” (στ. 192)

«/.../να επικαλείσαι έργα και ημέρες από τις ρυτίδες της παλάμης/.../»

Ανάλογα, λίγο παρακάτω επιλέγει να απλοποιήσει, σύμφωνα με το σημασιολογικό επίπεδο του πρωτοτύπου, αποδίδοντας το ρήμα “to release” με το καθημερινό και λαϊκό ρήμα «ν’ αμολάς», υπαινισσόμενος έτσι τις ευτελείς ασχολίες και προκαταλήψεις του μοντέρνου ανθρώπου. Ακόμη, μεταφορικά αποδίδει και τη λέξη “features” (εξέχοντα θέματα) στον στίχο 199, που αναφέρεται σε ό,τι αποτελεί σκανδαλοθηρικό πρώτο θέμα των εφημερίδων. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, ο Κλείτος Κύρου αποδίδει τη λέξη ως «τροφή για τις εφημερίδες».

Στη συνέχεια, διαβάζουμε μια περίπτωση εσφαλμένης μετάφρασης, όπως είναι η φράση “the recurrent image”, που μεταφράζεται ως «την παλινδρομική εικόνα», για να αποδώσει την έννοια της επαναλαμβανόμενης κίνησης, χωρίς όμως να ταιριάζει σημασιολογικά η αντίστοιχη λέξη που επιλέγει, προκειμένου να προσδιοριστεί η λέξη «εικόνα». Τέλος, με τη συντακτική αλλαγή στη μετάφραση στο χωρίο “Because we have gone on trying” (στ. 233) που αποδίδεται ως «Γιατί αδιάκοπα πασχίζαμε», παρατηρούμε μετάταξη, αφού ο Κλείτος Κύρου αλλάζει την παθητική μετοχή “have gone” με το επίρρημα «αδιάκοπα», επιτείνοντας έτσι την έννοια της προσπάθειας.

#### 5.3.4 Τέσσερα Κουαρτέτα (4. *Little Gidding*) – μετάφραση του Κλ. Κύρου

Στο τελευταίο ποίημα των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*, ο χρόνος και ο τόπος είναι συγκεκριμένοι ιστορικά, καθώς το σκηνικό του ποιήματος δίνεται μέσα από το χωρίο της Αγγλίας Little Gidding, όπου εγκαταστάθηκε ο ιερέας N. Ferrar και ανέπτυξε τη φιλανθρωπική του δράση, στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Παράλληλα, η περίοδος αυτή διακατέχεται από τη θρησκευτική ποίηση των Άγγλων μεταφυσικών ποιητών, οι οποίοι εξύμνησαν τη φύση στην ποίησή τους μέσα από ποιητικά σύμβολα του φυσικού κόσμου. Αντίστοιχα, και οι μεταφορικές εικόνες του Eliot στο πρώτο μέρος ξεκινούν

από τη φύση και κυρίως δηλώνουν αντιθετικές εικόνες, που δεν συνδυάζουν με βάση τη λογική τις εποχές και τα χαρακτηριστικά τους (ανθοφορία, ανάπτυξη φυτών). Και εδώ στη μετάφρασή του, ο Κλείτος Κύρου συνδυάζει λαϊκότροπες λέξεις, σε μερικές περιπτώσεις λογοτεχνικές, για να αποδώσει τις μεταφορικές εικόνες που προέρχονται από τη φύση. Ορισμένα παραδείγματα λαϊκών λέξεων βρίσκονται στην αρχή του ποιήματος, με τον πρώτο κιάλας στίχο “Midwinter spring is its own season” (στ. 1) να αποδίδεται ως «Η άνοιξη του *μεσοχειμῶνου* είναι μια ιδιαίτερη εποχή/.../», υπονοώντας ότι η άνοιξη έχει τη δική της εποχή, η οποία δεν βρίσκεται μέσα στη στενή χρονική λογική της εναλλαγής των εποχών. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, παρατηρούμε στην αρχή της μετάφρασης την προσαρμογή ορισμένων λέξεων του πρωτοτύπου με επιλογή λαϊκών λέξεων της νεοελληνικής, όπως, για παράδειγμα, την επιλογή στη μετάφραση της λαϊκής λέξης «το στρατί» για τη λέξη “the route” στο πρώτο μέρος. Επίσης, επιλέγει να προσαρμόσει στα νέα ελληνικά τη φράση “/.../In wildness cold”, με την επιλογή της λαϊκής λέξης «απάγκιο» για τη λέξη “in wildness”, ως «Στο *απάγκιο* κρύο», απόδοση που αποτελεί μια οικεία γλωσσική επιλογή για το αναγνωστικό κοινό της εποχής που διαβάζει τη μετάφραση.

Επιπλέον, σχετικά με τις μεταφορικές εικόνες που προέρχονται από τη φύση και εκφράζουν συναισθήματα, ο μεταφραστής επιτυγχάνει στους περισσότερους στίχους την ισοδυναμία τους στα νέα ελληνικά, όπως για παράδειγμα στην απόδοση της εικόνας “The soul’s sap quivers” (στ. 10), την οποία αποδίδει με το λόγιο ρήμα «αναριγώ», για να μεταφράσει το ρήμα “quiver” (ριγώ, τρέμω). Ανάλογα προσαρμόζει ο Κλείτος Κύρου και τη λέξη “scheme” (σχέδιο) στα ελληνικά ως «φυσική τάξη», προκειμένου να αποδώσει το νόημα της πρότασης “nor it is the scheme of generation” και να γίνει αυτό κατανοητό από τον αναγνώστη.

Στη συνέχεια, στο σημείο που παρουσιάζει ο Eliot τη μικρή αξία που έχει η επιτέλεση ενός σκοπού, ο Κλείτος Κύρου, παρότι επιλέγει να μεταφράσει τον στίχο με την κυριολεκτική σημασία των λέξεων, χρησιμοποιεί λέξεις που δεν συνηθίζονται ως εκφράσεις στα νέα ελληνικά και παραξενεύουν τον αναγνώστη του ποιήματος.

“And what you thought you came for  
Is only a shell, a husk of meaning/.../” (στ. 31-32)

«Και αυτό που νόμισες πώς σ' έκανε να 'ρθεις  
είναι μόνο μια φλούδα, ένα τσόφλι νοήματος/.../».

Τέλος, στο πρώτο μέρος, όσον αφορά στη διατήρηση της μορφής και της σύνταξης του πρωτοτύπου, οι μόνες αλλαγές που παρατηρούμε είναι η παράλειψη της λέξης “thing” στη μετάφραση του στίχου “There is no earth smell or smell of living thing” (στ. 12), τον οποίο μεταφράζει «Δεν υπάρχει μυρουδιά της γης/ή μυρουδιά ζωντανού». Ακόμη, ένα σημείο διαφοροποίησης είναι η παράφραση στον στίχο “from which the purpose breaks only when it is fulfilled if at all” (στ. 33-34) με την επανάληψη του ρήματος της πρότασης στο τέλος, όπου απλώς εννοείται στο πρωτότυπο «/.../Απ' όπου βγαίνει ο σκοπός μονάχα σαν εκπληρωθεί/Αν εκπληρωθεί ποτέ», καθώς επίσης και η μετάταξη, η γραμματική δηλαδή αλλαγή του ουσιαστικού της πρότασης σε ρήμα, στην πρόταση “And what the dead had no speech for/.../” (στ. 51) ως εξής: «Και για κείνο που οι νεκροί δε μίλησαν/.../».

Στη δεύτερη κίνηση του *Little Gidding*, ο Eliot συνοψίζει τα σύμβολα των ποιημάτων που προηγήθηκαν, τα οποία στα προηγούμενα ποιήματα οδηγούσαν στη λύτρωση και την αισιοδοξία, ενώ τώρα, με τη συμβολή των τεσσάρων στοιχείων, στην καταστροφή. Όσον αφορά στην υφολογική ισοδυναμία, ο Eliot δημιουργεί ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία στις τρεις πρώτες στροφές του λυρικού κομματιού, την οποία ο Κλ. Κύρου δεν ακολουθεί στη μετάφρασή του, ούτε όμως και δημιουργεί την υπόνοια ότι θέλει να πετύχει κάποια ομοιοτέλευτα στους στίχους της μετάφρασης προσιδιάζοντας το πρωτότυπο ποίημα.

Στο σημασιολογικό επίπεδο, διαπιστώνουμε την προσπάθεια του μεταφραστή να τηρήσει, όσο το δυνατόν, κατά λέξη μετάφραση, χωρίς όμως να απουσιάζουν, ιδιαίτερα στο συγκεκριμένο τμήμα, οι λαϊκές ιδιωματικές φράσεις και η τάση μεταφορικότητας στην απόδοση ορισμένων δύσκολων μεταφραστικών σημείων. Πρώτα απ' όλα, τη μάχη των αντιτιθέμενων στοιχείων, του νερού και της γης, την αποδίδει προσαρμόζοντας την ιδιωματική έκφραση στα αγγλικά “for the upper hand” (στ. 67) με το κυριολεκτικό νόημα της φράσης στα ελληνικά «ποιος θα νικήσει». Στη συνέχεια, μετά την καταστροφική συνύπαρξη των τεσσάρων προσωκρατικών στοιχείων του

σύμπαντος, ο Eliot κάνει μια σαφή αναφορά στην ατμόσφαιρα του πολέμου<sup>84</sup>, με τα σύμβολα του μετάλλου που παραπέμπει στα όπλα, του καπνού που παραπέμπει στις φωτιές και της ασφάλτου που παραπέμπει στους ήχους. Η μεταφορική εικόνα που σχηματίζει ο Eliot, με τον περαστικό που, επηρεασμένος από τον άνεμο, παρομοιάζεται με μεταλλικά φύλλα παραπέμποντας σε εικόνα του θανάτου, αποδίδεται από τον Κλείτο Κύρου με μεταφορική σημασία αλλά όχι τόσο πετυχημένα, καθώς δεν αντιστοιχεί ακριβώς στο νόημα του ρήματος του πρωτοτύπου. Μια πιο πετυχημένη απόδοση, εδώ, θα μπορούσε να ήταν «καθώς φυσούσε προς το μέρος μου», αποδίδοντας την εικόνα του πρωτοτύπου με σαφήνεια.

“I met one walking, loitering and hurried  
As if blown towards me like the metal leaves/.../” (στ. 88-89)

«Κάποιον αντάμωσα που βάδιζε, χασομέρης και βιαστικός  
Παρασυρμένος προς το μέρος μου σαν τα μεταλλικά φύλλα/.../»

Αντίστοιχα, μεταφορικά αποδίδει λίγο παρακάτω και τη συμβολική εικόνα που αναφέρεται στον σχηματισμό του προσώπου του αγνώστου που συναντάει στον δρόμο, καθώς αποδίδει λανθασμένα το ρήμα της πρότασης.

“And he a face still forming/.../” (στ. 103)

«Κι αυτός ένα πρόσωπο που ακόμα διαπλάθονταν»

Στον παραπάνω στίχο, η επιλογή του «διαπλάθω» γίνεται για να αποδώσει τη διαμόρφωση του χαρακτήρα και των ηθικών και εσωτερικών χαρακτηρισμάτων κάποιου, και όχι το πρόσωπο, με αποτέλεσμα να αποδίδει τη μεταφορική σημασία του στίχου.

Παρακάτω, σημειώνουμε την προσαρμογή μεταφορικών εικόνων του συγκεκριμένου τμήματος με λαϊκές εκφράσεις και κυρίαρχο το στοιχείο της προφορικότητας στη νεοελληνική γλώσσα. Έτσι διαβάζουμε παραδείγματα, όπως την

<sup>84</sup> Logan W., “World War Poetry Reloaded”, *Guilty Knowledge, Guilty Pleasure-The Dirty Art of Poetry*, Columbia University Press, New York, 2014, p. 187.

έκφραση “upon the down-turned face” ως «στη χαμηλοβλεπούσα όψη του», τη φράση “the empty pail” (pail=κάδος, κουβάς) ως «την άδεια καρδάρια», αλλά και λίγο παρακάτω την πρόταση “As body and soul begin to fall assunder”, που αποδίδεται ως «καθώς σώμα και ψυχή αρχίζουν χώρια να σωριάζονται». Αντίστοιχα, η επιλογή του Κλείτου Κύρου στην παρακάτω φράση, παρότι σημασιολογικά δεν διαφοροποιείται από τις λέξεις του πρωτοτύπου, αποδίδει το πρωτότυπο με μια μεταφορική απόδοση, αλλά ακατάλληλη που δεν ταιριάζει εκφραστικά και νοηματικά στην πρόταση στα νέα ελληνικά.

“That pointed scrutiny with which we challenge” (στ. 92)

«/.../Κείνο το σουβλερό ξεμάχνημα που με δαύτο προκαλούμε»

Τέλος, σε ορισμένα σημεία της μετάφρασης διαπιστώνουμε ότι δεν διατηρείται η ακριβής μετάφραση των λέξεων, γιατί δίνεται έμφαση στην ποιητική απόδοση της μετάφρασης. Παραδείγματα αυτού αποτελούν οι περιπτώσεις στο σημείο που ο Eliot αναφέρεται στην επιδίωξη της ανόρθωσης του πνευματικού κόσμου μέσα από τον λόγο, την ποίηση, και τη δημιουργία της τέχνης. Στην έκφραση του χωρίου “To the spirit unappeased and pelegrine” (στ. 123), η λέξη “unappeased” σημαίνει κυρίως ανικανοποίητος, ακόρεστος, ενώ ο Κλείτος Κύρου την προσαρμόζει με τη λέξη «ασίγαστος», για να δηλώσει την πνευματική κατάσταση που δεν σβήνει.

Στην τρίτη κίνηση παρατηρούμε κυρίως ανακρίβειες στην απόδοση του Κλείτου Κύρου. Μία από τις αλλαγές, στις οποίες προβαίνει ο μεταφραστής είναι στον στίχο όπου αναφέρεται ο Eliot στην μνήμη, η οποία συμβάλλει στην επίτευξη της αναγκαίας απόστασης και διαφοροποίησης από κάθε συνήθεια, επίκτητη ή μη, από την ανάγκη προσκόλλησης στον εαυτό μας και τους άλλους ανθρώπους. Στη μετάφραση ο Κλείτος Κύρου επιλέγει να μεταφράσει την πρόταση “This is the use of memory/.../” (στ. 158) με το δεικτικό μόριο «Ίδού», που αποδίδει μεν το στοιχείο της προφορικότητας στη μετάφραση, αλλά δεν αποδίδει με την κατάλληλη ισοδυναμία την αγγλική δεικτική αντωνυμία “This” και το νόημα της πρότασης. Επίσης, όσον αφορά στην επισήμανση λαθών στο σημασιολογικό επίπεδο, ο Κλείτος Κύρου αλλάζει στη μετάφραση το ρήμα της φράσης “and comes to find/.../” (και πετυχαίνει να βρει) με τη φράση «και κάποτε

αντιλαμβάνεται», διαφοροποιώντας έτσι το νόημα της φράσης του πρωτοτύπου και δίνοντας δυναμικά έμφαση στο γεγονός ότι το υποκείμενο καταλαβαίνει με λογική διεργασία πως η αγάπη για οποιοδήποτε ιδανικό πηγάζει από την αγάπη για τον εαυτό μας και πρέπει να προσδιορίζεται από την κατάλληλη αποστασιοποίηση, για την οποία μας βοηθάει η μνήμη. Αντίστοιχα, απλοποιεί στη μετάφραση τη φράση “all manner of thing” με την αντιστοιχία «και το καθετί» στην καθησυχαστική «επιβεβαίωση» μέσα από τα λόγια της Αγγλίδας ποιήτριας του μυστικισμού Julian of Norwich, πως όλα τα άσχημα πράγματα και οι δυσοίωνες καταστάσεις έχουν ένα τέλος.

Στην προτελευταία κίνηση του *Little Gidding*, η παρουσία του πνεύματος σε μορφή περιστεριού, σε αντίθεση με την εικόνα του σκοτεινού και καταστροφικού περιστεριού που προηγήθηκε, υπονοεί και τη δυνατότητα σωτηρίας του καθενός. Στον πρώτο στίχο του ποιήματος, ο Κλείτος Κύρου μεταφράζει περιφραστικά τη μεταφορική εικόνα που αναφέρεται στη φανέρωση του Αγίου Πνεύματος την Πεντηκοστή, προσαρμόζοντάς την με μια ιδιωματική έκφραση («κάνοντας βουτιά») στα νέα ελληνικά, που δεν εκφράζει ακριβώς την εικόνα που μας δίνει το πρωτότυπο. Και η επιλογή του ρήματος «κομματιάζει» προσδίδει μεταφορικότητα στο νόημα του στίχου, αλλά πιο σωστή θα ήταν η επιλογή «διασχίζει τον αέρα».

“The dove descending breaks the air/.../” (στ. 202)

Και η μικρή αλλαγή στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου:

«Κάνοντας βουτιά το περιστέρι στον αέρα  
Κομματιάζει/.../»

Παράλληλα, μια μικρή παρανόηση με βάση τον στίχο του πρωτοτύπου είναι η μετάφραση του όρου “shirt of flame”, ο οποίος αναφέρεται πρώτα στον μύθο του θανάτου του Ηρακλή από τη γυναίκα του Δηιάνειρα με τον βουτηγμένο στο δηλητήριο του Κένταυρου Νέσσου χιτώνα<sup>85</sup>. Ο Κλείτος Κύρου, παρότι στις σημειώσεις του

<sup>85</sup> “The most familiar word is yet unfamiliar to mankind, which ‘cannot bear very much reality’. We can hardly face the fact that love is essentially not release but suffering· and that the intolerable burden of our desires-our Nessus shirt- can be removed by nothing within our power, but solely through grace.

σχολιάζει ότι ο στίχος αναφέρεται στο συγκεκριμένο μυθολογικό επεισόδιο, δεν προσαρμόζει τον όρο στα ελληνικά με τη λέξη «χιτώνας», αλλά αφήνει τη λέξη με την κυριολεκτική της σημασία «πουκάμισο», ακολουθώντας στο σημείο αυτό τον εκδημοτικισμό της αντίστοιχης αναφοράς της ποίησης του Σεφέρη<sup>86</sup>.

“Behind the hands that wove  
The intolerable shirt of flame/.../” (στ. 212)

«Πίσω από τα χέρια που υφάναν  
Το ανυπόφορο πουκάμισο της φλόγας/.../»

Στο τελευταίο τμήμα του ποιήματος *Little Gidding* και ολόκληρης της σύνθεσης των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*, ο Eliot συνθέτει όλες τις αντικρουόμενες εικόνες και τα σύμβολα, για να δώσει τη λύση, ένα φιλοσοφικό «τέλος» (σκοπός). Στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου θα δούμε βασικές διαφορές, ως προς τη σημασία των στίχων του πρωτοτύπου και της μετάφρασης. Στο τέλος, το οποίο αποτελεί και ένα νέο ξεκίνημα, η ποιητική δημιουργία, όπως και η ποίηση του Eliot, ολοκληρώνεται.

“And every phrase  
And sentence that is right (where every word is at home  
Taking its place to support the others, /.../  
The common word exact without vulgarity/.../” (στ. 219-221 και 223)

Στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου προσέχουμε τις βασικές διαφορές στην απόδοση των λέξεων:

«Και κάθε φράση

---

*All we have is the terms of our choice, the fire of our destructive lusts or the inscrutable terrible fire of divine Love*”. Matthiessen F.O., “The ‘Quartets’, T.S. Eliot”, *Four Quartets a Casebook* (ed. Bernard Bergonzi), the Macmillan Press, London, 1969, p. 101.

<sup>86</sup> Έλιοτ Τ.Σ., «Σημειώσεις πάνω στα ‘Τέσσερα Κουαρτέτα’», *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα Τραγούδια του Αριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλείτος Κύρου, εκ. Ύψιλον, Αθήνα, 1994, σελ. 115.

Και πρόταση που είναι σωστή (όπου η κάθε λέξη είναι καλοβαλμένη,  
 Παίρνοντας τη θέση της για να συγκρατεί τις άλλες,  
 Η λέξη αυτή συμμαζεμένη ούτε επιδεικτική, /.../  
 Η κοινή λέξη συγκεκριμένη χωρίς κοινοτοπία, /.../»

Στην απόδοση του Κλείτου Κύρου προσέχουμε αναντιστοιχίες, όταν μεταφέρει με τις μεταφραστικές του επιλογές το νόημα της σωστής επιτέλεσης της ποιητικής συγγραφής. Η μεταφορική επιλογή της μετάφρασης της έκφρασης “where every word is at home” αποδίδεται στα ελληνικά ως «καλοβαλμένη», χωρίς να αποτελεί μια επιλογή που χρησιμοποιείται στα ελληνικά για να προσδιορίσει το συγκεκριμένο νόημα, με αποτέλεσμα να δίνεται περισσότερο έμφαση στην αισθητική του ποιήματος.

Αναλόγως, και η επιλογή της μετάφρασης του ρήματος “support” (στηρίζω, βοηθάω) ως «συγκρατώ» δίνει την εντύπωση και εικόνα στη μετάφραση μιας καθαρά τεχνικής και μηχανικής δημιουργίας, που δεν επιτρέπει τη φαντασία του λογοτέχνη να συμπληρώσει, να «βοηθήσει» με τις λέξεις. Ταυτόχρονα, ούτε η επιλογή μετάφρασης της λέξης “vulgarity” (κακογουστιά, χυδαιότητα) με τη λέξη «κοινότοπη» ανταποκρίνεται στις ανάγκες του νοήματος, καθώς στη λέξη του πρωτοτύπου δίνεται έμφαση στην έλλειψη αισθητικής του στίχου, ενώ η λέξη «κοινότοπη» δίνει έμφαση στην έλλειψη πρωτοτυπίας του νοήματος και όχι της αισθητικής του ποιήματος.

Η σύνθεση, λοιπόν, ολοκληρώνεται μέσα από την έμφαση στην έννοια της αγάπης, που επικρατεί και στην πεποίθηση ότι γενικότερα ο κόσμος, αλλά και ο καθένας χωριστά, θα συνεχίσει την αναζήτησή του, με κάθε τέλος να αποτελεί μια νέα αρχή. Έτσι, αποδίδει το πρωτότυπο παραφράζοντας το ρήμα “remembered”, για να αποδώσει το ανθρώπινο «ταξίδι» και την προσπάθεια μέσα από μέρη που δείχνουν άγνωστα, αλλά αποδεικνύονται γνώριμα.

«Μες από την άγνωστη, στη μνήμη χαραγμένη πύλη  
 Όταν το στερνό κομμάτι γης που απόμεινε για ν’ ανακαλυφθεί  
 Είναι εκείνο που ήταν η αρχή·»



### 5.3.5 Σύγκριση των νεοελληνικών μεταφράσεων των *Τεσσάρων Κουαρτέτων*

Τα *Τέσσερα Κουαρτέτα* πρώτα μεταφράζονται αποσπασματικά στα νεοελληνικά. Γι' αυτόν τον λόγο, θα δούμε μεμονωμένα τα χαρακτηριστικά των μεταφράσεων από τους δυο πρώτους συγγραφείς, που μεταφέρουν ένα τμήμα της συνολικής σύνθεσης στη χώρα μας, και δεν θα συγκρίνουμε μεταξύ τους τις μεταφράσεις.

Ο Α. Ξύδης πρώτος μεταφράζει μέρος του ποιήματος *Dry Salvages* στα ελληνικά. Πρώτα απ' όλα, παρατηρούμε ότι ο Ξύδης, όσον αφορά στον τίτλο, διατηρεί τον τίτλο του πρωτοτύπου στη μετάφρασή του, χωρίς να μεταγράφει στα νεοελληνικά. Έπειτα, όσον αφορά στη μορφή του ποιήματος και τη γλώσσα, προσέχουμε τη χρήση τύπων της δημοτικής γλώσσας της εποχής, που σχετίζονται με το ενδιαφέρον για τη συνέχεια της νεοελληνικής παράδοσης. Ανάλογα, το πρωτότυπο συμβαδίζει με την ιδεολογική του γραμμή απέναντι στον πόλεμο, την οποία υιοθετεί ο Α. Ξύδης στην προσπάθεια για διαμόρφωση της ποιητικής γενιάς του. Ο Α. Ξύδης διατηρεί τη μορφή του πρωτοτύπου χωρίς μεγάλες αλλαγές, με μόνες εξαιρέσεις τη συντακτική αλλαγή της γραμματικής θέσης ορισμένων λέξεων.

Σχετικά με τη διατήρηση της σημασιολογίας του πρωτοτύπου, εντοπίζουμε την αλλαγή ορισμένων λέξεων στη μετάφραση των στίχων, όπως για παράδειγμα τη μεταφραστική επιλογή του ρήματος «κατασταλάζω» για την απόδοση του ρήματος “settle” (κανονίζω) στον στίχο 135 του τρίτου τμήματος του *Dry Salvages*, ενώ γενικότερα στη μεταφορά των εικόνων του πρωτοτύπου, εντείνει την ποιητικότητα της μετάφρασης. Επιτυχημένα αποδίδεται η μεταφορική σημασία των εικόνων, με τις επιλογές λέξεων στα νεοελληνικά που τονίζουν την ποιητικότητα του πρωτοτύπου.

Η μετάφραση του πέμπτου τμήματος του *East Coker* από τη Ζωή Καρέλλη και τον Γιώργη Κιτσόπουλο γίνεται στο πρωτοποριακό περιοδικό *Κοχλίας* το 1946. Οι δυο μεταπολεμικοί ποιητές χαρακτηρίζονται, όσον αφορά στην ποιητική τους ιδεολογία, από την εσωτερικευση της αγωνίας για το μέλλον, μέσα από τις μνήμες του πολέμου. Τα βιώματα του πολέμου παρουσιάζονται εσωτερικευμένα, με βάση τη μεταφυσική αγωνία και την εσωστρέφεια, με αποτέλεσμα να συγγενεύει με την ποιητική αναζήτηση του Eliot στο *East Coker*, όπου προβάλλεται η αναζήτηση του παρελθόντος μέσα από το σπίτι των προγόνων του στο χωριό, που αποτελεί το καταφύγιο και την ηρεμία από τον πόλεμο και οδηγεί έτσι σε φιλοσοφική και μεταφυσική διάθεση.

Οι δυο μεταπολεμικοί ποιητές δεν διατηρούν τον πρωτότυπο τίτλο, αλλά προσθέτουν τον υπότιτλο «Καινούργια αρχή», που αναφέρεται στην ύπαρξη της ελπίδας, της πνευματικής δημιουργίας και της αισθητικής αρχής για την ποίηση ότι κάθε φορά η «τελειότητα» της επιλογής των λέξεων παραμένει ατελέσφορη, καθώς κάθε φορά παρουσιάζεται ως κάτι νέο.

Ανάμεσα στα χαρακτηριστικά της μετάφρασης του πέμπτου τμήματος, προσέχουμε την προσαρμογή του γαλλικού όρου “entre les deux guerres” στα νεοελληνικά ως «τα χρόνια του μεσοπολέμου». Επίσης, στον στίχο που προηγείται παραλείπουν το ρήμα της φράσης “having had twenty years-” (στ. 174), συμπυκνώνοντας στη μετάφραση τους δύο πρώτους στίχους και δημιουργώντας την επανάληψη του «μ’ είκοσι χρόνια» μαζί με τον επόμενο στίχο.

“So here I am, in the middle way, having had twenty years-

Twenty years largely wasted, *the years of l’ entre deux guerres-*” (στ. 174-175)

«Να πουμαι μεσοστρατής, μ’ είκοσι χρόνια-

*Είκοσι χρόνια πλέρια χαλασμένα, τα χρόνια του μεσοπολέμου-»*

Ακόμη, παρατηρούμε την τάση υπερβολής στις μεταφραστικές επιλογές ορισμένων φράσεων, έναντι της κυριολεκτικής σημασίας. Κυρίως, τονίζουν τη μεταφορική απόδοση με βάση τις μεταφραστικές επιλογές. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό είναι η αλλαγή κύριων όρων, όπως των λέξεων “pattern” (σχέδιο) και “still” (ακίνητος), με διαφορετική κυριολεκτική σημασία «τύπος» και «πάλι», που δεν αντιστοιχεί στη σημασία των λέξεων του πρωτοτύπου. Οι δυο ποιητές εκφράζουν την αδιαφορία για τη διατήρηση της θρησκευτικής χροιάς των τύπων και του θρησκευτικού υπόβαθρου του ποιήματος, που αναφέρεται στο θεϊκό σχέδιο της σωτηρίας, της αιωνιότητας της ζωής.

Στη συνέχεια, θα επισημάνουμε τα κυριότερα χαρακτηριστικά σημεία της μετάφρασης των *Τεσσάρων Κουαρτέτων* από τον Α. Δεκαβάλλε και τον Κλ. Κύρου. Πρώτα απ’ όλα, όσον αφορά στους τίτλους των ποιημάτων, και οι δύο τους μεταγράφουν στα ελληνικά, με τον Α. Δεκαβάλλε όμως να παραθέτει παράλληλα πρώτα τη μεταγραφή του τίτλου στα ελληνικά και έπειτα ακριβώς από κάτω την αγγλική πρωτότυπη ονομασία. Ένα μικρό λάθος παρατηρείται στην απόδοση του

τρίτου κατά σειρά ποιήματος *Dry Salvages*, αφού ο Κλείτος Κύρου τον μεταγράφει στα ελληνικά με την προφορά «Δι Ντράϊ Σαλβουάτζες» για την άγνωστη αγγλική τοποθεσία στα νεοελληνικά αναγνωστικά δεδομένα. Η διαμάχη εκτυλίσσεται στον τύπο ανάμεσα στον Π. Τακόπουλο και τον Κλ. Κύρου και τελικά οι επεμβάσεις του Δ. Κώνστα και του Α. Ξύδη οδηγούν στη διόρθωση των λανθασμένων επιλογών. Αντίστοιχα, σωστά μεταγράφει την προφορά του *Dry Salvages* ο Α. Δεκαβάλλες ως «Δη Ντράϊ Σαλβείτζες» στην πρώτη έκδοση της μετάφρασής του.

Η μετάφραση του Δεκαβάλλε παρουσιάζεται σε πληρέστερη έκδοση βιβλίου το 1952, με πολλά εισαγωγικά σχόλια και σημειώσεις για τη γλώσσα, τις οποίες ο κριτικός Τ. Μαλάνος στην κριτική του<sup>87</sup> θεωρεί ακατέργαστα και άτεχνα ως προς τη σύνθεση τους. Πιο λιτή και ουσιαστική η προσέγγιση του Κλείτου Κύρου, που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Διαγώνιος* πρώτη φορά το 1965, έπειτα ανατυπώνεται στο ίδιο περιοδικό το 1980 και πολύ αργότερα, το 1994, ως βιβλίο<sup>88</sup>.

Στην εισαγωγή του για τη γλώσσα, ο Α. Δεκαβάλλες, τονίζει τον γλωσσικό αγώνα που απαιτεί η μεταφραστική προσπάθεια για την εξεύρεση των καλύτερων λέξεων. Οι μεταφραστικές επιλογές του Α. Δεκαβάλλε χαρακτηρίζονται από τους πολλούς ιδιωτισμούς της δημοτικής γλώσσας της εποχής, της παλαιοδημοτικής γλωσσικής παράδοσης, όπως καθιερώθηκαν από τη μεταφραστική γραμμή του Σεφέρη και της *Έρημης Χώρας* στα νέα ελληνικά. Αντίστοιχα, και ο Κλείτος Κύρου χρησιμοποιεί, ως επί το πλείστον, λέξεις της δημοτικής καθομιλουμένης της περιόδου, με αρκετές ιδιαίζουσες λέξεις και εκφράσεις, για να αποδώσει τους συμβολισμούς του ποιήματος και τη μεταφορική διάσταση του πρωτοτύπου. Στην περίπτωση του Κλείτου Κύρου, χαρακτηριστικό των λέξεων που χρησιμοποιεί είναι η προφορικότητα και η λαϊκή χροιά. Συνάμα, η χρήση καθημερινών λέξεων της δημοτικής, χαρακτηριστικό ύφος της μεταπολεμικής ποίησης στην οποία ανήκει και ο Κλ. Κύρου, δίνει την αίσθηση αμεσότητας των εμπειριών και των βιωμάτων. Εξαίρεση αποτελούν οι στίχοι

<sup>87</sup> Μαλάνος Τ., «Θ.Σ. Έλιοτ: Τέσσερα Κουαρτέτα, Απόδοση-Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια από τον Α. Δεκαβάλλε», *Νέα Εστία* τομ. 54, τχ. 634, (1 Δεκ.1953),σελ.1833-1835.

<sup>88</sup> Έλιοτ Τ. Σ., «Τέσσερα Κουαρτέτα», *Διαγώνιος*, μετάφραση Κλ. Κύρου, περ. Β', τχ. 1, (Ιαν. –Μαρ. 1965), σελ.17-41. Έλιοτ Τ. Σ., «Τέσσερα Κουαρτέτα», *Διαγώνιος*, μετάφραση Κλ. Κύρου, τχ. 6, (Σεπτ.-Δεκ. 1980), σελ. 209-237. Έλιοτ Τ. Σ., *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα Τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλ. Κύρου, Ύψιλον, Αθήνα, 1994.

όπου ο Κλ. Κύρου μεταφράζει μιμούμενος το γλωσσικό ύφος του πρωτοτύπου, χρησιμοποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο αρχαιοπρεπή σύνταξη.

“The association of man and woman  
In daunsinge, signifying matrimonie  
A dignified and commodious sacrament. (στ. 29-31 EC)

«Η σύμπραξις ανδρός και γυναικός  
Εις χορόν, ήτοι εις γάμου κοινωνίαν  
Ένα αξιοπρεπές και αρμόζον μυστήριον».

Επιπλέον, αναφορικά με τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της κάθε μετάφρασης διαπιστώνουμε πως κυριαρχούν στην απόδοση του Α. Δεκαβάλλε οι αλλαγές παθητικής σύνταξης σε ενεργητική, πρακτική που συμβαίνει, όπως προαναφέρθηκε, πρώτα στην τέταρτη κίνηση του *Burnt Norton* στον στίχο 158, έπειτα στην πρώτη κίνηση του ποιήματος *East Coker* στους στίχους 20-21 και, τέλος, στην πρώτη κίνηση του *Dry Salvages* στους στίχους 9-10, 41-42 και 49-50. Αντίθετα, ο Κλείτος Κύρου δεν χρησιμοποιεί συχνά την αλλαγή της παθητικής σύνταξης, παρά μόνο στο πέμπτο μέρος του *East Coker* στους στίχους 184-185. Ακόμη, μια μορφολογική αλλαγή είναι η προσθήκη άνω τελείας στην πέμπτη κίνηση του *Burnt Norton*, στους στίχους 140-142, που δεν υπάρχει στον στίχο του πρωτοτύπου. Το απόσπασμα σε μετάφραση: «Απ' την κίνηση· καθώς κινείται ο κόσμος».

Μικρές διαφοροποιήσεις παρατηρούμε στη μετάφραση του Κλ. Κύρου, όσον αφορά στην αλλαγή των επιρρημάτων σε αντίθεση με τη μετάφραση του Α. Δεκαβάλλε που δεν αλλάζει την κυριολεκτική τους σημασία. Έτσι αλλάζει τη σημασία της πρόθεσης “both” (μαζί) μεταφράζοντας ως «ταυτόχρονα» στη δεύτερη κίνηση του *Burnt Norton*. Στη συνέχεια, στην τέταρτη κίνηση του ίδιου ποιήματος μεταφράζει τη χρονική πρόθεση “after” (έπειτα, ύστερα) με τον χρονικό σύνδεσμο «αφού» που δηλώνει αιτιολόγηση, παραλείποντας έτσι το κύριο ρήμα της πρότασης “is” στη μετάφραση της φράσης “is silent”. Συνάμα, διαβάζουμε στη μετάφραση την αλλαγή του εναντιωματικού συνδέσμου “In spite of” (Παρά, Παρ' όλα) με την εμπρόθετη

φράση «και μ' όλα αυτά», που δηλώνει απλά αντίθεση και όχι εναντίωση στην τέταρτη κίνηση του *East Coker*.

Αντίστοιχα, για να διατηρήσει την ομοιοκαταληξία και το ρυθμό του πρωτοτύπου, ο Α. Δεκαβάλλες χρησιμοποιεί το σχήμα της αντίφρασης στον στίχο “laughs without mirth”, χρησιμοποιώντας την αντίθετη λέξη από αυτήν που δηλώνει ο στίχος στην επιλογή του «γελάει βαρύθυμα θαρρείς», ενώ αντίθετα ο Κλ. Κύρου μεταφράζει κυριολεκτικά τη φράση ως «γελάει δίχως κέφι» στον στίχο 69 της δεύτερης κίνησης του *Little Gidding*. Συχνά στις δύο μεταφράσεις, προσέχουμε αντιστροφές της φυσικής σειράς των λέξεων ή αλλαγές γραμματικής κατηγορίας, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την απόδοση της μεταφοράς “In mental wires” (με διανοητικά σύρματα) στις δύο μεταφράσεις ως «σύρματα του νου», αλλάζοντας τον επιθετικό προσδιορισμό σε γενική στη μετάφραση του στίχου 165 του τέταρτου τμήματος του *East Coker*. Τέλος, ένα χαρακτηριστικό σημείο στη μετάφραση του Κλ. Κύρου είναι η απόδοση των στίχων 74-75 του δεύτερου τμήματος του *East Coker* με τη δημιουργία νέων σύνθετων λέξεων στη γλώσσα-στόχο, όπως «μακροπρόσμονη» και «μακροέλπιστα», που δεν υπάρχουν στη μετάφραση του Α. Δεκαβάλλε.

Η δημιουργία της ομοιοκαταληξίας στη σύνθεση του Eliot, υπάρχει μόνο στο τέταρτο μέρος δύο ποιημάτων, του *East Coker* και του *Little Gidding*. Στο πρώτο, ο Eliot χρησιμοποιεί την παραδοσιακή μορφή ομοιοκαταληξίας ABABB, ενώ ο Α. Δεκαβάλλες στην προσπάθειά του να μιμηθεί τη μορφή του πρωτοτύπου, πετυχαίνει μόνο στη δεύτερη και την τελευταία στροφή ένα αντίστοιχο σχήμα ομοιοκαταληξίας, ενώ στις υπόλοιπες τρεις στροφές, μόνο 2 έως 3 στίχοι κάθε φορά ομοιοκαταληκτούν. Αντίθετα, στην τέταρτη λυρική κίνηση του *Little Gidding*, ο ποιητής επιλέγει το σχήμα ABABACC για τη δημιουργία της ομοιοκαταληξίας, αλλά ο μεταφραστής Α. Δεκαβάλλες δεν καταφέρνει να πετύχει ένα ανάλογο σχήμα, καθώς αφήνει ανομοιοκατάληκτο τον πρώτο στίχο και των δύο στροφών, δημιουργεί ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία μόνο στους επόμενους τέσσερις στίχους της πρώτης στροφής και στους δύο τελευταίους στίχους χρησιμοποιεί ομοιοτέλετο. Στη δεύτερη στροφή, έχουμε ομοιοκαταληξία στον δεύτερο και τον τρίτο στίχο και στους υπόλοιπους τέσσερις χρησιμοποιεί ομοιοτέλετο. Από την άλλη πλευρά, ο Κλ. Κύρου δεν ενδιαφέρεται να ακολουθήσει το σχήμα της ομοιοκαταληξίας του πρωτοτύπου και αφήνει χωρίς ομοιοκαταληξία τα συγκεκριμένα τμήματα της μετάφρασης, παρότι με

την έμφαση που δίνει στην ποιητικότητα της μετάφρασης, παρακολουθεί τον ποιητικό ρυθμό του πρωτοτύπου.

Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό και των δυο μεταφράσεων, είναι η ποικιλία στη μετάφραση, όπως φαίνεται με τη συχνή παράθεση περιφραστικών αποδόσεων και παραφράσεων και η χρήση αναλυτικής συντακτικής δομής του λόγου, καθώς πρόκειται για ένα ποίημα με πολλές δυσκολίες, πυκνούς συμβολισμούς και ποικίλες μεταφορικές εικόνες με φιλοσοφικό νόημα. Η συχνή χρήση παραφράσεων και περιφραστικών αποδόσεων και η επίτευξη δυναμικών ισοδυναμιών, ιδιαίτερα από τον Α. Δεκαβάλλε, γίνονται για να γίνουν κατανοητοί οι όροι του πρωτοτύπου και το μεταφορικό νόημα των προτάσεων. Έτσι, διαπιστώνουμε τις συχνές προσαρμογές μόνο ορισμένων όρων σε πολιτιστικές μεταφορές<sup>89</sup> και αναφορές της νεοελληνικής πραγματικότητας, με αποτέλεσμα στο σύνολό της μετάφρασης να μην αλλάζει το νόημα. Ένα από τα χαρακτηριστικά που έχουν κυρίαρχο ρόλο και στις δύο μεταφράσεις είναι οι προσαρμογές όρων, πολιτιστικών αναφορών κυρίως προς τη γλώσσα-στόχο, τα ελληνικά. Έτσι έχουμε τις προσαρμογές σε πολιτισμικές μεταφορές της νεοελληνικής γλωσσικής παράδοσης, όπως το “sunflower” (ηλιοτρόπιο), το οποίο ο Δεκαβάλλεσ αποδίδει ως «λιοστρόφι» (στ. 132 BN), ενώ αντίστοιχα την ελληνική “clematis” (αγράμπελη) την αποδίδει με το ελληνικότερο «αγιόκλημα» (στ. 132 BN). Ένα ακόμη παράδειγμα είναι ο όρος με την ειδική σημασιодότηση “Chinese jar” (κινέζικο βάζο), το οποίο προσαρμόζει ως «κινέζικο σταμνί» (στ. 145 BN). Από την άλλη μεριά, ο Κλείτος Κύρου τον πρώτο όρο τον αποδίδει ως «ηλίανθο», ενώ αφήνει την “clematis” ως «αγράμπελη» και τον ειδικό όρο ως «κινέζικο βάζο». Και οι δύο μεταφραστές αποδίδουν την πολιτισμική αναφορά “tube”, που είχε ήδη καθιερωθεί στην εποχή τους στην Αγγλία ως μετρό, με τη λεξιλογική επιλογή «σήραγγα», που δεν αντιστοιχεί ακριβώς στο νόημα του όρου του πρωτοτύπου, για να γίνει αντιληπτή από το νεοελληνικό αναγνωστικό κοινό. Ακόμη, ο Κλείτος Κύρου προσαρμόζει τον όρο “boarhood” (κυνηγητικό σκυλί) με το ελληνικό και λαϊκότερο «τσομπανόσκυλο», και τον όρο “field” (χωράφι) ως «αλάνα», σε αντίθεση με τον Δεκαβάλλε που αποδίδει πιο κοντά στο νόημα της λέξης του πρωτοτύπου με το λαϊκότερο «ζαγάρι» (κυνηγητικό σκυλί) και τη λέξη “field”(χωράφι). Και οι δυο μεταφραστές προσαρμόζουν τη φράση

<sup>89</sup> Sidiropoulou M., «Metaphorical Thinking in Cognitive Science and Poetry», *Linguistic Identities through Translation*, Rodopi - Amsterdam, 2004, p. 112-114.

“eating and drinking”, ο Α. Δεκαβάλλες με την αντίστοιχη έκφραση «φαγοπότι», ενώ ο Κλ. Κύρου με την προσαρμογή προς το λαϊκότερο «φαγί και πιοτί». Τέλος, την πολιτιστική αναφορά “shirt of flame” που δηλώνει τον χιτώνα του Ηρακλή στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή την αποδίδει σωστά ο Δεκαβάλλες ως «χιτώνα», αφού έτσι μας παραπέμπει κατευθείαν στον μύθο του Ηρακλή, ενώ ο Κύρου, ακολουθεί τον Σεφέρη που μεταφράζει μεταφορικά τον όρο ως «πουκάμισο» στο ποίημά του. Σημειώνουμε παρακάτω συνοπτικά τις προσαρμογές των πολιτιστικών όρων και λέξεων στα ελληνικά, παραθέτοντας τον όρο του πρωτοτύπου ποιήματος και τις επιλογές των δυο μεταφραστών.

ΟΡΟΣ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ	Α. ΔΕΚΑΒΑΛΛΕ	ΚΛ. ΚΥΡΟΥ
sunflower	λιοστρόφι	ηλίανθος
clematis	αγιόκλημα	αγράμπελη
chinese jar	κινέζικο σταμνί	κινέζικο βάζο
tube	σήραγγα	σήραγγα
boarhood	ζαγάρι	τσομπανόσκυλο
field	χωράφι	αλάνα
eating and drinking	φαγοπότι	φαγί και πιοτί
shirt of flame	χιτώνας	πουκάμισο της φλόγας

Ανάλογα με την προσαρμογή των πολιτιστικών αναφορών, παρατηρούμε ιδίως στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου και την προσαρμογή αγγλικών εκφράσεων στα νέα ελληνικά. Έτσι, προσαρμόζει με τη νεοελληνική έκφραση «βολεύονται οι επιβάτες», τη φράση του πρωτοτύπου “the passengers are settled” (στ. 134 DS). Αντίστοιχα και τη φράση “to release” τη μεταφράζει με τη λαϊκή έκφραση «ν’ αμολάς», όπως και τη λέξη “route” (δρόμος, πορεία) από το ποίημα *Little Gidding* την προσαρμόζει ως «πήρε το στρατί». Κατ’ αυτόν τον τρόπο εντοπίζουμε την προσαρμογή της λέξης “biography” με την αναφορά στο έργο του Ησιόδου *Έργα και Ημέραι*, ενώ ο Α. Δεκαβάλλες αποδίδει με σωστά τον συγκεκριμένο όρο, αλλά επιλέγει το ρήμα «επικαλούμαι» για να προσδιορίσει τον όρο, που δεν ταιριάζει ως σημασιολογικό σύνολο στα ελληνικά. Ακόμη, την αγγλική ιδιωματική φράση “for the upper hand” (ποιος έχει το πάνω χέρι) ο Κλ. Κύρου δεν τη μεταφράζει με την αντίστοιχη έκφραση στη νεοελληνική, αλλά

αποδίδει κυριολεκτικά το νόημα με τη φράση «ποιος θα νικήσει», ενώ ο Α. Δεκαβάλλες την αποδίδει περιφραστικά «ποιο θα ρθει από πάνω», χωρίς να δίνει έμφαση στη νοηματική αντιστοιχία με το πρωτότυπο.

Τις μεταφορικές εικόνες, πολλές από τις οποίες προέρχονται από τη φύση και αποκτούν φιλοσοφικό νόημα, ο Α. Δεκαβάλλες τις αποδίδει σωστά και με βάση τον λυρισμό των εικόνων του Eliot, χωρίς να αλλάζει το μήνυμα του πρωτοτύπου στη γλώσσα-στόχο. Σε ορισμένες περιπτώσεις, με την εισαγωγή πολλών λαϊκών και ιδιωματικών εκφράσεων, εντείνει την ποιητικότητα των εικόνων που μεταφράζει, καθώς, όπως σημειώνει και ο ίδιος στην εισαγωγή του, η προσωπικότητα και οι εμπειρίες του μεταφραστή, είναι οι δυο παράγοντες που επηρεάζουν το μετάφρασμα:

*«Στη δημιουργική μετάφραση εύκολα συμπεραίνει κανείς το στάδιο ενός αγώνα που προηγήθηκε στη ψυχή του μεταφραστή. Ο αγώνας αυτός ήταν αισθητικός, κριτικός. Το ποίημα που μας έχει κερδίσει έχει περάσει κιόλας από το σουρωτήρι των προσωπικών κριτηρίων μας. Αγωνίστηκε χτυπώντας μας διαδοχικά απ' έξω από τις επάλξεις της άγνοιάς μας και κατόπι της αμφιβολίας μας, και κατάφερε να πάρει μια-μια τις πολεμίστρες της παραδοχής μας»<sup>90</sup>.*

Έτσι παρατηρούμε, σε ορισμένα σημεία της μετάφρασης του Δεκαβάλλε, την πολύ πετυχημένη απόδοση της ποιητικότητας των εικόνων του πρωτοτύπου, όταν επιλέγει να αποδώσει τους παρακάτω στίχους του Eliot από την πέμπτη κίνηση του “*East Coker*”:

“With shabby equipment always deteriorating  
In the general mess of imprecision of feeling,  
Undisciplined squads of emotion”. (στ. 182-184)

Και η απόδοση από τους δυο μεταφραστές στο παρακάτω σημείο, όπου οι μεταφραστικές επιλογές του Α. Δεκαβάλλε, με την τάση προβολής λαϊκών γλωσσικών

<sup>90</sup> Eliot Θ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια*, μετάφραση Α. Δεκαβάλλε, εκ. Μαυρίδης, Αθήνα 1952, σελ. 12-13.



επιλογών, προσδίδουν έντονα τη μεταφορικότητα των στίχων και γι' αυτό τον λόγο κρίνονται ως πιο επιτυχημένες, σε σχέση με τις αντίστοιχες επιλογές του Κλ. Κύρου.

«Με πενιχρή αρματωσιά πάντα της να ρημάζει  
Μες τη βαβυλωνία της ανακρίβειας του αισθήματος,  
Τα ρέμπελα μπουλούκια της συγκίνησης/.../»

Ενώ αντίθετα διαβάζουμε στην απόδοση του Κλ. Κύρου:

«Με άθλιο εξοπλισμό που πάντα της καταστρέφεται  
Μέσα στο γενικό κυκεώνα της ανακρίβειας του αισθήματος,  
Των άτακτων ομάδων της συγκίνησης».

Αντίθετα, η μετάφραση του Κλ. Κύρου στο σύνολό της, όπως παρουσιάσαμε πιο αναλυτικά στο προηγούμενο μέρος, παρουσιάζεται πιο ποιητική, δίνοντας περισσότερη έμφαση με τις μεταφραστικές επιλογές, στην ποιητικότητα της μετάφρασης. Ορισμένες, τέλος, άστοχες και λανθασμένες επιλογές εντοπίζουμε, όπως είναι φυσικό, και στις δύο μεταφράσεις. Στην πρώτη, ο Δεκαβάλλες μεταφράζει στα ελληνικά τη φράση “*evoke the biography*”, με μια κυριολεκτική φράση που δεν χρησιμοποιείται στα ελληνικά «*επικαλούμαι βιογραφία*», όπως συμβαίνει και στην απόδοση του “*aspirate*” (προσέχω τους οiwονούς για καλοτυχία) με το πολύ εξειδικευμένο ρήμα «*αιεροσκοπώ*» (μαντεύω, προβλέπω το μέλλον με θυσιαζόμενα ζώα). Επιπλέον, άστοχη κρίνεται και η επιλογή της απόδοσης της φράσης “*features of the press*” (σπουδαία θέματα των εφημερίδων) με τη μεταφορική απόδοση «*χτυπητά νέα στον τύπο*», που δεν χρησιμοποιείται στα νέα ελληνικά. Από την άλλη πλευρά, στη μετάφραση του Κλείτου Κύρου συναντούμε την απόδοση της ρηματικής φράσης “*is still*” στο τέταρτο μέρος του *East Coker*, που στο πρωτότυπο σημαίνει «είναι ακόμη», με διαφορετική σημασία ως «είναι ακίνητο», αλλά και στην απόδοση της λέξης “*imitation*” (όριο, περιορισμός) στο πέμπτο μέρος του *East Coker*, όχι με την κυριολεκτική σημασία, αλλά με μεταφορική απόδοση ως «*παραγραφή*». Τελειώνοντας, σημειώνουμε και την απόδοση της φράσης “*the recurrent image*” με μια όχι τόσο πετυχημένη απόδοση, όσον αφορά στο νόημα του στίχου, ως «*παλινδρομική εικόνα*».

Συμπεραίνοντας, παραπάνω παρακολουθήσαμε στις μεταφράσεις των *Τεσσάρων Κουαρτέτων* τις μεταφραστικές αλλαγές, τις άστοχες μεταφραστικές επιλογές, την προσαρμογή ορισμένων όρων του πρωτοτύπου στη γλώσσα-στόχο αλλά και τις ισοδυναμίες στην απόδοση του πρωτοτύπου. Κατά κύριο λόγο, οι δύο ποιητές-μεταφραστές που μετέφρασαν ολόκληρη τη σύνθεση του Eliot, προσπάθησαν να παραμείνουν πιστοί στο νοηματικό περιεχόμενο του πρωτοτύπου, αλλάζοντας συχνά τη δομή του πρωτοτύπου για να πετύχουν τις κατάλληλες αντιστοιχίες, είτε με παραφράσεις είτε με περιφραστικές αποδόσεις. Οι μεταφραστικές αλλαγές, η απόδοση της ποιητικότητας του πρωτοτύπου και το γεγονός ότι σε ορισμένες περιπτώσεις εντείνουν το νόημα των μεταφορικών εικόνων δεν μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι μεταφράζουν σύμφωνα με τις προδιαγραφές του E. Pound για τη μοντερνιστική μετάφραση, όπως επισημαίνεται μέσα από την έννοια της «μεταμόρφωσης» του πρωτοτύπου<sup>91</sup>, της μεταφορικής απόδοσης στη μετάφραση ως εικόνας και ιδέας, και της ελευθερίας στη μετάφραση.

---

<sup>91</sup> Reynolds M., “Part V Translation as ‘Loss’, as ‘Death’, as ‘ressurrection’, and as ‘metamorphosis’ ”, *Poetry of Translation*, Oxford University Press, Oxford, 2011, p. 237-267.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Την περίοδο (1933-1974) πολλά ποιήματα του Eliot δημοσιεύονται σε περιοδικά, συγγραφείς και κριτικοί εκφράζουν λόγο για το έργο του. Την ίδια περίπου εποχή μεταφράζονται δοκίμια του, ποιήματα από άλλες συλλογές και σταδιακά καθίσταται ως πρωταγωνιστικό μέλος της μοντερνιστικής ποίησης και ένας από τους σημαντικότερους, αν όχι ο πιο σπουδαίος, ποιητής-κριτικός του προηγούμενου αιώνα. Η πρόσληψη των μεταφράσεων του κρίνεται ικανοποιητική, όπως αποδεικνύεται από τους πολλούς λογοτέχνες και κριτικούς που ενδιαφέρθηκαν για το έργο του, τις ποικίλες νεοελληνικές μεταφράσεις των ποιημάτων του και την αδιάλειπτη παρουσία νεοελληνικών κριτικών άρθρων. Η πρόσληψη της μοντερνιστικής ποίησης είναι καθοριστική για την επιρροή που άσκησε στη διαμόρφωση της νεοελληνικής μοντέρνας ποίησης ως τις μέρες μας. Η επίδραση του Eliot ως τεχνίτη στην ποιητική δημιουργία, την τεχνική και θεματική της μοντέρνας νεοελληνικής ποίησης και των νεοελλήνων ποιητών, ξεκινάει από την πρόσληψη του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού, μέσω μεταφράσεων της ποίησης του και κρίνεται ως αξιοσημείωτη. Στόχος της διατριβής ήταν να δούμε συγκριτικά τις μεταφράσεις του Eliot την περίοδο που ορίσαμε, με βάση ορισμένα σημεία των μεταφραστικών προβλημάτων και δυσκολιών που προκύπτουν, και να εκτιμήσουμε το μεταφραστικό έργο του Eliot.

Το ξεκίνημα του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού, ορίζεται με το βασικό αίτημα και επιδίωξη του μοντερνισμού, το μοντέρνο, όπως παρουσιάζεται μέσα από την κριτική πρόσληψη του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού. Το μοντέρνο αναλύεται αρχικά, μέσα από την πρόσληψη σημαντικών ξένων κριτικών, και έπειτα αντιπαραβάλλεται με το κλασικό, σύμφωνα με τις απόψεις του Eliot. Οι ορισμοί και η διάκριση των όρων: μοντέρνα μετάφραση έναντι της κλασικής μετάφρασης, αποτελούν μια δική μου προσπάθεια προσδιορισμού και πλαισίωσης των μεταφράσεων. Συνοψίζοντας η μοντέρνα ποίηση και η μοντέρνα μετάφραση καθίσταται ως σύγχρονο και διαχρονικό όσον αφορά τη γλώσσα, το πρωτότυπο και ασυνήθιστο ύφος και την ξεχωριστή επαναδιαπραγμάτευση θεμάτων.

Σκοπός απώτερος της μοντερνιστικής μετάφρασης του Pound, είναι η «μεταμόρφωση» του ποιητικού κειμένου, «να ξαναφέρει έναν πεθαμένο στη ζωή»<sup>1</sup>, σύμφωνα με την ‘όραση’ του ποιητή-μεταφραστή. Βασικό ρόλο κατέχει η ελευθερία, μέσα από την μεταφορική χρήση των εκφράσεων από τη μεριά του ποιητή-μεταφραστή, η απαλλαγή από τη γνώση της γλώσσας-πηγής, και η μεταχείριση ιδιαίτερων λέξεων της αρχαϊζούσας ή μοντέρνας γλώσσας. Με βάση τη μοντερνιστική μετάφραση, ένας από τους στόχους της διατριβής ήταν να δούμε κατά πόσο ανταποκρίνονται οι νεοέλληνες μοντερνιστές στις επιδιώξεις του Pound και του Eliot για τη μετάφραση της ποίησης. Μέλημα μας, ήταν να παρουσιάσουμε την πρόσληψη των μεταφράσεων του Eliot, να δούμε κυρίως, μέσα από την ερμηνεία να δούμε, κατά πόσο ανταποκρίνονται οι νεοέλληνες μεταφραστές στα μηνύματα της μοντερνιστικής ποίησης, ερευνώντας τις μεταφραστικές επιλογές και νοηματικές αντιστοιχίες. Ακόμη, είδαμε μέσα από τη συγκριτική ανάλυση των μεταφράσεων τις ομοιότητες, τις διαφοροποιήσεις και τροποποιήσεις, όπως αποτυπώνονται μέσα στις μεταφραστικές επιλογές. Σε ποιο βαθμό οι μεταφράσεις μεταφέρουν και καλύπτουν το σημασιολογικό μήνυμα ή τα μηνύματα του ποιήματος.

Η πρόσληψη των μεταφράσεων του Eliot από νεοέλληνες συγγραφείς, εμφανίζεται μέσα από το συνεχές μεταφραστικό ενδιαφέρον για την πρωτότυπη ποίηση του, την επιρροή του ποιητή στην διαμόρφωση της προσωπικής τους ποιητικής, από τη στιγμή που αναγνωρίζουν της αξία του και θεωρούν τον δημιουργό ως έναν από τους καλύτερους τεχνίτες της μοντερνιστικής περιόδου<sup>2</sup>. Οι μεταφράσεις του Eliot που σημειώνονται ήδη από τη δεκαετία του 1930 συμβάλλουν στην πρόσληψη του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού στην Ελλάδα και τις αναζητήσεις των νεοελλήνων, όσον αφορά τη μοντέρνα νεοελληνική ποίηση και ζητήματα που αφορούν τη μοντερνιστική ποίηση και μετάφραση. Στη διατριβή, αναλύουμε τριάντα μεταφράσεις που ανήκουν σε δεκαέξι ποιήματα, τα οποία προέρχονται από επτά ποιητικές συνθέσεις

<sup>1</sup> Pound E., *Selected Letters 1909-1941*, New Directions, New York, 1971, p. 149. Και Reynolds M., Ch.23 E. Pound, ‘My job was to bring a dead man to life’, *The Poetry of Translation*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2011, pp. 237-267.

<sup>2</sup> Αναφέρω ορισμένα άρθρα ενδεικτικά: Α. Πλακοτάρη, «Η σύγχρονη Αμερικάνικη Ποίηση», *Νέα Εστία*, τχ. 545, (Μαρ. 1950), σελ. 377-383, Α. Δεκαβάλλε, «Θ. Σ. Έλιοτ: μια σύντομη ανασκόπηση», *Λέξη*, τχ. 43, (Μαρ.-Απρ.1985), σελ.212-225, Ε. Μόσχος, «Τ.Σ. Έλιοτ: Ένας ποιητής-Προφήτης του καιρού μας», *Νέα Εστία*, τχ. 1111, (Οκτ. 1973), σελ. 1370-1375.

του Eliot. Όσον αφορά τους μεταφραστές παρατηρούμε ότι μεταφράζουν εντατικά τον Eliot αναγνωρισμένοι ποιητές που μεταφράζουν συχνά, όπως ο Τ. Παπατσώνης, ο Γ. Σεφέρης, ο Ν. Ράντος και ο Κλ. Κύρου. Ακόμη, ποιητές-μεταφραστές όχι τόσο γνωστοί, όπως ο Ν. Σπάνιας, ο Γ. Σαραντής, ο Α. Δικταίος, ο Α. Δεκαβάλλες και ο Τ. Κουφόπουλος. Υπάρχουν τέλος ποιητές που δεν ασχολούνται εντατικά με τη μετάφραση και η ενασχόληση τους με τον Eliot αποτελεί εξαίρεση, όπως ο Γ. Παυλόπουλος, ο Γ. Κιτσόπουλος και η Ζ. Καρέλλη. Τέλος έχουμε μεταφράσεις από κριτικούς που δεν είναι μεταφραστές, όπως η Α. Πλακωτάρη, ο Α. Δόξας και ο Α. Ξύδης, με εξαίρεση να αποτελεί ο κριτικός Ε. Μόσχος, ο οποίος είναι και μεταφραστής. Πέρα από τους Τ. Παπατσώνη, Γ. Σεφέρη, Κλ. Κύρου, Γ. Σαραντή, Τ. Κουφόπουλο, οι οποίοι μεταφράζουν περισσότερα από ένα ποιήματα, οι υπόλοιποι μεταφραστές (εννέα μεταφραστές) επιλέγουν ένα ποίημα ή μια ολόκληρη ποιητική σύνθεση (όπως ο Α. Δεκαβάλλες τα *Τέσσερα Κουαρτέτα*).

Οι περισσότερες μεταφράσεις πρωτοπαρουσιάζονται στον περιοδικό τύπο, ενώ στην πορεία αναδημοσιεύονται σε βιβλία, όπως συμβαίνει με τις μεταφράσεις των Γ. Σεφέρη, Γ. Σαραντή και Κλ. Κύρου. Οι υπόλοιπες μεταφράσεις δημοσιεύονται κατευθείαν σε βιβλία (Α. Δεκαβάλλες, Τ. Κουφόπουλος) ή σε παγκόσμια ανθολογία ποίησης (Α. Δικταίος). Τα ποιήματα που μεταφράζονται, πιο συχνά, μέχρι το 1974, προέρχονται από τις μεγάλες και πιο γνωστές ποιητικές συνθέσεις του Eliot, όπως: *Gerontion*, *Waste Land*, *Ash Wednesday*, *Four Quartets* (που λόγω της δυσκολίας των όρων και της μεγάλης έκτασης, μεταφράζονται και αποσπασματικά από τους Α. Ξύδη και τους Κιτσόπουλο-Καρέλλη) και δυο ποιήματα (*Journey of the Magi*, *A song for Symeon*) από τη σύνθεση *Ariel Poems*.

Στόχος υπήρξε, μέσα από τη συγκριτική ανάλυση των μεταφράσεων και την προσμέτρηση των γλωσσολογικών και λογοτεχνικών παραγόντων, να δώ τις διαφορετικές επιλογές, την τήρηση των υφολογικών στοιχείων (σάτιρας, ειρωνείας, παρωδίας) των ποιημάτων του Eliot στη μετάφραση και να εκτιμήσουμε εάν ανταποκρίνονται στο πλαίσιο της μοντερνιστικής μετάφρασης και εάν μεταφέρουν τη μορφή, τα μηνύματα του πρωτοτύπου. Σε ορισμένες μεταφράσεις παρατηρούνται ελευθερίες, αλλαγές, αλλά δεν αρκούν για να ισχυριστούμε ότι μεταφράζουν σύμφωνα με τις επιταγές της μοντερνιστικής μετάφρασης, καθώς οι περισσότεροι μεταφραστές τηρούν σε γενικές γραμμές την πιστότητα, χωρίς να προδίδουν τα μηνύματα των

μοντερνιστικών ποιημάτων. Οι προσαρμογές των πολιτιστικών όρων, οι τροποποιήσεις οφείλονται κατά κύριο λόγο στη δυσκολία της ποίησης του Eliot και την ερμητικότητα των συμβόλων της μοντερνιστικής ποίησης ή και την ορισμένες φορές την αδυναμία της εύρεσης ή της διατήρησης των ισοδυναμιών στη γλώσσα-στόχο. Δε σημαίνει ότι δεν παρεισφρεί στη μετάφραση το ποιητικό τους ύφος, το προσωπικό στυλ, με τις γλωσσικές επιλογές που συνδέονται με την ποιητική τους.

Επιπλέον παρατηρούμε στις νεοελληνικές μεταφράσεις του Eliot πως δεν απουσιάζει η ιδεολογική χροιά, το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο δημιουργούνται οι μεταφράσεις, η ιδεολογία που δηλώνουν οι μεταφραστές ή το θρησκευτικό πλαίσιο των ποιημάτων του Eliot που επιλέγουν. Έργα με ιδεολογική χροιά, όπως για παράδειγμα το *Γερόντιον*, που μεταφράζεται από ποιητές της Α΄ μεταπολεμικής γενιάς, η *Έρημη Χώρα* που δημοσιεύεται στα νεοελληνικά στα χρόνια του μεσοπολέμου και οι *Δυσκολίες Πολιτευομένου* που αποτελούν μια καυστική παρέμβαση σε ένα διεφθαρμένο πολιτικό σύστημα και μεταφράζεται από τον Γ. Σεφέρη και το απόσπασμα από τα *Τέσσερα Κουαρτέτα* από τους Γ. Κιτσόπουλο και Ζ. Καρέλλη. Το ιδεολογικό περιεχόμενο που οι παραπάνω μεταφράσεις αντικατοπτρίζουν από τους νεοέλληνες ποιητές είναι το στείορο πολιτικό-κοινωνικό επίπεδο μέσα από πολέμους, δικτατορίες και οικονομικά αδιέξοδα στην Ελλάδα και την πολιτιστική παρακμή της Ευρώπης, αντίστοιχα. Από την άλλη, το θρησκευτικό περιεχόμενο καλύπτουν οι μεταφράσεις της *Τετάρτης των Τεφρών*, *Τα Τραγούδια του Άριελ* και τα *Τέσσερα Κουαρτέτα*. Χαρακτηριστικό των μεταφράσεων η έμφαση που δίνεται στη δημοτική γλώσσα στη μετάφραση, με αρκετές προσαρμογές με νεοελληνικούς ιδιοτισμούς, εκφράσεις της καθομιλουμένης της εποχής, λέξεις από την αργκό ή τη χρήση της παλαιοδημοτικής. Ακόμη, ένα χαρακτηριστικό που εντοπίζουμε σε μεταφράσεις, είναι η ποιητικότητα ορισμένων μεταφράσεων ποιημάτων του Eliot, όπως τονίζεται ιδιαίτερα σε ποιήματα, με την πετυχημένη απόδοση του λυρισμού των εικόνων, της μεταφορικότητας και συμβόλων του πρωτοτύπου, τα οποία μεταφέρονται και στα νεοελληνικά.

Οι αναγκαστικές τροποποιήσεις, οφείλονται στην αδυναμία της μεταφραστικής πράξης, να μεταφέρει δηλαδή κανείς αυτούσια στην άλλη γλώσσα, χωρίς απώλειες<sup>3</sup>. Τα μεταφραστικά και ερμηνευτικά λάθη οφείλονται στην δυσκολία της απόδοσης των

<sup>3</sup> Mounin G., *Τα θεωρητικά προβλήματα της μετάφρασης*, μετάφραση Ι. Παπαστυρίδου, Επιμ. Ν. Κυριαζόπουλος, Τραυλός, Αθήνα, 2002, σελ. 96.

συμβολισμών του ποιητή, στην ελλιπή ανάγνωση και την έλλειψη κατανόησης. Καταρχήν, οι Τ. Κουφόπουλος, Γ. Παυλόπουλος, Γ. Σεφέρης, Α. Πλακωτάρη, Α. Ξύδης, Ε. Μόσχος μεταφράζουν κατά λέξη, με βάση την πιστότητα, προσπαθώντας να μην προδώσουν το πρωτότυπο και να μεταφέρουν με ακρίβεια τα μηνύματα των πρωτοτύπων.

Στην περίπτωση του Σεφέρη, όμως, προσέχουμε πώς παρά το γεγονός ότι μεταφράζει με βάση την πιστότητα, παρεμβαίνει στο πρωτότυπο με προσαρμογές πολιτιστικών όρων, αναφορών και με μεταγραφές ονομάτων στα ελληνικά, δίνοντας έμφαση στο στοιχείο της ελληνοποίησης της μετάφρασης, με την χρήση των παλαιοδημοτικών τύπων και τα γλωσσικά λάθη στην εξεύρεση των ισοδυναμιών. Ένα παράδειγμα μετάφρασης, με τύπους της παλαιοδημοτικής και λαϊκότροπες λέξεις, αλλά με λογοτεχνικά σχήματα και έμφαση στην ποιητικότητα της μετάφρασης, είναι το ποίημα *Μαρίνα* που μεταφράζει ο Σεφέρης.

Από την άλλη μεριά, οι Τ. Παπατσώνης, Γ. Σαραντής, Α. Δικταίος, Κλ. Κύρου, Ν. Ράντος, Α. Δόξας, Ζ. Καρέλλη και Α. Δεκαβάλλες στις μεταφράσεις τους υπάρχουν αρκετές μεταφραστικές αλλαγές, παραφράσεις, προσαρμογές αγγλικών πολιτιστικών όρων στα ελληνικά, όπου δεν γίνονται εύκολα κατανοητοί, ενώ δίνουν πετυχαίνουν την ποιητικότητα της μετάφρασης, με τις εκάστοτε αλλαγές στις οποίες προβαίνουν. Η ποιότητα των μεταφράσεων, με τη λογοτεχνική γλώσσα, τον ποιητικό τόνο και την μεταφορικότητα, κατορθώνει να πετύχει το ύφος, τον ποιητικό τόνο των πρωτοτύπων. Ο Κλ. Κύρου, βέβαια, όπως διαπιστώνουμε, τα μικρότερα ποιήματα (*Τραγούδια του Άριελ*, *Θριαμβευτικό Μαρς*) μεταφράζει με μεγαλύτερη ακρίβεια και κυριολεξία, πρώτα απ' όλα εξαιτίας της δυσκολίας μετάφρασης πιο σύνθετων και μεγαλύτερων δημιουργιών (όπως τα *Τέσσερα Κουαρτέτα*). Ακόμη, ένας λόγος είναι γιατί διορθώνει πολλές μεταφραστικές επιλογές στις επανεκδόσεις των μεταφράσεων του, καθώς πιστεύει πως στόχος της μετάφρασης είναι ο γλωσσικός εκσυγχρονισμός και η επικαιροποίηση<sup>4</sup>. Οι διορθώσεις και η βελτίωση των μεταφραστικών προσπαθειών, όπως και στην περίπτωση του Ν. Σπάνια, έχουν ως στόχο, την αισθητική αρτιότητα και την αισθητική απόλαυση στην μετάφραση.

Οι παλαιότερες χρονολογικά μεταφράσεις εμφανίζονται πιο ποιητικές ως προς την γλώσσα της μετάφρασης, χωρίς να δίνουν έμφαση στην ακριβή απόδοση των

<sup>4</sup> Κλ. Κύρου, «Ποίηση και Τ.Σ. Έλιοτ», *24 Ωρες*, 26 Απριλίου 1988, σελ. 14.

φράσεων σε όλα τα σημεία, αλλά περισσότερο σε ισοδύναμες εκφράσεις. Η έντονη διάθεση της μεταφορικότητας και της ποιητικότητας δικαιολογείται στις παλιότερες μεταφράσεις από το γεγονός ότι δεν γνωρίζουμε τόσο καλά την αγγλική γλώσσα ή ότι ορισμένοι δεν ασκούν συχνά την τέχνη του μεταφραστή. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό αιτιολογείται, εν μέρει, και από το γεγονός ότι οι πιο σύγχρονοι μεταφραστές που επιλέγουν ένα ποίημα του Eliot που έχει ξαναμεταφραστεί, μπορούν να ‘στηριχθούν’ στην ανάγνωση μιας παλιότερης μετάφρασης και να εστιάσουν την προσοχή τους στα δύσκολα μεταφραστικά σημεία (για παράδειγμα ο Γ. Σαραντής ή ο Κλ. Κύρου). Καθαυτό τον τρόπο, ο Γ. Σαραντής επηρεάζεται και παρουσιάζει στις μεταφραστικές του επιλογές, αρκετές λεξιλογικές ομοιότητες με τις μεταφράσεις του ποιήματος *Waste Land* που προηγήθηκαν από τους Τ. Παπατσώνη και Γ. Σεφέρη, ενώ και ο Κλ. Κύρου συμβουλεύεται τις παλιότερες μεταφράσεις των ποιημάτων – συνθέσεων *Ash Wednesday* και *Four Quartets*, καθώς μεταφράζει πιο μετά. Ένα άλλο στοιχείο που εξηγεί γιατί οι νεότερες μεταφράσεις μπορούν να είναι πιο ακριβείς, πέρα από την εμπειρία των προηγούμενων μεταφράσεων, είναι οι περισσότερες γλωσσικές δυνατότητες και η καλύτερη γνώση της γλώσσας, ενώ δεν πρέπει να παραλείψουμε το γεγονός ότι τις περισσότερες τις μεταφράζουν σημαντικοί ποιητές που είναι και καθιερωμένοι μεταφραστές (Τ. Παπατσώνης, Κλ. Κύρου, Γ. Σεφέρης) και πετυχαίνουν να αποδώσουν το ποιητικό ύφος και οι λογοτεχνικοί τρόποι του υπαινιγμού, της σάτιρας, της ειρωνείας και της παρωδίας των ποιημάτων του Eliot στα νεοελληνικά. Αντίθετα, η απόδοση μεταφραστικών όρων του ποιήματος *Γερόντιον* από τον Γ. Σαραντή παρουσιάζει πιο ανεπιτυχής με λάθη, μεταφραστικούς όρους που δεν αποδίδουν όλα τα μηνύματα του πρωτοτύπου, ενώ δεν απουσιάζουν και οι ελευθερίες στην απόδοση όρων.

Ένα άλλο παράδειγμα είναι ο Κλ. Κύρου, ο οποίος εμβαθύνει και ερμηνεύει τα σύμβολα, τις μεταφορικές εικόνες και τις διακειμενικές αναφορές της ποίησης του Eliot, με αποτέλεσμα να διατηρεί το ύφος του πρωτοτύπου στη μετάφραση. Στο σημείο αυτό να συμπληρώσουμε πως σε ορισμένες περιπτώσεις οι δυο ποιητές που προαναφέρθηκαν, αποδίδουν με καινούριες ή ασυνήθιστες σημασιολογικά σύνθετες λέξεις τις φράσεις του πρωτοτύπου, χωρίς όμως να μεταφέρουν με σαφήνεια τα νοήματα.



Ορισμένες από τις δυσκολίες της μετάφρασης των ποιημάτων του Eliot, συνοψίζονται στην ερμητικότητα των συμβόλων, στις πολλαπλές ερμηνείες των λέξεων και στη δυσκολία να αποδοθούν όροι και νοήματα αντίστοιχα στη γλώσσα στόχο. Στα μοντερνιστικά ποιήματα η τεχνική της ιστορικής μεθόδου, της σύνθεσης του παρελθόντος, του μύθου, της ιστορίας και του πρόσφατου δραματικού παρόντος. Η μεγαλύτερη δυσκολία της μετάφρασης των ποιημάτων του Eliot, έγκειται στην σωστή απόδοση και αντιστοίχιση των ξένων πολιτισμικών αναφορών, τις οποίες επιδιώκουν να αντιστοιχήσουν με μια νεοελληνική πολιτισμική αναφορά, ενώ κάποιες φορές οι μεταφραστές αγνοούν τη σημασία τους. Ορισμένα παραδείγματα είναι η μετάφραση του όρου “Shakesperian Rag” (*Waste Land*) ως «Σαιξπηριακό κουρέλι» από τον Τ. Παπατσώνη, «Σαιξπηριακό φοξ-τροτ» από τον Σεφέρη, «Σαιξπήριο ράκος» από τον Γ. Σαραντή. Ακόμη ο όρος που αναφέρεται σε έργο κινέζικης τέχνης “Chinese jar” (*Four Quartets*) από τον Α. Δεκαβάλλε ως «κινέζικο σταμνί», το οποίο αποτελεί μια δυναμική προσαρμογή στον νεοελληνικό πολιτισμό, ενώ ο Κλ. Κύρου το αφήνει ως «κινέζικο βάζο», το οποίο αποτελεί την κυριολεκτική μετάφραση του όρου. Ένας ακόμη αγγλικός πολιτισμικός όρος για το μετρό, ο όρος “tube” (*Four Quartets*) μεταφράζεται και από τους δυο μεταφραστές (Α. Δεκαβάλλε και Κλ. Κύρου) ως «σήραγγα», καθώς ο όρος μετρό δεν είναι ακόμη γνωστός στην Ελλάδα, ενώ πλησιέστερη θα ήταν η μετάφραση υπόγειος σιδηρόδρομος.

Οι μεταφραστικές αλλαγές και οι προσαρμογές, πολλές φορές, πολιτισμικών όρων, οφείλονται στην δυσκολία της ποίησης και των συμβόλων του Eliot και την δυσκολία πλήρους κατανόησης τους. Βέβαια, δε μπορούμε να αγνοήσουμε πως, οι μεταφραστικές λύσεις, ορισμένες ανακριβείς τροποποιήσεις στις οποίες προβαίνουν οι περισσότεροι μεταφραστές του Eliot, προέρχονται είτε από έλλειψη κατανόησης, είτε από έλλειψη προσοχής των όρων του πρωτοτύπου. Ένα παράδειγμα, που οφείλεται σε έλλειψη προσεχτικής ανάγνωσης του πρωτοτύπου, είναι η μετάφραση του *Ερημότοπου* και του *Γερόντιου* από τον Τ. Παπατσώνη, ο οποίος μετέφρασε συγκυριακά τα ποιήματα και μέσα σε λίγο χρόνο, μετά από παρότρυνση του Ν. Ράντου, που ανέλαβε και την πρωτοβουλία για το πρώτο αφιέρωμα για τον Eliot στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό.

Ένα επιπλέον θέμα που τίθεται στη σύγκριση μεταφράσεων, είναι η παράθεση συμπληρωματικών ή επεξηγηματικών σχολίων. Η μετάφραση των *Τεσσάρων*

*Κουαρτέτων* είναι η μετάφραση με τα περισσότερα ερμηνευτικά σχόλια. Όπως βλέπουμε στην έκδοση του Α. Δεκαβάλλε, προηγείται εισαγωγή, συγκριτική παράθεση χαρακτηριστικών στοιχείων της σύνθεσης με νεοελληνικά ποιήματα (με τίτλο «Κάτι παράτολμοι παραλληλισμοί») και αναλυτικός ερμηνευτικός σχολιασμός μετά την μετάφραση. Τα σχόλια στη μετάφραση είναι απαραίτητα, όπου κρίνεται σημαντικό για την ερμηνεία και την κατανόηση του ποιήματος. Αντίθετα, ο Κλ. Κύρου μεταφράζει το ποίημα, παραθέτοντας λίγα σχόλια μόνο για τους δυσνόητους όρους του ποιήματος. Ο Α. Δεκαβάλλε αλλάζει τη φυσική δομή για να πετύχει τις ισοδυναμίες στη μετάφραση και προσαρμόζει τις πολιτισμικές αναφορές και τους όρους στα νεοελληνικά, όπως και ο Κλ. Κύρου για να καταφέρουν να αποδώσουν τα βασικά μηνύματα και την ερμητικότητα των εικόνων του πρωτότυπο. Όσον αφορά την ομοιοκαταληξία του ποιήματος, μόνο ο Α. Δεκαβάλλε προσπαθεί να την πετύχει στη μετάφραση του. Η γλώσσα στην οποία επιλέγουν να αποδώσουν το ποίημα είναι η δημοτική, με τον Α. Δεκαβάλλε να ακολουθεί την ιδεολογική γραμμή του Γ. Σεφέρη, με πολλούς ιδιοματικούς τύπους της παλαιοδημοτικής, ενώ η μετάφραση του Κλ. Κύρου, η οποία δημοσιεύεται αργότερα (1965) με τύπους της δημοτικής, που προσιδιάζει το γλωσσικό ύφος της μεταπολεμικής ποίησης. Οι μεταφραστικές προσαρμογές όρων και πολιτιστικών αναφορών στα ελληνικά και από τους δύο μεταφραστές, έχουν ως στόχο να γίνουν κατανοητές από το ελληνικό αναγνωστικό κοινό και να πετύχουν το καλύτερο αποτέλεσμα, ως προς τις δυναμικές ισοδυναμίες. Παράλληλα επιτυγχάνεται η ποιητικότητα των μεταφράσεων, με τις επιλογές της απόδοσης των μεταφορικών εικόνων.

Πέρα από όλες τις παρατηρήσεις φανερώνεται ότι το έργο του Eliot είναι καταλύτης για τις επόμενες γενιές νεοελλήνων ποιητών, όπως ο Γ. Σεφέρης, ο Τ. Παπατσώνης και ο Κλ. Κύρου. Τελικά, οι μεταφράσεις του έργου του Eliot μετέφεραν και τις προσωπικές του ιδέες και δημιούργησαν τα θεμέλια για τα ιδεώδη του μοντερνισμού στην Ελλάδα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΗΓΕΣ

Έλιοτ Τ. Σ., «Ένα τραγούδι για τον Συμεών», *Ποιητική Τέχνη*, μετάφραση Ν. Σπάνιας, τομ.1, τχ. 19, έτος Β΄, Αθήνα, (15 Νοεμβρ.1948), σελ.380.

Eliot T. S., «Ένα τραγούδι για το Συμεών», μετάφραση Ν. Σπάνια στο: *Ανθολογία της Ευρωπαϊκής και Αμερικάνικης Ποίησης*, Κλ. Παράσχος (επιμέλεια), εκ. Συμεωνίδη, Αθήνα, 1962, σελ.45-46.

Έλιοτ Τ. Σ., Ένα τραγούδι για τον Συμεών, μετάφραση Ν. Σπάνιας και Έλιοτ Τ.Σ. Ο κ. Αρρολίναξ, μετάφραση Γ. Παυλόπουλου, στο: *Παγκόσμια Ποιητική Ανθολογία*, Γιάκος Δ. και Γιαλουράκης Μ. (επιμέλεια), τ. Α΄, Εκ. Αυλός, Αθήνα, 1977, σελ.33-34 και 37-38.

Έλιοτ Τ. Σ., *Έρημη Χώρα, Γερόντιο*, μετάφραση- πρόλογος Γ. Σαραντής, Νέα Τέχνη, Αθήνα, 1957.

Έλιοτ, Τ. Σ., *Έρημη Χώρα*, Εισαγωγή (Αυγέρης), μετάφραση Γ. Σαραντής, Νέα Τέχνη, Αθήνα, 1964.

Έλιοτ Τ. Σ., «Η Έρημη Χώρα», μετάφραση Γ. Σεφέρης, *Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 7-8, (Ιουλ.-Αυγ. 1936), σελ. 652-667.

Eliot T. S., *Η Έρημη Χώρα*, μετάφραση Γιώργος Σεφέρης, Τυπογραφείο Στεργιάδη, Αθήνα, 1936.

Έλιοτ Τ. Σ., *Η Ερημη Χώρα*, μετάφραση Γ. Σεφέρης, Ίκαρος, Αθήνα, 2004.

Έλιοτ Τ.Σ., «Η σύγχρονη Αμερικάνικη ποίηση», μετάφραση Πλακωτάρη Α., *Νέα Εστία*, τόμος 47<sup>ος</sup>, τεύχος 545, (15 Μαρ.1950), σελ. 377-383.

Έλιοτ Τ.Σ., «Η Τετάρτη των Τεφρών», μετάφραση Κλ. Κύρου, *Νέα Πορεία*, τχ. 14, (Απρ.1956), σελ. 566-575.

Έλιοτ Τ.Σ., «Η Τετάρτη των Τεφρών», μετάφραση Κλ. Κύρου, *Διαγώνιος*, Περ. Β΄, τχ.1, (Ιαν-Μαρ. 1965), σελ.17-41.

Έλιοτ Τ.Σ., *Η Τετάρτη των Τεφρών-Τα τραγούδια του Άριελ*, μετάφραση Κλ. Κύρου, Πανδώρα, Αθήνα, 1971.

T. S. Eliot, *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα Τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλείτος Κύρου, εκ. Ρόπτρον, Αθήνα, 1988.

Έλιοτ Τ. Σ., *Η Τετάρτη των Τεφρών, τα Τραγούδια του Άριελ, Τέσσερα Κουαρτέτα*, μετάφραση Κλ. Κύρου, Ύψιλον, Αθήνα, 1994.

Eliot T.S., «Η Τετάρτη των Τεφρών», μετάφραση Κάλας Ν., *Συμπόσιον*, τχ.4-5, (Ιαν. – Ιουν. 2003), σελ.28 - 37.

Έλιοτ Τ. Σ., «Θριαμβευτικό Μαρς», μετάφραση Κλ. Κύρου, *Ελεύθερα Γράμματα*, Περ. Β΄, τχ. 4, (15 Οκτ.1947), σελ. 82-83.

Έλιοτ Τ. Σ., «Καινούρια Αρχή [Το 5<sup>ο</sup> και τελευταίο μέρος του East Coker]», μετάφραση Γ. Κιτσόπουλου και Ζωής Καρέλλη, *Κοχλίας*, Θεσσαλονίκη, Χρ. Α΄, (Ιουν- Ιουλ.1946), σελ. 120.

Έλιοτ Τ.Σ., «Μαρίνα», *Νέα Εστία*, μετάφραση Γ. Σεφέρη, τόμ.44<sup>ος</sup>, τχ.514,(1 Δεκ.1948),σελ.1500-1501.

Έλιοτ Τ.Σ., «Ο Ερημότοπος», μετάφραση Τ. Παπατσώνη, *Ο Κύκλος*, (Ιούλιος 1933), σελ. 188-203.

Έλιοτ Τ. Σ., «Ο Πνιγμός» (Ερημη Χώρα), μετάφραση Γ. Σαράντη, *ο Λογοτέχνης*, Χρ. Α΄, 1957, σελ. 11.

Έλιοτ Τ. Σ., Τα ποιήματα, μετάφραση Τ. Κουφόπουλος, Αθήνα, 1964,  
<http://www.takiskoufopoulos.net/Biblia/Eliot.pdf>, τελευταία πρόσβαση 10 Ιουνίου 2015.

Έλιοτ Τ.Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες, εκ. Μαυρίδη, Αθήνα, 1952.

Έλιοτ Τ. Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Απόδοση, Εισαγωγικά δοκίμια και σχόλια, Α. Δεκαβάλλες, εκ. Καστανιώτη, Αθήνα, <sup>2</sup>1992.

Έλιοτ Τ. Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, *Διαγώνιος*, μετάφραση Κλ. Κύρου, περ. Β΄, τχ. 1, (Ιαν. –Μαρ. 1965), σελ.17-41.

Έλιοτ Τ. Σ., *Τέσσερα Κουαρτέτα*, *Διαγώνιος*, μετάφραση Κλ. Κύρου, τχ. 6, (Σεπτ.-Δεκ. 1980), σελ. 209-237.

Έλιοτ Τ. Σ., «Το γερόντιον», *Κύκλος*, μετάφραση Τ. Παπατσώνης, (Ιούλιος 1933), σελ. 13-16.

Έλιοτ Τ. Σ., «Το Γερόντιο», *Ο Λογοτέχνης*, μετάφραση Γ. Σαραντής, Χρ. Β΄, τχ. 11, (Ιουλ.- Αυγ.1957), σελ. 6-7.

Έλιοτ Τ. Σ., *The Dry Salvages III-IV*”, *Νέα Εστία*, μετάφραση Αλ. Ξύδη, τομ. 44<sup>ος</sup>, τχ. 514, (1 Δεκ. 1948), σελ.1502-1503.

Έλιοτ Τ. Σ., *The Dry Salvages*, *Τετράδιο Πρώτο*, μετάφραση Αλ. Ξύδη, (Άνοιξη του 1945), σελ.12-21.

Eliot T. S., Το γερόντιο, μετάφραση Άρης Δικταίος, στο: *Μεγάλες στιγμές της ποιήσεως*, (επιμ. Α. Δικταίος), Αθήνα, εκ. Δωδώνη, 1967, σελ.167-169.

Έλιοτ Τ. Σ., «Το ταξίδι των Μάγων», μετάφραση Κλ. Κύρου, *Κοχλίας*, τχ. (7-8, Ιούν.- Ιούλ.1946), σελ.200.

Έλιοτ Τ. Σ., «Τα τραγούδια του Άριελ», *Ενδοχώρα Ιωαννίνων*, μετάφραση Κλ. Κύρου, τχ.32-33, 1965, σελ.50-56.

Έλιοτ Τ. Σ., «Το ταξίδι των Μάγων», *Ελληνική Δημιουργία*, μετάφραση Δόξας Α., τομ. Β΄, (20 Δεκ.1948), σελ. 589.

Έλιοτ Τ. Σ., «Το ταξίδι των Μάγων», *Ακτίνες*, μετάφραση Μόσχος Ε., έτος 35<sup>ο</sup>, αρ. 372, (Ιαν. 1972), σελ.30-31.

Eliot T. S., Ο Ερημότοπος, μετάφραση Τ. Παπατσώνη, *Κύκλος*, (Ιουλ.1933), σελ.188-203.

Eliot T.S., Ο Πνιγμός (Ερημη Χώρα), *ο Λογοτέχνης*, μετ. Γ. Σαράντη, Χρ. Α',1957, σελ.11.

Eliot T. S., *Selected Poems, 1909-1935*, London: Faber and Faber, 1959.

Κύρου Κλ., *Ξένες Φωνές*, Κέδρος, Αθήνα, 1979.

#### ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγελάκη - Ρούκ Κ., «Μορφή και περιεχόμενο στη μετάφραση», Β' μέρος, *Φιλολογική Καθημερινή*, 12 Ιουνίου 1980, σελ.5.

Ακρόιντ Π., *Eliot, T. S., Ο άνθρωπος πίσω από τη μάσκα*, μετάφραση Π. Ισχυρίδου, Εκ. Νεφέλη, Αθήνα, 2002.

Αλεξίου Ε., Τετάρτη των Τεφρών, *Δημοκρατική Αλλαγή*,(5 Απριλίου 1965), σελ. 3.

Αράγης Γ., «Το περιοδικό 'Κοχλίας': άνοιγμα στον μοντερνισμό» στο *Φυτώρια λογοτεχνίας στην Θεσσαλονίκη, Τα λογοτεχνικά περιοδικά της πόλης στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Π. Σφυρίδης (επιμέλεια), Πρακτικά συνεδρίου, Δημοτική βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, 2006, σελ.73-83.

Αργυρίου Α., Η Α΄ Μεταπολεμική Γενιά, *Η ελληνική ποίηση*, Εκ. Σοκόλης, Αθήνα, 1979, σελ. 364-373.

Αργυρίου Α., *Η ελληνική ποίηση, Η πρώτη μεταπολεμική γενιά*, Αθήνα, εκ. Σοκόλης, 1982.

Αργυρίου Α., «*Μ. Αυγέρης*», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 2, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1984.

Αργυρίου Α. (επιμ.), Ν. Κάλας, *Κείμενα Ποιητικής Αισθητικής*, Πλέθρον, Αθήνα, 1982.

Αυγέρης Μ., *Ο Έλιοτ ποιητής του Δυτικού Κόσμου*, Λογοτεχνική Γωνία, Αθήνα, 1951.

Αυγέρης Μ., *Ο Έλιοτ Ποιητής του Δυτικού Κόσμου, Άπαντα Β΄*, Νέα Τέχνη, 1964, σελ. 172-173.

Βαγενάς Ν., *Για έναν ορισμό του μοντέρνου*, εκ. Στιγμή, Αθήνα, 1983.

Βαγενάς Ν., *Ο ποιητής και ο χορευτής*, Κέδρος, Αθήνα, 1996.

Βαγενάς Ν., *Ποίηση και Μετάφραση*, εκ. Στιγμή, Αθήνα, 1989.

Βαλαωρίτης Ν., *Νάνος Βαλαωρίτης – Γιώργος Σεφέρης, αλληλογραφία 1945-1968 και τριάντα τέσσερις επιστολές του Ν. Βαλαωρίτη στον Γ. Κ. Κατσίμπαλη 1947-1950*, Ύψιλον, Αθήνα, 2004.



Βαλαωρίτης Ν., *Μοντερνισμός, Πρωτοπορία και ‘Πάλι’*, Εκ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1997.

Bowra M, Ο Ποιητής Τ. Σ. Έλιοτ, *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τομ. Β΄, τχ. 5, (Ιούλ.1946), σελ.136-142.

Γιαννουλόπουλος Γ., *Ο Μοντερνισμός και οι ‘Δοκιμές’ του Σεφέρη*, Πόλις, Αθήνα, 2011.

Δασκαλόπουλος Δ., *Γ. Κ. Κατσιμπαλης – Γ. Σεφέρης, Αγαπητέ μου Γιώργο αλληλογραφία(1924-1970)*, Ίκαρος, Αθήνα, 2009.

Δεκαβάλλες Α., «Θ. Σ. Έλιοτ: Μια σύντομη ανασκόπηση», *Η Λέξη*, τχ. 43, (Μάρτης-Απρίλης 1985), σελ. 212-225.

Δεκαβάλλες Α., «Τριάντα δύο χρόνια αργότερα-Τρεις επιστολές του Θ. Σ. Έλιοτ», *Η Λέξη*, τχ. 45, (Ιουν. 1985), σελ. 501-503.

Δημάκη Μηνά (επιλογή κειμένων), «Η Ποίηση του Τ.Σ. Έλιοτ στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τομ. 77<sup>ος</sup> τχ. 901, (15 Ιαν. 1965), σελ. 123-125.

Δημάκης Μ., «Ο Ποιητής Παπατσώνης», *Νέα Εστία*, τόμ. 100<sup>ος</sup>, τχ. 1185, (15 Νοεμβρ.1976), σελ.1473-1495.

Δημητρακόπουλος Φ.(επιμ.), *Αλληλογραφία Σεφέρης-Καραντώνης1931-1960*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1988.

Διατσέντος Πέτρος, Το γλωσσικό ζήτημα, *Θέματα ιστορίας της ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο ελληνικής γλώσσας, Θεσσαλονίκη, 2007. <http://www.greek->

[language.gr/greekLang/studies/history/thema\\_12/index.html](http://language.gr/greekLang/studies/history/thema_12/index.html), τελευταία πρόσβαση 10 Ιουλ. 2015.

Δικταίος Α., Thomas Stearns Eliot (Βραβείο Νόμπελ 1948), *Νέα Εστία*, τομ. 44<sup>ος</sup>, τχ. 513, (15 Νοεμβρ.1948), σελ.1435-1436.

Eliot T.S., *Η Ρημαγμένη Γη*, μετάφραση Κλ. Κύρου, Ύψιλον, Αθήνα, 1990.

Ελύτης Ο., *Ανοιχτά Χαρτιά*, Ίκαρος, Αθήνα, 1996.

*Η Καινή Διαθήκη* (σε δημοτική μετάφραση), Ελληνική Βιβλική Εταιρεία, Αθήνα, 2003.

Καγιαλής Τάκης, «Η μετάφραση της ποίησης στον μοντερνισμό: Κέντρο και Περιφέρεια», στο: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, *Η γλώσσα της λογοτεχνίας και η γλώσσα της μετάφρασης*, Πρακτικά Ημερίδας (24 Μαΐου 1997), Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 1998, σελ.47-67.

Καγιαλής Τ., *Η επιθυμία για το μοντέρνο*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2007.

Καζάζης Ι. Ν., Σιστάκου Εβίνα (επιμέλεια), *Συμφραστικός Πίνακας Λέξεων στο ποιητικό έργο του Γιώργου Σεφέρη*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη, 2003.

Καζαντζής Τόλης, Ο ποιητής Κλείτος Κύρου και οι μεταφράσεις του, *Εντευκτήριο*, τεύχος 4, (Σεπτέμβριος 1988), σελ. 106-107.

Κάλας Ν.- Αργυρίου Α. (επιμ.), *Κείμενα Ποιητικής Αισθητικής*, εκ. Πλέθρον, Αθήνα, 1982.

Καραντώνης Α., *Ο Ποιητής Γ. Σεφέρης*, Εστία, Αθήνα, 1931.

Καραντώνης Α., *Εισαγωγή στη Νεώτερη Ποίηση*, Δίφρος, Αθήνα, 1958.

Καρέλλη Ζ., Γύρω απ' τον Τ. Σ. Έλιοτ, *Ο Αιώνας μας*, Περ. Β', Φύλλο δεύτερο, (Απρίλης 1948), σελ. 7.

Κλιγγόπουλος Γ., I. A. Richards-T. S. Eliot, Άγγλο-ελληνική Επιθεώρηση, τ.6, τχ.4, Περίοδος Β', (Άνοιξη 1954), σελ. 371-381.

Κοκκινίδου Α., *Το περιοδικό Άγγλοελληνική(1945-1955):Περίοδοι, στόχοι και συμβολή του στη μεταπολεμική πολιτισμική ζωή*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2003.

Κοκόλης Ξ., *Ο Μεταφραστής Σεφέρης. Αρνητική Κριτική*, Αθήνα, εκ. Καστανιώτη, 2001.

Κοκόλης Ξ., *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1993.

Κύρου Κλ., «Ποίηση και Τ.Σ. Έλιοτ», *24 Ώρες*, 26 Απρίλιου 1988, σελ. 14.

Κύρου Κλ., «Σπεύδε βραδέως», *Καθημερινή* 4 Ιουνίου 1981, σελ.6.

Κύρου Κλείτος, «Το Χρονικό μιας πλάνης ή το Μεγάλο διαμέτρημα», 53 τχ., *Η Λέξη*, (Μαρτ.- Απρ.1986), σελ. 269-271.

Κώνστας Δ., «Η σωστή προφορά», *Καθημερινή*, 18 Ιουνίου 1981, σελ.6.

Λαζάνας Β., «Το μεταφραστικό έργο του Τάκη Παπατσώνη», *Νέα Εστία*, τομ.100<sup>ος</sup>, τχ. 1185, (15 Νοεμβρ.1976), σελ. 1502-1510.

Lenmann J., «Τα αγγλικά γράμματα και το όραμα της Ευρώπης», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, αρ.10,(Δεκέμβριος 1946), σελ.310-316.

Λορεντζάτος Ζ., *Έντγκαρ Πόε: Οι εξαιρέσεις. Η φιλοσοφία της συνθέσεως. Η ποιητική αρχή*, Εστία, Εν Αθήναις,1936.

Μαλάνος Τ., «Θ. Σ. Έλιοτ: ‘Τέσσερα Κουαρτέτα, Απόδοση- Εισαγωγικά Δοκίμια και Σχόλια από τον Αντώνη Δεκαβάλλε», *Νέα Εστία*, τομ. 54, τχ. 634, (1 Δεκ. 1953), σελ. 1853-1855.

Μάλλη Μ., *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός και περιφέρεια*, Πόλις, Αθήνα,2002.

Μαντζαρίδης Γ., «4. Η βίωση της Χρονικότητας», *Χριστιανική Ηθική*, εκ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη<sup>4</sup>, 2000, σελ.453-465.

Μαρωνίτης Δ., *Ομήρου Οδύσσεια*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα, 2012.

Μέντη Θ., *Μεταπολεμική πολιτική Ποίηση, ιδεολογία και Ποιητική*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα, 2001.

Μερακλής Μ.(επιμ.), *Το Μοντέρνο στην Ποίηση*, Εικοστό Ένατο Συμπόσιο Ποίησης, Πάτρα, 2009.

Μικέ Μ., *Το λογοτεχνικό Περιοδικό Ο Κύκλος (1931-1939, 1945-1947)*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1988.

Μόσχος Ε. Ν., «Άγγελος Δόξας», *Νέα Εστία*, τόμος 118, τχ. 1402, (1 Δεκ. 1985), σελ. 1588-1589.

Μόσχος Ε. Ν., «Τ. Σ. Έλιοτ, ένας ποιητής-προφήτης του καιρού μας», *Νέα Εστία*, τχ. 1111, (Οκτ. 1973), σελ. 1370-1375.

Mounin G., *Τα θεωρητικά προβλήματα της μετάφρασης*, μετάφραση Ι. Παπασπυρίδου, Επιμ. Ν. Κυριαζόπουλος, Τραυλός, Αθήνα, 2002.

Munday, J., *Μεταφραστικές σπουδές, Θεωρίες και εφαρμογές*, μετάφραση Α. Φιλιππάτος, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002.

Ντουνιά Χρ., *Λογοτεχνία και Πολιτική: Τα Περιοδικά της Αριστεράς στο Μεσοπόλεμο*, Εκ. Καστανιώτη, Αθήνα<sup>2</sup>, 1996.

Ξύδης Α., *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης*, Α΄ και Β΄ Τόμος, εκδ. Ολκός, Αθήνα, 1976.

Ξύδης Α., «Πρώτα στο τετράδιο πρώτο», *Καθημερινή*, 26 Ιουν. 1981, σελ. 6.

Παγανός Γ. Δ., «Τάκης Κουφόπουλος» στο: *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, (επιμ. Β. Χατζηβασιλείου, Α. Αργυρίου), Αθήνα, Σοκόλης, 1988, σελ. 344-356.

Παπατσώνης Τ., *Εκλογή Α΄*, Κασταλία, Αθήνα, 1934.

Παπατσώνης Τ., *Όπου ην ο κήπος*, Εκδόσεις των Φιλών, Αθήνα, 1972.

Παπατσώνης Τ., «Τ. Σ. Έλιοτ», *Νέα Εστία*, τομ. 77<sup>ος</sup>, τχ. 901,(1965), σελ. 108-114.

Παπατσώνης Τ., «Εις τον Αθηναίον, Επί μιας αποδόσεως», *Καθημερινή*, 10 Νοεμβρίου, 1948, σελ. 2.

Παπατσώνης Τάκης, «Και πάλι περί τέφρας», *Καθημερινή*, 12 Νοεμ.1948, σελ.2.

Παπατσώνης Τ., *Ο Τετραπέρατος κόσμος*, Ίκαρος, Αθήνα, 1966.

Παράσχος Κλ., «Η Ελληνική παιδεία και γλώσσα», *Η Καθημερινή*, 24 Ιουν.1948, σελ. 2.

Παράσχος Κλ.(επιμέλεια), *Ανθολογία Ευρωπαϊκής και Αμερικάνικης Ποίησης*, εκ. Συμεωνίδη, Αθήνα, 1962.

Παυλόπουλος Γ. (μετάφραση), *Τριαντατρία Χαϊκού*, εκ. Στιγμή, Αθήνα, 1990.

Παυλόπουλος Γ., Μια συνομιλία στο Μαρούσι, συνέντευξη στην Λ. Σ. Αρμυριώτη, *Υφος*, 7 Ιανουαρίου 2008. <http://www.yfos-magazine.gr/interviewpav.htm>, τελευταία πρόσβαση 18 Δεκ. 2014.

Πηλιάτογλου Λ., «Ο Ποιητής και ο Πρωτόγονος», *Νέα Εστία*, τόμος 39<sup>ος</sup>, τεύχος 452-453 και 454-455, (1-15 Μαΐου - 1-15 Ιουνίου 1946), σελ. 518-522 και 587-591.

Πλακωτάρη Α., «Η σύγχρονη Αμερικάνικη Ποίηση», *Νέα Εστία*, τόμος 47<sup>ος</sup>, τχ.545, (15 Μαρ.1950), Αθήνα, σελ. 377-383.

Ραϊζής Μ.Β., «Οι νεοτερισμοί της ποιητικής του Τ. Σ. Έλιοτ και οι διεθνείς επιδράσεις της», Αφιέρωμα Έλιοτ, *Διαβάζω*, τχ.133, (18 Δεκ. 1985), σελ.78-87.

Σβολόπουλος Κ., Α΄ Προσανατολισμός στην Δύση 1945-1954, *Η ελληνική εξωτερική πολιτική 1945-1981*, βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 2001.

Σεφέρης Γ., Αφιέρωμα στον Σεφέρη. Δέκα χρόνια από τον θάνατό του. *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 64, (Ιουλ. - Αυγ.1981).

Σπανδωνίδης Π., *Η Νεώτερη Ποίηση στην Ελλάδα*, Δοκίμιο, Ίκαρος, Αθήνα, 1955.

Σφυρίδης Π. (επιμ.), *Φυτόρια λογοτεχνίας στην Θεσσαλονίκη, Τα λογοτεχνικά περιοδικά της πόλης στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Πρακτικά συνεδρίου, Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2006, σελ. 73-83.

Τακόπουλος Δ., «Δεν εφευρέθηκε ακόμα», *Καθημερινή*, 28 Μαΐου 1981, σελ. 5.

Τζιόβας Δ., *ο Μύθος της Γενιάς του 30*, Πόλις, Αθήνα, 2011.

Τσιριμώκου Λ., Στο λεωφορείο της Αριστεράς, Το Βήμα, 4 Αυγούστου 2002. <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=144613> τελευταία πρόσβαση 7 Οκτ. 2014.

Φουριώτης Αγγ., «Τα ξένα βιβλία», Κριτικά Σημειώματα, εφημ. *Απογευματινή*, 18 Ιουλίου 1966, σελ. 3.

Φιλοκύπρου Έ., «Ανδρείκελα», «Κούφιοι Άνθρωποι» και «Raven»: Μια συνάντηση Καρυωτάκη-Έλιοτ

Σεφέρη, [http://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika\\_52\\_1/ekd\\_peel\\_52\\_1\\_Filokiprou.pdf](http://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika_52_1/ekd_peel_52_1_Filokiprou.pdf), τελευταία πρόσβαση 5 Αυγ.2015.

Holub R., *Η θεωρία της Πρόσληψης*, Τζούμα Α.(επιμ.), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004.

### ΛΕΞΙΚΑ

Δημητράκος Δημήτριος, *Λεξικό Δημητράκου*, τομ. 9, εκδ. Δομή, 1933.

Cambridge Dictionary online, ηλεκτρονικά στο <http://dictionary.cambridge.org> .

Hornby A.S. (Editor), *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford University Press, 1986.

Κριαράς Ε., *Νέο Ελληνικό Λεξικό*, εκδόσεις Αθηνών, 1995.

Μερακλής Μ. (επιμ.), *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκ. Πατάκη, Αθήνα, 2007.

Μπαμπινιώτη Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα<sup>2</sup>, 2002.

Murray James H. DR (Edited), *A New English Dictionary on Historical Principles Vol. III*, Oxford: At the Clarendon Press, 1897.

Skeat Walter W., Little D., D. C. L. LL. D., P. H. D. FB. A (Edited), *An Etymological Dictionary of the English Language*, Oxford, The Clarendon Presses, 1<sup>st</sup> Edition, 1879 – 1889 in press on 1924.



Τριανταφυλλίδη, *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη, 2007.

Zonarae Ioannis, *Lexicon ex tribus codices manuscripts*, Tomus prior, Lipsiae, MDCCCVII.

#### ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

C. J. Ackerley, *T.S. Eliot: 'The Love Song of J Alfred Prufrock' and 'The Waste Land' (Literature Insights)*, Kindle Edition, England, 2007 στο [http://www.humanities-ebooks.co.uk/book/Prufrock\\_and\\_The\\_Waste\\_Land.html](http://www.humanities-ebooks.co.uk/book/Prufrock_and_The_Waste_Land.html), τελευταία πρόσβαση 12 Αυγ. 2015.

Adames J., “Sources in French Symbolism”, *T. S. Eliot's Orchestra: Essays on Poetry and Music*, J. X. Cooper (editor), *Garland Publishing*, New York, 2000, pp.129-148.

Alexander M., *the Poetical Achievement of Ezra Pound*, University of California Press, 1971.

Anastasiadi A., *T. S. Eliot and the first-post-war generation of Greek poets*, Thesis, English Department of University of Birmingham, 1996.

Apter R., *Digging for the Treasure: Translation after Pound*, Paragon House, New York, 1987.

Armstrong Tim, *Modernism, Technology, and the Body: a cultural study*, Cambridge University Press, 1988.

Atkins G., *Four Quartets and the Journey toward Understanding*, Palgrave Macmillan, New York, 2012.

Baker M. and Saldani G.(Editors), *Routledge Encyclopedia of Translation*, Routledge, 2009.

Berman M., *All that is solid melts into air*, Verso, London-New York, 2010.

Beach Ch., *the Cambridge Introduction to Twentieth- Century American Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Benjamin W., *Ch. Baudelaire: A lyric poet in the era of high Modernism*, Verso, London, 1969.

Bergonzi B. (edited), *T. S. Eliot Four Quartets A Casebook*, Macmillan Press, London, 1969.

Birsana R., T. S. Eliot and the Modernist approach to translation, *Scientia Traductionis*, no 9, 2011, pp.1-12. [file:///C:/Users/user/Downloads/19916-63124-1-PB%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/19916-63124-1-PB%20(5).pdf)  
τελευταία πρόσβαση 15 Νοεμ. 2014.

Bloom H., Hobby Bl., “Little Gidding from Four Quartets”, *Rebirth and Renewal*, InfoBase Publishing, New York, 2009, pp. 153-168.

Bloom H., *the Anatomy of Influence*, Yale University Press, New Haven and London, 2004.

Bradbury-MacFarlane, *Modernism A Guide to European Literature 1890-1930*, Penguin Books, London-New York, 1991.

Brooks Cl., *Modern Poetry and the Tradition*, University of North California Press, 1939.

Brooker J. Sp., *Mastery and Escape: T. S. Eliot and the dialectics of Modernism*, Massachusetts Press, United States America, 1994.

Calinescu M., *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, United States America, 1978.

Catford J., *A Linguistic theory of translation*, Oxford University Press, Oxford, 1965.

Connolly D., "The least Satisfying form of Writing: Seferis on Translation", *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 20, Number 1, (May 2002), pp.29-46.

Cooper J. Xiros, *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, 2006.

Cuddy L., "Chapter 1, Reconstruction of Evolution: From Science to Culture to Cosmic Theories of Unity", *T. S. Eliot and the Poetics of Evolution, Subversions of Classicism, Culture and Progress*, Associated University Press, United States of America, 2000, pp. 39-75.

Culough Mc J., "Four Quartets" στο: *Sense and Spirituality: The Arts and Spiritual Formation*, Culough Mc J (editor), Cascade Books, 2015, United States of America, pp. 63-72.

Chinitz D., *T. S. Eliot and the Cultural Divide*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Connolly D., The least satisfying form of Writing: Seferis on Translation, *JMGS*, Vol. 20, No 1, (May 2002), pp. 29 - 46.

Cooper J. X., *The Cambridge Introduction to T.S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

Davis P., *Translation and the Poet's life*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2008.

De Man P., *Blindness and insight: Essays in the Rhetoric of contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.

Drew El., *T. S. Eliot, The design of his Poetry*, Eyre Spottiswoode Publishers, London, 1950.

Eliot T.S., *Selected Essays (1917-1932)*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1932.

Eliot T. S., *Selected Poems, 1909-1935*, Faber and Faber, London, 1959.

Eliot T. S., *the Use of the Poetry and the use of Criticism*, Faber and Faber, London, 1945.

Eliot T.S., *What is a Classic?*, Faber and Faber, London, 1933.

Ellis St., *T. S. Eliot: A guide for the perplexed*, Continuum International Publishing group, New York, 2009.

Fowler R., ‘‘Η Έρημη Χώρα: Seferis Translation of the Waste Land’’, Vol. 9, No 4, *Comparative Literature Studies*, (December 1972), pp.443- 454.

Frisby David, *Fragments of Modernity*, Routledge Revivals, New York, 1986.

Haldar Santwara, *T.S. Eliot: A Twenty-first Century view*, Atlantic Publishers and distributors, India, 2005.

Haralson E., *the Encyclopedia of American Poetry of Twentieth Century*, Routledge, New York, 2012.

Hermans Th., *The structure of Modernist Poetry*, Routledge, New York, 1982.

Jancovist M., Wood M., Goodheart E. (editors), *Modernism and the New Criticism, The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 7, Cambridge University Press, 2004.

Kenner H., *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1971.

Kern R., *Orientalism, Modernism and the American Poem*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 1996.

Layout M., *Modernism in Greece?* Pella publication, New York, 1990.

Levy, J., “Translation as a decision Process”, στο Venuti L.(ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2000, pp. 148-159.

Logan W., “World War Poetry Reloaded” στο: *Guilty Knowledge, Guilty Pleasure-The Dirty Art of Poetry*, Columbia University Press, New York, 2014, pp. 171-196.

Longerbach J., *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the sense of the Past*, Princeton University Press, New Jersey, 1987.

Loulakaki I., Seferis’ Η Έρημη Χώρα, *Seferis and Elytis as translators*, Peter Lang, International Academic Publishers, Bern, 2010.

Mayne J.(edited), Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, Phaidon, New York, 2006.

Mirral C. R., *Eliot’s Early Poetry in Perspective*, Atlantic Publishers and Distributors, New York, 2001.

Moody D. (editor), *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge university press, New York, 1994.

Mowat B. A. and Werstine P.(edited), Shakespeare, “*Measure for Measure*”, Act 3, Scene 1, Folger Shakespeare Library. <http://www.folgerdigitaltexts.org> τελευταία πρόσβαση 16 Ιουν. 2015.

Murphy R. (editor), *A Critical Companion to T. S. Eliot: A literary reference to his life and work*, InfoBase publishing, New York, 2007.

Murphy R., *T.S. Eliot: A Literary Reference to His Life and Work*, Infobase Publishing, New York, 2001.

Nord Christiana, *Text Analysis in Translation: Theory, methodology, and didactic application of a model for translation- oriented text analysis*. Amsterdam-Rodopi<sup>2</sup>, 2005.

Parker D. (editor), *From Dante to Dan Brown*, Palgrave Macmillan, London, 2013.

Paterson A., "Chapter I. Transnational topographies in Poe, Eliot and St. John Perse", *Race, American Literature and Transnational Modernisms*, Cambridge University Press, 2008, pp. 9-43.

Perse St. J., *Anabasis*, Translation T.S.Eliot, Faber and Faber, London, 1930.

Pound E., *Ezra Pound's translations*, New Directions, New York, 1954.

Pound E., *How to read*, Desmond Harmsworth, London, 1931.

Pound E., *Literary Essays of E. Pound*, a New Directions Book, New York, 1934.

Pound E., *Selected Letters 1907-1941 of E. Pound*, New Directions Publishing, New York, 1971.

Raine Graig, Eliot T. S., *Lives and Legacies*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

Rainer Emig, *Modernism in Poetry. Motivation, Structures and limits*, Longman, London New York, 1995.

Reynolds M., *Poetry of Translation*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2011.

Scofield M., *T. S. Eliot: the Poems*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

Southam B. C., *A guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*, Faber and Faber, London, 1994.

Southam B. C., *A guide to the Selected poems of T. S. Eliot*, A Harvest Original, New York, London<sup>6</sup>, 1994.

Sharpe P., *The ground of our beseeching: Metaphor and the poetics of meditation*, Susquehanna University Press, United States America, 2005.

*Sidiropoulou M., Linguistic Identities through translation*, Edition Rodopi-Amsterdam, New York, 2004.

Schuller A., “Chapter 4.Eliot’s Poetics of Lifetime: The self as a problem of interpretation” στο Schuller A, *A life composed: T. S. Eliot and the morals of Modernism*, LIT, Hamburg, 2002, σελ193-266.

Tavard George, “Chapter 12. Mary at the Vatican II” στο: *The thousand faces of the Virgin Mary*, Liturgical Press, United States of America,1996, pp.202-221.

Tiwari Nidhi, “Chapter Four: Death in Life”, *Imagery and Symbolism in T.S. Eliot’s Poetry*, Atlantic Publishers and distributors, New Delhi, 2001, pp. 70-107.



Tryphonopoulos D., Adams J.St.(editors), *The Ezra Pound Encyclopedia*, Greenwood Press, London, 2005.

Untermeyer L., *Modern American Poetry, Modern British Poetry*, Critical Anthology, New York, 1942.

Whilhelm J., *Pound in London and Paris 1908-1925*, the Pennsylvania University Press, 1990.

Whittier-Ferguson J., “Chapter 1.Old Timber to New Fires: T.S. Eliot’s Christian Poetry” στο: Whittier-Ferguson J., *Mortality and Form in Late Modernist Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, pp. 31-79.

Williamson G., *A Reader’s Guide to T. S. Eliot*, Thames and Hudson, London, 1955.

Williamson G., *A Reader’s guide to T. S. Eliot: A Poem by Poem Analysis*, Syracuse University Press, New York, 1998.

Yao St., *Translation and the Languages of Modernism*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ- ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ  
ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:  
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ Τ. Σ. ΕΛΙΟΤ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ (1933-1974)  
Β΄ ΜΕΡΟΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ  
ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΩΝ

Βασιλική Γ. Τσιρέβελου

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Επόπτης Καθηγητής: Δημήτριος Καργιώτης

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2015



Διδακτορική διατριβή

Που υποβλήθηκε στον Τομέα Νέας Ελληνικής Φιλολογίας  
Του τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Τριμελής Επιτροπή

1. Επίκουρος Καθηγητής Δημήτρης Καργιώτης, Επόπτης
2. Αναπληρωτής Καθηγητής Παναγιώτης Καγιαλής, Μέλος
3. Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αθηνά Βογιατζόγλου, Μέλος



*The Love Song of J. Alfred Prufrock*

*S'io credessi che mia risposta fosse  
a persona che mai tornasse al mondo,  
questa fiamma stria senza più scosse.  
Ma per ciò che giammai di questo fondo  
non tornò vivo alcun, s'i'odo il vero,  
senza tema d'infamia ti rispondo.*

Let us go then, you and I,  
When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherised upon a table;  
Let us go, through certain half-deserted streets,  
The muttering retreats  
Of restless nights in one-night cheap hotels  
And sawdust restaurants with oyster-shells:  
Streets that follow like a tedious argument  
Of insidious intent  
To lead you to an overwhelming question. . .  
Oh, do not ask, "What is it?"  
Let us go and make our visit.

In the room the women come and go  
Talking of Michelangelo.

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,  
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,  
Licked its tongue into the corners of the evening,  
Lingered upon the pools that stand in drains,  
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,  
Slipped by the terrace, made a sudden leap,  
And seeing that it was a soft October night,  
Curled once about the house, and fell asleep.

And indeed there will be time  
 For the yellow smoke that slides along the street  
 Rubbing its back upon the window-panes,  
 There will be time, there will be time  
 To prepare a face to meet the faces that you meet;  
 There will be time to murder and create,  
 And time for all the works and days of hands  
 That lift and drop a question on your plate;  
 Time for you and time for me,  
 And time yet for a hundred indecisions,  
 And for a hundred visions and revisions,  
 Before the taking of a toast and tea.

In the room the women come and go  
 Talking of Michelangelo.

And indeed there will be time  
 To wonder, 'Do I dare?' and, 'Do I dare?'  
 Time to turn back and descend the stair,  
 With a bald spot in the middle of my hair—  
 ('They will say: 'How his hair is growing thin!')  
 My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,  
 My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin—  
 ('They will say: 'But how his arms and legs are thin!')  
 Do I dare  
 Disturb the universe?  
 In a minute there is time  
 For decisions and revisions which a minute will reverse.

For I have known them all already, known them all—  
 Have known the evenings, mornings, afternoons,  
 I have measured out my life with coffee spoons,

I know the voices dying with a dying fall  
 Beneath the music from a farther room.  
 So how should I presume?

And I have known the eyes already, known them all—  
 The eyes that fix you in a formulated phrase,  
 And when I am formulated, sprawling on a pin,  
 When I am pinned and wriggling on the wall,  
 Then how should I begin  
 To spit out all the butt-ends of my days and ways?  
 And how should I presume?

And I have known the arms already, known them all—  
 Arms that are braceleted and white and bare  
 (But in the lamplight, downed with light brown hair!)  
 Is it perfume from a dress  
 That makes me so digress?  
 Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.  
 And should I then presume?  
 And how should I begin?

. . . . .  
 Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets  
 And watched the smoke that rises from the pipes  
 Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows? . . .

I should have been a pair of ragged claws  
 Scuttling across the floors of silent seas.

. . . . .  
 And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!  
 Smoothed by long fingers,  
 Asleep . . . tired . . . or it malingers,  
 Stretched on the floor, here beside you and me.  
 Should I, after tea and cakes and ices,



Have the strength to force the moment to its crisis?  
 But though I have wept and fasted, wept and prayed,  
 Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in  
     upon a platter,  
 I am no prophet—and here's no great matter;  
 I have seen the moment of my greatness flicker,  
 And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,  
 And in short, I was afraid.

And would it have been worth it, after all,  
 After the cups, the marmalade, the tea,  
 Among the porcelain, among some talk of you and me,  
 Would it have been worth while,  
 To have bitten off the matter with a smile,  
 To have squeezed the universe into a ball  
 To roll it towards some overwhelming question,  
 To say: 'I am Lazarus, come from the dead,  
 Come back to tell you all, I shall tell you all'—  
 If one, settling a pillow by her head,  
     Should say: 'That is not what I meant at all.  
     That is not it, at all.'

And would it have been worth it, after all,  
 Would it have been worth while,  
 After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,  
 After the novels, after the teacups, after the skirts that trail along  
     the floor—  
 And this, and so much more?—  
 It is impossible to say just what I mean!  
 But as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a  
     screen:  
 Would it have been worth while

If one, settling a pillow or throwing off a shawl,  
And turning toward the window, should say:

‘That is not it at all,  
That is not what I meant, at all.’

. . . . .

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;  
Am an attendant lord, one that will do  
To swell a progress, start a scene or two,  
Advise the prince; no doubt, an easy tool,  
Deferential, glad to be of use,  
Politic, cautious, and meticulous;  
Full of high sentence, but a bit obtuse;  
At times, indeed, almost ridiculous—  
Almost, at times, the Fool.

I grow old . . . I grow old . . .  
I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?  
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.  
I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seaward on the waves  
Combing the white hair of the waves blown back  
When the wind blows the water white and black.

We have lingered in the chambers of the sea  
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown  
Till human voices wake us, and we drown.

ΤΟ ΕΡΩΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ  
J. ALFRED PRUFROCK

S'io credesse che mia rispota fosse  
A persona che mai tomasse al mondo,  
Questa fiamma storia senza piu scosse.  
Ma perciocche giammai di questo fondo  
Non torno vivo alcun, s'i'odo il vero  
Senza tema d'infamia ti rispondo

Λοιπόν, ας πάμε εσύ κι εγώ  
Όταν το βράδυ απλώνεται στον ουρανό  
Σαν χλωροφορμισμένος άρρωστος επάνω στο τραπέζι·  
Ας πάμε, από μερικούς μισοεξημεωμένους δρόμους,  
Μουρμουριστές υποχωρήσεις  
Για νύχτες χωρίς ύπνο, σε φτηνά με την βραδιά ξενοδοχεία  
Κι εστιατόρια με πριονίδι και όστρακα στρειδιών.  
Δρόμοι που ακολουθούν σαν ανιαρό επιχείρημα  
Υπουλής πρόθεσης  
Να σε οδηγήσουνε σε μία συντριπτική ερώτηση ...  
Ω, μή ρωτάς, "Ποιά είναι αυτή;"  
Ας πάμε στην επίσκεψή μας.

Στο δωμάτιο οι γυναίκες πάνε κι έρχονται μιλώντας για  
Μιχαηλάγγελο.

Η κίτρινη ομίχλη που τρίβει την πλάτη της στα τζάμια,  
Ο κίτρινος καπνός που τρίβει τη μουσούδα του στα τζάμια  
Εγλειψε με τη γλώσσα του τις κόγχες του βραδιού,  
Βράδυνε πάνω στις λιμνούλες που σχηματίζονται στις υδρορρόδες,

Άφησε να πέση στην πλάτη του η καπνιά απ' τις καμινάδες,  
Γλίστρησε κατά μήκος της ταράτσας, έκανε ένα ξαφνικό πήδημα,  
Και βλέποντας πώς ήταν μια απαλή νύχτα του Οκτώβρη,  
Κουλουριάστηκε γύρω απ' το σπίτι μια φορά κι αποκοιμήθηκε.

Και πράγματι θα υπάρξει καιρός  
Για τον κίτρινο καπνό που γλιστρά στον δρόμο  
τρίβοντας την πλάτη του στα τζάμια·  
Θα υπάρξει καιρός, θα υπάρξει καιρός  
Να ετοιμάσης ένα πρόσωπο για ν' αντιμετωπίσης τα πρόσωπα που  
συναντάς·  
Θα υπάρξει καιρός να δολοφονήσης και να δημιουργήσης,  
Και καιρός για όλα τα έργα και ημέρες των χεριών  
Που υψώνουν και αφήνουνε να πέση μια ερώτηση στο πιάτο σου·  
Καιρός για σένα και καιρός για μένα,  
Και καιρός ακόμη για εκατό ενδοιασμούς  
Και εκατό οράματα και αναθεωρήσεις  
Πριν να σερβιριστή το τσάι κι οι φρυγανιές.

Στο δωμάτιο οι γυναίκες πάνε κι έρχονται

Μιλώντας για Μιχαηλάγγελο.

Και πράγματι θα υπάρξει καιρός  
 Να αναρωτηθώ «Τολμάω;» και «Τολμάω;»  
 Καιρός να έρθω πίσω και να κατέβω τη σκάλα  
 Μ' ένα φαλακρό σημείο στην κορφή του κεφαλιού μου—  
 («Πόσο τα μαλλιά του αραίωσαν!» θα πουν)

Το πρωινό σακκάκι, το κολάρο μου που υψώνεται σφιχτό προς  
 το πηγούνι,  
 Η γραβάτα πλούσια και σεμνή, αλλά τονισμένη με απλή καρφίτσα—  
 («Πόσο τα χέρια και τα πόδια του αδυνάτισαν!» θα πουν)  
 Τολμάω  
 Να διαταράξω το σύμπαν;  
 Μέσα σ' ένα λεπτό καιρός υπάρχει  
 Για αποφάσεις και αναθεωρήσεις που ένα λεπτό θα ανατρέψει.

Γιατί αυτά τα γνώρισα πια όλα, τα γνώρισα όλα—  
 Εγνώρισα τα βραδυνά, τα πρωινά, τα απογεύματα,  
 Μέτρησα τη ζωή μου με κουταλάκι του καφέ.  
 Γνωρίζω τις φωνές που φθίνουν με μια φθίνουσα πτώση  
 Κάτω απ' τη μουσική ενός μακρινού δωματίου.  
 Έτσι, πως να υποθέσω;

Κι εγνώρισα τα μάτια πια, τα γνώρισα όλα—  
 Τα μάτια που σε καθηλώνουν σε μια φράση τυποποιημένη,  
 Κι όταν τυποποιηθώ, ξαπλώνοντας σε μια καρφίτσα,  
 Κι όταν πια καρφισθώ και στριφογυρνά στον τοίχο  
 Τότε πως να αρχίσω  
 Να φτύνω τα αποσιγήματα των ημερών μου και των τρόπων μου;  
 Και πως να υποθέσω;

Κι εγνώρισα τα χέρια πια, τα γνώρισα όλα—  
 Χέρια με βραχιόλια και άσπρα και γυμνά  
 (Αλλά στο φως της λάμπας, με αραιό καστανό χνούδι!)  
 Είναι άρωμα φορέματος  
 Πού με αποκλίνει τόσο;  
 Χέρια που απλώνονται σ' ένα τραπέζι, ή που τυλίγονται σε ένα σάλι.  
 Κι έπρεπε τότε να υποθέσω;  
 Και πως θα έπρεπε ν' αρχίσω;

.....  
 Θα πα, πέρασα δρόμους στενούς το σούρουπο  
 Και είδα τον καπνό που ανεβαίνει από τις πίπες  
 Μοναχικών ανθρώπων, με πουκάμισο, που έσκυβαν στα παράθυρα; ...

Θάπρεπε νάμουν ένα ζυγάρι άγριες δαγκάνες  
 Και να διατρέχω τους πυθμένες σιωπηλών θαλασσών.

.....

Και το απόγευμα, το βράδυ, κοιμάται τόσο ειρηνικά!  
 Ησυχασμένο από μακριά δάχτυλα,  
 Κοιμισμένο... αποκαμωμένο... ή κάνοντας τον άρρωστο,

Τεντωμένο στο πάτωμα, εδώ δίπλα σ' εσένα και σ' εμένα.  
 Θάχα, μετά το τσάι τα γλυκά τα παγωτά,  
 Τη δύναμη να πιέσω τη στιγμή μέχρι την κρίση της;  
 Αλλ' αν και έκλαψα και νήστεψα, έκλαψα και προσευχήθηκα  
 Αν κι είδα το κεφάλι μου (λιγάκι φαλακρό) να φέρνεται πάνω σε ένα  
 πιάτο  
 Δεν είμαι προφήτης –κι αυτό δεν έχει σημασία.  
 Είδα τη στιγμή της μεγαλοσύνης μου να τρεμοσβύνη  
 Και είδα τον αιώνιο Λακέ να κρατά το σακάκι μου και να  
 κροφοσαρκάζη,  
 Και με μια λέξη, φοβήθηκα.

Και θ' άξιζε τον κόπο, στο κάτω κάτω,  
 Μετά τη μαρμελάδα, τα φλυτζάνια και το τσάι  
 Ανάμεσα στις πορσελάνες, σε μια κουβέντα ανάμεσα σ' εμένα και σ'  
 εσένα  
 Θα άξιζε τον κόπο  
 Να ξέκοβα το ζήτημα μ' ένα χαμόγελο,  
 Να πίεζα το σύμπαν σε μια μπάλα  
 Να το κυλούσα προς το μέρος κάποιου καταπονημένου ερωτήματος  
 Να έλεγα: "Είμαι ο Λάζαρος, έρχομαι από τούς νεκρούς  
 Έρχομαι πίσω να σ' τα πω όλα, και θα σ' τα πω όλα" –  
 Αν μια, ταχτοποιώντας ένα μαξιλάρι δίπλα στο κεφάλι της  
 Έλεγε: "Δεν ειν' καθόλου αυτό που εννοούσα.  
 Δεν ειν' καθόλου αυτό."

Και θ' άξιζε τον κόπο, στο κάτω κάτω,  
 Θα άξιζε τον κόπο,  
 Μετά τα ηλιοβασιλέματα και τις αυλές και τους καταβρεγμένους δρόμους,  
 Έπειτα απ' τα μυθιστορήματα, και τα φλυτζάνια του τσαγιού,  
 έπειτα απ' τις φούστες που σέρνονται στο πάτωμα –  
 Κι αυτά και τόσα άλλα ακόμη;-  
 Είναι αδύνατον να πω ακριβώς τί εννοώ!  
 Αλλά σαν ένα μαγικό φανάρι να πρόβαλε τα νεύρα πάνω σε μια  
 οθόνη:  
 Θα άξιζε τον κόπο  
 Αν μια, ταχτοποιώντας ένα μαξιλάρι ή απορρίχνοντας το σάλι,  
 Εγύριζε προς το παράθυρο και έλεγε:  
 "Δεν ειν' καθόλου αυτό,  
 Δεν ειν' καθόλου αυτό που εννοούσα."  
 .....

Όχι! Δεν είμαι ο Πρίγκιψ Άμλετ, ούτε εννοούσα νάμαι·  
 Είμαι ένας ακόλουθος, ένας που συντελεί  
 Στο να φουσκώνει κάποια πρόοδος, ν' αρχίσουν μια ή δύο σκηνές,  
 Να συμβουλευψη τον Πρίγκιπα. χωρίς αμφιβολία, εργαλείο εύκολο,  
 Γεμάτος σεβασμό, πρόθυμος να φανή χρήσιμος,  
 Συνετός, προσεκτικός, και λεπτολόγος.  
 Με υψηλές ιδέες, όμως λίγο κουτός·  
 Καμιά φορά, πραγματικά, σχεδόν γελοίος –  
 Σχεδόν, καμιά φορά, ο Γελωτοποιός.

Γερνώ... Γερνώ...

Θα φοράω παντελόνια με ρεβέρ.

Να χωρίσω τα μαλλιά μου πίσω; Τολμώ να φάω ένα ροδάκινο;  
Θα βάλω άσπρο φανελλένιο παντελόνι να κάνω περιπάτους στην αμμουδιά.  
Άκουσα τις γοργόνες να τραγουδούν η καθεμιά στην καθεμιά.

Νομίζω δεν θα τραγουδήσουνε σ' εμένα.

Τις είδα να ξανοίγονται ιππεύοντας τα κύματα  
Χτενίζοντας τ' άσπρα μαλλιά που ανεμίζουν πίσω τους τα  
κύματα  
Όταν ο άνεμος ταράζει το νερό άσπρο και μαύρο

Χρονοτριβήσαμε στα δώματα της θάλασσας  
Κοντά σε κόρες θαλασσινές στεφανωμένες με φύκια καστανά και κόκκινα  
Μέχρι πού μας ξυπνούν φωνές ανθρώπων και πνιγόμαστε.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Τ. ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΥ

*Mr. Apollinax*

Ω τῆς λαινότητος Ἡράκλεις, τῆς παραδοξολοίας.  
εὐμήχανος ἄνθρωπος.

LUCIAN

When Mr. Apollinax visited the United States  
His laughter tinkled among the teacups  
I thought of Fragilion, that shy figure among the birch-trees,  
And of Priapus in the shrubbery  
Gaping at the lady in the swing.  
In the palace of Mrs. Phlaccus, at Professor Channing-Cheetah's  
He laughed like an irresponsible foetus.  
His laughter was submarine and profound  
Like the old man of the sea's  
Hidden under coral islands  
Where worried bodies of drowned men drift down in the green  
silence,  
Dropping from fingers of surf.

I looked for the head of Mr. Apollinax rolling under a chair  
Or grinning over a screen  
With seaweed in its hair.  
I heard the beat of centaur's hoofs over the hard turf  
As his dry and passionate talk devoured the afternoon.  
'He is a charming man'—'But after all what did he mean?'—  
'His pointed ears. . . . He must be unbalanced.'—  
'There was something he said that I might have challenged.'  
Of dowager Mrs. Phlaccus, and Professor and Mrs. Cheetah  
I remember a slice of lemon, and a bitten macaroon.

Ο κ. APOLLINAX

Ω της κοινότητας, Ηράκλεις, της παραδοξολογίας.

Ευμήχανος άνθρωπος

ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ

Σαν πήγε στην Αμέρικα ο κύριος Apollinax

Το γέλιο του κουδούνιζε ανάμεσα στα φλυτζανάκια του τσαγιού

Σκέφτηκα τον Fragillion εκείνη τη δειλή μορφή μες τις σημύδες,

Και τον Πρίαπο στα θάμνα

Χαχανίζοντας με την κυρία μέσα στην αιώρα.

Στ' ανάκτορο της κυρίας Φλάκκου με τον καθηγητή Channing-Cheetah's

Γελούσε μοιάζοντας μ' ανεύθυνο έμβρυο

Το γέλιο του βαθύ κι' υπόκωφο

Θύμιζε γέροντα θαλασσινό

Θαμμένο κάτω από νησιά κοραλιών

Εκεί που ανήσυχα κορμιά πνιγμένων κατεβαίνουν στριφογυρίζοντας μέσα

στην πράσινη σιωπή

Που από τα δάχτυλα θαλάσσιων χορταριών σταλάζει.

Κοίταξα το κεφάλι του κυρίου Apollinax που κατρακύλαγε κάτω από ένα

κάθισμα

Έτσι με φύκια στα μαλλιά

Πάνω σε μιαν οθόνη εσάρκαζε,

Άκουγα ποδοβολητό κενταύρων στη δύσκολη χλόη

Καθώς τ' απομεσήμερο χώνευε τη στεγνή παθητική ομιλία του

«Χαριτωμένος άνθρωπος»-«Ωστόσο τι εννοούσε;»-

«Τα μυτερά του αφτιά... θάναι ανισόρροπος,-

«Ήταν είπε κάτι εκεί πέρα θα μπορούσα να ανταποκριθώ»-

Από τη χηρευάμενη κυρία Φλάκκου και τον καθηγητή και την κυρία Chee-

tah

Μια φέτα λεμονιού θυμήθηκα κι' ένα μπισκότο δαγκωμένο.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΥ



P O E M S

1 9 2 0



By Hakagawa, bowing among the Titians;  
 By Madame de Tornquist, in the dark room  
 Shifting the candles, Fraulein von Kulp  
 Who turned in the hall, one hand on the door.

Vacant shuttles  
 Weave the wind. I have no ghosts,  
 An old man in a draughty house  
 Under a windy knob.

After such knowledge, what forgiveness? Think now  
 History has many cunning passages, contrived corridors  
 And issues, deceives with whispering ambitions,  
 Guides us by vanities. Think now  
 She gives when our attention is distracted  
 And what she gives, gives with such supple confusions  
 That the giving famishes the craving. Gives too late  
 What's not believed in, or is still believed,  
 In memory only, reconsidered passion. Gives too soon  
 Into weak hands, what's thought can be dispensed with  
 Till the refusal propagates a fear. Think  
 Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices  
 Are fathered by our heroism. Virtues  
 Are forced upon us by our impudent crimes  
 These tears are shaken from the wrath-bearing tree.

The tiger springs in the new year. Us he devours. Think at  
 last

We have not reached conclusion, when I  
 Stiffen in a rented house. Think at last  
 I have not made this show purposelessly  
 And it is not by any concitation  
 Of the backward devils.

I would meet you upon this honestly.  
 I that was near your heart was removed therefrom  
 To lose beauty in terror, terror in inquisition.  
 I have lost my passion: why should I need to keep it  
 Since what is kept must be adulterated?  
 I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:  
 How should I use them for your closer contact?

These with a thousand small deliberations  
 Protract the profit of their chilled delirium,  
 Excite the membrane, when the sense has cooled,  
 With pungent sauces, multiply variety  
 In a wilderness of mirrors. What will the spider do,  
 Suspend its operations, will the weevil  
 Delay? De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled  
 Beyond the circuit of the shuddering Bear  
 In fractured atoms. Gull against the wind, in the windy straits  
 Of Belle Isle, or running on the Horn.  
 White feathers in the snow, the Gulf claims,  
 And an old man driven by the Trades  
 To a sleepy corner.

Tenants of the house,  
 Thoughts of a dry brain in a dry season.

## ΓΕΡΟΝΤΙΟΝ

Ούτε νεότητα έχεις, ούτε ηλικία  
αλλά σαν μεταδείπτιος ύπνος,  
που ονειρεύεται και από τα δύο.

Ίδού με εγώ, γέροντας άνθρωπος, σε στεγνό μήνα.  
Έν' αγόρι μου διαβάζει· περιμένω τη βροχή.  
Δεν πήγα ποτέ μου ως με τις εύκρατες Πύλες της Γης,  
ούτε μ' έδειρε η χλιαρή βροχή,  
ούτε το γόνατό μου βύθισα στις βαλτώδεις αλυκές  
ούτε που ασήκωσα πολεμιστήριο όπλο· χτυπημένον  
με τσιμπάνε τώρα.

Το σπίτι μου είναι ερημωμένο σπίτι  
Κι ο Οβραίος στρογγυλόκατσε στον παραθυριού  
το πεζούλι, ο νοικοκύρης,  
γέννημα καταγώγιον της Αμβέρσας,  
πούβγαλε φίστουλες στις Βρυξέλλες,  
που ξελεπιάστηκε στη Λόντρα.  
Βήχει η γίδα στο αποπανινό χωράφι.  
Βράχια, φύκια, αγριολούλουδα, σίδερα, ακαθαρσίες.  
Καθισμένη η γυναίκα στο μαγεριό, πασκίζει, ψήνει τσάι  
φτερνίζεται τη νύχτα, πασπατέβοντας  
τη γκρινιαρά κάνουλα του προσώπου της.  
Εγώ, γέροντας άνθρωπος, χοντροκέφαλος  
ανάμεσα σε χώρους αερικούς.

Σημεία παρανοούνται, πέρνουνται για θαύματα.  
«Ημείς δε σημείον αιτούμεν  
Η μέσα στη λέξη λέξη, ανίκανη ν' αρθρώσει λέξη  
φασκισμένη με σκοτάδια.  
Στην ήβη του αιώνα, ήρθε Χριστός ο τίγρις.

Τόν διεφθαρμένο Μάη, η ακρασιά,  
η καστανιά κι η ανθισμένη αγριαβανιά, του Γιούδα δέντρο,  
(ιδού τες, προσφερμένες· να φαγωθούν,  
να μελιστούν, να πιοθούν· απ' τον κ. Σιλβέρο  
με χαϊδευτικά χέρια, στο Limoges,  
που όλη τη νύχτα την περπάταγε στην πλαϊνή κάμαρα  
από το Hakagawa που έκανε ρεβερντζες ανάμεσα από Τιτσιά-  
νους,  
από τη Madame de Tornquest, που πάει τα κεριά,  
στο σκοτεινό δωμάτιο· από τη Fraulein von Kulr  
που επέστρεψε στο χώλλ, τόνα χέρι ακόμα στην πόρτα.

Άδειες σαγίτες ανυφάντρες του αγέρα.  
Φαντάσματα, εγώ, δεν έχω, γέροντας άνθρωπος  
καθισμένος σ' έναν απόπατο, κάτου από μια τρύπα  
που μπάζει αγέρα.

Μετά από τέτοια γνώση, ποιά συγγνώμη; Σκέψου τώρα,  
που η ιστορία έχει πολλά και σπουδαία μονοπάτια  
πολυσκεδιασμένα κορριντόρια και εξόδους,  
που σε απογοητέβει με τις φιλοδοξίες που σφυράει στο αφτί,  
που μας οδηγάει ανάμεσα από ματαιότητες.  
Σκέψου τώρα που η Ιστορία το δόσιμό της δίδει

όταν η προσοχή μας είναι παγαιμέγη πια μακρυνά,  
 και που ό, τι δίδει, μας το δίδει με τόσες ύπουλες συγχύσεις,  
 ώστε το δόσιμο κάνει τον πειναλέο πίο πειναλέον,  
 από ό,τι ήταν πριν το δόσιμό της. Είτε δίδει πολύ αργά  
 εκείνο που δεν είναι πλέον πιστεφτό· ή και αν είναι ακόμα  
 πιστεφτό, είναι στη Μνήμη μόνο, πάθος χωρίς δροσιά  
 πάθος νεκρό, που το ξαναετάζεις. Είτε δίδει  
 πολύ εναρξί, σε χέρια αδύναμα, ο,τι πεποιθήση είναι  
 που μπόρει και νάλειπε, έως ότου η άρνηση  
 προπαγανδίζει φόβο. Σκέψου, που ούτε ο φόβος  
 ούτε το θάρρος μας σώζει. Παραφύση διαφθορές  
 και όρεξες βρέσκουν υιοθεσία στην αγκάλη  
 του ηρωϊσμού μας. Αρετές πάλι υφίστανται βιασμό  
 απάνω μας από τα αδιάντροπά μας κρίματα.  
 Τέτια είναι τα δάκρυα που τινάζονται, αντίς δροσιάν,  
 από το δέντρο του καρπού που έχει τη Λύσσα.

Ξεπηδάει ο τίγρις στον νέον αιώνα.

Εμάς κατασπαράζει. Σκέψου τέλος, που μετά τόσα;  
 δεν φτάσαμε καν σε συμπέρασμα, ενώ εγώ,  
 στεγνώνω, σ' ένα ρημάδι μέσα, επ' ενουκίω.  
 Σκέψου τέλος ακόμα, που όλο αυτό το θέαμα  
 δεν βάλθηκα διόλου ν' αποδώσω δίχως σκοπό,  
 ούτε που οφείλεται σε ξόρκια και επικλήσεις  
 καταχθονίων δαιμόνων. Θέλησα να συναντηθούμε  
 στο σημείο τούτο εν πνεύματι τιμιότητας.  
 Εγώ, προσκολλημένος στην καρδιά σας κοντά κοντά,  
 αποτραβήχθηκα από εκεί για ν' απολέσω  
 το κάλλος μέσα στον τρόμο, και τον τρόμο  
 μέσα στην αυτοεξέταση. Έχασα τη δροσιά του πάθους μου.  
 Και τις η ανάγκη ναν το διατηρούσα,  
 μια που ο, τι διατηρείται, πρέπει πάντως να νοθευτεί;  
 Έχασα όραση, όσφρηση, ακοή, γέψη, αφή.  
 Πώς ναν το μεταχειριστώ λοιπόν το πάθος, για ναρθω  
 μαζί σας σε πιο κοντινή κοινωνία ;

Τέτιοι μαζί με χίλιους άλλους μικροστοχασμούς

σέρνουν σε μάκρος το κάθε πιθανόν ωφέλημα  
 με το κρυαδερό τους ρίγος ερεθίζουν τη μεμβράνη,  
 όταν η αίσθηση κρυώσει, με κεντριστικά αρτύματα,  
 πολλαπλασιάζουν την ποικιλία σε μιαν έρημον  
 από κατρέφτες και είδωλα, τι πρέπει η αράχη  
 να κάμει, ν' αναστείλει τις εργασίες της;  
 τι το ζιζάνιο; ν' αδρανήσει; De Bailache,  
 Φρέσκα, η Κυρία Κάμμελ, στριφογυρίσαν  
 πέρα της τροχιάς της ολότρεμης Άρκτου  
 σε θρύψαλα ατόμων. Γλάρος ενάντια των ανέμων,  
 στα αερικά στενά της Belle Isle, ή διατρέχοντας  
 το Ακρωτήριο του Νότου,  
 λεφκά φτερά στο χιόνι, Δίνη και Σίφουνας προστάζουν,  
 κ' ένας γέροντας άνθρωπος έρμαιο των ενάντιων αλιγενάνων  
 ανέμων, παρασέρνεται  
 προς υπνηλή γωνιά.

Κάτοικοι του σπιτιού  
 σκέψες στεγνού μυαλού, σε στεγνήν Ωρα.

Μεταφραστής: Τ. Κ. Παλατσώνης

## Γ Ε Ρ Ο Ν Τ Ι Ο Ν

νειάτα δεν έχεις μήτε και ηλικία  
 όμως καθώς σε μεταδείπνιον ύπνο  
 νείρεσαι και τα δυό.

NAME, γέροντας άνθρωπος σ' άνδρo μήνα  
 ένα παιδί μου διαβάζει, περιμένω βροχή.  
 Δεν έφτασα ποτές μου ως τις εύκρατες πύλες  
 μήτε που πολέμησα υπό ζεστή βροχή  
 μήτε βυθίστηκα μέσα στα έλη ώσμε το γόνα, κραδαί-  
 (νοντας ξίφος

νικημένος απ' τις μύγες, ρεζιλής.

Το σπίτι μου ένα ετομόροπο σπίτι

Κι ο εβραϊός που στρώθηκε στο πρεβάζι, ο νοικοκύρης  
 φύτρα κάποιου πορνείου της Αμβέρσας  
 ψωραλέο τομάρι στις Βρυξέλλες, νταής μαθημένος  
 (στη Λόντρα.

Η γίδα βήχει στο αποπάνω χωράφι,

Βράχια, φύκια, πολυτρίχια, σίδερα, βρωμιές.

Η γυναίκα έχει τη λάτρα της κουζίνας, ψήνει τσάι  
 φταρνίζεται τη νύχτα, στραγγίζει τα λούκια της γκρι-  
 (νιάρας μύτης.

Εγώ γέροντας άνθρωπος

ανεμόβιος, ένα ξερό κεφάλι.

Σημεία παρεξηγούνται «Ημείς εις σημείον προσ-  
 βλέπομεν»

Η λέξη μέσα στη λέξη, ανήμπορη να βγάλει λέξη  
 φασκωμένη με σκοτάδια. Στην εφηβεία των αιώνων  
 φτάνει ο Χριστός ο τίγρις.

Στον ασελήγη Μάη, πρίνος και καστανιά, λουλουδι-  
 (σμένους

Ιούδας

όντας να φαγωθεί, να χαριστεί, να μεθυστεί  
 ανάμεσα σε στεναγμούς, απ' τον κύριο Σιλβέρο  
 Με τα χαϊδευτικά του χέρια, στη Λιμόζ,  
 Ολονυχτίς βαδίζοντας στο πλαϊνό δωμάτιο  
 από το MAKAGAWA που υποκλίνονταν σε Τισιανούς.  
 Με τη μαντάμ ντε Τορνκουίστ στο σκοτεινό δωμάτιο  
 διώχνοντας τα κεριά. Με τη φρουλάιν φόν Κούλπ  
 που όντας επέστρεψε στο χάλ, το χέρι του της έφρα-  
 (ξε την πόρτα. Άδειες σαίτες

υφάντρες τ' αγέρα. Δεν έχω εγώ αυταπάτες

γέροντας άνθρωπος, σ' ένα σπίτι ρημάδι όλο ρεύματα  
 κάτω από μια τρύπα που μπάζει βοριά.

Ύστερα από τέτοιες γνώσεις γιατί η συγνώμη; Σκέ-  
 (ψου τώρα

η ιστορία έχει πονηρά περάσματα πλήθος, υπολογι-  
 (σμένους διαδρόμους

και εξόδους, ξεγελώντας μας με ψιθυριστές φιλοδοξίες  
 οδηγώντας μας σε ματαιότητες. Σκέψου τώρα  
 μας προσφέρει όταν ο πόθος μας είναι φευγάτος  
 και κείνο που δίνει, το δίνει με τέτοια μπερδέματα

(ύπουλα

που το δόσιμο κάνει την επιθυμία πιο διψαλέα. Δίνει

(αργά τόσο

ό,τι για μας είναι αδιάφορο ποια,κι αν ακόμα,υπάρ-

(χει συγκίνηση

είναι μόνο στη μνήμη συντηρημένος ήμερος δίχως υψω-

(σια. Δίνει τόσο ναυρίς

σε χέρια αδύναμα,ό,τι είναι στοχασμός που μπορούσε

(και ναλείπει,

μέχρι που η άρνηση προπαγανδίζει το φόβο. Σκέψου

ούτε ο φόβος ούτε το θάρρος μας σώνει. Διαφορές

(αφύσικες

εφευρίσκονται απ' τον ηρωισμό μας. Αρετές

βιάζονται πάνω μας απ' τ' άφρονα κριματά τους.

Αυτά τα δάκρυα απ' το δέντρο που καρπίζει τη οργή.

Ο τίγρις ρίχνεται στο νέο χρόνο. Εμάς σπαράζει

(Σκέψου

ακόμα

δε φτάσαμε στο συμπέρασμα,όταν εγώ

στραγγίζω σε νοικιασμένο σπίτι. Επί τέλους σκέψου

δεν έκανα σκόπιμα την επιδειξη τούτη

μήτε μου την υπαγόρευσε κάποιος

απ' τους δαίμονες που φωλιάζουν μέσα μου.

Θέλησα να εξηγηθούμε τίμια πάνω σ' αυτό.

Εγώ που βρέθηκα τόσο κοντά στην καρδιά σου,πε-

(τάχτηκα από κει

για να χάσω την ομορφιά μέσα στον τρόμο,τρόμος

(στην αυτοεξέταση

Απώλεσα το πάθος μου. Γιατί να το συντηρήσω

αφού ό,τι συντηρείται νοθεύεται;

Απώλεσα όραση,όσφρηση,ακοή,γεύση,αφή

με τι λοιπόν να σε πλησιάσω;

Αυτές κι άλλες σκέψεις χιλιάδες

πατατύνουνε το θησαύρισμα,απ' τις γεροντικές τρε-

(μούλες

ερεθίζουνε το πετσί μας,όταν η αίσθηση έχει πα-

(γώσει

Πολλαπλασιάζοντας την ποικιλία με πικάντικα εδέ-

(σματα

σε μian ερημιά από καθρέφτες. Τι θα κάνει η αρά-

(χνη

θ' αναστείλει τις εργασίες της,τι το σαράκι

θ' αναβάλλει. Οι ντε BOULHACHE,μίσες CAMEL,

(FRESCA στροβιλίστηκαν

πέρα απ' την τροχιά της ριγηλής Άρκτου

σε θρυματισμένα άτομα. Γλάρος ενάντιος των ανέ-

(μων,στις

ανεμοποριές

της BELLE ISLE,ή δρομώντας προς το HORN,

Λευκά φτερά στο χιόνι,η Άβυσσος προστάζει.

Κι ένας γέρος παρασυρμένος απ' τα Μελέμια



σε μίαν υπνηλή γωνία.

Νουκάρηδες του σπιτιού.

Σκέψεις στεγνού μυαλού, σε στεγνήν ώρα.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ : ΓΙΩΡΓΗΣ ΣΑΡΑΝΤΗΣ.

#### ΓΕΡΟΝΤΙΟΝ

*Δεν έχεις ούτε νιάτα ούτε γεράματα,  
Αλλά σαν σε απόδειπνο ύπνο  
Τα ονειρεύεσαι και τα δύο*

Νάμε, γέρος άνθρωπος σε ξερό μήνα,  
Να μου διαβάξει ένα παιδί, περιμένοντας τη βροχή.  
Δεν ήμουν στις πυρωμένες πύλες  
Ούτε πολέμησα στη ζεστή βροχή  
Ούτε, χωμένος ως το γόνατο στις αλυκές, μόλις σηκώνοντας μια  
σπάθα, δαγκωμένος από μύγες, πολέμησα.  
Το σπίτι μου είναι ένα ρημαγμένο σπίτι,  
Κι απάνω στο περβάζι, ανακούρκουδος, ο εβραίος ο ιδιοκτήτης,  
Σπορά ενός καφενείου της Αμβέρσας,  
Φουσκαλισμένος στις Βρυξέλες, μπαλωμένος και ξεμαδημένος στο  
Λονδίνο.  
Τη νύχτα ο τράγος βήχει στο χωράφι πάνω απ' το κεφάλι μου:  
Λιθάρια, βρύα, αγριάδα, σίδερα, περιττώματα.  
Η γυναίκα ασχολείται στην κουζίνα, φτιάχνει τσάι,  
Το βράδυ, σκαλίζοντας το δύστροπο λούκι, φτερνίζεται.  
Εγώ ένας γέρος άνθρωπος,  
Ένα κεφάλι ηλίθιο σε ανεμοδαρμένους τόπους.

Σημεία παίρνονται για θαύματα. "Θέλομεν ιδείν σημείον!"  
Η λέξη μέσα στη λέξη, ανίσχυρη να εκφράση λόγον,  
Φασκιωμένη με σκοτάδι. Στην εφηβεία του χρόνου  
Ήρθε ο Χριστός ο τίγρις

Στον διεφθαρμένο Μάη, κρανιά και καστανιά, ανθισμένος Ιούδας,  
Να φαγοθή, να χωριστή, να πιωθή  
Ανάμεσα σε ψιθύρους από τον κ. Σίλβέρο  
Με τα θεραπευτικά τα χέρια, στην Λιμόζ  
Περπάταγε όλη νύχτα στο διπλανό δωμάτιο  
Από τον Χακαγκάβα, υποκλινόμενο ανάμεσα σε Τισιανούς  
Από την Madame de Tomquist, στο σκοτεινό δωμάτιο  
Μετατοπίζοντας τα κεριά από την Fraulein von Kulp  
Πού επέστρεψε στο Χωλ, με τόνα χέρι στην πόρτα. Άδειες σαίτες  
Υφαίνουν τον άνεμο. Δεν έχω φαντάσματα,  
Ένας γέρος άνθρωπος σ' ένα σπίτι με ρεύματα  
Κάτω από ένα ανεμοδαρμένο εξόγκωμα.

Μετά από τέτοια γνώση, τί συγχώρεση; Σκέψου τώρα  
Η ιστορία έχει πάμπολλα πανούργα μονοπάτια, επινοητικούς  
διαδρόμους  
Και διεξόδους, μας ξεγελάει με ψιθυριστές φιλοδοξίες,  
Μας οδηγεί με ματαιότητες. Σκέψου τώρα  
Δίνει όταν η προσοχή μας είναι διασπασμένη  
Και ό,τι δίνει, το δίνει με τόσο εύστροφες συγχύσεις  
Πού η προσφορά αυξάνει τη λαχτάρα. Δίνει πολύ αργά  
Ό,τι κανείς δεν πιστεύει πιά, ή κι αν ακόμη το πιστεύει,  
Στην μνήμη μόνο, αναθεωρημένο πάθος. Δίνει πολύ νωρίς

Σε αδύναμα χέρια, ότι δεν θεωρείται απαραίτητο  
 Μέχρι που η άρνηση διασπείρει έναν φόβο. Σκέψου  
 Ούτε ο φόβος ούτε το θάρρος μας σώζουν. Αφύσικες διαστροφές  
 Κηδεμονεύει ο ηρωισμός μας. Αρετές  
 Μας επιβάλλουν τ' αναισχυντα αμαρτήματά μας.  
 Αυτά τα δάκρυα τινάζονται από το δέντρο της οργής.

Πηδά ο Τίγρης στον καινούριο χρόνο. Εμάς καταβροχθίζει. Σκέψου  
 τέλος

Δεν έχουμε καταλήξει σε συμπεράσματα, όταν εγώ  
 Κοκαλώνω σε νοικιασμένο σπίτι. Σκέψου τέλος  
 Δεν έδωσα αυτή την παράσταση άσκοπα  
 Και δεν πρόκειται για παροξυσμό  
 Ανάστροφων διαβόλων.

Τίμα θα σε αντάμωνα πάνω σ' αυτό.  
 Εγώ που ήμουν δίπλα στην καρδιά σου μετακινήθηκα από κει  
 Κι απώλεσα την ομορφιά μέσα στον τρόμο, τον τρόμο στην ανάκριση.  
 Απώλεσα το πάθος μου: Ποιά η ανάγκη να το διατηρούσα  
 Αφού ότι διατηρείται πρέπει και να νοθεύεται,  
 Απώλεσα την όραση μου, την όσφρηση, την ακοή, την γεύση, την  
 αφή:

Πως να τα μεταχειριζόμουν για να σε προσεγγίσω;

Αυτές μαζί με άλλες χίλιες μικρές σκέψεις  
 Παρατείνουν το όφελος του ψυχρού του παραληρήματος,  
 Ερεθίζουν τη μεμβράνη, όταν η αίσθηση έχει κρώσει,  
 Με πικάντικες σάλτσες, πολλαπλασιάζουν την ποικιλία  
 Σε μια απεραντοσύνη από καθρέφτες. Τι θα κάνει η αράχνη,  
 Θα αναστείλει το έργο της, η σιταρόψειρα  
 Θά βραδύνει; Οι De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel,  
 περιστρέφονταν

Πέρα από τους κύκλους της τρεμάμενης Άρκτου  
 Σε θρυμματισμένα άτομα. Γλάρος αντίθετα στον άνεμο, στους  
 ανεμοδαρμένους πορθμούς,  
 Του Belle Isle, ή τρέχοντας κατά το Κέρας,  
 Λευκά φτερά στο χιόνι, ο Κόλπος απαιτεί,  
 Και ένας γέρος άνθρωπος οδηγούμενος απ' τα Μελέμια  
 Σε νυσταλέα γωνιά.

Ενοικιαστές του σπιτιού,  
 Σκέψεις μυαλού ξεραμένου σε ξεραμένη εποχή.

Μετάφρ. Τ. Κουφόπουλος

#### ΓΕΡΟΝΤΙΟΝ

Δεν έχεις ούτε νεότητα μήτε ηλικία  
 πλην σα να τα νειρεύουσιν και τα δυο  
 σ' έναν ύπνο ύστερα από δείπνο.

Εδώ 'μαι, γέρος άνθρωπος σε διψασμένο μήνα, γροικώντας  
 Ένα αγόρι που μου διαβάζει τη βροχή καρτερώντας.  
 Ποτέ δεν έφτασα ως τις τύρινες πύλες  
 ούτε πολέμησα μες στη ζεστή βροχή  
 μήτε και βούλιαξα ως τα γόνατα στους αρμυρούς βάλτους  
 κρατώντας ψηλά τ' όπλο, από τις μυίγες τσιμημένους, χτυπημένους.  
 Το σπίτι μου είναι ερειπωμένο σπίτι,  
 κι ο οβριός στρογγυλοκάθετα πάνω στο πεζούλι  
 του παραθυριού, ο νοικοκύρης, γέννημα και θρέμμα

κάποιου καταγώγιου της Αμβέρσας, στις Βρυξέλλες  
που 'βγαλε φούστουλες κ' ύστερα στη Λόντρα  
μπαλώθηκε και ξελεπιάστηκε. Στο αποπάνω χωράφι  
βήχει ο τράγος. Βράχια, μούσκλα, αγριάδες,  
σιδερικά, σκατά. Η γυναικά παιδεύεται μες στην κουζίνα,  
φτιάχνει το τσάι, φταρνίζεται το βράδι, ξεσκαλίζει  
το νεροχύτη τον δύστροπ  
Εγώ, γέρος άνθρωπος,  
ένα κεφάλι αδειανό ανάμεσα σ' ανεμικούς χώρους.

Σημεία, για θάματα τα παίρνουνε. "Να δούμε σημάδι!"  
Η λέξη μες σε λέξη, ανίκανη ν' αρθρώσει λέξη,  
φασκωμένη μεζόφο. Στην εφηβεία του αιώνα  
ήρθο Χριστός ο τίγρης.

Τον διεφθαρμένο Μάη, καστανιά, ακρασιά, φηγοβοτάνια  
της Ιουδαίας, για φάγωμα, για μοίρασμα, για να πιθούνε  
μέσα σε ψιθυρίσματα· από τον Σιλβέρο  
με τα χαιδευτικά χέρια, που στη Λψόζ  
ολονυχτής στο διπλανό δωμάτιο περπατούσε·  
απ' τη Μαντάμ Τορνκίστ, που μετακινούσε  
τα κεριά στο σκοτεινό δωμάτιο· από τη Φρούλαϊνφον Κουλπ  
που στράφηκε πίσω της, με το χέρι στην πόρτα. Αδειεσαίτες  
τον άνεμο υφαιίνουνε. Δεν έχω φαντάσματα εγώ,  
ένας γέρος άνθρωπος σε σπίτι ρεύματα γεμάτο,  
κάτω από μια τρύπα που όλο μπάζει αέρα.

Μετά από τέτοια γνώση, ποια συγγνώμη. Σκέψου τώρα,  
πως η ιστορία έχει πολλά πανούργα περάσματα, επινομένους  
διαδρόμους κ' εξόδους, παραπλανά με φιλοδοξίες ψιθυρισμένες,  
μας οδηγεί σε ματαιοδοξίες. Σκέψου τώρα,  
πως η Ιστορία δίνει όταν η προσοχή μας έχει αποσπαστεί,  
κι ό,τι δίνει, το δίνει μέσα σε τόσες ευλύγιτες συγχύσεις,  
που κάνει πιο πειναλέο τον πειναλέο. Κ' είτε δίνει  
πάρα πολύ αργά, ό,τι δεν είναι πιστευτό, ή αν είναι ακόμη  
πιστευτό, μόνο στη μνήμη είναι, ένα αναμασημένο πάθος. Είτε δίνει  
πάρα πολύ γρήγορα σ' αδύναμα χέρια, ό,τι είναι σκέψη, πράγμα  
που θα μπορούσε και να 'λειπε, πλην έρχεται ώρα  
που η άρνηση γεννά τον φόβο. Σκέψου πως ούτε ο φόβος  
ούτε το θάρρος μας σώζουν. Παρά φύσιν βίτσινα  
υιοθετούνται από τον ηρωισμό μας. Αρετές  
βιάζονται πάνω μας από τα επονειδίστα εγκλήματά μας.  
Τα δάκρυα αυτά από το δέντρο της οργής τινάχτηκαν.

Ο τίγρης πηδά στον νέο αιώνα. ΜΑΣ καταβροχθίζει. Σκέψου, τέλος,  
πως σε συμπέρασμα δε φτάσαμε, ενώ εγώ ξυλιάζω  
το νοικιασμένο σπίτι. Σκέψου, τέλος,  
πως δεν παρουσίασα άσκοπα όλο το θέμα τούτο  
και πως μήτε σ' οποιοδήποτε ξορκισμό των δαιμόνων  
των οπισθόβουλων οφείλεται. Θα 'θελα, σ' αυτό απάνω,  
να 'μαι τίμιος μαζί σου. Εγώ που τόσο κοντά ήμουν στην καρδιά σου,  
διώχτηκα απ' αυτήν, την ομορφιά χάνοντας μες στον τρόμο,  
τον τρόμο μέσα στην εξέταση. Έχω χάσει  
το πάθος μου: και προς τι να το διατηρήσω, μια και ό,τι διατηρείται κατ' ανάγκη νοθεύεται; Έχω  
χάσει  
την όραση, όσφρηση, ακοή, γεύση κι αφή μου:  
Πως θα τα μεταχειριζόμουν, για να ρθω πιότερο κοντά σου;

Αυτές με χίλιες δυο άλλες μικροσκέψεις  
προεκτείνουν το κέρδος του παγερού παραληρήματός τους,  
τη μεμβράνη ερεθίζουν, όταν έχει η αίσθηση παγώσει,  
με τα πικάντικα αρτύματά τους, πολλαπλασιάζουν  
την ποικιλία τους, μέσα σε μια ερημιά από καθρέφτες.  
Και, λουπόν, τίθα πρέπει η αράχνη  
να κάμει; Ν' αναστείλει τη δουλειά της; Ν' αδρανήσει

ησταρόψειρα; Οντε Μπαϊλάς, ο Φρέσκα, η Κυρία Κάμμελ,  
στροβιλίστηκαν πέραν της τροχιάς της ριγούσης Άρκτου  
σε θρύμματα ατόμων. Γλάρος στον άνεμο ενάντια, στ' ανεμώδη  
στενά της Μπελ. Π. ή που τρέχειίσια  
προς το Ακρωτήριο Χορν, λευκά στο χιόνι  
πούπουλα, απαιτεί ο Κόλπος,  
κ' ένας γέρος άνθρωπος σαρωμένος από τα Μελέμια  
σε νυσταλέαγωνιά.

Κάτοικοι του σπιτιού,  
Σκέψεις στεγνού μυαλού, σ' εποχή διψασμένη  
Μεταφρ. Άρης Δικταίος

## The Waste Land

"Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis  
vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:  
Sibylla ti theleis; respondebat illa: apothanein thelo."

## The burial of the dead.

April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.  
Winter kept us warm, covering  
Earth in forgetful snow, feeding  
A little life with dried tubers.  
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee  
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,  
And went on in sunlight, into the Hofgarten,  
And drank coffee, and talked for an hour.  
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.

And when we were children, staying at the archduke's,  
My cousin's, he took me out on a sled,  
And I was frightened. He said, Marie,  
Marie, hold on tight. And down we went.  
In the mountains, there you feel free.  
I read, much of the night, and go south in the winter.  
What are the roots that clutch, what branches grow  
Out of this stony rubbish? Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images, where the sun beats,  
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,  
And the dry stone no sound of water. Only  
There is shadow under this red rock,  
(Come in under the shadow of this red rock),  
And I will show you something different from either  
Your shadow at morning striding behind you  
Or your shadow at evening rising to meet you;  
I will show you fear in a handful of dust.  
Frisch weht der Wind  
Der Heimat zu  
Mein Irisch Kind,  
Wo weilest du?  
"You gave me hyacinths first a year ago;  
"They called me the hyacinth girl."  
- Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,  
Your arms full, and your hair wet, I could not  
Speak, and my eyes failed, I was neither  
Living nor dead, and I knew nothing,  
Looking into the heart of light, the silence.  
Od' und leer das Meer.  
Madame Sosostris, famous clairvoyante,  
Had a bad cold, nevertheless  
Is known to be the wisest woman in Europe,  
With a wicked pack of cards. Here, said she,  
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,  
(Those are pearls that were his eyes. Look!)  
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,  
The lady of situations.  
Here is the man with three staves, and here the Wheel,  
And here is the one-eyed merchant, and this card,  
Which is blank, is something he carries on his back,  
Which I am forbidden to see. I do not find  
The Hanged Man. Fear death by water.

I see crowds of people, walking round in a ring.  
 Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,  
 Tell her I bring the horoscope myself:  
 One must be so careful these days.  
 Unreal City,  
 Under the brown fog of a winter dawn,  
 A crowd flowed over London Bridge, so many,  
 I had not thought death had undone so many.  
 Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
 And each man fixed his eyes before his feet.  
 Flowed up the hill and down King William Street,  
 To where Saint Mary Woolnoth kept the hours  
 With a dead sound on the final stroke of nine.  
 There I saw one I knew, and stopped him, crying "Stetson!  
 "You who were with me in the ships at Mylae!  
 "That corpse you planted last year in your garden,  
 "Has it begun to sprout? Will it bloom this year?  
 "Or has the sudden frost disturbed its bed?  
 "Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,  
 "Or with his nails he'll dig it up again!  
 "You! hypocrite lecteur! - mon semblable, - mon frere!"

. A game of chess.

The Chair she sat in, like a burnished throne,  
 Glowed on the marble, where the glass  
 Held up by standards wrought with fruited vines  
 From which a golden Cupidon peeped out  
 (Another hid his eyes behind his wing)  
 Doubled the flames of sevenbranched candelabra  
 Reflecting light upon the table as  
 The glitter of her jewels rose to meet it,  
 From satin cases poured in rich profusion;  
 In vials of ivory and coloured glass  
 Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,  
 Unguent, powdered, or liquid - troubled, confused  
 And drowned the sense in odours; stirred by the air  
 That freshened from the window, these ascended  
 In fattening the prolonged candle-flames,  
 Flung their smoke into the laquearia,  
 Stirring the pattern on the coffered ceiling.  
 Huge sea-wood fed with copper  
 Burned green and orange, framed by the coloured stone,  
 In which sad light a carved dolphin swam.  
 Above the antique mantel was displayed  
 As though a window gave upon the sylvan scene  
 The change of Philomel, by the barbarous king  
 So rudely forced; yet there the nightingale  
 Filled all the desert with inviolable voice  
 And still she cried, and still the world pursues,  
 "Jug Jug" to dirty ears.  
 And other withered stumps of time  
 Were told upon the walls; staring forms  
 Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.  
 Footsteps shuffled on the stair.  
 Under the firelight, under the brush, her hair  
 Spread out in fiery points  
 Glowed into words, then would be savagely still.  
 "My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.  
 "Speak to me. Why do you never speak. Speak.  
 "What are you thinking of? What thinking? What?  
 "I never know what you are thinking. Think."

I think we are in rats' alley  
 Where the dead men lost their bones.  
 "What is that noise?"  
 The wind under the door.

"What is that noise now? What is the wind doing?"  
 Nothing again nothing.  
 "Do  
 "You know nothing? Do you see nothing? Do you remember  
 "Nothing?"  
 I remember  
 Those are pearls that were his eyes.  
 "Are you alive, or not? Is there nothing in your head?"  
 But  
 O O O that Shakesperian Rag -  
 It's so elegant  
 So intelligent  
 "What shall I do now? What shall I do?"  
 I shall rush out as I am, and walk the street  
 "With my hair down, so. What shall we do to-morrow?  
 "What shall we ever do?"  
 The hot water at ten.  
 And if it rains, a closed car at four.  
 And we shall play a game of chess,  
 Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.  
 When Lil's husband got demobbed, I said -  
 I didn't mince my words, I said to her myself,  
 HURRY UP PLEASE ITS TIME  
 Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.  
 He'll want to know what you done with that money he gave  
 you  
 To get yourself some teeth. He did, I was there.  
 You have them all out, Lil, and get a nice set,  
 He said, I swear, I can't bear to look at you.  
 And no more can't I, I said, and think of poor Albert,  
 He's been in the army four years, he wants a good time,  
 And if you don't give it him, there's others will, I said.  
 Oh is there, she said. Something o' that, I said.  
 Then I'll know who to thank, she said, and give me a straight  
 look.  
 HURRY UP PLEASE ITS TIME  
 If you don't like it you can get on with it, I said.  
 Others can pick and choose if you can't.  
 But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.  
 You ought to be ashamed, I said, to look so antique.  
 (And her only thirty-one.)  
 I can't help it, she said, pulling a long face,  
 It's them pills I took, to bring it off, she said.  
 (She's had five already, and nearly died of young George.)  
 The chemist said it would be alright, but I've never been the  
 same.  
 You are a proper fool, I said.  
 Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,  
 What you get married for if you don't want children?  
 HURRY UP PLEASE ITS TIME  
 Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon,  
 And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot -  
 HURRY UP PLEASE ITS TIME  
 HURRY UP PLEASE ITS TIME  
 Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight.  
 Ta ta. Goonight. Goonight.  
 Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good  
 night.

### 3. The fire sermon.

The river's tent is broken: the last fingers of leaf  
 Clutch and sink into the wet bank. The wind  
 Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.  
 Sweet Thames, run softly, till I end my song.  
 The river bears no empty bottles, sandwich papers,  
 Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends

Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.  
 And their friends, the loitering heirs of city directors;  
 Departed, have left no addresses.  
 By the waters of Leman I sat down and wept . . .  
 Sweet Thames, run softly till I end my song,  
 Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long  
 But at my back in a cold blast I hear  
 The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.  
 A rat crept softly through the vegetation  
 Dragging its slimy belly on the bank  
 While I was fishing in the dull canal  
 On a winter evening round behind the gashouse  
 Musing upon the king my brother's wreck  
 And on the king my father's death before him.  
 White bodies naked on the low damp ground  
 And bones cast in a little low dry garret,  
 Rattled by the rat's foot only, year to year.  
 But at my back from time to time I hear  
 The sound of horns and motors, which shall bring  
 Sweeney to Mrs. Porter in the spring.  
 O the moon shone bright on Mrs. Porter  
 And on her daughter  
 They wash their feet in soda water  
 Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!  
 Twit twit twit  
 Jug jug jug jug jug jug  
 So rudely forc'd.  
 Tereu  
 Unreal City  
 Under the brown fog of a winter noon  
 Mr. Eugenides, the Smyrna merchant  
 Unshaven, with a pocket full of currants  
 C.i.f. London: documents at sight,  
 Asked me in demotic French  
 To luncheon at the Cannon Street Hotel  
 Followed by a weekend at the Metropole.  
 At the violet hour, when the eyes and back  
 Turn upward from the desk, when the human engine waits  
 Like a taxi throbbing waiting,  
 I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,  
 Old man with wrinkled female breasts, can see  
 At the violet hour, the evening hour that strives  
 Homeward, and brings the sailor home from sea,  
 The typist home at teatime, clears her breakfast, lights  
 Her stove, and lays out food in tins.  
 Out of the window perilously spread  
 Her drying combinations touched by the sun's last rays,  
 On the divan are piled (at night her bed)  
 Stockings, slippers, camisoles, and stays.  
 I Tiresias, old man with wrinkled dugs  
 Perceived the scene, and foretold the rest -  
 I too awaited the expected guest.  
 He, the young man carbuncular, arrives,  
 A small house agent's clerk, with one bold stare,  
 One of the low on whom assurance sits  
 As a silk hat on a Bradford millionaire.  
 The time is now propitious, as he guesses,  
 The meal is ended, she is bored and tired,  
 Endeavours to engage her in caresses  
 Which still are unreproved, if undesired.  
 Flushed and decided, he assaults at once;  
 Exploring hands encounter no defence;  
 His vanity requires no response,  
 And makes a welcome of indifference.  
 (And I Tiresias have foresuffered all  
 Enacted on this same divan or bed;  
 I who have sat by Thebes below the wall



And walked among the lowest of the dead.)  
 Bestows one final patronising kiss,  
 And gropes his way, finding the stairs unlit . . .  
 She turns and looks a moment in the glass,  
 Hardly aware of her departed lover;  
 Her brain allows one half-formed thought to pass:  
 "Well now that's done: and I'm glad it's over."  
 When lovely woman stoops to folly and  
 Paces about her room again, alone,  
 She smooths her hair with automatic hand,  
 And puts a record on the gramophone.  
 "This music crept by me upon the waters"  
 And along the Strand, up Queen Victoria Street.  
 O City city, I can sometimes hear  
 Beside a public bar in Lower Thames Street,  
 The pleasant whining of a mandoline  
 And a clatter and a chatter from within  
 Where fishmen lounge at noon: where the walls  
 Of Magnus Martyr hold  
 Inexplicable splendour of Ionian white and gold.  
 The river sweats  
 Oil and tar  
 The barges drift  
 With the turning tide  
 Red sails  
 Wide  
 To leeward, swing on the heavy spar.  
 The barges wash  
 Drifting logs  
 Down Greenwich reach  
 Past the Isle of Dogs.  
 Weialala leia  
 Wallala leialala  
 Elizabeth and Leicester  
 Beating oars  
 The stern was formed  
 A gilded shell  
 Red and gold  
 The brisk swell  
 Rippled both shores  
 Southwest wind  
 Carried down stream  
 The peal of bells  
 White towers  
 Weialala leia  
 Wallala leialala  
 "Trams and dusty trees.  
 Highbury bore me. Richmond and Kew  
 Undid me. By Richmond I raised my knees  
 Supine on the floor of a narrow canoe."  
 "My feet are at Moorgate, and my heart  
 Under my feet. After the event  
 He wept. He promised 'a new start'.  
 I made no comment. What should I resent?"  
 "On Margate Sands.  
 I can connect  
 Nothing with nothing.  
 The broken fingernails of dirty hands.  
 My people humble people who expect  
 Nothing."  
 la la  
 To Carthage then I came  
 Burning burning burning burning  
 O Lord Thou pluckest me out  
 O Lord Thou pluckest  
 burning

## 4. Death by water.

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,  
 Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell  
 And the profit and loss.  
 A current under sea  
 Picked his bones in whispers. As he rose and fell  
 He passed the stages of his age and youth  
 Entering the whirlpool.  
 Gentile or Jew  
 O you who turn the wheel and look to windward,  
 Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.

## 5. What the thunder said.

After the torchlight red on sweaty faces  
 After the frosty silence in the gardens  
 After the agony in stony places  
 The shouting and the crying  
 Prison and palace and reverberation  
 Of thunder of spring over distant mountains  
 He who was living is now dead  
 We who were living are now dying  
 With a little patience  
 Here is no water but only rock  
 Rock and no water and the sandy road  
 The road winding above among the mountains  
 Which are mountains of rock without water  
 If there were water we should stop and drink  
 Amongst the rock one cannot stop or think  
 Sweat is dry and feet are in the sand  
 If there were only water amongst the rock  
 Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit  
 Here one can neither stand nor lie nor sit  
 There is not even silence in the mountains  
 But dry sterile thunder without rain  
 There is not even solitude in the mountains  
 But red sullen faces sneer and snarl  
 From doors of mudcracked houses  
 If there were water  
 And no rock  
 If there were rock  
 And also water  
 And water  
 A spring  
 A pool among the rock  
 If there were the sound of water only  
 Not the cicada  
 And dry grass singing  
 But sound of water over a rock  
 Where the hermit-thrush sings in the pine trees  
 Drip drop drip drop drop drop drop  
 But there is no water  
 Who is the third who walks always beside you?  
 When I count, there are only you and I together  
 But when I look ahead up the white road  
 There is always another one walking beside you  
 Gliding wrapt in a brown mantle, hooded  
 I do not know whether a man or a woman  
 - But who is that on the other side of you?  
 What is that sound high in the air  
 Murmur of maternal lamentation  
 Who are those hooded hordes swarming  
 Over endless plains, stumbling in cracked earth  
 Ringed by the flat horizon only  
 What is the city over the mountains  
 Cracks and reforms and bursts in the violet air

Falling towers  
 Jerusalem Athens Alexandria  
 Vienna London  
 Unreal  
 A woman drew her long black hair out tight  
 And fiddled whisper music on those strings  
 And bats with baby faces in the violet light  
 Whistled, and beat their wings  
 And crawled head downward down a blackened wall  
 And upside down in air were towers  
 Tolling reminiscent bells, that kept the hours  
 And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.  
 In this decayed hole among the mountains  
 In the faint moonlight, the grass is singing  
 Over the tumbled graves, about the chapel  
 There is the empty chapel, only the wind's home.  
 It has no windows, and the door swings,  
 Dry bones can harm no one.  
 Only a cock stood on the roof-tree  
 Co co rico co co rico  
 In a flash of lightning. Then a damp gust  
 Bringing rain  
 Ganga was sunken, and the limp leaves  
 Waited for rain, while the black clouds  
 Gathered far distant, over Himavant.  
 The jungle crouched, humped in silence.  
 Then spoke the thunder  
 DA  
 Datta: what have we given?  
 My friend, blood shaking my heart  
 The awful daring of a moment's surrender  
 Which an age of prudence can never retract  
 By this, and this only, we have existed  
 Which is not to be found in our obituaries  
 Or in memories draped by the beneficent spider  
 Or under seals broken by the lean solicitor  
 In our empty rooms  
 DA  
 Dayadhvam: I have heard the key  
 Turn in the door once and turn once only  
 We think of the key, each in his prison  
 Thinking of the key, each confirms a prison  
 Only at nightfall, aetherial rumours  
 Revive for a moment a broken Coriolanus  
 DA  
 Damyata: The boat responded  
 Gaily, to the hand expert with sail and oar  
 The sea was calm, your heart would have responded  
 Gaily, when invited, beating obedient  
 To controlling hands  
 I sat upon the shore  
 Fishing, with the arid plain behind me  
 Shall I at least set my lands in order?  
 London Bridge is falling down falling down falling down  
 Poi s'ascose nel foco che gli affina  
 Quando fiam ceu chelidon - O swallow swallow  
 Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie  
 These fragments I have shored against my ruins  
 Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.  
 Datta. Dayadhvam. Damyata.  
 Shantih shantih shantih

## ΕΡΗΜΟΤΟΠΟΣ

«Nam Sibylla n quidem Cumis ego ipse oculis meis  
Vidi in ampula pendere, et cum illi pueri dicerent;  
Σίβυλλα, τί θέλεις; respondebat illa: άποθανειν θέλω.»  
For Ezra Pound

## Α. Η ΤΑΦΗ ΤΩΝ ΝΕΚΡΩΝ

Ο Απρίλης είναι ο σκληρότερος μήνας, καθώς αναστένει  
πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γης, καθώς αναγαδεύει  
μνήμη και αποθυμία, καθώς ξεσηκώνει  
τεμπελιασμένες ρίζες με εαρινή βροχή.  
Ο χειμώνας, καλά μας κράταγε στη ζεστασιά, σκεπάζοντας  
Τη Γης με χιόνι λησμονιάς, συντηρώντας  
Λιγούλι ζωή με βολβούς ξεραμένους.  
Κατάπληχτους, μας ηβρε η Άνοιξη, καθώς πρόβαλε στο Starn-  
bergersee  
μαζί με μια ξαφνικά μπόρα· σταθήκαμε αποσβολωμένοι στην  
κολωνάδα  
και προχωρέσαμε μέσα στη λακάδα, χωθήκαμε στο Hofgarten,  
και ήπιαμε καφέ, και συνομιλήσαμε, κάπου μίαν ώρα.  
Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch.  
Και σαν ήμαστε μικρά παιδιά, τότες πού μέναμε στου αρχιδούκα,  
Του ξαδέρφου μου, μ' έμπασε σ' ένα έλκθηρο  
τρόμαξα τόσο πολύ. Εκείνος φώναζε, Marie,  
κρατήσου σφιχτά. Και τσακισθήκαμε κάτω.  
Στα βουνά, εκεί γέβεσαι Ελευθερία.  
Διαβάζω αρκετά τη νύχτα, και τραβάω στα νότια το χειμώνα.  
Ποιες ρίζες φυτρώνουν ποια κλαριά πετάνε φύλλα  
Μέσα απ' αυτή την ξερολιθιά. Υιέ ανθρώπου,  
Δεν μπορείς να το πης, ούτε καν να το εικάσεις, γιατί η γνώση  
σου όλη  
είναι σωρός μισές εικόνες, όσες έλαχε να χτυπάει ο ήλιος,  
και το νεκρό το δέντρο σκεπή δεν προσφέρει, ούτε ηδονήν ο  
γρύλλος,  
ούτε η ξερή πέτρα απήχησες των υδάτων. Μοναχά  
εκεί έχει ίσκιο, κάτω απ' εκείνον τον κόκκινο βράχο  
(έλα να μπούμε κάτω απ' τον ίσκιο εκείνου του κόκκινου  
βράχου),  
κ' έχω να σου δείξω κάτι που να διαφέρει και από τα δύο,  
να διαφέρει και από τη σκιά σου το πρωί, που δρασκελίζει  
πίσω σου,  
και από τη σκιά σου, το βράδυ, που υψώνεται σε προαπάν-  
τηση σου·  
με μια φούχτα σκόνη εγώ θα σου δείξω, τί θα πη φόβος,  
Frisch weht der Wind  
Der Heimat zu  
Mein Irisch Kind,  
Wo weilest du?

«Πρώτη φορά μου πρόσφερεσ υακίνθους έδω κ' ένα χρόνο· «με φανάζανε «το υακίνθινο  
κορίτσι».

- Ναι· και όταν γυρίσαμε πίσω, απ' το Περβόλι των Υακίνθων,  
εσύ, φορτωμένη αγκαλιές λουλούδια, και τα μαλλιά σου υγρά,  
δεν μπορούσα

ν' ανοίξω το στόμα, τα μάτια μου δεν βλέπαν, δεν ήμουν  
ούτε ζωντανός, ούτε πεθαμένος και δεν ήξευρα τίποτα,  
κτύταζα μοναχά μέσα όλο ίσα στην καρδιά του φωτός, τη σιωπή·  
Od' und leer das Meer.

Η Madamie Sosostriis, περίφημη χαρτού, είχε ένα βρωμοκρυολόγημα, κ' εν τούτοις  
είναι γνωστό που είναι η σοφώτερη γυναίκα της Ευρώπης  
με τη βοήθεια μιας παληοτράπουλας. Τούτο εδώ, σου είπε,  
είναι το χαρτί σας, ο Πνιγμένος Ναύτης της Φοινίκης  
(Τούτα εκεί, μαργαριτάρια, υπήρξαν τα μάτια του. Κυττάχτε!)  
Τούτη είναι η Belladonna, ή Κερά των Βράχων.

Η Κερά των περιστάσεων.  
Τούτος είναι ο Άνθρωπος με τα Τρία Ρόπαλα, κ' εδώ είναι  
ο Τροχός,

κάτου απ' τη σκούρα καταχνιά μιανής αυγής χειμωνιάτικης,  
πλήθος ανθρώπων ξεχειλίζουν προς το London Bridge, τόσο  
πολλοί,  
ποτές μου δεν στοχάστηκα που ο θάνατος ξέκανε τόσους πολ-  
λούς.  
Σύντομοι και όχι συχνοί αναστεναγμοί ξεφέβγαν  
και κάρφωνε καθένας τα μάτια του μπρός στα ποδάρια του.  
Ξεχειλίζουν προς απάνω, στο λόφο, και κάτω προς τη King  
Willial Street,  
προς εκεί, που η Αγία Μαρία Woolnoth σημαίνει τις ώρες  
κ' είχε έναν νεκρικόν αχό στον τελευταίο χτύπο των εννηά!  
Εκεί συνάντησα ωριμό μου, και τον σταμάτησα, κρά-  
ζοντάς τον : «Stetson !,  
«Εσύ δεν ησουνα μαζί (μου στα καράβια στο Mylae !  
« Εκείνο το λείψανο, που φύτεψες πέρσι στο περβόλι σου,  
«έ, τι λες, άρχισε να βλασταίνει ; Θανθίσει φέτος ; πως τα  
βλέπεις;  
«η μην του τάραξε το κρεββάτι του η ξαφνικιά παγωνιά;  
Ω, κράτα το Σκυλί μακριά απ' αυτού (Σκύλος -πιστός φίλος  
των ανθρώπων)  
« γιατί με τα ρουθούνια του είναι άξιος νάν το ξεχώσει πάλι!  
«Ελα καλώς τον! Hyprocrite lecteur! - semblable,- mon  
frere!»

#### B. ΕΝΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΣΚΑΚΙ

Το κάθισμα που αυτή ήταν καθισμένη, ολόστιλπο θροنی  
άστραφτε στο μάρμαρο. Εκεί ο κατρέφτης  
σε στήρηγμα στερηωμένος με σκαλιστά αμπέλια και σταφύλια  
και μ' Έρωτα χρυσόν από πάνω να ξεπροβάλει  
(ενώ ένας άλλος σκέπαζε τα μάτια του με τα φτερά του)  
πολλαπλασίαζε τις φλόγες εφτάφωτων λυχνιών  
κ' επιπλέον, αντανakλούσε και άλλες λάμπες, απάνω στο  
τραπέζι, μόλις  
η μαρμαρυγή των διαμαντικών της βγήκε σε φως, για να κατρε-  
φτιστεί  
από θήκες μεταξωτές, σκόρπης σε πλούσιαν αφθονία·  
σε φιάλες από αλάβαστρο, και από χρωματιστό ναλί  
ξεβούλωτες στήναν ενέδρα τα περίεργα εξωτικά της αρώματα  
και μύρα, αλλά σε σκόνες, άλλα σγρά - ζαλίζανε, συγχίζανε,  
πνίγανε τις αίσθησες σε ανεβωδιές πολλές· από τον αέρα ανα-  
ταραγμένες  
που δρόσιζε απ' το παραθύρι, ανεβαίνουν οι πνοές  
και δυνάμωναν τις μακρουλές φλόγες των κεριών,  
που τίνιζαν την καπνιά τους κατά τα laquearia  
και συνάμα κάναν να σαλέβουν τα σχέδια της θολωτής  
σχεδιασμένα πάνω εκεί πελώρια δάση των βυθών της θάλασ-  
σας, μ' εδώ κ' εκεί χαλκό  
στολιστικό, καμμένον, χρώμα πράσινο και πορτοκαλί  
τους δουλεμένα με πέτρα χρωματιστή,  
και μέσα σ' αυτό το μελαγχολικό φωτισμό, ένα ντελφίνι σκα-  
λιστό να κολυμπάει.  
Ακόμα εκεί αψηλά ο αρχαϊκός πέπλος με τέτιο θαυμαστό  
Τρόπο ξετυλιγόταν,  
Ωστε, μόλον που ένα παράθυρο πούδιδε θέα προς σκηνές του  
δάσου  
άφινε να διαφαίνεται ή μεταμόρφωση της Φιλομήλας, τότε  
από το βάρβαρο βασιλιά  
τόσο άγριον έπαθε βιασμό,- όμως σύγκαιρα και ως από μα-  
γείαν, εκεί το αηδόνι

εκπλήρωνε την ερημιά ολάκαιρη με φωνήν όλως αβίαστη και αγνή  
και ακόμα φώναζε, και ακόμα ο κόσμος σύμπας αντηχεί  
από «Jug jug» απεφθονόμενα προς βρώμικες και ρυπαρές ακοές.  
Και πολλά άλλα κούτσουρα και αποκλάδια ξεραμένα των  
καιρών

ήσαν ακόμα ιστορεμένα απάνω στους τοίχους· μορφές που  
ατενίζουν, που ακουμπούν,  
που στηρίζονται και που στηρίζουν και σωπάζουν τη κλει-  
σμένη κάμαρη.

Βήματ' ακούστηκαν στη σκάλα.

Κάτου άπ' το φως της φωτιάς, κάτω άπ τη βούρτσα,  
μαλλιά της

απλωμένα περήφανα από δω από κει,

Πότες ξάναβε σε λέξεις νεβρικές, πότες συγκρατηώταν στην  
άγρια αταραξία της.

«Τα νέβρα μου ε ναι άσκημα απόψε. Ναι άσκημα. Κάτσε  
μαζί μου.

«Τί πράμα σκέβεσαι; Τί σκέβεσαι; Τί;

«Ποτέ μου δεν ξέρω τί σκέβεσαι. Σκέψου.»

Σκέφτομαι που βρισκόμαστε σε δενδροστιχίες ποντικών,  
Εκεί που οι πεθαμένοι χάνουν τα κόκκαλα τους.

«Τι είναι πάλι αυτό το βουητό;»

Ο άνεμος είναι πίσω από τη θύρα.

Τι είναι πάλι αυτό το βουητό; Τι φυσάει έτσι ο άνεμος;»

Τίποτα πάλι τίποτα. «Εσύ

δεν ξέρεις τίποτα; Δεν βλέπεις τίποτα; Δεν θυμάσαι  
τίποτα;»

Θυμάμαι, θυμάμαι

Που ετούτα τα μαργαριτάρια υπήρξαν ποτέ μάτια του.

«Είσαι ζωντανός ή όχι; Δεν έχει μέσα τίποτες το κεφάλι σου;»

Αλλά

Ω Ω αυτό το Σαιξπηριακό Ράκος -

Σου είναι τόσο κομψό

Τόσο ξυπνό

«Τι θα κάμω τώρα εγώ; Τι θ' απογίνω;»

«Τι θα κάμω τώρα εγώ; Τι θ' απογίνω;»

«Θα βγω όξω έτσι καθώς βρίσκομαι και θα γυρνάω τα σοκάκια

«Με τα μαλλιά κάτω έτσι. Και άβριο τι θα κάνουμε;

«Και ύστερις πάλι τι θα κάμουμε; Και πιο ύστερις τι;»

Ζεστό νερό στις δέκα,

και αν πάλι βρέχει, κλειστό αυτοκίνητο κατά τις τέσσερις.

Και θα παίζουμε ένα παιχνίδι σκάκι

Κουνώντας μάτια δίχως βλέφαρα και περιμένοντας την πόρτα  
να χτυπήσει.

Σαν αφέθηκε στην αποστράτευση ο άνδρας της Λιλ, είπα εγώ-  
Και δεν τα μάσησα διόλου τα λόγια μου, της είπα εγώ ο ίδιος

ΓΡΗΓΟΡΑ ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΗΡΘΕ ΠΙΑ Η ΩΡΑ

Τώρα ο Άλμπερτ, όπου να ναι γυρνάει πίσω, γίνε λιγάκι της  
μόδας,

σουλουπώσου. Θα γυρέψει να μάθει τι έκαμες με το χρήμα που  
σουδωκε

για να βάνεις κανένα δόντι. Σουδωκε χρήμα, ήμανε μπροστά.

Σου πέσανε όλα, Λιλ, και πάρε κάνα όμορφο στολίδι,

Σου είπα, σου ορκίζομαι, να μη με λένε Άλμπερτ, συχαίνομαι

να σε βλέπω έτσι σ' αυτό το χάλι.

Και μήπως μπορώ να σε βλέπω εγώ, της είπα, και σκέφτομαι

Τον κακομοίρη τον Άλμπερτ.

Τέσσερα χρόνια τα πέρασε στο στρατό, του πρέπει και λίγη  
Ευκαρίστηση, λιγάκι αναμνηχή,  
Και αν δεν του τη δώσεις συ, θα βρεθούν άλλες να θελήσουν,  
της είπα.  
Ω θα βρεθούνε άλλες, είπε αυτή. Έτσι μου φαίνεται, είπα  
εγώ.  
Τότες θα ξέρω κ' εγώ ποιόνα να ευχαριστήσω, είπε αυτή, και  
Με τήραξε κατάματα.  
ΚΑΜΕ ΓΡΗΓΟΡΑ ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΗΡΘΕ ΠΙΑ Η ΩΡΑ

Και αν δεν του τη δώσεις συ, θα βρεθούν άλλες να θελήσουν,  
της είπα.  
Ω θα βρεθούνε άλλες, είπε αυτή. Έτσι μου φαίνεται, είπα  
εγώ.  
Τότες θα ξέρω κ' εγώ ποιόνα να ευχαριστήσω, είπε αυτή, και  
Με τήραξε κατάματα.  
ΚΑΜΕ ΓΡΗΓΟΡΑ ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΗΡΘΕ ΠΙΑ Η ΩΡΑ  
Σα δε σαρέζει να την πάθεις τότες προσπάθησε να τα βολέ-  
ψεις της είπα εγώ.  
άλλες θα βρεθούνε, ναν τονέ τσιμπάνε, ναν τονέ μαδάνε, σα  
δε μπορείς εσύ.  
Αλλ' αν σου φύγει ο Άλμπερτ, δεν θα φταίω διόλου, νίφτω τα  
χέρια, στώπα, στο ξανάπα.  
Πρέπει να ντρέπεται και λίγο, να φαίνεται έτσι δα μιαν  
αντίκα.  
(Και είναι μόλις τριάντα ενός)  
Δε μπορώ να κάμω άλλοιως, είπε αυτή, και κατέβασε τη  
Μούρη.  
Είναι γιατί πήρα τα χάπια, για να πετάξω το παιδί, είπε αυτή,  
(Έκανε πέντε ως με τα τώρα και λίγο έλειψε να πεθάνει στο  
Γιωργάκη).  
Είπε ο φαρμακοποιός που θα πήγαινε καλά η δουλειά, αλλά  
Ποτές δεν είχα τέτια χάπια.  
Είσαι τρελή για δέσιμο, της είπα.  
Το λουπόν, αν ο Άλμπερτ δεν θελήσει να σ' αφήσει έρημη,  
τότες, της είπα  
γιατί παντρεύτηκες, σαν δε σαρέζαν τα παιδιά;  
ΚΑΜΕ ΓΡΗΓΟΡΑ ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΗΡΘΕ ΠΙΑ Η ΩΡΑ  
Το λουπόν τούτη την Κεριακή, ήταν ο Άλμπερτ στο σπίτι,  
Είχαν ζεστό χερομέρι.  
Και μούπανε να πάω μαζί τους, για να νοιώσω τι νόστιμο που  
Είναι ζεστό-  
ΚΥΤΤΑ ΚΑΜΕ ΓΡΗΓΟΡΑ, ΗΡΘΕ ΠΙΑ Η ΩΡΑ  
ΚΥΤΤΑ ΚΑΜΕ ΓΡΗΓΟΡΑ, ΗΡΘΕ ΠΙΑ Η ΩΡΑ  
Καληνύχτα Bill, 'ληνύχτα Lou, 'ληνύχτα May, 'ληνύχτα σας.  
Τά τά. Καληνύχτα. Καληνύχτα.  
Καλή σας νύχτα, κυρίες Καλή σας νύχτα, γλυκιές μου κυρίες.  
Καλή σας νύχτα. Καλή σας νύχτα.

### Γ. Το κήρυγμα του πυρός

Έσπασε και διαλύθηκε το παραποτάμιο τσαντίρι· συσπειρώ-  
νονται τώρα,  
δάχτυλα αγωνίας, τα τελευταία φύλλα και πέφτουν στον οργό  
μπάνκο.  
Διατρέχει ο άνεμος την κιτρινιασμένη γης, χωρίς ν' ακούγεται.  
Μισέψανε οι νύμφες,  
Γλυκό Ποτάμι, Τάμεσι, κύλα γοργά, ως να προφτάξω να  
τελειώσω το τραγούδι μου.  
Δεν παρασέρνει πια το ποτάμι ούτε άδειες μπουκάλες, ούτε

χαρτιά από σάντουιτς,  
 ούτε μεταξωτά μαντήλια, ούτε κουτιά χαρτονένια, ούτε από-  
 σίγαρα  
 ή άλλα τεκμήρια μαρτυρούντα νύχτες καλοκαιρινές. Μισέψανε  
 οι νύμφες.  
 Το ίδιο μισέψαν και οι παρέες τους, οι σκνηροί εκείνοι κληρονόμοι  
 των διευθυντών της πόλης.  
 Μισέψαμε και ούτε αφήσανε διέφθυσή τους.  
 Παρά τα ύδατα του Λεμάν εκάθισα και έκλαυσα...  
 Γλυκό Ποτάμι, Τάμεσι, κύλα γοργά, ως να προφτάσω να  
 τελειώσω το τραγούδι μου.  
 Γλυκό Ποτάμι, Τάμεσι, κύλα γοργά, γιατί ούτε δυνατά μιλάω,  
 ούτε πολλά φλυαρώ.  
 Άλλ' από πίσω μου ακούω, φύσηγμα ψυχρό,  
 τρίξιψο των κοκκάλων, και χάδι να ξεδιπλώνεται απ' αυτί σε  
 αφτί.

Ένα ποντίκι γρήγορα σερμάμενο διάμεσα στη φυτεία  
 κύλαε τη γλυστερή κοιλιά στον μάνκο  
 ενώ εγώ ψάρεβα στο θλιβερό κανάλι  
 στο μάκρος μιας χειμωνιάτικης νύχτας, πίσω απ' το γκαζοχώρι,  
 ρεμβάζοντας για ό,τι μου κατέβαινε, για το ναβάγιο λόγου  
 χάρη του αδερφού μου,  
 του βασιληά και για την τύχη του πατέρα μου, του βασιληά,  
 που πρόφταξε να πεθάνει  
 πριν από κείνον. Γυμνά σώματα άσπρα, χάμου στο νοτισμένο  
 έδαφος  
 και κόκκαλα ριχμένα φίρδη μίγδη σε στενάχωρη ξερική σοφίτα

κόκκαλα που δεν τρίζαν, μονάχα πότε, πότε, κουνημένα όπως του  
 πόντικα το πόδι.  
 Μα πίσωθέ μου που και που αφουγκράμαι  
 τον ήχο από σειρήνες και από αμάξια· αυτά είναι που μετέ-  
 φέραν  
 τον Sweeney στις Κυρίας Porter κάθε άνοιξη.  
 Ω πόσο ωραία έλαμπεν η σελήνη στις Κυρίες Porter  
 και στις Κόρης της  
 Κάναν ποδόλουτρα με soda water.  
 Et Q ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

Τουίτ, τουίτ, τουίτ,  
 Jug, jug, jug, jug, jug jug,  
 Τόσο άγριον έπαθε βιασμό.  
 Τι-ρι-ιού.

Ανύπαρχη Πολιτεία, φανταστική Πολιτεία,  
 κάτου απ' τη σκούρα καταχνιά μιανού χειμωνιάτικου μεσημεριού  
 ο κ. Εβγενίδης έμπορας Σμυρνηςός,  
 άξούριστος, την τσέπη σταφίδες γιομάτη.  
 Τσίφ Λόντρα: εν όψει φορτωτικών,  
 Με καλάει σε γλώσσα πρόστυχια γαλλικιά,  
 στο πρόγευμα· να φάμε στο Cannon Street Hotel  
 και μετά συνέχεια για ολάκαιρο το weekend, στο Metropole.

Την ώρα τη μενεξεδιά, την ώρα που μάτια και ράχες  
 Ανασκώνονται επί τέλους από το σκόψιμο του γραφείου, τότες  
 Που η μηχανή  
 του ανθρώπου βάλνεται σε προσμονή  
 σαν τον παλμό του ταξιδιού που περιμένει και μετράει,  
 εγώ, ο Τειρεσίας, μολονότι τυφλός, πάλλοντας ανάμεσα δύο  
 ζώων,



γέροντας, με τα ζαρωμένα μου γυναικεία στήθια, μπορώ όμως και βλέπω,  
 την ώρα την μενεξεδιά· μπορώ όμως να διακρίνω την Έστερα που σπρώχνει  
 και οδηγάει προς το σπίτι, και οδηγάει τον ναφτικό απ' το πέλαο στην στερηιά,  
 ή οδηγάει στο σπίτι τη δαχτυλογράφο την ώρα του τσαγιού, καθάρισμα απ' τα πρωινά  
 βάλισμο σε τάξη, άναμα της φωτιάς, στρώσιμο τα τραπέζια, αράδιασμα κονσέρβες.  
 Όξω από το παραθύρι, επικίνδυνα απλωμένες κομπιναιζόν για στέγνωμα, αγγιγμένες από τελευταίες αχτί-  
 νες του ήλιου·  
 στο ντιβάνι (που είναι συνάμα και κρεβάτι τη νύχτα) στιβαγμένα  
 καμιζόλες, κάλτσες παντόφλες και κορσέδες.  
 Εγώ, ο Τειρεσίας, γέροντας με βυζιά όλο ζάρες, διάκρινα εν τούτοις τη σκηνή, προφήτεια και τη συνέχεια  
 κ' εγώ μαζί τους ενωμένος πρόσμεινα τον αναμενόμενο ξένο, τον επισκέφτη.  
 Νάτος, ροδοκόκκινος ο νεανίας, αρριβάρει,  
 Υπαλληλίσκος, δουλέβει σε κάποιον αντιπρόσωπο μιας επιχείρησης,  
 αρριβάρει όλο θράσος και ιδέα, ένας παρακατιανός είναι, που του στέκει  
 η τόση ιδέα του εαφτού του, σαν το ψηλό καπέλλο στο κεφάλι εκατομμυριούχου  
 του Bradford. Καρτεράει την κατάλληλη στιγμή· ήρθε η βολική

ώρα, έτσι κρίνει,  
 το γέβμα τέλειωσε, αφτή φαίνεται νάχει βαρεμάρα και κούραση καιρός είναι να προσπαθήσει να την μπλέξει στα χαιδολογήματα, που οπωσδήποτε η κερά δεν τ' απωθεί, όσο κι αν δεν τ' απο-  
 θυμά.  
 Του ανοίγει η όρεξη εντωμεταξύ, πέρνει την απόφαση, της ρίχνεται αποφασιστικά.  
 Ρίχνονται στην εξερεύνηση τα χέρια, τους αρκεί που δεν συνανταν αντίσταση·  
 η ματαιοδοξία του νεαρού δεν φτάνει ν' απαιτεί και ανταπόκριση  
 καλοδεχόμενη του είναι και η αδιαφορία, φτάνει που δεν του αρνηέται,  
 (κ' εγώ ο Τειρεσίας είχα προϋποφέρει τα παρόμοια, προδιαγεγραμμένα στο ίδιο τούτο ντιβάνι, είτε κρεβάτι.  
 Εγώ που είχα καθήσει πάλαι ποτές κοντά στη Θήβα, κάτω απ' τα τείχηα της  
 και εβάδισα εν κατωτάτοις του Άδου μεταξύ νεκρών).  
 Ύστερ' απ' όλα, της επιδαψιλέβει για επισφράγιση κ' ένα Τελευταίο προστατευτικό φιλί,

κ' έτσι ξοφλάει, και ψηλαφώντας βρέσκει το δρόμο για γιατί είναι σβυστά όξω  
 και η σκάλα πίσσα.  
 Στριβει η κερά, κυττάζεται μια στιγμή στον κατρέφτη καρφί δεν της καίγεται (ή μόλις) για τον αγαπητικό της, που την παράτησε και πάει,  
 το μυαλό της δεν ανέχεται σκέψες· μονάχα μια μισοπλάσμενη μπαίνει  
 «Γλύτωσα το λοιπόν και απ' αυτό: είμαι ευχαριστημένη γλύτωσα.»  
 Κάθε φορά που μια χαριτωμένη γυναίκα ξεχνιέται και φτάνει  
 Ως με να κάνει αμναλιές  
 φέρνει βόλτες στην κάμαρά της, μόλις απομείνει ξανά μόνη, με αυτόματες κινήσεις των χεριών, μηχανικά σάζει τα μαλλιά και βάνει μια πλάκα στο γραμμόφωνο  
 «Σούρθηκε μέσα μου τούτη η μουσική απάνω στα νερά, πλέαμε τότες»·

και στο Strand, κατά την Queen Victoria Street  
 Ω Πολιτεία, πολιτεία, είναι φορές κάποτε που μπορώ και  
 ακούγω  
 απόξω από το δημόσιο μπάρ στη Lower Thames Street  
 το ευχάριστο κλαψάρισμα ενός μαντολίνου  
 και από εντός μια βουή από χλαλοή  
 από εντός που ψαράδες κοπροσκυλάνε τα μεσημέρια: την ώρα  
 που οι τοίχοι  
 της Εκκλησίας Μάγνου του Μάρτυρος δείχνουν  
 μιαν ανεξήγητη αίγλη Ιωνικών χρωμάτων, άσπρο και χρυσαφί

το ποτάμι χύνει ιδρώτα  
 πετρέλαια και κατράμια.  
 Δέρνονται οι βάρκες  
 Από τα στρίμματα του αγέρα.  
 Κόκκινα πανιά  
 Ξεφούσκωτα, παραλυμένα  
 Καραντιασμένα, παραδέρνουνε

Στα βαρηά κατάρτια.  
 Μουσκεβουνε οι βάρκες  
 Τα παραδαρμένα ξύλα τους  
 ίσαμε κάτω στο Greenwich

πέρα κι' από το Νησί των Σκύλλων

Eeialala leia  
 Eiallala leia la la.

Η Ελισάβετη και ο Leicester  
 τραβάνε τα κουπιά  
 η πρύμα ηταν σαγμένη  
 χιβάδα χρυσωτή  
 χιβάδα κοκκινόχρυση  
 το ρωμαλέο τράνταγμα  
 ρυτιδώνει τα νερά δεξιά ζερβά  
 ο γαρμπής  
 φέρνει κατά το ποτάμι  
 το κάλεσμα καμπάνας:  
 λεφκοί πύργοι τα καμπαναριά  
 Eeialala leia  
 Eiallala leiala la.

Τράμ και σκονισμένα δέντρα.  
 Το Highbury με γέννησε. Το Richmond και το Kensington  
 Με ξέκαναν. Εκεί στό Richmond σήκωνα τα γόνατα ψηλά  
 ξαπλωμένος στο κατάστρωμα μιας στενής κανόας.  
 Τα ποδάρια μου βρίσκονται στη Moorgate και η καρδιά  
 κάτω από τα ποδάρια, ποδοπατημένη. Ύστερ' από το επει-  
 σόδιο,  
 εκείνος τούρθαν κλάματα. Υποσχέθηκε «να ξαναρχίσει νέα  
 ζωή».  
 ούτε συγκινήθηκα ούτε έκαμα ένα σχόλιο. Τι να αισθανθώ  
 απ' τα τέτια;»  
 αμμουδιές της Moorgate  
 Μπορώ να συσχετίσω  
 Τίποτα με τίποτα.  
 Σπασμένα νύχια βρώμικων χεριών  
 Οι γονέοι μου, γονέοι ταπεινοί, που δεν έχουν να προσμένουν  
 Τίποτα.»

Στην Καρχηδόνα τότες έφτασα.  
 Φλεγόμεν, φλεγόμεν, φλεγόμεν, φλεγόμεν  
 Ω Κύριε με ξερρίζωσες  
 Που φλεγόμεν.

## Δ. Πινγκός

Φληβός ο εκ Φοινίκης, νεκρός προ δύο εβδομάδων,  
και κράξιμο των γλάρων και φουσκοθαλασσιά  
και κέρδη και ζημιές, τάχει αλησημονημένα,

Ένα υποβρύχιο ρέμα  
Ξεπάστρεψε τα οστά του ψιθυριστά. Καθώς πήδαγε να βουτήξει  
ξανάδε σε γοργόν δράμα ένα ένα  
τα στάδια της ζωής του και της νεότητος του  
να εμβαίνουν εις την δίνη.

Γιουδαίος ή εθνικός,  
ώ εσύ, που τον τροχό γυρίζεις στο τιμόνι και ψάχνεις ν' απαγ-  
γιάσεις,  
λιγάκι τον Φληβά σκέψου, που, όπως και σύ,  
και αυτός κάποτε υπήρξεν ωραίος και ευμελής.

## Ε. Τι έλεγεν ο κεραβνός

Ύστερ' από τα ξανάμματα, σαν απτό φως δαδιών, σε ιδρωμένα  
πρόσωπα

ύστερα από την παγερή σιωπή των περιβολιών  
ύστερα από την αγωνία σε πετρώδεις τοποθεσίες  
τον αλαλαγμό το θρήνο  
φυλακή και παλάτι και αντιφεγγισμός  
κεραβνός εαρινού σε μακρυνά βουνά  
εκείνος που ήταν ζωντανός τώρα είναι νεκρός  
εμείς που ήμαστε ζωντανό τώρα ποθνήσκουμε  
με λίγη υπομονή.

Εδώ είναι άνυδρα τα μέρη, στάλα νερό, μονάχα βράχος  
πέτρα, σταλιά νερό και ο αμμώδης δρόμος  
δρόμος και άνεμος τον φυσομανά πούρχεται από βουνού  
από βουνού βραχώδους, πέτρινου, σταλιά νερό  
αν ήτο εκεί στάλα νερού, πως θα σταθμέβαμε, θα πίναμε  
ανάμεσα των βράχων των ανύδρων, που να σταθείς, τι να  
σκεφθείς

και ο ιδρώτας σου στεγνωμένος και τα πόδια σου χωστά στην  
άμμο

αν στάλαε τουλάχιστο νεράκι μέσα στο βράχο  
νεκρό βουνήσιο στόμα με τα σάπια δόντια, δεν μπορεί, ούτε να πλαγιάσεις, ούτε να  
κάτσεις

εδώ δεν είναι ούτε καν σιωπή επί των ορέων  
μονάχα ο στεγνός άγονος κεραβνός δίχως βροχή  
εδώ δεν είναι ούτε καν μόνωση επί των ορέων  
μονάχα μορφές κόκκινες σαρκάζουν και βογγάνε  
μέσα από θύρες ραγισμένων λασπόσπιτων.

Άν έκαμε και ήτον εδώ λίγο νεράκι

και όχι βράχος  
αν ήτον εδώ νερό  
και μαζί νερό  
και νερού  
πηγή  
ένα βαθούλωμα στο βράχο  
μια λιμνούλα  
αν ήτο εδώ ο ήχος μόνο από νερά  
και όχι τζιτζικη  
και το ξερό χορτάρι να σου τραγουδά:  
αλλά κελάρυσμα νερού από πέτρα  
αφτού που η τσίχλα τραγουδά  
κρυμμένη στα πεφκόκλαρα

ντριπ ντροπ ντριπ ντρόπ ντρόπ ντρόπ ντρόπ  
αλλά δεν έχει εδώ νερά σταληά.

Ποιός είναι αυτός ο τρίτος, που βαδίζει πάντα στο πλεβρό σου,  
Όταν μετρώ, είμαστε εσύ και γω μονάχα πάντα μαζί  
Αλλά όταν κυττάω ίσα εμπρός τον άσπρο δρόμο  
πετηέται πάντα και αφτός ο κάποιος άλλος, που βαδίζει στο  
πλεβρό σου  
ο κάποιος που γλιστράει τυλιγμένος σε σταχτί μαντιά, κου-  
κουλωμένος  
δεν ξέρω πώς, δεν ξέρω αν άντρας ή αν γυναίκα  
- Μα πες λοιπόν ποιός είναι εκείνος πάντα στο πλεβρό σου;  
Ποιος είναι αυτός ο αγός αφηλά στον αγέρα

ψιθύρισμα οδυρμού μητέρας  
ποιές είναι αφτές οι κοπαδιαστές ορδές οι κατακόρυφες  
που απλώνουν σε αχανείς πεδιάδες, σκοντάφτουν  
της γης  
που τελειωμό δεν έχουν ολοτρόγυρα παρά τον χαμηλό ορί-  
ζοντα μονάχα  
ποια είναι η πολιτεία πέρα κατά τα βουνά  
που ραγίζει και αναπλάθεται και σκάζει στον μενεξεδή αγέρα  
πύργοι που γκρεμίζονται  
Γερουσαλήμ Αθήνα Αλεξάντρεια  
Βιέννα Λόντρα  
ανύπαρχτες

Μια γυναίκα έλυσε τα μακρυνά σφιχτά μάβρα μαλλιά  
και άρθρωσε μουσικόν ανασασμό βιολιού πάνου σε τούτες τις  
χορδές  
και νυχτερίδες με μορφές μαρών παιδιών στο μενεξεδή φως  
σφύριζαν, και φτεροκοπούσαν  
και κυλούσαν με το κεφάλι κάτω προς ένα μαβρισμένο τοίχο  
και αφηλά στον αγέρα υψούντο πύργοι  
που σήμαιναν καμπάνες αναμνηστικές, και σήμαιναν τες ώρες  
και τραγουδιστικές φωνές βγαίναν από τες ξεραμένες στέρνες  
και τες διβαλές πηγάδες.

Στη ρημαγμένη αφτή σπηλιά εν μέσω των ορέων  
και στο αχαμνό σεληνόφως, η χλόη τραγουδά  
πάνω στους γλυστερούς τάφους, τριγύρω στο ζωκλήσι.  
εκεί είναι το άδειο ζωκλήσι, μονάχα ανέμου κατοικία.  
Δεν του μένουν παραθύρια και η θύρα του σαλεύει,  
κόκκαλα ξερά δεν κάμνουν κανενού κακό.  
Μοναχός ένας Κόκκορας στη στέγη σκαρφαλωμένος  
Κο κο ρί κο κο κο ρί κο  
ανάμεσο μιας λάμψης αστραπής. Και τότες, έρχεται  
ογρή  
προμήνυμα βροχής.

Χαμήλωσε ο Γάγγης, και οι μαλακές φυλλωσιές  
διψούσαν και προσμένανε βροχή, ωστόσο τα μάβρα σύγνεφα  
αθροίζονταν εκεί μακρυνά, πάνω στο Χιμαβάντη.  
Έφριξε όλο το δάσο, καμπούριασε σιωπηλά.

Τότες μίλησε ο κεραβνός  
ΝΤΑ  
ΝΤΑΤΤΑ: τι έχουμε δώσει  
Φίλε μου, το αίμα που σφίγγει την καρδιά μου  
Η φοβερή τόλμη μιανής στιγμής που δόθηκα  
Στιγμής, που ολάκερος αιώνας φρόνησης ουδέποτε μπορεί  
ν' αναίρεσει  
στιγμής που εξαιτίας της και μονάχα χάρη σ' αφτήν υπήρξαμε

στιγμής που μην την περιμένεις νάν τη βρεις στα μνημόσυνα μας  
 ούτε σε χρονικά σκεπαστά από την ευεργετικιάν αράχνη  
 ούτε κάτω από σφραγίδες, που ο άσαρκος δικαστικός  
 έρχεται να λυμάνει στ' άδεια τα διαμερίσματα της ζωής μας  
 ΝΤΑ

ΝΤΑΓΙΑΝΤΒΑΜ: Άκουσα το κλειδί

Να γυρνάει μια φορά στην κλειδαριά και να γυρνάει μια φορά  
 μονάχα

σκεφτόμαστε το κλειδί, καθένας μας στη φυλακή  
 σκεφτόμενος το κλειδί, καθένας μας, είναι η απόδειξη μιας  
 φυλακής

μονάχα σαν πέφτει η νύχτα, αιθέριοι ψίθυροι  
 για μια στιγμούλα αναζωογονούν έναν χαμένο Κοριολανό  
 ΝΤΑ

ΝΤΑΜΥΑΤΑ: Έδωκε η βάρκα εύθυμην απόκριση,

Για το χέρι το γνώριμο με το πανί και το κουπί

Η θάλασσα φαινόταν λάδι, είθε η καρδιά σου εξίσου εύθυμα,

ν' αποκρενόταν σε κάθε κάλεσμα, παλλόμενη με υποταγή  
 προς χέρια που διεφθύνουν και οδηγάν.

Έκατσα στην αμμουδιά,

ψαρέβοντας, πίσω μου είχα την κατάξερη Πεδιάδα

Μέλλω να βάνω επιτέλους τις χώρες μου σε τάξη;

Το London Bridge γκρεμίζεται, κάτω γκρεμίζεται, κάτω

Poi s' ascose ne foco ohe gli affina

Quando fiam ceu chelidon. Ω χελιδόνι χελιδόνι

Le Prince d' Aquitaine a la tour abolie

Τούτα τ' αποσπάσματα σώριασα ενάντια στα ερείπια μου-

Πώς τώρα να σας συναρμόσω; Ξανά τρελός ο Ιερώνυμος.

Νταττα. Νταγιαντβάμ. Νταμυάτα.

Shantih shantih shantih

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ: Τ. Κ. ΠΑΠΑΤΣΩΝΗ

## ΕΡΗΜΗ ΧΩΡΑ

## Α Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ

Ο Απρίλης είναι ο μήνας ο σκληρός, γεννώντας  
 Μες απ' την πεθαμένη γη τις πασχαλιές, σμίγοντας  
 Θύμηση κι επιθυμία, ταραζόντας  
 Με τη βροχή της άνοιξης ρίζες οκνές.  
 Ο χειμώνας μας ζέσταινε, σκεπάζοντας  
 Τη γη με το χιόνι της λησμονιάς, θρέφοντας  
 Λίγη ζωή μ' απόξερους βολβούς.  
 Το καλοκαίρι μας ξάφνισε καθώς ήρθε πάνω απ' το Σταρνμπέργκερζε  
 Με μια μπόρα· σταματήσαμε στις κολόνες,  
 Και προχωρήσαμε στη λιακάδα, ως το Χόφγκαρτεν,  
 Κι ήπιαμε καφέ, και κουβεντιάσαμε καμιάν ώρα.  
 Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.  
 Και σαν ήμασταν παιδιά, μέναμε στου αρχιδούκα,  
 Του ξαδέρφου μου, με πήρε με το έλκηθρο,  
 Και τρώμαξα. Κι έλεγε, Μαρία,  
 Μαρία, κρατήσου δυνατά. Και πήραμε την κατηφόρα.  
 Εκεί νιώθεις ελευθερία, στα βουνά.  
 Διαβάζω, σχεδόν όλη νύχτα, και πηγαίνω το χειμώνα στο νότο.  
 Ποιες ρίζες απλώνονται γρυπές, ποιοι κλώνοι δυναμώνουν  
 Μέσα στα πέτρινα τούτα σαρίδια; Για του ανθρώπου,  
 Να πεις ή να μαντέψεις, δεν μπορείς, γιατί γνωρίζεις μόνο  
 Μια στοιβα σπασμένες εικόνες, όπου χτυπάει ο ήλιος,  
 Και δε σου δίνει σκέπη το πεθαμένο δέντρο, κι ο γρύλος ανακούφιση,  
 Κι η στεγνή πέτρα ήχο νερού. Μόνο  
 Έχει σκιά στον κόκκινο τούτο βράχο,  
 (Έλα κάτω απ' τον ίσκιο του κόκκινου βράχου),  
 Και θα σου δείξω κάτι διαφορετικό  
 Κι από τον ίσκιο σου το πρωί που δρασκελάει ξοπίσω σου  
 Κι από τον ίσκιο σου το βράδυ που ορθώνεται να σ' ανταμώσει  
 Μέσα σε μια φούχτα σκόνη θα σου δείξω το φόβο.  
 Frisch weht der Wind  
 Der Heimat zu,  
 Mein Irisch Kind W o weilest du?  
 «Μου χάρισες γυακίνθους πρώτη φορά πριν ένα χρόνο·  
 Μ' έλεγαν η γυακίνθνη κοπέλα.»  
 -Όμως όταν γυρίσαμε απ' τον κήπο των Γυακίνθων,  
 Ήταν αργά, γεμάτη η αγκάλη σου, και τα μαλλιά σου υγρά, δεν μπορούσα  
 Να μιλήσω, θολώσανε τα μάτια μου, δεν ήμουν  
 Ζωντανός μήτε πεθαμένος, και δεν ήξερα τίποτε,  
 Κοιτάζοντας στην καρδιά του φωτός, τη σιωπή.  
 Oed' und leer das Meer.

Η κυρία Σόζοστρις, διάσημη χαρτομάντισσα,  
 Ήταν πολύ κρυολογημένη, μολοταύτα  
 Λένε πως είναι η πιο σοφή γυναίκα της Ευρώπης,  
 Με μια διαβολεμένη τράπουλα. Εδώ, είπε,  
 Είν' το χαρτί σας, ο πνιγμένος Φοίνικας Θαλασσινός,  
 (Να, τα μαργαριτάρι, τα μάτια του. Κοιτάχτε!)  
 Εδώ 'ναι η Μπελλαντόνα, η Δέσποινα των Βράχων,  
 Η δέσποινα των καταστάσεων.  
 Εδώ 'ναι ο άνθρωπος με τα τρία μπαστούνια, κι εδώ ο Τροχός,  
 Κι εδώ ο μονόφθαλμος έμπορας, και τούτο το χαρτί,  
 Τα' αδειανό, κάτι που σηκώνει στον ώμο,  
 Που' ναι απαγορευμένο να το δω. Δε βρίσκω  
 Τον κρεμασμένο. Να φοβάστε τον πνιγμό.  
 Βλέπω πλήθος λαό, να περπατά ένα γύρο.  
 Ευκαριστώ. Α δείτε την αγαπητή μου Κυρίαν Ισοβάλτου,  
 Πείτε της πως θα φέρνω τ' ωροσκόπιο μοναχή μου:  
 Πρέπει να φυλαγόμαστε πολύ στον καιρό μας.

Ανύπαρκτη Πολιτεία,  
 Μέσα στην καστανή καταχνιά μιας χειμωνιάτικης αυγής,  
 Χύνουνταν στο Γιοφύρι της Λόντρας ένα πλήθος, τόσοι πολλοί,

Δεν το 'χα σκεφτεί πως ο θάνατος είχε ξεκάνει τόσους πολλούς.  
Μικροί και σπάνιοι στεναγμοί αναδιδόντουσαν,  
Και κάρφωνε ο καθένας μπρος τα πόδια του τα μάτια.  
Χύνονταν πέρα στο ύψωμα και κάτω στο Κίνγκ Ουίλλιαμ Στρήτ,  
Εκεί που η Παναγία Γούλνοθ μέτραε τις ώρες  
Με ήχο νεκρό στο στερνό χτύπημα των εννιά.  
Εκεί είδα έναν που γνώριζα, και τον σταμάτησα, φωνάζοντας: «Στέτσον!  
Συ που ήσουν μαζί μου στις Μυλές με τα καράβια!  
Κείνο το λείψανο που φύτεψες στον κήπο σου τον άλλο χρόνο,  
Άρχισε να βλασταίνει; Πες μου, θ' ανθίσει εφέτο;  
Η μήπως η ξαφνική παγωνιά πείραξε τη βράγια του;  
Ω κράτα μακριά το Σκύλι τον αγαπάει, τον άνθρωπο,  
Τι με τα νύχια του θα το ξεχώσει πάλι!  
Συ! Hypocrite lecteur!- mon semblable, -mon frère!»

#### Β' ΜΙΑ ΠΑΡΤΙΔΑ ΣΚΑΚΙ

Το κάθισμα όπου κάθονταν, σα στιλβωμένος θρόνος,  
Έλαμπε στο μάρμαρο, όπου ο καθρέφτης  
Που βάσταζαν κοντάρια πλουμισμένα με κλήματα  
Όθε ξεμύτιζε ένας χρυσός Ερωτιδέας  
(Με τη φτερούγα σκέπαζε τα μάτια του άλλος ένας)  
Ζευγάρωνε φλόγες από εφτάκλωνους κεροστάτες  
Αντιφεγγίζοντας το φως επάνω στο τραπέζι ενώ  
Των κοσμημάτων της η λάμψη ορμούσε να το συναντήσει,  
Πλούσια ξεχειλίζοντας σε θήκες μεταξωτές.  
Σε φιάλες από φιλντισι και χρωματιστό γυαλί  
Ξεβούλωτες, ενέδρευαν τ' αλλόκοτα συνθετικά μυρωδικά της,  
Υγρά, σε σκόνη, ή σ' αλοιφή- σκοτιζάνε, συγχύζανε  
Και πνίγανε την αίσθηση με αρώματα· ερεθίσματα απ' τον αγέρα  
Που έμπαινε δροσερός απ' το παράθυρο, τούτα ανεβαίνουν  
Παχαίνοντας τις τενωμένες φλόγες των κεριών,  
Ρίχνανε τον καπνό τους στα λακουέαρια,  
Ξυπνώντας τα στολίσματα στο φατνωτό ταβάνι.  
Πελώρια ξύλα πελαγίσια ταγισμένα μπακίρι  
Έκαιγαν πράσινα και πορτοκαλιά, με πέτρα πολύχρωμη πλαισιωμένα,  
Και στο θλιβερό τούτο φως ένα δελφίνι σκαλισμένο κολυμπούσε.  
Πάνω απ' το αρχαίο το τζάκι παρουσιάζονταμ  
Λες κι άνοιγε παράθυρο σε μιαν υλαία σκηνή  
Η μεταμόρφωση της Φιλομήλας, της χαλασμένης τόσο βάνουσα  
Από το βάρβαρο βασιλέα· κι όμως εκεί τα' αηδόνι  
Την έρημο όλη γέμιζε μ' απαραβίαστη φωνή  
Κι ακόμη φώναζε κι ακόμη ο κόσμος κυνηγάει.  
«Γιακ, γιακ» σε βρώμικα αυτιά.  
Κι άλλες ακόμη ρίζες μαραμμένες των καιρών  
Ήταν στον τοίχο ιστορισμένες· προσηλωμένα σχήματα  
Σκύβαν, δηλώνοντας τη σιωπή στην περικλειστη κάμαρα.  
Πατήματα σερνόντουσαν στα σκαλοπάτια.  
Κάτω απ' το φέγγος της φωτιάς, κάτω απ' τη βούρτσα, η κόμη της  
Άπλωνε πύρινες ακίδες  
Έλαμπε με λόγια, Κι ύστερα έπεφτε σε μιαν άγρια γαλήνη.  
«Τα νεύρα μου είναι άσχημα σήμερα βράδυ.  
Ναι, άσκημα. Μείνε μαζί μου.  
Μίλησέ μου. Λοιπόν ποτέ σου δε μιλάς; Μίλησε.  
Τι συλλογίζεσαι τώρα; Τι συλλογιέσαι; Τι;  
Ποτές δεν ξέρω τι συλλογίζεσαι. Συλλογίσου».  
Συλλογίζομαι πως είμαστε στον ποντικών το μονοπάτι  
Εκεί που οι πεθαμένοι χάσανε τα κόκκαλά τους.

«Τι είναι αυτός ο θόρυβος;»

Ο αγέρας κάτω απ' την πόρτα.

«Τι είναι αυτός ο θόρυβος τώρα; Τι κάνει ο αγέρας;»

Τίποτε πάλι τίποτε.

«Δεν

Ξέρεις τίποτε; Δε βλέπεις τίποτε; Δε θυμάσαι

Τίποτε;»

Θυμάμαι

Να, τα μαργαριτάρια τα μάτια του.

«Είσαι ή δεν είσαι ζωντανός; Δεν έχεις τίποτε μες στο κεφάλι σου;»

Αλλά

Χο χο χο χο το Σαιξπηχέραιο τούτο φοξ-

Είναι κομψότατο

Είναι ζυπνότατο

«Τι θα κάνω τώρα; Τι θα κάνω;»

«Θα ξεπορτίσω όπως είμαι, και θα γυρνά στους δρόμους

Με τα μαλλιά μου ξέπλεκα, έτσι. Τι θα κάνουμε αύριο;

Τι θα κάνουμε πάντα;»

Ζεστό νερό στις δέκα.

Κι αν βρέχει, το κλεισμένο αμάξι στις τέσσερεις.

Και θα παίξουμε μια παρτίδα σκάκι,

Πιέζοντας μάτια δίχως βλέφαρα και περιμένοντας ένα χτύπημα στην πόρτα.

Όταν ο άντρας της Λιλ αποστρατεύτηκε, της λέω,

Δεν τα μασούσα τα λόγια μου, της λέω αυτηνής 'γω που με βλέπεις,

ΕΜΠΡΟΣ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑ

Τώρα που γυρίζει ο Γιάννης, κοιτάξε να σουλουπιαστείς λιγάκι.

Θα γυρέψει να μάθει τι τα 'κανες κείνα τα λεφτά που σου 'δωσε

Να ξαναβάλεις καν' να δόντι. Σ' τα 'δωσε, ήμουν εκεί.

Άει να τα βγάλεις, Λιλ, και βάλε μια καλή μασέλα,

Μα το Θεό, σου 'πε, σιχαίνουμαι που σε βλέπω.

Κι εγώ το ίδιο, της λέω, σκέψου τον κακόμερο το Γιάννη,

Τέσσερα χρόνια στρατιώτης, θα θέλει καλοπέραση,

Κι αν δεν του τη δώσεις, άλλες θα του τη δώσουν, της λέω.

Α έτσι, μου λέει. Κάτι σαν τέτοιο, της λέω.

Τότες θα ξέρω ποιανού χρωστάω χάρη, μου λέει και με καρφώνει με τα μάτια.

ΕΜΠΡΟΣ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑ

Κι α δε σ' αρέσει τράβα τον κατήφορο, της λέω,

Άλλοι διαλέγουνε και παίρνουνε σαν εσύ δεν τα καταφέρνεις.

Μ' α σου το στρίψει ο Γιάννης, δε θα πει πως δε βρέθηκε άνθρωπος να σου κουβεντιάσει.

Είναι να ντρέπεται, της λέω, που μοιάζεις τέτοια αρχαιολογία.

(Κι αυτή μονάχα τριάντα ενός.)

Μα τι να κάνω, μου λέει, και στραβομουτσούνιασε,

Φταίνε κείνα τα χάπια, μου λέει, που πήρα για να το ριζώ.

(Έκανε κιόλας πέντε, και πήγε να πεθάνει απ' το μικρό της το Γιώργη.)

Ο φαρμακοποιός είπε θα 'ναι εν τάξει, μα ποτές δεν ξανάγινα όπως ήμουν.

Είσαι ντιπ άμναλη, της λέω.

Το λοιπόν, αν ο Γιάννης δε σ' αφήνει ήσυχη, εδώ ναι ο κόμπος, της λέω,

Τι πας και μου παντρεύεται σα δεν τα θέλεις τα παιδιά;

ΕΜΠΡΟΣ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑ

Λοιπόν, κείνη την Κυριακή ήταν ο Γιάννης, σπíti, κι είχανε ζεστό χοιρομέρι,

Και με καλέσανε το βράδυ, να τ' απολάψω ζεστό-

ΕΜΠΡΟΣ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑ

ΕΜΠΡΟΣ ΕΙΝΑΙ ΩΡΑ

Καληνύχτα Μπύλλ. Καληνύχτα Λου. Καληνύχτα Μαίη. Καληνύχτα.

Γεια γεια. Καληνύχτα. Καληνύχτα.

Καληνύχτα, κυρίες, καληνύχτα, γλυκιές μου κυρίες, καληνύχτα, καληνύχτα.

Γ'. Το κήρυγμα της φωτιάς

Του ποταμού η σκεπή σωριάστηκε: τα στερνά δάχτυλα των φύλλων

Γαντζώνουν και βουλιάζουνε στην όχθη την υγρή. Ο αγέρας

Στην καστανόχρωμη τη γης διαβαίνει, ανάκουστος. Φύγανε οι νόμφες.

Γλυκέ μου Τάμεση, κύλα απαλά, το τραγούδι μου για να πω.

Ο ποταμός δεν κατεβάζει άδειες μπουτιλιές, χαρτιά από σάντουιτς,

Μεταξωτά μαντίλια, χαρτονένια κουτιά, αποτσιγάρα

Κι άλλα τεκμήρια θερινών νυχτών. Φύγανε οι νόμφες.

Κι οι φίλοι τους, οι χασομέρηδες κληρονόμοι των διευθυντών του Σίτυ.

Φύγανε, δεν άφησαν διεύθυνση.

Επί των υδάτων Λεμάν κάθισα κι έκλαψα

Γλυκέ μου Τάμεση, κύλα απαλά, το τραγούδι μου για να πω,

Γλυκέ μου Τάμεση, κύλα απαλά, τι δε φωνάζω ούτε φλυαρώ.

Αλλά πίσω απ' τη ράχη μου ακούω σε μια παγωμένη ριπή

Το κροτάλισμα των κοκάλων, και το πνιγμένο γέλιο ν' απλώνεται, στην ακοή.

Ένα ποντίκι γλίστρησε απαλά μέσα στη βλάστηση



Τη λασπερή του σέρνοντας κοιλιά στην όχθη  
 Εκεί που ψάρευα στο μουντό κανάλι  
 Ένα χειμωνιάτικο δειλινό πίσω απ' το Γκάζι  
 Ρεμβάζοντας πάνω στου βασιλιά αδελφού μου το ναυάγιο,  
 Πάνω στου βασιλιά πατέρα μου το θάνατο, πριν από εκείνον.  
 Λευκά κορμιά γυμνά στο έδαφος το χαμηλό το νοτισμένο  
 Ργμένα κόκαλα σε χαμηλή μικρή ξερή σοφίτα,  
 Κροταλισμένα από του ποντικού το πόδι μόνο, χρόνο με χρόνο.  
 Αλλά πίσω απ' τη ράχη μου φορές-φορές ακούω  
 Ήχους σαλπίγγων κι αυτοκινήτων, που θα φέρουν  
 Τον Σουήνη στην Κυρία Πόρτερ την άνοιξη.  
 Ω φεγγαράκι μου λαμπρό φέξε της Κυρα-Πόρτερ  
 Φέξε της κόρης της  
 Νίβουν τα πόδια τους σε νερό και σόδα  
 Et O ces voix d' enfants, chantant dans la coupole!

Τιοτ τιοτ τιοτ  
 Γιακ γιακ γιακ γιακ γιακ γιακ  
 Τόσο βάνουσα χαλασμένη.  
 Τηρεό

Ανύπαρκτη Πολιτεία  
 Μέσα στην καστανή καταχνιά ενός χειμωνιάτικου μεσημεριού  
 Ο Σμυρνιός έμπορας, κύριος Ευγενίδης  
 Αξούριστος, με την τσέπη γεμάτη σταφίδες  
 Τσιφ Λόντρα: φορτωτικές εν όψει,  
 Με κάλεσε με τα πρόστυχα του γαλλικά  
 Για πρόγευμα στο Κάννον Στρήτ Ότελ  
 Κι έπειτα το Σαββατοκύριακο στο Μετροπόλ.

Την ώρα τη μενεξεδιά, που τα μάτια κι η ράχη  
 Ανασηκώνονται απ' το γραφείο, που η μηχανή  
 Του ανθρώπου περιμένει

Σαν το ταξί που σφύζει περιμένοντας,  
 Εγώ ο Τειρεσίας, μολονότι τυφλός, σφύζοντας ανάμεσα σε δυο ζωές,  
 Γέροντας με γυναικείο στήθος ρυτιδωμένο, μπορώ να ιδώ,  
 Την ώρα τη μενεξεδιά, την ώρα τη δειλινή που μάχεται  
 Κατά το γυρισμό, και φέρνει το ναύτη στο λιμάνι από το πέλαγο,  
 Σπίτι της τη δακτυλογράφο την ώρα του τσαγιού· μαζεύει τ' απομεινάρι του πρωινού της  
 Ανάβει τη θερμάστρα, κι αραδιάζει τρόφιμα από κονσέρβες.  
 Έξω από το παράθυρο απλωμένα ριψοκίνδυνα  
 Στεγνώνουνε τα σώρουχά της στου ήλιου τις τελευταίες αχτίνες,  
 Στοίβαγμένα στο ντιβάνι (τη νύχτα κρεβάτι της)  
 Κάλτσες, παντούφλες, μεσοφόρια, κορσέδες.  
 Εγώ ο Τειρεσίας, γέροντας με ρυτιδωμένα βυζιά  
 Διάκрина τη σκηνή, και προφήτεια τα επίλοιπα-  
 Κι εγώ περίμενα τον αναμενόμενο ξένο.  
 Εκείνος, νέος όλος σπυριά, καταφτάνει,  
 Υπάλληλος πρακτορείου μικροεταιρείας,  
 Με βλέμμα θαρραλέο, κάποιος απ' τους μικρούς  
 Όπου η αυτοπεποίθησή είναι καθισμένη  
 Σαν το ψηλό μπραντοφορδιανού κατομμυριούχου.  
 Τώρα η στιγμή είναι πρόσφορη, καθώς εικάζει,  
 Απόφαγε, βαριέται κι είναι κουρασμένη,  
 Κάνει μια απόπειρα να την μπλέξει σε χάρδια  
 Που εκείνη δεν ποθεί, μήτε αποδοκίμαζει.  
 Πυρός κι αποφασιστικός, ρίχνεται αμέσως·  
 Χέρια ερευνητικά δε συναντούν αντίσταση·  
 Η ματαιοδοξία του δεν απαιτεί ανταπόκριση,  
 Και παίρνει για παραδοχή την αδιαφορία.  
 (Κι εγώ ο Τειρεσίας υπόφερα απ' τα πριν όλα  
 Που έγιναν στο ίδιο τούτο ντιβάνι είτε κρεβάτι·  
 Εγώ που κάθισα στη Θήβα κάτω απ' τα τείχη  
 Και περπάτησα ανάμεσα στους χαμηλότερους νεκρούς.)  
 Δίνει ένα στερνό προστατευτικό φιλί,  
 Και βγαίνει ψάχνοντας τη σκάλα τη σβηστή...

Εκείνη ρίχνει στον καθρέφτη μια ματιά,  
 Πως ο εραστής της έφυγε το νιώθει μόλις.  
 Από το νου της μια άμορφη σκέψη περνά:  
 «Λοιπόν έγινε ότι έγινε: καλά που έχει τελειώσει»  
 Όταν στην τρέλα αφήνεται η ομορφονιά  
 Και πάλι, μόνη, βηματίζει απάνω-κάτω,  
 Μ' αυτόματο χέρι διορθώνει τα μαλλιά  
 Κι έπειτα βάζει μια πλάκα στο φωνογράφο.

«Σύρθηκε προς εμένα πάνω στα νερά τούτη η μουσική»  
 Και στο μάκρος του Στραν ως το Κουήν Βικτώρια Στρητ.  
 Ω Πολιτεία Πολιτεία, μπορώ κάποτε κι ακούω  
 Πίσω από ένα μπαρ στο Λόουερ Τάιμς Στρητ,  
 Το απαλό γκρίνιασμα ενός μαντολίνου  
 Και τη βουή και τους θορύβους εκεί μέσ  
 Που τεμπελεύουν οι ψαράδες το μεσημέρι:  
 Εκεί που οι τοίχοι του Μάγνου του Μάρτυρα κρατούν  
 Μια ανεξήγητη λαμπράδα Ιωνικού λευκού και χρυσαφιού.

Ο ποταμός ιδρώνει  
 Πετρέλαιο και κατράμι  
 Τις μαούνες παίρνει  
 Το ρέμα που αλλάζει  
 Κόκκινα πανιά  
 Σταβέντο ανοιγμένα  
 Παίζουνε στη βαριά τους αντένα.  
 Οι μαούνες σπρώχνουν  
 Ξύλα στον αφρό  
 Στου Γκρήνιδζ τον κάβο  
 Πέρα απ' το Σκυλονήσι.  
     Βεγιαλαλά λεγιά  
     Βάλλαλα λεγιαλαλά

Ο Λέστερ κι η Ελισάβετ  
 Χτυπώντας τα κουπιά  
 Η πρύμη σμιλεμένη  
 Κοχύλι χρυσωμένο  
 Κόκκινο και χρυσό  
 Το ρέμα φουσκωμένο  
 Κυμάτιζε στις άκρες  
 Φυσώντας ο γαρμπής  
 Έφερνε με το ρέμα  
 Τηχος από καμπάνες  
 Άσπροι πύργοι  
     Βεγιαλαλά λεγιά  
     Βάλλαλα λεγιαλαλά

#### Δ'. ΘΑΝΑΤΟΣ ΑΠΟ ΠΙΝΙΓΜΟ

Φληβάς ο Φοίνικας, δεκαπέντε μέρες πεθαμένος,  
 Λησιμόνησε την κραυγή των γλάρων, και το φούσκωμα του βαθιού πελάγου  
 Και το κέρδος και τη ζημιά.  
 Κάτω απ' τη Θάλασσα ένα ρέμα Έγλειψε τα κόκαλά του ψιθυρίζοντας,  
 Μ' ανεβοκατεβάσματα  
 Πέρασε τα στάδια των γερατειών του και της νιότης του  
 Μπαίνοντας μέσα στη ρουφήχτρα.  
 Εθνική ή Εβραϊκή  
 Ω εσύ που γυρίζεις το τιμόνι κοιτάζοντας προς τον αγέρα,  
 Στοχάσου το Φληβά, που ήταν κάποτες όμορφος κι αφηλός σαν εμένα.

#### Ε'. ΤΙ ΕΙΠΕ Ο ΚΕΡΑΥΝΟΣ

Ύστερα από το φως του πυρσού κόκκινο σε ιδρωμένα πρόσωπα  
 Ύστερα από την παγερή σιωπή μέσα στους κήπους  
 Ύστερα από την αγωνία σε τόπους πετρωτούς

Τις κραυγές και τους αλαλαγμούς  
 Τη φυλακή το παλάτι και τ' αντιφέγγισμα  
 Του ανοιξιάτικου κεραυνού πάνω από μακρινά βουνά  
 Εκείνος που ήταν ζωντανός είναι τώρα πεθαμένος  
 Εμείς που ζούσαμε τώρα πεθαίνουμε  
 Με λίγη υπομονή  
 Δεν έχει εδώ νερό παρά μονάχα βράχια  
 Βράχια χωρίς νερό κι ο άμμος του δρόμου  
 Του δρόμου που ξετυλίγεται στα βουνά  
 Που είναι βραχόβουνα χωρίς νερό  
 Αν είχε νερό εδώ-πέρα θα στεκόμασταν να πιούμε  
 Μέσα στα βράχια πώς να σταθούμε πώς να στοχαστούμε  
 Ξερός ο ιδρώς και τα πόδια μες στον άμμο  
 Αν είχε τουλάχιστο νερό στο βράχο  
 Στόμα νεκρό του βουνού με σάπια δόντια που δεν μπορεί να φτύσει  
 Εδώ κανείς δεν μπορεί να σταθεί ούτε να πλαγιάσει ούτε να καθίσει  
 Δεν έχει μηδέ σιωπή μέσα στα βουνά  
 Μόνο ο ξερός κεραυνός στείρος χωρίς βροχή  
 Δεν έχει μηδέ μοναξιά μέσα στα βουνά  
 Μόνο κόκκινα πρόσωπα βλοσυρά σαρκάζουν και γρυλίζουν Μέσα απ' τις πόρτες  
 Ξεροσκασμένων λασποκαλυβιών  
 Αν είχε νερό  
 Χωρίς τα βράχια  
 Αν ήταν τα βράχια  
 Μαζί με νερό  
 Και νερό  
 Μια πηγή  
 Μια γούρνα μες στα βράχια  
 Αν ήταν ήχος μοναχά νερού  
 Όχι ο τζιτζίκας  
 Και το ξερό χορτάρι τραγουδώντας  
 Μα ήχος νερού πάνω από βράχο  
 Εκεί που η τσίγλα κελαηδεί μέσα στα πεύκα  
 Βριξ βροξ βριξ βροξ βροξ βροξ  
 Αλλά δεν έχει νερό

Ποιος είναι ο τρίτος που περπατεί πάντα στό πλάι σου;  
 Όταν μετρώ, είμαι μονάχα εγώ και συ μαζί μου  
 Μα όταν κοιτάζω εμπρός τον άσπρο δρόμο  
 Υπάρχει πάντα κάποιος που περπατεί στο πλάι σου  
 Γλιστρώντας τυλιγμένος σε καστανό μανδύα, κουκουλωμένος  
 Αν είναι άντρας αν είναι γυναίκα δεν το ξέρω  
 – Μ' αυτός εκεί ποιος είναι απ' τ' άλλο πλάι σου;

Ποιος είναι αυτός ο ήχος ψηλά στον αέρα  
 Μουρμούρισμα μητρικού ολολυγμού  
 Ποιες είναι αυτές οι κουκουλωμένες ορδές που μερμηγκιάζουν  
 Πάνω σ' ατέλειωτους κάμπους, σκοντάφτοντας στη σκασμένη γη  
 Ζωσμένες από τον ορίζοντα το χαμηλό μονάχα  
 Ποια είναι η πολιτεία πέρα απ' τα βουνά Σκάζει, ξαναγεννιέται, θρουβαλιάζεται μες στο  
 μενεξεδένιο αέρα  
 Πύργοι πέφτουν  
 Ιερουσαλήμ Αθήνα Αλεξάνδρεια  
 Βιέννη Λόντρα  
 Ανύπαρχτες

Μια γυναίκα έσυρε τη μακριά μαύρη της κόμη τεντωμένη  
 Κι έπαιξε ψίθυρο μουσικής πάνω σ' αυτή τη χορδή  
 Και νυχτερίδες με πρόσωπα μαρών μέσα στο φως το μενεξεδένιο  
 Σφύριξαν και πετάρισαν μια στιγμή  
 Και σύρθηκαν με το κεφάλι κάτω στη ρίζα ενός καψαλισμένου τοίχου  
 Κι ήταν πύργοι ανάστροφοι κι ανάεροι  
 Που σήμαιναν τις ώρες χτυπώντας καμπάνες θυμητικές  
 Και φωνές τραγουδούσαν μέσα από ξεροπήγαδα και στέρνες αδειανές.

Στη ρημαγμένη τούτη γούβα μέσα στα βουνά

Κάτω απ' τα' αγνό φεγγαρόφωτο, τραγουδάει το χορτάρι  
 Πάνω σ' αφανισμένους τάφους, γύρω στην εκκλησιά  
 Εκεί είναι η αδειανή εκκλησία, του αγέρα μόνο κατοικία.  
 Χωρίς παράθυρα, κι πόρτα παίζει,  
 Τα ξερά κόκαλα κανένα δεν πειράζουν.  
 Μόνο ένας κόκορας στάθηκε στο μεσοδόκι  
 Κου κου ρικου κου κου ρικου  
 Μέσα στο φέγγος αστραπής Τότες μια νεότερη πνοή  
 Φέρνοντας τη βροχή

Φύρανε ο Γάγγης, τα πλαδαρά τα φύλλα  
 Προσμέναν τη βροχή, ενώ τα μαύρα σύννεφα  
 Συνάχτηκαν μακριά, πάνω απ' το Χίμαβαντ.  
 Η ζούγκλα ζάρωσε, κουβαριασμένη σιωπηλά.  
 Μίλησε τότε ο κεραυνός  
 ΝΤΑ

Ντάττα: τι έχουμε δώσει,  
 Φίλε μου, τρανάζει το αίμα την καρδιά μου  
 Η φοβερή τόλμη μιας στιγμής παραδομού  
 Που η εποχή της φρόνησης πότες δε θ' αναιρέσει  
 Μ' αυτή, μόνο μ' αυτήν, έχουμε υπάρξει.  
 Που κανείς δε θα βρει μες στις νεκρολογίες μας  
 Μήτε σε θύμησες από την ελεητικήν αράχνη σκεπασμένες  
 Η κάτω από σφραγίδες που έσπασε ο στεγνός δικηγόρος  
 Στις άδειες κάμαρές μας  
 ΝΤΑ

Ντάγιαντβαμ: Άκουσα το κλειδί  
 Στην πόρτα να γυρίζει μια φορά μια φορά μόνο  
 Σκεπτόμαστε το κλειδί, καθένας μες στη φυλακή του  
 Με τη σκέψη του κλειδιού, καθένας βεβαιώνει τη φυλακή του  
 Μονάχα όταν βραδιάζει, αιθέρια ψιθυρίσματα  
 Για μια στιγμή ξαναζωντανεύουν έναν τσακισμένο Κοριολανό  
 ΝΤΑ

Ντάμνατα: Το πλοίο ανταποκρίθηκε  
 Χαρούμενα, στο χέρι το δεξιό και στο πανί και στο κουπί  
 Η Θάλασσα ήταν ήσυχη, θα 'χε ανταποκριθεί η καρδιά σου  
 Χαρούμενα, στην πρόσκληση, πάλλοντας υπάκουη  
 Σε κυρίαρχα χέρια

Κάθισα στην όχθη

Ψαρεύοντας, και πίσω μου ο ξερός κάμπος  
 Τάχα θα βάλω πια τις χώρες μου σε τάξη;  
 Της Λόντρας το γιοφύρι πέφτει παει και πέφτει πάει και πέφτει  
 Poi s' ascose nel foco che gli affina  
 Quando fiam uti chelidon – Ω χελιδόνι χελιδόνι  
 Le Prince d' Aquitaine à la four abolie  
 Με τα συντρίμια αυτά στόλωσα τα ερείπια μου  
 Ωραία, θα σας κανονίσω. Πάλι τρελός ο Ιερώνυμος.  
 Ντάττα. Ντάγιαντβαμ. Ντάμνατα.  
 Σάντι σάντι σάντι.

Μετάφραση: Γιώργος Σεφέρης

## Η Έρημη Χώρα

«Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis  
vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent :  
Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa αποθανείν θέλω».  
For Ezra Pound  
In miglior fabbro

### ΕΡΗΜΗ ΧΩΡΑ

#### A. ΤΟ ΘΑΨΙΜΟ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ

Απρίλης, ο ανελέητος μήνας, που ξανασταίνει  
τις πασχαλιές απ' τη νεκρή γη, που αναμοχλεύει  
Μνήμη με πόθο, που κεντά  
Ρίζες νωθρές μ' εαρινή βροχή.  
Ζεστούς μας είχε η χειμωνιά, σκεπάζοντας  
Τη γη με παγωμένη λήθη, συντηρώντας  
Μια ζωή λίγη με ξερά γογγύλια.  
Το καλοκαίρι, ξαφνιάζοντας μας, έφτανε πάνω στο Starnbergersee  
Με ραγδαία βροχή· στη κιονοστοιχία σταματήσαμε,  
Κι ύστερα στη λιακάδα, μες στο Hofgarten,  
Και τον καφέ μας πίνοντας, μιλήσαμε κάπου μian ώρα.  
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt, ecut deutsch,  
Σαν ήμασταν παιδιά, μένοντας στου αρχιδούκα,  
ο ξαδερφός μου ξέρετε, με πήρε εκείνος στο έλκηθρο,  
Κι' ένιωσα φόβο τόσο. Εφώναζε Μαρία,  
Μαρία, κράτησε γερά. Κι έτσι κατηφορίσαμε.  
Μονάχα πάνω στα βουνά νιώθει ελευθερία.  
Διαβάζω, τη νύχτα πολύ, κι' αποδημώ στο νότο το χειμώνα

#### II

Ποιες είναι οι ρίζες που βυθούν, ποιά τα κλαριά π'

απλώνουν

Σ' αυτά τα ξερολίθαρα; Υιέ του ανθρώπου  
Δε μπορείς να πεις, ή ναμαντέψεις, αφού είναι όλη η γνώση σου  
Ένας σωρός λειψές εικ είναι ς, εκεί που βαράει ο ήλιος  
Σκέπη δε δίνει το νεκρό δέντρο, ο γρύλος ανακούφιση,  
Κι η ξερή πέτρα ήχο νερού. Μονάχα

Ο ίσκιος είναι εκεί κάτω απ' τον κοκκινόβραχο  
(Κόπασε κάτω απ' τη σκιά αυτού του κοκκινόβραχου),  
Και θα σου δείξω διάφορο κάτι κ' από τα δύο  
Απ' τη σκιά σου το πρωί που δρασκελάει πίσω σου  
Ή τη σκιά σου που έρχεται το βράδι να σε σμίξει·  
θα δείξω φόβος τι θα πει μες σε μια χούφτα σκόνη.

Frisch weht der Wind  
Der Heimat zu  
Mein Irisch Kind  
Wo weilest du?

-Μούδωσες πρώτα υάκινθους πριν ένα χρόνο·

«Με φώναζαν το υακίνθινο κορίτσι.»

-Κι' όταν αργά γυρίσαμε απ' τον κήπο των Υάκινθων

τα χέρια σου γεμάτα, τα μαλλιά σου υγρά, ανήμπορος εγώ  
να αρθρώσω λέξη, τα μάτια μου αστοχούσαν, δεν ήμουν μήτε

ζωντανός μήτε νεκρός, και στο μυαλό μου

τίποτα,

κυτάζοντας το φως μες στην καρδιά του, ή σιωπή.

Oed' und leer das Meer.

Η μαντάμ Σοζόστρις, χαρτορίχτρα διάσημη

Άρπαξε κρουολόγημα, πλην όμως

Ετούτο ποια είναι γνωστό, είναι η εξυπνότερη γυνα κα της Εύρώττης,

Με μια τριμμένη τράπουλα. Εδώ είναι, σου είπε

Το χαρτί σου, ο πνιγμένος ναύτης απ' τη Φοινίκη,

(Αυτά είναι μαργαριτάρια, που υπήρξαν τα μάτια του. Κύτα!)

Εδώ είναι Belladonna, των Βράχων η Κυρά,

Η κυρά των περιστάσεων.

Εδώ ο άντρας με τα τρία σανίδια, και κει είναι το Τιμόνι

Και κει ο μονομάτης έμπορας, και τούτο το χαρτί,

Τ' άγραφο, κάτι που κουβαλάει στους ώμους του,

Τρέμω να το κυτάξω. Μποδίζομαι να βρω

Τον Κρεμασμένο. Να φοβάστε τον πνιγμό.

Βλέπω πλήθος ανθρώπων, περπατούν τριγύρω σ' έναν κύκλο.

Ευχαριστώ. "Αν δείτε τη φιλάτη μου κυρία Ισοτόνου

Πείτε της θα της φέρω η ίδια το ωροσκόπιο.

Πρέπει πολύ προσεκτικός να ναι κανείς στις μέρες μας.

#### Χιμαιρική Πολιτεία.

Κάτω απ' τη σκούρα καταχνιά μιας χειμωνιάτικης αυγής,

Ένα πλήθος ξεχνέται κάτω στο London Bridge, τόσο πολλοί

Δε σκέφτηκα ο θάνατος νάχει εκκρεμείς λογαριασμούς με τόσους.

Μικραναστεναγμοί ξεφεύγαν που και που,

κι όλων τα βλέμματα στηλά, στις άκρες των ποδιων τους.

Το λόφο πάνω γέμιζαν και κάτω τη King William Street,

εκεί που η Αγία Μαρία Woolnoth, κρατάει τις ώρες,

μ' ένα ήχο νεκρό στον τελευταίο κτύπο των εννηά.

Είδα κάποιο γνωστό μου εκεί, τον κράτησα, φωνάζοντάς του

« Stetson» !

»Στο Mylae, εσύ δεν είσυνα μαζί μου στα καράβια;

»Αυτό το πτώμα που έσπειρες πέρυσι στο περβόλι σου,

»Άρχισε να φυτρώνει; Θ' ανθίσει φέτος

»Η μήπως δ αφνίδιος πάγος τάραξε το κρεββάτι του;

» Ω κράτα το σκυλί μακριά από δω, είναι φίλος του ανθρώπου

» Αλλιώς θα στο ξεθάψει πάλι με τα νύχια του !

Εσύ Hypocrite Lecteur!-mon semblable,-mon frère !

#### B. ΜΙΑ ΠΑΡΤΙΔΑ ΣΚΑΚΙ

Η έδρα που καθότανε καθώς θρόνος στιλνός

Αστράφτοντας στο μάρμαρο, όπου ο καθρέφτης

σε σμιλεμένο πλαίσιο με παραστάσεις σφριγηλών καρπών αμπέλου  
 που ανάμεσα τους έρωτας ξεπρόβαλε χρυσός  
 (άλλος είχε τα μάτια του κρυμμένα στα φτερά του)  
 τις φλόγες διπλασιάζοντας επτάφωτων κεριών  
 Αντανακλώντας φως επάνω στο τραπέζι  
 η λάμψη απ' τα διαμαντικά έσμιγε το είδωλο της,  
 ως χάνονταν από μεταξωτές θήκες, σε ποικίλα και πλούτο :  
 Σκεύη κομψά από φιλντισι κι από χρωματιστό γυαλί·  
 Ανοιχτά, εκεί ενεδρεύαμε τα εξωτικά της μύρα,  
 Κρέμες, πούντρες, υγρά-κεντρίζανε, μεθούσανε  
 και πνίγαν τις αισθήσεις, οι ευωδιές, κι ως τις σκορπούσε ο άνεμος  
 που έπνεε απ' το παράθυρο, ανέβαιναν  
 πλαταίνοντας τις λιγνές φλόγες των κεριών  
 Την κάπνια τους ανεμίζοντας μέσα στη λακεάρια,  
 ενώ στην οροφή άχνες σάλευαν παραστάσεις.  
 Δάση τεράστια των βυθών από χαλκό  
 Καμένο πράσινο και πορτοκαλί, πλαισιωμένα με χρωματιστή πέτρα  
 Εκεί μέσα στο πένθιμο φως ένα δελφίνι κολυμπούσε.  
 Πάνω απ' το τζάκι μια παλαική σε πέτρα ζωγραφιά  
 Καθώς παράθυρο ανοιχτό στη θέα του δάσους

Η μεταμόρφωση της Φιλομήλας, που ένας

αγροίκος βασιλιάς  
 της κούρσεψε την παρθενιά, ακόμα εκεί το αηδόνι  
 την ερημιά πλημμύριζε με την παρθενική φωνή  
 και που φωνάζει ακόμα, κι ακόμα ο κόσμος το γρικά:  
 Jug Jug για βρωμερά αυτιά.  
 Αποκαΐδια κι άλλα των καιρών  
 στους τοίχους ιστορούνται, με σχήματα προσβλέποντας  
 κρατιούνται, και κρατούν, γεμίζοντας σιωπή την κλειστή κάμαρα.  
 Βήματα πάνω στα σκαλιά.  
 Κάτω απ' τη λάμψη των κεριών, κάτω απ' τη βούρτσα  
 άπλωνε τα μαλλιά της με σημάδια οργής  
 Ξεσπάζοντας σε λέξεις, κι υστέρα παραμένοντας σ' εκρηκτική σιωπή.

«Τα νεύρα μου είναι χάλια απόψε. Ναι, χάλια. Μείνε μαζί μου.  
 »Μίλα μου. Γιατί δε μιλάς ποτέ. Μίλα.  
 »Που έχεις το νου σου; Τι σκέφτεσαι; Τι ;  
 »Δε ξέρω πια τί σκέφτεσαι. Σκέψου».  
 Σκέφτομαι πώς βρισκόμουν σε μονοπάτι ποντικών  
 Εκεί που οι νεκροί χάσαν τα κόκκαλα τους.

«Μα τι είναι αυτός ο θόρυβος;  
 Ο άνεμος κάτω απ' την πόρτα.

Μα τι είναι ο θόρυβος αυτός τώρα; Ο άνεμος τι κάνει ;  
 Τίποτα πάλι τίποτα.

Ξέ-

ρεις τίποτα; Βλέπεις τίποτα; Θυμά-

σαι

»Τίποτα;

Θυμάμαι

Αυτά είναι μαργαριτάρια που υπάρξανε τα μάτια του.

»Είσαι ζωντανός, ή όχι ; Υπάρχει τίποτα μες στο κεφάλι σου;

Όμως

Ο Ο Ο Ο αυτό το Σαιζπήριο ράκος

είναι τόσο κομψό

τόσο ευφυές

» Τι θα κάνω τώρα ; τι θα κάνω ;

»Θα ξεπορτίσω καθώς είμαι, και θα γυρνάω στο δρόμο

»Με τα μαλλιά μου κάτω, έτσι. τι θα κάνουμε αύριο;  
 » Τι θα κάνουμε πάντα ;  
 Στις δέκα το ζεστό νερό.  
 Κι' αν βρέχει, κλειστό αυτοκίνητο στις τέσσερις.  
 Και μια παρτίδα σκάκι,  
 Σφίγγοντας μάτια δίχως βλέφαρα και περιμένοντας κτύπο στην πόρτα.  
 Όντας αποστρατεύτηκε της Λίλ ο άντρας, είπα –  
 Διόλου δεν τα μάζησα τα λόγια μου, της είπα ο ίδιος,  
 ΓΡΗΓΟΡΑ ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΕΦΤΑΣΕ Η ΩΡΑ  
 Τώρα ο Άλμπερ ερχεται πίσω, βάλε κάτι κομπό πάνω σου.  
 Θα θέλει να μάθει τι έκανες με κείνα τα λεπτά που σου δώσε

Να βάλεις κάνα δόντι. Έτσι έγινε, είμουνα μπροστά.  
 Σου πέσανε όλα, Λίλ, και πάρε κάνα νόστιμο στολίδι,  
 Είπε, τ' ορκίζομαι, δε υποφέρω πια να σε κυτάζω.  
 Κι όχι λιγότερο κι' εγώ, είπα, και σκέπτομαι το δύστυχη Αλμπέρ,  
 έμεινε τέσσερα χρόνια στο στρατό, διψάει μian άσπρη μέρα,  
 κι αν δεν τη δώσεις συ, θα βρεθούν άλλες, είπα.  
 Ω κάτι υπάρχει, είπε. Κάτι κατάλαβα, είπα.  
 Έτσι θα ξέρω ποιόν να ευχαριστήσω, είπε, και μούριξε ένα βλέμμα ευθύ.

ΓΡΗΓΟΡΑ ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΕΦΤΑΣΕ Η ΩΡΑ

Αν δε σ' αρέσει αυτό, προσπάθησε να τ' αποφύγης, είπα.  
 Άλλες θα τον διαλέγανε και θα τον προτιμούσαν, αν δε μπορείς εσύ.  
 Όμως αν φύγει ο Αλμπέρ, δεν θαναι από έλλειψη ορμήνιας  
 Και θα πρεπε να ντρέπεσαι, είπα, να δείχνεις τόσο αντίκα.  
 (Κι αυτός μονάχα τριάντα ενός)  
 Δε μπορώ να βοηθήσω σ' αυτό, είπε, ρίχνοντας τα μούτρα,  
 Είναι που πήρα αυτά χάπια, για ν' αποβάλλω, είπε.  
 (Ήδη είχε πέντε, κι' από λίγο να πεθάνη στο Γιώργο το νεώτερο.)  
 Ο φαρμακοποιός είπε θα πήγαιναν όλα καλά, όμως πότε δεν ένιωθα έτσι.  
 Εσύ είσαι θεοπάλαβη, είπα.  
 Λοιπόν, κι αν ο Αλμπέρ δε θέλει να σ' αφήσει έρημη, τότε, είπα,

Γιατί παντρεύτηκες μωρέ αφού δεν ήθελες παιδιά ;

ΓΡΗΓΟΡΑ ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΕΦΤΑΣΕ Η ΩΡΑ

Που λές, την Κυριακή αυτή ο Αλμπέρ ήτανε σπίτι, είχαν ζεστό χοιρομέρι  
 Με κάλεσαν στο δείπνο, να δοκιμάσω πόσο νόστιμο είναι ζεστό.

ΓΡΗΓΟΡΑ ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΕΦΤΑΣΕ Η ΩΡΑ

ΓΡΗΓΟΡΑ ΠΑΡΑΚΑΛΩ ΕΦΤΑΣΕ Η ΩΡΑ

Καλ' νύχτα Μπίλ. Καλ' νύχτα Λού. Καλ' νύχτα Μαίη. Καλ' νύχτα. Τά τά. Καλ' νύχτα. Καλ' νύχτα.  
 Καλή νύχτα, κυρίες, καλή νύχτα, γλυκιές κυρίες, καλή νύχτα, καλή νύχτα.

## Γ. ΤΟ ΚΗΡΥΓΜΑ ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ

Σπασμένη η σκηνή του ποταμού. Τα στερνά φύλλα αρπάζονται και βυθίζονται στην υγρή όχθη. Ο άνεμος



Τη σκοτεινή ξετρέχει γης, χωρίς να τον ακούει κανείς. Οι νύμφες πια  
φευγάτες.  
Κύλα γλυκά, καλέ μου Τάμεσι, μέχρι που να τελειώσω το τραγούδι μου  
Δε σέρνει το ποτάμι πια, άδειες μποτίλιες, χαρτιά από σάντουιτς  
μεταξωτά μαντήλια, χαρτονοκούτια, κι αποτσίγαρα  
ή άλλες μαρτυρίες καλοκαιριάτικων νυχτών. Οι νύμφες πια  
φευγάτες  
κι οί φίλοι τους-οι ανέμελοι κληρονόμοι  
των διευθυντών της πόλης-  
φευγάτοι, χωρίς ν' αφήσουν την αντρέσσα τους.  
Πλάϊ στα ύδατα του Λέμαν, κάθησα χάμω κι έκλαψα ...  
Κύλα γλυκά, καλέ μου Τάμεσι, μέχρι που να τελειώσω το τραγούδι μου  
Κύλα γλυκά, καλέ μου Τάμεσι, γιατί μήτε φωνάζω μήτε μιλώ πολύ.  
Μα πίσω μου αγροικώ φύσημα κρύο  
τριγμό κοκκάλων, καγχασιμούς που μου τρυπούν  
τ' αυτιά.  
Ένα ποντίκι έρπει απαλά μές στη χλωρίδα  
σέρνοντας τη γλοιώδη του κοιλιά πάνω στην όχθη  
Τότε που ψάρευα στο θλιβερό κανάλι  
ολόκληρη μια νύχτα του χειμώνα, πίσω απ' το γκάζι.  
Ρεμβάζοντας στον βασιλιά αδερφού μου το ναυάγιο  
στο θάνατο του βασιλιά πατέρα μου, πριν από κείνον.  
Άσπρα κορμιά γυμνά χάμω στη νοτισμένη γη  
κι οστά ριγμένα στο ξερό δάπεδο μιας σοφίτας  
που τρίζουν απ' του ποντικού το πόδι πότε πότε.  
Μ' ακούω ακόμη πίσω μου χρόνο με χρόνο  
ήχο από κλάζον και μοτέρ, εκείνα που θα φέρουν  
την άνοιξη τον Sweeney στην κυρά Πόρτερ.  
Ω η σελήνη ήταν λαμπρά επάνω απ' τη μητέρα Πόρτερ  
πάνω απ' τη θυγατέρα Πόρτερ  
που κάνουνε ποδόλουτρα με σόδα γουότερ.  
E o ces voix d' enfants, chantant dans la coupole!  
Τουίτ Τουίτ Τουίτ  
Jug jug jug jug jug jug  
της κούρσεψε την παρθενιά

Tereu

Χιμαρική πολιτεία  
κάτω απ' τη σκούρα καταχνιά χειμερινού μεσημεριού  
Ο κύριος Ευγενίδης, έμπορος απ' τη Σμύρνη  
αζούριστος, με τσέπη φουσκωμένη από σταφίδες  
Τσίφ Λόντρα, έναντι φορτωτικών  
Με ρώτησε, σε χυδαία γαλλικά  
για γεύμα στο Cannon Street Hotel  
κι ύστερα για γουήκεντ στο Μέτροπολ

Στην ώρα τη μενεξεδιά, όταν μάτια και ράχες  
Απ' τα γραφεία υψώνονται, τότε που η ανθρωπομηχανή  
πάλαι και περιμένει  
όπως ταξίμετρο σ' αναμονή  
Εγώ ο Τειρεσίας, ο τυφλός, ανάμεσα σε δυο ζωές καρδιοχτυπώντας  
γέροντας, με κρεμάμενα γυναικεία στήθη, διακρίνω  
μέσα στη δειλινή ώρα, την ώρα την νυχτερινή που σπρώχνει  
προς το σπιτικό, που οδηγεί το ναυτικό στο σπίτι του απ' τη θάλασσα,  
στο σπίτι τη δακτυλογράφο την ώρα του τσαγιού, να σιγουρίσει  
ν' ανάψει τη θερμάστρα της, ν' απλώσει τα φαγιά στη λαμαρίνα.  
Έξω από το παράθυρο προκλητικά απλωμένα  
τα εσώρουχα της στέγνωσαν μόλις τ' άφησαν οι στερνές αχτίνες

του Ήλιου

και στο ντιβάνι στοιβαγμένα-το βράδυ είναι κρεβάτι της-  
 Κάλτσες, παντόφλες, νυχτικιές, σουτιέν.  
 εγώ ο Τειρεσίας, γέροντας άνθρωπος, με στήθεια κρεμασμένα  
 πρόβλεψα τη σκηνή, μάντεψα τη συνέχεια  
 Εγώ πάλι περίμενα τον ξένο που ανάμεναν  
 αυτόν το νεαρό δανδή, που νάτος μπαίνει  
 σε μικροπραχτορεία υπάλληλος, με θράσος όσο παίρνει  
 ένας μπασκλάς που η πεποίθησή του πάει  
 όπως ψηλό καπέλλο σε παραλή του Braford, που τον παρά φυσάει.  
 Τον ευνοεί πολυ ο καιρός, καθώς το εικάζει  
 Το δείπνο τέλειωσε κι αυτή αποσταμένη μοιάζει  
 με προστυχοχαϊδέματα ζητάει να τήνε μπλέξει  
 που ακόμα είν' ελαφρά, ώσμε κι αυτή να στέρξει  
 ανάβοντας της ρίχνεται στα ίσα  
 τα χέρια του την ψάχνουνε με λύσα  
 η ματαιοδοξία του τον πόθο της δεν απαιτεί  
 ακόμα κι η αδιαφορία της του είναι καλοδεχτή  
 -Κι εγώ ο Τειρεσίας που τάχω αυτά υποφέρει  
 τα ίδια ακριβώς, στο ίδιο ντιβάνι, στα ίδια μέρη.  
 Εγώ που κάθησα στις Θήβες υπό τον ίσκιο των τειχών  
 και διάβηκα ανάμεσα στους πύο χυδαίους των νεκρών.  
 Φεύγοντας ένα προστατευτικό φιλί της δίνει  
 και ψηλαφεί το δρόμο του, βρίσκοντας σκάλα σκοτεινή.  
 Γυρίζει και κυτάζεται για λίγο στον καθρέφτη  
 ο φίλος της σάν μάκρυνε πέρα στα σκοτεινά  
 και τούτη η μισοκάμωτη σκέψη απ' το νου της πέφτει:  
 Ωραία, τέλειωσε κι αυτό· τη γλύτωσα φτηνά ...  
 Όταν μια νόστιμη κυρά ενδόσει σ' έναν πειρασμό  
 βαδίζει μες στην κάμαρα σαν απομείνει μόνη,  
 μ' αυτόματες κινήσεις τα μαλλιά της στρώνει  
 βάζει μια πλάκα στο γραμμόφωνο.

Σύρθηκε τούτη η μουσική σε μένα πάνω απ' τα νερά,  
 Σ' όλο το Strand, πάνω στην Queen Victorie street.  
 Ω πόλη πόλη, μπορώ ν' ακούω κάποτε  
 έξω από κάποιο λαϊκό μπάρ στη Lower Thames street,  
 το ευχάριστο κλαψάρισμα του μαντολίνου  
 θόρυβο και κουβέντες από μέσα  
 Το μεσημέρι που οι ψαράδες τεμπελεύουν τότε που οι τοίχοι  
 του Μεγάλου Μάρτυρος κρατούν  
 μιαν ανεξήγητη λαμπρότητα από λευκό Ιωνικό και χρυσαφί  
 Το ποτάμι ιδρώνει  
 λάδι και πίσσα  
 Τις βάρκες κυλάει  
 το ρεύμα στα χάη  
 Κόκκινα ιστία  
 στην άπνια, κουνιούνται σε ξάρτια βαριά  
 Πλένονται οι βάρκες  
 Πλέουνε ξύλα  
 μέχρι το Γκρήνουιτς πέρα  
 μετά το σκυλονήσι  
 Weialala leia  
 Weialala leialala  
 Ελισάβετ και Λειζάστερ  
 τραβούν κουπιά

Η πρύμνη σχεδιάζει

αχιβάδα χρυσή  
 κόκκινη και χρυσή  
 Η ρότα που αφρίζει

τα κύματα σκίζει  
 Ο νοτιάς κατεβαίνει  
 και στο ποτάμι σέρνει  
 τον ήχο μιας καμπάνας  
 Άσπροι πύργοι  
 Weialala leia  
 Weialala leialala

» Τραμ και σκονισμένα δέντρα.  
 » Το Highbury με γέννησε. Το Richmond και το Kew  
 Μ' αφάνισαν. Στο Richmond κράταγα τα γόνατα ψηλά  
 πλαγιαίζοντας στο πάτωμα κάποιας στενής σχεδίας ...

» Τα πόδια μου είναι στο Moorgate, κι η καρδιά μου  
 κάτω απ' τα πόδια μου. Μετά το επεισόδιο  
 έκλαιγε κείνος. Υποσχέθηκε, νέο ξεκίνημα,  
 εγώ δεν το σχολίασα, γιατί θα δυσφορούσα;

» Στις αμμουδιές του Moorgate  
 Δε μπορώ να συνδέσω  
 το τίποτα με το τίποτα.  
 Τα σπασμένα νύχια των βρώμικων χεριών.  
 Ο λαός μου ταπεινός λαός που περιμένει  
 Τίποτα

Λα λα

Τότε στην Καρχηδόνα έφτασα  
 φλεγόμενος φλεγόμενος φλεγόμενος φλεγόμενος  
 Ω Κύριε εσύ γενναιότατε μ' έδιωξες  
 Ω Κύριε εσύ γενναιότατε

Φλεγόμενος

#### Δ. ΠΝΙΓΜΟΣ

Ο Φληβάς απ' τη Φοινίκη, που θαλασσοπνιγμένος  
 πριν δεκαπέντε μέρες άφησε τη ζωή  
 κέρδητα και ζημίες τάχει απολησμονήσει  
 και τις κραυγές των γλάρων και φουσκοθαλασσιά  
 Ένα υποβρύχιο ρεύμα σε μια βουή του πήρε  
 ως και τα κόκκαλα του,  
 Πέφτοντας είδε μέσα στη δίνη να περνάει  
 Τ' όραμα της ζωής του, Ιουδαίος ή Εθνικός  
 εσύ που όλο πασχίζεις σκουμμένος στο τιμόνι  
 κάπου να βρεις λιμάνι σγουρό ν' απαγκιάσεις  
 το Φληβά λίγο στοχάσου  
 που σαν εσένα υπήρξε και νέος κι ωραίος πολύ.

#### Ε. ΤΙ ΕΠΙΕ Η ΒΡΟΝΤΗ

Μετά απ' τις φλόγες των πυρσών στα ιδρωμένα πρόσωπα  
 Μετά από την παγερή σιωπή στους κήπους  
 Από την αγωνία μετά στα πέτρινα τοπία

Κραυγή κι αλαλαγμός  
 Ανάχτορο και φιλακή κι' αντίλαλος  
 εαρινής βροντής πάνω στα μακρινά βουνά  
 Εκείνος που ήταν ζωντανός τώρα είναι πεθαμένος  
 Μείς πούμασταν οι ζωντανοί τώρα σιγοπεθαίνουμε  
 με λίγη υπομονή.  
 Εδώ δε βρίσκεται νερό μονάχα πέτρα  
 Πέτρα κι όχι νερό κι ο αμμάδης δρόμος  
 Δρόμος που ανοίγεται ψηλά μέσα από τα βουνά  
 Που είναι από πέτρα δίχως μια στάλα νερού  
 Άν βρίσκονταν εκεί νερό θα μέναμε να πίνουμε  
 Να μείνεις πώς, πώς να σκεφτείς ανάμεσα στην πέτρα  
 ξερός ο ιδρώτας και τα πόδια μες στην άμμο  
 αν στάλιαζε εκεί νερό ανάμεσα στην πέτρα  
 Νεκρό στόμα βουνίσιο με δόντια σφαλιστά που δε μπορεί να φτύσει  
 Εδώ να μείνεις δε μπορείς να σταθείς ή να πλαγιάσεις  
 Εκεί δε μένει ούτε η σιωπή επάνω στα βουνά

Αλλά σκληρή στέρφα βροντή που δε γεννάει βροχή  
 εκεί δε μένει ούτε η ερμιά επάνω στα βουνά  
 Μα κόκκινες φάτσες θλιβερές που γρυλίζουν και μορφάζουν  
 Άν εκεί βρίσκονταν νερό

**Και** όχι πέτρα  
 Άν ήταν εκεί πέτρα  
 Μα και νερό  
 Και νερό  
 Μια φλέβα  
 Μια λίμνη μες στην πέτρα  
 Άν ήτανε κι ήχος νερού εκεί μονάχα  
 Όχι τζιτζίκι  
**Και** ξερό χόρτο που τραγουδάει  
 Μα ήχος νερού πάνω στην πέτρα  
 Εκεί που η ερημίτισα κίχλη ψέλνει πάνω στα πεύκα  
 Ντριπ Ντριπ Ντριπ Ντριπ Ντριπ Ντριπ Ντριπ  
 Μα εκεί δε βρίσκεται νερό.

Ποιος είναι ο τρίτος που βαδίζει πάντα πλάι σου  
 Όταν μετράω, είμαστε μόνο εσύ κι εγώ  
 Μα όταν ξεκρίνω μακριά στον άσπρο δρόμο  
 είναι ένας άλλος πλάι σου πάντα που περπατεί  
 Γλιστρώντας κουκουλώνεται σ' ένα μανδύα γκριζο  
 άντρας αν είναι η γυναίκα δε γνωρίζω  
 -Μ' αυτός ποιός είναι από τ' άλλο σου πλευρό;  
 Ποιος είναι ο ήχος πάνω στον αγέρα  
 ψίθυρος θρηνωδίας μητρικής  
 Ποιά είναι τα κουκουλωμένα στίφη που πλημμυράνε  
 Τις αχανείς πεδιάδες, που σκουντουφλάνε στα χαντάκια  
 και που πληγώνονται μονάχα άπ' την επίπεδη γραμμή των οριζόντων.  
 Η πολιτεία πιά είναι πάνω στα βουνά  
 που τρίζει, μεταμορφώνεται και σπάζει μέσ στον αγέρα το μενεξελί  
 Πύργοι πού πέφτουν  
 Ιερουσαλήμ Αθήνα Αλεξάνδρεια  
 Βιέννη Λονδίνο

Χιμαιρικές

Γυναίκα λύνει τις μακρυές κατάμαυρες πλεξίδες  
 και μέλπει ως κρούονται οι χορδές αυτές μια μουσική  
 μ' όψεις νηπίων μέσ στο φως το βιολετί  
 πετούν σφυρίζοντας μακάβριες νυχτερίδες

κι ανάστροφες στο μελανό τοίχο κατηφορίζανε  
Και στον αγέρα υψώνονταν πύργοι πάνω και κάτω  
ηχώντας μ' υπομνηστικά σήμαντρα, που κρατούν τις ώρες  
Και τραγουδιστικές φωνές ανάβλυζαν απ' τις στεγνές στέρνες  
και τα ξερά πηγάδια.

Σ' αυτή την έκπτωτη σπηλιά στο μέσο των βουνών  
Στ' άρρωστο φεγγαρόφωτο, η γλόη τραγουδάει  
Στ' ανασκαμμένα μνήματα, γύρω στο παρεκκλήσι  
είναι ένα παρεκκλήσι εκεί άδειο, τ' ανέμου σκίτη.  
Χωρίς παράθυρα, με μια πόρτα πού πάει να πέσει,  
Οστά ξερά δεν βλέπουν πια κανένα.  
Μονάχα ένας πετεινός επάνω στη δεντροσκεπή  
Κο κο ρίκο κο κο ρίκο  
Στην έκλαμψη της αστραπής. Ύστερα μια υγρή πνοή  
που έφερνε τη βροχή.

Ο Γάγγης εχαμήλωσε, κι η φυλλωσιά η ανάρια  
Περίμενε βροχή, ενώ τα μαύρα σύγγεφα  
σταλιάζανε μακριά, πάνω στο Χιμοβάντη.  
Η ζούγκλα συνταράχτηκε και καμπουριάζει σιωπηλά.  
Μίλησε τότες ή βροντή

Da

Datta τι έχουμε δόσει;

Φίλοι μου, αίμα που την καρδιά μου πνίγει  
η φοβερή τόλμη μιας μοναχά στιγμής που δόθηκα  
που ένας αιώνας σύνεσης δε μπορεί να επανορθώσει  
Όμως μ' αυτήν, και μόνο, υπήρξαμε  
που μήτε θα την βρεις μες στις νεκρολογίες μας  
μήτε σε μήμες που η στοργική αράχνη έχει σκεπάσει  
ή κάτω από σφραγίδες σκισμένες από το δικαστικό  
μες στ' άδεια μας δωμάτια

Da

Dayadhvam: Άκουσα το κλειδί

να στρίβει μια φορά στην πόρτα, να στρίβει μόνο μια φορά  
Νοιαζόμαστε για το κλειδί, ο καθείς στη φυλακή του  
Η έγνοια μας για το κλειδί, μαρτυράει μια φυλακή  
Μόνο κατά το σούρουπο, αιθέριοι θρύλοι  
δίνουν ζωή για λίγο σ' ένα χαμένο Κοριολανό

DA

Damyata: Η βάρκα έδοσε απόκριση

χαρούμενη, στο χέρι που έμπειρα οδηγεί ιστίο και κουπί

Η θάλασσα κάλμα, η καρδιά σου θα

αποκρίνονταν

χαρούμενα, στο κάλεσμα, πάλλοντας υποταχτικά

σε χέρια που εξουσιάζουν

Κάθησα στην άκρογαλιά

ψαρεύοντας, με την άνδρη πίσω μου πεδιάδα  
λοιπόν θα βάλω κάποτε τις γαίες μου σε τάξη;

Το London Bridge σωριάζεται σωριάζεται σωριάζεται

Poi s' ascose nel foco che gli affina

Quando fiam uti chelidon- ω χελιδόνι χελιδόνι.

Le Prince d' Aquitaine a la tour abolie

Τα συντρίμια τούτα στύλωσα, στα ερείπια μου ενάντια

πως να στα συνταιριάσω. Ο τρελλός Ιερώνυμος νατος πάλι.

Datta Dayadnvm. Damyata.

Snantih Shantih Snantih

Μετάφραση: Γ. Σαράντης

THE HOLLOW MEN

1925

*Mistah Kurtz—he dead.*

## *The Hollow Men*

*A penny for the Old Guy*

### I

We are the hollow men  
 We are the stuffed men  
 Leaning together  
 Headpiece filled with straw. Alas!  
 Our dried voices, when  
 We whisper together  
 Are quiet and meaningless  
 As wind in dry grass  
 Or rats' feet over broken glass  
 In our dry cellar

Shape without form, shade without colour,  
 Paralysed force, gesture without motion;

Those who have crossed  
 With direct eyes, to death's other Kingdom  
 Remember us—if at all—not as lost  
 Violent souls, but only  
 As the hollow men  
 The stuffed men.

### II

Eyes I dare not meet in dreams  
 In death's dream kingdom  
 These do not appear:  
 There, the eyes are



Sunlight on a broken column  
 There, is a tree swinging  
 And voices are  
 In the wind's singing  
 More distant and more solemn  
 Than a fading star.

Let me be no nearer  
 In death's dream kingdom  
 Let me also wear  
 Such deliberate disguises  
 Rat's coat, crowskin, crossed staves  
 In a field  
 Behaving as the wind behaves  
 No nearer—

Not that final meeting  
 In the twilight kingdom

III

This is the dead land  
 This is cactus land  
 Here the stone images  
 Are raised, here they receive  
 The supplication of a dead man's hand  
 Under the twinkle of a fading star.

Is it like this  
 In death's other kingdom  
 Waking alone  
 At the hour when we are

Trembling with tenderness  
 Lips that would kiss  
 Form prayers to broken stone.

## IV

The eyes are not here  
 There are no eyes here  
 In this valley of dying stars  
 In this hollow valley  
 This broken jaw of our lost kingdoms

In this last of meeting places  
 We grope together  
 And avoid speech  
 Gathered on this beach of the tumid river

Sightless, unless  
 The eyes reappear  
 As the perpetual star  
 Multifoliate rose  
 Of death's twilight kingdom  
 The hope only  
 Of empty men.

## V

*Here we go round the prickly pear  
 Prickly pear prickly pear  
 Here we go round the prickly pear  
 At five o'clock in the morning.*

Between the idea

And the reality  
 Between the motion  
 And the act  
 Falls the Shadow

*For Thine is the Kingdom*

Between the conception  
 And the creation  
 Between the emotion  
 And the response  
 Falls the Shadow

*Life is very long*

Between the desire  
 And the spasm  
 Between the potency  
 And the existence  
 Between the essence  
 And the descent  
 Falls the Shadow

*For Thine is the Kingdom*

For Thine is  
 Life is  
 For Thine is the

*This is the way the world ends  
 This is the way the world ends  
 This is the way the world ends  
 Not with a bang but a whimper.*

## ΟΙ ΚΟΥΦΙΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ

Κύριο Κουρτζ – πέθανε"  
Μια δεκάρα για τον Γέρο-Γκάη

A´

Είμαστε οι κούφιοι άνθρωποι  
Είμαστε οι παραγεμισμένοι άνθρωποι  
Που σκύβουμε μαζί.  
Καύκαλα μ'άχερα γεμάτα. αλίμονο!  
Οι στεγνές μας φωνές  
Σαν ψιθυρίζουμε μαζί  
Είναι ήσυχες και ασήμαντες  
Σαν τον αγέρα στο ξερό χορτάρι  
Ή σε σπασμένα γυαλικά των ποντικών το ποδάρι  
Μες στο ξερό μας το κελάρι.

Μορφή χωρίς σχήμα, σκιά χωρίς χρώμα,  
Παραλυμένη δύναμη, γνέψιμο χωρίς κίνηση

Εκείνοι που ταξίδεψαν  
Με ίσιες ματιές στου θανάτου την άλλη Βασιλεία  
Μας θυμούνται —α! θυμούνται—όχι σα να 'μαστε  
χαμένες  
Παράφορες ψυχές, μα μοναχά  
Οι κούφιοι άνθρωποι  
Οι παραγεμισμένοι άνθρωποι.

B´

Μάτια που δεν μπορώ ν' αντικρίσω στα όνειρα  
Στου θανάτου τη βασιλεία των ονείρων  
Α ν τ ά δεν φανερώνονται.  
Εκεί, τα μάτια είναι  
Ήλιος σε σπασμένη στήλη  
Εκεί, ένα δέντρο σείεται  
Και οι φωνές είναι  
Στου αγέρα το τραγούδισμα  
Πιό απόμακρες, πιο επίσημες  
Από τ'άστρο που σβήνει.

Ας μην έρθω κοντύτερα  
 Στου θανάτου τη βασιλεία των ονείρων  
 Κι ας φορέσω ακόμη  
 Τέτοια μελετημένα μασκαρέματα  
 Ποντικού, τομάρι, κόρακα πετσί, σταυρωτά ραβδιά  
 Σ' ένα χωράφι  
 Κάνοντας όπως κάνει ο άνεμος  
 Όχι κοντύτερα—

Όχι το τελευταίο τούτο συναπάντημα  
 Στη δειλινή βασιλεία

Γ '

Τούτη είναι η πεθαμένη χώρα  
 Τούτη είναι του κάκτου χώρα  
 Εδώ τα πέτρινα ομοιώματα  
 Υψώνονται, εδώ είναι που δέχονται  
 Την ικεσία του χεριού ενός πεθαμένου  
 Κάτω από το παίξιμο του άστρου που σβήνει.

Ετσι είναι τα πράγματα  
 Στου θανάτου την άλλη βασιλεία  
 Ευπνός μοναχός  
 Την ώρα εκείνη  
 που τρέμεις τρυφερός  
 Χείλια που θα φιλούσαν  
 Δεν προσευχές στη σπασμένη πέτρα.

Δ '

Δεν είναι εδώ τα μάτια  
 Εδώ δεν είναι μάτια  
 Στο λαγκάδι των άστρων που πεθαίνουν  
 Στο κούφιο αυτό λαγκάδι  
 Τούτη η σπασμένη σιαγών απ' τις χαμένες βασιλείες  
 μας

Στο τελευταίο τούτο συναπάντημα  
 Μαζί ψηλαφούμε  
 Και αποφεύγουμε τα λόγια  
 Μαζεμένοι στην άκρη του φουσκωμένου ποταμιού

Χωρίς βλέμμα, εκτός  
 Αν ξαναφανούν τα μάτια

Σαν τ'άστρο το αιώνιο  
 Το εκατόφυλλο ρόδο  
 Της δειλινής βασιλείας του θανάτου  
 Η ελπίδα μόνο  
 Άδειων ανθρώπων.

Ε΄

Γύρω-γύρω όλοι  
 Στη μέση το Φραγκόσυκο φραγκόσυκο  
 Γύρω-γύρω όλοι  
 Στις πέντε την αυγή

Ανάμεσα στην ιδέα  
 Και στο γεγονός  
 Ανάμεσα στην κίνηση  
 Και στη πράξη  
 Η Σκιά πέφτει

Ότι Σου εστίν η Βασιλεία

Ανάμεσα στη σύλληψη  
 Και στη δημιουργία  
 Ανάμεσα στη συγκίνηση  
 Και στην ανταπόκριση  
 Η Σκιά πέφτει

Είναι η ζωή μακριά πολύ

Ανάμεσα στον πόθο  
 Και στον σπασμό  
 Ανάμεσα στη δύναμη  
 Και στην ύπαρξη  
 Ανάμεσα στην ουσία  
 Και στην κάθοδο  
 Η Σκιά πέφτει

Ότι Σου εστίν η Βασιλεία

Ότι Σου εστίν  
 Είναι η ζωή  
 Ότι Σου εστίν η..

Έτσι τελειώνει ο κόσμος  
 Έτσι τελειώνει ο κόσμος

Έτσι τελειώνει ο κόσμος  
Όχι με έναν βρόντο μα μ' ένα λυγμό.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:Γ. ΣΕΦΕΡΗ.

ΟΙ ΚΟΥΦΙΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ

I

Εκείνοι που πέρασαν  
Μ' ολόισιο βλέμμα στου θανάτου το άλλο Βασίλειο  
Μας θυμούνται-αν ποτέ-όχι σα χαμένες,  
Βίαιες ψυχές, αλλά μονάχα  
Σαν κούφιους ανθρώπους,  
Παραγεμισμένους ανθρώπους.

II

Μάτια που δεν τολμώ σ' όνειρα ν' αντικρίσω,  
Στου θανάτου το άλλο βασίλειο  
Δε φαίνονται αυτά:  
Εκεί τα μάτια είναι  
Ηλιόφως σε σπασμένη κολώνα  
Εκεί ένα δέντρο λικνίζεται  
Κι' οι φωνές είναι  
Στο τραγούδι του ανέμου  
Πιο μακρινές κι' επίσημες απόνα  
Αστέρι που σβήνει.

Ας μην είμαι σιμώτερα  
Στου θανάτου τ' ονειρευτό βασίλειο,  
Κι' ας φορέσω κι εγώ  
Τέτοια περισπούδαστα μασκαρέματα,  
Ποντικογούνα, κορακόδερμα, σταυρωτές βέργες  
Σ' ένα χωράφι,  
Να φέρομαι όπως φέρεται ο άνεμος,  
Όχι σιμώτερα-  
Όχι εκείνη η τελική συνάντηση  
Στο λυκόφωτο βασίλειο.

III





*Ash Wednesday**I*

Because I do not hope to turn again  
 Because I do not hope  
 Because I do not hope to turn  
 Desiring this man's gift and that man's scope  
 I no longer strive to strive towards such things  
 (Why should the aged eagle stretch its wings?)  
 Why should I mourn  
 The vanished power of the usual reign?

Because I do not hope to know again  
 The infirm glory of the positive hour  
 Because I do not think  
 Because I know I shall not know  
 The one veritable transitory power  
 Because I cannot drink  
 There, where trees flower, and springs flow, for there is  
     nothing again

Because I know that time is always time  
 And place is always and only place  
 And what is actual is actual only for one time  
 And only for one place  
 I rejoice that things are as they are and  
 I renounce the blessed face  
 And renounce the voice  
 Because I cannot hope to turn again  
 Consequently I rejoice, having to construct something  
 Upon which to rejoice

And pray to God to have mercy upon us  
And I pray that I may forget  
These matters that with myself I too much discuss  
Too much explain  
Because I do not hope to turn again  
Let these words answer  
For what is done, not to be done again  
May the judgement not be too heavy upon us

Because these wings are no longer wings to fly  
But merely vans to beat the air  
The air which is now thoroughly small and dry  
Smaller and dryer than the will  
Teach us to care and not to care  
Teach us to sit still.

Pray for us sinners now and at the hour of our death  
Pray for us now and at the hour of our death.

## II

Lady, three white leopards sat under a juniper-tree  
 In the cool of the day, having fed to satiety  
 On my legs my heart my liver and that which had been  
     contained  
 In the hollow round of my skull. And God said  
 Shall these bones live? shall these  
 Bones live? And that which had been contained  
 In the bones (which were already dry) said chirping:  
 Because of the goodness of this Lady  
 And because of her loveliness, and because  
 She honours the Virgin in meditation,  
 We shine with brightness. And I who am here dissembled  
 Proffer my deeds to oblivion, and my love  
 To the posterity of the desert and the fruit of the gourd.  
 It is this which recovers  
 My guts the strings of my eyes and the indigestible portions  
 Which the leopards reject. The Lady is withdrawn  
 In a white gown, to contemplation, in a white gown.  
 Let the whiteness of bones atone to forgetfulness.  
 There is no life in them. As I am forgotten  
 And would be forgotten, so I would forget  
 Thus devoted, concentrated in purpose. And God said  
 Prophecy to the wind, to the wind only for only  
 The wind will listen. And the bones sang chirping  
 With the burden of the grasshopper, saying

Lady of silences  
 Calm and distressed  
 Torn and most whole  
 Rose of memory

Rose of forgetfulness  
Exhausted and life-giving  
Worried reposeful  
The single Rose  
Is now the Garden  
Where all loves end  
Terminate torment  
Of love unsatisfied  
The greater torment  
Of love satisfied  
End of the endless  
Journey to no end  
Conclusion of all that  
Is inconclusible  
Speech without word and  
Word of no speech  
Grace to the Mother  
For the Garden  
Where all love ends.

Under a juniper-tree the bones sang, scattered and shining  
We are glad to be scattered, we did little good to each other,  
Under a tree in the cool of the day, with the blessing of sand,  
Forgetting themselves and each other, united  
In the quiet of the desert. This is the land which ye  
Shall divide by lot. And neither division nor unity  
Matters. This is the land. We have our inheritance.

### III

At the first turning of the second stair  
 I turned and saw below  
 The same shape twisted on the banister  
 Under the vapour in the fetid air  
 Struggling with the devil of the stairs who wears  
 The deceitful face of hope and of despair.

At the second turning of the second stair  
 I left them twisting, turning below;  
 There were no more faces and the stair was dark,  
 Damp, jagged, like an old man's mouth drivelling, beyond  
     repair,  
 Or the toothed gullet of an aged shark.

At the first turning of the third stair  
 Was a slotted window bellied like the fig's fruit  
 And beyond the hawthorn blossom and a pasture scene  
 The broadbacked figure drest in blue and green  
 Enchanted the maytime with an antique flute.  
 Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,  
 Lilac and brown hair;  
 Distraction, music of the flute, stops and steps of the mind  
     over the third stair,  
 Fading, fading; strength beyond hope and despair  
 Climbing the third stair.

Lord, I am not worthy  
 Lord, I am not worthy

but speak the word only.

## IV

Who walked between the violet and the violet  
 Who walked between  
 The various ranks of varied green  
 Going in white and blue, in Mary's colour,  
 Talking of trivial things  
 In ignorance and in knowledge of eternal colour  
 Who moved among the others as they walked,  
 Who then made strong the fountains and made fresh the  
     springs

Made cool the dry rock and made firm the sand  
 In blue of larkspur, blue of Mary's colour,  
 Sovegna vos

Here are the years that walk between, bearing  
 Away the fiddles and the flutes, restoring  
 One who moves in the time between sleep and waking,  
     wearing

White light folded, sheathed about her, folded.  
 The new years walk, restoring  
 Through a bright cloud of tears, the years, restoring  
 With a new verse the ancient rhyme. Redeem  
 The time. Redeem  
 The unread vision in the higher dream  
 While jewelled unicorns draw by the gilded hearse.

The silent sister veiled in white and blue  
 Between the yews, behind the garden god,

Whose flute is breathless, bent her head and signed but  
spoke no word

But the fountain sprang up and the bird sang down  
Redeem the time, redeem the dream  
The token of the word unheard, unspoken

Till the wind shake a thousand whispers from the yew

And after this our exile

## V

If the lost word is lost, if the spent word is spent  
 If the unheard, unspoken  
 Word is unspoken, unheard;  
 Still is the unspoken word, the Word unheard,  
 The Word without a word, the Word within  
 The world and for the world;  
 And the light shone in darkness and  
 Against the Word the unstilled world still whirled  
 About the centre of the silent Word.

O my people, what have I done unto thee.

Where shall the word be found, where will the word  
 Resound? Not here, there is not enough silence  
 Not on the sea or on the islands, not  
 On the mainland, in the desert or the rain land,  
 For those who walk in darkness  
 Both in the day time and in the night time  
 The right time and the right place are not here  
 No place of grace for those who avoid the face  
 No time to rejoice for those who walk among noise and  
 deny the voice

Will the veiled sister pray for  
 Those who walk in darkness, who chose thee and oppose thee,  
 Those who are torn on the horn between season and season,  
 time and time, between  
 Hour and hour, word and word, power and power, those  
 who wait



In darkness? Will the veiled sister pray  
For children at the gate  
Who will not go away and cannot pray:  
Pray for those who chose and oppose

O my people, what have I done unto thee.

Will the veiled sister between the slender  
Yew trees pray for those who offend her  
And are terrified and cannot surrender  
And affirm before the world and deny between the rocks  
In the last desert between the last blue rocks  
The desert in the garden the garden in the desert  
Of drouth, spitting from the mouth the withered apple-seed.

O my people.

## VI

Although I do not hope to turn again  
 Although I do not hope  
 Although I do not hope to turn

Wavering between the profit and the loss  
 In this brief transit where the dreams cross  
 The dreamcrossed twilight between birth and dying  
 (Bless me father) though I do not wish to wish these things  
 From the wide window towards the granite shore  
 The white sails still fly seaward, seaward flying  
 Unbroken wings

And the lost heart stiffens and rejoices  
 In the lost lilac and the lost sea voices  
 And the weak spirit quickens to rebel  
 For the bent golden-rod and the lost sea smell  
 Quickens to recover  
 The cry of quail and the whirling plover  
 And the blind eye creates  
 The empty forms between the ivory gates  
 And smell renews the salt savour of the sandy earth

This is the time of tension between dying and birth  
 The place of solitude where three dreams cross  
 Between blue rocks  
 But when the voices shaken from the yew-tree drift away  
 Let the other yew be shaken and reply.

Blessèd sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of  
the garden,

Suffer us not to mock ourselves with falsehood

Teach us to care and not to care

Teach us to sit still

Even among these rocks,

Our peace in His will

And even among these rocks

Sister, mother

And spirit of the river, spirit of the sea,

Suffer me not to be separated

And let my cry come unto Thee.

*T. S. Eliot*

*Η ΤΕΤΑΡΤΗ ΤΩΝ ΤΕΦΡΩΝ*

Μια και δεν ελπίζω να ξαναγυρίσω  
 μια και δεν ελπίζω  
 μια και δεν ελπίζω να γυρίσω  
 ποθώντας τούτου τ' ανθρώπου τη χάρη κείνου τη λαμπρή φήμη  
 δεν προσπαθώ να προσπαθήσω σ' αυτά τα πράγματα να φτάσω  
 (γιατί ο γερασμένος αϊτός ν' απλώσει τα φτερά του;)   
 γιατί να θρηνώ  
 την αφανισμένη ισχύ βασιλείας κοινής;

Μια και δεν ελπίζω να ξαναγνωρίσω  
 την αδυνατισμένη δόξα της θετικής ώρας  
 μια και δε συλλογιέμαι  
 μια και ξέρω πως δε θα μάθω  
 τη μόνη αληθινή πρόσκαιρη ισχύ  
 μια και δε μπορώ να πιω  
 εκεί, όπου δεντρά ανθούν, και ρέουνε πηγές,  
 γιατί τίποτε δε γίνεται ξανά

μια και γνωρίζω πως χρόνος είναι πάντα χρόνος  
 και τόπος πάντα και μόνο τόπος  
 και το σύγχρονο σύγχρονο μόνο μια φορά  
 και μόνο σ' ένα τόπο  
 χαίρομαι που είν' τα πράγματα ως είναι  
 και παραιτούμαι απ' το ευλογημένο πρόσωπο  
 μια και δεν ελπίζω να ξαναγυρίσω  
 χαίρομαι, συνεπώς πούχω να χτίσω κάτι  
 που να 'ναι της χαράς μου το αντικείμενο

και παρακαλώ τον Θεό να μας ευπλαχυνθεί  
 στην προσευχή μου ζητώ να μου επιτραπεί να λησμονήσω  
 αυτό το ζήτημα που με τον εαυτό μου πολύ σχολιάζω  
 πολύ εξηγώ  
 μια και δεν ελπίζω να ξαναγυρίσω  
 ας μαρτυρήσουν ετούτα μου τα λόγια  
 γι' αυτό που έγινε, να μην ξαναγίνει  
 είθε η κρίση να μην πέσει απάνου μας πολύ βαριά

μια και τούτα τα φτερά δεν είν' φτερά για να πετούν  
 μα μόνο φτερούγες για να χτυπούνε τον αέρα  
 τον αέρα που τώρα είναι καθ' αυτό μικρός και ξερός  
 πιο μικρός και πιο ξερός από τη βούληση  
 μάθε μας φροντίδα και αφροντισιά  
 μάθε μας την ησυχία.

Προσευχηθείτε για μας τώρα τους αμαρτωλούς - και στην ώρα  
 του θανάτου μας  
 προσευχηθείτε για μας τώρα - και στην ώρα του θανάτου μας.

## II

Δέσποινα, τρεις λευκές λεοπαρδάλεις καθόντουσαν κάτω από μια  
αγριοκυπαρισσιά

σε ώρα της μέρας δροσερή, παραχορτασμένοι  
απ' τα πόδια μου, την καρδιά μου, το συκώτι μου κι ότι εμπεριεχότανε  
το κούφιο θόλωμα της κάρας μου. Και ο Θεός είπε  
θα ζήσουν ετούτα τα κόκκαλα; Θα ζήσουν  
ετούτα τα κόκκαλα; κι αυτό που εμπεριεχότανε  
μέσα στα κόκκαλα (που κιόλας ξεράθηκαν) τερετίζοντας είπε:  
λόγω της καλοσύνης ετούτης της Δέσποινας  
λόγω της ομορφιάς της, κι επειδής  
τιμά την Παρθένο εν ρεμβασμώ,  
λαμπίζουμε. Κι εγώ που είμαι εδώ διαλυμένος  
παραδίδω τις πράξεις μου στη λήθη, και την αγάπη μου  
στο μέλλον της ερήμου και στον καρπό της τσότρας.  
Είναι τούτο που περιβάλλουν  
τα εντόσθιά μου, τις κλωστές των ματιών μου και τα δύσπεπτα τεμάχια  
που οι λεοπαρδάλεις απορρίπτουν. Απεχώρησεν η Δέσποινα  
ασπροντυμένη, προς ενατένισιν, ασπροντυμένη.  
Αφήστε την λευκότητα των κοκκάλων εις την λησμοσύνη ν' ατονήσει.  
Στερούνται ζωής. Όπως ελησμονήθη  
κι επιθυμούσα να λησμονηθώ, ούτω θα ελησμόνουν  
έτσι αφοσιωμένος, προσηλωμένος επί τούτω. Και ο Θεός είπεν  
προφήτευσεν στον αγέρα, μόνο στον αγέρα γιατί μόνο  
ο αγέρας θα γροικήσει. Τερετίζοντες τα κόκκαλα έψαλλαν  
με το φορτίο της ακρίδας, λέγοντας

Δέσποινα των σιωπών  
ήρεμη και απεγνωσμένη

σχισμένη και αμόλυντη  
Ρόδο της θύμησης  
Ρόδο της λήθης  
εξαντλημένη και ζωοδότρα  
βασανισμένη ήρεμη  
το μοναδικό Ρόδο  
βρίσκεται στον κήπο  
όπου λήγουν όλες οι αγάπες  
περατούνται οι παιδεμοί  
ανικανοποίητης αγάπης  
οι χειρότεροι παιδεμοί  
ικανοποιημένης αγάπης  
τέλος του ατέλειωτου  
άσκοπου ταξιδιού  
το συμπέρασμα όλων εκείνων  
δε συμπεραίνεται  
λόγος δίχως λέξη και  
κανενού λόγου λέξη  
χάρη στη Μητέρα  
για τον κήπο  
όπου λήγουν όλες οι αγάπες.

Κάτου από αγριοκυπαρισσιά έψαλλαν τα κόκκαλα σκορπισμένα και  
λαμπερά  
είμαστε φχαριστημένοι νάμαστε σκορπισμένα, λίγο καλό είδαμε τόνα από

τάλλο,  
 κάτου από ένα δένδρο σε δροσερή της μέρας ώρα, με την ευλογία της  
 άμμου,  
 αναζητώντας τον εαυτό τους, ο ένας τον άλλο, ενωμένα  
 στη γαλήνη της ερήμου. Ετούτη είναι η χώρα  
 που θα μοιράσετε με κλήρο. Και μήτε το μοίρασμα μήτε η ενότη  
 ενδιαφέρει. Ετούτη είναι η χώρα. Έχουμε την κληρονομιά μας.

## III

Στην πρώτη στροφή της δεύτερης σκάλας  
 γύρισα και είδα κάτου  
 την ίδια μορφή περιτυλιγμένη απάνου στο καγκέλωμα  
 μεσ' στους ατμούς δύσοσμης ατμόσφαιρας  
 να παλαίει με τον διάβολο της σκάλας που φοράει  
 την απατηλή μορφή ελπίδας κι απελπισιάς.

Στην δεύτερη στροφή της δεύτερης σκάλας  
 τους αφήκα κάτουθέ μας να περιτυλίγονται και να στριφογυρνούν.  
 Δεν υπήρχαν πια πρόσωπα κ' η σκάλα είταν σκοτεινή,  
 υγρή, κουτσοδοντισμένη σαν το στόμα γέρου ανθρώπου που  
 ανεπανόρθωτα μοιρολογάει  
 ή σαν το οδοντωτό λαρύγγι υπέργηρου καρχαρία.

Στην πρώτη στροφή της τρίτης σκάλας  
 είταν ένα λασπωμένο παράθυρο φουσκωμένο σαν τον καρπό της συκιάς  
 και πέρα από το άνθος της λευκαγκάθας από τη θέα βοσκής  
 η φαρδιά πλάτη μορφής ντυμένης στα πράσινα και στα γαλάζια  
 μάγευε της μαϊγάτικες μέρες μ' έναν αρχαίο αυλό.  
 Ανεμισμένα μαλλιά έχουνε χάρη, καστανά μαλλιά πάνου από ανεμισμένο

στόμα,  
 πασχαλί και καστανά μαλλιά  
 ψυχαγωγία, μουσική αυλού, σταματήματα και βήματα  
 της σκέψης πάνου από την τρίτη σκάλα.  
 Σβύνουν, σβύνονται δύναμη πέραθε απ' την ελπίδα και την απελπισιά  
 στην ανάβαση της τρίτης σκάλας.

Κύριε δεν είμαι άξιος  
 Κύριε δεν είμαι άξιος  
 μα πες μόνο τον λόγο.

## IV

Ποια περπάταγε ανάμεσα μενεξελί και μενεξελί  
 ποια περπάταγε ανάμεσα  
 στις διάφορες κατηγορίες διαφόρων πρασίνων  
 προχωρώντας ντυμένη στ' άσπρα και στα γαλάζια, τα χρώματα της  
 Μαρίας,  
 μιλώντας για ασήμαντα πράγματα  
 εν αγνοία και εν γνώσει αιώνιας οδύνης  
 ποια εκινείτο ανάμεσα στους άλλους ενώ βαδίζανε,  
 ποια λοιπόν έδωκε δύναμη στις κρήνες και εδρόσισε τις πηγές

εδρόσισε τον ξερό βράχο εσκήληrane την άμμο  
 μεσ' στο δελφίνιο ουρανό, από το ουρανό της Μαρίας το χρώμα,  
 Sovegna vos  
 ιδού τα χρόνια που βαδίζουν αναμεσείς, συνεπαίρνοντας  
 φλάουτα και λαγούτα, οδηγώντας στην αποκατάσταση  
 μιανής που κινείται μεσ' στο χρόνο ανάμεσα στον ύπνο και στον ξύπνο,  
 φορώντας.  
 Άσπρο φως διπλομένο, τυλιγμένο γύρω της, διπλομένο.  
 Βαδίζουν τα νέα χρόνια, οδηγώντας στην αποκατάσταση  
 μέσα από λαμπρό σύννεφο δακρύων, τα χρόνια, αποκαθιστώντας  
 με νέο στίχο τον αρχαίο ρυθμό. Λύτρωσε  
 τον χρόνο. Λύτρωσε  
 την αζεδιάλυτη οπτασία στο υψηλότερο όνειρο  
 ενώ πετροστολισμένα μονοκέρια καταφτάνουν στη χρυσοποικίλη  
 νεκροφόρα.  
 Η σιωπηλή αδελφή μεσ' στ' άσπρα και τα γαλάζια πέπλα  
 ανάμεσα στα λίσβατα, πίσω απ' τον θεό του κήπου,  
 -εσίγησε ο αυλός του- έσκυψε την κεφαλή, σταυρώθηκε δίχως να προ-  
 φέρει λέξη.

Μα ανάβλησε η κρήνη και έρριξε από ψηλά τη φωνή του το πουλί  
 λύτρωσε τον χρόνο, λύτρωσε το όνειρο  
 το σημείο ανήκουστου, ανείπωτου λόγου  
 είσαμ' ότου ο αγέρας τινάξει απ' τα λίσβατα, χίλια μουρμουρητά

μετά τούτο η εξορία μας.

## V

Αν ο χαμένος λόγος χάθηκε, ο ξοδεμένος ξοδεύτηκε  
 ο ανάκουστος, ανείπωτος λόγος  
 ανάκουστος, ανείπωτος είναι  
 ακόμα ο ανείπωτος λόγος, ανάκουστος Λόγος μένει  
 ο Λόγος δίχως λόγο, ο Λόγος εντός  
 του κόσμου και υπέρ τον κόσμον·  
 και στο σκότος έλαμψε φως και  
 ενάντια στο Λόγο ασύγκροτος κόσμος ακόμα στροβίλιζε  
 γύρω στο κέντρο του αμίλητου Λόγου.

Λαέ μου, τι εποίησά σε;

Πού θα βρεθεί ο λόγος, πού θ' αντηχήσει ο λόγος;  
 όχι εδώ, δεν υπάρχει αρκετή σιωπή  
 ούτε στη θάλασσα ή στα νησιά, ούτε στη στεριά,  
 στην έρημο ή σε βροχερούς τόπους,  
 γιατί αυτοί που βαδίζουν στα σκότη  
 τόσο τη μέρα όσο τη νύχτα  
 ο ακριβής χρόνος η ακριβής τοποθεσία δεν είναι εδώ  
 ουδείς τόπος σωτηρίας για κείνους που βαδίζουν ανάμεσα  
 στον θόρυβο και απαρνούνται τη φωνή.

Θέλει προσευχηθεί η πεπλοντυμένη αδερφή  
 υπέρ εκείνων που σχίζονται από το κέρασ από εποχή σε εποχή,  
 χρόνο και χρόνο, ανάμεσα

ώρα και ώρα, δύναμη και δύναμη, λόγο και λόγο,  
υπέρ εκείνων που αναμένουν στο σκοτάδι;  
Θέλει προσευχηθεί η πεπλοντυμένη αδερφή  
υπέρ των παιδιών που στις θύρες αναμένουν

και δε μπορούν να προσευχηθούν:  
να προσευχηθεί γι' αυτούς που εκλέγουν και αντιστέκονται

Λαέ μου, τι εποίησά σε.

Ανάμεσα στα ισχνά λίσβατα θέλει προσευχηθεί  
η πεπλοντυμένη αδερφή υπέρ εκείνων που τη λειδωρούν  
που πτοήθηκαν και αδυνατούν να παραδοθούν  
και μπροστά στον κόσμο αναγνωρίζουν και απαρνούνται μέσ' απ' τους  
βράχους  
της έσχατης ερήμου ανάμεσα' στους έσχατους γαλάζιους βράχους  
η έρημος στον κήπο ο κήπος στην έρημο  
της ξεραΐλας, φτύνοντας απ' το στόμα το ξεραμένο σπόρο μήλου.

ω λαέ μου.

## VI

Αν και δεν ελπίζω να ξαναγυρίσω  
αν και δεν ελπίζω  
αν και δεν ελπίζω να γυρίσω  
ταλαντευόμενος ανάμεσα κέρδους και ζημίας  
στο σύντομο πέραςμα όπου διασταυρούνται τα όνειρα  
ονειροσταυρομένη αυγή ανάμεσα γέννας και τελευτής  
(ευλόγησέ με πάτερ) αν και δεν εύχομαι να ευχηθώ αυτά τα πράγματα  
απ' το πλατύ παραθύρι σε γρανιτωδική ακτή  
τα άσπρα πανιά ξακολουθούν να πετούν προς το ανοικτό πέλαο,  
προς το πέλαο πετούν άθραυστα φτερά

κ' η χαμένη καρδιά σκληραίνεται κι ευφραίνεται  
στο χαμένο πασχαλί και στις χαμένες φωνές του πελάου  
κ' η αδύνατη ψυχή βιάζεται να ελευθερωθεί  
γιατί η λυγισμένη βέργα κ' η χαμένη μυρουδιά της θάλασσας  
βιάζεται να επανακτήσει τις δυνάμεις της

η κραυγή του ορτυκιού του βροχοπουλιού το στροβίλισμα  
και το τυφλό μάτι δημιουργούν  
τις άδειες μορφές ανάμεσα στις φιλντισένιες πύλες  
κ' η μυρουδιά ανανεώνει την αλμυρή γεύση της αμμώδικης γης

αυτή είναι η ώρα εντάσεων ανάμεσα τελευτής και γέννας  
τόπος μοναξιάς όπου τρία όνειρα διασταυρούνται  
απάνω στα γαλάζια βράχια  
μα όταν η φωνή ταραγμένη από το λίσβατο παρασέρνεται  
αφήστε να τιναχθεί τ' άλλο λίσβατο και ν' αποκριθεί



Ευλογημένη αδερφή, ιερή μητέρα, πνεύμα της κρήνης, πνεύμα του κήπου,  
 άσε μας, να μη ξεγελαστούμε με απάτες  
 μάθε φροντίδα κι αφροντισιά  
 μάθε μας την ησυχία  
 ακόμα κι ανάμεσα σ' αυτούς τους βράχους  
 η γαλήνη μας το θέλημά Του  
 κι' ακόμα ανάμεσα σ' αυτούς τους βράχους,  
 αδελφή, μητέρα  
 πνεύμα του ποταμού, πνεύμα της θάλασσας,  
 άσε να μη αποχωριστώ  
 κι άσε την κραυγή μου ναρθεί είσαμε Σένα.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: Ν. ΡΑΝΤΟΣ

#### ΤΕΤΑΡΤΗ ΤΩΝ ΤΕΦΡΩΝ

##### I

Αφού δεν ελπίζω να ξαναγυρίσω  
 αφού δεν ελπίζω  
 αφού δεν ελπίζω να γυρίσω  
 λαχαρώντας το χάρισμα του ενός και τη φήμη του άλλου  
 δεν αγωνίζομαι πια ν' αγωνιστώ για τέτοια πράγματα  
 (γιατί ν' απλώνει τα φτερά του ο γέρικος αετός;)   
 γιατί να πενθώ  
 τη χαμένη δύναμη της συνηθισμένης βασιλείας;

Αφού δεν ελπίζω να ξαναγνωρίσω  
 την αρρωστημένη δόξα της θετικής ώρας  
 αφού δε σκέφτομαι  
 αφού ξέρω πως δε θα μάθω  
 τη μόνη αληθινή πρόσκαιρη δύναμη  
 αφού δε μπορώ να πιω  
 εκεί, που δέντρα ανθίζουνε και τρέχουνε βρυσοπηγές, εφόσον  
 τίποτα δε γίνεται ξανά

Αφού γνωρίζω πως ο χρόνος είναι πάντοτε χρόνος  
 και ο τόπος πάντοτε και μόνο τόπος  
 κι αυτό που είναι τωρινό μόνο για μια φορά είναι τωρινό  
 και μόνο για έναν τόπο  
 χαίρομαι που τα πράγματα είναι όπως είναι και  
 απαρνιέμαι την ευλογημένη μορφή  
 και απαρνιέμαι τη φωνή  
 αφού δε μπορώ να ελπίζω πως θα ξαναγυρίσω  
 χαίρομαι λοιπόν, έχοντας να καταπιαστώ με κάτι  
 που να μου δίνει χαρά

Και προσεύχομαι στο Θεό να μας ελεήσει  
 και προσεύχομαι ώστε να μπορώ να ξεχάσω

τα ζητήματα αυτά που με τον εαυτό μου πάρα πολύ τα συζητώ  
πάρα πολύ τα εξηγώ

αφού δεν ελπίζω να ξαναγυρίσω  
ας αποκριθούν αυτές οι λέξεις  
γι' αυτό που έγινε να μην ξαναγίνει  
είθε η κρίση να μην είναι πολύ βαριά για μας

Αφού ετούτα τα φτερά δεν είναι πια φτερά για να πετούν  
παρά μόνο βεντάλιες να χτυπούν τον αέρα  
τον αέρα που τώρα είναι εντελώς στεγνός και ξερός  
πιο στεγνός και πιο μικρός κι από τη θέληση  
μάθε μας να φροντίζουμε και ν' αμελούμε  
μάθε μας να μένουμε ήρεμοι.

Προσευχήσου τώρα για μας τους αμαρτωλούς και πάνω στην ώρα  
του θανάτου μας  
Προσευχήσου για μας τώρα και στην ώρα του θανάτου μας.

Δέσποινα, τρεις άσπρες λιοπάρδαλες κάθισαν κάτω απόνα αγριοκυπαρίσι  
Κατά το δειλινό χορτάτες  
Από τα πόδια μου την καρδιά μου το σηκότι μου κι από το περιεχόμενο  
Της κοιλότητας του κρανίου. Και είπεν ο Θεός  
Θα ζήσουν αυτά τα κόκκαλα; Θα ζήσουν  
Αυτά τα κόκκαλα; Κι εκείνο που ήταν  
Μες στα κόκκαλα (τα ξεραμένα πια) είπε τερετίζοντας:  
Για την καλωσύνης αυτής της Δέσποινας  
Και για την ομορφιά της κ' επειδή  
Με στόχαση τιμάει την Παναγιά  
Γι αυτό αστράφτουμε τόσο λαμπρά. Κι εγώ παραπεταμένος δωπέρα  
Προσφέρω τις πράξεις μου στη λησμονιά, και την αγάπη μου  
Στο μετέπειτα της ερήμου και στον καρπό της κολοκυθιάς.  
Αυτό είναι που συνεφέρει

Τα σπλάχνα μου των ματιών μου τα νήματα και τα δυσκολοχώνευτα κομμάτια

Που αφήνουν οι λιοπαρδάλεις. Η Δέσποινα αποσύρθηκε  
Φορώντας άσπρη εσθήτα, σε συλλογή βαθιά, φορώντας άσπρη εσθήτα.  
Η ασπράδα απ' τα κόκκαλα ας εξιλεώσει τη λήθη.  
Δεν υπάρχει ζωή σ' αυτά. Όντας έτσι λησμονημένος  
Θαμουν λησμονημένος, κ' έτσι θα λησμονούσα

Αφοσιωμένος ως είμαι και προσηλωμένος στο σκοπό αυτό. Και είπεν ο Θεός  
Μάντεψε τον άνεμο, μόνο τον άνεμο γιατί μόνο  
Ο άνεμος θα αφουγκραστεί. Και τραγούδησαν τερετίζοντας τα οστά  
Βαριά σαν την ακρίδα, λέγοντας

Δέσποινα των σιωπών  
Ήρεμη κι' απελπισμένη  
Σπαραγμένη κι ακέραια  
Ρόδο της θύμησης  
Ρόδο της λησμονιάς  
Αποσταμένη και ζωοδότρα  
Τυραννισμένη ξεκούραστη  
Το Ρόδο το μοναδικό  
Τώρα είν' ο Κήπος

Όπου σβύνει κάθε αγάπη  
 Τελεύει το μαρτύριο  
 Του ανεκπλήρωτου έρωτα  
 Το χειρότερο μαρτύριο  
 Του εκπληρωμένου έρωτα  
 Τέλος του ατελείωτου  
 Ταξειδίου δίχως τέλος  
 Συμπέρασμα εκείνου  
 Που δεν έχουν συμπέρασμα  
 Λόγος δίχως λέξη και  
 Λέξη από κανένα λόγο  
 Χάρη στη Μάνα  
 Για τον Κήπο  
 Πού σβύνει κάθε αγάπη.

Τραγουδούσαν τα κόκκαλα σκόρπια, στραφτοκοπούσαν κάτω απόνα  
 αγριοκυπαρίσι  
 Χαιρόμαστε πουμαστε σκόρπια, δεν είδαμε καλό μεταξύ μας,  
 Κάτω απόνα δέντρο κατά το δειλινό, με την ευλογία της άμμου,  
 Ξεχνώντας τον εαυτό τους, λησμονημένα μεταξύ τους, ενωμένα  
 Στην ησυχία της ερήμου. Να η γης  
 Που θα μοιραστείτε με κλήρο. Και μήτε η μοιρασιά μήτε η ενότητα  
 Έχει σημασία. Να η γης. Έχουμε την κληρονομιά μας.

### III

Στην πρώτη στροφή της δεύτερης σκάλας  
 Στράφηκα και είδα κάτω  
 Την ίδια μορφή μπλεγμένη στο κάγκελο  
 Κάτω απ' τους ατμούς στο βρώμικον αέρα  
 Να παλεύει με το διάβολο της σκάλας που φορά  
 Την απατηλή όψη της απόγνωσης και της ελπίδας.

Στη δεύτερη στροφή της δεύτερης σκάλας  
 Τους άφισα να μπλέκονται, καθώς κοίταξα κάτω.  
 Πρόσωπα δεν υπήρχαν πια και η σκάλα ήταν σκοτεινή.

Υγρή, ξεδοντιασμένη, όμοια με το στόμα γέρο - σαλιάρη, ξεχαρβαλωμένη,  
 Ή με τον οισοφάγο γιομάτο δόντια κάποιου γερασμένου καρχαρία.

Στην πρώτη στροφή της τρίτης σκάλας  
 Ήταν μια πολεμίστρα φουσκωμένη, σαν καρπός συκιάς  
 Και πέρα από τον ανθό του απράγκαθου και από μια βουκολική σκηνή  
 Η μορφή με τις πλάτες τις καρδιές ντυμένη στα πράσινα και τα γαλάζια  
 Μάγευε τις Μαγιάτικες μέρες μ' ένα αρχαϊκό σουράβλι.  
 Ανεμισμένα τα μαλλιά είναι όμορφα, καστανά μαλλιά στο ανεμισμένο στόμα.  
 Πασχαλιά και καστανά μαλλιά,  
 Διασκέδαση, μουσική φλογέρας, πάψεις και βήματα του νου πάνω  
 απ' την τρίτη σκάλα,  
 Σβύνουνε, σβύνουν· δύναμη πέρ' από την ελπίδα και την απόγνωση  
 Ανεβαίνοντας την τρίτη σκάλα.

Κύριε, δεν είμαι άξιος  
 Κύριε, δεν είμαι άξιος  
 όμως πες μόνο το λόγον.

## IV

Ποιά βάδιζε ανάμεσα στο μενεξεδί και το μενεξεδί

Ποια βάδιζε ανάμεσα

Στις διάφορες σειρές των παραλλαγών του πράσινου  
 Πηγαίνοντας ντυμένη στ' άσπρα και στα γαλανά, με της Μαρίας το χρώμα  
 Μιλώντας γι' ασήμαντα πράγματα  
 Εν γνώσει και εν αγνοία νορίζοντας της αιώνιας οδύνης  
 Ποιά σάλεινε ανάμεσα στους άλλους καθώς περπατούσαν,  
 Ποιά δυνάμωσε τότε τις βρύσες και τόνωσε τις νεροπηγές

Ποια δρόσισε τον κατάξερο βράχο και στέργισε την άμμο  
 Μεσ το γαλάζιο του ψειρόχαρτου, γαλάζιο από το χρώμα της Μαρίας,  
 Sovegna vos

φορώντας

Άσπρο φως διπλωμένο, τυλιγμένο γύρω της, διπλωμένο.  
 Τα καινούρια χρόνια βαδίζουν, αποκαθιστώντας  
 Μέσ απόνα σύγγεφο δακρύων φωτεινό, τα χρόνια, αποκαθιστώντας  
 Τον αρχαίο ρυθμό προσωδία μ' έναν καινούριο στίχο. Λύτρωσε  
 Τον χρόνο. Λύτρωσε  
 Την αδιάβαστη οπτασία στο ψηλότερο όνειρο  
 Καθώς μονόκεροι και πετράδια σέρνουν την χρυσοστόλιστη νεκροφόρα.

Η σιωπηλή αδελφή φορώντας γαλάζια και άσπρα  
 Στα σμιλλάκια ανάμεσα, πίσω απ' το θεό του κήπου  
 Με τη σβυσμένη του φλογέρα, έσκυψε το κεφάλι της κ' έγενψε μα δεν  
 είπε λέξη

Αλλά η πηγή ανάβρυσε και το πουλί τραγούδησε χάμω  
 Λύτρωσε το χρόνο, Λύτρωσε το όνειρο  
 Το σύμβολο του ανήκουστου λόγου, του ανείπωτου  
 Ωστόσο ο άνεμος τινάζει χιλιάδες ψιθύρους απ' τα σμιλλάκια

Κι κατόπι η εξορία μας αυτή

## V

Η αδελφή με τα πέπλα μήπως θα προσευχηθεί

Για αυτούς που περπατούν μεσ το σκοτάδι, που σ' εκλέγουν και σ' αρνιούνται,  
 των εκλεγόντων σε και αντιστεκομένων σοι,  
 Γι' αυτούς που σχίστηκαν από το κέρατο, ανάμεσα εποχή κι εποχή, χρόνο  
 και χρόνο, ανάμεσα

Όρα και ώρα, λόγο και λόγο, δύναμη και δύναμη, γι' αυτούς που καρτερούν  
 στο σκοτάδι; Η αδελφή με τα πέπλα μήπως θα προσευχηθεί  
 Για τα παιδιά στην πύλη  
 Που δεν θα φύγουν κι ούτε μπορούν να προσευχηθούν:  
 Θα προσευχηθεί γι' αυτούς που εκλέγουνε κι αρνιούνται

Λαός μου τι εποίησα σοι.

Η αδελφή με τα πέπλα μήπως θα προσευχηθεί ανάμεσα  
 Στα ισχνά σμιλάγκια γι' αυτούς που την περιγελούν  
 Που τρομοκρατήθηκαν κι ούτε δύνανται να παραδοθούν  
 Και διαβεβαιώνουν μπρος στον κόσμο  
 Κι αρνούνται ανάμεσα στα βράχια  
 Στην έσχατη έρημο ανάμεσα στους έσχατους γαλάζιους βράχους  
 Η έρημος μέσα στον κήπο ο κήπος μέσα στην έρημο  
 Της ανομβρίας, φτύνοντας από το στόμα τον μαραμένο μηλόσπορο.

## VI

Μολονότι δεν ελπίζω να ξαναγυρίσω  
 Μολονότι δεν ελπίζω  
 Μολονότι δεν ελπίζω να γυρίσω

Ταλαντευόμαι ανάμεσα σπακάρδες και στη ζημιά  
 Στο σύντομο ετούτο διάβα που διασταυρώνονται τα όνειρα  
 Με τ' ονειροδιασταυρούμενο μισόφωτο ανάμεσα στη γέννα και στο  
 θάνατο

Κι η χαμένη καρδιά σκληραίνει και αγάλλεται  
 Με τη χαμένη πασχαλιά και τις χαμένες πελαγίσσιες φωνές  
 Και τ' αδύναμο πνεύμα βιάζεται να ξεσηκωθεί  
 Για το χρυσό λυγισμένο ραβδί κι η χαμηλή πελαγίσσια οσμή  
 Βιάζεται να συνέλθει  
 Το κράξιμο του ορτυκιού το βροχοπούλι που γυροβολά  
 Και το τυφλό το μάτι δημιουργεί  
 Τα άδεια σχήματα ανάμεσα της φιλντισένιες πύλες  
 Και η οσμή ξαναανιώνει την αρμυρή γεύση της αμμουδεράς γης

αυτός είναι καιρός έντασης ανάμεσα στη γέννα και το θάνατο ιαίγι,  
 Τόπος μοναξιάς που διασταυρώνονται τρία ονειράτα  
 Ανάμεσα σε γαλάζια βράχια  
 Αλλ' όταν ξεμακρύνουν οι φωνές που σείστηκαν απ' τα σμιλάγκια. Τότε ας σειστεί τ' άλλο  
 σμιλάγκι κι ας αποκριθεί.  
 Ευλογημένη αδερφή, αγία μητέρα, πνεύμα της νεροπηγής, πνεύμα του κήπου.  
 Μη μας αφήνεις να γελιόμαστε μ' απάτες  
 Μάθε μας να φροντίζουμε και ν' αμελούμε  
 Μάθε μας να μένουμε ήρεμοι  
 Έστω κι ανάμεσα στα βράχια.

Η ειρήνη μας το θέλημά του  
 Έστω κι ανάμεσα στα βράχια  
 Αδερφή, Μητέρα,  
 Και πνεύμα του ποταμού, πνεύμα της θάλασσας. Μη μ' αφήνεις ν'  
 αποχωριστώ  
 Κι ας φτάσει η κραυγή μου σε σένα.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΛ. ΚΥΡΟΥ

ΤΕΤΑΡΤΗ ΤΩΝ ΤΕΦΡΩΝ  
Τ. ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΣ

## I

Επειδή δεν ελπίζω να γυρίσω πάλι  
Επειδή δεν ελπίζω  
Επειδή δεν ελπίζω να γυρίσω  
Επιθυμώντας το δώρο τούτου του ανθρώπου και την προοπτική  
εκείνου του ανθρώπου  
Δεν προσπαθώ πια ν' αγωνισθώ για τέτοια πράγματα  
(Γιατί αλήθεια, ο αετός ο γερασμένος θα τανύσει τα φτερά του.)  
Γιατί αλήθεια θα μοιρολογώ  
Την εκμηδενισμένη δύναμη της συνηθισμένης βασιλείας;

Επειδή δεν ελπίζω να γνωρίσω πάλι  
Την ανήμπορη δόξα της θετικής ώρας  
Επειδή δεν σκέπτομαι  
Επειδή γνωρίζω ότι δεν θα γνωρίσω  
Την μια αυθεντική πρόσκαιρη δύναμη  
Επειδή δεν μπορώ να πω  
Εκεί, που τα δέντρα ανθούν και οι πηγές ρέουν, γιατί δεν  
υπάρχει τίποτα πάλι

Επειδή γνωρίζω ότι ο χρόνος είναι πάντα χρόνος  
Κι ο τόπος είναι πάντα και μόνον τόπος

Και ό,τι είναι αληθινό είναι αληθινό μόνο για κάποιο χρόνο  
Και μόνο για κάποιο τόπο  
Χαίρω γιατί τα πράγματα είναι όπως είναι  
Κι αποκηρύσσω το ευλογημένο πρόσωπο  
Κι αποκηρύσσω την φωνή  
Επειδή δεν μπορώ να ελπίζω πως θα γυρίσω πάλι  
Έτσι χαίρω έχοντας να οικοδομήσω κάτι  
Που γι' αυτό να χαίρω  
Και προσεύχομαι στον Θεό να μας ελεήσει  
Και προσεύχομαι για να μπορώ να ξεχάσω  
Αυτά τα πράγματα πού με τον εαυτό μου τόσο κουβεντιάζω  
Και τόσο εξηγώ  
Επειδή δεν ελπίζω να γυρίσω πάλι  
Ας απαντήσουν αυτές οι λέξεις  
Για ό,τι έγινε, να μη γένη πάλι  
Είθε η κρίση να μην πέση πολύ βαριά πάνω μας

Επειδή αυτά τα φτερά δεν είναι πια φτερά για να πετάξουν  
Αλλά μόνο ριπίδια για να χτυπούν τον αέρα  
Τον αέρα που τώρα είναι ολοκληρωτικά ξερός και λίγος  
Λιγότερος, ξερότερος κι από την θέληση  
Μάθε μας να φροντίζουμε και ν' αδιαφορούμε  
Μάθε μας να στεκόμαστε σιωπηλοί

Δεηθήτε για μας τους αμαρτωλούς τώρα και την ώρα του  
θανάτου μας  
Δεηθήτε για μας τώρα και την ώρα του θανάτου μας.

## II

Δέσποινα, τρεις λευκές λεοπαρδάλεις κάθισαν κάτω από μian  
 άρκευθο  
 Όταν δροσίζει η μέρα έχοντας φάει μέχρι κορεσμού  
 Από τα πόδια μου την καρδιά μου το συκώτι μου κι εκείνο που  
 βρισκόταν

Μέσα στο κοίλο του κρανίου μου. Και ο Θεός είπε  
 Θα ζήσουν αυτά τα οστά; Θα ζήσουν  
 Αυτά τα οστά; Κι εκείνο που βρισκόταν  
 Μες στα οστά (που ήταν πια ξερά) είπε τερετίζοντας:  
 Λόγω της καλωσύνης αυτής της Δέσποινας  
 Και λόγω της καλλονής της και επειδή  
 Τιμά την Παρθένο όταν διαλογίζεται  
 Ακτινοβολούμε γεμάτα φως. Κι εγώ που εδώ κρύβομαι  
 Προσφέρω τα έργα μου στη λήθη και την αγάπη μου  
 Στους εκγόνους της ερήμου και στον καρπό της κολοκυθιάς.  
 Είναι αυτό που συνεφέρει  
 Τα σπλάχνα μου τα νεύρα των ματιών μου και τα μέρη τα  
 δύσπεπτα

Που οι λεοπαρδάλεις πετούν. Η Δέσποινα αποσύρθηκε  
 Σε μια λευκήν εσθήτα, στην περισυλλογή, σε μια λευκήν εσθήτα.  
 Άφησε τη λευκότητα των οστών να εξιλεωθώ στη λησμοσύνη  
 Δεν υπάρχει ζωή μέσα σ' αυτά. Όπως είμαι λησμονημένος  
 Και θα ήμουν λησμονημένος, έτσι θα λησμονούσα

Έτσι αφοσιωμένος, συγκεντρωμένος στο σκοπό. Και ο Θεός είπε  
 Προφήτευσε στο πνεύμα, στο πνεύμα μόνο γιατί μόνο  
 το πνεύμα θα προσέξη. Και τα οστά τραγούδησαν τερετίζοντας  
 Με το βάρος της ακρίδας, λέγοντας

Δέσποινα των σιωπών  
 Ήρεμη και καταπονημένη  
 Κομματιασμένη και τελείως άρτια  
 Ρόδο της ανάμνησης  
 Ρόδο της λήθης  
 Εξουθενωμένη και ζωοδότρα  
 Βασανισμένη αναπαυμένη  
 Το μόνο Ρόδο  
 Είναι τώρα ο Κήπος  
 Που όλες οι αγάπες τελειώνουν  
 Εξαντλήσου μαρτύριο  
 Του ανεκπλήρωτου έρωτα  
 Το μεγαλύτερο μαρτύριο  
 Του εκπληρωμένου έρωτα  
 Τέλος του ατέλειωτου  
 Ταξειδίου στο χωρίς τέλος  
 Κατάληξη όλου εκείνου  
 Που είναι ακατάληκτο  
 Ομιλία χωρίς λέξη και  
 Λέξη καμιάς ομιλίας  
 Χάρις στην Μητέρα

Για τον Κήπο  
 Πού όλη η αγάπη τελειώνει.

Κάτω από μian αρκευθο τα οστά υμνούσαν, διασκορπισμένα και

λάμποντα  
 Χαϊρόμαστε όντας διασκορπισμένα, μικρό καλό κάναμε το  
 ένα στ' άλλο,  
 Κάτω από ένα δέντρο (όταν δροσίζει η μέρα), με την ευλογία  
 της άμμου,  
 Ξεχνώντας τον εαυτό τους και το ένα τ' άλλο, ενωμένα  
 Στην ησυχία της ερήμου. Αυτή είναι η γη  
 Που θα χωρίσετε με κλήρο. Και που ούτε ο χωρισμός ούτε η  
 ενότητα  
 Ενδιαφέρει. Αυτή είναι η γη. Έχουμε την κληρονομία μας.

## III

Στο πρώτο γύρισμα της δεύτερης σκάλας  
 Γύρισα και είδα κάτω  
 Το ίδιο σχήμα να συστρέφεται στην κουπαστή  
 Κάτω απ' τον αχνό στον βρωμισμένο αέρα  
 Σ' έναν αγώνα με το δαιμονικό της σκάλας που φοράει  
 Το απατηλό πρόσωπο της ελπίδας και της απόγωσης.

Στο δεύτερο γύρισμα της δεύτερης σκάλας  
 Τ' άφησα να συστρέφονται, γυρνώντας κάτω·  
 Δεν υπήρχαν πια πρόσωπα και η σκάλα ήταν σκοτεινή,

Υγρή, σακατεμένη, σαν το στόμα γέρου που σαλιάζει,  
 χωρίς γιατροιά,  
 Ή τον οδοντωτό ισοφάγο γερασμένου σκυλόψαρου.

Στο πρώτο γύρισμα της τρίτης σκάλας  
 Ήταν ένα θυριδωτό παράθυρο κοιλασμένο, σαν τον καρπό συκιάς  
 Και πέρα από το άνθος του λευκάκανθου και μια ποιμενική σκηνή  
 Η φαρδύπλατη μορφή ντυμένη σε γαλάζια και πράσινα  
 Εμάγευε τον Μάη μ' έναν αρχαίο αυλό.  
 Τα ελεύθερα στον άνεμο μαλλιά είναι γλυκά, τα καστανά μαλλιά στο  
 στόμα γυρισμένα.  
 Πασχαλιά και καστανά μαλλιά·  
 Διατάραξη, μουσική του αυλού, στάσεις και βήματα του νου πάνω  
 απ' την τρίτη σκάλα,  
 Εξασθενίζουν, εξασθενίζουν. Δύναμη πέρα απ' την ελπίδα και την  
 απόγωση  
 Ανεβαίνοντας την τρίτη σκάλα.

Κύριε, ουκ ειμί ικανός  
 Κύριε, ουκ ειμί ικανός

αλλά μόνον ειπέ λόγον.

## IV

Ποιά περπατούσε ανάμεσα στο μενεξεδί και το μενεξεδί

Ποιά περπατούσε ανάμεσα  
 Στους διάφορους στοίχους των ποικίλων πράσινων  
 Ντυμένη σε λευκό και σε γαλάζιο, της Μαρίας το χρώμα  
 Μιλώντας γι' ασήμαντα πράγματα



Αγνοώντας και γνωρίζοντας την αιώνια οδόν  
 Ποιά κινιόταν ανάμεσα στους άλλους καθώς περπατούσαν,  
 Ποιά τότε δυνάμωσε τους πίδακες και φρεσκάρισε τις πηγές

Έκανε δροσερό τον ξερό βράχο και συμπαγή την άμμο  
 Ντυμένη σε γαλάζιο λιναρήθρας, γαλάζιο της Μαρίας το χρώμα,  
 Sovegna vos

Εδώ είναι τα χρόνια πού περπατούν ανάμεσα, παίρνοντας  
 Πέρα τα βιολιά και τούς αυλούς, ανακαινίζοντας  
 Κάποια πού κινείται στο χρόνο μεταξύ ύπνου και ξύπνου,  
 φορώντας

Άσπρο φως διπλωμένο, σφιγμένο γύρω της, διπλωμένο.  
 Τα καινούρια χρόνια περπατούν, ανακαινίζοντας  
 Μέσα απόνα φωτεινό σύννεφο δακρύων, τα χρόνια, ανακαινίζοντας  
 Μ' έναν καινούριο στίχο την αρχαία προσωδία. Εξαγοράστε  
 Τον χρόνο. Εξαγοράστε  
 Την αδιάβαστη οπτασία στο υψηλότερο όνειρο  
 Καθώς κοσμημένοι μονόκεροι σέρνουν την επιχρυσωμένη  
 νεκροφόρα.

Η σιωπηλή αδελφή πεπλοφορεμένη, σε λευκά και γαλάζια  
 Ανάμεσα στους σμίλακες, πίσω απ' το θεό του κήπου  
 Που ο αυλός του είναι άπνοος, έσκυψε το κεφάλι και έγνεψε  
 αλλά δεν είπε λέξη

Όμως ο πίδακας πετάχτηκε ψηλά και το τραγούδι του πουλιού χαμήλωσε  
 Εξαγοράστε τον χρόνο, εξαγοράστε το όνειρο  
 Το τεκμήριο της λέξης της ανάκουστης, της απρόφερτης  
 Μέχρι ν' αποτινάξει ο άνεμος χίλιους ψιθύρους από τον σμίλακα

Κι έπειτα απ' αυτό η εξορία μας

#### V

Αν η χαμένη λέξη είναι χαμένη, αν η δαπανημένη λέξη είναι  
 δαπανημένη  
 Αν η ανάκουστη, η απρόφερτη  
 Λέξη είναι απρόφερτη, ανάκουστη  
 Μένει ακόμη η απρόφερτη λέξη, ο Λόγος ο ανάκουστος  
 Ο Λόγος χωρίς λέξη, ο Λόγος μέσα  
 Στον κόσμο και για τον κόσμο  
 Και το φως έλαμψε στο σκοτάδι

Κι αντίθετα στον Κόσμο ο ακατασίγατος κόσμος ακόμη  
 στροβιλίζόταν  
 Γύρω από το κέντρο του σιωπηλού Λόγου.

Λαός μου τί εποίησα σοι.  
 Που άραγε θα βρεθή η λέξη, που θ' αντηχήση  
 Η λέξη; Όχι εδώ, δεν υπάρχει αρκετή σιωπή  
 Ούτε στη θάλασσα ή στα νησιά, ούτε  
 Στην ενδοχώρα, στην έρημο της βροχής τη χώρα,  
 Για κείνους που περπατούν στο σκοτάδι  
 Και την ώρα της μέρας και την ώρα της νύχτας  
 Ο σωστός χρόνος και ο σωστός τόπος δεν είναι εδώ  
 Δεν υπάρχει τόπος χάριτος για κείνους πού αποφεύγουν  
 το πρόσωπο

Δεν υπάρχει χρόνος χαράς για κείνους που περπατούν μέσα στο  
θόρυβο και αρνούνται τη φωνή

Η πεπλοφορεμένη αδελφή θα δεηθή  
Για κείνους που περπατούν στο σκοτάδι, που εξέλεξαν εσένα  
και αντιστέκονται σ' εσένα  
Εκείνους που σπαράζονται από το κέρασ, μεταξύ εποχής και εποχής χρόνου και χρόνου,  
μεταξύ  
Ωρας και ώρας, λέξης και λέξης, δύναμης και δύναμης,  
εκείνους που περιμένουν  
Στο σκοτάδι; Η πελοφορεμένη αδελφή θα δεηθή  
Για τα παιδιά στην πύλη

Που δεν θα φύγουν και δεν μπορούν να δεηθούν:  
Δεηθήτε γι' αυτούς που εξέλεξαν και αντιστέκονται

Λαός μου τί εποίησα σοι,

Η πεπλοφορεμένη αδελφή ανάμεσα στους λεπτόκλωνους  
Σμίλακες θα δεηθή γ' αυτούς που την υβρίζουν  
Πού είναι τρομαγμένοι και δεν μπορούν να ενδώσουν  
Κι επικροτούν μπροστά στον κόσμο κι αρνούνται ανάμεσα στους βράχους  
Στην τελευταία έρημο ανάμεσα στους τελευταίους γαλάζιους  
βράχους  
Την έρημο στον κήπο τον κήπο στην έρημο  
Της ξηρασίας, φτύνοντας απ' το στόμα τον μαραμένο μηλόσπορο.  
Λαός μου

## VI

Αν και δεν ελπίζω να γυρίσω πάλι  
Αν και δεν ελπίζω  
Αν και δεν ελπίζω να γυρίσω  
Ταλαντευόμενος ανάμεσα στο κέρδος και το χάσιμο  
Σ' αυτό το σύντομο πέραςμα που τα όνειρα συναντώνται  
Τ' ονειροπέραςτο λυκόφως ανάμεσα στο θάνατο και τη γέννηση  
(Ευλόγησε με Πάτερ) αν και δεν εύχομαι να επιθυμήσω αυτά τα πράγματα

Απ' το ανοιχτό παράθυρο στη γρανιτένια ακτή  
Τα λευκά πανιά ακόμη πετούν προς το πέλαγος, πετώντας προς το  
πέλαγος  
Ακέραια φτερά

Και η χαμένη καρδιά σκληραίνει και χαίρεται  
Μες στη χαμένη πασχαλιά και τις χαμένες φωνές της θάλασσας  
Και το αδύναμο πνεύμα αναθαρρεύει να στασιάση  
Για τη λυγισμένη χρυσόβεργα και τη χαμένη μυρωδιά της  
θάλασσας  
Αναθαρρεύει να ξανάβρη  
Την κραυγή του ορτυκιού και το περιφερόμενο βροχοπούλι  
Και το τυφλό μάτι δημιουργεί  
Τις άδειες μορφές ανάμεσα στις φιλντισένιες πύλες  
Κι η μυρωδιά ανανεώνει την αλμυρή γεύση της αμμουδένιας  
γης

Αυτός είναι ο χρόνος της έντασης ανάμεσα στο θάνατο και  
τη γέννηση  
Ο τόπος της μοναξιάς που τρία όνειρα συναντιώνται

Ανάμεσα σε γαλάζιους βράχους  
 Μα όταν οι φωνές οι τυναγμένες από τον σμίλακα μακριά  
 παρασύρονται  
 Ας τυναχτή ο άλλος σμίλακος κι ας απάντηση.  
 Ευλογημένη αδελφή, αγία μητέρα, πνεύμα της πηγής πνεύμα του  
 κήπου,

Μη μας αφήνης να περιπαίζουμε τον εαυτό μας με ψέμματα  
 Μάθε μας να φροντίζουμε και ν' αδιαφορούμε  
 Μάθε μας να μένουμε σιωπηλοί  
 Ακόμη ανάμεσα σ' αυτούς τους βράχους,  
 Η ειρήνη μας στην θέλησή Του  
 Κι ακόμη ανάμεσα σ' αυτούς τους βράχους  
 Αδελφή, μητέρα  
 Και πνεύμα του ποταμού, πνεύμα της θάλασσας,  
 Μη με αφήνης να χωριστώ

Και η κραυγή μου ελθέτω προς Σε.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Τ. ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΣ

ARIEL POEMS

*Journey of the Magi*

'A cold coming we had of it,  
 Just the worst time of the year  
 For a journey, and such a long journey:  
 The ways deep and the weather sharp,  
 The very dead of winter.'  
 And the camels galled, sore-footed, refractory,  
 Lying down in the melting snow.  
 There were times we regretted  
 The summer palaces on slopes, the terraces,  
 And the silken girls bringing sherbet.  
 Then the camel men cursing and grumbling  
 And running away, and wanting their liquor and women,  
 And the night-fires going out, and the lack of shelters,  
 And the cities hostile and the towns unfriendly  
 And the villages dirty and charging high prices:  
 A hard time we had of it.  
 At the end we preferred to travel all night,  
 Sleeping in snatches,  
 With the voices singing in our ears, saying  
 That this was all folly.

Then at dawn we came down to a temperate valley,  
 Wet, below the snow line, smelling of vegetation,  
 With a running stream and a water-mill beating the darkness,  
 And three trees on the low sky.  
 And an old white horse galloped away in the meadow.  
 Then we came to a tavern with vine-leaves over the lintel,  
 Six hands at an open door dicing for pieces of silver,  
 And feet kicking the empty wine-skins.

But there was no information, and so we continued  
And arrived at evening, not a moment too soon  
Finding the place; it was (you may say) satisfactory.

All this was a long time ago, I remember,  
And I would do it again, but set down  
This set down  
This: were we led all that way for  
Birth or Death? There was a Birth, certainly,  
We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,  
But had thought they were different, this Birth was  
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.  
We returned to our places, these Kingdoms,  
But no longer at ease here, in the old dispensation,  
With an alien people clutching their gods.  
I should be glad of another death.

*A Song for Simeon*

Lord, the Roman hyacinths are blooming in bowls and  
 The winter sun creeps by the snow hills;  
 The stubborn season has made stand.  
 My life is light, waiting for the death wind,  
 Like a feather on the back of my hand.  
 Dust in sunlight and memory in corners  
 Wait for the wind that chills towards the dead land.

Grant us thy peace.  
 I have walked many years in this city,  
 Kept faith and fast, provided for the poor,  
 Have given and taken honour and ease.  
 There went never any rejected from my door.  
 Who shall remember my house, where shall live my  
     children's children  
 When the time of sorrow is come?  
 They will take to the goat's path, and the fox's home,  
 Fleeing from the foreign faces and the foreign swords.

Before the time of cords and scourges and lamentation  
 Grant us thy peace.  
 Before the stations of the mountain of desolation,  
 Before the certain hour of maternal sorrow,  
 Now at this birth season of decease,  
 Let the Infant, the still unspeaking and unspoken Word,  
 Grant Israel's consolation  
 To one who has eighty years and no to-morrow.

According to thy word.  
 They shall praise Thee and suffer in every generation

With glory and derision,  
Light upon light, mounting the saints' stair.  
Not for me the martyrdom, the ecstasy of thought and prayer,  
Not for me the ultimate vision.  
Grant me thy peace  
(And a sword shall pierce thy heart,  
Thine also).  
I am tired with my own life and the lives of those after me,  
I am dying in my own death and the deaths of those after me.  
Let thy servant depart,  
Having seen thy salvation.



*Animula*

'Issues from the hand of God, the simple soul'  
 To a flat world of changing lights and noise,  
 To light, dark, dry or damp, chilly or warm,  
 Moving between the legs of tables and of chairs,  
 Rising or falling, grasping at kisses and toys,  
 Advancing boldly, sudden to take alarm,  
 Retreating to the corner of arm and knee,  
 Eager to be reassured, taking pleasure  
 In the fragrant brilliance of the Christmas tree,  
 Pleasure in the wind, the sunlight and the sea;  
 Studies the sunlit pattern on the floor  
 And running stags around a silver tray;  
 Confounds the actual and the fanciful,  
 Content with playing-cards and kings and queens,  
 What the fairies do and what the servants say.  
 The heavy burden of the growing soul  
 Perplexes and offends more, day by day;  
 Week by week, offends and perplexes more  
 With the imperatives of 'is and seems'  
 And may and may not, desire and control.  
 The pain of living and the drug of dreams  
 Curl up the small soul in the window seat  
 Behind the *Encyclopaedia Britannica*.  
 Issues from the hand of time the simple soul  
 Irresolute and selfish, misshapen, lame,  
 Unable to fare forward or retreat,  
 Fearing the warm reality, the offered good,  
 Denying the importunity of the blood,  
 Shadow of its own shadows, spectre in its own gloom,

Leaving disordered papers in a dusty room;  
Living first in the silence after the viaticum.

Pray for Guiterriez, avid of speed and power,  
For Boudin, blown to pieces,  
For this one who made a great fortune,  
And that one who went his own way.  
Pray for Floret, by the boarhound slain between the yew trees,  
Pray for us now and at the hour of our birth.

*Marina*

*Quis hic locus, quae  
regio, quae mundi plaga?*

What seas what shores what grey rocks and what islands  
 What water lapping the bow  
 And scent of pine and the woodthrush singing through the  
 fog  
 What images return  
 O my daughter.

Those who sharpen the tooth of the dog, meaning  
 Death  
 Those who glitter with the glory of the hummingbird, meaning  
 Death  
 Those who sit in the sty of contentment, meaning  
 Death  
 Those who suffer the ecstasy of the animals, meaning  
 Death

Are become unsubstantial, reduced by a wind,  
 A breath of pine, and the woodsong fog  
 By this grace dissolved in place

What is this face, less clear and clearer  
 The pulse in the arm, less strong and stronger—  
 Given or lent? more distant than stars and nearer than the eye

Whispers and small laughter between leaves and hurrying feet  
 Under sleep, where all the waters meet.

Bowsprit cracked with ice and paint cracked with heat.

I made this, I have forgotten  
And remember.  
The rigging weak and the canvas rotten  
Between one June and another September.  
Made this unknowing, half conscious, unknown, my own.  
The garboard strake leaks, the seams need caulking.  
This form, this face, this life  
Living to live in a world of time beyond me, let me  
Resign my life for this life, my speech for that unspoken,  
The awakened, lips parted, the hope, the new ships.

What seas what shores what granite islands towards my  
timbers  
And woodthrush calling through the fog  
My daughter.

## I. TRIUMPHAL MARCH

Stone, bronze, stone, steel, stone, oakleaves, horses' heels  
 Over the paving.  
 And the flags. And the trumpets. And so many eagles.  
 How many? Count them. And such a press of people.  
 We hardly knew ourselves that day, or knew the City.  
 This is the way to the temple, and we so many crowding the  
     way.  
 So many waiting, how many waiting? what did it matter, on  
     such a day?  
 Are they coming? No, not yet. You can see some eagles.  
     And hear the trumpets.  
 Here they come. Is he coming?  
 The natural wakeful life of our Ego is a perceiving.  
 We can wait with our stools and our sausages.  
 What comes first? Can you see? Tell us. It is

    5,800,000 rifles and carbines,  
     102,000 machine guns,  
     28,000 trench mortars,  
     53,000 field and heavy guns,  
 I cannot tell how many projectiles, mines and fuses,  
     13,000 aeroplanes,  
     24,000 aeroplane engines,  
     50,000 ammunition waggons,  
 now 55,000 army waggons,  
     11,000 field kitchens,  
     1,150 field bakeries.

What a time that took. Will it be he now? No,  
 Those are the golf club Captains, these the Scouts,  
 And now the *société gymnastique de Poissy*  
 And now come the Mayor and the Liverymen. Look  
 There he is now, look:  
 There is no interrogation in his eyes  
 Or in the hands, quiet over the horse's neck,  
 And the eyes watchful, waiting, perceiving, indifferent.  
 O hidden under the dove's wing, hidden in the turtle's breast,  
 Under the palmtree at noon, under the running water  
 At the still point of the turning world. O hidden.

Now they go up to the temple. Then the sacrifice.  
 Now come the virgins bearing urns, urns containing  
 Dust  
 Dust  
 Dust of dust, and now  
 Stone, bronze, stone, steel, stone, oakleaves, horses' heels  
 Over the paving.

That is all we could see. But how many eagles! and how  
 many trumpets!  
 (And Easter Day, we didn't get to the country,  
 So we took young Cyril to church. And they rang a bell  
 And he said right out loud, *crumpets.*)  
 Don't throw away that sausage,  
 It'll come in handy. He's artful. Please, will you  
 Give us a light?  
 Light  
 Light  
*Et les soldats faisaient la haie? ILS LA FAISAIENT.*

## ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ

«Μας έκανε φοβερή παγωνιά,  
 Ακριβώς η χειρότερη εποχή του έτους  
 Για ταξίδι, και μάλιστα για ένα τέτοιο μεγάλο ταξίδι  
 Τα μονοπάτια βαθειά και ο καιρός δριμύς,  
 Μέσα στην καρδιά του χειμώνα».  
 Κ' οι καμήλες γδαρμένες, με πόδια πληγιασμένα, πει-  
 σματάρες,  
 Πλαγιάζοντας πάνω στο χιόνι που έλυωνε.  
 Έρχονταν στιγμές που μετανοούσαμε  
 Για τα θερινά παλάτια στις πλαγιές, τις ταράτσες,  
 Και τις γλυκές κοπέλλες που έφερναν σεμπέτια.  
 Κ' ύστερα οι καμηλιέρηδες βρίζοντας και γρινιάζοντας  
 Και τρέχοντας μακρυνά, και ζητώντας το γλυκό πιετό  
 τους και γυναίκες,  
 Κ' οι φωτιές της νύχτας σβύνοντας, κι ούτε ένα από-  
 κούμπι,  
 Κ' οι πολιτείες εχθρικές κι οι πολίχνες αφιλόξενες  
 Και τα χαρτιά βρωμερά ζητώντας ακριβές τιμές:  
 Μας βρήκαν δυσκολίες πολλές.  
 Στο τέλος προτιμήσαμε να ταξιδέψουμε όλη τη νύχτα,  
 Παίρνοντας στα κλεφτά έναν ύπνο,  
 Με τις φωνές που τραγουδούσαν στ' αυτιά μας, λέγοντας  
 Πως όλα αυτά ήταν μια τρέλλα.

Κ' ύστερα την αυγή φτάσαμε σε μια ένκρατη κοιλάδα,  
 Υγρή, κάτω απ' τη χιονογραμμή, μυρίζοντας βλάστηση  
 Με τρεχούμενα νερά κι ένα νερόμυλο χτυπώντας το  
 σκοτάδι,  
 Και τρία δένδρα πάνω στο χαμηλό ουρανό,  
 Κ' ένα άσπρο γέρικο άλογο κάλπαζε μακριά στο λιβάδι.  
 Κ' ύστερα φτάσαμε σ' ένα καπηλειό μ' αμπελόφυλλα  
 πάνω απ' τ' ανώφλι,  
 Έξι χέρια σε μια πόρτα ανοιχτή παίζοντας ζάρια μ'  
 ασημένια νομίσματα,  
 Και πόδια κλωτσώντας τους άδειους ασκούς του κρασιού.  
 Όμως δεν υπήρχε καμιά είδηση, κ' έτσι συνεχίσαμε  
 Και φτάσαμε κατά το δειλινό, ούτε στιγμή νωρίτερα  
 Βρίσκοντας το μέρος ήταν (θάλεγε) ικανοποιητικό.

Όλα ετούτα έγιναν πριν από πολύ καιρό, θυμάμαι,  
 Και πάλι θε να τ' αποφάσιζα, όμως σημείωσε  
 Αυτό σημείωσε

Αυτό: κάναμε τόσο δρόμο για  
 Γέννηση η για Θάνατο; Ασφαλώς, υπήρξε μια Γέννηση,  
 Είχαμε αποδείξεις, δε χωρούσε αμφιβολία. Είχα ιδεί  
 γεννήσεις και θανάτους,  
 Είχα νομίσει όμως πως ήσαν διαφορετικοί η Γέννηση  
 αυτή  
 Ήταν σκληρή και πικρή αγωνία για μας, όπως ο Θα-  
 νατος, ο δικός μας θάνατος.  
 Ξαναγυρίσαμε στον τόπο μας, σ' αυτά τα Βασιλεια,  
 Όμως δε νοιώθουμε άνετα πια εδώ, με τις παλιές εν-  
 τολές,  
 Μ' έναν ξένο λαό που κρατάει γερά τους θεούς του.  
 Θα ήμουν ευχαριστημένος μ' έναν αλλοιώτικο θάνατο.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ, ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ ΚΛΕΙΤΟΥ ΚΥΡΟΥ.

#### ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ

«Είχαμε κρύο φοβερό,  
 την πιο χειρότερη εποχή του χρόνου  
 για ένα ταξίδι, ένα ταξίδι τόσο μακρινό.-  
 Φαραγγιασμένοι οι δρόμοι κι' ο βορράς να μαστιγώνει  
 μέσ' στου χειμώνα την καρδιά.»

Με τις γκαμήλες πληγιασμένες, κουτσές, μπουρνιασμένες,  
 να κοιτούνται στο χιόνι το λυωμένο.  
 Είταν πολλές στιγμές που νοσταλγούσαμε  
 τα θερινά παλάτια στις πλαγιές και τις ταράτσες,  
 και τις ανήρες κόρες πούφερναν σερμπέτια.

Και νάχεις και τους γκαμηλιέρηδες να βλαστημάνε και να μωρμουρίζουν  
 κι' από το δρόμο να ξεκόβουνε γυρεύοντας γυναίκες και πιστό,  
 κι' ακόμα των καταυλισμών να σβήνουνε τα φώτα και γιατάκι να μη βρίσκεται,  
 βάλε και τόπους εχθρικούς και πολιτείες αφιλόξενες  
 και βρώμικα χωριά που γύρευαν να μας ληστέψουν.

Είχαμε δύσκολο καιρό για όλα.  
 Στο τέλος προτιμήσαμε να ταξιδεύουμε τη νύχτα  
 και να κοιμούμαστε κλεφτά,  
 ενώ φανές μέσα στ' αυτιά μας επιθύριζαν  
 πως όλα τούτα είταν μια τρέλα.

Χαράματα κατηφορίσαμε σε μια καλοδεχούμενη κοιλάδα,  
 Υγρή, χαμηλότερη απ' τα χιόνια, όπου το χόρτο ευωδιάζε  
 κι' είχε τρεχούμενα νερά κι' ένα νερόμυλο που γύρναε στο σκοτάδι.



και τρία δέντρα που πρόβελναν στο φόντο τ' ουρανού  
και έν' άσπρο γέρικο άλογο που εκάλπαζε στον κάμπο.

Από κει φτάσαμε σε μια ταβέρνα στολισμένη μ' αμπελόφυλλα.  
Μπροστά στην πόρτα εξ' χέρια παίζανε στα ζάρια νομίσματα ασημένια  
και τα ποδάρια εκλώτσαγαν τις αδειασμένες τσότρες.  
Μα τίποτε δεν ξαίραν να μας πουν κι' έτσι εξακολουθήσαμε,  
και φτάνοντας το βράδυ, μόλις και προφτάξαμε  
τον τόπο νάβρουμε. Είταν (θα πείτε) μια μεγάλη ικανοποίηση.

Πολύς καιρός πάει που όλα τούτα εγένηκαν, θυμάμαι,  
και θα μπορούσα απ' την αρχή να τα περάσω, μα σκεφθείτε,  
ετούτο να σκεφτείτε,  
ετούτο: Μας βάλαν να κάνουμε όλο αυτό το δρόμο  
προς τη Γέννηση ή προς το θάνατο; Είτανε βέβαια μια Γέννηση,  
τόδαμε με τα μάτια μας καείναι αναμφισβήτητο, μα είδα Γέννηση ή και Θάνατο  
μόνο που διαφορετικά τα στοχαζόμουν. Τούτη η Γέννηση  
είταν για μας πικρή και οδυνηρή αγωνία, όμοια με Θάνατο, το Θάνατό μας,  
Ξαναγυρίσαμε στον τόπο μας, σε τούτα τα Βασιλεια,  
Μα δίχως πια να νιώθουμε άνεση στα πρωτινά μας μέρη,  
μ' αυτούς τους ξένους λαούς που προσηλώνονται στους Θεούς τους.  
Θάμουν ευτυχισμένος για έναν άλλο θάνατο.

#### ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΑΓΓΕΛΟΣ ΔΟΞΑΣ.

#### ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ

«Είχαμε ένα τρομερό κρύο,  
ακριβώς μες στη χειρότερη εποχή του χρόνου,  
για ένα ταξίδι και μάλιστα για ένα τέτοιο ταξίδι:  
Οι δρόμοι αδιάβατοι κι ο καιρός διαπεραστικός  
ο πιο νεκρός του χειμώνα».  
Κι οι καμήλες ερεθισμένες, με τα πόδια τους πληγιασμένα, ανυπό-  
ταχτες,  
καθώς κείτονταν πάνω στο χιόνι που έλειωνε.  
Υπήρχανε στιγμές που λυπόμαστε  
για τα καλοκαιρινά παλάτια στις πλαγιές, τις ταρατσες,  
και για τα μεταξένια κορίτσια που έφερναν γλυκούς χυμούς.  
Κι ακόμα οι καμηλιέρηδες με τις βλαστήμιες τους και τις γκρίνιες τους  
που γυρόφερναν μακριά και γύρευαν κρασί γλυκό και τις γυναίκες

τους.

Κι οι νυχτερινές φωτιές που εσβήγανε κι η έλλειψη από καταφύγια  
κι οι πολιτείες που μας οχτρούνταν κι οι πόλεις οι αφιλόξενες

Και τα χωριά βρώμικα μας επιβάρυναν με την ακρίβειά τους.

Είχαμε δυσκολίες σ' εκείνο το ταξίδι.

Τέλος προτιμήσαμε να ταξιδεύουμε όλη νύχτα,

παίρνοντας ύπνους στα κλεφτά,

μ' ένα σωρό φωνές που μες στ' αυτιά μας τραγουδούσαν, λέγοντας,

πως αυτό που κάναμε μια καθαρή ήσαν τρέλα.

Τότε κατά την αυγή φτάσαμε σε μια εύκρατη κοιλάδα,

Νοτερή, κάτω απ' το ύψος του χιονιού, που μύριζε απ' τη βλάστηση,

μ' ένα τρεχούμενο ποτάμι και μ' ένα νερόμυλο που αργοχτυπούσε το

σκοτάδι.

Κι ακόμα τρία δέντρα πάνω στο χαμηλό ουρανό,

κι ένα γέρικο άσπρο άλογο, κάλπαζε μακριά μες στο λιβάδι.

Ήρθαμε τότε σε κάποιο χάνι με κληματόφυλλα πάνω απ' τ' ανώφλι

Ενώ έξι χέρια μες σε μια πόρτ' ανοιχτή παίζανε ζάρια μ' ασημένια

νομίσματα,

και με τα πόδια κλωτσούσαν του κρασιούντ' άδεια τουλούμια.

Αλλά καμιά καθώς δεν είχαμε πληροφορία, συνεχίσαμε

και φτάσαμε κατά το σούρουπο, ούτε στιγμή νωρίτερα,

και βρήκαμε το μέρος. Ήταν (θα μπορούσες να το πεις) ικανοποιητικό.

Όλα ετούτα γίνηκαν θυμάμαι, πριν από πολόν καιρό

και θα επιχειρούσα πάλι, για ξεκαθάρισέ μου

τούτο δω για ξεκαθάρισε

Τούτο: το δρόμο που τραβήξαμε τον κάναμε για

Γέννηση ή για Θάνατο. Στα σίγουρα υπήρξε μια Γέννηση

είχαμε αποδείξεις και καμιά αμφιβολία. Είχα δει γέννηση και θάνατο,

αλλά είχα σκεφτεί πως ήταν διαφορετικά. Τούτη εδώ η Γέννηση ήταν

σκληρή και πικρή για μας αγωνία, σαν το Θάνατο, το δικό μας το

θάνατο.

Ξαναγυρίσαμε στα μέρη μας, σε τούτα τα Βασίλεια,

ομως πάει καιρός που δε νιώθουμε άνετα δω πέρα, με τα παλιά

συστήματα

μ' έναν αλλοεθνή λαό που έχει γαντζώσει στους θεούς του.

Πόσο χαρούμενος θα' μουν μ' ένα διαφορετικό θάνατο.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: Ε.Ν. ΜΟΣΧΟΥ

Ένα τραγούδι για τον Συμεών

Κύριε της Ρώμης οι υάκινθοι ανασαίνουν σ' ανθογυάλια και  
 Ο χειμωνιάτικος ήλιος σέρνεται στους χιονισμένους λόφους  
 Η αλύγιστη εποχή σταμάτησε  
 Αλαφριά είν' η ζωή μου καρτερώντας τον πεθαμένο άνεμο  
 Σαν πούπουλο στη ράχη του χεριού μου.  
 Σκόνη σε ήλιου φως κι ανάμνηση σε γωνιές  
 Περιμένουνε τον πεθαμένο άνεμο ν' ανατριχιάσει την πεθαμένη χώρα.  
 Χάρισέ μας την ειρήνη σου.  
 Χρόνια πολλά περπάτησα στην πόλη τούτη.  
 Πίστευα και νήστευα, φρόντισα για το φτωχό,  
 Έδωκα και πήρα τιμή κι' ανάπαυση.  
 Από την πόρτα μου κανείς δεν έφυγε διωγμένος.  
 Ποιος θα θυμηθεί το σπίτι μου, που θα ζήσουν  
 Τα παιδιά των παιδιών μου  
 Σαν έρθει ο καιρός της πίκρας,  
 Θα πάνε στο μονοπάτι της κατσίκας και στη φωλιά της αλεπούς  
 Φεύγοντας τα ξένα πρόσωπα και τα ξένα σπαθιά.  
 Πριν έρθει ο καιρός του σκοινιού και του βούρδουλα και του θρήνου.  
 Χάρισέ μας την ειρήνη σου.  
 Πριν σταθούμε στο βουνό της ερήμωσης,  
 Πριν απ' τη σίγουρη ώρα της μητρικής πίκρας,  
 Τώρα τη ώρα τούτη που γεννάει θανάτους,  
 Άσε το Βρέφος, την αμίλητη κι' ανείπωτη ακόμα Λέξη,  
 Δώσε στον Ισραήλ παρηγοριά  
 Σ' έναν όπου 'χει ογδοήντα χωρία αύριο.

Κατά το θέλημά σου.  
 Θα σε υμνούν και θα υποφέρει κάθε γενιά  
 Δόξα και γλευασμό  
 Φως πάνω σε φως, ανεβαίνοντας τη σκάλα των αγίων.  
 Όχι για μένα το μαρτύριο τούτο, η έκσταση  
 Της σκέψης και της προσευχής  
 Όχι για μένα το ύστατο όραμα.  
 Χάρισέ μου την ειρήνη σου  
 Κι ένα σπαθί θα σου τρυπήσω την καρδιά και την δική σου  
 Απόκαμα με τη ζωή μου και τη ζωή αυτών που θα υστερά μου θουν ύστερα μ  
 Πεθαίνω με το δικό μου θάνατο και τον θάνατο  
 Αυτών που θα ρθουν ύστερά μου  
 Ας αναχωρήσει ο δούλος σου  
 Αφού ιδεί την σωτηρία σου.

Μετάφραση: Ν. Σπάνιας.

## ΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΜΕΩΝ

Κύριε, οι ρωμαϊκοί υάκινθοι ανθίζουνε σε βάζα και  
 Ο χειμωνιάτικος ο ήλιος σέρνεται στους χιονισμένους  
 λόφους.  
 Η άκαμπτη εποχή κοντοστάθηκε.  
 Η ζωή μου είναι ανάλαφρη,καρτερώντας τον άνεμο  
 του θανάτου,  
 Σαν φτερό πάνω στη ράχη της παλάμης μου.  
 Σκόνη στο λιόφωτο και μνήμη στις γωνίες  
 Τον άνεμο καρτερούν που ριγεί κατά τη νεκρή χώρα.

Δος ημίν την ειρήνη σου.  
 Χρόνους πολλούς περπάτησα σ' αυτήν την πολιτεία,  
 Απόμεινα πιστός και νήστεψα,φρόνησα για το φτωχό,  
 Έδωσα και πήρα τιμές και ανέσεις.  
 Από την πόρτα μου κανείς ποτέ δν αποδιώχτηκε.  
 Ποιος θα θυμάται το σπίτι μου,που θα ζούν τα παι-  
 δια των παιδιών μου  
 Όταν η ώρα της λύπης θα σημάνει;  
 Θα τραβήξουν για το γιδόστρατο και τη φωλιά της α-  
 λεπούς  
 Κατατρεγμένοι από ξένα πρόσωπα και ξένες ρομφαίες.

Πριν από την ώρα των σχοινιών,των μαστιγώσεων και  
 του θρήνου  
 Δος ημίν την ειρήνην σου.  
 Πριν από τους αναβαθμούς του όρους της ερημίας,  
 Πριν από τη βέβαιη ώρα της μητρικής οδύνης,  
 Τώρα σ' αυτή τη γόνιμη εποχή του θανάτου,  
 Άφες το Βρέφος,τον έτι αμίλητο κι' ανείπωτο Λόγο,  
 Δούναι παράκλησιν του Ισραήλ.  
 Σ' έναν ποε έχει ογδόντα χρόνους και κανένα αύριο.

Κατά το ρήμα σου  
 Θέλουν υμνεί Σε και θα υποφέρουν σε κάοε γενιά  
 Με δόξα και με χλευασμό  
 Φώς εν φωτί,δρασκελώντας των αγίων τις βαθμίδες.  
 Μακριά από μένα το μαρτύριο,η έκσταση της σκέψης  
 και της προσευχής,  
 Μακριά από μένα η εσχάτη οπτασία  
 Δος μοι την ειρήνην σου.  
 (Και σου δε  
 Αυτής την καρδιαν διελεύσεται ρομφαία).

Κουράστηκα με τη δική μου ζωή και τις ζωές εκείνων  
 που έρχονται κατόπι μου,  
 Πεθαίνω το δικό μου θάνατο και τους θανάτους εκείνων  
 Που έρχονται κατόπι μου.  
 Νυν απολύεις τον δούλο σου,  
 Ότι είδον το σωτήριο σου.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ,ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ ΚΛΕΙΤΟΥ ΚΥΡΟΥ.

ΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΜΕΩΝ.

Κύριε,οι Ρωμαϊκοί υάκινθοι ανθίζουν στα κύπελλα  
 Κι ο χειμωνιάτικος ήλιος έρπει κατά τους χιονισμένους λόφους  
 Η επίμονη εποχή αντιστάθηκε.  
 Είναι η ζωή μου ελαφριά και περιμένει του θανάτου τον άνεμο.  
 Όπως ένα φτερό στο πίσω μέρος της παλάμης.  
 Σκόνη στο φως του ήλιου και ανάμνηση στις κόχες  
 Περιμένουν τον άνεμο που παγώνει προς τους τόπους της νεκρής γης.

Δώσε μας την ειρήνη σου.  
 Περπάτησα χρόνια πολλά σ' αυτή την πόλη.  
 Πίστευα νήστεψα,μερίμνησα για τους φτωχούς,  
 Δέχτηκα κι έδωσα τιμή κι ανάπαυση.  
 Ποτέ κανείς δεν διώχτηκε απ' την πόρτα μου.  
 Άραγε ποιος θα μνημονεύσει το σπίτι μου,άραγε που θα ζούνε των  
 παιδιών μου τα παιδιά  
 Όταν θα έρθει ο καιρός της θλίψης;  
 Θα πάρουνε το μονοπάτι της κατσίκας και της φωλιάς της  
 αλεπούς.  
 Φεύγοντας μπρος στ' αλλότρια πρόσωπα τα αλλότρια σπαθιά.

Πριν απ' τον χρόνο των δεσμών των μαστιγώσεων και των  
 θρήνων  
 Δώσε μας την ειρήνη σου.  
 Πριν απ' τους σταθμούς του όρους της ερημώσεως  
 Πρι απ' την βέβαιη ώρα της μητρικής θλίψης  
 Τώρα σ' αυτή την εποχή της γέννησης του θανάτου,  
 Άφησε το Βρέφος,τον Λόγο που δεν είπε και δεν δέχτηκε

ακόμη,

Δώσ' την παρηγορίαν από Ισραήλ  
Σε έναν άνθρωπο ογδόντα χρόνων χωρίς αύριο.

Κατά το ρήμα σου,  
Θα σε υμνούν και θα υποφέρουν σε κάθε γενεά  
Με χλευασμό και δόξα,  
Φως πάνω στο φως,σκαρφαλώνοντας στη σκάλα των αγίων.  
Όχι για μένα το μαρτύριο, η έκσταση της σκέψης και της  
προσευχής,  
Όχι για μένα το έσχατο όραμα.  
Δώσε μου την ειρήνη σου.  
(Και μια ρομφαία θα διαπεράσει την καρδιά,και την δική σου  
ακόμη).  
Κουράστηκα με την δική μου ζωή και την ζωή εκείνων που  
έρχονται κατόπι μου,  
Πεθαίνω στον δικό μου θάνατο και τους θανάτους κείνων που  
έρχονται κατόπι μου.  
Άφησε τον δούλο σου ν' αναχωρήσει.  
Αφού είδε το σωτήριόν σου.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:Τ. ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΣ.

#### ANIMULA

«Εκ χειρός Θεού εκπορεύεται η απλή ψυχή»  
Σ' έναν κόσμο επίπεδο εναλλασσομένων φώτων και θο-  
ρύβου,  
Φωτεινή,σκοτεινή,στεγνή είτε υγρή,ριγηλή ή θερμή  
Σαλεύοντας ανάμεσα στα πόδια των καθισμάτων και  
των τραπεζιών,  
Σκουντουφλώντας,σφίγγοντας φιλιά και παιχνίδια,  
Προχωρώντας θαρρετά,έτοιμη να πανικοβληθεί,  
Τρυπώνοντας μέσα σε χέρια και σε γόνατα'  
Πρόθυμη να ξεθαρρένει,νοιώθοντας ευχαρίστηση  
Στη μυρωδάτη λάμψη του Χριστουγενιάτικου δέντρου,  
Ευχαρίστηση στον άνεμο,στο λιόφωτο και στη θάλασσα  
Μελετάει τα ηλιόλουστα σχέδια πάνω στο πάτωμα  
Κ' ελάφια που τρέχουν γύρω σ' ένα ασημένιο δίσκο

Μπερδεύει το πραγματικό με το φανταστικό,  
 Αρκούμενη σε τραπουλόχαρτα,σε ντάμες και ριγάδες,  
 Σ' αυτά που κάνουν οι νεράιδες κι αυτά που λεν οι υ-  
 πηρέτες.

Το βαρύ φορτίο της ψυχής που μεγαλώνει  
 Σαστίζει και προσβάλλει πιο πολύ,μέρα με τη μέρα  
 Βδομάδα στη βδομάδα,προσβάλλει και σαστίζει πιο πολύ  
 Με τις προστακτικές του «είναι και φαίνεσθαι»  
 Με το επιτρέπεται κι απαγορεύεται,τον πόθο και τον  
 έλεγχο.

Το άλγος της ζωής και το φάρμακο των ονείρων  
 Τυλίγουν τη μικρή ψυχή στο κάθισμα του περβαζιού  
 Πίσω από την Encyclopaedia Britannica.

Εκ χειρός χρόνου εκπορεύεται η απλή ψυχή  
 Αναποφάσιστη κ' εγωιστική,δύσμορφη,ανάπηρη,  
 Ανήμπορη να τραβήξει μπροστά ή να υποχωρήσει,  
 Φοβούμενη τη θερμή πραγματικότητα,τα προσφερό-  
 μενα αγαθά,

Αρνούμενη τη φορτικότητα του αίματος  
 Ίσκιος των δικών της ίσκιων,φάσμα μες στο δικό της  
 σκότος,

Αφήνοντας ακατάστατα χαρτιά μέσα σ' ένα σκονισμέ-  
 νο δωμάτιο

Ζώντας κυρίως στη σιωπή ύστερα από τη στερνή μετά-  
 ληση.

Προσευχηθείτε για τον Γκουιτέρριεζ,τον άπληστο για  
 ταχύτητα και ισχύ,

Για τον Μπούντιν,που έγινε κομμάτια,  
 Γι' αυτόν που έκανε μια μεγάλη περιουσία,

Και για κείνον που τράβηξε το δικό του δρόμο.

Προσευχηθείτε για τον Φλόρετ,που σπαράχτηκε απ' τ'  
 αγριογούρουνο ανάμεσα στα σμιλάγκια,

Προσευχηθείτε για μας τώρα και στην ώρα της γέννη-  
 σής μας

## MAPINA

Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?

Ποια πέλαγα ποίοι γυαλοί ποια γρίζα βράχια και  
ποια νησιά

Και ποιο νερό γλείφοντας την πλήρη  
Και το άρωμα του πεύκου κι η τσίχλα τραγουδώντας  
μέσα στην καταχνιά

Ποιες ζουγραφίες γυρίζουν  
Ω κόρη μου,

Αυτοί που ακονίζουν το δόντι του σκύλου, σημαίνοντας  
Θάνατο

Αυτοί που λάμπουν με τη δόξα του τροχίλου, σημαί-  
νοντας

Θάνατο

Αυτοί που κάθονται στο στάβλο της ικανοποίησης,  
σημαίνοντας

Θάνατο

Αυτοί που υποφέρουν την έκταση του ζώου, σημαί-  
νοντας

Θάνατο

Εγίναν ανυπόστατοι, τους υπόταξε ένα φύσημα,  
Μια πνοή του πεύκου, κι η δασοκελάηδιστη καταχνιά  
Εκείνη η χάρη τους έχει πάρει

Τι πρόσωπο είναι αυτό, πιο σκοτεινό και πιο φω-  
τεινό

Ο σφυγμός στο χέρι, πιο αδύνατος και πιο δυ-  
νατός

Δοσμένο ή δανεισμένο, πιο μακριά από τ' άστρα και  
πιο κοντά απ' το μάτι

Ψιθυρισμοί και ψιλά γέλια ανάμεσα σε φύλλα και  
πόδια βιαστικά

Στα βάθου του ύπνου, όπου σμίγουν όλα τα νερά.

Μπομπρέσο ραγισμένο στην παγωνιά, ραγισμένη στην  
κάψα μπογιά.

Το έκανα αυτό, το ξέχασα

Και το θυμούμαι.

Η αρματωσιά δίχως αντοχή και το караβόπανο  
σάπιο



Ανάμεσα σε έναν Ιούνιο κι έναν άλλον Σεπτέμβη.  
 Το έκανα αυτό μισοσυνείδητος, ανήξερος, άγνωστος,  
 δικό μου.  
 Τα μαδέρια κάνουν νερά, οι αρμοί θέλουν καλαφά-  
 τισμα.  
 Τούτο το σχήμα, τούτο το πρόσωπο, τούτη η ζωή  
 Ζώντας για να ζει σ' έναν κόσμο καιρού πέρα από  
 μένα, ας  
 Αφήσω τη ζωή μου γι' αυτή τη ζωή, το λόγο μου γι'  
 αυτόν τον ανείπωτο,  
 Τον ξυπνημένο, χωρισμένα χείλια, την ελπίδα, τα νέα  
 καράβια.

Ποια πέλαγα ποιοι γιαλοί ποια νησιά γρανίτες προς  
 τ' άρμενά μου  
 Κι η πρόσκληση της τσίχλας μέσα απ' την καταχνιά  
 Κόρη μου.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: Γ. ΣΕΦΕΡΗΣ

MAPINA

Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?

Ποια πέλαγα, ποιες ακρογιαλιές, ποια γκρίζα βράχια  
 και ποια νησιά  
 Ποιο νερό βρέχοντας την πλώρη  
 Κ' ευωδιά του πένκου και του λόγγου η τσίχλα κελαι-  
 δώντας μέσ' απ' την καταχνιά  
 Ποιες εικόνες ξαναγυρνούν  
 Ω κόρη μου.

Όσοι ακονίζουν το δόντι του σκυλιού, σημαίνοντας  
 Θάνατο  
 Όσοι λάμπουν με τη δόξα του κολυβριού, σημαίνοντας  
 Θάνατο  
 Όσοι κάθονται στ' αχούρι της απόλαψης, σημαίνοντας  
 Θάνατο

Έγιναν ανυπόστατοι, λιγότεψαν από έναν άνεμο,  
 Μια πευκανάσα, κι από την καταχνιά του κελαιδισμένου  
 δάσους  
 Από τη χάρη αυτή σκορπίσανε στον τόπο

Ποια είναι αυτή η μορφή,λιγότερο και πιότερο καθάρια  
 Στο χέρι ο σφυγμός,λιγότερο και πιότερο σφοδρός-  
 Δοσμένη η δανεισμένη μακρύτερα κι απ' τ' άστρα,κον-  
 τύτερα απ' το μάτι

Ψίθυροι και γελάκια ανάμεσα σε φύλλα και πόδια βια-  
 στικά

Κάτω απ' τον ύπνο,εκεί που σμίγουν όλα τα νερά.  
 Μπομπρέσο σκασμένο απ' την παγωνιά,μπογιά σκα-  
 σμένη απ' την κάψα

Εγώ το σκάρωσα,έχω ξεχάσει  
 Και θυμάμαι.

Τα ξάρτια σκάρτεψανκαι το караβόπανο σάπιο  
 Ανάμεσα σ' έναν Ιούνη κ' έναν άλλο Σεπτέμβρη.  
 Το σκάρωσα ανήξερος,μισοσυνείδητος,αμάθευτος,δι-  
 κό μου.

Το τουρέλο κάνει νερά,οι αρμοί θέλουν καλαφάτισμα.

Αυτό το σχήμα,αυτή η μορφή,αυτή η ζωή  
 Ζώντας να ζεί σ' έναν κόσμο καιρού πέρα από μένα  
 Ας παρατήσω τη ζωή μου γι' αυτή τη ζωή,το λόγο  
 μου για κείνον τον ανείπωτο,

Τον ξύπνιο,χωρισμένα χείλη,την ελπίδα,τα καινού-  
 ρια καράβια.

Ποια πέλαγα,ποιες ακρογιαλιές,ποια γρανιτένια νη-  
 σιά προς τα' άρμενά μου

Και του λόγγου η τσίχλα καλώντας μες απ' την καταχνιά  
 Κόρη μου.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ,ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ: ΚΛΕΙΤΟΥ ΚΥΡΟΥ

## ΘΡΙΑΜΒΕΥΤΙΚΟ ΜΑΡΣ

ΠΕΤΡΑ,μπρούντζος,πέτρα,ατσάλι,πέτρα,βαλανιδό-  
φύλλα,οπλές αλόγων

Επάνω στο λιθόστρωτο.

Και σημαίες Και σάλπιγγες,Και τόσοι πολλοί αετοί.

Πόσοι;Μετρήστε τους.Και τέτοιος συνωστισμός.

Δύσκολα αναγνωρίζαμε τους εαυτούς μας κείνη τη μέρα,

μήτε αναγνωρίζαμε και την πολιτεία.

Από εδώ είναι ο δρόμος για το Ναό,κ'εμείς τόσοι πολλοί

Συνωθούμασταν στο δρόμο.

Περίμεναν τόσοι πολλοί,πόσοι περίμεναν;Τι σημασία,

μια τέτοια μέρα;

Έρχονται;Όχι , όχι ακόμη. Μπορείς να δείς μερικούς

αετούς.

Και ν'ακούσεις τις σάλπιγγες.

Νάτοι που έρχονται.Έρχεται,

Η άγρυπνη φυσική ζωή του Εγώ μας αντιλαμβάνεται.

Μπορούμε να περιμένουμε με τα λουκάνικα και τα σκα-

μνάκια μας.

Τι έρχεται πρώτα;Μήπως βλέπετε;Πέστε μας,Είναι

5.800.000 ντουφέκια κι'αραβίδες

102.000 πολυβόλα

28.000 όλμοι χαρακωμάτων

35.000 πεδινά και βαρεία πυροβόλα,

Δεν ξέρω πόσα βλήματα,νάρκες και θρυαλίδες,

13.000 αεροπλάνα,

24.000 μηχανές αεροπλάνων,

50.000 βαγόνια με πυρομαχικά,

τώρα 55.000 βαγόνια με στρατό,

11.000 μαγειρεία εκστρατείας

1.150 φούρνοι εκστρατείας.

Πόσην ώρα κράτησε;Μήπως θάνατι κι'αυτός τώρα;Όχι.

Αυτοί είναι οι λοχαγοί από τις λέσχες του Γκόλφ,εκεί-

νοι είναι οι πρόσκοποι.

Να και η Societe Gymnastique de Poissy

Έρχεται τώρα κι' ο δήμαρχος κι' οι υπηρέτες με λι-

βρέα.Κύττα.

Νάτος έρχεται τώρα,κύττα.

Κανένα ερωτηματικό δε φαίνεται στα μάτια του

Μήτε στα χέρια του,στο λαμό του ησυχία αλόγου,

Και τα μάτια του άγρυπνα, καρτερικά,έξυπνα,αδιάφορα.

Ω,κρυμμένα κάτω απ'το φτερό περιστεριού, κρυμμένα,

στον κόρφο της χελώνας:

Κάτω απ' το φοινικόδεντρο το μεσημέρι, κάτω απ' το  
 τρεχούμενο νερό  
 Στο ακίνητο σημείο του περιστρεφόμενου κόσμου. Ω  
 κρυμμένα.  
 Τώρα πηγαίνουν στο Ναό. Μετά η θυσία.  
 Τώρα έρχονται οι παρθένες φέρνοντας υδρίες, υδρίες με  
 Σκόνη  
 Σκόνη  
 Σκόνη της σκόνης, και τώρα  
 Πέτρα, μπρούντζο, πέτρα, ατσάλι, πέτρα, βαλανιδόφυλλα  
 οπλές αλόγων  
 Κατω στο λιθόστρωτο.  
 Αυτά μπορέσαμε να δούμε. Όμως πόσοι αετοί και πό-  
 σες σάλπιγγες;  
 (Και το Πάσχα δεν πήγαμε εξοχή,  
 Και πήραμε, λοιπόν, το μικρό Κύριλλο στην εκκλησία.  
 Και χτυπήσαν μια καμπάνα.  
 Κι αυτός αμέσως φώναξε δυνατά, «κουλούρια».)  
 Θα μας γελάσει. Είναι πανούργος. Μας δίνετε  
 Παρακαλώ λίγο φώς;  
 Φώς  
 Φώς,  
 Et les soldats faisaient la haie? ILS LA FAISAIENT.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΚΛΕΙΤΟΥ ΚΥΡΟΥ.

*Burnt Norton*

τοῦ λόγου δ' ἔόντος ξυνοῦ ζῶουσιν οἱ πολλοί  
ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν

*I p 77 Fr 2.*

ὁδὸς ἔνω κάτω μία καὶ ὠνή.

*I p 89 Fr. 60*

Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Herakleitos)

## I

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable.  
What might have been is an abstraction  
Remaining a perpetual possibility  
Only in a world of speculation.  
What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.  
Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take  
Towards the door we never opened  
Into the rose-garden. My words echo  
Thus, in your mind.

But to what purpose  
Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves  
I do not know.

Other echoes  
Inhabit the garden. Shall we follow?  
Quick, said the bird, find them, find them,  
Round the corner. Through the first gate,

Into our first world, shall we follow  
 The deception of the thrush? Into our first world.  
 There they were, dignified, invisible,  
 Moving without pressure, over the dead leaves,  
 In the autumn heat, through the vibrant air,  
 And the bird called, in response to  
 The unheard music hidden in the shrubbery,  
 And the unseen eyebeam crossed, for the roses  
 Had the look of flowers that are looked at  
 There they were as our guests, accepted and accepting.  
 So we moved, and they, in a formal pattern,  
 Along the empty alley, into the box circle,  
 To look down into the drained pool.  
 Dry the pool, dry concrete, brown edged,  
 And the pool was filled with water out of sunlight,  
 And the lotos rose, quietly, quietly,  
 The surface glittered out of heart of light,  
 And they were behind us, reflected in the pool.  
 Then a cloud passed, and the pool was empty.  
 Go, said the bird, for the leaves were full of children,  
 Hidden excitedly, containing laughter.  
 Go, go, go, said the bird: human kind  
 Cannot bear very much reality.  
 Time past and time future  
 What might have been and what has been  
 Point to one end, which is always present.

## II

Garlic and sapphires in the mud  
 Clot the bedded axle-tree.

The trilling wire in the blood  
 Sings below inveterate scars  
 Appeasing long forgotten wars.  
 The dance along the artery  
 The circulation of the lymph  
 Are figured in the drift of stars  
 Ascend to summer in the tree  
 We move above the moving tree  
 In light upon the figured leaf  
 And hear upon the sodden floor  
 Below, the boarhound and the boar  
 Pursue their pattern as before  
 But reconciled among the stars.

At the still point of the turning world Neither flesh nor  
 fleshless,  
 Neither from nor towards, at the still point, there the dance  
 is,  
 But neither arrest nor movement And do not call it fixity,  
 Where past and future are gathered. Neither movement from  
 nor towards,  
 Neither ascent nor decline. Except for the point, the still  
 point,  
 There would be no dance, and there is only the dance  
 I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.  
 And I cannot say, how long, for that is to place it in time.

The inner freedom from the practical desire,  
 The release from action and suffering, release from the  
 inner  
 And the outer compulsion, yet surrounded  
 By a grace of sense, a white light still and moving.

*Erhebung* without motion, concentration  
 Without elimination, both a new world  
 And the old made explicit, understood  
 In the completion of its partial ecstasy,  
 The resolution of its partial horror.  
 Yet the enchainment of past and future  
 Woven in the weakness of the changing body,  
 Protects mankind from heaven and damnation  
 Which flesh cannot endure.

Time past and time future

Allow but a little consciousness.  
 To be conscious is not to be in time  
 But only in time can the moment in the rose-garden,  
 The moment in the arbour where the rain beat,  
 The moment in the draughty church at smokefall  
 Be remembered, involved with past and future.  
 Only through time time is conquered.

### III

Here is a place of disaffection  
 Time before and time after  
 In a dim light: neither daylight  
 Investing form with lucid stillness  
 Turning shadow into transient beauty  
 With slow rotation suggesting permanence  
 Nor darkness to purify the soul  
 Emptying the sensual with deprivation  
 Cleansing affection from the temporal.  
 Neither plenitude nor vacancy. Only a flicker  
 Over the stained time-ridden faces  
 Distracted from distraction by distraction



Filled with fancies and empty of meaning  
 Tumid apathy with no concentration  
 Men and bits of paper, whirled by the cold wind  
 That blows before and after time,  
 Wind in and out of unwholesome lungs  
 Time before and time after.  
 Eructation of unhealthy souls  
 Into the faded air, the torpid  
 Driven on the wind that sweeps the gloomy hills of London,  
 Hampstead and Clerkenwell, Campden and Putney,  
 Highgate, Primrose and Ludgate. Not here  
 Not here the darkness, in this twittering world.

Descend lower, descend only  
 Into the world of perpetual solitude,  
 World not world, but that which is not world,  
 Internal darkness, deprivation  
 And destitution of all property,  
 Desiccation of the world of sense,  
 Evacuation of the world of fancy,  
 Inoperancy of the world of spirit,  
 This is the one way, and the other  
 Is the same, not in movement  
 But abstention from movement, while the world moves  
 In appetency, on its metallated ways  
 Of time past and time future.

## IV

Time and the bell have buried the day,  
 The black cloud carries the sun away.  
 Will the sunflower turn to us, will the clematis

Stray down, bend to us, tendril and spray  
 Clutch and cling?  
 Chill  
 Fingers of yew be curled  
 Down on us? After the kingfisher's wing  
 Has answered light to light, and is silent, the light is still  
 At the still point of the turning world.

## V

Words move, music moves  
 Only in time, but that which is only living  
 Can only die. Words, after speech, reach  
 Into the silence. Only by the form, the pattern,  
 Can words or music reach  
 The stillness, as a Chinese jar still  
 Moves perpetually in its stillness.  
 Not the stillness of the violin, while the note lasts,  
 Not that only, but the co-existence,  
 Or say that the end precedes the beginning,  
 And the end and the beginning were always there  
 Before the beginning and after the end.  
 And all is always now. Words strain,  
 Crack and sometimes break, under the burden,  
 Under the tension, slip, slide, perish,  
 Decay with imprecision, will not stay in place,  
 Will not stay still. Shrieking voices  
 Scolding, mocking, or merely chattering,  
 Always assail them. The Word in the desert  
 Is most attacked by voices of temptation,  
 The crying shadow in the funeral dance,  
 The loud lament of the disconsolate chimera.

The detail of the pattern is movement,  
As in the figure of the ten stairs.  
Desire itself is movement  
Not in itself desirable,  
Love is itself unmoving,  
Only the cause and end of movement,  
Timeless, and undesiring  
Except in the aspect of time  
Caught in the form of limitation  
Between un-being and being.  
Sudden in a shaft of sunlight  
Even while the dust moves  
There rises the hidden laughter  
Of children in the foliage  
Quick now, here, now, always—  
Ridiculous the waste sad time  
Stretching before and after.

*East Coker*

## I

In my beginning is my end In succession  
 Houses rise and fall, crumble, are extended,  
 Are removed, destroyed, restored, or in their place  
 Is an open field, or a factory, or a by-pass.  
 Old stone to new building, old timber to new fires,  
 Old fires to ashes, and ashes to the earth  
 Which is already flesh, fur and faeces,  
 Bone of man and beast, cornstalk and leaf.  
 Houses live and die: there is a time for building  
 And a time for living and for generation  
 And a time for the wind to break the loosened pane  
 And to shake the wainscot where the field-mouse trots  
 And to shake the tattered arras woven with a silent motto.

In my beginning is my end. Now the light falls  
 Across the open field, leaving the deep lane  
 Shuttered with branches, dark in the afternoon,  
 Where you lean against a bank while a van passes,  
 And the deep lane insists on the direction  
 Into the village, in the electric heat  
 Hypnotised. In a warm haze the sultry light  
 Is absorbed, not refracted, by grey stone.  
 The dahhas sleep in the empty silence.  
 Wait for the early owl.

In that open field  
 If you do not come too close, if you do not come too close,  
 On a summer midnight, you can hear the music

Of the weak pipe and the little drum  
 And see them dancing around the bonfire  
 The association of man and woman  
 In daunsinge, signifying matrimonie—  
 A dignified and commodious sacrament.  
 Two and two, necessarye conunction,  
 Holding eche other by the hand or the arm  
 Whiche betokeneth concorde. Round and round the fire  
 Leaping through the flames, or joined in circles,  
 Rustically solemne or in rustic laughter  
 Lifting heavy feet in clumsy shoes,  
 Earth feet, loam feet, lifted in country mirth  
 Mirth of those long since under earth  
 Nourishing the corn. Keeping time,  
 Keeping the rhythm in their dancing  
 As in their living in the living seasons  
 The time of the seasons and the constellations  
 The time of milking and the time of harvest  
 The time of the coupling of man and woman  
 And that of beasts. Feet rising and falling.  
 Eating and drinking. Dung and death.

Dawn points, and another day  
 Prepares for heat and silence. Out at sea the dawn wind  
 Wrinkles and slides. I am here  
 Or there, or elsewhere. In my beginning.

## 11

What is the late November doing  
 With the disturbance of the spring  
 And creatures of the summer heat,  
 And snowdrops writhing under feet  
 And hollyhocks that aim too high  
 Red into grey and tumble down  
 Late roses filled with early snow?  
 Thunder rolled by the rolling stars  
 Simulates triumphal cars  
 Deployed in constellated wars  
 Scorpion fights against the Sun  
 Until the Sun and Moon go down  
 Comets weep and Leonids fly  
 Hunt the heavens and the plans  
 Whirled in a vortex that shall bring  
 The world to that destructive fire  
 Which burns before the ice-cap reigns.

That was a way of putting it—not very satisfactory:  
 A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,  
 Leaving one still with the intolerable wrestle  
 With words and meanings. The poetry does not matter  
 It was not (to start again) what one had expected.  
 What was to be the value of the long looked forward to,  
 Long hoped for calm, the autumnal serenity  
 And the wisdom of age? Had they deceived us,  
 Or deceived themselves, the quiet-voiced elders,  
 Bequeathing us merely a receipt for deceit?  
 The serenity only a deliberate hebetude,

The wisdom only the knowledge of dead secrets  
 Useless in the darkness into which they peered  
 Or from which they turned their eyes There is, it seems to  
 us,

At best, only a limited value  
 In the knowledge derived from experience.  
 The knowledge imposes a pattern, and falsifies,  
 For the pattern is new in every moment  
 And every moment is a new and shocking  
 Valuation of all we have been. We are only undeceived  
 Of that which, deceiving, could no longer harm.  
 In the middle, not only in the middle of the way  
 But all the way, in a dark wood, in a bramble,  
 On the edge of a grimpen, where is no secure foothold,  
 And menaced by monsters, fancy lights,  
 Risking enchantment. Do not let me hear  
 Of the wisdom of old men, but rather of their folly,  
 Their fear of fear and frenzy, their fear of possession,  
 Of belonging to another, or to others, or to God.  
 The only wisdom we can hope to acquire  
 Is the wisdom of humility. humility is endless.

The houses are all gone under the sea.

The dancers are all gone under the hill.

### III

O dark dark dark. They all go into the dark,  
 The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant,  
 The captains, merchant bankers, eminent men of letters,

The generous patrons of art, the statesmen and the rulers,  
 Distinguished civil servants, chairmen of many committees,  
 Industrial lords and petty contractors, all go into the dark,  
 And dark the Sun and Moon, and the Almanach de Gotha  
 And the Stock Exchange Gazette, the Directory of Directors,  
 And cold the sense and lost the motive of action.  
 And we all go with them, into the silent funeral,  
 Nobody's funeral, for there is no one to bury.  
 I said to my soul, be still, and let the dark come upon you  
 Which shall be the darkness of God. As, in a theatre,  
 The lights are extinguished, for the scene to be changed  
 With a hollow rumble of wings, with a movement of dark-  
     ness on darkness,  
 And we know that the hills and the trees, the distant  
     panorama  
 And the bold imposing façade are all being rolled away—  
 Or as, when an underground train, in the tube, stops too  
     long between stations  
 And the conversation rises and slowly fades into silence  
 And you see behind every face the mental emptiness deepen  
 Leaving only the growing terror of nothing to think about,  
 Or when, under ether, the mind is conscious but conscious  
     of nothing—  
 I said to my soul, be still, and wait without hope  
 For hope would be hope for the wrong thing, wait without  
     love  
 For love would be love of the wrong thing, there is yet faith  
 But the faith and love and the hope are all in the waiting.  
 Wait without thought, for you are not ready for thought:  
 So the darkness shall be the light, and the stillness the  
     dancing.



Whisper of running streams, and winter lightning.  
 The wild thyme unseen and the wild strawberry,  
 The laughter in the garden, echoed ecstasy  
 Not lost, but requiring, pointing to the agony  
 Of death and birth.

You say I am repeating  
 Something I have said before. I shall say it again.  
 Shall I say it again? In order to arrive there,  
 To arrive where you are, to get from where you are not,  
     You must go by a way wherein there is no ecstasy.  
 In order to arrive at what you do not know  
     You must go by a way which is the way of ignorance.  
 In order to possess what you do not possess  
     You must go by the way of dispossession.  
 In order to arrive at what you are not  
     You must go through the way in which you are not.  
 And what you do not know is the only thing you know  
 And what you own is what you do not own  
 And where you are is where you are not.

#### IV

The wounded surgeon plies the steel  
 That questions the distempered part,  
 Beneath the bleeding hands we feel  
 The sharp compassion of the healer's art  
 Resolving the enigma of the fever chart.

Our only health is the disease  
 If we obey the dying nurse

Whose constant care is not to please  
 But to remind of our, and Adam's curse,  
 And that, to be restored, our sickness must grow worse.

The whole earth is our hospital  
 Endowed by the ruined millionaire,  
 Wherein, if we do well, we shall  
 Die of the absolute paternal care  
 That will not leave us, but prevents us everywhere.

The chill ascends from feet to knees,  
 The fever sings in mental wires.  
 If to be warmed, then I must freeze  
 And quake in frigid purgatorial fires  
 Of which the flame is roses, and the smoke is briars.

The dripping blood our only drink,  
 The bloody flesh our only food—  
 In spite of which we like to think  
 That we are sound, substantial flesh and blood—  
 Again, in spite of that, we call this Friday good.

V

So here I am, in the middle way, having had twenty years—  
 Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*—  
 Trying to learn to use words, and every attempt  
 Is a wholly new start, and a different kind of failure  
 Because one has only learnt to get the better of words  
 For the thing one no longer has to say, or the way in which

One is no longer disposed to say it And so each venture  
 Is a new beginning, a raid on the inarticulate  
 With shabby equipment always deteriorating  
 In the general mess of imprecision of feeling,  
 Undisciplined squads of emotion. And what there is to  
     conquer  
 By strength and submission, has already been discovered  
 Once or twice, or several times, by men whom one cannot  
     hope  
 To emulate—but there is no competition—  
 There is only the fight to recover what has been lost  
 And found and lost again and again: and now, under condi-  
     tions  
 That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.  
 For us, there is only the trying. The rest is not our business.

Home is where one starts from. As we grow older  
 The world becomes stranger, the pattern more complicated  
 Of dead and living. Not the intense moment  
 Isolated, with no before and after,  
 But a lifetime burning in every moment  
 And not the lifetime of one man only  
 But of old stones that cannot be deciphered.  
 There is a time for the evening under starlight,  
 A time for the evening under lamplight  
 (The evening with the photograph album).  
 Love is most nearly itself  
 When here and now cease to matter.  
 Old men ought to be explorers  
 Here and there does not matter  
 We must be still and still moving

Into another intensity  
For a further union, a deeper communion  
Through the dark cold and the empty desolation,  
The wave cry, the wind cry, the vast waters  
Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.

## *The Dry Salvages*

(The Dry Salvages—presumably *les trois sauvages*—is a small group of rocks, with a beacon, off the NE coast of Cape Ann, Massachusetts. *Salvages* is pronounced to rhyme with *assuages*. *Groaner* a whistling buoy.)

### I

I do not know much about gods; but I think that the river  
Is a strong brown god—sullen, untamed and intractable,  
Patient to some degree, at first recognised as a frontier,  
Useful, untrustworthy, as a conveyor of commerce;  
Then only a problem confronting the bulder of bridges.  
The problem once solved, the brown god is almost forgotten  
By the dwellers in cities—ever, however, implacable,  
Keeping his seasons and rages, destroyer, reminder  
Of what men choose to forget. Unhonoured, unpropitiated  
By worshippers of the machine, but waiting, watching and  
waiting.

His rhythm was present in the nursery bedroom,  
In the rank ailanthus of the April dooryard,  
In the smell of grapes on the autumn table,  
And the evening circle in the winter gaslight.

The river is within us, the sea is all about us;  
The sea is the land's edge also, the granite  
Into which it reaches, the beaches where it tosses  
Its hints of earlier and other creation:  
The starfish, the horseshoe crab, the whale's backbone;  
The pools where it offers to our curiosity  
The more delicate algae and the sea anemone.  
It tosses up our losses, the torn seine,

The shattered lobsterpot, the broken oar  
 And the gear of foreign dead men. The sea has many voices  
 Many gods and many voices.

The salt is on the briar rose,  
 The fog is in the fir trees.

The sea howl  
 And the sea yelp, are different voices  
 Often together heard: the whine in the rigging,  
 The menace and caress of wave that breaks on water,  
 The distant rattle in the granite teeth,  
 And the wailing warning from the approaching headland  
 Are all sea voices, and the heaving groaner  
 Rounded homewards, and the seagull  
 And under the oppression of the silent fog  
 The tolling bell  
 Measures time not our time, rung by the unhurried  
 Ground swell, a time  
 Older than the time of chronometers, older  
 Than time counted by anxious worried women  
 Lying awake, calculating the future,  
 Trying to unweave, unwind, unravel  
 And piece together the past and the future,  
 Between midnight and dawn, when the past is all deception,  
 The future futureless, before the morning watch  
 When time stops and time is never ending,  
 And the ground swell, that is and was from the beginning,  
 Clangs  
 The bell.

## II

Where is there an end of it, the soundless wailing,  
 The silent withering of autumn flowers  
 Dropping their petals and remaining motionless;  
 Where is there an end to the drifting wreckage,  
 The prayer of the bone on the beach, the unprayerable  
 Prayer at the calamitous annunciation?

There is no end, but addition. the trailing  
 Consequence of further days and hours,  
 While emotion takes to itself the emotionless  
 Years of living among the breakage  
 Of what was believed in as the most reliable—  
 And therefore the fittest for renunciation.

There is the final addition, the failing  
 Pride or resentment at failing powers,  
 The unattached devotion which might pass for devotionless,  
 In a drifting boat with a slow leakage,  
 The silent listening to the undeniable  
 Clamour of the bell of the last annunciation.

Where is the end of them, the fishermen sailing  
 Into the wind's tail, where the fog cowers?  
 We cannot think of a time that is oceanless  
 Or of an ocean not littered with wastage  
 Or of a future that is not liable  
 Like the past, to have no destination.

We have to think of them as forever bailing,  
 Setting and hauling, while the North East lowers

Over shallow banks unchanging and erosionless  
 Or drawing their money, drying sails at dockage;  
 Not as making a trip that will be unpayable  
 For a haul that will not bear examination.

There is no end of it, the voiceless wailing,  
 No end to the withering of withered flowers,  
 To the movement of pain that is painless and motionless,  
 To the drift of the sea and the drifting wreckage,  
 The bone's prayer to Death its God. Only the hardly, barely  
     prayable  
 Prayer of the one Annunciation.

It seems, as one becomes older,  
 That the past has another pattern, and ceases to be a mere  
     sequence—  
 Or even development: the latter a partial fallacy  
 Encouraged by superficial notions of evolution,  
 Which becomes, in the popular mind, a means of disowning  
     the past.  
 The moments of happiness—not the sense of well-being,  
 Fruition, fulfilment, security or affection,  
 Or even a very good dinner, but the sudden illumination—  
 We had the experience but missed the meaning,  
 And approach to the meaning restores the experience  
 In a different form, beyond any meaning  
 We can assign to happiness. I have said before  
 That the past experience revived in the meaning  
 Is not the experience of one life only  
 But of many generations—not forgetting  
 Something that is probably quite ineffable:



The backward look behind the assurance  
 Of recorded history, the backward half-look  
 Over the shoulder, towards the primitive terror.  
 Now, we come to discover that the moments of agony  
 (Whether, or not, due to misunderstanding,  
 Having hoped for the wrong things or dreaded the wrong  
   things,  
 Is not in question) are likewise permanent  
 With such permanence as time has. We appreciate this  
   better  
 In the agony of others, nearly experienced,  
 Involving ourselves, than in our own.  
 For our own past is covered by the currents of action,  
 But the torment of others remains an experience  
 Unqualified, unworn by subsequent attention.  
 People change, and smile: but the agony abides.  
 Time the destroyer is time the preserver,  
 Like the river with its cargo of dead negroes, cows and  
   chicken coops,  
 The bitter apple and the bite in the apple.  
 And the ragged rock in the restless waters,  
 Waves wash over it, fogs conceal it;  
 On a halcyon day it is merely a monument,  
 In navigable weather it is always a seamark  
 To lay a course by: but in the sombre season  
 Or the sudden fury, is what it always was.

### III

I sometimes wonder if that is what Krishna meant—  
 Among other things—or one way of putting the same thing:

That the future is a faded song, a Royal Rose or a lavender  
 spray

Of wistful regret for those who are not yet here to regret,  
 Pressed between yellow leaves of a book that has never be  
 opened.

And the way up is the way down, the way forward is the  
 way back.

You cannot face it steadily, but this thing is sure,  
 That time is no healer. the patient is no longer here.  
 When the train starts, and the passengers are settled  
 To fruit, periodicals and business letters  
 (And those who saw them off have left the platform)  
 Their faces relax from grief into relief,  
 To the sleepy rhythm of a hundred hours.

Fare forward, travellers! not escaping from the past  
 Into different lives, or into any future;

You are not the same people who left that station

Or who will arrive at any terminus,

While the narrowing rails slide together behind you;

And on the deck of the drumming liner

Watching the furrow that widens behind you,

You shall not think 'the past is finished'

Or 'the future is before us'.

At nightfall, in the rigging and the aerial,

Is a voice descanting (though not to the ear,

The murmuring shell of time, and not in any language)

'Fare forward, you who think that you are voyaging;

You are not those who saw the harbour

Receding, or those who will disembark.

Here between the hither and the farther shore

While time is withdrawn, consider the future

And the past with an equal mind.  
 At the moment which is not of action or inaction  
 You can receive this: "on whatever sphere of being  
 The mind of a man may be intent  
 At the time of death"—that is the one action  
 (And the time of death is every moment)  
 Which shall fructify in the lives of others:  
 And do not think of the fruit of action.  
 Fare forward.

O voyagers, O seamen,  
 You who come to port, and you whose bodies  
 Will suffer the trial and judgement of the sea,  
 Or whatever event, this is your real destination.<sup>2</sup>  
 So Krishna, as when he admonished Arjuna  
 On the field of battle.

Not fare well,  
 But fare forward, voyagers.

#### IV

Lady, whose shrine stands on the promontory,  
 Pray for all those who are in ships, those  
 Whose business has to do with fish, and  
 Those concerned with every lawful traffic  
 And those who conduct them.

Repeat a prayer also on behalf of  
 Women who have seen their sons or husbands  
 Setting forth, and not returning:  
 Figlia del tuo figlio,  
 Queen of Heaven.

Also pray for those who were in ships, and  
 Ended their voyage on the sand, in the sea's lips  
 Or in the dark throat which will not reject them  
 Or wherever cannot reach them the sound of the sea bell's  
 Perpetual angelus.

## v

To communicate with Mars, converse with spirits,  
 To report the behaviour of the sea monster,  
 Describe the horoscope, hauspicate or scry,  
 Observe disease in signatures, evoke  
 Biography from the wrinkles of the palm  
 And tragedy from fingers; release omens  
 By sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable  
 With playing cards, fiddle with pentagrams  
 Or barbituric acids, or dissect  
 The recurrent image into pre-conscious terrors—  
 To explore the womb, or tomb, or dreams; all these are  
 usual

Pastimes and drugs, and features of the press:  
 And always will be, some of them especially  
 When there is distress of nations and perplexity  
 Whether on the shores of Asia, or in the Edgware Road.  
 Men's curiosity searches past and future  
 And clings to that dimension. But to apprehend  
 The point of intersection of the timeless  
 With time, is an occupation for the saint—  
 No occupation either, but something given  
 And taken, in a lifetime's death in love,  
 Ardour and selflessness and self-surrender.  
 For most of us, there is only the unattended

Moment, the moment in and out of time,  
 The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,  
 The wild thyme unseen, or the winter lightning  
 Or the waterfall, or music heard so deeply  
 That it is not heard at all, but you are the music  
 While the music lasts. These are only hints and guesses,  
 Hints followed by guesses, and the rest  
 Is prayer, observance, discipline, thought and action.  
 The hint half guessed, the gift half understood, is Incarna-  
 tion.

Here the impossible union  
 Of spheres of existence is actual,  
 Here the past and future  
 Are conquered, and reconciled,  
 Where action were otherwise movement  
 Of that which is only moved  
 And has in it no source of movement—  
 Driven by dæmonic, chthonic  
 Powers. And right action is freedom  
 From past and future also.  
 For most of us, this is the aim  
 Never here to be realised;  
 Who are only undefeated  
 Because we have gone on trying;  
 We, content at the last  
 If our temporal reversion nourish  
 (Not too far from the yew-tree)  
 The life of significant soil.

*Little Gidding*

## I

Midwinter spring is its own season  
 Sempiternal though sodden towards sundown,  
 Suspended in time, between pole and tropic  
 When the short day is brightest, with frost and fire,  
 The brief sun flames the ice, on pond and ditches,  
 In windless cold that is the heart's heat,  
 Reflecting in a watery mirror  
 A glare that is blindness in the early afternoon.  
 And glow more intense than blaze of branch, or brazier,  
 Stirs the dumb spirit: no wind, but pentecostal fire  
 In the dark time of the year. Between melting and freezing  
 The soul's sap quivers. There is no earth smell  
 Or smell of living thing. This is the spring time  
 But not in time's covenant. Now the hedgerow  
 Is blanched for an hour with transitory blossom  
 Of snow, a bloom more sudden  
 Than that of summer, neither budding nor fading,  
 Not in the scheme of generation.  
 Where is the summer, the unimaginable  
 Zero summer?

If you came this way,  
 Taking the route you would be likely to take  
 From the place you would be likely to come from,  
 If you came this way in may time, you would find the hedges  
 White again, in May, with voluptuary sweetness.  
 It would be the same at the end of the journey,

If you came at night like a broken king,  
 If you came by day not knowing what you came for,  
 It would be the same, when you leave the rough road  
 And turn behind the pig-sty to the dull façade  
 And the tombstone. And what you thought you came for  
 Is only a shell, a husk of meaning  
 From which the purpose breaks only when it is fulfilled  
 If at all. Either you had no purpose  
 Or the purpose is beyond the end you figured  
 And is altered in fulfilment. There are other places  
 Which also are the world's end, some at the sea jaws,  
 Or over a dark lake, in a desert or a city—  
 But this is the nearest, in place and time,  
 Now and in England.

If you came this way,  
 Taking any route, starting from anywhere,  
 At any time or at any season,  
 It would always be the same: you would have to put off  
 Sense and notion. You are not here to verify,  
 Instruct yourself, or inform curiosity  
 Or carry report. You are here to kneel  
 Where prayer has been valid. And prayer is more  
 Than an order of words, the conscious occupation  
 Of the praying mind, or the sound of the voice praying.  
 And what the dead had no speech for, when living,  
 They can tell you, being dead: the communication  
 Of the dead is tongued with fire beyond the language of the  
     living.  
 Here, the intersection of the timeless moment  
 Is England and nowhere. Never and always.

## II

Ash on an old man's sleeve  
 Is all the ash the burnt roses leave.  
 Dust in the air suspended  
 Marks the place where a story ended.  
 Dust inbreathed was a house—  
 The wall, the wamscoat and the mouse.  
 The death of hope and despair,  
     This is the death of air.

There are flood and drought  
 Over the eyes and in the mouth,  
 Dead water and dead sand  
 Contending for the upper hand.  
 The parched eviscerate soil  
 Gapes at the vanity of toil,  
 Laughs without mirth.  
     This is the death of earth.

Water and fire succeed  
 The town, the pasture and the weed.  
 Water and fire denude  
 The sacrifice that we denied.  
 Water and fire shall rot  
 The marred foundations we forgot,  
 Of sanctuary and choir.  
     This is the death of water and fire.

In the uncertain hour before the morning  
 Near the ending of interminable night  
 At the recurrent end of the unending



After the dark dove with the flickering tongue  
     Had passed below the horizon of his homing  
     While the dead leaves still rattled on like tin  
 Over the asphalt where no other sound was  
     Between three districts whence the smoke arose  
     I met one walking, loitering and hurried  
 As if blown towards me like the metal leaves  
     Before the urban dawn wind unresisting.  
     And as I fixed upon the down-turned face  
 That pointed scrutiny with which we challenge  
     The first-met stranger in the waning dusk  
     I caught the sudden look of some dead master  
 Whom 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  
     So I assumed a double part, and cried  
     And heard another's voice cry. 'What! are *you* here?'  
 Although we were not. I was still the same,  
     Knowing myself yet being someone other—  
     And he a face still forming, yet the words sufficed  
 To compel the recognition they preceded.  
     And so, compliant to the common wind,  
     Too strange to each other for misunderstanding,  
 In concord at this intersection time  
     Of meeting nowhere, no before and after,  
     We trod the pavement in a dead patrol.  
 I said: 'The wonder that I feel is easy,  
     Yet ease is cause of wonder. Therefore speak:  
     I may not comprehend, may not remember.'  
 And he: 'I am not eager to rehearse

My thoughts and theory which you have forgotten.  
 These things have served their purpose: let them be.  
 So with your own, and pray they be forgiven  
 By others, as I pray you to forgive  
 Both bad and good. Last season's fruit is eaten  
 And the fullfed beast shall kick the empty pail.  
 For last year's words belong to last year's language  
 And next year's words await another voice.  
 But, as the passage now presents no hindrance  
 To the spirit unappeased and peregrine  
 Between two worlds become much like each other,  
 So I find words I never thought to speak  
 In streets I never thought I should revisit  
 When I left my body on a distant shore.  
 Since our concern was speech, and speech impelled us  
 To purify the dialect of the tribe  
 And urge the mind to aftersight and foresight,  
 Let me disclose the gifts reserved for age  
 To set a crown upon your lifetime's effort.  
 First, the cold friction of expiring sense  
 Without enchantment, offering no promise  
 But bitter tastelessness of shadow fruit  
 As body and soul begin to fall asunder.  
 Second, the conscious impotence of rage  
 At human folly, and the laceration  
 Of laughter at what ceases to amuse.  
 And last, the rending pain of re-enactment  
 Of all that you have done, and been, the shame  
 Of motives late revealed, and the awareness  
 Of things ill done and done to others' harm  
 Which once you took for exercise of virtue.

Then fools' approval stings, and honour stains.  
 From wrong to wrong the exasperated spirit  
 Proceeds, unless restored by that refining fire  
 Where you must move in measure, like a dancer.<sup>7</sup>  
 The day was breaking. In the disfigured street  
 He left me, with a kind of valediction,  
 And faded on the blowing of the horn.

### III

There are three conditions which often look alike  
 Yet differ completely, flourish in the same hedgerow:  
 Attachment to self and to things and to persons, detachment  
 From self and from things and from persons; and, growing  
     between them, indifference  
 Which resembles the others as death resembles life,  
 Being between two lives—unflowering, between  
 The live and the dead nettle. This is the use of memory:  
 For liberation—not less of love but expanding  
 Of love beyond desire, and so liberation  
 From the future as well as the past. Thus, love of a country  
 Begins as attachment to our own field of action  
 And comes to find that action of little importance  
 Though never indifferent. History may be servitude,  
 History may be freedom. See, now they vanish,  
 The faces and places, with the self which, as it could, loved  
     them,  
 To become renewed, transfigured, in another pattern.

Sin is Behovely, but

All shall be well, and  
All manner of thing shall be well.  
If I think, again, of this place,  
And of people, not wholly commendable,  
Of no immediate kin or kindness,  
But some of peculiar genius,  
All touched by a common genius,  
United in the strife which divided them;  
If I think of a king at nightfall,  
Of three men, and more, on the scaffold  
And a few who died forgotten  
In other places, here and abroad,  
And of one who died blind and quiet,  
Why should we celebrate  
These dead men more than the dying?  
It is not to ring the bell backward  
Nor is it an incantation  
To summon the spectre of a Rose.  
We cannot revive old factions  
We cannot restore old policies  
Or follow an antique drum.  
These men, and those who opposed them  
And those whom they opposed  
Accept the constitution of silence  
And are folded in a single party.  
Whatever we inherit from the fortunate  
We have taken from the defeated  
What they had to leave us—a symbol:  
A symbol perfected in death.  
And all shall be well and  
All manner of thing shall be well

By the purification of the motive  
 In the ground of our beseeching.

## IV

The dove descending breaks the air  
 With flame of incandescent terror  
 Of which the tongues declare  
 The one discharge from sin and error.  
 The only hope, or else despair  
     Lies in the choice of pyre or pyre—  
     To be redeemed from fire by fire.

Who then devised the torment? Love.  
 Love is the unfamiliar Name  
 Behind the hands that wove  
 The intolerable shirt of flame  
 Which human power cannot remove.  
     We only live, only suspire  
     Consumed by either fire or fire.

## V

What we call the beginning is often the end  
 And to make an end is to make a beginning.  
 The end is where we start from. And every phrase  
 And sentence that is right (where every word is at home  
 Taking its place to support the others,  
 The word neither diffident nor ostentatious,  
 An easy commerce of the old and the new,

The common word exact without vulgarity,  
 The formal word precise but not pedantic,  
 The complete consort dancing together)  
 Every phrase and every sentence is an end and a beginning,  
 Every poem an epitaph. And any action  
 Is a step to the block, to the fire, down the sea's throat  
 Or to an illegible stone: and that is where we start.  
 We die with the dying:  
 See, they depart, and we go with them.  
 We are born with the dead:  
 See, they return, and bring us with them.  
 The moment of the rose and the moment of the yew-tree  
 Are of equal duration. A people without history  
 Is not redeemed from time, for history is a pattern  
 Of timeless moments. So, while the light fails  
 On a winter's afternoon, in a secluded chapel  
 History is now and England.

With the drawing of this Love and the voice of this Calling

We shall not cease from exploration  
 And the end of all our exploring  
 Will be to arrive where we started  
 And know the place for the first time.  
 Through the unknown, remembered gate  
 When the last of earth left to discover  
 Is that which was the beginning;  
 At the source of the longest river  
 The voice of the hidden waterfall  
 And the children in the apple-tree

Not known, because not looked for  
But heard, half-heard, in the stillness  
Between two waves of the sea.  
Quick now, here, now, always—  
A condition of complete simplicity  
(Costing not less than everything)  
And all shall be well and  
All manner of thing shall be well  
When the tongues of flame are in-folded  
Into the crowned knot of fire  
And the fire and the rose are one.

## THE DRY SALVAGES\*

## I

Δεν ξέρω πολλά για θεούς\* όμως νομίζω πως το ποτάμι  
 είν' ένας γερός μελαχρινός θεός- βλοσυρός, αδάμαστος κι ανοικονόμητος,  
 υπομονετικός ίσα μ' ένα βαθμό, που αναγνωρίζονταν πρώτα για σύνορο  
 χρήσιμος, χωρίς να του έχεις εμπιστοσύνη, για μεταφορές εμπορίου  
 έπειτα πρόβλημα μόνο που τίθεται σε όσους χτίζουν γεφύρια.  
 Μια και το πρόβλημα λυθεί, ο μελαχρινός θεός περνάει σχεδόν λησμονημένος  
 απ' τους κατοίκους στις πολιτείες- πάντοτε όμως αμείλικτος  
 κρατώντας τις εποχές και τις μανίες του, χαλαστής, θυμίζει  
 εκείνο που οι άνθρωποι προτιμούν να ξεχάσουν. Δίχως τιμές κ' εξιλασμό  
 τον αφήνουν οι λάτρες της μηχανής, περιμένει όμως, παραμονεύει και  
 περιμένει.

Ο ρυθμός του ήταν παρών μέσα στην παιδική κρεβατοκάμαρα,  
 στον φουντωμένο αϊλανθο της απριλιάτικης αυλής,  
 στη μυρωδιά των σταφυλιών πάνω στο φθινοπωρινό τραπέζι,  
 και στον βραδινό κύκλο που ζώνει το χειμωνιάτικο φως του γκαζιού.  
 Το ποτάμι είναι μέσα μας, η θάλασσα ολόγυρω μας\*  
 θάλασσα είναι κ' η άκρη της στεριάς, ο γρανίτης  
 που ως μέσα του φτάνει, οι γυαλοί όπου κυλάει  
 τα χνάρια παλιότερης και άλλης δημιουργίας:  
 το άστρο, το καβούρι, τους σπόνδυλους της φάλαινας  
 οι λάκκοι όπου πρόσφέρει στην περιέργειά μας  
 τα πιο ψιλοκαμωμένα φύκια και τη θαλασσίνη ανεμώνη.  
 Βγάζει τις ζημιές μας, το σκισμένο δίχτυ,  
 τον θρυμματισμένο κύριο, το σπασμένο κουπί,  
 και τα σκεύη ανθρώπων ξένων πεθαμένων. Η θάλασσα έχει πλήθος φωνές,  
 πολλούς θεούς και πολλές φωνές.

Το αλάτι είναι στα βάτα,  
 η καταχνιά ανάμεσ' στα έλατα.

Το θαλασσινό ούρλιαγμα  
 και το θαλασσινό σκλήρισμα ίναι φωνές διαφορετικές  
 που ακούγονται συχνά μαζί: το σφύριγμα στα ξάρτια,  
 η φοβέρα και το χάδι του κύματος που σπάει πάνω σε νερό,  
 η μακρυνή μονότονη βουή μέσ' στα γρανιτένια δόντια,  
 και το θρηνητικό προμήνυμα από τον κάβο που σιμώνει  
 είναι όλα φωνές θαλασσινές, κ' η σημαδούρα που στενάζει  
 στραμμένη κατά τη στεριά, και ο γλάρος.  
 Και κάτω απ' το βάρος της σιωπηλής ομίχλης  
 η καμπάνα που αντηχεί  
 μετράει χρόνο όχι δικό μας, κρουσμένη από την άβιαστη  
 φουσκοθαλασσιά, χρόνο  
 παλιότερο από κείνον των χρονομέτρων, παλιότερο



από την ώρα που μετρούν ανήσυχες στεναχωρημένες γυναίκες  
 που ξαγρυπνούν, λογαριάζοντας το μέλλον,  
 προσπαθώντας να ξεφώνουν, να ξετυλίξουν, να ξεμπλέξουν  
 και να συναρμολογήσουν το παρελθόν και το μέλλον,  
 μεταξύ μεσάνυχτα και αυγή, όταν το παρελθόν είν' όλο απογοήτευση,  
 το μέλλον δίχως μέλλον, πριν τα χαράματα,  
 όταν ο χρόνος σταματάει και ο χρόνος είναι χωρίς τέλος  
 κ' η φουσκοθαλασσιά, που είναι και ήταν από την αρχή,  
 σημαίνει  
 την καμπάνα.

## II

Που υπάρχει τέλος στο άηχο κλάμα,  
 το σιωπηλό μάραμα φθινοπωρινών λουλουδιών,  
 που σκορπούν τα πέταλά τους, και μένουν ακίνητα  
 που υπάρχει τέλος στα ναυάγια που πλέουν,  
 στην προσευχή του κοκκάλου στο γυαλό, την απροσεύχτη  
 προσευχή μπρος σε καταστροφική αναγγελία;

Δεν υπάρχει τέλος, αλλά πρόσθεση: η σερνάμενη  
 αλληλουχία από πρόσθετες μέρες και ώρες,  
 ενώ η συγκίνηση αγκαλιάζει τα χωρίς συγκίνηση  
 χρόνια ζωής μέσ' στα συντρίμια  
 πραγμάτων που θεωρούνταν τα πιο αξιότιστα...  
 και γι' αυτό τα πιο κατάλληλα για να τ' απαρηθούν.

Είναι και η στερνή προσθήκη, η περιφάνεια  
 που απολείπει, ή η δυσφορία για δυνάμεις που ξεφτπύν,  
 η αφοσίωση δίχως αντικείμενο που περνάει για μη-αφοσίωση,  
 σε βάρκα που την παίρνει το κύμα, και αργά κάνει νερά,  
 το σιωπηλό αφούγκρασμα στην αναντίρρητη  
 κλογή της καμπάνας της έσχατης αναγγελίας.

Που είναι το τέλος τους, των ψαράδων που αρμενίζουν  
 μέσ' στην ουρά του ανέμου, κεί που μαζέβει η ομίχλη;  
 Δε μπορούμε να σκεφτούμε χρόνο που να μην είναι ωκεανός,  
 είτε ωκεανό όχι στρωμένο σκουπίδια,  
 είτε μέλλον που ίσως δεν έχει,  
 σαν το παρελθόν, κανέναν προορισμό.

Πρέπει να τους σκεφτούμε όλο ν' αδειάζουν νερά,  
 ρίχνοντας και τραβώντας δίχτυα καθώς ο γραίγος κατσοφιάζει  
 πάνω σε ξένες ρηχές, ανάλλογες και αδιάβρωτες,  
 ή αποσύροντας τα λεφτά τους, στεγνώνοντας πανιά στο λιμάνι

όχι κάνοντας ταξίδι που θα μείνει απλήρωτο,  
για φορείο που δε σηκώνει εξέταση.

Δεν υπάρχει τέλος στο άφωνο κλάμα,  
κανένα τέλος στο μάραμα λουλουδιών μαραμένων.  
Στην κίνηση του πόνου που είναι ανώδυνη και ακίνητη,  
στο κυμάτισμα της θάλασσας και στα ξυλάρμονα ναυάγια  
στην προσευχή του κοκκάλου στο Θεό του, το Χάρο..Μονάχα η προσευχή  
που δύσκολα, μόλις  
λέγεται η προσευχή του ενός Ευαγγελισμού.

Μοιάζει, όσο γεννάει κανείς,  
πως το παρελθόν έχει άλλο σχέδιο, και παύει νάναι μι' απλή  
συνέχεια...

ή έστω κ' ένα ξετύλιγμα: το τελευταίο τούτο εν μέρει πλάνη  
που την ενθαρρύνουν ιδέες επιπόλαιες για την ελέλιξη,  
που γίνεται, μέσ' στην σκέψη, μέσο για να απαρηθείς  
το παρελθόν.

Οι στιγμές ευτυχίας-όχι το αίσθημα της ευεξίας,  
η απόλαυση, η πλήρωση, η ασφάλεια είτε η στοργή,  
ή ακόμα ένα πολύ καλό τραπέζι, αλλά ο ξαφνικός φωτισμός-  
δοκιμάσαμε την εμπειρία τους, αλλά μας ξέφυγε το νόημα,  
και η προσέγγιση στο νόημα αποκαθιστά τη βίωση  
με άλλη μορφή, πέρ' από κάθε νόημα  
που μπορεί να δοθεί στην ευτυχία. Τόχω πει και άλλοτε  
πως η περασμένη βίωση που ξαναζεί στο νόημά της  
δεν είναι εμπειρία μιας ζωής μόνο  
αλλά πολλών γενιών... μη λησμονώντας  
και κάτι που ίσως είναι όλως διόλου ανέκφραστο  
τη ματιά προς τα πίσω, πέρ' από την ασφάλεια  
της καταγραμμένης ιστορίας, τη μισή ματιά προς τα πίσω,  
πάνω απ' τον ώμο, προς τον πρωτόγονο τρόπο.  
Τωρ' ανακαλύφουμε πως οι στιγμές αγωνίας  
(είτε οφείλονται σε παρεξήγηση, είτε όχι,  
στο νάχουμε ελπίσει τα στραβά πράγματα ή φοβηθεί τα στραβά  
πράγματα,

δεν έχει να κάνει) είναι το ίδιο μόνιμες  
με μονιμότητα όσην έχει ο χρόνος. Το εκτιμούμε αυτό  
καλύτερα

στην αγωνία των άλλων, που σχεδόν τη νοιώσαμε  
να μας περιλαμβάνει, παρά στη δική μας.  
Γιατί το δικό μας παρελθόν σκεπάζεται απ' τα ρεύματα της δράσης,  
ο πόνος όμως των άλλων μένει εμπειρία  
απροδιόριστη, άφθορη από μεταγενέστερη τριβή.  
Οι άνθρωποι αλλάζουν, και χαμογελούν: η αγωνία όμως παραμένει.

Ο χρόνος χαλαστής είναι και χρόνος που συντηρεί,  
 σαν το ποτάμι το φορτωμένο πεθαμένους νέγρους, αγελάδες και  
 κουμάσια,  
 σαν το ξυνόμηλο και τη δαγκαματιά στο μήλο.  
 Και ο δοντωτός βράχος στ' ανήσυχα νερά,  
 τα ρεύματα τον σαρώνουν, η ομίχλη τον κρύβει  
 σε αλκυονίδα μέρα είναι απλώς μνημείο,  
 σε καιρό για ταξίδι είναι πάντα σημάδι  
 για να βρείς την πορεία: μα στη σκοτεινή εποχή  
 ή σε ξαφνική μανία, είναι αυτό που ήταν πάντοτε.

## III

Καμιά φορά ρωτιέμαι αν αυτό είναι που εννοούσε ο Κρίσνα  
 -μεταξύ άλλων- ή ένας τρόπος να εκφράσεις το ίδιο πράγμα:  
 πως το μέλλον είναι σβυσμένο τραγούδι, βασιλικό τριαντάφυλλο ή κλωνί  
 λαβάντας  
 νοσταλγικής λύπης γι' αυτούς που δεν είν' ακόμα εδώ για να λυπούνται,  
 σφιγμένο ανάμεσα στα κίτρινα φύλλα βιβλίου που ποτέ δεν  
 ανοίχτηκε.  
 Και πως ο πάνω δρόμος είναι ο κάτω δρόμος, ο δρόμος εμπρός είναι  
 ο δρόμος πίσω  
 Δε μπορείς να το αντικρύσεις σταθερά, αλλά τούτο είναι σίγουρο,  
 πως ο χρόνος δεν είναι θεραπευτής: ο ασθενής δεν είναι πια εδώ.  
 Σαν ξεκινάει το τραίνο, κ' οι επιβάτες έχουν κατασταλάξει  
 με φρούτα, περιοδικά κ' εμπορικές επιστολές.  
 (κι' αυτοί που τους αποχαίρησαν έχουν αφήσει την αποβάθρα)  
 τα πρόσωπά τους χαλαρώνονται από θλίψη σε ανακούφιση,  
 με τον κοιμισμένο ρυθμό εκατό ωρών.  
 Τραβάτε μπρος, ταξιδιώτες! μην ξεφεύγοντας το παρελθόν  
 μέσα σε νέες ζωές ή μέσα σε όποιο μέλλον  
 δεν είστε οι ίδιοι που αφήσατε κείνο τον σταθμό  
 ή που θα φτάσετε σε κανένα τέρμα,  
 καθώς τα ράγια στενεύουν και γλυστρώντας σμίγουνε πίσω σας  
 και στο κατάστρωμα του πλοίου που πάλλεται,  
 κυττάζοντας το αυλάκι που πλαταίνει πίσω σας,  
 δε θα συλλογίζοσαστε «το παρελθόν τελείωσε»  
 ή «το μέλλον είναι μπροστά μας».  
 Κατά το σούρουπο, στ' άρμενα και στην αντέννα,  
 είναι μια φωνή που φλυαρεί (αν και όχι για τα' αυτή,  
 του χρόνου το κοχύλι που θροίξει, κι' όχι σε καμιά γλώσσα).  
 «Τραβάτε μπρος, εσείς που νομίζετε πως ταξιδεύετε  
 δεν είστε σεις εκείνοι που είδαν το λιμάνι  
 ν' αποτραβιέται, ή εκείνοι που θα ξεμπαρκάρετε.  
 Εδώ ανάμεσα σε τούτον και στον πέρα γιαλό,

ενώ ο χρόνος έχει αποσυρθεί,στοχαστείτε το μέλλον  
και το παρελθόν με ζυγιασμένη σκέψη.

Τη στιγμή που δεν ανήκει ούτε στη δράση ούτε στην αδράνεια  
μπορεί ν'αφουγκραστείτε τούτο: «σ' όποια σφαίρα του είναι  
και να βρίσκεται προσηλωμένη η σκέψη ενός ανθρώπου  
την ώρα του θανάτου»... αυτή είναι η μόνη πράξη  
(και ώρα του θανάτου είναι η κάθε στιγμή)  
που θάπρεπε να καρποφορήσει στη ζωή των άλλων  
και μη συλλογίζοσαστε τους καρπούς της δράσης.  
Τραβάτε μπρος.

Ω ταξιδιώτες,ω θαλασσινοί,

Σεις που αράζετε,και σεις που τα σώματά σας  
θα υποστούν τη δοκιμασία και την κρίση της θάλασσας,  
ή οποιοδήποτε περιστατικού,αυτός είναι ο αληθινός προορισμός σας».  
Έτσι και ο Κρίσνα σαν ορμήνευε τον Αρζούνα  
στο πεδίο της μάχης.

Όχι γειά σας

αλλά τραβάτε μπρος ταξιδιώτες.

#### IV

Κυρά,που ο ναός σου υψώνεται στο ακρωτήριο,  
ετήσου για όλους που είναι σε καράβια,εκείνους  
που έχουν να κάνουν με ψάρια ,και  
εκείνους που έχουν σχέση με κάθε νόμιμη εμπορία,  
κ' εκείνους που τους οδηγούν.

Πες ακόμα ξανά μια προσευχή για τις  
γυναίκες που είδαν τους γιούς ή τους άντρες τους  
να ξεκινούν,και να μη γυρίζουν:

Figlia del suo figlio

Βασίλισσα του ουρανού.

Δεήσου ακόμη για κείνους που ήταν σε καράβια,και  
τελειώσαν το ταξίδι τους στην άμμο,στα χείλια της θάλασσας  
ή στο σκοτεινό λαρύγγι που δε θα τους ξεράσει  
ή οπουδήποτε δεν τους φτάνει ο ήχος της θαλασσινής καμπάνας  
που σημαίνει τον ουράνιο εσπερινό.

#### V

Η επικοινωνία με τον Άρη,η κουβέντα με πνεύματα,  
η παρακολούθηση των τρόπων του θαλασσινού τέρατος,  
η περιγραφή του ωροσκοπίου,η οιωνομαντεία και η κρυσταλλομαντεία,

η παρατήρηση παθήσεων από υπογραφές,η αποκάλυψη  
 βιογραφιών στις ρυτίδες της παλάμης,  
 και δραμάτων στα δάχτυλα το διάβασμα της μοίρας  
 με κληρομαντείες,ή φύλλ' του τσαγιού,το κοσκίνισμα του αναπόφευκτου  
 με τραπουλόχαρτα,τα παιχνίδια με πεντάλφες  
 ή βαρβιτουρικά οξέα,η αναγωγή  
 της περιοδικής παράστασης σε φόβους προσυνειδητους...  
 η εξερεύνηση της κοιλιάς,του τάφου,των ονείρων,όλ' αυτά είναι  
 συνηθισμένες

διασκεδάσεις και ναρκωτικά,και γνωρίσματα του τύπου:  
 και πάντα θα είναι,μερικά προ πάντων  
 όταν υπάρχει δυστυχία στα έθνη,και αμηχανία  
 είτε στις αχτές της Ασίας είτε στο Edgware Road.  
 Η περιέργεια των ανθρώπων ερευνά παρελθόν και μέλλον  
 και αδράχνει σφιχτά τη διάσταση αυτή.Το να συλλάβεις όμως  
 το σημείο όπου τέμνεται το άχρονο  
 με τον χρόνο είναι ασχολία για τον άγιο-  
 και ούτε ασχολία,αλλά κάτι που δίνεται  
 και παίρνεται,σε ζωής ολόκληρης θάνατο σε αγάπη,  
 θέρμη και ανυστεροβουλία και παραδομό του εαυτού.  
 Για τους περισσότερους μας υπάρχει μόνο η απρόσμενη  
 στιγμή,η στιγμή μέσα και έξω απ' τον χρόνο,  
 η προσβολή τρέλας,που χάνεται μέσα σ'αχτίδα του ηλίου,  
 το αθέατο άγριο θυμάρι,η αστραπή του χειμώνα,  
 ή ο καταρράχτης,η μουσική που ακούγεται τόσο βαθιά  
 που δεν ακούγεται καθόλου,αλλά είσαι συ η μουσική  
 όσο βαστάει η μουσική.Αυτά είναι μόνο υπαινιγμοί και μαντέματα,  
 υπαινιγμοί που τους ακολουθούν μαντέματα και τ'άλλα  
 είναι προσευχή,προσήλωση,πειθαρχία,σκέψη και δράση.  
 Ο υπαινιγμός που μισό-μαντεύεις,το δώρο που μισό-καταλαβαίνεις,είναι  
 η Ενσάρκωση.

Εδώ η αδύνατη συνένωση  
 των σφαιρών της ύπαρξης είναι πραγματική,  
 εδώ το παρελθόν και το μέλλον  
 καταχτούνται και συμφιλιώνονται,  
 εδώ που δράση θάταν αλλιώς κίνηση  
 εκείνου που κινείται μόνο  
 και δεν έχει μέσα του καμμά πηγή κίνησης..  
 σπρωγμένο από δαιμονικές,χθόνιες  
 δυνάμεις.Και σωστή δράση είν'ελευθερία  
 από παρελθόν και μέλλον επίσης.  
 Για τους περισσότερους μας,αυτός είν' ο σκοπός  
 που ποτέ δεν πραγματοποιείται εδώ  
 για μας που δεν νικηθήκαμε μόνο  
 γιατί συνεχίσαμε να προσπαθούμε

εμείς ικανοποιημένοι τελικά  
 αν η επιστροφή μας στη γη θρέψει  
 (όχι και πολύ μακριά απ' το σμιλάγκι)  
 τη ζωή ενός πλούσιου χώματος.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΞΥΔΗ.

#### ΚΑΙΝΟΥΡΙΑ ΑΡΧΗ

Να πούμε μισοστρατίς, μ' είκοσι χρόνια-  
 Είκοσι χρόνια πλέρια χαλασμένα, τα χρόνια του μεσοπολέμου-  
 Πασχίζοντας να μάθω να ταιριάζω λέξεις, και κάθε δοκιμή  
 Είναι ένα ολοκαίνουργο ξεκίνημα και είδος διαφορετικό αποτυχίας  
 Γιατί έμαθες μονάχα να εκμεταλλεύεσαι τις λέξεις  
 Δεν έχεις για το πράγμα περισσότερα να πεις, ή για τον τρόπο  
 Που μ' αυτόν δεν είσαι να το πεις διατεθειμένος. Κι' έτσι η κάθε περιπέτεια  
 Είναι καινούργια αρχή, μια επιδρομή στο άναρθρο  
 Με φτωχική εξάρτηση που ξεφτάει πάντα  
 Στο όλο μπέρδεμα του ακαθόριστου απ' το αίσθημα  
 Συγκίνησης άτακτα στίφη. Κι' ότι είναι να κυριέυεις  
 Με δύναμη κι' υποταγή, κι' όλας έχει ανακαλυφτεί  
 Μια φορά ή και δυό ή πολλές φορές, από ανθρώπους που δε μπορείς να ελπίζεις  
 Πως θ' ανταγωνιστείς-άμυλλα όμως δεν υπάρχει-  
 Μονάχα ο αγώνας να ξαναποχτήσεις ό,τι έχει χαθεί  
 Κι' έχει βρεθεί κι' έχει χαθεί πάλι και πάλι, και τώρα με όρους  
 Που δείχνουν δυσμενείς. Μα ίσως ούτε χάσιμο, ούτε κέρδος.  
 Για μας μονάχα υπάρχει η προσπάθεια. Τ' άλλα δεν είν' δουλειά μας.  
 Ο τόπος μας είν' εκεί απ' όπου ξεκινάμε. Καθώς γερνάμε  
 Ο κόσμος γίνεται ποιο ξένος, ο τύπος ποιο πολύπλοκος  
 Του πεθαμένου και του ζωντανού. Δεν είναι η έντονη στιγμή  
 Απομόναξη, χωρίς πριν και μετά,  
 Μα βίωση που φλέγεται κάθε στιγμή  
 Κι' όχι η βίωση μόνο ενός ανθρώπου  
 Μ' από πέτρες παληές που δεν μπορούν να ερμηνευτούν  
 Είναι ώρα για το βράδυσμα κάτω απ' την αστροφεγγιά,  
 Ωρα για το βράδυ κάτω απ' το φως της λάμπας  
 (Το βράδυ με τις φωτογραφίες στο λεύκωμα).  
 Η αγάπη είναι περισσότερο σχεδόν εαυτή  
 'Όταν το τώρα και το εδώ παύουν να ενδιαφέρουν.  
 Οι γέροντες θάπρεπε νάναι εξερευνητές

Εδώ ή εκεί δεν ενδιαφέρει  
Πρέπει πάλι και πάλι να κινούμαστε  
Σε μια άλλη ένταση  
Για μια ευρύτερη ενότητα, βαθύτερη επικοινωνία  
Πέρα απ' το μαύρο κρύο και την άδεια ερήμωση  
Θρηνεί το κύμα, ο άνεμος θρηνεί, τ' απέραντα νερά  
Του Δελφινιού και του Θαλασσοδρόμου. Στο τέλος μου είναι η αρχή μου.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΓΙΩΡΓΗΣ ΚΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, ΖΩΗ ΚΑΡΕΛΛΗ.

ΜΠΕΡΝΤ ΝΟΡΤΟΝ  
(BURNT NORTON)

## I

Ο χρόνος ο παρών κι' ο παρελθόν χρόνος  
Ίσως κ' οι δυό νάσαι παρόντες στον μέλλοντα χρόνο,  
Κι' ο παρελθόν χρόνος να κλείνει μέσα του τον μέλλοντα.  
Αν είναι όλος ο χρόνος ατελεύτητα παρών  
Όλος ο χρόνος είναι ανεξαγόρατος.  
Κείνο που θα μπορούσε νάταν είναι μια αφαίρεση  
Που μένει δυνατότητα στο διηνεκές  
Σ' έναν κόσμο της σκέψης μόνο.  
Ότι θα μπορούσε νάταν και κείνο που ήταν  
Τείνουν προς ένα τέλος που είναι πάντα παρόν.  
Βήματα αντηχούν μέσα στη μνήμη  
Να πηγαίνουν στο διάδρομο που δεν επήραμε  
Κατά τη θύρα που δεν την ανοίξαμε ποτέ  
Και βγάζει στο ροδόκηπο. Έτσι τα λόγια μου  
Αντηχούν μες το μυαλό σου.

Μα για ποιο σκοπό  
Να ταράξω τη σκόνη σ' ένα κύπελλο πάνω ροδοπέταλα  
Δεν ξέρω.

## Άλλοι ήχοι

Τον κήπο κατοικούν. Θα πάμε παραπέρα;  
Βιαστήτε, είπε το πουλί, βρέστε τους, βρέστε τους,  
Εκεί από πίσω. Από την πρώτη πύλη,  
Στον πρώτο κόσμο μας να μπούμε, θα πάρουμε ξοπίσω  
Το ξεγέλασμα της τσίχλας; Να μπούμε στον πρώτο μας κόσμο.  
Εκεί βρίσκονταν αξιόπρεποι κι' αθέατοι,  
Κι νιόνταν χωρίς βιάση, πάνω από τα πεθαμένα φύλλα,  
Μες τη ζέστη του χινόπωρου, μες από το τρέμισμα του αγέρα,  
Και το πουλί λάλησε, μι' απόκριση να δώσει  
Στην ανήκουστη τη μουσική, κρυμμένη μες τους θάμνους,  
Και διάβηκε η ανίδωτη αχτίδα του ματιού γιατί τα ρόδα  
Είχαν την όψη λουλουδιών που τα κοιτούσαν.  
Εκεί βρίσκονταν σαν ξένοι μας, που τους δεχόμαστε και μας  
[δεχόνταν.

Έτσι κινήσαμε, μαζί και κείνοι, μέσα σ' ένα σχέδιο τοπικό,  
Διασχίζοντας τον άδειο δρομάκο κατά κει που τα πυξάρια κάναν κύκλο,  
Μες το στραγγισμένο νερόλακο να ιδούμε.  
Ξερός ο λάκος, τσιμέντο στεγνό, καφετί στην άκρη,  
Κι' ο λάκος γέμισε νερό από το φως του ήλιου,  
Κι' ορθώθηκε ο λωτός ήσυχα, ήσυχα,  
Ξάστραψε η επιφάνεια απ' του φωτός μέσα την καρδιά,  
Και στον καθρέφτη του νερού τους είδαμε πίσω μας νάσαι,  
Τότες διάβηκε ένα σύννεφο κι' άδειασε ο νερόλακος.  
Φύγετε, είπε το πουλί, γιατί τα φύλλα ήταν παιδιά γεμάτα,  
Κρυμμένα όλο παραφορά, το γέλιο συγκρατώντας.  
Φύγετε, φύγετε, φύγετε, είπε το πουλί, και δε μπορεί  
Ν' αντέξει ο άνθρωπος πολλή πραγματικότητα.  
Ο παρελθόν κι' ο μέλλον χρόνος  
Ότι θα μπορούσε νάταν και κείνο που ήταν  
Τείνουν προς ένα τέλος, που είναι πάντα παρόν.

## II

Σκόρδο και ζαφείρια μες τη λάσπη  
Θρόμβος κολλούν το βουλαγμένο αξόνι.



Το σύρμα με την τρύλια μες το αίμα  
 Ψάλλει κάτω από ανεξάλειπτες ουλές  
 Πόλεμος μερεύει ξεχασμένους.  
 Ο χορός στις αρτηρίας το μάκρος  
 Κ' η κυκλοφορία της λύμφης είναι  
 Μεσ των άστρων τη ροή γραμμένα.  
 Στο θέρος ανεβαίνουν μες το δέντρο  
 Κινούμαστε πάνω απ' το δέντρο που κινεί  
 Στο φως επάνω στο γραμμένο φύλλο  
 Και κάτω μας,στο υγρό πάτωμα επάνω  
 Το ζαγάρι ακούμε και τον κόπρο  
 Το σχέδιό τους ν' ακολουθούν σαν πρώτα  
 Μα νάχουνε μονοιάσει μες απ' τ' άστρα.

Στο σημείο το ακίνητο του κόσμου που γυρίζει.Ούτε σάρκα  
 ούτε όχι-σάρκα  
 Ούτε από ούτε και προς το ακίνητο σημείο,εκεί βρίσκεται  
 ο χορός,  
 Μα ούτε σταμάτημα ούτε κίνηση.Και παγιότητα μην πεις πως είναι  
 Κει που το μέλλον και το παρελθόν συνάζονται.Ούτε κίνηση  
 από,ούτε και προς,  
 Ούτε άνοδο ούτε παρακμή.Έξω από το σημείο  
 το ακίνητο σημείο  
 Χορός δε θάταν,κι' ο χορός είν' εκεί μόνο.  
 Μπορώ μόνο να πω,ε κ ε ι πως ήμαστε:αλλά  
 δε μπορώ να πω που,  
 Και δε μπορώ να πω για πόσο,γιατί αυτό σημαίνει  
 τοποθέτησή του μες το χρόνο.  
 Ή μέσα ελευθερία από την υλικήν επιθυμία,  
 Ή λύτρωση απ' την πράξη κι' απ' τα πάθη,ή λύτρωση  
 απ' τη μέσα  
 Κι απ' την έξω ανάγκαση,να τις κυκλώνει όμως ακόμα  
 Μια χάρη της αίσθησης,ένα άσπρο φως ακίνητο και που κινεί,  
 Erhebung δίχως κίνηση,συγκέντρωση  
 Χωρίς αφανισμό,σύγκαира ένας καινούργιος κόσμος  
 Κι' ο παλιός νάγινε ξεκάθαρος,καταληπτός  
 Στην πλήρωση της μερικής του έκστασης,  
 Την ανάλυση του μερικού του τρόμου.  
 Όμως το αλυσόδεμα στο παρελθόν και το μέλλον  
 Που το υφαίνει η αδυναμία του κορμιού που αλλάζει,  
 Φυλάει τον άνθρωπο απ' τον ουρανό κι' από την κόλαση  
 Που η σάρκα δε μπορεί ν' αντέξει.  
 Ο παρελθόν κι' ο μέλλον χρόνος  
 Δε σ' αφήνουν παρά πολύ λίγη συναίσθηση.  
 Το νάχεις συναίσθηση δε θα πει πως είσαι μες το χρόνο,  
 Μα μόνο μες το χρόνο μπορούν,η στιγμή μες το ροδόκηπο.  
 Η στιγμή κάτω από το κιόσκι με τ' αγιόκλημα που το χτυπά η βροχή,  
 Κι' η στιγμή μέσα στη ρεματόδαρτη εκκλησία,  
 το βράδυ που ο καπνός καθίζει,  
 Νάρθουν στη μνήμη πλεγμένες με το παρελθόν και με το μέλλον.  
 Μόνο με το χρόνο καταχτιέται ο χρόνος.

### III

Αυτός είναι ένας τόπος δυσαρέσκειας,  
 Στο χρόνο πριν και τον έπειτα χρόνο,  
 Σε αγνόφεγγο:μήτε της μέρας φως  
 Να ντύνει τη μορφή με ακινησία διάφωτη  
 Τον ίσκιο κάνοντας διαβατική ομορφιά  
 Με αργή περιστροφή που να σημαίνει μονιμότητα

Μήτε σκοτάδι να καθαίρει τη ψυχή  
 Με την αποστέρηση αδειάζοντας την αίσθηση  
 Τη στοργή ξεπλύνοντας από το πρόσκαιρο.  
 Μήτε πληρότητα μήτε κενότητα.Μόνο ένα  
 Τρεμόσβημα σε τεντωμένα πρόσωπα που σκαψε ο χρόνος  
 Κι' αφάιρεσε η αφάιρηση με την αφάιρηση  
 Γεμάτα φαντασίες κι' αδειανά από νόημα  
 Πρησμένη απάθεια χωρίς καμιά συγκέντρωση  
 Άνθρωποι και κομάτια του χαρτιού να στρουφουλάει  
 Ο κρύος αγέρας που φυσάει πριν κ' έπειτα απ' το χρόνο,  
 Άνεμος μέσα κ' έξω από πνεμόνια παθιασμένα  
 Το χρόνο πριν και τον έπειτα χρόνο.  
 Ρέψιμο από νοσηρές ψυχές  
 Μεσ τον αφανισμένο αγέρα,οι ναρκωμένοι  
 Να πηγαίνουν στη φορά του ανέμου που σαράνει  
 Τους ζοφερούς λόφους της Λόντρας,  
 Το Χάμστετ και Κλάρκενουελ,το Κόμντεν και το Πόυντη,  
 Το Χάιγκεϊτ,το Πρίμροζ και Λάντγκεϊτ.Δεν είναι εδώ  
 Δεν είναι το σκοτάδι εδώ,στον κόσμο αυτό που τιτιβίζει.

Κατέβα χαμηλότερα,κατέβα μόνο  
 Μεσ τον κόσμο της αιώνιας μοναξιάς,  
 Κόσμον όχι-κόσμο,μόνο εκείνο που δεν είναι κόσμος,  
 Εσώτερο σκοτάδι κι' αποστέρηση  
 Και στέρηση του κάθε σου έχει,  
 Στράγγισμα του κόσμου της αίσθησης,  
 Άδειασμα του κόσμου της φαντασίας,  
 Απραξία του κόσμου του πνεύματος  
 Αυτός είναι ο ένας δρόμος,κι' ο άλλος  
 Ο ίδιος είναι,όχι στην κίνηση  
 Μα στην αποχή απ' την κίνηση καθώς κινείται ο δρόμος  
 Με δίψα,πάνω στους μετάλλινους δρόμους  
 Του παρελθόντος και του μέλλοντος χρόνου.

## IV

Θάψαν τη μέρα ο χρόνος κι' η καμπάνα,  
 Το μαύρο σύννεφο παίρνει μακριά τον ήλιο.  
 Το λιοστρόφι θα στραφεί σε μας;το αγιόκλημα  
 Θα ξεστρατίσει κάτω εδώ,θα γείρει σε μας;φούντα και ψαλίδα  
 Θα γραπώσουν,θα κολλήσουν;  
 Ψύχρα  
 Τα δάχτυλα του σμίλακα,στρίβοντας κάτω  
 Δεν θα μας τυλίξουν;Αφότου της αλκυόνας πια η φτερούγα  
 Έδωσε απόκριση στο φως με φως,και σόπασε,το φως ακόμα μένει  
 Στο ακίνητο σημείο του κόσμου που γυρίζει.

## V

Λέξεις κινούνται,η μουσική κινείται  
 Μόνο μεσ το χρόνο αλλά εκείνο που ζει μόνο  
 Μπορεί μόνο να πεθάνει.Λέξεις,μετά το λόγο,  
 Φτάνουν μέσα στη σιωπή.Με τη μορφή μόνο,το σχέδιο,  
 Λέξεις είτε η μουσική μπορούν να φτάσουν  
 Στην ακινησία,όπως ένα κινέζικο σκαμνί  
 Κινείται αιώνια στην ακινησία του μέσα.  
 Κι' όχι την ακινησία του βιολιού,καθώς κρατάει ο ήχος,  
 Όχι εκείνο μόνο,μα τη συνήπαρξη,  
 Είτε πες πως είν' το τέλος πριν απ' την αρχή,  
 Κ' ήταν το τέλος κ' η αρχή εκεί πάντα

Πριν απ' την αρχή κ' ύστερα από το τέλος  
 Κι' όλα είναι για πάντα τώρα.Λέξεις τανυούνται,  
 Ραγίζουν και κάποτες σπάνουν απ' το φόρτο,  
 Απ' την ένταση,στραβοπατούν,γλυστρούν και χάνονται,  
 Ξεπέφτουν με την ανακρίβεια,δε θα σταθούν στη θέση τους,  
 Δεν θα μείνουν ήσυχες.Πάντα τους ρίχνονται  
 Κραυγές που βρίζουν,που χλευάζουν  
 Είτε απλά φλυαρούν.Του Λόγου μες την έρημο  
 Πάνω απ' όλα του χυμίζουν οι φωνές του πειρασμού,  
 Ο ίσκιος που κλαίει στον πένθιμο χορό,  
 Της δύσμοιρης της χίμαιρας ο αχολόητος θρήνος.

Η λεπτομέρεια του σχεδίου είναι η κίνηση,  
 Όπως στην εικόνα των δέκα σκαλοπατιών.  
 Η ίδια η επιθυμία είναι κίνηση  
 Η ίδια της ανεπιθύμητη  
 Η ίδια η αγάπη είναι ανίκητη  
 Αφορμή και τέλος της κίνησης μόνο,  
 Αιώνια και χωρίς επιθυμία  
 Παρά μόνο στην όψη του χρόνου  
 Που συλλαβαίνεις στη μορφή του σύνορου  
 Ανάμεσα στο νάσαι και στο να μην είσαι.  
 Ξαφνικά σε μιαν αχτίδα ηλιόφωτου,  
 Ακόμα και καθώς κινείται η σκόνη,  
 Ξεπηδάει το κρυμμένο γέλιο  
 Των παιδιών μέσα στο φύλλωμα.  
 Κάνε γρήγορα τώρα,εδώ,τώρα,πάντα-  
 Γελούσις ο έρημος,θλιβός χρόνος  
 Που τεντώνεται πριν κ' έπειτα.

Η Σ Τ Κ Ο Ο Υ Κ Ε Ρ  
 (EAST COKER)

I

Στην αρχή μου είναι το τέλος μου.Διαδοχικά,  
 Σπίτια σηκώνονται και πέφτουν,καταρρέουν,απλώνονται,  
 Τα παίρνουν,ρημάζουν,ξαναχτίζονται,ή στη θέση τους  
 Είναι ένα ανοιχτό χωράφι,είτε εργοστάσιο,είτε παρασόκακο.  
 Παλιά πέτρα σε γιαπί καινούργιο,ξύλο παλιό σε νέες φωτιές,  
 Παλιές φωτιές σε στάχτες,και στάχτες παν στη γη  
 Πούναι κιόλας σάρκα,προβιά και κόπρανα,  
 Κόκαλο από άνθρωπο και χτήνος,άχερο και φύλλο.  
 Σπίτια ζούνε και πεθαίνουν:είναι ένας καιρός να χτίζεις  
 Καιρός να ζεις και καιρός για τη γενιά  
 Και για τον άνεμο καιρός να σπάσει το χαρβαλωμένο τζάμι  
 Και να τραντάξει το φάντωμα που τριποδίζει ο αρουραίος  
 Και να τραντάξει το κουρελιασμένο το χαλί στον τοίχο  
 πούχει υφαμένο ένα σιωπηλό ρητό.

Στην αρχή μου είναι το τέλος μου.Τώρα το φως πέφτει  
 Απ' άκρη σ' άκρη στο ανοιχτό χωράφι,αφίνοντας τη βαθιά λόχμη  
 Να τη σκιάζουν κλαδιά,σκοτεινή το απόγευμα,  
 Όπου γέρνεις σ' έναν όχτο αντίκρυ σαν περνά μια σκευοφόρα,  
 Κ' η βαθιά λόχμη επιμένει το στρατί να δείχνει

Κατά το χωριό, μέσα στη ζέστη την ηλεκτρικήν  
 Υπνωτισμένη. Φως πνιχτό το πίνει η χλιά ομίχλη,  
 Δεν το ξαναδίνει η σταχτιά πέτρα.  
 Μεσ την άδεια σιωπή κοιμούνται οι ντάλιες,  
 Πρόσμενε την πρώτη κουκουβάγια.

Στο ανοιχτό χωράφι

Αν πολύ κοντά δεν πας, πολύ κοντά δεν έρθεις,  
 Ένα μεσονύχτι του καλοκαιριού, μπορείς τη μουσική ν' ακούσεις  
 Απ' το σιγαλόφωνο αυλό και το μικρό ταμπούρλο,  
 Τριγύρω από τον κάβαλο να ιδείς τους που χορεύουν-  
 Ανδρός και γυναικός συνάφεια  
 Ες χορόν τουτέστιν γάμον-  
 Αξιοπρεπές μυστήριο και προσήκον.  
 Ανα δύο, αναγκαία κοινωνία, ένθ' αλλήλων  
 Τας χείρας είτε τους βραχίονας κρατούσιν  
 Ες τεκμήριον ομονοίας. Γύρω τριγύρω απ' τη φωτιά  
 Πηδώντας μεσ από τις φλόγες ή πιασμένοι κύκλο,  
 Χωριάτικα σεμνοί, χωριάτικα γελώντας,  
 Σηκώνοντας πόδια βαριά μεσ τα χοντρά υποδήματα,  
 Γήινα πόδια λασπερά σε αγροτική ευφροσύνη  
 Ευφροσύνη εκείνων που καιρό πολύ μέσα στο χώμα  
 Θρέψαν το στάρι. Το χρόνο κρατώντας,  
 Το ρυθμό κρατώντας στο χορό τους  
 Όπως στο βίο τους μεσ τις ζώσες εποχές,  
 Των εποχών το χρόνο και το χρόνο των αστερισμών,  
 Του αρμέγματος το χρόνο και του θέρου  
 Και το χρόνο του ζευγαρωμού του άντρα με τη γυναίκα  
 Και των ζων. Πόδια σηκώνονται και πέφτουν.  
 Φάγο-πότι. Κοπριά και θάνατος.

Χαράζει η αυγή και μια καινούργια μέρα  
 Για ζέστη και σιωπή ετοιμάζει. Στη θάλασσα έξω, της αυγής  
 Ο άνεμος ρυτιδώνει και γλυστράει. Εδώ είτε εκεί  
 Είτε κάπου αλλού είμαι. Στην αρχή μου.

II

Τι ζητά ο Νοέμβρης σαν τελειώνει,  
 Με της άνοιξης την αναταραχή, της ζέστης  
 Του καλοκαιριού τα όντα, τις νυφάδες  
 Που στριφογυρνούν κάτω απ' τα πόδια,  
 Τις αλθαιές που πασκίζουν να ψηλώνουν  
 Άλικες στο γκρίζο και τα κάτω γέρνουν,  
 Τα όψιμα τριαντάφυλλα γεμάτα πρώιμο χιόνι;  
 Βροντή που τη βροντήξαν τ' άστρα στην τροχιά τους  
 Καμώνεται άρματα του θριάμβου  
 Σε πολέμους αστεριών παραταγμένα.  
 Τον Ήλιον ο Σκορπιός αντιπαλεύει  
 Κι' ως να γείρουν Ήλιος και Φεγγάρι  
 Θρηνούν Κομήτες και πετούν Λεοντίδες,  
 Κυνηγούν τους ουρανούς, τους κάμπους,  
 Στροβιλισμένα σε μια δίνη που θα φέρει  
 Τον κόσμο στη φωτιά κείνη του ολέθρου  
 Που καίει πριν απ' τη βασιλεία της παγόκρουστας.

Αυτός ήταν ένας τρόπος να το πεις-χωρίς πολλήν ικανοποίηση-  
 Μια περιφραστική σπουδή σ' ένα ποιητικό συρμό ξεπερασμένο,  
 Στην ανυπόφορη πάλη να σε αφήνει ακόμα  
 Με λέξεις και νοήματα. Η ποίηση δεν ενδιαφέρει,



που δεν έχει να σκεφτεί  
 Κι' όπως ακόμα υπό το κράτος του αιθέρα, όταν ο νους έχει  
 συναίσθηση αλλά συναίσθηση του τίποτα-  
 Είπα της ψυχής μου, Ησύχασε, και πρόσμενε  
 χωρίς ελπίδα  
 Αφού η ελπίδα ελπίδα θάταν του κακού πρόσμενε  
 χωρίς αγάπη  
 Αφού η αγάπη θάταν του κακού υπάρχει  
 ακόμα η πίστη  
 Όμως η πίστη κ' η αγάπη κ' η ελπίδα, όλα βρίσκονται στην προσμονή.  
 Πρόσμενε δίχως σκέψη, αφού δεν είσαι ακόμα έτοιμη για σκέψη.  
 Έτσι το σκοτάδι θα γενεί το φως, κ' η ακινησία ο χορός.  
 Ψίθυρος από χειμάρους που κυλούν και χειμωνιάτικη αστραπή,  
 Το ανίδωτο αγριοθύμαρο κ' η άγρια χαμωκερασιά,  
 Το γέλιο μες το κήπο, αντήχησαν την έκσταση  
 Όχι χαμένη, πάρε να ρωτάει, να τείνει προς την αγωνία  
 Του θανάτου και της γέννησης.

Λες πως ξαναλέω

Κάτι που είπα πριν. Και πάλι θα το ειπώ.  
 Να το ειπώ πάλι; Για να φτάσεις εκεί,  
 Για να φτάσεις όπου είσαι, από κει που δεν είσαι ναρθείς,  
 Πρέπει να πας από ένα δρόμο που έκσταση δεν έχει.  
 Για να φτάσεις σε ότι δε γνωρίζεις  
 Πρέπει ο δρόμος που θα πάρεις νάναι ο δρόμος της άγνοιας.  
 Για να κάνεις κτήμα σου ότι δεν κατέχεις  
 Πρέπει να πας από της αποστέρησης το δρόμο.  
 Γι να φτάσεις σε κείνο που δεν είσαι  
 Πρέπει να πας από ένα δρόμο όπου δεν είσαι.  
 Κι' ότι δεν γνωρίζεις είναι αυτό το μόνο που γνωρίζεις  
 Κι' ότι είναι δικό σου είναι αυτό που δεν είναι δικό σου  
 Κι' όπου είσαι είναι εκεί όπου δεν είσαι.

#### IV

Ο χειρουργός, λαβωμένος, σκύβει με το ατσάλι  
 Το αρρωστημένο μέρος νάβρει ν' απαλύνει  
 Πίσω από χέρια ματωμένα νιώθουμε όλη  
 Της τέχνης του θεραπευτή τη λάβρα οδύνη  
 Όταν, στο διάγραμμα του πυρετού, το αίνιγμα λύνει.

Μοναδική μας γεια η αρρώστια είναι ταμμένη,  
 Της νοσοκόμας αν ακούμε που πεθαίνει  
 Κ' έγνοια της δεν έχει να καλοκαρδίσει  
 Μα του Αδάμ και την κατάρα μας να μας θυμίσει,  
 Και για τη γιατρεία πως πρέπει η αρρώστια να κακοκυλίσει.

Απ' το ξεπεσμένο εκατομμυριούχο κλήρο  
 Πήραμε τη γην όλη ένα νοσοκομείο  
 Κι αν, σ' αυτό μέσα, κάνουμε ότι πρέπει  
 Θα πεθάνουμε απ' την πατρική στοργή που συντροφεύει  
 Μας παντού, και πάντα θα μας προστατεύει.

Πάνω, στο γόνατο απ' τα πόδια πάει το ρίγος,  
 Σε σύρματα του νου η θέρμη ψάλλει.  
 Αν είμαι για να ζεσταθώ θα πρέπει να ξυλιάσω,  
 Σε καθαρτήριες παγερές φωτιές να τρεμουλιάσω  
 Πούχουν τα ρόδα φλόγα τους, τα βάτα έχουν αθάλη.

Το μόνο μας πιστό το αίμα είναι που στάζει,  
 Κι' η μόνη μας τροφή είν' η ματωμένη σάρκα,

Και μολοντούτο η σκέψη μας θέλει ν' αναγαλλιιάζει  
 Πως είμαστε καλά κι' αλήθεια αίμα και σάρκα-  
 Και το λέμε ωστόσο αυτό Παρασκευή Μεγάλη.

## V

Έτσι να με τώρα,στο μεσόστρατο,έχοντας είκοσι χρόνια-  
 Είκοσι χρόνια ξοδεμένα απλόχερα,τα χρόνια Γ' entre deux guerres-  
 Ζητώντας να μάθω να χειρίζομαι λέξεις,κ' η κάθε απόπειρα  
 Είναι ένα ξεκίνημα ολότελα καινούργιο και μιας άλλης λογής από

[τυχία,

Γιατί έμαθε μόνο κανείς να παίρνει τις καλύτερες από τις λέξεις  
 Γιατί ότι δεν έχει πια να πει,είτε τον τρόπο που μ' αυτόν  
 Διάθεση πια να το πει δεν έχει.Κ' έτσι το κάθε τόλμημα  
 Είναι μια καινούργια αρχή,μια επιδρομή πάνω στο άναρθρο  
 Με πενιχρήν αρματωσιά πάντα της να ρημάζει  
 Μεσ τη βαβυλωνία της ανακρίβειας του αισθήματος,  
 Τα ρέμπελα μπουλούκια της συγκίνησης.Κι' ότι είναι  
 να το κατακτήσεις

Με δύναμη και υποταγή,το ανακαλύψαν κιόλας,  
 Μια είτε δυο ή πολλές φορές,άνθρωποι που δε μπορεί  
 κανείς να ελπίζει

Να τους παραβγεί-μα δεν υπάρχει άμιλλα-  
 Υπάρχει μοναχά ο αγώνας να ξανάβρεις ότι εχάθη  
 Και βρέθη και χάθη ξανά και ξανά:και τώρα  
 με συνθήκες

Που δείχνουν νάναι αντίξοες.Όμως,ίσως ούτε κέρδος ούτε χάσιμο  
 Για μας είναι μονάχα η προσπάθεια.Δουλειά δεν έχομε με τα επίλοιπα.

Το σπιτικό είν' ο τόπος όθε ξεκινάει κανείς.Όσο γερνούμε  
 Ο κόσμος γίνεται πιο ξένος,πιο περίπλοκο το σχέδιο  
 Των πεθαμένων και των ζωντανών.Όχι η εντατική στιγμή  
 Απομονωμένη,χωρίς πριν και χωρίς έπειτα,  
 Μα ένας βίος να καίει την κάθε στιγμή,  
 Κι' όχι ο βίος ενός μονάχα ανθρώπου  
 Μα λιθαριών παλιών που δεν μπορούν να διαβαστούν.  
 Είναι ένας καιρός για το βράδυ με την αστροφεγγιά,  
 Και καιρός για το βράδυ με το φως της λάμπας,  
 (Το βράδυ με το λεύκωμα τις φωτογραφίες).  
 Η αγάπη είναι πιο αληθινή  
 Όταν εδώ και τώρα παύει να ενδιαφέρει.  
 Οι γερόντοι πρέπει νάμαστε ερευνητές  
 Εδώ είτε εκεί δεν έχει σημασία  
 Πρέπει νάμαστε ακίνητοι κι' ακόμα να κινούμαστε  
 Προς μια άλλην ένταση  
 Για μιαν απώτερη ένωση,μια κοινωνία πιο βαθιά  
 Μεσ απ' το κρύο σκοτάδι και την άδεια ερήμωση,  
 Την κραυγή του κυμάτου,την κραυγή του ανέμου,τ' απέραντα νερά  
 Του θαλασσοβάτη και του δελφινιού.Στο τέλος μου είναι η αρχή μου.

Δ Η Ν Τ Ρ Α Ϊ Σ Α Λ Β Ε Ϊ Δ Ζ Ε Σ  
 (THE DRY SALVAGES)

## I

Πολλά για τους θεούς δεν ξέρω μα είναι,νομίζω,το ποτάμι  
 Ένας δυνατός,μελαψός θεός,στρυφνός,ανήμερος κι' απείθαρχος,  
 Σχετικά καρτερικός,όπου αρχικά τον δέχεσαι σαν ένα σύνορο  
 Χρήσιμος,ανεμπίστευτος,σαν εμπορικός μεταφορέας

Έπειτα ένα πρόβλημα μόνο του γεφυρωτή για να το λύσει.  
 Μιας και χυθεί το πρόβλημα,ο μελαψός θεός σχεδόν αλησμονιέται  
 Απ' όσους κατοικούν τις πολιτείες-πάντοτε,ωστόσο,άτεγκτος,  
 Φυλάει τις εποχές και το φρενιάσματα του,χαλαστής,να θυμίζει  
 Τι διάλεξαν οι άνθρωποι να ξεχάσουν.Δεν τον τιμούν,δεν τον εξευ-  
 Οι πιστοί της μηχανής,όμως αυτός προσμένει, [μενίζουν  
 παραμονεύει και προσμένει.

Ο ρυθμός του ήταν παρών μέσα στον παιδικό κοιτώνα,  
 Στο γοργόθαλο άτλαντα της απριλιάτικης αυλής,  
 Στη μυρωδιά των σταφυλιών πάνω στο χινοπωρινό τραπέζι,  
 Και στην αποσπερνή παρέα μες το χειμωνιάτικο φως του γκαζιού.

Μέσα μας είναι ο ποταμός,η θάλασσα είναι ολόγυρά μας  
 Η θάλασσα είναι ακόμα της γης άκρη,ο γρανίτης  
 Που τον φτάνει ως μέσα,τ' ακρογιάλια όπου αναρρίχνει  
 Τους υπαινιγμούς της απ' την πιο παλιά και από την άλλη δημιουργία:  
 Το σταυρό της θάλασσας,τον λίμουλα,το ραχοκόκαλο της φάλαινας  
 Οι νερογούβες όπου δίνει στη δική μας περιέργεια  
 Τις πιο ντελικάτες άλγες,τη θαλασσινή ανεμώνα  
 Αναρρίχνει τους χαμούς μας,το σκισμένο γρίπο,  
 Τον καταστρεμένο κιούρτο,το σπασμένο κουπί,  
 Τα σύνεργα παλιών ανθρώπων πεθαμένων.Έχει η θάλασσα πολλές  
 Πολλούς θεούς και φωνές μύριες. [φωνές,

Το αλάτι είναι πάνω στα βάτα,

Η ομίχλη μέσα στα έλατα.

Το ούρλιασμα της θάλασσας,

Το αλύχτημα της θάλασσας,είναι λογιά-λογιά φωνές  
 Που ομάδι ακούγονται συχνά:το σκούξιμο στα ξάρτια,  
 Η φοβέρα και το χάδι του κυμάτου όταν σπάζει,  
 Η απόμακρη αποστήθιση στα δόντια του γρανίτη,  
 Και το θρηνητικό προμήνυμα απ' τον κάβο που ζυγώνει,  
 Όλα είναι φωνές της θάλασσας,κ' η σηματοδούρα που σκαμπανεβάζει  
 Καβατζαρισμένη στο δρόμο για το σπίτι,κι' ο γλάρος:  
 Και κάτω από το πλάκωμα της σιωπηλής ομίχλης  
 Η καμπάνα αργοσημαίνοντας  
 Μετράει το χρόνο,όχι το χρόνο μας,σαν τη χτυπά η άβιαστη  
 Φουσκοκεριά,ένα χρόνο  
 Πιο παλιό κι' από το χρόνο των χρονόμετρων,πιο παλιό  
 Κι' από το χρόνο που γυναίκες ανήσυχες,τυραγνισμένες  
 Μέτρησαν ξαγρυπνώντας,λογαριάζοντας το μέλλον,  
 Προσπαθώντας να ξεφάνουν,ξετυλίζουν,ξεμπερδέψουν  
 Και να συνταιριάσουν παρελθόν και μέλλον,  
 Ανάμεσα μεσάνυχτα και αυγή,όταν το παρελθόν είναι ξεγέλασμα  
 Το μέλλον δίχως μέλλον,προ φυλακής πρωίας, [γεμάτο,  
 Όταν ο χρόνος σταματάει κι' ο χρόνος είναι ατέλειωτος  
 Κ' η φουσκοκεριά,που είναι κ' ήταν από την αρχή,  
 Βροντάει  
 Την καμπάνα.

## II

Που νάν' ένα τέλος του,του άφωνου θρήνου,  
 Του άλαλου μαρασμού των ανθών του φθινοπώρου  
 Που τα πέταλα τινάζουν και μένουν ασάλευτα  
 Που νάν' ένα τέλος στο ναυάγιο το παράδαρμα,  
 Στην προσευχή του κόκαλου στο γιαλό,την απροσεύχητη  
 Προσευχή σαν έρθει το συφοριασμένο το άγγελμα;

Δεν υπάρχει τέλος,παρά πρόσθεση: ο συρμός  
 Της συνέπειας στις παρακάτω μέρες και τις ώρες,



Όταν επάνω της παίρνει η συγκίνηση τ'άμοιρα  
 Συγκίνησης χρόνια της ζωής μέσα στο γκρέμισμα  
 Κείνου που πιστεύτηκε σαν πιο αξιόπιστο-  
 Και γι' αυτό πιο ταιριαστό γι' απάρνηση.

Είναι κ' η στερνή πρόσθεση: η λιποψυχούσα  
 Περηφάνεια, είτε το άχι για δυνάμεις που σε αφήνουν,  
 Η αόριστη αφοσίωση λες κι' άδεια από αφοσίωση,  
 Μέσα σε μια βάρκα αδέσποτη που αργά κάνει νερά,  
 Το ακούρμασμα το σιωπηλό της αναπάρνητης  
 Βουερής κραυγής του σήμαντρου που λεεί το ύστατο άγγελμα.

Το τέλος τους που νάναι, των ψαράδων που αρμενίζουν  
 Στην ουρά του ανέμου, όπου ζαρώνει η ομίχλη;  
 Δε μπορούμε να σκεφτούμε χρόνο δίχως ωκεανό  
 Μήδ' ωκεανό που με σκουπίδια να μη στρώθηκε  
 Μήδ' ένα μέλλον που έτσι να μη γένηκε,  
 Σαν και το παρελθόν, προορισμό κανένα να μην έχει.

Πρέπει να τους σκεφτόμαστε πάντα νερό να βγάζουν,  
 Δίχτυα να ρίχνουν, να σιμώνουν, καθώς χαμηλώνει ο Γραίγος  
 Σε ρηχές όχτες πάνω ανάλλαγες κι' αδιάβρωτες,  
 Τα λεφτά τους να τραβούν, πανιά στεγνώνοντας στο αραξοβόλι  
 Όχι πως ταξίδι κάνουν που θα μείνει απλέρωτο  
 Κ' η καλάδα τους θα μείνει αξέταστη.

Τέλος δεν υπάρχει στον άφωνο θρήνο,  
 Τέλος στο μαρασμό των ανθών των μαραμένων,  
 Στην κίνηση του πόνου του άπονου και ακίνητου,  
 Στης θάλασσας το ρέμα, στου ναυάγιου το παράδραμα,  
 Στην προσευχή του κόκαλου στο Θάνατο το Θεού του.  
 Μένει μόνον η σκληρή, γυμνή σου προσευχή  
 στον έναν Ευαγγελισμό.

Όσο γερνάει κανείς, του φαίνεται  
 Νάχει το παρελθόν ένα άλλο σχέδιο, και να παύει νάναι  
 μι' απλή αλληλουχία-

Είτε ακόμα και μια πρόοδο: τούτη η δεύτερη μια μερική πλάνη  
 Που την ενθαρρύνουν επιπόλαιες ιδέες για την εξέλιξη,  
 Για να γίνει, στο μυαλό του κόσμου, ένα μέσο ν' αρνηθεί  
 το παρελθόν.

Τις στιγμές της ευτυχίας-όχι όταν νιώθουμε μίαν ευφορία,  
 Χαρά κάρπωσης, πραγμάτωση, ασφάλεια ή στοργή,  
 Είτε κι' όταν χαιρόμαστε ένα καλό δείπνο, μα της ξαφνικής φώτισης-  
 Είχαμε την εμπειρία, όμως μας ξέφυγε το νόημα,  
 Και το ζύγωμα στο νόημα την εμπειρία ξαναδίνει  
 Σε μίαν αλλιώςτική μορφή, πέρα από κάθε νόημα  
 Που μπορούμε να δώσουμε στην ευτυχία. Είπα και πριν  
 Πως περασμένη εμπειρία, στο νόημα ξαναγιωμένη,  
 Εμπειρία από μία μόνο ζωή δεν είναι  
 Αμή από πολλές γενιές-χωρίς να λησμονούμε  
 Κάτι που ίσως είναι ολωσδιόλου ανέκφραστο:  
 Το βλέμα προς τα πίσω, πίσω από τη βεβαιότητα  
 Της γραμμένης ιστορίας, το κλεφτό βλέμα προς τα πίσω,  
 Πάνω από τον ώμο, προς τον πρωτόγονο τρόμο.  
 Κ' έτσι, φτάνουμε να βρούμε πως οι στιγμές της αγωνίας  
 (Το αν οφείλονται για δεν οφείλονται σε παρεξήγηση,  
 Σε μια σφαλερή ελπίδα είτε ένα φόβο σφαλερό,  
 Δεν το ρωτούμε) το ίδιο μόνιμες είναι κι' αυτές  
 Και τόσο μόνιμες όσο κι' ο χρόνος. Τούτο νιώθουμε

καλύτερα

Στην αγωνία των άλλων, που εμπειράθηκαν από κοντά,  
 Σαν αναμίζουμε τους εαυτούς μας, παρά στη δική μας.  
 Γιατί το δικό μας παρελθόν σκεπάζουν τα ρέματα της πράξης,  
 Ενώ των άλλων η δοκιμασία στέκει μια εμπειρία  
 Αλιγόστευτη, άφθορη από την κατοπινή τριβή.  
 Οι άνθρωποι αλλάζουν και χαμογελούν: μα η αγωνία μένει.  
 Ο χρόνος χαλαστής είναι και χρόνος σώστης,  
 Σαν το ποταμό με το φορτίο τους νεκρούς νέγρους,  
 τις αγελάδες, τα κοτέτσια,  
 Σαν το πικρόμηλο και τη δαγκαμασιά στο μήλο.  
 Και τον τραχή βράχο μες τ' ασίγαστα νερά:  
 Κύματα τον ξεπλένουν και τον κρύβουν οι ομίχλες.  
 Σε μια μέρα αλκουνίδα είναι απλά ένα μνημείο,  
 Στον πλεύσιμο καιρό είναι μια σηματοδύρα  
 Ν' αλλάξεις πορεία: Στη ζοφερή όμως εποχή  
 Είτε τη ξαφνική μανία, στέκει ότι ήταν πάντα.

## III

Κάποτε αναρωτιέμαι αν ήταν τούτο που εννοούσε ο Κρίσνα-  
 Μέσα σ' άλλα- είτε ένας τρόπος για να πεις το ίδιο πράγμα:  
 Πώς το μέλλον είναι ένα τραγούδι πούσβυσε, Ρόδο Βασιλικό  
 είτε ένα κλώνι λεβάντας  
 Νοσταλγικής θλίψης για κείνους που δεν είναι ακόμα εδώ να λυπηθούν,  
 Πατημένο μέσα στα κιτρινιασμένα φύλλα ενός βιβλίου που δεν  
 ανοίχτηκε ποτέ.  
 Κ' η οδός άνω είναι η οδός κάτω, ο δρόμος προς τα εμπρός είν'  
 ο δρόμος προς τα πίσω.  
 Δεν μπορείς να το κοιτάξεις σταθερά, όμως αυτό είναι βέβαιο,  
 Πως γιατρευτής δεν είναι ο χρόνος: ο άρρωστος πια δεν είναι εδώ.  
 Σαν ξεκινάει το τραίνο κ' οι επιβάτες στρώνονται  
 Σε φρούτα, τα περιοδικά και τις εμπορικές επιστολές  
 (Κ' εκείνοι που τους κατευόδωσαν φύγαν από την αποβάθρα)  
 Τα προσωπά τους χαλαρώνουν από λύπη σε ανακούφιση,  
 Με τον κοιμιστικό ρυθμό των εκατό ωρών.  
 Τραβάτε μπρος ταξιδευτές! που δεν γλιτώνετε απ' το παρελθόν  
 Σε αλλοιώτικες ζωές ή σε κανένα μέλλον.  
 Δεν είστε οι ίδιοι που άφισαν κείνο το σταθμό  
 Είτε που θα φτάσουν σε κανένα τέρμα,  
 Καθώς οι ράγες στενεύοντας γλιστρούν και σμίγουν πίσω σας.  
 Και πάνω στο κατάστρωμα του ποσταλιού που τρίζει,  
 Την αυλακιά κοιτώντας να φαρδαίνει πίσω σας,  
 Δεν θα σκεφτείτε πως «το παρελθόν τελείωσε»  
 Είτε «το μέλλον βρίσκεται μπροστά μας». Με τον ερχομό  
 Της νύχτας είναι μια φωνή πάνω στα ξάρτια,  
 Στην αντένα, κι' αγορεύει (όχι όμως στ' αυτή,  
 Του χρόνου το μουρμουρικό κοχύλι, κι' όχι σε καμιά γλώσσα)  
 «Τραβάτε μπρος, σεις που νομίζετε πως ταξιδεύετε  
 Δεν είστε κείνοι που είδαν το λιμάνι να μακραίνει,  
 Μήτε κείνοι που θα ξεμπαρκάρουν.  
 Εδώ, σ' αυτόν ανάμεσα και τον πέρα γιαλό,  
 Καθώς αποτραβιέται ο χρόνος, μελετήσετε το μέλλον  
 Και το παρελθόν με ζυγισμένη σκέψη.  
 Τη στιγμή που δεν είναι της πράξης ή της απραξίας  
 Μπορείτε να δεχτείτε τούτο:» σε όποια νάναι σφαίρα ύπαρξης  
 Του ανθρώπου το μυαλό μπορεί νάναι δοσμένο  
 Στο χρόνο του θανάτου»-αυτή είναι η μόνη πράξη  
 (Κι' ο χρόνος του θανάτου είναι η κάθε στιγμή)  
 Που καρπό θα φέρει στις ζωές των άλλων:

Και μη σκέφτεστε για τον καρπό της πράξης.  
Τραβάτε μπρος.

Ταξιδευτές! Θαλασσινοί!

Σεις που λιμάνι πιάνετε, σεις που τα κορμιά σας  
Θα υποφέρουν τη θαλασσινή δοκιμασία και την κρίση,  
Είτε όποιο περιστατικό, αυτός είναι ο πραγματικός προορισμός σας.»  
Αυτά είπε ο Κρίσνα σαν καλοστράτιζε τον Αρζούνα  
Στο πεδίο της μάχης.

Όχι Ωρα Καλή

Μα Τραβάτε μπρος ταξιδευτές.

#### IV

Δέσποινα, που στέκεται ο βωμός σου στο ακρωτήριο,  
Προσεύχου για όλους που είναι σε καράβια, κείνους  
Που έχουν να κάνουν με τα ψάρια, κι όσους  
Ανακατεύονται σε θεμιτές μεταφορές  
Κι' όσους τους κατευθύνουν.

Ξαναπές μια προσευχή για  
Τις γυναίκες που είδαν τους άντρες και τους γιους τους  
Να σαλπάρουν και να μη ξαναγυρίζουν:  
Figlia del tuo figlio,  
Βασίλισσα των Ουρανών.

Γι' αυτούς προσεύχου ακόμα που ήταν σε καράβια  
Και τέλειωσαν το ταξίδι τους στον άμμο, είτε στα χείλια  
Της θάλασσας, είτε στο σκοτεινό λαρύγγι που δεν θα τους απορρίξει,  
Είτε όπου να τους φτάσει δε μπορεί ο ήχος της θαλασσινης καμπά  
[νας

Του αιώνιου Εσπερινού.

#### V

Με τον Άρη να επικοινωνείς, και με τα πνεύματα να συζητάς,  
Να εξιστορείς πως φέρεται το θαλασσινό τέρας,  
Να περιγράφεις το ωροσκόπιο, να ιεροσκοπείς, να κρυσταλλοσκοπείς,  
Να κάνεις διάγνωση αρρώστιας από τις υπογραφές, να επικαλείσαι  
Βιογραφία απ' τις ρυτίδες της παλάμης  
Και τραγωδία από δάχτυλα να ελευθερώνεις από οιωνούς  
Με κληρομαντεία ή φύλλα του τσαγιού, να ξεδιαλύνεις  
Το αναπόφευκτο με τραπουλόχαρτα, να παίζεις με πεντάλφες  
Είτε βαρβιτουρικά οξέα ή να ανατέμνεις  
Την επιστρέφουσα εικόνα σε προσυνείδητους τρόμους-  
Να διερευνάς τη μήτρα, είτε τον τάφο, είτε το όνειρο, όλα τούτα  
είναι συνηθισμένες

Τέρψεις και γιατρικά, και χτυπητά νέα στον τύπο:

Και θα είναι πάντα, μερικά μάλιστα απ' αυτά

Όποτε υπάρχει ταλαιπωρία εθνών και σύγχυση

Είτε στις Ασιατικές ακτές είτε στην οδό Εδζουεαρ.

Η περιέργεια των ανθρώπων ψάχνει παρελθόν και μέλλον

Και κολλάει σ' αυτή τη διάσταση. Όμως, το να καταλάβεις

Το σημείο της διατομής του άχρονου

Με το χρόνο είναι ασχολία για τον άγιο-

Κι' ούτε ασχολία μα κάτι δοσμένο

Και παρμένο σ' έναν «εν ζωή» θάνατο μες την αγάπη,

Φλόγα κ' έλλειψη φιλαυτίας κι' αυτοπαράδοση.

Για τους πιο πολλούς μας υπάρχει μόνον η απρόσμενη

Στιγμή, η στιγμή μέσα κ' έξω από το χρόνο,

Η έξαψη της αφαίρεσης, σε μιαν αχτίδα ηλιόφωτου χαμένη,

Το αγριοθύμαρο το αθέατο είτε του χειμώνα η αστραπή,  
 Ο καταρράχτης, είτε η μουσική τόσο βαθιά ακουσμένη  
 Που δεν ακούγεται καθόλου, μόνο συ είσαι η μουσική  
 Όσο κρατάει κ' η μουσική. Αυτά είναι μόνο νύξεις και εικασίες,  
 Νύξεις και συνακόλουθα εικασίες, όλα τ' άλλα  
 Είναι προσευχή, ευλάβεια, πειθαρχία, σκέψη και πράξη.  
 Η νύξη που μισοεικάζεις, το δώρο που μισοκατάλαβες, είναι  
 η Ενσάρκωση.

Εδώ η αδύνατη ένωση  
 Των σφαιρών της ύπαρξης είναι πραγματικότητα,  
 Εδώ παρελθόν και μέλλον  
 Καταχτώνται, και μονοιάζουν,  
 Όπου η πράξη αλλιώς θε νάταν κίνηση  
 Κείνον που το κινούν μόνο  
 Δίχως πηγή κίνησης μέσα του νάχει-  
 Το σπρώχνουν δαιμονικές, χθόνιες δυνάμεις.  
 Και σωστή πράξη στέκει η ελευθερία  
 Κι' απ' το παρελθόν κι' από το μέλλον.  
 Για τους πιο πολλούς μας αυτός είναι ο σκοπός  
 Που εδώ δεν θα πραγματοποιηθεί ποτέ  
 Όσοι μόνο στέκουμε ακατάλυτοι  
 Γιατί δεν πάψαμε να προσπαθούμε  
 Εμείς θάμαστε στο τέλος ευχαριστημένοι  
 Αν η χρονική περιτροπή μας θρέψει  
 (Όχι πολύ μακριά απ' το σμίλακα)  
 Της σημαντικής γης τη ζωή.

ΛΙΤΛ ΓΚΙΝΤΙΝΚ  
 (LITTLE GIDDING)

I

Η μεσοχειμώνα ανοίξη στέκει μια ξέχωρη εποχή  
 Ατελεύτητη αν και νερούλιασμένη προς το δείλι,  
 Μετέωρη στο χρόνο, ανάμεσα στον πόλο και τον τροπικό.  
 Όταν η μικρή μέρα φέγγει περισσότερο, με πάχνη και φωτιά,  
 Ο σύντομος ήλιος τον πάγο φλογίζει στο νερόλακο, τις αυλακιές,  
 Μέσα σε κρύο νήνεμο-τη θερμή της καρδιάς-  
 Σε νέρινο καθρέφτη αντιφεγγίζοντας  
 Μια λάμψη εκτυφλωτική νωρίς το απόγευμα.  
 Και θάμπος πιο δυνατό κι' από της φλόγας του κλαδιού ή του μαγγαλιού  
 Το βουβό πνεύμα ταραίζει: όχι ανοίξη, μα της πεντηκοστής φωτιά  
 Στο σκοτεινό καιρό του χρόνου. Ανάμεσα λιώσιμο και πάγωμα  
 Της ψυχής ριγά ο χυμός. Μυρουδιά γης δεν υπάρχει  
 Ούτε από κάτι ζωντανό. Κι' αυτός είν' ο καιρός της ανοίξης  
 Όχι όμως μες του χρόνου τη διαθήκη. Τώρα  
 Η φραγή ξασπρίζει για μιαν ώρα με περαστικών ανθό  
 Χιονιού, ανθοβόλημα πιο ξαφνικό  
 Από κείνο του καλοκαιριού, μήτε βλάστημα ούτε μάραμα,  
 Κι' όχι μέσα στο σχέδιο της γέννησης.  
 Το καλοκαίρι που να βρίσκεται, το αφάνταστο  
 Μηδενικό καλοκαίρι;

Αν ερχόσουν κατά δω,

Το δρόμο παίρνοντας που πιθανά θ' ακολουθούσες  
 Από κει που πιθανά θαρχόσουν,  
 Αν κάποτε θαρχόσουν κατά δω, θάβρισκες τις φραγιές  
 Ασπρες ξανά, το Μάη, με γλύκα ηδύπαθη.  
 Το ίδιο θάταν και στου ταξιδιού το τέλος,

Αν ερχόσουν νύχτα τσακισμένος βασιλιάς,  
 Κι' αν ερχόσουν μέρα δίχως να γνωρίζεις το γιατί,  
 Θάταν το ίδιο, σαν αφίσεις την τροχιά δημοσιά  
 Και στρίψεις απ' το χοιροστάσι στη θλιβερή πρόσοψη  
 Και την ταφόπλακα. Κι' ότι νόμισες πως σ' έκανε ναρθείς  
 Είναι μόνο ένα όστρακο, ένα λουβί έννοιας  
 Που ο σκοπός, μόνο σαν πραγματωθεί, το σπάει και βγαίνει,  
 Αν μπορεί ποτέ. Είτε σκοπό δεν είχες  
 Είτε ο σκοπός σου είναι πιο πέρα από το τέρμα που λογάριασες  
 Κι' αλλάζει στην εκπλήρωση. Κι' άλλοι τόποι υπάρχουν  
 Που είναι κι' αυτοί τέλος του κόσμου, στα σαγόνια μερικοί της θα-  
 [λασσας  
 Ή πάνω από μια λίμνη σκοτεινή, σε μιαν έρημο είτε σε μια πόλη-  
 Μα τούτος είναι ο κοντινότερος, μέσα στο χώρο και το χρόνο,  
 Τώρα και στην Αγγλία.

Αν ερχόσουν κατά δω,  
 Παίρνοντας όποια πορεία, όπουθε νάναι ξεκινώντας,  
 Οποιοδήποτε καιρό είτε οποιαδήποτε εποχή,  
 Θε νάταν πάντα το ίδιο: θάπρεπε να γδυθείς  
 Από αίσθηση και ιδέα. Εδώ δεν ήρθες να επαληθύνεις,  
 Να κατατοπιστείς, ούτε να ικανοποιήσεις περιέργεια,  
 Ούτε να δώσεις ανταπόκριση. Εδώ βρίσκεσαι να γονατίσεις  
 Στον τόπο όπου η προσευχή είχε κύρος. Κ' είναι προσευχή  
 Πιότερο από μια σειρά λέξεις, η συνειδητή απασχόληση  
 Της σκέψης που προσεύχεται, είτε της προσευχόμενης φωνής ο ήχος.  
 Και κείνο που οι νεκροί μιλούσαν, όταν ζούσαν,  
 Μπορούν να σου το πουν, όντας νεκροί, των νεκρών  
 Η επικοινωνία έχει μια γλώσσα από φωτιά πέρ' απ' τη γλώσσα  
 των ζωντανών.  
 Εδώ η διατομή της άχρονης στιγμής  
 Είν' η Αγγλία και το πουθενά. Ποτέ και πάντα.

## II

Στάχτη πάνω σ' ενός γέρου το μανίκι  
 Είν' όλη η στάχτη που καμμένο ρόδο αφίνει.  
 Σκόνη στον αέρα ν' αναδεύει  
 Μιας ιστορίας το τέλος σημαδεύει.  
 Σκόνη καταπιωμένη ήτανε σπίτι-  
 Ο τοίχος το φάτνωμα και το ποντίκι.  
 Της ελπίδας θάνατος κι' απελπισία ως πέρα.  
 Τούτος είν' ο θάνατος του αέρα.

Είναι πλήμμυρα και ξεραϊλα ακόμα  
 Πάνω από τα μάτια, μες το στόμα.  
 Νεκρό νερό και νεκρή άμμο  
 Παλεύουν ποιο ναρθεί από πάνω.  
 Καμμένο χρώμα στραγγισμένο  
 Χασκει το μάταιο κόπο το χαμένο,  
 Γελαεί βαρύθυμα θαρρείς.  
 Τούτος είν' ο θάνατος της γης.

Νερό και φωτιά διαδέχονται ότι  
 Στάθηκε πόλη κι' αγριόχορτο και βοσκοτόπι.  
 Νερό και φωτιά περιγελούνε  
 Τη θυσία πούφτασε ν' απαρνηθούμε.  
 Νερό και φωτιά θ' αφήσουν σάπια  
 Τα θεμέλια που ξεχάσαμε ρημάδια,  
 Του ιερού, του χορού, της πυροστιάς.

Τούτος είν'ο θάνατος του νερού και της φωτιάς.

Τη αβέβαιη ώρα πριν απ'το πρωί  
 Κοντά στις ατέρμονης νύχτας το τέλος  
 Στου ατέλειωτου το τέλος που ξαναγυρνά  
 Όταν το περιστέρι με την τρεμόσβυστη γζώσσα  
 Κάτω απ'τον ορίζοντα του γυρισμού του είχε διαβεί πια  
 Καθώς ακόμα όλο κροτάλιζαν τα νεκρά φύλλα  
 Σε τρεις γειτονιές ανάμεσα όπου ανάθρωσκε καπνός  
 Πάνω στην άσφαλτο τη δίχως άλλον ήχο  
 Κάποιον αντάμωσα που πήγαινε άσκοπα κ'ήρθε ταχιά  
 Άες φυσημένοι προς με,όπως τα μετάλλινα φύλλα  
 Δεν αντιστέκονται στις πόλης τον άνεμο τον αυγινό.  
 Κι'ως κάρφωσα πάνω στο σκυφτό πρόσωπό του  
 Κείνη την εξεταστική ματιά που προκαλείς  
 Τον πρωταντάμωτο ξένο στο λυκόφωτο που λιγοστεύει  
 Το βλέμα πρόφτασα ενός δάσκαλου νεκρού  
 Που είχα γνωρίσει,ξεχάσει,θυμηθεί κάπως  
 Ενός και σύγκαιρα πολλών στην καμμένη μορφή  
 Ενός φιλικού και σύνθετου στοιχείου τα μάτια  
 Γνώριμου και σύγκαιρα ακαθόριστου.Γι'αυτό  
 Διπλό ρόλο ανάλαβα και φώναξα,κι'ακούω  
 Ενός άλλου τη φωνή να κράζει. «Ωστε συ είσαι δω;»  
 Μόλο που δεν είμαστε.Εγώ ήμουν ακόμα ο ίδιος  
 Ξέροντας πως ο εαυτός μου ήταν κι'ένας άλλος μαζι-  
 Κι'εκείνος μια μορφή που ακόμα σχηματίζονταν.Όμως οι  
 Άρκεσαν να δώσουν την που προλάβαν γνωριμιά. [λέξεις  
 Κ'έτσι στον κοινόν άνεμο αφησμένοι,  
 Πολύ ξένοι μεταξύ μας για να παρεξηγηθούμε,  
 Σ'αυτή τη διατομή του χρόνου μονοιασμένοι,  
 Της συνάντησης μας πουθενά και χωρίς πριν ούτε μετά,  
 Σε μια νεκρή περίπολο βαδίσαμε στο πεζοδρόμιο.  
 Είπα: «Ο θαυμασμός που νοιώθω είν' τόσο ήρεμος  
 Ώστε να θαυμάζω για την ηρεμία.Γι'αυτό μίλα:  
 Μη και δε μπορώ να καταλάβω,δε μπορώ να θυμηθώ»  
 Κ'εκείνος: «Προθυμία δεν έχω να ιστορίσω πάλι  
 Τη σκέψη,τη θεωρία μου πούχεις λησμονήσει.  
 Τούτα στο σκοπό τους δούλεψαν:παράτησέ τα.  
 Το ίδιο και τα δικά σου,κ'εύχου μόνο να σου χωρεθούν  
 Από άλλους,όπως σε παρακαλώ να μου χωρέσεις  
 Τα κακά με τα καλά.Φαγώθη ο καρπός της στερνής εποχής  
 Και το χορτάτο ζωντανό το άδειο μαστέλο θα κλωτσήσει.  
 Γιατί τα περσινά λόγια είναι της γλώσσας της στερνής  
 [χρονιάς  
 Κι'άλλη φωνήν ακαρτερούν τα λόγια της χρονιάς που θάρθει.  
 Και γιατί τώρα το πέρασμα δεν βάζει εμπόδιο  
 Στο πνεύμα το ασύχαστο που οδοιπορεί  
 Ανάμεσα δύο κόσμων πούμοιασαν πολύ ο ένας στον άλλο,  
 Βρίσκω λέξεις που δε σκέφτηκα ποτέ μου να τις πω  
 Σε δρόμους που δεν πέρασε απ'το νου μου πως θαρχόμουν  
 [πάλι  
 Όταν άφησα το σώμα μου σε μιαν απόμακρη ακτή.  
 Μιας κ'η έγνοια μας ήταν ο λόγος,κι'ο λόγος  
 Μας έβαλε να καθαρίσουμε τη διάλεχτο της φυλής,  
 Να παρορμήσουμε τη σκέψη σε ανασκόπηση και πρόβλεψη,  
 Αφήσ'τα δώρα να σου πω τα φυλαγμένα για τα γερατιά  
 Πούναι για να στεφανώσουν την προσπάθεια της ζωής σου:  
 Πρώτο,την κρύα εντριβή στην αίσθηση που ξεψυχά  
 Χωρίς θέλγητρα,κ'υπόσχεση καμιά δε δίνει  
 Μόνο πικρή αηδία του καρπού της σκιάς

Καθώς το σώμα κι' η ψυχή αρχίζουν να χωρίζουν.  
 Δεύτερο, τη συνειδητή ανημπόρια της οργής  
 Για την ανθρώπινη τρέλα, το σπάσιμο του γέλιου  
 Για ότι παύει να διασκεδάζει πια.  
 Τέλος, τον πόνο τον σπαρακτικό σα φτάνεις ν' αναθεωρήσεις  
 Όλα εκείνα που έκανες και υπήρξες, τη ντροπή  
 Για τα κίνητρα που φανερώθηκαν αργά και τη συναίσθηση  
 Για πράγματα κακά καμωμένα ή με άλλων ζημιά-  
 Κείνα που κάποτε σαν άσκηση της αρετής τα πήρες.  
 Έπειτα η κατάσταση του ανόητου κεντρίζει, και λεκιάζει η τιμή.  
 Από λάθος σε άλλο λάθος προχωρεί το εξοργισμένο πνεύμα,  
 Εκτός κι' αν τ' αποκαταστήσει η καθαρτήρια φωτιά  
 Που πρέπει ρυθμικά, σαν χορευτής, μέσα της να κινείσαι.  
 Χάραξε η μέρα. Εκεί στην παραμορφωμένη οδό  
 Με παράτησε με κάτι πούμασε χαιρετισμός  
 Και χάθη μόλις σάλπισε το κέρας.

## III

Είναι τρεις καταστάσεις που συχνά δείχνουν να μοιάζουν  
 Αν και ολότελα διαφέρουν ανθούν στον ίδιο φράχτη:  
 Η προσήλωση στον εαυτό, στα πράγματα, στα πρόσωπα, η απόσπαση  
 Απ' τον εαυτό κι' από τα πράγματα, κι' από τα πρόσωπα  
 κ' η αδιαφορία που αυξάνει ανάμεσά τους  
 Και τους μοιάζει όπως ο θάνατος μοιάζει της ζωής,  
 Όντας ανάμεσα σε δυο ζωές- που μαραινεται, ανάμεσα  
 Στη ζωντανή και τη νεκρή τσουκνίδα. Σ' αυτό χρησιμεύει η μνήμη:  
 Να λευτερώνει-όχι να λιγοστεύει την αγάπη, μα ν' απλώνει  
 Την αγάπη περ' απ' την επιθυμία, κ' έτσι να λευτερώνει  
 Από το μέλλον κι' απ' το παρελθόν. Το ίδιο κ' η αγάπη μιας πατρίδας  
 Αρχίζει σαν προσήλωση στο ατομικό πεδίο της δράσης  
 Και φτάνει να βρει τη δράση τούτη με μικρή σημασία  
 Αν και ποτέ χωρίς ενδιαφέρον. Η ιστορία μπορεί νάναι σκλαβιά,  
 Η ιστορία μπορεί νάναι λευτεριά. Κοίταξε, τώρα χάνονται  
 Οι μορφές και οι τόποι με το άτομο που, όσο μπορούσε, αγάπησε  
 Να ξαναγιώσει και να μεταμορφωθεί σ' ένα άλλο σχέδιο.

Η Αμαρτία είναι απαραίτητη, όμως  
 Όλα θα παν καλά, και κάθε  
 Λογής πράμα καλά θα πάει.  
 Αν σκέφτομαι, ξανά, τούτο τον τύπο,  
 Κι' ανθρώπους, όχι απόλυτα αξιέπαινους,  
 Χωρίς άμεση συγγένεια είτε καλωσύνη,  
 Μα κάποιους μ' ένα παράξενο δαιμόνιο,  
 Όλους, από ένα κοινό δαίμονα αγγιγμένους,  
 Ενωμένους στον αγώνα που τους δίχασε  
 Αν σκέφτομαι ένα βασιλιά όταν πέφτει η νύχτα,  
 Τρεις και περισσότερο ανθρώπους πάνω στο ικρίωμα,  
 Και μερικούς που πέθαναν λησμονημένοι  
 Σε άλλους τόπους, εδώ και σε άλλες χώρες,  
 Και κάποιον που πέθανε τυφλός και γαληνός,  
 Γιατί να πρέπει να γιορτάζουμε  
 Τους νεκρούς αυτούς πότερο από κείνον που πεθαίνει τώρα;  
 Δεν ταιριάζει να χτυπήσεις την καμπάνα πίσω,  
 Ούτε μια επωδή ταιριάζει  
 Να καλέσεις το φάντασμα ενός Ρόδου.  
 Δε μπορούμε ν' αναζωπυρώνουμε παλιές φατρίες  
 Δε μπορούμε ν' αποκαθιστούμε τις παλιές πολιτικές

Είτε ν'ακολουθούμε το πανάρχαιο τύμπανο.  
 Τούτοι,και κείνοι που αυτοί τους αντιτάχτηκαν,  
 Κ'εκείνοι που αντιτάχτηκαν σ'αυτούς,  
 Δέχονται της σιωπής το σύνταγμα  
 Κι'αναδιπλώνονται σ'ένα και μόνο κόμμα.  
 Ότι κι'αν κληρονομούμε από τον τυχερό,  
 Κ'έχουμε από το νικημένο,  
 Ότι πάταξαν να μας αφήσουν-ένα σύμβολο:  
 Ένα σύμβολο στο θάνατο τελειωμένο.  
 Κ'όλα θα παν καλά,και κάθε  
 Λογής πράμα καλά θα παεί  
 Με την κάθαρση του κίνητρου  
 Στης ικεσίας μας το χόμα.

## IV

Το περιστέρι ροβολώντας,τον αγέρα  
 Σκίζει με φλόγα πυρωμένου τρόμου  
 Πούν'οι γλώσσες της διαλαλητές του μόνου  
 Λυτρωμού απ'το λάθος και την αμαρτία.  
 Η μόνη ελπίδα,είδ'αλλιώς απελπισία  
 Μένει στο να διαλέξεις την πυρά είτε την πυρά-  
 Να λυτρωθείς απ'τη φωτιά με τη φωτιά.

Και ποιος λοιπόν τον παιδεμό σκαρφίστη;Η Αγάπη.  
 Η Αγάπη το Όνομα είν'το αλλιώτικο,το ξένο  
 Πίσω από τα χέρια πούχουν υφασμένο  
 Της φλόγας τον αβάσταχτο χιτώνα εκείον που  
 Δε μπορεί να βγάλει η δύναμη του ανθρώπου.  
 Ζούμε μόνο και στεναζουμε όσπου πια  
 Ν'αναλωθούμε απ'τη φωτιά είτε τη φωτιά.

## V

Αυτό που αρχή το λέμε είναι συχνά το τέλος  
 Και να τελειώνεις θα πει να κάνεις μια αρχή.  
 Το τέλος είναι κει που ξεκινούμε.Και κάθε φράση  
 Και πρόταση σωστή(με κάθε λέξη στο κονάκι της,  
 Τη θέση της να παίρνει να βαστάει τις άλλες,  
 Τη λέξη μήτε ντροπαλή μήτ'επιδειχτική-  
 Μια στρωτή συναλλαγή του παλιού με το καινούργιο-  
 Την κοινή λέξη σωστή κι'όχι χυδαία,  
 Τη λόγια λέξη εύστοχη κ'όχι σχολαστική,  
 Τον τέλειο σύντροφο αντάμα να χορεύει)  
 Κάθε φράση και πρόταση στέκει ένα τέλος και μι'αρχή,  
 Το κάθε ποίημα ένα επιτύμβιο.Κ'η κάθε πράξη  
 Στέκει ένα βήμα προς τη λαιμητόμο,τη φωτιά  
 Κάτω,μες τη θαλασσινή ρουφήχτρα  
 Είτε προς μια πέτρα δυσανάγνωστη: και κει είναι το ξεκίνημά μας.  
 Πεθαίνουμε με κείνους που πεθαίνουν:  
 Δες,φεύγουν και πηγαίνομε μαζί τους.  
 Γεννιόμαστε με τους νεκρούς:  
 Δες,γυρίζουν και μας φέρνουν πίσω.  
 Η στιγμή του ρόδου κ'η στιγμή του σμίλακα  
 Βαστούν το ίδιο.Ένας λαός δίχως Ιστορία  
 Δεν λυτρώνεται απ'το χρόνο,μιας κ'η Ιστορία είν'ένα σχέδιο  
 Από άχρονες στιγμές.Έτσι,σα σουρουπώνει  
 Ένα χειμωνιάτικο απόγευμα σε κάποιο απόμονο ξωκκλήσι  
 Η Ιστορία είναι το τώρα και η Αγγλία.



Με την έλξη τούτης της Αγάπης και τη φωνή απ' αυτό το Κάλεσμα

Δεν θα σταματήσουμε την εξερεύνηση  
 Κι' όλης μας της εξερεύνησης το τέλος  
 Θάνατι να φτάσουμε όπου ξεκινήσαμε  
 Και να γνωρίσουμε πρώτη φορά τον τόπο.  
 Μες από την άγνωστη τη ξαναθυμημένη πόλη  
 Όταν το στερνό της γης κομμάτι που έμεινε ν' ανακαλύψουμε  
 Είναι κείνο που ήταν η αρχή  
 Στην πηγή του μακρύτερου ποταμού  
 Η φωνή από τον κρυμμένο καταρράχτη  
 Και τα παιδιά μες τη μηλιά  
 Τ' άγνωστα γιατί δεν τα γυρέψαμε  
 Μόνο τ' ακούσαμε, τα μισακούσαμε στην ησυχία  
 Μες από δύο κύματα της θάλασσας.  
 Βιάσου τώρα, εδώ, τώρα, και πάντα-  
 Μια κατάσταση τέλειας απλότητας  
 (Που δεν κοστίζει πώτερο απ' το καθετί)  
 Κι' όλα θα παν καλά και κάθε  
 Λογής πράγμα καλά θα πάει  
 Όταν οι γλώσσες της φλόγας διπλώσουν  
 Μέσα, από στεφανωμένο κόμπο της φωτιάς,  
 Κ' η φωτιά με το ρόδο γίνουν ένα.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ: Α. ΔΕΚΑΒΑΛΛΕΣ

## ΤΕΣΣΕΡΑ ΚΟΥΑΡΤΕΤΑ

## ΜΠΕΡΝΤ ΝΟΡΤΟΝ

## I

Ο χρόνος ο τωρινός κι ο χρόνος ο περασμένος  
 Είναι ίσως και οι δυο παρόντες στο μελλούμενο χρόνο,  
 Κι ο χρόνος ο μελλούμενος περιέχεται στο χρόνο τον περασμένο.

Αν όλος ο χρόνος είναι αιώνια παρών  
 Όλος ο χρόνος δεν μπορεί να εξαγοραστεί.  
 Αυτό που θα μπορούσε να 'ταν είναι μια αφαίρεση  
 Που παραμένει μια μόνιμη δυνατότητα  
 Μόνο σ' έναν κόσμο ρεμβασμού.

Αυτό που θα μπορούσε να 'ταν κι αυτό που ήταν  
 Σημαδεύουν σ' ένα τέρμα, που είναι πάντα τωρινό.  
 Πατημασιές αντηχούν μες στο μνημονικό  
 Κάτω στο δρομάκι που δεν ακολουθήσαμε  
 Κατά την πόρτα που ποτέ μας δεν ανοίξαμε  
 Μεσ στο ροδόκηπο. Τα λόγια μου αντηχούν  
 Έτσι, μέσα στο μυαλό σου.

Για ποιον όμως λόγο

Ταράζοντας τη σκόνη σ' ένα βάζο με ροδόφυλλα  
 Δεν ξέρω.

Άλλοι αντίλαλοι

Κατοικούν στον κήπο. Θ' ακολουθήσουμε;  
 Γρήγορα, είτε το πουλί, βρέστε τους, βρέστε τους,  
 Πίσω από τη γωνία. Μέσα από την πρώτη πύλη,  
 Στον πρώτο μας κόσμο, θ' ακολουθήσουμε  
 Το ξεγέλασμα της τσίγλας; Στον πρώτο μας κόσμο.  
 Βρίσκονταν εκεί, αξιοπρεπείς, αθέατοι,  
 Κινούνταν αβίαστα, πάνω από τα πεθαμένα φυλλα,  
 Στη ζέστη του φθινόπωρου, στον παλλόμενο αέρα,  
 Και λάλησε το πουλί, δίνοντας απόκριση  
 Στην ανήκουστη μουσική την κρυμένη στους θάμνους,  
 Και διάβηκε η αθώρητη αχτίδα του ματιού, γιατί τα ρόδα  
 Είχαν την όψη λουλουδιών που τα κοιτάζουν.  
 Βρίσκονταν εκεί σαν καλεσμένοι μας, δεκτοί και δεχόμενοι.  
 Έτσι κινήσαμε, κι αυτοί μαζί, μ' ένα σχέδιο τυπικό,

Μέσ' απ' την έρημη δεντροστοιχία, στον πυξαριών τον κύκλο,  
 Για να ριζούμε το βλέμμα μες στη στραγγισμένη στέρνα.  
 Η στέρνα στεγνή, τσιμέντο στεγνό, με άκρες καφετιές,  
 Κι η στέρνα γέμισε νερό απ' το λιόφωτο,  
 Κι ο λωτός ορθώθηκε, ήσυχα, ήσυχα,  
 Άστραψε η επιφάνεια απ' άκρη σ' άκρη απ' την καρδιά του  
 φωτός.  
 Κι αυτοί ήταν πίσω μας ως καθρεφτίζοντας στη στέρνα.  
 Τότε διάβηκε ένα σύννεφο κι άδειασε η στέρνα.  
 Φύγετε, λάλησε το πουλί, γιατί στις φυλλωσιές παιδιά φωλιά-  
 ζαν,  
 Κρυμμένα μ' έξαψη, κρατώντας τα γέλια.  
 Φύγετε, φύγετε, φύγετε, λάλησε το πουλί: οι άνθρωποι  
 Δεν μπορούν ν' αντέχουν πολλή πραγματικότητα.  
 Ο χρόνος ο περασμένος κι ο μελλούμενος χρόνος  
 Αυτός που θα μπορούσε να 'ταν κι αυτός που ήταν  
 Σημαδεύουν σ' ένα τέρμα που είναι πάντα τωρινό.

## II

Σκόρδο και ζαφείρια μες στη λάσπη  
 Σβωλιάζουν το βουλιαγμένο αζόνι.  
 Το σύρμα με τις τρίλιες μες στο αίμα  
 Τραγουδεί κάτω από βαθιές ουλές  
 Και βάζει τέλος σε πολέμους ξεχασμένους.  
 Ο χορός απ' άκρη σ' άκρη της αρτηρίας  
 Η κυκλοφορία της λύμψης  
 Φαντάζουν στην πορεία των άστρων  
 Ανεβαίνουν στο καλοκαίρι μες στο δέντρο  
 Κινούμαστε πάνω απ' το κινούμενο δέντρο  
 Μέσα σε φως πάνω στο φύλλο με τα ξόμπλια  
 Κι ακούμε πάνω στο μουσκεμένο πάτωμα  
 Το τσπανόσκυλο και τ' αγριογούρουνο από κάτω  
 Να κυνηγούν το σχέδιό τους σαν και πρώτα  
 Μονιασμένα ωστόσο ανάμεσα στ' αστέρια.

Στο ακίνητο σημείο του περιστρεφόμενου κόσμου. Ούτε σάρ-  
 κα ούτε ασαρκία.  
 Ούτε από ούτε προς στο ακίνητο σημείο, εκεί βρίσκεται ο  
 χορός,  
 Αλλά ούτε στάση ούτε κίνηση. Και μην τ' ονομάζεις μονι-  
 μότητα,  
 Όπου συνάζονται το παρελθόν και το μέλλον. Ούτε κίνηση

από είτε προς,  
 Ούτε άνοδο η παρακμή. Εκτός από το σημείο, το ακίνητο  
 σημείο,  
 Χορός δε θα υπήρχε, κι ο χορός είναι μόνο εκεί.  
 Μπορώ να πω μόνο, ήμασταν εκεί: αλλά δε μπορώ να πω  
 που.  
 Και δε μπορώ να πω, πόσον καιρό, γιατί θα πρέπει να το  
 τοποθετήσω μες στο χρόνο.

Η ενδότερη ελευθερία απ' τον εμπειρικό πόθο,  
 Η λύτρωση απ' την πράξη και τον πόνο, η λύτρωση απ' τον  
 μέσα  
 Και τον έξω καταναγκασμό, κυκλωμένη ωστόσο  
 Από μια χάρη αίσθησης, ένα άσπρο φως κινούμενο κι ακί-  
 νητο,  
 Erhebung δίχως κίνηση, συγκέντρωση  
 Δίχως χαμό, ταυτόχρονα ένας καινούργιος κόσμος  
 Κι ο παλιός έγινε ξεκάθαρος, κατανοητός,  
 Στο πλήρωμα της μερικής του έκτασης,  
 Στη διάλυση της μερικής του φρίκης.  
 Κι όμως το δέσιμο που γίνεται στο παρελθόν και στο μέλλον  
 Καθώς υφάινεται μες στην ανημποριά του σώματος που αλλά-  
 ζει,  
 Τον κόσμο προστατεύει απ' τα ουράνια και τον κολασμό  
 Που η σάρκα δεν το αντέχει.

Ο χρόνος ο περασμένος κι ο χρόνος ο μελλούμενος  
 Δεν επιτρέπουν παρά λίγη συναίσθηση.  
 Να συναισθάνεσαι δε σημαίνει πως είσαι μες στο χρόνο  
 Αλλά μόνο μες στο χρόνο μπορεί η στιγμή μες το ροδόκηπο,  
 Η στιγμή στην κληματαριά που την έδερνε η βροχή,  
 Η στιγμή όταν κάθεται ο καπνός στην εκκλησιά που τη χτυ-  
 πούν τα ρέματα  
 Να ρθεί στη μνήμη μπλεγμένη με το μέλλον και το παρελ-  
 θόν.  
 Μόνο μέσα από το χρόνο εκπορεύεται ο χρόνος.

### III

Να ένας τόπος δυσaréσκειας  
 Ο χρόνος πριν κι ο χρόνος ύστερα  
 Σ' ένα μισόφωτο: μήτε φως της μέρας  
 Να ντύνει το σχήμα με φωτερή ακινησία  
 Μετατρέποντας τον ίσκιο σε περαστική ομορφιά  
 Με αργή περιστροφή που υπαινίσσεται μονιμότητα

Μήτε σκοτάδι να εξαγνίζει την ψυχή  
 Αδειάζοντας το αισθησιακό με στέρηση  
 Λαγαρίζοντας τη στοργή από το εφήμερο.  
 Μήτε πληρότητα μήτε κενότητα. Μόνο ένα τρεμόσβημα  
 Πάνω στα τεντωμένα πρόσωπα που τα 'χει διασχίσει ο χρό-  
 νος  
 Κι έχουν αφαιρεθεί απ' την αφαίρεση με την αφαίρεση  
 Γεμάτα φαντασίες και κούφια από νόημα  
 Πρησιμένη απάθεια χωρίς καμιά συγκέντρωση  
 Άνθρωποι και κομματάκια χαρτιού, να περιδινίζονται στον  
 παγερό άνεμο  
 Που φυσάει πριν κι ύστερα από το χρόνο,  
 Άνεμος μέσα κι έξω από αρρωστημένα πνεμόνια  
 Ο χρόνος πριν κι ο χρόνος ύστερα.  
 Ρέψιμο φιλάσθενων ψυχών  
 Μες στον ξεθωριασμένο αγέρα, οι αποκοιμισμένοι  
 Να τραβούν στη φορά του ανέμου που σαρώνει τους μουντούς  
 λόφους του Λονδίνου,  
 Το Χάμστεντ και το Κλέρκενγουελ, το Κέμπντεν και το  
 Πάτνυ,  
 Το Χάιγκετ, το Πρίμρουζ και το Λάντγκετ. Όχι εδώ  
 Όχι εδώ το σκοτάδι, στον κόσμο αυτόν που τιτιβίζει.  
 Κατέβα πιο κάτω, κατέβα μόνο  
 Μέσα στον κόσμο της αέναης μοναξιάς,  
 Κόσμο μη κόσμο, αλλά εκείνο που δεν είναι κόσμος,  
 Απόκρυφο σκοτάδι, στέρηση  
 Κι ανέχεια όλων των αγαθών,  
 Αποστράγγιση του κόσμου της αίσθησης,  
 Εκκένωση του κόσμου της φαντασίας,  
 Αδράνεια του κόσμου του πνεύματος  
 Αυτή είναι η μια οδός, κι η άλλη  
 Είναι η ίδια, όχι σε κίνηση  
 Αλλά απέχοντας από κίνηση καθώς ο κόσμος κινείται  
 Με λαχτάρα, στους μεταλλινούς δρόμους του  
 Του περασμένου χρόνου και του μελλούμενου χρόνου.  
 IV

Ο χρόνος κι η καμπάνα έχουν θάψει τη μέρα,  
 Το μαύρο σύννεφο διώχνει μακριά τον ήλιο.  
 Ο ηλιανθος θα στραφεί σε μας, η αγράμπελη  
 Θα ξεφύγει προς τα κάτω, θα γείρει σε μας, Ψαλίδι και κο-  
 τσάνι  
 Θα πιαστούν και θα κολλήσουν;  
 Ψύχρα  
 Δάχτυλα του του σμιλαγκιού θα κουλουριαστούν

Επάνω μας, Αφού η φτερούγα της αλκυόνας  
 Αποκρίθηκε με φως στο φως, και σωπαίνει, το φως μένει  
 ακίνητο  
 Στο ακίνητο σημείο του περιστρεφόμενου κόσμου.

V

Οι λέξεις κινούνται, η μουσική κινείται  
 Μόνο μέσα στο χρόνο όμως εκείνο που ζει μονάχα  
 Να πεθάνει μπορεί μονάχα. Οι λέξεις ύστερα απ' την ομιλία,  
 φτάνουν  
 Μέσα στη σιωπή. Μόνο με το σχήμα, το σχέδιο,  
 Οι λέξεις είτε η μουσική μπορούν να φτάσουν  
 Στην ακινησία, όπως ένα κινέζικο βάζο ακίνητο  
 Κινείται αδιάκοπα μες στην ακινησία του.  
 Όχι την ακινησία του βιολιού, καθώς διαρκεί ο ήχος,  
 Όχι μόνο εκείνο, αλλά τη συνύπαρξη,  
 Η ας πούμε ότι το τέλος προηγείται της αρχής,  
 Και το τέλος κι η αρχή βρίσκονταν πάντα εκεί  
 Πριν από την αρχή κι ύστερα από το τέλος.  
 Κι όλα είναι πάντοτε τώρα. Οι λέξεις τανύζονται,  
 Ραγίζουν και κάποτε σπάνουν, κάτω απ' το βάρος,  
 Κάτω απ' την ένταση, γλιστρούν, παραπατούν, χάνονται,  
 Φθείρονται με ανακρίβειες, δε θα παραμείνουν στη θέση τους,  
 Δε θα παραμείνουν ακίνητες. Διαπεραστικές φωνές  
 Που αποπαίρνουν, χλευάζουν η απλούστατα φλυαρούν,  
 Πάντα τις ρίχνονται. Ο Λόγος στην έρημο  
 Προσβάλλεται πίοτερο απ' τις φωνές του πειρασμού,  
 Τον ίσκιο που σιγοκλαίει στον πένθημο χορό,  
 Το δυνατό το θρήνο της απαρηγόρητης χίμαιρας.

Η λεπτομέρεια του σχεδίου είναι η κίνηση,  
 Ωπως στην εικόνα με τα δέκα σκαλοπάτια.  
 Η ίδια η επιθυμία είναι η κίνηση  
 Μέσα της όχι επιθυμητή  
 Ο ίδιος ο έρωτας είναι ακίνητος  
 Μόνο το αίτιο και το τέλος της κίνησης,  
 Αιώνιος και χωρίς επιθυμία  
 Παρά μόνο στην όψη του χρόνου  
 Που συλλαμβάνεται στη μορφή της παραγραφής  
 Ανάμεσα στο μη-είναι και στο είναι.  
 Ξάφνου σε μιαν αχτίδα λιάφωτου  
 Ακόμα και καθώς κινείται η σκόνη

Αναβρύζει το κρυμένο γέλιο  
 Των παιδιών μέσα στη φυλλωσιά  
 Γρήγορα λοιπόν,εδώ, τώρα, πάντα-  
 Γελούος ο έρημος θλιμένος χρόνος  
 Που τεντώνεται πριν και ύστερα.

## ΗΣΤ ΚΟΟΥΚΕΡ

### I

Στην αρχή μου είναι το τέλος μου. Διαδοχικά  
 Σπίτια σηκώνονται και πέφτουν, σωριάζονται, απλώνονται,  
 Χάνονται, ρημάζουν, ξαναγίνονται, η στη θέση τους  
 Μένει μια αλάνα, η ένα εργοστάσιο, η μια παρακαμπτήρια.  
 Πέτρα παλιά σε καινούργια οικοδομή, παλιά ξυλεία σε  
 καινούργιες φωτιές,  
 Παλιές φωτιές σε στάχτες, και στη γη  
 Που είναι κιάλας σάρκα, τρίχωμα και κόπρανα,  
 Κόκκαλο ζώου και ανθρώπου, κοτσάνι αραποσιτιού και φυλ-  
 λο.  
 Τα σπίτια ζούνε και πεθαίνουν: υπάρχει ένας καιρός να χτί-  
 ζεις  
 Κι ένας καιρός να ζεις και να γεννάς  
 Κι ένας καιρός για τον άνεμο να σπάζει το χαλαρό τζάμι  
 Και να τραντάζει τον ξυλότοιχο όπου τροχάζει ο αρουραίος  
 Και να τραντάζει το κουρελιασμένο χαλί του τοίχου που είναι  
 φασμένο μ' ένα σιωπηλό ρητό.

Στην αρχή μου είναι το τέλος μου. Τώρα πέφτει το φως  
 Σ' ολόκληρο το ανοιχτό χωράφι, αφήνοντας τη βαθιά δεντρο-  
 στοιχία  
 Να σκιάζεται από κλαδιά, σκοτεινή το απομεσήμερο,  
 Εκεί που ακουμπάς σε μian όχθη καθώς περνά κάποιο αμάξι,  
 Κι η βαθιά δεντροστοιχία επιμένει στην κατεύθυνση  
 Προς το χωριό, μες στην ηλεκτρική την κάμα  
 Υπνωτισμένη. Μέσα σε μια ζεστή καταχνιά το αποπνιχτικό  
 Φως  
 Απορροφάται, δεν αντανάκλαται, από την γκρίζα πέτρα.  
 Οι ντάλιες κοιμούνται μες στην άδεια τη σιωπή.  
 Περίμενε την πρωινή κουκουβάγια.  
 Σ' εκείνο το ανοιχτό χωράφι.  
 Πολύ κοντά αν δεν έρθεις, πολύ κοντά αν δεν έρθεις,  
 Κάποια μεσάνυχτα καλοκαιριού, τη μουσική μπορείς ν' α-

κούσεις

Από το σιγαλό αυλό και το μικρό το τύμπανο  
 Και να τους δεις να χορεύουν τριγύρω απ' την πυρά  
 Η σύμπραξις ανδρός και γυναικός  
 Εις χορόν, ήτοι εις γάμου κοινωνίαν-  
 Ένα αξιοπρεπές και αρμόζον μυστήριον.  
 Ανά δύο, απαραίτητος συζυγία,  
 Κρατούντες αλλήλων την χείρα η τον βραχίονα  
 Όπερ και υποδηλοί ομόνοιαν. Γύρω τριγύρω απ' τη φωτιά  
 Πηδώντας μέσ' από τις φλόγες, η πιασμένοι σε κύκλους,  
 Χωριάτικα σοβαροί η με χωριάτικο γέλιο  
 Σηκώνοντας βαριά ποδάρια μέσα σε χοντροπάπουτσα,  
 Πόδια από γη, πόδια από πηλό, που σηκώνονται σ' επαρχιώ-  
 τικο κέφι  
 Κέφι εκείνων που από πολύ καιρό κάτω απ' τη γη  
 Τρέφουν το στάρι. Κρατώντας το χρόνο  
 Κρατώντας το ρυθμό στο χορό τους  
 Όπως και στη ζωή τους στις ζωντανές εποχές  
 Τον καιρό των εποχών και των αστερισμών  
 Τον καιρό του αρμέγματος και τον καιρό του θέρου  
 Τον καιρό του ζευγαρώματος άντρα και γυναίκας  
 Κι εκείνου των ζώων. Πόδια υψώνονται και πέφτουν.  
 Φαγί και πιστί. Κοπριά και θάνατος.

Η αυγή ξεμυτίζει, κι άλλη μια μέρα  
 Ετοιμάζεται για ζέστη και σιωπή. Στ' ανοιχτά του πελάγου  
 ο άνεμος της αυγής  
 Ρυτιδώνει και γλιστρά. Εγώ είμαι εδώ  
 Η εκεί, η κάπου αλλού. Στην αρχή μου.

II

Τι κάνει ο αργοπορημένος Νοέμβρης  
 Με την αναστάτωση της άνοιξης  
 Και τα όντα της καλοκαιριάτικης κάψας,  
 Και τις νιφάδες του χιονιού που κουλουριάζονται κάτω απ'  
 τα πόδια  
 Και τις δεντρομολόχες που ζητούν να ψηλώσουν  
 Κόκκινες σε γκρίζες και σωριάζονται χάμω  
 Τα όψιμα τριαντάφυλλα γεμάτα πρώιμο χιόνι,  
 Βροντή που κύλησε απ' τα κυλιόμενα αστέρια  
 Παριστάνει άρματα θριάμβου  
 Απλωτά σε αστροστόλιστους πολέμους  
 Ο Σκορπιός μάχεται τον Ήλιο



Μέχρι που να βασυλέψει ο Ήλιος κι η Σελήνη  
 Θρηνούν οι Κομήτες κι οι Λεοντίδες πετούν  
 Παίρνουν στο κυνήγι τα ουράνια και τους κάμπους  
 Στροβιλισμένοι μέσα σε μια δίνη που θα φέρει  
 Τον κόσμο σε κείνη την καταστροφική φωτιά  
 Που καίει προτού δεσπόσει η παγосκέπαστη κορυφή.

Ήταν ένας τρόπος να το διατυπώσεις-όχι πολύ ικανοποιη-  
 τικός:

Μια περιφραστική μελέτη σ'ένα απαρχαιωμένο ποιητικό  
 ύφος,  
 Αφήνοντας σε ακόμα στην αφόρητη πάλη  
 Με τις λέξεις και τα νοήματα. Η ποίηση δεν έχει καμιά ση-  
 μασία.

Δεν ήταν (για να ξαναρχίσουμε) εκείνο που περίμενες.  
 Ποια θα 'πρεπε η αξία να 'ταν της μακροπρόσμονης,  
 Μακροέλιπστης γαλήνης, της φθινοπωρινής ηρεμίας  
 Και της σοφίας των γερατιών; Είχαν μήπως εξαπατήσει  
 Εμάς η τους εαυτούς τους οι χαμηλόφωνοι πρεσβύτεροι,  
 Κληροδοτώντας μας μόνο μια αναγνώριση απάτης;  
 Η γαλήνη μόνο μια σκόπιμη αποβλάκωση,  
 Η σοφία μόνο η γνώση πεθαμένων μυστικών  
 Άχρηστων μες στο σκοτάδι όπου έψαχναντα μάτια τους  
 Η απ'όπου γύρισαν το βλέμμα τους. Υπάρχει, μας φαίνεται,  
 Στην καλύτερη περίπτωση, μόνο μια περιορισμένη αξία  
 Στη γνώση που αντλήθηκε απ' την πείρα.  
 Η γνώση επιβάλλει ένα σχέδιο, και διαστρεβλώνει,  
 Γιατί το σχέδιο είναι καινούργιο την κάθε στιγμή  
 Κι η κάθε στιγμή είναι μια καινούργια και συγκλονιστική  
 Αποτίμηση όλων εκείνων που υπήρξαμε. Βγαίνουμε μόνο απ'  
 την απάτη

Εκείνου που, εξαπατώντας, δε θα μπορούμε να μας βλάψε  
 πια.

Στη μέση, όχι μόνο μισοστρατίς

Αλλά σ'όλο το δρόμο, σ'ένα δάσος σκοτεινό, σ'ένα βάτο,  
 Στην άκρη ενός βαλτότοπου, όπου δεν έχει σίγουρη πατημα-  
 σια.

Και τέρατα τον απειλούν, φάτα φανταχτερά,

Παράτολμη γοητεία. Μη μ'αφήνεις ν'ακούω

Τις σοφίες των γέρον, αλλά καλύτερα τις ανοησίες τους,

Το φόβο τους για το φόβο και την τρέλα, το φόβο τους για  
 ιδιοκτησία,

Ν'ανήκουμε σε κάποιον άλλον, η σε άλλους, η στο Θεό.

Η μόνη σοφία που μπορούμε να ελπίζουμε πως θ'αποχτή-  
 σουμε

Είναι η σοφία της ταπεινοφροσύνης: δεν έχει τελειωμό η ταπεινοφροσύνη.

Τα σπίτια όλα χάθηκαν κάτω απ' τη θάλασσα.

Οι χορευτές όλοι χάθηκαν κάτω απ' το λόφο.

### III

Ω σκοτάδι σκοτάδι σκοτάδι. Όλα χάνονται μες στο σκοτάδι,

Τα κενά διαστρικά διαστήματα, το κενό μες στο κενό,

Οι πλοίαρχοι, οι εμποροτραπεζίτες, εξέχοντες άνθρωποι των γραμμάτων,

Οι γενναϊόδωροι προστάτες της τέχνης, οι πολιτικοί κι οι κυβερνήτες,

Διακεκριμένοι δημόσιοι υπάλληλοι, πρόεδροι πολλών επιτροπών,

Μεγαλοβιομήχανοι και μικροεργολάβοι, όλοι πηγαίνουν στο σκοτάδι,

Και σκοτάδι ο Ήλιος κι η Σελήνη, και το Αλμανάκ του

Γκόττα,

Και το Δελτίο του Χρηματιστηρίου Αξιών, ο Οδηγός των

Διευθυντών,

Και κρύα η αίσθηση και χαμένο το κίνητρο της πράξης.

Κι όλοι μας πηγαίνουμε μαζί τους, μες στη σιωπηλή κηδεία,

Την κηδεία κανενός, γιατί κανένας δεν υπάρχει να τον θάψεις.

Είπα στην ψυχή μου, ησύχασε, κι άσε το σκοτάδι να 'ρθει

επάνω σου

Που θα 'ναι το σκοτάδι του Θεού. Όπως, σ' ένα θέατρο,

Τα φώτα σβήνουν, για ν' αλλάξει το σκηνικό

Με μια υπόκωφη βαβούρα από φτερά, με μια κίνηση από

σκοτάδι πάνω σε σκοτάδι,

Και το ξέρουμε που οι λόφοι και τα δέντρα, το μακρινό πανόραμα

Κι η φανταχτερή επιβλητική πρόσοψη όλα κυλίστηκαν μακριά-

Η όπως, όταν ο υπόγειος μες στη σήραγγα σταθμεύει ώρα

πολλή ανάμεσα σε στάσεις

Κι υψώνεται η συζήτηση και σιγοσβήνει στη σιωπή

Και βλέπεις πίσω απ' το κάθε πρόσωπο να βαθαίνει το νοη-

τικό κενό

Αφήνοντας μόνο τον τρόμο του να μη σκέφτεσαι για τίποτε

που όλο μεγαλώνει

Η όταν, ναρκωμένος από αιθέρα, ο νους έχει συναίσθηση αλλά

συναίσθηση του τίποτε

Είπα στην ψυχή μου, ησύχασε, και πρόσμενε χωρίς ελπίδα

Γιατί ελπίδα θα 'ταν η ελπίδα του σφαλερού πρόσμενε χωρίς

αγάπη

Γιατί αγάπη θα'ταν η αγάπη του σφαλερού υπάρχει ωστόσο  
η πίστη  
Αλλά η πίστη κι η αγάπη κι η ελπίδα βρίσκονται όλες σε α-  
ναμονή.  
Πρόσμενε χωρίς σκέψη, γιατί δεν είσαι έτοιμη για σκέψη:  
Έτσι το σκοτάδι θα'ναι το φώς, κι η ακινησία ο χορός.

Ψίθυρος από ρυάκια που τρέχουν, και χειμωνιάτικη αστραπή.  
Το άγριο θυμάρι αθέατο κι η αγριοφρούλα,  
Το γέλιο μες στον κήπο, αντήχησαν την έκσταση  
Όχι χαμένη, αλλά απαιτητική, να σημαδεύει προς την αγω-  
νία  
Του θανάτου και της γέννησης.

Λες πως επαναλαμβάνω

Κάτι που είπα πριν. Θα το ξαναπώ.  
Να το ξαναπώ; Για να φτάσεις εκεί,  
Για να φτάσεις εκεί που είσαι, να'ρθεις από κει που δεν εί-  
σαι,  
Πρέπει να πας από ένα δρόμο όπου δεν υπάρχει έκσταση.  
Για να φτάσεις σε κάτι που δεν ξέρεις  
Πρέπει να πας από ένα δρόμο που είναι ο δρόμος της ά-  
γνοιας.  
Για να'χεις ό,τι δεν κατέχεις  
Πρέπει να πας από το δρόμο της αλλοτριώσης.  
Για να φτάσεις σ' αυτό που δεν είσαι  
Πρέπει να πας μέσ' απ' το δρόμο όπου δεν είσαι.  
Κι ό,τι δε γνωρίζεις είναι είναι το μόνο που γνωρίζεις  
Κι ό,τι σου ανήκει είναι αυτό που δε σου ανήκει  
Κι όπου υπάρχουν είναι εκεί όπου δεν υπάρχουν.

IV

Ο πληγωμένος χειρουργός δουλεύει το ατσάλι  
Που εξονυχίζει το αρρωστημένο μέρος  
Κάτω από τα ματωμένα χέρια νιώθουμε  
Την κοφτερή συμπόνοια της τέχνης του θεραπευτή  
Που λύνει το αίνιγμα του πυρετικού διαγράμματος.

Η μόνη μας υγεία είναι η αρρώστια  
Αν υπακούμε τη νοσοκόμα που πεθαίνει  
Που η αδιάκοπή της έγνοια δεν είναι ν'αρέσει  
Αλλά να υπενθυμίζει την κατάρα, τη δική μας και του Αδάμ  
Πως για να γιάνομε, πρέπει η ασθένειά μας να επιδεινωθεί.

Νοσοκομείο μας είναι ολόκληρη η γη  
 Το προίκισε ο καταστραμμένος εκατομμυριούχος,  
 Όπου αν κάνουμε ό,τι μας λεν, απ' την απόλυτη  
 Θε να πεθάνουμε την πατρική στοργή  
 Που δε θα μας αφήσει, μα θα μας προφυλάει παντού.

Απ' τα πόδια στα γόνατα ανεβαίνει το ρίγος,  
 Τραγουδά ο πυρετός στα σύρματα του νου.  
 Αν πρόκειται να ζεσταθώ, θα πρέπει να παγώσω  
 Σε παγερές να τρέμω καθαρτήριες φωτιές  
 Που η φλόγα τους είναι τριαντάφυλλα και ρείκια ο καπνός  
 τους.

Το μόνο μας πιστό το αίμα που σταλάζει,  
 Η ματωμένη σάρκα η μόνη νας τροφή:  
 Και μ' όλα αυτά χαϊρόμαστε στη σκέψη  
 Που είμαστε γεροί, πλούσια σάρκα κι αίμα  
 Και μ' όλα αυτά, πάλι τη λέμε τούτη την Παρασκευή Μεγάλη.

V

Έτσι λοιπόν, εδώ είμαι, στα μισά του δρόμου, έχοντας είκοσι  
 χρόνια  
 Είκοσι χρόνια ξοδεμένα με το παραπάνω, τα χρόνια του *Pentre  
 Deux guerres*  
 Πασχίζοντας να μάθω να χρησιμοποιώ λέξεις, κι η κάθε α-  
 πόπειρα  
 Είναι μια εντελώς καινούργια αρχή, κι ένα διαφορετικό είδος  
 αποτυχίας  
 Γιατί έχεις μάθει να παίρνεις τον ανθό των λέξεων  
 Γι' αυτό που δεν έχεις ποια να πεις, η για τον τρόπο  
 Που δεν έχεις ποια διάθεση να το πεις. Κι έτσι το κάθε τόλμη-  
 μα  
 Είναι μια καινούργια αρχή, μια επιδρομή στο άναρθρο  
 Με άθλιο εξοπλισμό που πάντα καταστρέφεται  
 Μέσα στο γενικό κυκεώνα της ανακρίβειας του αισθήματος,  
 Των άταχτων ομάδων της συγκίνησης. Κι ό,τι είναι να κατά-  
 κτήσεις  
 Με δύναμη και υποταγή, κιόλας το 'χουν ανακαλύψει  
 Μια η δύο φορές η αρκετές φορές άνθρωποι που δεν μπορείς  
 να ελπίζεις  
 Να τους συναγωνιστείς-μα δεν υπάρχει άμιλλα-  
 Ο αγώνας μόνο υπάρχει να επανακτήσεις αυτό που έχει  
 χαθεί  
 Και βρέθηκε και χάθηκε ξανά και ξανά, και τώρα, με όρους

Που φαίνονται ασύμφοροι. Όμως ίσως ούτε κέρδος ούτε  
ζημιά.  
Για μας υπάρχει μόνο η προσπάθεια. Τ'άλλα δε μας αφορούν.

Τόπος σου είναι εκεί απ' όπου ξεκινάς. Καθώς γερνάμε  
Ο κόσμος γίνεται πιο ξένος, το σχέδιο πιο περίπλοκο  
Των νεκρών και των ζωντανών. Όχι η έντονη στιγμή  
Απομονωμένη, χωρίς πριν και χωρίς ύστερα,  
Αλλά μια ολόκληρη ζωή που φλέγεται την κάθε στιγμή  
Κι όχι η ζωή ενός ανθρώπου μόνο  
Αλλά παλιών λιθαριών που δεν μπορούν ν' αποκρυπτογρα-  
φηθούν.  
Υπάρχει ένας καιρός για το βράδυ κάτω απ' το φώς των  
αστρων.  
Ένας καιρός για το βράδυ κάτω απ' το φώς της λάμπας  
(Το βράδυ με το λεύκωμα των φωτογραφιών).  
Η αγάπη είναι σχεδόν αυτή η ίδια  
Όπου το εδώ και το τώρα παύει να έχει σημασία.  
Οι γέροι θα 'πρεπε να είναι εξερευνητές  
Εδώ κι εκεί δεν έχει σημασία  
Πρέπει όλο και να κινούμαστε  
Μέσα σε κάποια άλλη ένταση  
Για μια παραπέρα ένωση, μια βαθύτερη κοινωνία  
Μέσ' απ' το σκοτεινό κρύο και την άδεια ερήμωση,  
Την κραυγή του κύματος, την κραυγή του ανέμου, τ' αχανή  
νερά  
Του θαλασσοδρόμου και της φάκαινας. Στο τέλος μου είναι  
η αρχή μου.

#### ΔΙ ΝΤΡΑΙ ΣΑΛΒΟΥΑΤΖΕΣ

##### I

Δεν ξέρω πολλά πράγματα για τους θεούς όμως θαρρώ πως  
το ποτάμι  
Είναι ένας γερός μελαχρινός θεός-βλοσυρός, αδάμαστος κι  
απειθαρχος,  
Ίσαμε ένα σημείο υπομονετικός που στην αρχή τον παραδέ-  
χονταν σα σύνορο  
Χρήσιμος, αναξιόπιστος, σα διαμετακομιστής του εμπορίου.  
Ύστερα μόνο ένα πρόβλημα που αντιμετωπίζει ο γεφυρο-  
ποιος.

Μια και λυθεί το πρόβλημα,ο μελαχρινός θεός σχεδόν λη-  
σμονιέται

Άπ' τους κατοίκους των πόλεων-ωστόσο,πάντοτε αμεί-  
λικτος,

Κρατώντας τις εποχές και τις παραφορές του,χαλαστής,υ-  
πενθυμίζει

Εκείνα που οι άνθρωποι διαλέγουν και ξεχνούν.Περιφρονη-  
Μένος, δίολου εξευμενισμένος

Άπ' τους πιστούς της μηχανής,όμως προσμένει,προσέχει  
και προσμένει.

Ο ρυθμός του παραβρίσκονταν στο παιδικό υπνοδωμάτιο,  
Στη θρασεμένη βρωμοκαρδιά της απριλιάτικης αυλής,  
Στη μυρωδιά των σταφυλιών πάνω στο φθινοπωρινό τρα-  
πέζι,

Και στη βραδυνή συντροφιά με το φωταέριο του χειμώνα.

Το ποτάμι είναι μέσα μας,η θάλασσα είναι ολόγυρά μας

Η θάλασσα είναι ακόμα η άκρη της στεριάς,ο γρανίτης

Που φτάνει μέσα του,οι ακρογιαλιές όπου παφλάζει,

Τους υπαινιγμούς της μιας πρωτύτερης και άλλης δημιουρ-  
γίας;

Τον αστερία,τον πάγουρο,τη ραχοκοκκαλιά της φάλαινας.

Οι στέρνες όπου προσφέρει στην περιέργειά μας

Τα πιο λεπτά φύκια και τη θαλασσινή ανεμώνη.

Παφλάζει τις ζημιές μας,τη σχισμένη τράτα,

Το κομματιασμένο κοφίνι για τους αστακούς,το σπασμένο  
κουπί

Και τα σύνεργα πεθαμένων ξένων.Η θάλασσα έχει πολλές  
φωνές,

Πολλούς θεούς και πολλές φωνές.

Το αλάτι είναι πάνω στο αγριοτριαντάφυλλο,

Η καταχνιά είναι μες τα ελάτια.

Το ούρλιασμα της θάλασσας

Και το γάβγισμα της θάλασσας είναι διαφορετικές φωνές

Που ακούγονται συχνά μαζί, το βογγητό στα ξάρτια,

Η φοβέρα και το χάδι του κύματος που σπάνει στο νερό,

Το μακρινό βουητό που επαναλαμβάνεται στα γρανιτένια  
δόντια,

Και το θρηνητικό προμήνυμα άπ' τον κάβο που ζυγώνει

Είναι όλα φωνές θαλασσινές,κι η σηματοδούρα που σκαμπανε-  
βαίνει

Καθώς την καβατζάρουν στο δρόμο του γυρισμού,κι ο γλάρος:

Και κάτω άπ' το σφίξιμο της σιωπηλής καταχνιάς

Η καμπάνα που σημαίνει

Μετρά το χρόνοα όχι το χρόνο μας,ως τη χτυπά η αβίαστη

Φουσκοθαλασσιά,ένα χρόνο  
 Πιο παλιό κι από το χρόνο των χρονόμετρων,πιο παλιό  
 Κι από το χρόνο που μετριέται από ανήσυχες τυραννισμένες  
 γυναίκες  
 Πλαγιάζοντας άγρυπνες,λογαριάζοντας το μέλλον,  
 Πασχίζοντας να ζηλώσουν,να ξετυλίζουν,να ξεμπλέξουν  
 Και να συνταιριάσουν το παρελθόν και το μέλλον,  
 Ανάμεσα μεσάνυχτα και χαράματα,όταν το παρελθόν είναι  
 ολο μια απάτη,  
 Το μέλλον χωρίς μέλλον,πριν απ' την πρωινή βάρδια  
 Όταν ο χρόνος σταματά κι ο χρόνος είναι ατέλειωτος  
 Κι η φουσκοθαλασσιά,που είναι κι ήταν από την αρχή,  
 Βαράει  
 Την καμπάνα.

## II

Που υπάρχει ένα τέλος του,του αθόρυβου θρήνου,  
 Του σιωπηλού μαρασμού των φθινοπωριάτικων λουλουδιών  
 Που τινάζουν τα πέταλά τους κι απομένουν ασάλευτα  
 Που υπάρχει ένα τέλος στο ναυάγιο το έρμαιο,  
 Στη δέηση του κόκκαλου στο γιαλό,στην αδέητη  
 Δέηση για το απαίσιο το άγγελμα;

Δεν υπάρχει τέλος,αλλά πρόσθεση: η σερνάμενη  
 Συνέπεια των παραπέρα ημερών και ωρών,  
 Όταν η συγκίνηση παίρνει επάνω της τ' ασυγκίνητα  
 Χρόνια της ζωής ανάμεσα στο σπάσιμο  
 Εκείνου που θεωρούνταν σαν το πιο αξιόπιστο  
 Και γι' αυτό το πιο κατάλληλο για απάρνηση.

Υπάρχει η τελική πρόσθεση,η κλωνισμένη  
 Περηφάνεια είτε η μνησικακία για δυνάμεις κλωνισμένες,  
 Η αδέσμευτη αφοσίωση που θα τη νόμιζες χωρίς αφοσίωση,  
 Σε μια βάρκα που παρασέρνεται κι αργοβουλιάζει,  
 Το σιωπηλό άκουσμα του αναντίρρητου ορυμαγδού  
 Της καμπάνας του στερνού αγγέλματος.

Που είναι το τέλος τους,των ψαράδων που αρμενίζουν  
 Στην ουρά του ανέμου,όπου η ομίχλη σουρώνει;  
 Χρόνος δε νοείται που δεν έχει ωκεανό  
 Ή ωκεανός που στρωμένος να μην είναι με σκουπίδια  
 Ή ένα μέλλον που να μην κινδυνεύει να έχει  
 Όπως και το παρελθόν,προορισμό κανένα.

Πρέπει να τους σκεφτόμαστε ν'αδειάζουνε αδιάκοπα νερά,  
 Να καλάρουν και και να μαϊνάρουν καθώς ο γρέγος χαμηλώνει  
 Πάνω σε όχθους ρηχούς άφθαρτους και ανλλοιώτους  
 Είτε να σκορπούν λεφτά,στεγνώνοντας πανιά στη δέστρα  
 Όχι σα να κάνουν ένα ταξίδι που δε θα το πληρωθούν  
 Για μια καλάδα που διόλου δε θα εξεταστεί.

Δεν έχει τέλος ο άφωνος θρήνος,τέλος κανένα  
 Στο μαρασμό των μαραμένων ανθών,  
 Στην κίνηση της οδύνης που είναι ανώδυνη κι ακίνητη,  
 Στο παράδερμα του πελάγου και στο ναυάγιο που παραδέρνει,  
 Στη δέηση του κόκκαλου στο Θεό του το Θάνατο.Στη μόλις  
 Και μετά βίας δεητέα δέηση του μόνου Ευαγγελισμού.

Φαίνεται,όσο γερνάει κανένας,  
 Πως το παρελθόν έχει κάποιο άλλο σχέδιο,και παύει να `ναι  
 μια απλή διαδοχή  
 Ή ακόμα κι ανάπτυξη:το τελευταίο μια πλάνη μεροληπτική,  
 Που ενθαρρύνεται από επιπόλαιες αντιλήψεις για την εξέλιξη,  
 Και γίνεται,στη σκέψη του κόσμου,ένα μέσο ν'απαρνιέται  
 το παρελθόν.

Τις στιγμές της ευτυχίας-όχι το αίσθημα της ευεξίας,  
 Της απόλαυσης,εκπλήρωσης,ασφάλειας η στοργής,  
 Ή ακόμα κι ενός καλού γεύματος,αλλά της ξαφνικής φώτι-  
 σης-

Είχαμε την πείρα αλλά μας διέφευγε το νόημα,  
 Κι η προσέγγιση στο νόημα αποκαθιστά την πείρα  
 Με μια διαφορετική μορφή,πέρα από κάθε νόημα  
 Που μπορούμε να προσδώσουμε στην ευτυχία.Είπα και πιο  
 πριν

Πως η περασμένη πείρα ξαναζωντανεμένη στο νόημα  
 Δεν είναι η πείρα μιας μόνο ζωής  
 Αλλά γενεών πολλών-μη ξεχνώντας

Κάτι που είναι πιθανά ολότελα ανείπωτο:

Ή ματιά προς τα πίσω βλέποντας πίσω από τη βεβαιότητα  
 Της καταχωρημένης ιστορίας,η κλεφτή ματιά προς τα πίσω  
 Πάνω απ' τον ώμο,προς τον πρωτόγονο τρόμο.

Καταλήγουμε λοιπόν,ν' αντιληφθούμε πως οι στιγμές της  
 αγωνίας

(Κατά πόσο οφείλονται ή όχι σε παρεξήγηση,

Έχοντας ελπίσει ή έχοντας φοβηθεί για κάτι σφαλερό,

Αυτό δεν το κουβεντιάζουμε) είναι εξίσου μόνιμες

Με τη μονιμότητα που έχει ο χρόνος.Το αντιλαμβανόμαστε  
 καλύτερα

Στην αγωνία των άλλων,που τη δοκίμασαν καλά,



Σαν ανακατευτούμε, παρά στη δική μας,  
 Τι το δικό μας παρελθόν σκεπάζεται από τα ρεύματα της  
 δράσης,  
 Ενώ των άλλων το μαρτύριο παραμένει μια εμπειρία  
 Ανεπιφύλακτη, άφθαρτη απ' την κατοπινή τριβή.  
 Οι άνθρωποι αλλάζουν, και χαμογελούν: αλλά η αγωνία πα-  
 ραμένει.  
 Ο χρόνος ο εξολοθρευτής είναι κι ο σώστης χρόνος,  
 Σαν το ποτάμι με το φορτίο του από πεθαμένους νέγρους, α-  
 γελάδες και κοτέτσια,  
 Την πικραγουριά και τη δαγκωματιά στο μήλο .  
 Κι ο ξεσχισμένος βράχος στ' ασίγαστα νερά,  
 Κόματα τον περιλούζονε, αντάρες τον τυλίγουν  
 Σε μια αλκωνίδα μέρα είναι απλούστατα ένα μνημείο,  
 Σε πλεύσιμο καιρό είναι πάντα μια σημαδούρα  
 Για να υπολογίζεται η πορεία: αλλά σε σκοτεινή εποχή  
 Η σε ξαφνική μανία, είναι αυτό που πάντα ήταν.

## III

Αναρωτιέμαι καμιά φορά μήπως αυτό είναι που εννοούσε ο  
 Κρίσνα-  
 Μεταξύ των άλλων-ή ένας τρόπος για να διατυπώσει το  
 ίδιο πράγμα:  
 Ότι το μέλλον είναι ένα σβησμένο τραγούδι, ένα Ρόδο Βασι-  
 λικό ή ψέκασμα λεβάντας  
 Βαρύθυμης λύπης για κείνους που δε βρίσκονται ακόμα εδώ  
 να λυπηθούν,  
 Πατημένο ανάμεσα στα κίτρινα φύλλα ενός βιβλίου που δεν  
 ανοίχτηκε ποτέ,  
 Κι η οδός άνω είναι η οδός κάτω, κι ο δρόμος προς τα μπρός  
 είναι ο δρόμος προς τα πίσω.  
 Δεν μπορείς να τ' αντικρίσεις σταθερά, όμως αυτό είναι βέ-  
 βαιο,  
 Ότι ο χρόνος δεν είναι θεραπευτής: ο ασθενής δε βρίσκεται  
 πια εδώ.  
 Όταν το τρένο ξεκινάει, και βολεύονται οι επιβάτες  
 Με τα φρούτα, τα περιοδικά και τις εμπορικές επιστολές  
 (Κι όσοι τους ξεπροβόδισαν έφυγαν από την αποβάθρα)  
 Τα προσωπά τους χαλαρώνουν από θλίψη σ' ανακούφιση,  
 Στο νυσταγμένο ρυθμό των εκατό ωρών.  
 Τραβάτε μπρος, ταξιδιώτες! που δεν ξεφεύγετε απ' το πα-  
 ρελθόν  
 Σε διαφορετικές ζωές, ή σε κανένα μέλλον

Δεν είστε οι ίδιοι άνθρωποι που άφησαν εκείνο το σταθμό  
 Ή που θα φτάσουν σε οποιοδήποτε τέρμα,  
 Καθώς οι γραμμές που στενεύουν γλιστρούν πίσω σας μαζί  
 Και πάνω στο κατάστρωμα του βαποριού που τυμπανίζει  
 Παρακολουθώντας το αυλάκι που φαρδαίνει πίσω σας,  
 Δε θα σκέφτεστε πως ατέλειωσε το παρελθόν»  
 Ή μπροστά μας είναι το μέλλον»  
 Το σούρουπο, στα ξάρτια ή στην αντένα,  
 Ρητορεύει μια φωνή(όχι όμως στο αυτί,  
 Του χρόνου το μουρμουριστό κοχύλι,κι όχι σ'όποια γλώσσα  
 να'ναι)  
 «Τραβάτε μπρος,σεις που θαρρείται πως ταξιδεύετε  
 Δεν είστε σεις εκείνοι που είδαν το λιμάνι  
 Να ξεμακραίνει,ή εκείνοι που θα ξεμαρκάρουν.  
 Εδώ ανάμεσα στον πλησιέστερο και στον παραπέρα γιαλό  
 Καθώς αποτραβιέται ο χρόνος,το μέλλον αναλογιστείτε  
 Και το παρελθόν με ισόρροπη σκέψη.  
 Τη στιγμή που δεν ανήκει στην πράξη ή στην απραξία  
 Τούτο μπορείτε να δεχθείται:σ'όποια σφαίρα ύπαρξης  
 Μπορεί του ανθρώπου το μυαλό να σκέφτεται αδιάκοπα  
 Το χρόνο του θανάτου-αυτή είναι η μόνη πράξη  
 (Κι ο χρόνος του θανάτου είναι η κάθε στιγμή)  
 Που θα καρποφορήσει στις ζωές των άλλων.  
 Και μη σκέφτεστε για τον καρπό της πράξης.  
 Στο καλό.

Ω ταξιδιώτες,ω θαλασσινοί,

Σεις που φτάνετε σε λιμάνι,και σεις που τα κορμιά σας  
 Θα υποφέρουν τη δοκιμασία και την κρίση της θάλασσας'  
 Ή οποιοδήποτε άλλο περιστατικό,αυτός είναι ο πραγματι-  
 κός σας προορισμός».  
 Έτσι μίλησε ο Κρίσνα,σαν νουθετούσε τον Αρτζούνα  
 Στο πεδίο της μάχης.

Όχι στο καλό

Αλλά τραβάτε μπρος,ταξιδιώτες.

#### IV

Δέσποινα ,που ο βωμός σου υψώνεται στον κάβο,  
 Δείσου για όλους όσους γυρίζουν με καράβια, κείνους  
 Που τα ψάρια είναι η δουλειά τους,και κείνους  
 Που ασχολούνται με κάθε επιτρεπόμενη συναλλαγή  
 Και κείνους που τους κατευθύνουν.

Ξαναπές μια προσευχή ακόμα

Για τις γυναίκες που είδαν τους γιούς τους και τους άντρες  
 Να σαλπάρουν, και να μην ξαναγυρνούν:  
 Figlia del tuo figlio,  
 Βασίλισσα των Ουρανών.

Δείξου ακόμα και γι' αυτούς που με καράβια γύριζαν,  
 Και το ταξίδι τους τελέψανε στην αμμουδιά, στην θάλασσας  
 τα χείλη.  
 Είτε μέσα στο σκοτεινό λαρύγγι που δε θα τους απορρίψει  
 Είτε εκεί όπου να τους φτάσει δε μπορεί ο αχός της θαλασσι-  
 νης καμπάνας  
 Του παντοτινού εσπερινού.

V

Να επικοινωνείς με τον Άρη, να συνομιλείς με τα πνεύματα,  
 Να καταγράφεις τη συμπεριφορά του θαλάσσιου τέρατος,  
 Να περιγράφεις το ωροσκόπιο, να κάνεις σπλαγχοσκοπία και  
 κρυσταλλομαντεία,  
 Να διακρίνεις την αρρώστια στις υπογραφές, να επικαλείσαι  
 Έργα και ημέρες απ' τις ρυτίδες της παλάμης  
 Και τραγωδίες απ' τα δάχτυλα ν' αμολάς σημάδια  
 Με κληρομαντεία, ή φύλλα τσαγιού, να εξηγείς το αναπόφευ-  
 κτο  
 Ρίχνοντας χαρτιά, να παίζεις με το πεντάγραμμο  
 Ή τα βαρβιτουρικά οξέα, ή να ανατέμνεις  
 Την παλινδρομική εικόνα σε προσυνηδητούς τρόμους  
 Να ερευνάς τη μήτρα, ή το μνήμα, ή τα όνειρα, όλα αυτά συ-  
 νηθισμένες είναι

Διασκεδάσεις και γιατρικά, και τροφή για τις εφημερίδες:  
 Και πάντοτε θα είναι, και ιδιαίτερα όταν  
 Υπάρχει αθλιότητα στα έθνη κι αναταραχή  
 Είτε στην Ασία τις ακτές, είτε στην οδό Έτζγουερ.  
 Των ανθρώπων η περιέργεια ψάχνει παρελθόν και μέλλον  
 Και γαντζώνεται σ' αυτή τη διάσταση. Όμως να εννοήσεις  
 Το σημείο της διατομής του αιώνιου  
 Με το χρόνο, είναι μια απασχόληση για τον άγιο  
 Κι ούτε απασχόληση, αλλά κάτι δοσμένο  
 Και παρμένο, σ' ένα θάνατο μιας ζωής μέσ την αγάπη,  
 Ένας πόθος φλογερός και μια φιλαλληλία και μια υποταγή.  
 Για τους πιο πολλούς από μας, υπάρχει μόνο η ασυνόδευτη  
 Στιγμή, η στιγμή μέσα κι έξω από το χρόνο,  
 Ο παροξυσμός της περίσπασης, χαμένος μέσα σε μιαν αχτί-  
 δα λιώφωτων,

Το αγριοθύμαρο αθέατο,ή του χειμώνα η αστραπή  
 Η ο καταρράχτης,είτε η μουσική που ακούγεται τόσο βαθιά  
 Που διόλου δεν ακούγεται,αλλά εσύ είσαι η μουσική  
 Όσο διαρκεί η μουσική.Αυτά είναι μόνο υπαινιγμοί και ει-  
 κασίες,  
 Υπαινιγμοί που ακολουθούνται από εικασίες κι όλα τ'άλλα  
 Είναι προσευχή,θρησκευτικοί κανόνες,πειθαρχία,σκέψη  
 και πράξη.  
 Ο υπαινιγμός που μισο-εικάστηκε,το δώρο που μισο-κατά-  
 νοήθηκε,είναι η Ενσάρκωση.  
 Εδώ η ακατόρθωτη ένωση  
 Των σφαιρών της ύπαρξης είναι πραγματική,  
 Εδώ το παρελθόν και το μέλλον  
 Υποτάσσονται,και συμφιλιώνονται,  
 Όπου η πράξη αλλιώς θα ήταν κίνηση  
 Εκείνου,που μοναχά κινείται  
 Και δεν περιέχει καμιά πηγή κίνησης  
 Σπρωγμένη από δαιμονικές χθόνιες  
 Δυνάμεις.Και πράξη σωστή είναι η ελευθερία  
 Από το παρελθόν καθώς επίσης κι απ'το μέλλον  
 Για τους πιο πολλούς από μας,αυτός είναι ο σκοπός  
 Που εδώ δε θα πραγματοποιηθεί ποτέ  
 Αυτοί που μόνο μένουμε ανίκητοι  
 Γιατί αδιάκοπα πασχίζαμε  
 Εμείς,στο τέλος ευχαριστημένοι  
 Αν η εγκόσμια επάνοδος μας θρέψει  
 (Όχι πολύ μακριά από το σμίλακα)  
 Τη ζωή του πλούσιου εδάφους.

ΛΙΤΑ ΓΚΙΝΤΙΝΓΚ

I

Η άνοιξη του καταχειμώνα είναι μια εποχή με κάτι το δικό  
 της  
 Αιώνια μονολότι μουσκεμένη προς το ηλιοβασιλέμα,  
 Μετέωρη στο χρόνο,μεταξύ του πόλου και του τροπικού.  
 Όταν η μικρή μέρα είναι φωτεινότερη,με φωτιά και παγω-  
 νιά,  
 Ο σύντομος ήλιος λαμποκοπάει τον πάγο,στο νερόλακο και  
 στα χαντάκια,  
 Στο απάγγιο κρύο που είναι η ζέστη της καρδιάς,  
 Αντανακλώντας σ'ένα υδάτινο καθρέφτη  
 Ένα θάμπος που τυφλώνει νωρίς το απομεσήμερο.

Και λάμψη εντονότερη από φλόγα κλαδιού,ή μαγκάλι,  
 Αναταράζει το άλλαλο πνεύμα:όχι άνεμος,αλλά πυρά πεντη-  
 κοστής  
 Στο σκοτεινό καιρό του έτους.Ανάμεσα στην τήξη και στην  
 πήξη  
 Αναριγεί ο χυμός της ψυχής.Δεν υπάρχει μυρωδιά της γης  
 Ή μυρωδιά ζωντανού.Τούτος είναι ο καιρός της άνοιξης  
 Αλλά όχι μες στα συμβόλαια του χρόνου.Τώρα ο φράχτης  
 Ασπρίζει για μιαν ώρα από παροδική ανθοβολή  
 Χιονιού,μιαν άνθιση πιο ξαφνική  
 Κι από εκείνη του καλοκαιριού,ούτε μπουμπούκιασμα ούτε  
 μάραμα,  
 Μήτε στη φυσική τάξη της γέννησης.  
 Που είναι το καλοκαίρι,το αφάνταστο  
 Καλοκαίρι μηδέν.

Αν ερχόσουν κατά δω,

Παίρνοντας το στρατί που ίσως θα'παιρνες  
 Απ'το μέρος που ίσως θα ερχόσουν,  
 Αν ερχόσουν κατά δω σε καιρό Μαγιού,θα'βρισκες τους  
 Φράχτες  
 Πάλι άσπρους,το Μάη,με φιλήδονη γλύκα.  
 Θα ήταν το ίδιο και στου ταξιδιού το τέλος,  
 Αν ερχόσουν νύχτα όπως ένας τσακισμένος βασιλιάς,  
 Αν ερχόσουν μέρα μη γνωρίζοντας γιατί ήρθες,  
 Το ίδιο θα ήταν,σαν αφήνεις τον ανώμαλο δρόμο  
 Και στρίβεις πίσω από χοιροστάσι προς τη θλιβερή πρό-  
 Σοψη  
 Και την ταφόπετρα.Κι ούτε αυτό που νόμισες που σ'έκανε να  
 ρθεις  
 Είναι μόνο μια φλούδα,ένα τσόφλι νοήματος  
 Απ'όπου βγαίνει ο σκοπός μονάχα σαν εκπληρωθεί  
 Αν εκπληρωθεί ποτέ.Είτε δεν είχες σκοπό  
 Ή ο σκοπός βρίσκεται πέρα απ'το τέρμα που λογάριζες  
 Κι έχει αλλάξει στην εκπλήρωση.Είναι κι άλλα μέρη  
 Που είναι επίσης το τέρμα του κόσμου,μερικά στα σαγόνια  
 της θάλασσας,  
 Ή πάνω από μια λίμνη σκοτεινή,σε μια έρημο ή σε πολιτεία-  
 Μα τούτο είναι το πιο κοντινό,σε τόπο και σε χρόνο,  
 Τώρα και στην Αγγλία.

Αν ερχόσουν κατά δω,

Παίρνοντας όποιο στρατί,ξεκινώντας απ'οπουδήποτε,  
 Όποιο καιρό ή όποια εποχή,  
 Θα ήταν πάντα το ίδιο:θα'πρεπε να είχες απογομνωθεί  
 Από αίσθηση κι αντίληψη.Εδώ δε βρίσκεσαι για να εξακρι-

βώσεις,

Να διδαχθείς,ή να ικανοποιήσεις την περιέργεια,  
 Ή να συντάξεις αναφορά.Εδώ βρίσκεσαι για να γονατίσεις  
 Όπου η προσευχή υπήρξε έγκυρη.Και προσευχή είναι κάτι  
 παραπάνω

Από μια διάταξη λέξεων,ή ενσυνείδητη απασχόληση  
 Της σκέψης που προσεύχεται,ή ο ήχος της φωνής που προ-  
 σεύχεται.

Και για εκείνο που οι νεκροί δε μίλησαν,όταν ζούσαν,  
 Μπορούν να σου το πουν,όντας νεκροί:η επικοινωνία  
 Των νεκρών έχει μια γλώσσα όλο φωτιά πέρα από τη λαλιά  
 των ζωντανών.

Εδώ η διανομή της αιώνιας στιγμής.  
 Είναι η Αγγλία και το πουθενά.Το ποτέ και το πάντα..

II

Στάχτη πάνω στο μανίκι ενός γέρου  
 Είναι όλη η στάχτη που αφήνουν τα καμένα τριαντάφυλλα.  
 Σκόνη αιωρούμενη στον αέρα  
 Σημαδεύει το μέρος όπου τέλειωσε κάποια ιστορία.  
 Η σκόνη που αναπνεύσαμε ήταν κάποιο σπίτι  
 Ο τοίχος,το φάνωμα και το ποντίκι.  
 Της ελπίδας ο θάνατος και της απελπισίας,  
 Αυτός είναι ο θάνατος του αέρα.

Έχει πλήμυρα και ξηρασία  
 Πάνω απ'τα μάτια και στο στόμα,  
 Νερό νεκρό κι άμμος νεκρή  
 Πάλευαν για το ποιος θα νικήσει.  
 Το καψαλισμένο χόμα το ξεκουλισμένο  
 Χάσκει στο μάταιο του μόχθου,  
 Γελάει δίχως κέφι.  
 Αυτός είναι ο θάνατος της γης.  
 Το νερό και η φωτιά διαδέχονται  
 Την πόλη,το βοσκότοπο και το ζιζάνιο.  
 Το νερό και η φωτιά χλευάζουν  
 Τη θυσία που απαρνήθηκαμε.  
 Το νερό και φωτιά θα σαπίσουν  
 Τα ρημαγμένα θεμέλια που ξεχάσαμε,  
 Του ιερού και του χορού.  
 Αυτός είναι ο θάνατος του νερού και της φωτιάς.

Την αβέβαιη ώρα πριν από το πρωί  
 Κοντά στο τέλειωμα της ατέρμονης νύχτας

Στο παλινδρομικό τέλος του ατέλειωτου  
 Όταν το σκοτεινό περιστέρι με την τρεμουλιαστή γλώσσα  
 Είχε διαβεί κάτω απ' τον ορίζοντα του γυρισμού του  
 Ενώ τα πεθαμένα φύλλα βροντοχτυπούσαν ακόμα σαν  
 τενεκέδες  
 Πάνω στην άσφαλτο που άλλο δεν είχε ήχο  
 Ανάμεσα σε τρεις συνοικίες απ' όπου υψωνόταν ο καπνός  
 Κάποιον αντάμωσα που βάδιζε, χασομέρης και βιαστικός  
 Παρασυρμένος προς το μέρος μου σαν τα μεταλλικά φύλλα  
 Που δεν αντιστέκονται μπροστά στον ορθινό άνεμο της  
 πόλης.  
 Κι ως κάρφωσα στη χαμηλοβλεπούσα όψη του  
 Κείνο το σουβλερό ξεψάχνισμα ποε με δαύτο προκαλούμε  
 Τον πρωτοσυναπάντητο ξένο στο σούρουπο που εξασθενίζει  
 Έπιασα την ξαφνική ματιά κάποιου δασκάλου πεθαμένου  
 Που είχα γνωρίσει, λησμονήσει, μισοθυμηθεί  
 Ενός συνάμα και πολλών στα καστανά τσακισμένα χαρα-  
 κτηριστικά  
 Τα μάτια κάποιου φιλικού σύνθετου φαντάσματος  
 Πολύ γνωστού συνάμα και ακαθόριστου.  
 Έτσι ένα διπλό υποδύθηκα ρόλο, και φώναξα  
 Κι άκουσα ενός άλλου τη φωνή να κράζει: «Τι εσύ εδώ;»  
 Μονολότι δεν ήμασταν. Ήμουν ακόμη ο ίδιος,  
 Γνωρίζοντας πως ο εαυτός μου ήταν και κάποιος άλλος  
 Κι αυτός ένα πρόσωπο που ακόμα διαπλάθονταν, ωστόσο  
 οι λέξεις άρκεσαν  
 Να επιβάλλουν την αναγνώριση που την επρόλαβαν.  
 Κι έτσι, καλόβολοι στον κοινό άνεμο,  
 Πολύ ξένοι μεταξύ μας για να παρεξηγηθούμε,  
 Μονιασμένοι σ' αυτή τη διατομή του χρόνου  
 Που συναντήσαμε το πουθενά, το μη πριν και μετά,  
 Βηματίζαμε σε μια νεκρή περιπολία στο πεζοδρόμιο.  
 Είπα: «Η κατάπληξη που νιώθω είναι ήρεμη,  
 Κι όμως η ηρεμία είναι η αιτία της κατάπληξης. Γι' αυτό  
 μίλα:  
 Μπορεί να μην καταλαβαίνω, μπορεί να μη θυμάμαι.»  
 Κι εκείνος: «Δεν έχω καμιά όρεξη να επαναλάβω  
 Τη σκέψη μου και τη θεωρία που έχεις ξεχάσει.  
 Ταύτα κάναν τη δουλειά ντους. Ας τα όπως είναι.  
 Έτσι και με τα δικά σου, και εύχεται να σου τα συγχωρέσουν  
 Οι άλλοι, όπως σε παρακαλώ κι εγώ να συγχωρέσεις  
 Και τ' ασχημα και τα καλά. Ο καρπός της περασμένης  
 εποχής φαγώθηκε  
 Και το χορτάτο κτήνος θα κλωστήσει την αδειανή καρδάρα.  
 Γιατί τα λόγια της περσινής χρονιάς ανήκουνε στη γλώσσα

της περσινής χρονιάς  
 Και τα λόγια της ερχόμενης χρονιάς προσμένουνε μι'άλλη  
 φωνή.  
 Αλλά,όπως το πέρασμα δεν παρουσιάζει τώρα εμπόδια  
 Στο πνεύμα το ασίγαστο και ταξιδιάρικο  
 Ανάμεσα σε δύο κόσμους που έχουν γίνει ολόιδιοι,  
 Έτσι βρίσκω λέξεις που δε σκέφτηκα ποτέ να τις μιλήσω  
 Σε δρόμους που δε σκέφτηκα ποτέ πως θα ξαναπερνούσα  
 Όταν άφησα το σώμα μου σε κάποια μακρινή ακτή.  
 Μιας κι ό,τι μας αφορούσε ήταν ο λόγος κι ο λόγος μας ώθησε  
 Να εξαγνίσουμε τη διάλεκτο της φυλής  
 Και να παρακινήσουμε το νου σε μεταβληνία και πρόβλεψη,  
 Ας σου αποκαλύψω τα δώρα που είναι κρατημένα για τα  
 γερατιά  
 Να στεφανώσουν την προσπάθεια της ζωής σου.  
 Και πρώτα,η παγερή τριβή της αίσθησης που ξενυχά  
 Χωρίς γοητεία,μην προσφέροντας καμιά υπόσχεση  
 Μα την πικρή ανοστιά του καρπού του ίσκιου  
 Καθώς σώμα και ψυχή αρχίζουν χώρια να σωριάζονται.  
 Δεύτερο,την ενσυνείδητη ανημποριά της οργής  
 Για τον ανθρώπινο παραλογισμό και το κομμάτιασμα  
 Του γέλιου σε ό,τι παύει πια να διασκεδάζει.  
 Και τέλος,ο σπαραχτικός πόνος της αναπαράστασης  
 Των όλων όσα έκανες και υπήρξες,η ντροπή  
 Για τα κίνητρα που ξεσκεπάστηκαν αργά,και η επίγνωση  
 Πραγμάτων αδικοπραγμένων και πραγμένων με ζημιά των  
 άλλων  
 Που κάποιον καιρό τα εξέλαβες σαν άσκηση αρετής.  
 Κι ύστερα των ανόητων η επιδοκιμασία κεντρίζει κι η τιμή  
 λεκιάζει  
 Από λάθος σε λάθος το εξοργισμένο πνεύμα  
 Προχωρεί,εκτός αν αποκατασταθεί από την καθαρτήρια  
 εκείνη πυρά  
 Όπου,σα χορευτής,πρέπει με μέτρο να κινείσαι».
   
 Η μέρα χάραζε.Στον παραμορφωμένο δρόμο  
 Μ'άφησε,με κάτι σαν αποχαιρετισμό  
 Και χάθηκε στον ήχο του κλάξον.

## III

Υπάρχουν τρεις καταστάσεις που συχνά φαίνονται ολόιδιες  
 Ωστόσο διαφέρουν εντελώς,ανθίζουνε στον ίδιο φράχτη:  
 Η προσήλωση στον εαυτό και στα πράγματα και στα πρό-  
 σωπα,η απόσπαση



Απ' τον εαυτό κι απ' τα πράγματα κι απ' τα πρόσωπα και,  
 μεγαλώνοντας ανάμεσά τους, η αδιαφορία  
 Που τις μοιάζει όπως ο θάνατος μοιάζει με τη ζωή,  
 Όντως ανάμεσα σε δυο ζωές-μαραμένη, ανάμεσα  
 Στη ζωντανή και τη νεκρή τσουκνίδα. Ίδου σε τι χρησιμεύει  
 η μνήμη:  
 Γι' απελευθέρωση-όχι λιγοστεύοντας την αγάπη αλλά α-  
 πλώνοντας  
 Την αγάπη πέρα από την επιθυμία, κι έτσι απελευθερωμένη  
 Από το μέλλον καθώς και από το παρελθόν. Και με τον ίδιο  
 τρόπο, η αγάπη  
 Μιας πατρίδας αρχίζει σαν προσήλωση στο δικό μας πεδίο  
 δράσης.  
 Και κάποτε αντιλαμβάνεται αυτή τη δράση ελάχιστα σημαν-  
 τική  
 Αν και ποτέ χωρίς ενδιαφέρον. Η Ιστορία μπορεί να είναι  
 δουλεία,  
 Η Ιστορία μπορεί να είναι ελευθερία. Κοίταξε, τώρα χάνο-  
 νται,  
 Τα πρόσωπα και οι τόποι, μαζί με τον εαυτό που, όσο μπο-  
 ρούσε, τα αγάπησε,  
 Για να ανανεωθεί και μεταμορφωθεί, σ' ένα άλλο σχέδιο.  
 Η αμαρτία είναι Επιβεβλημένη, όλα  
 Όμως θα παν καλά,  
 Και το κάθε τι θα πάει καλά.  
 Αν σκέφτομαι, ξανά, αυτόν τον τόπο  
 Κι ανθρώπους όχι απόλυτα αξιέπαινους,  
 Δίχως άμεση συγγένεια ή καλοσύνη,  
 Μερικούς όμως μιας παράξενης μεγαλοφυΐας,  
 Όλους αγγιγμένους από ένα κοινό δαιμόνιο,  
 Ενωμένους στον αγώνα που τουε χώρισε  
 Αν σκέφτομαι κάποιο βασιλιά σα σκοτεινιάζει,  
 Τρεις άντρες, ή περισσότερους, στο ικρίωμα  
 Και μερικούς ελάχιστους που πέθαναν λησμονημένοι  
 Σε άλλους τόπους, εδώ και στα ξένα  
 Και κάποιον που πέθανε τυφλός και ήρεμος,  
 Γιατί θα 'πρεπε να δοξάζουμε  
 Τους νεκρούς αυτούς πότερο απ' αυτούς που τώρα πεθαίνουν,  
 Δεν πάει να χτυπούμε την καμπάνα ανάποδα  
 Ούτε είναι ξόρκια  
 Να καλούμε το φάσμα ενός Ρόδου.  
 Δε μπορούμε να ξαναζωντανέψουμε παλιές φατρίες  
 Δε μπορούμε να επαναφέρουμε παλιές πολιτικές  
 Ή ν' ακολουθούμε ένα αρχαίο τύμπανο.  
 Οι άνθρωποι αυτοί, κι εκείνοι που τους καταπολέμησαν

Κι εκείνοι που αυτοί καταπολέμησαν  
 Αποδέχονται το σύνταγμα της σιωπής  
 Κι είναι συμμαζεμένοι σ' ένα μοναδικό κόμμα.  
 Οτιδήποτε κληρονομούμε από τους τυχερούς  
 Το 'χουμε πάρει από τους νικημένους  
 Όσα είχαν να μας αφήσουν-ένα σύμβολο:  
 Ένα σύμβολο τελειοποιημένο στο θάνατο.  
 Κι όλα θα παν καλά  
 Και το κάθε τι θα πάει καλά  
 Με τον εξαγνισμό του κίνητρου  
 Στο έδαφος της ικεσίας μας.

## IV

Κάνοντας βουτιά το περιστέρι τον αέρα  
 Κομματιάζει με πυρακτωμένου τρόμου φλόγα  
 Που οι γλώσσες της τη μόνη διαλαλούν  
 Απαλλαγή από αμάρτημα και λάθος  
 Η μόνη ελπίδα,ειδεμή απελπισιά  
 Βρίσκεται στην εκλογή της πυράς ή της πυράς  
 Για να λυτρωθεί απ' τη φωτιά με τη φωτιά.

Ποιος επινόησε λοιπόν το βάσανο;Η Αγάπη.  
 Αγάπη είναι το ασυνήθιστο Όνομα  
 Πίσω από τα χέρια που υφάναν  
 Το ανυπόφορο πουκάμισο της φλόγας  
 Που η δύναμη του ανθρώπου δε μπορεί να βγάλει.  
 Μόνο ζούμε,μόνο αναστενάζουμε  
 Αναλωμένοι είτε από φωτιά ή από φωτιά.

## V

Αυτό που ονομάζουμε αρχή συχνά είναι το τέλος  
 Και βάζω ένα τέλος θα πει κάνω μίαν αρχή.  
 Το τέλος είναι εκεί όπου ξεκινούμε.Και κάθε φράση  
 Και πρόταση που είναι σωστή(όπου η κάθε λέξη είναι καλο-  
 βαμμένη,  
 Παίρνοντας τη θέση της για να συγκρατεί τις άλλες,  
 Η λέξη αυτή συμμαζεμένη ούτε επιδεικτική,  
 Μια άνετη συναλλαγή του παλιού και του καινούργιου,  
 Η κοινή λέξη συγκεκριμένη χωρίς κοινοτοπία,  
 Η τυπική λέξη ακριβολόγα όμως διόλου σχολαστική,  
 Η τέλεια συμβία που χορεύει αντάμα)  
 Κάθε φράση και κάθε πρόταση είναι ένα τέλος και μια αρχή,

Κάθε ποίημα ένας επιτάφιος.Κι οποιαδήποτε πράξη  
Είναι ένα βήμα προς το κρεατοσάνιδο,τη φωτιά, κάτω στο  
λαρρύγγι της θάλασσας  
Ή σε μια δυσανάγνωστη πέτρα:κι από κει είναι που  
ξεκινούμε.

Πεθαίνουμε μαζί μ' αυτούς που πεθαίνουν:  
Δες, αναχωρούν,κι εμείς πηγαίνουμε μαζί τους.  
Γεννιόμαστε μαζί με τους νεκρούς:  
Δες,επιστρέφουν,και μας φέρνουν μαζί τους.  
Η στιγμή του τριαντάφυλλου κι η στιγμή του σμίλακα  
Είναι μιας ίσης διάρκειας.Ένας λάος χωρίς Ιστορία  
Δε λυτρώνεται απ' το χρόνο,γιατί η Ιστορία είναι ένα σχέδιο  
Από άπειρες στιγμές.Έτσι,καθώς το φως εξασθενίζει  
Ένα χειμωνιάτικο απομεσήμερο,σε κάποιο απόμερο παρεκ-  
κλήσι  
Η Ιστορία είναι το τώρα και η Αγγλία.

Με την έλξη της Αγάπης τούτης και τη φωνή του Καλέσμα-  
τος αυτού.

Δε θα πάψουμε να εξερευνούμε  
Κι όλης μας της εξερεύνησης το τέλος  
Θα 'ναι να φτάσουμε εκεί απ' όπου ξεκινήσαμε  
Και να γνωρίσουμε για πρώτη μας φορά το μέρος.  
Μέσ' από την άγνωστη,στη μνήμη χαραγμένη,πύλη  
Όταν το στερνό κομμάτι γης που απόμεινε για ν' ανακα-  
λυφθεί  
Είναι εκείνο που ήταν η αρχή  
Στην πηγή του μακρύτερου ποταμού  
Η φωνή του κρυμένου καταρράχτη  
Και τα παιδιά στη μηλιά  
Τ' άγνωστα,επειδή δεν τα ζητήσαμε  
Αλλά ακουστά,μισο-ακουστά,μες την ησυχία  
Ανάμεσα σε δύο κύματα της θάλασσας.  
Γρήγορα λουπόν,εδώ,τώρα,πάντοτε-  
Μια κατάσταση απόλυτης απλότητας  
(Κοστίζοντας όχι λιγότερο απ' το κάθε τι)  
Κι όλα θα παν καλά και  
Το κάθε τι θα πάει καλά  
Όταν θα διπλωθούν οι φλόγες της φωτιάς  
Μες στο στεφανωμένο κόμπο της φωτιάς  
Κι η φωτιά και το ρόδο γίνονται ένα.