

ΓΙΑ ΤΟ ΣΟΝΕΤΟ

Υλικά Συγκριτικής Προσέγγισης σὲ Λογοτεχνικὸ Εἶδος

1. Εἰσαγωγικά

Ἡ μελέτη εἰδῶν παρουσιάζει ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον, γνωστικὸ κι αἰσθητικὸ, γιὰ τὴ διδακτικὴ καὶ τὴ διδασκαλία τῆς λογοτεχνίας. Ἔχει ἀρκετὲς φορὲς παρατηρηθεῖ ἡ στενὴ σχέση τῶν ὄρων *γένος* καὶ *εἶδος*, πού ἀκροϋγίζεται στή (λεπτὴ ὅσο καὶ χονδροειδῆ) διαφοροποίηση τοῦ ὄρου *μορφή*: (1) «διακριτικὸ πού πηγάζει ἄμεσα καὶ καθοριστικὰ ἀπὸ τὸ περιεχόμενον» (κωμωδία, πρόζα, ὑψηλὸ ὕφος), καὶ (2) «σύνολο ἐξωτερικῶν δηλουμένων πού συναρτῶνται ἔμμεσα καταρχὴν μὲ τὸ περιεχόμενον» (πεζοτράγουδο, μονόπρακτο, μπαλάντα, ἐσωτερικὸς μονόλογος). Ἄν καὶ τὰ ὅρια μεταξὺ τῶν δύο σημασιολογικῶν περιοχῶν συχνὰ εἶναι δυσδιάκριτα, στὴν πρώτη ὑπάγονται λογοτεχνικὲς ἔννοιες μεγάλης κλίμακας γιὰ τὴν πολιτισμικὴ ταυτότητα τῶν λαῶν, ἐνῶ στὴ δευτέρη οἱ στενότερες ἐκείνες πού δηλώνουν μορφὲς καὶ πρακτικὲς μεγαλύτερης ἢ μικρότερης διάρκειας μέσα σὲ ἐπιμέρους παραδόσεις. Ἀπὸ τὴν ἀσάφεια τῶν ὁρίων προκύπτει ἀκριβῶς ἡ σημασία τῆς συγκριτικῆς διδασκαλίας ἐπιμέρους μορφῶν (ὅπως εἶναι, καὶ κυρίως, τῶν στιχουργικῶν εἰδῶν), γιὰτὶ ἐκεῖθε –σὲ μέγιστο βαθμὸ κατὰ τὸ παρελθόν, ἀλλὰ διόλου ἀμελητέο καὶ σήμερον– στοιχειοθετεῖται ἡ καλλιτεχνικὴ συνείδηση καὶ συγκροτεῖται ἡ λογοτεχνικότητα (μὲ κριτήρια αἰσθητικὰ καὶ θεσμικά), πού εἶναι οἱ ἀπώτατοι στόχοι ὅπου μπορεῖ ν' ἀποβλέπει τὸ συγκεκριμένο μάθημα.

Τὸ ἀντικείμενον πού ἐπεξεργαζόμεσθε ἐδῶ –μια ἀύστηρή στιχουργικὴ μορφή: τὸ σονέτο– προέρχεται ἀπὸ τὰ μᾶλλον λίγα τόσο πρόσφορα στὴ νεότερη ἑλληνικὴ λογοτεχνία γιὰ τέτοιου εἶδους συγκριτικὴ προσέγγιση: (1) εἶναι πρότυπο κανονικότητας καὶ νομοθεσίας ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴ; (2) παρουσιάζει μακρὰ καὶ γενικευμένη διάδοση στὴ Δύση; (3) ἐξελληνίζεται μὲ μεγάλη ἐπιτυχία πολὺ νωρὶς καὶ φτάνει νὰ δώσει λαμπροὺς καρπούς; (4) δὲ λείπουν οἱ ἀξιόλογες νεοελληνικὲς μεταφράσεις σημαντικῶν δειγμάτων τοῦ ἀπὸ ξένες λογοτεχνίες; (5) συνεχίζει μέχρι τὶς μέρες μας νὰ

ἀσκεῖ γοητεία σὲ ὅσους ἀναγνώστες διαθέτουν μιὰ στοιχειώδη εὐαισθησία καὶ καλλιέργεια. Καλὸ εἶναι νὰ μὴ μᾶς διαφεύγει ὅτι ἡ στιχουργικὴ νομοθεσία δὲν ἐξαλείφθηκε παντελῶς ποτὲ ἀπὸ τὴν ποίηση (καὶ συχνὰ ἔφτασε, ἀκόμα καὶ κατὰ τὴν περίοδο τοῦ πιὸ προχωρημένου «μοντερνισμού», νὰ θεσπίσει ἀδήριτους κανόνες – βλ. Ἑλύτη): ἐκεῖνο ποὺ ἄλλαξε εἶναι ἡ διάθεση καλλιέργειας κοινῶν σταθερῶν μορφῶν (μὲ περισσότερο ἢ λιγότερο μακρὰ παράδοση) – καὶ αὐτὴ εἶναι μιὰ στάση ἀποκαλυπτικὴ γιὰ τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ σύγχρονου καλλιτέχνη, μιὰ καλὴ ἀφετηρία γιὰ νὰ μελετηθεῖ ἡ στροφὴ ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ στὴ νεωτερικὴ λογοτεχνία, ὅπως ἐπίσης καὶ νὰ προσεχθεῖ ἡ βαθύτερη οὐσία τῆς κανονιστικότητος ποὺ προϋποθέτουν τὰ ἔργα τέχνης (ὑπόκειται στὸν ὄρο καλλιτεχνήματα) καὶ ποὺ τὴν ἐπιδιώκουν, μὲ ποικίλες ἀναλογίες ἀναζητώντας τὴ τόσο στὸ παρελθὸν ὅσο καὶ στὸ ἐσωτερικὸ τους.

2. Γραμματολογικὲς Ἐπισημάνσεις

Τὸ σονέτο (ἢ δεκατετράστιχο) ἀνήκει στὶς λεγόμενες σταθερὲς (ἢ ἀύστηρὲς) στιχουργικὲς μορφές (στιχουργικὰ εἶδη) ποὺ διαπερνοῦν τὴν παράδοση τῆς ποίησης ὅλων τῶν περασμένων ἐποχῶν. Συνηθίζεται νὰ διακρίνονται αὐτοῦ τοῦ τύπου οἱ συνθέσεις¹ ἀπὸ ἄλλες, ὀριζόμενες μὲ κριτήρια χαλαρότερα (περιεχομένου, δομικῶν μονάδων, τόνου ἐκφορᾶς κ.τ.π.), ποὺ τὶς περισσότερες φορὲς προέκυψαν ἀπὸ προηγούμενες σταθερὲς μορφές

¹ Τὸ λαϊκὸ δίστιχο (γαλλ. couplet, ἰτ. distico, ἀγγλ. gemell) μὲ τὴν αὐτοσχέδια ὁμοιοκαταληξία του, τὸ ροντέλο ἢ «κυκλωτό» (γαλλ. rondel ἢ rondeau, ἰτ. rondò ἢ rotondello), τὸ τριολέτο (γαλλ. triolet), ἢ βιλανέλα (ἰτ. villanella) καὶ τὸ στραμπότο (ἰτ. ??, γαλλ. strambotto) ἢ τὸ μαλαισιανὸ παντοῦμ μὲ τοὺς ἐπαναλαμβανόμενους στίχους τους, ἢ βιγιονικὴ μπαλάντα (προβ. balada, γαλλ. ballade, ἀγγλ. ballad, ἰτ. ballata), τὸ λίμερικ (ἀγγλ. limerick), τὸ χάικου ἢ τὸ τάνκα τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς κ.τ.λ.

τους² και πού ή όνομασία τους δέ συνεπάγεται πιά τήν τήρηση αύστηρῶν νόμων.

Τό σονέτο εἶναι εἶδος ξενικό (δυτικοφερομένο), ὅπως ἄλλωστε και οί περισσότερες αύστηρες στιχουργικές μορφές στη νεότερη λογοτεχνία³ (και ή όμοιοκαταληξία ἐπίσης), ἀλλά ή ἐπιτυχία του και στην Ἑλλάδα καταδηλώνει τή σημασία τῆς καλοζυγισμένης φόρμας ὡς αισθητικοῦ γεγονότος και τήν ἀνθεκτικότητά της τόσο στο κοινό όσο και στο ἐκλεκτικό γοῦστο. Ποιητολογικά εἶναι ἄρρηκτα δεμένο με τή μοίρα τοῦ λυρισμοῦ σέ ὅλες τις νεότερες ἐθνικές λογοτεχνίες και μερικά ἀπό τὰ ἀριστουργήματα πού καταχωρίστηκαν στην ἱστορία τῶν δυτικῶν γραμμάτων ἔχουν τή δική του μικροσκοπική μορφή· παρὰ τὸ βάρος πού ἀπόχτησε ὁμως, ὑποδεχόμενο τὰ πλέον ἀπίθανα θέματα κατά περίπτωση και κατά ἐποχή, ἀνήκει στην κατηγορία τοῦ χαριτωμένου και ή φυσιογνωμία του εἶναι πράγματι αὐτή ἐνός κομψοτεχνήματος, ὅπως ταίριαζε ἀρχικά σ' ἕνα κείμενο φιλοφρονήσεων πού προοριζότανε νά ἐπιδοθεῖ σέ πρόσωπο αισθηματικά ξεχωρισμένο. Παρουσιάζει ὡς ἐκτούτου ὅλες τις δυσκολίες και τις δεσμεύσεις πού ἀνακαλύπτουμε στα

² Ὅπως π.χ. τὸ ἐπίγραμμα, ή ὠδή, ή ἐλεγεία, ή ἀφηγηματική μπαλάντα κ.λπ.

³ «Σ' αὐτό [στο κριτικό πνεῦμα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων] χρωστάμε τὸ ἔπος, τὸ λυρικό ποίημα, ὅλη τήν κλίμακα τοῦ δράματος στην ἐξέλιξή του, περιλαμβανομένου και τοῦ burlesque, τὸ εἰδύλλιο τὸ ρομαντικό και τὸ περιπετειῶδες μυθιστόρημα, τὸ δοκίμιο, τὸ διάλογο, τὴν δημηγορία, τὴν διάλεξη – για τὴν ὁποία δὲν θά ἔπρεπε ἴσως νά τοὺς συγχωρήσουμε– και τὸ ἐπίγραμμα, σέ ὅλο τὸ εὖρος τοῦ νοήματος τῆς λέξης. Πράγματι, σ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα χρωστάμε τὰ πάντα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ σονέτο –ἀν και κάποιες περιέργες ἀναλογίες σκέψης/κίνησης [πβ. στη συνέχεια 1.2.1, τις «σταθερές» ὡς πρὸς τὴ διαπραγμάτευση τοῦ θέματος] μποροῦν νά ἀνιχνευθοῦν στην *Ανθολογία* [τὴν *Παλατινὴ Ανθολογία*]–, ἐκτός, ἀκόμη, ἀπὸ τὴν ἀμερικανικὴ δημοσιογραφία πού τὸ ἀνάλογο της δὲν βρίσκεται πουθενά, και τὴν μπαλάντα σέ προσωποποιητὴ σκωτικὴ διάλεκτο...» (Ὁσκαρ ΟΥΑΪΛΑΝΤ, *Ὁ Κριτικός ὡς Δημιουργός*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Αθ.: Στιγμή, 1984, σ. 40 – ἐδῶ ή ὑπογράμμιση). Τὸ σονέτο ἀποτελεῖ καθαρὸ ἀπόκτημα τῶν ἐθνικῶν λογοτεχνιῶν στο νεότερο κόσμος· ἕνα πού γράφτηκε σέ λατινικὸ ἑξάμετρο, ἀπὸ τὸν Stephanus Aelius, εἶναι σύνθεση τοῦ 1535.

εἶδη μικροτεχνίας⁴ καὶ στοὺς ποιητὲς τῶν καλῶν σονέτων ἀναγνωρίζεται λεπτὸ αἶσθημα τοῦ λόγου, ὑψηλὴ εὐφυΐα καὶ δύναμη εἰκονιστικῆς συμπύκνωσης. Μολαταῦτα, στὴ μακρὰ τύχη ποῦ τοῦ προορίστηκε γιὰ αἰῶνες ἀνὰ τὴ Δύση, γράφτηκαν καὶ σονέτα σατιρικά ἢ σκωπτικά, ὑψηλόφρονα ὅσο καὶ ἀθυρόστομα, ἐσωστρεφεῖ, βαθύτατα στοχαστικά, στρατευμένα, αἰρετικά («ἄπλερα»⁵), ὅπως καὶ ὀλότελα ἄτεχνα.

Ἡ ὀνομασία του προέρχεται ἀπὸ τὰ ἰταλικά (*sonetto*), ὅπου σημαίνει «μικρὸς ἤχος», «μελωδία», «σκοπός», «σύντομο μουσικὸ κομμάτι». Στὴν ἑλληνικὴ ἀποδόθηκε ὡς ὠδάριο (Ἄνθη Εὐλαβείας), ἄσματιο (Ἀρ. Προβελέγγιος) ἢ ἀπλῶς δεκατετράστιχο (Στ. Κουμανούδης κ.έξ.), ἀλλὰ ἡ ἰταλικὴ ὀνομασία του ἐπικράτησε γιὰ λόγους εὐκρίειας.

2.1. Ὅρισμός: Κυριότερες Μορφολογικὲς «Σταθερές»

Τὸ σονέτο, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς λογοτεχνικῆς παρουσίας του καὶ ὅπως τὸ γνωρίζουμε κατὰ τοὺς δυὸ τελευταίους αἰῶνες τῆς ἀκμῆς του (ἰδίως στὴν Ἑλλάδα), ὑπακοῦει γενικὰ στὶς ἀκόλουθες μορφολογικὲς «σταθερές» (μὲ βάση τὸ ἀγγλικὸ πρότυπο τοῦ ἰταλικοῦ σονέτου καὶ κάποτε σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ πρότυπο τοῦ ἀγγλικοῦ ἢ σεκσπιρικοῦ):

1. Στιχουργικὰ καὶ μετρικὰ:

1.1. Ἐνα ποιητικὸ κείμενο σὲ σύνολο δεκατεσσάρων στίχων διακρίνεται μορφικὰ –ἄσχετα μὲ τὴν ἔντυπη μορφή του– σὲ δύο τετράστιχα καὶ δύο

⁴ «Τὸ σονέτο εἶναι ὁ λυρισμὸς στὸ δόγμα “ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη”» (René DOUMIC, στὴ *Revue des Deux Mondes*, ἔτ. 74., περ. 5., τ. 20., 1894, σ. 455 – Ἡλίας Π. ΒΟΥΤΠΕΡΙΑΗΣ, *Νεοελληνικὴ Στιχουργικὴ*, Ἀθ.: Βιβλιοπ. τῆς «Εστίας», 1929, σ. 269). Χαρακτηριστικὲς εἶναι οἱ παρομοιώσεις ποῦ ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ γι’ αὐτό: ὅ,τι τὸ χαρακτικὸ γιὰ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες, ὅ,τι τὸ κουαρτέτο ἐγχορδῶν γιὰ τὴν κλασικὴ μουσικὴ, ὅ,τι ὁ ἰωνικὸς ρυθμὸς γιὰ τὴν ἀρχαία ἀρχιτεκτονικὴ... Γιὰ τὸ σονέτο, ὅπως εὐστοχα σημειώνει ὁ Α. ΠΟΛΙΤΗΣ (*Μετρικά...*, Θεσσαλονικὴ ἐκδ. Κωνσταντινίδη <Μελέτη, 7>, χ.χ., σ. 135) τὸ μυστικὸ καὶ ὁ κανόνας εἶναι «ἡ αἴσθησις τοῦ μέτρου (τῆς μεσότητος), καὶ ἀκόμα αὐτὴ ἡ ἀπόλυτη συγκέντρωσις τῆς λυρικῆς στιγμῆς» – ποῦ ἀπουσίαζαν ἀπὸ τοὺς ρομαντικοὺς τῆς παρακμῆς.

⁵ Ἐτσι ἀποδίδει ἀπὸ τὰ γαλλικὰ τὸν ὄρο «ἐλευθεριάζοντα» («libertins») ὁ ΒΟΥΤΠΕΡΙΑΗΣ, ὁ.π., σ. 18.

τρίστιχα, ἤτοι σὲ μὴν ὀχτάβα (ἢ «μετώπη») κι ἓνα ἑξάστιχο (ἢ «προέκταση») [σπανιότερα σὲ τρία τετράστιχα (τὴ «δωδεκάδα»), πού τὸ πρῶτο τους λέγεται καὶ «ἀνοιγμα», κι ἓνα δίστιχο ἢ «γύρισμα» ἢ «πιστρόφι»].

1.2. Οἱ ὁμοιοκαταληξίες τῶν τετράστιχων (ἢ «ποδισμάτων») κανονικά διαφέρουν ἀπὸ ἐκεῖνες τῶν τρίστιχων (ἢ «γυρισμάτων») [ὅπως, στὴ δεύτερη περίπτωση, καὶ ἀπὸ τοῦ διστίχου].

1.3. Οἱ ὁμοιοκαταληξίες τῶν δυὸ τετράστιχων (1) συνήθως εἶναι κοινές («ὁμόηχες στροφές») καὶ σταυρωτές «κλειστές», ἀλλὰ (2) ποτὲ δὲν εἶναι ζευγαρωτές [στὴν περίπτωση τῶν τριῶν τετραστίχων, οἱ ὁμοιοκαταληξίες διαφέρουν, εἶναι συνήθως «ἀνοιχτές», πλεχτές ἢ ἐναλλασσόμενες, καὶ τὸ καταληκτικὸ δίστιχο ἔχει ὅπωςδῆποτε δική του]. Οἱ ὁμοιοκαταληξίες τῶν τρίστιχων, στὸ κλασικὸ σονέτο, συνδέονται ἀλυσιδωτά (μ' ἓνα στίχο ἢ ρίμα «κλειδί») καὶ πλέκονται ποικιλότροπα.

1.4. Κατὰ συνθήκη, οἱ στίχοι εἶναι ἰσόμετροι – προπάντων ἑντεκασύλλαβοι καὶ δεκατρισύλλαβοι, παροξύτονοι («ἀρσενικοί», στὴν ὀρολογία τῆς Δύσης).

1.5. Στὸ σονέτο ὅλες οἱ παράμετροι τῆς παραδοσιακῆς μετρικῆς καὶ στιχουργικῆς (προσεχτικές τομές, ἀπαγόρευση χασμωδιῶν, λειτουργικὴ χρῆση ἂν ὄχι ἀποφυγὴ τῶν διασκελισμῶν – πού ὥστόσο κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους καὶ μεταξὺ στροφῶν–, ρυθμὸς ἄρσιος μὲ βᾶδισμα ἁρμονικό, ἀλληλουχία μορφικῶν πρωτοβουλιῶν καὶ περιεχομένου, πλούσια ρίμα κ.λπ.) φτάνουν στὸν ὑψηλότερο βαθμὸ ἀξιώσεων. Στὶς ἀπαιτήσεις αὐτὲς πρέπει νὰ συνυπολογιστοῦν κι ἐκεῖνες πού θέτει ἡ διαπραγμάτευση τοῦ θέματος.

2. Ὡς πρὸς τὴ διαπραγμάτευση τοῦ θέματος:

2.1. Κάθε σονέτο ἐκθέτει ἓναν «ποιητικὸ συλλογισμό» (ἓναν στοχασμὸ πού ἀποκλίνει ἀπὸ τὰ ἀναμενόμενα) μὲ ἐρωτικὸ/λατρευτικὸ, πρωταρχικά τουλάχιστον, περιεχόμενο – εἴτε μιὰ «μουσικὴ φράση» μὲ διαδοχικὲς ἐπεξεργασίες, εἴτε μιὰ χορική ἀνέλιξη στὸν τύπο τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ὠδῆς (στροφή-ἀντιστροφή-ἐπωδὸς-ἀντεπωδὸς). Τοῦτο πραγματοποιεῖται σὲ δυὸ στάδια (διμερῆς ἄρθρωση).

2.2. Ἡ ὀχτάβα (ἀνάπτυξη τοῦ θέματος) εἶναι περισσότερο περιγραφική καὶ παρουσιάζει τὰ πράγματα ὅπως κατὰ συνθήκη γίνονται ἀντιληπτά. Τὸ πρῶτο τετράστιχο περιλαμβάνει τὴν τοποθέτηση καὶ τὸ δεύτερο τὴν ἀνάδειξη.

2.3. Τὸ ἐξάστιχο (ἢ «σεστίνα» ἢ «σεστέτο») ἀναλαμβάνει τὴν ἀποκλίνουσα μεταστροφή (ποῦ μπορεῖ βεβαίως ἤδη νὰ κυφορεῖται ἀπὸ τὰ τετράστιχα – ὅποτε τὰ τριστίχα προάγουν τὴν «ἐπιδεινώσή» της): ἰδιαίτερα στοὺς τέσσερις ἀρχικοὺς στίχους της (3+1) κινητοποιεῖται ἡ «ποιητικὴ λογικὴ» ποῦ θὰ ὀδηγήσει στὴν ἀνατροπὴ καὶ τὴν ἔκπληξη (ἐπεξεργασία τοῦ θέματος), γι' αὐτὸ καὶ κύριο γνώρισμα τῶν τριστίχων («τερτσίνες») εἶναι μιὰ πνευματώδης λυρική διάθεση. [Στὴν περίπτωσι τῶν τριῶν τετραστίχων, τὸ θέμα προάγεται ὁμοίμορφα καὶ συσσωρευτικά, ὡσότου «ἐκτονωθεῖ» στὸ καταληκτικὸ δίστιχο.] Ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς τερτσίνες περιλαμβάνει τὴν ἐπίρρωση καὶ ἡ δεύτερη τὴν κατάληξη.

2.4. Ὁ πρῶτος στίχος τῆς δεύτερης τερτσίνης παίζει ρόλο συνδετικό, καὶ ταυτόχρονα προετοιμάζει τὴν καθοριστικὴ καμπὴ τῆς ἐπεξεργασίας. Οἱ τελευταῖοι δυὸ στίχοι (ποῦ, σὲ μιὰ τέτοια περίπτωσι, συχνότατα ὁμοιοκαταληκτοῦν ζευγαρωτά) ἀποτελοῦν τὴν κατακλείδα τοῦ «ποιητικοῦ συλλογισμοῦ» καὶ σημειώνουν τὴν πλήρη ἀπόκλιση (κορύφωσι τοῦ θέματος) – ὁ τελευταῖος στίχος μάλιστα («κλείσιμο») ἐπισφραγίζει ἐμφατικά τὴν ὅλη διαπραγμάτευσι-, χρησιμοποιώντας ἐνίοτε καὶ τεχνικὲς λογοπαιγνίων.⁶

⁶ Ὅλοι οἱ θεωρητικοὶ τῆς στιχογραφικῆς ἐπισημαίνουν τὴ σπουδαιότητα τῆς κατακλείδας γιὰ τὸ σονέτο, ἐπιμένοντας πῶς – ὅπως καὶ στὸ κλασικὸ ἐπίγραμμα – εἶναι ἀδιανόητο νὰ γίνετα ἀντιληπτὴ ὡς «ἐξυπνάδα» (clou, mot de la fin) ἀπὸ τὴν ὁποία δίχως ἄλλην αὐτοτέλεια ἐξαρθῶνται οἱ προηγούμενοι στίχοι καὶ πρὸς τὴν ὁποία κατατείνουσι. Τὸ ἀντίθετο, ἡ ἀποστρογγύλευσι τοῦ νοήματος, ποῦ ἐπιτυγχάνετα μὲ μιὰ μαστορικὴ κορύφωσι, συνιστᾷ δυναμικὸ στοιχεῖο τοῦ εἶδους, ποῦ ἐπιπλέον τοῦ ἐξασφαλίζει τὸ γνωστὸ εὐρὸ θεματικὸ τοῦ φάσμα.

Δομή του Κλασικού Σονέτου: Πίνακας Όρολογίας				
Σονέτο Ιταλικού Τύπου		α/α στιχών	Σονέτο Άγγλικού Τύπου	
Οχτάβα (ottava) ή «Μετώπη» (fronte) σε δύο Ποδίσματα (piedi): Ανάπτυξη του θέματος	Πρώτο Τετράστιχο (stanza, quartina ή quadernario) ή Πρώτο Πόδισμα: Τοποθέτηση του θέματος	1	Πρώτο Τετράστιχο ή «Άνοιγμα» (stave)	«Δωδεκάδα» Στίχων (douzain): Συσσωρευτική προα- γωγή του θέματος
		2		
		3		
		4		
	Δεύτερο Τετράστιχο ή Πόδισμα: Ανάδειξη	5	Δεύτερο Τετράστιχο	
		6		
		7		
		8		
Έξάστιχο ή Σεστίνα (sestina, sesta rima) ή «Προέκταση» (sirima) σε δύο «Γυρί- σματα» (volte): Επε- ξεργασία του θέματος	Πρώτο Τρίστιχο ή Τερτσίνα (terzina, terza rima) ή Γύρι- σμα: Επίρρωση του θέματος	9	Τρίτο Τετράστιχο	
		10		
		11		
	Δεύτερο Τρίστιχο ή «Γύρισμα»: Κατάληξη του θέματος με κορύφωση	12	Έπωδος, «Γύρισμα ή «Πιστροφή» (turn): Καταληκτικό Δίστιχο (gemell)	
		13		
		14		

2.2. Ιστορικά του Σονέτου

Η καταγωγή του σονέτου ανάγεται στην Ιταλία του 13. αιώνα (trecento). Εικάζεται βεβαίως ότι μπορεί να χαρακτηριστεί μια γενεαλογική γραμμή που αναγνωρίζει προγόνους του ένσειρά το έλληνικό επίγραμμα, τους Λατίνους έρωτικούς ποιητές (conceitti), τις έπινοήσεις των τροβαδούρων (trobar) αλλά έχουμε όπωσδήποτε αρκετά σαφή γνώση της έποχής που γεννήθηκε και των έποχων που εισήχθη στις άλλες εθνικές λογοτεχνίες της Ευρώπης. Από αυτές, ή άγγλική, ή γαλλική και ή γερμανική φαίνεται να συνέβαλαν σημαντικά στη διαμόρφωση και του έλληνικού σονέτου, γι' αυτό και θ' αναφερθούμε σ' αυτές, χωρίς να σημαίνει ότι άλλες λογοτεχνίες –όπως ή ισπανική και ή πορτογαλική, ή ρωσική και ή πολωνική, και στο σύνολό τους γενικά όσες γνώρισαν την Αναγέννηση και τα ιδεολογικά ρεύματα του 19. αιώνα– δέν είχαν αξιόλογες συνεισφορές στην έκπληκτική τύχη της αυστηρής έτούτης ποιητικής μορφής (Λόπε δε-Βέγκα Κάρπιο, Λουίς Βάζ ντε-Καμόενς, Αλεξάντρ Σεργκέγιεβιτς Πούσκιν), προσαρμόζοντάς την φυσικά στις γλωσσικές και προσωδιακές τους παραδόσεις.

Το Ιταλικό Σονέτο ❧ Οί Ιταλοί τροβαδούροι, κατ' αντιστοιχία προς τους Προβηγκιανούς πρωτομάστορες, καλλιεργούσαν μια

τραγουδιστική φόρμα που βασιζόταν στην επανάληψη ενός διμερούς στροφικού συστήματος: το άσμα τους, ή κ αν τ σ ό ν α ή «ώδη» (canzone [a strofe obbligate]), περιελάμβανε πέντε με έφτά τέτοιες στροφές (stanze – προβ. coblas) κι έκλεινε με μιάν έ π ω δ ό, ή «γύρισμα» ή «στάσιμο» (commiato ή congedo ή ritornello κ.λπ. – προβ. tornada), πού, πάντοτε βραχύτερη, ήταν κάτι σά στιχουργικό ύποσύνολο τών προηγουμένων. Η στροφή τής καντσόνας διακρινόταν σέ δυò μέρη: τή «μετώπη» (με δυò ευδιάκριτα «ποδίσματα» τριών ή τεσσάρων στίχων τò καθένα) και τήν «προέκτασή» της (πού επίσης αναπτυσσόταν σέ δυò «γυρίσματα» με ιδιαίτερο πλήθος στίχων, μέτρο και ριμάρισμα). Φανερό πώς ή ρύθμιση αυτή προέκυπτε από τήν «ἀφηγηματική» αυτοτέλεια κάθε στροφής. Για λόγους μνημοτεχνικούς κατά συνέπεια, και σύμφωνα με πάγια τακτική, έφόσον ή διάδοση τών τραγουδιών ήταν κυρίως προφορική, χρησιμοποιούνταν συστήματα διάταξης και σύνδεσης τών στροφών με βάση επαναλήψεις –στίχων, λέξεων και όμοιοκαταληξιών– ή άκροστιχίδες κ.τ.π. Συχνά όμως κατασκευάζονταν και ά ν ε ξ ά ρ τ η τ ε ς σ τ ρ ο φ έ ς, «σκόρπιες» (προβ. coblas esparsas), πού διατηρούσαν όλες τις μνημοτεχνικές χρεώσεις ενός ύποθετικού τραγουδιού. Οί έγκυρότερες σήμερα μελέτες θεωρούν τò σονέτο ως προϊόν μιās τέτοιας πρακτικής: ότι ξεκίνησε, δηλαδή, σά μιὰ άνεξάρτητη στροφή.⁷

Τα πρώτα σονέτα γράφτηκαν στη Σικελία, κατά τή δεκαετία 1230-40, στην Αύλη του ήγεμόνα Φρειδεरिकού Β' (Friedrich II Hohenstaufen, 1194-1250), από τόν Γιάκομο ντα-Λεντίνο (Jacopo da Lentino, †...1250), εκπρόσωπο τής Σικελικής Σχολής (Scuola Siciliana). Με πολύ ενδιαφέρον καταπιάστηκαν με τò νεοφανές μικροτέχνημα οί σύγχρονοι ποιητές (όπως ό πολυπράγμων Guittone d'Arezzo, πού καθιέρωσε τις «διπλές στροφές» στην όχτάβα) και οί πρωτοπόροι του «dolce stil novo» (Guido Cavalcanti,

⁷ Δέν θεωρείται πια αξιόπιστη ή πολύ διαδεδομένη άλλοτε πεποίθηση ότι τò σονέτο έχει λαϊκές ρίζες, ως προϊόν σύντηξης δύο στραμπότων (θεωρία του Ν. Tommaseo, κινούμενη από τή ρομαντική έφεση μιὰ τόσο παλαιά και άνθεκτική φόρμα ν' άποδοθεϊ στη δημιουργικότητα τής λαϊκής ψυχής). Αντίθετα, ή έντέλεια με τήν όποία τò σονέτο κάνει ευθύς-έξαρχής τήν εμφάνισή του ώθει άρκετους μελετητές νά ύποστηρίζουν ότι θα πρέπει νά προεξοφλήσουμε άγνωστη σέ μās προηγούμενη καλλιέργειά του.

Guido Guinizelli κ.ά.), ώστόσο έπιδόθηκαν στην τέχνη του οί δυο μεγάλοι ποιητές τής Τοσκάνης, ό Δάντης (Dante [Alighieri], 1265-1321) και ό Πετράρχης (Francesco Petrarca, 1303-1374), ένω στα 1332 κυκλοφορούσε και ή πρώτη πραγματεία που έκανε λόγο έκτενή για τή νεοπαγή φόρμα (*Summa Artis Ritmici Vulgaris Dictaminis: Περι τών Λαϊκών Ρυθμών*) από τον Antonio da Tempo. Ό Δάντης άφησε έξαιρετικά δείγματα στη *Νέα Ζωή* (*Vita Nuova*, 1292-93) και τὰ *Στιχουργήματά του* (*Le Rime*), ένω ό Πετράρχης, μέσα στη *Λυρική Συναγωγή του* (*Canzoniere*), καθόρισε τήν τύχη του είδους με τὰ σονέτα που αφιέρωσε στο έρωτικό ίνδαλμά του, τή Λάουρα. Από 'δω ξεκινά ή μακρά παράδοση του π ε τ ρ α ρ χ ι σ μ ο υ, ρεύματος που διαπερνά τήν πνευματική ιστορία τής Εύρώπης μέχρι σήμερα και που έχει ως πνευματικό περιεχόμενο μια όλόκληρη ιδεολογία τής έξιδανίκευσης και ως «σκευός έκλογής» (παράδοση μορφική προσήλωση) τò σονέτο· όντας από τις συνιστώσες τής ευρωπαϊκής συνείδησης και του νεότερου κόσμου, γνώρισε κάμψεις και αναζωπυρώσεις κατά τόπους και κατά έποχές, αλλά δέν έπαψε ποτέ να ύφέρει μέσα στη συνείδηση του καλλιτέχνη και, ίσως, τή ζωή στο σύνολό της.

Οί έπόμενοι λαμπροί σταθμοί στην ιταλική λογοτεχνία σημαδεύονται από τον γηραιό Μιχαήλ Άγγελο (Michelangelo Buonaroti, 1475-1564) και τον Τ. Τάσο (Torquato Tasso, 1540-1595) στον 16. αιώνα, από τή Γκάσπαρα Στάμπα (Gaspara Stampa, 1523-1554) και από τους κλασικιστές του 18. και του 19. αιώνα, όπως ό Βιτόριο Άλφιέρι (Vittorio Alfieri, 1749-1803) και ό Ούγο Φόσκολο (Ugo Foscolo, 1778-1827). Στις ένδιάμεσες περιόδους επιβάλλονται διαφορετικές επιδιώξεις ως προς τή λογοτεχνική μορφή. Μια τελευταία άκμή του σονέτου στην ιταλική λογοτεχνία συνδέεται με τους ποιητές της μετά τήν Ένοποίηση (186 κ.έξ.) Ίωσήα Καρντούτσι (Giosuè Carducci, 1835-1907), Τζιοβάνι Πάσκολι (Giovanni Pascoli, 1855-1912) και Γκαμπριέλε Ντ'Ανούντζιο (Gabriele D'Annunzio, 1863-1938).

Τò Αγγλικò Σονέτο ☞ Τò ιταλικò σονέτο έγινε γνωστό στην Αγγλία από τον Τόμας Γουάιιατ (sir Thomas Wyatt, 1503-1542), και με άλματώδεις προσαρμογές καλλιιεργήθηκε από τον Φίλιπ Σίντνεϊ (sir Philip Sidney, 1554-1586), τον Έντμοντ Σπένσερ (Edmund Spenser, 1552-1599) κ.ά.,

ἀλλὰ πολὺ σύντομα ἔμελλε νὰ ὀριστικοποιηθεῖ στὴν ἰδιότυπη μορφή του, χάρις στὴ μαεστρία τοῦ Οὐίλιαμ Σέκσπιρ (William Shakespe[a]re, 1564-1616), ποὺ δημοσίευσε μιὰ ὀλόκληρη συλλογὴ μὲ 154 σονέτα (*Sonnets*, 1609). Στὴ συνέχεια ἔγραψαν σονέτα ὁ Τζὸν Ντόν (John Donne, 1573-1631), μὲ θρησκευτικὸ περιεχόμενο, καὶ ὁ Τζὸν Μίλτον (John Milton, 1608-1674), μὲ αὐτοβιογραφικὸ καὶ περιστασιακὸ χαρακτήρα – σονέτα ὅπου κάθε στροφικὴ διάκριση ἐξαλείφεται. Μετὰ ἀπὸ μιὰ περίοδο ὑφέσεως στὴ σύνθεση σονέτων, μιὰ νέα ἐποχὴ ἀκμῆς στοιχειοθετεῖται ἀπὸ τοὺς ρομαντικοὺς Οὐίλιαμ Γουέρντσγουερθ (William Wordsworth, 1770-1850), Σάμιουελ Τέιλορ Κόλεριτζ (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834), λόρδο Βύρων (George Gordon Noel, 6th baron, lord Byron, 1788-1824), Τζὸν Κίτς (John Keats, 1795-1821), Πέρσι Μπίς Σέλεϊ (Percy Bysshe Shelley, 1799-1822), Ἐλίζαμπεθ Μπάρρετ Μπράουνινγκ (Elizabeth Barrett Browning, 1806-1861), ποὺ τοὺς διαδέχτηκαν μὲ ἀμείωτο ἐνδιαφέρον οἱ Προραφαῆλιτες καὶ οἱ ἄλλοι ποιητὲς τῆς Βικτωριανῆς Ἀγγλίας: Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσέτι (Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882), Χριστίνα Ροσέτι (Christina Rossetti, 1830-1894), Οὐίλιαμ Μπάτλερ Γέιτς (William Butler Yeats, 1865-1939), Ρούπερτ Μπρούκ (Rupert Brooke, 1887-1915) κ.ἄ. Τὴν τελευταία αὐτὴ περίοδο παρακολουθεῖ καὶ ἐνισχύει μὲ ἀξιόλογα δείγματα γραφῆς καὶ ἡ (ἀγγλόφωνη) ἀμερικανικὴ λογοτεχνία.

Τὸ Γαλλικὸ Σονέτο ☞ Ἡ εἴσοδος τοῦ σονέτου στὴ γαλλικὴ λογοτεχνία ὀφείλεται στὸν αὐλικὸ ποιητὴ Κλεμὲν Μαρό (Clément Marot, 1495-1544), ποὺ θελημένα-ἀθέλητα καθιέρωσε ἓνα «γαλλικὸ» ὁμοιοκαταληκτικὸ μοντέλο γιὰ τὶς τερτσίνες. Συντομότερα τὸ εἶδος λαμπρύνεται ἀπὸ τοὺς κορυφαίους τῆς «Πλειάδας» («Pléiade») Πιερ ντὲ Ρονσάρ (Pierre de Ronsard, 1524-1585), μὲ τὰ σονέτα τῶν *Ἐρώτων* του (*Les Amours*, 1552), καὶ Ἰωακεῖμ ντι-Μπελέ (Joachim du Bellay, 1525-1560), ποὺ οἱ συλλογές του *Ἡ Ἑλιά* (*L'Olive*, 1549) καὶ *Οἱ Ἀρχαιότητες τῆς Ρώμης* (*Antiquités de Rome*, 1558) περιλαμβάνουν μερικὰ ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα δυτικοευρωπαϊκὰ σονέτα, ἐνῶ ἡ σύγχρονή τους Λουίζα Λαμπέ (Louise Labé, 1526-1566) θ' ἀφήσει πίσω της μιὰ σειρὰ γοητευτικῶν σονέτων τυλιγμένων μέσα στὸν ἐρωτικὸ της θρόλο. Μετὰ ἀπὸ μιὰ περίοδο κάμψης,

τὸ ἐνδιαφέρον ἀναζωπυρώνεται ἀπὸ τοὺς «ἀποστάτες» τοῦ Ρομαντισμοῦ,⁸ τοὺς ἐπιγόνους του καὶ τοὺς παρνασιακοὺς συμβολιστές, μέσα στὸν 19. αἰώνα· ἡ ἀρχὴ γίνεται ἀπὸ τὰ ἐξέχοντα μεγέθη τοῦ Ζεράρ ντὲ-Νερβάλ (Gérard de Nerval, 1808-1855) καὶ τοῦ Σὰρλ Μποντλέρ (Charles Baudelaire, 1821-1867), καὶ ἀκολουθοῦν ὁ Λεκὸν ντὲ-Λίλ (Leconte de Lisle, 1818-1894), ὁ Ζιλ Λαφόργκ (Jules Laforgue, 1860-1887) καὶ ὁ Χοσὲ-Μαρία ντὲ-Ἑρεντιά (José-María de Heredia, 1842-1905) μὲ τὰ κλασικίζοντα *Τρόπαιά* του (*Les Trophées*, 1893), ὁ Πὸλ Βερλέν (Paul Verlain, 1844-1896) καὶ ὁ πρῶμος Ἀρθούρος Ρεμπό (Arthur Rimbaud, 1854-1891), οἱ ἀριστοτέχνες τῆς «καθορῆς ποίησης» (poésie pure) Στεφάν Μαλαρμέ (Stephan Mallarmé, 1842-1898) καὶ Πὸλ Βαλερί (Paul Valéry, 1871-1945). Ἡ καταλυτικὴ ἐμπειρία τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ ἐλάχιστα περιθώρια ἄφησε γιὰ ἀξιόλογη γαλλικὴ σονετογραφία μέσα στὸν 20. αἰώνα.

Τὸ Γερμανικὸ Σονέτο ☞ Τὸ παλαιότερο γερμανικὸ σονέτο γράφεται, κάτω ἀπὸ τὴν (κυρίαρχη τότε) γαλλικὴ ἐπίδραση, μᾶλλον ἀπὸ τὸν Μάρτιν Ὀπιτς (Martin Opitz, 1597-1639), γενάρχη τῆς γερμανικῆς ποίησης καὶ ἐξέχουσα προσωπικότητα τῆς Σιλεσιανῆς Σχολῆς (Schlesische Schule)· μιὰ πρώτη κορύφωση γνωρίζει τὸ εἶδος μὲ τὸν σημαντικότερο δημιουργὸ τῆς ἴδιας Σχολῆς, τὸν Πάουλ Φλέμινγκ (Paul Fleming, 1609-1640), κι ἀκολουθεῖ μιὰ μακρὰ περίοδος κατὰ τὴν ὁποία περιπίπτει σὲ ἀχρησία, ὥσπου μερικοὶ κλασικιστὲς καὶ ρομαντικοὶ (18. αἰ. κ.έξ.) παράγουν μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀξιολογότατα σονέτα – ξεχωρίζουν ἀνάμεσά τους οἱ Γιόχαν Γιόαχιμ Βίνκελμαν (Johann Joachim Winkelmann, 1717-1768), Γκότφριντ Ἄουγκουστ Μπίργκερ (Gottfried August Bürger, 1747-1794), Ἄουγκουστ Βίλχελμ Σλέγκελ (August Wilhelm Schlegel, 1767-1845), Λούντβιχ φὸν-Ἄρνιμ (Ludwig von Arnim, 1871-1831), Ἄουγκουστ φὸν-Πλάτεν (August von Platten, 1796-1835). Μὲ τὰ *Νέα Ποιήματα* (*Neue Gedichte*, 1905-1908) καὶ τὰ *Σονέτα στὸν Ὀρφέα* (*Sonette an Orpheus*, 1922) τοῦ

⁸ Γενικά, σχετικὰ μὲ τὴν τύχη τοῦ σονέτου στὴ Δύση, παρατηρεῖται μιὰ ἐποχὴ «δεύτερης ἀκμῆς» ἀπὸ κορυφαῖες ἐξαιρέσεις στὴν περίοδο τοῦ στιχουργικοῦ καὶ συνθετικοῦ φιλελευθερισμοῦ ποὺ σηματοδοτεῖ ὁ ρομαντισμὸς σὲ κάθε χώρα καὶ λογοτεχνία.

Ράινερ Μαρία Ρίλκε (Rainer Maria Rilke, 1875-1962) ή γερμανόφωνη σονετογραφία βρίσκει την τελευταία μεγάλη της στιγμή, χωρίς να σημαίνει ότι ή καλλιέργεια του είδους σταμάτησε εκεί.

Τὸ Ἑλληνικὸ Σονέτο ☞ Στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα βρίσκουμε σχετικὰ νωρὶς τὰ πρῶτα σονέτα (ἀρκετὰ ἀπ' αὐτὰ μεταφράσεις ἰταλικῶν):⁹ 25 τὸν ἀριθμὸ, μὲ ἄψογη στιχουργικὴ καὶ ὑψηλὸ γλωσσικὸ αἶσθημα, στὴ συλλογὴ τῶν *Κυπριώτικων Ἐρωτικῶν Τραγουδιῶν* (μέσα τοῦ 16. αἰῶνα),¹⁰ ποὺ εἶναι ἔργο ἄγνωστου ποιητῆ μὲ σαφῶς διαμορφωμένη καλλιτεχνικὴ συνείδηση. Ἡ Κρητικὴ Ἀναγέννηση, παρὰ τὴ στενὴ σχέση της μὲ τὴν ἰταλικὴ λογοτεχνία, θὰ μᾶς δώσει τρία μονάχα νέα θαυμάσια σονέτα (γνωμικοῦ περιεχομένου), ὡς χορικὰ τῆς τραγωδίας *Βασιλεὺς ὁ Ροδολίνος* (1647) τοῦ Ἰωάννη Ἀνδρέα Τρωίλου. Ἡ τρίτη ἐμφάνιση τοῦ σονέτου στὰ γράμματά μας συνδέεται μὲ τὶς ἑλληνόγλωσσες συνεργασίες τοῦ φυλλαδίου ποὺ κυκλοφόρησε στὰ 1708 ἀπὸ τὸ «Φλαγγινιανὸ Ἑλληνομουσεῖο» στὴ Βενετία, ὑπὸ τὸν τίτλο *Ἄνθη Εὐλαβείας*: τέσσερα σονέτα, συμπαθητικά, ἀλλὰ μὲ ἀτέλειες – δύο θρησκευτικοῦ περιεχομένου (τοῦ Φραγκίσκου Κολομπῆ καὶ τοῦ Ἀντωνίου Στρατηγοῦ), ἓνα πατριωτικὸ (ἀνώνυμο) κι ἓνα σατιρικό (τοῦ Λαυρεντίου Βενέριου). Ἀκολουθεῖ περίοδος γενικότερης πνευματικῆς σιγῆς, καὶ τὴν τελευταία περίοδο ἀκμῆς τοῦ ἑλληνικοῦ σονέτου (ὁπότε, πλᾶι στὶς 11σύλλαβες καὶ 13σύλλαβες ἰταλότροπες συνθέσεις θὰ νομιμοποιηθεῖ καὶ ἡ 15σύλλαβη νεοελληνικὴ μορφή) ἀνοίγει ἡ Ἀγγελικὴ Πάλλη-Bartholomei (1798-1895)

⁹ Παλαιότερα πιστευόταν ὅτι τὸ πρῶτο σονέτο στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα ἦταν ἔργο τοῦ Ἰταλοῦ περιηγητῆ Κυριακοῦ ἀπὸ τὴν Ἀγκόνα (Cyrriaco de Pizzicoli ἑπονομ. Anconatus, 1391-1452): ἓνα κακόζηλο στιχούργημα τοῦ 1436, ποὺ ἀποδείχτηκε ὅτι ἦταν μαδριγάλι (πβ. Κάρολος ΜΗΤΣΑΚΗΣ, *Τὸ Σονέτο στὴν Ἑλληνικὴ Ποίηση*, Ἀθ.: ἐκδ. Γ. Φέξη, 1962, σσ. 43 κ.έξ.).

¹⁰ *Terminus post quem* τὸ 1546, ὁπότε δημοσιεύτηκε τὸ ποίημα τοῦ Ludovico Ariosto (1474-1533) ποὺ μετάφρασή του ἀποτελεῖ τὸ ὑπαρ. 102 ποίημα τῆς συλλογῆς *terminus ante quem* τὸ 1571, ὁπότε ἡ Κύπρος πέφτει στὰ χέρια τῶν Τούρκων (βλ. Thémis SIAPKARAS-PITSILLIDES [ἐπιμ.], *Le Pétrarquisme en Chypre: Poèmes d'amour en dialecte chypriote, d'après un manuscrit du XVIIe siècle*, Ἀθ.: Collection de l'Institut Français d'Athènes <74>, 1952, σσ. 5 κ.έξ.).

ἀπὸ τὸ Λιβόρνο, μὲ μιὰν ἐλεγεία γιὰ τὸ θάνατο νεαροῦ γνωστοῦ τῆς (1824).

Ὁ Σολωμὸς ἔγραψε μόνο ἰταλικά σονέτα· οἱ ἀναζητήσεις του στὸν ἑλληνικὸ δεκαπεντασύλλαβο τὸν ἀπομάκρυναν σταθερὰ ἀπὸ τέτοια στιχουργικὰ σχήματα. Οἱ γύρω του Ἑφτανησιῶτες ὅμως (ιδίως οἱ «ἐπίγονοι») –Αντώνιος Μανούσος (1828-1903), Γεράσιμος Μαρκοράς (1826-1911), Στέφανος Μαρτζώκης (1860-1912), Μαρίνος Σιγούρος (1885-1961) κ.ἄ.– ἔδωσαν μερικὰ ἐνδιαφέροντα δείγματα, ἐρωτικά, φυσιολογικά, λυρικοῦ στοχασμοῦ· ξεχωρίζουν τὰ λιγοστὰ σονέτα τοῦ Ἀνδρέα Λασκαράτου (1811-1911) καὶ προπάντων τὰ τρία τοῦ Ἰάκωβου Πολυλά (1826-1896). Τὸ εἶδος ὅμως ὀδηγήθηκε σὲ ἄκρα τελειότητα κατὰ τὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 19. αἰῶνα ἀπὸ τὸν Λορέντζο Μαβίλη (1860-1912)· μὲ τὸ ἔργο του, μικρὸ σὲ ἔκταση ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ ἐπιμελημένο, τὸ ἑλληνικὸ σονέτο διεκδικεῖ μιὰν ἀπὸ τίς πρῶτες θέσεις σὲ πανευρωπαϊκὸ ἐπίπεδο. Οἱ ρομαντικοὶ τῆς Παλιᾶς Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς καλλιέργησαν, παράλληλα, τὸ σονέτο, χωρὶς ιδιαίτερες ἐπιδόσεις, μὲ τὴν ἐξαίρεση ἴσως τοῦ ιδιόρρυθμου καὶ πολυτάλαντου καθηγητῆ τῆς Φιλολογίας στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν Στέφανου Κουμανοῦδη (1818-1899), ποὺ κατέλιπε ἑφτὰ συμπαθητικὰ καθαρευουσιάνικα «Σονέτα εἰς Βενετιάν» (1862).

Οἱ ὕστεροι Ἑφτανησιῶτες δημιουργοῦν πλῆθυσ τῶν ποιητῶν τῆς Νέας Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς, ποὺ μερίμνησαν γιὰ τὴν φόρμα τοῦ σονέτου καὶ τὴν ἐμπλούτισαν μὲ τίς ἐμπειρίες τους καὶ ἀπὸ ἄλλες λογοτεχνίες πέραν τῆς ἰταλικῆς. Ξεχωριστὴ μνεία ἀπαιτοῦν τὰ 32 σονέτα τοῦ Ἀργύρη Ἑφταλιώτη (1849-1933) στὰ *Ἀγάπης Λόγια* (1891), ποὺ συνεισέφεραν ἀποφασιστικὰ στὴν πολιτογράφηση τοῦ σεκσπικικοῦ μοντέλου στὴν ποίησή μας. Ὁ ἐπικεφαλῆς τῆς «Γενιάς τοῦ 1880» Κωστῆς Παλαμᾶς (1859-1943) ἔγραψε ἀρκετὰ σονέτα καὶ μιὰ ὀλόκληρη συλλογή, τὰ *Δεκατετράστιχα* (1919), ἐξαντλώνοντας πολλὰ μορφικὲς δυνατότητες τοῦ εἶδους.¹¹ Ξεχωρίζουν ὅμως τὰ 12 ποὺ συγκροτοῦν τὴν ἐνότητα «Πατρίδες» (1895-96).¹² Ἀπὸ τοὺς

¹¹ Ὁ ΜΗΤΣΑΚΗΣ, ὁ.π., σ. 74, καταγράφει π.χ. 19 ὁμοιοκαταληκτικούς συνδυασμούς μόνο στὶς τερτσίνες.

¹² Τὸ σονέτο δὲν ἦταν ἡ πιὸ εὐτυχισμένη ἐπιλογή τοῦ Παλαμᾶ. Γιὰ τοὺς πληθωρικούς νεότερους ποιητῆς ποὺ ἀποκαλοῦμε «ἐθνικούς» (τέτοια εἶναι καὶ ἡ περίπτωση καὶ τοῦ

δημιουργούς τῶν περιοδικῶν *Τέχνη* καὶ *Ηγήσῳ* προήλθαν ἀρκετοὶ ἀξιόλογοι ποιητὲς σονέτων: ὁ Κώστας Χατζόπουλος (1868-1920), ὁ Λάμπρος Πορφύρας (φ.ψ. τοῦ Δημήτρη Σύψωμου, 1879-1932), ὁ Μιλτιάδης Μαλακάσης (1869-1943), ὁ Ἄγγελος Σικελιανός (1884-1951), ὁ Κώστας Βάρναλης (1884-1974): ἀνάμεσά τους ἐπιβάλλεται κυριαρχικὰ μὲ τὴν ἀριότητα τῆς σύνθεσής του ὁ Ἰωάννης Γρυπάρης (1872-1942), πού ἡ συλλογή του *Σκαραβαῖοι καὶ Τερρακότες* (1919) ἀθροίζει μερικὲς ἀπὸ τὶς ὑψηλότερες στιγμὲς τῆς νεοελληνικῆς σονετογραφίας. Μιὰ νέα ὄθηση σημειώνεται πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση ἀπὸ τὸ συνακόλουθο ἑλληνικὸ νεορομαντισμὸ: Κώστας Οὐράνης (φ.ψ. τοῦ Κ. Νεάρχου, 1890-1950), Κ.Γ. Καρυωτάκης (1896-1928), Ναπολέων Λαπαθιώτης (1893-1943) κ.ἄ. Μὲ ἓνα μοναδικὸ σονέτο ὁ καθένας θὰ σημειώσουν τὴν παρουσία τους, αὐτὰ τὰ χρόνια, οἱ Κ.Π. Καβάφης (1863-1933) καὶ Νίκος Καζαντζάκης (1884-1957). Στὴν περιφέρεια τῆς μεσοπολεμικῆς λογοτεχνίας γράφονται κάμποσα σονέτα ἀκόμα, τὸ ἴδιο καὶ μετὰ τὸν Πόλεμο (Λευτέρης Ἀλεξίου, Παναγιώτης Κανελλόπουλος, Ἄρης Δικταῖος), ἀλλὰ τὸ εἶδος πέφτει σιγά-σιγά σὲ ἀνυποληψία. Πρόσφατα δείγματα γραφῆς (Δ. Καψάλης, Γ. Κοροπούλης κ.ἄ.) μαρτυροῦν μιὰ νοσταλγικὴ ἐπιστροφή στὴν αὐστηρή του μορφὴ, ἀλλὰ μὲ συζητήσιμη πειστικότητα.

Παρότι λοιπὸν τὸ σονέτο δὲν θὰ εἶχε κανένα λόγο νὰ ἐπιβιώνει στὶς μέρες μας, καὶ τοῦ ἐκφωνήθηκαν οἱ ἐπικῆδειοι πολλὲς δεκαετίες πρὶν, μιὰ ἀπρόσμενη στροφή πρὸς τὸν παραδοσιακὸ στίχο, ἀπὸ νεότερες γενιὲς ποιητῶν (τόσο στὸ ἐξωτερικὸ ὅσο στὴν Ἑλλάδα), τὸ ξαναφέρει στὴν ἐπικαιρότητα – ἴσως ἀναζητώντας ὅ,τι καὶ οἱ θεράποντές του μέσα στὸν πληθωρισμὸ τοῦ ρομαντικοῦ 19. αἰώνα: τὴν τάξη καὶ τὴν αὐστηρότητα σὲ μιὰ ἐποχὴ ἐξευτελιστικῆς σχετικοκρατίας, αὐθαιρεσίας καὶ ἀποχαλίνωσης.

2.3. Ὁμοιοκαταληκτικὰ Σχήματα τοῦ Σονέτου

Τὸ κλασικὸ πετραρχικὸ σονέτο –ὅπως προέκυψε μέσα ἀπὸ τὶς μνημοτεχνικὲς ὑποχρεώσεις τῆς παράδοσης– ἀπαρτίζεται ἀπὸ μιὰ

Παλαμᾶ καὶ τοῦ Johann Wolfgang von Goethe στὴ Γερμανία) οἱ αὐστηρὲς ἐπιδείξεις δεξιοτεχνίας δὲν ὑπῆρξαν «κύριο ἔργο».

μετώπη με δύο όμοιοκαταληκτικά πανομοιότυπα κι «ἀδιαίρετα» τετράστιχα, τις «ὀμόηχες στροφές» (προβ. *coblas unissonans*, ιτ. *stanze indivisibili*), γιὰ ποδίσματα, καὶ μιὰ προέκταση με δύο τερτσίνες ἀνεξάρτητων ὀμοιοκαταληκτικῶν σχημάτων πού συνδέονται ὅμως μεταξύ τους –συνήθως ἀλυσιδωτά (ιτ. *concatenazione*, *rima incatenata*, ἀγγλ. *interlaced rhyme*) με μιὰ ρίμα-κρίκο ἢ «κλειδί» (ιτ. *chiave*, *verso chiave*)–, γιὰ γυρίσματα. Τὰ ποδίσματα τῆς μετώπης ὀμοιοκαταληκτοῦν κατὰ παράδοση σταυρωτά (ιτ. *rima [in]crociata* ἢ *abbracciata* ἢ *chiusa*, ἀγγλ. *closed rhyme*) καὶ σπανιότερα πλεχτά (ιτ. *rima alterna* ἢ *alternata*, ἀγγλ. *open rhyme*) – δηλ. *αββα* (πού εἶναι ἡ καθιερωμένη στὰ τετράστιχα τοῦ ἰταλικοῦ σονέτου) καὶ *αβαβ* (πού εἶναι ἡ παραδοσιακὴ τοῦ τετράστιχου στοῦ ἀγγλικοῦ σονέτου). Ἡ ζευγαρωτὴ ὀμοιοκαταληξία (ιτ. *rima baciata* ἢ *accoppiata*, ἀγγλ. *coupler rhyme*) τοῦ καταληκτικοῦ δίστιχου (*aa*) παγιώνεται ἰδιαίτερα μετὰ τὴ γνωριμία τῆς λογοτεχνίας μας με τὸ ἀγγλικὸ μοντέλο – ὅποτε ἡ σεστίνα ὀμοιοκαταληκεῖ συνήθως ζευγαροπλεχτά με τρεῖς ρίμες (*αβαβγγ*), κάποτε ὅμως καὶ με δύο, καὶ σπανιότερα μ' ἐκείνες τῆς μετώπης. Τὸ ἀγγλικὸ πρότυπο (*αβαβ/γδγδ/εζεζ/ηη*) δίνει τὸ περιθώριο οἱ πέντε κατὰ μέσον ὄρο ὀμοιοκαταληξίες τοῦ ἰταλικοῦ σονέτου νὰ αὐξηθοῦν σὲ ἑφτά¹³ – κάτι πολύτιμο γιὰ γλῶσσες με περιορισμένες δυνατότητες ὀμοιοτέλετου. Οἱ συνηθέστεροι ὀμοιοκαταληκτικοὶ τύποι στὴ μετώπη εἶναι δέκα:

Ποδίσματα τῆς Μετώπης: Πίνακας Ὀμοιοκαταληξιῶν										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ΜΟΡΦΕΣ	Σταυρω- τὴ πανο- μοιότυπη	Σταυρω- τὴ με ἀντι- στροφή	Σταυρω- τὴ ἀνε- ξάρτητη	Πλεχτὴ πανομοι- ότυπη	Πλεχτὴ με ἀντι- στροφή	Πλεχτὴ ἀνεξάρ- τητη	Σταυρω- τὴ-πλε- χτὴ με ἴδιες ρί- μες	Πλεχτὴ- σταυρω- τὴ με ἴδιες ρί- μες	Σταυ- ρωτὴ- πλεχτὴ ἀνεξάρ- τητες	Πλεχτὴ- σταυρωτὴ ἀνεξάρ- τητες
Πρῶτο Πόδισμα	α	α	α	α	α	α	α	α	α	α
	β	β	β	β	β	β	β	β	β	β
	β	β	β	α	α	α	β	α	β	α
Δεύτερο Πόδισμα	α	β	γ	α	β	γ	α	α	γ	γ

¹³ Βλ. John FULLER, *The Sonnet* (L.: Methuen & Co Ltd <The Critical Idiom, 26>, 1972), σ. 15.

	β	α	δ	β	α	δ	β	β	δ	δ
	β	α	δ	α	β	γ	α	β	γ	δ
	α	β	γ	β	α	δ	β	α	δ	γ

Οί μορφές 1-3 είναι οι κλασικές του ιταλικού σονέτου. Κλασική του αγγλικού σονέτου είναι ή 6· οί 4 και 5 αποτελούν διστακτικές παραλλαγές της. Οί μικτές μορφές 7-10 ανήκουν στις «άπλερες».

Οί όμοιοκαταληκτικοί τύποι της έξαστιχης προέκτασης είναι πολύ περισσότεροι· ανάμεσά τους οί πιό αξιοσημείωτοι και διαδεδομένοι (με αλφαβητικά σύμβολα από τὸ γ κ.έξ., θεωρώντας ὅτι μετώπη τους είναι ή παραδοσιακή τῶν δύο όμοιοκαταληξιῶν α και β) είναι:

Γυρίσματα τῆς Προέκτασης: Πίνακας Όμοιοκαταληξιῶν														
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
ΜΟΡΦΕΣ	Πλε- χτή: ἐπα- να- λαμ- βα- νό- μενη τριά- δα	Πλε- χτή	Συμ- με- τρική μέ ἀ- ντι- στορ- φή	Ἐπα- να- λαμ- βανό- μενες πλε- χτές	Πλε- χτή (πα- ραλ- λα- γή)	Πλε- χτή (πα- ραλ- λα- γή)	Ζευ- γαρο- πλε- χτή (πα- ραλ- λα- γαλή)	Πλε- χτή (πα- ραλ- λα- γή)	Ζευ- γα- ρο- πλε- χτή μέ δι- μέ 2 ρίμες	Ζευ- γαρο- πλε- χτή μέ δι- στιχο μή 3 ρίμες ἀρχή	Ζευ- γα- ρο- πλε- χτή μέ 3 ρίμες	Ζευ- γαρο- πλε- χτή μέ 2 ρίμες καί τὸ δι- στιχο στό τέλος	Ζευ- γαρο- πλε- χτή μέ 3 ρίμες καί τὸ δι- στιχο στό τέλος	Ζευ- γαρο- πλε- χτή μέ 3 ρίμες (πα- ραλ- λαγή)
Πρώτο Γύρισμα	γ δ ε	γ δ ε	γ δ ε	γ δ γ	γ δ ε	γ δ ε	γ δ δ	γ δ γ	γ γ δ	γ γ δ	γ γ δ	γ δ γ	γ δ γ	γ δ δ
Δεύτερο Γύρισμα	γ δ ε	δ γ δ	ε δ γ	γ δ γ	δ ε γ	δ γ γ	δ γ ε	ε δ ε	γ δ δ	ε δ ε	ε γ δ	δ γ ε	δ ε ε	γ ε ε

Οί μορφές 1 (ιτ. rima replicata) και 2 (ιτ. rima alternata) είναι του κλασικού ιταλικού σονέτου, ενώ οί 3-8 αποτελούν παραλλαγές τους – σημειωτέες οί προτιμήσεις του Δάντη για τις 1, 3, 4, 7 και του Πετράρχη για τις 1, 5, 6, 7. Οί μορφές 9-11 είναι του σονέτου γαλλικού τύπου, και ειδικότερα εκείνου που εισηγήθηκε ὁ C. Marot («sonnet marotique»). Οί μορφές 12-14 (κυρίως ή 13) διαμορφώθηκαν υπό την ἐπιρροή του αγγλικού σονέτου. Τά σχήματα 8, 10, 11, 13 και 14 παρουσιάζουν όμοιοκαταληξίες «κλειδιά».

2.4. Εἶδη Σονέτων

Διπλασιασμένο σονέτο (ιτ. sonetto raddoppiato): Τύπος σονέτου πού συντίθεται ἀπὸ τέσσερα τετράστιχα καὶ τέσσερα τρίστιχα.

Ἐπωδικὸ σονέτο ἢ μὲ «πιστρόφι»¹⁴ (ιτ. sonetto ritornellato): Σονέτο πού συνοδεύεται ἀπὸ ἰσόμετρο δίστιχο μὲ ἰδιαίτερη (ζευγαρωτὴ) ὁμοιοκαταληξία.

Σονέτο μὲ οὐρά (ιτ. sonetto caudato ἢ con la coda, ἀγγλ. tailed sonnet): Στὸ κλασικὸ δεκατετράστιχο προστίθεται ἓνα ἢ περισσότερα τρίστιχα, πὸ ὁ πρῶτος τοὺς στίχος ὁμοιοκαταληκτεῖ μὲ τὸν τελευταῖο τοῦ σονέτου καὶ οἱ ἄλλοι δυὸ ἀναμεταξὺ τους.

Μικτὸ ἢ κοινὸ σονέτο (ιτ. sonetto misto ἢ comune): Τύπος πού δὲν τηρεῖ τὴν ἰσομετρία, ἀλλὰ στὴ θέση μερικῶν στίχων ἐμφανίζει μὲ κανονικότητα κάποιους διαφορετικούς. Αὐτὸ συμβαίνει ἀναπόφευκτα ὅταν συνδυάζονται «ἀρσενικὲς» μὲ «θηλυκὲς» ρίμες κ.τ.π., ἀλλὰ στὴν ἰταλικὴ παράδοση σημαίνει εἰδικὰ τὸ συνδυασμὸ ἐντεκασύλλαβων μὲ ἑφτασύλλαβους.

Ἐλασσον σονέτο (ιτ. sonetto minore): Αὐτὸ πού ἔχει πολὺ μικροὺς στίχους (ἀπὸ βσύλλαβους καὶ κάτω).

Δίγλωσσο σονέτο (ιτ. sonetto bilingue): Μερικοὶ στίχοι τοῦ εἶναι σὲ διαφορετικὴ γλώσσα.

Συνεχὲς σονέτο (ιτ. sonetto continuo, ἀγγλ. sonnet in two rhymes) ὀνομάζεται ἐκεῖνο πού χρησιμοποιεῖ τὴ μιὰ ὁμοιοκαταληξία τῆς ὀχτάβας τοῦ, ἢ καὶ τὶς δυὸ (γαλλ. bout-rimé), στὴ σεστίνα το.

Κύκλος ἢ ὀρμαθὸς σονέτων (ἀγγλ. cycle ἢ sequence of sonnets): Ἐνότητα σονέτων μὲ κοινὴ θεματικὴ – ὅπως τὰ *Ἀστροφίλος καὶ Στέλα* (*Astrophil and Stella*, 1591) τοῦ Ph. Sidney καὶ τὰ *Amoretti* (1595) τοῦ E. Spenser ἢ τὰ *Πορτογαλικά Σονέτα* (*Sonnets from the Portuguese*, 1850) τῆς E. Barrett Browning καὶ πλῆθος ἄλλα· κύκλος σονέτων εἶναι οἱ «Πατρίδες» τοῦ K. Παλαμᾶ.

¹⁴ Ὁ ὄρος εἶναι τοῦ ΒΟΥΤΙΕΡΙΑΗ, ὁ.π., σ. 275.

Άλυσος σονέτων ή σονέτα-στεφάνι ή

«κομπολό(γ)ι» (ιτ. corona, άγγλ. crown of sonnets): Ένότητα σονέτων (συνήθως από 12 ως 15) με κοινή θεματική, που συνδέονται και μορφικά με την επανάληψη του τελευταίου στίχου κάθε κομματιού ως πρώτου του έπομένου του. Τέτοιου τύπου είναι ό «Στέφανος» («La Corona») του John Donne· μιάν «Άλυσσον Δεκατετραστίχων» (με 12 κομμάτια) είχε δημοσιεύσει στα *Λυρικά Ποιήματα* του (1876) και ό Α. Μανούσος.

Σε άλλες λογοτεχνίες απαντούν και παραλλαγές των παραπάνω μορφών σονέτου,¹⁵ αλλά κι απ' αυτές στην έλληνική οί περισσότερες είναι σπάνιες. Στη σύγχρονη έποχή παρουσιάστηκαν και σονέτα με απόλυτες μορφικές έλευθερίες, στο μέτρο, στην όμοιοκαταληξία ή και στα δυό – που φτάνουν να υποκαθιστούν τους στίχους με σύμβολα ή σχέδια.¹⁶

2.5. Θεματική τής Σονετογραφίας

Τό ίδιο τό πνεύμα τής αυστηρότητας και ή πηγή γένεσης του σονέτου (ή Ιταλία του Δάντη και του Πετράρχη) επέβαλαν στο περιεχόμενό του έναν βαθύ ιδεαλισμό και τό πάθος του απρόσιτου, που κυριαρχεί στη σύλληψη τής «άγγελοποιημένης κυρᾶςτων λογισμών» («donna angelicata»), υπέρτατης ένσάρκωσης τής όμορφιάς και τής άρετής. Ό έρωτας, ως κινητήρια δύναμη τής φύσης και του πνεύματος (όπως φιλοσοφικά έγινε άντιληπτός πριν άκόμη από την Άναγέννηση), δεσπόζει θέμα κεντρικό σε όλες τις έποχές άκμης του σονέτου, από τή μεταρσιωμένη έξιδανίκευση ως τή σκανδαλώδη τολμηρότητα· ό κρυπτικός χαρακτήρας του μικροτεχνήματος, ή ύψηλή πυκνότητα όπου έξανάγκαζε με τήν έκταση

¹⁵ Π.χ.: τό διπλό σονέτο (ιτ. sonetto doppio), που έμφανίζει σε κάθε στροφή του έπιπλέον στίχους με κανονικότητα τό ένισχυμένο (ιτ. sonetto rinterzato), που είναι μιá παραλλαγή του διπλού· τό μετρικό (ιτ. sonetto metrico), που οί μισοί του στίχοι προέρχονται από έναν Λατίνο κλασικό· τό μισολόγιο (ιτ. sonetto semiletterato), που τους μισούς στίχους του ό ποιητής τους συνθέτει στα λατινικά· τό διαλογικό (ιτ. sonetto dialogato), που συντίθεται από διάλογο άνάμεσα σε δυό πρόσωπα, κ.ά. Σονέτα με ύποχρεωτικές ρίμες (ιτ. sonetti a rime obbligate), τέλος, έγραψε ό Δ. Σολωμός στην ιταλική (*Rime improvvisate*).

¹⁶ Ό FULLER, ό.π., σ. 49, τὰ άποκαλεί «μετα-σονέτα». Έκει και ως παράδειγμα τό έξης σονέτο από τή συλλογή ∈ του Jacques Roubaud (P. 1967): «○●○/○●○/○●○/○●○».

καὶ τὴ νομοθεσία του, μὲ τὴν ἴδια τὴν ἀποστολὴ καὶ τὴν παράδοσή του, ἐπέτρεπαν κάθε εἶδους χειρισμό. Ὁ συμβολισμὸς εἶναι λοιπὸν οὐσία σύμφυτη μὲ τὴ συγκεκριμένη μορφή, καὶ δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐντυπωσιάζει τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ σονέτο μέσα στὰ ἔργα τῶν συμβολιστῶν βρῆκε τὴν τελευταία μεγάλη του στιγμὴ – πράγμα ποῦ ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ ἑλληνικὰ δεδομένα. Δὲν ὑπάρχει θέμα ποῦ νὰ μὴν ἔγινε ἀντικείμενο διαπραγματεύσεως σὲ κάποιο σονέτο – ἀλλὰ οἱ ἀρχὲς ποῦ ἤδη ἐκτέθηκαν καθορίζουν τὰ ὅρια τῆς ἀξίας καὶ τῆς ἐμβέλειάς του, ἀνάλογα μὲ τὴν περίπτωσι. Ὁ Κ. Μητσάκης κατένειμε¹⁷ τὰ ἑλληνικὰ σονέτα ὡς πρὸς τὴ θεματολογία τους στὶς ἀκόλουθες δώδεκα κατηγορίες:

1. *Ἐρωτικά*: ἡ πολυπληθέστερη κατηγορία.
2. *Ἡθογραφικὰ καὶ Βουκολικὰ*.
3. *Θρησκευτικὰ*: μὲ ἀναφορὰ σὲ ἱερὰ πρόσωπα ἢ ἑορτές.
4. *Ἱστορικὰ*: μὲ ἀναφορὰ εἰδικότερα (4.1) σὲ ἱστορικὰ γεγονότα, (4.2) σὲ ἱστορικὰ πρόσωπα, (4.3) σὲ πνευματικούς δημιουργούς καὶ (4.4) σὲ μνημεῖα ἢ ἔργα τέχνης.
5. *Κοινωνικά*: γιὰ καταστάσεις ἢ χαρακτηριστὲς τῆς καθημερινῆς ζωῆς.
6. *Λυρικὰ ἢ Στοχαστικὰ*: περιγραφικὰ μιᾶς ἐσωτερικῆς διάθεσης.
7. *Μυθολογικά*: μὲ ἀναφορὰ εἰδικότερα στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μυθολογία.
8. *Πατριωτικὰ*: ἐμπνευσμένα ἀπὸ ἀνάλογα αἰσθήματα.
9. *Σατιρικὰ*: γιὰ καταστάσεις, πρόσωπα καὶ πράγματα.
10. *Γιὰ τὸ Γλωσσικὸ Ζήτημα*: ὀλιγάριθμα σονέτα τῆς μαχόμενης περιόδου τοῦ Δημοτικισμοῦ.
11. *Ἄτιτλα*: γιὰ τὴν ἀκρίβεια μὲ τὸν προσδιορισμὸ τοῦ εἶδους στὸν τίτλο τους (ἐνότητα ποῦ κατὰ μεγάλο μέρος μπορεῖ νὰ μοιραστεῖ στὶς ὑπόλοιπες).
12. *Γιὰ τὸ Σονέτο (Ποιητολογικά)*: 4 σονέτα μὲ θέμα τους τὴν τέχνη τοῦ σονέτου.¹⁸

¹⁷ Κάρολος ΜΗΤΣΑΚΗΣ, «Ἡ Θεματολογία τοῦ Ἑλληνικοῦ Σονέτου»: *Ἀνακύκλιση*, ἀρ. 14 (Μάρτιος-Απρίλιος 1988), σσ. 17-19 – IDEM, *Τοῦ Κύκλου τὰ Γυρίσματα: Ἐπτὰ Μελετήματα γιὰ τὴ Νεοελληνικὴ Φιλολογία* (Ἀθ.: ἐκδ. Πατάκη, 1991), σσ. 24-33.

¹⁸ Τέτοια σονέτα δὲ σπανίζουν καὶ στὶς ἄλλες λογοτεχνίες, ἀρχὴ κἀνοντας ἀπὸ τὸ δεκαεπτάστιχο μὲ τίς ὁδηγίες γιὰ τὴ σύνθεσι σονέτων τοῦ Pieraccio di Maffeo Tedaldi

3. Ερωτήματα-Άξονες

1. Ποιά από τὰ σονέτα τῆς σχολικῆς καὶ τῆς πρόσθετης ἀνθολόγησῆς φαίνεται νὰ ταιριάζουν στὸν «ἀγγλικὸ τύπο» τοῦ εἴδους;
2. Ποιά ἰδιαίτερα εἶδη σονέτων ἀναγνωρίζετε ἀνάμεσα στὰ προσφερόμενα ἀπὸ τὴ σχολικὴ καὶ τὴν πρόσθετη ἀνθολόγησῆ;
3. Νὰ κατανείμετε τὰ σονέτα τῆς σχολικῆς καὶ τῆς πρόσθετης ἀνθολόγησῆς σὲ ομάδες ἀνάλογα μὲ τὰ ὁμοιοκαταληκτικὰ σχήματα τῶν ποδισμάτων τους.
4. Νὰ κατανείμετε τὰ σονέτα τῆς σχολικῆς καὶ τῆς πρόσθετης ἀνθολόγησῆς σὲ ομάδες ἀνάλογα μὲ τὰ ὁμοιοκαταληκτικὰ σχήματα τῶν γυρισμάτων τους.
5. Ποιά ἀπὸ τὰ σονέτα τῆς σχολικῆς καὶ τῆς πρόσθετης ἀνθολόγησῆς παρουσιάζουν τὴν πιὸ πλούσια ρίμα; Συγκεντρῶστε μερικὲς πλούσιες ὁμοιοκαταληξίες σημειώνοντας καὶ ποῦ ἢ χρῆση τους ἀναδεικνύει τὸ περιεχόμενο.
6. Ποιά ἀπὸ τὰ θέματα τῶν σονέτων τῆς σχολικῆς καὶ τῆς πρόσθετης ἀνθολόγησῆς παρουσιάζουν μεγαλύτερη ἀντοχὴ στὸ χρόνο καὶ ποιά εἶναι συνδεδεμένα ἄρρηκτα μὲ τὴν ἐποχὴ τους; Πῶς ἐξηγεῖτε αὐτὲς τὶς συμπτώσεις;
7. Νὰ ἐπισημάνετε ἀπὸ τὰ σονέτα τῆς σχολικῆς καὶ τῆς πρόσθετης ἀνθολόγησῆς ἐκεῖνα ποὺ γιὰ τὴν κορύφωση τοῦ θέματος ἀφιερώνουν (1) τὸ καταληκτικὸ τους δίστιχο καὶ (2) τὴ δεύτερη τερτσίνα τους. Ποιά σὰς φαίνονται πιὸ ἄρτια καὶ ἱκανοποιητικὰ ἀπὸ αἰσθητικὴ ἀποψη;
8. Νὰ ἐπισημάνετε ἀπὸ τὰ σονέτα τῆς σχολικῆς καὶ τῆς πρόσθετης ἀνθολόγησῆς κάποια ποὺ νὰ κορυφώνουν χαρακτηριστικὰ τὸ μῆνυμά τους στὸν τελευταῖο στίχο. Ποιὸ συγκινησιακὸ ἀποτέλεσμα παράγεται;

(14. αὶ.) – πβ. W. Th. ELWERT, *Versificazione italiana, dalle origini ai giorni nostri* (Firenze: Felice Le Monnier <Bibliotechina del Saggiatore, 36>, 21973), σσ. 127-28.

9. Γιατί πιστεύετε πώς οί άνθρωποι προπάντων στίς καλλιτεχνικές αναζητήσεις τους, προσηλώνονται σέ μορφές;

10. Διαφορές στην έπιλογή και τή διαπραγμάτευση του θέματος μεταξύ αφενός τών σονέτων 8 και 9 (Μποντλέρ και Ρεμπό) τής πρόσθετης ανθολόγησης και αφετέρου τών 1-5 και 7. Σέ ποιά ύστερότερα συναντᾶμε ἕνα κλίμα παρόμοιο μέ τών 8 και 9, και πού τὸ ἀποδίδετε;

ΚΕΙΜΕΝΑ ΠΟΥ ΑΝΘΟΛΟΓΟΥΝΤΑΙ ΣΤΑ ΣΧΟΛΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Ἡ παρούσα, ὅπως και κάθε ἄλλη πρόσθετη ανθολόγηση, προϋποθέτει ὡς βάση και ἀφετηρία τήν έπιλογή πού προσφέρεται ἀπό τὰ διδακτικά έγχειρίδια Γυμνασίου και Λυκείου: [1] ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΔΡΟΣΙΝΗΣ, «Έσπερινός» (ΚΝΛ Α΄ Γυμνασίου, σ. 48) ❧ [2] ΛΟΡΕΝΤΖΟΣ ΜΑΒΙΛΗΣ, «Καλλιπάτειρα» (ΚΝΛ Α΄ Γυμνασίου, σ. 277) ❧ [3] ΙΔΕΜ, «Excelsior» (ΚΝΛ Β΄ Γυμνασίου, σσ. 100-101) ❧ [4] ΙΔΕΜ, «Πατρίδα» (ΚΝΛ Β΄ Γυμνασίου, σ. 191) ❧ [5] ΙΔΕΜ, «Αφιέρωση» (ΚΝΛ Γ΄ Γυμνασίου, σσ. 131-32) ❧ [6] ΙΔΕΜ, «Λήθη» (ΚΝΛ Β΄ Λυκείου, σ. 60) ❧ [7] ΙΔΕΜ, «Μούχρωμα» (ΚΝΛ Β΄ Λυκείου, σ. 61) ❧ [8] ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ, «[Μεσολόγγι]» [«Πατρίδες», 2] (ΚΝΛ Γ΄ Γυμνασίου, σ. 152) ❧ [9] ΙΔΕΜ, «[Σάν τών Φαιάκων τὸ καράβι...]» [«Πατρίδες», 9] (ΚΝΛ Γ΄ Λυκείου, σσ. 20-21) ❧ [10] ΙΔΕΜ, «[Πατρίδες! Άέρασ, γῆ...]» [«Πατρίδες», 12] (ΚΝΛ Γ΄ Λυκείου, σ. 22) ❧ [11] ΙΔΕΜ, «Άγορά» (ΚΝΛ Γ΄ Λυκείου, σ. 23) ❧ [12] ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ, «Στόν Ακροκόρινθο» (ΚΝΛ Γ΄ Γυμνασίου, σ. 159) ❧ [13] ΙΔΕΜ, «Τρεχαντήρα» (ΚΝΛ Γ΄ Γυμνασίου, σσ. 162-63) ❧ [14] ΙΩΑΝΝΗΣ ΓΡΥΠΑΡΗΣ, «Τὸ Μελέτιμ» [ἀπό τούς Σκαρβαίους] (ΚΝΛ Γ΄ Γυμνασίου, σσ. 167-68) ❧ [15] ΚΩΣΤΑΣ ΟΥΡΑΝΗΣ, «[Νοσταλγίες]» (ΚΝΛ Γ΄ Γυμνασίου, σ. 272) ❧ [16] ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ τών Κυπριώτικων Έρωτικῶν Τραγουδιῶν, «[Πάγω...]» (ΚΝΛ Α΄ Λυκείου, σ. 56) ❧ [17] ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΤΡΩΙΛΟΣ, Βασιλεύς ὁ Ροδολίνος, «Χορικό τής Γ΄ Πράξης» (ΚΝΛ Α΄ Λυκείου, σσ. 62-63) ❧ [18] ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ ΚΟΛΟΜΠΗΣ, «Εἰς τήν Μετάστασιν τής ΠΑΝΑΓΝΟΥ» [ἀπό τὰ Άνθη Εὐλαβείας] (ΚΝΛ Α΄ Λυκείου, σσ. 109-10) ❧ [19] ΙΑΚΩΒΟΣ ΠΟΥΛΛΑΣ, «Έρασιτέχνης» (ΚΝΛ Β΄ Λυκείου, σ. 49) ❧ [20] ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΜΑΡΚΟΡΑΣ, «Πατρική Εὐτυχία» (ΚΝΛ Β΄ Λυκείου, σ. 53) ❧ [21] ΑΝΔΡΕΑΣ ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΣ, «Προβόδιμα» (ΚΝΛ Β΄ Λυκείου, σ. 55) ❧ [22] Κ.Γ. ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ, «[Εἴμαστε κάτι...]» (ΚΝΛ Γ΄ Λυκείου, σσ. 37-38) ❧ [23] ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ ΠΕΤΡΑΡΧΗΣ [FRANCESCO PETRARCA] «Σονέτο» [Canzoniere CLIX («In qual parte del ciel»)] (μτφρ. Μαρίνος Σιγούρος, ΚΝΛ Α΄ Λυκείου, σσ. 477-78).

Commented [U1]: Τις προσθήκες με μολύβι στη σελ. 12 του τυπωμένου τις ενέταξα στο Βιβλιογραφικό Σημείωμα της τελευταίας σελίδας του τυπωμένου (με ορθογραφική σειρά).

ΣΟΝΕΤΟ: ΠΡΟΣΘΕΤΗ ΑΝΘΟΛΟΓΗΣΗ

1α΄

Δάντης

(Dante [Alighieri], 1265-1321)

Le Rime (Στιχουργήματα), LII

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento,
e messi in un vassel ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio,
sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.

E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:
e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi.

1β΄

ΣΤΟΝ ΓΚΟΥΪΝΤΟ ΚΑΒΑΛΚΑΝΤΙ

Θά 'θελα, Γκουίντο, ἐσὺ κι ἐγὼ κ' ὁ Λάππος,
ἀπὸ γητεῖα παρμένονι, νὰ βρεθοῦμε
σ' ἓνα καράβι πὺν νὰ πλέει στὸ λάμπρος
τοῦ πέλαου, μ' ὅποιο ἀγέρι, ὅπου ποθοῦμε,

πού ἐκεῖ φουρτούνα κι ἄγρια μπόρα σάμπως
νά μὴ μᾶς κάνει πιά νὰ ἐμποδιστοῦμε,
κι ἀκόμα, ζώντας πάντα στὸ ἴδιο θάμπως,
νά ἴμαστε ἀντάμα ὀλοένα νὰ ζητοῦμε.

Ἡ Μόνα Βάννα, ἡ Μόνα Λάτζια, ἀκόμη
κι αὐτὴ πού ἀκούει στὸν ἀριθμὸ τριάντα
νά ῥθει ἀπ' τὸν μάγο τὸν καλὸ κοντά μας

καὶ πιά γι' ἀγάπη νὰ μιᾶμε πάντα,
κι εὐτυχισμένη νὰ ἴναι τους ἡ γνώμη
καθώς, πιστεύω, θά ἴναι κι ἡ δικιά μας.

Μτφρ. Νίκος Σημηριώτης

2α'

Πετράρχης

(Francesco Petrarca, 1303-1374)

Canzoniere (Λυρική Συναγωγή), CCCX

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

et cantar augelletti, et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

2β'

Σονέττο CCLXIX (= CCCX)

Γυρίζει ὁ Ζέφυρος καὶ τὸν καλὸν καιρὸν ἀρχίζει.
Τ' ἄνθη, τὰ χόρτα: τὴ γλυκεῖα φαμίλια νὰ ὀδηγήη,
Κ' ἡ Φιλομήλα μοίρεται, κ' ἡ Πρόκνη κελαϊδάει,
Κι' ἀσπρολογάει ἡ Ἄνοιξη καὶ ροδοκοκκινίζει.

Γελᾶνε οἱ κάμποι, κι' ὁ οὐρανὸς καὶ πάλι καθαρίζει,
Χαίρεται ὁ Δίας τὴν κόρη του τώρα νὰ τὴν κοιτάη,
Τὸ ἀγέρι, τὸ νερὸ καὶ ἡ γῆ μὲ ἀγάπη ξεχειλάει,
Καὶ κάθε πλάσμα σύμβουλο τὸν Ἔρωτα γνωρίζει.

Ὅμως γιὰ τὸν ἄμοιρο, τὰ πιὸ βαρειά γυρίζουν
Τὰ βογκητά, πὸ ἀπ' τῆς καρδιᾶς τὰ τριςβαθα μοῦ βγάζει
Αὐτή, πὸ τὰ κλειδιά της πιά στὸν οὐρανὸ ἐξουσιάζει.

Κι' ἂν κελαιδοῦνε τὰ πουλιά, κι' ἂν οἱ πλαγιές ἀνθίζουν,
Κι' ὠραίων κυράδων κ' ἔντιμων τρόποι τερπνοὶ περίσσια,
Ὅλα γιὰ μένα εἶναι ἔρημιὰ κι' ἄγρια θεοιά, λογίσια.

Μτφρ. Γεράσιμος Σπαταλάς

3α'
Οὐίλιαμ Σέκσπιω
(William Shakespe[a]re, 1564-1616)

Sonnets, 116

Let me not to the marriage of true mindes
Admit impediments. Love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove.
O no, it is an ever-fixèd mark
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wand`ring bark,
Whose worth`'s unknown, although his height be taken.
Love`s not time`s fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle`s compass come.
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out ev`n to the edge of doom.
If this be error and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved.

3β'
Τὰ Σονέτα, 116

Κανένα ἐμπόδιο νὰ ἐνωθοῦν πιστὲς καρδιές
δὲν παραδέχομαι· δὲν εἶν' ἀγάπη αὐτὴ
ποὺ ἀλλάζει μὲ τῆς τύχης ὅλες τὶς στροφές
καὶ μὲ τὸ κάθε σκούνημα παραστρατεῖ.

Ὅχι, εἶν' ἕνα σημάδι αἰώνια σταθερὸ
ποὺ ἀπαρασάλευτο τὶς μπόρες ἀντικρίζει·

τοῦ ναύτη τὸ ἄστρο, ποῦ κι ἂν ἔχει μετρημὸ
πόσο μακριά 'ναι, δὲ μετριέται πόσο ἀξίζει.

Δὲν εἶν' ἡ ἀγάπη ροδομάγουλα καὶ χεῖλια,
μπαίγνιο γιὰ τὸ κυρτὸ δρεπάνι τοῦ καιροῦ,
ἡ ἀγάπη δὲν πηγαίνει μὲ ὄρες καὶ μὲ μίλια,
γιατὶ θὰ βρεῖ τὴν ἄκρη πάντα καὶ παντοῦ.

Ἄν εἶναι πλάνη αὐτὸ μ' ἀπόδειξην ἐμέ,
οὔτ' ἔγραψα, οὔτε ἀγάπησε ἄνθρωπος ποτέ.

Μτφρ. Βασίλης Ρώτας

Μιχαήλ Ἀγγελος
(Michelangelo Buonaroti], 1475-1564)

Σονέτο 56

Στὸν Τζιόρτζιο Βαζάρι

Μὲ παλιόβαρκα μέσ' ἀπ' ἄγρια τρικυμία
ὁ δρόμος τῆς ζωῆς μου νά πού τώρα φτάνει
ἐκεῖ ὅπου πάει νὰ δώσει στὸ κοινὸ λιμάνι,
λόγο γιὰ κάθε καλὴ πράξη κι ἀνομία.

Ἔτσι λοιπὸν ἡ ξελογιάστρα φαντασία,
πού εἶδωλο καὶ μονάρχη εἶχε τὴν τέχνη κάνει,
βλέπω καλὰ πόσο χωμένη ἦταν στὴν πλάνη·
καὶ πλάνη εἶν' ὅποια ἐδῶ τοῦ ἀνθρώπου ἐπιθυμία.

Ὁ νοῦς μου, πού ἦταν πρὶν χαρὰ του ὁ ξεπεσμός μου,
τί κάνει τώρα ἀφοῦ δυὸ θάνατοι εἶν' ἐμπρός μου;
σίγουρος ὁ ἕνας κι ἀπ' τὸν ἄλλο δὲ γλυτώνω.

Δὲν ἀναπαύουν πιά πινέλο οὐδὲ σμιλάρι
τὴ δοσμένη ψυχὴ στὴ θεία ἀγάπη μόνο,
πού ἄνοιξ' τὰ χέρια στὸ σταυρὸ γιὰ νὰ μᾶς πάρει.

Μτφρ. Γ.Ν. Πολίτης

Πάουλ Φλέμινγκ
(Paul Fleming, 1609-1640)

ΕΠΙΤΥΜΒΙΟ ΤΟΥ ΚΥΡ ΠΑΥΛΟΥ ΦΛΕΜΙΝΓΚ
ΔΙΔΑΚΤΟΡΑ ΤΗΣ ΙΑΤΡΙΚΗΣ
ΟΠΩΣ ΤΟ ΕΓΡΑΨΕ Ο ΙΔΙΟΣ ΣΤΟ ΑΜΒΟΥΡΓΟ
ΣΤΙΣ 28 ΤΟΥ ΜΑΡΤΗ ΤΟΥ 1640.
ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΝΕΚΡΙΚΗ ΚΛΙΝΗ ΤΟΥ ΤΡΕΙΣ ΜΕΡΕΣ
ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΑΚΑΡΙΑ ΑΠΟΔΗΜΙΑ ΤΟΥ

Ἦμουν σὲ τέχνη καὶ σὲ βιὸς μέγας καὶ πλούσιος,
ὁ προσφιλὴς τῆς Τύχης γιός, καὶ τιμημένος
ἀπ' τοὺς γονέους μου: ἐλεύθερος, ἐννοῶ. Μποροῦσα
νὰ ζῶ μ' αὐτάρκεια, κ' ἦμουν πρῶτος στὸ τραγούδι.

Γνωστὸς γιὰ τὰ ταξίδια μου, ἀκούραστος, νέος,
ἄγρυπνος, ξέγνοιαστος. Θὰ μιλοῦνε γιὰ μένα,
ὥσπου ἢ στερνὴ φωτιὰ θ' ἀφανίση τὰ πάντα.
Γι' αὐτό, Μοῦσες Γερμανικές, εὐχαριστῶ σας.

Σχωρέστε με, τὸ ἀξίζω, Θεέ, πατέρα, φίλοι,
ἀγαπημένη. Σᾶς καληνύχτισα καὶ φεύγω
πρόθυμα. Ἄλλωστε, ὅλα ἐγίναν νὰ πεθάνουν.

Τοῦ Θανάτου ὅ,τι μείνει, τὸ δίνει τοῦ ἐχθροῦ του.
Γιατί ἔτσι γνοιόστηκα νὰ φύγω; Μὰ πιὸ λίγο
δὲ μοῦ ἔταν τίποτα, ἀπ' ὅσο ἡ ζωὴ μου ἢ ἴδια.

Μτφρ. Ἄρης Δικταῖος

Ράινερ Μαρία Ρίλκε
(Rainer Maria Rilke, 1875-1962)

ΛΗΔΑ

Μές στην άμηχανία του πιάνοντάς τον,
σχεδόν φοβήθηκε έτσι ώραϊο νὰ βρεῖ τὸν κύκνο·
καί, καταταραγμένος, νὰ χαθεῖ μέσα του, ἀφέθη.
Μὰ ὁ δόλος του τὸν ἔσπρωχνε σὲ δράση κιόλας

πρὶν καλὰ ἀκόμη ἀναμετρήσει τὶς αἰσθήσεις
ἀδοκίμαστης ὑπαρξῆς. Κ' ἡ Ἀνοιγμένη, κιόλας
ἀναγνώριζε τὸν Ἐρχόμενο ἐν κύκνῳ κ' ἤδη
γνώριζε: τὴν ἰκέτευε γιὰ κάτι πού, ὅπως ἦταν

ταραγμένη μές στὴν ἀντίστασή της, δὲ δυνατόταν
νὰ κρύψει πιά. Χαμήλωσε, κ' ἐνῶ γινόταν ὄλος
λαιμός, μέσα ἀπὸ τ' ὀλοένα πιὸ ἀσθενικὸ χέρι,

μπήκεν ὁ Θεὸς μές στὴν Ἀγαπημένη. Τότε μόνο
αἰστάνθηκε τὸ φτέρωμά του εὐτυχισμένος
καί, στὸν κόλπο της, ἀληθινὸς ἔγινε κύκνος.

Μτφρ. Ἄρης Δικταῖος

7α'

Ἐλίζαμπεθ Μπάρετ Μπρόουνινγκ
(Elizabeth Barrett Browning, 1806-1861)

Sonnets from the Portuguese
(Πορτογαλικά Σονέτα)

If thou must love me, let it be for nought
Except for love's sake only. Do not say
"I love her for her smile, her look, her way
Of speaking gently, for a trick of thought
That falls in well with mine, and certès brought
A sense of pleasant ease on such a day".
For these things in themselves, Belovèd, may
Be changed, or change for thee, – and love, so wrought,
May be unwrought so. Neither love me for
Thine own dear pity's wiping my cheeks dry:
A creature might forget to weep, who bore
Thy comfort long, and lose thy love thereby!
But love me for love's sake, that evermore
Thou mayst love on, through love's eternity.

7β'

ΑΝ Μ' ΑΓΑΠΑΣ ΑΛΗΘΕΙΑ...

Ἄν μ' ἀγαπᾷς ἀλήθεια, ἄς εἶναι γιὰ τὴν ἴδια
Τὴν ἀγάπη. Μὴ λές: «Τὴν ἀγαπῶ.
Γιὰ τὸ χαμόγελο – γιὰ τὴ ματιά της – τὸ γλυκό
Της μίλημα – καὶ γιὰ τῆς σκέψης τὰ παιχνίδια
Ποῦ εἶναι μὲ τὴ δική μου ταιριασμένη
Καὶ μέρες φέρνει μου εὐτυχίας τρυφερῆς».

Αγαπημένε, ἴσως αὐτὰ ν' ἀλλάξουν, ἴσως νὰ τὰ βρεῖς
Ἐσὺ ἀλλαγμένα, καὶ μὴ ἀγάπη ἔτσι πλεγμένη
Εὐκόλα λύνεται. Μὴ μ' ἀγαπᾶς γιὰ τὴ συμπῶνια
Τὴν ἀκριβὴ σου, πὸν τὰ δάκρυά μου σταματᾶ
Μπορεῖ κανεὶς, στήριγμα ἂν σ' ἔχει, νὰ ξεχάσει
Τὸ κλάμα, κι ἔτσι τὴν ἀγάπη σου νὰ χάσει.
Γιὰ τὴν ἀγάπη μόνο ἀγάπα με· τότε σωστὰ
Θὰ μ' ἀγαπᾶς, παντοτινά, μὲ μιὰν ἀγάπη αἰώνια.

Μτφρ. Λίνα Βλάχου

8α΄

Σάσα Μποντλέρ
(Charles Baudelaire, 1821-1867)

Les Fleurs du Mal
(*Τὰ Ἄνθη τοῦ Κακοῦ*), XL

SEMPER EADEM

D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange
Montant comme la mer sur le roc noir et nu?»
– Quand notre cœur a fait une foie sa vendange,
Vivre est un mal. C'est un secret de tous connu,

Une douleur très-simple et non mystérieuse,
Et, comme votre joie, éclatante pour tous.
Cessez donc de chercher, ô belle curieuse!
Et, bien que votre voix soit douce, taisez-vous!

Taisez-vous, ignorante! âme toujours ravie!
Bouche au rire enfantin! Plus encor que la Vie,
La Mort nous tient souvent par des liens subtils.

Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge,
Plonger dans vos beaux yeux comme dans un beau songe
Et sommeiller longtemps à l'ombre de vos cils!

8β΄

Semper Eadem

«Ποῦθε ἡ ἀλλιώτικη, ἔλεγε, ἡ θλίψη αὐτὴ σὲ πιάνει,

πού λούζει σάν τή θάλασσα τὸ βράχο τὸ γυμνό;»
– Ἄμα ἡ καρδιά μας μιὰ φορὰ τὸ τρύγημά της κάνει,
νὰ ζεῖ κανεὶς εἶν' ἄσκημο! τὸ ξέρουν ὅλοι αὐτό·

εἶν' ἓνας πόνος ἄστερος, δὲν εἶναι κρύφιος! ἔλα!
σάν τή δική σου τή χαρά, φαίνεται στή στιγμή.
Πάψε λοιπὸν νὰ μὲ ρωτᾶς, περιέργη κοπέλα,
κι ἂν κ' ἡ φωνή σου εἶναι γλυκιά, σώπαινε, ὠραία μου ἐσύ.

Σώπαινε, ἀνίδεη ψυχὴ, μ' ὅλα ξετρελαμένη!
στόμα μὲ γέλιο παιδικό! Οἱ ἀνθρώποι εἶναι δεμένοι
πιότερο μὲ τὸ Θάνατο παρὰ μὲ τὴ Ζωή.

Ἄσ' τὴν καρδιά σου, ἄσ' τὴνα στὸ ψέμα νὰ μεθύσει!
στοῦ ὠραίου ματιοῦ σου τ' ὄνειρο τ' ὠραῖο ν' ἀρμενίσει,
καὶ στῶν βλεφάρων σου τὴ σκιά πολὺ νὰ κοιμηθεῖ!

Μτφρ. Γιώργης Σημηριώτης

9α'

Ἀρθουῶρος Ρεμπό
(Arthur Rimbaud, 1854-1891)

Le dormeur du val

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

9β'

Ὁ ύπναρὰς τῆς ρεματιᾶς

Εἶναι μιὰ τρύπα χλωρασιᾶς ὅπου ἓνα ρυάκι ψάλλει
Στὰ χόρτα μπλέκοντας τρελλὰ κουρέλια ἀσημωμένα
Καὶ λάμπει ἀπ' τὸ περήφανο βουνό του πέρα ὁ ἥλιος
Εἶναι μιὰ ρεματιὰ μικρὴ ποὺ ἀφρίζει ἀπ' τὶς ἀχτίδες.

Ένας στρατιώτης μ' άνοιχτό στόμα, γυμνό κεφάλι
Καί με τὸ σβέροκο στὸ νωπὸ τὸν κάρδαμο χωμένο
Κοιμᾶται κ' εἶναι ξαπλωτὸς στὴ χλόη κάτω ἀπ' τὰ νέφη,
Ωχρός, σὲ κλίνη πράσινη ὅπου χρυσόφοιος βρέχει.

Μὲ τὰ ποδάρια στὰ πλατιά σπαθόχορτα κοιμᾶται
Κάνει ἕναν ὕπνο ὡς ἄρρωστο παιδί χαμογελώντας,
Φύση, νανούριζέ τονε θερμὰ πολὺ. Κρυώνει.

Δὲ φέρνουν στὰ ρουθούνια του τρεμούλιασμα τὰ μύρα.
Κοιμᾶται μετὸ χέρι του στὸ στήθος μὲς στὸν ἥλιο,
Ατάραχος. Καί στὸ δεξι πλευρό του ἔχει δυὸ τρύπες.

Μτφρ. Γιώργος Κοτζιούλας

Ανώνυμος Ποιητής
Ερωτικά Ποιήματα σὲ Κυπριακὴ Διάλεκτο (16. αἰώνας)

10

Ἄρ. 15

Quando io uegio dal ciel scender l'aurora
μὲ τὰ μαλλιά της τόσον γλαμπρισμένα,
ὁ πόθος νιώννει τὰ λαμπρά 'ς ἐμένα
καὶ λέγω· «ἢ θεΐσά μου ὦδέ 'ναι τώρα».

O felice Titon, tu sai ben l'ora
τὸ βίος σου νὰ τὸ φέρης πρὸς ἐσέναν
κ' ἐγὼ ἂν θελήσω νὰ τὸ δῶ, ἀγιμένα!
χρειά 'ναι νὰ δώσω τέλος εἰς τὴν ὥρα[v].

I vostri dipartir non son si duri
διατὶ 'ς ἐσέν τὴν νύχταν κάμνει στρέμμα
κὶ ἀρέσκουν τ'ἄσπρα σου μαλλιά 'ς αὐτόν της.

Le mie notti fa triste li giorni scuri
'κείνη πού πήρεν ἀπὸ μὲν τὸ πνεῦμα
κ' ἐγὼ τὰ δόλια πάθη 'πὸ ξαυτόν της.

11

Ἄρ. 18

Ξεύρεις γιατί 'ν' ὁ πόθος φτερωμένος
καὶ μὲ τὰ πλουμιστὰ φτερὰ γυρίζει;
γιατὶ κανένας π' ἀγαπᾶ σιγίζει
οὐδὲ ποτὲ ὁ νοῦς του σιγισμένος.

Ξεύρεις γιά τίνα ἴσου τυφλωμένος;
γιατί κανένας πού ποθεῖ βιγλίζει
πού πᾶ μμά, γοιόν τυφλόν πού δέν γαγίζει,
χτυπᾶ κι ἐδά κι ἐκειά σγιάν πελλιασμένος.

Ξεύρεις γιατί ἐν γυμνός; Γιατί χοχλάζουν
μέ στό κουφάριν ὅλοι πού ποθοῦσιν
κι ἀξάφτουν ὅσ' εἶν' νά ἴν' στήν δούλεψήν του.

Δοξιότην ξεύρεις γιάντα τόν λαλοῦσιν;
Γιατί πληγώννει ἴπιδ μακρὰ τὸ δεῖν του
τοὺς ἀγαποῦν καὶ κάμνει τους καὶ βάζουν.

Μωρὸν παιδὶν τὸ φτιάζουν,
γοιόν τὸν θωρεῖς ἐδά ζωγραφισμένον,
γιατ' οἱ ποθοῦν ἔχουν τὸν νοῦν χαμένον.

Λαυρέντιος Βενέριος Κρητικός
(*Άνθη Εὐλαβείας*, 1708)

Εἰς ἕναν ἄμουσον, ὁποῦ ἐλόγιαζε νὰ ψάλλη εὐμορφα
Ἀσμάτιον ἑνδεκασύλλαβον

Ἦ μελωδία φωνῆς· ὦ πῶς βαβίζει
ὁ λάρυγγας καλά· πῶς μολιβώνει
κ' ἐρεύγεται φωνήν, ὦ νὰ ζῆς, σώνει
κάποιας φοραῖς κι' ὁ κύκνος κορακίζει.

Κύκνος εἶσαι καὶ σύ, μὰ σ' ἐξορίαν
ὁπότεν ψαλμωδῆς, πέμπεις ἀνθρώπους,
ἄμε, νὰ ζῆς, μακράν, ἄλλαξαι τόπους.
Οἱ κύκνοι κατοικοῦν τὴν ἐρημίαν.

Τούτων καὶ τὴν φωνὴν μόν' οἱ ψαράδες
ἀκούουσι συχνά, μὰ σὺ τὴν Χώραν
ἀδελφέ μ' ἐρημώνεις πᾶσαν ὥραν.

Πάντα θνήσκει τινὰς λέγουν οἱ γρηάδες
Ἄν ψάλλ' εἰς γειτονιὰν νυκτὸς ὁ κόραξ
μ' ἂν σὺ ψάλλης, ψοφᾷ ὁ νυκτοκόραξ.

ΣΟΝΕΤΑ ΕΙΣ ΒΕΝΕΤΙΑΝ

*Μήτ' εἶην πτολιπόρθης
μήτ' οὖν αὐτὸς ἀλοῦς ὑπ' ἄλλων βίον κατίδοιμι
ΑΙΣΧΥΛΟΣ*

Ραγδαῖαι καταπίπτουν αἰ ρανίδες
τοῦ ὄμβρου, κ' αἰ ἀκτῖνες κεκρυμμένα
μὲ λέγουν: εἰς τὸ πλοῖον μέσα μένε,
μὴ ἔξω ἀποβῆς· ὄ,τ' εἶδες, εἶδες.

Ἄν ἡδονῶν εὐπτέρυγοι ἐλπίδες
σὲ ἔφεραν, ἀπόθεσέ τας, ξένε.
Ἴδού, ὡς τώρα δακρυοβρεγμένα
αἰ τῶν σεμνῶν κτιρίων κορωνίδες

θρηγοῦν, οὕτω θρηγοῦν, καὶ ἀενάως,
χαρᾶς δὲ πάσης ἄμοιρ' οἱ πολῖται
τὸ ὄμμα κάτω νεύοντες βαδίζουν,

καὶ μόνοι εἰς τὸ πάτριόν των χάος
ὡς ξένοι περιφέρονται πλανῆται,
καί, φεῦ, τῶν πόνων τέλος δὲν ἐλπίζουν.

Εἰς Λονδίνον τὰ 1851

Εἰκόνα ἀγαπητῆ τῆς γυναικός μου,
τώρα ἔλα κἄν ἐσὺ στὴ συντροφιά μου·
κατοίκα πάντα μέσα στὴν καρδιά μου,
καὶ φύλαβε ὄχ τσὶ πλάνεσες τοῦ κόσμου·

Ἐσὺ γιὰ μὲ Προστάτης Ἄγγελός μου,
ἄμεμπτα φύλαε τὰ πατήματά μου·
καὶ προτοῦ σκοτισθοῦν τὰ λογικά μου,
πρόλαβε, τρέξε σύ, καὶ λάμψε ἐμπρός μου.

Ναί, τὸ φῶς σου ξυπνάει τὴν ἀρετὴ μου,
καὶ πιστόνε σ' ἐσένα μὲ βασταίνει·
γιατὶ τόσο σ' αἰσθάνομαι δική μου,

Τόσο μὲ τὴ ψυχὴ μου ζυμωμένη,
ποὺ δὲν ἤξέρω πλέον στὴ διαλογὴ μου
πῶς νὰ σὲ πῶ, γυναίκα μου, ἢ ψυχὴ μου.

ΔΥΟ!

Μείναμε δύο! Ποιός παρακάτου ξέρει
Για μᾶς τί λέει τῆς Μοίρας τὸ βιβλίο!
Ποιός πρῶτος θὲ νὰ πάη στ' ἀνήλια μέρη,
Ποιός μόνος του θὰ μείνη ἀπὸ τοὺς δύο.

Ἄν οἱ μαῦροι νὰ ζοῦμε ἄτεκνοι γέροι
Ἐπρόσταξε αὐστηρὸ θέλημα θεῖο,
Τὸ χέρι ἑνὸς τ' ἄλλου ἄς βαστάη τὸ χέρι,
Ὡς νὰ τ' ἀκούση ἀναίσθητο καὶ κρῦο.

Μία τέτοια χάρη – ἄς μὴ ζηλέψωμ' ἄλλη.
Στὴ λάβρα πὺν βαθειὰ μᾶς ἔχει κάψει,
Εἶναι, ἀδελφή, παρηγορία μεγάλη.

Ἄχ! τὴν ἡμέρα ὅποῦ καὶ τούτη πάψει,
Ἄν ἓνα μόνο δάκρυ ὁ κόσμος βγάλη,
Τὸ ζωντανόν, ὄχι τὸν ἄλλο, ἄς κλάψη.

Λορέντζος Μαβίλης (1860-1912)

16

ΕΛΙΑ

Στήν κουφάλα σου έφώλιασε μελίτσι,
Γέρικη έλιά, πού γέρνεις με τή λίγη
Πρασινάδα πού άκόμα σε τυλίγει
Σά νάθελε νά σε νεκροστολίση.
Και τó κάθε πουλάκι στο μεθύσι
Τής αγάπης πιπίζοντας ανοίγει
Στό κλαρί σου έρωτάτικο κυνήγι,
Στό κλαρί σου πού δέ θα ξανανθήση.
Ώ πόσο στή θανή θα σε γλυκάνουν,
Μέ τή μαγευτικά βοή πού κάνουν,
Όλοζώντανης νιότης όμορφάδες
Πού σα θύμησες μέσα σου πληθαίνουν·
Ώ νά μπορούσαν έτσι νά πεθαίνουν
Και άλλες ψυχές τής ψυχής σου άδεοφάδες.

Σὺ ποὺ στὰ γερατεία σου θέσες διακονεῖς
Ποὺ δὲ σοῦ πρέπουν καὶ ἀθεόφοβα μιγαίνεις
Τῶν ἱερῶν μας νεκρῶν τῆ μνήμη γιὰ νὰ γένης
Παιδαγωγὸς τῶν ὑποτρόφων τῆς Γενεῆς,
Κάλλιο σὲ κάποιο σπετσεριὸ ποὺ συγγενεῖς
Σὲ συμβουλεύω πλερωμένος νὰ πηγαίνης
Καὶ χολοσκάνοντας ὡς τέλεια νὰ ξεγένης.
Φαρμάκια γιὰ ποντίκι' αὐτοῦ νὰ μαγγανεύης.
Γιατὶ ὅσο κι' ἂν ἐμαγαρίστη τ' ἅγιο χρῆμα
Τῆς μακαρίτισσας δωρήτρως Κερκυραίας,
Νὰ ξοδευτῆ γιὰ ἐσὲ θᾶταν περσοὶ τὸ κρίμα·
Εἰς τὸν ἐλεύτερον ἀέρα τῆς ὠραίας
Λίμνης (ἄκου σ' τὰ λέω μὲ τὴν πιὸ πλούσια ρίμα)
Ὡς ποὺ νὰ πάη βρωμᾶ τὸ πουλημένο κρέας

Τὰ ψάλλω ἐνὸς ξεμωραμένου δικολάβου
Ποὺ ἀρνιέται τὸ ρυθμὸ τοῦ δεκατρισυλλάβου.

Σὰν πεθάνω, ἐδῶ θάρθω μὲ τὰ μύρια
Φαντάσματα ἄπνα μέσα σὲ ἄυλα γνέφια
Ἦ σὲ ἀσημοβολῆς μαϊκὰ συντέφια
Τ' ἅγια τῆς νύχτας νὰ χαρῶ μυστήρια·
Νὰ ἰδῶ τῶν ξωτικῶν τὰ πανηγύρια,
Τῶν τελωνιῶν τὰ θεότρελλα κέφια,
Τοῦ Νεραϊδοχοροῦ ν' ἀκούσω ντέφια
Καὶ Σέρηνων τραγούδια ἢ καὶ μαρτύρια.
Καὶ ἅμα στ' ἀστερινὰ τους χρυσοαμάξια
Οἱ ἀγγέλοι φύγουν καὶ ὁ Ἥλιος φέξῃ πίσω,
Ἦμνο στὴν τετραγάλανη μονάξια
Πουλί τ' ἄγριου γιαλοῦ θὰ κελαηδήσω·
Τεχνίτρα ἢ πικροθάλασσα παράξια
Τῆς λαλησιᾶς μου θὰ βαστάῃ τὸ ἴσο.

Είχε όλα της τὰ μάγια ή νύχτα, μόνη
Ἐσὺ ἔλειπες. Ἀργὰ κινᾶω νὰ φύγω,
Μὰ ξάφνου στή μπασιά τοῦ μπάρ ξανοίγω
Αὐτοκίνητο νὰ γοργοζυγόνη.
Μ' ἐλπίδα σταματάω. Νά το, πλακόνει
Παραμερίζουν οἱ ἄλλοι. Ἄσειστος μπήγω
Τή ματιά μου στὰ μάτια σου. Ἄλλο λίγο
Ἀκόμα, καὶ ὁ σωφρέρ σου μὲ σκοτόνει.
Ἀρχοντοπούλα μ' ἄφταστα πρωτᾶτα,
Μὲ τῶν Ἑφτὰ νησιῶν τὲς χίλιες χάρες,
Τετράξανθη ὁμορφιὰ γαλανομάτα,
Τοῦ θανάτου δὲ μ' ἔπιασαν τρομάρες –
Γλυκύτατες μ' ἐλύωσανε λαχτάρες
Νὰ συντριφτῶ κάτου ἀπὸ ἐσὲ στή στράτα.

ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ

(ΓΡΑΜΜΕΝΟ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΠΛΟΙΟ)

Σοῦ ἀρέσαν τὰ σονέττα μου καὶ ἀγάλι
Ἀγάλι ἐψυχοπόνεσες κ' ἐμένα,
Κ' ἐχάρισές μου, ὁμορφομάτα, μ' ἕνα
Φίλημα τὴν καρδιά σου τὴ μεγάλη.
Ποιὸς ἐρράγισε τ' ἄλικο ἀνθογυάλι,
Καὶ ἀντὶς αἶμα νερὰ θωρῶ χυμένα,
Καὶ τ' ἀνθια τῆς ἀγάπης μαραμένα;
Εἶχε ὁ γιαλὸς τῆς γλύκας γυρογιάλι;
Μισοκρύβεται ἔν' ἄχαρο βιβλίο
Σκονισμένο, παλιὸ στὸ ὕστερο ράφι·
Τὸ ἐδιάβασες μιὰ μέρα σ' ἕνα πλοῖο
Καὶ δὲν καλοθυμᾶσαι οὔτε τί γράφει·
Μὰ μιὰ στάλα ζωῆς πιωμένη σῶχει
Κι' ἀκόμα δὲν τὸ παραρρίχνεις, ὄχι.

Εἶσ' ἔμορφη, σεμνή χωριατοπούλα
Καὶ ἔς τὸν ἀνθὸ τῆς νειότης λουλουδίξεις,
Δροσερὴ καὶ γελούμενη ῥοδίξεις,
Ὅπως ἔς τὸν οὐρανὸ ῥοδίξ' ἢ ἀγούλα.
Καθὼς μὲς τὸ τριαντάφυλλο ἢ δροσούλα,
Ὅμοια λάμπει τὸ δάκρυ σου ἂν δακρύξεις,
Ἐὰ νύφη ἔς τὸ χορὸ γλυκογυρίζεις,
Καὶ καμαρόνεις ἴσ' ἂν βασιλοπούλα.
Ὅλοι ἀντάμ' ἄς φιλοῦν οἱ ἄλλοι μία
Γρηὰ φτιασιδωμένη, ἄσχημη, κρύα,
Ποῦ κλαίει τὰ μαραμμένα της τὰ νειάτα.
Ἐγὼ σέν' ἀγαπῶ, σέν' ἀγκαλιάζω.
Ἄν τῆ φωνή σου ἀκούσω, ἀναγαλλιάζω.
Λυόνομαι ἔς τὰ φιλιὰ σου τὰ δροσάτα.

Αργύρης Έφταλιώτης (1849-1933)

22

Αγάπης λόγια

I

Ἡ Ξενιτεία κι ὁ χωρισμός – παιοί μου πόνοι,
πασκίζουν νὰ σαλέψουνε τὸ νοῦ μου πάλι!
Πάλι ἕνα θᾶμα γίνεται καὶ μὲ γλυτώνει
ἀπ' τοῦ καημοῦ τῆ φοβερῆ ἀνεμοζάλη!

Πάλι μὲ μάτια σφαλιχτὰ καὶ τρομαγμένα,
θὲ νὰ κλειστῶ μέσ' ἔς τῆς καρδιᾶς αὐτῆς τὰ βάθη,
θὲ νὰ τὴν κάνω σπιτικὸ ἔς τὰ μαῦρα ξένα,
καὶ θὲ νὰ τραγουδῶ παλιές χαρὲς καὶ πάθη.

Κι ὅποιος περνᾷ, καὶ γι' ἄπονη καρδιὰ τὴν παίρνει
δὲν ξέρει τί καλοτυχιὰ καὶ τί γαλήνη
ἢ ἀγάπη ἔς τὴ φορτοῦν' αὐτὴ ἀπάνω φέρνει,

τί λάδι πᾶ' ἔς τὰ κύματα σωτήριο χύνει.
Κι ἀρχίζω πάλι, ἀγάπη μου, νὰ σοῦ τὸ λέγω,
πὼς ζῶ καὶ χαίρουμαι γιὰ σέ, γιὰ σέ ἴσ' ἂν κλαίγω.

Τοῦ ἀποσταμένου δουλευτῆ τ' ἀντρίκιο σῶμα
τὸ δένεις, ὕπνε, μυστικά καὶ τὸ σκλαβώνεις.
Τ' ἀρπάζεις ἀπ' τ' ἀχόρταγο τῆς φτώχειας στόμα,
καὶ μὲ μιᾶς νύχτας θάνατο τὸ σαβανώνεις.

Τὴ λυγρὴ του, ποὺ κοντὰ βαριανασαίνει,
σὰν ἐραστής ἀθώρητος τὴν ἀγκαλιάζεις,
κι ἀπ' ὅλη της τὴν ὀμορφιὰ τὴν πικραμένη
διαλέγεις τὰ δυὸ μάτια της καὶ τὰ σκεπάζεις.

Κι εὐθύς ἀπὸ τὰ βάθια σου, μικρὰ μεγάλα,
ὄνειρατα γοργόφτερα τὸ νοῦ της παίρνουν.
Ἄλλα χαδεύουν τὴν ψυχὴ, τὴ δέρνουν ἄλλα,

καὶ μὲς στὴ νύχτα βάσανα τῆς μέρας φέρνουν.
Μὰ στὸ μικρό, ποὺ μιὰ χαρὰ κοιμᾶται πλάγι,
δὲν εἶς' ἐσύ, παρὰ ἄγγελος καὶ τὸ φυλάγει.

Κώστας Βάρναλης (1884-1974)

24

ΟΡΕΣΤΗΣ

Σέλινα τὰ μαλλιά σου μυρωμένα,
λύσε τα νὰ φανείς, ὡς εἶσαι, ὠραῖος
καὶ διώξε ἀπὸ τὸ νοῦ σου πιά τὸ χρέος
τοῦ μεγάλου χρησμοῦ, μιὰ καὶ κανένα

τρόπο δὲν ἔχεις ἄλλονε! Καὶ μ' ἓνα
χαμόγελον ἰδὲς πὼς σ' ἔφερ' ἔως
στοῦ Ἄργου τὴν πύλη ὁ δρόμος σου ὁ μοιραῖος
τὸ σπλάχνο ν' ἀφανίσεις πού σ' ἐγέννα.

Κανείς δὲ σὲ θυμᾶτ' ἐδῶ. Κ' ἐσὺ ὅμοια
τὸν ἑαφτό σου ξέχανέ τον κι ἄμε
στῆς χρυσῆς πολιτείας τὰ σταβροδρόμια

καὶ τὸ ἔργο σου σὰ νὰ ταν ἄλλος κάμε.
Ἔτσι κι ἀλλιῶς θὰ παίρνει σε ἀπὸ πίσου
γιὰ τὸ αἶμα τῆς μητρὸς σου γιὰ ἡ ντροπή σου.

Ἰωάννης Γρυπάρης (1872-1942)

25

«ΟΙ ΣΥΝΑΠΟΘΑΜΕΝΟΙ»

Η ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ

Τώρα, στή μέθη τῆς διπλῆς ἀγάπης μας ἐπάνω,
ποῦ τῆς ζωῆς μας οἱ πηγές πληθαίνουνε καὶ ὅπου
κοιμοῦνται κι οἱ καημοὶ τοῦ Νοῦ, τοῦ νυχτοστρατοκόπου,
τώρα τὸ νόημα ζωντανὸ καὶ τοῦ θανάτου φτάνω!

Μαδάω ἀπ' τὰ στεφάνια μου τριαντάφυλλα νὰ ράνω,
μέσ στὸν κρατήρα, τὸ στερνὸ κρασί τοῦ χαροκόπου,
καὶ τῆς καλόβουλης θεᾶς τῆς Μοίρας τῆς Ἀτρόπου
τάζω, νεκρώσιμη σπονδή, μαζί σου νὰ πεθάνω.

Ὅπως μιὰ μέρα ἀνάλωσα βαρὺ μαργαριτάρι
μέσα στὸ ξύδι τὸ ἀψὺ καὶ μονορούφι τᾶπια,
πίνω τὴν τόση ἀγάπη μας μέσ στῆς ζωῆς τῆ χάρη.

Κόσμοι χαλοῦνε γύρω μας καὶ δῶ πεθαίνει κάποια
μέ τὸ σοφό, τὸν ἄρχοντα, τὴν ἀργατιά, τὴ λάτρα.
Μαζὶ μὲ τὸν Ἀντώνιο πεθαίνει ἡ Κλεοπάτρα!

Ἐλα, ὕπνε, καὶ πάρε με· στὴν κλίνη
ποῦ σῶμα καὶ ψυχὴ σοῦ παραδίνω
κάμε, παρηγοριά μου, ν' ἀπαλύνη
ὁ μαῦρος πόνος ποῦ στὰ στήθη κλείνω.

Μὲς στὴ βαθιὰ ποῦ σοῦ ζητῶ γαλήνη
σὰ νὰ μὲ πῆρε ὁ ἀδερφός σου ἄς γίνω,
κι ἀπ' τὴ ζωὴ, ποῦ λαχταράω, ἄς μοῦ μείνη
τόση, ὅση ἀνασαίνει σ' ἕναν κρῖνο.

Σ' ἕναν κρῖνο λευκὸ σὰν τὸ χαλάζι,
πού, ὅταν στὸ νέο τὸ φῶς, π' ἀσπροχαράζει,
ἀναγαλλιάζει ὁ οὐρανὸς κι ἡ γῆ,

μιὰ ψυχούλα θὰ ῥθῆ, τὰ πέταλά του
φιλώντας νὰ τοῦ ἀνοίξει τὴν αὐγὴ
μ' ἕνα κόμπο δροσιᾶς μὲς στὴν καρδιά του.

Άγγελος Σικελιανός (1884-1951)

27

ΣΠΑΡΤΗ

«Έχω καιρό πού σοῦ φυλάω καρτέρι·
ἀνάμεσ' ἀπ' τούς ἄλλους μέ τὸ μάτι
σ' ἐδιάλεξα, σὰ νά 'σουνα τὸ ἀστέρι·
μῶχει ἢ θωριά σου τὴν καρδιά χορτάτη.

»Ἄκου... Ἄς σοῦ σφίγγω δυνατὰ τὸ χέρι·
τὰ νιάτα ἔτσι δαμάζονται – σὰν ἄτι...
Γιὰ μιὰ νυχτιά, τῆς γυναικός μου ἀιταίρι
θὰ γείρεις, στὸ δικό μου τὸ κρεβάτι!

»Τράβα... Βαθύζωνη εἶναι καὶ δεμένη
στην ὁμορφιά σὰν τὴν ψηλὴν Ἑλένη...
Γιόμοσ' τη ἐσὺ μέ τὸ γενναῖο σου σπέρμα...

»Στὸ δυνατόν ἀγκάλιασμά σου πάρ' τη,
γιὰ μιὰ νυχτιά, καὶ σκῶσε ὀμπρὸς στὴ Σπάρτη,
μ' ἄξιον ὑγιό, τὰ γερατειά μου τὰ ἔρμα!»

Λάμπρος Πορφύρας (1879-1932)

28

ΤΟ ΣΤΕΡΝΟ ΤΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ

Πῆραν στρατι-στρατι τὸ μονοπάτι
βασιλοπούλες καὶ καλοκυράδες,
ἀπὸ τὶς ξένες χώρες βασιλιάδες
καὶ καβαλάρηδες ἐπάνω στ' ἄτι.

Καὶ γύρω στῆς γιαγιᾶς μου τὸ κρεβάτι,
ἀνάμεσα ἀπὸ δυὸ χλωμές λαμπάδες,
περνούσανε καὶ σὰν τραγουδιστάδες
τῆς τραγουδοῦσαν –ποιὸς νὰ ξέρει;– κάτι.

Κανεὶς γιὰ τῆς γιαγιᾶς μου τὴν ἀγάπη
δὲ σκότωσε τὸ Δράκο ἢ τὸν Ἀράπη,
καὶ νὰ τῆς φέρει ἀθάνατο νερό.

Ἡ μάνα μου εἶχε γονατίσει κάτου·
μ' ἀπάνω –μιὰ φορὰ κι ἕναν καιρό–
ὁ ἀρχάγγελος χτυποῦσε τὰ φτερά του.

Μιχαήλ Ἀργυρόπουλος (1862-1949)

29

ΤΟ ΝΕΪ

Στ' ἀκρογιαλοῦ τὶς πέτρες, χωριστά,
ἐκεῖ πού σβοῦν τὰ τούρκικα σοκάκια,
μακριὰ ἀπὸ τὰ χαρέμια τὰ κλειστά,
κάνουνε κέφι νιόβγαλτα τουρκάκια.

Παιδάκι γλυκομάγουλο βαστᾶ
γιομάτα ἀπὸ μαστίχα καραφάκια
κι ἕνας, σιμά, δερβίσης, μὲ σβηστὰ
τὰ μάτια, τοὺς γλεντᾶ μὲ τραγουδάκια.

Καί, κολλητὸ στό στόμα του, τὸ νέι
πότε λαγγεῦει, πότε πικροκλαίει..
Κι ἐνῶ τριγύρω ἢ νύχτα ἀχνοσιωπᾶ,

ἐκεῖνος, κοιμισμένος στὰ ὄνειρά του,
ξεσχίζει σὲ τραγούδια τὴν καρδιά του
–ὄχι γι' αὐτούς– γιὰ κείνους πού ἀγαπᾶ.

Κ.Γ. Καρυωτάκης (1896-1928)

30

Ἡρωικὴ Τριλογία: ΔΙΑΚΟΣ

Μέρα τοῦ Ἀπρίλη.
Πράσινο λάμπος,
γελοῦσε ὁ κάμπος
μὲ τὸ τριφύλλι.

Ὡς τὴν ἐφίλει
τὸ πρωινὸ θάμπος,
ἡ φύση σάμπως
γλυκὰ νὰ ὀμίλει.

Ἐκελαδοῦσαν
πουλιά, πετώντας
ὄλο πιὸ πάνω.

Τ' ἄνθη εὐοδοῦσαν.
Κι εἶπε ἀπορώντας:
«Πῶς νὰ πεθάνω;»

Ναπολέον Λαπαθιώτης (1893-1943)

31

ΒΑΟ, ΓΑΟ, ΔΑΟ

Ζινώντας αποβίδονο σαβίνι
κι άπονιβώντας έρομιδαλιό,
κουμάνισα τὸ βίρο του λαβίνι
μὲ σάβαλο γιδένι του θαλιό.

Κι ανέδοντας έν' άκονο λαβίνι
πού ραδαγοπαλοῦσε τὸν άλιό,
σινέρωσα τὸν άβο του ραβίνι,
σ' έν' άφαρο δαμένικο ραλιό.

Σούβεροδα στ' άλικοπα συνέκια
μέσ' στ' άλινα πού δέν έσιβονει
βαρίλωσα σ' άκίμορα κουνέκια.

Και λαδαμποσαλώντας τήν όνη
καράμπωσα τὸ βούλινο διράνι,
σάν άλιφο τουνέσι πού κιράνει...

Γιάννης Ρίτσος (1909-1990)

32

ΣΟΝΝΕΤΟ

Σοννέτο, έσύ, διαμάντι αστραφτερό,
τῶν τεχνιτῶν ἐβράβευσες τὴ σμίλη
μιᾶς διάθεσης τὸ κάτασπρο φτερό
στὰ πρίσματά σου λάμπει, ὡς χαμομήλι.

Τὸ χεῖλι σου δὲ μοῦ εἶταν νὰ χαρῶ,
ποῦ στὴν ἀγρύπνια τῶν ποιητῶν ἐμίλει
μ' ἓνα ξανθὸ χαμόγελο ἰλαρό,
γιατὶ γυρνοῦν μ' ὀργὴ τοῦ χρόνου οἱ μύλοι.

Ὡ, τώρα εἶναι πλατεῖα γιὰ νὰ χυθεῖ
στὰ μέτρα σου τῶν κόσμων ἡ ἀγωνία
ποῦ παραπαίουν στῆς πάλης τὴ μανία.

Χαλκὸς λυωμένος πέφτει στὸ βαθὺ
φαράγγι τοῦ ἔπους κ' ἐμπρησμός ἀνθεῖ
ἢ φλύαρη τῶν ἀρνήσεων ἀρμονία.

Γιώργος Κοροπούλης (γενν. 1959)

33

Τρίτον από τῆς Ἀληθείας, 2 (III)

Ὡς σὲ ποτήρι πάχνη σκεπασμένο,
στάλα τῆ στάλα ἢ δροσιὰ ἀναβλύζει,
στὴ σιγαλιά, πού μόνος περιμένω,
τὸ βῆμα σου ἀκούω νὰ ξεχωρίζει·

τὸ βῆμα σου ἀπ' τὸν ἄνεμο φερμένο,
πρῶτα θαμπό, ἢ πόρτα τώρα τρίζει
– κι ὅπως, σὰν φτάνουν μὲ κερί ἀναμμένο,
ἀρχίζει ἢ χαραμάδα νὰ φωτίζει,

τὸ βλέμμα μου, στὴν ὄψη σου στραμμένο,
ἀργά, συλλαβιστά, σ' ἀναγνωρίζει.
Σὰν ρόλο τῆς παλιῆ κι ἀγαπημένο
ἀπ' τὴν ἀρχὴ ἢ ψυχὴ σ' ἀποστηθίζει.

Ὅμως γιατί ἔχεις βλέμμα λυπημένο;
Γιατί –ὡς ὁ νοῦς τοῦ γέρου φτερουγίζει
σὲ κάτι ἀπὸ χρόνια πιά χαμένο–
τὸ χέρι πού σοῦ ἀπλώνω δὲν σ' ἀγγίζει;

Μίλα μου! Γιατί ξάφνου τὸ κορμί σου
μοιάζει μὲ χιόνι πού τὸ διώχνει ἀγέρας;
Πάντοτε σὰν ἀπόψε χλωμὴ ἦσουν;

Σβήνεσαι μὲ τὸ χάραμα τῆς μέρας
– κι ὅπως ποτήρι στὴ γωνιά ἀφημένο
σκόνη σιγὰ σιγὰ μὲ πλημμυρίζει...

Καπνός από κερί μόλις σβησμένο,
σ' άδεια χαρτιά ή φωνή μου τριγυρίζει...
Τò ξέρω: ή τέχνη δέν ζυγίζει δράμι.

Μιλώ, κι ακούω νά 'ρχεσαι από πέρα
– όπως χιονίζει πάνω από ποτάμι:
τò χιόνι ύπάρχει μόνο στòν άέρα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ: Μεταφράσεις ξενόγλωσσων σονέτων μπορεί να βρεῖ κανείς στις υπάρχουσες ἀνθολογίες καὶ στις ἀτομικὲς συλλογές· γιὰ τὸ ἑλληνικὸ σονέτο πιὸ συγκεκριμένα: Κ. ΜΗΤΣΑΚΗΣ, *Ὁ Πετραρχισμὸς στὴν Ελλάδα: Ἀνθολογία Ἑλληνικοῦ Σονέτου* (Ἀθ. 1978) & Κ. ΜΩΡΑΪΤΗΣ, *Μεγάλη Ἀνθολογία Ἑλληνικοῦ Σονέτου* (Ἀθ. χ.χ.).

Ἐγκυκλοπαιδικὰ ἔργα καὶ οἱ διαθέσιμες στὴν ἑλληνικὴ ἱστορίες ξένων λογοτεχνιῶν μποροῦν νὰ φανοῦν χρήσιμες στὴν ἀναζήτηση πληροφοριῶν γιὰ τὰ ἀναφερόμενα πρόσωπα καὶ πράγματα. Ἀναλυτικότερες ἀναφορὲς στὸ εἶδος: BELTRAMI, Pietro G., *La Metrica italiana* (Bologna: Il Mulino <Strumenti>, 2002) & ΒΟΥΤΙΕΡΙΑΔΗΣ, Ἡλίας Π., *Νεοελληνικὴ Στιχουργικὴ* (Ἀθ. 1929) & BIABENE, L., «Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV»: *Studi di Filologia Romanza* 4. (1889) & BULLOCK, W.L., «The Genesis of the English Sonnet Form»: *Publications of the Modern Language Association of America* 38. (1923) & CROSLAND, Thomas William Hodgson, *The English Sonnet* (L.: Martin Secker, 1917): μὲ κανόνες γραφῆς (τοῦ ἀγγλικοῦ κυρίως τύπου) – www.sonnets.org/canon.html & ELWERT, W. Th., *Versificazione italiana, dalle origini ai giorni nostri* (Firenze 1973) & FECHNER, Jörg-Ulrich, *Das deutsche Sonett: Dichtungen, Gattungspoetik, Dokumente* (München 1969) & FULLER, John, *The Sonnet* (L. 1972) & ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ, Δ., *Τὸ Σονέτο στὴ Νεοελληνικὴ Ποίηση* (Ἀθ. 1926) & ΜΗΤΣΑΚΗΣ, Κ., *Τὸ Σονέτο στὴν Ἑλληνικὴ Ποίηση* (Ἀθ. 1962) & IDEM, *Τοῦ Κύκλου τὰ Γυρίσματα: Ἐπτὰ Μελετήματα γιὰ τὴ Νεοελληνικὴ Φιλολογία* (Ἀθ. 1991) & MÖNCH, W., *Das Sonett: Gestalt und Geschichte* (Heidelberg 1955) & ΠΑΛΑΜΑΣ, Κωστής, «Ἐνας Πρόλογος: Ἀπὸ τὴν Ἀφορμὴ τοῦ Σονέττου»: *Τὰ Δεκατετράστιχα* (Ἀθ. 1931) ~ *Ἄπαντα*, τ. 7. & ΠΟΛΙΠΗΣ, Λίνος, *Μετρικά: Ἡ Μετρικὴ τοῦ Παλαμᾶ, Νεοελληνικὰ Σονέτα, Ὁ Δεκαπεντασύλλαβος τοῦ «Ἐρωτικοῦ Λόγου»* (Θεσσαλονίκη χ.χ.) & ΣΑΡΑΛΗΣ, Γιάννης Α., *Νεοελληνικὴ Μετρικὴ* (Ἀθ. 4χ.χ.) & ΣΠΑΤΑΛΑΣ, Γεράσιμος, «Γιὰ τὸ Σονέττο (Μελέτη)»: *Ὁ Λόγος* [Κωνσταντινούπολη], ἔτ. 3, ἀρ. 9-10 (Ιούλιος-Αὐγούστος 1921) & SPILLER, Michael R.G., *The Development of the Sonnet: An Introduction* (N.Y.: Routledge, 1992): τὸ λυρικό «ἐγὼ» ἀπὸ τὸ εὐγλωττο συλλογικό ὑποκείμενο στὴν πετραρχικὴ «φωνὴ ἀναστεναγμοῦ» (σ. 30): στιγμὴ ἀκμῆς μετὰ τὴν

Αναγέννηση (σ. 9) ⌘ IDEM, Συμβολή στη Μελέτη τῆς Νεοελληνικῆς
Μετρικῆς (Αθ. 1938) ⌘ ΣΤΑΥΡΟΥ, Θρασύβουλος, Νεοελληνική Μετρική
(Θεσσαλονίκη 1974) ⌘ STERNER, G., *The Sonnet in American Literature*
(Pennsylvania [U.P.] 1930) ⌘ TOMLINSON, Ch., *The Sonnet: Its Origin, Structure
and Place in Poetry* (L. 1970) ⌘ VAGANAY, H., *Le Sonnet en Italie et en France au
XVIe siècle* (Lyon 1903).