

Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών

... 'πού Δύσην στην Ανατολήν ... 'πού Ανατολήν στην Δύσην...
Η μετρική ταυτότητα της κυπριακής ανώνυμης συλλογής (Ρίμες Αγάπης)

Ολέσια Φέντινα

Διατριβή η οποία υποβλήθηκε προς απόκτηση διδακτορικού τίτλου σπουδών
στο Πανεπιστήμιο Κύπρου
Σεπτέμβριος, 2010

Ολέσια Φέντινα

ΣΕΛΙΔΑ ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑΣ

Υποψήφια Διδάκτορας: Ολέσια Φέντινα

Τίτλος Διατριβής: "... 'πού Δύσην στην Ανατολήν ... 'πού Ανατολήν στην Δύση...
Η μετρική ταυτότητα της κυπριακής ανώνυμης συλλογής (Ρίμες Αγάπης)"

Η παρούσα Διδακτορική Διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για απόκτηση Διδακτορικού Διπλώματος στο Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών και εγκρίθηκε στις 28 Σεπτεμβρίου του 2010 από τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής.

Εξεταστική επιτροπή:

Ερευνητικός Σύμβουλος: Καθηγητής Μιχάλης Πιερής, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Άλλα Μέλη: Καθηγητής Παντελής Βουτουρής, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Επίκουρος Καθηγητής Αναστάσιος Καπλάνης, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Ομότιμος Καθηγητής Peter Mackridge, Πανεπιστήμιο Οξφόρδης

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Paola Maria Minucci, Πανεπιστήμιο

La Sapienza Ρώμης

Περίληψη

Το αντικείμενο της παρούσας διατριβής είναι η μετρική της ανώνυμης κυπριακής συλλογής λυρικών ποιημάτων του 16ου αιώνα, γνωστής ως "Ρίμες Αγάπης". Βασικός στόχος είναι η μελέτη των αμφίδρομων σχέσεων των δύο πολιτισμών, του ιταλικού και του ελληνικού, που καθορίζουν την ποιητική και, στη συγκεκριμένη περίπτωση, τη μετρική ταυτότητα της συλλογής. Η διατριβή αποτελείται από την εισαγωγή, πέντε κεφάλαια και τον επίλογο.

Στην εισαγωγή συγκεντρώνονται οι βασικές πληροφορίες που αφορούν στην κυπριακή συλλογή, σημειώνονται τα κύρια ζητήματα που έχουν απασχολήσει τους μελετητές, όπως αυτό της πατρότητας και της χρονολόγησης, καθώς και το πρόβλημα των πηγών της συλλογής.

Στο πρώτο κεφάλαιο καθορίζονται οι θεωρητικές αρχές, στο πλαίσιο των οποίων στη συνέχεια επιχειρείται η περιγραφή και η ανάλυση των στίχων. Γίνεται σύντομη επισκόπηση μετρικολογικών μελετών και προτάσεων, οι οποίες πραγματεύονται το ζήτημα της περιγραφής των νεοελληνικών στίχων. Επίσης προτείνεται αναθεώρηση του καθιερωμένου στην ελληνική μετρικολογική επιστήμη μοντέλου διπλού συστήματος μέτρησης και κατάταξης των νεοελληνικών στίχων ("έντεχνου" και "δημοτικού"). Στη συνέχεια καθορίζεται η θέση της κυπριακής συλλογής ανάμεσα στα δύο μετρικά συστήματα, στο πλαίσιο των οποίων δημιουργείται, δηλαδή της νεοελληνικής και της ιταλικής στιχουργικής.

Το δεύτερο κεφάλαιο έχει ως βασικό του θέμα τη μελέτη των μετρικο-ρυθμικών σχημάτων των στίχων της συλλογής. Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας αναλύονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των στίχων, ιταλικής ή ελληνικής προέλευσης, όπως αυτοί παρουσιάζονται στη συλλογή. Επίσης επιχειρείται μία προσπάθεια αιτιολόγησης και περιγραφής του μηχανισμού δημιουργίας από τον ποιητή νέων ειδών στίχων, του δωδεκασύλλαβου και του δεκατρισύλλαβου.

Το τρίτο κεφάλαιο πραγματεύεται τις φωνηεντικές συναντήσεις και τους τρόπους αντιμετώπισής τους από τον ποιητή (ή τους ποιητές) της συλλογής: συνίζηση, έκθλιψη/αφαίρεση και χασμωδία, όπου διαφαίνεται μία ισορροπημένη χρήση αυτών των φαινομένων, καθώς και ο λειτουργικός τους ρόλος στη ρυθμική οργάνωση του κειμένου.

Το τέταρτο κεφάλαιο αναφέρεται στο φαινόμενο της ομοιοκαταληξίας, στον σύνθετο χαρακτήρα της ως μετρικού φαινομένου και τις πολλαπλές λειτουργίες της στο κείμενο. Περιγράφονται τα χαρακτηριστικά της από τη μετρική, μορφολογική και σημασιολογική σκοπιά. Σημειώνεται ο παραδοσιακός (με την έννοια της κοινής λογοτεχνικής παράδοσης) χαρακτήρας της.

Τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο περιγράφεται η εξωτερική (στροφική ρύθμιση των στίχων) και η εσωτερική (μετρικο-συντακτική δόμηση του ποιητικού λόγου) οργάνωση των στιχουργικών ειδών που περιλαμβάνει η κυπριακή συλλογή. Διαπιστώνεται εδώ όχι μόνο η ικανότητα του κύπριου ποιητή (ή της ομάδας ποιητών) να χειρίζεται με δεξιοτεχνία πολύπλοκα ιταλικά στιχουργικά είδη, όπως το σονέτο, η canzone, η ballata, κ.α., αλλά και να ενσωματώνει στο πετραρχικό σύστημα ελληνικά παραδοσιακά στοιχεία και μορφές.

Το κύριο μέρος της διατριβής ακολουθεί παράρτημα, το οποίο αποτελείται από τρία μέρη: στο πρώτο περιέχονται πίνακες, στους οποίους καταγράφονται τα ρυθμικά σχήματα των στίχων της συλλογής και η συχνότητα εμφάνισης τόνων στις μετρικές θέσεις των στίχων· το δεύτερο μέρος αποτελεί ο κατάλογος προτεινόμενων αλλαγών τονισμού σε ορισμένους στίχους της συλλογής· το τρίτο μέρος περιέχει το ριμάριο με τις ομοιοκαταληξίες των ποιημάτων της συλλογής.

Abstract

The object of study of this dissertation is the metrics of the sixteenth century anonymous collection of Cypriot lyrical poems known as "Rhymes of Love". The main goal is the study of the reciprocal relations between the Italian and the Greek cultures, which define the poetic and, in this particular case, the metric identity of the collection. The dissertation is made up of the Introduction, five chapters and the Epilogue.

In the Introduction there can be found the basic information concerning the Cypriot poems collection. Also here are noted the main areas of study taken up by the researchers, such as that of the authorship, the chronology as well as the problem of primary sources.

The theoretical framework is defined in the first chapter, and it is within this framework that the description and analysis of the verses is attempted later on in the dissertation. A short outline of metricological research and propositions that deal with the subject of the description of the Modern Greek verses is also presented here. Also, a reconsideration of the standard model in Greek metricological science of the double system of counting and classifying the Modern Greek verses (as folk and art) is suggested here. The chapter continues by defining the position of the Cypriot collection within the two metric systems in the context of which it has been created, that is, between the Modern Greek and the Italian versification.

The second chapter deals primarily with the study of the rhythmical patterns of the verses of the collection. In the context of this task, the specific characteristics of the verses of Italian or Greek origin are analyzed, as these are presented in the collection. An attempt is also made of a description and a justification of the creative mechanism of new types of verses by the poet(s), namely, the twelve syllable and the thirteen syllable verses.

The third chapter refers to the metrical status of the adjacent vowels and the ways with which the poet(s) of the collection deal(s) with the subject: synizesis, elision/aphesis and hiatus, wherever a balanced usage of these phenomena appears, as well as their functional role in the text's rhythmical organization.

The fourth chapter concerns itself with the phenomenon of rhyme in its complex character as a metric phenomenon and its multiple functions in the text. Its characteristics are described from a metric a morphological and a semantic point of view. Its traditional (in the sense of the common literary tradition) character is noted.

Finally, in the fifth chapter are described the outer (stanzaic regulation of the verses) and the inner (metric-syntactic construction of the poetic language) organization of the verse types that are included in the Cypriot collection. Here is ascertained not only the Cypriot poet(s)'s ability

to handle the complex Italian verse types, such as the sonnet, the canzone, the balata etc, but also the ability to incorporate Greek traditional elements and forms in the Petrarchan system. The main part of the dissertation is followed by an annex, which is made up of three parts: in the first are included charts on which are noted the rhythmical patterns of the verses of the collection as well as the frequency with which the stress appears on the metric positions of the verses. The second is made up of the list of suggested changes in stress in certain verses of the collection. The third part contains the rimario with the rhymes of the poems in the collection.

Ολέσια Φέντινα

Ευχαριστίες

Η ολοκλήρωση της διατριβής αυτής θα ήταν αδύνατη χωρίς την αμέριστη συμπαράσταση του επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Μιχάλη Πιερή, τον οποίο επιθυμώ να ευχαριστήσω θερμά. Η πρώτη μου επαφή με την κυπριακή μεσαιωνική λογοτεχνία έγινε με την παρότρυνσή του, γεγονός που συνέβαλε σημαντικά στην επιλογή του θέματος της διατριβής. Η βοήθεια του κ. Πιερή κατά τη διάρκεια των διδακτορικών μου σπουδών ήταν ιδιαίτερα πολύτιμη, καθώς σε όλη αυτή την πορεία με στήριξε μεγάλως σε ακαδημαϊκά, αλλά και πολλά άλλα θέματα. Επιθυμώ να ευχαριστήσω το Ίδρυμα Α.Γ. Λεβέντη για την οικονομική υποστήριξη που μου παρείχε.

Ευχαριστώ επίσης το Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας και προσωπικά την Καθηγήτρια Χρύσα Μαλτέζου για τη φιλοξενία που μου προσέφεραν κατά τη διάρκεια της παραμονής μου στη Βενετία για σκοπούς μελέτης της σχετικής με το θέμα βιβλιογραφίας και του χειρογράφου της κυπριακής συλλογής.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την Καθηγήτρια Έλση Μαθιοπούλου - Τορναρίτου για τις πολύ σημαντικές και χρήσιμες συζητήσεις μας για το θέμα της διατριβής.

Ευχαριστώ θερμά τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής Επίκουρο Καθηγητή Τάσο Καπλάνη, Καθηγητή Παντελή Βουτουρή, Καθηγητή Peter Mackridge και Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Paola Minucci για τις χρήσιμες και εποικοδομητικές συμβουλές τους.

Ευχαριστώ τους συναδέλφους και φίλους που με εφοδίαζαν με την απαραίτητη για την εργασία μου ιταλική βιβλιογραφία, όταν δεν είχα δυνατότητες να μεταβώ εγώ στην Ιταλία και ιδιαίτερα τις Έλενα Σαρτόρι, Σταματία Λαουμτζή, Αθανασία Αθανασοπούλου, Φλώρα Μόλχο, Ροβένα Μπουρλένγκι και τον Μιχάλη Μιχαήλ.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου, τον σύζυγό, τη μητέρα, τον πεθερό και τα παιδιά μου, χωρίς την κατανόηση και συμπαράσταση των οποίων η παρούσα διατριβή δεν θα είχε ολοκληρωθεί.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. ΜΕΤΡΟ, ΡΥΘΜΟΣ, ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΜΕΤΡΗΣΗΣ ΤΩΝ ΣΤΙΧΩΝ ΚΑΙ Η ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ.	18
1.1. ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΤΙΧΩΝ.....	18
1.2. ΣΤΑΥΡΟΔΡΟΜΙ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΝ. ΔΥΟ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΜΕΤΡΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ. ΜΕΤΡΙΚΟ – ΡΥΘΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΣΤΙΧΩΝ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ.....	36
2.1. Ο ΕΝΔΕΚΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.....	36
2.1.1. Ο ΤΟΝΙΣΜΟΣ.....	40
2.1.2. Η ΤΟΜΗ ΚΑΙ ΤΑ ΗΜΙΣΤΙΧΙΑ.	61
2.2. Ο ΕΠΤΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.....	69
2.3 ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΠΤΑΣΥΛΛΑΒΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΕΝΔΕΚΑΣΥΛΛΑΒΟ.....	73
2.4 ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΠΤΑΣΥΛΛΑΒΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΟΚΤΑΣΥΛΛΑΒΟ.....	75
2.5. Ο ΟΚΤΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.....	78
2.6. Ο ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.	81
2.7. Ο ΔΕΚΑΕΞΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.....	84
2.8. Ο ΔΩΔΕΚΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.....	87
2.9. Ο ΔΕΚΑΤΡΙΣΥΛΛΑΒΟΣ.....	92
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. ΦΩΝΗΝΤΙΚΕΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ Ο ΤΡΟΠΟΣ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗΣ ΤΟΥΣ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ.....	96
3.1. ΣΥΝΙΖΗΣΗ.....	98
3.2. ΕΚΘΛΙΨΗ / ΑΦΑΙΡΕΣΗ.....	104
Α) Άρθρα.....	105
Γ) Σύνδεσμοι.....	106
Δ) Μόρια.....	107
Ε) Ρήματα.....	107
Στ) Μετοχές.....	108
Ζ) Ουσιαστικά και επίθετα.....	108
Η) Αριθμητικά.....	109
Θ) Επιρρήματα.....	109
Ι) Αντωνυμίες.....	110
3.3. ΧΑΣΜΩΔΙΑ.....	113
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙV. ΟΜΟΙΟΚΑΤΑΛΛΗΛΙΑ.....	120
ΚΕΦΑΛΑΙΟ V. ΜΕΤΡΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΑ ΕΙΔΗ.....	139

5.1. ΣΤΡΟΦΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ.....	139
Α΄. Οκτάστιχες στροφές.....	140
Β΄. Σονέτο.....	142
Γ΄. Ποήματα σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία.....	145
Δ΄. Canzone.....	149
Ε΄. Τετράστιχες στροφές.....	151
ΣΤ΄. Terza rima.....	154
Ζ΄. Sestina.....	155
Η. Ballata.....	157
Θ΄. Barzelletta.....	161
Ι΄. Madrigale.....	161
ΙΑ΄. Zingaresca.....	163
ΙΒ΄. Sesta rima.....	164
5.2. ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ.....	164
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	191
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α'.....	195
Πίνακας 1. Ενδεκασύλλαβος. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.....	195
Πίνακας 2. Ενδεκασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.....	196
Πίνακας 3. Επτασύλλαβος. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.....	196
Πίνακας 4. Επτασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.....	196
Πίνακας 5. Τροχαϊκός οκτασύλλαβος. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.....	197
Πίνακας 6. Τροχαϊκός οκτασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.....	197
Πίνακας 7. Ιαμβικός οκτασύλλαβος. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.....	197
Πίνακας 8. Ιαμβικός οκτασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.....	198
Πίνακας 9. Δεκαπεντασύλλαβος με προπαροξύτονο το πρώτο ημιστίχιο. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.....	198
Πίνακας 10. Δεκαπεντασύλλαβος με οξύτονο το πρώτο ημιστίχιο. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.	199
Πίνακας 11. Δεκαπεντασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.....	199
Πίνακας 12. Δωδεκασύλλαβος. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.....	199
Πίνακας 13. Δωδεκασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.....	200
Πίνακας 14. Δεκατρισύλλαβος με προπαροξύτονο το πρώτο ημιστίχιο. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.....	200
Πίνακας 15. Δεκατρισύλλαβος με οξύτονο το πρώτο ημιστίχιο. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.	200

Πίνακας 16. Δεκατρισύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.....	200
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β'	201
Ι. Κατάλογος αλλαγών του τονισμού στους στίχους της έκδοσης.....	201
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ'	206
ΡΙΜΑΡΙΟ.....	206
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:.....	243

Ολέσια Φέντινα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο τίτλος της παρούσας διατριβής αποτελεί παράφραση του στίχου της υπό μελέτη συλλογής (64,3) «*ήρτα 'πού την Ανατολήν στην Δύσην*», η οποία έχει σκοπό την περιεκτική απόδοση της κεντρικής ιδέας της μελέτης, των αμφίδρομων δηλαδή σχέσεων των δύο πολιτισμών, του ιταλικού και του ελληνικού, που καθορίζουν την ποιητική και, στην προκειμένη περίπτωση, τη μετρική ταυτότητα της κυπριακής ποιητικής συλλογής. Η εν λόγω συλλογή, γνωστή ως «*Ρίμες Αγάπης*», τίτλος που δόθηκε σε αυτή από την εκδότρια της Θέμιδα Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου, αντιπροσωπεύει την κυπριακή και, ευρύτερα, την ελληνική λυρική ποίηση της Αναγέννησης, ως ένα από τα ελάχιστα και, όπως είναι κοινώς αποδεχτό, πολύ αξιόλογο δείγμα. Οι ποιητικές συνθέσεις που συγκροτούν τη συλλογή εντάσσονται στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού πετράρχισμού. Μερικές από αυτές αποτελούν μεταφράσεις ιταλικών ποιημάτων της εποχής. Παρόλο που δεν αποκλείεται η πιθανότητα ταύτισης και άλλων μεταφράσεων στη συλλογή, μερικά από τα ποιήματά της μπορούν ανεπιφύλακτα να χαρακτηριστούν ως πρωτότυπα, καθώς αυτά αναφέρονται στην κυπριακή πραγματικότητα (π.χ. τοπωνύμια, ιστορικά πρόσωπα). Πρόκειται για το μοναδικό διασωθέν αντίγραφο μιας συλλογής ποιημάτων, το οποίο βρίσκεται στη Μαρκιανή βιβλιοθήκη στη Βενετία (κώδικας IX. 32) και συμπεριλαμβάνει 156 λυρικά ποιήματα¹. Το χειρόγραφο είναι άτιτλο, δεν παραδίδει το όνομα του συγγραφέα ή του αντιγραφέα. Λείπει επίσης η χρονολογία², γεγονός που επιφέρει προβλήματα ως προς την ακριβή χρονολόγηση της περιόδου συγγραφής των ποιημάτων, αλλά και της αντιγραφής τους. Στο παρόν στάδιο της έρευνας η συγγραφή των ποιημάτων τοποθετείται κατά προσέγγιση στο τέλος του 15^{ου} αιώνα έως και τα μέσα του 16^{ου} αιώνα, ενώ για την αντιγραφή τους η Έλση Μαθιοπούλου-Τορναρίτου (1993, 357), βασιζόμενη στο γεγονός ότι το ποίημα του Camillo Scroffa, τη μετάφραση του οποίου συμπεριλαμβάνει η κυπριακή συλλογή (ποίημα αρ. 27), εκδόθηκε το 1550 και ο πρώτος κάτοχος του χειρογράφου Natale Conti απεβίωσε το 1582, προτείνει την τοποθέτησή της όχι νωρίτερα από το 1550 και

¹ Η ταξινόμηση και αρίθμηση των ποιημάτων ανήκει στη Θ. Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου, στη (δεύτερη) έκδοση της οποίας (Siapkaras-Pitsillidès, 1975) βασίζομαι. Το 1952 δημοσιεύθηκε η πρώτη έκδοση της Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου, το 1976 η έκδοση στην ελληνική γλώσσα. Μέρος ποιημάτων έχει δημοσιευθεί επίσης από τους E. Legrand (1881), A. Ιντιάνο (1936) και G. Rojaghi (1935, 1936). Το 1955 στις «Κυπριακές σπουδές» δημοσιεύθηκε η έκδοση του Α. Ιντιάνου, η οποία συμπεριλαμβάνει όλα τα ποιήματα του χειρογράφου, δεν είναι όμως εφοδιασμένη με κριτικό υπόμνημα. Για προγενέστερη βιβλιογραφία βλ. Siapkaras-Pitsillidès, 1975 και Μαθιοπούλου-Τορναρίτου, 1993.

² Από το χειρόγραφο απουσιάζουν τα πρώτα 271 φύλλα. Η φυλλαρίθμηση αρχίζει από το φύλλο 272 (ή από το 2 σύμφωνα με την αρίθμηση, η οποία προστέθηκε μετά την απόσπασση των υπόλοιπων φύλλων του κώδικα). Πιθανότατα στο χαμένο πρώτο (ή 271ο) φύλλο του βρίσκονται οι πληροφορίες που μας ενδιαφέρουν στην προκειμένη περίπτωση (βλ. Μαθιοπούλου -Τορναρίτου, 1993, 357).

όχι αργότερα από το 1582³. Το πρόβλημα της χρονολόγησης του χειρογράφου και του χρόνου συγγραφής των ποιημάτων δεν είναι, όμως, το μοναδικό σε σχέση με τη συλλογή. Το ζήτημα της πατρότητας των ποιημάτων είναι εξίσου, αν όχι και περισσότερο δυσεπίλυτο. Οι απόψεις των ερευνητών ως προς το ζήτημα κατά πόσο η συλλογή αποτελεί έργο ενός ή περισσότερων ποιητών δίστανται. Από τη μία πλευρά η διαφορετική προέλευση και χρονολογία των ιταλικών πηγών της συλλογής (Pecoraro, 1976), αλλά και η διαφορά στην τεχνοτροπία, γλώσσα και ύφος που παρουσιάζουν τα ποιήματα της συλλογής (Mathiopolou-Tornaritou, 1985-86, Μαθιοπούλου-Τορναρίτου, 1986, 1993) οδήγησαν τους μελετητές στη διαπίστωση του πολυμορφικού χαρακτήρα της συλλογής, της έλλειψης συνοχής του συνόλου και, κατά συνέπεια, της ύπαρξης περισσότερων συγγραφέων. Από την άλλη πλευρά έχει διατυπωθεί η διαμετρικά αντίθετη άποψη για τη γλωσσική και υφολογική μορφή των ποιημάτων της συλλογής με δεσπόζουσα την ομοιογένειά τους (πλην μερικών ποιημάτων στο τέλος της, τα οποία αποτελούν τις πρώτες απόπειρες του ποιητή για σύνθεση ποιητικών κειμένων (Siarokas-Pitsillidès, 1975,14) και προσάπτονται στον βασικό κορμό της συλλογής ως παράρτημα (Carbonaro, 2003, 122), βάσει της οποίας η συγγραφή της συλλογής αποδίδεται σε έναν μόνο στιχουργό⁴.

Στην πορεία της παρούσας διατριβής όντως έχουν εντοπιστεί αρκετά τυποποιημένα λεκτικά σχήματα, που χρησιμοποιούνται αναλλοίωτα στα όμοια μετρικά συμφραζόμενα ή με παραλλαγές στην περίπτωση διαφορετικού μετρικού περιβάλλοντος σε όλο το εύρος της συλλογής (βλ. κεφ. V). Εντούτοις, θεωρώ ότι αυτό το γεγονός καθαυτό δεν αποδεικνύει τη μία ή την άλλη υπόθεση, καθώς η ομοιογένεια της γλώσσας και του ύφους μπορεί να οφείλεται στην ιδιομορφία της λογοτεχνικής παραγωγής της εποχής, η οποία στηριζόταν στην παράδοση, στην αναζήτηση μοντέλων, στη μίμηση και «δανεισμό» στοιχείων που θεωρούνταν υποδειγματικά. Ιδιαίτερα αυτό αφορά στο πετραρχικό ρεύμα, στο οποίο εντάσσεται και η κυπριακή συλλογή, όπου, όπως σημειώνει η Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου (1976, 37) όχι μόνο μεμονωμένες εκφράσεις, αλλά ολόκληροι στίχοι ταξίδευαν από ένα ποίημα στο άλλο και από

³ Η Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου (1975,6-7), για την οποία το πρότυπο του ποιήματος αρ.27 ήταν άγνωστο, τοποθετεί το *terminus post quem* στο 1546, χρονολογία της δημοσίευσης μιας *terza rima* του Ariosto, τη μετάφραση της οποίας περιέχει η κυπριακή συλλογή (αρ.102).

⁴ Για την πατρότητα της συλλογής, όπως και τον ενιαίο ή, αντίθετα, πολυμερή χαρακτήρα της βλ. επίσης Λ. Πολίτης (1955), Γεωργιάδης (1992), Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου (1996), Lassithiotakis (1998). Στην παρούσα διατριβή θα αναφέρομαι σε ποιητή της κυπριακής συλλογής χάριν συντομίας, χωρίς να υποστηρίζω τη μία ή την άλλη άποψη αναφορικά με το ζήτημα του αριθμού των δημιουργών της.

έναν ποιητή στον άλλον⁵. Το γεγονός ότι έχουμε στη διάθεσή μας μόνο ένα δείγμα αναγεννησιακής λυρικής ποίησης από την Κύπρο δεν αποκλείει το ενδεχόμενο ύπαρξης και άλλων γραπτών μαρτυριών κυπριακής λογοτεχνικής παραγωγής, που δημιουργήθηκαν εντός ή εκτός Κύπρου⁶, όπου η ποιητική γλώσσα περνάει από ένα στάδιο διεργασίας, ώστε, τελικά, να δημιουργηθεί μία ποιητική παράδοση, στην οποία στηρίζεται ο ποιητής ή οι ποιητές της συλλογής⁷. Έτσι, δεν μπορεί να αποκλειστεί η υπόθεση της συγγραφής των ποιημάτων από έναν ποιητή, αλλά ούτε η υπόθεση της συγγραφής τους από πολλούς. Εξίσου πιθανή από αυτή την άποψη είναι και η διατυπωμένη από τον Μ. Πιερή (2008, 39) υπόθεση ύπαρξης μίας ισχυρής ποιητικής προσωπικότητας, ενός χαρισματικού ποιητή και δασκάλου, γύρω από τον οποίο αναπτύσσεται μία ομάδα ελασσόνων ποιητών.

Σχετικό με το προηγούμενο είναι και το ζήτημα των ιταλικών πηγών της συλλογής. Συνολικά μέχρι σήμερα έχουν ταυτιστεί 33 μεταφράσεις⁸. Πέραν αυτών των μεταφράσεων ο Pecoraro (1976) και η Carbonaro (1999) αναφέρονται σε μία σειρά από άλλα ποιήματα, τα οποία, όπως θεωρούν, ο κύπριος ποιητής δεν μεταφράζει στην ολότητά τους, αλλά τα αναπτύσσει, διασκευάζει ή παραφράζει. Η Σιαπακρά-Πιτσιλλίδου (1976, 312), με την οποία τείνω να συμφωνήσω, θεωρεί πως οφείλουμε να έχουμε τις επιφυλάξεις μας ως προς το ζήτημα των παραφράσεων και διασκευών, καθώς «ήταν τέτοια η μόδα του Πετραρχισμού και γινόταν σε τέτοιο σημείο αντιγραφή, ώστε χωρίς υπερβολή μπορεί κανείς να πη ότι για κάθε στίχο των

⁵ Για τον ιταλικό και ευρωπαϊκό πετραρχισμό υπάρχει αρκετή εκτενής βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά Baldacci (1974), Bonora (1970), Elwert (1958), Forster (1969), Fedi (1990), Hempfer (1998), Meozzi (1934), Santangelo (1967), Vianey (1909), Wilkins (1950).

⁶ Πάντως, η συγκεκριμένη περίοδος δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως «σκοτεινός αιώνας» στην ιστορία της Κύπρου. Αρκετοί κύπριοι πήγαιναν στην Ιταλία για σπουδές (κυρίως στα πανεπιστήμια της Πάντοβας και της Ρώμης) και επέστρεφαν στην πατρίδα όχι μόνο με τις ακαδημαϊκές γνώσεις, αλλά και μυημένοι στον ιταλικό πολιτισμό. Στο νησί υπήρχαν εργαστήρια, όπου εργαζόνταν αντιγραφείς χειρογράφων, γίνονταν μεταφράσεις. Ορισμένοι κύπριοι λόγιοι της εποχής είχαν αξιοθαύμαστη καριέρα και στη Δύση, όπως λ.χ. ο Ιάσων Δενόρες (1510-1590), ο οποίος είχε έντονο συγγραφικό έργο σε θέματα όπως η ρητορική, οι πολιτικοί θεσμοί, η φιλοσοφία, η γεωγραφία, η αστρονομία και η θεωρία της λογοτεχνίας (Grivaud (1995), Holton (1992, 2000), Κωνσταντινίδης (1996)). Ωστόσο για την ίδια τη συλλογή ως πιθανότερος τόπος δημιουργίας της, λαμβανομένου υπόψη του μεγάλου φάσματος ιταλικών πηγών της συλλογής, η πρόσβαση σε μερικές από τις οποίες δεν ήταν εύκολη, καθώς συμπεριλαμβάνονταν σε χειρόγραφα με περιορισμένη κυκλοφορία ακόμα και στην Ιταλία (Carbonaro, 1999), παραμένει η Ιταλία.

⁷ Θα ήταν ενδιαφέρον να μελετηθεί η γλώσσα της κυπριακής συλλογής συγκριτικά με άλλα διαλεκτικά κείμενα της περιόδου, όχι μόνο από καθαρά γλωσσολογική πλευρά, αλλά και ως εργαλείο σύνθεσης ενός λογοτεχνικού κειμένου, ιδέα την οποία έχει διατυπώσει και ο Λ.Ιντιάνος (1936, 494).

⁸ 23 από αυτές αναφέρονται στην έκδοση της Σιαπακρά-Πιτσιλλίδου (1975): 10 ποιήματα του Πετράρχη (αρ. 5, 13, 15, 26, 90, 94, 106, 108, 131 και 136 της κυπριακής συλλογής), 5 του Sannazaro (αρ. 12, 88, 107, 111, 114), 2 του Bembo (αρ. 8 και 14), και από ένα των Panfilo Sasso (αρ. 17), B. Castiglione (αρ. 79), B. Cappello (αρ. 84), Ariosto (αρ. 102), Tebaldeo (αρ. 104) και Serafino Aquilano (αρ. 19). Ακόμα οκτώ έχουν ταυτιστεί από τον Pecoraro (1976): 5 ποιήματα του Serafino Aquilano (αρ. 4, 30, 40, 44, 60), 2 του Nicolò Delfino (αρ. 7 και 110), ένα του Camillo Scroffa (αρ.27, ο «Παιδαγωγός»), μία μετάφραση από τον Boiardo (αρ. 89 της συλλογής) έχει ανακαλύψει η Carbonaro (1999), και ακόμα μία, του L.Valenziano (αρ. 82), έχει ταυτιστεί στη διαδικασία συγγραφής της παρούσας διατριβής. Τα ταυτισμένα ιταλικά πρότυπα παρατίθενται στη διατριβή από τις αντίστοιχες δημοσιεύσεις της Σιαπακρά, του Pecoraro και της Carbonaro.

ιταλικών ποιημάτων της Αναγέννησης και του 16^{ου} αιώνα είναι εύκολο να δοθεί ένας πολύ μεγάλος αριθμός παραπομπών, όπου αυτός ο στίχος συναντάται ακριβώς ο ίδιος ή με ασήμαντες παραλλαγές. Αφού, συνεπώς, αυτό ισχύει και για τα ποιήματα της ελληνικής συλλογής, οι μεμονωμένοι στίχοι δεν μπορούν να χρησιμεύσουν για την ταύτιση του ελληνικού ποιήματος που, χωρίς να είναι η ανάπτυξη αυτού του συγκεκριμένου στίχου ή να έχει εμπνευσθεί από αυτόν, είναι ίσως η μετάφραση ενός άλλου ιταλικού ποιήματος, του οποίου αυτός ο στίχος αποτελεί μέρος»⁹.

Δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος της έρευνας περιστρέφεται πρωτίστως γύρω από τα ζητήματα που αποτελούν «πρόκληση» για τους μελετητές λόγω της δυσκολίας που εμφανίζει η επίλυσή τους (εκδοτικά ζητήματα, πρόβλημα της πατρότητας και της χρονολόγησης, όπως και των πηγών της συλλογής). Ταυτόχρονα, παρά την αδιαμφισβήτητη αξία της συλλογής ως ποιητικού συνόλου, η μελέτη της ποιητικής της είναι πολύ περιορισμένη, και ιδιαίτερα προς αυτή την κατεύθυνση η κυπριακή αναγεννησιακή συλλογή εξακολουθεί να συνιστά πρόσφορο έδαφος για τη διεξαγωγή εκτεταμένης και λεπτομερούς μελέτης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον λόγω του πρωτοποριακού της χαρακτήρα για την εποχή και τον λογοτεχνικό χώρο, στον οποίο ανήκει η συλλογή, παρουσιάζει η μετρική, η οποία και αποτελεί το αντικείμενο της διατριβής. Μολονότι πολύ σημαντικές μελέτες με θέμα τη μετρική της συλλογής έχουν γίνει από την εκδότρια της συλλογής Θ. Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου στο εισαγωγικό μέρος των εκδόσεων, όπως επίσης από τη L. Marcheselli Loukas (1991a, 1994) και τον M.Peri (1979, 1996), ωστόσο η έρευνα γύρω από το θέμα ουσιαστικά περιορίζεται σε αυτά τα λίγα άρθρα.

Έτσι, σκοπός της διατριβής είναι να δοθεί η πλήρης εικόνα της μετρικής δομής των κυπριακών ποιημάτων μέσα από την εξέταση και την ανάλυση των συστατικών της, αποβλέποντας ταυτόχρονα στην ύπαρξη και τη λειτουργία τους στις ενδοκειμενικές ή στις διακειμενικές σχέσεις. Ο παραπάνω σκοπός διέπει και τη μεθοδολογία της έρευνας. Ως

⁹ Το δυνατότερο ίσως έναυσμα για να συμμεριστώ την παραπάνω άποψη της Σιαπκαρά ήταν η ανακάλυψη του ιταλικού προτύπου (Luca Valenziano, Rime sparse 32) της ballata αρ. 82 (βλ. κεφ. V, Η'), την οποία η G. Carbonaro (1999, 536) θεωρεί παράφραση μίας από τις συνθέσεις του Boiardo: La ballata cipriota 82 riprende espressioni attestate nel Chorus Simplex Rithmo Interciso CLX, incluso nel III libro degli Amorum Libri, di cui rielabora il tema: il doloroso distacco del poeta dalla propria amata. I vv. 4-6, in particolare, della lirica di Boiardo:

*Come viver potrò da te lontano,
gentil mio viso umano*

che solo eri cagion de la mia vita?

trovano evidente riscontro nei vv. 1-3 del testo greco:

Και πώς δίχα σου σέναν

μπορώ να ζήσω αν πάγω 'πο ξαντήσ σου,

αν η ζωή μου στέκεται στο δεισ σου;

κατευθυντήρια μεθοδολογική γραμμή υιοθετείται η προσέγγιση του κειμένου ως συστήματος, που προϋποθέτει την ολότητά του, την ύπαρξη δομής και σχέσεων αλληλεξάρτησης και αλληλεπίδρασης μεταξύ των συστατικών του, όπως και ανάμεσα στο σύστημα και το περιβάλλον του (ιστορική πραγματικότητα, προγενέστερα και σύγχρονα κείμενα)¹⁰. Μέσα σε αυτό το γενικό πλαίσιο και κάθε φορά ανάλογα με τον συγκεκριμένο στόχο που τίθεται, η έρευνα εξυπηρετείται από διάφορες μεθόδους (περιγραφική, συγκριτική, στατιστική), οι οποίες συμβάλλουν στην πληρέστερη και βαθύτερη πραγμάτευση του επιλεγμένου θέματος.

Η επιλογή της μετρικής των κυπριακών ποιημάτων ως αντικειμένου της διατριβής οφείλεται εκτός του προσωπικού και στο συνεχώς αυξανόμενο γενικό ενδιαφέρον για αυτόν τον τομέα της φιλολογικής γνώσης στη σύγχρονη ελληνική επιστήμη. Ως εκ τούτου με την επίτευξη του γενικού σκοπού και των επιμέρους στόχων η διατριβή θα μπορούσε να συμβάλει στον εμπλουτισμό των ελληνικών μετρικολογικών σπουδών, προσφέροντας νέα δεδομένα στο ιστορικό και το συγκριτολογικό πεδία της κριτικής της λογοτεχνίας.

Η διατριβή συμπεριλαμβάνει, εκτός της εισαγωγής, πέντε κεφάλαια, επίλογο και παράρτημα. Στο πρώτο κεφάλαιο καθορίζονται οι θεωρητικές αρχές, στο πλαίσιο των οποίων στη συνέχεια επιχειρείται η περιγραφή και η ανάλυση των στίχων. Γίνεται σύντομη επισκόπηση μετρικολογικών μελετών και προτάσεων, οι οποίες πραγματεύονται το ζήτημα της περιγραφής των νεοελληνικών στίχων. Στη συνέχεια καθορίζεται η θέση της κυπριακής συλλογής ανάμεσα στα δύο μετρικά συστήματα, στο πλαίσιο των οποίων δημιουργείται, δηλαδή της νεοελληνικής και ιταλικής στιχουργικής. Το δεύτερο κεφάλαιο έχει ως βασικό του θέμα τη μελέτη των μετρικο-ρυθμικών σχημάτων των στίχων της συλλογής. Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας αναλύονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των στίχων, ιταλικής ή ελληνικής προέλευσης, όπως αυτοί παρουσιάζονται στη συλλογή. Επίσης επιχειρείται μία προσπάθεια αιτιολόγησης και περιγραφής του μηχανισμού δημιουργίας από τον ποιητή νέων ειδών στίχων, του δωδεκασύλλαβου και του δεκατρισύλλαβου. Το τρίτο κεφάλαιο πραγματεύεται τις φωνηεντικές συναντήσεις και τους τρόπους αντιμετώπισής τους από τον ποιητή (ή τους ποιητές) της συλλογής: συνίζηση, έκθλιψη/αφαίρεση και χασμωδία. Το τέταρτο κεφάλαιο αναφέρεται στο φαινόμενο της ομοιοκαταληξίας, στον σύνθετο χαρακτήρα της ως μετρικού φαινομένου και τις πολλαπλές λειτουργίες της στο κείμενο. Περιγράφονται τα χαρακτηριστικά της από τη μετρική, μορφολογική και σημασιολογική σκοπιά. Τέλος, το

¹⁰ Οι πιο πάνω βασικές μεθοδολογικές αρχές πηγάζουν από τις θεωρητικές διατυπώσεις των κορυφαίων εκπροσώπων του ρωσικού φορμαλισμού και δομισμού, στα έργα των οποίων στηρίζομαι (βλ. ενδεικτικά Jakobson (1987), Tomashevskij (2003), Τυνηανov (2002), Zirmunskij (1975, 2009), Lotman (1970, 2001)).

πέμπτο κεφάλαιο περιγράφει την εξωτερική (στροφική ρύθμιση των στίχων) και την εσωτερική (μετρικο-συντακτική δόμηση του ποιητικού λόγου) οργάνωση των στιχουργικών ειδών που συμπεριλαμβάνει η κυπριακή συλλογή. Το κύριο μέρος της διατριβής ακολουθεί παράρτημα, το οποίο αποτελείται από τρία μέρη: στο πρώτο περιέχονται πίνακες, στους οποίους καταγράφονται τα ρυθμικά σχήματα των στίχων της συλλογής και η συχνότητα εμφάνισης τόνων στις μετρικές θέσεις των στίχων· το δεύτερο μέρος αποτελεί ο κατάλογος προτεινόμενων αλλαγών τονισμού σε ορισμένους στίχους της συλλογής· το τρίτο μέρος περιέχει το ριμάριο με τις ομοιοκαταληξίες των ποιημάτων της συλλογής.

Ολέσια Φέντινα

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. ΜΕΤΡΟ, ΡΥΘΜΟΣ, ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΜΕΤΡΗΣΗΣ ΤΩΝ ΣΤΙΧΩΝ ΚΑΙ Η ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ.

1.1. ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΤΙΧΩΝ.

Θα ξεκινήσω με μία αυτονόητη και ίσως τετριμμένη, όμως απαραίτητη για μία μετρικολογική μελέτη διατύπωση: πριν επιχειρήσει κανείς την περιγραφή και την ανάλυση συγκεκριμένων στίχων, είναι απαραίτητο να αποδεχτεί και στη συνέχεια να εφαρμόσει στη μελέτη του ορισμένες θεωρητικές αρχές. Όπως είναι γνωστό, ο στίχος συνιστά μία ενότητα, οργανωμένη βάσει ορισμένων κριτηρίων, όπως η εναλλαγή άτονων και τονισμένων συλλαβών / θέση των τόνων, ο αριθμός των τόνων ή των συλλαβών κ.α., την οποία διέπουν συγκεκριμένοι κανόνες. Ακόμα και οι αποκλίσεις, εάν αναγνωρίζονται ως τέτοιες, υποδηλώνουν την ύπαρξη των νόμων, των οποίων την αυστηρή δομή έρχονται να διαταράξουν¹¹. Η γενική συμβατότητα ή μη των στίχων με ένα σύμπλεγμα ορισμένων κανόνων παρέχει τη δυνατότητα προσδιορισμού του χαρακτήρα τους και της ένταξής τους σε ένα συγκεκριμένο μετρικό σύστημα. Στις μετρικολογικές μελέτες η νεοελληνική στιχουργία, η οποία μας απασχολεί στην προκειμένη περίπτωση, ορίζεται ως συλλαβοτονική, στην οποία ο στίχος οργανώνεται με βάση τον αριθμό των συλλαβών και την κατανομή των τόνων. Ο ορισμός και η ονομασία δίνονται στον στίχο ανάλογα με το:

- 1) πόσες μετρικές συλλαβές εμπεριέχει ένας στίχος, (π.χ. εφτασύλλαβος, οκτασύλλαβος κοκ.),
- 2) πού βρίσκεται ο τελευταίος τόνος, στη λήγουσα, παραλήγουσα ή προπαραλήγουσα της τελευταίας φωνολογικής λέξης¹², δηλαδή οξύτονος, παροξύτονος και προπαροξύτονος στίχος αντίστοιχα¹³,
- 3) σε ποιες συλλαβές τοποθετούνται οι υπόλοιποι τόνοι, οι οποίοι παρόλο που δεν ανταποκρίνονται πάντα σε αυστηρούς κανόνες, ακολουθούν ωστόσο μία τάση στη διανομή

¹¹ Εδώ αναφέρομαι στον στίχο με την κλασική, παραδοσιακή έννοια, και όχι στον ελεύθερο στίχο.

¹² Η οποία μπορεί να είναι συνδυασμός σε μία ενότητα λεξικών και λειτουργικών (κλιτικών) λέξεων. Π.χ. η *κυρά μου*, όπου δεν υπολογίζεται ότι η τελευταία λέξη είναι άτονη και ο τόνος της προτελευταίας βρίσκεται στη λήγουσα, αλλά η ενότητα αυτή χαρακτηρίζεται από ενιαίο τονικό σχήμα, και ο τόνος της βρίσκεται στην παραλήγουσα.

¹³ Εάν ο στίχος χωρίζεται σε δύο ημιστίχια, στο καθένα από αυτά αντιστοιχεί και ένας μετρικός τόνος, ο οποίος πάντα βρίσκεται σε σταθερή θέση, δηλαδή αυτοί οι στίχοι έχουν δύο μετρικούς τόνους (Βουτιερίδης, 1929, σ.118), όπως π.χ. ο δεκαπεντασύλλαβος, ο οποίος πάντα έχει τονισμένη τη 14^η συλλαβή και την 6^η ή την 8^η συλλαβή στο πρώτο ημιστίχιο. Όμως το γεγονός αυτό δεν επηρεάζει την ονομασία του στίχου, όπου υπόψη λαμβάνεται μόνο η θέση του τελευταίου τόνου του στίχου και όχι του ημιστιχίου.

τους, κατά προτίμηση στις ζυγές, μονές ή μία στις τρεις μετρικές συλλαβές, δηλαδή σίχοι ιαμβικού, τροχαϊκού, αναπαιστικού, αμφιβραχικού (μεσοτονικού) και δακτυλικού ρυθμού¹⁴.

Συνεπώς, για να ονομάσουμε δύο σίχους μετρικά όμοιους, οριστική σημασία έχει η διαπίστωση εάν και οι δύο τους αποτελούνται από τον ίδιο αριθμό συλλαβών, ο τελευταίος τους τόνος κατέχει την ίδια θέση μέσα στην τελευταία φωνολογική λέξη και οι υπόλοιποι τόνοι διανέμονται μέσα στο πλαίσιο των προκαθορισμένων κανόνων (π.χ. προτίμηση στις ζυγές συλλαβές).

Για παράδειγμα, οι δύο σίχοι της κυπριακής συλλογής (118,47-48)

*Ἡ τα μμάτια στέγνωσέ τα
κι άφησ' την καρδιάμ μου ν' άψη,
τα λαμπρά μου βλέπισέ τα
'που νερόν μηδέν τα βλάμη...*¹⁵

είναι και οι τέσσερις οκτασύλλαβοι, παροξύτονοι, τροχαϊκοί, ενώ την παρακάτω στροφή από τον «Ύμνο εις την Ελευθερίαν» του Σολωμού

*Σε γνωρίζω από την κόψη
του σπαθιού την τρομερή,
σε γνωρίζω από την όψη
που με βία μετράει τη γη...*

θεωρείται πως την αποτελούν, σύμφωνα με τα προαναφερθέντα, δύο παροξύτονοι τροχαϊκοί οκτασύλλαβοι (ο πρώτος και ο τρίτος) και δύο οξύτονοι τροχαϊκοί επτασύλλαβοι (ο δεύτερος και ο τέταρτος).

Ανατροπή στη θεώρηση του καθιερωμένου συστήματος μέτρησης και κατάταξης των νεοελληνικών στίχων¹⁶ ως ενιαίου επέφεραν οι πιο πρόσφατες μελέτες των Μ. Perí (1989, 1990 β) και Ε. Γαραντούδη (1989, 1990 α, β)¹⁷. Οι ερευνητές παρουσίασαν πειστικές

¹⁴ Για τον ορισμό και τα είδη των νεοελληνικών στίχων βλ. Βουτιερίδης (1929), Σαραλής (1991), Σπαταλάς (1997), Σταύρου (2004), Γαραντούδης (1998). Όσον αφορά στην προ πολλού καθιερωμένη ορολογία, «ιαμβικός, τροχαϊκός κτλ. σίχος», αυτή, ασφαλώς, χρησιμοποιείται συμβατικά, κατ' αναλογία προς τους αρχαίους όρους, χωρίς όμως να ταυτίζεται ως προς το περιεχόμενο με αυτούς. Για τη χρήση αυτών των όρων εκτός των προαναφερθέντων μελετών βλ. και τις πιο πρόσφατες απόψεις διατυπωμένες στα Mackridge (1990α), Perí (1989, 1990), Γαραντούδης (1989, 1990), Παπάζογλου (1990).

¹⁵ Λόγω τεχνικών δυσκολιών όλο το κείμενο της παρούσας μελέτης, συμπεριλαμβανομένων και των ποητικών κειμένων, είναι σε μονοτονικό σύστημα.

¹⁶ Και όχι του μετρικού συστήματος, δηλαδή της φύσης της νεοελληνικής στιχουργίας, η οποία, όπως επισημαίνει και ο Ε. Γαραντούδης, (Γαραντούδης, 1989, 425), είναι ενιαία, συλλαβοτονική.

¹⁷ Παρόμοιες θέσεις διατύπωσε πρόσφατα και η Α. Αθανασοπούλου (2007), προσθέτοντας την πρότασή της για την ονομασία των στίχων που ανήκουν σε δύο διαφορετικά συστήματα μέτρησης: για τους σίχους του έντεχνου συστήματος η εισήγηση είναι να ονομαστεί ως καταληκτικός ο σίχος στη βασική, παροξύτονη μορφή του, ως ακατάληκτος ο σίχος στην οξύτονη μορφή και ως υπερκατάληκτος ο σίχος στην προπαροξύτονη μορφή. Για

αποδείξεις ύπαρξης δύο συστημάτων μέτρησης στη νεοελληνική στιχουργία. Πρόκειται για τα λεγόμενα «έντεχνο» και «δημοτικό» συστήματα μέτρησης. Στην περίπτωση του «έντεχνου» συστήματος το βασικό χαρακτηριστικό που προσδιορίζει τον στίχο αφορά στη θέση του τελευταίου μετρικού τόνου, η κύρια μορφή του στίχου θεωρείται η παροξύτονη. Έτσι, ο ενδεκασύλλαβος στίχος έχει τον κύριο μετρικό του τόνο στη δέκατη συλλαβή, την οποία συνήθως ακολουθεί ακόμη μία. Ως παραλλαγές του ίδιου στίχου παρουσιάζονται η προπαροξύτονη και η οξύτονη μορφές του. Με άλλα λόγια, τον ουσιαστικό για τη δομή του στίχου ρόλο παίζει η θέση του τελευταίου τόνου, ενώ ο αριθμός των συλλαβών που τον ακολουθούν είναι αδιάφορος για τον προσδιορισμό του. Αυτό το σύστημα μέτρησης ουσιαστικά ταυτίζεται με το ιταλικό και η ελληνική ποιητική παραγωγή που στηρίζεται στο «έντεχνο» σύστημα ανήκει ως επί το πλείστον στην επτανησιακή σχολή, επηρεασμένη σε μεγάλο βαθμό από την ιταλική στιχουργία, η οποία όπως και η νεοελληνική έχει συλλαβοτονική φύση. Για τους παραπάνω λόγους η εισαγωγή αυτού του συστήματος στη νεοελληνική ποίηση αιτιολογείται με την έντονη επίδραση της ιταλικής ποίησης στην ελληνική από τις απαρχές της (Γαραντούδης, 1990 β, 424). Σύμφωνα με αυτό το σύστημα οι στίχοι του Σολωμού που είδαμε πιο πάνω είναι μετρικά όμοιοι, και οι τέσσερις είναι τροχαϊκοί οχτασύλλαβοι, εφόσον και στους τέσσερις ο τελευταίος μετρικός τόνος κατέχει την έβδομη θέση, ασχέτως του αριθμού των συλλαβών που υπάρχουν (ή δεν υπάρχουν) μετά από αυτή. Το «δημοτικό» σύστημα¹⁸ μέτρησης αντίθετα το χαρακτηρίζει ο ίδιος αριθμός συλλαβών των στίχων και η εναλλαγή (χωρίς όμως κάποια τακτική επανεμφάνιση) της προπαροξύτονης και της οξύτονης μορφής τους, εξαιρουμένης της παροξύτονης. Τα δύο αυτά συστήματα υπάρχουν στην ελληνική ποιητική παράδοση αυτόνομα και κατά κανόνα δεν εμφανίζονται στο ίδιο κείμενο.

Αν και σε γενικές γραμμές η προταθείσα από τους Μ. Ρερί και Ε. Γαραντούδη αναγνώριση της λειτουργίας στη νεοελληνική ποίηση δύο συστημάτων μέτρησης των στίχων δεν στερείται βάσεως, χρήζει ωστόσο λεπτομερέστερης και ευρύτερης ως προς το υπό εξέταση υλικό μελέτης. Λόγω του ότι μερικά ουσιώδη για το θέμα ερωτήματα δεν έχουν βρει ακόμη την απάντησή τους¹⁹, η θεωρία αυτή αφήνει ορισμένα κενά. Για παράδειγμα, σε ποιο σύστημα

τους στίχους που ανήκουν στο δημοτικό σύστημα προτείνεται να διατηρηθούν οι όροι «προπαροξύτονος» και «οξύτονος».

¹⁸ Η παραπάνω ονομασία δόθηκε λόγω της εμφάνισής του κυρίως στη δημοτική ποίηση.

¹⁹ Τα ερωτήματα αυτά τίθενται από τον ίδιο τον Μ. Ρερί (1990, 16): «πότε και πώς διαμορφώνεται το ένα και το άλλο σύστημα; Πώς εξελίσσονται; Πώς ενδεχομένως αλληλοεπηρεάζονται; Γιατί στο δημοτικό σύστημα εναλλάσσονται οξύτονες και προπαροξύτονες καταλήξεις με αποκλεισμό των παροξύτων; Γιατί στο έντεχνο

πρέπει να ενταχθεί ο παραδοσιακός δεκαπεντασύλλαβος, όπως δίκαια αναρωτιέται ο P. Mackridge (1990a), ή οποιοσδήποτε άλλος σύνθετος στίχος που αποτελείται από δύο ημιστίχια, το ένα πάντα παροξύτονο και το άλλο με εναλλαγή οξύτονης και προπαροξύτονης κατάληξης, όπως π.χ. ο δωδεκασύλλαβος με σταθερή τομή μετά από την έβδομη συλλαβή²⁰. Πέραν από τα παραπάνω: εάν υπάρχει το «έντεχνο» σύστημα, τι εμποδίζει την «ενεργοποίησή» (M. Perí) του, δηλαδή τη ρητή του εκδήλωση στους αποκλειστικά παροξύτονους στίχους, οι οποίοι συγκροτούν ολόκληρα ποιήματα και δεν συνδυάζονται με κάποιο τρόπο με στίχους που ανήκουν στο άλλο, «δημοτικό» σύστημα, όπως συμβαίνει και στην υπό εξέταση κυπριακή ποιητική συλλογή²¹;

Μία προσπάθεια προς την κατεύθυνση της ενοποίησης των πιο πάνω προσεγγίσεων αναφορικά με την κατάταξη των νεοελληνικών στίχων, δηλαδή της δημιουργίας ενιαίου συστήματος μέτρησης, επιχειρήθηκε από την ιταλίδα φιλόλογο Lucia Marcheselli Loukas (1991 β). Πολύ συνοπτικά, η πρότασή της συνίσταται στο εξής: τόσο οι «έντεχνοι» (με την παραπάνω σημασία) όσο και οι «δημοτικοί» στίχοι τυποποιούνται με βάση το ιταλικό μοντέλο, με καθορισμό, δηλαδή, του τελευταίου κύριου μετρικού τόνου και την ενδεχόμενη ακολουθία δύο συλλαβών. Κανονικά στο «έντεχνο» σύστημα, όπως έχω ήδη αναφέρει, οι συλλαβές μετά τον τελευταίο μετρικό τόνο δεν λογαριάζονται, σε αυτή την περίπτωση όμως αυτές οι συλλαβές δεν θεωρούνται αναγκαστικά εξωμετρικές. Με αυτό τον τρόπο, σύμφωνα με την εισήγηση της Marcheselli Loukas (σ. 24), μπορεί να γίνει το συνταίριασμα των δύο συστημάτων μέτρησης των νεοελληνικών στίχων. Για παράδειγμα, τα αφηρημένα μετρικά σχήματα για τον προπαροξύτονο και τον οξύτονο ιαμβικό δωδεκασύλλαβο θα είναι τα εξής:

προπαροξύτονος ιαμβικός δωδεκασύλλαβος

Θ1 Θ2 Θ3 Θ4 Θ5 Θ6 Θ7 Θ8 Θ9 Θ10 [Θ11 [Θ12]]

οξύτονος ιαμβικός δωδεκασύλλαβος

Θ1 Θ2 Θ3 Θ4 Θ5 Θ6 Θ7 Θ8 Θ9 Θ10 Θ11 Θ12 [Θ13 [Θ14]]

(όπου Θ= Θέση ή μετρική συλλαβή, σε τετράγωνες αγκύλες είναι οι ενδεχόμενες συλλαβές μετά τον τελευταίο μετρικό τόνο).

σύστημα εκείνο που προσδιορίζει τη μετρικότητα είναι ο τελευταίος τόνος ανεξάρτητα από τις άτονες συλλαβές που ακολουθούν; Πώς μπορούν να δικαιολογηθούν θεωρητικά δύο τέτοιες διαφορετικές νόρμες;»

²⁰ Ο Perí εξηγεί την κατά τα άλλα αδύνατη συνύπαρξη δύο διαφορετικών συστημάτων σε ένα στίχο με τη μη ενεργοποίηση του έντεχνου συστήματος του δεύτερου ημιστίχιου του δεκαπεντασύλλαβου, μία απάντηση που δεν είναι πλήρως ικανοποιητική.

²¹ Αναφέρομαι σε όλους τους στίχους της συλλογής (δηλαδή τους ενδεκασύλλαβους, δεκαπεντασύλλαβους, επτασύλλαβους, τροχαϊκούς οκτασύλλαβους, δεκαεξασύλλαβους, δεκατρισύλλαβους) εκτός από μερικά ποιήματα (σε δωδεκασύλλαβους και ιαμβικούς οκτασύλλαβους), όπου παρουσιάζεται «δημοτικό» σύστημα (βλ. Κεφ.ΙΙ).

1.2. ΣΤΑΥΡΟΔΡΟΜΙ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΝ. ΔΥΟ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΜΕΤΡΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ

Η σύντομη επισκόπηση που επιχειρήθηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο αναφορικά με το ζήτημα της περιγραφής των νεοελληνικών στίχων έχει άμεση σχέση με το αντικείμενο της παρούσας έρευνας. Ο μεγαλύτερος αριθμός των στίχων που εμπεριέχονται στην κυπριακή ποιητική συλλογή είναι ιταλικής προέλευσης και θεωρητικά υπακούουν στους κανόνες της ιταλικής στιχουργίας. Συνεπώς, πρέπει να εξετάζονται στο πλαίσιο του «έντεχνου», σύμφωνα με την ορολογία των Γαραντούδη – Ρετί, συστήματος. Όμως στην ίδια συλλογή συναντάμε και ισοσύλλαβους στίχους με οξύτονη και προπαροξύτονη κατάληξη, οι οποίοι εντάσσονται στο «δημοτικό» σύστημα μέτρησης. Ας σημειωθεί εδώ το διόλου τυχαίο γεγονός πως για την ανάπτυξη του προαναφερθέντος ενιαίου μοντέλου περιγραφής των νεοελληνικών στίχων η Marcheselli Loukas επιλέγει τους στίχους της κυπριακής συλλογής, συγκεκριμένα τους οξύτονους και προπαροξύτονους δωδεκασύλλαβους του ποιήματος 97. Όπως αναφέρει η ερευνήτρια, «... στη συντριπτική πλειονότητα οι προπαροξύτονοι έχουν τονικά σχήματα που αντιστοιχούν στα «κανονικά» των παροξύτων ενδεκασύλλαβων «ιταλικής προέλευσης». Το μόνο πρόβλημα είναι ότι, μέσα στο στροφικό σύστημα του τρίστιχου, είναι χωρίς αμφιβολία ισοσύλλαβοι με τους οξύτονους δωδεκασύλλαβους <... >. Να λοιπόν που πρέπει να σκαρώσουμε μία περιγραφή των μετρικο-τονικών σχημάτων που να είναι όσο γίνεται πιο ενιαία και εξυπηρετική» (1991 β, 23). Παραβλέποντας για την ώρα τη σχετική με τα μετρικο-ρυθμικά σχήματα των δωδεκασύλλαβων διατύπωση, θα συμμαριστώ τη βασική ιδέα της πιο πάνω περικοπής, αναπτύσσοντάς την ως εξής: η ευρεία διεπίδραση μεταξύ των ιταλικών και των ελληνικών στοιχείων υπό την οποία διαμορφώνεται η ποιητική της συλλογής συμπεριλαμβανομένων και των μετρικών επιλογών, μας φέρνει αντιμέτωπους με το ζήτημα, ποια μέθοδος περιγραφής και ανάλυσης της στιχουργίας της συλλογής είναι η ορθότερη. Η επίλυση του προβλήματος όμως, κατά τη γνώμη μου, δεν έχει επιτευχθεί στην παραπάνω μελέτη. Θεωρώ προβληματική την υιοθέτηση του συγκεκριμένου μοντέλου ενιαίας μετρικής ανάλυσης, τουλάχιστον όσον αφορά στις «Ρίμες Αγάπης». Η λύση, την οποία προτείνει η Marcheselli Loukas, αποσκοπώντας προφανώς σε όλο το φάσμα του έμμετρου νεοελληνικού λόγου, δεν μπορεί να είναι εφαρμόσιμη στην κυπριακή συλλογή, λόγω του ότι η τελευταία αποτελεί ένα σύνολο και η συνολική σε αντίθεση με τη μεμονωμένη ανάλυση δύναται να διαφοροποιήσει τα συμπεράσματα. Όπως «ένας απομονωμένος στίχος», σύμφωνα με τον Zirmunskij (1975), «δεν έχει μέτρο» (σ.59), («κανένας απομονωμένος στίχος έξω από το

περικείμενο δεν εμφανίζει τον μετρικό νόμο») έτσι και ένα απομονωμένο ποίημα δεν μας δίνει πληροφορίες για το μετρικό σύστημα, τους μετρικούς κανόνες του συνόλου. Ταυτόχρονα, πιστεύω ότι θα ήταν πιο αποτελεσματική η εξέταση της συλλογής μέσα από την ιστορική προοπτική – διαχρονική και συγχρονική. Ας δούμε λοιπόν το ζήτημα που μας απασχολεί στην προκειμένη περίπτωση υπό το πρίσμα αυτών των δύο σημείων. Στην κυπριακή συλλογή απαντούν στίχοι ενδεκασύλλαβοι (οι περισσότεροι), επτασύλλαβοι, οκτασύλλαβοι, δωδεκασύλλαβοι, δεκατρισύλλαβοι, δεκαπεντασύλλαβοι και δεκαεξασύλλαβοι. Στους πλείστους στίχους ο τόνος βρίσκεται στην παραλήγουσα της καταληκτικής τους λέξης. Όμως δεν λείπουν από τη συλλογή και ποιήματα αποτελούμενα από εναλλασσόμενους στίχους του ίδιου μήκους, αλλά με διαφορετικές καταλήξεις, οξύτονες και προπαροξύτονες συγκεκριμένα. Από την άλλη πλευρά, είναι αξιοπρόσεχτο ότι σε ολόκληρη τη συλλογή δεν υπάρχει ούτε ένας στίχος που να μην διατηρεί το χαρακτηριστικό για το κάθε είδος αριθμό συλλαβών, δηλαδή οι ενδεκασύλλαβοι πάντα έχουν έντεκα συλλαβές, οι δωδεκασύλλαβοι δώδεκα, οι οχτασύλλαβοι οχτώ κοκ.²² Σε κανένα σημείο δεν ενεργοποιείται η ενδεχόμενη για το ιταλικό (και το λεγόμενο «έντεχνο» της ελληνικής στιχουργικής) σύστημα δυνατότητα διαφοροποίησης του αριθμού των συλλαβών μετά τον τελευταίο μετρικό τόνο. Με άλλα λόγια το κύριο μετρικό γνώρισμα όλων των στίχων της συλλογής, μία από τις βασικές αρχές της οργάνωσής τους είναι η απαραίτητη ισοσυλλαβία τους με στίχους του ίδιου είδους. Δεν αποκλείεται, βέβαια, ο κανόνας της ενδεχόμενης εναλλαγής οξύτονων, παροξύτονων και προπαροξύτονων στίχων στη συλλογή να υπάρχει εν δυνάμει και η μη ενεργοποίησή του να οφείλεται στο σχετικά μικρό δείγμα (συνολικά 2926 ελληνικοί στίχοι²³) από τη μία πλευρά, και από την άλλη στο γεγονός πως η συλλογή αντιπροσωπεύει ένα συγκεκριμένο είδος του ποιητικού λόγου, τη λυρική ποίηση. Όπως επισημαίνει ο Beltrami (2002, 26-27), η χρήση των οξύτονων και προπαροξύτονων στίχων στη θέση του παροξύτονου χαρακτηρίζει πρωτίστως

²² Στη συλλογή υπάρχουν περιπτώσεις, όταν μαζί με στίχους ίσου μήκους εμφανίζονται στίχοι που τους υπερβαίνουν ή αντίθετα τους υπολείπονται κατά μία ή δύο συλλαβές, όμως και αυτοί είναι πάντα παροξύτονοι, δηλαδή ο τελευταίος μετρικός τους τόνος παίρνει διαφορετική από τους υπόλοιπους στίχους θέση. Συνεπώς, οι στίχοι αυτοί είναι υπέρμετροι ή ελλειπτικοί και ανήκουν σε άλλο είδος, δεν ταυτίζονται με τους υπόλοιπους. Π.χ. ένας δωδεκασύλλαβος στη σειρά των ενδεκασύλλαβων έχει τον τελευταίο του τόνο στην 11^η συλλαβή και όχι στη 10^η, όπως στον ενδεκασύλλαβο. Επιπλέον μερικά από τα ποιήματα της συλλογής οργανώνονται με βάση τον συνδυασμό στίχων διαφορετικού μήκους, όπως π.χ. το ποίημα 152, όπου απαντούν οι ενδεκασύλλαβοι, οι δεκατρισύλλαβοι και οι δεκαεξασύλλαβοι στίχοι.

²³ Η Σιαπκαρά-Πιτσιλίδου (Σιαπκαρά 1975, 41) αναφέρει μεγαλύτερο αριθμό στίχων – 2934, όπου συμπεριλαμβάνονται τέσσερις στίχοι στην ιταλική γλώσσα από το σονέτο CCXCI του Πετράρχη, οι οποίοι βρίσκονται στο ποίημα αρ.15, όπως και οι τέσσερις στίχοι που λείπουν από το χειρόγραφο, οι οποίοι όμως αναπληρώνονται σύμφωνα με τα στροφικά σχήματα των ποιημάτων : 92,18 / 117,7 / 117,8 / 118,9.

τη μη λυρική ποίηση είτε, διαφορετικά, ο κανόνας αυτός εφαρμόζεται σε συγκεκριμένα στροφικά σχήματα, τα οποία προβλέπουν αυτού του τύπου εναλλαγές²⁴.

Όμως ακόμα και αν δεν περιοριστούμε στα στενά όρια μιας συλλογής και ανατρέξουμε στη λογοτεχνική έμμετρη παραγωγή της περιόδου, δηλαδή στα ελληνικά δημόδη ποιητικά κείμενα της Βυζαντινής περιόδου και της Αναγέννησης, θα παρατηρήσουμε ότι και αυτά μαρτυρούν τον κανόνα της ισοσυλλαβίας των στίχων. Πρόκειται τόσο για τους παραδοσιακά ελληνικούς στίχους, που εξελίχθηκαν ως ιστορική συνέχεια των αρχαίων μέτρων, αντικαθιστώντας τα στον χώρο της ελληνικής στιχουργικής, όπως π.χ. ο δεκαπεντασύλλαβος ή ο οκτασύλλαβος στίχος, όσο και για τους στίχους που εισάγονται στην ελληνική στιχουργία μέσω της ιταλικής, όπως ο ενδεκασύλλαβος.

Η εξήγηση αυτού του φαινομένου πιστεύω ότι έγκειται στη διαφορετική πορεία ιστορικής εξέλιξης της ελληνικής και της ιταλικής στιχουργίας. Η μετάβαση από το ποσοτικό προς το τονικό μετρικό σύστημα και στα δύο γλωσσικά περιβάλλοντα, το λατινικό και το ελληνικό, οδήγησε στη διαμόρφωση της αρχής της ισοσυλλαβίας των αντίστοιχων στίχων. Σε μία προσπάθεια προσομοίωσης με την αρχαία μετρική, όπου το κύριο μέλημα των στιχουργών ήταν η ίση ποσοτική διάρκεια των στίχων, με την απώλεια της διάκρισης μεταξύ μακρών και βραχέων φωνηέντων και τη χρονική εξίσωση των συλλαβών, ως πρωταρχικός καθιερώθηκε ο κανόνας του ίσου αριθμού των συλλαβών στους στίχους (Gasparov, 2003, 82)²⁵. Στη συνέχεια, με τη δημιουργία νεολατινικών γλωσσών, η λατινική ποίηση έπρεπε να προσαρμοστεί στα καινούργια γλωσσικά δεδομένα. Στην περίπτωση της γαλλικής, λόγω των προσωδιακών χαρακτηριστικών της γλώσσας, ο λατινικός στίχος κατά τη μεταφορά του στα γαλλικά μετρικά συμφραζόμενα δεχόταν αλλαγές και στον τονισμό. Η προπαροξύτονη κατάληξη των

²⁴ Ο Beltrami, όπως και ο Elwert (1973, 87-89) τονίζουν την τάση που επικρατούσε στην αναγεννησιακή ιταλική ποίηση «υψηλού ύφους» να αποφεύγονται οι οξύτονες και οι προπαροξύτονες καταλήξεις. Εντούτοις, οι δύο μελετητές αναφέρουν αρκετά παραδείγματα της χρήσης, έστω και σποραδικής, αυτών των καταλήξεων εκτός του Δάντη και από τους Sannazzaro, Serafino Aquilano, Boiardo, Poliziano (ονόματα που προφανώς δεν ήταν άγνωστα στον κύριο ποιητή, εφόσον μεταφράζει τα έργα τους), όπως και από τον ίδιο τον Πετράρχη. Το μοναδικό παράδειγμα της χρήσης της οξύτονης κατάληξης απαντά στην barzeletta- frottola CV του Canzoniere. Δεν μπορούμε βέβαια να αγνοήσουμε και τη λαϊκότερη χροιά που είχαν αυτές οι καταλήξεις στην ποιητική αντίληψη των Ιταλών και, συνεπώς, ήταν συνδεδεμένες πρωτίστως με την κωμική ή τη βουκολική, όπως ήταν η Arcadia του Sannazzaro, ποίηση.

²⁵ Ο Η. Βουτιερίδης (1929, 12) παρατηρεί σχετικά με τη διαφορά των ποσοτικών και των τονικών μέτρων: «Σ' ένα στίχο «ιαμβικό τετράμετρο καταληχτικό» μπορεί οι συλλαβές να είναι 15, μα μπορεί να είναι και 12 και 17, ενώ στη νεότερη – την τονική στιχουργία ο αριθμός κάθε στίχου ορισμένου μέτρου είναι σταθερός. Ο παροξύτονος δεκαπεντασύλλαβος, που τότε θέλουν να είναι ο ίδιος ο αρχαίος «ιαμβικός τετράμετρος καταληχτικός» δεν μπορεί να έχει περισσότερες ή λιγότερες από 15 συλλαβές. Το ίδιο και ο παροξύτονος επτασύλλαβος ή οχτασύλλαβος, η εντεκασύλλαβος ή οποιοδήποτε άλλος στίχος», η οποία σύμφωνα με πρόσφατες εξελίξεις στην ελληνική μετρικολογία είναι εν μέρει παρωχημένη, όμως πιστεύω συνεχίζει να αληθεύει τουλάχιστον για την πρώιμη νεοελληνική στιχουργία. Βλ. επίσης Σπαταλάς (1997γ) και (για την ισοσυλλαβία των ισοδύναμων στίχων στη βυζαντινή ποίηση) Lauxtermann (1999, 2007).

λατινικών στίχων είχε εξαφανιστεί λόγω της μετάθεσης του τόνου σύμφωνα με τα γαλλικά γλωσσικά δεδομένα στο τέλος της λέξης, ως κανονική έγινε αποδεχτή η οξύτονη κατάληξη, ενώ στην παροξύτονη η τελευταία συλλαβή θεωρούνταν ως εξωμετρική. Η αισθητή εξασθένηση κατά την εκφορά του τελευταίου άτονου φωνήεντος στη γαλλική γλώσσα συνέτεινε στην παραπάνω διαδικασία. Το ιταλικό σύστημα μέτρησης, όπου ταυτίζονται δύο στίχοι διαφορετικού μήκους με την προϋπόθεση η θέση του τελευταίου μετρικού τους τόνου μέσα στον στίχο να είναι η ίδια, πηγάζει από την έντονη επίδραση που άσκησε στην ιταλική στιχουργία η μεσαιωνική γαλλική ποίηση. Παρά τις φωνολογικές διαφορές της ιταλικής από τη γαλλική γλώσσα, ο ιταλικός στίχος, δεχόμενος τις εν λόγω επιδράσεις, ακολούθησε την ίδια αρχή, με τη διαφορά όμως στον τύπο της κατάληξης. Για την ιταλική γλώσσα, όπου ο μεγαλύτερος αριθμός των λέξεων τονίζεται στην παραλήγουσα, ως βασικός θεωρείται ο παροξύτονος στίχος, ενώ στίχοι οξύτονοι και προπαροξύτονοι συνιστούν τις παραλλαγές του (Beltrami, 2002, 84-85, Gasparon, 2003, 102-103, 110-111). Η ελληνική στιχουργία, από την άλλη πλευρά, δεν υπέστη αυτού του είδους ριζικές αλλαγές λόγω του ομοιογενούς γλωσσικού περιβάλλοντος²⁶, στο οποίο αυτή αναπτυσσόταν. Η ομαλή εξέλιξη της δομής της ελληνικής γλώσσας κατά τα μεσαιωνικά χρόνια και κυρίως ελάχιστες, συγκριτικά με την περίοδο της ελληνιστικής κοινής, αλλαγές στο φωνητικό-φωνολογικό επίπεδο (Browning, 1988, 88-90, 111-112) εξασφάλισαν τη διατήρηση της προσωδιακής βάσης της ελληνικής ποίησης σε αντίθεση με τη γαλλική ή την ιταλική, όπου ουσιαστικά πρόκειται για μετασχηματισμό του μετρικού συστήματος. Συνεπώς, είχαν διατηρηθεί και η ποικιλία των καταλήξεων τριών τύπων (οξύτονη, παροξύτονη και προπαροξύτονη) και ο κανόνας της ισοσυλλαβίας, γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν την ελληνική ποίηση της περιόδου, συμπεριλαμβανομένης και της κυπριακής.

Υπό αυτό το πρίσμα, δηλαδή της διαχρονικής θεώρησης της στιχουργικής μπορούμε να υποστηρίξουμε πως η νεοελληνική ποίηση της περιόδου που εξετάζουμε, παρόλο που είχε δεχτεί επιδράσεις από την ιταλική (εισαγωγή της ομοιοκαταληξίας και αργότερα του ενδεκασύλλαβου), παρέμεινε στις βάσεις της απaráλλακτη ως προς την οργάνωση του στίχου²⁷. Οι επιδράσεις αυτές είχαν μάλλον επιφανειακό χαρακτήρα, δεν είχαν ακόμη

²⁶ Η αρχαϊζουσα λόγια και η λαϊκή-ομιλούμενη ελληνική των βυζαντινών χρόνων αποτελούσαν τις γλωσσικές ποικιλίες της ίδιας γλώσσας και όχι δύο διαφορετικές γλώσσες, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της μεσαιωνικής λατινικής και της ιταλικής ή γαλλικής.

²⁷ Για τις ποιητικές μορφές οι οποίες παρουσιάζουν πρωτοφανή για την ελληνική στιχουργία ποικιλία θα γίνει λόγος στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

διδασκεί στην ουσία του ελληνικού μετρικού συστήματος επιφέροντας σημαντικές αλλαγές, όπως συνέβη στις αρχές του 19^{ου} αιώνα.

Επανερχόμενη στο αρχικό ζήτημα της περιγραφής και της ανάλυσης της στιχουργίας της κυπριακής συλλογής καταλήγω στο εξής συμπέρασμα: τα κυπριακά ποιήματα, γραμμένα μεν σε στίχους διαφορετικής προέλευσης (ελληνικής και ιταλικής), έχουν δε ένα κοινό για όλους τους στίχους μετρικό γνώρισμα, την τήρηση από αυτούς του κανόνα της ισοσυλλαβίας. Συνεπώς, η διάκριση και η εφαρμογή των δύο συστημάτων μέτρησης, στα οποία έχω αναφερθεί πιο πάνω, του «έντεχνου» και του «δημοτικού» δηλαδή, είτε ξεχωριστά, ανάλογα με το είδος του στίχου, είτε σε μία ενοποιημένη μορφή, όπως έχει προτείνει η L. Marcheselli Loukas, στη δική μας περίπτωση δεν θα ωφελούσε. Ο κάθε στίχος της συλλογής μπορεί να τυποποιηθεί με βάση τον ορισμένο και χαρακτηριστικό για το είδος του αριθμό συλλαβών, τη θέση του τελευταίου μετρικού τόνου και, συνεπώς, το είδος της κατάληξης, και τη θέση των υπόλοιπων του τόνων, όπως έχει ήδη διατυπωθεί στην αρχή του πρώτου υποκεφαλαίου. Θεωρώ πως στη συγκεκριμένη περίοδο στην ιστορία της νεοελληνικής στιχουργίας το ζήτημα της ύπαρξης δύο διαφορετικών συστημάτων μέτρησης δεν υφίστατο, εφόσον οι στίχοι μπορούσαν να έχουν την παροξύτονη κατάληξη ή να απαντούν ως συνδυασμός οξύτονων και προπαροξύτονων, και ταυτοχρόνως να διατηρούν ένα ορισμένο αριθμό συλλαβών.

Επεκτείνοντας αυτήν τη σκέψη και στα μεταγενέστερα στάδια εξέλιξης της ελληνικής ποίησης, θα μπορούσαμε να διαπιστώσουμε την ύπαρξη δύο διαφορετικών από αυτά που επικρατούν στη σύγχρονη μετρικολογική αντίληψη συστημάτων μέτρησης. Η σύγχρονη θεωρία περί του «έντεχνου» και του «δημοτικού» συστήματος, η οποία έπαυσε να έχει υπόσταση μιας ερευνητικής πρότασης και έχει πλέον παγιωθεί²⁸, θα μπορούσε ίσως με μία διαφορετική οπτική γωνία να διατυπωθεί ως εξής: στη νεοελληνική μετρική υπάρχουν δύο συστήματα μέτρησης των στίχων. Το ένα βασίζεται στην ισοσυλλαβία των ισοδύναμων στίχων, οι οποίοι μπορούν να είναι είτε παροξύτονοι, είτε οξύτονοι ή προπαροξύτονοι, ενώ το άλλο ως βασικό έχει τον παροξύτονο στίχο και δεν υπολογίζει την τελευταία συλλαβή του προπαροξύτονου στίχου και αναπληρώνει τη συλλαβή που λείπει στην περίπτωση του οξύτονου στίχου. Οι όροι που έχουν προταθεί από τον Ε. Γαραντούδη (δημοτικό και έντεχνο), αντλούνται από την ανάλογη διατύπωση του Α. Πολίτη (1972, 53-54). Ο Πολίτης όμως χρησιμοποιεί αυτούς τους όρους στο πλαίσιο της εξέτασης ενός συγκεκριμένου ποιήματος με σκοπό την ανάδειξη του πρωτοποριακού χαρακτήρα του έργου του Παλαμά και της ποικιλίας

²⁸ Η θεωρία αυτή εκφράζεται σε λήμματα ή άρθρα στα εγκυκλοπαιδικής φύσης έργα (βλ. Γαραντούδης, 1998, Σοφινός Κ. 1997), γεγονός που σημαίνει την αποδοχή της από τους περισσότερους ή τουλάχιστον από πολλούς.

των επί μέρους τεχνικών που αυτός μεταχειρίζεται, οι οποίες ανήκουν στη δημοτική και τη μη δημοτική (έντεχνη) ποίηση. Η εφαρμογή αυτών των όρων στο σύνολο της νεοελληνικής ποίησης επιφέρει εσφαλμένους συνειρμούς και σύγχυση²⁹.

Λαμβανομένων υπόψη των ισχυρισμών που έχουν διατυπωθεί σε αυτό το κεφάλαιο αναφορικά με τα δύο συστήματα μέτρησης, προτείνω πιο ουδέτερους όρους -«παραδοσιακό» και «νεότερο», οι οποίοι βασίζονται στη σειρά της ιστορικής εμφάνισης των δύο συστημάτων και δεν κάνουν διάκριση ανάμεσα στην ποίηση δημοτικής προέλευσης και την προσωπική ποίηση, καθώς αυτή η διάκριση δεν υπάρχει. Σε κάποια ιστορική στιγμή στην ελληνική ποίηση και συγκεκριμένα στον χώρο της έντεχνης και όχι της δημοτικής ποίησης (κάτι που είναι λογικό, καθώς οι αλλαγές πιο εύκολα γίνονται σε ατομικό παρά σε συλλογικό επίπεδο) εισάγεται ένα διαφορετικό σύστημα μέτρησης των στίχων, το οποίο από τη στιγμή της εμφάνισής του συνυπάρχει με το παραδοσιακό.

Εκτός αυτού, η προτεινόμενη θεώρηση της νεοελληνικής μετρικής αίρει τους προβληματισμούς, οι οποίοι ανακύπτουν με την εφαρμογή του «έντεχνου» και του «δημοτικού» συστήματος, όπως η συνύπαρξη στον ίδιο στίχο (τον δεκαπεντασύλλαβο, π.χ.) των ημιστιχίων που ανήκουν σε δύο διαφορετικά συστήματα, ή οι λόγοι της μη ενεργοποίησης του «έντεχνου» συστήματος στα ποιήματα γραμμένα αποκλειστικά σε παροξύτονους στίχους.

Η παραπάνω πρόταση για αναθεώρηση των χαρακτηριστικών του νεοελληνικού μετρικού συστήματος γίνεται, ασφαλώς, ως μία υπόθεση, η οποία χρήζει διεξοδικής μελέτης, κάτι που δεν συμβαδίζει με τους σκοπούς της παρούσας διατριβής και πρέπει να γίνει σε άλλο χρόνο και τόπο. Σε κάθε περίπτωση η υπόθεση αυτή δύναται να αποτελέσει τροφή για σκέψη και διάλογο στην αναζήτηση της καλύτερης δυνατής θεωρητικής προσέγγισης της νεοελληνικής μετρικής.

1.3. ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΕΤΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΡΥΘΜΟΥ. ΚΑΘΟΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΜΕΤΡΙΚΟ-ΡΥΘΜΙΚΩΝ ΣΧΗΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΚΥΠΡΙΑΚΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ.

Οι έννοιες του μέτρου και του ρυθμού έχουν μακράιωνη ιστορία στην επιστήμη. Η εξέλιξή τους στη φιλοσοφική και φιολογική σκέψη και ο επόμενος συμφυρμός διάφορων

²⁹ Ο Γαραντούδης (1990 α, 26) αντιλαμβάνεται το πρόβλημα και αναγκάζεται να διευκρινίσει «ότι η διάκριση δημοτικό / έντεχνο αποσκοπεί στο να προσδιορίσει, σε ιστορική βάση, τον κύριο ποιητικό χώρο όπου λειτουργεί το ένα και το άλλο σύστημα και δεν σημαίνει καθόλου ότι το δημοτικό σύστημα είναι της δημοτικής ποίησης και το έντεχνο της έντεχνης, γιατί το δημοτικό σύστημα δεν ισχύει μόνο στη δημοτική ποίηση, αλλά και στην έντεχνη και το έντεχνο ισχύει κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά, στην έντεχνη ποίηση.»

αντιλήψεων περί του μέτρου και του ρυθμού επέφεραν την πολυσημία των υφιστάμενων ορισμών, οι οποίοι σήμερα συμπεριλαμβάνουν ερμηνείες από τις πιο γενικές και συχνά ταυτόσημες (π.χ., ως βάση της οργάνωσης του ποιητικού λόγου σε αντιδιαστολή προς τον πεζό λόγο ή ως κανονική εναλλαγή, ξαναγύρισμα τμημάτων λόγου, σε οποιοδήποτε επίπεδο της δομής ενός λογοτεχνικού κειμένου, από το φωνολογικό ως το συντακτικό³⁰), μέχρι τις πιο στενές, όπου προβάλλονται μία σαφής διάκριση μεταξύ του μέτρου και του ρυθμού και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους.

Στο παρόν κεφάλαιο θα αναφέρομαι στους ορισμούς, οι οποίοι σχετίζονται με την οργάνωση του στίχου και διαχωρίζουν τις δύο παραπάνω έννοιες. Στο πλαίσιο αυτής της διάκρισης το μέτρο καθορίζεται ως αφηρημένο σχήμα ή μοντέλο με ορισμένα και σταθερά χαρακτηριστικά, σύμφωνα με τα οποία τυποποιούνται οι στίχοι του ίδιου είδους. Από την άλλη πλευρά, ο κάθε στίχος ως γλωσσική πραγματικότητα έχει τη δική του ρυθμική υπόσταση, τον δικό του ρυθμό, ο οποίος δημιουργείται ως αποτέλεσμα της διεπίδρασης, της «διαλεκτικής σχέσης», μεταξύ του αφηρημένου σχήματος και των γλωσσικών επιλογών του ποιητή (Lotman, 2001, 59)³¹.

Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να διευκρινιστεί ότι κάθε στιχουργικό σύστημα ορίζει τη δική του δέσμη μετρικών κανόνων, οι οποίοι ανταποκρίνονται στα προσωδιακά χαρακτηριστικά μιας γλώσσας, όμως σε μεγάλο βαθμό εξαρτώνται και από την υπάρχουσα ποιητική παράδοση, δηλαδή από ένα σύνολο ντόπιων ή ξένων επιδράσεων, τις οποίες δέχεται η στιχουργία κατά την ιστορική εξέλιξή της. Εκτός αυτού, ακόμα και στο πλαίσιο ενός μετρικού συστήματος η κάθε εθνική στιχουργία χαρακτηρίζεται από έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα ως προς τη λειτουργία της. Έτσι, για την αγγλική, γερμανική και ρωσική στιχουργίες, οι οποίες, όπως και η νεοελληνική, είναι συλλαβοτονικές, εκτός από τον αριθμό των συλλαβών του στίχου, ουσιαστικό ρόλο παίζει και η σταθερή εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών στο στίχο³². Με άλλα λόγια, το αφηρημένο μετρικό μοντέλο καθορίζει ρητά την τονική ιδιότητα της κάθε μίας από τις συλλαβές-θέσεις του στίχου ως δυνατή (ictus), αυτή δηλαδή που δέχεται τον τονισμό, ή αδύνατη, ο τονισμός της οποίας αποφεύγεται. Από την άλλη πλευρά, στην ιταλική στιχουργική παράλληλα με τους στίχους στους οποίους προκαθορίζονται οι δυνατές και αδύνατες θέσεις («ad accenti fisse») υπάρχουν και οι στίχοι

³⁰ Από αυτή την οπτική γωνία και η ποίηση σε ελεύθερη μορφή μπορεί να θεωρηθεί «έμμετρη» (Beltrami, 2002, 21).

³¹ Πολύ περιεκτικός και εύστοχος είναι ο ορισμός του ρώσου ποιητή Andrey Bely (1966, 547): «το μέτρο είναι ο μηχανισμός, ενώ ο ρυθμός είναι ο οργανισμός του στίχου», όπου μεταξύ άλλων τονίζονται ο στατικός χαρακτήρας του μέτρου και ο δυναμικός του ρυθμού.

³² Βλ. τον ορισμό του μέτρου του Zirmunskij (1975, 15): «το μέτρο είναι ο ιδανικός νόμος εναλλαγής των τονισμένων και άτονων συλλαβών στον στίχο».

(«ad accenti mobili»), το μετρικό μοντέλο των οποίων περιορίζεται σε ένα (στον τελευταίο) ή σε δύο υποχρεωτικούς τόνους. Οι υπόλοιποι τόνοι κατανέμονται πιο ελεύθερα και η θέση τους δεν ορίζεται αυστηρά από το μετρικό μοντέλο, όπως συμβαίνει στις πιο πάνω μετρικές παραδόσεις. Το πιο χαρακτηριστικό και πλέον οικείο για τα ελληνικά στιχουργικά δεδομένα παράδειγμα είναι ο ιταλικός ενδεκασύλλαβος. Έχοντας μία γενική τάση προς τον ιαμβικό ρυθμό με τονισμό στις ζυγές συλλαβές ο στίχος αυτός δέχεται και το δακτυλικό (τονίζονται η 1^η η 4^η και η 7^η συλλαβές), και το αναπαιστικό (τονίζονται η 3^η και η 6^η συλλαβές) ρυθμικό βάδισμα, χωρίς αυτό να θεωρείται παράβαση του αφηρημένου μετρικού σχήματος του στίχου, το οποίο απαιτεί μόνο τον τόνο στη 10^η συλλαβή και ακόμα έναν στην 4^η ή στην 6^η.

Σε ό, τι αφορά την ελληνική στιχουργία, στις μετρικολογικές σπουδές παρατηρείται έλλειψη ενός ενιαίου πλαισίου αναφοράς ως προς την τυποποίηση, κατάταξη και περιγραφή των νεοελληνικών στίχων³³. Σύμφωνα με τους Θ. Σταύρου (2004) και Γ. Σαραλή (1991) οι νεοελληνικοί στίχοι αποτελούνται από τους λεγόμενους πόδες ή μέτρα (ιαμβικά, τροχαϊκά, δακτυλικά, αναπαιστικά ή αμφιβραχικά), τα οποία, κατ' αναλογία προς τους αρχαίους πόδες, σχηματίζονται από δύο ή τρεις συλλαβές και συνιστούν την ελάχιστη μονάδα του στίχου. Η συγκεκριμένη θεώρηση του στίχου, η οποία ορίζει αυστηρά την ιδιότητα της κάθε συλλαβής ως προς τον τονισμό της και με αυτό τον τρόπο επιβάλλει την τήρηση προκαθορισμένων μετρικών κανόνων, λειτουργεί συχνά εις βάρος των φυσικών χαρακτηριστικών της γλώσσας, στερώντας τις λέξεις, οι τονισμένες συλλαβές των οποίων βρίσκονται σε μετρικά αθέμιτες θέσεις, του τονισμού με το φαινόμενο του χασοτονίσματος, ανεξαρτήτως του σημασιολογικού ή συντακτικού βάρους της λέξης που με το χασοτόνισμα γίνεται προκλητική ή εγκλιτική. Ο Βουτιερίδης (1929) από την άλλη πλευρά, καθορίζει ως μετρικό μοντέλο του νεοελληνικού στίχου έναν συγκεκριμένο σταθερό αριθμό συλλαβών και τη θέση του τελευταίου τόνου στον στίχο. Ο τελευταίος τόνος του στίχου ονομάζεται μετρικός τόνος και διαχωρίζεται από τους ρυθμικούς τόνους, η εμφάνιση των οποίων είναι πιο ελεύθερη. Με αυτό τον τρόπο ο Βουτιερίδης μεταφέρει τα τονικά χαρακτηριστικά (την κατανομή των υπόλοιπων τόνων) του στίχου από το αφηρημένο επίπεδο του μετρικού σχήματος στο επίπεδο της «πραγμάτωσής» του³⁴. Με τον συγκεκριμένο ορισμό προτείνεται μία νέα θεωρητική προσέγγιση των

³³ Η πρόταση του Γαραντούδη για σύνταξη νέου εγχειριδίου νεοελληνικής μετρικής, η οποία εκφωνήθηκε πριν από μία εικοσαετία περίπου, απ' ό, τι γνωρίζω, δεν έχει ακόμη υλοποιηθεί.

³⁴ Ο Βουτιερίδης αναφέρεται στην ιδιότητα του μέτρου να επιβάλλει περιοριστικούς κανόνες στις ρυθμικές ποικιλίες του στίχου, αφήνοντας έτσι να νοηθεί η ύπαρξη ορισμένων τονικών κανόνων του στίχου. Βλ. Βουτιερίδης (1929, 120): «Κάθε στίχος λοιπόν έχει τον ολότελα δικό του εσωτερικό ρυθμό, που βρίσκεται όμως και σε συμφωνία με το μέτρο του στίχου». Ο συγγραφέας όμως δεν προβαίνει σε ξεκάθαρο ορισμό, τι είδους συμφωνία με το μέτρο ακολουθούν οι ρυθμικοί τόνοι.

νεοελληνικών στίχων, η οποία απαλλάσσεται από την παραδοσιακή θεώρηση του στίχου μέσα από το πρίσμα της αρχαίας ελληνικής στιχουργικής, και πρωτίστως απορρίπτει τη σύστασή του από τους πόδες ή μέτρα, καθορίζοντας ως ελάχιστη μονάδα του στίχου τη συλλαβή.

Η διατύπωση για τη σύσταση του στίχου από συλλαβές και όχι από πόδες είναι αναμφίβολα ορθή. Πέραν της γενικώς (και όχι μόνο στον ελληνικό επιστημονικό χώρο) αποδεχτής σχέσης της *αναλογίας* των νεότερων μέτρων ως προς τους αρχαίους και όχι της *ταυτοσημίας* τους, είχε επανειλημμένα αμφισβητηθεί και η ύπαρξη του πόδα ως συστατικής μονάδας του στίχου έξω από το ποσοτικό μετρικό σύστημα, δηλαδή στους στίχους τονικούς. Ο συλλαβικο-τονικός στίχος, ο οποίος μας ενδιαφέρει στην προκειμένη περίπτωση, αποτελείται από λέξεις και όχι από πόδες (Zirmunskij, 1975, 148) και, συνεπώς, οι ελάχιστες μονάδες του στίχου είναι οι συλλαβές (τονισμένες και άτονες) που σχηματίζουν αυτές τις λέξεις και δημιουργούν τον ρυθμό³⁵. Αυτό δεν σημαίνει όμως και καθολική απόρριψη του μέτρου ή αλλιώς του μετρικού μοντέλου ως θεμελίου για την τονικο-ρυθμική και όχι μόνο τη συλλαβική οργάνωση του στίχου. Είναι προφανές πως μέσα από το συνταίριασμα διαφορετικών λέξεων στους στίχους ενός ποιήματος προκύπτουν ποικίλοι τονικοί συνδυασμοί, που δεν επαναλαμβάνονται απαραίτητα από στίχο σε στίχο, ωστόσο, ακόμα και οι μη τακτικές επαναλήψεις των τόνων στις συγκεκριμένες θέσεις των στίχων δημιουργούν τη μετρικο-ρυθμική συνέπεια ή τάση του συνόλου, μέσα από την οποία διαμορφώνεται το συνειρμικό έναυσμα για τον ακροατή ή τον αναγνώστη ως προς το ποιες θέσεις αναμένεται να είναι τονισμένες (μετρικά δυνατές) και ποιες άτονες (αδύνατες). Η παραπάνω ρυθμική τάση να τονίζονται ορισμένες θέσεις στον στίχο, δηλαδή οι πιο σταθεροί ρυθμικοί παλμοί, αποτελούν τη βάση του μετρικού κανόνα, του αφηρημένου σχήματος του στίχου αυτού (Zirmunskij, 2009, 274)³⁶. Η συγκεκριμένη προσέγγιση, η αναγνώριση ύπαρξης δηλαδή ενός μετρικού πρωτότυπου σχήματος, θα μας επιτρέψει να σχηματίσουμε μία πιο καθαρή εικόνα για τον τονικό κανόνα του μετρικού μοντέλου, με αναφορά στον οποίο λειτουργούν οι ποικίλοι τονικοί συνδυασμοί των στίχων της συλλογής. Ταυτόχρονα μπορούμε να αυξήσουμε τον «βαθμό ελευθερίας» του προτεινόμενου θεωρητικού μοντέλου, επεκτείνοντας τους ορίζοντές του πέρα από τα στενά όρια μιας αυστηρής εφαρμογής των υπαρχόντων στην ελληνική μετρικολογική βιβλιογραφία

³⁵ Ο Osip Brik (1927, № 4, σ.25), αναφερόμενος στον ρωσικό συλλαβοτονικό στίχο, παρατηρεί: «Από τη στιγμή που οι κορυφώσεις της ρυθμικής και της ομιλούμενης καμπύλης συμπίπτουν, η σημασία του πόδα, δηλαδή του καθαρά ρυθμικού φαινομένου, μειώνεται, ο πόδας δεν αποτελεί πλέον το βασικό χαρακτηριστικό του στίχου. Ο στίχος στηρίζεται στις ομιλούμενες, και όχι στις καθαρά ρυθμικές κορυφώσεις, για αυτό τον λόγο κάθε φορά που ο μελετητής προσεγγίζει τον στίχο μέσω της έννοιας του πόδα, η οποία δανείζεται από τελείως διαφορετικό μετρικό σύστημα, αυτός δεν βρίσκει εκείνα τα χαρακτηριστικά, τα οποία θα έπρεπε να κατέχει ο πόδας.»

³⁶ Βλ. επίσης Menichetti, 1993, 374.

μέτρων, τα οποία στηρίζουν κάθε κατηγοριοποίηση και ανάλυση των μετρικών σχημάτων στην έννοια του πόδα, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται δυσκίνητα μοντέλα στη βάση των οποίων δυσχεραίνεται η περιγραφή στίχων όπως είναι π.χ. ο ενδεκασύλλαβος³⁷, η φύση του οποίου χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη τονική ελευθερία. Είναι απαραίτητο όμως να προσθέσουμε ότι η αποδοχή της μετρικής συλλαβής και όχι του πόδα ως ελάχιστης μονάδας του στίχου δεν συνεπάγεται αναγκαστικά την απόρριψη της ιστορικά διαμορφωμένης ορολογίας, σχετικής με τα ρυθμικά χαρακτηριστικά του στίχου, η οποία, στην απουσία καλύτερης και εξίσου εξυπηρετικής, συνεχίζει να είναι εύχρηστη³⁸.

Η καταγραφή των μετρικο-ρυθμικών σχημάτων των στίχων της συλλογής βασίστηκε κυρίως στην επαγωγική μέθοδο, σύμφωνα με την οποία κατέληγα στο συμπέρασμα για το μετρικό μοντέλο μετά από μελέτη των ρυθμικών ποικιλιών του κάθε στίχου ξεχωριστά. Μολονότι ο ποιητής στη διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας καθοδηγείται από ορισμένους μετρικούς κανόνες ή αλλιώς από τη «γραμματική της μετρικής» (Menichetti, 1993), στην ανάλυση του ποιητικού λόγου συχνά είναι προτιμότερο να κινούμαστε προς την αντίθετη κατεύθυνση, εξετάζοντας, όπως παρατηρεί ο Menichetti, το ρυθμικό βάδισμα των στίχων και το μοντέλο, το οποίο προκύπτει από αυτό, για κάθε περίπτωση ξεχωριστά (Menichetti, 1993, 370, 375). Η διατύπωση αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία για την παρούσα μελέτη λόγω του ότι στον παράγοντα των προσωπικών επιλογών του ποιητή, που ενδέχεται να διαφοροποιήσουν τους κωδικοποιημένους στη στιχουργική παράδοση μετρικούς κανόνες, προστίθεται και το γεγονός πως η εξεύρεση ενός σημείου αναφοράς (δηλαδή ενός «έτοιμου» μοντέλου) για μερικούς από τους στίχους της συλλογής, οι οποίοι με βάση τα σημερινά δεδομένα εμφανίζονται στη νεοελληνική στιχουργία για πρώτη φορά, θα είναι ένα δύσκολο έως ανέφικτο εγχείρημα. Βέβαια, όσον αφορά πρωτίστως στον ενδεκασύλλαβο και τον επτασύλλαβο στίχους, αλλά

³⁷ Βλ. την παρατήρηση του Peri (1990 β) για τον ενδεκασύλλαβο, τον οποίο ο Σταύρου (2004) χαρακτηρίζει ως ιαμβικό, χωρίς αυτό (τουλάχιστον για τον ιταλικό στίχο) να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Για το ζήτημα εάν είναι ιαμβικός ο νεοελληνικός ενδεκασύλλαβος βλ. το αμέσως επόμενο κεφάλαιο.

³⁸ Οι προτεινόμενοι π.χ. από τον Βουτιερίδη ρυθμικοί προσδιορισμοί των στίχων ως γοργόρυθμων και αργόρυθμων, οι οποίοι, όπως είναι εμφανές, απορρέουν από την πρόθεσή του να αποφύγει την οποιαδήποτε συσχέτιση, έστω συμβατική, της νεοελληνικής μετρικής με την αρχαία, είναι σε μεγάλο βαθμό δυσλειτουργικοί. Οι ορισμοί αυτοί χρειάζονται επιπρόσθετες εξακριβώσεις για το ποιους από τους «τυπικούς» ή μη ρυθμούς παρουσιάζει ο στίχος, ενώ οι καθιερωμένοι όροι «ιαμβικός, τροχαϊκός, δακτυλικός» κοκ. για τους ανάλογους ρυθμούς είναι πιο διαφανείς (λόγω της οικειότητάς τους) και συνεπώς πιο οικονομικοί από αυτή την άποψη. Βλ. Mackridge (1990α, 8): «το ότι υπάρχει βασική διαφορά μεταξύ αρχαίων και νέων μέτρων δε σημαίνει ότι πρέπει οπωσδήποτε να πετάξουμε στη θάλασσα την καθιερωμένη και πολύ χρήσιμη κλασική ορολογία («ιαμβικός», «τροχαϊκός», κτλ.), αρκεί να συνεννοηθούμε για το πραγματικό της νόημα προκειμένου για τη νεοελληνική μετρική – αρκεί δηλαδή να συμφωνήσουμε ότι «ιαμβικός στίχος» δε σημαίνει «στίχος αποτελούμενος από ιαμβικούς πόδες, στον οποίο η πρώτη συλλαβή είναι βραχεία και η δεύτερη μακρά», ούτε «στον οποίο τονίζεται κάθε ζυγή συλλαβή», αλλά αντίθετα, «στίχος, όπου ο τελικός τόνος πρέπει να πέφτει σε ζυγή συλλαβή, και όπου οι άλλοι τόνοι έχουν την τάση να αποφεύγουν τις μονές συλλαβές». Παρόμοια θέση διατυπώνει ο Kholshvennikov για τον ρωσικό στίχο (2002, 32-33).

ίσως και σε μερικούς άλλους στίχους της συλλογής, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε την επίδραση του σύγχρονου της συλλογής ιταλικού στιχουργικού μοντέλου, εφόσον αυτό αποτελούσε αφετηρία για τον ίδιο τον ποιητή της συλλογής. Η πιο πάνω παραδοχή όμως σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να μετατραπεί στην εκ των προτέρων ταύτιση του μετρικο-ρυθμικού μοντέλου των ιταλικών και των ελληνικών στίχων³⁹. Η γλώσσα, τα προσωδιακά της χαρακτηριστικά, όπως έχω ήδη επισημάνει, αλλά και η υπάρχουσα ποιητική παράδοση μιας πολιτιστικής κοινότητας επιβάλλουν τους δικούς τους κανόνες, προσδίδοντας στη στιχουργία-αποδέκτη ορισμένα χαρακτηριστικά, τα οποία στη στιχουργία-πρότυπο ενδεχομένως δεν υπάρχουν⁴⁰. Από την άλλη πλευρά οι στίχοι με μακρά παράδοση στον ελληνικό ποιητικό χώρο όπως είναι ο δεκαπεντασύλλαβος ή ο οκτασύλλαβος, λαμβανομένης υπόψη της έντονης επίδρασης που άσκησε η ιταλική στιχουργία στον κύριο ποιητή, ενδέχεται να παρουσιάζουν στη συλλογή κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.

Η επιλογή της παραπάνω μεθόδου καταγραφής των μετρικο-ρυθμικών σχημάτων μας υποχρεώνει να επιλέξουμε με ιδιαίτερη προσοχή τα ακριβή κριτήρια τονισμού των λέξεων μέσα στον στίχο⁴¹.

Στα νέα ελληνικά όλες οι μη λειτουργικές (ή λεξικές / πλήρεις) λέξεις έχουν τόνο και κανονικά τονίζονται και στον ποιητικό λόγο. Ως άτονες θεωρούνται οι λειτουργικές (ή γραμματικές) λέξεις, οι οποίες και στην ομιλία κατά κανόνα (όχι σε περιπτώσεις έγκλισης τόνου ή έμφασης) προφέρονται χωρίς τόνο, δημιουργώντας μία φωνολογική ενότητα με τη λέξη-στήριγμα που προηγείται ή έπεται. Πρόκειται για τις εξής λέξεις που εμφανίζονται στη

³⁹ Για τις διαφορές που παρουσιάζουν αυτές οι δύο στιχουργίες και τα προβλήματα που ανακύπτουν με την εφαρμογή των ιταλικών μετρικών αρχών στην ανάλυση της νεοελληνικής ποίησης βλ. Mackridge (1993).

⁴⁰ Κάτι που μπορεί να διαπιστωθεί μέσα από τη σύγκριση της γερμανικής, αγγλικής και ρωσικής στιχουργίας. Παρά την ομοιοτυπία των αφηρημένων μετρικών σχημάτων, ρυθμικά οι παραπάνω στιχουργίες διαφέρουν σημαντικά η μία από την άλλη. Οι διαφορές αυτές οφείλονται στις στενές σχέσεις που έχει ο ρυθμός με τα προσωδιακά χαρακτηριστικά της γλώσσας. Όπως παρατηρεί ο Gasparon (2003, 161-167) σε σχέση με το ρωσικό ιαμβικό στίχο, οι δυνατές σύμφωνα με το μετρικό σχήμα θέσεις παραμένουν άτονες πολύ συχνότερα, απ' ό, τι αυτό συμβαίνει στην αγγλική ή γερμανική ποίηση λόγω μεγαλύτερης έκτασης των ρωσικών λέξεων συγκριτικά με τις γερμανικές ή αγγλικές, όπως και της απουσίας του δευτερεύοντος τόνου. Αυτή η γλωσσική ιδιαιτερότητα αναγκάζει τους ρώσους ποιητές να τηρούν πιο αυστηρά τον ιαμβικό ρυθμό, απαλείφοντας σχεδόν εξολοκλήρου την εμφάνιση του τόνου στις μετρικά αθέμιτες θέσεις. Η γερμανική και ακόμη περισσότερο η αγγλική ποίηση, στηριζόμενες σε πιο στερεά ιαμβικά θεμέλια λόγω της μικρότερης έκτασης των λέξεων και επομένως του τονισμού σχεδόν όλων των ζυγών συλλαβών, επιτρέπουν μεγαλύτερη ελευθερία στους παρατονισμούς, χωρίς αυτό να κλονίζει τον ρυθμό.

⁴¹ Η δυσκολία αυτού του εγχειρήματος έγκειται στο γεγονός ότι το μοναδικό σωζόμενο χειρόγραφο της συλλογής δεν φέρει τόνους, και, συνεπώς, η αποκλειστική ευθύνη για την κατανομή τους εναπόκειται στον μελετητή. Ουσιαστική και επίπονη εργασία, εκτός των άλλων και σε αυτόν τον τομέα έχει κάνει η Θ. Σιακκάρη – Πιτσιλίδου στο πλαίσιο της ετοιμασίας της κριτικής έκδοσης των εν λόγω ποιημάτων. Εντούτοις, κάποιες ασυνέπειες της έκδοσης, μερικές από τις οποίες έχουν επισημάνει και ο Peri (1996) με τη Marcheselli Loukas (1991α), δεν επιτρέπουν την πλήρη υιοθέτηση των προτεινόμενων από την εκδότρια επιλογών. Στα επόμενα κεφάλαια ακολουθούν κάποιες προτάσεις που θεωρήθηκαν καταλληλότερες (βλ. επίσης το παράρτημα).

συλλογή: α) τα οριστικά άρθρα· β) ο αδύνατος τύπος των προσωπικών αντωνυμιών και οι κτητικές αντωνυμίες· γ) οι προθέσεις: *με, εις, από, από, σε, αζ(=εκ), προς, για, δια, αχ (=από), μετά (=με), 'πού (=από)*· δ) οι σύνδεσμοι *και, κι, πως, ότι*, αιτιολογικοί *γιατί* και *διατί*· ε) το αναφορικό μόριο *που* και το αναφορικό επίρρημα *οπού/απού*, τα προσδιοριστικά μόρια *σαν, σγαν, γοιον, ως*· στ) τα ρηματικά μόρια *να, αν, ας*.

Ως τονισμένες θεωρήθηκαν οι εξής μονοσύλλαβες και δισύλλαβες λέξεις που απαντούν στη συλλογή: *δεν, ουδέ, μηδέ, μην, πια, πιον, πώς, πού, ως όπου, ώ, μες (=μέσα), αμμέ (=αλλά), ώστι* (συμπερασματικός σύνδεσμος), *παρά* (συγκριτικό επίρρημα), *όπως* (σύνδεσμος), ερωτηματικές μονοσύλλαβες αντωνυμίες *τι, τις*.⁴²

Βέβαια τον ποιητικό λόγο τον ξεχωρίζει η οργάνωση του γλωσσικού υλικού σύμφωνα με ορισμένους μετρικούς κανόνες. Σχετικά με αυτό πρέπει να διευκρινίσω τη στάση που κράτησα στην παρούσα μελέτη ως προς τις περιπτώσεις εξασθένησης ή εξάλειψης του τόνου μιας κανονικά τονισμένης λέξης για μετρικούς λόγους (το λεγόμενο χασοτόνισμα). Την αντιμετώπιση του παραπάνω ζητήματος, πιστεύω, πρέπει να διέπει η αρχή που έχει διατυπώσει ο P. Bertinetto (1978, 13): «...κανένας στίχος δεν μπορεί να ειπωθεί χωρίς να γίνει αναφορά στη νοηματική του υπόσταση». Το επίπεδο του μετρικού κανόνα ή σχήματος χωρίς αμφιβολία διαθέτει κανονιστικό ρόλο, οργανώνοντας με ένα συγκεκριμένο τρόπο το γλωσσικό υλικό. Από την άλλη πλευρά όμως ο ποιητικός λόγος, όπως και κάθε λόγος, αποτελεί μετάδοση κάποιου μηνύματος, συγκεκριμένων νοημάτων, συνεπώς, οι λεξικο-συντακτικές δομές του ποιητικού κειμένου, οι οποίες και συνιστούν τον βασικό φορέα του νοήματος, δεν μπορούν να αγνοηθούν χάριν του μέτρου. Όπως έχω επισημάνει και πιο πάνω, ο ρυθμός του στίχου είναι μία *διαλεκτική* σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον μετρικό κανόνα και στο γλωσσικό υλικό. Βέβαια, υπάρχουν όρια μέσα στα οποία το γλωσσικό υλικό μπορεί να επέμβει στην κανονιστική δράση του μέτρου. Ένα από τα όρια αυτά ή ως απόλυτος κανόνας για τον ελληνικό στίχο (ή το ημιστίχιο) θεωρείται το τέλος του, δηλαδή η σταθερή θέση του τελευταίου τόνου, πιθανή αλλοίωση του οποίου θα οδηγούσε στην αποσύνθεση του στίχου ως μετρικού συνόλου. Οι άλλες μετρικές θέσεις όμως, παρόλο που τείνουν να διατηρήσουν μία μετρική ορθότητα, δεν αποκλείεται να παρουσιάσουν περισσότερη χαλαρότητα ως προς τη σύμπτωση των γλωσσικά και μετρικά δυνατών συλλαβών, προσδίδοντας έτσι ποικιλία στον ρυθμό. Από αυτό συνεπάγεται ότι σε κάποιες περιπτώσεις ο γλωσσικός τόνος μιας λέξης μπορεί να βρίσκεται σε μία μετρικά αδύνατη θέση, αν το απαιτεί

⁴² Ο κατάλογος των άτονων και τονισμένων λέξεων της συλλογής συγκροτήθηκε με βάση τα δεδομένα άτονων και τονισμένων λέξεων της νέας ελληνικής που παρουσιάζονται στο E. Πετρούνιας, 1984, σ.559-561.

το νόημα. Κατά κύριο λόγο πρόκειται για περιπτώσεις συνάντησης δύο τονισμένων συλλαβών, η ύπαρξη της μιας από τις οποίες δεν μπορεί να δικαιολογηθεί από την άποψη του μέτρου. Σύμφωνα με τον Σταύρου ο ένας από τους δύο τόνους απαλείφεται, και είναι αυτός που δεν συμπίπτει με το μέτρο. Για παράδειγμα στους ακόλουθους στίχους της συλλογής:

93,4 *κι αφόν είναι γραφτόν μου*

108,7 *Τότες θέλει έχειν η πικριά μου τέλος*

106,19 *πιστεύω μεν εθρέφτην ποτέ'ς δάσος*

149,3 *εχθροί εις φίλου μορφήν απέζω απέζω*

δύο τονισμένες συλλαβές ακολουθούν η μία την άλλη, απαιτείται, συνεπώς, ο αποτονισμός του ενός τόνου υπό την πίεση ενός άλλου, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως πιο ισχυρός, καθώς αυτός βρίσκεται σε μετρικά δυνατή θέση. Όμως, εάν στους πρώτους δύο στίχους μπορούμε εύκολα να θεωρήσουμε τις λέξεις «έναι» και «θέλει», οι οποίες λειτουργούν ως βοηθητικό ρήμα και ενδεικτικό του μέλλοντα αντίστοιχα, κλιτικές, αποδυναμώνοντας τον τόνο τους, χωρίς αυτό να επηρεάσει την απόδοση του νοήματος, στους δύο τελευταίους στίχους η αφαίρεση των τόνων στις λέξεις «ποτέ» και «φίλου», μολονότι εξομαλύνει τη ρυθμική ροή του στίχου, διαταράσσει ωστόσο τη νοηματική του δομή και, συνεπώς, η αφαίρεση αποφεύγεται⁴³. Με άλλα λόγια, θα συμφωνήσω και εδώ με τον Bertinetto στο ότι «το ρυθμικό βάρος μιας λεξικής μονάδας είναι ευθέως ανάλογο του νοηματικού της βάρους».

Οι περιπτώσεις αφαίρεσης του τόνου ή αλλιώς χασοτονίσματος στους στίχους της συλλογής υπολογίζονται στις 321, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται οι λέξεις που κανονικά τονίζονται μεν, όμως εύκολα χάνουν τον τόνο τους σε περίπτωση σύγκρουσης δύο τόνων. Συγκεκριμένα, από αυτές το ένα τρίτο ανήκει στα αρνητικά ρηματικά μόρια *δεν* και *μην* (*μεν*) μπροστά από το ρήμα (129 και 18 περιπτώσεις αντίστοιχα). Επίσης ως άτονες θεωρήθηκαν οι λέξεις μετά από έκθλιψη ή αποκοπή: *ουδ'*, *'δε* (ουδέ), *οσ'* (όσα / όσοι), *κειν'* (κείνα), *οτ'* (ότι), *ειχ'* (είχα), *διχ'* (δίχα), *'φον* (αφόν). Εκτός αυτού η συνάντηση με πιο δυνατό τόνο επιφέρει την εξασθένηση του τόνου των λέξεων *παρά*, *αφόν*, *μιαν*, *δυο*, *πιον*, *ώ* (επιφώνημα), του ρήματος *θέλω* (*θεν* / *θελ'*) πριν από άλλο ρήμα (ως βοηθητικό ρήμα στον περιφραστικό τύπο του μέλλοντα), *ουκ*, της ερωτηματικής αντωνυμίας *ποια* / *ποιος*, *μετά* (=με), του ερωτηματικού

⁴³ Οι γλωσσολογικές μελέτες έχουν αποδείξει πως στην ελληνική γλώσσα γενικώς λειτουργεί ο νόμος της εξάλειψης του τόνου, όταν ο τόνος μιας από τις δύο τονισμένες γειτονικές συλλαβές είναι πιο αδύναμος από τον άλλο. Εντούτοις, αυτός ο νόμος δεν μπορεί να εφαρμοστεί, όταν σε γειτονικές θέσεις εμφανίζονται δύο συλλαβές με ισοδύναμους τόνους. Σε αυτή την περίπτωση τονίζονται και οι δύο λέξεις και η εξάλειψη της σύγκρουσης μεταξύ τους έχει μία από τις ακόλουθες γλωσσικές εκδηλώσεις: α) την έκταση της τελευταίας συλλαβής της πρώτης λέξης που έχει εμπλακεί στη σύγκρουση, β) μία μικρή παύση ανάμεσα στις δύο λέξεις, γ) ένα άλμα στην οξύτητα του ήχου (Nespor, 1989, 174).

πού, του διαζευκτικού συνδέσμου ή (γη), των διάφορων τύπων του συνδετικού ρήματος είμαι (είναι, είν', εν, ειν, ένι, ε, έναι, ήτο / ήτον), συνήθως στο τρίτο πρόσωπο και πολύ λιγότερο στο πρώτο ή δεύτερο πρόσωπο, αμμέ, αμμ', της ερωτηματικής αντωνυμίας τί.

Επίσης, σε μερικές περιπτώσεις με στόχο κυρίως την αποφυγή συνάντησης δύο τονισμένων συλλαβών, αλλά και για τη γενική ευρυθμία, έχω υιοθετήσει λύσεις διαφορετικές από αυτές που προτείνει η έκδοση της Σιαπκαρά-Πιτσιλίδου ως προς τον τονισμό ορισμένων λέξεων. Αυτές οι αλλαγές μπορούν να δικαιολογηθούν γλωσσικά, καθώς πρόκειται για τις λέξεις που έχουν διπλούς τύπους με τόνο στη μία ή στην άλλη συλλαβή, όπως: ανίσως – ανισώς, τωρά – τώρα, ουδέ – ούδε, αντάν – άνταν, μηδέν – μήδεν κ.α.⁴⁴

⁴⁴ Για τον κατάλογο με προτεινόμενες αλλαγές στον τονισμό βλ. το παράρτημα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ. ΜΕΤΡΙΚΟ – ΡΥΘΜΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΣΤΙΧΩΝ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ.

2.1. Ο ΕΝΔΕΚΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.

Κινούμενος στο πλαίσιο του ρεύματος του πετραρχισμού ως προς τη θεματολογία, ο κύριος ποιητής για πρώτη φορά μεταφέρει στην ελληνική λογοτεχνία και τη μορφή των ιταλικών ποιημάτων. Ο ενδεκασύλλαβος, βασικός στίχος της ιταλικής ποίησης, είναι και ο βασικός στίχος της συλλογής. Ο αριθμός των ενδεκασύλλαβων στίχων ανέρχεται στους 1815 από το σύνολο των 2926 (62% περίπου), μερικοί από τους οποίους συνδυάζονται με επτασύλλαβους στίχους στις σταθερές μορφές⁴⁵. Ο ενδεκασύλλαβος είναι και ο στίχος που έτυχε της μεγαλύτερης προσοχής και μετρικής μελέτης. Συστηματικά ασχολήθηκε με τα μετρικά χαρακτηριστικά του ελληνικού ενδεκασύλλαβου η Lucia Marcheselli Loukas, μία από τις μελέτες της οποίας (1991α) είναι αφιερωμένη στον κυπριακό ενδεκασύλλαβο στίχο⁴⁶. Παρ' όλες τις σημαντικές παρατηρήσεις της συγκεκριμένης μελέτης ως προς τη δομή του στίχου, η αξιοποίηση των αποτελεσμάτων της μπορούσε να γίνει μόνο σε πολύ περιορισμένο βαθμό λόγω των διαφορετικών μεθοδολογικών βάσεων στις οποίες στηρίζονται η τυποποίηση και η

⁴⁵ Σε αυτό τον αριθμό δεν έχουν συμπεριληφθεί οι εξής υπέρμετροι και ελλειπτικοί στίχοι:

1. Στίχοι δώδεκα συλλαβών:

60,4 *συχνά την ζων του για την τιμήν παθιάζει*

66,8 *γιατί δεν είναι και πάλε γοιον μαν φόραν.* (εδώ η αντικατάσταση του «είναι» με το εξίσου συχνά χρησιμοποιημένο στη συλλογή «εν» θα μπορούσε να μας δώσει ένα κανονικό ενδεκασύλλαβο στίχο).

86,28 *αν ειν' και θάρος να μου δώσης αργήσης;*

138,3 *τις την αγάπην και τις την τύχην βρίζει*

2. Στίχοι εννέα συλλαβών:

90,9 *που να μου πη: «τι θεν να ποίσης;*

100,34 *Γιατί αν εγώ πόθον δεν βρίσκω*

101,8 *τον πόθον, πίστην και λαμπρόν μου*

3. Στίχοι δέκα συλλαβών:

104,33 *Κλωθώ πιον δεν κλώθει την κλωστήν μου* (ο στίχος θα μπορούσε να διορθωθεί με αντικατάσταση του αρνητικού μορίου «δεν» με «ουδέν», το οποίο χρησιμοποιείται επίσης στη συλλογή)

Το χειρόγραφο εμπεριέχει μεγαλύτερο αριθμό ελαττωματικών ενδεκασύλλαβων που κάποτε με μεγαλύτερη και κάποτε με μικρότερη πιθανότητα οφείλονται σε λάθη του αντιγραφέα. Οι στίχοι αυτοί διορθώνονται από την εκδότρια της συλλογής και αναλύονται εδώ στη διορθωμένη τους μορφή. Είναι οι υπέρμετροι 13,4 / 18,17 / 29,8 / 53,8 / 71,7 / 71,8 / 76,14 / 86,39 / 86,40 / 87,4 / 94,82 / 99,17 / 103,10 / 106,9 / 108,35 / 111,5 / 111,11 / 138,16 / 149,6

και οι ελλειπτικοί: 81,16 / 90,39 / 93,66 / 98,1 / 101,31 / 108,13 / 131,4 / 136,3 / 155,6.

Τον στίχο 104,9 τον θεώρησα κανονικό ενδεκασύλλαβο, παρόλο που στην αρχή υπάρχει μία προσθήκη, επιφώνημα (ωχ!) με την οποία ο στίχος απαριθμεί 12 συλλαβές. Το πρόβλημα όμως αναιρείται με τη συνίτηση μεταξύ αυτού και του προηγούμενου στίχου (βλ. και Peri, 1996).

104,8 *Για τούτον δεν σιγώ ν' αναστενάζω.*

104,9 *Ωχ! αλίμονον, σκληρέ, γιατί να γράψης.*

Παρόμοιες προσθήκες είναι χαρακτηριστικές για τα τραγούδια.

⁴⁶ Βλ. επίσης τις μελέτες της για τον κρητικό ενδεκασύλλαβο (1990β) και τον ενδεκασύλλαβο του Σολωμού (1994β).

ανάλυση του στίχου. Συνοπτικά, η θεωρητική προσέγγιση που έχει διατυπώσει ο Di Girolamo (1976) για τον ιταλικό στίχο και εφαρμόζεται από τη Marcheselli Loukas στα ελληνικά δεδομένα αποδέχεται τον διαχωρισμό του μετρικού σχήματος ως μιας δέσμης ελάχιστων προϋποθέσεων, αναγκαίων για την ταύτιση του στίχου (στην περίπτωση του ενδεκασύλλαβου είναι ο σταθερός τόνος στη δέκατη μετρική συλλαβή και ακόμα ένας στην τέταρτη ή στην έκτη) και των τονικών (ρυθμικών) σχημάτων, η διαμόρφωση των οποίων διέπεται από τους φωνολογικούς κανόνες που χαρακτηρίζουν τον ρυθμικό λόγο (συμπεριλαμβανομένου, βέβαια, και του έμμετρου): 1) ο κάθε τόνος χωρίζεται από τον πλησιέστερό του με ελάχιστο μία και μέγιστο δύο άτονες συλλαβές, κατά συνέπεια 2) είναι αδύνατο να υπάρχουν δύο τονισμένες συλλαβές στη σειρά, εκτός αν τις χωρίζει μία παύση, και σε περίπτωση απόστασης μεταξύ των κύριων τόνων μεγαλύτερης των δύο συλλαβών εμφανίζεται ένας δευτερεύων (ρυθμικός) τόνος⁴⁷. Τα επιλεγμένα μετρικό-ρυθμικά κριτήρια καθορίζουν πάγιες ρυθμικές μορφές του στίχου, όπου οι μετρικοί τόνοι υπερτερούν των λεξιλογικών, δηλαδή τα άτονα διαστήματα περισσότερων από δύο συλλαβές συμπληρώνονται με δευτερεύοντες τόνους, οι οποίοι στο γλωσσικό επίπεδο, στην κανονική ομιλία, δεν υπάρχουν⁴⁸. Οι συναντήσεις δύο τόνων απορρίπτονται ως δυνατότητα και, συνεπώς, αυτές οι περιπτώσεις πάντα επιφέρουν είτε χασοτόνισμα μιας από τις δύο γλωσσικά τονισμένες συλλαβές, είτε μετατόπιση του κανονικού τόνου μιας λέξης στην άλλη μετρικά δυνατή θέση. Η μόνη θέση που επιτρέπει τη συνάντηση δύο τονισμένων συλλαβών είναι η θέση της τομής ή μετρικής παύσης ανάμεσα στα δύο ημιστίχια που τα χωρίζει.

Για παράδειγμα, οι παρακάτω στίχοι με εμφανές διαφορετικό ρυθμικό άκουσμα θα τυποποιούνται με τον ίδιο τρόπο εάν ακολουθήσουμε το προκαθορισμένο μοντέλο (0 – άτονη συλλαβή, 1 – τονισμένη συλλαβή, / - μετρική τομή):

48,2 <i>στο χιόνιν δίδει κρύοτην, δίδει ασπράδαν</i>	0101010/101
42,1 <i>Στο πράσινον του πόθου το λιβάδιν</i>	0101010/101
51,3 <i>γλυκιούς νιώθω τους πόνους και κακόν μου</i>	0101010/101

⁴⁷ Οι παραπάνω αρχές πηγάζουν από τη γενετική γλωσσολογία. Για τα ρυθμικά χαρακτηριστικά της νεοελληνικής γλώσσας υπό το ίδιο πρίσμα βλ. Nespor M., 1989, στη μελέτη της οποίας βασίζεται η Marcheselli Loukas. Η μεθοδολογία τυποποίησης των στίχων παρουσιάζεται στο Marcheselli Loukas L., 1991 β.

⁴⁸ Εάν στην ιταλική γλώσσα θεωρείται ότι οι πολυσύλλαβες σύνθετες λέξεις διαθέτουν έναν δευτερεύοντα τόνο, στην ελληνική αυτό το φαινόμενο εκδηλώνεται σπανιότατα και μόνο στην περίπτωση έμφασης στο α' συνθετικό. Ένας δεύτερος τόνος κανονικά εμφανίζεται μόνο στη φωνολογική ενότητα (λέξη) σύμφωνα με το νόμο της τρισυλλαβίας, όπου ο τόνος αυτός είναι πιο δυνατός σε σχέση με τον πρωτεύοντα, με τον λεξικολογικό δηλαδή τόνο της λέξης (Πετρούνιας, 1984).

Θεωρώ πως με αυτό τον τρόπο όχι μόνο απομακρύνουμε τον στίχο από την πραγματική ρυθμική ροή του, σχεδόν προσεγγίζοντας το επίπεδο του συλλαβισμού⁴⁹, αλλά στενεύουμε επιπλέον και τα περιθώρια για την απόδοση ή επισήμανση της πιθανής επιβράδυνσης ή επιτάχυνσης του ρυθμικού βαδίσματος ή ενδεχομένων υφολογικών αποχρώσεων που προκύπτουν από μία συγκεκριμένη διάταξη των λέξεων μέσα στον στίχο. Ακόμα και από την τεχνική άποψη τα προκαθορισμένα μοντέλα αδυνατούν να αντιμετωπίσουν έναν συγκεκριμένο αριθμό στίχων, οι οποίοι δεν αντιστοιχούν σε αυτά και, συνεπώς, πρέπει είτε να απορριφθούν, είτε να δεχτούν ορισμένες ρυθμικές αλλαγές. Αυτό όμως σημαίνει ότι πιθανώς να θυσιαστούν εκείνα τα χαρακτηριστικά, τα οποία καθορίζουν το ιδιαίτερο στυλ ενός ποιητή, ενός ποιητικού ρεύματος ή μιας εποχής⁵⁰.

Το συγκεκριμένο μοντέλο ανάλυσης ρυθμικών χαρακτηριστικών του ενδεκασύλλαβου στίχου δεν είναι βέβαια το μοναδικό στην ιταλική μετρικολογία⁵¹ και δεν εξυπηρετεί τον σκοπό αυτής της έρευνας η λεπτομερής αναφορά στο εν λόγω θέμα. Το σημαντικό είναι ότι σε γενικές γραμμές όλοι συμφωνούν ως προς τα βασικά χαρακτηριστικά του ιταλικού ενδεκασύλλαβου, τα οποία ορίζονται ως εξής:

1) Είναι στίχος η τελευταία τονισμένη συλλαβή του οποίου είναι η δέκατη. Αυτή τη συλλαβή μπορεί να ακολουθεί ακόμα μία (συνήθως), δύο ή καμιά. Δηλαδή ο στίχος αποτελείται κανονικά από ένδεκα συλλαβές στο σύνολο, αλλά μπορεί να παρουσιάσει εναλλακτικές μορφές που περιέχουν δέκα ή δώδεκα συλλαβές, ανάλογα με το πόσες συλλαβές έχει ο στίχος μετά τον σταθερό τόνο.

⁴⁹ Το αναφέρει και η ίδια η Marcheselli Loukas: «...bisogna generalmente tenere conto del ritmo della "recitazione" del testo» (1994 α, 321).

⁵⁰ Ο ελληνικός ενδεκασύλλαβος στίχος έχει αναλυθεί και από την Α. Borisova (2002), η οποία εφαρμόζει τη διαδεδομένη στη ρωσική μετρικολογία στατιστική μέθοδο ανάλυσης στίχων. Στο δείγμα της μελέτης της εκτός άλλων συμπεριλαμβάνονται και 600 ενδεκασύλλαβοι (20 σονέτα και 44 οκτάστιχες στροφές) της κυπριακής συλλογής. Το «προφίλ τονισμού» ή «ρυθμικό προφίλ» του στίχου υπολογίζεται με βάση τον τονισμό των δυνατών θέσεων του στίχου, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη ο τόνος στις μετρικά αδύνατες θέσεις (λ.χ. μονές συλλαβές στον ιαμβικό στίχο). Ασφαλώς, η χρήση της παραπάνω μεθοδολογίας είναι δικαιολογημένη για τα ρωσικά δεδομένα, καθώς ο ρωσικός στίχος, όπως ειπώθηκε πιο πάνω (υποσημ.40), χαρακτηρίζεται από ρυθμική κανονικότητα και σπάνια παρουσιάζει παρατονισμούς (αν και στην πρόσφατη ρωσική βιβλιογραφία η συγκεκριμένη μέθοδος δέχεται κριτική για τις περιορισμένες δυνατότητές της, όταν τύχει οι στίχοι ενός ποιήματος να μην ανήκουν όλοι στο ίδιο είδος ή όταν σε έναν στίχο τονίζονται δύο συνεχόμενες συλλαβές (Grinbaum, 2002)). Θεωρώ όμως προβληματική την εφαρμογή της μεθόδου στην ανάλυση των ελληνικών στίχων και ιδιαίτερα των ενδεκασύλλαβων, όπου ο τονισμός μιας μετρικά αδύνατης θέσης δεν αποτελεί τόσο σπάνιο φαινόμενο, όσο συμβαίνει να είναι στον ρωσικό στίχο. Για τη μέθοδο βλ. Tomashevskij (1929), Taranovskij (2000), Baevskij (2001).

⁵¹ Για τις διάφορες προσεγγίσεις της τυπολογίας αυτού του στίχου και γενικώς της στιχουργίας βλ. την κριτική ανασκόπηση που κάνει ο Beltrami (2002, 46-51).

2) Εκτός από τον σταθερό τόνο στη δέκατη συλλαβή, ο οποίος είναι απαραίτητος για την αναγνώριση / ταύτιση του στίχου, αυτός (σε κανονική, νόμιμη μορφή) έχει ακόμα ένα υποχρεωτικό τόνο στην τέταρτη ή στην έκτη συλλαβή.

3) Ανάλογα με το πού βρίσκεται ο δεύτερος υποχρεωτικός τόνος ο στίχος παρουσιάζει δύο τύπους : a minore (αν ο βασικός τόνος είναι στην τέταρτη) και a maiore (αν ο βασικός τόνος είναι στην έκτη). Έτσι ο στίχος χωρίζεται με τη βοήθεια της μετρικής παύσης ή τομής σε δύο μέρη. Η τομή αυτή δεν είναι σταθερή και μπορεί να αλλάζει την τοποθεσία της σύμφωνα με ορισμένους κανόνες από στίχο σε στίχο.

Περνώντας στην περιγραφή του ενδεκασύλλαβου στίχου στην ελληνική μετρικολογία, παρατηρούμε μία κάπως διαφορετική εικόνα. Κατ' αρχήν ο ενδεκασύλλαβος θεωρείται στίχος iamβικός, όπως και τον χαρακτηρίζει με αφορμή τους στίχους της συλλογής η Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου (Σταύρου, 2004, Siapkaras-Pitsillidès, 1975)⁵². Εκτός από τον σταθερό τόνο στη δέκατη συλλαβή ο στίχος αυτός πρέπει να τονίζεται σε ακόμη μία τουλάχιστον ζυγή συλλαβή, και συνήθως είναι η έκτη. Εντούτοις, σε αντιδιαστολή προς το ιταλικό μοντέλο, στο οποίο σύμφωνα με τους κανόνες της ιταλικής στιχουργίας τονίζεται πάντοτε η τέταρτη ή η έκτη, εδώ αυτό δεν αποτελεί κανόνα αλλά συνήθη πρακτική. Συγκεκριμένα, ο δεύτερος τόνος μπορεί να βρίσκεται σε οποιαδήποτε ζυγή συλλαβή και το ρυθμικό σχήμα του τύπου 2 8 10, που θεωρείται ένας ακανόνιστος στίχος για την ιταλική μετρική θεωρία⁵³, αναφέρεται από τον Σταύρου μαζί με τους υπόλοιπους ενδεκασύλλαβους ως ένας κανονικός ενδεκασύλλαβος. Επίσης, στον ελληνικό ενδεκασύλλαβο δεν αναγνωρίζεται η ύπαρξη της τομής ή μιας μετρικής παύσης που θα χώριζε τον στίχο σε δύο μέρη ή μετρικές ενότητες, κάτι που στην ιταλική μετρική είναι γενικώς αποδεκτό⁵⁴. Όσον αφορά στους τονικούς συνδυασμούς, και οι δύο θεωρήσεις του στίχου (ιταλική και ελληνική) αποδέχονται ορισμένα σχήματα με τονισμό όχι μόνο των ζυγών αλλά και των μονών συλλαβών (της τρίτης ή της έβδομης). Πρόκειται για μετρικό-ρυθμικά σχήματα (1) 3 6 (8) 10, όπου εκτός από την τρίτη απαραίτητα τονίζεται και η

⁵² Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός του ενδεκασύλλαβου προκάλεσε τις αντιρρήσεις του ιταλού νεοελληνιστή M. Perù (1990), καθώς στην ιταλική μετρικολογία ο ενδεκασύλλαβος δεν θεωρείται iamβικός στίχος. Ωστόσο, υπάρχουν και μετρικολόγοι, οι οποίοι θεωρούν τον iamβικό ρυθμό πρωταρχικό (βασικό) ρυθμό του ενδεκασύλλαβου (βλ. λ.χ. Menichetti, 1993).

⁵³ Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι στίχοι με το συγκεκριμένο σχήμα δεν απαντούν στην πρακτική εφαρμογή, ιδιαίτερα στην πρώιμη ιταλική ποίηση, πριν από την κωδικοποίηση του cinquecento (Menichetti, 1993, Beltrami, 2002)

⁵⁴ Αποψη, η οποία είναι και η επικρατέστερη, όμως υπάρχουν και αντίθετες απόψεις (βλ. Menichetti 1993, 466-468).

έκτη συλλαβή και (1) (2) 4 7 10, το λεγόμενο dantesco, όπου μαζί με την έβδομη συλλαβή τονίζεται και η τέταρτη⁵⁵.

Ποια λοιπόν είναι τα μετρικο-ρυθμικά χαρακτηριστικά που παρουσιάζει ο ενδεκασύλλαβος στίχος της κυπριακής συλλογής; Εφαρμόζονται σε αυτά καλύτερα περιγραφές που προσομοιάζουν στην περιγραφή του ελληνικού ενδεκασύλλαβου ή μήπως βρίσκονται κάπου στο μεσοδιάστημα ανάμεσα στον ιταλικό και τον ελληνικό ενδεκασύλλαβο; Για να μπορέσουμε να απαντήσουμε στα πιο πάνω ερωτήματα οφείλουμε να ενδιατρίψουμε καταρχήν στα ζητήματα που αφορούν στους τονικούς συνδυασμούς του κυπριακού ενδεκασύλλαβου.

2.1.1. Ο ΤΟΝΙΣΜΟΣ.

Ο ενδεκασύλλαβος στίχος της κυπριακής συλλογής είναι στίχος που αποτελείται, όπως έχω επισημάνει στο πρώτο κεφάλαιο, πάντα από 11 συλλαβές (εξαιρουμένων των ελάχιστων περιπτώσεων των υπέρμετρων ή των ελλειπτικών στίχων) με σταθερό τονισμό της δέκατης θέσης. Η κατανομή των υπόλοιπων τόνων παρουσιάζεται στον Πίνακα 1⁵⁶. Όπως φαίνεται στον Πίνακα, η επικρατούσα ρυθμική τάση του κυπριακού ενδεκασύλλαβου είναι χωρίς αμφιβολία η iamβική, ενώ ο αριθμός των στίχων με τονισμό σε μονές συλλαβές, που τη διαταράσσουν, είναι μικρός⁵⁷. Από το σύνολο των 1815 στίχων οι 1522 (δηλαδή σχεδόν 84%) μπορούν να χαρακτηριστούν ως ομαλοί iamβικοί στίχοι.

Η μέτρηση της συχνότητας εμφάνισης του τόνου σε κάθε συλλαβή (Πίνακας 2) υποδεικνύει προτίμηση από τον στιχουργό των ζυγών συλλαβών, όπου και βρίσκεται η συντριπτική πλειοψηφία των τόνων. Ο αρκετά συχνός τονισμός της πρώτης συλλαβής, ο οποίος είναι σχεδόν ισόποσος με τη συχνότητα τονισμού της δεύτερης συλλαβής, δεν εκπλήσσει. Το φαινόμενο αντικατάστασης της iamβικής με την τροχαϊκή έναρξη του στίχου είναι συνηθισμένο και χρησιμοποιείται ευρέως σε στίχους iamβικού ρυθμού και όχι μόνο στην

⁵⁵ Η αποδοχή αυτή όμως έχει διαφορετικά θεωρητικά θεμέλια στην ιταλική και την ελληνική μετρικολογία. Εάν για τον ιταλικό ενδεκασύλλαβο τα σχήματα με τονισμένη την τρίτη ή την έβδομη συλλαβή εντάσσονται στις απολύτως κανονικές «ανεξάρτητες» υπάρχουσες μορφές του στίχου, για τον Σταύρου (2004, 55) αυτά τα σχήματα παραμένουν «ποικιλίες» του iamβικού κατά τα άλλα στίχου, δηλαδή ο τόνος στις μονές συλλαβές συνιστά «συντελεστής της ποικιλίας» του στίχου.

⁵⁶ Σε κάθε στήλη των πινάκων με μετρικο-ρυθμικά σχήματα καταγράφονται οι στίχοι που έχουν ανάλογο αριθμό τόνων μέσα, (π.χ. «2 τόνοι» σημαίνει οι στίχοι, οι οποίοι έχουν δύο τόνους κοκ.). Αναφέρεται επίσης η θέση των τόνων (σε ποια συλλαβή του στίχου βρίσκονται). Μετά την παύλα ακολουθεί ο αριθμός των στίχων που έχουν το συγκεκριμένο τονικό σχήμα (στην παρένθεση δίνεται το ποσοστό αυτών των στίχων επί του συνόλου).

Εξεχωριστά δίνεται το σύνολο των στίχων (σε ποσοστό) που έχουν τονικά σχήματα χωρίς τη συνάντηση δύο τόνων και με αυτή τη συνάντηση. Στο τέλος δίνεται το γενικό σύνολο στίχων με ένα συγκεκριμένο αριθμό τόνων.

⁵⁷ Στα ίδια αποτελέσματα έχει καταλήξει και η Marcheselli-Loukas (1991α).

ελληνική στιχουργία. Κατά συνέπεια, και τα τονικά σχήματα με τονισμένη την πρώτη συλλαβή μπορούν εύκολα να συμπεριληφθούν στα σχήματα ιαμβικού ρυθμού. Όσον αφορά σε άλλες μονές συλλαβές, δηλαδή την τρίτη, την πέμπτη και την έβδομη, ο πρώτος αριθμός στον Πίνακα 2 δείχνει τη συνολική εμφάνιση τόνων στις συγκεκριμένες συλλαβές, όπου συμπεριλαμβάνονται και οι περιπτώσεις, όταν η μονή συλλαβή γειτνιάζει με μία επίσης τονισμένη ζυγή συλλαβή σε μία από τις δύο πλευρές. Αυτές οι τονισμένες ζυγές συλλαβές στηρίζουν τον ιαμβικό ρυθμό, καλύπτοντας εν μέρει την παρέμβαση των τόνων σε ανεπιθύμητες θέσεις. Οι περιπτώσεις όπου οι τόνοι στις μονές συλλαβές δεν περιβάλλονται από τους τόνους στις ζυγές είναι πολύ λιγότερες (ο αριθμός τους δίνεται στην παρένθεση). Αυτό αποδεικνύει, σαφώς, τη γενική τάση προς τη ρυθμική κανονικότητα του στίχου.

Ωστόσο το καθαυτό ιαμβικό μοντέλο με τονισμένες όλες τις ζυγές συλλαβές (2 4 6 8 10) αντιπροσωπεύεται με ένα μικρότερο ποσοστό (4,13%) σε σύγκριση με τον Πετράρχη (7,66%) και ακόμα περισσότερο με τον Bembo (11,7%)⁵⁸. Γενικώς, είναι χαρακτηριστικό για τους στίχους του Πετράρχη και των πετραρχικών ποιητών να είναι τονισμένοι πυκνότερα από τους κυπριακούς. Όπως φαίνεται από τα ποσοστά των σχημάτων στον Πίνακα 1, ο αριθμός των τόνων ανά στίχο στην κυπριακή συλλογή κυμαίνεται από δύο (δύο περιπτώσεις) ως έξι (μία περίπτωση μόνο) τόνους με ποσοτική κορυφή 3 με 4 τόνους (33,6% και 55,6% των στίχων αντίστοιχα), πέντε τόνους έχει το 10,4% των στίχων. Ο μέσος όρος της τονικής πυκνότητας των κυπριακών στίχων είναι 3,7 τόνοι ανά στίχο. Ο αριθμός αυτός απέχει αρκετά από την πυκνότητα διανομής των τόνων του Πετράρχη, η οποία ανέρχεται στους 4,25 τόνους ανά στίχο. Αντίθετα, είναι ενδιαφέρον, ότι ο αριθμός αυτός βρίσκεται σχεδόν στα ίδια επίπεδα με τους δείκτες που έχουν υπολογιστεί για την πρόιμη ιταλική ποίηση, όπως για παράδειγμα του Cino, και ιδιαίτερα του Δάντη (3,91 και 3,79 αντίστοιχα). Οι στίχοι με σύσταση από πολυσύλλαβες λέξεις, που περιόριζαν την πυκνότητα του τονισμού τους και, συνεπώς, αύξαναν τα άτονα διαστήματα (ιδιαίτερα στο τέλος του στίχου, δηλαδή από την έκτη ως τη δέκατη συλλαβή), στους οποίους έδειχναν προτίμηση αυτοί οι ποιητές, αποφεύγονταν συστηματικά από τον Πετράρχη. Στο δικό του σύστημα τα συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα απέκτησαν μάλλον περιφερειακό χαρακτήρα, παραχωρώντας την πρωτεία στους πιο πυκνά τονισμένους στίχους με χρήση μικρότερων λέξεων και αυξημένου αριθμού συνιζήσεων, οι οποίες συντελούσαν στη σύντμηση των διαστημάτων μεταξύ των τόνων. Τις ρυθμικές

⁵⁸ Όλα τα στατιστικά δεδομένα εδώ και παρακάτω, που αφορούν τον ιταλικό ενδεκασύλλαβο, προέρχονται από τις μελέτες του M. Praloran (Praloran, 2001 και Praloran, 2003), με τον οποίον χρησιμοποιήθηκε όμοιος τρόπος τυποποίησης των στίχων. Σε διαφορετική περίπτωση θα αναφέρεται άλλη πηγή.

επιλογές του ακολούθησαν και οι πετράρχικοι ποιητές, για τους οποίους η σύσταση του στίχου από πολυσύλλαβες λέξεις συνεπαγόταν την πενιχρή του μελωδικότητα (*sonorità*) και προσιδίαζε περισσότερο στον πεζό λόγο (Afriso, 2009, 22). Όσον αφορά στα κυπριακά πετράρχικα ποιήματα, δεν νομίζω, ότι πρέπει να αναζητήσουμε την αιτία των ρυθμικών επιλογών τους στην επίδραση της προπετράρχικης ιταλικής ποίησης, δηλαδή τη συνειδητή ακολούθηση ή μίμηση των ρυθμικών της επιλογών, παρόλο που δεν λείπουν ομοιότητες στην προτίμηση ορισμένων μετρικο-ρυθμικών σχημάτων. Η αιτία, ασφαλώς, έγκειται στη γλώσσα που επιλέγει ο ποιητής για τη δημιουργία του. Η κυπριακή διάλεκτος, στην οποία γράφονται τα ποιήματα, έχει αρκετά μεγάλο αριθμό πολυσύλλαβων λέξεων (με περισσότερες από δύο συλλαβές), πολυάριθμες και συχνές στη χρήση κλιτικές λέξεις, οι οποίες δημιουργούν φωνολογικές ενότητες με άλλες λέξεις, αυξάνοντας έτσι τα άτονα διαστήματα του στίχου. Επίσης συμβάλλει και η χαρακτηριστική για την κυπριακή διάλεκτο ύπαρξη του τελικού «ν», η οποία αναιρεί την πιθανότητα συνίζησης για ορισμένες λέξεις που το διαθέτουν. Συνεπώς, μία καλή πρακτική που επιτρέπει να χωρέσουν περισσότερες λέξεις στον στίχο, συμπιέζοντας δύο ή ακόμα και τρεις γλωσσικές συλλαβές σε μία μετρική, εξ ορισμού θα έχει μία πιο περιορισμένη χρήση.

Μέτρηση της έκτασης των φωνολογικών λέξεων σε μη έμμετρα κείμενα στην ομιλούμενη κυπριακή διάλεκτο της εποχής, όπου δεν υπάρχουν περιορισμοί του μέτρου και, συνεπώς, τα χαρακτηριστικά της γλώσσας εκδηλώνονται με ένα πιο «φυσικό» τρόπο, δηλαδή αντιστοιχούν στα γενικά χαρακτηριστικά της γλώσσας, έχει φανερώσει πως ο μέσος όρος της έκτασης των λέξεων στη διάλεκτο της εποχής ανέρχεται στις 3,36 συλλαβές⁵⁹. Το αποτέλεσμα που έχει

⁵⁹ Μετρήθηκαν συνολικά 831 λέξεις ενός αποσπάσματος του *Χρονικού του Μαχαιρά*, η διπλωματική καταγραφή των χειρογράφων του οποίου βρίσκεται στο Πιερής – Νικολάου-Κονναρή, 2003, 191-197 (αντιστοιχεί στις παραγράφους §234 - §243 στην έκδοση του Dawkins, 1932) και 492 λέξεις του αποσπάσματος από το διαλεκτικό κείμενο της ίδιας εποχής αλλά νοητικού περιεχομένου «Φιορ δε Βερτού» (κριτική έκδοση των Ε. Κακουλίδη-Πάνου, Κ. Πηδωνιά, 1994). Στον Μαχαιρά πρόκειται για ένα από τα πιο «πικάντικα» επεισόδια της ιστορίας του βασιλιά Πέτρου, όπου υπάρχουν η συζυγική απιστία (και από τις δύο πλευρές), η αγάπη του βασιλιά προς τη βασίλισσα, ο θυμός και η απελπισία του, όταν μαθαίνει για την απιστία της, η ζήλια της Ελεονώρας προς την ερωμένη του Πέτρου, τα βάσανα στα οποία την καταδικάζει, δηλαδή θεματικά, συνεπώς και από άποψη λεξιλογίου, προσεγγίζει τα κυπριακά ποιήματα. Από τα τρία χειρόγραφα (Βενετίας, Οξφόρδης και Ραβέννας) επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί για τους σκοπούς της μέτρησης η καταγραφή από το χειρόγραφο της Βενετίας, το οποίο είναι πιο επιμελημένο γλωσσικά και δείχνει «μία πρόθεση λογοτεχνικής διατύπωσης» (Πιερής – Νικολάου-Κονναρή, 2003, 25), που στην περίπτωσή μας δημιουργεί ακόμα πιο ισχυρές βάσεις για αντιπαραβολή αυτών των κειμένων, καθώς εκτός από συγγένεια της θεματολογίας (αν και βέβαια και χάρη σε αυτή) έχει να προσφέρει και αρκετή εγγύτητα του λεξιλογίου του αποσπάσματος με το λεξιλόγιο των ποιημάτων της συλλογής (για παράδειγμα οι λέξεις *περίτου*, *αγάπη*, *ορίζω*, *στεντιάζω*, *ρήγαινα*, *εννοιάζομαι*, *γρικώ*, *πεθθυιά*, *καρδιά*, *αφεντιά*, *αναστενάζω*, *πλήξη*, *φαρμακερός*, *αγγρισμένος*, *αγκάλη* και αρκετές άλλες). Στο «Φιορ δε Βερτού» αναλύθηκε το κεφάλαιο «Περί της τετάρτης αγάπης», δηλαδή του έρωτα (ό.π., 80-82). Η μέτρηση έγινε βάσει των προσωδιακών κανόνων που χρησιμοποιήθηκαν και για τα ποιήματα, δηλαδή ως λέξη εννοείται μία φωνολογική λέξη που διαθέτει έναν τόνο. Σε περίπτωση που η λέξη είχε δύο τόνους λόγω έγκλισης, αυτή αναγκαστικά υπολογιζόταν σαν δύο παροξύτονες λέξεις για να αντιστοιχεί στα δεδομένα των ποιητικών

δείξει η κυπριακή ποιητική συλλογή (3,7 τόνους σε 11 συλλαβές, δηλαδή 3,7 λέξεις, σημαίνει $\approx 2,97$ συλλαβές ανά λέξη) πλησιάζει τον δείκτη του μη έμμετρου λόγου (3,36). Η μερική απόκλιση που παρουσιάζεται οφείλεται κυρίως στο γεγονός πως το φαινόμενο της γλωσσικής συνίζησης σπάνια απαντάται στον βενετικό κώδικα του *Χρονικού* (Νικολάου-Κονναρή, 1996, 58-59), που χρησιμοποιήθηκε για αντιπαραβολή, και σχεδόν καθόλου στο συγκεκριμένο απόσπασμα. Αντίθετα, η συλλογή παρουσιάζει σταθερά τους συνιζημένους τύπους λέξεων, όπως επίσης και τη χρήση της μετρικής συνίζησης (αν και σε πολύ μικρότερο βαθμό σε σύγκριση με τα ιταλικά, και ακόμα και τα κρητικά αναγεννησιακά ποιητικά έργα), κάτι που συνεπάγεται ένα μειωμένο κατά μέσο όρο συλλαβικό όγκο των λέξεων της συλλογής σε σχέση με τα κείμενα του Μαχαιρά και «Φιορ δε Βερτού». Αυξάνεται, συνεπώς, και η χωρητικότητα του στίχου. Ταυτόχρονα, υφίσταται και η αναπόφευκτη επεξεργασία του γλωσσικού υλικού υπό την πίεση του μέτρου. Με άλλα λόγια, η συγκεκριμένη πυκνότητα των τόνων στη συλλογή, έστω και αν για ευνόητους λόγους δεν αντιστοιχεί πλήρως στην πυκνότητα των τόνων της ζωντανής γλώσσας⁶⁰ της εποχής, ωστόσο πηγάζει από αυτή. Συνεπώς, μία πιο μεγάλη πυκνότητα θα επέφερε την απώλεια σημαντικού αριθμού πολυσύλλαβων λέξεων, που θα σήμαινε φτωχότερο λεξιλόγιο, άρα και απώλεια του εκφραστικού δυναμικού για τον ποιητή.

Επιστρέφοντας στον Πίνακα 1 διαπιστώνουμε ότι ιδιαίτερα αγαπητά στον κύπριο ποιητή είναι τα μετρικο-ρυθμικά σχήματα, τα οποία έχουν άτονο διάστημα ανάμεσα στην έκτη και τη δέκατη συλλαβή. Στα εν λόγω σχήματα η βασική στήριξη βρίσκεται εκτός του τελευταίου σταθερού τόνου είτε στην έκτη συλλαβή, δηλαδή τα σχήματα 2 6 10 / 1 6 10 (οι περισσότεροι στίχοι), είτε στην τέταρτη και την έκτη συλλαβή, σχήματα 2 4 6 10 / 1 4 6 10 / 4 6 10, τα οποία στο σύνολό τους υπερέχουν στο απόλυτο των άλλων σχημάτων του ενδεκασύλλαβου της συλλογής. Αυτά τα σχήματα αποτελούσαν τα «φέροντα» σχήματα και της ιταλικής προπετραρχικής ποίησης (Praloran, 2003, 142), όμως ήταν περιορισμένου αριθμού, όπως έχω ήδη αναφέρει, στα έργα του Πετράρχη, και ιδιαίτερα αυτά των τριών τόνων. Αντίθετα, τα πλέον διαδεδομένα στον Πετράρχη και την επόμενη ποιητική παράδοση σχήματα με στήριξη

κειμένων, όπου ο μέσος όρος των λέξεων και των συλλαβών ανά λέξη μετρήθηκε βάσει του μέσου όρου των τόνων στον στίχο. Το υφιστάμενο πρόβλημα ανάγκης του καθορισμού των φωνολογικών ή και των μετρικών λέξεων, και ιδιαίτερα σε σχέση με το φαινόμενο της έγκλισης και, συνεπώς, της εμφάνισης ενός δεύτερου τόνου σε μία λέξη γραμματική το υπογραμμίζει και η Δελιγιαννάκη (Deliyannaki, 1995, 41-42). Η συνίζηση μεταξύ των λέξεων στο πεζό κείμενο υπολογιζόταν μόνο σε περίπτωση του «και» με ακόλουθη λέξη που αρχίζει από φωνήεν. Η ανάλυση παρουσίασε παρόμοια αποτελέσματα και για τα δύο κείμενα: 3,43 συλλαβές στον Μαχαιρά και 3,29 στο «Φιορ δε Βερτού».

⁶⁰ Η γλώσσα στα προαναφερθέντα κείμενα, όπως υποστηρίζουν οι μελετητές, αποτελεί ζωντανή ομιλούμενη γλώσσα της εποχής.

στην τέταρτη και την όγδοη συλλαβή χρησιμοποιούνται από τον κύπριο ποιητή πιο σπάνια. Γενικώς, το δεύτερο μισό του στίχου προτιμάται να έχει στήριξη στην έκτη και όχι στην όγδοη συλλαβή⁶¹, ποσοτικά η έκτη θέση είναι η πιο συχνά τονισμένη, ενώ η όγδοη παίρνει το λιγότερο ποσοστό από όλες τις ζυγές συλλαβές (82,7% έναντι 31,9% αντίστοιχα για την 6^η και την 8^η συλλαβή). Αυτός ο άνισος καταμερισμός των τόνων μεταξύ της έκτης και της όγδοης μετρικών θέσεων οφείλεται, από τη μία πλευρά, στα γλωσσικά αίτια, και από την άλλη, στον τύπο της ομοιοκαταληξίας της συλλογής. Ο μέσος όρος της συλλαβικής έκτασης των (φωνολογικών) λέξεων στην κυπριακή συλλογή, όπως έχει αναφερθεί και προηγουμένως, είναι γύρω στις τρεις συλλαβές. Συνεπώς, σε ένα ενδεκασύλλαβο στίχο η τελευταία λέξη θα καταλαμβάνει την 11^η, τη 10^η, και την 9^η μετρικές θέσεις. Αυτό συνεπάγεται ότι για να είναι τονισμένη και η όγδοη συλλαβή η λέξη που προηγείται της τελευταίας του στίχου πρέπει να είναι οξύτονη. Οι οξύτονες λέξεις όμως στην ελληνική γλώσσα (συνεπώς και στη διάλεκτο) είναι λιγότερο συχνές από τις παροξύτονες και προπαροξύτονες⁶². Βέβαια, ο ποιητής θα μπορούσε να επιλέγει για το καταληκτικό σημείο του στίχου μόνο δυσύλλαβες λέξεις, όμως το μεγαλύτερο μέρος των ομοιοκαταληξιών στη συλλογή είναι οι λεγόμενες γραμματικές ομοιοκαταληξίες, τα σκέλη των οποίων αντιστοιχούν εκτός του ηχητικού και σε μορφολογικό-γραμματικό επίπεδο, συνδυάζουν, δηλαδή, δύο λέξεις της ίδιας γραμματικής κατηγορίας και μορφολογικού τύπου. Η πιο πρόσφορη από αυτή την άποψη (και η πιο συχνή στη συλλογή) γραμματική κατηγορία είναι η κατηγορία των ρημάτων (τα ρήματα και οι μετοχές), όπου ο ίδιος τύπος των καταλήξεων διευκολύνει την ανεύρεση από τον ποιητή μεγαλύτερου αριθμού λέξεων ως ομοιοκαταληκτούντων στοιχείων. Τα ρήματα (ιδιαίτερα όταν χρησιμοποιούνται στην υποτακτική, με το μόριο «να» δηλαδή) και οι μετοχές είναι συνήθως λέξεις πολυσύλλαβες, τριών-τεσσάρων ή ακόμα και πέντε συλλαβών. Αυτό το γεγονός έχει επιπτώσεις και στη διανομή των τόνων, συνεπώς, και στη ρυθμική οργάνωση των στίχων και δικαιολογεί τα άτονα διαστήματα από την έκτη ως τη δέκατη συλλαβή.

⁶¹ Και εδώ τα δεδομένα για την κυπριακή συλλογή επιβεβαιώνουν τη διατύπωση του Θ. Σταύρου (2004) για τον βασικό τόνο του ελληνικού ενδεκασύλλαβου στίχου στην έκτη συλλαβή, ενισχύει, δηλαδή, τον ορισμό ότι ειδικά για τον ελληνικό ενδεκασύλλαβο είναι χαρακτηριστικό να έχει τους βασικούς τόνους στη δέκατη και στην έκτη συλλαβή. Βλ. και Borisova (2002), όπου η συγκεκριμένη ιδιαιτερότητα του ελληνικού ενδεκασύλλαβου επιβεβαιώνεται στατιστικά.

⁶² Βλ. λ.χ. τις συχνότητες των οξύτωνων, παροξύτωνων και προπαροξύτωνων λέξεων στα πεζά κείμενα του Σολωμού (2404 φωνολογικές λέξεις συνολικά) και του Καρυωτάκη (2639 φωνολογικές λέξεις συνολικά), όπως αυτές προκύπτουν από τις μετρήσεις της Borisova (2002): οξύτονες – 21.55, παροξύτονες – 45.24, προπαροξύτονες – 33.2 (Σολωμός), οξύτονες – 16.91, παροξύτονες – 49.59, προπαροξύτονες – 29.71 (Καρυωτάκης).

Όσον αφορά στον τονισμό των μονών συλλαβών, έχω ήδη επισημάνει την κανονικότητα για έναν ιαμβικό στίχο του τονισμού της πρώτης αντί της δεύτερης συλλαβής, κάτι που ο κύριος ποιητής αξιοποιεί σε αρκετό βαθμό, δίνοντας περίπου ίσα ποσοστά σε αυτές τις δύο θέσεις.

Αντιθέτως, όπως φαίνεται και στον Πίνακα 2, ο τονισμός των υπόλοιπων μονών συλλαβών (της 3^{ης}, 5^{ης}, 7^{ης} και 9^{ης}) δεν είναι συχνός, και ανέρχεται σε 15,9 % συνολικά, αν συμπεριληφθούν στη μέτρηση και οι περιπτώσεις συνάντησης των τονισμένων μονών με τις τονισμένες ζυγές, και σε 6,1 %, όπου οι μονές συλλαβές δεν στηρίζονται από τις ζυγές. Πρόκειται πρωτίστως για τα σχήματα όπου ο ιαμβικός ρυθμός αντικαθίσταται με τον αναπαιστικό ή τον δακτυλικό, δηλαδή (1) 3 6 (8) 10 και (1 / 2) 4 7 10, σχήματα που καταλαμβάνουν μία σημαντική θέση στην ιταλική παράδοση του ενδεκασύλλαβου.

Το λεγόμενο *dantesco*, δηλαδή ο ενδεκασύλλαβος με τονισμένη την τέταρτη και την έβδομη συλλαβές, κάτι που υποδεικνύει και η ονομασία του, χρησιμοποιούνταν αρκετά συχνά από τον Δάντη. Μετά τον Δάντη όμως η χρήση αυτού του σχήματος μειώνεται σημαντικά ήδη στον Πετράρχη (5,17%) και παρουσιάζει ακόμη λιγότερες εμφανίσεις στην πετραρχική ποίηση που ακολουθεί, για παράδειγμα στον Bembo το ποσοστό του ανέρχεται σε 2,85%. Στην κυπριακή συλλογή αυτό το ρυθμικό σχήμα κατέχει ακόμα πιο ασήμαντη θέση και παίρνει μόλις 1,47% από το σύνολο των στίχων. Πρέπει επιπλέον να προστεθεί ότι οι περισσότεροι ενδεκασύλλαβοι της συλλογής αυτού του τύπου στιγματίζονται από μία τάση να ομαλύνεται η έντονη παρέμβαση του δακτυλικού βαδίσματος στον επικρατούντα ιαμβικό ρυθμό. Το συγκεκριμένο αποτέλεσμα επιτυγχάνεται κάποτε με ορισμένη συντακτική διάταξη των λέξεων και διανομή των ορίων μεταξύ τους. Έχει προ πολλού παρατηρηθεί ότι ο τρόπος τοποθέτησης των λέξεων και των ορίων μεταξύ τους μέσα στον στίχο συνιστά ένα επιπρόσθετο συντελεστή της ρυθμικής διάρθρωσης του στίχου⁶³. Στίχοι με τον ίδιο αριθμό και όμοια διανομή τόνων, οι οποίοι όμως διαφέρουν ως προς τα μορφολογικά χαρακτηριστικά (δηλαδή ως προς τον αριθμό των συλλαβών) των λέξεων και τη συντακτική τους διάταξη θα έχουν διαφορετικό ρυθμικό άκουσμα. Αυτό οφείλεται στο διαφορετικό κάθε φορά σύστημα παύσεων, επιβράδυνσης ή επιτονισμού, το οποίο καθορίζεται από τα όρια των λεκτικών ή και συντακτικών μονάδων. Με άλλα λόγια, η πρόσληψη του ρυθμού των στίχων θα διαφέρει, ακόμη και στην περίπτωση όταν αυτοί έχουν το ίδιο μετρικο-ρυθμικό σχήμα. Παραθέτω ως παράδειγμα τους εξής στίχους:

⁶³ Zirmunskij, 1975, 149: «Στη συνείδηση του ομιλητή μιας συγκεκριμένης γλώσσας οι λέξεις ως νοηματικές μονάδες ξεχωρίζουν η μία από την άλλη με αρκετή ευκρίνεια, και με αυτόν τον τρόπο η διανομή των λεξικών ορίων αποτελεί παράγοντα της ρυθμικής διάρθρωσης».

94,54 *κι ο πόθος νιώθει το βούλω να ποίσω*

99,5 *με τόσην τέχνην, με τόσην γλυκάδαν*

90,31 *τι λέγω, πού' μαι και τις με ζενιάζει*

και

16,14 *ζυπνώ κ' ευρέθηκα μέστο καμίνι*

30,5 *Αλήθεια κ' έχω την μέστο κουφάριν*

35,3 *κι όταν τα μμάτια μου θέλουν στεγνώσει*

Όλοι αυτοί οι στίχοι έχουν τονισμένη την έβδομη θέση, κάτι που διαταράσσει τον ιαμβικό ρυθμό. Η δεύτερη τριάδα των στίχων όμως εντάσσεται στον ιαμβικό περίγυρο ομαλότερα. Οι παράγοντες που συντελούν στη μερική μετρίαση αυτής της διαταραχής είναι οι ακόλουθοι: η τονισμένη λέξη είναι λειτουργική (το ρήμα «θέλουν» εδώ είναι ενδεικτικό του μέλλοντα) και δεν δίνεται σε αυτή ιδιαίτερο τονικό βάρος. Η τονισμένη έβδομη συλλαβή αποτελεί την αρχική συλλαβή της λέξης, έτσι ο παρεκκλίνων τόνος αποκόπτεται με το λεξικό όριο από τη συλλαβή που προηγείται (και ανήκει στην προηγούμενη λέξη) και, συνεπώς, δεν αντιτίθεται τόσο έντονα σε αυτή. Το πιο πάνω ισχύει ακόμη και στην περίπτωση που δεν υπάρχει μία δυνατή συντακτική παύση ανάμεσα στις δύο λέξεις⁶⁴. Θα πρέπει όμως να διευκρινιστεί, πως όταν αναφέρομαι εδώ σε λέξεις, εννοώ τις φωνολογικές λέξεις. Σαφώς, το αποτέλεσμα δεν θα είναι το ίδιο, όταν ο τόνος θα βρίσκεται στην αρχή μιας κανονικής λέξης, στη φωνολογική λέξη όμως θα είναι σε κάποια από τις επόμενες συλλαβές, όπως για παράδειγμα στους στίχους της πρώτης τριάδας. Εκεί ο δακτυλικός ρυθμός είναι πιο ξεκάθαρος.

Ακόμα μία, και μάλιστα πολύ χαρακτηριστική για τον κύπριο ποιητή τεχνική εξομάλυνσης του δακτυλικού ρυθμικού βαδίσματος χρησιμοποιείται στη συλλογή. Πρόκειται για ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα με μία ομοιότυπη συντακτική δομή στο κεντρικό τμήμα του στίχου που παρουσιάζεται σε μία σειρά των στίχων της συλλογής:

31,5 *αληθινόν και δεν έχει κανένα*

38,6 *γιατί τον πόθον δεν θέλω ν' αφήσω*

⁶⁴ Ο Gasparon, 2003, 164-166, περιγράφει συνολικά τέσσερις τύπους πιθανής απόκλισης από τον πρωταρχικό ρυθμό με διαβάθμιση των δυνατοτήτων του κάθε ενός από αυτούς τους τύπους του παρατονισμού να κλονίσει τον ρυθμό. Η πιο ομαλή περίπτωση, όπου η ρυθμική διαταραχή περνάει σχεδόν απαρατήρητη, είναι όταν η λέξη είναι μονοσύλλαβη, και, συνεπώς, ο αθέμιτος τόνος αποσπάται με τη βοήθεια των λεξικών ορίων από τις γειτονικές συλλαβές και από τις δύο πλευρές, έτσι η αντίθεσή του προς άλλες συλλαβές είναι ελάχιστη. Οι επόμενες δύο περιπτώσεις είναι όταν η λέξη δεν είναι μονοσύλλαβη και έχει τον τόνο είτε στην αρχική είτε στην τελευταία συλλαβή, έτσι ο τόνος θα αποσπάται τουλάχιστον από τη μία πλευρά. Η τελευταία περίπτωση, όταν ο αθέμιτος τόνος βρίσκεται στο μέσο της λέξης, και είναι η περίπτωση που ο ρυθμικός κλονισμός είναι και ο πιο αισθητός. Μια δυνατή συντακτική παύση συμβάλλει ουσιαστικά σε όλη τη διαδικασία, δηλαδή όσο πιο δυνατή θα είναι η παύση, τόσο πιο ανεπαίσθητη θα είναι η ρυθμική διαταραχή.

59,1 *διατί ποτέ μου δεν είδα 'ξ αυτήσ σου*

109,21 *και πλάσιν ψήφος δεν κάμνει η κυρά μου*⁶⁵

Όπως μπορούμε εύκολα να παρατηρήσουμε, επαναλαμβάνεται σταθερά ένα δισύλλαβο ρήμα με τόνο στην έβδομη συλλαβή, του οποίου προηγείται το μονοσύλλαβο αρνητικό μόριο «δεν». Μολονότι το μόριο αυτό υπό την επίδραση του ισχυρότερου τόνου στην αμέσως επόμενη θέση χάνει την τονική του δύναμη και περνάει στην κατηγορία των προκλητικών, ωστόσο η γενική του ιδιότητα ως λέξης κανονικά τονισμένης, αλλά και το ιαμβικό ρυθμικό περικείμενο και η τοποθεσία του σε μετρικά δυνατή θέση του προσδίδουν κάποιο τονικό βάρος. Αυτά επηρεάζουν τη γενική πρόσληψη της ρυθμικής ροής του στίχου προς την κατεύθυνση του ίαμβου και φέρνουν αυτούς τους στίχους πιο κοντά στα σχήματα με τονισμένες μαζί την έβδομη και την έκτη συλλαβές⁶⁶. Λαμβανομένης υπόψη της σταθερής επανάληψης του ίδιου σχήματος μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο ποιητής το επιδίωκε, χρησιμοποιούσε, δηλαδή, μία δική του «συντακτικο-ρυθμική φόρμουλα», κάνοντας έτσι αναφορά στο αρκετά συχνά εμφανιζόμενο σχήμα 6/7, και δίνοντας έτσι ποικιλία στον ρυθμό χωρίς εμφανή κλωνισμό του ιαμβικού βαδίσματος των στίχων.

Είναι πολύ ενδιαφέρον, ότι αυτή την τεχνική του να κατευνάζει τον δακτυλικό ρυθμό με ένα «υπαινιγμό» στον τόνο της έκτης συλλαβής είχε χρησιμοποιήσει και ο ίδιος ο Πετράρχης.

⁶⁵ Άλλοι στίχοι αυτού του σταθερού σχήματος είναι οι 20,8 40,5 55,7 70,13 75,48 76,11 84,1 86,18 99,2 104,70 109,8. Ο Μ. Perí (1979, 122-123) προσθέτει σε αυτούς τους στίχους ακόμα δύο:

98,16 *Καλά κ' εις μάχην δεν θεν να κοπιάζω*

104,69 *Και διατί ζεύρω δεν ε στην τιμήσ σου*

Θεωρώ ότι εδώ το μόριο «δεν» στη μετρικά δυνατή θέση ελκύνει τον τόνο των ήδη αρκετά αδύνατων μονοσύλλαβων συνδετικών ρημάτων, τροποποιώντας τα σε εγκλιτικά. Συνεπώς, στην παρούσα μελέτη οι συγκεκριμένοι στίχοι έχουν τυποποιηθεί ως εξής: 2 4 6 10 (98,16) και 4 6 10 (104,69)

Αμφίβολες περιπτώσεις αποτελούν οι στίχοι 4,3 *με λύπην πέτε πως άφτει καρδιά μου*, όπου το «πως» μπορεί να εκληθφεί ως σύνδεση ή «πώς» ως επίρρημα. Αν ισχύει το δεύτερο, το σχήμα θα είναι 2 4 6 10, όπως επίσης και οι 14,17 *γι' αυτόν ο χάρος, ο ποιος εν κοντά μου* 94,41 *άλλη μιαν φόρα και πιον δεν το βγάλλει*, όπου οι λέξεις που βρίσκονται στην έκτη (όγδοη) και την έβδομη θέσεις έχουν περίπου την ίδια δύναμη και θεωρητικά μπορεί να τονιστεί οποιαδήποτε από τις δύο, έτσι ο στίχος δέχεται και τη δακτυλική ερμηνεία με τονισμένη την έβδομη συλλαβή και την ιαμβική με τονισμένη την έκτη.

⁶⁶ Πανομοιότυπη περίπτωση συνδυασμού αρνητικού μορίου στη μετρικά δυνατή (έκτη) θέση και δισύλλαβου ρήματος που το ακολουθεί βλέπουμε στο πρώτο ημιστίχιο των πιο κάτω κυπριακών δημοτικών δεκαπεντασύλλαβων (Σακελλάριος, 1991, τ. Β', 76-77):

όποιος ακούση και εν κλάψη, έχει καργιαν πετρένην (25,4.) ή

Το κρίμα του να μεν κόψη εις ούλον τον καιρόν του (25,16)

Εδώ αναμφίβολα ο τόνος του ρήματος στην έβδομη συλλαβή χάνεται, υποχωρώντας μπροστά στο τονισμένο αρνητικό μόριο. Βέβαια, η αναλογία με τους πιο πάνω ενδεκασύλλαβους της συλλογής μπορεί να είναι μόνο μερική, εφόσον πρόκειται για διαφορετικά μετρικά συμφραζόμενα. Στον δεκαπεντασύλλαβο στίχο η μεταφορά του βασικού τόνου από την έκτη στην έβδομη συλλαβή θα σήμαινε τη διάλυση του στίχου ως μετρικού συνόλου, αντίθετα στον ενδεκασύλλαβο στίχο η τονισμένη έβδομη συλλαβή είναι αποδεκτή και συνιστά μία από τις πιθανές εκδοχές του μετρικο-ρυθμικού του σχήματος.

Πέραν τούτου όμως, αυτές οι περιπτώσεις αποτελούν μία αρκετά πειστική απόδειξη της δυνατότητας του αρνητικού μορίου υπό ορισμένες ευνοϊκές μετρικές συνθήκες να υπερνικήσει τον τόνο ακόμα και αρκετά δυνατής λέξης.

Επιπλέον, μέσω αυτού παρόμοιο ρυθμικο-συντακτικό σχήμα καθιερώθηκε και στην ποίηση του Cinquecento⁶⁷. Ακολουθεί άραγε ο κύπριος ποιητής την τεχνική των ιταλικών προτύπων; Σε κάθε περίπτωση, μία τόσο λεπτομερής μίμηση του ρυθμού θα ήταν απόδειξη της πρόθεσής του να ακολουθήσει κατά γράμμα (ή «κατά τόνο») τον Πετράρχη. Από την άλλη πλευρά, είναι αξιοπερίεργο, ότι οι στίχοι με ρυθμό καθαρά δακτυλικό (όπως για παράδειγμα το 90,31 *τι λέγω, πού'μαι και τις με ζενιάζει*) εμφανίζονται σχεδόν αποκλειστικά (11 περιπτώσεις στις 16) στα ποιήματα, τα οποία αποτελούν αποδεδειγμένα τις μεταφράσεις ιταλικών ποιημάτων. Ταυτόχρονα, μόνο μία φορά ο κύπριος ποιητής μεταδίδει το ρυθμικό μοντέλο του αντίστοιχου ιταλικού στίχου⁶⁸, ενώ στις υπόλοιπες περιπτώσεις τα τονικά τους σχήματα διαφέρουν. Σημαίνει μήπως αυτό ότι στις περιπτώσεις των ταυτισμένων μεταφράσεων ο κύπριος ποιητής επιδιώκει τη χρήση μιας αυθεντικής αντί της «ήπιας» μορφής *dantesco* με σκοπό να προσδώσει στον ενδεκασύλλαβο πιο ποικίλο άκουσμα που αντιστοιχεί στα ιταλικά πρότυπα; Βέβαια, αυτή η υπόθεση παραμένει απλώς υπόθεση, εφόσον, πρώτο, ο αριθμός αυτού του τύπου στίχων στο σύνολο είναι μικρός, και δεύτερο, δεν αποκλείεται τα σχήματα του τροποποιημένου *dantesco* να βρίσκονται και αυτά σε ποιήματα μεταφρασμένα, τα πρότυπα των οποίων δεν έχουν ακόμα ταυτιστεί.

Αν και οι παρατηρήσεις για το *dantesco* θα μπορούσαν να μας οδηγήσουν στο συμπέρασμα ότι ο κύπριος ποιητής βρίσκεται στο πνεύμα της πετραρχικής μετρικής βαδίζοντας στον ίδιο δρόμο με αυτή και ακολουθώντας τις επιλογές της, η επόμενη παρατήρηση μας αναγκάζει να δούμε το θέμα με μία πιο κριτική ματιά. Πρόκειται για στίχους με τονισμένες την τρίτη και την έκτη συλλαβές που αποκτούν ένα αναπαιστικό ρυθμικό βάδισμα. Οι ιταλοί μετρικολόγοι επισημαίνουν την ιδιαίτερη προτίμηση που έδειχνε ο Πετράρχης στα ρυθμικά σχήματα με τονισμένη την τρίτη συλλαβή. Με κάποιες διακυμάνσεις από ποιητή προς ποιητή η τάση αυτή σε γενικές γραμμές διατηρείται και στη συνακόλουθη πετραρχική ποίηση⁶⁹. Αντίθετα, βρίσκονται στα περιθώρια των επιλογών του δημιουργού της κυπριακής συλλογής, καθώς η χρήση αυτού του είδους ρυθμικών σχημάτων είναι πολύ περιορισμένη. Το 3,78% της συλλογής απέχει μακράν από τα 14,70% και 11,69% του Πετράρχη και του Bembo αντίστοιχα.

⁶⁷ *cagion sarà, ch'i miei brevi desiri* (Bembo, Rime LIX,7)

le mie speranze, e i miei dolci sospiri (Petrarca, RVF, 171,14), όπου όμως συναντιούνται η κτητική αντωνυμία και το επίθετο. (Praloran 2001, 415)

⁶⁸ 14,7 *γι' αυτόν ο χάρος, ο ποιος εν κοντά μου*, και στον Bembo: *Cagion sarà, ch'i miei brevi desiri*. Και οι δύο σε αυτή την περίπτωση είναι τροποποιημένοι δακτυλικοί στίχοι. Και εδώ όμως παρουσιάζεται μία αμφιταλάντευση ανάμεσα στον ιαμβικό και τον δακτυλικό ρυθμό, αν λάβουμε υπόψη τον τονισμό του «εν», παρόμοια και στον ιταλικό στίχο.

⁶⁹ Για παράδειγμα ο M. Praloran (2001) επισημαίνει το σχετικά μικρό ποσοστό αυτών των στίχων στη λυρική ποίηση του Boiardo.

Μια ορισμένη σταθερότητα στις λεξικο-συντακτικές επιλογές παρατηρείται και εδώ. Καταρχήν, ένας μεγάλος αριθμός από αυτούς τους στίχους συνιστά είτε δευτερεύουσες προτάσεις, κυρίως αιτιολογικές, που εισάγονται με τον άτονο σύνδεσμο *γιατί / διατί*, είτε το δεύτερο σκέλος μιας σύνθετης παρατακτικής πρότασης, η οποία ξεκινάει με τον σύνδεσμο *και*, που ακολουθείται από αρνητικό μόριο με δισύλλαβο ρήμα. Η τονισμένη συλλαβή του ρήματος, όπως και στην περίπτωση του *dantesco*, καταλαμβάνει τη μονή (τρίτη) συλλαβή, ενώ το αρνητικό μόριο βρίσκεται στη μετρικά δυνατή (δεύτερη) θέση, προσφέροντας μερική στήριξη στον κλονισμένο ρυθμό:

2,20 *γιατί θάρως δεν βλέπω αχ την κυράν μου*

3,8 *γιατί ξεύρω δεν θέλει τ' αγνωρίσει*

66,4 *γιατί παίρνουσιν άλλοι τον καρπόσ σας*

94,3 *γιατί τόσον δεν ήθελα να ζήσω*

59,5 *διατί δεν με ψηφά στην δούλεψήσ σου*

17,14 *και δεν νιώθουν πως ζουν αποθαμμένοι*

62,4 *και δεν λείπω ποτέ'χ τον ορισμόν σου*

59,4 *και δεν παύουν ποτέ καιρόν κανέναν*

Πολύ μεγαλύτερη ποικιλία ως προς τη συντακτική δομή και τις λεξικολογικές επιλογές παρουσιάζουν τα σχήματα με τονισμένη, εκτός από την τρίτη, την πρώτη συλλαβή. Εντούτοις, βρίσκουμε και εδώ αρκετά ίχνη τυποποιημένης λεξικο-συντακτικής έκφρασης, που καμιά φορά μπορεί να επεκταθεί και σε ολόκληρο τον στίχο:

90,10 *δίκιον είναι τωρά να τραγουδήσης*

94,21 *Δίκιον είναι μιτά μου να θρηνίζης*

5,14 *τόσον εν η φωνή μου λυπημένη*

13,8 *τόσον εν αχ τον πόθον νικημένη*

6,1 *όνταν τά' μνοστα μμάτια να με δούσιν*

26,5 *τώρα τά' μορφα μμάτια της κυράς μου*

99,21 *κ' ίτσου θέλει σιγήσει το λαμπρόν μου*

105,2 *πάντα θέλει μ' αζάφτειν το λαμπρόν μου*

Αξίζει να σημειωθεί ότι στους πλείστους από αυτούς τους στίχους ο τόνος της πρώτης συλλαβής φέρει περισσότερο βάρος λόγω της γραμματικής και νοηματικής πληρότητας των λέξεων, οι οποίες βρίσκονται στην αρχή του στίχου. Αντίθετα, οι λέξεις που βρίσκονται στην τρίτη μετρική θέση είναι συχνότατα «δευτερεύουσας σημασίας», λειτουργικές, οπότε και ο

τονισμός της τρίτης συλλαβής αποτελεί μάλλον ένα είδος περάσματος, ενός «σταθμού» στον μακρύ δρόμο από την πρώτη στην έκτη συλλαβή, διαθέτει δηλαδή ένα ρόλο βοηθητικό.

Παραθέτω και άλλα παραδείγματα:

67,3 *τώρα θεν να νικήσω γω το πνεύμα*

105,34 *τότες είναι για μέναν όλα τ' άστρα*

101,20 *τότες μέλλει να σβήσουν τα λαμπρά μου*

31,8 *ώραν πιον να πινώση στο λαμπρόν μου*

104,1 *δούλος δεν επεθύμησεν'ς κανέναν*

12,13 *νά 'βρω 'φότης τελειώσω την ζωήν μου*

Είναι άκρως ενδιαφέρον ότι σε παρόμοιες τεχνικές ως προς τονισμό της τρίτης συλλαβής του στίχου συχνά προστρέχει, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις της Ν. Δεληγιαννάκη, και ο δημιουργός του *Ερωτόκριτου*⁷⁰. Αυτό το γεγονός δίνει ακόμα ένα έναυσμα στο να εγερθεί το ερώτημα, πόσο κοντά ήταν τελικά ο κύριος ποιητής στον «ελληνικό τρόπο χειρισμού» του ιταλικού στίχου, χρησιμοποιούσε, δηλαδή, τεχνικές χαρακτηριστικές για το ελληνικό μετρικό περιβάλλον. Τυπικά βλέπουμε ένα τονικό σχήμα με κύριους τόνους, εκτός από τη δέκατη, στην τρίτη και την έκτη συλλαβές, ένα σχήμα κανονικότατο για την ιταλική παράδοση του ενδεκασύλλαβου. Η απόδοση όμως στην κυπριακή συλλογή αυτού του σχήματος τείνει να ταυτιστεί με τη ρυθμική εκδοχή του ελληνικού δεκαπεντασύλλαβου με τονισμένη την τρίτη συλλαβή, ακόμα και σε επίπεδο λεξικο-συντακτικών δομών⁷¹.

Ακόμα πιο ισχυρή ένδειξη της σύγκλισης του κυπριακού ενδεκασύλλαβου με την ελληνική παράδοση είναι τα ρυθμικά σχήματα, όπου τονίζεται η πέμπτη συλλαβή, και συγκεκριμένα με τον παρακάτω τονικό συνδυασμό 2 5 8 10:

62,7 *κρατώντα την όσον καιρόν ν' αργήσω*

⁷⁰ Συχνότατα, όπως αναφέρει η Δεληγιαννάκη (1995, 33-34), στην τονισμένη τρίτη συλλαβή βρίσκεται μία λέξη «ασήμαντη» («insignificant»), επίσης, ο τόνος αυτός πέφτει συνήθως στην πρώτη συλλαβή της λέξης, κάτι που παρατηρείται και στην κυπριακή συλλογή.

⁷¹ Οι μόνο τέσσερις δεκαπεντασύλλαβοι με τόνο στην τρίτη συλλαβή της ίδιας συλλογής δεν μπορούν βέβαια να αποτελέσουν ένα αξιόπιστο δείγμα προς σύγκριση, όμως οι εμφανείς ομοιότητες ως προς την επιλογή των λεξικο-συντακτικών δομών που συμμετέχουν στον σχηματισμό του συγκεκριμένου ρυθμικού μοντέλου του ενδεκασύλλαβου και του δεκαπεντασύλλαβου είναι ενδεικτικές.

132,3 *διατί πάντα τα πάθη μου μ' εσέν αποδιαβάζω*

150,22 *νά'σαι πάντα φυλάμενος με όπλα της αξίας*

132,13 *τώρα δεν αξαννοίομαι πίοτερα να μιλήσω*

140,10 *βάλλω πάλε στην δόλια μου καρδιάν κινούργιον βέλος*

Βλ. ενδεικτικά τον ενδεκασύλλαβο 21,8 *νά' ναι πάντα τα μμάτια μου κλαμένα*, όπου εκτός από τη λεξική και ρυθμική σύμπτωση της αρχής του στίχου το πρώτο ημιστίχιο είναι προπαροξύτονο και θα μπορούσε να άνηκε στον δεκαπεντασύλλαβο στίχο.

Οι κρητικοί ενδεκασύλλαβοι με τονισμένη την τρίτη συλλαβή είναι ακόμα λιγότεροι από τους κυπριακούς. Συνεπώς, ήταν δύσκολο να διαπιστώσουμε κατά πόσο συγκλίνουν ή αποκλίνουν.

- 84,13 *το πάθος μου: τόσον πολλά λυπήθην*
 23,5 *αμμέ γιατί δεν ημπορώ πώς άψα*
 91,25 *’χ την όρεξην μια πεθυμιά δική μου*
 92,58 *και φτάνν’ εις σε τούτ’ η ζημιά κ’ η πέννα!*
 104,79 *μηδέν είσαι τόσον σκληρός μιτά μου*
 12,10 *γοιον έδειξες τίτοιαν θωριάν στο δειμ μου*
 2,21 *οχράδες δεν στέκουν καλά σ’ αυτόν μου*
 39,4 *και τόπον δεν έχω πληγής ουδέναν*
 70,2 *αν εν και δεν θέλω ποτέ να πνάσω*
 87,19 *φταρκεί και δεν φτάννει τινάς μιτά μου*
 110,19 *στον κόσμον δεν είχεν κανένας πάθος*

Παρόμοιου τύπου σχήματα δεν αναγνωρίζονται από την ιταλική μετρική ως νόμιμα, καθώς ο στίχος δεν βρίσκει στήριξη σε μία από τις απαραίτητα τονιζόμενες θέσεις, την τέταρτη ή την έκτη. Το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα σπανίζει ακόμα και στην πρώιμη ιταλική ποίηση, όπου το μετρικό σύστημα δεν είχε ακόμα κωδικοποιηθεί και διάφορες «ακανόνιστες» ως προς την «υποδειγματική» ποίηση του Πετράρχη ρυθμικές μορφές απαντούν σποραδικά. Όμως ήδη με τον Bembo το σχήμα αυτό κατατάσσεται στην κατηγορία των «απαράδεχτων» στίχων (Menichetti, 1993, 411-412). Είναι αλήθεια ότι και στην κυπριακή συλλογή το σχήμα αυτό είναι από τα σπάνια ρυθμικά σχήματα. Όμως είναι δύσκολο να παραδεχτεί κανείς πως εδώ πρόκειται για κάποιο λάθος του αντιγραφέα ή ότι πρέπει να το κατακρίνουμε ως ανεπιτήδειο χειρισμό του στίχου από τον ποιητή. Ποσοτικά αυτά τα σχήματα υπερβαίνουν ακόμα και μερικά από τα κανονικά για τον ιταλικό ενδεκασύλλαβο ρυθμικά σχήματα, όπως το 1 4 7 10 ή το 1 3 6 8 10. Είναι, συνεπώς, μία συνειδητή επιλογή του ποιητή. Προφανώς, αυτός ο ρυθμός δεν ακουγόταν τόσο «ξένος» ή «λανθασμένος» στον ίδιο. Αν δούμε τη δομή του στίχου, θα διαπιστώσουμε ότι ένα μέρος του θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελέσει το πρώτο ημιστίχιο του δεκαπεντασύλλαβου, καθώς ο τόνος της όγδοης συλλαβής πάντα (με εξαίρεση μόνο τον τελευταίο στίχο) βρίσκεται στην τελευταία συλλαβή μιας οξύτονης λέξης και ο συγκεκριμένος τονικός συνδυασμός, δηλαδή εκεί όπου τονίζεται η πέμπτη συλλαβή να τονίζεται και η δεύτερη και η όγδοη, αντιστοιχεί σε ένα από τα τονικά σχήματα του δεκαπεντασύλλαβου. Δύο παραδείγματα αυτής της ρυθμικής ποικιλίας του παραδοσιακού ελληνικού στίχου εμπεριέχονται και στη συλλογή μας:

- 113,6 *κ’ ελάλεμ μου «μεν σ’ αρνηθώ ποτές, τον άγγελόν μου»*
 132,16 *κ’ εκείνον το δεν πεθυμώ αννοιζουμ μου και μάθω*

Αυτού του τύπου δεκαπεντασύλλαβος δεν είναι σπάνιος και στα κρητικά έργα. Όπως αναφέρει η Δεληγιαννάκη (2000, 185), ο τόνος της πέμπτης συλλαβής συνήθως απαντά σε συνθήκες «μετρικής και νοηματικής υποδιαίρεσης του πρώτου ημιστιχίου του δεκαπεντασύλλαβου»⁷², δηλαδή μετά από μία αισθητή συντακτική παύση, η οποία σηματοδοτεί την αρχή μιας συντακτικής ενότητας ή φράσης, κάτι που εξουδετερώνει τον έντονο παρατονισμό του ιαμβικού στίχου. Η «καθαρή» περίπτωση μιας δυνατής συντακτικής παύσης πριν από την πέμπτη συλλαβή παρουσιάζεται μόνο στον στίχο 84,13, όμως σε όλες τις άλλες περιπτώσεις ο ποιητής χρησιμοποιεί τις τεχνικές που έχω ήδη αναφέρει σχετικά με τον τονισμό των άλλων μονών συλλαβών (έβδομης και τρίτης), οι οποίες εμποδίζουν την ισχυρή διαταραχή του ιαμβικού ρυθμού. Πάντα ο συγκεκριμένος τόνος βρίσκεται στην πρώτη συλλαβή μιας λέξης, η οποία ακολουθεί είτε μία προπαροξύτονη (στις πλείστες περιπτώσεις), είτε το αρνητικό μόριο «δεν» στην τέταρτη μετρική θέση, το οποίο παρέχει ένα ελαφρύ στήριγμα. Κρίνοντας από τα παραδείγματα που παραθέτει ο Menichetti, διαφορετική ρυθμικο-συντακτική δομή έχει ο πρώιμος ιταλικός ενδεκασύλλαβος με τονισμένη την πέμπτη συλλαβή, όπου κατά κανόνα η πέμπτη μετρική συλλαβή δεν συμπίπτει με την αρχική συλλαβή λέξης, συνεπώς, απέχοντας από το διαχωριστικό σημείο ανάμεσα στις λέξεις, κλονίζει πιο αισθητά τον ιαμβικό ρυθμό, έχει διαφορετικό ρυθμικό άκουσμα από τους κυπριακούς στίχους με το ίδιο μετρικο-ρυθμικό σχήμα⁷³. Συνεπώς, μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε πως ο κύριος ποιητής, βασιζόμενος στην ελληνική στιχουργική του αίσθηση, αποδεχόταν τη συγκεκριμένη ρυθμική ποικιλία ως μία από τις πιθανές μορφές του ελληνικού ενδεκασύλλαβου στίχου.

Οι στίχοι με το ρυθμικό σχήμα 2 5 8 10 δεν είναι οι μοναδικοί που δεν εντάσσονται λόγω της απουσίας των βασικών μετρικών τόνων στην έκτη ή στην τέταρτη συλλαβή στη *poema cinquecentesca*. Σε αυτούς πρέπει να προστεθούν και τα σχήματα 2 8 10 / 3 8 10 / 1 8 10 / 1 3 8 10 / 2 5 10. Το σχήμα 2 8 10 αποτελεί το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα από τα πιο πάνω σχήματα, καθώς στη συλλογή βρίσκουμε ένδεκα περιπτώσεις αυτής της ρυθμικής ποικιλίας του ενδεκασύλλαβου. Η δημιουργία ενός αρκετά μεγάλου άτονου διαστήματος οφείλεται συχνά στο γεγονός ότι οι στίχοι αυτοί φιλοξενούν μία προπαροξύτονη ή παροξύτονη λέξη στην αρχή του στίχου, την οποία ακολουθεί μία πολυσύλλαβη οξύτονη λέξη, όπως για παράδειγμα:

⁷²Βλ. επίσης παρόμοιες διατυπώσεις για τον δεκαπεντασύλλαβο με τονισμένη την πέμπτη συλλαβή στον *Ερωτόκριτο* (Deliyannaki 1995, 30-32).

⁷³ *Abete bidande cuscì amorose* (Ritmo cassinese 63, Poeti del Duecento I 12)
celar né covrire 'l mortal dolore (Monte IV 2, Poeti del Duecento I 449)
però mi ristora la perda e 'l danno (Jacopo da Leona, Poeti giocosi del tempo di Dante 103,6)
Για αυτά και άλλα παραδείγματα βλ. Menichetti 1993, 410-411.

107, 32 *που μ' έριψεν του χαλαζιού τ' ανέμι*
86,12 *η λύπη με την ομορφιάν σ' αυτόν σου*
104,50 *την παίδαιναν οπού ποθείς να ποίση*
109,4 *θωρώντα του καλοκαιριού την βράστην*
23,8 *και τώρα για παρηγοριάν αζάψα*
101,25 *εις δέντρον τον επιταφιόν μου ας λέγη*

Παρόμοια δομή έχει και ο μοναδικός στίχος με ρυθμικό σχήμα 1 8 10:

64,3 *ήρτα 'πού την Ανατολήν στην Δύση*

Έχει όμως και στίχους όπου το άτονο διάστημα το γεμίζουν οι λειτουργικές εγκλιτικές λέξεις:

10,13 *κ' εκείνην απού σε μισά κηβεύγεις*
16,6 *ν' αφταίννω και να με θωρή κυρά μου*
107,3 *εκείνον απού με κρατεί στην στράταν*
109,16 *κ' εχαίρετον το πως νικά το χιόνιν*
98,23 *διχ' άρμενα 'φον της αρέσκει κείνης*

Αν και ένα αρκετά μεγάλο διάστημα πέντε συλλαβών χωρίς τόνο θεωρείται γενικώς αποδεκτό για τον ελληνικό στίχο⁷⁴, ωστόσο είναι οριακό και ο κύριος ποιητής φαίνεται να το είχε υπόψη ή να το διαισθανόταν και να το απέφευγε. Πιθανώς, η πολύ περιορισμένη χρήση του δεν οφειλόταν μόνο στους επιβληθέντες από την ιταλική θεωρία κανόνες, εξ άλλου, όπως είδαμε και πιο πάνω, ο κύριος ποιητής δεν δίσταζε να πειραματιστεί με τον ιταλικό ενδεκασύλλαβο, προσθέτοντας σε αυτόν χαρακτηριστικά που ήταν έξω από την κωδικοποιημένη του μορφή και την πετραρχική πρακτική. Όμως, παρόλο που τα τονικά σχήματα τριών τόνων, τα οποία δεν χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη πυκνότητα, είναι συχνότατα στη συλλογή (για παράδειγμα, το σχήμα 2 6 10), ο συγκεκριμένος τονικός συνδυασμός, ο οποίος συγκεντρώνει τους τόνους και, συνεπώς, τους νοηματικούς πυρήνες στα δύο άκρα του στίχου, εκκενώνοντας νοηματικά το κεντρικό τμήμα του στίχου (και ιδιαίτερα στους στίχους με πολλές λειτουργικές λέξεις στο κέντρο) δεν προτιμάται ακόμα και στους δεκαπεντασύλλαβους, δηλαδή στο πρώτο του ημιστίχιο (9 στίχοι από τους 185), και τους οκτασύλλαβους (ένας στίχος από τους εβδομήντα) της συλλογής. Είναι πάντως άξιο προσοχής και ενδεικτικό της κοινής πρακτικής χειρισμού των στίχων το γεγονός ότι στους ενδεκασύλλαβους με ρυθμικό σχήμα 2 8 10 ο τόνος της όγδοης συλλαβής πέφτει στην

⁷⁴ Βλ. Βουτιερίδης (1929, 128), ο οποίος ορίζει ως μεγαλύτερο δυνατό διάστημα χωρίς τόνο τις πέντε συλλαβές: «Στο νεοελληνικό στίχο ατόνιστες συλλαβές, η μία κατόπι την άλλη, δεν πρέπει να υπάρχουνε περισσότερες από πέντε, για να μην γίνεται κακόηχος και πλαδαρός».

τελευταία συλλαβή οξύτονης λέξης (και εδώ, όπως και στην περίπτωση του σχήματος 2 5 8, με μία εξαίρεση), κάτι που μας παραπέμπει στον οξύτονο οκτασύλλαβο, ο οποίος αποτελεί και το πρώτο ημιστίχιο του δεκαπεντασύλλαβου.

Οι άλλοι ελαττωματικοί σύμφωνα με τον ιταλικό κανόνα στίχοι ανήκουν σε παραλλαγές του μετρικο-ρυθμικού σχήματος με τονισμένη την τρίτη συλλαβή, όπου όμως λείπει ο τονισμός της έκτης, συγκεκριμένα είναι τρεις στίχοι με σχήμα 3 8 10:

76,5 αμμ' αφότις εις το λαμπρόν κολλήση

99,6 και δεν νιώθω πως κινδυνώ δια σέναν

155,3 φανερόν είναι κι απού σας διαβαίννει,

και ένας στίχος με σχήμα 1 3 8 10:

107,7 ω ψευδείς και προσωρινοί μας χρόνοι

Επίσης υπάρχει και ένας στίχος με σχήμα 2 5 10:

101,31 το χέριν του σήκωσεν την ζωήν του

Μερικές αποκλίσεις από την ιταλική πρακτική παρουσιάζονται και στον χειρισμό των σχημάτων με δύο συνεχόμενους τόνους. Καταρχήν, πρέπει να ειπωθεί ότι το ποσοστό αυτού του τύπου σχημάτων είναι πολύ χαμηλό σε σύγκριση με την ιταλική ποίηση της περιόδου. Μόνο 10,6% από το σύνολο των ενδεκασύλλαβων στίχων της συλλογής χαρακτηρίζονται από συνάντηση δύο αλληπάληλων τόνων, ενώ στον Πετράρχη και τον Bembo το ποσοστό αυτό ανέρχεται στα 32,25% και 27,24% αντίστοιχα. Διαφορετικές είναι και οι θέσεις προτίμησης για την τοποθέτησή τους. Εάν η συνάντηση των τόνων στην έκτη και την έβδομη συλλαβές, η οποία έχει προνομιακή θέση (ιδιαίτερα στην ιταλική στιχουργία) σε σύγκριση με τις υπόλοιπες συναντήσεις, αποτελεί μία κοινή πρακτική για τον ιταλικό και τον κυπριακό ενδεκασύλλαβο, η κατανομή των υπόλοιπων τόνων στην κυπριακή συλλογή δεν βρίσκεται σε συμφωνία με τα πρότυπά της. Ενώ στην ιταλική ποίηση οι πιο δημοφιλείς θέσεις μετά τις 6/7 είναι οι 3/4 και 9/10, ο κύπριος ποιητής δείχνει προτίμηση στις θέσεις 2/3. Η πιο σπάνια για την ιταλική ποίηση της περιόδου συνάντηση των τόνων στην πρώτη και τη δεύτερη θέση για την κυπριακή συλλογή είναι η αμέσως επόμενη μετά από αυτή που γίνεται στις θέσεις 2/3. Πρέπει να προσθέσω όμως ότι οι θέσεις που έπονται, ποσοτικά κυμαίνονται στα ίδια περίπου όρια. Συγκεκριμένα, από 0,93% των συναντήσεων στις θέσεις 1/2 και 4/5, 0,77% στις 9/10 ως 0,38% στις 3/4 και 5/6.

Τα σχήματα με δύο συνεχόμενους τόνους στην έκτη και την έβδομη συλλαβές αποτελούν ως επί το πλείστον παραλλαγές των δύο πιο διαδεδομένων στη συλλογή ρυθμικών σχημάτων, του 2 6 10 κυρίως, αλλά και του 2 4 6 10. Μόνο πέντε στίχοι αντιστοιχούν στα σχήματα με

τονισμένη την τρίτη συλλαβή. Ακολουθείται, δηλαδή, και εδώ η βασική ρυθμική γραμμή του ενδεκασύλλαβου στίχου της συλλογής. Έτσι εξηγείται και η προτίμηση του συγκεκριμένου σχήματος από τις συναντήσεις σε άλλες συλλαβές. Η έκτη θέση, χάρη στη λειτουργική ιδιότητά της ως κεντρικής θέσης, παρέχει τη δυνατότητα συνάντησης δύο συντακτικών ενοτήτων μέσα στον στίχο. Έτσι, αυτό το σημείο συνάντησης δύο τόνων σηματοδοτεί το τέλος της μιας ενότητας και την αρχή της άλλης. Οι πιο έκδηλες είναι οι περιπτώσεις όπου ο διαχωρισμός αυτός συνοδεύεται από μία συντακτική παύση, η οποία χωρίζει δύο προτάσεις ή την κύρια και τη δευτερεύουσα (συνήθως αναφορική) πρόταση:

86,11 *Δόλιον μου ριζικόν! νά 'χεν μοιράσι*

131, 13 *ρύσαι με αχ τα δεσμά πού 'μαι χαμένος*

17,11 *αμμ' όλοι τ' ακλουθούν όσους κορπώννει*

8,13 *γοιον τ' άστρη ώδε κ' εκεί: τέχνη και φύση*

Επίσης, κάποιες φορές ο στίχος χωρίζεται σε δύο σημασιολογικά συναρτημένα σκέλη, όπου επαναλαμβάνεται μία όμοια σε νοηματικό και συντακτικό επίπεδο δομή. Έτσι, ο στίχος αποτελείται από δύο ισότιμα μέρη (ένα σχήμα χαρακτηριστικό και για τον Πετράρχη⁷⁵):

24,2 *τόσον λυπητικά, τόσον καμένα*

63,7 *λοιπόν θέλεις εδώ, θέλει στα ζένα*

Εξίσου συχνά το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα λειτουργεί εμφατικά, χρησιμοποιείται δηλαδή ως μέσο ανάδειξης κάποιας σημαντικής για τον ποιητή έννοιας. Η παύση που δημιουργείται μεταξύ των λέξεων χάρη σε δύο συνεχόμενους τόνους προσδίδει σε αυτές τις λέξεις περισσότερο βάρος. Για τους σκοπούς αυτούς ο ποιητής συχνά παραβιάζει τη σειρά των όρων (αναστροφή) τοποθετώντας, για παράδειγμα, το αντικείμενο στην αρχή του στίχου πριν από το ρήμα, από το οποίο το χωρίζει μία παύση στο σημείο της σύγκρουσης των τόνων, και με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνει την εστίαση της προσοχής του αναγνώστη (ή του ακροατή) σε αυτό:

56,5 *αγάπην εμπιστήν είχεν να'λπίζη*

10,12 *εμέν τον δουλευτήν θέν να με κρίνης*

ή χρησιμοποιώντας την αντιμετάθεση των προσδιορισμών ενός συντακτικού όρου (υπερβατό):

51,6 *διατί κράζω γλυκύν πάσα μου πράμαν*

35,6 *λαμπρόν θέλετε δειν κρυόν να χιονίζη*

10,1 *αφόν του ζιφαριού μ' έχεις σημάδιν*

⁷⁵ Βλ. για παράδειγμα: *Piangan le rime anchor, piangano i versi* (RVF 92,9)

Όμως η σύγκρουση των δύο τόνων σε αυτά τα σχήματα δεν είναι πάντα αισθητή και περνάει σχεδόν απαρατήρητη στις περιπτώσεις, όπου στην έβδομη συλλαβή τοποθετείται το μονοσύλλαβο αρνητικό μόριο:

42,4 *απού την προθυμιάν δεν τα βιγλούσιν*

5,5 *φοβώντα' χ το λαμπρόν μην ξηψυχήσω*

7,5 *τες έννοιες, που ποτέ δεν πεθυμούσιν*

65, 3 *δια σέναν τα λαμπρά δεν τα στιμιάζω*

70,8 *όμως πλάσιν για σεν δεν απολπίζω*

Η παύση εδώ ανάμεσα στις λέξεις μειώνεται σημαντικά, γιατί το αρνητικό μόριο «δεν», τονικά δεν είναι τόσο ισχυρό όσο οι νοηματικά πλήρεις λέξεις. Η ένδειξη της ύπαρξης δύο ξεχωριστών συντακτικών ενοτήτων σε αυτή την περίπτωση και για τον παραπάνω λόγο θα είναι διαφορετικής ποιότητας. Η παύση στην προκειμένη περίπτωση αντικαθίσταται με ελάχιστη ύψωση και παράταση της φωνής στο κρίσιμο σημείο, η οποία καλύπτει τη σύγκρουση των δύο τόνων και προσθέτει μελωδικότητα στον στίχο⁷⁶.

Δεδομένου του ότι η συνίζηση στη συλλογή γενικώς χρησιμοποιείται σε πολύ μειωμένο βαθμό σε σύγκριση με την ιταλική ποίηση, σπάνιες είναι και οι περιπτώσεις όπου η συνάντηση δύο τονισμένων συλλαβών συνιστούν αποτέλεσμα αυτού του φαινομένου. Οι στίχοι με τονισμένες τις 6/7 συλλαβές με συνίζηση μεταξύ τους είναι μόνο πέντε, και στις πέντε περιπτώσεις πρόκειται για σημείο συνάντησης, το οποίο σηματοδοτεί την αρχή μιας δευτερεύουσας πρότασης, η οποία υπογραμμίζεται καλύτερα χάρη στην επιβράδυνση του στίχου στο σημείο της συνίζησης:

29,3 *πρέπει μου και περίτου όσα παθθάνω*

17,8 *γιατί παραπονούνται όσοι αγαπούσιν;*

63,3 *αφήνω την καρδιάμ μου ώστι να στρέψω*

9,14 *ζώντα κι αφόν ποθάνω είμαι δικός της*

70,21 *πλάσιν ζωήν δεν έχω ό τι κι αν ποίσω*⁷⁷

Οι ίδιες συντακτικές δομές επαναλαμβάνονται και στους στίχους με σχήμα, στο οποίο τονίζονται αλλεπάλληλα η 4^η και η 5^η μετρικές θέσεις. Και εδώ το σημείο συνάντησης δύο

⁷⁶ Σε αντίθεση με άλλες περιπτώσεις που έχω αναφέρει πιο πάνω, όπου ο τονισμός του «δεν» εξαφανίζεται υπό την πίεση του τόνου της επόμενης συλλαβής που αποτελεί την πρώτη συλλαβή του ρήματος, με το οποίο το «δεν» συνιστά έναν συντακτικό όρο, εδώ, παρόλο που η σύγκρουση των τόνων λαμβάνει χώρα, ωστόσο το «δεν» ανήκει στην άλλη συντακτική ενότητα και έτσι ξεχωρίζει από την προηγούμενη λέξη, δεν εξαρτάται από αυτή, συνεπώς, τονίζεται.

⁷⁷ Άλλες πέντε περιπτώσεις απαριθμούνται στα υπόλοιπα σχήματα: *και τίποια είναι του χρουσαφιού η φύση* (76,8) / *για ταύτου όντα στο τέλος με βιγλίση* (79,5) / *και τόσα έχω τες έννοιες μου σ' εσέναν* (70,23) / *γοιον τ' άστρη ώδε κ' εκεί: τέχνη και φύση* (8,13) / *και δεν βλέφτει έναν τ' άλλον εις αυτόν μου* (85,3).

τόνων αποτελεί και το σημείο μιας συντακτικής παύσης, η οποία χωρίζει την κύρια πρόταση από τη δευτερεύουσα:

5,13 *για να μεν κλαιν όσοι γρικούν μιτά μου*

104,14 *που σ' αγαπά κι ό τι της πης πιστεύγει*

101,1 *δεν αυταρκεί κ' έδησέμ με το δεισ σου*

100,40 *Ω πράμαν νιον πού' ναι τούτον το θάρως*

17,3 *κι αν εν γλυκύς, πώς εν σκληρή καρδιά του*

75,42 *για δυο φτερά πού' χασες δεν μουλλώννεις*

ή δύο συντακτικά και εννοιολογικά όμοια σκέλη:

81,15 *τόσα γλυκύς, τόσα καλός ο χάρος*

110,36 *τόσα θλιβές, τόσα κακές ημέρες*

Και εδώ επίσης η σύγκρουση των τόνων, αλλά και η δημιουργία παύσης οφείλεται στην αναστροφή των όρων της πρότασης ή το υπερβατό:

44,8 *και με καιρόν ό τι αρκευτεί τελειώννει*

91,31 *απού καιρόν άρκεψα να παθιάζω*

61,2 *αντάφ φυσά δίχως νερόν αέριν*

Οι ομοιότητες ως προς τα συντακτικά χαρακτηριστικά των στίχων που έχουν τα τονικά σχήματα 6/7 και 4/5 εξηγούνται εύκολα. Πρόκειται για δύο θέσεις, την τέταρτη και την έκτη, του ενδεκασύλλαβου στίχου, οι οποίες κατέχουν ουσιαστικό ρόλο στη συγκρότησή του και καθορίζουν τους δύο τύπους του ιταλικού ενδεκασύλλαβου – a-minore με κύριο τόνο (εκτός από τη δέκατη) στην τέταρτη συλλαβή και a-maiore στην έκτη. Η τομή που χωρίζει τον στίχο σε δύο ημιστίχια κατά κανόνα τον χωρίζει όχι μόνο μετρικά αλλά και συντακτικά σε δύο ξεχωριστές ενότητες, κάτι που βλέπουμε και στους στίχους της συλλογής. Με άλλα λόγια, οι συγκεκριμένες συντακτικές δομές και η ομοιότητά τους στα σχήματα με τονισμένες 6/7 και 4/5 συλλαβές πηγάζει από αυτή την ιδιότητα του στίχου και τον συγκεκριμένο λειτουργικό ρόλο της τέταρτης και της έκτης θέσεων.

Στα υπόλοιπα ρυθμικά σχήματα με διαδοχικά τονισμένες συλλαβές, δηλαδή 1/2, 2/3, 3/4, 5/6 και 9/10 η σύμπτωση των ρυθμικών και συντακτικών παύσεων εκδηλώνεται σε λιγότερο βαθμό και επικρατούν οι δομές, στις οποίες οι τόνοι σε σύγκρουση ανήκουν σε αλληλένδετες λέξεις μιας συντακτικής ενότητας (ενός συντάγματος), κάτι που δημιουργεί μεγαλύτερη ρυθμική ένταση:

70,5 *τριπλόν πάθος σε τούτα που διαβάζω* (2 3 6 10)

96,6 *γιατί τόσον εμέναν – να πειράζεις;* (2 3 6 10)

- 106,14 και ποίσι' άλλους η σκότη μας ξηφώτια (2 3 6 10)
 70,23 και τόσα έχω τες έννοιες μου σ' εσέναν (2 3 6 10)
 19,7 εμέν κι άλλους που στέκονται κοντά μου (2 3 6 10)
 46,5 αμμ' εγώ ξεύρω γιάντα 'σαι χαέλλιν (3 4 6 10)
 94,12 πόθε, σου νιώθεις, και μ' εσέν θλιβούμαι (1 3 4 8 10)
 70,14 αμμέ ζω τέλεια χώρια 'χ την ζωήν μου (3 4 6 10)
 45,4 ανίσως κ' εσού στέκεσαι χωσμένη (2 5 6 10)
 136,3 κι αν ήτον πικρόν ότοσον το στάμαν (2 5 6 10)

Ωστόσο, δεν λείπουν και εδώ δείγματα σύγκρουσης τόνων, η οποία συνοδεύεται από αρκετά έντονο συντακτικό διαχωρισμό των ενοτήτων. Πρόκειται είτε για δευτερεύουσα πρόταση (η προϊούσα θέση της οποίας συχνά οφείλεται στον διασκελισμό), είτε διάφορα προαναφερθέντα σχήματα λόγου, στα οποία εδώ μπορούμε να προσθέσουμε το ασύνδετο ή την έκκληση:

- 26,13 αμμ' εσού, Πλάστη, απόυ' χεις εξουσίαν
 138,17 ποιος σοφός, ποιος γιατρός, ποιος άγιος φτάννει
 106,7 κ' εγώ, 'φότης ν' αρκέψουν τα ξηφώτια
 67,6 (ποίσω στρέμμαν) ποτέ, θέλω να γράψω ν'αγρικάται
 51,3 γλυκιούς νιώθω τους πόνους και κακόν μου
 13,11 η ποια νιώθω στον άδην με πεσώννει
 104,21 Ω! πόσες φορές πού 'βλεψα τον ήλιον⁷⁸

Φαίνεται πως ο κύπριος ποιητής δείχνει προτίμηση στην ανάδειξη της αρχής του στίχου, ξεκινώντας το με συγκράτηση της ρυθμικής ροής και συσσωρεύοντας τους τόνους στο αρχικό σημείο όπου η ρυθμική διαταραχή δεν είναι τόσο αισθητή, καθώς υπάρχει αρκετός χώρος για να ξαναβρεί ο στίχος τον ρυθμό. Ίσως έτσι μπορεί να εξηγηθεί το γεγονός ότι οι θέσεις 2/3 και ιδιαίτερα το πλέον σπάνια χρησιμοποιημένο στην ιταλική ποίηση 1/2 παίρνουν ένα σεβαστό ποσοστό συγκριτικά με τις άλλες θέσεις στην κυπριακή συλλογή (εξαιρουμένων όπως ειπώθηκε προηγουμένως των 6/7), παρόλο που η τέταρτη θέση τονίζεται πιο συχνά από τη δεύτερη και λογικά θα έπρεπε να εμπλέκεται πιο δυναμικά στη δημιουργία των ρυθμικών ποικιλιών του στίχου.

⁷⁸ Ο συγκεκριμένος στίχος είναι αμφίβολος. Ο τόνος της λέξης «φορές» μπορεί να βρίσκεται και στην πρώτη συλλαβή «φόρες» (βλ. υποσημ. 66,8 Σιαπκαρά-Πιτσιλιδίου 1975, 157). Σε αυτή την περίπτωση η σύγκρουση των τόνων παύει να υφίσταται και το ρυθμικό σχήμα διαμορφώνεται ως εξής: 2 4 6 10. Τη συγκεκριμένη εκδοχή (ομαλή) υιοθετεί η Marcheselli Loukas (1991a, 322).

Το ξεκίνημα από τη σύγκρουση των πρώτων δύο συλλαβών απαιτεί, προφανώς, πολύ συγκεκριμένο γλωσσικό υλικό, δηλαδή μονοσύλλαβη λέξη στην αρχή, γεγονός που περιορίζει βέβαια τις επιλογές του ποιητή. Αυτό οδήγησε και στις τυποποιημένες δομές κατά τη συγκρότηση του συγκεκριμένου σχήματος με συνεχόμενους τόνους στην πρώτη συλλαβή, οι οποίες συνήθως ξεκινούν με μία μονοσύλλαβη ερωτηματική αντωνυμία ή επίρρημα ή με δυσύλλαβο ρήμα στην προστακτική, το οποίο συνιζάνεται με την επόμενη λέξη. Συνεπώς, οι στίχοι αυτοί συχνά αποτελούν ερώτηση ή προτροπή:

90,1 *’Σ ποιον τόπον πιον το θάρος να γυρίσω;*

137,2 *πώς κείν’ το σπλάχνος της φιλιάς αφήκα;*

104,10 *τις σ’ έβιασεν, γιατί να μου μηνύσης;*

19,9 *πώς άλλαζεν την φύσην την δικήν του!*

103,11 *φέρε όσους καρτερίζεις – εις αυτόν μου*

137,10 *βίγλα ίσια καταπρόσωπα της πόρτας*

96,18 *’δε πόσ’ αυκαρισιά στέκει σ’ αυτόν του*

18,7 *πού πα μμα, γοιον τυφλόν που δεν γαγίζει*

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση της συνάντησης των τόνων στην 9 και τη 10 συλλαβές. Καταρχήν εδώ διακρίνεται πλήρης ταύτιση της τεχνικής με τα ιταλικά πρότυπα (κάτι που δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ως βασικό χαρακτηριστικό της συλλογής), εφόσον σε επίπεδο σύνταξης η σύγκρουση των τόνων οφείλεται συνήθως στο σύμπλεγμα «επίθετο – ουσιαστικό», ένα σχήμα χαρακτηριστικό όσο για τον Δάντη τόσο και για τον Πετράρχη (Beltrami, 2002):

105,25 *ώσπου να με βιγλούν τα γλυκιά μμάτια*

105,11 *αν εν και να με δουν τα γλυκιά μμάτια*

105,28 *κ’ εμέν δεν με δροσίζει ο γλαμπρός ήλιος*

106, 37 *εγώ κάτω στο χώμαν ’ς ξερόν δάσος*

106,19 *πιστεύγω μεν εθρέφτην ποτέ ’ς δάσος*

107,39 *τόσο ’ν αχ το ζουφάριν σκληροί χρόνοι*

108,3 *όχι βραστήν του ήλιου πολλούς χρόνους*

110,12 *τελειώνω αυτές του πόθου σκληρές νύχτες*

110,10 *τόρα’ ν καιρός κι αθ θέλετε σεις, άστρη*

81,11 *αμμέ η χαρά του χάρου μου τόσ’ ένι*

94, 65 *επήγαινν’ αμμ’ ο πόθος για μεν κλαίγει*

Επιπλέον, το φαινόμενο παρατηρείται σχεδόν αποκλειστικά στις εξάστιχες στροφές (σεξτίνες)⁷⁹. Βέβαια, η συγκεκριμένη σταθερή μετρική μορφή απαιτεί την επανάληψη μιας ορισμένης δέσμης λέξεων ρίμας σε όλη την έκταση ενός ποιήματος. Η καταναγκαστική ή επιβαλλόμενη με αυτό τον τρόπο επιλογή του λεξιλογίου και της τοποθέτησης των λέξεων περιορίζει σε κάποιο βαθμό το πλαίσιο της πιθανής αλλαγής της σειράς των όρων προς αποφυγή της σύγκρουσης των τόνων, δεν είναι όμως κάτι ακατόρθωτο. Πιθανώς η χρήση αυτού του ρυθμικού σχήματος να είναι αποτέλεσμα της μεταφραστικής τεχνικής που εφαρμόζεται στη συγκεκριμένη ομάδα ποιημάτων. Η αντιπαραβολή των ποιημάτων αρ. 106 – 108 της συλλογής με τα ιταλικά τους πρότυπα δείχνει την προσήλωση του ποιητή-μεταφραστή τους στην όσο γίνεται ακριβέστερη μετάφραση. Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ότι και τα υπόλοιπα ποιήματα σε εξάστιχες στροφές αποτελούν μεταφράσεις, όπου χρησιμοποιείται η ίδια τεχνική. Αυτή η αφοσίωση με τη σειρά της, δεδομένων των διαφορετικών μορφο-φωνολογικών χαρακτηριστικών της ελληνικής και της ιταλικής γλωσσών, απέδιδε διαφορετικές από το πρότυπο ρυθμικές λύσεις, εφόσον το κύριο μέλημα ήταν οι λεξικο-νοηματικές δομές⁸⁰. Όμως το σημαντικό είναι ότι ο κύριος ποιητής δεν απέφυγε τα ρυθμικά σχήματα αυτού του τύπου, δεν έκανε κάποια προσπάθεια προς εξάλειψη της σύγκρουσης δύο τόνων στο τέλος του στίχου, δηλαδή τα θεωρούσε ως μία από τις πιθανές ποικιλίες του στίχου ακολουθώντας, βέβαια, την ιταλική στιχουργική πρακτική, κάτι που δεν συμβαίνει στην υπόλοιπη συλλογή. Αυτό το γεγονός μπορεί τελικά να είναι ένδειξη ύπαρξης περισσότερων ποιητών που συνέβαλαν στη συγκρότηση της συλλογής, εφόσον έχουμε να κάνουμε με διαφορετικές ρυθμικές προτιμήσεις και, συνεπώς, με μία διαφορετική στιχουργική τεχνική.

⁷⁹ Υπάρχουν ωστόσο κάποιες εξαιρέσεις, 2 από τις 14 περιπτώσεις συνολικά, στίχοι 81,11 και 94,65. Ο τόνος της ένατης συλλαβής όμως και συνεπώς η σύγκρουση έχουν λιγότερη ένταση συγκριτικά με τις σεξτίνες λόγω των πιο αδύναμων ως προς τον τόνο τους λέξεων στην ένατη θέση.

⁸⁰ Βλ. για παράδειγμα

108,21 γοιον τούτα που με λυούν ως σ' ήλιον χιόνιν 2 6 8 10
Che mi struggon così come 'l sol neve (Petrarca) 3 6 7 9 10

107,15 όλπιζα με καλλύτερον ανέμιν 1 6 10
Io spererei ancor con miglior vento (Sannazaro) 1 4 6 9 10

106,37 εγώ κάτω στο χώμαν 'ς ξερόν δάσος 2 3 6 9 10
Ma io sarò sotterra in secca selva (Petrarca) 2 4 6 8 10

2.1.2. Η ΤΟΜΗ ΚΑΙ ΤΑ ΗΜΙΣΤΙΧΙΑ.

Εκτός από τους τονικούς συνδυασμούς ο ιταλικός ενδεκασύλλαβος στίχος έχει ακόμα ένα γνώρισμα, σημαντικό για τον προσδιορισμό των μετρικών, αλλά και των υφολογικών του χαρακτηριστικών. Πρόκειται για την κινητή τομή (*cesura mobile*), η οποία χωρίζει τον στίχο σε δύο ανισοσύλλαβα ημιστίχια, ανάλογα με τη θέση του τόνου στην τέταρτη (ενδεκασύλλαβος *a-minore*) ή στην έκτη (ενδεκασύλλαβος *a-maiore*) μετρική συλλαβή. Η τοποθέτηση της τομής, όπως ειπώθηκε πιο πάνω, δεν παγιοποιείται σε μία συγκεκριμένη θέση και καλύπτει διάστημα από την τέταρτη ως την όγδοη συλλαβή⁸¹. Ένα τόσο ευρύ φάσμα της τοποθέτησης της τομής ή, με άλλα λόγια, η απουσία σταθερών χαρακτηριστικών της, όπως και η δυνατότητα (και σε συγκεκριμένες περιπτώσεις η επιβολή) συνίζησης ανάμεσα στα δύο ημιστίχια, ξεχωρίζει την τομή του ενδεκασύλλαβου από την κανονική μετρική τομή (με χαρακτηριστικά μιας σταθερής παύσης σε μία ορισμένη θέση), η οποία χωρίζει τον στίχο σε δύο αυτόνομες ενότητες – ημιστίχια. Αυτός ο χαρακτήρας της τομής του ενδεκασύλλαβου έχει προκαλέσει θεωρητικές αντιθέσεις ως προς την αντιμετώπιση του εν λόγω φαινομένου από τους ιταλούς μετρικολόγους. Ενώ, από τη μία πλευρά, η γενική τάση είναι η αποδοχή της τομής ως ενός ουσιαστικού χαρακτηριστικού της δομής του στίχου, το οποίο επηρεάζει την αντικειμενική μορφή του κειμένου, αλλά και το προσωπικό μετρικό λεξιλόγιο ενός ποιητή, υπάρχουν ωστόσο απόψεις, σύμφωνα με τις οποίες αναγνωρίζεται μόνο μειωμένη έως καμιά μετρική αξία της κινητής τομής του ενδεκασύλλαβου⁸². Στην ελληνική βιβλιογραφία η κινητή τομή, προφανώς λόγω των προαναφερθέντων ιδιοτήτων, δεν αναγνωρίζεται, και με βάση τα χαρακτηριστικά της σταθερής μετρικής τομής ο (ελληνικός) ενδεκασύλλαβος περιγράφεται ως άτμητος⁸³, όπως δεν θίγεται και το θέμα της κινητής τομής παρόμοιας με την ιταλική.

⁸¹ *A-minore* θεωρούνται οι στίχοι με βασικό τόνο στην τέταρτη συλλαβή μιας λέξης, η οποία έχει 1) οξύτονη κατάληξη, ή 2) παροξύτονη κατάληξη, με ή χωρίς συνίζηση ή 3) προπαροξύτονη κατάληξη, όπου όμως είναι απαραίτητη και η συνίζηση. Η τομή, συνεπώς, θα είναι είτε μετά από την τέταρτη, είτε μετά από την πέμπτη συλλαβή.

Το ίδιο ισχύει και για τους στίχους *a-maiore* με διαφορά τη θέση του βασικού τόνου. Συνεπώς, η τομή μπορεί να τοποθετηθεί είτε μετά από την έκτη, είτε μετά από την έβδομη συλλαβή. Σε σπάνιες περιπτώσεις η προπαροξύτονη λέξη δεν συνιζάνεται απαραίτητα με την επόμενη λέξη και η τομή τότε καταλαμβάνει θέση μετά από την όγδοη συλλαβή (Beltrami 2002, 90-91).

⁸² Menichetti, 1993, 466, 476. Βλ. Elwert, 1976: «... si è detto giustamente che la differenza tra endecasillabi a maiore e endecasillabi a minore non ha molta importanza (Leonetti, p. 14). In effetti questa differenza non riguarda alcunché di essenziale, essa serve solo a distinguere in gruppi i tipi più frequenti, che non sono poi gli unici » και «... la cesura nell' endecasillabo è debole, e ciò risponde alla circostanza che essa è mobile e può persino mancare del tutto. La cesura quindi non è una caratteristica fondamentale dell' endecasillabo» (σ. 53-54 και 57 αντίστοιχα).

⁸³ Σταύρου, 2004, 57: «Ο ιαμβικός εντεκασύλλαβος είναι, στην κανονική του μορφή, άτμητος, δεν είναι δηλαδή υποχρεωτικό να τελειώνει λέξη σε ορισμένη θέση του». Βουτιερίδης, 1929, 224: «... ο κλασικός

Γνωρίζοντας όμως ότι ο κυπριακός ενδεκασύλλαβος στίχος έχει ως άμεσο πρότυπο τον ιταλικό στίχο, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε αυτή την πτυχή του στίχου και να μην δούμε κατά πόσο τηρούνται οι κανόνες της σύστασής του, η δυνατότητα δηλαδή να χωριστεί σε δύο ημιστίχια σύμφωνα με ορισμένους κανόνες και περιορισμούς ως προς την τοποθέτηση της τομής, τους οποίους επιβάλλει η ιταλική μετρική παράδοση.⁸⁴

Η κινητή τομή, λοιπόν, σύμφωνα με τον Menichetti (1993), όπως και η σταθερή τομή, είναι μεν συνδεδεμένη με τη γλώσσα, όπου η σύνδεση αυτή εκφράζεται κανονικά ως σύμπτωση της λογικής (γλωσσικής) και της ρυθμικής διαίρεσης του στίχου, είναι όμως φαινόμενο μετρικό και δεν πρέπει να μεταφέρεται αποκλειστικά στο επίπεδο της γλωσσικής αντίληψης ή της συγκεκριμένης εκφοράς του στίχου. Αυτό σημαίνει ότι η μετρική παύση, όταν πρόκειται τόσο για τη σταθερή όσο και για την κινητή τομή, δεν συμπίπτει αναγκαστικά με έκδηλη συντακτική παύση, χωρίζοντας δύο αυτόνομες συντακτικές ενότητες (προτάσεις ή συντακτικά σύνολα). Ο μόνος περιορισμός που υπάρχει είναι η ακεραιότητα των λεκτικών μονάδων, η σύμπτωση δηλαδή της μετρικής παύσης με το τέλος λέξης⁸⁵. Συνεπώς, η μετρική παύση θα παραμείνει εκείνη που βρίσκεται σε μία από τις μετρικά προκαθορισμένες θέσεις (και για τον ενδεκασύλλαβο, όπως έχω ήδη αναφέρει, είναι το διάστημα από την τέταρτη μέχρι και την όγδοη μετρική συλλαβή), ακόμα κι αν υπάρχουν άλλες πιο δυνατές συντακτικές παύσεις, οι οποίες όμως βρίσκονται εκτός της επιτρεπόμενης ζώνης τοποθέτησης της τομής μέσα στον στίχο (Menichetti, 1993, 471-472).

Σε γενικές γραμμές, λαμβάνοντας υπόψη αυτά που ειπώθηκαν πιο πάνω για την τομή, οι πλείστοι ενδεκασύλλαβοι στίχοι της κυπριακής συλλογής ανταποκρίνονται στους κανόνες του ιταλικού στίχου και επιτρέπουν την τοποθέτηση της τομής που θα τον χώριζε σε δύο ημιστίχια σύμφωνα με τους κανόνες αυτούς. Έτσι, καθόλου σπάνια η μετρική παύση είναι και αρκετά δυνατή συντακτική παύση που σηματοδοτεί τα όρια δύο κύριων προτάσεων ή ακόμα και δύο περιόδων, όπως, παραδείγματος χάριν, στους ακόλουθους στίχους:

εντεκασύλλαβος δε χωρίζεται καθόλου. Ο στίχος αυτός με το χώρισμα άμα βρεθή μέσα σ' άλλους λογαριάζεται για άτεχνος και για μεγάλο στιχουργικό ψεγάδι».

⁸⁴ Μια μελέτη για τον εντοπισμό αντίστοιχης προς την ιταλική κινητής τομής ή «δεύτερης μετρικής παύσης» στους ενδεκασύλλαβους της «Βοσκοπούλας» έγινε από τη Marcheselli Loukas (1990α). Η ίδια αναφέρεται στα προβλήματα χωρισμού των ενδεκασύλλαβων της κυπριακής συλλογής σε ημιστίχια στη μελέτη της «Ρίμες Αγάπης: modelli ritmici dell' endecasillabo cipriota» (1991α).

⁸⁵ Βλ. και τον Βουτιεριδίδη (1929, 132): «Το χώρισμα το μετρικό ... δε γίνεται ποτέ στη μέση λέξης· κι' αν χρειαστή να γίνη, επειδή το θέλει το μέτρο του στίχου, τότε θα ειπή, ότι ο στίχος δεν είναι τεχνικά φτιασμένος. Δε γίνεται μήτε εμπρός από λέξη, που χάνει τον τόνο της, όταν βρίσκεται ύστερ' από άλλη, δηλαδή από τις λέξεις εκείνες, που στη γραμματική έχουν την ονομασία «εγκλιτικές». <...> Ακόμη δε μπορεί να γίνη χώρισμα ύστερ' από ... τέτοιες λέξεις, που είναι πάντα συνεδεδεμένες με άλλες κατοπινές τους...». Δηλαδή, πιο σύντομα, η τομή πρέπει να συμπίπτει με το τέλος όχι οποιασδήποτε λέξης, αλλά μιας φωνολογικής λέξης (μιας φωνολογικής ενότητας).

9,3 *κει που νικούμεν πάντα, / κι α γλιτώσω*

16,7 *τρέχει στον νουμ μου / και λαλώ μεσά μου:*

18,9 *Ξεύρεις γιατί εν γυμνός; / Γιατί χοχλάζουν*

22,10 *πάθος αγάπης, / βλέπε την καρδιάμ μου*

28,4 *εις την καρδιάν / και νιώθω μέγαν βάρος.*

86,11 *Δόλιον μου ριζικόν! / νά' χεν μοιράσι*

107,21 *κάμνει στασιόν, / και πάγω με στο δάσος*

108,31 *Απέσσω με λαμπρόν / κι απέξω χιόνιν,*

Ακόμη πιο συχνά η μετρική παύση χωρίζει τις ρυθμικές ενότητες, οι οποίες συμπίπτουν με μία κύρια και μία δευτερεύουσα πρόταση:

17,3 *κι αν εν γλυκός, / πώς εν σκληρή καρδιά του,*

19,8 *κ' εκείνη λίθιωσέν τον / πριν σιμώση.*

22,5 *Μηδέ απορής, / αν εμπορώ, θεά μου,*

29,3 *πρέπει μου και περίτου / όσα παθθάννω,*

93,68 *γιατί ξεύρε αν μας δη / θέλει μας σκίσει.*

100,31 *Νά' ζευρα πιον / την σωτηριάν που νά 'βρα,*

100,36 *κι αφόν δεν ζω / για τίνα πεθηνίσκω;*

109,11 *δεν ήτον ούδε νιώθει ιντά ' ν η βράστη*

Οι πιο διαδεδομένες περιπτώσεις όμως (και είναι λογικό, λαμβανομένου υπόψη του συλλαβικού μεγέθους του στίχου) είναι εκείνες όπου η μετρική παύση τοποθετείται μεταξύ δύο όρων ή συντακτικών συνόλων της ίδιας πρότασης, τα οποία ακολουθούν μία κανονική συντακτική σειρά. Εξίσου διαδεδομένη είναι η τεχνική τοποθέτησης των παύσεων με αλλαγή της κανονικής σειράς των όρων. Λόγω της συντακτικής απομόνωσης των συνόλων λέξεων, την οποία επιφέρει αυτή η αλλαγή, τονίζεται η μετρική παύση. Κατά συνέπεια, ο στίχος γίνεται συχνά αντιληπτός ως προς τη συντακτική του οργάνωση ως τριμερής παρά διμερής:

23,9 *Ο πόθος με τα πάθη μου / παινάται*

42,4 *απού την προθυμιάν / δεν τα βιγλούσιν.*

60,8 *παρά λαμπρόν, ζημιές, / πάθη σ' εμέναν.*

82,7 *Γιμές! το βλέμμαν τούτον / τις ν' αφήση*

99,5 *με τόσην τέχνην, / με τόσην γλυκάδαν*

101,24 *και κλιόντα ας ποίση / τα μνημόσυνά μου.*

104,23 *για να κοντέψω / στην ημέραν κείνην*

107,25 *Φυσά 'που την καρδιάμ μου / κάποι' ανέμι*

Βέβαια, σε αρκετές περιπτώσεις η τριμερής συντακτική δομή του στίχου δεν οφείλεται στη μετατροπή της συντακτικής ακολουθίας των όρων, ή τουλάχιστον όχι αποκλειστικά σε αυτή. Η μετρική παύση μπαίνει σε άνιση αναμέτρηση με μία πολύ ισχυρή συντακτική παύση, κυρίως στην αρχή του στίχου, αλλά και στο δεύτερο του μισό, η οποία ακολουθεί (η προηγείται, αν είναι στο τέλος) ένα επιφώνημα (όπως στον στίχο 82,7 πιο πάνω), μία προσφώνηση ή το τέλος μιας πρότασης μετά από διασκελισμό (rejet):

22, 5 *Μηδέ απορής, / αν εμπορώ, / θεά μου,*

69,5-6 *με την τιμήν την λύπησιν σ' αυτής σου*

ελπίζοντα, / γλυκιάίνει / το λαμπρόν μου.

87,11 *Ανίσως, / ω κυρά μου, / κι όμορφή'σαι*

52,2 *Χάρε, / μηδέν ιστέκης / ν' ασκοπίζης*

55,5-6 *ήθελαν κλαιν δια μένα τα δικά σου*

μμάτια, / γιατί μ' εκάψαν / στο καμίνι,

Από τις πιο σπάνιες για την κυπριακή συλλογή περιπτώσεις είναι εκείνες όπου η τομή διαιρεί ένα σύνολο λέξεων, αποχωρίζοντας με αυτό τον τρόπο δύο πολύ στενά συνδεδεμένες λέξεις, όπως το ουσιαστικό και τον προσδιορισμό του ή το συνδετικό ρήμα και το κατηγορούμενο. Και εδώ, όπως και στην προηγούμενη κατηγορία, η μετρική παύση αποκτά πιο αισθητή υπόσταση χάρη στο υπερβατό, όπου οι λέξεις αυτές χωρίζονται με την τοποθέτηση ανάμεσά τους ενός άλλου λεκτικού στοιχείου. Σε αντίθετη περίπτωση, όταν οι λέξεις αυτές βρίσκονται σε άμεση εγγύτητα, η παύση δεν είναι αισθητή:

2,4 *κ' εποίκεν τες ημέρες μου / θλιμμένες.*

5,9 *Ίτσου τους κόρπους / του θανάτου φεύγω*

18,2 *και με τα πλουμιστά / φτερά γυρίζει;*

16, 9 *Κ' ίτσου γοιον ήμουν / μεσοκοιμισμένος,*

45,4 *ανίσως κ' εσού στέκεσαι / χωσμένη*

26,8 *κι ο ήλιος πα να σβήση / της υγείας μου.*

53, 6 *τότες του πόθου / νιώθουσιν το βάρος.*

98,2 *αφήνν' η θανατίσιμη / πληγή μου,*

107, 18 *του πόθου να φοβούμουν / το ζουφάριν.*

Όλες οι πιο πάνω τεχνικές στο σύνολο δεν έρχονται σε αντίθεση με τους θεωρητικούς κανόνες της ιταλικής μετρικής παράδοσης του ενδεκασύλλαβου και επαναλαμβάνουν την πρακτική των ιταλών ποιητών. Μια ευκρινής τάση προς συντακτική οργάνωση του στίχου, η οποία

αναδεικνύει ή, τουλάχιστον, δεν επισκιάζει τη μετρική παύση, επιτρέπει το χώρισμα του ενδεκασύλλαβου σε δύο ημιστίχια, όπως αυτό προβλέπεται στον ιταλικό στίχο.

Εάν παραμερίζοντας τη σύνταξη ανατρέξουμε σε μορφικά χαρακτηριστικά του στίχου, όλες τις αμφιβολίες μας αναφορικά με την ύπαρξη της τομής στον κυπριακό ενδεκασύλλαβο θα μπορούσαν να αναιρέσουν τέσσερα ποιήματα της συλλογής (αρ. 95, 96, 103 και 111) με εσωτερική ομοιοκαταληξία (*rimalmezzo*), χάρη στην οποία το τέλος του κάθε στίχου αντιστοιχεί ηχητικά στο πρώτο ημιστίχιο του στίχου που τον ακολουθεί. Η εν λόγω τεχνική υποδεικνύει τη δυνατότητα του χωρισμού του ενδεκασύλλαβου σε δύο ημιστίχια και, συνεπώς, της τοποθέτησης της τομής⁸⁶, όπως στο παρακάτω παράθεμα με το σχήμα A (a) B (b) C (c) D (d) E (e) F, όπου όλοι οι ενδεκασύλλαβοι, του πρώτου εξαιρουμένου, αποτελούνται από ένα επτασύλλαβο και ένα τετρασύλλαβο ημιστίχια:

111, 1-3 *Γοιον το πουλλίν απόυ μισά τον ήλιον,*

κρύβγομαι με στον σπήλιον – εις την σκότην,

ώσπου θωρώ την φώτην – εις το χώμαν·

και με στις γης το στρώμαν – την εσπέραν

ως την κινούργιαν μέραν – δίχως ύπνον

δακρύζω γοιον το νήπιον – με στα δάση.

Ωστόσο, αυτή η βεβαιότητα παύει να είναι τόσο απόλυτη μετά από τη διαπίστωση ότι 3,6% των ενδεκασύλλαβων της συλλογής, ποσοστό καθόλου ασήμαντο, παρουσιάζουν κάποιου είδους προβλήματα στην τοποθέτηση της τομής. Οι ανορθόδοξες για τον ιταλικό ενδεκασύλλαβο λύσεις ως προς τον τονισμό αυτού του στίχου που περιγράφηκαν στο προηγούμενο υποκεφάλαιο αναπόφευκτα επηρεάζουν και την καθιερωμένη στην ιταλική θεωρία διμερή δομή του, χωρισμό δηλαδή σε *a-minore* και *a-maiore*.

Καταρχήν πρόκειται για ρυθμικά σχήματα με άτονες και τις δύο συλλαβές, την τέταρτη και την έκτη, η παρουσία τουλάχιστον μιας από τις οποίες είναι απαραίτητη για έναν τυπικό ενδεκασύλλαβο, όπως επίσης και για τον προσδιορισμό σε πια κατηγορία ανήκει ο στίχος – *a-minore* ή *a-maiore*, ο οποίος στηρίζεται στον τόνο μιας από αυτές τις συλλαβές και έχει άμεση σχέση με την τοποθέτηση της τομής:

62,7 *κρατώντα την όσον καιρόν ν' αργήσω* 2 5 8 10

84,13 *το πάθος μου: τόσον πολλά λυπήθην* 2 5 8 10

⁸⁶ Ο Zirmunskij (1975, 129-130), απαριθμώντας τις πιθανές γλωσσικές εκφάνσεις του μετρικού φαινομένου της τομής μεταξύ άλλων αναφέρεται και στην ομοιοκαταληξία, η οποία μπορεί να παρουσιαστεί όχι μόνο στο καταληκτικό σημείο του στίχου, αλλά και στο σημείο της τομής του, μεταξύ ημιστιχίων.

99,6 και δεν νιώθω πως κινδυνώ δια σέναν 3 8 10
 87,19 φταρκεί και δεν φτάννει τινάς μιτά μου 2 5 8 10
 101.31 το χέριν του σήκωσεν την ζωήν του 2 5 10
 64,3 ήρτα 'πού την Ανατολήν στην Δύσην 1 8 10
 16,6 ν' αφταίννω και να με θωρή κυρά μου, 2 8 10
 107, 32 που μ' έριψεν το χαλαζιού τ' ανέμι 2 8 10⁸⁷

Οι παραπάνω στίχοι, όπου λόγω απουσίας των απαραίτητων τόνων και, κατά συνέπεια, έλλειψης της δυνατότητας κανονικής διαίρεσης του στίχου σε δύο ημιστίχια, δεν θα μπορούσαν να ενταχθούν στην κωδικοποιημένη πετραρχική παράδοση. Όμως αντίστοιχα τονικά σχήματα απαντούν σποραδικά στην πρώιμη ιταλική ποίηση. Διάφορες λύσεις αυτού του προβλήματος ανάλογα με την περίπτωση προτείνουν οι ιταλικές μετρικολογικές μελέτες, όπου υποστηρίζεται η μετρική φύση της κινητής τομής του ενδεκασύλλαβου και όχι μόνο η συντακτική της υπόσταση. Όσον αφορά στα σχήματα, όπου αντί της τέταρτης ή της έκτης τονίζεται αντίστοιχα η τρίτη ή η πέμπτη συλλαβή μιας παροξύτονης λέξης, είναι αποδεκτή η τοποθέτηση της μετρικής τομής μετά από τις άτονες τέταρτη ή έκτη συλλαβές. Αυτό το είδος τομής ονομάζεται *cesura lirica*, η οποία προέρχεται από τον γαλλικό δεκασύλλαβο όπου η μουσική συνοδεία του στίχου παρείχε τη δυνατότητα μετακίνησης του τόνου της τρίτης (ή της πέμπτης) συλλαβής στην επόμενη συλλαβή. Σε κάποιο βαθμό αυτού του είδους στίχοι παρέμειναν και στην ιταλική ποίηση, για παράδειγμα στον Δάντη (Beltrami, 2002, 90-91):

con tre gole / caninamente latra (Inf. VI 14) 3 8 10
vestito di novo / d' un drappo nero (Rime, 25,9) 2 5 8 10⁸⁸

Από την άλλη πλευρά, οι στίχοι με αρκετά μεγάλο άτονο διάστημα στο κεντρικό τμήμα τους (από τη 2^η ως την 8^η συλλαβή) θεραπεύονται με τονική "αναβάθμιση" σε μία από τις μετρικά δυνατές θέσεις λειτουργικών λέξεων που σε διαφορετικό ρυθμικό συγκείμενο παραμένουν άτονες, όπως στους παρακάτω στίχους του Δάντη (Di Girolamo 1976, 51):

parea che di / quell bulicame uscisse (Inf. XII 117)
O Tosco che / per la città del foco (Inf. X 22)⁸⁹

Στην ίδια λύση προστρέχουν και στις περιπτώσεις όπου η τέταρτη μετρική θέση είναι η τελευταία συλλαβή μιας προπαροξύτονης λέξης, και με την εμφάνιση του δευτερεύοντα

⁸⁷ Στο σύνολο η συλλογή αριθμεί 30 παρόμοιους στίχους με προβληματική τοποθέτηση της τομής.

⁸⁸ Στην κυπριακή συλλογή αντίστοιχη δομή έχουν οι στίχοι 99,6 και 87,19 πιο πάνω.

⁸⁹ Βλ. επίσης Menichetti, 1993, 397.

μετρικού τόνου ή ημιτόνου σε αυτή μπορεί να δικαιολογηθεί και η κανονική τοποθέτηση της μετρικής παύσης (Beltrami, 2002, 91, Di Girolamo, 1976, 51):

e Cesare / per soggiogare Ierda (Purg. XVIII 101)⁹⁰

Εντούτοις, η ύπαρξη των προβλεπόμενων τόνων της τέταρτης ή της έκτης συλλαβής δεν εξασφαλίζουν πάντα τη σύμφωνη με τους κανόνες τοποθέτηση της τομής. Η προαναφερθείσα κατηγορία των στίχων με τον μη τυπικό για έναν κανονικό ενδεκασύλλαβο τονισμό δεν είναι η μοναδική, όπου η διαίρεση του στίχου σε δύο ημιστίχια καθίσταται προβληματική. Ας δούμε τους παρακάτω στίχους:

40,3 κ' εσείς, αναστενάματά μου, δέτε

60,2 την νύχταν με το διάφορός του πνάζει

61,3 επέσωσες την άχαρήν μου νιότην

89, 5 αμμ' άλλη κι ομορφότερή μου γίνην

107,27 και νοιάζοντα την δύσκολήν μου στράταν

Η τοποθέτηση της τομής μετά την έκτη συλλαβή εδώ δεν είναι εφικτή. Αυτό συμβαίνει λόγω του ότι ο τόνος σε αυτή τη συλλαβή δεν είναι και ο τελευταίος τόνος της λέξης, η οποία εκτός από τον κύριο διαθέτει και ένα δευτερεύοντα τόνο στην όγδοη μετρική συλλαβή, η εμφάνιση του οποίου οφείλεται στην έγκλιση. Τίθεται, συνεπώς, σε αυτό το σημείο το ζήτημα της αποτελεσματικότητας του χειρισμού των προβληματικών στίχων της κυπριακής συλλογής όπως έχει περιγραφεί πιο πάνω. Εάν στους στίχους 60,2, 61,3 και 107,27, όπως και στους στίχους που έχω παραθέσει προηγουμένως, θεωρητικά θα μπορούσε να γίνει αποδεκτός ένας δευτερεύων τόνος⁹¹, οι στίχοι 40,3 και 89,5 δεν προσφέρουν ούτε καν αυτή τη δυνατότητα, εφόσον και η τέταρτη συλλαβή ανήκει στην ίδια πολυσύλλαβη λέξη. Συνεπώς, η τοποθέτηση της μετρικής παύσης σε οποιαδήποτε από τις επιτρεπόμενες θέσεις θα αποχώριζε δύο τμήματα μιας λεξικολογικής λέξης, δημιουργώντας ακόμη εντονότερη διαταραχή σε σύγκριση με τον διαχωρισμό μιας φωνολογικής λέξης.

Σε κάθε περίπτωση, αυτό δεν είναι ζωτικής σημασίας, εάν θεωρήσουμε τους συγκεκριμένους στίχους άτμητους, άποψη προς την οποία κλίνω, ή με τομή, αλλά και με υπάρχουσα ανάμεσα στη μετρική και τη ρυθμικο-συντακτική δομή ένταση. Ουσιώδους σημασίας για την παρούσα μελέτη είναι η διαπίστωση ότι αυτές οι ιδιαιτερότητες του κυπριακού ενδεκασύλλαβου

⁹⁰ Το ίδιο πρόβλημα είχε αντιμετωπίσει και η Marcheselli Loukas (1990α, 504-505) κατά την περιγραφή των μετρικών παύσεων στους ελληνικούς ενδεκασύλλαβους στίχους της «Βοσκοπούλας», όπως «*ανέγνωρος να μη φανώ στη χάρη;*» (56), όπου προτείνεται η ίδια λύση, η ύπαρξη δηλαδή του μετρικού ημιτόνου στην τέταρτη μετρική συλλαβή.

⁹¹ Σε αυτή την περίπτωση όμως διαταράσσεται η ακεραιότητα της φωνολογικής λέξης.

βρίσκουν τα αντίστοιχά τους στην πρώιμη ιταλική ποίηση. Με άλλα λόγια, εδώ μιλάμε για μία σημαντική απόκλιση από την πετραρχική νόρμα, όχι όμως και από την ιταλική ποίηση στο σύνολό της. Η υιοθέτηση από τον κύπριο ποιητή των στοιχείων της μετά- αλλά και της προπετραρχικής ποίησης δηλώνει τον προσανατολισμό του μάλλον στη ζωντανή ιταλική παράδοση σε όλο το φάσμα της, παρά στην εφαρμογή των θεωρητικών κανόνων του πετραρχικού ρεύματος, όπως αυτοί ήταν διατυπωμένοι από τον Bembo.

Υπάρχει όμως στη συλλογή και μία ομάδα στίχων, η οποία δεν βρίσκει στήριξη στην ιταλική ποιητική παράδοση. Σε αυτούς τους στίχους ο τόνος της τέταρτης συλλαβής ανήκει στην προπαροξύτονη λέξη, κάτι που για την ιταλική μετρική, για την οποία οριστική σημασία έχει μόνο η θέση του τελευταίου τόνου και όχι ο απόλυτος αριθμός των συλλαβών, συνεπάγεται τη διαίρεση του στίχου σε δύο πεντασυλλάβους:

12,1 *το δεν ετόλμησα / ποτέ οζυπνά μου*

16,14 *ζυπνώ κ' ευρέθηκα / με στο καμίνι.*

52,7 *κ' εκείνους φαίνεται / γλυκός ο χάρος*

91,32 *αμμέ πολλ' άργησα / να πω το νιώθω*

109,12 *μηδέ τα πάθη μου / ψηφά 'δε πόθον*

Αν προστρέξουμε και πάλι στους κανόνες και τους περιορισμούς της τοποθέτησης της κινητής τομής στον ιταλικό ενδεκασύλλαβο που έχω διατυπώσει πιο πάνω, θα θυμηθούμε ότι μία από τις απαραίτητες προϋποθέσεις είναι η ανισοσυλλαβία των ημιστιχίων. Για την ιταλική μετρική οι παραπάνω στίχοι αποτελούνται από δύο ισοδύναμα ημιστίχια, τα οποία έχουν τον τελευταίο τους τόνο στην τέταρτη συλλαβή και συνεπώς είναι πεντασύλλαβα, επειδή η τελευταία συλλαβή του αρχικού ημιστιχίου λογαριάζεται για εξωμετρική. Δηλαδή αυτοί οι στίχοι δεν είναι κανονικοί ενδεκασύλλαβοι, αλλά συνδυασμός δύο πεντασυλλάβων (*doppio quinario*). Το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα του ενδεκασύλλαβου για τα ιταλικά δεδομένα θεωρείται ως μη τυπικό και εξαιρετικά σπάνιο στη χρήση. Χαρακτηριστικά ο Di Girolamo αναφέρεται στη μοναδική για την ιταλική λυρική ποίηση περίπτωση αυτού του τύπου ενδεκασύλλαβου στον Δάντη, ενώ ο Menichetti παραθέτει αρκετά παραδείγματα, τα οποία όμως ανήκουν στον τομέα της “*poesia barbara*”, της μίμησης δηλαδή των αρχαίων μορφών (Di Girolamo, 1976, 52, Menichetti, 1993, 390-391)⁹². Αντίθετα, οι 29 στίχοι της κυπριακής

⁹²Αυτού του τύπου στίχοι δεν εντοπίστηκαν στους κρητικούς ενδεκασύλλαβους του «Ροδολίνου», του «Ζήνωνα», της «Ερωφίλης» και της «Βοσκοπούλας». Υπάρχουν όμως στη μεταγενέστερη νεοελληνική παράδοση του ενδεκασύλλαβου. Ο Σταύρου (2004, 57-58) παραθέτει μερικά παραδείγματα από τον Καβάφη, Σικελιανό, Πορφύρα και άλλους ποιητές. Ο ίδιος ο Σταύρου θεωρεί, στηριζόμενος ίσως στην ιταλική μετρική, αυτούς τους

συλλογής, καθόλου ασήμαντος αριθμός, επιδεικνύουν κάθε άλλο παρά απροσεξία του ποιητή. Πώς λοιπόν μπορούμε να ερμηνεύσουμε αυτό το φαινόμενο, ποιες είναι οι πιθανές αιτίες της εμφανούς παραμέλησης των κανόνων της ιταλικής μετρικής; Πιστεύω αυτό σχετίζεται με τη διαφορετική από την ιταλική θεώρηση της ισοσυλλαβίας, όπου κατά τη μέτρηση του στίχου, όπως έχω ήδη αναφέρει⁹³, λαμβάνεται υπόψη ο απόλυτος αριθμός των συλλαβών του. Σε αυτή την περίπτωση τηρείται ο κανόνας της υποχρεωτικής διαφοροποίησης των ημιστιχίων ως προς τη συλλαβική τους έκταση, αφού μετρώντας όλες τις συλλαβές τους θα έχουμε ένα εξασύλλαβο ημιστίχιο και ένα πεντασύλλαβο. Ο κύριος ποιητής, λοιπόν, πιθανώς δεν θα εκλάμβανε αυτού του τύπου στίχο ως στίχο σύνθετο.

Παρόμοιας μορφής σίχοι δεν έχουν εντοπιστεί στην προσωπική ποίηση της κρητικής Αναγέννησης, όμως, και είναι πολύ ενδιαφέρον, αυτός ο στίχος απαντά στα δημοτικά τραγούδια, και μάλιστα συχνότερα, σύμφωνα με τον Βουτιερίδη, από τον ενδεκασύλλαβο που έχει ιταλική προέλευση και, συνεπώς, διαθέτει τα χαρακτηριστικά του ιταλικού στίχου:

*Μια κόρη ν' όμορφη και χαϊδεμένη
κι' από τον κύρη της αποδιωγμένη*⁹⁴

Όποια και να είναι η εξήγηση αυτού του φαινομένου, η προκειμένη καταφανής αντίθεση προς τον ιταλικό ενδεκασύλλαβο, όπως και οι άλλες προαναφερθείσες ατέλειες σε αυτό τον τομέα δημιουργούν αμφιβολίες ως προς την ορθότητα να αποδίδουμε στον κύριο ποιητή μία συνειδητή προσπάθεια διαίρεσης του στίχου σε ημιστίχια και, συνεπώς, να θεωρούμε τον κυπριακό ενδεκασύλλαβο ως στίχο με τομή κατά το ιταλικό πρότυπο.

2.2. Ο ΕΠΤΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.

Όπως στην ιταλική, έτσι και στην ελληνική παράδοση ο επτασύλλαβος (παροξύτονος για τα ελληνικά δεδομένα) στίχος έχει τον βασικό τόνο, που καθορίζει το είδος του, στην έκτη συλλαβή. Ιστορικά και στις δύο στιχουργίες αυτός ο στίχος αναπτυσσόταν ως στίχος με μεγάλη ποικιλία στον τονισμό. Περισσότερο στα πρώιμα στάδια της ανάπτυξής του, αλλά σε κάποιο βαθμό και αργότερα, ο τόνος εκτός από την έκτη μπορούσε να βρίσκεται σε οποιαδήποτε άλλη συλλαβή, από την πρώτη ως την τέταρτη, δηλαδή να έχει ιαμβική έκβαση σε περίπτωση που τονίζονταν οι ζυγές συλλαβές, ή αναπαιστική, αν τονίζονταν η τρίτη και η

στίχους σύνθετους (ως δύο πεντασυλλάβους) και, συνεπώς, δεν αποδέχεται τη νόμιμη εμφάνισή τους στη σειρά των κανονικών ενδεκασύλλαβων.

⁹³ Αναφορικά με τα ζητήματα του ισοσυλλαβισμού και της μέτρησης των στίχων στην ελληνική και την ιταλική ποίηση βλ. το πρώτο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης.

⁹⁴ Το παράδειγμα παρατίθεται από τον Βουτιερίδη (1929, 93).

έβδομη. Βέβαια, αν δούμε όλη την ποιητική παραγωγή σε επτασύλλαβους στο σύνολό της, ο τονισμός της τρίτης συλλαβής που εδραιώνει τον αναπαιστικό ρυθμό του στίχου δεν θα μπορούσε να οριστεί ως επικρατέστερος. Παρόλο που η τάση προς τον ιαμβικό ρυθμό υπερισχύει, όμως κάθε ποιητής στο πλαίσιο των προσωπικών του επιλογών χειριζόταν αυτό το θέμα με τον δικό του τρόπο. Όπως, παραδείγματος χάριν, είναι γνωστή η ιδιαίτερη προτίμηση που έδειχνε ο Πετράρχης στην τρίτη μετρική συλλαβή, ο τονισμός της οποίας απαντά αρκετά συχνά τόσο στον ενδεκασύλλαβο, όσο και στον επτασύλλαβο στίχο⁹⁵. Οι κυπριακοί επτασύλλαβοι δείχνουν μία εικόνα παρόμοια με τους ενδεκασύλλαβους στίχους της συλλογής. Ακολουθώντας, από τη μία πλευρά, την πετραρχική ποίηση⁹⁶, ο κύριος ποιητής, σε αντίθεση με τον Πετράρχη, αφήνει σε μακρινά περιθώρια των επιλογών του την προτίμηση της τρίτης μετρικής θέσης ως τονισμένης, και παρουσιάζει έντονη προτίμηση του ιαμβικού ρυθμού (Πίνακες 3, 4).

Η τρίτη συλλαβή τονίζεται μόνο σε 22 στίχους από τους 239, από τους οποίους οι 14 (5,8%) δημιουργούν ρυθμικά σχήματα 3 6 και 1 3 6, ενώ στους υπόλοιπους οκτώ η τρίτη συλλαβή συνδυάζεται με ακόμα μία γειτονική συλλαβή (δεύτερη ή τέταρτη), επίσης τονισμένη. Οι περισσότεροι στίχοι έχουν δύο τόνους, όμως αυτό συμβαίνει κυρίως χάρη στο σχήμα 2 6, το οποίο υπερέχει ποσοτικά. Τα υπόλοιπα σχήματα με δύο τόνους (1 6 / 4 6 / 3 6) έχουν σημαντικά μικρότερο ποσοστό. Σημειωτέον, ότι ο συγκεκριμένος συνδυασμός τονισμένων θέσεων συν ο βασικός μετρικός τόνος (2 6 10) είναι και το σχήμα που κατέχει την πλειοψηφία ως προς την προτίμησή του και μεταξύ των ενδεκασύλλαβων. Στη συλλογή ο επτασύλλαβος ποτέ δεν συγκροτεί ποιήματα ανεξάρτητα, αλλά πάντα σε συνδυασμό με τον ενδεκασύλλαβο στίχο⁹⁷. Λόγω της μερικής σύμπτωσης των δομών του ενδεκασύλλαβου και του επτασύλλαβου, όταν ο πρώτος ενσωματώνει ένα επτασύλλαβο ημιστίχιο στην αρχή ή στο τέλος του, θα ήταν λογικό ο επτασύλλαβος στο περικείμενο που βρίσκεται να αντανακλά και την προτίμηση των αντίστοιχων θέσεων του ενδεκασύλλαβου στίχου. Στην ίδια αιτία ανάγεται

⁹⁵ Σύμφωνα με τον S. Bozzola (2003) το ρυθμικό σχήμα 3 6 είναι το επικρατέστερο σχήμα των επτασύλλαβων στο RVF (20,2%). Στην κυπριακή συλλογή το σχήμα αυτό απαντά μόνο σε δύο στίχους, δηλαδή 0,8% από το σύνολο.

⁹⁶ Παρόλο που ο επτασύλλαβος στίχος είναι ένας από τους στίχους που είχε ήδη μακρόχρονη παράδοση στην ελληνική ποίηση πριν συγκροτηθεί η κυπριακή συλλογή, ο κυπριακός στίχος κατάγεται από τον ιταλικό, επαναλαμβάνοντας τον επτασύλλαβο των σταθερών ποιητικών μορφών, όπου αυτός ο στίχος συνδυάζεται με τον ενδεκασύλλαβο. Όμως, παρόλο που κατά τον Βουτιεριδή στην εποχή που εξετάζουμε «ο επτασύλλαβος δεν ήτανε και τόσο συνηθισμένος» (1929, 82), δεν μπορούμε να αποκλείσουμε και πιθανή επίδραση της παλαιότερης ελληνικής παράδοσης. Ένα από τα διασωζόμενα κυπριακά χειρόγραφα, το οποίο χρονολογείται στα μέσα του 13ου αιώνα (Vatic. Palat. gr. 367) εμπεριέχει και ποίημα σε επτασύλλαβους στίχους. (Banescu, 1913).

⁹⁷ Υπάρχουν και τέσσερις στίχοι, οι οποίοι συνδυάζονται με οκτασύλλαβους στο ποίημα αρ. 121 για τους οποίους θα γίνει λόγος στο αντίστοιχο υποκεφάλαιο.

και ο μικρός αριθμός των σχημάτων με τονισμένη την τρίτη συλλαβή, που δεν απαντά συχνά στον κυπριακό ενδεκασύλλαβο.

Δεν εκπλήσσει και το γεγονός ότι το σχήμα 2 6 ακολουθούν ποσοτικά τα σχήματα με τονισμένες τη δεύτερη (ή την πρώτη) και την τέταρτη συλλαβή 2 4 6 / 1 4 6, τα οποία και στον ενδεκασύλλαβο είναι τα δεύτερα ως προς τη συχνότητα χρήσης. Εντούτοις, πρέπει να επισημανθεί μία ουσιαστική διαφορά: ενώ στον ενδεκασύλλαβο τα σχήματα 2 6 10 και 2 (1) 4 6 10 κατέχουν σχεδόν ίσα ποσοστά (βλ. τον Πίνακα 1), στον επτασύλλαβο η ποσοτική διαφορά ανάμεσα στα σχήματα 2 6 και 2 (1) 4 6 είναι κατά πολύ μεγαλύτερη. Αυτή η διαφορά οφείλεται στη διαφορετική συλλαβική έκταση των δύο στίχων, στον ενδεκασύλλαβο πρόκειται για διαστήματα μεταξύ των τόνων στην αρχή του στίχου, ενώ στον επτασύλλαβο η έκτη θέση είναι η θέση του τελευταίου τόνου που φιλοξενεί την ομοιοκαταληξία. Το τμήμα της απόληξης του στίχου στον ενδεκασύλλαβο, όπως έχω επισημάνει, είναι τονισμένο πιο αραιά από το αρχικό τμήμα (τον προτελευταίο και τον τελευταίο τόνους χωρίζουν τρεις άτονες συλλαβές) λόγω της έκτασης των λέξεων στην ομοιοκαταληξία που καταλαμβάνουν αυτό το μέρος του στίχου (βλ. 2.1.1). Από αυτή την άποψη η ποσοτική διαφορά ανάμεσα στα σχήματα του επτασύλλαβου με τονισμένη ή τα σχήματα με την άτονη τέταρτη συλλαβή μπορεί να συγκριθεί με τη διαφορά που παρουσιάζουν οι ενδεκασύλλαβοι με τονισμένη την όγδοη συλλαβή, από τη μία πλευρά, και άτονη, από την άλλη, όπου τα σχήματα με τόνο στην όγδοη συλλαβή υπερισχύουν των άλλων.

Πολύ ασήμαντος είναι ο αριθμός των στίχων με δύο διαδοχικούς τόνους. Η πετραρχική τάση να συμπυκνώνει και να περιπλέκει τη ρυθμική ροή του επτασύλλαβου (Bozzola, 2003, 197) δεν άσκησε, φαίνεται, καμιά επίδραση στις ρυθμικές επιλογές του ποιητή της κυπριακής συλλογής. Ενώ στον Πετράρχη συναντάμε ένδεκα διαφορετικά σχήματα με συνεχόμενους τόνους, στη συλλογή είναι μόνο πέντε, αλλά και αυτά τα σχήματα αντιπροσωπεύονται από πολύ μικρό αριθμό στίχων. Η συνολική εντύπωση της ρυθμικής ομοιομορφίας του κυπριακού επτασύλλαβου σε συνδυασμό με τον σχετικά αραιό τονισμό του καθιστούν πολύ μειωμένη τη δυνατότητα της ρυθμικής ανάδειξής του σε σχέση με τον πιο ποικίλο ρυθμικά ενδεκασύλλαβο και υποδεικνύουν τον εξαρτημένο ή υποβοηθητικό του χαρακτήρα στη συλλογή. Το φαινόμενο αυτό ανταποκρίνεται στη διαπίστωση του Δάντη, ο οποίος θεωρούσε ότι στον συνδυασμό των στίχων ο ενδεκασύλλαβος έχει υπεροχή (Dante, 2001, 304).

Η στενή σχέση που έχουν αυτά τα δύο είδη στίχων διαφαίνεται και στην εξαιρετική ομοιότητα, την οποία παρουσιάζουν οι τεχνικές υλοποίησης των όμοιων μετρικών επιλογών σε συγκεκριμένες, κοινές και για τους δύο στίχους, λεξικο-συντακτικές δομές. Έτσι, η γειτνίαση

του τελευταίου τόνου του στίχου με τον τόνο στην αμέσως προηγούμενη πέμπτη συλλαβή στο λεξικο-συντακτικό επίπεδο πραγματοποιείται ως συνδυασμός επιθετικού προσδιορισμού με ουσιαστικό, που αντιστοιχεί στις δομές του ενδεκασύλλαβου με διαδοχικούς τόνους στην ένατη και τη δέκατη συλλαβές:

81,10 *εις τόσα γλυκύν τέλος* (2 5 6)

92,67 *να σου' χω διπλήν χάριν* (2 5 6)

94, 53 *δίδει μου διπλόν βάρος* (1 5 6)

106, 37 *εγώ κάτω στο χώμαν 'ς ξερόν δάσος* (2 3 6 9 10)

Παρόμοια κατάσταση επικρατεί και στα σχήματα με διαδοχικά τονισμένες τις 1/2, 2/3 και 3/4 συλλαβές.

88,2 *'σ ποιον δάσος αγριωμένον* (1 2 6)

90,1 *'Σ ποιον τόπον πιον το θάρος να γυρίσω;* (1 2 4 6 10)

ή

92,51 *εσοῦ χάννεις, κυρά μου* (2 3 6)

75,7 *εσοῦ κλαίγεις τον άνδραδ δίχα πίστη* (2 3 6 8 10)

ή

93,33 *αν εν κι όσα κοπιάστην* (2 3 6)

17,7 *αν εν κ' είναι φτηνός εις τα καλά του* (2 3 6 10)

Ενώ ο παρακάτω επτασύλλαβος ουσιαστικά επαναλαμβάνει το πρώτο ημιστίχιο του ενδεκασύλλαβου:

83,1 *Στα γλυκιά μμάτια κείνα* (3 4 6)

7,1 *Τα γλυκιά μμάτια κείνα που με ζιούσιν* (3 4 6 10)

Το γεγονός ότι ο επτασύλλαβος και ο ενδεκασύλλαβος μαρτυρούν την κλίση του ποιητή προς την εφαρμογή όμοιων ρυθμικών λύσεων αναφορικά με αυτούς τους στίχους καθιστά αναγκαία την εξέταση του μεγέθους της επίδρασης του ενδεκασύλλαβου στον επτασύλλαβο σε άμεση εγγύτητα. Το ερώτημα είναι κατά πόσο πρόκειται για ένα φαινόμενο γενικό, που αφορά στο είδος, ή πιο συγκεκριμένο, επηρεάζει δηλαδή τους στίχους οι οποίοι έρχονται σε άμεση επαφή. Επίσης θα ήταν ενδιαφέρον να δούμε κατά πόσο ο ενδεκασύλλαβος καθορίζει το ρυθμικό βάδισμα του επτασύλλαβου στον συνδυασμό τους ως ο κυρίαρχος στίχος ή αν παίζει κάποιο ρόλο στη διαμόρφωση του ενδεκασύλλαβου και ο επτασύλλαβος.

2.3 ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΠΤΑΣΥΛΛΑΒΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΕΝΔΕΚΑΣΥΛΛΑΒΟ.

Όπως υποστηρίζει ο S. Bozzola (2003, 236), ο επτασύλλαβος του Πετράρχη έχει την τάση να ελκύει τους ενδεκασύλλαβους με βασικό, ή τουλάχιστον παρόντα, τόνο στην έκτη συλλαβή. Ταυτόχρονα απωθεί τους ενδεκασύλλαβους με τονισμένες την έβδομη ή την όγδοη συλλαβή. Αυτοί οι τελευταίοι, αν δούμε το σύνολο των ενδεκασύλλαβων του Πετράρχη υπερβαίνουν τους στίχους με την όγδοη συλλαβή ελεύθερη από τον τόνο. Αναζητώντας τουλάχιστον μία κοινή τονισμένη θέση και για τους δύο στίχους ο ιταλός ποιητής προσπαθεί να εντάξει τα δύο είδη σε ομοιόμορφο ρυθμικό πλαίσιο, και αναδεικνύοντας τις ομοιότητες στις μετρικές δομές τους να δημιουργήσει ένα αρμονικό αποτέλεσμα χωρίς έντονες αντιθέσεις.

Διαφορετική είναι η εικόνα στην κυπριακή συλλογή. Από τη μία πλευρά, όπως είδαμε και λίγο πιο πάνω, οι πλείστοι επτασύλλαβοι επαναλαμβάνουν το πιο συχνό ρυθμικό σχήμα του ενδεκασύλλαβου, όμως αυτό δεν σημαίνει ότι ο ποιητής κάνει μία στοχευμένη επιλογή συγκεκριμένων ρυθμικών σχημάτων του ενδεκασύλλαβου με κριτήρια τη ρυθμική τους αντιστοιχία με τον μικρότερο στίχο. Όπως έδειξαν οι μετρήσεις, από τους 320 ενδεκασύλλαβους που εμφανίζονται στα ποιήματα σε συνδυασμό με τους επτασύλλαβους, οι πιο συνηθισμένοι είναι αυτοί που έχουν τον τόνο στην έκτη συλλαβή και άτονη την όγδοη, που είναι και πιο κατάλληλοι για συνδυασμό με τον επτασύλλαβο. Όμως αυτό δεν είναι αποτέλεσμα επιλογής, αλλά αντικατοπτρισμός της γενικής ρυθμικής εικόνας των ενδεκασύλλαβων της συλλογής στο σύνολό τους. Έπονται κατά φθίνουσα σειρά τα σχήματα με τονισμένη την όγδοη συλλαβή (με ή χωρίς την έκτη τονισμένη), τα σχήματα που έχουν αναπαιστικό ρυθμό, δακτυλικό ρυθμό και, τέλος, τα σχήματα με δύο διαδοχικά τονισμένες συλλαβές. Με άλλα λόγια, οι ενδεκασύλλαβοι, οι οποίοι συνδυάζονται με τους επτασύλλαβους, επαναλαμβάνουν με εξαιρετική ακρίβεια την ποσοτική σειρά εμφάνισής τους στη συλλογή γενικώς, σε σημείο που υπάρχει σχεδόν πλήρης αντιστοιχία ποσοστών: 2 6 10 - 16,33% και 15,9%, 2 4 6 10 - 13,85% και 17,2%, 1 4 6 10 - 12,91% και 12,2%, 2 6 8 10 - 6,4% και 7,8%, 2 4 6 8 10 - 4,13% και 4,7%, 2 4 8 10 - 5,4% και 4,4%, 1 4 8 10 - 4,13% και 3,4%, 1 3 6 10 - 1,76% και 1,9%, 2 3 6 10 - 1,43% και 1,6% κτλ., όπου ο πρώτος αριθμός αναφέρεται στο γενικό σύνολο των ενδεκασύλλαβων στη συλλογή, ενώ ο δεύτερος στο σύνολο των ενδεκασύλλαβων που συνδυάζονται με τον επτασύλλαβο.

Είναι εμφανές, λοιπόν, ότι, όσον αφορά στον ενδεκασύλλαβο, σχεδόν μηδαμινές αλλαγές υπέστη αυτός ο στίχος σε σχέση με τη γενικότερη εικόνα, ίσως μία ελαφριά και όχι σημαντική αύξηση (1-2%) των σχημάτων με άτονη την όγδοη συλλαβή και αντίστοιχη

μείωση σχημάτων με τονισμένη την όγδοη συλλαβή. Το γεγονός αυτό επαναεπιβεβαιώνει την εξάρτηση του επτασύλλαβου από τον ενδεκασύλλαβο και, ταυτόχρονα, τη σχετικά ανεξάρτητη υπόσταση του ενδεκασύλλαβου στίχου από τον επτασύλλαβο.

Όταν ένας ενδεκασύλλαβος και ένας επτασύλλαβος συνυπάρχουν σε άμεση εγγύτητα παρατηρείται μία ελαφριά τάση να συνδυάζονται στίχοι με όμοια ρυθμικά σχήματα, όπως στα παρακάτω παραθέματα:

90, 45-48 *αντά νοιαστώ να λείψω αχ το λαμπρόν μου,* 2 4 6 10

το δειν μου δεν σιγίζει 2 4 6

’ς λογήν που μ’ εμποδίζει 2 6

και κάμνει με να ζω μαρτυρημένα, 2 6 10

95,1-3 *Εθάρησα την έννοιαν* 2 6

πού ’καμνε να θρηνίζω 1 6

κάποτες να μιλήσω – προς εκείνην 1 6 10

Όμως η δεσπόζουσα τακτική του ποιητή είναι ο συνδυασμός ελαφρώς αποκλινόντων σχημάτων, στοιχείο απαραίτητο για την αποφυγή της μονοτονίας του ρυθμού:

91, 15 – 20 *Όνταν την ευγιενειάσ σου να βιγλίσω,* 1 6 10

χάννεται ο λογισμός μου 1 6

σκοτίζεται ο σκοπός μου 2 6

και δεν ηξεύρω πόθεν ν’ αρχινίσω 2 4 6 10

ο δίκιος πόθος τάσσει μου το θάρος 2 4 6 10

κι ο φόβος σου με βάλλει ’ς μέγαβ βάρος. 2 6 8 10

94,15 – 17 *λαλώ κακόν μας, κι όσα μαρτυρούμαι* 2 4 6 10

πρέπει νά ’σαι μιτά μου 1 3 6

γιατί τόσο ’ν δικός σου γοιον δικόμ μου. 3 6 10

Με αυτό τον τρόπο ο ποιητής επιδέξια διατηρεί την ισορροπία ανάμεσα στη ρυθμική ταύτιση και τη ρυθμική ποικιλία. Αφήνει ένα ή δύο κοινά σημεία στους διαδοχικούς στίχους και προσθέτει πιο ήπιες αντιθέσεις, όταν πρόκειται για επιπρόσθετο ή ελλείποντα από το αρχικό μετρικό σχήμα τόνο, διατηρώντας τη βασική ρυθμική του γραμμή, ή, σπανιότερα, πιο έντονες αντιθέσεις, όταν πρόκειται για αλλαγή του ρυθμικού βαδίσματος από το ιαμβικό στο αναπαιστικό ή αντίστροφα. Ακόμα και στις περιπτώσεις όταν φαινομενικά το μετρικο-ρυθμικό σχήμα είναι το ίδιο, η διαφορά που υπάρχει στη δύναμη των τόνων, η διαφορετική συλλαβική έκταση των λέξεων και, συνεπώς, τα όρια και σύντομες παύσεις μεταξύ τους,

δημιουργούν μία διαφορετική ρυθμική πρόσληψη του κάθε στίχου. Έτσι, στο πρώτο παράδειγμα (90, 45-48), παρόλο που ο δεύτερος στίχος έχει το ίδιο σχήμα με τον πρώτο, η ρυθμική τους πρόσληψη είναι διαφορετική λόγω του ασθενέστερου τονισμού του «δεν» σε σύγκριση με τον τόνο του προηγούμενου στίχου, ο οποίος βρίσκεται στην ίδια θέση, ανήκει όμως σε ρήμα. Ο δεύτερος στίχος ρυθμικά πλησιάζει το σχήμα 2 6, το οποίο είναι και το ρυθμικό σχήμα του επόμενου στίχου. Έτσι δημιουργείται μία ομαλή μετάβαση στον επόμενο στίχο.

Πρέπει να σημειωθεί ότι, όπως φαίνεται και από τα παραδείγματα, δεν υπάρχει κάποια εμφανής συσχέτιση με το είδος του στίχου που ασκεί ρυθμική επίδραση στον επόμενο. Μπορεί να προηγείται και ο ενδεκασύλλαβος και ο επτασύλλαβος, δηλαδή και ο μικρότερος στίχος ασκεί ενός βαθμού επίδραση στον μεγαλύτερο, όμως η ρυθμική λιτότητά του ως μία γενική εικόνα σε σχέση με τη μεγαλύτερη ρυθμική ποικιλία του ενδεκασύλλαβου υποδεικνύει τον δευτερεύοντα ρόλο του επτασύλλαβου στον συνδυασμό τους.

2.4 ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΠΤΑΣΥΛΛΑΒΟΥ ΜΕ ΤΟΝ ΟΚΤΑΣΥΛΛΑΒΟ.

Εκτός από τον ενδεκασύλλαβο, ο επτασύλλαβος συνδυάζεται και με τον οκτασύλλαβο στίχο. Πρόκειται για το μικρής έκτασης ποίημα αρ.121. Είναι μία οκτάστιχη στροφή, που αποτελείται από τέσσερις επτασύλλαβους, δύο στην αρχή και δύο στο τέλος, και τέσσερις οκτασύλλαβους στίχους στο κεντρικό τμήμα του ποιήματος:

<i>Το θάρος μ' αγιτιάζει</i>	2 6
<i>κι ο τόπος καταλνεί με'</i>	2 6
<i>τό ' ναν ίσια καταλνεί με</i>	1 3 7
<i>τ' άλλον εμ μ' απολογιάζει.</i>	1 3 7
<i>Το δεισ σου × ίσια με κράζει</i>	2 4 7
<i>τον πόθον για ν' ακλουθήσω</i>	2 7
<i>κι ο τόπος μεν τολμήσω</i>	2 4 6
<i>απού μακρά φωνάζει.</i>	4 6

Στο ποίημα εναλλάσσονται στίχοι όχι μόνο ανισοσύλλαβοι, αλλά και ανομοιορρυθμοί: οι τέσσερις επτασύλλαβοι έχουν ιαμβικό ρυθμό, ενώ οι πρώτοι δύο οκτασύλλαβοι έχουν ρυθμό τροχαϊκό και οι αμέσως επόμενοι δύο στίχοι, έχοντας και αυτοί τον τελευταίο τόνο στην έβδομη συλλαβή, τονίζονται και στις ζυγές συλλαβές (δεύτερη και τέταρτη), κάτι που κλονίζει

το τροχαϊκό τους βάδισμα⁹⁸. Αντίστοιχη ρυθμική ποικιλία παρουσιάζουν και μερικά άλλα ποιήματα της συλλογής σε οκτασύλλαβο στίχο, όπου γειτνιάζουν στίχοι καθαρά τροχαϊκοί με στίχους που έχουν ιαμβική έναρξη, όπως παρακάτω:

123, 1-4 *Το δεισ σου μπορεί να ποίση* 2 5 7
τον *Απόλλον να πελλάνη* 3 7
τον *Έρωταν να ποθάνη* 2 7
και τον *Χάρον ν' αγαπήση.* 3 7

Ο οκτασύλλαβος στίχος με ελεύθερο τονισμό υπάρχει και στις δύο στιχουργικές παραδόσεις, εντούτοις, τόσο στην ελληνική, όσο και στην ιταλική η εμφάνισή του περιορίζεται κυρίως στα πρώιμα στάδια της ανάπτυξής τους και σπανίζει στις μεταγενέστερες φάσεις, παραχωρώντας τα πρωτεία στον οκτασύλλαβο με σταθερό τροχαϊκό ρυθμό (Βουτιερίδης, 1976, 19, Beltrami, 2002, 196-198, Lauxtermann, 1999). Ακόμα μία ιδιαιτερότητα αυτού του ποιήματος είναι και ο συνδυασμός του οκτασύλλαβου με τον επτασύλλαβο. Όπως παρατηρεί ο Beltrami (2002, 30, υποσημ.17), η χρήση του οκτασύλλαβου στίχου σε ανισοσύλλαβες μετρικές μορφές, σε συνδυασμό δηλαδή με στίχους διαφορετικής συλλαβικής έκτασης και ρυθμού, ανήκει κυρίως στην ιταλική ποιητική παραγωγή του Duecento. Αν και στις πλείστες περιπτώσεις πρόκειται για στιχουργήματα αποτελούμενα από οκτασύλλαβους και εννιασύλλαβους στίχους, στην πρώιμη ιταλική ποίηση απαντούν σποραδικά και συνθέσεις με συνδυασμό εξασύλλαβων και επτασύλλαβων ή επτασύλλαβων και οκτασύλλαβων στίχων. Όμως μετά τον Δάντη η τάση προς γλωσσική, υφολογική και μετρική κωδικοποίηση της ιταλικής ποίησης και η επιλογή πιο αυστηρών μετρικών και υφολογικών κριτηρίων περιόρισε όχι μόνο τους πιθανούς συνδυασμούς ανισοσύλλαβων στίχων στον ενδεκασύλλαβο και τον επτασύλλαβο, αλλά και τη γενική χρήση άλλων, εκτός των δύο προαναφερθέντων, ειδών στίχων. Ο οκτασύλλαβος παρέμεινε ωστόσο στις συνθέσεις της λαϊκότεροπης ή της αυλικής στιχουργίας, οι οποίες προορίζονταν για μελοποίηση και εκτέλεση με συνοδεία μουσικής. Ανάμεσα στα τέλη του 15-ου και τις αρχές του 16-ου αιώνα η ιταλική αυλική κουλτούρα, ποίηση και μουσική γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση, καθώς τα καλλιτεχνικά δρώμενα δεν είχαν μόνο αισθητική

⁹⁸ Η Σιαπκαρά – Πιτσιλλίδου (1975, 289, υποσημ.), όπως και ο Κ. Χατζηϊωάννου (1936-37, σ.82) θεωρούν το στίχο 121,5 επτασύλλαβο, αποδεχόμενοι συνίζηση μεταξύ των λέξεων *σου* και *ίσια*. Μολονότι η ομοιοκαταληξία είναι πλεχτή (abba acca), η συντακτική (και η ρυθμική) οργάνωση είναι φανερά ανά δίστιχο, δηλαδή και οι δύο στίχοι σε κάθε ένα από τα τέσσερα δίστιχα έχουν τον ίδιο ρυθμό. Από αυτή την άποψη πιο ικανοποιητική θεωρώ τη λύση του Χατζηϊωάννου, ο οποίος οβελίζει το *για* μετατρέποντας και τον επόμενο στίχο (121,6) σε επτασύλλαβο. Εφόσον όμως δεν γνωρίζουμε αν πρόκειται για μία πρόσθεση, ξένη προς το πρωτότυπο κείμενο, προτιμώ να διατηρήσω το κείμενο του χειρογράφου και να παραδεχτώ αντί συνίζηση τη χασμωδία στο προαναφερθέν σημείο, η οποία δεν είναι ένα φαινόμενο εξαιρετικά σπάνιο στη συλλογή. (βλ. το αντίστοιχο κεφάλαιο).

υπόσταση, αλλά υπηρετούσαν και τους σκοπούς της προώθησης και ανύψωσης του κάθε κράτους της ιταλικής χερσονήσου (Filocamo, 2003 a, 84). Θα ήταν εύλογο να υποθέσουμε ότι και τα οκτασύλλαβα ποιήματα της κυπριακής συλλογής (χωρίς να περιοριζόμαστε μόνο σε αυτά, καθώς και άλλες ποιητικές μορφές, τις οποίες περιλαμβάνει η κυπριακή συλλογή, όπως λ.χ. τα strambotti, ανήκουν στο είδος ποίησης που γινόταν τραγούδι (poesia per musica)), συμπεριλαμβανομένου και του ποιήματος αρ. 121, δημιουργήθηκαν για να τραγουδιούνται⁹⁹. Από αυτή την άποψη εύκολα εξηγούνται και οι ρυθμικές, αλλά και οι συλλαβικές διαφορές των στίχων του ποιήματος, τους οποίους εξομαλύνει η μουσική, όπου ένα «άδειο» από λόγια μέτρο στην αρχή όχι μόνο θα συμπλήρωνε την ελλείπουσα συλλαβή του επτασύλλαβου, αλλά θα ταύτιζε τους στίχους και ρυθμικά ως εξής:

Λ Υ - Υ Υ Υ - Υ (ιαμβικός επτασύλλαβος)

- Υ - Υ Υ Υ - Υ (τροχαϊκός οκτασύλλαβος)

Παρόμοιους συνδυασμούς επτασύλλαβων και οκτασύλλαβων γνωρίζει και η ελληνική στιχουργία. Ο οκτασύλλαβος και ο επτασύλλαβος στίχοι εντός ενός ποιήματος απαντούν στη βυζαντινή κοσμική και εκκλησιαστική ποίηση (Βουτιερίδης, 1929, Δετοράκης, 1993, Lauxtermann, 1999). Ακόμη ευρύτερης διάδοσης έτυχαν αυτοί οι στίχοι στο δημοτικό τραγούδι, όπου ο συνδυασμός τους εμφανίζεται σε διάφορες ρυθμικές ποικιλίες (δηλαδή στίχοι ομοιόρρυθμοι ή διαφορετικού ρυθμού). Γνωστό σε όλους παράδειγμα είναι τα κάλαντα, όπου σε μία στροφή συνδυάζονται ο ιαμβικός οκτασύλλαβος, ιαμβικός επτασύλλαβος και τροχαϊκός οκτασύλλαβος:

Αρχή που βγήκε ο Χριστός,

άγιος και πνευματικός

στη γη να περπατήσει

*και να μας καλοκαρδίσει*¹⁰⁰.

Μολονότι η στροφική οκτάστιχη οργάνωση με πλεχτή ομοιοκαταληξία του υπό εξέταση ποιήματος της συλλογής υποδεικνύει εμφανώς την ιταλική έμπνευση του στιχουργού του,

⁹⁹ Πολύ χρήσιμες από αυτή την άποψη πληροφορίες παραθέτει ο χρονογράφος και λόγιος της εποχής Etienne Lusignan στο έργο του *Description de toute l'île de Chypre*, σύμφωνα με τον οποίο λίγοι από τους ευγενείς δεν κατείχαν την τέχνη του τραγουδιού και του λαγούτου, ενώ οι κυρίες έπαιζαν σπινέττο (Μαθιοπούλου-Τορναρίτου, 1993, 376-377). Ακόμα και κατά την πολεμική περίοδο οι έμποροι μεταξύ άλλων εμπορευμάτων προσκόμιζαν στην Κύπρο μουσικά όργανα (Πιερής, 2008).

¹⁰⁰ Όπως επισημαίνει ο Σπαταλάς (1997δ, 176-177), ο σχηματισμός αυτού του τύπου στροφών στα δημοτικά τραγούδια απέβλεπε στην προσαρμογή τους σε ορισμένη μελωδία.

ασφαλώς δεν μπορεί να αποκλειστεί η επίδραση που άσκησε στον κύπριο ποιητή το ελληνικό δημοτικό τραγούδι και ευρύτερα η ελληνική ποιητική παράδοση, τα λιγότερο ή περισσότερο εμφανή ίχνη της οποίας είναι διάσπαρτα σε όλη τη συλλογή, όσο σε σχέση με τα λεκτικά εκφραστικά μέσα (Fedina, 2003), τόσο και αναφορικά με τη στιχουργία, εφόσον βλέπουμε στη συλλογή δείγματα παραδοσιακών ελληνικών στίχων, όπως ο δεκαπεντασύλλαβος ή ο οκτασύλλαβος.

2.5. Ο ΟΚΤΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.

Η κυπριακή συλλογή περιέχει δύο ειδών οκτασύλλαβο στίχο, έναν παροξύτονο με εμφανή τροχαϊκό ρυθμό, αλλά και μερικές, αν και σπάνιες, αποκλίσεις ως προς τον τονισμό, και έναν οξύτονο ιαμβικό που εναλλάσσεται με ομοιόρρυθμο ισοσύλλαβο προπαροξύτονο στίχο. Το γεγονός αυτό μας παραπέμπει, ασφαλώς, στην ελληνική στιχουργική παράδοση, για την οποία ο συνδυασμός οξύτονων και προπαροξύτονων ισοσύλλαβων στίχων αποτελεί ένα σύνηθες φαινόμενο, είναι όμως άγνωστο στην ιταλική στιχουργική τέχνη.

Ο κύπριος ποιητής δείχνει προτίμηση στον παροξύτονο οκτασύλλαβο με τροχαϊκό ρυθμό που απαντά και στην ιταλική στιχουργία. Στο σύνολο είναι 415 στίχοι. Όπως έχω ήδη αναφέρει στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, αυτός ο στίχος κατά κανόνα τονίζεται στις μονές συλλαβές, όμως, και αυτό ισχύει ιδιαίτερα για την πρώιμη ποίηση (ιταλική και ελληνική), δέχεται και τονισμό σε ζυγές συλλαβές, κλονίζοντας το τροχαϊκό βάδισμα.

Όπως φαίνεται στους Πίνακες 5 και 6, η πλειοψηφία των κυπριακών οκτασυλλάβων έχουν τροχαϊκό ρυθμό. Οι θέσεις προτίμησης, εκτός από την έβδομη, είναι και η τρίτη συλλαβή, ο τονισμός της οποίας καλύπτει σχεδόν τα $\frac{3}{4}$ των στίχων. Την εξέχουσα θέση της τρίτης συλλαβής στο μετρικό προφίλ του στίχου επιβεβαιώνει και το γεγονός ότι οι τονισμένες ζυγές συλλαβές, όταν πρόκειται για δύο συνεχόμενους τόνους, έλκονται αποκλειστικά από την τρίτη συλλαβή, η δυναμική της οποίας της επιτρέπει να εξομαλύνει τις παρεμβάσεις των δυσμενών για τη βασική ρυθμική γραμμή παραγόντων. Μολονότι το μετρικο-ρυθμικό σχήμα 3 7, το οποίο έχει ποσοτική υπεροχή σε σύγκριση με τα υπόλοιπα σχήματα, μας παραπέμπει στο ιταλικό μοντέλο του στίχου¹⁰¹, ωστόσο η τρίτη συλλαβή δεν τονίζεται πάντα ή τονίζεται μαζί με άλλες μονές συλλαβές, η συχνότητα εμφάνισης των οποίων παίρνει αρκετά μεγάλο

¹⁰¹ Για την ιταλική μετρική ο οκτασύλλαβος στίχος (ottonario) είναι στίχος με σταθερό τονισμό (con accenti fissi) στην 3^η και την 7^η θέση. Ο τόνος της τρίτης συλλαβής λείπει από το συγκεκριμένο είδος στίχου σπανιότατα, ενώ ο τονισμός των άλλων μονών συλλαβών έχει προαιρετικό χαρακτήρα λόγω μη υποχρεωτικής σε αντίθεση με την τρίτη και πιο σπάνιας εμφάνισης τόνων σε αυτές τις θέσεις. Βλ. Beltrami, 2002, 196-199, Menichetti, 1993, 365-368.

ποσοστό. Με άλλα λόγια, αν και η τρίτη συλλαβή έχει κάποιο προβάδισμα συγκριτικά με άλλες μονές συλλαβές, δεν αποτελεί όμως κάποιου είδους διακριτικό μετρικό χαρακτηριστικό, δεν διαθέτει παρόμοια με την ιταλική «αποκλειστικότητα». Ο παροξύτονος οκτασύλλαβος στίχος της κυπριακής συλλογής μπορεί να τονιστεί σε οποιαδήποτε από τις μονές συλλαβές του, ενισχύοντας περισσότερο το τροχαϊκό βάδισμα απ' ό, τι αυτό συμβαίνει στον ιταλικό στίχο. Πάντως, είναι αξιοπρόσεχτο το γεγονός ότι ο τροχαϊκός οκτασύλλαβος της συλλογής έχει έντονα δυτικό «ένδυμα» όσον αφορά στη στροφική μορφή και το περιεχόμενο των ποιημάτων, απομακρύνεται όμως από τη βάση του, τον ιταλικό στίχο, και θεμελιώνεται στον στίχο που πηγάζει από την ελληνική παράδοση, καθώς έχει περισσότερα χαρακτηριστικά που τον συνδέουν με το δημοτικό τραγούδι παρά με την ιταλική ποίηση¹⁰².

Εκτός από τις μονές, ένα σημαντικό αριθμό εμφάνισης παρουσιάζουν και οι τονισμένες ζυγές συλλαβές. Πρόκειται κυρίως για τη δεύτερη συλλαβή, η οποία είτε γειτνιάζει με την επίσης τονισμένη τρίτη συλλαβή, που αποδυναμώνει μερικώς την ισχύ του πρώτου τόνου, είτε χωρίς αυτή τη στήριξη (κάτι που εμφανίζεται ακόμη συχνότερα), δίνοντας στον στίχο ιαμβική έναρξη. Αντίθετα, ο τονισμός της τέταρτης συλλαβής στηρίζεται κυρίως στην αμέσως προηγούμενη συλλαβή, επίσης τονισμένη, και η εμφάνισή του σε άτονο περιβάλλον είναι πολύ περιορισμένη. Αυτό σημαίνει ότι τη συγκεκριμένη περίοδο ο στίχος είχε ακόμα υπολείμματα της αρχικής ρυθμικής ελευθερίας του. Ταυτόχρονα όμως οδηγούνταν προς την απόκτηση μετρικο-ρυθμικής κανονικότητας, εφόσον ο περιορισμός της ελευθερίας αφορά πρωτίστως στο κεντρικό τμήμα του στίχου, όπου, σε αντίθεση με την αρχή του, ο κλονισμός του ρυθμού είναι πιο αισθητός.

Εάν στην περίπτωση του τροχαϊκού οκτασύλλαβου υπάρχει αμφιταλάντευση μεταξύ ιταλικής και ελληνικής επίδρασης στον στίχο της συλλογής, καθώς δεν είναι ξεκάθαρο κατά πόσο πρόκειται όντως για επίδραση ή για αναλογία μεταξύ τους, οι ιαμβικοί οκτασύλλαβοι ελληνικής καταγωγής αίρουν κάθε αμφιβολία ως προς την πρόθεση του κύριου ποιητή για

¹⁰² Έχω κάνει μετρήσεις 276 τροχαϊκών οκτασύλλαβων στίχων από το ανθολόγιο της κυπριακής δημοτικής ποίησης (Σακελλάριος, 1991 (№№ 45, 50, 52, 54, 55, 72. Σ. 150-2, 160-1, 163-6, 168-9, 203) και των 60 οκτασύλλαβων στίχων (ottonari) της Canzona di Bacco του Lorenzo de' Medici. Τα αποτελέσματα αναδεικνύουν τη συσχέτιση ανάμεσα στην κυπριακή συλλογή και τα κυπριακά δημοτικά τραγούδια: η τρίτη συλλαβή τονίζεται σε 70,6% και 72,5% των στίχων αντίστοιχα. Αντιθέτως, στο ιταλικό ποίημα ο τονισμός της τρίτης συλλαβής παραλείπεται μόνο στους δύο από τους 60 στίχους, δηλαδή η εμφάνισή του καλύπτει το 96,7% των στίχων. Ακόμα ένα σημείο σύγκλισης του δημοτικού τραγουδιού και των στίχων της συλλογής είναι η προτίμηση της πρώτης συλλαβής μεταξύ αυτής και της πέμπτης για να είναι τονισμένη, ενώ στο ιταλικό ποίημα, αντίθετα, ο τονισμός της πέμπτης συλλαβής είναι συχνότερος από την πρώτη. Κάτι που αντιτάσσει τον οκτασύλλαβο της συλλογής στις άλλες δύο ομάδες των στίχων είναι η μεγαλύτερη κανονικότητά τους, τοποθέτηση του τόνου στις μονές συλλαβές και αποφυγή των ζυγών. Ο κυπριακός στίχος είναι πιο χαλαρός αναφορικά με αυτό το θέμα και χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ελευθερία.

πρωτότυπους πειραματισμούς με το μετρικό υλικό, οι οποίοι παρουσιάζουν ένα κράμα δυτικών και ελληνικών στοιχείων. Ένα από τα πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η πρόσθεση στη σειρά των οκτάστιχων ποιημάτων με στροφικά σχήματα ιταλικής προέλευσης, αλλά και σε ανάλογο με τον ιταλικό τροχαϊκό οκτασύλλαβο, ποιημάτων πανομοιότυπης μορφής, τα οποία όμως διαθέτουν πολύ πιο έντονο ελληνικό χαρακτήρα χάρη στην αντικατάσταση του τροχαϊκού με τον ιαμβικό οξύτονο και προπαροξύτονο στίχο, άγνωστο στην ιταλική στιχουργία.

Το μεγαλύτερο μέρος από τους ιαμβικούς οκτασύλλαβους της συλλογής ανήκει στους οξύτονους στίχους, οι οποίοι εναλλάσσονται ελεύθερα με στίχους προπαροξύτονους (Πίνακες 7, 8). Τονίζονται κυρίως ζυγές συλλαβές, αρκετά συχνά παρατηρείται η συνήθης για τους στίχους αντικατάσταση του τόνου της δεύτερης συλλαβής με τον τόνο στην πρώτη. Ο τονισμός άλλων μονών συλλαβών (της τρίτης και της πέμπτης) γενικώς αποφεύγεται, και ακόμα και στην παρουσία του η ρυθμική διαταραχή στις πλείστες περιπτώσεις δεν είναι αισθητή. Η αποδυνάμωση του τόνου σε ανεπιθύμητες θέσεις ή η εξομάλυνση των διαταραχών γίνεται με τεχνικές, όπως η διαμεσολάβηση συντακτικής ή νοηματικής παύσης, ο λειτουργικός χαρακτήρας της τονισμένης λέξης, η τοποθέτηση της λέξης με τόνο στην αρχική συλλαβή μετά από μία προπαροξύτονη λέξη, αρκετά παραδείγματα των οποίων είδαμε πιο πάνω αναφορικά με τον ενδεκασύλλαβο στίχο (βλ. υποκεφ. 2.1):

125,12 *πουλιά, μεν κιλαδήσετε*

139,3 / 151,3 *γιατί δεν ημπορώ να πο*¹⁰³

125,39 *αλίμονον, τίντ' αδικιά*

151,9 *εμέν κείνη γλυκιά θωρεί*

151,12 *να στέκεται πάντα μονό.*

125, 32 *έλα, πάρ' με, δίχα ζημιά.*

Χαρακτηριστικότετη για τη στιχουργία της κυπριακής συλλογής είναι και η τεχνική συνδυασμού του αρνητικού μορίου «δεν» στη μετρικά δυνατή θέση και ενός δισύλλαβου ρήματος με τονισμένη την αρχική συλλαβή:

125,19 *πλάσμαν, το δεν είχεν μοιαστόν*

Αν και ο στίχος αυτός ανήκει στην ελληνική παράδοση και πηγάζει από αυτή, ασφαλώς τα γενικά ποιητικά συμφραζόμενα, δηλαδή ο έντεχνος χαρακτήρας της ποίησης στη συλλογή, η επιλογή θεμάτων και, συνεπώς, λεξιλογίου, άφησαν το στίγμα τους, δίνοντας λόγο ύπαρξης σε

¹⁰³ Όλο το τετράστιχο του ποιήματος αρ.139 και, συνεπώς, ο συγκεκριμένος στίχος, επαναλαμβάνεται χωρίς καμιά παραλλαγή στο ποίημα 151.

κάποιες μεταβολές σε σχέση με τη δημοτική ποίηση. Έτσι, ο στίχος των δημοτικών τραγουδιών είναι γενικώς πιο αραιά τονισμένος, ενώ στην κυπριακή συλλογή ή αναλογία μεταξύ των στίχων τριών τόνων και των στίχων δύο τόνων είναι 3 προς 1. Αντίστροφη αναλογία έχουμε στα δημοτικά τραγούδια, όπου οι στίχοι με δύο τόνους είναι δύο φορές περισσότεροι από εκείνους με τρεις τόνους¹⁰⁴. Μόνο σε ένα στίχο της συλλογής απαντά το σχήμα 2 8, συχνότατο στο δημοτικό τραγούδι, λείπουν εντελώς τα σχήματα 4 8 και 1 8, σε μειωμένο βαθμό σε σχέση με το δημοτικό τραγούδι εμφανίζεται το σχήμα 4 6. Αντίθετα, η μεγαλύτερη ρυθμική ποικιλία του οκτασύλλαβου της συλλογής, που υλοποιείται στα σχήματα με τέσσερις τονισμένες συλλαβές και οφείλεται κυρίως στη γειννίαση δύο τονισμένων συλλαβών, απουσιάζει σχεδόν παντελώς από το δείγμα δημοτικής ποίησης που έχει εξεταστεί και σχεδόν χωρίς ενδοιασμούς θα μπορούσαμε να γενικεύσουμε τη διατύπωση αναφορικά με το σύνολο της κυπριακής δημοτικής ποίησης. Αυτό συμβαίνει εξαιτίας της περισσότερης κανονικότητας και ρυθμικής τακτοποίησης της δημοτικής ποίησης σε σχέση με τον στίχο της συλλογής.

Βέβαια, οφείλουμε να διατηρήσουμε κάποιες επιφυλάξεις, καθώς η εξαγωγή των συμπερασμάτων αυτών στηρίζεται σε αρκετά μικρό δείγμα στίχων, το οποίο είχαμε στη διάθεση μας (70 και 84 στίχοι). Παρόλα αυτά, η τάση είναι προφανής, κάτι που μπορεί να φανεί χρήσιμο κατά την εξαγωγή γενικότερων συμπερασμάτων.

2.6. Ο ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.

Ο δεκαπεντασύλλαβος, ο πιο αντιπροσωπευτικός στίχος της έμμετρης παραγωγής της περιόδου, δεν μπορούσε, φυσικά, να λείπει από την ποιητική συλλογή, η οποία εντάσσεται στον ελληνικό λογοτεχνικό χώρο της εποχής, παρόλο που ήταν εμπνευσμένη από την ιταλική κουλτούρα. Κοινή πρακτική για την ελληνική λογοτεχνική παραγωγή της περιόδου αποτελούσε ο δανεισμός των δυτικής προέλευσης θεμάτων και μοτίβων, τα οποία έπαιρναν οικεία για τον ελληνόφωνο αναγνώστη (ή ακροατή) εξωτερική όψη. Παρόμοια τεχνική χρησιμοποιεί και ο κύριος ποιητής σε μερικά σημεία της εν λόγω συλλογής, όπου η δυτική σκέψη ενσαρκώνεται στην ελληνική μορφή. Πρόκειται πρωτίστως για τη μετάφραση ενός σονέτου του Sannazzaro (ποίημα αρ.114 της συλλογής), όπως και τα άλλα ποιήματα της σειράς (αρ.112-115), τα οποία μετέρχονται τα συνηθέστατα για την ιταλική αναγεννησιακή

¹⁰⁴ Έγιναν μετρήσεις 84 οξύτονων και προπαροξύτονων οκτασύλλαβων στίχων από τον Σακελλάριο (1991), ποιήματα № 43 και 53 (σελ. 149, 166-68), αριθμός ανάλογος με τους 70 στίχους της συλλογής.

ποίηση μοτίβα, γράφονται όμως σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Αυτό το γεγονός δεν φαίνεται να επηρέασε με κάποιον τρόπο τη δομή του παραδοσιακού στίχου, τουλάχιστον όσον αφορά στις ρυθμικές του ποικιλίες, τις οποίες πραγματευόμαστε τη δεδομένη στιγμή. Είναι ένας κανονικός δεκαπεντασύλλαβος, ο οποίος χωρίζεται σε δύο ημιστίχια, το πρώτο οκτασύλλαβο με σταθερό τόνο στην έκτη ή στην όγδοη συλλαβή, και το δεύτερο επτασύλλαβο, το οποίο πάντα τονίζεται στην προτελευταία (14η) συλλαβή. Ο στίχος της συλλογής παρουσιάζει αρκετή ποικιλία. Στο σύνολο 186¹⁰⁵ δεκαπεντασύλλαβων έχουν εντοπιστεί 70 διαφορετικά ρυθμικά σχήματα (Πίνακες 9, 10, 11).

Ωστόσο ο βασικός ρυθμός του παραμένει ο ιαμβικός. Από τις μονές συλλαβές τονίζεται η τρίτη και η αντίστοιχί της στο δεύτερο ημιστίχιο ενδέκατη (3,2% και 3,8%, δηλαδή 6 και 7 στίχοι επί του συνόλου 186 στίχων). Ακόμα λιγότεροι είναι οι στίχοι με τονισμένη την πέμπτη συλλαβή (3 ή 1,6%)¹⁰⁶. Σε όλες τις περιπτώσεις ο τόνος σε αυτές τις θέσεις επιτρέπεται, όταν η τρίτη (ή η πέμπτη) συλλαβή αποτελεί και την πρώτη συλλαβή λέξης:

140, 10 *βάλλω πάλε στην δόλιαν μου καρδιάν κινούργιον βέλος.*

150,22 *να'σαι πάντα φυλάμενος με όπλα της αξίας*

113,6 *κ'ελάλεμ μου «μεν σ'αρνηθώ ποτές, τον άγγελόν μου».*

Μόνο σε μία περίπτωση ο τόνος αυτός ανήκει στη δεύτερη συλλαβή μιας λέξης, και αυτή είναι η περίπτωση συνάντησης δύο τόνων:

150,15 *Διατί το ξερόν δέντρος μου φήμης καρπόν ουκ έχει*

Παρόμοιο τονισμό επισημαίνει και η Δεληγιαννάκη για τον *Ερωτόκριτο* (Deliyannaki, 1995, 32):

¹⁰⁵ Για μερικά από τα ποιήματα της συλλογής, το χαρακτηριστικό γνώρισμα των οποίων είναι η πολυμετρία (συνδυασμός στίχων διαφορετικής έκτασης ή και ρυθμού), καμιά φορά είναι δύσκολος ο καθορισμός του μήκους και, συνεπώς, του είδους του στίχου. Εξαρτάται δηλαδή από το εάν αποδεχόμαστε τη χασμωδία ή τη συνίζηση σε ορισμένα σημεία του. Διαφορετικά από την εκδότρια της συλλογής βλέπω τους στίχους 144,1 / 144,4 / 146,6, οι οποίοι αναφέρονται ως δεκατρισύλλαβοι (1975, 59).

144,1 *Ο άγγελος ο αισιητός, οπού 'βλεπεν την ζων μου*

144,4 *ίνα με ρύσης, Κύριε, έχ του πυρός το σκότον*

146,6 *ώστι ο ήλιος σφαιρικά να στρέφετο στον Ταύρο*

Και στις τρεις περιπτώσεις θεωρώ ότι στα σημεία συνάντησης φωνηέντων υπάρχει χασμωδία και όχι συνίζηση, διότι η συνίζηση τριών φωνηέντων, όπως και η συνίζηση μεταξύ του άρθρου και του ουσιαστικού (ή επιθέτου) δεν συμβαδίζουν με την πρακτική της συλλογής, στην πρώτη περίπτωση συνιζάνονται συνήθως μόνο τα πρώτα δύο φωνήεντα και στη δεύτερη πάντα έχουμε χασμωδία (βλ. το αντίστοιχο κεφάλαιο). Όσο για τη χασμωδία στην τομή του δεκαπεντασύλλαβου, είναι ένα φαινόμενο καθόλου σπάνιο. Για το ζήτημα, σε ποιο είδος ανήκουν αυτοί οι στίχοι βλ. επίσης M. Peri (1996).

¹⁰⁶ Είναι αξιοπερίεργο πως κατά την περιγραφή του δεκαπεντασύλλαβου στη βιβλιογραφία γίνεται αναφορά στη δυνατότητα τονισμού της τρίτης συλλαβής, χωρίς να γίνεται μνεία στη δυνατότητα τονισμού και της πέμπτης συλλαβής. Πάντως, όπως έδειξαν οι μετρήσεις της Δεληγιαννάκη, αυτό το φαινόμενο παρατηρείται σε όλα τα έργα της κρητικής Αναγέννησης που είχε εξετάσει, αλλά και στη δημοτική ποίηση (Deliyannaki, 1995, 30-32 και Δεληγιαννάκη, 2000, 185).

Μακρά 'σαν, μακρά βρίσκετον ένας από τον άλλο (Δ 847)

Αναμενόμενος είναι ο συχνός τονισμός της πρώτης και της ένατης (λίγο χαμηλότερο ποσοστό από την πρώτη) συλλαβών, ενώ, ταυτόχρονα, οι συλλαβές που προηγούνται (ή έπονται, όταν πρόκειται για πρώτο ημιστίχιο) του βασικού (σταθερού) τόνου, δηλαδή η έβδομη και η δέκατη τρίτη, δεν τονίζονται ποτέ.

Στην υπόθεση ότι ο κύριος ποιητής προσπαθεί να τηρήσει κανονική για τον ιαμβικό ρυθμό κατανομή των τόνων συνηγορεί και η αποφυγή τονισμού των μονών συλλαβών και στα δύο ημιστίχια. Στην περίπτωση τονισμού της τρίτης ή της πέμπτης συλλαβής του πρώτου ημιστιχίου η ενδέκατη συλλαβή στο δεύτερο ημιστίχιο πάντα παραμένει άτονη. Αυτή η παρατήρηση δεν ισχύει όμως για τις αρχικές συλλαβές των δύο ημιστιχιών.

Όσον αφορά στη μορφή του πρώτου ημιστιχίου (οξύτονη ή προπαροξύτονη), ο δεκαπεντασύλλαβος της κυπριακής συλλογής παρουσιάζεται ως αρκετά ισορροπημένος στίχος, χωρίς να υπάρχει δηλαδή κάποια καταφανής προτίμηση του ενός ή του άλλου, αν και εύλογα θα αναμέναμε, λαμβανομένης υπόψη της γενικότερης «ιταλικής» ατμόσφαιρας που επικρατεί στη συλλογή, να εκπροσωπείται σε αυτήν με πιο σημαντικό ποσοστό η προπαροξύτονη μορφή, η οποία θυμίζει τον ενδεκασύλλαβο *a-maiore*, και χρησιμοποιείται από τον ποιητή στους ενδεκασύλλαβους. Αντίθετα, υπάρχει μία ελαφριά τάση προτίμησης του οξύτονου πρώτου ημιστιχίου, η διαφορά αυτή όμως είναι ασήμαντη (κατά 14 στίχους).

Σε γενικές γραμμές ο δεκαπεντασύλλαβος είναι πλήρως ενταγμένος στο πλαίσιο της κοινής για την περίοδο στιχουργικής πρακτικής και δεν παρουσιάζει κάποιες σημαντικές αποκλίσεις από τον κρητικό δεκαπεντασύλλαβο. Αντιπαραβάλλοντας τον στίχο της κυπριακής συλλογής με τις μετρήσεις της Ν. Δεληγιαννάκη¹⁰⁷ στα κρητικά έργα, μπορούμε να διαπιστώσουμε τον ίδιο περίπου μέσο όρο τονικής πυκνότητας του στίχου: σε όλα τα έργα προηγείται με διαφορά ο στίχος με πέντε τονισμένες συλλαβές, ακολουθούν με φθίνουσα σειρά οι στίχοι με τέσσερις, έξι και τρεις τόνους. Ωστόσο, υπάρχει διακύμανση από έργο σε έργο ως προς την ποσοτική τους έκφραση, συγκεκριμένα οι κυπριακοί δεκαπεντασύλλαβοι επιδεικνύουν υψηλότερο ποσοστό στίχων με πέντε και τέσσερις τονισμένες συλλαβές (50,5% και 30,1% αντίστοιχα έναντι σε κατά μέσο όρο 40% και 27%) και χαμηλότερο ποσοστό στίχων με έξι τόνους (17,7% έναντι 24,5% περίπου)¹⁰⁸. Η Δεληγιαννάκη περιλαμβάνει επίσης στίχους με επτά και

¹⁰⁷ Deliyannaki, 1995, 44 (συγκριτικός πίνακας αριθμού τόνων ανά στίχο στα ακόλουθα έργα: Ερωτόκριτος, Θυσία του Αβραάμ, Ερωφίλη. Προστίθενται και δεδομένα από ένα μικρό δείγμα δημοτικών τραγουδιών), 45 και 202 (Πίνακας μετρικο-ρυθμικών σχημάτων των προαναφερθέντων έργων).

¹⁰⁸ Σύμφωνα με τον Mackridge (1990β), στις πλείστες περιπτώσεις τα ημιστίχια του δεκαπεντασύλλαβου της προφορικής παράδοσης αποτελούνται το καθένα από δύο "μετρικές λέξεις" (metrical words) ή, αλλιώς, έχουν

οκτώ τόνους, ενώ στη συλλογή δεν υπάρχουν ρυθμικές παραλλαγές αυτού του τύπου (για αυτή τη διαφορά ίσως να ευθύνεται η διαφορετική ερμηνεία κάποιων λειτουργικών λέξεων ως τονισμένων ή μη). Τα πρώτα δέκα ως προς τη συχνότητα εμφάνισης ρυθμικά σχήματα αντιστοιχούν σε γενικές γραμμές στα δέκα επικρατέστερα σχήματα των κρητικών δεκαπεντασύλλαβων. Είναι αξιοσημείωτο ότι η μεγαλύτερη συσχέτιση, σε βαθμό σχεδόν απόλυτης αντιστοιχίας, παρατηρείται μεταξύ των κυπριακών ποιημάτων και του *Ερωτόκριτου*, γεγονός που οφείλεται σε μεγαλύτερη συγγένεια του λυρικού και του επικού λογοτεχνικού γένους σε αντιδιαστολή προς το δραματικό, και, συνεπώς, σε παρόμοιες λύσεις στα δύο πρώτα αναφορικά με την επιλογή εκφραστικών μέσων και τη δόμηση του στίχου.

2.7. Ο ΔΕΚΑΕΞΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.

Λίγοι δεκαεξασύλλαβοι στίχοι απαντούν σε δύο ποιήματα μικρής έκτασης της συλλογής: αρ. 145, το οποίο συγκροτείται από οκτώ δεκαεξασύλλαβους, και αρ. 152, όπου δύο δεκαεξασύλλαβοι συνδυάζονται με ενδεκασύλλαβους και δεκατρισύλλαβους στίχους. Διατηρώντας ορισμένες επιφυλάξεις ως προς τη δυνατότητα εξαγωγής γενικευμένων συμπερασμάτων για τα χαρακτηριστικά του δεκαεξασύλλαβου στίχου στη συλλογή λόγω του μικρού τους αριθμού (συνολικά υπάρχουν μόνο δέκα στίχοι), μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο δεκαεξασύλλαβος της συλλογής είναι ένας στίχος σύνθετος που αποτελείται από δύο παροξύτονα οκτασύλλαβα ημιστίχια, και τα δύο τροχαϊκού ρυθμού, τα οποία χωρίζονται από μία σταθερή τομή μετά από την όγδοη συλλαβή. Η ανεξάρτητη υπόσταση των δύο αυτών ημιστιχίων αναδεικνύεται και από την επιτρεπόμενη σε όλα τα είδη σύνθετων στίχων χασμωδία μεταξύ αυτών:

145,5 *Όλες οι χαρές του κόσμου_x/εδιαβήκασιν 'που μένα,*

Ελαφρώς διαφορετική τεχνική όσον αφορά στις ρυθμικές επιλογές ξεχωρίζει αυτό τον στίχο από τον παροξύτονο οκτασύλλαβο που εξετάσαμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, παρόλο που τυπικά ο ίδιος στίχος μπορεί να θεωρηθεί ως τα δύο συστατικά μέρη του δεκαεξασύλλαβου. Στην προκειμένη περίπτωση δεν διαπιστώνονται έντονες αποκλίσεις από τη βασική ρυθμική γραμμή. Οι τέσσερις περιπτώσεις τονισμού ζυγών συλλαβών πάντα εξομαλύνονται με παρέμβαση της τονισμένης μονής συλλαβής που προηγείται ή έπεται. Έτσι, ο τονισμός των ζυγών συλλαβών σε ένα άτονο περίγυρο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του

δύο τόνους (τέσσερις για όλο τον στίχο), δηλαδή ο δημοτικός στίχος, γενικώς, είναι πιο αραιά τονισμένος. Η διαφορά αυτή, ασφαλώς, οφείλεται σε διαφορετικές λεξικο-συντακτικές δομές, τις οποίες χρησιμοποιεί η δημοτική και η προσωπική ποίηση.

οκτασύλλαβου αποφεύγεται. Επιπλέον, οι εν λόγω ρυθμικές αποκλίσεις συμβαίνουν κυρίως στο αρχικό μέρος του στίχου (πρώτο ημιστίχιο) και αποφεύγονται στο δεύτερο μισό του¹⁰⁹. Τα σημεία σύγκρουσης δύο τόνων βρίσκονται, όπως και στον οκτασύλλαβο στίχο, στην περιοχή της τρίτης συλλαβής και των δύο ημιστιχίων (ενδέκατη συλλαβή αντίστοιχα για το δεύτερο ημιστίχιο):

145,3 *οι πικρές έννοιες την θλίψη, τότε' αζάφτει το λαμπρόμ μου*

145,6 *αυτή τύχη μου με σύρνει πάντα πάθη, πάντα πένα'*

152, 5 *Όλες οι χαρές σ' αυτόν μου προξενούν πλήξην και βάρος*

152,6 *και τα δάκρυα όσα να χύσω τάχα φέρνουμ με στο θάρος.*

Συνολικά, τα μετρικο-ρυθμικά σχήματα του δεκαεξασύλλαβου στίχου της συλλογής είναι τα εξής:

από ένα στίχο έχουν τα σχήματα

1 5 7 / 11 13 15

1 5 7 / 11 12 15

1 5 7 / 11 15

3 7 / 9 13 15

3 7 / 11 13 15

2 3 7 / 9 11 13 15

από δύο στίχους έχουν τα σχήματα

3 5 7 / 11 15

3 4 7 / 9 11 15

Σε σχέση με τον δεκαεξασύλλαβο, το ερώτημα που παρουσιάζει ίσως τις περισσότερες δυσκολίες, αφορά στην καταγωγή αυτού του στίχου. Από τη μία πλευρά, όπως υποστηρίζει η Σιαπκαρά - Πιτσιλλίδου (1975, 40), ο κυπριακός δεκαεξασύλλαβος αντιστοιχεί στο *doppio ottonario*, και, συνεπώς, θα ήταν πιθανή η ιταλική προέλευση του στίχου. Ωστόσο, σύμφωνα με τους ιταλούς μετρικολόγους, στην ιταλική στιχουργική παράδοση ο στίχος αυτός είναι σχετικά σπάνιος. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Menichetti, δεν είναι εύκολο να βρεθούν άλλοι «διπλοί οκτασύλλαβοι» πέραν αυτών που είχε χρησιμοποιήσει ο Carducci (Menichetti, 1993, 136). Παρόλο που ο στίχος του Carducci έχει ανάλογα προς τον κυπριακό δεκαεξασύλλαβο μετρικο-ρυθμικά χαρακτηριστικά, ακόμα και σε ό, τι αφορά τη στροφική

¹⁰⁹ Παρόμοια εικόνα μπορούμε να παρατηρήσουμε και στον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, όπου οι περιπτώσεις τονισμού της τρίτης ή της πέμπτης συλλαβής υπερβαίνουν ποσοτικά τις περιπτώσεις τονισμού των αντίστοιχων θέσεων στο δεύτερο ημιστίχιο.

του οργάνωση ανά δίστιχο με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, ωστόσο η μεταγενέστερη χρονολόγησή του, σαφώς, αποκλείει την πιθανή επίδρασή του στον κύπριο ποιητή. Στον 19^ο αιώνα ανάγεται ο στίχος αυτός και στον χώρο της ελληνικής στιχουργίας. Σύμφωνα με τον Βουτιερίδη (1929,108), ο πρώτος που μεταχειρίστηκε τον τροχαϊκό δεκαεξασύλλαβο ήταν ο Αλέξανδρος Σούτσος (κάτι που σύμφωνα με τα σημερινά δεδομένα δεν ευσταθεί πια). Η ύπαρξη αυτού του είδους στίχου στην ελληνική δημοτική ποίηση απορρίπτεται από τον Βουτιερίδη κατηγορηματικά. Κρίνοντας ότι ο μεγαλύτερος σε έκταση στίχος της δημοτικής παράδοσης είναι ο δεκαπεντασύλλαβος, θεωρεί πως ο παροξύτονος δεκαεξασύλλαβος δεν είναι παρά δύο τροχαϊκοί οκτασύλλαβοι τοποθετημένοι αυθαίρετα από τους εκδότες σε μία σειρά (σ. 241-242). Εάν ο Βουτιερίδης επικαλείται ως απόδειξη του πιο πάνω τη σποραδική εμφάνιση ομοιοκαταληξίας μεταξύ των ημιστιχίων, το ίδιο επιχείρημα μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε και εδώ αναφορικά με τον δεκαεξασύλλαβο της συλλογής, αλλά με το ακριβώς αντίθετο σκεπτικό: η απουσία της ομοιοκαταληξίας ανάμεσα στα ημιστίχια συνιστά αρκετά αξιόπιστη ένδειξη πως πρόκειται για έναν στίχο, αν και αποτελούμενο από δύο ίσα μέρη, και όχι για δύο. Όλα τα ποιήματα της συλλογής, συμπεριλαμβανομένων και των γραμμένων σε οκτασύλλαβο, έχουν στροφική οργάνωση, η οποία προβλέπει ομοιοκαταληξία. Η δυνατότητα εμφάνισης στη συλλογή τετράστιχων στροφών της δημοτικής ποίησης, όπου ομοιοκαταληκτούν μόνο ο δεύτερος και ο τέταρτος στίχος φαίνεται εξαιρετικά απομακρυσμένη από την πραγματικότητα (κάτι που θα συνέβαινε, αν αποδεχόμασταν τη διαίρεση του δεκαεξασύλλαβου σε δύο οκτασύλλαβους στίχους). Τη θέση του Βουτιερίδη υιοθετεί και ο Κ. Χρυσάνθης (1965) αναφορικά με την κυπριακή δημοτική ποίηση, σύμφωνα με τον οποίο ο παροξύτονος τροχαϊκός δεκαεξασύλλαβος είναι ένας στίχος άγνωστος στη λαϊκή ποιητική παραγωγή της Κύπρου. Πάντως, ένα ποίημα σε αυτού του είδους στίχο περιλαμβάνει ο Σακελλάριος (1991, 204-205, αρ. 76,1-2) στη συλλογή κυπριακών δημοτικών ασμάτων. Παραθέτω τους πρώτους έξι στίχους:

*Όλυμπε όπου τα ύψη της γενναίας κορυφής σου,
προ αιώνων τα σεμνύει ο λαμπρός φύλαξ της νήσου,
ο σταυρός του ποιητού μας, ον η τρισμακαρισμένη,
εφωτίστηκε να θέση η βασίλισσα Ελένη,
θάμματα πολλά μεάλα καθ' εκάστην να θεωρούμεν,
και τ' όνομα του κυρίου ευλαβώς να προσκυνούμεν*

Όμως το παραπάνω «Άσμα Ιδαλέως τινός περί αποπείρας επαναστάσεως εν Κύπρω τω 1833» είναι, όπως διαφαίνεται και από τον τίτλο, πολύ μεταγενέστερο της ανώνυμης κυπριακής

συλλογής, επιπλέον δεν είναι σίγουρη η γνησιότητα της λαϊκής προέλευσης του μέτρου που χρησιμοποιείται, δεν μπορεί δηλαδή να αποκλειστεί και η πιθανότητα να οφείλεται η επιλογή του σε επίδραση της έντεχνης ποίησης.

Ως πιο πιθανή φαίνεται η αναγωγή του δεκαεξασύλλαβου στίχου της συλλογής στη λόγια παράδοση. Το ενδιαφέρον για την αρχαία κληρονομιά, το οποίο εκδηλώνεται από καιρό σε καιρό κατά τη διάρκεια όλου του Μεσαίωνα, κορυφώνεται στην ιταλική Αναγέννηση. Σε αυτό το πλαίσιο λειτουργεί και η γνωστή όσο στο Βυζάντιο, τόσο και στον δυτικό πολιτισμό θεώρηση της σύγχρονης στιχουργίας μέσα από το πρίσμα της αρχαίας, η οποία σε πρακτικό επίπεδο εκφραζόταν μεταξύ άλλων και ως απόπειρες ανασύνθεσης των αρχαίων προσωδιακών μετρικών μορφών είτε εφαρμόζοντας τους κανόνες της αρχαίας προσωδίας στις νέες γλώσσες, είτε αντικαθιστώντας την προσωδιακή τους βάση με βάση τονική, όπου οι μακρές συλλαβές αντιστοιχούσαν στις τονισμένες και οι βραχείς στις άτονες. Μπορούμε, λοιπόν, να υποθέσουμε ότι το γενικό κλίμα, μέσα στο οποίο έγινε η συγγραφή της συλλογής (στο πλαίσιο του οποίου μία από τις βασικές αρχές επιτυχημένης λογοτεχνικής δραστηριότητας ήταν το *imitatio auctorum*) ώθησε τον κύριο ποιητή στην αναπαραγωγή αρχαίων ελληνικών μορφών, στην προκειμένη περίπτωση του αρχαίου ακατάληκτου τετράμετρου (δεν θεωρώ διόλου τυχαίο και το γεγονός ότι η επανεμφάνιση αυτού του στίχου τον 19^ο αιώνα συνδέεται με ποιητική παραγωγή προσανατολισμένη στην αναβίωση των αρχαίων μέτρων¹¹⁰.) Η υπόθεση αυτή φαίνεται να είναι και η πιο πιθανή, λαμβανομένου υπόψη του πολυσύνθετου χαρακτήρα της συλλογής, αρχίζοντας από την επιλογή θεμάτων ως και τη χρήση των μετρικών μορφών.

2.8. Ο ΔΩΔΕΚΑΣΥΛΛΑΒΟΣ.

Εξίσου ενδιαφέροντα, αλλά και δυσαπάντητα ερωτήματα γεννά και ο δωδεκασύλλαβος στίχος της κυπριακής ποιητικής ανθολογίας. Το μοναδικό ποίημα της συλλογής (αρ. 97), στο οποίο απαντά ο εν λόγω στίχος, εμπεριέχει συνολικά 52 δωδεκασύλλαβους στίχους, οι περισσότεροι από τους οποίους (44 στίχοι) έχουν προπαροξύτονη κατάληξη, ενώ οι υπόλοιποι οκτώ είναι οξύτονοι. Στον δωδεκασύλλαβο της συλλογής επικρατεί ιαμβικός ρυθμός (Πίνακας 12).

Σχεδόν όλοι οι στίχοι τονίζονται στις ζυγές συλλαβές με ένα μικρό αριθμό εξαιρέσεων, όπου μία ζυγή τονισμένη συλλαβή ακολουθεί μία, επίσης τονισμένη, μονή. Σε μία περίπτωση η

¹¹⁰ Την αναλυτική παρουσίαση των θέσεων της Αθηναϊκής σχολής όσον αφορά στην αρχαία και τη νεοελληνική στιχουργική βλ. Γαραντούδης, 1989.

τονισμένη 9^η συλλαβή εμφανίζεται χωρίς να υπάρχει τόνος σε μία από τις γειτονικές ζυγές συλλαβές, όμως αυτή η συλλαβή είναι πρώτη συλλαβή λέξης, της οποίας προηγείται μία προπαροξύτονη λέξη, ένα ευνοϊκό περιβάλλον για εξομάλυνση του κλονισμού του ρυθμού:

97, 14 *γιατί νερόν ευρίσκουσιν όπου να παν*

Η πρώτη συλλαβή, η οποία συχνά τονίζεται σε στίχους iamβικού ρυθμού, και ο δωδεκασύλλαβος από αυτή την άποψη δεν αποτελεί εξαίρεση, δεν λαμβάνεται υπόψη ως ένας κλονίζων τον ρυθμό παράγοντας. Εξάλλου σε αρκετές περιπτώσεις (κάθε δεύτερη στροφή του ποιήματος) η πρώτη τονισμένη συλλαβή ανήκει στη λέξη «τώρα», η οποία μπορεί να αντικατασταθεί με τον διαλεκτικό τύπο «τωρά».

Η κατανομή των τόνων και η συχνότητα εμφάνισής τους καταγράφονται στον Πίνακα 13.

Μολονότι η εναλλαγή ισοδύναμων προπαροξύτονων και οξύτονων δωδεκασύλλαβων αυτόματα τοποθετεί τον στίχο μάλλον στο πεδίο της ελληνικής στιχουργίας παρά της ιταλικής, ωστόσο η ταύτιση αυτού του στίχου με στίχο δημοτικό είναι προβληματική, καθώς ο δωδεκασύλλαβος της λαϊκής παράδοσης έχει σταθερή τομή μετά από την έβδομη συλλαβή:

*Κάτου 'ς την άσπρη πέτρα / και 'ς το κρυό νερό,
εκεί κείται ο Γιάννος, / τ' Ανδρονίκου γιος,
κομμένος και σφαμένος / κι' ανεγνώριστος.¹¹¹*

Από την άλλη πλευρά, η στροφική οργάνωση του ποιήματος σε τερτσίνες παραπέμπει στην ιταλική ποίηση. Το γεγονός αυτό ώθησε τη Marcheselli Loukas (1991b, 23) να αναφερθεί στην αντιστοιχία των τονικών σχημάτων των πλείστων στίχων, οι οποίοι έχουν τον τελευταίο τους τόνο στη δέκατη συλλαβή, με τον ιταλικής προέλευσης ενδεκασύλλαβο. Όντως, όμοια με τον δωδεκασύλλαβο δομή (συλλαβική έκταση, αλλά και ορισμένες ρυθμικές ποικιλίες) παρουσιάζουν και οι ενδεκασύλλαβοι με προπαροξύτονη κατάληξη (*endecasillabi sdruciolli*). Εντούτοις, η σχέση αυτή είναι μάλλον φαινομενική, καθώς τα ρυθμικά χαρακτηριστικά του δωδεκασύλλαβου, αν τα δούμε ως ένα σύνολο και όχι ως απομονωμένα σχήματα, διαφοροποιούνται από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ενδεκασύλλαβου. Καταρχήν, ο συγκεκριμένος δωδεκασύλλαβος δεν διαθέτει τις τονικές ελευθερίες του ενδεκασύλλαβου. Ο σταθερός iamβικός ρυθμός τον ξεχωρίζει όχι μόνο από τον ιταλικό στίχο, αλλά ακόμη και από τον ενδεκασύλλαβο της συλλογής, ο οποίος, όπως διαφάνηκε, χαρακτηρίζεται από περισσότερη κανονικότητα ως προς τη διατήρηση της βασικής iamβικής γραμμής σε σχέση με τον ιταλικό. Η αναπαιστική ή η δακτυλική έναρξη, η οποία θεωρείται απολύτως κανονική για

¹¹¹ Πολίτης Ν., *σχ.* σ.108 (Αρ. 71, 1-3)

τον ενδεκασύλλαβο στίχο, δεν παρατηρείται στον δωδεκασύλλαβο. Παρόλα αυτά, επιστρέφοντας στην παρατήρηση της Marcheselli Loukas, μία ορισμένη σχέση αναλογίας με τον ιταλικό στίχο υπάρχει, όμως όχι τόσο ως προς τα κοινά μετρικά χαρακτηριστικά τους, όσο ως προς τον κοινό τους σκοπό και αιτιολογία ύπαρξης. Πρόκειται για τάση, που ήδη αναφέρθηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, η οποία σκόπευε στην εισαγωγή των αρχαίων μετρικών μορφών στην ιταλική στιχουργία και είχε εντονότερη παρουσία στην αναγεννησιακή ιταλική ποίηση τον 16^ο αιώνα. Οι ποιητές επετύγχαναν την επιθυμητή αναλογία των ιταλικών με τα αρχαία μέτρα μέσω διάφορων οδών, από επινοήσεις στίχων «άνευ προηγούμενου» στην ιταλική παράδοση μέχρι ποικίλου είδους προσαρμογές των στίχων, οι οποίοι ήδη είχαν μία κατοχυρωμένη θέση στην ιταλική στιχουργία. Μια από αυτές τις οδούς ήταν η απόδοση του αρχαίου ιαμβικού τρίμετρου με προπαροξύτονο ενδεκασύλλαβο¹¹². Όπως σημειώνει ο Elwert (1976, 179-180), τη βάση αυτού του ενδεκασύλλαβου συνιστούσε το λατινικό ιαμβικό τρίμετρο στην πιο απλή (κανονική) του μορφή, χωρίς, δηλαδή, να λαμβάνεται υπόψη η δυνατότητα ανάλυσης των μακρών του συλλαβών¹¹³. Η προπαροξύτονη κατάληξη δικαιολογούνταν με την ιδιότητα της τελευταίας συλλαβής του ιαμβικού τρίμετρου να είναι αδιάφορος (*elementum anceps*), δηλαδή ή μακρά ή βραχεία. Αυτό το ληκτικό σημείο ήταν και το κύριο γνώρισμα που συνέδεε αυτόν τον στίχο με τον αρχαίο. Κατά τα άλλα (οι θέσεις δηλαδή των τόνων και της τομής) αυτός ο προπαροξύτονος ενδεκασύλλαβος διατηρούσε τις αρχές της ιταλικής στιχουργικής και δεν διέφερε από τον κανονικό ενδεκασύλλαβο. Παρόμοια κίνητρα για μίμηση των αρχαίων προτύπων ως μιας από τις υποστάσεις του αναγεννησιακού πολιτισμού, η οποία διαδόθηκε, όπως και ο πετραρχισμός, εκτός των ιταλικών ορίων, ώθησαν, πιστεύω, τον κύριο ποιητή στο να δοκιμάσει τις δυνάμεις του και στη σύνθεση καινούργιων μέτρων με πρότυπο τα αρχαία. Κοινή για τον ιταλικό προπαροξύτονο ενδεκασύλλαβο και τον δωδεκασύλλαβο της συλλογής είναι και η «καταγωγή» τους από το αρχαίο ιαμβικό τρίμετρο, και η μέθοδος

¹¹² Ο στίχος αυτός χρησιμοποιήθηκε κυρίως στα θεατρικά έργα από τον Ariosto, αλλά και από τους Sannazzaro, Serafino και Boiardo στις *egloghe*, αν και ο Elwert (1976, 180) απορρίπτοντας την πιθανότητα μίμησης από τους τελευταίους του αρχαίου μέτρου λόγω της χρήσης της ρίμας εξηγεί την εμφάνιση αυτού του είδους στίχων με την πρόθεση των ποιητών για απόδοση της ιδιαίτερης ατμόσφαιρας της βουκολικής ποίησης. Εκτός από τον προπαροξύτονο ενδεκασύλλαβο από τον Alessandro Pazzi de' Medici χρησιμοποιήθηκε σε αντικατάσταση του ιαμβικού τρίμετρου και ο δωδεκασύλλαβος στίχος, ο οποίος όμως ήταν παροξύτονος, δεν είχε σταθερό τονισμό και κάποια ορισμένη θέση της τομής (Solerti, 1887, 32-34).

¹¹³ Η αποδοχή της καταγωγής του ιταλικού ενδεκασύλλαβου από τον αρχαίο ιαμβικό τρίμετρο ήταν συνήθης. Ο Trissino στην «Ποιητική» του (1970, σ.49-51) περιγράφει τα *trimetri jambici* που αποτελούνται από τρία μέτρα (έξι πόδες) και χαρακτηρίζονταν από εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών, αναφερόμενος, όπως προκύπτει από τα παραδείγματά του από τους Δάντη και Πετράρχη, στον ενδεκασύλλαβο στίχο.

¹¹⁴ Χαρακτηρισμός που έδωσε στον δεκατρισύλλαβο στίχο του ο Francesco Patrizi (Carducci, 1881).

σηματισμού τους σε τονική βάση. Όμως, παρά το γεγονός της χρήσης κυρίως των προπαροξύτων δωδεκασύλλαβων, το οποίο μπορεί να εκληφθεί ως τεκμηρίωση της επίδρασης του ιταλικού προπαροξύτου ενδεκασύλλαβου, τα μετρικά χαρακτηριστικά των δύο στίχων δεν έχουν πολλά κοινά σημεία, καθώς ο δωδεκασύλλαβος στίχος της συλλογής, όπως έχω αναφέρει προηγουμένως, δεν επιδέχεται ρυθμικές ελευθερίες παρόμοιες με αυτές του ενδεκασύλλαβου, τονίζεται σχεδόν αποκλειστικά στις ζυγές συλλαβές, ακολουθώντας έτσι πιο πιστά το βασικό σχήμα του τρίμετρου. Το ερώτημα, όπως προκύπτει εδώ, έγκειται στο γιατί ο κύπριος ποιητής δεν εκμεταλλεύεται τις λύσεις που του προσφέρει η ιταλική ποίηση και επινοεί δικό του *verso nuovo*¹¹⁴; Προσεγγίζοντας αυτό το ερώτημα πρέπει να έχουμε υπόψη την ιδιαίτερη θέση που κατείχε ο ενδεκασύλλαβος ή *carmen superbius* κατά τον Δάντη στην ιταλική ποιητική παράδοση, ο οποίος συνδεόταν άμεσα με τα αρχαία μέτρα. Ασφαλώς, διαφορετική ήταν η πρόσληψη του ενδεκασύλλαβου στίχου από τον έλληνα αναγνώστη, για τον οποίο αυτός συσχετιζόταν με τη σύγχρονη του ιταλική ποίηση και, συνεπώς, στον ελληνικό λογοτεχνικό χώρο δεν υπήρχαν οι ίδιες δυνατότητες αναγνώρισης της «αρχαίας καταγωγής του». Έτσι, ο κύπριος ποιητής εφευρίσκει διαφορετικά εργαλεία για να επιτύχει την απόδοση των αρχαίων μέτρων που θα παρέπεμπε το ελληνόφωνο κοινό στην αρχαιότητα. Εδώ πρέπει να κάνουμε μία παρέμβαση, επισημαίνοντας ακόμα μία ιδιαιτερότητα του κυπριακού δωδεκασύλλαβου. Όπως είναι γνωστό, το αρχαίο ιαμβικό τρίμετρο είχε τομή, η οποία διαιρούσε τον στίχο είτε μετά από την πέμπτη συλλαβή (πενθημιμερής τομή), είτε μετά από την έβδομη (εφθημιμερής τομή). Σε σπάνιες περιπτώσεις το ιαμβικό τρίμετρο μπορούσε να έχει μεσαία διαίρεση (τομή), η οποία χώριζε τον στίχο σε δύο ίσα μέρη και βρισκόταν μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου πόδα (Ξυπνητός 1983, 61). Στον κυπριακό δωδεκασύλλαβο οι κανόνες αυτοί τηρούνται σπάνια και η τοποθέτηση της τομής από αυτή την άποψη είναι ακανόνιστη. Από τους 52 στίχους οι 19 θα μπορούσαν να καταταχθούν στην κατηγορία των στίχων με πενθημιμερή τομή, οι 6 με μεσαία τομή και οι τρεις με εφθημιμερή. Οι υπόλοιποι 24 στίχοι δεν ανήκουν σε καμιά από αυτές τις κατηγορίες. Όμως όλοι οι στίχοι (με εξαίρεση τρεις από αυτούς) παρουσιάζουν ένα κοινό γνώρισμα: η όγδοη συλλαβή πάντα συμπίπτει με τέλος λέξης, ενώ αυτή η σταθερότητα δεν παρατηρείται σε σχέση με τις υπόλοιπες συλλαβές¹¹⁵:

97,7-12 *Τώρα τα δέντρα αχ τον αθθόν / μυρίζουσιν*
κ' εις τα κλωνιά τους τον καρπόν / φορτώννουνται

¹¹⁴ Χαρακτηρισμός που έδωσε στον δεκατρισύλλαβο στίχο του ο Francesco Patrizi (Carducci, 1881).

¹¹⁵ Την τοποθέτηση της τομής μετά την όγδοη συλλαβή επισημαίνει και ο Peri (1996, 100).

κ' εμέν, πόθε, τα μμάτια μου / θρηνίζουσιν

κι ως γοιον οι βρύσε στα βουνά / πιντώννουνται

με ταραχήν εις τους κρεμμούς / δίχα σταμόν,

ίτσου κ' εμέν τα δάκρυα μου / χενώννουνται.

Εξαίρεση αποτελούν οι τρεις παρακάτω στίχοι:

97,6 κ' εμέναν η καρδούλα μου/ εμπυρίζεται

97,28 Όλα της γης αλλάσσουν / τα κινούμενα

97,45 κ' εκείνες έχει ακόμη / στην αθθύμησιν

Όμως ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις η τοποθέτηση της τομής μετά την όγδοη συλλαβή θα αποχώριζε την κλιτική λέξη χωρίς να διαιρείται η λεξικολογική, κάτι που εξομαλύνει σε κάποιο βαθμό την υπονόμηση της τομής.

Αυτή η χαρακτηριστική δομή με πρώτο ημιστίχιο οκτασύλλαβο παραπέμπει ασφαλώς στον ελληνικό δεκαπεντασύλλαβο. Προς αυτό συνηγορούν και άλλα κοινά στοιχεία μεταξύ των δύο στίχων: η λέξη πριν από την τομή είναι πάντα ή προπαροξύτονη, ή οξύτονη, δηλαδή και στους δύο στίχους εναλλάσσονται οξύτονα και προπαροξύτονα ημιστίχια. Ο τόνος στην έβδομη συλλαβή, περιοχή, όπου αναφορικά με τον δεκαπεντασύλλαβο ο τονισμός δεν επιτρέπεται, ποτέ δεν παρουσιάζεται και στον δωδεκασύλλαβο, παρόμοια και με την πάντα άτονη ενδέκατη συλλαβή. Επιπλέον μπορεί να εξηγηθεί και η εμφάνιση της ένατης συλλαβής σε άτονο περιβάλλον (βλ. πιο πάνω), η οποία αποτελεί την πρώτη συλλαβή του δεύτερου ημιστιχίου και μπορεί, όπως και στον δεκαπεντασύλλαβο, να τονίζεται.

Δεν είναι καθόλου περίεργο το γεγονός ότι ο δεκαπεντασύλλαβος αποτέλεσε τη βάση για τη δημιουργία ενός νέου στίχου, αν λάβουμε υπόψη ότι ο βασικός στίχος της τότε ελληνικής ποιητικής παραγωγής, και ουσιαστικά ο μοναδικός στίχος απαιτούμενης έκτασης που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως μοντέλο αναφοράς, ήταν ο δεκαπεντασύλλαβος. Ο δωδεκασύλλαβος των βυζαντινών, ο οποίος συνιστούσε το τονικό αντίστοιχο του αρχαίου τρίμετρου, είχε ήδη πάψει να είναι σε χρήση (Βουτιεριδής, 1929). Ένα ισχυρό στήριγμα σε αυτό το εγχείρημα του ποιητή προσέφερε και το κύρος, ανάλογο με αυτό του ιταλικού ενδεκασύλλαβου, που προσέδιδε στον δεκαπεντασύλλαβο στίχο η συσχέτισή του στην ελληνική μεσαιωνική σκέψη με το αρχαίο τετράμετρο¹¹⁶. Ακόμη ένα παράδειγμα της ίδιας

¹¹⁶ Όπως επισημαίνει ο M. Jeffreys, συνηθέστατη για τη βυζαντινή λογοτεχνική κριτική πρακτική ήταν η αναγωγή όλων των τυπικών πτυχών της σύγχρονης γραφής σε μία πηγή που συσχετιζόταν με έναν από τους

τακτικής θα δούμε αναφορικά με τον επίσης άγνωστο μέχρι τότε στην ελληνική ποιητική παράδοση στίχο, τον δεκατρισύλλαβο.

2.9. Ο ΔΕΚΑΤΡΙΣΥΛΛΑΒΟΣ.

Όπως και στην περίπτωση του δωδεκασύλλαβου, αναζητώντας την καταγωγή του δεκατρισύλλαβου στίχου πρέπει να αποκλείσουμε την πιθανή επίδραση της λαϊκής παράδοσης, καθώς ο ιαμβικός δεκατρισύλλαβος που απαντά στη δημοτική ποίηση έχει πολύ διαφορετικά μορφολογικά χαρακτηριστικά. Αυτός ο στίχος έχει σταθερή τομή μετά από την έβδομη συλλαβή, η οποία συμπίπτει με τέλος παροξύτονης λέξης, ενώ στο τέλος του στίχου εναλλάσσονται οξύτονες και προπαροξύτονες καταλήξεις, δηλαδή ο στίχος απαρτίζεται από δύο ημιστίχια, το πρώτο παροξύτονο επτασύλλαβο και το δεύτερο οξύτονο ή προπαροξύτονο εξασύλλαβο:

*Εἰς τὸ γλυκὺν λεμόνιν, εἰς τὸ χειμωνικόν,
Ἵς τὴν Μύκονον ἐγίνην μέγαν φονικόν!*¹¹⁷

Και σε αυτή την περίπτωση ο σχηματισμός του υπό εξέταση στίχου πιθανότατα να οφείλεται στην προσπάθεια του κύπριου ποιητή να εισαγάγει στη σύγχρονή του ποίηση ένα νέο είδος στίχου, ο οποίος στηρίζεται στα αρχαία μέτρα. Σε αυτή την περίπτωση ο δεκατρισύλλαβος θα αντιστοιχούσε στο υπερκατάληκτο τρίμετρο, το οποίο αναφέρει και ο Trissino ως trimetro soprabondante¹¹⁸. Το 1558 στη Φεράρα δημοσιεύεται ένα ποίημα του Francesco Patrizi (*L' Eridano*), γραμμένο σε δεκατρισύλλαβο στίχο, ή, όπως τον αποκαλεί ο ίδιος, “nuovo verso heroico”. Ο στίχος αυτός είχε ιαμβικό ρυθμό και τονιζόταν στην τέταρτη, την όγδοη και τη δωδεκάτη συλλαβή (Baxter, 1901, 29-31). Όμως, παρά τη σύμπτωση των τονισμένων θέσεων του ιταλικού και του κυπριακού δεκατρισύλλαβου, οι δομές τους θεμελιώνονται σε διαφορετικές βάσεις. Ενώ για τον ιταλικό στίχο είχε διατυπωθεί η άποψη ότι ο ενδεκασύλλαβος αποτελούσε το σημείο αναφοράς (ό.π.), ο κυπριακός δεκατρισύλλαβος αναμφίβολα στηρίζεται στον δεκαπεντασύλλαβο. Ακολουθείται, δηλαδή, η ίδια τεχνική που χρησιμοποιήθηκε από τον ποιητή και για τον σχηματισμό του δωδεκασύλλαβου: ο δεκατρισύλλαβος χωρίζεται σε δύο ημιστίχια με σταθερή τομή μετά από την όγδοη συλλαβή,

συγγραφείς της αρχαιότητας (Jeffreys E. M. - Jeffreys M. J., 1983, 146). Βλ. επίσης τον Βουτιερίδη (1929, 28), ο οποίος παραθέτει το σχετικό απόσπασμα από τον Πλανούδη.

¹¹⁷ Παπαδόπουλος Θ., 1975, 68 (Α.20, 1-2).

¹¹⁸ Trissino, 1970, 51: Ma se a l'ultima sua misura non manca nulla, anzi vi soprabonda una syllaba, si kiama trimetro soprabondante; Ωστόσο ο Trissino σημειώνει ότι στην ιταλική ποίηση αυτός ο στίχος δεν χρησιμοποιείται.

το πρώτο οκτασύλλαβο εναλλάσσει την οξύτονη και την προπαροξύτονη μορφή, το δεύτερο πεντασύλλαβο έχει πάντα παροξύτονη κατάληξη (Πίνακες 14, 15 και 16).

Μόνο δύο στίχοι από τους 122¹¹⁹ έχουν ακανόνιστη τομή μετά την έβδομη συλλαβή:

102,4 *Ο Πόθος δεν μ' αφήννει / να κακοκαρδίσω* · 2 4 6 / 12

102,18 *'που κάτι, δεν ηξεύρω / την δροσιάν, λαμπρόν μου.* 2 4 6 / 10 12

Και στους δύο στίχους στην περίπτωση τοποθέτησης της τομής μετά από την όγδοη συλλαβή θα αποχωριζόταν η κλιτική λέξη, τεχνική παρόμοια με αυτή που είδαμε στον δωδεκασύλλαβο. Πέραν αυτού ο δεκατρισύλλαβος παρουσιάζει ακόμη μεγαλύτερη σε σύγκριση με τον δωδεκασύλλαβο ομοιότητα με τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο ως προς τη ρυθμική του οργάνωση. Η αντιπαραβολή των ρυθμικών ποικιλιών του πρώτου ημιστίχιου, στο οποίο και εκδηλώνεται σε μέγιστο βαθμό η συγγένεια των τριών αυτών στίχων, επιδεικνύει την πιο αυστηρή ρυθμική γραμμή του δωδεκασύλλαβου, όπου η διαταραχή του ιαμβικού βαδίσματος είναι σχεδόν ανύπαρκτη, καθώς ο τονισμός των μονών συλλαβών γίνεται μόνο σε συνδυασμό με τονισμένη τη ζυγή συλλαβή (ρυθμικά σχήματα 2 3 6 / 2 3 6 8 / 2 3 8 ή 4 5 8 / 1 4 5 8). Ο δεκατρισύλλαβος, όπως και ο δεκαπεντασύλλαβος, είναι πιο επιρρεπής στις αποκλίσεις από τη βασική ιαμβική γραμμή. Η μονή τονισμένη συλλαβή δεν στηρίζεται απαραίτητα από κάποια γειτονική συλλαβή, έτσι δημιουργούνται ρυθμικά σχήματα, όπως 1 3 6 / 3 6 / 3 8 / 2 5 8. Πολύ κοντά βρίσκονται αυτοί οι δύο στίχοι ακόμα και όταν τους προσεγγίσουμε ποσοτικά: στην περίπτωση του δεκαπεντασύλλαβου το 3,78% των στίχων έχουν δύο συνεχόμενους τόνους και στο 5,94% ανέρχονται τα σχήματα με τονισμένη μονή συλλαβή (3^η, 5^η ή 11^η), χωρίς όμως να είναι τονισμένη και η γειτονική ζυγή. Για τον δεκατρισύλλαβο στίχο τα αντίστοιχα ποσοστά είναι 4,8% και 6,4%. Και στα δύο είδη στίχων, όταν τονίζεται μία μονή συλλαβή, πρόκειται για την αρχική (ή τη μοναδική) συλλαβή λέξης, δηλαδή για ένα ευνοϊκό μετρικό περιβάλλον,

¹¹⁹ Με επιφυλάξεις προσεγγίζονται μερικοί στίχοι που έχουν δεκατρείς συλλαβές και αντιστοιχούν στην κανονική δομή του στίχου (με πρώτο ημιστίχιο προπαροξύτονο ή οξύτονο οκτασύλλαβο), εμφανίζονται όμως σε ποιήματα αποτελούμενα από στίχους διαφορετικού μήκους (κυρίως μαζί με τους ενδεκασύλλαβους) χωρίς κάποια εμφανή δομική αιτιολόγηση ή συνοχή. Το πιο πιθανόν πρόκειται για σφάλματα ή απροσεξίες του αντιγραφέα ή του ίδιου του ποιητή, τα οποία ανήκουν στη ρυθμική αντιστοιχία του δεκατρισύλλαβου και του ενδεκασύλλαβου. Ο Βουτιεριδής (1929, 101) παρατηρεί παρόμοιο φαινόμενο και στην κρητική «Βοσκοπούλα», όπου στο ποίημα, το οποίο είναι γραμμένο σε ενδεκασύλλαβους στίχους εμφανίζονται σποραδικά και οι παροξύτονοι δεκατρισύλλαβοι. Ιδιαίτερα δύσκολο να δεχτούμε αυτού του είδους «νεοτερισμό» σε ποιήματα με σταθερή στροφική οργάνωση, όπου συνηθίζεται να χρησιμοποιείται ένα μόνο είδος στίχων. Για τον παραπάνω λόγο προτίμησα να μην συμπεριλάβω στην ανάλυση τους στίχους 38,8 / 69,16 -17 / 100, 17. Υπάρχουν και μερικοί άλλοι στίχοι (69,16 / 108,35 / 136,5), τους οποίους βάσει του χειρογράφου ο Peri προτείνει να θεωρήσουμε δεκατρισύλλαβους. Για το ζήτημα, εάν οι δεκατρισύλλαβοι αυτοί είναι «πέρμετροι» ή «κανονικοί» βλ. τη συζήτηση του M. Peri (1996) και της Θ. Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου (1998). Διαφορετική είναι η περίπτωση των οργανωμένων ανα δίστιχο ποιημάτων αρ.144,148,152 και 153, όπου ο συνδυασμός στίχων διαφορετικού μήκους (11σύλλαβοι, 13σύλλαβοι, 15σύλλαβοι ή 16σύλλαβοι) συνιστά δομικό στοιχείο.

όπου μία έστω ελάχιστη παύση ανάμεσα στο τέλος μιας λέξης και την αρχή μιας άλλης εξομαλύνει τη ρυθμική διαταραχή, την οποία επιφέρει ο τονισμός αυτής της συλλαβής:

156,8 σφίγγει και όλην την φρόνεσην τέλεια ν' αφήσουν.

153,16 κ' οι δύνამες πού' χεις τωρά τέλεια χαλούνται.

Ο στίχος που αποτελεί τη μοναδική εξαίρεση έχει μία συγκεκριμένη συντακτική δομή με επανάληψη όμοιων λειτουργικά όρων, οι οποίοι διαιρούν τον στίχο σε τέσσερα ισότιμα νοηματικά μέρη με αρκετά δυνατές παύσεις μεταξύ τους. Ο τεμαχισμένος με αυτό τον τρόπο στίχος σε κάθε περίπτωση, δηλαδή ανεξαρτήτως του τονισμού, χάνει την αβίαστη ρυθμική ροή του, η οποία ανακόπτεται σε κάθε παύση, έτσι, ο τονισμός της τρίτης συλλαβής στη μέση της λέξης περνά σχεδόν απαρατήρητος:

143,4 για συνδρομήση για φιλιάν ή βιον ή λόγια

Ακόμα ένα σημείο που ξεχωρίζει τον δωδεκασύλλαβο είναι ένα αρκετά χαμηλό σε σύγκριση με τους άλλους δύο στίχους ποσοστό τονισμού της ένατης συλλαβής. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι προπαροξύτονοι δωδεκασύλλαβοι συνιστούν την απόλυτη πλειοψηφία μεταξύ όλων των δωδεκασύλλαβων στίχων και ο τονισμός δύο συνεχόμενων συλλαβών στο τέλος του στίχου είναι σπανιότατος για τη στιχουργική τεχνική που παρουσιάζεται στη συλλογή.

Κλείνοντας το εκτενές αυτό κεφάλαιο, το οποίο οργανώνεται μεν γύρω από ένα συγκεκριμένο άξονα, ενώνει δε πολύ και ποικίλο υλικό, είναι απαραίτητο να επαναδιατυπώσω ορισμένα βασικά σημεία του με σκοπό την ανακεφαλαίωση και μετάδοση προς τον αναγνώστη μιας πιο ευκρινούς εικόνας ως προς τα μετρικο-ρυθμικά χαρακτηριστικά των στίχων που απαντούν στη συλλογή και τα συμπεράσματα που προέκυψαν στη διαδικασία της εξέτασής τους.

Κατά την εξέταση των στίχων ως προς το μέτρο και τον ρυθμό τους διαφάνηκε ότι η συλλογή, η οποία εκ πρώτης όψεως χάρη στη θεματολογία και ευρεία χρήση ιταλικών ποιητικών μορφών δίνει την εντύπωση πιστής μετάδοσης όχι μόνο του ιταλικού αναγεννησιακού πνεύματος, αλλά και στιχουργικής τεχνικής, στα βαθύτερα στρώματά της οφείλει αρκετά στοιχεία στην ελληνική παράδοση.

Μολονότι ο βασικός στίχος της συλλογής είναι ο ιταλικός ενδεκασύλλαβος, ωστόσο το γεγονός της ένταξής του σε διαφορετικό σημειωτικό σύστημα οδηγεί στην προσαρμογή του ως ξένου σώματος στα δικά του δεδομένα. Χάρη στην ασκούμενη από τις υποδομές αυτού του συστήματος (γλωσσικός κώδικας, μετρικές και, ευρύτερα, λογοτεχνικές συμβάσεις) επίδραση ο ενδεκασύλλαβος χάνει αρκετή από την έμφυτη, όμως μη χαρακτηριστική για την ελληνική στιχουργία, ρυθμική ελευθερία του. Οι χαρακτηριστικές για τον ιταλικό στίχο

ρυθμικές επιλογές που διαταράσσουν τη βασική iamβική ροή του στίχου εμφανίζονται στη συλλογή μάλλον ως παραλλαγές του iamβικού ρυθμού παρά ως αυτοτελή ρυθμικά σχήματα λόγω σπάνιας εφαρμογής τους και ήπιου χαρακτήρα της ρυθμικής διαταραχής. Επιπλέον ο κύπριος ποιητής δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει και ανορθόδοξες ως προς τον κωδικοποιημένο ιταλικό στίχο ρυθμικές παραλλαγές (όπως τα σχήματα 2 8 ή 2 5 8), οι οποίες πηγάζουν, ασφαλώς, από την ελληνική παράδοση, κάνοντας με αυτό τον τρόπο τον ξένο στίχο οικείο στην ελληνική αντίληψη του ρυθμικού συνόλου.

Παρόμοιας «απλούστευσης» τυγχάνει στη συλλογή και ο ποικιλόρρυθμος ιταλικός επτασύλλαβος, τη ρυθμική ταυτότητα του οποίου σε μεγάλο μέρος προκαθορίζει ο ενδεκασύλλαβος, με τον οποίο αυτός συνδυάζεται.

Σε ό, τι αφορά τον τροχαϊκό οκτασύλλαβο, στίχο που ανήκει στον χώρο και των δύο στιχουργιών, παρόλο που αυτός οργανώνεται σε στροφές ιταλικής προέλευσης, τείνει να έχει περισσότερη ροπή προς την ελληνική παράδοση του στίχου, οι ρυθμικές παραλλαγές του οποίου προτιμούνται από τον κύπριο ποιητή.

Από την άλλη πλευρά, ο iamβικός οκτασύλλαβος και ο δεκαπεντασύλλαβος, στίχοι που υπάρχουν μόνο στην ελληνική παράδοση και δεν απαντούν στην ιταλική στιχουργία, δεν φαίνεται να είχαν δεχτεί οποιεσδήποτε επιδράσεις από την τελευταία, καθώς η τεχνική της σύνταξής τους αντιστοιχεί στην καθιερωμένη στην ελληνική στιχουργία τεχνική. Ταυτόχρονα πρέπει να επισημάνω ότι αυτά τα είδη στίχων ακολουθούν μάλλον έντεχνη παρά λαϊκή παράδοση, όπως το υποδεικνύει η προτίμηση στα σχήματα με πιο πυκνό τονισμό σε αντίθεση με τον πιο αραιά τονισμένο δημοτικό στίχο, όπου η διαφορά ανάμεσά τους οφείλεται σε διαφορετικές λεξικο-συντακτικές δομές της δημοτικής και της προσωπικής ποίησης.

Τέλος, οι στίχοι που εμφανίζονται στην κυπριακή συλλογή ως πρωτότυπες μορφές, καθώς δεν αντιστοιχούν σε κανένα από τα υπάρχοντα στην ιταλική ή ελληνική παράδοση είδη στίχων, τουλάχιστον απ' όσο γνωρίζουμε σήμερα για την έμμετρη παραγωγή στον ελληνικό χώρο εκείνης της περιόδου. Το εξωτερικό κίνητρο για την επινόησή τους πιθανώς να αποτέλεσε η αναγεννησιακή ατμόσφαιρα εξύψωσης της σύγχρονης εθνικής στιχουργίας και απόπειρες τοποθέτησής της στο ίδιο επίπεδο με την αρχαία μέσω δημιουργίας διάφορων ειδών νέων στίχων με αιτιολογία την αναλογία τους με τα αρχαία μέτρα. Υποκινούμενος από τη συνήθη για την εποχή θεώρηση της σύγχρονης στιχουργίας υπό το πρίσμα της άμεσης καταγωγής της από την αρχαία και της αναλογίας με αυτήν, ο κύπριος ποιητής στηρίζεται στους δύο βασικούς στίχους της ελληνικής παράδοσης (οκτασύλλαβο και δεκαπεντασύλλαβο, αλλιώς δίμετρο και τετράμετρο) για να πετύχει αυτόν τον σκοπό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. ΦΩΝΗΝΤΙΚΕΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ Ο ΤΡΟΠΟΣ ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗΣ ΤΟΥΣ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ.

Ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται ένας ποιητής τις συναντήσεις φωνηέντων στον στίχο είναι μία λεπτομέρεια, η οποία σε μία πρώτη ανάγνωση ίσως διαφύγει της προσοχής του αναγνώστη. Από την άλλη πλευρά, η συστηματική μελέτη της επιλογής από τον ποιητή των «βοηθητικών τεχνικών μέσων» φανερώνει άλλες πτυχές του κειμένου προσφέροντάς μας διαφορετική οπτική και συνεπώς καλύτερη κατανόηση του ποιητικού συνόλου.

Στην περίπτωση της κυπριακής συλλογής η πρώτη εντύπωση που δημιουργείται εξαιτίας της αναγεννησιακής πετραρχικής θεματολογίας, αλλά και της μορφολογίας των περισσότερων ποιημάτων, είναι η ευρεία επίδραση που άσκησε στον ποιητή η ιταλική ποίηση της περιόδου. Εμβαθύνοντας όμως στα διάφορα ζητήματα, ένα από τα οποία είναι οι φωνηεντικές συναντήσεις στη συλλογή, θα παρατηρήσουμε μία κάπως διαφοροποιημένη εικόνα. Βέβαια, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί το γεγονός ότι ο κύριος ποιητής είχε στενή σχέση με την Ιταλία και τον ιταλικό πολιτισμό, από τον οποίο, συμπεριλαμβανομένης και της ιταλικής στιχουργικής τέχνης, δέχεται επιδράσεις. Οι ξένες αυτές μορφές όμως καλλιεργούνται από τον ποιητή στο ελληνικό πολιτιστικό έδαφος, το οποίο, και πρωτίστως η γλώσσα, δηλαδή το υλικό που καλείται να επεξεργαστεί η στιχουργική τέχνη, τοποθετούν τα δικά τους όρια. Το ζήτημα των συνιζήσεων είναι ένα κάλλιστο παράδειγμα προς αυτό.

Όπως είναι γνωστό, η ιταλική ποίηση βρίθεται από συνιζήσεις. Η αιτία αυτού του φαινομένου βρίσκεται στην ίδια τη φύση της ιταλικής γλώσσας, όπου το μεγαλύτερο ποσοστό των λέξεων καταλήγουν σε φωνήεν. Η συνιζήση στην Ιταλική σαν φαινόμενο δεν έχει μόνο μετρική υπόσταση, δεν είναι δηλαδή μόνο ένα τεχνικό μέσο που προσφέρει μεγαλύτερη χωρητικότητα στον στίχο. Η συχνή της χρήση, και ιδιαίτερα στη γρήγορη ομιλία, είναι χαρακτηριστική και για τη μη ποιητική γλώσσα¹²⁰. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι στην ιταλική μετρική επιστήμη οι ειδικοί τη θεωρούν κανόνα, ο οποίος σε κάποιες πολύ συγκεκριμένες περιπτώσεις παραβιάζεται από δύο ειδών χωριστή προφορά των φωνηέντων - *dieresi* / *dialefe*, δηλαδή την εσωτερική και την εξωτερική χασμωδία. Η προσέγγιση αυτού του ζητήματος στον ελληνικό λογοτεχνικό χώρο είναι αρκετά διαφορετική. Παρ' όλη την αρνητική αντιμετώπιση της χασμωδίας και αντίστροφα την προσήλωσή στη συνιζήση από κάποιες λογοτεχνικές ομάδες και σε κάποιες ιστορικές περιόδους, γύρω από αυτό το θέμα υπήρχε και ακόμα υπάρχει

¹²⁰ «Conforme alla natura della pronuncia italiana, che ...non stacca le vocali contigue l' una dall' altra..., ma passa ininterrottamente dall' una all' altra, nel verso italiano due vocali contigue possono formare di regola, cioè secondo l' effettiva pronuncia, un' unica sillaba, rappresentando quindi un' unità metrica » (Elwert 1976, 6-7).

συζήτηση και διαφωνίες¹²¹. Η ύπαρξη της συνίζησης στην ελληνική ποίηση σε αντίθεση με την ιταλική δεν είναι δεδομένη και η επιλογή του ποιητή εξαρτάται (και κάποτε περιορίζεται), εκτός από τον καθαρά μετρικό, και από άλλους παράγοντες - ιδεολογικό, υφολογικό ή και γλωσσικό. Τα ελληνικά με λιγότερες λέξεις που εμπεριέχουν φωνήεντα στην αρχή ή στο τέλος γενικώς δεν ευνοούν τη συνίζηση τόσο όσο τα ιταλικά, κάτι που γίνεται πιο έντονο στην κυπριακή διάλεκτο, όπου η συχνή χρήση του τελικού ν εμποδίζει τη συμπαρομοσία των φωνηέντων (τελικού και αρχικού) δύο διαδοχικών λέξεων. Αυτό το γλωσσικό φαινόμενο περιορίζει σε κάποιο βαθμό τις δυνατότητες ύπαρξης συνιζήσεων στα κυπριακά διαλεκτικά κείμενα και η ανώνυμη κυπριακή συλλογή από αυτή την άποψη δεν αποτελεί εξαίρεση.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, χωρίς να ξεχνάμε ταυτόχρονα την εμφανή ιταλική επίδραση, θα περιμέναμε η συλλογή να περιέχει, αν και κάπως μειωμένο, ωστόσο αρκετά σημαντικό αριθμό συνιζήσεων, κάτι που χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τους έλληνες ποιητές που δημιουργούν με πρότυπο την ιταλική ποίηση. Παρόλα αυτά ο αριθμός των συνιζήσεων στη συλλογή μας είναι απροσδόκητα μικρός: μόλις 415 εσωτερικές και εξωτερικές συνιζήσεις σε 382 στίχους επί του συνόλου των 2930, που αντιστοιχεί σε ποσοστό γύρω στα 13 %. Η διαφορά με τα κρητικά έργα της ίδιας εποχής είναι ιδιαίτερα αισθητή. Σύμφωνα με τις μετρήσεις της Ν. Δεληγιαννάκη (1995, 50) ο «Ερωτόκριτος» έχει γύρω στα 43.5 % των στίχων όπου εμφανίζεται μία ή περισσότερες συνιζήσεις. Ο «Φορτουνάτος» και η «Ερωφίλη» παρουσιάζουν 42% και 33,5% αντίστοιχα¹²².

Βέβαια, το τόσο χαμηλό ποσοστό συνιζήσεων στην κυπριακή συλλογή δεν μπορεί να αιτιολογηθεί επαρκώς μόνο με την παρουσία του τελικού ν¹²³. Στις συναντήσεις των φωνηέντων δύο γειτονικών λέξεων συχνότατα η συνίζηση εκτοπίζεται από άλλες φωνηεντικές μεταβολές, όπως η έκθλιψη, η αφαίρεση και η αποβολή¹²⁴, το σύνολο των οποίων υπερβαίνει σχεδόν κατά το τριπλάσιο τις συνιζήσεις. Συνεπώς εδώ έχουμε να κάνουμε όχι τόσο με τη γλώσσα, όσο κυρίως με συνειδητά επιλεγμένη τεχνοτροπία. Αξιοσημείωτη και εκπληκτική

¹²¹ Η σύγχρονη τάση «απολογίας της χασμωδίας» στηρίζεται στην ανάδειξη των διάφορων διαβαθμίσεων του φαινομένου και του λειτουργικού του ρόλου μέσα στο κείμενο. Βλ. Bakker, 1993, Δεληγιαννάκη, 2005, Aldama, 2005.

¹²² Και εδώ και στη μελέτη της Δεληγιαννάκη δεν συμπεριλαμβάνονται οι περιπτώσεις της συνίζησης του «και» ή «κι» με την επόμενη λέξη, που θα μπορούσε να αυξήσει σημαντικά τον αριθμό των συνιζήσεων στο σύνολό τους και στις δύο μελέτες. Συμμερίζομαι την άποψη της ερευνήτριας ότι η συνίζηση αυτού του τύπου οφείλεται σε εξωμετρικούς παράγοντες και πρόκειται ουσιαστικά για ουράνωση του «κ».

¹²³ Η περίπτωση της δυνάμει συνίζησης, όταν μία λέξη με τελικό ν προηγείται μιας άλλης με αρχικό φωνήεν, παρουσιάζεται σε μέσο όρο μία φορά στους 10 στίχους. Ακόμα κι αν αυτό το γλωσσικό φαινόμενο δεν υπήρχε πουθενά, ο συνολικός αριθμός των συνιζήσεων θα ανερχόταν γύρω στις 700, που ποσοτικά (θα ήταν γύρω στα 24%) και πάλι δεν θα έφτανε ακόμα και τα κρητικά αναγεννησιακά έργα, πόσο μάλλον τα ιταλικά.

¹²⁴ Περίπτωση συγκοπής για ορισμένες λέξεις, ώστε αυτές να λέγονται ή με το αρχικό τους φωνήεν ή και χωρίς αυτό: π.χ. «εβδομάδα / βδομάδα», «ερωτώ / ρωτώ», «ημέρα / μέρα». (Δημητρίου 1994, 172).

δείχνει η προσέγγιση αυτού του ζητήματος από τον κύπριο ποιητή σε σύγκριση με τους επερχόμενους ποιητές της Κρήτης και των Επτανήσων, οι οποίοι δέχονται στον ίδιο βαθμό την επίδραση της ιταλικής στιχουργίας. Εκεί που οι τελευταίοι ακολουθούν το υπόδειγμα «των συνηζιστικών κυματισμών της ιταλικής στιχουργικής»¹²⁵, ο κύπριος ποιητής στην αναζήτηση της τεχνικής του στρέφεται στο απαλλαγμένο από πολλές συνιζήσεις δημοτικό τραγούδι¹²⁶.

Πρέπει να υπογραμμιστεί εδώ ότι οι παρατηρήσεις, ελλείψει αυτογράφου, βασίζονται στο μοναδικό σωζόμενο αντίγραφο, συνεπώς η εγκυρότητά τους αναφορικά με το εάν οι επιλογές του αντιγραφέα ταυτίζονται με αυτές του ποιητή δεν μπορεί να είναι απόλυτη. Πολύ συχνά τα αντίγραφα και οι εκδόσεις εκείνης της περιόδου δίνουν την εντύπωση πως ο εκάστοτε αντιγραφέας ή εκδότης «συναγωνίζεται» τον ποιητή με αυθαίρετες, σύμφωνες με τις προσωπικές τους προτιμήσεις, επεμβάσεις, μεταξύ των οποίων είναι και οι αντικαταστάσεις ενός από τα υπό εξέταση φαινόμενα με άλλο, παραδείγματος χάρη της συνιζήσης με έκθλιψη ή αντίστροφα (Menichetti, 1993, 324).

Προχωρώντας στην απόπειρα να απαντήσουμε στο ερώτημα αν υπάρχουν κάποια κριτήρια, σύμφωνα με τα οποία ο ποιητής (ή στην τελική ο αντιγραφέας) εφαρμόζει αυτά τα αλληλοαντικαθιστάμενα από μετρική άποψη φαινόμενα (δηλαδή τη συνιζήση και την έκθλιψη / αφαίρεση), θα πρέπει αρχικά να τα περιγράψουμε και να τα αναλύσουμε ξεχωριστά.

3.1. ΣΥΝΙΖΗΣΗ.

Από το σύνολο των συνιζήσεων που υπάρχουν στην κυπριακή συλλογή περίπου το ¼ συνιστά εσωτερικές συνιζήσεις. Τα φωνήεντα που συνεκφωνούνται είναι είτε και τα δύο άτονα είτε τονίζεται το δεύτερο. Υπάρχει μόνο μία περίπτωση με τονισμένο το πρώτο φωνήεν (*κλαίω*). Πρόκειται για έναν στίχο όπου υπάρχουν δύο φωνηεντικές συναντήσεις, η μία στο εσωτερικό της λέξης και η άλλη μεταξύ δύο λέξεων:

για τούτον κλαίω μετά σας κάθε ώρα (66,7)

¹²⁵ Από την επιστολή του Κ. Παλαμά προς τη Μ. Γιαννοπούλου (Αθήνα, 30.VI.1929). (Μαρ. Γιαννοπούλου 1952, 562).

¹²⁶ Σημειωτέον είναι ότι ιδιαίτερα στην κυπριακή διαλεκτική ποίηση (είτε στην παραδοσιακή είτε στην έντεχνη) οι συνιζήσεις είναι πολύ σπάνιες και στην περίπτωση συνάντησης φωνηέντων αυτά συνήθως είτε εκθλίβονται είτε διαστέλλονται. Βλ. και Κ. Χρυσάνθης 1953, 268-270.

Η μία συνάντηση φωνηέντων δημιουργεί συνίζηση, η άλλη χασμωδία. Η δυσκολία στην κατανομή αυτών των φαινομένων έγκειται στο γεγονός ότι σε καμιά από τις δύο περιπτώσεις η συνίζηση δεν συνάδει με τον συνήθη τρόπο, με τον οποίο χειρίζεται ο ποιητής τις φωνηεντικές συναντήσεις στην υπόλοιπη συλλογή. Τα φωνήεντα στη λέξη *κλαίω* πάντα είτε βρίσκονται σε διαίρεση είτε ανάμεσά τους αναπτύσσεται ένα *γ* (*κλαίγω*). Όσο για το δεύτερο σύμπλεγμα, η συνίζηση στη συγκεκριμένη μετρική θέση (τελευταία τονισμένη συλλαβή) πάντα αποφεύγεται και αντικαθίσταται από την έκθλιψη (όπως π.χ. στο 126,10: *κ' έχω το κακόν καθ' ώραν*) είτε τα φωνήεντα δεν συμποφέρονται και διατηρούν μεταξύ τους χασμωδία (π.χ. 36,5 *όνταν να δης ν'αφταίννη πάσα έραν*), όπως, θεωρώ ότι συμβαίνει και εδώ. Τα φωνηεντικά συμπλέγματα που παθαίνουν συνίζηση σχεδόν αποκλειστικά έχουν για πρώτο φωνήεν το πιο αδύνατο στην κλίμακα [i] ή (στις δύο περιπτώσεις) το αμέσως επόμενο [ε], τα οποία ακολουθούν τα πιο δυνατά [α] [ο] [ου]. Αυτός ο συνδυασμός συνιζάνεται πολύ άνετα, γεγονός που στην καθομιλουμένη γλώσσα ήδη από τον Μεσαίωνα (Browning, 1988, 112) οδήγησε στη συνίζηση με τη γλωσσολογική έννοια και τη δημιουργία των λεγόμενων καταχρηστικών διφθόγγων. Οι περισσότερες λέξεις της συλλογής που εμφανίζουν την εσωτερική μετρική συνίζηση τυπικά θα μπορούσαν να ανήκουν σε αυτή την κατηγορία. Το χειρόγραφο μας παρέχει σαφείς ενδείξεις μετάθεσης του τόνου από το [i] στο επόμενο φωνήεν¹²⁷. Παρόλα αυτά η διαδικασία της αντικατάστασης δύο φωνηέντων από δίφθογγο σε ορισμένες περιπτώσεις δεν ολοκληρώνεται, και συγκεκριμένα όταν του φωνήεντος [i] προηγούνται δύο ή περισσότερα σύμφωνα, το τελευταίο από τα οποία είναι το *ρ*. Η άρθρωση αυτού του συμπλέγματος με τη συνίζηση είναι δυσκολότατη, για αυτό τον λόγο και η γλωσσική συνίζηση σε αυτές τις περιπτώσεις δεν είναι εφικτή.¹²⁸ Στη συλλογή αυτού του είδους λέξεις δεν είναι πολλές και συνήθως αντιπροσωπεύονται από μικρές ομάδες ομόρριζων τύπων: *κρυός, κρυόν, κρυά, κρυότερη, κρυότην, κρυάδα / δάκρυα, δάκρυο / γιατρεία / πικριά / χριός, χρεία, χρειάστου / αντρείας / εχθριά / άγρια, άγριον, αγριωμένον / αύριον / πατριού.*

¹²⁷ Αυτό φαίνεται καθαρά στην ομοιοκαταληξία, π.χ. *πικριάν μου – κυράν μου – χαράν μου* (2, 18-20-22), όπου τονίζεται το *α*.

¹²⁸ Χ. Γ. Παντελίδης 1929, 9-11. Ο Ε. Πετρούνας (1984, 389) εκφράζει διαφορετική γνώμη: «Αν υπάρξει ο συνδυασμός: [σύμφωνο -r-i-φωνήεν], π.χ. 'γριά, Οβριά, χρειάζομαι', τότε παρατηρείται διαφορετική εναλλαγή: σε αργή ομιλία φωνήεν [i], σε γρήγορη ομιλία ημίφωνο [y]. Δηλαδή η λέξη 'γριά' σε γρήγορη ομιλία μπορεί να είναι μονοσύλλαβη <άρα έχουμε δίφθογγο>, σε αργή δισύλλαβη.»

Ο καλύτερος μάρτυρας είναι το χειρόγραφο, η φωνητική γραφή του οποίου πέρα από τις δυσκολίες στην κατανόηση και μεταγραφή του κειμένου μας παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για τα ηχητικά χαρακτηριστικά των λέξεων και την πραγματική τους προφορά, αποδίδει την ανάπτυξη του ημiphώνου στη συνίζηση με *γ* και μετά από *ρ* - *μεργια* (μεριά), και μετά από μερικά άλλα σύμφωνα - *καργιον* (κάποιον), *φργι* (φτιει), *βργιαζουν* (βιάζουν). Όταν όμως το *ρ* είναι μέρος ενός συμπλέγματος συμφώνων, η χωριστή προφορά των επόμενων φωνηέντων αντικατοπτρίζεται και στη γραφή - *πικρια, χρια* κ.α.

Υπάρχουν και περιπτώσεις όπου οι λέξεις, αν και έχουν όλες τις φωνητικές προϋποθέσεις, ωστόσο δεν προβαίνουν στη γλωσσική συνίζηση και συνιζάνονται μόνο για μετρικούς σκοπούς:

*περιπλιόντα*¹²⁹, *πολλυόματος*, *θεός*¹³⁰, *ιαμβικάτες*, *στερεοθεμελιώθου*, *πλούσιος*¹³¹.

Ένας μικρός αριθμός εσωτερικών συνιζήσεων (εφτά συγκεκριμένα), οι οποίες δεν εντάσσονται στην κατηγορία των συνιζήσεων με αρχικό αδύναμο και άτονο φωνήεν [ι] [ε] που, απ' ό, τι φαίνεται, προτιμούνται από τον ποιητή, αφορά μόνο στη λέξη «ζωή». Αυτού του τύπου συνίζηση, όπου συμπεφέρονται ένα δυνατότερο φωνήεν με το ακόλουθο πιο αδύνατο αλλά ταυτόχρονα τονισμένο, γενικά θεωρείται τραχιά (Σταύρου, 2004, 35) και κατά κανόνα αποφεύγεται και στην κυπριακή συλλογή, όπου έναντι των 7 περιπτώσεων αυτής της λέξης με συνίζηση έχουμε άλλες 38 με χασμωδία, και μία φορά με ανάπτυξη του ενδιάμεσου γ (*ζωγή*). Είναι δύσκολο να βρεθεί μία εξήγηση της επιλογής του συνιζημένου τύπου, εφόσον σε άλλα σημεία της συλλογής υπάρχει και ο μονοσύλλαβος τύπος «η ζω, την ζων» (π.χ. *Πεθυμώ να βγω 'χ την ζων μου* (124,9)) που θα έλυνε το πρόβλημα του μέτρου. Πιθανώς αυτή η ασυνέπεια μπορεί να αποδοθεί στο λάθος ή τη συνειδητή παρέμβαση του αντιγραφέα¹³². Βέβαια δεν αποκλείεται να είναι και η ηθελημένη επιλογή του ίδιου του ποιητή.

Οι εξωτερικές συνιζήσεις είναι πολύ περισσότερες (τα $\frac{3}{4}$ του συνόλου) και παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλία όσον αφορά στα φωνηεντικά συμπλέγματα και στον τονισμό τους¹³³. Τα

¹²⁹ Κανονικά το ουρανικό [λ] που ακολουθείται από δίφθογγο στο χειρόγραφο αποδίδεται κατά τον ιταλικό τρόπο γλ, π.χ. *μαγλια* για «μαλιά», *γλιοντα* για «λιόντα», *καγλιора* για «καλήώρα» κ.α. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπως και στην επόμενη, το [γ] σαν ένδειξη της ουράνωσης λείπει (*περιπλιοντα*, *πολλιοματος*), συνεπώς μπορούμε να υποθέσουμε ότι το [λ] προφερόταν υπερωϊκά και τα φωνήεντα δεν δημιουργούσαν δίφθογγο.

¹³⁰ Στη συλλογή υπάρχει και ο γλωσσικά συνιζημένος τύπος *θιος* και ο τύπος με χασμωδία *θεός*.

¹³¹ Στο ίδιο ποίημα (αρ. 147) βρίσκουμε την ίδια λέξη με χασμωδία: *πλούσιον*.

¹³² Στα ποιήματα της συλλογής αρ. 25,3 και 82,6 οι ατελείς ομοιοκαταληξίες (*σταγνιο μου – ζοι μου / ζοιν μου – σκοπον μου*) υποδεικνύουν το λάθος του αντιγραφέα, το οποίο και διορθώνεται στην έκδοση (*στανιόμ μου – η ζω μου / την ζων μου – σκοπόν μου*).

¹³³ Πριν προβούμε στην περιγραφή και την ανάλυση των εξωτερικών συνιζήσεων, πρέπει να αναφερθώ σε μερικά σημεία που επηρέασαν τη μέτρηση των συνιζήσεων:

α) Οι περιπτώσεις όπου την πρόθεση *και* / *κι* ακολουθεί μία λέξη με αρχικό φωνήεν δεν θεωρήθηκαν μετρική συνίζηση, επειδή πρόκειται για την ουράνωση του *κ*, δηλαδή για την αλλαγή της ποιότητας του συμφώνου και όχι για τη συνεκφώνηση δύο διαδοχικών φωνηέντων.

β) Δυστυχώς η παράδοση του κειμένου, όπως έχω αναφέρει, βασίζεται σε ένα και μοναδικό αντίγραφο, από το οποίο δεν λείπουν και μερικά λάθη που οφείλονται στον αντιγραφέα. Γενικώς θεωρώ αξιόπιστες τις διορθωτικές παρεμβάσεις της εκδότριας, συμπεριλαμβανομένων και των περιπτώσεων που αναφέρονται στο ζήτημα του μέτρου και των σχετικών με αυτό φωνηεντικών συναντήσεων. Σε ορισμένα σημεία όμως προτιμώ να διατηρήσω κάποιες επιφυλάξεις μην υπολογίζοντας στις συνιζήσεις τις περιπτώσεις που είναι αποτέλεσμα προσθηκών ή αντικαταστάσεων της έκδοσης. Συγκεκριμένα αναφέρομαι στους εξής στίχους:

1. *που την αγάπαν πιον παρά οφθαλμόν του* (14, 14),

όπου διορθώνεται η διττογραφία (ο αντιγραφέας στον στίχο 14 επαναλαμβάνει το τέλος του στίχου 11 – *πιαν παρα κανεναν*). Το λάθος είναι έκδηλο και η διόρθωση της Πιτσιλλίδου είναι αρκετά πειστική (η λέξη «οφθαλμός» υπάρχει σε ένα άλλο σημείο της συλλογής και η ίδια έκφραση υπάρχει και στο ιταλικό πρότυπο του

φωνήεντα μπορούν να είναι και τα δύο άτονα (76% επί του συνόλου των εξωτερικών συνιζήσεων), να είναι τονισμένο μόνο το πρώτο (5,6%) ή μόνο το δεύτερο (16%), τέλος, να φέρουν και τα δύο τόνο (2,4%).¹³⁴

Η συμμορφορά δύο άτονων φωνηέντων, η οποία, όπως έχει γενικώς παρατηρηθεί, δημιουργεί την πιο άνετη συνιζήση, ποσοτικά υπερισχύει κατά πολύ των άλλων περιπτώσεων. Παρόλο που τα συγκεκριμένα φωνηεντικά συμπλέγματα καλύπτουν σχεδόν όλους τους πιθανούς συνδυασμούς, είναι έκδηλη η τάση να προηγείται ένα πιο αδύνατο φωνήεν, το οποίο ακολουθεί ένα ισχυρότερο, και μάλιστα όσο περισσότερο απέχει το ένα φωνήεν από το άλλο στην κλίμακα, τόσο συχνότερα τα βλέπουμε να συνιζάνονται. Έτσι, το σύμπλεγμα [ι - α] παρουσιάζει την πιο συχνή χρήση (44 περιπτώσεις), το οποίο ακολουθούν το [ε - α] (37 περιπτώσεις), το [ου - α] (36 περιπτώσεις) και το [ο - α] (27 περιπτώσεις). Όταν το δεύτερο φωνήεν είναι το [ο], έχουμε την εξής κατανομή: [ι - ο] (27 περιπτώσεις), [ε - ο] (12 περιπτώσεις), [ου - ο] (7 περιπτώσεις) κ.ο.κ. Στην περίπτωση συνάντησης δύο όμοιων φωνηέντων, το πρώτο συνήθως εκθλίβεται. Έτσι, αυτού του τύπου συμπλέγματα αντιπροσωπεύονται μόνο από λίγες περιπτώσεις ([ι-ι] - 15, [α-α] - 5, [ε-ε] - 1). Τα συμπλέγματα με τα πιο ισχυρά φωνήεντα [α] και το αμέσως επόμενο [ο] στην πρώτη θέση παίρνουν ασύγκριτα λιγότερα ποσοστά.

Από τους συνδυασμούς στους οποίους τονίζεται ένα από τα δύο φωνήεντα φαίνεται να προτιμούνται εκείνοι όπου ο τόνος πέφτει στο δεύτερο (52 έναντι 19 περιπτώσεων).¹³⁵ Το τονισμένο φωνήεν είναι συνήθως και το δυνατότερο στο σύμπλεγμα, γεγονός που συμβάλλει

ποιήματος 14: *un, che l' amò via più che gli occhi suoi*). Παρόλα αυτά δεν μπορούμε να είμαστε απολύτως σίγουροι ότι αυτή ήταν και η αρχική εκδοχή του ποιητή και, συνεπώς, ότι σε αυτό το σημείο υπήρχε συνιζήση. 2. Το ίδιο ισχύει και για το

μηδέ απορίας, αν εμπορώ, θεά μου (22,5)

όπου ο αντιγραφάας επαναλαμβάνει στην αρχή του στίχου το επόμενο ρήμα (*μίδεν πορίς ανεν πορο θεαμον*). Αν και δεν βρήκα κάποιες επαρκείς αποδείξεις ούτε στη σύγχρονη ούτε στη μεσαιωνική κυπριακή διάλεκτο, ο τύπος του χειρογράφου *πορίς* θεωρητικά θα μπορούσε να είναι «απορείς» με αφαίρεση του *α* παρόμοια με τους διαλεκτικούς τύπους άλλων ρημάτων (*ακολουθώ > κλουθώ, απαντώ > παντώ, αθθίζω > αθιώ > θιω* που υπάρχουν και στη συλλογή μας).

¹³⁴ Αυτές οι αναλογίες σε γενικές γραμμές αντιστοιχούν στα αποτελέσματα της έρευνας της Ν. Δεληγιαννάκη (Deliyannaki 1995, 51), όπου το μεγαλύτερο μέρος των συνιζήσεων *απαρτίζεται* από άτονα φωνήεντα, τα οποία (ποσοτικά) ακολουθούν με φθίνουσα σειρά τα συμπλέγματα με το δεύτερο φωνήεν τονισμένο, με το πρώτο φωνήεν τονισμένο και τα συμπλέγματα όπου τονίζονται και τα δύο φωνήεντα. Κάποια διαφορά υπάρχει στους αριθμούς, ιδιαίτερα όσον αφορά στα συμπλέγματα με το πρώτο είτε και με τα δύο φωνήεντα τονισμένα. Στα κρητικά έργα ο αριθμός αυτού του είδους συνιζήσεων είναι περίπου διπλάσιος συγκριτικά με την κυπριακή συλλογή: 10,9%, 12%, 14,7% και 5,7%, 4,4%, 6,1% στους *Ερωτόκριτο, Φορτούνάτο και Ερωφίλη* αντίστοιχα.

¹³⁵ Η πρακτική εφαρμογή αυτού του κανόνα συμβαδίζει με τη θεωρητική διατύπωση του Ν. Χιονίδη (1950, 613): «Γενικώς πρέπει να ξέρουμε, ότι «όταν τονίζεται το δεύτερον εκ των δύο φωνηέντων, τότε διευκολύνεται η συνένωσις και συνεκφορά των (: συνιζήση καλή). ... Αντιθέτως «ο τόνος πίπτοντας επί του πρώτου εκ των φωνηέντων συντελεί εις τον διαχωρισμόν αυτών, ευνοώντας ούτω την Χ. <χασμωδία> και δυσχεραίνοντας την Σ. <συνιζήση>» (= συνιζήση μετρία)...»

στη δημιουργία μιας αβίαστης συνεκφώνησης¹³⁶. Οι αντίθετες περιπτώσεις είναι σχετικά λίγες και συχνά η τραχύτητά τους ομαλύνεται χάρη σε διάφορους μετρικούς ή συντακτικο-νοηματικούς συντελεστές, όπως π.χ. η σημαντική αποδυνάμωση του τόνου, όταν το τονισμένο φωνήεν βρίσκεται στη μετρικά αδύνατη θέση και ακολουθεί μία συλλαβή που φέρει τον μετρικό τόνο:

53,7 *Κι απου ποθεί και δέν έ αγαπημένος*¹³⁷

114,2 *που μ' έδησεν ο Έρωτας που δέν <έ ο>κνός για μένα;*

70,23 *και τόσα έχω τες έννοιες μου σ' εσένα*

69,17 *Ανίσως κ' είμαι ζωντανός ή αποθαμμένος κ.α.*

Σε μερικές περιπτώσεις όπου η συντακτική σχέση μεταξύ των λέξεων, τα φωνήεντα των οποίων συνιζάνονται, δεν είναι στενή και δημιουργείται έστω και ελάχιστη νοηματική παύση (με ή χωρίς στίξη, ανάλογα με την περίπτωση), η χρονική έκταση της παύσης επιφέρει επιβράδυνση στη συμφορα των φωνηέντων και έτσι μειώνεται η τραχύτητα της συνίξης¹³⁸.

9,14 *ζώντα κι αφόν ποθάνω είμαι δικός της.*

126,19 *δέν ηξέρω ίντα γυρεύω*

21,4 *και δέν μ' αφήννει να χαρώ, αγιμένα*

138,22 *και κάμε ωσάν Πανώρια, όχι Μεδέα¹³⁹ κ.α.*

Στη μοναδική περίπτωση συνίξης που θα μπορούσε να θεωρηθεί αρκετά τραχιά ο υπάρχων φωνητικός παράγοντας επιβαρύνεται με τη συνύπαρξη δύο αρκετά δυνατών τόνων¹⁴⁰, από τους οποίους αυτός που βρίσκεται στο συνιζημένο φωνήεν είναι και ο μετρικός και συνεπώς δεν μπορεί να εξασθενήσει:

137,10 *Βίγλα ίσια καταπρόσωπα της πόρτας*

¹³⁶ Βουτιερίδης 1929, 145: «Άξαφνα άμα ο φτόγγος του τονισμένου φωνήεντου είναι πιο δυνατός από του ατόνιστου η συνίξη γεννάει περισσότερη αρμονία».

¹³⁷ Ο τόνος στις μονοσύλλαβες λέξεις αναδεικνύει εδώ την πραγματική προφορά και, κατά συνέπεια, τα ρυθμικά χαρακτηριστικά του στίχου. Τον ίδιο σκοπό έχει και η παράβλεψη τόνων σε δισύλλαβες λέξεις στη συνέχεια.

¹³⁸ Εδώ, βέβαια, δεν πρόκειται για τις ακραίες περιπτώσεις συνιζήσεων πάνω σε δυνατά σημεία στίξης (άνω τελεία, τελεία, παύλα, ερωτηματικό κτλ.) που επιφέρουν «αισθητή ρήξη στο μετρικο-νοηματικό παραλληλισμό του κειμένου», όταν είτε η στίξη εξουδετερώνεται από τη συνίξη, είτε το σημείο στίξης τείνει να εξουδετερώσει τη συνίξη (Γαραντούδης 1995, 119-123).

¹³⁹ Στην περίπτωση ύπαρξης στον ίδιο στίχο δύο ή περισσότερων συνιζήσεων σημειώνω μόνο αυτές που μας ενδιαφέρουν τη συγκεκριμένη στιγμή.

¹⁴⁰ Σύμφωνα με τον Καβάφη: «Η έκθλιψις ή η συνεκφώνησις ποτέ δεν πρέπει να γίνεται όταν το αποτέλεσμά της θα είναι δύο αλληπάλληλοι τονισμένοι συλλαβαί, π.χ. «πνεύμ' άδικον», (ή «πνεύμα άδικον») είναι ελεεινόν, αλλά «το σώμ' ανδρείως» (ή «το σώμα ανδρείως») πάει.» (Καβάφης, 2003, 247)

Σε αυτή την κατηγορία πιθανώς μπορούν να καταχωριστούν και οι εξής στίχοι:

133,15 *γινώσκει ο Θεός πως ακριβούς είχα όλους σαν το φως μου*

80,4 *Ητο ήλιος και θωρώντα*

Όμως στην πρώτη περίπτωση η θέση μεταξύ δύο ισχυρών τόνων δεν αφήνει στο ρήμα *είχα* σχεδόν καμιά πιθανότητα να διατηρήσει τον δικό του τόνο (μόνο αν κατά την ανάγνωση για λόγους έμφασης παραβλέψουμε τη συντακτικο-νοηματική δομή της πρότασης και κάνουμε μεγάλη παύση στην τομή), και στη δεύτερη το ίδιο ρήμα *είμαι* (εδώ παρατατικός *ήτο*) είναι από τις λέξεις που εύκολα χάνουν τον τόνο τους.

Τα συμπλέγματα με τονισμένα και τα δύο φωνήεντα είναι λιγοστά (μόνο 8 περιπτώσεις). Παρόλο που ο συνδυασμός δύο τονισμένων φωνηέντων γενικώς θεωρείται η πλέον ανεπιθύμητη συνίζηση, στα παραδείγματα που παραθέτω πιο κάτω η τραχύτητα μετριάζεται σε σημαντικό βαθμό. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι τα φωνήεντα αυτά είναι όμοια ([ί ί]) και το δεύτερο ανήκει στο ρήμα *είμαι*, που όντας συνδετικό στην περίπτωση γεινίασης με την τονισμένη συλλαβή της προηγούμενης λέξης εξασθενίζει ευκολότερα τον τόνο του¹⁴¹.

2,27 *ότις σου πή: «γιατί είσαι λυπημένον;»*

153,22 *γιατι αγκάδια σύ είμ' εγώ στην συντροφιάς σου.*

Παρόμοιο (αν και όχι τόσο ομαλό όσο το προηγούμενο λόγω της διαφοράς στη δύναμη των φωνηέντων) ηχητικό αποτέλεσμα έχουμε και στους εξής στίχους:

18,9 *Ξεύρεις γιατί έν γυμνός; Γιατι χοχλάζουν*

48,3 *λαμπρόν αχ το λαμπρόν να βγή έναι χρήση,*

51,1 *Γλυκιά έν τα πάθη, πλήξες και λαμπρόν μου,*

Περισσότερη προσπάθεια θα χρειαστεί για την άρθρωση των παρακάτω συνδυασμών:

75,44 *Γιατί, άνταμ με θωρείς, δεν ξανανιώννεις;*

68,1 *Πώς εμπορούσιν δυό άστρα γλαμπρισμένα*

119,22 *να ποθώ άλλην παρά σέναν*

¹⁴¹ Ο Καβάφης γενικώς θεωρεί κακόχη τη συνίζηση δύο τονισμένων φωνηέντων, αποδέχεται όμως τον συνδυασμό που συμπεριλαμβάνει το ρήμα *είμαι*: «Επίσης δεν δύναται να γίνη έκθλιψις ή συνεκφώνησις τονισμένου προ τονισμένου φωνήεντος – «χαρ' άδικος» ή «χαρά άδικος». Εξαιρέσεις εις τον κανόνα είναι σύνδεσμοί τινες (π.χ. αλλά), προθέσεις τινες (π.χ. κατά, δια, από), και επιρρήματά τινα (π.χ. άμα). Δυνατόν να υπάρχουν και τινες άλλαι εξαιρέσεις (ως κάποτε το «είμαι», «είναι») αλλά είναι πολύ ολίγαι» (Καβάφης, 2003, 247)

Η περίπτωση συνεκφώνησης τριών φωνηέντων, συνήθης για την ιταλική στιχουργική, αλλά γενικώς επικρινόμενη και αποφευκτέα για την ελληνική¹⁴², εμφανίζεται μόνο δύο φορές στη συλλογή:

80,12 *μηδέ τα δάκρυα ο ήλιος δέν στεγνώννει.*

152,6 *και τα δάκρυα όσα να χύσω τάχα φέρνουμ με στο θάρος*

Αυτές οι δύο περιπτώσεις δύσκολα εκλαμβάνονται σαν «γνήσια» συνεκφώνηση τριών φωνηέντων λόγω του ότι τα δύο πρώτα φωνήεντα δημιουργούν μία εσωτερική συνίζηση, η οποία τείνει να ακουστεί ως δίφθογγος (βλ. πιο πάνω). Όταν συναντιούνται τρία φωνήεντα στη σειρά, ένα από αυτά συνήθως αποχωρίζεται από την ομάδα είτε με χασμωδία, π.χ.

66,6 *ένι και λείπει ο,χ ήλιος μου αχ το σκιοσ σας,*

είτε με έκθλιψη, π.χ.

90,27 *αμμ' ο ουρανός τ' ορίζει*

3.2. ΕΚΘΛΙΨΗ / ΑΦΑΙΡΕΣΗ.

Εκτός από τη συνίζηση στην κυπριακή συλλογή υπάρχουν και άλλα μέσα που υποβοηθούν την αποφυγή της χασμωδίας, όπως η έκθλιψη και η αφαίρεση, τα οποία στο σύνολό τους, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, είναι και τα επικρατέστερα ποσοτικά (γύρω στις 970 περιπτώσεις έναντι των 335 εξωτερικών συνιζήσεων). Και οι δύο πράξεις (της μετρικής συνιζησης και της έκθλιψης ή της αφαίρεσης) εξυπηρετούν τον ίδιο σκοπό. Προκειμένου να δώσουμε μία απάντηση στο ερώτημα κατά πόσον υπάρχουν ή όχι ορισμένα κριτήρια με βάση τα οποία ο ποιητής επιλέγει μεταξύ της μιας ή της άλλης τεχνικής, θα ήταν χρήσιμο να εξεταστούν οι φθογγικές παθήσεις με τη σειρά σε κάθε μέρος του λόγου.¹⁴³

¹⁴² Ο Ν. Καζαντζάκης, αναφερόμενος στη μετάφραση της Ιλιάδας, ομολογεί: «Η τριπλή συνίζηση είναι το προπατορικό μου αμάρτημα (το ίδιο έπαθα και στον Ντάντε) γιατί μάχουμαι σ' ένα στίχο να βάλω όλο το στίχο του πρωτότυπου· όλες δε θα μπορούσαν να διορθοθούν, μα θα κάμουμε ό, τι μπορούμε» (Ν. Καζαντζάκης 1977, 261)

¹⁴³ Το πιο διαδεδομένο σύστημα ταξινόμησης των εκθλίψεων / αφαιρέσεων ανάλογα με το σε ποιο μέρος του λόγου ανήκει η λέξη είναι πιο οικονομικό και πιο σαφές ως προς τις κατηγορίες που δημιουργούνται σε σύγκριση με την ταξινόμηση με βάση τα φωνηεντικά συμπλέγματα (Ανδριώτης 1976). Αυτοί οι δύο παράγοντες (γραμματικός και φωνητικός) βέβαια δεν αναιρούν ο ένας τον άλλον και λειτουργούν ως σύνολο, για αυτό το λόγο εδώ θα επισημαίνονται ταυτόχρονα και τα φωνητικά χαρακτηριστικά των φθόγγων.

A) Άρθρα.

Στη συλλογή που μας ενδιαφέρει συνήθως εκθλίβονται τα τελικά φωνήεντα των άρθρων **τα, του, τα**, όταν αυτά ακολουθούνται από λέξεις με αρχικό φωνήεν όμοιο με το φωνήεν του άρθρου ή ισχυρότερό του. Το αρχικό φωνήεν μπορεί να είναι άτονο ή τονισμένο: *τ' άρματα, τ' αναστενάματα, τ' όνομα, τ' άστρον, τ' αδόνιν, τ' όμορφον, τ' αναστεναγμού*. Όταν όμως το άρθρο **τα**, που έχει και το πιο δυνατό (ανοιχτό) φωνήεν, ακολουθείται από μία λέξη με άλλο, ασθενέστερο του [α], τότε η λέξη αυτή παθαίνει αφαίρεση: *τα' νόματα, τα' μορφα, τα' μουστα*. Σε τέσσερις περιπτώσεις (*τα ότα* (27,1), *το ους* (141,11), *το όπλον* (146,1), *του ήλιου* (108,3)) τα γειτονικά φωνήεντα δεν συνεκφωνούνται. Όσον αφορά στις δύο πρώτες λέξεις, ο λόγος για την ύπαρξη της χασμωδίας (εκτός από τη φωνητικά δυσμενή για την έκθλιψη κατάσταση, αφού τα φωνήεντα των άρθρων είναι πιο δυνατά από αυτά των ουσιαστικών) πιστεύω βρίσκεται και στην αρχαϊζουσα μορφή τους, την επιβλητικότητα της οποίας (που άλλωστε επιδίωκε ο ποιητής) η έκθλιψη θα αναιρούσε. Γενικώς πρέπει να επισημανθεί ότι τα ποιήματα 27, 141 και το 146 (όπως και μερικά άλλα, τα οποία συγκεντρώνονται στο τέλος της συλλογής) υφολογικά διαφέρουν από τα υπόλοιπα και η παρουσία της χασμωδίας είναι ένα από τα διακριτικά χαρακτηριστικά αυτού του ύφους. Ίσως για αυτόν τον λόγο υπάρχει και η χασμωδία στο 146,1, παρόλο που από την πλευρά των κανόνων της φωνητικής ο συνδυασμός (ο - ό) υπό κανονικές συνθήκες δέχεται έκθλιψη.

Τα άρθρα *ο, η, οι*, συνήθως δεν συνεκφωνούνται με την επόμενη λέξη (Καβάφης, 2003, 244-245, Χιονίδης 1950, 615, Σταύρου 2004, 27) Υπάρχουν όμως και εδώ δύο εξαιρέσεις: *ο ουρανός* (90,27) και *η οζυπνιά* (100,8).

B) Προθέσεις.

Οι προθέσεις *με για σε από (απού)*, όταν προηγούνται μιας λέξης με αρχικό φωνήεν, κανονικά παθαίνουν έκθλιψη. Η πρόθεση *δίχα* απ' ό, τι φαίνεται (δυστυχώς δεν υπάρχει πολύ και ποικίλο υλικό) εκθλίβει το τελικό της φωνήεν, αν το αρχικό φωνήεν της επόμενης λέξης είναι το [α], στην αντίθετη περίπτωση έχουμε συνίζηση: *δίχ' αμάντα, διχ' άρμενα, διχ' αντροπήν*, αλλά *δίχα αιτίαν*. Το ίδιο ίσως θα μπορούσαμε να πούμε και για την πρόθεση *παρά* (*παρ' άντα*, αλλά *παρά οφθαλμόν*). Το τελευταίο παράδειγμα όμως είναι αποτέλεσμα της εκδοτικής παρέμβασης, όπου αποκαθίσταται το κείμενο του χειρογράφου, και δεν μπορούμε να πούμε

με βεβαιότητα τι θα επέλεγε ο ίδιος ο ποιητής – συνίζηση, έκθλιψη ή αφαίρεση, εάν, βέβαια, χρησιμοποιούσε αυτήν τη λέξη.

Η σχετικά καθαρή εικόνα αλλάζει, όταν η πρόθεση με φωνήεν στην αρχή (*αχ, αξ, από, απού, εις*) ακολουθεί μία λέξη με τελικό φωνήεν. Πολύ συχνά το φωνήεν της πρόθεσης αφαιρείται, αλλά ο αριθμός των αφαιρέσεων δεν διαφέρει σημαντικά από τον αριθμό των συνιζήσεων στην ίδια περίπτωση. Δεν υπάρχει κάποια διάκριση στη χρήση της μιας ή της άλλης τεχνικής (π.χ. η ποιότητα των φωνηέντων ή σε πια μετρική θέση συνήθως συναντάμε το κάθε φαινόμενο), ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις απαντούν διπλοί τύποι, π.χ. *βγω 'χ / βγω αχ, ποτέ 'χ / ποτέ αχ*.

Γ) Σύνδεσμοι.

Τα τελικά φωνήεντα όλων των συνδέσμων που δεν καταλήγουν στον φθόγγο [ι], δηλαδή *αλλά, αμμέ, μμα, μηδέ, ουδέ, αφού, άντα (και αντά)* κατά κανόνα εκθλίβονται μπροστά από το πιο δυνατό ή το ισότιμο φωνήεν (τονισμένο ή άτονο). Οι εξαιρέσεις, όπου το δεύτερο φωνήεν είναι ασθενέστερο, είναι ελάχιστες (*αμμ' ίτσου, αλλ' όμως*) και έχουν να κάνουν με τη συνάντηση δύο τόνων, περίπτωση που κάνει τη συνίζηση αρκετά τραχιά. Ο συνδυασμός ενός ισχυρότερου με ένα πιο αδύνατο φωνήεν (συνήθως το δεύτερο φωνήεν είναι η ρηματική αύξηση) έχει ως αποτέλεσμα την αφαίρεση: *αντά 'δες, αντά 'ναι, αντά '(ε)ζεν*. Βέβαια, οι συνδυασμοί *μμα ο, αμμέ η, αμμέ οι* επιφέρουν τη συνίζηση λόγω του ότι δεν μπορεί να αφαιρεθεί το άρθρο.

Αντίθετα, οι σύνδεσμοι που έχουν για τελικό φωνήεν το [ι] τις περισσότερες φορές συνιζάνονται, με λίγες εξαιρέσεις όπου εκθλίβουν το [ι] μπροστά στο ίδιο φωνήεν, π.χ. *ότ' είναι, ότ' είπουν, γιατί οι, αν* και εδώ επίσης έχουμε διπλούς τύπους: *γιατ' ίτσου / γιατί ίτσου, ότ' η / ότι η*. Τα φωνητικά χαρακτηριστικά του [ι] (το πιο κλειστό, συνεπώς το πιο αδύναμο φωνήεν) επιτρέπουν τη συνιζήσή του με οποιοδήποτε άλλο φωνήεν. Ταυτόχρονα όμως, αυτό το φωνήεν διαθέτει αρκετή ισχύ για να επηρεάσει τους γειτονικούς φθόγγους. Στην προκειμένη περίπτωση η έκθλιψη του [ι], το οποίο καθορίζει την ουράνωση του προηγούμενου συμφώνου, θα άλλαζε την κανονική προφορά της λέξης, και αυτή είναι η βασική αιτία για την προτίμηση εδώ της συνιζήσης.

Στις περιπτώσεις των συνδέσμων, οι οποίοι αρχίζουν από φωνήεν και ακολουθούν μία λέξη με τελικό φωνήεν πάντα παθαίνει αφαίρεση ο σύνδεσμος *ουδέ*. Οι *αφόν, αφότης* και *ανίσως*, έχοντας για αρχικό το πιο δυνατό στην κλίμακα φωνήεν, συνήθως συνιζάνονται, εκτός κι αν

το τελευταίο φωνήεν της προηγούμενης λέξης είναι το ίδιο, δηλαδή [α], ή το αμέσως επόμενο στην κλίμακα [ο], το οποίο όμως πρέπει να έχει τόνο που προσθέτει ισχύ στο φωνήεν¹⁴⁴. Οι σύνδεσμοι *αφήτις, αν, άνταν (αντάν), όντα, ώστι, ως, αμμέ* στην υπό μελέτη συλλογή ποτέ δεν παθαίνουν αφαίρεση.

Δ) Μόρια.

Το ρηματικό μόριο *να* πάντα εκθλίβεται μπροστά από το ρήμα που ξεκινάει με *α*, όπως είναι και ο γενικός για τον προφορικό και τον γραπτό λόγο κανόνας¹⁴⁵. Το μόριο παραμένει ακέραιο, όταν ακολουθείται από ρήματα με άλλο εκτός από το [α] αρχικό φωνήεν, το οποίο και αφαιρείται:

να' λπίζω, να' βρη, να' πες κ.α.

Η περίπτωση συνίζησης των γειτονικών φωνηέντων του αρνητικού μορίου *μηδέ* και του ρήματος (*μηδέ απορής, 22,5*) δεν μπορεί να ληφθεί υπόψη, εφόσον είναι αποτέλεσμα κριτικής παρέμβασης και όχι το αυτούσιο κείμενο του χειρογράφου (**μιδενπορις**).

Ε) Ρήματα.

Όσον αφορά στα ρήματα, η έκθλιψη του τελικού τους φωνήεντος γίνεται σχεδόν αποκλειστικά στην περίπτωση συνάντησης δύο όμοιων φωνηέντων, π.χ. *κοντεύ(ει)' η, ορίζ(ει)' εις, θέλ(ει)' είσταιν, πιστεύ(ω)' ο, βλέπ(ω)' ολοφάνερα, έλεγ(α)' αντάν κ.α.*¹⁴⁶

Ωστόσο, τα συγκεκριμένα φωνηεντικά συμπλέγματα δεν επιφέρουν πάντα έκθλιψη. Μερικές φορές ο ποιητής σε αυτή την περίπτωση προβαίνει στη χρήση της συνίζησης: *σύρνει η, πλάστηκα αχ, ρίχνει εις κ.α.*

Παρόλα αυτά, κατά κανόνα το τελικό φωνήεν του ρήματος συνιζάνεται με το αρχικό της επόμενης λέξης ανεξάρτητα από την ισχύ των φωνηέντων στο σύμπλεγμα ή τον τονισμό τους, π.χ. *έχει ο, λέγω η, σηκώννεται ο, είναι αλλού, θέλει έχειν, είμαι ότοιμος, είμαι αναπαμένος, είμαι άξιος κ.α. Αυτό σημαίνει ότι στην περίπτωση των ρημάτων, ενώ η έκθλιψη επιτρέπεται (και όχι επιβάλλεται) μόνο εκεί που συνδυάζονται τα ίδια φωνήεντα, κατά τα άλλα προτιμάται η συνίζηση, ώστε με αυτό τον τρόπο να αποφεύγεται ενδεχόμενη νοηματική ασάφεια. Η ελληνική είναι μία συνθετική γλώσσα, όπου η κατάληξη στα κλιτά μέρη του λόγου αποτελεί*

¹⁴⁴ Η μοναδική εξαίρεση: *δεν φτω ανίσως*.

¹⁴⁵ Η μόνη περίπτωση όπου το μόριο αδικαιολόγητα συνιζάνεται είναι η παρόμοια με τον στίχο 14,14 διόρθωση του κειμένου, όπου το «να σβήσουν» του χειρογράφου αντικαθίσταται με το «να αθθίσουν» (114,10).

¹⁴⁶ Οι εξαιρέσεις είναι: *ποιίσ(ει)' άλλος, είμ' αδικεμένος, είμ' απόμακρα, είμ' αναπαμένος, πού' μ' αχ.*

φορέα διάφορων γραμματικών και συντακτικών πληροφοριών. Για αυτό τον λόγο η απώλειά της από το ρήμα, το «συντακτικό πυρήνα μιας πρότασης» (Κλαιρής, Μπαμπινιώτης, 2005, σ. 433) θα ήταν σημαντική.

Όταν το ρήμα ακολουθεί μία λέξη που λήγει σε φωνήεν έχουμε είτε συνίζηση είτε αφαίρεση. Οι πλείστες αφαιρέσεις είναι οι καθιερωμένοι στον προφορικό λόγο τύποι, όπου παύει να υπάρχει το αρχικό αδύνατο φωνήεν [ε] ή [ι]¹⁴⁷ των ρημάτων, που ακολουθούν

1. τις προσωπικές αντωνυμίες: *σε'δα (είδα), εσύ'σαι, σου'χω, το'πεψεν, εσου'βρες, μου'δωκεν, τα'χεις κ.α.*

2. το μόριο «να»: *να'χες, να'βρα, να'ρω κ.α.*

3. το ερωτηματικό επίρρημα «πού» και την αναφορική αντωνυμία «που» (απου): *που'δα (είδα), πού'βρες, που'μαι, που'χουσιν, που'βλεψα κ.α.*

4. την ερωτηματική αντωνυμία «τίντα»: *τιντά'καμεν, για τίντα'ν, τιντά'πιασα.*

5. τον σύνδεσμο «αντά» («άντα»): *αντά'δες, αντά'(ε)ζεν, αντά'ναι.*

Τα ρήματα μπορούν να παθαίνουν αφαίρεση, ακολουθώντας και οποιοδήποτε άλλο μέρος του λόγου εκτός από τα προαναφερθέντα. Π.χ. *αργά'ναι, τόσο'ν, οσά'πραζεν, χρειά'ναι, θελώ'χειν, πολλά'ναι, ψευδά'ν, μορφύτερή'σαι, πρώτα'(η)τον κ.α.* Ο μεγαλύτερος αριθμός αφαιρέσεων σε αυτές τις περιπτώσεις αφορά στο ρήμα *είμαι*, που είναι εξαιρετικά ευάλωτο σε διάφορες μορφές φθογγικών παθήσεων, συμπεριλαμβανομένης και της αφαίρεσης.

Στ) Μετοχές.

Οι μετοχές, όπως και τα ρήματα, συνήθως συνιζάνονται με την επόμενη λέξη, παρουσιάζοντας διάφορα συμπλέγματα φωνηέντων ([ι]-[α], [α]-[ο], [α]-[ου] κ.α.). Μόνο δύο φορές το τελικό φωνήεν της μετοχής εκθλίβεται, ενώ και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για τη συνάντηση δύο όμοιων φωνηέντων: *πειρασμέν'η, θωρώντ'αγνιάκιν*¹⁴⁸.

Ζ) Ουσιαστικά και επίθετα.

Και στα ουσιαστικά, και στα επίθετα η έκθλιψη παρουσιάζεται στο σύμπλεγμα όμοιων φωνηέντων και συγκεκριμένα [α – α]. Π.χ. *η θάλασσ'ας, τραντάφυλλ'ανοιμένα,*

¹⁴⁷ Αλλά όχι πάντα, το φωνήεν μπορεί να είναι και ισχυρότερο, π.χ. *να'(ο)λίζω, απου'(α)ζίζον.*

¹⁴⁸ Η απουσία ενός από τα δύο όμοια φωνηέντα εδώ όπως και σε άλλα σημεία της συλλογής ίσως θα μπορούσε να αποδοθεί στη συνηθισμένη κατά την αντιγραφή πρακτική της απλογραφίας, την οποία εφαρμόζει και ο αντιγραφέας του μαρκιανού κώδικα, παραλείποντας συστηματικά και ένα από τα δύο όμοια σύμφωνα που γειτονεύουν.

η μέρ' αφταίννει, γραμματ' αδελφέ, τα σκληρ' άστρα, έγλαμπρ' άστρα, ότοιμ(α)' αντά κ.α. Και εδώ υπάρχουν εξαιρέσεις: εχροί_εις, ζουφάρια_αχ, κρυότερη_η. Όταν συναντιούνται διαφορετικά φωνήεντα είτε τονισμένα είτε όχι, τα φωνήεντα αυτά συνίζονται.

Τα παραδείγματα των αφαιρέσεων είναι λίγα και παρουσιάζονται ή μετά από άρθρο (βλ. πιο πάνω): *τα'νόματα*, *στά'(ο)ρη*, *τά'μορφα*, *τά'μνοστα*, ή έχουν πια περάσει στην κατηγορία της αποβολής, όταν δηλαδή και οι δύο τύποι μιας λέξης (με αρχικό φωνήεν ή χωρίς αυτό) υπάρχουν και χρησιμοποιούνται ανεξάρτητα, χωρίς να καθορίζονται από το φωνητικό τους περιβάλλον, π.χ. *η 'γεια*, *έχω 'γειαν*.

Μια από τις περιπτώσεις αφαιρέσης – *στά'ρη* – εκτός από τον αρθρωτικό οφείλεται επίσης στον μετρικό παράγοντα, και συγκεκριμένα συμβάλλει στην επίτευξη της πλήρους ηχητικής ομοιότητας στην ομοιοκαταληξία (*στά'ρη* – *ζοχάριν* – *πάρη*, 116, 14-16). Γενικά, σε κανένα σημείο της κυπριακής συλλογής η συλλαβή που συμπεριλαμβάνει το τελευταίο τονισμένο φωνήεν (το οποίο ταυτόχρονα αποτελεί και την αρχή της ομοιοκαταληξίας), ποτέ δεν δέχεται εξωτερική συνίζηση.

Η) Αριθμητικά.

Σε αυτή την κατηγορία υπάρχουν μόνο δύο περιπτώσεις, οι οποίες όμως συνιστούν ένα εξαιρετικό παράδειγμα αστάθειας στον χειρισμό των φωνηεντικών συναντήσεων που βλέπουμε και σε άλλα σημεία της συλλογής:

αν δεν με δουν τα δυ' άστρα με το θάρος (105,39) και

Πώς εμπορούσιν δυο άστρα γλαμπρισμένα (68,1)

Ο συνδυασμός των λέξεων, ακόμα και η μετρική τους θέση (η τονισμένη συλλαβή βρίσκεται στην έκτη θέση) είναι ακριβώς τα ίδια, και όμως στη μία περίπτωση επιλέγεται έκθλιψη ενώ στην άλλη συνίζηση.

Θ) Επιρρήματα.

Το τελευταίο φωνήεν των επιρρημάτων συνήθως εκθλίβεται αν το ακόλουθο φωνήεν είναι το ίδιο (*τότ' είναι*, *τόρ' αντρύναν*, *πολλ(ά)' άργησα*, *ώδ(ε)' έν*) ή πιο δυνατό από αυτό (*τότ' αζάφτει*, *εξ' αφ' την δούλεψή σου*). Ανάλογα αφαιρείται και το αρχικό φωνήεν του επιρρήματος αν το προηγούμενο φωνήεν είναι δυνατότερο (*βρίσκω '(ου)δέποτε*,

αφήνω '(ε)δά, αμμέ '(ύ)στερα κ.α.).¹⁴⁹ Στις άλλες περιπτώσεις, όταν δηλαδή το τελικό φωνήεν του επιρρήματος είναι ισχυρότερο από αυτό που το ακολουθεί, συνήθως παρουσιάζεται η συνίζηση.

Δ) Αντωνυμίες.

Σε αυτή την περίπτωση το αν θα προκύψει έκθλιψη ή συνίζηση του τελικού φωνήεντος της αντωνυμίας με το αρχικό της ακόλουθης λέξης εξαρτάται όχι τόσο από τον αρθρωτικό (η δύναμη των φωνηέντων), όσο από τον γραμματικό (δηλαδή σε ποια κατηγορία ανήκει η συγκεκριμένη αντωνυμία), καθώς και τον συντακτικό παράγοντα. Έτσι, το τελικό φωνήεν των προσωπικών αντωνυμιών (με, σε, το, τα, μου, σου, του) εκθλίβεται όταν προηγείται ρήματος, στο οποίο υπόκειται συντακτικά ως άμεσο ή έμμεσο αντικείμενο: μ' έκαψεν, μ' αγαπούν, σ' ακλουθώ, σ' αναγκάζει¹⁵⁰, τ(α)' αγνωρίση, τ(ο)' αφήσω, να μ(ου)' έρτη, μ(ου)' έδωκεν, σ(ου)' αθθυμίσω κ.α.

Αντίθετα, όταν η αντωνυμία βρίσκεται αμέσως μετά το ρήμα, το τελικό της φωνήεν συνιζάνεται με το αρχικό της επόμενης λέξης: εκράτησέμ με η τύχη, δίδω το άνταν, αγαπώ σε αμμέ, πε μου αν μέλλεται, αρέσκει μου ό τι αρέσει της θεάς μου κ.α.

Η συνάντηση της κτητικής αντωνυμίας με το αρκτικό φωνήεν της επόμενης λέξης σχεδόν πάντα επιφέρει τη συνίζησή τους: όλες μου οι έννοιες, καρδιά μου αντάν της έρτη, φίλε μου ακριβέ, οι πλήξεις σου εφυράναν, κ' εις τες αγκάλες του ύστερα κοιμήθην κ.α.

Οι εξαιρέσεις είναι λίγες:

Ει τις τα ζένα μάχεται και τα δικά τ' αφήνει (148,5)

Δυο βρύσες τα δυο μ' αμμάτια (118,5)

να κρύβγης τους δυο μ' αστέρες (127,6)

μ' έριψεν μεσανυχτικόν το σκληρόν μ' άστρον (143,2)

άλλον η πίστη μ' από σέν δεν κάμνει. (100,45)

ως γοιον εμένα που τα μέλη μ' άψα (71,4)

στις δύο από τις οποίες (143,2 και 71,4) η έκθλιψη οφείλεται στην ομοιοκαταληξία (μ' άστρον – μάστρον / κάψα – μ' άψα).

¹⁴⁹ Έχουμε και εδώ εξαιρέσεις, όπου συνιζάνονται: *τέλεια αρνήθη* (συνάντηση δύο όμοιων φωνηέντων), *ποτέ οζυπνά, ποτέ αγ, περίτου όσα, κάπου αναστενάζω, πάλε ανταμωθούμεν* (προηγείται ασθενέστερο φωνήεν που κανονικά εκθλίβεται) κ.α. Στην περίπτωση του «ποτέ» ίσως είναι ο τόνος που εμποδίζει την έκθλιψη.

¹⁵⁰ Αλλά σε ορίζει (98,27) με συνίζηση.

Όσον αφορά στις αντωνυμίες άλλου είδους (ερωτηματικές, αναφορικές, δεικτικές) παρατηρείται κάποια ασυνέπεια στη χρήση εκθλίψεων και συνιζήσεων. Αξιοποιούνται και οι δύο πιθανές λύσεις, μεταξύ των οποίων δεν υπάρχει κάποιο διακριτό σημείο αναφοράς που θα μας επέτρεπε να αιτιολογήσουμε τη μία ή την άλλη επιλογή.

Π.χ. *ός(οι)΄ αγαπούν / όσοι αγαπούσιν, κ΄ εγ΄ όλα / εγώ αγαπώ, τούτη η τόσ΄ αποτορμιά κ.α.*

Συνοψίζοντας τα όσα ειπώθηκαν για τη συνίζηση και την έκθλιψη ή αφαίρεση μπορούμε να προβούμε στη διατύπωση ορισμένων πιο γενικών συμπερασμάτων αναφορικά με τη χρήση τους στη συλλογή. Είναι προφανές ότι η έκθλιψη/αφαίρεση προτιμάται από τη μετρική συνίζηση, και στην περίπτωση συνάντησης φωνηέντων είναι ο βασικός τρόπος αποφυγής της χασμωδίας. Οι εκθλίψεις και οι αφαιρέσεις διέπονται από τους φωνητικούς νόμους που σχετίζονται με τη δύναμη των φθόγγων: εάν στην πρώτη θέση του φωνηεντικού συμπλέγματος βρίσκεται πιο αδύνατο από το επόμενο ή ισοδύναμό του φωνήεν, συνήθως το φωνήεν αυτό εκθλίβεται, και αντίστροφα αφαιρείται ένα ασθενέστερο φωνήεν, το οποίο ακολουθεί πιο δυνατά. Όμως μέσα στο πλαίσιο αυτού του γενικού κανόνα το τελικό αποτέλεσμα διαμορφώνεται με την παρέμβαση και άλλων παραγόντων, όπως:

1. του λεκτικο-μορφολογικού, ο οποίος επηρεάζει την επιλογή μεταξύ συνίζησης και έκθλιψης / αφαίρεσης ανάλογα με το μέρος του λόγου που συμμετέχει και το πόσο σημαντική είναι η σίγηση ενός φωνήεντος ως προς τη σημασιολογική και τη γραμματική λειτουργία της λέξης. Π.χ. τα τελικά φωνήεντα των ρημάτων (οι καταλήξεις) συνήθως συνιζάνονται, ενώ τα αρχικά ως χρονική αύξηση, ο λειτουργικός ρόλος της οποίας επαναλαμβάνεται από την κατάληξη, παθαίνουν αφαίρεση· τα άκλιτα μέρη του λόγου που έχουν μία αμετάβλητη μορφή και συνεπώς πάντα φέρουν σταθερές πληροφορίες (προθέσεις, σύνδεσμοι, επιρρήματα) σχετικά εύκολα χάνουν το τελευταίο ή το αρχικό τους φωνήεν.

2. του συντακτικού παράγοντα, ο οποίος έχει την ικανότητα να αλλάζει τα δεδομένα ανάλογα με τη θέση που παίρνει μία λέξη μέσα στην πρόταση. Π.χ. οι προσωπικές αντωνυμίες αδύνατου τύπου εκθλίβουν το τελικό τους φωνήεν όταν είναι προκλιτικές και συνιστούν μία αδιάρρηκτη ενότητα με το ρήμα που έπεται, αλλά το συνιζάνουν με το αρχικό φωνήεν της επόμενης λέξης (με την οποία δεν υπάρχει τόσο στενή συντακτική σχέση), όταν βρίσκονται μετά το ρήμα. Τα φαινόμενα συναλοιφής (έκθλιψη, αφαίρεση, κράση) συνήθως παρουσιάζονται μεταξύ λέξεων που έχουν στενή συντακτική σχέση, για τον ίδιο λόγο οι κτητικές αντωνυμίες, που είναι εγκλιτικές και δημιουργούν μία λεκτική ενότητα με την

προηγούμενη λέξη, κανονικά δεν παθαίνουν έκθλιψη αλλά συνιζάνονται με τις λέξεις που τις ακολουθούν.

3. του μετρικού παράγοντα, ο οποίος συχνά καθορίζει την επιλογή της εξωτερικής συνίζησης ή της έκθλιψης/αφαίρεσης. Καταρχήν, από όλα τα είδη στίχων ξεχωρίζει ο ιταλικής προέλευσης ενδεκασύλλαβος, ο οποίος παρουσιάζει διπλάσιο αριθμό συνιζήσεων σε σύγκριση με όλα τα άλλα είδη (77,4% επί του συνόλου των εξωτερικών συνιζήσεων και περίπου 16,4 % από το σύνολο των ενδεκασύλλαβων στίχων¹⁵¹). Σε άλλα είδη στίχων ο τελευταίος αριθμός κυμαίνεται στα όρια 5,4% - 8,6% από το αντίστοιχο σύνολο των στίχων. Σε ό, τι αφορά τις μετρικές θέσεις, στις οποίες εμφανίζονται οι συνιζήσεις, τα είδη στίχων με πιο ποικίλα ρυθμικά σχήματα (ο ενδεκασύλλαβος, ο επτασύλλαβος και ο τροχαιικός οκτασύλλαβος) χαρακτηρίζονται και από περισσότερη ελευθερία ως προς την εμφάνιση της συνίζησης σε ορισμένη μετρική θέση. Ωστόσο και εδώ υπάρχουν προτιμήσεις και περιορισμοί. Έτσι, η συνίζηση που δυνητικά μπορεί να παρουσιαστεί σε οποιαδήποτε συλλαβή του στίχου, έχει μία τάση προς επιλογή μετρικά αδύνατων θέσεων, όπου δηλαδή είναι λιγότερο πιθανή η εμφάνιση του τόνου, και συστηματικά αποφεύγεται στη συλλαβή που φέρει τον τελευταίο μετρικό τόνο και τις συλλαβές που την ακολουθούν. Η μόνη συνίζηση που επιτρέπεται και κάποτε χρησιμοποιείται από τον ποιητή στην τελευταία τονισμένη συλλαβή του στίχου ή του ημιστιχίου είναι η εσωτερική συνίζηση ενός συγκεκριμένου είδους που θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στην κατηγορία των καταχρηστικών διφθόγγων (λέξεις τύπου *εχθριά*, *πικριά*). Η συνάντηση φωνηέντων δύο διαδοχικών λέξεων στην παραπάνω μετρική θέση πάντα επιφέρει είτε χασμωδία είτε έκθλιψη, που σε αντίθεση με τη συνίζηση εξασφαλίζουν την ηχητική διαφάνεια της ομοιοκαταληξίας και τη ρυθμική ομαλότητα του στίχου¹⁵². Αυτός ο κανόνας τηρείται σε όλα τα είδη στίχων, ενώ στην περίπτωση των σύνθετων στίχων που έχουν σταθερή μετρική τομή ισχύει και για το πρώτο ημιστίχιο. Ο ιαμβικός οκτασύλλαβος, δωδεκασύλλαβος, δεκατρισύλλαβος και δεκαπεντασύλλαβος παρουσιάζουν πιο αυστηρή οργάνωση όχι μόνο αναφορικά με τον ρυθμό, αλλά και ως προς τη χρήση της συνίζησης, η οποία δεν εμφανίζεται σε όλες τις θέσεις, απαντά κυρίως στο μέσο τμήμα του στίχου ή του κάθε ημιστιχίου (όπου μία εξέχουσα θέση μεταξύ των άλλων καταλαμβάνει η πέμπτη

¹⁵¹ Ο κατά προσέγγιση αριθμός οφείλεται στο ότι μερικοί στίχοι έχουν περισσότερες από μία συνιζήσεις.

¹⁵² Ο Ruscelli (Menichetti, 1993, 322-323) στην εισαγωγή στο *Rimario* (πρώτη έκδοση 1559) με τίτλο «Trattato del modo di comporre in versi nella lingua italiana» συνιστά να αποφεύγεται η συνίζηση και να εφαρμόζεται η έκθλιψη, όταν η συνάντηση δύο φωνηέντων γίνεται στη δέκατη συλλαβή, και αντίθετα η συμπροφορά (συνίζηση) δύο φωνηέντων στην ένατη θέση επιβάλλεται για να θεωρηθεί κανείς καλός στιχουργός. Ο ίδιος αναφέρεται και στην προτίμηση έκθλιψης και όχι συνίζησης, όταν πρόκειται για λέξεις στενά συνδεδεμένες, που δημιουργούν ένα συντακτικό όρο («se il parlar sarà in corso e che quivi la pronunzia non prenda fiato»), κανόνας που σε γενικές γραμμές ακολουθείται και στην κυπριακή συλλογή.

συλλαβή) και αραιώνει μέχρι την πλήρη απουσία της προς τα άκρα του στίχου ή των ημιστιχίων. Η ιδιαίτερη ικανότητα της πέμπτης συλλαβής του δεκαπεντασύλλαβου (ή μάλλον του οκτασύλλαβου, είτε αυτός έχει αυτόνομη υπόσταση, είτε αποτελεί το πρώτο ημιστίχιο ενός σύνθετου στίχου) να δέχεται συνίζηση έχει διαπιστωθεί και από άλλους μελετητές (Aldama, 2005). Η θέση της μέσα στον στίχο συχνότατα αποτελεί σημείο συνάντησης δύο συντακτικών όρων (συνταγμάτων)¹⁵³, οι οποίοι, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, προτιμάται να συνδέονται με συνίζηση σε αντιδιαστολή με τις άρρηκτα συνδεδεμένες λέξεις του ίδιου συντάγματος, όπου συχνότερα εφαρμόζεται ένα από τα φαινόμενα συναλοιφής (έκθλιψη, αφαίρεση, κράση). Για τον ίδιο λόγο στον ενδεκασύλλαβο στίχο η συνίζηση φιλοξενείται πιο συχνά στην έβδομη και στην πέμπτη συλλαβές, δηλαδή στις θέσεις όπου συχνά παρατηρείται διάφορων διαβαθμίσεων συντακτική διάτμηση (βλ. 2.1.2.).

3.3. ΧΑΣΜΩΔΙΑ.

Οι συναντήσεις γειτονικών φωνηέντων στη συλλογή δεν έχουν πάντα ως έκβασή τους τη συναλοιφή ή τη μετρική συνίζηση. Κάποτε αυτά τα φωνήεντα ανήκουν σε δύο χωριστές συλλαβές χωρίς να συγχωνεύονται με κάποιο τρόπο. Σύμφωνα με τη διατύπωση της Θ. Σιαπκαρά - Πιτσιλίδου «στους 2934 στίχους <...> δεν υπάρχουν παρά δώδεκα περιπτώσεις όπου η συνάντηση φωνηέντων ανάμεσα σε δύο λέξεις να μπορέσει να χαρακτηριστεί ως χασμωδία και αυτές, οι ελάχιστες, βρίσκονται μετά από το ποίημα 132». Οι περιπτώσεις όπου τα φωνήεντα βρίσκονται σε διαίρεση υπάρχουν και σε άλλα σημεία της συλλογής, ωστόσο αυτές δεν λογαριάζονται για χασμωδίες, αφού: «α) οι δύο λέξεις χωρίζονται από την τομή, β) ένα από τα φωνήεντα είναι του άρθρου, γ) τα δύο φωνήεντα προέρχονται από τρία φωνήεντα που το ένα είναι πάντα του άρθρου, είτε αυτό αναγράφεται είτε όχι» (Σιαπκαρά-Πιτσιλίδου 1976, 59)¹⁵⁴. Στην πραγματικότητα οι περιπτώσεις «διαστολής»¹⁵⁵ γειτονικών φωνηέντων που δεν ανήκουν σε καμιά από τις τρεις αναφερόμενες από την εκδότρια κατηγορίες και συνεπώς

¹⁵³ Υπάρχουν εξάλλου σε όλη την παράδοση του δεκαπεντασύλλαβου αρκετά παραδείγματα υποδιαίρεσης του πρώτου του ημιστιχίου σε δύο ισοσύλλαβα μέρη (4+4) με συντακτική παύση.

¹⁵⁴ Ο Κ. Κύρρης, ο οποίος στη μελέτη του (2002, 353-354) μεταξύ άλλων αναφέρεται και σε αυτό το ζήτημα, διαφωνεί με τη Θ. Σιαπκαρά - Πιτσιλίδου, υποστηρίζοντας ότι «...υπάρχουν αρκετές χασμωδίες σε πολλά <ποιήματα της συλλογής>, πάντως όχι πολύ ενοχλητικές». Ο ερευνητής υπολογίζει και τις χασμωδίες μεταξύ στίχων και στροφών, οι οποίες στην παρούσα μελέτη δεν θα λαμβάνονται υπόψη.

¹⁵⁵ Όρος του Καβάφη (2003, 249).

θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν από την ίδια ως χασμωδίες¹⁵⁶ είναι πολύ περισσότερες και δεν βρίσκονται πάντα μετά το ποίημα 132.

Συνολικά στην κυπριακή συλλογή οι περιπτώσεις όπου τα γειτονικά φωνήεντα δεν συγχωνεύονται (είτε αυτά είναι τμήμα μιας λέξης είτε δύο διαδοχικών λέξεων) είναι 280, από τις οποίες 119 είναι εξωτερικές χασμωδίες και 161 εσωτερικές. Βέβαια, οι περισσότερες από αυτές είναι οι «νόμιμες» χασμωδίες, αυτές δηλαδή που διέπονται από ορισμένους κανόνες και βρίσκουν στήριξη στη χρήση αυτού του είδους χασμωδιών και από άλλους ποιητές. Συγκεκριμένα αναφέρομαι στις περιπτώσεις, όταν:

1. η χασμωδία επιτρέπεται λόγω της μετρικής παύσης πάνω στη σταθερή τομή του δεκατρισύλλαβου, του δεκαπεντασύλλαβου και του δεκαεξασύλλαβου (22 περιπτώσεις). Παρόλο που σε μερικούς από αυτούς τους στίχους η μετρική παύση δεν αντιστοιχεί στη συντακτική, συνεπώς η αυτοτέλεια των ημιστιχίων διαταράσσεται και δυνητικά μπορεί να επέλθει συνεκφώνηση των οριακών φωνηέντων¹⁵⁷, τα δύο ημιστίχια ενός στίχου ποτέ δεν ενώνονται με συνίζηση¹⁵⁸.

2. ένα από τα φωνήεντα στο σύμπλεγμα ανήκει στο άρθρο (57 περιπτώσεις). Εδώ πρέπει να προστεθούν και τέσσερις περιπτώσεις (129,3 / 129,6 / 129,24 / 66,2) όπου στην έκδοση διαφυλάσσεται η γραφή του χειρογράφου χωρίς άρθρο, το οποίο όμως υπάρχει, αλλά δεν αναγράφεται¹⁵⁹. Δεκατρείς από τις παραπάνω 57 χασμωδίες¹⁶⁰ παράγονται στις συναντήσεις τριών (μία φορά τεσσάρων¹⁶¹) φωνηέντων, δύο (ή τρία) από τα οποία συνιζάνονται (κατά κανόνα το τελικό του ρήματος και το άρθρο) και το τελευταίο διαστελέεται¹⁶².

¹⁵⁶ Με την αρνητική σημασία του όρου, ως ελάττωμα. Λαμβάνοντας υπόψη τους στόχους της παρούσας μελέτης (περιγραφή και ανάλυση των δεδομένων) προσπαθώ να αποφύγω την αξιολόγηση και χρησιμοποιώ εδώ τον όρο «χασμωδία» συμβατικά ως απλή μη συνεκφώνηση ή κατά τον Καβάφη «διαστολή» φωνηέντων.

¹⁵⁷ Βλ. Βουτιερίδης 1929, 145-146. Επίσης Γαραντούδης 1993, 211-212. Της ίδιας φύσης είναι και το φαινόμενο της συνίζησης πάνω στην τομή του ιταλικού 11σύλλαβου που οφείλεται στην αλληλεξάρτηση των δύο ημιστιχίων (Elwert 1976, 56)

¹⁵⁸ Η Ν. Δεληγιαννάκη (1995, 153-155) εντοπίζει στον *Ερωτόκριτο* 16 στίχους με συνίζηση στην τομή. Παρόμοιου τύπου είναι και ο δωδεκασύλλαβος στίχος της συλλογής αρ. 97,6:

κ' εμέναν η καρδούλλα μου εμπυρίζεται

Όμως αυτή είναι η μοναδική περίπτωση.

¹⁵⁹ Όπως σημειώνω και αλλού, ο αντιγραφέας συνήθως παραλείπει έναν από τους δύο διαδοχικούς φθόγγους όταν είναι όμοιοι, χωρίς να επισημαίνει με απόστροφο την έκθλιψη ή την αφαίρεσή του. Έτσι τη φωνητική γραφή του χειρογράφου *γιατι αθίσασ / ορίζι αφεντίαςου / θελι ορεξιμου* σύμφωνα με τους κανόνες της ελληνικής ορθογραφίας θα αποδίδαμε ως εξής: *γιατ' οι αθθοί σας / ορίζ' η αφεντιά σου / θέλ' η όρεξή μου* (66,2 / 129, 6 και 129,24 αντίστοιχα), όπως άλλωστε και γίνεται στα υπόλοιπα παρόμοια σημεία της έκδοσης.

¹⁶⁰ Στους στίχους 2,6 / 66,6 / 93,51 / 104,45 / 105,3 / 105,15 / 105,20 / 110,38 / 91,23 / 91,24 / 92,1 / 91,40 / 92,30.

¹⁶¹ Για τη μοναδική περίπτωση συνίζησης τεσσάρων φωνηέντων (80,12) βλ. πιο πάνω.

¹⁶² Θ. Σταύρου 2004, 30 : «Κανονικά, όταν συναντιούνται τρία φωνήεντα [...] γίνεται συνίζηση των δύο [...] και το άλλο λογαριάζεται πως ανήκει σε άλλη συλλαβή [...]. Με την πυκνότητα που δίνει στο λόγο αυτή η συνίζηση γίνεται κάλυψη και της γειτονικής χασμωδίας [...] που έτσι παύει να είναι αισθητή».

Σε αυτές τις δύο κατηγορίες που αναφέρει και η Θ. Σιαπκαρά – Πιτσιλίδου θα προσθέσουμε και τις ακόλουθες:

3. η χασμωδία μπορεί να δημιουργηθεί μεταξύ του συνδέσμου «και» ή του αναφορικού «που» και της επόμενης λέξης (2 και 1 περιπτώσεις αντίστοιχα). Αν και, όπως επισημαίνει ο Θ. Σταύρου (2004, 27), είναι προτιμότερο να είναι τονισμένο το αρχικό φωνήεν της ακόλουθης λέξης, στη δική μας περίπτωση τα φωνήεντα μετά το «και» δεν φέρουν τόνο:

4. η ύπαρξη της χασμωδίας δικαιολογείται από τη μετρική θέση στην οποία αυτή βρίσκεται (6 περιπτώσεις). Πρόκειται για τη μετρική συλλαβή όπου ενσωματώνεται και η αρχή της ομοιοκαταληξίας, το πρώτο (τονισμένο) φωνήεν της οποίας αποφεύγεται να συνιζάνεται με το προηγούμενο ή το ακόλουθο φωνήεν. Πρέπει να επισημάνω ότι αυτό ισχύει και για τις περιπτώσεις όπου ένας στίχος ομοιοκαταληκτεί με το πρώτο ημιστίχιο του στίχου που τον ακολουθεί (rimalmezzo):

σελήνη γλαμπρισμένη - την εσπέραν

πού 'σαι με πάσα, χ έραν – εσμιμένη (103, 5-6)

5. κάποτε η χασμωδία χωρίζει δύο φωνήεντα από τα οποία το πρώτο ή το δεύτερο είναι τονισμένο (6 και 5 περιπτώσεις αντίστοιχα). Όμως η χρήση της χασμωδίας σύμφωνα με αυτό το κριτήριο είναι σποραδική και δεν ανάγεται σε κανόνα ούτε στην ιταλική (Elwert 1976, 27), ούτε στην ελληνική ποίηση, εφόσον, όπως είδαμε και πιο πάνω, ο συγκεκριμένος συνδυασμός φωνηέντων μπορεί να οδηγήσει και σε συνίζηση:

6. η χασμωδία μπορεί να λειτουργήσει και ως εκφραστικό μέσο, ενισχύοντας τη συντακτική παύση, όπως στα παραδείγματα που παραθέτω αμέσως παρακάτω:

α) δέν εν θαύμα, χ αν είσαι

αξ αυτού μου περίτου αγαπημένη (87,15-16)¹⁶³

β) νοιάστου χ αν έν και θεν να ζηστρατίσω (70,19)

γ) τα πάθη και κακόν μου - χ αγιμένα (95,36)

δ) στο στήθος σου έν διαμάντι, χ όχι χιόνιν. (109,36)

Ασφαλώς, η συντακτική παύση δεν συνοδεύεται υποχρεωτικά από τη χασμωδία, η οποία μπορεί κάλλιστα να αντικατασταθεί από την «αντίπαλό» της, τη συνίζηση, ακόμα και στις ταυτόσημες περιπτώσεις:

κ' εγώ αν θελήσω να το δώ, αγιμένα! (15,7)

¹⁶³ Εδώ η συντακτική παύση ενισχύεται και από τον διασκελισμό.

και κάμε ωσάν Πανώρια, όχι Μεδέα (138,22)

Νοιάστου, αν με κριτηρεύγης (92,56)

Οι υπόλοιπες χασμωδίες δεν κατατάσσονται σε καμιά από τις παραπάνω κατηγορίες και σε σχέση με τον συνολικό αριθμό των χασμωδιών στη συλλογή είναι λίγες:

1. τόμου και τόσα *χ* υμν'άστρον που μαρτυρίζω (27,6)
2. κ' εγώ *χ* απ' όλη νύχτα μαρτυρίζω (78,23)
3. γυμνή *χ* οσκιά γη ονύπνιο – με στην σκότην (111,10)
4. Το δεισ σου *χ* ίσια με κράζει (121,5)
5. Εσείς που μ' εμισούσετε, τώρα *χ* αναπαντήτε, (133,13)
6. λείψετε *χ* αχ το κρίμαμ μου όπως μην κολαστήτε (133,14)
7. κ' εμέν του σκανταλοποιού να με *χ* αθθυμηθήτε (133,18)
8. όμως αν έχη *χ* απου σας κανέναν που πειράστην (133,19)
9. Αφέντη, δώσ' το τέλος με *χ* ειρήνην (136,2)
10. τις γράφει *χ* ιαμβικάτες ελεείες (138,7)
11. Αν είν' κι αρκέψω να *χ* ειπώ αρχήν, μέσην και τέλος (140,9)
12. – άδικη βουλή *χ* εδόθην – (142,3)
13. πάντα *χ* ουρανός με βίαν (147,16)
14. Λέγεις πως είσαι *χ* αμαθής και δειλιάς να γράψης (150,3)
15. γιατί *χ* αγκάδια σύ είμ'εγώ στην συντροφιάσ σου (153,22)

Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε, εκτός από τους τέσσερις πρώτους στίχους, όλοι οι υπόλοιποι ανήκουν στα ποιήματα που τοποθετούνται στο τέλος της συλλογής, πολλά από τα οποία διαφέρουν από τα προηγούμενα υφολογικά, ως προς την επιλογή του θέματος, αλλά, όπως βλέπουμε, και ως προς τον χειρισμό των μετρικών ζητημάτων. Επίσης ιδιαίζουσα είναι και η περίπτωση του ποιήματος αρ. 27¹⁶⁴.

Η εσωτερική χασμωδία παρουσιάζεται κυρίως μεταξύ φωνηέντων, ένα από τα οποία έχει τόνο. Δύο άτονα φωνήεντα σε διαίρεση συναντούμε μόνο στις 11 περιπτώσεις (από τις 161), όπου πρόκειται για εξεζητημένο λεξιλόγιο αρχαιοπρεπούς ή εκκλησιαστικού περιεχομένου: π.χ.

¹⁶⁴ Οι στίχοι 27,5-6 της συλλογής προκαλούν αρκετές δυσκολίες στην κατανόηση και χρήζουν περαιτέρω μελέτης για την ορθή καταγραφή τους. Αναφέρομαι σε αυτό το ποίημα και στο παράρτημα. Προβληματισμούς γεννά και ο στίχος 138,7, όπου η λέξη «ιαμβικάτες», την οποία ο κωδικογράφος αποδίδει με αρχικό *ι* και όχι *γι* κανονικά, σύμφωνα με τη φωνητική γραφή του χειρογράφου, θα προφερόταν με φωνήεν. Δεν αποκλείεται όμως και η προφορά με ημίφωνο στην αρχή, γεγονός που αυτόματα θα αναιρούσε τη χασμωδία.

μαρτύρι/ον, ποτήρι/ον, μετε/ωρίας, Κύρι/ε, νο/ητικόν, μετάνοι/αν κ.α. Αυτού του είδους λέξεις δεν λείπουν και από τις άλλες δύο ομάδες (με πρώτο ή δεύτερο τονισμένο φωνήεν), όπως: *Ε/ώ/ας, ελέ/ησον, θυσί/α, δυναστεί/αν, δέ/ομαι, πρα/ότερους, δειλι/άς.*

Οι περισσότερες λέξεις στις οποίες από τα δύο γειτονικά φωνήεντα τονίζεται το πρώτο είναι παροξύτονες και βρίσκονται στο τέλος του στίχου (ή ημιστιχίου στον τροχαϊκό δεκαεξασύλλαβο), όπου εφαρμόζεται ο κανόνας απαγόρευσης της συνίζησης στη συγκεκριμένη μετρική θέση¹⁶⁵. Οι ίδιες λέξεις στο μέσο του στίχου πάντα έχουν τα φωνήεντα αυτά συνιζήμενα (φιλιάς (47,7) – φιλιάς (150,21) / χρειά (130,8) – χρεία (147,13)/ αλήθεια (84,1) – αληθείας (142,11) κ.α.).

Συνίζηση δύο γειτονικών φωνηέντων με τονισμένο το δεύτερο, ιδιαίτερα αν αυτό είναι πιο αδύναμο από το προηγούμενο, γενικώς θεωρείται τραχιά και αποφεύγεται (Σταύρου 2004, 35). Στην κυπριακή συλλογή αυτός ο συνδυασμός σχεδόν πάντα (εκτός από επτά εξαιρέσεις στη λέξη «ζωή», βλ. πιο πάνω) επιφέρει χασμωδία: *ζω/ή, α/έρας, βο/ήθεια, πνο/ή, ακου/ήν*. Στη λέξη *βιβλι/όν* (2,17) τα φωνήεντα, παρά την εφαρμογή της συνίζησης στην περίπτωση του συγκεκριμένου φωνηεντικού συνδυασμού, μένουν ασυνίζητα λόγω της ομοιοκαταληξίας (*βιβλι/όν μου – λαμπρόν μου – σ' αυτόν μου*).

Εκτός των προαναφερθέντων υπάρχει και μία μικρή ομάδα κυπριακών διαλεκτικών τύπων, όπου η χασμωδία είναι αποτέλεσμα της αποβολής του *γ* εντός λέξης (Παντελίδης, 1929, 31-32): *ρή/αινα, λλί/ους, αζαννοί/ομαι, ελε/είεις, ξη/ούμαι, λα/όν*.

Στα παρακάτω παραδείγματα, *Θε/ός, θε/ά, θέ/ισσα, θε/ΐζω, θεί/ος*, η χασμωδία ίσως εξυπηρετεί ανάγκες έμφασης που δίνει ο ποιητής στις συναισθηματικά φορτισμένες λέξεις¹⁶⁶.

Τέλος, σποραδικά και κυρίως στο τέλος της συλλογής συναντούμε και χασμωδίες που δεν αναλαμβάνουν κάποιο άλλο λειτουργικό ρόλο εκτός της ρύθμισης των συλλαβών στον στίχο και θα μπορούσαν (για τους ένθερμους υποστηρικτές της συνίζησης θα έπρεπε) με ευκολία να αποφευχθούν: *δι/άφορων, κα/ημένους* (παράλληλος τύπος που υπάρχει σε άλλα σημεία της συλλογής – *καμένος*), *στερε/ώννουμαι* (*αλλού στερε~~ο~~θεμελιώθου και στεριώσουν*), *πλούσι/ον* (στο ίδιο ποίημα 4 στίχους πιο κάτω η ίδια λέξη έχει συνίζηση), *πρώ/ηγ*.

Σχετικά με το σημαντικό, αλλά προς το παρόν χωρίς οριστική επίλυση ζήτημα για το κατά πόσο η συλλογή γράφτηκε από έναν ή από περισσότερους ποιητές, η συγκριτική εξέταση της συνίζησης και της έκθλιψης / αφαίρεσης δεν μπορούσε να μας προσφέρει κάποια απάντηση.

¹⁶⁵ «...οι λέξεις που έχουν γειτονικά φωνήεντα με τόνο στο πρώτο απ' αυτά, όπως *πάω, αθώα* [...] κτλ., στο τέλος ημιστιχίου ή στίχου λογαριάζονται ασυνίζητες.» (Σταύρου 2004, 37).

¹⁶⁶ Υπάρχει όμως και παράλληλος τύπος *Θιος* (140,14).

Η επιλογή από τον ποιητή του ενός ή του άλλου φαινομένου συνήθως καθορίζεται από ισχύοντες σε όλη τη συλλογή κανόνες. Οι αποκλίσεις, που κάποτε μας φέρνουν αντιμέτωπους με διπλούς τύπους των ίδιων λεκτικών ενοτήτων (με έκθλιψη και με συνίζηση ή με συνίζηση και με χασμωδία) και συνεπώς με κάποια αστάθεια στον χειρισμό των φωνηεντικών συναντήσεων, δεν είναι συγκεντρωμένες σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο (ή σημεία) της συλλογής και μπορούν να συνυπάρχουν με μορφές υποκειμένες στους κανόνες ακόμα και σε γειτονικούς στίχους του ίδιου ποιήματος¹⁶⁷, γεγονός που δεν επιτρέπει να φτάσουμε στο συμπέρασμα ότι η χρήση διαφορετικών τεχνικών μέσων προέρχεται από διαφορετικούς ποιητές.

Αναφορικά με τις δίπλευρες σχέσεις χασμωδίας – συνίζησης έχω ήδη αναφέρει τη διατύπωση της εκδότριας για τη «μεγάλη ομοιογένεια» της συλλογής με εξαίρεση λίγα ποιήματα στο τέλος της, «των οποίων ο στίχος δεν έχει στερεή δομή» (Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου 1976, 23) (περιέχει χασμωδίες ή λέξεις που στο εσωτερικό τους συχνά βρίσκονται φωνήεντα σε διαίρεση). Οι χασμωδίες απαντούν σε όλη τη συλλογή, αν και αληθεύει ότι η πιο πυκνή χρήση των χασμωδιών σχετίζεται με το τέλος της. Πιο διαφωτιστική φάνηκε η εξέταση όλου του όγκου των φωνηεντικών συναντήσεων. Συγκεκριμένα, αναδείχθηκε ότι η ομοιογένεια της συλλογής (εκτός του τέλους) δεν είναι τόσο απόλυτη. Με βάση τη μέτρηση του συνολικού αριθμού συναντήσεων φωνηέντων (συνίζηση και χασμωδία), όπως επίσης των περιπτώσεων της αποφυγής αυτών με τη βοήθεια της έκθλιψης ή αφαίρεσης, παρατηρήθηκαν τα εξής:

1. Οι ομάδες ποιημάτων 1-68 με εξαίρεση το 27 (και ιδιαίτερα τα strambotti 28-68), 112-128, όπως και μερικά ποιήματα στο τέλος της συλλογής (134-136, 151, 155) φαίνεται να έχουν τον πιο προσεγμένο από άποψη φωνηεντικών συναντήσεων στίχο, ο οποίος είναι σχεδόν απαλλαγμένος από συνιζήσεις και χασμωδίες. Η αρμονική εναλλαγή συμφώνων και φωνηέντων επιτυγχάνεται με τη σωστή επιλογή των λέξεων και, στην περίπτωση συνάντησης φωνηέντων, με έκθλιψη, αφαίρεση ή αποβολή.
2. Τα ποιήματα 133, 138, 141, 142, 144, 145, 147, 150, 153 παρουσιάζουν την πιο χαλαρή δομή. Οι φωνηεντικές συναντήσεις φαίνεται να μην ενοχλούν τον ποιητή και ανάλογα με τις μετρικές ανάγκες καταλήγουν σε συνίζηση ή χασμωδία. Παρόλο που οι υπερισχύουσες χασμωδίες ως επί το πλείστον είναι νόμιμες, δεν καταβάλλεται κάποια προσπάθεια, σε αντίθεση με άλλα ποιήματα, προς αποφυγή τους.

¹⁶⁷ Την ρευστότητα των κανόνων που αφορούν τις φωνηεντικές συναντήσεις στην ποίηση γενικώς επισημαίνει και ο Θ. Σταύρου (2004, 30).

3. Στα υπόλοιπα ποιήματα της συλλογής παρατηρείται κάπως πιο αυξημένος σε σχέση με την πρώτη κατηγορία ποιημάτων αριθμός φωνηεντικών συναντήσεων όπου εφαρμόζεται είτε συνίζηση είτε (σπανιότερα) χασμωδία, αν και η κύρια μέθοδος για τον χειρισμό της συνάντησης φωνηέντων παραμένει η έκθλιψη και η αφαίρεση.

Αντικρίζοντας όμως τη συλλογή ως ένα σύνολο που αντιπροσωπεύει την αναγεννησιακή ποιητική παραγωγή της Κύπρου, πρέπει να επισημάνω ότι γενικώς ο ποιητής ή οι ποιητές επιμελούμενοι τη γλώσσα των ποιημάτων τους εμπνέονταν από την καθομιλουμένη κυπριακή, από τη γλώσσα της προφορικής παράδοσης, στη φύση της οποίας ενέδωσαν, αποφεύγοντας όσο είναι δυνατόν την «επιτήδευση» στον χειρισμό των φωνηεντικών συναντήσεων και κάνοντας με αυτό τον τρόπο τη ροή του λόγου τους όσο πιο αβίαστη και φυσική γίνεται. Αιώνες αργότερα ο Κ. Καβάφης (2003, 252-253) θα εκφράσει τη γνώμη, την οποία φαίνεται να συμμεριζόταν και ο κύπριος στιχουργός (ή στιχουργοί), ότι «οι ποιηταί πρέπει [...] τας συνηθείας των αρχαίων μετρικών και της Ιταλικής περί φωνηέντων να δέχονται μόνον καθ' όσον τας επικυρώνει το αυτί των και το πνεύμα της νέας μας γλώσσης και προφοράς».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV. ΟΜΟΙΟΚΑΤΑΛΗΞΙΑ

Το φαινόμενο της ομοιοκαταληξίας, όπως έχει ήδη προ πολλού τονιστεί από ερευνητές, ξεπερνά τα όρια της απλής ηχητικής επανάληψης. Ο ουσιώδης της ρόλος στην ποιητική δομή πηγάζει από τις πολλαπλές λειτουργίες που αυτή διαθέτει: (α) μετρική, η οποία οριοθετεί το τέλος του στίχου από τη μία πλευρά και καθορίζει τη στροφική οργάνωση του ποιήματος από την άλλη, (β) ηχητική, η οποία οργανώνει την ηχητική πλευρά της ποιητικής σύνθεσης, και (γ) σημασιολογική, η οποία χάρη στην ηχητική ομοιότητα των λέξεων – ριμών συσχετίζει δύο ή περισσότερους στίχους και νοηματικά (Zirmunskij, 1975, 254)¹⁶⁸. Είναι συνεπώς λογικό, παρά τον συνήθη ορισμό της ομοιοκαταληξίας ως *πλήρους ηχητικής ομοιότητας*, η μελέτη της να μην περιορίζεται μόνο στα ηχητικά της χαρακτηριστικά. Η εξακρίβωση αναφορικά με το ποιες ομοιοκαταληξίες προτιμούνται (οξύτονες, παροξύτονες ή προπαροξύτονες), ποιος είναι ο συνδυασμός τους στη στροφή, ποιες είναι οι σημασιολογικές σχέσεις μεταξύ των ομοιοκατάληκτων στίχων, πόσο προβλέψιμος ή απρόσμενος είναι ο συνδυασμός τους, παρέχει εξίσου σημαντικές πληροφορίες σε σχέση με τον καθορισμό των μετρικών και των υφολογικών χαρακτηριστικών του κάθε κειμένου, είτε ξεχωριστά είτε στο ευρύτερο πλαίσιο μίας ποιητικής παράδοσης.

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση, οφείλω να αναφέρω ότι η ομοιοκαταληξία της συλλογής θα εξεταστεί από ηχητική, μορφολογική και σημασιολογική σκοπιά στο σύνολό της, χωρίς να γίνει διαχωρισμός σε μετρικές μορφές, στις οποίες εμφανίζεται. Θα θεωρείται, δηλαδή, ως υποδομή ενός *κειμένου*, την ολική υπόσταση του οποίου εξασφαλίζει ένας συγκεκριμένος *χρονοτόπος*, που αντιπροσωπεύει μία συγκεκριμένη εποχή και χώρο στη λογοτεχνική εξέλιξη, ανεξαρτήτως του πολυμορφικού του χαρακτήρα. Τα στιχουργικά είδη και η στροφική τους οργάνωση θα εξεταστούν αναλυτικά στη συνέχεια στο οικείο υποκεφάλαιο.

Για τους σκοπούς της παρούσας μελέτης έχει συνταχτεί ριμάριο, το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τον αναγνώστη ως παραστατικός πίνακας σε σχέση με τα σχόλια πάνω στην ομοιοκαταληξία (βλ. Παράρτημα). Ως βάση για τη σύνταξη του ριμαρίου έχουν επιλεγεί τα ριμάρια της Ντ. Φιλιππίδου (1986 και 2001) για τη *Θυσία του Αβραάμ* και τον *Ερωτόκριτο* (το τελευταίο σε συνεργασία με τον D. Holton). Για την κατηγοριοποίηση της ομοιοκαταληξίας χρησιμοποιήθηκε η φωνητική της καταγραφή. Έτσι, για παράδειγμα, όλοι οι

¹⁶⁸ Ο Beltrami (2002, 56-60) σε γενικές γραμμές αναφέρεται στις ίδιες λειτουργίες της ομοιοκαταληξίας, αλλά με διαφορετική ταξινόμηση: διαχωριστική (*demarcativa*) λειτουργία, επισήμανση δηλαδή του τέλους μίας μετρικής ενότητας, δομική ή οργανωτική (*strutturante*) λειτουργία, η οποία οργανώνει τους στίχους ενός ποιήματος σε στροφές, ρυθμική (*ritmica*) και σχετική με αυτή συνειρμική (*associativa*) λειτουργία, οι οποίες έχουν να κάνουν με την ηχητική επανάληψη των καταληκτικών σημείων των στίχων συνταυτίζοντάς τα ρυθμικά και, ως συνέπεια, προεκτείνοντας αυτόν τον συσχετισμό των λέξεων-ριμών στο σημασιολογικό επίπεδο.

πιθανοί συνδυασμοί για απόδοση του φθόγγου [i] καταγράφονται ως I, του φθόγγου [e] ως E, τα *ev* και *av* καταγράφονται ως EB και AB αντίστοιχα κ.ο.κ. Η κατάταξη των λέξεων που αποτελούν τα σκέλη της ομοιοκαταληξίας είναι σύμφωνη με την αλφαβητική τους σειρά. Έτσι, το ριμάριο ξεκινά με την κατηγορία A-A (τα δύο φωνήεντα της παροξύτονης ομοιοκαταληξίας), ή απλώς A (στην περίπτωση της οξύτονης ομοιοκαταληξίας), όπου κατατάσσονται οι υποκατηγορίες με πλήρη καταγραφή κάθε ηχητικού συνδυασμού: ABPA, AΔAN, AΛIA, AMAN κτλ. Επίσης αλφαβητική σειρά ακολουθούν και οι λέξεις στην κάθε υποκατηγορία, όπου αρχικά λαμβάνεται υπόψη η πρώτη λέξη από αυτές που ομοιοκαταληκτούν, μετά η δεύτερη, η τρίτη κ.ο.κ., π.χ. κάμαν – πράμαν – κλάμαν, κλάμαν – κάμαν, κλάμαν – πράμαν.

Όσον αφορά στα μη φωνητικά ζητήματα, ασφαλώς, το ριμάριο δεν μπορούσε να έχει την ίδια ακριβώς μορφή με τα προαναφερθέντα, καθώς τα τελευταία έχουν συνταχτεί ειδικά για έργα σε ζευγαρωτό δεκαπεντασύλλαβο και χωρίς κάποια στροφική οργάνωση, ενώ η κυπριακή συλλογή εμπεριέχει εκτός από ποιήματα με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία πληθώρα άλλων μετρικών μορφών ιταλικής προέλευσης με μεγάλη ποικιλία ως προς τον αριθμό των στίχων που ομοιοκαταληκτούν, τους συνδυασμούς τους, αλλά και την έκτασή τους. Έτσι, το ριμάριο χωρίζεται σε τρία μέρη με βασικό κριτήριο τη θέση του τελευταίου τόνου στη λήγουσα, παραλήγουσα ή προπαραλήγουσα της καταληκτικής λέξης του στίχου, δηλαδή ομοιοκαταληξίες παροξύτονες (οι περισσότερες), τις οποίες ακολουθούν οι οξύτονες και οι προπαροξύτονες. Η ομοιοκαταληξία μπορεί να εμπλέκει δύο, τρεις, τέσσερις ή περισσότερες λέξεις, όπως το υπαγορεύει το στροφικό σχήμα του κάθε ποιήματος, π.χ. για σονέτο με σχήμα ABBA ABBA CDC DCD στο ριμάριο υπάρχουν δύο τετράδες λέξεων και δύο τριάδες.

Στη διπλανή στήλη αναγράφεται ο αριθμός του ποιήματος και των αντίστοιχων στίχων με τη σειρά εμφάνισής τους μέσα σε αυτό, όπως επίσης ποια μετρική μορφή αντιπροσωπεύει το συγκεκριμένο ποίημα π.χ.: γράψα - κάψα - άψα - αξάψα (23, 1:4:5:8, son.). Στην περίπτωση που δύο ή περισσότερα ομοιοκατάληκτα ζεύγη (τριάδες κτλ.) ενός ποιήματος αντιστοιχούν ηχητικά, αλλά ανήκουν σε διαφορετικές στροφές του, στο ριμάριο αυτά καταγράφονται ξεχωριστά.

Εκτός από την ομοιοκαταληξία στο τέλος του στίχου στη συλλογή απαντούν ποιήματα με εσωτερική ομοιοκαταληξία (*rimalmezzo*), το ένα σκέλος της οποίας βρίσκεται στο τέλος ενός στίχου, και το άλλο σκέλος στο εσωτερικό του επόμενου στίχου στη σταθερή θέση, τέμνοντάς

τον σε δύο ημιστίχια¹⁶⁹. Το *rimalmezzo* επισημαίνεται με ένα κεφαλαίο γράμμα, το οποίο αντιστοιχεί στον στίχο με ομοιοκαταληξία στο τέλος και ένα πεζό γράμμα σε παρένθεση για ένδειξη του στίχου με ομοιοκαταληξία στο εσωτερικό: Α(α).

Τέλος, η καταχώριση των προπαροξύτων ριμών δεν ακολουθεί ακριβώς τις ίδιες προδιαγραφές με αυτές που ισχύουν για τις παροξύτονες και οξύτονες ομοιοκαταληξίες λόγω του ότι αυτές συνιστούν μάλλον συνήχηση παρά ομοιοκαταληξία. Έτσι, η κατηγοριοποίηση γίνεται με αναφορά μόνο στα φωνήεντα - το πρώτο τονισμένο και τα δύο που έπονται, π.χ.

Α – Α – Α, Α – Ι – ΟΥ κ.ο.κ.

Στην κυπριακή συλλογή υπάρχουν ομοιοκαταληξίες και των τριών ειδών που μπορεί να έχει η νεοελληνική ποίηση: οξύτονη, παροξύτονη και προπαροξύτονη. Από αυτά τα τρία είδη χρησιμοποιείται κυρίως η παροξύτονη – βασικός τύπος ομοιοκαταληξίας της ιταλικής ποίησης, αλλά και των ελληνικών ποιητικών συνθέσεων της περιόδου. Η οξύτονη και η προπαροξύτονη έχουν πολύ μειωμένη παρουσία, χρησιμοποιούνται μόνο σε τρία ποιήματα (αρ. 97, 125, 151) και ένα απόσπασμα (αρ. 139). Στο πλαίσιο μιας σύνθεσης η παροξύτονη ομοιοκαταληξία έχει αποκλειστική χρήση, χωρίς ανάμειξη άλλων ειδών ομοιοκαταληξίας, ενώ η οξύτονη και η προπαροξύτονη πάντα συνυπάρχουν. Κανονικά, δεν ακολουθείται κάποιο σύστημα κατανομής των προπαροξύτων και των οξύτων στίχων, οι οποίοι εναλλάσσονται στα ποιήματα με ελεύθερη σειρά. Η μία στροφή μπορεί να περιέχει στίχους μόνο ενός είδους ή να συνδυάζει στίχους και των δύο ειδών, όπως, π.χ. στο 151, 17-24:

*Έτσι το σώμαν κ' η ψυχή
μεσόν τους πολεμίζουσιν
έναν με τ' άλλον δυστυχεί
και τοφ φονιάν τους κράζουσιν.*

*Συμβεβηκός αδ δεν ερτή
βουλή, βοήθεια 'ξ ουρανού
φοβούμαι μεν συναφερτούν
τα σωθικά μου κ' ε φρανούν.*

¹⁶⁹ Στην ελληνική ορολογία δεν υπάρχει κάποιος δόκιμος όρος για τον αντίστοιχο ιταλικό όρο. Σύμφωνα με τον ορισμό του Κοκόλη (1991, 61) «εσωτερική «ομοιοκαταληξία» έχουμε όταν μία λέξη στο εσωτερικό ενός στίχου ομοιοκαταληκτεί (α) με τη λέξη ρίμας του ίδιου στίχου· ή (β) με άλλη λέξη στο εσωτερικό του ίδιου στίχου· ή (γ) με άλλη λέξη στο εσωτερικό άλλου στίχου· (δ) με τη λέξη ρίμας άλλου στίχου», φαινόμενο που στην ιταλική ορολογία αποκαλείται *rima interna*. Το *rimalmezzo* είναι η μεμονωμένη περίπτωση της εσωτερικής ομοιοκαταληξίας και αναφέρεται στην ηχητική ομοιότητα των καταληκτικών σημείων ενός στίχου και του πρώτου ημιστίχου του άλλου.

Ωστόσο ο κύριος ποιητής δεν παραλείπει να αναδείξει τη δεξιοτεχνία του, εκμεταλλευόμενος τη διάκριση ανάμεσα σε αυτά τα δύο είδη ομοιοκαταληξίας (οξύτονη και προπαροξύτονη) ως ένα επιπρόσθετο μέσο στροφικής οργάνωσης. Πρόκειται για το ποίημα αρ. 125, όπου υπάρχει ένα συγκεκριμένο σχήμα κατανομής της ομοιοκαταληξίας όχι μόνο σύμφωνα με τα ηχητικά της χαρακτηριστικά, αλλά και σύμφωνα με τον τύπο της κατάληξης των σκελών της ομοιοκαταληξίας (βλ. Κεφ. V Α'). Όσο για το είδος των στίχων που ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους, οι προπαροξύτονοι στίχοι πάντα ομοιοκαταληκτούν με τους προπαροξύτονους και οι οξύτονοι με τους οξύτονους. Η χαρακτηριστική για τη λαϊκή ποίηση δυνατότητα σύζευξης ενός προπαροξύτονου και ενός οξύτονου στίχου δεν συνιστά οικεία για την κυπριακή συλλογή τεχνική. Η μοναδική και αμφίβολη περίπτωση αυτού του τύπου ομοιοκαταληξίας απαντά στο δεύτερο τετράστιχο του ποιήματος αρ. 151, στο οποίο αναφέρομαι αναλυτικά πιο κάτω (βλ. Κεφ. V Ε').

Εκτός από την ομοιοκαταληξία στο τέλος του στίχου σε μερικά ποιήματα της συλλογής (αρ. 95, 96, 103 και 111) υπάρχει και η εσωτερική ομοιοκαταληξία, η οποία χρησιμοποιείται στην κυπριακή συλλογή κατά τα ιταλικά πρότυπα στον ενδεκασύλλαβο στίχο. Εάν στην περίπτωση των δύο πρώτων ποιημάτων η χρήση του *rimalmezzo* απαιτείται από το μετρικό σχήμα, στα ποιήματα αρ. 103 και 111 ο ηχητικός εμπλουτισμός τους με εσωτερική ρίμα αποτελεί πρωτοβουλία του ποιητή¹⁷⁰. Το *rimalmezzo* στη συλλογή πάντα χωρίζει τον στίχο σε ένα επτασύλλαβο και ένα πεντασύλλαβο. Αυτή η ομοιογένεια (στην ιταλική ποίηση υπάρχει και άλλη δυνατότητα διαίρεσης του ενδεκασύλλαβου με πεντασύλλαβο το πρώτο ημιστίχιο και επτασύλλαβο το δεύτερο που παραπέμπει στους δύο τύπους του ιταλικού ενδεκασύλλαβου – *a-maiore* και *a-minore*), πιστεύω, υποδεικνύει την κάπως μηχανική υιοθέτηση της τεχνικής της εσωτερικής ομοιοκαταληξίας για διακοσμητικούς σκοπούς, ενεργοποιώντας, δηλαδή, τις δύο τελευταίες της λειτουργίες σύμφωνα με την ταξινόμηση του Beltrami - ρυθμική (*ritmica*) / συνειρμική (*associativa*), και όχι τη διαχωριστική (*demarcativa*), η οποία θα παρείχε δυνατότητα να μιλάμε για ύπαρξη τομής και δύο ημιστιχίων στον κυπριακό ενδεκασύλλαβο παρόμοια με τον ιταλικό¹⁷¹.

Επιστρέφοντας στον τύπο κατάληξης της ρίμας και, συγκεκριμένα, στην αισθητή ποσοτική υπεροχή της παροξύτονης ομοιοκαταληξίας και πολύ φτωχή σε σχέση με αυτή παρουσία των οξύτων και προπαροξύτων ομοιοκαταληξιών, δεν μπορούμε να μην προσέξουμε και τη

¹⁷⁰ Η *sestina* του Sannazaro, μετάφραση της οποίας αποτελεί το κυπριακό ποίημα αρ. 111, δεν έχει *rimalmezzo*. Το πρότυπο της *terzina* αρ. 103 (αν υπάρχει) δεν έχει ταυτιστεί.

¹⁷¹ Αναλυτικά το ζήτημα της τομής στον κυπριακό ενδεκασύλλαβο εξετάζεται στο κεφ. II.

σχετική ποιοτική διαφορά ανάμεσα στις παροξύτονες και οξύτονες ομοιοκαταληξίες από τη μία πλευρά και τις προπαροξύτονες από την άλλη. Μόνο συμβατικά οι συνδυασμοί των προπαροξύτων στίχων μπορούν να ονομαστούν ομοιοκατάληκτοι, καθώς στις πλείστες περιπτώσεις αυτή η ομοιοκαταληξία δεν ανταποκρίνεται στον ορισμό της πλήρους ηχητικής ομοιότητας των σκελών της. Από τα 25 ζεύγη (ή τριάδες / τετράδες) μόνο τα 9 παρουσιάζουν την απαιτούμενη ηχητική επανάληψη: πάθιασα (ουσιαστικοποιημένο ρήμα) – πάθιασα (ρήμα) / κλάψετε – πάψετε / ξαύτου μου – αύτου μου / έχουσιν – έχουσιν – τρέχουσιν / μορφίζεται – δροσίζεται – εμπυρίζεται / αθθίζουσιν – μυρίζουσιν – θρηνίζουσιν / φορτώννουνται – πιντώννουνται – χενώννουνται / χαρούμενα – κινούμενα – θαρούμενα / δωρούμενος – χαρούμενος – κλαμούμενος. Σε 10 περιπτώσεις επαναλαμβάνονται μόνο τα φωνήεντα (συνήχηση): διάβασα – τιντά' πιασα / γράφτησα – εχάρησαν – φράγησα / πάθη μου – μοιάζει μου – παύγει μου / φαίνεται – ηξεύρετε – χαίρεται / πλέκονται – φουλλεύονται – θρέφονται / εποίκασιν – γινήκασιν – ελλείψασιν / σήμερον – καλλύτερον – σίδερο / σίγησιν – αγρίκησιν – αθθύμησιν / γυρίζουσιν – ξαφήννουσιν – λείβγουσιν. Όμως και αυτός ο κανόνας δεν τηρείται αυστηρά και τα φωνήεντα δεν συμπίπτουν πάντα. Στην περίπτωση που τα φωνήεντα (συνήθως τα τονισμένα) στα σκέλη της ομοιοκαταληξίας διαφέρουν, η έλλειψη ομοηχίας αναπληρώνεται από την επανάληψη (πλήρη ή μερική) των συμφώνων (συνδυασμός συνήχησης και παρήχησης): εθάρησα – αγνώρισα / πρασινίζετε – δροσίζετε – ακούσετε – αγρικήσετε / γρικήσετε – κιλαδήσετε – χτυπήσετε – ακούσετε / πιντώννουνται – χωνεύονται / πολεμίζουσιν – κράζουσιν / μμάτια της – χάδια της – όλα της – πλάγη της / Έρωταν – διαφέρεται.

Οι ατέλειες στον χειρισμό από τον κύπριο ποιητή της προπαροξύτονης ομοιοκαταληξίας ανάγονται, ασφαλώς, στην έλλειψη ποιητικής παράδοσης σε αυτό τον τομέα. Από τους βυζαντινούς χρόνους ως κανονική θεωρούνταν η παροξύτονη κατάληξη του στίχου¹⁷², και με την εισαγωγή στη νεοελληνική ποίηση της συστηματικής χρήσης της ομοιοκαταληξίας αυτή τελειοποιήθηκε στην παροξύτονη μορφή της σύμφωνα με τον τύπο της κατάληξης των ποιητικών συνθέσεων, στις οποίες χρησιμοποιούνταν. Ωστόσο στη δημόδη μεσαιωνική γραμματεία (κοσμική και ιδιαίτερα εκκλησιαστική) υπήρχαν και κείμενα, τα οποία συμπεριελάμβαναν στίχους οξύτονους και προπαροξύτονους¹⁷³. Από αυτά φαίνεται να έτυχαν

¹⁷² Όπως σημειώνει ο Βουτιερίδης (1929, 71) «...» οι Βυζαντινοί «...» είχαν κανόνα, ότι ο κάθε στίχος για να είναι τέλειος, πρέπει να τονίζεται πάντα στην τελευταία παραλήγουσα «...».

¹⁷³ Ένα τετράστιχο αποτελούμενο από οξύτονους και προπαροξύτονους οκτασύλλαβους στίχους, το οποίο ανάγεται στην εποχή του Αλέξιου Κομνηνού, συμπεριλαμβάνει στην ανθολογία του ο Ν. Πολίτης (χ.χ., 271): *Το Σάββατον της Τυρινής*

περισσότερης διεργασίας ως προς τη χρήση της ομοιοκαταληξίας τα κείμενα σε οξύτονους στίχους¹⁷⁴, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την ανώτερη (σε σχέση με την προπαροξύτονη) ηχητική ποιότητα της οξύτονης ομοιοκαταληξίας της συλλογής. Μόνο σε ελάχιστες περιπτώσεις (τέσσερις από τις είκοσι στο σύνολο) η ομοιοκαταληξία δεν είναι πλήρης, καθώς το μοναδικό στοιχείο που συνδέει τα σκέλη της είναι το τελευταίο τονισμένο φωνήεν τους (γελά – ερωτά / ουδεμιά – ευχαρισιά – μια – ζημιά / αγαπώ – μοιαστόν¹⁷⁵ / ουρανού – συναφερούν – εφρανού)¹⁷⁶. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις επαναλαμβάνονται πάντα και τα αμέσως προηγούμενα σύμφωνα, π.χ. φιλιά – δυσκολιά / σωθής – λυπηθής, ενώ πολύ συχνά η ηχητική αντιστοιχία προεκτείνεται σε ακόμα ένα ή και περισσότερους φθόγγους, κάνοντας την ομοιοκαταληξία ηχητικά πλούσια: *θωρεί – μπορεί, ψυχή – δυστυχεί, τροφές – κορφές* κ.α. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση της ρίμας *φανερών – καιρόν – τρυφερών – φαρμακερόν*, όπου και τα τέσσερα σκέλη εμπλέκονται στην εκτεταμένη αυτή ομοηχία και μόνο οι τρεις από τους υπάρχοντες φθόγγους - [τ] [ι] [μ] - δεν βρίσκουν το ζευγάρι τους.

Όσον αφορά στις συνθέσεις, οι οποίες συμπεριλαμβάνουν τους προπαροξύτονους στίχους, η ηχητική ομοιότητα των τελευταίων φαίνεται να μη χρησιμοποιήθηκε συστηματικά και παρέμεινε μέχρι την κυπριακή συλλογή στη μορφή του ομοιοτέλετου. Αν δούμε μερικά παραδείγματα από τον Ρωμανό τον Μελωδό που παραθέτει ο Βουτιερίδης (1929, 184 - 185):

- *Αλμυρά της θαλάσσης τα κύματα
γλυκερά τη κοιλία τα βρώματα*
- *Ο Πέτρος μεν πρόθυμος
ως φίλος επίσημος
ο πλάστης δε έτοιμος.*
- *Ασωμάτων οι δήμοι δοξάζουσι
εκ πυρίνων γλωσσών ανακράζουσι*

*χαρής Αλέξιε εννόησες το,
και την Δευτέραν το πρωί
ύπα καλώς, γεράκι μου!*

¹⁷⁴ Βλ. για παράδειγμα το εγκωμιαστικό ποίημα του Γεωργίου Αμοιρούτζη, χρονολογημένο στο 1475 (Βουτιερίδης, 1929, 187):

*Μούσα λέγε μου σεμνά,
Μούσα λάλει μου τερπνά,
μέλπε θείαν αιοιδήν·
τέρπε λιγυράν ωδήν.*

¹⁷⁵ Για το τελικό ν στην ομοιοκαταληξία θα γίνει λόγος λίγο πιο κάτω.

¹⁷⁶ Θεωρείται ότι ειδικά για την οξύτονη ομοιοκαταληξία η ομοηχία μόνο των τονισμένων φωνηέντων δεν είναι αρκετή για να είναι ικανοποιητική, είναι προτιμότερο να συμπίπτουν και τα αμέσως προηγούμενα σύμφωνα των σκελών της (Κοκόλης, 1991, 42).

τρισαγίαις φωναίς αναμέλπουσι,

θα διαπιστώσουμε ότι η σχετική με την ομοηχία των καταλήξεων τεχνική του είναι πανομοιότυπη με αυτή του κύπριου ποιητή: μερικώς ομοιοκαταληξία, μερικώς συνήχηση ή παρήχηση. Υπάρχει όμως μία ουσιαστική διαφορά - το ομοιοτέλετο δεν είχε την ίδια μετρική λειτουργία με την ομοιοκαταληξία των κυπριακών ποιημάτων. Ως συνήχηση των καταλήξεων των όμοιων μορφολογικά λέξεων στο τέλος δύο ή περισσότερων συντακτικών (στον πεζό λόγο) ή μετρικών τμημάτων, το ομοιοτέλετο αναλάμβανε τον ρόλο του ρητορικού σχήματος, διακοσμητικού στοιχείου στην εξύψωση του ύφους, η παρουσία της στο κείμενο δεν ήταν συστηματική ή και υποχρεωτική. Ο κύριος ποιητής, αντλώντας τους εκφραστικούς του τρόπους από την ελληνική παράδοση, συστηματοποιεί τη χρήση και αυτού του τύπου ομοιοκαταληξίας, χρησιμοποιώντας την σε δομικά διευθετημένες στροφές καθ' όλη την έκταση του ποιήματος.

Μερικές ατέλειες παρουσιάζει και η παροξύτονη ομοιοκαταληξία¹⁷⁷. Η αρκετά εκτεταμένη εμφάνιση αποκλίσεων (σχεδόν 12%) οφείλεται κυρίως στις ιδιαιτερότητες της «διαλέκτου του νυ», όπως χαρακτήρισε το κυπριακό ιδίωμα ο Κ. Χατζηιωάννου (1996, 13). Έτσι, στην πρώτη και μεγαλύτερη κατηγορία (σχεδόν τα δύο τρίτα επί του συνόλου των περιπτώσεων απόκλισης) εμπίπτει η ομοιοκαταληξία, το ένα σκέλος της οποίας έχει το τελικό ν, ενώ το άλλο δεν έχει. Εδώ διακρίνονται δύο περιπτώσεις, όταν το ν είναι ο τελευταίος φθόγγος της ομοιοκαταληξίας και όταν είναι ο τελευταίος φθόγγος της λέξης αλλά όχι και της ομοιοκαταληξίας (π.χ. καρδιάν μου). Στην πρώτη περίπτωση συνδυάζονται διάφοροι γραμματικοί τύποι, όπως ουσιαστικό με επίρρημα (αμάνταν – πάντα), ουσιαστικό στον πληθυντικό, ουσιαστικό στον ενικό και ρήμα (βάρη – ζοχάριν – πάρη), ρήμα και ουσιαστικό (σβήση – Δύσην – σιγήση), ρήμα – αντωνυμία (φανερώση – τόσην) κ.α. Στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για συνδυασμό ουσιαστικών σε ονομαστική (χωρίς το τελικό ν) και στην αιτιατική πτώση (με το τελικό ν) που ακολουθούνται από την κτητική αντωνυμία μου, όπως π.χ. (την) αρωστιάν μου – (η) καρδιά μου, ζωήν μου – τέλειωσήν μου – ψυχήν μου – πνοή μου. Πρέπει να σημειώσω ότι αυτή η κατηγορία είναι αρκετά προβληματική από την άποψη κριτικής του κειμένου. Η παρουσία του τελικού ν στο χειρόγραφο είναι κάθε άλλο παρά συστηματική. Τα ουδέτερα, η αιτιατική πτώση των αρσενικών και θηλυκών ουσιαστικών κάποτε γράφονται με και κάποτε χωρίς το ν. Διπλοί τύποι συνυπάρχουν ακόμη και στο ίδιο ποίημα, όπως π.χ. ζοχάριν και ζοχάρι, ξουφάριν και ξουφάρι. Η αφομοίωση του ν μπροστά

¹⁷⁷ Στο ριμάριο οι ατελείς ομοιοκαταληξίες σημειώνονται με αστερίσκο.

από το *μ* και το *σ* μερικές φορές αποδίδεται στο χειρόγραφο (οσκιάμ μου, δεισ σου), άλλες όχι (μισεμάν μου, αρωστιάν μου). Οι παρατηρήσεις για τη ρίμα, που διατυπώνονται στη διατριβή, βασίζονται στην έκδοση της Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου. Η συστηματοποίηση από την εκδότρια της γραφής του τελικού *ν* διαφοροποιεί το κείμενο του χειρογράφου, το οποίο θα μας έδινε άλλα αποτελέσματα για τη συγκεκριμένη κατηγορία της ομοιοκαταληξίας¹⁷⁸.

Οι υπόλοιπες περιπτώσεις ατελούς ρίμας αφορούν:

1. στην αλλαγή ενός συμφώνου σε ένα από τα σκέλη της ομοιοκαταληξίας: ποτάμια – άδεια – χάρδια / σάρτες – ναύτες / βουνάριν – χάρδιν – βράδυν / επαράδάρτην – πειράστην / πνεύμα – βλέμμα¹⁷⁹ / παραδέρνη – σπέρνει – αφαίννει / εκαταστήθην – εκρύφτην / δήννει – δείχνει / πήξη – λείψη / σκότια – λόγια κ.α. Με ιδιαίτερη συχνότητα απαντά η συνήχηση με εναλλαγή του άηχου *σ* και του ηχηρού *ζ*: θρηνίζης – θαρήσης / βιγλίζεις – γγίσης / χαριφίζω – ζήσω – οπίσω / θρηνίζω – μιλήσω κ.α. Όπως φαίνεται από τα παραδείγματα, παρά τις ατέλειες οι συγκεκριμένοι συνδυασμοί δεν είναι ενοχλητικοί, καθώς ο ποιητής βρίσκει άλλους τρόπους ηχητικού εμπλουτισμού αυτού του είδους ομοιοκαταληξίας, είτε με ομοηχία άλλων φθόγγων των εμπλεκόμενων λέξεων, είτε με φωνητική εγγύτητα των συμφώνων που εναλλάσσονται. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον από αυτή την άποψη παρουσιάζουν δύο ομοιοκαταληξίες του ποιήματος αρ. 156 (3-4, 9-10): γένει – βέλη, Βένους – γένη. Και οι δύο ρίμες είναι ατελείς, στη δεύτερη η ατέλεια είναι ακόμα πιο εμφανής λόγω της αλλαγής του φωνήεντος. Όμως το γεγονός ότι οι ομοιοκαταληξίες παραπέμπουν ηχητικά (και σημασιολογικά) η μία στην άλλη, εστιάζει την προσοχή σε αυτή την αντιστοιχία, εξομαλύνοντας εν μέρει την ηχητική ανωμαλία.

2. στην αλλαγή ενός φωνήεντος σε ένα από τα σκέλη της ομοιοκαταληξίας: καρδιάν του – ζώην του – οσκιάν του / στέρξη – φρίξει / κερδέσης – ποίσης – σβήσης – αργήσης / εσκλαβώσα – ελαβώσαν – εβιγλίσα κ.α. Σε όλες τις περιπτώσεις πρόκειται για αλλαγή του τονισμένου φωνήεντος της ομοιοκαταληξίας, εκτός από τη μία (φιλοσοφίες – αθανασίας), όπου η αλλαγή αφορά στο δεύτερο άτονο φωνήεν και η ατέλεια δεν είναι τόσο αισθητή.

3) στα διπλά σύμφωνα σε ένα από τα σκέλη της ομοιοκαταληξίας: κουρέλλια – τέλεια / αγιμέννα – ψηλωμένα / γεγραμμένα – πέννα / κόκκαλά μου – οσκιάμ μου / κρυμμένα – πέννα / καμίνιν - σβήννει κ.α.

¹⁷⁸ Για τον παραπάνω λόγο στο ριμάριο οι ομοιοκαταληξίες, το ένα μέρος των οποίων απαρτίζουν οι κτητικές αντωνυμίες *μου* και *σου* εμπεριέχουν και τύπους με αφομοίωση του *ν* (εκδοτική επέμβαση) και χωρίς αφομοίωση, όπως αυτοί παραδίδονται από το χειρόγραφο. Στην κατηγοριοποίησή τους όμως ακολουθώ την έκδοση και τις ταξινομή σύμφωνα με τον τύπο με αφομοίωση: ΑΜΜΟΥ και όχι ΑΝΜΟΥ, ΟΣΣΟΥ και όχι ΟΝΣΟΥ κτλ.

¹⁷⁹ Την ατέλεια αυτής της ρίμας φαίνεται να αντιλαμβάνονταν και ο ίδιος ο ποιητής (ή ο αντιγραφέας), μία φορά το χειρόγραφο αποδίδει τον τύπο *βλευμα*, όπου φαίνεται μία απόπειρα να επιτευχθεί η ηχητική ομοιότητα των σκελών της ομοιοκαταληξίας (στην έκδοση της Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου η λέξη διορθώνεται σε *βλέμμα*).

4) στην προσθήκη ενός συμφώνου (συνήθως του *σ*) στο εσωτερικό ή στο τέλος ενός από τα σκέλη της ομοιοκαταληξίας: καθάρισέ με – έκλυσές με / έναί – λυπημένες / γυρεύγει – εγκλέγει / ποίησης – ζήση / φωτοδότης – ανθρωπότη κ.α.

4) στην αλλαγή και του συμφώνου και του φωνήεντος. Αυτές οι ακραίες περιπτώσεις δεν είναι πολλές. Τη μία την ανέφερα λίγο πιο πάνω (Βένους - γένη), όπου εκτός από την αλλαγή φωνήεντος προστίθεται και ένα σύμφωνο. Επίσης, σε αυτή την κατηγορία εμπίπτει μία σειρά από ομοιοκαταληξίες με ένα κοινό σκέλος: ύπνον – είμιον / ύπνον – νήπιο / ύπνον – ονύπνιο. Τέλος, μία ομοιοκαταληξία στην οποία η ομοιογραφία υπάρχει μόνο στη ρηματική κατάληξη: βουλεύγουν – τελειώνουν.

Τόσο υψηλό ποσοστό παρουσίας ατελούς ομοιοκαταληξίας (μόνο της παροξύτονης, χωρίς να λάβουμε υπόψη και τις προπαροξύτονες) δεν απαντά σε κανένα ομοιοκατάληκτο κείμενο της εποχής. Βέβαια, τη μερίδα του λέοντος, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, την κατέχει η ομοιοκαταληξία με το τελικό *ν*. Εντούτοις, ακόμα και αν δεν υπολογίσουμε τη συγκεκριμένη, οι αποκλίνουσες από τον κανόνα ομοιοκαταληξίες θα ανέρχονται σε ποσοστό γύρω στα 5%, ενώ για τα κρητικά αναγεννησιακά έργα το ποσοστό αντιστοιχεί στο 1,3%-1,4%¹⁸⁰.

Όσο για τις προτιμήσεις του κύριου ποιητή στην επιλογή συγκεκριμένων ηχητικών ή λεξικών συνδυασμών, τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης κατέχουν οι ομοιοκαταληξίες σε ΑΜΟΥ/ ΑΜΜΟΥ, ΟΜΜΟΥ, ΙΣΟ, ΙΣΙ, ΕΝΟΣ, ΕΝΙ, ΕΝΑ, ΙΖΟ. Αυτές οι κατηγορίες είναι συχνότερες σε όλα τα ομοιοκατάληκτα κείμενα της περιόδου, από τα υστεροβυζαντινά ως και τα κρητικά αναγεννησιακά, και ιδιαίτερα σε ό, τι αφορά τους ήχους ΙΣΟ, ΙΣΙ κτλ., όπου τα σκέλη της ομοιοκαταληξίας ενσωματώνουν τις καταλήξεις των ρημάτων και των μετοχών. Σε αυξημένο βαθμό σε σχέση με άλλα έργα απαντούν οι πρώτες δύο ομοιοκαταληξίες ΑΜΜΟΥ / ΟΜΜΟΥ. Αυτό το γεγονός οφείλεται σε δύο παράγοντες. Πρώτον, αυτές οι ομοιοκαταληξίες σχεδόν αποκλειστικά συνδυάζουν ουσιαστικά με κτητική αντωνυμία στο πρώτο πρόσωπο, τα οποία ανήκουν στο σχετικό με τη θεματολογία της συλλογής σημασιολογικό πεδίο: αγγέλλισά μου, καρδιά μου, ζημιά μου, κυρά μου, καρδιά μου, κλάματά μου, χαρά μου, πεθυμιά μου, λαμπρά μου, πικριά μου (στην κατηγορία ΑΜΜΟΥ επαναλαμβάνονται περίπου οι ίδιες λέξεις στην αιτιατική πτώση), αστρικόν μου, λαμπρόν μου, κακόν μου, θάνατόν μου, άγγελόν μου, ριζικόν μου, ζων μου κτλ. Και δεύτερον, η χρήση της κτητικής αντωνυμίας στο πρώτο πρόσωπο, ασφαλώς, σχετίζεται με το λογοτεχνικό είδος, το οποίο αντιπροσωπεύει η συλλογή.

¹⁸⁰ Ο πρώτος αριθμός αναφέρεται στον *Ερωτόκριτο* και ο δεύτερος στην *Ερωφίλη* (Deliyannaki, 1995, 101-102). Από την άλλη πλευρά τα προγενέστερα έργα παρουσιάζουν ποσοστό γύρω στο 7,7% (ό.π., 103), το οποίο πλησιάζει κάπως το ποσοστό που απαντά στην κυπριακή συλλογή.

Ένα από τα χαρακτηριστικά της λυρικής ποίησης, όπως είναι γνωστό, είναι η εστίαση στο λυρικό «εγώ», στις σκέψεις και τα συναισθήματα του λυρικού υποκειμένου¹⁸¹, για τον ίδιο λόγο η αμέσως επόμενη κατηγορία ομοιοκαταληξιών είναι σε ΙΣΟ, τα σκέλη της οποίας ενσωματώνουν ρήματα στο πρώτο πρόσωπο.

Γενικώς, η ρίμα στη συλλογή είναι πολύ παραδοσιακή όχι μόνο ως προς τα κοινά για όλα τα έργα μορφολογικά χαρακτηριστικά της, αλλά και από την άποψη επιλογής του λεξιλογίου. Εάν ανατρέξουμε σε άλλα έργα της εποχής, θα διαπιστώσουμε ότι οι λέξεις αλλά και ο συνδυασμός τους στη ρίμα ανήκουν στην κοινή παράδοση. Κυρά μου - καρδιά μου, μάθη - πάθη, θωρούσι - βιγλούσι, φύση - βρύση - κρίση - αγαπήση - Δύση, εκείνη - γίνη - καμίνι - καλοσύνη, ορίζει - γνωρίζει - ολπίζει, κλαίγω - λέγω, τέλος - μέλος - βέλος, εσένα - ξένα, λέξεις, τις οποίες όσοι έχουν ασχοληθεί με την πρόιμη νεοελληνική λογοτεχνία θα αναγνωρίσουν αμέσως, καθώς αυτές και άλλες πολλές που εμπεριέχει το ριμάριο της συλλογής αποτελούσαν ένα κοινό corpus αναφοράς, από το οποίο επωφελούνταν (με διαφορετική βέβαια συχνότητα, όμως σε έναν αισθητό βαθμό) όλοι οι έλληνες ποιητές της εποχής, συμπεριλαμβανομένου και του δημιουργού της κυπριακής συλλογής.

Σχετικά με αυτό είναι πολύ ενδιαφέρουσα η παρατήρηση του Gorni (1993, 185): «το να ανήκει κανείς στο πετραρχικό ρεύμα, σήμαινε πρώτα από όλα την υιοθέτηση μίας συγκεκριμένης σειράς ομοιοκαταληξιών». Η παράβαση των κανόνων όσον αφορά στο λεξιλόγιο (και, συνεπώς, στην ομοιοκαταληξία ως λεξική μονάδα) δεν ήταν ανεκτή, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους τομείς, όπως, λόγου χάρη, τα μετρικά σχήματα. Η λεξική μορφή του κειμένου, για ευνόητους λόγους, είναι το ευκολότερα αντιληπτό στοιχείο της δομής του, και η ύπαρξη ορισμένων λεκτικών τύπων ή σχημάτων αμέσως παραπέμπουν τον αναγνώστη ή τον ακροατή σε μία συγκεκριμένη παράδοση. Ο κύριος ποιητής με αξιοθαύμαστη ισορροπία οικειοποιεί τα πετραρχικά στοιχεία παραμένοντας ταυτόχρονα στο πλαίσιο της ελληνικής παράδοσης και εξασφαλίζοντας μέσω των οικείων για το ελληνικό κοινό εκφραστικών τρόπων, συμπεριλαμβανομένης και της ομοιοκαταληξίας, τη συμμετοχή του ελληνόφωνου αναγνώστη / ακροατή στο κείμενο.

Αυτό φαίνεται καθαρά και από τις τακτικές που χρησιμοποιούνται στη μετάφραση. Σε γενικές γραμμές οι λέξεις ρίμες του ιταλικού προτύπου αντικαθίστανται από τον ποιητή παράλληλα με τις αλλαγές στη σύνταξη ή και το λεξιλόγιο των ιταλικών στίχων. Βέβαια, είναι εξαιρετικά

¹⁸¹ Βλ. για παράδειγμα το ριμάριο των πρώιμων νεοελληνικών κειμένων (C. Pochert, 1991), όπου η ρίμα, η οποία συμπεριλαμβάνει την κτητική αντωνυμία *μου*, απαντά σε πολύ μειωμένο βαθμό λόγω του αφηγηματικού τους χαρακτήρα. Ταυτόχρονα μπορούμε να παρατηρήσουμε την αύξηση της χρήσης της στα έργα, όπου υπάρχει προσωπική έκφραση των ηρώων, όπως στο δράμα ή στη μυθιστορία.

δύσκολη έως αδύνατη η πιστή απόδοση σε άλλη γλώσσα όχι μόνο των νοημάτων αλλά και της μετρικής μορφής, και ιδιαίτερα η επανάληψη των λέξεων του προτύπου σε καθορισμένη από το μετρικό σχήμα θέση. Μερικές φορές ο κύριος ποιητής το πετυχαίνει, είναι όμως αξιοσημείωτος ο τρόπος με τον οποίο το κάνει. Οι λέξεις αυτές συχνά δεν μεταφράζονται ακριβώς, αλλά «υποκαθίστανται» από την πλησιέστερη σημασιολογικά λέξη από το σταθερό ρεπερτόριο ελληνικών ομοιοκαταληξιών. Έτσι, οι ιταλικές λέξεις *speme* και *speranza* (ελπίδα) στη θέση της ομοιοκαταληξίας αποδίδονται με μία συχνή για τα ελληνικά ριμάρια λέξη *θάρος*:

Lieto nel foco, e nel duol pien di speme (Petrarca, 364, 2)

στην φώτην με χαράν, στην πίκραν θάρος (131,2)

Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza (Petrarca)

ξέρεις καλά, δεν έχω αλλού τα θάρη (131, 14)

Η λέξη *tempesta* (τρικυμία) αποδίδεται κατά προσέγγιση ως *βάρος*:

Sí che, s' io vissi in guerra et in tempesta (Petrarca)

Αν έζησα στην μάχην κ' εις το βάρος (136,1)

Οι διαφορετικές λέξεις *sospiri*, *tormenti*, *martiri*, όπως επίσης και *sdegni e l' ire*, που ωστόσο εύκολα ανάγονται σε ένα σημασιολογικό πεδίο του ερωτικού πάθους, αποδίδονται από τον κύριο ποιητή με τη συχνότατη στη συλλογή λέξη *ρίμας λαμπρόν μου / λαμπρά μου*:

Doglia mia acerba e voi sospiri ardenti (Serafino Aquilano)

Άμετε, πλήζες, πάθη και λαμπρά μου (4,1)

E se pur vol che i miei longi tormenti (Serafino Aquilano)

Μμ' ανίσως και δεν θέλη τα λαμπρά μου (4, 5)

Vi dimostrò pietosa a' martir miei (B. Cappello)

αντά 'δες κ' ελυπήθης τα λαμπρά μου (84, 3)

Cose, ond' io le perdono i sdegni e l' ire (Sannazzaro)

κ' εγώ την συχωρώ 'πε τα λαμπρά μου (12, 8)

Άλλες φορές η λέξη *sospiri* αποδίδεται ως *αναστενάματά μου* ή *κλάματά μου*, επίσης οικείες για το ελληνικό ρεπερτόριο λέξεις:

Queste lacrime mie, questi sospiri (B. Castiglione)

Τα δάκρυα τούτα και τα κλάματά μου (79,1)

Non girian tutti al vento i miei sospiri (P. Bembo)

έθελαν δειν τ' αναστενάματά μου (14, 3)

Το πιο πάνω ποίημα του Bembo αρχίζει με τους στίχους:

Se deste a la mia lingua tanta fede,

Madonna, quanta al cor doglia e martiri

Ο κύριος ποιητής προτιμά να τοποθετήσει την προσφώνηση (*madonna*) στο τέλος του στίχου, αποδίδοντάς την με λέξη η οποία είναι μία από τις συχνότερες λέξεις ρίμας της συλλογής:

An τόσην πίστην να διδή στο πειν μου

εις όσον στην καρδιάν πλήξεις, κυρά μου (14, 1-2)

Την ίδια τακτική ακολουθεί ο ποιητής και στο ποίημα αρ. 84:

Donna, dir veramente i' non saprei (B. Cappello)

Να πω μ' αλήθεια δεσ σώννω, κυρά μου (84,1)

Υπάρχουν και άλλα παραδείγματα, όπου η ιταλική λέξη ρίμας συμπίπτει με ένα από τους συνηθισμένους για την ελληνική ομοιοκαταληξία τύπους (π.χ. *'l mio core* – την καρδιάμ μου) ή προσαρμόζεται σε ένα από αυτούς (π.χ. *ardo* – (αξάφτω στο) καμίνιν). Όμως από τις πιο συχνές περιπτώσεις, όταν ο κύριος ποιητής καταφέρνει να αποδώσει πιστά εκτός άλλων και τη λέξη ρίμας του ιταλικού προτύπου, είναι οι περιπτώσεις της χρήσης των ρημάτων, π.χ. *vedi* – βιγλίζεις, *crede* – πιστεύγει, *sospira* – αναστενάζει, *se affatica* – δουλεύει κ.α. Το γεγονός ότι τα ρήματα συνιστούν την πιο πλούσια ποσοτικά κατηγορία ομοιοκαταληξίας σε όλα τα πρώιμα νεοελληνικά κείμενα, καθώς η συγκεκριμένη ομοιοκαταληξία είναι σχεδόν πάντα γραμματική, συνεπάγεται ανεύρεση και των δύο (τριών κτλ.) σκελών της χωρίς ιδιαίτερο κόπο και συντείνει στην ακρίβεια της μετάφρασής της.

Γενικώς, οι γραμματικές ομοιοκαταληξίες, το «σημάδι» της εποχής, απαρτίζουν το μεγαλύτερο μέρος του ριμαρίου της κυπριακής συλλογής, ανεξάρτητα από τον τύπο της ομοιοκαταληξίας (οξύτονη, παροξύτονη ή προπαροξύτονη), και ανέρχονται σε ποσοστό 59,4%¹⁸². Κυρίως πρόκειται για ρήματα (αναστενάζω – μοιάζω / γράφης – κλάψης / βαστάννω – παθθάννω – εφτάννω / γυρεύγει – φεύγει / στενεύγης – κριτηρεύγης / αφταίννη – μπαίννη / πομετέχη – βρέχει / βιγλίζει – αρμενίζει / μαρτυρίζω – θρηνίζω – βακρούζω / ζήσω – θελήσω / πληγώννει – πιντώννει / σωκιούμαι – παρηγορούμαι / ποθούσιν – ζούσιν κ.α.), ουσιαστικά με ή χωρίς την κτητική αντωνυμία (γλυκάδαν – κοκκινάδαν / κλάμαν – πράμαν / βουνάριν – φεγγάριν / πάθος – βάθος / βάρος – χάρος – θάρος / κυρά μου – καρδιά μου / εμορφιάς σου – θωριάς σου – αφεντιάς σου / εσπέραν – ημέραν / τέλος – βέλος / φιλίας – αξίας / ήλιος – σπήλιος κ.α.) και μετοχές (αννοιμένα – κοιμισμένα – καμμουμένα / σιγισμένες –

¹⁸² Στη μέτρηση είχα υπόψη την ταξινόμηση της Δεληγιαννάκη (1995), η οποία προτείνει διάφορες διαβαθμίσεις των γραμματικών ομοιοκαταληξιών, προσθέτοντας τους όρους γραμματικά πλούσιες και γραμματικά ημιπλούσιες ομοιοκαταληξίες. Για ευκολία διακρίνω εδώ μόνο τις ομοιοκαταληξίες με πλήρη γραμματική αντιστοιχία των σκελών (γραμματικές ομοιοκαταληξίες) και τις ομοιοκαταληξίες που παρουσιάζουν κάποια γραμματική διαφορά των σκελών, π.χ. ως προς το γένος (*το*) *πράμαν* – (*η*) *φάμαν* ή ως προς τον αριθμό (*το*) *φεγγάρι* – (*τα*) *βάρη* ή ως προς την έγκλιση *βιγλίση* – *σκίσει* κ.ο.κ.

μαθημένες – μουλλωμένες – λυπημένες / μαθημένη – λυπημένη / αγριωμένον – σκλαβωμένον / αγαπημένος – γεννημένος / κλαμόντα – θωρώντα κ.α.).

Οι ομοιοκαταληξίες που δεν έχουν πλήρη γραμματική αντιστοιχία ανέρχονται στο 40,6%¹⁸³, οι περισσότερες από τις οποίες συνδυάζουν διαφορετικά μέρη του λόγου, ενώ τα σκέλη των άλλων διαφέρουν μόνο ως προς τον γραμματικό τους τύπο.

Αρκετές είναι οι ομοιοκαταληξίες που χαρακτηρίζονται από μία ορισμένη τεχνική σύνθεσης, όπως η ομοιοκαταληξία – μωσαϊκό, η ομοιοκαταληξία – ηχώ και η ομοιοκαταληξία με προσθήκη. Η ομοιοκαταληξία – μωσαϊκό προϋποθέτει σύμφωνα με τον ορισμό του Κοκόλη (1991, 50) τα δύο σκέλη της να ενσωματώνουν περισσότερες από δύο ολόκληρες λέξεις. Στη συλλογή οι πιο ενδιαφέρουσες (κρίνοντας, βέβαια, ως σύγχρονος αναγνώστης) είναι οι ομοιοκαταληξίες, το ένα σκέλος των οποίων συμπεριλαμβάνει δύο λέξεις, αλλά μία φωνολογική ενότητα λόγω αφαίρεσης ή έκθλιψης: *αύρα – να' βρα – μαύρα / Αριστοφάνη – να' νι / στα' ρη [όρη] – ζοχάριν – πάρη / μελλά' βρω – Ταύρο / εγλαμπρίζεις – γυρίζεις – ρίζεις – καρτερίζεις – αγνωρίζεις – ορίζ' εις / καταλυείς το – είστον / διάβασα – τιντά' πιασα (συνήχηση)*. Δεν λείπουν όμως και οι ομοιοκαταληξίες που ουσιαστικά επαναλαμβάνουν την ίδια λέξη: *αλλόμορφή' σαι – είσαι / όμορφή' σαι – μορφή' σαι – είσαι – μορφύτερή' σαι*. Αρκετές είναι οι περιπτώσεις όπου το ένα σκέλος ενσωματώνει κτητική αντωνυμία: *κείμαι – πλανεί με – καταλυεί με / σκότην – αροθυμώ την / κόσμου – σκοπός μου / φως μου – κόσμου / καταλυείς το – είστον / θανάτου – άρματά του / ανάμεσά τους – θανάτους, όπου η τελευταία επαναλαμβάνεται σε επτά διαφορετικές παραλλαγές (βουθά τους – θανάτους / διαφορά τους – θανάτους / θανάτους – μιτά τους / κλάματά τους – θανάτους / κυρά τους – θανάτους / μαχητά τους – θανάτους – μιτά τους / μοναχά τους - θανάτους)*. Ακόμα μία ομάδα είναι οι πολυάριθμες ομοιοκαταληξίες που απαρτίζονται από ουσιαστικά ή ρήματα, τα οποία ακολουθούνται από αντωνυμία: *στέγνωσέ τα – βλέπισέ τα / πεθυμώ το – θωρώ το – ποθώ το / κλωστήν μου – ζωήν μου κτλ*. Παρόλο που ο συγκεκριμένος τύπος της ομοιοκαταληξίας δεν έρχεται σε αντίθεση με τον ορισμό που ανέφερα πιο πάνω, η πλήρης γραμματική τους αντιστοιχία δεν επιτρέπει την κατάταξή τους στην ομοιοκαταληξία – μωσαϊκό.

Η ομοιοκαταληξία *καταλυείς το – είστον*, που είδαμε πιο πάνω, είναι και η ομοιοκαταληξία – ηχώ, διότι ολόκληρο το δεύτερο της σκέλος αποτελεί ένα μέρος του πρώτου. Και σε αυτή την κατηγορία υπάρχουν αρκετές συνηθισμένες, εύκολες και συνεπώς πολλές φορές επαναλαμβανόμενες ρίμες, όπως *κάψα – άψα / γράψα – κάψα – άψα – αξάψα / λαγκάδιν –*

¹⁸³ Για σύγκριση, στον *Ερωτόκριτο* αυτό το ποσοστό ισούται με 45,8%, στην *Ερωφίλη* – 47,4%, στη *Θυσία* – 40% (Deliyannaki, 1995, 83).

άδην / θάλλει – άλλην / βλάπτει – άφτει / λυπημένα – μένα / ξένα – σένα / εσέναν – σέναν (και άλλοι συνδυασμοί με λέξεις εμέναν, κανέναν, έναν) / εσέραν – ημέραν – έραν / κλαίγει – λέγει / κλαίγουν – λέγουν / κλαίγει – λέγη – νέγοι / γιαμμένοι – ένι / θλιμμένη – ένι / δυστυχία – στοιχεία / σπήλιον – ήλιον / αγαπώ – πω / πομείω – μείνω / ξαύτου μου – αύτου μου / Μανογήλη – ύλην / συγνώμη – νόμοι / αναφέρης – φέρης.

Η αντίθετη με την προηγούμενη περίπτωση, όταν δηλαδή το πρώτο σκέλος ενσωματώνεται ολόκληρο στο δεύτερο σκέλος της ομοιοκαταληξίας, είναι η ομοιοκαταληξία με προσθήκη¹⁸⁴. Στην κυπριακή συλλογή αυτό το φαινόμενο συχνά αντιπροσωπεύουν οι ίδιοι (ακριβώς ή περίπου) συνδυασμοί λέξεων από την προηγούμενη κατηγορία, αλλά με αντίστροφη σειρά: ήλιον – σπήλιον / άλλην – βαβάλλιν / άψη – βλάψη – πάψη / άψη – κλάψη / άψη – προσάψη / μένα – γραμμένα / έναι – τυφλωμένε / μένει – δεδημένη / έχει – πομετέχει / λέγουν – κλαίγουν / κείνον – εκείνον / ώρα – ώραν – τώρα κ.α. Εντούτοις, η συγκεκριμένη κατηγορία χαρακτηρίζεται από περισσότερη ποικιλία από την προηγούμενη και εμπεριέχει ακόμα και ομοιοκαταληξίες με αρχαΐζουσα χροιά: έαρ – φρέαρ / ους του – νους του / Άρης – γιουδικάρες / μέσος – κουμέσος / ύπνον – δείπνον / ρίψω – συντρίψω/ παν (ρήμα) – φαν – θαραπάν / φανερόν – καιρόν – τρυφερόν – φαρμακερόν.

Στο τελευταίο παράδειγμα ως ρίμα με προσθήκη μπορεί να χαρακτηριστεί μόνο ο συνδυασμός των δύο από τα τέσσερα σκέλη (καιρόν - φαρμακερόν), και αυτό το παράδειγμα, ασφαλώς, δεν είναι το μοναδικό. Το γεγονός ότι η ομοιοκαταληξία στη συλλογή δεν είναι πάντα δυσκολής έχει αμφίδρομες επιπτώσεις στα ποιοτικά χαρακτηριστικά της. Από τη μία πλευρά αυτό μπορεί να αποτελέσει μειονέκτημα. Όταν η ρίμα συμπεριλαμβάνει περισσότερα από δύο σκέλη (και στη συλλογή τα σκέλη μίας ομοιοκαταληξίας φτάνουν μέχρι και τα έξι), το παιχνίδι με τον ήχο της χάνεται κάπως στη σειρά άλλων λέξεων, δεν γίνεται αντιληπτό επαρκώς. Εδώ πρέπει να προσθέσουμε και την απόσταση που συχνά χωρίζει τους ομοιοκατάληκτους στίχους μέσα στη στροφή. Από την άλλη πλευρά όμως, πολλά σκέλη παρέχουν περισσότερες δυνατότητες για εμφάνιση ποικίλων τρόπων ηχητικής οργάνωσης της ρίμας, όπως π.χ. στην ομοιοκαταληξία αύρα – να' βρα – μαύρα, όπου ταυτόχρονα παρουσιάζονται η ομοιοκαταληξία – μωσαϊκό και η ομοιοκαταληξία με προσθήκη.

Η γραμματική ομοιομορφία της πρώτης ελληνικής ρίμας, η οποία για μας σήμερα αγγίζει τα όρια της μονοτονίας, αναπληρώνεται μερικώς με ενός ή άλλου είδους φωνητικές αντιστοιχίες ή συνήχηση μεταξύ των σκελών της πέρα από την ομοιοκαταληξία καθαυτή, κάτι που

¹⁸⁴ Ο όρος είναι του Κοκόλη (1991, 53).

διαπιστώνεται τουλάχιστον στο ένα τρίτο από τις ομοιοκαταληξίες της συλλογής. Παρόλο που η φωνητικά πλούσια ομοιοκαταληξία, όπου εκτός από το τελευταίο φωνήεν και ό, τι του έπεται επαναλαμβάνεται και το αμέσως προηγούμενο σύμφωνο¹⁸⁵, συχνότατα σχετίζεται με τη γραμματική ομοιότητα των σκελών, όπως π.χ. σιγισμένες – μαθημένες / βίγλισέ με – λύτρωσέ με / βαρεθής με – λυπηθής με, δεν είναι λίγες και οι περιπτώσεις όπου αυτή οφείλεται στην ευρηματικότητα του ποιητή (ή των προγενέστερών του όταν πρόκειται για ρίμες –κλισέ): διδέιτε – δήτε / μετράται – φυράται / σημάδιν – ομάδιν / γνάζει – αναστενάζει / τρατιάζεις – στεντιάζεις / πετάση – φτάση / βράστην – πειράστην / βαστάννω – εφτάννω / βρίζει – γυρίζει / κλαίγει – λέγει / τρέξη – βρέξη / ωραίων – Εβραίων / θλίψην – λείψην (και αρκετές άλλες από τις ρίμες – ηχώ ή ρίμες με προσθήκη, όταν η λέξη αρχίζει με σύμφωνο) / νιώννει – στεγνώννει / ανθρώπων – τρόπον / χρόνους – θρόνους. Μερικές φορές η ηχητική ομοιότητα εξαπλώνεται και σε άλλους φθόγγους, πέρα από το τελευταίο σύμφωνο πριν την κατάληξη: μετεωρίας – θεωρίας / αγνωρίζει – ξωμακρίζει / ασκοπίζης – ολπίζης / φταισμένα – φτιασμένα (ιδιαίτερα περίτεχνη ομοιοκαταληξία, όπου επαναλαμβάνονται όλοι οι φθόγγοι, αλλά με αλλαγές στη σειρά εμφάνισης) / μενίσκει – κρινίσκει / χειμώναν – λιμιώναν / εσκλαβώσα – ελαβώσαν.

Στον ηχητικό εμπλουτισμό των λέξεων ρίμας συμβάλλουν και η συνήχηση / παρήχηση ακόμα και αν πριν από το τονισμένο φωνήεν δεν υπάρχει σύμπτωση του τελευταίου συμφώνου: γλυκάδαν – κρυάδαν – πικράδαν / κλάμαν – κάμαν / φιλιάς σας – συντροφιάς σας / λυπάται – ξηγάται – ξηκολλάται – κοιμάται / κοιτάζει – κοπιάζει / παθιάζεις – πειράζεις – κοπιάζης / αγάπην – αζάπην / Ερώας – Εώας / φυράσης – φτιάσης / πειράστην – Πλάστην / δροσάτον – εφυράτον / κυρά μου – καρδιά μου – λαμπρά μου / ανάμεσά τους – θανάτους / κοιμισμένα – καμμυμένα / θωρέται – σωκέται / κηβεύγει – κιντυνεύγη / πλικέψειν – πεζέψειν / αποθαμμένος – αναπαμένος – λαβωμένος / πικραμμένος – πειρασμένος / κρίσην – γρικήση – βρύση / κυματίζω – κατινίζω / πεθυμώ το – θωρώ το – ποθώ το / κόσμου – σκοπός μου.

Φωνητικά πλούσιοι μπορούν να θεωρηθούν και μερικοί συνδυασμοί της οξύτονης (βλ. πιο πάνω) και της προπαροξύτονης ομοιοκαταληξίας: μορφίζεται – δροσίζεται – εμπυρίζεται / αθθίζουσιν – μυρίζουσιν – θρηνίζουσιν / χαρούμενα – θαρούμενα / δωρούμενος – χαρούμενος – κλαμούμενος.

¹⁸⁵ Αναφορικά με τη φωνητικά πλούσια ομοιοκαταληξία υιοθετώ τον ορισμό του Σταύρου (2004, 106): «...πλούσια λογαριάζεται η ομοιοκαταληξία, όταν το ομόηχο αρχίζει και πριν από τα τελευταία τονισμένα φωνήεντα». Από την άλλη πλευρά ο Κοκόλης την ορίζει ως «...εκείνη στην οποία η πλήρης ηχητική ομοιότητα, εκτός από το τελευταίο τονισμένο φωνήεν του στίχου (και ό, τι ακολουθεί), καλύπτει και, τουλάχιστον, το αμέσως προηγούμενο φωνήεν (και ό, τι μεσολαβεί)».

Ασφαλώς, η κυπριακή συλλογή δεν αποτελεί το μοναδικό παράδειγμα αυτής της τεχνοτροπίας. Παρόμοια φαινόμενα παρατηρούνται και σε άλλα έργα της περιόδου¹⁸⁶, και όχι μόνο στα ελληνικά, και πηγάζουν από την αισθητική προσέγγιση των μετρικών και ευρύτερα των λογοτεχνικών ζητημάτων, και την ιδιαίτερη σημασία που δίδεται στην ηχητική πλευρά του κειμένου. Οι πιο αντιπροσωπευτικές από αυτή την πλευρά είναι οι διατυπωμένες στο *Prose della volgar lingua* απόψεις του Bembo περί μετρικής. Μεταξύ άλλων βασικών κατηγοριών της ποιητικής του θεωρίας, οι οποίες ουσιαστικά ταυτίζονται με αυτές της αισθητικής, όπως *gravità, piacevolezza, grazia, armonia, bellezza* κτλ. μία σημαντική θέση κατέχει και η ηχητική του κειμένου (*suono*). Η επιλογή των λέξεων και στη συνέχεια η σωστή συντακτική τους ρύθμιση στον στίχο, μία από τις σημαντικότερες για τον Bembo διαδικασίες στην ποιητική τέχνη, βασίζονται πρωτίστως στη φωνητική τους αξία με στόχο αυτές να ηχούν καλύτερα (*meglio suona*). Έτσι η έννοια *suono* (ήχος) αποκτά διπλή σημασία ως ορισμένα φωνητικά χαρακτηριστικά των φθόγγων, αλλά και ως αρμονία που δημιουργείται μέσα στο κείμενο, όπου αυτές οι δύο σημασίες εμφανίζονται άρρηκτα συνδεδεμένες (Kardanova, 2001, 121, 124-126).

Η σημασία της ηχητικής οργάνωσης, βέβαια, δεν αφορούσε μόνο και αποκλειστικά στην ομοιοκαταληξία, αλλά στο ποιητικό σύνολο, όπου όλα τα στοιχεία μέσω της διάδρασής τους επέφεραν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Ας δούμε μερικά αποσπάσματα από τα ποιήματα της κυπριακής συλλογής:

36, 1-4 *Όταν ο ήλιος λάμψη την εσπέραν,
βοήθειαν θέλω δειν τότ' αζ αυτόσ σου·
όταν να λάμψουν τ' άστρα την ημέραν,
με θάρως θέλω δειν το πρόσωπόσ σου·*

47, 1-4 *Ο πόθος όσα ζουν στον κόσμω σώννει
και κάμνει την αγάπην να γνωρίζουν,
τ' άγρια φαρμακερά χτηνά μερώννει
και κάμνει τα μ' αγάπην να γυρίζουν.*

138, 5-6 *Τις τ' άρματα ζηγάται της Ερώας
Τις τα γλυκιά ζηφώτια της Εώας*

¹⁸⁶ Βλ. π.χ. τις παρατηρήσεις της Δεληγιαννάκη για τον Ερωτόκριτο (1995, 90-94).

Και στα τρία παραδείγματα είναι εμφανής η επιδίωξη από τον ποιητή της ηχητικής πληρότητας, μουσικότητας των στίχων με τη βοήθεια οργανωμένων με ένα συγκεκριμένο τρόπο ηχητικών επαναλήψεων, και όχι μόνο στις ομοιοκαταληξίες. Στο ποίημα αρ. 36 (πρώτο παράδειγμα) οι στίχοι 1 και 3 συνδέονται με την ομοιοκαταληξία, αλλά εκτός αυτού η αντιστοιχία τους υπογραμμίζεται μέσω επανάληψης των φθόγγων [ο], [α], [λ] [μ], οι στίχοι 2 και 4 που ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους συνδέονται και με την επανάληψη των φθόγγων [ο], [α], [θ], [δ]. Παρόμοια εικόνα βλέπουμε και στο ποίημα αρ. 47. Ο πρώτος στίχος δομείται φωνητικά στην επανάληψη των συριστικών [σ] [ζ] και του φωνήεντος [ο], ενώ ο τρίτος, ο οποίος ομοιοκαταληκτεί με τον πρώτο, δομείται στην επανάληψη του υγρού [ρ] και του φωνήεντος [α] μειώνοντας με αυτή την τεχνική την ηχητική ταυτοσημία του δεύτερου και του τέταρτου στίχων. Σχεδόν πλήρης ηχητική ομοιότητα συνδέει και τους δύο στίχους του τελευταίου παραδείγματος. Η ηχητική αντιστοιχία αυτού του τύπου θα φανεί για τη σημερινή αισθητική αντίληψη υπερβολική, ίσως ενοχλητική, και όχι τόσο λόγω της καθολικότητάς της, όσο του προφανούς της ύπαρξης και της λειτουργίας της ως απόρροια αλλά και έρεισμα του μορφο – συντακτικού και του νοηματικού παραλληλισμού.

Της ίδιας αντιμετώπισης τυγχάνει σήμερα και το σημαντικότερο μέρος αυτού του είδους δομών – η ομοιοκαταληξία. Όπως το έχει διατυπώσει ο Averintsev (1997, 237-238) «έχουμε συνηθίσει το ότι υπάρχουν ομοιοκαταληξίες όχι μόνο γραμματικά ομοιογενείς, αλλά και γραμματικά ανομοιογενείς, όπως και το ότι οι δεύτερες δεν είναι διόλου χειρότερες, και ίσως καλύτερες από τις πρώτες. Έχουμε συνηθίσει το ότι η ρητή, πρόδηλη νοηματική σχέση (σύγκλιση ή αντιπαράθεση) των λέξεων που ομοιοκαταληκτούν δεν είναι μόνο περιττή, αλλά και σχεδόν κατακριτέα. Οι ρίμες όπως «χάρος» - «βάρος», «γλυκάδα» - «πικράδα», «λαμπρά μου» - «κυρά μου»¹⁸⁷ θεωρούνται «κοινοί τόποι» και, ως εκ τούτου, φτωχές, ακριβώς διότι η λογική συνειρμική σχέση ανάμεσα στον θάνατο και το ψυχικό βάρος, στην ερωτική φλόγα και την αγαπημένη, όπως και η λογική αντίθεση του γλυκού και πικρού είναι προφανείς σε όλους. Αυτές οι λέξεις έχουν εκ των προτέρων «παντρευτεί», αν μπορούμε να το πούμε έτσι, από τη συλλογική ψυχολογία της γλώσσας και, κατά συνέπεια, δεν μπορούν να συναντηθούν στη ρίμα ξαφνικά και απροσδόκητα, σαν δύο ξένοι».

Όμως κάθε εποχή και κάθε παράδοση έχει τους δικούς της κανόνες και τη δική της αισθητική. Τα μορφολογικά και ηχητικά χαρακτηριστικά της ομοιοκαταληξίας της συλλογής και η

¹⁸⁷ Ο Averintsev, φυσικά, φέρνει παραδείγματα από τη ρωσική ποίηση: radost' – mladost' (χαρά - νεότητα), stradania - rydania (βάσανα - λιγμοί), ljubov' – krv' (αγάπη - αίμα), vernyj - litsemernyj (πιστός – διπρόσωπος). Για σκοπούς καλύτερης κατανόησης της ιδέας έχω αλλάξει αυτές τις ρίμες σε ελληνικές, συνεπώς και η ερμηνεία τους διαφέρει από το πρότυπο.

γραμματική της ομοιογένεια είναι αποτέλεσμα κανόνων και πρακτικών δόμησης των ποιητικών συνθέσεων, διαδεδομένων εκείνη την εποχή και ιδιαίτερα στο πλαίσιο της πετραρχικής ποίησης. Η ευρεία χρήση των παράλληλων σημασιολογικά εννοιών (στη σύγκλιση ή την αντιπαράθεσή τους) χαρακτηριστική για την πετραρχική ποίηση, όπως πόλεμος – ειρήνη, θάνατος – ζωή, φως – σκοτάδι κτλ., συχνά γίνεται η αιτία της αντίστοιχης συντακτικής διαρρύθμισης του ποιήματος, όπου ο ένας στίχος ενσωματώνει μία έννοια και ο άλλος μία άλλη, παράλληλη προς την πρώτη.

Ασφαλώς, οι φωνητικές και συντακτικές δομές που είδαμε πιο πάνω δεν χαρακτηρίζουν όλα τα ποιήματα της συλλογής. Ωστόσο ο ενός ή άλλου είδους παραλληλισμός είναι ένας από τους σημαντικότερους τρόπους οργάνωσης των ποιητικών της κειμένων, γεγονός που επιφέρει και το μεγάλο ποσοστό της γραμματικής ομοιοκαταληξίας, η οποία όχι μόνο συνεχίζει τον σημασιολογικό και συντακτικό παραλληλισμό δύο ομοιοκατάληκτων στίχων, αλλά και τον αναδεικνύει διαμέσου της ηχητικής ομοιότητας των καταληκτικών τους σημείων.

Από την άλλη πλευρά, η προνομιούχα θέση της ρίμας στο τέλος του στίχου ορίζει και τη λειτουργία της ως λέξη – κλειδί. Γεννημένη αρχικά από τον παραλληλισμό η ομοιοκαταληξία μετατρέπεται σε βασικό συστατικό του ιδίου που τον στερεώνει, προβάλλει, αναδεικνύει, καθώς οι πιο σημαντικές έννοιες τοποθετούνται στην πιο σημαντική μετρικά θέση του στίχου. Πράγματι, αν έχουμε στη διάθεσή μας για παράδειγμα μόνο τις λέξεις ρίμας ενός μικρής έκτασης ποιήματος αρ. 54: κυρά μου – αφορμή σου – πικριά μου – δεισ σου – λαμπρά μου – δουλευτής σου – πάθος – βάθος, μπορούμε με μία μεγάλη πιθανότητα επιτυχίας να αποκαταστήσουμε σε γενικές γραμμές το περιεχόμενο ολόκληρου του ποιήματος, χωρίς να εννοώ την πλήρη ταύτιση σε λεξικολογικό επίπεδο, κάτι που όμως πιθανώς να ήταν εφικτό κατά την περίοδο της συγγραφής του ποιήματος, ή πολύ περισσότερο για κάποιον, ο οποίος είναι γνώριμος με τη συλλογή. Παραθέτω το ποίημα:

*Ανίσως και να πίστευγες, κυρά μου,
τα πάθη τα διαβάζω γι' αφορμή σου,
ως γοιον εγώ πιστεύγω και η πικριά μου
έχει αφορμήν αχ το γλυκύν το δεισ σου,
έλπιστα, πριν με θάψουν τα λαμπρά μου,
να γνώρισες πως είμαι δουλευτής σου
αμμά 'φον πίστην δεν διδείς γοιον πάθος
πάγω βουργά στου Χάρωνος το βάθος.*

Σε τελική ανάλυση η βασική λειτουργία της ομοιοκαταληξίας ως της σημαντικότερης λέξης του στίχου παρά τις μορφολογικές της μεταμορφώσεις δεν έχει αλλοιωθεί με την πάροδο του χρόνου. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τα λεγόμενα του κατεξοχήν νεωτεριστή της εποχής του και αντίμαχου του παραδοσιακού στη στιχουργία (της «αχρηστευμένης αισθητικής», όπως ο ίδιος αποκαλεί την παραδοσιακή στιχουργική) Mayakovsky (1959): «Ο στίχος χωρίς ομοιοκαταληξία διαλύεται. Η ρίμα σας επιστρέφει στον προηγούμενο στίχο, σας αναγκάζει να τον θυμηθείτε, υποχρεώνει όλους τους στίχους, οι οποίοι δημιουργούν μία σκέψη, να κρατηθούν μαζί. <...>Πρώτη τις πλείστες φορές ανακαλύπτεται <κατά τη δημιουργία μίας ποιητικής σύνθεσης> η πιο σημαντική λέξη – λέξη-κλειδί που χαρακτηρίζει το νόημα του στίχου ή υπόκειται σε ομοιοκαταληξία. Οι υπόλοιπες λέξεις έρχονται και τοποθετούνται αναλόγως της λέξης – κλειδί.» (σελ.100-105).

Η παραδοσιακή ρίμα, από τη μία πλευρά, από την οποία απουσιάζει η ευρηματικότητα και το απρόοπτο, η οποία γίνεται αντιληπτή ως «απαρχαιωμένη αισθητική» στη σύγχρονη εποχή, και η σύγχρονη ρίμα από την άλλη, αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος: ο λειτουργικός ρόλος της ομοιοκαταληξίας ως προς τη συνοχή των στίχων και την αντίληψή τους από τον αναγνώστη/ακροατή, ανεξαρτήτως της μορφής που αυτή παίρνει, είτε γραμματική είτε άλλη, παραμένει ο ίδιος ακόμη και σε διαφορετικές εποχές και ποιητικές παραδόσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V. ΜΕΤΡΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΑ ΕΙΔΗ.

5.1. ΣΤΡΟΦΙΚΑ ΣΧΗΜΑΤΑ.

Όπως έχει επισημανθεί και από άλλους μελετητές, με την κυπριακή συλλογή εισάγονται για πρώτη φορά στη νεοελληνική λογοτεχνία άγνωστα μέχρι τότε στιχουργικά είδη. Παρόλο που η συλλογή περιλαμβάνει ένα σημαντικό αριθμό ποιημάτων σε δίστιχη μορφή, διαδεδομένη στα ελληνικά έμμετρα κείμενα, ωστόσο το μεγαλύτερο της μέρος καταλαμβάνουν συνθέσεις με εντελώς πρωτότυπη για τα ελληνικά δεδομένα στροφική οργάνωση, η οποία έχει ιταλική προέλευση. Εντυπωσιάζει όχι μόνο η μεγάλη ποικιλία νέων για τον ελληνικό λογοτεχνικό χώρο μετρικών μορφών, αλλά και ο αριστοτεχνικός χειρισμός τους στο διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον χωρίς κάποια λογοτεχνική προεργασία στα προγενέστερα στάδια. Μέχρι στιγμής γνωρίζουμε μόνο δύο μαδριγάλια σε terza rima που είχαν γραφτεί από τον Κυριακό εξ Αγκώνος στα μέσα του 15^{ου} αιώνα. Όμως, όπως αναφέρει η Σιαπκαρά-Πιτσιλίδου (1975, 45, 54-55), τα ποιήματα αυτά δεν μπορούν να συγκριθούν με τις αντίστοιχες συνθέσεις της κυπριακής συλλογής ούτε από την άποψη της γλώσσας, ούτε από την άποψη της στιχουργικής τέχνης.

Η πρώτη ουσιαστική συμβολή στη μελέτη των μετρικών μορφών της κυπριακής ποιητικής ανθολογίας έγινε από την εκδότριά της, η οποία διενήργησε ένα επίπονο έργο σε σχέση με τον διαχωρισμό του συνεχόμενου κειμένου του χειρογράφου και καθορισμό του είδους των ποιητικών του συνθέσεων¹⁸⁸. Η περιγραφή των μετρικών μορφών της συλλογής από τη Σιαπκαρά-Πιτσιλίδου, με αναφορές σε αντίστοιχες μορφές της ιταλικής ποίησης, είναι αρκετά κατατοπιστική. Παρόλα αυτά θεώρησα χρήσιμη την επανεξέταση των ζητημάτων που αφορούν στη στροφική οργάνωση των ποιημάτων της συλλογής με σκοπό την αναθεώρηση μερικών ήδη διατυπωμένων απόψεων. Αναπόφευκτα αρκετές από τις πληροφορίες που παραθέτει η Σιαπκαρά-Πιτσιλίδου, απαραίτητες όμως για την κατανόηση της μορφολογίας του ενός ή του άλλου στιχουργικού είδους, οφείλω να τις επαναλάβω.

Η συλλογή, λοιπόν, περιέχει 64 ποιήματα σε οκτάστιχες στροφές, 25 σονέτα, 17 ποιήματα σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, 11 canzoni, 9 ποιήματα σε τετράστιχες στροφές, 7 terza rima, 7 sestine, 6 ballate, 4 barzelette, 3 madrigali, 2 zingaresche και ένα ποίημα σε εξάστιχες στροφές.

¹⁸⁸ Στο εισαγωγικό μέρος των εκδόσεων εκτός των άλλων θεμάτων εξετάζεται και η μετρική της κυπριακής συλλογής.

Α'. Οκτάστιχες στροφές.

Μία από τις μεγαλύτερες ομάδες ποιημάτων ίδιας μετρικής μορφής, τα οποία έχουν χαρακτηριστεί και ως πιο αξιόλογα, (Mathioroulou – Tornaritou, 1985-86, 111, και 1993, 380-381) είναι τα ποιήματα αρ. 28-68. Το καθένα από αυτά τα ποιήματα (εκτός από το ποίημα αρ.31) αποτελείται από οκτώ ενδεκασύλλαβους στίχους, οι έξι από τους οποίους έχουν πλεκτή ομοιοκαταληξία και οι δύο τελευταίοι ζευγαρωτή: ABABABΓΓ. Αυτό το σχήμα χαρακτηρίζει την ottava toscana, όπως και ονομάζει αυτά τα ποιήματα η εκδότρια της συλλογής (ottava), εκφράζοντας διαφωνία με τον Pecoraro ως προς τον ορισμό του αυτών των ποιημάτων ως strambotti (Σιαπκαρά – Πιτσιλλίδου, 1976, 315 και 1996, 365). Το strambotto ή αλλιώς rispetto (δεν υπάρχει σαφής διαχωρισμός μεταξύ αυτών των δύο όρων, οι οποίοι συχνά χρησιμοποιούνταν εναλλακτικά), ποίημα μικρής έκτασης αρχικά λαϊκής προέλευσης, το οποίο στη συνέχεια απέκτησε αναγνώριση ως είδος αυλικής ποίησης, όντως μετρικά αντιστοιχεί στο σχήμα της ottava toscana ή της ottava siciliana με πλεκτή ομοιοκαταληξία ABABABAB, έχοντας όμως χαρακτήρα λυρικο-ερωτικό και όχι αφηγηματικό ανήκει σε διαφορετικό από αυτή ποιητικό είδος. Συνεπώς, ο προσδιορισμός των ποιημάτων αυτών ως ottava, αν και αντικατοπτρίζει τη μετρική τους υπόσταση, δεν αποδίδει τον χαρακτήρα τους ως ποιητικών συνθέσεων. Το strambotto (ή rispetto), ήταν ένα από τα ποιητικά είδη, μαζί με τις frottole, barzelette και διάφορων τύπων canzonette, τα οποία συνοδεύονταν από μουσική. Ήταν δημοφιλέστατο ως είδος αυλικής ποίησης στα τέλη του 14^{ου} και ιδιαίτερα τον 15^ο αιώνα¹⁸⁹, δημιουργούνταν για σκοπούς διασκέδασης και συχνά ερμηνεύονταν στο πλαίσιο μικρών θεατρικών παραστάσεων (Giustiniani, 1965, 103). Μεγάλη επιτυχία στη σύνθεση και ερμηνεία των strambotti γνώρισε ο Serafino Aquilano, ο οποίος κρατούσε αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού και ήταν πάντα επιθυμητός σε διάφορων ειδών αυλικές εορτές. Μερικά από τα ποιήματα του Serafino συμπεριλαμβάνονται μεταφρασμένα στην εν λόγω ομάδα ποιημάτων της κυπριακής συλλογής (αρ. 30, 40, 44, 60). Άλλα strambotti της συλλογής με το ίδιο σχήμα της ottava toscana¹⁹⁰ βρίσκονται στην αρχή της συλλογής και είναι οι αρ. 3

¹⁸⁹ «... από τον καιρό του Leonardo Giustiniani ως το τέλος του αιώνα και για το μεγαλύτερο μέρος του δέκατου πέμπτου αιώνα, οι strambotti ήταν μορφή της ποίησης για μουσική (poesia per musica), η οποία επιμελώς καλλιεργείται από τους Ιταλούς συγγραφείς ως μέσο απόδοσης/μεταφοράς των πιο παθιασμένων λυρικών συναισθημάτων.» (Beltrami, 2002, σ. 119, υποσημ. 105, παράθεμα από το N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, 1975, σ. 25).

¹⁹⁰ Επιλέγοντας αυτό το σχήμα και όχι της ottava siciliana ο κύριος ποιητής προφανώς ακολουθεί μία γενική τάση. Ο Beltrami (2002, 332) αναφέρει χαρακτηριστικά τον ανώνυμο κώδικα του όψιμου 15-ου αιώνα Can. It.99 (Μποντλιανή Βιβλιοθήκη, Οξφόρδη), όπου μεταξύ 545 rispetti (strambotti) μόνο οι 19 είχαν το σχήμα της ottava siciliana, ενώ σχεδόν όλα τα υπόλοιπα ακολουθούσαν τη μορφή της ottava toscana.

και 4 (το τελευταίο είναι μετάφραση από τον Serafino Aquilano). Τη συγκεκριμένη μετρική μορφή (ABABABΓΓ) χρησιμοποιούσαν οι ιταλοί ποιητές και για συνθέσεις που περιλαμβάνουν περισσότερες από μία στροφές συνδεδεμένες μεταξύ τους με ένα κοινό θέμα (stanze per strambotti ή rispetti continuati). Στην κυπριακή συλλογή τα ποιήματα αρ. 2, 69, 70 και 75 είναι οι stanze per strambotti, από τα οποία τα αρ. 69 και 70 έχουν και τη χαρακτηριστική για το είδος λεξικο-συντακτική αντιστοιχία μεταξύ των στροφών – ο πρώτος στίχος της επόμενης στροφής επαναλαμβάνει μερικώς ή πλήρως τον στίχο της προηγούμενης:

69, 7-9 κι αν τούτον μου λαλή να σ' ακλουθήσω,

τ' άλλον από μακρά να μεν τολμήσω.

Αν τό' να μου λαλή να μεν τολμήσω...

Εκτός από strambotti σε ottava toscana η συλλογή περιλαμβάνει και ενδεκασύλλαβα οκτάστιχα σε άλλα σχήματα: ένα οκτάστιχο με σχήμα ABBABABΓΓ (αρ. 31), ένα οκτάστιχο με σχήμα ABBAABBA (αρ.155), και δύο ποιήματα σε δύο στροφές με σχήματα ABBAΓΑΑΓ (αρ.25) και ABBAΑΓΓΑ (αρ.76). Όλα αυτά τα ποιήματα είναι γραμμένα σε ενδεκασύλλαβο στίχο. Η τελευταία μετρική μορφή ABBAΑΓΓΑ χρησιμοποιείται από τον κύπριο ποιητή και για σύνθεση δύο αλληλένδετων ποιημάτων (αρ.73 και 74) σε δεκατρισύλλαβο στίχο. Στο πρώτο από αυτά τα ποιήματα ο δημιουργός του απευθύνεται στην αγαπημένη του με την παράκληση να τον ελευθερώσει από τα βάσανα και να του πει το «ναι». Το δεύτερο ποίημα είναι η απάντησή της, στην οποία τον προτρέπει να σεβαστεί τη δύσκολη της θέση και να υπομείνει προστατεύοντας την τιμή της. Μετρικά αυτά τα δύο ποιήματα συνδέονται όχι μόνο χάρη στη χρήση ενός σπάνιου για τη συλλογή (και πρωτότυπου για την ελληνική ποίηση της περιόδου) είδους στίχου, αλλά και στην όμοια διάταξη των ομοιοκαταληξιών και την ηχητική τους αντιστοιχία: οι στίχοι 1, 4, 5 και 8 (Α στο σχήμα) και των δύο ποιημάτων έχουν την ομοιοκαταληξία – ENI, οι στίχοι 2, 3 και των δύο ποιημάτων έχουν την ομοιοκαταληξία – ΟΥΣΙΝ. Μικρή διαφορά υπάρχει στους στίχους 6 και 7. Ενώ στο ποίημα αρ. 73 η ομοιοκαταληξία είναι – ΙΣΙ, στο ποίημα αρ. 74 είναι – ΙΣΙΣ. Στην ιταλική λογοτεχνία παρόμοιου τύπου διαλογικό ποιητικό είδος, όπου δύο ή τρεις ποιητές προβαίνουν στη συζήτηση πάνω σε ένα ορισμένο θέμα, ανταλλάσσοντας τα κείμενά τους, ονομάζεται *tenzone*. Πολύ συχνά αυτά τα ποιήματα μεταχειρίζονταν τις ίδιες ρίμες («risposta per le rime»), όπως συμβαίνει και στην περίπτωση των ποιημάτων αρ.73 – 74 της κυπριακής συλλογής. Ωστόσο στην ιταλική ποίηση η συνήθης μετρική μορφή για αυτού του είδους συνθέσεις ήταν το σονέτο (σπανιότερα η *canzone*) και όχι το οκτάστιχο.

Την ίδια μετρική μορφή (ΑΒΒΑΑΓΓΑ) ο κύριος ποιητής επιλέγει και για όλες τις οκτάστιχες στροφές σε οκτασύλλαβο στίχο, τροχαϊκό και ιαμβικό (ποιήματα αρ. 1 (δύο στροφές), 120, 121¹⁹¹, 122, 123, 124 (δύο στροφές), 125 (πέντε στροφές), 126 (τέσσερις στροφές), 127 (τέσσερις στροφές), 128 (δύο στροφές), 129 (έξι στροφές) και 130 (δύο στροφές)).

Πολύ ενδιαφέρουσα δομή έχει το μοναδικό ιαμβικό οκτασύλλαβο ποίημα αρ. 125, αποτελούμενο από πέντε οκτάστιχες στροφές. Ως δομικό στοιχείο, εκτός από τη διάταξη των ομοιοκαταληξιών σε συγκεκριμένο σχήμα, ο στιχουργός αξιοποιεί και τη διαφορά στις καταλήξεις των στίχων του ποιήματος, οι οποίες είναι δύο ειδών – προπαροξύτονες και οξύτονες. Έτσι, στην πρώτη στροφή όλοι οι στίχοι είναι προπαροξύτονοι εκτός από τον δεύτερο και τον τρίτο. Στη δεύτερη στροφή οξύτονοι είναι ο έβδομος και ο έκτος στίχοι (δηλαδή ο δεύτερος και ο τρίτος από το τέλος). Η τρίτη και η τέταρτη στροφές έχουν όμοια δομή, αλλά με αντίθετη επιλογή του βασικού στίχου (αυτή τη φορά είναι οξύτονος) και αντίστροφη σειρά εμφάνισης του άλλου (προπαροξύτονου), δηλαδή στην τρίτη στροφή προπαροξύτονοι είναι ο έκτος και ο έβδομος στίχοι, ενώ οι υπόλοιποι είναι οξύτονοι, και στην τέταρτη η αλλαγή της οξύτονης κατάληξης σε προπαροξύτονη γίνεται στη δεύτερη και την τρίτη γραμμές. Τέλος, η πέμπτη στροφή συνδυάζει τα δύο παραπάνω σχήματα, διαφοροποιώντας αυτή τη φορά και τα δύο ζεύγη (στίχοι 2,3 και 6,7 της στροφής), τα οποία είναι οξύτονα, ενώ οι ακρινοί στίχοι είναι προπαροξύτονοι. Το σχήμα είναι το εξής, όπου ο – οξύτονος στίχος, π – προπαροξύτονος στίχος:

A_π.B_ο.B_ο.A_π.A_π.Γ_π.Γ_π.A_π.

A_π.B_π.B_π.A_π.A_π.Γ_ο.Γ_ο.A_π.

A_ο.B_ο.B_ο.A_ο.A_ο.Γ_π.Γ_π.A_ο.

A_ο.B_π.B_π.A_ο.A_ο.Γ_ο.Γ_ο.A_ο.

A_π.B_ο.B_ο.A_π.A_π.Γ_ο.Γ_ο.A_π.

Β'. Σονέτο.

Το σονέτο, μία από τις λίγες σταθερές μετρικές μορφές της ιταλικής ποίησης που έχουν ευδοκιμήσει στον χώρο της ελληνικής λογοτεχνίας, κάνει την πρώτη εμφάνισή του στην κυπριακή συλλογή. Προσφιλέσ στιχουργικό είδος όχι μόνο στην ιταλική ποίηση, αλλά, μέσω αυτής, και σε άλλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες, το σονέτο έχει μία ξεχωριστή θέση και στην

¹⁹¹ Το ποίημα αρ. 121 συνδυάζει οκτασύλλαβους και επτασύλλαβους στίχους. Βλ. Κεφ.ΙΙ (2.4.)

κυπριακή ανθολογία, καθώς εκπροσωπείται από 25 ποιήματα, υστερώντας ποσοτικά μόνο των οκτάστιχων ποιημάτων.

Στην ιταλική ποίηση το σονέτο υπέστη πολλαπλές εξελίξεις και διαμορφώσεις ως προς το στροφικό του σχήμα. Στα βασικά του χαρακτηριστικά συμπεριλαμβάνονται οι δεκατέσσερις ενδεκασύλλαβοι στίχοι, οι οποίοι οργανώνονται σε δύο τετράστιχα (quartine / fronte) και δύο τρίστιχα (terzine / sirma)¹⁹². Η διάταξη των ομοιοκατάληκτων στίχων μπορεί να διαφέρει, κατά κανόνα όμως τα τετράστιχα πρέπει να έχουν όμοιο σχήμα. Το πιο συνηθισμένο για την ιταλική πρόιμη ποίηση σχήμα των τετράστιχων ήταν πλεκτό (ABAB ABAB), το οποίο βαθμιαία αντικαταστάθηκε με το σχήμα ABBA ABBA. Οι παραλλαγές αυτών των σχημάτων είναι δυνατές, όμως σπανιότατες στην πρακτική εφαρμογή. Ωστόσο ο ίδιος ο Πετράρχης δεν ακολουθεί τη συμμετρία ανάμεσα στα τετράστιχα χρησιμοποιώντας δύο φορές το σχήμα ABAB BABA (RVF. 260 και 279) και μία φορά το ABAB BAAB (RVF. 295) (Beltrami, 2002, 275). Πολύ μεγαλύτερη ποικιλία συνδυασμών μπορούν να παρουσιάσουν οι τερτσίνες του σονέτου. Μερικά από τα συχνότερα σχήματά τους είναι: ΓΔΕ ΓΔΕ, ΓΔΓ ΔΓΔ, ΓΔΓ ΓΔΓ, ΓΔΔ ΔΓΓ κτλ. Η προτίμηση του ενός ή του άλλου σχήματος δεν υπαγόταν μόνο στις προσωπικές επιλογές του ποιητή, αλλά συχνά συσχετιζόταν και με μία ορισμένη περίοδο ή ποιητική σχολή. Έτσι, οι ζευγαρωτές ομοιοκαταληξίες της sirma του σονέτου ήταν χαρακτηριστικές για τον 14^ο αιώνα. Μετά τον Πετράρχη η χρήση του συγκεκριμένου σχήματος άρχισε να φθίνει και από το δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα το επικρατέστερο σχήμα ήταν σε πλεκτή ομοιοκαταληξία ΓΔΓ ΔΓΔ (Beltrami, 2002, 275-76).

Η κυπριακή συλλογή από αυτή την άποψη ακολουθεί τις τάσεις της σύγχρονης της ιταλικής ποίησης. Όλα τα τετράστιχα (με εξαίρεση μόνο ένα σονέτο αρ.131) έχουν το σχήμα ABBA ABBA, ενώ τα τρίστιχα ακολουθούν ως επί το πλείστον τα δύο βασικά στην ιταλική ποίηση σχήματα ΓΔΓ ΔΓΔ με δύο ομοιοκαταληξίες και ΓΔΕ ΓΔΕ με τρεις ομοιοκαταληξίες.

Πιο συγκεκριμένα: 7 σονέτα της συλλογής (αρ. 6, 11, 17, 20, 21, 23, 26) έχουν το σχήμα ABBA ABBA - ΓΔΓ ΔΓΔ, 6 σονέτα (αρ. 5, 7, 10, 13, 15, 22) το σχήμα ABBA ABBA - ΓΔΕ ΓΔΕ, 4 σονέτα (αρ. 12, 14, 19, 27) το σχήμα ABBA ABBA - ΓΔΕ ΕΔΓ, 2 σονέτα (αρ. 16, 149) το σχήμα ABBA ABBA - ΓΔΕ ΔΓΕ, ένα σονέτο (αρ.8) το σχήμα ABBA ABBA - ΓΔΕ ΕΓΔ, και ένα σονέτο (αρ. 9) το σχήμα ABBA ABBA - ΓΔΓ ΔΕΕ. Το σονέτο αρ. 131, ενώ έχει σε γενικές γραμμές μία κανονική διάταξη των ομοιοκαταληξιών (σταυρωτή ομοιοκαταληξία στα τετράστιχα και πλεκτή στα τρίστιχα), υφίσταται ωστόσο μεταβολές ως

¹⁹² Οι fronte και sirma ονομάζονται δύο τετράστιχα και δύο τρίστιχα μαζί.

προς τους ηχητικούς συνδυασμούς, καθώς τα δύο τετράστιχα δεν έχουν τις ίδιες ομοιοκαταληξίες. Το σχήμα αυτού του ποιήματος είναι ABBA ΓΔΔΓ – EZE ZEZ.

Εκτός από τα σονέτα στη βασική τους μορφή η συλλογή περιέχει επίσης ένα σονέτο με ουρά (sonetto caudato) και ένα sonetto raddoppiato.

Το σονέτο με ουρά, η εμφάνιση του οποίου ανάγεται στον 14^ο αιώνα, δεν καταλήγει σε δύο τρίστιχα όπως προβλέπει η κλασική μορφή του είδους, αλλά συνεχίζει με ακόμη ένα (ή περισσότερα) τρίστιχο, στο οποίο ο πρώτος στίχος είναι επτασύλλαβος (ομοιοκαταληκτεί με τον προηγούμενο στίχο, δηλαδή τον τελευταίο του κανονικού σονέτου) και οι δύο τελευταίοι είναι ενδεκασύλλαβοι σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Το sonetto caudato στην ιταλική ποίηση κανονικά έπαιρνε το σχήμα ABBA ABBA – ΓΔΓ ΔΓΔ ΔΕΕ (Beltrami, 2002, 286). Στις σπάνιες εξαιρέσεις από αυτό τον κανόνα συμπεριλαμβάνεται και το κυπριακό σονέτο με ουρά αρ.18, το οποίο έχει το εξής σχήμα: ABBA ABBA – ΓΔΕ ΔΕΓ γΖΖ.

Το sonetto raddoppiato¹⁹³ είναι μία από τις παραλλαγές του σονέτου, στην οποία όσο τα τετράστιχα, τόσο και τα τρίστιχα επαναλαμβάνονται δύο φορές, αυξάνοντας με αυτό τον τρόπο τους στίχους από δεκατέσσερις σε είκοσι οκτώ. Αυτή η παραλλαγή υπήρχε στο ευρύτερο πλαίσιο ποιητικών πειραματισμών με τη μορφή του σονέτου που έλαβε χώρα τον 13^ο αιώνα (Beltrami, 2002, 280-82). Οι πειραματισμοί αυτοί σχετίζονται με την αύξηση του πρώτου μέρους ή και των δύο μερών του κατά ένα ή περισσότερα δίστιχα. Στο κυπριακό σονέτο αρ. 137 διπλασιάζεται μόνο το πρώτο μέρος του, ενώ το δεύτερο (sirna) παραμένει άθικτο, χωρίς προσθήκες. Κάθε στροφή έχει διαφορετική ομοιοκαταληξία: ABBA ΓΔΔΓ EZZE ΗΘΘΗ ΠΚ ΛΛΚ. Εάν προσθέσουμε στις πιο πάνω παρατηρήσεις και την προτίμηση της ζευγαρωτής ομοιοκαταληξίας στη sirna, χαρακτηριστική για πρώιμα στάδια της ιταλικής σονετογραφίας, μπορούμε να υποθέσουμε ότι το συγκεκριμένο ποίημα ανήκει στα παλαιότερα στρώματα της συλλογής¹⁹⁴.

Τέλος, το ποίημα αρ.136, το οποίο αποτελεί αρκετά ελεύθερη μετάφραση του τελευταίου εξάστιχου από το σονέτο του Petraraca (RVF. 365), περιέχει μόνο δύο τρίστιχα, δηλαδή μόνο τη sirna με σχήμα ΓΔΕ ΔΕΓ.

¹⁹³ Αποφεύγω να ονομάσω μαζί με τη Σιαπκαρά-Πιτσιλίδου (1976, 47) αυτό το είδος σονέτου ως «διπλό σονέτο» για να μην γίνει σύγχυση με το sonetto doppio, το οποίο ακολουθεί εντελώς διαφορετική τεχνική και χρησιμοποιεί εκτός από τους ενδεκασύλλαβους και τους επτασύλλαβους στίχους.

¹⁹⁴ Αντίθετα, η Μαθιοπούλου – Τορναρίτου (1985-86, 110-111 και 1993, 389) χρονολογεί αυτό το ποίημα στη σειρά ακόμα μερικών (αρ. 132 – 141 και 150 – 153) στα μέσα και 3^ο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα με βάση τον τοπικό και επικαιρικό τους χαρακτήρα.

Γ'. Ποιήματα σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία.

Το δίστιχο ως ένας από τους τύπους στροφικής οργάνωσης ή βασική στροφική μονάδα, δεν έτυχε ευρείας διάδοσης στην ιταλική ποίηση, και ιδιαίτερα την περίοδο που μας ενδιαφέρει. Αντίθετα, στην πρόιμη νεοελληνική ποίηση η ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία αποτελούσε τον μοναδικό τύπο ομοιοκαταληξίας και ο βασικός τρόπος δομικής οργάνωσης ενός ποιήματος χαρακτηριζόταν από μία αλυσίδα διαδοχικών δίστιχων. Τα περισσότερα ποιήματα της συλλογής σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία είναι γραμμένα σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο. Η εμφάνιση ελληνικού παραδοσιακού μέτρου σε ένα πλήθος ιταλικών μορφών μιας συλλογής με έκδηλη δυτική διάθεση και προσανατολισμό αποδεικνύει ακόμη μία φορά τον ουσιαστικό ρόλο που έπαιξε η ντόπια παράδοση στη διαμόρφωση της γενικής ποιητικής ταυτότητας αυτής της ανθολογίας. Ενδεικτική είναι η περίπτωση της μετάφρασης ενός ιταλικού σονέτου (ποίημα αρ. 114 στη συλλογή, μετάφραση του Sannazaro) με έντονο πετραρχικό χαρακτήρα, με την οποία ο κύριος στιχουργός προσεγγίζει την παραδοσιακή ερωτική ποίηση, δίνοντας ελληνική χροιά στο ποίημα μέσω της αξιοποίησης του δεκαπεντασύλλαβου σε δίστιχη μορφή. Βέβαια, παρόμοια τεχνική δεν είναι συνήθης για το σύνολο της κυπριακής συλλογής, καθώς κατά κανόνα στις ταυτισμένες μεταφράσεις η μετρική μορφή του προτύπου διατηρείται επακριβώς ή με ελάχιστες παραλλαγές¹⁹⁵. Δεν αποτελεί όμως καινοτομία στην τεχνική της μετάφρασης όταν αναφερόμαστε στο ευρύτερο πλαίσιο της ελληνικής ποίησης της περιόδου. Δεν αποκλείεται, συνεπώς, το ενδεχόμενο (αν ισχύει η υπόθεση για πολλαπλή πατρότητα της συλλογής) αυτό το ποίημα μαζί με άλλα τρία διαδοχικά ποιήματα σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο που συγκροτούν μία ομάδα στη συλλογή (αρ. 112, 113, 115) να ανήκει στη γραφίδα ενός ποιητή, το διακριτικό γνώρισμα του οποίου είναι ο χειρισμός των παραδοσιακών τεχνικών σύνθεσης ή απόδοσης ποιημάτων. Το εν λόγω ποίημα περιλαμβάνει δεκατέσσερις στίχους, όσους έχει το ιταλικό πρότυπο, και προβλέπει τη μετρική μορφή του σονέτου, με διαφορετική όμως διάταξη της ομοιοκαταληξίας, η οποία στην κυπριακή εκδοχή είναι ζευγαρωτή. Άλλα ποιήματα της συλλογής σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους και με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία είναι οι αρ. 115 (8 δίστιχα), 132 (9 δίστιχα), 133 (10 δίστιχα), 134 και 135 (3 δίστιχα το καθένα), 140 (7 δίστιχα), 141 (11 δίστιχα), 150 (13 δίστιχα).

¹⁹⁵ Ειδικά για την εποχή της Αναγέννησης η αναπαραγωγή της εξωτερικής μορφής του προτύπου είναι πρωτεύουσα σημασία, ανεξάρτητα από τον βαθμό της ελευθερίας στην απόδοση του περιεχομένου που σχετίζεται με τη μία από τις βασικές αρχές μίμησης – *emulatio* (αναμέτρηση με τον δημιουργό του προτύπου) (Evdokimova L., Mihailov A., 2002, 7)

Ως πρωτοτυπία του κύριου στιχουργού μπορούν να θεωρηθούν οι ποιητικές συνθέσεις σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, όμως σε στίχους άλλους από τους δεκαπεντασύλλαβους, όπως επίσης και τα ποιήματα όπου συνδυάζονται στίχοι διαφορετικού μεταξύ τους μήκους και ρυθμού. Έτσι η συλλογή περιλαμβάνει ποιήματα σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία και ενδεκασύλλαβους στίχους (αρ. 138, 12 δίστιχα), δεκατρισύλλαβους στίχους (αρ.156, 6 δίστιχα), και τροχαϊκούς δεκαεξασύλλαβους (αρ. 145, 4 δίστιχα).

Τα υπόλοιπα ποιήματα σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία παρουσιάζουν ένα συνδυασμό διάφορων ειδών στίχων με τα ακόλουθα σχήματα (ο αριθμός δίπλα στο γράμμα επιδεικνύει το είδος του στίχου, π.χ. B₁₃B₁₅ σημαίνει δεύτερο στη σειρά δίστιχο, στο οποίο ο πρώτος στίχος είναι δεκατρισύλλαβος και ο δεύτερος είναι δεκαπεντασύλλαβος):

αρ. 144 - A₁₅A₁₅ B₁₃B₁₅ Γ₁₃Γ₁₅

αρ. 146 - A₁₃A₁₃ B₁₃B₁₃ Γ₁₃Γ₁₅ Δ₁₃Δ₁₃

αρ. 148 - A₁₁A₁₃ B₁₁B₁₁ Γ₁₅Γ₁₅

αρ. 152 - A₁₃A₁₃ B₁₃B₁₃ Γ₁₆Γ₁₆ Δ₁₃Δ₁₁ E₁₁E₁₃ Z₁₃Z₁₃ H₁₁H₁₁

Τα ποιήματα που περιλαμβάνουν στίχους διαφορετικής συλλαβικής έκτασης, όπως φαίνεται στα πιο πάνω σχήματα, δεν παρουσιάζουν κάποια τακτική επανάληψη στη διάταξη δίστιχων αποτελούμενων από στίχους ενός ή άλλου μήκους, ώστε να διακρίνεται ορισμένου είδους στροφική οργάνωση. Στα όρια ενός δίστιχου παρατηρείται μία τάση προς ομοιομορφία των δύο σκελών: στους πλείστους από αυτούς και οι δύο στίχοι ανήκουν σε ένα είδος. Όταν όμως πρόκειται για συνδυασμό διαφορετικού είδους στίχων, αυτοί πρέπει να ακολουθούν την ίδια ρυθμική γραμμή (ιαμβική στη συγκεκριμένη περίπτωση) και η συλλαβική τους διαφοροποίηση να μην υπερβαίνει δύο συλλαβές, ώστε η αντίθεση ανάμεσά τους να είναι κάπως ισορροπημένη. Έτσι, ο δεκαπεντασύλλαβος από τη μία πλευρά και ο ενδεκασύλλαβος από την άλλη μπορούν να συνδυάζονται ο καθένας τους ξεχωριστά με τον δεκατρισύλλαβο στίχο, όμως ο συνδυασμός του δεκαπεντασύλλαβου με τον ενδεκασύλλαβο στίχο δεν γίνεται ποτέ.

Η συλλαβική έκταση των στίχων δεν αποτελεί τον μοναδικό οργανωτικό παράγοντα που συμβάλλει στην αίσθηση αναλογίας αυτών στίχων στην περίπτωση του συνδυασμού τους. Ας δούμε μερικά παραδείγματα:

144, 3-4 *Λοιπόν σ' αυτόσ σου στρέφομαι, / Πάτερ των φώτων, (13συλ.)*

ίνα με ρύσης, Κύριε, / εχ του πυρός το σκότον. (15 συλ.)

146, 5-6 *έχασα τώρα και υμνώ / το δεν μελλά 'βρω (13 συλ.)*

όστι ο ήλιος σφαιρικά / να στρέφετο στον Ταύρο. (15 συλ.)

152, 9-10 *ας κλάμη το κοντόλιν μου / κι ας τρέξη* (11 συλ.)

το δάκρυον αχ τα μμάτια μου, / ώστι να βρέξη (13 συλ.)

Το κοινό σημείο, το οποίο ενώνει τους στίχους στο κάθε ένα από τα δίστιχα που παρατίθενται, είναι η πλήρης συλλαβική και ρυθμική (κατανομή των τόνων) αντιστοιχία του αρχικού τους τμήματος, το οποίο συνιστά (στην περίπτωση του δεκατρισύλλαβου και του δεκαπεντασύλλαβου) το πρώτο τους ημιστίχιο ή (στην περίπτωση του ενδεκασύλλαβου) παραπέμπει σε αυτό. Η λειτουργία του πρώτου ημιστιχίου ως συνδετικού κρίκου ανάμεσα σε δύο στίχους του δίστιχου, ασφαλώς, δεν είναι τυχαία, καθώς αυτό αποτέλεσε το κύριο δομικό στοιχείο για τον σχηματισμό του δεκατρισύλλαβου, αλλά είχε επηρεάσει και τα γενικά χαρακτηριστικά του ενδεκασύλλαβου στίχου στην κυπριακή του παραλλαγή.

Η ομοιοτυπία του πρώτου ημιστιχίου (ή τμήματος) των στίχων μπορεί να διαπερνά ακόμα και ολόκληρο το ποίημα, όπως π.χ. στο ποίημα αρ. 148, όπου όλοι οι στίχοι (εκτός από τον πρώτο), ανεξαρτήτως της συλλαβικής τους έκτασης έχουν προπαροξύτονο οκτασύλλαβο στην αρχή:

*Ανάγνωσε, διαβάτη, αυτήν την ρίμην,
μηδέ διαβής καμώννοντας / ελλίγην στίμη
γιατί και άλλος τάχα άνθρωπος / εργάστην
αμμέ 'στερα ολοφάνερα / ετζενιάστην.*

*Ει τις τα ζένα μάχεται / και τα δικά τ' αφήννει
με τον καιρόν της φάλλιας του / χολήν και δάκρυα πίννει.*

Ωστόσο η παραπάνω αντιστοιχία αποτελεί μάλλον τάση παρά κανόνα, καθώς δεν εφαρμόζεται πάντα στο εσωτερικό ενός δίστιχου και ακόμη λιγότερα έξω από αυτή τη βασική μονάδα: μεταξύ των διστίχων οποιοσδήποτε συνδυασμός είναι επιτρεπτός με το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα, το ποίημα αρ. 152, όπου ένα δίστιχο σε δεκατρισύλλαβους ιαμβικούς στίχους ακολουθεί ένα άλλο δίστιχο σε δεκαεξασύλλαβους τροχαϊκούς στίχους.

Μία ενδιαφέρουσα περίπτωση συνιστά το ποίημα αρ. 153, όπου ο συνδυασμός στίχων δύο διαφορετικών ειδών (δεκατρισύλλαβου και δεκαπεντασύλλαβου) έχει ένα διαφορετικό μορφολογικό χαρακτήρα και ένα διαφορετικό, όπως πιστεύω, εκφραστικό σκοπό. Είναι ένα ποίημα εκτενέστερο από τα ποιήματα που είδαμε πιο πάνω, αποτελείται από 14 δίστιχα, τα 13 από τα οποία είναι σε δεκατρισύλλαβο στίχο. Το τελευταίο δίστιχο που κλείνει το ποίημα είναι σε δεκαπεντασύλλαβο, την ξεχωριστή υπόσταση στον οποίο δίνει όχι μόνο η μετρική του διαφοροποίηση από τα προηγούμενα, αλλά και η λεξικο-συντακτική / νοηματική του

δομή (το σχήμα του «αδύνατου»), η οποία προσεγγίζει την περιεκτικότητα ενός αποφθέγματος.

Στο συγκεκριμένο ποίημα – επιστολή ο συγγραφέας απευθύνεται σε ένα φίλο του, ο οποίος τον έχει πληγώσει με την εχθρική του συμπεριφορά. Νοηματικά το ποίημα ολοκληρώνεται με την προτροπή του ποιητή στο τραγούδι του να βρει τον φίλο και να τον κάνει να μετανιώσει (153, 19-26):

Τραγούδιν, άμε κ' εύρε τον τον άρχον τούτον

και κάμε του μετάνοιαν με όλον τούτον.

Μεν φοβηθής και δεν του πης το κάμωμάς σου

γιατί ακκάδια σύ είμ' εγώ στην συντροφιάς σου.

Θέλω να πης τα δίκια σου μέχρι θανάτου,

καθόλου μήδεν ζαλιστής αχ τ' άρματά του.

Κι αν είν' και φυλακίση σε ζήτα συγνώμη

και ίτσου κρινίσκουν οι σοφοί και θείγοι νόμοι.

Μέχρι αυτό το σημείο όλο το ποίημα είναι σε δεκατρισύλλαβους στίχους. Στη συνέχεια όμως ακολουθεί ακόμα ένα δίστιχο, σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο αυτή τη φορά (153, 27-28):

Πώς είν' εμποριζάμενο, η σφά<κα> να γλυκάνη

και η πικραμμένη μου πληγή δίχως γιατρείαν να γιάνη;

Παρόλο που το συγκεκριμένο απόσπασμα δεν συνδέεται άμεσα με το προηγούμενο, η λογική αλληλουχία μεταξύ τους είναι προφανής, καθώς το τελευταίο δίστιχο αποτελεί είδος ανακεφαλαίωσης των διατυπωμένων προηγουμένως σκέψεων και συναισθημάτων. Πρόκειται ουσιαστικά για δομή ανάλογη προς τη διάρθρωση του ρητορικού λόγου, το τελευταίο μέρος του οποίου (conclusio, peroratio) συμπεριλαμβάνει μεταξύ άλλων και την επίκληση των ευαισθησιών του ακροατή αξιοποιώντας διάφορα σχήματα λόγου, ένα από τα οποία είναι το *σχήμα του αδυνάτου* που στηρίζεται στη συναισθηματική φόρτιση, η οποία προκαλείται με τη βοήθεια του στον ακροατή.

Αυτού του είδους ανακεφαλαιωτική προσθήκη, χωρίς όμως τη διαφοροποίηση της μετρικής μορφής (όλο το ποίημα συμπεριλαμβανομένου και του τελευταίου δίστιχου είναι γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβο) υπάρχει και στο ποίημα – επιστολή αρ. 150.

Δ'. Canzone.

Η στροφή (stanza) της ιταλικής canzone κατά κανόνα χωρίζεται σε δύο μέρη – fronte και sirma, τα οποία με τη σειρά τους μπορούν να διαιρούνται σε δύο ισότιμες ομάδες, όπου επαναλαμβάνονται οι ίδιες ομοιοκαταληξίες και οι στίχοι ακολουθούν την ίδια σειρά εμφάνισης σύμφωνα με τη συλλαβική τους έκταση, π.χ. ΑΒΓ ΒαΓ. Οι ομάδες αυτές ονομάζονται piedi, όταν αναφερόμαστε στο πρώτο μέρος της στροφής (fronte) και volte, όταν πρόκειται για το δεύτερο μέρος της (sirma). Η δομή της canzone μπορεί να έχει και αδιαίρετα αυτά τα μέρη, δηλαδή χωρίς μία συγκεκριμένη οργάνωση, ή να έχει αδιαίρετο μόνο το ένα από τα δύο μέρη της στροφής. Ο κλασικός τύπος της canzone και ο μοναδικός που χρησιμοποίησε ο Πετράρχης ήταν ο τύπος με δύο piedi (με διαίρεση, δηλαδή, του πρώτου μέρους) και αδιαίρετη sirma (Beltrami, 2002, 251-52), π.χ. ΑΒ ΒΑ (fronte) ΑγγΑΔΔ (sirma) (Petrarca, RVF.70 και canzoni αρ. 86, 90, 91 της συλλογής). Οι piedi της canzone συνήθως περιλαμβάνουν από δύο ως έξι στίχους ο καθένας. Η canzone μπορεί να κλείνει με μία επιπρόσθετη στροφή, το σχήμα της οποίας συνήθως συμπίπτει με τη sirma. Η στροφή αυτή λέγεται congedo (ή commiato). Στη norma petrarchesca συμπεριλαμβάνεται και το σχήμα που ονομάζεται concatenatio (σύνδεση). Πρόκειται για τη διατυπωμένη από τον Δάντη (Dne, II, xiii) τεχνική σύνδεσης των δύο μερών της στροφής με την ομοιοκαταληξία, όταν ο πρώτος στίχος (στίχος-κλειδί) της sirma ομοιοκαταληκτεί με τον τελευταίο στίχο του πρώτου μέρους. Όσο για το τέλος της στροφής, ως καλύτερη διάταξη της ομοιοκαταληξίας από τον Δάντη θεωρείται η περίπτωση, όταν οι τελευταίοι δύο στίχοι είναι σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (combinatio).

Σχεδόν όλες οι canzoni της κυπριακής συλλογής βρίσκονται στο πλαίσιο της κλασικής (πετράρχικης) μορφής του στιχουργικού είδους και ακολουθούν τους πιο πάνω κανόνες σύνθεσης. Από τις έντεκα canzoni που περιέχει η κυπριακή συλλογή οι τρεις είναι μεταφράσεις (αρ. 88 από τον Sannazaro, αρ. 90 και 94 από τον Πετράρχη). Στη μετάφραση των δύο τελευταίων ποιημάτων ο κύριος στιχουργός αποδίδει πιστά τη μετρική μορφή του πρωτοτύπου. Η canzone αρ. 90 έχει πέντε stanze χωρίς την τελευταία ανακεφαλαιωτική στροφή (congedo) που ακολουθούν το εξής σχήμα: ΑΒΒΑ ΑγγΑΔΔ¹⁹⁶. Με το ίδιο σχήμα είναι διαμορφωμένες, όπως αναφέρθηκε λίγο πιο πάνω, και οι canzoni αρ. 86 και 91, οι οποίες όμως έχουν τέσσερεις στροφές. Σχήμα παρόμοιο, αλλά με τροποποίηση ως προς το μήκος των

¹⁹⁶ Απόκλιση από το σχήμα παρουσιάζει η τελευταία στροφή του κυπριακού ποιήματος, όπου ο τέταρτος και ο πέμπτος στίχοι ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους με διαφορετική ομοιοκαταληξία, δηλαδή το σχήμα είναι ΑΒΒΧ ΧγγΑΔΔ.

στίχων στη *sirma*, έχει και η *canzone* αρ. 87 σε δύο στροφές, όπου ο πρώτος στίχος είναι επτασύλλαβος και το επόμενο ζεύγος είναι ενδεκασύλλαβοι (ABBA αΓΓΑΔΔ). Η *canzone* αρ. 94 αποτελείται, όπως και το πρότυπο, από επτά στροφές με το ακόλουθο σχήμα ΑΒΓΑΒΓ γΔδΕΕ και έχει καταληκτικό *congedo* χΨψΩΩ, το οποίο επαναλαμβάνει τη *sirma*.

Αντίθετα, στη μετάφραση του Sannazzaro υπάρχουν αρκετές αποκλίσεις από την πρωτότυπη μορφή. Καταρχήν, ο κύριος ποιητής περιορίζεται μόνο σε μία στροφή (*stanza isolata*), ενώ το ιταλικό ποίημα εμπεριέχει πέντε στροφές. Με τροποποιήσεις εμφανίζεται και το σχήμα της στροφής, καθώς το ιταλικό πρότυπο ΑΒΓ ΑΒΓ γΔΕεΔΖΖ στο κυπριακό ποίημα αποκτά τη μορφή αβγ αβγ γδεεΔζζ με όμοια διάταξη των ομοιοκατάληκτων στίχων, αλλά με αντικατάσταση σχεδόν όλων των ενδεκασύλλαβων στίχων με επτασύλλαβους, γεγονός που είχε άμεσες επιπτώσεις στην ανάπτυξη της σημασιολογικής πλευράς, η οποία στο κυπριακό ποίημα σε σχέση με το ιταλικό εμφανίζεται απλουστευμένη.

Εκτός από το ποίημα αρ. 88 το ίδιο μετρικό σχήμα αβγ αβγ γδεεΔζζ ακολουθούν το ποίημα αρ. 85, επίσης *stanza isolata*, και δύο *canzoni* αρ. 93 και 92, η κάθε μία από τις οποίες αποτελείται από πέντε στροφές και *congedo* ΨωΩ. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι το συγκεκριμένο σχήμα έτυχε εξαιρετικής διάδοσης στην αναγεννησιακή ιταλική ποίηση¹⁹⁷, συνεπώς η επιλογή του από τον κύριο ποιητή – μεταφραστή δεν θα ήταν τυχαία.

Από την άλλη πλευρά η συλλογή περιέχει μερικές συνθέσεις, οι οποίες απέχουν από τη *norma retrarchesca*. Στην κλασική μορφή της *canzone* η κάθε στροφή διατηρεί ένα συγκεκριμένο σχήμα, την ίδια διάταξη των ομοιοκατάληκτων στίχων, όμως η ομοιοκαταληξία ως ηχητική αντιστοιχία πρέπει κανονικά να διαφοροποιείται από στροφή σε στροφή. Αυτός ο κανόνας δεν τηρείται στην *canzone* αρ. 24 της κυπριακής συλλογής, όπου οι στίχοι 1,4,5 και 8 και των δύο στροφών του ποιήματος έχουν την ίδια ομοιοκαταληξία (-ΑΤΕ). Ακόμη μία ιδιαιτερότητα, η οποία απομακρύνει το συγκεκριμένο ποίημα από την *canzone retrarchesca*, αποτελεί η επανάληψη της ίδιας δομής στο πρώτο (*fronte*) και στο δεύτερο (*sirma*) μέρος της στροφής, αλλά και η δυνατότητα ανάλυσής τους σε *riedi* και *volte* (όπως έχω αναφέρει προηγουμένως, η *sirma* κανονικά πρέπει να είναι αδιαίρετη): ABBA ABBA. Το κυπριακό ποίημα έχει δύο στροφές αυτού του τύπου και κλείνει με ένα ομοιοκατάληκτο δίστιχο ΩΩ. Παρόμοιου τύπου σχήμα Αββ(β)Α Αββ(β)Α Ψ(ψ)Ω έχει μία *canzone* του Bembo (*Gli Asolani*, II, 6), όμως οι στίχοι στο εσωτερικό και των δύο μερών είναι επτασύλλαβοι. Επίσης, όσο οι στροφές, τόσο

¹⁹⁷ Οι *canzoni* με αυτό το σχήμα αποτελούν ίσως τη μεγαλύτερη ομάδα στο ρεπερτόριο των ιταλικών *canzoni* από τις απαρχές της ιταλικής ποίησης ως τον 16^ο αιώνα (Gorni, 2008).

και το *congedo* έχουν εσωτερική ρίμα (*rimalmezzo*), και οι ομοιοκαταληξίες στην κάθε στροφή είναι διαφορετικές.

Ακόμα ένα ποίημα της κυπριακής συλλογής που παρουσιάζει απόκλιση από την κλασική μορφή της *canzone* είναι το ποίημα αρ. 83, το οποίο έχει το ακόλουθο σχήμα: αΒΓΔεεΖ ζΗηΘΠ. Η συγκεκριμένη *stanza* αποτελείται από *fronte* (χωρίς όμως τη συνήθη για την κλασική μορφή διαίρεση σε *riedi*) και *sirma*. Η *sirma* δεν διαφέρει σε τίποτε από τον καθιερωμένο τύπο, καθώς έχει *concatenatio*, δηλαδή ο πρώτος της στίχος επαναλαμβάνει την κατάληξη του τελευταίου στίχου του πρώτου μέρους, και ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία στο τέλος. Η διαφορά συνίσταται στην απουσία συμμετρικής οργάνωσης (και συνεπώς της δυνατότητας διαίρεσης σε δύο ισότιμες ομάδες στίχων) στο πρώτο μέρος της *stanza*. Αυτού του τύπου συνθέσεις υπάρχουν και στην ιταλική ποιητική παραγωγή της Αναγέννησης και αντιπροσωπεύουν μία τάση αναζήτησης ποικιλίας (*variatio*) σε σχέση με την *canzone petrarchesca* (Beltrami, 2002, 260).

Ε'. Τετράστιχες στροφές.

Η τετράστιχη στροφή (*quartina*) στην ιταλική ποίηση είχε σε γενικές γραμμές μία πιο περιορισμένη διάδοση σε σχέση με την εξάστιχη ή οκτάστιχη στροφή (*sesta* και *ottava rima*) και συνήθως αποτελούσε μέρος μιας μεγαλύτερης στροφής, όπως αυτή του *sonetto*. Σε διάφορες παραλλαγές ως προς τα είδη στίχων και τη διάταξη της ομοιοκαταληξίας η τετράστιχη στροφή χρησιμοποιήθηκε επίσης σε ποικίλων τύπων λαϊκότερες συνθέσεις (Elwert, 1976, 147). Πιο ευνοϊκή τύχη είχε το τετράστιχο στο πλαίσιο των ποιητικών αναζητήσεων για την αναβίωση των αρχαίων μετρικών μορφών. Όπως σημειώνει ο Beltrami, από τέσσερις στίχους αποτελούνταν σχεδόν όλες οι στροφές της «βάρβαρης μετρικής»¹⁹⁸ (*metrica barbara*) (Beltrami, 1993, 403).

Παρόλο που η ουσιαστική αύξηση του ενδιαφέροντος για αρχαία μοντέλα είναι φαινόμενο μεταγενέστερο της περιόδου δημιουργίας της κυπριακής συλλογής, οι πρώτες αξιοπρόσεκτες απόπειρες ποιητικής σύνθεσης με πρότυπο την αρχαία μετρική, όπως έχω αναφέρει και αλλού (Κεφ.ΙΙ), ανάγονται στον 15-16^ο αιώνα. Είναι, λοιπόν, αναμενόμενο μαζί με άλλες τόσες μετρικές μορφές να οικειοποιείται ο κύριος ποιητής και τη μορφή της *canzone* – *ode*, ενός τύπου *canzone* αρχαίας έμπνευσης που χρησιμοποίησαν μεταξύ άλλων ο Bembo και ο

¹⁹⁸ Ο Carducci αποκαλούσε «βάρβαρη» την ιταλική ποίηση, η οποία απέβλεπε στην αναπαραγωγή των μετρικών μορφών της λατινικής ποίησης. Μια τέτοια απόπειρα, όπως σημείωνε αυτός, θα ακουγόταν βάρβαρη στα αυτιά των Ρωμαίων και των αρχαίων Ελλήνων.

Trissino¹⁹⁹. Πρόκειται για μία απλοποιημένη μορφή της canzone με στροφές αποτελούμενες από τέσσερις στίχους (προς μίμηση της τετράστιχης στροφής των ωδών του Ορατίου) με σταυρωτή ή πλεχτή ομοιοκαταληξία ABBA ή ABAB.

Στην κυπριακή συλλογή τη συγκεκριμένη μετρική μορφή έχει το ποίημα αρ.104 (μετάφραση από τον Tebaldeo), το οποίο αποτελεί ένα από τα ελάχιστα παραδείγματα χρήσης διαφορετικής από το πρότυπο μετρικής μορφής. Ο κύριος στιχουργός, εφαρμόζοντας την τεχνική της επέκτασης / ανάπτυξης ενός όρου (amplificatio) μετατρέπει την *terzina* του Tebaldeo σε τετράστιχη στροφή. Η διάταξη της ομοιοκαταληξίας στις στροφές ακολουθεί ένα από τους κανονικούς για την *canzone-ode* τύπους: ABBA.

Σταυρωτή ομοιοκαταληξία έχουν και οι τετράστιχες στροφές άλλων τεσσάρων ποιημάτων της κυπριακής συλλογής (αρ. 142, 143, 147 και 154). Το ποίημα αρ. 143 περιλαμβάνει τρεις στροφές σε δεκατρισύλλαβο στίχο. Το ποίημα αρ. 154 μπορεί να ενταχθεί στην ομάδα ποιημάτων, το χαρακτηριστικό γνώρισμα των οποίων είναι ο συνδυασμός στίχων διαφορετικής συλλαβικής έκτασης, καθώς οι πρώτες τρεις στροφές του εν λόγω ποιήματος αποτελούνται από ενδεκασύλλαβους στίχους, ενώ στην τέταρτη (τελευταία) στροφή το πρώτο ζεύγος στίχων είναι δεκαπεντασύλλαβοι και το δεύτερο δεκατρισύλλαβοι.

Τα δύο ποιήματα αρ. 142 και 147 (5 και 4 στροφές αντίστοιχα) πιθανότατα ανήκουν στην παράδοση μελικής ποίησης (*proesia musicale* ή *proesia per musica*) λαϊκότροπου χαρακτήρα, γεγονός που μαρτυρεί ο συνηθισμένος για το είδος τροχαϊκός οκτασύλλαβος στίχος, αλλά και το γενικό ύφος (και ιδιαίτερα η ευτράπελη διάθεση του αρ.147) των συγκεκριμένων κυπριακών ποιημάτων. Η ιταλική ποίηση γνώριζε ποικίλες μετρικές μορφές αυτού του είδους ποίησης, μία από τις οποίες ήταν οι τετράστιχες στροφές σε ενδεκασύλλαβους ή οκτασύλλαβους στίχους, όπως, παραδείγματος χάριν, η προσφιλής στη Βενετία *villota* (Beltrami, 2002, 137).

Η κυπριακή συλλογή συμπεριλαμβάνει και δύο ποιήματα σε ιαμβικό οκτασύλλαβο (αρ. 139 και 151) με σχήμα ABAB. Το ποίημα 139 δεν είναι ολοκληρωμένο και αποτελείται από μία στροφή και δύο πρώτους στίχους της δεύτερης στροφής. Η πρώτη στροφή αυτού του αποσπάσματος επαναλαμβάνεται και στην αρχή του ποιήματος αρ.151, το οποίο αποτελείται από έξι στροφές συνολικά. Αν και γενικώς σε όλες τις στροφές τηρείται ένα σχήμα, η δεύτερη του στροφή (151, 5-8) λόγω της ιδιαιτερότητας της ομοιοκαταληξίας, είναι αμφιλεγόμενη:

Κ' η Βένους με τον Έρωταν

¹⁹⁹ Ο τελευταίος στην «Ποιητική» του καθορίζει αυτό το είδος ως *serventese* (Beltrami, 2002, 352-53).

*ομπρός της παίζει και γελά
κ' εμέν το πνεύμ' αν ερωτά
πότε χαρά διαφέρεται*

Σύμφωνα με το σχήμα των υπόλοιπων στροφών (ABAB), εδώ θα αναμέναμε να ομοιοκαταληκτούν οι στίχοι 5-7 και 6-8. Σε αυτή την περίπτωση όμως παρουσιάζονται δύο ανωμαλίες ως προς τα χαρακτηριστικά της ομοιοκαταληξίας της συλλογής: στο πρώτο ζεύγος θα συνδυάζονται ένας προπαροξύτονος και ένας οξύτονος στίχοι (Ερωταν – ερωτά), ένα φαινόμενο συχνό στην ελληνική (ιδίως δημοτική) ποίηση, μοναδική όμως περίπτωση για τα δεδομένα της κυπριακής συλλογής, και οι λέξεις του δεύτερου ζεύγους (γελά - διαφέρεται) θα παραμείνουν ανομοιοκατάληκτες, επίσης μία μοναδική για τη συλλογή περίπτωση. Ένας διαφορετικός συνδυασμός (Ερωταν – διαφέρεται / γελά - ερωτά) συμβαδίζει με τον τρόπο χειρισμού της ομοιοκαταληξίας στη συλλογή (η συνήχιση / παρήχιση είναι συχνότατη στη συλλογή όταν πρόκειται για προπαροξύτονους στίχους στα δύο σκέλη της ομοιοκαταληξίας), όμως σε αυτή την περίπτωση η στροφική κατανομή των στίχων θα αποκλίνει από το στροφικό σχήμα των υπόλοιπων στροφών. Στο ριμάριο προτίμησα να καταγράψω τον δεύτερο συνδυασμό, επιλέγοντας τη συνέπεια στους ηχητικούς συνδυασμούς της ρίμας εις βάρος της ορθής στροφικής διάταξης των στίχων²⁰⁰. Πάντως, παρά τις τεχνικές αδυναμίες που παρουσιάζει το συγκεκριμένο απόσπασμα, οι εναλλακτικές επιλογές που προσφέρονται από τον ποιητή (ηθελημένα ή τυχαία) το καθιστούν μάλλον χαριτωμένο παρά ενοχλητικό.

Τέλος, δύο ποιήματα της συλλογής (αρ. 112 και 113) παρουσιάζουν ένα συνδυασμό σχετικά σπάνιο για την ιταλική ποίηση – μονόριμες τετράστιχες στροφές (AAAA, BBBB κ.ο.κ.). Και τα δύο ποιήματα αποτελούνται από 4 στροφές το καθένα και είναι γραμμένα σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο. Οι ιταλικές *quartine monorime*, συνθέσεις γαλλικής προέλευσης, είχαν διάδοση κυρίως στην πρώιμη ποίηση (Beltrami, 2002, 306). Ο διδακτικός χαρακτήρας αυτών των συνθέσεων περιορίζει σημαντικά τις πιθανότητες για άμεση αναγωγή της μορφής των κυπριακών ποιημάτων σε αυτές. Ωστόσο μία ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια της μορφολογίας τους μας επιτρέπει να εικάσουμε μία έμμεση επίδραση που ίσως συνέβαλε στη διαμόρφωση αυτού του τύπου κυπριακών στροφών. Ο στίχος που χρησιμοποιείται στη *quartina monorima* είναι ο ιταλικός αλεξανδρινός (*doppio settenario*). Αποτελούμενος από δύο επτασύλλαβα ημιστίχια με σταθερή τομή μεταξύ τους, ο στίχος αυτός δεν είχε πάντα τον ίδιο αριθμό συλλαβών (14 κανονικά), καθώς η ανεξάρτητη υπόσταση των ημιστιχίων

²⁰⁰ Αντίθετη θέση έχει η Σιαπκαρά – Πιτσιλλίδου (1975, 41).

επέτρεπε τις αλλαγές στην κατάληξη όσο στο δεύτερο (τέλος στίχου), τόσο και στο πρώτο ημιστίχιο. Έτσι το πρώτο ημιστίχιο μπορούσε να έχει (και συχνά είχε) προπαροξύτονη κατάληξη. Ο συνδυασμός, λοιπόν, του προπαροξύτονου πρώτου ημιστιχίου (προπαροξύτονος οκτασύλλαβος για τα ελληνικά δεδομένα) και του παροξύτονου δεύτερου αντιστοιχεί πλήρως στον ελληνικό δεκαπεντασύλλαβο με τονισμένη την έκτη συλλαβή του πρώτου ημιστιχίου. Ίσως αυτό, λοιπόν, ενέπνευσε τον κύπριο ποιητή στη δημιουργία της στροφής με το συγκεκριμένο σχήμα και στη χρήση αυτού του είδους στίχου.

ΣΤ'. Terza rima.

Η terza rima είναι μία μετρική μορφή που χρησιμοποιήθηκε από τον Δάντη στη «Θεία κωμωδία» και θεωρείται ότι επινοήθηκε από τον ίδιο. Στην terza rima κανονικά χρησιμοποιούνται μόνο ενδεκασύλλαβοι στίχοι, οι οποίοι οργανώνονται σε τρίστιχα που συνδέονται μεταξύ τους με έναν ορισμένο τρόπο διάταξης της ομοιοκαταληξίας, όπου η εσωτερική ρίμα του κάθε τρίστιχου επαναλαμβάνεται στην αρχή και στο τέλος του επόμενου. Τη σειρά των τρίστιχων συνήθως κλείνει ένας απομονωμένος στίχος, ο οποίος ομοιοκαταληκτεί με τον μεσαίο στίχο του τελευταίου τρίστιχου: ΑΒΑ ΒΓΒ ΓΔΓ ... ΨΩΨ Ω. Μία ολοκληρωμένη σύνθεση αποτελούμενη από σειρά τρίστιχων ονομάζεται συνήθως capitulo ternario ή απλώς capitulo.

Η terza rima έτυχε ευρείας διάδοσης σε διάφορων ειδών ποιητικές συνθέσεις ηθικο-διδασκτικού, ιστορικού και επικού χαρακτήρα. Χρησιμοποιήθηκε και ως κύρια μετρική μορφή της ελεγειακής (capitulo elegiaco) και της βουκολικής (egloga) ποίησης. Βουκολικής έμπνευσης μπορεί να θεωρηθεί και το capitulo αρ. 97 της συλλογής, καθώς η ερωτική ενδοσκόπηση του λυρικού υποκειμένου εκτυλίσσεται σε ένα ειδυλλιακό τοπίο (και αντιπαραβάλλεται προς αυτό). Το ποίημα αποτελείται από 17 τρίστιχα και τον τελικό στίχο με κανονική για την terza rima διάταξη της ομοιοκαταληξίας, όμως όχι σε ενδεκασύλλαβους αλλά σε δωδεκασύλλαβους στίχους. Πιθανώς μία από τις ιταλικές συνθέσεις αυτού του είδους αποτέλεσε έναυσμα για επινόηση του δωδεκασύλλαβου στίχου του συγκεκριμένου ποιήματος. Χαρακτηριστική για την ιταλική αναγεννησιακή egloga ήταν η χρήση του προπαροξύτονου ενδεκασύλλαβου (π.χ. στην Arcadia του Sannazaro), την υπόθεση για τη σχέση του οποίου με τον κυπριακό δωδεκασύλλαβο έχω διατυπώσει πιο πάνω (Κεφ. II). Πάντως, είναι άξιο αναφοράς το γεγονός ότι λίγα ποιήματα παρακάτω στη συλλογή εμφανίζεται μία μετάφραση από την Arcadia (αρ. 111 της κυπριακής συλλογής).

Διαφορετικός από τον ενδεκασύλλαβο στίχος, αυτή τη φορά ο δεκατρισύλλαβος, χρησιμοποιείται και στο ποίημα αρ. 102, μεταφρασμένο από το Capitolo XXII του Ariosto. Άλλου είδους στίχος (δεκατρισύλλαβος αντί του ενδεκασύλλαβου του προτύπου) αποτελεί τη μοναδική διαφοροποίηση της κυπριακής μετάφρασης από το ιταλικό πρότυπο, ο αριθμός των τρίστιχων στροφών (7 συνολικά) παραμένει ίδιος και στα δύο ποιήματα.

Μία ιδιαιτερότητα παρουσιάζει και το capitolo αρ. 103. Το ήδη περίπλοκο σχήμα ομοιοκαταληξίας που χαρακτηρίζει αυτό το μετρικό είδος εμπλουτίζεται από τον κύριο ποιητή με εσωτερική ρίμα (rima mezzo): A(α)B(β)A (α)B(β)Γ(γ)B ... (κ)Λ(λ)M(μ)Λ Λ (11 τρίστιχα).

Επίσης σε terza rima είναι τα ποιήματα αρ. 98 (10 τρίστιχα), 99 (7 τρίστιχα), 100 (16 τρίστιχα) και 101 (13 τρίστιχα).

Z'. Sestina.

Η εμφάνιση της sestina lirica στην ιταλική ποίηση οφείλεται στον Δάντη και τον Πετράρχη. Είναι μία σύνθεση σε ενδεκασύλλαβους στίχους που αποτελείται από έξι εξάστιχες στροφές, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους με τις ίδιες λέξεις – ρίμες. Στο εσωτερικό της κάθε στροφής οι λέξεις δεν ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους, όμως οι ίδιες λέξεις επαναλαμβάνονται σε όλες τις στροφές, ακολουθώντας μία ορισμένη σειρά εμφάνισης: οι δύο ακρινές λέξεις-ρίμες της στροφής (ξεκινώντας πάντα από το τέλος) παίρνουν τις δύο πρώτες θέσεις στην επόμενη στροφή, δηλαδή η λέξη-ρίμα του έκτου στίχου εμφανίζεται ως λέξη-ρίμα του έβδομου στίχου (πρώτου της επόμενης στροφής), η λέξη-ρίμα του πρώτου στίχου εμφανίζεται ως λέξη-ρίμα του όγδοου στίχου (δεύτερου της επόμενης στροφής). Στη συνέχεια η ίδια διαδικασία επαναλαμβάνεται με τις υπόλοιπες λέξεις - ρίμες (η προτελευταία της προηγούμενης στροφής παίρνει την τρίτη θέση στην επόμενη στροφή και η δεύτερη λέξη-ρίμα της προηγούμενης στροφής τοποθετείται τέταρτη στη στροφή που ακολουθεί, κ.ο.κ.): ABΓΔEZ (1 στροφή) ZAEΒΔΓ (2 στροφή) ΓZΔABE (3 στροφή) μέχρι να ολοκληρωθεί ο κύκλος (6 στροφές στο σύνολο). Στην περίπτωση της sestina doppia ο κύκλος των έξι βασικών στροφών επαναλαμβάνεται δύο φορές. Το ποίημα κλείνει με ένα τρίστιχο όπου εμπεριέχονται όλες οι λέξεις-ρίμες (τρεις στο τέλος και τρεις στο εσωτερικό των στίχων) με μία ελεύθερη σειρά. Στην κυπριακή συλλογή απαντούν επτά sestine (αρ. 105 - 111), από τις οποίες οι τέσσερις είναι μεταφράσεις (αρ. 106 και 108 από τον Πετράρχη, αρ. 107 και 111 από τον Sannazzaro). Κανένα από τα εν λόγω ποιήματα δεν διαφέρει από τη μορφή της ιταλικής sestina που έχει

περιγραφεί προηγουμένως. Στη διάταξη των λέξεων-ριμών του τελευταίου τρίστιχου ο κύριος ποιητής δείχνει προτίμηση στη σειρά εμφάνισης όμοια με την πρώτη στροφή, δηλαδή (α)B(γ)Δ(ε)Z, όπου τα πεζά γράμματα στην παρένθεση αναφέρονται στις λέξεις-ρίμες στο εσωτερικό του στίχου. Αυτή τη διάταξη έχουν τα ποιήματα αρ. 105, 107, 109, 110. Στα ποιήματα αρ. 106 και 108 ακολουθείται η διάταξη του ιταλικού προτύπου: (α)E(γ)Δ(ζ)B και (α)B(δ)E(γ)Z αντίστοιχα. Μόνο μία *sestina* διαφέρει από το πρότυπό της (αρ. 111), όπου εφαρμόζεται παρόμοια τεχνική με αυτή που χρησιμοποιήθηκε στο *capitolo ternario* αρ. 103: στον καθιερωμένο για τη *sestina* τρόπο στροφικής οργάνωσης ως ενισχυτικό οργανωτικό στοιχείο προστίθεται η εσωτερική ρίμα, η οποία συνδέει τους στίχους της κάθε στροφής (εκτός από το τελευταίο τρίστιχο) με το πρώτο ημιστίχιο του επόμενου στίχου:

A(α)B(β)Γ(γ)Δ(δ)E(ε)Z

Z(ζ)A(α)E(ε)B(β)Δ(δ)Γ

Γ(γ)Z(ζ)Δ(δ)A(α)B(β)E

E(ε)Γ(γ)B(β)Z(ζ)A(α)Δ

Δ(δ)E(ε)A(α)Γ(γ)Z(ζ)B

B(β)Δ(δ)Z(ζ)E(ε)Γ(γ)A

ΔBE

Μία μικρή διαφορά υπάρχει και στη διάταξη των λέξεων ριμών του τελευταίου τρίστιχου του ιταλικού ποιήματος και της κυπριακής μετάφρασης: ((δ)A(γ)B(ζ)E στο πρώτο και (α)Δ(γ)B(ζ)E στη δεύτερη. Όσον αφορά στις ίδιες λέξεις-ρίμες, ο Ruscelli διατυπώνει τον ακόλουθο κανόνα ως προς τα μορφολογικά τους χαρακτηριστικά: η λέξη-ρίμα στη *sestina* πρέπει να είναι πάντα δισύλλαβη και ποτέ ρήμα²⁰¹. Αν και σε γενικές γραμμές αυτός ο κανόνας εφαρμόζεται στην πράξη, ωστόσο δεν λείπουν εξαιρέσεις ακόμα και στον Πετράρχη (*Rvf*, 30, ποίημα που μεταφράζεται και από τον κύριο ποιητή, αρ.108 της συλλογής), όπου η λέξη *rina* σε μία από τις στροφές ενσωματώνεται στη λέξη *s'arriva*, η οποία είναι και τρισύλλαβη και ρήμα (Beltrami, 2002, 266)²⁰². Στη συλλογή αυτός ο κανόνας δεν τηρείται, καθώς υπάρχουν αρκετές τρισύλλαβες (ημέρα, ξηφώτια, λαμπρόν μου κτλ.), ακόμα και τετρασύλλαβη (πρασινίζει) λέξεις-ρίμες. Αυτό, ασφαλώς, οφείλεται στις δυσκολίες της μετάφρασης. Η πιστή απόδοση του περίπλοκου μετρικού σχήματος, αλλά και των λεξικο-

²⁰¹ «Le leggi sue sono, che primieramente nel fine d' ogni verso non si mettano voci, che sieno se non di due sillabe, e che non si metta in tai fini alcun verbo» (Ruscelli, 1815, 85).

²⁰² Ο Ruscelli (1815, 86) το αποδίδει στο σφάλμα του εκδότη.

συντακτικών δομών των προτύπων στις κυπριακές *sestine* αναπόφευκτα λειτουργούσε εις βάρος της λεπτομέρειας.

H. Ballata.

Στα βασικά δομικά στοιχεία της ιταλικής *ballata* συγκαταλέγονται η αρχική *ripresa*, μία στροφή, η οποία βρίσκεται στην αρχή του ποιήματος και στη μουσική εκτέλεση, αν το ποίημα αποτελείται από περισσότερες από μία στροφές, επαναλαμβάνεται ύστερα από κάθε στροφή, και μία ή περισσότερες *stanze* (στροφές). Στην κυπριακή συλλογή όλες οι *ballate*, εκτός από μία (αρ. 77) αποτελούνται από μία μόνο στροφή²⁰³. Όσον αφορά στη *stanza* (στροφή) της *ballata*, αυτή διαιρείται, παρόμοια με την *canzone*, σε δύο *mutazioni* (ή *piedi*), ισότιμες ως προς τον αριθμό και τη διάταξη των στίχων, και μία *volta*, η οποία κανονικά έχει το ίδιο σχήμα με τη *ripresa*. Ο πρώτος στίχος της *volta* κατά κανόνα ομοιοκαταληκτεί με αυτόν που του προηγείται (ο τελευταίος της δεύτερης *mutazione*) και ο τελευταίος της στίχος επαναλαμβάνει την κατάληξη του τελευταίου (ή, σπανιότερα, ενός άλλου) στίχου της *ripresa*. Διακρίνουν μερικούς τύπους της *ballata* σύμφωνα με το μέγεθος της *ripresa*, η οποία συνήθως αποτελείται από έναν έως τέσσερις στίχους. Η κυπριακή συλλογή έχει δύο *ballate grande* (αρ. 79 και 84) με *ripresa* σε τέσσερις στίχους και τρεις *ballate mezzane* (αρ. 80, 81, 82) με *ripresa* σε τρεις στίχους. Τα σχήματά τους είναι τα ακόλουθα: ΨΩωΨ ΑΒΓΒΑΓ ΓΔδΨ (αρ. 79), ΨωΩΨ ΑΒΓΒΑΓ ΓδΔΨ (αρ. 84) - *ballate grande*· ψψΩ αΒΑβΑΒ ΓγΩ (αρ. 80), ψΩΩ αΑΒγγδδΒεΕ ΩΨΨ (αρ.81) και ψΩΩ ΑβΓΒαΓ γΔΔ (αρ. 82) - *ballate mezzane*.

Η *ballata* αρ. 77 δεν έχει *ripresa* στην αρχή του ποιήματος, η οποία ενσωματώνεται στο δεύτερο μέρος της στροφής και επαναλαμβάνεται σε κάθε μία από τις τέσσερις στροφές που περιέχει το ποίημα. Το σχήμα είναι ΑΒΑΒ ΒΩ ΩΩ, όπου η *ripresa* είναι οι δύο τελευταίοι στίχοι σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Αυτός ο τύπος της *ballata* με μόνο δύο στίχους στη *ripresa* λέγεται *ballata minore*.

Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε, μόνο οι *ballate grande* (αρ. 79 και 84) τηρούν πλήρως όλους τους κανόνες σύνθεσης αυτού του είδους: υπάρχει *ripresa*, η στροφή διαιρείται σε δύο ισότιμες *mutazioni*, η *volta* αντιστοιχεί μετρικά στη *ripresa*, ο πρώτος και ο τελευταίος της στίχοι ομοιοκαταληκτούν με τους τελευταίους στίχους των *mutazioni* και της *ripresa*

²⁰³ Ο Gorni (1993, 232) επισημαίνει τη σχεδόν αποκλειστική χρήση του μονοστροφικού τύπου της *ballata*, ξεκινώντας από τον Πετράρχη και στο εξής, και από αυτή την άποψη η κυπριακή συλλογή δεν αποτελεί εξαίρεση.

αντίστοιχα. Και τα δύο αυτά ποιήματα είναι μεταφράσεις ιταλικών προτύπων, τα μετρικά σχήματα των οποίων ακολουθεί ο κύριος ποιητής.

Αντίθετα, και οι τρεις ballate mezzane (αρ. 80, 81, 82) παρουσιάζουν αποκλίσεις από την καθιερωμένη μορφή της ballata. Ο πρώτος στίχος της volta του ποιήματος αρ. 80 δεν ομοιοκαταληκτεί με τον τελευταίο στίχο της δεύτερης mutazione, και διαφέρει επίσης ως προς το μήκος από τον αντίστοιχο στίχο της ripresa (είναι ενδεκασύλλαβος και όχι επτασύλλαβος), διαταράσσοντας έτσι την πλήρη μετρική ταύτιση της volta με τη ripresa.

Η ballata αρ. 81 έχει ασυνήθιστη δομή όσο στο πρώτο (mutazioni), τόσο και στο δεύτερο (volta) μέρος της στροφής, παρόλο που από το σχήμα της ($\psi\Omega\Omega$ αABγγδδBeE ΩΨΨ) δεν λείπει κάποιου είδους συμμετρία. Η Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου (1975, 52) διαιρεί τη συγκεκριμένη stanza σε ripresa $\psi\Omega\Omega$, δύο δυσανάλογες ως προς το μέγεθος των στίχων mutazioni αAB γγδ, και μία μακροσκελή volta δBeEΩΨΨ, σχήμα, όπως αναφέρει η ίδια, εξαιρετικά σπάνιο για την ιταλική ποιητική παραγωγή. Η μορφολογική μη κανονικότητα της συγκεκριμένης ballata είναι, φυσικά, πασίδηλη, θα διαφωνήσω ωστόσο με την προτεινόμενη από την Πιτσιλλίδου διαίρεση, η οποία είναι αντίθετη προς τη συντακτική δομή του κειμένου.

Παραθέτω το ποίημα αρ. 81:

*Τόσα' ν γλυκός ο χάρος
τον βλέπω 'που τα μμάτια σου, κυρά μου,
κ' έθελα νά 'τον πάντα του μιτά μου.
Γιατί άντασ σε βιγλίσω
κι άνταν πως είδες κ' είδα σε σκοπίσω,
βουργά καρδιά μου αχ την χαράν ποθαίνει.
Η γλώσσα μου βωβώννει,
το πνεύμα μου μουλλώννει.
σιγά πάσα μου μέλος
εις τόσα γλυκύν τέλος.
Αμμέ η χαρά του χάρου μου τόσ' ένι
και φεύγει 'πο ζαντόν μου
η πλήξη στον γλυκύν τον θάνατόν μου.
Λοιπόν αν είν' αζ' αύτου σου, κυρά μου,
τόσα γλυκός, τόσα καλός ο χάρος
τιν<τα> θέλ' είσταιν της ζωής το θάρος!*

Εάν λάβουμε υπόψη το ίδιο το κείμενο, το μετρικό του σχήμα θα έχει την ακόλουθη διαίρεση: ψΩΩ (ripresa) αΑΒ γγ δδ ΒεΕ (mutazioni) ΩΨΨ (volta), όπου κάθε τμήμα της στροφής αντιστοιχεί σε μία συντακτική περίοδο. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα περίτεχνο πειραματισμό με τη μορφή της ballata. Η συμμετρία υπάρχει, αλλά είναι «αντίστροφη»: η volta επαναλαμβάνει τη ripresa, και η δεύτερη mutazione επαναλαμβάνει την πρώτη mutazione, μεταβάλλοντας όμως τη διάταξη των στίχων ως προς το είδος ή την ομοιοκαταληξία τους (ψ ΩΩ → Ω ΨΨ / αΑ Β → Β εΕ). Στο μεσαίο τμήμα της ballata υπάρχει μία επιπλέον ομάδα στίχων (δύο δίστιχα γγ δδ), η οποία, πιστεύω, είναι μία μάλλον «διακοσμητικού» τύπου προσθήκη. Τα δύο αυτά δίστιχα, τα οποία ενσωματώνονται μεν οργανικά στον κύριο κορμό του ποιήματος, δεν διαθέτουν ωστόσο κάποιο ουσιαστικό δομικό ρόλο ούτε από την άποψη του μετρικού σχήματος, ούτε από την άποψη της νοηματικής συνοχής του κειμένου. Με άλλα λόγια, η αφαίρεσή τους δεν θα επέφερε τη διάλυση ή έστω κάποια διαταραχή της δομής του ποιήματος. Ο ρόλος τους συνίσταται στην αναφορά στους κλασικούς, καθώς οι τέσσερις αυτοί στίχοι παραφράζουν το μοτίβο της «ερωτικής παθολογίας», των συμπτωμάτων δηλαδή που υποδηλώνουν την κατάσταση ενός ερωτευμένου, από το διάσημο απόσπασμα 31 της Σαπφώς (ή και τη λατινική του παράφραση από τον Κάτουλλο²⁰⁴).

Τέλος, η ballata αρ. 82 με σχήμα ψΩΩ ΑΒΓΒαΓ γΔΔ παρουσιάζει απόκλιση από την καθιερωμένη μορφή λόγω διαφορετικής ομοιοκαταληξίας στο τέλος της volta και τη ripresa. Το ποίημα αυτό αποτελεί, όπως φαίνεται, μετάφραση μιας από τις συνθέσεις του Luca Valenziano²⁰⁵:

²⁰⁴ Το ίδιο μοτίβο, συχνότατο άλλωστε στην αναγεννησιακή λογοτεχνία, χρησιμοποιείται στην canzone αρ. 91 της συλλογής (91, 15-18):

*Όταν την ευγενειά σου να βιγλίσω,
χάννεται ο λογισμός μου
σκοτίζεται ο σκοπός μου
και δεν ηξεύρω πόθεν ν' αρχινίσω*

²⁰⁵ Valenziano, 1532, 68. Δυστυχώς δεν ήταν δυνατή η πρόσβαση στην πιο πρόσφατη έκδοση των ποιημάτων του: Luca Valenziano, *Opere volgari*. Edizione critica a cura di M.P. Mussini Sacchi. Introduzione di U. Rozzo, Tortona, Centro Studio Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1984.

Απόδοση του ιταλικού κειμένου στη νεοελληνική γλώσσα:

Πώς χωρίς αυτήν	Οϊμέ, βλέμμα ευγενικό που με έχει τυφλώσει,
μπορώ να ζήσω, αυτήν που είναι το λαμπερό το φως,	Οϊμέ, αυτά τα χρυσαφιά μαλλιά
αυτό που μου δίνει τη ζωή.	Οϊμέ, αφήνω αυτή την άπειρη ομορφιά.
Ας ήταν πριν φύγω το τέλος μου να βρω	Ω σκληρή αναχώρηση,
αλλά πώς μπορώ να πεθάνω	θα φύγω σαν τυφλός για εκεί που δεν υπάρχει φως
με αυτά τα μάτια μπροστά μου που είναι η ζωή μου.	Κυρά μου, και τα πάθη μου θα είναι ο οδηγός μου.

*Come senza costei
Viver potro? che questa chiara luce
E pur quella che 'n me vita produce.
Vorrei anzi al partir fosse il mio fine,
Ma come morir posso
Dinanzi a gli occhi suoi che son mia vita?
Oime il sguardo gentil che m'ha percosso,
Oime quello aureo crine,
Oime ch' i lascio la belta infinita.
Ahi dura dipartita,
Qual cieco me n'andro dove non luce,
Madonna, e il mio martir mi sara duce.*

*Και πώς δίχα σου σέναν
μπορώ να ζήσω αν πάγω 'πο ζαυτήσ σου,
αν η ζωή μου στέκεται στο δεισ σου;
Να' ρτεν ο χάρος πριν το μισεμάμ μου
αμμέ 'ντα να μου ποιήση
ομπρό στα μμάτια που διδούν την ζων μου;
Γιμές! το βλέμμαν τούτον τις ν' αφήση
που βλέπω την υγειάν μου;
Γιμές! που πάγω δίχα τον σκοπόν μου;
Ω μίσεμαν δικόν μου!
Δίχα καρδιάν και δίχα νουν πηγαίννω
κι αφού τον πόθον όλος αζαφταίννω.*

Οι ελευθερίες στην ερμηνεία και απόδοση του ιταλικού κειμένου, πάντα όμως στο πλαίσιο της γενικής νοηματικής γραμμής του πρωτοτύπου, έχουν αντίκτυπο και στις μετρικές μεταβολές του υποδειγματικού για την ιταλική ballata μετρικού σχήματος του ιταλού Valenziano, στις οποίες προβαίνει ο κύριος στιχουργός. Η μονόστροφη ballata με το ακόλουθο σχήμα ψΩΩ ΑΒΓΒαΓ γΩΩ στην κυπριακή της παραλλαγή, όπως έχω αναφέρει, έχει διαφορετική ομοιοκαταληξία στο τελευταίο δίστιχο (ΔΔ αντί ΩΩ). Εντούτοις, δεν πρέπει, πιστεύω, να αποδίδουμε βιαστικά τις αποκλίσεις που παρουσιάζουν τα τρία ποιήματα, στα οποία έγινε αναφορά προηγουμένως, στην έλλειψη ικανοτήτων του κύριου ποιητή να χειρίζεται το συγκεκριμένο ποιητικό είδος. Για την «ήπια αναρχία» στον χειρισμό της ballata, στην οποία μετέχουν ακόμη και οι πιο αυστηροί οπαδοί και διάδοχοι του Πετράρχη, κάνουν λόγο και ιταλοί μετρικοί. Κατά την άποψη του Gorni (1993, 248) η αρχική αιτία ανάγεται στην απουσία της θεωρητικοποίησης από τον Δάντη του συγκεκριμένου είδους, παρόμοιας με αυτή που επιχειρήθηκε στο *De vulgari eloquentia* αναφορικά με την canzone. Επίσης, το μειωμένο ενδιαφέρον του Πετράρχη για το είδος και, συνεπώς, η έλλειψη σε μεγάλο βαθμό του δικού του υποδείγματος από τη μία πλευρά, αλλά και η εκμετάλλευση της ballata στο λαϊκότροπο ρεπερτόριο, οδηγούσαν στη δομική και υφολογική άδεια.

Θ'. Barzelletta.

Η μορφή της barzelletta αντιστοιχεί στην ballata grande (έχει τέσσερις στίχους στη ripresa). Η διαφοροποίηση στη μορφή αυτών των δύο στιχουργικών ειδών σχετίζεται προπαντός με το είδος των στίχων που χρησιμοποιούνται. Εάν για την ballata είναι καθιερωμένη η χρήση του ενδεκασύλλαβου και του επτασύλλαβου, ο στίχος της barzelletta είναι ο οκτασύλλαβος. Η barzelletta, όπως και η ballata, διαιρείται σε ripresa, mutazioni και volta, όμως, σε αντίθεση με την τελευταία, πάντα έχει περισσότερες από μία στροφές. Τα δύο βασικά της σχήματα στην ιταλική ποίηση είναι ΨΩΩΨ ABABBΓΓΨ και ΨΩΩΨ ABABBΩΩΨ, όπου οι τελευταίοι τρεις στίχοι της volta επαναλαμβάνουν τις ομοιοκαταληξίες ή τους αυτούσιους στίχους της ripresa (Beltrami, 2002, 297).

Ελάχιστες διαφορές σε σχέση με τα πιο πάνω ιταλικά σχήματα παρουσιάζουν οι barzellette της κυπριακής συλλογής. Δύο ποιήματα (αρ. 117 και 118) έχουν το σχήμα ΨΩΩΨ ABABBΨΨ. Στην περίπτωση της barzelletta αρ. 117 στη volta επαναλαμβάνονται αυτούσιοι ο τέταρτος και ο πρώτος στίχοι της ripresa. Στο ποίημα αρ. 118 μόνο ο τελευταίος στίχος της volta συμπίπτει πλήρως με τον πρώτο στίχο της ripresa, ενώ στον προτελευταίο στίχο της volta ο ποιητής περιορίζεται στην επανάληψη της ομοιοκαταληξίας του τέταρτου στίχου της ripresa. Παρόμοια δομή έχει και η barzelletta αρ. 119: στη volta επαναλαμβάνονται ένας ολόκληρος στίχος (πρώτος) και η ομοιοκαταληξία ενός άλλου της ripresa, μόνο που σε αυτή την περίπτωση του τρίτου και όχι του τέταρτου στίχου της, καθώς η ripresa έχει πλεκτή ομοιοκαταληξία (ABAB) και όχι σταυρωτή, όπως στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις.

Μία μη τυπική για την barzelleta μορφή έχει το ποίημα αρ. 116, του οποίου λείπει η ripresa. Δύο καταληκτικοί στίχοι της volta επαναλαμβάνονται στην κάθε στροφή και πάντα συνδέονται με ομοιοκαταληξία με τον στίχο που τους προηγείται. Το ποίημα έχει το ακόλουθο σχήμα: ABABBΩΩΩ, το οποίο συμπίπτει, όπως παρατηρεί και η Σιακκάρη-Πιτσιλλίδου (1975, 52) με το σχήμα της ballata minore αρ. 77.

Γ'. Madrigale.

Στην ιταλική μετρικολογία διακρίνουν τα madrigale antico (trecentesco) και madrigale cinquecentesco. Το madrigale antico αποτελείται από δύο ως πέντε τρίστιχα (terzine) και το τελικό δίστιχο, το οποίο μπορούν να αντικαταστήσουν είτε ένας απομονωμένος στίχος είτε δύο δίστιχα. Το madrigale antico παρουσίαζε ποικιλία στους συνδυασμούς ομοιοκατάληκτων στίχων, επιπλέον η ομοιοκαταληξία δεν απαντούσε απαραίτητα σε όλο το ποίημα και μερικοί

από τους στίχους μπορούσαν να παραμείνουν ανομοιοκατάληκτοι. Ένα παράδειγμα είναι το ακόλουθο σχήμα: ABA CBC DE DE (δύο τερτσίνες και δύο καταληκτικοί δίστιχοι), όπου χρησιμοποιείται μόνο ο ενδεκασύλλαβος στίχος, όμως μία πιθανή εκδοχή είναι και ο συνδυασμός του ενδεκασύλλαβου με τον επτασύλλαβο.

Το madrigale cinquecentesco, τύπος στον οποίο ανήκουν και τα madrigali της κυπριακής συλλογής, πάντα συνδυάζει τον ενδεκασύλλαβο στίχο με τον επτασύλλαβο. Έχει πιο ελεύθερη σε σχέση με το madrigale antico στροφική οργάνωση και μεγαλύτερες δυνατότητες εμφάνισης ανομοιοκατάληκτων στίχων στο ποίημα. Ένας από τους ελάχιστους κανόνες που εφαρμόζονται στη συγκεκριμένη μετρική μορφή αφορά στην έκταση του madrigale, η οποία δεν πρέπει να υπερβαίνει 11-12 στίχους, όμως και αυτός ο κανόνας δεν τηρείται πάντα (Beltrami, 2002, 371).

Οι madrigale της συλλογής (αρ. 71, 72 και 89) έχουν τα ακόλουθα σχήματα: ABΓΓβΔΕΕ (αρ. 71), αβΒαΓαΔΔ²⁰⁶ (αρ. 72), ABABΓγΔεΖΖ (αρ. 89).

Η Giovanna Carbonaro (1999) σχετικά πρόσφατα έχει εντοπίσει το ιταλικό πρότυπο του ποιήματος 89. Πρόκειται για μία ballata, την οποία εμπεριέχει ο κώδικας Egerton 1999 (χρονολογημένος στο 1477) της Βιβλιοθήκης του Βρετανικού Μουσείου στο Λονδίνο. Παρόλο που στον κώδικα συναθροίζονται τα έργα του Boiardo, η πατρότητα της συγκεκριμένης ballata δεν είναι επιβεβαιωμένη²⁰⁷.

Η κυπριακή μετάφραση, αρκετά πιστή σε γενικές γραμμές, στο τέλος της αποδίδει το ιταλικό πρότυπο σε μία συντετμημένη μορφή. Αυτή η σύντμηση συνεπάγεται και τη μείωση του αριθμού των στίχων στο κυπριακό ποίημα και, συνεπώς, τη μετατροπή του μετρικού σχήματος. Το ιταλικό κείμενο έχει το ακόλουθο σχήμα: ABBAΓγΔΕ(ε₇)Ζηθ₅²⁰⁸, ενώ το κυπριακό ABABΓγΔεΖΖ, όπου διατηρούνται μόνο μερικά από τα στοιχεία του σχήματος-προτύπου. Παραθέτω το ιταλικό και το κυπριακό κείμενα:

²⁰⁶ Η ομοιοκαταληξία στο τελευταίο δίστιχο συμπίπτει ηχητικά με την ομοιοκαταληξία των στίχων 1,4 και 6 (σημειώνεται στο σχήμα με «α»): βιγλίζω – ζήσω / κατινίζω – βιγλίζω – μαρτυρίζω. Το να χρησιμοποιούνται όμοιοι ηχητικοί συνδυασμοί, ακόμα και ίδιες λέξεις σε διάφορα σημεία του ίδιου ποιήματος χωρίς να το προβλέπει το σχήμα απαντά και αλλού στη συλλογή. Εδώ η συγκεκριμένη μορφή του madrigale παραπέμπει στο madrigale antico, αποτελούμενο από τερτσίνες και καταληκτικό δίστιχο, όπως για παράδειγμα συμβαίνει σε ένα madrigale του Tasso (Beltrami 2002, 372), το στροφικό σχήμα του οποίου – αβΒαΓΓδδ – παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το κυπριακό ποίημα.

²⁰⁷ Όπως πληροφορεί η συγγραφέας του άρθρου (σ. 540), η ballata προστέθηκε στο χειρόγραφο από άλλο χέρι, μεταγενέστερο από αυτό του κύριου γραφέα.

²⁰⁸ (ε₇) – rimalmezzo που μετατρέπει το πρώτο ημιστίχο σε επτασύλλαβο. Ο τελευταίος στίχος είναι πεντασύλλαβος και δημιουργεί με τον προηγούμενο έναν ενδεκασύλλαβο. La "goffa" ballata, δηλαδή «αδέξια», χαρακτηρίζει αυτή τη σύνθεση, όπως σημειώνει η Carbonaro, ο εκδότης της, εννοώντας προφανώς τη μετρική της μη κανονικότητα (σ. 538-539).

Volando un giorno la fenice altera
S' incontrò a caso a lei che in terra adoro,
E, viste più be' penne e più bello oro,
Smarrita disse: - Oimé non son qual era;
Chè io vedo altra fenice, altra bellezza! –
Poie cum umile dolcezza
Sì disse: - Assai più degnia sete voi
Chè ognor trovate il vostro candor prio
Senza morir; et io ardo mi stessa
A farmi quel che fui,
E voi sempre una sète
Ardendo altrui.

Γοιον η φενίτζε πέταν μιαν ημέραν
έμπλασεν κείνης που στην γην θεΐζω
και 'δόντα τ'όμορφον της δειν κι αέραν
είπεν: δεν είμαι μόνη, γοιον βιγλιζω,
αμμ' άλλη κι ομορφότερή μου γίνην·
και με ταπεινοσύνην
λέγει της: «γοιον θωρώ μορφότερή' σαι
με δίχα να ποθάνης·
δεν κάβγιεσαι πατίμ μηδέ μπυρίζεις
ως γοιον εμέν, αμμ' άλλους εφλογίζεις».

IA'. Zingaresca.

Η zingaresca είναι στιχουργικό είδος αυλικής ποίησης που εμφανίζεται στο προσκήνιο από το δεύτερο μισό του 15^{ου} αιώνα. Αρχικά αυτού του τύπου συνθέσεις ονομάζονταν ή frottole, με την οποία είχαν κοινά στοιχεία, ή canzonette, δηλαδή ποιήματα, τα οποία προοριζόνταν για μελοποίηση και τραγούδι. Στη συνέχεια καθιερώθηκε η ονομασία zingaresca λόγω του ότι από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα συχνά χρησιμοποιούνταν ως είδος δραματικής ποίησης, η κεντρική ηρωίδα της οποίας ήταν μία τσιγγάνα (zingara) (Beltrami, 2002, 122)²⁰⁹. Η μετρική μορφή της zingaresca από τη μία πλευρά ανάγεται στη frottola ή στο serventese caudato με σταθερό σχήμα, οι τετράστιχες στροφές του οποίου είχαν τους πρώτους τρεις στίχους επτασύλλαβους και τον τελευταίο μικρότερης έκτασης, πεντασύλλαβο ή τετρασύλλαβο (το σχήμα της στροφής είναι ΑΑΑβ). Η διάταξη της ομοιοκαταληξίας όμως δανείζεται από το capitulo quadernario σε ενδεκασύλλαβους και επτασύλλαβους στίχους με το ακόλουθο σχήμα: ΑΒβΓ ΓΔδΕ κ.ο.κ. Η zingaresca ουσιαστικά επαναλαμβάνει το capitulo quadernario, αλλά σε μικρότερους στίχους: Α₇Β₇Β₇Γ₄₋₅, όπου ο τρίτος και ο τέταρτος στίχοι διαμορφώνουν μαζί έναν ενδεκασύλλαβο, το πρώτο μέρος του οποίου (ο τρίτος στίχος) έχει εσωτερική ρίμα με

²⁰⁹ Εδώ τα δύο ποιήματα της συλλογής που ανήκουν σε αυτό το στιχουργικό είδος (αρ. 95, 96) ονομάζονται zingaresca μάλλον καταχρηστικά, καθώς τον καιρό της συγγραφής τους αυτή η ονομασία ακόμα δεν υπήρχε. Όμως λόγω του ότι στην ιταλική μετρικολογία αυτός ο όρος για τη συγκεκριμένη μορφή είναι καθιερωμένος, τον υιοθετώ και στην παρούσα μελέτη. Η Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου ταυτίζει αυτά τα δύο ποιήματα με serventese, που δεν αντιστοιχεί πλήρως με την πραγματικότητα. Η zingaresca όντως είχε τυπολογικές σχέσεις με το serventese, θεωρούνταν ωστόσο ένα ξεχωριστό στιχουργικό είδος.

τον προηγούμενο (δεύτερο) στίχο: αβ(β)Γ γδ(δ)Ε εζ(ζ)Η ηθ(θ)Ι κ.ο.κ. Στη συλλογή αυτό το σχήμα έχουν τα ποιήματα αρ. 95 και 96. Το πρώτο αποτελείται από 14 στροφές και κλείνει με έναν ενδεκασύλλαβο που ομοιοκαταληκτεί με τον τελευταίο στίχο της τελευταίας στροφής. Το ποίημα αρ. 96, αποτελούμενο από 6 στροφές, σε αντίθεση με το προηγούμενο δεν καταλήγει σε ένα απομονωμένο στίχο. Η τελευταία του στροφή έχει διαφορετική δομή, δεν έχει *rimalmezzo* και ο τελευταίος στίχος της στροφής ομοιοκαταληκτεί με τον προηγούμενο.

IB'. Sesta rima.

Το ποίημα αρ. 78 είναι το μοναδικό ποίημα της συλλογής, το οποίο αποτελείται από εξάστιχες στροφές (πέντε συνολικά) με σχήμα ABABΓΓ. Η *sesta rima* σε αντίθεση με την *ottava rima* δεν έτυχε μεγάλης διάδοσης στην ιταλική ποίηση, έτσι πιθανώς εξηγείται η φτωχή της παρουσία και στην κυπριακή συλλογή. Όλες οι στροφές του ποιήματος αρ. 78 τηρούν την ορθή διάταξη της ομοιοκαταληξίας, όμως η ίδια ρίμα συχνά χρησιμοποιείται σε περισσότερες από μία στροφές.

5.2. ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ.

Είναι γνωστό ότι το κύριο χαρακτηριστικό του ποιητικού λόγου σε αντίθεση με τον πεζό είναι η υποχρεωτική διαίρεσή του σε αυτοτελή τμήματα. Οι παραδειγματικές σχέσεις αναλογίας ή αντιστοιχίας επικαλύπτουν και τον συνταγματικό άξονα της γλώσσας, έτσι ο στίχος ως ρυθμικο-συντακτική μονάδα τείνει να είναι μία ολοκληρωμένη ενότητα, εκτός από την καθαρά μετρική, και από τη γλωσσική άποψη. Η αρχή της ισομετρίας, ο λακωνικός ορισμός της οποίας – «εις στίχος εν νόημα» – δόθηκε από τον Κυριακίδη (1990, 219), ιστορικά αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των ποιητικών κειμένων, την οποία στο ακέραιο μπορούμε να δούμε σήμερα στη λαϊκή ποίηση. Η ίδια αρχή διέπει και μεγαλύτερα τμήματα ενός στιχουργήματος: μέρη στροφών, στροφές, και, εν τέλει, ολόκληρο ποίημα, τα οποία κατά κανόνα περικλείουν μία νοηματικά και συντακτικά ολοκληρωμένη ενότητα. Από την άλλη πλευρά, η εκμετάλλευση της ιδιότητας του φυσικού λόγου να εκτυλίσσεται γραμμικά, χωρίς να τέμνεται σε ομοιόμορφα τμήματα, επιφέρει το ασύμπτωτο των μετρικών και των συντακτικών ενοτήτων. Ασφαλώς, όσο η σύμπτωση, τόσο και η μη σύμπτωση της ρυθμικής και της συντακτικής δομής στο ποιητικό κείμενο δεν έχουν τυχαία εμφάνιση, αλλά εξαρτώνται από τις δεσπόζουσες ποιητικές πρακτικές της εκάστοτε εποχής, από το είδος της ποιητικής σύνθεσης και τις προσωπικές επιλογές του ποιητή. Έτσι, το κάθε ένα από τα

ποιήματα που ανήκουν σε ορισμένο στιχουργικό είδος και διατηρούν όμοιο με άλλα ποιήματα του είδους εξωτερικό στροφικό σχήμα, μπορεί να χαρακτηρίζεται από διαφορετική εσωτερική οργάνωση.

Ως εσωτερική οργάνωση εδώ εννοείται ο τρόπος, με τον οποίο ο ποιητικός λόγος είναι οργανωμένος σε σχέση με τους μετρικούς παράγοντες, δηλαδή το στροφικό του σχήμα, το οποίο συνεπάγεται τη διαίρεση του κειμένου σε μικρότερης ή μεγαλύτερης έκτασης τμήματα. Η προσαρμογή (ή απόκλιση) της συντακτικής δομής αναφορικά με τις ιδιαιτερότητες της μετρικής οργάνωσης προϋποθέτει ορισμένες τεχνικές δόμησης και σύνδεσης προτάσεων και φραστικών συνόλων, μελετώντας τις οποίες μπορούμε να προσεγγίσουμε τα χαρακτηριστικά της εσωτερικής οργάνωσης των ποιημάτων της συλλογής. Το πιο «απτό» από αυτή την άποψη φαινόμενο, το οποίο δημιουργεί αμέσως αντιληπτή από τον αναγνώστη ή ακροατή «δυσαρμονία» μεταξύ των δύο επιπέδων (συντακτικού και μετρικού) ενός κειμένου, είναι ο διασκελισμός.

Όπως είναι γνωστό, η αναγεννησιακή ποίηση χρησιμοποιούσε την τεχνική του διασκελισμού σε αρκετά ευρεία κλίμακα. Ωστόσο, μιλώντας για τη χρήση του στο πλαίσιο μίας σύνθεσης, το φαινόμενο αυτό δεν εξαπλωνόταν σε όλη την έκταση του ποιήματος, αλλά βρισκόταν σε άμεση συνάρτηση με τη στροφική του οργάνωση. Όσο στο επίπεδο της θεωρητικής του ερμηνείας στις μετρικο-υφολογικές πραγματείες, τόσο και στο επίπεδο της πρακτικής εφαρμογής ο διασκελισμός επικροτείται για τη μεγαλοπρέπεια και τη γλαφυρότητα που αυτός προσδίδει στον ποιητικό λόγο. Όμως η θετική αντιμετώπιση του διασκελισμού περιορίζεται αυστηρά στο πλαίσιο των εσωτερικών τμημάτων της μετρικής μορφής ενός ποιήματος. Έξω από αυτά τα όρια ο διασκελισμός δεν θεωρούνταν αποδεκτός (Menichetti, 1993, 499). Έτσι, λόγου χάρι, στο σονέτο, το οποίο οργανώνεται ως δύο τετράστιχα και δύο τρίστιχα, ο διασκελισμός έχει δικαίωμα ύπαρξης στο εσωτερικό των παραπάνω στροφικών τμημάτων, αλλά ανάμεσά τους δεν είναι επιτρεπτός. Ασφαλώς, αυτός ο κανόνας, όπως άλλωστε και κάθε άλλος, δεν τηρείται πάντα αυστηρά. Στα σονέτα του Πετράρχη η μετάβαση από ένα τμήμα στο άλλο στο 8,33% όλων των περιπτώσεων συνοδεύεται από διασκελισμό. Το 1,6% είναι οι περιπτώσεις διασκελισμού ανάμεσα στα τετράστιχα και τα τρίστιχα (Soldani, 2003, 494-495), ο οποίος, σύμφωνα με τον Ruscilli (Menichetti, 1993, 499-500), δεν πρέπει να εφαρμόζεται «με κανέναν τρόπο».

Σημαντικό ρόλο στον χειρισμό αυτού του φαινομένου έπαιζαν και οι προσωπικές επιλογές του εκάστοτε ποιητή. Ένα από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα στην ιταλική ποίηση της εποχής είναι οι οκτάβες του Tasso από τη μία πλευρά και του Ariosto από την άλλη. Η ροή του λόγου

στο έργο του πρώτου χάρη στην πυκνή εμφάνιση των διασκελισμών και, ως συνέπεια, στη «συγχώνευση» των στίχων στην ενότητα της stanza διαφέρει από τις πιο αυστηρά οργανωμένες οκτάβες του Ariosto, ο οποίος συνηθίζει να χωρίζει τους στίχους ή τις ομάδες των στίχων με μεγάλη σαφήνεια (Fubini, 1972, 421-422).

Ωστόσο, ο διασκελισμός, και ιδιαίτερα μετά τον Πετράρχη, παρόλο που υπήρχαν αρκετά έντονες εκδοχές του, σε γενικές γραμμές προτιμάται να έχει πιο ήπιες μορφές, όπως για παράδειγμα ο συχνός στον Πετράρχη, αλλά και γενικώς στην ποίηση της περιόδου, διασκελισμός, τα μέρη του οποίου καλύπτουν έναν ολόκληρο (ενδεκασύλλαβο) στίχο και το μισό του άλλου φτάνοντας ως το σημείο της κινητής τομής. Ο διασκελισμός δεν ήταν μόνο (και όχι πάντα) φορέας νοημάτων, ο οποίος χάρη στη ρυθμική παύση έδινε ιδιαίτερη έμφαση σε κάποια έννοια. Με τη χρήση του, όπως άλλωστε και άλλων τεχνικών σε οποιοδήποτε επίπεδο της ποιητικής δομής, οι ποιητές αποσκοπούσαν πρωτίστως στο γενικό αρμονικό αποτέλεσμα της ποιητικής σύνθεσης.

Με παρόμοιο τρόπο μεταχειρίζεται αυτό το φαινόμενο και ο κύριος ποιητής. Οι διασκελισμοί σε όλη τη συλλογή ανέρχονται σε ένα ποσοστό περίπου 10 % με διακυμάνσεις ως προς τη συχνότητα εμφάνισής τους σε διαφορετικά είδη στίχων και διαφορετικές μετρικές μορφές. Ανάμεσα στους διασκελισμούς υπερτερούν αυτοί που έχουν ήπια μορφή, ενώ οι πραγματικά έντονοι διασκελισμοί δεν είναι συχνοί.

Βέβαια, είναι δύσκολο να καθοριστεί η ακριβής τυπολογία των διασκελισμών, άποψη στην οποία συγκλίνουν όσοι μελετητές το έχουν επιχειρήσει. Το κατά πόσο στενή είναι η συνάφεια ανάμεσα στους συντακτικούς όρους ως μοναδικό κριτήριο για να οριστεί ο διασκελισμός ως έντονος ή μη δεν λειτουργεί πάντα. Ας δούμε ένα παράδειγμα:

12, 3-4 *είδα κοιμώντας, δίχως τ' αστρικόν μου*

να ξεύρη· κ' ήτον τίτοια η πεθυμιά μου

8, 9-11 *στο μέτωπόσ σου ηθέλησεν να ποίση*

ο Πόθος το θρονίν του και ν' απλώση

Και στα δύο πιο πάνω αποσπάσματα το υποκείμενο χωρίζεται από το ρήμα, όμως το ρυθμικό αποτέλεσμα των δύο αυτών διασκελισμών είναι διαφορετικό σε αυτές τις δύο περιπτώσεις. Ο διασκελισμός στο πρώτο παράδειγμα γίνεται πιο έντονα αισθητός από τον δεύτερο λόγω του ότι αυτός ενδυναμώνεται από τις δύο συντακτικές παύσεις στην αρχή και στο τέλος της εμπλεκόμενης στον διασκελισμό φράσης. Η παύση που υπάρχει στο δεύτερο παράδειγμα (πριν από το *και*) είναι λιγότερο ισχυρή από τις παύσεις του πρώτου αποσπάσματος. Κατά συνέπεια, σημαντική θέση στον καθορισμό του διασκελισμού κατέχει η ύπαρξη της

συντακτικής παύσης, η οποία διασπά τον στίχο. Επίσης, όσο πιο ισχυρή είναι η συντακτική παύση στο μέσο του στίχου σε σχέση με τη συντακτική διακοπή στα όριά του, τόσο πιο αισθητός γίνεται ο διασκελισμός (Zirmunskij, 1975, 154-55). Ασφαλώς, η ύπαρξη συντακτικής παύσης δεν συνιστά πάντα ένδειξη έντασης του διασκελισμού, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση που ένας στίχος καλύπτεται από μία σειρά όμοιων συντακτικών όρων ή έναν ανεπτυγμένο συντακτικό όρο. Στο παρακάτω απόσπασμα, λόγου χάρη, ο πρώτος στίχος αποτελεί έναν ανεπτυγμένο προσδιορισμό της λέξης *βιβλιόν*:

2, 25-26 *Με της καρδιάς μου την οχρά ντυμένον*

άγωμε, βιβλιόν, και μεν μουλλώσης

Ωστόσο, οι παράγοντες που μπορούν να επηρεάσουν την ένταση του διασκελισμού δεν εξαντλούνται εδώ. Σημαντικό ρόλο παίζει και η έκταση του μετασκελισμού (μέρους της συντακτικής ενότητας που μεταφέρεται στον δεύτερο στίχο) ή του προσκελισμού (μέρους της συντακτικής ενότητας που παραμένει στον πρώτο στίχο)²¹⁰: όσο πιο σύντομοι είναι, τόσο πιο έντονος είναι ο διασκελισμός. Έτσι, στα παρακάτω παραδείγματα, ενώ χωρίζονται δύο όμοιοι συντακτικοί όροι (ρήμα και αντικείμενο και στις δύο περιπτώσεις) και η παύση στον στίχο μετά τον διασκελισμό έχει περίπου την ίδια ισχύ (ίσως στο πρώτο απόσπασμα είναι και ισχυρότερη), ο πρώτος διασκελισμός γίνεται λιγότερο αισθητός από τον δεύτερο λόγω του ότι ο μετασκελισμός του είναι μεγαλύτερης έκτασης:

18, 13-14 *Γιατί πληγώννει 'που μακρά το δειν του*

τους αγαπούν και κάμνει τους και βάζουν.

59, 1-2 *Διατί ποτέ μου δεν είδα 'ξ αυτήσ σου*

θάρος να λείψουν τα λαμπρά 'που μένα

Στα παραπάνω ο Menichetti (1993, 487) προσθέτει και άλλους παράγοντες, όπως η έκταση όχι μόνο του μετασκελισμού ή (και) προσκελισμού, αλλά και των λεξικών μονάδων που εμπλέκονται άμεσα στον διασκελισμό, η σύμπτωση του προσκελισμού ή του μετασκελισμού με τομή (εκεί που υπάρχει), η συμμετοχή στον διασκελισμό του υπερβατού ή της αναστροφής της σειράς όρων, το μέγεθος των στίχων (ο επτασύλλαβος για παράδειγμα συχνότατα διασκελίζεται πάνω στον ενδεκασύλλαβο που ακολουθεί, κάτι που παρατηρείται και στην κυπριακή συλλογή).

²¹⁰ Οι όροι «προσκελισμός» και «μετασκελισμός» είναι η ελληνική απόδοση των γαλλικών *contre-rejet* και *rejet* αντίστοιχα (Ν. Δεληγιαννάκη, 1991, 122). Στο απόσπασμα που παρατίθεται πιο πάνω (12,3-4) ο προσκελισμός είναι - *δίχως τ' αστρικόν μου* και ο μετασκελισμός είναι - *να ξεύρη*.

Ο τύπος του διασκελισμού που υπερτερεί με διαφορά στη συλλογή είναι αυτός που έχει μόνο τον μετασκελισμό, δηλαδή η συντακτική παύση υπάρχει μόνο στον δεύτερο στίχο, όπως παρακάτω:

13, 5-6 *κι όσα της παραγγέλλω ν' αναμένη*

για το καλόν της, δεν θεν ν' αγρικήση

Ακολουθούν οι διασκελισμοί που έχουν τη συντακτική παύση στον πρώτο στίχο και αυτοί που συνδυάζουν τον προσκελισμό με τον μετασκελισμό:

34, 5-6 *κι αν θέλη να σιγήση, μεν τ' αφήσω*

ποτέ του μουλλωτόν να πάρη αέραν

77, 5-6 *και μετά σέναν, βρύση, αν ημπορήσω*

να δροσιστώ πριχού με καταλύση

Ασφαλώς, η συντακτική παύση δεν έχει πάντα την ίδια ισχύ και δεν συνοδεύεται πάντα από σημείο στίξης, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του συνδέσμου *και* ή του αναφορικού *που* (οπού), ή, όπως στον πιο πάνω στίχο, *πριχού*, οι οποίοι εισάγουν μία καινούργια (κύρια ή δευτερεύουσα) πρόταση.

Δεν είναι σπάνιες και οι περιπτώσεις, στις οποίες οι συντακτικοί όροι μιας πρότασης κατανέμονται σε δύο στίχους, συνεπώς δεν υπάρχει κάποια ισχυρή συντακτική παύση. Ο διασκελισμός σε αυτές τις περιπτώσεις έχει πολύ μικρή ένταση και γίνεται αισθητός μόνο λόγω της άμεσης εγγύτητας (στο τέλος και στην αρχή των δύο στίχων) των όρων που έχουν στενή συντακτική συνάφεια, όπως, για παράδειγμα, το υποκείμενο και το ρήμα:

86, 1-2 *Εις όσον κάλλος κ' εμορφιάν η φύση*

εμπόρεν εις τον κόσμον να μας δείξη

Όσο ο μετασκελισμός, τόσο και ο προσκελισμός μπορούν να έχουν μικρότερη ή μεγαλύτερη έκταση, από την οποία εξαρτάται η ένταση του διασκελισμού. Οι διασκελισμοί με πολύ σύντομο μετασκελισμό ή προσκελισμό, όπου η διάσπαση της συντακτικής συνοχής είναι πιο αισθητή, όπως στα παρακάτω παράδειγμα, δεν είναι πολλοί:

55, 5-6 *ήθελαν κλαιν δια μένα τα δικά σου*

μμάτια, γιατί μ' εκάψαν στο καμίνι

92, 51-52 *εσού χάνεις, κυρά μου,*

καιρόν κ' εμέν φυρούμ με τα λαμπρά μου

67, 5-6 *κι ανίσως κ' εις εμέναν ποίσω στρέμμαν*

ποτέ, θέλω να γράψω ν' αγρικάται

40, 5-6 *αφόν η γλώσσα δεν σώννει πιον, πέτε*

εσείς τες ομορφιές της και τα χάρδια

Αν και σε γενικές γραμμές ο διασκελισμός δεν εξυπηρετεί πάντα εκφραστικούς σκοπούς²¹¹, στις παραπάνω περιπτώσεις του σύντομου μετασκελισμού, και ίσως χάρη στη συντομία του, οι εμπλεκόμενες λέξεις αποκτούν μία ιδιαίτερη εκφραστική ισχύ, υπόσταση του νοηματικού κέντρου των δύο στίχων. Ακόμη μερικά παραδείγματα: *εκείνη διάβην κι άπεν το λαμπρόν μου / διπλά και τώρα την καρδιάν μου κάψες* (104,27-28), *Το δεν ετόλμησα ποτέ οζυπνά μου / να δω, 'δε να νοιαστώ στον εμαυτόν μου* (12, 1-2). Αναφορικά με το τελευταίο απόσπασμα, είναι ενδιαφέρον ότι στο συγκεκριμένο ποίημα αναπτύσσεται το θέμα του οράματος με επανειλημμένη χρήση σχετικού λεξιλογίου: είδα, θωριά, δειμ μου, βιγλώ.

Οι περισσότεροι διασκελισμοί όμως είναι πιο ήπιοι. Στην κυπριακή συλλογή συχνά ο μετασκελισμός ή ο προσκελισμός καλύπτει από τέσσερις ως επτά συλλαβές, συμπίπτει δηλαδή με το ημιστίχιο του ενδεκασύλλαβου (τη συγκεκριμένη μορφή του διασκελισμού προτιμούσε και ο Πετράρχης):

110, 28-29 *έλιζα να σιγήσασιν τες νύχτες*

τα δάκρυα μου κ' οι πόνοι να' χαν τέλος

22, 3-4 *όμως αφήνω 'δα στον ορισμόν σου*

όλον τον εμαυτόν μου, αγγέλισσά μου

18, 9-10 *Ξέρεις γιατί εν γυμνός; Γιατί χοχλάζουν*

με στο κουφάριν όλοι που ποθούνσιν

Δραστικό ρόλο στην ενδυνάμωση του διασκελισμού διαδραματίζει το υπερβατό και γενικώς η πολύπλοκη σύνταξη με αλλαγή της σειράς των όρων. Το γεγονός ότι οι όροι ενός συντακτικού συνόλου χωρίζονται από μία ή περισσότερες ένθετες λέξεις δημιουργεί επιπρόσθετες παύσεις στην εκφορά του λόγου. Αυτό, κατά συνέπεια, αυξάνει την ένταση του διασκελισμού ακόμα και εκεί όπου δεν υπάρχει κανονική συντακτική παύση:

104, 1-2 *Δούλος δεν επεθύμησεν 'ς κανέναν*

τόπον την λευτεριάν, 'δε τον χειμώναν

95, 10-11 *δάκρυα το πρόσωπόν της*

του πόθου να το νίψη

²¹¹ Menichetti (1993, 502): "... sarebbe però ingenuo credere che ciò equivalga ad affermare che ogni inarcatura riveste uno specifico, verbalizzabile valore stilistico o, peggio, che risponde a un preciso disegno espressivo al servizio del senso del messaggio..."

Ακόμη ένας τύπος διασκελισμού που χρησιμοποιείται ευρέως στην ιταλική ποίηση και, μέσω αυτής, στην κυπριακή ανθολογία, είναι ο διασκελισμός που εμπλέκει μία προσφώνηση στην αρχή του στίχου:

52, 1-2 *Αν μέλλεται ποτέ να με σηκώσης,
Χάρε, μηδέν ιστέκης ν' ασκοπίζης*

Η ιδιαιτερότητά του έγκειται στο γεγονός ότι, από τη μία πλευρά, η προσφώνηση αποχωρίζεται από την πρόταση που της προηγείται με κόμμα, και τυπικά η πρόταση αυτή (συνεπώς και ο πρώτος στίχος, τον οποίο αυτή καλύπτει) αποτελεί μία ολοκληρωμένη ρυθμικο-συντακτική ενότητα και δεν διασπάται. Από την άλλη πλευρά όμως, η νοηματική σχέση της προσφώνησης με την πρόταση, η οποία βρίσκεται στον πρώτο στίχο, είναι τόσο στενή που ο διασκελισμός γίνεται σαφώς αισθητός.

Μερικά άλλα παραδείγματα αυτού του τύπου:

136, 1-2 *Αν έζησα στην μάχην κ' εις το βάρος,
Αφέντη, δωσ' το τέλος με ειρήνην*

77, 13-14 *λυπήθου με κ' εσού με λεμοσύνην,
βρύση μου, κι όστις άλλος αγρικήση*

Και στον δεκατρισύλλαβο:

27,10-11 *το πως ουδέν εντέχομαι, ουδέν αξιά μου,
δυσέρωτε, και εντρέπομαι και ερυθριάω*

Η συχνή εμφάνιση αυτού του είδους διασκελισμού, αλλά και το γεγονός ότι αυτός χρησιμοποιείται σε όμοια μετρικά και συντακτικο-νοηματικά συμφραζόμενα, υποδεικνύει τη λειτουργία του ως ενός τυποποιημένου ρυθμικο-συντακτικού σχήματος²¹².

Ας δούμε ακόμη μερικά παραδείγματα:

3, 5-6 *ότις γι' αγάπην δεν εν πληγωμένος
εις την καρδιάν κι ακόμη μαρτυρίζει,*

28, 3-4 *με μια χρυσήν σαγίτταν μ' ελαβώσαν
εις την καρδιάν και νιώθω μέγαν βάρος*

34, 5-6 *κι αν θέλη να σιγήση, μεν τ' αφήσω
ποτέ του μουλλωτόν να πάρη αέραν*

²¹² Osip Brik (1927, αρ.5, 33): «Είναι ενδιαφέρον ότι το φαινόμενο του διασκελισμού, που θα υπολογίζαμε να χαρακτηρίζεται από το τυχαίο και το απρόοπτο της εμφάνισής του, έχει δικά του τυποποιημένα σχήματα, δηλαδή οι νόμοι που κυβερνούν τη μη αντιστοιχία <του συντακτικού και του μετρικού επιπέδων> δεν είναι λιγότερο αυστηροί από τους νόμους που κυβερνούν την αντιστοιχία».

31, 3-4 *διατί δεν είχαν ζωντανόν ουδέναν*

ποτέ με τόσα πάθη μηδ' εγίνην

23, 1-2 *Ίτσου να μπόρουν εις χαρτίν να γράψα*

τα πάθη μου γοιον ένα ν' αγρικούντα

55, 1-2 *Αν είν' και να'χεν πλήξην η καρδιά σου*

στα πάθη μου, του ζένου λεμοσύνην

110, 28-29 *έλπίζα να σιγήσασιν τες νύχτες*

τα δάκρυα μου κ' οι πόνοι να'χαν τέλος

Όπως βλέπουμε στα παραδείγματα, αυτοί οι διασκελισμοί (ή, ακριβέστερα, οι μετασκελισμοί) λειτουργούν ως φόρμουλες, οι οποίες επαναλαμβάνονται αναλλοίωτες ή, αν υιοθετήσουμε τον όρο του Σηφάκη (1998, 88-93), ως χνάρια, δηλαδή δομικά σχήματα που εμφανίζουν σχέσεις αναλογίας σε ένα ή περισσότερα επίπεδα της ποιητικής δομής και χρησιμοποιούνται σε ορισμένα μετρικο-συντακτικά συμφραζόμενα.

Παρενθετικά πρέπει να προσθέσω ότι το σύστημα τυποποιημένων ρυθμικο-συντακτικών και λεκτικών σχημάτων στη συλλογή είναι πολύ ανεπτυγμένο²¹³, γεγονός, το οποίο καθαυτό ίσως

²¹³ Με μια «γρήγορη ματιά», καθώς η μελέτη δεν έχει σκοπό την αναλυτική περιγραφή αυτού του φαινομένου, με ευκολία δημιουργείται ένας αρκετά εκτενής κατάλογος τυποποιημένων σχημάτων (φράσεων ή ακόμα και ολόκληρων προτάσεων), τα οποία έχουν μία συγκεκριμένη ρυθμική λειτουργία και όμοια ρυθμικο-συντακτική (πολλές φορές και λεκτική) δομή:

45,1 Στάθου, κυρά μου, στα να σε βιγλίσω

45, 5 Ξεύρεις, κυρά μου, πριν να σ' αθθυμίσω

50, 8 αντάν την ευγιενειάσ σου να βιγλίσω.

69, 3 κι αντάν την ευγιενειάν και την τιμήσ σου

50, 5 γλυκιά και δροσινά 'ναι τα λαμπρά μου

51, 1 γλυκιά εν τα πάθη, πλήξες και λαμπρόν μου,

22, 1-2 Κοντεύγ' η ώρα κι ο καιρός, κυρά μου,

που μέλλει να μισέψω από ζαυτός σου

62,1-2 Κοντεύγ' η ώρα κι ο καιρός, κυρά μου,

που μέλλει να μισέψω 'πό ζαυτός σου

21, 14 και μόνος να τα λείψω, αγγέλισά μου

22, 4 όλον τον εμαυτόν μου, αγγέλισά μου

59, 7 αμμ' έξευρε όπου πάγω, αγγέλισά μου

22, 7 μισεύγω αμμ' όπου πάγω, γοιον δικός σου

63,6 την έννοιαν μου αχ το δειν των αμματιώσ σου

70,20 την έννοιαν μου αχ το δειν των αμματιώσ σου

33, 2 το δεισ σου, γοιον θωρώ, με θανατώννει

75,12 θρηνίζω, γοιον θωρείς, τα κλάματά μου

75, 46 να λάλουν, γοιον λαλείς κι αποφουσκώννεις

73, 4 Γοιον το κερίν εις το λαμπρόν πάντα θλιμμένη

61, 1 Γοιον το κερίν που βρίσκεται στη φώτην

18,7 πού πα μμα, γοιον τυφλόν που δεν γαγίζει,

5,7 μισεύγω, κι ως τυφλόν που δεν γαγίζει

101,15 οι πόνοι, πλήξες, πάθος και το κλάμαν

33, 8 ζωή, το τέλος, πλήξη και χαρά μου

δεν είναι τόσο σπουδαίο, καθώς αποτελεί ένα κοινό γνώρισμα όχι μόνο της δημοτικής ποίησης, αλλά και της έντεχνης ή προσωπικής ποίησης σε όλες τις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες της εποχής. Οι ποιητικοί κοινοί τόποι ως «σύμφυση της ρυθμικής, συντακτικής και σημασιολογικής πλευράς του ποιητικού λόγου» (Brik, 1927, αρ. 6, σ. 36) δεν ήταν χαρακτηριστικοί μόνο για τους μιμητές του Πετράρχη, αλλά και για τον ίδιο τον Πετράρχη ή τον Δάντη²¹⁴. Τα τυποποιημένα σχήματα τη συγκεκριμένη εποχή, όποια και αν ήταν η φύση ή το μέγεθός τους, αποτελούσαν τη βασική φωνή του κειμένου, στο φόντο της οποίας ηχούσαν όλες οι υπόλοιπες φωνές. Ως σύμβολα, αυτά συνιστούσαν τη βάση, στην οποία κτιζόταν η συμμετοχή όσο του συγγραφέα, τόσο και των αναγνωστών / ακροατών του στο κείμενο, παραπέμποντάς τους πέρα των ορίων του ίδιου του κειμένου σε συγκεκριμένα σύνολα / παραδόσεις (Zumthor, 2003, 93-94). Όμως από το γεγονός ότι στην κυπριακή συλλογή υπάρχει πλήθος τυποποιημένων σχημάτων ανακύπτει ένα πολύ σημαντικό ζήτημα, και συγκεκριμένα, σε ποια παράδοση στηρίζεται η κυπριακή ανθολογία. Δηλαδή, ή πρέπει να παραδεχτούμε ότι η ανθολογία είναι έργο ενός ποιητή με την προσωπική του ποιητική γλώσσα, ή, εάν τελικά οι συγγραφείς της είναι περισσότεροι από έναν, η κυπριακή Αναγέννηση δεν περιορίζεται σε αυτή τη μοναδική συλλογή λυρικής ποίησης. Σε αυτή την περίπτωση μπορούμε να υποθέσουμε την ύπαρξη σχετικής ποιητικής παραγωγής, οι γραπτές μαρτυρίες της οποίας δεν έχουν ακόμη ανακαλυφθεί.

Κλείνοντας αυτή την παρένθεση και επιστρέφοντας στον διασκελισμό διαπιστώνουμε τα ακόλουθα: ως προς τα μέρη του λόγου που χωρίζονται από τον διασκελισμό ο πιο συχνός συνδυασμός είναι ρήμα / αντικείμενο και αντίστροφα. Όμως η ποσοτική του υπεροχή δεν είναι μεγάλη και δεν ξεπερνά παρά με 9 περιπτώσεις τον επόμενο πιο συχνό συνδυασμό ρήμα / υποκείμενο. Οι επόμενες μεγάλες ομάδες είναι ρήμα / εμπρόθετος προσδιορισμός (χρονικός, τοπικός, τροπικός κτλ.) και ρήμα / διάφορων ειδών ονοματικές ή επιρρηματικές δευτερεύουσες προτάσεις. Περίεργα μικρός είναι ο αριθμός διασκελισμών ανάμεσα στα ονοματικά σύνολα (ουσιαστικό/επίθετο, ουσιαστικό/αντωνυμία, ουσιαστικό/ουσιαστικό στη γενική) – κατηγορίες, και ιδιαίτερα η πρώτη, οι οποίες στην ιταλική ποίηση της περιόδου

81,15 τόσα γλυκός, τόσα καλός ο χάρος
110,36 τόσα θλιβές, τόσα κακές ημέρες
106,7 Κ'εγώ, 'φότις ν' αρκέσουν τα ξηφώτια
109,20 κ'εγώ 'φότις εβίγλισα 'χ τον Πόθον

Για περισσότερους στίχους βλ. κεφ.2.1.1. Αυτός ο κατάλογος, σε περίπτωση στοχευμένης και εξαντλητικής διερεύνησης των στίχων με σκοπό τη διαπίστωση όλων των παρόμοιων σχημάτων, αναμφίβολα θα αυξηθεί.

²¹⁴ Για τυποποιημένα σχήματα στον Δάντη βλ. Beccaria, 1972.

σύμφωνα με τον Menichetti (1993, 489) είναι συχνότερες²¹⁵. Παρόλα αυτά στην κυπριακή συλλογή η χρήση τους είναι πολύ περιορισμένη. Ασφαλώς, η γραμματική ομοιότητα δεν εγγυάται την ομοιότητα ως προς την ένταση του διασκελισμού, καθώς, όπως είδαμε πιο πάνω, αυτή εξαρτάται από πολλούς παράγοντες.

Τα ίδια χαρακτηριστικά έχουν και οι διασκελισμοί στους στίχους διαφορετικής από τον ενδεκασύλλαβο έκτασης, με μόνη διαφορά ότι είναι λιγότερο συχνοί. Βέβαια, στους στίχους μικρού μεγέθους, όπως ο επτασύλλαβος και ο οκτασύλλαβος, οι διασκελισμοί είναι σχεδόν αναπόφευκτοι. Από την άλλη πλευρά, οι συγκεκριμένοι στίχοι έχουν ένα ικανοποιητικό μέγεθος για να μπορέσουν να φιλοξενήσουν ένα συντακτικό σύνολο (ρηματικό ή ονοματικό). Έτσι ο διασκελισμός δεν γίνεται αισθητός, όπως, λόγου χάρη, στο 126, 25-32:

*Μ' άνεμον κατάδικόν μου
και με βάρκα τσακκισμένη
εις θάλασσαν θυμωμένη
αρμενίζει τ' αστρικόν μου·
την όρεξην κυβερνόν μου
και την πεθυμιάμ μου σάρτες,
έχω και τες έννοιες ναύτες
για να πάγω στο καλόν μου.*

Οι διασκελισμοί στον οκτασύλλαβο στίχο ανέρχονται μόνο σε 2,2%, τυπολογικά όμως δεν διαφέρουν από αυτούς του ενδεκασύλλαβου:

1,9-10 *Η καρδιά μου με τον λιόντα
τούτουν εμπορεί να μοιάση* (ουσιαστικό/αντωνυμία)

128, 3-4 *κ' επεθύμουν αχ τον νομ μου
να ποβγώ να μεν γνωρίζω* (μεταβατικό ρήμα/βουλητική πρόταση που επέχει
θέση αντικειμένου)

129, 1-2 *Αφόν θέλεις να καμμύσω
τα μιματάκια μου, κυρά μου* (ρήμα/αντικείμενο)

Πολύ μεγαλύτερο αριθμό διασκελισμών παρουσιάζει ο επτασύλλαβος (10,8%). Στις πλείστες περιπτώσεις όμως πρόκειται για διασκελισμό του επτασύλλαβου στον ενδεκασύλλαβο ή αντίστροφα, μία πρακτική συνηθισμένη και για την ιταλική ποίηση.

84, 12-14 *πλάσιν δεν αθθυμήθην*

²¹⁵ Γενικώς, το επίθετο δεν συμμετέχει ενεργά στην ομοιοκαταληξία και είναι από τα λιγότερο συχνά χρησιμοποιημένα μέρη του λόγου στη γλώσσα της συλλογής.

το πάθος μου: τόσον πολλά λυπήθην

86, 5-6 *αμμέ ποτέ δεν άφηκεν να ρίση
σ' αυτόν σου λεμοσύνην*

87, 5-6 *αμμέ τον εμαυτόν μου
αφότις, ω κυρά μου, δεν γνωρίζεις*

91, 25-26 *'χ την όρεξην μια πεθυμιά δική μου
γεννάται με το θάρος*

83, 10-11 *που το φυγόν μου πνεύμα
κάμνει στρέμμασ σ' εμέν και φεύγει ο χάρος*

Στο τελευταίο παράδειγμα παρατηρούμε και τον περίτεχνο συνδυασμό δύο στίχων μέσω της εσωτερικής ρίμας *πνεύμα – στρέμμα* (αυτός ο συνδυασμός δεν είναι σπάνιος και ως κανονική ομοιοκαταληξία στο τέλος του στίχου, βλ. Ριμάριο). Αν και κανονικά ο μετασκελισμός καλύπτει και τις επόμενες δύο συλλαβές (*κάμνει στρέμμασ σ' εμέν*), η εσωτερική ομοιοκαταληξία σαφώς τις απομονώνει, προσδίδοντας αμφικλινή υπόσταση στο δίστιχο, στο οποίο συνδυάζεται ο επτασύλλαβος με τον ενδεκασύλλαβο ή, αντίστροφα, ο ενδεκασύλλαβος με τον επτασύλλαβο (*που το φυγόν μου πνεύμα κάμνει στρέμμασ / σ' εμέν και φεύγει ο χάρος*) με ταυτόχρονη ανάδειξη της φραστικής ενότητας *σ' εμέν χάρη* στις παύσεις που την περιβάλλουν. Η τεχνική του συνδυασμού δύο στίχων, ο οποίος αποβαίνει στη δημιουργία στίχου-«σκιάς» (όρος του Menichetti) και προσδίδει «ρυθμική ρευστότητα» στον λόγο, δεν αφορά αποκλειστικά στον συνδυασμό του επτασύλλαβου με τον ενδεκασύλλαβο στίχο, αλλά και στον συνδυασμό δύο ενδεκασύλλαβων. Εντούτοις, η εφαρμογή της παραπάνω τεχνικής δεν είναι υποχρεωτική και, τουλάχιστον στον Πετράρχη, δεν είναι συνηθισμένη (Menichetti, 1993, 494). Στην κυπριακή συλλογή υπάρχουν ακόμα τρεις παρόμοιες περιπτώσεις χωρίς εσωτερική ρίμα, οι δύο από τις οποίες, όμως, παρουσιάζουν προβλήματα τονισμού (πρώτη και τρίτη): *πληγή μου, κι αφόν στέκεται σ' αυτόν της / η 'γειά σου, μεν βαριέσαι να σωπάνης* (98, 29-30), *Άφηκεσ σε, πουλλίν, και την φουλιάσ σου/ ήρτες να χτίσης ώδε στο κελλίμ μου* (75, 1-2), *ο θάνατός μου, δεν θέλω να μάθη / τινάς τα βάρη, τα λαμπρά και πάθη* (104, 70-71).

Η ίδια τεχνική, αλλά πλέον σε συστηματική βάση και ανεξάρτητα από τον διασκελισμό, χρησιμοποιείται σε ποιητικές συνθέσεις με *rimalmezzo*, όπου το τελευταίο και το πρώτο ημιστίχια των αλληπάλληλων στίχων χάρη στη διαχωριστική λειτουργία της ομοιοκαταληξίας εκλαμβάνονται ως ακόμη ένας αυτοτελής στίχος:

111, 10-12 *γυμνή οσκιά γη ονύπνιο – με στην σκότην*
θωρώ κι αροθυμώ την – κι όλην σπέραν
δεν πέφτω αχ την φοβέραν – εις το χώμαν

Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις διασκελισμού στους στίχους μεγαλύτερους από τον ενδεκασύλλαβο: δύο διασκελισμοί υπάρχουν ανάμεσα στους 97 συνολικά δωδεκασύλλαβους, δύο στους 10 δεκαεξασύλλαβους, πέντε στους δεκαπεντασύλλαβους, οι οποίοι ανέρχονται στους 186 στίχους συνολικά. Πιο αυξημένο αριθμό διασκελισμών (δεκαπέντε επί του συνόλου των 122 στίχων, δηλαδή γύρω στα 12%) παρουσιάζει ο δεκατρισύλλαβος.

Η ύπαρξη σταθερής τομής στα παραπάνω είδη στίχων επηρεάζει τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των διασκελισμών, έλκοντας το τέλος της συντακτικής ενότητας προς το σημείο ολοκλήρωσης του μετρικού τμήματος (ημιστίχιου): στις πλείστες περιπτώσεις ο μετασκελισμός συμπίπτει με ημιστίχιο, η μετρική παύση συγχωνεύει τη συντακτική και ο διασκελισμός δεν γίνεται έντονα αισθητός, π.χ.:

27, 2-3 *ανέρπαστος την γλώτταμ μου πως κυματίζω*
μετά δακρύων πληζικόν / και κατινίζω

154, 13-14 *Καληώρα κείνου του θνητού, αφού το διάβαν βρίσκει*
’ς τούτον τον άγριον ποταμόν / οπού ζωήν τον λέγουν

Ο μετασκελισμός μικρότερος από οκτώ συλλαβές καταλαμβάνει το ένα τρίτο των διασκελισμών σε στίχους με σταθερή τομή, όμως σε μερικές περιπτώσεις η ένταση που δημιουργείται ανάμεσα στη μετρική και τη συντακτική παύση εξομαλύνεται με άλλων ειδών συμμετρία, όπως λ.χ. με τριμερή δομή του δεύτερου στίχου με όμοια ρυθμικά και εν μέρει συντακτικά τμήματα:

156, 1-2 *Ο Χάρος με τον Έρωταν είχαν πλικέψειν*
εις μίαν μονήν / κ’ ήτον βραδύν / κ’ είχαν πεζέψειν,

ή με τριμερή δομή του δίστιχου με ενσωμάτωση στίχου-σκιάς (τεχνική που είδαμε πιο πάνω σχετικά με τον ενδεκασύλλαβο και τον επτασύλλαβο στίχους), όπως π.χ. παρακάτω, όπου με τον διασκελισμό δύο δωδεκασύλλαβοι στίχοι τέμνονται σε τρεις ισόμετρους οκτασύλλαβους (οξύτονους και προπαροξύτονους):

97, 35-36 *όλους τους ράσσω αφού μακρά/ και φαίνεται*
αχ το λαμπρόν / αφού ποτέ δεν παύγει μου²¹⁶

²¹⁶ Παρόμοια εντύπωση «ρευστότητας του λόγου» δημιουργούν και οι αλληπάλληλοι διασκελισμοί, όπου η συντακτική ενότητα που διασκελίζει καλύπτει το τελευταίο ημιστίχιο του πρώτου στίχου και το πρώτο ημιστίχιο του δεύτερου, συμπίπτει δηλαδή με την τομή:

Αυτό όμως δεν συμβαίνει πάντα και οι σύντομοι μετασκελισμοί συχνά όχι μόνο γίνονται σαφώς αισθητοί, αλλά επισκιάζουν και τη μετρική παύση στην τομή:

152, 1-2 *Αν εν κ' εγώ καμιάν φοράν να τραγουδήσω*

εβάλθηκα, / το πάθος μου τάχα να σβήσω

153, 4-5 *και χάρις της δεν σώννεται, είπεν σ' αυτής μας,*

κανείς, / αν είν' και φανερός μέγας προφήτης,

156, 7-8 *και ο Χάρος τους γέροντες για ν' αγαπήσουν*

σφίγγει / και όλην την φρόνεσην τέλεια ν' αφήσουν

Παράλληλα (όχι όμως από κοινού) με τον διασκελισμό, και μάλιστα πιο συχνά από τον τελευταίο (12 φορές στον δεκατρισύλλαβο και 13 φορές στον δεκαπεντασύλλαβο), οι σύνθετοι στίχοι παρουσιάζουν απόκλιση από την ισομετρία ανάμεσα στα ημιστίχιά τους. Ασφαλώς, ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος με αυτό τον τρόπο απομακρύνεται από την παραδοσιακή μορφή του, ωστόσο αυτός παραμένει στο πλαίσιο της ελληνικής παράδοσης, αλλά στην έντεχνη υπόστασή της. Οι περισσότεροι εσωτερικοί διασκελισμοί που χωρίζουν μία φραστική ενότητα (ή σύνταγμα) αντιστοιχούν μορφολογικά στους διασκελισμούς που αποτελούν τη μεγαλύτερη ομάδα και στον Ερωτόκριτο (Deliyannaki, 1995, 150-151):

115, 6 *γιανίσκει και παρηγορά / καμπόσον και βουθά τους*

140, 2 *και πόσον το ταλαίπωρον / κοντύλιν θέλει γράψει*

133, 6 *είμαι ότοιμος να ξοδιαστώ / όλος για την τιμήσ σας*

148, 6 *με τον καιρόν της φάλλιας του / χολήν και δάκρυα πίννει*

Και στον Ερωτόκριτο:

Δ 276: *και τω γονέω μαχαιριάν / αγιάτρευτη να δώση*

Γ 1249: *Τα μάτια σου που χαίρονται / πολλά κι αναγαλλιούσαν*

Δ 759: *γιατί κουρφέ της παντρείας / τη δυσκολιά εκρατούσα*

Η ίδια τεχνική ακολουθείται και στον δεκατρισύλλαβο στίχο και στη μοναδική περίπτωση στον δεκαεξασύλλαβο:

73,1 *Περίτου δύσκολη ζωγή / καμιά δεν ένι*

143, 6-8 *ς τόσον οπού βουλήθηκα, / Χριστέ, να ρίγω
την άγκυραν στην θάλασσαν, / πριν να συντρίψω
την πικραμμένην βάρκαμ μου / που κόμη ολπίζει*

ή

145, 1-3 *Όλην την ημέραν κλαίω / και την νύχταν, όνταμ παίρνου
την ανάπασην οι ζώντες, / τότες εις αυτόν μου φέρνου
οι πικρές έννοιες την θλίψην, / τότ' αζάφτει το λαμπρόμ μου*

27,5 *Αν δήτε την εξαίρετον / μορφήν που' δάτε*²¹⁷

144,5 *Εγνώρισα την φάλλιαμ μου / τώρα και κλαίγω*

102,2 *αφ' ὡδε τίποτ' ἔμεινε / πιον να θελήσω*

152,5 *Όλες οι χαρές σ' αυτόν μου / προξενούν πλήξην και βάρος*

Πολύ πιο έντονες διαταραχές μέχρι την υπονόμηση της τομής παρουσιάζουν οι ακόλουθοι στίχοι (δεκατρισύλλαβοι 102,4 / 102,18 και δωδεκασύλλαβοι 97,28 / 97,45):

102,4 *Ο Πόθος δεν μ' αφήνει να / κακοκαρδίσω*

97,28 *Όλα της γης αλλάσουν τα / κινούμενα*

97, 45 *κ' εκείνες έχει ακόμη στην / αθθύμησην*

Και η μοναδική περίπτωση, όταν η υπονόμηση της τομής συνοδεύεται από τον διασκελισμό ανάμεσα στους στίχους:

102, 17-18 *και δίχως πάθος κάμνει με / κι ὅλος παθιάζω*

'που κάτι, δεν ηξεύρω την / δροσιάν, λαμπρόν μου

Σε όλες τις περιπτώσεις είναι εμφανής η ρυθμικο-συντακτική διαταραχή που παρουσιάζουν οι στίχοι στο σημείο της τομής. Η κανονική εκφορά του λόγου απαιτεί τη μετακίνησή της μία συλλαβή πίσω, σε διαφορετική περίπτωση διαιρείται η φωνολογική λέξη (το άρθρο και το μόριο αποχωρίζονται από τα ουσιαστικά και το ρήμα αντίστοιχα). Είναι δύσκολο να βρεθεί η ακριβής αιτία της συγκεκριμένης μεταχείρισης της τομής. Από τη μία πλευρά, μπορούμε να υποθέσουμε την άμεση επίδραση του ενδεκασύλλαβου στίχου στη δομή των μη επεξεργασμένων (μη “φιλτραρισμένων” στην υπάρχουσα παράδοση) καινούργιων ειδών στίχων, και ιδιαίτερα αυτού με τονισμένη την έκτη συλλαβή (ιταλικός *a-maiore*), ο οποίος άλλωστε είναι και ο συχνότερος τύπος ενδεκασύλλαβου στην κυπριακή συλλογή.

Από την άλλη πλευρά, ακόμα και ο δεκαπεντασύλλαβος, όπως αναφέρει η Δεληγιαννάκη (1995,150) μπορούσε να δεχτεί αυτού του τύπου τοποθέτηση της τομής²¹⁸. Τέλος, σε έναν στίχο σε μία αμφιλεγόμενη υπόσταση οδηγεί την τομή η συνίζηση, η οποία ενώνει το πρώτο και το δεύτερο ημιστίχια. Παρόμοιου είδους στίχοι με συνίζηση στην τομή επίσης υπάρχουν στον Ερωτόκριτο:

97, 6 *κ' εμέναν η καρδούλλα μου / εμπυρίζεται*

²¹⁷ Όμως ο στίχος αυτός, όπως και ο επόμενος του ίδιου ποιήματος, είναι αμφίβολος (βλ. Παράρτημα).

²¹⁸ Στον Ερωτόκριτο, σύμφωνα με την ερευνήτρια, εντοπίζεται μόνο μία περίπτωση (Α 947): *Αν ήθελα γνωρίσει πως / στα πάθη κατακρούγω*. Η ίδια αναφέρει την ύπαρξη παρόμοιων περιπτώσεων και σε άλλα κρητικά έργα, δυστυχώς όμως χωρίς να διευκρινίζει πόσες είναι ή χωρίς να τις παραθέτει, για να μπορέσουμε να τις αντιπαραβάλουμε με τους στίχους της κυπριακής συλλογής.

Ερωτ. E1352: *και να γλυτώσω ουδ' όλπιζα / ουδ' εθάρρουν το ποτέ μου*

E 250: *γιατί ζωή και λευτεριά / από λόγου σου γνωρίζω*²¹⁹

Όσο για τον δωδεκασύλλαβο στίχο, η τομή του, εκτός από τις τρεις περιπτώσεις που έχω αναφέρει πιο πάνω, δεν παραβιάζεται, που άλλωστε θα ήταν δύσκολο να γίνει λόγω της ιδιαίτερης μετρικο-ρυθμικής δομής του στίχου. Η δυσανάλογα μικρή έκταση του δεύτερου ημιστιχίου (τέσσερις συλλαβές έναντι των οκτώ του πρώτου ημιστιχίου), αλλά και ο συνδυασμός των προπαροξύτων και των οξύτων καταλήξεων επιτρέπουν χρήση μόνο ενός ή δύο απλών συντακτικών όρων. Συνήθως είναι ρήμα με μόριο ή χωρίς και ουσιαστικό με άρθρο ή πρόθεση. Μολονότι στο σημείο συνάντησης δύο ημιστιχίων γειτνιάζουν δύο λέξεις που αποτελούν ένα συντακτικό σύνολο (π.χ. υποκείμενο / ρήμα, ρήμα / αντικείμενο), ωστόσο η συστηματική εμφάνιση όμοιας μετρικο-συντακτικής οργάνωσης απλώς ακυρώνει τον διασκελισμό, ο οποίος παύει να είναι αντιληπτός.

Η μορφολογική ποικιλία και η μεγάλη συχνότητα εμφάνισης των διασκελισμών φθίνει σημαντικά αν περάσουμε σε μεγαλύτερα τμήματα των ποιητικών συνθέσεων – στα μέρη στροφών και στις στροφές. Όπως ειπώθηκε στην αρχή του υποκεφαλαίου, εάν ο διασκελισμός χρησιμοποιούνταν σε ευρεία κλίμακα στο εσωτερικό των μικρότερων τμημάτων μιας σταθερής μετρικής μορφής, όπως είναι, για παράδειγμα, το τετράστιχο του σονέτου, οι *riedi* ή η *sirma* της *canzone*, οι *mutazioni* ή η *volta* της *ballata* κτλ., έξω από αυτά τα τμήματα, στη μετάβαση δηλαδή από το ένα τμήμα στο άλλο, και ακόμη περισσότερο ανάμεσα στις στροφές ο διασκελισμός θεωρητικά δεν ήταν αποδεκτός (υπήρχαν, φυσικά, διάφορες αποκλίσεις από αυτόν τον κανόνα).

Στην κυπριακή συλλογή η συντακτική αυτοτέλεια της στροφής δεν παραβιάζεται ποτέ στις ποιητικές μορφές, όπου η στροφή έχει αρκετά μεγάλη έκταση και πολύπλοκα στροφικά σχήματα, όπως είναι οι *canzone*, *ballata* και *barzelle*. Η κάθε στροφή πάντα αποτελεί μία συντακτική περίοδο. Στο εσωτερικό των στροφών μόνο σε μία περίπτωση (*canzone* αρ. 90, 21-30, τρίτη στροφή) υπάρχει ένας πολύ ήπιος διασκελισμός μεταξύ του πρώτου (*fronte*) και του δεύτερου (*sirma*) μέρους:

Έννοια γλυκιά, που τόσ' αγαλιασμένη

εποίκες και μετέχτηκα μιτά της,

θωρείς πως είναι δυνατή καρδιά της

²¹⁹ Η Ν. Δεληγιαννάκη παραθέτει επίσης πιο «τολμηρές περιπτώσεις συνίχισης στην τομή» στον *Φορτουνάτο*, το συνολικό ποσοστό των οποίων σε αυτό το έργο ανέρχεται σε 1,28% (1995,155):

Δ 13 *Μα ίντα τραβάγια γίνεται επά μέσα; Ποιος φωνιάζει;*

τόσον να πης ότ' είναι διαμαντένη

'ς λογήν ότ' η δική μου 'ναι θλιμμένη

γιατί δεν με ψηφίζει·

Το κείμενο του Πετράρχη, μετάφραση του οποίου αποτελεί το ποίημα αρ. 90, έχει τελεία στο σημείο που μας ενδιαφέρει (όπως και στα παρόμοια σημεία συνάντησης των δύο μερών σε όλες τις υπόλοιπες στροφές), με την οποία ολοκληρώνεται η πρόταση στο πρώτο μέρος της στροφής:

Vaghi pensier, che cosi passo passo

Scorto m' avete a ragionar tant' alto,

Vedete che Madonna à 'l cor di smalto

Sí forte, ch'io per me dentro no 'l passo.

Είναι ενδιαφέρον, ότι ακριβώς ο ίδιος τύπος ενδοστροφικού διασκελισμού χρησιμοποιείται στο σονέτο αρ. 12 (μετάφραση του Sannazaro), μέσω του οποίου το πρώτο τετράστιχο ενώνεται με το δεύτερο:

Το δεν ετόλμησα ποτέ οζυπνά μου

να δω, δε' να νοιαστώ στον εμαυτόν μου,

είδα κοιμώντας, δίχως τ' αστρικόν μου

να ζεύρη· κ' ήτον τίτοια η πεθυμιά μου,

'ς λογήν κι όπου να δη τωρά η θωριά μου,

βιγλώ την θέισσάμ μου στο πλευρόν μου...

Και εδώ στο ιταλικό κείμενο η συντακτική περίοδος ολοκληρώνεται με την ολοκλήρωση του πρώτου μέρους (του τετράστιχου):

Quel, che vegghiando mai non ebbi ardire

Sol di pensare, o finger fra me stesso,

Contra mia stella il sonno or m' ha concesso,

Per contentare in parte il mio desire.

Tal ch' ovunque adivien ch' io gli occhi gire...

Ωστόσο, σε γενικές γραμμές στις ποιητικές συνθέσεις με στροφές που διαιρούνται σε τμήματα, όπως είναι τα σονέτα, canzoni, ballate, barzellette, η μετρική τους μορφή και η συντακτική τους οργάνωση είναι αλληλένδετες. Ασφαλώς, όσο μεγαλύτερη είναι η έκταση ενός τμήματος της στροφής, τόσο περισσότερη συντακτική αυτοτέλεια αυτό θα έχει. Έτσι, από τα είκοσι πέντε σονέτα της συλλογής τα εννέα απαντούν στον τύπο 4 + 4 + 3 + 3, όπου το κάθε ένα από

τα τμήματά του (δύο τετράστιχα και δύο τρίστιχα ξεχωριστά το καθένα) αποτελεί μία ολοκληρωμένη συντακτική περίοδο. Σε έντεκα σονέτα τα δύο πρώτα τετράστιχα τμήματα ή τα δύο τελευταία τρίστιχα συνδέονται συντακτικά το ένα με το άλλο, όμως η συντακτική ακεραιότητα των δύο μεγαλύτερων τμημάτων παραμένει άθικτη. Οι συντακτικές διαιρέσεις είναι οι ακόλουθες: 8 + 3 + 3 (τέσσερις φορές), 4 + 4 + 6 (τέσσερις φορές), 8 + 6 (μία φορά), 8 + 4 + 4 + 6 (σονέτο raddoppiato με τέσσερα τετράστιχα, αρ. 137) και δύο τρίστιχα που αποτελούν μία συντακτική περίοδο (αρ. 136).

Όμως ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις η συντακτική σύνδεση δεν είναι πολύ στενή, καθώς είναι σχεδόν πάντα παρατακτική και όχι υποτακτική²²⁰. Μόνο ένα σονέτο δεν έχει υποδιαιρέσεις και η περίοδος καλύπτει όλους τους στίχους του (αρ.7) – τα δύο τετράστιχα ουσιαστικά αποτελούν ένα ανεπτυγμένο αντικείμενο του ρήματος, το οποίο βρίσκεται στο πρώτο τρίστιχο. Άλλα δύο σονέτα έχουν την εξής συντακτική δομή: 6 + 8 (αρ.8) και 4 + 7 + 3 (αρ.131)²²¹.

Με παρόμοιο τρόπο ο κύπριος ποιητής οργανώνει τις στροφές των canzoni. Οι fronte και sirma είτε αποτελούν δύο ξεχωριστές περιόδους, είτε συνδέονται με κυρίως παρατακτική σύνδεση (με συμπλεκτικούς, αντιθετικούς συνδέσμους ή ασύνδετο σχήμα), όπως π.χ. στο ποίημα αρ. 86 (πρώτη στροφή):

*Εις όσον κάλλος κ' εμορφιάν η φύση
εμπόρεν εις τον κόσμον να μας δείξη
όλην αντάμα βάρτηκεν να σμίξη
κ' είπεν να μετά κείνην σε στολίση·*

*αμμέ ποτέ δεν άφηκεν να ρίση
σ' αυτόν σου λεμοσύνην
για ν' άφτη το καμίνιν*

²²⁰ Μόνο μία φορά η μετάβαση από ένα τρίστιχο στο άλλο διενεργείται με έναν ήπιο διασκελισμό (137, 17-22):

*Παρηγοριάν, παρηγοριάν, γιατρέ μου,
μεν λυπηθής δυο γράμματ' αδελφέ μου.
Ωδ' εν κ' εσέν κ' εμέν τα' νόματά μας*

*γραμμένα με φιγούραν και με χράδιν,
μμα ο Ζαχαριάς και ο Μπουστρούς ομάδιν
δεν ημπορούν να νόσουν τα κρυφά μας.*

Αλλά και η περίπτωση διασκελισμού ανάμεσα σε δύο τετράστιχα, στην οποία έχω αναφερθεί λίγο πιο πάνω.

²²¹ Την ίδια δομή έχουν και τα ιταλικά πρότυπα αυτών των ποιημάτων. Γενικώς είναι εμφανής η προσπάθεια του κύπριου στιχουργού μεταφράζοντας να ακολουθήσει πιστά όχι μόνο τη μετρική, αλλά και τη συντακτική δομή του προτύπου. Σε γενικές γραμμές, διαπιστώνεται ότι η εσωτερική οργάνωση των κυπριακών σονέτων δεν απέχει πολύ από την ιταλική νόρμα. Βλ. για παράδειγμα τα δεδομένα του Soldani (2003,498) για τον Πετράρχη: 4+4+3+3 (58,04%), 8+3+3 (13,88%), 4+4+6 (11,67%), 8+6 (4,10%), 4+7+3 (4,73%), αδιαίρετη στροφή (1,26%).

*ότις ως γοιον εμέν να σε βιγλίση·
γι' αυτόν για να'χης την καρδιάν γοιον χιόνιν
κάμνει μ' ο πόθος σίδερον στ' αμόνιν.*

Μόνο μία φορά η πρόταση που ξεκινάει στο πρώτο μέρος της στροφής περνάει με διασκελισμό στο δεύτερο μέρος (αρ. 90, τρίτη στροφή). Επίσης, στο ακόλουθο παράδειγμα (αρ. 87, δεύτερη στροφή) οι *fronte* και *sirma* είναι πιο στενά συνδεδεμένες, καθώς έχουν υποτακτική σύνδεση:

*Ανίσως, ω κυρά μου, κι όμορφή'σαι
τόσον οπού τινάς 'δε να μπορήση
τα κάλλη σου ποτέ να τα μετρήση
μηδέ να πη μπορεί πόσα' μορφή 'σαι,*

*δεν εν θαύμα, αν είσαι
αζ αυτού μου περίτου αγαπημένη...*

Παρόμοιες περιπτώσεις αποτελούν η πρώτη και η τρίτη στροφή του αρ. 93, η πρώτη και η έβδομη στροφή του αρ.94.

Καθώς όμως προχωράμε σε μικρότερα τμήματα – *riedi*, που συνιστούν τις υποδιαιρέσεις του πρώτου μέρους της στροφής, αυξάνεται ο αριθμός περιπτώσεων της υποτακτικής σύνδεσης, αλλά και των διασκελισμών μεταξύ τους. Οι περισσότεροι διασκελισμοί όμως εντοπίζονται στο εσωτερικό αυτής της μετρικής μονάδας ανάμεσα σε στίχους που την αποτελούν. Η *sirma*, η οποία μετρικά είναι αδιαίρετη, παρουσιάζει ποικίλους συντακτικούς συνδυασμούς και ο διασκελισμός μπορεί να υπάρχει σε οποιαδήποτε θέση (συνήθως αυτό συμβαίνει, όπως είδαμε, στον επτασύλλαβο στίχο λόγω της μικρής του έκτασης). Υπάρχει όμως μία έκδηλη τάση προς συντακτική ανάδειξη του τελευταίου δίστιχου της *sirma*, καθώς συχνότατα αυτό συνιστά μία ολοκληρωμένη περίοδο ή ημιπερίοδο. Ασφαλώς, και αυτό το φαινόμενο οφείλεται στη μετρική οργάνωση και συμβαδίζει με αυτή: οι τελευταίοι δύο στίχοι, εκτός του ότι βρίσκονται στο καταληκτικό σημείο της στροφής, έχουν και ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, η οποία τους ενώνει και καθορίζει τη λειτουργία τους ως νοηματική ανακεφαλαίωση του ποιήματος (Βλ. λ.χ. την πρώτη στροφή της *canzone* αρ. 86, την οποία παραθέτω πιο πάνω).

Την ίδια τακτική ως προς τη μετρικο-συντακτική συνοχή των κειμένων ο κύριος στιχουργός ακολουθεί λιγότερο ή περισσότερο πιστά και σε άλλες σταθερές μετρικές μορφές. Έτσι, σχεδόν σε όλες τις *ballate*, κάθε στροφικό τμήμα (*ripresa*, *mutazioni*, *volta*) αντιστοιχεί σε μία συντακτική περίοδο. Στις *barzellette*, οι οποίες έχουν ίδια με την *ballata* μετρική δομή,

χρησιμοποιούν όμως οκτασύλλαβο στίχο, αρκετά συχνά οι mutazioni συνενώνονται με τη volta συντακτικά. Ωστόσο, σε καμιά περίπτωση (εκτός από τις δύο που είδαμε παραπάνω) η μετρική αυτοτέλεια των μεγαλύτερων τμημάτων της στροφής δεν «παραβιάζεται» με τόσο έντονο τρόπο, όπως είναι ο διασκελισμός. Με άλλα λόγια, κατά κανόνα η παρουσία του διασκελισμού έχει ως προϋπόθεση την απουσία στο συγκεκριμένο σημείο μετρικού διαχωρισμού ανάμεσα στα στροφικά τμήματα ή μεταξύ των στροφών. Για τον παραπάνω λόγο οι διασκελισμοί που καλύπτουν τρεις ή περισσότερους στίχους είναι σπάνιοι, καθώς δεν είναι πολλά τα μετρικά περιβάλλοντα, στα οποία αυτοί μπορούν να εμφανιστούν, όπου δηλαδή το μικρότερο στροφικό τμήμα περιλαμβάνει περισσότερους από δύο – τρεις στίχους. Ένα παράδειγμα είναι η sestina, η στροφή της οποίας οργανώνεται μόνο με εξωτερικούς παράγοντες, σε σχέση δηλαδή με τις άλλες στροφές, χωρίς να υπάρχει υποδιαίρεση στο εσωτερικό της:

107,19-21 *Αμμέ γιμές! Το δυνατόν ζουφάριν*

*που ρίβγει 'που τα μμάτια μου ψιχάδιν
κάμνει στανιόν, και πάγω με στο δάσος*

109,20-22 *κ' εγώ 'φότις εβίγλισα 'χ τον Πόθον*

*και πλάσιν ψήφος δεν κάμνει η κυρά μου,
έχασά το κι αζάμα γοιον καμίνιν*

Συνήθως στον διασκελισμό εμπλέκονται δύο γειτονικοί στίχοι. Προφανώς, σε περίπτωση υπέρβασης του στίχου είναι αναμενόμενο το υπόλοιπο της συντακτικής ενότητας να περάσει στον επόμενο στίχο, και όχι στον μεθεπόμενο κ.ο.κ. Όμως εδώ πρόκειται όχι απλώς για δύο γειτονικούς στίχους, αλλά για δίστιχο ως μετρική μονάδα. Οι περισσότερες μετρικές μορφές της συλλογής, ανεξαρτήτως της στροφικής τους οργάνωσης, μπορούν να αναλυθούν εξολοκλήρου ή ένα τμήμα τους σε δίστιχα. Ο διασκελισμός, λοιπόν, κατά κανόνα εφαρμόζεται μεταξύ των στίχων που ανήκουν σε ένα τέτοιο δίστιχο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα strambotti της συλλογής. Το στροφικό τους σχήμα είναι ABABABΓΓ, το οποίο με ευκολία αναλύεται σε τέσσερα δίστιχα: 1-2, 3-4, 5-6, 7-8 στίχοι. Ο διασκελισμός εμφανίζεται σχεδόν αποκλειστικά²²² στη μετάβαση από τον πρώτο στον δεύτερο, ή από τον τρίτο στον τέταρτο κ.ο.κ. στίχο. Αυτό δεν αφορά, φυσικά, μόνο στα strambotti. Το ποίημα αρ.

²²² Η μοναδική εξαίρεση είναι το ποίημα αρ.39 με τον ήπιο διασκελισμό που δημιουργεί η προσφώνηση:

*Χόρτασε κι ακανεί να με πληγώσης
και τόσα δεν επλήγωσες κανέναν,
Πόθε, φταρκεί σε πιον να με λαβώσης...*

25 σε οκτάστιχες στροφές (σχήμα ABBAΓAAΓ) έχει τέσσερις αλληπάλληλους διασκελισμούς, ο καθένας από τους οποίους βρίσκεται στο εσωτερικό του δίστιχου:

5-6 *Φεύγω τους μ' αγαπούν και την εχθρή μου*

τρέχω, σαν το μαυρόν σ' αυτήν δομένος·

7-8 *κράζω την λευτεριάν, πεθυμημένος*

να' μουν δημμένος όλην τη ζωήν μου.

9-10 *Δια στρατηλάτης εν το θέλημάμ μου*

του νου μου κι όπου να διαβή κλουθά του·

11-12 *άνεμον αγκαλίζω και μιτά του*

στο χιόνιν ζωγγραφίζω την υγιάμ μου.

Η συντριπτική πλειοψηφία των διασκελισμών στα τετράστιχα των σονέτων (ABBA ABBA)

δεν παραβιάζουν την ακεραιότητα του δίστιχου, όπως π.χ. στο σονέτο αρ. 14:

1-2 *Αν τόσην πίστην να διδή στο πειν μου*

εις όσον στην καρδιάν πλήξεις, κυρά μου,

3-4 *έθελαν δειν τ' αναστενάματά μου*

εις τέλος, πριν τελειώσουν την ζωήν μου.

5-6 *Αμμέ διατί βιγλίζεις την πνοήν μου*

να γνάζη, δεν πιστεύεις τα λαμπρά μου,

7-8 *γι' αυτό ο χάρος, ο ποιος εν κοντά μου,*

θέλει σφαλίσειν απόυ μιας το δειν μου.

Τα πιο πάνω παραδείγματα από τη συλλογή είναι απλώς ενδεικτικά και θα μπορούσαν εύκολα να πολλαπλασιαστούν. Σημαντικό ρόλο στην εμφάνιση αυτού του φαινομένου κατέχει η ευρεία χρήση στην κυπριακή συλλογή (και, φυσικά, στην ιταλική λυρική ποίηση της περιόδου) της τεχνικής του παραλληλισμού. Συχνότατα η στροφή οργανώνεται ως σειρά παράλληλων ως προς το περιεχόμενο δίστιχων, τα οποία αντιπαραβάλλονται σημασιολογικά ως συγκλίσεις ή αντιθέσεις.

Δίδει την βράστην στο λαμπρόν η φύση,

στο χιόνιν δίδει κρυότην, δίδει ασπράδαν·

λαμπρόν αχ το λαμπρόν να βγη έναι χρήση,

το χιόνιν πάλε βγάλλει μαργωμάδαν.

Μπορεί το χιόνιν το λαμπρόν να σβήση,

καλά κι αν διώχνη το λαμπρόν την κρυάδα·

κ' εμέναν το λαμπρόν μου δε μπουρίζει:

βγαίνει που μίαν η ποια πάντα χιονίζει. (αρ. 48)

Πρωτίστως αυτό αφορά στο στιχουργικό είδος των *strambotti*, τα οποία δομούνται συνήθως ως τρία νοηματικά (αλλά συχνά και συντακτικά, ρυθμικά και φωνολογικά) παράλληλα δίστιχα και ακόμη ένα καταληκτικό που συνοψίζει συμπερασματικά τα προηγούμενα, τη διαφορετική υπόσταση του οποίου αναδεικνύει και η διαφορετική από τους προηγούμενους στίχους ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Ωστόσο, οι *strambotti* δεν είναι το μοναδικό είδος ποιητικής σύνθεσης, όπου χρησιμοποιείται παραλληλισμός. Η ίδια τεχνική ακολουθείται με λιγότερη ή μεγαλύτερη συχνότητα σε όλα τα στιχουργικά είδη που απαντούν στη συλλογή.

Παραθέτω μερικά παραδείγματα:

Ballata αρ.77

*Γιατί κυρά μου φεύγει από ξαντόν μου
ήλθα, πουλλιιά, μ' εσάς να κατανήσω·
γιατί κυρά μου ξάψεν το λαμπρόν μου
ήλθα στο σκίός σας, δέντρη, να καθίσω...*

Σονέτο αρ. 8

*Τούτα 'ν τα γλυκιά μμάτια που βιγλώντα
όλωσ έχασα γω τον εμαυτόν μου;
Τούτα 'ν τα φρύδια π' άφτουν το λαμπρόν μου
και λύπην πάγω δωριανά ζητώντα...*

Sestina αρ.105

*Όσου στην δάφνη φύλλον πρασινίζει
πάντα θέλει μ' αζάφτειν το λαμπρόν μου·
ως όπου ημέρα να γλαμπρίση ο ήλιος,
τα δάκρυα δεν μου λείβγουν αχ τα μμάτια...*

Terza rima αρ. 97

*Τώρα που ντύθηκε η γη τα δασινά
και με τα χόρτα τα χλωρά μορφίζεται,
εμέν ο πόθος μ' έντυσεν τα σκοτεινά.
Η γη τώρα 'χ τα κρυά νερά δροσίζεται
και κάμνει τα χορτάρια της ν' αθθίζουσιν
κ' μέναν η καρδούλλα μου εμπυρίζεται...*

Παρά τον ίδιο αριθμό στίχων, διαφορετική δομή σε σχέση με τα stambotti παρουσιάζουν τα ποιήματα σε οκτάστιχες στροφές και οκτασύλλαβο στίχο. Τα ποιήματα αυτά τείνουν να οργανώνουν το συντακτικό υλικό σε τετράστιχα παρά δίστιχα, γεγονός που υποδεικνύεται και μέσω της δυνατότητας εμφάνισης διασκελισμών και ανάμεσα στα δίστιχα:

125,17-20 *Σ' αυτόν σας είναι φανερόν,
εξέρετε πως αγαπώ
πλάσμαν, το δεν είχεν μοιαστόν
ο κόσμος 'που πολλόν καιρόν.*

129, 17-19 *Αφότης κ' η δούλεψή μου
μέλλει να' ναι πλερωμένη
με τον χάρον, Χρυσταλλένη*

Αυτό άλλωστε υπαγορεύει και το στροφικό σχήμα αυτών των ποιημάτων – ABBAAGGA. Ενδιαφέρουσα από αυτή την άποψη είναι η περίπτωση του ποιήματος αρ. 130, το οποίο αποτελείται από δύο οκτάστιχες στροφές. Είναι το μοναδικό ποίημα αυτού του είδους, όπου η στροφή δεν συμπίπτει με τη συντακτική περίοδο, η οποία αρχίζει από το δεύτερο τετράστιχο της πρώτης στροφής και ολοκληρώνεται στο πρώτο τετράστιχο της επόμενης στροφής, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο συντακτικο-μετρική διαίρεση του ποιήματος σε τέσσερα τετράστιχα, και όχι δύο οκτάστιχα σύμφωνα με το σχήμα.

Μία χαλαρότητα της δομής παρουσιάζουν και τα ποιήματα σε τετράστιχες στροφές. Και εδώ, όπως στο προηγούμενο παράδειγμα η ολοκλήρωση της μετρικής ενότητας δεν συμπίπτει με το τέλος της συντακτικής, όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει μεταξύ της δεύτερης και της τρίτης στροφής του ποιήματος αρ. 143, 5-12:

*Ανεμοζάλη δυνατή με φοβερίζει
'ς τόσον οπού βουλήθηκα, Χριστέ, να ρίψω
την άγκουραν στην θάλασσαν, πριν να συντρίψω
την πικραμμένην βάρκαμ μου που κόμη ολπίζει,*

*ως να'ρτη απόυ την χάρησ σου ελεμοσύνη
να λειψ' η έχθρα κ' η σκληριά και βρω λιμιώναν:
το σώμαν τώρα την ζωήν κ' εις τον αιώναν
το πνεύμαμ μου το ταπεινόν μ' εσέν να μείνη.*

Ακόμα μία περίπτωση είναι το εκτεταμένο ποίημα αρ. 104, αποτελούμενο από είκοσι τετράστιχες στροφές. Το συγκεκριμένο ποίημα είναι μετάφραση ενός από τα ποιήματα του

Tebaldeo, το ιταλικό πρότυπο όμως είναι σε terza rima. Αξιοπρόσεκτο είναι ότι ο κύριος στιχουργός, μολονότι μεταβάλλει τη μετρική δομή του ιταλικού κειμένου αναπτύσσοντας το κάθε τρίστιχο σε τετράστιχο, καταφέρνει ωστόσο να διατηρήσει τις ιδιαιτερότητες της σύνταξης του προτύπου. Έτσι, στην πρώτη στροφή μεταδίδεται ο διασκελισμός και το πέρασμα στην επόμενη στροφή χωρίς παύση:

104, 1-8 Δούλος δεν επεθύμησεν 'ς κανέναν

τόπον την λευτεριάν, 'δε τον χειμώναν

ξυλάριν επεθύμησεν λιμιώναν

ωσάν εγώ το στρέψιμόν σου σέναν,

θαρώντα να 'βρω βούθεια στα διαβάζω

να σβήσω μερτικόν αχ το λαμπρόν μου·

κ' εσού 'κόμη δεν ήρτες εις αυτόν μου

για τούτον δεν σιγώ ν' αναστενάζω.

Και οι αντίστοιχες στροφές του Tebaldeo:

Non espetto giamai con tel desio

Servo la liberta, ne nave porto,

Con qual ho il tuo ritorno espettato io

Sperando a tanti mal trovar conforto,

Passato è il tempo e non ti veggio anchora

Dovresti pur venire se non sei morto

Όπως έχω αναφέρει πιο πάνω, όσο πιο μεγάλη είναι η έκταση της μετρικής ενότητας, τόσο περισσότερη συντακτική αυτοτέλεια αυτή θα έχει, και το αντίστροφο. Έτσι, στις τερτσίνες το να συνεχίζει η συντακτική περίοδος στο επόμενο τρίστιχο δεν αποτελεί ένα φαινόμενο *harax*. Ωστόσο, οι πραγματικοί διασκελισμοί από ένα τρίστιχο στο άλλο δεν συμβαίνουν και το τρίστιχο λειτουργεί ως βασική μονάδα δόμησης του κειμένου όσο από τη μετρική, τόσο και από τη συντακτική άποψη. Οι διασκελισμοί στο εσωτερικό του τρίστιχου παρατηρούνται αρκετά συχνά, όμως η εμφάνισή τους εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη γενική οργάνωση του λόγου. Έτσι, τα ποιήματα αρ. 97-99, τα περισσότερα τρίστιχα των οποίων οργανώνονται με την τεχνική του παραλληλισμού, έχουν μειωμένο αριθμό διασκελισμών σε σχέση με τα υπόλοιπα ποιήματα. Κατά κανόνα οι διασκελισμοί αυτοί εμφανίζονται στην πρώτη και στην τελευταία στροφές, οι οποίες λειτουργούν ως εισαγωγή και επίλογος του κεντρικού μέρους της σύνθεσης και έχουν διαφορετική συντακτική οργάνωση (χωρίς παραλληλισμό).

Παραθέτω ως παράδειγμα δύο τρίστιχα του κεντρικού μέρους και το καταληκτικό τρίστιχο (98, 10-15, 28-30):

*Αν είν' και ζω με δίχα της καρδιάς μου
όμως γιατί κυρά μου με κηβεύγει
αρέσκει μου ό τι αρέσει της θεάς μου.*

*Η νιότη μου στα πάθη αν κιντυνεύγη
γιατί κυρά μου θέλει να παθιάζω
γλυκιά μου φαίνονται όσα μου δουλεύει.*

*Αχ την κυράμ μου μέλλεται να γιάνης
πληγή μου, κι' αφόν στέκεται σ' αυτόν της
η 'γειά σου, μεν βαριέσαι να σωπάνης*

Ασφαλώς, όταν δεν υπάρχει παραλληλισμός, ο διασκελισμός εμφανίζεται πιο συχνά και μπορεί να βρίσκεται στο εσωτερικό οποιουδήποτε από τα τρίστιχα του ποιήματος, προτιμάται όμως ο διασκελισμός ανάμεσα στον πρώτο και τον δεύτερο στίχο του τρίστιχου παρά μεταξύ του δεύτερου και του τρίτου²²³.

Τέλος, τα ποιήματα σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, τα οποία δεν έχουν κάποια σταθερή στροφική οργάνωση, καθώς αποτελούνται από μία σειρά αδιάφορου αριθμού «στιχουργικών στοιχείων» (Σταύρου, 2004, 120) – δίστιχων, επιτρέπουν διασκελισμούς όσο στο εσωτερικό του δίστιχου, τόσο και ανάμεσα στα δίστιχα (για τους διασκελισμούς βλ. πιο πάνω), και η εμφάνιση ή όχι του διασκελισμού εναπόκειται στον ποιητή, ο οποίος «απελευθερώνεται» από τους περιορισμούς της μετρικής δομής που επιβάλλονται από τα άλλα μετρικά σχήματα. Από αυτή την άποψη είναι ενδιαφέρον να δούμε πώς αξιοποιείται αυτή η επιλογή στο ποίημα σε ζευγαρωτούς δεκαπεντασύλλαβους αρ.114, το οποίο είναι μετάφραση ενός από τα σονέτα του Sannazaro:

*Τούτα 'ν εκείνα τα μαλλιά ξανθά τα χρουσαφένα
που μ' έδησεν ο Έρωτας που δεν <ε>κνός για μένα;
Τούτα 'ν τα μμάτια τα γλυκιά στα ποια κρατεί το βλέμμα
που πήρεν αντάμ με' δασιν τέλεια που μεν το πνεύμα;
Τούτο 'ν το χιόνον τ' άσπρον κρυόν και καθαρόν ρουπίνιν
απού μ' εβάλεν στο λαμπρόν κι αξάφτω στο καμίνιν;*

²²³ Ο Beltrami (2002, 64) αναφέρει ότι στην τερτσίνα του Δάντη κατά κανόνα συνδυάζονται μέσω διασκελισμού ο πρώτος και ο δεύτερος στίχος, και λιγότερο συχνά ο δεύτερος και ο τρίτος.

Τούτα 'ν τα χέρια τα' μορφα που σύραν του ζουφάριν
που στην καρδιάμ μου βάφτηκεν κ' είναι με τόσην χάρην;
Τούτα 'ν τα πόδια της τιμής απ' όπου να πατήσουν
έχουν συνήθιν μυρωδιάς τραντάφυλλον να αθθίσουν;
Τούτα 'ν τα λόγια τα γλυκιά τ' αγγελομετρημένα
απού 'ν σμιμένα με τιμήν και πράματ' αγιασμένα;
Τις είχεν χάρες ότοσες σ' αιώνας των αιώνων,
έλεγ' αντάν εξύπνησα, κ' είδα τον ήλιονμόνον.

Το ιταλικό πρότυπο:

*Son questi i bei crin d'oro, onde m'avvinse
Amor, che nel mio mal non fu mai tardo?
Son questi gli occhi, ond'uscì 'l caro sguardo,
Ch'entro 'l mio petto ogni vil voglia estinse?
È questo il bianco avorio, che sospinse
La mente inferma al foco, ove tutt'ardo?
Mani, e voi m'avventaste il crudel dardo,
Che nel mio sangue allor troppo si tinse?
Son queste le mie belle amate piante,
Che riveston di rose, e di viole
Ovunque ferman l'orme oneste e sante?
Son queste l'alte angeliche parole?
Chi ebbe, dicev' io, mai glorie tante?
Quando apersi, oimè, gli occhi, e vidi il Sole.*

Οι μεταφράσεις της κυπριακής συλλογής συνήθως αποδίδουν αρκετά πιστά όχι μόνο το περιεχόμενο, αλλά και τα δομικά χαρακτηριστικά του πρωτότυπου ποιήματος. Κατά κανόνα μεταφέρεται η μετρική μορφή του προτύπου, αλλά, όπως είδαμε και από άλλα παραδείγματα σε αυτό το κεφάλαιο, καταβάλλονται προσπάθειες για τήρηση και της συντακτικής δομής του, κάτι που παρατηρείται ακόμα και όταν η μετρική μορφή μεταβάλλεται (όπως στο ποίημα αρ. 104). Στην προκειμένη περίπτωση στο ιταλικό κείμενο, αν και σε όλη την έκτασή του χρησιμοποιείται η τεχνική του παραλληλισμού, υπάρχει αρκετά περίπλοκη σύνταξη με διασκελισμούς, ένθετες προτάσεις, αλλαγή σειράς όρων κτλ. Στο επίπεδο διατύπωσης ο σημασιολογικός παραλληλισμός των δίστιχων δεν επιφέρει τον συντακτικό τους

παραλληλισμό και στηρίζεται αποκλειστικά στο ρητορικό σχήμα αναφοράς: *Son questi / È questo / Son queste* και στην αναφορική πρόταση, η οποία όμως δεν επαναλαμβάνεται σε κάθε δίστιχο. Στην κυπριακή εκδοχή του ποιήματος επιλέγεται μία πιο συμμετρική οργάνωση, το κυρίαρχο στοιχείο της οποίας είναι η ισομετρία. Το ποίημα δεν έχει διασκελισμούς, και σχεδόν πάντα τηρείται η συντακτική αυτοτέλεια και των ημιστιχίων. Η σύνταξη είναι πιο λιτή, πιο «φυσική» (γραμμαμική) και προσομοιάζει με αυτή που συνηθίζεται στο δημοτικό τραγούδι. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η απλή σύνδεση των προτάσεων με το συμπλεκτικό *και* και το αναφορικό *που/απού*. Από την άλλη πλευρά, και σε αυτό το ποίημα εμφανίζεται το τυπικό «πετραρχικό» λεξιλόγιο στην κυπριακή εκδοχή του. Σε σχέση με αυτό είναι ενδιαφέρον ότι αρκετά από τα σταθερά ρυθμικο-συντακτικά και λεκτικά σχήματα που απαντούν στη συλλογή σε διαφορετικά μετρικά περιβάλλοντα μεταφέρονται και εδώ. Για παράδειγμα, το σχήμα «*τα γλυκιά μμάτια κείνα*» (7,1) στα μετρικά συμφραζόμενα του δεκαπεντασύλλαβου αποκτά τη μορφή «*Τούτα 'ν τα μμάτια τα γλυκιά*» (114, 3). Σχεδόν αναλλοίωτο μεταφέρεται το σχήμα «*και τα ξανθά μαλλιά τα χρουσαφένα*» (7,2) - «*Τούτα 'ν εκείνα τα μαλλιά ξανθά τα χρουσαφένα*» (114,1). Υπάρχει, τέλος, και ένας απόηχος του δίστιχου «*και τα συνήθια, πού'χουν φτωγμένα / με στην καρδιάμ μου δροσινά κι αθιούσιν*» (7,7-8), ο οποίος μετατρέπεται σε «*Τούτα 'ν τα πόδια της τιμής απ' όπου να πατήσου / έχουν συνήθιν μρωδιάς τραντάφυλλον να αθθίσουν*» (114,9-10), όπου κανένα από αυτά τα δύο δεν αποδίδει ακριβώς το ιταλικό πρότυπο. Οι παραπάνω αλλαγές οφείλονται εν μέρει στο γεγονός πως η μεγαλύτερη έκταση του δεκαπεντασύλλαβου από τον ενδεκασύλλαβο, ασφαλώς, απαιτούσε την ανάπτυξη του περιεχομένου. Ταυτόχρονα, είναι ενδιαφέρον ότι από τη μία πλευρά ο ποιητής εντάσσει το ποίημα στο πετραρχικό σύστημα, προσθέτοντας στον στίχο, για παράδειγμα, τη φράση *καθαρόν ρουπίνιν* - τυπική πετραρχική μεταφορά για τα χείλη. Από την άλλη πλευρά, μεταφράζοντας την ιταλική φράση *angeliche parole* της δίνει μία τυπική μορφή ενός σύνθετου που καλύπτει το δεύτερο ημιστίχιο - *αγγελομετρημένα*, το οποίο αποτελεί γνώριμο στοιχείο του δημοτικού τραγουδιού. Είναι φανερό, λοιπόν, ότι ο στιχουργός του συγκεκριμένου ποιήματος πειραματίζεται, αποσκοπώντας στον υφολογικό συμφυρμό των δύο συστημάτων και στη δημιουργία ενός καινούργιου συστήματος, το οποίο διαθέτει τη δίκη του αυτόνομη αισθητική λειτουργία.

Η στενή σχέση μεταξύ της μετρικής μορφής και της σημασιολογικής πλευράς του κειμένου αντικατοπτρίζει τη βαθιά κατανόηση από τον ποιητή των μετρικών κανόνων και των δύο παραδόσεων, κάτι που υποδεικνύει την αφομοίωση εκ μέρους του και των δύο μετρικών συστημάτων, του ιταλικού και του ελληνικού. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για ποιητή (ή

ποιητική σχολή στην περίπτωση που ο δημιουργός δεν είναι ένας), ο οποίος έχει αναπτυχθεί ως δημιουργός στο πλαίσιο και των δύο παραδόσεων εσωτερικεύοντας τους μετρικούς τους κανόνες και τον «μηχανισμό» λειτουργίας τους, και αναπτύσσοντας με τη σειρά του ένα καινούριο, δικό του ποιητικό κράμα στο πλαίσιό τους.

Ολέσια Φέντινα

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στο καταληκτικό σημείο της διατριβής επανερχόμαστε στο ερώτημα που έχει τεθεί στον τίτλο - ποιά είναι η μετρική ταυτότητα της συλλογής; Για να απαντηθεί το ερώτημα είναι χρήσιμο να γίνει μία ανακεφαλαίωση των βασικών μετρικών χαρακτηριστικών της και των συμπερασμάτων που έχουν προκύψει από την έρευνα:

1. Η συλλογή περιλαμβάνει μεγάλη ποικιλία μέτρων. Τα περισσότερα ποιήματα είναι γραμμένα σε ενδεκασύλλαβο στίχο, ο οποίος μεταφέρεται στον ελληνικό ποιητικό χώρο από τον ιταλικό. Η εμφάνισή του στη συλλογή αποτελεί και την πρώτη, από όσο γνωρίζουμε, απόπειρα χρήσης του στίχου αυτού στην ελληνική λογοτεχνική παραγωγή. Μολονότι σε γενικές γραμμές ο ποιητής (ή ποιητές) της συλλογής χειρίζεται άρτια το συγκεκριμένο είδος στίχου, ωστόσο οι διαφορές με την ιταλική πρακτική είναι εμφανείς. Στον κυπριακό ενδεκασύλλαβο, όπως αυτός εμφανίζεται στη συλλογή, υπάρχει μία έκδηλη τάση προς τον iamβικό ρυθμό. Συγκεκριμένα, οι στίχοι στους οποίους τονίζεται η τρίτη (έντονα προτιμητέα από τον Πετράρχη) ή έβδομη συλλαβή είναι πολύ λίγοι. Παρατηρείται, δηλαδή, περισσότερο μία γενική τάση προς αποφυγή του τονισμού των μονών συλλαβών και διατήρηση του iamβικού βαδίσματος του στίχου, παρά μία προσπάθεια απόλυτης μίμησης των ιταλικών μετρικών προτύπων. Εκτός αυτού, ο δημιουργός (ή οι δημιουργοί) της κυπριακής συλλογής προσφεύγει σε ανορθόδοξες για την ιταλική μετρική παράδοση της εποχής επιλογές ως προς τον τονισμό του στίχου. Ενώ στον ιταλικό ενδεκασύλλαβο ο τονισμός της 4^{ης} ή της 6^{ης} συλλαβής αποτελεί κανόνα, ο τόνος σε αυτές τις συλλαβές σε ορισμένους στίχους της κυπριακής συλλογής απουσιάζει. Αυτό το γεγονός οδηγεί σε υπονόμηση της χαρακτηριστικής διαίρεσης του ιταλικού ενδεκασύλλαβου σε a-maiore και a-minore. Με άλλα λόγια, το μετρικο-ρυθμικό προφίλ των ενδεκασύλλαβων στίχων της συλλογής, παρόλο που ο στίχος προέρχεται από την ιταλική ποιητική παράδοση, δεν καθορίζεται αποκλειστικά από την παράδοση αυτή, αλλά και από τις απαιτήσεις του νέου γλωσσικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος, στο οποίο μεταφέρεται ο ενδεκασύλλαβος²²⁴.

Ο ιταλικής προέλευσης ενδεκασύλλαβος της κυπριακής ανθολογίας συνυπάρχει και με στίχους, οι οποίοι ανήκουν αποκλειστικά στην ελληνική στιχουργική παράδοση, όπως ο

²²⁴ Όπως επισημαίνει ο Jiří Levý (1974, 125) αναφορικά με τη μεταφορά μετρικών σχημάτων κατά τη μετάφραση, «ο ποιητικός ρυθμός βασίζεται γενικά στα προσωδιακά χαρακτηριστικά του γλωσσικού υλικού <...>, σκοπός της μετάφρασης είναι η απόδοση των προσωδιακών (ηχητικών) χαρακτηριστικών του στίχου σε μία άλλη γλώσσα, και όχι η αντιγραφή του μετρικού σχήματος του προτύπου <...>, πάντα είναι προτιμότερο να διατηρηθεί και να μεταδοθεί η αισθητική ποιότητα παρά να αντιγραφεί μηχανικά το μέτρο», να διατηρηθεί δηλαδή το ίδιο αισθητικό αποτέλεσμα κατά την πρόσληψη στη γλώσσα - πηγή και στη γλώσσα - στόχο.

δεκαπεντασύλλαβος και ο ιαμβικός οκτασύλλαβος. Οι επιλογές του δημιουργού / των δημιουργών της συλλογής συμπληρώνονται από μία ομάδα πρωτότυπων στίχων προσωπικής έμπνευσης, η επινόηση των οποίων πιθανώς να οφείλεται στις προσπάθειες του ποιητή να ακολουθήσει μία από τις εκφάνσεις της αναγεννησιακής στιχουργικής πρακτικής, η οποία αποσκοπούσε στη δημιουργία νέων ειδών στίχων. Έτσι, στη βάση των παραδοσιακών ελληνικών στίχων (δεκαπεντασύλλαβου και οκτασύλλαβου) σχηματίζονται ο δωδεκασύλλαβος, ο δεκατρισύλλαβος και ο δεκαεξασύλλαβος (ως συνδυασμός δύο τροχαϊκών οκτασύλλαβων) στίχοι. Ο ποιητής της συλλογής, λοιπόν, όχι απλώς χειρίζεται δεξιοτεχνικά τους ήδη υπάρχοντες στην εποχή του στίχους, αλλά εμφανίζεται και ως προλάτης στους μετρικούς «πειραματισμούς» και αναζητήσεις για πρωτότυπα είδη στίχων που παρατηρούνται στον ελληνικό λογοτεχνικό χώρο πολύ μεταγενέστερα από αυτόν.

2. Παρουσιάζει ενδιαφέρον και ο χειρισμός μετρικών φαινομένων, όπως η συνίζηση, η οποία χρησιμοποιείται με φειδώ, χωρίς να παραβιάζεται το γλωσσικό αίσθημα του αναγνώστη ή ακροατή. Η συνίζηση στη συλλογή απαντά ως επί το πλείστον στο μέσο τμήμα του στίχου (ή του ημιστιχίου όταν πρόκειται για στίχους με σταθερή τομή) στο σημείο συνάντησης δύο συντακτικών συνόλων, δημιουργώντας μία μελωδική μετάβαση από το ένα στο άλλο. Με αυτή την τεχνική, η οποία χρησιμοποιούνταν και από τους ιταλούς σύγχρονους του κύριου δημιουργού ποιητές, ο στίχος αποκτά μία ιδιαίτερη μουσικότητα.

3. Όπως είναι γνωστό, στην εποχή κατά την οποία συγγράφονται τα ποιήματα της συλλογής η ομοιοκαταληξία, η οποία σήμερα ίσως μας φανεί «φτωχή» λόγω του ότι στο μεγαλύτερο ποσοστό της είναι γραμματική, κατέχει ιδιαίτερο ρόλο στην ηχητική και νοηματική οργάνωση των ποιητικών κειμένων. Η συλλογή δεν αποτελεί εξαίρεση από αυτόν τον κανόνα, καθώς οι ομοιοκαταληξίες εδώ συχνά εμφανίζονται ως λέξεις – κλειδί, οι οποίες αντικατοπτρίζουν το βασικό νόημα του ποιήματος. Αξιοπρόσεκτη είναι και σε αυτήν την περίπτωση η ικανότητα του κύριου ποιητή να ισορροπεί μεταξύ του πετραρχικού πνεύματος και της παραδοσιακής στιχουργίας, στα όρια της οποίας αυτός παραμένει αντλώντας για ομοιοκαταληξίες τους λεξικούς τύπους από το κοινό για τα ελληνικά έργα της εποχής «απόθεμα».

4. Για πρώτη φορά στην ελληνική ποίηση εισάγονται διάφορα ιταλικά στιχουργικά είδη, τα οποία ο κύριος ποιητής χειρίζεται με δεξιοτεχνία, όσο στην εξωτερική τους ρύθμιση, τόσο και στην εσωτερική μετρικο-συντακτική οργάνωσή τους, επιδεικνύοντας την ικανότητά του να συνταιριάζει τη μετρική μορφή με τη σημασιολογική πορεία του κειμένου. Στις μεταφράσεις διακρίνεται προσπάθεια να αποδοθούν πιστά όλες οι αποχρώσεις του ιταλικού προτύπου, ακόμη και όταν πρόκειται για διασκελισμούς σε αντίστοιχα με το ιταλικό πρότυπο

σημεία. Ταυτόχρονα, ο κύπριος ποιητής δεν διστάζει να πειραματιστεί με τις καθιερωμένες ιταλικές μορφές.

Παρατηρώντας το σύνολο των μετρικών χαρακτηριστικών της κυπριακής συλλογής συμπεραίνω ότι η τελευταία αποτελεί ένα ζωντανό διάλογο ανάμεσα στις δύο παραδόσεις, την ιταλική και την ελληνική. Η εξέλιξη της λογοτεχνίας είναι μία διαδικασία, η οποία διέρχεται από διάφορα στάδια. Ιδιαίτερα στις περιόδους μετάβασης από το ένα στάδιο στο άλλο είναι σύνηθες φαινόμενο οι ποιητές να δέχονται επιδράσεις ντόπιας ή ξένης προέλευσης και προσθέτοντας το προσωπικό τους στίγμα να δημιουργούν ένα καινούργιο ποιητικό σύστημα, δίνοντας έτσι νέα ώθηση στην πρόοδο της λογοτεχνίας. Παρόμοια και ο κύπριος ποιητής (ή ποιητική σχολή), μεταφράζοντας και χρησιμοποιώντας τεχνικές της σύγχρονης του ιταλικής ποίησης, στοχεύει στην ανάπτυξη της τοπικής λογοτεχνίας. Αυτό αποδεικνύεται και από ένα ευρύ φάσμα στιχουργικών ειδών που συμπεριλαμβάνονται στη συλλογή: ποιήματα καθαρά πετραρχικής διάθεσης, μελικές συνθέσεις αυλικού χαρακτήρα, ποιήματα ψευδο-λαϊκού ύφους, ακόμη και δημιουργίες σατιρικού (αντιπετραρχικού) χαρακτήρα (όπως το ποίημα αρ. 27 «Παιδαγωγός»). Όλες αυτές οι συνθέσεις που ανθολογούνται στη συλλογή δεν δομούνται σε κενό χώρο, αλλά στα θεμέλια της ελληνικής παράδοσης. Το στιχουργικό αποτέλεσμα αυτής της σύνθεσης διαφορετικών στοιχείων διαθέτει δικά του χαρακτηριστικά και δική του αισθητική λειτουργία. Πρόκειται, λοιπόν, για αδιαμφισβήτητα προικισμένο ποιητή (ή ποιητές μιας σχολής), ο οποίος εισάγει καινούργια είδη στίχων, νέους τρόπους χρήσης ομοιοκαταληξίας, άγνωστες στον ελληνικό λογοτεχνικό χώρο της εποχής του μετρικές μορφές, πλάθοντας το προσωπικό του στυλ μέσα στο πλαίσιο ενός ευρέως διαδεδομένου στον ευρωπαϊκό λογοτεχνικό χώρο ρεύματος.

Η όσμωση αυτή των δύο πολιτισμών, η συνάντηση της ελληνικής ανατολής με την ιταλική δύση στη στιχουργία της συλλογής παριστάνεται ευκρινώς στον στίχο, παράφραση του οποίου αποτελεί και ο τίτλος της διατριβής. Ο στίχος «*ήρτα 'πού την Ανατολήν στην Δύσην*» του *strambotto* αρ. 64 ενσωματώνει ένα διαδεδομένο στην προφορική και γραπτή ελληνική παράδοση τυποποιημένο σχήμα, το οποίο απαντά στα μετρικά συμφραζόμενα του δεκαπεντασύλλαβου σε δύο βασικές ρυθμικο-συντακτικές μορφές: είτε αυτό καλύπτει το δεύτερο ημιστίχιο εξολοκλήρου (όπως, λόγου χάρη, στα δημοτικά τραγούδια: «*Κι οι κλώνοι του ν' απλώνονται σ' Ανατολή και Δύση*», «*Κάπου πόλεμος γίνεται 'σ Ανατολή και Δύση*» ή στον Ερωτόκριτο (A1234): «*Μίσημε κι άμε γύρισε σ' Ανατολή και Δύση*»), είτε οι δύο έννοιες τοποθετούνται ξεχωριστά σε δύο ημιστίχια (όπως, λόγου χάρη, στο παραδοσιακό: «*Τ' αηδόνια*

της Ανατολής και τα πουλιά της Δύσης»). Στην κυπριακή συλλογή ο στίχος «ήρτα 'πού την Ανατολήν στην Δύσην» είναι ενδεκασύλλαβος και συνεπώς αυτά τα δύο ρυθμικο-συντακτικά σχήματα δεν μπορούσαν να αξιοποιηθούν στη δεδομένη τους μορφή. Η ενσωμάτωση όμως του σχήματος από τον κύπριο ποιητή είναι τέτοια που θα μπορούσε να αντιστοιχήσει και στις δύο του μορφές, δηλαδή ως πρώτο ημιστίχιο του δεκαπεντασύλλαβου, δηλαδή ως οξύτονος οκτασύλλαβος (*Ηρτα 'πού την Ανατολήν... = Τ' αηδόνια της Ανατολής...*) ή ως δεύτερο ημιστίχιο, δηλαδή ως παροξύτονος επτασύλλαβος (*...Ανατολήν στην Δύσην = ...'σ Ανατολήν και Δύσην*). Ταυτόχρονα, ενώ χρησιμοποιείται ο ενδεκασύλλαβος, το τονικό σχήμα που επιλέγεται δεν είναι κανονικό για τα ιταλικά δεδομένα, καθώς τονίζονται οι 1 8 10 συλλαβές του στίχου, το οποίο όμως αποτελεί ένα από τα συνηθισμένα τονικά σχήματα του παραδοσιακού δεκαπεντασύλλαβου (ενός μέρους του).

Ο στιχουργός του συγκεκριμένου ποιήματος της συλλογής μεταφέρει, λοιπόν, το παραδοσιακό αυτό σχήμα από τον δεκαπεντασύλλαβο στον ενδεκασύλλαβο μεταβάλλοντας αναπόφευκτα τον ιταλικό στίχο, δημιουργώντας μία νέα εκδοχή του. Στον στίχο αυτό συμπυκνώνεται και το βασικό χαρακτηριστικό της μετρικής ταυτότητας της συλλογής, η όσμωση δηλαδή της ελληνικής παράδοσης με την ιταλική αναγεννησιακή στιχουργία.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α'

Πίνακας 1. Ενδεκασύλλαβος. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.

2 τόνοι	3 τόνοι	4 τόνοι	5 τόνοι	6 τόνοι
6 10 - 1(0,05%) 4 10 - 1(0,05%)	2 6 10 - 296 (16,33%) 4 6 10 - 137 (7,62%) 1 6 10 - 62 (3,42%) 4 8 10 - 49 (2,7%) 3 6 10 - 19 (0,99%) 2 8 10 - 11 (0,6%) 2 4 10 - 7 (0,38%) 1 4 10 - 7 (0,38%) 4 7 10 - 5 (0,27%) 6 8 10 - 4 (0,22%) 3 8 10 - 3 (0,16%) 1 8 10 - 1 (0,05%) 2 5 10 - 1 (0,05%)	2 4 6 10 - 250 (13,85%) 1 4 6 10 - 234 (12,91%) 2 6 8 10 - 116 (6,4%) 2 4 8 10 - 98 (5,4%) 1 4 8 10 - 75 (4,13%) 4 6 8 10 - 38 (2,09%) 1 3 6 10 - 32 (1,76%) 1 6 8 10 - 18 (0,99%) 2 4 7 10 - 17 (0,93%) 2 5 8 10 - 12 (0,66%) 1 4 7 10 - 5 (0,27%) 3 6 8 10 - 3(0,16%) 1 3 8 10 - 1(0,05%)	2 4 6 8 10 - 75 (4,13%) 1 4 6 8 10 - 39 (2,15%) 1 3 6 8 10 - 11 (0,6%)	
Συν.: 0,1 %	Συν.: 33,22%	Συν.: 49,6%	Συν.: 6,88%	-----
-----	4 5 10 - 2 (0,11%) 6 7 10 - 4 (0,22%)	1 2 6 10 - 9 (0,49%) 2 3 6 10 - 26 (1,43%) 2 3 8 10 - 1 (0,05%) 3 4 6 10 - 5 (0,27%) 4 5 8 10 - 6 (0,33%) 2 4 5 10 - 2 (0,05%) 2 5 6 10 - 4 (0,22%) 1 5 6 10 - 2 (0,11%) 2 6 7 10 - 38 (2,09%) 1 6 7 10 - 6 (0,33%) 3 6 7 10 - 4 (0,22%) 4 6 7 10 - 2 (0,11%) 2 6 9 10 - 4 (0,22%) 1 6 9 10 - 2 (0,11%) 4 6 9 10 - 1 (0,05%)	1 2 4 6 10 - 3 (0,16%) 1 2 4 8 10 - 2 (0,11%) 1 2 6 8 10 - 2 (0,11%) 2 3 6 8 10 - 10 (0,49%) 1 3 4 8 10 - 1 (0,05%) 2 4 5 8 10 - 3 (0,16%) 1 4 5 8 10 - 2 (0,11%) 2 4 5 7 10 - 1(0,05%) 1 4 5 7 10 - 1 (0,05%) 2 4 6 7 10 - 19 (1,04%) 1 4 6 7 10 - 10 (0,55%) 1 3 6 7 10 - 1 (0,05%) 1 4 6 9 10 - 3 (0,16%) 2 4 6 9 10 - 2 (0,11%) 2 3 6 7 10 - 3 (0,16%) 1 2 6 7 10 - 1 (0,05%) 2 3 6 9 10 - 2 (0,11%) 2 4 5 6 10 - 1 (0,05%)	1 3 4 6 8 10 - 1 (0,05%)
-----	Συν.: 0,33%	Συν.: 6,08%	Συν.: 3,57%	Συν.: 0,05%
Γεν. σύν.: 0,1 %	Γεν. σύν.: 33,55 %	Γεν. σύν.: 55,68%	Γεν. σύν.: 10,45%	Γεν. σύν.: 0,05 %

Πίνακας 2. Ενδεκασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.

Συλλαβή	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Συχνότητα εμφάνισης	29,3% (28,3%)	49%	6,7% (4%)	60,9%	2% (0,7%)	82,7%	6,5% (1,5%)	31,9%	0,7%	100%

Πίνακας 3. Επτασύλλαβος. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.

1 τόνος	2 τόνοι	3 τόνοι
6 – 5 (2,1%)	2 6 – 109 (45,6%) 1 6 – 17 (7,1%) 4 6 – 14 (5,9%) 3 6 – 2 (0,8%)	2 4 6 – 38 (15,9%) 1 4 6 – 30 (12,6%) 1 3 6 – 12 (5%) 2 3 6 – 7 (2,9%) 2 5 6 – 2 (0,8%) 1 2 6 – 1 (0,4%) 1 5 6 – 1 (0,4%) 3 4 6 – 1 (0,4%)
Σύνολο: 2,1 %	Σύνολο: 59,4%	Σύνολο: 38,4%

Πίνακας 4. Επτασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.

Συλλαβή	I	II	III	IV	V	VI
Συχνότητα εμφάνισης	25,5% (0,4%)	65,7%	9,3% (5,8%)	34,7%	1,2%	100%

Πίνακας 5. Τροχαϊκός οκτασύλλαβος. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.

2 τόνοι	3 τόνοι	4 τόνοι
3 7 – 113 (27,22%)	1 3 7 – 69 (16,62%)	1 3 5 7 – 20 (4,82%)
1 7 – 22 (5,30%)	3 5 7 – 55 (13,25%)	1 3 4 7 – 7 (1,69%)
2 7 – 15 (3,61%)	1 5 7 – 52 (12,53%)	2 3 5 7 – 1 (0,24%)
5 7 – 9 (2,16%)	2 5 7 – 17 (4,09%)	
	2 3 7 – 16 (3,86%)	
	3 4 7 – 12 (2,89%)	
	1 4 7 – 5 (1,20%)	
	2 4 7 – 2 (0,48%)	
Σύνολο: 38,31%	Σύνολο: 55,18%	Σύνολο: 6,75%

Πίνακας 6. Τροχαϊκός οκτασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.

Συλλαβή	I	II	III	IV	V	VI	VII
Συχνότητα εμφάνισης	42,17%	12,28% (8,2%)	70,6%	6,26% (1,68%)	37,1%	0%	100%

Πίνακας 7. Ιαμβικός οκτασύλλαβος. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.

2 τόνοι		3 τόνοι		4 τόνοι	
Προπαροξύτονοι	Οξύτονοι	Προπαροξύτονοι	Οξύτονοι	Προπαροξύτονοι	Οξύτονοι
2 6 - 11 (15,7%)	2 8 - 1 (1,4%)	2 4 6 - 7 (10%)	2 4 8 - 16 (22,9%)	1 2 4 6 - 1 (1,4%)	1 4 6 8 - 2 (2,9%)
1 6 - 2 (2,9%)		1 4 6 - 5 (7,1%)	1 4 8 - 10 (14,3%)		2 4 6 8 - 1 (1,4%)
4 6 - 2 (2,9%)		2 3 6 - 1 (1,4%)	4 6 8 - 3 (4,3%)		2 3 6 8 - 1 (1,4%)
			3 6 8 - 2 (2,9%)		1 4 5 8 - 1 (1,4%)
			2 5 8 - 2 (2,9%)		1 3 5 8 - 1 (1,4%)
			2 6 8 - 1 (1,4%)		
Σύνολο: 21,5%	Σύνολο: 1,4%	Σύνολο: 18,5%	Σύνολο: 48,6%	Σύνολο: 1,4%	Σύνολο: 8,6%

Πίνακας 8. Ιαμβικός οκτασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.

Συλλαβή	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Συχνότητα εμφάνισης	31,4% (30%)	60%	7,1% (4,3%)	68,6%	5,7% (4,3%)	55,7%	0%	58,6%

Πίνακας 9. Δεκαπεντασύλλαβος με προπαροξύτονο το πρώτο ημιστίχιο. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.

3 τόνοι	4 τόνοι	5 τόνοι	6 τόνοι
4 6 / 14 - 1 (0,5%)	2 6 / 10 14 - 12 (6,5%) 4 6 / 10 14 - 5 (2,7%) 2 6 / 9 14 - 4 (2,2%) 1 6 / 10 14 - 3 (1,6%) 2 6 / 12 14 - 2 (1,1%) 4 6 / 12 14 - 2 (1,1%) 6 / 10 12 14 - 1 (0,5%) 1 6 / 9 14 - 1 (0,5%) 3 6 / 10 14 - 1 (0,5%) 1 4 6 / 14 - 1 (0,5%) 2 4 6 / 14 - 1 (0,5%)	1 4 6 / 10 14 - 9 (4,8%) 1 4 6 / 9 14 - 4 (2,2%) 2 4 6 / 10 14 - 4 (2,2%) 1 6 / 9 11 14 - 2 (1,1%) 2 6 / 10 12 14 - 2 (1,1%) 4 6 / 9 12 14 - 2 (1,1%) 1 4 6 / 12 14 - 2 (1,1%) 2 4 6 / 12 14 - 2 (1,1%) 1 6 / 10 12 14 - 1 (0,5%) 2 6 / 9 11 14 - 1 (0,5%) 2 6 / 10 11 14 - 1 (0,5%) 4 6 / 10 12 14 - 1 (0,5%) 5 6 / 9 12 14 - 1 (0,5%) 1 3 6 / 9 14 - 1 (0,5%) 1 3 6 / 10 14 - 1 (0,5%) 2 4 6 / 9 14 - 1 (0,5%)	2 4 6 / 10 12 14 - 4 (2,2%) 2 4 6 / 9 12 14 - 4 (2,2%) 1 4 6 / 10 12 14 - 3 (1,6%) 1 4 6 / 10 11 14 - 1 (0,5%) 1 2 4 6 / 10 14 - 1 (0,5%) 1 3 6 / 10 12 14 - 1 (0,5%) 2 3 6 / 9 12 14 - 1 (0,5%) 1 4 6 / 9 12 14 - 1 (0,5%) 1 4 6 / 9 11 14 - 1 (0,5%)
Σύνολο: 0,5%	Σύνολο: 17,7%	Σύνολο: 18,7%	Σύνολο: 9%

Πίνακας 10. Δεκαπεντασύλλαβος με οξύτονο το πρώτο ημιστίχιο. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.

3 τόνοι	4 τόνοι	5 τόνοι	6 τόνοι
2 8 / 14 - 1 (0,5%) 4 8 / 14 - 1 (0,5%)	4 8 / 10 14 - 7 (3,8%) 2 8 / 10 14 - 6 (3,2%) 4 8 / 12 14 - 5 (2,7%) 2 8 / 9 14 - 1 (0,5%) 4 8 / 9 14 - 1 (0,5%) 1 4 8 / 14 - 1 (0,5%) 1 6 8 / 14 - 1 (0,5%) 4 6 8 / 14 - 1 (0,5%)	2 4 8 / 10 14 - 16 (8,6%) 1 4 8 / 10 14 - 15 (8,1%) 2 4 8 / 12 14 - 8 (4,3%) 1 4 8 / 9 14 - 4 (2,2%) 1 4 8 / 12 14 - 4 (2,2%) 2 4 8 / 9 14 - 4 (2,2%) 4 8 / 9 12 14 - 3 (1,6%) 2 6 8 / 10 14 - 2 (1,1%) 2 8 / 10 12 14 - 1 (0,5%) 2 5 8 / 10 14 - 1 (0,5%) 2 4 6 8 / 14 - 1 (0,5%)	2 4 8 / 9 12 14 - 4 (2,2%) 1 4 8 / 10 12 14 - 2 (1,1%) 2 4 8 / 10 12 14 - 2 (1,1%) 1 4 8 / 9 12 14 - 1 (0,5%) 2 4 8 / 10 11 14 - 1 (0,5%) 2 5 8 / 10 12 14 - 1 (0,5%) 2 3 8 / 10 12 14 - 1 (0,5%) 1 4 6 8 / 12 14 - 1 (0,5%) 1 4 6 8 / 10 14 - 1 (0,5%) 2 6 8 / 10 12 14 - 1 (0,5%) 2 4 6 8 / 10 14 - 1 (0,5%)
Σύνολο: 1%	Σύνολο: 12,2%	Σύνολο: 31,8%	Σύνολο: 8,4%

Πίνακας 11. Δεκαπεντασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.

Συλλαβή	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
Συχνότητα εμφάνισης	33,9%	49,4%	3,2%	72%	1,6%	51%	0%	53,8%	21%	58,6%	3,8%	34,4%	0%	100%

Πίνακας 12. Δωδεκασύλλαβος. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.

3 τόνοι		4 τόνοι		5 τόνοι	
οξύτονοι	προπαροξύτονοι	οξύτονοι	προπαροξύτονοι	οξύτονοι	προπαροξύτονοι
2 6 12 - 1 (1,9%)	4 8 10 - 9 (17,3%) 2 8 10 - 3 (5,8%) 2 6 10 - 3 (5,8%) 4 6 10 - 1 (1,9%)	2 4 6 12 - 2 (3,8%) 1 4 8 12 - 1 (1,9%) 4 8 9 12 - 1 (1,9%) 4 6 9 12 - 1 (1,9%)	2 4 6 10 - 8 (15,5%) 2 4 8 10 - 6 (11,5%) 1 4 8 10 - 5 (9,6%) 1 4 6 10 - 4 (7,7%) 2 3 6 10 - 1 (1,9%) 2 3 8 10 - 1 (1,9%) 4 5 8 10 - 1 (1,9%)	1 4 6 8 12 - 1 (1,9%) 1 4 8 10 12 - 1 (1,9%)	1 4 5 8 10 - 1 (1,9%) 2 3 6 8 10 - 1 (1,9%)
Σύνολο: 1,9%	Σύνολο: 30,8%	Σύνολο: 9,5%	Σύνολο: 50%	Σύνολο: 3,8%	Σύνολο: 3,8%

Πίνακας 13. Δωδεκασύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.

Συλλαβή	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Συχνότητα εμφάνισης	25%	50%	5,7%	80,7%	3,8%	44,2%	0 %	59,6%	3,8%	86,5%	0 %	15,4%

Πίνακας 14. Δεκατρισύλλαβος με προπαροξύτονο το πρώτο ημιστίγιο. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.

3 τόνοι	4 τόνοι	5 τόνοι	6 τόνοι
2 6 / 12 - 6 (4,9%) 4 6 / 12 - 2 (1,6%) 3 6 / 12 - 1 (0,8%) Σύνολο: 7,3%	2 6 / 9 12 - 13 (10,7%) 2 6 / 10 12 - 6 (4,9%) 4 6 / 10 12 - 7 (5,7%) 2 4 6 / 12 - 7 (5,7%) 4 6 / 9 12 - 3 (2,5%) 1 4 6 / 12 - 2 (1,6%) 1 6 / 10 12 - 2 (1,6%) Σύνολο: 32,7%	2 4 6 / 10 12 - 7 (5,7%) 2 4 6 / 9 12 - 7 (5,7%) 1 4 6 / 9 12 - 2 (1,6%) 13 6 / 9 12 - 1 (0,8%) 13 6 / 10 12 - 1 (0,8%) 2 4 6 / 11 12 - 1 (0,8%) Σύνολο: 15,4%	Σύνολο: 0%

Πίνακας 15. Δεκατρισύλλαβος με οξύτονο το πρώτο ημιστίγιο. Μετρικο-ρυθμικά σχήματα.

3 τόνοι	4 τόνοι	5 τόνοι	6 τόνοι
4 8 / 12 - 2 (1,6%) 2 8 / 12 - 1 (0,8%) Σύνολο: 2,4%	2 8 / 10 12 - 4 (3,3%) 2 4 8 / 12 - 3 (2,5%) 1 4 8 / 12 - 3 (2,5%) 4 8 / 9 12 - 3 (2,5%) 4 8 / 10 12 - 2 (1,6%) 2 8 / 9 12 - 1 (0,8%) 4 6 8 / 12 - 1 (0,8%) 3 8 / 10 12 - 1 (0,8%) 1 8 / 11 12 - 1 (0,8%) 2 5 8 / 12 - 1 (0,8%) Σύνολο: 16,4%	1 4 8 / 10 12 - 5 (4,1%) 2 4 8 / 10 12 - 5 (4,1%) 2 4 8 / 9 12 - 5 (4,1%) 1 4 6 8 / 12 - 3 (2,5%) 1 4 8 / 9 12 - 1 (0,8%) 2 6 8 / 10 12 - 1 (0,8%) 2 6 8 / 9 12 - 1 (0,8%) 4 6 8 / 9 12 - 1 (0,8%) 2 4 6 8 / 12 - 1 (0,8%) 2 5 8 / 9 12 - 1 (0,8%) 4 5 8 / 9 12 - 1 (0,8%) Σύνολο: 20,4%	2 4 5 8 / 9 12 - 2 (1,6%) 1 3 4 8 / 9 12 - 1 (0,8%) 1 4 6 8 / 10 12 - 1 (0,8%) Σύνολο: 3,2%

Πίνακας 16. Δεκατρισύλλαβος. Συχνότητα εμφάνισης τόνων.

Συλλαβή	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Συχνότητα εμφάνισης	18,9%	59,9%	4,1%	64%	4,1%	63,1%	0 %	42,6%	35,2%	34,4%	1,6%	100%

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β'

I. Κατάλογος αλλαγών του τονισμού στους στίχους της έκδοσης.

Ανίσως – ανισώς

Στην έκδοση υιοθετείται ο τύπος «ανίσως» που σε γενικές γραμμές είναι αποδεκτός και δεν δημιουργεί προβλήματα ρυθμού. Μια φορά μόνο χρησιμοποιείται ο τύπος «'νισώς» μετά από αποβολή του αρχικού φωνήεντος. Από την άλλη πλευρά, ο τύπος «ανισώς» απαντά συστηματικά στην κυπριακή γραμματεία της περιόδου (Το Χρονικό του Μαχαιρά, Φιορ δε Βερτού) και θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και στη συλλογή στις περιπτώσεις, όταν το απαιτεί το μετρικό συγκείμενο. Έτσι, στα ποιήματα 142 και 147, γραμμένα σε ομαλούς τροχαϊκούς οκτασύλλαβους χωρίς εμφανείς ρυθμικές διαταραχές του τροχαϊκού βαδίσματος (όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει στα οκτασύλλαβα ποιήματα της σειράς 116-120, 122-124, 126-130) θεώρησα πιο κατάλληλο τον τύπο «ανισώς».

142,17 *ανισώς κι ο φωτοδότης* (αντί: ανίσως ο φωτοδότης)

147,1 *ανισώς και με λυτρώση* (αντί: ανίσως και με λυτρώση)

Επίσης, έγινε αλλαγή στον στίχο 87,18, όπου η συνίζηση μεταξύ των λέξεων *φτιώ* και *ανίσως* επιφέρει σύγκρουση δύο τόνων, η οποία αναιρείται με την αντικατάσταση του τύπου «ανίσως» με τον τύπο «ανισώς»:

87,18 *δεν φτιώ^ανισώς κ' εσου μορφύτερή' σαι*

(αντί: δεν φτιώ^ανίσως κ' εσου μορφύτερή' σαι)

Τώρα – τωρά.

Και οι δύο τύποι χρησιμοποιούνται εναλλακτικά στην έκδοση. Στον στίχο 90,10 αλλάζω τον τύπο «τώρα» σε «τωρά», καθώς ο τόνος του πρώτου βρίσκεται στην πέμπτη μετρική συλλαβή και σε συνδυασμό με την τρίτη δημιουργεί πολύ ισχυρή ρυθμική διαταραχή.

90,10 *Δίκιον ένα τωρά να τραγουδήσης* (αντί: Δίκιον ένα τώρα να τραγουδήσης)

Αντάν – άνταν.

Παρόλο που η εκδότρια επιλέγει τη συστηματική χρήση του τύπου «αντάν», τις πλείστες φορές ο τύπος αυτός καθίσταται προβληματικός, καθώς επιφέρει σύγκρουση δύο τόνων. Για τον πιο πάνω λόγο είναι προτιμότερη η αντικατάσταση του τύπου αυτού με τον τύπο «άνταν», ο οποίος χρησιμοποιείται επίσης στον Μαχαιρά και στο κυπριακό δημοτικό τραγούδι:

52,8 *που δίδει τέλος άνταν νά' χουβ βάρος* (αντί: που δίδει τέλος αντάν νά' χουβ βάρος)

53,2 γοιον άνταν δουν και λείψη τους το θάρος (αντί: γοιον αντάν δουν και λείψη τους το θάρος)

75,44 γιατί, άνταμ με θωρείς, δεν ζανανιώννεις; (αντί: γιατί, άντάμ με θωρείς, δεν ζανανιώννεις;)

86,32 κι ομπρός οπίσω δίδω το άνταν ρίσης (αντί: κι ομπρός οπίσω δίδω το άντάν ρίσης)

86,34 γιατί άνταθ θέλης θέλω να το δώσω (αντί: γιατί άντάθ θέλης θέλω να το δώσω)

100,29 παρ' άντα σφίξη την καρδιάμ μου αύρα (αντί: παρ' αντά σφίξη την καρδιάμ μου αύρα)

114,4 που πήρεν άνταμ μέ 'δασιν τέλεια 'που μεν το πνεύμα; (αντί: που πήρεν αντάμ μέ 'δασιν τέλεια 'που μεν το πνεύμα;)

116,3 άνταν είδα ο πικραμμένος (αντί: αντάν είδα ο πικραμμένος)

116,29 άνταλ λέγ' η Χρυσταλλένη (αντί: αντάλ λέγ' η Χρυσταλλένη)

116,35 <άνταν> και 'δεν και γρικώ της (αντί: <αντάν> και 'δεν και γρικώ της)

117,23 'δε να λέγης άνταβ βάζω (αντί: 'δε να λέγης αντάβ βάζω)

129,22 'δε πού'ν ότοιμ' άνταρ ρίσης (αντί: 'δε πού'ν ότοιμ' αντάρ ρίσης)

147,13 μ' άνταν είν' φτωχός εις χρεία (αντί: μ' αντάν είν' φτωχός εις χρεία)

Εδώκεν – εδώκεν, έκλαπα – εκλάπα.

Η χρήση και των δύο από τους διπλούς ρηματικούς τύπους όπως οι πιο πάνω (αλλά και *έκαπεν – εκάπεν, έκλαπα – εκλάπα, έγραπα – εγράπα, έχασα – εκάσα, άξαπα – αζάπα, δίδεις – διδεις*) είναι δυνατή²²⁵. Εντούτοις, εκεί που η συγκεκριμένη επιλογή της έκδοσης καθιστά προβληματική τη ρυθμική μορφή του στίχου, προβαίνω σε αλλαγές. Αναφέρομαι συγκεκριμένα στους στίχους 71,2 και 90, 12.

71,2 όσον εδώκεν στην κυράμ μου η φύση (αντί: όσον εδώκεν στην κυράμ μου η φύση)²²⁶

90,12 γιατί τόσον εκλάπα κι απού τώρα (αντί: γιατί τόσον έκλαπα κι απού τώρα)²²⁷

Κάλλιον – καλλιόν

Ο τύπος *καλλιόν*, ο οποίος επίσης χρησιμοποιείται στον Μαχαιρά και στα κυπριακά «Άνθη Χαρίτων», καθιστά πιο ομαλό το ρυθμικό βάδισμα στους παρακάτω στίχους:

104,24: την ήθελα καλλιόν παρά βασίλειον (αντί: την ήθελα κάλλιον παρά βασίλειον)

88,12: Καλλιόν εν ποθαμμένος (αντί: Κάλλιον εν ποθαμμένος)

²²⁵ Το πρόβλημα αυτό εξετάζεται και από τη Marcheselli Loukas (1991α, 323-324).

²²⁶ Βλ. επίσης Λ. Πολίτης (1955, 180).

²²⁷ Η Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου στο Lexique (1975) δεν αναφέρει αυτόν τον τύπο, όμως ο συγκεκριμένος τύπος υπάρχει στον Ερωτόκριτο (Γ841).

Ουδέ – ούδε / μηδέ(ν) – μήδε(ν)

Στους παρακάτω στίχους η αλλαγή αποσκοπεί στην αποφυγή σύγκρουσης δύο τόνων:

20,6 *που μέραν ούδε νύχταν δεν σιγίζει*

109,11 *δεν ήτον ούδε νιώθει^ίντα 'ν η βράστη*

119,29 *κι ούδε θέλω την φιλιάσ σου.*

71,3 *ουδέ 'ς κανέναν πάθος μήδε κάψα*

79,13 *φοβώντα μήδεν ένι*

93, 67 *να μήδεν σε βιγλίση*

94,74 *Λοιπόν παρακαλώ σε μήδεν πάψης*

95,12 *και πιον να μήδεν κρύψη – από ξαυτόν μου,*

101,40 *ζημιές και πλήξεις, πάθη μήδε ζίνες.*

120,8 *μήδεν πης πως την μακκώννω.*

124,11 *και φοβώντα μήδεν πούσι*

130,6 *μήδε θέλω να φυλάζω*

133,7 *ωστόσον μήδεν λείψετε να μεν παρακαλήτε*

141,2 *και μήδεν δης του μελανιού ο του χαρτιού την ύλην,*

153,24 *καθόλου μήδεν ζαλιστής αχ τ' άρματά του.*²²⁸

Θεά – θέα.

Ο κανονικός τονισμός της λέξης θεά στον δεκατρισύλλαβο στίχο 102,13 μετακινήθηκε στην πρώτη συλλαβή (θέα) για μετρικούς λόγους. Αυτή την επιλογή προτείνουν επίσης ο Λ. Πολίτης (1955, 180) και ο Peri (1996, 94). Ο ίδιος τύπος «θέα» υπάρχει και στον στίχο 138,21 (τα σπλάχνα το λοιπόν άννοιζε, θέα)

Αν αγαπώ την θεάμ μου κ' εκείνη μέναν (αντί: αν αγαπώ την θεάμ μου κ' εκείνη μέναν)

Βλ. επίσης δημοτικό στίχο με τον ίδιο τονισμό:

ένε όμορφη κη ωραία

*'σαν την Αφροδίτην θέαν*²²⁹

²²⁸ Στον τελευταίο στίχο (153,24) δεν πρόκειται για σύγκρουση δύο τόνων, όμως ο τόνος σύμφωνα με την έκδοση βρίσκεται στην πέμπτη συλλαβή ενώ με τη μετακίνησή του θα βρίσκεται στην τέταρτη, πιο κανονική για τον ιαμβικό ρυθμό.

²²⁹ Σακελλάριος, 1991, 151 (αρ 45. «Εικόνας περιγραφή»).

II. Άλτο παραμένει το πρόβλημα ερμηνείας, καταγραφής και, στην προκειμένη περίπτωση, μετρικής ανάλυσης ορισμένων στίχων του ποιήματος αρ. 27 («Παιδαγωγός»). Η ανεύρεση του ιταλικού του προτύπου (Camillo Scroffa, εισαγωγικό σονέτο *Cantici di Fidenzio Glottochrysis Ludimagistro*)²³⁰ οδηγεί σε μερικές διαφοροποιήσεις του κυπριακού κειμένου, όπως αυτό καταγράφεται από τη Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου. Στην παρούσα μελέτη υιοθετώ τις προτάσεις του Pecoraro (ο πρώτος στίχος μετά από τον Legrand) για τους εξής στίχους:

27,9 *Οἰμοί πολλόμματος, θωρώ εις ὅσον σώννω*

Ω! εἶμι πολλόμματος, θωρώ εις ὅσον σώννω (Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου)

Hei mihi! io veggio bene apertamente (ιταλικό κείμενο)

ωι μι πολλιομματος θωρο εισοσον σοννο (χειρόγραφο)

27,12 *με δυναστείαν ὄτοσην κ' ἡ πεθυμιά μου*

με δυναστείαν ὄτος' εἰν' κ' ἡ πεθυμιά μου (Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου)

con tal violentia, che continuamente (ιταλικό κείμενο)

μεδυναστιαν οτοσιν κειπειθιμιαμου (χειρόγραφο)

Παραμένει άλτο το αίνιγμα των στίχων 27,5-6:

Αν δῆτε την εἰσάρετον μορφήν πεδάντε

τόμου και τόσα υμν' άστρον που μαρτυρίζω (Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου)

Στη συγκεκριμένη μορφή το κείμενο δεν είναι ικανοποιητικό ούτε από την άποψη του νοήματος, ούτε από την άποψη του μέτρου. Ο τόνος στην έβδομη συλλαβή, μη κανονικός για αυτό το είδος στίχου, δεν έχει παρατηρηθεί σε κανένα άλλο δεκατρισύλλαβο.

Το ιταλικό κείμενο:

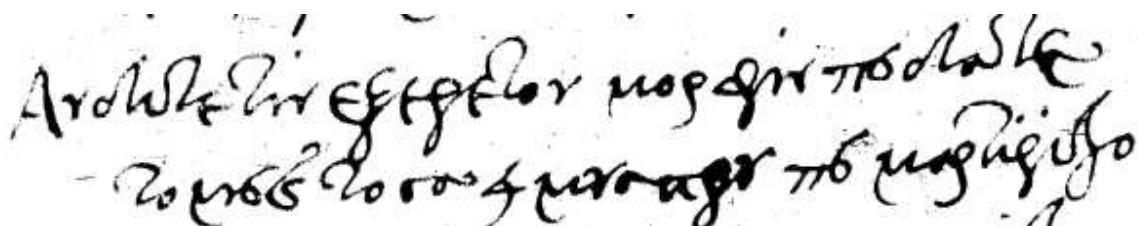
Se vedeste l'eximia alta beltate

dell' acerbo lanista del mio core

Το χειρόγραφο:

Αν διτε τιν εξερετον μορφιν που δατε

τομου και τοσα υ(;)μναστρο(;)ν που μαρτιριζο



Αν δῆτε τιν εξερετον μορφην ποδαντε
τομου και τοσα υμναστρον που μαρτιριζο

²³⁰ Pecoraro, 1976, 105-106.

Τα περισσότερα ερωτήματα προκαλεί η λέξη *υ(;)μναστρο(;)ν* στο 27,6. Δεν είναι κατανοητό για πιο από τα [ι] πρόκειται, όπως και αν όντως το χειρόγραφο αποδίδει *ρον* στο τέλος της λέξης ή ίσως *ρου* (σε άλλα σημεία του χειρογράφου ο συνδυασμός *ον* γράφεται κανονικά με δύο ψηφία, βλ. στον πρώτο στίχο τη λέξη *εξερետον*). Επιπλέον, το μέτρο υπαγορεύει να είναι μία λέξη με τόνο ή στην πρώτη της συλλαβή (έκτη θέση στον στίχο), δηλαδή στον φθόγγο [ι], ή στην τελευταία (όγδοη θέση). Για τους παραπάνω λόγους ο συγκεκριμένος στίχος δεν λαμβάνεται υπόψη κατά την ανάλυση του δεκατρισύλλαβου.

Ακολουθώντας τον Pecora (1976, 110-111, υποσ. 18) στο ποίημα αρ. 4,2 αλλάζω τη γραφή «κλύση» σε «κλείση», η οποία συμφωνεί με το ιταλικό πρότυπο:

Άμετε, πλήξες, πάθη και λαμπρά μου,
σ' εκείνην από βάλθην να με κλείση

Το ιταλικό

Doglia mia acerba e voi sospiri ardenti,
Andate a quell ache in pregon mi serra.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ'

ΡΙΜΑΡΙΟ.

Συντομογραφίες:

bal. – ballata

barz. – barzeletta

canz. – canzone

dist. – ποίημα σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία

madr. – madrigale

ottav. – ποίημα σε οκτάστιχες στροφές (διαφορετικές από το strambotto)

zing. – zingaresca

sest. – sestina

sest. rima – ποίημα σε εξάστιχες στροφές

son. – σονέτο

stramb. – strambotto ή stanze per strambotti

terz. – terza rima

tetr. – ποίημα σε τετράστιχες στροφές

ΠΑΡΟΞΥΤΟΝΕΣ ΟΜΟΙΟΚΑΤΑΛΗΞΙΕΣ

A – A

ABPA

αύρα – να' βρα – μαύρα

100, 29:31:33, terz.

ΑΔΑΝ

ασπράδαν – μαργωμάδαν – κρυάδαν²³¹

48, 2:4:6, stramb.

γλυκάδαν – κοκκινάδαν

84, 5:9, bal.

γλυκάδαν – κρυάδαν – πικράδαν

99, 5:7:9, terz.

ΑΛΛΙΑ

φάλλια – μάλια*

150, 9:10, dist.

ΑΜΑΝ

κάμαν – πράμαν – κλάμαν

101, 11:13:15, terz.

κλάμαν – κάμαν

77, 25:27, bal.

κλάμαν – πράμαν

129, 30:31, ottav.

κλάμαν – τράμαν – πράμαν

51, 2:4:6, stramb.

πράμαν – κλάμαν

152, 3:4, dist.

πράμαν – φάμαν

92, 9:10, canz.

στάμαν – κλάμαν

136, 3:5, son.

ΑΜΑΣ

μιτά μας – γρικά μας – λαμπρά μας

80, 5:7:9, bal.

²³¹ Η έκδοση δίνει τον τύπο *κρυάδα*, στο χειρόγραφο (292, 22) αρχικά γράφει *κρυάδα* και πάνω από τη λέξη προστίθεται το τελικό ν.

ἄνοματά μας – κρυφά μας	137, 19:22, son.
ΑΜΙΑ ποτάμια – άδεια – χάδια *	40, 2:4:6, stramb.
ΑΝΤΑ πάντα – αμάντα πάντα (επίρ.) – πάντα (ουσ.)	93, 27:30, canz. 141, 9:10, dist.
ΑΝΤΑΝ αμάνταν – πάντα*	138, 13:14, dist. 149, 11:14, son.
ΑΡΙΑ βουνάρια – χορτάρια	95, 29:30, zing. A(a)
ΑΣΣΑΣ φιλιάς σας – συντροφιάς σας	133, 9:10, dist.
ΑΤΙΑ αμμάτια – μονοπάτια	118, 5:7, barz.
ΑΨΑ γράψα – κάψα (ουσ.) – άψα – αξάψα κάψα (ουσ.) - άψα	23, 1:4:5:8, son. 71, 3:4, madr.
A – E	
ΑΡΤΕΣ σάρτες – ναύτες*	126, 30:31, ottav.
ΑΣΕ έκραζά σε – πολησιμόνησά σε ξηγάσαι – θλιβάσαι – παραπονάσαι	119, 26:28, barz. 75, 9:11:13, stramb.
ΑΣΤΕ συντροφιάστε – γρικάστε – θλιβάστε – παρηγοράστε	155, 1:4:5:8, ottav.
ΑΤΕ αποβγάτε – τιμάται θλιβάται – παραπονάται – μετράται – φυράται καυκάται – λυπάται – αγρικάται λυπάται – ξηγάται – ξηκολλάται – κοιμάται παινάται – ξηγάται – λυπάται ψηφάται – βιγλάται	4, 7:8, stramb. 24, 1:4:5:8, canz. 67, 2:4:6, stramb. 24, 9:12:13:16, canz. 23, 9:11:13, son. 45, 7:8, stramb.
ΑΨΕΣ γράψες – κάψες	104, 25:28, tetr.

A – I

ΑΔΙΝ

άδην – χράδι*

λαγκάδιν – άδην -²³²

λιβάδιν – ομάδιν – πηγάδιν

σημάδιν – ομάδιν - βράδυν – πηγάδιν

χράδιν – ομάδιν

8, 11:12, son.

118, 6:8:9, barz.

42, 1:3:5, stramb.

10, 1:4:5:8, son.

137, 20:21, son.

AZI

αγιτιάζει – απολογιάζει – κράζει – φωνάζει

αναγκάζει – παθιάζει – κράζει – βιάζει

απολογιάζει – χοχλιάζει – φυράζει

γνάζει – αναστενάζει – παθιάζει

ζενιάζει – συνεργάζει – σκοτεινιάζει – πειράζει

κοιτάζει – κοπιάζει

λογαριάζει – αγκατιάζει

ξιάζει – αναγκάζει

παθιάζει – αναστενάζει – πνάζει

πνάζει – παθιάζει – στεντιάζει

φυράζει – αγιτιάση*

χοχλιάζει – πειράζει

121, 1:4:5:8, ottav.

128, 9:12:13:16, ottav.

100, 23:25:27, terz.

94, 69:72:73, canz.

90, 31:34:35:38, canz.

78, 19:21, sest. rima

9, 10:12, son.

86, 22:23, canz.

75, 17:19:21, stramb.

60, 2:4:6, stramb.

118, 33:35, barz.

104, 49:52, tetr.

AZIS

παθιάζεις – πειράζεις – κοπιάζεις

πειράζεις – βιάζεις

πειράζεις – κουριάζεις – γελάσεις*

τρατιάζεις – στεντιάζεις

38, 1:3:5, stramb.

96, 6:7, zing.

117, 13:15:16, barz.

153, 1:2, dist.

AΘΙ

μάθη – πάθη (ουσ.)

πάθη (ουσ.) – μάθη

104, 70:71, tetr.

95, 20:21, zing. A(a)

AΘΙΝ

μάθειν – πάθειν

92, 48:49, canz.

AΘΙΣ

πάθης – μάθης

141, 5:6, dist.

ΑΛΛΙ

βγάλλει – κάλλη

θάλλει – άλλην*

94, 41:42, canz.

72, 2:3, madr.

ΑΛΛΙΝ

άλλην – βαβάλλιν

55, 7:8, stramb.

ΑΜΙΣ

²³² Υπάρχει κενό σε αυτό το σημείο του χειρογράφου.

κάμης – δράμης	134, 5:6, dist.
ΑΜΝΙ	
κάμνει – λάμνει – κάμνει	100, 41:43:45, terz.
ΑΝΙ	
Αριστοφάνη – να’ νι	141, 17:18, dist.
γλυκάνη – γιάνη	153, 27:28, dist.
ΑΝΝΙ	
φτάννει – καταλαμβάννη	138, 17:18, dist.
ΑΝΙΣ	
ποθάνης – γιάνης – σωπάνης	98, 26:28:30, terz.
ΑΠΙΝ	
αγάπην – αζάπην	147, 10:11, tetr.
ΑΡΙ	
βάρη – ζοχάριν – πάρη*	116, 38:39:40, barz.
βάρη – χάρην – θάρη*	131, 10:12:14, son.
ξουφάρι – ζοχάρι – παρη	116, 46:47:48, barz.
πάρη – χάρην*	28, 7:8, stramb.
στα’ ρη – ζοχάριν – πάρη*	116, 14:15:16, barz.
φεγγάρι – βάρη	104, 45:48, tetr.
χάροι – ζοχάριν – πάρη*	116, 22:23:24, barz.
ΑΡΙΝ	
βουνάριν – ζοχάριν – πάρη*	116, 30:31:32, barz.
βουνάριν – φεγγάριν	88, 1:4, canz.
βουνάριν – χάδιν – βράδυν*	116, 2:4:5, barz.
ξουφάριν – χάρην	114, 7:8, dist.
ξουφάριν – χάρην – κουφάριν	30, 1:3:5, stramb.
νικάρην – χάρην	146, 1:2, dist.
χάρην – ζοχάριν – πάρη*	116, 6:7:8, barz.
χάρην – κουφάριν	92, 67:68, canz.
χνάριν – λιθάριν	41, 7:8, stramb.
ΑΡΙΣ	
Άρης – γιουδικάρεις	153, 11:12, dist.
ΑΡΤΙΝ	
επαραδάρτην – πειράστην*	93, 15:18, canz.
ΑΣΙ	
δάση – αγιδιάση	88, 9:10, canz.
	111, 29:30, sest. A(a)
δάση – πνάση	111, 22:23, sest. A(a)
δάση – φτάση	111, 7:8, sest. A(a)
	111, 14:15, sest. A(a)

δάση – φυράση – πνάση	137, 5:8, son.
δάση – φωλιάση	101, 17:19:21, terz.
δάση – χορτάση	95, 30:31, zing.
μοιάση – πιάση	111, 33:34, sest. A(a)
μοιράσι – συγκεράσει – αγκατιάσει – χάσει	1, 10:11, ottav.
πετάση – φτάση	86, 11:14:15:18, canz.
πιάση – γελάση	1, 14:15, ottav.
πνάση – μοιάση – αγιτιάση	115, 1:2, dist.
	20, 10:12:14, son.
ΑΣΙΣ	
διαβάσης – φτιάσης	104, 73:76, tetr.
πιάσης – φτιάσης	104, 42:43, tetr.
πιάσης – χάσης	92, 38:39, canz.
φυράσης – φτιάσης	86, 26:27, canz.
ΑΣΚΙ	
χάσκει – πάσκει	1, 6:7, ottav.
ΑΣΤΙΝ	
βράστην – πειράστην	19,10:13, son.
επλάστην – πειράστην - κοπιάστην	93, 29:32:33, canz.
εργάστην – ετζενιάστην	148, 3:4, dist.
πειράστην – Πλάστην	133, 19:20, dist.
ΑΤΙΣ	
μιτά της – καρδιά της	90, 22:23, canz.
ΑΝΤΙΣ	
εμορφιάν της – αφεντιάν της – λαλιάν της	116, 18:20:21, barz.
θωριάν της – φιλιάν της	154, 1:4, tetr.
ομορφιάν της – μισεμάν της	94, 56:59, canz.
ΑΦΤΙ	
βλάφτει – άφτει	92, 25:26, canz.
ΑΨΙ	
άψη – βλάψη – πάψη	118, 48:50:51, barz.
άψη – κλάψη	95, 8:9, zing. A(a)
άψη – προσάψη	150, 25:26, dist.
πάψη – κάψη	152, 11:12, dist.
ΑΨΙΝ	
κλάμειν – γράμειν	140, 1:2, dist.
ΑΨΙΣ	
γράψης – κλάψης	104, 9:12, tetr.
	150, 3:4, dist.
πάψης – γράψης	94, 74:75, canz.

A – O

ΑΒΡΟ

μελλά'βρω – Ταύρο

146, 5:6, dist.

AZO

αναστενάζω – μοιάζω

122, 6:7, ottav.

αναστενάζω – παθιάζω

117, 33:35, barz.

αποδιαβάζω – διαβάζω

132, 3:4, dist.

διαβάζω – αναστενάζω

93, 60:63, canz.

104, 5:8, tetr.

διαβάζω – παθιάζω – στεντιάζω

57, 1:3:5, stramb.

διαβάζω – στιμιάζω – αναστενάζω

65, 1:3:5, stramb.

παθιάζω – γουριάζω – βάζω

117, 20:22:23, barz.

παθιάζω – διαβάζω – κοπιάζω – πνάζω – γουριάζω – κράζω

103, 14:15:16:17:18:19, terz.

A(a)A(a)A(a)

παθιάζω – διαβάζω – πουγνάζω – διστιάζω

91, 31:34:35:38, canz.

παθιάζω – κοπιάζω – διαβάζω

70, 1:3:5, stramb.

παθιάζω – κοπιάζω – πειράζω

98, 14:16:18, terz.

παθιάζω – παραδιαβάζω – απεικάζω

102, 17:19:21, terz.

παθιάζω – πεικάζω

126, 22:23, ottav.

πειράζω – διαβάζω – αναστενάζω

21, 9:11:13, son.

πνάζω – αναστενάζω

78, 29:30, sest. rima

φτιάζω – ξανακράζω

94, 30:31, canz.

ΑΘΘ

πάθω – μάθω

132, 15:16, dist.

ΑΘΘΣ

πάθος – βάθος

54, 7:8, stramb.

ΑΛΛΟΣ

κάλλος – άλλος

94, 46:49, canz.

ΑΝΝΟ

βαστάννω – παθθάννω – εφτάννω

29, 1:3:5, stramb.

ΑΞΟ

φυλάζω – κράζω

130, 6:7, ottav.

ΑΟ

ερυθριάω – γεννάω

27, 11:12, son.

ΑΡΟΣ

βάρος – θάρος

92, 2:5, canz.

95, 21:22, zing.

132, 5:6, dist.

136, 1:6, son.

βάρος – θάρος – Χάρος	152, 5:6, dist.
βάρος – χάρος – θάρος	100, 38:40:42, terz.
θάρος – βάρος	33, 1:3:5, stramb.
	75, 47:48, stramb.
	91, 19:20, canz.
	94, 52:53, canz.
	138, 11:12, dist.
θάρος – βάρος – χάρος	28, 2:4:6, stramb.
θάρος – χάρος	12, 9:14, son.
	91, 26:27, canz.
	94, 32:33, canz.
	99, 20:22, terz.
	101, 1:3, terz.
	131, 2:3, son.
θάρος - χάρος – βάρος	53, 2:4:6, stramb.
	69, 10:12:14, stramb.
χάρος – βάρος	52, 7:8, stramb.
χάρος – βάρος – θάρος	32, 1:3:5, stramb.
χάρος – χάρος – θάρος	81, 1:15:16, bal.
ΑΣΟ	
γελάσω – αγαλιάσω – πατιάσω – πατιάσω	90, 11:14:15:18, canz.
κοιτάσω – πλάσων*	135, 1:2, dist.
πιάσω – εφτάσω	94, 2:5, canz.
πιάσω – πειράσω	132, 1:2, dist.
πνάσω – χάσω – παθιάσω	70, 2:4:6, stramb.
σκιάσω – φτιάσω	7, 11:14, son.
ΑΣΤΡΟΝ	
άστρον – κάστρον	1, 2:3, ottav.
άστρον – μάστρον	143, 2:3, dist.
ΑΤΟΝ	
δροσάτον – εφυράτον	85, 8:11, canz.
χιονάτον – θωράτον	127, 2:3, ottav.
μαντάτον – κάτω*	137, 14:15, son.
ΑΨΟ	
γράψω – πάψω	7, 9:12, son.
κλάψω – πάψω	128, 14:15, ottav.
A-OY	
AZOYN	
χοχλάζουν – βάζουν – φτιάζουν	18, 9:14:15, son.
ΑΜΟΥ	
αγγέλλισά μου – καρδιά μου	59, 7:8, stramb.
αγγέλλισά μου – κυρά μου – λαμπρά μου	100, 8:10:12, terz.

αξιά μου – πεθυμιά μου	27, 10:13, son.
αρκέματά μου – ζημιά μου – ταξίματά μου – κλάματά μου	126, 1:4:5:8, ottav.
δικά μου – λαμπρά μου - κυρά μου – μεσά μου	16, 2:3:6:7, son.
δροσιά μου – λαμπρά μου	92, 54:57, canz.
ζημιά μου – λαμπρά μου – κριτηρεύγοντά μου	100, 35:37:39, terz.
ζημιά μου – μιτά μου	94, 13:16, canz.
θείσά μου – μιτά μου	95, 42:43, zing.
κακά μου – κακά μου	93, 47:50, canz.
καρδιά μου – αποτορμιά μου	91, 29:30, canz.
καρδιά μου – κυρά μου	119, 5:7, barz.
καρδιά μου – κυρά μου – βουθά μου	102, 8:10:12, terz.
κλάματά μου – λαμπρά μου – χαρά μου	79, 1:4:14, bal.
κόκκαλά μου – μιτά μου	104, 78:79, tetr.
κόκκαλά μου – οσκιάμ μου*	129, 38:39, ottav.
κοντά μου – κλάματά μου	104, 34:35, tetr.
κοντά μου – μιτά μου – κοντά μου – κλάματά μου – κακά μου – λαμπρά μου	103, 20:21:22:23:24:25, terz. A(a)A(a)A(a)
κυρά μου – αγγέλλισσά μου - θεά μου – πνεύματά μου	22, 1:4:5:8, son.
κυρά μου – αναστενάματά μου - λαμπρά μου – κοντά μου	14, 2:3:6:7, son.
κυρά μου – θείσά μου	92, 34:37, canz.
κυρά μου – καρδιά μου	37, 7:8, stramb. 86, 16:17, canz. 116, 9:11, barz.
κυρά μου – καρδιά μου – λαμπρά μου	50, 1:3:5, stramb.
κυρά μου – κλάματά μου – αγγέλλισσά μου	21, 10:12:14, son.
κυρά μου – λαμπρά μου	2, 31:32, stramb. 92, 51:52, canz.
κυρά μου – λαμπρά μου – κακά μου	58, 1:3:5, stramb.
κυρά μου – λαμπρά μου – καρδιά μου	84, 1:4:14, bal. 76, 10:11, ottav. 80, 1:2, bal.
κυρά μου – μισεμάν μου*	62, 1:3:5, stramb.
κυρά μου – μιτά μου – καρδιά μου	81, 2:3:14, bal.
κυρά μου – μιτά μου – κυρά μου	129, 2:3, ottav.
κυρά μου – οπνά μου	101, 2:4:6, terz.
κυρά μου – οσκιά μου – ρήαινά μου	54, 1:3:5, stramb.
κυρά μου – πικριά μου – λαμπρά μου	117, 26:28, barz.
κυρά μου – φιλιά μου	33, 7:8, stramb.
κυρά μου – χαρά μου	4, 1:3:5, stramb.
λαμπρά μου – καρδιά μου – λαμπρά μου	92, 21:24, canz.
λαμπρά μου – κυρά μου	2, 1:3:5, stramb.
λαμπρά μου – κυρά μου – κακά μου	101, 20:22:24, terz.
λαμπρά μου – ψαλμουδιά μου – μνημόσυνά μου	87, 19:20, canz.
μιτά μου – δικά μου	77, 26:28:29, bal.
μιτά μου – κακά μου – κλάματά μου	75, 10:12:14, stramb.
μιτά μου – κλάματά μου – αγκώματά μου	117, 19:21, barz.
μιτά μου – κυρά μου	12, 1:4:5:8, son.
οξυπνιά μου – πεθυμιά μου - θωριά μου – λαμπρά μου	90, 32:33, canz.
πεθυμιά μου – κλάματά μου	118, 20:22:23, barz.
πεθυμιά μου – κλάματά μου – λαμπρά μου	

πεθυμιά μου – μιτά μου	5, 10:13, son.
συντυχιά μου – κυράμ μου*	95, 6:7, zing.
ΑΜΜΟΥ	
αρωστιάν μου – καρδιά μου*	93, 54:57, canz.
θέλημάμ μου – υγείάμ μου - καρδιά μου – πεθυμιά μου*	25, 9:12:14:15, ottav.
καρδιάν μου – κυράμ μου	98, 1:3, terz.
καρδιάμ μου – κυράν μου – υγείάν μου	30, 2:4:6, stramb.
καρδιάμ μου – μεριάμ μου	22, 10:13, son.
καρδιάμ μου – υγείάν μου – κυράν μου – καματιάμ μου	11, 2:3:6:7, son.
λευτεριάμ μου – καρδιάν μου – εξουσιάμ μου – χρειάμ μου	130, 1:4:5:8, ottav.
μισεμάμ μου – υγείάν μου	82, 4:8, bal.
πικριάμ μου – καρδιάμ μου	94, 1:4, canz.
πικριάν μου – κυράν μου – χαράν μου	2, 18:20:22, stramb.
φιλιάν μου – καρδιάμ μου – πικριάμ μου	75, 41:43:45, stramb.
χαράμ μου – κυράν μου	90, 19:20, canz.
ΑΣΜΟΥ	
κυράς μου – υγείας μου	32, 7:8, stramb.
χαράς μου – χαράς μου - κυράς μου – υγείας μου	26, 1:4:5:8, son.
καρδιάς μου – υγείας μου	79, 6:8, bal.
κυράς μου – καρδιάς μου	95, 18:19, zing.
κυράς μου – καρδιάς μου – θεάς μου	98, 8:10:12, terz.
πεθυμιάς μου – υγείας μου – καρδιάς μου – αντρείας μου	149, 1:4:5:8, son.
ΑΣΟΥ	
αφεντιά σου – δουλεύγοντά σου	129, 6:7, ottav.
καρδιά σου – δικά σου – δικά σου	55, 1:3:5, stramb.
καρδιά σου – κοντά σου – σιμά σου – γεια σου	113, 13:14:15:16, tetr.
μορφιά σου – αφεντιά σου	92, 27:30, canz.
ΑΣΣΟΥ	
αφεντιάς σου – ομορφιά σου*	91, 22:23, canz.
αφεντιάς σου – παράδωκά σου*	130, 2:3, ottav.
εμορφιάς σου – θωριάς σου – αφεντιάς σου	56, 2:4:6, stramb.
θωριάς σου – φιλιάς σου – φιλιάς σου	119, 27:29:30, barz.
κάμωμάς σου – συντροφιάς σου	153, 21:22, dist.
ομορφιάς σου – καρδιάς σου	87, 2:3, canz.
φιλιάς σου – σκλαβιάς σου – συντροφιάς σου	119, 13:15:16, barz.
φουλιάς σου – συντροφιάς σου – καρδιάς σου	75, 1:3:5, stramb.
ΑΝΤΟΥ	
δουλειάν του – 'γείαν του	78, 2:4, sest. rima
καρδιάν του – ζωήν του – οσκιάν του*	101, 29:31:33, terz.
ΑΤΟΥ	
δικά του – καρδιά του - μιτά του – καλά του	17, 2:3:6:7, son.
θανάτου – αρματά του	153, 23:24, dist.
κλουθά του – μιτά του	25, 10:11, ottav.

λαμπρά του – κυρά μου - μιτά μου – κοντά μου*	19, 2:3:6:7, son.
ΑΤΟΥΣ	
ανάμεσά τους – θανάτους	118, 31:32, barz.
βουθά τους – βουθά τους	115, 5:6, dist.
βουθά τους – θανάτους	118, 10:11, barz.
διαφορά τους – θανάτους	118, 38:39, barz.
θανάτους – μιτά τους	118, 1:4, barz.
κλάματά τους – θανάτους	118, 17:18, barz.
κυρά τους – θανάτους	118, 24:25, barz.
μάχητά τους – θανάτους – μιτά τους	118, 52:53, barz.
μοναχά τους – θανάτους	118, 45:46, barz.
Ε – Α	
ΕΑ	
θέα – Μεδέα	138, 21:22, dist.
ΕΑΡ	
έαρ – φρέαρ	150, 1:2, dist.
ΕΒΜΑ	
πνεύμα – βλέμμα*	129, 42:43, ottav.
ΕΜΜΑ	
στρέμμα -πνεύμα*	15, 10:13, son.
βλέμμαν – πνεύμα – στρέμμαν*	67, 1:3:5, stramb.
βλέμμαν – πνεύμα*	83, 9:10, canz.
βλέμμα – πνεύμα*	114, 3:4, dist.
ΕΛΙΑ	
τέλεια – μέλια	152, 13:14, dist.
ΕΛΛΙΑ	
κουρέλλια – τέλεια*	68, 7:8, stramb.
ΕΝΑ	
αγγελομετρημένα – αγιασμένα	114, 11:12, dist.
αγιμένα -ψηλωμένα	95, 36:37, zing.
αννοιμένα – κοιμισμένα – καμυμένα	11, 10:12:14, son.
γεγραμμένα – πέννα*	140, 3:4, dist.
γλαμπρισμένα – αννοιμένα – αγιμένα*	68, 1:3:5, stramb.
γλαμπρισμένα – εμένα – εσέναν – αγιμένα*	15, 2:3:6:7, son.
εμένα – κανένα – σένα	100, 11:13:15, terz.
ζαχαρένα – κουρελλένα	116, 25:27, barz.
καμένα – εμέναν – νοιασμένα – λυπημένα*	24, 2:3:6:7, son.
κουρελλένα – χωσμένα – βλεπημένα	41, 1:3:5, stramb.
κρυμμένα – πέννα*	149, 9:13, son.
λυπημένα – μένα	2, 23:24, stramb.

μένα – γραμμένα	153, 9:10, dist.
μένα – κανέναν – ξένα (ουσ.)*	59, 2:4:6, stramb.
μένα – πένα	145, 5:6, dist.
ξένα (ουσ.) – σένα	63, 7:8, stramb.
πυκνοβλαστημένα – χρυσταλλένα – σιγισμένα – εμένα	112, 5:6:7:8, tetr.
σένα – εμέναν*	60, 7:8, stramb.
	93, 34:37, canz.
φταισμένα – φτιασμένα	90, 36:37, canz.
χρουσαφένα – αγιμένα	127, 10:11, ottav.
χρουσαφένα – μένα	114, 1:2, dist.
χρουσαφένα – μετρημένα - φτιασμένα – φυτρωμένα	7, 2:3:6:7, son.
ENAN	
εμέναν – αγιμένα*	116, 41:43, barz.
εμέναν – εσέναν	91, 9:10, canz.
εμέναν – μέναν – κανέναν – σέναν	127, 25:28:29:32, ottav.
εμέναν – σέναν	124, 14:15, ottav.
εμέναν – σέναν – κανέναν	70, 25:27:29, stramb.
εσέναν – εμέναν	70, 23:24, stramb.
εσέναν – μένα*	104, 57:60, tetr.
εσέναν – πένναν*	138, 19:20, dist.
εσέναν – σέναν	22, 9:12, son.
εσέναν – ουδέναν – κανέναν	31, 2:3:5, stramb.
κανέναν – εμέναν	96, 5:6, zing. A(a)
κανέναν – μέναν – σέναν	99, 2:4:6, terz.
κανέναν – μέναν – έναν	102, 11:13:15, terz.
κανέναν – πέννα – μέναν*	92, 55:58:59, canz.
κανέναν – σέναν	14, 11:12, son.
	104, 1:4, tetr.
κανέναν – ουδέναν – μέναν	39, 2:4:6, stramb.
μέναν – πνιμένα*	137, 1:4, son.
μέναν – σέναν	75, 15:16, stramb.
μέναν – σέναν – έναν	119, 20:22:23, barz.
σέναν – αγιμένα - μένα – κλαμένα*	21, 1:4:5:8, son.
σέναν – έναν	118, 2:3, barz.
	118, 54:55, barz.
σέναν – μέναν	2, 15:16, stramb.
	87, 9:10, canz.
ENAS	
κανένας – ουδένας – κανένας	49, 1:3:5, stramb.
EPAN	
εσπέραν – αέραν	111, 25:26, sest. A(a)
εσπέραν – έραν – αέραν – ημέραν – εσπέραν – αναφέρα*	103, 5:6:7:8:9:10, terz.
	A(a)A(a)A(a)
εσπέραν – ημέραν	78, 5:6, sest. rima
	111, 15:16, sest. A(a)
εσπέραν – ημέραν – έραν	36, 1:3:5, stramb.

εσπέραν – μέραν	111, 4:5, sest. A(a)
ημέραν – αέραν	89, 1:3, madr.
ημέραν – εσπέραν	78, 7:9, sest. rima
μέραν – σπέραν – αέραν	34, 2:4:6, stramb.
περιστέραν – ζυφτέρα*	142, 14:15, tetr.
σπέραν – αέραν	111, 32:33, sest. A(a)
σπέραν – φοβέραν	111, 11:12, sest. A(a)

ΕΤΑ

στέγνωσέ τα – βλέπισέ τα	118, 47:49, barz.
--------------------------	-------------------

Ε – Ε

ΕΜΕ

βίγλισέ με – λύτρωσέ με	57, 7:8, stramb.
καθάρισέ με – έκλυσές με*	117, 2:3, barz.

ΕΝΕ

έναι – λυπημένες*	94, 81:82, canz.
έναι – τυφλωμένε	94, 19:20, canz.

ΕΝΕΣ

βαμμένες – θλιμμένες – γραμμένες	2, 2:4:6, stramb.
σιγισμένες – μαθημένες – μουλλωμένες – λυπημένες	112, 1:2:3:4, tetr.

ΕΡΕΣ

αστέρες – ημέρες	127, 6:7, ottav.
------------------	------------------

ΕΣΜΕ

ένωσές με – εμπόδισές με – ετζένιασές με – φλόγισές με	127, 17:20:21:24, ottav.
επλάνεσές με – έπιασές με	115, 13:14, dist.

ΕΤΕ

αμέτε – δέτε – πέτε	40, 1:3:5, stramb.
θωρέται – σωκέται	56, 7:8, stramb.

Ε – Ι

ΕΒΓΙ

γυρεύγει – εγκλέγει*	42, 7:8, stramb.
γυρεύγει – φεύγει	92, 41:44, canz.
δουλεύγει – ριζικεύγει – κιντυνεύγει	60, 1:3:5, stramb.
κηβεύγει – κιντυνεύγει – δουλεύγει	98, 11:13:15, terz.
πιστεύγει – κιντυνεύγει	104, 14:15, tetr.
φεύγει – κυνήγιν*	92, 47:50, canz.
φυτεύγει – δοξεύγει – κηβεύγει	41, 2:4:6, stramb.

ΕΒΓΙΣ

παιδεύγεις – κηβεύγεις	10, 10:13, son.
------------------------	-----------------

δοξεύγης – παιδεύξης – γυρεύγεις
στενεύγης – κριτηρεύγης

46, 2:4:6, stramb.
92, 53:56, canz.

ΕΓΙ

κλαίγει – λέγει
κλαίγει – λέγη – νέγοι

94, 65:66, canz.
101, 23:25:27, terz.

ΕΛΛΙ

παραγγέλλει – μέλλει

93, 2:5, canz.

ΕΛΛΙΝ

πιντέλλιν – κοπέλλιν – χασέλλιν

46, 1:3:5, stramb.

ΕΝΙ

αγαλιασμένη – διαμαντένη – θλιμμένη – κακιωμένη
αγαπημένη – Χρυσταλλένη
γένει – βέλη*
γιαμμένοι – ένι
δουλεμένη – πεθυμημένη – θλιμμένη – Χρυσταλλένη
ένι – ένι – χαμένη – συγκερασμένη
ένι – θλιμμένη – καταντημένη – καμένη
ευλογημένη – χαριτωμένη – Χρυσταλλένη
θλιμμένη – ένι
κακιωμένοι – σμιμένη – αποθαμμένοι
κρυμμένη – χωσμένη – γραμμένη
μαθημένη – λυπημένη
μένει – δεδημένη
μετανωμένη – δομένη – ένι
μετρημένη – νοματισμένη – ζενιασμένη – γλαμπρισμένη –
εσμιμένη – κακιωμένη
μπιστεμένοι – μυρισμένοι – θλιμμένη – χαμένοι
μποδισμένη – λευτερωμένη - αναμένη – νικημένη
πεθυμημένη – εννοισμένη – καμένη
πλερωμένη – Χρυσταλλένη
ποθαμμένη – ποδωμένη
ποθαίνει – ένι
τσακισμένη – θυμωμένη
Χρυσταλλένη – διαμαντένη
Χρυσταλλένη – σμιμένη – διαμαντένη
χωσμένη – θλιμμένη
ωραιοστολισμένη – χαριτωμένη

90, 21:24:25:28, canz.
87, 16:17, canz.
156, 3:4, dist.
79, 12:13, bal.
129, 9:12:13:16, ottav.
74, 1:4:5:8, ottav.
73, 1:4:5:8, ottav.
116, 26:28:29, barz.
104, 18:19, tetr.
17, 10:12:14, son.
45, 2:4:6, stramb.
5, 11:14, son.
133, 2:3, dist.
119, 6:8:9, barz.
103, 2:3:4:5:6:7, terz.
A(a)A(a)A(a)
112, 9:10:11:12, dist.
13, 1:4:5:8, son.
102, 5:7:9, terz.
129, 18:19, ottav.
104, 29:32, tetr.
81, 6:11, bal.
126, 26:27, ottav.
92, 12:13, canz.
100, 14:16:18, terz.
92, 28:31, canz.
150, 23:24, dist.

ΕΝΙΝ

θλιμμένην – ποθαμμένη*

94, 67:70, canz.

ΕΝΝΙ

αφταίννει – διαβαίννει – εμπαιννει – εβγιαίννει
αφταίννη – μπαίννη

155, 2:3:6:7, ottav.
156, 11:12, dist.

ENTIN τέλειωσέν την – ἔκλυσέν την	96, 15:16, zing.
EΞI τρέξη – βρέξη	152, 9:10, dist.
EΠI πρέπει – ημπλέπει	96, 12:13, zing.
EPIN αέριν – καλοκαίριν – μεσομέριν	61, 2:4:6, stramb.
EPIS αναφέρης – φέρης	141, 15:16, dist.
EPNI παραδέρνη – σπέρνει – αφταίννει*	20, 9:11:13, son.
EPΞI στέρξη – φρίζει*	142, 18:19, tetr.
ESIS κερδέσης – ποίσης – σβήσης – αργήσης* κερδέσης – σβήσης – βιγλίσης*	86, 21:23:25:28, canz. 37, 2:4:6, stramb.
EXEI έχει – έχη πομετέχη – βρέχει έχει – πομετέχει	147, 9:12, tetr. 147, 14:15, tetr. 150, 15:16, dist.
EΨI πέψει – μισέψει	104, 62:63, tetr.
EΨIN πλικέψειν – πεζέψειν	156, 1:2, dist.
EΨIS σκαλέψης – γιατρέψης	149, 10:12, son.
E – O EBΓO φεύγω – κηβεύγω δουλεύγω – κιντυνεύγω δουλεύγω – κιντυνεύγω – γυρεύγω σκαλεύγω – γυρεύγω	5, 9:12, son. 92, 14:17, canz. 98, 20:22:24, terz. 126, 18:19, ottav.
EGO κλαίγω – λέγω	95, 27:28, zing.

	144, 5:6, dist.
ΕΛΟΣ	
μέλος – τέλος	81, 9:10, bal.
τέλος – βέλος	140, 9:10, dist.
ΕΝΟ	
κοιμισμένο – ευλογημένο*	12, 11:12, son.
ΕΝΟΝ	
αγριωμένο – σκλαβωμένο	88, 2:5, canz.
ζωγραφισμένο – χαμένο	18, 16:17, son.
καφουρένο – σμιμένο – ξένο – συχρωμένο	127, 1:4:5:8, ottav.
κλαμένο – δημμένο	117, 12:14, barz.
ντυμένο – λυπημένο – μουλωμένο	2, 25:27:29, stramb.
ξένο – σιδερωμένο	92, 64:65, canz.
παραδαρμένο – θλιμμένο – ξένο	2, 9:11:13, stramb.
ποσταμένο – θλιμμένο*	104, 58:59, tetr.
ταπεινωμένο – ξένο	132, 17:18, dist.
τυφλωμένο – φουμισμένο	13, 10:13, son.
φουμισμένο – τιμημένο	146, 3:4, dist.
χωσμένο – γεμωσμένο – δουλωμένο – τακένον	124, 1:4:5:8, ottav.
ΕΝΝΟ	
αφταίνω – διαβαίνω	122, 2:3, ottav.
πηγαίνω – αξαφταίνω	82, 11:12, bal.
ΕΝΟΣ	
αγαπημένος – γεννημένος	53, 7:8, stramb.
αναπαμένος – πεθυμημένος	102, 1:3, terz.
απλικεμένος – δουλεμένος	96, 11:12, zing. A(a)
αποθαμμένος – αναπαμένος – λαβωμένος	69, 17:19:21, stramb.
γιαμμένος – θανατωμένος	115, 7:8, dist.
δομένος – αποθαμμένος	38, 7:8, stramb.
εννοισμένος – πικραμμένος	116, 1:3, barz.
θλιμμένος – καμένος – αναπαμένος	99, 8:10:12, terz.
θλιμμένος – καμένος – ξένος	117, 34:36:37, barz.
θλιμμένος – μαρτυρημένος – κλαμένος	93, 42:45:46, canz.
θλιμμένος – σκουλισμένος	93, 12:13, canz.
κινημένος – μετανωμένος	150, 13:14, dist.
κλαμένος – χαμένος	83, 5:6, canz.
κολασμένος - ²³³ – θλιμμένος	117, 6:8:9, barz.
κολασμένος – καμένος – νοιασμένος	65, 2:4:6, stramb.
μεσοκοιμισμένος – τρεμουσιασμένος	16, 9:13, son.
μετανωμένος – αναπαμένος	119, 12:14, barz.
μουλωμένος – καμένος – αποθαμμένος	23, 10:12:14, son.
ναγγρισμένος – μισισμένος – καμένος – μουλωμένος	112, 13:14:15:16, tetr.

²³³ Υπάρχει κενό σε αυτό το σημείο του χειρογράφου.

ντυμένος – πικραμμένος	154, 6:7, tetr.
ξένος – δομένος – ντυμένος	100, 17:19:21, terz.
ξένος – θλιμμένος – γένος – αδικεμένος – κομπωμένος – τυφλωμένος	103, 23:24:25:26:27:28, terz. A(a)A(a)A(a)
ξένος – πληξημένος	115, 3:4, dist.
ξηριζωμένος – ντυμένος	154, 9:12, tetr.
πειρασμένος – καμένος – πληγωμένος	3, 1:3:5, stramb.
πεσωμένος – ποθαμμένος – δομένος – πεθυμημένος	25, 1:4:6:7, ottav.
πετρένος – αναπαμένος	19, 11:12, son.
πικραμμένος – κριτηρεμένος – χαμένος	131, 9:11:13, son.
πικραμμένος – πειρασμένος – ναπαμένος – θλιμμένος	20, 1:4:5:8, son.
πλασμένος – σιδερένος	71, 7:8, madr.
ποθαμμένος – αγγρισμένος	88, 12:13, canz.
φοβούμενος – αποθαμμένος	(69, 15:16)
φτερωμένος – σιγισμένος – τυφλωμένος – πελλιασμένος	18, 1:4:5:8, son.

ΕΞΟ

γκλέζω – απέζω – τρέζω – φέζω	149, 2:3:6:7, son.
-------------------------------	--------------------

ΕΟΝ

ωραίον – Εβραίων	142, 1:4, tetr.
------------------	-----------------

ΕΟΣ

γραφέως – σπουδαίος	141, 3:4, dist.
---------------------	-----------------

ΕΣΟΣ

μέσος – κουμέσος	153, 7:8, dist.
------------------	-----------------

ΕΨΟ

μισέψω – στρέψω – σκαλέψω	63, 1:3:5, stramb.
πιστέψω – μισέψω	147, 6:7, tetr.

Ε-ΟΥ

ΕΒΓΟΥΝ

βουλεύουν – τελειώνουν*	93, 25:26, canz.
-------------------------	------------------

ΕΓΟΥΝ

κλαίγουν – λέγουν	95, 38:39, zing. A(a)
λέγουν – κλαίγουν	154, 14:15, tetr.

ΕΛΟΥΝ

επλημμέλουν – θέλουν	95, 15:16, zing.
----------------------	------------------

ΕΜΟΥ

γιατρέ μου – αδελφέ μου	137, 17:18, dist.
-------------------------	-------------------

ΕΝΝΟΥΝ

μπαίννουν – βγιαίννουν – παίρνουν*	26, 10:12:14, son.
------------------------------------	--------------------

ΕΝΟΥΣ Βένους – γένη* καημένους – πικραμμένους	156, 9:10, dist. 140, 7:8, dist.
ΕΡΝΟΥ παίρνου – φέρνου	145, 1:2, dist.
ΕΣΣΟΥ ομορφιές σου – τιμές σου – ομορφιές σου	70, 26:28:30, stramb.
I-A	
ΙΑ δυστυχία – στοιχεία χρεία – βίαν*	145, 7:8, dist. 147, 13:16, tetr.
ΙΑΝ αφεντίαν – αιτίαν – εξουσίαν ευτυχίαν – ομοία*	26, 9:11:13, son. 154, 10:11, tetr.
ΙΑΣ μετεωρίας – θεωρίας μίας – αληθείας φιλίας – αξίας	141, 7:8, dist. 142, 10:11, tetr. 150, 21:22, dist.
ΙΚΑ γινήκα – αγνωριστήκαν* αξαφήκα – αγρίκα αξαφήκα – αγρίκα αφήκα – κατεβήκαν*	90, 42:43, canz. 119, 2:4, barz. 119, 33:35, barz. 137, 2:3, son.
ΙΜΑΝ κρίμαν – γδύμα* νήμαν – ρίμα*	94, 68:71, canz. 115, 15:16, dist.
ΙΝΑΝ επαλιύναν – αντρύναν	75, 39:40, stramb.
ΙΣΜΑΣ λυτρωτής μας – αυτής μας	153, 3:4, dist.
ΙΣΣΑΣ δουλεπής σας – τιμήσ σας	133, 5:6, dist.
I-E	
ΙΕΣ ελεείες – τραγουδίες	138, 7:8, dist.

φιλοσοφίες – αθανασία*	138, 9:10, dist.
IKEN	
ποίκεν – αφήκεν	95, 14:15, zing. A(a)
IME	
κείμαι – πλανεί με – καταλυεί με	100, 20:22:24, terz.
καταλυεί με – καταλυεί με	121, 2:3, ottav.
INES	
αχτίνες – ζίνες	101, 38:40, terz.
ζίνες – μήνες	126, 6:7, ottav.
ISE	
αλλόμορφή' σαι – είσαι	76, 14:15, ottav.
όμορφή' σαι – 'μορφή' σαι – είσαι – μορφότερή' σαι	87, 11:14:15:18, canz.
ISME	
βαρεθής με – λυπηθής με	91, 12:13, canz.
ITE	
αναπαυτήτε – κολαστήτε	133, 13:14, dist.
διδείτε – δήτε – θωρήτε	11, 9:11:13, son.
λυπηθήτε–δήτε–θλιβήτε–αναγκαστήτε–σκαλευτήτε–	103, 17:18:19:20:21:22, terz.
σωρευτήτε	A(a)A(a)A(a)
λυπηθήτε – μαραθθήτε	77, 9:11, bal.
παρακαλήτε – λεμονήται	133, 7:8, dist.
παρηγορηθήτε – αθθυμηθήτε	133, 17:18, dist.
I – I	
IZI	
βιγλίζη – αγνωρίζη – χαχανίζη	49, 2:4:6, stramb.
βιγλίζη – αρμενίζη	92, 40:43, canz.
βιγλίζη – δροσίζη	85, 12:13, canz.
βιγλίζη – εμποδίζη	90, 46:47, canz.
βιγλίζη – μαρτυρίζη	93, 38:39, canz.
βρίζη – γυρίζη	138, 3:4, dist.
γλαμπρίζη – γγίζη – αρχίζη – γαγίζη	5, 2:3:6:7, son.
γνωρίζη – φλογίζη – μαρτυρίζη	3, 2:4:6, stramb.
γυρίζη – σιγίζη - βιγλίζη – γαγίζη	18, 2:3:6:7, son.
εμπυρίζη – φλογίζη – σκίζη	64, 2:4:6, stramb.
θρηνίζη – αγνωρίζη – ξωμακρίζη – αθθυμίζη	24, 10:11:14:15, canz.
μαρτυρίζη – εμπυρίζη - σιγίζη – ολπίζη	20, 2:3:6:7, son.
μπυρίζη – χιονίζη	48, 7:8, stramb.
ορίζη – κατινίζη – μαρτυρίζη	98, 5:7:9, terz.
πρασινίζη – εμπυρίζη – χιονίζη	35, 2:4:6, stramb.
φοβερίζη – ολπίζη	143, 5:8, tetr.
χωρίζη – βιγλίζη – εμποδίζη – σκοπίζη	129, 41:44:45:48, ottav.
χωρίζη – ορίζη – γυρίζη	43, 2:4:6, stramb.

ψηφίζει – ορίζει	90, 26:27, canz.
IZIN	
ολπίζειν – μπυρίζη*	127, 22:23, ottav.
IZIS	
ασκοπίζης – ολπίζης – βιγλίζεις	52, 2:4:6, stramb.
βιγλίζεις – γγίσης*	94, 23:26, canz.
βιγλίζεις – κογγύζει – 'λπίζη*	56, 1:3:5, stramb.
γνωρίζεις – βιγλίζεις	87, 6:7, canz.
γυρίζεις – θρηνίζης – βιγλίζεις	75, 33:35:37, stramb.
εγγίζεις – ορίζει	10, 11:14, son.
εγλαμπρίζεις – γυρίζεις – ρίζεις – καρτερίζεις – αγνωρίζης – ορίζ'εις	103, 8:9:10:11:12:13, terz. A(a)A(a)A(a)
θρηνίζης – θαρήσης*	94, 21:22, canz.
μακρομερίζης – λυρίζεις	92, 35:36, canz.
μπυρίζεις – εφλογίζεις	89, 9:10, madr.
ξηστρατίζεις – ορίζει	96, 2:3, zing. A(a)
ολπίζειν – μαρτυρίζης	93, 21:24, canz.
ορίζειν – μουρμουρίζης – γνωρίζης	117, 27:29:30, barz.
IΘIN	
αθθυμήθην – λυπήθην	84,12:13, bal.
ελυπήθην – κοιμήθην	138, 23:24, dist.
εκαταστήθην – εκρύφτην*	94, 34:37, canz.
ΙΑΙ	
Μανογήλη – ύλην*	141, 1:2, dist.
IMIN	
ρίμην – στίμη*	148, 1:2, dist.
φήμην – στίμην	150, 5:6, dist.
INI	
ελεμοσύνη – μείνη	143, 9:12, tetr.
μείνη – ειρήνη	133, 1:2, dist.
ININ	
γίνην – ταπεινοσύνην	89, 5:6, madr.
δουλοσύνην – λεμοσύνην – σκληροσύνην	92, 3:6:7, canz.
εγίνην – ειρήνη	142, 6:7, tetr.
ειρήνην – γαλήνην	136, 2:4, son.
εκείνην – καμίνιν	104, 13:16, tetr.
εφροσύνην – καμίνι*	16, 11:14, son.
εκείνην – λεμοσύνην	95, 3:4, zing.
καμίνιν – γίνη – σκληροσύνην*	118, 27:29:30, barz.
καμίνιν – εγίνην – δουλοσύνην	31, 1:4:6, stramb.
καμίνιν – καλοσύνην – κείνην	50, 2:4:6, stramb.
καμίνιν – λεμοσύνην	95, 24:25, zing.

καμίνιν – λεμοσύνην – εκείνην	103, 32:33:34, terz. A(a)A
καμίνιν – σβήννει*	85, 2:5, canz.
καμίνιν – σκληροσύνην – λεμοσύνην	100, 2:4:6, terz.
καμίνιν – σπουδοσύνην	118, 12:14, barz.
κείνην – ευγενοσύνην	94, 24:27, canz.
κείνην – λεμοσύνην	93, 28:31, canz.
λεμοσύνην – καλοσύνην	65, 7:8, stramb.
λεμοσύνην – καμίνιν	86, 6:7, canz.
λεμοσύνην – κείνην – καμίνι*	55, 2:4:6, stramb.
πιστιοσύνην – λεμοσύνην	29, 7:8, stramb.
ρουπίνιν – καμίνιν	114, 5:6, dist.
σκληροσύνην – εκείνην – λεμοσύνην	37, 1:3:5, stramb.
σκληροσύνην – κακοσύνην – λεμοσύνην	77, 10:12:13, bal.
σπουδοσύνην – κείνην	104, 22:23, tetr.
σπουδοσύνην – λεμοσύνην	100, 47:49, terz.
ΙΝΙΣ	
εγίνης – κρίνης	10, 9:12, son.
κείνης – εγίνης – πομείνης	98, 23:25:27, terz.
πομείνης – κακοκαρδίσης – θρηνίσης - καλοκαρδίσης*	129, 25:28:29:32, ottav.
ΙΝΝΙ	
αφήννει – πίννει	148, 5:6, dist.
δήννει – δείχνει*	126, 30:31, ottav.
ΙΝΤΙΣ	
δείν της – μαντίν της	94, 35:38, canz.
ζωήν της – αφορμήν της	94, 57:60, canz.
ΙΞΙ	
δείξη – σμίξη	86, 2:3, canz.
πήξη – λείψη*	35, 7:8, stramb.
ΙΣΙ	
αγαπήση – λησμονήσει – ξωμακρίση – συμπαθήσει	113, 9:10:11:12, tetr.
αγνωρίσει – ζήσειν – αργήση*	94, 25:28:29, canz.
αγρικήση – βουθήση	34, 7:8, stramb.
αγρικήση – γρικήση – βρύση	77, 14:15:16, bal.
αθθίση – ποίση	134, 3:4, dist.
ακλουθήση – χρήση - αγρικήση – στήση	13, 2:3:6:7, son.
βιγλίση – αγαπήση	22, 11:14, son.
βιγλίση – αγρικήση – ζήση	75, 18:20:22, stramb.
βιγλίση – ζητήση	79, 5:9, bal.
βιγλίση – καταντήση	104, 65:68, tetr.
βιγλίση – ποίση – κολλήση – φύση	76, 1:4:5:8, ottav.
βιγλίση – σκίσει	93, 67:68, canz.
βιγλίση – φύση – φόρηση	94, 36:39:40, canz.
γγίση – γρικήση – βρύση	77, 22:23:24, bal.
καταλύση – γρικήση – βρύση	77, 6:7:8, bal.

καταλύση – ποίση	95, 5:6, zing. A(a)
κλείση ²³⁴ – συχωρήση – σβήση	4, 2:4:6, stramb.
μηνύση – αργήση	73, 6:7, ottav.
μπορήση – κρίση	93, 53:56, canz.
μπορήση – μετρήση	87, 12:13, canz.
μπορήσει – τιμήσει	135, 5:6, dist.
ξηψυχήση – αγρικήση – μιλήση	116, 42:44:45, barz.
ποίηση – αφήση	82, 5:7, bal.
ποίηση – γιωργήση	78, 1:3, sest. rima
ποίηση – θελήση	104, 50:51, tetr.
ποίηση – φύση	8, 9:13, son.
σβήση – Δύσην – σιγήση*	64, 1:3:5, stramb.
σβήση – θαρήση	80, 10:11, bal.
σβήση – λύση	132, 9:10, dist.
τανύση – αγνωρίσει	3, 7:8, stramb.
τεκνοποιγήσει – ποιγήσειν*	142, 13:16, tetr.
φύση – μετρήση	71, 2:5, madr.
φύση – στολίση – ρίση – βιγλίση	86, 1:4:5:8, canz.
φύση – χρήση – σβήση	48, 1:3:5, stramb.
χρήση – γρικήση	90, 2:3, canz.
χρήση – τσακκίση	104, 17:20, tetr.
ΙΣΙΝ	
κρίσην – γρικήση – βρύση*	77, 30:31:32, bal.
ποισειν – συμπαθήσειν	93, 35:36, canz.
ΙΣΙΣ	
αγαπήσης – αφήσης – θαρήσης	119, 31:32:34, barz.
αργήσης – ποίσης	74, 6:7, ottav.
αφήσης – αφήσης	119, 10:11, barz.
αφήσης – θαρήσης	119, 1:3, barz.
βιγλίσης – αναστήσης	58, 7:8, stramb.
βιγλίσης – πογυρίσης	118, 19:21, barz.
ευκαριστήσης – ψηφίσης	150, 19:20, dist.
κακοκαρδίσης – αφήσης	119, 24:25, barz.
καταντήσης – μακαρίσης	104, 77:80, tetr.
μηνύσης – θρηνίσης	104, 10:11, tetr.
ποίησης – αφήσης	119, 17:18, barz.
ποίησης – ζήση*	130, 10:11, ottav.
ποίησης – τραγουδήσης	90, 9:10, canz.
ρίσης – ζητήσης	86, 32:33, canz.
ρίσης – θελήσης	129, 22:23, ottav.
σβήσης – αγαπήσης	83, 12:13, canz.
φύσης – ποίσης	47, 7:8, stramb.
ΙΣΚΙ	
βρίσκει – μεινίσκει	154, 13:16, tetr.

²³⁴ Διόρθωση της λέξης «κλύση» της έκδοσης σύμφωνα με το ιταλικό πρότυπο.

μεινίσκει – κρινίσκει	76, 2:3, ottav.
ΙΣΚΙΣ	
γερανίσκεις – ευβρίσκεις	92, 61:62, canz.
ΙΣΤΙ	
πίστη – αγγρίστη	75, 7:8, stramb.
τσακκίστη – σβήστην*	146, 7:8, dist.
ΙΤΙΣ	
προφήτης – οπλίτης	153, 5:6, dist.
ΙΨΙ	
νίψη – κρύψη	95, 11:12, zing. A(a)
ύψη – θλίψην*	154, 5:8, tetr.
ΙΨΙΝ	
θλίψην – λείψη*	147, 2:3, tetr.
I-O	
ΙΒΓΟ	
συντρίβγω – λείβγω	132, 11:12, dist.
ΙΖΟ	
αγρυνίζω – σιγίζω	78, 11:12, sest. rima
απολπίζω – διαλογίζω – γνωρίζω	70, 9:11:13, stramb.
βακρύζω – λουβίζω	95, 23:24, zing. A(a)
βιγλίζω – ζήσω*	72, 7:8, madr.
γνωρίζω – ολπίζω	131, 5:8, son.
θειζω – βιγλίζω	89, 2:4, madr.
θρηνίζω – βακρύζω – μαρτυρίζω	75, 34:36:38, stramb.
θρηνίζω – βρίζω	78, 17:18, sest. rima
θρηνίζω – μιλήσω*	95, 2:3, zing. A(a)
κατινίζω – βιγλίζω - μαρτυρίζω	72, 1:4:6, madr.
κογγύζω – γνωρίζω – φουμίζω – λυρίζω	128, 1:4:5:8, ottav.
κυματίζω – κατινίζω - μαρτυρίζω – ολπίζω	27, 2:3:6:7, son.
μαρτυρίζω – βιγλίζω – δροσίζω	92, 16:19:20, canz.
μαρτυρίζω – θρηνίζω – βακρύζω	29, 2:4:6, stramb.
μαρτυρίζω – θρηνίζω – χιονίζω	99, 14:16:18, terz.
μαρτυρίζω – σκουλίζου*	78, 23:24, sest. rima
ξωμακρίζω – βακρύζω	64, 7:8, stramb.
ολπίζω – απολπίζω	70, 7:8, stramb.
ολπίζω – θερίζω	36, 7:8, stramb.
χαριφίζω – ζήσω – οπίσω*	116, 10:12:13, barz.
χιονίζω – βιγλίζω – ψιχαδίζω – ολπίζω	122, 1:4:5:8, ottav
ΙΛΙΟΝ	
ήλιον – βασίλειον	104, 21:24, tetr.

ήλιον – σπήλιον	111, 23:24, sest. A(a) 111, 1:2, sest. A(a) 111, 8:9, sest. A(a) 111, 16-17, sest. A(a) 111, 27:28, sest. A(a)
σπήλιον – ήλιον	61, 7:8, stramb. 78, 20:22, sest. rima
ΙΑΙΟΣ	
ήλιος – σπήλιος	93, 51:52, canz.
ΙΑΟΝ	
φύλον – μύλον	154, 2:3, tetr.
ΙΝΟ	
πομείνω – μείνω	16, 10:12, son.
ΙΝΟΝ	
κείνον – εκείνον	14, 10:13, son.
ΙΞΟ	
δείξω – φρίξω	141, 21:22, dist.
πλήξω – φρίξω	128, 10:11, ottav.
ΙΠΝΟΝ	
ύπνον – δείπνον	111, 19-20, sest. A(a)
ύπνον – είμιον*	111, 26:27, sest. A(a)
ύπνον – νήπιο*	111, 34:35, sest. A(a)
ύπνον – νήπιον*	111, 5:6, sest. A(a)
ύπνον – ονύπνιο*	111, 9:10, sest. A(a)
ΙΣΟ	
αγαπήσω – μιλήσω	91, 2:3, canz.
ακλουθήσω – αγαπήσω – αφήσω	38, 2:4:6, stramb.
ακλουθήσω – μιλήσω – μηνύσω	101, 5:7:9, terz.
ακλουθήσω – ξηψυχήσω – καμμύσω	101, 35:37:39, terz.
ακλουθήσω – τολμήσω	69, 7:8, stramb. 121, 6:7, ottav.
αργήσω – αγαπήσω	62, 7:8, stramb.
αργήσω – ζήσω	70, 15:16, stramb.
βιγλίσω – αφήσω - αργήσω – ξυπνήσω	16, 1:4:5:8, son.
βιγλίσω – ζήσω - αργήσω – ξηψυχήσω	11, 1:4:5:8, son.
βιγλίσω – σκοπίσω	81, 4:5, bal.
βιγλίσω – φουμίσω – αθθυμίσω	45, 1:3:5, stramb.
γυρίσω – ζήσω - ξηψυχήσω – πατήσω	5, 1:4:5:8, son.
γυρίσω – βακρύζω – ημπορίσω – ποίσω*	90, 1:5:8, canz.
θελήσω – κακοκαρδίσω – μιλήσω	102, 2:4:6, terz.
ζήσω – αφήσω – βιγλίσω	94, 3:6:7, canz.
ζήσω – θελήσω	25, 13:16, ottav.

ζήσω – ξηστρατίσω – ποίσω	70, 17:19:21, stramb.
ζωγραφίσω – μπορίσω	7, 10:13, son.
καμμύσω – ποίσω – πεθυμήσω	79, 7:10:11, bal.
καμμύσω – ξηψυχήσω – ποίσω – ξαφήσω	129, 1:4:5:8), ottav.
καταντήσω – καθίσω – ημπορίσω	77, 2:4:5, bal.
καταντήσω – ποίσω – αφήσω	34, 1:3:5, stramb.
κρατήσω – γγίσω	13, 9:12, son.
μιλήσω – αγρικήσω	96, 3:4, zing.
μιλήσω – βαρομεθύσω	132, 13:14, dist.
μιλήσω – βιγλίσω – μηνύσω	77, 18:20:21, bal.
μιλήσω – ξηψυχήσω	102, 20:22, terz.
μιλήσω – ποίσω – βιγλίσω – αρχινίσω	91, 11:14:15:18, canz.
μπορήσω – μιλήσω	95, 17:18, zing. A(a)
ξαφήσω – αγαπήσω – ποίσω – σβήσω – βιγλίσω	103, 29:30:31:32:33, terz. A(a)A(a)A
ξηψυχήσω – βιγλίσω	50, 7:8, stramb.
	91, 36:37, canz.
	127, 30:31, ottav.
πεθυμήσω – αγρικήσω	104, 38:39, tetr.
ποίσω – βιγλίσω	94, 54:55, canz.
ποίσω – ξηψυχήσω	129, 10:11, ottav.
ποίσω – σκορπίσω	147, 5:8, tetr.
ποίσω – τραγουδήσω	90, 16:17, canz.
ποίσω – φιλήσω	86, 39:40, canz.
σιγήσω – ζήσω – πεθυμήσω	98, 17:19:21, terz.
τραγουδήσω – σβήσω	152, 1:2, dist.
τολμήσω – γυρίσω – ξηψυχήσω	69, 9:11:13, stramb.
ΙΣΤΟ	
καταλυείς το – είστον*	130, 14:15, ottav.
ΙΨΟ	
ρίψω – συντρίψω	143, 6:7, tetr.
Ι-ΟΥ	
ΙΖΟΥΝ	
γνωρίζουν – γυρίζουν – χιονίζου	47, 2:4:6, stramb.
ξίζου – φανίζου	94, 43:44, canz.
πικρίζου – ζαλίζου	126, 2:3, ottav.
φλογίζου – μυρίζου – μαρτυρίζου	68, 2:4:6, stramb.
φουμίζου – ‘λπίζου	153, 13:14, dist.
ΙΜΟΥ	
αφορμή μου – όρεξή μου – δική μου – πνοή μου	91, 21:24:25:28, canz.
δούλεψη μου – ζωή μου – ψυχή μου – όρεξη μου	129, 17:20:21:24, ottav.
πληγή μου – ζωήν μου – όρεξήν μου*	98, 2:4:6, terz.
πνοή μου – ζωή μου	85, 9:10, canz.
ΙΜΜΟΥ	

γραφήμ μου – βουλήν μου – πείν μου – ψυχήν μου	91, 1:4:5:8, canz.
δειμ μου – ζωήν μου	12, 10:13, son.
δικήν μου – ζωήν μου – ψυχήν μου – πνοήν μου	113, 1:2:3:4, tetr.
δούλεψηήν μου – ζωήν μου	96, 14:15, zing. A(a)
εχθρήμ μου – ζωήν μου	79, 2:3, bal.
ζωήν μου – τέλειωσήν μου – ψυχήν μου – πνοή μου*	129, 33:36:37:40, ottav.
κελλίμ μου – πουλλίμ μου – δικήμ μου	75, 2:4:6, stramb.
κήβεψηήμ μου – πνοήν μου – ζωήν μου	70, 10:12:14, stramb.
κλωστήν μου – ζωήν μου	104, 33:36, tetr.
πειν μου – ζωήν μου – πνοήν μου – δειν μου	14, 1:4:5:8, son.
ψυχίμ μου – δούλεψηήμ μου – πνοήν μου – ζωήν μου –	103, 26:27:28:29:30:31, terz.
εχθρήν μου – πληγήν μου	A(a)A(a)A(a)

INTOY

αυλήν του – οργήν του	115, 11:12, dist.
αφορμήν του – οργήν του	93, 61:62, canz.
βοσκίην του – ζωήν του	78, 25:27, sest. rima
δικήν του – ποθητήν του	19, 9:14, son.
δούλεψηήν του – αφορμήν του	93, 22:23, canz.
δούλεψηήν του – δειν του	18, 11:12, son.
δούλεψηήν του – ζωήν του	93, 40:43, canz.
ζωήν του – κελλίν του	78, 14:16, sest. rima
τιμήν του – ζωήν του	78, 8:10, sest. rima

ΙΣΜΟΥ

αυτής μου – ζωής μου	94, 45:48, canz.
ποθητής μου – αυτής μου	51, 7:8, stramb.

ΙΣΣΟΥ

αυτήν σου – αφορμήσ σου - δεις σου	58, 2:4:6, stramb.
αυτήσ σου – δεισ σου	124, 6:7, ottav.
αυτήσ σου – δεις σου – δούλεψησ σου	59, 1:3:5, stramb.
αυτήσ σου – δούλεψησ σου	134, 1:2, dist.
αφορμήσ σου – δεις σου – δουλευτής σου	54, 2:4:6, stramb.
αφορμήσ σου – τιμήσ σου	104, 37:40, tetr.
αφορμήσ σου – τιμήσ σου	120, 6:7, ottav.
βουλήσ σου – δουλευτής σου	153, 17:18, dist.
δεισ σου – αυτήσ σου	43, 7:8, stramb.
δεισ σου – αυτήσ σου	99, 1:3, terz.
δεισ σου – αφορμήσ σου	100, 1:3, terz.
δεις σου – μοιαστήσ σου – μαντίσ σου – εμαυτήσ σου	76, 9:12:13:16, ottav.
δεις σου – τιμήσ σου – αυτήσ σου	69, 1:3:5, stramb.
ξαυτήσ σου – δεισ σου	82, 2:3, bal.
τιμήσ σου – αφορμήσ σου	104, 69:72, tetr.

ΙΣΟΥΝ

αγαπήσουν – αφήσουν	156, 7:8, dist.
βιγλίσουν – αφήσουν	84, 6:8, bal.
κρεμμίσουν – χιονίσουν – ποίσου*	100, 44:46:48, terz.

πατήσουν – αθθίσουν	114, 9:10, dist.
O – A	
ΟΑΣ	
Ερώας – Εώας	138, 5:6, dist.
ΟΜΑ	
χώμα – στρώμαν*	111, 28:29, sest. A(a)
ΟΜΑΝ	
χώμαν – διώμα*	111, 35:36, sest. A(a)
χώμαν – στρώμαν	111, 3:4, sest. A(a)
χώμαν – σώμαν	111, 13:14, sest. A(a)
	111, 20:21, sest. A(a)
ΟΝΑΝ	
λιμιώναν – αιώναν	143, 10:11, tetr.
χειμώναν – λιμιώναν	104, 2:3, tetr.
ΟΡΑ	
aurora – τώρα - ora – ώραν*	15, 1:4:5:8, son.
τώρα – φόρα	90, 12:13, canz.
ώρα – ώραν – τώρα*	92, 29:32:33, canz.
ΟΡΑΝ	
ώραν – φόρα*	126, 10:11, ottav.
ώραν – φόραν	66, 7:8, stramb.
ώραν – ώραν	86, 29:30, canz.
ΟΝΤΑ	
αγαπόντα – καμμόντα	46, 7:8, stramb.
βιγλώντα – εστόντα	83, 7:8, canz.
βιγλώντα – ζητώντα - περιπλιόντα – ξηχωριστόντα	8, 1:4:5:8, son.
γδεχόντα – κλαμόντα – ζητώντα – πεθυμόντα	126, 9:12:13:16, ottav.
γελώντα – τραγουδόντα – νοιαστόντα	94, 47:50:51, canz.
γρικόντα – θωρώντα – βιγλώντα	75, 25:27:29, stramb.
θωρώντα – βιγλώντα	90, 49:50, canz.
θωρώντα – κλαμόντα – θαρώντα	80, 4:6:8, bal.
κιλαδόντα – κλαμόντα	95, 33:34, zing.
κλαμόντα – θωρώντα	49, 7:8, stramb.
κλιόντα – γελώντα – μαρτυρώντα	93, 3:6:7, canz.
κλιόντα – διδόντα	131, 6:7, son.
κλιόντα – φοβόντα	93, 48:49, canz.
λιόντα – θωρώντα - βιγλώντα – στεκόντα	1, 1:4:5:8, ottav.
λιόντα – πηδόντα - πεθυμόντα – κλαμόντα	1, 9:12:13:16, ottav.
μαρτυρώντα – πολεμόντα – πεθυμόντα	6, 10:12:14, son.
πετώντα – τραγουδόντα – κρογελώντα	116, 34:36:37, barz.
ταπισόντα – λυπόντα – θωρώντα	84, 7:10:11, bal.

τραγουδώντα – αγαπώντα φοβώντα – ζώντα	104, 66:67, terz. 70, 31:32, stramb.
ΟΡΤΑΣ πόρτας – σόρτας	137, 10:11, son.
ΟΣΑ καμπόσα – τόσα	67, 7:8, stramb.
ΟΣΑΝ εσκλαβώσα – ελαβώσαν – εβιγλίσα*	28, 1:3:5, stramb.
ΟΣΣΑΣ αυτόν σας – καρπός σας – σκίός σας	66, 2:4:6, stramb.
ΟΤΙΑ σκότια – λόγια*	143, 1:4, tetr.
Ο – Ε ΟΣΕ παρακαλώ σε – προσκυνώ σε	2, 10:12:14, stramb.
Ο – Ι ΟΘΙΝ επαραδόθην – εδόθην εσηκώθην – πιντώθη* ξηλώθην – δόθην πλερώθην – επληρώθην	142, 2:3, tetr. 94, 10:11, canz. 119, 19:21, barz. 93, 41:44, canz.
ΟΜΙ συγνώμη – νόμοι	153, 25:26, dist.
ΟΝΙ μόνη – πόνοι χρόνοι – πόνοι	129, 14:15, ottav. 93, 9:10, canz.
ΟΝΙΝ χιόνιν – αμόνιν	86, 9:10, canz.
ΟΝΝΙ βωβώννει – μουλλώννει θανατώννει – γλιτώννει – σώννει θυμώννει – σιμώννη – μετανώννει μερώννει – τελειώννει νιώννει – στεγνώννει πεσώννει – τελειώννει πληγώννη – κορπώννει – αποσώννει πληγώννει – πιντώννει στεγνώννει – κομπώννει	81, 7:8, bal. 33, 2:4:6, stramb. 92, 42:45:46, canz. 44, 7:8, stramb. 85, 1:4, canz. 13, 11:14, son. 17, 9:11:13, son. 138, 15:16, dist. 137, 6:7, son.

στεγνώννει – πιντώννει – πιντώννει	118, 34:36:37, barz.
σώννει – μερώννει – ζορτώννει	47, 1:3:5, stramb.
σώννει – πεσώννει	88, 8:11, canz.
σώννει – φανερώννει	91, 39:40, canz.
τελειώννει – στεγνώννει	129, 46:47, ottav.
τυπώννει – στεγνώννει	80, 3:12, bal.

ΟΝΝΙΣ

μουλλώννεις – ξανανιώννεις – αποφουσκώννεις	75, 42:44:46, stramb.
στεγνώννεις – πληγώννεις – ποσώννεις – χώννεις	127, 9:12:13:16, ottav.

ΟΝΤΙΣ

αυτόν της – εμματιών της	98, 29:31, terz.
αυτόν της – ξαυτόν της	15, 11:14, son.
αυτόν της – πρόσωπόν της	94, 76:77, canz.
αυτόν της – φακόν της	30, 7:8, stramb.
ξαυτόν της – πρόσωπόν της	90, 39:40, canz.
ξαυτόν της – πρόσωπόν της – αυτόν της	57, 2:4:6, stramb.
λαμπρόν της – πρόσωπόν της	95, 9:10, zing.
ταπισόν της – πρόσωπόν της	94, 63:64, canz.

ΟΣΙ

απλώση – γνώση	8, 10:14, son.
ξημερώση – νόση	78, 26:28, sest. rima
λαβώση – δώση	156, 5:6, dist.
λυτρώση – μόσει	147, 1:4, tetr.
λυώση – δώση – γλιτώση	32, 2:4:6, stramb.
νώση – δώση - ξαμώση – σιμώση	19, 1:4:5:8, son.
τελειώσει – στεγνώσειν – νόση*	35, 1:3:5, stramb.
φανερώσει – τόσην*	140, 5:6, dist.

ΟΣΙΝ

τόσην – δώση*	140, 13:14, dist.
τόσην – θανατώσειν – πιντώσειν	118, 13:15:16, barz.
τόσην – ψηλώση – σκλαβώση*	44, 1:3:5, stramb.

ΟΣΙΣ

αναγνώσης – δώσης	104, 74:75, tetr.
πληγώσης – λαβώσης – δώσης	39, 1:3:5, stramb.
δώσης – πληγώσης - καρφώσης – πληγώσης	10, 2:3:6:7, son.
δώσης – πληγώσης – λαβώσης	69, 18:20:22, stramb.
δώσης – τελειώσης	9, 9:11, son.
δώσης – χαμηλώσης – δώσης	44, 2:4:6, stramb.
καταγνώσης – δώσης	91, 6:7, canz.
λευτερώσης – σηκώσης	127, 14:15, ottav.
μουλλώσης – χώσης – σώσης	2, 26:28:30, stramb.
σηκώσης – σώσης – λυτρώσης	52, 1:3:5, stramb.
τελειώσης – σηκώσης	118, 40:42, barz.

ΟΣΤΙΣ

λογισμός της – δικός της

9, 13:14, son.

ΟΤΙ

σκότη – πρώτοις*

142, 9:12, tetr.

φώτη – σκότη – πρώτη – νιότη

103, 1:2:3:4, terz. A(a)A(a)

ΟΤΙΝ

σκότην – αροθυμώ την

111, 10:11, sest. A(a)

σκότην – νιότην

111, 21:22, sest. A(a)

σκότην – φώτην

111, 31:32, sest. A(a)

φώτην – νιότην – σκότη*

111, 2:3, sest. A(a)

φώτην – πρώτην

111, 17:18, sest. A(a)

61, 1:3:5, stramb.

76, 6:7, ottav.

ΟΤΙΣ

ακλουθώ της – γρικώ της

116, 33:35, barz.

φωτοδότης – ανθρωπότη*

142, 17:20, tetr.

Ο – Ο**ΟΘΟ**

νιώθω – πόθον*

91, 32:33, canz.

ΟΝΟΝ

αιώνων – μόνον

114, 13:14, dist.

πόνον – μόνον

95, 39:40, zing.

120, 2:3, ottav.

ΟΝΝΟ

μουλλώννω – χώννω – φανερώννω – μακκώννω

120, 1:4:5:8, ottav.

σώννω – ξορτώννω

27, 9:14, son.

τελειώννω – χώννω

95, 26:27, zing. A(a)

ΟΠΟΝ

αθρώπων – τρόπον

141, 19:20, dist.

τόπον – κόπον

150, 17:18, dist.

138, 1:2, dist.

ΟΣΟ

δώσω – γλιτώσω - σιμώσω – παραδώσω

9, 2:3:6:7, son.

μουλλώσω – παραδώσω

90, 6:7, canz.

μουλλώσω – φανερώσω

93, 64:65, canz.

πλερώσω – δώσω – παραδώσω – πεσώσω

96, 8:9, zing. A(a)

86, 31:34:35:38, canz.

ΟΤΟ

πεθυμώ το – θωρώ το – ποθώ το

99, 11:13:15, terz.

ΟΤΟΝ

φώτων – σκότον

144, 3:4, dist.

Ο – ΟΥ**ΟΘΟΥ**Πόθου – νιώθουν – θυμώθου*
στερεοθεμελιώθου – Πόθου93, 16:19:20, canz.
141, 13:14, dist.**ΟΜΜΟΥ**

αμματιών μου – αυτόν μου

118, 26:28, barz.

αυτόν μου – αστρικόν μου – λαμπρόν μου – καμόν μου –

(103, 11:12:13:14:15:16, terz.

καιρόν μου – καμόν μου

A(a)A(a)A(a)

αυτόν μου – θάνατόν μου

104, 30:31, tetr.

αυτόν μου – κακόν μου

84, 2:3, bal.

αυτόν μου – κακόν μου – λαμπρόν μου

95, 35:36, zing.A(a)

αυτόν μου – λαμπρόν μου

85, 3:6:7, canz.

24, 17:18, canz.

31, 7:8, stramb.

90, 44:45, canz.

95, 41:42, zing.A(a)

99, 17:21, terz.

104, 26:27, tetr.

αυτόν μου – λαμπρόν μου – ριζικόν μου

100, 5:7:9, terz.

αυτόν μου – μυαλόν μου - λαμπρόν μου – θάνατόν μου

6, 2:3:6:7, son.

αυτόν μου – μεριτόν μου

150, 7:8, dist.

αυτόν μου – όξοδόν μου

2, 7:8, stramb.

βιβλιόν μου – λαμπρόν μου – αυτόν μου

2, 17:19:21, stramb.

εδικόν μου – άγγελόν μου – κακόν μου – αυτόν μου

113, 5:6:7:8, tetr.

εμαυτόν μου – αστρικόν μου - πλευρόν μου – καλόν μου

12, 2:3:6:7, son.

εμαυτόν μου – λαμπρόν μου - αυτόν μου – λογισμόν μου

8, 2:3:6:7, son.

ζων μου – θάνατόν μου – κακόν μου – ριζικόν μου

124, 9:12:13:16, ottav.

ζων μου – ξαυτόν μου – θάνατόν μου

118, 41:43:44, barz.

ζων μου – οδόν μου

144, 1:2, dist.

ζων μου – σκοπόν μου – δικόν μου

82, 6:9:10, bal.

θάνατόν μου – αυτόν μου – εμαυτόν μου

101, 32:34:36, terz.

θάνατόν μου – ζων μου

129, 34:35, ottav.

θάνατόν μου – κακόν μου

129, 26:27, ottav.

κακόν μου – αυτόν μου

104, 53:56, tetr.

κακόν μου – δικόμ μου – λαμπρόν μου

94, 14:17:18, canz.

κακόν μου – λαμπρόν μου

127, 26:27, ottav.

κακόν μου – ξαυτόν μου

92, 22:23, canz.

κατάδικόν μου – αστρικόν μου – κυβερνόν μου – καλόν μου

126, 25:28:29:32, ottav.

λαμπρόν μου – αυτόν μου

96, 9:10, zing.

104, 6:7, tetr.

λαμπρόν μου – αυτόν μου – εμαυτόν μου – ζων μου

87, 1:4:5:8, canz.

λαμπρόν μου – κακόν μου – εδικόν μου

51, 1:3:5, stramb.

λαμπρόν μου – λαμπρόν μου

77, 17:19, bal.

λαμπρόν μου – ριζικόν μου – θάνατόν μου

101, 8:10:12, terz.

λαμπρόν μου – σύζυγόν μου	145, 3:4, dist.
μεσόν μου – ξαυτόν μου – λαμπρόν μου	69, 2:4:6, stramb.
νοητικόν μου – παθητικόν μου	150, 11:12, dist.
ξαυτόν μου – θάνατόν μου	81, 12:13, bal.
ξαυτόν μου – κακόν μου	95, 12:13, zing.
ξαυτόν μου – λαμπρόν μου	77, 1:3, bal.
ορισμόν μου – μεσόν μου – λαμπρόν μου	102, 14:16:18, terz.
πιον μου – χρονών μου	93, 14:17, canz.
ριζικόν μου – αυτόν μου - θάνατόν μου – εμαυτόν μου	9, 1:4:5:8, son.
ριζικόν μου – αυτόν μου - αστρικόν μου – γραφτόν μου	21, 2:3:6:7, son.
ριζικόν μου – γραφτόν μου	93, 1:4, canz.
στανιόμ μου – ζω μου*	25, 2:3, ottav.
ΟΝΝΟΥΝ	
πληγώννουν – ποφουσκώννουν	152, 7:8, dist.
ΟΝΟΥΣ	
χρόνους – θρόνους	104, 41:44, tetr.
χρόνους – πόνους	131, 1:4, son.
ΟΝΤΟΥ	
ορισμόν του – οφθαλμόν του	14, 9:14, son.
λαμπρόν του – αυτόν του	96, 17:18, zing.
ΟΣΜΟΥ	
δωσ' μου – φως μου	137, 13:16, son.
κόσμου – σκοπός μου	128, 6:7, ottav.
λογισμός μου – σκοπός μου	91, 16:17, canz.
φως μου – κόσμου	133, 15:16, dist.
φως μου – ομπρός μου	127, 18:19, ottav.
ΟΣΣΟΥ	
αυτόν σου – αμματιώσ σου – δικός σου	70, 18:20:22, stramb.
αυτόν σου – δικός σου	135, 3:4, dist.
αυτόν σου – δικός σου – μοιαστόν σου	100, 26:28:30, terz.
αυτόν σου – εδικός σου – χορός σου	88, 3:5:6, canz.
αυτόν σου – πρόσωπός σου	86, 12:13, canz.
αυτός σου – πρόσωπόν σου	92, 8:11, canz.
αυτός σου – πρόσωπός σου – σκοπός σου	36, 2:4:6, stramb.
αυτόν σου – φανός σου	104, 61:64, tetr.
διάφορός σου – αυτόν σου	104, 46:47, tetr.
καλόν σου – φτιω σου*	104, 54:55, tetr.
καιρόν σου – αμματιών σου	92, 60:63, canz.
ξαυτόν σου – δικός σου – αμματιώσ σου	63, 2:4:6, stramb.
ξαυτός σου – ορισμόν σου - αυτόν σου – δικός σου	22, 2:3:6:7, son.
ξαυτόν σου – ορισμόν σου – σκοπός σου	62, 2:4:6, stramb.
ξαυτόν σου – πρόσωπόν σου	124, 2:3, ottav.
ορισμόν σου – ποθητός σου – δικός σου – ποταχτικός σου	130, 9:12:13:16, ottav.
πρόσωπός σου – αυτόν σου	86, 19:20, canz.

σκοπόσ σου – εχθρόν σου	137, 9:12, son.
ΟΣΟΥΝ τελειώσουν – λευτερώσουν τελειώσουν – χώσουν – παραδώσουν	93, 8:11, canz. 101, 14:16:18, terz.
ΟΥ – Α ΟΥΝΤΑ αγρικούντα – ελπούντα - αθθυμούντα – σωκιούντα	23, 2:3:6:7, son.
ΟΥ – Ε ΟΥΜΕ θλιβούμαι – μαρτυρούμαι θλιβούμαι – παραπονούμαι κιούμαι – θλιβούμαι – ξηούμαι λυπούμαι – θλιβούμαι – μαρτυρούμαι παραπονούμαι – θλιβούμαι	94, 12:15, canz. 117, 1:4, barz. 93, 55:58:59, canz. 66, 1:3:5, stramb. 117, 10:11, barz. 117, 17:18, barz. 117, 24:25, barz. 117, 31:32, barz. 117, 38:39, barz.
πετούμαι – κοιμούμαι – καταλυούμαι – αγρικούμαι σωκιούμαι – παρηγορούμαι	126, 17:20:21:24, ottav. 140, 11:12, dist.
ΟΥΜΜΕ θωρούμ με – βιγλούν με – καταλυούμ με	6, 9:11:13, son.
ΟΥΜΕΝ ανταμωθούμεν – πιούμεν	133, 11:12, dist.
ΟΥΝΤΕ θλιβούνται – παρηγορούνται καταλούνται – χαλούνται ποθούνται – φοβούνται – βιγλούνται φυρούνται – γεννούνται	75, 23:24, stramb. 153, 15:16, 43, 1:3:5, stramb. 75, 31:32, stramb.
ΟΥΤΕ ακούτε – ψηφάτε -' δάτε (?) ²³⁵ – λυπάται *	27, 1:4:5:8, son.
ΟΥ – Ι ΟΥΣΙ ακούση – λαλούσιν*	95, 32:33, zing. A(a)
ΟΥΣΙΝ βαρούσιν – πούσιν γελούσιν – ποθούσιν - ζούσιν – θωρούσιν	74, 2:3, ottav. 26, 2:3:6:7, son.

²³⁵ Στην έκδοση «πεδάντε».

δούσιν – θωρούσιν - χαλούσιν – κρατούσιν	6, 1:4:5:8, son.
ζιούσιν – εβγούσιν - πεθυμούσιν – αθιούσιν	7, 1:4:5:8, son.
θωρούσιν – βιγλούσιν – μυριστούσιν	42, 2:4:6, stramb.
κιλαδούσιν – πούσιν	115, 9:10, dist.
κλιούσιν – ρωτούσιν – καταλυούσιν	101, 26:28:30, terz.
λαλούσιν – ποθούσιν - θωρούσιν – αγαπούσιν	17, 1:4:5:8, son.
λυωθούσιν – πούσι	124, 10:11, ottav.
ποθούσιν – ’θιούσιν	132, 7:8, dist.
πεθυμούσιν – κατινούσιν	73, 2:3, ottav.
ποθούσιν – ζούσιν	39, 7:8, stramb.
ποθούσιν – λαλούσιν	18, 10:12, son.
ποθούσιν – πιντωθούσιν – κλιούσιν	53, 1:3:5, stramb.
τορμούσιν – ακούση*	40, 7:8, stramb.
τραγουδούσιν – κλιούσιν	94, 79:80, canz.
φτιούσιν – κωλυούσιν – σφαλίση*	94, 58:61:62, canz.

ΟΥΡΙ

duri – scuri

15, 9:12, son.

ΟΥ – ΟΥ

ΟΥΜΜΟΥ

φτιουμ μου – νουμ μου

128, 2:3, ottav.

ΟΥΣΤΟΥ

ους του – νους του

141, 11:12, dist.

ΟΕΥΤΟΝΕΣ ΟΜΟΙΟΚΑΤΑΛΗΕΙΣ

A

A

γελά – ερωτά*

151, 6:7, tetr.

γλυκιά – αδικιά

125, 38:39, ottav.

δασινά – σκοτεινά

97, 1:3, terz.

νερά – τρυφερά

125, 2:3, ottav.

ξωμακρά – τσακρά

151, 14:16, tetr.

ουδεμιά – ευχαρισιά – μια – ζημιά*

125, 25:28:29:32, ottav.

σιμά – τιμά

151, 13:15, tetr.

φιλιά – δυσκολιά

125, 34:35, ottav.

AN

παν (ρήμα) – φαν – θαραπάν

97, 14:16:18, terz.

E

ΕΣ

τροφές – κορφές

125, 14:15, ottav.

I

I	
θωρεί – μπορεί	151, 9:11, tetr.
ψυχή – δυστυχεί	151, 17:19, tetr.
ΙΣ	
σωθής – λυπηθής	125, 30:31, ottav.
O	
O	
αγαπώ – μοιαστόν*	125, 18:19, ottav.
αγαπώ (ουσ.) – πω	139, 1:3, tetr.
	151, 1:3, tetr.
πονώ – μονό	151, 10:12, tetr.
ΟΝ	
σταμόν – ποταμόν – καμόν	97, 11:13:15, terz.
φανερόν – καιρόν – τρυφερόν – φαρμακερόν	125, 17:20:21:24, ottav.
ΟΥ	
ΟΥ	
ουρανού – συναφερτούν – εφρανού*	151, 22:23:24, tetr.
ΠΡΟΠΑΡΟΞΥΤΟΝΕΣ ΟΜΟΙΟΚΑΤΑΛΗΞΙΕΣ	
A-A-A	
διάβασα – τιντά’ πιασα	125, 6:7, ottav.
πάθιασα (ουσ.) – πάθιασα	125, 26:27, ottav.
A-A-I	
μμάτια της – χάδια της – όλα της – πλάγη της*	125, 33:36:37:40, ottav.
A-E-E	
κλάψετε – πάψετε	125, 10:11, ottav.
A-I-A	
γράφτησα – εχάρησαν – φράγησα	97, 44:46:48, terz.
εθάρησα – αγνώρισα *	125, 22:23, ottav.
A-I-ΟΥ	
πάθη μου – μοιάζει μου – παύγει μου	97, 32:34:36, terz.
A-ΟΥ-ΟΥ	
ξάπτου μου – άπτου μου	97, 50:52, terz.
E-E-E	

φαίνεται – ηξεύρετε – χαίρεται	97, 35:37:39, terz.
E-O-A Ἐρωταν – διαφέρεται*	151, 5:8, tetr.
E-OY-E πλέκονται – φουλλεύγουνται – θρέφονται	97, 23:25:27, terz.
E-OY-I έχουσιν – έχουσιν – τρέχουσιν	97, 38:40:42, terz.
I-A-I εποίκασιν – γινήκασιν – ελλείψασιν	97, 47:49:51, terz.
I-E-E μορφίζεται – δροσίζεται – εμπυρίζεται πρασινίζετε – δροσίζετε – ακούσετε – αγρικήσετε* γρικήσετε – κιλαδήσετε – χτυπήσετε – ακούσετε*	97, 2:4:6, terz. 125, 1:4:5:8, ottav. 125, 9:12:13:16, ottav.
I-E-O σήμερον – καλλύτερον – σίδερο	97, 29:31:33, terz.
I-I-I σίγησιν – αγρίκησιν – αθθύμησιν	97, 20:22:24, terz.
I-OY-I γυρίζουσιν – ξαφήνουσιν – λείβουσιν αθθίζουσιν – μυρίζουσιν – θρηνίζουσιν πολεμίζουσιν – κράζουσιν*	97, 20:22:24, terz. 97, 5:7:9, terz. 151, 18:20, tetr.
O-OY-E φορτώννουνται – πιντώννουνται – χενώννουνται πιντώννουνται – χωνεύγουνται	97, 8:10:12, terz. 139, 2:4, tetr. 151, 2:4, tetr.
OY-E-A χαρούμενα – κινούμενα – θαρούμενα	97, 26:28:30, terz.
OY-E-O δωρούμενος – χαρούμενος – κλαμούμενος	97, 17:19:21, terz.

ΛΕΞΕΙΣ-ΡΙΜΕΣ ΤΗΣ SESTINA:

Sestina αρ. 105: πρασινίζει - 1:8:16:23:27:36 / λαμπρόν μου - 2:10:17:21:30:31:37 / ήλιος - 3:12:13:20:28:35 / μμάτια - 4:11:15:24:25:32:38 / άστρα - 5:9:18:19:26:34 / θάρος - 6:7:14:22:29:33:39.

Sestina αρ. 106: χώμαν - 1:8:16:23(χώμα):27:36 / ήλιον - 2:10:17:21:30:31:39 / ημέραν - 3:12:13:20(μέραν):28:35 / άστρα - 4:11:15:24:25:32:38 / δάσος - 5:9:18:19:26:34:37 / ξηφώτια - 6:7:14:22:29:33.

Sestina αρ. 107: στράταν - 1:8:16:23:27:36 / δάσος - 2:10:17:21:30:31:37 / ψιχάδιν - 3:12:13:20:28:35 / ανέμιν - 4:11(ανέμι):15:24(ανέμι):25(ανέμι):32(ανέμι):38 / ξουφάριν - 5:9:18:19:26:34 / χρόνοι - 6:7:14:22:29:33:39.

Sestina αρ. 108: δάφνης - 1:8:16:23:27:36 / χιόνιν - 2:10:17:21:30:31:37 / χρόνους - 3:12:13:20:28:35 / κεφάλιν - 4:11:15:24:25:32 / μμάτια - 5:9:18:19:26:34:38 / τέλος - 6:7:14:22:29:33:39.

Sestina αρ. 109: χιόνιν - 1:8:16:23:27:36 / κυρά μου - 2:10:17:21:30:31:37 / πόθον - 3:12:13:20:28:35 / βράστην - 4:11(βράστη):15:24:25:32(βράστη):38 / θάρος - 5:9:18:19:26:34 / καμίνιν - 6:7:14:22:29:33:39.

Sestina αρ. 110: ημέρες - 1:8(μέρες):16(μέρες):23(μέρες):27:36 / άστρη - 2:10:17:21:30:31:37 / νύχτες - 3:12:13:20:28:35 / ήλιον - 4:11:15:24:25:32:38(ήλιος) / πάθος - 5:9:18:19:26:34 / τέλος - 6:7:14:22:29:33:39.

Sestina αρ. 111: ήλιον - 1:8:16:23:27:36 / σκότην - 2:10:17:21:30:31:38 / χώμαν - 3:12:13:20:28(χώμα):35 / εσπέραν - 4:11(σπέραν):15:24:25:32(σπέραν):37 / ύπνον - 5:9:18:19:26:34:39 / δάση - 6:7:14:22:29:33.

ΣΤΙΧΟΙ ΠΟΥ ΔΕΝ ΟΜΟΙΚΑΤΑΛΗΚΤΟΥΝ (RIME IRRELATE)

Μερικές από τις σταθερές μετρικές μορφές προβλέπουν την πιθανότητα εμφάνισης λέξεων χωρίς ομοιοκαταληξία (rime irrelate). Στην κυπριακή συλλογή οι στίχοι αυτοί είναι:

94,78 (canzone): *Στίχοι, λειπάτε πάντα*

(πρώτος στίχος του καταληκτικού πεντάστιχου – congedo)

93,66 (canzone): *Τύχη <μου>, ποίσε, χώννεσαι 'ξ αυτόν του*

(πρώτος στίχος του καταληκτικού τρίστιχου – congedo)

92,66 (canzone): *Κι ας εν βουργά το μέλλεται να ποίσης*

(πρώτος στίχος του καταληκτικού τρίστιχου – congedo)

Μονόστροφη canzone 83:

- 83,1: Στα γλυκιά μμάτια κείνα
83,2: πού' δα τον πόθον κ' έκαμέμ με δούλον
83,3: για να βιγλίσω τόσα ψηλωμένα,
83,4: κι ούδε τορμώ να πω πόσον παθιάζω,
83,11: κάμνει στρέμμασ σ' εμέν και φεύγει ο χάρος.

82,1 (ballata): *Και πώς δίχα σου σέναν*

madrigale 71:

- 71,1: Ποτέ 'δειξεν στον κόσμον τόσον κάλλος,
71,6: έδωκεν όσον είχαν κ' εις τους δυο μας.

72,5 (madrigale): *αθ θεν ν' αλλάξης τόσην σκληροσύνην*

madrigale 89:

- 89,7: λέγει της: «γοιον θωρώ μορφύτερή 'σαι
89,8: με δίχα να ποθάνης.

95,1 (zingaresca) *Εθάρησα την έννοιαν*

96,1 (zingaresca) *Πλήξη μου, πού με παίρνεις;*

Το δεύτερο τετράστιχο του ποιήματος αρ. 139 δεν είναι ολοκληρωμένο:

139,5 *Κ' εν η αρχή του πόνου μου*

139,6 *γιατί το πνεύμα δεν θαρεί.*

Στη θέση των στίχων, με τους οποίους πρέπει να ομοιοκαταληκτούν οι ακόλουθοι στίχοι, το χειρόγραφο παρουσιάζει κενό:

92,15 (canzone) *μπιστά με δίχα τράμαν*

117,5 (barzelletta) *Ήμουν εις την δούλεψήσ σου*

Τέλος, ο στίχος 99,19, ο οποίος, παρόλο που σύμφωνα με τους κανόνες της terza rima πρέπει να ομοιοκαταληκτεί με τους στίχους 17 και 21 που λήγουν σε *σ' αυτόν μου και λαμπρόν μου αντίστοιχα*, παραμένει ανομοιοκατάληκτος:

99, 19 (terza rima) *Αδ δε 'ναι κ' έχης λύπην στα διαβάζω*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Αθανασοπούλου Α., *Μια λύση στο πρόβλημα της ονομασίας των νεοελληνικών στίχων* // Μικροφιλολογικά (Λευκωσίας), τχ.21, άνοιξη 2007, σ. 36-42.

Αθανασοπούλου Α., *Επισημείωση στο άρθρο για τη Μετρική* // Μικροφιλολογικά (Λευκωσίας), τχ.22, φθινόπωρο 2007, σ. 57-59.

Ανδριώτης Ν.Π., *Φαινόμενα συναλοιφής και χασμωδίας στην ελληνική γλώσσα. Μέρος Α΄* // Ελληνικά, τ.29, τχ.1, 1976. σ. 5-45.

Ανδριώτης Ν.Π., *Φαινόμενα συναλοιφής και χασμωδίας στην ελληνική γλώσσα. Μέρος Β΄* // Ελληνικά, τ.29, τχ.2, 1976. σ. 217-247.

Βουτιερίδης Η., *Νεοελληνική στιχουργική*, Εν Αθήναι, Εδόται: Ιωάννης Δ. Κολλάρος & Σ, 1929.

Βουτιερίδης Η., *Σύντομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (1000 - 1930)*. Τρίτη έκδοση. Με συμπλήρωμα του Δημήτρη Γιάκου (1931-1976). Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα. Αθήναι, 1976.

Γαραντούδης Ε., *Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης*. Εισαγωγή Massimo Peri. Università di Padova. Studi Bizantini e Neogreci fondati da Filippo Maria Pontani. Quaderni, 21, 1989.

Γαραντούδης Ε., *Στο μεταίχμιο ανάμεσα στα δύο συστήματα μέτρησης των νεοελληνικών στίχων* // Μαντατοφόρος, τχ. 32, 1990 α. σ. 26-34.

Γαραντούδης Ε., *Προβλήματα ορολογίας και μεθόδου της νεοελληνικής μετρικής* // Μνήμη Σταμάτη Καρατζά, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ. Επιστημονική επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής. Τιμητικός τόμος στη μνήμη Σταμάτη Καρατζά 1990 β, σ. 417-435.

Γαραντούδης Ε., *Προβλήματα περιγραφής και ανάλυσης των πρωτονεοελληνικών δεκαπεντασλλάβων: η μετρική αποκατάσταση των δημοδών κειμένων (Το παράδειγμα του Διγενή Escorial)* // Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συνεδρίου «Neograeca Medii Aevi» (Βενετία 7-10 Νοεμβρίου 1991), Επιμέλεια Ν. Μ. Παναγιωτάκης, τ.1, Βενετία, Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας αρ. 14, 1993, σ. 188-227.

Γαραντούδης Ε., *Πολύτροπος Αρμονία. Μετρική και ποιητική του Κάλβου*. Ηράκλειο, Π. Ε. Κ. 1995.

Γαραντούδης Ε., *Νεοελληνική μετρική και μετρικολογία. // Η ιστορία και ο πολιτισμός του ελληνικού έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα*. Εκδοτικός οργανισμός Πάπυρος, τόμος δεύτερος, 1998, σ.556-559.

- Γεωργιάδης Σ.**, *Ο ανώνυμος ποιητής του χειρογράφου της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας* // Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, XIX, Λευκωσία, 1992, Σ.531-546.
- Γιαννοπούλου Μ.**, *Ανέκδοτα κείμενα του Παλαμά. Α΄ Επιστολαί. (Ανακοίνωσις: Μαρ. Γιαννοπούλου)*, Ελληνική Δημιουργία, τ.10, τχ.114, 1952, σ. 561-563.
- Δεληγιαννάκη Ν.**, *Ο διασκελισμός στον Ερωτόκριτο. // Νεοελληνικά μετρικά. Π.Ε.Κ. Ρέθυμνο 1991, σ.117-136.*
- Δεληγιαννάκη Ν.**, *Για τη στιχουργία του Αποκόπου. // Πεπραγμένα Η΄ Διεθνούς Κρητολογικού συνεδρίου. Εταιρία κρητικών ιστορικών μελετών, 2000, σ. 181-190.*
- Δεληγιαννάκη Ν.**, *Ζητήματα χρήσης ή μη της συνίζησης σε παλαιότερα έμμετρα κείμενα. // Neograeca Medii Aevi V. Αναδρομικά και Προδρομικά. Approaches to Texts in Early Modern Greek. Papers from the conference Neograeca Medii Aevi V. Exeter College, University of Oxford, September 2000. Edited by Elizabeth Jeffreys and Michael Jeffreys. Oxford 2005.*
- Δετοράκης Θ.**, *Πρόδρομες μορφές νεοελληνικής στιχουργίας σε βυζαντινούς ύμνους // Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συνεδρίου «Neograeca Medii Aevi» (Βενετία 7-10 Νοεμβρίου 1991), Επιμέλεια Ν. Μ. Παναγιωτάκης, τ.1, Βενετία, Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας αρ. 14, 1993, σ.169-187.*
- Δημητρίου Σ.**, *Λεξικό όρων, Τόμος IIIα Γλωσσολογίας. 2^η έκδοση, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη, 1994.*
- Ζώρας Γ. – Rojaghi G.**, *Κυπριακά ερωτικά ποιήματα. // Νέα Εστία, τ.18, Ιουλ. – Δεκ. 1935, σελ. 752-754.*
- Ιντιάνος Α.**, *Τα κυπριακά ερωτικά ποιήματα και ο κ. Χατζηϊωάννου // Κυπριακά γράμματα, αρ.3 – 4, Δεκ.1936 - Γεν. 1937. Λευκωσία, σελ. 84-90.*
- Ιντιάνος Α.**, *Κυπριακά ερωτικά ποιήματα. // Κυπριακά γράμματα, αρ. 1-12, Οκτ. 1935 – Σεπ. 1936. Λευκωσία, σελ. 493-498.*
- Ιντιάνος Α.**, *Κυπριακά ερωτικά ποιήματα. // Κυπριακά Σπουδαί. Δελτίον της Εταιρείας κυπριακών σπουδών. Τόμος ΙΗ΄, 1954. Λευκωσία 1955, σελ. 3-80.*
- Καβάφης Κ.**, *Η Συνάντησις των Φωνηέντων εν τη Προσωδία // Κ.Π. Καβάφη, Τα πεζά (1882; - 1931), επιμέλεια Μ. Πιερής, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρία 2003, Σ. 243-255.*
- Καζαντζάκης Ν.**, *[Επιστολή 9 στον Ι.Θ. Κακρίδη. Αίγινα 23 Αυγούστου 1942], Νέα Εστία, τ.102, τχ.1211 (αφιέρωμα Καζαντζάκη), 1977, Σ. 261.*

Κακουλίδη-Πάνου Ε., Πηδωνιά Κ. (εισαγωγή-επιμέλεια), *Άνθος των χαρίτων – Φιορ δε Βερτού. Η κυπριακή παραλλαγή.* Δημοσιεύματα του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XVI, Λευκωσία, 1994.

Κλαίρης Χρ., Μπαμπινιώτης Γ., *Γραμματική της νέας ελληνικής δομολειτουργική – επικοινωνιακή.* (Σε συνεργασία με τους Α. Μόζερ, Αικ. Μπακάκου-Ορφανού, Στ. Σκοπετέα). Ελληνικά γράμματα, γ' έκδοση. Αθήνα 2005.

Κοκόλης Ξ., *Η ομοιοκαταληξία. Διαπιστώσεις και προτάσεις.* // Νεοελληνικά μετρικά (επιμ. Ν. Βαγενάς), ΠΕΚ, Ρέθυμνο 1991, Σ.35-104.

Κυριακίδης Σ. Π., *Το δημοτικό τραγούδι.* Νεοελληνικά μελετήματα 3. Ερμής, Αθήνα 1990.

Κύρρης Κ., *Αισθητική και φιλολογική παιδεία των ποιητών των «Ριμών Αγάπης»* Εσωτερικές ποιοτικές διαφορές, «λαϊκά» και «λόγια» στοιχεία, και «ιστορικότητα» // «Τ' αδόνιν κείνον που γλυκά θλιβάται». Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της δημόδου ελληνικής λογοτεχνίας στο πέρασμα από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση (1400-1600). Πρακτικά του 4^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevii (Νοέμβριος 1997, Λευκωσία). Εκδοτική επιμέλεια: Π. Αγαπητός, Μ. Πιερής. Π.Ε.Κ. Ηράκλειο 2002. Σ.347-367.

Κωνσταντινίδης Κ., *Το Ελληνικό Βιβλίο στη Μεσαιωνική Κύπρο.* // Σημείο 4, Εκδόσεις Ρότα, Λευκωσία 1996.

Μαθιοπούλου-Τορναρίτου Ε., *Το οχτάστιχο 61 στον ελληνικό μαρκιανό κώδικα IX, 32* // Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία, 20-25 Απριλίου 1982). Τ. Β', Μεσαιωνικών Τμήμα. Εκ. υπό Θ. Παπαδοπούλλου και Β. Εγγλεζάκη. Λευκωσία 1986.

Μαθιοπούλου-Τορναρίτου Ε., *Προτάσεις και παράμετροι για μια νέα έκδοση του κυπριακού αναγεννησιακού canzoniere της Μαρκιανής* // Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συνεδρίου «Neograeca Medii Aevi» (Βενετία 7-10 Νοεμβρίου 1991), Επιμέλεια Ν. Μ. Παναγιωτάκης, τ.2, Βενετία, Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας αρ. 14, 1993, Σ.352-390.

Μηνάς Κ., *Συνίζηση των έ, ί στη μεσαιωνική και νέα ελληνική* // Δωδώνη. Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, τ.12. Ιωάννινα 1983, Σ. 283-289.

Νικολάου-Κονναρή Α., *Η προφορικότητα στα χειρόγραφα του «Χρονικού» του Λεοντίου Μαχαιρά. Μεταγραφικά και εκδοτικά προβλήματα.* // Λ. Λοΐζου-Χατζηγαβριήλ (επιμ.), Πρακτικά Συμποσίου «Λεόντιος Μαχαιράς – Γεώργιος Βουστρώνιος, δύο χρονικά της μεσαιωνικής Κύπρου». Λευκωσία, 21 Σεπτεμβρίου, 1996 (Λευκωσία 1997) Σ. 55-77.

- Ξυπηντός Ν.**, *Αρχαία ελληνική μετρική. Μέρος Β. Περί της ιαμβικής ποίησης*. Αθήνα, 1983.
- Παντελίδης Χρ.**, *Φωνητική των νεοελληνικών ιδιωμάτων Κύπρου, Δωδεκανήσου και Ικαρίας*, Αθήνα, Τύποις εταιρείας – Π.Δ. Σακελλάριος, 1929.
- Παντελίδης Χρ.**, *Περί της μεσαιωνικής κυπριακής διαλέκτου*. // Η γνώσις, τ. Α΄ 1933-34, Σ. 154-158.
- Παπαδόπουλος Θ.**, *Δημώδη κυπριακά άσματα εξ ανέκδοτων συλλογών του ΙΘ΄ αιώνας εκδιδόμενα υπό Θεοδώρου Παπαδοπούλου*. Δημοσιεύματα του κέντρου επιστημονικών ερευνών, V. Λευκωσία, 1975.
- Παπάζογλου Χ.**, *Βιβλιοκρισία: Ε. Γαραντούδη, «Αρχαία και νέα ελληνική μετρική. Ιστορικό διάγραμμα μιας παρεξήγησης. Εισαγωγή Μ. Ρερί. Università di Padova 1989, (Studi Bizantini e Neogreci fondati da Filippo Maria Pontani. Quaderni 21)»*. // Ελληνικά, τ. 41, Θεσσαλονίκη 1990, Σ. 454-465.
- Πετρούνας Ε.**, *Νεοελληνική γραμματική και συγκριτική («αντιπαραθετική») ανάλυση*, Τόμος Α΄, μέρος Α΄. Θεσσαλονίκη 1984.
- Πιερός Μ. – Νικολάου-Κονναρή Α.** (εισαγ., επιμ.), *Λεοντίου Μαχαιρά Χρονικό της Κύπρου*. Παράλληλη διπλωματική έκδοση των χειρογράφων.: Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών. Πηγές και μελέτες της κυπριακής ιστορίας. XLVIII. Λευκωσία 2003.
- Πιερός Μ.**, *Για τις κυπριακές Ρίμες Αγάπης*. // 35^ο Βόρεια / North – 33^ο Ανατολικά / East, Η Κύπρος της Ευρώπης / Our Europe, επιμέλεια κειμένων Θέλμα Blatchford και Σουζάνα Σαββίδου, δίγλωσση έκδοση (ελληνικά, αγγλικά) του Υπουργείου Οικονομικών και της Κεντρικής Τράπεζας Κύπρου. Λευκωσία 2008, σ. 39-44.
- Πολίτης Α.**, *Thémis Siarkaras-Pitsillidès, Le pétrarquisme en Chypre. Poèmes d' amour en dialecte chypriote d' après un manuscrit du XVIe siècle. Texte établi et traduit avec le concours de Hubert Pernot. Athènes 1952. 8^ο Μ. Σελ. VIII, 443 [Collection de l' Institut Français d' Athènes, 74]* // Ελληνικά, τ.14, τχ.1, 1955. Σ.177-183.
- Πολίτης Α.**, *Μετρικά. Παλαμάς, Σεφέρης, Το σονέτο*. Μελέτη 7, Εκδόσεις Κωνσταντινίδη. Θεσσαλονίκη 1972.
- Πολίτης Ν.**, *Δημοτικά τραγούδια, τα τραγούδια του ελληνικού λαού. Σχόλια Κ.Π. Καβάφη*. Εκδόσεις «Παράδοση», χωρίς χρονολογία.
- Σακελλάριος Α.**, *Τα Κυπριακά*. Πολιτιστικόν Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄, Λευκωσία 1991.
- Σαραλής Γ.**, *Νεοελληνική μετρική*. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1991.

- Σηφάκης Γ.**, *Το πρόβλημα της προφορικότητας στη μεσαιωνική δημόδη γραμματεία // Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συνεδρίου «Neograeca Medii Aevi»* (Βενετία 7-10 Νοεμβρίου 1991), Επιμέλεια Ν. Μ. Παναγιωτάκης, τ.1, Βενετία, Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας αρ. 14, 1993, Σ.267-284.
- Σηφάκης Γ.**, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*. Π.Ε.Κ. Ηράκλειο 1998.
- Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου Θ.**, *Ο πετράρχισμός στην Κύπρο: Ρίμες Αγάπης από χειρόγραφο του 16^{ου} αιώνα με μεταφορά στην κοινή μας γλώσσα*. Τρίτη κριτική έκδοση, Αθήνα 1976.
- Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου Θ.**, *Πλάνες για τις «Ρίμες Αγάπης» του μαρκιανού κώδικα IX,32 // Ελληνικά, τ.46, 1996. Σ. 363-371.*
- Σιαπκαρά-Πιτσιλλίδου Θ.**, *Α. Οι «Ρίμες Αγάπης» και ο Massimo Peri. Β. Οι «Ρίμες Αγάπης» και η Έλλη Φιλοκόπρου // Σημείο 5, 1998. Σ.251-261.*
- Σοφιανός, Κ.** *Λήμμα «Ποίηση» // Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, τ. 26 «Παγκόσμια λογοτεχνία», Εκδοτική Αθηνών, 1997, σ.322-325.*
- Σπαταλάς, Γ.(α)**, *Η νεοελληνική μετρική. // Η στιχουργική τέχνη. Μελέτες για τη Νεοελληνική Μετρική, Επιμέλεια: Ε. Γαραντούδης, Α. Κατσιγιάννη, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο, 1997. Σ.1-32.*
- Σπαταλάς, Γ.(β)**, *Χαρακτήρας της νεοελληνικής στιχουργίας // Η στιχουργική τέχνη. Μελέτες για τη Νεοελληνική Μετρική, Επιμέλεια: Ε. Γαραντούδης, Α. Κατσιγιάννη, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο, 1997. Σ.33-47.*
- Σπαταλάς, Γ.(γ)**, *Η στιχουργία του Κάλβου // Η στιχουργική τέχνη. Μελέτες για τη Νεοελληνική Μετρική, Επιμέλεια: Ε. Γαραντούδης, Α. Κατσιγιάννη, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο, 1997. Σ.167-174.*
- Σπαταλάς, Γ.(δ)**, *Τα κάλαντα κι η μορφολογία τους // Η στιχουργική τέχνη. Μελέτες για τη Νεοελληνική Μετρική, Επιμέλεια: Ε. Γαραντούδης, Α. Κατσιγιάννη, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο, 1997. Σ.175-184.*
- Σταύρου Θ.**, *Νεοελληνική μετρική*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 2^η ανατύπωση της 2^{ης} έκδοσης. Θεσσαλονίκη, 2004.
- Φιλιππίδου Ντ.**, *Η Θυσία του Αβραάμ στον υπολογιστή. Ερμής. Αθήνα 1986.*
- Χατζηϊωάννου Κ.**, *Η κριτική έκδοση των κυπριακών ερωτικών ποιημάτων. // Κυπριακά γράμματα, αρ.3 – 4, Δεκ.1936 - Γεν. 1937. Λευκωσία, σελ. 79-84.*

Χατζηϊωάννου Κ., *Ετυμολογικό λεξικό της ομιλουμένης κυπριακής διαλέκτου. Ιστορία, ερμηνεία και φωνητική των λέξεων με τοπωνυμικό παράρτημα.* Εκδόσεις Ταμασός Λευκωσία, 1996.

Χιονίδης Ν., *Γύρω από τη στιχουργική. Μελέτη. Συνίζηση-Χασμωδία // Ελληνική Δημιουργία,* τ.5, τχ.53,1950. Σ. 611-617.

Χρυσάνθης Κ., *Η συνίζηση στην κυπριακή διαλεκτική ποίηση // Κυπριακά Γράμματα,* αρ. 217 Ιούλιος 1953, Λευκωσία 1953.

Χρυσάνθης Κ., *Ο νόθος στίχος δεκαεξασύλλαβος τροχαϊκός στο δημοτικό τραγούδι της Κύπρου // Πνευματική Κύπρος,* τ.5, τχ.52, 1965. Σ. 100-101.

Afribo A., *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica.* Roma, Carocci editore, 2009.

Aldama J.A., *Συναλοιφή, αφαίρεση, κράση, έκθλιψη και διαλοιφή στα δημώδη βυζαντινά κείμενα. Οι διασκευές T και A του Διγενή Ακρίτα // Neograeca Medii Aevi V. Αναδρομικά και Προδρομικά. Approaches to Texts in Early Modern Greek. Papers from the conference Neograeca Medii Aevi V. Exeter College, University of Oxford, September 2000. Edited by Elizabeth Jeffreys and Michael Jeffreys. Oxford 2005.*

Averintsev S., *Poetika rannevizantijskoj literatury. (Η ποιητική της πρώιμης βυζαντινής λογοτεχνίας).* Coda, Moskva 1997.

Baevskij V.S. 2001, *Lingvisticheskie, matematicheskie, semioticheskie i komputernye modeli v istorii i teorii literatury (Γλωσσολογικά, μαθηματικά, σημειωτικά και πληροφορικά μοντέλα στην ιστορία και θεωρία της λογοτεχνίας).* Jazyki slav. Kultury, Moskva 2001.

Bakker W., *Η χασμωδία σε κρητικά κείμενα της ακμής // Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συνεδρίου «Neograeca Medii Aevi» (Βενετία 7-10 Νοεμβρίου 1991), Επιμέλεια Ν. Μ. Παναγιωτάκης, τ.1, Βενετία, Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας αρ. 14, 1993, Σ.228-247.*

Baldacci L., *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento.* Liviana, Padova 1974.

Banescu N., *Deux poètes byzantins inédits du XIIIe siècle.* Bucarest, 1913.

Baxter, A., *The introduction of classical metres into Italian poetry and their development to the beginning of the nineteenth century.* A dissertation presented to the board of the university studies of the John Hopkins University for the degree of Doctor of Philosophy, June, 1898. Baltimore, John Murphy Company, 1901.

- Beccaria G.L.**, *L' autonomia del significante. Figure dantesche.* // La metrica. A cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia. Società editrice il Mulino, Bologna, 1972, pp.395-401.
- Bely A.** *Budem iskat melodii. Predislovie k sborniku "Posle razluki"*, 1922. (Θα αναζητήσουμε μελωδίες. Προλογικό σημείωμα στη συλλογή «Μετά το χωρισμό», 1922) // Stikhptvorenija i poemy, Moskva, 1966.
- Beltrami P.G.**, *La metrica italiana.* Bologna, il Mulino 2002
- Bembo P.**, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti. TEA, Milano 1997.
- Bertinetto P.**, *Strutture soprasedimentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte* // Metrica, I, Milano: Ricciardi 1978, pp. 1-53.
- Bonora E.**, *Interpretazione del Petrarchismo* // Retorica e invenzione: studi sulla letteratura italiana del Rinascimento. Rizzoli, Milano 1970, pp.93-106.
- Borisova A.** 2002, *Η εξέλιξη του ενδεκασύλλαβου στη νεοελληνική ποίηση από τον 16^ο ως τον 20^ο αιώνα.* // Κονδυλοφόρος 1/2002, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002. Σ. 237-262.
- Bozzola S.**, *Il modello ritmico della canzone.* // La metrica dei Fragmenta, a cura di M. Praloran. Roma: Antenore 2003.
- Brik, O.** *Ritm i sintaksis.*// Novy Lef № 3-6.
- Browning, R.**, *Η ελληνική γλώσσα μεσαιωνική και νέα*, Αθήνα, εκδόσεις Δ. Παπαδήμα, 4^η έκδοση, 1988.
- Carbonaro G.**, *Boiardo a Cipro?* // // Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi. III Colloquio internazionale (Venezia, 10-13 ottobre 1996), a cura di A. Pioletti e F. Rizzo Nervo. Rubbettino, Soveria Mannelli 1999, pp. 535-41.
- Carbonaro G.**, *Il Canzoniere del cod. Marc.gr.IX,32 (=1287)* // Medioevo romanzo e orientale. Macrotesti fra oriente e occidente. IV Colloquio internazionale (Vico Equense, 26-29 ottobre 2000), a cura di Carbonaro G., Creazzo E., Tornesello N. Rubbettino 2003, pp.119-130.
- Carducci, G.** (a cura di), *La poesia barbara nei secoli XV e XVI.* Bologna, Nicola Zanichelli. Libraio-Editore-Tipografo, 1881.
- Dante Alighieri**, *De vulgari eloquentia* // Dante Alighieri, Άπαντα, τόμος II (μετάφραση στα ρωσικά), pp. 265 – 308, Moskva 2001.
- Dawkins R. M.**, Leontios Makhairas. Recital concerning the Sweet Land of Cyprus entitled "Chronicle". Edited with a translation and notes by Vol.I-II. Oxford, at the Clarendon Press, 1932.

- Deliyannaki N.**, *On the versification of Erotokritos*, Dissertation submitted for the degree of Ph.D, University of Cambridge, May 1995.
- Di Girolamo C.**, *Teoria e prassi della versificazione* // Bologna, il Mulino, 1976.
- Elwert W.**, *Studi di letteratura veneziana*. Istituto per la collaborazione culturale, Venezia 1958.
- Elwert W.**, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1976.
- Evdokimova L., Mihailov A.** (ed.), *Perevod i podrazhaniye v literaturakh Srednikh Vekov i Vozrozhdenija*. (Μετάφραση και μίμηση στη λογοτεχνία του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης). Moskva 2002.
- Fedi R.**, *La memoria della poesia: canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*. Salerno Editrice, Roma 1990.
- Fedina O.**, *Η συλλογή των κυπριακών λυρικών ποιημάτων του 16^{ου} αιώνα και η ελληνική ποιητική παράδοση*. // Ύλαντρον, τχ. 4, Μάιος 2003, σ. 94-104. = *Η συλλογή των κυπριακών λυρικών ποιημάτων του 16^{ου} αιώνα και η ελληνική ποιητική παράδοση*. // Η Ελλάδα των νησιών από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα. Πρακτικά του Β΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο, 10-12 Μαΐου 2002, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, Σ.59-69.
- Filocamo G.**, *In volo tra le corti di Mantova e Ferrara: poesia e musica nel "ciclo dell' uccello"*. // Hortus musicus, 14 (Aprile - Giugno), 2003, pp.84-86.
- Forster L.**, *The icy fire: five studies in European petrarchism*. Cambridge University Press, Cambridge 1969.
- Fubini M.**, *L' "enjambement" nella "Gerusalemme liberata"* // La metrica. A cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia. Società editrice il Mulino, Bologna 1972, pp.421-425.
- Gasparov M.** *Oчерк istorii evropejskogo stikha (Δοκίμιο για την ιστορία του ευρωπαϊκού στίχου)*. Moskva 2003.
- Giustiniani V.R.**, *Serafino Aquilano e il teatro del Quattrocento* // Rinascimento. Rivista dell' Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento. Seconda serie. V.5. Firenze, 1965, pp.101-117.
- Gorni G.**, *Metrica e analisi letteraria*. Il Mulino, Bologna 1993.
- Gorni G.**, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al cinquecento (REMCI)*. Franco Cesati Editore, Firenze 2008.
- Grinbaum O.N. 2002**, *Stroka, strofa i stikh kak ritmicheskaja sistema. (Στίχος, στροφή και ποίημα ως ρυθμικό σύστημα)*. // Πρακτικά XXXI πανρωσικού επιστημονικού-μεθοδολογικού συνεδρίου καθηγητών και υποψήφιων διδασκτόρων της Φιλολογικής Σχολής του Κρατικού

Πανεπιστημίου Αγίας Πετρούπολης, τεύχος 4, μέρος 2, ΚΠ Αγίας Πετρούπολης, 2002. Σ.12-28.

Grivaud G., *Ο πνευματικός βίος και η γραμματολογία κατά την περίοδο της Φραγκοκρατίας*. // Ιστορία της Κύπρου (εκδιδόμενη υπό την διεύθυνσιν του Θεόδωρου Παπαδόπουλου), Τόμος Ε', κεφ. ΙΣΤ' (σελ. 863-1207), Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', Λευκωσία 1995.

Hempfer K.W., *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*. Liguori, Napoli 1998.

Holton D., *Cyprus and the Cretan Renaissance: a preliminary study of some cultural connections*. // Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών, XIX, Λευκωσία, 1992, σελ.515-530.

Holton D. (a), *Κύπρος και κριτική Αναγέννηση: προκαταρκτική μελέτη ορισμένων πολιτισμικών διασυνδέσεων* // D. Holton, Μελέτες για τον «Ερωτόκριτο» και άλλα νεοελληνικά κείμενα, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2000. Σ.209-236.

Holton D.(b), *Μια ιστορία παραμέλησης: η κυπριακή γραμματεία την περίοδο της Βενετοκρατίας* // D. Holton, Μελέτες για τον «Ερωτόκριτο» και άλλα νεοελληνικά κείμενα, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2000. Σ.237-266.

Jakobson R., *Raboty po poetike (Μελέτες για την ποιητική)*. Επιμ. M. Gasparov, εισαγωγή V. Ivanov. Progress, Moskva 1987.

Jeffreys E. M. - Jeffreys M. J., *The nature and origins of the political verse* // Popular Literature in Late Byzantium, ch.IV. Variorum reprints, London 1983, pp. 142-195

Kardanova N., *Pietro Bembo i literaturno-esteticheskij ideal Vysokogo Vozrozhdenija (Ο Pietro Bembo και τα λογοτεχνικά - αισθητικά ιδανικά της Όψιμης Αναγέννησης)*. IMLI RAN Nasledie, Moskva 2001.

Kholshevnikov V.E., *Osnovy stikhovedenija. Russkoje stikhoslozhenie. (Οι βάσεις της στιχουργικής μελέτης. Ρωσική στιχουργία)*, Academia, Moskva 2002.

Lassithiotakis M., *Place du canzoniere chypriote dans l' histoire de la poésie amoureuse en Grec vulgaire aux XVe-XVIe siecles: la notion de recueil lyrique*. // Chatzisavas (red.), Actes: Chypre et l' Europe. Praxandre, Besançon 1998, pp.232-250.

Lauxtermann, M., *The spring of rhythm: an essay on the political verse and other Byzantine metres*. Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1999.

Lauxtermann, M., *Οι απαρχές του ρυθμού: ένα δοκίμιο για τον πολιτικό στίχο και άλλα βυζαντινά μέτρα*. Μετάφραση Ελένη Καλτσογιάννη, επιμέλεια Σοφία Κοτζαμπάση. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2007.

- Legrand É.**, *Bibliothèque Grecque Vulgaire. Publiée par Émile Legrand. Tome deuxième*, Paris, 1881 (Φωτοτυπική ανατύπωση, 1974) Εκδόσεις Β.Ν. Γρηγοριάδης, Αθήνα, σελ. 58-93.
- Levy J.**, *Iskusstvo perevoda (Η τέχνη της μετάφρασης)*, Progress, Moskva 1974.
- Lotman J.**, *Struktura khudozhestvennogo teksta (Η δομή του λογοτεχνικού κειμένου)*. Moskva 1970.
- Lotman J.**, *Analisis poeticheskogo teksta (Ανάλυση ποιητικού κειμένου)* // J. Lotman, Ο poetakh i poesii. Sankt-Peterburg 2001, pp.18-131.
- Mackridge P. 1990a**, *Περί μετρικής και μετρικολογίας. Ένα γράμμα προς τον Massimo Peri* // Μαντατοφόρος, τχ. 32, 1990. Σ. 6-12.
- Mackridge P. 1990b**, *The Metrical Structure of the Oral Decapentasyllable* // BMGS 14, 1990, pp. 200-212.
- Mackridge P.**, *Μετρική και νόημα στον Καβάφη* // Παλίμψηστον, τχ.13, 1993. Σ. 97-118.
- Marcheselli Loukas L., 1990(a)**. *Άιμητοι ενδεκασύλλαβοι και μετρική παύση στη «Βοσκοπούλα»* // Μελέτες για την ελληνική γλώσσα. Πρακτικά της 10^{ης} ετήσιας συνάντησης του Τομέα Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. Θεσσαλονίκη, Εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη 1990, Σ. 493-511.
- Marcheselli Loukas L., 1990(b)**. *Κρητικοί εντεκασύλλαβοι: μετρικορυθμικά σχήματα.* // Μαντατοφόρος, τχ. 32, 1990. Σ. 45-51.
- Marcheselli Loukas L., 1991 (a)**. *Ρίμες Αγάπης: modelli ritmici dell' endecasillabo cipriota* // Θησαυρίσματα, τ.21, 1991, pp.317-346.
- Marcheselli Loukas L., 1991 (b)**. *Ισοσυλλαβισμός και περιγραφή των νεοελληνικών στίχων.* // Νεοελληνικά μετρικά (επιμ. Ν. Βαγενάς), ΠΕΚ, Ρέθυμνο 1991, Σ.11-34.
- Marcheselli Loukas L. 1994 (a)**. *Strutture e metrica dei sonetti petrarcheschi nelle traduzioni cipriote del XVI secolo* // Testi letterari italiani tradotti in Greco (dal '500 ad oggi). Atti del IV Convegno di Studi Neogreci, Viterbo 20-22 maggio 1993. A cura di M. Vitti, Messina, Rubbettino 1994, pp. 73-88.
- Marcheselli Loukas L. 1994 (b)**. *Ζητήματα στιχουργίας: ο εντεκασύλλαβος του Σολωμού* // Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ. Τομέας μεσαιωνικών και νέων ελληνικών σπουδών. «Όψεις της λαϊκής και της λόγιας νεοελληνικής λογοτεχνίας». 5^η επιστημονική συνάντηση αφιερωμένη στον Γιάννη Αποστολάκη, Θεσσαλονίκη, 14-16 Μαΐου 1992. Θεσσαλονίκη 1994. Σ. 251-274.
- Mathiopolou-Tornaritou E.**, *Lyrik der Spätrenaissance auf Zypern* // Folia Neohellenica, VII, 1985-86, pp.63-159.

- Mayakovsky V.**, *Kak delat' stihy (Πώς φτιάχνονται τα ποιήματα)*// Mayakovsky V.V., *Polnoe sobranie sochenenij v 13 tomakh. (Τα άπαντα σε 13 τόμους), Τ. 12. Khudozh. lit., Moskva 1959, pp. 81-117.*
- Menichetti A.**, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima.* Editrice Antenore, Padova, 1993
- Meozzi A.**, *Il Petrarchismo europeo (Secolo XVI).* Vallerini, Pisa 1934.
- Nespor M.**, Ρυθμικά χαρακτηριστικά της ελληνικής // ΜΕΓ 1989, 165-83.
- Newton B.**, *Cypriot Greek, its phonology and inflections.* Hague-Paris: Mouton, 1972.
- Pecoraro V.**, *Primi appunti sul canzoniere petrarchista di Cipro* // “Miscellanea Neogreca”, Atti del I Convegno Nazionale di Studi Neogreci (Palermo, 17-19 maggio 1975), Palermo 1976, pp. 97-127.
- Peri M.**, *Stazioni greche dell' ottava rima* // Miscellanea 2, Università di Padova, Istituto di studi bizantini e neogreci, 1979, pp.117-155.
- Peri M.**, *Μια υπόθεση για την καταγωγή του ελληνικού δεκατρισύλλαβου* // Μνήμη Σταμάτη Καρατζά, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ. Επιστημονική επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής. Τιμητικός τόμος στη μνήμη Σταμάτη Καρατζά 1990 α, Σ.401-415.
- Peri M.**, *Απάντηση στον P. Mackridge* // Μαντατοφόρος 32, 1990 β. Σ.13-21.
- Peri M.**, «*Ει τις τα ξένα μάχεται*» ...*Ιταλο-ελληνική μετρική διαπλοκή στις κυπριακές «Ρίμες Αγάπης»* // Σημείο 4, 1996. Σ.93-104.
- Petrarca F.**, *Canzoniere.* Introduzione di Roberto Antonelli. Testo critico e saggio di Gianfranco Contini. Note al testo di Daniele Ponchioli. Einaudi, Torino 1992 (prima ed. 1964)
- Philippides D. – Holton D.** *με τεχνική συνεργασία του John L. Dawson, Του κύκλου τα γυρίσματα. Ο Ερωτόκριτος σε ηλεκτρονική ανάλυση. Τόμος Α'. Ερμής. Αθήνα 2001.*
- Pochert C.**, *Die Reimbildung in der Spät – und Postbyzantinischen Volksliteratur.* Neograeca Medii Aevi IV, Romiosini, Köln 1991.
- Pojaghi G.**, *Κυπριακά ερωτικά ποιήματα (Απ' την ανέκδοτη συλλογή της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας).* // Κυπριακά γράμματα, αρ. 1-12, Οκτ. 1935 – Σεπ. 1936. Λευκωσία, σελ. 203-208.
- Praloran M.**, *Metrica e tecnica del verso* // Morgana S. and Piotti M. and Prada M. ed. “Prose della vulgar lingua di Pietro Bembo”, Cisalpino, pp. 409-421, 2001.
- Praloran M.** *Figure ritmiche nell' endecasillabo* // La metrica dei Fragmenta, a cura di M. Praloran. Roma: Antenore, 2003.

- Praloran M.**, *Una nota sul petrarchismo metrico* // Daniele A. ed. "Metrica e Poesia", Esedra, pp. 79-88, 2004.
- Ruscelli G.**, *Il rimario del signor Girolamo Ruscelli. Colla dichiarazione, colle regole, e col giudizio, per saper convenevolmente usare, o schifare le voci nell' esser loro, cosi nelle Prose come ne' Versi. Premessovi il Trattato del modo di comporre in Versi nella Lingua Italiana, del medesimo Autore. In Venezia 1815, Presso Simone Occhi.*
- Santangelo G.**, *Il petrarchismo del Bembo e di altri poeti del '500*. IECCE, Roma 1967.
- Siapkaras-Pitsillidès Th.**, *Le pétrarquisme en Chypre. Poèmes d' amour en dialecte chypriote d' après un manuscrit du XVIe siècle. Texte établi et traduit avec le concours de Hubert Pernot. Collection de l' Institut Français d' Athènes, 74, 1952*
- Siapkaras-Pitsillidès Th.**, *Le pétrarquisme en Chypre. Poèmes d' amour en dialecte chypriote d' après un manuscrit du XVIe siècle. 2ème edition. Les Belles Lettres, Paris - Athènes, 1975.*
- Soldani A.**, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto. // La metrica dei Fragmenta, a cura di M. Praloran. Antenore, Roma 2003.*
- Solerti A.** (a cura di), *Le tragedie metriche di Alessando Pazzi de' Medici*. Presso Romagnoli Dall' Acqua, Bologna 1887.
- Taranovskij K.F. 2000**, *O poezii i poetike (Περί της ποίησης και της ποιητικής)*, Moskva 2000.
- Tomashevskij B.V. 1929**, *O stikhe (Περί του στίχου)*. Priboj, Leningrad 1929.
- Tomashevskij B.V. 2003**, *Teoria literatury. Poetika (Θεωρία της λογοτεχνίας. Ποιητική)*. Aspect, Moskva 2003.
- Trissino, G.G. 1970**, *La poetica (I - IV) [1529]* // Weinberg B. (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. Volume primo*. Bari, Gius. Laterza & Figli, 1970. pp. 21-158.
- Tynjanov J.N. 2002**, *Literaturnaja evolutsia: izbrannye trudy. (Λογοτεχνική εξέλιξη: επιλογή έργων)*. Agraf, Moskva 2002.
- Valenziano L. 1532**, *Opere volgari di M. Luca Valentiano Derthonese, in Venezia, 1532.*
- Valenziano L. 1984**, *Opere volgari*. Edizione critica a cura di M.P. Mussini Sacchi. Introduzione di U. Rozzo, Tortona, Centro Studio Matteo Bandello e la cultura rinascimentale, 1984.
- Vianey J. 1909**, *Le Pétrarquisme en France au XVI siècle*. Coulet, Montpellier 1909.
- Wilkins E.H. 1950**, *A general survey of Renaissance petrarchism. // Comparative Literature*. V.2, No.4 (Autumn, 1950), University of Oregon Press, Eugene 1950, pp.327-342.
- Zirmunskij V. 1975**, *Teoria stikha (H θεωρία του στίχου)*. Leningrad 1975.

Zirmunskij V. 2009, *Vvedenie v literaturovedenie. Kurs lektsij. (Εισαγωγή στη φιλολογία. Διαλέξεις)*. 3d ed. Moskva, URSS, 2009.

Zumthor P. 2003, *Opyt postrojenija srednevekovoj poetiki (ρωσική μετάφραση Essai de poétique medievale)*. Sankt-Peterburg 2003.

Ολέσια Φέντινα