

σχεῖο N^ο 2

Βικυ Μασκελλασοῦκη

“ Η θεωρική μεταφράση:
θεωρία και πράξη ”

Η θεατρική μετάφραση: θεωρία και πράξη

Βίκυ Μακελλαράκη
Ε.Κ.Π.Α.

Abstract:

The announcement will focus on outlining theatre praxis and within that framework, significant characteristics of theatre translation. The issue of 'performability' and the degree of cultural adaptation will lead to the analysis of problems related to transferring dramatic plays onto the stage. More specifically, with reference to the strategies adopted in the translated play *The Lonesome West* (McDonaugh 1998) for the Greek audience, available solutions to the problems facing Greek theatre translators will be presented, aiming at the understanding of the problems encountered on a linguistic, paralinguistic, sociological and cultural level. Finally, concentrating on the problematics of the relationship between play and performance, the findings will be categorized and analyzed, confirming that the use of different language varieties in theatre texts follow the conventions of the stage.

Keywords: theatre translation, 'performability', acculturation, conventions of the stage

1. Εισαγωγή

Η θεατρική μετάφραση αποτελεί ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον πεδίο επαγγελματικού προσανατολισμού αλλά και ακαδημαϊκής έρευνας, που αφενός αποτυπώνει τη γλωσσική νόρμα της εκάστοτε εποχής, τις παραβιάσεις της, και τα στοιχεία του προφορικού λόγου που χρησιμοποιείται στην καθημερινή επικοινωνία, και αφετέρου συντελεί στην πρόσληψη και επιτυχία ενός θεατρικού έργου.

2. Απόψεις ερευνητών-ακαδημαϊκών

Ωστόσο, η Susan Bassnett παραδέχεται το 1985 ότι, «η μετάφραση θεατρικών έργων αποτελεί την πλέον παραμελημένη ζώνη των μελετητών και η απουσία θεωρητικών προσεγγίσεων στο τομέα αυτό συνδέεται με τη φύση του θεατρικού κειμένου, που υφίσταται σε διαλεκτική σχέση με την παράσταση που βασίζεται σε αυτό». Πράγματι, υπάρχει πληθώρα υλικού, θεατρικών έργων δηλαδή, για όσους ενδιαφέρονται για τον τομέα της θεατρικής μετάφρασης, ωστόσο δεν προσελκύει το ενδιαφέρον πολλών ερευνητών. Ίσως γιατί συνιστά την «αρόκληση του παγόβουνου» όπως αναφέρει η Sirku Aaltonen σε μια διάλεξή της το 2002, όπου είναι ορατό μόνο ένα μέρος των μεταφραστικών δυσκολιών, η κορυφή του παγόβουνου. Ίσως γιατί ο θεατρικός μεταφραστής καταξιώνεται περισσότερο με το έργο του και λιγότερο με το θεωρητικό του υπόβαθρο.

Η Αικατερίνη Νικολαρέα, σε ένα διαφωτιστικό άρθρο της (2002) κάνει μια ιστορική αναδρομή στη θεωρητική πόλωση για τη θεατρική μετάφραση που αντικατοπτρίζεται, στις απόψεις των Patrice Pavis (1989: 25-45) περί του παραστάσιμου-χρησιμοποιώ τον όρο καταχρηστικά αντί ίσως του παραστατικότητα για να αποδώσω τον όρο 'performability', δίνοντας έμφαση στην παράσταση-, και Bassnett περί του 'αναγνώσιμου' (readability) (1990: 71-83 και 1991: 99-111). Στην πρώτη περίπτωση υποστηρίζεται ότι η σκηνική απόδοση εκτείνεται πέρα από τη μετάφραση του θεατρικού κειμένου ενώ η δεύτερη, αναθεωρώντας τις προηγούμενες απόψεις της, αμφισβητεί κάθε έννοια μετάφρασης προσανατολισμένης στην παράσταση. Πολλοί ερευνητές τάσσονται υπέρ της πρώτης άποψης (Zuber-Skerritt 1988: 485-490 και M. Short 1998: 6-18), που ισχυρίζονται ότι η πλειοψηφία των έργων προορίζονται για παράσταση, αφού προσδιορίζονται από το διαλογικό τους χαρακτήρα και περιλαμβάνουν σκηνικές οδηγίες, ενώ άλλοι ότι το θεατρικό κείμενο

είναι γεμάτο κενά που 'γεμίζουν' μόνο στην παράσταση. Επιπρόσθετα, γίνεται λόγος για μια πιο 'παραστάσιμη' προσέγγιση ενός δραματικού κειμένου (Παπακωνσταντίνου 2004: 123), αλλά και της εγγραφής στοιχείων της ταυτότητας του κοινού στο κείμενο της παράστασης (Σιδηροπούλου 2002).

3. Θεατρική σύμβαση

Θέατρο είναι η τέχνη της επί σκηνής παράστασης μιας δραματοποιημένης υπόθεσης αλλά και ένα ιδιότυπο λογοτεχνικό είδος, που η δράση των έργων του προσαρμόζεται στις ανάγκες παρουσιάσής τους. Έτσι, η θεατρική μετάφραση, δύσκολα μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο προγραμματισμένης εξέτασης και ερμηνείας μεταφραστικών φαινομένων βάσει συγκεκριμένων κανόνων, όπως ίσως η λογοτεχνική μετάφραση, αλλά και να ακολουθήσει τη μεθοδολογία της διαδικασίας μετάφρασης ενός λογοτεχνικού έργου. Ο θεατρικός μεταφραστής λοιπόν, δεν μπορεί να καταλύσει την πρόθεση του θεατρικού συγγραφέα που δημιουργεί βάσει της θεατρικής σύμβασης ούτε και τα όπλα του, τις παύσεις, τους δισταγμούς και τις επαναλήψεις, μεταγράφει λοιπόν ένα κείμενο από τη γλώσσα πηγή στη γλώσσα στόχο παράγοντας ένα προφορικό μετάφρασμα, ένα κείμενο που προορίζεται για παράσταση και όχι για ανάγνωση, αναλογιζόμενος, όχι τον αναγνώστη, που μπορεί να επιλέξει το χώρο και το χρόνο ανάγνωσης σε ιδανικές γι' αυτόν συνθήκες, να επανέλθει στην ανάγνωση όποτε επιθυμεί και κυρίως, να δημιουργήσει μια δική του εκδοχή, αφού έτσι καταλύεται η ίδια η φύση της θεατρικής διαδικασίας, αλλά το θεατή που παρακολουθεί την παράσταση αποτελώντας τον δέκτη γλωσσικών και παραγλωσσικών πληροφοριών ταυτόχρονα.

Επομένως, ενώ στη λογοτεχνική μετάφραση αναζητούμε την αντιστοιχία, στη θεατρική, λόγω των συμβάσεων του θεάτρου, ακόμα και υποσυνείδητα, ο μεταφραστής επιδιώκει την παρέμβαση και όχι την παρεμβολή, και η διαφορά, τολμώ να πω, είναι τόσο εμφανής, όπως αυτή ανάμεσα σε ένα μυθιστοριογράφο και ένα θεατρικό συγγραφέα. Το θέμα λοιπόν της λειτουργίας του μεταφράσματος και ο προσανατολισμός του προς την κουλτούρα της γλώσσας στόχου έχουν δημιουργήσει τους όρους 'απόδοση' [version], 'διασκευή' [adaptation], 'μεταφορά' [transposition], αλλά και τους χαρακτηρισμούς 'θεατρική', 'ξύλινη', 'ρυθμική' στη θεατρική κριτική, προκειμένου να διαλευκανθεί η μεταφραστική διαδικασία που στοχεύει σε μια συγκεκριμένη θεατρική παραγωγή, αλλά και να αιτιολογηθεί η ελευθερία του μεταφραστή, μη αποδεκτή σε άλλου είδους κείμενα.

4. Μεταφραστικές δυσκολίες: θεωρητικό μοντέλο και παραδείγματα

Η κατηγοριοποίηση των δυσκολιών που ενέχει η θεατρική μετάφραση (Gostand 1980, Short 1998), με βάση τον προφορικό της χαρακτήρα, περιλαμβάνει αρχικά τη μεταφορά από τη γλώσσα πηγή στη γλώσσα στόχο. Εδώ συναντάμε το εκάστοτε γλωσσικό ιδίωμα και τα χαρακτηριστικά στοιχεία του, τους ιδιοματισμούς, μια τοπική διάλεκτο δηλαδή, που διαφοροποιείται από την επίσημη εκδοχή της γλώσσας σε στοιχεία φωνολογίας, γραμματικής και λεξιλογίου και χρησιμοποιείται από μια ομάδα ομιλητών που ανήκουν σε συγκεκριμένο τόπο.

Μεταφράζοντας τη μαύρη κωμωδία *The Lonesome West* του Μαρτίν Μακντόνα (McDonaugh 1998) για λογαριασμό του θεάτρου της οδού Κεφαλληνίας το 2003, συνάντησα το κέλτικο-ιρλανδικό ιδίωμα. Το έργο διαδραματίζεται στην πόλη Αθηνών, στην κομητεία Γκόλγουεϊ, στη δυτική πλευρά της Ιρλανδίας. Σε μια απογραφή που έγινε το 1926 (D. Ager 1996), υπολογίζεται ότι στο αγροτικό κομμάτι του Γκόλγουεϊ, το 81% των κατοίκων μιλούν ιρλανδικά ενώ το 11% δεν γνωρίζει καμία άλλη

γλώσσα. Ωστόσο, το κείμενο είναι ουσιαστικά γραμμένο στην αγγλική, με αναφορές στην ιρλανδική γλωσσική και πολιτική παράδοση, επηρεασμένο από τις καταβολές του συγγραφέα, την ιρλανδική του καταγωγή αλλά και την επαφή του με το ιρλανδικό ιδίωμα. Έτσι, ο δραματουργός διαμορφώνει μια Αγγλο-ιρλανδική διάλεκτο, που βασίζεται σε μια ζωντανή γλώσσα, και αποτελεί το ιδανικό μέσο ώστε να μην αποτελεί πλέον αντίφαση η χρησιμοποίηση της αγγλικής στο Εθνικό Θέατρο της Ιρλανδίας. Η γλώσσα του είναι ρεαλιστική, γιατί βασίζεται στον προφορικό λόγο των ανθρώπων της υπαίθρου που είναι φυσικό για έναν δραματουργό, όταν αναζητά τη ζωντανία στο λόγο του.

Πιο συγκεκριμένα, κάποιες λέξεις είναι καθαρά ιρλανδικές (π.χ. 'roteen', 'peg', 'gasur') ενώ το λεξιλογικό στοιχείο -een χρησιμοποιείται συχνά και προστίθεται σε μια λέξη για να δείξει κάτι ασήμαντο, με μικρές συνέπειες ('lettereen', 'slapeen', 'listeen', 'chaineen'). Αυτή η ελαφριά αίσθηση περιφρόνησης που μεταφέρει το στοιχείο αυτό δεν μπορεί να αντικατασταθεί επαρκώς στα αγγλικά, πόσο μάλλον στα ελληνικά.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση, έπρεπε να ληφθεί μια απόφαση που να διέπει το μετάφρασμα, και φυσικά δεν υπάρχει η δυνατότητα επεξηγηματικών υποσημειώσεων. Έτσι, οδηγήθηκα στην παραγωγή μιας αβίαστης, φυσικής συνθηματικής γλώσσας που υπονοούσε την ύπαρξη ιδιώματος (P. Newmark 1988: 194-195), μεταφέροντας το παράνομο ιρλανδέζικο ούισκι από πατάτα σε 'λαθραίο'.

Γενικεύοντας το παράδειγμα αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι η δημιουργία αυτής της σύγχρονης γλωσσικής εκδοχής, σε θεατρικό επίπεδο, είναι ιδιαιτέρως ορατή στο αγγλόφωνο κοινό. Στο κοινό της γλώσσας στόχου ωστόσο, η εκδοχή αυτή δεν μπορεί να είναι ορατή σε επίπεδο παράστασης αλλά μόνο σε επίπεδο έρευνας.

Στις δυσκολίες σε γλωσσικό επίπεδο, εκτός από το ιδίωμα εντάσσονται και οι ιδιοτισμοί, τα λογοπαίγνια, τα υβρίδια ή νόθα σύνθετα, ο τόνος και ο ρυθμός της γλώσσας πηγής. Κυρίως όμως η αργκό, η συνθηματική γλώσσα. Οι χαρακτήρες του συγκεκριμένου θεατρικού έργου αντανακλούν με το λόγο τους τη γλώσσα των νέων, μια γλώσσα άμεση, σκληρή, εύστοχη, χυδαία και πρόστυχη τις περισσότερες φορές, αποτελώντας έτσι ένα ισχυρό υποσύνολο της γλώσσας πηγής. Ωστόσο, πέρα από την πρόκληση και την προσβολή, σε ένα δεύτερο επίπεδο, η γλώσσα αυτή αποτελεί όργανο του συγγραφέα για την έκφραση ενός ιδιότυπου χιούμορ αντιμετωπίζοντας τις δυσάρεστες πλευρές της ζωής μέσα από κωμική οπτική. Ας μην ξεχνάμε ότι όταν πρόκειται για μαύρη κωμωδία ο στόχος είναι ακριβώς αυτός, άρα και ο μεταφραστής οφείλει να σεβαστεί το στόχο.

Εάν επρόκειτο για πρόζα, τα πράγματα θα ήταν ευκολότερα, στο θέατρο όμως, οι απρεπείς λέξεις που ακούγονται διογκώνονται σημαντικά. Επέλεξα να πάρω αυτό το ρίσκο μεταφέροντας όσο μπορούσα στη γλώσσα στόχο το πνεύμα του συγγραφέα και την παραστατική εκφραστικότητα που χαρακτηρίζει τη συνθηματική αυτή γλώσσα. Έπαιξα ελεύθερα με τη νόρμα στο σημασιολογικό επίπεδο συνειδητοποιώντας στην παράσταση ότι η ανταπόκριση του κοινού ήταν απολύτως θετική, ότι η πρόσληψη της κάθε ατάκας λειτουργούσε σε ικανοποιητικό βαθμό και ότι τελικά ο λόγος ήταν τόσο υποστηριγμένος σκηνοθετικά και υποκριτικά που εντάχθηκε στα πλαίσια της θεατρικής σύμβασης. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα, λειτούργησε ως σήμα κατατεθέν των χαρακτήρων.

Μια άλλη, πολύ σημαντική κατηγορία αποτελεί η μετάβαση από μια κουλτούρα σε μια άλλη, ένα θέμα που ταλανίζει τους θεωρητικούς της μετάφρασης. Πρέπει να διατηρούμε και να μεταφέρουμε τα 'εξωτικά' πολιτισμικά στοιχεία του κειμένου ή να τα προσαρμόζουμε, αφομοιώνοντάς τα, στην κουλτούρα της γλώσσας στόχου;

Προσδιόρισα κατηγορίες τέτοιων πολιτισμικών αναφορών ώστε να διευκολύνω την ανάλυσή τους. Η πρώτη αφορά στον υλικό πολιτισμό, η δεύτερη στον κοινωνικό πολιτισμό, και η τρίτη στα θρησκευτικά ήθη και έθιμα (E.A. Nida 1975).

Στον υλικό πολιτισμό εντάσσονται λ.χ. αναφορές που γίνονται στο φαγητό και το ποτό. Όταν αυτές δεν προσθέτουν κάτι στη δραματική εξέλιξη, υιοθετείται η λύση της ουδετεροποίησης. Όταν όμως αποτελούν φορείς πολιτισμού; Στο ίδιο έργο αναφέρεται η μπίρα Guinness. Η άποψή μου ήταν να ουδετεροποιήσω τη λέξη με το ισοδύναμο 'πίωμα', που ταίριαζε υφολογικά στο χαρακτήρα του έργου, μια και η συγκεκριμένη αναφορά δεν γίνεται ίσως απόλυτα κατανοητή από τους ακροατές της γλώσσας στόχου. Δίνει βεβαίως έμφαση σε ένα πολιτιστικό στοιχείο αλλά δεν «λειτούργει» θεατρικά, όπως ίσως η λύση 'Amstel', που για τον Έλληνα θεατή ισοδυναμεί με τη μπίρα. Επιπλέον, υπήρχε ο κίνδυνος να υπάρξει σύγχυση στο κοινό με το βιβλίο Γκίνες. Η σκηνοθετική άποψη έλυσε το πρόβλημα και στην παράσταση, ο ηθοποιός έπινε μια παχιά μιάυρη μπίρα που θύμιζε Guinness.

Στον κοινωνικό πολιτισμό εντάσσονται λ.χ. οι αναφορές στον τρόπο ψυχαγωγίας. Εδώ πράγματι υπάρχει πρόβλημα στην εύρεση πολιτιστικής αντιστοιχίας. Η λέξη 'pub' έχει δηλωτική σημασία και αντανακλά την κουλτούρα του αγγλικού πολιτισμού. Ως αντιστοιχία στη γλώσσα στόχο υπάρχει η λέξη 'μπαρ' (και όχι νυχτερινό κέντρο που ενδεχομένως να αποτελούσε επιλογή ενός μεταφραστή λογοτεχνίας) που συνεκδοχικά λειτουργεί το ίδιο.

Προκειμένου για τα θρησκευτικά ήθη και έθιμα, έντονες διαφορές εντοπίζονται, για παράδειγμα, ανάμεσα στην Καθολική και Ορθόδοξη Εκκλησία. Στο έργο αναφέρονται οι 'vau-au-vent' (κρεατόπιτες), 'purgatory' (Καθατήριο). Στις περιπτώσεις αυτές, εάν δεν επρόκειτο για θεατρικό κείμενο σκόπιμη θα ήταν η επεξήγηση με τη μορφή σχολίου ώστε να διασαφηνιστεί στον αναγνώστη της γλώσσας στόχου η πληροφορία που είναι γνωστή στον αναγνώστη του πρωτοτύπου. Επειδή όμως στο θέατρο δεν υπάρχει τέτοια δυνατότητα, οι θρησκευτικές αυτές αναφορές παρέμειναν χρωματίζοντας έτσι το έργο με μια άλλη κουλτούρα. Εξάλλου, η μόνη αντιστοιχία που υπάρχει στη γλώσσα πηγή είναι η λέξη 'κόλυβα' αντί της λέξης 'κρεατόπιτα', αλλά και αυτή η αντιστοιχία δεν είναι πλήρης διότι κρεατόπιτες μοιράζουν στην Ιρλανδία στις κηδείες αλλά και στους γάμους. Η διαδικασία 'έλληνοποίησης' σε αυτήν την περίπτωση θα ήταν τουλάχιστον άτοπη, εφόσον προέχει ο σεβασμός και η αναγνώριση των θρησκευτικών εθίμων της γλώσσας στόχου.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι ο θεατρικός μεταφραστής, προκειμένου να αποφύγει ένα είδος πολιτισμικού χάσματος ακολουθεί μάλλον τη μέση οδό, μεταφέροντας από το ένα πολιτισμικό πλαίσιο στο άλλο, με γνώμονα το βαθμό πρόσληψης του κοινού.

Υπάρχουν όμως και κάποιες κατηγορίες που μονοπωλούνται από τη θεατρική μετάφραση. Πρόκειται για τα παραγλωσσικά φαινόμενα που διευκρινίζουν τα γλωσσικά μηνύματα. Ο επιτονισμός, οι εκφράσεις του προσώπου, οι χειρονομίες, η στάση του σώματος, οι παύσεις, που μπορεί μάλιστα να διαφέρουν από παράσταση σε παράσταση, επηρεάζουν σημαντικά το μετάφρασμα, τραβούν ή αποσπούν την προσοχή, και σε περιπτώσεις παράλληλης δράσης ή έμμεσου σχολιασμού, ενέχουν τεράστια σημειολογική σημασία.

Μια άλλη παράμετρος είναι η διαφοροποίηση του κοινού της γλώσσας πηγής και στόχου. Η ηλικία του κοινού, το μορφωτικό επίπεδό του, η θεατρική εμπειρία του, όλα προσδιόρίζονται από την εκάστοτε θεατρική σκηνή, που έχει φανατικούς πολλές φορές οπαδούς.

Μιλώντας για μια θεατρική σκηνή, οφείλουμε να παραδεχτούμε ότι ο θεατρικός χώρος γενικότερα, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό και τις κειμενικές προσαρμογές που υφίσταται το θεατρικό έργο. Ο θεατρικός χρόνος είναι σίγουρα πολύ συμπυκνωμένος και σε αυτόν πρέπει να προστεθεί και ο απαραίτητος χρόνος για τις αλλαγές των σκηνών που απαιτούν και κάποιες αλλαγές στο σκηνικό, το διάλειμμα κτλ. Έτσι συρρικνώνεται το κείμενο της παράστασης, μέσα από την επεξεργασία του από το μεταφραστή, το σκηνοθέτη (η άποψη του οποίου είναι βαρύνουσα), το θεατρικό επιχειρηματία και τους ηθοποιούς στη διαδικασία της πρόβας, αφαιρώντας ατάκες που είτε δεν συμβάλλουν στη δράση είτε δεν παρέχουν πληροφορίες.

Οι παραπάνω αλλαγές εντάσσονται στους περιορισμούς που είναι ιδιαιτέρως ορατοί στο θέατρο. Υπάρχει ένα όριο στο τι μπορεί να θυμάται ένας ηθοποιός, τι μπορεί να περιέχει μια σκηνή, πόση ώρα μπορεί ένα ακροατήριο να καθίσει στη θέση του (J. Hawthorn 1995: 85). Ωστόσο, πρέπει να γίνονται με σύνεση και σεβασμό ώστε να μην παραγκωνίζονται βασικά στοιχεία δράσης και χαρακτήρων και η κάθε επιλογή να διυλίζεται πάντα από το μεταφραστή που φέρει και την τελική ευθύνη.

Επιπρόσθετα, το έργο του μεταφραστή δυσχεραίνεται ή υποβοηθούται και από τους υπόλοιπους αόρατους συντελεστές μιας παράστασης. Ο υπεύθυνος φωτισμού, ο ενδυματολόγος, ο σκηνογράφος συμβάλλουν καθοριστικά στην ατμόσφαιρα της παράστασης και επηρεάζουν τη διάθεση αλλά και το βαθμό πρόσληψης του κοινού. Οι ηθοποιοί, τέλος, επηρεάζουν το μετάφρασμα, αναδεικνύοντας ή όχι τον προφορικό του χαρακτήρα, κι εδώ εντάσσονται ζητήματα καλής ή κακής άρθρωσης και γενικότερης ερμηνείας.

Άφησα τελευταίο ένα μείζον θέμα που ανήκει στη θεατρική μετάφραση και μπορεί να λειτουργήσει ως πόλος έλξης του κοινού, ως ένα είδος θετικής ή αρνητικής διαφήμισης. Πρόκειται για τον τίτλο, που αποκρυσταλλώνει την ελευθερία του θεατρικού μεταφραστή σε όλο της το μεγαλείο. Είτε για να διαφοροποιήσει διαφορετικές παραγωγές του ίδιου έργου, είτε για να υπογραμμίσει την ελεύθερη απόδοσή του, ο τίτλος απασχολεί όχι μόνο το μεταφραστή αλλά και όλους τους προαναφερθέντες συντελεστές. Τα παραδείγματα είναι πολλά. Στη δική μου περίπτωση, που το έργο ανέβαινε για πρώτη φορά στην Ελλάδα, ο τίτλος *The Lonesome West* αποδόθηκε ως *Εξ αίματος*. Η πρώτη σκέψη ήταν 'Άγρια Δύση', που όμως συμπίπτει με την ελληνική απόδοση του τίτλου του θεατρικού έργου *True West* του Σαμ Σέπαρντ. Η απόδοση 'Μόνοι στη Δύση' ήταν μια μεταφραστικά συνετή λύση αφού σχετίζεται και με τον πρωτότυπο τίτλο, δεν άρεσε όμως στο σκηνοθέτη που πίστεψε ότι θα λειτουργούσε παραπλανητικά ως προς την υπόθεση του έργου. Αντιθέτως, ο τίτλος 'Δεσμά Αίματος' σημειολογικά συνέπιπτε απόλυτα με την υπόθεση του έργου. Δυστυχώς όμως, ο τίτλος ήδη υπήρχε ως απόδοση ενός έργου του Άθολ Φούγκαρντ που είχε μάλιστα ανέβει στην ίδια σκηνή του Θεάτρου της οδού Κεφαλληνίας, τη θεατρική περίοδο 1997-98. Έτσι, μετά από πολύ συζήτηση προέκυψε η απόδοση *Εξ αίματος*. Οι ανατροπές του έργου συνδέονται και με την ανατροπή που δημιουργεί ο τίτλος στο κοινό, που, αφού δει την παράσταση αντιλαμβάνεται τη βαρύτητά του.

Ο θεατρικός μεταφραστής, στην περίπτωση που δεν μεταφράζει ένα έργο για πρώτη φορά στη γλώσσα στόχο, οφείλει να έχει υπ' όψιν, εκ των προτέρων ή εκ των υστέρων αυτό ανήκει στη μεθοδολογική προσέγγισή του, τις μεταφράσεις συναδέλφων, ώστε να υφίσταται η έννοια της δημιουργικής σύγκρισης ή της ταύτισης με μια σωστή επιλογή. Διαφορετικές μεταφραστικές εκδοχές και επιλογές περνούν από τη διαδικασία της πρόβας, δοκιμάζονται στην πράξη ενώ κάποια σημεία

δουλεύονται από την αρχή. Τελικά, κριτήριο κάθε μεταφραστικής επιλογής είναι να «λειτουργεί» καλύτερα σε θεατρικό επίπεδο.

Θα ήθελα να επισημάνω τη σπουδαιότητα των θεατρικών μεταφράσεων από γλωσσολογικής άποψης. Όσες από αυτές εντάσσονται στο πλαίσιο μιας έκδοσης, δυστυχώς δεν περιλαμβάνουν τις κειμενικές προσαρμογές για τις ανάγκες μιας παράστασης, δεν αποτελούν τα τελικά κείμενα και αυτό πράγματι δυσχεραίνει το έργο των ερευνητών, αφού το προφορικό κείμενο γίνεται τόσο εφήμερο όσο και η παράστασή του.

5. Κατακλείδα

Συμπερασματικά, η θεατρική μετάφραση αποτελεί μια ζωντανή διαδικασία που θα υπάρχει όσο υπάρχουν καινούργια θεατρικά έργα και νέοι, ανερχόμενοι θεατρικοί συγγραφείς. Οι παραπάνω δυσκολίες αποτελούν πρόκληση για ένα μεταφραστή που μπορεί πράγματι να γίνει ένας δεύτερος δημιουργός, αφού το μετάφρασμα αντικατοπτρίζει, σε μεγάλο βαθμό, την προσωπικότητά του. Το έργο του παύει να είναι μοναχικό και ο ίδιος γίνεται κοινωνός μιας καλλιτεχνικής συνάντησης, με την ευρύτερη έννοια, το κείμενό του όχι μόνο διαβάζεται αλλά ακούγεται, σχεδόν καθημερινά. Η ελληνική πραγματικότητα έχει αποδείξει πως υπάρχουν άριστοι μεταφραστές θεάτρου που έχουν αφήσει κυριολεκτικά εποχή (Βασίλης Ρώτας, Μάριος Πλωρίτης, Παύλος Μάτεσις, Ερρίκος Μπελλιές, Στρατής Πασχάλης, Γιώργος Δεπάστας κ.ά.). Συνεπώς, ο μεταφραστής μπορεί, μακροπρόθεσμα, να αποκτήσει το δικό του κοινό.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Aaltonen, S. (2002). Lecture "Research into Theatre Translation: The Challenge of an Iceberg". University of Tampere.
- Ager, D. (1996). *Language Policy in Britain and France*. London: Cassels.
- Bassnett, S. (1985). "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts". In *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, 93.
- Bassnett, S. (1990). "Translating for the theatre-Textual Complexities" in *Essays in Poetics*, 71-83.
- Bassnett, S. (1991). "Translating for the Theatre: The Case Against Performability". In *TTR (Traduction, Terminologie, Production) IV*:1, 99-111.
- Bassnett, S. και A. Lefevere (1998). "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre". In *Constructive Cultures, Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 90-108.
- Gostand, (1980). "Verbal and non-Verbal Communication: Drama as Translation". In O. Zuber (ed) *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Oxford: Pergamon Press, 1-9.
- McDonagh, M. (1998). *Plays: 1 The Leenane Trilogy*. London: Methuen New Theatrescripts.
- Nida, E.A. (1975). *The Componential Analysis of Meaning*. The Hague: Mouton.
- Nikolarea, A. (2002). "A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theatre Translation". In *Translation Journal*, 6:4.
- O Riagáin, P. (1997). *Language Policy and Social Reproduction: Ireland 1893-1993*. Oxford: Clarendon Press, 47-48.
- Papaconstantinou, A. (2004). *Translemics, A Coursebook on Translation Studies*. Athens: Leader Books, pp. 121-126.
- Pavis, P. (1989). "Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre". In *Plays out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 25-45.
- Short, M. (1998). "From Dramatic Text to Dramatic performance". In J. Culpeper, M. Short, P. Verdonk (eds), *Exploring the Language of Drama*. London: Routledge, 6-18.
- Sidiropoulou, M. (2002). *Contrastive Linguistic Issues in Theatre and Film Translation*. Athens: Typothito-George Dardanos.
- Zuber, O. (1988). "Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science". In *Meta*, XXXIII:4, 485-490.