

ΤΙΜΗΤΙΚΟΣ ΤΟΜΟΣ  
αφιερωμένος στη μνήμη του Καθηγητή  
του ΤΞΓΜΔ του Ιονίου Πανεπιστημίου

Χάρη Κατσούλη

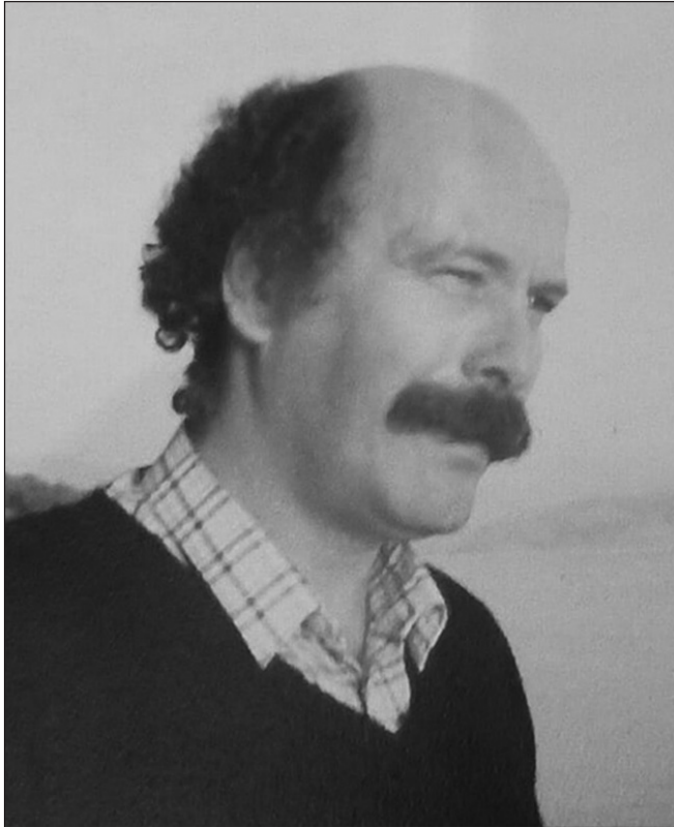
Επιμέλεια  
Αναστασία Παριανού  
Παναγιώτης Κελάνδριας  
Γιώργος Κεντρωτής



ΔΙΑΥΛΟΣ  
ΑΘΗΝΑ 2021

## Περιεχόμενα

Προοίμιο	5
Λίγα λόγια για τον Χάρη Κατσούλη	6
Τάκης Οικονομάκης: <i>Ο πρώτος μεταφραστής στην Ελλάδα των έργων του Στέφαν Τσβάιχ «Το Γράμμα μιας άγνωστης» και «Αμόκ». Αφιέρωμα στη ζωή και στο έργο του</i> Χαρίκλεια Αλατζά	8
<i>Covid-19: Η πανδημία ως αιτία βιοπολιτικής μεταρρύθμισης και αλλαγής του πολιτικού λόγου</i> Σταυρούλα-Παρασκευή Βράιλα	34
<i>Rechtsübersetzen: Textanalyse und didaktische Erkenntnisse am Beispiel der Übersetzung eines Kaufvertrags aus dem Deutschen ins Griechische</i> Anastasios Ioannidis	53
<i>De lege mercatoria. Καταγγελία Μασσαλιωτών εμπόρων στην Κέρκυρα κατά την περίοδο των Αυτοκρατορικών Γάλλων</i> Φωτεινή Καρλάφτη-Μουρατίδη	67
<i>Τραγούδι και μετάφραση: δυνατότητες και περιορισμοί κατά τη μετάφραση αγγλικών και ιταλικών τραγουδιών προς τα Ελληνικά</i> Παναγιώτης Κελάνδριας	98
<i>Ο Άγγελος Τερζάκης ως μεταφραστής αρχαιοελληνικών τραγικών έργων</i> Γιώργος Κεντρωτής	121
<i>Un approccio contrastivo alla traduzione delle metafore zoomorfe in greco moderno e in italiano</i> Paraskevi Kotti & Eduardo Fiorillo	128
<i>Ξαναδιαβάζοντας τον Γεράσιμο Μαρκορά και το μεταφραστικό του έργο</i> Βασίλης Λέτσιος	138



*Χάρης Κατσούλης*

ΤΙΜΗΤΙΚΟΣ ΤΟΜΟΣ  
αφιερωμένος στη μνήμη του Καθηγητή  
του ΤΞΓΜΔ του Ιονίου Πανεπιστημίου  
ΧΑΡΗ ΚΑΤΣΟΥΛΗ

ISBN 978-960-531-479-8

Πρώτη κυκλοφορία Νοέμβριος 2021

Copyright© 2021:

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΙΑΥΛΟΣ

Μαυρομιχάλη 72-74, 10680, Αθήνα

Τηλ.: 210 3631169, 210 3617473

FAX: 210 3617473

e-mail: info@diavlosbooks.gr

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:

Αναστασία Παριανού

Παναγιώτης Κελάνδριας

Γιώργος Κεντρωτής

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:

Αναστασία Παριανού

ΕΞΩΦΥΛΛΟ:

Ελένη Κωστοπούλου

[www.diavlosbooks.gr](http://www.diavlosbooks.gr)

[www.diavlosbooks.com](http://www.diavlosbooks.com)



Η αναπαραγωγή αποσπασμάτων του παρόντος βιβλίου με οποιοδήποτε μέσο (φωτοτυπία, μικροφίλμ ή άλλη μηχανική ή ηλεκτρονική μέθοδο) επιτρέπεται χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη ή του συγγραφέα, με την προϋπόθεση ότι θα αναφέρεται η «πηγή» και ότι δεν θα εντάσσεται στο πλαίσιο των διατάξεων του Ν. 2121/93 για κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας.

# **Τραγούδι και μετάφραση: δυνατότητες και περιορισμοί κατά τη μετάφραση αγγλικών και ιταλικών τραγουδιών προς τα Ελληνικά**

Παναγιώτης Κελάνδριας

## **Περίληψη**

Παρόλο που η μετάφραση των τραγουδιών είναι μια δραστηριότητα με ιστορία αιώνων, μόλις πρόσφατα άρχισε να απασχολεί την μεταφρασιολογία με αποτέλεσμα η σχετική βιβλιογραφία να μην έχει ακόμη εμπλουτισθεί σε βαθμό ίδιο με εκείνο άλλων τομέων με τους οποίους ασχολούνται οι μεταφραστικές σπουδές. Παρά ταύτα, ο διάλογος που έχει ξεκινήσει είναι έντονος και παραγωγικός. Στο παρόν άρθρο θα ασχοληθούμε με τις μεταφραστικές στρατηγικές που χρησιμοποιούνται στη μετάφραση των τραγουδιών με παραδείγματα από μεταφρασμένα τραγούδια στα Ελληνικά. Αφού προβούμε σε μια σύντομη ιστορική αναδρομή για να δούμε τη θέση που καταλαμβάνει η μετάφραση των τραγουδιών στον διαπολιτισμικό διάλογο, θα εξετάσουμε διάφορες και διαφορετικές μεταξύ τους απόψεις σχετικά με το εφικτό ή μη της μετάφρασης των τραγουδιών και τους τρόπους επιτέλεσής της και, με παραδείγματα από μεταφρασμένα προς τα Ελληνικά τραγούδια, θα εξετάσουμε τις διάφορες στρατηγικές που εφαρμόζουν οι μεταφραστές τραγουδιών και τα αποτελέσματα των ενεργημάτων τους.

## **1. Εισαγωγή**

Η μετάφραση των τραγουδιών και, συγκεκριμένα, των στίχων των τραγουδιών, είναι ένα σχετικά καινούργιο και, κατά πολλούς, αμφιλεγόμενο πεδίο στην μεταφρασιολογική έρευνα. Αρκετοί ερευνητές ισχυρίζονται ότι η μετάφραση των τραγουδιών, αν και εφικτή υπό προϋποθέσεις, έχει στην καλύτερη περίπτωση ως αποτέλεσμα την παραγωγή στη γλώσσα υποδοχής ενός αδύναμου υποκατάστατου του πρωτότυπου τραγουδιού, η αισθητική απόλαυση του οποίου δεν μπορεί ποτέ να είναι ίδια με εκείνη του τραγουδιού στη γλώσσα αφετηρίας και, κατά συνέπεια, η μετάφραση των τραγουδιών είναι ένα ενέργημα χωρίς ουσιαστικό λόγο ύπαρξης. Οι υπέρμαχοι της μεταφρασιμότητας των τραγουδιών από την άλλη μεριά, υποστηρίζουν ότι η ερμηνεία ενός μεταφρασμένου τραγουδιού συμβάλλει στην κατανοησιμότητά του από το κοινό υποδοχής (Gritsenko/Aleshinskaya 2016: 166). Αυτή η διάσταση απόψεων είναι κατανοητή εφόσον, κάθε φορά που η μεταφρασιολογική έρευνα κάνει μια στροφή ή ανακαλύπτει καινούργια πεδία μελέτης ανοίγονται νέα πεδία αντιπαράθεσης. Σε κάθε περίπτωση, όμως, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός ότι η επιστήμη της μετάφρασης, όπως κάθε επιστήμη, δεν είναι παρά ένα βλέμμα στην πραγματικότητα που στόχο έχει να περιγράψει το αντικείμενο που θεωρεί. Και στην περίπτωσή μας το αντικείμενο της έρευνας είναι υπαρκτό και, μάλιστα, με πολύ μακρά ιστορική παράδοση όπως θα δούμε παρακάτω. Εφόσον λοιπόν υπάρχει πράξη αναπόφευκτα υπάρχει και η θεωρία

που, στην περίπτωση που εξετάζουμε, μια θεωρία της οποίας η πρόθεση είναι καθαρά περιγραφική.

Ως εκ τούτου, στο παρόν άρθρο δεν θα απαντήσουμε στο ερώτημα εάν τα τραγούδια πρέπει να μεταφράζονται. Την απάντηση τη δίνει η ίδια η πραγματικότητα. Αυτό το οποίο θα προσπαθήσουμε να κάνουμε είναι να διατυπώσουμε τη δική μας άποψη σε ερωτήματα που απορρέουν από την παρατήρηση του φαινομένου. Ερωτήματα όπως τι μπορεί και τι πρέπει να κάνει ένας μεταφραστής όταν καλείται να μεταφράσει ένα τραγούδι; Πότε και για ποιο λόγο μπορεί να γίνει μια τέτοια ανάθεση; Με ποιους τρόπους και ποιες στρατηγικές μπορούν να μεταφραστούν τα τραγούδια; Και, τέλος, ποια είναι τα κριτήρια με τα οποία μπορεί να αξιολογηθεί η μετάφραση ενός τραγουδιού; Η απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα εξαρτάται κατ' αρχάς από το πώς αντιλαμβανόμαστε τη μετάφραση ως ενέργημα και ως προϊόν αλλά και από το κατά πόσο αρραγή θεωρούμε την ενότητα των τριών βασικών συστατικών οποιουδήποτε τραγουδιού, δηλαδή τη μουσική, το στίχο και την τραγουδισιμότητα του<sup>1</sup>. Θα δούμε, τέλος, πώς οι διάφορες μεταφραστικές στρατηγικές μπορούν να εφαρμοστούν κατά τη μετάφραση των τραγουδιών με τη χρήση παραδειγμάτων μεταφράσεων ξένων τραγουδιών προς τα Ελληνικά.

Προτού όμως αποπειραθούμε να απαντήσουμε στα παραπάνω ερωτήματα και προχωρήσουμε στην περιγραφή και την ανάλυση των παραδειγμάτων μας, θα ήταν ίσως χρήσιμο να κάνουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή για να διαπιστώσουμε πως η μετάφραση των τραγουδιών, όπως και αν την ορίσουμε, δεν είναι φαινόμενο της εποχής μας και πως σκέψεις και προβληματισμοί σχετικά με τους τρόπους και τις διαδικασίες επιτέλεσης αυτού του ενεργήματος έχουν διατυπωθεί, αν και όχι με συστηματικό-επιστημονικό τρόπο, εδώ και αρκετούς αιώνες.

## **2. Σύντομη ιστορική αναδρομή**

Αν και η επιστημονική μελέτη της μετάφρασης των τραγουδιών ξεκίνησε σχετικά πρόσφατα, η ιστορική έρευνα αποδεικνύει ότι αιώνες πριν η μετάφραση τραγουδιών ήταν μια συνηθισμένη και αρκετά διαδεδομένη πρακτική, γεγονός που, για να παραφράσουμε τον Hall (1991: 20), καταρρίπτει τη συνηθισμένη πολλές φορές αντίληψη ότι μια ιδέα ή ένα ενέργημα είναι καινούργια επειδή εμείς ξεκινήσαμε να τα μελετάμε. Η παρακάτω σύντομη ιστορική αναδρομή, αν και όχι εκτενής και εξαντλητική δεδομένου ότι η θεματική του παρόντος άρθρου δεν εμπίπτει στον τομέα της Ιστορίας της Μουσικής, θα αποδείξει του λόγου το αληθές.

---

<sup>1</sup> Με τον όρο *τραγουδισιμότητα* μεταφράζω τον αγγλικό όρο *singability*, τη δυνατότητα δηλαδή ενός ποιητικού ή στιχουργικού κειμένου να ερμηνευτεί ως τραγούδι. Στη συνέχεια του κειμένου θα μιλήσουμε αναλυτικότερα για το σημασιολογικό περιεχόμενο του όρου.

Στον μεσογειακό και δυτικό κόσμο, η μετάφραση των τραγουδιών είχε ως στόχο την εξυπηρέτηση θρησκευτικών ή κοινωνικών αναγκών. Στην περίπτωση των θρησκευτικών αναγκών αναφερόμαστε στη μετάφραση λειτουργικών κειμένων, δηλαδή ψαλμών και ύμνων. Σε αυτή την περίπτωση θα ήταν ίσως προτιμότερο να κάνουμε λόγο για *μουσικοσύνδετα λεκτικά κείμενα* (music-linked verbal texts) σύμφωνα με τον ορισμό του Golomb:

Ο όρος μουσικοσύνδετο λεκτικό κείμενο [...] αναφέρεται σε ένα λεκτικό κείμενο προσαρμοσμένο, συνδεδεμένο ή συγχρονισμένο με μουσική είτε *a priori* (όταν δηλαδή γράφεται νέα μουσική επάνω σε ένα προϋπάρχον λεκτικό κείμενο ή το αντίστροφο) είτε *a posteriori* (όταν δηλαδή ένα προϋπάρχον κείμενο και μια προϋπάρχουσα μελωδία συνδυάζονται για να δημιουργήσουν μια μουσικολεκτική ενότητα). (Golomb 2005: 122)

Ο ίδιος όρος, βέβαια, μπορεί να χρησιμοποιηθεί και για κάθε μη θρησκευτικό κείμενο. Με βάση τον παραπάνω ορισμό, θα μπορούσαμε να ορίσουμε τη μετάφραση αυτών των κειμένων ως *μετάφραση μουσικοσύνδετων κειμένων*. Εφόσον όμως το παρόν άρθρο δεν ασχολείται με την εκκλησιαστική μουσική, στην ανάλυσή μας θα χρησιμοποιούμε τον όρο μετάφραση τραγουδιών.

Ένα παράδειγμα μετάφρασης μουσικοσύνδετων κειμένων συναντάται τον 1<sup>ο</sup> αι. μ.Χ., στην προς *Εφεσίους Επιστολή* του Αποστόλου Παύλου, ο οποίος συμβουλεύει τα μέλη της νέας εκκλησίας της Εφέσου να υμνούν τον Θεό με ύμνους και ψαλμούς<sup>2</sup>, κάτι που έγινε αμέσως δεκτό από το εκκλησίασμα που καταπιάστηκε αμέσως με τη σύνθεση μουσικής επάνω σε κείμενα από τη μετάφραση των Εβδομήκοντα. Η μετάφραση της Αγίας Γραφής στα Λατινικά από τον Άγιο Ιερώνυμο προς το τέλος του 4<sup>ου</sup> μ.Χ. αιώνα, έγινε η βάση των ρωμαιοκαθολικών ψαλμών. Τα ποιητικά κείμενα της Βουλγάτας, όπως ονομάστηκε αυτή η μετάφραση, δεν είναι παρά «...μια μετάφραση της μετάφρασης μιας άλλης μετάφρασης, η οποία μεταφράζεται ξανά και ξανά στην Αγγλική, τη Γαλλική, την Ολλανδική, την Ουγγρική κ.λπ. προκειμένου να ταιριάζει στο μουσικό μέτρο» (Gorlée 2005: 21). Ανάλογη πρακτική υιοθέτησαν ο Κύριλλος και ο Μεθόδιος οι οποίοι, αφού επινόησαν το Γλαγολιτικό αλφάβητο, μετέφρασαν τις Γραφές, τους Ψαλμούς και αρκετά λειτουργικά βιβλία στην Παλαιά Σλαβονική, τροποποιώντας σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό τα μουσικοσύνδετα κείμενα των Ψαλμών και ορισμένων λειτουργικών βιβλίων με το διπλό στόχο να διατηρήσουν το αρχικό νόημα δημιουργώντας ταυτόχρονα εκδοχές των πρωτοτύπων στη γλώσσα υποδοχής που να μπορούν να τραγουδηθούν ακολουθώντας τη μελωδία των πρωτοτύπων (πρβλ.

---

<sup>2</sup> «...πληροῦσθε ἐν Πνεύματι, λαλοῦντες ἑαυτοῖς ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς, ᾄδοντες καὶ ψάλλοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ, ...» (Προς Εφεσίους, δ' 18-19).

Delisle 2012: 11). Αυτό το είδος μετάφρασης το έχω ονομάσει *μεταφραστική προσαρμογή* (translational arrangement) (Kelandrias 2021: 51). Σε αυτό το είδος μεταφραστικής προσέγγισης διατηρείται η πρωτότυπη μουσική ενώ το μεταφρασμένο κείμενο προσαρμόζεται σε αυτήν έχοντας υποστεί κάθε απαραίτητη τροποποίηση ώστε να συμμορφώνεται με τις γλωσσικές και, ενίοτε, πολιτισμικές συμβάσεις της γλώσσας υποδοχής, διατηρώντας συγχρόνως τη σημασία του πρωτοτύπου.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα μετάφρασης μουσικοσύνδετων κειμένων συναντάμε στα τραγούδια των μεσαιωνικών τροβαδούρων. Οι ιδιαιτερότητες αυτών των τραγουδιών έχουν μελετηθεί εκτενώς από τους μουσικολόγους και τους μουσικούς μέσα από τις προσπάθειές τους να αναπαράγουν αυτό το είδος μουσικής ή, απλώς, να εμπνευστούν από αυτό. Από τη σχετική βιβλιογραφία γνωρίζουμε ότι, συχνά, σημαντικά πρόσωπα όπως επισκοποι ή ισχυροί φεουδάρχες ανέθεταν στους τροβαδούρους να συνθέσουν σατιρικά τραγούδια για πολιτικούς ως επί το πλείστον σκοπούς. Αυτά τα τραγούδια ονομάζονται *sirventes*, λέξη προερχόμενη από το οξιτανικό ουσιαστικό *sirvent* (υπηρετής) διότι γράφονταν για να εξυπηρετήσουν τον σκοπό του εντολέα τους. Μια άλλη εξήγηση για την προέλευση της λέξης είναι ότι, παρόλο που οι τροβαδούροι, ως συνθέτες και ποιητές, αναζητούσαν την πρωτοτυπία, στην περίπτωση των *sirventes* έγραφαν νέους στίχους οι οποίοι εξυπηρετούσαν τον σκοπό της ανάθεσης επάνω σε μια ήδη γνωστή και αγαπημένη από το κοινό μελωδία, γραμμένη από κάποιον άλλο τροβαδούρο, προκειμένου να διαδοθεί πιο εύκολα και γρήγορα το νέο τραγούδι που είχαν αναλάβει να συνθέσουν (Smyth 1921: 269). Σε αυτή την περίπτωση, οι νέοι στίχοι δεν είχαν άμεση σχέση με τους στίχους του πρωτοτύπου. Αυτό το είδος μετάφρασης το έχω ονομάσει *μεταφραστικό μετασχηματισμό* (translational transformation) (Kelandrias ό.π.: 52) εφόσον ένα ήδη γνωστό τραγούδι μετασχηματίζεται σε ένα καινούργιο στο οποίο έχει διατηρηθεί η πρωτότυπη μελωδία ενώ οι στίχοι είναι νέοι και διαφορετικοί.

Αξίζει εδώ να σημειώσουμε ότι η εμφάνιση των τροβαδούρων ήταν αποτέλεσμα των επαφών που είχαν αναπτύξει οι χριστιανοί της Νοτίου Γαλλίας με τους Άραβες του Χαλιφάτου της Κόρδοβας. Ήδη από τον 9<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα, στη μουσουλμανική Ισπανία έχει αρχίσει να εμφανίζεται μια κοινωνική ομάδα ονόματι *zajal*, τα μέλη της οποίας προσπορίζονταν από την ποίηση και τη μουσική (ενώ οι τροβαδούροι εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στην Οξιτανία τον 11<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα). Από τους μουσουλμάνους *zajal* δανείστηκαν οι οξιτανοί τροβαδούροι ένα από τα κυριότερα θέματα των τραγουδιών τους, τον έρωτα και τη λατρεία της γυναίκας ενώ πολλοί τίτλοι των τραγουδιών τους δεν ήταν παρά άμεσες μεταφράσεις τίτλων αραβικών τραγουδιών. Άλλο ένα δάνειο των *zajal* στους τροβαδούρους ήταν η συνήθεια να δίνουν ψευδώνυμο στο αγαπημένο πρόσωπο που υμνούσαν στα τραγούδια τους. Τέλος, πολλά οξιτανικά τραγούδια ήταν αποτέλεσμα πλήρων ή



μερικών προσαρμογών στη γλώσσα της Οξιτανίας στίχων αραβικών τραγουδιών (Alharthi/Khrisat 2016: 174). Σε αυτή την περίπτωση, οι στίχοι μεταφράζονταν πλήρως ή εν μέρει και μια νέα μελωδία γραφόταν επάνω τους. Αυτή τη στρατηγική με την οποία γράφεται νέα μουσική επάνω σε ένα πλήρως ή εν μέρει μεταφρασμένο πρωτότυπο την έχω ονομάσει *μεταφραστική ανασύνθεση* (translational recomposition) (Kelandrias ό.π.: 53)<sup>3</sup>.

Ανάλογες πρακτικές υιοθετήθηκαν και σε μεταγενέστερες εποχές. Κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, για παράδειγμα, οι συνθέτες συμμετείχαν ενεργά στη μετάφραση οπερικών έργων προβαίνοντας ακόμα και σε τροποποιήσεις της πρωτότυπης μουσικής, όπως για παράδειγμα συνέβη στην περίπτωση της μετάφρασης προς τα Γαλλικά της όπερας *Tannhäuser* του Wagner (1861) ή του *Otello* του Verdi (1894), πάλι προς τα Γαλλικά (Jacobs 1992: 787). Εκείνη την περίοδο, σύμφωνα με τον Jacobs (ό.π.) «...το να μεταφράζεται μια όπερα ήταν αλάνθαστη ένδειξη της διεθνούς της επιτυχίας». Όπως άλλωστε αναφέρει ο Gossett:

Η αντίληψη ότι οι όπερες, για αισθητικούς λόγους, πρέπει να τραγουδιούνται μόνο στη γλώσσα στην οποία γράφτηκαν είναι σχετικά καινούργια. Το να παρουσιάζονται οι όπερες σε μετάφραση είχε ανέκαθεν μια πρακτική και πολιτισμική λειτουργία. Ορισμένες όπερες έγιναν ευρύτερα γνωστές κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα μέσα από τη μετάφρασή τους. (Gossett 2006: 380-81)

Πολλά ακόμη παραδείγματα θα μπορούσαμε να παραθέσουμε προκειμένου να αποδείξουμε ότι η μετάφραση των μουσικοσύνδετων κειμένων ή η μετάφραση των τραγουδιών όπως θα την ονομάζουμε στο εξής, ήταν ανέκαθεν μια συνηθισμένη δραστηριότητα, αλλά το παρόν άρθρο δεν έχει ως θέμα την Ιστορία της μουσικής. Από τα λίγα παραδείγματα που δώσαμε παραπάνω μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η μετάφραση των τραγουδιών δεν είναι φαινόμενο της σύγχρονης εποχής και ότι οι μεταφραστές των τραγουδιών στο παρελθόν χρησιμοποιούσαν, συνειδητά ή ασυνειδητά, στρατηγικές και τεχνικές ίδιες με αυτές που χρησιμοποιούν οι σύγχρονοι μεταφραστές τραγουδιών, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω.

### **3. Μεταφράζοντας τραγούδια για να τραγουδηθούν**

Ο παραπάνω τίτλος μπορεί εκ πρώτης όψεως να ξενίσει τον αναγνώστη του παρόντος άρθρου ή να θεωρηθεί άνευ νοήματος. Μήπως η σύντομη ιστορική αναδρομή που επιχειρήσαμε δεν καθιστά σαφές ότι ένα τραγούδι μεταφράζεται για να τραγουδηθεί σε μια άλλη γλώσσα και ένα άλλο κοινό; Η πράξη όμως μας δείχνει

---

<sup>3</sup> Αυτή η στρατηγική εφαρμόζεται συχνά στην περίπτωση της μετάφρασης παιδικών τραγουδιών όπου για λόγους αποδεκτότητας μεταφράζονται οι στίχοι του πρωτοτύπου τραγουδιού και προσαρμόζονται επάνω σε μια νέα μελωδία (Parianou 2021: 337).

ότι ένα τραγούδι μπορεί να μεταφραστεί και για πολλούς άλλους λόγους. Μια τέτοια μετάφραση μπορεί για παράδειγμα να αποτελεί μέρος της μετάφρασης ενός θεατρικού έργου. Μπορεί να εντάσσεται στον υποτιτλισμό ή στη μεταγλώττιση μιας ταινίας, να περιληφθεί σε μια ειδική έκδοση η οποία περιλαμβάνει και στίχους τραγουδιών όπως, για παράδειγμα, ένα λιμπρέτο που περιέχει το κείμενο μιας όπερας ή εν γένει ενός δραματικού έργου και αποτελείται από στίχους και πρόζα. Μπορεί να έχουν τη μορφή υπερτίτλων σε οθόνες επάνω ή δίπλα από τη σκηνή, όπως συμβαίνει συχνά σε παραστάσεις όπερας. Ένας άλλος λόγος μπορεί να είναι η επιθυμία μιας δισκογραφικής εταιρείας ή ενός καλλιτέχνη να κάνουν μια επιτυχία στην κουλτούρα υποδοχής βασιζόμενοι στην αναγνωρίσιμη μελωδία ενός διεθνώς επιτυχημένου πρωτότυπου τραγουδιού. Επίσης, η μετάφραση των τραγουδιών χρησιμοποιείται συχνά για διδακτικούς σκοπούς κατά τη διδασκαλία μιας ξένης γλώσσας. Τέλος, μπορεί απλά να είναι αποτέλεσμα της ανάγκης των θαυμαστών ενός καλλιτέχνη να μοιραστούν το περιεχόμενο των τραγουδιών του στη μητρική τους γλώσσα, όπως συμβαίνει πολύ συχνά σε διάφορα ιστολόγια. Ανάλογα με το είδος της ανάθεσης, η μετάφραση μπορεί να είναι ένα τραγουδίσσιμο κείμενο ή απλώς πρόζα.

Στο παρόν άρθρο θα ασχοληθούμε με μουσικοσύνδετα κείμενα που μεταφράζονται για να τραγουδηθούν. Σε μια τέτοια ανάθεση, το κείμενο υποδοχής πρέπει να είναι αναπόφευκτα ένα τραγουδίσσιμο κείμενο. Τι είναι όμως η *τραγουδισιμότητα*; Ο όρος έχει προσεγγιστεί με αρκετούς και διαφορετικούς τρόπους από τους μελετητές της μετάφρασης των τραγουδιών. Ο Kaindl, για παράδειγμα, εξετάζοντας τη μετάφραση οπερετικών έργων, ταυτίζει την τραγουδισιμότητα κυρίως με την ευκολία κατανόησης και εκφοράς του τραγουδιού (Kaindl 1995: 116-133). Ο Nida (στο Franzon 2015: 334) προσεγγίζει τον όρο μέσω της χρήσης κατάλληλων φωνηέντων σε σημεία του τραγουδιού όπως, για παράδειγμα, η φερμάτα ή μια σειρά από νότες σε μια μόνο συλλαβή, τα οποία θα προσδώσουν φυσικότητα στην εκφορά, ενώ ο Dürr (2004: 1046) αντιλαμβάνεται την τραγουδισιμότητα ως την ενότητα μεταξύ μουσικής και κειμενικής εκφοράς λαμβάνοντας υπόψη την πρόθεση του συνθέτη του τραγουδιού αφητηρίας. Τέλος, ο Low (2005: 192) θεωρεί ότι ένα τραγουδίσσιμο τραγούδι είναι ένα τραγούδι που λειτουργεί αποτελεσματικά ως προφορικό κείμενο εκφερόμενο σε ταχύτητα εκτέλεσης. Με πιο απλά λόγια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τραγουδισιμότητα είναι η δυνατότητα ενός ποιητικού ή στιχουργικού κειμένου να ερμηνευτεί ως τραγούδι δεδομένου ότι οι παραπάνω ορισμοί που παραθέσαμε εξαρτώνται από παράγοντες όπως ο χρόνος της μετάφρασης, το ύφος και το είδος του τραγουδιού, οι προσωπικές προτιμήσεις του μεταφραστή ή/και του ακροατή, παράγοντες σε μεγάλο βαθμό υποκειμενικοί και με κάποιο βαθμό ασάφειας.

Η μετάφραση ενός τραγουδιού με σκοπό να ερμηνευτεί πρέπει να είναι τραγουδίσσιμη, να επιτυγχάνει δηλαδή μια μουσικο-λεκτική ενότητα μεταξύ

κειμένου και σύνθεσης. Σε δεύτερο επίπεδο, το μεταφρασμένο κείμενο πρέπει να έχει νοηματική συνάφεια με το πρωτότυπο. Είναι όμως εφικτό ένα μεταφρασμένο τραγούδι να πληροί σε απόλυτο βαθμό αυτές τις δύο προϋποθέσεις; Ή, για να θέσουμε ένα πιο προκλητικό ερώτημα, είναι πάντοτε απαραίτητο να τις πληροί ταυτόχρονα; Και, τέλος, μπορεί ένα μεταφρασμένο τραγούδι να έχει στην κουλτούρα υποδοχής το ίδιο αισθητικό αποτέλεσμα που είχε το πρωτότυπο στην κουλτούρα αφετηρίας; Η απάντηση εξαρτάται, αρχικά, από το πώς αντιλαμβανόμαστε τη μετάφραση ως διαδικασία. Αν θεωρήσουμε το κείμενο αφετηρίας ως το θεμελιώδες σημείο αναφοράς κάθε μεταφραστικού εγχειρήματος και την πιστότητα του μεταφράσματος προς το πρωτότυπο ως εκ των ων ουκ άνευ προϋπόθεση για μια επιτυχημένη μετάφραση, αναπόφευκτα καταλήγουμε στο να θεωρήσουμε το μεταφρασμένο τραγούδι υποδεέστερο του πρωτοτύπου εφόσον οι διαφορές στη φωνολογία, στις συντακτικές δομές, στο λεξιλόγιο, στην προσωδία ανάμεσα στις διάφορες γλώσσες αναπόφευκτα καθιστούν κάθε μετάφραση ατελή (Raffel 1988: 12). Εάν όμως η απόλυτη αναδημιουργία είναι αδύνατη, εάν «μόνο το πρωτότυπο είναι πρωτότυπο» (Raffel 1988: 89) τότε τι πρέπει να κάνουν οι μεταφραστές εφόσον, εάν έχουν ως κύριο στόχο την πιστή αναπαραγωγή του νοήματος του πρωτοτύπου τραγουδιού, είναι συχνά αδύνατον να δημιουργήσουν μια τραγουδίσιμη μετάφραση, σύμφωνα τουλάχιστον με τους παραπάνω ισχυρισμούς;

Μια διαφορετική προσέγγιση στο ζήτημα έρχεται από τον Kelly (1992-3: 92) ο οποίος, μεταφράζοντας τα τραγούδια του Γάλλου τραγουδοποιού Georges Brassens (1921-1981), προτείνει επτά κανόνες τους οποίους πρέπει να ακολουθούν οι μεταφραστές τραγουδιών: σεβασμό στο ρυθμό, στο νόημα, στο ύφος, στις ομοιοκαταληξίες, στον ήχο, στους προσδοκώμενους ακροατές του μεταφρασμένου τραγουδιού και στο πρωτότυπο. Για να υποστηρίξει την άποψή του ότι και οι επτά παραπάνω κανόνες μπορούν να τηρηθούν, ερμηνεύει τη λέξη ‘σεβασμός’ με έναν αρκετά ευέλικτο τρόπο. Όπως αναφέρει «Δεν είναι απαραίτητη η δουλική προσκόλληση στα χαρακτηριστικά του πρωτοτύπου, μπορούμε να το σεβαστούμε ακόμα και αν αποκλίνουμε εντός κάποιων ορίων για προφανείς λόγους, όπως η καλύτερη απόδοση του νοήματος, η φυσικότητα στην έκφραση, η προσαρμογή του ρυθμού κ.λπ.» (Kelly 1992-3: 95). Βλέπουμε ότι εδώ λαμβάνονται υπόψη παράγοντες όπως η λειτουργία του μεταφρασμένου τραγουδιού στην κουλτούρα υποδοχής και οι διαφορές των γλωσσοκειμενικών συμβάσεων ανάμεσα στη γλώσσα αφετηρίας και τη γλώσσα υποδοχής. Σύμφωνα με τον Kelly λοιπόν, είναι δυνατή η παραγωγή μιας τραγουδίσιμης μετάφρασης στη γλώσσα και την κουλτούρα υποδοχής χωρίς να αλλοιώνεται η λειτουργική της συνάφεια προς το πρωτότυπο τραγούδι.

Μερικά χρόνια αργότερα, ο Low (2003: 92-98) εισηγείται μια μεθοδολογία για τη μετάφραση των τραγουδιών την οποία ονομάζει *Αρχή του Πένταθλου* (Pentathlon Approach). Σύμφωνα με αυτήν, κάθε μετάφραση τραγουδιού πρέπει να πληροί

ταυτόχρονα τα εξής πέντε κριτήρια: τραγουδισιμότητα, διατήρηση του νοήματος του πρωτοτύπου, φυσικότητα, ρυθμό και ομοιοκαταληξία. Έχοντας υπόψη του τις διαφορές ανάμεσα στα γλωσσικά συστήματα και τους περιορισμούς που αυτές θέτουν στους μεταφραστές, προτείνει την εφαρμογή διαφόρων στρατηγικών όπως τη χρήση συνωνύμων λέξεων, υποκαταστάσεων, παραφράσεων, λεξιλογικών προσθηκών, ακόμα και παράλειψης κάποιων νοτών κ.λπ. για την όσο το δυνατόν ακριβέστερη απόδοση του νοήματος του τραγουδιού αλλά και για τη συμφωνία του μεταφρασμένου στίχου με τη μελωδική γραμμή και τη μουσική στίξη του πρωτοτύπου. Δεν παραλείπει εντούτοις να επιστήσει την προσοχή στο γεγονός ότι οι μεταφραστές, όποια στρατηγική και αν επιλέξουν, δεν πρέπει να λησμονούν ότι το κείμενο ενός τραγουδιού είναι στην ουσία ένα προφορικά εκφερόμενο κείμενο το οποίο πρέπει να γίνεται κατανοητό από το κοινό τη στιγμή που εκτελείται (Low 2003: 98). Επομένως, οποιαδήποτε μεταφραστική παρέμβαση δεν πρέπει να λαμβάνει υπόψη της μόνο την διακειμενική συνοχή μεταξύ πρωτοτύπου και μεταφράσματος αλλά και την ενδοκειμενική συνοχή του κειμένου υποδοχής, για να μιλήσουμε με όρους λειτουργισμού (Vermeer στο Nord 2001: 31-33).

Οι παραπάνω απόψεις θεωρούν δεδομένο ότι κάθε μετάφραση τραγουδιού, άσχετα από την ποιότητά της και τα κριτήρια με τα οποία την αξιολογούμε, διατηρεί κάποια νοηματική συνάφεια με το πρωτότυπο τραγούδι. Σε ότι αφορά την ποιότητα του μεταφράσματος και την σύγκρισή του με το πρωτότυπο, πιστεύουμε ότι οι απόψεις της εξ' ορισμού ατέλειας του μεταφράσματος και της αδυναμίας απόλυτης αναδημιουργίας του τραγουδιού κατά τη μετάφρασή του ουσιαστικά αποκλείουν κάθε δυνατότητα συζήτησης περί μετάφρασης όχι μόνο τραγουδιών αλλά οποιουδήποτε μουσικοσύνδετου κειμένου. Εάν κάθε απόπειρα μετάφρασης ενός τραγουδιού είναι εξ' ορισμού ανεπιτυχής τότε μπορούμε ευλόγως να θέσουμε το ερώτημα γιατί να μεταφράζουμε τραγούδια; Βεβαίως, πρόκειται για ένα άνευ νοήματος ερώτημα δεδομένου ότι η μετάφραση των τραγουδιών είναι μια πρακτική με μακράιωνη ιστορία, όπως αναφέραμε παραπάνω, η οποία συνεχίζεται αδιάλειπτα μέχρι τις μέρες μας και θα συνεχίζεται στο διηνεκές και για όσο διάστημα διαφορετικές γλώσσες και κουλτούρες έρχονται σε επαφή. Εξ' άλλου, αν πρέπει να μιλήσουμε με όρους ορθής ή καλής ή επαρκούς μετάφρασης δεν πρέπει να λησμονούμε ότι ένα μεταφρασμένο κείμενο προορίζεται να λειτουργήσει σε ένα διαφορετικό γλωσσοπολιτισμικό περιβάλλον από εκείνο του πρωτοτύπου και η επάρκεια του μεταφράσματος μπορεί να αξιολογηθεί από το κατά πόσο μεταφέρει στη γλώσσα υποδοχής τις κειμενικές σχέσεις ενός κειμένου αφετηρίας χωρίς να παραβιάζει το δικό του γλωσσικό σύστημα (πρβλ. Even-Zohar 2000: 196). Άρα, η ποιότητα του μεταφρασμένου τραγουδιού δεν μπορεί να αξιολογηθεί παρά μόνο στο πλαίσιο του γλωσσικού συστήματος εντός του οποίου καλείται να λειτουργήσει.

Η παραπάνω παραδοχή διευρύνει το φάσμα των επιλογών που έχουν στη διάθεσή τους οι μεταφραστές τραγουδιών. Η νοηματική πιστότητα ή, καλύτερα

ίσως, συνάφεια προς το πρωτότυπο δεν είναι πλέον το πρωταρχικό κριτήριο που πρέπει να λάβουν υπόψη τους όταν μεταφράζουν αλλά ένα ανάμεσα σε αρκετά άλλα κριτήρια ανάλογης σπουδαιότητας. Τι εννοούμε με αυτό; Σύμφωνα με την *Αρχή του Πένταθλου* του Low που αναφέραμε παραπάνω, κάθε μετάφραση τραγουδιού πρέπει να πληροί ταυτόχρονα και τα πέντε κριτήρια που έχουν τεθεί ως προϋπόθεση για την επιτυχή υλοποίηση του μεταφραστικού εγχειρήματος. Εάν έστω και ένα από αυτά δεν πληρείται τότε, σύμφωνα με τον Low, δεν μπορούμε να μιλάμε για μετάφραση. Όμως στην πράξη η συμμόρφωση και με τα πέντε αυτά κριτήρια δεν είναι πάντοτε εφικτή. Οι Apter και Herman (2016: 58) ονόμασαν τέτοιες περιπτώσεις, οι οποίες δεν είναι σπάνιες, ‘προσαρμογές’ θεωρώντας μετάφραση κάθε κείμενο που δεν επιφέρει σημαντικές αλλαγές στο πρωτότυπο. Τον ίδιο όρο χρησιμοποιεί και η Desblache (2008: 106-7) μελετώντας τις μεταφράσεις οπερετικών έργων σε γλώσσες διαφορετικές από εκείνες που χρησιμοποιούνται στις όπερες, σε συνδυασμό με τους όρους ‘ιδιοποίηση’ (appropriation) και ‘ανακωδίκευση’ (transcoding) για να περιγράψει τις αναπόφευκτες μετατροπές που υφίστανται τα οπερετικά έργα όταν μεταφράζονται (ό.π.: 121).

Όπως και αν ονομάσουμε τις διαφορετικές αυτές διαγλωσσικές μεταφορές δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το κείμενο (στίχος ή ποίημα) είναι μια από τις αξίες ενός τραγουδιού. Οι άλλες δύο είναι η μουσική και η ερμηνεία του (Gorlée 2002: 159-60). Το αν κάθε διαγλωσσική μεταφορά μπορεί να θεωρηθεί μετάφραση εξαρτάται από το εάν αντιλαμβανόμαστε τις παραπάνω τρεις αξίες ως ενιαία και αδιάσπαστη ενότητα, η οποία καταρρέει απουσία μιας τουλάχιστον εξ αυτών ή, με άλλα λόγια, εάν δεχτούμε ότι η μουσική και η ερμηνεία ενός τραγουδιού δεν συνδέονται γενικώς με ένα κείμενο αλλά συνδιαλέγονται με αυτό (Gruhn στο Kaindl 2013: 152). Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ορθή αυτή τη θέση αλλά, για να κάνουμε κάτι τέτοιο, πρέπει να απαντήσουμε στο ερώτημα κατά πόσο ένα τραγούδι παραμένει το ίδιο όταν, για παράδειγμα, διασκευάζεται για να εκτελεστεί από μια ορχήστρα ή ένα κουαρτέτο εγχόρδων, εφόσον σε μια τέτοια περίπτωση η διάρρηξη της παραπάνω ενότητας μουσική-στίχος-ερμηνεία είναι αναπόφευκτη. Τι συμβαίνει όταν σε ένα ορχηστρικό τραγούδι κατά τη μεταφορά του σε μια άλλη γλώσσα από εκείνη του συνθέτη προστίθενται στίχοι; Πρόκειται για περιπτώσεις καθόλου σπάνιες και το ερώτημα που πρέπει να απαντήσουμε είναι εάν αυτές οι μετατροπές μπορούν να θεωρηθούν μετάφραση. Εδώ θα συμφωνήσουμε με τον Franzon (2008: 376) ο οποίος γράφει πως «...ένα τραγούδι μπορεί να θεωρηθεί μετάφραση εάν είναι μια εκδοχή ενός τραγουδιού αφετηρίας στη γλώσσα υποδοχής στην οποία αναπαράγονται η μουσική ή/και ο στίχος ή/και η ερμηνεία του». Συμφωνώντας με αυτή την άποψη συνεπάγεται ότι συμφωνούμε πως οι τρεις αξίες ενός τραγουδιού έχουν ενίοτε χαλαρή σχέση μεταξύ τους. Αυτή η παραδοχή αυξάνει το φάσμα των δυνατοτήτων που έχει ένας μεταφραστής όταν καλείται να μεταφράσει ένα τραγούδι για οποιονδήποτε λόγο και σκοπό.

Σύμφωνα με τον παραπάνω ορισμό, ο μεταφραστής τραγουδιών έχει τις παρακάτω επιλογές (Franzon ό.π.: 376-77):

1. Να μην μεταφράσει το τραγούδι,
2. Να μεταφράσει τους στίχους χωρίς να λάβει υπόψη του τη μουσική,
3. Να γράψει νέους στίχους επάνω στην πρωτότυπη μουσική οι οποίοι δεν θα έχουν άμεση σχέση με τους πρωτότυπους στίχους,
4. Να μεταφράσει τους στίχους και να προσαρμόσει ανάλογα τη μουσική,
5. Να προσαρμόσει τη μετάφραση στην πρωτότυπη μουσική.

Η πρώτη επιλογή δεν μπορεί φυσικά να θεωρηθεί μετάφραση, δεν παύει όμως να θεωρείται ‘μεταφραστική δράση’ σύμφωνα με τους ορισμούς της Holz-Mänttari (στο Nord 2001: 13). Οι υπόλοιπες τέσσερις επιλογές μπορούν να ιδωθούν υπό το πρίσμα της χρήσης των διαφορετικών μεταφραστικών μακροστρατηγικών και μικροστρατηγικών που μπορεί να χρησιμοποιήσει ο μεταφραστής τραγουδιών ανάλογα με τις ιδιαιτερότητες της εκάστοτε ανάθεσης και τις οποίες θα εξετάσουμε παρακάτω με αναφορά σε συγκεκριμένα παραδείγματα μεταφράσεων ξένων τραγουδιών προς τα Ελληνικά.

#### **4. Μεταφραστικές στρατηγικές**

Ο όρος μεταφραστική στρατηγική αναφέρεται στις αποφάσεις που λαμβάνει ένας μεταφραστής όταν καλείται να μεταφράσει ένα κείμενο για οποιονδήποτε σκοπό. Προτού προχωρήσουμε θα ήταν ίσως σκόπιμο να αναφέρουμε ότι στη μεταφρασιολογία υπάρχουν πολλοί, συνώνυμοι όροι που περιγράφουν τους τρόπους με τους οποίους λαμβάνουν τις αποφάσεις τους οι μεταφραστές. Προσεγγίζοντας τη διεθνή βιβλιογραφία θα δούμε τη χρήση όρων όπως ‘διαδικασία’, ‘τεχνική’, ‘μέθοδος’, ‘προσέγγιση’, ‘τακτική’ (Ageli 2020: 8), οι οποίοι στην ουσία έχουν την ίδια σημασία εφόσον όλοι χρησιμοποιούνται για να ορίσουν έναν συνειδητό, στοχοπροσανατολισμένο τρόπο λήψης αποφάσεων για την επίλυση συγκεκριμένων προβλημάτων. Θέλοντας να δώσουμε έμφαση στη λειτουργική φύση της μετάφρασης των τραγουδιών, θα χρησιμοποιούμε τον όρο ‘στρατηγική’ ο οποίος, κατά τη γνώμη μας, περιγράφει πληρέστερα την μεταφραστική πράξη ως συνειδητή διαδικασία λήψης αποφάσεων με σκοπό την επίτευξη ενός σαφώς ορισμένου μεταφραστικού αποτελέσματος. Επιπλέον, θα υιοθετήσουμε τη διάκριση της Schjoldager μεταξύ μακροστρατηγικών, οι οποίες αναφέρονται στις αποφάσεις που λαμβάνει ο μεταφραστής σε μακροκειμενικό επίπεδο (όταν αποφασίζει, για παράδειγμα, εάν θα δημιουργήσει μια προσανατολισμένη στο κείμενο αφετηρίας ή στο κείμενο υποδοχής μετάφραση) και μικροστρατηγικών, οι οποίες αναφέρονται στις αποφάσεις που λαμβάνει ο μεταφραστής σε μικροκειμενικό επίπεδο, όταν

καλείται να λύσει προβλήματα σε επίπεδο επιμέρους μεταφραστικών μονάδων (Schjoldager 2008: 67-70)<sup>4</sup>.

Οι μακροστρατηγικές έχουν ιδιαίτερη σημασία για κάθε μεταφραστικό εγχείρημα εφόσον με βάση αυτές ο μεταφραστής λαμβάνει τις αρχικές αποφάσεις όσον αφορά τη φύση της σχέσης μεταξύ του κειμένου αφετηρίας και του κειμένου υποδοχής. Οι αρχικές αυτές αποφάσεις θα καθορίσουν ποιες θα είναι οι μικροστρατηγικές που θα εφαρμόσει στη συνέχεια. Εάν, για παράδειγμα, αποφασίσει ότι θα εστιάσει στη μορφή και το περιεχόμενο του κειμένου αφετηρίας, τότε θα επιδιώξει να παραγάγει μια τεκμηριωτική μετάφραση η οποία, ανάλογα με το κείμενο φυσικά, θα καθιστά απαγορευτική τη χρήση κάποιων μικροστρατηγικών όπως η νοηματική προσθήκη ή η πολιτισμική προσαρμογή. Αυτό ισχύει ακόμα περισσότερο για τη μετάφραση των τραγουδιών εφόσον, συχνά, ο μεταφραστής είναι αναγκασμένος να εφαρμόσει στρατηγικές που δεν εντάσσονται σε καμία από τις μέχρι σήμερα διατυπωμένες και αποδεκτές κατηγοριοποιήσεις όπως είναι, λόγω χάριν, ο μεταφραστικός μετασχηματισμός που αναφέραμε παραπάνω, στρατηγική που οδηγεί σε ένα κείμενο υποδοχής χωρίς καμία νοηματική συνάφεια με το κείμενο αφετηρίας. Το κατά πόσο αυτό μπορεί να θεωρηθεί μετάφραση εξαρτάται όχι μόνο από το πώς αντιλαμβανόμαστε τη σχέση ανάμεσα στις τρεις αξίες του τραγουδιού που αναφέραμε παραπάνω αλλά και από το εάν αποδεχόμαστε ότι η μετάφραση είναι μια κοινωνικά προσδιοριζόμενη πράξη που δεν υπόκειται πάντα σε κανονιστικές συστηματοποιήσεις (Kvam 2014: 116). Υπό αυτή την έννοια, ένα μεταφραστικά ‘μετασχηματισμένο’ τραγούδι μπορεί να θεωρηθεί μετάφραση εφόσον το γεγονός ότι η μετάφραση των τραγουδιών εμπεριέχει επιλογές που δεν εμπίπτουν στις παραδοσιακές κατηγοριοποιήσεις της μεταφρασιολογικής ανάλυσης «...δεν φαίνεται να αποτελεί πρόβλημα διότι αιώνες κοινωνικών πρακτικών έχουν παγιώσει τα όρια και τις δυνατότητες μιας τέτοιας δραστηριότητας» (Salvarani 2021: 465).

Η χρήση στρατηγικών όπως η παραπάνω αλλά κάποιων άλλων που θα δούμε στη συνέχεια είναι ένας παράγοντας που καθιστά τη μετάφραση των τραγουδιών κατ’ εξοχήν δημιουργική διαδικασία και δίνει στον μεταφραστή αρκετές ελευθερίες ως προς το πώς θα χειριστεί το κείμενό του κάθε φορά. Όσον αφορά τη δημιουργικότητα, όπως και αν την ορίσουμε, δεν παύει να είναι μια δράση που «...προσδιορίζεται από τον συνδυασμό των ατομικών δυνατοτήτων, σε μικρότερο βαθμό, με τις συνήθειες, αν και περίπλοκες, κοινωνικές διαδράσεις, σε μεγαλύτερο βαθμό» (Becker 1982: 198-99). Σε ό,τι αφορά τη μετάφραση των τραγουδιών, η δημιουργικότητα είναι συνδυασμός της ικανότητας του μεταφραστή να κατανοεί κάθε φορά τον σκοπό της εργασίας του και να μπορεί να δίνει τις κατάλληλες λύσεις

---

<sup>4</sup> Το σημασιολογικό περιεχόμενο αυτών των όρων είναι το ίδιο με εκείνο των όρων ‘γενικός’ (global) και ‘επιμέρους’ (local) στρατηγικές που χρησιμοποιεί ο Chesterman (1997: 90-1).

στα συγκεκριμένα προβλήματα που θέτει η ανάθεση. Με δεδομένους τους περιορισμούς που θέτουν τα τραγούδια όταν μεταφράζονται για να τραγουδηθούν, οι μεταφραστές τους είναι υποχρεωμένοι να αναζητούν περισσότερο ευρηματικές και ευφάνταστες λύσεις (Susam-Sarajeva 2008: 193) και να παραγάγουν καινοτόμα έργα, δηλαδή πρωτότυπα και απροσδόκητα (Sternberg/Lubart στο Aranda, 2009: 23). Όσον αφορά το εύρος των ελευθεριών του μεταφραστή τραγουδιών, πρόκειται για ένα ερώτημα που έχει απασχολήσει τη σχετική έρευνα. Αναμφίβολα, οι ελευθερίες τους είναι σχετικά περιορισμένες δεδομένων των ορίων που θέτουν η πρωτότυπη μουσική και ο ρυθμός. Από την άλλη μεριά όμως μπορούν να είναι απεριόριστες. Η ίδια η πράξη της μετάφρασης τραγουδιών έχει δείξει ότι προκειμένου να αποδώσουν την τραγουδισσιμότητα, τη φυσικότητα, το ρυθμό και το νόημα, οι μεταφραστές επιτρέπουν στους εαυτούς τους όσες αποκλίσεις από το πρωτότυπο θεωρήσουν απαραίτητες για να εκπληρώσουν το σκοπό τους. Όπως διαπιστώνει και η Smoła «Ο περιορισμός των ελευθεριών του μεταφραστή μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα λανθασμένα και μη χρησιμοποιήσιμα κείμενα υποδοχής, το αντίθετο δηλαδή από τον στόχο κάθε μεταφραστή» (Smoła 2011: 113).

Στα παραδείγματα που θα παραθέσουμε παρακάτω θα εστιάσουμε στις μακροστρατηγικές που υιοθετήθηκαν από Έλληνες μεταφραστές τραγουδιών εφόσον, όπως αναφέραμε παραπάνω, αυτές είναι που καθορίζουν την έκβαση του μεταφραστικού ενεργήματος και οδηγούν τον μεταφραστή να επιλέξει εκείνες τις μικροστρατηγικές που θα εξυπηρετήσουν με τον πλέον λειτουργικό τρόπο τον σκοπό της μετάφρασής του.

#### **4.1. Μεταφραστικός μετασχηματισμός**

Όπως είδαμε και παραπάνω, πρόκειται για μια στρατηγική κατά την οποία διατηρείται η αρχική μελωδία ενός πρωτότυπου τραγουδιού και επάνω σε αυτή γράφεται ένα νέο κείμενο, το οποίο ο Low έχει ονομάσει ‘κείμενο αντικατάστασης’ (replacement text), δηλαδή «νέοι στίχοι που δημιουργούνται για να ταιριάζουν με μια προϋπάρχουσα μελωδία οι οποίοι όμως δεν έχουν καμία σημασιολογική σχέση με το κείμενο που τραγουδήθηκε αρχικά με αυτή τη μελωδία» (Low 2013: 231). Η έρευνα που κάναμε σε τέτοιου είδους μεταφράσεις τραγουδιών προς τα Ελληνικά μας οδηγεί στο να διακρίνουμε δύο υποκατηγορίες μεταφραστικά μετασχηματισμένων τραγουδιών τις οποίες έχουμε ονομάσει *στιχουργικούς μετασχηματισμούς* (versifying transformations) και *θεματικούς μετασχηματισμούς* (thematic transformations) (Kelandrias 2021: 59-62).

Στην περίπτωση των στιχουργικών μετασχηματισμών η σχέση του μεταφρασμένου τραγουδιού με το πρωτότυπο είναι θεματική, για παράδειγμα ένα ερωτικό τραγούδι στη γλώσσα αφετηρίας μετασχηματίζεται σε ένα ερωτικό τραγούδι στη γλώσσα υποδοχής, με στίχους όμως που δεν έχουν καμία νοηματική σχέση με το πρωτότυπο. Ένα παράδειγμα στιχουργικά μετασχηματισμένου



τραγουδιού είναι η μετάφραση του γνωστού τραγουδιού των Beatles *Yesterday* από τον Δημήτρη Ιατρόπουλο. Το θέμα και των δύο τραγουδιών είναι ο θρήνος για την απώλεια της αγαπημένης, ο οποίος όμως εκφράζεται με εντελώς διαφορετικούς στίχους.

**Yesterday**  
**(Paul McCartney, 1963)**

Yesterday all my troubles seemed so far  
away.  
Now it looks as though they're here to  
stay.  
Oh, I believe in yesterday.

Suddenly, I'm not half the man I used to  
be.  
There's a shadow hanging over me.  
Oh, yesterday came suddenly.

Why she had to go?  
I don't know, she wouldn't say.  
I said something wrong.  
Now I long for yesterday.

Yesterday love was such an easy game to  
play.  
Now I need a place to hide away.  
Oh, I believe in yesterday.

Why she had to go?  
I don't know, she wouldn't say.  
I said something wrong.  
Now I long for yesterday.

Yesterday love was such an easy game to  
play.  
Now I need a place to hide away.  
Oh, I believe in yesterday

**Κάποτε**  
**(μτφ. Δημήτρης Ιατρόπουλος, 1980)**

Κάποτε ...Θ' ανταμώσουμε σε μι' άλλη  
γη  
χωρίς καημό, χωρίς πληγή  
μεσ' στον καιρό δυο ναυαγοί

Κάποτε ...Που θα νιώσεις τι `ναι  
σπαραγμός  
και τι στ' αλήθεια χωρισμός,  
στιγμή πικρή και στεναγμός

Τότε μεσ' στα χέρια μιας άγριας εποχής  
Τότε θα με ψάχνεις τις ώρες της βροχής

Κάποτε ...Μεσ' στα χέρια μου πως  
έλιωνες  
μεσ' στη νύχτα εσύ ξημέρωνες  
και μου' φερνες τον ήλιο εσύ

Γύρισε ...Πριν χαθείς ένα πικρό πρωί  
πριν μείνεις μόνη στη ζωή  
και θα σκεφθείς γιατί; ... γιατί;

Τότε που οι δρόμοι για πάντα θαν'  
κλειστοί  
Πες μου ποιος θα έχει απ' τη μοίρα  
δικαστεί

Γύρισε ...N' ανταμώσουμε σε μι' άλλη  
γη  
χωρίς καημό, χωρίς πληγή  
μεσ' στον καιρό δυο ναυαγοί

<<https://www.azlyrics.com/lyrics/beatles/yesterday.html>>

Πες μου ποιος θα έχει απ' τη μοίρα δικαστεί ...

<[http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song\\_id=35084&hl=%CE%98%CE%AD%CE%BC%CE%B7%CF%82aaa%CE%91%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82aaa%CE%9A%CE%AC%CF%80%CE%BF%CF%84%CE%B5](http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=35084&hl=%CE%98%CE%AD%CE%BC%CE%B7%CF%82aaa%CE%91%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82aaa%CE%9A%CE%AC%CF%80%CE%BF%CF%84%CE%B5)>

Στην περίπτωση των θεματικών μετασχηματισμών, το μεταφρασμένο τραγούδι δεν έχει καμία σημασιολογική σχέση με το πρωτότυπο. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η μετάφραση του τραγουδιού *Revolution* του Ιρλανδού τραγουδοποιού Chris de Burgh από τη Λίνα Νικολακοπούλου, η οποία μετασχηματίζει το πρωτότυπο επαναστατικό τραγούδι στο γνωστό ερωτικό τραγούδι με τίτλο *Δεν υπάρχουν*.

### **The Revolution**

**(Chris de Burgh, 1982)**

Wake up boys, there's a light at the window  
I can hear someone knocking on the door  
There are voices in the street  
And the sound of running feet  
And they whisper the word-“Revolution!”  
There are men coming down from the valleys  
There are tall ships lying off the coast  
And they carry the light  
In the dark of the night  
Like a whisper in the wind-  
“Revolution!”

Bring my gun and a handful of silver  
By the sea we will gather for the fight  
It's been so many years, so many tears

### **Δεν υπάρχουν**

**(μτφ. Λίνα Νικολακοπούλου, 1984)**

Ήταν λέει σαν να μάκραινε ο δρόμος  
Περπατούσες κι είχε πέσει η βραδιά  
Και στο πλάι σου εγώ με το βήμα μου αργό  
Σε κρατούσα αγκαλιά, μα δε σε είχα  
Σου μιλούσα προχτές όλη νύχτα  
Κι εσύ μ' άκουγες ίσκιος κρυφός  
Κι όπως μπαίνει η φωνή μες στου τρόμου τη σκηνή  
Μου `πες: «Σβήσε το φως. Καληνύχτα.»  
Σαν γυαλί μες στο χέρι της πόλης  
Τα φιλιά μου ματώνω όπου βρω  
Τα μεσάνυχτα εγώ σε σκοτώνω και ζω  
Μα από κάπου μακριά η φωνή σου ξανά  
να μου λέει: “Είμαι εδώ, μα δε σε βρήκα”

We have lost once before  
Now we'll settle the score  
When our cannons will roar-  
“Revolution!”

<[https://lyrics.fandom.com/wiki/Chris\\_De\\_Burgh:The\\_Revolution](https://lyrics.fandom.com/wiki/Chris_De_Burgh:The_Revolution)>

Στο χέρι μου εσύ σαν σημαϊάκι που νικάει  
Μαργαρίτα από νέον μ' αγαπάει και με  
σκορπάει  
Και σκιές κοριτσιών σαν κι εσένα μου  
γελούν  
Μόλις πάρει να χαράζει τρεις φορές θα μ'  
αρνηθούν  
Δεν υπάρχω, δεν υπάρχω, δεν υπάρχω.  
Δεν υπάρχω κι είμαι εδώ.

Πατάω δεξ στο ηλεκτροφόρο σου σκονί  
Με το όχι σου για δίχτυ σε μια πίστα  
αδειανή  
Και αυτά τα μάτια που με πάνε στο κενό  
Όλη νύχτα τα πληρώνω πριν χαράξει στα  
χρωστώ

Δεν υπάρχουν, δεν υπάρχουν, δεν υπάρχουν  
Δεν υπάρχουν κι είσαι εδώ

<[https://www.greeklyrics.gr/stixoi?view=single&tpl\\_view=lyric&id=4602](https://www.greeklyrics.gr/stixoi?view=single&tpl_view=lyric&id=4602)>

Ο μεταφραστικός μετασχηματισμός, εκτός από παγιωμένη στρατηγική, είναι ένας τρόπος να ξεπερνάει ο μεταφραστής τα εμπόδια που θέτουν οι διαφορές στη φωνολογία, τη σύνταξη, το λεξιλόγιο και την προσωδία ανάμεσα στη γλώσσα αφετηρίας και τη γλώσσα υποδοχής, τα οποία ορισμένες φορές κάνουν ανέφικτο το έργο του μεταφραστή (πρβλ. Apter/Herman 2016: 3)<sup>5</sup>. Επιπλέον, οι στίχοι ενός τραγουδιού δεν λειτουργούν μόνο σε σημασιολογικό επίπεδο αλλά, συνήθως, στοχεύουν στο να επηρεάσουν συναισθηματικά τον ακροατή. Αυτή η πραγματολογική τους διάσταση είναι το πιο δύσκολο τμήμα της μεταφραστικής διαδικασίας (Connolly 1996: 39). Εάν δεχτούμε ότι η μετάφραση της ποίησης είναι η τέχνη των συμβιβασμών (Jones 1987: 197), τότε το ίδιο ισχύει και για τη μετάφραση των στίχων.

---

<sup>5</sup> Αυτή η στρατηγική παρατηρείται και στις περιπτώσεις των παραλλαγών παραδοσιακών τραγουδιών, όπως είναι η περίπτωση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών όπου σε ένα τραγούδι μεταδιδόμενο με την προφορική παράδοση από τόπο σε τόπο και από γενιά σε γενιά υφίσταται μεταβολές, με αποτέλεσμα να έχουμε δεκάδες στιχουργικές παραλλαγές σε ένα μουσικό μοτίβο (πρβλ. Saunier 2001: 78).

#### 4.2. Μεταφραστική προσαρμογή

Με τη χρήση αυτής της στρατηγικής διατηρείται η πρωτότυπη μουσική και ο μεταφρασμένος στίχος προσαρμόζεται σε αυτήν κατόπιν κάθε απαραίτητης μετατροπής προκειμένου να συμμορφωθεί με τις γλωσσικές και, ενίοτε, πολιτισμικές συμβάσεις της γλώσσας υποδοχής, διατηρώντας ταυτόχρονα το νόημα του πρωτοτύπου. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η μετάφραση από τη Λίνα Νικολακοπούλου του τραγουδιού *Il Sultano di Babilonia e la prostituta* του Ιταλού τραγουδοποιού Angelo Branduardi.

##### **Il Sultano di Babilonia e la prostituta (Angelo Branduardi, 2000)**

Frate Francesco partì una volta per oltremare  
Fino alle terre di Babilonia a predicare,  
coi suoi compagni sulla via dei Saracini  
furono presi e bastonati, i poverini!

Frate Francesco parlò  
E così bene predicò  
Che il Gran Sultano ascoltò  
E molto lo ammirò,  
lo liberò dalle catene...  
così Francesco partì  
per Babilonia a predicare.

Frate Francesco si fermò per riposare  
Ed una donna gli si volle avvicinare,  
bello il suo volto ma velenoso il suo cuore,  
con il suo corpo lo invitava a peccare.

Frate Francesco parlò:  
“Con te io peccherò”  
Nel fuoco si distese,  
le braccia a lei protese.  
Lei si pentì, si convertì...  
così Francesco partì  
per Babilonia a predicare.

##### **Ο Σουλτάνος της Βαβυλώνας και η γυναίκα (μτφ. Λίνα Νικολακοπούλου, 2001)**

Στης Βαβυλώνας τη γη με ράσο αντί γι'  
ακόντιο  
Κινά ένας φίλος για ταξίδι υπερπόντιο  
Για να κηρύξει την ανθρωπιά την  
καλοσύνη  
Μα του περάσανε χαλκά οι Σαρακήνοι

Για το δικό του Θεό  
Του κόσμου το άδικο  
Σ' ένα Σουλτάνο μπροστά τον παν  
κατάδικο  
Τον λύνει αυτός απ' τα δεσμά του  
Κι έτσι ο φίλος μας κινάει  
να πει κι αλλού το κήρυγμα του

Σ' ένα πηγάδι σταματάει να ξεδιψάσει  
Μα μια γυναίκα δεν αργεί να πλησιάσει  
Ωραία στην όψη μα η καρδιά της  
δηλητήριο  
Με το κορμί της τον καλεί σ' άλλο  
μαρτύριο

Για το δικό σου Θεό  
Μαζί σου θα καώ  
Της άπλωσε τα χέρια  
Και βγήκαν περιστέρια

<<https://lyricstranslate.com>>

Πιστεύει αυτή με τ' άγγιγμά του  
Κι έτσι ο φίλος μας κινάει να πει κι αλλού  
το κήρυγμα του

<[http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song\\_id=3410&hl=%CF%83%CE%BF%CF%85%CE%BB%CF%84%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CF%82aaa%CF%84%CE%B7%CF%82aaa%CE%92%CE%B1%CE%B2%CF%85%CE%BB%CF%8E%CE%BD%CE%B1%CF%82](http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=3410&hl=%CF%83%CE%BF%CF%85%CE%BB%CF%84%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CF%82aaa%CF%84%CE%B7%CF%82aaa%CE%92%CE%B1%CE%B2%CF%85%CE%BB%CF%8E%CE%BD%CE%B1%CF%82)>

Σε αυτή την περίπτωση, η μεταφράστρια κατόρθωσε να μεταφέρει το νόημα του πρωτοτύπου δημιουργώντας μια μετάφραση με ομοιοκαταληξία και προσωδία ίδια με εκείνη του πρωτοτύπου τραγουδιού. Για τον σκοπό αυτό χρησιμοποιούνται διάφορες μικροστρατηγικές όπως, για παράδειγμα, η παράφραση στα δύο ρεφραίν του τραγουδιού με αποτέλεσμα να μεταφέρεται η σημασία χωρίς η μετάφραση να έχει άμεση λεξιλογική συνάφεια με το πρωτότυπο και η υποκατάσταση, όπως βλέπουμε στον πρώτο στίχο του δεύτερου κουπλέ όπου η φράση 'Frate Francesco si fermò per riposare' μεταφράζεται 'Σ' ένα πηγάδι σταματάει να ξεδιψάσει'.

#### **4.3. Μεταφραστική επιγαμία**

Πρόκειται για μια στρατηγική με την οποία λεξιλογικά στοιχεία από το κείμενο αφετηρίας χρησιμοποιούνται σε εντελώς διαφορετικό συγκείμενο (Öner 2008: 236). Ο ίδιος όρος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει περιπτώσεις κατά τις οποίες ο μεταφραστής επιλέγει να μεταφράσει μέρος του πρωτοτύπου τραγουδιού και να διατηρήσει κάποια τμήματα αμετάφραστα στο κείμενο υποδοχής. Σύμφωνα με τους Davies και Bentahila (2008: 255) πρόκειται για μια στρατηγική που εφαρμόζεται κυρίως στα ρεφραίν των τραγουδιών για λόγους που δεν έχουν εξηγηθεί επαρκώς. Οι Gritsenko και Aleshinskaya (2016: 166) θεωρούν ότι αυτό μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι το ρεφραίν είναι συνήθως το βασικό χαρακτηριστικό του τραγουδιού, το πλέον διακριτό και ευκολομνημόνευτο στοιχείο του αλλά και το πλέον δύσκολο να αναπαραχθεί στη γλώσσα υποδοχής διατηρώντας τις ιδιότητές του. Ο Androutsopoulos (2010: 20-21), μελετώντας τους στίχους των χιπ-χοπ τραγουδιών των μεταναστών στη Γερμανία διαπιστώνει το ίδιο φαινόμενο, το οποίο θεωρεί ότι οφείλεται, μεταξύ άλλων, στις ανάγκες προώθησης ενός πολιτισμικού προϊόντος μιας μειονοτικής κοινότητας στο γερμανόφωνο κοινό.

Μια χαρακτηριστική περίπτωση εφαρμογής τέτοιας στρατηγικής είναι η περίπτωση της μετάφρασης του τραγουδιού *Which side are you on* της Florence Reece από την μπάντα Υπόγεια Ρεύματα.

**Which side are you on?**

**(Florence Reece)**

Which side are you on boys?

Which side are you on?

Which side are you on boys?

Which side are you on?

They say in Harlan County

There are no neutrals there

You'll either be a union man

Or a thug for J. H. Blair

Which side are you on boys?

Which side are you on?

Which side are you on boys?

Which side are you on?

My dady was a miner

And I'm a miner's son

He'll be with you fellow workers

Until this battle's won

Which side are you on?

Which side are you on?

Which side are you on?

Which side are you on?

Oh workers can you stand it?

Oh tell me how you can?

Will you be a lousy scab

Or will you be a man?

Which side are you on?

Which side are you on?

Which side are you on?

Which side are you on?

**Which side are you on?**

**(μτφ. Υπόγεια Ρεύματα, 2016)**

Ελάτε μαζευτείτε

κάτι έχω να σας πω,

στον τοίχο θα μας στήσουν

γι' αυτό και σε ρωτώ.

Which side are you on. (x4 )

Χρωστάν δεν τους χρωστάμε

αυτό να θυμηθείς,

σαν έρθει εκείνη η ώρα

μπροστά τους να σταθείς.

Which side are you on. (x4)

Οι βουλευτές μας κλαίνε

δημοκρατία ζητούν,

μα οι δημοκρατίες τους

όλους δεν μας χωρούν.

Which side are you on. (x4 )

Ο δήμος είμαστε όλοι

προσέξτε το καλά,

το αίμα όταν χύνεται

κι άλλο αίμα ζητά.

Which side are you on. (x4 )

Καιρός να αποφασίσεις

δεν παίρνει αναβολή,

στη θέση αυτού που πνίγεται

αύριο θα `σαι εσύ.

Come all you good workers  
Good news to you I'll tell  
Of how the good old union  
Has come in here to dwell  
Which side are you on?  
Which side are you on?  
Which side are you on?  
Which side are you on?

Which side are you on. (x4 )

<[http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song\\_id=69526&hl=%CE%A5%CF%80%CE%BF%CE%B3%CE%B5%CE%B9%CE%B1aaa%CE%A1%CE%B5%CF%85%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1aaaWhichaaaSi deaaaAreaaaYou](http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=69526&hl=%CE%A5%CF%80%CE%BF%CE%B3%CE%B5%CE%B9%CE%B1aaa%CE%A1%CE%B5%CF%85%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1aaaWhichaaaSi deaaaAreaaaYou)>

<[https://lyrics.fandom.com/wiki/Florence\\_Reece:Which\\_Side\\_Are\\_You\\_On%3F](https://lyrics.fandom.com/wiki/Florence_Reece:Which_Side_Are_You_On%3F)>

Παρατηρούμε ότι στην ελληνική μετάφραση, ο τίτλος και το ρεφραίν διατηρούνται στην Αγγλική ενώ στα κουπλέ εφαρμόστηκαν στρατηγικές όπως για παράδειγμα η πολιτισμική προσαρμογή (οι αναφορές στην Harlan County και στον J. H. Blair δεν θα είχαν κανένα νόημα για το ελληνικό κοινό στην περίπτωση που εμφανίζονταν στην ελληνική μετάφραση). Το αποτέλεσμα είναι η παραγωγή ενός τραγουδιού διαμαρτυρίας και έκκλησης για κοινωνική αντίδραση, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το πρωτότυπο αμερικανικό τραγούδι.

### **Συμπεράσματα**

Είναι βέβαιο ότι το παρόν άρθρο δεν μπορεί να εξαντλήσει το θέμα της μετάφρασης των τραγουδιών. Τα ζητήματα που ανακύπτουν κατά τη μελέτη αυτού του φαινομένου είναι πολλά και η έρευνα που, σε αντίθεση με άλλους τομείς της μεταφρασιολογίας, είναι σχετικά πρόσφατη. Παρά ταύτα, όλο και περισσότεροι ερευνητές στρέφονται προς αυτό το ερευνητικό πεδίο το οποίο, κατά τη γνώμη μας, απαιτεί μια διεπιστημονική προσέγγιση δεδομένου ότι τέτοια ζητήματα έχουν απασχολήσει και άλλους τομείς όπως η μουσικολογία, η εθνομουσικολογία, η λογοτεχνική μετάφραση, οι διαπολιτισμικές σπουδές, η φιλολογία κ.λπ.

Ένα τραγούδι μπορεί να μεταφραστεί, όπως αναφέραμε παραπάνω, για πολλούς και διαφορετικούς σκοπούς. Εμείς προσπαθήσαμε να εξετάσουμε μια από αυτές τις πτυχές, τη μετάφραση των τραγουδιών με σκοπό να τραγουδηθούν. Μελετώντας περιπτώσεις μεταφράσεων ξένων τραγουδιών προς τα Ελληνικά, διακρίναμε τρεις ευρέως χρησιμοποιούμενες μεταφραστικές στρατηγικές, τον μεταφραστικό μετασχηματισμό, τη μεταφραστική προσαρμογή και τη μεταφραστική επιγαμία. Υπάρχει και μια άλλη περίπτωση μεταφοράς τραγουδιών που δεν εξετάσαμε: η περίπτωση ενός ορχηστρικού κομματιού το οποίο στη γλώσσα υποδοχής μετατρέπεται σε τραγουδίσσιμο τραγούδι με την προσθήκη στίχων που του επιτρέπουν να λειτουργεί αποτελεσματικά ως προφορικό κείμενο εκφερόμενο σε ταχύτητα εκτέλεσης. Μια χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση είναι το τραγούδι

*Homecoming* του Αρμένιου τραγουδοποιού Ara Dinkjian που γράφτηκε το 1986 στο οποίο, το 1991, η Λίνα Νικολακοπούλου προσέθεσε στίχους, τιτλοφόρησε το τραγούδι *Δυνατά* και έγινε επιτυχία μέσα από την ερμηνεία της Ελευθερίας Αρβανιτάκη. Μια άλλη ίδια περίπτωση είναι το *Tango to Evora* της Καναδής τραγουδοποιού Loreena McKennitt στο οποίο έγραψε στίχους η Χάρις Αλεξίου και το τιτλοφόρησε *Το τανγκό της Νεφέλης* κατορθώνοντας, όχι μόνο να κάνει μια επιτυχία αλλά και να συστήσει στο ελληνικό κοινό την Καναδή τραγουδοποιό. Η απουσία στίχου σε αυτές τις περιπτώσεις καθιστά δύσκολη την ένταξη αυτής της στρατηγικής σε κάποια από τις στρατηγικές που εντοπίσαμε δεδομένης της απουσίας γραπτού κειμένου στη γλώσσα υποδοχής.

Αυτό που παρατηρήσαμε μελετώντας μεταφράσεις τραγουδιών προς τα Ελληνικά είναι ότι ο μεταφραστικός μετασηματισμός είναι η συχνότερα χρησιμοποιούμενη μακροστρατηγική. Αυτό μπορεί να οφείλεται σε διάφορους λόγους. Ενδεχομένως, είναι συχνά πιο εύκολο να γραφτούν νέοι στίχοι επάνω σε μια μελωδία από το να μεταφραστούν οι πρωτότυποι στίχοι εξ αιτίας διαφορών ανάμεσα στη γλώσσα υποδοχής και τη γλώσσα αφετηρίας όπως η φωνολογία, η σύνταξη, το λεξιλόγιο, η προσωδία κ.ά., διαφορές που απορρέουν από τη διαφορετική αντίληψη και νοητική οργάνωση της πραγματικότητας ανάμεσα στις διαφορετικές κουλτούρες, παράγοντες που καθιστούν τη μετάφραση δύσκολο και, ενίοτε, αδύνατο ενέργημα (de Pedro 1999: 548). Μια άλλη εξήγηση μπορεί να είναι ότι, όπως διαπιστώνουν οι Gritsenko και Aleshinskaya (2016: 171) η μετάφραση των τραγουδιών δεν έχει να κάνει με τη λεξική ακρίβεια αλλά, μάλλον, με τη διαδικασία ενσωμάτωσης ενός λεκτικού στοιχείου στη γλώσσα υποδοχής στο ρυθμό και τη μελωδία ενός πρωτότυπου τραγουδιού. Σε κάθε περίπτωση, καλούμαστε να μελετήσουμε ένα φαινόμενο με ιστορία αιώνων. Είναι επίσης ένα αναπόφευκτο φαινόμενο εφόσον η μετάφραση, μαζί με το εμπόριο και την τεχνολογία, συνέβαλε στην εξέλιξη και την ανάπτυξη των κοινωνιών στη διάρκεια της Ιστορίας. Οι κοινωνίες όμως δεν αντάλασσαν μόνο εμπορεύματα και τεχνολογία. Αντάλασσαν και πολιτισμικά προϊόντα, διαδικασία που δεν μπορούσε να συντελεστεί χωρίς τη μετάφραση ως μεσολαβητικό παράγοντα.

## **Βιβλιογραφία**

- Ageli, N. (2020). Creativity in the Use of Translation Microstrategies by Translation Students at the University of Bahrain. *International Journal of Linguistics, Literature and Translation (IJLT)* 3, 7-17.
- Alharthi, Z. A. & Khrisat, A. A. (2016). The Impact of *muwshah* and *zaja* on troubadours poetry. *International Journal of English and Literature* 7 (11), 172-178.



- Androutsopoulos, J. (2010). Multilingualism, Ethnicity and Genre in Germany's Migrant Hip Hop. Terkourafi, M. (ed.). *The Languages of Global Hip Hop*. London/New York: Continuum, 19-43.
- Apter, R./Herman, M. (2016). *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Aranda, L. (2009). Forms of creativity in translation. *Cadernos de Tradução* 1, 22-37.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Connolly, D. (1996). Η Μετάφραση της Ποίησης: Προλεγόμενα μιας Συζήτησης. *Μετάφραση '96*, 28-40.
- Davies, E. E./Bentahila, A. (2008). Translation and Code Switching in the Lyrics of Bilingual Popular Songs. *The Translator* 14 (2), 247-272.
- De Pedro, R. (1999). The Translatability of Texts: A Historical Overview. *Meta* XLIV, 4, 546-559.
- Desblache, L. (2008). The Turn of the Text? Opera Libretto and Translation: Appropriation, Adaptation and Transcoding in Benjamin Britten's *The Turn of the Screw and Owen Wingrave*. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, Vol. XIII. 105-123.
- Delisle, J. (2012). *Translators through History*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Dürr, W. (2005). Wort und Musik. Liedtexte und Libretti als Übersetzungsphänomen. Kittel, H. et al. (eds.). *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Vol. I. Berlin/New York: De Gruyter, 1036-1047.
- Even-Zohar, I. (2000). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. Venuti, L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 192-197.
- Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation. *The Translator* 14 (2), 373-399.
- (2015). Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. Proto, T., Canettieri, P. & Valenti, G. (eds.). *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*. Berlin: Peter Lang, 333-346.
- Golomb, H. (2005). Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives. Gorrée, D. L. (ed.). *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi, 121-161.
- Gorrée, D. L. (2002). Grieg's swan songs. *Semiotica* 142 (1/4), 153-210.
- (2005). Singing on the Breath of God: Preface to Life and Growth of Translated Hymnody. Gorrée, D. L. (ed.). *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi, 17-101.
- Gossett, P. (2006). *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gritsenko, E. & Aleshinskaya, E. (2016). Translation of song lyrics as structure-related expressive device. *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 231, 165-172.

- Hall, S. (1991). The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. King, A. D. (ed.). *Culture, Globalization and the World System*. London: Macmillan, 19-40.
- Jacobs, A. D. (1992). Translation. Sadie, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. IV. London: MacMillan, 786-90.
- Jones, F. R. (1989). On Aboriginal Sufferance: A Process Model of Poetic Translation. *Target* 1 (2), 183-199.
- Kaindl, K. (1995). *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Stauffenburg: Tübingen.
- (2013). From Realism to Tearjerker and Back: The Songs of Edith Piaf in German. Minors, H. J. (ed.). *Music, Text and Translation*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 151-162.
- Kelandrias, P. (2021). Song translation in modern Greece: an analysis and evaluation of translation macrostrategies. Franzon, J., Greenall, A. K., Kvam, S. & Parianou, A. (eds.). *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Berlin: Frank & Timme, 49-82.
- Kelly, A. (1992-3). Translating French Song as a Language Learning Activity. *Equivalences* 22 (1, 2) και 23 (1) [Special issue Traduire et interpréter Georges Brassens], 91-112.
- Kvam, S. (2014). Zur Übersetzung von intersemiotischen Texten am Beispiel von Kunstliedern. Eine pragmatisch-textlinguistische Analyse. *trans-kom* 7 (11), 115-139.
- Low, P. (2003). Singable translations of songs. *Perspectives: Studies in Translatology* 11 (2), 87-103.
- (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. Gorlée, D. L. (ed.). *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi, 185-212.
- (2013). When Songs Cross Language Borders. *The Translator* 19 (2), 229-244.
- Nord, C. (2001). *Translation as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Öner, S. (2008). Folk Songs, Translation and the Question of (Pseudo-)Originals. *The Translator* 14 (2), 229-246.
- Parianou, A. (2021). Mary, Lisa und ihr kleines Lamm. Eine Gratwanderung zwischen Text und Musik in übersetzten Kinderliedern. Franzon, J., Greenall, A. K., Kvam, S. & Parianou, A. (eds.). *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Berlin: Frank & Timme, 313-350.
- Raffel, B. (1988). *The Art of Translating Poetry*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Salvarani, L. (2021). The little art of making singable: The dynamics of song translation in a didactic context. Franzon, J., Greenall, A. K., Kvam, S. & Parianou, A. (eds.). *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag. 463-488.
- Saunier, G. (2001). *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Συναγωγή μελετών (1968-2000) (μετάφραση: Ιφιγένεια Μποτουροπούλου)*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.

- Schjoldager, A., Gottlieb, H. & Klitgård, I. (2008). *Understanding Translation*. Aarhus: Academica.
- Smola, K. L. (2011). Translator's Freedom and the Most Suitable Method in Music-Linked Translation – On the Basis of A. Marianowicz's *Fiddler on the Roof* Translation. *Acta Universitatis Wratislaviensis* 3296, 107-114.
- Smythe, B. (1921). Troubadour Songs. *Music & Letters* 2 (3). Oxford: Oxford University Press. 263-273. [<http://www.jstor.org/stable/726061>] (Προσπελάθηκε στις 10 Σεπτεμβρίου 2019).
- Susam-Sarajeva, Ş. (2008). Translation and Music. *The Translator* 14 (2), 187-200.